



ESCUELA DE MÚSICA

ANÁLISIS ARMÓNICO Y MELÓDICO DEL LENGUAJE IMPROVISATIVO DE
CHARLIE PARKER ENTRE 1940 y 1945, Y MILES DAVIS EN SU ÁLBUM
KIND OF BLUE, APLICADO AL BAJO ELÉCTRICO

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
MsC. Carlos Manuel Iturralde Muirragi

Autor
David Montalvo Espinosa

Año
2017

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, 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 Muirragi

Master en Ejecución en Jazz

1713281556

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Mauricio Santiago Vega Cajas

1709443400

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.”

David Montalvo Espinosa

0925377178

AGRADECIMIENTOS

A Rocío, Alfredo y Viviana por todo el apoyo durante mi vida de estudiante, gracias por no rendirse, he aquí los frutos.

Jay Byron, gracias por la grandiosa oportunidad que me brindaste de volver a la música.

DEDICATORIA

Rocío y Viviana, mis ángeles.

RESUMEN

Dentro del programa de estudios académicos sobre el *jazz* y la música popular, la improvisación juega un papel fundamental en el desarrollo y comprensión del mismo. Esta investigación propuso ampliar aún más las guías de estudio teórico del lenguaje y la ejecución del bajo eléctrico. Además de unir de manera coherente y práctica el análisis armónico, melódico y rítmico del lenguaje de los grandes improvisadores con el ejercicio práctico del instrumento en distintos estilos. Como objetivos secundarios, se evaluaron las posibilidades sonoras, determinando límites interpretativos dentro de dos grandes corrientes de improvisación: el Bebop, con su principal exponente Charlie Parker y el jazz Modal, con el trompetista Miles Davis como su principal gestor. Dichos estilos representan dos polos opuestos, en cuanto a velocidad y técnica se refiere, con respecto al discurso improvisativo dentro del género.

Esta investigación se desarrolló a partir de estudios descriptivos. Con el fin de aportar a la discusión teórica musical un documento sólido y verificable, el investigador categorizó dentro de un marco histórico, social y práctico a las corrientes antes mencionadas. Buscando así facilitar su entendimiento y posterior aplicación al instrumento. Este documento será una guía para el lector interesado en el arte de la improvisación de manera académica, redactado de forma sencilla y con ejemplos prácticos. Esta guía brindará ayuda a cualquier interesado tanto en el análisis mediante transcripción como en la ejecución e interpretación del lenguaje propuesto.

ABSTRACT

In academic study programs of jazz and popular music, improvisation plays a fundamental roll in their development and comprehension. This investigation proposed to expand, even further, current guidelines about the theoretical study of language, and the execution of electric bass. In addition, this study combines, in a coherent and practical manner, the harmonic and melodic language of two of the greatest improvisators of all times, with the practical execution of the instrument, in different styles. As secondary goals, sound possibilities have been evaluated in order to determine interpretative limits within two main streams: Bebop, with Charlie Parker as its main promoter, and Modal Jazz, with trumpet player Miles Davis as its key developer. These styles represent two poles apart, regarding technique and speed, within the interpretative speech inside this genre.

This study has been established upon descriptive studies. With the aim of contributing in the theoretical discussion of music, in the solid and reliable document, the researcher has classified the streams mentioned above in a historic, social and practical manner. This way, the investigation can be easy to understand and to apply in the execution of the instrument. This document will be a guide for the student who is interested in the art of improvisation in an academic manner, written in a simplified way, with practical examples. This guide will help anyone interested in the analisis through transcription as in the execution and interpretation of the language proposed.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. CAPÍTULO I. BREVE RESEÑA DE LA IMPROVISACIÓN EN EL <i>JAZZ</i>	2
1.1 Orígenes de la improvisación	2
1.2 La improvisación en el <i>Jazz</i>	5
1.2.1 Aspectos técnicos de la improvisación en el Jazz	5
2. CAPÍTULO II. EL BAJO ELÉCTRICO EN EL <i>JAZZ</i>	8
2.1 Historia del bajo eléctrico	8
2.2 Contrabajo	9
2.3 El contrabajo en el Jazz.....	9
2.3.1 Grandes exponentes del contrabajo en el Jazz	11
2.4 El bajo eléctrico en el Jazz.....	13
2.4.1 Interpretes importantes del Bajo eléctrico en el Jazz	14
3. CAPÍTULO III. ANÁLISIS ARMÓNICO Y MELÓDICO DE LAS CORRIENTES DE IMPROVISACIÓN EN EL <i>JAZZ</i>	17
3.1 Principales exponentes de las corrientes de improvisación elegidas.	19
3.2 Charlie Parker	19
3.3 Miles Davis	20
4. CAPITULO IV. ANÁLISIS MELÓDICO Y ARMÓNICO DEL LENGUAJE DE CHARLIE PARKER Y MILES DAVIS COMO PRINCIPALES EXPONENTES DEL	

BEBOP Y EL JAZZ MODAL RESPECTIVAMENTE, APLICADO AL BAJO ELÉCTRICO.....	23
4.1 Repertorio	24
4.2 Segment.....	24
4.3 Anthropology	32
4.4 Yardbird Suite	38
4.5 Blue in Green	44
4.6 So What.....	47
4.7 Freddie Freeloader	52
5. CAPÍTULO V. LOS ARREGLOS.....	56
6. CONCLUSIONES.....	58
REFERENCIAS	61
ANEXOS.....	65

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, la educación superior musical ecuatoriana explora géneros musicales que se fundamentan en la improvisación, como lo es el Jazz. Es importante reconocer la importancia del *Jazz* en el desarrollo de la música popular: “Dentro de este género existen varias corrientes que mediante determinados conceptos armónicos y melódicos han marcado tendencias y épocas a lo largo de la historia” (Friedlan, 1987). El saxofonista David Liebman (2008, párr. 1) sitúa a Miles Davis dentro del grupo de artistas como Monet, Van Gogh y Picasso, que cambiaron la concepción del arte gracias a su sonido e ideas vanguardistas. Según el crítico Marc Myers (2014, párr. 2) el trabajo de Miles Davis a lo largo de su carrera y en especial con su álbum *Kind Of Blue* revolucionó los parámetros de la improvisación dentro de la música desde el *Jazz* hasta el *Rock*.

Para este estudio, se profundizará en ejecutantes del género *jazz* representantes del *bebop* y el *jazz modal*, tales como: Charlie Parker y Miles Davis. Mediante el análisis de transcripciones se definirá su estilo característico y como dieron forma al sonido que marcó una época dentro de su rama. Así también, se determinará de acuerdo a la época y al representante las consideraciones estéticas y su aproximación a la improvisación; llevando todo esto a la aplicación práctica. Buscando proveer herramientas para la improvisación al lector. Es importante listar, enumerar y trazar una línea que ubique a cada una de las corrientes de improvisación elegidas como objeto de estudio con sus respectivos representantes dentro de un contexto histórico con el fin de facilitar su entendimiento y aplicación a un instrumento como el bajo eléctrico.

Esta investigación recogerá material transcrito y entrevistas relacionadas al periodo comprendido entre los años 40 hasta los años 50. Adicionalmente, la investigación tomará datos históricos, sociales de la música producida en Estados Unidos; ciudades como Chicago, Nueva York, y Nueva Orleans. La aplicación de los resultados se llevará a cabo en la ciudad de Quito.

1. CAPÍTULO I. BREVE RESEÑA DE LA IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ

A través de los años, grandes intérpretes del género Jazz han desarrollado un lenguaje único el cual, es digno de estudio. Sin embargo, en nuestro medio, resulta difícil encontrar una investigación que brinde luces sobre su método y características sonoras.

“La improvisación musical, o la generación de un discurso musical en el momento de la interpretación, pese a ser una práctica consustancial a la propia música desde sus orígenes, no ha sido tratada por la musicología tradicional con la profundidad y dedicación que a nuestro juicio merece, lo que se traduce en nuestro entorno a efectos prácticos en una casi total ausencia de estudios rigurosos y completos sobre el tema en castellano” (Contreras, s.f.).

En este enunciado se puede apreciar la necesidad de un estudio descriptivo y clasificatorio de las corrientes de improvisación que existen dentro del género, con el fin de facilitar la aplicación de las mismas al bajo eléctrico. La delimitación de este estudio se centrará en el lenguaje de Charlie Parker y Miles Davis, representantes del Bebop y el Jazz modal respectivamente. En esta parte de la investigación, se repasarán tópicos como el origen de la improvisación en la música, los antecedentes de la improvisación en el jazz y definiciones generales para comprender mejor la improvisación en este género musical.

1.1 Orígenes de la improvisación

Carlos Negrini (2016) afirma que los seres humanos son improvisadores por naturaleza. Esto se puede comprobar observando el simple acto de la conversación entre dos humanos:

“La acción de hablar o comunicarnos con otras personas es un acto improvisatorio; yace en el encuentro casual donde indagar, relacionarse,

preocuparse y crear empatía; nos lleva a improvisar preguntas y respuestas a través del sentido espacial, corpóreo y lingüístico con afán del interés o no, generado a través de este encuentro, tal vez; este sea un ejemplo poco grandilocuente, creo que inevitablemente nos invita a reflexionar, en tanto; la improvisación como parte inherente de nuestras vidas y como herramienta de comunicación, tras la organización espontánea de las ideas y exposición de las mismas”.

Esta teoría afirma además que la improvisación es parte inherente al lenguaje. Ahora revisando la definición de lenguaje en el diccionario Merriem Webster (2016): “Un sistema de palabras o signos que utilizan las personas para expresar el pensamiento y los sentimientos”. Se puede inferir que la música es un lenguaje práctico como cualquier otro que emplea el ser humano, ya sea el lenguaje de señas o el más convencional inglés o español.

Por último, Villegas (2003) en su tesis de investigación, sobre la música y el hombre, aporta: “Ciertamente, las primeras formas de expresión musical en el mundo tuvieron que ser improvisaciones” este enunciado proporciona el elemento faltante para concatenar estas tres ideas y definir de una vez por todas, el origen de la misma.

Primero se establece que la música es un lenguaje y que la improvisación es inherente al lenguaje. Por ende, estuvo presente desde el primer momento en que existió una manifestación musical. Estableciendo estos parámetros, es natural cotejar al origen de la improvisación con el origen de las manifestaciones musicales humana. Por último, es menester buscar el origen de esta manifestación en la historia de la humanidad.

Fijar una fecha exacta para la aparición de la música dentro de la historia parece ser un arduo trabajo sin un resultado satisfactorio. La educadora Climent (2011) señala que:

“Los orígenes de la música se desconocen, ya que en su origen no se utilizaban instrumentos musicales para interpretarla, sino la voz humana, o la percusión corporal, que no dejan huella en el registro arqueológico. Pero es lógico pensar que la música se descubrió en un momento similar a la aparición del lenguaje”.

Es difícil encontrar registros históricos sobre improvisación anterior al periodo de la escritura musical, sin embargo, señalar un periodo evolutivo o movimiento musical dentro de la historia como pionero del lenguaje musical y la improvisación parece ser la decisión más acertada para continuar la investigación.

Hasta el día de hoy, los avances científicos ubican al homo sapiens (40000 a.c) como el primer homínido, del que se tienen pruebas, que fabricó instrumentos musicales en la historia (Corbella, 2009). Flautas fabricadas en hueso de buitre fueron encontradas en territorio alemán. Según los investigadores estos instrumentos datan de hace 30000 o 40000 años. Lo que da pie a pensar que fue en esta época que empezó a desarrollarse el discurso musical humano y por ende la improvisación también.

En conclusión, la música es un lenguaje que el ser humano ha venido desarrollando a través de su evolución como herramienta de comunicación con otros seres de la misma especie. Una característica intrínseca de la música es la improvisación que al igual que esta, se ha desarrollado a la par como consecuencia lógica. El origen de estos dos fenómenos es algo inexacto ya que no quedan registros escritos de sus inicios, sin embargo, hallazgos científicos ubican los orígenes de la música en el periodo evolutivo conocido como la era del *Homo Sapiens* que data de hace 40000 a. c.

1.2 La improvisación en el *Jazz*

El *jazz* es un género conocido por su naturaleza improvisatoria. A diferencia de otros estilos, su fundamentación está en el discurso del solista junto con la interacción de los acompañantes, más que en la interpretación fiel de la pieza original o *Head*. Este hecho realza la capacidad inventiva y la creatividad musical del ejecutante del género más que la composición en sí misma. Las palabras del saxofonista neoyorquino Steve Lacy (s.f.), acerca de lo importante y lo complejo que resulta este arte, nos ayudaran a despejar un poco las dudas al respecto:

“En quince segundos, la diferencia entre la composición y la improvisación es que en la composición se tiene todo el tiempo que se necesita para decidir lo que se quiere decir en quince segundos, mientras que en la improvisación sólo se tienen quince segundos” (Steve Lacy, s.f.).

Esta definición ayudará al lector a entender un poco mejor la naturaleza del *jazz* y el carácter de esta investigación. Ahora, es pertinente hablar un poco sobre los aspectos técnicos de la improvisación dentro de este género, desde el punto de vista académico.

1.2.1 Aspectos técnicos de la improvisación en el *Jazz*

Según esta perspectiva, el *Jazz* presenta algunos puntos básicos que se deben entender y dominar para poder improvisar. A continuación, se enlistan algunos de ellos para una mejor comprensión del tema. Vale recalcar que la siguiente sección se fundamenta en los conocimientos adquiridos mediante comunicación personal con MS. Carlos Iturralde, director del departamento de bajo en la Universidad de las Américas-Quito, realizada en 2016.

- **Melodía o Head.** - Es la base de cualquier improvisación jazzística. Se considera melodía a la obra preconcebida sobre la que se ejecutará un arreglo y posteriormente un solo. Esta puede ser propia de alguno de los

participantes de la sesión o también puede ser tomada de algún otro autor o incluso de obras de dominio público. Casi siempre se expone al principio del tema para dar inicio a los solos y también se la utiliza para cerrar la sección de improvisación.

- **Base armónica o Changes.** - Se refiere a la armonización que se le da a la melodía anteriormente explicada. La obra "original" cuenta ya con una progresión armónica determinada, esta muchas veces es alterada como parte del arreglo propuesto por el solista o banda que la interpreta. Esta secuencia armónica se repetirá una y otra vez a lo largo de la sección de improvisación para sustentar el discurso del solista.
- **Rondas o Chorus.** - Es el nombre asignado al ciclo armónico determinado para la improvisación. Cada vez que el ciclo armónico llega a su fin, el solista habrá cumplido una ronda o un **chorus**. Una improvisación promedio durará entre 4 y 6 rondas (en dependencia de la longitud del ciclo armónico y el *tempo* de la canción).
- **Orden usual de la improvisación.** - Es bastante común que dentro de una sesión de improvisación el intérprete líder (el que expone la melodía) se haga cargo del primer solo. Luego tomará la posta el siguiente instrumento melódico (guitarra, piano, etc...) para dejar al final a la sección rítmica quienes decidirán si toman parte protagónica en los solos o no. Para la improvisación del baterista existen dos posibilidades de acompañamiento. En la primera, usualmente no intervienen otros instrumentos y el solista tiene un poco más de libertad armónica. La segunda es preparar una respuesta rítmica, a cargo de los miembros restantes con el fin de apoyar al solista, eso sí sin interferir en el discurso.
- **Convenciones armónicas.** - Generalmente el músico de Jazz aprende la melodía y los **Changes** de otros músicos de **Jazz** o a través de transcripciones de los grandes intérpretes. Esto hace que existan varias versiones de un mismí tema o canción. Existen otros métodos para obtener esta información musical, por ejemplo, una serie de libros llamados **Real Book** que manejan información estándar sobre el tema, entiéndase esta como armonía y melodía. La recomendación personal

del investigador es siempre aprender la música de su fuente, es decir transcribir la música de los discos.

- **Forma.** - Dentro de la música popular podemos encontrar un sinnúmero de fórmulas estructurales sobre las cuales improvisar. Sin embargo, se ha llegado a una concesión implícita sobre las formas más utilizadas dentro la comunidad del **Jazz**. Así podemos enlistar algunas:
 - AABA
 - ABA
 - ABC
 - ABAC

Una vez establecido el listado anterior, se establecerá que **A** representa la melodía principal, **B** una segunda parte que aporta nueva información melódica, usualmente viene acompañada de una modulación armónica para crear movimiento y denotar el cambio entre una y otra. Por último, tenemos la letra **C** que muchas veces re expone la melodía principal con ligeras variantes dándole a esta sección un carácter de conclusiva.

- **Relación armónica entre los acordes y el discurso improvisatorio.-**
Visto de una manera académica, podemos resumir este punto con la siguiente idea; el criterio con que un improvisador asemeja su discurso melódico a la progresión de acordes establecidos, jugando entre lo consonante (concordancia entre el acorde sugerido y la escala utilizada) y lo disonante (notas lejanas a la tonalidad o tensiones no disponibles dentro de la armonía sugerida).

