

La explosión del *bebop*: Charlie Parker y la ciudad de Nueva York

(The blast of *bebop*: Charlie Parker and the city of New York)

Tejada Villaverde, Gonzalo
Musikene – Centro Superior de Música del País Vasco.
Miramar Jauregia. Miraconcha, 48. 20007 Donostia
gtejada@musikene.net

Recep.: 17.09.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4470 , eISSN: 2174-551X (2013), 20; 41-72] Acep.: 10.05.2013

El artículo trata sobre el nacimiento del bebop, corriente estilística de vital importancia en el jazz. Forjado en los primeros años de la década de los cuarenta en los EE.UU., el bebop tuvo en la ciudad de Nueva York su centro neurálgico. Se ahonda en la relación existente entre los factores históricos, sociales y económicos de la urbe en esa época y los orígenes de este estilo, prestando especial atención a uno de sus creadores principales: el saxofonista Charlie Parker.

Palabras Clave: Bebop. Charlie Parker. Clubes. Jazz. New York.

Artikulan bebop korrontearen sorrera jorratzen da. Korronte horrek berebiziko garrantzia izan zuen jazz musikan. Berrogeiko hamarkadaren lehen urteetan mamitu zen bebop korrontea AEBn eta New York hiria izan zen erdigunea. Garai hartan hirian zeuden faktore historiko, sozial eta ekonomikoaren eta estiloaren sorreraren arteko loturan sakontzen da, korrontearen sortzaile nagusi bati arreta berezia emanez: Charlie Parker saxofoi-jotzailea.

Giltza-Hitzak: Bebop. Charlie Parker. Klubak. Jazz. New York.

L'article porte sur la naissance du bebop, courant stylistique d'une importance vitale dans le jazz. Forgé dans les premières années de la décennie des années quarante aux Etats-Unis, le bebop a eu dans la ville de New York son centre névralgique. Il approfondit la relation existant entre les aspects historiques, sociaux et économiques de la ville à cette époque, et les origines de ce style musical, avec une attention particulière portée à l'un de ses principaux créateurs: le saxophoniste Charlie Parker.

Mots-Clés : Be-bop. Charlie Parker. Clubs. Jazz. New York. Jam session.

1. INTRODUCCIÓN

En ocasiones he conseguido casi reproducir las sensaciones de aquella noche y aquella música de 1944, cuando oí por primera vez a Diz y a Bird, pero nunca lo he logrado del todo. Y ando siempre buscándolas, escuchando, sintiendo, tratando constantemente de encontrarlas en y a través de la música que toco cada día (Davis - Troupe, 1991: 10).

Expresadas por uno de los intérpretes más relevantes de *jazz* del siglo XX, estas palabras pueden ayudarnos a imaginar, aunque sea sólo vagamente, el intenso momento creativo, el gran impacto y la tremenda revolución musical que supuso la explosión del *bebop*.

El autor de esta frase es el trompetista Miles Davis (1926-1991). Un artista único que participó, y en muchos casos lideró, la mayoría de las corrientes estilísticas del *jazz* durante más de 40 años. Davis, formado en el *bebop*, fue co-creador del *cool*, desarrolló el llamado *jazz modal*, participó en los primeros intentos de fusión del *jazz* y el flamenco a finales de los años 50, fue líder del quinteto más innovador de la década de los 60, aportó su particular versión del *jazz* eléctrico en los 70 y ya, a finales de los 80, poco antes de su muerte, siguió abriendo nuevos caminos al experimentar sobre nuevas músicas urbanas como el *rap* o el *hip-hop*. Fue un músico que, durante más de cuatro décadas, tuvo siempre el valor y la honradez de reinventarse a sí mismo buscando nuevas formas de expresión musical. Pero, según él mismo nos relata, en el fondo, siempre anduvo buscando reproducir las profundas sensaciones que le produjeron la escucha de Diz y Bird una noche de 1944.

El *Diz* al que se refiere Miles Davis no es otro que el trompetista John Birks “Dizzy” Gillespie (1917-1993). El otro músico al que hace referencia, *Bird*, es el irrepetible saxofonista Charlie Parker (1920-1955). Ambos pueden ser considerados como los padres del *bebop*, aunque intérpretes como el guitarrista Charlie Christian (1916-1942) o el saxofonista Lester Young (1909-1959) ya habían comenzado a explorar nuevas formas de expresión en el *jazz* a finales de los años 30. Junto a Parker y Gillespie, pianistas como Bud Powell (1924-1966) o Thelonious Monk (1917-1982), contrabajistas como Oscar Pettiford (1922-1960) —habitualmente infravalorado en su importante papel como co-creador del *bebop*— o Ray Brown (1916-2002) y bateristas como Max Roach (1925-2007) o Kenny Clarke (1914-1985), fueron músicos de vital importancia en el nacimiento, desarrollo y consolidación de esta corriente estilística. Afirmaciones, como la expresada por Miles Davis, sobre el gran impacto producido por el *bebop* y, más en concreto, por la música de Charlie Parker, podemos escucharlas de boca de multitud de músicos de *jazz*¹ lo cual nos da una idea de lo que el *bebop* significó y, aún, sigue significando.

1. Entre otros Jay McShann, Dizzy Gillespie, Red Rodney, Buddy de Franco, John Newman, Thad Jones... Véase Giddins, 1998: 22-23.

Nunca es sencillo intentar definir un estilo musical pero quizá Thomas Owen pueda ayudarnos a entender qué es el *bebop*:

El *bebop*, que aparece por primera vez entre principios y mediados de los años 40 en la ciudad de Nueva York de la mano de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell, Kenny Clarke, Max Roach, Ray Brown y algunos otros, es ahora, después de medio siglo de evolución, un plural lenguaje en el *jazz*, hablado por cientos de destacados músicos internacionales (Owen, 1995: VIII).

El *bebop* —como podemos ver una corriente estilística de vital importancia en la música de *jazz*— aparece en EE.UU. a principios de los años 40 y más concretamente tiene en la ciudad de Nueva York su centro neurálgico. A partir de mediados de los años 40 y principios de los 50 se convierte en un auténtico fenómeno que traspasa, al menos en parte, lo puramente musical para volverse de moda. Es cierto que el gran público y las grandes audiencias no acabarán de acceder y disfrutar plenamente de la música *bebop* debido a su complejidad y seguirán prefiriendo las más sencillas y pegadizas melodías de las orquestas *swing* y sus *crooners*, pero no cabe duda de que a partir de finales de los 40, el fenómeno *bebop* en sí mismo es muy popular y ocupa una gran atención mediática. Artículos de prensa de prestigiosas publicaciones como *Saturday Review* (30-08-1947), *Time* (mayo de 1948), el extenso artículo de Richard O. Boyer en el *New Yorker* (03-07-1948) u otros, como el de la muy popular revista *Life* (11-10-1948), tratan sobre esta nueva música y especialmente sobre la figura de Gillespie que, debido a su experiencia anterior como líder de orquestas *swing* y su perfecto perfil de *showman* y hombre de negocios es, en aquel momento, el personaje más representativo —al menos para el gran público— del *bebop* (Owens, 1995: 101).

2. NUEVA YORK: CIUDAD DEL JAZZ

En el año 44, cuando Miles Davis llega a Nueva York, la ciudad no es solamente la capital del *bebop* y de las artes en general, sino también la ciudad más poblada de los EE.UU.

En la década de 1940 Nueva York se encontraba formada por cinco distritos o comunas —*borough* en inglés—: Bronx, Brooklyn, que había sido población independiente hasta 1898, Manhattan, Queens y Richmond que pasó a denominarse Staten Island en 1975. La zona de Harlem, donde se ubicaba el club de *jazz* Minton's —club que como veremos posteriormente tuvo una gran relevancia en el *bebop*—, se encuentra en la zona norte del distrito de Manhattan delimitada por la calle 96 al sur, el río Hudson al oeste y la calle 155 —algunos señalan la calle 160 como límite— junto con el río Harlem al norte y el East River al este. Como iremos viendo a lo largo de este artículo, la ciudad de Nueva York, y más concretamente Harlem y los clubes de la calle 52, ambos en Manhattan, serán los principales escenarios del surgimiento del *bebop*.

La población de Nueva York en el año 1940 era de 7.454.950 habitantes. En 1950 aumentaría hasta los 7.781.984. Las primeras migraciones internas de afroamericanos a Harlem se producen a comienzos del siglo XX. Muchas de estas personas eran hijos reales —o culturales— de esclavos liberados tras la Guerra Civil Norteamericana, también llamada de Secesión (1861-1865). Buscaron en el norte del país, y más concretamente en Nueva York, espacios de mayor libertad que los que aún existían en los estados del sur. A mediados de los años 20 Harlem había cuadruplicado su cifra de habitantes y era ya la diáspora interna más grande de afroamericanos en los EE.UU. Durante los años 20 y 30 todas las artes, y entre ellas el *jazz*, tuvieron un gran desarrollo en el barrio de manos de una pujante comunidad negra. El llamado Renacimiento de Harlem (1920-1930) tuvo sus frutos en la literatura, la pintura y, por supuesto, en la música. El teatro Apollo, que, sin embargo, sólo consiguió a partir del año 1934 estar dirigido, casi exclusivamente, a una clientela negra, fue un epicentro de actividades musicales. En este sentido, y para entender la situación racial del Nueva York de aquella época, debe tenerse en cuenta que el conocido club de Harlem Cotton Club, por poner un ejemplo, vetaba en la década de los 20 la entrada a los negros, si bien sus números musicales y de baile estaban interpretados casi íntegramente por afroamericanos. Esta concepción, claramente racista, de una cultura afro-americana fagocitada por blancos para su consumo exclusivo, va poco a poco cambiando y ya, en los años 30 y 40, toma fuerza la idea de una cultura y música afro-americana dirigida a su propia raza. Quizá en este cambio pueda encontrarse un germen de uno de los aspectos de la revolución del *bebop*. El *swing* de la década de los años 30 era una música “de negros” para un consumo mayoritario de una audiencia blanca. El *bebop*, sin embargo, es ya una música de raíz claramente afro-americana, dirigida a una audiencia, fundamentalmente, también afro-americana. Unido a esto el *bebop* demostraba, con toda claridad, que los avances e innovaciones musicales, al menos en la música popular, estaban liderados por negros y no por blancos.

Evidentemente existieron otros factores claramente determinantes para que ciertas grandes ciudades de EE.UU., y más en concreto Nueva York, fueran los catalizadores de la explosión del *bebop*. Sin duda, uno de estos factores —quizá uno de los más importantes— fue la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Como es sabido EE.UU. en principio se mantuvo al margen de la contienda. Sin embargo, el ataque a su base naval de Pearl Harbour el 7 de diciembre de 1941 por parte de Japón, desencadenó su entrada en la guerra, siendo finalmente decisiva en la victoria de los Aliados. No podemos olvidar, por lo tanto, que los EE.UU. era un país en guerra. Es también cierto que la contienda no se desarrollaba en su propio territorio, sino a miles de kilómetros de distancia. Siendo la economía del país una economía de guerra, focalizada en sufragar un enorme gasto militar, en lo cotidiano esto se traducía en el ahorro de lo superfluo, en detalles como la venta de los llamados Bonos de Guerra entre la población —bonos que llegaban a anunciarse en los cines al comienzo de las grandes producciones de Hollywood— y, entre otros aspectos, también en la subida de tasas e impuestos para sufra-

gar los enormes presupuestos. Con respecto a esto último, en las memorias de Gillespie, el baterista Max Roach nos relata:

Cuando el baile, los cómicos y todo lo demás se volvieron muy caros por los impuestos de guerra, los focos se dirigieron hacia la interpretación instrumental que fue la fuente de entretenimiento durante todos los cuarenta. [...] El impuesto de guerra era del veinte por ciento y además había un impuesto municipal y otro estatal. [...] El público comenzó a sentarse a escuchar porque en un club no se podía bailar. Si alguien se ponía a bailar, te cargaban un veinte por ciento más. Si alguien cantaba algo, era un veinte por ciento más. Si alguien bailaba sobre un escenario, era un veinte por ciento más. Durante ese período si la gente quería divertirse, sólo tenía a los instrumentistas que tocaban (Gillespie, 2009: 256).

