



## CHARLIE PARKER: “BIRD LIVES”

ROGELIO GIL

Profesor de Saxofón, música  
de cámara y Big-Bang.

*Conservatorio Superior de Música  
Victoria Eugenia (Granada)*

### RESUMEN

Charlie Parker (1920-1955), apodado *Bird*, fue uno de los músicos que mayor influencia ha tenido sobre las generaciones de *jazzmen* posteriores. Actualmente no puede entenderse el *Jazz* sin su legado, y su herencia musical sigue siendo un elemento ineludible en la formación de cualquier músico de *Jazz*. En el presente artículo pretendo analizar cuáles son las aportaciones melódicas del *Be Bop* y, de forma particular, las de Charlie Parker y cómo han perdurado hasta nuestros días, convirtiéndose en elementos idiomáticos imprescindibles para este estilo de música.

**PALABRAS CLAVE:** Bird, Parker, Jazz, Be Bop, melodía.

### ABSTRACT

Charlie Parker (1920-1955), *Bird*, is one of the most influential musicians within jazz music. Currently, we could not understand the Jazz without his legate, and his musical legacy still plays a central role in educating new generations. In the present article, I pretend to analice the melodic contributions of *Be Bop*, and especially that of Charlie Parker.

**KEYWORDS:** Bird, Parker, Jazz, Be Bop, melody.

**Fecha de recepción:**

07/09/2014

**Fecha de publicación:**

28/01/2015

Charlie Parker (1920-1955), apodado *Bird*, fue uno de los músicos que mayor influencia ha tenido sobre las generaciones de *jazzmen* posteriores. Actualmente no puede entenderse el *Jazz* sin su legado, y su herencia musical sigue siendo un elemento ineludible en la formación de cualquier músico de *Jazz*.

Entre 1940 y 1950, los *Bopers* Charlie Parker (Saxofón Alto), Dizzy Gillespie (Trompeta), Charlie Christian (Guitarra), Bud Powell (Piano), Kenny Clarke (Batería), entre otros, establecieron las bases del Jazz Moderno: música interpretada con pequeños grupos instrumentales de entre tres y seis componentes, nuevos y novedosos cambios armónicos sobre los que confeccionar sus *Chorus* improvisados, utilizando frases construidas con las notas superiores de las superestructuras de los acordes, tempos vertiginosos, acompañamientos en los que el pianista, baterista y contrabajista no se limitan a servir de apuntalamiento rítmico-armónico para el solista, sino que se establece una interacción permanente entre todos los miembros del *combo*.

Charlie Parker basó algunas de sus composiciones en las sucesiones de acordes de canciones existentes, cambiándoles la melodía y “enriqueciendo” los cambios armónicos. Resultan ejemplos clave para entender cómo el pensamiento armónico del *Be Bop* revolucionó las líneas melódicas. Así, *Anthropology* se basa en las armonías de *I Got Rhythm*, o *Ornithology*, grabada por primera vez en 1946, las toma de *How High the Moon*, estrenada en 1940, con letra de Nancy Hamilton y arreglos musicales de Morgan Lewis. Veamos a continuación en qué consisten estas transformaciones.

**How High The Moon - Ornithology**

The image shows a musical score for the first four measures of 'How High The Moon' and 'Ornithology'. The top staff (treble clef) shows the original melody with chords GMaj7, Gm7, and C7. The bottom staff (bass clef) shows the bebop version with more complex rhythmic patterns and chords GMaj7, Gm7, C7, Gm7, and C7. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

*Figura 1*

En el pentagrama superior de la *Figura 1* encontramos los cuatro primeros compases de *How High the Moon* y en el pentagrama inferior los cuatro primeros compases de *Ornithology*. La principal diferencia está en el concepto compositivo: *How High the Moon* tiene un carácter lírico y vocal, mientras que *Ornithology* está concebido con frases que contienen sucesiones de corcheas, propias del estilo *Be-Bop*, y con un claro sentido instrumental.

En los siguientes compases (5 al 8), la diferencia melódica estriba en el diatonismo del pentagrama superior frente a los giros cromáticos y los motivos melódicos que concluyen o comienzan en la corchea débil a modo de anticipación en el pentagrama inferior. Ver *Figura 2*.