Hasta aquí se han establecido algunas guías para una mejor comprensión en cuanto a la técnica de la improvisación en este género musical.

2. CAPÍTULO II. EL BAJO ELÉCTRICO EN EL JAZZ

Con el fin de explicar el papel que ha desempeñado este instrumento en el mundo del Jazz, este capítulo detallará el origen, evolución y la actual situación del bajo eléctrico en este género musical. Cuando hablamos de la historia de este instrumento no podemos dejar de lado su antecesor el contrabajo, dada su importancia en el desarrollo del estilo. Overthrow & Ferguson (2007) en su libro *Total Jazz Bassist*, establece a Monk Montgomery como el pionero en cambiar el instrumento acústico por el eléctrico en 1950. Los músicos de jazz empezaron a explorar el sonido de un nuevo invento: el bajo eléctrico, que ocupó el mismo lugar que el contrabajo ofreciendo un sonido único, con volumen más alto y, sin embargo, mayor portabilidad para los usuarios.

Vale la pena hacer una breve mención sobre el estilo precursor del Jazz, el Dixieland. Repasaremos un poco de su historia e instrumentación para determinar el momento en el cual el Bajo toma un rol fundamental dentro de la base rítmica de lo que vendría a ser el Jazz, desde los años cincuenta hasta la época actual. Para finalizar esta sección, daremos un listado de los principales ejecutantes de este instrumento, tanto acústico como eléctrico, buscando familiarizar al lector con los principales exponentes de este género.

2.1 Historia del bajo eléctrico

El bajo eléctrico hace su aparición en el mundo musical en el año de 1951 de la mano de su creador Clarence Leo Fender (Manus, Manus, s.f., p. 4). El primer modelo creado por Clearence fue un *Fender Precision Bass* y fue presentado por la compañía *Fender Musical Instruments Company*, añade el autor. Progresivamente fue ganando espacio y aceptación en los conjuntos de jazz de la época, hasta ser una alternativa al contrabajo, dadas sus limitaciones como volumen, *sustain*, y dificultad para transportar. Repasaremos brevemente la historia de ambos y detallaremos el contexto en que estos dos instrumentos entraron en conjunción.

2.2 Contrabajo

Hugo (2016) sitúa el origen del contrabajo en el siglo XVI en la península itálica. Este proviene de la familia de cuerda frotada, descendiente directo de la viola. Su principal aporte fue dar presencia al registro grave de la orquesta, junto con la tuba y las violas. En un principio no cumplían con el tamaño estándar al que estamos acostumbrados hoy en día, sino que eran mucho más grandes. La dificultad para digitar y extraer un sonido limpio redujo significativamente el tamaño del instrumento hasta cumplir con las medidas del hoy conocido modelo $\frac{3}{4}$. Sobre este cambio el investigador también nos provee de una fecha aproximada, el año de 1800. El modelo estándar actual obedece a la calificación $\frac{3}{4}$ (1,15cm). Estos son usualmente fabricados en madera de pino, cedro o maple.

Como dato adicional, el contrabajo, durante sus primeros años de construcción, contó con trastes hechos a base de intestinos animales. Hugo concatena la desaparición de estos con la estandarización del tamaño del bajo. Además, atribuye este suceso a la poca precisión de estos, desgaste precoz y el deterioro del instrumento.

2.3 El contrabajo en el Jazz

Durante los primeros años del siglo XX Estados Unidos experimentó una gran crisis debido a su participación activa en la Primera Guerra Mundial. De acuerdo a la Enciclopedia del Holocausto (s.f.):

“En abril de 1917, se produjo un cambio decisivo en las hostilidades cuando la política de guerra submarina irrestricta de Alemania sacó a Estados Unidos del aislacionismo y lo llevó al centro del conflicto. Las nuevas tropas y el nuevo material de la Fuerza Expedicionaria Estadounidense (American Expeditionary Force, AEF) bajo el mando del General John J. Pershing, junto con el bloqueo en constante aumento de los puertos alemanes, a la larga ayudaron a cambiar el equilibrio del

esfuerzo bélico a favor de la Entente”. Esta situación afectó anímicamente a la nación.

En ese mismo año una desconocida orquesta de Nueva Orleans, llamada **Original Dixieland Jazz Band** realizó la que hasta hoy es conocida como la primera grabación de *jazz*. El nombre de esta interpretación fue “Livery Stable Blues” y según la cadena BBC (2013) fue preservada por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos como documento del inicio de la historia documentada del *jazz* en Estados Unidos. La grabación de este tema fue en estilo **Dixieland**. De acuerdo con el Thelonius Monk Institute of Jazz (s.f.), este estilo de música tiene como característica un discurso polirrítmico en el cual varias melodías intervienen a la vez, a manera de contrapunto. Creando un efecto de movimiento ambiguo entre lo netamente rítmico y lo melódico. Los participantes de esta práctica se cuidan muy bien de no tocar por encima de los otros músicos exhibiendo un control del instrumento y criterio interpretativo muy alto. La música comúnmente llamada marcha (por su pulsación 2/4) tiene un carácter alegre y las bandas que lo interpretaban solían acompañar a los viajeros a través del río Misisipi.

Desde el punto de vista instrumental estas bandas estaban integradas por seis o siete instrumentistas, la mayoría instrumentos de viento, acompañados por una sección rítmica. El *Thelonius Monk Institute of Jazz* también, categoriza y describe a estos instrumentos de la siguiente manera:

- **Trompeta.** - Encargada de la melodía.
- **Clarinete.** - Encargada de la segunda melodía.
- **Trombón.** - Tenía como trabajo delinear la armonía del tema y en ciertos casos también tenía una parte de la melodía.
- **Tuba.** - El trabajo de la tuba era la línea del bajo.
- **Piano.** - Armonía y ritmo.
- **Batería.** - Mantener el ritmo.

Con el pasar de los años el *Dixieland* dio paso al *Swing*, cuyas bandas tenían diferentes demandas sonoras y estilísticas, siendo tal vez la más importante la de sustituir a la tuba por un contrabajo. El músico e historiador Frank Tirro en su libro *La Historia del jazz* brinda información sobre las razones por las cuales el contrabajo reemplazó a la tuba en las agrupaciones:

“El tradicional bajo de viento fue abandonado en favor del contrabajo de cuerda, instrumento que durante la época de transición de los primeros años treinta seguía tocándose a razón de dos tiempos... .. En todo caso, el uso del contrabajo aportó un sonido nuevo y distintivo a las bandas de swing. El sonido de las cuerdas del contrabajo, potente en el ataque y de rápida caída de volumen, difería considerablemente del tono regular y sostenido de la tuba, por lo que aportaba un mayor dinamismo a la sección rítmica de su conjunto” (Tirro 1993, p. 252).

A partir de aquí los combos de Jazz utilizaron el contrabajo como parte esencial de la sección rítmica.

2.3.1 Grandes exponentes del contrabajo en el Jazz

A continuación, se nombran cinco ejecutantes que contribuyeron al desarrollo del contrabajo en el Jazz:

- **Charles Mingus.**- Nació en Nogales, Arizona en el año de 1922. Bajista y compositor cuya importancia descansa sobre el hecho de haber contribuido al **jazz** con exquisitas composiciones y un gran aporte al desarrollo de la corriente conocida como *Third Stream*, de la misma manera que contribuyó a desarrollar el *Bebop*, *Hardbop* y *Cool*. También compartió escenario con grandes intérpretes del mundo del **Jazz** como Charlie Parker, Miles Davis, Max Roach. (Santoro, 2001, p. 7)
 - Sus innovaciones dentro del **Jazz** fueron cruciales en el desarrollo del estilo. De manera que el autor Gabbard (2016 p. 9) lo compara

con el trompetista Miles Davis en cuanto a la innovación de su trabajo. El escritor asegura que Mingus cambió la música varias veces. Con ciertas diferencias como el hecho de que el trompetista tenía una personalidad más mediática y por lo tanto obtuvo más reconocimiento. Mientras que Mingus por otro lado poseía un carácter introspectivo y optaba por alejarse de los medios manteniendo un perfil bajo.

- **Paul Chambers.**- Nació en Pittsburg Estados Unidos en el año de 1935, murió en Nueva York en el año de 1969. Paul Chambers es conocido dentro del ámbito musical por su innovación en la técnica de contrabajo en **jazz**. El historiador Brewer en su libro **Pittsburg Jazz** (2007, p.13) nombra algunos de los innovadores aspectos de este bajista tales como, ser uno de los primeros en ejecutar solos en estilo *pizzicato*. El primer solo bebop de bajo en una grabación estuvo a cargo de Oscar Pettiford, en el disco de Colema Hawkins *The Man I Love* (1956) (Owens 1996, p.11). Junto con Pettiford fue el primero en introducir frases *bebop* al lenguaje característico del bajo. Por último, figura entre los músicos que colaboró en los dos álbumes más relevantes de la historia del **jazz**, *Kind of Blue* (1959) del trompetista Miles Davis y *Giant Steps* (1959) del saxofonista John Coltrane, junto con el pianista Winton Kelly y el baterista Jimmy Cobb.
- **Ron Carter.** - Nació en 1937 en Michigan y es considerado uno de los mejores bajistas modernos. Además de tocar el bajo también toca clarinete, trombón y tuba (Johnson, 2001 p, 169).
 - El trabajo que lo llevó a la fama fue formar parte del segundo quinteto de Miles Davis, junto con Tony Williams, Herbie Hancock y Wayne Shorter. En el año de 1965, época en la que formaba parte de dicho quinteto, recibió en premio de la revista **Downbeat** al mejor bajista, hecho que podemos corroborar en esta misma reseña de Johnson para su libro **What is this thing called jazz**. Aparte de su estilo melódico y versátil Ron Carter es importante por ser el bajista más grabado de la historia del Jazz (Swatman, 2016).

Con una cantidad de 2,221 grabaciones. En su haber existen una extensa lista de músicos con los que ha colaborado, entre los cuales podemos citar: Kenny Barron, Chet Baker, Billy Cobham, Roberta Flack, George Benson, Aretha Franklin, Cannonball Aderley, entre otros.

- **Gary Peacock.**- Nació en Burley, Idaho, Estados Unidos, en el año de 1935. Bajista reconocido por formar parte del trío de Keith Jarrett, en el cual se interpretaban nuevas e innovadoras versiones de antiguas canciones o **jazz Standards**. La musicalidad y la interacción de Peacock con el trío formado por Jack de Johnnette en la batería y Jarrett en piano sumados a su oído instintivo y comprensivo han llevado a la música a cruzar la barrera de lo convencional para acercarse más al **jazz** de vanguardia, según el criterio del biógrafo Collar (2016) para la web **Allmusic**.
- **Dave Holland.**- Nació en Wolverhampton Inglaterra en el año de 1946. Holland como algunos de los músicos aquí nombrados colaboró con el famoso trompetista Miles Davis en el periodo de 1968 – 1970. Dueño de un talento único para componer Holland ha grabado algunos discos importantes para la historia del **jazz** tales como Conference of the Birds (1972). Life Cycle (1982). Prime Directive (2000). El biógrafo Kelsey (2016) sitúa al bajista como el segundo mejor compositor de **jazz** luego de Charles Mingus, y añade, que los pequeños grupos de Holland en el periodo de 1980 a 1990 proveyeron una alternativa para musical para el movimiento de los *neo beboppers*.

2.4 El bajo eléctrico en el Jazz

Se ha presentado evidencia que muestra que el contrabajo formó parte vital en el desarrollo del jazz en la época anterior a 1970. Esta época se caracteriza por los adelantos tecnológicos, la creación del bajo eléctrico, la búsqueda de nuevas sonoridades, la aparición del rock y la búsqueda de aceptación por una audiencia más grande y más joven cambiaron el rumbo del género. Una vez más se tomará

el ejemplo de Miles Davis, quien, acompañado de su banda, cambian los parámetros sonoros del estilo, basadas en el sonido del rock, Carr, 1998 en su extensa biografía sobre el trompetista, señala que:

“La música de *Bitches Brew*, que causaba tantos problemas a músicos tan cultos, podía, de todas formas, generar un impacto en varios niveles. Primero estaba el sonido global del grupo, que era bastante electrónico, con todos los teclados y la guitarra. Además, los nítidos pulsos de rock creaban un continuo que era familiar para a audiencia joven” (Carr, 1998 p.287).

Además, el biógrafo menciona que la larga brecha de distancia que existía entre estos dos estilos quedó corta, gracias a la innovación de Davis. Este hecho significó un nuevo estatus de estrella de rock además del reconocimiento anterior dentro del mundo de la música jazz, llegando a tocar ante públicos más grandes y compartir escenarios con grandes músicos de rock alrededor del mundo Este matrimonio entre los dos géneros fue crucial para la introducción del bajo eléctrico (que venía del mundo del rock) en la música jazz.

Nick Morrison (2011) sostiene que el paso definitivo del bajo acústico o contrabajo al bajo eléctrico se dio con el origen de la corriente estilística *jazz fusion*, la cual busca mezclar al jazz con el rock. Según Morrison el bajista gana un plano principal como solista, nombrando también a algunos de los más importantes ejecutantes del estilo como Jaco Pastorius, Stanley Clarke, Marcus Miller, Garry Willis y Victor Wooten.

2.4.1 Interpretes importantes del Bajo eléctrico en el Jazz

Según Williams, 2014. En su libro *Indianapolis Jazz: The Masters, Legends and Legacy of Indiana Avenue*, los historiadores del jazz ubican a William Howard “Monk” Montgomery como el primer bajista eléctrico de relevancia en el mundo

del jazz. A continuación, se narrará brevemente la biografía de cinco bajistas que contribuyeron al desarrollo del bajo eléctrico:

- **Jaco Pastorius.**- Nació en el año de 1951 en Norristown Estados Unidos. Murió en Fort Lauderdale en 1987. Se trata de una de las personalidades más importantes dentro de la música considerada *jazz/fusion*. Acerca de su estilo Milkowsky en su libro *Jaco: La Extraordinaria y Trágica Vida Del Mejor Bajista Del Mundo* nos dice:
 - “Poseedor de un tempo perfecto, una entonación impecable, una resistencia asombrosa, una facilidad impresionante, un asombroso sentido de invención melódica y una audacia armónica como improvisador, Jaco llevó el instrumento mucho más allá de lo que habían hecho el pionero del bajo eléctrico Monk Montgomery, los maestros del ritmo James Jamerson, Duck Dunn, Bernard Odum, Willie Weeks, Chuck Rainey o Jerry Jemmott, o incluso contemporáneos del mundo del jazz de los setenta como Ralphe Armstrong (Mahavishnu Orchestra/Jean-Luc Ponty), Alphonso Johnson (Weather Report) y Stanley Clarke (Return to Forever). Además, la manera en que Jaco utilizaba sin precedentes los armónicos como dispositivo melódico, así como la inconfundible voz que sabía extraer del bajo sin trastes (un recurso muy a menudo copiado) lo convirtieron en un auténtico revolucionario”. Jaco siempre será recordado como uno de los más grandes intérpretes del bajo eléctrico, no solo del jazz sino de toda la historia de la música” (Milkowsky, 2007).
- **Stanley Clarke.** - Nació en Filadelfia Estados Unidos en el año de 1951. Clarke fue considerado uno de los pilares del bajo eléctrico en la época del *jazz/fusion*. Así podemos constatarlo en el libro **Guía Universal del Jazz Moderno** de Guiner, Sardá, Vázquez (2006 p. 86). Los autores también señalan que Clarke empezó su carrera en grupos de **rock** como Pharoah Dancers (1971) o Gato Barbieri (1971) hasta llegar a tocar en el clásico grupo de Chick Corea llamado Return to Forever, grupo en el cual

alternaba el uso del bajo eléctrico con el contrabajo. (p. 86). Por ultimo añaden que la técnica de Clarke es digna de admirar, a menudo haciendo gala de la utilización de *slap*, golpeando las cuerdas con pulgar o a veces con la mano entera.

