

# Una perspectiva analítica de la transición del *Swing* al *Bebop*: Roy Eldridge y Dizzy Gillespie en las *Jam Sessions* de 1941

An Analytical Perspective on the Transition from  
Swing to Bebop: Roy Eldridge and Dizzy Gillespie  
in the 1941 *Jam Sessions*

Recibido: 29-09-11  
Aceptado: 25-10-11

**Juan C. Zagalaz**

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical,  
Plástica y Corporal Facultad de Educación  
de Albacete, Universidad de Castilla - La Mancha, España  
juan.czagalaz@uclm.es

## Resumen

El objetivo principal de este artículo es observar el concepto estilístico de dos figuras de gran importancia en la transición del *Swing* al *Bebop*, Roy Eldridge y Dizzy Gillespie, a través de las grabaciones históricas producidas en Minton's y en Monroe's en 1941. Se pretende revisar los puntos de convergencia y de divergencia en el estilo de ambos músicos, a través del tema *Body and Soul*, en el caso de Eldridge, y de *Stardust* (dos versiones), en el caso de Gillespie, así como esbozar el grado de relación de estas interpretaciones con las aplicaciones utilizadas en los comienzos de la Era del *Bebop*. Para ello, se ha utilizado una metodología mixta que comprende la contextualización biográfica e histórica, así como la transcripción y el análisis musical aplicado a la improvisación. La elección de los músicos viene dada por su alta representatividad en cada uno de los estilos, el *Swing* en el caso de Eldridge y el *Bebop* en el caso de Gillespie, aunque ambos ejercieron como figuras transicionales desde pris-

## Abstract

The main objective of this article is to observe the stylistic concepts of two significant musicians in the Swing to Bebop transition, Roy Eldridge and Dizzy Gillespie, through the historical recordings produced in Minton's and Monroe's in 1941. The intention is to revisit the stylistic convergences and divergences between the two musicians, using the song *Body and Soul* for Eldridge, and *Stardust* (two versions) for Gillespie, as well as to sketch the degree of connection between these interpretations with the resources applied at the beginnings of the Bebop Era. To that end, a mixed methodology has been used that includes bibliographic and historic contextualization, as well as transcription and in-depth musical analysis applied to improvisation. The musicians were chosen due to their high importance in each style, Roy Eldridge in swing and Gillespie in Bebop, although both functioned as transitional figures from opposite viewpoints. The main conclusion is the evident intellectu-

mas opuestos. La conclusión principal incide en la clara intelectualización del hecho de improvisar en los dos intérpretes, que apuntan a momentos futuros de la historia del jazz, aunque cada uno de ellos con especiales características. Eldridge mantiene ciertos hábitos procedentes de la estética del *Swing*, aunque presenta recursos armónicos avanzados, mientras que Gillespie muestra un fraseo menos consistente, puede que por su juventud, aunque más avanzado en términos melódico – armónicos y más estilizado en sus planteamientos.

#### Palabras clave:

Jazz, *Swing*, *Bebop*, Eldridge, Gillespie.

## Introducción

Las sesiones producidas en las salas neoyorquinas Minton's Playhouse y Monroe's Uptown House ocupan un lugar destacado en la historiografía del jazz, siendo habitualmente reconocidas como el lugar de nacimiento del *Bebop* (Gioia, 1997, p. 213). Afortunadamente, y gracias a la labor de Jerry Newman<sup>1</sup>, disponemos de una serie de grabaciones *amateur* de *jam sessions* nocturnas producidas en estas dos salas (la mayor parte de ellas en 1941), que ofrecen una información de gran interés para el musicólogo que trata de desentrañar las vicisitudes del tránsito del *Swing* al *Bebop*, así como para valorar el enriquecimiento paulatino del vocabulario personal de la improvisación jazzística.

La principal característica de estas grabaciones es la de estar producidas en un contexto relativamente neutro; es decir, sin las presiones y condicionantes propios del estudio de grabación o de los *broadcast* radiofónicos. Pero asumir que estos documentos sonoros son más fieles a la realidad o que tienen más validez que el resto puede conducir a ciertos errores de planteamiento, ya que aunque los músicos estuvieran en un contexto distinto al estudio o al escenario para el gran público, sabían que estaban siendo grabados, si bien se anulaban ciertos condicionantes comerciales.

zation in the improvising by both musicians pointing to future moments of jazz history, although each one of them has specific characteristics. Eldridge maintains certain habits from the *Swing* aesthetic, but uses advanced melodic-harmonic resources, whereas Gillespie shows less consistent phrasing, perhaps due to his youth, although he is more advanced in melodic-harmonic terms and more stylized in his expositions.

#### Key words:

Jazz, *Swing*, *Bebop*, Eldridge, Gillespie.

En cualquier caso, las grabaciones producidas en Minton's y Monroe's son una importante fuente de información para la investigación jazzística, al lograr capturar una atmósfera evocadora que dibuja el contorno de las *jam sessions*, además de ofrecer una perspectiva más *experimental* que *comercial*. En ellas, aparecen nombres como Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk o Charlie Christian, aunque fueron muchos más los que subieron a su escenario para esculpir, frase a frase, los fundamentos de la improvisación jazzística moderna, que se consolidó con la llegada del *Bebop* a mediados de la década de los 40.

