

**Del legado a la fusión: intervención compositiva a 3 pasillos colombianos con la  
influencia de Bill Evans**

Diego Alexander Escobar Castro

Asesora:

Adriana Carolina Correa Duran

Proyecto de grado modalidad creación de obra  
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia  
Mayo 2024

## Resumen

El presente proyecto de grado explora la fusión del jazz con el pasillo colombiano, mediante el análisis de las técnicas y herramientas estilísticas de Bill Evans y la aplicación de técnicas de intervención compositiva. El objetivo principal es contribuir tanto a la música tradicional colombiana como a las nuevas músicas colombianas (NMC).

Inicialmente, se realiza un análisis detallado de dos obras de Bill Evans, identificando elementos característicos de su estilo, tales como su voicing armónico, el uso de estructuras superiores y su registro comúnmente empleado. A continuación, se seleccionan tres pasillos colombianos representativos: "La gata golosa", "Coqueteos" y "Hurí"; sobre los cuales se explora el uso de la armonía negativa y la rearmonización como técnicas de intervención compositiva, incorporando a la vez los elementos del piano jazz analizados en las obras de Bill Evans.

Finalmente, se concluye que los resultados de la intervención compositiva muestran que los elementos del jazz pueden integrarse de manera coherente en el pasillo, respetando la esencia del género tradicional y enriqueciendo su sonoridad, y pueden generar nuevas y valiosas expresiones musicales, aportando tanto a la preservación como a la transformación de la música tradicional colombiana y resaltando así el potencial de la música colombiana para ser explorada, adaptada y reinterpretada dentro del contexto de las NMC.

***Palabras clave:** Jazz, música tradicional colombiana, nuevas músicas colombianas, Bill Evans, pasillo, intervención compositiva, fusión musical, armonía negativa.*

## Abstract

This project explores the fusion of jazz with Colombian pasillo rhythm, through the analysis of Bill Evans' stylistic techniques and the application of compositional intervention techniques. The main objective is to contribute to both traditional Colombian music and new Colombian music (NMC).

Initially, a detailed analysis of two works by Bill Evans is conducted, identifying characteristic elements of his style, such as his harmonic voicing, the use of upper structures, and his commonly employed register. Subsequently, three representative Colombian pasillos are selected: "La gata golosa," "Coqueteos," and "Hurí." The use of negative harmony and reharmonization as compositional intervention techniques is explored on these pasillos, incorporating the jazz piano elements analyzed in Bill Evans' works.

Finally, it is concluded that the results of the compositional intervention show that jazz elements can be coherently integrated into the pasillo, respecting the essence of the traditional genre and enriching its sound. This fusion can generate new and valuable musical expressions, contributing to both the preservation and transformation of traditional Colombian music, highlighting the potential of Colombian music to be explored, adapted, and reinterpreted within the context of NMC.

**Keywords:** *Jazz, traditional Colombian music, new Colombian music, Bill Evans, pasillo, compositional intervention, musical fusion, negative harmony.*

## Contenido

Introducción .....	7
Planteamiento Temático .....	8
Justificación .....	10
Objetivos .....	11
Marco Teórico .....	12
Introducción al Piano Jazz de Bill Evans .....	12
<i>Impacto de Bill Evans en su Contexto Histórico, Cultural y en el Jazz</i> .....	12
<i>Influencia del impresionismo francés en Bill Evans</i> .....	13
Las Nuevas Músicas Colombianas y su Relación con el Jazz .....	14
<i>El Pasillo Colombiano</i> .....	17
<i>Transformación del Pasillo Tradicional Colombiano a Través del Piano y los</i>	
<i>Lenguajes de las Nuevas Músicas Colombianas</i> .....	19
Herramientas de Intervención Compositiva .....	21
<i>Armonía Negativa</i> .....	22
<i>Rearmonización</i> .....	24
<i>Transformaciones Rítmicas</i> .....	28
<i>Transformaciones Melódicas</i> .....	29
Marco Metodológico.....	31

Análisis de Elementos Técnicos y Estilísticos de Bill Evans.....	31
<i>Voicing característicos</i> .....	33
<i>Uso de Estructuras Superiores</i> .....	41
<i>Registro Comúnmente Empleado</i> .....	46
Proceso de Intervención .....	48
<i>La Gata Golosa</i> .....	52
<i>Coqueteos</i> .....	54
<i>Hurí</i> .....	55
Discusión.....	56
Conclusiones .....	59
Referencias Bibliográficas .....	60
ANEXOS .....	65

## Índice De Figuras

<b>Figura 1</b> <i>Esquema de pasillo en el piano para la mano izquierda</i>	18
<b>Figura 2</b> <i>Planteamiento del eje desde los puntos de vista matemático de la frecuencia, círculo de quintas y escala cromática en tonalidad de Do mayor</i>	23
<b>Figura 3</b> <i>Equivalencia armónica de la armonía negativa en tonalidad de Do</i>	24
<b>Figura 4</b> <i>Equivalencia armónica según la escala paralela</i>	26
<b>Figura 5</b> <i>Ejemplo de sustitución tritonal en el acorde de Do mayor</i>	28
<b>Figura 6</b> <i>Ejemplo de modulación métrica</i>	29
<b>Figura 7</b> <i>Ejemplos de excepciones a la construcción de voicing rootless en la obra “My foolish heart”</i>	34
<b>Figura 8</b> <i>Ejemplos de voicing para acordes menores en la mano izquierda encontrados en la obra “My foolish heart”</i>	35
<b>Figura 9</b> <i>Ejemplos de voicing para acordes menores en la mano izquierda encontrados en la obra “Waltz for Debby”</i>	36
<b>Figura 10</b> <i>Ejemplos de voicing para acordes con función de dominante en la mano izquierda encontrados en la obra “My foolish heart”</i>	38
<b>Figura 11</b> <i>Ejemplos de voicing para acordes con función de dominante en la mano izquierda encontrados en la primera exposición de la obra “Waltz for Debby”</i>	39
<b>Figura 12</b> <i>Ejemplos de voicing para acordes con función de dominante en la mano izquierda encontrados en la segunda exposición de la obra “Waltz for Debby”</i>	39
<b>Figura 13</b> <i>Ejemplos de voicing tritonales para acordes con función de dominante en la mano izquierda encontrados en la obra “Waltz for Debby”</i>	40
<b>Figura 14</b> <i>Uso de estructuras superiores sucesivas 1</i>	41
<b>Figura 15</b> <i>Uso de estructuras superiores sucesivas 2</i>	42
<b>Figura 16</b> <i>Uso de estructuras superiores sucesivas 3</i>	43
<b>Figura 17</b> <i>Uso de terceras sucesivas</i>	44

<b>Figura 18</b> <i>Uso de estructuras superiores sucesivas 4</i>	45
<b>Figura 19</b> <i>Uso de estructuras superiores sucesivas 5</i>	45
<b>Figura 20</b> <i>Notas extremas en el registro usado en la obra My foolish heart</i>	47
<b>Figura 21</b> <i>Notas extremas en el registro usado en la obra Waltz for Debby</i>	47
<b>Figura 22</b> <i>Ejemplo de uso de la técnica de modulación métrica en la intervención a la obra “La gata golosa”</i>	49
<b>Figura 23</b> <i>Ejemplo de uso de la técnicas permutación y transposición tonal en la intervención a la obra “Huri”</i>	50
<b>Figura 24</b> <i>Ejemplo de uso del recurso de arpegios observado para la mano izquierda en la intervención al pasillo “Huri”</i>	51
<b>Figura 25</b> <i>Uso del recurso de triadas consecutivas con movimiento diatónico en la intervención a la obra “La gata golosa”</i>	51
<b>Figura 26</b> <i>Uso del recurso de triadas consecutivas en la intervención de la obra “Coqueteos”</i>	53
<b>Figura 27</b> <i>Uso de cromatismos asimétricos en la intervención a la obra “Coqueteos”</i>	54
<b>Figura 28</b> <i>Aplicación de la línea cromática descendente en la rearmonización planteada para la intervención de la obra “Huri”</i>	54
<b>Figura 29</b> <i>Aplicación de la línea cromática descendente en la rearmonización planteada para la intervención de la obra “Huri”</i>	55
<b>Figura 30</b> <i>Ejemplos de uso de voicing con intervalos consonantes en acordes menores en las intervenciones realizadas</i>	57
<b>Figura 31</b> <i>Ejemplos de uso de voicing de acordes con función de dominante en la mano izquierda en las intervenciones realizadas</i>	58

## Índice de Tablas

<b>Tabla 1</b> <i>Sustitución funcional en tonalidad mayor</i>	25
<b>Tabla 2</b> <i>Sustitución funcional en tonalidad menor</i>	25
<b>Tabla 3</b> <i>Equivalencia armónica según la escala paralela</i>	26

## Introducción

El presente documento explora la relación entre el jazz y la música tradicional colombiana, con un enfoque particular en el pasillo, uno de los géneros representativos de la región andina. A través del análisis de las técnicas y herramientas estilísticas de Bill Evans y la aplicación de técnicas de intervención compositiva, se busca explorar la fusión del jazz con el pasillo en aras de generar una contribución a la música tradicional colombiana y a las nuevas músicas colombianas (NMC).

En este sentido, la intervención compositiva desempeña un papel crucial en la recontextualización y difusión de la música tradicional colombiana. Al incorporar elementos y técnicas contemporáneas como la armonía negativa y la rearmónización, la intervención compositiva permite transformar piezas tradicionales en obras más vinculadas con las audiencias modernas. De esta manera, los procesos de intervención no solo permiten preservar el legado cultural, sino que también promueven su difusión a través de variaciones en la música tradicional, abriendo nuevas vías para la expresión musical y asegurando la relevancia de las nuevas músicas colombianas en el contexto globalizado.

En este documento se presentará en una introducción al piano jazz de Bill Evans, seguida de una contextualización acerca de la relación entre el jazz y las nuevas músicas colombianas (NMC) durante finales del s. XX y comienzos del XXI, así como la exposición de algunas herramientas de intervención compositiva utilizadas en este proyecto para fusionar el jazz con el pasillo colombiano. Finalmente, se presentará de manera detallada el proceso de intervención realizado a los pasillos “*La gata golosa*” (Fulgencio García, 1912), “*Coqueteos*” (Fulgencio García 1924) y “*Huri*” Anónimo

## Planteamiento Temático

Bill Evans (1929-1980) fue un pianista estadounidense de jazz reconocido por su virtuosismo técnico, sensibilidad armónica y profunda conexión con la melodía como lo describe Philips, E. (2023) en su artículo *Understanding the Meaning Behind The Song: Waltz for Debby by Bill Evans Trio*. Su legado ha trascendido décadas y fronteras geográficas, convirtiéndolo en una figura legendaria del jazz que no solo inspiró a sus contemporáneos, sino que también sigue inspirando a generaciones de músicos y compositores en todo el mundo.

Por otro lado, la llegada del piano a Colombia tuvo gran influencia en el pasillo colombiano, como género musical arraigado a la tradición y símbolo de la identidad colombiana. Desde el s. XIX, el pasillo ha encontrado en el piano un medio de expresión y transformación que ha influido en gran parte de la música tradicional colombiana como se verá más adelante.

Partiendo de esto, se ha observado la manera en que el piano también ha servido como un elemento conector que ha permitido a los músicos colombianos explorar nuevas sonoridades, creando así un diálogo enriquecedor entre la música tradicional y el jazz que converge finalmente en obras que reflejan la diversidad cultural de Colombia, la búsqueda por adaptarse al contexto musical globalizado actual y la creación de valiosas contribuciones a las nuevas músicas colombianas (NMC).