- **Gary Willis.**- Músico y compositor estadounidense, nacido en Texas en el año de 1957. Virtuoso bajista eléctrico especializado en el bajo *fretless*. Formó junto con su compañero y guitarrista Scott Henderson la banda llamada **Tribal Tech** en 1983. Desde su adolescencia estudió música en North Texas State University pero la mayoría de su instrucción en el bajo fue de manera autodidacta. También se desempeña como profesor y ha desarrollado algunos métodos instructivos como *Progressive Basics* (1991) y *Lessons With the Great of Bass* (1995). Continúa activo hasta el día de hoy (Gregory 2002, p.547).
- **Victor Wooten.**- Bajista Estadounidense nacido en Hampton, Virginia en el año de 1964. Este virtuoso instrumentista empezó a tocar el bajo a la edad de tres años. A los cinco años ya debutó en los escenarios con sus hermanos en una banda conocida como *The Wootens*. Su reconocimiento empezó en los años 90 con sus álbumes en solitario y sus continuas colaboraciones con el ejecutor de banjo Bela Fleck. El grupo fue conocido como *Bela and the Flecktones*, con ellos obtuvo varias nominaciones a los premios Grammy y algunos números uno en las principales listas de **jazz** (Phares, 2016).
- **Marcus Miller.** - Bajista nacido en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos en 1959. Además, se desempeña como productor y compositor. Miller empezó su carrera como productor y compositor de Miles Davis a mediados de los años 80. Su álbum más famoso de la época fue *Tutu* (1986), álbum que marco una nueva tendencia dentro del *jazz/rock*. Su estilo se adentra en el mundo del R&B, además ha perfeccionado la técnica de *slap*. Ganador de dos premios Grammy, el bajista continuo activo hasta el día de hoy (Marcus Millerl, s.f.).

En conclusión, el desarrollo del género estuvo marcado por el cambio de instrumentos en la sección rítmica. Con el surgimiento del *Dixieland* el papel del bajo fue ocupado por la tuba. Luego con la llegada del *swing* llegaron también nuevas necesidades sonoras, como consecuencia de esto el contrabajo sustituyó a la tuba dentro de la sección rítmica del combo. En la época de 1970 con el surgimiento del *rock* el **jazz** toma prestado recursos estilísticos, de este hecho surgen nuevas necesidades estéticas que obligan a los músicos a buscar nuevas sonoridades. Es aquí donde entra el bajo eléctrico dando pie a nuevos estilos como el *jazz/fusion*. Como resultado de esto surgen también nuevos intérpretes con innovadoras técnicas como Jaco Pastorius.

3. CAPÍTULO III. ANÁLISIS ARMÓNICO Y MELÓDICO DE LAS CORRIENTES DE IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ

Don Michael Randel (2003), define la improvisación como “La creación de música en el transcurso de la ejecución de la misma”. Dentro del mundo del *jazz*, muchas veces el papel más importante recae sobre el improvisador o el conjunto que interactúa más que la composición en sí. En este capítulo se analizará de manera más profunda este fenómeno a través del discurso musical, la técnica, expresión y el contexto histórico de dos solistas. El saxofonista Charlie Parker (1920-1955) y el trompetista Miles Davis (1926-1991) ambos representantes de dos diferentes corrientes de improvisación y según el criterio del investigador, relevantes para el desarrollo de la misma dentro del género *jazz*.

Dentro del desarrollo de la música étnica norteamericana conocida como *jazz*, el mundo entero ha podido ser testigo de algunas corrientes o escuelas claras con sus respectivos representantes. Los investigadores Shepherd y Horn, 2012, en su enciclopedia *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, señalan que: la evolución del *Jazz* se vuelve difícil de categorizar a partir de 1960 cuando estilos o corrientes ya establecidas con anterioridad como el *Hardbop*, *Bebop*, *cool jazz*, *swing* y *free jazz* compiten con los relativamente nuevos movimientos llamados *fusion*, caracterizados por el uso de instrumentos eléctricos y bases

rítmicas orientadas al Rock. Para lograr resultados concretos y un documento práctico, esta investigación se basa en dos corrientes claras del Jazz. El Bebop y el jazz modal.

Dentro de esta investigación se puede evidenciar el contraste de estos dos estilos de improvisación. El *bebop* que nació en los años 40, se decantaba por una armonía disonante, ritmos rápidos y solos acrobáticos que utilizaban recursos como el cromatismo y la disonancia con frecuencia, así lo menciona Owens, 1996, en su libro *Bebop: The Music and the Players*. Factores que no terminaban de agradar al público, que venía acostumbrado a un sonido más digerible como el de la corriente del *swing*. Sin embargo, estos intérpretes movieron la barra de la genialidad en lo que al discurso melódico respecta, brindando a la audiencia solos increíbles llenos de pasión y con un alta estética musical y artística. Por otro lado, el *Jazz modal* es una corriente que busca horizontes distintos al *bebop* en cuanto a la velocidad, complejidad melódica y además aporta nuevas perspectivas, más simples, de composición desde el punto de vista armónico.

Martin y Waters, en su libro *Essential Jazz: First 100 years*, (2008), mencionan algunas características que pueden ayudar a reconocer al Jazz modal. La primera es, un escaso movimiento armónico, donde un acorde puede durar más de cuatro, ocho y dieciséis compases. Segundo el uso de la técnica pedal (líneas estáticas de bajo donde la armonía puede o cambiar). Tercero, substracción de cadencias tonales. Por último melodías que hagan uso del intervalo de cuarta justa. El éxito de esta investigación radica en poder marcar las diferencias entre estas corrientes, a la par que se encuentren puntos en común entre ambas para poder formar un criterio equilibrado y aplicar el mismo al discurso solista del lector.

3.1 Principales exponentes de las corrientes de improvisación elegidas.

A continuación, se brindarán ideas y se aportará información veraz sobre el contexto histórico en que se desarrollaron ambos solistas, además de proveer una clara idea de la trascendencia musical de cada uno de ellos dentro de su ámbito.

3.2 Charlie Parker

Saxofonista estadounidense, que junto al trompetista Dizzy Gillespie, desarrolló el lenguaje solista conocido como *bebop* (Kidder, Oppenheim, 2008 p.143). Nació en el año de 1920 en Kansas, Estados Unidos. Creció con su madre Adelaide Bailey, su padre Charles Parker los abandonó a temprana edad. El pequeño Parker no tenía mayor interés en el colegio. Cuando niño fue inspirado por Rudy Valley para tocar el saxofón. Instrumento que fue donado por su madre, quien luego le compraría uno propio. Nunca recibió formación musical académica, todo lo que aprendió fue gracias a la “tradición oral”.

Durante sus primeros años en el ámbito musical Parker fue criticado y a menudo calificado de manera negativa, hecho que lo volvió resistente a cualquier tipo de burlas. Su situación cambió cuando se mudó a Nueva York en el año de 1939, después de algunas sesiones de improvisación había dejado la semilla que germinaría algunos años después en su segunda venida a Nueva York. Ahí conoció a Gillespie con quién compartirían fama y reconocimiento (Woideck, 1998). Mientras estaba en la ciudad de Kansas, el [Charlie Parker] se sorprendió al conocer a un ejecutor del saxofón alto Sonny Stitt, quien luego se convertiría en un miembro de la “escuela” de Charlie Parker, hizo su primera aparición en la escena con la banda de Tiny Bradshaw (Priestly, 2007).

Es conocida su devoción por la práctica musical, en un artículo para el Instituto de Difusión y Desarrollo del Jazz de la Universidad de Flores (s.f.) se menciona que: “Entre 1942 y 1944 adquirió una prodigiosa técnica. Llegó a practicar hasta

11 horas por día durante muchos años, y tocó con los mejores músicos del jazz moderno, como Dizzy Gillespie, Thelonious Monk y Kenny Clarke, entre otros”. Este gran músico dejó para la humanidad un gran legado musical y una extensa obra digna de estudio. Sin embargo, su vida personal estuvo marcada por su adicción a las drogas y la lucha constante por sobrevivir en un mundo racista. Acerca de esto el escritor Priestly (2007 p. 106) cita al famoso trompetista Gillespie diciendo: “Lo que él hizo fue enorme. Puedes escuchar su música donde sea... Pero mucha gente solo habla de su vida personal –gente que no lo conoce- lo importante realmente es su música”

Vale recalcar que la información disponible sobre la biografía de Charlie Parker es insuficiente. En las palabras de Brian Prestley, el libro de Charlie Parker: His Life and Music, tiene un corto pero contundente capítulo biográfico, sin embargo, es el único libro que cubre con detalle la evolución e implicaciones de la música de Parker.

3.3 Miles Davis

Miles Davis III nació en Illinois en mayo 26 de 1926. Desciende de una familia adinerada, donde su padre (segunda generación de afroamericanos libres de la esclavitud) era un exitoso dentista y su madre una acomodada ama de casa, su familia vivía en un lujoso barrio de gente blanca (Carr, 1998).

A medida que el joven Davis crecía se relacionaba con otros músicos prominentes de la escena local. Uno de los más notables fue el también trompetista Clarke Terry. La escritora Jerry Warner en su biografía sobre Davis nos cuenta que; Terry fue impresionado por un joven Miles de tan solo 14 años, por lo que decide invitarlo a tocar en su banda en el *Moonlight Inn*. Estas sesiones fueron amigables pero competitivas, con la audiencia como gran beneficiada. Además de Terry, Davis también pudo tocar con el baterista Nick Haywood, el pianista Emmanuel St. Claire Brooks (Warner, 2014).

Una vez ya establecido en la ciudad de Nueva York, Davis continúa rodeándose de renombrados músicos de la escena, particularmente con el saxofonista Charlie Parker:

“... Eso significaba que Parker podía darse el lujo de reclutar a los músicos que quería y ofrecerles un empleo estable. Escogió a Miles Davis y a Max Roach; el contrabajista era Tommy Potter, que había tocado en la banda de Eckstine, y el pianista era un músico menos conocido que se llamaba Duke Jordan” (Carr, 1998).

A lo largo de su carrera Davis formó dos grandes quintetos, estos le permitieron explorar de manera profunda el *Jazz*, con resultados innovadores, brindando nuevas perspectivas sobre improvisación solista y colectiva. Al respecto de esto el crítico Benjamín García (2015) compara al primer quinteto de Davis con otros grandes grupos dentro de la historia del *Jazz* tradicional:

“The Miles Davis Quintet publicaron 4 álbumes (Prestige) producto de tan sólo dos sesiones de grabación en 1956, pero rebosantes de creatividad y buen Jazz. Las grabaciones reflejan la vertiginosa evolución de un combo por el que, ni músicos de Jazz ni críticos en la materia, apostaron en su nacimiento en 1955, es más, literalmente lo acribillaron. Sin embargo, el combo marcó un hito en la historia del Jazz, como anteriormente lo hizo el Hot Five de Louis Armstrong, o la formación de Charlie Parker y Dizzy Gillespie” (García, 2015).

El material sobre el cual trabajó el grupo, fue casi completamente de autores externos. Sus grabaciones para la discográfica *Prestige* fueron improvisaciones sobre el repertorio *Jazz* tradicional. En la opinión del investigador, el valor y la importancia de este grupo para la escena musical radicarón en la creatividad y fluidez de sus ejecuciones, brindando nuevos puntos de vista para la interpretación de este catálogo tan trillado.

Este quinteto fue conformado por el baterista Joseph Rudolph Jones (1923), el contrabajista Paul Chambers (1935), el pianista William Garland (1915) además del saxofonista John Coltrane (1926) y el propio Davis en la trompeta.

El segundo gran quinteto del trompetista tuvo su origen en el año de 1965. Sus integrantes fueron; Wayne Shorter (1933) en el saxofón, Herbie Hancock (1940) en el piano, Ron Carter (1937) en el contrabajo y Anthony Williams (1945-1997) en la batería.

A diferencia del primer quinteto, este basó su repertorio en obras propias, teniendo entre sus principales compositores al saxofonista Shorter y el pianista Hancock. El aporte de este grupo al *Jazz* se enfocó en un concepto desarrollado por Davis, al cual denominó "*Time, no changes...*" así asegura el investigador Waters (2011) en su libro **The Studio Recordings Of The Miles Davis Quintet, 1965-68**. En la misma investigación Waters nos explica de manera sencilla lo que Davis buscaba, romper las formas tradicionales del *Jazz* dando más importancia al discurso solista. Muchas veces este concepto obligaba a sus acompañantes a dejar de lado la estructura armónica del tema para apoyar las ideas melódicas del improvisador.

El segundo quinteto llevó la música a niveles inimaginables, donde la barrera de los compases y los cambios armónicos pasan a un segundo plano. Esto fenómeno provocaba momentos melódicos mucho más expresivos de lo que se acostumbraba en la época. Esto nos lleva a otro concepto desarrollado por Davis llamado "*Controlled Freedom...*". En estos términos se expresa Narbona, acerca del grupo de Miles Davis:

"Se trata de una evolución del jazz modal que Miles mismo inicio en 1959 (y que ya comentamos anteriormente en otro post) hacia otros derroteros aún más arriesgados, dando mayor libertad a cada uno de los integrantes del grupo, pero sin que la cosa se desmadre (no llegamos a la atonalidad del free-jazz, aunque nos quedamos cerca). Es lo que él mismo denominó

"controlled freedom", en el sentido de libertad, pero bajo control. La música fluye, los fraseos empiezan a difuminarse hasta casi desaparecer, pero todo perfectamente integrado en el grupo, siempre rozando los límites de lo "ortodoxo". Los álbumes más representativos de este momento son "Miles Smiles", "Sorcerer", "Nefertiti" y "Water Babies" (Narbona, 2011).

Mientras *Bird* (Charlie Parker) buscaba un espacio dentro del competitivo mundo del *jazz* que en ese momento privilegiaba las acrobacias melódicas y rítmicas de sus ejecutantes, Miles Davis revolucionaba la concepción del discurso solista a cada paso que daba. Parker improvisaba intrincados pasajes solistas sobre un nuevo concepto armónico, que desarrollaban los grandes de la época. Jugando con la dualidad del mundo cromático y la disonancia, le mostró a la música las posibilidades melódicas de sus composiciones. Por otro lado, Davis buscaba plasmar la belleza de lo abstracto, sus conceptos y dirección musical evidencian un criterio formado, con una concepción de la estética única. Davis innovó en cada estilo que interpreto hasta hacerlo suyo, su voz es única a través de sus solos. Esta investigación busca conjugar ambos estilos para sugerir una perspectiva centrada en la que el solista pueda ejecutar un solo equilibrado en el cual las dos corrientes se vean reflejadas.

4. CAPITULO IV. ANÁLISIS MELÓDICO Y ARMÓNICO DEL LENGUAJE DE CHARLIE PARKER Y MILES DAVIS COMO PRINCIPALES EXPONENTES DEL BEBOP Y EL JAZZ MODAL RESPECTIVAMENTE, APLICADO AL BAJO ELÉCTRICO.

Mientras el material auditivo utilizado proviene de las grabaciones originales Charlie Parker y Miles Davis, todo el material escrito para este estudio proviene de las transcripciones realizadas por el investigador. Para poder pautar esa información y presentarla de manera formal se usó el *software* musical Finale.

4.1 Repertorio

El repertorio escogido para esta investigación recoge material específico de la época en que las dos corrientes estaban vigentes. Para analizar el lenguaje de Charlie Parker se escogieron temas entre 1940 y 1949 y estos son: “*Segment*”, “*Anthropology*” y “*Yardbird Suite*”. Por el lado de Miles Davis los temas analizarse se encuentran dentro del disco **Kind of Blue (1959)** y estos son: “*Blue in Green*” “*So What*” “*Freddie Freeloader*”

El análisis melódico, tanto como armónico y aplicación práctica se representará en partitura. Para la aplicación práctica, el investigador especifica una digitación determinada tanto como el sector del instrumento donde se debe ejecutar el pasaje analizado. Esto como el resultado de una ardua experimentación sonora y técnica en el instrumento, el investigador contó con la asesoría del profesor guía de esta tesis, Ms. Carlos Iturralde.

Los números situados en la parte superior de los gráficos correspondientes a la aplicación práctica, representan las cuerdas de un bajo eléctrico de cuatro cuerdas, siendo el número **1** la cuerda más aguda (Sol). Mientras que los números de la parte inferior representan los dedos de la mano izquierda, siendo **1** el dedo índice.

4.2 Segment

Este corte aparece en algunos discos recopilatorios de la obra de Parker, lo que hace difícil precisar la fecha exacta en que este tema fue grabado. La versión del tema que se usó para esta investigación aparece en el disco **Charlie Parker and His Orchestra**, grabado en el año de 1949 para la discográfica **Verve**. Los músicos que intervinieron en esta grabación fueron: Charlie Parker en el saxo, K. Dorham en la trompeta, Max Roach en la batería, Tommy Potter en el bajo y Al Haig en el piano, todo esto según la reseña del cronista Koch, 1988.

Para facilitar el análisis armónico y melódico, como también su posterior aplicación práctica, el investigador ha tomado la decisión de escribir todos los análisis con su notación real, es decir, sin alteraciones en la clave. Esto se debe a que el lenguaje *bebop* al tener un carácter cromático a menudo utilizará más alteraciones que las que definen la clave de la tonalidad dificultando la explicación y el posterior análisis.

Figura 1. Segment frase 1

Análisis Armónico. - Esta composición original de Parker sugiere la tonalidad de **Si Bemol Menor**. Su forma es **AABA** de 32 compases, donde **A** representa la melodía principal y **B** es un puente improvisado y finalmente cierra con **A** exponiendo de nuevo la melodía.