## Body and Soul y Stardust, Eldridge y Gillespie

La elección de los temas populares *Body and Soul* y *Stardust* para el análisis en este artículo viene dado por distintos factores. Para comenzar, ambos comparten el hecho de ser temas que cosecharon un gran éxito comercial y que, a su vez, eran del agrado de los improvisadores más avanzados. En el caso concreto de *Body and Soul*, la trascendencia histórica de la versión de 1939, grabada por Coleman Hawkins para el sello *Bluebird*, fue tal que inspiró a la mayor parte de la generación más joven y progresiva (DeVeaux, 1997, p. 68), entre los que se encontraban tanto Roy Eldridge como Dizzy Gillespie<sup>2</sup>.

Because a recording by Coleman Hawkins that was almost immediately recognized as

1 Jerry Newman era un gran aficionado al Jazz, estudiante en la Universidad de Columbia en el momento de la grabación de la versión que ahora nos ocupa. Conocía de antemano el lugar y la hora a la que los grandes del Jazz del momento se subían a un escenario neoyorquino; también disponía de un sistema *amateur* de grabación que llevaba consigo a estos eventos al comprobar que los músicos, en general, no ponían ninguna objeción a ser grabados.

2 Aunque entre ellos sólo existieran 6 años de diferencia, y pese a que desempeñaron una importante función en la transición del *Swing* al *Bebop*, Eldridge fue figura central y reconocida del *Swing* y Dizzy del *Bebop*, ejerciendo el primero a su vez una fuerte influencia sobre el segundo.

a jazz landmark, the song [Body and Soul] become a standard part of the repertoire of the improvising soloist. (...) Except for *How High the Moon* and, possibly, *Stardust*, there have been more improvised solos of *Body and Soul* than any other song.<sup>3</sup>

Sus estructuras armónicas, tonalidades y modulaciones, relativamente complejas en ese contexto<sup>4</sup>, atrajeron a los músicos más avanzados, quienes tenían que conocer profundamente las progresiones de acordes para poder improvisar de manera satisfactoria. Además, ambos temas eran interpretados generalmente a modo de balada, característica que, según el especialista americano Henry Martin (2008), propicia la búsqueda armónica consciente en detrimento de la utilización de formulas *precompuestas*, ya que la velocidad elevada de interpretaciones con tempos altos dificulta el enlace coherente de ideas armónicas acorde tras acorde.

Entre las grabaciones realizadas en Minton's y Monroe's se encuentran una larga versión de *Body and Soul* en la que participa Roy Eldridge, entre otros músicos, y dos versiones de *Stardust*, en las que tomó parte Dizzy Gillespie. En un mismo contexto conceptual, temporal y físico, Roy Eldridge, el presente de la trompeta de jazz, figura central de la deslumbrante era del *Swing* aunque con una profunda inquietud por cuestiones armónicas, y el brillante sucesor, Dizzy Gillespie, con una tendencia algo menos artificiosa, aunque explosiva, y más cerebral, plasmaron sus discursos musicales en un documento único, que guarda numerosas respuestas sobre el surgimiento tanto del *Bebop* como del vocabulario moderno de improvisación jazzística.

## Roy Eldridge, en cuerpo y alma

El trompetista Roy Eldridge nació en Pittsburg el 30 de enero de 1911, inclinándose en su niñez por la batería. Con tan sólo 16 años, comenzó a desempeñar su actividad profesional con Horace Henderson y Speed Webb, hasta que en 1930 se trasladó a La Gran Manzana

para trabajar junto con Cecil Scott, primero, y con Elmer Snowmen, posteriormente, además de actuar puntualmente con la orquesta de Teddy Hill, a cuya formación se incorporaría en 1935 para una estancia en el célebre Savoy. Ese mismo año, fundó su propio grupo para otra residencia, esta vez en The Famous Door, para recalar poco después en el Three Deuces Club de Chicago. En 1938, de vuelta en Nueva York, refundó su propia banda e inició una gira en verano, efectuando su debut en el Savoy Ballroom (Chilton, 1989, p. 104).

Tras varias decepciones debidas a dificultades burocráticas generadas por un contrato con Mal Hallet, a finales de 1938, Eldridge se planteó seriamente abandonar la música y formarse como técnico de radio, con vistas a ejercer dicha profesión. Con este objetivo, se matriculó en un curso por correspondencia ofrecido por el National Radio Institute, consiguiendo buenos resultados en los exámenes iniciales (Chilton, 2002, p. 92).

Pero en esta misma época, finalizando el año de 1938, Eldridge firma un contrato de 7 años de duración con Joe Glaser, un manager que ya tenía en cartera a Louis Armstrong y al también trompetista "Hot Lips" Page. Eldridge mantenía ciertas reticencias respecto al hecho de que Glaser accediese a representar a dos jóvenes talentos. Sospechaba que esto podía ser una maniobra comercial para mantener a Armstrong en el centro del negocio artístico, aunque la realidad es que Glaser le consiguió buenos contratos que le permitieron desarrollar su actividad musical (Chilton, 2002, p. 93). En enero de 1939, fruto del trabajo y la constancia de ambos, surgió una residencia en el Arcadia Ballroom con una banda compuesta por diez músicos y liderada por el propio Eldridge. Algunos procedían de Chicago, como por ejemplo su hermano Joe y otros músicos establecidos en Nueva York, como Ben Webster.

