

**UNPHU** | **ARQUITECTURA  
Y ARTES**  
Música

**UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRIQUEZ UREÑA**

Facultad de Arquitectura y Artes

Escuela Internacional de Música Contemporánea

**“BUSCANDO NUEVOS HORIZONTES”**

**GIL EVANS EL ARREGLISTA Y EL COMPOSITOR**

Sustentante

Emmanuel Roque Deschamps, matrícula 17-0726

Trabajo de grado para optar por el título de

Licenciado en Música

Asesoría Metodológica

Ph.D. Arq. Gilkauris Rojas Cortorreal

Asesor presentación artística

MA Corey Allen

Santo Domingo, República Dominicana, febrero 2021



## ÍNDICE



Índice.....	3	Cuarta etapa.....	26
Marco General .....	7	Quinta etapa.....	27
Definición del proyecto.....	9	Análisis de la pieza “Moon Dreams” .....	30
Motivación .....	9	Orígenes de la pieza “Moon Dreams” .....	30
Justificación.....	10	Forma .....	31
Objetivos .....	11	Forma de la canción original.....	31
Objetivo general .....	11	Forma de la canción “Moon Dreams” en el arreglo de Gil Evans .....	32
Objetivo específico 1 .....	11	Instrumentación .....	32
Objetivo específico 2.....	11	Textura/Armonía .....	34
Objetivo específico 3 .....	11	Conclusión.....	41
Objetivo específico 4.....	11	Proyecto de Grado.....	43
Objetivo específico 5.....	11	Definición y contenido .....	45
Alcance.....	12	Fuga a cuatro voces .....	46
Metodología .....	12	Composición y arreglo para Big Band .....	49
Introducción .....	14	Arreglo multiparte (4 o más voces) para un conjunto vocal a capela .....	66
Antecedentes Históricos (Vida y Obra).....	16	Composición corta para orquesta sinfónica estándar .....	72
Marco teórico .....	29	Arreglo para orquesta de cuerdas con sección rítmica.....	84
Estilo musical de Gil Evans .....	23	Arreglo de una canción popular para sección rítmica extendida.....	98
Primera etapa.....	23	Composición para una escena de un filme de cine.....	131
Segunda etapa.....	23	Jingle .....	135
Tercera etapa .....	24	Tema y variaciones.....	137
		Bibliografía .....	142



MARCO GENERAL



## Marco General

### Definición del proyecto

Este proyecto busca estudiar las innovaciones musicales que estableció en su momento el compositor y arreglista Gil Evans y cómo estas impactaron al jazz, la música que sucedía a mediados del siglo XX en general, y como lo hace todavía en el presente. Esto se logrará a través del estudio y análisis del trabajo en materia de arreglo creado por el mismísimo Gil Evans a lo largo de su carrera; y el estudio de su vida a través de entrevistas, testimonios de sus conocidos y documentos biográficos sobre Evans. También se observará su influencia en varios de los proyectos musicales, hoy considerados de los más importantes de la historia donde claramente se puede escuchar su huella y aun así siempre suelen pasarse por alto. Viendo así sus orígenes, sus influencias, sus aportes a la música especialmente en cuanto a arreglo y orquestación se refiere.

Es porque existe un antes y un después de Gil Evans en la música como la conocemos hoy y en el jazz principalmente que este proyecto existe. Porque en aquellos momentos donde toda la música de Big Band estaba claramente definida ya desde hace décadas Gil Evans fue capaz de incursionar a través de la incorporación de instrumentos, técnicas, creando nuevas texturas y armonías ajenas al género musical predominante de aquella época en la cual se desarrollaba, el Swing.

*“Es la única banda realmente interesante que he escuchado en años”* (Trottier, 1997). Comentario del pianista y compositor de jazz Thelonious Monk sobre la banda de Thornhill y los arreglos de Gil Evans.

### Motivación

Lo que inicialmente me motivó a dejar de ver la música como un pasatiempo, y me hizo decidir que esta sería mi profesión fue algo que ocurrió en mi adolescencia. Este evento fue un curso de armonía de jazz que impartió Josean Jacobo en la academia de música Estudio Dina de Educación Musical donde por primera vez pude aprender cómo se desarrollaba la música en sí misma (cadencias armónicas, el concepto de tensión y resolución en el sistema de música tonal, los modos gregorianos, la música modal, dominantes secundarios y muchos más) y dónde por primera vez vi los conceptos básicos de arreglo para vientos y composición de jazz. Esta fue una experiencia que me marcó profundamente, y evidentemente nunca he podido volver atrás como es de esperarse.

Luego de este despertar recuerdo que escuchaba la música de una manera totalmente diferente, y que frecuentemente quedaba totalmente obsesionado con cualquier tipo de música que pudiera desafiar el entendimiento que yo como músico podría tener en cualquier momento de mi vida desde aquel entonces.

Naturalmente estos temas relacionados con la armonía y el arreglo musical han seguido siendo los más atractivos para mí dentro del mundo de la música y por eso este proyecto de grado se enfoca en el trabajo de arreglos y composiciones de uno de los músicos que más me han influenciado como arreglista y compositor, el gran Gil Evans.

## Justificación

Se ha tomado en cuenta este tema como centro y sujeto principal de estudio e investigación de este documento por las siguientes razones:

Dentro de los géneros musicales que han surgido en los últimos 150 años el jazz sin lugar a duda es uno de los géneros musicales que ha logrado dejar una de las huellas más grandes y profundas en la música. Esto es bien sabido por cualquier persona. El jazz fue un género que se encargó de reinventar y reintegrar la improvisación en la música como protagonista, también se encargó de poner en la mesa nuevas técnicas que iban en contra de las normativas ya impuestas por parte de la tradición académica europea para tocar muchos instrumentos característicos en el jazz como el saxofón, la trompeta, el trombón, el clarinete entre otros, y por último, el aspecto que más importante para esta investigación: el nuevo lenguaje armónico que se desarrolló dentro de este género (especialmente a partir de los inicios del movimiento del be-bop en adelante), y esto que a su vez trajo consigo muchas innovaciones en la manera de arreglar estas nuevas armonías para diferentes ensambles de vientos, y especialmente el formato de Big Band (traducción literal: gran banda; traducción alternativa: bandas de salón de baile) que interpretaban esta música.

En este mundo del jazz Gil Evans a lo largo de su carrera se desempeñó como arreglista, compositor, director y líder de banda. En la actualidad Evans es abiertamente reconocido como uno de los más grandes arreglistas del mundo del jazz. Ya que en su tiempo dado jugó un papel crucial para la creación y el desarrollo y de varios subgéneros del jazz como el jazz modal, el cool jazz, el jazz fusión e incluso hasta cierto punto también el free jazz; lo cual, además hizo trabajando de la mano con grandes figuras del jazz como (Crease, 2002) Miles Davis, Claude Thornhill, Wayne, Steve Lacy, Shorter, Cannonball Addreley, Elvin Jones, Phil Woods, Charlie Parker, Kenny Burrell y hasta con grandes figuras de otros géneros como el bossa nova y con Astrud Gilberto, y del rock con Sting.

El estudio de la música de Gil Evans tanto de sus arreglos como de sus composiciones es fundamental y extremadamente significativo para que acontezca un apropiado estudio del jazz y la música del siglo XX en general. Por esto se entiende que este es tipo de investigación está totalmente justificada y fundamentada para el desarrollo de este documento. Además, el mismo servirá en parte como un documento al cual las generaciones venideras de compositores y arreglistas que se formarán durante su momento como estudiantes de la mención de Composición Arreglo y Producción (CAP) de la licenciatura de música contemporánea en la Universidad Pedro Henríquez Ureña (UNPHU) podrán consultar para su crecimiento musical profesional.

## Objetivos

### Objetivo general

Estudiar la técnica y los métodos utilizados por el compositor y arreglista Gil Evans en la creación de un grupo selecto de los trabajos más importantes de toda su carrera; y al mismo tiempo poder descifrar la perspectiva y por qué detrás de las decisiones en cuanto a arreglo se refiere de este gran genio a través de los mismos. Así dejar un documento donde realmente se pueda percibir el legado y la importancia del trabajo del gran compositor y arreglista que fue Gil Evans aún hoy para el compositor del siglo XXI.

### Objetivo específico 1

Dar a reconocer la importancia y el valor real del gran aporte que dejó Gil Evans al jazz y a la música en general. Miles Davis escribió en su autobiografía: "Debería haber vivido en otro lugar que no fuera este país. Si lo hubiera hecho, habría sido reconocido como el tesoro nacional que era y habría sido subvencionado por el gobierno, o algo así como el Fondo Nacional de las Artes." (Troupe, 1990).

### Objetivo específico 2:

Analizar el arreglo y "Moon Dreams" de Gil Evans.

### Objetivo específico 3:

Determinar su estilo como arreglista y compositor, su criterio y manera de pensar a la hora de realizar sus composiciones y arreglos a través de la comparación y análisis de los arreglos mencionados anteriormente.

### Objetivo específico 4:

Demostrar a través del análisis las aplicaciones de los recursos musicales técnicos de Gil Evans ya sea en un contexto de jazz o en otros estilos.

### Objetivo específico 5:

Ser de utilidad para el crecimiento de las futuras generaciones de arreglistas que se formaran en la UNPHU.

## Alcance

La investigación que ha sido plasmada y desarrollada en este documento tiene un alcance claramente delimitado que se compone de la música de Gil Evans. Enfocándose principalmente en plasmar como desarrollo su sonido como arreglista y compositor en el transcurso de su vida, y cuales eran técnicas y enfoques tanto como arreglista, compositor y orquestador que le permitían lograr su objetivo. Aquí se analiza una pequeña, pero muy significativa parte de su obra para así poder determinar principalmente cual era la perspectiva de Gil Evans al momento de arreglar o componer (influencias de Evans, técnicas de arreglo, armonía, ritmos texturas, como impactaron estas obras en la música de otros compositores y más).

## Metodología

Esta investigación contó con información de primera mano de parte del compositor y arreglista Gil Evans de parte entrevistas, relatos personales, entre otros; en esta investigación también se logra obtener una gran comprensión de sus métodos a través de otras diversas fuentes. Las más reveladora fuentes de información discutida en este documento de carácter investigativo proviene de varias transcripciones de arreglos y composiciones del mismísimo Evans (ningún manuscrito original). También existen varios libros que tocan el tema de Gil Evans como la autobiografía de Miles Davis quién consideraba a Gil Evans uno de sus mejores amigos, una biografía sobre el mismo Gil Evans, entre otros. Otra fuente útil de información proviene de artículos publicados en periódicos y revistas.

La pieza seleccionada para este estudio fue parte de un proyecto que marco la carrera de Gil Evans, y que lo colocó en el mapa para nunca desaparecer. La primera pieza Moon Dreams del álbum Birth of the Cool (grabado en 1950, publicado en 1957) esta se remonta a una época en la que Evans estaba incorporando al jazz sus influencias de la música clásica europea con instrumentos como el corno francés, entre otras maneras, a este luego se le llamo Cool Jazz. Luego de su trabajo con el Noneto de Miles Davis en la música Birth of the Cool, Evans a primera vista parecía haber desaparecido, tocando piano en bares y escribiendo música para

cantantes, pero el trabajo que realizó en Miles Ahead que colocó nuevamente a Evans en ese lugar que le correspondía en el mundo del jazz y de la música en general, como gran innovador y pensador musical.

Para el desarrollo de este documento se utiliza la primera grabación de la pieza como referencia (la misma mencionada en el párrafo anterior). A menos que sea especificado, las referencias a estos títulos de canciones se refieren a estas grabaciones específicas (MacGregor, Moon Dreams, 1957). Dónde aparecen discrepancias entre los manuscritos y las grabaciones, las versiones grabadas siempre tendrán la última palabra.

El análisis se centra en las partes de los instrumentos de viento primordialmente, pero también se señala a la sección rítmica (piano, guitarra, bajo y batería) cuando lo amerita.



# INTRODUCCIÓN



## Introducción

Es primordial el presentar una descripción general de la vida y el estilo del compositor Gil Evans antes de poder si quiera comenzar con el análisis de su trabajo. Así se podrá aclarar algunas de las cuestiones que rodean las composiciones y arreglos que se desmenuzan en este documento, así como el lugar y concepción de las obras y el contexto histórico en general de las mismas.

### Antecedentes Históricos (Vida y obra)

Nació el 12 de mayo de 1912 en Toronto, Canada, Gil Evans, originalmente con el nombre Ian Ernest Gilmore Green, nunca supo quién fue su padre biológico por lo que más tarde tomó el apellido de su padrastro (Watrous, 1988). Evans, se convirtió en el transcurso de su carrera sin lugar a duda en el compositor, arreglista y orquestador más importante del siglo XX durante el período de post guerra luego de Duke Ellington. Primordialmente autodidacta, se formó así mismo como compositor y arreglista transcribiendo música de músicos como Louis Armstrong, y las grandes bandas de la época (Crease, 2002). En 1933 forma oficialmente su banda de 12 integrantes que el mismo dirigió por varios años en el pueblo donde creció, Stockton, California. En 1938 la banda firma un contrato con la NBC Radio Network. Allí Evans tenía que escribir nuevos arreglos cada semana, y estos debían funcionar de acuerdo a las necesidades estilísticas de la programación de cada episodio que se presentaba en el show, esto causó que Gil más nunca en su carrera quisiera estar involucrado con trabajos de índole comercial (Sanborn, Episode 1 Segment 1 of 3 - Birth of the Cool., 2004). Más tarde, el productor del show le asignó un nuevo arreglista a la banda, Claude Thornhill. Este estaba obsesionado con crear un ensamble musical con una afinación perfecta y sin ningún vibrato, nada de vibrato en lo absoluto; el resultado de este enfoque de Thornhill con banda de Evans no fue para nada del agrado de la NBC, por lo que la compañía despidió tanto a Thornhill como a la banda de Evans (Trottier, 1997).

Poco después Thornhill creó su banda para hacer la música que él quería, como él quería, y contrato a Evans como arreglista. Pero cuando los EE. UU. entraron a la segunda guerra mundial (1942) Evans y Claude se vieron obligados a enlistarse al ejército (Sanborn, Episode 1 Segment 2 of 3 - Birth of the Cool., 2004). La banda se detuvo, pero luego de la guerra (1946) Thornhill creó una nueva banda, y continuó con Evans como arreglista (Trottier, 1997). Esta tendría una instrumentación inesperada ya que incluiría flautas, una tuba, y cornos franceses; el uso de estos instrumentos era algo único en una banda de baile, algo muy particular y raro en el momento, al igual que lo sería 20 años más adelante. Aquí, a los 28 años de edad, con su trabajo en esta banda (entre 1941 y 1948), fue que el nombre Gil Evans comenzó a sobresalir y a significar algo mucho más allá de la norma, escribiendo arreglos deslumbrantes y encontrando nuevos caminos dentro del repertorio ya estandarizado por el be-bop, en piezas de Charlie Parker como “Anthropology”, “Donna Lee”, y “Yardbird Suite” (Davis, Birth of The Cool).

Poco antes de cumplir sus 35 años, en 1947, Gil se mudó a un pequeño apartamento en la Ciudad de Nueva York. Este estaba ubicado en la calle 55, justo en el centro de la escena del jazz de esa época la calle 52 (reconocida por la abundancia de clubes de jazz que existían en esta calle y las calles aledañas a esta entre los años treinta y los cincuenta) cerca de la escena donde estaban Charlie Parker, Miles Davis, Dizzy Gillespie, y otros grandes. Una vez allí Evans se acercó a Miles Davis para pedirle permiso para utilizar su composición “Donna Lee”. A cambio, Miles a su vez le pidió le enseñara sobre sus composiciones y arreglos a Evans, y así, dando inicio una de las relaciones más importantes en la historia del jazz (Watrous, 1988).

Poco después Gil renuncia a su trabajo con Thornhill, y junto Miles Davis, Gerry Mulligan y John Lewis, formaron una banda que luego sería conocida como el noneto de Miles Davis. Esta tuvo su debut en septiembre de 1948 en el Royal Roost en la Ciudad de Nueva York. El compositor Pete Rugolo quien estaba presente en este concierto y que además era productor para Capitol Records le ofreció un contrato de grabación Miles Davis para grabar la banda, aquí se incluirían dos arreglos de Evans “Boplicity” y “Moon Dreams”.

Entre el 21 de enero de 1948 y el 9 de marzo de 1950, grabaron 12 piezas musicales, en la forma más hermosa de estilo impresionista, algo sin precedente alguno (Watrous, 1988). Su uso de la tuba y el corno francés, y el rechazo que tenían hacia el tratar la música como músicaailable o como entretenimiento, cambiaron para siempre, de forma irreversible la manera en que se arreglaba y se componía. Para los compositores y arreglistas en el mundo del jazz, esto representó de manera equivalente la misma revolución que habían tenido los instrumentistas de jazz en busca de más libertad y expresión artística unos años atrás con el be-bop de Charlie Parker y Dizzy Gillespie, pero, ahora con el Cool gracias a esta colaboración de Evans, Davis y Mulligan.

En 1954, después de la persuasión de Rugolo, Capitol lanzó ocho de las pistas en un disco de 10” titulado *Classics in Jazz* por Miles Davis. La banda no vio ni un centavo de esta producción hasta muchos años más tarde en 1957, cuando se lanzaron once de las pistas (todas excepto "Darn That Dream") de Capitol como *Birth of the Cool*. La pista final, "Darn That Dream" se incluyó con las otras once en un LP de 1972 *Capitol Jazz Classics, Vol. 1: The Complete Birth Of the Cool* (Crease, 2002).

En estos años Evans se mantuvo bajo perfil y económicamente se sostenía escribiendo música comercial y arreglos para cantantes como: Pearl Bailey, Tony Bennet, Peggy Lee, Johnny Mathis y Helen Merrill (Watrous, 1988). En estos años parecía que ese innovador arreglista del noneto de Miles Davis con una voz tan única al componer y arreglar, había muerto. Así fue hasta que en 1957 el productor George Avakian de CBS convenció al sello disquero de reunir nuevamente a Gil Evans y Miles Davis; así nació el álbum *Miles Ahead*. El cual se grabó y se lanzó este mismo año; el álbum catapultó a alturas estelares las carreras de ambos, tanto la de Davis como la de Evans. Las críticas fueron extraordinariamente positivas hacia este trabajo, así, convirtieron a Miles Davis en una estrella, y colocaron la reputación y el nombre de Evans en su lugar ideal como el gran innovador, ese gran pensador musical detrás de bambalinas que siempre fue y con un nivel a la altura de los mejores de la época como Duke Ellington y Billy Strayhorn. Este disco marcaría

el inicio de un período muy fértil en la carrera de Gil, ya que este álbum fue el primero de muchos por venir como parte del nuevo contrato de Miles Davis con Columbia Records.

Gracias a este contrato de Davis, la colaboración de Gil Evans y Davis no se detuvo con *Miles Ahead* sino que apenas iniciaba y continuó con de otros álbumes para los que nuevamente le arreglo y le compuso a Davis, como fueron *Porgy and Bess* (1958) y *Sketches of Spain* (1959), ambos llegando a ser superventas. Este gran dúo dinámico se presentó en vivo por última vez en el Monterey Jazz Festival del año 1968, interpretando música perteneciente a varios de los álbumes en los que ya habían colaborado juntos en el pasado. Cabe destacar que ambos continuaron siendo amigos por el resto de sus vidas, estos amigos se llamaban casi diariamente cuando no estaban de gira y ambos estaban en la ciudad, y encima de esto Miles, que no era una persona conocida por su calidez, frecuentemente decía (y escribió en su biografía (Troupe, 1990)): “Gil es mi mejor amigo.” (Crease, 2002).

El gran éxito de estos trabajos con Davis le dio finalmente a Evans la oportunidad de ir al estudio como líder y con su propia agrupación por primera vez en su toda carrera. Este sería su primer álbum, originalmente publicado como *Gil Evans Plus 10* y *Gil Evans + 10*; y luego publicado como *Gil Evans & 10*. En este proyecto Evans mostró su eclecticismo y su sentido de incorporar todo tipo de música estadounidense en la elaboración de su música; el material del álbum fue muy variado, este incluyó desde una composición de Lead Belly, "Ella Speed", hasta "Big Stuff" de Leonard Bernstein (Watrous, 1988).

A inicios de la década de los sesenta (1960) Evans grabó varios álbumes como líder. En la actualidad estos álbumes son considerados clásicos (en la discografía de Evans como líder) por los seguidores de Evans. Siendo los más relevantes dos de estos álbumes: *Out of the Cool*, grabado en 1961, aquí se aparece por primera vez la icónica composición de Evans “La Nevada”, (en esta misma época Evans conoció en un concierto de John Coltrane a Anita Cooper, con quien contrajo matrimonio al poco tiempo de conocerse); y varios años más tarde su álbum *Individualism of Gil Evans* (1964), donde utilizó como solista principal de

este proyecto al gran maestro del saxofón Wayne Shorter. Evans elegía a sus colaboradores con mucho cuidado, este sería un patrón predominante a lo largo de su carrera como líder; logrando así hacer colaboraciones con Steve Lacy, Arthur Blythe, Cannonball Addreley, George Adams, Elvin Jones, Billy Hauper, Phil Woods, Charlie Parker, Kenny Burrell y muchos otros grandes solistas de primera categoría (Crease, 2002).

