

Parker's Mood de Charlie Parker: Aspectos históricos y técnicos del tema

Adaptados al lenguaje guitarrístico.

Autor:

Javier Alejandro Flórez García.

Facultad de Artes Y Humanidades, Universidad de Pamplona.

Programa De Música.

Asesor:

Ludwing Marcel Solano Suescun.

Pamplona 2021.

Nota de Autor

Javier Alejandro Florez Garcia, Estudiante del Programa De Música

Departamento de Artes y humanidades, Universidad de Pamplona.

Este ensayo monográfico fue realizado en el marco del trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Música, modalidad recital. Cuenta con la revisión metodológica de la Profesora Graciela Valbuena Sarmiento y la Dirección Ludwing Marcel Solano Suescun.

Cualquier mensaje con respecto al este ensayo monográfico, debe ser enviado al Programa de Música, Departamento de Artes, de la facultad de artes y humanidades, Universidad de Pamplona, al correo dptomusica@unipamplona.edu.co.

Resumen.

El estadounidense Charles Christopher Parker, Jr. (Kansas City, 29 de agosto de 1920 - Nueva York, 12 de marzo de 1955), conocido como Charlie Parker, es catalogado como uno de los grandes compositores e intérpretes de la música jazz, dado esto, por su virtuosismo, lenguaje y temas para saxofón, en formato clásico y banda que lo han posicionado como unos de los mejores de este género. Es importante destacar que el tema Parker's Mood, fue grabado en Nueva York por el saxofonista el 18 de septiembre de 1948 con su grupo Charlie Parker All Stars, formado en esta ocasión por sus colegas John Lewis, al piano, Curley Russell, al contrabajo y Max Roach, a la batería. El objetivo de este trabajo consiste en realizar un acercamiento al manejo técnico e interpretativos de la guitarra en Parker's Mood, que está dirigido para intérpretes de un nivel un poco más avanzado, ya que el virtuosismo del tema, como en el solo escrito requiere de un lenguaje y técnica de alto grado de ejecución. Su interpretación en guitarra maneja diferentes técnicas como el ligado ascendente o hammer on, el ligado descendente o pull of, slides entre otras, las cuales deben ser rápidas y precisas ya que trata de imitar su sonido original (el saxofón). Así mismo, el trabajo se enfoca en dar un contexto histórico acerca de la obra, las influencias del saxofonista Charlie Paker, siguiendo los parámetros importantes de lo que en aquella época ocurría con respecto a lo musical; así mismo, la investigación adopta un enfoque de tipo cualitativo, con el fin de comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo (López Cano, San Cristóbal, 2014, p. 84), con alcance descriptivo, se realiza investigación documental y reconstrucción de la historia de vida del compositor para poder determinar su recorrido, fechas, contextos, lenguaje, y seguido de ello, grabaciones en estudio. Al mismo tiempo, la interpretación del tema se presenta como

“novedosa” –con escasos aportes en el contexto Jazz de estudios que aborden la obra interpretada en otro instrumento, como en este caso la guitarra, por lo que este trabajo constituye también una investigación de tipo exploratoria (Borsotti, 2007). Finalmente, partiendo de un cronograma de estudio para el abordaje de la obra, desarrollado paso a paso, siguiendo un lineamiento con respecto a la dificultad de cada punto técnico a tratar se alcanzan los objetivos propuestos. En los resultados se destaca cómo las técnicas estudiadas generan un lenguaje más acorde al lenguaje jazz logrando una sonoridad más cercana al saxofón y llevando a que el intérprete maneje diferentes aspectos técnicos como estructurales.

Palabras Clave: Charlie Parker, lenguaje guitarrístico, técnicas de interpretación, blues, jazz, bebop, ejecución.

Abstract.

Charles Christopher Parker, Jr. (Kansas City, August 29, 1920 - New York, March 12, 1955), known as Charlie Parker, is listed as one of the greatest composers and performers of jazz music, thanks to his virtuosity, language and compositions for saxophone, in classical and band format that have positioned him as one of the best in this genre. It is important to point out that the theme Parker's Mood was recorded in New York by the saxophonist on September 18, 1948 with his group Charlie Parker All Stars, formed on this occasion by his colleagues John Lewis, on piano, Curley Russell, on double bass and Max Roach, on drums. The objective of this work is to make an approach to the technical and interpretive management of the guitar in Parker's Mood, which is entrusted to performers of a slightly more advanced level, since the virtuosity of the theme, as in the written solo, requires a high-level execution language and technique. His guitar performance handles different techniques such as the ascending legato or "Hammer on", the

descending legato or "Pull of", "Slides", among others, which must be fast and precise since he tries to imitate his original sound (the saxophone). Likewise, the work focuses on giving a historical context about the work, the influences of the saxophonist, Charlie Parker, following the important parameters of what was happening at that time with respect to music; likewise, the research adopts a qualitative approach, in order to understand meanings, qualities of experience, worlds of subjective and intersubjective meaning (López Cano, San Cristóbal, 2014, p. 84), with a descriptive scope, documentary research is carried out and reconstruction of the composer's life story in order to determine his journey, dates, contexts, language, and followed by studio recordings. At the same time, the interpretation of the theme is presented as "novel" - with few contributions in the Jazz context of studies that address the work performed on another instrument, as in this case the guitar, so this work is also an investigation of exploratory type (Borsotti, 2007). Finally, starting from a study schedule for approaching the work, developed step by step, following a guideline regarding the difficulty of each technical point to be treated, the proposed objectives are achieved. The results highlight how the techniques studied generate a language more in line with jazz, achieving a sound closer to the saxophone and leading the performer to handle different technical and structural aspects.

