



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
COORDINACIÓN DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA**

**ESTUDIO DEL RÍTMO, MELODÍA Y ARMONÍA DEL JAZZ EN
COMPOSICIONES, ARREGLOS E IMPROVISACIONES
DE EDWARD SIMON (n. 1969)**

Trabajo de Grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por

PABLO ALBERTO GIL RODULFO

Como requisito parcial para optar al grado académico de

MAGÍSTER EN MÚSICA

Con la asesoría de la profesora

Sofía Barreto

Junio, 2010



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
COORDINACIÓN DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA**

**ESTUDIO DEL RÍTMO, MELODÍA Y ARMONÍA DEL JAZZ EN
COMPOSICIONES, ARREGLOS E IMPROVISACIONES DE
EDWARD SIMON (n. 1969)**

Por: Pablo Alberto Gil Rodulfo

Carnet n. 0685635

Este Trabajo de Grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador

Presidente(a)
Dr. Emilio Mendoza

Miembro principal (Jurado externo)
Institución
Ms. C Rubén Riera

Miembro principal- Tutor
Dra. Sofía Barreto

Sartenejas, 29 de Junio, 2010

DEDICATORIA

A la Dra. Eldrys Rodulfo de Gil y al Dr. Francisco Gil Arnao, quienes me enseñaron el valor del trabajo y del estudio, y sembraron en mí la búsqueda de la excelencia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer muy especialmente a la Dra. Sofía Barreto por su diligente labor de guía y supervisión permanente de este trabajo. A Edward Simon por su valiosa colaboración durante realización de la entrevista, y por haber compartido su música y su amistad. Al Dr. Emilio Mendoza por sus consejos relativos a la forma final del documento. A la Dra. Adina Izarra quien además de excelente profesora ha sido extremadamente eficaz como Coordinadora durante el lapso final de mi paso por la Maestría en Música de la U.S.B . A la Dra. Diana Arismendi, quien ha sido mi tutora para la carpeta de composiciones y ha demostrado gran amplitud de criterio y ha aceptado mis trabajos híbridos entre lo académico y el jazz.

A los profesores Mariantonia Palacios y Francisco Díaz por los conocimientos impartidos durante mi permanencia en la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar. A Luisa Solórzano por su paciente y cariñosa ayuda con los trámites administrativos.

A mi esposa María Alejandra Rodríguez por lanzar conmigo esa caricia al tiempo que es Amanda Gil Rodríguez. A todos mis compañeros de clases y especialmente a Luís Ernesto Gómez, Luís Pérez Valero, Pedro Mauricio González, Pedro Bernárdez y Rubén Riera por la camaradería y la generosidad al compartir sus conocimientos.



**UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
COORDINACIÓN DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA**

**ESTUDIO DEL RÍTMO, MELODÍA Y ARMONÍA DEL JAZZ EN
COMPOSICIONES, ARREGLOS E IMPROVISACIONES
DE EDWARD SIMON (n. 1969)**

Por: PABLO ALBERTO GIL RODULFO

Carnet N. 0685635

Tutor: Sofia Barreto

Junio 2010

RESUMEN

El compositor, arreglista y pianista venezolano-estadounidense Edward Simon (n.1969) es un exponente del jazz contemporáneo de muy alto nivel, y el estudio de su obra ofrece una perspectiva amplia de varios de los múltiples recursos rítmicos, armónicos y melódicos presentes en dicho estilo.

En este trabajo se analiza el uso de estos recursos en una selección de sus composiciones, arreglos e improvisaciones. Contiene análisis de las obras, transcripciones y análisis de solos improvisados y un marco referencial sobre la relación entre los conceptos de composición, arreglo e improvisación. Incluye además una breve introducción al jazz y su práctica, una entrevista al artista y una nota biográfica.

En las conclusiones se evidencia la importancia del trabajo de superposición métrica de Simon, tanto en las composiciones como en los solos y su preocupación por el ritmo desde diversos puntos de vista. Se observa también su gusto por instrumentaciones no tradicionales así como la influencia de géneros como la música caribeña, la música académica del siglo XX, la música venezolana, la música brasilera y diferentes corrientes del jazz en su obra.

Palabras claves: Improvisación, composición, arreglo, Edward Simon, jazz contemporáneo.

ÍNDICE GENERAL

APROBACIÓN DEL JURADO	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS	iv
RESUMEN	v
ÍNDICE GENERAL	vi
ÍNDICE DE FIGURAS	x
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	6
II.1. Definiciones	6
II.1.1. Improvisación	6
II.1.2. Composición	7
II.1.3. Arreglo	7
II.2. Relaciones entre conceptos	8
II.2.1. Improvisación-Composición	8
II.2.2. Composición-Arreglo	9
II.3. Nociones sobre la improvisación	10
II.3.1. De la improvisación en general	10
II.3.2. De la improvisación dentro del jazz	12
II.4. Elementos específicos de la práctica del jazz	14
II.4.1. Práctica común	14
II.4.2. Herramientas de análisis en el Jazz	15
II.5. Elementos específicos de la práctica de la música afro-caribeña	16
II.6. Glosario	18
 CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO	 25
III.1. Investigación biográfica	25
III.2. Diseño, elaboración y transcripción de la entrevista	26
III.2.1. Cuestionario	26

III.2.2	Análisis de la entrevista	27
III.3	Selección del material a estudiar	28
III.4	Diseño de un marco teórico y metodológico	29
III.5	Recopilación y transcripción del material	30
III.5.1	Recopilación	30
III.5.2	Transcripción	30
III.5.3	Descripción del proceso de transcripción	30
III.6	Análisis de las obras y solos transcritos	30
III.7	Conclusiones	31
CAPÍTULO IV: ELEMENTOS BIOGRÁFICOS		32
IV.1.	Información Biográfica	32
IV.1.1.	Infancia y adolescencia	32
IV.1.2.	Juventud: comienzos como músico de jazz	32
IV.1.3.	Madurez: carrera como líder y compositor	33
IV.2.	Premios y reconocimientos	34
IV.3	Experiencia pedagógica	35
IV.4	Discografía	35
IV.4.1.	Discografía como acompañante	35
IV.4.2.	Discografía como solista	36
CAPÍTULO V: ENTREVISTA A EDWARD SIMON		
V.1.	Composiciones	38
V.1.1.	Enumeración o selección	38
V.1.2.	Análisis de <i>Uncertainty</i>	38
V.1.3.	Análisis de <i>The process</i>	41
V.1.4.	Análisis de <i>Pere</i>	42
V.1.5.	Análisis de <i>The imposible question</i>	43
V.1.6.	Análisis de <i>Infinite one</i>	46
V.2.	Arreglos	49
V.2.1	Análisis de <i>Alma llanera</i> partes I y II	50
V.2.2.	Mención a <i>El Manicero</i>	50
V.2.3.	Análisis de <i>Caballo viejo</i>	50
V.2.4.	Análisis de <i>Woody 'n' you</i>	52

V.3. Improvisaciones	53
V.3.1. Selección y análisis de solos improvisados	54
V.3.2. Preparación de los solos	55
V.4. Influencias	55
CAPÍTULO VI: RESUMEN-ANÁLISIS DE LA ENTREVISTA	58
VI.1. Selección de obras	58
VI.2. Procedimientos de composición y arreglo	59
VI.3. Procedimientos específicos para arreglar	61
VI.4. Influencias y consideraciones para componer	61
VI.5. Tablas comparativas	62
CAPÍTULO VII: ANÁLISIS OBRAS	69
VII.1. <i>Uncertainty</i>	69
VII.1.1. Análisis estructural	69
VII.1.2. Análisis por secciones	71
VII.1.3. Conclusiones	79
VII.2. <i>Infinite one.</i>	80
VII.2.1. Análisis por secciones	80
VII.2.2. Conclusiones	88
VII.3. <i>Pere.</i>	89
VII.3.1. Análisis por secciones	89
VII.3.2. Conclusiones	98
VII.4. Arreglo de <i>Woody 'n' you</i>	100
VII.4.1. Breve análisis de la composición original	100
VII.4.2. Análisis por secciones	101
VII.4.3. Análisis melódico	112
VII.4.4. Análisis rítmico	113
VII.4.5. Conclusiones	117
CAPÍTULO VIII: ANÁLISIS SOLOS	120
VIII.1. Selección	120
VIII.2. Análisis del solo de Edward Simon en <i>Uncertainty</i>	121
VIII.2.1. Análisis por secciones	121

VIII.2.2. Conclusiones	130
VIII.3. Solo <i>Infinite one</i>	132
VIII.3.1. Análisis por secciones	132
VIII.3.2. Conclusiones	142
CAPÍTULO IX: CONCLUSIONES	144
IX.1. Recursos de uso general en la obra de Edward Simon	144
IX.2. Recursos específicos a la composición	147
IX.3. Recursos específicos al arreglo	147
IX.4. Recursos específicos a la improvisación	148
REFERENCIAS	152
ANEXOS SCORES Y PARTITURAS	
<i>SCORES</i>	
A. <i>Score Uncertainty</i>	154
B. <i>Score Infinite one</i>	167
C. <i>Score Pere</i>	178
D. <i>Score Woody 'n' you</i>	194
TRANSCRIPCIONES	
E. Transcripción solo de Edward Simon en <i>Uncertainty</i>	200
F. Transcripción solo de Edward Simon en <i>Infinite one</i>	205

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 2.1.	Clave de son 2-3 distribuida en un compás	16
Fig. 2.2.	Clave de son 2-3 distribuida en dos compases	17
Fig. 2.3.	Clave de son 3-2 distribuida en dos compases	17
Fig. 2.4.	Clave de son 3-2 distribuida en un compás	17
Fig. 2.5.	Clave de Rumba 2-3 distribuida en un compás	17
Fig. 2.6.	Clave de Rumba 3-2 distribuida en dos compases	17
Fig. 7.1.	<i>Uncertainty</i> . Introducción. Primera parte	72
Fig. 7.2.	<i>Uncertainty</i> . Introducción. Segunda parte	73
Fig. 7.3.	<i>Uncertainty</i> . Sección A	74
Fig. 7.4.	<i>Uncertainty</i> . Sección B	76
Fig. 7.5.	<i>Uncertainty</i> . Sección C. Selección del <i>score</i>	77
Fig. 7.6.	<i>Uncertainty</i> . Sección de solos. Estructura armónica en cifrado	78
Fig. 7.7.	<i>Uncertainty</i> . Interludio que precede la reexposición	79
Fig. 7.8.	<i>Infinite one</i> . Pedal de bajo en negras con puntillo	80
Fig. 7.9.	<i>Infinite one</i> . Melodía a dos voces en la sección A	81
Fig. 7.10.	<i>Infinite one</i> . Primera casilla de la sección A	81
Fig. 7.11.	<i>Infinite one</i> . Segunda y cuarta casilla	82
Fig. 7.12.	<i>Infinite one</i> . Tercera casilla	82
Fig. 7.13.	<i>Infinite One</i> . Sección B	83
Fig. 7.14.	<i>Infinite One</i> . Sección B. Última parte.	84
Fig. 7.15.	<i>Infinite one</i> . Sección de solos. Primera parte	85
Fig. 7.16.	<i>Infinite one</i> . Sección de solos, sección D hasta la primera casilla	85
Fig. 7.17.	<i>Infinite one</i> . Sección de solos. Segunda casilla	86
Fig. 7.18.	<i>Infinite one</i> . Sección para el solo de batería en 6/4. Versión Cuarteto	87
Fig. 7.19.	<i>Infinite one</i> . Coda	88
Fig. 7.20.	<i>Pere</i> . Introducción	90
Fig. 7.21.	<i>Pere</i> . Sección A. <i>Groove</i> de la sección rítmica	91
Fig. 7.22.	Clave de rumba 2-3	91

Fig. 7.23.	Clave de rumba adaptada al 5/4	91
Fig. 7.24	<i>Pere</i> . Tema de la sección A. Parte de Saxo alto	92
Fig. 7.25	Clave de rumba 2-3.	93
Fig. 7.26.	<i>Pere</i> . Sección B. Primera parte.	94
Fig. 7.27.	<i>Pere</i> . Sección B. Obligado, <i>Break</i> y Resolución.	95
Fig. 7.28.	<i>Pere</i> . Sección C	95
Fig. 7.29.	<i>Pere</i> . Sección de solos. Estructura y cifrado.	96
Fig. 7.30.	<i>Pere</i> . Sección de solo de batería.	97
Fig. 7.31.	<i>Pere</i> . Coda.	98
Fig. 7.32.	<i>Woody 'n' you</i> . Sección A. Melodía y cifrado. Composición original	100
Fig. 7.33.	<i>Woody 'n' you</i> . Sección B. Melodía y cifrado. Composición original	101
Fig. 7.34.	<i>Woody 'n' you</i> . Sección B. Rearmonización	101
Fig. 7.35.	<i>Woody 'n' you</i> . Introducción. Arreglo Ed Simon	103
Fig. 7.36.	<i>Woody 'n' you</i> . Sección A. Arreglo Ed Simon	104
Fig. 7.37	<i>La Bikina</i> . Arreglo Ed Simon. Sección A. Disminución rítmica	105
Fig. 7.38.	<i>Woody 'n' you</i> . Sección B	106
Fig. 7.39.	<i>Woody 'n' you</i> . Segunda parte de la sección B	107
Fig. 7.40.	<i>Woody 'n' you</i> . Sección de solos	109
Fig. 7.41.	<i>Woody 'n' you</i> . Solo piano sobre la progresión original con variante	110
Fig. 7.42.	<i>Woody 'n' you</i> . Solo de batería	111
Fig. 7.43.	<i>Woody 'n' you</i> , Coda	112
Fig. 8.1.	<i>Uncertainty</i> . Solo Ed Simon. Pick up	122
Fig. 8.2.	<i>Giant Steps</i> . Solo de John Coltrane. Fragmento 1, 2, 3, 5	122
Fig. 8.3.	<i>Uncertainty</i> . Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección A. Primera parte	123
Fig. 8.4.	<i>Uncertainty</i> . Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección A. Segunda parte	124
Fig. 8.5.	<i>Uncertainty</i> . Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección B	125
Fig. 8.6.	<i>Uncertainty</i> . Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección C	126
Fig. 8.7.	<i>Uncertainty</i> . Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección A. 1ra parte	127
Fig. 8.8.	<i>Uncertainty</i> . Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección A. 2da parte	128
Fig. 8.9.	<i>Uncertainty</i> . Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección B	129
Fig. 8.10.	<i>Uncertainty</i> . Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección C	130
Fig. 8.11.	<i>Infinite one</i> . Solo Ed Simon	132
Fig. 8.12.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. 1er desarrollo motivico	133
Fig. 8.13.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. 2do desarrollo motivico	133

Fig. 8.14.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. 3er desarrollo motivico	133
Fig. 8.15.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Uso de fragmento tritónico	134
Fig. 8.16.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Uso de tetracordio ascendente	135
Fig. 8.17.	<i>Infinite one</i> . Melodía original	135
Fig. 8.18.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Tema en blancas en 4/4	135
Fig. 8.19.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Variación del tema en 4/4	136
Fig. 8.20.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Sección D1. Motivo tritónico	136
Fig. 8.21.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Sección D1. E7/Am7	137
Fig. 8.22.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Sección D1. Ebmaj7#5/ C-(maj7)/ Abmaj7#11	137
Fig. 8.23.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Final de la primera vuelta y comienzo de la segunda	138
Fig. 8.24.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. 2da vuelta. 1ra casilla.	139
Fig. 8.25.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. 2da vuelta. 2da casilla. E7/ Am7.	139
Fig. 8.26.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. 2da vuelta. 2da casilla. Ebmaj7#5/ C-(maj7)/ Abmaj7#11.	140
Fig. 8.27.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Final segunda vuelta y comienzo de la tercera	140
Fig. 8.28.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Tercera vuelta, segunda casilla	141
Fig. 8.29.	<i>Infinite one</i> . Solo Edward Simon. Final de la tercera vuelta	141
Fig. 9.1.	Motivo tritónico y su transposición a la tercera mayor	149
Fig. 9.2.	Desarrollo del mismo motivo tritónico	149
Fig. 9.3.	Patrón escalar ascendente de cuatro notas	150
Fig. 9.4.	Patrón arpegiado transportado diatónicamente en <i>Infinite one</i> . Acordes de séptima en posición fundamental	150
Fig. 9.5.	Otro patrón arpegiado transportado diatónicamente en <i>Infinite one</i> . Tercera inversión de acordes de séptima	151

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado explora los recursos utilizados en el jazz de la última década del S. XX y la primera del S. XXI, enfocándose en el estudio de la obra del pianista, compositor y arreglista venezolano-estadounidense Edward Simon (n.1969). La condición múltiple de los trabajos de Simon permite que su análisis cubra las tres facetas más importantes de un músico de jazz: como intérprete y por lo tanto como improvisador, como creador de música nueva o inédita, y como cultor de un material preexistente, que adapta a través de la práctica del arreglo a su estética personal. Esta condición también permite observar cómo se relacionan entre sí estos aspectos.

La idea de emprender este estudio basándose en la obra de Edward Simon nace de la admiración del investigador por su trabajo como miembro de la agrupación del trompetista y compositor norteamericano Terence Blanchard, como *sideman*¹ de muchos importantes músicos de jazz contemporáneo, y como líder de su propia propuesta musical. Edward Simon es considerado hoy en día por la crítica especializada como uno de los pianistas y compositores más destacados de la escena del jazz contemporáneo². Se caracteriza por su lirismo, su manejo original de la armonía, su sonido delicado y un sentido rítmico firme que le permite desenvolverse en géneros, métricas y tempos diversos³. Simon es heredero de diversas tradiciones importantes, entre las que cabe mencionar el *latin-jazz*, pues menciona a Irakere⁴ como una de sus primeras influencias; la música clásica, en la que obtuvo un entrenamiento importante como intérprete del piano; el jazz en sus diversas tradiciones y estilos, ya que tiene al trompetista Miles Davis, y a los

¹ Cualquier miembro de una agrupación excepto el líder.

² *Simon is an important presence on the jazz and world music scene.* Simon es una presencia importante en la escena del jazz y las músicas del mundo. *Los Angeles Times*. Fuente: <http://www.allaboutjazz.com/php/musician.php?id=1203>. Trad. Pablo Gil.

³ *Mr. Simon's touch, light and warm, allows for his music to drift calmly, taking its time to get to where it has to go.* La pulsación (toque, sonido) del Sr. Simon, ligera y cálida, permite que su música fluya calmadamente, tomándose su tiempo para llegar hacia donde tiene que ir. *The New York Times*. Fuente:

<http://www.allaboutjazz.com/php/musician.php?id=1203>. Consultado el 13.05.2010. Trad. Pablo Gil.

⁴ Grupo cubano de jazz latino, fundado en 1973 y liderado por el pianista Jesús 'Chucho' Valdés.

pianistas Bill Evans, Keith Jarrett, Phineas Newborn, Herbie Hancock, entre otros, como modelos o precursores; y la música académica contemporánea, pues se declara admirador de compositores minimalistas como Phillip Glass y Steve Reich entre otros, y esta influencia se manifiesta en sus composiciones, tal como lo reconoce Simon durante la entrevista que forma parte de esta investigación.

A pesar del creciente prestigio internacional que ha obtenido Simon en su carrera desde finales de la década de los 80, su trabajo sigue siendo relativamente poco difundido en Venezuela. Simon pertenece a un grupo selecto de músicos de jazz de nacionalidad venezolana que ocupan un espacio importante en la escena internacional de este estilo, entre ellos los también pianistas Otmario Ruiz (n. 1964) y Luís Perdomo (n.1971). Al igual que otros músicos de origen latinoamericano, como el pianista panameño Danilo Pérez, el saxofonista puertorriqueño David Sánchez, los ya mencionados Ruiz y Perdomo o más recientemente el saxofonista puertorriqueño Miguel Zenón, Simon está produciendo una música que mezcla sus raíces latinoamericanas con un profundo conocimiento del jazz contemporáneo. Sin embargo, la revisión de la literatura efectuada por el autor de este trabajo indica que hasta ahora no se ha realizado aún una investigación de envergadura sobre él, aunque se han encontrado artículos cortos y entrevistas publicados en revistas especializadas como la prestigiosa *Downbeat*⁵. En las referencias al final de esta investigación se reseñan algunos análisis detallados de la obra de muchos artistas de jazz, pero ninguno sobre Simon.

Asimismo, es importante resaltar la contemporaneidad de la obra de Simon: es un artista que ha realizado la mayor parte de su trabajo entre la década de 1990 y lo que va del siglo XXI. Utiliza los recursos de mayor actualidad para componer e improvisar dentro del jazz, y al mismo tiempo conoce el legado de la tradición anterior a su tiempo. Vale la pena también destacar su originalidad: Simon ha logrado un sonido característico, y una manera de improvisar que le ha permitido ser reconocible dentro del paisaje jazzístico contemporáneo.

Por otra parte, uno de los puntos importantes al momento de definir la pertinencia de emprender el análisis de los recursos utilizados en el jazz contemporáneo, dentro del

⁵‘Spanglish jazz’. Ted Panken. *Downbeat*, sept. 2005. p. 26.

marco de una Maestría en Composición, tiene que ver con la relación entre composición e improvisación. Los estudiosos del tema citados en el marco teórico de esta investigación coinciden en señalar que durante la improvisación –bien sea dentro del jazz o en otros estilos o géneros- el artista aplica procedimientos similares al compositor para elegir los ritmos, melodías, armonías y los demás elementos que están a su alcance. De su destreza en el uso de estos elementos depende la calidad de su improvisación. Los grandes artistas de jazz, como es el caso del pianista Edward Simon, desarrollan enormes capacidades para hacer frente al reto de la improvisación, un enfoque personal que los diferencia y al mismo tiempo un lenguaje común que los hace pertenecer a una tradición.

Hay una relación histórica importante entre improvisación y composición en la música clásica o académica, que posteriormente se ha manifestado en el jazz y otras músicas cercanas a este estilo, tales como el blues, el funk, el rock y diversas formas de lo que hoy se llama *world music* o músicas del mundo. La improvisación puede sugerir caminos para la creación, además de revelar elementos técnicos instrumentales que pueden ser útiles al componer, bien sea incorporando la improvisación dentro de composiciones escritas o predeterminadas, o desarrollando los caminos que ésta sugiere.

Es importante emprender el estudio de la improvisación y su relación con la composición para músicos de diferentes especialidades, y para el investigador en particular, por las razones que se exponen a continuación. Para los compositores es útil entender los mecanismos de creación instantánea utilizados por los grandes improvisadores. Puede ayudar a generar material melódico, armónico y rítmico, además de abrir una ventana hacia la creatividad espontánea. Para los músicos que se dedican a la improvisación es útil entender los recursos y procedimientos que utilizan los grandes solistas y su lenguaje. Una investigación como ésta puede ayudar a desarrollar un enfoque contemporáneo de la improvisación. También puede acotarse que este estudio puede ser útil a los estudios de musicología, pues trata de un tema poco investigado y documentado. Desde un punto de vista personal, mi interés en este estudio radica en que estoy dedicado al mismo estilo, y comparto con Simon el ejercicio del jazz y el interés en técnicas de composición contemporáneas.

Por otra parte, tal como se establece en el marco teórico de esta investigación, hay muchos elementos comunes entre el proceso de transformación de música preexistente que

ocurre en la práctica del arreglo y los recursos que se utilizan en la composición. Dado que una parte importante de la obra grabada de Simon consiste en versiones de obras de otros compositores, de procedencias y estilos disímiles, este trabajo trata también de esa área de su actividad creativa, común a muchos músicos de jazz del pasado y del presente.

Para cubrir las diferentes áreas de estudio que exige la temática de este trabajo de grado se procedió en varias direcciones:

1. Realización de una investigación biográfica acerca del artista en función de poner en contexto histórico su obra.
2. Elaboración de un cuestionario para el artista. En él se trato de averiguar cuáles considera Simon que son sus obras más representativas en cuanto a composición, arreglo e improvisaciones, además de revelar los procedimientos creativos que utiliza en estas facetas.
3. Entrevista al artista. En el momento de realizarla surgió una serie de informaciones que determinaron el curso subsiguiente de la investigación.
4. Selección y recopilación del material. En base a la entrevista se seleccionó un grupo de cinco obras de Simon, pertenecientes a diferentes etapas de su discografía, y que muestran su trabajo en las tres facetas en las que se desempeña.
5. Transcripción y análisis de las improvisaciones. Fueron seleccionadas dos improvisaciones de Simon, provenientes de composiciones estudiadas en esta investigación, con la doble finalidad de realizar un estudio de Simon como improvisador, y observar como reacciona ante el sustrato o marco que propone en sus composiciones.
6. Análisis de los *scores* de sus composiciones y arreglos. Estos fueron obtenidos por cortesía del artista, y se realizo un análisis de los diferentes elementos melódicos, armónicos y rítmicos allí presentes.
7. Elaboración de un marco teórico y materiales de referencia válidos para la temática a investigar. Los temas principales tratados en el marco tienen que ver con la definición de improvisación, arreglo y composición; las relaciones entre estos conceptos y la definición de nociones básicas referentes a la práctica y el estudio del jazz y de la música popular.
8. A partir de los resultados de los análisis de los *scores* y de las transcripciones de solos, y teniendo presente lo manifestado por Simon durante la entrevista, se

procedió a ubicar los elementos recurrentes en su obra. Esto permitió obtener conclusiones acerca de los recursos que utiliza Simon en sus diferentes facetas dentro de la música.

Con este trabajo el investigador aspira dejar abierto un camino para la profundización del estudio de la obra de importantes músicos venezolanos de importante desempeño dentro del jazz internacional, y para la realización de otros estudios sobre la improvisación en nuestro país.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Al emprender el análisis de la obra de Edward Simon se hace necesario definir el significado de algunos términos de uso indispensable, y establecer relaciones entre los mismos. Esto se aplica a varios conceptos musicales de índole general que presentan algún grado de cercanía, y que por lo tanto pueden resultar de uso confuso, tales como arreglo y composición, o composición e improvisación. También es necesario definir como se aplican estos conceptos al jazz, y clarificar algunos conceptos específicos relacionados con el jazz y su práctica.

II.1 DEFINICIONES

Las definiciones de los conceptos que aparecen a continuación son el fruto de una investigación bibliográfica, y fueron escogidas por ser las más pertinentes para los fines de esta investigación.

II.1.1 IMPROVISACIÓN

Durante la investigación realizada para establecer un concepto de improvisación fueron consultadas diversas fuentes, y debido a la gran variedad de definiciones encontradas, se evidenció que es un tema difícil de estudiar y definir. Para los propósitos de este trabajo se adopta la definición siguiente:

La creación de una obra musical, o la forma final de una obra musical, a medida que se interpreta. Puede involucrar la composición inmediata de la obra por sus ejecutantes, o la elaboración o ajuste de un marco preexistente, o cualquier cosa intermedia.⁶

⁶*The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between.* Bruno Nettl. "Improvisation. I. Concepts and practice", *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 junio 2008). Trad. Pablo Gil.

Esta definición tiene la ventaja de ser amplia, y cubre diversas prácticas relacionadas con la improvisación en muchas culturas distintas, y en particular dentro del jazz. Debido al tema sobre el que versa este trabajo de grado, la amplitud de esta definición la hace más útil que otras encontradas durante la revisión bibliográfica, citadas por Bruno Nettl en su introducción a *In the course of performance*⁷. Muchas excluyen material fijado previamente en el papel, así como la realización de un trabajo preexistente, por ejemplo la siguiente, que proviene del *Riemann Musiklexikon*: "...consiste en la invención y realización sonora simultánea de la música"⁸.

II.1.2 COMPOSICIÓN

"La actividad o proceso de crear música, y el producto de dicha actividad"⁹. Se aplica a obras musicales que se pueden reconocer en sus diferentes ejecuciones, y a la acción de crear obras nuevas¹⁰. Tanto la interpretación como la creación de composiciones en este sentido restringido se distinguen de la improvisación, en la cual aspectos decisivos de composición ocurren durante la ejecución. La distinción reside en lo que se espera de los ejecutantes en varias situación y en como se preparan para cumplir dichas expectativas¹¹.

Se desprende del párrafo anterior una cercanía importante de los dos procesos o métodos de crear música definidos hasta el momento.

II.1.3 ARREGLO

"El retrabajar o recomponer una composición musical, o una parte de ella, (tal como la melodía) para un medio o ensamble distinto al original, así como la versión resultante de la pieza"¹². Esta definición de Schuller es particularmente útil dentro del contexto de este trabajo, pues se conecta con varias ideas expuestas por Simon en su

⁷ Bruno Nettl. *In the course of performance, studies in the world of musical improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1998) 10. Edited by Bruno Nettl with Melinda Russell.

⁸ *Riemann Musiklexikon* (Gurlitt and Eggebrecht 1967, 390), citado por Bruno Nettl en su introducción para *In the course of performance, studies in the World of musical improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1998). P. 10.

⁹ *The activity or process of creating music, and the product of such activity*. Stephen Blum. "Composition", *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 junio 2008). Trad. Pablo Gil.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *The reworking or recomposing of a musical composition or some part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original; also the resulting version of the piece*. Gunter Schuller, : "Arrangement. Jazz", *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 junio 2008), Trad. Pablo Gil.

entrevista, así como a lo que se desprende del análisis de su trabajo. Durante la investigación se encontraron otras definiciones, casi todas dentro de la óptica siguiente: “una transcripción de una obra o pieza de música para un género o agrupación para el cual no fue destinado originalmente”¹³. Sin embargo la más pertinente para el análisis del trabajo de Simon como arreglista es la de Schuller, pues define bastante bien la práctica de Simon al arreglar.

II.2 RELACIONES ENTRE LOS CONCEPTOS DEFINIDOS EN II.1

Tal como se manifiesta en la introducción, la cercanía entre varios de los conceptos anteriormente expuestos hace necesario profundizar en las semejanzas y diferencias entre los que tienen más puntos en común: composición e improvisación y composición y arreglo. Las fronteras entre arreglo e improvisación están lo suficientemente establecidas en las definiciones y no necesitan de mayor elaboración, por lo tanto el investigador no considera necesario dedicar un apartado a dicha relación en el marco de este trabajo.

II.2.1. RELACIÓN ENTRE COMPOSICIÓN E IMPROVISACIÓN

Una alta proporción de las fuentes consultadas apuntan hacia la idea de que la improvisación musical y la composición son métodos distintos que persiguen el mismo fin: la creación de música. Suelen trazar la línea divisoria en su relación con criterios como la escritura previa, de mayor importancia en la composición, y las diferentes relaciones con el tiempo que presentan ambos procesos. El investigador coincide con este enfoque. Con respecto al primer punto, la escritura previa, citamos a Jack Hauser: “el método compositivo consiste en imaginar algo, construir estructuras y escribirlas en el *score* (partitura). El método improvisatorio crea complejidad en el momento sin escritura previa, manipulando varios parámetros que también están disponibles en la composición”¹⁴. En cuanto a su relación con el tiempo, Essl apunta: “La diferencia significativa entre composición e improvisación es su manera diferente de relacionarse con el tiempo. En la composición se está fuera del tiempo, abstraído del mismo. Se puede imaginar el proceso y enfocarse microscópicamente en el tiempo...”. De tal modo, dice, “Se simula una

¹³A *setting (rescoring) of a piece of music for a genre or ensemble for which it was not originally intended*. David Willoughby. *The World of music*. (Boston: McGraw-Hill College, 1999) 359. Trad. Pablo Gil.

¹⁴Karlheinz Essl. “*Improvisation on Improvisation*” <http://www.essl.at/bibliogr/improvisation-e.html>. (Consultado 28 junio 2008).

estructura temporal que, al convertirla en realidad, hace que la composición se realice” En cambio, en la improvisación “...se está dentro del momento, y dentro de este marco temporal que pasa inmisericorde hay que seguir un camino que quizás ya se ha pensado con anterioridad, o que surge en el momento...”¹⁵.

En cuanto a las fronteras entre composición e improvisación puede citarse a Derek Bailey. En su libro *Improvisation. Its nature and practice in music* (1980), citado a su vez por el melómano y escritor venezolano Federico Pacanins¹⁶, Bailey refiere que varios expertos en el tema de la improvisación se reunieron a compartir ideas al respecto y durante sus conversaciones pusieron en duda la frontera entre composición e improvisación y la existencia misma de cada una de ellas por separado. El mismo Bailey, en una posición extrema, sugiere que el paradigma adecuado de la música pondría a la improvisación en un lugar central, con una subdivisión llamada precomposición que básicamente sería lo que llamamos composición¹⁷.

II.2.2 RELACIÓN ENTRE COMPOSICIÓN Y ARREGLO

Según Malcolm Boyd¹⁸, la palabra arreglo puede ser aplicada a cualquier trozo de música que incorpore o esté basado en material preexistente. Sin embargo, también observa que puede involucrar algún grado de recomposición, y que en los casos más extremos el resultado puede ser considerado como una obra del arreglista más que del compositor. Por último, propone que sólo considerando el original y el arreglo como dos versiones distintas de la misma pieza se puede solucionar el dilema estético que frecuentemente crean¹⁹.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Federico Pacanins. *Jazzofilia*. Caracas. Alterlibris Ediciones 2003.

¹⁷ Bruno Nettl. *In the course of performance, studies in the World of musical improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1998) 10. Edited by Bruno Nettl with Melinda Russell.

¹⁸ The word 'arrangement' might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material...In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. Ibid.Trad. Pablo Gil.

¹⁹ It would be unrealistic to propose that arrangements should be judged without reference to the original, but it is perhaps only by regarding the arrangement and the original as two different versions of the same piece that a solution to the aesthetic dilemma they so often create will be found. Ibid. Trad. Pablo Gil.

Se entiende entonces que la diferencia fundamental entre composición y arreglo tiene que ver con el uso que se hace en los arreglos de material preexistente, no en cuanto a la forma, que es un criterio previo utilizado en muchas composiciones, (por ejemplo la forma sonata en los siglos XVIII y XIX, o el *standard* dentro del jazz) sino a trozos u obras de música previamente compuestos, y en particular a su material temático.

Dado que el enfoque de este trabajo esta dirigido hacia el jazz, no es pertinente establecer aquí si son arreglos o composiciones las piezas que siguen el esquema de la variación, y que se apropian de material preexistente para hacerlo, tales como *Variaciones sobre un tema de Paganini*, la cual es generalmente aceptada como una composición de Brahms, a pesar de estar una posición ambigua con respecto a la definición de Boyd.