A mediados de los años sesenta, luego del lanzamiento de *Individualism of Gil Evans* (1964), el nacimiento de su primogénito, Noah, en marzo de 1964, y su otro hijo Miles Evans el año siguiente, Evans nuevamente se mantuvo bajo perfil debido a una gran ausencia de ofertas laborales en este periodo de su carrera, ocasionalmente pudo tocar uno que otro concierto, pero tuvo una actividad prácticamente nula en la escena del jazz de ese momento (Davis, *Birth of The Cool*). Esto le sentó de muy buena manera al compositor ya que esto le permitió tener a su disponibilidad el tiempo que necesitaba para poder cuidar y estar junto a su familia como él realmente quería; y también fue un período de tiempo que aprovecho para absorber las nuevas tendencias de la época, especialmente la nueva música de Coltrane y de Hendrix (Trottier, 1997).

Evans no pudo volver a grabar nada sino hasta 1969, y cuando lo hizo apareció con su nueva banda incorporando ritmos de rock y sonidos eléctricos que continuó utilizando hasta el final de su carrera. Incluso más tarde grabó un álbum haciendo tributo la leyenda del rock Jimi Hendrix, con quien iba a trabajar en un álbum de no haber sido por el trágico final de la estrella de rock psicodélico tres días antes de la fecha en que él y Evans se reunirían a grabar. Esta nueva faceta de Evans causó que a toda una nueva generación gravitara hacia su música, pero muchos ya viejos fans en la época estaban muy decepcionados con la nueva dirección en la que se dirigía Evans, él, al contrario, estaba completamente entusiasmado y determinado con crear música que reflejara la música popular de la época. En los últimos años de su carrera, incluso llegó a escribir arreglos para la súper estrella de rock Sting, y también volvió a trabajar con Miles Davis.

Más de veinte años luego del lanzamiento de *Birth of the Cool*, por primera vez, Gil fue invitado a tocar fuera de los Estados Unidos de América, en Canadá. En esta época Gil Evans comienza a hacer giras de manera constante (su banda fue muy popular especialmente en los festivales de jazz que se realizaban en Europa) y también en esta etapa lanza muchos álbumes nuevos como líder. Una etapa realmente fructífera para su carrera. Además, en 1983, el dueño del club de jazz Sweet Basil ubicado en la ciudad de Nueva York le ofreció a su banda una plaza para presentarse en su club todos los lunes, durante esos años que Gil estuvo presentándose con su banda en el Sweet Basil allí se grabaron cuatro álbumes en vivo. Con el tiempo esta se plaza se convirtió en una escuela para las nuevas generaciones de músicos de jazz en la ciudad de Nueva York.

A mediados de la década de los ochenta (1980) Evans contrató a la entonces joven Maria Schneider como su copista. Schneider recientemente (pasado 1 año aproximadamente) había concluido su maestría en Eastman School of Music, y se había mudado a la ciudad de Nueva York para aprender de primera mano de los más grandes arreglistas y compositores de jazz en la ciudad que había sido, fue en aquel entonces y sigue siendo hoy en día la capital del jazz en el mundo (Crease, 2002). Previo a su tiempo con la banda de Gil, Maria ya había estado estudiando en Nueva York bajo la tutela de otro reconocido compositor de jazz, Bob Brookmayer. Gradualmente Gil comenzó a darle a Maria otros tipos de trabajos, ya no solo el trabajo de copista, sino que además debía transcribir solos o grabaciones que se utilizarían más adelante para hacer arreglos, y también la tarea de reorquestar algunas de las partichelas o arreglos completos del maestro, esto lo hacía principalmente cuando ya se acercaban las fechas de entrega de estos trabajos. Sobre esto, comentó Maria: “Al inicio era aterrador. ¿Sentí, quién soy yo para hacer esto?” (Crease, 2002). Más tarde incluso confiándole a Maria varios de los arreglos que tenía que hacer para un concierto que presentaría con Sting, en uno de los festivales de jazz más reconocidos del mundo Umbria Jazz. Luego de haber estado por varios años

bajo la tutela de Evans, esta se convertiría en una de las más importantes voces del jazz a finales del siglo XX y en este aún joven siglo XXI.

En los años ochenta la reputación y notoriedad de Gil Evans estaban en el punto más alto que podrían estar en el mundo del jazz, en esta época muchos de los músicos más y virtuosos y reconocidos en la escena de jazz de Nueva York no dudaban en lo absoluto para poner en pausa sus carreras como solistas e ir de gira con la banda Evans. También, en esta misma década recibió varios premios y reconocimientos como el de mejor arreglista tanto en EE. UU, y como en Canadá (Trottier, 1997). En 1984 y 1985 fue honrado con un reconocimiento de parte de BMI y recibió el “Eubie Award” from NARAS; también fue galardonado con “American Jazz Masters” por el National Endowment para las Artes y en mayo de 1985 el director del New England Conservatory of Music, George Russell, le concedió un doctorado honoris y causa a Gil Evans (Crease, 2002).

Evans comenzó a sentirse enfermo durante sus viajes de gira durante en el otoño de 1987, y además su doctor le había detectado una fuerte infección en los oídos por lo que le recomendó descansar y no irse de gira, pero Gil no acató el consejo del doctor y siguió trabajando como siempre, sin tomar ni un suspiro. Se le podía notar el cansancio, regularmente no se sentía bien, Gil había estado tolerando dolor e incomodidad en su cuerpo ya por un buen rato, además de otros detrimentos que venía sobrellevando a causa de su edad como la pérdida tanto de su vista como de su audición. Cuando ya finalmente Gil fue al doctor en enero del año siguiente, Evans se llevó la sorpresa de que había estado andando con cáncer de próstata todo ese tiempo. Gil fue sometido a una operación de rutina en el Hospital de la Universidad de Nueva York para remover el cáncer que portaba. Según el personal médico del hospital esta fue exitosa, pero a pesar de esto Gil se sentía muy débil por lo cual su familia decidió que lo que más le convendría sería salir de la ciudad para relajarse y tener una recuperación adecuada. Así partió hacia México con su hijo Noah donde contrajo Peritonitis. Esta infección solo empeoró y así, el 20 de marzo de 1988 falleció en México a sus 75 años de edad Gil Evans

“Estudiantes lo descubrirán” “Ellos tendrán que descifrar su música capa por capa. Así es como van a saber qué clase de genio él fue” (Crease, 2002) dijo Miles Davis poco después de la muerte de su mejor amigo Gil.



## MARCO TEÓRICO



## Marco Teórico

### El estilo musical de Gil Evans

Es importante comprender algunas de las características básicas del estilo para componer y arreglar de Gil Evans para poder establecer una perspectiva desde la cual evaluar las obras de este estudio. Como otros compositores, el estilo de Evans evolucionó a lo largo de su vida, al mismo tiempo que mantuvo algunas características básicas. Pero, hay cinco etapas estilísticamente hablando que son bien distintivas a lo largo de su carrera.

**A la primera etapa nos referiremos como:** El estilo Stockton, nombrada así por el nombre del pueblo donde creció en California, ya que esta etapa describe el trabajo de Gil durante sus años en Stockton y en las cercanías de ese pueblo cuando inicio su banda apenas estando en bachillerato hasta sus años de joven adulto (sus veinte y tantos). En esta etapa aún no existía esa voz singular que luego cualquier músico de jazz reconocería como el trabajo de la pluma de Evans, más bien este sería uno de sus períodos de más grande aprendizaje a lo largo de su carrera. En esta banda se pudo dar el lujo de experimentar y romper las reglas hasta más no poder, y así aprender a través del método de ensayo y error. Especialmente al inicio de la banda cuando esta era una banda de amateurs, donde ninguno de los músicos eran profesionales ni planeaban serlo.

Aquí Evans se dedicó primordialmente a transcribir los arreglos de las bandas más populares del momento y aquellas que más le inspiraban como la Casa Loma Orchestra (la cual sería el principal modelo a seguir para la banda de Evans en esta época). La banda se daba el lujo de poder tocar nota por nota los arreglos y los solos de los discos de la Casa Loma Orchestra gracias a las precisas y confiables transcripciones de Evans. Luego del boom la banda de Benny Goodman, Evans inició también a transcribir estos arreglos de Fletcher Henderson y Deane Kincaide.

Gil se acercó al sonido de Casa Loma persuadiendo a sus músicos a doblar en una variedad de instrumentos: uno de los saxofonistas tenor de la banda se sentía igualmente a gusto con el tenor y el clarinete

y ocasionalmente tocaba algo de guitarra; otro trompetista dobló con la corneta y el trombón de válvulas; y el baterista doblaba tocando el violín. Gil también instó a su sección de vientos maderas a tocar y comprar flautas, oboes y cornos ingleses. Su uso de instrumentos de viento de madera en el contexto de una banda de baile era casi inaudito en ese momento. Como dijo Jimmy Maxwell (trompetista de la banda de Gil en aquel entonces),

“Gil tenía un don al escribir para diez instrumentistas para que sonara como una banda de doce o quince instrumentistas. El trombón tocaba la cuarta voz del saxo o uno de los saxofonistas llenaba la sección de metales para que tuviéramos todo tipo de colores con el uso de sordinas. Y como saben, Gil fue muy hábil desde el principio en la creación de colores, haciendo hermosos sonidos.” (Crease, 2002).

Los músicos de Gil se enorgullecían especialmente de que la suya era la única banda que no tocaba absolutamente ningún arreglo original, que eran orquestaciones simplificadas de canciones populares. Todos los arreglos de Gil eran especiales, ya sea una partitura completamente original o un arreglo copiado de un disco con todas sus complejidades.

Gradualmente sus arreglos sonaban cada vez más originales. E incluso desde ya, en esta temprana etapa de su carrera Evans había estado escuchando una amplia gama de música clásica y del siglo XX principalmente. Fue particularmente influenciado por la música de compositores impresionistas como Ravel y Debussy y el compositor español Manuel de Falla. Los matices de sus paletas orquestales comenzaron a aparecer gradualmente en la obra de Gil, influencias que veríamos presente en la música de Evans a lo largo de toda su carrera.

**A la segunda etapa nos referiremos como:** El estilo Thornhill, porque esta etapa destaca el trabajo que realizó como arreglista para esta banda. El primer arreglista de la banda de Claude Thornhill fue Bill Borden. En sus inicios esta banda sonaba igual que cualquier otra, pero Claude y Borden rápidamente crearon un

sonido casi orquestal usando cinco o seis clarinetes y secciones mixtas entre los vientos metales y maderas; de la flauta. Con la excepción de los arreglos de Ellington, Strayhorn y Eddie Sauter, el uso de secciones "mixtas" entre metales y maderas; y combinaciones de instrumentos inesperados todavía era inusual; arreglar por secciones ya sea directamente para los metales o los saxofones era la norma en aquel entonces. Otros sonidos que definieron a esta banda, y la hacían una agrupación realmente singular fueron los ingeniosos trémolos de Claude, los brillantes clarinetes al unísono, y los metales sin vibrato que sonaban como cornos franceses (cabe destacar que Borden siempre hacía todo en los arreglos esto bajo las ideas y patrones sugeridos por Thornhill, quien también era arreglista y compositor). Cabe destacar que la banda también podía encender el fuego de cualquier salón de baile con su increíble swing, temas como "The Doll Dance" son la viva prueba.

Comentó Gil: “perseguí a Claude hasta que me contrató como arreglista en 1941” (Crease, 2002), Thornhill contrató a Gil como arreglista adicional. Desde que Gil llegó a la ciudad de Nueva York había dedicado largas horas a estudiar y copiar partituras de la biblioteca de compositores impresionistas como Debussy, Ravel y Mussorgsky, pero nunca había podido aplicar todo lo que había aprendido de estos debido a la índole comercial de sus trabajos anteriores, pero aquí tuvo la oportunidad (Sanborn, Episode 1 Segment 2 of 3 - Birth of the Cool., 2004). Este era el lugar perfecto para Gil. Los elementos del sonido y el estilo de Thornhill: la falta de vibrato, el uso de instrumentos de viento de madera mixtos, el ambiente orquestal, la excelente integración del solista y la banda. Estos elementos se convirtieron en parte integral de la música que Gil desarrolló unos años más tarde y sentaron las bases de lo que luego sería Birth of the Cool (Crease, 2002).

De los arreglos que Gil hizo a Thornhill destacan "Buster's Last Stand", "There's a Small Hotel", "I Don't Know Why", “La Paloma” y "Arab Dance" de El Cascanueces de Tchaikovsky. En esta banda Evans logró lo que siempre había querido lograr con su antigua banda: tocar con precisión, gran entonación y con la gran energía de esta banda. Fue un lugar donde los músicos esperaban este tipo de música innovadora que él quería escribir, y estos a su vez podía ejecutarla tal cual él se la imaginaba; un lugar donde sus superiores

esperaban que el fuera Gil Evans y le motivaban a ir en esa misma dirección que él siempre había querido ir. La banda de Thornhill fue como un laboratorio para Gil, y él la usó bien.

Más adelante, alrededor de 1947, Thornhill ya le había cedido todas sus obligaciones con la banda a Gil debido a la gran confianza que tenía hacia Gil y sus habilidades en ese momento. Gil quería combinar el sonido y las texturas de la banda Thornhill con el be-bop de Parker. Y como “director” de la orquesta de Thornhill, Gil comenzó a encargarse de arreglos a Gerry Mulligan, Johnny Carisi y George Russell, contrató a intérpretes como Lee Konitz, y también agregó cornos franceses y una tuba a la banda. Los cornos franceses y la tuba de Thornhill serían colores esenciales en los lienzos de Gil por el resto de su carrera. Thornhill quería ayudar a sostener las notas del contrabajo con estos instrumentos, ya que no se amplificaba. Pero Gil estaba mucho más interesado en que tocaran pasajes y líneas complejas (un arte que Gil perfeccionaría a lo largo de su carrera y que además de convertiría en una de sus más evidentes marcas de agua en su trabajo).

El estilo Thornhill y el arte único de Gil encajaron a la perfección con sus arreglos bop de "Anthropology" y "Yardbird Suite" de Parker, “Donna Lee” de Miles Davis y "Robbins' Nest " de Sir Charles Thompson. Diseñados para entrelazar el rol del solista con la banda, haciendo lo escrito y lo improvisado indistinguible al oído del oyente. Aquí ya se podía escuchar el nacimiento del Cool desde el vientre del be-bop. Claude le había seguido la corriente a Gil en tocar be-bop para demostrar que se podía hacer bop de manera suave, bella y elegante; pero más tarde le prohibió a Gil que tocara más be-bop en su banda, la verdad no le gustaba en lo absoluto. Evans también arreglo de "Troubadour" (basado en "The Old Castle" de "Pictures at an Exhibition" de Mussorgsky) demostrando que siempre estuvo muy interesado en la música contemporánea sin importar que estilo. Así sería durante toda su carrera.

**A la tercera etapa nos referiremos como:** El estilo Cool, porque esta etapa destaca el trabajo que realizó como arreglista para el noneto de Miles el cuál realizó la grabación del álbum que más tarde se conocería como Birth of the Cool, debido al movimiento del Cool Jazz del cual este noneto fue pionero. La composición

de Davis "Donna Lee", puso a Evans y Davis en un mayor contacto. Como Davis le dijo a Marc Crawford en 1961:

“Él [Gil] estaba pidiendo un lanzamiento de mi tema "Donna Lee". Le dije que podía tenerlo y le pedí que me enseñara algunos acordes y que me dejara estudiar algunas de las partituras que estaba haciendo para Claude Thornhill. Realmente me impresionó el arreglo de “Robbins Nest” que hizo para Claude.” (Crease, 2002).

El Apartamento de Evans se convirtió en un lugar frecuentado por músicos, que sabían que su puerta siempre estaría abierta y eran bienvenidos en cualquier momento, incluso si Evans no estaba en casa. No era poco común que Gil volviera a su casa para ver a Charlie Parker durmiendo mientras otros músicos escuchaban unas LPs y estudiaban partituras de Prokofiev (Davis, Birth of The Cool). A principios de 1948, planes sobre una súper banda comenzaron con Evans, John Carisi, John Lewis, Johnny Mandel, Gerry Mulligan y George Russell (quienes estaban interesados en escribir los arreglos para la misma). Fue Davis, quien hizo realidad el grupo, el sonido único, el enfoque y determinación de Miles atrajeron y convencieron a todos los arreglistas de que el proyecto no era solo otra conversación en el apartamento de Evans. El realmente se encargó de materializar este proyecto de una súper banda. Además, se hizo cargo del proyecto tal y como lo había hecho con la banda de Parker anteriormente, consiguiendo los músicos necesarios para la banda, organizando ensayos, y presentaciones (Troupe, 1990). Mandel había dejó Nueva York para establecerse en Los Ángeles, por lo cual no formó parte de la banda. A pesar del alto nivel de los músicos, mientras ensayaban, a menudo los arreglistas tenían que cantar las partes como querían que se tocaran, o no sabían cómo explicar lo que querían (Crease, 2002). No estaban acostumbrados a este tipo de texturas en un contexto de jazz, ni al formato de la banda. La música de este grupo era como ninguna otra escrita hasta ese momento. Lewis, Carisi, Mulligan, Russell y Evans consideraron esta como una banda de arreglistas experimentales donde podrían probar cosas y aprender.

Miles entonces tocaba con Parker y otros grupos en el Royal Roost, y convenció al propietario de presentar el poco ortodoxo noneto. El grupo tocó dos semanas alternas en el club en septiembre de 1948. Los nombres de los arreglistas se exhibieron de manera prominente en una valla publicitaria afuera del club, gracias a Miles (algo que nadie nunca antes había hecho). La reacción a la banda fue mixta. Sin embargo, la música llamó la atención de Pete Rugolo, compositor innovador y director musical de Capitol Records en Nueva York, y de Walter Rivers, un empleado de Capitol que era primo del fundador Johnny Mercer. Rugolo firmó la banda para grabar 12 pistas. Estas se grabaron en dos sesiones una en 1949 y otra en 1950. Estas grabaciones más tarde se presentarían como el álbum Birth of the Cool de Miles Davis.

Estilísticamente vemos una nueva materialización del jazz que rompe con el jazz prestablecido, el bebop, marcando así una nueva época post-bop. Vemos como se introducen nuevas texturas con fuertes influencias de la música clásica al jazz, una nueva búsqueda musical más melódica (horizontal al contrario de vertical, como se acostumbraba en el bebop que estaba obsesionado con los changes) en el tratamiento de cada instrumento lo que trajo consigo el contrapunto, el deseo de ir hacia una música más elaborada donde el único pilar no fuera la improvisación, sino que existieran varios pilares que coexistieran como uno, el Cool Jazz: el contrapunto con las armonías del be-bop y nuevas combinaciones en cuanto a la orquestación, abrir las puertas jazz a nuevas formas además de la forma de canción y de blues, integrar al solistas y sus solos como partes esenciales y únicas de la pieza, que sean indispensables una de la otra rompiendo esa barrera de lo improvisado y lo escrito en el oído del oyente; cambios de compases; otro importante aspecto era dejar atrás el frenetismo y la agresividad del bop al interpretar (menos acentos en la articulación de todos los instrumentos, menos dropping bombs y más sutiles en la batería, más legato, etc.), logrando así un color cool y relajado incluso en los temas más acelerados (274bpm) como “Move”. Y lo importante en mi opinión el timbre, el sonido suave pastoso, hasta blando podría decirse y esa búsqueda de nuevas texturas (uno de los grandes aportes de Miles a este movimiento). Aunque Miles no era muy respetado como trompetista. La

mayoría de la gente pensaba que no tenía buena técnica. Y así era. No tenía la técnica ideal para Big Band o ese fuerte sonido de viento metal que tenía Dizzy, era algo totalmente diferente. A Evans y los demás les encantó esto. Sabían que él buscaba un sonido que no se había escuchado nunca de una trompeta. Esto agregado al sentido melódico y lírico de Miles, crearon un sonido nuevo no solo para la trompeta de Miles, sino para los músicos que tenían que mezclarse con él, para los arreglistas, y para toda una nueva generación de músicos por venir.

Refiriéndose al noneto de Gil comentó: “Yo no creé el sonido; Claude lo hizo. Hice más o menos emparejar el sonido con los diferentes movimientos de personas como Lester, Charlie y Dizzy en los que estaba interesado.” (Crease, 2002).

A la cuarta etapa nos referiremos como: El estilo Modal, ya que los modos serían los nuevos colores en la paleta de colores de Gil. Al igual que el cool jazz, el jazz modal tuvo también su germen en las discusiones que se desarrollaban en el apartamento de Evans. A finales de la década de 1940 Miles Davis luego de haber experimentado e incursionado en el be-bop de mano Parker, Dizzy y los grandes del movimiento, sabía a pesar de que el bop parecía de posibilidades ilimitadas en las manos de Parker, otros no tenían esta habilidad ilimitada como Parker o Powell y se habían apropiado del lenguaje, sus recursos rítmicos, y armónicos de manera mecánica (Nisenson, 2015). Limitándose así a tocar los cambios y fórmulas que funcionaban sobre las progresiones de acordes “II - V”, sin crear ninguna idea original ni coherente; esclavizando así al be-bop. Por esto Miles le planteo a Russell su necesidad de ver y entender las armonías de una manera que le permitiera más libertad. Sorprendido que alguien del calibre de Miles le dijera esto, Russell vio la necesidad de crear un sistema que respondiera estas necesidades, y brindara estas libertades a los intérpretes del jazz. Así nació varios años más tarde su libro “The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization” (1953), el cual se basaba en la relación que existía entre cada acorde y su modo relacionado. Un concepto totalmente enfocado en la modalidad. Cuenta Russell que:

“[...] tuvimos una plática muy seria sobre la modalidad. [...]. Nos sentamos al piano a tocar acordes. Toqué uno y Miles quiso saber de dónde lo había sacado. Traté de explicarle su procedencia. Miles mostró mucho interés porque para entonces yo podía explicar cualquier acorde en términos del Concepto y mostrar cuál era la escala que lo generaba, una escala que formaba un todo con el acorde. Miles lo entendió. Vio en el Concepto la explicación objetiva de cada acorde y también cómo la música tradicional sobrevalora tanto los aspectos verticales de la armonía como la idea de unidad. Pero la unidad no era un factor. Cuando los músicos hablaban de la armonía se referían a las progresiones de acordes. Ellos ignoraban -y todavía lo hacen- el concepto de verticalidad. Mi Concepto lidio cromático de organización tonal se basa en la unidad que forman acorde y escala. Aquella noche, mientras Miles se adentraba en mi teoría, dijo que, si Bird estuviera vivo, esto lo mataría. Parecía la confirmación que Miles necesitaba para continuar su camino.” (Nisenson, 2015).