El dridge encadenó esta residencia en el Arcadia con otra en Kelly's Stable, entre primavera y otoño de 1940, consolidándose como músico y siendo considerado como el trompetista más destacado de su tiempo (Bradford & Kernfeld, 2008).

3 "Debido a una grabación realizada por Coleman Hawkins que fue casi inmediatamente reconocida como un claro ejemplo de Jazz, la canción [Body and Soul] se convirtió en una parte estándar del repertorio del solista improvisador (...). Con la salvedad de *How High the Moon* y *Stardust*, es posible que haya más solos improvisados sobre *Body and Soul* que sobre cualquier otra canción" en WILDER, A. (1972): *American Popular Song. The Great Innovators, 1900 – 1950*. London, Oxford, New York, Oxford University Press, p. 427.

4 En cambio, la estructura general de ambas canciones es muy sencilla: 32 compases divididos en grupos de 8 con una distribución AABA en el caso de *Body and Soul*, y 32 compases divididos en dos grupos de 16, con la distribución AB, para *Stardust*.

Ya en 1941, Eldridge se unió a la banda del ex baterista de Benny Goodman, Gene Krupa, que tendía a buscar lugares en los que pudiera tocar después de sus compromisos profesionales (Chilton, 2002, p.112). Durante la residencia de la propia banda de Krupa en el Hotel Pennsylvania, es conocida la actividad del trompetista en diversos clubes de la ciudad, entre ellos, el Minton's Playhouse.

A nivel musical, encontramos una de las interpretaciones grabadas más largas, variadas y arriesgadas de Roy Eldridge en ese periodo. Las presiones comerciales y laborales a las que estaba sometido, ya que gozaba de un gran reconocimiento, pudieron condicionar su producción, tanto en lo estilístico como en la longitud de las grabaciones producidas<sup>5</sup>. Precisamente por estos motivos, los músicos más avanzados buscaban oportunidades *after hours*<sup>6</sup>, en las que no había limitación en el número de vueltas para realizar el solo, además de ser una superficie excelente para la experimentación de los distintos recursos armónicos aplicados a la improvisación que seducían a los músicos más avanzados.

En esta grabación del clásico *Body And Soul*, uno de los temas favoritos de Eldridge<sup>7</sup>, el recurso melódico armónico más utilizado es la sustitución de tritono, uno de los elementos que el *Bebop* heredó del *Swing*<sup>8</sup>. En el compás 82 encontramos un ascenso basado en la tríada de Re mayor, añadiendo la sexta y la segunda, también reconocible como la escala *pentatónica* mayor construida sobre el sustituto (fig.1a). En el compás 63, el trompetista plantea otra sustitución, pero rompiendo con la tendencia habitual de basarlas en tríadas, lo hace de forma un poco más próxima al concepto de escala (fig.1b).

El ejemplo más estilizado se encuentra en el compás 31, donde se refuerza una clara superposición de la tríada de Re mayor sobre La bemol séptima, con un floreo cromático que conecta la fundamental con la tercera para seguir con su trayectoria ascendente (fig.1c). También se observa en esta grabación la superposición del sexto grado bemol mayor sobre el dominante, hasta en 6 ocasiones, debido también a la gran duración del solo,

compuesto por 131 compases partidos en dos secciones con dos tempos distintos (fig.1d). Encontramos a su vez mezclas un tanto ambiguas de estas dos funciones prioritarias, difíciles de determinar y con una sonoridad intermedia, aunque generalmente más inclinadas hacia la opción bVI (fig.1e).

Además de las aplicaciones clásicas del vocabulario de Eldridge contenidas en esta interpretación, se observan otras funciones novedosas e inéditas. La primera destacable la encontramos en el compás 18, en el cual en un contexto de no tensión, un primer grado (D), el trompetista plantea una tríada de Si bemol mayor sobre Re, con el consiguiente choque de terceras Fa/Fa# (fig.1f).

Otra función que encontramos es el uso reiterado de la quinta disminuida sobre el dominante. Esta nota es, a la vez, la fundamental del sustituto de tritono. Lo destacable es que, con tan poca información armónica, el intérprete logra generar la suficiente tensión como para llamar la atención sobre ese pasaje, con cierto aire al propio sustituto (fig.1g). También se observa un ágil uso de las notas cromáticas de las cuales Eldridge hace constante uso de forma altamente creativa e imaginativa. Estos usos se producen también en las transiciones entre las partes A y B, aunque quizá en estas ocasiones se pueda explicar debido al rápido tránsito armónico producido por el descenso cromático de los acordes de séptima. En cualquier caso, encontramos pasajes de gran complejidad entre los compases 24 y 26 (fig. 1h).