En este sentido, el presente proyecto, enmarcado en la metodología de investigación – creación y el desarrollo académico de la profundización en composición y arreglos, busca poner en práctica los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera de música en la UNAD y

demostrar su aplicabilidad en un contexto contemporáneo, mediante la intervención compositiva. Es por esto que surge la pregunta: *¿Cuáles elementos característicos del piano jazz de Bill Evans y del género tradicional andino colombiano de pasillo se pueden combinar e integrar mediante la intervención compositiva?*

Conforme a ello, el análisis de elementos técnicos y estilísticos de Bill Evans se hace fundamental para determinar los elementos de su lenguaje pianístico (voicing característicos, uso de estructuras superiores y registro comúnmente empleado), y adaptar dichos elementos a las herramientas de intervención compositiva seleccionadas para el tratamiento de 3 pasillos tradicionales y emblemáticos: *La Gata Golosa*, *Coqueteos* y *Hurí*.

Finalmente, se obtienen 3 obras “*La gata negativa*”, “*Coqueteos negativos*” e “*Irúh*”, producto de la intervención a los 3 pasillos ya mencionados, los cuales involucran de manera coherente y sistemática, elementos del piano jazz de Bill Evans mientras se mantiene la esencia de pasillo, demostrando así la versatilidad de este ritmo para adaptarse a elementos del jazz. Con lo anterior, se genera un aporte que puede contribuir al contexto contemporáneo de las nuevas músicas colombianas.

## **Justificación**

El presente proyecto busca contribuir al panorama de las nuevas músicas colombianas (NMC), un campo que se encuentra en constante evolución y que ha demostrado las múltiples posibilidades de fusión de los elementos tradicionales de las músicas colombianas, con lenguajes contemporáneos como se puede apreciar en trabajos de compositores colombianos destacados como Edy Martínez, Mauricio Bechara Cadavid, German Darío Pérez, Francy Montalvo, Oscar Acevedo y Nicolas Ospina, por nombrar algunos.

En este sentido, las intervenciones compositivas planteadas buscan incorporar elementos estilísticos del piano jazz de Bill Evans en tres pasillos considerados como emblemáticos a lo largo de varias generaciones en la tradición musical nacional. Estas intervenciones también permiten poner en práctica tanto los conocimientos teóricos avanzados intrínsecos en el jazz, como el uso creativo de las herramientas necesarias en la intervención compositiva, mientras se exploran las nuevas posibilidades sonoras que ofrece esta fusión en el piano y en el formato de jazz piano trio.

Finalmente, se busca que las obras producto del presente proyecto puedan adaptarse e insertarse en espacios como Jazz al Parque, Colombia al Parque y estival Internacional de Jazz de Medellín, entre otros, que han demostrado su impacto en la revalorización no solo del pasillo, si no de la tradición musical colombiana dentro del contexto moderno, cambiante y globalizado actual.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Intervenir tres pasillos colombianos a nivel compositivo, a través de la implementación del lenguaje del piano jazz de Bill Evans, generando una interacción coherente entre ambos estilos musicales en un formato de jazz piano trio.

### **Objetivos específicos:**

Analizar a profundidad 2 transcripciones de las obras piano jazz de Bill Evans, determinando sus principales recursos estilísticos, voicing armónicos característicos, uso de tensiones, y los enfoques melódicos y rítmicos utilizados en sus obras.

Explorar la implementación de la armonía negativa y la rearmonización como herramientas de intervención compositiva, junto a la influencia del jazz en las nuevas músicas colombianas.

Intervenir compositivamente tres pasillos típicos colombianos a partir de los elementos hallados tanto en la exploración de las herramientas de intervención compositiva como en el análisis de los recursos estilísticos de Bill Evans.

## Marco Teórico

### Introducción al Piano Jazz de Bill Evans

Bill Evans fue un destacado pianista y compositor de jazz que dejó una huella significativa en la música entre las décadas de 1950 y 1960. A través de su formación clásica y su innovador enfoque al piano de jazz, el cual se caracterizó por su habilidad para fusionar elementos del swing, Evans desarrolló un estilo armónico único que amplió el lenguaje del jazz. Su trabajo sentó las bases para la práctica moderna del piano de jazz.

Por tanto, esta introducción explorará la vida y la música de Bill Evans, destacando su influencia en el jazz y cómo su enfoque sintetizó el swing estadounidense y el bebop con la música clásica europea.

### *Impacto de Bill Evans en su Contexto Histórico, Cultural y en el Jazz*

Inicialmente, según Darragh, H. A. (2015), Bill Evans surgió en la escena del jazz en la década de 1950, cuando el género evolucionaba rápidamente. El swing dio paso al bebop, con grandes innovadores como Charlie Parker y Dizzy Gillespie liderando el camino. Evans tomó elementos tanto del swing como del bebop y los fusionó con su propia formación clásica para crear un nuevo lenguaje armónico. Aunque fue contemporáneo de Bud Powell y Lennie Tristano, su enfoque armónico era distintivo debido a varios factores como los son su influencia clásica, introducción de la modalidad y sus técnicas de voicing rootless entre otros. Grabaciones influyentes como *Portrait in Jazz*, *Explorations* y *Sunday at the Village Vanguard* muestran su innovador uso de extensiones de acordes, planificación, armonía modal y más, lo cual se encuentra representado en su trabajo con Miles Davis en *Kind of Blue*. En pocos años a principios de la década de 1960, el enfoque de Evans para el piano de jazz trío se convirtió en la

práctica moderna estándar. Es decir, podríamos afirmar que su influencia armónica ayudó a moldear el futuro del género.

Por otro lado Darragh, H. A. (2015) también asegura que, Bill Evans tuvo un impacto seminal en el jazz entre las décadas de 1950 y 1960. Sus innovaciones armónicas ampliaron el lenguaje del género y sentaron las bases para la práctica moderna del piano de jazz. Grabaciones influyentes como *Sunday at the Village Vanguard* muestran su uso pionero de extensiones de acordes, planificación y armonía cuartal. Su trabajo en el álbum *Kind of Blue* de Miles Davis también ejemplifica su aporte armónico. Evans sintetizó elementos del swing y el bebop con su formación clásica para desarrollar un estilo armónico único y redefinió el papel del piano en el trío de jazz moderno junto al bajista Scott LaFaro. Para principios de los años 60, el enfoque de Evans se convirtió en la práctica estándar que aún influencia al piano de jazz hoy en día.

### ***Influencia del impresionismo francés en Bill Evans***

Además de esto, Darragh, H. A. (2015) se refiere a la formación académica de Bill Evans en su tesis universitaria “Harmonic innovator in jazz piano” explicando que, Evans tenía una sólida formación académica en música clásica occidental. Estudió piano clásico en la universidad, realizando recitales de compositores como Beethoven, Bach, Debussy y Ravel. También estudió teoría musical, composición e historia de la música. Esta base en la música clásica europea, especialmente los compositores impresionistas franceses, moldearon su innovador acercamiento a la armonía en el jazz. El uso que hizo Evans de extensiones de acordes, planificación y armonía cuartal se remonta a técnicas de finales del siglo XIX y principios del XX.

De esta manera se puede observar que las principales influencias de Evans fueron los compositores impresionistas franceses como Debussy y Ravel. Sus obras ejemplifican técnicas como extensiones de acordes y “planning” que Evans adaptaría al jazz. En este sentido es importante aclarar que, aunque Evans también estudió a Bach, Beethoven y Brahms, fueron los franceses quienes más moldearon su revolucionario lenguaje armónico.

Finalmente, la síntesis de su formación clásica con las corrientes del jazz estadounidense como el swing y el bebop produjo el distintivo estilo de Evans, el cual aportaría a la transformación en el piano jazz de las décadas siguientes.

### **Las Nuevas Músicas Colombianas y su Relación con el Jazz**

Las Nuevas Músicas Colombianas (NMC) han sido un fenómeno complejo y multifacético que ha surgido de una variedad de influencias y movimientos musicales tanto locales como internacionales que han transformado el panorama musical del país desde la década de 1960. En este sentido, Carolina Santamaría afirma que “Nueva Música Colombiana es un término que se viene usando desde hace varios años para referirse a una marcada tendencia entre los músicos jóvenes criados en contextos urbanos por recuperar y reinterpretar las músicas locales” (Santamaría Delgado, C., 2007).

Refiriéndose a esto, el maestro Germán Darío Pérez en su entrevista con Maria Isabel Quintero, afirma que la tradición musical colombiana ha venido cambiando constantemente durante los últimos años, a tal punto que los elementos del lenguaje musical que se consideraban innovadores en la década de los 80’s hoy hacen parte de la música tradicional colombiana,

“Antes meter un acorde con séptima era como un pecado y hoy por hoy es algo que se utiliza con mucha frecuencia”. (Quintero, M. I., 2017).

“el trabajo musical de los jóvenes de la NMC no sólo es bueno académicamente por la manera en la que suena, sino también por su interés de indagar más sobre diferentes músicas regionales que pueden “evolucionar” al conectarse con otros géneros “importantes” y “modernos” como el jazz”. (Gómez Gómez, N., 2015)

Desde las décadas del setenta y ochenta, músicos como Antonio Arnedo, Iván Benavides, Richard Blair, Óscar Acevedo y Luis Fernando Franco por nombrar algunos, han explorado los límites de la fusión entre las músicas locales y géneros como el rock, el jazz, funk, electrónica y R&B, (Gómez Gómez, N., 2015). Sin dejar de lado los esfuerzos de exponentes como Lucho Bermúdez y Pacho Galán en apropiarse formatos y estilos orquestales de Big Band. En este contexto, es claro que el jazz ha jugado un papel fundamental, inspirando a músicos colombianos a fusionar ritmos tradicionales con la improvisación, la complejidad armónica y la libertad creativa característica del género.

Por su parte, en su artículo periodístico *Curiosidades discográficas del jazz colombiano*, Luis Daniel Vega revela la riqueza histórica y la diversidad de influencias que han marcado la escena musical colombiana. Desde los primeros pioneros como Emilio Murillo Chapull, quien exploró ritmos cercanos al jazz a principios del siglo XX, hasta figuras contemporáneas como Holman Álvarez y Ricardo Gallo, la narrativa musical colombiana se entrelaza con diversas influencias. Este recorrido revela una evolución dinámica, donde el piano emerge como un protagonista clave en la exploración de nuevas sonoridades.

Por otro lado, y en consecuencia de esta transformación impulsada por una nueva generación de músicos que exploran y reinterpretan las tradiciones musicales del país en un contexto urbano y globalizado, se ha venido propiciando la participación de las NMC en espacios para la experimentación, la innovación y el intercambio musical, como los son Jazz al Parque, Colombia al Parque, Festival BAT, Festival Internacional de Jazz de Medellín y el ciclo de conciertos al aire libre en la Media Torta de Bogotá entre otros, que han contribuido a la visibilización y legitimación de diversas expresiones musicales y han promovido la música Colombiana a nivel nacional e internacional.

“Los Festivales al Parque siempre se han caracterizado por traer una oferta musical a la ciudadanía que no podrá encontrar en ningún otro gran festival de la ciudad y en explorar mucho más allá de los circuitos comerciales, para hacer programaciones que den muestra de las diferentes vertientes musicales actuales, pero que también traigan a las tarimas la memoria de los sonidos que han construido su historia y la de los países de los invitados”

(Valencia, C., 2022)

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que las nuevas músicas colombianas se presentan como un recipiente de fusiones y experimentaciones. Es evidente como el trabajo de cientos de músicos colombianos ha contribuido a esta evolución, fusionando elementos del jazz con la rica tradición musical colombiana, a través de álbumes innovadores y composiciones originales, en los cuales la nueva música colombiana se puede definir por su capacidad para absorber influencias diversas y crear un sonido distintivo que refleja la identidad musical única de Colombia.