Russell también tendría conversaciones similares con Bill Evans, y con Gil Evans. Aunque el mismo Russell confiesa que cuando conoció a Evans quedó inmutado, la forma de Evans tocar evitando las tónicas de los acordes era perfecta para la música modal. El estudio de música clásica contemporánea había llevado a ambos a entender la modalidad hasta cierto punto sin la necesidad del concepto de Russell. Miles, Bill y Gil seguirían discutiendo entre sí la música modal de manera esporádica.

Luego de las grabaciones de Birth of the Cool Gil quedó sin trabajo prácticamente hasta el año 1956, cuando consiguió otro trabajo arreglando a cantantes principalmente. Hal McKusick, le pidió a Gil unos arreglos para su álbum Jazz Workshop inspirado en el noneto (Crease, 2002). El álbum fue grabado por un octeto el 4 de abril de 1956, con dos composiciones originales de Evans y tres de George Russell (arreglos de los respectivos compositores). La calidad del sonido e interpretación en este álbum es mediocre. Sin embargo, la importancia del álbum radica en las composiciones y arreglos que contiene. Por primera vez en el jazz hay una búsqueda deliberada (ya que podemos hablar de casos que podrían describirse como modales,

aunque nunca fueron concebidos como tal, como por ejemplo el caso de algunos vamps) de ese sonido modal. Ninguna casualidad que los primeros fueran Gil y George. Evans inspirado por el blues; Manuel de Falla; los modos, colores, y timbres de la música española gitana de Andalucía presentó por primera vez su composición "Blues for Pablo"; y Russell por su parte demostró los postulados de su teoría a través de sus arreglos y composiciones. Estos arreglos de Evans fueron ampliados el próximo año para Davis en *Miles Ahead* y para Steve Lacy en escenarios orquestales mucho más grandes y complejos. Así, perpetuándose como obras maestras en la historia del jazz.

El productor quedó tan encantado con el trabajo de George que le encargó un LP también llamado *Jazz Workshop*, una muestra viva en carne y hueso de la teoría de Russell en acción (Nisenson, 2015). Grabado el 31 de marzo y el 21 de diciembre de 1956. Fue su álbum debut. George no dudó en llamar a Bill Evans para que tocara el piano. *The Jazz Workshop* fue un precursor de *Kind of Blue* en cierta manera, con piezas basadas en conceptos modales más que en progresiones de acordes. Todas las composiciones y arreglos de este fueron realizadas por Russel.

Gil Evans seguiría aplicando estos conceptos modales a lo largo de su carrera, continuando el siguiente año con Miles en sus álbum *Miles Ahead* (1957), luego con *Porgy & Bess* (1958), *Sketches of Spain* (1950-60) (una exploración de la música clásica y folklórica de España); e incluso en *Kind of Blue* (1959) (influenciado por las ideas de Russel, Miles creó este álbum solo basándose en este concepto modal), un trabajo por el cual rara vez recibe crédito (Nisenson, 2015). Hay que entender que Gil no solo era el arreglista y compositor favorito de Miles, su mejor amigo, sino que además era su musa. Miles sabía que eran un dúo dinámico. Por eso a pesar de que *Kind of Blue* estaba en parte inspirado en la teoría de Russel (quien era amigo de Miles), Miles llama a su amigo Gil como consejero durante las sesiones de grabación del álbum; Gil era la única persona a la que Miles escuchaba en el estudio, a los demás ni les hacía caso. La composición de Miles "So What?" inicia con un dueto entre Bill Evans y Paul Chambers que Gil Evans llevó a la sesión y

resultó ser la parte más difícil. Esta misma introducción fue presentada más tarde por mismísimo Gil y Miles en un especial de televisión de 1959, llamado *The Sound of Miles Davis* (Smight, 1959) en el programa de *The Robert Herridge Theater*, pero esta vez orquestada para la orquesta de jazz de Gil Evans y el sexteto de Miles

Una de las piezas más icónicas de de Evans "La Nevada" se nació en el escenario del club de jazz *Birdland*, y dependía en gran parte de la habilidad de improvisar de los miembros de la banda (Crease, 2002). Esta es una pieza modal que pasa de un acorde menor a uno mayor (Gm9-G), incluye varios motivos orquestados y riffs que fueron introducidos y salidos por el piano de Gil, para guiar al solista. Este tipo de arreglo, que requiere una participación activa de todos los músicos y no solo del solista del momento, se volvería cada vez más común en la obra de Gil. Esta nueva búsqueda de libertades dentro de los arreglos para todos los miembros de la banda de volvería algo cada vez más predominante e importante para Gil a través de la carrera de Gil. Cada vez más la espontaneidad de la música en sí misma sería el combustible de su música (recordemos que el cool, el modal jazz, otros recursos como las deliberadas improvisaciones atonales grupales que venía realizando Mingus desde finales de los años cuarenta, el free jazz que se establecería ese mismo año con el álbum de jazz *The Shape of Jazz to Come* (1959) de Ornette Coleman tenían todas el mismo norte, encontrar esa libertad ideal que debería existir en un contexto de jazz (que debía ser el género más libre sobre todos), y que el be-bop de alguna manera le había arrebatado al jazz. Como si fuera la búsqueda una tierra prometida.

**A la quinta etapa nos referiremos como:** Fusión, por su incorporación de la fusión del rock con el jazz. En la década de los sesenta (1960) el rock ya se había establecido como el género musical del momento. El rockero más influyente en el mundo del jazz fue Jimi Hendrix. Su música era fascinante, improvisada, y moderna. Además, revolucionó el sonido de la guitarra, un nuevo sonido totalmente, y Gil era un cazador de sonidos; naturalmente se vio muy atraído por este (Crease, 2002).

En 1968 Gil trabajó en las sesiones del quinteto de Davis (Davis, Shorter, Hancock, Carter, Williams) para el álbum *Filles de Kilimanjaro*. Aquí ya se escucha un cambio estilístico, con el piano eléctrico de Hancock y el bajo eléctrico de Carter, y un groove que juega con lo funky en la batería. El álbum fue jazz abstracto, rock, psicodelia, free y blues. Estos elementos definieron el ADN de la fusión de jazz y rock. Evans y Davis escuchaban con frecuencia los discos de Hendrix. Davis se había hecho amigo de Jimi recientemente a través de Betty Mabry (futura esposa de Davis). La canción "Mademoiselle Mabry" en el álbum es mensaje subliminal de Evans y Miles para Hendrix; además usaron los acordes de la canción "And the Wind Cries Mary", de Hendrix. Gil dio forma a esta pieza, así como a otras del álbum. Fue co-compositor de "Petits Machins", aunque nunca recibió, ni en las reediciones posteriores de Davis. Esta tiene una frase a 11/4 que se repite cinco veces, aumentando la intensidad antes de abrirse de manera improvisada. Gil la arreglo para su orquesta posteriormente, per llamándola "Eleven", un clásico del repertorio de Gil (Davis fue acreditado como co-compositor en los álbumes de Evans).

La revista *Down Beat* seleccionó *Filles de Kilimanjaro* Disco del Año en 1968. Con la huella de Gil, empujó a Gil y Miles a romper los límites preestablecidos (Crease, 2002). De aquí en adelante, ambos crearon proyectos originales, llenos de controversia, de sonido ecléctico, y enérgico. Muchos acusaron al álbum de que "no era jazz". Aunque *Filles de Kilimanjaro* fue un éxito, la apertura de Evans y Davis a otros géneros, antes considerada su fuerza, ahora se catalogaba de traición. Para Evans y Davis, la mezcla musical potencial podría ser más rica que nunca, con elementos del rock, la música soul, y los nuevos sonidos eléctricos.

Esto es evidente en el álbum *Gil Evans*, un álbum que Gil grabó en 1969, su primer LP nuevo como líder desde *Individualism* (1964). Nuevos instrumentos fueron usados por Gil en este álbum (piano eléctrico, bajo y guitarra eléctrica) marcó una nueva era en su sonido. Usó sonidos de piano eléctrico y guitarra eléctrica al unísono para emular un sintetizador. Estos instrumentos eléctricos les abrieron la puerta a miles de nuevos sonidos, y posibles combinaciones texturas que eran inimaginables unos años atrás. En piezas como "So Long"

(el tributo de Gil en honor a la muerte de John Coltrane en 1967) y "Proclamation", Gil plasma su búsqueda exitosa de esta nueva paleta de colores con la densidad del sonido obtenido, las nuevas texturas resultantes de la combinación de estos nuevos instrumentos con el ya conocido sonido de Gil proveniente de Thornhill, el Cool, y la búsqueda de más libertad en su música; el álbum agita fuertemente el núcleo de la música experimental más exitosa de Gil.

*Gil Evans* (el álbum) no se convirtió en un emblema de la fusión como *In a Silent Way* o *Bitches Brew*, los dos siguientes LP de Davis, pero el álbum de Gil fue fundamental para el nuevo camino que tomaría el jazz en ese momento. Herbie Hancock, cuyo trabajo en este sentido fue muy admirado y emulado, más de una vez se refirió a Gil Evans como el "padre del jazz fusión" (Crease, 2002).

En 1971 Evans grabó un álbum para Capitol. Evans usó sintetizadores por primera vez una sesión como líder y fue uno de los primeros álbumes de "jazz" en incluirlos. Además, Robert Moog le entregó a Gil uno de los primeros mini-Moog, y también experimentó con ring modulators. (Equipos electrónicos utilizados para obtener sonidos metálicos como campanas del piano eléctrico). Aquí grabó nuevos arreglos de "Where Flamingos Fly" y "Hotel Me", arregladas para los nuevos músicos e instrumentos eléctricos de Gil. Encima de todos estos nuevos colores eléctricos, el percusionista brasileño Airto había llegado a Evans (quien recién había trabajado con Miles Davis) que trajo su propio conjunto de colores exóticos, y la esposa de Airto, Flora Purim, (primera vocalista que Gil incluyó en su música); quien con su rango vocal de Flora (cinco octavas) junto con su canto sin palabras funcionó como un instrumento más en la banda. Completada la grabación, Capitol canceló este proyecto y lo engavetó. El álbum fue lanzado en los ochenta (Cuando el jazz fusión era un gran negocio) como *Where Flamingos Fly* en *Artists House* (1981).

En los primeros meses de los 80 en una entrevista, Evans dijo que no había escrito ningún arreglo nuevo durante mucho tiempo. Estaba de vuelta en un período doméstico. Ahora, el jazz fusión era exitoso,

todo un boom, pero no había más innovación. Se había convertido en un género establecido, un área más en un mercado, predecible. Más adelante Gil Lograría hacer arreglos para el reconocido y exitoso roquero Sting.

A lo largo de su carrera musical, Gil Evans constantemente perfeccionó y reinventó su estilo. Algo realmente admirable no solo de un compositor y arreglista, sino que también lo es de cualquier profesional.

Cabe destacar que a pesar de que Gil siempre estaba experimentando una evolución en su estilo y trataba de actualizarse con la música del momento, su proceso no fue como el de otros grandes compositores como Schoenberg que se adentraban al 100% en una nueva faceta de su búsqueda musical casi olvidando por completo el legado que venían creando, en el caso de Gil cada herramienta, técnica, concepto y color que era agregado en cada etapa de su carrera era simplemente eso, y nada más. Todos siempre estaban a su disposición para utilizarlos a su criterio, y así lo hizo.

Ahora que se han sentado las bases históricas y estilísticas alrededor de la vida y obra de Gil Evans, el resto de este estudio se concentra directamente en la música de Evans. Específicamente en el arreglo de la pieza “Moon Dreams de Gil Evans”.

## Análisis de la pieza “Moon Dreams”

### Orígenes de la pieza Moon Dreams

Moon Dreams es una composición musical que nace en 1941 de la pluma del compositor John Chalmers MacGregor (1903-1973), mejor conocido como Chummy MacGregor (Albjerg, 2000); la letra de la misma fue elaborada por el mismísimo Johnny Mercer (1909-1976) (Foundation, The Johnny Mercer Foundation, 2012). La canción pertenece al repertorio de la tradición de Tin Pan Alley, es una balada sentimental en la que no contiene verso. La primera sesión de grabación este tema fue con Capitol Records en 1942. Johnny Mercer dirigió la sesión mientras Martha Tilton interpretaba "Moon Dreams" (Foundation, Twitter, 2018). Más tarde, “Moon Dreams” fue tocada y grabada por la Glenn Miller Army Air Force Band varias veces entre 1944 y 1945. Cabe destacar que Chummy MacGregor fue pianista y uno de los arreglistas de Glenn Miller (1904-1944), de quien también fue un muy buen amigo. Esporádicamente desde 1932 Chummy tocó como pianista de varias orquestas, y desde 1937 se convertiría en pianista de tiempo completo con la orquesta de Miller, hasta 1942.

El primer registro de un arreglo de Evans para la pieza Moon Dreams data de 1947, hecho para la Orquesta de Thornhill. Trabajo destinado para un popurrí titulado “Easy Living Medley” (conformado por: Easy Living / Everything Happens to Me / Moon Dreams) nunca fue grabado por la banda de Thornhill debido a las limitaciones de la tecnología de grabación de la época, pero actualmente podemos escuchar este arreglo de la grabación de la Dutch Jazz Orquesta en su álbum titulado “Moon Dreams: Rediscovered Music of Gil Evans & Gerry Mulligan” (International, 2008) (<https://www.ejazzlines.com>, n.d.). Una interpretación que se realizó a partir del manuscrito original de la partitura de Evans. Esta partitura sirvió de base para la famosa grabación del noneto de Miles Davis. La orquestación incluyó tres flautas, una sección adicional de la orquesta de Thornhill, lo que hace a ambas muy distinguibles (Evans).

La versión de "Moon Dreams" presentada en este análisis musical es la versión concebida por el noneto de Miles Davis en el álbum Birth of the Cool (Mulligan, et al., Birth Of The Cool, 1957), esta es una reducción de Evans para el Noneto. "Moon Dreams" (Crease, 2002). Grabada en la última sesión, el 9 de marzo de 1950, fue por mucho el más ambicioso tema del repertorio de este Noneto y quizás el ejecutado con menos éxito.

El personal de esta grabación estuvo compuesto por Miles Davis (trompeta), J. J. Johnson (trombón), Gunther Schuller (corno francés), Bill Barber (tuba), Lee Konitz (saxofón alto), Gerry Mulligan (saxofón baritono), John Lewis (piano), Al MacKibbon (contrabajo), Max Roach (batería), Gil Evans (arreglista).

En “Moon Dreams” las voces se cruzan y la sonoridad nebulosa se logra con el corno francés y cada instrumento que toca, a veces, en el fondo absoluto de su rango para una tensión adicional. El interludio, que lleva a solos de Mulligan y Konitz, y la coda revelan a Gil como compositor más que como arreglista. Es una puesta en escena de la búsqueda de nuevos sonidos, y la necesidad de Evans de romper las barreras.

## Forma

### Forma de la canción original

Es de prioridad primordial, el estudio de la fuente original de esta melodía, ya que el trabajo de Evans en este caso es únicamente como arreglista, por lo tanto, para el propio estudio de su arreglo se debe tener un conocimiento previo del material original. Esto permite que a través del método de la comparación se puedan identificar de manera específica el trabajo de Evans, estando este conformado por los cambios o modificaciones realizadas, el contenido agregado, el contenido sustraído, y el contenido no modificado,

En la partitura mostrada en la Ilustración 1 se puede observar claramente que la estructura de la pieza “Moon Dreams” consta de cinco frases de ocho compases cada una, y a su vez cada una está compuesta por dos semifrases de cuatro compases donde la primera (cuatro primeros compases de cada frase) siempre actúa como antecedente y la segunda (compases cinco, seis, siete y ocho de cada frase) siempre actúa como consecuente (Albjerg, 2000). Basado en el estudio del material temático podemos ver que esta pieza musical solo contiene tres temas. A estos llamaremos “A”, “B”, y “C” (respectivamente asignando a cada tema una letra según van apareciendo por primera vez en la estructura de la pieza), así todas las frases que comprende esta pieza musical se pueden representar de la siguiente manera: ABA’CC’ ABA’CC’’ (X’= variación de X). Aquí claramente se observa que esta es una forma canción de cuatro partes, donde la forma completa se repite y al final realiza una variación de la C’ para concluir con la pieza (STEIN, 1962). La tonalidad a lo largo de toda la pieza es Re Mayor.

Más adelante se expone detalladamente como Evans logra delinear la forma de la canción claramente a través de la orquestación. Así manteniendo al oyente entretenido, y a la vez enseñándole de manera sutil las partes que conforman la pieza musical que escucha.

Ilustración 1 Copia de la partitura original de “Moon Dreams” con los símbolos de acordes correspondientes a su armonía. Fuente: Warner/Chappell Music Holland B.V. (Albjerg, 2000).

### Forma de la canción “Moon Dreams” en el arreglo de Gil Evans

Luego de haber observado la forma de la canción original, al observar el arreglo de Evans es evidente que el mismo está dividido en dos partes. La primera parte en la cual Evans presenta la canción original tal cual, sin ninguna introducción y luego una coda extendida de dieciocho compases, donde ambas partes son conectadas por un compás que sirve como transición y no forma parte de ninguna de las partes (Albjerg, 2000). De esta manera al representar el arreglo de Evans con letras de ensayo, se observa que las letras ABCDE representan la canción “Moon Dreams” en sí misma y las letras FGH representan la coda extendida que le agrega Evans a este arreglo de esta pieza. Esto se puede observar claramente en la Ilustración 2 en la siguiente página.

A diferencia de como sucede en la concepción original “Moon Dreams”, Evans solo realiza una pasada de la forma evitando así la repetición de la misma, y termina directamente con la melodía plasmada en la segunda casilla de la partitura original (aunque contiene variaciones mínimas en esencia es la misma).

Al contrario de lo que se espera de un arreglista del calibre de Evans por las muchas otras versiones magistrales que ha creado a través de sus arreglos de otras canciones conocidas, el arreglo de la pieza musical “Moon Dreams” de Evans no tiene ningún tipo de introducción musical, sino que inicia directamente con la melodía de la pieza. Se puede pensar que la ausencia de una introducción afectaría de manera formológica el equilibrio de la estructura en general del arreglo, pero esto es algo que Evans logra compensar de manera astuta con la coda extendida que realiza en la segunda parte del arreglo. Agregando así casi unos veinte compases adicionales a los ya preestablecidos cuarenta compases de la melodía antes de la coda. Esta coda tiene un carácter único y se podría decir que logra ser una composición a parte en sí misma, debido a su único color y gran contraste de textura que presenta el arreglo en esta coda. Pasa de una marcada homofonía a convertirse en una prolifero lienzo para la polifonía. La coda revela a Gil como compositor más que como arreglista (Evans). Para crear aún más contraste Evans también cambia la preestablecida estructura de las frases,

pasando así de frases de 8 compases conformadas por dos semifrases de 4 compases (antecedente y consecuente) a una larga frase de dieciocho compases conformada por frases de seis compases; y también crea contrastes con escalas tónicas, utilizando Re mayor para la primera parte y Si frigio la segunda parte.

### Instrumentación

Como ya se ha mencionado anteriormente en este documento, la principal inspiración de los integrantes del noneto de Miles Davis, tanto para los instrumentistas como para los arreglistas, fue la banda de jazz donde trabajaba en aquel entonces Gil, La orquesta de Thornhill. Se sabe a ciencia cierta que esta orquesta contó en su época con unos de los sonidos más singulares, raros y exquisitos entre todas las Big Bands (traducción literal: grandes bandas); y todo esto primordialmente gracias a su inusual instrumentación. Esta contaba con los típicos instrumentos de las grandes orquestas sinfónicas de la tradición clásica como las flautas, los cornos franceses, la tuba, una sección completa de clarinetes entre otros. Evans y los demás integrantes del noneto naturalmente se vieron inclinados a crear una combinación de instrumentos que en un formato reducido lograra emular el sonido de la banda de Thornhill, de aquí surge esta inusual combinación de instrumentos para esta agrupación de jazz. Y, además, por encima de ese hecho, para este caso en específico es bien sabido que el arreglo original de la pieza “Moon Dreams” fue escrito para la banda de Thornhill y no para el noneto (Crease, 2002), esto hace que sea aún más evidente la fiera persecución del noneto de Miles Davis hacia la esencia de la orquesta de Thornhill, su sonido singular.