Por lo tanto, no puede negarse que esta situación económica influyó de manera clara en la importancia que la ciudad de Nueva York tuvo con respecto a la música, a las orquestas y, finalmente, con el propio *bebop*, sus músicos y sus grupos más reducidos —básicamente cuartetos o quintetos— llamados también combos. Una de las más primeras vocalistas *bebop*, Carmen McRae, nos relata:

Las pequeñas bandas de la casa², aumentadas por músicos no pagados que venían a tocar, posibilitaron una barata forma de entretenimiento, especialmente teniendo en cuenta los impuestos de guerra sobre las actuaciones de cabaret que no era aplicable a los pequeños grupos instrumentales (Stump, 1998: 6).

Existieron otros factores, muchos de ellos profusamente analizados por DeVaux (1997: 23-272), que pueden destacarse. Por ejemplo aquellos relacionados con las restricciones de gasolina y del uso de autobuses, la mayoría requisados para usos militares de transporte de tropas. Las orquestas —especialmente aquellas integradas por negros— vieron encarecidos, cuando no imposibilitados, sus traslados por el país para cubrir sus giras por pequeñas y medianas poblaciones. De esta manera la actividad musical tendió a instalarse fundamentalmente en las grandes urbes donde, además, existía un público ávido de este tipo de espectáculos musicales. Gillespie nos dice:

Últimamente después de haberme convertido en un músico adulto, después de cuarenta años, me he dado cuenta de que la música refleja la época en la que vives. La mía surgió de los años de la guerra, de la Segunda Guerra Mundial, y esa época se reflejaba musicalmente (Gillespie, 2009: 226).

Podemos imaginar fácilmente un Nueva York con sus calles repletas de soldados llenando clubes, bailando en algunos locales, escuchando *bebop* en otros, bebiendo, buscando compañía femenina...; y también un Nueva York lleno de civiles —viajantes, agentes comerciales, directivos de empresas...— desarrollando una gran actividad comercial diurna que, por la noche, busca momentos de esparcimiento. Es en este marco, y en este estilo de

2. Se refiere a la base rítmica de las *jam sessions*. Ver más adelante.

vida de Nueva York, en el que los clubes del *bebop* comienzan a erigirse como los lugares *hot* o de moda.

Por estas razones, entre otras, Nueva York ha quedado unida para siempre íntimamente al *bebop* y, desde entonces, puede afirmarse también que a todo el *jazz* posterior. Como ya hemos comentado, a mediados de los 40 la ciudad era ya la meca de cualquier músico de *jazz* y el lugar de referencia de la creación y la innovación en la música improvisada, al igual que en otras artes. Actualmente, casi 70 años más tarde, aún lo sigue siendo. El Nueva York de los 40 con sus problemas raciales, su moda, su estilo de vida, e incluso los hábitos sociales de la propia ciudad con las drogas, terminará teniendo una gran importancia en la manera en la que el *bebop* acabará configurándose. La ciudad en sí misma sirve no sólo de simple marco, sino de caldo de cultivo, auténtica probeta de la nueva música. Miles Davis recuerda:

Tenía 18 años y era un novato en muchas cosas, entre ellas las mujeres y las drogas. Pero confiaba en mi habilidad para la música, para tocar la trompeta, y vivir en New York no me daba miedo. A pesar de ello, la ciudad fue para mí una sorpresa, especialmente los altos edificios, el ruido, los coches y todos aquellos tíos que parecían estar en todas partes. El ritmo de New York era lo más rápido que había conocido en mi vida; yo creía que St. Louis y Chicago eran rápidas, pero no había punto de comparación con New York (Davis - Troupe, 1991: 53).

2.1. Nueva York: la ciudad rápida

Miles Davis nos habla de una ciudad rápida, algo caótica³. Quizá es precisamente ese ritmo frenético —de gran ciudad— el que, por momentos, parece querer reflejar el *bebop*. Con sus temas interpretados en tiempos velocísimos, nunca antes escuchados en el *jazz*, el *bebop* es una música rápida, nerviosa e intensa, que se desarrolla en una ciudad rápida, nerviosa e, igualmente, intensa. Sin duda, la escucha de un tema típicamente *bebop* como “Anthropology” en un bucólico y apacible paraje del Midwest estadounidense puede resultar algo chocante. Sin embargo, la ciudad de Nueva York, con sus luces, su tráfico, su rapidez casi frenética, parece ser el fondo de imagen perfecto para una banda sonora ideal: el *bebop*.

Una gran urbe, con una gran masa humana que parece estar —como dice Miles en la anterior cita— “en todas partes”, puede causar fácilmente una vaga sensación de desamparo, de despersonalización, e incluso, quizá, de soledad. Precisamente en esta situación, puede entenderse aún mejor la necesidad de reafirmarse como una persona única, como Individuo —con mayúsculas—, frente a una muchedumbre que nos empuja. Quizá por esta razón puede pensarse que la música del *bebop*, e incluso su escenifica-

3. Son habituales este tipo de referencias a la ciudad de Nueva York. Por citar sólo otro ejemplo, el escritor inglés Evelyn Waugh (1903-1966) pone en boca de su, tan típicamente británico, personaje, Charles Ryder, en su afamada novela *Retorno a Brideshead*, el siguiente comentario sobre Nueva York: “...en aquella ciudad reina en el aire una especie de neurosis que sus habitantes toman equivocadamente por energía” (Waugh, 2008: 37).

ción en las llamadas *jam sessions* —también denominadas simplemente *jams*, y de las que se hablará posteriormente— reafirman tanto lo individual. Parecen buscar una forma de expresión que refleje un yo, frente al nosotros. En esta línea, y desde el campo estrictamente musical, podemos observar que el *bebop* huye de la improvisación colectiva y de las voces múltiples acompasadas o en coro, como ocurría en el *Dixie* o el *New Orleans* de los años 20. El *bebop* quiere buscar otro camino distinto al de las interpretaciones concertadas, verticales en sus armonizaciones y grupales de las *big bands* del *swing*. Los temas del *bebop*, en unísono, nos hablan con gran contundencia en una sola voz. Sus improvisaciones e improvisadores —personales y únicos— buscan lo individual, la voz propia claramente distinguible del otro y de la gran masa. Esos mismos temas —*heads* en inglés— e improvisaciones que más que hablarnos, en ocasiones, casi nos gritan y nos desafían con su exuberancia. Sin duda, el *bebop* adquiere por momentos un cierto grado de agresividad e irritación que, especialmente en los temas rápidos, nos da pistas sobre la soledad y la frustración que un individuo puede llegar a sentir rodeado de millones de personas desconocidas en una gran ciudad. También puede darnos pistas sobre las duras condiciones de subsistencia en un entorno económico y laboral muy exigente y competitivo⁴ y, como ya se ha comentado anteriormente, también de la difícil problemática racial existente.

2.2. Nueva York: problemática racial

Las reivindicaciones raciales de los negros comenzaban a ser en Nueva York mucho más evidentes que en otras zonas. La posibilidad de acceso a una burguesía de clase media, a la formación y a su *status* correspondiente estaba mucho más extendida entre la población afro-americana en la ciudad que en otras partes de los EE.UU. —especialmente en los estados del sur—. En el mundo del *jazz*, los afroamericanos podían llegar a disfrutar de un cierto nivel social —en ocasiones sólo aparente— que en otras profesiones les estaba aún totalmente vetado. En la época previa a los Derechos Civiles⁵, los sindicatos de músicos mantenían la separación de los locales entre lugares para negros —llamados *coloured*— y blancos. Sin embargo, esto ya no era así en algunas grandes ciudades como Nueva York o Detroit. En los años 30, orquestas de *jazz* lideradas por artistas negros como Cab Calloway (1907-1994), Duke Ellington (1899-1974) o Fletcher Henderson (1897-1952) disfrutaban ya de un gran éxito pero, en los 40, el *jazz* había sido plenamente adoptado por artistas blancos y por su industria, hasta darse incluso la paradoja de que la gran mayoría de los números uno en las listas de canciones más vendidas, en plena época *swing*, eran obras de

4. Parker trabajó como lavaplatos en un bar por 9 dólares semanales a su llegada a Nueva York. En este local, por cierto, tocaba el piano Art Tatum.

5. El Movimiento por los Derechos Civiles —*African/American Civil Rights movement*— reivindicaba leyes justas, no discriminatorias para la población negra en los EE.UU. Su etapa más intensa se desarrolló a partir de mediados de los años 50, liderada por Martin Luther King (1929-1968).

artistas blancos y no de negros. Por citar sólo algunos ejemplos significativos, y según los registros de la revista *Billboard*, en el año 1940 —a partir del mes de julio que fue cuando comenzó a elaborarse esta conocida lista— los temas número uno fueron⁶: “I’ll Never Smile Again”, de Tommy Dorsey, “Only Forever”, de Bing Crosby, y “Frenesi”, de Artie Shaw, todos ellos intérpretes blancos. Durante toda la década de los 40 seguimos encontrando en esta lista mayoritariamente artistas blancos como Glenn Miller, Frank Sinatra, además de los ya citados, salvo muy contadas excepciones como la del año 1943 con una sola formación afro-americana en la lista de discos más vendidos: los Mills Brothers con su tema “Paper Doll”. Posteriormente sólo se dan ciertas excepciones de artistas negros como el grupo Ink Spots —con Ella Fitzgerald— que aparecen en el 44, o The King Cole Trio en el 47, todos ellos entre una mayoría aplastante de artistas blancos.

Es cierto que algunos autores ponen en entredicho, o al menos no enfatizan, el talante reivindicativo/racial del *bebop*. Sin embargo, otras fuentes directas —fundamentalmente testimonios de músicos de la época como Miles Davis— señalan claramente al *bebop* como una música afro-americana que no es de baile, que debe ser escuchada, y que reivindica la negritud del jazz. En este sentido ya hemos comentado anteriormente que la parte norte de la ciudad, y más especialmente Harlem, era el barrio negro por excelencia. Sin embargo, cuando los *boppers* afroamericanos empezaron a bajar al centro de la ciudad y a tocar en los clubes de Manhattan en la calle 52 —clubes y espacios hasta entonces ocupados por blancos— disfrutando además de un gran éxito, se generaron profundas tensiones raciales tal y como señala Miles Davis.

No actuamos allí mucho tiempo porque la policía clausuró el Spotlite y otros clubes de la calle 52 con la excusa de un asunto de drogas y de unas licencias falsas de venta de alcohol. Pero la verdadera razón de que los cerraran un par de semanas estaba, creo, en que no les gustaba que tantos negros bajaran al centro de la ciudad. Sobre todo no les gustaba ver a tantos negros acompañados de ricas y exquisitas mujeres blancas (Davis - Troupe, 1991: 73).