Finalmente, Luis Daniel Vega en su artículo *curiosidades discográficas del jazz colombiano* asegura que “en Colombia, la historia del piano solista dentro del ámbito del jazz es escueta y los registros discográficos son muy escasos”. (Vega, L.D., 2022). Esta observación resalta un desafío en cuanto a la exploración del piano en el contexto de las NMC, lo que subraya la importancia y la necesidad de ampliar el repertorio y la comprensión del jazz dentro de las NMC.

### ***El Pasillo Colombiano***

Para empezar, el pasillo colombiano tiene su origen a principios del siglo XIX, influenciado por el vals europeo, especialmente el austriaco. El vals, popular en la época de la independencia, fue adaptado a la cultura colombiana, dando lugar a dos variantes del pasillo: una lenta y otra festiva. Con el tiempo, el pasillo adquirió una identidad propia, diferenciándose del vals extranjero por su estructura y modo de baile. (Ruiz Méndez, J. L., s.f.).

**Clasificación Del Pasillo.** Según Marulanda (1989), existen dos tendencias principales en el pasillo: el pasillo instrumental compuesto en varias partes para estudiantina, banda de música u orquesta típica, que utiliza dos tiempos de desarrollo (lento y rápido) y el pasillo que se ajusta solo a uno de esos dos tiempos; al igual que Ruiz Méndez, J. L. (s.f) quien describe estas dos categorías como pasillo lento (más característico de los cantos de enamorados, identificado con serenatas y reuniones sociales) y pasillo fiestero o rápido (de carácter instrumental, y más característico en fiestas populares, interpretado por bandas en retretas y fiestas religiosas).

**Características rítmicas del pasillo.** Según Marulanda Salazar, R. (2010) en su libro *Piano nuevo manual didáctico de música colombiana región andina*, la escritura y lectura del pasillo se realiza en el compás de 3/4. Por otro lado, Marulanda señala características rítmicas del Pasillo como lo son “la escritura de una negra o dos corcheas en el primer tiempo, las cuales pueden ser ejecutadas repetidamente o en dos octavas quebradas”, además de que el segundo tiempo siempre inicia con un silencio de corchea. Marulanda Salazar finaliza su descripción del ritmo de Pasillo exponiendo que después del silencio de corchea del segundo tiempo generalmente se encuentra una negra.

A continuación, se muestran los acompañamientos de pasillo más comunes en el piano para la mano izquierda según Marulanda Salazar, R. (2010):

### Figura 1

*Esquema de pasillo en el piano para la mano izquierda*

PASILLO  
Esquema

Ruth MARULANDA SALAZAR

*Nota:* Adaptado de *Nuevo manual didáctico de música colombiana región andina* (p.19), por Marulanda Salazar, R. (2010)

### *Transformación del Pasillo Tradicional Colombiano a Través del Piano y los Lenguajes de las Nuevas Músicas Colombianas*

Duque, E. (2014) asegura que el pasillo “es una creación urbana de mediados del siglo XIX que nada tuvo que ver con el campesinado colombiano de entonces”, destacando la popularidad que tuvo el pasillo en las ciudades, y las transformaciones que tuvieron que darse en el género para que llegara a integrarse en la identidad musical colombiana, a pesar de estar inicialmente alejado de los ideales nacionalistas vinculados al campesinado de la época.

Por otro lado, es importante mencionar que en la instrumentación tradicional de temas con ritmo de pasillo se encuentran “los tríos de cuerda (guitarra, tiple y bandola), las estudiantinas (con el trío de cuerdas e instrumentos de percusión como tambora, chuchó, cucharas, entre otros) y las bandas de músicos (con instrumentos de viento como trompetas, saxofones, flautas traversas, clarinetes, tubas, trombones e instrumentos de percusión)”. (Ruiz Méndez, J. L., s.f.).

En este sentido, la llegada de pianos a Colombia en el siglo XIX marcó uno de los principales cambios en la instrumentación de gran parte de la música tradicional colombiana, ya que estos pianos se “alternaron con los tiples y bandolas criollos de proveniencia campesina y popular, gestando así algunas formas típicas de la música en el Valle del Cauca y otros departamentos como Cundinamarca, Antioquia y el gran Cauca” (Casas Figueroa, M. V., 2010, p.7). Además de esto, la llegada del piano a Colombia (principalmente en entornos culturales de élite) propició el estudio del repertorio europeo, el cual, según (Salguero Niño, J. S., 2016)

termina fusionándose con ideales nacionalistas, dando lugar a un estilo propio en la interpretación de ritmos y músicas nacionales.

Como resultado de esto, el piano comienza a tener un lugar muy relevante tanto en la instrumentación como en la composición de música colombiana, destacándose así el trabajo de pianistas compositores como Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Pedro Morales Pino, Guillermo Quevedo, Luis Antonio Calvo y Emilio Murillo por nombrar algunos. Sin duda estos pioneros en la composición de música colombiana tenían en común una influencia nacionalista y la necesidad de instaurar una identidad musical y cultural colombiana, que a su vez constituyó las bases sobre las cuales se construyó y desarrolló la música del país durante el siglo XX. No obstante, el legado de estos maestros no se detiene en el pasado, sino que con el pasar del tiempo continúa influenciando a nuevos pianistas y compositores contemporáneos que buscan explorar y expandir el concepto de la música colombiana y las NMC.

En la actualidad, una nueva generación de compositores ha surgido, enriqueciendo el panorama musical del país. Figuras como Francy Montalvo, Edy Martínez, Oscar Acevedo, German Darío Pérez, Nicolás Ospina, entre otros, están llevando las músicas colombianas a nuevas alturas, fusionando elementos tradicionales con influencias contemporáneas de géneros como el jazz.

Finalmente, todo este trascender de la música colombiana ha llevado a que el pasillo sea definido y redefinido en trabajos discográficos y pianísticos como *Desde adentro* (2020) de la

maestra Francy Montalvo, que explora la expresividad del piano dentro del contexto de la música andina colombiana, centrándose especialmente en el género del pasillo.

“Todas estas son composiciones mías y todas son pasillos, un género tradicional de la región andina del país, con el que tengo una conexión compositiva muy linda y estoy en una búsqueda constante de reinterpretarlo y llevarlo a nuevos lugares”

(Montalvo, F., 2020). Desde adentro [Entrevista]. Redacción Entretenimiento. Recuperado de <https://www.elspectador.com>

### **Herramientas de Intervención Compositiva**

La intervención compositiva se define como la transformación profunda de una idea musical original, donde la pieza resultante es apenas reconocible, ya que la mayoría o la totalidad del contenido se compone de nuevo.

Por otro lado, el arreglo musical también es una técnica de intervención sobre una idea musical preexistente, que puede abarcar una amplia gama de transformaciones, desde la simple asignación de diferentes instrumentos para interpretar la música hasta la creación de nuevo material musical que se adapte a un formato instrumental específico, pero en este caso, el arreglo implica considerar que la transformación de la idea musical original permita que dicha idea original continúe siendo fácilmente reconocible a lo largo de toda la obra. (Ramírez, L. A., s.f.).

En este sentido, tanto la intervención compositiva como el arreglo pueden abordarse desde diversas categorías como la armónica, rítmica, estructural, orquestal, interpretativa y /o

melódica, lo que permite una amplia exploración creativa y una reconfiguración completa del material original.

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación, se enumerarán las herramientas y técnicas de intervención utilizadas en el presente proyecto.

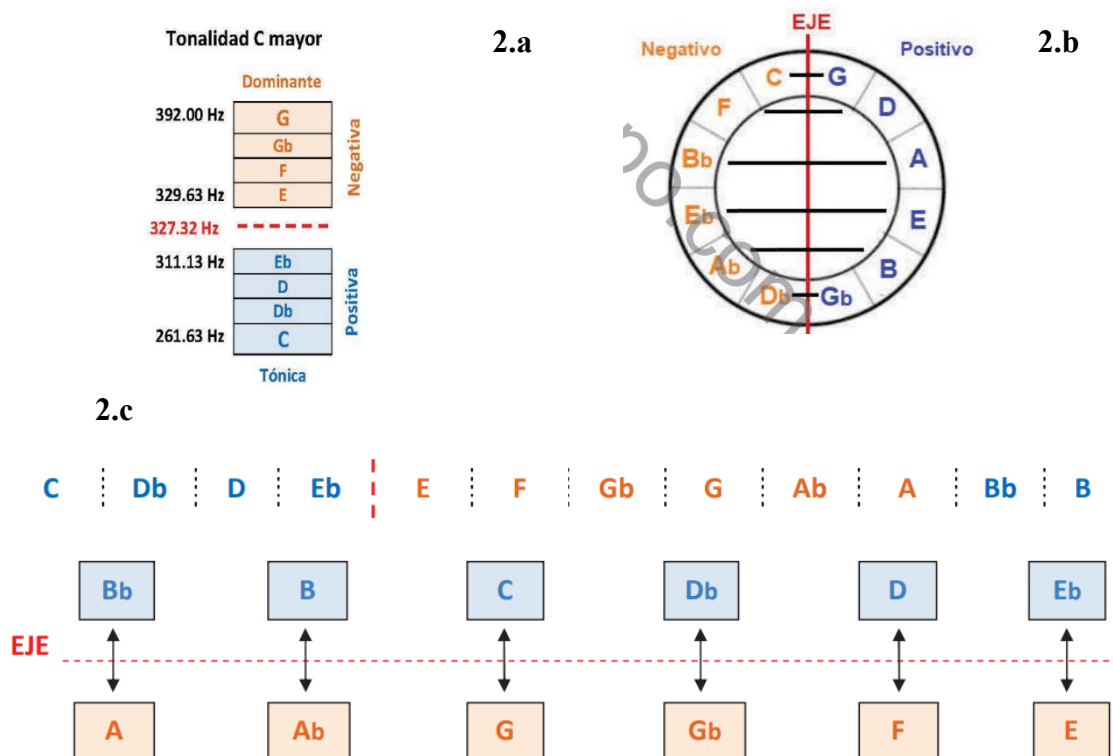
### ***Armonía Negativa***

Levy, E., & Levarie, S. (1985) en su libro *A Theory of Harmony* (p.11-14), plantean la armonía negativa explorando la teoría de la polaridad en relación con la armonía y presentando la idea de que tanto la armonía mayor como la menor son fenómenos recíprocos y manifestaciones de la polaridad. Levy también plantea que además de los armónicos naturales que se producen al dividir una cuerda vibrante, existe un concepto teórico de “subarmónicos” o “undertones” que funcionarían de manera inversa.

De esta manera se pueden plantear una serie de notas “espejo” a través de un eje, el cual a su vez es descrito por Levy como punto intermedio y se debe ubicar entre la tónica y su dominante. Ahora bien, según Crespo, N. (2020). *Armonía Negativa* (p.9), la ubicación de este eje puede determinarse ya sea mediante el punto de vista matemático de la frecuencia (Hertz) de cada nota musical (figura 2.a), mediante el círculo de quintas (Figura 2.b) o mediante la escala cromática (figura 2.c):

**Figura 2**

*Planteamiento del eje desde los puntos de vista matemático de la frecuencia, círculo de quintas y escala cromática en tonalidad de Do mayor*



*Nota: Adaptado de Armonía Negativa (p.9), por Crespo, N. (2020).*

De esta manera, se puede evidenciar que independientemente del método utilizado para trazar el eje, la equivalencia entre todas las notas siempre es la misma, lo cual a su vez permite establecer una equivalencia a nivel armónico como se observa en la siguiente imagen:

**Figura 3.**

*Equivalencia armónica de la armonía negativa en tonalidad de Do*

Triadas:						
C	D-	E-	F	G	A-	B°
C-	Bb	Ab	G-	F-	Eb	D°

Cuatriadas						
CΔ7	D-7	E-7	FΔ7	G7	A-7	Bφ
AbΔ7	G-7	F-7	EbΔ7	Dφ	C-7	Bb7

*Nota:* Adaptado de Son Gt Vlog (2020, marzo 18). *Armonia Negativa en 10 minutos*

[Video de youtube] <https://www.youtube.com/watch?v=7QZPgjcNf4M>

Es así como, la armonía negativa se puede entender como un nuevo sistema “tonal” que comprende tanto elementos melódicos como armónicos que permiten la transformación parcial o total de una pieza musical.