La instrumentación de la orquesta de Thornhill para el arreglo original de Evans en pieza “Moon Dreams” contó con la siguiente instrumentación: los de vientos madera conformados por tres flautas, un clari-

### Moon Dreams

(Melodía y Acordes del Arreglo de G. Evans)

Johnny Mercer Chummy MacGregor

**A**

Dmaj9 D6 Dmaj9 Gmaj7 Dmaj9 D6 D9

5 Gmaj7 G6 Em7 D A7(#5) Dmaj9 D9

**B**

9 Eb9 D9 Dmaj9

13 Fm7 Bb7 Em7/A A9

**C**

17 Dmaj9 D6 Dmaj9 Gmaj7 Dmaj9 D6 D9

21 Am9 Abm7(b5) G6 C#m7(b5) F#m7(b5)

**D**

25 Em7 Bb7(#5) Bb7(b5) Em7/A Eb7 Eb6 D

29 G% D C9 D6

2 **E**

33 Em7 Bb7(#5) A9 C7(b5) B9 Ab5 B7(b9)

37 Em7 Bb7(#5) Bb7(b5) Em7/A Eb7 D

**F**

41

44

**G**

48

51

**H**

54

57 poco rit. . . .

Ilustración 2: Melodía y acordes, arreglo de Evans para la pieza “Moon Dreams”. Fuente: Elaboración propia.

nete, un saxofón alto que doblaba también con el clarinete, dos tenores que a su vez doblaron con clarinete y clarinete bajo, y el saxo barítono que también doblaba con otro saxofón bajo; en los vientos metales utilizó a tres trompetas, dos cornos franceses, dos trombones, y tuba; y por último en la sección rítmica contó con la típica sección rítmica de las Big Bands de la época guitarra, piano, contrabajo, y batería (https://www.ejazzlines.com, n.d.). Ahora bien, comparando esta instrumentación con la instrumentación que Evans eligió para la reducción realizada de “Moon Dreams” para el noneto de Davis podemos observar lo siguiente, en la sección de vientos madera perdemos toda la variedad de colores característicos de la música sinfónica europea para permanecer con los instrumentos de viento madera más característicos del jazz, los saxofones; en la sección de los vientos metales se mantienen los líderes de cada fila de instrumentos y se elimina al resto; y por último en la sección rítmica, es eliminada la típica guitarra de jazz de las bandas de aquel entonces. Esta fue lo más probable fue una decisión de Miles y no de Evans ya que la guitarra está presente y es utilizada de manera astuta en la basta selección de arreglos y composiciones de Evans (desarrollando así largas relaciones laborales con guitarristas como Kenny Burrell y Barry Galbraith, con quien siempre trabajo desde su tiempo con Thornhill hasta el inició su etapa de fusión donde ya no buscaba colaborar con guitarristas de jazz, sino con guitarristas de rock como Hendrix); al contrario de Davis quien afirmó varias veces que no le gustaba la guitarra de jazz para nada, algo evidente en su discografía que no existe ningún tipo de guitarra en sus discos (Birth of the Cool definitivamente no sería la excepción) hasta el inicio de su etapa de experimentación con el Rock y el Funk debido a la influencia de Hendrix al igual que Evans (Troupe, 1990). Materializándose así el noneto en una reducción de la sección de vientos madera o de saxofones en este caso (saxo alto y barítono), la sección de vientos metal formada por cuatro metales (trompeta, trombón, trompa, tuba), y la sección rítmica de piano, bajo y batería. Como Evans comentaría a menudo más tarde, "La instrumentación fue causada por el hecho de que este era el número más pequeño de

instrumentos que podían obtener el sonido y aún expresar todas las armonías que Thornhill había usado" (Crease, 2002).

### Textura/Armonía

En este arreglo se ve a leguas que Evans emplea el uso de todas las texturas musicales existentes para organizar el contenido rítmico, melódico, y armónico de este arreglo, la monodía, la polifonía, la homofonía y la textura de solo con acompañamiento. De tal magnitud es la genialidad de Evans en esta obra maestra.

Slowly

Alto Sax *mp* *mf p* *f*

Baritone Sax *mp* *mf p* *f*

Trumpet *mp* *mf p* *f*

Horn *mp* *mf p* *f*

Trombone *mp* *mf p* *f*

Tuba *mp* *mf p* *f*

Piano tacet throughout; the original chord names are included for reference.

Dmaj9 D6 Dmaj9 Gmaj7 Dmaj9 D6 D9 Gmaj7 G6

Bass

Ilustración 3: Pag.1, partitura, arreglo de “Moon Dreams”, Evans. Fuente: Birth of the Cool - Hal Leonard (Davis, Birth of The Cool).

Gil inicia de inmediato con el tema A la melodía de la pieza orquestada para los seis vientos del ensamble en estilo concertado, donde la trompeta de Miles lleva la melodía. Sin preámbulos en la primera nota de la melodía Evans realiza su primera re-armonización, en vez de utilizar el acorde de Re mayor, el I (primer grado mayor) de la tonalidad, y que además que es el acorde original de esta pieza, Evans inicia con

un intercambio modal, con el bVI $\text{maj}7$ , Bbmaj7. Utilizando un Drop2 en posición fundamental con la 11# agregada en el tope (que en este caso es también la melodía), y con un double lead para el voicing de este primer acorde y aterriza en un Dmaj7 con un voicing abierto con una quinta en las voces más graves del voicing para dar un sonido más lleno y con peso. Indica al bajista tocar en “double feel” (termino que se usa en el jazz para referirse la manera de tocar de la sección rítmica cuando enfatizan blancas en vez de la negra haciendo parecer que el pulso principal es de la blanca y no el real que es el de la negra), y esto se mantendrá prácticamente en el transcurso de toda la pieza. Estableciendo así el acompañamiento en estilo balada para la sección rítmica.

Luego en el tercer tiempo del segundo compás el estilo orquestado continúa con un acorde de tónica para luego realizar unas aproximaciones a través de movimiento contrario y volver a descansar en la tónica en el siguiente compás. Nuevamente rearmoniza con un Eb7#9 deceptivo y cae IV, Gmaj7 en vez del típico V7/IV. Y continúa en estilo concertado de manera diatónica hasta el compás ocho donde inicia el solo del alto.

Este solo marca el inicio del tema B de la pieza. El solo del alto inicia en la mitad del compás ocho y continúa hasta el compás trece donde volvemos a la homofonía con el estilo concertado. Algo increíble que hace Evans en este momento es que cita o utiliza el tema principal del Concierto para mano izquierda de Ravel para la contra melodía en el acompañamiento de este solo del alto. Además, armoniza esta cita de Ravel las dos veces que aparece en el solo de la misma manera. Con voicings en cuartas a tres partes, primero con el constructo

The image displays a page of a musical score for 'Moon Dreams' by Miles Evans. It features seven staves: Alto, Bari., Tpt., Hn., Tbn., Tuba, and Bs. (Bass). The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics (f, p, mf), articulation (accents), and phrasing slurs. A 'Solo' section is marked for the Alto starting at measure 9. A 'Broadly' section is marked for the Alto starting at measure 13. The bass line includes chord symbols: Em7, D, A7#5, Dmaj9, D9, Eb9, D9, and Eb9. The tuba and bass staves also include chord symbols: D9, Dmaj9, Fm7, and Bb7. The score is arranged for a jazz ensemble and includes a conductor's cue 'Time' at the bottom.

Ilustración 4: Pag.2, partitura, arreglo de “Moon Dreams”, Evans. Fuente: Birth of the Cool - Hal Leonard (Davis, Birth of The Cool).

seis cuatro, y luego para continuar expandiendo el color cuartal aún más, con voicings completamente en cuartas. Aquí también podemos observar como evita la manera más convencional de orquestar y elige a los tres instrumentos más graves que tiene disponibles para armonizar esta contra melodía, así logra gran parte del color nebuloso presente durante todo el arreglo.

Cuando reinicia el tratamiento concertado crea nuevamente unas armonizaciones diatónicas a través del movimiento contrario de las voces contra la voz del bajo. Y continúa con su tratamiento concertado, con la trompeta de Miles llevando de la melodía nuevamente, y en general con los voicings en posición cerrada.

En el compás diecisiete obtenemos volvemos al tema A tal cual lo dicta la forma, aquí para las dos primeras notas de la melodía Evans utiliza el mismo tratamiento armónico y de organización de las voces que al inicio de la pieza, pero esto cambia en el compás dieciocho donde le asigna al corno francés y a la tuba (que lleva la melodía una octava más baja que el corno) la melodía restante del tema A, y eliminando la trompeta del estilo concertado. En el compás diecinueve reutiliza la rearmónización del inicio y del compás diecisiete, el bVIImaj7, el Bbmaj7 para pasar al I. En el compás veintidós la tuba deja de doblar la melodía, aunque sigue como parte del estilo concertado de los vientos, y aparecen en ella líneas contrastantes de relleno para el embellecimiento del acompañamiento

Gunther Schuller (cornista de la grabación de Birth of the Cool) comentó más adelante sobre el álbum “Birth of the Cool”: ““Moon Dreams” de Gil, es probablemente el mayor logro de toda esa serie de piezas” (Schuller & Lovano, 2006). Joe Lovano refiriéndose al álbum Birth of the Cool: “Moon Dreams es una de las melodías más hermosas de Birth of the Cool” (Schuller & Lovano, 2006).

The image displays a musical score for the piece "Moon Dreams" by Miles Davis. It consists of two systems of staves for Alto, Baritone, Trumpet, Horn, Trombone, and Tuba. The first system starts at measure 17, marked with a box containing the number 17. The second system starts at measure 22. The score includes various voicings and dynamics, such as *mp* and *p*. The first system's voicings are: Em7/A, A9, Dmaj9, D6, Dmaj7, Gmaj7, Dmaj7, D6, and D9. The second system's voicings are: Am9, Abm7b5 (Bm6), Gm6, C#m7b5, and F#m7b5. The score also includes performance instructions like "Lead" and "w/Horn".

Ilustración 5: Pag.3, partitura, arreglo de “Moon Dreams”, Evans. Fuente: Birth of the Cool - Hal Leonard (Davis, Birth of The Cool).

The image displays two systems of a musical score for 'Moon Dreams' by Miles Evans. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 30. The score is arranged for Alto, Bari., Tpt., Hn., Tbn., Tuba, and Bs. (Bass).

**System 1 (Measures 25-28):**

- Alto:** Features a 'Solo' section starting in measure 25, marked with a triplet '3' and a 'Soli' dynamic. The music is in a melodic line with a 'cresc.' (crescendo) marking.
- Bari.:** Provides harmonic support with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic and 'cresc.' marking.
- Tpt.:** Plays a 'Solo' section starting in measure 27, marked with 'mp' and 'cresc.'.
- Hn.:** Starts with an 'end lead - 7' and plays a melodic line with a 'p' (piano) dynamic in measure 25, then 'mp' and 'cresc.' in measure 27.
- Tbn.:** Provides harmonic support with a 'p' dynamic in measure 25, then 'mp' and 'cresc.' in measure 27.
- Tuba:** Provides harmonic support with a 'p' dynamic in measure 25, then 'mp' and 'cresc.' in measure 27.
- Bs.:** Provides harmonic support with a 'p' dynamic in measure 25, then 'mp' and 'cresc.' in measure 27. Chord symbols are indicated below the staff: Em7, Bb7#5, Bb7b5, Em7/A, Eb7, Eb6, D.

**System 2 (Measures 29-30):**

- Alto:** Continues the melodic line with a 'ff' (fortissimo) dynamic.
- Bari.:** Continues the melodic line with a 'ff' dynamic.
- Tpt.:** Continues the melodic line with a 'ff' dynamic.
- Hn.:** Continues the melodic line with a 'ff' dynamic.
- Tbn.:** Continues the melodic line with a 'ff' dynamic.
- Tuba:** Continues the melodic line with a 'ff' dynamic. A '6' (sixteenth note) marking is present in measure 30.
- Bs.:** Provides harmonic support with a 'ff' dynamic. Chord symbols are indicated below the staff: G9, D.

En el compás 25 Evans hace uso de simples recursos para destacar que llegamos a un Nuevo tema de la pieza, el tema C. Aquí crea un solo de alto nuevamente, el cual está acompañado únicamente por el corno y el trombón, donde simplemente delinea la armonía con los tonos guías de los acordes. Dos compases más tarde inicia un soli donde la trompeta, el alto y el barítono tocan al unísono y para equilibrar este el gran sonido de este unísono Evans agrega la tuba al acompañamiento que ya venían realizando el corno y el trombón, tocando la escala de tonalidad de la pieza, Re Mayor, de manera ascendente, armonizada diatónicamente con estructuras de triadas abiertas en búsqueda de un gran sonido con esa quinta que es constante en cada una de ellas. Así logra darle a la pieza mucho más tamaño y tridimensionalidad debido al gran contraste que ha construido tanto verticalmente con el ritmo de ambas partes (un estilo muy contrapuntístico), y horizontalmente con el solo de alto del cual nació este soli.

Luego en el compás 29 la trompeta toma la melodía nuevamente, de manera muy sutil ya que la transición se realizó de solo de alto a unísono de trompeta, alto, y barítono a él solo de trompeta que ahora vemos. Aquí decide acompañar con una textura polifónica, desarrollando un motivo a de segundas a través de la imitación, para en el compás 30 volver a otra contra melodía armonizada en cuartas iniciando nuevamente con el constructo seis cuatro para pasar a cuartas completamente. Aquí Evans inicia a hacer algo con la tuba que es muy característico de su manera de arreglar, escribir líneas complejas tanto rítmico como melódicamente a los instrumentos graves como la tuba, el bajo los cornos; y esto es algo con lo que Evans viene jugando durante todo el arreglo de manera muy sutil en uno que otro lugar como en los compases trece y, cuarenta y tres, pero aquí ya entra de lleno con este tratamiento inusual de la tuba. Creando así una textura bien aérea, con nada de la rigidez o el peso que te transmite normalmente la tuba. Este tratamiento de la tuba solo se extiende por dos compases.

Ilustración 6: Pag.4, partitura, arreglo de "Moon Dreams", Evans. Fuente: Birth of the Cool - Hal Leonard

(Davis, Birth of The Cool).

The image displays a musical score for the piece "Moon Dreams" by Miles Evans. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Alto, Bari., Tpt., Hn., Tbn., Tuba, and Bs. The Alto part is marked "distant - non vib.". The Bari. part has a dynamic marking of *f*. The Tuba part has a dynamic marking of *f*. The Bs. part has chord symbols *C9* and *D6*. The second system starts at measure 33 and includes staves for Alto, Bari., Tpt., Hn., Tbn., Tuba, and Bs. The Alto part has a dynamic marking of *mf cresc.*. The Bari. part has a dynamic marking of *mf cresc.*. The Tpt. part has a dynamic marking of *mf cresc.*. The Hn. part has a dynamic marking of *mf cresc.*. The Tbn. part has a dynamic marking of *mf cresc.*. The Tuba part has a dynamic marking of *mp*. The Bs. part has a dynamic marking of *mf cresc.*. Chord symbols are provided for the bass line in the second system: *Em7*, *Bb7#5*, *Bb7b5*, *A9*, *C7b5*, *B9*, *A(b5)*, *B7b9*, *Em7*, *Bb7#5*, *Bb7b5*.

Ilustración 7: Pag.5, partitura, arreglo de "Moon Dreams", Evans. Fuente: Birth of the Cool - Hal Leonard (Davis, Birth of The Cool).

En el compás treinta y uno Evans elige un acorde muy interesante, un voicing de tipo frigio con esa marcada novena bemol, la nota característica de este modo. Donde desde ya muestra sus influencias españolas de De Falla, la música flamenca. Algo que sería cada vez más predominante en su música a lo largo de su carrera. Esta re-armonización prepara para llegar a la última sección de la pieza original que inicia en el compás treinta y tres.

Esta última frase de la pieza original que se plasma en la sección E (letra de ensayo). Evans presenta este tema con un solo de barítono (el tema C'). Aquí Evans va reintroduciendo cada voz de cada instrumento como si fuere un efecto domino, una ficha cae, y casusa que caiga la próxima infinitamente hasta que caen todas. Así, se introducen nuevamente todos los vientos en esta sección en los primeros cuatro compases de esta frase, delineando nuevamente la armonía a través de tonos guías.

En la segunda semifrase (en la siguiente página Ilustración 8) de esta frase de esta sección E Evans le escribe la melodía a la trompeta, retomando el estilo concertado nuevamente en los próximos dos compases, terminar con el final majestuoso de la melodía de "Moon Dreams" en una textura polifónica nuevamente en el compás treinta y nueve, llena de material imitativo, para pasar a una textura homofónica en el cuarenta y a otra monódica en el cuarenta y uno. Este compás cuarenta y uno sirve totalmente como un compás de transición este no pertenece ni a la primera ni a la segunda parte del arreglo, es el puente entre ambas partes; siendo F# la nota que representa este puente y funciona como nota de pivote entre ambas partes, la primera parte en Re mayor y la segunda en Si frigio.

En esta nueva parte que inicia en el compás cuarenta y dos la textura predominante es la polifonía, existe una modulación de centro tonal, de D a B, y cambia totalmente el sistema por el que se forja la música, ahora en esta nueva parte tenemos una armonía predominantemente modal a diferencia de la armonía funcional que era predominante en la primera parte de la pieza.

Musical score for Illustración 8, measures 38-41. The score is for Alto, Bari., Tpt., Hn., Tbn., Tuba, and Bs. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamic is *f*. Chords indicated at the bottom are Em7/A, Eb7, and D. There are various musical notations including slurs, ties, and fingerings (1, 3, 6, 5).

Musical score for Illustración 8, measures 42-45. The score is for Alto, Bari., Tpt., Hn., Tbn., Tuba, and Bs. The dynamic is *ff*. The instruction "poco a poco dim. to end" is written above measure 42. The instruction "arco" is written below the Bass line in measure 44. There are various musical notations including slurs and ties.

Musical score for Illustración 9, measures 46-49. The score is for Alto, Bari., Tpt., Hn., Tbn., Tuba, and Bs. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamic is *f*. The instruction "Solo" is written above the Horn line in measure 48. A box containing the number "48" is placed above the Alto line in measure 48. There are various musical notations including slurs, ties, and fingerings (5).

Musical score for Illustración 9, measures 50-53. The score is for Alto, Bari., Tpt., Hn., Tbn., Tuba, and Bs. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamic is *f*. There are various musical notations including slurs and ties.

Ilustración 8: Pag.6, partitura, arreglo de “Moon Dreams”, Evans. Fuente: Birth of the Cool - Hal Leonard (Davis, Birth of The Cool).

Ilustración 9: Pag.7, partitura, arreglo de “Moon Dreams”, Evans. Fuente: Birth of the Cool - Hal Leonard (Davis, Birth of The Cool).

El final de la primera parte del arreglo, en el final del tema C', tanto la melodía original como el arreglo de Evans terminan esta melodía en la nota F#, la tercera de la tonalidad. Evans astutamente aprovecha esta prolongada nota, que ya de manera natural le da un final majestuoso a la pieza y la extiende aún más, creando otra capa de este mismo F# con el alto, en la misa octava que la trompeta. Creando así este efecto monódico antes mencionado, que da una sensación de completo vacío donde lo anterior ha concluido y no se sabe que va a pasar. Así Evans se da la oportunidad en su arreglo, y el mismo crea el escenario para poder desarrollarse tan libremente componiendo esta segunda parte. Esta nota, el F# la mantiene como un pedal luego en la segunda parte del arreglo. Durante los primeros siete compases de esta parte (la primera frase completa de seis compases y el inicio de la segunda frase de seis compases).

Aquí se encarga de inmediato de dejar claro que Si es nuestro nuevo centro de gravedad. También, sin tiempo que perder Evans inicia con una de las texturas más exquisitas de este arreglo, le asigna nuevamente la melodía al alto, crea una línea independiente para el bajo que orquesta al unísono con el barítono, la tuba, y el contrabajo con el arco; crea una melodía muy singular tanto melódica como rítmicamente que le asigna al trombón y encima de todo esto crea unos pads para delinear las cualidades más significativas y reconocibles del modo frigio, junto a unos movimientos cromáticos para darle más riqueza y movimiento a la nueva sección. Creando así una amalgama de texturas homofónicas y polifónicas.

Cuando inicia la segunda frase en el compás cuarenta y ocho Evans cambia el tratamiento orquestal, como es de esperarse ya que en cada frase que pasa se toma el detalle de dejarle saber al oyente que la pieza está en una nueva parte y que evoluciona, y el mensaje lo envía por medio de la orquestación. A partir de este compás inicia a reunificar rítmicamente las voces para crear un mayor sentido de unidad en búsqueda de un color más homofónico, delegándole las pequeñas contramelodías al Corno. Con estos motivos de las contramelodías del corno Evans anticipa la melodía de la trompeta en el compás cuarenta y ocho, donde

Ilustración 10: Pag.8, partitura, arreglo de "Moon Dreams", Evans. Fuente: Birth of the Cool - Hal Leonard (Davis, Birth of The Cool).

Evans regresa a un tratamiento más polifónico para terminar con un acorde de B, algo característico del modo frigio español.

## Conclusión

El hecho de que Evans solo haya sido responsable por la confección de apenas dos arreglos para el álbum *Birth of the Cool* del noneto de Davis a pesar de que él era el mayor y el que tenía más experiencia trabajando como arreglista entre los arreglistas que participaron en este proyecto deja mucho que decir de Evans. No era para nada mediocre, y meditaba meticulosamente cada nota que escribía en sus arreglos repetidas veces. Y así lo confirmó Miles Davis cuando dijo: *“Pero por esta época, Gil entró en una depresión en la escritura musical. Le tomaba una semana escribir ocho compases. Al final lo logró y pudo escribir... ‘Moon Dreams’ y algunas cosas para ‘Boplicity’.”* (Troupe, 1990).