2.3. Nueva York: clubes y *jam sessions*

No puede dudarse de que la explosión del *bebop* comenzó clara y distinguidamente como una revolución musical alimentada por músicos afroamericanos, venidos de distintos lugares de los EE.UU, pero todos ellos asentados en Nueva York (DeVeaux, 1988: 168). Su música hunde sus raíces en la incómoda realidad racial de los EE.UU. y, como era de esperar, logra aflorar en un lugar donde la represión racial es algo menor —la ciudad de Nueva York— y en una profesión en la que el negro cree poder aspirar a disfrutar del *status* del blanco. La industria musical —básicamente dominada por blancos— se benefició de este nuevo movimiento e intentó sacar provecho

6. Fuente: [http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_number-one_singles_of_1940_\(U.S.\)](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_number-one_singles_of_1940_(U.S.))

de una situación en las que las *big bands* comenzaban a estar ya obsoletas y no resultaban, como ya hemos visto anteriormente, rentables.

La forma particular que tomó el *bebop*, en breve, resultó de la explosiva combinación de extensas oportunidades económicas, junto a la realidad de la desigualdad racial. La industria musical reunió a jóvenes músicos de gran talento repartidos por todo el país, y los concentró en la ciudad de New York (DeVeaux, 1997: 171).

En gran parte todo esto ocurría porque la gran era del *swing* estaba ya acabada a principios de los años 40. Ya no era una manifestación cultural espontánea y había acabado siendo una fría y repetitiva mera proposición comercial. Además, a finales de los 30, la competencia era enorme debido al gran número de bandas existentes, y muchos agentes comenzaron a bajar los precios para poder simplemente obtener actuaciones y giras. En contraposición, la ciudad de Nueva York ofrecía oportunidades de trabajo para los músicos individuales cada vez más interesantes. A principios de los 40 los clubes Minton's Playhouse y Clark Monroe's Uptown House, ambos en Harlem, y, posteriormente los clubes de la calle 52, llamada por los *boppers* simplemente *the Street* —la Calle—, como el Three Deuces, el Downbeat, el Onyx, eran un hervidero de conciertos, músicos, público y *jam sessions*; también de prostitutas y proveedores de droga. En los siguientes años, aunque la calle fue poco a poco decayendo, existieron importantes clubes como el Spotlight —donde Gillespie triunfó en el año 46 con su *big band bopper*— o el Birdland, inaugurado en 1949 en homenaje al propio Parker.

Minton's Playhouse era propiedad de un negro llamado Teddy Hill. En su club nació el *bebop*. Después de ser pulido en Minton's, sólo después, bajó a la calle 52, al centro, donde el público blanco lo oyó (Davis - Troupe, 1991: 56).

¿Y qué pasaba realmente en el Minton's? Los lunes por la noche montábamos una juerga. Esas noches, todos los del Apollo, la banda entera, estaban invitados al Minton's. Hacíamos una gran *jam session*. El lunes por la noche era la gran noche, la noche libre de los músicos (Gillespie, 2009: 165).

El Minton's Playhouse era un club de *jazz* que se encontraba ubicado en el primer piso del Cecil Hotel —lugar habitual de estancia para los músicos que estaban de gira por Nueva York— en el 210 West de la calle 118 en Harlem. Fue fundado por el saxofonista Henry Minton en 1938. Minton había sido el primer negro que había conseguido ser delegado de la American Federation of Musicians, sindicato de músicos norteamericano, que tuvo un papel muy destacado en la huelga que se registró en plena época *bebop*, entre los años 1942 y 1944. Durante la misma los músicos se negaron a realizar grabaciones con las principales empresas discográficas. La huelga estuvo motivada por razones que, hoy en día, en plena época de Internet, pueden resultarnos aún familiares y cercanas. Se reivindicaba una subida de las tarifas de los músicos en las grabaciones, y que las compañías pagaran un *plus* para un fondo de desempleo de los intérpretes, pues desde el Sindicato se alegaba que la difusión de discos por la radio y en lugares públicos destruía empleos de música en directo. La huelga frenó, al

menos en parte, la amplia expansión del *bebop*, y realmente hasta el año 1945 el nuevo estilo se fue forjando exclusivamente en los clubes y sólo en pequeñas y puntuales grabaciones piratas o emisiones radiofónicas. Puede pensarse que eventuales grabaciones en estudio de grupos o artistas, que nos hubieran dado una enorme información sobre los albores del *bebop*, no pudieron ser realizadas y quedaron, por lo tanto, finalmente indocumentadas.

La tradición del *jazz*, tal y como nosotros la conocemos, no existiría sin la tecnología de las grabaciones. Los especiales matices del *jazz* —los detalles del ritmo, timbre, las variaciones de la afinación y los dinámicos, por no hablar de la improvisación en sí misma— simplemente no pueden representadas adecuadamente exclusivamente con la notación musical convencional. Para bien o para mal la historia del *jazz* es una historia de grabaciones (DeVeaux, 1988: 126).

Por esta razón puede afirmarse que la huelga afectó de manera clara a la propia difusión del *bebop* en sus primeros años y dificultó, durante décadas, una correcta documentación sonora de aquellos primeros momentos. En todo este convulso ambiente, Minton tuvo la idea de crear un club que sirviera de punto de encuentro para los músicos y contrató al multiinstrumentista Teddy Hill (1909-1978) para que coordinara las denominadas *jam sessions* en su local. Las *jam sessions* o simplemente *jams* eran actuaciones informales en las que los músicos interpretaban una serie de temas que incluían *blues*, *rhythm changes* y algunos muy conocidos temas *standard* de la época. Las *jams* habían sido ya muy populares en los años 30 tanto en Nueva York, en Kansas City o en otras ciudades importantes de los EE.UU. Normalmente se desarrollaban a altas horas de la madrugada cuando los músicos ya habían terminado sus obligaciones laborales en orquestas de baile, clubes o restaurantes para el gran público, o en teatros como el Apollo o el Paramount. El baterista Max Roach nos cuenta:

Durante este periodo uno trabajaba en todos los clubes de blancos de New York desde las nueve de la noche hasta las tres, y entonces iba al Uptown⁷ a las reuniones *after-hour*, donde tocabas de cuatro a ocho de la madrugada (Stump, 1998: 4).

Eran pues reuniones informales de músicos y, en la mayoría de las ocasiones, se celebraban en clubes o bares que ya se encontraban cerrados al gran público, normalmente a partir de las 4:00 a.m., hora de cierre de los locales habituales. Pero es a principios de los años 40, y más concretamente en Nueva York, cuando la *jam* se instaura como evento principal de una corriente musical: el *bebop*. La *jam* parece huir —aunque en principio sea sólo en apariencia— del circuito comercial habitual y del *show business*, centrandó su importancia en los propios músicos independientemente del público que asiste al espectáculo. Un público que tiene plena consciencia de que la música que allí, en el escenario, se desarrolla, se dirige desde los músicos hacia los propios músicos y existe únicamente por la propia música en sí misma, independientemente de la presencia de público. La audiencia,

7. Se refiere al club Clark Monroe's Uptown House en Harlem.

en todo caso, acude como mera convidada de piedra a la ceremonia musical. Sin ningún ensayo previo, ni prácticamente una sola indicación previa de ningún tipo —orden de solos, posibles arreglos, etcétera— los temas arrancan en las *jams*, directamente, solo tras una breve cuenta para indicar el tiempo exacto.

Normalmente existía una base rítmica, más o menos estable —según el local— o, al menos, determinada previamente. Ésta estaba formada normalmente por un piano, un contrabajo, una batería y/o, eventualmente, una guitarra. Con este acompañamiento de base los temas eran pactados uno a uno sucesivamente sobre el escenario —dando por sentado que todos los participantes los conocían perfectamente— y se interpretaban con solos, habitualmente muy extensos en su duración, que se iban encadenando entre los diferentes participantes. En esta situación, cada músico parece saber perfectamente qué es lo que debe hacer y, excepto en los finales de los temas —normalmente algo caóticos—, todo se desarrolla con aparente normalidad. La *jam session* es la expresión artística perfecta —podría decirse el acto musical perfecto— del músico que conoce en profundidad el lenguaje, las normas y el repertorio del *bebop* y lo interpreta principalmente para y junto a sus compañeros.

Como ya se ha dicho, la *jam* está realmente más dirigida hacia el propio escenario —es decir hacia los propios colegas músicos— que hacía el público que la escucha. Una audiencia que ya no baila. Que sigue atentamente la música y que también observa, absorto, cómo los propios músicos disfrutaban interpretándola. La *jam* es el paradigma de la enorme energía creativa del *bebop*, naciendo sobre el escenario de un pequeño club de Nueva York a altas horas de la madrugada. Una música intensa, rítmica; melódica y armónicamente compleja: cascadas de notas de gran virtuosismo instrumental junto a una enorme capacidad de interacción entre los músicos. En definitiva una música que explota en el escenario, tremendamente viva, y que llega a una audiencia cautivada.

Minton tuvo la idea de formalizar en su club esta forma de evento musical y, para no entrar en conflicto con el sindicato del cual era delegado, llegó a instaurar un precio por músico y por intervención en la *jam*, regulando, de alguna manera, la propia *jam* e integrándola en los circuitos musicales comerciales. El público respondió muy positivamente a estas iniciativas acudiendo en gran número a estas actuaciones. Debido al éxito de la fórmula *jam session*, ésta pasó a otros clubes, como el ya citado Clark Monroe's Uptown House y, posteriormente, a los clubes de la calle 52. Según Gillespie, si bien el *bebop* se fraguó en Harlem, la rápida expansión se debió a los clubes de la calle 52, y más concretamente al Onyx.

[...] el primer grupo con Oscar Pettiford fue magnífico, y eso fue lo que nos puso en el candelerero. La presentación en el Onyx Club representó el nacimiento de la época del *bebop*. Durante nuestra larga estancia en la calle 52 difundimos nuestra buena nueva a un público mucho mayor (Gillespie, 2009: 227).

Es verdad que la calle 52 había sido, ya desde los años 30, un importante centro de diversión nocturna. Era, y sigue siendo hoy en día, una importante arteria de Nueva York de poco más de tres kilómetros de longitud situada en el Midtown de Manhattan, relativamente cerca de Central Park. Especialmente, en las manzanas comprendidas entre las avenidas séptima y novena —que como otras avenidas la cortan perpendicularmente de norte a sur— se concentraban la mayoría de los clubes a mediados de los 40. Es fácil imaginar el enorme bullicio nocturno que reinaba en sus clubes, bares y aceras. Unos sencillos cientos de metros de calle fueron el escaparate perfecto para que la nueva música saliera de los pequeños clubes de Harlem. El *bebop* era ya, desde su hogar, Nueva York, una corriente imparable que recorrería el mundo.

3. CHARLIE PARKER: EL MITO / EL CREADOR

Pese a que es evidente que en la creación de cualquier nuevo estilo musical intervienen siempre distintos artistas e influencias variadas, es innegable que la figura del saxofonista Charlie Parker es de vital importancia en la configuración del lenguaje improvisador del *bebop*. En este sentido recuerdo, con cierta emoción y nostalgia, cómo el contrabajista Ray Brown, que había vivido el *bebop* como profesional en Nueva York y la costa oeste de los EE.UU., nos contaba —con ocasión de una clase magistral en Vitoria en 1988— cómo tras haber tocado acompañando a Charlie Parker por primera vez, no pudo dormir en toda la noche intentando imitar y comprender qué es lo que tocaba “aquel genio”.