***Rearmonización***

La rearmonización es una herramienta que permite modificar los acordes de una obra manteniendo la coherencia con la melodía original. Ahora bien, existen varias técnicas de rearmonización que permiten lograr este objetivo. A continuación, se describen algunas de las técnicas más comunes y que fueron utilizadas a lo largo del presente proyecto.

**Sustitución por Funciones Armónicas o Sustitución Simple.** Esta técnica consiste en el reemplazo de los acordes de una obra, sin perder de vista que este reemplazo de acordes debe realizarse teniendo en cuenta las funciones de tónica, subdominante o dominante que estén cumpliendo los acordes originales con respecto a la tensión y relajación armónica de la obra y siempre que estos acordes compartan notas en común. (Jaramillo, J., 2014). *Teoría del jazz*, p.80).

De esta manera, la sustitución simple puede organizarse de la siguiente manera:

**Tabla 1**

*Sustitución funcional en tonalidad mayor*

Acordes con función de tónica	C (I), Am (VI <sub>m</sub> ), Em (III <sub>m</sub> )
Acordes con función de subdominante	F (IV), Dm (II <sub>m</sub> )
Acordes con función de dominante	G (V), Bmb5 (VII <sub>mb</sub> 5)

**Tabla 2**

*Sustitución funcional en tonalidad menor*

Acordes con función de tónica	Am (I <sub>m</sub> ), F (bVI), C (III)
Acordes con función de subdominante	Dm (IV <sub>m</sub> ) Bm7b5 (II <sub>m</sub> 7b5)
Acordes con función de dominante	E (V), G#mb5(VII <sub>mb</sub> 5)

**Prestamos Modales o Rearmonización Paralela.** Esta técnica consiste en tener en cuenta las escalas paralelas y los acordes que se forman en cada una de ellas para intercambiar los acordes de una progresión manteniendo la misma nota fundamental. Jaramillo, J. (2014) en su libro también explica que las escalas paralelas más comunes para la rearmonización son jónica, eólica, frigia, menor armónica, y menor melódica como se muestra a continuación:

**Tabla 3**

*Equivalencia armónica según la escala paralela*

<i>jónica</i>	I <sub>maj7</sub>	II-7	III-7	IV <sub>maj7</sub>	V7	VI-7	VII-7(b5)
<i>eólica</i>	I-7	II-7(b5)	bIII <sub>maj7</sub>	IV-7	V-7	bVI <sub>maj7</sub>	bVII7
<i>frigia</i>	I-7	bII <sub>maj7</sub>	bIII7	IV-7	V-7(b5)	bVI <sub>maj7</sub>	bVII-7
<i>- arm.</i>	I-Δ	II-7(b5)	bIIIΔ(#5)	IV-7	V7	bVI <sub>maj7</sub>	VII°7
<i>- mel.</i>	I-6	II-7	bIIIΔ(b5)	IV7	V7	VI-7(b5)	VII7alt.

*Nota:* Adaptado de Teoría del jazz (p.83) por Jaramillo, J. (2014).

De esta manera, los acordes de cada columna pueden ser intercambiados entre sí, siempre y cuando la melodía no se vea modificada o afectada por dichos cambios.

**Progresión Armónica 2-5-1.** Como es sabido, en la tradición tonal clásica la cadencia perfecta se da por las funciones de subdominante, dominante y tónica (IV – V – I). En este sentido la progresión II – V – I es una variación de la anterior, que no modifica la sucesión funcional de la cadencia perfecta, y que tiene una especial relevancia en el jazz debido a su constante uso en estándares e improvisaciones.

“La gran mayoría de los standards clásicos del Jazz utilizan ampliamente la progresión 2|5|1 y no sólo de la tonalidad principal, sino que se usa el 2|5 de cualquier acorde que quiera prepararse.” (Jaramillo, J., 2014. *Teoría del jazz*, p.77)

De esta manera, la progresión 2-5-1 se plantea en tonalidad mayor como  $IIm - V7 - Imaj7$  y en tonalidad menor como  $IIm(b5) - V7 - Im7$

**Dominantes Secundarias.** Las dominantes secundarias pueden describirse como aquellos acordes con función de dominante que resuelven en cualquiera de los grados diatónicos de la escala. Según Piston, W. (2009) “lejos de debilitar, la tonalidad las dominantes secundarias pueden ser un medio para reforzarla” (p. 249), ya que las dominantes secundarias estarían básicamente reforzando y soportando los acordes con función de subdominante y dominante logrando así un espectro armónico más robusto.

**Sustitutos Tritonales.** Los sustitutos tritonales pueden describirse como aquellos acordes con función de dominante que pueden reemplazar a la dominante principal y las dominantes secundarias. A diferencia de la dominante principal y dominantes secundarias, las cuales se ubican una quinta justa arriba de su acorde de llegada, los sustitutos tritonales se ubican medio tono arriba del acorde de llegada.

Su nombre obedece a que el acorde sustituto contiene el mismo tritono del acorde reemplazado conservando su naturaleza de acorde mayor con séptima menor como se muestra en la siguiente figura:

### Figura 5

*Ejemplo de sustitución tritonal en el acorde de Do mayor*

The diagram consists of two musical staves. The top staff is labeled 'Dominante de DO' and shows a G7 chord (G, B, D, F) and its tritone substitution, a C chord (C, E, G). Red lines connect the notes of G7 to the notes of C, showing the tritone relationships: G to C, B to Bb, D to D, and F to F. The bottom staff is labeled 'Sustituto tritonal principal' and shows a Db7 chord (Db, F, Ab, Cb) and its tritone substitution, a C chord (C, E, G). Red lines connect the notes of Db7 to the notes of C, showing the tritone relationships: Db to C, F to F, Ab to Ab, and Cb to B.

*Nota:* Adaptado de *Curso completo de teoría de la Música* (2002) por Cordantonopulos, V.

### ***Transformaciones Rítmicas***

Las transformaciones rítmicas son alteraciones que se hacen de manera intencional en la estructura rítmica ya sea de una obra, sección, o patrón rítmico. En este sentido, Gómez Martín, F., (2013) en su artículo *transformaciones rítmicas: de binarizaciones y ternarizaciones I*, explica que estas transformaciones se dividen en: consolidación y fragmentación, permutación, rotación de ritmos, binarización y ternarización, ornamentación o adornos, aumentación y disminución, síncopa y modulación métrica.

En lo que atañe al presente proyecto, nos centraremos en la modulación métrica, la cual consiste en la repetición de una célula rítmica en diferentes posiciones del compás, provocando así ambigüedad rítmica en el oyente, ya que la célula se escucha en distintos contextos métricos. (Gómez Martín, F., 2013, p.4).



UDLA, (2016), afirma que estas técnicas incluyen inversión tonal y real, retrogradación, retrogradación de la inversión, transposición tonal y real, aumentación, disminución, expansión, contracción, permutación, interpolación, omisión, progresión y fragmentación.

A pesar de que son numerosas las técnicas que pueden modificar los parámetros de la melodía, a continuación, se describirán únicamente las técnicas que tuvieron lugar en las transformaciones realizadas en la intervención a los pasillos seleccionados.

**Transposición tonal o diatónica:** es una transformación en la altura de las notas que toma en cuenta el dibujo melódico para su construcción y se adapta diatónica mente a la tonalidad o modo implicado. (Escuela de Música UDLA, 2016).

**Permutación:** Cambia al azar el orden de las notas con el mismo diseño rítmico. (Escuela de Música UDLA, 2016).

## Marco Metodológico

### Análisis de Elementos Técnicos y Estilísticos de Bill Evans

Inicialmente, se hace la elección de dos obras que plasmen con claridad el estilo e interpretación característicos de Bill Evans en el piano dentro de un formato de jazz piano trio. En este sentido, se elige primeramente la obra *My foolish heart* debido a su gran popularidad en la comunidad del jazz, lo cual llevo a la obra a convertirse en un standard de jazz que según el blog Pianio (2024) en su artículo *My foolish heart - Bill Evans* “representa un rito de iniciación para los aspirantes a pianistas de jazz, introduciéndolos en el intrincado mundo de la armonización del jazz y la libertad expresiva dentro de la interpretación”. *My foolish heart - Bill Evans* (2024), blog Pianio.

Además de esto el blog describe la interpretación de esta obra por parte de Evans como innovadora, emotiva y de enfoque introspectivo, logrado mediante complejas sustituciones de acordes que crean un paisaje armónico enriquecido, en el que los oyentes experimentados encuentran un nuevo matiz en cada escucha. *My foolish heart - Bill Evans* (2024), blog Pianio.

Posteriormente, se elige la obra “Waltz for Debby” inicialmente por su métrica de 3/4, la cual permite observar la manera en que Bill Evans desarrolla el ritmo de vals, el cual a su vez tiene una estrecha relación con el pasillo como se mencionó anteriormente. En segundo lugar, se elige esta obra por su amplio reconocimiento y popularidad dentro de la comunidad del jazz, a la vez que reúne una gran variedad de elementos distintivos del estilo de Bill Evans.

“Waltz for Debby es una obra maestra creada por el legendario pianista de jazz Bill Evans. Esta icónica canción fue escrita como un tributo a su sobrina, Debby, y encapsula perfectamente la esencia de su estilo y musicalidad únicos. La melodía melancólica pero delicada de esta composición ha capturado los corazones de los entusiastas del jazz de todo el mundo.”

Philips, E. (2023). Understanding the Meaning Behind The Song: Waltz for Debby by Bill Evans Trio. *Old time music* <https://oldtimemusic.com/the-meaning-behind-the-song-waltz-for-debby-by-bill-evans-trio/>

Después de la elección de las obras referentes a Bill Evans, se eligieron “La gata golosa”, “Coqueteos” y “Hurí” como los tres pasillos a intervenir. Esta elección se realiza con base en su valor tradicional, ya que estas tres obras son emblemas del pasillo colombiano y han sido interpretadas a lo largo de generaciones, lo cual permite que las transformaciones llevadas a cabo en el presente proyecto mantengan una conexión profunda con el pasillo tradicional más reconocido y recordado en Colombia.

Además de esto, el proyecto pretende rendir un pequeño homenaje a Fulgencio García, su legado y su contribución a la música colombiana, interviniendo 2 de sus obras más reconocidas. Con esto se pretende que la intervención a sus pasillos en clave de jazz no solo preserve su memoria, sino que también promueva la evolución del género, abriendo nuevas vías para la expresión musical contemporánea.

Teniendo en cuenta lo anterior, en este apartado se analizarán y compararán las obras “My foolish heart” y “Waltz for Debby” de Bill Evans, desde el punto de vista de su lenguaje pianístico, con el objetivo de determinar los principales rasgos en su estilo, técnica e

interpretación del piano, destacando sus voicings característicos utilizados, así como su uso de tensiones y agregaciones, estructuras superiores y registro del instrumento comúnmente empleado por Bill Evans.