Es increíble la manera en que Evans puede brindarle al oyente una experiencia en la cual sus sentidos se mantienen activos de manera comprometida a cada momento desde el inicio de la melodía de ‘Moon Dreams’ hasta el último sonido que emite el noneto en la grabación. Y esto lo logra a través del detalle, de como juega con las texturas, la orquestación, rearmonizaciones y como se abstiene de repetir algo tal cual lo hizo anteriormente sin dejar que pierda el sentido y la cordura el todo del arreglo en sí mismo.

Este arreglo de ‘Moon Dreams’ es un gran ejemplo del trabajo de Evans porque ya desde una época tan temprana en su carrera como arreglista anticipa muchas las cosas que más adelante manifestarían en su carrera como características definitivas de la misma como: las colaboraciones con Miles, el jazz modal, la búsqueda de texturas polifónicas que luego en su carrera se traducen al colectivismo en la improvisación en el transcurso de los arreglos que realizaría más adelante, al contrario de lo que vemos en la coda de ‘Moon Dreams’ donde meticulosamente controla todo factor que pueda suceder en esta coda y en arreglo completo

sin dejar nada al azar (al punto que ni siquiera el usual espacio para la improvisación de un solista es concebido por Evans).



# PROYECTO DE GRADO



## Proyecto de Grado

### Definición y contenido

El proyecto de grado tiene como objetivo principal el presentar un conjunto de 9 piezas musicales (tanto arreglos como composiciones) una muestra viva de las habilidades y competencias que cada individuo ha sido capaz de desarrollar dentro de las tantas disciplinas en las que se enfoca la Licenciatura en Música Contemporánea, mención Composición Arreglo y Producción (CAP) de la Universidad Pedro Henríquez Ureña (UNPHU). Los diferentes estilos musicales en los que se enfocaran cada una de las composiciones o arreglos musicales son los siguientes:

1. Fuga a Cuatro Voces
2. Composición y arreglo para Big Band
3. Arreglo multiparte (4 o más voces) para un conjunto vocal a capela
4. Composición corta para orquesta sinfónica estándar
5. Arreglo para orquesta de cuerdas con sección rítmica
6. Arreglo de una canción popular para sección rítmica extendida
7. Composición para una escena de un filme de cine
8. Jingle
9. Tema y variaciones

## Fuga a cuatro voces para piano

La fuga demuestra diferencias de carácter entre el sujeto y el contra sujeto, la capacidad del compositor para mantener un pensamiento musical coherente de principio a fin utilizando los dispositivos contrapuntísticos de stretto, episodios, etc.

# Fuga a 4 Voces

Trabajo Final  
(Exposición, Desarrollo y Coda con Estreto)

Roque Deschamps  
17-0726

♩ = 60

Measures 1-3 of the fugue. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a complex melodic line with many accidentals, while the left hand is mostly silent.

Measures 4-5 of the fugue. The right hand continues with intricate melodic patterns, and the left hand begins to play a simple accompaniment.

Measures 6-7 of the fugue. The right hand's melody becomes more rhythmic, and the left hand's accompaniment becomes more active.

Measures 8-9 of the fugue. The right hand's melody continues with complex intervals, and the left hand provides a steady accompaniment.

© Emmanuel Roque Deschamps

# Fuga a 4 Voces

2

Measures 10-11 of the fugue. The right hand features a melodic line with a repeat sign, and the left hand continues with its accompaniment.

Measures 12-13 of the fugue. The right hand's melody continues with complex intervals, and the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 14-15 of the fugue. The right hand's melody continues with complex intervals, and the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 16-17 of the fugue. The right hand's melody continues with complex intervals, and the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 18-19 of the fugue. The right hand's melody continues with complex intervals, and the left hand provides a steady accompaniment.

Fuga a 4 Voces

3

20

Musical notation for measures 20-22. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a fugue. The treble staff has a melodic line with many ornaments and grace notes, while the bass staff provides a rhythmic and harmonic foundation.

23

Musical notation for measures 23-25. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with intricate counterpoint and rhythmic patterns. The treble staff shows a melodic line with various intervals and ornaments, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

26

Musical notation for measures 26-28. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff provides a harmonic support.

29

rit. . . . .

Musical notation for measures 29-31. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music concludes with a deceleration, indicated by the 'rit.' marking. The treble staff features a melodic line with a fermata over the final note, and the bass staff ends with a sustained chord.

## Composición y arreglo para Big Band

Esta composición esta inspirada en mi experiencia viviendo como estudiante de intercambio en Alemania. Esta fue una experiencia que me marcó de manera significativa, y fue como un sueño del que nunca quieres despertar, de ahí el nombre de esta: "Oneironaut in HH". Un oneironauta es aquel soñador consciente de que está soñando y puede ejercer cierto grado de control sobre los personajes, la narrativa o el entorno del sueño dentro de un sueño lúcido. Y HH que es una abreviación utilizada para Hamburgo, la ciudad donde estudié en Alemania.

La instrumentación: 4 trompetas, 3 trombones, 1 trombón bajo, 5 saxos (2 sopranos doblando flauta, 2 tenores y saxo barítono, piano, bajo o contrabajo, batería y guitarra eléctrica.

Concert Score

# Oneironaut In Hamburg

Comp. & Arr. by Emmanuel Roque Deschamps

**A** ♩ = 165

1 2 3 4 5 6 7

Soprano 1  
Soprano 2  
Tenor 1  
Tenor 2  
Bari. Sax.  
Trumpet 1  
Trumpet 2  
Trumpet 3  
Trumpet 4  
Trombone 1  
Trombone 2  
Trombone 3  
Bass Trombone  
Guitar  
Piano  
Acoustic Bass  
Drums

The score is for a concert piece in 7/4 time, marked with a tempo of 165. It features a variety of instruments: Soprano 1 and 2, Tenor 1 and 2, Bari. Sax., Trumpet 1-4, Trombone 1-3, Bass Trombone, Guitar, Piano, Acoustic Bass, and Drums. The piano part includes chord markings: Abm, Fm/Ab, Ebm/Ab, and Fm/Ab. The guitar part includes a 'Ped.' marking. The score is divided into seven measures, with a section marker 'A' at the beginning.

2

Concert Score - O. in HH

8 9 10 11 12 13 14 15

Sop. Sax. *mf*

Sop. Sax. *mf*

Tenor 1

Tenor 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3 *p*

Tpt. 4 *p*

Tbn. 1 *p* Bucket

Tbn. 2 *p* Bucket

Tbn. 3 *p* Bucket

B. Tbn. *p* Bucket

J. Gtr. *p* B D $\flat$  Fm E E $\flat$ m E $\flat$ (add $\flat$ sus4) B $\flat$ m Cm A $\flat$ m G $\flat$ major( $\sharp$ 5) A $\flat$ m $\flat$  A/A $\flat$

Pno. *p* B D $\flat$  Fm E E $\flat$ m E $\flat$ (add $\flat$ sus4) B $\flat$ m Cm A $\flat$ m G $\flat$ major( $\sharp$ 5) A $\flat$ m $\flat$  A/A $\flat$

A. Bass

Dr. (Mallets) Lightly - Cymbal Swells *p*

Concert Score - O. in HH

**B Sarandunga**

16 17 18 19 20 21 22

Sop. Sax.

Tenor 1

Tenor 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

J. Gtr.

Pno.

A. Bass

Dr.

Hi-Hat  
Crash  
Kick Drum





6

Concert Score - O. in HH

**D Sarandunga** *mf* *g<sup>no</sup>*

40 41 42 43 44 45 46

Fl.

Sop. Sax.

Tenor 1

Tenor 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

J. Gtr.

Pno.

A. Bass

**D Sarandunga**

Dr.

senza sord. *mf*

senza sord. *mf*

senza sord. *mf*

senza sord. *mf*

Abm E/A<sup>b</sup> Ab/B<sup>b</sup> Eb/F Emaj<sup>9</sup> A/G Bmaj<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G/A Abm/E<sup>b</sup> Abm/E Abm/D<sup>b</sup> Abm/E<sup>b</sup>

Abm E/A<sup>b</sup> Ab/B<sup>b</sup> Eb/F Emaj<sup>9</sup> A/G Bmaj<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G/A Abm/E<sup>b</sup> Abm/E Abm/D<sup>b</sup> Abm/E<sup>b</sup>

Abm E/A<sup>b</sup> Ab/B<sup>b</sup> Eb/F Emaj<sup>9</sup> A/G Bmaj<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G/A Abm/E<sup>b</sup> Abm/E Abm/D<sup>b</sup> Abm/E<sup>b</sup>

Concert Score - O. in HH

47 48 49 50 51 52 53

Fl.

Sop. Sax.

Tenor 1

Tenor 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

J. Gtr.

Pno.

A. Bass

Dr.

Soprano Saxophone

*mf*

*f*

senza sord.

Abm E/Ab Eb/G Emaj7 Dbm7 Bbm7 Gbmaj13 Gm7 Am7 Abm/Eb Abm/E Abm/Db Abm/Eb

Abm E/Ab Eb/G Emaj7 Dbm7 Bbm7 Gbmaj13 Gm7 Am7 Abm/Eb Abm/E Abm/Db Abm/Eb

Abm E/Ab Eb/G Emaj7 Dbm7 Bbm7 Gbmaj13 Gm7 Am7 Abm/Eb Abm/E Abm/Db Abm/Eb

8

Concert Score - O. in HH

54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64

Sop. Sax. *p* *mf* *f* *mf*

Sop. Sax. *p* *mf* *f* *mf*

Tenor 1 *p* *mf* *f* *mf*

Tenor 2 *p* *mf* *f* *mf*

Bari. Sax. *p* *mf* *f* *mf*

Tpt. 1 *p* *mf*

Tpt. 2 *p* *mf*

Tpt. 3 *p* *mf*

Tpt. 4 *p* *mf*

Tbn. 1 *p* *mf*

Tbn. 2 *p* *mf*

Tbn. 3 *p* *mf*

B. Tbn. *p* *mf* *f*

J. Gtr. -

Pno. - *f*

A. Bass *p* *mf* *f*

Dr. (Mallets) *p* (Sticks) *mf*

*Abm7* *A(sus2)/E* *Abm7* *Dmaj7(omits)* *Abm7* *D<sup>b</sup>13(sus4)*

Concert Score - O. in HH

65 66 67 68 69 70 71

Sop. Sax. *mf* *f* *mf*

Tenor 1

Tenor 2

Bari. Sax. *mf* *f* *mf*

Tpt. 1 *mf* *p*

Tpt. 2 *mf* *p*

Tpt. 3 *mf* *p*

Tpt. 4 *mf* *p*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn. *mf* *f* *mf*

J. Gtr.

Pno. *mf* *f* *mf*

A. Bass *mf* *f* *mf*

Dr. (SIMILE)

10 **Solo** Concert Score - O. in HH

72 73 74 75 76 77 78 79

Sop. Sax. *f* Play Only First Time

Sop. Sax. *f* Play Only First Time

Tenor 1 *f* Play Only First Time

Tenor 2 *f* Play Only First Time

Bari. Sax. *f* Play Only First Time

Tpt. 1 *f* Play Only First Time

Tpt. 2 *f* Play Only First Time

Tpt. 3 *f* Play Only First Time

Tpt. 4 *f* Play Only First Time

Tbn. 1 *f* Play Only First Time

Tbn. 2 *f* Play Only First Time

Tbn. 3 *f* Play Only First Time

B. Tbn. *f* Play Only First Time

J. Gtr. *f* Guitar or Piano Solo  $A\flat m^7$   $E m^7$   $E\flat^7$   $D m^7$

Pno. *f* Guitar or Piano Solo  $A\flat m^7$   $E m^7$   $E\flat^7$   $D m^7$

A. Bass *f*  $A\flat m^7$   $E m^7$   $E\flat^7$   $D m^7$

Dr. **Solo**

Concert Score - O. in HH

80 81 82 83 84 85 86

Sop. Sax. Sop. Sax. Tenor 1 Tenor 2 Bari. Sax. Tpt. 1 Tpt. 2 Tpt. 3 Tpt. 4 Tbn. 1 Tbn. 2 Tbn. 3 B. Tbn. J. Gtr. Pno. A. Bass Dr.

1. 2. Open

$B\flat$ maj7  $A$ m7  $A\flat$ m/E  $A\flat$ m/E $\flat$   $A\flat$ m/D $\flat$   $A\flat$ m/C $\flat$   $A\flat$ m/D $\flat$   $A\flat$ m/C $\flat$

12 Concert Score - O. in HH

87 **F** 88 89 90 91 92 93 94

Sop. Sax. - - - - -

Sop. Sax. - - - - -

Tenor 1 - - - - -

Tenor 2 - - - - -

Bari. Sax. - - - - -

Tpt. 1 - - - - -

Tpt. 2 - - - - -

Tpt. 3 - - - - -

Tpt. 4 - - - - -

Tbn. 1 - - - - -

Tbn. 2 - - - - -

Tbn. 3 - - - - -

B. Tbn. - - - - -

J. Gtr.  $A\flat m^7$   $G\flat/A\flat$   $E/A\flat$   $E\flat/A\flat$

Pno.  $A\flat m^7$   $G\flat/A\flat$   $E/A\flat$   $E\flat/A\flat$

A. Bass  $A\flat m^7$   $G\flat/A\flat$   $E/A\flat$   $E\flat/A\flat$

Dr. **F**

Concert Score - O. in HH

95 **G** 96 97 98 99 100 101

Sop. Sax. -

Sop. Sax. -

Tenor 1 *mf*

Tenor 2 -

Bari. Sax. -

Tpt. 1 -

Tpt. 2 -

Tpt. 3 -

Tpt. 4 -

Tbn. 1 *mf* Bucket

Tbn. 2 *mf* Bucket

Tbn. 3 *mf* Bucket

B. Tbn. *mf* Bucket

J. Gtr. *mf* Abm Fm/Ab Ebm/Ab Abm Fm/Ab Ebm/Ab

Pno. Abm Fm/Ab Ebm/Ab Abm Fm/Ab Ebm/Ab

A. Bass Abm Fm/Ab Ebm/Ab Abm Fm/Ab Ebm/Ab

Dr. **G** (SIMILE)

Concert Score - O. in HH

102 103 104 105 106 107 108 109

Sop. Sax. *mf cresc.*

Sop. Sax. *mf cresc.*

Tenor 1 *mf cresc.*

Tenor 2 *mf cresc.*

Bari. Sax. *mf cresc.*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3 *p*

Tpt. 4 *p*

Tbn. 1

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *p*

B. Tbn. *p*

J. Gtr.

Pno.

A. Bass

Dr.

B D $\flat$  Fm E E $\flat$ m E $\flat$ (add $\flat$ 9sus4) B $\flat$ m Cm A $\flat$ m G $\flat$ maj7(#5) A $\flat$ m $\flat$  A/A $\flat$

B D $\flat$  Fm E E $\flat$ m B B $\flat$ m Cm A $\flat$ m G $\flat$ maj7(#5) A $\flat$ m $\flat$  A/A $\flat$

\*

Concert Score - O. in HH

110 **H** 111 112 113 114 115 116

Sop. Sax. *p* *mp*

Tpt. 1 Cup mute *p* *mp*

Tpt. 2 Cup mute *p* *mp*

Tpt. 3 Cup mute *p* *mp*

Tpt. 4 *p* *mp* Cup mute

Tbn. 1 *mf* *p* *f* *mf*

Tbn. 2 *mf* *p* *f* *mf*

Tbn. 3 *mf* *p* *f* *mf*

B. Tbn. *mf* *p* *f* *mf*

J. Gtr. *mf* Abm A/Ab B/Ab C/Ab Db/Ab B/Ab Fm/Ab Ebm/Ab A/Ab Abm A/Ab B/Ab C/Ab Db/Ab B/Ab Fm/Ab Ebm/Ab

Pno. *mf*

A. Bass *mf* Abm A/Ab B/Ab C/Ab Db/Ab B/Ab Fm/Ab Ebm/Ab A/Ab Abm A/Ab B/Ab C/Ab Db/Ab B/Ab Fm/Ab Ebm/Ab

Dr. **H** (SIMILE)

Concert Score - O. in HH

117 118 119 120 121 122 123 124 125

Sop. Sax.  
Sop. Sax.  
Tenor 1  
Tenor 2  
Bari. Sax.

Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Tpt. 4

Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
B. Tbn.

J. Gtr.  
Pno.  
A. Bass  
Dr.

*ppp* *mf*

A B

*f* (SIMILE)

Fm E Ebm G+ B Bbm Cm Abm Gbmaj7(#5) Abm9/6

## Arreglo de multiparte (4 o más voces) para un conjunto vocal a capela

El arreglo vocal incluye una introducción y una coda. Se presenta en un formato de “partitura abierta” con una reducción de piano en la parte inferior de cada sistema. La parte del piano debe estar etiquetada como “For rehearsal only” (“Solo para ensayo”). El arreglo se adherir a las reglas estándar de nomenclatura con respecto a la colocación de dinámicas, articulaciones y letras.

Este arreglo de la pieza “Lush Life” de Billy Strayhorn está arreglado para 2 sopranos, 2 contraltos, 2 tenores, y 2 bajos (SSAATTBB).

Vocal Score **Lush Life**  
SSAATTBB, unaccompanied

Arrangement by  
Roque Deschamps

Words and Music by  
Billy Strayhorn

**Intro** Freely *mp* *f* *ff*

SOPRANO 2  
Da du ba di da *dolce*  
*mf*

ALTO SOLO  
*p* *f* *ff*

ALTO 2  
Da du ba di da

TENOR 2  
Da du ba di da

BASS 2  
Da du ba di da Du *dolce*  
*mf*

(For rehearsal only)

**A** Freely *Andante* *p* *accel.* *p*

S. 2  
Oo Oo Aa

A. S.  
use to vi-sit all the ve ry gay pla-ces, Those come what may pla ces where one re - la -xes on the ax -is of the

A. 2  
Oo Oo Aa

T. 2  
Oo Oo Aa

B. 2  
Doo Doo Aa

**A** Freely *Andante* *p* *accel.* *p*

*D<sup>b</sup>6* *C<sup>b</sup>9* *D<sup>b</sup>maj7* *C<sup>b</sup>9* *D<sup>b</sup>maj7* *accel.* *C<sup>b</sup>9* *D<sup>b</sup>maj7* *E<sup>b</sup>m7* *Fm7* *F<sup>#</sup>m7*

This Arrangement © Copyright 2020 Emmanuel Roque Deschamps

Vocal Score - Lush Life

2

S. 1  
Oo life Aa O hmm *rit.* *p*

A. S.  
wheel of life to get the feel of life from jazz and cock-tails *f molto espress.* *p* ALTO SOLO ENDS

A. 2  
Oo life Aa *p*

T. 2  
Oo life Aa Oh hmm *p*

BASS SOLO  
The *mf*

B. 1  
Doo life Aa Oh Doomm *p*

*Abm7* *E13(#11)* *E<sup>b</sup>13(#11)* *D13(#11)* *rit.* *G<sup>b</sup>13(#11)* *Fm9* *f* *A<sup>b</sup>7(b5)* *B<sup>b</sup>7(b5)* *C7(b5)* *D7(b5)* *Dm9/6* *Cmaj7(#5)* *p* *mf*

10

S. 2  
Oo Oo

A. 2  
Oo Oo ALTO SOLO TOGETHER AGAIN

T. 2  
Oo Oo

BASS SOLO  
girls I knew had sad and su-len gray fa - ces With dis - tin - gue tra - ces that used to *f*

B. 2  
Oo Oo *p*

*D<sup>b</sup>9/6* *C<sup>b</sup>9* *B<sup>b</sup>m7* *A<sup>b</sup>maj7(#5)* *C<sup>b</sup>(add9)/A* *D<sup>b</sup>maj7(#5)* *D<sup>b</sup>maj7(add13)* *C<sup>b</sup>7* *C<sup>b</sup>9* *f*

Vocal Score - Lush Life

3

13 *rit.*

With BASS SOLO

S. 1  
be there, you could see where they'd been washed a - way Oo

A. 1  
Aa Oo

T. 1  
Aa Oo

BASS SOLO

With SOPRANO

B. 2  
be there, you could see where they'd been washed a - way by too ma - ny

Da Da Da Da Da Da Doo

*rit.*

D<sup>b</sup>maj7 Gmaj7 Cmaj7 B<sup>b</sup>maj7 Am<sup>9</sup> A<sup>b</sup>m7 D7(#11)

Vocal Score - Lush Life

4

18 **B** *Espressivo con moto*

S. 1  
you came a-long with your si ren song to tempt me to mad-ness Aa Aa *mf*

A. 1  
Aa De Aa Aa *mf*

T. 1  
Aa Doo De Aa I thought for a while that your poi- nant smile was *mf*

B. 1  
Doo De Aa Doo *mf*

**B** *Espressivo con moto*

Fm Fm(maj7) Fm7 Fm6 Fm(add9) Gm7(b5) C7(b9) Fm Fm(maj7) Fm7 Fm6

15 *f* *tutti* *faster*

S. 1  
Thru the day Aa twelve o' - clock tales. Da doo ba Then *f*

A. 1  
Thru the day Aa twelve o' - clock tales. Da ba de *f*

T. 1  
Thru the day Aa twelve o' - clock tales. Da De *f*

BASS SOLO

B. 2  
Thru the day Aa twelve o' - clock tales. Da De *f*

*f* *tutti* *faster*

G7(sus4) Emaj9 Fm7 D7(#11) D<sup>b</sup>m5/6 Gm9(b5) C7(b9)

