

Billiescence

Aportes del análisis musical al proceso compositivo

Juan Carlos Valencia Ramos

Colombiano. Licenciado en Música de la Universidad de Caldas de Manizales - Colombia (2000) con una Especialización en Jazz y Música Moderna del Conservatorio el Liceo de Barcelona – España, becado por la Fundación Carolina (2008-2009). Magister en Música con énfasis en Composición y Arreglos en Jazz de la Universidad EAFIT de Medellín – Colombia (2016). Docente, trompetista, arreglista y compositor. Algunas de sus obras han sido publicadas y grabadas entre las cuales se pueden nombrar:

Andante y Scherzo para trompeta y piano grabada en el año 2015 por el trompetista Juan Fernando Avendaño.

Navidad Negra de Jose Benito Barros. Arreglo publicado por el Ministerio de Cultura en la Biblioteca Virtual de partituras desde el año 2010. Grabada además, por la Banda Municipal de Manizales en su producción “20 años” en 2011.

“Conquerous” para Quinteto de metales grabado en la producción de Bala Brass de Estados Unidos en 2016. Algunas de sus obras han sido interpretadas por agrupaciones como: Las Orquestas Sinfónicas de Colombia, Caldas, Sant Cugat (España), Universidad de Carolina del Sur (USA). Las Bandas Sinfónicas Departamentales y Municipales de Pereira, Manizales, Cali, Huila, Red de Escuelas de Medellín. Agrupaciones como: Walking Jazz Big Band, La Tribu Big Band, Cuprum Ensemble, Bala Brass, Ensemble Cruzao, Kanna Jazz Brass Ensemble, La 33 e interpretes nacionales e internacionales como: Juan Fernando Avendaño, Matthew Simon, James Ackley, Fabio Brum, entre otros.

Actualmente es docente de la Universidad de Caldas para los Programas de Licenciatura en Música y Maestro en Música.

Resumen

Este artículo presenta el proceso creativo de “*Billiescence*”, obra para cuatro trompetas y sección rítmica, tomando como punto principal de referencia, elementos musicales extractados del análisis de *Bill’s Hit Tune*, *Comrade Conrad* y *Turn out the Stars*, del compositor Bill Evans, además de otros de sus trabajos. Los temas discutidos en este trabajo son: Consideraciones sobre el análisis musical, trabajos previos alrededor de Evans, características generales en sus composiciones, la descripción del material pre – compositivo y su organización para el diseño de *Billiescence*, características generales de la obra y del diseño del arreglo para cuatro trompetas y sección rítmica. El texto incluye gráficas que sirven como complemento descriptivo y explicativo del proceso de composición y comentarios acerca de las situaciones más importantes desde el análisis musical hasta la concepción de “*Billiescence*”.

Abstract

This article presents the creative process of "Billiescence", a work for four trumpets and rhythmic section, taking as a main point of reference musical elements extracted from the analysis of Bill’s Hit Tune, Comrade Conrad an Turn out the Stars, of the composer Bill Evans, as well as other works. The topics discussed in this paper are: considerations on musical analysis, preliminary work around Evans, general characteristics in his compositions, the description of the pre-compositive material and organization for the design of arrangement for four trumpets and rhythm section. The text includes graphics that serve as descriptive and explanatory complement the process of composition and comments about the most important situations from analysis to the conception of “Billiescence”.

Palabras clave: Jazz - Composición – Trompeta – Análisis – Bill Evans – Música latina – Arreglo.

Keywords: *Jazz – Composition – Trumpet - Analysis – Bill Evans – Latin Music – Arrangement.*

Billiescence

Contributions of musical analysis to the compositional process

Consideraciones previas alrededor de *Billiescence*

El análisis de obras musicales de otros compositores como medio para comprender diferentes aplicaciones del material compositivo, resulta ser uno de muchos caminos que el compositor en formación puede emprender, para ampliar sus herramientas compositivas. No obstante, estas herramientas también pueden ser adquiridas con su propia experiencia, con el estudio de textos de armonía, contrapunto, formas y orquestación, con la exploración de nuevas estéticas e inclusive con lecturas u otros medios que moldeen su pensamiento, percepción y visión sobre el universo que lo rodea.

Este trabajo plantea, cómo el análisis musical de *Bill's Hit Tune*, *Comrade Conrad* y *Turn out the Stars*, del compositor Bill Evans, sirvió como fuente para el diseño y construcción de “*Billiescence*”, obra para cuatro trompetas y sección rítmica.

De esta manera, el formato instrumental se plantea debido a la importancia que tiene en la enseñanza y práctica de la música de cámara en la trompeta, teniendo en cuenta que, los cuartetos para este instrumento, como plantilla instrumental, se han utilizado en la interpretación musical, desde el período clásico. Además, el cuarteto ha servido como medio para la enseñanza técnica de los diferentes instrumentos que componen una orquesta sinfónica. En *Billiescence* se añade la sección rítmica¹, sumada a instrumentos de percusión latina como timbal, congas, bongó y campana, que sin ser instrumentos tradicionales en la sección rítmica de un grupo de *Jazz*, participan en la obra como elementos propios de la música latina.

¹ Término utilizado en el *Jazz* para referirse a la sección de instrumentos de un grupo pequeño o *Big Band* de *Jazz*, encargados de llevar el ritmo y la armonía, compuesto generalmente por: guitarra, piano, contrabajo y batería.

El artículo está dividido en tres partes. La primera parte relata algunas consideraciones sobre el análisis musical como herramienta para enriquecer el lenguaje y el material compositivo, la contextualización de trabajos previos alrededor de Evans y la exposición de los principales elementos musicales hallados en el análisis de las tres obras propuestas para este trabajo, que representan el punto climático de la técnica compositiva empleada por este compositor norteamericano. Las dos partes siguientes constituyen la organización, descripción, análisis y conclusiones de los diferentes elementos musicales empleados en *Billiescence* y su posterior adaptación y arreglo para cuatro trompetas y sección rítmica.

Durante la lectura del texto, el lector encontrará gráficas, tablas, secciones del *Lead Sheet*² y el score del arreglo, que complementan la explicación, descripción y análisis del proceso creativo.