Es así como mediante la comparación y la observación se pudieron determinar disposiciones de acordes, gestos característicos y estructuras superiores presentes en las obras analizadas. Además, se compararon estos elementos entre las dos obras seleccionadas con el fin de identificar similitudes y diferencias.

### ***Voicing característicos***

El término voicing armónico se refiere a la manera de distribuir o elegir las notas que componen un acorde, según el contexto musical o el efecto deseado. En lo referente a su aplicación en el Piano, el voicing armónico es una habilidad que desarrolla el pianista para crear acompañamientos más interesantes, variados y expresivos.

**Acordes Rootless.** Un acorde rootless es aquel que no contiene la nota fundamental en su construcción, sino que se construye con las demás notas como la tercera, quinta, séptima y/o agregaciones, con el objetivo de evitar la duplicación de notas entre el piano y el bajo.

Según Leviene, M. (2003) en *El libro del jazz piano*, con el uso de este recurso “La mano izquierda proporciona una base sobre la cual la mano derecha queda libre para tocar alguna línea, a pesar de que el acorde carezca de fundamental.” (Leviene, M., 2003, p.51). El autor también asegura que pianistas como Errol Garner y Amad Jamal tocaban estos acordes ocasionalmente a

inicios de los 50 pero Bill Evans y Wynton Kelly los desarrollaron y ejecutaron con mayor frecuencia para finales de los 50.

En este sentido, uno de los rasgos característicos en la sonoridad de Bill Evans, fue el avance que implementó en su época mediante el uso de acordes “Rootless”, en especial en sus composiciones para formato de Jazz piano trio.

**Excepciones en el Uso de Acordes Rootless.** En la obra *My foolish heart*, se puede evidenciar que el autor hace uso de acordes rootless en todos los acordes con excepción de los acordes de Amaj7 y F#m7 los cuales corresponden a la tónica y relativa menor como se observa en la siguiente imagen.

**Figura 7**

*Ejemplos de excepciones a la construcción de voicing rootless en la obra “My foolish heart”*

Nota: Análisis realizado a partir de RHTranscriptions (2021, 22 de enero). *Bill Evans - My Foolish Heart - Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VPimZp7bbm0>

Esto puede deberse a que el Acorde de Amaj7 tiene la función de Tónica en la obra, por lo cual el autor ve la pertinencia de que esta nota sea duplicada por el piano y por el bajo para generar un mayor foco y fuerza en este acorde. De igual manera sucede con frecuencia en el acorde F#m7, lo cual no es extraño dado que es la relativa menor de la tónica.

**Voicing Para Acordes Menores en la Mano Izquierda.** Otros acordes menores encontrados en la obra “**My foolish heart**” son: C#m9, Em13, D#m11, G#m11 y Dm, los cuales son ejecutados en las siguientes disposiciones:

### Figura 8

*Ejemplos de voicing para acordes menores en la mano izquierda encontrados en la obra “My foolish heart”*

The image displays musical notation for the left hand of the piece "My Foolish Heart". It features seven examples of chord voicings for minor chords, arranged in two rows. The first row shows C#m9 (two versions), C#m11, and C#m9 with a triplet. The second row shows Em13 with a triplet, Em9 (two versions), D#m11 (two versions), G#m11, Dm6(maj7)/E, and Dm. The notation includes notes on a five-line staff, accidentals, and dynamic markings like *mp*.

Nota: Análisis realizado a partir de RHTranscriptions (2021, 22 de enero). *Bill Evans - My Foolish Heart - Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VPimZp7bbm0>

En este sentido, Jaramillo, J. (2014). expone que este tipo de disposición en los acordes obedece a la necesidad de lograr la sonoridad de un acorde extendido en cuatro voces comúnmente. Jaramillo también asegura que en acordes con extensiones de 9, 11 y 13 se debe conservar “la nota que defina el tipo de triada, la séptima... y por último la extensión que pida el cifrado específicamente.” (Jaramillo, J., 2014, *Teoría del jazz*, p.66).

Como se puede observar en la figura 8, todos los acordes menores, con muy pocas excepciones, están contruidos por intervalos consonantes y con su raíz en el tercer grado del acorde, los cual genera una sonoridad suave y equilibrada en dichos acordes.

Por otro lado, en la obra *Waltz for Debby* se encontraron los siguientes acordes menores: Dm7, Am7, Bm7 y Cm9, los cuales fueron planteados en las siguientes disposiciones:

### Figura 9

*Ejemplos de voicing para acordes menores en la mano izquierda encontrados en la obra “Waltz for Debby”*

The figure displays musical notation for the left hand of four minor chords: Dm7, Am7, Bm7, and Cm9. Each chord is shown in two staves (treble and bass clef). The Dm7 chord is shown in four different voicings. The Am7 chord is shown in two voicings. The Bm7 chord is shown in three voicings, including one labeled Bm7/A. The Cm9 chord is shown in one voicing.

Nota: Análisis realizado a partir de AT Jazz Piano Transcription (2021, 1 de junio). *Bill Evans "Waltz for Debby"(Take 2) Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jjFf9was5n8>

En la figura 9 se puede observar nuevamente el uso regular de intervalos consonantes de 3ra y 4 justa en la mayoría de voicing usados con excepción del acorde de Am7 en el cual si bien se observa una 4ta justa entre sol y Do también existe una 2da mayor entre sol y la.

Además de esto, en la figura 9 se observa el planteamiento de voicing en forma de arpeggio en la mano izquierda (acordes de Bm7 y Am7) de manera ascendente, lo cual genera sensaciones de dinamismo rítmico, fluidez y variedad en estos compases.

Finalmente, en la figura 9 se puede observar el uso de voicing cuartales en bloque para el acorde de Am7 y en arpeggio ascendente en el acorde de Bm7

**Voicing en Acordes con Función de Dominante en la Mano Izquierda.** Los acordes con función de dominante encontrados en la obra *My foolish heart* son: E7, F#13, G#7 C#7, F#7, F7, A7, C13, B9, G9, y se encuentran en las siguientes disposiciones:

## Figura 10

*Ejemplos de voicing para acordes con función de dominante en la mano izquierda encontrados en la obra My foolish heart*

Nota: Análisis realizado a partir de RHTranscriptions (2021, 22 de enero). *Bill Evans - My Foolish Heart - Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VPimZp7bbm0>

En la figura 10, se aprecia que la mayoría de voicing de acordes con función de dominante están contruidos con su raíz en la tercera (color azul) y en la séptima del acorde (color naranja) con muy pocas excepciones en las que el voicing no es un voicing rootless (color verde) o tiene su raíz en la 9ª o 11ª (color blanco), destacándose por mayoría el uso de voicing con raíz en la tercera del acorde.

Por otro lado, en la obra *Waltz for debby* se observa la escasez en el uso de agregaciones y tensiones para la construcción de voicing de acordes con función de dominante para la mano izquierda durante la primera exposición del tema como se observa en los siguientes ejemplos:

### Figura 11

*Ejemplos de voicing para acordes con función de dominante en la mano izquierda encontrados en la primera exposición de la obra “Waltz for Debby”*

Nota: Análisis realizado a partir de AT Jazz Piano Transcription (2021, 1 de junio). *Bill Evans "Waltz for Debby"(Take 2) Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jjFf9was5n8>

Sin embargo, en la segunda exposición del tema se puede apreciar el uso de voicing rootless y la ejecución de tensiones y agregaciones en los acordes con función de dominante como se observa en los siguientes ejemplos:

### Figura 12

*Ejemplos de voicing para acordes con función de dominante en la mano izquierda encontrados en la segunda exposición de la obra “Waltz for Debby”*

Nota: Análisis realizado a partir de At Jazz Piano Transcription (2021, 1 de junio). *Bill Evans "Waltz for Debby"(Take 2) Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jjFf9was5n8>

En este sentido es recurrente el uso de tensiones de 13 y 13b en el acorde de A7 (dominante del VIIm), 9 y 9b en el acorde de D7 (dominante del IIm), 9 y 9# en el acorde de E7, 9 en el acorde de C7 y 9, 9b (dominante principal de la tonalidad), 13 y 13b en el acorde de G7 (dominante del V), siendo este último voicing el más variado y con mayor número de tensiones usadas a lo largo de toda la obra, por lo cual se destaca su uso debido a su densidad y disonancia.

Finalmente se observa el uso de voicing en la mano izquierda que contienen únicamente el tritono del acorde dominante como se muestra a continuación:

### Figura 13

*Ejemplos de voicing tritonales para acordes con función de dominante en la mano izquierda encontrados en la obra "Waltz for Debby"*

A7    D7    G7

The image shows a musical score for the left hand of a piano. It consists of two staves. The top staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff shows chord voicings for A7, D7, and G7. The A7 chord is shown as G4, B4, D5, F5. The D7 chord is shown as C4, E4, G4, B4. The G7 chord is shown as F4, A4, C5, E5. The notes are placed on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Nota: Análisis realizado a partir de AT Jazz Piano Transcription (2021, 1 de junio). *Bill Evans "Waltz for Debby"(Take 2) Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jjFf9was5n8>

### *Uso de Estructuras Superiores*

Las estructuras superiores son una técnica armónica que consiste en superponer una tríada a un acorde con el objetivo de resaltar las agregaciones y/o tensiones crea un sonido más rico y complejo.

En este sentido, Jaramillo, J. (2014). Teoría del jazz (p.147). Asegura que “lo que se busca con el uso de este recurso es producir sonoridades complejas mediante la conjugación de varias estructuras simples... que, en conjunto, se fusionen como una sola estructura armónica”

Como se observa en los siguientes ejemplos de la obra *My foolish heart*, las estructuras superiores son comúnmente ejecutadas en la mano derecha y son un rasgo característico de la interpretación de Bill Evans para resaltar algunas frases.

#### **Figura 14**

##### *Uso de estructuras superiores sucesivas 1*



Nota: Análisis realizado a partir de RHTranscriptions (2021, 22 de enero). *Bill Evans - My Foolish Heart - Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VPimZp7bbm0>

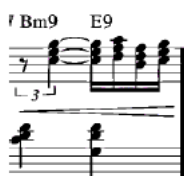
En la figura 14, se observa como el autor utiliza las triadas de Em, Faum, A, Bdim sobre un acorde de Dm(maj7), con lo cual logra exponer brevemente las siguientes agregaciones en cada caso: **Em:** 9,11,13 **Faum:** Maj7 **A:** Maj7,9 **Bdim:** 6

Seguido de esto el autor utiliza las triadas de C, Bb y Abaum sobre un acorde de E7, con lo cual logra exponer brevemente las siguientes agregaciones en cada caso:

**C:** b13, #9 **Bb:** #11, 7, b9 **Abaum:** b13

### Figura 15

*Uso de estructuras superiores sucesivas 2*



Nota: Análisis realizado a partir de RHTranscriptions (2021, 22 de enero). *Bill Evans - My Foolish Heart - Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VPimZp7bbm0>

En la figura 15, se observa como el autor utiliza la triadas de C#dim sobre el acorde de Bm7 exponiendo las agregaciones de 9, 11 y 13bm y seguido de esto utiliza las triadas de D, Bm y C#m sobre el acorde de E7 exponiendo las siguientes agregaciones y tensiones respectivamente:

**D:** 7, 9, 11 **Bm:** 7, 9 **C#dim:** 6, #9

## Figura 16

*Uso de estructuras superiores sucesivas 3*

Nota: Análisis realizado a partir de RHTranscriptions (2021, 22 de enero). *Bill Evans - My Foolish Heart - Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VPimZp7bbm0>

En la figura 16, se puede observar como el autor sobrepone la tétrada de Fmaj7 y las triadas de C, Dm, Am y Gm sobre el acorde de Bbmaj7 generando las siguientes agregaciones respectivamente: **C:** 9, #11, 13 **Dm:** Maj7 **Am:** Maj7, 9 y #11 **Gm:** add6

**Variaciones en Estructuras Superiores.** Por otro lado, en la obra *Waltz for Debby* se observa una mayor variedad en el uso de estructuras superiores con respecto a la obra *My foolish heart*, en la cual las estructuras superiores estaban dadas principalmente por triadas en fundamental.

