



**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO**

**Instituto de Música Contemporánea**

**Análisis melódico, armónico y morfológico de la obra**

*Dexterity* del compositor Charlie Parker

**PABLO JOSÉ QUINTERO MALPICA**

**Diego Celi, M.A., Director de Tesis**

Tesis de grado presentada como requisito  
para la obtención del título de Licenciado en Música Contemporánea

Quito, julio de 2013

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO**

**Instituto de Música Contemporánea**

**HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS**

**Análisis melódico, armónico y morfológico de la obra**

*Dexterity* del compositor Charlie Parker

**PABLO JOSÉ QUINTERO MALPICA**

Diego Celi, M.A. Director de Proyecto

\_\_\_\_\_

Jorge Balladares, B.A. Miembro del Comité

\_\_\_\_\_

Teresa Brauer, B.M. Miembro del Comité

\_\_\_\_\_

Esteban Molina, D.M.A. Decano

\_\_\_\_\_

Quito, julio de 2013

## © DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma: \_\_\_\_\_

Nombre: Pablo José Quintero Malpica

C. I.: Pasaporte: 1032433212

Lugar: Quito

Fecha: Julio, 2013

## **Agradecimientos**

En primer lugar quiero agradecer a mi madre quien ha sido la persona que más me ha apoyado a lo largo de mi carrera y ha sido alguien incondicional para ayudarme a enfrentar cualquier dificultad que se me ha presentado a lo largo de este tiempo. También quiero agradecer a mi padre por haberme apoyado y enseñado la manera de cómo demostrar todo el talento que tengo como artista. Por último quiero agradecer a mi tía y a mi abuela por haber sido las personas que me enseñaron a ser una persona íntegra en todos los sentidos de la palabra y por haberme criado de la mejor manera en que alguien puede criar a una persona. Es por eso que este documento de investigación se lo quiero dedicar a esas personas quienes creyeron y creen en mi pasión por la música.

### Resumen

La presente tesina muestra el análisis de la obra compuesta por el saxofonista de *Be-bop* Charlie Parker, *Dexterity*. En esta se encuentra un estudio detallado el cual está dividido en tres capítulos. El primero de ellos es un análisis melódico, el cual detalla qué tipos de notas y aproximaciones cromáticas fueron elegidas por Parker, al momento de componer la melodía del tema; así como también el desarrollo motivico y su fraseo musical. El segundo es un análisis armónico, el cual muestra qué tipo de progresiones están escritas en la partitura y de qué manera funcionan dentro del contexto armónico. Dentro de este capítulo también se muestra qué modos están implementados en la melodía de la obra y su relación con el cifrado de acordes de la misma. Por último, en el tercer capítulo se evidencia un análisis morfológico del tema. Dicho análisis es realizado mediante una comparación con la composición hecha por George Gershwin “*I got rhythm*”.

**Tabla de contenidos**

Resumen .....	6
Lista de figuras .....	8
Introducción.....	9
Capítulo 1: Análisis melódico .....	10
Notas de paso y aproximaciones .....	10
Motivos melódicos y desarrollo .....	11
Fraseo musical .....	13
Capítulo 2: Análisis armónico .....	15
Progresiones.....	15
Relación escala/acorde .....	19
Capítulo 3: Análisis morfológico .....	23
Forma.....	23
Conclusión .....	25
Referencias .....	26

**Lista de figuras**

Figura	Descripción	Página
<i>Figura 1.</i>	<i>Dexterity.</i> Acentos en tiempos débiles y grados representativos .....	1
<i>Figura 2.</i>	<i>Dexterity.</i> Desarrollo motivico compases 11-12 y 15 16.....	12
<i>Figura 3.</i>	<i>Dexterity.</i> Fraseo musical .....	14
<i>Figura 4.</i>	<i>Dexterity.</i> Análisis de acordes .....	16
<i>Figura 5.</i>	<i>Dexterity.</i> Relación escala/acorde .....	19
<i>Figura 6.</i>	<i>Dexterity.</i> Relación escala/acorde .....	20
<i>Figura 7.</i>	<i>I got rhythm.</i> Comparación de forma .....	24



## **Análisis melódico, armónico y morfológico de la obra**

### ***Dexterity* del compositor Charlie Parker**

#### **Introducción**

Charlie Parker nació el 29 de agosto de 1920 en *Kansas City, Kansas*, creció en *Kansas City, Missouri*. En su carrera como saxofonista compuso cientos de obras entre las cuales se encuentra *Dexterity*, grabada en 1946 y es parte del álbum *Charlie Parker on Dial: The Complete Sessions* lanzado en 1993. En la presente tesina se pretende analizar de una manera detallada la melodía, armonía y forma de *Dexterity*.

Los siguientes tres capítulos expondrán el análisis de *Dexterity* mediante la identificación de notas extrañas, aproximaciones, motivos, desarrollo, fraseo musical, progresiones armónicas, ritmo armónico y forma de la misma. Adicionalmente, se mostrarán gráficos de pequeños fragmentos de la partitura de la obra, los cuales servirán como respaldo a toda la información puesta en este documento de investigación.

El objetivo principal de esta tesina es comprender de una manera fácil y concisa, cómo el análisis de la melodía, armonía y forma de *Dexterity*, aporta con innumerables beneficios para comprender y descubrir la musicalidad que existe detrás de esta obra de Parker.

## Capítulo 1: Análisis melódico

### Notas de paso y aproximaciones

*Dexterity* es una pieza musical que contiene estos dos elementos de principio a fin, en muchos de sus compases posee al menos una o más notas de paso y aproximaciones que no necesariamente son grados representativos de la armonía. Según Boling (1993) en su libro “*The Jazz Theory Workbook*”, las aproximaciones cromáticas en cualquier melodía de *jazz* a menudo aparecen en situaciones donde no es usada la escala *be-bop*. “La función de estas notas extrañas es alinear métricamente una frase para que armónicamente los grados representativos de la armonía estén en pulsos fuertes” (Boling, 1993, p.98).

En el lenguaje musical de Parker implementado en la obra, “se puede observar que con frecuencia se tiende a evitar acentuaciones evidentes en tiempos uno y tres del compás, característica típica de las melodías de *jazz*”<sup>1</sup> (Issacson, 1998 p. 6). Sin embargo, esta característica en *Dexterity* no deja a un lado la idea de tocar los grados representativos en tiempos fuertes. Por consiguiente, se podría tocar la melodía sin ningún tipo de acompañamiento y aún así sería entendida en la obra.

A continuación, se muestra un ejemplo en los primeros ocho compases de la melodía de *Dexterity*.

---

<sup>1</sup> Traducido por Pablo Quintero

Figura 1. *Dexterity*. Acentos en tiempos débiles y grados representativos.<sup>2</sup>

En la *Figura 1* se puede apreciar que Parker empieza las frases en un grado estable, como la tercera (3) o quinta (5) del acorde, y a su vez termina cada frase con los mismos grados estables a excepción de la tercera y la última frase. La tercera frase empieza con la quinta (5) del acorde, terminando en la oncena sostenida (#11) y la última frase empieza con la oncena natural (11) del acorde, terminando en la quinta (5).

En *Dexterity* se presenta una gran variación en la sucesión de sus frases. Cada una empieza en un pulso distinto a la anterior y posee al menos un elemento contrastante, que puede ser repetido o no, manteniendo su lenguaje rítmico mas no sus intervalos. (Isaacson, 1998).

### Motivos melódicos y desarrollo

Dentro de la melodía se encuentran repeticiones motívicadas desarrolladas por secciones. David Liebman (1991) en su libro *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, afirma que en toda construcción melódica el principio de repetición es

<sup>2</sup> (Transcripción) tomada de: *Real Book*

omnipresente. Debido a la naturaleza disonante del cromatismo, la repetición es crucial para el éxito de este tipo de melodías (Liebman, 1991, p. 55). En *Dexterity* este principio está presente en repetidas ocasiones, por ejemplo: en la sección A del tema, el motivo del cuarto compás se asemeja al motivo del octavo, puesto que las cinco últimas corcheas poseen el mismo ritmo y la misma dirección melódica, pero con diferentes intervallos. Por otro lado, en el segundo compás en el tiempo dos, existe un salto por intervalo de quinta, hacia una corchea ligada. Este se refleja en el sexto compás en el pulso cuatro, como un movimiento de cuarta, hacia una corchea ligada respectivamente (véase. *Figura 1*).

En la parte B del tema existen también esta clase de semejanzas melódicas. En los compases 11 y 12 se presenta un motivo expositivo que empieza con una negra y un silencio de corchea. Esta idea es repetida pero con una leve variación melódica al final del motivo en los compases 15 y 16. El mismo motivo es desarrollado posteriormente en los compases 17 y 18 con la misma rítmica y direccionalidad melódica, pero con una pequeña diferenciación al final.