Los compases aquí transcritos, corresponden a la primera frase del solo de saxofón alto interpretado por Charlie Parker (minuto 0:37). En el primero compás claramente tenemos el primer grado menor de la tonalidad (i). Para el segundo compás podemos notar una cadencia (ii -V7) donde **Do menor** (ii) y **Fa dominante** (V7), resuelven hacia el tercer compás con un movimiento de cuarta decente. El cuarto compás presenta la misma cadencia (ii-V7) que resolverá al primer grado de la tonalidad **Si bemol menor**.

Figura 2. Segment frase 1

Análisis Melódico. - En este análisis podemos encontrar ciertas particularidades del lenguaje *Bebop* como lo son los pasos cromáticos y las bordaduras. Además, debemos señalar ciertas notas extrañas a la tonalidad de **Si bemol menor**, notas que sugieren acordes de otros modos distintos al de la tonalidad misma.

En el primer compás aparecen la novena natural y la raíz del acorde en tiempo débil a manera de preparación para una secuencia ascendente de notas de la escala de **Si bemol menor**, estas son: la quinta justa, la sexta mayor, novena mayor y tercera menor del acorde. La sexta de esta frase no pertenece al modo menor natural del cual se pensaría desarrolla este pasaje, es una sexta mayor, lo que sugiere que el acorde en si es una prestación modal de **Si bemol dórico**, un recurso bastante usado por Parker para brindar diferentes colores a su discurso solista.

En el segundo compás, el saxofonista delinea la armonía propuesta tocando la raíz del acorde **Do menor**, seguida por la séptima menor del mismo acorde. Una vez más podemos observar la aparición de la sexta mayor sobre un acorde menor, fenómeno que vimos en el compás anterior. Sugiriendo que específicamente el acorde de **Do menor** sería una prestación modal de **Do dórico**. La otra mitad del compás es un acorde dominante que eventualmente resolverá al primer grado por un movimiento de cuarta descendente. Melódicamente, la intención del solista es delinear un acorde dominante alterado. Es por esta razón que su melodía expresa la novena menor, la raíz, la sexta menor y la cuarta sostenida, todas estas tensiones propias de un dominante alterado.

El último el compás pertenece al primer grado de la tonalidad, donde Parker toca la novena mayor, la cuarta justa en tiempo débil y finaliza descansando en la sexta mayor del acorde una vez más. Sugiriendo la prestación modal de **Si bemol dórico**.

Es importante resaltar la habilidad de Parker para improvisar líneas en tiempo real. Dentro de la mayoría de estas frases se evidencia un concepto melódico distinto y consiente al momento de estas ser construidas, como lo es la aparición de la sexta mayor, enfatizando el modo **Dórico** dentro de todos los acordes menores de este análisis.

MINUTO 0.37

SEGMENT FRASE 1

CHARLIE PARKER

CUERDAS

ELECTRIC BASS

MANO IZQUIERDA

Figura 3. Segment frase 1

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Esta frase tiene un nivel de dificultad medio, donde el ejecutante debe poner atención en la figura de tresillo de corchea y el uso de cuerdas al aire.

MINUTO 0.48

SEGMENTO FRASE 2

CHARLIE PARKER

ELECTRIC BASS

E.S.

Figura 4. Segmento frase 2

Análisis Armónico.- Esta frase corresponde al primer *chorus* de Charlie Parker, e específicamente al minuto (0:48), los últimos cuatro compases de la sección **A**, antes de pasar al puente.

El primer acorde es un **Fa dominante (V7)** que resolverá por movimiento de cuarta descendente, a **Si bemol menor (i)** en el siguiente compás. Ese movimiento se repite exactamente en los dos siguientes compases, repitiendo el primer grado de la tonalidad en último compás con la peculiaridad de que no hay una melodía presente. A manera de preparación para el puente.

MINUTO 0.48

SEGMENT FRASE 2

CHARLIE PARKER

ELECTRIC BASS

E.S.

Figura 5. Segmento frase 2

Análisis melódico.- En estas frases podemos evidenciar nuevas técnicas en el fraseo, como lo son el cromatismo, la bordadura y la nota de paso. Como información adicional el profesor Martínez, en su blog sobre teoría musical (2013), considera **cromatismo** al paso de una a otra nota con distancias de un semitono. Así mismo el concepto para **nota de paso** de la profesora María Tardío Cabrera en su aula virtual es el siguiente:

“Un salto melódico entre dos notas reales (del mismo acorde o no) puede completarse con notas en todos sus grados intermedios (es decir, procediendo por grados conjuntos), diatónicos o cromáticos; estas notas intermedias se llaman *notas de paso* y son rítmicamente débiles, aunque se pueden colocar en cualquier parte del compás...” (Tardío, 2016).

Del mismo escrito de Tardío extraemos el concepto de bordadura:

“Aparece situada a distancia de segunda –superior o inferior- de una nota real para volver a continuación a ella. Es por tanto una nota de valor rítmico débil que sirve para adornar una nota inmóvil. Los floreos [Bordaduras] superiores son diatónicos y se pueden ejecutar de 2da mayor o menor. Los floreos inferiores se ejecutan a distancia de 2da menor, salvo en el floreo inferior de VII, que se realiza a distancia de 2da mayor. También es posible realizar un doble floreo –superior e inferior- de una misma nota” (Tardío, 2016).

El primer compás presente un **Mi natural** sobre el acorde de **Fa dominante** lo que convierte a esta nota en una séptima mayor dentro de un acorde que ya contiene una séptima menor por definición. Esto provoca una disonancia ya que dos notas cromáticas dentro del mismo acorde tendrán un choque de frecuencias, sin embargo, este es un efecto buscado por el solista para buscar la sensación de relajación o estabilidad en el siguiente compás esa misma nota jugará el papel de la **oncena sostenida**. El siguiente compás presenta un movimiento descendente desde la oncena sostenida antes mencionada pasando por la tercera menor, la raíz y la quinta. Para la segunda parte evidenciamos otro fenómeno que es el paso cromático y la bordadura ascendente desde la oncena sostenida hacia la quinta y de regreso un movimiento cromático descendente hasta la tercera menor.

El siguiente compás comienza con una quinta y baja hacia la cuarta. La siguiente figura es un tresillo de corchea en el cual entran la tercera mayor, la quinta y la séptima menor y por último una figura descendente desde la novena bemol, la raíz, la oncena sostenida y la tercera mayor, delineando claramente un acorde alterado, justamente por las tensiones antes mencionadas. El último compás es un claro primer grado de la tonalidad donde la primera nota es la raíz seguida por la quinta, la séptima menor y aquí podemos observar una bordadura descendente desde la séptima hasta la sexta natural, evidenciando una vez más la prestación modal del modo dórico.

Figura 6. Segmento frase 2

Aplicación práctica al bajo eléctrico. - En esta digitación en particular el investigador sugiere tocar con dedo 4 pasajes que se verían tocar normalmente con dedo tres y la explicación es sencilla, dada la velocidad y dificultad técnica de la frase, el ejecutante necesita fuerza y precisión, en la mayoría de los casos el dedo 4 tiene estas características, más que el dedo 3.

Figura 7. Segmento frase 3

Análisis Armónico. - Esta frase pertenece al puente del tema y al igual que la frase anterior está en el primer *chorus* del solo de Parker. El primer compás descansa sobre el acorde de **Mi bemol menor (ii)** y forma parte de la una cadencia **ii-V7**. El siguiente compás alberga al acorde **V7/III** que resuelve en forma descendente por distancia de una cuarta en el siguiente compás. **Re bemol mayor**, este puede ser interpretado como el grado relativo mayor de la tonalidad original de la composición o sea **Si bemol mayor**. Por último, tenemos el acorde de **Fa dominante** que eventualmente resolverá al primer grado de la tonalidad dando paso a la parte **A** otra vez.

Figura 8. Segmento frase 3

Análisis melódico. - El discurso melódico presenta una sencilla figura descendente en la cual están presentes la quinta, la tercera menor, la raíz y la quinta otra vez. Seguidas por una figura de corcheas ascendente, la séptima menor, la quinta sostenida y la sexta formando una bordadura inferior para terminar en la novena.

El siguiente compás está conformado por un acorde dominante y como ya habíamos notados en ejemplos anteriores, Parker se decanta por líneas que contengan las tenciones de un acorde alterado. Siendo en este caso la quinta sostenida la sexta natural y la quinta sostenida, esta figura de tresillo de corchea es también una bordadura ascendente. Seguidas por una línea cromática que va desde la novena sostenida (nota característica del acorde alterado) seguida por la novena natural para luego entrar en una bordadura ascendente dentro de una figura de tresillo de semicorchea para finalmente pasar por la séptima bemol, la sexta natural y la oncena. Este pasaje es un ejemplo claro del lenguaje acrobático y por demás virtuoso que caracterizaba a Charlie Parker y al movimiento del *bebop* en general. La conjugación de técnicas como la bordadura, el tresillo y el cromatismo logran una sensación de tensión y disonancia que finalmente resolverá en el acorde objetivo de la cadencia, **Re bemol Mayor**.

El siguiente compás empieza con la quinta sostenida seguida por la novena sostenida. Una figura de tresillo de corchea adelanta a la tercera, la quinta y la séptima mayor. Luego un movimiento cromático descendente desde la novena, la novena menor y finalmente la raíz, y cierra con una bordadura ascendente entre la raíz y la novena menor. Por último, para el acorde dominante que nos trasportará a la parte **A** presenta la quinta, la oncena y finalmente la tercera mayor.

MINUTO 1.01

SEGMENT FRASE 3

CHARLIE PARKER

CUERDAS

ELECTRIC BASS

MANO IZQUIERDA

E.B.

The image shows a musical score for 'Segment Frase 3' by Charlie Parker. It is a bass line for electric bass, with guitar strings and left hand parts also indicated. The score is in 4/4 time and features a complex melodic line with many chromaticisms. The score is annotated with fingerings and string numbers. The guitar strings part is written in a shorthand notation above the staff. The electric bass part is written in a shorthand notation below the staff. The left hand part is written in a shorthand notation above the staff. The electric bass part is written in a shorthand notation below the staff.

Figura 9. Segmento frase 3

Aplicación práctica al bajo eléctrico. - Este pasaje tiene un alto grado de dificultad interpretativa, sobre todo el segundo compás, donde el recurso del cromatismo es bastante recurrente. El investigador sugiere al practicante familiarizarse primero con el audio del tema hasta poder ser capaz de cantarlo sin necesidad del instrumento, una vez interiorizado puede proceder a la lectura y posterior práctica de esta frase.

4.3 Anthropology

Esta composición, inicialmente titulada “*Thriving a Riff*” fue compuesta originalmente por Charlie Parker en el año de 1945, aunque fue finalmente inscrita con los nombres de Parker y Dizzy Gillespie (Woideck, 1998). Un tema con estructura **AABA** donde **A** presenta la melodía del tema y la parte **B** es un puente; el mismo que cuenta con una melodía escrita. Usualmente las composiciones de Parker presentan puentes libres para la improvisación.

Para finalizar se expone el tema nuevamente (**A**) para dar paso a los solos. Esta particular forma armónica se denomina “*Rhythm and Changes*” esta progresión aparece en el tema musical “*I got rhythm*” de los compositores Geroge y Ira Gershiwn (Martin & Waters, 2015). Dentro de esta guía de estudio esta tal vez sea la pieza con nivel de dificultad más alto para la interpretación y el análisis, debido a la velocidad y lo intrincado de sus frases *bebop*.

MINUTO 0.31

ANTHROPOLOGY FRASE 1

CHARLIE PARKER
C-7 F7

ELECTRIC BASS

The image shows a musical score for an electric bass part. It is in 4/4 time and starts at 0:31. The title is 'ANTHROPOLOGY FRASE 1'. The composer is Charlie Parker. The chords are Gb7, Eb7, Gb7, and G7. The bass line consists of four measures of eighth notes: G2, Bb2, D3, E3; G2, Bb2, D3, E3; G2, Bb2, D3, E3; G2, Bb2, D3, E3.

Figura 10. Anthropology frase 1

Análisis Armónico.- Frase extraída del (minuto 0.31) del solo de saxofón. Esta frase empieza en el noveno compás de la parte **A**. El primer compás tiene un acorde de **Si bemol dominante (V7/IV)**, este resuelve por un movimiento de cuarta descendente hacia el **(IV)**. El siguiente compás es un intercambio modal, usualmente este acorde debería ser un **Mi bemol Mayor**, este fenómeno es recurrente en un “*rhythm and changes*” ya que los solistas consideran intercambiables estas calidades de acordes ya que las escalas utilizadas provienen de la escala *blues*, que en algunas de sus variantes puede contener las tensiones necesarias para validar este intercambio.

Para la última parte tenemos una cadencia muy común en este estilo denominada “*Turn around*” donde vemos esta secuencia de acordes (V7/IV) (V7/ii) (ii) (V7) para resolver finalmente al primer grado de la tonalidad **Si bemol mayor**.

MINUTO 0.31

ANTHROPOLOGY FRASE 1

CHARLIE PARKER
C-7 F7

ELECTRIC BASS

The image shows a musical score for an electric bass part, similar to Figure 10. It includes fingerings for the notes: 5 6 7 6 5 4 3 2; 5 4 4 b 5 3 1 b; 1 b 4 7 2 b 4 4 2.

Figura 11. Anthropology frase 1

Análisis melódico. - La primera frase del tema es una sencilla figura de corcheas que delinea el acorde de **Si bemol dominante** donde aparecen la quinta, la sexta natural, la séptima menor. Luego tenemos la figura inversa donde suenan la quinta, la cuarta la tercera mayor y la novena.

Para el segundo compás volvemos a tener un acorde dominante. Para este pasaje el solista se decanta por una línea cromática donde aparecen la quinta, onzena sostenida seguida por la onzena natural y la sexta natural. El siguiente movimiento es de corcheas descendente y suenan la quinta, la tercera mayor, la raíz y la sexta natural. Para los últimos compases tenemos una clara frase con cromatismos *bebop*. Para esta cadencia Parker utiliza la raíz, la sexta bemol, la once y la séptima mayor, esta última solo como nota cercana para llegar a la novena sostenida del siguiente acorde. Después de eso tocará la sexta menor y un movimiento cromático ascendente por la onzena, la onzena sostenida y finalmente descansa en la novena natural del acorde **Do menor** del último compás.

Para finalizar es importante mencionar que la frase utilizada en el penúltimo compás de esta transcripción tiene una aparición recurrente dentro del solo de Parker incluso con una armonía diferente, como se mencionará en el tercer ejemplo de este análisis.

The image shows a musical score for the first phrase of 'Anthropology' by Charlie Parker. It is written for electric guitar in 4/4 time. The score includes a staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). Above the staff, the string names are listed as 'Cuerdas' and 'Electric Gigs'. Below the staff, the left hand fingering is indicated as 'Mando Izquierda'. The title 'ANTHROPOLOGY FRASE 1' and the composer 'CHARLIE PARKER' are also present. The tempo is marked as 'MINUTO 0.31'.

Figura 12. Anthropology frase 1

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- A simple vista una sencilla frase de corcheas, la importante aquí es la digitación sugerida. Para lograr una articulación similar a la de Parker, el investigador sugiere utilizar el mismo dedo para tocar varias notas que están dispuesta en la misma cuerda. Esto de cierta manera se asemeja al *legato blues* que caracteriza a Parker. Además, si el lector se fija detenidamente un fenómeno similar ocurre con los saltos entre cuerda y cuerda, esta digitación privilegia la velocidad que el ejecutante necesita para llevar a cabo este pasaje más que la técnica. Básicamente la economía de movimientos brinda mayor agilidad.

MINUTO 0.44 **ANTHROPOLOGY FRASE 2** CHARLIE PARKER

Figura 13. Anthropology frase 2

Análisis Armónico. - Esta frase aparece en el minuto 0.44 del primer *chorus* del solo de Parker. Puntualmente es el quinto compás del puente (B). El puente de un “*Rhythm and changes*” está formado por una secuencia de dominantes que parten desde **V7/iv**, **V7/ii**, **V7**. Todos estos a distancias de cuartas descendentes y cada uno tiene una duración de dos compases.

MINUTO 0.44 **ANTHROPOLOGY FRASE 2** CHARLIE PARKER

Figura 14. Anthropology frase 2

Análisis Melódico. - Esta frase es un claro ejemplo de cómo abordar una cadena de dominantes que se mueven por cuartas descendentes. En el primer compás tenemos la séptima menor, seguida de la raíz, la novena y la quinta sostenida, muy característica de un acorde alterado. Luego llega la sexta natural y la raíz otra vez para descender por la séptima menor y luego la sexta natural. En el siguiente compás la frase de corcheas descendente empieza en la quinta, luego la cuarta después la tercera mayor y finalmente la novena natural. Una segunda frase de corcheas descendente empieza con la sexta menor (nota característica del acorde alterado) luego la tercera mayor y la novena menor (alterado) y finalmente la séptima mayor en tiempo débil.