Key Word: Charlie Parker, guitar language, playing techniques, blues, jazz, bebop, playing.

Introducción.

Parker's Mood de Charlie Parker en su adaptación para guitarra, es reconocido como uno de los temas más emblemáticos del blues, ya que su estructura con influencias de Jazz y Bebop, logra enriquecer el lenguaje y llega a exigir un alto nivel al ser interpretar.

Teniendo en cuenta lo anterior, existen diferentes aspectos a tener en cuenta que ayudaran a la interpretación y ejecución del tema, analizados desde el contexto histórico, abarcando el análisis estructural y técnicas de interpretación enfocadas a una mejor interpretación del tema y apropiamiento del lenguaje. En primer lugar, se dará a conocer el contexto histórico del tema Parker's Mood y seguido se dará un enfoque a la parte interpretativa del mismo. Por consiguiente, se mencionan aspectos como estilo, forma, melodía, ritmo, entre otros. Respecto a las técnicas, se profundiza en hammer on, pull off, bending, slide las cuales permiten no solo ampliar el conocimiento del interprete en su lenguaje jazz, si no al mismo tiempo, enriquecer su técnica como guitarrista, como lo afirma (Valerio, 2009) El bebop era una música mucho más compleja, daba un mayor énfasis a la interpretación de diferentes ritmos simultáneamente, era rápido y frenético, y la improvisación era parte de su esencia.

De este modo, se abordan diferentes métodos como el de Jazz mode d' emploi de Philippe Baudoin, que nos da una idea de cómo se ha venido transformado la estructura del blues y evolucionando con el paso del tiempo. Así mismo este tema conforma parte del repertorio del recital de grado, resaltando compositores como Charlie Parker, Wes Montgomery, Miles Davis entre otros.

Charlie Parker.

Nació el 29 de agosto de 1920 en Kansas City. Conocido como 'Bird' o 'Yardbird', desde su infancia fue un apasionado del Jazz, iniciándose profesionalmente a los diecisiete años en las mejores orquestas de su ciudad, principalmente en la de Jay McSahnn, con la que grabó sus primeros solos en 1941. Viajó a Nueva York, donde lideró el movimiento junto al trompetista Dizzy Gillespie. Destacó en las Jam Sessions del Monroe's y del Minton's, donde le introdujeron Kenny Clarke y Thelonious Monk, también en las orquestas de Earl Himes y Billy Eckstine. En el año 1946 sufrió un infarto y en sus últimos años problemas físicos no le permitieron actuar de forma regular. En 1947 tras pasar una temporada hospitalizado a causa de una depresión nerviosa forma su propio conjunto con Duke Jordan, Tommy Porter, Max Roach y Miles Davis, con los que realizará algunas de las más importantes grabaciones de la historia de esta música y poco después, con la orquesta afrocubana de Machito.

Su estilo tenía una gran pureza tonal, con técnicas armónicas, melódicas y rítmicas innovadoras y una habilidad natural para la improvisación. Sus composiciones Yardbird Suite y Ornithology entre otras, fueron claves en la evolución del jazz. Charlie Parker falleció en Nueva York el 12 de marzo de 1955 a causa de neumonía. (Víctor Moreno, 2011)

Contexto Histórico.

Aproximadamente, desde finales de los años 20' hasta comienzos de los 50' cuando surgen y toman forma la mayor parte de los subgéneros de blues más conocidos. La división entre ellos suele ser por estilos como el swamp, jump, entre otros, o por regiones y ciudades tales como Piedmont, Chicago, entre otras, lo que provoca en numerosas ocasiones que muchos artistas se incluyan en diversas categorías e, incluso, que las fronteras entre un estilo y otro sean bastante difusas. (Potello, 2001). Al mismo tiempo, la Segunda Guerra Mundial, y en la década de 1950, los afroamericanos se trasladaron a las ciudades del norte de Estados Unidos y nuevos géneros musicales como el blues eléctrico, se hicieron populares en ciudades como Chicago, Detroit y Kansas City. El blues eléctrico utilizaba guitarras amplificadas eléctricamente, bajos eléctricos, baterías y armónicas. Chicago se convirtió en el centro de este género a principios de los años cincuenta. (Garofalo, 1997). Durante este tiempo, el blues tuvo una gran influencia en el jazz: clásicos del bebop, como el tema de Charlie Parker "Now's the Time", utilizaron las estructuras blues con la escala pentatónica y las notas blues. (Sieleman, 2006)