II.3. NOCIONES SOBRE LA IMPROVISACIÓN

Debido a que la improvisación es un método de creación de difícil estudio, por su naturaleza efímera, se ha escrito y reflexionado menos sobre el tema, y por lo tanto para los propósitos de este trabajo de grado se hace necesario ahondar en su análisis. A continuación algunos puntos relacionados con la temática de la improvisación en general, y con su presencia en el jazz.

II.3.1 DE LA IMPROVISACIÓN EN GENERAL

Las siguientes nociones provienen de una síntesis de lo investigado sobre el tema, y cada una de ellas aparece en varias de las fuentes.

- Toda improvisación implica una serie de convenciones o reglas implícitas.
- La música improvisada siempre tiene en común que tiene un punto de partida o modelo.
- Ninguna improvisación carece por completo de bases estilísticas o compositivas²⁰.
- Toda interpretación involucra algún grado de improvisación²¹.
- El saxofonista de jazz Lee Konitz propone la idea de un *continuum* interpretación-

²⁰A common feature of improvised music is a point of departure used as the basis of performance. No improvised performance is totally without stylistic or compositional basis. Bruno Nettl. "Improvisation. I. Concepts and practice", *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 Junio 2008).

²¹To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place. Ibid. Trad. Pablo Gil.

improvisación²², el cual pasa por grados desde los extremos de lo completamente compuesto a lo completamente improvisado, pero incluye muchos estados intermedios como la ornamentación, la variación, etc.

- Se puede extrapolar o proponer que existe un *continuum* composición-improvisación. Ver categorías de Ferand más abajo.
- Es evaluada de manera variable por diferentes culturas. Por un lado es altamente apreciada por las culturas medio orientales, de la India, y en el jazz. Por otro lado, en general es menos respetada en el ámbito de la música occidental²³.
- Según la clasificación de Ferand, primer musicólogo a interesarse ampliamente en el tema, existe un espectro amplio dentro de la improvisación. Un *continuum* desde la improvisación oral sin notación, pasando por la improvisación de cadenzas (...), hasta la improvisación de obras altamente especializadas, como las fugas²⁴.
- El mismo Ferand también propone las siguientes categorías para el análisis de los procesos de improvisación: medio (vocal o instrumental), personal (solo o colectivo), textura (monódica o polifónica-armónica), técnica (ornamentación, adición de voces independientes), grado (total o parcial, absoluta o relativa) y forma (libre o estructurada).
- Pressing propone la idea del referente para hablar del marco de la improvisación, y cómo este referente predetermina varios factores para el improvisador. De tal modo que el conocimiento que tiene el improvisador del referente mejora o potencia la calidad de la ejecución²⁵. Este criterio se acerca a la idea varias veces mencionada por Simon de concebir sus composiciones como vehículos (según este criterio, referentes) para la improvisación.
- Pressing desarrolló una teoría de la generación improvisatoria de la música, descomponiendo cada aspecto en tres campos: cualidades (*features*, Ej. volumen), objetos (Ej. un motivo) y procesos (Ej. secuenciar un motivo)²⁶. La idea de objetos y procesos es muy útil para el análisis de la obra de Simon, pues muestra un uso constante de ciertos procesos en sus improvisaciones.
- Según Nettl, el modelo más frecuente en la improvisación, dentro de las diferentes

²²Paul F. Berliner. *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. (Chicago: The University of Chicago press, 1994).

²³Ibid

²⁴Bruno Nettl "Improvisation. I. Concepts and practice", *Grove Music Online* ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 junio 2008).

²⁵Jeff Pressing 'Psychological constraints on improvisation'. In *the course of performance, studies in the World of musical improvisation*. (Chicago: University of Chicago Press, 1998) 10. Edited by Bruno Nettl with Melinda Russell.p.52

²⁶Ibid.

culturas musicales del planeta, es el modelo modal²⁷.

- En general, en la improvisación se presenta la necesidad de un balance entre producir algo propio y ceñirse a las reglas²⁸.

De especial importancia para la finalidad de este trabajo aparece la idea de vocabulario de técnicas esgrimida por Nettl²⁹, dentro de los diferentes puntos de partida de un improvisador. Esto en contraposición o complementando otros puntos de partida y otros vocabularios, como los de motivos y frases. Esto se aproxima a la definición que da Simon de sus '*devices*', en cuanto a que es un grupo de técnicas que busca aplicar en diferentes contextos improvisatorios.

II.3.2. DE LA IMPROVISACIÓN DENTRO DEL JAZZ

Según Kernfield, "la improvisación es vista generalmente como el elemento principal del jazz, dado que ofrece las posibilidades de espontaneidad, sorpresa, experimento y descubrimiento sin las que la mayor parte del jazz estaría desprovisto de interés"³⁰. Sin embargo, al mismo tiempo que admite que la mayor parte del jazz contiene elementos improvisados, refuta la idea que todo jazz debe involucrar algo de improvisación, mencionando casos evidentes de música que es clasificable como jazz y donde la improvisación está ausente.

CATEGORÍAS DE LA IMPROVISACIÓN DENTRO DEL JAZZ

También fundamental, y de una manera similar (pues clasifica los recursos del improvisador dentro del jazz), es el análisis de los modelos de improvisación dentro del jazz propuestos por Kernfield. Entre otras categorías, establece las siguientes basándose en los procedimientos utilizados:

²⁷Bruno Nettl. "*Improvisation. I. Concepts and practice*", *Grove Music Online* ed. L. Macy. (Consultado 27 junio 2008), <http://www.grovemusic.com>

²⁸Bruno Nettl, *In the course of performance, studies in the world of musical improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1998) 10. Edited by Bruno Nettl with Melinda Russell.

²⁹Ibid

³⁰Barry Kernfield. *Improvisation. Jazz*. *The New Grove Dictionary of Jazz. Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 junio 2008).

- Improvisación por paráfrasis. “Puede ser de naturaleza melódica o armónica. Es un procedimiento crucial dentro del jazz. La paráfrasis de la melodía puede ser...la introducción de algunas ornamentaciones...pero en sus versiones más creativas puede involucrar una reinterpretación...de la melodía”³¹. Por otro lado, Kernfield define la paráfrasis armónica como la ornamentación de la armonía de una composición o de una parte de la misma.
- Improvisación fragmentaria. Se divide en dos, la motívica y la improvisación por fórmulas.
- Improvisación motívica.

La improvisación se asocia a esta categoría cuando uno o varios motivos...forman la base para una pieza, sección o grupo de piezas. El motivo se desarrolla a través de procesos como la ornamentación, transposición, desplazamiento rítmico, disminución, aumentación e inversión. La improvisación temática, en la cual el motivo utilizado proviene de un tema preexistente, es una subcategoría de la improvisación motívica³².
- Improvisación por formulas (*formulaic improvisation*). Es la principal manifestación de la idea fragmentaria en el jazz, y es la más común. En ella se combinan muchas fórmulas diversas dentro de líneas continuas³³.
- Improvisación modal. Es una categoría que se superpone a las tres anteriores, y que puede implicar el uso de cualquiera de ellas. Describe el contenido de la improvisación en términos de alturas de sonidos, e implica una escogencia de éstos dentro de un grupo de notas específico³⁴.

En su entrevista, Simon se refiere a su ejercicio de la improvisación dentro del marco de la creación de motivos, y dice evitar el uso de ideas preconcebidas. A este respecto, y refiriéndose a las diferentes técnicas de improvisación, el diccionario *Grove online* se refiere a la improvisación 'formulaica' y la improvisación motívica. El trabajo de Simon de acuerdo a su propia evaluación y a lo que se desprende de las transcripciones efectuadas, cae dentro de esta segunda categoría.

³¹Barry Kernfield. *Improvisation. Jazz*. The New Grove Dictionary of Jazz. *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 junio 2008).

³²Ibid

³³Ibid

³⁴Ibid

II.4. ELEMENTOS ESPECÍFICOS DE LA PRÁCTICA DEL JAZZ

Debido a que en su entrevista Simon hace referencia constante a términos que por una parte son específicos al jazz, o a otros que pertenecen a la música en general pero que en el jazz adoptan una connotación específica, en esta sección se abordan temáticas referentes a la práctica común dentro del jazz y se incluye un glosario con definiciones de términos de uso frecuente.

II.4.1. PRÁCTICA COMÚN

En el jazz, los *standards*, no sólo proveen el material melódico pero también el sustrato armónico, o ‘cambios’. Por lo general un grupo pequeño tocara la melodía, o ‘*head*’ al unísono antes de que los músicos improvisen por turnos sobre los cambios. Estas improvisaciones o solos por lo general consisten en un coro o sucesión continua de coros, durante los cuales un músico improvisa sobre las armonías mientras algunos o todos los demás músicos lo acompañan.

En los casos estudiados dentro de la obra de Edward Simon, la improvisación se encuentra enmarcada dentro de lo que tanto Kernfield como Berliner definen como la práctica común del jazz: los segmentos improvisados se encuentran después de la exposición de la melodía. La improvisación se realiza dentro de un marco estructural, armónico y rítmico preestablecido. En el capítulo ‘*La structuration de l’oeuvre de jazz*’ de su libro *Analyser le jazz*, el músico e investigador francés Laurent Cugny³⁵ reflexiona sobre la forma cómo se mezclan en la práctica común del jazz los elementos predeterminados (*fixé*), como por ejemplo la estructura armónica de la obra, y elementos espontáneos o improvisados (*non-fixé*), como el contenido mismo de la improvisación. Observa que en un solo improvisado se mezclan ambos elementos, y que incluso los elementos aparentemente improvisados tienen algo de predeterminados, y viceversa.

³⁵Laurent Cugny. *Analyser le jazz*. ed. Outre Mesures 2009.

II.4.2. HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS EN EL JAZZ

DICOTOMÍA ANÁLISIS DE PARTITURA / ANÁLISIS DE GRABACIÓN

En función del análisis de la obra de Edward Simon es necesario establecer una distinción entre un análisis basado en la partitura, sea *lead sheet* o *score* de la obra a analizar, y el análisis de la versión grabada. Esta dicotomía está presente en el análisis de la música popular en general, y en el caso de Simon su obra presenta diferencias entre el *score* y las versiones grabadas. El final de *Uncertainty* es un ejemplo: en la versión en estudio termina en *fade out*³⁶, mientras que en la partitura tiene un final escrito que no aparece en la grabación. Otro caso importante de mencionar es el de *Woody 'n' you*, donde la progresión de solo de piano cambia en la grabación, mientras que en el *score* ese cambio no está especificado.

USO DEL CIFRADO PARA EL ANÁLISIS

El cifrado forma parte integral del vocabulario de todo músico de jazz. Define la nota de bajo, naturaleza de la tercera, quinta y sexta o séptima, las extensiones del acorde y cualquier otra información que el compositor considere importante transmitir al intérprete. De ese modo define un color armónico específico y una duración dentro de la estructura de una composición. La sucesión de estos colores genera el marco armónico de la obra. Los músicos que interpretan instrumentos armónicos (guitarra, piano) y los arreglistas pueden resolver de diferentes maneras el cifrado, generando lecturas variadas del mismo. Estas variantes se dan en la disposición y doblaje de las voces, el registro, la activación rítmica -proporcional al contexto- y el material melódico de enlace. Al mismo tiempo se debe cumplir con reglas básicas y lograr que se escuche lo que define la naturaleza del acorde.

En la entrevista Simon se refiere constantemente al cifrado para definir la estructura armónica de sus composiciones. Su uso del cifrado puede ser extremadamente detallado, pues no solo define la naturaleza del acorde (mayor, menor, disminuido, aumentado) y el tipo de séptima, sino que describe con precisión las tensiones sobre los acordes, y

³⁶ Técnica de grabación en la cual se termina una pista bajando el volumen gradualmente antes de que la música concluya.

frecuentemente incluye inversiones o notas extrañas al acorde en el bajo. Es por estas razones que se hace indispensable el uso del cifrado en este trabajo de grado.

II.5. ELEMENTOS ESPECÍFICOS DE LA PRÁCTICA DE LA MÚSICA AFROCARIBEÑA

EL USO DE LA CLAVE CUBANA Y DE LAS 'CLAVES ALTERADAS'

La música afrocaribeña, al igual que otras formas de músicas del mundo, utiliza con frecuencia patrones rítmicos llamados claves, específicamente las que suelen llamarse *clave de son* y *clave de rumba*. Debido a que una parte de la obra de Simon incorpora elementos relacionados con esta música, se hace necesario establecer las formas habituales de las diferentes claves, observar cómo procede Simon en su uso y cómo las altera para adaptarlas a diferentes compases compuestos.

El patrón rítmico de la clave generalmente utilizada en la música afrocaribeña tiene dos partes, una con dos golpes y otra con tres. De acuerdo a cual se escucha primero se define como clave 2-3 (si empieza con la parte con dos golpes) o como clave 3-2. Los patrones rítmicos de acompañamiento de la percusión, contrabajo y piano (llamados tumbaos o guajeos), así como las melodías se construyen tomando en cuenta en qué clave se esta tocando.

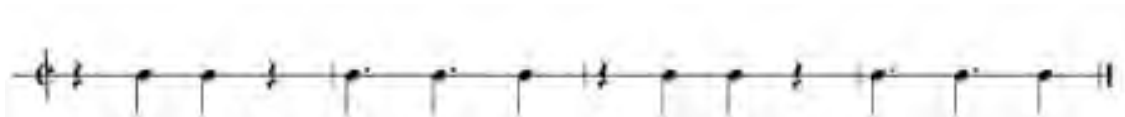
La clave 2-3 se puede escribir en un compás:

Fig. 2.1. Clave de son 2-3 distribuida en un compás



O puede escribirse en dos compases, leyéndose en 2/2 o compás partido:

Fig. 2.2. Clave de son 2-3 distribuida en dos compases



Lo mismo sucede con la clave 3-2:

Fig. 2.3. Clave de son 3-2 distribuida en dos compases



Fig. 2.4. Clave de son 3-2 distribuida en un compás



El desplazamiento del último golpe del grupo de tres resulta en una variación de la clave frecuentemente llamada *clave de rumba*.

Fig. 2.5. Clave de Rumba 2-3 distribuida en un compás

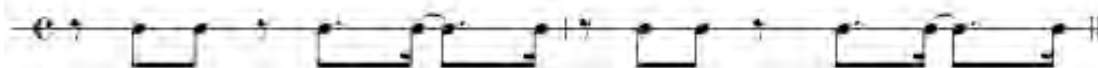


Fig. 2.6. Clave de Rumba 3-2 distribuida en dos compases



Las alteraciones que realiza Simon con los patrones básicos de la clave implican la adición o sustracción de golpes o silencios, con la finalidad de adaptarlos a compases compuestos. En *Uncertainty* y *Pere*, dos de las composiciones analizadas para este trabajo de grado, Simon altera las formas de la clave que aparecen en las figuras 2.1 y 2.5.

II.6. GLOSARIO

ALTERADO

En la armonía de jazz, un acorde alterado es un acorde dominante en el que ni la quinta ni la novena pueden aparecer sin alteración. Por lo tanto contiene la quinta disminuida (b5) o aumentada (#5), y la novena bemol (b9) o aumentada (#9).

La escala alterada es una escala de siete notas que difiere del modo locrio en que tiene el cuarto grado un semitono más bajo. Comenzando en do, contiene las notas siguientes: do, re bemol, mi bemol, fa bemol (o mi natural), sol bemol, la bemol y si bemol. Es el séptimo modo de la escala menor melódica.

BINARIO-TERNARIO (*STRAIGHT EIGHTHS-SWING*)

Maneras de definir la manera de ejecutar las corcheas dentro del jazz. En la primera las corcheas tienen igual valor. En la segunda adoptan valores distintos, más largo para la primera y más corto para la segunda, dependiendo de variables como el tempo y el estilo.

BOP (BEBOP, REBOP)

Un movimiento modernista en el jazz que tuvo una influencia profunda en la historia del género. Desarrollado en Harlem, New York, durante la segunda guerra mundial por músicos como Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Charlie Christian y posteriormente Charlie Parker. Entre otras innovaciones, crearon temas melódicos cercanos al espíritu de la improvisación, sobre las estructuras armónicas de los *standards*, dando lugar así a un nuevo repertorio.

BREAK

“Dentro del medio del jazz, término para un solo improvisado corto sin acompañamiento que rompe un fragmento de ensamble o que introduce un solo extenso”.³⁷

³⁷ Jazz term for a short improvised solo without accompaniment that "breaks" an ensemble passage or introduces an extended solo. Tomado de <http://www.essentialsofmusic.com/glossary/b.html>. (Consultado el 18 mayo 2010). Trad. Pablo Gil.

Ruptura en la continuidad rítmica del acompañamiento de un tema. Suele ser precedido y seguido por figuras al unísono rítmico.

COMBO O PEQUEÑA FORMACIÓN

Agrupaciones de jazz que se reducen a su mínima expresión:

1. Un elemento rítmico. Batería o percusión
2. Un instrumento de registro grave que establezca la línea de bajo. Generalmente contrabajo o bajo eléctrico.
3. Un instrumento armónico. Ej.: piano, guitarra, banjo
4. Uno o dos instrumentos melódicos o solistas. Ej.: Saxofón, trompeta o cantante.

“Una abreviación de ‘*combination*’, aplicada generalmente a un grupo pequeño de jazz”³⁸.

CORO (*CHORUS*)

Dentro del contexto del jazz:

Cada exposición del tema y cada variación del mismo....las canciones populares generalmente tienen dos secciones: el verso, que por lo general no tiene frases repetidas y termina en el dominante, y la estrofa (llamada *chorus*). En la práctica del jazz el verso es usado poco, si acaso. A partir de la década de los 20 fue descartado y la estrofa fue tomada como el material único. Por lo tanto dentro del jazz el término ‘forma canción’ se refiere únicamente a la estructura del *chorus*³⁹.

DOUBLE-TIME

Un aumento aparente del tempo de una pieza al doble...se logra utilizando una subdivisión de la mitad del valor de la sección anterior.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

FREE JAZZ

Estilo desarrollado por Ornette Coleman y otros músicos de mediados de la década de 1960 en el cual se rompen las estructuras tradicionales de improvisación en aras de mayor libertad creativa.

Término aplicado al jazz de vanguardia de la década de los 60, en particular a la obra de Ornette Coleman, Cecil Taylor y Albert Ayler, y a los últimos trabajos de John Coltrane. El nombre se deriva del título del álbum *Free Jazz* (1960) de Coleman.....quizás la mejor manera de definirlo es a través de sus características negativas: ausencia de tonalidad y secuencias armónicas predeterminadas, abandono de la forma del 'coro' de jazz a favor de estructuras abiertas o indefinidas con puntos de acuerdos, etc.....⁴⁰.

GROOVE

Patrón rítmico de acompañamiento, que establece el tempo, modo o tonalidad y género de una composición. Habitualmente se relaciona con estilos como el funk, soul o latino. Equivalente a las palabras 'tumbao' o 'guajeo' en la música afrocaribeña.

HEAD

La parte compuesta de una interpretación dentro del jazz. Contiene la melodía y la secuencia armónica de una composición, y frecuentemente el solista improvisa dentro del marco de la estructura del *head*.

- *Head In*: la presentación del material compuesto antes de los solos.
- *Head Out*: la presentación del material compuesto después de los solos.

JAZZ MODAL

⁴⁰ *Free jazz is a collective term applied to a very wide range of highly personal, individual styles. It is probably best defined by its negative characteristics: the absence of tonality and predetermined chord sequences; the abandonment of the jazz chorus structure for loose designs with predefined clues and signposts; an avoidance of 'cool' instrumental timbres in favour of more voice-like sounds; and often the suspension of jazz pulse for a free rubato. New timbres were sought either by distorting the sound of traditional jazz instruments (e.g. the 'shrieking' saxophone styles of John Gilmore and Pharoah Sanders) or by adopting or inventing unusual instruments (Roland Kirk and the Art Ensemble of Chicago); electronic instruments or manipulation, on the other hand, were generally avoided. Free-jazz drummers explored 'multi-directional' rhythms implying various metres at once, and interacted with other musicians by supplying percussion colour or textures rather than a uniform pulse. The shape of the performance was often determined by the performers' powers of endurance, the piece coming to an end when energy sagged. Ibid. Trad. Pablo Gil.*

Estilo desarrollado por Miles Davis y otros músicos de finales de los años cincuenta. En el jazz modal, el marco armónico de una composición es una serie de acordes, cada uno de los cuales implica un modo específico. Estos acordes pueden no estar relacionados entre sí de acuerdo a las convenciones de la armonía funcional occidental

Un estilo de jazz, desarrollado a finales de los años 50, en el cual el contenido melódico y armónico es dictado por escalas modales. Los exponentes más importantes fueron Miles Davis y John Coltrane.....en ocasiones puede considerarse que la ausencia de cambios armónicos frecuentes define el jazz modal⁴¹.

MINIMALISMO

Género de música experimental de origen norteamericano bautizado así en la década de 1960. Está basado en armonías consonantes, pulsos estables o pedales, transformación gradual o estasis, y reiteración de frases musicales o unidades más cortas como figuras, motivos y células. Puede incluir procesos aditivos y desplazamientos.

Para fines de esta investigación se le da a este término el significado amplio que le asigna Simon en la entrevista: música que sigue un proceso de transformación mínimo, bien sea desde el punto de vista armónico o melódico.

RIFF

Frase corta y repetitiva. Proviene históricamente de figuras con estas características tocadas por los Big Bands de la era del *Swing* (décadas del 30 y 40 del siglo XX).

⁴¹ Ibid.

SCAT

Una técnica de canto jazz en la cual se cantan sílabas onomatopéyicas sin contenido semántico sobre melodías improvisadas.

SECCION RÍTMICA

Los miembros de una agrupación de jazz que se encargan de proveer el tempo, pulso, carácter rítmico y material armónico de una composición. La sección rítmica consiste generalmente de un bajista, un pianista y un baterista, pero puede incluir también un guitarrista, percusionistas, o cualquier cantidad o combinación de los instrumentistas mencionados. Los miembros de la sección rítmica también pueden tener la oportunidad de improvisar.

SOLO

Palabra que se usa como sinónimo de improvisación dentro del jazz y sus músicas relacionadas. Sin embargo no todos los solos son improvisados y no todas las improvisaciones son ejecutadas por solistas, pues las hay colectivas⁴².

STANDARD

Nombre genérico que se refiere a las composiciones que forman parte estable del repertorio jazzístico.

“Una composición, generalmente una canción popular, que se convierte en un artículo establecido en el repertorio. Por extensión, una canción que se espera que un músico profesional conozca”⁴³.

⁴²Barry Kernfield. *Improvisation. Jazz*. The New Grove Dictionary of Jazz. *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 junio 2008).

⁴³*Grove Music Online* ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 2 julio 2008).

STRAIGHT AHEAD

Término que describe un enfoque convencional de tocar en el estilo del *bop* y sus derivados. se puede aplicar a la ejecución de un solista o de una agrupación, o al estilo de una pieza.

SUPERPOSICIONES MÉTRICAS

Manera de construir frases musicales en la cual se sugiere una métrica distinta a la que expone la sección rítmica o la que manifiesta el cifrado de compás. Procede por agrupaciones de la subdivisión distintas a la natural dentro de la métrica en uso.

SWING

Término que tiene varias acepciones dentro del jazz,:

1. Un estilo dentro del jazz predominante en los años 1930 y ejecutado por *big bands* principalmente para audiencias de baile.
2. Un estilo rítmico que involucra alargar la primera de cada par de corcheas consecutivas, y acentuar la segunda. El ritmo se deriva de subdividir una negra en tres partes iguales (un tresillo) en vez de un numero par. Por lo tanto, las corcheas de *swing* no son realmente corcheas, sino dos corcheas de tresillo ligadas y la ultima articulada.
3. Una cualidad indefinible con la que algunos músicos de jazz definen la música que les gusta.

WALKING BASS

El *walking bass* o bajo caminante es un estilo de acompañamiento de bajo, común al barroco y al jazz, que crea una sensación de movimiento regular en negras. Las líneas de bajo caminante dentro del jazz usan una mezcla de notas de escala, arpeggios, cromatismos y notas de paso que delinean la progresión armónica de una composición. Puede ser ejecutado por el contrabajo, bajo eléctrico, el órgano, la mano izquierda del piano o la guitarra en el registro grave

EL ‘Y’

Traducción literal de ‘*and*’, manera anglófona de referirse a la segunda corchea en cada tiempo. Simplifica la comunicación y ayuda a ubicar rápidamente las síncopas.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

Para la elaboración de este trabajo de grado se seleccionó un campo de estudio que fuese afín tanto al área de la Maestría cursada como a la trayectoria profesional del investigador, desarrollada principalmente como compositor, arreglista e intérprete dentro del jazz. El trabajo de Edward Simon ofrece una perspectiva contemporánea de los procesos creativos pertinentes a los tres campos de interés del investigador. Se procedió a una investigación biográfica y al diseño, realización, transcripción y análisis de una entrevista con el artista. De acuerdo a la información obtenida en la entrevista, se seleccionó el material a estudiar y se diseñó un marco teórico y metodológico apropiado para la investigación; y las definiciones de varios términos de uso corriente en la investigación provienen de las que utilizó Simon durante la entrevista, como en el caso de minimalismo y orquestación. La entrevista resultó un eje fundamental de la investigación, ayudó a definir el corpus de estudio y dio una visión amplia de los procesos creativos de Simon. Esto ocasionó la inclusión de la entrevista entera en un capítulo central del trabajo de grado, y la redacción de otro capítulo dedicado al resumen y análisis de la entrevista. Posteriormente, se recopiló y transcribió el material a estudiar, y se procedió a su análisis, en base al cual se obtuvieron las conclusiones de este estudio.

III.1. INVESTIGACIÓN BIOGRÁFICA

Una vez seleccionado el campo de estudio y el artista, el investigador recopiló material biográfico, y elaboró un capítulo basándose en la información recabada. Allí se incluyen datos sobre su infancia y adolescencia, inicios en la música, carrera profesional y discografía, entre otros elementos. Las fuentes principales de información biográfica se encuentran en los textos que acompañan a los CDs de Simon, en artículos publicados sobre él en importantes revistas especializadas, en su *website* y en otras fuentes consultadas por Internet.

III.2. DISEÑO, REALIZACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA

Tanto la información plasmada en el capítulo biográfico como la familiaridad del investigador con la obra de Simon, desarrollada cuando tocaron juntos en una gira por diferentes ciudades de Venezuela en noviembre del 2006, fueron útiles para el diseño de una entrevista cuya finalidad fue la de ayudar a elucidar los procesos creativos e interpretativos del artista.

El tutor y el investigador acordaron que era fundamental manifestarle al artista previamente la finalidad de la entrevista, y hacerle saber que quienes leerán y evaluarán este trabajo de grado serán músicos de formación sólida, pero no necesariamente conocedores del idioma del jazz ni de la improvisación, y por lo tanto hacerle ver la necesidad de explicar sus procedimientos de manera que sean comprensibles para músicos no especialistas. A fines de la entrevista se elaboró un cuestionario que fue sometido a consideración de Simon.

III.2.1 CUESTIONARIO

1. ¿Cuales son tus influencias principales como improvisador?.
 2. ¿Cuales son tus influencias principales como compositor y/o arreglista?.
 3. ¿Cuales piensas que son tus cinco composiciones más representativas –entre aquellas que han sido grabadas-, o aquellas de las cuales estas más satisfecho?
Proponer una razón en cada caso.
 4. ¿Cuales piensas que son tus cinco arreglos más representativos, o aquellos de las cuales estas más satisfecho?. Proponer una razón en cada caso.
 5. ¿Cuales piensas que son las cinco improvisaciones más representativas, o aquellas de las cuales estas más satisfecho?. Proponer una razón en cada caso.
 6. ¿Preparas tus improvisaciones? Si afirmativo, de que manera?
 7. ¿Cómo surgió el trabajo rítmico del arreglo que grabaste de *Woody 'n' you*?. Como describirías los cambios de métrica y pulso que hay en el?
 8. ¿Cuales son los procedimientos que utilizas cuando arreglas obras preexistentes del repertorio venezolano?.
- a. En cuanto a armonía.
 - b. En cuanto a ritmo.

c. En cuanto al tratamiento de la melodía

9. ¿Cuál fue el proceso de composición de la *Suite Venezolana*?. Si es posible, detallar cada uno de los movimientos.
10. ¿Compones en función de los intérpretes que sabes que tendrán tus obras?
11. Hay varias composiciones tuyas que muestran elementos similares en las introducciones: en Fiestas y en el primer movimiento de la *Suite Venezolana*, por ejemplo. ¿Hay progresiones armónicas o elementos musicales de cualquier género que regresen periódicamente a tu proceso creativo?

El investigador envió el cuestionario al artista por correo electrónico antes de la realización de la entrevista. El artista tuvo tiempo para prepararse, y la entrevista muestra que reflexionó previamente sobre sus respuestas.

La entrevista se realizó en persona en dos sesiones, durante la gira que realizó el artista por Venezuela en noviembre 2007. La primera el sábado 10 de noviembre por la noche, en el apartamento donde pernoctó Simon durante su gira, y la segunda el sábado 17 de noviembre, en el bus que llevaba a su cuarteto a un concierto en el teatro de la ópera de Maracay. Las sesiones fueron grabadas, y posteriormente transcritas por el investigador. La entrevista tuvo un carácter abierto, pues además del cuestionario previamente acordado, el entrevistador interactuó con el artista, y de acuerdo a sus respuestas indagó en temas que fueron surgiendo en la conversación, y que resultaron de su interés.

El artista comenzó la entrevista respondiendo a las preguntas en el orden de su escogencia. Del cuestionario original, Simon solo respondió directamente las preguntas numeradas del 1 al 6. Esto se debió a la extensión de sus respuestas a las preguntas correspondientes a sus composiciones y arreglos, y a las limitaciones del tiempo del que disponía el entrevistado, aproximadamente dos horas por sesión. Sin embargo, en la amplitud de temas que abordó durante la entrevista hay respuestas pertinentes a todo el cuestionario.

III.2.2. ANÁLISIS DE LA ENTREVISTA

Al finalizar la entrevista y realizar la transcripción de la misma, el investigador procedió a su estudio, y encontró que Simon hizo un análisis detallado de cada una de las

composiciones o arreglos de los que habló, además de ofrecer claves importantes sobre sus procedimientos de composición, influencias, consideraciones sobre la improvisación y otras informaciones valiosas para los fines de la investigación. En función de la organización del material recabado en la entrevista, cada respuesta fue subdividida en análisis individuales de cada composición o arreglo. Además, los puntos en común que fueron surgiendo entre los diversos temas explorados fueron sintetizados en tablas (ver capítulo VI). La respuesta con respecto a las improvisaciones fue menos extensa, y de hecho Simon desiste de hacer una selección de las mismas. Sin embargo asoman algunos elementos de cómo se prepara para enfrentar determinados retos al improvisar.

III.3. SELECCIÓN DEL MATERIAL A ESTUDIAR

De acuerdo a lo mencionado por Simon en la entrevista, el investigador seleccionó, entre las obras mencionadas, tres composiciones, un arreglo y dos improvisaciones de Simon.

SELECCIÓN DE COMPOSICIONES

Infinite one, Uncertainty, Pere,

SELECCIÓN DE ARREGLOS

*Woody 'n' you*⁴⁴.

SELECCIÓN DE IMPROVISACIONES

Infinite one, Uncertainty,

Debido a la amplitud del trabajo necesario para transcribir los solos y analizar las obras, el investigador decidió limitar el repertorio a cuatro composiciones, de las cinco que menciona Simon. La 5ta composición que selecciona Simon en su entrevista, *The Impossible Question*, figura también como un movimiento de la *Suite Venezolana*, obra de cuatro movimientos, y su análisis implica una extensión del corpus de la muestra a dimensiones difíciles de manejar, en particular si se pretende hacer un análisis detallado. Por lo tanto *The impossible question* fue excluida del corpus de estudio.

⁴⁴Tema compuesto por el trompetista estadounidense Dizzy Gillespie y grabado por primera vez en 1944.

En cuanto a los arreglos, fue seleccionado el de *Woody 'n' you* debido a la riqueza del trabajo métrico y a los recursos de índole rítmica que utiliza Simon, y que dan una visión de su importante relación con este aspecto de la música. Debido a que el análisis de la entrevista determinó que muchos de los procesos utilizados por Simon en la composición y el arreglo son similares, se optó por darle preeminencia al análisis de las composiciones.

Al contrario de su respuesta a la pregunta relativa a sus composiciones, en la que se extendió de manera entusiasta, al hablar de sus improvisaciones Simon no quiso hacer una selección. Apenas mencionó la improvisación sobre *Uncertainty*, y sin ahondar en razones. Por lo tanto el investigador tuvo que decidir por su cuenta cual sería el corpus de improvisaciones a estudiar. Decidió seleccionar improvisaciones que aparecieran en el corpus de composiciones o arreglos escogidos por Simon. En este trabajo cada una de las composiciones o arreglos seleccionados está representado por al menos un solo improvisado, bien de sea Simon o de otro solista. La incorporación de improvisaciones de otros solistas en el corpus de estudio se debió a la insistencia de Simon en considerar a sus composiciones desde el ángulo de su funcionamiento como vehículos para la improvisación. Su análisis sirvió para observar cómo reaccionan otros solistas ante las estructuras que Simon les propone.

III.4. DISEÑO DE UN MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

En función de establecer los recursos que utiliza Simon en sus procesos de composición, arreglo e improvisación, se diseñaron dos procedimientos distintos de acuerdo al material a estudiar. En el caso de composiciones y arreglos, se planificó un análisis del *score*, comparándolo con la grabación para establecer si hay diferencias importantes entre las versiones escritas y las grabadas, y sacando conclusiones separadas por cada composición que fueron desembocando en conclusiones generales. Por otro lado, para proceder al estudio de las improvisaciones se hizo necesario transcribir el contenido de las mismas, y una vez hecho esto se pudo proceder a su análisis.

III.5. RECOPIACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN DEL MATERIAL

III.5.1 RECOPIACIÓN

El artista facilitó al investigador los *scores* originales de los trabajos analizados, en su versión digital como archivos del programa de edición de partituras *Finale*, y como archivos .pdf del programa Adobe *acrobat reader*. El audio de las grabaciones proviene de CDs comercialmente disponibles de su trabajo. Las composiciones o arreglos analizados sólo han sido grabadas una vez cada una por Edward Simon, por lo tanto no se plantea el problema de la escogencia de la versión grabada. En los casos donde se presentan discrepancias entre los *scores* y las grabaciones de una composición, el análisis se hará basado en ambas versiones.