Es por esto que, en los siguientes fragmentos de *Waltz for Debby* se pueden observar 3 disposiciones diferentes como se enumera a continuación:

## Figura 17

*Uso de terceras sucesivas*

Nota: Análisis realizado a partir de AT Jazz Piano Transcription (2021, 1 de junio). *Bill Evans "Waltz for Debby"(Take 2) Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jjFf9was5n8>

Se destaca el uso de este recurso como elemento distintivo en la modulación, mediante la alteración de las notas usadas, las cuales a su vez funcionan como agregaciones o tensiones en el acorde realizado por la mano izquierda.

**Uso de Triadas Sucesivas en Inversión 6-4 con Movimiento Diatónico.** Se observa el uso de este recurso de manera recurrente en la primera exposición del tema, ejecutado siempre en la misma frase y sus variaciones como se observa en los siguientes fragmentos:

**Figura 18**

*Uso de estructuras superiores sucesivas 4*

Figure 18 shows three measures of piano transcription. The first measure contains three chords: Gm7<sup>b5</sup>/D<sup>b</sup>, C7, and B<sup>b</sup> Am<sup>7</sup>. The second measure contains two chords: Gm<sup>7</sup> and C7. The third measure contains four chords: Gm7<sup>b5</sup>/D<sup>b</sup>, C7, B<sup>b</sup>, and Am<sup>7</sup>. The chords in the first and third measures are highlighted with orange circles.

Nota: Análisis realizado a partir de AT Jazz Piano Transcription (2021, 1 de junio). *Bill Evans "Waltz for Debby"(Take 2) Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jjFf9was5n8>

**Uso De Triadas Sucesivas En Inversión 6-3 Con Movimiento Diatónico.** A pesar de que este recurso se aprecia una sola vez en la obra, es interesante notar su similitud con la introducción de la anterior obra, distinguiéndose por la inversión de las triadas y el no uso de alteraciones en esta ocasión

**Figura 19**

*Uso de estructuras superiores sucesivas 5*

Figure 19 shows three measures of piano transcription. The first measure contains three chords: Dm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, and C7. The second and third measures show a diatonic movement of triads.

Nota: Análisis realizado a partir de AT Jazz Piano Transcription (2021, 1 de junio). *Bill Evans "Waltz for Debby"(Take 2) Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jjFf9was5n8>

**Rango Dinámico.** En el análisis auditivo de la obra *My foolish heart*, se perciben rasgos distintivos de su estilo y expresividad como lo son el control sutil y su capacidad para tocar con delicadeza, ya que en algunos momentos produce pianísimos con gran suavidad y precisión lo cual genera momentos de calma e intimidad. Así mismo, se aprecia una gran capacidad en la variación del rango dinámico en los crescendo y fortes que aportan momentos climáticos e intensidad. Finalmente se percibe el uso de silencios y pausas estratégicas que aportan en gran medida a su rango dinámico expresando tranquilidad en las frases.

### ***Registro Comúnmente Empleado***

En el análisis de la transcripción de la obra *My foolish heart* se determina que la nota más grave utilizada a lo largo de la obra es un Bb<sup>2</sup> y la nota más aguda es un E<sup>5</sup>, lo cual abarca un poco más de dos octavas en un registro medio o medio agudo en el piano. Esto se debe en gran medida al formato de Jazz piano trío, ya que de esta manera evitaba la competencia con las notas más graves realizadas por el contrabajo y la batería.

Además de esto, el registro utilizado por la mano izquierda en la ejecución de los diferentes acordes en bloque, tiene un rango que va desde el C#<sup>3</sup> como la nota más grave y un A<sup>4</sup> como la nota más aguda como se muestra a continuación:

## Figura 20

*Notas extremas en el registro usado en la obra My foolish heart*



Nota: Análisis realizado a partir de RHTranscriptions (2021, 22 de enero). *Bill Evans - My Foolish Heart - Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VPimZp7bbm0>

Por otro lado, el registro utilizado por la mano izquierda en la obra *Waltz for Debby* para la ejecución de los diferentes acordes en bloque tiene un rango que va desde el C3 como la nota más grave y un A4 como la nota más aguda como se muestra a continuación

## Figura 21

*Notas extremas en el registro usado en la obra Waltz for Debby*



Nota: Análisis realizado a partir de AT Jazz Piano Transcription (2021, 1 de junio). *Bill Evans "Waltz for Debby"(Take 2) Piano Transcription* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jjFf9was5n8>

## Proceso de Intervención

A continuación, se describirá el proceso general que tuvieron en común las tres intervenciones, mediante el cual se exploró la aplicación y fusión de los elementos distintivos del lenguaje pianístico de Bill Evans con los 3 pasillos seleccionados, mediante el uso de las herramientas y técnicas de intervención compositiva descritas anteriormente. Posteriormente, se procederá a describir los procesos particulares realizados en cada una de las intervenciones.

Inicialmente se realizó la transformación de cada obra original mediante la técnica de armonía negativa descrita anteriormente. Para esto, se utilizaron las equivalencias determinadas por el círculo de quintas, estableciendo un eje entre la tónica y el quinto grado. En los 3 casos, esta transformación evidencia que cuando la obra original estaba en tonalidad mayor, la nueva tonalidad debería ser su paralela y viceversa.

Posteriormente, se llevó a cabo una re-armonización, utilizando las técnicas y herramientas de intervención compositiva descritas anteriormente como son, dominantes secundarias, prestamos modales, II-V, sustitutos tritonales y sustitución por función armónica. Además de la ejecución de una disposición rootless en los voicings de la mano izquierda, combinada con el ritmo de pasillo y cambios de densidad en los voicings, inspirados especialmente por la obra *My Foolish Heart*, todo esto acompañado por las notas fundamentales de la armonía ejecutadas por el contrabajo en ritmo de pasillo y buscando ritmos sincopados.

Además de esto, se hizo uso de la técnica de modulación métrica en varios puntos de las intervenciones, con el objetivo de romper algunos patrones rítmicos repetitivos, así como lo monotonía rítmica de algunos pasajes, como se muestra en la siguiente figura:

**Figura 22**

*Ejemplo de uso de la técnica de modulación métrica en la intervención a la obra “La gata golosa”*

**Versión transformada mediante armonía negativa**

**Versión Final (Intervención)**

Como se puede observar en la figura 22, las versiones original y transformada mediante la armonía negativa presentan un patrón fijo (A) y repetido durante 4 compases, mientras en la versión final de la intervención, se plantean 2 patrones (B) y (B') los cuales se diseñan mediante la técnica de modulación métrica y conservando la similitud con el patrón original.

En un sentido similar, se hizo uso de las técnicas de inversión y modificación de alturas, relacionada anteriormente en las herramientas de transformación melódica, buscando en algunos casos una mayor similitud con la obra original y en otros una mejor coherencia con la rearmonización planteada, como se muestra en la siguiente figura:

### Figura 23

Ejemplo de uso de la técnicas permutación y transposición tonal en la intervención a la obra “Huri”

#### Versión transformada mediante armonía negativa

The image shows a musical score for a transformed version of the piece. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several notes highlighted in yellow. Above this staff, three 'Gm' chord symbols are placed, with yellow arrows pointing upwards to the first, second, and fourth measures of the melodic line. Blue circular arrows are drawn around the first and fourth measures, indicating a permutation of notes. The lower staff shows a bass line with chords and some melodic fragments.

#### Versión Final (Intervención)

The image shows the final musical score for the intervention. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with five measures, each containing a yellow-highlighted chord. Above the staff, the following chord symbols are written: B♭9, E♭maj9, C m9, F13(♯9), and B♭maj7. The lower staff shows a bass line with chords and some melodic fragments.

Como se observa en la figura 23, las notas resaltadas fueron movidas una octava ascendente (transposición tonal), además de intercambiar el orden de las notas que se encuentran en la intersección de los compases (permutación).

Por otro lado, se incorporaron arpeggios que destacaban agregaciones en la mano izquierda, añadiendo complejidad y textura a la pieza como se observó en la obra *Waltz for Debby*.

## Figura 24

*Ejemplo de uso del recurso de arpeggios observado para la mano izquierda en la intervención al pasillo “Huri”*

Fragmento de la obra “Waltz for Debby”

Chords: E7/G# Fmaj7/A Eb/G F9 Bbmaj7 A7

Intervención compositiva al pasillo “Huri”

Chords: Abmaj7 Gm7(b5) :7(b9,#11) Ebm7(b5) F7Alt Bbm7

Como se puede observar en la figura 24, se plantea un esquema para la mano izquierda, el cual incorpora el uso de arpeggios ascendentes que destacan las agregaciones de la armonía, alternados con el ritmo de pasillo que se venía trabajando en las secciones anteriores.

Finalmente, se diseñó un ritmo de pasillo en la batería para completar la instrumentación de las intervenciones compositivas en formato de jazz piano trio. En este sentido se plantean 2 esquemas rítmicos y una variación para cada uno de ellos como se muestra en la siguiente figura:

## Figura 25

*Esquemas planteados para la batería*

Esquema a. Variación del esquema a.

Esquema b. Variación del esquema b.

En este sentido, inicialmente se busca una sonoridad simple y cerrada a través del uso del hi hat en el esquema a, el cual será ejecutado en las secciones menos enérgicas de las obras. Por otro lado, en el esquema b se plantea una sonoridad abierta y un poco más elaborada y con algunos rasgos de swing en el ride, especialmente en la variación del esquema b como se puede observar en la figura 25. De esta manera, se hace uso del esquema b en las secciones más enérgicas de las obras, mientras se busca enriquecer ambos esquemas a lo largo de la interpretación con apoyos en notas acentuadas por el piano, mediante el uso de los toms y el crash.

Como se mencionó al principio del presente apartado, el proceso descrito anteriormente obedece a los procedimientos que tuvieron en común las tres intervenciones. A continuación, se describirán los procesos y procedimientos singulares, que tuvieron lugar en cada intervención.

### ***La Gata Golosa***

Se utiliza el recurso de triadas con movimiento diatónico principalmente en los comienzos y finales de las secciones y subsecciones de la obra.

## Figura 26

Uso del recurso de triadas consecutivas con movimiento diatónico en la intervención a la obra “La gata golosa”

Figure 26 consists of four musical excerpts labeled 26 a, 26 b, 26 c, and 26 d, each showing piano accompaniment with triads.

- 26 a.** Shows a sequence of triads: D7Alt, F7Alt, and Cm9. The tempo is marked *rit.* and *a tempo*. Dynamics include *p* and *mp*.
- 26 b.** Shows a sequence of triads: E7maj7, F7(-9), B7maj7, Cm9, and B7(b9, b13). Dynamics include *f* and *mp*. A *Fine* marking is present.
- 26 c.** Shows a sequence of triads: B7maj7. Dynamics include *mf* and *p*.
- 26 d.** Shows a sequence of triads: Em13(♭5), E7(♭9), D7Alt, and F7Alt. Dynamics include *mf*. A *D.S. al Fine* marking is present.

Como se observa en la figura 26, el recurso de triadas consecutivas con movimiento diatónico se utilizó principalmente al comienzo y al final de la parte A (figuras. 25 a. y 25 b.), en la intersección entre las partes B y B' (figura 25 c.) y al final de la sección C conectando con el da capo (figura 25 d.)