El siguiente compás tiene un **Sol** en tiempo fuerte, marcando una novena. Seguido de esto viene una figura de semicorcheas descendente donde se delinean la séptima menor, la sexta natural, la quinta y la oncena sostenida, lo que sugiere un acorde alterado. Para terminar, suena una novena, la séptima menor y la oncena sostenida otra vez. Para el último compás hay un movimiento cromático hacia la oncena natural, luego la novena sostenida, la tercera mayor y la novena menor, todas estas tensiones de la escala alterada, como final de la frase existe un movimiento cromático desde la séptima menor, pasando a la séptima mayor y finalmente la raíz del acorde.

MINUTO 0.44

ANTHROPOLOGY FRASE 2

CHARLIE PARKER

QUERDAS 2 2 1 2 2 2 2 2 2 2 3 3 2 3 3 4

ELECTRIC BASS

MANO IZQUIERDA 3 4 1 1 1 4 2 1 3 1 3 1 4 3 1 4

E.B. 1 2 2 3 3 1 2 3 4 4 4 0 3 3 3

0 1 0 4 1 0 1 1 3 1 2 1 4 4 4

Figura 15. Anthropology frase 2

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Esta frase no sugiere mayor dificultad a la hora de ejecutar ya que la digitación se resuelve de manera sencilla con la técnica común de bajo eléctrico, es decir nada de saltos forzosos o incómodos. Hay que tener un poco de cuidado en el tercer compás ya que supone un esfuerzo adicional tocar una frase de semicorcheas a una velocidad tan alta. En el último compás procurar tocar el movimiento cromático con el mismo dedo para simular el *legato*.

MINUTO 1.02

ANTHROPOLOGY FRASE 3

CHARLIE PARKER

ELECTRIC BASS

b^7 E^b_{MA7} E^b-7 B^b_{MA7}

Figura 16. Anthropology frase 3

Análisis Armónico. - Esta frase corresponde a los cuatro últimos compases de la segunda **B** antes de saltar al puente. Precisamente en el minuto 1.02.

El primer compás es un **Si bemol dominante (V7/IV)** que resolverá en el siguiente compás por un movimiento de cuarta descendente. El siguiente compás es un **Mi bemol mayor (IV)** que en el tercer tiempo del compás se transforma en menor por el movimiento de la tercera, este acorde cumple la función de subdominante, lo que crea una pequeña sensación de resolución hacia el ultimo compás donde el acorde fundamental de la tonalidad se hace presente, **Si bemol mayor**.

MINUTO 1.02

ANTHROPOLOGY FRASE 3

CHARLIE PARKER

ELECTRIC BASS

Chords: $Bb7$, Eb_{MAY7} , $Eb-7$, Bb_{MAY7}

Fingering: 5 2 3 5 7 2 2 1 7 3 2 1 b 5 3 1 5 1 4 2 2 3

Figura 17. Anthropology frase 3

Análisis melódico. - Esta frase tiene un concepto claro, jugar con sonoridad de la novena. La melodía empieza con la quinta, seguida de la novena sostenida. Luego una figura de tresillo ascendente suena la tercera mayor, la quinta y la séptima mayor. En el siguiente compás tenemos dos figuras descendentes de corcheas donde la primera tiene la tercera mayor, luego la novena natural, la raíz y la sexta mayor. La segunda frase contiene la quinta, seguida de la tercera menor, la raíz y la quinta. El último compás es una clara figura cromática igual que la del primer ejemplo analizado. Esta contiene la raíz, la oncenena, la novena natural, la novena sostenida y la tercera mayor.

MINUTO 1.02

ANTHROPOLOGY FRASE 3

CHARLIE PARKER

CUERDAS

ELECTRIC BASS

MANO IZQUIERDA

Strings: 2 3 2 2 1 1 1 1 2 2 2 3 3 1 1 2 4 3 2 3 3 3

Electric Bass: 5 2 3 5 7 2 2 1 7 3 2 1 b 5 3 1 5 1 4 2 2 3

Left Hand: 4 3 0 4 1 3 2 1 4 3 1 4 1 3 1 1 4 1 1 4 4 4

Figura 18. Anthropology frase 3

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- La única sugerencia del investigador es tener muy presente la digitación sugerida, es decir el cuarto dedo sustituyendo al tercero e incluso al segundo por cuestión de fuerza y precisión.

4.4 Yardbird Suite

Charlie Parker compuso este tema en el año de 1946 y fue grabado para la discográfica **Dial Records**. Al respecto de este tema existe una curiosa historia, según el bibliotecario y director del archivo de *Blues* de la Universidad de Mississippi, Edward Komora, 1998, Parker le cedió parte de sus derechos de autor aun vendedor de droga apodado **Moose the Mooche** a cambio una dosis de heroína. Además del tema en cuestión, dentro de la cesión se encontraban los derechos de autor de las composiciones “Confirmation”, “Moose the Mooche” y “Ornithology”.

Es un tema rápido con una forma **AABA** donde **A** presenta la melodía principal del tema. La parte **B** es un puente que modula al tercer grado menor (**Mi menor**) de la tonalidad principal del tema (**Do mayor**). Finalmente reaparece el tema principal en la última **A** pero esta vez sin repetición.

Figura 19. Yardbird suite frase 1

Análisis Armónico. - Es la primera frase del solo de Parker y sucede en el segundo compás de la parte **A**. El primer compás presenta un **ii-V7** que resuelve directamente al primer grado de la tonalidad, **Do mayor** en el siguiente compás. En el compás tres se encuentra otra cadencia **ii-V7/bIII** que puede ser interpretado como un intercambio modal del modo paralelo menor de **Do mayor**,

es decir **Do menor** con la particularidad de que este no resuelve, sino que forma parte de una serie de acordes dominantes seguidos por **Do dominante**, **Si bemol dominante**, **La dominante (VI 7)** y finalmente un **Re dominante (II 7)**.

Figura 20. Yardbird suite frase 1

Análisis Melódico. - Esta frase juega con la aparición de las novenas. En un primer momento tenemos dos semicorcheas que cumplen la función de novena menor y mayor para el acorde de **Re menor**, luego suena la séptima menor del acorde de **Sol dominante** seguido por la novena sostenida, luego un rápido pasaje de trecillo de semicorchea donde aparecen las novenas menores, la novena mayor, la novena menor otra vez. Conceptualmente este recurso aparece en toda la frase analizada, la técnica se denomina bordadura superior. Finalmente, una séptima mayor en tiempo débil para dar paso al siguiente compás. En él compás dos una figura de corchea delinea la quinta justa y la tercera mayor del acorde seguidas por un par de semicorcheas que representan la novena mayor y la novena menor del mismo, para terminar con un par de corcheas que representan la raíz y la quinta justa del acorde.

En el siguiente compás se observa otra vez la misma idea de bordadura superior que en la frase anterior con la novena y la quinta justa; para luego dar paso a un movimiento cromático desde la tercera mayor en la primera corchea del segundo tiempo del compás. Después, por medio tono descendente ser la séptima menor del siguiente acorde por medio de una ligadura, que anticipa el siguiente acorde. Finalmente se escuchará la quinta, la novena y la novena.

En el cuarto compás una intrincada frase *bebop* pasa por la serie de dominantes sin resolución. Aquí se suceden la quinta, la sexta mayor, la quinta otra vez con la técnica de bordadura antes expuesta, la oncena y la tercera mayor. Luego un movimiento ascendente de corcheas que parten desde la séptima menor, la novena mayor la oncena y la quinta justa. Esta frase continua en el quinto compás con la aparición de la quinta justa la oncena y una figura de trecillo de corchea donde suenan la tercera mayor, la quinta y la séptima menor, luego una bordadura desde la novena menor, la tercera mayor y la novena menor otra vez y para terminar la raíz y la séptima menor del acorde en las dos últimas corcheas. El último compás de la frase es un **Re dominante** donde aparecen la tercera mayor y la raíz en las dos primeras corcheas. Luego como tónica de toda la frase analizada otro trecillo de semicorchea donde se aprecia una vez más la técnica de bordadura superior entre la séptima menor y la raíz para finalmente descansar en la novena.

The image shows a musical score titled "YARDBIRD SUITE FRASE 1" by Charlie Parker. It is for electric bass and includes fingerings for the left hand. The score is in 4/4 time and has a tempo of 0.46 minutes. The score is divided into four measures. The first measure starts with a grace note (3) followed by a series of eighth notes (3, 3, 3, 2, 2, 2, 3, 1, 2). The second measure continues with eighth notes (1, 2, 3, 4, 1, 3, 1, 4, 0, 1). The third measure features a triplet of eighth notes (3, 3, 3) followed by eighth notes (3, 2, 1, 2). The fourth measure ends with eighth notes (1, 0, 4, 2, 0, 1, 4, 1, 1, 0, 1, 2, 1, 3, 1, 0, 1). The score is written for electric bass and includes fingerings for the left hand.

Figura 21. Yardbird Suite frase 1

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Esta complicada frase tiene un concepto particular, la bordadura superior y el tresillo tanto de corchea como de semicorchea. En estas dos técnicas radica la dificultad de la misma. Para conseguir llevar a cabo esta frase el investigador recomienda realizar estas bordaduras con el dedo uno y el dedo tres, esta digitación brindará más agilidad al ejecutante.

MINUTO 0.55

YARBIRD SUITE FRASE 2

CHARLIE PARKER

ELECTRIC BASS

E-7 A7 D-7 G7 Cmaj7

The image shows a musical staff for electric bass in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes: B2, D3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C2. Chords are indicated above the staff: E-7, A7, D-7, G7, and Cmaj7.

Figura 22. Yardbird suite frase 2

Análisis Armónico.- Armónicamente esta frase es una sencilla secuencia de acordes que se mueven de manera descendente por distancia de cuartas justas. En el primer compás la secuencia empieza con **Mi menor (iii)** luego **La dominante (VI 7)**, este dominante resuelve a **Re menor** que a su vez forma parte de una cadencia **ii-V7** donde sol es el acorde dominante de la tonalidad y en el último compás aparece **Do mayor (I)** como centro tonal.

MINUTO 0.55

YARBIRD SUITE FRASE 2

CHARLIE PARKER

ELECTRIC BASS

E-7 A7 D-7 G7 Cmaj7

The image shows the same musical staff as Figure 22, but with fingering numbers below the notes: 3, 1, 2, 7, 2, 2, 1, 4, 3, 1, 5, b, 1, 5, 2.

Figura 23. Yardbird suite frase 2

Análisis Melódico.- Esta sencilla frase fue escogida justamente para brindar contraste con las acrobáticas y cromáticas líneas antes analizadas. Esta eficiente melodía no representa ninguna dificultad en su ejecución ya que su figuración no va más allá de corcheas y negras. En el primer compás la negra del primer tiempo representa la tercera menor del acorde de **Mi menor**, seguida de la raíz y la novena menor. Para la siguiente parte del compás el acorde es un **La dominante** y las notas que dan forma a la melodía representan a la séptima menor, la novena sostenida, la novena natural y finalmente a raíz. El compás número tres tiene una cadencia **ii-V7** y la melodía representa la oncena, la tercera menor, la raíz y la quinta justa. Para la siguiente parte del compás se evidencia una sexta mayor en el tercer tiempo, para finalizar con una figuración de corchea donde aparece la raíz y la quinta, que está ligada al siguiente compás. En este último compás representará a la novena del acorde **Do mayor**.

MINUTO 0.55 **YARDBIRD SUITE FRASE 2** CHARLIE PARKER

QUEEDAS 2 2 2 2 1 1 1 2 2 3 3 2 2 3

ELECTRIC BASS

MANO IZQUIERDA 4 1 2 4 4 3 1 4 2 4 0 1 4 4

Figura 24. Yardbird Suite frase 2

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Como se mencionó anteriormente, esta frase es bastante sencilla y resalta la capacidad melódica del solista. Al no tener figuraciones complicadas, la aplicación de esta digitación no debería representar ningún inconveniente para el ejecutante.

MINUTO 0.56 **YARDBIRD SUITE FRASE 3** CHARLIE PARKER

ELECTRIC BASS

E.B.

E.B.

E.B.

Chords: Cmaj7, F-7, Gb7, C7, Gb7, A7, D7, D-7, G7

Figura 25. Yardbird suite frase 3

Análisis Armónico.- Esta frase se encuentra en seguida del anterior análisis. El segundo compás presenta una cadencia **ii-V7** poco usual dentro de un sistema tonal funcional, además no resuelve como el oído común esperaría, así que se catalogará como **iv** y **bVII 7** respectivamente. En el siguiente compás se evidencia una cadena de dominantes sin resolución aparente donde: **Do dominante (I7)** y **Si bemol dominante (bVII 7)**. Para el siguiente compás tenemos un acorde de **La dominante (VI 7)** este acorde resuelve por medio de un movimiento de cuarta descendente hacia el acorde de **Re dominante** en el compás cinco. En el penúltimo compás el acorde **Re dominante** se transforma en **Re menor** cuando la tercera mayor desciende medio tono y esto prepara la

cadencia **ii-V7** donde **Sol dominante** resolverá hacia el primer grado de la tonalidad en el último compás.

MINUTO 0.56

YARDBIRD SUITE FRASE 3

CHARLIE PARKER

Figura 26. Yardbird Suite frase 3

Análisis Melódico.- El primer compás tiene una corchea en el último tiempo que representa la sexta mayor del acorde de **Do mayor**. En el siguiente compás se observa una figuración de corcheas donde aparecen la oncena, la tercera mayor, la tercera menor y la raíz, luego en el cambio sobre **Si bemol dominante** aparecen la oncena, la novena natural, la sexta mayor, y finalmente la quinta justa. En el siguiente compás sobre el acorde de **Do dominante** se percibe la tercera mayor, la séptima menor y por último en la segunda corchea del segundo tiempo aparece la tercera mayor que también es el inicio de la siguiente frase sobre el acorde de **Si bemol dominante**, seguido por la quinta, la sexta mayor, la oncena natural, y la tercera mayor. Sobre el compás de **La dominante** se observa la tercera mayor seguida por la quinta justa, la novena menor, la séptima menor seguida por la raíz, la sexta mayor y finaliza con la novena aumentada. En el quinto compás se evidencia la raíz, la sexta mayor, la séptima natural como nota de paso hacia la raíz, luego se repite la idea con la séptima menor. En el compás siete aparece la sexta mayor seguida de la quinta justa donde descansa la frase. Para el último compás el solista utiliza una técnica bastante común en su lenguaje llamada *trino* y cumple la función de un adorno.

MINUTO 0.50 **YARDBIRD SUITE FRASE 3** CHAELE PARRER

CUERDAS

ELECTRIC BASS

MANO IZQUIERDA

E.B.

E.B.

E.B.

Figura 27. Yardbird Suite frase 3

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Esta frase cumple con la digitación estandarizada en el bajo eléctrico, no hace uso de cuerdas al aire. El nivel de dificultad es intermedio. Una vez más el investigador recomienda familiarizarse con la frase de manera auditiva primero, eso facilitará el aprendizaje de la misma.

4.5 Blue in Green

Esta pieza ve la luz por primera vez en el año de 1959 y forma parte del disco de *Jazz modal Kind Of Blue* del trompetista Miles Davis. La composición consta de diez compases, una forma poco común en el mundo del *Jazz* donde se acostumbra formas con bloques de ocho o dieciséis compases. Paul Atkien, en su análisis sobre *Blue in Green* 2005, considera que la composición tiene forma estructural de un “palíndromo” donde el piano de Evans toca la introducción por cuatro compases, seguido por la exposición del tema por parte de la trompeta de Davis, esta dura veinte compases. Luego Evans toca un solo durante diez compases, cediéndole a Coltrane la oportunidad de solear por otros diez compases. Este hecho marca la mitad de la forma, que de aquí en adelante se repetirá de manera inversa. Es decir, Evans tocará de nuevo un solo, aunque esta vez sea de cinco compases, luego Davis tocará la melodía del tema de nuevo y Evans finalizará el tema con un motivo parecido a la introducción. Sobre

el tema de la autoría de esta pieza, existen indicios de que el tema no pertenecía a Davis sino al pianista Bill Evans:

“Aunque la autoría de “Blue in Green” suele atribuirse a Miles Davis, el pianista Bill Evans aseguraba que casi toda la labor compositiva había corrido por su parte, por más que se apoyaba solo en dos acordes” (Gioia, 2013).