3.1. Charlie Parker: el mito

Charles Christopher Parker Jr. había nacido en Kansas City el 29 de agosto de 1920, precisamente el año en el que en los EE.UU. se aprobaba la ley del senador Volsted (*Volsted act*)⁸ que prohibía el uso y las distribución de bebidas alcohólicas. Criado en realidad como un hijo único, —tenía un hermanastro sólo por parte de padre, su madre no tuvo más hijos que él— fue un niño sobreprotegido por una madre que le crió en un ambiente de gran cariño, pero también algo permisivo. En los años 20 y 30 Kansas City poseía una pujante economía dentro del país y, como importante centro urbano que era, vivía una intensa vida musical. Puede decirse que hasta finales de la década de los 30 Kansas City fue, en el ámbito de la música popular, lo que anteriormente habían sido New Orleans en los años 20, Chicago a comienzos de los 30 y pasaría a ser Nueva York a partir de los 40.

Parker, apodado *Bird* o *Yardbird* —según Giddins, al parecer a partir de una pequeña anécdota debida a un atropello de unas gallinas cuando se

8. Conocida como la Ley Seca.

dirigían a un concierto⁹— se introdujo desde muy joven en el consumo de las drogas. Comenzó por la marihuana, que en aquella época era legal, tras un accidente de coche con sólo 16 años¹⁰. A partir de entonces y a un ritmo que varía según cada biógrafo, llegaron poco a poco, la cola, las anfetaminas, el alcohol y la heroína. Lo que sí parece claro es que en 1937 —Parker tenía sólo 17 años— el uso de la heroína era ya un hábito en él. En aquel mismo año Parker llegó a Nueva York y, a partir de entonces, pese a sus giras por otras ciudades y estados y estancias temporales en la costa oeste, esta ciudad fue su auténtico hogar. También la ciudad en la que murió.

El uso de las drogas en la figura de Parker, siendo éste un dato objetivo innegable, ha acabado por ser un tema recurrente en la literatura y el cine llegando a conformar una historia paralela, casi un mito, del músico de *jazz* drogadicto. No podemos sustraernos a resaltar una profunda y destructiva adicción —quizá deberíamos hablar de conjunto de adicciones— que marcan y, en mi opinión, sobre todo deforman profundamente la que podría y debería haber sido la auténtica personalidad de Parker. Son innumerables las anécdotas —algunas nos hacen sonreír, otras, casi, llorar— que documentan sus adicciones, su relación con las mujeres y con la comida. Son incontables sus ausencias injustificadas a conciertos previamente contratados, dejando a sus compañeros plantados a última hora; habituales las pérdidas o empeño de sus saxos —que posteriormente sus amigos o agentes musicales intentarían recuperar—, sus múltiples peticiones de dinero a amistades y compañeras para comprar droga, impagos a los músicos de su grupo por la misma razón... Cualquier persona interesada en estos aspectos podrá encontrar variada y detallada información sobre estos temas en cualquier biografía de Charlie Parker y conocer así el infierno que arrasó a Parker, el músico creador.

3.2. Charlie Parker: el creador

Siendo todo lo anterior cierto, no puede dejarse de resaltar algo que, por evidente, suele obviarse en muchas de las biografías de Parker¹¹. No es necesario resaltar que para alcanzar el dominio técnico que Parker demostró en su instrumento son necesarias unas facultades previas, pero también

9. En realidad existe una gran disparidad de opiniones sobre el apodo de Parker. Según otros biógrafos, su apodo podía provenir de su enorme glotonería al comer pollo frito. *Yardbird* significa, en inglés informal, pollo, generalmente después de haber sido ya cocinado. Por otra parte, según Gillespie, el joven Parker estaba muy influenciado por la manera de interpretar de un saxofonista de Kansas City llamado Buster Smith que ya era apodado "Old Yardbird" (Gillespie, 2009: 177). Para más versiones del posible origen del apodo puede consultarse <http://www.birdlives.co.uk/index.php/yardbird.html>

10. Otros biógrafos citan el uso de la morfina, y no la marihuana, como primera adicción sería de Parker tras el accidente automovilístico.

11. Muchas de estas biografías se encuentran escritas por autores que no son intérpretes musicales. Quizá, por esta razón, no resaltan en su justa medida, en mi opinión, el ingente y durísimo trabajo que una interpretación musical de alto nivel exige y que, sin duda, Parker debió afrontar.

una gran disciplina y una enorme cantidad de trabajo diario y constante. Siendo esto así, todavía debemos tener en cuenta que en el intérprete de *jazz* y especialmente en el creador de un nuevo estilo —que, no olvidemos, se ha impuesto como lenguaje principal o básico del *jazz* que todo intérprete, incluso hoy en día, tiene que conocer— debe realizar un profundo y, por momentos, doloroso trabajo personal de búsqueda, estudio y desarrollo. Es este aspecto de la personalidad de Parker —y no sólo sus adicciones, habitualmente resaltadas por la mayoría de sus biógrafos— el que también puede y, en mi opinión, debe reseñarse. Muy específicamente ese amor por la búsqueda de una música auténtica; una música que Parker busca porque ya la escucha en su interior, incluso antes de ser capaz de interpretarla (Russell, 1995). Una búsqueda de su auténtico y propio lenguaje. Costara lo que costara. Y son éstas también dos constantes en Parker: la constante búsqueda y la superación musical y artística que no cesa. Poco años antes de su muerte intentaba todavía aprender más de la música y pedía a compositores de la llamada música culta como Edgar Varése (1883-1965) que le enseñaran aspectos compositivos más allá del lenguaje que él conocía bien. Las limitaciones musicales que él detectaba en su formación seguían causándole profunda frustración, incluso en pleno apogeo de su éxito. Ello puede darnos una idea de su firme compromiso con lo que, en mi opinión, era fundamental en su vida: la música.

Estaba cansado de las formas del blues y del bop; habían sido su centro de gravedad musical, pero ahora se sentía constreñido. Quería encargarle una obra a Stefan Wolpe y le imploró a Edgar Varése que lo aceptara como alumno. “Entró por la puerta y exclamó: admítame como si fuera un niño y enséñeme música. Sólo sé componer para una voz. Me gustaría tener estructura, escribir partituras de orquesta...”. Comentó que estaba cansado del ambiente que rodeaba sus obras. “Estoy tan impregnado de esto que no puedo escapar” (Giddins, 1987: 160).

A mediados de los 40 Parker disfrutaba de un enorme reconocimiento artístico que comenzaba a traspasar el relativamente reducido grupo de aficionados o profesionales del círculo del *jazz*. Incluso a finales de esa misma década y como ya se ha citado anteriormente, abrió sus puertas en Nueva York, en la calle 52, el club de *jazz* Birdland, llamado así en su honor. Esto puede darnos una idea de su liderazgo y relevancia en el *jazz* de la época. Sin embargo, sobre todo al principio, los críticos y el gran público no acogieron tan de buen grado su nueva música. La revista musical *Down Beat* llegó a decir, a propósito de la primera grabación como líder de Parker¹², que las composiciones “reflejaban el mal gusto y el fanatismo enfermizo del estilo desafortunado de Dizzy. Es ese tipo de creación que hace un daño irreparable a los músicos jóvenes e impresionables” (Giddins, 1987).

No puede olvidarse que Parker se formó musicalmente de manera autodidacta, tanto en los aspectos técnicos o puramente instrumentales —los conservatorios de Kansas City no admitían negros— como en los teóricos,

12. La histórica grabación se realizó el 26 de noviembre de 1945 en el sello Savoy.

incluyendo los conceptos de armonía e improvisación necesarios para improvisar. Parece que gran parte de sus conocimientos teórico-musicales los aprendió de manos de músicos compañeros suyos —como el guitarrista Effergé Ware o el pianista Carrie Powell— en sus giras con la orquesta de Jay McShann (1909-2006). Puede ser que su formación fuera limitada, pero su genio inmenso. También era ilimitado su amor por la música y su compromiso por la búsqueda de un lenguaje propio. Un inmenso amor casi obsesivo y que en ocasiones pudo funcionar como la peor de sus adicciones. Sería ridículo negar la genialidad y la facilidad musical de Parker. Pero también es innegable el esfuerzo que tuvo que realizar. Por esta razón debe subrayarse, a mi entender, de manera clara y contundente y por encima de sus adicciones, de qué manera Parker llegó a ser el intérprete y virtuoso de referencia que aún es, el creador de una nueva forma de improvisar en el *jazz* y, sobre todo, el enorme trabajo y reflexión —quizá también dolor y duda— que todo ello debió costarle.

3.3. Charlie Parker: su muerte

La vida personal de Parker fue declinando progresivamente desde su primera llegada a Nueva York. Su día a día fue una auténtica bajada a los peores infiernos de la droga y los excesos de todo tipo, plagado de múltiples detenciones policiales, e incluyendo estancias en otras zonas de los EE.UU. para alejarse de sus problemas en “la ciudad del *jazz*”. Precisamente durante un periodo de estancia en el oeste, más concretamente en la ciudad de Los Ángeles, Parker pasó cerca de seis meses ingresado forzosamente para intentar su desintoxicación, en el hospital psiquiátrico Camarillo State Mental Hospital¹³, tras ser detenido por un grave altercado en un hotel. Otros tristes y señalados episodios como el fallecimiento de su hija Pree de 3 años —nacida de su relación con su esposa Chan (1925-1999)— debido a un fallo cardíaco congénito, hicieron aún más difícil que Parker pudiera disfrutar de una mayor felicidad y estabilidad en su vida personal. El 12 de marzo de 1955 Parker falleció mientras veía un programa de humor en la televisión de la suite del hotel Stanhope en la que vivía su amiga, mecenas y amante del *jazz*, la baronesa Pannonica “Nica” de Koenigswarter (1913-1988). Parker tenía sólo 34 años y, sin embargo, el médico que realizó su autopsia calculó que debía tener entre 50 y 60 años. La úlcera sangrante que sufría, una cirrosis muy avanzada, un ataque previo que ya había sufrido su fatigado corazón y un tipo de neumonía pudieron ser la causa de su muerte. Parker moría en la ciudad que le había encumbrado como genio del *bebop*; en la ciudad que le había proporcionado, quizá, sus mayores satisfacciones y también facilitado el acceso a todas sus adicciones. Una ciudad que, como el propio Parker, era capaz de mostrar lo más sublime y lo más detestable; lo más excelso y lo más decadente. En definitiva, una ciudad llena de contradicciones; como el propio Charlie Parker.

13. Parker compuso el tema “Relaxing at Camarillo” tras esta estancia, lo que puede darnos una idea de su gran sentido del humor.