Se espera, además, que este trabajo sirva como recurso de consulta para compositores, docentes e intérpretes que puedan encontrar en la construcción del texto un recurso valioso para el aprendizaje, docencia e interpretación de diferentes elementos musicales propios y habituales en la composición y arreglos de *Jazz*. Así mismo, se proyecta que este material sea utilizado como medio para la enseñanza y práctica instrumental de la trompeta, específicamente en los programas de formación en *Jazz*.

El análisis musical como fuente complementaria al proceso compositivo

Entender, comprender y aprehender, mediante el análisis musical, los elementos más característicos de otros compositores en sus obras musicales, es de gran importancia para un compositor en formación. Esta dinámica de trabajo amplía el conocimiento de las herramientas compositivas que podrá usar de manera más controlada, mediante la experiencia adquirida a través de los años.

"The first important step to becoming a good composer or arranger is the assimilation and understanding of some music of a few master composers or arrangers through the direct

² Término en inglés que tiene que ver con la edición del repertorio vocal tradicional en Norteamérica. Allí se plasma la información básica de la misma como: melodía, armonía y letra.

experience of attentive listening, reflection and analysis" (Dobbins, The Path of Disciplined Creativity, 2014).

En la monografía “El análisis de obras como medio de perfeccionamiento de la técnica compositiva en *Jazz*”, Daniel Felipe Tamayo Gómez, habla acerca de las capas intuitiva e intelectual como elementos que actúan articuladamente en la creación musical y cómo el análisis musical alimenta la capa intelectual y el conocimiento utilizado en el trabajo compositivo.

“Es el análisis musical, el que conduce a desarrollar una gramática compositiva que consta de un conjunto de reglas que, si bien, en cierta medida están condicionadas por la intuición o limitaciones cognitivas (capa intuitiva), están en mayor medida influenciadas por el conocimiento teorizado de la música (capa intelectual). Con ambas capas el compositor desarrolla su actividad creativa”. (Gómez, 2015, pág. 9).

Además, la música llamada “Nacionalista” de reconocidos compositores como Janacek, Smetana, Bartok, Kodaly, Grieg, Sibelius, Albeniz, Chávez, Revueltas, entre otros, contiene elementos de la música tradicional, indígena o folclórica de sus países de origen, que pudieron aprehenderse mediante el análisis, la grabación y procesos de investigación sobre su música, para finalmente plasmar algunos de estos elementos en sus propios trabajos. Igualmente, María Schneider, compositora y arreglista de *Jazz*, en una entrevista con Fred Sturm, comenta cómo el hecho de conocer la obra de Rayburn Wright, Bob Brookmeyer y Gil Evans, influyó en su propio proceso de creación musical. Dentro de la entrevista, Schneider agrega que fue muy importante el análisis del flamenco y de la música brasilera. Nombra específicamente el análisis del segundo movimiento del Concierto para Piano y Orquesta de Khachaturian y obras de Hindemith, Ravel, Claus Orgeman, Mingus, Copland, Webern y Monk. Además, afirma que los músicos con los que ha tocado, han influenciado de manera directa o indirecta algunos elementos usados en sus composiciones.

El término composición en *Jazz* se relaciona en la mayoría de los casos con la improvisación, debido a que los dos términos contemplan, de maneras diferentes, el acto creativo.

“Composition is traditionally regarded as a process in which a composer with pen and paper, outside a “real time”, uses revision and hard work to eliminate or avoid mistakes; the composition builds on tradition, imposes constraints, and relies on training in a time-consuming process that involves rational reflection and intellectual calculation to create complex, sophisticated relationships.

Improvisation is traditionally regarded as a process in which performers, with their voices or instruments in “real time” use luck or skill to respond to or incorporate mistakes; the improvisation grows out of innovation, exploits freedom, and relies on talent in an instantaneous process that involves emotional invention and intuitive impulse to create simple, direct expressions.” (Larson, 2005, pág. 241).

Finalmente, el análisis de obras, arreglos, solos de músicos intérpretes de *Jazz*, etc., es una dinámica inherente al proceso de aprendizaje y práctica en las principales escuelas de este género en el mundo entero, hecho que solidifica y potencia diferentes aspectos del género como: la improvisación, la composición, los arreglos, los diferentes estilos interpretativos, el entrenamiento auditivo, la instrumentación, entre otros. Además, la mayoría de tratados de armonía han sido creados a partir del análisis de obras que han permitido generar teoría y que a su vez, sirven como textos de consulta de estudiantes de composición y música en general, aunque la mayoría sean enfáticos en afirmar que no son tratados de composición.

Principales antecedentes y material actual sobre el tema

En lo que respecta al análisis de obras de Bill Evans, se encuentra la tesis doctoral *“Bill Evans: His Contributions as a Jazz Pianist and An Analysis of His Music Style* by Paula Berardinelli”. Allí se da cuenta del análisis de cuatro obras suyas: *“Waltz for Debbie”*, *“On a Clear Day”*, *“The Touch of Your Lips”* y *“Letter to Evan”*, concluyendo las características musicales más importantes en estas obras, además realiza un análisis de las interpretaciones de Evans al piano, para determinar la naturaleza específica de su aporte en el género y en el piano *Jazz*. También, J. William Murray en su tesis: *“Billy’s Touch: An Analysis of the Compositions of Bill Evans, Billy Strayhorn, and Bill Murray”* realiza un análisis de las principales características en las obras de Bill Evans, Billy Strayhorn y la manera cómo éstas han influenciado su trabajo artístico.

Así mismo, libros como: “*Inside The Score*” de Rayburn Wright, “*Changes Over Time – The Evolution Of Jazz Arranging*” de Fred Sturm, muestran detallada y gráficamente los análisis sobre arreglos de Sammy Nestico, Bob Brookmeyer, Thad Jones, entre otros arreglistas destacados en la escena del *Big Band*. Estos tienen como objetivo mostrar de diferentes maneras, cómo los autores abordan la realización de un arreglo o composición con el fin de que el estudiante pueda apropiarlos en su trabajo creativo.