BASSES together again

24 *molto rit.*

S. 1  
tinged with the sad - ness of a great love for me. *p*

A. 1  
tinged with the sad - ness of a great love for me. ba doo ba da doo da *mf*

T. 1  
tinged with the sad - ness of a great love for me. *f espress.*

B. 1  
tinged with the sad - ness of a great love for me. *p*

*molto rit.*

Fm7 Em7 Ebm7 Dm7 D<sup>b</sup>m(maj7) B<sup>b</sup>m7 Am7 D7(b5) A<sup>b</sup>7(sus4) D<sup>b</sup>o7 B9(b5)

Vocal Score - Lush Life

5

27 *f* *mf* senza vibrato

S. 2 Ah! yes, I was wrong, Oo A - gain I was wrong. Oh

A. 2 Ah! yes, I was wrong, Oo A - gain I was wrong. Wrong. Oh

T. 2 Ah! yes, I was wrong, Oo A - gain I was wrong. Wrong. Oh

B. 2 Ah! yes, I was wrong, Doo A - gain I was wrong Doo doo ba

*Bb*(#11) *Ebm*7 *E+maj7* *A7(b5)/G* *Fm*7 *E7(#11)/D* *Eb7(sus4)* *Ebm*9/6 *Amaj7(#11)* *D7/A*

*f* *mf* senza vibrato

Ballad

A tempo

$\text{♩} = 58$

32 *mp* *p*

S. 2 ba doo lone - ly a - gain doo ba doo doo doo doo doo

A. 2 *mf* *p*  
Life is lone - ly a - gain and on - ly last year ev'ry-thing seemed so sure. Now

T. 1 *mf* *mp*  
Life is lone - ly a - gain and on - ly last year ev'ry-thing seemed so sure. Now

T. 2 *mp* *p*  
ba doo doo ba doo doo doo doo doo doo

B. 2 *mp* *p*  
doo ba doo ba doo dooba ba doo doo doo doo doo doo

Ballad

A tempo

$\text{♩} = 58$

*D*bmaj9 *D*9 *D*bmaj9 *D*9 *D*bmaj7 *G7(b9)* *F#m*7 *B*7 *E*maj7 *D*m9

*mp* *mf* *p* *mp*

Vocal Score - Lush Life

6

36 *mp* *mf* *mf* *mf* *mf*

S. 2 life da dee doo toh doo doo be a bore. A

A. 2 life life is aw-ful a a though - ful of hearts could on - ly be a bore. Ah

T. 1 life life is aw-ful a gain, a though - ful of hearts could on - ly be a bore. Ah

T. 2 life da dee doo ba doo doo ba da doo could on - ly be a bore. Ah

B. 2 life da dee ba doo doo ba da doo could on - ly be a bore. Ah

*D*bmaj9 *D*9 *D*bmaj9 *D*9(#11) *D*maj7 *B*m7 *E*bm7 *D*m7 *D*b9 *C*9 *F*maj7 *A*7(#11)

Double Time Feel

40 *fff* *mf* *f* *mf*

S. 2 week in pa - ris will ease the bite of it,

A. 2 pa - in pa - ris will ease pa dap da of it,

T. 2 pa - in pa - ris will ease pa dap da of it,

B. 2 Doonm doonm doo doo da doo doo

SNAPS

Double Time Feel

*A*bmaj7 *D*9 *E*9 *E*b+7(#9) *F*o7 *A*bmaj7 *F#m*7 *B*7 *E*m7 *A*7 *B*b7(#11)

*mf* *fff* *mf* *f* *mf*

Vocal Score - Lush Life

7

42

S. 1, 2: All I care is to smile in spite of it. it.

A. 1, 2: All da I care is to smile in spite of it. it.

T. 1, 2: All da I care is to smile in spite of it. it.

B. 1, 2: doonm doo doo ba da in spite of it. it.

SNAPS

Chords: Dmaj7, Emaj7/D#, Ebmaj7, Dbmaj7, Bmaj7, Cmaj7, Am9, Bbm9, A7(b9), Ab9(b13)

Vocal Score - Lush Life

8

46

S. 1, 2: burn ing in-side my brain. Ro - mance is mush sti-flin those who strive, \_

A. 1, 2: bur-ning side my brain Ro - mance is mush those who strive, \_ oo\_Ill

T. 1, 2: still burn side my brain Ro - mance is mush those who strive, \_ oo\_

B. 1, 2: still doo doo doo doo doo ba doo doo doo ba doo doo ba doo doo

Chords: Bmaj7/F#, C7(b9), Bb13, Fm7, Bb7, G7, F#m7, A7, B7, A9(#5), G07, Ab13, Gb7(#11)

44

T. 1, 2: I'll for - get you, I will, while yet you are are

B. 1, 2: I'll doo for doo - get doo you doo I doo will, while doo yet doo you are doo are

Chords: Db(sus4)/Ab, Dbm6/Ab, D6/Ab, C/Ab, Dm/Ab, Db(sus4)/Ab, Dbm6/Ab, C/Ab, E4/Ab, Gmaj7

50

A. 1, 2: live a lush life in some small dive, rit. . . .

T. 1: oo. And

B. 1, 2: doo doo doo ba doo doo doo doo ba

Chords: Fm9, A7(b5), Emaj7(#11), Bmaj7, Bb9

Vocal Score - Lush Life

9

52 *p*

A. 2

T. 1  
there I'll be while I rot with the rest

T. 2  
oo

B. 1/2  
doo doo doo doo Of *f*

*F#m9* *B13* *A7(9,13)* *Ab13*



54 *mp* *molto rit.*

S. 1/2  
those whose lives are lo - ne - ly too

A. 1/2  
those whose lives are lo - ne - ly too

T. 1/2  
*f* those whose lives are lo - ne - ly too

B. 1/2  
those whose lives *mp* are lo - ne - ly too

*Ab7(#9)* *A7(#9)* *Bb7(#9)* *B7(#9)* *C7(#9)* *D#11* *Dbmaj7*

*mp* *f* *mp*

## Composición corta para orquesta sinfónica estándar

En esta composición se demuestra una comprensión de los conceptos básicos de la composición orquestal - color orquestal, rango y consideraciones y forma de registro.

Esta composición esta inspirada en la paradoja de los gemelos propuesta por Einstein en la teoría de la relatividad, de ahí su nombre “Paradoja de los Gemelos”. Esta pretende ser una representación musical de la misma donde los gemelos son representados por la marimba y el vibráfono, y la orquesta representa la historia en la que se desenvuelve la paradoja en si misma.

# Paradoja De Los Gemelos (Twin Paradox)

Roque Deschamps

*J = 80*  
*senza vibrato*

Flute 1 *mf*  
Flute 2 *mf*  
Oboe 1 *mf*  
Oboe 2 *mf*  
Clarinet in Bb 1 *mf*  
Clarinet in Bb 2 *mf*  
Bass Clarinet in Bb *mf*  
Bassoon 1 *mf*  
Bassoon 2 *mf*  
Horn in F 1 *p*  
Horn in F 2 *p*  
Horn in F 3 *p*  
Horn in F 4 *p*  
Bb Trumpet 1 *mp*  
Bb Trumpet 2 *mp*  
Bb Trumpet 3 *mp*  
Trombone 1 *mp*  
Trombone 2 *mp*  
Bass Trombone *mp*  
Tuba *mp*  
Timpani *p*  
Marimba *mf*  
Vibraphone *mf*  
Harp *p*  
Violin I *p*  
Violin II *p*  
Viola *p*  
Violoncello *p*  
Contrabass *p*

13

Woodwind and Bass section staves: Piccolo (Piccl.), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon (Cl. bajo), Bass 1 (Bass. 1), Bass 2 (Bass. 2). The staves are mostly empty, indicating rests for these instruments in this section.

Brass and String section staves: Horn 1 (Hrn. 1), Horn 2 (Hrn. 2), Horn 3 (Hrn. 3), Horn 4 (Hrn. 4), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. B.), Trombone 4 (Tbn. B.), Tuba (Tba.). The brass instruments have rests. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso) has rests.

Percussion and Solo instruments: Tam-tam, Timpani (Timp.), Maracas (Mar.), Vibraphone (Vib.), Harp, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.). The Maracas and Vibraphone have active musical notation. The Harp, Violins, Viola, and Cello have rests. The Contrabasso has a rest with a *mf* dynamic marking.

*J* = 160

To Pcd.

*f*

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. bajo

Bass. 1

Bass. 2

Hrn. 1

Hrn. 2

Hrn. 3

Hrn. 4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tba.

*J* = 160

*mf*

Temp.

Mar.

Vib.

Harp

*J* = 160

*mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*pizz.*

*mf*

25

Fl. 2: *mp*  
 Ob. 1: *f*  
 Ob. 2: *f*  
 Cl. 1: *mf*  
 Cl. 2: *mf*  
 Cl. bajo: *mf*  
 Bass. 1: *mf*  
 Bass. 2: *mf*

Hrn. 1  
 Hrn. 2  
 Hrn. 3  
 Hrn. 4  
 Tpt. 1  
 Tpt. 2  
 Tpt. 3  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Tbn. B.  
 Tbn.

Timp.  
 Mar.  
 Vib.  
 Harp

Vln. I: *mp*  
 Vln. II: *mp*  
 Vla.: *mp*  
 Vc.: *mp*  
 Cb.: *mp*



40

Ped.  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Cl. bajo  
Bass. 1  
Bass. 2

Hrn. 1  
Hrn. 2  
Hrn. 3  
Hrn. 4  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tbn.

Timp.

Hrn. 1  
Hrn. 2  
Hrn. 3  
Hrn. 4  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tbn.

Timp.

Mar.  
Vib.  
Harp  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

48 Piccolo

Ped. Fl. 2 Ob. 1 Ob. 2 Cl. 1 Cl. 2 Cl. bajo Bass. 1 Bass. 2

Hrn. 1 Hrns. 2 Hrns. 3 Hrns. 4 Tpt. 1 Tpt. 2 Tpt. 3 Tbn. 1 Tbn. 2 Tbn. B. Tba. Timp.

Mar. Vib. Harp

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Ch.

mp p mf f

harmon mute

pizz.

Bb B#



59

Perc. - Fl. 2 - Ob. 1 - Ob. 2 - Cl. 1 - Cl. 2 - Cl. bajo - Bass. 1 - Bass. 2 - Hrn. 1 - Hrn. 2 - Hrn. 3 - Hrn. 4 - Tpt. 1 - Tpt. 2 - Tpt. 3 - Tbn. 1 - Tbn. 2 - Tbn. B. - Tbn. - Timp. - Mar. - Vib. - Harp - Vln. I - Vln. II - Vla. - Vc. - Cb.

Musical score for Paradoja De Los Gemelos, page 9. The score includes parts for Percussion, Woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), Horns, Trumpets, Trombones, Timpani, Maracas, Vibraphone, Harp, and Strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass).

65

Ped. *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Cl. 1 *f*

Cl. 2

Cl. bajo *p*

Bass. 1

Bass. 2

Hrn. 1 *p*

Hrn. 2 *p*

Hrn. 3 *p*

Hrn. 4 *p*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. B. *p*

Tbn. *p*

Timp.

Hrn. 1 *p*

Hrn. 2 *p*

Hrn. 3 *p*

Hrn. 4 *p*

Tpt. 1 *p*

Tpt. 2 *p*

Tpt. 3 *p*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. B. *p*

Tbn. *p*

Timp.

Flugelhorn *f*

Flugelhorn *f*

Flugelhorn *f*

Bucket Mute *f*

Bucket Mute *f*

Bucket Mute *f*

Mar. *mf*

Vib. *mf*

Harp *gliss.*

Harp *gliss.*

Harp *gliss.*

Harp *f*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ch. *p*

div. *p*

81

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. bajo

Bass. 1

Bass. 2

Hrn. 1

Hrn. 2

Hrn. 3

Hrn. 4

Flisc.

Flisc.

Flisc.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tba.

Timp.

Mar.

Vib.

Harp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 81 is a concert score for the piece "Paradoja De Los Cernielos". It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes two flutes (Fl. 1 and Fl. 2), two oboes (Ob. 1 and Ob. 2), two clarinets (Cl. 1 and Cl. 2), a bass clarinet (Cl. bajo), and four horns (Hrn. 1-4). The brass section consists of three trumpets (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. B.), three trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. B.), and a tuba (Tba.). The percussion section includes a timpani (Timp.), a mace (Mar.), and a vibraphone (Vib.). The string section is represented by Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in a common time signature (C) and features a variety of dynamics such as *mp*, *f*, *p*, and *mf*. The notation includes notes, rests, and articulation marks across multiple staves.

## Un arreglo para orquesta de cuerdas con sección rítmica

Este arreglo es de un bolero dominicano llamado “Evocación” del compositor Papa Molina, uno de los más grandes compositores dominicanos. Aquí se demuestra una sólida comprensión de las técnicas de arco (tanto en la cuerda como fuera de ella) y utilizar varios efectos diseñados para hacer que la pieza cobre vida.

# Evocación

Arr. Emmanuel Roque Deschamps

Papa Molina

**Bolero** ♩ = 90

**Piano**

**Bajo acústico**

**Conjunto de batería**

**Violín I**

**Violín II**

**Viola**

**Violonchelo**

**Contrabajo**

Am(maj7) Dm<sup>9</sup>/A F<sup>9</sup>/A E<sup>7</sup>alt. E<sup>7</sup>alt./G#

A

A

*mp* *f* *pp* *mp espress.* *mp espress.*

3 3

Concert Score - Evocación

2

5 Am(maj7) G#7alt Am7/G F#m(b5) F9 E7alt E7alt/G#

Pno.

Bajo ac. Am(maj7) Ab7alt Am7/G F#m(b5) F9 E7alt E7alt/G#

Bat.

Vln. I *mp* 3 *div.*

Vln. II *mp* 3 *div.*

Vla. *div.*

Vc.

Cb.

Concert Score - Evocación

9 Am(maj7) B<sup>o7</sup> B<sup>b7</sup> **B** Em<sup>(b5)</sup> A<sup>7alt.</sup>

Pno.

Bajo ac.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**B**

Soto voce div.

sul tasto

*p cresc.* 3 *dim.*

*p*

Concert Score - Evocación

4

13 Dm7 F#m7(b5) F9

Pno.

Bajo ac.

Bat.

Vla.

Vc.

Cb.



Concert Score - Evocación

6

21 Am(maj7) B<sup>o7</sup> B<sup>b7</sup> Em<sup>(b5)</sup> A<sup>7alt.</sup>

Pno.

Bajo ac.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Concert Score - Evocación

25 **D**  
Dm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>/C Bm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) E<sup>7</sup>alt.

Pno.

Bajo ac.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Concert Score - Evocación

8

29 Am<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>alt. Am<sup>7</sup>/G F<sup>#</sup>m(b<sup>5</sup>) F<sup>9</sup> E<sup>7</sup>alt. E<sup>7</sup>alt./G<sup>#</sup>

Pno.

Bajo ac.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Concert Score - Evocación

33 Am(maj7) **To Coda** A<sup>7</sup>alt. **Interlude**

Pno.

Bajo ac. Am(maj7) A<sup>7</sup>alt.

Bat.

Vln. I **To Coda** **Interlude**

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Concert Score - Evocación

10

37

Pno.

Bajo ac.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 10 of 'Concert Score - Evocación' features the following instruments and parts:

- Piano (Pno.):** Rhythmic slashes in the right hand.
- Acoustic Bass (Bajo ac.):** Rested throughout the page.
- Snare Drum (Bat.):** Rhythmic slashes.
- Violin I (Vln. I):** Melodic line with a fermata in the second measure and a triplet in the fourth.
- Violin II (Vln. II):** Melodic line with a fermata in the second measure and a triplet in the fourth.
- Viola (Vla.):** Melodic line with various articulations and ornaments.
- Violoncello (Vc.):** Melodic line with various articulations and ornaments.
- Contrabass (Cb.):** Melodic line with various articulations and ornaments.

Concert Score - Evocación

41

Pno. 

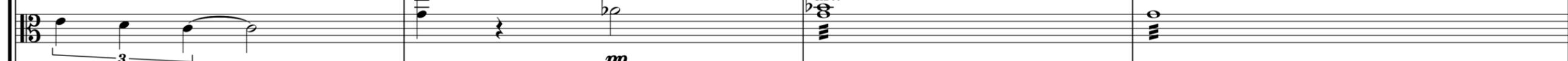
Bajo ac. 

Bat. 



Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Detailed description of the musical score: This page contains the musical score for measures 41-44. The instruments are Piano (Pno.), Bassoon (Bajo ac.), Bass Drum (Bat.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Cello (Cb.). The Piano and Bass Drum parts consist of rhythmic slashes. The Bassoon part has rests. The Violin I and II parts play melodic lines with various dynamics. The Viola and Violoncello parts feature triplet figures and dynamic markings. The Cello part has a simple melodic line.

Concert Score - Evocación

12

45

Pno.

Bajo ac.

Bat.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 12 of 'Concert Score - Evocación' features the following parts and notation:

- Piano (Pno.):** Four measures of rhythmic notation, each measure containing four slanted lines representing a specific rhythmic pattern.
- Acoustic Bass (Bajo ac.):** Four measures of rests, indicated by a horizontal line with a vertical tick mark below the staff.
- Drums (Bat.):** Four measures of rhythmic notation, each measure containing four slanted lines.
- Violin I (Vln. I):** Four measures. The first measure has a slur over two notes. The second measure has a slur over two notes. The third measure has a slur over two notes. The fourth measure has a triplet of three notes.
- Violin II (Vln. II):** Four measures. The first measure has a slur over two notes. The second measure has a slur over two notes. The third measure has a slur over two notes. The fourth measure has a triplet of three notes.
- Viola (Vla.):** Four measures. The first measure has a triplet of three notes. The second measure has a slur over two notes. The third measure has a slur over two notes. The fourth measure has a slur over two notes.
- Violoncello (Vc.):** Four measures. The first measure has a triplet of three notes. The second measure has a slur over two notes. The third measure has a slur over two notes. The fourth measure has a slur over two notes.
- Contrabass (Cb.):** Four measures. The first measure has a whole note. The second measure has a half note. The third measure has a half note. The fourth measure has a half note.

Concert Score - Evocación

49 F<sup>9</sup> D.S. al Coda

Pno.

Bajo ac. E<sup>7</sup>alt. F<sup>9</sup>

Bat.

Vln. I D.S. al Coda

Vln. II

Vla. div.

Vc. div.

Cb. E<sup>7</sup>alt. F<sup>9</sup>

Am(maj7)

Am(maj7)

sul pont.

div.

div.

## Arreglo de una canción popular para sección rítmica extendida

La pieza arreglada es para este formato es el reconocido estándar de jazz “Cherokee” de Ray Noble, con la letra de Instrumentación de 2 teclados, 2 guitarras, bajo eléctrico, batería, y 1 vocalista principal. Aquí se demuestra la comprensión de los efectos de la guitarra y el teclado, las funciones de múltiples teclados, etc.



Score - Cherokee

2

5 6 7 8

V.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

L. Synth

E. Pno.

Bass

Dr.

Score - Cherokee

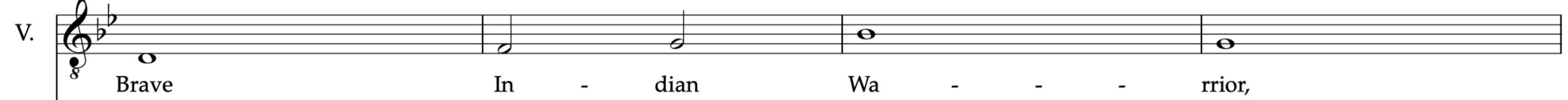
3

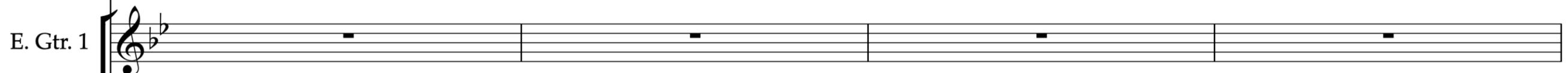
9 **A**

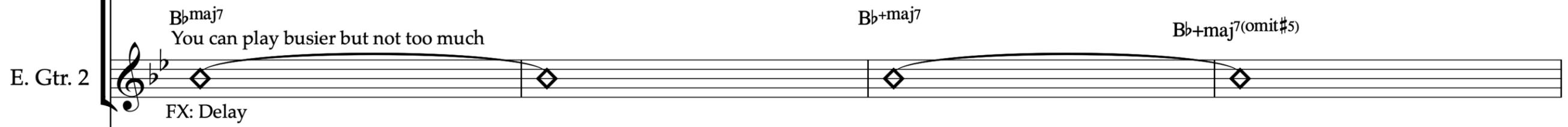
10

11

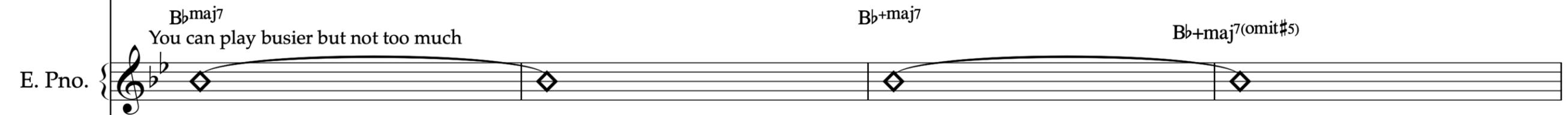
12

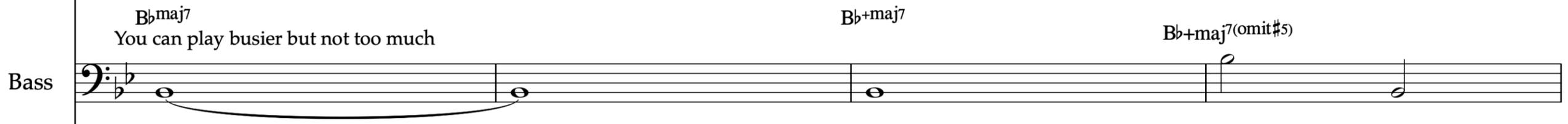
V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 
  
 B $\flat$ maj7 You can play busier but not too much
   
 B $\flat$ +maj7
   
 B $\flat$ +maj7(omit#5)
   
 FX: Delay

L. Synth 

E. Pno. 
  
 B $\flat$ maj7 You can play busier but not too much
   
 B $\flat$ +maj7
   
 B $\flat$ +maj7(omit#5)

Bass 
  
 B $\flat$ maj7 You can play busier but not too much
   
 B $\flat$ +maj7
   
 B $\flat$ +maj7(omit#5)

**A** Embelish"  
Only Cymbals

Dr. 