4. **BEBOP: EL LENGUAJE DEL JAZZ**

Desde un punto de vista estrictamente musical, podemos preguntarnos qué es lo que tenía realmente de revolucionario el *bebop*, y más concretamente la música de Charlie Parker, para causar tan honda impresión en el Nueva York de los 40. Es evidente que el nuevo estilo bebía plenamente de las fuentes de todo el *jazz* anterior, especialmente del *swing* y, por supuesto, del *blues*. Es cierto que la importancia de las cadencias II-V¹⁴ —por otra parte ya muy usadas en el *swing*— se veía reforzada y ampliada en las nuevas progresiones armónicas de los temas *bebop*. También, y como hemos citado anteriormente, se basaba en la personal forma de improvisar de intérpretes concretos como el saxofonista Lester Young o, el sin duda aún infravalorado como precursor del *bebop*, guitarrista Charlie Christian. Recordemos que este último, sólo cuatro años más joven que Parker, mostraba ya a finales de los años 30 y principios de los 40, un lenguaje de improvisación muy avanzado. Puede afirmarse que, de no haber fallecido tan tempranamente de tuberculosis, hubiera sido, sin duda, un clarísimo referente de este emergente estilo¹⁵.

Para poder conocer mejor el lenguaje musical del *bebop* profundizaremos en la propia música, en las características generales del repertorio y en las señas de identidad de su lenguaje musical.

4.1. Características generales del repertorio

Los temas o composiciones del *bebop* presentan estructuras formales muy habituales ya en el *jazz* de los años 20 y 30. En relación a este aspecto podríamos dividirlos en dos grandes grupos: los temas que poseen una forma de doce compases basados en el *blues*, o de treinta y dos, muy habitualmente en formas AABA, ABAB o AABC. Evidentemente existen algunos temas con estructuras diferentes —como el emblemático “All The Things You Are” de treinta y seis compases— pero los dos grupos citados anteriormente, de doce y treinta y dos compases, engloban una gran mayoría del repertorio.

Como también ocurría en el *swing* los temas suelen desenvolverse habitualmente en tonalidades muy adecuadas para los saxos y trompetas —instrumentos transpositores y solistas por excelencia del combo— como Fa, Si bemol, Mi bemol, Sol o Do, excepto si son cantados, en cuyo caso se adaptan a la tonalidad más adecuada a la tesitura del vocalista. El tipo de compás usado es, en casi la totalidad de los casos, el de 4/4.

14. Para una mayor profundización en la armonía del *bebop* —tema demasiado extenso y complejo como para ser tratado en este artículo—y más concretamente en las cadenas II-V, puede consultarse Herrera (1995).

15. En las *liner notes* del álbum *Solo flight: The genius of Charlie Christian*, editado por Columbia en 1972, el crítico Gene Lees escribe “muchos críticos y músicos consideran que Christian fue uno de los padres fundadores del *bebop*, o al menos, un precursor del mismo”.

Debe destacarse que una gran parte del repertorio en Parker —y algunos otros intérpretes del *bebop*— a menudo da una cierta sensación de inmediatez y despreocupación en la exposición del tema. Éstos parecen comenzar —y también en ocasiones finalizar— de manera abrupta, sin mucho cuidado por el detalle o el acabado final y, en muchas ocasiones, con una ausencia total de arreglo. Se intuye una cierta premura por ir directamente a la improvisación —quizá lo único que realmente importaba a los *boppers*— sin prestar demasiada atención a la propia composición o exposición del tema en sí mismo. El tema es prácticamente considerado como una simple excusa para comenzar a improvisar sobre algo. Incluso ciertas grabaciones en directo nos presentan, en ocasiones, versiones de temas que arrancan sin la exposición misma de la melodía.

Es también cierto que en algunos casos —especialmente los temas grabados por Parker para compañías discográficas como la Dial o la Savoy— las exposiciones de los temas presentan más preparación, mostrando introducciones y/o codas. En estos casos algunas de estas introducciones son simples y breves pasajes del piano —en ocasiones acompañado sólo por la batería— que no estaban preparadas, sino que se improvisaban prácticamente en el momento. Suelen tratarse de pequeñas introducciones, no más de cuatro u ocho compases, con una clara dirección armónica cadencial hacia la tonalidad del tema, o el primer acorde del mismo. Sin embargo, ciertos compositores como Gillespie, Davis o Monk parecen cuidar más estos aspectos formales. En estos casos algunas introducciones se nos presentan como auténticos arreglos que incluso han logrado mantenerse como referencias habituales hasta nuestros días. Hay casos muy señalados como la introducción del tema “All the things you are” habitualmente usada por Parker y otros *boppers* que, según señalan algunas fuentes¹⁶ podría estar basada en el *Preludio en Do sostenido menor, opus 3, n.2* de Sergei Rachmaninoff (1873-1943). También puede señalarse la introducción del tema “Shawnuff”, a un tiempo vertiginoso. Aunque atribuido conjuntamente a Parker y Gillespie presenta, en su introducción, la clara firma del trompetista. Cabe destacar igualmente la melódica introducción de ocho compases del tema “Milestones”¹⁷ compuesto por el pianista John Lewis (1920-2001) y escrito para la primera grabación como líder de Davis en 1947.

Puede señalarse que sólo en muy contadas ocasiones los temas presentan interludios, aunque algunos hayan llegado a ser muy famosos como el habitual antes del primer solo —o, incluso entre cada solista— del tema “Night in Tunisia” de Gillespie.

La melodía, como ya se ha comentado anteriormente, es expuesta, en la mayoría de las ocasiones, en unísono —u octava— sin la utilización de

16. http://en.wikipedia.org/wiki/All_the_Things_You_Are#Notable_recordings (consulta en línea el 20-07-2011)

17. No confundir con el tema del mismo título grabado por Miles Davis en el álbum “*Milestones*” en abril de 1958 adscrito al *jazz* modal. En ocasiones, y para evitar errores, se le denomina al tema *bebop* del 47 “*Milestones Old*”.

voces, armonizaciones o contramelodías¹⁸. Desde el punto de vista musical debe tenerse en cuenta que muchas de las melodías del *bebop* eran y siguen siendo de difícil asimilación para el oyente no experimentado debido a su complejidad. Sin duda, el uso de otras voces o contra-melodías no hubiera hecho más que agravar esta situación, haciendo aún más difícil su comprensión por parte de la audiencia. También es cierto, como ya se ha explicado anteriormente, que el *bebop*, sobre todo a principios de los 40, es un estilo que reafirma el liderazgo musical de los artistas negros sobre los artistas blancos, colocando a los *boppers* —músicos negros en su gran mayoría— en la punta de flecha de la modernidad y el virtuosismo en el *jazz*. El unísono —junto a la velocidad de muchos de los temas que hacía ya imposible bailarlos— es una clara declaración de intenciones que reclama de manera imperativa: “¡escúchame!”.

Desde el punto de vista de las composiciones, podemos distinguir el repertorio cuatro grandes grupos principales:

4.1.1. Temas originales

En este grupo pueden incluirse los temas compuestos por los *boppers* a partir de material armónico y melódico original. Existen ciertos temas emblemáticos de Parker como “Confirmation”, “Klactoveedsedstene”, o “Segment”, entre otros, que son aún considerados himnos del *bebop*. De Gillespie debe citarse “Be-Bop” que, en tonalidad menor, muestra un aspecto más amable y, quizá, menos agresivo del *bebop*. “Night in Tunisia”, también de Gillespie, es un tema muy influenciado por la música afro-cubana, música que el trompetista conocía ya muy bien gracias a su relación con artistas como Mario Bauza (1911-1993) —con el que coincidió durante su estancia en la orquesta del ya citado Cab Calloway a finales de los años 30—, o el percusionista Chano Pozo (1915-1948), co-compositor junto al propio Gillespie del tema “Manteca”. Hay que tener en cuenta que a principios de los 40 la música cubana tuvo una gran repercusión entre las orquestas de baile y, por lo tanto, entre los músicos de *jazz* que las formaban. Orquestas como las de Xavier Cugat (1900-1990), Pérez Prado (1916-1989), Machito And His Afro-Cubans o, posteriormente ya en la década de los 50, la orquesta de Mongo Santamaría (1922-2003) eran muy populares en esa época. Esta fusión de estilos —*bebop* y música cubana— llegó a dar como resultado el *bebop*, que puede ser considerado un sub-estilo que fusionaba los ritmos propios de la música cubana, con la complejidad armónica e improvisadora del *bebop*. Dentro de este grupo de temas con clara influencia de ritmos latinos debe destacarse igualmente el tema “My Little Suede Shoes” de Parker.

Siguiendo en este grupo de temas originales debe citarse, por su importancia y complejidad, la balada “Round Midnight”, de Thelonious Monk, que ha sido un tema omnipresente en el repertorio jazzístico durante más de 60

18. Como excepción puede citarse la melodía y contramelodía del tema “Ah-Leu-Cha” de Parker.

años. Sin embargo, en este caso, hay que reconocer que la fuerte personalidad compositiva —e interpretativa— de Monk, hizo que todas sus composiciones tuvieran una firma muy señalada y, por lo tanto, no siempre fáciles de adscribir a un estilo concreto. La misma circunstancia ocurre con las composiciones, siempre personalísimas, del contrabajista Charles Mingus (1922-1979) que, si bien formó parte muy activa del movimiento *bebop*, rápidamente derivó hacia otros universos musicales más personales.

4.1.2. Basados en el *blues* o el *rhythm & changes*

Este grupo de temas, además de ser muy numeroso, posee una gran relevancia ya que el *blues* y el *rhythm changes* —estructura de 32 compases con forma AABA basada en las armonías del tema “I Got Rhythm” de George Gershwin (1898-1937)— está presente en innumerables temas del *bebop*. Teniendo en cuenta solo a Parker como compositor podemos encontrar multitud de temas de *blues* como “Au Privave”, “Billie’s Bounce”, “Now’s the Time”, “Parker’s Mood”, “K.C. blues”, “Bloomdido”, “Cool Blues”, “Relaxing at Camarillo”, “Visa”, “Bird Feathers”, “Perhaps”, “Bongo Bop”, “Another Hair Do”, “Blue Bird”, “Barbados”,... sólo por citar algunos. Lo mismo ocurre con los *rhythm changes*, la mayoría de ellos en tonalidad de Si bemol: “Anthropology”, “Kim”, “Thriving From a Riff”, “Passport”, “Crazeology”, “Steeplechase”, “An Oscar for Treadwell” —en tonalidad de Do—, “Shawnuff”, “Chasing the Bird” —en tonalidad de Fa—, “Bird’s Nest”, — con la parte B ligeramente variada—, “Dexterity” o “Red Cross”, pueden citarse, entre otros.

Especial mención merece el tema “Blues for Alice” de Parker ya que incluye, siempre dentro de la estructura tradicional del *blues* —12 compases—, variaciones armónicas muy relacionadas con su propia concepción como improvisador y re-armonizador. Este tipo de cambios armónicos, usando cadenas II-V por extensión en un *blues*, son muy usados aún hoy en día, y se denominan *Parker Blues*. Este mismo enfoque armónico, sobre una estructura de *blues*, está presente también en los temas “Si-Si”¹⁹ y “Laird Baird”, este último en si bemol.