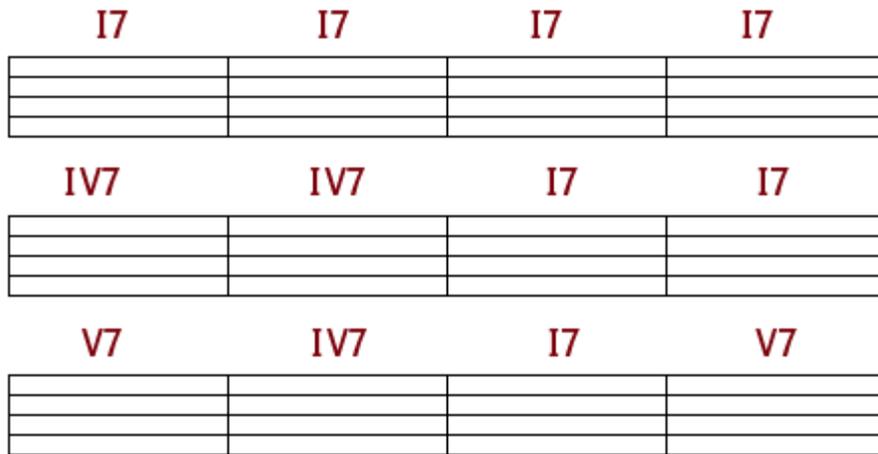
Por consiguiente, para una mejor comprensión del contexto histórico del blues se hace necesario revisar diversas definiciones extraídas de diccionarios específicos y los fragmentos de textos enciclopédicos presentados por orden cronológico que sirven como material base para iniciar el desarrollo del término:

Comenzaremos por danzas lentas en compás de 4/4 que tienen su origen en los cantos de los negros afroamericanos; carácter melancólico y soñador. (Onnen, 1967)

De este modo, esta canción lenta de los negros americanos estructurada sobre una melodía de doce compases (tres frases de 4 compases cada una) con modulaciones en la parte central. Se interpreta también instrumentalmente. (Valls, 1971)

Imagen 1.

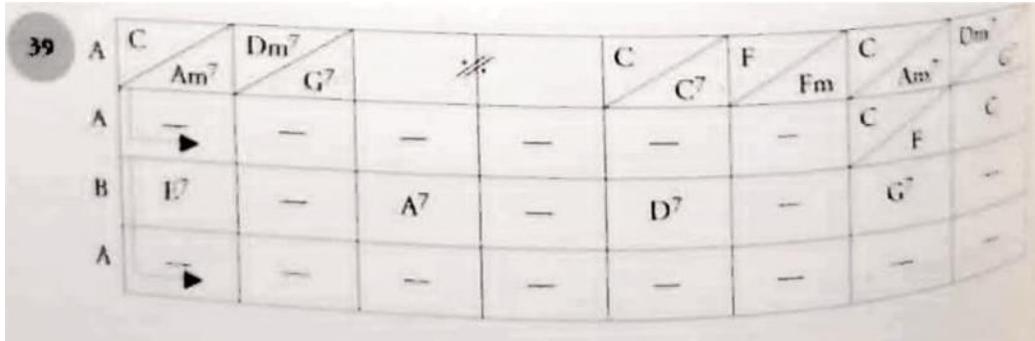
Estructura del Blues 4/4.



Fuente (bluesvibe, 2012)

Es decir, esta forma musical ha tenido una enorme importancia en el posterior desarrollo del jazz. De sus especiales características emocionales deriva que el término blue se utiliza para expresar un estado de ánimo melancólico. (Russell, 1989b: 15)

Así pues, el lamento del folklore negro-americano cuyas palabras, impregnadas de poesía popular, son a veces violentas, se caracteriza por el uso de un modo melódico variable (blue note) y normalmente, por un corte ternario AAB. Los dos períodos A, de cuatro compases cada uno, son melódicamente idénticos, pero una variable armónica interviene al principio de la segunda, el acorde de subdominante, reemplazando el acorde de tónica mientras que la dominante ilumina todo el período B. (AAVV, 1991)

Imagen 2.*Estructura del AABA.*

Fuente (Baudoin, 1990)

Por esto, el blues (blue devils) es la expresión melancólica del dolor (de los esclavos) y la base del jazz desde el temprano blues campesino, pasando por el blues clásico urbano hasta hoy que se caracterizan por 3 versos (4 compases) forman 1 estrofa o 1 chorus (con 12 compases). La sucesión armónica del chorus es fija en blues clásico. (Michels, 1992)

De modo que, es un estilo de canción que dio origen al jazz y al rock'n'roll, surgieron a finales del siglo XIX, a partir de una mezcla de los cantos africanos del campo (hollers) y las armonías de los himnos cristianos. (Fordham, 1994: 126)

Por consiguiente, una estructura rítmico-armónica tipo en la que la progresión de 12 compases I-I-I-IV-IV- I-I-V-IV-I-I va unida al pareado AAB en tres frases de 4 compases. (AAVV, 1997)

Así pues, es un género improvisado para una sola voz que suele estar acompañada por un solo instrumento (por ejemplo, la guitarra) a partir de patrones de pregunta y respuesta y de gran influencia en el desarrollo del jazz. La progresión armónica más común del jazz. Está compuesta

de doce compases basados en el acorde de tónica (I), de dominante (V), y de subdominante (IV).