Otros compositores y arreglistas como Sammy Nestico, Henry Mancini y Bill Dobbins han escrito textos descriptivos y explicativos acerca de su trabajo como arreglistas y compositores en términos de morfología, técnicas, instrumentación, influencias musicales, entre otros.

De igual manera, el compositor Victoriano Valencia Rincón en su trabajo monográfico “Concierto para Piano y Banda”, describe textual y gráficamente los elementos pre-compositivos, la composición, la orquestación, inclusive el proceso de montaje de la obra, permitiendo que otros músicos puedan tomar este trabajo como referente para la potenciación de otros procesos creativos.

Dos trabajos similares de descripción de procesos compositivos son las monografías tituladas: “Dos paisajes colombianos – Proceso de composición y análisis” de Carlos Ignacio Toro Tobón y “Tres ostinatos concertantes para Guitarra y Orquesta” de Bernardo Cardona Marín.

Respecto de este formato instrumental (cuatro trompetas y sección rítmica), la producción “*Scream Machine*” del productor, compositor e intérprete de trompeta, el músico Australiano James Morrison, sirvió también como material antecedente y de referencia en este trabajo.

Principales aportes y características musicales en las composiciones de Bill Evans

“for every note I play, I have a very precise principle and theoretical reason”- Bill Evans

Gene Lees, reconocido crítico de Jazz, decía sobre Bill Evans: “*the most influential pianist of his generation, changing the approach to tone and harmony*”. (Gilter, 1999).

“Evans rewrote the language of modern jazz piano, incorporating harmonic devices derived from the music of French impressionists and forging an ensemble style noted for its complex yet fluid rhythmic interplay.” (Teachout, 1998).

En las obras analizadas, Evans utiliza recursos compositivos muy detallados que evidencian una fuerte influencia de su formación pianística y el repertorio interpretado en esta etapa, pasando por obras de Bach, Mozart, Chopin, Beethoven, Schumann, Rachmaninoff, Debussy, Ravel, Gershwin, Villa-Lobos, Khachaturian, Milhaud y Scriabin, entre otros.

En estas obras, se hallaron las siguientes similitudes y características que, son consideradas más relevantes y que sirvieron, por lo menos algunas de ellas, para completar el material compositivo del diseño y construcción de *Billiescence*.

“Everybody talks about my harmonic conception. But if I really worked hard in this domain, it's because I did not have good ears”. Bill Evans

- Cambios de compás de $\frac{4}{4}$ a $\frac{3}{4}$ y viceversa, conservando el mismo diseño melódico en cuanto a la información interválica, modificando únicamente el ritmo melódico.
- La colocación sistemática de las notas respecto de su posición en cada acorde, teniendo como preferencias las *Guide Tones*³ (3^a. Y 7^a.) y las tensiones disponibles, preferencialmente la 9^a natural (b o #) y la 13^{va} (natural o b).
- La utilización constante del compás de $\frac{3}{4}$ en estilo *Jazz Waltz*. Esto es importante si tenemos en cuenta que un gran porcentaje de las composiciones de Evans se hicieron en este estilo.

³ *Guide tones are an excellent way to study and absorb the sound of a chord progression. Guide tones are typically considered to be the 3rd and 7th scale degree of a chord because this is what determines whether a chord is major, minor, or dominant. Guide tones get to the center or essence of a chord progression and how it sounds moving from one chord to the next. (TheJazz Resource.com, 2008).*

Aunque *Bill's Hit Tune* y *Turn out the Stars* no son obras escritas en compás de $\frac{3}{4}$, tienen secciones melódicas que muestran claramente un tratamiento en contexto ternario.

- La conducción metódica de voces. Una de los más recurrentes es la resolución de la b13 de un acorde dominante a la 9ª del siguiente acorde mayor o menor.
- El movimiento descendente por grados conjuntos en el bajo, para conducir un acorde a otro. Por ejemplo:

Em7 – Em7/D – C#m7(b5) –

- La utilización de recursos de construcción melódica como: *enclosures*⁴, aproximaciones y bordaduras hacia *target notes*⁵
- El uso de estructuras como recurso de transición a otras secciones o subsecciones, conservando con rigurosidad la ubicación de las notas con relación al acorde.
- El uso de Codas o compases adicionales para completar la idea musical. Aunque las formas más tradicionales en el *Jazz* son ABA (blues de 12 compases) AABA (*Standard* de 32 compases). Evans tiene sus propias preferencias y en algunos casos construye su obra sobre forma AABAA de 40 compases o *Blues* tradicional con algunos compases agregados que actúan como Coda.

Las anteriores características musicales encontradas en los análisis, y las conclusiones dadas luego de realizar un proceso comparativo, podrían constituir algunos de los elementos que marcan el estilo compositivo de Bill Evans.

Lead Sheet Billiescence

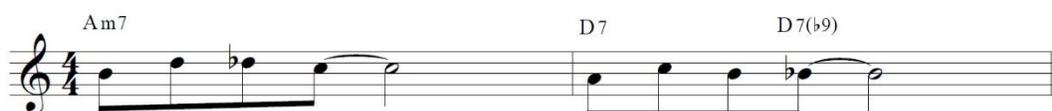
⁴ *Enclosure is quite simple. In its most basic form, a chord tone is selected and the surrounding notes below and above are inserted before the chord tone. The inserted notes can be related chromatically, diatonically, or both. (O'Donnell, 2016)*

⁵ Término usado en los libros de *Jazz* y que en español significa notas objetivo. Alrededor de estas notas se hacen diferentes adornos como *enclosures* de varias notas, aproximaciones, bordaduras, entre otros. Las notas objetivo generalmente son notas importantes del acorde como: 3ª o 7ª, que definen en su orden: el modo y la función del acorde y en otros casos 9ª, 11ª y 13ª.

Billiescence está diseñada sobre 40 compases y su estructura es AABAA. Estructura poco convencional en lo que al repertorio *Standard* de Jazz se refiere, pero sí, una estructura recurrente en los trabajos de Evans.