III.5.2. TRANSCRIPCIÓN

Por otro lado, para el análisis de las improvisaciones, el investigador debió realizar las transcripciones y análisis de dos solos improvisados de Edward Simon, en *Uncertainty* e *Infinite one*.

III.5.3. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE TRANSCRIPCIÓN

El proceso de transcripción de los solos se limitó a las líneas melódicas tocadas por la mano derecha, pues son indispensables al momento de establecer los recursos o procedimientos de la improvisación, ya que la mano izquierda está fundamentalmente dedicada al acompañamiento. Tampoco se transcribieron articulaciones ni matices pues se trata de explorar esencialmente los recursos para la improvisación desde el punto de vista del contenido rítmico, armónico y melódico.

III.6. ANÁLISIS DE LAS OBRAS Y SOLOS TRANSCRITOS

Se realizó en base a las transcripciones seleccionadas, tratando de encontrar los puntos en común entre las secciones, e interpretando el material agrupándolo en las escalas, arpeggios o modos de los que proviene, y avanzando hipótesis sobre las estrategias de escogencia de notas. Para el análisis armónico se utilizó el cifrado de uso corriente

dentro del jazz y la música popular. Cuando se hace referencia a una nota aislada se define por su nombre (do, sol#, la bemol) pero dentro del contexto armónico se utilizan mayúsculas con el sistema anglosajón (A, B, C, D, E, F, G en vez de la, si, do, re, mi, fa, sol)

III.7. CONCLUSIONES

A partir del resultado de los análisis de las improvisaciones, composiciones y arreglos, y cotejando estos resultados con lo expuesto por Simon en su entrevista, se procedió a la redacción de conclusiones que describieran los procesos creativos del artista.

CAPÍTULO IV

ELEMENTOS BIOGRÁFICOS

En este capítulo se ofrece un resumen de los datos biográficos de Edward Simon y de su carrera como músico hasta el año 2010.

IV.1. INFORMACIÓN BIOGRÁFICA

IV.1.1 INFANCIA Y ADOLESCENCIA

RAÍCES VENEZOLANAS. PRIMEROS ESTUDIOS Y EXPERIENCIAS MUSICALES

Edward Simon nació en Punta Cardón, Venezuela, en el año de 1969. Allí creció en una familia de músicos. Desde muy joven, debido al talento que mostraba para la ejecución del piano, fue enviado por su padre, a la edad de 15 años (1984), a continuar su formación en Estados Unidos, donde obtuvo becas para estudiar piano clásico en la *University of the Arts*, en Filadelfia, bajo la tutela de la concertista de piano Susan Starr, y jazz en el *Manhattan School of Music*, donde estudió con Harold Danko. En su adolescencia, mientras se formaba, Simon solía presentarse junto al guitarrista de Filadelfia Kevin Eubanks y al saxofonista Greg Osby.

IV.1.2 JUVENTUD

COMIENZOS COMO MÚSICO PROFESIONAL DE JAZZ

Simon se mudó a la ciudad de New York en 1989, y desde entonces comenzó a presentarse junto a grandes maestros del jazz, incluyendo a Herbie Mann, Paquito D'Rivera, Bobby Hutcherson, Bobby Watson, Terence Blanchard, Jerry González y The Fort Apache Band, Arturo Sandoval, Manny Oquendo y el Grupo Libre y Don Byron.

Simon refiere en su *website* que rápidamente descubrió que si quería utilizar el jazz como medio de expresión, necesitaba sumergirse en esta tradición. Considera que su participación como integrante del influyente grupo Horizon (1989-1994) de Bobby Watson y del Terence Blanchard Group (1994-2002), fue fundamental para completar sus años formativos. La experiencia de tocar con Paquito D' Rivera, quien ha grabado varias composiciones de origen venezolano, fue medular para despertar en Simon un nuevo interés en la música de su país.

IV.1.3. MADUREZ

CARRERA COMO LÍDER Y COMPOSITOR

Simon hizo su primera grabación como líder en 1994 (*Beauty Within*, Audioquest), dando origen al Edward Simon Trio. Desde entonces, ha escrito extensamente para esta formación, usándola como plataforma para otros proyectos y desarrollando su propia voz como compositor. En su carrera como solista ha grabado 10 CDS. En 1995, Edward recibió su primer encargo y compuso *Rumba Neurótica* para el *Relache Ensemble*. Hoy, Simon se mantiene activo tocando, dirigiendo y escribiendo para las diferentes agrupaciones en las que participa, entre las que destacan el *Ed Simon trio*, donde explora las posibilidades del formato Piano, Contrabajo y Batería y cuya conformación más reciente incluye a John Patitucci y a Brian Blade; el *Ensemble Venezuela*, con el que toca su *Suite Venezolana* y arreglos de música venezolana; *Afinidad*, un cuarteto codirigido por Simon y su colaborador de largo tiempo, el saxofonista David Binney y *Simon, Simon & Simon*, un proyecto junto a sus dos hermanos Marlon y Michael, quienes desarrollan sus carreras como baterista y trompetista en EE.UU. y Holanda respectivamente, y lideran sus propios proyectos dentro del ámbito del *latin-jazz*. Simon puede ser considerado parte de una nueva generación de músicos “multilingües” que han crecido estudiando jazz, música clásica y latinoamericana, aunque la crítica especializada coincide en que Edward está inventando un lenguaje que supera cualquier género rígido⁴⁵.

⁴⁵ <http://www.allaboutjazz.com>. (Consultado el 14 mayo 2010).

IV.2. PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

Finalista en 1994 del concurso *Thelonious Monk International Jazz Piano Competition*. En reconocimiento de sus logros, en 2004 la asociación *Chamber Music America* galardonó a Edward Simon con el premio *New Works: Creation and Presentation*. Dentro del marco de ese premio Simon compuso su *Venezuelan Suite*, destacando su trabajo excepcional en composición dentro del jazz, y el uso de elementos del folclore venezolano. En el año 2005, recibió una beca del Pennsylvania Council of the Arts.

Lista de premios y reconocimientos obtenidos desde 1993 hasta 2010:

1. Beca de la prestigiosa Guggenheim Foundation. *Guggenheim Fellowship*. (2010)
2. Chamber Music America. Nuevo trabajos: Creación y presentación (2008). *New Works: Creation and Presentation*.
3. New York Foundation for the Arts: *Fellowship* en composición musical (2008). *Fellowship in Music Composition*.
4. J. William Fulbright Foreign Scholarship Board & US Department of State, Beca Fulbright de especialista avanzado (2008). *Senior Specialist Program Grant*.
5. Estado de Florida: *Fellowship* de composición musical (2007). *Music Composition Fellowship*
6. Nominado para el mejor álbum de *latin jazz*: Viva (CAM Jazz, 2007). *Best Latin Jazz Album Grammy Award nominee*.
7. US Artists International (2006)
8. Pennsylvania Council on the Arts. *Fellowship* en composición jazz. (2005) *Fellowship in Jazz Composition*.
9. Chamber Music America: nuevos trabajos, creación y presentación (2008). *New Works: Creation and Presentation*
10. International Association of Jazz Educators, Certificado de aprecio para el servicio sobresaliente a la educación del jazz (2004). *Certificate of Appreciation for Outstanding Service to Jazz Education*.
11. International Association of Jazz Educators, Certificado de aprecio para el servicio sobresaliente a la educación del jazz (1999). *Certificate of Appreciation for Outstanding Service to Jazz Education*.

12. Seven Arts Magazine, Premio a la Estrella emergente (1997).
13. Competencia internacional de Piano de Jazz Thelonious Monk, 3er premio (1994).
14. University of the Arts School of Music, Premio al logro (1993). *Alumni Achievement Award*.

IV.3. EXPERIENCIA PEDAGÓGICA

Simon se ha desempeñado como adjunto a la facultad en la *University of the Arts* de Filadelfia, y continúa enseñando en clínicas, seminarios y talleres en escuelas de música y universidades alrededor del mundo. Actualmente, ejerce como profesor adjunto en The New School for Jazz & Contemporary Music en la ciudad de Nueva York.

IV.4. DISCOGRAFÍA

Simon ha participado en varias decenas de grabaciones, incluyendo varios álbumes nominados al Grammy®, acompañando a grandes del jazz como Terence Blanchard, John Patitucci, Bobby Watson y Herbie Mann, entre otros, así como numerosas bandas sonoras de películas. Como director de su grupo, ha producido álbumes aclamados por la crítica, incluyendo dos menciones en el *New York Times* como entre los mejores diez álbumes del año (*Top Ten Jazz Records of the Year*): Edward Simon (Kokopelli, 1994) y Simplicitas (Criss Cross, 2005).

IV.4.1. DISCOGRAFÍA COMO ACOMPAÑANTE

Kevin Eubanks:

The Searcher. GRP 1989.

Promise of Tomorrow. GRP 1990

Greg Osby:

Mind Games. JMT 1988.

Season of Renewal JMT 1989.

Man-Talk for Moderns, Blue Note 1990

Bobby Watson

The Inventor Blue Note 1990

Post Motown Bop Blue Note 1991

Herbie Mann:

Caminho de Casa Chesky Records 1990

David Binney:

Point Game. Owl Time Line 1990

Free to Dream. Mythology 1997

Victor Lewis:

Family Portrait. AudioQuest 1992

Know it today, Know it tomorrow. Red records 1993

Claudio Roditi:

Two of Swords. Candid 1991

Craig Handy:

Split second timing. Arabesque 1992

Charlie Sepúlveda:

Algo Nuestro. Antillas 1993

Terence Blanchard:

Romantic Defiance. Sony 1995

Carl Allen:

The Pursuer. Atlantic 1994

Terrell Stafford:

Time to let go. Candid 1995

Marlon Simon:

The Music Of Marlon Simon. 1998

Rumba A La Patato. 2000.

Live in La Paz, Bolivia. 2003

Michael Simon:

Revelación. 2004.

Música para películas:

The *Score* for Eve's Bayou. Sonic Images(MCA). 1997

Original Sin. Chapter III / 2001

Pablo Gil:

Baladas. 2008

Grano de Tempestad. 2009

IV.4.2. DISCOGRAFÍA COMO LÍDER O CO-LÍDER

Edward Simon:

Beauty within. AudioQuest 1994

Edward Simon. Kokopelli. 1995

La Bikina. Mythology. 1998

Afinidad. Red Records. 2001 (con David Binney)

The Process. Criss Cross. 2003

Fiestas De Agosto. Red Records. 2003 (con David Binney)

Simplicitas Criss Cross. 2005

Unicity. Cam Jazz. 2006

Océanos. Criss Cross. 2007 (con David Binney)

Poesía. Cam Jazz. 2009.

Las obras objeto de estudio de esta investigación se encuentran en los siguientes CDs:

COMPOSICIÓN

Infinite one

Pere

CD

Simplicitas

Afinidad

Uncertainty

La Bikina

Woody 'n' you

The Process

Otras obras mencionadas por Simon durante su entrevista se encuentran en los siguientes CDs:

Alma Llanera

Edward Simon

Caballo Viejo

Edward Simon

Impossible Question

Océanos

La Bikina

La Bikina

Manicero

La Bikina

The Process

The Process

CAPÍTULO V

ENTREVISTA A EDWARD SIMON

Tal como se relata en el capítulo anterior, al artista se le envió por correo electrónico el cuestionario elaborado por el investigador. La entrevista se realizó en persona en Venezuela. Lo que sigue es una transcripción de la entrevista. Cada interlocutor está designado por sus iniciales, E.S. en el caso de Edward Simon y P.G. en el de Pablo Gil.

V.1. COMPOSICIONES

¿Cuales piensas que son tus composiciones más representativas –entre aquellas que han sido grabadas-, o aquellas de las cuales estás más satisfecho?. Proponer una razón en cada caso.

V.1.1 ENUMERACIÓN DE LAS PIEZAS

E.S. Las voy a enumerar primero. He escogido unas cinco que son: *The process*, *Uncertainty*, *Pere*, *Impossible question*, o la pregunta imposible, e *Infinite one*. Ahora, las razones por las cuales lo son en cada caso.

V.1.2 ANÁLISIS DE *UNCERTAINTY*

E.S. Déjame comenzar por *Uncertainty*. Esta es una pieza que emplea ritmos latinos y que juega con la métrica bastante. Hay una alteración de la métrica en la parte B de la pieza sobretodo. Y esa es una de las cosas que siempre me ha llamado la atención como compositor, jugar con las métricas. Romper un poco con los patrones tradicionales, usar ritmos tradicionales pero llevarlos a otras métricas compuestas (como le dicen a los *odd meters* en español?), métricas compuestas o compases amalgamados. En el caso de *Uncertainty* la pieza esta principalmente en 4/4, pero en la parte B hay una estructura que se basa en un compás de 4/4 y un compás de cuatro y medio por cuatro. Es decir va

alternando entre ambos compases. Lo llamo 4 y medio por cuatro por que si lo llamase 9/8 tendría la tendencia el intérprete de pensar en *triplets* (tresillos), pensar un ritmo o patrón (*feel*) basado en tresillos y no es el caso, sino que la pieza se basa en un ritmo latino, está en clave, me parece que en clave 2-3, y simplemente en ese compás hay una corchea extra al final, entonces por eso esta en 4 y medio por 4. Aunque si analizas la figura que tiene el piano en esa sección de la pieza, las semicorcheas están agrupadas en grupos de 9, creo que es debido a eso que hay que poner esa extra corchea en la segunda barra (compás). Es debido a eso que hace falta añadir una corchea. La frase comienza en la primera barra de 4 por 4 y sigue desplazándose, hasta la próxima barra, entonces se le añade una corchea y vuelve a comenzar. Es una de las primeras piezas en las que comencé a jugar con eso, con ese elemento. Agrupar las semicorcheas (en este caso) en grupos también de números compuestos. Si la pieza esta en 4/4, que es una métrica no amalgamada, en esos casos busco agrupar sean las corcheas o semicorcheas en un número impar, para que se cree una cierta, como diríamos, un contrapunteo rítmico, una *superimposición* de una métrica sobre otra. Eso es algo con lo que juego bastante. De hecho en la introducción de esa pieza la parte del piano esta basada en el montuno, pero es un montuno con una agrupación de siete, si recuerdo correctamente. Quizás para ese tipo de detalles, si los quieres saber con exactitud, seria bueno ver los *scores*. Ahora estoy hablando en base a mi memoria. Además de eso es una pieza que esta influenciada, se ve claramente una de las influencias que recibo entre los compositores, pase una época en que me gustaba muchísimo, me sigue gustando, pero en esa etapa en particular estaba escuchando mucho Phillip Glass y Stephen Reich. Compositores minimalistas. Entonces hay aspectos de eso que se escuchan en esta composición. El uso del *steel drum*⁴⁶. El *steel drum* en esa pieza tiene una parte muy minimalista. Son dos notas básicamente que quedan sonando y repitiéndose, que apenas se van alterando muy, muy poco para irse ajustando a la progresión armónica. Y la misma progresión armónica varia mínimamente de un acorde al próximo. Los acordes se parecen mucho del uno al otro, la progresión armónica es tal que los acordes son muy semejantes, solo hay una nota o dos que los diferencia del uno al próximo. Yo lo veo como minimalismo. (ríe) No se si en la academia clásica lo definirían como tal, pero se ve reflejado en la armonía también, no sólo en esta pieza sino en otras de las que he seleccionado. *The process* también tiene algo de eso, en la progresión armónica sobretodo. En los acordes varia sólo una nota para hacerlos cambiar, a veces puede ser el bajo que

⁴⁶ Instrumento de percusión de metal originario de Trinidad y Tobago. Se usa principalmente en la música de las islas anglófonas del caribe.

suba cromáticamente medio tono, y entonces ya eso crea otro sonido, pero todo lo demás se mantiene. Pues en esta pieza *Uncertainty*, el bajo se mantiene igual, va tocando un patrón que se mantiene durante toda la progresión armónica de la primera parte A de la pieza, pero el acorde va variando de un acorde séptima menor a un acorde séptima menor con sexta bemolizada, un pequeño color diferente, luego pasa a un acorde mayor séptima como lo llamarían acá, con la quinta en el bajo. Bueno déjame mencionarte el ejemplo específicamente. La pieza esta en mi menor. Comienza en mi menor, luego pasa a mi menor séptima con la sexta bemolizada, luego pasa a mi mayor séptima con la quinta en el bajo, que es el si. Ahora sólo hay dos notas que lo diferencian del anterior. Y de allí pasa a un acorde de mi menor con la séptima mayor, sobre la quinta. Otra vez es una sola nota la que está cambiando, el sol sostenido pasó al sol natural y es como que le devuelve otra vez un poco a, eso todo vuelve a repetir, toda esa progresión. O sea que esa es la estructura de toda la introducción de la parte A de la pieza. Entonces el *steel drum* va repitiendo dos notas de do sostenido a re y de fa sostenido a mi, son las triadas, que van repitiendo en *sixteenth notes*, semicorcheas, y se van ajustando a la progresión armónica. Es una de las cosas que me gusta del minimalismo, que de alguna forma hace al oyente, debido a que se esta jugando con muy pocos elementos, es como que te concentra la atención de manera tal que cuando hay un pequeño cambio, te hace ver como que es un gran cambio, y sólo lo que esta cambiando es una nota, pero si lo pones dentro de un marco más concentrado, ese pequeño cambio parece un universo. Yo creo que eso es lo lindo del minimalismo, y es lo que trato de hacer en parte en esa composición. Además de eso, la orquestación de esa composición me gusta.

P.G: ¿Estamos hablando de *Uncertainty*? ¿En que álbum fue grabado?

E.S.: *La Bikina*. Trompeta, Saxo Tenor, Saxo alto, contrabajo, batería, piano, percusión y *steel drum*. Creo que esos son todos los instrumentos. Y el tenor en esa pieza va muy relacionado con el bajo, esta rítmicamente sincronizado con el bajo. Es algo que me gusta mucho, intercambiar los papeles de los instrumentos, darles roles inusuales, poner al tenor muy alto, tocando cosas que suenan muy altas -como un clarinete-, o ponerlo abajo, doblando el bajo. Sacarlo un poco de su rol melódico tradicional. En esta composición, si la analizamos, hay lugares donde, en la parte B específicamente el tenor esta haciendo lo mismo que el bajo, y sin embargo forma parte del *horn section* (sección de metales). Pero su rol es otro allí dentro.

V.I.3. ANÁLISIS DE *THE PROCESS*

Bueno la próxima pieza es *The process*. Esta no te sabría decir exactamente por qué motivo es una de las piezas de las cuales me siento bien contento, es una pieza que tiene una entidad propia sin demasiada elaboración. Considero que el material que hay ahí es lo suficiente para crear una pieza que sirve como un vehículo de improvisación, y no tiene mucho escrito en el papel tampoco. Es decir, tengo otras composiciones en las que hay bastantes notas en el papel, y hay bastante material especificado para cada uno de los instrumentos, y para mí eso está muy bien y me gusta, pero se me dificulta más crear piezas que sean *self contained*, con el más mínimo número de notas en el papel, tan sólo lo esencial y lo necesario para que el intérprete pueda entender cual es el mensaje de la pieza, cual es el *vibe* que tiene, y sin embargo no se le está diciendo todo literalmente. Uno de los compositores que nombro entre mis influencias, que considero que es un maestro haciendo eso es Wayne Shorter, las piezas tuyas de algún modo, con sólo ver la melodía y los acordes, que es lo que tu ves en el *real book*, tienen una identidad propia que llevan a un lugar. Sólo con tocar la melodía y los acordes comienzas a entender adonde te lleva la pieza, y es cuestión de analizar las composiciones a fondo para ver, porque algo tiene que haber allí detrás de todo eso. Pero no hay mucho escrito en el papel, aparte de una progresión armónica, y una melodía, generalmente, en las composiciones de él, ahora depende que etapa estamos hablando de Wayne Shorter, el ha pasado por periodos donde todo es muy *notated* (escrito), pero en general considero que sus composiciones tienen esa cualidad que admiro y que a mí me ha costado encontrar, como saber decir justo lo necesario, con lo más mínimo, lo suficiente como para llevar al músico a un lugar, a un *vibe* ⁴⁷ específico, que se note tan pronto comienzas a tocar la pieza. Es como que ya le dice al músico que es lo que tiene que hacer, sin tener que explicárselo todo detalladamente. Entonces *The process* es una pieza en la que considero que he logrado, dentro de mi capacidad, llegar a ese propósito. Tiene una coda que está especificada en la pieza y tiene una introducción muy sencilla cuando la ves en el papel, muy, muy simple, y la progresión armónica de la parte A, juego con esto que hablábamos antes, donde hay muy poca diferencia de un acorde al próximo, suelen ser figuras, *shapes* que se mantienen, en los que se va alterando quizás una nota, quizás el bajo que va subiendo cromáticamente o por tonos, pero lo demás se va manteniendo, en esa pieza hay algo que yo estoy haciendo

⁴⁷ *Vibe*: Onda, 'tumbao'.

en la parte de piano que no esta escrito, pero igual es algo específico que estoy tocando, o sea que en este caso, claro como yo he sido el compositor hay veces que no me paro a especificar en la parte de piano todo lo que estoy haciendo, pero igual si otro pianista lo tocara incluso podría llevarle al mismo lugar, sólo viendo la progresión armónica, porque los acordes si que están muy especificados, y la melodía. En esa pieza se escucha la influencia de la música brasileña de compositores como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, y algunos de un género más pop como Ivan Lins, Djavan, Joao Bosco, también me gusta muchísimo Caetano Veloso. En el puente de esta pieza, de hecho esta pieza originalmente era como un *bossa-nova*, pero luego de algún modo se transformó en un 3/4 de jazz, pero la armonía de la pieza, sobretodo en la parte B, es muy romántica de la música brasileña, yo la escucho de ese modo. Creo que si la tocara como una *bossa-nova* podrías darte cuenta de lo que te estoy diciendo. Podría muy bien funcionar como una *bossa-nova* en 4/4. Es una pieza que tiene una unidad. Se escucha como una idea completa y muy coherente, y eso para mi es lo mejor, es lo que me gustaría lograr en cada una de mis composiciones.

V.1.4. ANÁLISIS DE *PERE* (1998)

Otra pieza de la cual estoy contento es *Pere*, otra vez es una pieza que tiene una entidad muy propia, muy *self contained*, sin tener mucho en el papel. Tiene una introducción, que luego uso el material de la introducción para la coda de la pieza también, jugando un poco con *rhythmic augmentation* al final, y es una pieza con una armonía bastante sencilla. La parte A es un solo acorde, esta basada en un mi menor, pero la melodía va *superimposing* otras armonías, o incluso otras tonalidades puede ser, en momentos, y contiene una estructura sencilla y fácil de tomar, por lo menos a mi modo de ver, para que el músico se sienta cómodo para improvisar en ella, es un buen vehiculo, siempre intento que haya un balance entre el proceso de aprendizaje de la pieza, que no sea demasiado laborioso para que el músico improvisador pueda tocarla y sentirse cómodo tocándola, después de haber, claro, estudiado según qué aspectos de la pieza, pero que no tenga que pasar no se cuanto tiempo aprendiéndola. Por supuesto, es una pieza en 5/4 y basada en un ritmo latino, y eso ya se le puede hacer dificultoso a un músico que no este familiarizado con esos ritmos. Pero bueno, la grabación original de esa pieza fue con Brian Blade y Scott Colley, quienes son músicos que no conocen el idioma de la música latina a fondo, y sin embargo dieron una interpretación de la pieza a mi gusto magnífica. Le añadí

luego percusión para darle un toque más latino, una entidad más latina a la rítmica de la pieza, pero igual pudo haber subsistido muy bien...

P.G. ¿Cuando dices que le añadiste fue un *dub* que hiciste en el estudio?

E.S. un *overdub*⁴⁸, le pusimos una clave en 5/4 y unos *shakers* y luego una campanita, unos colorcitos para darle algo más latino. Mis piezas en general suelen ser bastante simétricas, me gusta la simetría, es algo con lo que he estado intentando, quizás, salir de mi propias reglas. Las secciones son siempre muy cuadradas, por ejemplo las frases de la parte A de esa pieza son siempre del mismo número de compases, intercaladas por otros compases donde no hay melodía pero que sirven de comentario.

P.G. Recuerdo que usaste esa misma palabra justamente cuando le dabas unas indicaciones a Andrés. Acerca de que él estaba comentando sobre la melodía, justo en esa pieza.

E.S. Me gusta eso, porque le da la oportunidad al baterista de ser libre, y de tomar más participación en la presentación del tema. Se toca la melodía y luego hay un pequeño espacio de acompañamiento, donde el piano esta especificado lo que debe tocar, entonces al baterista le permite tomar unas intervenciones y siempre son el mismo número de compases. Luego el puente pasa a 4/4, y entonces el ritmo latino llega a su identidad original. Y se mantiene toda esa estructura para los solos, que también los hace muy interesantes, cambiando de 5/4 a 4/4, una sección en 5 y la otra en 4, siempre con un ritmo latino. El hecho de que hay un *break* durante los solos de alguna forma lo hace muy divertido para tocar, es como que en vez de ser la sección de solos donde sólo te estas concentrando en los acordes, y en como ir generando ideas melódicas sobre una progresión armónica, el hecho de que tienes un *break* se convierte en un punto específico de la forma, de la estructura, te da como un *anchor* rítmico, o un *target point* (P.G.: una meta, un blanco) y es un blanco donde vamos todos, incluso la sección rítmica, no sé, se hace muy divertido tener eso cuando se toca la pieza. Entonces esos aspectos son los que le dan a la pieza algo gustoso para el músico tocarla.

⁴⁸ Grabación realizada por pistas separadas superpuestas. En esta ocasión es añadida después de la grabación en vivo.

V.1.5. ANÁLISIS DE *THE IMPOSSIBLE QUESTION*

P.G. Me decías que *The Impossible Question* tiene el mismo material armónico y melódico del 4to movimiento de la *Suite Venezolana*.

E.S. Si, Lo único es que está en 4/4. En la *Suite Venezolana* el 4to movimiento es en 6/8. Aquí estoy usando el mismo material, la introducción es la misma, la melodía es la misma, la armonía es la misma, pero en 4/4. Es robado de mi mismo, digamos (ríe). Y he creado una composición que no puedo decir que es completamente distinta, pero que tiene una identidad propia. No es ni siquiera otro arreglo de la pieza, sino una recomposición con el mismo material. Si tiene, en la parte B, algo de material nuevo que no existe en el 4to movimiento. La parte B en *The Impossible Question* es en 9/4, un compás bien largo, es la única vez que he utilizado esa métrica en mi música, y ha sido muy interesante el proceso de aprender a tocar esa pieza por eso, en parte por eso, porque tiene toda esa sección en 9/4, que, al comienzo era bien..., estábamos decidiendo cómo subdividirlo, no me acuerdo si llegamos a 5 y 4, o a 4 y 5 con la sección rítmica, pero son bien alargados esos compases. Y la melodía, otra vez lo que sucede con esa sección es que la melodía juega con agrupar las corcheas, en grupos de 3 si recuerdo correctamente.

P.G. La sección B agrupa las semicorcheas en grupos de 3.

E.S. Sí, es correcto, pero comienzan en el y del 1, entonces están como desplazadas. Esta es la negra (marca la negra con la mano sobre la mesa y canta negras con puntillos, y cuenta hasta 9, canta la melodía contra el pulso de negra que marca contra la mesa), entonces estoy jugando con eso, no?, y el piano está manteniendo, otra vez, un elemento que se ve en varias de mis composiciones, el piano mantiene una estructura que se mantiene constante, que se compone sólo de 2 o 3 notas. Eso se mantiene constante durante todo el puente, durante toda la progresión armónica de la parte B de la pieza, que apenas son 2 o 3 acordes, tampoco es que cambia mucho la armonía. Allí esta otra vez ese elemento minimalista, yo lo llamo minimalista (ríe). Ahora teniendo esta conversación, se ve que ese es uno de los elementos que se repiten en varias de mis composiciones, en *Pere* también lo puedes ver, en *Uncertainty* y aquí en *The impossible question*. Escoger un *shape* (forma, contorno) pequeño y jugar con él, y tratar de mantenerlo lo más intacto posible, a través de una progresión armónica. Si es posible, sin moverlo, que lo que se vaya

moviendo sea todo lo que está a su alrededor, la melodía esta jugando con la agrupación de las corcheas en grupos de tres, y la progresión que va, básicamente el bajo va bajando en tonos completos, entonces esta basado en un modo, toda la parte B de la pieza, en un *dorian*, no un *dorian* no, un *eolian*, menor, y el bajo simplemente se va moviendo, va bajando diatónicamente dentro de ese modo, entonces eso va dando un nuevo color a la figura que se mantiene, en la mano derecha del piano. En este caso es el piano, en *Uncertainty* fue el *steel drum*. Generalmente suele ser el piano. Hay otra cosa también de esta pieza interesante, que es la introducción, que es la misma introducción que tiene el 4to movimiento de la suite. Es muy arpegiada y está basada en un modo....no se ni siquiera como lo llamaríamos, porque es como dominante con la sexta bemolizada. Comenzando en fa es: fa, sol, la, si bemol, do, re bemol, mi bemol, fa.

P.G.: Es como un modo Mixolidio bemol trece.

E.S. No estaba seguro de que *key signature* usar para la pieza, porque es como que está en fa, pero hay mucho mi bemol en toda la pieza. Entonces me gustaría, la verdad, estudiar un poco de otros compositores, para ver que tipo de *key signature* usan cuando sus piezas están basadas en un modo que no es uno de los modos comunes que usamos, porque en este caso para mí tendría sentido poner una armadura de si bemol, que tiene mi bemol y si bemol, pero la pieza no está en si bemol, el centro tonal es fa, pero el modo no es fa mayor, ni fa mixolidio, entonces para mí tendría sentido poner si bemol y mi bemol en la armadura, sin embargo no lo he hecho por no querer crear confusión, no sé, como yo no soy un compositor académico tampoco, que haya tenido formación académica de composición, esa es una pregunta que me gustaría hacerle a un maestro de composición, por ejemplo. Lo que si te quería comentar de la introducción, es que es una introducción arpegiada, yo la escucho más bien como una parte guitarrística tocada en el piano. Ese es otro elemento con el cual me gusta jugar, cambiar el rol del instrumento y tratar de hacerlo sonar como otro. Una de mis influencias entre los compositores es Egberto Gismonti, me gusta mucho su música, y mucha de su música encuentro que se basa en eso, en unas figuras de arpegio que él va manteniendo y allí crece su pieza, entonces es claro que se ve que esta creada en la guitarra esa composición, yo quiero ver como puedo llevar eso al piano. Y eso es lo que intento hacer en esa introducción . Intento hacer sonar el piano como una guitarra. Ya tu la escucharás con calma, pero ahora escucha la introducción, a lo mejor.....(pone el audio de la grabación) . Intento hacer que suene como una guitarra

arpegiando, y esta pieza lleva guitarra, lleva *steel string guitar*⁴⁹ pero va doblando la melodía con la voz y el saxo. Eso me gusta de....la orquestación también me gusta en esta composición. *Steel string guitar* con voz y saxo alto, todos en la misma línea, todos forman una sola entidad. Bueno, entonces....luego, otro elemento que tiene esta pieza, que también encuentro que he usado en otras es, el solo de batería, quizás en ésta no tanto como en otras, como en la que voy a hablar próximamente, que es *Infinite one*, el solo de batería esta basado otra vez en la parte B de la pieza, que es la que esta en 9/4 y.... le vamos dando una serie de alteraciones a la línea del bajo, y luego a la orquestación, para irle como alimentando el solo, dándole otros colores. Entonces estoy utilizando a todo el grupo para servir de acompañamiento para el solo de batería, y todo ese acompañamiento está preconcebido, no es improvisatorio. El piano está manteniendo esa figura minimalista, que luego la comienza a doblar la guitarra. El bajo mantiene una línea, que es un ostinato rítmico que se va transportando, dependiendo de la armonía, y con el tiempo van ocurriendo pequeñas alteraciones, pequeñas variaciones de la línea del bajo, de ese ostinato rítmico, pequeñas variaciones de la línea de bajo que están medidas y especificadas y anotadas, lo va doblando el piano para darle más fuerza, y poco a poco se van añadiendo diferentes colores, la voz, el saxo, para irle dando más fuerza y más apoyo y más variación al solo, entonces el solo sigue evolucionando en medio de todo esto. Presta para hacer más interesante el solo de batería. Eso es algo con lo que me gusta jugar, que creo que se logró muy bien en esta pieza, y en la próxima hago algo parecido, la próxima pieza de la que me gustaría hablar es *Infinite one*.

V.1.6. ANÁLISIS DE *INFINITE ONE*

Es una de las pocas piezas de *straight ahead jazz* que he escrito, y que me siento satisfecho.

P.G. ¿En que disco está?

E.S. *Infinite one* está en Simplicitas.....lo interesante de esa pieza aparte de que es.....para mí ha sido bien difícil componer una pieza *straight ahead jazz*, donde yo sienta que estoy diciendo algo que realmente sea mío, y no repitiendo lo que ha dicho otro algún otro compositor, encuentro más dificultoso encontrar mi voz dentro de ese género. No sé

⁴⁹ Guitarra acústica de cuerdas de metal.

exactamente porqué motivo, pero es más *challenging* (retador) para mi. En esta pieza, que creo que es la que mejor he logrado ese propósito, aunque no han sido muchos los intentos, pero lo que sí me gusta bastante de la pieza es que el solo de batería esta basado en un ostinato rítmico de varios compases, ahora no me acuerdo exactamente cuántos compases son, pero son por lo menos 8 compases...

P.G. ¿Agrupadas en grupos de...?

E.S. No se déjame ver..... (interrupción para buscar agua, se pierde el hilo del tema del solo de batería).

Bueno, *Infinite one*. A parte de que es una pieza..... tiene como un motivo principal, que se compone de 2 voces, una voz de arriba, la soprano, que contiene el tema principal (lo canta) y la segunda voz se mueve cromáticamente, va descendiendo, entonces eso es algo con lo que estaba jugando, explorando en esa pieza, cómo puedo crear un motivo que pueda tocar con una sola mano en el piano, pero que esté compuesto de 2 voces y sea lo suficientemente cercano para que lo pueda tocar con una mano. La segunda voz se va moviendo descendiendo cromáticamente, las dos voces están sincronizadas rítmicamente pero la de arriba contiene otra juego de intervalos, entonces juego con ese elemento en el tema principal de la pieza y todo eso va sucediendo.... otra vez, éste esta en 4/4, pero rítmicamente la melodía, y línea del bajo, en este caso, estoy jugando con agrupaciones de corcheas en grupos de tres. Entonces es como que la melodía y el bajo estuvieran en tres (canta tresillos). De hecho en la introducción el bajo esta tocando un pedal de sol en grupos de tres.