The image shows a musical score for the piece 'Dexterity' by Charlie Parker. It consists of three staves of music in G major, 4/4 time. The first staff shows measures 11 and 12, with a box labeled 'B' above the first measure. The second staff shows measures 15 and 16. The third staff shows measures 17 and 18. Chord symbols are placed above the notes: A-7, D7, A-7, D7 for measures 11-12; D-7, G7, G-7, C7 for measures 15-16; and C-7, F7, A, Bb, C-7, F7(b9) for measures 17-18. Rhythmic markings like '2 3 3' and '3' are present above some notes in the first staff.

*Figura 2. Dexterity. Desarrollo motívico compases 11-12 y 15-16.*<sup>3</sup>

<sup>3</sup> (Transcripción) tomada de: *Real Book*.

### **Fraseo musical**

De acuerdo con Liebman (1991), “la construcción de una buena frase es la base para una buena melodía”. *Dexterity* posee, nueve frases en su totalidad, las cuales están divididas por secciones, es decir, en la sección A se encuentran cinco de ellas y en la B cuatro. Dentro del fraseo musical de *Dexterity* se encuentra el principio de “pregunta y respuesta” más conocido como “*call and response*”. Este principio según Kevin Whitehead, autor del libro *Why Jazz?: A Concise Guide*, “es la base para toda organización musical: una voz llama y la otra responde”<sup>4</sup>. En la *Figura 3*, se puede apreciar que las dos primeras frases son pregunta y respuesta respectivamente. Esto se debe a que entre ellas existe un contraste, el cual se ve reflejado en su dirección melódica.

La primera frase empieza y termina en una nota grave. Mientras que la segunda realiza este mismo proceso pero en una nota aguda; esto muestra la relación “pregunta y respuesta” que existe entre las dos frases, formando un nuevo periodo entre ellas. Por otro lado, en las dos siguientes frases existe también una relación de tipo pregunta y respuesta reflejada rítmicamente. La frase tres inicia con una síncopa debido a que su ataque sucede en un tiempo débil del compás. Esto evidencia la semejanza que existe con la frase cuatro, que también inicia con una síncopa y a su vez es contrastante a la anterior en su dirección melódica. Tomando igualmente en cuenta la segunda casilla, es decir, la frase cinco.

---

<sup>4</sup> Traducido por Pablo Quintero

The image shows a musical score for Alto Saxophone in 4/4 time, titled "Dexterity" by Charlie Parker. The score consists of five staves of music, each with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The music is written in treble clef. The first staff starts with a key signature change from two flats to one flat (Bb). The score includes various chords such as Bb, C-7, F7(b9), Bb, G7, C-7, F7, Bb7, Eb, Ab7, D-7, Db7, C-7, F7, A-7, D7, A-7, D7, D-7, Q7, Q-7, C7, C-7, F7, and Bb. There are also phrasing markings, including slurs and accents, and some rhythmic markings like "1-3-3" and "2-3-3". The staves are numbered 1, 5, 9, 13, and 17. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 3. *Dexterity*. Fraseo musical.<sup>5</sup>

La séptima frase es una respuesta de la sexta, tomando en cuenta que las dos terminan en la misma nota e igualmente poseen una síncopa al final de cada una. En las dos últimas frases, se puede observar que ambas empiezan con un ataque de corchea en el pulso débil del tiempo cuatro, resolviendo a un tono estable. Las cuatro que están en la parte B de la obra, se las podría tomar en cuenta como dos grandes frases, las cuales son “pregunta y respuesta” respectivamente. No obstante entre ellas existe un elemento contrastante, el cual se evidencia en su ritmo (al inicio de la segunda gran frase) y dirección melódica.

<sup>5</sup> (Transcripción) tomada de: *Real Book*.

## Capítulo 2: Análisis armónico

### Progresiones

*Dexterity* es un *contrafact* del coro de la obra compuesta en 1930 por George Gershwin “*I got rhythm*”, de la cual es extraída una de las progresiones armónicas más utilizadas en el repertorio del *jazz*, conocida como “*Jazz Rhythm changes*” (Isaacson, 1998). La armonía que utiliza Parker en su composición es una re-armonización de esta progresión, la cual está adaptada a la melodía utilizada en *Dexterity*.

Boling (1993) dice lo siguiente:

Las progresiones armónicas en el *Be-bop* y *Standard tunes* son similares en estilo, sin embargo, su estilo melódico difiere. Las melodías de *Be-bop* tienden a ser más angulares con líneas construidas a base de corcheas, mientras que las *Standard* tienden a ser más líricas (p. 71).<sup>6</sup>

Esto sucede ya que en el *be-bop* los instrumentistas buscaban la experimentación, a través de melodías más intrincadas con el fin de llevar el *Jazz* a un nivel más avanzado. (Strunk, Steven 1985).

Según Boling (1993), muchos de los acordes utilizados en el *Be-bop* y *Standard tunes* pueden ser analizados como II-7, V7, o IΔ7 (IIø7 V7(alt) I- en tonalidad menor). El interés armónico se mantiene mediante el uso de diferentes áreas clave y en ocasiones acordes inesperados. A continuación, se mostrará en la *Figura 4* el análisis de cada uno de los acordes usados por Parker en *Dexterity*.

---

<sup>6</sup> Traducido por Pablo Quintero

Handwritten chord analysis for the piece "Dexterity" by Charlie Parker. The score is in B-flat major and 4/4 time. The analysis includes Roman numerals and specific chord symbols for each measure.

Measures 65-66:  
 I (Bb), C-7, F7(b9), Bb, G7, C-7, F7

Measures 66-67:  
 I (Bb), Bb7, Eb, Ab7, D-7, Db7, C-7, F7

Measures 67-68:  
 II-7 (Cb), F(alt), Bb, A-7, D7, A-7, D7

Measures 43-44:  
 III-7 (Eb), (V7/II) (F7), VI-7 (Ab), (V7/V) (C7)

Measures 45-46:  
 II-7 (Cb), V7 (F7), I (Bb), II-7 (Cb), V7(b9) (F7(b9))

Measures 49-50:  
 I (Bb), V7/II (G7), II-7 (Cb), V7 (F7), I (Bb), V7/IV (Bb7), IV (Eb), (V7/III) (Ab7)

Measures 56-57:  
 II-7 (Cb), V7(alt) (F(alt)), I (Bb)

Figura 4. *Dexterity*. Análisis de acordes.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> (Transcripción) tomada de: *Real Book*.



Andy Laverne (1991) autor del libro *Handbook of Chord Substitutions*, afirma que la calidad de un acorde (mayor, menor, dominante, disminuido, etc.) puede ser cambiada por otra, inclusive cuando se mantiene la raíz del mismo alterando el sentido de una pieza o frase (p.8). En esta composición de Parker, estos cambios de calidad o de función de acordes se aplican en tres partes de la misma. El primero de ellos aparece en el quinto compás de la sección A. Allí un acorde que funciona como tónico (Bb), es sustituido por un dominante (Bb7) con el objetivo de resolver al cuarto (IV) grado de la tonalidad, manteniendo su raíz (Bb). El segundo aparece en el cuarto compás de la sección B, en donde un acorde funcionando como dominante (G7) es cambiado por un menor (G-7), igualmente manteniendo su raíz pero no su calidad. El tercero ocurre en el sexto compás de las sección B, en donde un acorde dominante (C7) es sustituido por un menor (C-7). Esto con el fin de hacer parte de un enlace II-V, al igual que en el segundo cambio (cuarto compás de la sección B).

Según Boling (1993), “La secuencia de acordes más común en *be-bop* y *Standard Tunes* es II-7 V7 I” y *Dexterity* no es la excepción. La armonía usada por Parker contiene trece tipos de enlaces II-7 V7 I en su obra, es decir, cinco en la sección A, cinco en la B y tres en la repetición de la A. El primero de ellos sucede entre el segundo y tercer compás, el cual es diatónico a la escala de Bb mayor. No obstante el hecho de que el acorde (F7) tenga como tensión b9 no lo hace diatónico en su totalidad. Los acordes C-7 y F7(b9) son subdominante y dominante respectivamente. Estos forman entre sí, un enlace que resuelve al primer grado de la tonalidad (Bb). El segundo ocurre entre el cuarto y quinto compás, siendo igual que el anterior pero con la diferencia de que en el acorde dominante no contiene ninguna tensión como b9, #9, #11 o b13. El tercer y cuarto enlace, ocurren seguidos uno del otro dentro de la primera casilla. El tercero contiene un acorde (Db7) que no es diatónico a Bb mayor, pero funciona como un sustituto tritonal del dominante (G7)

que resuelve al segundo grado (C-7). El cuarto es igual que el segundo sin tensiones. El quinto enlace sucede dentro de la segunda casilla y es casi igual al anterior, pero difiere en su color puesto que el dominante es alterado y contiene tensiones.