The image shows a musical score for 'Blue in Green Frase 1' by Miles Davis, starting at 5:54. The score is written for electric bass (E.B.) and includes chord progressions. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of five staves. The first staff is the electric bass line, and the following four staves show chord progressions for the electric bass. The chords are: G-7, A7(b9), D-7, D(b9)6, C-7, F7(b9), B(b)Maj7(b9), A7(b9), D-7, E7 ALT, A-7, and D-7. The electric bass line is written in a 4/4 time signature and consists of a series of eighth and quarter notes.

Figura 28. Blue in Green frase 1

Análisis Armónico.- Según el análisis habitual de un sistema tonal, esta composición tendría su centro tonal en **Re menor**. Pero su melodía y ciertas notas claves sugieren que el tema podría provenir del modo **Si bemol lidio**. Las notas claves en cuestión son, **mi natural** donde debería ir un **mi bemol** y la aparición del acorde **Si bemol mayor, oncena sostenida** que le da el carácter modal a la composición.

The image shows a musical score for 'Blue in Green Frase 1' by Miles Davis, starting at 5:54. The score is written for electric bass (E.B.) and includes chord progressions and fingerings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of five staves. The first staff is the electric bass line, and the following four staves show chord progressions for the electric bass. The chords are: G-7, A7(b9), D-7, D(b9)6, C-7, F7(b9), B(b)Maj7(b9), A7(b9), D-7, E7 ALT, A-7, and D-7. The electric bass line is written in a 4/4 time signature and consists of a series of eighth and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and (b) for flats.

Figura 29. Blue in Green frase 1

Análisis Melódico.- El concepto de esta frase de Davis está basado en las cuartas de los acordes. En el primer compás se puede evidenciar esto, la nota **Do** es una cuarta justa sobre el acorde de **Sol menor**. Para el segundo compás la nota **Do** se mantiene, esta vez siendo la novena aumentada del acorde **La dominante**. En el siguiente compás el acorde es **Re menor** y la figura rítmica es más compleja y se compone de corcheas y semicorcheas. Aparecen la quinta justa, la séptima mayor como nota de paso a la raíz, la novena natural, la tercera menor, la cuarta justa, la quinta justa y la última semicorchea es una cuarta justa otra vez. En el siguiente compás se evidencia una cadencia **ii-V7/bVI** donde otra vez la melodía descansa sobre la cuarta justa del acorde. El discurso melódico presenta una línea con un sonido muy característico del **modo Lidio** donde existe la presencia de la oncena sostenida, la tercera mayor, la novena natural, la tercera mayor otra vez, la oncena sostenida, la quinta justa, la sexta mayor, seguida por la séptima mayor, raíz y finalmente la novena menor como aproximación cromática a la nota **Do** en el siguiente compás.

Para el acorde **La dominante** al igual que en el compás dos se evidencia la nota **Do** como novena aumentada, luego desciende por medio tono hacia la novena natural, y luego sube por medio tono a la novena sostenida otra vez. En el compás siete tenemos el centro tonal y una vez más la melodía descansa sobre la cuarta justa del acorde, luego una rápida figura de semicorcheas ascendente, delinea la novena natural, la tercera menor, cuarta justa, la quinta justa y la sexta menor. El siguiente compás es un **Mi dominante** donde la línea melódica denota las tensiones de un dominante alterado que eventualmente resolverá por un movimiento de cuarta descendente. Y las notas son; la sexta menor, seguido por un tresillo de negra donde aparecen la séptima menor, la novena menor y finalmente la séptima mayor creando una fuerte disonancia.

Para el penúltimo compás el acorde es **La menor** y la melodía presenta una novena natural seguida por una figura de quintillo ascendente donde aparecen la raíz, la novena menor, la tercera menor y la cuarta. Para el último compás la

melodía descansa sobre la cuarta del acorde y en la última corchea se puede ver la raíz del acorde tónico, **Re menor**.

The image shows a musical score for 'Blue in Green Frase 1' by Miles Davis. It is a 4/4 piece in the key of D minor. The score includes parts for 'Cuerdas' (Guitar Strings), 'ELECTRO BASS', and 'MANO IZQUIERDA' (Left Hand). The electric bass part is written in bass clef and includes a detailed fretboard diagram with fingerings (1-4) and a '5th' fret marker. The score is titled 'MINUTO 5.54' and 'Miles Davis'.

Figura 30. Blue in Green frase 1

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Con las frases de Davis el proceso de aplicación al bajo eléctrico es diferente al de Parker. Aquí se buscó una sonoridad más cercana a la trompeta por lo que se decidió ocupar el registro más agudo del instrumento, razón por la cual el cifrado tiene una indicación clara. En el compás ocho el tresillo de negra se podrá ejecutar siempre y cuando el bajo eléctrico cuente con veinte y cuatro o más traste, de no ser posible tener esta prestación el investigar sugiere transportar el compás entero a una octava más baja.

4.6 So What

Este tema es el tema inicial del álbum **Kind of Blue (1959)**. Los músicos que intervienen en este corte son:

- Miles Davis en la trompeta
- John Coltrane en el saxo tenor
- Julian Adderley en el saxo alto
- Bill Evans en el piano
- Paul Chambers en el contrabajo
- Phil Jones en la batería.

Este tema tiene un carácter modal y está dividido en tres secciones. La primera tiene como centro tonal el acorde de **Re dórico** y dura 16 compases. La segunda parte modula medio tono hacia arriba y su centro tonal es **Mi bemol dórico**, esta sección dura ocho compases. La última sección del tema vuelve a **Re dórico** por otros ocho compases, dando un total de treinta y dos compases. La línea de bajo marca de manera clara un *riff* dórico con la presencia de la sexta mayor de manera muy marcada. Otro dato interesante es el rol de los instrumentos de viento, ejecutando de manera muy clara la técnica *Call and response*, en un diálogo eterno con el contrabajo. Técnica en la cual el contrabajo abre el diálogo con una frase y los vientos responden con un *riff* de dos notas. Todo esto según la reseña del biógrafo Ian Carr en su libro, **Miles Davis, La Biografía definitiva (2005)**.



Figura 31. So What frase 1

Análisis Armónico.- Esta frase pertenece al *chorus* del solo de Davis, de manera precisa el quinto compás. Aparece en el minuto 1.27. Esta melodía se desarrolla sobre el eje modal de **Re menor Dórico**.

This image is similar to Figure 31 but includes fingering for the electric bass line. The notation is in 4/4 time with a D-7 chord progression. The bass line is written in a treble clef with a key signature of one flat. The fingering is indicated by numbers 1-5 below the notes, with a (b) indicating a flat. The score is labeled 'MINUTO 1.27' and 'Miles Davis'.

Figura 32. So What frase 1

Análisis Melódico.- Esta sencilla pero eficiente frase de Davis juega con pocas notas de la escala de **Re menor Dórico**. En una sencilla figura ascendente de corcheas se puede notar la aparición de la raíz, la tercera menor, la quinta justa y la cuarta justa. Para finalizar la quinta justa aparece con una figura de negra en el último tiempo. Para el siguiente compás aparecen la raíz, la tercera menor, la quinta, la quinta justa, la cuarta justa y la quinta justa otra vez. En el tercer compás, la figuración rítmica cambia un poco, en primer lugar aparece la séptima menor del acorde **Re menor** como una negra con punto, seguida de la sexta mayor (dórico), luego la séptima menor y para finalizar un par de corcheas donde vuelve a aparecer la sexta mayor y la quinta justa, esta ligada a una negra para el siguiente compás. En el último compás aparece una figura rítmica de corcheas donde se delinea la tercera menor, la cuarta justa, la quinta justa y finalmente la raíz.

Al ser un tema de carácter modal, la aparición de la sexta mayor sobre **Re menor** parece ser un recurso recurrente en el discurso improvisativo de Davis.

MINUTO 1:27

SO WHAT FRASE 1

MILES DAVIS

CUERDAS 2 2 1 1 1 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 3 3

ELECTRIC BASS

MANO IZQUIERDA 1 4 3 1 3 1 4 3 1 3 4 3 4 3 1 2 1 4 1 4 4

Figura 33. So What frase 1

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Como se mencionó anteriormente, la sonoridad de la trompeta de Davis se puede emular de manera más eficiente, ejecutando los pasajes en el registro más agudo del instrumento. Esta digitación es bastante sencilla y no sugiere mayor exigencia técnica al momento de la ejecución.



Figura 34. So What frase 2

Análisis Armónico.- Esta frase pertenece al primer *chorus* del solo de trompeta. Específicamente a la segunda sección del tema con su eje tonal en **Mi bemol menor**.



Figura 35. So What frase 2

Análisis Melódico.- Esta sencilla pero eficiente frase de Davis juega con pocas notas de la escala de **Re menor Dórico**. En una sencilla figura ascendente de corcheas se puede notar la aparición de la raíz, la tercera menor, la quinta justa y la cuarta justa. Para finalizar la quinta justa aparece con una figura de negra en el último tiempo. Para el siguiente compás aparecen la raíz, la tercera menor, la quinta, la quinta justa, la cuarta justa y la quinta justa otra vez. En el tercer compás, la figuración rítmica cambia un poco, en primer lugar aparece la séptima menor del acorde **Re menor** como una negra con punto, seguida de la sexta mayor (dórico), luego la séptima menor y para finalizar un par de corcheas donde vuelve a aparecer la sexta mayor y la quinta justa, esta ligada a una negra para el siguiente compás. En el último compás aparece una figura rítmica de corcheas donde se delinea la tercera menor, la cuarta justa, la quinta justa y finalmente la raíz.

Al ser un tema de carácter modal, la aparición de la sexta mayor sobre **Re menor** parece ser un recurso recurrente en el discurso improvisativo de Davis.

Figura 36. So What frase 2

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Esta frase sugiere una digitación simple, el investigador sugiere tener en cuenta las notas específicas del modo dórico, la sexta mayor.

Figura 37. So What frase 3

Análisis Armónico.- Al igual que el análisis de la frase 1 de este tema, esta melodía se desarrolla en la primera sección del tema, específicamente en el minuto 2.43 desde el compás cinco al compás siete.

Figura 38. So What frase 3

Análisis Melódico.- Esta frase emblemática del solo de trompeta mantiene la línea simple y efectiva de Davis en toda su intervención. En el primer compás aparecen la raíz, la tercera menor la quinta justa y la tercera menor otra vez para terminar con la séptima menor. En el siguiente compás la línea sugiere la raíz, la tercera menor, la quinta justa, la cuarta justa como una corchea para terminar en la quinta del acorde. El último compás tiene como característica el juego con la novena menor y la raíz. Y termina con la séptima menor.

MINUTO 2.43

SO WHAT FRASE 3

MILES DAVIS

QUERDAS

ELECTRICO BASS

MANO IZQUIERDA

Figura 39. So What frase 3

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Esta sencilla frase no debe suponer un mayor esfuerzo para el ejecutante. Aquí debe primar el buen gusto y tratar de emular el sonido dulce de trompeta.

4.7 Freddie Freeloader

Este es el segundo corte del disco **Kind of Blue (1959)**. Se trata de una forma *Blues* de doce compases, con una melodía original. La tonalidad del tema es **Si bemol**. Stuart Nicholson, es su libro **Jazz: A beginner's Guide (2017)**, resalta los recursos que utiliza Davis en la composición de su solo, sobre todo el recurso del silencio. Al respecto de esto nos dice que el criterio de Davis para interpretar los silencios hace que las notas ejecutadas tengan más realce e impacto.

MINUTO 2.29

FREDDIE FREELOADER FRASE 1

MILES DAVIS

ELECTRICO BASS

Figura 40. Freddie Freeloader frase 1

Análisis Armónico.- Esta frase proviene del noveno compás del primer *chorus* del solo de Davis, minuto 2.29. El primer compás es claramente un **V7**. Para el siguiente compás el acorde es **Mi bemol dominante** y es el cuarto grado de la tonalidad **Si bemol** ósea **IV7**. Finalmente se puede evidenciar dos compases de **La bemol dominante**, acorde que cumple una función de subdominante, dándole una sensación de reposo a la armonía antes de pasar finalmente al primer grado de la tonalidad.

MINUTO 2.29 **FREDDIE FREELOADER FRASE 1** MILES DAVIS

ELECTRICO BASS

Chord progression: F7, Eb7, Ab7, Ab7

Bass line notation: 3 2 3 2 1 2 3 4 2 3 4 1 | 7 2 4 b b

Figura 41. Freddie Freeloader frase 1

Análisis melódico.- El primer compás de esta frase arranca con una figuración rítmica de corcheas donde aparecen la tercera mayor, la novena mayor, la tercera mayor otra vez y la novena mayor de nuevo, continuando con la raíz, la novena mayor, la tercera mayor y la cuarta justa. Para el segundo compás la figuración rítmica es más sencilla y en el primer tiempo una negra marca la novena sobre el acorde de **Mi bemol dominante**, seguido por la tercera mayor, la cuarta justa y la raíz. Para el siguiente compás aparecen la séptima menor, la novena aumentada, la cuarta justa y para terminar la sexta mayor, nota que se extiende hasta el siguiente compás por medio de una ligadura.

MINUTO 2.29 **FREDDIE FREELOADER FRASE 1** MILES DAVIS

CUERDAS

ELECTRICO BASS

MANO IZQUIERDA

Guitar notation: 1 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 2 | 4 3 2 2 2

Bass line notation: 3 1 3 1 4 1 3 1 4 1 2 2 | 1 2 1 4 4

Figura 42. Freddie Freeloader frase 1

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- La figuración rítmica de esta frase es bastante sencilla, si el estudiante aplica la digitación sugerida no experimentará ninguna dificultad en desarrollar este pasaje.

The image shows a musical score for the electric bass part of 'Freddie Freeloader' by Miles Davis. The title is 'FREDDIE FREELOADER FRASE 2'. It is marked 'MINUTO 2.53' and 'MILES DAVIS'. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The bass line consists of four measures. The first measure has a whole rest. The second measure starts with a B-flat7 chord and contains a dotted quarter note on B-flat, followed by eighth notes on A, G, F, and E. The third measure has an A-flat7 chord and contains eighth notes on G, F, E, D, C, and B-flat. The fourth measure also has an A-flat7 chord and contains a quarter note on B-flat, followed by eighth notes on A, G, F, and E. Chords are written above the staff: Bb7, F7, Ab7, and Ab7.

Figura 43. Freddie Freeloader frase 2

Análisis Armónico.- Esta frase tiene el mismo círculo armónico que la frase 1, antes analizada.

This image is identical to Figure 43, but it includes fingerings for the bass line. The fingerings are: 5 3 2 1 2 3 4 for the second measure; 5 b 7 1 2 for the third measure; 7 (b) 2 4 for the fourth measure. The chords and other notation are the same as in Figure 43.

Figura 44. Freddie Freeloader frase 2

Análisis Melódico.- Esta frase empieza en el compás ocho del segundo *chorus* del solo de trompeta, minuto 2.53. En el primer compás se observa una corchea en el último tiempo marcando la quinta justa del acorde. En el siguiente compás una figura rítmica de negra con punto marca la tercera mayor del acorde **Fa dominante** seguido por una figura rítmica de corcheas ascendentes donde aparecen la novena mayor, la raíz, la novena natural otra vez, la tercera mayor y la cuarta justa. En el penúltimo compás una figura rítmica de blanca marca la quinta justa sobre el acorde de **La bemol dominante** seguido por una sucesión de corcheas ascendentes donde se notan la sexta mayor, la séptima mayor, la raíz y por último la novena mayor. Para el último compás una figura rítmica de

blanca con punto marca la séptima menor del acorde y cierra con una sencilla figura de dos corcheas que marcan la novena mayor y la oncenena sostenida.

MINUTO 2.53 **FREDDIE FREELOADER FRASE 2** MILES DAVIS

3^{ra}

CUERDAS

ELECTRICO BASS

MANO IZQUIERDA

2 1 1 2 1 1 1 2 2 1 1 1 2 2 1 2

4 3 1 4 1 3 4 2 4 1 2 3 2 2 1

Detailed description: This figure shows the bass line for the second phrase of 'Freddie Freeloader' by Miles Davis. It is in 4/4 time and starts at 2:53. The notation includes a treble clef with a bass line, a key signature of one flat (Bb), and a 3rd fret marker. The right hand (CUERDAS) is indicated by numbers 1-4 above the notes, and the left hand (MANO IZQUIERDA) is indicated by numbers 1-4 below the notes. The phrase consists of 14 notes: G2 (quarter), A2 (quarter), Bb2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), Bb3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), and F4 (quarter).

Figura 45. Freddie Freeloader frase 2

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Vale mencionar que esta frase debe ser tocada una octava más aguda de la que está escrita para emular el sonido de la trompeta.

FREDDIE FREELOADER FRASE 3 MILES DAVIS

MINUTO 3.14 3^{ra}

ELECTRICO BASS

8^{va} 8^{va} F7 Eb7 Ab7

Detailed description: This figure shows the bass line for the third phrase of 'Freddie Freeloader' by Miles Davis. It is in 4/4 time and starts at 3:14. The notation includes a treble clef with a bass line, a key signature of one flat (Bb), and a 3rd fret marker. The phrase consists of 14 notes: G2 (quarter), A2 (quarter), Bb2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), Bb3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), and F4 (quarter). Chords are indicated above the notes: 8va (Bb7) for the first two notes, F7 for the next two, Eb7 for the next two, and Ab7 for the last two.

Figura 46. Freddie Freeloader frase 3

Análisis Armónico.- Esta frase comienza en el compás ocho del tercer *chorus* del solo de Davis. Su armonía marca el primer grado de la tonalidad **Si bemol**. En el siguiente compás se observa el acorde **Fa dominante (V7)**. El siguiente compás tiene el subdominante de la tonalidad **Mi bemol dominante** y para finalizar descansa sobre el séptimo grado que también cumple función de subdominante (**VII7**).

FREDDIE FREELOADER FRASE 3 MILES DAVIS

MINUTO 3.14 3^{ra}

ELECTRICO BASS

8^{va} 8^{va} F7 Eb7 Ab7

1 5 3 4 5 b 4 1 b 3 5 4 5 b 1 1

Detailed description: This figure is identical to Figure 46 but includes fingerings for the left hand below the notes: 1, 5, 3, 4, 5, b, 4, 1, b, 3, 5, 4, 5, b, 1, 1.

Figura 47. Freddie Freeloader frase 3

Análisis melódico.- El discurso melódico de Davis arranca con una nota raíz en la última corchea del compás uno. En el siguiente compás, la melodía delinea la quinta justa, la tercera mayor, la cuarta justa, la quinta justa de nuevo, la sexta mayor, la cuarta justa, la raíz y la sexta mayor, con una figuración de corcheas. En el penúltimo compás sobre el acorde de **Mi bemol dominante**, la melodía marca la novena mayor, la tercera mayor, la quinta justa, la cuarta justa, la quinta justa otra vez, la sexta mayor y termina con la raíz en la última corchea del compás. Para el último compás una figura de blanca marca la raíz del acorde.

The image shows a musical score for the third phrase of 'Freddie Freeloader' by Miles Davis. It is titled 'MINUTO 9:14' and 'FREDDIE FREELOADER FRASE 3'. The score is for 'CUERDAS' (Guitar) and 'ELECTRICO BASS'. The guitar part is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The electric bass part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The score includes fingerings for both hands and a left hand part (MANO IZQUIERDA) with fingerings. The guitar part is marked with a 'gtr' symbol. The electric bass part is marked with 'ELECTRICO BASS'. The left hand part is marked with 'MANO IZQUIERDA'. The score is attributed to 'MILES DAVIS'.

Figura 48. Freddie Freeloader frase 3

Aplicación práctica al bajo eléctrico.- Esta frase se debe tocar en el sector una octava más aguda de lo que está escrito, es por esta razón por la que el investigador se permite una digitación fuera del estándar usando el dedo uno y tres para casi todas las notas. La distancia de estos trastes así lo permite, siempre en pos de encontrar una mejor sonoridad y comodidad para el ejecutante.

5. CAPÍTULO V. ARREGLOS PRÁCTICOS APLICANDO EL LENGUAJE PREVIAMENTE ANALIZADO Y TRANSCRITO.

Uno de los objetivos de esta tesis es aplicar el lenguaje improvisatorio del saxofonista Charlie Parker y el trompetista Miles Davis, al bajo eléctrico. El material que generó esta investigación, será puesto en práctica de manera demostrativa. Estos arreglos fueron escritos para ser ejecutados por un trío compuesto de batería, piano y bajo eléctrico.

Se ejecutarán tres temas del saxofonista Charlie Parker, los mismos que anteriormente se analizaron para generar material de análisis. Es así que el investigador usó fragmentos transcritos de los solos de Parker como pasajes obligados en los solos de bajo eléctrico, para dar énfasis en dichos pasajes el investigador escribió la misma línea melódica para el piano.

Para los temas de Miles Davis, el investigador cambió el enfoque de los arreglos, concentrándose más en la pieza a ejecutar que en escribir líneas específicas. Es común observar *Vamps* y cambios armónicos en el arreglo. Al igual que en la sección dedicada a Charlie Parker el solista reproducirá fragmentos de los solos del trompetista, de manera más libre que en los otros arreglos mencionados.

6. CONCLUSIONES

Después de una ardua investigación y análisis teórico-práctico del lenguaje propuesto por los músicos Charlie Parker y Miles Davis, el investigador puede llegar a las siguientes conclusiones:

La forma más eficiente de acercarse a un lenguaje específico dentro de la música es la transcripción auditiva (poder cantar las frases) y posteriormente la transcripción escrita. Este proceso ayuda al estudiante a interiorizar la música de manera más rápida, haciendo que la parte física del proceso sea más simple y obteniendo mejor respuesta del cuerpo ya que la parte cognitiva está resuelta de ante mano.

El *bebop* es un lenguaje que privilegia el virtuosismo y la velocidad, razón por la cual, los resultados de esta investigación se vieron frustrados cuando se intentó emular estas características en los solos de Parker. Existen algunas razones a considerar para que esta parte de la investigación no se cumpla:

La construcción de los instrumentos hace que ciertos pasajes sean más o menos difíciles dentro de la interpretación. La diferencia principal entre el saxofón alto y el bajo eléctrico es la forma de digitación. Mientras que en el saxofón alto usa un sistema de botones contruidos de tal manera que el músico casi no deba mover sus manos, el bajo eléctrico funciona con dos mecanismos diferentes. La mano derecha pulsa las cuerdas con dos dedos y la mano izquierda digita las notas con cuatro dedos.

El tiempo estipulado para la realización de esta investigación no fue el suficiente para poder interiorizar el lenguaje desarrollado por estos grandes improvisadores y el lenguaje que venían desarrollando.

El registro en el que funciona el bajo eléctrico impide que las frases se entiendan de manera clara. Mientras más grave es el sonido más se dificulta la clara

audición del mismo. El saxofón alto tiene un registro que va desde **Re bemol 2** hasta **La natural 4**. El bajo eléctrico tiene un rango que va desde **Mi 1** hasta **Mi 4**.

En cuanto al lenguaje de trompeta de Miles Davis el resultado fue satisfactorio. Sus sencillas frases y el *tempo* lento de sus temas hicieron el trabajo más sencillo. Transcribir a Davis garantiza al transcriptor poder sonar de manera consecuente con el estilo y sus distintas corrientes.

El resultado satisfactorio de esta guía fue relacionar al estudiante con estas dos corrientes y familiarizarse con el estilo. Mediante la imitación el lenguaje de sus representantes el solista puede encontrar un discurso solista balanceado donde se pueda oír ideas propias.

Este estudio permitió al investigador hallar nuevos recursos para la improvisación. Por ejemplo, el lenguaje de Parker tocado de una manera más lenta puede dar lugar a otras posibilidades melódicas. El investigador anima a los lectores a estudiar los temas de Parker y desarmar sus frases con el fin de lograr frases más eficientes y no tan complicadas de ejecutar.

Charlie Parker utiliza dos recursos claros y repetitivos dentro de su discurso improvisativo. La primera es el uso del modo dórico sobre un acorde menor que originalmente proviene del modo aeólico. Haciendo uso predominante de la sexta mayor en tiempo fuerte y duración prolongada. Como se puede evidenciar en las transcripciones usadas para los arreglos.

El segundo recurso es el uso de la escala alterada sobre el acorde dominante. Independientemente de la resolución (Mayor/menor). La presencia de la quinta aumentada o sexta menor además de la novena menor forman parte de la sonoridad típica de Parker. Esto se evidencia en los obligados (Ver anexo 1).

En lo que al lenguaje de Davis respecta, melódicamente sus ideas son bastante simples. Al ser armonía estrictamente modal, las notas de su interpretación obedecen solo al modo descrito en la transcripción y posterior análisis. Después de este estudio se puede concluir que el factor decisivo para entender el estilo musical de Davis es entender y ser capaz de reproducir de manera exacta el ritmo, ya que el análisis melódico no presentó ningún tipo de intercambio modal o notas extrañas al modo antes establecido.

REFERENCIAS

- Aitken, P. (2005). *Unity and Form in Miles Davis' "Blue in Green"*. Recuperado el 28 de mayo de 2017, de http://www.humanities.mcmaster.ca/~mus701/mmac_v4_2005/articles/paul.html Base de datos.
- Contreras, A. (2005). La improvisación en el Jazz. Una introducción al lenguaje del Jazz tanto desde sus convenciones externas como internas. Recuperado el 21 de junio de 2017, de <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/196-la-improvisacion-en-el-jazz-una-introduccion-al-lenguaje-del-jazz-tanto-desde-sus-convenciones-externas-como-internas>
- Brewer, J. (2007). *Pittsburgh Jazz*. Chicago: Arcadia Publishing.
- BBCMundo. (s.f.). *La primera grabación de jazz de 1917*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2016 de http://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2013/03/130228_audio_eeu_u_biblioteca_congreso_preservacion_tsb.shtml
- Carr, I. (1998). *Miles Davis, La Biografía Definitiva*. Barcelona: Global Rhythm Press S.L.
- Collar, M. (2016). *Gary Peacock Biography*. Recuperado el 21 de Noviembre de 2016 de <http://www.allmusic.com/artist/gary-peacock-mn0000153503/biography>
- Corbella, J. (2009). *Hallados instrumentos que demuestran que los Homo sapiens ya tenían una cultura musical avanzada*. Recuperado el 25 de Octubre de 2009 de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20090625/53731041472/hallados-instrumentos-que-demuestran-que-los-homo-sapiens-ya-tenian-una-cultura-musical-avanzada.html>
- Climent, J. (2011). *¿Cuál es el verdadero origen de la música?* Recuperado el 24 Octubre de 2016 de <http://www.educatube.es/%C2%BFcual-es-el-verdadero-origen-de-la-musica/>

- Enciclopedia del Holocausto. (s.f.). *Primera Guerra Mundial*. Recuperado el 18 de Noviembre de 2016 de <https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007796>
- Gabbard, K. (2016). *Better Git It in Your Soul: An Interpretive Biography of Charles Mingus*. California: the Regents of the University of California.
- Giner, J Sardá, J Vázquez, E. (2006). *Guía universal del jazz moderno*. Barcelona: Manontropo.
- Gioia, T. (2013). *El cannon del Jazz*. Madrid: Turner.
- Gregory, A. (2002). *The International Who's Who in Popular Music 2002*. Inglaterra: Psychology Press, 2002
- Hugo, J. (2016). *Historia del Contrabajo*. Recuperado el 20 Noviembre de 2016 de http://www.ehowenespanol.com/historia-del-contrabajo-sobre_264642/
- Jazzin America. (s.f.). *Dixieland Early Jazz*. Recuperado el 15 de Noviembre de 2016 de <http://jazzinamerica.org/JazzResources/StyleSheets/7>
- Kelsey, C. (2016). *Dave Holland Biography*. Recuperado el 21 de Noviembre de 21 de 2016 de <http://www.allmusic.com/artist/dave-holland-mn0000585092/biography>
- Kidder, D. y Oppenheim, N. (2008). *The Inte' ¿llectual Devotional Modern Culture*: Nueva York: Rodale.
- Komara, E. (1998). *The Dial Recordings of Charlie Parker: A Discography*. Mississippi.:
- Koch, L. (1988). *Yardbird Suite: A Compendium of the Music and Life of Charlie Parker*. Ohio: Popular Press Greenwood Publishing Group.
- Lacy, S. (s.f.). *Steve Lacy*. Recuperado el 26 de Octubre de 2016 de <http://jazz-quotes.com/artist/steve-lacy/>
- Manu, R. y Manus, M. (s.f.). *Método de Bajo*. España: MD Ediciones.
- Marcus Miller. (s.f.). *Marcus Miller Bio*. Recuperado el 21 de Noviembre de 2016 de <http://www.marcusmiller.com/about-marcus/bio-personal-info/>
- Matinés, D. (2013). *Escala Cromática*. Recuperado el 15 de Mayo de 2017 de <https://profesordavidmartinez.jimdo.com/esc-cromatica-y-esc-mayores-y-menores/>


- Milkowsky, B. (2007). *La Extraordinaria y Trágica Vida Del Mejor Bajista Del Mundo*. Barcelona: Alba Editorial.
- Morrison, N. (2011). *Popping And Bopping: The Electric Bass In Jazz*. Recuperado el 22 de Noviembre de 2016 de <http://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2011/09/06/140222288/popping-and-bopping-the-electric-bass-in-jazz>
- Narbona, A. (2011). *Miles Davis: segundo quinteto clásico*. Recuperado el 12 de mayo de 2017 de <http://narbonajazz.blogspot.com/2011/10/miles-davis-segundo-quinteto-clasico.html>
- Nicholson, S. (2017). *Jazz: A beginner's guide [Jazz: Guía para principiantes]*. Uk: Oneworld Publications.
- Owens, T. (1996). *The Music and Its Players*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- Overthrow, D.& Ferguson, T. (2007). *The Total Jazz Bassist: A Fun and Comprehensive*
- Priestly, B. (2007). *Chasin' th Bird*. Nueva York: Oxford University Press, Incorporated. *Overview of Jazz Bass Playing*. California: Alfred.
- Phares, H. (2016). *Victor Wooten Biography*. Recuperado el 21 de Noviembre de 2016 de <http://www.allmusic.com/artist/victor-wooten-mn0000178114/biography>
- Randel, M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. EUA: President and fellows of Harvard Collage.
- Santoro, G. (2001). *Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus*. *Vida y Musica de Charles Mingus*. EUA: Oxford University Press.
- Swatman, R. (2016). *Ron Carter earns world record as the most recorded jazz bassist in history*. Recuperado el 21 Noviembre de 2016 de <http://www.guinnessworldrecords.com/news/2016/1/ron-carter-earns-world-record-as-the-most-recorded-jazz-bassist-in-history-411828>
- Shepherd, J & Horn, D. (2012). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Volume 8: Genres: North America*. Chicago: A&C Black.
- Tirro, F. (1993). *Historia del Jazz Clásico*. Barcelona: Manontropo.

- Tardío, M. (2016). *Notas Extrañas*. Recuperado el 15 de mayo de 2016 de <https://aulavirtualmtardio.wordpress.com/?s=notas+extra%C3%B1as&submit=Buscar>
- Villegas, D. (2003). *5 piezas para trio de percusiones con improvisación*. Recuperado el 20 de Octubre de 2016 de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/bernal_v_d/capitulo1.pdf
- Warner, J (2014). *Miles Davis: Biography*. EUA. BookCaps Study Guide.
- Williams, D. (2014). *Indianapolis Jazz: The Masters, Legends and Legacy of Indiana Avenue*. Carolina del Sur: Arcadia Publishing.
- Webster. (2016). *Definición de lenguaje*. Recuperado el 18 de Octubre de 2016 de <http://www.merriam-webster.com/dictionary/language>
- Woideck, C. (1998). *Charlie Parker: His Music and Life*. Michigan: University of Michigan Press

ANEXOS

ANEXO 1. REPERTORIO


SEGMENT

FUNK FEEL  9/160


CHARLIE PARKER
DAVID MONTALVO

(A) 8^{VA} -----

ELECTRIC BASS




DRUM SET

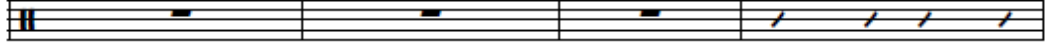


8^{VA} ----- 8^{VA} -----

E.B.



D. S.



FILL

5

2 8^{va} ----- SEGMENT -----

E. S.

D. S.

9

E. S.

8^{va} -----

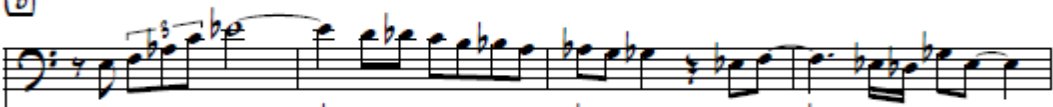
D. S.