Por otro lado, en la sección C, la obra original presenta un cambio de tonalidad que va desde G a Eb. Al final de esta sección la obra regresa súbitamente a tonalidad de G sin realizar cambio de armadura lo cual ocasiona alteraciones en varias notas de la melodía, y por lo cual se esperaba un resultado disonante después de la transformación. Después del proceso de transformación mediante la armonía negativa a esta sección, se apreció que, a pesar de las alteraciones ocasionadas, la melodía y armonía determinadas conservaban un buen nivel de coherencia y sonoridad consonante por lo cual se decide conservar dichas alteraciones.

## Coqueteos

Inicialmente, se decide hacer uso del recurso de triadas consecutivas en el inicio de la obra a pesar de que este no presenta un movimiento diatónico como se muestra a continuación.

**Figura 27**

*Uso del recurso de triadas consecutivas en la intervención de la obra “Coqueteos”*

En este caso, se observó que a pesar de que la melodía no tiene un movimiento diatónico en el primer compás, el uso de este recurso no afecta fuertemente la sonoridad final ni la coherencia con el uso del recurso en las demás obras.

**Figura 28**

*Uso de cromatismos asimétricos en la intervención a la obra “Coqueteos”*

### Versión transformada mediante armonía negativa

28 a.

28 b.

28 c.

### Versión Final (Intervención)

Por otro lado, y debido a que la obra presenta varias frases cromáticas, también se hace uso de la técnica de cromatismos asimétricos con el objetivo de romper el patrón regular que generaban los cromatismos originales, y por ende la monotonía que generaban. Como se observa en la figura 28, los cromatismos presentados en la versión original y transformada mediante armonía negativa presentan cromatismos comunes de manera descendente, mientras los de la versión final presentan una serie cromática de 432-4321, además de una transformación rítmica por expansión (28b. y 28.c) en la cual las corcheas se transformaron a tresillos con el objetivo de aprovechar mejor el recurso de cromatismos asimétricos.

### *Hurí*

En la intervención realizada a la obra Hurí, se decide incluir también la creación de una línea cromática descendente en el bajo, la cual fue observada en la obra "Waltz for Debby", como se muestra a continuación.

### **Figura 29**

*Aplicación de la línea cromática descendente en la rearmonización planteada para la intervención de la obra "Hurí"*

Línea cromática descendente en el bajo observada en la obra "Waltz for Debby"

Línea cromática descendente en el bajo creada para la intervención a la obra "Hurí"

Finalmente, en la figura 29, también se puede observar el uso del recurso de terceras consecutivas en las secciones en que la melodía, determinada en la transformación mediante armonía negativa, se movía de manera diatónica.

### Discusión

En este apartado se describirán los resultados de la comparación entre las obras *My foolish heart* y *Waltz for Debby* analizadas anteriormente con el fin de identificar los elementos distintivos del lenguaje pianístico de Bill Evans. Esta comparación revela similitudes y diferencias significativas en varios aspectos, especialmente en la aplicación de técnicas específicas como se describe a continuación:

Inicialmente, y en lo concerniente a los gestos característicos en voicing para acordes menores en la mano izquierda, se conserva la característica en la construcción de estos voicing mediante intervalos consonantes en ambas obras. Por otro lado, la construcción de voicing para acordes menores se diferencia en la obra *Waltz for debby* por el uso de algunos acordes cuartales y la implementación del acompañamiento en forma de arpeggio ascendente para la mano izquierda.

Lo anterior se puede ver reflejado en las obras a través del uso de voicing con intervalos consonantes en acordes menores como se observa en la siguiente figura donde se muestran algunos ejemplos tomados de las tres intervenciones realizadas:

**Figura 30**

*Ejemplos de uso de voicing con intervalos consonantes en acordes menores en las intervenciones realizadas*

Además de esto, en cuanto a los gestos característicos en Voicing de acordes con función de dominante en la mano izquierda se puede apreciar que, en ambas obras se destaca el uso de voicing para acordes con función de dominante en los que su disposición está compuesta por el tritono (ya sea con su raíz en la 3ra o la 7ma del acorde) y sobreponiendo una nota a una distancia de 4J, 3M o 3m, con lo cual se consigue que la nota superpuesta genere automáticamente una tensión disponible para el acorde. Además, se conserva en las dos obras la tendencia a ejecutar voicing con raíz en la 3ra o 7ma del acorde con algunas excepciones. (Ver figura 10)

A continuación, se muestran algunos ejemplos del uso de este recurso en las intervenciones realizadas:

Figura 31

*Ejemplos de uso de voicing de acordes con función de dominante en la mano izquierda en las intervenciones realizadas*

The figure displays six systems of musical notation, each showing a treble staff and a bass staff. The bass staffs feature yellow highlights on specific chord voicings. The systems are:

- System 1:  $B\flat m9$  and  $E\flat 7(9)$  with *mp* dynamic.
- System 2:  $Gm9$ ,  $C7(9)$ ,  $Dm7$ , and  $G9(13)$ .
- System 3:  $Bm7(5)$ ,  $Gm7(5)$ , and  $C7(\#9, b13)$ .
- System 4:  $E\text{maj}9$  and  $D7\text{Alt}$  with *p dolce* dynamic.
- System 5:  $Gm9$ ,  $Am7(b5, 11)$ , and  $D7(9)$ .
- System 6:  $Em11(5)$ ,  $A\text{alt}$ ,  $Dm9$ ,  $D7(\#9, b13)$ ,  $E\text{maj}7/G$ , and  $G7(13)$  with *mf* and *mp* dynamics.

Finalmente, en lo concerniente a los gestos característicos en el uso de estructuras superiores se observa que, las estructuras superiores generadas a partir de triadas en estado fundamental ya se habían detallado en el análisis de *My foolish heart*, sin embargo, el análisis de *Waltz for Debby* abre el panorama mediante el uso de inversiones en dichas triadas, lo cual permite explorar un mayor número de posibilidades que puedan enriquecer el uso de agregaciones por medio de estas estructuras. (Ver figura 26).

## Conclusiones

Inicialmente, el análisis detallado de los gestos característicos utilizados por Bill Evans en la construcción de acordes "rootless", el uso de estructuras superiores, rango dinámico y registro empleados en las obras "My Foolish Heart" y "Waltz for Debby" permite determinar la selección cuidadosa de tensiones, inversiones, disposición de armónica e intención interpretativa, como hallazgos e insumos académicos suficientes para generar una fusión entre el estilo de Bill Evans y el género tradicional de pasillo Colombiano.

Por otro lado, las herramientas de intervención compositiva escogidas demostraron la viabilidad de su implementación en la fusión del pasillo con el jazz como propuesta que busca preservar la música tradicional y adaptarla a las nuevas músicas colombianas y a las necesidades del contexto globalizado contemporáneo.

Finalmente, se identifica que la fusión del lenguaje pianístico de Bill Evans con 3 pasillos tradicionales y ampliamente reconocidos a nivel nacional es posible mediante el análisis musical y la implementación de herramientas de intervención compositiva.

## Referencias Bibliográficas

AT Jazz Piano Transcription (2021, 1 de junio). Bill Evans "Waltz for Debby"(Take 2) Piano Transcription [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jjFf9was5n8>

Casas Figueroa, M. V. (2010). El piano de la música de salón1. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-19302. HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local, 2(3), 94-124. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3458320760053>

Cordantonopulos, V. (2002) Curso completo de Teoría de la Música.  
<https://es.scribd.com/document/401453178/Libro-Cordantonopulos-Curso-Completo-de-Teoria-Musical-pdf>

Darragh, H. A. (2015) Bill Evans: Harmonic Innovator in Jazz Piano (Doctoral dissertation). University of Houston, Moores School of Music. <https://uh-ir.tdl.org/items/4bc676cf-b853-473e-9ed5-7bea03df1141>

Duque, E. A. (2000-2001). En busca del alma nacional Emilio Murillo Chapul (1880-1942). Ensayos. Historia y Teoría del Arte, (6), 167-182.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=621119>

Enciclopedia Británica. (2024). "Bill Evans". <https://www.britannica.com/biography/Bill-Evans>

Escuela de Música UDLA (2016). Desarrollo Motívico.

[https://issuu.com/escuelademusicaudla/docs/estrella\\_2017-1\\_composicion](https://issuu.com/escuelademusicaudla/docs/estrella_2017-1_composicion)

Gómez Gómez, N. (2015) Invenciones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana (Tesis de maestría). Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Maestría en Estudios Culturales. Bogotá, Colombia. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16770>

Gómez Martín, F. (2013) Transformaciones rítmicas: de binarizaciones y ternarizaciones I.

[https://www.academia.edu/108289952/Transformaciones\\_r%C3%ADtmicas\\_de\\_binarizaciones\\_y\\_ternarizaciones\\_I](https://www.academia.edu/108289952/Transformaciones_r%C3%ADtmicas_de_binarizaciones_y_ternarizaciones_I)

Hernández, M. A. (2014). La nueva música colombiana en Bogotá en la primer década del siglo XXI. A Contratiempo: revista de música en la cultura, (24), 8.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7513707>

Jaramillo, J. (2014). Teoría del jazz. Cámara Colombiana del Libro.

Latham, A. (2017). Diccionario enciclopédico de la música. Traducido por A. Pérez Sáez, C.

Stern Rodríguez, F. Bañuelos Bárcena, Y. A. Bitrán Goren, J. A. Brennan Hanson. Fondo de Cultura Económica. ISBN 6071652464, 9786071652461.

Levy, E., & Levarie, S. (1985) *A Theory of Harmony* (SUNY Series in Cultural Perspectives) 1.

Albany: State University of New York Press.

<https://ia800906.us.archive.org/20/items/ErnstLevySiegmondLevarieATheoryOfHarmony/Ernst%20Levy%2C%20Siegmond%20Levarie%20-%20A%20Theory%20of%20Harmony.pdf>

Luis Daniel Vega, curiosidades discográficas del jazz colombiano.

<https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/jazz-colombiano-curiosidades-discograficas-parte-1>

Montalvo, F. (2020). Desde adentro [Entrevista]. Redacción Entretenimiento.

<https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/francy-montalvo-reinterpreta-el-pasillo-en-piano/>

Philips, E. (2023). Understanding the Meaning Behind The Song: Waltz for Debby by Bill Evans

Trio. <https://oldtimemusic.com/the-meaning-behind-the-song-waltz-for-debby-by-bill-evans-trio/>

PIANIO.blog. (2024, febrero 20). My Foolish Heart - Bill Evans.

<https://www.piano.blog/article-my-foolish-heart-bill-evans/>

Piston, W. (2009). *Armonia*. Madrid, España: Mundimúsica.

Quintero, M. I. (2017, Octubre 17). Conversaciones Señal Clásica: Germán Darío Pérez, 30 años de nueva música colombiana. <https://www.radionacional.co/cultura/conversaciones-senal-clasica-german-dario-perez-30-anos-de-nueva-musica-colombiana>

Ramírez, L. A. (s.f.). Programa de música: Arreglos musicales. Universidad Nacional Abierta y a Distancia.

RHTranscriptions (2021, 22 de enero). Bill Evans - My Foolish Heart - Piano Transcription [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VPimZp7bbm0>

Ruíz, J. L. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. Paideia Surcolombiana, (13), 35–40. <https://doi.org/10.25054/01240307.1064>

Salguero Niño, J. S. (2016). Rasgos y diferencias estilísticas e interpretativas del pasillo colombiano en el piano. Universidad de Cundinamarca, Facultad de Ciencias Sociales Humanidades y Ciencias Políticas, Programa de Música. Zipaquirá. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/367/Rasgos%20y%20diferencias%20estil%C3%ADsticas%20en%20el%20piano%20de%20tres%20pasillos.pdf>

Santamaría, C. (2007). La “Nueva Música Colombiana”: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music. Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL).