Mark E. Boling (1993) en su libro *The Jazz Theory Workbook*, habla de los puentes más comunes usados en el *Be-bop* y *Standard Tunes*, entre los cuales se encuentra el *Sears Roebuck Bridge*. Este puente es una secuencia de acordes dominantes moviéndose alrededor del círculo de quintas. Una versión más compleja de este puente, se hace precediendo cada acorde dominante con su respectivo acorde subdominante menor para formar un enlace II-7 V7.<sup>8</sup> Es este tipo de puente justamente el que aparece en *Dexterity*, con la excepción de que no todos los acordes que se encuentran dentro de los cinco enlaces del puente, son diatónicos a la escala de Bb mayor. Los primeros dos compases de la sección B son un enlace II-7 V7 deceptivo, puesto que no resuelve a donde debería. D7 es el dominante del sexto (VI) grado, es decir, G-7 pero en este caso en vez de cumplir con la resolución, este mismo se convierte en D-7 formando entonces el tercer enlace del puente. Este tercero, al igual que el cuarto, también es un enlace con resolución deceptiva ya que los acordes dominantes se convierten en menores con la finalidad de formar parte de un enlace II-7 V7 respectivamente. En los dos últimos compases del puente se evidencia el enlace más común en toda la obra (C-7 F7). Este enlace es diatónico a la escala de Bb mayor y está situado en dicho lugar, precisamente para abandonar el puente del tema. Los enlaces II-7 V7 presentes en la repetición de la A, son iguales a los mencionados anteriormente en la explicación de la primera A.

---

<sup>8</sup> Traducido por Pablo Quintero

**Relación escala/acorde**

Según Dan Haerle (1989) en su libro *A Guide to Tune Analysis and Chord/scale choices for improvisation*, “ciertamente la relación que existe entre una escala y un acorde no es abierta a opinión personal. De hecho es muy difícil separar un acorde de su escala porque a menudo estos contienen exactamente las mismas notas.”<sup>9</sup>

Parker en su obra *Dexterity*, utiliza varios tipos de escalas relacionadas a su respectivo acorde. Él usa diferentes modos, los cuales dan el color a la melodía del tema y a su vez reflejan la armonía del mismo. En la obra existen 16 acordes diatónicos y 12 no diatónicos a la escala de Bb mayor. Estos contienen al menos una opción de modo o escala a usar. Sin embargo, Parker utiliza opciones de modos específicos en su composición melódica para cada acorde. A continuación se mostrará cada acorde con su respectivo modo utilizado en la melodía de *Dexterity*.

**Acordes Diatónicos**

<b>Acorde</b>	<b>Modo/escala usado por Parker</b>	<b>Número de Compás</b>
Bb	Bb Ionian	1, 3, 5, 10, 19, 21, 23, 26
C-7	C Dorian	2, 4, 8, 9, 17, 20, 22, 25
D-7	D Dorian y Phrygian	7, 13
Eb	Eb Ionian	6, 24
F7	F Mixolydian	8, 18
G-7	G Aeolian	15

*Figura 5. Dexterity. Relación escala/acorde.*

<sup>9</sup> Traducido por Pablo Quintero

**Acordes no diatónicos**

<b>Acorde</b>	<b>Modo/escala usado por Parker</b>	<b>Número de Compás</b>
Bb7	Bb Mixolydian b13	5, 23
C7	C Mixolydian	16
Db7	Db Mixolydian	7
D7	D Mixolydian	11, 12
F7	F lydian b7	4, 22
F7(b9)	F Mixolydian b9	2, 20
F (alt)	F Altered	9, 25
G7	G Mixolydian	3, 14, 21
Ab7	Ab lydian b7	6. 24
A-7	A Dorian	11, 12

*Figura 6. Dexterity. Relación escala/acorde.*

Según Mark E. Boling (1993) existen varios sistemas de enseñanza para relacionar acordes con escalas. Cada sistema posee sus propias ventajas y desventajas. Los dos más importantes son el sistema paralelo y el sistema derivativo.<sup>10</sup> En el sistema paralelo todas las opciones de escalas empiezan desde la raíz del acorde. Por el contrario, en el sistema derivativo todas las opciones de escalas se derivan de un grado diferente a la raíz de las mismas.