4.1.3. *Contrafacts*

Una práctica muy habitual en las composiciones del *bebop* era que a partir de una progresión armónica de un tema ya existente y normalmente muy conocido —interpretado habitualmente en las orquestas comerciales de la época— se compusiera una nueva melodía. Esto es lo que se denomina *contrafact*. La nueva melodía solía poseer todas las características propias de la improvisación *bebop*. Entre otras: el uso de una gran cantidad de figuras de corcheas y síncopas, un uso extensivo de las tensiones armónicas de los acordes —especialmente de los dominantes— y una

19. En realidad “Si-Si” contiene cambios armónicos tipo *Parker Blues*, si bien mantiene la estructura armónica de un *blues* tradicional durante los solos.

asimetría en la construcción de las frases musicales. De esta manera los *boppers* —y especialmente Parker que usó este recurso compositivo de forma muy habitual— parecen no renunciar a sus orígenes musicales —la música de *jazz* de los años 30 y principios de los 40— pero, sin embargo, revolucionan el mundo melódico de su repertorio adecuándolo a su nueva y avanzada manera de improvisar. Cabe resaltar que la mayoría de estas melodías parecen realmente fragmentos de un solo, encajando perfectamente con el tipo y estilo de improvisación del *bebop*. El tema “Klaun Stance”, basado en los cambios armónicos del *standard* “The Way You Look Tonight” es un claro ejemplo de lo antedicho: la melodía original ha sido drásticamente sustituida por otra que, en realidad, parece un auténtico fragmento de un solo de Parker.

En este amplio grupo de *contrafacts* encontramos gran cantidad de melodías, algunas emblemáticas, como “Scrapple From the Apple” o “Marmaduke”, ambas basadas —excepto en la parte B o puente de “Scrapple...” — en el conocidísimo tema de 1928 “Honeysuckle Rose”, compuesto por Fats Waller (1904-1943). Sobre los cambios armónicos de la muy popular composición de Ray Noble (1903-1978), “Cherokee”, encontramos los temas de Parker “Ko Ko” y “Warming Up a Riff”. También de Parker “Ornithology”²⁰, basado en el *standard* “How High the Moon” y “Bird of Paradise” sobre los cambios armónicos de “All the Things You Are”.

Dentro de este grupo quisiera detenerme en el tema “Quasimodo” compuesto también por Parker y basado en la armonía de “Embraceable You”. En mi opinión, “Quasimodo” es un claro ejemplo de una tendencia estética del *bebop* —una música que posee un claro gusto por la disonancia y la tensión— y evidencia una búsqueda de una forma artística que explora un cierto grado de fealdad o dureza, al menos en relación a los gustos estéticos de su época. Por esta razón puede afirmarse que el *bebop* entronca con una estética musical del feísmo²¹. La transformación de un tema melodioso —incluso puede decirse que algo empalagoso— como “Embraceable You”, un icono de la música comercial de la época *swing* de los 30, en algo más áspero, duro, difícil o feo como “Quasimodo”, puede ser considerada como una auténtica declaración de intenciones estéticas de los *boppers*²² y un perfecto ejemplo de *contrafact bebop*.

Otras composiciones que usaron armonías preexistentes de *standards* y cambiaron su melodía fueron “Donna Lee”, de Miles Davis²³, sobre

20. Título relacionado con el apodo de Parker —*Bird*, pájaro en inglés— y, a partir de ahí, con la ornitología: rama de la zoología que se dedica al estudio de las aves.

21. Tendencia artística o literaria que valora estéticamente lo feo.

22. De manera tangencial y sin citar expresamente el tema “Quasimodo”, Eric Lott se refiere también, en la antología editada por Gabbard, a la tendencia estética hacia la aspereza —*harshness*— y *feista* —*uglyness*— del *bebop* (Gabbard, 1995: 249-250).

23. Durante muchos años “Donna Lee” se atribuyó erróneamente a Parker debido a un error en los créditos del disco original de 78 r.p.m. de la casa Savoy. La primera grabación del tema se realizó el 8 de mayo de 1947, siendo ésta la primera en la que Miles Davis figuraba como líder.

los acordes del tema “Indiana”, y “Hot House”, de Tadd Dameron (1917-1965), basado en el tema “What Is This Thing Called Love?” de Cole Porter (1891-1964), siendo ambos casos muy representativos, entre los muchos existentes

4.1.4. Temas *standard*

Los *boppers* recogieron e hicieron suyos una gran cantidad de temas *standard* que ya eran muy conocidos y populares. Normalmente se trataba de temas comerciales interpretados por las orquestas de baile de la época y muchos de ellos pertenecían a obras musicales de Broadway. Sólo por citar algunos muy presentes en el repertorio *bebop* pueden señalarse “All the Things You Are”, “April in Paris”, “Cherokee”, “Don’t Blame Me”, “Embraceable You”, “How High The Moon”, “I’ll Remember April”, “Just Friends”, “Lover Man”, “Out of Nowhere” o “What Is This Thing Called Love?”. Como ya hemos visto en el apartado 3.1.3., muchas de estas progresiones armónicas sirvieron de soporte a nuevas melodías *bebop*.

4.2. El lenguaje musical del *bebop*

Ya se ha señalado anteriormente que el *bebop* supuso una gran revolución para los músicos y las audiencias de la época. Desde sus comienzos irrumpió como un estilo musical realmente innovador y, entre otras, pueden citarse al menos dos características principales que lograron este efecto. Por una parte, la profundización y el gran desarrollo que experimentó la interacción entre los instrumentos de la base rítmica y el solista. Por otra, la evolución de un exuberante lenguaje de improvisación tanto en sus aspectos rítmicos —temas *Uptempo*²⁴, el uso exhaustivo de corcheas y síncopas o la construcción de frases musicales asimétricas, entre otros aspectos— como melódicos, con un extenso uso del cromatismo y de las tensiones armónicas superiores de los acordes.

4.2.1. El combo en el *bebop*

En el *swing* eran muy habituales las formaciones de tamaño mediano —también llamados combos— formadas por entre 6 o 9 músicos o más. Normalmente constaban de una base rítmica con batería, contrabajo y piano y/o guitarra. Sin embargo, en el *bebop*, los grupos son más reducidos, habitualmente cuartetos o, como mucho, quintetos e incluyen una base rítmica normalmente con piano y sin guitarra y uno o dos vientos, los más habituales saxo y trompeta. Esta disminución del número de músicos de los combos o agrupaciones hizo posible que se dieran conciertos en salas mucho más reducidas y, en ocasiones, sobre diminutos escenarios como los de los clubes de jazz de Nueva York.

24. *Uptempo*: término musical que en inglés se refiere a la interpretación de temas a tiempos rápidos. De manera orientativa: velocidades superiores a 220 negras por minuto.

Recuerdo cuando por primera vez entré en el Three Deuces y vi lo pequeño que era el local: suponía que debía ser mucho más grande. Tenía una reputación tal alta en el mundo del *jazz* que estaba seguro de que dentro encontraría un alarde de lujo y decoración de vanguardia. Nada. El estrado era un espacio ridículo donde apenas cabía un piano, y no parecía suficiente para acoger a un modesto grupo de músicos. Las mesas del público estaban situadas todas juntas, y recuerdo haber pensado que aquello era sólo un agujero en la pared y que East St. Louis y St. Louis tenían clubes de aspecto bastante más sofisticado. Quedé defraudado en cuanto a la apariencia del local, pero no ante la música que escuché (Davis - Troupe, 1991: 57).

Indudablemente las cuestiones económicas fueron un factor determinante en la reducción de las plantillas. El hecho de que las agrupaciones fueran más pequeñas, unido a que el arreglo y la exposición del tema en sí mismo no tomara tanta importancia como en el *swing*, influyen claramente en el hecho de que la interpretación del *bebop* sea mucho más interactiva, entre músicos acompañantes y solistas, que en las músicas precedentes. La base rítmica acompañante y sus instrumentos —piano, contrabajo y batería— asumen nuevas formas de expresión en el *bebop*, revolucionando su propia función en el combo.

El piano se libera totalmente de marcar las fundamentales de los acordes —salvo en contadas ocasiones— y comienza a construir sus acompañamientos o *compings* en inversiones y disposiciones que podían llegar a ser incomprensibles, duras o disonantes para los oídos de la época. Debe señalarse, en esta campo, la enorme aportación de Gillespie como innovador pianista y teórico, ya que sus grandes conocimientos armónicos en el piano fueron transmitidos a multitud de pianistas de la época (Gillespie, 2009: 45). El uso de la séptima y la tercera de los acordes —llamadas notas guías— complementadas con tensiones armónicas —novena, oncenava o treceava— muy frecuentemente alteradas en los dominantes, el uso de disposiciones cerradas o *clusters* —acordes formados con la inclusión de intervalos de segunda— unido todo ello a una enorme variedad rítmica que incluye un gran número de síncopas, consiguen una nueva manera de entender el acompañamiento pianístico a un solista. Independientemente de los brillantes y siempre personalísimos Powell o Monk, ya citados anteriormente, cabe destacar también como innovadores del acompañamiento pianístico *bebop* al músico John Lewis (1920-2001), al pianista blanco Al Haig (1924-1982) que formó de manera estable parte de la banda de Parker, y al también prolífico compositor Tadd Dameron (1917-1965), entre otros.

El contrabajo, al igual que el piano, comienza en el *bebop* a liberarse de su restringido papel en el *swing*. Desde un punto de vista técnico, cambia la manera en la que se produce el sonido en el instrumento pasando del *slap*²⁵ sobre las cuerdas a un auténtico *pizzicato*. Por esta razón el

25. *Slap*: término musical inglés que denota la técnica de golpear la cuerda sobre el diapasón del instrumento produciendo un sonido muy percusivo. Es usado también en el bajo eléctrico, especialmente a partir de los años 80, teniendo en el bajista Marcus Miller (1959-) uno de sus grandes exponentes.

sonido se vuelve más nítido y claro, cediendo parte de su papel rítmico pero ganando en importancia melódica. Recuerdo cómo el propio Ray Brown nos comentó que a partir de mediados de los años 40 el uso de micrófonos en las actuaciones de los clubes, directa o cercanamente aplicados al contrabajo, empezó a ser habitual, por lo que el volumen dejó de ser un problema prioritario y la línea de bajo comenzó a escucharse mucho más claramente. Indudablemente no pueden negarse los grandes avances ya realizados en el *swing* por Walter Page (1900-1957) o Jimmy Blanton (1918-1942), pero en el *bebop* el contrabajo conforma claramente lo que será su papel moderno en el futuro. Las líneas de acompañamiento de bajo o *walking bass lines* comienzan a construirse de forma más melódica e, incluso, cromática, sirviendo como soporte, auténticamente *contrapuntístico*, al solista y definiendo la armonía del tema mediante auténticas contramelodías. En este sentido cabe destacar la enorme aportación de Oscar Pettiford (1922-1960) y del ya citado Ray Brown, que también innovaron de manera clara en el uso de este instrumento como solista, adaptando el lenguaje *bebop* al contrabajo.

La batería es un instrumento de vital importancia en el combo de *jazz* debido a su alto nivel sonoro y a su importantísima función rítmica. Aunque en el *swing* la batería ya había tomado gran protagonismo de la mano de intérpretes como Gene Krupa (1909-1973), a principios de los 40 se limitaba aún, en la mayoría de los casos, a marcar fundamentalmente con el bombo cada parte del compás y a acompañar a la banda de forma normalmente discreta y muy previsible con el uso patrones habitualmente repetitivos. En el *bebop* esto cambia radicalmente. La batería toma como centro del acompañamiento el uso de los platos y el *hi-hat* o *charles*. Ambos pasan a ser el eje rítmico continuo. La caja y el bombo —ocasionalmente los timbales— comienzan a funcionar conjuntamente como elementos percusivos y polirrítmicos de interacción con el solista o el resto de la sección rítmica, muy especialmente con el piano. Un batería clave en estos primeros años de experimentación fue Kenny Clarke (1914-1985). Owens nos explica de qué forma cambió la interpretación de la batería en el *bebop*. Refiriéndose a Clarke dice:

Además, dejó de tocar de forma automática el bombo en cada parte del compás y comenzó a ejecutar comentarios puntuales, dentro y fuera del tempo, en el bombo y la caja (Owens, 1995: 9-10).