La forma básica es I-I-I-IV-IV-I-I-V-V-I-I. (Cooke, 2000: 194)

Imagen 3.

Forma Básica.

I	(I) IV	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	(V) I

Fuente (eusmcguitar, 2011)

De manera que, la canción popular norteamericana de origen negro, con raíces en lo espiritual, de tiempo moderado, generalmente en grupos de 12 compases a dos o cuatro tiempos. (Pérez, 2000)

Siendo así, Música vocal o instrumental, generalmente estructurado en estrofas de 12 compases o tres frases de cuatro compases sobre sencillas armonías tónicas, dominantes y subdominantes, que incorpora patrones rítmicos flexibles sobre un compás estable de 4/4. En su forma vocal, el blues incluye letras de protesta social o temática sexual. (Tirro, 2001a: 327)

En suma, todas las definiciones nos dan una idea bastante aproximada sobre el concepto en torno al término blues, no obstante, no estará de más comentar alguna de estas citas. Las dos primeras definiciones aseguran que el tempo del blues es lento, sin embargo, la única

característica que permite clasificar una pieza bajo esta denominación es su progresión armónica y su forma ternaria AAB de doce compases independientemente de la velocidad de ejecución y otras características como la instrumentación y el género vocal o instrumental. Es posible que, en relación a su carácter triste y expresión melancólica, en su origen se interpretaran con carácter pausado, sin embargo, desde el jazz clásico o tradicional existen en el repertorio blues de los más diversos tempos de ejecución. La definición que aparece en el glosario de la biografía de Charlie Parker hace referencia al término blue el cual acompaña a muchos títulos de piezas que no contienen las características de esta forma. Esto es debido a que su significado se asocia a un estado de ánimo concreto, una expresión de dolor, ansiedad, depresión, injusticia, lamento, desolación, fracaso, pesar, entre otros.

El antecedente se encuentra en los cantos de trabajo y en algunos de los espirituales anteriores a la abolición de la esclavitud cuya temática describía las duras condiciones de la vida del esclavo. La cuarta definición afirma que la línea melódica puede ser variable, esto es debido a las blue notes que ya estaban presentes en los cantos de trabajo y los espirituales. En estos últimos se sitúan en un contexto armónico, pero como demostraremos en este apartado, es en la forma blues donde adquieren mayor importancia. Michels Ulrich afirma que esta forma es la base del nuevo estilo dándole el carácter de fuente primaria para el desarrollo del jazz.

John Fordham, añade que el blues dio lugar al jazz y al rock and roll, clasificación que se puede extender a toda la música moderna desde el jazz hasta el pop y sus derivados, así como el soul, funk y el rap. Mervyn Cooke, destaca el carácter improvisado de este género además de fijar su estructura y progresión armónica. La obra de Frank Tirro está dividida en dos volúmenes, esta definición está extraída del primero y hace referencia al jazz clásico, es por esto, que afirma

que se trata de una armonía sencilla y basada en la tónica, subdominante y dominante. Posteriormente desarrollará las modificaciones llevadas a cabo en la progresión, la cual, conservando su esencia se amplía armónicamente con acordes sustitutos y dominantes secundarios otorgándole un carácter más tonal en relación con su origen modal.

Imagen 4.

Dominantes secundarias.

ANATOLES AVEC
DOMINANTES
SECONDAIRES
(III⁷, VI⁷, II⁷)

34	C	A ⁷	Dm ⁷	G ⁷
35	C	A ⁷	D ⁷	G ⁷
36	C / A ⁷	Dm ⁷ / G ⁷	Em ⁷ / A ⁷	Dm ⁷ / G ⁷
37	C / A ⁷	D ⁷ / G ⁷	E ⁷ / A ⁷	D ⁷ / G ⁷

Fuente (Baudoin, 1990)

Estilo.

Este blues cuenta con la estructura tradicional del blues con influencias de ‘be-bop’ en cuanto a su velocidad y estructura esto ocurre en los compases noveno y décimo, donde suele darse la progresión de blues, V --> IV, se reemplaza siempre por la progresión típica de ciclo de quintas de jazz ii menor --> V. La estructura de doce compases de blues.

Con la llegada del be-bop, la fusión entre el blues y el jazz dio lugar a temas con estructuras más sofisticadas, armonías más complejas y ritmos más libres.

La estructura de este tema blues-jazz se compone de 12 compases con un tempo y una rítmica más cercana al estilo swing y tempo más rápido propio del be-bop.

Movimientos II-V característicos del jazz. Se utilizan especialmente en los compases 4 y 12, lo que permite cambiar el sonido de la escala de blues por el que generan las escalas dóricas de los acordes m7 y turnarounds basados en cadencias como el clásico (I - VI - II - V).

Lo anterior se puede ver en la siguiente imagen tomada de la página clases guitarra online:

Imagen 5.

Estructura del Blues

The image shows a musical staff with 12 measures, divided into three lines of four measures each. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is common time (C). The notes in the staff are represented by diagonal slashes. Above the staff, Roman numerals and chord symbols are placed over each measure:

- Measure 1: I (Bb7)
- Measure 2: IV (Eb7)
- Measure 3: I (B9)
- Measure 4: II (Fm7) and V7 (Bb7(#5)) - highlighted in yellow
- Measure 5: IV (Eb7)
- Measure 6: IV#° (E°7)
- Measure 7: I (Bb7)
- Measure 8: VII (A7)
- Measure 9: VIIb (Ab7)
- Measure 10: VI (G7)
- Measure 11: II (Cm9)
- Measure 12: V7 (F7) and II (Cm7) - highlighted in yellow

Fuente (clasesguitarraonline, s.f.)

Según herrera, “El blues es algo más que una forma musical, ya que de hecho toda la música moderna debe algo al blues, ya sea en su armonía, melodía, forma, expresión...”

(Herrera, 1995a: 69).

El blues no es simplemente un estilo más del jazz, es una de las fuentes primarias del origen del jazz y de muchas manifestaciones musicales posteriores como el Rock and Roll, Soul, Funky, entre otros, es la columna vertebral del jazz. Sus orígenes son inciertos y lejanos, aunque

es indudable que se trata de una genuina creación afroamericana sin parangón con las tradiciones europeas; en sus formas arcaicas aparece ya después de la Guerra Civil americana o incluso antes.

En un principio encontramos el blues rural cantado en los campos de algodón, en las prisiones y en los caminos por bluesman desconocidos, anónimos y sin ningún atisbo de profesionalidad; poco a poco, fue fijando su forma, su progresión armónica y fue interpretado por especialistas. El jazz y el blues están íntimamente ligados el uno al otro, en él está el origen de esta música.

Análisis Estructural.

Tomando estas referencias como base del ensayo monográfico el análisis se concibió desde el análisis tradicional del blues; y contempla el estudio de 4 aspectos: la forma, la melodía, el ritmo y el fraseo.

Forma.

En un principio, la forma del blues no tenía una estructura determinada, cantados originariamente a solo y de un modo bastante libre, poco a poco, fueron incorporando los instrumentos armónicos como acompañamiento y basaron su forma en una progresión armónica.

Antes de 1900, a un músico de blues que tocara en solitario la guitarra o el banjo le traía sin cuidado cuantos compases debe durar un cambio de acorde, consideraba la armonía menos importante que la canción y su sonido único, ese ascenso y descenso de la tonalidad, emotiva, esquiva. (Fordham, 1994: 13)

Al igual que, en la evolución formal de la música culta en la cual se intenta dotar a la música de estructuras formales que favorezcan la unidad y la organización del discurso musical, el blues fue evolucionando hacia una estructura definitiva basada en una forma ternaria y una progresión armónica de doce compases de carácter cíclico. De este modo, el blues clásico consta de tres frases de cuatro compases AAB, siendo las dos primeras con texto idéntico y melodía similar y la tercera distinta con carácter conclusivo (Cooke, 2000: 18):

Imagen 6.

Estructura del Blues

ST. LOUIS BLUES
W.E. HANDY

A PREGUNTA
F7 B^b7 F7
FEEL - IN - TO - MOE - EDDIE LAK AH FEEL TO - DAY

A RESPUESTA INSTRUMENTAL
B^b7 F7
FEEL - IN - TO - MOE - EDDIE LAK AH FEEL TO - DAY

B C7 F7
T'LL PACK MY TRUNK MAKE MY GIT A WAY

Fuente (Peñaverl, 2020)

Como se observa en la anterior imagen, la melodía de la segunda frase gira entorno a la subdominante constituyendo una variación armónica de la primera, lo que ha hecho considerar a algunos autores como una frase distinta dando lugar a la forma ABC (Tirro, 2001a: 74).

Sobre el tipo de fraseo basado en la pregunta-respuesta, se observa que el procedimiento general en cada una de las estrofas consiste en los intercambios entre la voz y el

acompañamiento, de este modo la exposición de cada verso consta de dos compases cantados y dos de respuesta instrumental improvisada. La forma más difundida del blues clásico se reduce a una pequeña introducción optativa, una doble exposición del tema, no siendo la segunda en muchas ocasiones exacta a la primera, un espacio para solos instrumentales sobre la progresión armónica, una reexposición y un vamp o coda conclusiva.

La melodía.

En un principio los blues eran cantados a cappella, progresivamente, al igual que en los cantos espirituales, se introduce la armonía en el acompañamiento. La melodía del blues, que conserva elementos propios de la cultura africana y un sistema cercano a la modalidad, choca con la armonía de tradición europea. La música africana, considerando el amplio territorio y la diversidad de civilizaciones y culturas de este continente, no descarta el empleo de series de siete sonidos y escalas próximas a las occidentales. No obstante, el pentatonismo ejerció una notable influencia en la formación de algunas escalas del jazz y, si se prefiere, facilitó la justificación y la explicación teórica o musicológica de la denominada escala de blues.