<http://www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/CarolinaSantamaria.pdf>.

Valencia, C. (2022, Abril 6). [www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)

**ANEXOS**

Score

# La gata negativa

Diego Escobar

**A**  $\text{♩} = 115$  *p* *rit.* *F7Alt* *a tempo* *Gm9* *C11(b9)* *F9(#5)*

Piano

Acoustic Bass

Drum Set

*p* *mf* *p*

Gm=I V7 bVII7 Im7 V7/bVII7 V7/bIII:maj7

Bm11(b5) Bb9(#5) A7(b9,#5) D9(#11) Gm9 Em7 C7(b9)

Pno.

A.B.

D. S.

*mp*

IIIm7b5/IIIm bII7/IIIm V7/V7 V7 Im7 IIIm7/V bVII7/V

La gata en-negativa

10

Pno. *mp*

A.B. *mp*

D. S.

Dm9      Edim      Fmaj7      D7(#9,11,b13) F#maj7      Gm9

Vm7(P.M)      VIIIdim/bVII      bVIImaj7(P.M)      V7      A.C      Im7  
 Bbmaj7=I      VIIm7

15

Pno. *f* *mp* **Fine** **B**

A.B. *f* *mp*

D. S. *mf* *p*

Ebmaj7      F7(b9)      Bbmaj7      Cm9      B7(b9,b13)      Bbmaj7      Bb7(b9)      Ebmaj7      Dm7(b5) G7(b13)

Bbmaj7=I      IVmaj7      V7      Imaj7      IIm7      bII7      Imaj7      V7/IVmaj7      IVmaj7      IIm7/IIm7      V7/IIm7

21

Pno. Cm9(13) F9(b13) Bbmaj9(13) Bb9(b13) Ebmaj9 D7Alt

A.B.

D. S.

*p* *p dolce*

*mp*

IIm7 V7 Imaj7 V7/IVmaj7 IVmaj7 V7/VIIm7

27

Pno. Gm7 Dbdim7 Cm13 C7(#9) F9 Bbmaj7

A.B.

D. S.

*mf*

*mf*

VIIm7 IIbdim/IIm7 IIm7 V7 Imaj7

La gata en-negativa

32

Pno. *p* *mf* *mp*

A.B. *p* *mf*

D. S. *p* *mp*

Em11(b5) Aalt Dm9 D7(#9,b13) Ebmaj7/G G7(b13)

32

32

IIm7b5/IIIIm V7/IIIIm IIIIm V7/VIIm IVmaj7 V7/IIIm

36

Pno. Cm9 C7(#9) F13 F9 F7(b9) Bbmaj7

A.B. *mp*

D. S. *mp*

IIm7 V7/V7 V7 V7 Imaj7

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La gata en-negativa'. It features three staves: Piano (Pno.), A.B. (likely Alto Saxophone), and D.S. (likely Double Bass). The score is divided into two systems. The first system covers measures 32-35, and the second system covers measures 36-39. The piano part includes complex chord voicings and dynamics ranging from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The A.B. and D.S. parts provide harmonic support with specific rhythmic patterns. Chord progressions are indicated above and below the staves, including Em11(b5), Aalt, Dm9, D7(#9,b13), Ebmaj7/G, G7(b13) in the first system, and Cm9, C7(#9), F13, F9, F7(b9), Bbmaj7 in the second system. The bottom of the second system shows a simplified chord progression: IIm7, V7/V7, V7, V7, Imaj7.

40

Pno.

*mf*

A.B.

D. S.

*p*

V7/IVmaj7      IVmaj7      V7/VIIm      VIIm7

44

Pno.

*p*      *mf*

A.B.

D. S.

*mp*      *p*

bIIIdim/IIIm      IIIm7      V7/V7      V7      Imaj7      bII7/IIIIm

Gbmaj7=I      V7/IIIm

**C**

*mf*

*mf*

*mp*

*p*

*p*

A♭m9    D♭9    G♭maj7    E♭m7    C♭maj7    D♭m9  
 IIIm7    V7    Imaj7    VIIm7    bVIIImaj7/V    Vm7(PM)  
 D♭7alt    A♭m11    D♭7(b9)    G♭maj7  
 V7    IIIm7    *p* V7    Imaj7

La gata en-negativa

Abm9 Db9 Gbmaj7 Ebm7 Bm11

Pno. *mf*

A.B.

D. S. *mp* *p*

IIm7 V7 Imaj7 VIIm D=Imaj7 IVm7(P.M) VIIm7

B7(b9) Em7 Gm9 A9(b13) C7(b9)

Pno. *p*

A.B.

D. S. *p*

V7/IIIm IIIm IVm(P.M) V7 bII7

D.S. al Fine

64

Pno.

64

A.B.

64

D. S.

*mf*

*mp*

Dmaj9    A9(b13)    Em13(b5)    Eb7(b9)    D7Alt    F7Alt

Imaj7    V7

Gm7=Im    V7/V7

IIIm7b5/V7

bII7/V7

V7

bII7

# Coqueteos Negativos

Diego Escobar

$\text{♩} = 120$

*pp* *mp*

Abmaj7 Bbm9 Eb7(b9)

Double Bass

Drum Set

Ab=I Imaj7 IIIm9 V7

5

Bbm7(b5) Gm7(b5) C7(#9,b13) Fm7

*p*

5

D.B.

5

D. S.

IIIm7(b5) P.M V7/VIIm VIIm7

9

C7(#9b13) Fm7 F7(b9) Bbm7(b5) Bbm9

*p* *mf*

9

V7/VIm VIm7 V7/IIIm IIm7(b5) P.M IIm9

D.B.

D. S.

13

Eb7Alt Abmaj7 G dim Abmaj7

*p* *mf* *mf*

13

V7 I maj7 VII dim I maj7

D.B.

D. S.

18

*Abmaj7 Bbm9 Eb7(b9) Bbm7(b5) Gm7(b5)*

*f mf*

D.B.

D. S.

*I maj7 II m9 V7 II m7(b5) II m7(b5)/VI m*

23

*C7(#9,b13) Fm7 C7(#9b13)*

*mp mf*

D.B.

D. S.

*V7/VI m VI m V7/VI m*

F m7 F 7(b9) Bbm7(b5) Bbm9 Eb7Alt A♭maj7

27

D.B.

D. S.

VIm V7/IIIm IIIm7(b5) P.M IIIm V7 I maj7

G dim A♭maj7 A♭maj7 Gm7(b5)

31

D.B.

D. S.

VII dim I maj7 I maj7 IIIm7(b5)/VIm

35

C7(b9,#11) Ebm7(b5) F7Alt Bbm7

*p*

D.B.

D. S.

V7(VIm) IVm7(b5)/IIIm V7/IIIm IIm

39

C7(#9,b13) Fm9 Ebm9 Ab9(b13) Dbm9(add13)

*mf* *p*

D.B.

D. S.

V7/VIIm VIIm IIIm7/IV V7/IV IVm

43 *G*b7(b9) *A*bmaj9 *A*b<sup>m</sup>9 *D*b9 *C*m9 *B*maj9

*mf* *f*

D.B.

D. S.

*b*VII7 P.M    I maj9    IIIm7/VIIb    V7/*b*VII    IIIIm9    bIIMaj7/IIIm

47 *B*bm9 *E*b7(b9) *A*bmaj7 **D.S. al Coda** *A*bmaj7 *A* alt *E*bmaj7/*B*b *C*7(#9)

1. *mf* *f* *mf*

2.

D.B.

D. S.

IIIm7    V7    I maj7    I maj7    Dm=Im    bII maj7    *b*VII7 P.M

51

Dm6 Fm9(#11) Em7 Em7(b5) Ebm7(add11) Ab9(#5) Gm9 Em7(b5,11)

*p* *mf* *p*

D.B.

D. S.

Im6 bIIIIm P.M IIm7 IIm7(b5) IIm/VII V7/VII IVm7 IIm7(b5)  
bII/IV

56

Bb6 A7(#5) Dm7(add11) Gm9 G9

*f* *p*

D.B.

D. S.

bII7/V V7 Im IVm V7

Cm11 F7(13) Bbm9 Eb9 Fmaj9 Gm7 C7

59

59

D.B.

59

D. S.

F = I IIIm/IV V7/IV IVm7 P.M bVII7 I maj7 IIIm7 V7

Fmaj9 Em7(b5) C9 Dm13 Dm13

63

63

D.B.

63

D. S.

I maj7 Dm=Im III maj7 IIIm7(b5) bVII7 Im13 Im13

Score

# Irúh

Diego Escobar

**Lento** *rubato*

F7(b13) Ab9(#11) Gm9 G7(#5)/F C7(#5)/E Cm11/Eb Gm9/D A7(b9,13)/C#

Piano

Double Bass

*espress.- libre (Con escobillas)*

Drum Set

Gm = Im      bVII7      bII7      Im9      V7/IV      V7 P.M      IVm      Im9      V7/V

$\text{♩} = 110$  *a tempo*

Dm9(add13)/C    D9(b13)/C    Gm9      Am7(b5,11)    D7(b9)    Gm9    Fm9    Bb9

Pno.

D.B.

D. S.

Vm9 P.M      V7      Im9      IIIm7(b5)      V7      Im

Bb = I      VIIm 9    IIIm7/IV    V7/IV

10 Ebmaj9 Cm9 F 13(b9) Bbmaj7 Am7(b5) D7(b9) Gm9

Pno. *mp* *p* *mf*

D.B.

D. S.

IV maj9 IIm7 V7 I maj7 IIm7(b5)/VIm V7/Vim VIm9

15 Dm7(b5,11) G7(b9) Cm9 F9 Em7(b5,11)

Pno. *f* *p*

D.B.

D. S.

IIm7(b5)/IIm7 V7/IIm7 IIm7 V7 IIm7(b5)/IIIIm7

19

Pno. *mf*

Am7(b5)/Eb B7(#9,b13) Bbmaj7 Gm9 C7(b9) Dm7 G9(b13)

19

D.B.

19

D. S.

VIIIm7(b5) bII7 Imaj7 VIIm9 bVII7/IIIIm IIIm7/IIIm V7/IIIm

23

Pno. *mp* *f* *mp* *f* *p* *mf* *p* *mf*

Cm9 D7(b9) Gm9 Fm9 Bb7(b9) Cm11 D7(b9,b13)

23

D.B.

23

D. S.

IIIm7

Gm= Im IVm7 V7 Im9 IIIm/bVI V7/bVI IVm V7  
bVII7/IVm

28

Pno. *Gm9* *G7(#9)* *Cm11* *D7(b9,b13)* *A**b**7(b9)* *Gm7*

*mp* *p*

D.B.

D. S.

*Im9* *V7/IVm* *IVm11* *V7* *bII7* *Im*

33

Pno. *Fm9* *E7(b9,b13)* *E**b**maj9* *A**b**13(#11)* *Gm9*

*p* *mf* *f*

D.B.

D. S.

*IIIm7/bVI* *bII7/bVI* *bVI maj9* *bII7* *Im9*

37

Pno.

*mp*

*mf*

D♭maj7 Cm9 F7(♭9) B13(♯9) B♭maj7 G♭7(♭13) D.C. 3.

37

D.B.

37

D. S.

bII maj7/IVm IVm9 V7/III  
 B♭ = I IIIm V7 bII7 Imaj7 bII7/V Imaj7 VIIm