Junto a Clarke es totalmente necesario citar a Max Roach (1924-2007) como otro importante innovador de la batería en los primeros años del *bebop*.

Por todos estos factores la base rítmica de los combos del *bebop* se vuelve mucho más libre de interactuar, respondiendo o complementando el discurso del solista. Teniendo en cuenta estos grandes avances, no es de extrañar que esta música supusiera un antes y un después para los músicos de las secciones rítmicas del *swing*. Aquellos que no supieron adaptarse y adoptar el nuevo lenguaje, mucho más moderno, vibrante, e interactivo, se vieron rápidamente relegados sin poder participar en la nueva corriente.

Pero, sin duda, todo esto ocurre en la sección rítmica porque el propio discurso solista también se libera y se vuelve cada vez más barroco, hasta límites nunca antes escuchados. Como ya se ha comentado, Parker es un músico referente en los primeros años del *bebop*. Por esta razón su particular forma de improvisar se transforma en patrón y guía para todos los demás músicos. Incluso intérpretes ya muy experimentados, y líderes reconocidos en sus instrumentos, como Gillespie, reconocen la tremenda influencia de Parker. En una entrevista, recogida por el crítico Ira Gitler en su libro *The masters of Bebop*, Gillespie señala:

Creo que probablemente nunca toqué mejor que junto a Charlie Parker. Era capaz de inspirarte. Simplemente conseguía hacerte tocar. El siempre solía improvisar antes que yo, por lo que yo tenía que seguirle (Gitler, 1966: 26).

Excepto muy contadas excepciones —claramente Monk sería una de ellas— todos los demás instrumentistas jóvenes quisieron sonar exactamente como Parker e intentaron emular al máximo su discurso improvisador. Es necesario resaltar que en el *bebop* los músicos aspirantes o noveles se veían enfrentados a un estilo musical que reclamaba de ellos una preparación teórica y técnica de altísimo nivel. Ya no era posible limitarse a tocar sólo cómodas melodías o tranquilas líneas melódicas improvisadas en tonalidades muy habituales. El *bebop* reclama un profundo conocimiento de la armonía del tema, de sus tensiones, del tipo de lenguaje a usar, además de una considerable destreza técnica con el instrumento. En este sentido DeVeaux cita, por ejemplo, como Gillespie era ya perfectamente capaz de improvisar sobre el tema “Body and soul”, a finales de los años 30 en la orquesta de Frankie Fairfax (1899-1972), modulando la tonalidad original medio tono arriba en cada coro, impresionando a sus compañeros que veían aquello como un auténtico desafío (DeVeaux, 1998:69).

Como vemos, varios son los avances musicales significativos del *bebop*. Pueden analizarse reuniéndolos en dos grandes grupos: rítmico / sonoros y melódico / armónicos.

4.2.2. Avances rítmico / sonoros

En este grupo cabe destacar la disminución considerable del uso y de la oscilación del *vibrato* por parte de Parker —recurso que había sido explotado al máximo por los vientos en general en la época *swing*— y el notable incremento de la actividad rítmica —uso de corcheas, tresillos de corcheas, cinquillos, síncopas de todo tipo,...— en las frases musicales. Serían necesarios una mención y comentario especial sobre el uso de las corcheas por ser, esta, una figura rítmica de uso preferente en este lenguaje.

Es evidente que en los años anteriores al *bebop* las corcheas eran normalmente interpretadas con una subdivisión claramente ternaria y previsible. Sin embargo, en el lenguaje *bebop* éstas se vuelven más irregulares, oscilando en cada caso entre una interpretación *swing* (ternaria) o *even*

(binaria)²⁶. Esto vendría dado fundamentalmente por dos circunstancias: en primer lugar, la rapidez de los tiempos de ejecución de muchos de los temas y el uso de largas frases musicales en las cuales la corchea era la figura más habitual. Sin duda, los *boppers* debieron sentir que, bajo estas dos circunstancias, su fraseo se hacía menos fluido si mantenían constante una subdivisión ternaria por lo que, poco a poco, eligieron interpretar muchas de esas corcheas de forma exacta —*even*— y sólo subdividir de forma ternaria —con *swing*— algunas. Especialmente eran claramente ternarias las corcheas que resolvían en silencio o síncope. Esta dualidad de subdivisión binaria / ternaria —en realidad 4/4 *versus* 12/8— se da en una misma frase musical por lo que la complejidad rítmica es aún mayor. Por otra parte, Parker acentúa en muchos casos las corcheas —*even* o *swing*— que se encuentran en las partes débiles del compás, logrando junto a otros recursos, como el *lay back*²⁷ y la alternancia entre *staccato* y *legato*, un fraseo enormemente complejo y rico²⁸. El propio Dizzy Gillespie nos relata:

Creo que la forma de articular las notas era de Charlie Parker, porque tenía una forma de pasar de una a otra que yo nunca podría... Era perfecto para mí. [...] Charlie Parker definitivamente fijó el modo de frasear en nuestra música, de articular las notas (Gillespie 2009: 255 de la traducción española).

4.2.3. Avances melódicos / armónicos

En lo referente al segundo grupo —los aspectos melódico/armónicos— la gran revolución del lenguaje de Parker y del *bebop* en general se debe, fundamentalmente, a la extensa utilización del cromatismo y su enfoque e integración en el discurso melódico. El amplio uso de tensiones o estructuras superiores de los acordes —novenas, oncenas y treceñas, bien alteradas o naturales— en todos los acordes y especialmente en los dominantes, tendrá, igualmente, una importancia muy significativa en el nuevo lenguaje.

4.2.3.1. El cromatismo en el bebop

El uso de notas cromáticas ha estado presente en la música desde sus albores. Sin embargo, en el *bebop* este recurso toma auténtica carta de naturaleza y el equilibrio entre tensión y relajación —siempre presente en la música— se hace aún más evidente. Con el cromatismo se crea tensión, se sorprende al oyente, creando una sensación musical que resuelve en la nota diatónica que nos retorna a lo estable y ya conocido. Es evidente que en la historia de la música los conceptos de belleza, fealdad, tensión, relajación, sorpresa y otros similares han ido evolucionando paulatinamente, y aún siguen haciéndolo. Desde

26. *Even*: término inglés que designa la interpretación de las corcheas con su medida exacta de subdivisión binaria.

27. *Lay back*: término musical inglés que define la interpretación ligeramente retardada de las figuras musicales, por detrás del *tempo* exacto.

28. Estos conceptos se comentan más detalladamente en mi libro *Charlie Parker: lenguaje y técnicas de improvisación*, capítulo 7 (“Ritmo y fraseo en Parker”) (Tejada, 2009).

la primera mitad del siglo XVIII, hasta Arnold Schönberg (1847-1951), la música tonal entabló un viaje sin retorno hacia nuevos horizontes. En términos generales puede afirmarse que la exploración del concepto tonal en música había llegado, a comienzos del siglo XX, a sus límites por medio de autores como Richard Wagner (1813-1883) o Richard Strauss (1864-1949). Nuevos enfoques como el Dodecafonismo o la música Impresionista, entre otros, rompieron el concepto —antes intocable— de la tonalidad. El *jazz* también fue incorporando, poco a poco, algunos de los avances armónicos de la llamada música culta y los adaptó a su propio lenguaje. De igual forma avances armónico-melódicos claramente atonales como las sonoridades *blues* —quizá la más importante aportación del *jazz* a la música del siglo XX— influyeron, de manera clara, en algunos autores. Puede citarse el caso de Maurice Ravel (1875-1937) y, más concretamente, algunos fragmentos de sus dos conciertos para piano y orquesta muy influenciados por estas sonoridades. Sin embargo, en 1940 aún faltaban más de dos décadas para que los *jazzmen* se alejaran de los conceptos armónicos tonales y se atrevieran a transitar y experimentar con la música modal y el *free*, corriente, esta última, claramente influenciada por la música atonal.

La música del *bebop* en su enfoque armónico es, de manera contundente, tonal. Existe un marcado centro tonal y todos los acordes del tema están clara y sólidamente relacionados con esa tónica. Es verdad que mediante el uso de dominantes secundarios, dominantes por extensión, dominantes sustitutos, intercambios modales, modulaciones y otras técnicas —todas ellas muy usadas ya en la música culta de finales del XIX— las opciones eran ya múltiples y variadas, pero el análisis armónico final es siempre claramente tonal. Es especialmente en el campo de la construcción melódica de la improvisación y, por supuesto, en los muy personales aspectos rítmicos ya comentados, donde el *bebop* intenta —y logra, en opinión de muchos— ser más innovador que la llamada música culta de la primera mitad del siglo XX.

Centrándonos en el tema del cromatismo, puede decirse que Parker, y el *bebop* en general, lo usan de dos formas bien distintas según la creación de la frase musical improvisada se base en el acorde o en la escala. Cuando Parker piensa en una estructura de escala como base de sus improvisaciones, usa el cromatismo para conectar cromáticamente notas de esa escala y enmascarar —creando tensión y novedad en el oyente— la naturaleza de la misma. De esta forma Parker juega con el eterno recurso ya comentado de la tensión *versus* relajación: creando tensión con el cromatismo, y resolviendo la misma con notas diatónicas o correctas que siempre aparecerán al principio y al final de la frase.

Ejemplo 1: escala mixolidia correspondiente al acorde Do7 (C7)



Ejemplo 1 bis: ejemplo de frase *bebop* usando escala mixolidia de Do con cromatismos de conexión.



Como puede comprobarse en el ejemplo 1 bis aparecen dos notas no pertenecientes a la escala de Do mixolidio: el Re bemol y el La bemol del primer compás. Estas notas simplemente conectan cromáticamente notas de la escala y permiten además que notas importantes de la misma se sitúen en las partes fuertes del compás. Estos dos cromatismos no son evidentemente tensiones del acorde, ni modifican la propia naturaleza de la escala. Simplemente juegan con el breve recurso de la conexión cromática.

Sin embargo, cuando Parker crea su discurso musical e improvisa teniendo como base una estructura de acorde, el cromatismo no aparece en el medio del mismo, sino que se presenta de manera previa, como aproximación al mismo o, eventualmente, como conclusión.

Ejemplo 2: arpeggio del acorde Do7 (C7) con novena.



Ejemplo 2 bis: ejemplo de frase *bebop* usando el arpeggio de Do7 (C7) con novena, con un cromatismo de aproximación a su fundamental.



En realidad este recurso ya era usado muy habitualmente en el *swing* y formaba parte del catálogo de frase típicas de intérpretes de ese estilo como, por ejemplo, el saxofonista Lester Young. Parker y los *boppers* llevan este mismo planteamiento a sus límites. Para ello incorporan, junto a los cromatismos, notas diatónicas y de esta manera comienzan a preparar el acorde con grupos de aproximación, en ocasiones, muy complejos y variados. Estos grupos aparecen aproximando la primera nota del acorde, sea ésta cual sea, si bien los casos más habituales son aquellos que preparan la fundamental o la tercera. En casi todas las ocasiones, tras el grupo de notas cromáticas y/o diatónicas de aproximación —por complejo que éste sea— el acorde aparecerá siempre de forma claramente definida. Estos grupos de aproximación a un acorde pueden agruparse en cuatro tipos básicos: aproxi-

mación cromática inferior, aproximación doble, aproximación doble con conexión y aproximación doble cromática²⁹.