Una de las propuestas para futuras investigaciones podría ser la localización de las zonas de África que participaron en el tráfico de esclavos y el análisis de las influencias autóctonas en la música afroamericana. Lo más probable es que usaran el tipo de afinación natural debido al desconocimiento del sistema temperado dando lugar a intervalos desafinados en relación con la tradición musical europea. Algunas prácticas africanas, concretamente, la forma peculiar de cantar que combina la voz cantada y hablada o que utiliza inflexiones y acentos de la lengua nativa dio origen a la variedad y contraste rítmico-melódico. Este hecho, sumado al tratamiento de los portamentos como deslizamientos de una nota a otra en glissando, evidencia que el

aspecto melódico que influyó en la formación de la sonoridad del jazz difiere en gran medida de la melodía occidental. (Peñaverl, 2020)

A continuación, con el tema Bright Lights, Big City de Jimmy Reed de 1961:

<https://www.youtube.com/watch?v=Q5gTmNKrj9s> (Reed, 1961)

Ritmo.

En cuanto el ritmo el blues será de carácter más libre y flexible que el ragtime. El ragtime utiliza la síncope técnica que desplaza la acentuación normal del compás y la combinación de ritmos mediante la alternancia de acentuaciones ternarias en la línea melódica y el acompañamiento de subdivisión binaria. El tipo de desplazamientos rítmicos utilizados en el ragtime eran resultado de la combinación binaria y ternaria, reduciéndose a los patrones 3 + 3 + 2; 3 + 2 + 3; 2 + 3 + 3. El resto de los efectos rítmicos característicos estaban más en relación con la síncope de la tradición musical europea que con una adaptación de la rítmica africana. Estamos completamente de acuerdo con Cooke (Cooke, 2000: 18) y Tirro (Tirro, 2001a: 76), en el blues no ocurre lo mismo, a pesar de que el ritmo básico es uniforme la línea melódica es irregular. El ritmo de Charleston usa swing, como otros ritmos de jazz, pero se basa en una figura rítmica específica:

Imagen 7.

Estructura del Blues



Fuente (Hein, 2017)

Puede pensar en un compás de 4/4 (contado uno, dos, tres, cuatro) como si realmente fueran dos compases, cada uno de los cuales tiene dos tiempos de duración. El tiempo uno es el tiempo más fuerte, mientras que el tiempo tres es el siguiente tiempo más fuerte (porque es el primer tiempo de su mini-medida). Naturalmente, espera que los eventos musicales importantes lleguen a los tiempos más fuertes.

El Charleston tiene su primer éxito en el primer tiempo, que es perfectamente normal. Pero el segundo golpe no aterriza en el tercer golpe; lo anticipa por medio latido. Tu oído puede decir dónde "pertenece" ese segundo golpe, y siempre es una sorpresa. Da una sensación más sofisticada y urbana. Tenga en cuenta que esta cifra tampoco es exclusiva del Charleston; lo escuchas en todo tipo de música que se origina en la cultura afroamericana, desde el R&B hasta el rock y el hip-hop. (Hein, 2017)

Fraseo.

El blues puede ser improvisado tanto a nivel melódico como textual. Generalmente, la improvisación melódica viene dada por la alternancia de pregunta-respuesta siendo ésta última, instrumental, y un tipo de diálogo con la voz. La improvisación textual está relacionada con la técnica *ex tempore* de los cantos de trabajo, es decir, la invención de una canción o la utilización de una melodía-tipo y su adaptación al texto improvisado.

Imagen 7.*Estructura del Blues*

The image shows a musical score for a blues piece. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'Blues' and '1'. It starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The first measure has a G- chord and is marked 'Rubato'. The second measure has a C- chord. The third measure is a whole rest, marked 'A Tempo' and '4'. The fourth measure has a Bb7 chord and a triplet of eighth notes. The second staff is labeled '2'. It starts with an Eb7 chord and a triplet of eighth notes. The second measure has a Bb7 chord and a triplet of eighth notes. The third measure has a Bb7 chord. The fourth measure has an F- chord. The fifth measure has a Bb7 chord. The sixth measure has an Eb7 chord and is marked 'LAY BACK'. The seventh measure has a triplet of eighth notes. The eighth measure has a triplet of eighth notes.

Fuente (Peñaverl, 2020)

Improvisación y solo.

Al igual que, en el tema se utilizarán diferentes recursos de improvisación tanto del solo escrito del tema como del estilo blues enriqueciendo la improvisación. Así pues, se trabajará con las blue notes, escala blues, sobreposición de escalas, B.B King box, arpeggios, y recursos técnicos como bends, slides, hammer on, pull off entre otros. Siendo así, también se tomará en cuenta, fraseo, ritmo y leguaje del blues para llevar a cabo la interpretación del solo con manejo de licks dentro del lenguaje, como también el manejo de silencios los cuales tienen un papel clave en este estilo musical.

La forma más básica de improvisar es hacer la escala de Blues del tono en cuestión, que se compone de los siguientes grados:

I – IIIb – IV – Vb – V – VIIb – VIII (En Do sería: Do – Mib – Fa – Fa# – Sol – Bb – Do).