Continuando con la tendencia cromática, en los compases 116 y 117 encontramos una compleja y original frase. En ella, Eldridge se vale de cromatismos no correlativos para reforzar notas fundamentales de la tónica de la tonalidad, para luego generar una superposición inédita hasta el momento. Parece esbozar la tríada de La bemol mayor sobre La séptima. Es decir, superpone con mayor o menor claridad la quinta bemol mayor sobre la dominante (fig.1i). Otra función llamativa la encontramos al principio de la interpretación, donde Eldridge parece experimentar alrededor de la nota Si, generando cierta tensión que no desaparece hasta el siguiente compás (fig.1j).

5 Hay que recordar que la capacidad de los discos apenas alcanzaba los cuatro minutos en 1941.

6 *After hours*: fuera del horario de trabajo habitual de un músico, normalmente implicaba las madrugadas.

7 Existen numerosas grabaciones en ese periodo de este tema por parte de Roy Eldridge, destacando la célebre versión de Commodore junto a Chu Berry grabada el 10 de noviembre de 1938.

8 Generalmente, este recurso estilístico está asociado al *Bebop*. Aún así, Thomas Owens, en la página 5 de su obra *Bebop. The music and its Players*, publicada en 1995, lo cita como uno de los elementos que el *Bebop* adoptó del *Swing*.

**Figura 1.**

Fig. 1a: Sustitución de tritono con aire pentatónico.

Musical notation for Fig. 1a. It shows a melodic line starting with a  $B^b m^7$  chord, moving to  $A^b 7$ , and then  $E^b$ . A dashed line indicates a pentatonic scale overlay, labeled "Pentatónica mayor de Re Mayor".

Fig. 1b: Sustitución de tritono con resolución retardada.

Musical notation for Fig. 1b. It shows a melodic line starting with  $B^b m^7$ , moving to  $A^b 7$ , and then  $D^b$ . A box highlights the  $A^b 7$  chord, labeled "Superposición de D (sustituto)". An arrow points to the resolution from  $A^b 7$  to  $B^b 7$ , labeled "Resolución".

Fig. 1c: Sustituto de tritono en un planteamiento más próximo al concepto de escala.

Musical notation for Fig. 1c. It shows a melodic line starting with  $B^b m^7$ , moving to  $A^b 7$ , and then  $D^b$ . A bracket under the  $A^b 7$  chord is labeled "Notas en el espectro de Re jónico, lidio o mixolidio".

Fig. 1d: Sustitución bVI sobre V.

Musical notation for Fig. 1d. It shows a melodic line starting with  $B^b m^7$ , moving to  $A^b 7$ , and then  $D^b$ . A bracket under the  $A^b 7$  chord is labeled "Tonos fundamentales de La (1 y 5)".

Fig. 1e: Ejemplo de aplicación bVI sobre V.

Musical notation for Fig. 1e. It shows a melodic line starting with  $B^b m^7$ , moving to  $A^b 7$ , and then  $D^b$ . A bracket under the  $A^b 7$  chord is labeled "Notas en el entorno tonal de La".

Fig. 1f: Superposición de Si bemol mayor sobre Re.

Musical notation for Fig. 1f. It shows a melodic line starting with  $D$ , moving to  $Gm^7$ , and then  $D$ . A dashed line indicates a  $B^b$  major scale overlay, labeled "Si bemol mayor".

**Figura 1. (Continuación)**

Fig. 1g: Sutil aplicación del sustituto de tritono.

85  $F^{\#}m^7$   $A^7$  D

Notas en el entorno del sustituto, Mi b.

Fig. 1h: Uso de material cromático en compás modulante.

24  $C^7$   $B^7$   $B^b7$

6

Fig. 1i: Frase compuesta por cromatismos de aproximación y superposición de  $A^b$  sobre  $A^7$ .

116 D  $Gm^7$   $F^{\#}m^7$   $A^7$

Cromatismos de aproximación

Notas próximas a  $A^b$

Fig. 1j: Tensión generada pivotando en Si.

4  $Fm^7$   $E^o7$   $E^b m^7$  3

Frase alrededor de la nota no diatónica Si

Fig. 1k: Nueva repetición de la frase de transición.

82  $D^b$   $A^7$

En 1938, Roy Eldridge grabó junto a Chu Berry una histórica versión de *Body and Soul* para el sello Commodore, que gozó de cierta difusión y repercusión entre los músicos de jazz del periodo. En una transición modulante de la sección A a la B, Roy Eldridge efectuó una frase muy característica que luego utilizó en muchas de las grabaciones posteriores, y que fue reproducida hasta por el propio Charlie Parker en sus múltiples grabaciones de *Body and Soul* a partir de 1940 (fig.1k). Independen-

dientemente de que la frase fuera o no original de Eldridge, Parker la conocería probablemente de la grabación de Commodore, lo que muestra la repercusión del trompetista en torno a 1940. Además, también se refuerza la idea de la intercalación de partes pre – compuestas en solos improvisados, ya que este *lick*<sup>9</sup> fue repetido por Eldridge en otras grabaciones conservadas de *Body and Soul* desde 1938 hasta la llegada del *Bebop*, hacia 1945.

9 *Lick*: Pequeña frase o fórmula melódico – rítmica utilizada por los músicos de jazz para enriquecer su vocabulario de improvisación.

La larga duración y la excelente calidad de sonido en el contexto dotan a esta versión de un gran interés para la musicología jazzística. A nivel estilístico, encontramos a Eldridge utilizando sus habituales recursos, tanto a nivel instrumental como a nivel melódico – armónico. La mayor duración de la pieza no implica un desarrollo con situaciones excepcionales especialmente destacables en comparación con la producción más comercial del trompetista. Aun así, el uso de cromatismos es más atrevido y las transiciones de la parte B a la A se pueblan de notas no diatónicas, cuyo análisis no desvela con claridad la intención de Eldridge al respecto. De esta pieza también se desprende el reiterado uso de Eldridge de ciertas frases hechas y desvela cómo se van estableciendo *licks* estándar, que puede que fueran improvisados en algún momento, pero que, tras el buen resultado obtenido, se solidifican y estratifican y pasan a ser parte del conjunto de elementos que componen el rico lenguaje de la improvisación en el jazz.

## Dizzy Gillespie, una estrella en auge

Dizzy Gillespie y Charlie Parker están lógicamente asociados con el *Bebop*. A pesar de esto, en su periodo formativo, Gillespie puede ser considerado como otro músico transicional que aportó elementos que proporcionaron la consolidación del *Bebop*, así como la consecución de la madurez estilística por parte del vocabulario en la improvisación jazzística.

John Birks Gillespie nació en 1917 en Cheraw, Carolina del Sur, en una familia acomodada, siendo el más joven de 9 hermanos. Su padre tocaba los fines de semana en bandas, lo que pudo haber despertado los intereses musicales de Gillespie. En 1933 asistió al Luriburg Institute, en Carolina del norte. La banda del colegio necesitaba un trompetista y Gillespie, que presentaba unas cualidades excelentes a tan temprana edad, se unió a ella. En 1935 se mudó con su familia a Filadelfia, donde trabajó con Frank Fairfax, coincidiendo en esta formación con Charlie Shavers. A través del contacto con este trompetista, Gillespie aprendió frases extraídas de solos de Roy Eldridge, quien se convertiría en su máxima inspiración y aspiración en su etapa inicial (Owens & Kernfeld, 2008).

En 1937 se trasladó a Nueva York en busca de nuevas oportunidades y del reconocimiento como músico de jazz. Tras trabajar con diversas bandas y de-

jarse ver en *jam sessions* en distintos clubes de la ciudad, consiguió un trabajo en la orquesta de Teddy Hill, precisamente sustituyendo a Roy Eldridge (Berendt, 1962, p. 146). El verano de ese mismo año, realizó una gira por Europa con la banda y a la vuelta se mantuvo accesible para participar en *jams* o en cualquier tipo de evento musical que se le presentara. Esta intensa actividad le llevó a formar parte de la banda de Cab Calloway en 1939, una de las más populares y mejor pagadas de Nueva York en aquella época (Owen & Kernfeld, 2008). La relación con Calloway fue bastante tormentosa, lo que desembocó en que Gillespie abandonara la banda en 1941. Durante aquellos últimos meses con Calloway, Gillespie era un habitual en los dos grandes clubs que planeaban *jam sessions after hours*, Minton's y Monroe's, entre cuyas paredes se grabaron las dos versiones de *Stardust*.

En la primera de ellas encontramos fragmentos de gran interés y de un avanzado concepto estilístico. En el compás 9, en una transición a través de acordes de séptima, observamos dos aplicaciones melódico – armónicas distintas. En un paso sobre el acorde de séptima de La, Gillespie traza una escala ascendente partiendo de Do sostenido, completándolo casi íntegramente. La única nota no presente es precisamente Re, pero del resto de notas planteadas en la línea melódica se deduce el empleo de la escala de La *mixolidia* b13, o lo que es lo mismo, la escala de Re menor *melódica*.

En el siguiente compás, Gillespie inicia un descenso por semicorcheas sobre Ab7 comenzando por la nota Mi natural (b6), para pasar por notas en el entorno de la menor. De nuevo, al no aparecer las sonoridades Fa y Sol, no podemos determinar con seguridad si se trata de La *eólico*, *dórico* o incluso *melódico* (como lo desarrollado en La natural en el compás anterior), pero la intención de superponer las notas principales de la tríada menor de La es bastante evidente (fig. 2a).

En los compases 22 y 23, encontramos un estilizado uso del quinto modo de la *menor armónica* de Mi bemol construida sobre Si bemol. En el descenso pasa por Do natural y Do bemol, precisamente la nota que diferencia a la *armónica* de la *melódica*. El carácter es más próximo a la realidad tonal *armónica*, pero el paso por esta nota parece reforzar la función y dotar a la frase de una sonoridad muy característica. A ello también contribuye el Fa bemol de la última semicorchea del compás. En el siguiente, vuelve a hacer uso de este recurso, pero ahora de forma mucho más clara y

evidente, con una intencionalidad muy latina<sup>10</sup> tanto en la ejecución como en la elección de notas (fig. 2b).