En la composición de Parker se aprecian diferentes opciones de modos para un acorde según su función. Por ejemplo, en el acorde dominante (F7) de la tonalidad de la obra, se evidencian cuatro usos de este con diferentes opciones modales de manera paralela

<sup>10</sup> Traducido por Pablo Quintero

(Véase *Figura 6*). El primer uso se puede apreciar en los compases 8 y 18. Aquí el modo que acompaña al acorde F7 es *F mixolydian*, el cual es diatónico a la escala de Bb mayor, puesto que es el quinto modo de esta. El segundo uso se evidencia en los compases 4 y 22. En dicho lugar, el uso del acorde F7 es modificado debido a el cambio de la nota B b en la melodía por B $\sharp$ . En este caso el modo usado es *Lydian b7* ya que la oncena sostenida de F7 es B $\sharp$ . El tercer uso se puede apreciar en los compases 2 y 20. Aquí el modo que acompaña al acorde F7(b9) es *F Mixolydian b9*, el cual no es diatónico a la escala de Bb mayor debido a que este proviene de la escala de Bb mayor armónica y es el quinto modo de la misma. El cuarto y último aparece en los compases 9 y 25. En este lugar el acorde F7 es sustituido por F(alt) y el modo usado es *F Altered*, este no es diatónico a la escala de Bb mayor ya que proviene de la escala de Gb menor melódica siendo el séptimo modo de esta misma.

Otro ejemplo de uso de sistema paralelo se puede apreciar en el acorde C7 y C-7 en los compases 16 y 17 respectivamente. Siendo C7 un acorde extraño a la tonalidad de Bb mayor, es sustituido por C-7, el cual si pertenece a la escala de Bb. Cabe recalcar que el acorde C7 es un dominante deceptivo, puesto que no está resolviendo a F que es a donde debería ir. Parker, en su melodía utiliza *C Mixolydian* en el compás 16 y *C Dorian* en el 17. El acorde D7 en el compás 12 está acompañado de un modo *Mixolydian*, pero en el 13 este es cambiado por un modo *Dorian*. Este cambio se da por que el acorde D7 pasa de tener función de dominante a subdominante menor y se convierte en un D-7. Este mismo proceso se puede apreciar en los compases 14 y 15 respectivamente. Aquí el acorde G7, el cual utiliza un modo *Mixolydian*, se convierte en un G-7 utilizando un modo *Dorian*.

Los acordes en los cuales se puede evidenciar el sistema derivativo, son todos los acordes puestos en la *Figura 5*, los cuales son diatónicos a la escala de Bb mayor. Por consiguiente, los modos que acompañan estos acordes se derivan de esta misma escala.

Andy Laverne (1991) autor del libro *Handbook of Chord Substitutions*, afirma que una de las formas de cambiar un acorde dominante es sustituyéndolo por su respectivo sustituto tritonal. “En términos generales, esto se refiere al hecho de que un acorde dominante puede ser reemplazado con otro dominante siempre y cuando la raíz de este se encuentre situada a un tritono de distancia ascendente” (Laverne, 1991, P. 6). Dentro de la armonía de *Dexterity*, este ejemplo de sustitución tritonal se puede apreciar en el compás siete. El acorde Db7 hace parte de una progresión II – *sub* V7 la cual resuelve al acorde C-7. En dicho lugar, Parker, utiliza el sustituto tritonal de G7 el cual es Db7 que funciona como un *Sub* V7 del II, debido a que se encuentra a un tritono de distancia ascendente de la raíz original G.

El acorde Ab7 de los compases 6 y 24, tampoco pertenece a la escala de Bb mayor puesto que proviene de Eb menor melódica. Sin embargo este acorde tiene función de dominante especial, el cual va acompañado de un modo *lydian* b7 y a su vez resuelve al primer grado de la tonalidad Bb (Bolling, 1993).

### Capítulo 3: Análisis morfológico

#### Forma

Mark E Bolling en su libro *The Jazz Theory Workbook* habla de las formas más típicas del *be-bop*, entre ellas la forma de un “*Jazz rhythm changes*”. Bolling afirma que la típica forma de un *Standard tune* o *Be-bop tune* es usualmente de 32 compases de duración, dividida en cuatro periodos de ocho compases cada uno.