Con esta escala vamos sobre seguro. Podemos hacer lo que queramos que siempre quedará bien y muy bluesero. (Vila, 2015)

Parker's Mood Solo

Charlie Parker

Bb^7 $\text{♩} = 76$ Eb^7 Bb^7

5 11 3 11 5 5 P 1 7 5 11 9 1 5 7 7# 5 9 1 9 3 5 1 9 7 1 5

TENSIONES ARPEGIOS - TENSIONES ARPEGGIO Bb CON TENSIONES

4 Fm Bb^7 Eb^7

1 3 5 7 13 11 9 7 5 13 1 13 7 1 7 3 9 1 13 9 1 5 13 7 13 7 13 5 7

ARPEGIOS RESUELVEN EN TENSIONES MOVIMIENTO ESCALAR MEDIANTE ARPEGIOS

6 Eb^7 Bb^7 Bb°

13 5 13 5 3 7 13 5 P 13 11 1 5 11 1 3 1 13

APPROACH TENSIONES

8 Dm G^7 Cm

7 5 b13 1 3 b5 #7 3 7 3 3 7 b13 5 9 1 7

ARPEGIOS - TENSIONES

10 Cm F^7 Bb^7 Eb^7 E°

9 b9 1 #7 7 1 7 13 5 #11 1 7 11 9 7 13 3 5 1 5 7 9 11 13 1 b13 1 9 1 5 3 b3

APPROACH SUPERPOSICIÓN DE ARPEGGIO FMAJ13

12 Bb^7 F^7 Bb^7 **10**

5 #11 5 3 7 11 9 5 13 7 1 3 1

2

25 Bb^7 Eb^7 E° Bb^7

1 5 11 3 1 1 7 13 5 3 1 13 1 7 5 11 1 3 1 13 9 7 1 9 3 11

TENSIONES ARPEGGIO Eb^7 ARPEGGIO - TENSIONES

28 Fm Bb^7 Eb^7

1 9 b3 11 5 13 9 5 b13 5 9 1 7 9 1 5 7 1 13 1 7 11 13 1

ESCALA MENOR DORICA ARPEGGIO

30 Eb^7 E° Bb^7 Cm

1 7 13 3 7 13 b5 b11 9 7 b5 3 5 5 13 3 1 13 1 7 5 1 9 3 11

32 Dm Dm Dbm Cm

1 3 3 11 5 3 1 5 1 5 5 #9 7 3 1 3 5 7 9 b9 1 7

APPROACH

34 Cm F^7

7 1 7 13 5 #11 11 3 b7 5 3 13 5 13 5 5 1 3

APPROACH ARPEGGIO CON RESOLCIÓN ESCALAR

35 Bb^7 Eb E° Bb^7

1 9 3 11 5 7 1 9 b3 11 b3 9 1 3 1 1 9

SUPERPOSICIÓN DE ESCALA APPROACH

Técnicas de interpretación.

A continuación se darán a conocer las diferentes técnicas las cuales ayudarán a una mejor interpretación y manejo del lenguaje.

Hammer On.

Para Joan Inglada el Hammer On es una técnica de guitarra que en los países de habla castellana se la conoce como ligado ascendente. Esta técnica es común en los instrumentos de cuerda y por tanto en la guitarra.

En cuanto a cómo se hace solo existe un tipo, pero sí que los hay de diferentes longitudes.

- El de medio tono es el que se hace tocando la nota en un traste y golpeando con el dedo en el siguiente.
- El de un tono es en el que se tocan dos notas separadas por un traste vacío.
- El de un tono y medio es el que se usa cuando las notas están separadas por dos trastes vacíos.
- En el de dos tonos hay tres trastes entre las dos notas que se quieren hacer sonar
- El Hammer On o ligado ascendente tan solo se puede hacer en una cuerda, no se puede hacer entre varias cuerdas.

En cuanto a la escritura en partitura o tablaturas se escribe colocando una pequeña curva que une las dos notas, pero en algunas partituras (sobre todo tablaturas) podrás ver que ponen el signo H de Hammer On. (Inglada, 2017)

Imagen 8.

Escritura Hammer On.



(Inglada, 2017)

Pull Off.

El “pull off”, también conocido como ligado descendente, consiste en ejecutar una nota y luego, sin pulsar la cuerda con la púa o los dedos, halar con el dedo que está pisando esa nota (de ahí su nombre “pull off”) la misma cuerda para hacer sonar una nota más grave. (Candelaria, 2016)

Imagen 9.

Escritura Pull Off.



(Candelaria, 2016)

Bending.

El bending es una técnica de punteo que aporta expresividad. Básicamente consiste en levantar una cuerda haciendo que suene como otras notas más agudas que pueden estar a 1/4 de tono, 1/2 tono, 1 tono, 1 tono y medio e incluso dos tonos.

A la hora de hacer uso de esta técnica es ideal utilizar el dedo tres teniendo el dedo dos de apoyo para poder levantar la cuerda sin dificultad. No siempre es posible utilizar el dedo tres ya que todo dependerá del tipo de frase que estemos haciendo.

Existe otros tipos de bending además de los que acabamos de utilizar:

- Prebend: consiste en subir la cuerda antes de tocarla y pulsar cuando este arriba
- Reverse-bend: se utiliza después del prebend pulsando arriba y bajando hasta la nota original.