P.G. ¿Y quien hace sentir el cuatro?

E.S. La batería, pero cuando la comenzamos a tocar, la introducción se comenzó a escuchar más como en 12/8, y al final decidimos dejar la introducción así, de manera que cuando la melodía comienza, el oyente todavía escucha como que la pieza está en tres, pero esta en 4, pero no te das cuenta propiamente sino hasta el material que viene después, que te lo dice, *it gives it up* (lo revela, lo delata) , que es esta línea del bajo aquí, que ya rompe con el patrón de la agrupación de tres, ya eso te dice claramente que estoy en 4/4. Hasta ese momento todo lo que ha ocurrido antes te hace pensar que la pieza esta en 3. 3/4,

6/4....entonces ese juego es interesante.

P.G. ¿Y que tan, vamos a decirlo así, que tan intelectualizado está eso, lo haces con idea previa de jugar con algunos elementos?

E.S. En este caso es natural, completamente, la idea me viene ya así, no tenía la idea previa de jugar con esos elementos, sino que me vino de ese modo. Generalmente, excepto en el caso de la *Suite Venezolana*, donde sí tuve que proponer la pieza, en este caso a *Chamber Music America* (institución que encargó la *Suite Venezolana*), antes de componerla, les tenía que decir cómo iba a ser la pieza, con qué elementos iba a jugar, entonces cuando me gané la comisión, tuve que sentarme a componer lo que dije que iba a componer, que iba a ser una suite en varios movimientos, y en los que iba a explorar unos ritmos específicos de la música folklórica venezolana, eso para mí fue un *challenge* (reto), porque nunca he tenido que componer de ese modo, yo suelo ser mucho más, intuitivo en la composición, en el sentido de que, generalmente no me siento a componer a menos de que tenga un disco o una grabación viniendo, soy muy perezoso, no soy de esos compositores que están componiendo siempre. Lo cual que es una pena, seguro sería mucho más productivo, si estuviera componiendo siempre. Produzco poco, la verdad, además soy muy lento para componer, muy lento y muy indeciso, a veces paso bastante tiempo cambiando una pequeña sección o un compás, me cuesta mucho decidir, la cambio, la vuelvo a cambiar, la pongo como la tenía antes, y vivo mucho del response, del *input* (comentarios, reacciones) que recibo de los músicos con los que toco, eso juega un papel bastante importante en mis composiciones.

P.G. Dime una cosa, el hecho de que se parezca tanto el material de *Impossible question* al del 4to movimiento de la suite, ¿podría provenir del hecho de que podrías estar insatisfecho del tratamiento que le diste la primera vez?. ¿Cuál fue primero?

E.S. Fue primero la *Suite Venezolana*. Te confieso...ese movimiento estaba escrito antes de yo recibir la comisión, no fue escrito para la pieza en particular, sino que luego se lo puse a la suite, porque era una pieza que le servía como un movimiento a la suite. Por eso si te pones a analizarla a lo mejor puedes notar que el material motivico de ese movimiento es el menos relacionado a los otros tres.....no sé si hay mucha relación tampoco en los otros tres, cada uno es como una pieza aparte. No hay realmente elementos,

motívic material (material motivico), que se mantengan durante los 4 movimientos. Pero sin embargo yo sí puedo notar que el cuarto es como el más despegado de los otros tres. Se escribió en otro momento, antes de recibir la comisión pero lo que te comentaba....

P.G. Y con respecto a esa pregunta que te hago....se me ocurre puede provenir de dos fuentes distintas, la insatisfacción por el tratamiento que le diste en la suite, o el gusto por el material, quizás el material te gustaba tanto que lo quisiste revistar.

E.S. Sinceramente te digo que la razón pudo haber sido pereza (ríen ambos). Pereza combinada con el gusto por el material. O sea, no es la primera vez que yo reutilice material de mis piezas para crear una nueva pieza, o un arreglo diferente de la misma pieza, y lo ponga dentro del mismo disco. Y es otro elemento que se repite en mis CDs. Suelo poner dos versiones diferentes de una misma pieza dentro del mismo CD, pero que yo considero son lo suficientemente diferentes, no sólo en arreglo sino en identidad, como para que puedan coexistir en el CD sin ser redundantes. En *Simplicitas* ocurre, en *Unicity*, con *Abiding unicity*, hay un *reprise* al final. En ese caso está y no vuelvo a ...en otro tono, es otro tempo y no toco el tema de nuevo, sino que comienzo directamente con los solos, de manera que al oyente le suena familiar pero no sabe donde lo escuchó antes. No es obvio, lo escondo de alguna forma. Ya sólo el hecho de que comienza con los solos, no te lo da tan fácil, el tema lo vuelvo a tocar al final, pero tiene alguna otra variación del arreglo que lo hace único, con ese elemento juego bastante. En el caso de esta composición, yo creo que son dos cosas, a veces me da pereza comenzar de la nada y crear *raw material* (material en bruto, sin trabajar) para otro movimiento, y más bien he decidido reciclar algo mío, y también que me gusta ese tema (lo canta). Había algo de eso que me gustaba y lo comencé a escuchar en 4/4. Y luego le creé un puente nuevo, la B tomó una identidad propia, pasó a 9/4, ya comenzó a tener una identidad propia la pieza. Te respondí la pregunta?.

P.G. Si. Básicamente me dijiste que no.

V.2. ARREGLOS

V.2.1. ANÁLISIS DE *ALMA LLANERA* PARTES I Y II

Bueno, uno de los arreglos que quería mencionar es el de *Alma llanera*. Como sabes es un arreglo en dos partes, es decir, he usado material de diferentes de la canción original para crear dos arreglos separados, que pueden tocarse conectados también, pero son piezas separadas. Además yo le llamaría, casi, más como recomposición más que arreglos, pero yo no pienso de ese modo, yo he usado material original de la composición y lo he llevado a mi mundo, y he intentado hacer una composición casi completamente nueva, usando ese material, en algunos casos.... en la parte 2 del arreglo lo que queda intacto es la melodía, la armonía es un rearmónización, y también hay lugares donde estiro la melodía, como para sacarle más jugo, una sola nota de la melodía recibe o disfruta de varios cambios armónicos, hay como cuatro compases sobre una sola nota de la melodía, esa es una técnica que me doy cuenta que he usado en otros arreglos también. Luego en la primera parte se basa en un elemento básico, pero muy importante de la composición original, que es la línea del bajo. La versión original como sabes es (canta), y lo que viene después, la próxima melodía, viene sobre esa línea del bajo (canta), todo eso forma parte de la primera parte del arreglo, lo usé para crear un arreglo en 7/4, cambié la métrica pero mantuve las notas originales de la línea del bajo intactas, y no sólo eso sino que agrupé las semicorcheas en grupos de 3, para que todavía se entiende que algo del 3/4 dentro de ese 7/4.

P.G. ¿Cuando dices agrupar semicorcheas en grupos de tres te refieres a qué, a la melodía, al patrón rítmico del acompañamiento?.

E.S. A la línea del bajo. Ahora, todo esto es una explicación que doy del arreglo, en el momento no lo llevé a cabo, eso ha venido después. A la hora de arreglar la pieza extraje ciertos elementos que eran, considero yo, muy representativos de la pieza, intenté crear como una pieza nueva con otro ambiente, y dividir la pieza en dos arreglos, cada uno con su identidad propia. P.G. Suelen tocarlos juntos, los arreglos, uno tras de otro E.S. A veces sí y a veces no, puede tocarse de las dos formas. En el disco están separados, en vivo lo hemos tocado de las dos formas.

V.2.2. MENCIÓN A *MANICERO*

Eso también lo he hecho con otra pieza, *El Manicero*. Tiene ese mismo formato: parte 1 y parte 2, es la misma cuestión básicamente, uso diferentes secciones o elementos de la composición para crear un arreglo, y luego los otros elementos, o el resto de la composición, para crear otro arreglo, cada uno con su identidad propia.

V.2.3. ANÁLISIS DEL ARREGLO DE *CABALLO VIEJO*

Otro arreglo que le gusta a los músicos con quienes suelo tocar, como sabes, es el de *Caballo viejo*. Otra vez cambia la métrica a 4/4, originalmente es 6/8 o 3/4, ternaria en todo caso, y claro que la versión es instrumental, lo cual le da un enfoque, más a la melodía de la composición, también al ser balada se aprecia mucho más la belleza de la melodía de esa pieza. Básicamente lo que he hecho es componer una introducción, ese mismo material lo uso como coda, y darle una armonía más jazzística, tocándola como balada de jazz la lleva totalmente a otro ambiente, y le permite al oyente disfrutar la pieza como una composición, como una linda melodía, en este caso sin letra.

P.G. El ritmo de la melodía, como la escribiste, es muy específico. Te tomaste el trabajo de escribir ritmos particulares para la melodía, no lo dejaste al criterio del saxofonista, o del instrumento melódico, sino que le escribiste figuras muy específicas, y me doy cuenta que en algunos momentos esas figuras coinciden con la parte del arreglo de la sección rítmica

E.S. Es correcto. Eso se dio a raíz de la transferencia del 3/4 al 4/4, es decir, yo transcribí la melodía como la canta Simon Díaz originalmente, y en el proceso de pasarla a 4/4, no se exactamente qué es lo que hice que me llevó a ser muy específico en cuanto a los ritmos de la melodía. Quizás de algún modo quería mantener al máximo posible algo de la entidad rítmica que tiene la manera como él canta, que es muy libre y muy sincopado, y el fraseo de él es como muy especial, quizás había una intención detrás de intentar de mantener eso en el 4/4, no se si lo logré o no, pero yo creo que por eso está tan especificado.

P.G. Quizás también una cosa que yo encuentro, y varias personas con quienes he comentado el asunto, que le da una particularidad a este arreglo es el tempo, no sólo es una balada sino que además es extremadamente lenta....

E.S. Es verdad, ahora no estoy seguro si está especificado en la parte, pero desde luego es un tempo muy específico, tienes toda la razón, le da una identidad muy propia al arreglo. Es importantísimo. Realmente los tempos, en mis composiciones, no sólo en las mías sino en muchas otras, suelen ser bastante específicos, si se varía un poco, como que no cuaja la composición, o en este caso el arreglo. Yo creo que cuando uno hace un arreglo el tempo es algo muy importante, se ve que cuaja mejor, a veces yo lo toco en diferentes tempos, también, para encontrar justo el que es, y suelo especificarlo en la parte. En este caso no recuerdo si lo he hecho

V.2.4. ANÁLISIS DEL ARREGLO DE *WOODY 'N' YOU*

Otro arreglo que también suele gustar mucho, sobretodo a bateristas, yo creo que en el caso de los bateristas se debe al hecho de que es un arreglo que además de pasar por varios..... tiene un punto en 6/8, pero no está escrito en 6/8, ahora no recuerdo, la parte A. La parte B pasa a 4/4 *swing*, luego en los solos hay *swing*, no exactamente en *double time*, en este arreglo juego mucho con las modulaciones de los tempos.

P.G. Equivalencias entre figuras de un tempo y otro tempo.

E.S. Si. Cómo se le llama a eso?

P.G. Yo lo he escuchado llamar modulación métrica o modulación rítmica, pero no estoy muy seguro...lo que tuve la impresión en este arreglo es que hay equivalencias, y por ejemplo un pulso de tresillo de negras se convierte en la negra del compás o de la sección siguiente, pero hay como unos 3 o 4 cuatro pulsos distintos.

E.S. La pieza comienza en 6/8, y la corchea pasa a ser la..... (la canta y recuerda el arreglo), ahora no tengo la anotación que he hecho, pero suena a que esa corchea pasa a ser la corchea del tresillo en el 4/4. Porque el nuevo tempo de la parte B es...(marca un tempo con la mano) los tresillos allí son la corchea del 6/8, luego la segunda mitad de la parte B....

P.G. Tu me estas diciendo que este es el nuevo tempo (canta).

E.S. No, el nuevo tempo es (canta). *Quarter notes* (negras) del 4/4 de la parte B

P.G. ¿Cuál es la relación que tiene con el pulso anterior ?

E.S. Para verla dentro del pulso anterior creo que es *dotted quarter note*.

P.G. Negra con puntillo. O sea que básicamente se mantiene el mismo pulso. La negra con puntillo se convierte en la negra.

E.S. Este es el 6/8, si divides la barra de 6/8 en 2. De hecho la melodía esta en cuatro. Esto pasa a ser el nuevo *quarter note*. Canta. Ahora el *quarter note triplet* (tresillo de negra) de ese tempo pasa a ser la nueva negra. Después de alguna forma eso lo vuelvo a llevar al *eighth note* (corchea) del 6/8. Es interesante como cuadra todo. Esa nueva negra se convierte en la corchea del 6/8. Después se toca la ultima A. Ahora, durante los solos se mantiene la misma forma, a veces lo hemos tocado con las mismas modulaciones métricas o a veces nos hemos limitado a tocar el puente en el segundo tempo, en este caso el *eighth note* (corchea) del 6/8 pasa a ser el *quarter note* (Negra) de la parte B. Lo que sucede el final del solo de piano o si la tocamos a cuarteto es el solo de saxo, es que estamos en 6/8/ este es el corchea del 6/8, y lo llevamos a esto (marca), que es *quadruplets* (cuatrillos).

P.G. Son como semicorcheas sobre cada pulso de 6/8?

E.S. No exactamente, tienes el 6/8 y divides el 6/8 a la mitad dentro de ese pulso si tocas 4 negras este es el nuevo tempo, y luego lo dejamos en manos del baterista de traerlo otra vez al 6/8 es, así como lo hemos concebido originalmente y como lo hemos grabado. Rompemos la forma para el solo de batería, toca sobre 2 A, y cada vez que llega la B tocamos el *groove* de la introducción (canta), que tiene algo como afrocubano. y el vuelve a ir al *double time* y toca dos A. Esto lo mantenemos durante algún tiempo y luego dejamos al baterista completamente abierto. Después volvemos al *groove* del 6/8 para tocar la ultima melodía del arreglo.

P.G. Yo creo que esta bastante bien especificado el procedimiento rítmico. Y ¿hay algún otro arreglo del cual quieras hablar?

E.S. Mira ayer en una de las entrevistas que tuve en la radio tocaron, hacía mucho tiempo que no lo escuchaba, el arreglo de *La Bikina*, y ese arreglo también tiene unas cosas interesantes, pero no tenía preparado para hablar de ella ahora, era un poco difícil montarlo, no sé por qué motivo, no es uno que he analizado mucho, no te podría hablar en este momento al respecto.

V.3. IMPROVISACIONES

V.3.1. SELECCION Y ANÁLISIS DE DIFERENTES IMPROVISACIONES

Esas no las tengo claras, Pablo. Tengo que escuchar un poco yo mismo para poderlas elegir. De momento me parece que la de *Uncertainty* es una que voy a escoger, pero no te sabría decir exactamente por qué motivo.

P.G. ¿Que tal el solo de *Woody 'n' you?*. Porque suena muy claro dentro de los diferentes tempos. Y en un tempo que es ultrarrápido, siento que lo resuelves bastante bien. Y bueno la progresión no es cómoda y al tempo se pone difícil.

E.S. Por cierto déjame hablarte sobre el arreglo, cabe mencionar que la parte A tiene una rearmonización, donde empleo mucho el uso de los pedales, no solo en ese arreglo sino en otros suelo usar mucho los pedales, y si no se mantiene el bajo, se mueve muy poco, baja o sube cromáticamente, busco el menor movimiento posible, intento jugar con eso.

P.G. Sería otro elemento del minimalismo.

E.S. Busco como mantener estructuras la mayor cantidad de tiempo intactas. La melodía por supuesto queda intacta, pero cuando vamos al *double time* en el solo del piano, tocamos sobre la armonía original de la composición, eso le da otro sentido a la obra porque es como que por fin escuchas la armonía original, pero durante el solo, no es un acercamiento entero del tema. Nunca se lo doy al oyente cien por ciento, y ésta es una de las cosas que considero que es bonita de ese arreglo. No lo he hecho en ningún otro arreglo.

P.G. Usar la armonía original.

E.S. Si. El solo en esa pieza tiene un buen *shape* (forma o contorno), y lo difícil de tocar el solo en esa pieza es mantener una continuidad a través de esos cambios, sobretodo del 6/8 al 4/4, que requiere del improvisador tener dentro de sí los dos *feels* sucediendo al mismo tiempo, de manera que el cambio del uno al otro sea completamente fluido, aquí conectar el discurso llevó su tiempo, conlleva una cierta preparación.

P.G. Ya que tocamos ese tema, es una de las preguntas que tenía prevista. La pregunta dice: ¿preparas tus improvisaciones? Si afirmativo, ¿de que manera?. Ejemplos específicos.

V.3.2. PREPARACIÓN DE LOS SOLOS

Bueno.....si, hay algo de preparación, pero cómo te explico, la preparo simplemente tocando sobre las secciones de los solos, y sigo tocando sobre ellas hasta el punto en que se sientan lo más fluido posible a través de las diferentes transiciones. Las transiciones son muy importantes, no sólo a la hora de ensayar y tocar el tema sino también a la hora de improvisar. Suele ser en las transiciones donde uno pierde el *momentum* (energía, carga energética). En ese sentido las preparo, y cómo voy a conectar lo que viene antes a lo que viene después. A mi me gusta desarrollar motivos. y tocar el menor número de ideas preconcebidas posibles. Y para eso hay que preparar las transiciones para que a uno no se caiga en el medio de ellas.

P.G. Digamos que chequeas diferentes rearmonizaciones o recursos.

E.S. A eso me refería. puedo tocar material, *devices* (recursos, estrategias, procedimientos). Desde luego que si. Hay una serie de *devices* que yo uso al improvisar, paso por un proceso mediante el cual descifro cómo emplear esos *devices* en ese solo en particular. A veces es consciente, a veces no. Pero hay veces en que hay mucho de eso que sucede lejos del instrumento, mi mente se queda trabajando en ese proceso de cómo voy a hacer las cosas que yo hago sobre ese tema, si hay algo que no me funcionó, mi mente se queda maquinando, lo percibo y me pongo como a contar. Yo trabajo mucho con las

métricas, si estas tocando una métrica *binary* busco superponer *ternary* o cinco, agrupar subdivisiones rítmicas en números impares. Eso lo suelo maquinar a veces lejos del instrumento. Y luego cuando llego al instrumento tengo una idea más clara, por eso cuando toco una métrica nueva ese proceso se me prolonga o se me dificulta, y después comienzas a ver todas las cosas que hay en común, los tresillos los puedes agrupar en grupos de 4 o 5, cómo lo vas a implementar dentro de las diferentes métricas, pero cuando te toca una métrica con la cual no estas familiarizado es como comenzar de nuevo ese proceso, o sea que hay mucho de la práctica que se lleva a cabo lejos del instrumento.

V.4. INFLUENCIAS

En cuanto a los compositores cabe nombrar Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, hubo una época en la que escuche mucho a Ivan Lins, como compositores esos serían los principales dentro de la música brasileña, luego Wayne Shorter, compositor en el jazz, también Alberto Ginastera un compositor del cual yo he sacado algunas cosas. De alguna forma todos ellos han sabido buscar sus raíces y crear un mundo propio. Crear su propia voz usando sus raíces, porque tus raíces te dan mucha definición. Muchos compositores han hecho eso desde Bartok, Chopin, han usado música folklórica de su país o de otras tierras, por alguna razón, sea lo que sea que te llama y traes elementos de eso, exploras la posibilidad de sacarlo de su cuadro y ponerlo dentro de otra perspectiva. También escuche mucho a Phillip Glass y Stephen Reich, pasé una etapa en la que fue una influencia para mí, incluso cuando escuchas a Pat Metheny lo sientes cercano a Phillip Glass, de hecho sé que hay una influencia consciente allí.

P.G. Tienes también una adaptación de Mompou.

E.S. Ha sido un encuentro importante recientemente, más como una afinidad. Era un hombre de pocas palabras, buscaba en la música decir lo más con lo menos posible, me gusta decir lo máximo con el menor número de notas. Para eso hay que estar muy consciente de los espacios, le dan un valor a las notas.

P.G. ¿Estas hablando del silencio?.

E.S. Pues con la música de Mompou me identifico, tiene una serie de

composiciones que llama música callada, otra vez indicando el tema del silencio y el espacio, me parece, y las canciones hidalgas para piano, y en algún momento tengo la intención de grabarlas cuando sea el momento adecuado. Hay otras influencias, a lo mejor dentro del jazz Bill Evans, claro ya luego entramos en las influencias como pianista, Keith Jarrett, vale la pena mencionarlo como pianista y como improvisador, en su trabajo la improvisación y la composición se unen, de hecho ha dedicado una gran parte de su carrera a la improvisación en los conciertos de piano solo, él las llama composiciones en *real time* (tiempo real), y creo que es uno de los mejores intérpretes ejecutantes de ese estilo en particular, no hay muchos que salgan sin ningún tipo de material preparado, que suenen con convencimiento, pero en su caso él compuso la música en el momento, él tiene esa capacidad que admiro muchísimo. También puedo mencionarte a Herbie Hancock, los contemporáneos, Chick Corea quien al comienzo de mi carrera fue una influencia importante, Bud Powell, Thelonious Monk, Phineas Newborn, Art Tatum, McCoy Tyner, quien influyó a su vez a Chick Corea.

P.G. Pero a nivel del sonido no pareces cercano a McCoy, pareces más cercano a Bill Evans, Brad Mehldau, Keith Jarrett en cuanto al sonido, además el tuyo no es un sonido agresivo, es muy *legato*, buscando el canto.

E.S. Por otra parte en cuanto a la estética una de las influencias que tengo viene de la música romántica, los boleros. Los cantantes me han dicho que acompaño muy bien, crecí acompañando música romántica latinoamericana Me identifico con el romanticismo.

P.G. ¿Te refieres al romanticismo académico?

E.S. Sí, y al impresionismo. Rachmaninoff, Ravel, Debussy, Debussy, esos dos movimientos me han servido mucho.

CAPÍTULO VI

RESUMEN Y ANÁLISIS DE LA ENTREVISTA A ED SIMON

La entrevista realizada a Edward Simon, durante su visita a Venezuela en el mes de noviembre del 2007, se llevó a cabo en dos sesiones: la primera el sábado 10 de Noviembre, y la segunda el sábado 17 de noviembre. En dichas sesiones Simon abordó temáticas relacionadas con sus procesos de creación, algunos de los procedimientos rítmicos, melódicos y armónicos que utiliza al componer, arreglar e improvisar, y sus influencias como compositor e intérprete. En la transcripción de la entrevista el investigador respetó la manera en la que Simon se expresa, pues utiliza muchos términos musicales en inglés dado que su carrera musical se ha desarrollado principalmente en los EE.UU.

Con la finalidad de facilitar la organización del material obtenido a partir de la entrevista, éste ha sido clasificado en tres partes. La primera detalla la selección que Simon hizo de sus obras, clasificándolas en composiciones, arreglos o improvisaciones. La segunda clasifica los recursos Simon utiliza en sus procesos creativos y que menciona en la entrevista. La tercera resume en tablas la información suministrada por Simon durante la entrevista.

VI.1. SELECCIÓN DE OBRAS

Durante la entrevista Simon escogió cinco composiciones y tres arreglos para su análisis. Mencionó además, sin extenderse en ellas, sus improvisaciones en *Uncertainty* y *Woody 'n' you*.

SELECCIÓN DE COMPOSICIONES

Uncertainty, The process, Infinite one, Pere, The impossible question. Hace menciones a la *Suite Venezolana* por su relación con *The impossible question*.

SELECCIÓN DE ARREGLOS

Alma llanera, Caballo viejo, Woody 'n' you,

SELECCIÓN DE IMPROVISACIONES

Uncertainty, Woody 'n' you.

También menciona brevemente los arreglos de *La Bikina* y *El Manicero*. Después de seleccionar estas obras, Simon pasó a analizar en detalle varias de ellas. Al leer la entrevista se puede observar el uso de varios procedimientos y recursos de composición, que a su vez aplica a la improvisación y a los arreglos. También se pueden observar constantes referencias a sus influencias, o a los contextos con los que Simon relaciona estas obras, procedimientos o influencias.

VI.2. PROCEDIMIENTOS DE COMPOSICIÓN Y ARREGLO

ALTERACIÓN O MODIFICACIÓN DE LA MÉTRICA Y USO DE MÉTRICAS IMPARES.

La modificación se lleva a cabo al hacer arreglos, cambiando la métrica a las composiciones como en el caso de *Woody 'n' you*, o en sus composiciones, usando ritmos tradicionales en métricas impares como en *Pere* y *Uncertainty*.

CREACIÓN DE GRUPOS DE SUBDIVISIONES RÍTMICAS OPUESTOS A LA MÉTRICA, O A LA SUBDIVISIÓN NATURAL DE ESTA MÉTRICA

Este procedimiento es una estrategia de superposición métrica. Opera de dos formas:

A. Crea grupos impares si la métrica tiene subdivisión par. Se observa un ejemplo en los grupos de 7 de semicorcheas en la primera parte de *Uncertainty*. En ese tema el compás es 4/4 y la subdivisión la semicorchea.

B. Grupos pares si la métrica tiene subdivisión impar. En el arreglo de *Woody 'n' you* la métrica es de 6/8, donde cada tiempo tiene una subdivisión impar, y Simon utiliza agrupaciones de 4 corcheas en la introducción.

RECURSOS ATÍPICOS DE ORQUESTACIÓN O INSTRUMENTACIÓN

A. Uso de instrumentos en roles distintos a los tradicionales. En sus referencias a *Impossible question*, Simon menciona arpeggios ‘guitarrísticos’ para el piano en introducción. Otro ejemplo es el uso del saxofón tenor doblando el bajo en la parte B de *Uncertainty*.

B. Uso de los registros extremos de los instrumentos. Un ejemplo de parte de saxofón tenor en registro sobreagudo en el 3er Movimiento de la *Suite Venezolana*.

C. Uso de instrumentos poco comunes. El *steel drum* en *Uncertainty*, la guitarra de cuerdas de metal en *The impossible question*.

SECCIONES DE SOLO DE BATERÍA ORQUESTADAS

El sustrato sonoro que acompaña al baterista es planificado para proveer un crescendo escrito, y va cambiando a medida que pasa el solo. (*Infinite one*, *Pere*, *Impossible question*, *Woody 'n' you*).

OTROS RECURSOS

A. Uso de los elementos técnicos específicos del piano como criterio previo para componer, como la melodía a 2 voces de la mano derecha en el piano, en *Infinite one*.

B. Reutilización de material. Un ejemplo es el material armónico y melódico del 4to movimiento de la *Suite Venezolana*, que es reutilizado en *Impossible question*. Otro ejemplo es el uso de un mismo tema en diferentes contextos dentro del mismo CD.

VI.3 PROCEDIMIENTOS ESPECIFICOS PARA ARREGLAR

Al referirse a sus arreglos, Simon menciona recursos que sólo aparecen en ese contexto.

- A. Rearmonización. Hay cambios importantes en las secuencias armónicas de sus arreglos en comparación con las composiciones originales.
- B. Respeto por la melodía. Se evidencia en prácticamente todos sus arreglos. La claridad en la exposición melódica le permite tomar grandes libertades rítmicas, métricas y armónicas.
- C. Creación de arreglos en varias partes independientes, a partir del material de una obra conocida. (*Alma llanera*, *Manicero*).

VI.4 INFLUENCIAS Y CONSIDERACIONES AL MOMENTO DE COMPONER

El minimalismo es una influencia que destaca durante toda la entrevista. Lo observa principalmente en el uso de figuras o contornos sencillos que se van modificando gradualmente al pasar por diferentes armonías, o que generan tensión rítmica y en el uso de armonías cercanas que tienen varias notas en común.

También menciona el uso de las raíces nacionales como un elemento que ayuda a definir la obra de un artista, y da los ejemplos de Bártok y de la música popular brasileña.

Simon piensa en el intérprete y en el solista improvisador a la hora de componer, aspira a que sus obras sean un ‘vehículo de improvisación’ viable y que haya un sentido lúdico, un placer de tocar las piezas.

Simon considera deseable que una composición tenga un carácter “*self contained*”⁵⁰ en términos de su conformación como ente melodía-progresión armónica. En este aspecto cita la influencia de temas de Wayne Shorter. También desde el punto de vista

⁵⁰ Autosuficiente.

formal, halla elementos de simetría en sus composiciones. Parece tener una relación ambivalente con esta característica de su trabajo, pues al mismo tiempo que la detecta y menciona, dice querer romper con ella.

En cuanto a la improvisación, la define en un momento como crear motivos sobre la progresión armónica. Menciona el uso de “*devices*” (recursos, estrategias) en la improvisación, similares a los que usa para componer.

VI.5 TABLAS COMPARATIVAS

A continuación se presentan una serie de tablas donde se detalla el uso de varios de esos recursos, procedimientos e influencias en las diferentes composiciones.

La tabla 6.1. se refiere a la utilización del recurso de la superposición métrica. Para cada pieza, detalla en qué sección ocurre la superposición, la métrica en que está dicha sección, la subdivisión del pulso y cómo se agrupan numéricamente estas subdivisiones para crear la impresión de superposición métrica.

Tabla 6.1. Superposición métrica, o creación de grupos de subdivisiones opuestos a la métrica.

Agrupación	Subdivisión	Pieza	Sección	Métrica
Grupos de 7	Corchea	<i>Uncertainty</i>	Introducción	4/4
Grupos de 9	semicorchea	<i>Uncertainty</i>	Parte B	4/4+1/8
Grupos de 4	Corchea	2do movimiento suite	Solo batería	5/8
Grupos de 3	Semicorchea	<i>Impossible question</i>	Parte B	9/4
Grupos de 3	Corchea	<i>Infinite one</i>	Introducción	4/4
Grupos de 3	Semicorchea	<i>Alma llanera</i> parte 1		7/4

La tabla 6.2 expone el uso de la modificación métrica, bien sea modificando un

género que originalmente tiene una métrica simple y convirtiéndola en una métrica compuesta (*Uncertainty*, *Pere*), o sólo distinta (*The process*); cambiando la métrica de una composición preexistente para hacer un arreglo (*Caballo viejo*, *Alma llanera*, *Woody 'n' you*), o introduciendo una nueva métrica dentro de un arreglo o composición que empieza en otra (*Woody 'n' you*, *Impossible question*).

Tabla 6.2. Modificación de la métrica.

Pieza	Sección	Métrica Modificada	Métrica original
<i>Uncertainty</i>	Parte B	4/4+1/8	4/4*
<i>Pere</i>	Intro y parte A	5/4	4/4*
<i>The process</i>	Toda	3/4	4/4**
<i>Caballo viejo</i>	Toda	4/4	3/4
<i>Alma llanera</i> parte 1	Toda	7/4	3/4, 6/8
<i>Woody 'n' you</i>	Parte A	6/8	4/4
<i>Woody 'n' you</i>	toda	Cambios múltiples, jugando con equivalencias entre diferentes figuras.	
<i>Impossible question</i>	Toda	4/4	6/8 (proviene de suite)
<i>Impossible question</i>	Parte B	9/4	4/4 (compás de la primera sección de <i>Impossible question</i> .)

De la entrevista se desprende que tanto el 5/4 de *Pere* como el 4/4+1/8 de la parte B de *Uncertainty* provienen de modificaciones de ritmos latinos, cuyas identidades originales son en 4/4. En el caso de *The process*, Simon refiere que originalmente la obra fue compuesta como un *bossa* en 4/4.

La siguiente tabla trata del uso de recursos poco usuales de instrumentación, bien sea por el uso dado a un instrumento particular en cuanto a registro o por el rol que desempeña. También hace referencia al uso de instrumentos poco comunes dentro del jazz.

Tabla 6.3. Recursos de instrumentación atípica.

Pieza	Sección	Instrumento	Uso
3er movimiento suite	Introducción	Sax Tenor	Registro sobreagudo
<i>Impossible question</i>	Introducción	Piano	Arpegios guitarrísticos
<i>Impossible question</i>	Toda	<i>Steel string guitar</i>	Dobla la melodía con la voz
<i>Impossible question</i>	Toda	Voz	Dobla la melodía sin palabras
<i>Uncertainty</i>	Introducción, parte A	<i>Steel drum</i>	Instrumento poco usado en el jazz. Tiene una Parte Minimalista, Repetitiva.
<i>Uncertainty</i>	Parte B	Sax Tenor	Toca una parte basada en la parte del Bajo.
<i>Impossible question</i>	Toda	Guitarra de cuerdas de metal	Instrumento poco usado en el jazz. Mientras el piano tiene una parte guitarrística, la guitarra dobla la melodía.
<i>Impossible question</i>	Toda	Voz	Sin letra, hace la melodía en <i>scat</i> .

La tabla 6.4. rastrea el uso de influencias o elementos minimalistas dentro de los arreglos y composiciones seleccionados. Para cada composición especifica la sección donde sucede, en qué se manifiesta el minimalismo y el instrumento, o las secciones de instrumentos, donde se manifiesta dicho elemento.

Tabla 6.4. Uso de elementos minimalistas.

Pieza	Sección	Elemento donde se manifiesta el minimalismo	Instrumento
<i>Uncertainty</i>	Introducción	Figura de 7 notas que se repite.	Piano
<i>Uncertainty</i>	Parte A	Figura de 2 notas que se adapta a las diferentes armonías.	<i>Steel drum</i>
<i>Uncertainty</i>	Parte A	Progresión armónica. Los Acordes cambian poco de uno a otro.	Piano, Contrabajo.
<i>The process</i>	Parte A	Progresión armónica.	Piano y contrabajo. Parte no escrita.
<i>Impossible question</i>	Parte B	Figura de acompañamiento.	Piano
<i>Woody 'n' you</i>	Parte A	Armonía.	Sección rítmica

La tabla 6.5. trata del uso de la rearmonización como recurso de arreglo de piezas preexistentes (*Caballo viejo*, *Alma llanera*, *Woody 'n' you*), o del uso de recursos armónicos poco frecuentes en composiciones originales (*Impossible question*, *Pere*). Detalla el origen de la armonía original, y describe de manera resumida la rearmonización utilizada o el recurso armónico señalado.

Tabla 6.5. Rearmonización. Recursos armónicos.