Una frase típica de Parker y del *bebop* aunaría el enfoque de escala y el de acorde junto al uso del cromatismo —o de los grupos de aproximación diatónico-cromáticos—, logrando de esta forma una sonoridad totalmente identificable de su lenguaje. En definitiva, una pequeña frase musical plenamente reconocible y que se adscribe a un estilo determinado. Algo que en *jazz* denominamos *lick*.

Ejemplo 3: típico *lick* en Parker. En el primer compás vemos un ejemplo de frase *bebop* usada por Parker en el solo del tema “Si-Si” (0’30”). Usa, para ascender, un arpeggio de Fa mayor con séptima natural (FMaj7), preparado con un grupo de aproximación de dos notas —diatónica superior y cromático inferior— y desciende con la escala correspondiente —escala jónica—usando cromatismos de conexión.



4.2.3.2. Las tensiones superiores de los acordes

En el *bebop* el uso de las tensiones superiores de los acordes —novena, oncenaria y trecena llamadas en inglés *Upper structures*— se generalizó de manera notable. Los acordes con función de dominante sufrieron una progresiva tendencia a presentar estas tensiones alteradas. También notas del propio acorde, como las quintas, comenzaron a alterarse muy habitualmente. En los siguientes ejemplos encontramos algunos casos muy representativos con uso de quinta aumentada, quinta disminuida y novena bemol, en distintas melodías de temas representativos del *bebop*.

Ejemplo 4: “Blues For Alice”, de Parker. Uso de una quinta aumentada (Do sostenido) en la melodía, alterando el acorde de dominante Fa7 (F7),



29. Para una mayor profundización en este apartado puede consultarse Tejada (2009, capítulos 1 y 2).

Ejemplo 5: “Night in Tunisia”, de Gillespie. Uso de una quinta disminuida (Mi bemol) en la melodía, alterando el acorde de dominante La7 (A7).



Ejemplo 6: “Milestones Old”, de Lewis. Uso de una novena menor (Sol bemol) en la melodía, alterando el acorde de dominante Fa7 (F7).



5. EL LEGADO DEL BEBOP

El *bebop* logró, como puede verse en estos simples ejemplos, que nuevas tensiones melódicas y sonoridades se incorporaran a una música que, en su origen, pretendió ser popular pero que sin embargo, poco a poco, fue en realidad alejándose de los gustos de las grandes audiencias debido a su complejidad y alto grado de disonancia para su época. Puede afirmarse que los grandes avances musicales del *bebop*, que hoy analizamos y estudiamos con gran interés, fueron los mismos que consiguieron que el *jazz* pasara, a partir de entonces, a ser una música claramente minoritaria, en vez de un fenómeno comercial y popular de masas como lo había sido en los años 20 y 30. Con el *bebop* el músico de *jazz* pasó de *entertainer* o *showman* a intelectual, creador o artista de elite. En definitiva, el *jazzman* pasó a ser un auténtico icono cultural de toda la generación *beat*.

El propio Parker fue en parte sensible a este alejamiento de su música por parte del gran público e intentaría volver a conectar con una audiencia más amplia a través de un repertorio de temas *standard*, que no incluía ninguna composición específicamente *bebop*, grabado en noviembre de 1949 y julio de 1950, con un grupo de *jazz* y una orquesta formada por cuerdas—violines, violas y violonchelos—, maderas—flautas, oboes y clarinetes—, así como otros instrumentos orquestales como la trompa, la tuba, el arpa o el vibráfono, según los temas. El proyecto llamado *Parker with strings*—Parker con cuerdas— se plasmó en dos discos cuyas grabaciones fueron realizadas en el año 1950 por el sello discográfico Mercury gracias a la iniciativa del activo productor Norman Granz (1918-2001). Por una parte, quería ser un homenaje a algunos compositores de música culta, práctica-

mente coetáneos a Parker, que él tanto admiraba³⁰ como Serguéi Prokófiev (1891-1953), Igor Stravinsky (1882-1971) o el ya citado Varése; pero independientemente de esta vertiente de homenaje o tributo a esos autores, era evidente que se buscaba un éxito comercial. Muchos de sus biógrafos coinciden en señalar que éste fue un proyecto con el que Parker estaba realmente identificado e ilusionado, llegando a pensar que con él lograría un mayor reconocimiento de público y crítica. El proyecto tuvo una buena aceptación entre la crítica en general y una cierta repercusión entre el público, pero no consiguió que el *bebop* fuera aceptado más ampliamente e incluso granjeó a Parker más de una crítica por parte de los puristas *boppers* por, según ellos, haber banalizado su música.

El *bebop* siguió desarrollándose y evolucionando. Sin embargo, ya a mediados de los 50 se encontraba en un callejón sin salida. Estaba necesitado de una evolución para no seguir cayendo en una simple repetición de clichés. Muchos músicos —como el propio Miles Davis o el saxofonista John Coltrane (1926-1967)— comenzaban a buscar nuevos caminos de expresión más innovadores fuera del *bebop*. Una gran mayoría de historiadores citan el concierto realizado el 15 de mayo de 1953 en el Massey Hall de Toronto, en Canadá, como el “canto del cisne” del *bebop*. En este concierto participaron el propio Parker, Gillespie a la trompeta, Mingus al contrabajo, Powell al piano y Roach a la batería. La afluencia de público fue escasa —700 entradas vendidas de entre las 2.500 disponibles—, pero en realidad quizá no tanto por falta de interés en el *bebop*, sino porque el concierto coincidió con la disputa del título mundial de los pesos pesados de boxeo entre Rocky Marciano y Jersey Joe Walcott³¹.

Sea como fuere es evidente que a mediados de los 50 el *bebop* comenzaba ya a declinar como avanzadilla de la modernidad en la música *jazz* y otros estilos e intérpretes tomaban, poco a poco, el relevo. Además de los ya citados proyectos de Davis o Coltrane—este último realmente despuntó como líder a finales de esa década, pero a ya a mediados de los 50 empezaba a ser muy conocido entre los propios músicos— otros intérpretes y compositores formados en el *bebop* como Horace Silver, el batería Art Blakey (1919-1990) con su grupo Jazz Messengers, o el trompetista Clifford Brown (1930-1956), entre otros, intentaron acercar su música a audiencias más amplias desarrollando el estilo llamado *hardbop*. Incluyendo ritmos algo más elementales y pegadizos, junto a armonías y melodías más entroncadas con el *blues*, el *gospel* y la música popular negra, consiguieron que el *bebop* comenzara a ser sólo considerado como un idioma de improvisación básico para el desarrollo de otros estilos musicales. El *hardbop* influyó decisivamente en algunos de los planteamientos del *jazz* de mediados de los 50 y comienzos de los 60.

30. Véase cita de Giddins en el apartado 2.2. de este artículo.

31. Consulta en línea realizada el 27-11-2011 http://www.tomajazz.com/mej_conc/Massey_Hall.htm

La irrupción de otras músicas con gran pujanza y popularidad, como el *rock & roll* a mediados de los años 50, y posteriormente el *pop*, especialmente a partir de los años 60, hicieron que el *jazz* nunca volviera a tener un papel prioritario en la músicas populares o de consumo. A partir de entonces tuvo que conformarse con una etiqueta de música para minorías. Es cierto que posteriormente, en los 70 y 80, Miles Davis logró, con gran éxito, fusionar y acercar el *jazz* al *rock* y a sus grandes audiencias. Pero ésta sería ya otra historia.

Lo que es indudable es que el *bebop*, surgido en la década de los 40 en la ciudad de Nueva York y liderado por la irreplicable figura musical de Charlie Parker, consiguió que el *jazz* y la música del siglo XX no fuera ya nunca la misma. Aún, hoy en día, numerosos intérpretes siguen basando sus solos y los fundamentos de su música improvisada en recursos que nacieron en esos años. El *bebop* se ha convertido en el lenguaje de referencia del *jazz*. Un lenguaje y un repertorio que cualquier aspirante a intérprete de músicas improvisadas debe conocer, que sigue estudiándose y analizándose profusamente en conservatorios y escuelas de música moderna y que, en definitiva, sigue aún totalmente vigente.

De esta manera, actualmente, casi 70 años después, aún resuenan en nuestros oídos, en el *jazz* de hoy en día, los ecos de aquella época, de aquella ciudad de Nueva York, de aquellos músicos, del *bebop*. Y resuenan porque, en cierto sentido, todo ese mundo está aún realmente vivo. Y lo está en toda la música de *jazz* que sigue creándose y evolucionando en otros músicos e intérpretes. Y en otras ciudades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHACÓN, Joaquín (2009). *Bebop: el lenguaje del Jazz*. Donostia/San Sebastián: Musikene.
- COLLIER, James Lincoln (1978). *The Making of Jazz*. Nueva York: Dell Publishing Co., Inc.
- DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy (1991). *Miles, la autobiografía*. Barcelona: Ediciones B.
- DeVEAUX, Scott (1988). "Bebop and the recording industry". In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 41, No. 1 (Spring, 1988).
- (1997). *The birth of Bebop: a social and musical history*. Los Angeles: University of California Press.
- FEATHER, Leonard (1949). *Inside Jazz*. Nueva York: Da Capo [Reproducción de la edición original, titulada *Inside Bebop*].
- GABBARD, Krin (ed.) (1995). *Jazz Among the Discourses*. Durham: Duke University Press.
- GIDDINS, Gary (1998). *Visions of Jazz: The First Century*. Oxford: Oxford University Press.

Tejada Villaverde, Gonzalo: La explosión del *bebop*: Charlie Parker y la ciudad de Nueva York

- (2008). *Bird: el triunfo de Charlie Parker*. Barcelona: Alba (1ª ed., en inglés, 1999).
- ; FRASER, Al (2009). *To Be or Not To Bop: Memorias de Dizzy Gillespie*. Global Rhythm Press (1ª ed., en inglés, 1979).
- GIOIA, Ted (2002). *Historia del jazz*. Madrid-México: Turner-Fondo de Cultura Económica (1ª ed., en inglés, 1997).
- GITLER, Ira (1966). *The masters of bebop*. New York: Da Capo Press.
- GOIALDE, Patricio (2009). *Historia de la música jazz, I*. Donostia/San Sebastián: Musikene.
- (2012). *Historia de la música de jazz, II*. Madrid: Bubok Publishing.
- HERRERA, Enric (1995). *Teoría musical y armonía moderna, volumen II*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- OWENS, Thomas (1995). *Bebop. The Music and Its Players*. Nueva York: Oxford University Press.
- PRIESTLEY, Brian (2005). *Chasin' the Bird: the Life and Legacy of Charlie Parker*. Londres: Equinox.
- RUSSELL, Ross (1995). *Bird. La biografía de Charlie Parker*. Barcelona: Ediciones B (1ª ed., inglés, 1972).
- SHIPTON, Alyn (2001). *A New History of Jazz*. Londres-Nueva York: Continuum.
- STUMP, Roger W. (1998). "The bebop revolution in jazz". In: *Journal of Cultural Geography*, vol.18. Popular Press.
- TEJADA, Gonzalo (2009). *Charlie Parker: lenguaje y técnicas de improvisación*. Donostia/San Sebastián: Musikene.
- WAUGH, Evelyn (2008). *Retorno a Brideshead*. Barcelona: Tusquets Editores.