Imagen 10.

Escritura Bending.

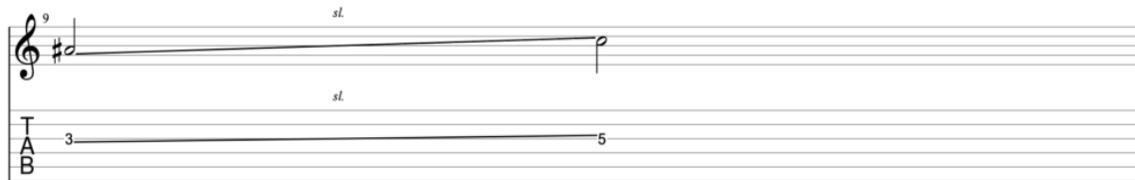
The image displays musical notation for guitar bending techniques. It consists of two systems of notation. The first system shows four measures of a single note on the fifth fret of the low E string. Each measure has a bending arrow indicating the amount of bend: 1/4, 1/2, full, and 1 1/2 tones. The second system shows two measures. The first measure has a 'full' bend arrow pointing up to the note, and the second measure has a 'full' bend arrow pointing down from the note back to the original pitch.

Slide.

El slide es un ligado que puede ser tanto ascendente como descendente y consiste en pulsar una nota y seguidamente utilizar el dedo sobre esa misma cuerda deslizándolo hacia otra que puede ser más aguda o más grave. (Riff, 2020)

Imagen 11.

Slide.



(Riff, 2020)

The image shows a musical score for the piece "Parker's Mood". It consists of six staves of music, numbered 9 through 14. The notation includes various chords and melodic lines. Chords are labeled as Bb7, Eb7, E° (E diminished), F (with Bb7 above it), F7, Bb7, F-, Bb7, Eb7, Eb7, E°, Bb7, (C-), D-, D-, Db-, C-, C-3, F7, Bb7, Eb, E° (with Bb7 above it), Bb7, G-, C-, and PIANO. There are also markings for "Rubato" and a measure rest of "2". The score includes triplets and other rhythmic notations.

CHARLIE PARKER FOR PIANO
Recorded by The Paul Smith Trio

Imagen 7. Partidura Parker's Mood.

Fuente (Peñaverl, 2020)

Referencias

- Baudoin, P. (1990). *Jazz mode d' emploi*. Paris: Outre Mesure.
- bluesvibe. (21 de 04 de 2012). *bluesvibe*. Obtenido de bluesvibe: <https://bluesvibe.com/2012/04/21/la-sintaxis-del-blues/>
- Borsotti, C. (2007). Temas de metodología de investigación en ciencias sociales empíricas. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila. Candelaria, Á. (2016). *Angel's Guitar*. Obtenido de Angel's Guitar: <https://angelsguitar.com/como-hacer-ligados-hammer-on-pull-off-en-la-guitarra/>
- clasesguitarraonline*. (s.f.). Obtenido de clasesguitarraonline: <https://www.clasesguitarraonline.com/armonia-para-guitarra/2016/3/18/acordes-blues-jazz>
- eusmcguitar. (14 de Julio de 2011). *eusmcguitar*. Obtenido de eusmcguitar: <https://eusmcguitar.wordpress.com/2011/07/14/day-4-thursday/>
- Garofalo, R. (1997). *Rockin' Out: Popular Music in the USA*. Boston: Allyn and Bacon.
- guitarmonia. (18 de 02 de 2019). *guitarmonia*. Obtenido de guitarmonia: <https://guitarmonia.es/patrones-de-blues/>
- Hein, E. (18 de Enero de 2017). *Quora*. Obtenido de Quora: <https://www.quora.com/What-is-the-Charleston-Rhythm>
- Inglada, J. (2017). *guitarristapasoapaso*. Obtenido de guitarristapasoapaso: <https://guitarristapasoapaso.com/ejercicios-de-guitarra/hammer-on/>
- López, R. y San Cristobal, U. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. México y España: Fondo Nacional para la Cultura y ESMuC. Peñaveral, J. M. (2020). *sonograma*. Obtenido de sonograma: <https://sonograma.org/2020/01/las-formas-en-el-jazz-i-el-blues/>
- Potello, R. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Norton & Company.
- Reed, J. (1961). *Bright Lights, Big City* [Grabado por i. Reed]. Chicago, USA.
- Riff, G. (2020). *Guitar Riff*. Obtenido de Guitar Riff: <https://guitarriff.es/hammer-on-pull-off-bending-y-slide/>
- Sieleman, J. (11 de mayo de 2006). *blues.org*. Obtenido de blues.org: <https://web.archive.org/web/20060429073938/http://www.blues.org/bluesmusicawards/>
- Víctor Moreno, M. E. (30 de 11 de 2011). *Buscabiografias*. Obtenido de Buscabiografias: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/6792/Charlie%20Parker>
- Vila, F. G. (15 de 08 de 2015). *fredyarmonica.net*. Obtenido de fredyarmonica.net: <https://www.fredyarmonica.net/rueda-de-blues-e->