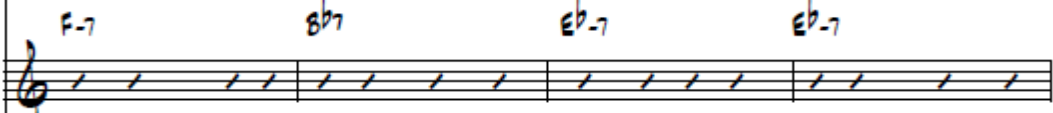
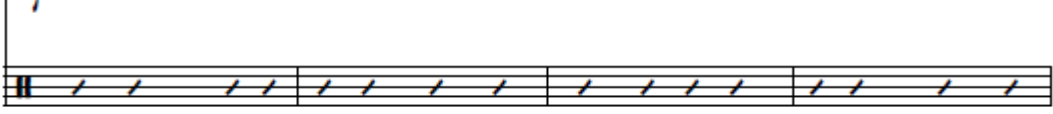
SWING FEEL

15


SEGMENT

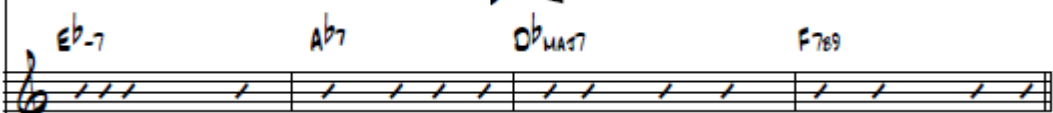
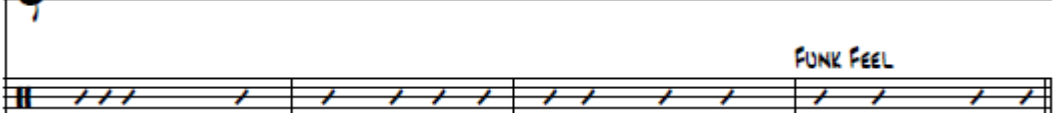
(B)

E.S. 
 F-7 Bb7 Eb-7 Eb-7

D. S.
 17

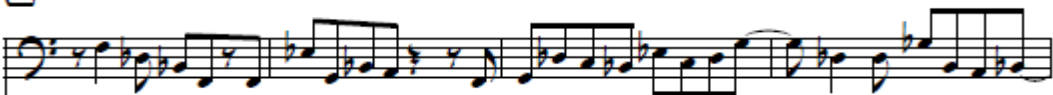
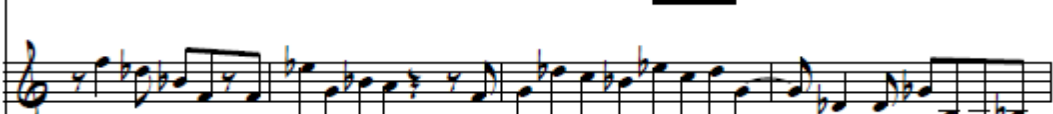
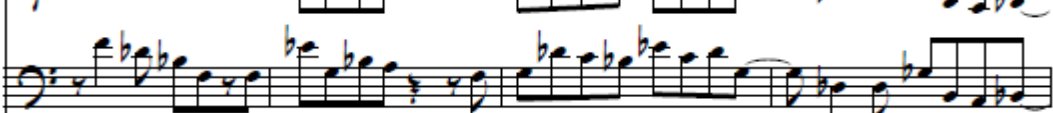
E.S. 
 Eb-7 Ab7 DbMA7 F7B9

D. S.
 21

FUNK FEEL

(C)

E.S. 
 
 

D. S.
 25

4



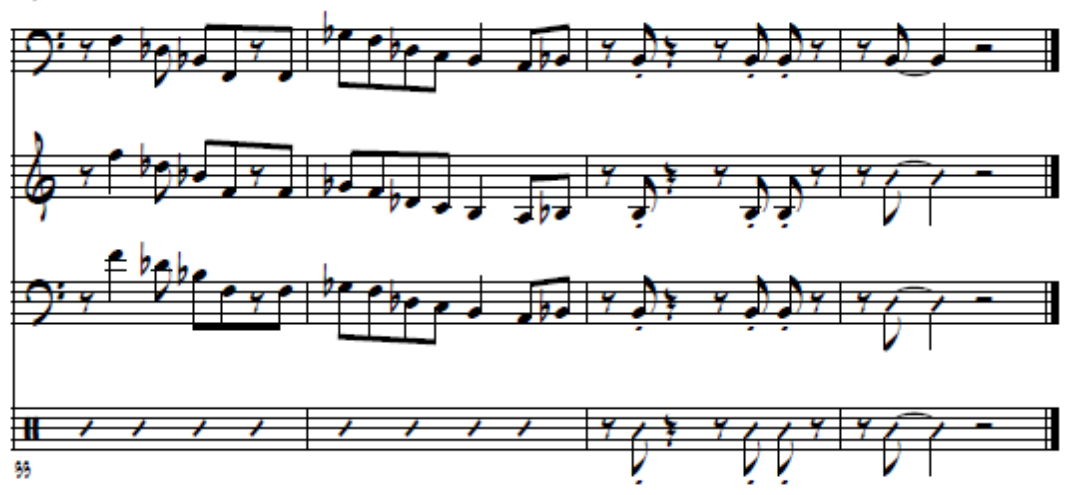
SEGMENT

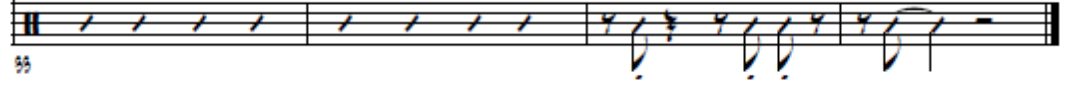
E. S. 

D. S. 

19



E. S. 

D. S. 

25

AFTER SOLOS PLAY D.S TO CODA

♩ 9 160
SCORE SWING

SEGMENT SOLO SHEET

CHARLIE PARKER
DAVID MONTALVO
C-7 F7

①

ELECTRIC BASS

DRUM SET

E. B.

D. S.

E. B.

D. S.

2

SEGMENT SOLO SHEET

E.B. $Bb-7$ $F7$ $Bb7$ $Bb-7$

E.B. $Bb-7$ $F7$ $Bb7$ $Bb-7$

D. S. $Bb-7$ $F7$ $Bb7$

13

(E)

E.B. $F-7$ $Bb7$ $Eb-7$ $Eb-7$

E.B. $F-7$ $Bb7$ $Eb-7$ $Eb-7$

D. S. $F-7$ $Bb7$ $Eb-7$ $Eb-7$

17

E.B. $Eb-7$ $Ab7$ $Ob_{nat}7$ $F7$

E.B. $Eb-7$ $Ab7$ $Ob_{nat}7$ $F7$

D. S. $Eb-7$ $Ab7$ $Ob_{nat}7$ $F7$

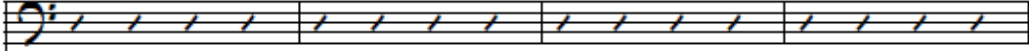
21

SEGMENT SOLO SHEET

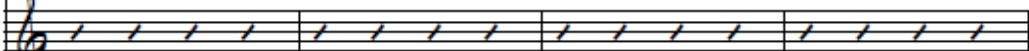
9

F

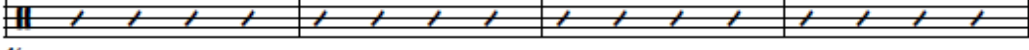
B^b-7 $C-7$ $F7$ B^b-7 $C-7$ $F7$

E.B. 

B^b-7 $C-7$ $F7$ B^b-7 $C-7$ $F7$



B^b-7 $C-7$ $F7$ B^b-7 $C-7$ $F7$

O.S. 

15

B^b-7 $F7$ B^b7 $F7$

E.B. 

B^b-7 $F7$ B^b7 $F7$



B^b-7 $F7$ B^b7 $F7$

O.S. 

19

FOR PIANO SOLO PLAY D E F THEN BACK TO A

♩ 9 180
SWING

ANTHROPOLOGY

CHARLIE PARKER
DAVID MONTALVO

(A) 8th

ELECTRIC BASS

DRUMS PLAY IN TWO FEEL

DRUM SET

8th

E. B.

D. S.

5

2

3rd

ANTHROPOLOGY

E.S. 

D.S. 

9

6

3rd

E.S. 

D7 D7 G7 G7

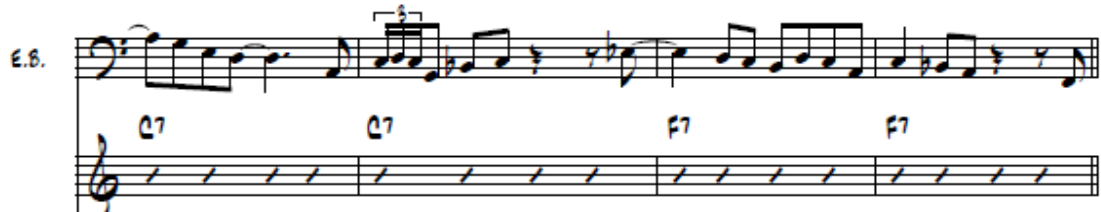
G7

DRUMS PLAYS IN FOUR

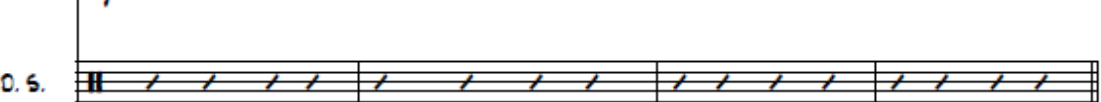
D.S. 

11

3rd

E.S. 

C7 C7 F7 F7

D.S. 

15

ANTHROPOLOGY



3rd

E. S.

DRUMS PLAY IN TWO FEEL

D. S.

19

3rd

E. S.

D. S.

19

ANTHROPOLOGY SOLO SHEET

CHARLIE PARKER
DAVID MONTALVO

①

ELECTRIC BASS

DRUM SET

E.B.

D.S.

E.B.

D.S.

2

ANTHROPOLOGY

E.B.

D. S.

15

(E)

D7 G7 G7 G7

E.B.

D. S.

17

E.B.

D. S.

21

ANTHROPOLOGY

F B^b_{MA37} C-7 F7 D-7 G7 C-7 F7

E.B.

D. S.

25

B^b7 E^b7 B_{MA37} B^b_{MA37}

E.B.

D. S.

29

FOR PIANO SOLO PLAY D,E,F WITHOUT OBLIGADOS

EVEN EIGHTS ♩ 9 190

YAROBIRD SUITE

CHARLIE PARKER
DAVID MONTALVO

VAMP UNTIL CUE

ELECTRIC BASS

DRUM SET

(A) SWING TWO FEEL

E. B.

D. S.

E. B.

D. S.


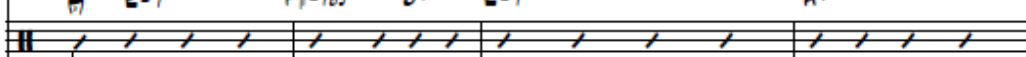
10

YARDBIRD SUITE

E.B. 
 G7 C7 C# B7
 G7 C7 C# B7
 D. S. 

14

8

E.B. 
 E-7 F#-7b5 B7 E-7 A7
 E-7 F#-7b5 B7 E-7 A7
 D. S. 

DRUMS PLAYS IN FOUR

17

E.B. 
 D-7 E-7b5 A7 D7 D7
 D-7 E-7b5 A7 D7 D7
 D. S. 

21

YARDBIRD SUITE



6.5. 15

6.5. 19

YARBIRD SUITE SOLO SHEET

♩ 9 190

CHARLIE PARKER
DAVID MONTALVO

ELECTRIC BASS

DRUM SET

Chord progression: Cm7, F-7, Bb7

E.B.

D. S.

Chord progression: C7, Bb7, A7, D7

E.B.

D. S.

Chord progression: D-7, G7, E-7, A7, D-7, G7

2

YARDBIRD SUITE

E.B.

D. S.

10

E.B.

D. S.

14

E

E.B.

D. S.

18

YAROSIRO SUITE

E.B.  

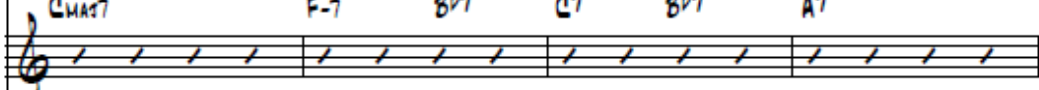
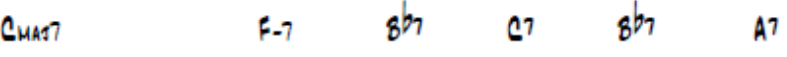
 

D. S.  

22

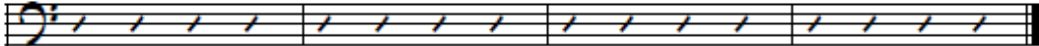
F  

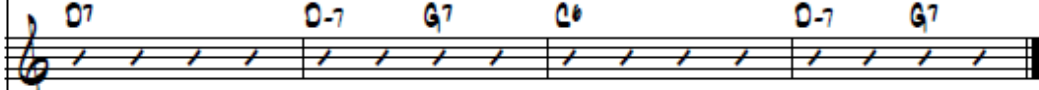

E.B.  

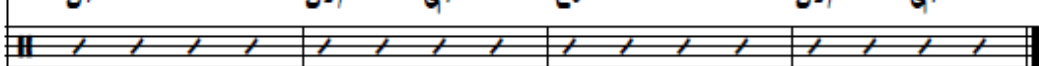

 

D. S.  

26

E.B.  

D. S.  

30

FOR PIANO SOLO PLAY D, E, F WITHOUT OBLIGADOS

DRUM SOLO OVER THE VAMP

BLUE IN GREEN

BALLAD ♩ 9 60

MILES DAVIS
DAVID MONTALVO

(A)

ELECTRIC BASS

DRUM SET

G-7 A7#9 D-7 D^b7 C-7 F7

E.B.

D. S.

B^bMAS7(♭11) A7#9 D-7

E.B.

D. S.

E7ALT A-7 D-7

BLUE IN GREEN

8

PEDAL ON G

E.B.

D- D-MAJ7 D-7 D-(6) D-7 D-MAJ7

(3+3+2) DOUBLE TIME

D.S.

11

PEDAL ON G

E.B.

D- D-MAJ7 D-7 D-(6) D-7 D-MAJ7

D.S.

15

E.B.

D-7 G-7 A7#9 D-7

D.S.

18

FORM: A, B, A SOLOS, A, B, A, CODA

SOLO FORM PLAY DOUBLE TIME: A, A B, A, A, B

SWING ♩ 9 140

SO WHAT

MILES DAVIS
DAVID MONTALVO

VAMP

ELECTRIC BASS

Drum Set

The VAMP section consists of four staves. The top staff is for Electric Bass in bass clef, showing a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is for guitar in treble clef, showing chordal accompaniment. The third staff is for Electric Bass in bass clef, showing a simpler bass line. The fourth staff is for Drum Set, showing a simple drum pattern.

(A) D-7

E.B.

D-7

D-7

D-7

D.S.

7

DRUMS PLAY TIME

The A section consists of four staves. The top staff is for Electric Bass in bass clef, showing a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is for guitar in treble clef, showing chordal accompaniment with a D-7 chord indicated. The third staff is for Electric Bass in bass clef, showing a simpler bass line with a D-7 chord indicated. The fourth staff is for Drum Set, showing a simple drum pattern with a D.S. (Drum Solo) section starting at measure 7.

2

SO WHAT

E.S. **D-7**

D. S. **D-7**

This system contains four staves. The top staff is in bass clef with a 4/4 time signature, featuring a melodic line starting with a D4 quarter note, followed by eighth and quarter notes. The second and third staves are in treble and bass clefs respectively, showing chordal accompaniment with chords marked as D-7. The bottom staff is a double bass line with a series of rhythmic slashes indicating a steady beat.

11

8 **E^b-7**

E.S. **E^b-7**

D. S. **E^b-7**

This system contains four staves. The top staff is in bass clef with a 4/4 time signature, featuring a melodic line with a key signature change to two flats (Bb, Eb). The second and third staves are in treble and bass clefs respectively, showing chordal accompaniment with chords marked as Eb-7. The bottom staff is a double bass line with a series of rhythmic slashes indicating a steady beat.

15

SO WHAT 3

E.B. E^b-7

Gtr. E^b-7

D.S. E^b-7

19

SOLOS OVER A, A, B, A

FREE DRUM SOLO AND THEN PLAY A, A, B, A VAMP AND FADE...

FREDDIE FREELOADER

BASS INTRO (RUBATO)

MILES DAVIS
DAVID MONTALVO

ELECTRIC BASS

E^b-7 $D-7$

E.B.

$F\#-7$ $F\#11$ $A-7$

BLUES \downarrow 9 12 5

E.B.

B^b7 B^b7 B^b7 B^b7

B^b7 B^b7 B^b7 B^b7

D. S.

B^b7 B^b7 B^b7 B^b7

9
DRUMS PLAYS TIME

2 FREDDIE FREELoader Eb Eb Bb Bb

E.B.

D.S.

15 F Eb Ab Ab

E.B.

D.S.

17

SOLOS OVER THE FORM
FOR DRUM SOLO TRADING FOURS

ANEXO 2: LINK AL VIDEO RECITAL FINAL

<https://www.youtube.com/watch?v=eS6BiYBCetY&feature=youtu.be>