Score - Cherokee

4

13 14 15 16

V. since first I met you

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2 Bbmaj13 Bb+maj9

L. Synth

E. Pno. Bbmaj13 Bb+maj9

Bass Bbmaj13 Bb+maj9

Dr.

Score - Cherokee

5

17 18 19 20

V. I can't for - get you,

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2 B $\flat$ maj7 B $\flat$ +maj7

L. Synth

E. Pno. B $\flat$ maj7 B $\flat$ +maj7 B $\flat$ +maj7(omit#5)

Bass B $\flat$ maj7 B $\flat$ +maj7 B $\flat$ +maj7(omit#5)

Dr.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 17-20 of the song 'Cherokee'. The key signature has two flats (Bb and Eb). The vocal line (V.) starts in measure 17 with a whole note chord 'I' (Bb). The lyrics 'can't for - get you,' are spread across measures 18, 19, and 20. The vocal melody consists of quarter notes in measure 18, a half note in measure 19, and a whole note in measure 20. The E. Gtr. 1 part has rests in all four measures. The E. Gtr. 2 part has diamond-shaped chord markers for Bbmaj7 in measures 17 and 18, and Bb+maj7 in measures 19 and 20, with a slur over the first two notes of each measure. The L. Synth part has a melodic line with eighth notes and some accidentals. The E. Pno. part has diamond-shaped chord markers for Bbmaj7 in measures 17 and 18, Bb+maj7 in measure 19, and Bb+maj7(omit#5) in measure 20, with a slur over the first two notes of each measure. The Bass part has diamond-shaped chord markers for Bbmaj7 in measures 17 and 18, Bb+maj7 in measure 19, and Bb+maj7(omit#5) in measure 20, with a slur over the first two notes of each measure. The Dr. part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes throughout.

Score - Cherokee

6

21 22 23 24

V. Che - - - ro - - kee sweet - - - heart

E. Gtr. 1 R.H. Palm Mute

E. Gtr. 2 Bbmaj13 Bb+maj9

L. Synth

E. Pno. Bbmaj13 Bb+maj9

Bass Bbmaj13 Bb+maj9

Dr.

Score - Cherokee

7

25 **B** 26 27 28

V. Child of the prairie,

E. Gtr. 1 FX: Transparent O.D.  
with echo delay for the mutes

E. Gtr. 2 Dm Funky a la Nile Rodgers  
D

L. Synth

E. Pno. Grooving  
B $\flat$ maj7 B $\flat$ +maj7 B $\flat$ +maj7(omit #5)

Bass Grooving  
B $\flat$ maj7 B $\flat$ +maj7 B $\flat$ +maj7(omit #5)

Dr. **B** Grooving

Score - Cherokee

8

29 30 31 32

V. your love keeps ca - - - lling

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2 Gm (SIMILE) D

L. Synth

E. Pno. Bbmaj13 Bbmaj9

Bass Bbmaj13 Bbmaj9

Dr. (SIMILE)

Detailed description: This musical score page, numbered 8, is for the piece 'Cherokee'. It covers measures 29 to 32. The vocal line (V.) is in a key with two flats (B-flat major/D minor) and features the lyrics 'your love keeps calling'. The instrumental parts include: E. Gtr. 1 with melodic lines and a key signature change to one flat (F major/C minor) at measure 31; E. Gtr. 2 with a 'SIMILE' instruction and chords Gm and D; L. Synth with a melodic line that changes key signature to one flat at measure 31; E. Pno. with chords Bbmaj13 and Bbmaj9; Bass with a line of notes and rests, also with chords Bbmaj13 and Bbmaj9; and Dr. with a 'SIMILE' instruction and a rhythmic pattern of eighth notes.

Score - Cherokee

9

33 34 35 36

V. My heart en - thra - - - lling,

E. Gtr. 1 3

E. Gtr. 2 Dm D

L. Synth

E. Pno. B $\flat$ maj7 B $\flat$ +maj7 B $\flat$ +maj7(omit#5)

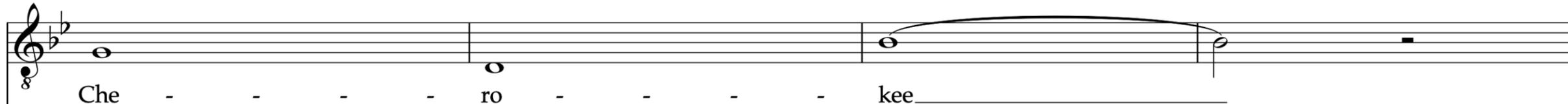
Bass B $\flat$ maj7 (SIMILE) B $\flat$ +maj7 B $\flat$ +maj7(omit#5)

Dr.

Score - Cherokee

10

37 38 39 40

V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

Dr. 

Chords: Gm, D, Bbmaj7, C7(#11), Bbmaj13, Bb+maj9, Bbmaj7, C7(#11)

Score - Cherokee

11

41 **C** Whole C section building up for the D section  
*mp*

V. *mp*

Dreams of summer-time, of

*mp* Whole C section building up for the D section  
C#m7 F#7 Bmaj7

E. Gtr. 1 *mp*

*mp* Whole C section building up for the D section  
C#m7 F#7 Bmaj7  
Less busier Funky Rhythm

E. Gtr. 2 *mp*

*mp* Whole C section building up for the D section  
C#m7 F#7 Bmaj7  
Sound: Organ

L. Synth *mp*

Whole C section building up for the D section  
C#m7 F#7 Bmaj7  
Less busier Funky Rhythm

E. Pno. *mp*

C#m7 Whole C section building up for the D section  
F#7 Bmaj7

Bass *mp*

**C** Whole C section building up for the D section  
Less busier Funky Rhythm

Dr. *mp*

Score - Cherokee

12

45 46 47 48

V. *8* lo - ver - time gone by

E. Gtr. 1 Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Amaj<sup>7</sup>

E. Gtr. 2 Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Amaj<sup>7</sup>

L. Synth Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Amaj<sup>7</sup>

E. Pno. Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Amaj<sup>7</sup>

Bass Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Amaj<sup>7</sup>

Dr. **II**

Score - Cherokee

13

49 50 51 52

V. 8  
Thron my me - mo - ry so

E. Gtr. 1 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

E. Gtr. 2 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

L. Synth Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

E. Pno. Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

Bass Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

Dr.

Score - Cherokee

14

53 54 55 56

V. ten - der - ly, and sigh. My

E. Gtr. 1 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>

E. Gtr. 2 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>

L. Synth Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>

E. Pno. Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>

Bass Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>

Dr.

Score - Cherokee

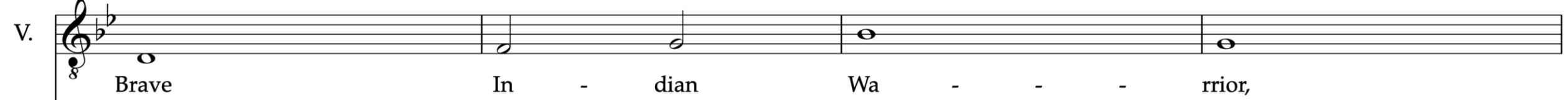
15

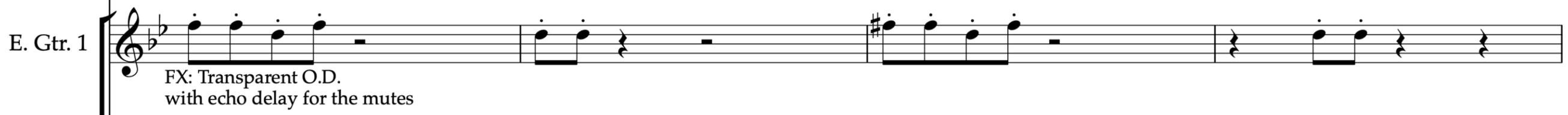
57 **D**

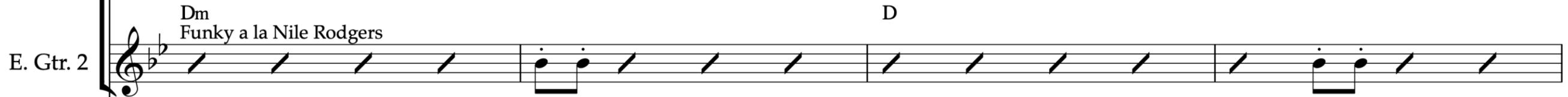
58

59

60

V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

Dr. 

Back to Grooving

Back to Grooving

**D** Back to Grooving

B $\flat$ maj7

B $\flat$ +maj7

B $\flat$ +maj7(omit#5)

B $\flat$ maj7

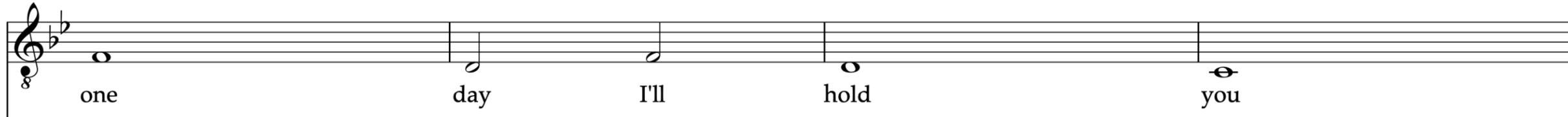
B $\flat$ +maj7

B $\flat$ +maj7(omit#5)

Score - Cherokee

16

61 62 63 64

V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

Dr. 

Score - Cherokee

17

65 66 67 68

V. In my arms fold you,

E. Gtr. 1 Dm D

E. Gtr. 2

L. Synth

E. Pno. Bbmaj7 Bb+maj7 Bb+maj7(omit#5)

Bass Bbmaj7 Bb+maj7 Bb+maj7(omit#5)

Dr.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 65-68. The vocal line (V.) has lyrics 'In my arms fold you,'. The accompaniment includes: E. Gtr. 1 with chords Dm and D; E. Gtr. 2 with rhythmic slashes; L. Synth with a melodic line; E. Pno. with chords Bbmaj7, Bb+maj7, and Bb+maj7(omit#5); Bass with the same chords; and Dr. with rhythmic slashes. A double bar line with a circled cross symbol is at the end of measure 68.

Score - Cherokee

18

69 70 71 72

V. Che - - - - ro - - - - kee

E. Gtr. 1 Gm D Bb°7 Bbmaj7 Cm7 F7

E. Gtr. 2 Bb°7 Bbmaj7 Cm7 F7

L. Synth Bbmaj13 Bb+maj9 Bb°7 Bbmaj7 Cm7 F7

E. Pno. Bbmaj13 Bb+maj9 Bb°7 Bbmaj7 Cm7 F7

Bass Bbmaj13 Bb+maj9 Bb°7 Bbmaj7 Cm7 F7

Dr.

Detailed description: This musical score page, numbered 18, is for the piece 'Cherokee'. It features a vocal line and accompaniment for five instruments: two electric guitars, a left-hand synth, an electric piano, a bass, and drums. The vocal line (V.) spans measures 69 to 72, with lyrics 'Che - - - - ro - - - - kee'. The electric guitar 1 (E. Gtr. 1) part includes a melodic line in measures 69-70 and chordal accompaniment in measures 71-72. The electric guitar 2 (E. Gtr. 2) part consists of rhythmic slash marks throughout. The left-hand synth (L. Synth) part has a melodic line in measures 69-70 and chordal accompaniment in measures 71-72. The electric piano (E. Pno.) and bass parts consist of rhythmic slash marks. The drum part (Dr.) also consists of rhythmic slash marks. Chord symbols are provided for the guitar, synth, and piano parts.

Score - Cherokee

**Solo Section**

73

74

75

76

V.

Musical staff for V. (Vocal) with a whole rest in each of the four measures.

8

B $\flat$ maj7

Fm<sup>7</sup>

B $\flat$ <sup>7</sup>

E. Gtr. 1

Musical staff for E. Gtr. 1 with slash notation in each of the four measures.

B $\flat$ maj7

Fm<sup>7</sup>

B $\flat$ <sup>7</sup>

E. Gtr. 2

Musical staff for E. Gtr. 2 with slash notation in each of the four measures.

B $\flat$ maj7

Fm<sup>7</sup>

B $\flat$ <sup>7</sup>

L. Synth

Musical staff for L. Synth with slash notation in each of the four measures.

B $\flat$ maj7

Fm<sup>7</sup>

B $\flat$ <sup>7</sup>

E. Pno.

Musical staff for E. Pno. with slash notation in each of the four measures.

B $\flat$ maj7

Fm<sup>7</sup>

B $\flat$ <sup>7</sup>

Bass

Musical staff for Bass with slash notation in each of the four measures.

**Solo Section**

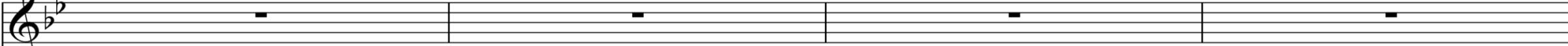
Dr.

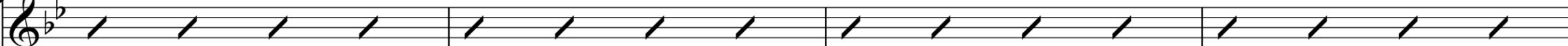
Musical staff for Dr. (Drums) with slash notation in each of the four measures.

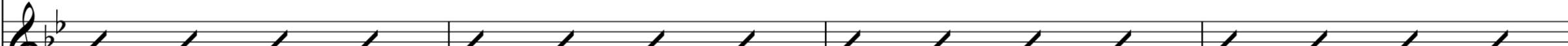
Score - Cherokee

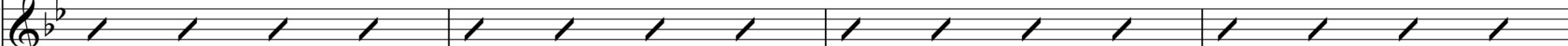
20

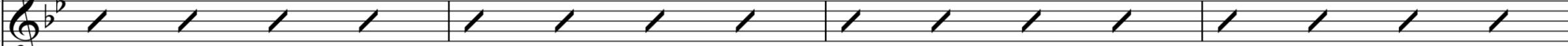
77 78 79 80

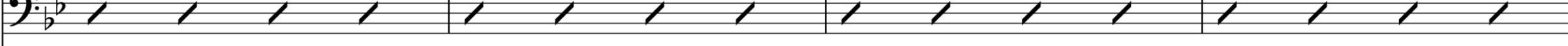
V. 

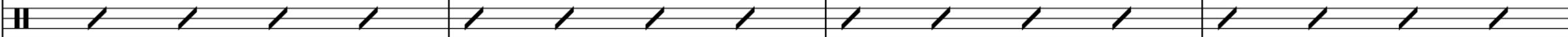
E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

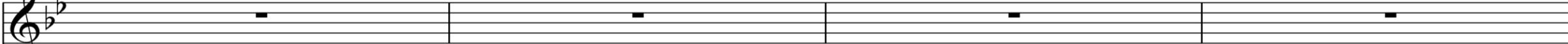
Dr. 

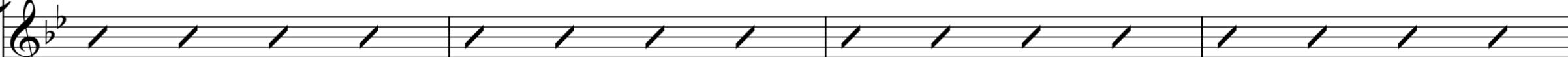
*E<sub>b</sub>maj7* *Ab<sup>7</sup>* *E<sub>b</sub>maj7* *Ab<sup>7</sup>* *E<sub>b</sub>maj7* *Ab<sup>7</sup>* *E<sub>b</sub>maj7* *Ab<sup>7</sup>*

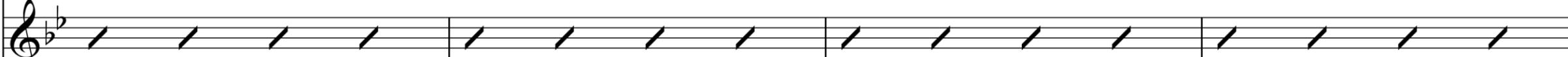
Score - Cherokee

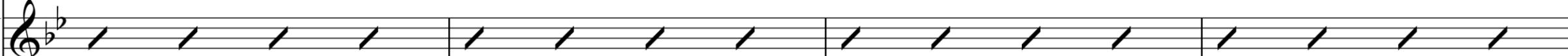
21

81 82 83 84

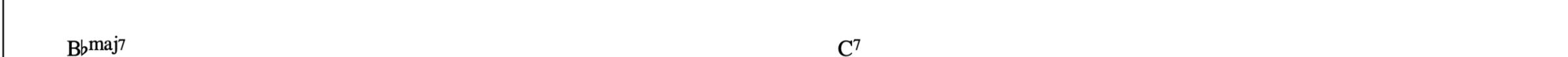
V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

Dr. 

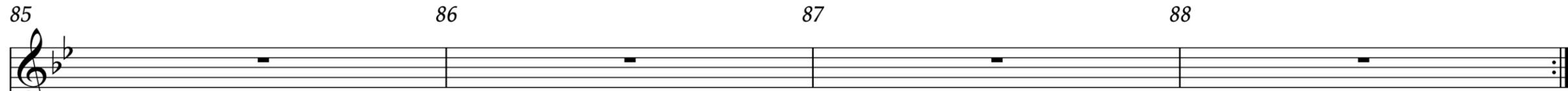
Detailed description: This is a musical score for a 4-measure section of a song. The score is written for seven instruments: V. (Vocal), E. Gtr. 1 (Electric Guitar 1), E. Gtr. 2 (Electric Guitar 2), L. Synth (Lead Synth), E. Pno. (Electric Piano), Bass, and Dr. (Drums). The key signature is B-flat major (two flats). The V. part consists of whole rests in all four measures. The guitar, synth, piano, and bass parts use slash notation to indicate that the specific notes are not written out, but the harmonic structure is defined by the chords Bbmaj7 and C7. The Bbmaj7 chord is used in measures 81 and 82, and the C7 chord is used in measures 83 and 84. The drum part is also indicated by slash notation.

Score - Cherokee

22

1. [Repeat sign]

V. 85 86 87 88



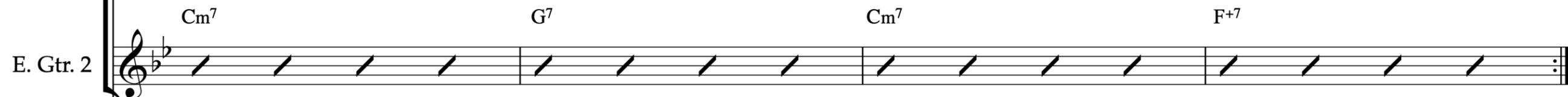
A musical staff for a vocal part, labeled 'V.'. It contains four measures, each with a whole rest. The measures are numbered 85, 86, 87, and 88. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

E. Gtr. 1 Cm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>



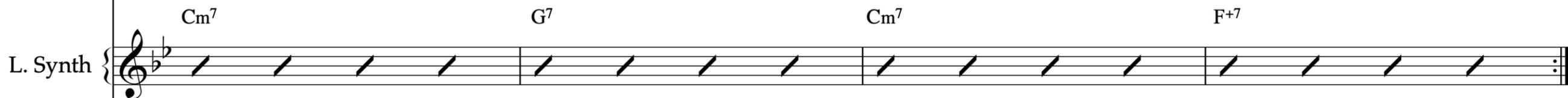
A musical staff for Electric Guitar 1, labeled 'E. Gtr. 1'. It contains four measures with chords Cm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, and F<sup>+7</sup>. The notes are represented by slashes. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

E. Gtr. 2 Cm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>



A musical staff for Electric Guitar 2, labeled 'E. Gtr. 2'. It contains four measures with chords Cm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, and F<sup>+7</sup>. The notes are represented by slashes. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

L. Synth Cm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>



A musical staff for Lower Synth, labeled 'L. Synth'. It contains four measures with chords Cm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, and F<sup>+7</sup>. The notes are represented by slashes. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

E. Pno. Cm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>



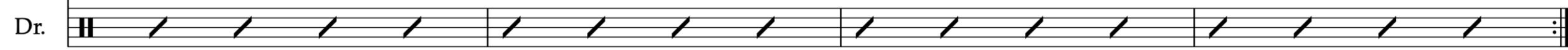
A musical staff for Electric Piano, labeled 'E. Pno.'. It contains four measures with chords Cm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, and F<sup>+7</sup>. The notes are represented by slashes. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Bass Cm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>+7</sup>



A musical staff for Bass, labeled 'Bass'. It contains four measures with chords Cm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, and F<sup>+7</sup>. The notes are represented by slashes. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

1. [Repeat sign]

Dr. 