Las formas mas comunes son A A B A y A B A C. En la forma A A B A el primer y la segundo periodo de ocho compases son igual, es decir las dos primeras A. La sección B (comúnmente llamada puente) difiere con la sección A y usualmente explora una nueva tonalidad, regresando nuevamente a la original para finalizar con la última A. No obstante, otro tipo de formas fueron comúnmente usadas así como también diferentes duraciones en cuanto a los compases (Bolling, 1993).

Dentro de los cuatro periodos que conforman *Dexterity* se puede evidenciar la forma que expone Bolling la cual es un “*Jazz rhythm changes*”. Esta progresión armónica usada por Parker en *Dexterity* tiene un tipo de forma A A B A. Siendo *Dexterity* un *contrafact* del coro de “*I got rhythm*” existe una similitud en su forma puesto que tiene exactamente la misma forma. A continuación se mostrará la partitura de “*I got rhythm*”.

## I GOT RHYTHM

GEORGE GERSHWIN

ALTO SAX.

Figura 7. *I got rhythm*. Comparación de forma.<sup>11</sup>

Como se puede apreciar en la *Figura 7*, la manera en la que está estructurada la forma de *I got rhythm* es igual a la de *Dexterity* (Véase *Figura 4*). Esta partitura también se la puede considerar como un “*Jazz Rhythm Changes*”. Sin embargo la composición de George Gershwin tiene una forma distinta puesto que la obra completa muestra diferencias en su totalidad (Issacson, 1998).

<sup>11</sup> (Transcripción) tomada de: *New Real Book*.



### Conclusión

Mediante el análisis realizado en el presente documento de investigación, se puede concluir qué ocurre dentro de la melodía de *Dexterity* con las notas pertenecientes a la tonalidad y las que son extrañas a la misma. Así también, se puede entender la manera en que Parker desarrolla sus motivos tanto rítmicos como melódicos. Dentro de la armonía de esta obra, se puede apreciar la manera en que Parker hace uso de una de las progresiones armónicas más utilizadas dentro del *Jazz*, la cual es el “*Jazz Rhythm Changes*”. Los enlaces II V se aprecian en la mayoría de la obra cumpliendo con su función cadencial diatónica y no diatónica a la tonalidad de Bb mayor. Adicionalmente se provee la información necesaria para el entendimiento breve, de qué modos utiliza Parker dentro de su melodía relacionada con los acordes de la misma. Por último se puede evidenciar el tipo de forma que *Dexterity* tiene, la cual también es una de las más comunes de la época del *be-bop*.

La realización de la presente tesina, sirve como base para poder apreciar mediante el análisis realizado, al menos una de las tantas obras compuestas por Charlie Parker de una manera detallada y fácil de comprender.

### Referencias

- Boling, M. (1993). *The Jazz Theory Workbook*. Essen: Advance Music.
- Haerle, D. (1989). *The jazz sound: A Guide to tune analysis and chord/scale choices for Improvisation*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Hermann, R. (2004). Charlie Parker's solo to "ornithology": facets of counterpoint, analysis, and pedagogy. *Perspectives of New Music*, 42(2), 222-262.
- Hentoff, N. (2009). Charlie Parker Counterpoint. *Downbeat*, 76(7), 102.
- Isaacson, K (1998). *Yardbird cello: adapting the language of charlie parker to the cello through solo transcription and analysis* (Tesis de pregrado, Louisiana State University). Recuperado de [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-11162007-084227/unrestricted/Isaacson\\_dis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-11162007-084227/unrestricted/Isaacson_dis.pdf)
- Jaffe, A. (2009). *Jazz Harmony*. Essen: Advance Music.
- Laverne, A. (1991). *Han Liebman, D (1991). A Chromatic approach to jazz harmony and melody*. Germany: Advance Music. *book of C chord Substitutions*. Holmes, PA: Ekay Music Inc.
- Liebman, D (1991). *A Chromatic approach to jazz harmony and melody*. Germany: Advanced Music.
- Spottswood, R. (1992). *Charlie Parker: The complete savoy studio sessions by charlie parker*. 10, no.1 pp. 111-112. University of Illinois Press. Recuperado de [www.jstor.org/stable/3052153](http://www.jstor.org/stable/3052153)
- Strunk, Steven. Bebop Melodic Lines: Tonal Characteristics. *Annual Review of Jazz Studies* 3 (1985): 97-120.
- Whitehead, K. (2010). *Why Jazz?: A Concise Guide*. Cary, NC: Oxford University Press.