Pieza	Sección	Armonía Original	Armonía Nueva
<i>Caballo viejo</i>	Toda la pieza	Popular, compositor Simon Díaz	Balada Jazz. De Ed Simon, inspirada en la original.
<i>Alma llanera</i> Parte 2	Toda la pieza	Popular, Compositor Pedro Elías Gutiérrez	Rearmonizaciones complejas, varios acordes por nota en ciertos casos
<i>Woody ‘n’ you</i>	Parte A	Jazz, Dizzy Gillespie.	Uso de pedal en sección A.
<i>Woody ‘n’ you</i>	Parte final del solo de piano	Rearmonización Ed Simon	Por primera vez se escucha la armonía original del tema
<i>Pere</i>	Parte A	E-7	Superimposición de acordes y o tonalidades sobre el <i>vamp</i> de mi menor
<i>Impossible question</i>	Introducción	Uso de modo mixo- Lidio alterado. (con la 13 bemol)	n/a
<i>Impossible question</i>	Parte B	Uso de modo eólico.	n/a

La tabla 6.6. trata de cómo Simon planifica el sustrato que ofrece a los improvisadores en sus temas, para generar una dinámica orquestando los solos de batería, o para ofrecerle al solista un reto o un elemento que enfoque su atención durante el desarrollo del solo.

Tabla 6.6. Desarrollos sobre las secciones de solos

Pieza	Sección	Recurso
<i>Pere</i>	Transición entre parte A y parte B de los solos	<i>Break</i>
<i>Woody 'n' you</i>	Parte final del solo de piano	Regreso de la armonía original del tema.
<i>Impossible</i>	Solo de batería	Alteración de línea de bajo.
<i>Question</i>		Orquestación. Ostinato.
<i>Infinite one</i>	Solo de batería	Ostinato rítmico.

La tabla 6.7. clasifica las diferentes influencias a las que se refiere Simon durante la entrevista. Ubica cuatro grandes fuentes, la música académica, la popular latinoamericana, la brasilera y el jazz; y las clasifica a su vez en subgéneros o por su proveniencia geográfica específica. Cuando cabe menciona los elementos donde se manifiestan dichas influencias y las piezas donde eso sucede.

Tabla 6.7. Influencias.

Origen	Compositor	Manifestación	Obras
Académico/ Minimalista	Phillip Glass, Stephen Reich	Elementos de Minimalismo en composiciones analizadas.	<i>Uncertainty,</i> <i>The process, Pere,</i> <i>Impossible question,</i> <i>Woody 'n' you</i>
Académico/ Impresionista y post impresionista , nacionalista	Maurice Ravel, Claude Debussy, Federico Mompou, Alberto Ginastera	n/a	Preludio # 9 Mompou. Uso de elementos de Folklore, raíces.
Académico/ Romántico y posromántico	Rachmaninoff	n/a	n/a
Popular/ Repertorio Latinoamericano.	Moisés Simmons, Rubén Fuentes.	Fuente de material usado en arreglos	<i>La Bikina,</i> <i>El Manicero.</i>
Popular/ Repertorio venezolano	Aldemaro Romero, Simon Díaz, Pedro Elías Gutiérrez.	Fuente de material usado en arreglos	<i>Caballo viejo,</i> <i>Quinta Arauco.</i> <i>Alma llanera</i> <i>Mi querencia.</i>
Folklore/ Géneros Venezolanos	n/a	Uso de géneros originarios del folklore venezolano: Merengue, Vals, Joropo, etc.	<i>Suite Venezolana.</i>
Música Brasileira/ Experimental	Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti	Influencia en procedimientos de composición.	<i>Impossible question.</i> <i>The process</i>
Música Brasileira/ Popular -Canción	Ivan Lins, Joao Bosco, Caetano Veloso, Djavan.	Influencia en uso de la armonía y melodía originaria del <i>Bossa-nova.</i>	<i>The process</i>
Jazz	Wayne Shorter. Influencia del <i>straight ahead jazz</i> .	Creación de piezas que funcionan como hojas guía (melodía y cifrado)	<i>The process.</i> <i>Infinite one.</i>

CAPÍTULO VII

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

En este capítulo se emprende un análisis de cada una de las composiciones escogidas para la muestra de este trabajo de grado. Dichos análisis toman en cuenta elementos rítmicos, armónicos y melódicos, así como recursos de composición recurrentes en la obra de Simon. Para el análisis armónico se hace necesario el uso del cifrado, pues es el elemento utilizado por Simon para establecer las armonías de sus composiciones, de acuerdo a la tradición del jazz.

VII.1 UNCERTAINTY

Esta es una composición con una estructura es larga y compleja, probablemente la más ambiciosa de las obras analizadas para este trabajo. Es por esta razón que para efectos de su análisis se ha realizado previamente una segmentación de la obra, identificando aquellos elementos de la estructura que se repiten o se recombinan. El resultado de esta segmentación se expone al principio de este capítulo para establecer puntos de referencia para el análisis.

VII.1.1. ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Al analizar el *score* y compararlo con la grabación, pues esta última muestra algunos cambios con respecto al primero, en particular la coda, se desprende la existencia de las siguientes secciones: Introducción, Sección A, Sección B, Sección C, Sección de solos, interludio, reexposición y coda. Ver *score* en anexos.

INTRODUCCIÓN. Compases 1-22

Subdividida en PARTE I (Compases 1-10) y PARTE II (Compases 11-22)

SECCIÓN A. Compases 23-38

SECCIÓN B. Compases 39-46

Subdividida en B 1 (Compases 39-42) y B 2 (Compases 43-46)

SECCIÓN C . Compases 47-54

SECCIÓN DE SOLOS. Compases. 55-86

Es una estructura de 32 compases que utiliza la estructura armónica y rítmica de las secciones A1, A2, A3, A4, B1, B2, y C, en el mismo orden en que aparecen durante la exposición del tema. El compás 87 es una casilla que se toma sólo por última vez. La sección de solos se repite 3 veces, 2 para el solo de piano y una para el solo de sax tenor.

INTERLUDIO Compases. 88-91

Basado en los 4 primeros compases de la sección II de la introducción. Sirve como transición de los solos hacia el retorno de la melodía. Incluye también la línea de bajo-Mano Izquierda del piano.

REEXPOSICIÓN DEL TEMA

Marcado con un D.S. en el *score* que envía a la letra A.

CODA

SECCIÓN I	C. 92-95	Repetición literal de B1
-----------	----------	--------------------------

SECCIÓN II	C. 96-103	Basada en B, incluye solo de saxo alto. Repite y termina en <i>fade out</i> en la grabación. El <i>score</i> incluye un regreso a la sección I reducida a 2 compases. Este es uno de los casos de discrepancia entre el <i>score</i> y la grabación en las obras de Simon.
------------	-----------	--

VII.1.2 ANÁLISIS POR SECCIONES

INTRODUCCIÓN

SECCIÓN I Compases 1-10

Desde el punto de vista métrico, la introducción está en un cifrado de compás de 4/4. A partir del primer compás de esta sección la mano derecha del piano toca un grupo de 7 semicorcheas: la (en 8vas)-re-mi-sol (en 8vas)-la (en 8vas)-re-mi (ver compás 1 de la 7.1). Este grupo se repite y desplaza, generando una sensación de superposición métrica. Cada la y cada sol de este grupo son tocados en octavas, de manera similar a lo que toca el piano en un montuno⁵¹ dentro de la música latina. Todas las notas de este grupo pertenecen a la escala pentatónica menor de mi. Cada dos compases, la quinta repetición del grupo queda incompleta y ocupa el espacio de cuatro semicorcheas, y permite recomenzar el grupo desde el primer tiempo del compás siguiente (ver final del compás 2 de la Fig. 7.1.). Por lo tanto, el ostinato de la mano derecha del piano dura dos compases y se repite idéntico cada vez.

Del compás 3 al compás 10 de la Fig. 7.1. se puede observar como el contrabajo y la mano izquierda del piano descienden por grados en la misma escala pentatónica de mi menor, desde mi: mi-re-si-la, para terminar en si. Cada una de las notas de bajo mencionadas ocupa el 'y' del cuarto tiempo cada dos compases, anticipando el compás siguiente, y es precedida por una nota una cuarta por debajo con un valor de semicorchea. Estas notas también se pueden analizar como pertenecientes a si menor pentatónica.

⁵¹ Dentro del contexto utilizado por Simon aquí, estilo de acompañamiento en el piano dentro de la música afrocaribeña.

Fig. 7.1. *Uncertainty*. Introducción. Primera parte

Patron de 7 semicorcheas que se repite y desplaza inspirado en la estética del montuno en el piano

La estructura se repite cada 2 compases

Movimiento del Bajo describe fragmento de escala pentatonica Si menor

Cajón Bat Panderilla

La ambigüedad entre si y mi menor esta en todo el tema: la sección A esta en si y la B en mi. Asimismo, el acorde de B-7(b13), que aparece en la A en varias ocasiones es ambivalente, pues sugiere una relación tanto con si menor (dado que el bajo esta en la nota si) como con mi (pues el sol, sexta bemol del acorde, hace pensar en la tercera de mi menor). El movimiento del bajo en esta sección implica la siguiente progresión armónica: E-11, G(6,9)/D, G(6,9)/B ó B-7(b13), A7sus, B-7(b13).

SECCIÓN II Compases 11-22

La segunda parte de la introducción continúa con el mismo cifrado de Compás, 4/4 e introduce un patrón rítmico sobre la clave 2-3 en la batería y percusión. Aquí se presenta de nuevo una agrupación de semicorcheas en conjuntos de 7 en la mano izquierda del

piano al unísono con el contrabajo, pues tocan una figura que agrupa las siguientes notas: si-fa#-la semicorcheas, si corchea, fa#-la semicorcheas. Este gran pedal de bajo resume la notas de B7 (no3 ⁵²).

La mano derecha del piano toca un ciclo de 4 acordes que mantienen varias notas en común entre sí, y tienen un máximo de 2 notas que distinguen un acorde del siguiente. Esto puede verse como una nueva aplicación del principio del movimiento armónico minimalista tal como lo define Simon durante la entrevista. El compositor cifra esta progresión B-11, B-(b6), Emaj7/B, E-(maj7)/B.

Desde el compás 11 el *steel drum* repite en semicorcheas un patrón de 2 notas (redo), armonizado en terceras desde el compás 12. Esta patrón va cambiando adaptándose a las armonías que toca la mano derecha del piano.

Fig. 7.2. *Uncertainty*. Introducción. Segunda parte

⁵²Convención de cifrado que significa acorde sin tercera.

SECCIÓN A Compases 23-38

En esta sección se mantiene el pedal de bajo de la segunda parte de la introducción, así como la misma progresión armónica. Es aquí donde aparece el material temático al unísono en los vientos: saxofones alto y tenor, y trompeta. Las frases que tocan duran cada una cuatro compases, dos de actividad melódica en semicorcheas y dos en notas largas. Durante las notas largas de los metales el piano toca *fills*⁵³.

Fig. 7.3. *Uncertainty*. Sección A

La alternancia entre dos compases de material temático y dos de intervenciones de

⁵³Rellenos melódicos improvisados. Suelen ser cortos y no tienen el desarrollo de un solo improvisado.

batería presenta similitud con la exposición del tema en *Pere* (ver Fig. 7.24). El material temático de los vientos añade otra superposición métrica, con grupos de 8, 3, 4 y 5 semicorcheas. Si se añaden los silencios, los grupos resultantes son de 10, 5 y 7 semicorcheas. Por lo tanto generan un desplazamiento rítmico con respecto al cifrado de compás.

La primera frase de los metales, del compás 23 al 26, emplea las notas de la escala de blues de SI menor, incluye dos grupos de 8 semicorcheas, el segundo se desplaza rítmicamente con respecto al primero. La frase termina en un unísono con el bajo y MI del piano. La segunda frase, C. 27-30 también contiene agrupaciones de semicorcheas, 2 conjuntos de 3 y 2 conjuntos de 5. La frase final es de nuevo un unísono con la del bajo, esta vez adornado y variado. La tercera frase, C. 31-34, empieza con 2 grupos de 4 semicorcheas que se desplazan, y termina con un segmento más largo que define el acorde de Si menor. Durante toda esta ultima frase el compositor utiliza aproximaciones cromáticas a las notas importantes de la escala pentatónica de si menor (fa natural-mi, mi bemol a re, f natural a fa sostenido). La cuarta y ultima frase de esta sección utiliza intervalos más amplios y hace énfasis en las notas que diferencian al acorde Emaj7/B de los anteriores (re sostenido, sol sostenido).

SECCIÓN B

COMPASES 39-42

Esta sección presenta una parte de 4 compases que fija el nuevo patrón rítmico, sin melodía, solo la sección rítmica (ver Fig. 7.4). También expone un ostinato de dos compases en el piano, con notas parecidas a las que tiene en la sección I de la introducción. Este ostinato agrupa semicorcheas en conjuntos de 9, y también tiene relación con el montuno del piano en la música latina, octavando el sol y el la.

COMPASES 43-46

Aparece el nuevo tema en los metales, una frase de 2 compases que se repite una vez, y que alterna siempre una semicorchea y un valor largo, blanca o blanca ligada a corchea. Desde el punto de vista métrico, durante toda la sección B hay un ciclo de 2

compases, que alterna uno de 4/4 y otro de 4/4 + 1/8.

Fig. 7.4. *Uncertainty*. Sección B

The image displays a musical score for Section B of the piece 'Uncertainty'. The score is written for a large ensemble, including strings (A. Str.), piano (Pia.), brass (Br.), and woodwinds (Cl. & Fag.). The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 39 to 43, and the second system covers measures 43 to 48. The piano part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a 'grupo incompleto' (incomplete group) indicated. The brass part has a 'línea ascendente bajo y M.I. del Piano' (ascending line under and M.I. of the Piano). The woodwinds play a 'Motivo de los vientos' (Wind motif). The strings play a 'Motivo de los vientos' (Wind motif). The score is annotated with measure numbers and section labels.

SECCIÓN C COMPASES 47-54

Idéntica rítmicamente a sección A, comparte la misma línea de bajo (ver Fig. 7.5). Difieren en el material asignado a los metales, no aparecen las frases de saxos y trompeta de la sección A, en cambio los metales doblan algunas notas de los acordes del piano, que cambian cada 2 compases anticipados de una corchea.

Fig. 7.5. *Uncertainty*. Sección C. Selección del *score*

The image displays a musical score for Section C of the piece 'Uncertainty'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 47 and the second at measure 51. Each system includes five staves: a vocal line (A. SV.), a piano (PIA.) with both right and left hands, a double bass (DB.), and a double bass with pedals (DB. + Ped.). The piano part features a complex, chromatic descending line in the right hand, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The vocal line is sparse, with notes appearing at specific intervals. The double bass and double bass with pedals parts provide a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns.

Esta sección también presenta diferencias desde el punto de vista armónico con respecto a la sección A. Los cuatro acordes que aparecen en esta sección, cada dos compases, resultan del movimiento paralelo cromático descendente de las 5 notas del *voicing*⁵⁴ de la mano derecha del piano, sobre el pedal de si en el bajo. Se puede cifrar los acordes resultantes de la siguiente manera: B7sus, Bmaj7 (#11,13), B-7(b13) y Bmaj7(9,13).

SECCIÓN DE SOLOS

La sección de solos reproduce exactamente la estructura armónica y rítmica de la exposición del tema, incluyendo las secciones A (compases 55 a 71 de la Fig. 7.6), B (71 a

⁵⁴ Disposición de voces en un instrumento armónico (guitarra o piano por lo general) o en una agrupación de instrumentos monofónicos.

78) y C (79 a 86). El piano toca sobre dos vueltas completas o *coros*, y el saxo tenor sobre una. La letra C que utiliza Simon para designar esta sección (ver compás 55, Fig. 7.6) tiene una función de guía para ensayo, y no de análisis estructural. Todos los solos repiten en la casilla marcada ‘open’, sólo la última vuelta del último solista termina con la casilla siguiente.

Fig. 7.6. *Uncertainty*. Sección de solos. Estructura armónica en cifrado

The image displays a musical score for the 'Uncertainty' solo section, consisting of four staves. The notation includes various harmonic symbols and measure numbers. The first staff starts at measure 55 and includes the symbol 'E-11'. The second staff includes 'E-11', 'E-11(omit5)', 'E-11(omit5)', and 'E-11(omit5)'. The third staff includes 'E-11(omit5)', 'E-11(omit5)', 'E-11(omit5)', and 'E-11(omit5)'. The fourth staff starts at measure 79 and includes 'E-11', 'E-11(omit5)', 'E-11(omit5)', and 'E-11'. A bracket labeled 'open' spans measures 85 and 86. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

REEXPOSICIÓN

Tal como se expone en la segmentación, después de la sección de solos hay un breve interludio basado en la parte II de la introducción (ver segundo compás de la Fig. 7.7. y compás 11 de la Fig. 7.2). Después hay un llamado D.S. que lleva a repetir textualmente la sección A (compás 23).

Fig. 7.7. *Uncertainty*. Interludio que precede la reexposición

Como puede verse en la Fig. 7.7, a partir del compás siguiente a la casilla el *steel drum* retoma la figura del compás 11. Del mismo modo, la mano izquierda del piano y el contrabajo retoman el ostinato de la sección A. La indicación de D.S. al Coda envía a la sección A, ya analizada. En la grabación, el final ocurre sobre la sección B, que se repite mientras el saxo alto improvisa en *fade out*.

VII.1.3 CONCLUSIONES

En *Uncertainty* se puede observar el uso de los siguientes recursos:

1. Ambigüedad rítmica: frente a una estructura rítmica que incluye un cifrado de compás y una subdivisión determinadas, Simon crea ambigüedad con patrones que agrupan la unidad de subdivisión en números pares cuando la subdivisión es impar, e impares cuando la misma es par.
2. Uso de rítmicas latinas en compases compuestos.
3. Melodías en semicorcheas y sus sincopas, que describen armonías superpuestas sobre un sustrato modal.
4. La composición pensada como vehiculo para la improvisación. Frecuentemente incluye retos poco habituales para el solista, que lo obligan no sólo a enlazar secuencias armónicas sino también cambios rítmicos.
5. Uso de instrumentos atípicos dentro del jazz, en este caso el *steel drum*.
6. Elementos de minimalismo en el uso de figuras cortas que se repiten y cambian en la parte de piano durante la introducción y en el *steel drum* en la sección A.

VII.2. ANÁLISIS DE *INFINITE ONE*

Infinite one, tal como la describe Edward Simon durante su entrevista en el capítulo V, es una composición que empieza planteado elementos rítmicos, tales como la subdivisión y el compás, de una manera que se revela equívoca a través de su desarrollo. Es también un ejemplo de una sección compleja y larga de solo de batería, que muestra la tendencia de Simon a proponer un marco escrito (él lo llama orquestado) para los solos de dicho instrumento.

Para los fines de la investigación se dividió la obra en las siguientes secciones: Introducción, Sección A, Sección B, Sección de solos (incluye las secciones C y D), Reexposición, Solo de batería y Coda.

VII.2.1 ANÁLISIS POR SECCIONES

INTRODUCCIÓN

Infinite one empieza estableciendo un pedal de bajo que sugiere un compás y subdivisión distintos a los indicados por el cifrado de compás (4/4), pues la unidad que se repite es la negra con puntillo.

Fig. 7.8. *Infinite one*. Pedal de bajo en negras con puntillo



Debido a que al principio ninguna de las partes instrumentales (piano, contrabajo y batería, con una parte de saxo alto o tenor opcional) se refiere con claridad al pulso de negra, es casi inevitable que auditivamente se perciba ese pedal en negras con puntillo en función de otro cifrado de compás, como si se tratara de cuatro compases de 3/4. Cada tres compases coincide un ciclo de 8 unidades de negra con puntillo con 3 compases de 4/4.

Esta superposición rítmica se mantiene sobre toda la introducción y sobre la mitad de cada casilla de la sección A.

SECCIÓN A

La melodía de los tres primeros compases de la sección A (Fig. 7.9), tal como la describe Simon en la entrevista (ver V.1.6) contiene un motivo a dos voces tocado por la mano derecha del piano, en el cual la voz superior alterna intervalos ascendentes y descendentes de cuartas y terceras, mientras que la inferior desciende cromáticamente.

Fig. 7.9. *Infinite one*. Melodía a dos voces en la sección A



Las casillas de la sección A (del 1 al 4) delatan la verdadera subdivisión rítmica del tema, y establecen el pulso de negra. Véase como ejemplo la primera casilla, cuya subdivisión básica es la corchea.

Fig. 7.10. *Infinite one*. Primera casilla de la sección A

Asimismo, las casillas 2 y 4, idénticas entre si, sugieren una superposición de 3/4 sobre 4/4, pues la figura rítmica del contrabajo y del piano se repite cada tres tiempos.

Fig. 7.11. *Infinite one*. Segunda y cuarta casilla

This musical score shows measures 2 and 4 of the piece 'Infinite one'. It features two staves: Piano (top) and Acoustic Bass (bottom). Both staves are in 4/4 time. The Piano part has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Acoustic Bass part has a bass clef and the same key signature. Both staves have a '2.' marking above the first measure, indicating a second ending. The Piano part consists of chords and single notes, while the Acoustic Bass part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

La tercera casilla de la sección A es similar a la primera, con una variante en tresillos de negra al final.

Fig. 7.12. *Infinite one*. Tercera casilla

This musical score shows measure 3 of the piece 'Infinite one'. It features two staves: Score (top) and Piano (bottom). The Score part has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Piano part has a grand staff with treble and bass clefs and the same key signature. Both staves have a '3.' marking above the first measure, indicating a third ending. The Score part consists of a single note, while the Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

SECCIÓN B

La Sección B es de menor complejidad rítmica, con una melodía en *swing up tempo*⁵⁵ que proporciona una sensación de alivio o resolución a la tensión rítmica que se viene acumulando en la sección A. Comienza con un *break* de dos compases en la melodía.

Fig. 7.13. *Infinite One*. Sección B

A partir del compás 34 de la sección B, se observa un nuevo ejemplo de movimiento armónico gradual, en el que pocas notas cambian de un acorde a otro, llamado minimalista por Simon. Los acordes de Ebmaj7 #5 y C-(maj7) tienen 3 notas en común, así como también tienen tres notas en común C-(maj7) y Abmaj7(#11).

La ultima parte de la sección B incluye cuatro intervenciones improvisadas de dos compases, en las que se alternan el Piano y Contrabajo, y están precedidas de las figuras rítmicas observadas en las casillas 2 y 4 de la sección A (ver Fig. 7.11).

Fig. 7.14. *Infinite One*. Sección B. Ultima parte

⁵⁵ *Up tempo*: tempo rápido, vivaz.

The musical score is divided into four staves. The top staff is for Piano, starting at measure 40, and contains a series of chords and single notes with many accidentals (sharps, flats, and naturals). The second staff is for Acoustic Bass, starting at measure 43, and features a rhythmic bass line with eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves are labeled 'Pno.' and 'A.B.' respectively, and both contain a series of diagonal lines, suggesting a specific harmonic or dynamic level. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

SECCIÓN DE SOLOS

La sección de solos tiene una primera parte, sección C, de duración indefinida sobre un pedal de bajo en la nota sol. El solista se encarga de avisar al resto de los músicos cuando deben proseguir a la sección siguiente, la D, en la cual hay cambios armónicos sobre el pedal, y una casilla que lleva a otra progresión armónica con bajos cambiantes.

SECCIÓN C

La sección C, en la que comienza el solo de Piano, está basada en el pedal de bajo que comienza la composición. En su improvisación, Simon superpone varias armonías sobre ese pedal (ver capítulo VII, división VII.3), pero siempre regresa a un G sus.

Fig. 7.15. *Infinite one*. Sección de solos. Primera parte



SECCIÓN D

En esta sección se reproduce la alternancia entre la tensión rítmica que crea el pedal de la sección A y la sensación de resolución que trae la llegada del *walking bass* en la sección B. Durante la primera parte de la sección se mantiene el pedal de bajo en sol en negras con puntillo, pero se superpone una secuencia armónica de 8 compases:

Fig. 7.16. *Infinite one*. Sección de solos, sección D hasta la primera casilla

Fig. 7.16. Musical score for Piano, Acoustic Bass, and A.B. (Acoustic Bass) parts, Section D. The Piano part features a G pedal point in the right hand and a walking bass line in the left hand. The Acoustic Bass part features a walking bass line. The A.B. part features a walking bass line. The score is marked with 'P' for piano, 'VAMP' for the end of the section, and 'ENDING' for the end of the section.

La segunda parte de la sección D comienza de nuevo con el pedal en sol negras con puntillo, pero la segunda casilla lleva a un *walking bass* basado en la progresión armónica de la sección B.

Fig. 7.17. *Infinite one*. Sección de solos. Segunda casilla

REEXPOSICIÓN DEL TEMA

Escrita en el *score* como un Da Capo. Después del solo de piano, se retoma el pedal de la introducción (Fig. 7.8). Simon continúa improvisando sobre esa sección, superponiendo armonías distintas, de manera similar a la Sección C del solo. Eso sirve para preparar el regreso de la melodía en las secciones A (Fig. 7.9) y B (Fig. 7.13), interpretadas de manera idéntica al comienzo de la composición.

SOLO DE BATERÍA

La salida de la sección B (ver Fig. 7.14), donde previamente había intervenciones cortas del Piano y Contrabajo, se convierte en el comienzo del solo de batería, con una participación variada y escrita del contrabajo y el piano, sobre la cual improvisa el baterista. Esta sección es demasiado larga y poco relevante para incluirla completa en el análisis, y aparece en el *score* de la composición, anexo al final de esta investigación. Es similar en carácter rítmico a las casillas de la sección A de la melodía, y parece derivada de ella.

El solo de batería encuentra su clímax en la última parte de esta sección. La métrica cambia a 6/4 y se observa un contratiempo entre la mano derecha del piano y la mano izquierda al unísono con el contrabajo. Se puede observar en la Fig. 7.18, obtenida del *score* para cuarteto (Saxofón Alto o Tenor, Piano, Contrabajo y Batería), cómo Simon refuerza la mano derecha del Piano escribiendo la nota superior de cada acorde en la parte del Saxo Tenor.

Fig. 7.18. *Infinite one*. Sección para el solo de batería en 6/4. Versión Cuarteto

CODA

Sobre la línea del bajo de la coda, que presenta un descenso cromático de una octava más una tercera menor, se retoma el tema y se va desarrollando y variando en aumentación rítmica; primero en blancas y después, sobre el 3/4 final, en blancas con puntillo. En ese último punto el tema aparece con otra armonización. El acorde final es un F-9, el cual ha estado presente en varias secciones importantes de la composición, en particular en las sección B y en las casillas de la sección A, así como durante el solo de batería.

Fig. 7.19. *Infinite one*. Coda

The musical score for the Coda of 'Infinite one' is written for Piano and Acoustic Bass. The Piano part is in treble and bass clefs, with a 'decrecendo' marking. The Acoustic Bass part is in bass clef. The score includes a key signature change to D major and a time signature change to 3/4. Chord symbols are provided above the piano staff: D/G, C/F, A/E, and F-9.

VII.2.2 CONCLUSIONES

Infinite one es un ejemplo del uso de superposiciones métricas por parte de Edward Simon, tanto en el ostinato del bajo como en la melodía de las sección A. Asimismo, muestra muchos de los elementos que se observan en las conclusiones del análisis de *Uncertainty* y otros nuevos:

1. Movimiento armónico ‘minimalista’ tanto por el uso del pedal en sol como por la progresión armónica de la sección D de los solos.
2. Secciones de solo de batería orquestado o arreglado. En este caso la estructura del solo de batería es muy extensa.
3. Uso de la aumentación rítmica de la melodía en la coda.
4. Un recurso técnico condiciona la composición: En la entrevista Simon sugiere que la armonización de la melodía a dos voces en el piano de la sección A fue hecha pensando en que pudiese ser tocada sólo con la mano derecha del piano.

VII.3 ANÁLISIS DE *PERE*

Desde el punto de vista estructural, *Pere* es el tema más corto y de menor complejidad de los que integran la muestra de estudio de esta investigación. Presenta sin embargo muchos de los elementos recurrentes en la obra de Simon, tales como superposiciones métricas, uso de ritmos latinos en compases compuestos, reutilización del material introductorio en la coda y un solo de batería ‘orquestado’ con figuras de acompañamiento escritas y cambiantes. Por otra parte, la forma que propone Edward Simon para los solos es idéntica a la de la exposición del tema, incluye dos cambios de métrica y un punto de quiebre llamado *break*, elementos que obligan al solista a enfocar su atención en ellos, y que le presentan importantes retos de orden rítmico.

La estructura métrica de *Pere* consta de tres partes. La primera, presentada en la introducción, alterna un compás de 6/4 con tres de 4/4. En la sección A, la sección rítmica establece un ‘groove’ en 5/4. La tercera está en 4/4 y es la parte B. Las siguientes, vale decir la sección C, las secciones de solos, la sección del solo de batería y la coda son repeticiones o variaciones de la métrica de las primeras tres secciones.

VII.3.1. ANÁLISIS POR SECCIONES

INTRODUCCIÓN

Simon crea desde el primer compás una superposición rítmica de 8 sobre 6 al usar la corchea con puntillo como figura de la melodía (ver Fig. 7.20). Al igual que en *Infinite one*, la primera sensación rítmica es engañosa, pues al escuchar la pieza se puede interpretar esa corchea con puntillo como una subdivisión binaria del pulso, es decir como si fuese corchea en 2/4 o negra en compás partido (2/2). Es en el tercer compás donde Simon rompe con esa sensación y establece con claridad el verdadero pulso del tema, con una línea ascendente en semicorcheas.

Fig. 7.20. *Pere*. Introducción

The musical score for the introduction of 'Pere' is written for four instruments: Alto Sax, Piano, Bass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 5/4. The score consists of four measures. In the first measure, the Alto Sax and Piano play a melody of eighth notes with a dotted quarter note. The Bass, Piano left hand, and Drum Set provide a rhythmic foundation with dotted half notes and a white note with a dotted quarter note. The Drum Set part includes a 'DRUM FILL' at the end of the fourth measure.

Véase en la Fig. 7.20 cómo en el primer compás el saxofón y el piano tocan una melodía en corcheas con puntillo. El contrabajo, la mano izquierda del piano y la batería apoyan esta melodía marcando dos negras con puntillo y una blanca con puntillo. Todas estas figuras hacen pensar en la superposición de binario (4 u 8) sobre ternario (3 o 6).

SECCIÓN A

En los primeros compases de la sección A se establece un 'groove', en 5/4 entre el piano, contrabajo, batería y percusión, que define la tonalidad, el tempo, el cifrado de compás y el carácter rítmico de toda la sección.

Fig. 7.21. *Pere*. Sección A. *Groove* de la sección rítmica



Este *groove* se prolonga hasta la llegada de la sección B y está basado en una alteración de la clave de rumba 2-3, adaptada al compás de 5/4:

Fig. 7.22. Clave de rumba 2-3



Fig. 7.23. Clave de rumba adaptada al 5/4



Como se puede observar, la clave en 5/4 que aparece en la Fig. 7.23 resulta de la adición de un golpe en el 'y' del quinto tiempo. El uso de esta clave en 5/4 genera una tensión rítmica desde el comienzo de esta sección debido a que, según las propias palabras de Simon en la entrevista, la rítmica latina aparece en una forma inhabitual.

Desde el punto de vista armónico la línea del bajo, que se presenta al unísono con la mano izquierda del piano, describe las notas de E-7: tónica, tercera, quinta y séptima. El ritmo de esta línea de bajo coincide en varios puntos con los golpes de la clave. Las diferencias aparecen en la primera nota del primer tiempo (mi) y en la tercera nota, que está anticipada de una semicorchea con respecto a la clave (mi de nuevo).

Los fragmentos melódicos de la sección A ocurren sobre un armonía modal o pedal, y su subdivisión básica es la semicorchea y sus sincopas. En casos como *Uncertainty* y *Pere*, sería más adecuado referirse a frases, líneas o fragmentos temáticos que pensar en términos de melodía. Los diferentes fragmentos temáticos (compases 11, 15, 19 y 23) tienen poca relación entre sí, aunque cada uno tiene su construcción motivica. Simon alterna estas afirmaciones temáticas de dos compases con espacios vacíos de melodía de duración equivalente, que permiten ‘comentarios’ o intervenciones por parte de la batería:

Fig. 7.24 *Pere*. Tema de la sección A. Parte de Saxo alto

Durante los compases de descanso de la melodía, la batería toca *fills*, rellenos o ‘comentarios’ según Simon. Estas intervenciones no llegan a sonar como solos pues están dentro del patrón de acompañamiento, carecen de protagonismo suficiente y son de dimensiones muy cortas para llamarlas ‘solos’.

SECCIÓN B

La sección siguiente está en 4/4 y es la parte B. Un elemento importante de esta sección es la resolución de la tensión rítmica creada por el compás de 5/4 de la sección previa. Al llegar la parte B, esta tensión se resuelve, pues el compás pasa a 4/4 y la clave es 2-3 clave de rumba:

Fig. 7.25 Clave de rumba 2-3



La aparición en esta sección de la clave en su versión habitual y de los patrones de acompañamiento asociados con ésta ayudan a reforzar la sensación de alivio de la tensión rítmica. Desde el punto de vista armónico también hay una sensación de mayor fluidez en esta sección, pues la composición cambia de una armonía estática a una progresión armónica con movimiento de un acorde por compás.

Aunque en el *score* Simon no cifra los acordes de los primeros compases de la sección B (Fig. 7.26), más adelante, en la sección de solos, los cifra de la siguiente manera: Bbmaj9#11, A+7(#9), Abmaj7(#5). Se observa que la tónica va moviéndose de manera cromática descendente, un acorde por compás, lo que ayuda a la sensación de movimiento armónico.

Fig. 7.26. *Pere*. Sección B. Primera parte

Cambio de cifrado de compas

27

A. Sax.

PNO.

Cs.

D. S.

Linea de bajo cromática descendente

La sección B concluye con un obligado que siempre aparece en la transición entre la sección B y la C, incluso durante los solos (ver Fig. 7.27, compás 30). Es una figura en base a la corchea del tresillo en unísono rítmico entre el piano, el contrabajo y la batería que lleva al ‘break’. Este consiste en un silencio de dos tiempos y medio, en el compás 31, que resuelve seguido por una anticipación en el ‘y’ del 4, ligada al primer tiempo del compás 32, donde empieza la sección C. El obligado y el *break* son puntos clave de esta composición pues obligan al solista a enfocarse en ellos al desarrollar su discurso.

Fig. 7.27. Pere. Sección B. Obligado, *Break* y Resolución

The musical score for Figure 7.27 consists of three staves: Piano (PNO.), Contrabajo (Cb.), and Bajo (B.). The time signature is 5/4. The score is divided into three main sections: 'OBLIGADO SECCION RITMICA' (measures 30-31), 'BREAK' (measures 32-33), and 'RESOLUCION EN 5/4 DEL CUARTO TIEMPO' (measures 34-35). The Piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Contrabajo part provides a steady bass line with some melodic variation. The Bajo part plays a consistent ostinato pattern throughout the section.

SECCIÓN C

La sección C está en 5/4. La línea del bajo es el mismo ostinato de la introducción y sección A. La melodía de esta sección es un *riff* de dos compases (compases 32 y 33) que se repite con una ligera variación. Esto la diferencia de la sección A. También se observa una diferencia armónica: mientras que en la sección A la armonía se mantiene en E-11, en la C cada compás alterna el E-11 y acordes un semitono por encima y por debajo, sobre el mismo ostinato. Simon cifra estos acordes F-11(no 5th)/G y Eb-11(no 5th)/G, aunque el sol del bajo forma parte del ostinato, y no parece una nota esencial para el análisis.

Fig. 7.28. *Pere*. Sección C

SECCIÓN DE SOLOS

Estructuralmente y armónicamente la sección de solos de *Pere* es idéntica a la exposición del tema, corresponde a la suma de las secciones A, B y C. Incluye por lo tanto los cambios de cifrado de compás discutidos en las secciones previas y también el obligado y el *break*.

Fig. 7.29. *Pere*. Sección de solos. Estructura y cifrado

SECCIÓN DE SOLOS

Una vez que el solista está finalizando su solo, se usa la melodía de la sección B

como interludio para separar un solo del próximo. Esta melodía aparece en el *score* como una segunda o ultima casilla que se toma *on cue*, es decir bajo indicación del solista. Ese interludio es idéntico melódica y armónicamente a la secciones B y C (figuras. 7.26, 7.27 y 7.28). El último interludio lleva al comienzo del solo de batería.

SOLO DE BATERÍA

El solo de batería, como otros solos de este instrumento en temas de Ed Simon, va cambiando a medida que se desarrolla. Los elementos que se van añadiendo crean cada vez más tensión rítmica pues implican superposiciones métricas, en particular los últimos dos compases en los que el contrabajo y la mano izquierda del piano tocan cada tres corcheas. La llegada de la coda libera la tensión rítmica acumulada durante el solo de batería.

Fig. 7.30. *Pere*. Sección de solo de batería

Primera parte. Abierto

OPEN

ON CUE

Segunda parte. Entra el saxofon

A. SX.

PNO.

Cb.

D. S.

SOLO

OPEN

ON CUE

SOLO CONTINUES

Tercera parte. Cambian el bajo y M.I. Piano

Cuarta parte. Negras con puntilló en Bajo y M.I. Piano

A. SX.

PNO.

Cb.

D. S.

SOLO CONTINUES

CODA

La Coda tiene una estructura similar a la introducción, y además presenta el mismo material melódico en aumentación rítmica. La frase que corresponde al compás 3 de la introducción se transforma, por variación y aumentación de los valores rítmicos, en la frase que ocupa el penúltimo y último compases de la coda. Esto se escucha como un *rallentando*.

Fig. 7.31. *Pere*. Coda

The image shows a musical score for the Coda of the piece 'Pere'. It is a four-staff score. The top staff is for the Soprano (A. Sx.) in treble clef. The second and third staves are for the Piano (PNO.) in grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is for the Contrabasso (C. S.) in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two sections: 'Tema de la introduccion' and 'Aumentacion ritmica'. The 'Tema de la introduccion' section spans the first two measures. The 'Aumentacion ritmica' section spans the last two measures, where the melodic material from the third measure of the introduction is presented with increased rhythmic values. The score concludes with a double bar line.

VII.3.2 CONCLUSIONES

En *Pere* se repiten algunas de las conclusiones obtenidas en los análisis de *Uncertainty* e *Infinite one*.

1. Uso de un sustrato rítmico que proviene de la modificación de ritmos latinos, vale decir afrocaribeños, introduciendo cambios en el cifrado de compás. Alterna una sección central o B en 4/4 (donde el ritmo es presentado en su versión ‘normal’ o habitual) con secciones A y C en compás compuesto (5/4). La tensión rítmica y armónica creada en la sección A es liberada en la sección B.

2. El material temático de la sección A presenta similitudes con el de la misma sección de *Uncertainty*, ya que en ambos casos se alternan con compases de silencio donde interviene la batería, y están contruidos sobre la subdivisión de la semicorchea.

3. Al igual que en *Infinite one*, se observa el uso de la aumentación rítmica en la coda.

4. Uso de recursos rítmicos como el obligado y el *break* para crear un marco interesante para el improvisador.

5. Desarrollo de una sección cambiante para el solo de batería, durante la cual se va añadiendo tensión rítmica.

VII.4 ANÁLISIS DE *WOODY 'N' YOU*

En la obra de Edward Simon ocupan un lugar importante las versiones o arreglos que ha hecho de *standards* de jazz, música Latinoamericana, o temas relacionados con su origen venezolano.

Entre sus arreglos de *standards* de jazz fue seleccionado, para su estudio dentro de este trabajo, el de *Woody 'n' you*, en particular por su complejidad rítmica. Este tema es originalmente una composición del trompetista norteamericano Dizzy Gillespie (1917-1993). Según David L. Maggin⁵⁶, *Woody 'n' You*, fue dedicado al clarinetista y director de *big bands* Woody Herman, y fue grabada por primera vez en el año 1944 por el saxofonista Coleman Hawkins. Es una de las composiciones más conocidas de Gillespie.

VII.4.1. BREVE ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN ORIGINAL

El marco armónico original muestra dos secciones: la primera o sección A dura 8 compases, e incluye una serie de tres II-V7-I menores⁵⁷ que se mueven de manera descendente por tonos y resuelven a Db maj7⁵⁸.

Fig. 7.32. *Woody 'n' you*. Sección A. Melodía y cifrado. Composición original

La segunda parte o sección B -también llamada puente- presenta dos partes de

⁵⁶David L. Maggin. *Dizzy: The Life and Times of John Birks Gillespie*. (Oxford University Press, 2005).

⁵⁷En esta progresión armónica el segundo grado es un acorde menor séptima con la quinta disminuida, y el acorde sobre el quinto grado es un dominante con la novena menor o aumentada, y resuelve a un acorde menor.

⁵⁸Tomado de *The New Real book vol. 2*. (Petaluma, California: Sher music co.,1991).

cuatro compases cada una en las que modula a los tonos cercanos de sol bemol y la bemol.

Fig. 7.33. *Woody 'n' you*. Sección B. Melodía y cifrado. Composición original



Para los solos, es común utilizar una rearmonización alternativa, intercalando un II-V-I un semitono por encima en los compases 2 y 6 de la sección B. Esta rearmonización es ampliamente conocida por los músicos de jazz.

Fig. 7.34. *Woody 'n' you*. Sección B. Rearmonización



La forma de la composición es AABA y se suele tocar *uptempo*.

VII.4.2. ANÁLISIS POR SECCIONES

En este arreglo Simon utiliza el trío de jazz⁵⁹, como instrumentación de base, sin embargo el investigador ha interpretado en conciertos una parte de saxofón tenor que Simon utiliza opcionalmente, en la que dobla la melodía y notas toques del piano. La armadura que utiliza en el *score* es de re bemol mayor, la original de la composición de Gillespie. Este arreglo fue grabado para el CD *The process*.

⁵⁹Piano, contrabajo y batería.

El arreglo de Simon de *Woody 'n' you* se pasea por varias sensaciones rítmicas, cambiando cifrados de compás y subdivisiones, con equivalencias entre las diferentes figuras, de lo que resulta un mapa rítmico complejo.

ESTRUCTURA

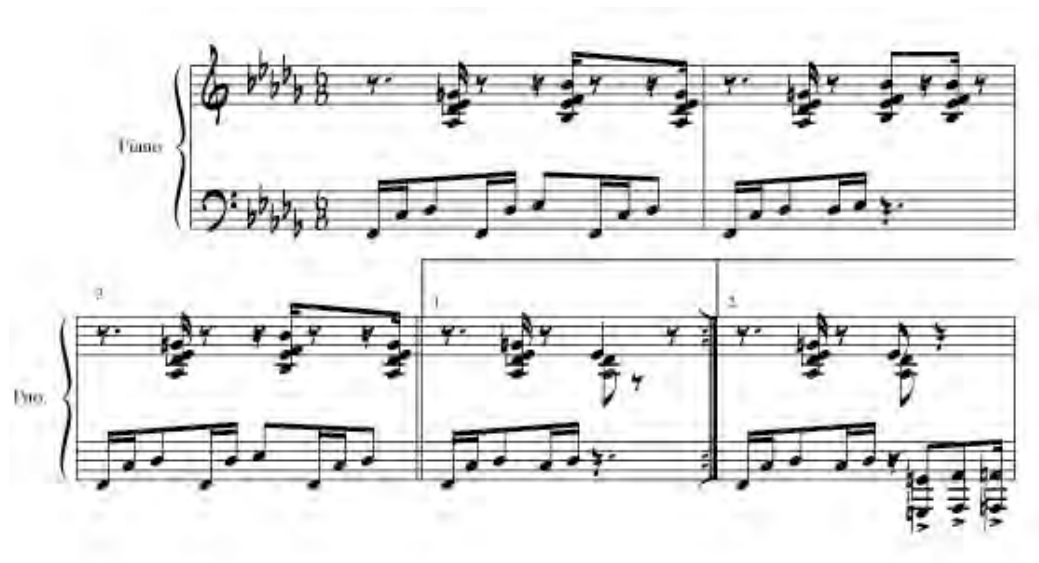
La obra se divide en tres grandes secciones: Exposición, secciones de solos, reexposición.

EXPOSICION

Consiste en: Introducción, Sección A1, Sección A2, Sección B1, Sección B2, Sección A3, interludio.

INTRODUCCIÓN

La introducción en 6/8 presenta un ostinato en grupos de dos semicorcheas y una corchea en la mano izquierda, que comienzan siempre con un pedal en fa, mientras que la mano derecha alterna dos acordes: la bemol-re bemol-mi bemol-sol (si consideramos fa como bajo, podría llamarse F-9 con la sexta bemol, como suele llamar ese acorde el mismo Edward Simon) y si bemol-mi bemol-fa-si bemol (F7SUS). Estos acordes son tocados durante silencio de la mano izquierda. La figura de cuatro semicorcheas resultante de la suma de la mano izquierda y la mano derecha del piano da una sensación de superposición rítmica sobre el 6/8 .



El final de la segunda casilla de la introducción muestra una triple aproximación cromática (sol-la bemol-la) al pedal sobre el si bemol que comienza la sección siguiente. Esta aproximación reaparece al final de la sección B para marcar el regreso de la sección A3. El contrabajo toca en unísono con la mano izquierda del piano y la batería marca el 6/8. Como en otras obras de Simon (*Pere*, *Uncertainty*), el material de la introducción es reutilizado en la coda y también sirve como interludio entre secciones, y como un elemento delineador de secciones durante el solo de batería.

SECCIONES A1 Y A2

Al igual que las demás secciones de la exposición, estas secciones presentan una rearmonización con respecto a la composición original. El contrabajo y la mano izquierda del piano tocan un pedal en si bemol durante los primeros cuatro compases de estas secciones (compases 6 a 9 de la Fig. 7.36), mientras que en cada compás cambia el acorde que se superpone a este pedal. Los compases 10 y 11 muestran nuevamente un pedal en si natural, con un cambio leve en el acorde. Es una nueva muestra del minimalismo que practica Simon en cuanto al movimiento armónico.

Fig. 7.36. *Woody 'n' you*. Sección A. Arreglo Ed Simon

The image shows a musical score for Piano and Bass, measures 6 through 11. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The time signature is 6/8. The score is written for two staves: Piano (top) and Bass (bottom). Both staves are marked with a circled 'A' at measure 6. The Piano part features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained notes. The Bass part features a melodic line with many accidentals and a bass line with sustained notes. The score includes various chord symbols and melodic lines for both instruments.

También se observa que si bien hay un respeto total por las alturas originales de la melodía, el ritmo de la misma es alterado, en particular en los compases 11 y 12, donde se percibe una disminución rítmica en el valor de las notas de la melodía. Simon le da a las notas de los primeros seis compases de esta sección un valor de corcheas con puntillo, creando una sensación de superposición de 2 contra 3 sobre el 6/8. Para mantener la proporción con el resto de esta sección, la melodía de los compases 10 y 11 ‘debió’ tener valor de semicorcheas con puntillo, o un cuatrillo de corcheas pues en la melodía original la relación es de negras a corcheas (ver Fig. 7.32.). En lugar de eso, Simon utiliza la figura de la semicorchea en el 6/8, creando una sensación súbita de rapidez en relación a lo anterior.

A pesar de que está fuera del corpus de estudio de este trabajo de grado, nos parece importante hacer referencia a otro arreglo de Simon donde aparece el uso de este mismo recurso. En la sección A de su arreglo de *La Bikina* (ver Fig. 7.37), se observa cómo la melodía es expuesta en negras sobre un 12/8 (otro ejemplo de superposición rítmica, de 2 contra 3), y en el tercer compás de la segunda casilla (penúltimo compás de la Fig. 7.37)

ocurre un compás de 6/8 donde el final de la melodía es expuesto en disminución rítmica. Esto contrasta con la primera casilla, donde la melodía aparece proporcionada al ritmo del resto de la sección A.

Fig. 7.37 *La Bikina*. Arreglo Ed Simon. Sección A. Disminución rítmica

SECCIÓN B

Debido a los cambios de pulso que suceden en la sección B y que se detallan a continuación y en la tabla 7.1., se hace necesario dividirla para su análisis en Sección B1 y Sección B2.

SECCIÓN B1

Dura los cinco primeros compases de la sección B. Presenta un cambio de compás con respecto a las sección A2 de 6/8 a 4/4. Se observa también que la corchea con puntillo de la sección A se convierte en la negra de la sección B1. Este cambio es preparado en la segunda casilla que la precede:

Fig. 7.38. Woody 'n' you. Sección B

The musical score for 'Woody 'n' you' Section B is presented in three systems. The first system includes Piano (Piano), Bass (Bass), and Drums (Drums) parts. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'SWING' tempo marking. The Bass part provides a steady accompaniment. The Drums part includes a 'SWING' tempo marking and a '3' time signature. The second system shows the Piano and Bass parts continuing, with the Piano part featuring a 'SWING' tempo marking and a '3' time signature. The Bass part includes a 'SWING' tempo marking and a '3' time signature. The third system shows the Piano and Bass parts continuing, with the Piano part featuring a 'SWING' tempo marking and a '3' time signature. The Bass part includes a 'SWING' tempo marking and a '3' time signature.

La transición de A2 a B1 presenta también un cambio estilístico, de un 6/8 'afro' durante toda la sección A al 4/4 con corcheas ternarias o de *swing* de la toda la sección B. El compás añadido en el tercero de la B (ver cuarto compás de la Fig. 7.38) le da un espacio a la melodía que no tiene la composición original, y rompe la simetría de la sección, que dura cinco compases.

Desde el punto de vista melódico, es aquí donde Simon toma mayores libertades. Cambia las notas en el segundo de la B1, al utilizar el la y sol naturales, pero mantiene el contorno de la melodía.

SECCIÓN B2

También presenta un cambio de pulso con respecto a la B1 desde el compás 20. Simon llama a ese cambio '*third time*'. Ese nuevo pulso resulta de la equivalencia entre la negra de tresillo de negra de la sección B1 y la negra de la sección B2. Esta última sección resulta así ostensiblemente más rápida que la sección anterior.

Fig. 7.39. Woody 'n' you. Segunda parte de la sección B

The musical score for Woody 'n' you, Segunda parte de la sección B, is presented in three systems. The first system (measures 20-21) is marked 'THIRD TIME' and '2 compases añadidos'. The second system (measures 22-23) is marked 'Triple aprox. cromatica idenica a final intro'. The third system (measures 24-25) is marked 'e b7' and 'a b15 (a9)'. The Piano part has two systems, the Bass part has two systems, and the Trio part has two systems.

Al igual que la sección B1, esta sección también presenta una adición de compases. En este caso Simon agrega dos (compases 22 y 23 de la Fig. 7.39), quizás porque el tempo es más rápido y dos compases al nuevo tempo dan una sensación de reposo similar a un compás en el tempo anterior. La melodía y la armonía son transportadas cromáticamente un semitono por encima en el compás 21. La transición del final de esta sección para el regreso de la A es idéntica al final de la introducción, pues la negra del 6/4 del final de esta sección equivale rítmicamente a la corchea del 6/8 de la introducción (ver tabla 7.1.), y se trata de la misma aproximación cromática hacia el si bemol en el contrabajo y la mano izquierda del piano (ver compás 25 de la Fig. 7.35).

SECCIÓN A3

Idéntica desde el punto de vista estructural y métrico a la sección A1. Presenta algunos cambios en la armonización en la parte de piano (ver *score* en anexos, compases 26-34).

INTERLUDIO

Al terminar la exposición del tema, se utiliza la introducción como interludio o material de conexión para ir a las secciones de solos. Este interludio es idéntico a la introducción, excepto que no incluye la triple aproximación de la segunda casilla. (ver *score* en anexos, compases 35-38).

SECCIONES DE SOLOS

Hay tres solos: Contrabajo, Piano y Batería, en ese orden.

SOLO DE CONTRABAJO

La estructura del solo de contrabajo es II: A1, A2, puente o B, A3 :II⁶⁰. Armónicamente se mantiene idéntica la progresión de las secciones A1, A2 y A3, mientras que durante la B o puente Simon toma elementos de la rearmonización alternativa mostrada en la figura 7.34 y la modifica en el compás 49, incluyendo un II-7 V7 un semitono *por debajo* del anterior, en vez de *por encima* como aparece en la Fig. 7.34. En cuanto a los cambios de pulso, el puente se toca sobre el pulso de la sección B1, y se obvia el cambio que corresponde a la sección B2. El puente de la sección de solos no presenta todos los cambios rítmicos que suceden en las secciones B1 y B2, ni los acentos ni compases de silencio. Las secciones son simétricas en grupos de ocho compases cada una.

⁶⁰ Los signos II: :II indican barras de repetición. Una vez terminada la A3 se repite el ciclo de nuevo.

Fig. 7.40. Woody 'n' you. Sección de solos

The musical score for 'Woody 'n' you' is divided into two main sections: a piano introduction and a piano solo section.

Piano Introduction (Measures 39-47):

- Measure 39:** Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). Chords: F-9/Bb, Eb11, Ab-9/Bb, Eb13(#9).
- Measure 40:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 41:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 42:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 43:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 44:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 45:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 46:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 47:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.

Piano Solo Section (Measures 48-56):

- Measure 48:** Treble clef, key signature of three flats. Chords: Ab-7, Db7, G-7, C7, Ab-7, Db7, Gb7.
- Measure 49:** Treble clef. Chords: Ab-7, Db7, Gb7.
- Measure 50:** Treble clef. Chords: Ab-7, Db7, Gb7.
- Measure 51:** Treble clef. Chords: Ab-7, Db7, Gb7.
- Measure 52:** Treble clef. Chords: Ab-7, Db7, Gb7.
- Measure 53:** Treble clef. Chords: Ab-7, Db7, Gb7.
- Measure 54:** Treble clef. Chords: Ab-7, Db7, Gb7.
- Measure 55:** Treble clef. Chords: Ab-7, Db7, Gb7.
- Measure 56:** Treble clef. Chords: Ab-7, Db7, Gb7.

Tempo Change: A 'SWING' tempo change is indicated at measure 48.

Bridge (Measures 57-60):

- Measure 57:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 58:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 59:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.
- Measure 60:** Bass clef. Chords: G9sus, G13sus(b9), Db7/Ab.

Final Section (Measures 61-64):

- Measure 61:** Treble clef, key signature of three flats. Chords: F-9/Bb, Eb11, Ab-9/Bb, Eb13(#9).
- Measure 62:** Treble clef. Chords: F-9/Bb, Eb11, Ab-9/Bb, Eb13(#9).
- Measure 63:** Treble clef. Chords: F-9/Bb, Eb11, Ab-9/Bb, Eb13(#9).
- Measure 64:** Treble clef. Chords: F-9/Bb, Eb11, Ab-9/Bb, Eb13(#9).

Ending: The score ends with a 'C' time signature change and an 'OPEN' box.

SOLO DE PIANO

La estructura de las primeras 2 vueltas del solo de piano es igual a la del solo de contrabajo, pero a partir de la tercera vuelta hay un cambio de pulso, y se utiliza la armonía original de la composición de Gillespie (ver Fig. 7.41), en vez de la rearmonización de Simon en las secciones A. El puente mantiene la armonía que aparece en el solo de contrabajo. Nada de lo que sucede a partir de la tercera vuelta del solo de piano está escrito en el *score*. Es probable que haya surgido durante el ensayo o la grabación del arreglo. El investigador escribió la progresión para la Fig. 7.41.

En cuanto al pulso de esta última sección del solo de piano, la negra de la tercera vuelta del solo de piano y de las siguientes es igual a la semicorchea con puntillo de las secciones A. Ver tabla 7.1. para una explicación de la equivalencia entre los pulsos.

Fig. 7.41. Woody 'n' you. Solo piano sobre la progresión original con variante

EN LAS SECCIONES A UTILIZA LA ARMONIA ORIGINAL DE GILLESPIE

The musical score is written in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature (C). It consists of several staves of music, each containing rhythmic notation (slashes) and chord symbols. The first staff has four measures with chords: G-7(b5), C7(b9), F-7(b5), and Bb7(b9). The second staff has four measures with chords: Eb-7(b5), Ab7(b9), Db7, and a final measure with a double bar line. The third staff is labeled 'PUENTE' and 'CAMBIO CON RESPECTO A LA FIG. 40' and contains six measures with chords: Ab-7, Db7, G-7, C7, Ab-7, and Db7. The fourth staff has six measures with chords: Bb-7, Eb7, B-7, E7, Bb-7, and Eb7. The fifth staff has four measures with chords: G-7(b5), C7(b9), F-7(b5), and Bb7(b9). The sixth staff has four measures with chords: Eb-7(b5), Ab7(b9), and Db7, followed by a final measure with a double bar line.

SOLO DE BATERÍA

Aquí se mantiene el tempo rápido de las ultimas vueltas del solo de piano. Estructuralmente comienza como un solo sobre la forma AABA de 32 compases. En este solo las secciones A1 y A2 del tema, cada una de ocho compases, son libres para el baterista. Seguidamente, para sustituir la B o puente y la sección A3 el piano y el contrabajo tocan la introducción dos veces. Debido a la equivalencia (negra del 4/4 igual a semicorchea con puntillo del 6/8) cada cuatro compases de 6/8 duran lo mismo que ocho compases de 4/4, por lo tanto se siente como una forma de 32 compases de 4/4, aunque son sólo 24 de la manera como está escrito (ver Fig. 7.42).

Esta estructura sucede dos veces, y durante el resto del solo de batería el piano y contrabajo dejan de tocar. El baterista trae de vuelta el tempo y el 6/8 original cuando desea terminar su solo. Las indicaciones correspondientes al solo de batería no están

escritas en el *score*, y fueron escritas por el investigador para la Fig. 7.42. Es un nuevo ejemplo de sección de solo de batería acompañado, al igual que en otras obras de Simon estudiadas.

Fig. 7.42. *Woody 'n' you*. Solo de batería

The musical score for 'Woody 'n' you' features a drum solo. The score is written for Piano, Bass, Drums, and Percussion. The drum solo is marked 'SOLO' and '8' (octave). The piano part is marked 'A1' and 'A2'. The percussion part is marked 'SOLO' and '8'.

Substituye a las secciones B y A3

REEXPOSICIÓN

Al final del solo de batería la sección rítmica toca la introducción de nuevo. Se reexpone el tema y se salta a la coda (ver Fig. 7.43). En la coda se toca el interludio-intro dos veces, la ultima vez en aumentación rítmica escrita en cuatrillos de corchea para

marcar el final (compases 68 y 69).

Fig. 7.43. *Woody 'n' you, Coda*

The musical score for 'Woody 'n' you, Coda' is presented in two systems. The first system covers measures 64 to 67, and the second system covers measures 68 to 69. The score is written for piano (pno.), bass (Bs.), and drums (Ds.).

System 1 (Measures 64-67):

- Piano (pno.):** Measures 64-67. The melody is in the right hand, featuring a sequence of eighth notes and quarter notes. A first ending bracket is shown at the end of measure 67.
- Bass (Bs.):** Measures 64-67. The bass line consists of eighth notes and quarter notes, mirroring the piano's melody.
- Drums (Ds.):** Measures 64-67. The drum part is a simple pattern of eighth notes and quarter notes.

System 2 (Measures 68-69):

- Piano (pno.):** Measures 68-69. The piano part features a melodic line with a first ending bracket at the end of measure 69. A 'RIT.' (Ritardando) marking is present at the start of measure 68.
- Bass (Bs.):** Measures 68-69. The bass line continues with eighth notes and quarter notes, with a 'RIT.' marking at the start of measure 68.
- Drums (Ds.):** Measures 68-69. The drum part continues with eighth notes and quarter notes, with a 'RIT.' marking at the start of measure 68.

VII.4.3. ANÁLISIS MELÓDICO

Simon respeta las alturas originales de la melodía de la sección A, y la mayor parte de la sección B. El tema siempre es reconocible. La melodía de la sección A da una impresión de aumentación rítmica con respecto a la versión original. Esta se produce por la

sensación que genera escuchar una melodía que suele tocarse en negras a tempos rápidos (por encima de 200 mm.) en dosillos (o corcheas con puntillo) sobre un 6/8 lento negra con puntillo a 74 mm. Sin embargo los dos últimos compases de la melodía el figuraje que originalmente es de corcheas, cambia bruscamente a una subdivisión más rápida, de semicorcheas sobre el 6/8.

Este procedimiento sucede también en el arreglo de Simon de *La Bikina*, donde la melodía da la misma impresión de aumentación rítmica (reforzada por la adición de dos compases entre cada frase de la melodía) que en el arreglo de Woody 'n' you, y los últimos compases de la segunda casilla de la sección A de *La Bikina* también doblan el tiempo con respecto a las frases anteriores. La sensación que genera es de contraste entre una melodía que es expuesta de manera espaciada y un cierre veloz y comprimido en el tiempo.

La melodía del puente, además de estar sometida a cambios de pulso, tiene algunos pequeños cambios con respecto a la original. El segundo compás de la sección B1 (Fig. 7.38) muestra el motivo adaptado a los acordes que Simon propone: en vez de si bemol-la bemol-sol bemol-fa, como es el tema original (ver Fig. 7.33), y como aparece en el primer compás de la Fig. 7.38, el motivo se convierte en si bemol-la natural-sol natural-fa, lo que hace que funcione sobre el acorde de G-9. En cambio en la B2 ocurre una transposición cromática del motivo un semitono por encima, de do-si bemol-la bemol -sol a do#-si-la-sol#. (ver Fig. 7.39).

VII.4.4. ANÁLISIS RÍTMICO

Durante el siguiente análisis el investigador se limita a estudiar los cambios de métrica y de pulso, pues el arreglo se caracteriza por su complejidad en estas áreas. El tratamiento que hace Edward Simon de las diferentes secciones genera sensaciones de pulso distintas. Cada pulso tiene una relación con el pulso de la sección inmediatamente precedente.

Tabla 7.1. Estructura rítmica del arreglo de *Woody 'n' you*.

Sección	Compás	Tempo (Mm.)	Equivalencia de pulsos
Intro	6/8	$\text{♩} = 74$	Primer pulso
A1	6/8	$\text{♩} = 74$	No hay cambio
A2	6/8	$\text{♩} = 74$	No hay cambio
B1	4/4	$\text{♩} = 148$	♩ de la A2 = ♩ de la B.
B2	4/4	$\text{♩} = 222$	♩ de tresillo de negra de la B1 = ♩ de la B 2.
A3	6/8	$\text{♩} = 74$	♩ de la B = ♩ de la A3.
Interludio	6/8	$\text{♩} = 74$	No hay cambio
A1, A2 y A3 solo de contrabajo	6/8	$\text{♩} = 74$	No hay cambio
B solo de bajo	4/4	$\text{♩} = 222$	♩ de la A2 = ♩ de la B.
A4 solo de contrabajo	6/8	$\text{♩} = 74$	♩ de la B = ♩ de la A2.
A1, A2 y A3 solo de piano. 1ero y 2do coros.	6/8	$\text{♩} = 74$	No hay cambio
B solo de piano. 1ero y 2do coros.	4/4	$\text{♩} = 222$	♩ de la A2 = ♩ de la B.
A4 solo de piano. 1ero y 2do coros.	6/8	$\text{♩} = 74$	♩ de la B = ♩ de la A2.
Solo piano 3ero a 5to coros	4/4	$\text{♩} = 296$	♩ de la A4 = ♩ tres últimos coros solo piano

Solo batería primera parte	4/4	♩ = 296	No hay cambio
Solo batería segunda parte	6/8	♩ = 74	♩ = ♩.
Reexposición	varios	varios	Ídem que intro, A1, A2, B1, B2, A3
Coda	Ídem intro	Ídem intro	ídem que intro

En la tabla 7.1. se muestra como el pulso y subdivisión de cada sección se relaciona con los de la sección que la precede. Siempre hay una relación matemática entre los pulsos de las diferentes secciones, no hay *rallentandos* ni *accelerandos*, ni aproximaciones a los nuevos pulsos, estos proceden de alguna manera de agrupar la subdivisión del pulso anterior.

INTRO Y SECCIONES A1 Y A2

- Presentan un cifrado de compás de 6/8. El tempo aproximado es de negra con puntillo = mm. 74. Por lo tanto la Corchea tiene un valor metronómico de $74 \times 3 =$ mm. 222.

SECCIÓN B. PRIMERA PARTE

- Cifrado de compás: 4/4. Tempo aproximado: negra mm.148. Otras equivalencias: Corchea de tresillo mm. 444. Negra de tresillo de negra mm. 222.
- Equivalencia de pulsos: La corchea con puntillo de la sección A se convierte en la negra de la primera parte de la sección B.

SECCIÓN B. SEGUNDA PARTE

- Cifrado de compás 4/4. Tempo aproximado: negra mm.222.
- Equivalencia de pulsos: La negra de tresillo de negra de la primera parte de la sección B se convierte en la negra de la segunda parte de la sección B.

ULTIMA SECCIÓN A3

- Cifrado de compás: 6/8. Tempo aproximado: negra con puntillo mm.74. Corchea $74 \times 3 = \text{mm}222$.
- Equivalencia de pulsos: la negra de la segunda parte de la sección B se convierte en la corchea del 6/8 de la sección A3.

SECCIÓN DE SOLO DE CONTRABAJO

- Estructura: A1, A2, B, A3.
- Cifrado de compás: Las secciones A1, A2 y A3 mantienen su cifrado de compás 6/8. La sección B 4/4.
- Tempo aproximado: Sección A1, A2 y A3: negra con puntillo oscila entre mm. 74-77.

Sección B: negra 226-230.

- Equivalencia de pulsos: La corchea de las secciones A1 y A2 se convierte en la negra de la sección B. Por lo tanto el pulso de la sección B de los solos es idéntico al de la segunda parte de la sección B del tema.

A su vez, la negra de la sección B de los solos se convierte en la corchea del 6/8 de la sección A3.

SECCIÓN DE SOLO DE PIANO

a. PRIMERAS DOS VUELTAS

La estructura de estas primeras vueltas sigue siendo A1, A2, B, A3 como en el solo de contrabajo. El cifrado de compás de las secciones A1, A2 y A3 sigue siendo 6/8. La sección B se mantiene en 4/4. El tempo aproximado en las Secciones A1, A2 y A3 es de negra con puntillo entre mm. 74-77. En la sección B la negra esta entre mm. 226-230.

La corchea de las secciones A1 y A2 se convierte en la negra de la sección B. Por lo tanto el pulso de la sección B de los solos es idéntico al de la segunda parte de la sección B del tema. A su vez, la negra de la sección B de los solos se convierte en la corchea del 6/8 de la sección A3.

Las pequeñas diferencias de tempo son seguramente debidas a la ejecución, y a la intensidad con que toca la agrupación durante los solos.

b. ULTIMAS TRES VUELTAS

- La estructura de estas ultimas vueltas del solo es también A1, A2, B, A3. En ellas la agrupación toca la armonía original de la composición con pequeñas variaciones en la B.
- El cifrado de compás de estas vueltas es de 4/4 sin cambios, y el tempo aproximado es de negra igual a 295-300mm.
- La semicorchea con puntillo, o corchea de cuatrillo del 6/8 de la sección A3 de la segunda vuelta del solo se convierte en la negra de las ultimas tres vueltas, durante las cuales no hay cambio de pulsos.

VII.4.5. CONCLUSIONES

En su arreglo de *Woody 'n' you*, Simon manifiesta respeto por el contorno y alturas originales de la melodía, únicamente durante el puente o sección B introduce pequeñas variaciones de las alturas. En cambio desde el punto de vista rítmico incorpora elementos que le dan un carácter distinto a la melodía, tales como adición de compases, cambios de pulsos y aumentación y disminución de los valores rítmicos.

Como en sus composiciones, en este arreglo Simon presenta ciertas características estilísticas propias: Uso constante de superposiciones rítmicas, cambios de subdivisión, uso de armonías que cambian de manera muy gradual, creación de material que aparece en las introducciones, en las codas y a veces como interludios, secciones de solos de batería orquestadas o arregladas.

Se nota también el uso de recursos específicos al proceso de arreglo: la rearmonización, presente en todo el arreglo; la ruptura de la simetría original de la composición, como en los compases añadidos en las secciones B1 y B2; la alteración rítmica de la melodía y al mismo tiempo el respeto por las alturas originales, de manera que la melodía es el principal elemento que establece la conexión entre la composición

original y el arreglo. Todos los recursos mencionados en este párrafo implican una composición preexistente con una marco melódico armónico y estructural determinado.

Simon muestra también un gesto hacia la composición original, al incluir la progresión armónica con pocas modificaciones a partir de la tercera vuelta del solo de piano. Ese elemento le da a dicho solo un diseño o estructura general distinto al del contrabajo, y la progresión armónica original más sencilla y con mayor movimiento que la rearmonización de Simon libera la tensión armónica acumulada durante el arreglo. De igual manera el tempo más rápido al que se toca a partir de la tercera vuelta del solo de piano proporciona un clímax y un punto de liberación de la tensión rítmica que subyace en el arreglo.

RECURSOS COMUNES A LOS PROCESOS DE COMPOSICIÓN Y EL ARREGLO

Se puede concluir por lo tanto que Simon utiliza una serie de recursos que aplica en su proceso creativo, tanto en los arreglos como en las improvisaciones:

- Minimalismo⁶¹ en el movimiento armónico (ver pedales de la sección A).
- Tensión resultante de superposiciones rítmicas. Estas se plantean a través de la agrupación de las notas en estructuras contrarias al cifrado de compás. Frecuentemente relacionadas con la superposición de dos contra tres o viceversa.
- Preocupación con la estructura de los solos: el solo de batería esta construido con un elemento de acompañamiento por parte del contrabajo y el piano, quienes tocan la introducción cada 16 compases. Asimismo, el solo de piano incorpora un cambio de tempo y de armonía a partir de la tercera vuelta.
- Uso de disminución y aumentación de valores rítmicos.
- Uso de introducción como elemento de separación estructural, y como material para las codas.

RECURSOS ESPECIFICOS AL ARREGLO

Otros recursos son específicos de su enfoque de los arreglos:

⁶¹ Aquí se le da a este término el significado que le asigna Simon en la entrevista: un movimiento armónico en el cual los acordes de una progresión tienen varias alturas en común y cambian gradualmente.

- Respeto por la melodía. Es el punto de unión entre la composición original y el arreglo
- Ruptura de estructuras simétricas.
- Variación rítmica de la melodía.
- Rearmonización.
- Cambio del cifrado de compás de la composición original.

CAPÍTULO VIII

ANÁLISIS SOLOS

Tal como se establece en el marco metodológico de este trabajo de grado, la transcripción de solos improvisados, interpretados por Edward Simon, es indispensable para responder las interrogantes acerca del rol de la improvisación dentro de sus composiciones y arreglos. Es también necesaria para analizar sus reacciones como improvisador ante los retos que propone en las secciones de sus composiciones o arreglos que sirven de sustrato a la improvisación.

VIII.1. SELECCIÓN

Debido a la gran cantidad de improvisaciones que contienen los temas escogidos para este trabajo de grado, en general de un mínimo de 2 a un máximo de 4 por tema, y debido a la dificultad de transcribir improvisaciones del grado de virtuosismo que presentan la mayoría de ellas, se hizo necesario limitar el trabajo de transcripción a una muestra pequeña pero representativa de improvisaciones. De igual manera, la transcripción de los solos de piano se ha concentrado en la actividad de la mano derecha, pues es en ella donde se realiza lo fundamental de la creación motívica.

LISTA DE IMPROVISACIONES SELECCIONADAS

Para los fines de esta investigación fueron seleccionados los siguientes solos improvisados:

1. Composición: *Uncertainty*. Solo: Edward Simon. Piano.
2. Composición: *Infinite one* Solo: Edward Simon. Piano.

CRITERIOS DE SELECCIÓN

La selección se basa en los siguientes criterios:

1. El solo de Simon en *Uncertainty* fue escogido para determinar la manera como Simon enfrenta las transiciones entre la primera sección del solo en 4/4, la sección intermedia en 4/4+1/8 y la sección final, de nuevo en 4/4. Otro elemento a favor de la selección de este solo fue la sugerencia del propio Simon, quien mencionó esta improvisación en la entrevista que se le realizó en Noviembre 2007.
2. El solo sobre *Infinite one* fue escogido debido a que ofrece una perspectiva sobre los procesos creativos de Simon sobre un tema ambiguo rítmicamente, y cuya progresión armónica combina una sección modal, otra con armonías cambiantes sobre pedal y una ultima con movimiento del bajo pero una progresión armónica minimalista.

VIII.2 ANÁLISIS DEL SOLO DE EDWARD SIMON EN *UNCERTAINTY*

Tal como se estableció en el análisis de *Uncertainty*, la estructura del solo de Piano está basada sobre el marco armónico y rítmico correspondiente a la exposición de la melodía. Incluye sólo las secciones A, B y C. Simon comienza el solo con un pick-up o anacruza de 2 compases anteriores a la forma del solo.

VIII.2.1. ANÁLISIS POR SECCIONES

Para clarificar estructuralmente el análisis, las secciones de la primera vuelta del solo serán designadas con las letras A1, B1 y C1, y las de la segunda vuelta con las letras A2, B2 y C2. El solo de Simon sobre *Uncertainty* presenta varios puntos en los que se detecta el uso de recursos o *devices* recurrentes.

PICK UP

La frase que toca Simon como *pick up* del solo, en los compases 1 y 2 de la sección C del tema, y que regresa de forma casi idéntica en el mismo punto de la sección C1, es una elaboración a tres octavas de un fragmento de escala: 3, 5, 1, 2 en Db mayor.

Fig. 8.1. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Pick up



La superposición de Db/B genera un sonido lidio, pues el primero contiene los grados 9, 3, #11 y 6 del acorde de B (6,9).

El fragmento interválico 3, 5, 1, 2 es una inversión o desplazamiento del fragmento 1, 2, 3, 5 de uso abundante en la tradición del jazz. Véase en la Fig. 8.2 el uso que John Coltrane hace de este fragmento en los primeros compases de su improvisación sobre *Giant Steps*. Coltrane, al igual que otros solistas en el jazz, utiliza este fragmento para definir acordes mayores o de séptima de dominante, ya que el fragmento no define que tipo de séptima lleva el acorde.

Fig. 8.2. *Giant Steps*. Solo de John Coltrane. Fragmento 1, 2, 3, 5



SECCIÓN A1

La sección A de la primera vuelta del solo contiene dos partes de 8 compases cada una en las que se desarrolla un motivo.

Fig. 8.3. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección A. Primera parte

The musical score consists of four staves of music in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). The first staff is labeled 'A1' in a box, 'B-11' above the staff, and 'MOTIVO 1' below the staff. It shows a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled '8' above the staff, 'VARIACION 2 MOTIVO 1' and 'MOTIVO 2' below the staff, and 'VARIACION 1 MOTIVO 2' further to the right. The third staff is labeled 'E MA7/B' above the staff and 'LAID BACK' above the staff. The fourth staff is labeled 'E-(MA7)/B' above the staff. The music is written in a style that suggests improvisation, with various note values and rests.

La primera exposición del motivo 1 aparece en el primer compás de la Fig. 8.3. En el segundo es repetido con una variación al final. El compás siguiente presenta una repetición del primer compás con una extensión al final. A partir del cuarto compás de la Fig. 8.3 lo que varía ya no es el motivo original sino la extensión que aparece en el compás anterior, que se convierte en el motivo 2. En los compases siguientes Simon sigue variando el motivo 2, y lo va transportando de manera descendente para ir adaptándolo a los diferentes acordes que forman parte de la secuencia armónica. Este es un ejemplo de desarrollo de motivos improvisados, y muestra como la memoria de lo que se acaba de tocar es fundamental para la continuidad de la idea musical.

SEGUNDA PARTE DE A1

En los dos primeros compases de la Fig. 8.4 aparece un nuevo motivo que es variado en dos siguientes. En la variación Simon usa sol como nota más aguda y más grave del fragmento. Esta es la sexta menor o bemol de B-11(b6), y es también la única nota que diferencia el segundo acorde de esta fragmento del primero. Puede observarse de esta

manera cómo la armonía determina elementos importantes de las variaciones motívic.

Fig. 8.4. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección A. Segunda parte



SECCIÓN B1

En la sección B, que presenta la alternancia de un compás de 4/4 y un compás de 4/4+1/8, es notorio el recurso de tocar siempre las 2 semicorcheas que ocupan el espacio de la corchea extra del compás 4/4+1/8 (ver puntos marcados con los números 1, 2 y 3 en los compases 20, 22 y 24 de la Fig. 8.5). En este fragmento estas semicorcheas son tocadas en movimiento conjunto descendente.

También se observa que al llegar al primer tiempo de cada compás de 4/4, Simon toca una figura de al menos una corchea de duración, nunca semicorcheas, y siempre más grave que la nota anterior (ver puntos 4, 5 y 6 en los compases 21, 23 y 25 de la Fig. 8.5). Ese recurso parece darle un apoyo rítmico al punto de transición.

Fig. 8.5. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección B

En las dos secciones B, tanto en la primera como en la segunda vuelta de su solo, sale de la sección ligando la última corchea de último compás de 4/4+1/8 de la sección (compás 26) con el compás siguiente, el primero de la sección C. En su escogencia de notas Simon se muestra conservador en esta sección, se mantiene completamente apegado al modo dórico de mi, y melódicamente no se observa una creación de motivos similar a la sección anterior. Simon toca líneas que combinan el modo en su forma ascendente, arpeggios y pentatónicas menores de si y mi. Recursos que son todos diatónicos al modo ya mencionado de mi dórico.

SECCIÓN C1

En la sección C toca claramente la escala blues (pentatónica menor con un cromatismo añadido entre mi bemol y fa) de si bemol (o de su relativa mayor, re bemol pentatónica) sobre los compases 29 y 30 (ver Fig. 8.6), resolviendo a la escala pentatónica de si menor, un semitono por encima en el compás 31. La superposición de si bemol blues sobre el acorde de B maj7#11 genera un sonido lidio similar a la superposición de su

relativo mayor, re bemol, sobre el acorde de B69 en el pick-up.

Fig. 8.6. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección C

27 B-11

29 B-11(b9) Escala de Db pentatonica

31 B-11(b9)

33 B-11 Superposición Db/B

La resolución a una escala pentatónica un semitono por encima le da coherencia a la selección de material en estos compases. En los últimos compases de esta sección reaparece la superposición Db/B ya mencionada con el fragmento de escala 1, 2, 3, 5 en Re bemol.

SECCIÓN A2

En los cuatro primeros compases desarrolla un nuevo motivo basado en la escala blues de B-, agregando de nuevo la nota SOL sobre el acorde B-11(b6).

Fig. 8.7. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección A. 1ra parte

The image displays a musical score for a solo by Ed Simon. It consists of four staves of music, each with a specific annotation in Spanish:

- Staff 1 (Measures 35-36):** Annotated with "A2 B-11 MOTIVO BASADO EN ESCALA FLUES E-". The music is in treble clef, key of E major, and features a series of eighth notes.
- Staff 2 (Measures 37-38):** Annotated with "B-11(-6)". The music continues in treble clef, key of E major, with a mix of eighth and sixteenth notes.
- Staff 3 (Measures 39-40):** Annotated with "E MA7/B ESCALA DE E MAYOR OMITIENDO 4TO GRADO". The music is in bass clef, key of E major, and features a series of eighth notes.
- Staff 4 (Measures 41-42):** Annotated with "E- MA7/B FRAGMENTO MELODICO. ESCALA E MENOR MELODICA". The music is in treble clef, key of E major, and features a series of eighth notes.

En el quinto y sexto compases de la Fig. 8.7 delinea la escala de mi mayor, omitiendo siempre el cuarto grado (la). En los dos últimos compases de la figura expone un motivo corto que transporta diatónicamente un tono por debajo, construido sobre la escala menor melódica. Esta frase termina en la última semicorchea del compás, anticipando con la nota re natural la llegada del acorde siguiente, B-11.

Del tercer al séptimo compases de la Fig. 8.8 Simon expone y desarrolla un nuevo motivo, definido en la figura como motivo A2. Este motivo consta de dos ‘voces’ no simultáneas tocadas alternativamente en semicorcheas: un pedal en la voz superior (la) y un movimiento conjunto descendente en la voz inferior (do#, re, si, la sol). Ambas voces se van adaptando a los acordes que van cambiando (ver *desarrollo A2* en la figura) guardando sus características: una se mueve lo menos posible (la ‘voz’ superior) y la otra se mueve por grados conjuntos (la ‘voz’ inferior).

Fig. 8.8. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección A. 2da parte

Handwritten musical score for 'Uncertainty' by Ed Simon, measures 43-51. The score is written on five staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The word 'PIANO' is written at the beginning of the first staff. The measures are numbered 43, 45, 47, 49, and 51. Chord symbols are written above the staves: B-11 (43), B-11(b7) (45), E-M7/B (47), E-M7/B (49), and E-M7 (51). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is handwritten and appears to be a working draft.

SECCIÓN B2

Del mismo modo que en el sección B1, Simon repite el uso de las semicorcheas en la ultima corchea del compás 4/4+1/8 (ver puntos 1 y 2 en la Fig. 8.9), y el uso de notas de una duración al menos una corchea en el comienzo del compás de 4/4 (puntos 3 y 4). También se nota el uso de una superposición de do menor sobre el mi menor en el cuarto y sexto compases de la misma figura.

Fig. 8.9. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección B

Handwritten musical score for 'Uncertainty' by Ed Simon, measures 51-59. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo/mood is marked 'PIANO'. The notation includes various chords and melodic lines. Chords are labeled above the staff: EMIN7, EMIN7/F#, EMIN7/G, EMIN7/A, E/A, and B-11. Measure numbers 51, 53, 55, 57, and 59 are indicated at the start of their respective lines. Measure 51 has a box around the first measure with the number 25. Measure 53 has a '3' below the first measure. Measure 55 has a '4' below the first measure. Measure 57 has a '5' below the first measure. Measure 59 has a 'B-11' below the first measure. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

SECCIÓN C2

A partir del segundo compás de esta sección (ver Fig. 8.10) Simon introduce una figura de 'montuno' que adapta a las diferentes armonías, y termina con un acorde de Db add9 sobre B, similar al que usa sobre el *pick up*.

Fig. 8.10. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección C

59 8-11 FINEZA DEBIDA DEL MONTONO

PIANO

61 8-11(11)

63 8-11(11)

65 Bb Db Add 9 8-11 ENTRADA

VIII.2.2 CONCLUSIONES

Simon muestra en este solo el uso de una variedad de recursos para la improvisación: superposiciones armónicas, creación y desarrollo de motivos, estrategias para enfrentarse a los cambios métricos que suceden durante la progresión y texturas pianísticas provenientes de montunos.

Desde el punto de vista armónico se destaca el uso de la superposición Db add9 /B en el compás de pick up del solo (Fig. 8.1), al final de la C1 (Fig. 8.6) y en el ultimo acorde B 69 (Fig. 8.10).

Desde el punto de vista melódico se observa que Simon aprovecha la fluidez rítmica y la armonía cambiante de las secciones A1 y A2 para la creación y desarrollo de motivos (Ver figuras Fig. 8.3, 8.4, 8.5 y 8.6). En cambio, en las secciones B y C improvisa líneas jazzísticas pero usa menos material melódico. Usa distintos procedimientos para

variar los motivos:

1. Repetición del mismo motivo con variación de alturas en algunas notas (motivo1, Fig. 8.3).
2. Tomando sólo una célula del motivo y haciendo de ella el punto de partida de un nuevo material melódico que varía a su vez (motivo 2, Fig. 8.3).
3. Improvisando variaciones escalares al reexponer el motivo (Fig. 8.4 y primeros compases de la Fig. 8.7).
4. Transportándolo de manera ascendente y paralela, como en el caso del motivo A2 de la Fig. 8.8, o descendente y diatónica como en el caso del último compás de la Fig. 8.7.

En las secciones B1 y B2 (ver figuras 8.5 y 8.9) Simon muestra una tendencia a ‘rellenar’ con semicorcheas la corchea añadida del compás $4/4+1/8$, y a resolver al compás siguiente con una figura de valor igual o superior a una corchea. Esta estrategia para enfrentarse a los cambios métricos de la sección B le da excelentes resultados pues lo que improvisa está claramente dentro del cifrado de compás.

En la sección C2 (Fig. 8.10) Simon toca una figura de montuno que va adaptando a los cambios armónicos, y que muestra su familiaridad con el lenguaje de la música afrocaribeña.

VIII.3. ANÁLISIS DEL SOLO DE EDWARD SIMON EN *INFINITE ONE*

Para la realización de este análisis se adoptó la división en secciones propuesta por Edward Simon en el *score* de su composición. Allí las secciones del tema o *head* están marcadas con las letras A y B, y la sección de solos con las letras C y D. La letra C corresponde al pedal de bajo en sol en negras con puntillo, sobre el cual Simon improvisa sin una secuencia armónica determinada; y la sección D corresponde a la estructura que comienza a delinear la progresión armónica $||:Gadd2 | G7sus | Eb/G | A/G | C-9b6| / / / / :||$ sobre el mismo pedal, y que después desemboca en las casillas 1 y 2 (ver Fig. 7.16).

VIII.3.1. ANÁLISIS POR SECCIONES

SECCIÓN C. Solo ‘open’ sobre el pedal en sol.

El comienzo del solo en *Infinite one* hace énfasis en el elemento rítmico central del tema: la tensión entre la negra, el pulso ‘verdadero’ subyacente, y la negra con puntillo que es el pulso sugerido por el ostinato. Durante los siete primeros compases del solo, Simon insiste en un pedal melódico de la nota re en negras con puntillo, después del sol que toca en el primer tiempo.

Fig. 8.11. *Infinite one*. Solo Ed Simon



En la Fig. 8.12 se observa cómo desde el octavo compás Simon rompe el ostinato rítmico, y expone un motivo que comienza siempre con el mismo re del pedal anterior, añadiendo dos notas ascendentes que en cada variación cambian y suben de registro, excepto en la repetición de la variación 1. Es interesante observar que cada exposición o

variación del motivo suma seis negras, el equivalente de un ciclo de cuatro negras con puntillo. Puede deducirse que a pesar de que Simon cambia la figura rítmica de negra con puntillo a negra, este motivo sigue referido al ostinato.

Fig. 8.12. *Infinite one*. Solo Edward Simon. 1er desarrollo motivico



Los compases siguientes muestran una variedad de recursos para la creación de material melódico. El primero (ver Fig. 8.13) consiste en el desarrollo de una secuencia descendente de cuatro notas, que sugiere una breve superposición del modo frigio de sol (sol, la bemol, si bemol, do, re, mi bemol, fa, sol) y que termina en el intervalo de quinta descendente la-re, de vuelta al modo dórico de sol.

Fig. 8.13. *Infinite one*. Solo Edward Simon. 2do desarrollo motivico



Posteriormente aparece otra secuencia, en la que un tetracordio ascendente por grados conjuntos es transportado en un ciclo de segundas mayores descendentes.

Fig. 8.14. *Infinite one*. Solo Edward Simon. 3er desarrollo motivico



Como en el ejemplo anterior, Simon se aleja de la tonalidad pero siempre tiene cuidado de resolver cada episodio motivico antes de comenzar uno nuevo.

Seguidamente aparece un motivo basado en la escala tritónica⁶² (1, 4, 5, 1), de uso abundante en el jazz modal, relacionada en particular con McCoy Tyner⁶³. Este motivo de cuatro notas, en este caso en el orden 5, 4, 1, 4, (tomando como 1 la nota más grave de cada motivo), es transportado en diferentes intervallos (terceras menores ascendentes, por tono ascendente, por semitono descendente, etc...). Algunos de los grupos resultantes son bastante disonantes con respecto al centro tonal de inicio, G sus, generando sonoridades alternativamente ‘out’ e ‘in’⁶⁴. Se observa que los puntos de reposo de las frases tienden a ser en notas con una sonoridad más ‘in’.

Fig. 8.15. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Uso de fragmento tritónico



En el compás 39 aparece un nuevo patrón de cuatro notas o tetracordio ascendente transportado de manera descendente por grados conjuntos, diatónicamente a la tonalidad de mi bemol mayor, aunque quizás es más pertinente referirse al modo de sol frigio por la atracción del pedal en sol.

⁶²The acquisition of the two opposite fifths D-A and D-G yields the tritonic scale D G A D.
http://www.diatonomia.it/mainpage_eng.htm. (Consultado 01 mayo 2010).

⁶³Pianista del cuarteto de John Coltrane en los años 60, importante figura en el desarrollo del jazz modal.

⁶⁴In: consonante, “adentro”, out: disonante, “afuera”.

Fig. 8.16. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Uso de tetracordio ascendente

Este patrón termina en una resolución a re, quinta del pedal, sobre el cual Simon insiste los próximos tres compases, activándolo rítmicamente y continuando el color frigio de la frase anterior, al aproximar el re con aproximaciones que incluyen el mi bemol. En general se observa que cuando Simon quiere regresar al pedal usa las notas sol y re de manera indistinta para generar la sensación de regreso al centro modal.

SECCIÓN D1

La sección ‘open’ o abierta del solo llega a su final cuando Simon hace una cita del tema, pero exponiéndolo en blancas. En la Fig. 8.17 se observa la versión original de la melodía, y en la Fig. 8.18 la versión que toca Simon en blancas para marcar el final de la sección C y el comienzo de la sección D:

Fig. 8.17. *Infinite one*. Melodía originalFig. 8.18. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Tema en blancas en 4/4

De esa manera Simon prepara el cambio de sección al 4/4 *swing* de la sección

siguiente. En esta parte del solo Simon empieza a tocar la secuencia armónica: || Gadd2 | G7sus | Eb/G | A/G | C-9b6 | / / / / || , la cual caracteriza a la sección D, sobre el pedal de bajo que continúa. El noveno compás de la sección D 1 (Fig. 8.19) vuelve a presentar una variación sobre el tema, y una escala de fa dórico recorrida en negras con puntillo y corcheas.

Fig. 8.19. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Variación del tema en 4/4



Es en el quinto compás de la Fig. 8.19, en la llegada del Fmin7 donde el contrabajo y la batería realizan la transición hacia el acompañamiento en bajo caminante (*walking bass*) en 4/4, llamado allí *swing*.

En la Fig. 8.20 se observa como Simon comienza la parte ‘*swing*’ de la sección D1 utilizando de nuevo un motivo tritónico, pero en esta ocasión procede al revés: si en el fragmento que aparece en la Fig. 8.15 las notas del motivo tritónico cambian mientras la armonía se mantiene igual, aquí las notas del motivo se mantienen mientras la armonía cambia, y el desarrollo del motivo es sólo rítmico.

Fig. 8.20. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Sección D1. Motivo tritónico



Así, las notas sol, fa y do, novena, tónica y quinta de F-9 se transforman en #9, b9 y #5 del acorde siguiente, E7(#9,#5), generando un sonido alterado.

En el compás siguiente (ver Fig. 8.21) se observa que Simon continúa ese color alterado, pues las primeras tres notas son parte de dicha escala. Posteriormente utiliza las notas del arpeggio de E7 en tercera inversión, sin tensiones alteradas, y por ultimo resuelve a la menor. La frase completa tiene un contorno interrumpido que genera acentos en las notas pico, las cuales caen alternativamente en notas que ocupan tiempos débiles y fuertes, pero siempre distintas. Véase en la Fig. 8.21 como los acentos caen en el primer sol #, el si del tercer tiempo, el re del 'y' del 1 en el compás siguiente y por ultimo en el do del tercer tiempo.

Fig. 8.21. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Sección D1. E7/Am7



La frase siguiente también presenta un contorno interrumpido con acentos variados.

Fig. 8.22. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Sección D1. Ebmaj7#5/C-(maj7)/Abmaj7#11



Además, se observa el uso de la superposición de la tríada mayor de G sobre el acorde Ebmaj7#5, que genera la 3era, 5ta# y 7ma del acorde.

En este momento del solo la forma de la sección D1 esta por acabarse, y Simon prepara el final con una secuencia de arpeggios de séptima en tercera inversión, diatónicos a los modos de la bemol lidio y fa dórico, en tresillos. Culmina la sección con una escala de fa dórico ascendente también en tresillos para resolver a un motivo melódico en negras

sobre el comienzo de la sección D2.

Fig. 8.23. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Final de la primera vuelta y comienzo de la segunda.

Obsérvese cómo también al comienzo de la sección D1 Simon utiliza material motivico y en valores superiores a la corchea⁶⁵. También se vera en la sección D3, de lo que se puede deducir que Simon comienza cada vuelta con una afirmación melódica.

SECCIÓN D2

Los compases siguientes son un ejemplo interesante del uso del cromatismo dentro de las líneas melódicas del jazz. Después de comenzar la frase con un arpeggio de la triada superpuesta (A/G), Simon desciende cromáticamente desde la hasta mi bemol. Sin embargo se observa que organiza la frase para que una nota de acorde o tensión válida ocupe cada uno de los tiempos fuertes (3ero y 4to del primer compás de la Fig. 8.24, y 1ero y 2do tiempos del segundo compás), siendo los 'y' de cada tiempo ocupados por notas de paso cromáticas.

⁶⁵Siendo la corchea la subdivisión básica del discurso de la línea de jazz en general y de las de Simon en este tema, en particular, el uso de figuras de mayor duración da una impresión de mayor contenido melódico que cuando sólo utiliza corcheas y sus sincopas.

Fig. 8.24. *Infinite one*. Solo Edward Simon. 2da vuelta. 1ra casilla



Incluso después de interrumpir el cromatismo descendente con el salto de la 3era a la 5ta, Simon insiste un poco más con el descenso cromático, de la novena a la tónica, siguiendo el mismo principio ya señalado. Los compases siguientes también contienen material cromático descendente, pero en este caso alternado con un pedal superior en la tónica del acorde.

En la Fig. 8.25 se observa cómo, sobre el acorde E7, Simon vuelve a combinar notas de la escala tritónica C-F-G -que pertenecen a su vez a la escala alterada- con notas de la escala menor armónica de La menor, o modo mixolidio $b9$, $b13$.

Fig. 8.25. *Infinite one*. Solo Edward Simon. 2da vuelta. 2da casilla. E7/ Am7



La frase termina con el uso de un patrón diatónico que comienza sobre el acorde de E7 y continua sobre el acorde siguiente, A-7. Más adelante, de nuevo Simon superpone una triada de G mayor sobre el acorde $Eb\text{ maj}7\#5$.

Fig. 8.26. *Infinite one*. Solo Edward Simon. 2da vuelta. 2da casilla. Ebmaj7#5/ C-(maj7)/ Abmaj7#11



Esta frase, que es un poco más larga que lo habitual en este solo, continúa con una escala ascendente con las notas de do dórico, y termina con un fragmento de escala de fa menor pentatónica, que sugiere una superposición de compases de 3/4 sobre 4/4. Es importante destacar los finales de frase en los ‘y’ (del 4 en el compás 104, del 2 y 4 en el 105 de la Fig. 8.26), y cómo el fragmento siguiente (compases 107-109 de la misma figura) puede verse todo en 3/4.

El uso de la escala de fa menor pentatónica continúa en la frase siguiente, que es también bastante larga (12 compases). Allí se desarrolla un motivo arpegiado que va delineando las triadas de F mayor (compás 113), G mayor (114), C menor (115) y A mayor (116). Al llegar allí el motivo se transforma y adquiere un contorno distinto, para mayor claridad llamado aquí motivo 2. El transporte diatónico ascendente de este nuevo motivo es la base del fragmento siguiente, que continua hasta resolver a G add2 en un re (121).

Fig. 8.27. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Final 2da vuelta y comienzo de la 3ra

La figura 8.28 muestra de nuevo el uso del cromatismo descendente. Se corrobora el uso de las notas de paso cromáticas en los ‘y’, y se evitan sobre la primera corchea de cada tiempo. También reaparece una doble aproximación cromática (superior con el la natural e inferior con el sol natural) al la bemol, presente en el 3er compás de la misma figura.

Fig. 8.28. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Tercera vuelta, segunda casilla

The musical score for Fig. 8.28 consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains several measures of music. Above the staff, there are annotations: 'F-13' above the first measure, 'F-9' above the third measure, and 'DOBLE APROXIMACION CROMATICA' above the fifth measure. The bottom staff is in bass clef and contains several measures of music. Above the staff, there are annotations: 'E7#9' above the first measure, 'A-7' above the third measure, 'USO DE OCTAVAS PARA ENFASIS RITMICO' above the fifth measure, and 'TRIADA DE G MAYOR' above the seventh measure.

Cuando aparece el uso melódico de octavas, parece tener la función de enfatizar notas en sincopas. Por ultimo, la frase termina con una superposición de la triada de G sobre el acorde de A-7.

El solo termina con una fragmento ascendente, primero de tres notas y después de cuatro, que es transportado diatónicamente de manera descendente, a través de las armonías Ebmaj7#5, C-(maj7), Abmaj7(#11) y F13. Como estas armonías tienen muchas notas en común, el desarrollo del fragmento incluye pocos cambios cromáticos.

Fig. 8.29. *Infinite one*. Solo Edward Simon. Final de la tercera vuelta

The musical score for Fig. 8.29 consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains several measures of music. Above the staff, there are annotations: 'Ebmaj7#5' above the first measure, 'FRAGMENTO ASCENDENTE' above the second measure, 'C-(maj7)' above the third measure, 'DESARROLLO DEL FRAGMENTO TRANSPORTE DIATONICO DESCENDENTE' above the fourth measure, and 'Abmaj7(#11)' above the fifth measure. The bottom staff is in bass clef and contains several measures of music. Above the staff, there is an annotation: 'F-13' above the first measure.

VIII.3.2. CONCLUSIONES.

El análisis del solo en *Infinite one* presenta varios elementos y recursos recurrentes, entre los que se destacan los siguientes:

CREACION DE MOTIVOS Y ESTRUCTURAS

Simon demuestra una preocupación constante por la creación de motivos y de material melódico. El análisis de los solos revela varios procedimientos que tienen esta finalidad, entre los que resaltan los siguientes:

1. El uso de figuras rítmicas de duración igual o superior a la negra. Rompe así la subdivisión básica de la línea de jazz, de corcheas en tempos rápidos y semicorcheas en tempos lentos y medios, y da mayor importancia a las notas de mayor duración.

2. La creación de estructuras melódicas que transporta diatónica o cromáticamente (resultando estructuras paralelas), adaptándolas a las armonías sobre las que improvisa o generando tensión sobre secciones modales.

USO DE LA DISONANCIA

En su improvisación sobre *Infinite one* se observa que cuando Simon lleva su material melódico a un terreno disonante o *out*, tiene cuidado de no dejarlo allí, sino que busca resolver la disonancia al finalizar la frase. Podría hablarse de un continuo *in-out-in*, de menor a mayor disonancia, pero siempre vuelve a un grado menor de disonancia al final de una frase musical, secuencia o melodía. Nunca se observan movimientos *out-in*, o *out-in-out*, o *in-out*.

CARACTERÍSTICAS DE LAS FRASES

Simon hace un uso frecuente del silencio o de notas largas, utilizándolos para separar frases y permitir que sus ideas musicales respiren. En ese sentido trabaja como los intérpretes de instrumentos de viento, que se ven obligados a respirar entre frases. Se

observa que a partir del compás 25 del solo, ninguna frase de Simon dura más de 12 compases, lo que resulta de una extensión moderada dado el tempo del tema.

RECURSOS ARMÓNICOS

Así como desde el punto de vista rítmico Simon superpone métricas diversas, también procede del mismo modo armónicamente y melódicamente. Superpone modos, acordes y tonalidades, en particular sobre el pedal. En la Fig. 8.14 se observa como superpone tonalidades paralelas: re menor, do menor, si bemol menor, para luego regresar a sol. Superpone varias veces un sonido frigio sobre el pedal (ver Fig. 8.16).

También superpone triadas construidas con la estructura superior de las tensiones del acorde: En A/G sistemáticamente toca triada de A (Figuras 8.18, 8.19, 8.24 y 8.27). Sobre Ebmaj7#5 toca la triada de G mayor (Figuras 8.22, 8.26).

USO DE MATERIAL PREPARADO

Se observa que ciertos recursos son recurrentes durante el solo, pero su utilización varía cada vez. Hay una mezcla de un elemento fijo que es el recurso, por ejemplo el uso la triada de G mayor sobre el acorde de Ebmaj7(#5), con un elemento improvisado, que es la forma rítmica, la inversión y el contorno con que aparece este recurso.

CAPÍTULO IX

CONCLUSIONES

De acuerdo a los resultados obtenidos en esta investigación, puede observarse que en los trabajos de Simon hay recursos de uso general que se presentan en todos los procesos analizados: en sus composiciones, arreglos e improvisaciones. Por otro lado, hay recursos que son específicos a cada uno de estos procesos. A pesar de que estos recursos ya han sido discutidos en detalle en las conclusiones correspondientes al análisis de cada obra, en este capítulo el investigador hace un catálogo completo de todos los recursos estudiados, además de una breve descripción nuevamente del funcionamiento de cada recurso y determina en que obras aparece. Algunos de estos recursos son similares y se solapan en varias de las obras.

IX.1 RECURSOS DE USO GENERAL EN LA OBRA DE EDWARD SIMON

Los siguientes son recursos que son de uso general en todos los procesos creativos de Simon: composiciones, arreglos e improvisaciones.

AMBIGÜEDAD RÍTMICA Y METRICA

Frente a una estructura rítmica que incluye un cifrado de compás y una subdivisión determinadas, Simon crea ambigüedad con patrones que agrupan la unidad de subdivisión en números pares cuando la subdivisión es impar, e impares cuando la misma es par. El artista menciona este procedimiento en varios puntos durante la entrevista, y lo utiliza en todas las composiciones y arreglos analizados, tal como se muestra en las conclusiones de cada análisis y se verifica en todos los temas analizados. También lo utiliza en el solo de *Infinite One*. En cambio en el solo de *Uncertainty* hay una gran claridad rítmica, quizás necesaria debido a la complejidad métrica de la composición.

DICOTOMÍA TENSION-DISTENSION

Se puede observar en el contexto rítmico y el armónico. En el primero se observa la alternancia de tensión y distensión rítmica a través del uso de compases compuestos y su alternancia con compases de uso más común. El uso de rítmicas latinas en compases compuestos genera tensión, y ésta es resuelta cuando la métrica se hace más convencional. También crea tensión a través de la superposición de estructuras rítmicas mencionadas en el punto anterior, como el pedal en *Infinite one*, los grupos de siete notas en la introducción de *Uncertainty*, los grupos de cuatro semicorcheas en el 6/8 de la introducción de *Woody 'n' you* o las negras con puntillo en el 5/4 final del solo de batería en *Pere*

Desde el punto de vista armónico crea tensión y la resuelve en sus solos a través del uso de sustituciones armónicas que suelen regresar al final a un elemento de diatonismo con respecto al cifrado.

En sus composiciones introduce este contraste tensión-distensión al alternar extensas secciones modales construidas sobre ostinatos o pedales, tales como las secciones A de *Woody 'n' you* y *Pere*, con otras en la que la armonía se mueve con rapidez como en la sección B de *Pere* o el puente de *Woody 'n' you*. Las secciones modales generan una tensión repetitiva, y las que tienen movimiento armónico dan una sensación de fluidez que alivia la tensión acumulada.

USO DEL MINIMALISMO

Está presente de una u otra manera en todas las obras estudiadas. Melódicamente se manifiesta en la repetición de patrones o estructuras cortas que van adaptándose a los cambios armónicos. Desde el punto de vista armónico, se observa en varios temas el uso de pedales y de armonías que cambian de manera muy gradual, secuencias de acordes en las que estos tienen varias notas en común.

REUTILIZACION DE MATERIAL

Creación de material que aparece en las introducciones, en las codas y a veces como interludios para separar secciones o solos. Está presente en todas las obras

estudiadas. Desde otro punto de vista, mencionado por Simon en la entrevista, el artista incluye en al menos dos de sus CDs (*Simplicitas* y *Unicity*) varias versiones del mismo tema. Este elemento sugiere una recapitulación y le da una sensación de obra completa al CD en donde aparece.

SECCIONES DE SOLOS DE BATERÍA ORQUESTADAS O ARREGLADAS

En las secciones de solos para la batería se observa una preocupación constante por ofrecer al solista un marco cambiante, incluso cuando improvisa sobre un *groove* como en el caso de *Pere*. El resto de la sección rítmica acompaña al solista y lo hace con partes que van evolucionando, no son acompañamientos estáticos. Este procedimiento se observó en todos los temas que tienen solo de batería: *Infinite one*, *Pere*, y en menor medida *Woody 'n' you*.

SECCIONES DE SOLOS BASADAS EN LA EXPOSICIÓN DEL TEMA

Tanto en sus arreglos como en sus composiciones, Simon utiliza la estructura y armonía correspondientes a la forma de la exposición de la melodía como marco para los solos. Esto se verifica en todas las composiciones y arreglos estudiados, y contrasta con la práctica de otros compositores dentro del jazz contemporáneo, que en ocasiones crean secciones de solos distintas a la exposición del tema, y pueden crear varias secciones de solos distintas para los diversos solistas.

Al guardar los elementos de la exposición de la melodía, Simon presenta al solista un cuadro con elementos particulares, retos y obstáculos, tales como el pedal en sol de *Infinite one*, el *break* de *Pere*, los cambios de subdivisión en *Woody 'n' you* o los cambios de métrica de *Uncertainty*.

AUMENTACIÓN O DISMINUCIÓN RÍTMICA DE MATERIAL MELÓDICO Y ESTRUCTURAS

La aumentación se observa en las codas de *Woody 'n' you*, *Pere* e *Infinite one*. La disminución en las exposiciones de los temas de *Woody 'n' you*, y *La Bikina*. Esta última es una obra que si bien no forma parte de la muestra de estudio, ofrece una perspectiva útil

para contextualizar las obras seleccionadas.

IX.2 ELEMENTOS ESPECÍFICOS A LA COMPOSICIÓN

CONSTRUCCION DE MATERIAL TEMÁTICO

En temas como *Pere* y *Uncertainty*, construye melodías en semicorcheas y sus sincopas, que describen armonías superpuestas sobre un sustrato modal. En ambos casos los fragmentos melódicos están repartidos en dos compases, y son seguidos por intervenciones de la batería. Aunque el material temático es distinto, el procedimiento es muy similar y se revela como una estrategia de composición.

COMPOSICIÓN PENSADA COMO VEHICULO PARA LA IMPROVISACIÓN

En la entrevista Simon hace referencias constantes al funcionamiento de sus composiciones como marco para un solista, y lo que dice hace pensar que tiene muy presente este elemento a la hora de componer. Frecuentemente incluye retos poco habituales para el solista, que lo obligan no sólo a enlazar armonías y crear melodías, sino a enlazar compases de métrica diversa, *breaks* o silencios, obligados, ostinatos e impresiones rítmicas diversas.

SIMETRÍA

Pere y *Uncertainty* muestran un uso de secciones construídas en números pares de compases. Incluyen frases melódicas de dos compases, ciclos de cuatro, ocho o dieciséis compases. En la entrevista Simon reconoce este elemento y lo explica como un intento de salir de sus propias reglas.

USO DE RITMOS LATINOS EN COMPASES COMPUESTOS

Composiciones como *Pere* y *Uncertainty* presentan un sustrato rítmico que proviene de la modificación de ritmos latinos, vale decir afrocaribeños, introduciendo cambios en el cifrado de compás. Alternan una sección en 4/4 (donde el ritmo es

presentado en su versión ‘normal’ o habitual) con secciones en compás compuesto.

IX.3 ELEMENTOS ESPECÍFICOS AL ARREGLO

RESPECTO POR EL CONTORNO Y ALTURAS ORIGINALES DE LA MELODÍA

A pesar de que desde el punto de vista rítmico incorpora elementos que le dan un carácter distinto a la melodía, Simon mantiene la identidad de la melodía y ésta es fácilmente reconocible en cada caso estudiado. Esto lo logra manteniendo las alturas e intervalos originales de la melodía. Dado que tanto la armonía como el carácter rítmico de las composiciones originales son alterados en sus arreglos, la melodía es el principal elemento que establece la conexión entre la composición original y el arreglo.

REARMONIZACIÓN

De acuerdo a lo evidenciado en el análisis de *Woody’n’you*, y corroborado por los comentarios de Simon con respecto a sus arreglos (*Caballo viejo*, *La Bikina*, *Manicero*) ubicados en el capítulo correspondiente a su entrevista, uno de los recursos que utiliza para arreglar es el cambio de la armonía original de la composición. En el caso de *Woody’n’you* lo hace asignando pedales a la línea de bajo y cambiando completamente el cifrado de la progresión armónica.

RUPTURA DE LA SIMETRÍA

Es un recurso para cambiar la estructura de la pieza. En el caso específico del arreglo de *Woody’n’you*, Simon rompe la simetría de la estructura original de la composición (forma AABA de 32 compases), añadiendo compases en las secciones B1 y B2. Esto se aprecia en las figuras 7.38 y 7.39. Los compases añadidos además de romper la simetría dan más espacio a la melodía.

CAMBIO DEL CIFRADO DE COMPÁS DE LA COMPOSICIÓN ORIGINAL

Tanto en el arreglo de *Woody’n’you* como en el de *La Bikina* se observa una

USO DE PATRONES POR CICLOS DIATÓNICOS

Los patrones transportados diatónicamente que se han detectado durante esta investigación en las improvisaciones de Simon se pueden clasificar en patrones escalares y patrones arpegiados.

a. Patrones escalares.

En la Fig. 9.3 se observa un motivo escalar de cuatro notas ascendentes. Este motivo es transportado de manera descendente por grado conjunto y diatónicamente al modo de sol frigio.

Fig. 9.3. Patrón escalar ascendente de cuatro notas



b. Patrones arpegiados.

La Fig. 9.4 muestra una serie de arpeggios que ascienden diatónicamente al modo de sol frigio por grado conjunto. Se observa que los comienzos de cada arpeggio se ubican rítmicamente en las corcheas débiles del compás, 2da y 8va corcheas en el primer compás, 5ta en el segundo, 2da y 5ta corcheas en el tercero.

Fig. 9.4. Patrón arpegiado transportado diatónicamente en *Infinite one*. Acordes de séptima en posición fundamental



Fig. 9.5. Otro patrón arpegiado transportado diatónicamente en *Infinite one*. Tercera inversión de acordes de séptima



ESCALAS Y MODOS

Entre las escalas y modos utilizados por Simon en los solos analizados se pueden destacar los siguientes:

Modos: dórico, lidio, mixolidio, mixolidios alterado, frigio.

Escalas: alterada, tritónica, pentatónica, blues.

El investigador no pretende haber logrado una revisión completamente exhaustiva de todos los recursos utilizados por Simon pero considera que las conclusiones obtenidas dan una perspectiva amplia de los que están presentes en la muestra estudiada.

REFERENCIAS

Bailey, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. London: Moorland Pub, 1980.

Baker, David. *The jazz style of John Coltrane: A musical and historical perspective*. Miami: Cpp/Belwin, 1980.

Baker, David. *The jazz style of Cannonball Adderley: A musical and historical perspective*. Miami: Cpp/Belwin, 1980.

Bergonzi, Jerry. *Inside improvisation series: Vol. 1; Melodic Structures*. Rottenburg: Advance Music, 1992.

Berliner, Paul F. *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago press, 1994.

Bon, Paolo. "Diatonic scale: the evolutionary theory of diatonism and its applications". <http://www.diatonomia.it/>. (Consultado 23 enero 2010).

Boyd, Malcolm. "Arrangement". *Grove Music Online* ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 junio 2008).

Coltrane, John. *Improvised saxophone solos*. Transcribed by Don Sickler. Miami: Cpp/Belwin, 1980.

Essl, Karlheinz. "Improvisation on Improvisation". <http://www.essl.at/bibliogr/improvisation-e.html/>. (Consultado 28 junio 2008).

Nettl, Bruno y Melinda Russell (editores). *In the course of performance. Studies in the World of musical improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Nettl, Bruno. "Improvisation I. Concepts and practices". *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado 27 junio 2008).

Panken, Ted. "Spanglish jazz". *Downbeat magazine*. Sept. 2005. p.26

Schuller, Gunter. "Arrangement. Jazz". *Grove Music Online* ed. L. Macy (consultado 27 Junio 2008), <http://www.grovemusic.com/>. (Consultado 27 junio 2008).

Simon, Edward. "Discography". <http://www.edwardsimon.com/>. (Consultado 30 junio 2008).

Weil, Gerry. *Obras completas para piano*. Editado por Alicia Dávila. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, 2003.

Willoughby, David. *The World of Music*. Boston: McGraw-Hill College, 1999.

UNCERTAINTY

Concert Score

Comp. & Arr. by EDUARDO SIMON

PIANO

CONTRABASS

DRUM SET
& PERCUSSION

♩ = 116

1

PNO.

CS.

Dr. & Per.

6

6

10

Str. D.

PNO.

Cb.

Dr. & Perc.

15

Str. D.

PNO.

Cb.

19

Sr. D.

PNO.

DECRESCENDO

DECRESCENDO

19

Cb.

DECRESCENDO

23

A. Sv.

T. Sv.

23

Trp.

23

PNO.

8-11

8min(♩) 6

FILLS

23

Cb.

157

39 8

A. Sx

T. Sx

Tr

PNO.

39

39

39

Dr. & Perc.

43

A. Sx.

T. Sx.

Tr.

PNO.

43

43

43

43

Dr. & Perc.

55 8-11 8 min(♭) 6 E Maj7/8 E m(maj7)/8

A. Sx. 8m11 SOLO

T. Sx.

PNO. 8-11 8 min(♭) 6 E Maj7/8 E m(maj7)/8

CB. 55 8-11 8 min(♭) 6 E Maj7/8 E m(maj7)/8

Dr. & Perc. 55

8-11 63 8-7(♭) 6 E Maj7/8 E m(maj7)/8

A. Sx. 8-11

T. Sx. 8-11 63 8-7(♭) 6 E Maj7/8 E m(maj7)/8

PNO. 8-11 63 8-7(♭) 6 E Maj7/8 E m(maj7)/8

CB. 8-11 63 8-7(♭) 6 E Maj7/8 E m(maj7)/8

Dr. & Perc. 63

71

E-11(omit5) G⁶ /A E-11(omit5) G⁶ /A E-11(omit5) G⁶ /A E-11(omit5) /F# G⁶ /A E-11 G-11

A. Sx.

T. Sx.

PNO.

71

E-11(omit5) G⁶ /A E-11(omit5) /F# G⁶ /A E-11(omit5) /F# G⁶ /A E-11(omit5) /F# G⁶ /A E-11 G-11

71

8m1

71

71

Dr. & Perc.

79

8M13(5/8) 8-11(omit5)(5/8) 8⁶ OPEN

A. Sx.

T. Sx.

PNO.

79

8M13(5/8) 8-11(omit5)(5/8) 8⁶

79

8M13(5/8) 8-11(omit5)(5/8) 8⁶

79

8M13(5/8) 8-11(omit5)(5/8) 8⁶

Dr. & Perc.

87 1-2 8-11 D.S. AL CODA

A. Sx.

T. Sx.

PNO.

CB.

Dr. & Per.

92

A. Sx.

T. Sx.

PNO.

CB.

Dr. & Per.

96

Str. D.

PNO.

Cb.

Dr. & Perc.

100

PNO.

Cb.

1.2.3.

1.2.3.

1.2.3.

104 4. G^9 /A $E-11(omit5)$ / \sharp G^9 /A $E-11(omit5)$ / \sharp

A. Sx. 104 4. \sharp

T. Sx. 104 4. \sharp

Trp. 104 4. \sharp

PNO. 104 4. \sharp

Cs. 104 4. \sharp

109

A. Sx. 109

T. Sx. 109

Trp. 109

PNO. 109

Cs. 109

Detailed description: The score is for measures 104 through 112. Measures 104-108 are marked with a '4.' and a key signature change to one sharp (F#). The piano part has a busy, rhythmic accompaniment. The vocalists (A. Sx., T. Sx.) and trumpet (Trp.) have rests. In measure 109, the key signature changes to two sharps (F# and C#). The vocalists and trumpet enter with sustained notes. The piano part continues with its accompaniment. The cello (Cs.) part has a sustained note in measure 109 and then a melodic line in measure 112.

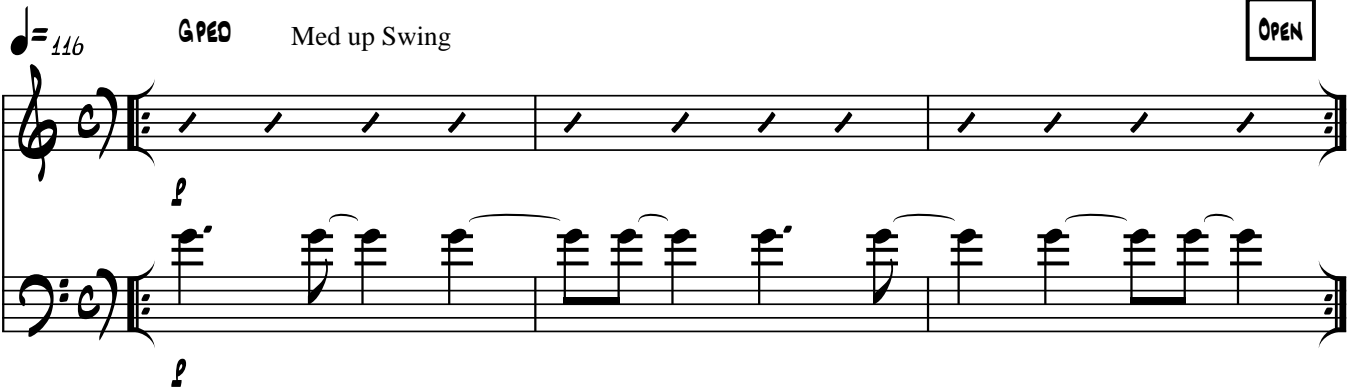
Infinite One

Edward Simon

$\text{♩} = 116$ **G PED** Med up Swing OPEN

Piano

Acoustic Bass



A T. Sax.

crescendo

Pno.

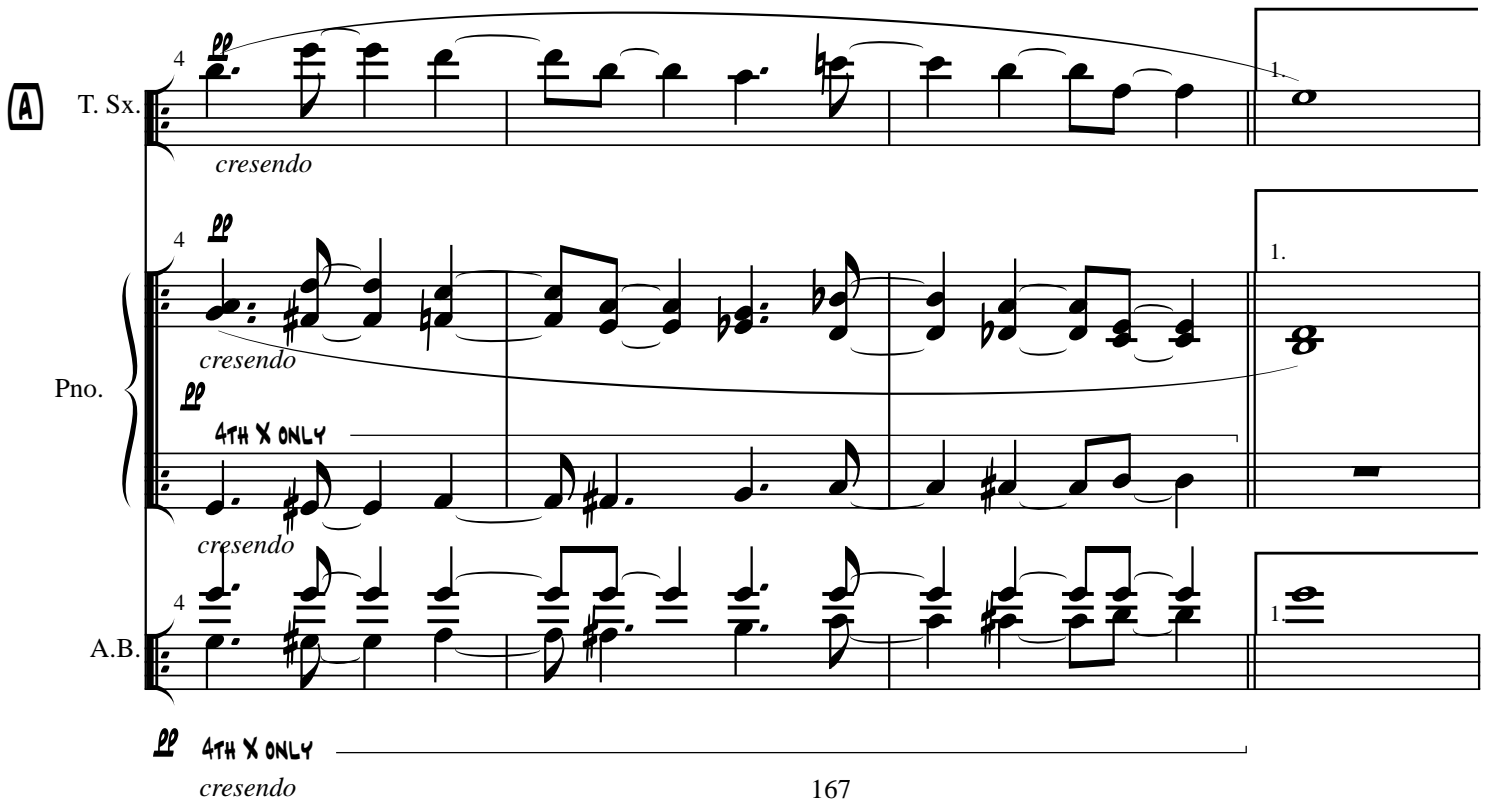
crescendo

pp 4TH X ONLY

A.B.

crescendo

pp 4TH X ONLY *crescendo*



8

T. Sx.

Pno.

8

A.B.

Measures 1-4: T. Sx. plays a whole note G4. Pno. plays a whole note chord of Bb4, Db5, and Eb5. A.B. plays a whole note chord of Bb4, Db5, and Eb5. The key signature has one sharp (F#).

2.¹²

T. Sx.

2.¹²

Pno.

2.¹²

A.B.

Measures 5-8: T. Sx. plays a whole note G4. Pno. plays a whole note chord of Bb4, Db5, and Eb5. A.B. plays a whole note chord of Bb4, Db5, and Eb5. The key signature has one sharp (F#).

T. Sx.

Pno.

A.B.

T. Sx.

Pno.

A.B.

T. Sx. 26 $G-9$

Pno. 26 $F-9$

A.B. 26

T. Sx. 30 $F\#7(\#9)$ $B-11$

Pno. 30 $E7(\#9)$ $A-11$

A.B. 30 $E7(\#9)$ $A-11$

T. Sx. 34 $F\Delta7(\#5)$ $D-(\Delta7)$ $Bb\Delta7(\#11)$

Pno. 34 $Eb\Delta7(\#5)$ $C-(\Delta7)$ $Ab\Delta7(\#11)$

A.B. 34 $Eb\Delta7(\#5)$ $C-(\Delta7)$ $Ab\Delta7(\#11)$

Pno. 40 *f-13*

A.B. 40 *f-13*

T. Sx. 45 **APED**

Pno. 45 *G PED* **VAMP**

A.B. 45 *p* **VAMP**

T. Sx. 48 **ON CUE**
A ADD *A7sus* *F/A* *B/A*

Pno. 48 *G ADD* *G7sus* *eb/G* *A/G*

A.B. 48

52 1. **D-9^{b6}**

T. Sx.

52 1. **C-9^{b6}**

Pno.

52 1. **C-9^{b6}/G**

A.B.

G-13
2. 56

T. Sx.

F-13
2. 56

Pno.

F-13
2. 56

A.B.

G-9
60

T. Sx.

F-9
60

Pno.

F-9
60 WALK

A.B.

F#7 (#9) (#5)

E7 (#9) (#5)

E7 (#9) (#5)

64

T. Sx. **B-7** **F Δ 7(#5)**

64

Pno. **A-7** **E \flat Δ 7(#5)**

64

A.B. **A-7** **E \flat Δ 7(#5)**

68

T. Sx. **D-(Δ 7)** **B \flat Δ 7(#11)**

68

Pno. **C-(Δ 7)** **A \flat Δ 7(#11)**

68

A.B. **C-(Δ 7)** **A \flat Δ 7(#11)**

72

T. Sx. **G-13** **(D.C. AL CODA)** To **[Coda symbol]**

72

Pno. **F-13**

72

A.B. **F-13**

Pno.

76

DRUM SOLO

A.B.

76

Pno.

80

A.B.

80

Pno.

84

3

3

A.B.

84

3

3

Pno.

94

2

3

A.B.

94

2

3

94

Pno.

104

3

A.B.

104

3

104

Pno.

110

3

A.B.

110

3

110

116 4 X6

T. Sx.

Pno.

A.B.

120 1

T. Sx.

Pno.

A.B.

2 2

124

Pno.

A.B.

131

T. Sx.

131

Pno.

131

A.B.

D/G

C/F

A/E

F-9

D/G

Bb/Gb

C/F

A/E

F-9

G-9

The musical score consists of three staves: T. Sx. (Tenor Saxophone), Pno. (Piano), and A.B. (Alto Bass). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score begins with a first ending bracket labeled '131' over the first two measures of each staff. The T. Sx. staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The Pno. staff has a harmonic accompaniment with chords. The A.B. staff has a bass line. Chords are indicated below the piano and bass staves: D/G, C/F, A/E, F-9, D/G, Bb/Gb, C/F, A/E, F-9. The score ends with a double bar line.

Pere

Edward Simon

Dedicated to Pedro Balaguer

$\bullet = 112$

ALTO SAX

PIANO

BASS

STILL DRUM

DRUM SET

DRUM FILL

178

DECEES

11 **A**

A. Sax.

PNO.

C.B.

S.O.

O.S.

mp

This musical score page contains five staves for measures 11 through 14, marked with a rehearsal symbol 'A' at the beginning of measure 11. The staves are labeled A. Sax., PNO., C.B., S.O., and O.S. from top to bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The A. Sax. staff begins with a treble clef, a key signature change to three sharps, and a dynamic marking of *mp*. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final measure with a whole rest. The PNO. staff is a grand staff with treble and bass clefs, a key signature change to one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*. It contains complex piano accompaniment with many beamed sixteenth notes in both hands, transitioning to chords in the final two measures. The C.B. staff uses a bass clef, a key signature change to one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*, with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The S.O. staff uses a treble clef, a key signature change to one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*, and contains whole rests for all four measures. The O.S. staff uses a square bracketed clef and contains rhythmic slashes for all four measures. A dynamic marking of *mp* is placed below the first measure of this staff.

15

A. Sax.

15

PNO.

15

Cb.

15

S.O.

15

O.S.

19

A. Sax.

19

PNO.

19

C.B.

19

S.O.

19

O.S.

This musical score page contains five staves for measures 19 through 22. The staves are labeled A. Sax., PNO., C.B., S.O., and O.S. from top to bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The A. Sax. staff has a melodic line in measures 19 and 20, followed by rests in measures 21 and 22. The PNO. staff has a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes in measures 19 and 20, and block chords in measures 21 and 22. The C.B. staff has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout. The S.O. staff has whole rests in all four measures. The O.S. staff has a steady eighth-note pulse in all four measures.

D.S.

31

A. Sax.

31

PNO.

31

Cb.

31

S.O.

31

O. S.

This musical score page contains five staves for measures 31 through 34. The staves are labeled A. Sax., PNO., Cb., S.O., and O. S. from top to bottom. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 5/4. Measure 31 begins with a key signature change to one sharp (F#). The A. Sax. part features a melodic line with slurs and accents. The PNO. part consists of a complex chordal texture in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Cb. part provides a harmonic support with slurs and accents. The S.O. part is mostly silent, with a few notes in measure 31. The O. S. part features a rhythmic pattern of eighth notes.

SOLOS

C#m11

mp

E m11

mp

E m11

E m11

mp

mp

mp

44

A. Sax. $G^{\flat}M9(\sharp 11)$ $F^{\sharp}+7(\sharp 9)$ $F^{\flat}M7(+5)$ $G^{\sharp}+7(\sharp 9)$ $C^{\sharp}m11(no5th)$

PNO. $B^{\flat}M9(\sharp 11)$ $A+7(\sharp 9)$ $A^{\flat}M7(+5)$ $B+7(\sharp 9)$ $E^{\flat}m11(no5th)$

C.B. $B^{\flat}M9(\sharp 11)$ $A+7(\sharp 9)$ $A^{\flat}M7(+5)$ $B+7(\sharp 9)$ $E^{\flat}m11(no5th)$

S.O. $G+7(\sharp 9)$

O.S.

49

A. Sax.

Dm11(no5th) C#m11(no5th) Cm11(no5th) C#m11(no5th) Dm11(no5th) C#m11(no5th) Cm11(no5th)

49

PNO.

Fm11(no5th) Em11(no5th) Ebm11(no5th) Em11(no5th) Fm11(no5th) Em11(no5th) Ebm11(no5th)

49

Cb.

Fm11(no5th) Em11(no5th) Ebm11(no5th) Em11(no5th) Fm11(no5th) Em11(no5th) Ebm11(no5th)

49

S.O.

49

O.S.

INTERLUDE

53 On Cue

A. Sax.

53 On Cue

PNO.

53 On Cue

Cb.

53 On Cue

S.D.

53 On Cue

D. S.

58

A. Sax.

58

PNO.

58

Cb.

58

S.O.

58

O. S.

63

A. SX.

63

PNO.

63

C.B.

63

S.O.

63

O. S.

SOLO

SOLO CONTINUES

OPEN E ON CUE

67

A. Sax.

67

PNO.

67

Cb.

67

S.O.

67

O. S.

SOLO CONTINUES

The musical score is written for five instruments: A. Sax., PNO., Cb., S.O., and O. S. The key signature is D major (three sharps) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 67. The A. Sax. part features a repeating melodic motif. The PNO. part has a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. The Cb. part has a simpler line with some rests. The S.O. part has a repeating melodic motif. The O. S. part has a line with many rests and some beamed sixteenth notes. The 'SOLO CONTINUES' section is marked above the O. S. part.

71

A. Sax.

71

PNO.

71

Cb.

71

S.O.

71

O. S.

193

This musical score is for a jazz ensemble, spanning measures 71 to 73. The ensemble consists of Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (PNO.), Contrabass (Cb.), Soprano Saxophone (S.O.), and Oboe/Saxophone (O. S.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/4. Measure 71 features a melodic line in the A. Sax. and S.O. parts, with the PNO. providing a complex harmonic accompaniment. Measure 72 continues the melodic development, with a long note in the Cb. part. Measure 73 concludes the section with triplet figures in the A. Sax., S.O., and O. S. parts, and a final chord in the PNO. and Cb. parts.

Woody 'n You

Dizzy Gillespie

Piano

BASS

$\text{♩} = 132$

1.

Pno.

Bs.

Dr.

2.⁵

A

F-9/8b

Bb¹¹

Ab-9/8b

Bb13(#9)

10 *8 9sus* *8 13sus(b9)* *DbΔ7/AbΔb-13*

Pno.

10 *8 9sus*

1.

SWING

14 2. *Ab-9* *Db7* *GbΔ7*

Pno.

14 2. *Ab-7* *Db7* *GbΔ7*

14 2. DRUMS

Pno.

31

$Bb^{13}sus(b9)$ $Db\Delta 7/Ab^{13}$ $Ab-9(b9)-9(b6)$

Bs.

31

Pno.

35

Bs.

35

Dr.

35

Pno.

$F-9/8b$ Bb^{11} $Ab-9/8b$ $Bb^{13}(\#9)$ B^9sus $B^{13}sus(b9)$ $Db\Delta 7/Ab$ 1. $B\Delta 9(\#5)$ 2. G^7ALT

Bs.

$F-9/8b$ Bb^{11} $Ab-9/8b$ $Bb^{13}(\#9)$ B^9sus $B^{13}sus(b9)$ $Db\Delta 7/Ab$ 1. $B\Delta 9(\#5)$ 2. G^7ALT

SWING

48

♩ = ♩

Ab-7 Db7 G-7 C7 Ab-Db7 GbΔ7 Bb-7 Eb7 B-7 E7 Bb-7 Eb7 Ab7

Pno.

48

Ab-7 Db7 G-7 C7 Ab-Db7 GbΔ7 Bb-7 Eb7 B-7 E7 Bb-7 Eb7 Ab7

Bs.

48

Os.

56 F-9/Bb BbΔ11 Ab-9/Bb Bb13(#9) B9sus B13sus(b9) DbΔ7/Ab BΔ9(#5) OPEN

Pno.

56 F-9/Bb BbΔ11 Ab-9/Bb Bb13(#9) B9sus B13sus(b9) DbΔ7/Ab BΔ9(#5)

Bs.

Pno.

64

1.

8s.

64

1.

Os.

64

1.

Pno.

68

2.

ff

217.

ff

68

2.

4

4

4

4

3

4

4

4

ff

68

2.

4

4

217.

ff

217.

UNCERTAINTY PIANO SOLO


EO SIMON

PICK UP B^6

PIANO



A1 $B-11$



B LAID BACK



E_{MA7}/B



$E-(MA7)/B$



$B-11$



$B-11(B6)$



Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one sharp (F#). The melody starts with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end.

271

The first staff of music, measures 271-274. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. There is a measure rest for two measures. The melody resumes in measure 274 with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5.

B M13(#11)



B-11(-6)

B⁶

A2

B-11



B-11(-6)



E MA7/B



E-(MA7)/B



B-11



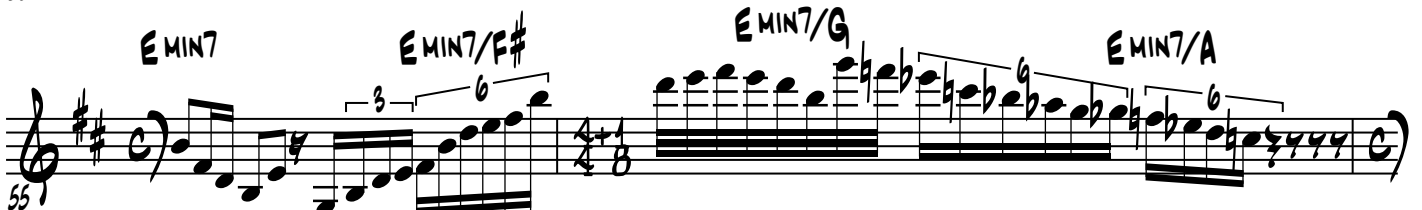
B-11(-6)



E MA7/B



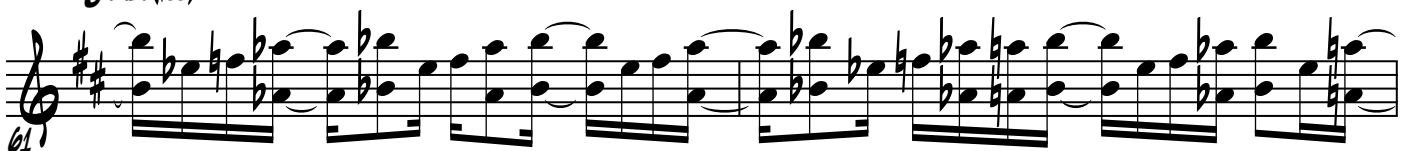
E-(MA7)/B



B-11



B M13(#11)



63

B-11(-6)

65

B⁶

B-11

The image shows a musical score for a piano solo. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first measure is marked with a circled '63'. Above the staff, the label 'B-11(-6)' is written. The melody consists of eighth and quarter notes, with some triplets indicated by a '3' over a bracket. The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure is marked with a circled '65'. Above the staff, the label 'B⁶' is written. This staff features a series of chords, many of which are triplets. The key signature changes to one flat (F) in the middle of the staff. The final measure of the second staff is marked with a circled '65' and the label 'B-11' above it. The piece concludes with a double bar line.

INFINITE ONE SOLO PIANO

EO SIMON

PIANO

G PEDAL

5

9

13

17

21

25

29

33

37

PIANO SOLO INFINITE ONE

2

41

49

53

57

61

65

69

73

77

81

85

Chords: G(Add2), G7sus4, Eb/G, A/G, C-9(6b)/G, F-13, F-9, Ebmaj7#5, C-(maj7), Abmaj7#11, F-13, G(Add2), G7sus4, Eb/G, A/G, C-9#5/G, 8va

PIANO SOLO INFINITE ONE

89 $G(ADD2)$ $F-13$ E^b/G A/G 3

93 $F-9$ $E7^{\#9}_{\#5}$

97 $A-7$ $E^bMA7^{\#6}$

101 $C-(MA7)$ $A^bMA7^{\#11}$

105 $F-13$ 107

109 $D3$ $G(ADD2)$ $G7$ E^b/G A/G

113 $C-9(\#5)/G$

117 $G(ADD2)$ $G7sus4$ E^b/G A/G

121 $F-13$

125 $F-9$ $E7^{\#9}_{\#5}$

129 $A-7$ $E^bMA7(\#5)$ E^b3

133

4 C-(MA57) PIANO SOLO INFINITE ONE Ab MA57(#11)

137

141