5 FMaj7 Fm7 Bb7

FMAj7 FMAj7 Fm7 Bb7

Doble cromatismo hacia "La" Anticipación Anticipación Anticipación

Figura 2

En el compás 9 (**Figura 3**) observamos una diferencia armónica. El acorde de EbMaj7, que tiene función de tónica secundaria, al establecerse momentáneamente la tonalidad del VIº grado del homónimo menor del tono principal, es sustituido por la armonía de Eb7 que funciona como dominante sustituto de A7 (segundo grado Dominante secundaria), en forma de sexta aumentada.

Si observamos la **Figura 3** también apreciamos una rearmonización en el segundo acorde el compás 16: la armonía D7 de la canción original es cambiada por Ab7 que actúa como Vº de la tonalidad principal en forma de sexta aumentada.

9 EbMaj7 Am7 D7 1ª vez Gm7 Am7(b5) D7(b9)

Eb7 Am7 D7 1ª vez Gm7 Am7(b5) D7(b9)

13 GMaj7 Am7 D7 Bm7 Bb7 Am7 D7

GMaj7 G/B Bb7 Am7 Ab7

Figura 3

El lenguaje melódico que proponía Charlie Parker, utilizando las notas más agudas de los acordes, frases ricas en cromatismos y con sucesiones de corcheas, determinó el desarrollo del *Jazz* moderno. En la actualidad esa herencia sigue vigente y forma parte de las características idiomáticas de esta música. Veamos a continuación algunos ejemplos de frases musicales utilizadas por Parker en sus improvisaciones y otras tocadas por saxofonistas contemporáneos.

**CHASING THE BIRD**  
(GRABADO EN NEW YORK, 8 DE MAYO DE 1947)

CHARLIE PARKER  
TRANSCRIPCIÓN: ROGELIO GIL GONZALEZ

PARTE 8 DE LA EXPOSICIÓN (COMPASES 17 AL 24)

*Figura 4*

En el ejemplo anterior encontramos una frase típica de la época *Bop*, utilizando para su construcción las notas más agudas de la superestructura armónica. En el segundo compás observamos un arpeggio que parte de la 3ª del acorde para culminar en la 9ª. Esta nota se mantiene ligada hasta el compás siguiente (tercer compás), convirtiéndose en la 13ª del acorde de B7. A continuación, en los compases 3 y 4, la melodía describe un arpeggio descendente cuyas notas, si las hiciéramos sonar simultáneamente, formarían un acorde en disposición cerrada, tal y como lo tocaría un pianista. Véase la *Figura 5*.

La nota “Sol#” es la 13ª del acorde, “Re#” es la 3ª, “Do#” la 9ª, “La” es la 7ª y “Si” es la fundamental del acorde.

*Figura 5*

En la última parte del sexto compás de la *Figura 4*, Parker alcanza la 13ª del acorde de E7. Aquí se inicia un descenso cromático para llegar a la 5ª del acorde de Em7 en el compás siguiente. Otro cromatismo nos lleva a la 11ª del acorde, que junto a la nota Fa# forman un adorno melódico de la nota “Sol”, 3ª del acorde. Al final del séptimo compás encontramos un nuevo paso cromático para llegar a la 5ª del acorde de A7. Todos estos cromatismos son los que colorean el fraseo. Si prescindimos de ellos nos damos cuenta de que en realidad se trata de una simple escala descendente. Ver *Figura 6*.

*Figura 6*

# BILLIE'S BOUNCE

(GRABADO EL 26 DE NOVIEMBRE DE 1945)

CHARLIE PARKER

TRANSCRIPCIÓN: ROGELIO GIL GONZÁLEZ

COMPASES 9 AL 11 DEL SEGUNDO CHORUS



COMPASES 9 AL 12 DEL TERCER CHORUS



Figura 7

En el primer compás del ejemplo anterior (*Figura 7*), tenemos una melodía con numerosos cromatismos. La nota de comienzo, “Re#”, es una apoyatura de la fundamental del acorde “Mi”. Después describe un arpeggio ascendente hasta la 7ª, seguida de fragmentos cromáticos hacia las notas “Do#”, última semicorchea de la tercera parte, y “Si”, segunda semicorchea de la cuarta parte. Todo esto podemos resumirlo en una melodía formada por un arpeggio ascendente y una escala descendente. Ver *Figura 8*.