Observemos algunas características generales:

- El uso de *Enclosures* de dos, tres y hasta cuatro notas que resuelven en nota del acorde (3ª, 5ª, 7ª, 9ª y en algunos casos la 13ª).



Ejemplo 1 Enclosure de tres notas que resuelve en la 3a del acorde (primer compás). Enclosure de tres notas que resuelve en la b13 del acorde (segundo compás).

- Construcción de motivos melódicos mediante la ubicación sistemática de las notas con relación al acorde. En algunos casos se conservó el mismo diseño motivico y solamente se cambiaron los acordes, como en compases dos, tres, cuatro y cinco.

The image shows three lines of musical notation in 4/4 time. The first line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat. Above the staff are chords: Cm7, F7, Bm7(b5), E7(b9)sus, and E7(b13). Below the staff are fingering and articulation markings: 9, T, b3, b7, 13, 13, b3, b9, 11, T, T, b7, b13. The second line starts with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B-flat, and a quarter note C. Above the staff are chords: Am7, Am7/G, F#m7(b5), B7, Fm7, Fm7/Eb, Dm7(b5), and G7(b13). Below the staff are markings: 9, Chr, Chr, 11, b3, b3, Chr, Chr, b5, T, b7, b3, n.p., 5, 9, b3, n.p., b5, b13. The third line starts with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B-flat, and a quarter note C. Above the staff are chords: Cm7 and F7. Below the staff are markings: 9, T, b3, b7, and a triplet of G, A, B-flat.

Ejemplo 2

Chr: Cromatismo - **n.p.:** Nota de paso

En esta sección de música, algunas notas de paso resultantes, fueron colocadas teniendo en cuenta qué tipo de extensión disponible eran del acorde correspondiente, de esta manera, la melodía y la armonía se fue entretejiendo paralelamente. En algunos casos la una predispuso a la otra y viceversa.

- La mutación⁶ y la transposición de motivos, también observado en Evans.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains four measures with chords Am7, Am7/G, F#m7(b5), and B7. The second staff contains four measures with chords Fm7, Fm7/Eb, Dm7(b5), and G7(b13). Fingerings (9, 11, b3, b5, T, b7, b3, 5, 9, b3, b5, b13) and chromatic/step notes (Chr, Chr, Chr, Chr, Chr, Chr, n.p., n.p.) are indicated below the notes.

Ejemplo 3

En este caso, el primer compás muta en el segundo con una transposición descendente, sin embargo, para que en la armonía no pase lo mismo, se ha cambiado la correspondencia armónica de las notas del acorde.

Otro ejemplo de mutación, se encuentra entre el tercer y cuarto compás del ejemplo anterior. El primer motivo muta en el segundo por transposición.

⁶ Conducir un mismo motivo por varios acordes diferentes, tratando de mantenerlo lo más cerca posible del registro del motivo original, se hace necesario introducir pequeños cambios en las notas para que la correspondencia armónica se conserve (Arias, 2014).

- El movimiento descendente por grados conjuntos en la línea del bajo, para conducir un acorde a otro como recurso moduladorio sin preparación cadencial.

Musical notation for Example 4. The bass line consists of the following notes: Bb, Ab, G, F, Eb, D, C, Bb. The chords above are Fm7, Fm7/Eb, Dm7(b5), and G7(b13). Fingerings are indicated below the notes: b3, n.p., 5, 9, b3, n.p., b5, b13.

Ejemplo 4

La última nota del segundo compás, es la b13 del acorde, que resuelve en la 9ª del siguiente acorde (Cm7). Movimiento característico en las obras de Evans.

- Contrastes armónicos, utilizando sonoridades modales. Este recurso es utilizado en el *Bridge*⁷ del tema.

Musical notation for Example 5. The first staff contains: Dmaj7, Gmaj7, Dmaj7, Dm7, G7. The second staff contains: Cmaj7, Fmaj7.

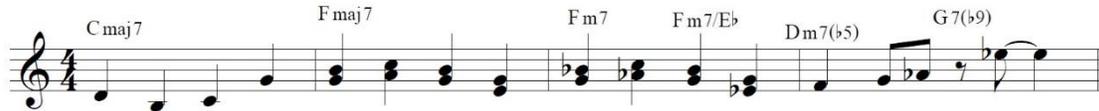
Ejemplo 5

D lidio o D mayor con #11 y F lidio con el B natural.

Al final del *Bridge*, aparece una mutación que evidencia dos situaciones, una melódica y otra armónica; por un lado, la melódica tiene que ver con la utilización de las mismas notas del primer motivo y su ajuste diatónico con relación al acorde menor del segundo compás; por otro lado, la armónica, con el movimiento del bajo de manera descendente en el acorde menor y que desemboca en una progresión $IIm7(b5) - V7 - Im7$ (Cmin7). La progresión armónica resultante desde el primer compás es:

Fmaj7 – Fmin7 – Fmin7/Eb – Dmin7(b5) – G7 - Cmin7

⁷ The third segment (B) of the AABAA song form. (Sturm, 1995)



Ejemplo 6

Principales características del arreglo

El término arreglo en *Jazz* se aplica a “la manipulación de una composición en términos de orquestación, adaptación a diferentes formatos y la adición de nuevos elementos compositivos como introducciones, interludios, codas, etc.”

Hugo Riemann (Musiklexikon) in 1882 and Willi Apel (Harvard Dictionary of Music) in 1946 used virtually the same words to define an arrangement: “the adaptation of a composition for instruments other than those for which it was originally written....” (Keller, 1969).

Instrumentación *Billiescence*

Trompeta 1 Bb - Trompeta 2 en Bb - Trompeta 3 en Bb - Trompeta 4 en Bb

Sección rítmica:

Piano – Contrabajo – Batería – Congas - Bongó y campana mayoral - Timbal Latino.

Los instrumentos latinos, solo participan en las secciones de música que así lo requieren para conservar el carácter y contexto de la música latina.

Diseño del Guion o idea mental

Introducción – melodía – interludios – melodía con *voicings* y tratamientos melódicos nuevos en estilo *Swing* – transición – sección de solos en ritmo latino – Coda.

Intro	tptas (acordes largos)		Kicks tptas	melodía en tptas voicing cerrado	parte B del tema original	
batería	piano (acordes)	piano motivo rítmico	piano (continuación del motivo)	piano (tumba'o)		
piano (acordes)	bajo	bajo motivo rítmico	bajo apoyo de kicks	bajo (patrón de salse)	Walking bass	
bajo	batería, congas			percusión Salse	Swing	
	A			B	C	
	<u>8</u>	<u>8</u>	<u>2</u>	<u>6</u>	<u>16</u>	
					<u>8</u>	
Reexposición letra B	Kicks tptas	Interludio	Transición	Tema completo en estilo Swing	transición en salse	sección solos
	Kicks piano					
	Kicks bajo y batería					
	Conga continúa en salse					
D	E	F	G	H	I	J
<u>16</u>	<u>8</u>	<u>11</u>	<u>5</u>	<u>40</u>	<u>2</u>	<u>6</u>
						<u>40</u>
Code con sección de kicks						
K						
<u>8</u>						

Es importante anotar, que es un poco más complejo escribir para cuarteto de trompetas, debido a que esta agrupación en particular no posee la versatilidad que tienen, por ejemplo, el cuarteto de saxofones, el cuarteto de clarinetes y el cuarteto de trombones. Estos últimos conjuntos instrumentales tienen más posibilidades de registro, debido al formato instrumental que tradicionalmente se ha implementado en cada uno de estos cuartetos. Por ejemplo, el uso del saxofón barítono, el clarinete bajo y el trombón bajo, aumentan las posibilidades del registro grave, mientras que en el cuarteto de trompetas tradicional, no se usa ningún instrumento que pueda compararse con los anteriores. Sin embargo, en algunas ocasiones se usa el *Flugelhorn* o bugle que, teniendo el mismo registro de la trompeta, posee además, un sonido de más proyección y profundidad, y que en algunos casos es aprovechado para interpretar la cuarta voz o voz del bajo.

Descripción de las diferentes secciones de *Billiescence*

Introducción

La idea planteada en el guion del arreglo⁸ (idea mental) es construir diferentes curvas de energía con diversos elementos musicales. La introducción tiene, en sus primeros ocho compases, la participación de la batería, el contrabajo y el piano; el baterista toca solamente el *Ride*⁹, el contrabajo toca una síntesis motívica de su patrón o base para la salsa en clave de 3/2 y el piano toca un acorde de GMaj9(#11), modo lidio, hacia el final del motivo del bajo.

SONGO ♩ = 195

The musical score is for the introduction of the piece 'Billiescence'. It is written in 3/2 time with a tempo of 195. The score includes parts for four trumpets (B♭), piano, acoustic bass, drum set, and conga drums. The piano part features a chord of G major 9 with a #11 extension in the final measure of the six-measure introduction. The acoustic bass part plays a rhythmic pattern. The drum set part is marked 'RIDE CYMBAL ONLY' and the conga drums part is marked 'mp'. The score is numbered 1 through 6 at the bottom.

Ejemplo 7

⁸ Guion del Arreglo: Esquema gráfico o mapa mental. Aunque las notas no se muestran aquí, se pueden ver todos los elementos críticos del arreglo. “Al desarrollar su propio arreglo, construya un concepto inicial suficiente para mostrar los detalles en un gráfico. Este proceso le facilitará enormemente los pasos para el bosquejo musical y el score”. (Ken Pullig, 2003)

⁹ Platillo grande donde el baterista de *Jazz* realiza los diferentes patrones rítmicos que sostienen el tempo y el estilo. En este tipo de platillo no se interpretan *Kicks*.

La introducción continúa durante 16 compases más, en clave de Rumba 3/2¹⁰. Se adicionan las trompetas, en registro medio, para aumentar la tensión y la energía de la introducción. En el noveno compás de esta sección aparece un diseño melódico, en intervalos de quintas que más adelante apoyan las trompetas en *voicing four way close* (cerrado). La *Voice Lead* o voz principal, está en registro agudo, que ayuda a subir la energía de la sección. En los siguientes tres compases baja súbitamente y se retiran las trompetas, en este punto la batería toca un *Fill* (término propio de los bateristas para tocar un patrón rítmico que ayuda a entrar a otra sección de una obra o arreglo).

¹⁰ The Rumba Clave developed with both the secular and sacred styles of Cuban drumming but did not have a presence in popular dance music until the 1960's. Today is the prevalent clave rhythm in most Rumba styles as well as in many commercial and Latin Jazz instrumental styles. (Uribe, 1996; Uribe, 1996)

Musical score for measures 5-10. The score includes parts for B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Pno., A.B., D. S., and C. Dr. The trumpets play a melodic line with dynamics *sfpp* and *f*. The piano provides harmonic support. The drums play a steady 2/4 beat.

Musical score for measures 11-16. The score includes parts for B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Pno., A.B., D. S., and C. Dr. The trumpets play a melodic line with dynamics *mf*. The piano provides harmonic support. The drums play a steady 2/4 beat.

Ejemplo 8

Melodía en la sección latina

- El *Voicing*¹¹ usado en las trompetas es el cerrado o *four way close*¹², casi en la totalidad de la obra, debido a dos razones: la primera, por una situación de registro.

¹¹ In jazz terminology, the term that refers to the vertical spacing of the tones in a chord. (Sturm, 1995)

¹² Vertical structures with tight intervallic spacing of 2^{nds}, 3^{rds}, or 4^{ths} between voices. (Sturm, 1995)

Al usar otro tipo de voicing diferente al cerrado, existe una alta probabilidad de traspasar los límites del registro de la trompeta, la segunda, para mantener una línea compacta de las voces y controlar los tratamientos contrapuntísticos, las contra melodías y los *backgrounds*¹³. Observemos los primeros compases de la melodía principal:

The image displays a musical score for four trumpets and piano accompaniment. The score is in 3/2 time and D major. The piano part includes a Tuba/Clave pattern and various chords. The trumpet parts show melodic lines with dynamics like *mf*.

Trumpet in B♭ 1
 Trumpet in B♭ 2
 Trumpet in B♭ 3
 Trumpet in B♭ 4
 Piano

TUBA/CLAVE 3/2
 CMIN F⁷ BMIN^{7(♭5)}

B♭ Tpt. 1
 B♭ Tpt. 2
 B♭ Tpt. 3
 B♭ Tpt. 4
 Pno.

7(♭9) E SUS E^{7(♭13)} AMIN⁷ AMIN⁷/G F#MIN^{7(♭5)} B⁷

Ejemplo 9

¹³Acompañamiento armónico. Generalmente son de tres tipos: Rítmico - armónico, soporte armónico y melodía y contra melodía.

Rítmico – armónico: Background que carece de melodía y es abundante de información rítmica paralelo a la información armónica.

Soporte armónico: cuando el Background es llevado por una voz melódica pasiva, cuya finalidad es definir la armonía.

Melodía y contra melodía: Se produce cuando la melodía principal es pasiva y hay espacio para construir melodías que complementen o respondan a los impulsos de la melodía principal. Generalmente se construye en el espacio que la primera calla. (Herrera, 1995)

En los primeros compases la *voice lead*¹⁴, la comparten al unísono, las trompetas uno y dos, sin embargo en la misma sección, las trompetas dos, tres y cuatro, dibujan la armonía, con elementos rítmicos contundentes que apoyan la sección rítmica (*background* activo). En el compás dos de la letra B, las trompetas dos, tres y cuatro realizan *kicks* de dos notas; la primera corchea de todo el acorde, contiene las notas de F7, en su orden descendente (13^{va}, sus4, 9^a), cada una de estas resuelve a la siguiente corchea de manera diferente, evitando un paralelismo en la conducción de voces. En el cuarto compás, las cuatro trompetas armonizan la *voice lead*, mediante conducción de voces por movimiento contrario. Para esto fue necesario, diseñar un voicing abierto en la segunda corchea (drop 2-3) y conducirlo ascendentemente hasta lograr, en la última corchea, una armonización totalmente cerrada.

En los últimos dos compases de esta sección se presenta la melodía principal en unísono para la primera trompeta y las demás con un *background* activo que fortalece la información armónica.

- En algunos momentos la *voice lead* no está armonizada, a cambio, se construyeron contra melodías cortas, ubicadas en momentos de voz principal silenciada, así:

The image shows a musical score for four Trumpets in Bb and Piano. The score is in 4/4 time and G major. The piano part has three measures with chords: BMIN 7(95), E sus 7(9), and E 7(913). The trumpet parts show various voicings and rhythmic patterns.

Ejemplo 10

¹⁴ En la terminología habitual del *Jazz* es la voz o melodía principal.

El tema principal lo comparten la trompeta uno y dos en unísono, mientras las trompetas tres y cuatro realizan un *background* activo. Luego, se encuentra una contra melodía corta a dos voces, que se une con la *voice lead* en la última corchea del primer compás y que es armonizada a cuatro voces.

Bridge

La sección rítmica toca en patrón rítmico de swing y la armonización en las trompetas crea una subida de energía con la utilización de los siguientes elementos:

- La *voice lead* está escrita únicamente en la primera trompeta para los primeros cuatro compases, las demás trompetas realizan un *background* activo con figuras que apoyan el esquema rítmico del *swing*. Los acordes van anticipados rítmicamente para conservar el carácter sincopado del *swing* y la música latina.

En el quinto compás, la melodía principal se presenta a dos voces, luego, se añade una voz más y al final, en la última corchea, se armoniza a cuatro voces cerradas. Estos elementos permiten, mediante la adición de instrumentos y densidad en las voces, una subida de energía o crescendo natural.

El último compás de esta sección, tiene dos elementos que conjuntamente suben toda la energía del *Bridge*. El primero, es un unísono a cuatro trompetas que desemboca en una figura rítmica sincopada y armonizada a cuatro voces con las *guide notes* y tensiones disponibles del acorde de G7(b9): b13, 3^a, b9 y 7^a.

La nota fundamental es conducida mediante movimiento contrario respecto de las trompetas. Esta está escrita en el contrabajo en el compás final de la sección. Observemos:

SWING

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trumpet in B♭ 4

Piano

Acoustic Bass

Drum Set

Conga Drums

1 2 3 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

5 6 7 8

SWING

DMAJ⁷ SWING GMAJ⁷ DMAJ⁷ DMIN⁷ G⁷

DMAJ⁷ SWING GMAJ⁷ DMAJ⁷ DMIN⁷ G⁷

SWING

SWING

CMAJ⁷ FMAJ⁷ FMIN⁷ FMIN⁷/E♭ DMIN⁷(♯5) G⁷(♯9)

CMAJ⁷ FMAJ⁷ FMIN⁷ FMIN⁷/E♭

FIL...

Ejemplo 11

Interludio

El interludio consta de 24 compases divididos en subsecciones, así:

Los primeros ocho compases están constituidos por el uso de *kicks*¹⁵ en las trompetas y sección rítmica. Las figuras utilizadas potencian rítmicamente la clave 3/2 y los acordes de la sección armónica son potenciados por la participación de las trompetas a cuatro voces en forma cerrada y en un registro brillante.

This musical score system includes the following parts:

- Trumpet in B♭ 1
- Trumpet in B♭ 2
- Trumpet in B♭ 3
- Trumpet in B♭ 4
- Piano
- Acoustic Bass
- Drum Set

The score is written in 3/2 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The first four measures show a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with the trumpets playing a melodic line and the piano providing harmonic support.

This musical score system includes the following parts:

- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- B♭ Tpt. 3
- B♭ Tpt. 4
- Pno.
- A.B.
- D. S.

The score continues with the same instrumentation as the first system. The trumpets play a melodic line, the piano provides harmonic support, and the acoustic bass and drum set provide a rhythmic foundation. The drum set part shows a pattern of eighth notes and quarter notes.

¹⁵ Palabra del Inglés que significa patada. En el lenguaje de Jazz es un término que se da a los ataques rítmicos que se interpretan en la batería para apoyar diferentes momentos musicales.

Ejemplo 12

Los siguientes ocho compases están contruidos con diferente instrumentación para bajar la energía y fuerza con la que viene la música. Las trompetas hacen acordes largos en *voicing* cerrado. El timbal, mantiene la marcha con el *cascaeo*¹⁶ y el *ride* un patrón del guaguancó¹⁷. El piano y el bajo tocan un motivo melódico en Gm armónico.

¹⁶ Tocar en el borde o aro del timbal los patrones derivados de la clave 3/2 o 2/3.

¹⁷ El guaguancó es un ritmo cubano derivado de la rumba y contiene una fusión de varios rituales profanos afro-cubanos. *“its roots and origins. Guaguancó is defined as an urban music, however much historical evidence points to the earliest versions of rumba and its antecedents in rural contexts.”* (Steckler, 2006)

Trumpet in B \flat 1
 Trumpet in B \flat 2
 Trumpet in B \flat 3
 Trumpet in B \flat 4
 Piano
 Acoustic Bass
 Drum Set

B \flat Tpt. 1
 B \flat Tpt. 2
 B \flat Tpt. 3
 B \flat Tpt. 4
 Pno.
 A.B.
 D.S.

Ejemplo 13

El tratamiento sincopado del motivo en el bajo y el piano, se repite continuamente sin pausas para generar una hemiola¹⁸. Este motivo asciende cromáticamente durante tres compases en estilo latino y tres más en estilo *Swing*. La hemiola, genera una sensación ambigua. Por un lado, la sensación auditiva de la síncopa; por otro lado, si escuchamos con

¹⁸ Patrón rítmico de estructura sincopada que, al repetirse de manera continua en un compás binario, genera una sensación falsa de compás ternario.

detenimiento puede causarnos un efecto de engaño auditivo que se asemeja a un grupo de corcheas en swing, hecho que se aprovecha para realizar el cambio de contexto latino a *Swing*.

Trumpet in B^b 1

Trumpet in B^b 2

Trumpet in B^b 3

Trumpet in B^b 4

Piano

Acoustic Bass

SWING ♩ = 135

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

B^b Tpt. 3

B^b Tpt. 4

Pno.

A.B.

D. S.

Ejemplo 14

Los últimos dos compases del interludio están contruidos sobre un acorde V7(b9 – b13). La melodía principal armonizada a cuatro voces, es conducida en bloque y paralelamente por movimiento contrario con relación a la línea del bajo.

The musical score for Example 15 consists of six staves. The top four staves are for Trumpets in B♭ (1, 2, 3, and 4). The fifth staff is for Piano, and the sixth is for Acoustic Bass. The Drum Set part is indicated by a double bar line with a vertical line through it. The score is in 4/4 time and G major. The trumpet parts feature a mix of eighth and quarter notes, with some triplet markings. The piano part includes a 'TWO STEP' section with chords CMIN7 and F7. The acoustic bass part also includes a 'TWO STEP' section. The drum set part provides a steady swing rhythm.

Ejemplo 15

Melodía en estilo *Swing*

En esta sección se retoma la melodía principal con algunos elementos nuevos. El manejo de los *voicings* con un recurso contrapuntístico, con líneas más independientes y con una armonización que permite que cada línea de la trompeta tenga libertad melódica, evitando así, que cada voz repita de manera consecutiva la misma nota. Con estos elementos no se cae en paralelismo, una de las situaciones más difíciles de evadir en este tipo de trabajos.

Las características generales de esta sección en cuanto al tratamiento de las voces son:

- Voz principal en unísono, las tres voces restantes en contra melodías armonizadas.

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trumpet in B \flat 3

Trumpet in B \flat 4

Piano

Acoustic Bass

A MIN⁷ A MIN⁷/G F MIN⁷(65) B⁷

Ejemplo 16

- La melodía principal armonizada a cuatro voces con técnica *line writing*¹⁹.

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trumpet in B \flat 3

Trumpet in B \flat 4

Piano

Acoustic Bass

Drum Set

Conga Drums

SONGO . = 195

G MIN⁷ B⁷F# D MIN⁷(65) G⁷

Ejemplo 17

¹⁹ *Line writing is a more melody - driven alternative to these vertical approaches. In line writing, the arranger writes chord-based voicings for a relatively few target points in the melody, the connects these points with lines derived from the appropriate chord scales. Free of chordal imperatives, the arranger has more flexibility to make each connecting line melodically appealing, often using contrary motion in the lower lines to add interest. (Ken Pullig, 2003)*

- En algunos casos, se escribe las dos primeras trompetas armonizando la melodía principal mientras la trompeta tres y cuatro realizan contra melodías armonizadas a dos voces que apoyan simultáneamente algunos momentos importantes de la melodía principal.
- En el *Bridge* del tema principal, la melodía la realiza una sola trompeta mientras las demás apoyan con *Background* la síncopa.

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trumpet in B \flat 3

Trumpet in B \flat 4

Piano

DMAJ⁷ GMAJ⁷ DMAJ⁷ DMIN⁷ G⁷

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Pno.

CMAJ⁷ FMAJ⁷ FMIN⁷ FMIN⁷/E \flat DMIN⁷(9) G⁷(9)

Ejemplo 18

Interludio dos

El segundo interludio, al que se llega de manera directa, está diseñado exactamente como los últimos ocho compases de la introducción.

Sección de solos

Es la sección para la improvisación de la trompeta líder y está construida sobre la base de la estructura de la melodía principal en ritmo latino, con algunos acompañamientos en las trompetas restantes. La sección rítmica toca en ritmo de songo²⁰.

Coda

La coda está elaborada sobre los mismos elementos del primer interludio.

Conclusiones

Aunque los resultados y características compositivas, observadas en las obras propuestas de Bill Evans, no son elementos musicales que el compositor haya plasmado en su música de manera inédita, sí se puede inferir que cada compositor tiene maneras diferentes de organizar su conocimiento teórico, su propia experiencia y su pensamiento intuitivo, para emprender el diseño y construcción de una obra musical.

Teniendo en cuenta esta afirmación, el compositor en formación puede explorar, por medio del análisis de obras que representen su fuente de interés, medios para ampliar sus herramientas compositivas, para moldear su estilo personal o simplemente como ejercicio académico, lo que le permitirá entender otras situaciones musicales paralelas a la construcción de una obra cómo la adaptación, el arreglo y la instrumentación.

A continuación se presentan los principales aportes y conclusiones recogidos a través de la realización de este trabajo:

- El análisis musical es una herramienta muy importante que complementa el proceso compositivo.

²⁰ *The Songo (Alone with some generic versions of the Mozambique) is probably the most well known and imitated Cuban rhythm throughout the world today. It enjoys more popularity and integration with other musical genres than any of the earlier Cuban/Latin music crazes of the Mambo and the Cha-cha of the earlier part of this century. It is a unique blend of Rumba and Son styles integrated with Funk, Fusion and Jazz style improvisation (Uribe, 1996).*

- Después de la revisión bibliográfica acerca de la obra de Bill Evans, se puede concluir que la música de este compositor estadounidense es sumamente original y que debería ser explorado por los estudiantes de composición de Jazz.
- El análisis musical ofrece la posibilidad de ampliar los conocimientos sobre otros recursos y herramientas compositivas para luego apropiárselas y aplicarlas en nuevos trabajos musicales.

Por otra parte, es esencial para un músico compositor, intérprete o director, entender este arte desde lo auditivo, esto es, comprender los conceptos teórico musicales en la práctica (en el piano, grabaciones, interpretaciones en vivo etc.), para absorber de mejor manera la información musical. Por esa razón el análisis incluyó una etapa de escucha atenta y rigurosa de las obras propuestas. La comprensión y la aprehensión de los diferentes elementos musicales más característicos de Evans, se logra en este trabajo, de manera funcional y no puramente teórica.

BIBLIOGRAFIA Y TRABAJOS CITADOS

- Arias, J. J. (2014). Evoluciones armónicas del motivo. En J. J. Arias, *Teoría del Jazz* (pág. 168). Manizales: Jaime Jaramillo Arias.
- Bowman, W. D. (1993). Dissertation Reviews. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*(118), 45-47. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/40318592>
- Carvell, L. (Dirección). (2004). *The Universal Mind of Bill Evans: Jazz Pianist on the Creative process and Self - Teaching* [Película].
- Collier, J. L. (1978). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York: Dell Publishing.
- Danko, H. (2003). Preface. En P. Wetzel, *Bill Evans Fake Book - Second Edition*. New York: Ludlow Publishing.
- Dictionary.com, L. (24 de Marzo de 2016). *Dictionary.com*. Obtenido de Dictionary.com: <http://www.dictionary.com/browse/hemiola>
- Dobbins, B. (2014). Glossary of Musical Terms. En B. Dobbins, *Composing and Arranging for the Contemporary Big Band* (págs. 288-290). Mainz: Advance Music.
- Dobbins, B. (2014). The Path of Disciplined Creativity. En B. Dobbins, *Composing and Arranging for the Contemporary Big Band* (pág. 10). Mainz: Advance Music.
- Gilert, L. F. (1999). *The Biographical Encyclopedia of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Gómez, D. F. (2015). *El análisis de obras como medio de perfeccionamiento de la técnica compositiva en jazz*. Medellín: Universidad Eafit.
- Herrera, E. (1995). El Background. En E. Herrera, *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna* (págs. 117-119). Barcelona: Antoni Bosch, Editor, S.A. .
- Keller, H. (January de 1969). Arrangement for or against? *The Musical Times*, 110(1511), 22-25. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/953723>
- KenPullig, D. L. (2003). Graphing and arrangement. En D. L. KenPullig, *Arranging for Large Jazz Ensemble* (pág. 30). Boston: Berklee Press.
- Larson, S. (2005). Composition Versus Improvisation? *Journal of Music Theory*, 49(2), 241-275. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27639400>
- Marín, B. C. (2011). *TRES OSTINATOS CONCERTANTES - para guitarra y orquesta*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Morrison, J. (2001). *Scream Machine* [Grabado por J. Morrison]. Australia.
- Murray, J. W. (2011). *Billy's Touch: An Analysis of the Compositions of Bill Evans, Billy Strayhorn, and Bill Murray*. Towson University. Baltimore: Towson University.

- Nestico, S. (1993). *The Complete Arranger*. Carlsbad, California, USA: Fenwood Music Co., Inc.
- O'Donnell, F. W. (2016). *Jazz Advice*. Recuperado el 23 de Marzo de 2016, de Jazz Advice: <http://www.jazzadvice.com/how-to-effectively-use-enclosure/>
- Rincón, V. V. (2012). *Concierto para piano y banda*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Schneider, M. (1998). Interview. En F. Sturm, & F. Sturm (Ed.), *Maria Schneider EVANESCENCE* (Fred Sturm ed., págs. 5-9). Universal Edition.
- Steckler, M. (2006). *Matt Steckler*. Recuperado el 24 de Marzo de 2016, de Matt Steckler: <http://www.mattsteckler.com/Academics/Studies/Papers/Guaguanco.pdf>
- Sturm, F. (1995). *Changes Over Time: The Evolution of Jazz Arranging*. Mainz: Advance Music.
- Teachout, T. (1998). "Does Bill Evans Swing?". *Commentary January*, 46. Recuperado el 08 de Abril de 2016, de <https://www.commentarymagazine.com/articles/does-bill-evans-swing/>
- TheJazz Resource.com. (2008). *The Jazz Resource*. Recuperado el 23 de Marzo de 2016, de The Jazz Resource: http://www.thejazzresource.com/guide_tones.html
- Tobón, C. I. (2011). *DOS PAISAJES COLOMBIANOS - Proceso de composición y análisis*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Uribe, E. (1996). *The Essence of Afro-Cuban Percussion and Drum Set*. Alfred.
- Wetzel, P. (1996). *Bill Evans Fake Book*. (J. Bell, Ed.) New York: Ludlow Music, Inc.
- Wright, R. (1982). *Inside the Score*. New York: Kendor Music, Inc.