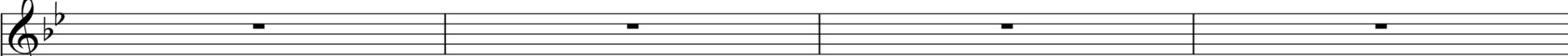
A musical staff for Drums, labeled 'Dr.'. It contains four measures with slash notation for drum hits. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

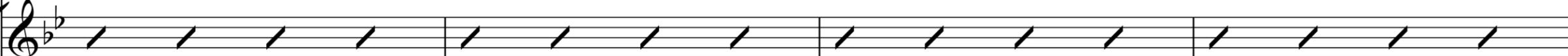
Score - Cherokee

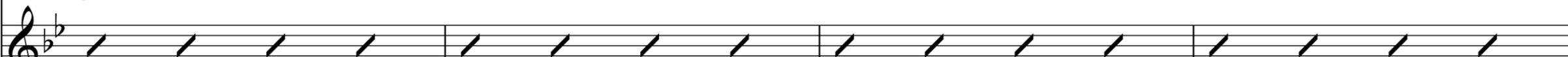
23

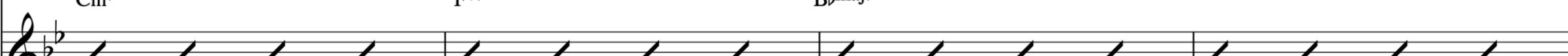
2.

89 90 91 92

V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

Dr. 

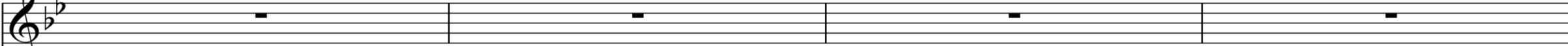
2.

Detailed description: This musical score page, titled 'Score - Cherokee', shows measures 89 through 92. It features seven staves: Vocal (V.), Electric Guitar 1 (E. Gtr. 1), Electric Guitar 2 (E. Gtr. 2), Left Synth (L. Synth), Electric Piano (E. Pno.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line consists of whole rests in each measure. The guitar, synth, piano, and bass parts are marked with chords: Cm7 in measure 89, F+7 in measure 90, and Bbmaj7 in measure 91. The drum part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes. A first ending bracket labeled '2.' spans measures 89-92, and a second ending bracket labeled '2.' spans measures 91-92.

Score - Cherokee

24

93 94 95 96

V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

Dr. 

Score - Cherokee

25

97 98 99 100

V.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

L. Synth

E. Pno.

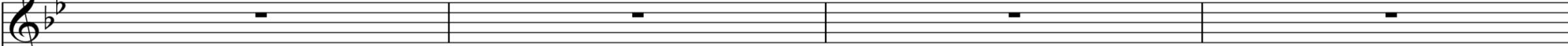
Bass

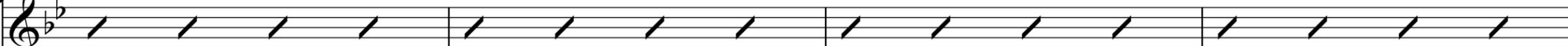
Dr.

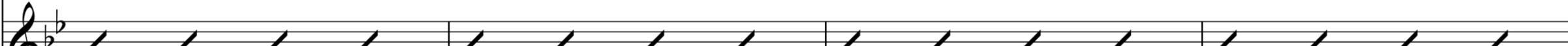
Score - Cherokee

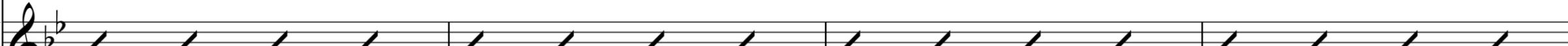
26

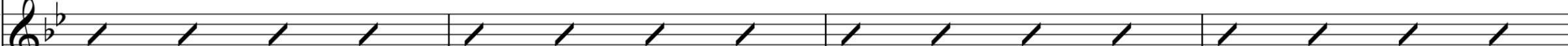
101 102 103 104

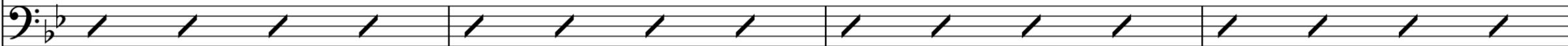
V. 

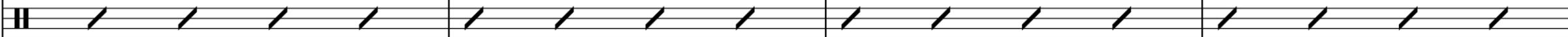
E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

Dr. 

Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

Score - Cherokee

27

105 106 107 108

V. 8

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

L. Synth

E. Pno.

Bass

Dr.

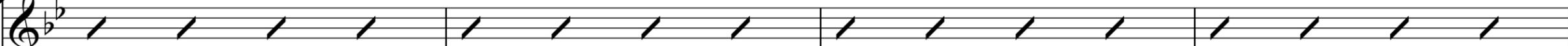
Chord changes: Gm7, C7, Cm7, F+7

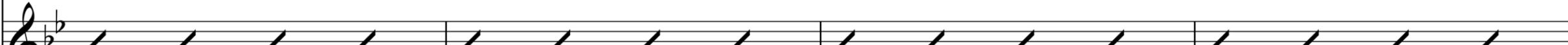
Score - Cherokee

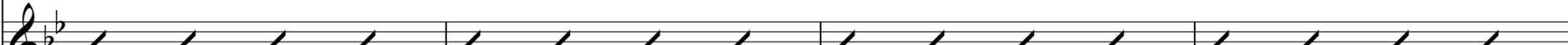
28

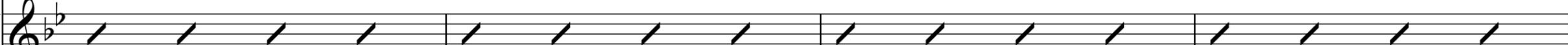
109 110 111 112

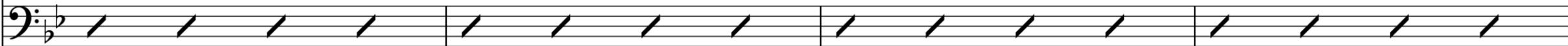
V. 

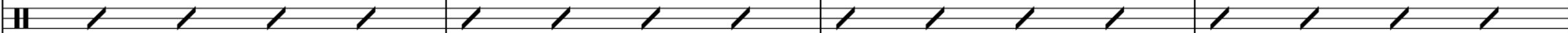
E. Gtr. 1   
*B♭maj7* *Fm7* *B♭7*

E. Gtr. 2   
*B♭maj7* *Fm7* *B♭7*

L. Synth   
*B♭maj7* *Fm7* *B♭7*

E. Pno.   
*B♭maj7* *Fm7* *B♭7*

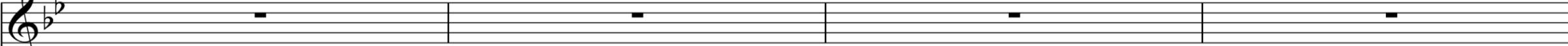
Bass   
*B♭maj7* *Fm7* *B♭7*

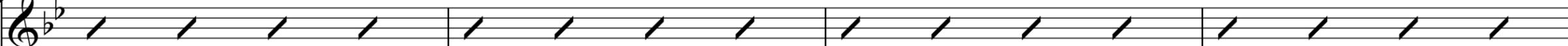
Dr. 

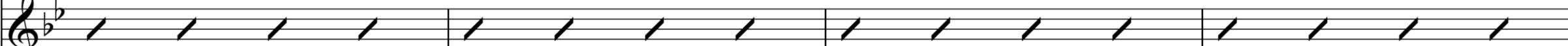
Score - Cherokee

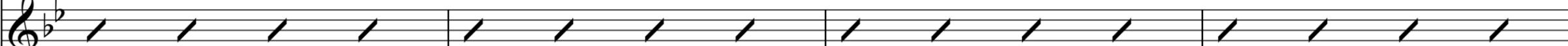
29

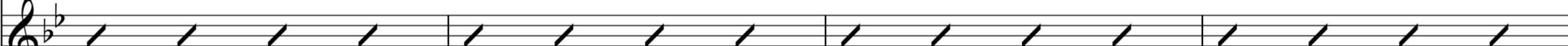
113 114 115 116

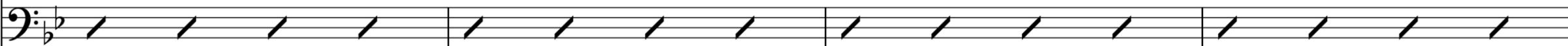
V. 

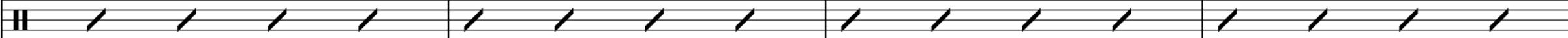
E. Gtr. 1  Ebmaj7 Ab7

E. Gtr. 2  Ebmaj7 Ab7

L. Synth  Ebmaj7 Ab7

E. Pno.  Ebmaj7 Ab7

Bass  Ebmaj7 Ab7

Dr. 

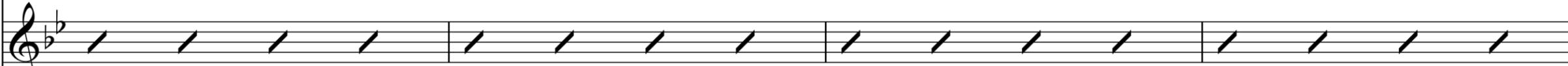
Score - Cherokee

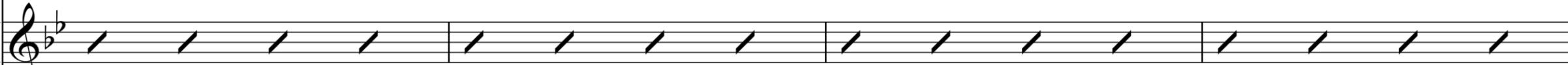
30

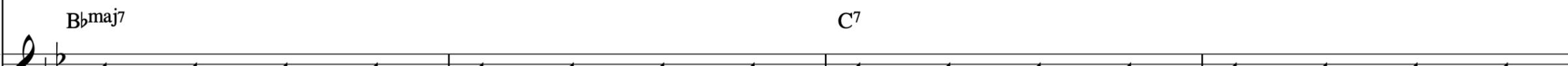
117 118 119 120

V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

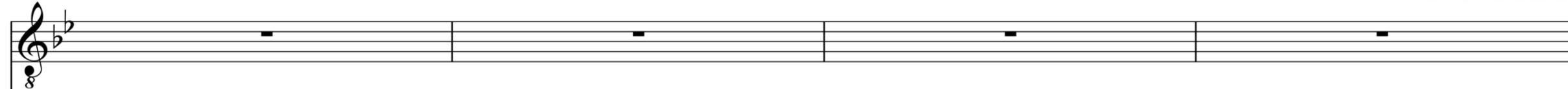
Bass 

Dr. 

Score - Cherokee

31

121 122 123 124 **D.C. al Fine**

V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

Dr. 

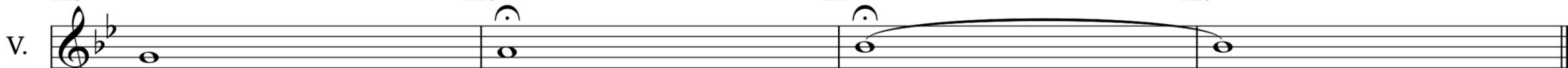
**D.C. al Fine**

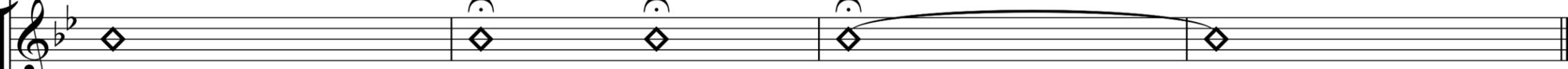
⊕ Coda

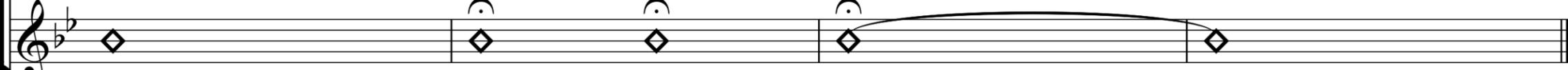
Score - Cherokee

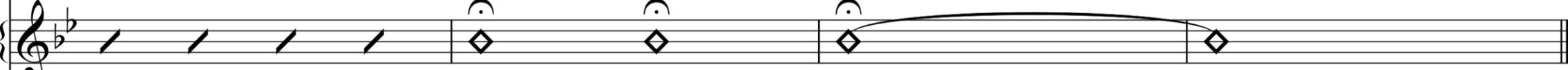
32

125 126 127 128

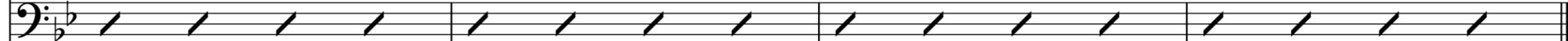
V. 

E. Gtr. 1 

E. Gtr. 2 

L. Synth 

E. Pno. 

Bass 

Dr. 

⊕ Coda

Chord symbols: Bmaj13(add9), B<sup>b</sup>°maj7, B<sup>b</sup>+maj7, B<sup>6</sup>/9

## Composición para una escena de un filme de cine

Esta composición está sincronizada con un videoclip de “Quicktime”. Demuestra la capacidad del para expresar en términos musicales el contenido emocional y el flujo de una escena en un filme.

La escena en cuestión fue extraída de un filme parodia cómica del filme es “Psycho” del célebre director Alfred Hitchcock, llamado “High Anxiety” del director Mel Brooks. La escena es la más reconocida de la película de Hitchcock, la escena del asesinato.

La instrumentación, y estilo de composición y orquestación fue inspirado en el trabajo de Bernard Herrmann en la película de “Psycho” de Alfred Hitchcock.

# "PSYCHO"

## Psycho

Roque Deschamps

♩ = 80

Musical score for measures 1-8. The score is for Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 80. Dynamics include *pp* and *div.* (divisi).

Musical score for measures 9-15. The score continues for Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Dynamics include *mf*, *div.*, and *p*.

© 2020 Emmanuel Roque Deschamps

Musical score for measures 16-18. The score is for Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature changes to 3/4. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also *div.* markings.

Musical score for measures 19-24. The score is for Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature changes to 4/4. Dynamics include *ff*, *Non div.*, and *div.*. There are also markings for sixteenth notes (6).

20 3

Musical score for measures 20-21. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring sixteenth-note runs and slurs, with a '6' below the first and second measures. The second staff is a treble clef with a complex rhythmic accompaniment of sixteenth notes and slurs. The third, fourth, and fifth staves are bass clefs, mostly containing rests.

21

Musical score for measures 21-22. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring sixteenth-note runs and slurs, with a '6' below the first and second measures. The second staff is a treble clef with a complex rhythmic accompaniment of sixteenth notes and slurs. The third, fourth, and fifth staves are bass clefs, mostly containing rests.

22 4

Musical score for measures 22-23. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring sixteenth-note runs and slurs, with a '6' below the first and second measures. The second staff is a treble clef with a complex rhythmic accompaniment of sixteenth notes and slurs. The third, fourth, and fifth staves are bass clefs, mostly containing rests.

23 Non div.

Musical score for measures 23-24. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring sixteenth-note runs and slurs, with a '6' below the first and second measures. The second staff is a treble clef with a complex rhythmic accompaniment of sixteenth notes and slurs. The third, fourth, and fifth staves are bass clefs, mostly containing rests.

24

pizz.  
*ff*

arco

5

27

*mp*

*mp*  
arco

*mp* arco

*mp* *p* *pp* *ppp*

*mp* *p* *pp* *ppp*

*mp* *p* *pp* *ppp*

1'38.2"

## Jingle

Esta pieza está sincronizada con un videoclip de "Quicktime" y demostrar la comprensión del estudiante de la composición de música para un momento específico o un evento visual para fines publicitarios y de mercado.

# Jingle

Emmanuel Roque Deschamps

$\text{♩} = 80$

Violín *pizz.*

Violín *p*

Viola *pp* *p* *mf*

Violonchelo

Contrabajo

Crótalos

Tam-tam

$\text{♩} = 80$

Timbales

**5** *rit.*

Vln. *mp* arco

Vln. *mp*

Vla. *pizz.* *p*

Vc.

Cb.

Crót.

T.-t.

Timb. *ff*

*rit.*

*p*

2

9

Vln. *p* *fp*

Vln. *p* *fp*

Vla. *p* *fp*

Vc. *p* *fp*

Cb. *p* *fp*

Crót.

T.-t. *mp* *f*

Timb.

## Tema y variaciones

Este tema y variaciones consiste en un tema original y crear 10 variaciones sobre ese tema. En sus variaciones, se emplean varias de las técnicas para explotar todas las posibilidades que brinda la guitarra como instrumento (armónicos naturales, armónicos artificiales, tremolo, scordatura, entre otras). Esta composición como consecuencia de que es una pieza para guitarra clásica sola está marcada fuertemente musicalmente hablando por la música de compositores como Bach, Agustín Barrios Mangoré, y Heitor Villa-Lobos.

# 10 variations of a theme

Roque Deschamps

Theme

Adagio

⑥ = D

VAR. I

VAR. II

VAR. III

© Roque Deschamps

2

# 10 variations of a theme

VAR. IV

VAR. V

10 variations of a theme

3

VAR. VI Più mosso

49

50

51

52

53

54

55 rit.

56

VAR. VII

57

10 variations of a theme

4

58

59

60

61

62

63

64 rit.

VAR. VIII

66

10 variations of a theme

5

69

72

VAR. IX Melody with A.H.

74

78

VAR. X

82

85

87

89



## BIBLIOGRAFÍA



## Bibliografía

- Troupe, M. D. (1990). *Miles: The Autobiography*. London: Picador.
- Trottier, S. (Dirección). (1997). *Gil Evans* [Película].
- MacGregor, C. &. (1957). Moon Dreams [Grabado por M. Davis]. De *Birth of the Cool*. New York City, New York, United States of America: Capitol.
- Watrous, P. (22 de Marzo de 1988). Gil Evans, a Key Jazz Composer And Orchestrator, Is Dead at 75. *The New York Times*, pág. 4.
- Davis, M. (s.f.). Birth of The Cool. Hal Leonard.
- Crease, S. (2002). *Gil Evans - Out of the Cool, His Life and Music*. Chicago: Acappella.
- Mulligan, Mercer, Davis, Evans, Lewis, Heusen, V., & Best (1957). Birth Of The Cool [Grabado por M. Davis]. New York City, New York, United States of America.
- Nisenson, E. (2015). *El nacimiento de Kind of blue, obra maestra del jazz* (Primera Edición ed.). (G. Cuevas, Trad.) Colección Biblioteca.
- Smight, J. (Dirección). (1959). *The Robert Herridge Theatre series EP: The Sound Miles Davis* [Película]. Estados Unidos de América.
- Albjerg, E. (2000). From mellow-textured mood music into dissonance.: Gil Evanss 1948 arrangement of Moon Dreams. (L. U. Press, Ed.) *Archief - Tijdschrift voor Muziektheorie, Volume 5*.
- Foundation, T. J. (27 de diciembre de 2018). *Twitter*. (@JohnnyMercerJMF, Editor) Recuperado el enero de 2021, de <https://twitter.com/JohnnyMercerJMF/status/1078334695182499841>
- Foundation, T. J. (2012). *The Johnny Mercer Foundation*. Recuperado el enero de 2021, de <https://www.johnnymercerfoundation.org/johnny-mercero/year-by-year/>
- Sanborn, D. (2004). Episode 1 Segment 1 of 3 - Birth of the Cool. De *Sketches of Gil* . BBC Radio 3 Jazz File .
- Sanborn, D. (2004). Episode 1 Segment 2 of 3 - Birth of the Cool. De *Sketches of Gil* . BBC Radio 3 Jazz File.
- International, C. R. (05 de Septiembre de 2008). *Challenge Records* . Obtenido de <https://www.challengerecords.com/products/119685583782>
- <https://www.ejazzlines.com>. (s.f.). *eJazzLines*. Obtenido de <https://www.ejazzlines.com/moon-dreams-arranged-by-gil-evans>
- Evans, G. (s.f.). *Moon Dreams* (Jazz Orchestra Arrangement ed.). (J. Sultanof, Ed.) Jazz Lines Publications.
- STEIN, L. (1962). *STRUCTURE AND STYLE The study and analysis of musical forms*. Evanston, Illinois: Summy-Birchard Company.

Schuller, G., & Lovano, J. (2006). Gunther Schuller's Birth of the Cool Suite - from Joe Lovano's Streams of Expression. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=0ZZzpvPu24M>