En torno al compás 30, Gillespie ejecuta un trazado melódico complejo con distintas implicaciones armónicas. La frase, construida sobre La bemol séptima, arranca con la superposición de notas correspondientes al primer tetracordo de La menor. De nuevo, la carencia de notas integradas en el segundo nos impide discernir si se trata del modo *eólico*, *dórico*, *melódico* o *armónico*, aunque de nuevo la realidad se refiere a la implantación del bvi (sexto grado bemol menor) sobre el dominante. En los dos primeros tempos del compás utiliza las notas del entorno previamente mencionado. En el tempo 3 inicia un floreo cromático en Mi natural, quinta de La, con el que accede a Re natural, siguiente parada armónica. Una vez en Re, sustituto de tritono de Ab7, accede de forma cromática, pero con gran intención, al Fa #, tercera mayor del sustituto, para luego proseguir su camino y completar la tríada hasta la octava. La forma en la que la primera función y la segunda están encadenadas mediante movimiento cromático es espectacular, cohesionadas con una musicalidad y base teórica impresionante y muy avanzada para la época (fig. 2c).

El uso de la *escala disminuida* (también conocida como *tono – semitono* u *octatónica* en contextos más próximos a la música clásica) para generar tensión contra la dominante es un recurso generalmente asociado al vocabulario del jazz moderno. Su versión arpegiada ha sido una aplicación que se encuentra de manera relativamente frecuente en otros solos de este periodo, pero no tanto en forma de frase basada en la escala. En el compás 6, el intérprete parece hacer uso de la escala correspondiente al acorde de Bb7, ejecutando durante los tres primeros tempos del compás notas de su entorno. Lo único que desvía nuestra atención es un La natural (7) que aparece en forma de semicorchea, lo que bien podría ser un error o simplemente una forma más de buscar la innovación melódico – armónica. En el úl-

timo tiempo del compás retorna al planteamiento diatónico para resolver en Em7 (fig. 2d).

El estilo de improvisación de Gillespie no era ajeno a la realidad cultural que le rodeaba, por lo que también encontramos ejemplos de aplicaciones ya frecuentes durante este periodo. Pero la manera de implantar las distintas funciones no se corresponden completamente con los parámetros de la época. Por ejemplo, en el compás 8, ante un pasaje en el que la base presenta un acorde de dominante seguido de otro, esta vez medio tono arriba, Gillespie traza la misma frase de acceso al primero de forma simétrica en el segundo. Cuando la base retorna al dominante inicial, Ab7, Gillespie hace uso de la ya clásica función de superponer el sexto grado bemol sobre el quinto, pero esta vez utilizando una tríada sus2<sup>11</sup> construida sobre La (fig. 2e).

En la segunda versión de *Stardust*<sup>12</sup> grabada por Gillespie volvemos a encontrar a un trompetista atrevido y arriesgado armónicamente. En el compás 10 de su interpretación, ejecuta una frase que oscila entre la sonoridad alterada y la superposición del sexto grado bemol en su modalidad menor. La ausencia de la quinta y la séptima de la posible escala *alterada* de Fa, las notas Do bemol y Mi bemol, nos impiden afirmar con absoluta rotundidad que se trate de una temprana aplicación de la escala *alterada*, pudiendo confundirse con la superposición de la tríada menor de Sol bemol con algunas notas añadidas; o bien puede tratarse de la utilización de Sol bemol *eólico*, *dórico* o *armónico*. Lo único que se puede aseverar es la utilización de la tríada de Sol bemol menor con la segunda añadida, conformando las extensiones b2, b3, 3 y b6 del correspondiente dominante. La aparición de las dos terceras es, precisamente, lo que le otorga esa sonoridad *alterada* (fig. 3a). Un poco más adelante, y de nuevo sobre Bb7, Gillespie plantea una tríada de sol bemol mayor que al alcanzar su quinta, Re bemol, desciende cromáticamente hasta la novena bemol, Do bemol, generando una sonoridad bastante peculiar, pese a no aportar demasiado material no diatónico (fig. 3b).

10 La acepción *latino* en el mundo del jazz viene generalmente asociada al uso de ritmos y tendencias melódicas caribeñas. A posteriori, Dizzy Gillespie sería uno de los máximos exponentes de este tipo de tendencia en la interpretación musical jazzística.

11 En contextos jazzísticos se emplea la catalogación sus2 y sus4 para los acordes *suspendidos* de segunda y cuarta. Es decir, tríadas que mantienen en gran medida su identidad y su ubicación tonal pero que sustituyen su tercera, ya sea mayor o menor, por una segunda mayor (sus2) o por una cuarta justa (sus4).

12 En la biografía de Dizzy Gillespie *Groovin' High* (Shipton, A. (1999): *Groovin' High. The life and times of John Birks Gillespie*. New York: Harper Collins) se comenta que la pieza *Kerouac*, supuestamente grabada en la misma sesión que este *Stardust*, no fue grabada en Minton's, como reflejan las discografías especializadas, incluidas las centradas en la figura de Gillespie. Según Shipton, en la página 67, esta grabación se habría producido en Monroe's, con lo que cabría pensar que *Stardust* también fuera grabada allí.

**Figura 2.**

Fig. 2a: Trazado melódico de Dizzy Gillespie sobre acordes de séptima en Stardust.

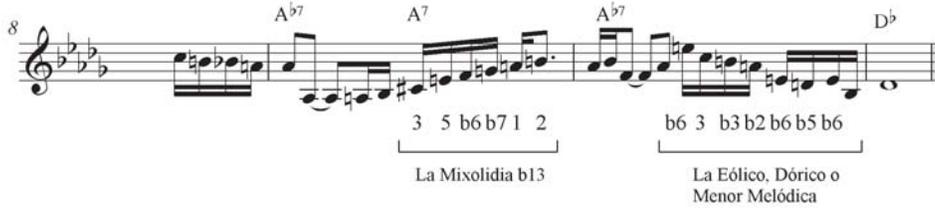


Fig. 2b: Uso de la de Mi bemol menor armónica con cromatismos añadidos.

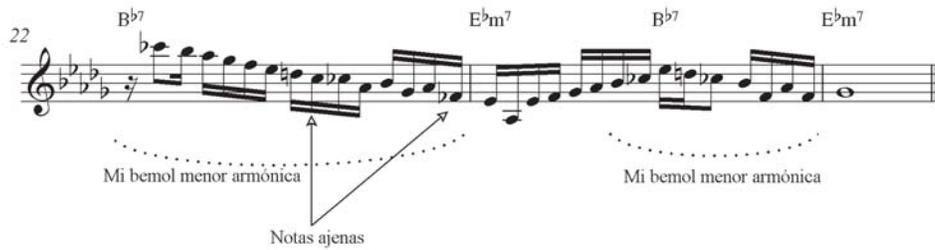


Fig. 2c: Compleja frase que integra dos funciones enlazadas por contenido cromático.

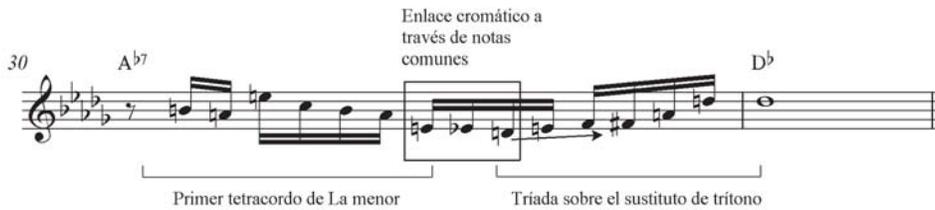


Fig. 2d: Frase basada en la escala disminuida (segundo solo).

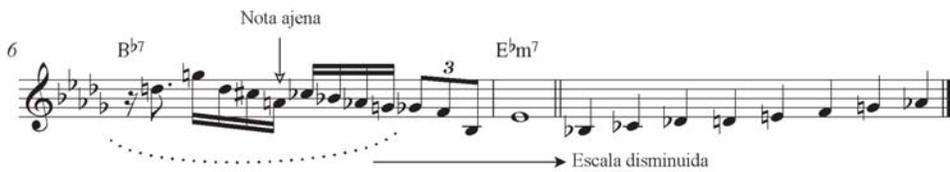


Fig. 2e: Superposición de Asus2 sobre Ab7 (segundo solo).



**Figura 3.**

Fig. 3a: Superposición de Sol bemol menor con segunda.

10  $F^7$   $B^b$

b3 b2 b6 3 b2 (2) b2 b2 b3 3 b6 7 1 2 3 4

Notas alteradas sobre  $F^7$

Fig. 3b: Superposición de Gb sobre Bb7.

15  $B^7$   $B^b7$   $E^b$

Gb b9

Cabe destacar que en la otra grabación que se produjo el mismo día que este *Stardust*, Gillespie hizo un uso más directo de la superposición del bVI sobre el V, con la consiguiente proximidad y conocimiento del recurso más utilizado de Roy Eldridge<sup>13</sup>. El desarrollo analítico musical estaba presente en cada paso del trompetista hacia su madurez musical.

Dizzy Gillespie ocupará siempre un lugar central en la historia del *Bebop*. Pero su obra temprana exige una revisión en relación al papel que desempeñó en la transición del estilo, no como figura consolidada del *Bebop*, sino entendiendo su rol en los inicios como otro músico de transición. El hecho de prestar especial atención a la figura de Roy Eldridge en su etapa formativa (Gioia, 1997, p. 211), sumado a los conocimientos de teoría musical adquiridos en su niñez y adolescencia, combinado con una personalidad excéntrica y altamente creativa, hicieron de él una figura clave tanto en la transición como en la consolidación del propio estilo: el *Bebop*.

## Conclusiones

Tras recorrer las versiones de *Body and Soul* y *Stardust* grabadas por Roy Eldridge y Dizzy Gillespie en el mismo contexto, podemos sacar interesantes conclusiones que abren la puerta a futuras interpretacio-

nes del nacimiento del *Bebop* en términos de improvisación. El estilo de Eldridge, explosivo y muy definido, da gran peso a la utilización del sustituto de tritono, ya sea en una versión más vertical, por medio de tríadas o de estructuras armónicas de distinta índole, o en una aproximación más horizontal, usando notas de escalas próximas al mencionado sustituto de tritono. La gran contundencia y claridad con la que emplea este recurso ejemplifica la madurez estilística y el alto grado de confianza de este músico en este momento de su carrera, y muestra el índice de influencia que podía generar en sus contemporáneos. Por su parte, Gillespie también emplea este recurso, aunque de una forma menos explícita, y buscando tonos fundamentales por aproximación. Lo mismo ocurre con la aplicación del sexto grado bemol sobre la dominante. En el caso de Eldridge, es el segundo recurso más utilizado, también de forma más clara que Gillespie, quien incrementa el uso de uno de los recursos estrella del maestro, aunque de manera un poco más estilizada.

El uso de cromatismos en el vocabulario de improvisación de Eldridge persigue una funcionalidad más efectista, en concordancia con el tiempo y la estética en la que estaba inmerso. Gillespie, por su parte y pese a su juventud, no titubea en el empleo de material cromático, aunque parece que con otros fines. Por ejemplo, jugando con notas específicas que definen escalas como la armónica y la melódica, en un inequívoco planteamiento cere-

13 Ver análisis en DeVeaux, 1997, p. 185.

bral y consciente, independientemente del resultado artístico obtenido. Además, el claro empleo de modos de la escala melódica refuerza la idea de Gillespie como estudioso de la armonía y de las distintas posibilidades que ofrecen las escalas desde un punto de vista modal, en un recurso que no se observa en las interpretaciones de Eldridge.

En este sentido, también observamos en Gillespie una tendencia a la búsqueda de ciertas sonoridades que, aunque de forma algo difusa, apuntan a recursos melódico – armónicos muy avanzados. Es el caso de aproximaciones a sonidos integrados en la escala *alterada* o en la *octatónica*, presentes en el vocabulario de músicos contemporáneos como los pianistas Art Tatum o incluso Teddy Wilson, pero mucho menos frecuentes en instrumentistas no polifónicos.

Independientemente de factores técnicos y experimentales, el estilo de Eldridge parece más consolidado y contundente, además de contar con algunos de los artificios habituales de los trompetistas de la Era del *Swing*. Gillespie da muestras de una percepción armónica mucho más avanzada, aunque el fraseo suena algo más irregular. Sin embargo, adelanta recursos e ideas que desarrollaría posteriormente durante el *Bebop*, que resultan de gran interés en este momento histórico dado lo avanzado del concepto. Ambos trompetistas fueron figuras centrales en sus respectivos estilos, *Swing* y *Bebop*, y gracias a la conservación de estas grabaciones, sumada a la perspectiva histórica que regala el tiempo, podemos ver cómo dos músicos con distintas realidades personales y profesionales, confluyen en una perspectiva de improvisación armónica, cerebral y estilizada, que acabó consolidándose para abrir las puertas al siguiente nivel, el *Bebop*.

## Referencias

- Berendt, J. E. (1962). *El jazz: su origen y desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brown, L.B. "Felling my Way". *Jazz Improvisation and its vicissitudes – A Plea for Imperfection. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, *Improvisation in the Arts* (Spring, 2000), 113 – 123.
- Martin, H. (2008). Entrevista personal realizada por el autor en Newark, New Jersey, el 16 de abril de 2008.

Cilton, J. (2002). *Roy Eldridge, little jazz giant*. London: Continuum.

\_\_\_\_\_ (1999). *Ride Red Ride*. London: Continuum.

\_\_\_\_\_ (1989). *Who's who of Jazz*. New & revised edition. London: Papermac.

Coker, J. (1964). *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster.

DeVeaux, S. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Los Ángeles: University of California Press.

Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.

Gitler, I. (1985). *Swing to Bop. An oral history of the transition in Jazz in the 1940's*. New York: Oxford University Press.

Owens, T. (1995). *Bebop. The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press.

Owens, T. & Kernfeld, B.: "Gillespie, Dizzy [John Birks]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado el 20 de abril de 2011), <http://www.grovemusic.com>

Porter, L. (1992). *Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

Robinson, J. B. & Kernfeld, B.: "Eldridge, (David) Roy [Little Jazz]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Consultado el 20 de abril de 2011), <http://www.grovemusic.com>

Shipton, A. (1999). *Groovin' High. The Life of Dizzy Gillespie*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Wilder, A. (1972). *American Popular Song. The Great Innovators, 1900 – 1950*. London, Oxford, New York: Oxford University Press.

## Discografía

- Charlie Christian. *Jazz Inmortal/Dizzy Gillespie*. 1941. After Hours Monroe's Harlem Mintons (1957). Esoteric Records ES – 548.
- Chu Berry. Chu Berry "Little Jazz" Ensemble with Roy Eldridge and "Hot Lips" Page. (1980). Commodore (XFL) 15353.

- Coleman Hawkins 1937 – 1939. (1991). Classics Records 613.
- Groovin' with Dizzy Gillespie (1992). Nippon Columbia SV – 0152.
- Roy Eldridge. After You've Gone (1991). Decca 605.
- Roy Eldridge. At Jerry Newman's (1982). Xanadu 186.
- Roy Eldridge. At The Arcadia Ballroom – 1939. Arcadia Shuffle. Jazz Archives Recordings JA – 14.
- Roy Eldridge. Tippin' Out (1985). Affinity AFSD 1016.