Figura 8

En el segundo pentagrama de la *Figura 7*, la melodía describe un arpeggio tríada con una nota de paso, “Re#”, para resolver en el siguiente compás en la nota “Re”, que junto al “Si#” forman una doble apoyatura de la tercera del acorde, “Do#”. Se trata de una frase muy recurrente para los *Boppers*.

En el ejemplo siguiente (*Figura 9*), vemos una frase construida con elementos melódicos del *Be Bop*. Se trata de un fragmento de un solo de Joshua Redman, nacido en 1969, sobre un *blues* titulado *Blues for Pat*, incluido en su disco *Live in San Francisco*, grabado en 1994. Son los compases 9 al 12 del tercer *Chorus*.

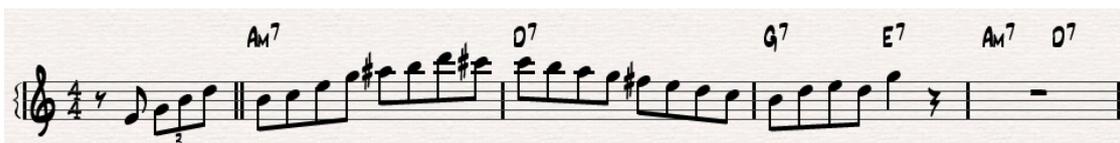


Figura 9

Observamos, en la segunda mitad del compás de Am7 (*Figura 9*), una serie de notas cromáticas que tienen por objetivo alcanzar la nota “Do”, 7ª del acorde de D7.

A continuación mostramos una frase de un Solo de Bob Mintzer, nacido en 1953, sobre la composición titulada *Blue Bossa*, que posemos encontrar en su disco *Bop Boy*, grabado en 2002.



Figura 10

En esta secuencia melódica, Mintzer, improvisa sobre el acorde de  $A7(b9)$  realizando una sustitución tritonal, pensando, pues, en el acorde  $Eb7(\#11)$ : se trata del acorde de dominante de  $Dm$  en forma de sexta aumentada. Vemos el cromatismo propio del Be Bop que se produce entre las notas “Mib” (fundamental del acorde de dominante sustituto) y Reb (séptima del acorde).

En el cuarto *Chorus* de este mismo solo encontramos la siguiente frase.



Figura 11

En el segundo compás de la **Figura 11**, sobre el acorde de  $A7(b9)$ , Bob Mintzer vuelve a improvisar sobre el dominante sustituto, con un cromatismo entre las notas “La” (fundamental del acorde de  $A7$  o 11ª aumentada del acorde de  $Eb7$ ) y “Sol” (7ª del acorde de  $A7$  o 3ª del acorde de  $Eb7$ ). En el tercer y cuarto compás, sobre el acorde de  $Dm7$ , encontramos aproximaciones cromáticas (“Re#”) y descenso cromático, “Sol”, Fa#, “Fa# al final del tercer compás y principio del cuarto. La nota “Si” grave con grafía diferente indica que se trata de una “nota fantasma”.

Perico Sambeat, saxofonista español de dilatada proyección internacional, nacido en 1962, toca la siguiente frase sobre la armonía de una canción titulada “No mires atrás”, grabada en 2002.



Figura 12

El segundo compás está repleto de elementos melódicos “Bop”.

El siguiente ejemplo está extraído del mismo solo que el anterior.



Figura 13

En el segundo compás, justo antes de la cuarta parte, las notas “Fa” y “Re#” constituyen una aproximación cromática a la nota “Mi”, tercera del acorde.

Sirvan los ejemplos expuestos como pequeñas pinceladas de una gran generalidad.

### Conclusión.

El lenguaje del *Be Bop* forma parte ineludible del lenguaje del *Jazz*. Si deseamos que una frase musical suene a este estilo musical debe participar, en mayor o menor medida, de esos elementos melódico-armónicos.

### BIBLIOGRAFÍA

BERENDT, Joachim E. (1993). *El Jazz: Su origen y desarrollo* (3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

GIOIA, Ted. (2002). *Historia del Jazz*. Madrid: Turner Publicaciones.

TIRRO, Frank. (2001). *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook.