Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música

Third Stream Music: *Reflexión sobre la búsqueda de integración entre la música de concierto y el jazz, desde los campos académico y creativo*

TESINA

que para obtener el título de

Licenciado en Música-Composición

Presenta

Enrique Muñoz Urquiza

Asesor

Mtro. Leonardo Flaviano Coral García

Ciudad de México, 2022

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

(Esta hoja se ha dejado en blanco intencionalmente)

Agradecimientos

Al Maestro Leonardo Coral, por motivar constantemente la búsqueda de claridad a través de la música, durante mis estudios de Composición y Orquestación en la Facultad.

A todos los compañeros de clase que ofrecieron retroalimentación y observaciones a mi trabajo en los cursos de Composición y Orquestación, desde el Propedéutico hasta la Licenciatura.

A la Dirección General de Cooperación e Internacionalización de la UNAM, por la oportunidad de permitirme realizar estudios de intercambio en Arizona State University.

A todos los músicos que han leído, revisado, e interpretado la música que he compuesto a lo largo de estos años.

A Rosino Serrano, por la confianza brindada y la invitación a profundizar en el lenguaje del *jazz*.

A mis abuelos, Rosaura, Guillermo, Lilia Hortensia y Cutberto.

A mis hermanos, mis héroes.

A mis padres, que lo son todo.

A la UNAM

Gracias

Índice

AGRADECIMIENTOS 3

INTRODUCCIÓN 5

1. ANTECEDENTES, CONTEXTO Y ORIGEN DE LA *THIRD STREAM MUSIC* 6

SOBRE GUNTHER SCHULLER 8

2. ANÁLISIS DE PASAJES DE OBRAS PREVIAS A *THIRD STREAM*: *EBONY CONCERTO* DE IGOR STRAVINSKY Y *PRELUDE, FUGUE AND RIFFS* DE LEONARD BERNSTEIN 11

EBONY CONCERTO (1946) DE IGOR STRAVINSKY (1882-1971) 12
ANÁLISIS DE PASAJES DE CADA MOVIMIENTO 13
I. ALLEGRO MODERATO 13
II. ANDANTE 22
III. MODERATO 24
..... 26
PRELUDE, FUGUE AND RIFFS (1949) DE LEONARD BERNSTEIN (1918-1990) 27
ANÁLISIS DE PASAJES DE CADA MOVIMIENTO 28
I. PRELUDE 28
II. FUGUE 30
III. RIFFS 31

3. RECEPCIÓN DEL CONCEPTO DE LA *THIRD STREAM* 34

4. ANÁLISIS DE PASAJES DE PRIMERAS OBRAS *THIRD STREAM*: *ALL SET* DE MILTON BABBITT Y *JOURNEY INTO JAZZ* DE GUNTHER SCHULLER 36

ALL SET (1957) DE MILTON BABBITT (1920-2009) 36
JOURNEY INTO JAZZ (1962) DE GUNTHER SCHULLER (1925-2015) 44

MESA PARA CINCO (2021) DE ENRIQUE MUÑOZ (1994-): INTERACCIÓN DE ELEMENTOS DEL *JAZZ* Y PROCESOS DE COMPOSICIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA CONTEMPORÁNEA DEL SIGLO XX 54

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES 62

REFERENCIAS 66

ÍNDICE DE IMÁGENES 68

ÍNDICE DE TABLAS 71

ANEXO: PARTITURAS DEL *EBONY CONCERTO* (1946), *PRELUDE, FUGUE AND RIFFS* (1955), *ALL SET* (1957), *JOURNEY INTO JAZZ* (1962) Y MESA PARA CINCO (2021) 72

Introducción

En el siguiente proyecto de titulación busco describir algunos puntos de encuentro y de quiebre entre la música de concierto y el *jazz*, analizando obras compuestas entre 1940 y 1962, que fue cuando el cornista y compositor estadounidense Gunther Schuller reflexiona acerca la posiblidad de escribir una música que sea un punto medio entre ambos tipos de música, y su búsqueda se conoció como *Tercera Corriente* o como *Third Stream Music.*

Posteriormente analizo pasajes de obras de Igor Stravinsky, Leonard Bernstein, Milton Babbitt y del propio Gunther Schuller, en donde los compositores exploran la politonalidad, el *blues*, el serialismo y trabajar con dobles ensambles, con el objetivo de alcanzar cierto tipo de integración entre elementos idiomáticos del *jazz* y técnicas de composición desarrolladas a principios del siglo XX.

El concepto de la *Tercera Corriente* tuvo su primera mención en 1957, como consecuencia de las respuestas y de los comentarios que Schuller realizó en múltiples entrevistas y artículos , por lo cual también hago mención de cómo fueron recibidas las obras escritas bajo la premisa de la *Third Stream* por parte del público, de la crítica y de la academia.

Por otra parte, expondré cómo he buscado incorporar elementos del jazz en mi música, en particular dentro de la pieza *Mesa para Cinco*, para ensamble pierrot, explicando los materiales, la instrumentación, armonía y forma involucradas en mi búsqueda particular con esta obra.

Finalmente, cierro el trabajo con una reflexión acerca de la posibilidad de que en el contexto de una universidad pueda existir mayor vinculación, desde lo académico y estudiantil, entre las dos “corrientes” y así enriquecer la formación de futuros músicos con miras a su posible quehacer profesional.

1. Antecedentes, contexto y origen de la *Third Stream Music*

El siglo XX significó, desde el punto de vista de la creación musical, un momento que trajo múltiples cuestionamientos de los compositores en diversos temas, al desarrollarse distintos conceptos y teorías alrededor de la armonía, la forma, la orquestación, y donde los nombres y la obra de Igor Stravinsky (1882-1971), Arnold Schoenberg (1874-1951), Claude Debussy (1862-1918) y Béla Bartók (1881-1945), por ejemplo, desarrollando nuevos modelos, procesos, esquemas armónicos o técnicas de orquestación, enriqueciendo el lenguaje musical hacia el primer cuarto del siglo pasado.

El desarrollo del lenguaje musical en este tiempo se vio influenciado por distintos factores: En el caso de Debussy y de Stravinsky, la expansión de la armonía tonal, incorporando escalas provenientes de otras regiones del mundo, particularmente de origen oriental, la bitonalidad o la politonalidad, el uso de armonía de color, dentro del contexto de la tonalidad, así como la asimilación e incorporación de melodías populares del este de Europa a su obra, como en el caso de Stravinsky y Bartók, estilizando y complejizando dichas melodías; Por otro lado Schoenberg introduce la atonalidad libre y posteriormente técnicas y procesos como el serialismo o el dodecafonismo, con la llamada Segunda Escuela de Viena. Estos compostiroes realizaron también importantes búsquedas respecto al timbre y al sonido en sus orquestaciones.

Instituciones como el Conservatorio de París, la Academia Franz Liszt en Budapest, el Conservatorio de Viena y durante un periodo la Universidad de California en Los Angeles, en donde Debussy, Bartók y Schoenberg trabajaron respectivamente, promovieron nuevos objetos de estudio en el campo de la creación musical.

En Norteamérica, desde su independencia, su expansión territorial hacia el oeste y en el último cuarto del siglo XIX, se generan varios momentos de sincretismo, al haber una constante interacción de migrantes europeos y africanos junto con los *nuevos americanos* nacidos en el “Nuevo Mundo”, que produjeron cambios en el lenguaje, en la gastronomía, en las actividades artísticas y por lo tanto en la música.

Un elemento clave en el desarrollo de la música en esta región fue producto de las comunidades de origen africano, quienes cantaban constantemente en el campo, ya fueran cantos de lo que hoy conocemos como *blues* u otro tipo de versos, conocidos como *spirituals*, que eran cantos de alabanza, los cuales llamaron la atención del compositor Antonin Dvořák (1841-1904), quien en 1892 fuera invitado a dirigir el ya extinto Conservatorio Nacional de Música de América, ubicado en la ciudad de Nueva York. En 1893 la Orquesta Filarmónica de Nueva York le comisiona la composición de una sinfonía para representar el encuentro de la cultura europea y africana en territorio americano, escribiendo su *Sinfonía número 9 en Mi menor "From the New World", Op. 95, B. 178* influenciado por las melodías de los *spirituals.*

Hasta ese momento, todavía no existía un concepto sólido de *jazz*, sino que aquellos guiños al género, por medio del *ragtime (también conocido como Cakewalk)* y del *blues*, con autores como Scott Joplin (1868-1917) o Robert Johnson (1911-1938), comenzaban a tener mayor difusión, tanto en América como en Europa, particularmente en París, donde compositores como Debussy o Stravinsky tuvieron un mayor acercamiento a los ritmos y melodías propios de dichos estilos; mientras tanto, circulaba el término de *nueva música americana*. Con bandas marchantes en Nueva Orleans, dotadas de percusiones y metales, dando espacio dentro de su discurso a la improvisación, es que comienza a adquirir mayor fuerza y utilizarse con mayor regularidad el término *jazz*.

De manera paralela, en el ámbito de la música de concierto, comienzan a asimilarse muchos de los elementos y melodías que el *jazz* ofrecía, y fueron incorporándose en obras de distintos autores, principalmente estadounidenses. Quizá el músico más representativo durante la primera parte del siglo XX, fue el pianista y compositor George Gershwin (1898-1937). Sin embargo, cabe destacar que el *jazz* por mucho tiempo fue considerado una música que se desempeñaba principalmente en las calles, por lo que la institucionalización del jazz o la incorporación de clases, talleres o programas académicos de *jazz*, desde el punto de vista estrictamente musical y vinculado a la academia, se dio hasta 1947, con una producción amplia de grabaciones, conciertos y películas en donde el *jazz* estaba involucradol

Aquí comienzan, de manera esporádica, a impartirse pequeños cursos y talleres de *jazz*, lo que da lugar en ese mismo año a que la Universidad del Norte de Texas (*UNT* por sus siglas en inglés), diseñara el primer programa de educación superior en estudios de *jazz* (Karns, 2016) en el mundo.

Sobre Gunther Schuller

En Nueva York, nace Gunther Schuller (22 de noviembre de 1925-21 de junio de 2015), quien a una temprana edad comenzó a estudiar música, llegando a ser cornista principal de la Orquesta Sinfónica de Cincinatti a los 15 años, y fue 6 años después, en 1949, que tuvo su primer acercamiento real con el jazz, al formar parte de un noneto, dirigido por el trompetista Miles Davis (1926-1991), con quien grabó 4 temas del icónico álbum *Birth of the Cool* (Capitol Records, 1949-50).

Uno de los principales aporte a la música de Schuller, en sus facetas como compositor, historiador de la música, musicólogo y educador, comenzó con un artículo publicado en la revista *Sunday Review of Literature*, en enero de 1957, estableciendo una búsqueda de integración entre la música clásica y el jazz, diciendo que: "Utilizar en el *jazz*…formas clásicas (barrocas y clásicas) (se) puede, en el mejor de los casos, producir sólo resultados específicos y limitados, pero no pueden abrir el camino a un nuevo orden musical" (Schuller, 1957).

En un principio, Schuller consideraba poco viable integrar la música clásica y el *jazz* si sólo se trabajaran materiales idiomáticos del *jazz* enmarcados en formas tradicionales de la música académica. Meses más tarde, establece una distinción entre dos "corrientes" en la música, una Primera corriente, que comprende la música académica, sinfónica y de concierto y la Segunda corriente, en donde todo aquello relacionado al *jazz*---desde el *ragtime* hasta el *bebop*---se encuentra ahí, para posteriormente acuñar el término "*Third Stream Music*", que puede traducirse como música de la tercera corriente o tercera vertiente, que fue mencionado por primera vez en el verano de 1957 en la Universidad Brandeis, y se refería a la búsqueda de un acercamiento entre el particular lenguaje del *jazz* con las técnicas de composición modernas (Gallegos, 2015, p. 169). Dos años después, en la revista *Musical America*,

Schuller propone una primera definición formal del concepto, como "*…la espontaneidad improvisatoria y vitalidad rítmica del jazz con procesos de composición y técnicas adquiridas en la música de Occidente durante 700 años de desarrollo musical"* (Schuller, 1986, p. 115).

En principio la definición llegaba a causar controversia al tratar de definir, por así decirlo, "qué tanto *jazz*" y "qué tanto de clásico" debe contener una pieza para considerarse *Third Stream*, sin embargo, podría considerarse que *Third Stream* es aquella música que aunque presente más elementos jazzísticos o propios de la música "clásica", mantuviera un punto medio entre ambos aspectos (Pinson, 2002, p. 10).

A raíz de su propuesta, comenzaron a desprenderse dudas y a generarse opiniones divididas, por parte de la crítica, el público y la comunidad musical, sobre qué podría significar exactamente la música de la tercera corriente, a lo que en 1961, después de las primeras publicaciones y críticas realizadas, así como de las primeras obras de esta corriente compuestas y estrenadas, Schuller establece algunos criterios sobre lo que no debiera ser considerado *Third Stream Music*:

- No es *jazz* con cuerdas
- No es *jazz* interpretado en instrumentos "clásicos"
- No es música clásica interpretada por músicos de *jazz*
- No es insertar un trozo de Ravel o Schoenberg en progresiones armónicas de *be-bop*, ni viceversa
- No es *jazz* interpretado en forma de fuga
- No es una fuga interpretada por músicos de *jazz*
- No está diseñada para estar enteramente vinculada al *jazz* o a la música clásica, es sólo otra opción entre las tantas que hay para los músicos creativos de hoy (Schuller, 1986, p. 120).

Por tanto, se logra inferir que, por definición, tampoco existiría algo que se defina como *Third Stream Jazz*, puesto que se contradice el principio de integración de ambas corrientes.

Siguieron realizándose grabaciones y más presentaciones en vivo de música de la *Third Stream,* con autores como el propio Schuller, Milton Babbitt (1920-2009) o el contrabajista de *jazz* Charles Mingus (1922-1979), y también llegó a formar parte de los conciertos didácticos televisados en los programas de Leonard Bernstein (1918-1990), hasta que en 1967, diez años después de la primera mención del término, Schuller ocupara el cargo de Presidente del Conservatorio de Nueva Inglaterra (*NEC* por sus siglas en inglés). Fue tal la influencia que ejerció en el Conservatorio, que con el fin de explorar más sus ideas de la tercera corriente, logra la apertura de un primer programa equivalente a licenciatura, especializado en *jazz* dentro del *NEC*, y en 1973, abre el departamento de *Third Stream* en el Conservatorio, el cual fue coordinado en un principio por el compositor estadounidense Ran Blake (NECA, Sin Fecha).

Desde mediados de los años sesenta, al día de hoy, en distintas regiones del mundo, por ejemplo en España (Pruñosa, 2017), se ha evaluado la posibilidad de incorporar las ideas de la *Third Stream Music* como una propuesta didáctica que contribuya a un mejor desarrollo musical de los estudiantes y que responda, desde las universidades y conservatorios, a las necesidades y tendencias actuales que el campo de la música ofrece dentro del quehacer profesional; asimismo invitan a un pensamiento creativo tendiente a integrar de forma ecléctica, buscando tanto puntos de encuentro como de quiebre que puedan hallarse entre las escuelas de música clásica (conservatorios, escuelas superiores, universidades) y las escuelas o programas de estudio en *jazz* en instituciones similares.

A continuación, se realizará un recorrido histórico a partir del análisis de pasajes de dos obras compuestas antes del surgimiento de la *Third Stream*, comentarios sobre la recepción del término en los primeros años, el análisis de pasajes de dos obras compuestas en los primeros años de desarrollo del concepto, y finalmente se hablará sobre cómo incorporo personalmente, algunas de las variables propuestas por Schuller en una pieza original mía, incluyendo mis reflexiones y conclusiones al respecto.

2. Análisis de pasajes de obras previas a *Third Stream*: *Ebony Concerto* de Igor Stravinsky y *Prelude, Fugue and Riffs* de Leonard Bernstein

Un momento clave en la búsqueda de vincular el *jazz* con la música de concierto, previo al concepto de *Third Stream* se da entre las décadas de 1930 y 1940. Entre los ensambles más populares durante este periodo en el contexto del *jazz* estaban las *Big Bands*, grandes ensambles con secciones de metales, saxofones y percusión, principalmente.

Entre estos ensambles estaba la *Big Band* de Woody Herman (1913-1987). , "…conocida entonces como *Herman's Herd*(…)" (Britannica, 2021), El ensamble comisionó obras que estuvieran inspiradas en el *jazz* a distintos compositores, entre ellos a Igor Stravinsky, quien compone el *Ebony Concerto* (1945), estrenado en Carnegie Hall en enero de 1946 y tres años después a Leonard Bernstein, quien escribió la obra *Prelude, Fugue and Riffs* (1949).

Debido a la temporal disolución de la banda de Herman en ese mismo año, la obra de Bernstein fue estrenada hasta el 16 de octubre de 1955 con Benny Goodman (1909-1986) en el clarinete, dentro del programa de televisión *The World of Jazz,* en un capítulo titulado *"What is Jazz?".*

Ebony Concerto (1946) de Igor Stravinsky (1882-1971)

Es una pieza para clarinete solo y ensamble de jazz en 3 movimientos. La dotación instrumental y las características de cada movimiento son las siguientes:

- 1 Clarinete solo en Si bemol
- 2 Saxofones Alto
- 2 Saxofones Tenor
- 1 Saxofón Barítono
- 1 Clarinete bajo en Si bemol
- 1 Corno en Fa (agregado por Stravinsky a la dotación original de la banda)
- 5 Trompetas en Si bemol
- 3 Trombones
- 1 Piano
- 1 Arpa (agregado por Stravisnky a la dotación original de la banda)
- 1 Guitarra
- 1 Contrabajo
- 1 *set* de batería (con los tom-toms escritos en 1 pentagrama, y los platillos y demás tambores en otro pentagrama)

Movimiento	**I. Allegro moderato**	**II. Andante**	**III. Moderato**
Extensión (compases)	cc. 1-104	cc.105-130	cc. 131-273
Forma	Forma Sonata (Primer tema en Si bemol mayor y Segundo tema en Mi bemol mayor)	A-B-A	Tema y Variaciones con Coda
Elemento(s) característico(s)	Ritmos que evocan al *ragtime*	Un color armónico que evoca al *blues*	Contraste rítmico, uso de *glissandi* y *lip slurs*, hay más densidad instrumental.

Tabla 1: Generalidades sobre cada movimiento del *Ebony Concerto* (1946)

Análisis de Pasajes de cada movimiento

I. Allegro Moderato

En este primer movimiento, escrito en forma sonata, aparece el primer tema en la tonalidad de Si bemol Mayor, y el segundo tema en la tonalidad de Mi bemol Mayor. Ambos están unidos por un puente que trabaja, armónicamente hablando, con escalas octatónicas.

Con respecto al primer tema, la mayor parte del material surge del motivo presentado en el compás 1, en donde cada una de las trompetas está tocando el mismo ritmo, de manera homofónica y casi siempre en movimiento paralelo.

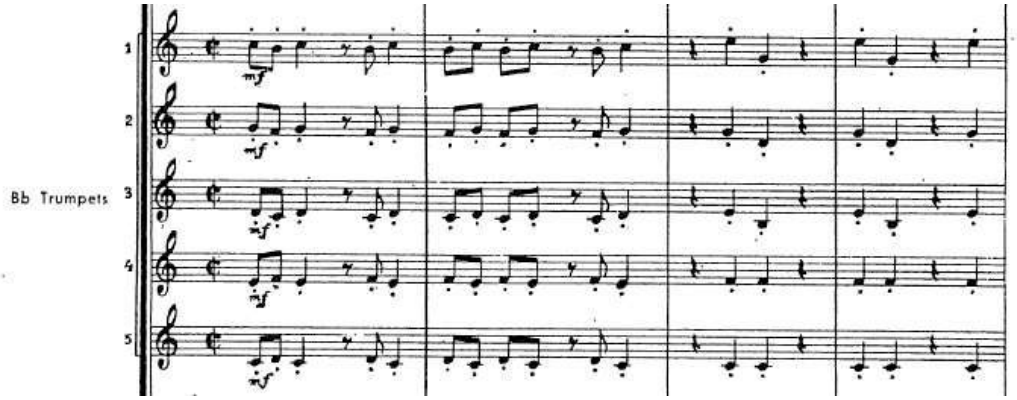


Imagen 1: Pasaje de la Primera parte del Tema 1, interpretado por las trompetas *(cc. 1-4)*

En términos de orquestación, esta textura homofónica con las voces en paralelo reforzando una determinada melodía, es utilizada regularmente para la escritura de *big band*, y que en la composición y arreglo de *jazz* se conoce como *Soli.* Esta textura será una constante a lo largo de las obras de Bernstein y Stravinsky comentadas en este capítulo.

Estos pasajes en *Soli* suelen escribirse por sección de instrumentos o por “bloques”. En el caso de *Ebony Concerto*, esta textura está presente ya sea con las 5 trompetas o con los 5 saxofones. No llegan a tocar simultáneamente ambas secciones un mismo material, ya que la pieza perdería balance y habría poca claridad en los materiales que

tienen funciones de acompañamiento, tales como los que tocan la sección rítmica (contrabajo, percusión y guitarra y piano), al igual que el material de los trombones, el corno y el arpa.

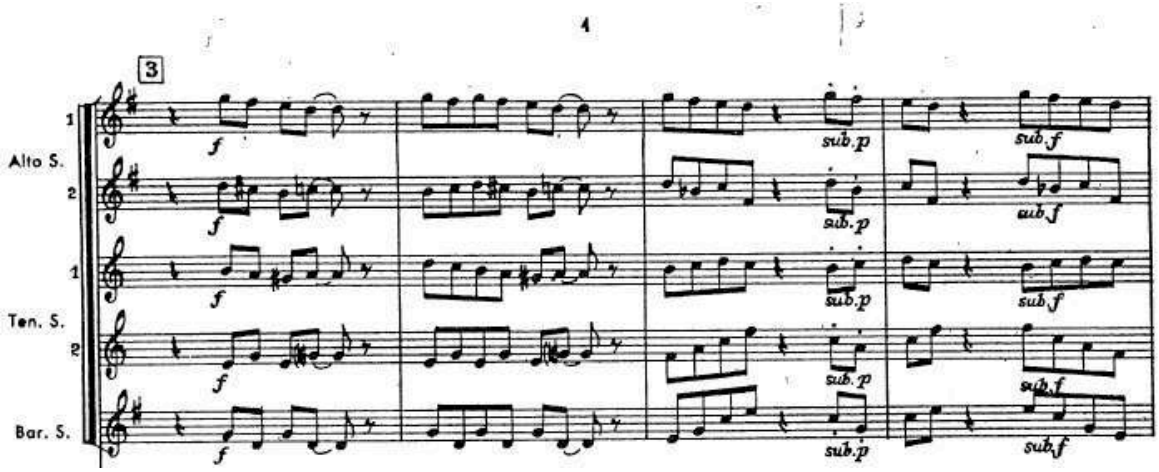


Imagen 2: Pasaje de la Segunda parte del Tema 1*,* interpretado por los saxofones *(cc. 14-17)*

En el puente (cc. 18-43), se superponen distintos tipos de escalas, además de que aparecen por primera vez las percusiones, estableciendo un juego rítmico entre el arpa y los tom-toms.

El arpa toca arpegios ascendentes y descendentes sobre una escala octatónica semitono-tono, además de que juega con el color de un acorde de Si bemol Mayor/menor con algunas notas añadidas, propias de la escala utilizada:

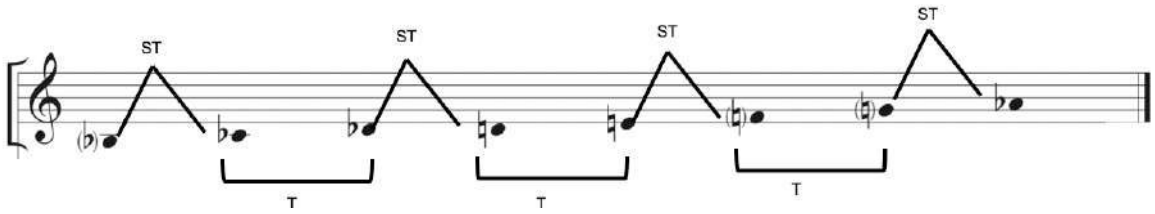


Imagen 3: Escala octatónica (simétrica disminuida Half-Whole) tocada por el arpa en el Puente

En el arpa hay indicaciones en cifrado anglosajón sobre en qué arpegios deberá tocarse un Re Natural (D ♮) y en qué otro arpegio deberá tocarse un Re bemol (D♭), facilitando de alguna manera la lectura al intérprete, y brindando claridad sobre la cualidad del acorde que está arpegiando.

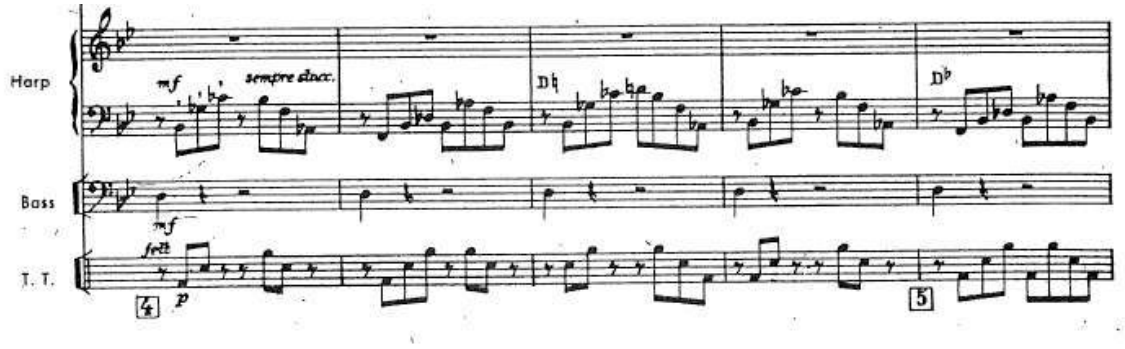


Imagen 4: Inicio del puente, arpegios de escala octatónica en el arpa (cc.18-22)

En el compás 26, aparece por primera vez el piano, tocando un material a partir de una escala pentáfona sobre Do:

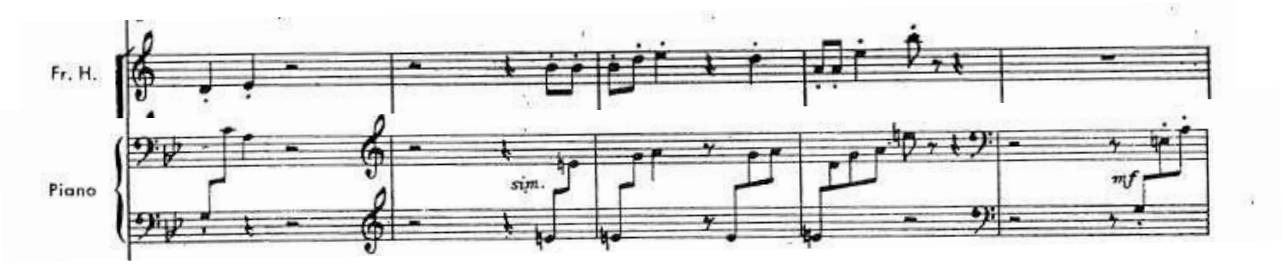


Imagen 5: Materiales del piano y del Corno, escala pentáfona mayor (cc. 28-32)

Para completar la superposición armónica de la primera parte del puente, los Saxofones Altos trabajan sobre una escala de La menor melódica (ascendente), mientras que los Saxofones Tenores, apoyados en algunas notas por trombones y trompetas, trabajan sobre una escala que puede entenderse como una escala de La menor natural con la 3ª Mayor añadida, dándole nuevamente un color *blue* a la música.

Los saxofones, las trompetas y los trombones acompañan al piano y al corno tocando principalmente negras en *staccatto*, produciendo intervalos de 2ª menor y 3ª menor.

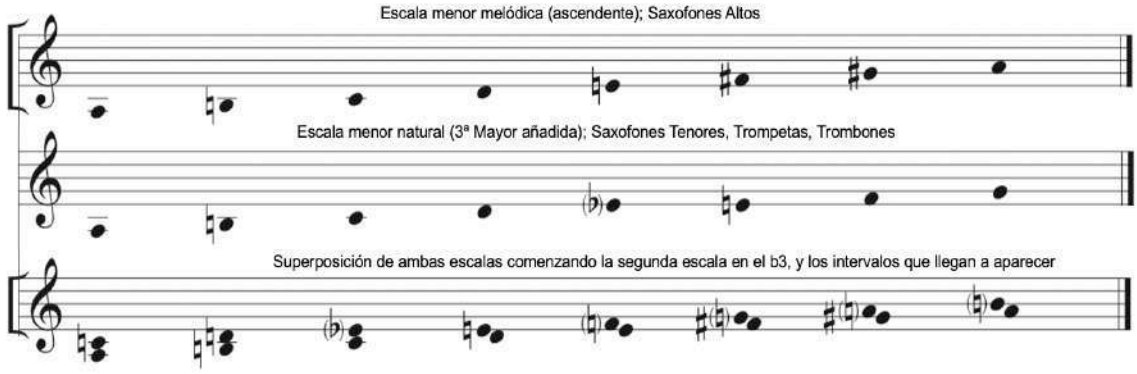


Imagen 6: Escalas que tocan saxofones altos, saxofones tenores, trompetas y trombones durnte la primera parte del puente (cc. 22-34)

El segundo tema es interpretado por el clarinete solista, en la tonalidad de Mi bemol Mayor, con gran parte del ensamble acompañando armónicamente, confirmando la tonalidad, además de que hay un contrapunto que realiza el Trombón 1, notas largas en el clarinete bajo hacia el final de la presentación del tema, y concluye con una nota pedal en el clarinete bajo sobre Mi♮, así como un acorde de Mi Mayor tocado por la guitarra y el arpa, para llegar a la sección conclusiva de la exposición volviendo a presentar la cabeza del tema 1.

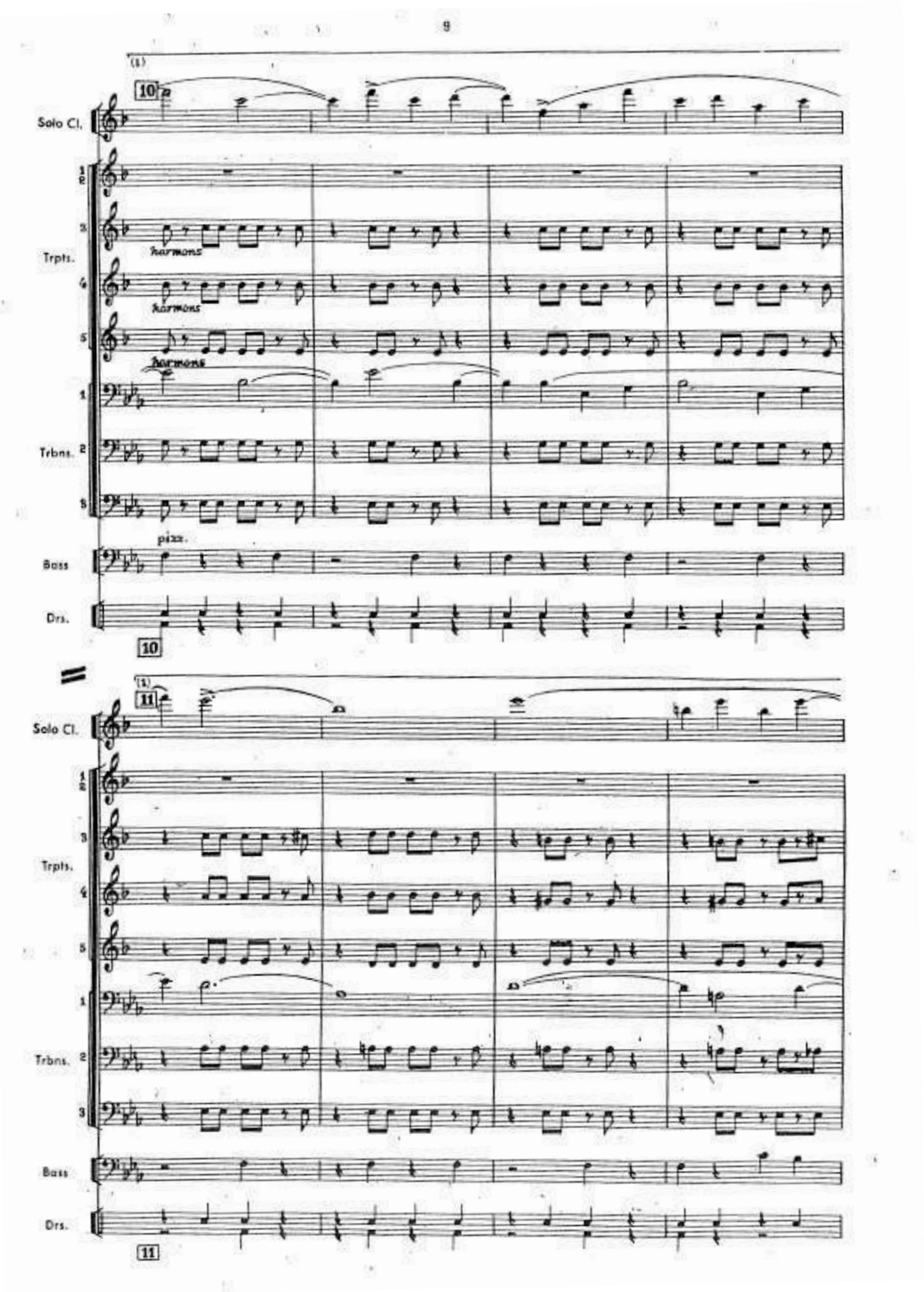


Imagen 7: Primera parte del segundo tema, contrapunto del trombón 1 con el clarinete solo y acompañamiento del resto del ensamble (cc.44-51)

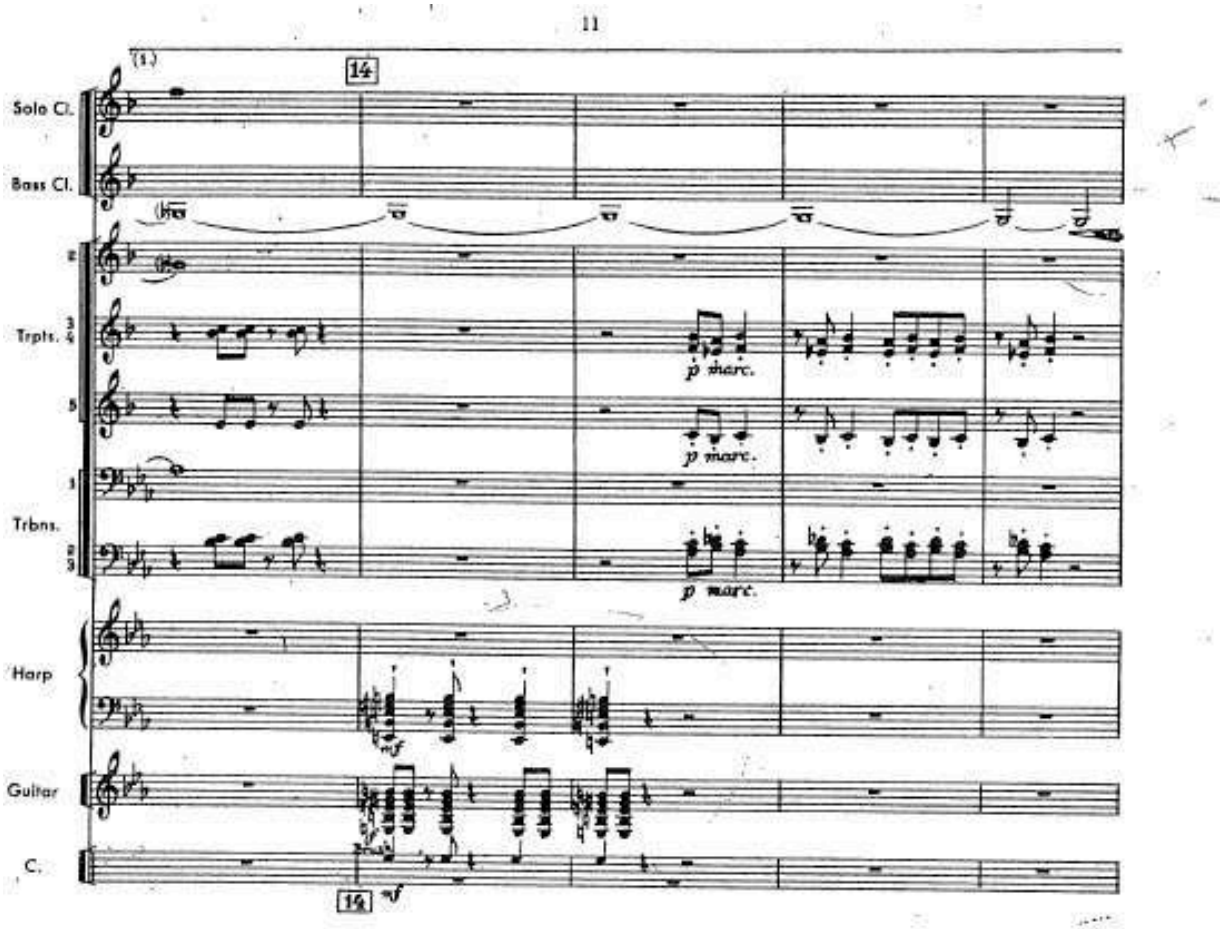


Imagen 8: Sección conclusiva de la exposición. Nota pedal en el clarinete bajo, acorde de Mi Mayor en arpa y guitarra, y cabeza del tema 1 para cerrar la sección (cc.60-64)

La sección de desarrollo en este primer movimiento es muy breve, pero efectiva, así como modulante, y puede dividirse en tres momentos dicha sección: Un primer momento (cc. 65-68), con el clarinete realizando un arpegio ascendente y varios saltos sobre La bemol, acompañado por los saxofones y la guitarra, principalmente. Posteriormente hay un segundo momento (cc. 69-71) retomando la primera parte del material del tema 1 en los metales, comenzando en Fa Mayor y ascendiendo cromáticamente en los siguientes 2 compases; y finalmente llega a un tercer momento (cc. 72-77), una nueva nota pedal en el clarinete bajo, mientras el clarinete solista toca distintos arpegios en Re Mayor, Sol Mayor y Re menor, todos ellos con notas agregadas, como la 7ª Mayor, por ejemplo, y así llegar a la Reexposición del primer movimiento.

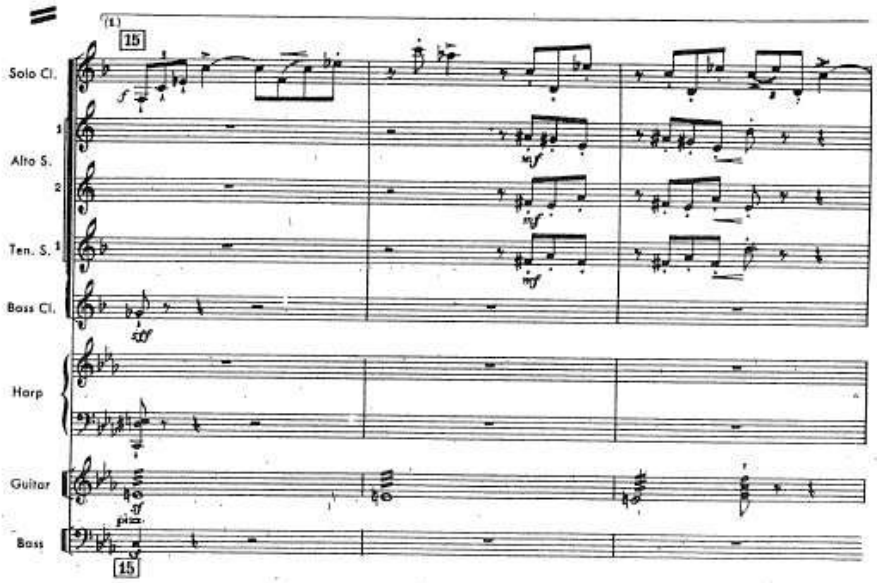


Imagen 9: Primer momento del desarrollo (cc.65-68)

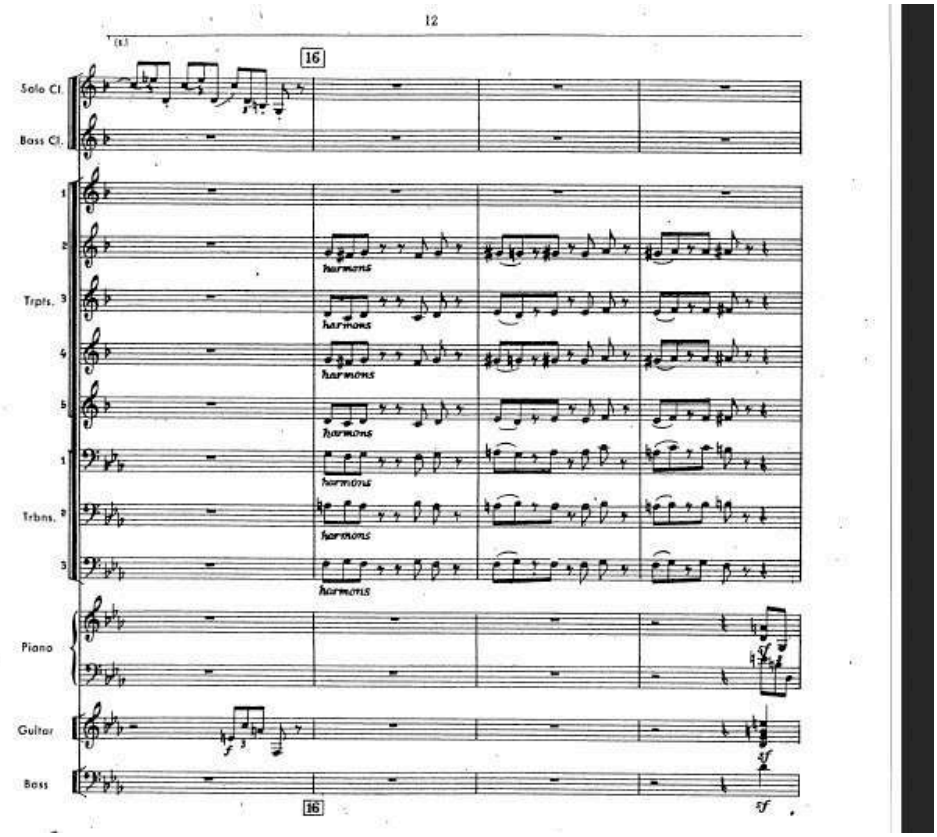


Imagen 10: Segundo momento del desarrollo (cc. 69-71)

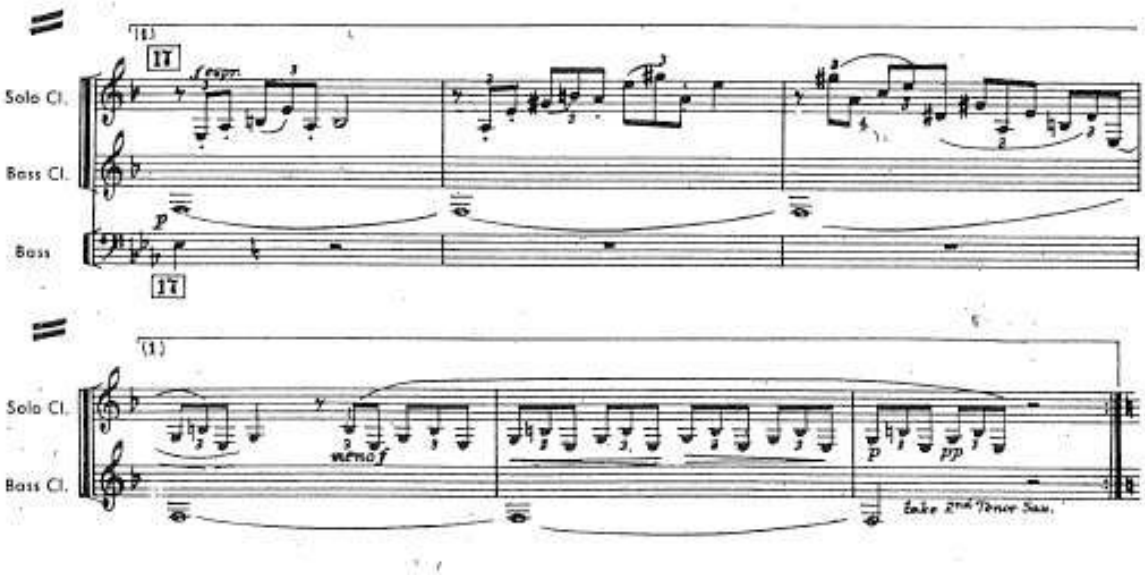


Imagen 11: Tercer momento del desarrollo
(cc. 72-77)

En la reexposición, el primer tema y puente tienen muy pocas variantes, solo se modifican notas en algunos de los acordes que tocan las trompetas , el arpa y el piano. El material armónico es el mismo, aunque es utilizado de distinta manera instrumentalmente.

En el segundo tema hay cambios significativos, ya que la melodía principal, ahora en Si bemol Mayor, la toca la Trompeta 1, y el contrapunto lo tiene con el Saxofón Barítono.

En la sección conclusiva del movimiento, se confirma la tonalidad de Mi bemol Mayor, y participan, la guitarra, el arpa, las maderas y las trompetas con sordina *plunger*, tocando el motivo del primer tema.

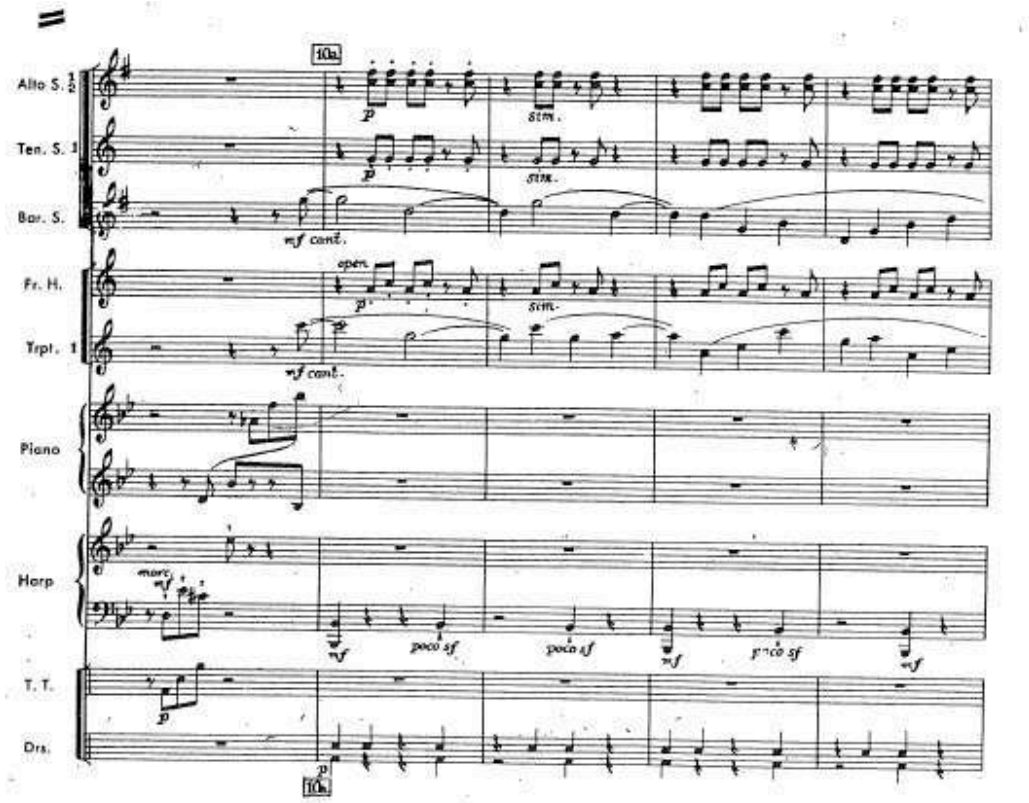


Imagen 12: Primera parte del segundo Tema en la Reexposición, melodía en la trompeta 1(cc. 83-87)

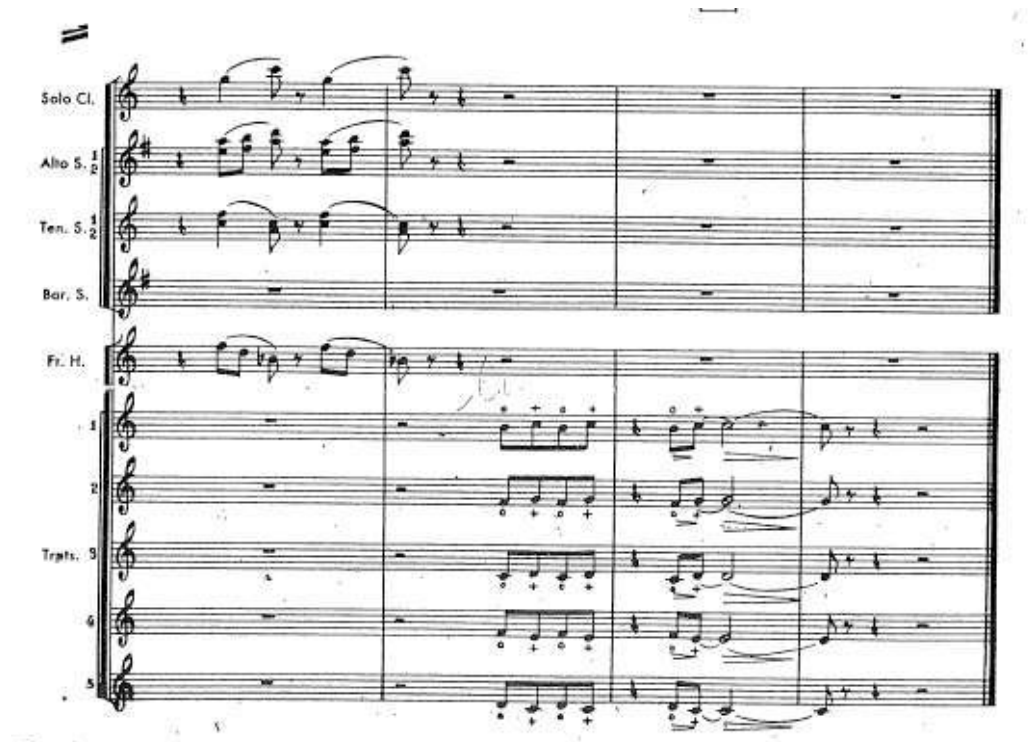


Imagen 13: Sección Conclusiva del movimiento (cc. 101-104)

II. Andante

El segundo movimiento está escrito en forma A-B-A, y es un movmiento más lento, en el que se evoca con mayor presencia un color *blue*, jugando con la ambigüedad Mayor/menor sobre Fa y superponiendo una escala octatónica Tono-Semitono a partir de Fa.

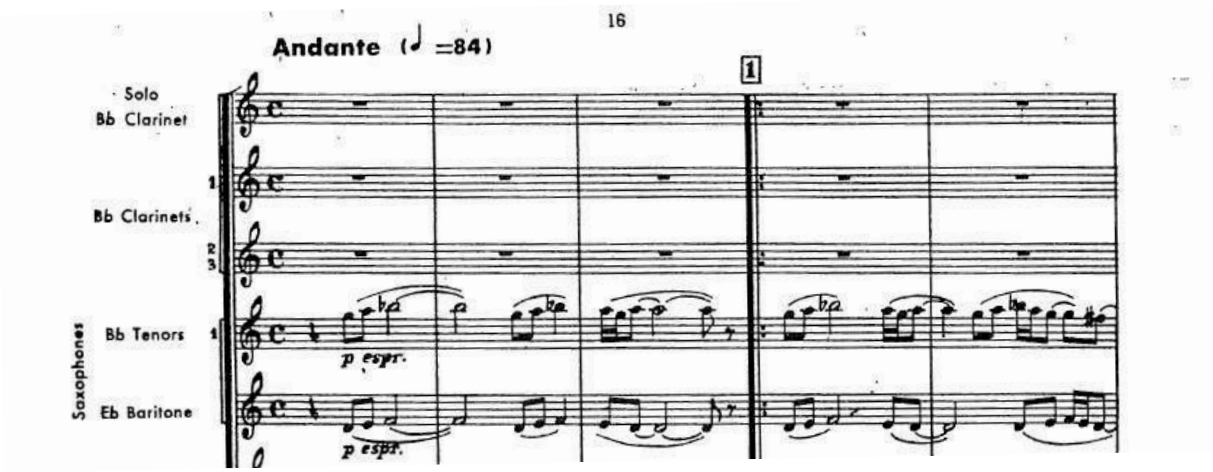


Imagen 14: Parte A del segundo movimiento, melodía en saxofones (cc. 105-109)

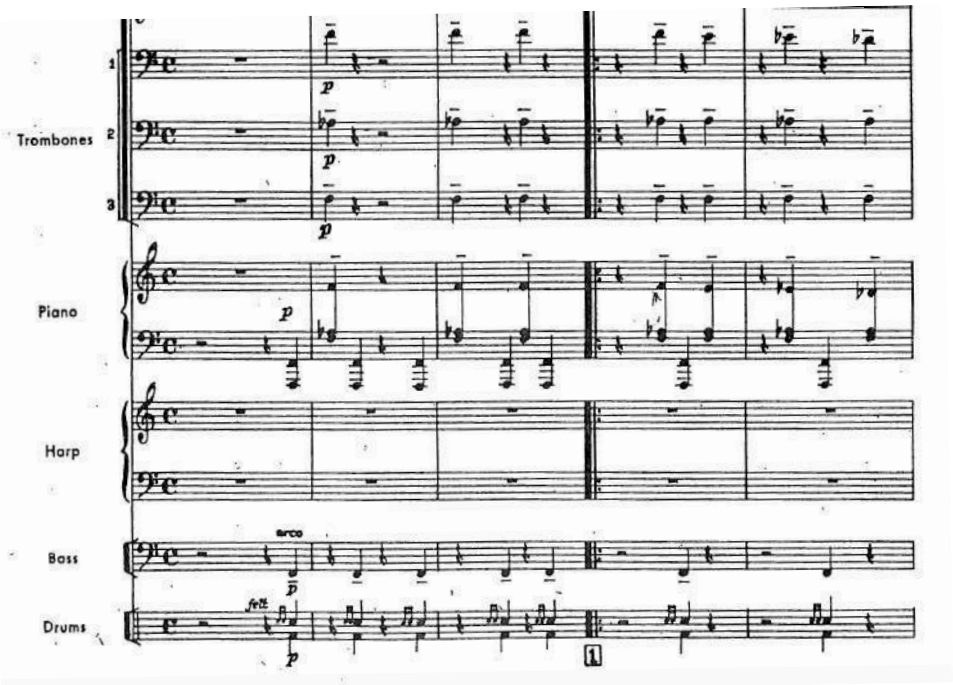


Imagen 15: Parte A del segundo movimiento, Acompañamiento (cc. 105-109)

Las trompetas con sordina *harmon* realizan una segunda presentación con varantes del material inicial sobre la escala octatónica *Whole-Half* mencionada previamente, en *pianissimo*, y más adelante aparece un material con más movimiento en el saxofón tenor y en el saxofón barítono, en donde es evidente el juego con la ambigüedad Mayor/menor, manteniendo a la percusión, bajo, piano y trombones realizando el mismo acompañamiento.

Es un movimiento con un carácter que sugiere pesadez, a pesar de que la instrumentación no es tan densa.

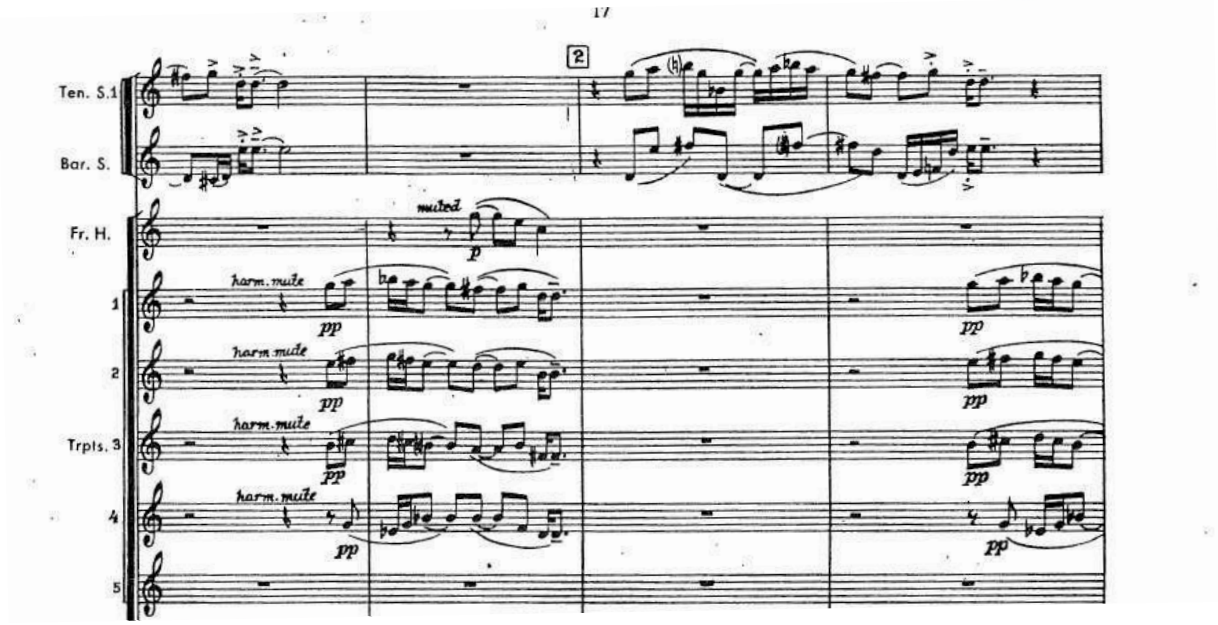


Imagen 16: Parte A del segundo movimiento, trompetas en escala octatónica con sordina, saxofones tocando sobre Fa mayor/menor
(cc. 1110-113)

Este asunto de jugar con la 3ª menor y 3ª Mayor dentro de una tonalidad no era algo nuevo dentro de la obra de Stravinsky, y no había una intención de sonar *jazzy* como tal, *y* en este caso simplemente lo incorpora a distintos momentos de la pieza y llega a percibirse como una decisión de estilo, más que una cuestión de exploración armónica.

El último acorde de este movimiento puede entenderse, en armonía de jazz, como un acorde Fa mayor con 9ª, 11ª y 13ª agregadas, sin embargo , es muy probable que Stravinsky haya pensado únicamente en un acorde de Fa Mayor con notas añadidas, con el fin de obtener ese color armónico.

III. Moderato

El tercer movimiento del *Ebony Concerto* consiste en un tema y variaciones, con 1 presentación del tema y 3 variaciones---en donde la segunda variación el tema tiene pocos cambios---y cierra con una coda con el ensamble completo a un acorde de Re Mayor con séptima menor.

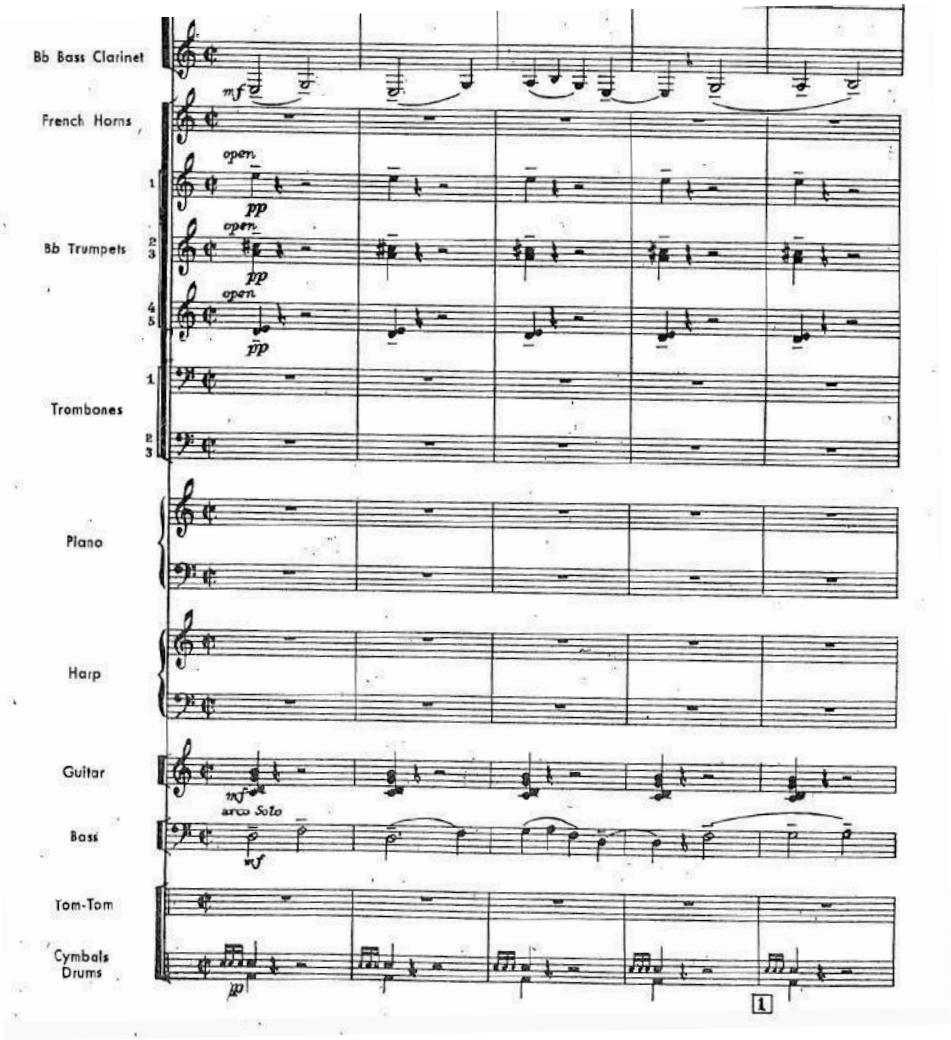


Imagen 17: Tema del primer movimiento, en el clarinete bajo y el contrabajo con arco (cc.131-135)

Las variaciones 1 y 3 son variaciones de tipo ornamental, y presentan cambios de tempo, tocándose más rápido. La variación 2 tiene mucho movimiento rítmico en *staccatto* en los clarinetes, contrastado con figuras en *legato* de los trombones, sugiriendo procesos de imitación rítmica, así como el uso de glissandi a intervalos de

3ª o de 6ª por parte de los trombones o los *lip slurs* de la trompeta 1. Los *glissandi* y los *lip slurs* son los elementos que considero el atributo más cercano al *jazz*, sobre todo al de la década de 1920 (Bruce, 2018, min. 1:47-02:16). La variación 3 es en un tempo más moderado, casi a manera de marcha, y emplea procesos similares a los de la variación 1.

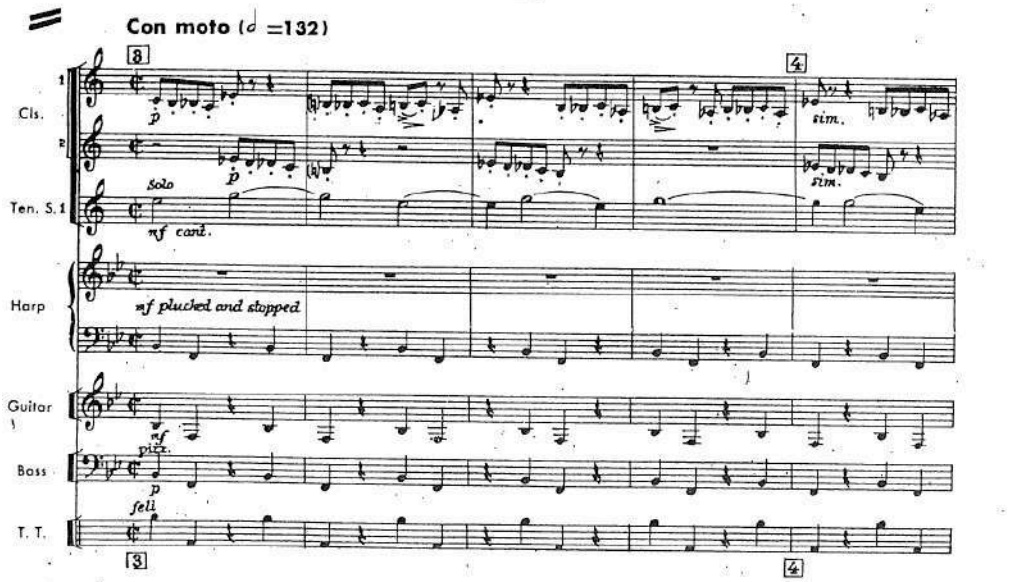


Imagen 18: Variación 1, melodía principal en saxofón tenor (cc. 142-146)

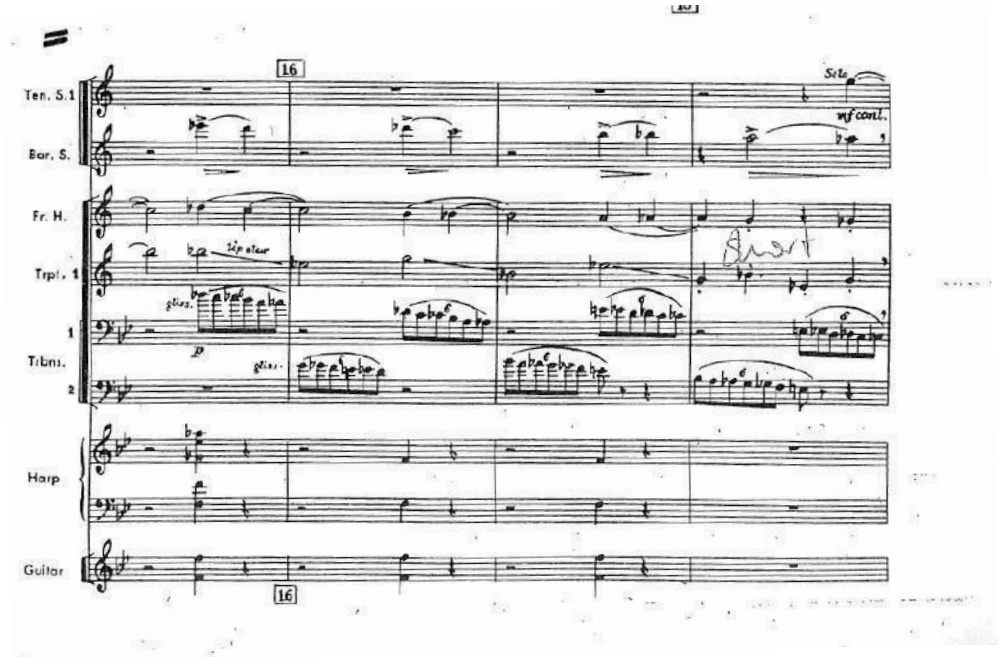


Imagen 19: *Glissandi* de los trombones y *lip slurs* de la trompeta (cc.172-175)

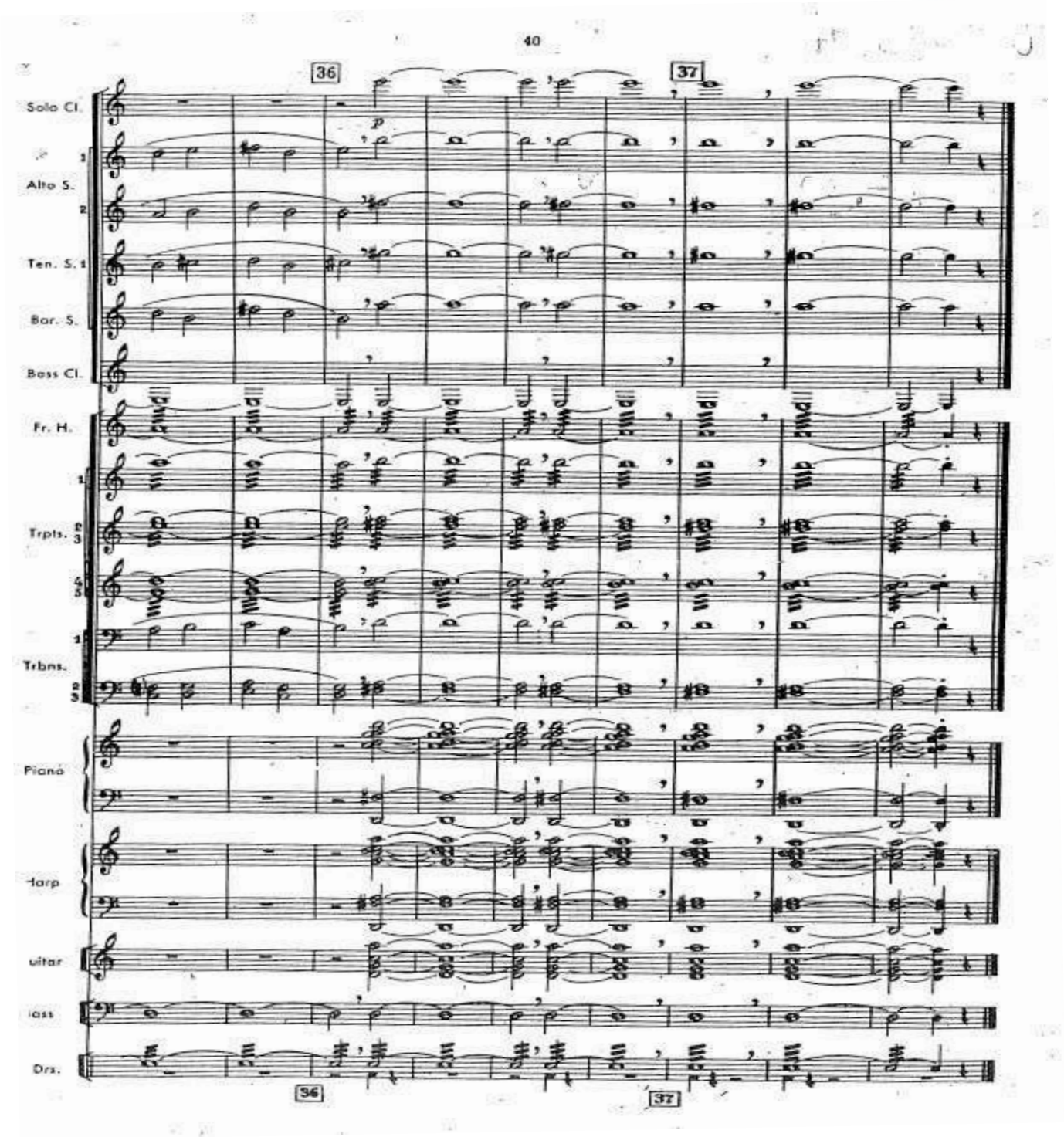


Imagen 20: *Tutti* en la Coda (cc.265-273)

Prelude, Fugue and Riffs (1949) de Leonard Bernstein (1918-1990)

Es una pieza para clarinete solo y ensamble de *jazz*, con la siguiente dotación instrumental:

- 1 clarinete solo en Si bemol
- 2 Saxofón Alto (Saxofón Alto I alterna con clarinete en Si bemol)
- 2 Saxofones Tenor
- 1 Saxofón Barítono
- 5 trompetas en Si bemol
- 3 Trombones
- 1 Trombón bajo (en ocasiones se indica como Trombón 4)
- 1 Piano
- 2 Percusionistas
    - Percusión 1: 4 *Tom-toms*, *hi-hat*, tarola, bombo, 1 platillo suspendido
    - Percusión 2: Xilófono, Vibráfono, *Wood blocks*, 2 timbales (en Re bemol y Fa), y
    - 1 Contrabajo solo

Los tres movimientos se tocan de manera continua y tienen las siguientes características:

Sección	***I. Prelude***	***II. Fugue***	***III. Riffs***
Extensión (compases)	cc. 1-104	cc.105-130	cc. 131-273
Forma	Preludio	Fuga (a la manera de)	Binaria
Elemento(s) característico(s)	Escrito solo para los metales	Escrito solo para los saxofones	Escrito para todo el ensamble

Tabla 2: Generalidades sobre cada movimiento de *Prelude, Fugue and Riffs* (1949)

Análisis de Pasajes de cada movimiento

I. Prelude

Es un movimiento en una forma monotemática, y es de tipo *antecedente-consecuente*, que está escrito principalmente para los metales (trompetas y trombones), sin embargo llegan a intervenir en algunos pasajes tanto el contrabajo como los percusionistas.

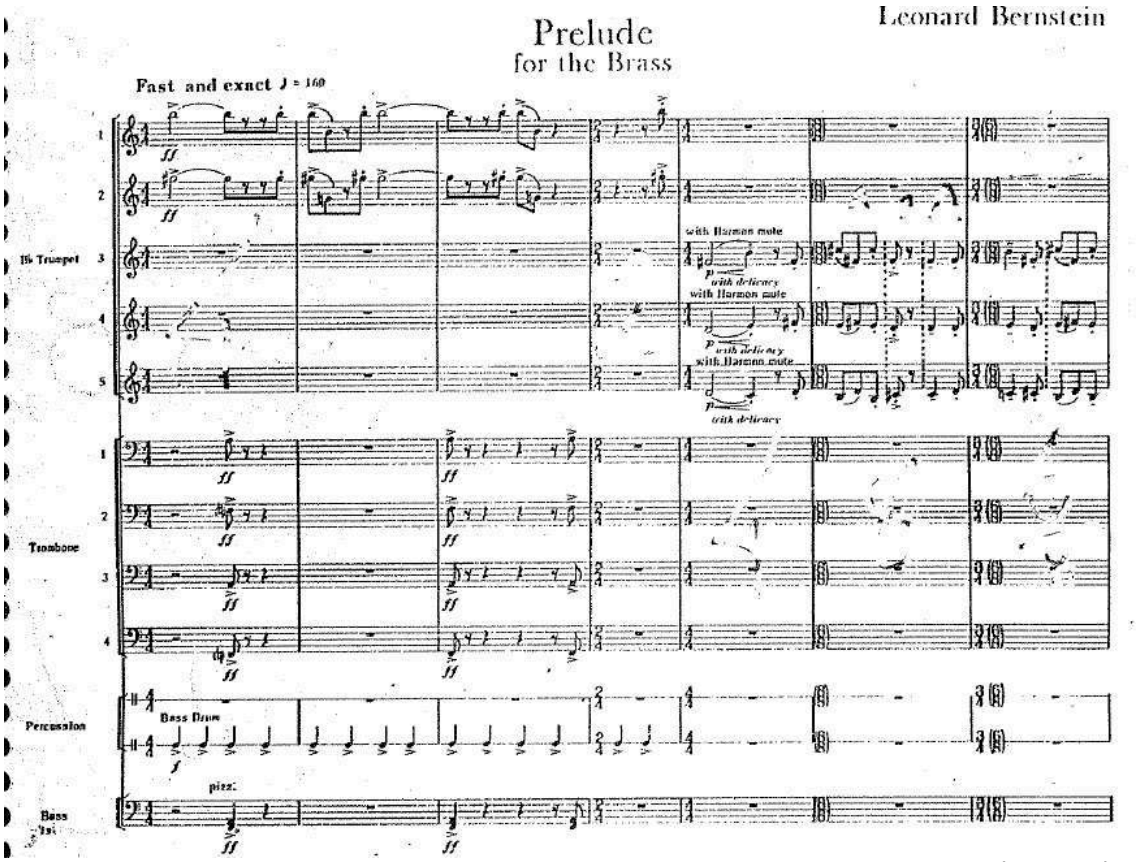


Imagen 21: Antecedente del *Prelude* en el primer movimiento (cc. 1-7)

Rítmica y melódicamente escribe los metales en *soli* y hay poca intervención de la sección rítmica en esta sección. Hay cambios de compases y uso de compases irregulares a lo largo del antecedente.

Por otro lado, en el consecuente aparece un material más cercano al *blues*, escribiendo tresillos a manera de *swing* con un *tempo* más lento que al principio; la batería toca un ritmo de *slow rock* y Bernstein escribe que lo toque *ad lib.*, sin una rítmica específica, solamente escribe una indicación de estilo.

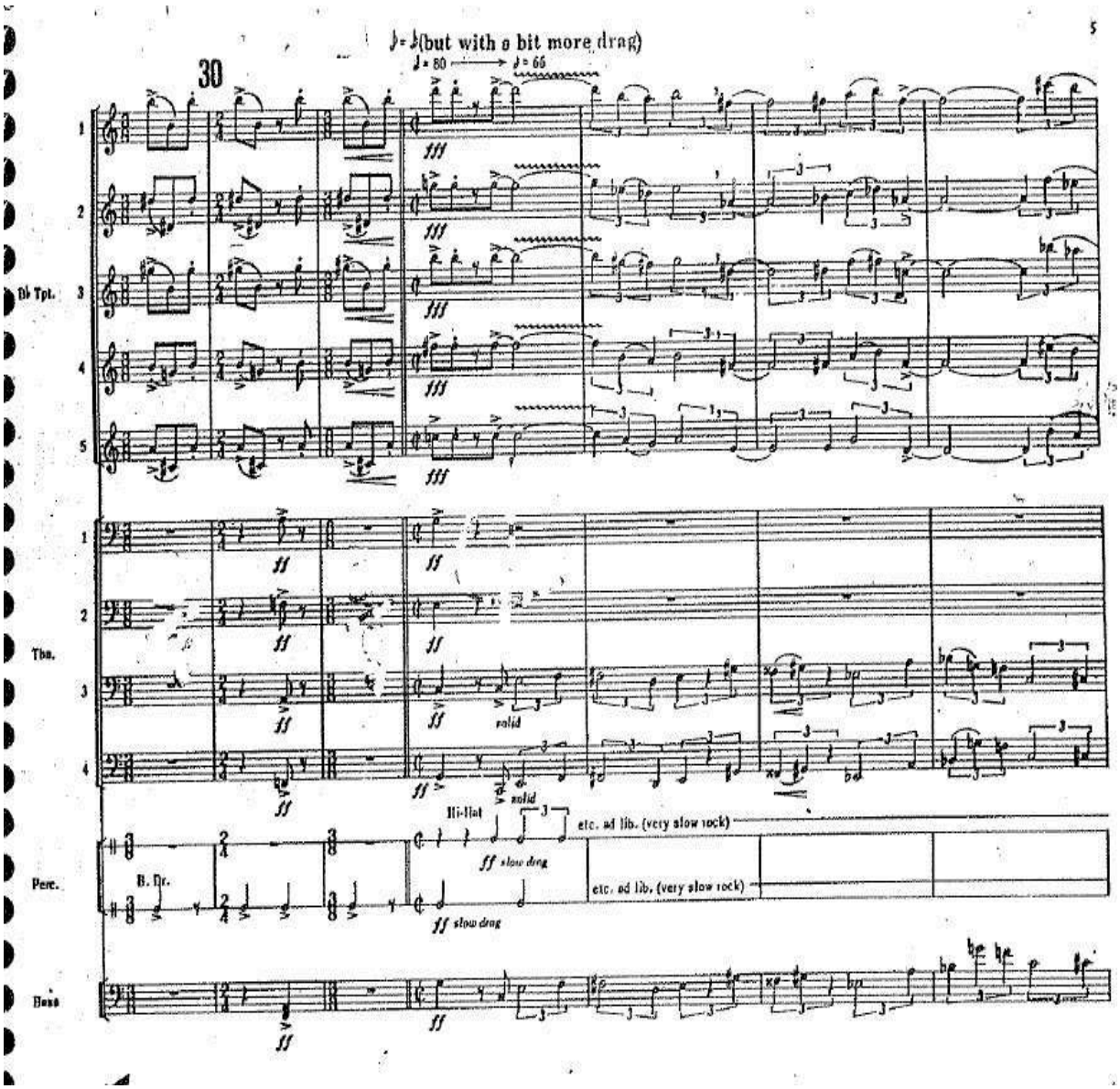


Imagen 22: Consecuente del *Prelude*, con ritmo de swing e indicaciones ad libitum para el baterista (cc. 32-35)

En el compás 54 regresa a la sección de antecedente, y aprovecha el impulso rítmico de la sección para hacer la transición (aunque se tocan de manera continua no aparece la indicación de *attacca* en la partitura) hacia el segundo movimiento de la pieza.

II. Fugue

Este movimiento está escrito exclusivamente para los saxofones, y el tratamiento del material es contrapuntístico, sin embargo no es una fuga, en el sentido riguroso de la forma. El material principal del movimiento lo toca el saxofón tenor 1. El movimiento comienza con el saxofón barítono tocando la misma rítmica del bombo en el primer movimiento, solo que en *staccatto* y *pianissimo*, manteniendo el impulso rítmico de la pieza.

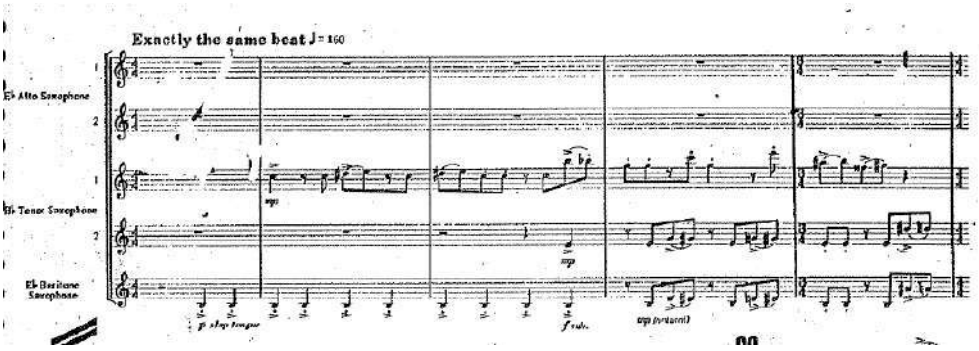


Imagen 23: Principio de la *Fugue*, con el maerial principal presentado por el saxofón tenor (cc. 81-85)

Más adelante hay pasajes de imitación rítmica y de imitación melódica, y aunque el desarrollo polifónico del material está presente, en la mayor parte del movimiento busca llegar los *soli*, es decir, a una textura homofónica.

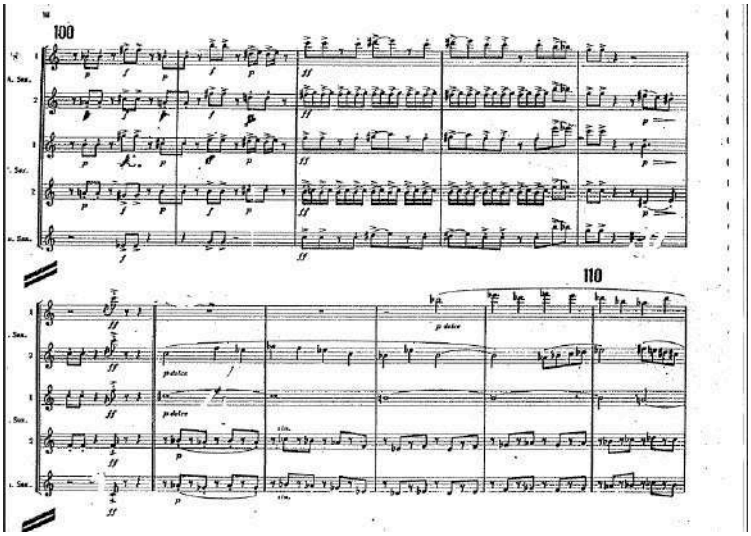


Imagen 24: Pasaje de la *Fugue*, con superposición de ritmos y textura polifónica y homofónica (cc. 100-110)

III. Riffs

Un *riff* es una idea musical, generalmente breve. Es la manera coloquial de hablar de un *refrain*, es decir un refrán o frase recurrente.

El tercer movimiento, escrito *For Everyone*, muestra por primera vez al piano, manteniendo el impulso rítmico de la pieza a partir de corcheas en staccatto, y de la presentación de el *riff* por parte del clarinete, que es el siguiente, mostrado en notas reales:

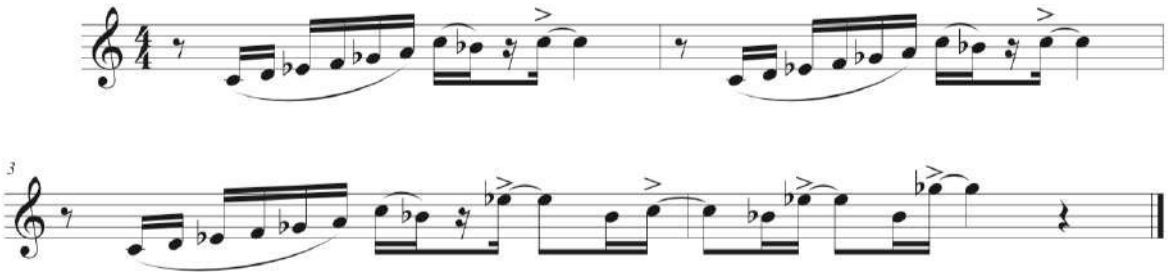


Imagen 25: El *riff* (primera presentación de los cc. 159-162)

Esta sección es tocada a un tempo más rápido y tiene una sensación más de *swing*, y a lo largo del movimiento hay distintas presentaciones del *riff*, ya sea octavado, por imitación o de manera individual por parte de los distintos instrumentos del ensamble.

Algunas de las indicaciones o palabras que Bernstein utiliza en la partitura para darle un carácter más jazzístico a la interpretación de los músicos, es indicarle al contrabajo tocar con técnica *slap and pluck*, es decir, que una nota la va a tocar en *pizzicatto* y otra nota la va a tocar golpeando la cuerda. Asimismo, se refiere la batería, como *traps* que es una manera de referirse a este *kit* de percusión.

En el compás 232, hay una recapitulación del consecuente del *Prelude*, brindando contraste a lo repetitivo del *riff* , y dando una suerte de respiro para retomar la elaboración del *riff*, cada vez con mayor densidad instrumental y llegar a un *Tutti* en *fortissimo* del *riff*, seguido de un *glissando* indeterminado por cada uno de los

instrumentos, excepto del clarinete, quien sostiene un Sol bemol agudo y *forte*, y dos compases después, concluir la pieza.

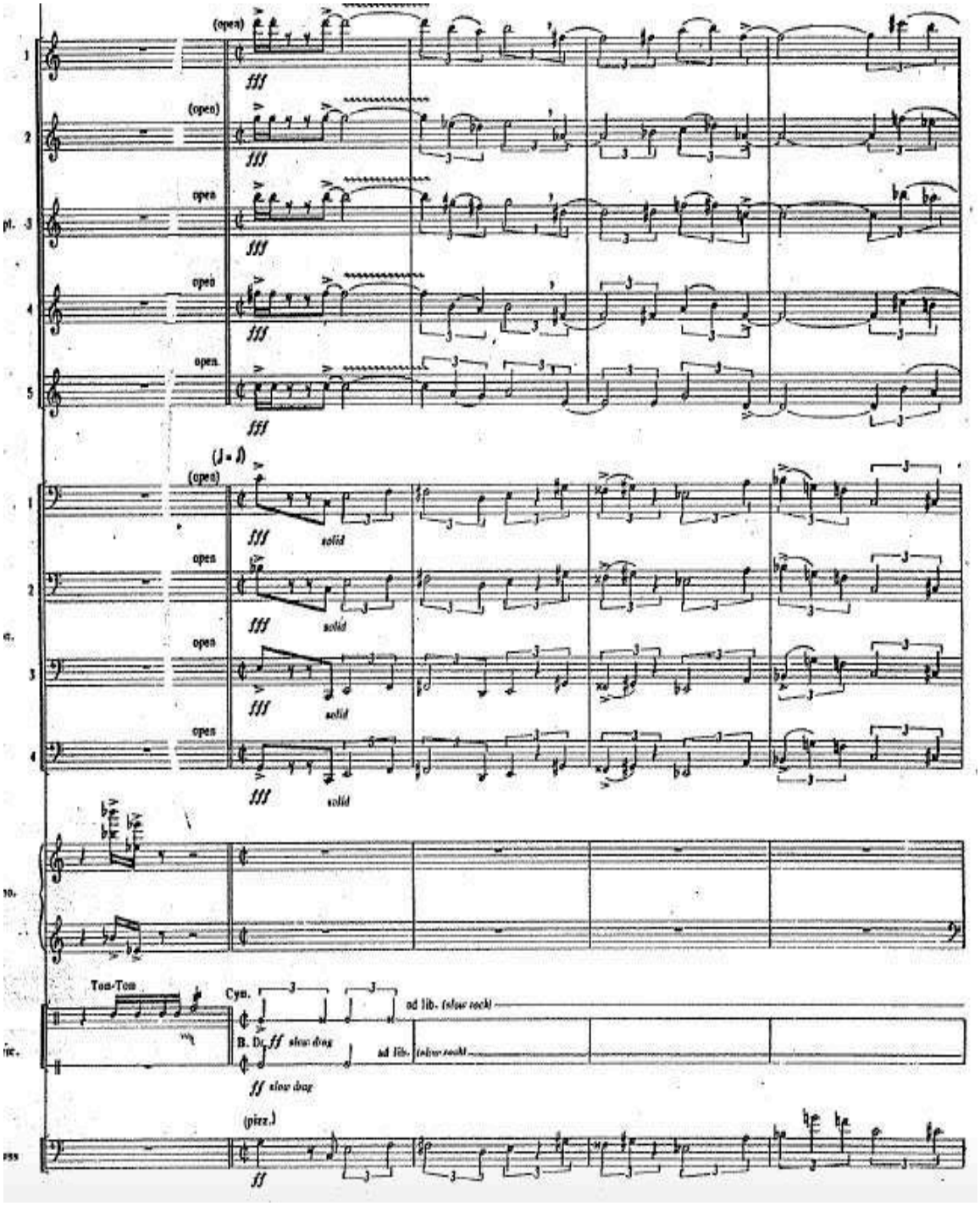


Imagen 26: Recapitulación del consecuente del primer movimiento, *Prelude (cc. 232-235)*

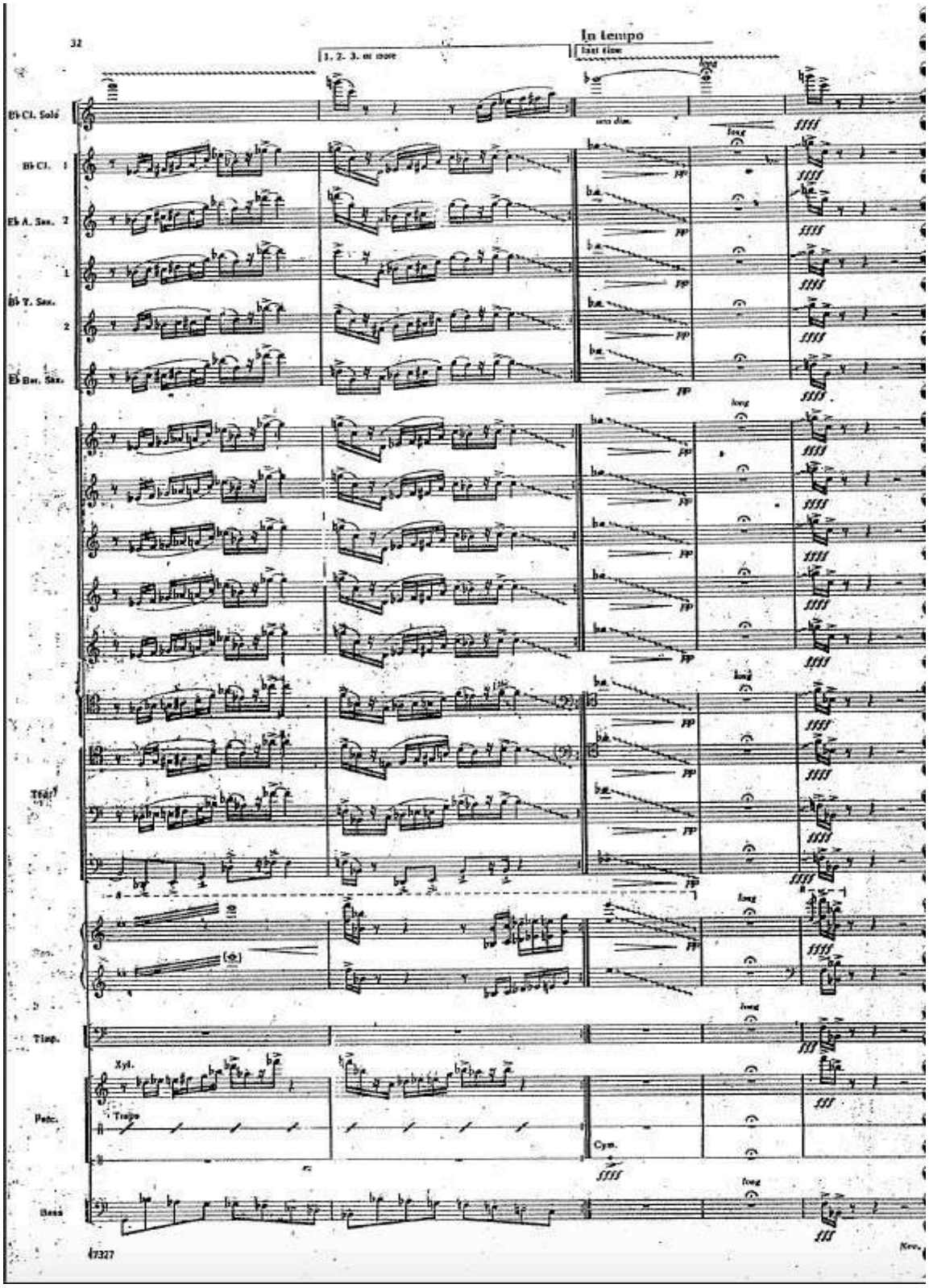


Imagen 27: Tutti final del riff, final de la pieza (cc. 292-296)

3. Recepción del concepto de la *Third Stream*

Antes de hablar acerca de las siguientes dos obras, que corresponden a la etapa "temprana" del concepto de *Third Stream*, haré mención de un par de artículos periodísticos y académicos, los cuales hacen una crítica y comparten opiniones acerca del concepto, después de la realización de algunos conciertos entre el año 1957 y 1970.

El periodista y crítico estadounidense Nat Hentoff escribió para la revista *Metronome* en 1961 una opinión escéptica acerca del concepto de la tercera corriente, cuestionando la posibilidad de que perdurara esta nueva música, y empleó términos como que era música "implacablemente pueril (…o…) conscientemente flatulenta"(Hentoff, 1961, pp. 9-11), y que en muchos casos pareciera una manera en la que trataba de legitimarse al *jazz* al supeditarlo a estructuras o convenciones de la música clásica o sinfónica, manifestando su opinión negativa hacia la Tercera Corriente; sin embargo, reconoció algunos logros en obras del propio Schuller que podrían brindar un futuro interesante en términos de creación musical, debido a la amplias posibilidades que ofrece esta integración de las "dos corrientes".

Don Banks escribió en 1970 un artículo publicado por la *Royal Music Association* de Reino Unido, y expresaba que "*…algunos mantendrán que el jazz verdadero es negroide en su concepción, y descartaría la contribución hecha por muchos intérpretes y compositores blancos. Los límites de la third-stream music, entonces están mal definidos y abiertos a la contención: puede significar (que es) música tocada por una orquesta sinfónica con solistas de jazz, o música tocada solamente por un grupo de músicos de jazz. Usualmente el requisito básico es que (la música) incluirá músicos capaces de interpretar y tocar jazz"* (Banks, 1970, pp. 59-67).

Es decir, la recepción se inclinaba hacia cuestiones negativas, en cuanto a la posible falta de solidez del concepto para trascender y dar pie a un nuevo modelo de composición o a un nuevo estilo, y había preguntas alrededor del tipo de dotaciones que podrían prestarse para escribir música *Third Stream*, pero sobre todo, sobre qué

tipo de intérpretes requiere este tipo de música, si es conveniente trabajar con músicos dedicados enteramente al *jazz*, a la música clásica o que tengan conocimiento sobre las convenciones teóricas y prácticas de ambos tipos de música, así como el tipo de notación que se va a utilizar para escribir las partituras, de qué manera van a escribirse algunas figuras rítmicas, si va a haber pasajes de improvisación, y que esa improvisación tenga un sentido real con el discurso de una determinada obra. Llegaron a ser bien recibidas piezas como *Sketches on Spain (1960)* de Miles Davis, en donde *jazzea* pasajes del Concierto de Aranjuez (1939) de Joaquín Rodrigo (1901-1999), sin embargo no la consideran estrictamente una obra de *Third Stream*.

A raíz de las primeras impresiones sobre esta nueva música a finales de la década de los años cincuenta y principios de los años sesenta, Schuller busca definir la *Third Stream* a partir de lo que no es, como se enlista en la primera sección de esta tesina; trajo como consecuencia diferentes contradicciones, ya que seguía escribiéndose *jazz* utilizando una sección de cuerdas u orquestas sinfónicas, y aunque enfatiza que utilizar trozos de música de compositores clásicos o académicos y *jazzearlas* no podría considerarse de *Third Stream*, consideraba válido utilizar procesos iguales o similares a los de compositores clásicos, con el fin de generar un material nuevo.

Algunas de estas técnicas, procesos, y dotaciones instrumentales se siguen explorando desde que se acuñó el concepto de *Third Stream*, y es común encontrar obras que se consideran de la tercera corriente, y cuya lista de instrumentos son una orquesta sinfónica y un ensamble de *jazz*, con un director para los dos ensambles o con un director por ensamble, donde hay pasajes de improvisación o materiales escritos con notación aleatoria o no específica a lo largo de estas piezas.

A continuación, haré un análisis de pasajes de dos de las primeras obras consideradas de *Third Stream*, en donde están presentes el serialismo, la escritura para dar una sensación de improvisación y el uso de dos ensambles distintos en una misma pieza, mezclando *jazz* y música de concierto.

4. Análisis de pasajes de primeras obras *Third Stream*: *All Set* de Milton Babbitt y *Journey into Jazz* de Gunther Schuller

All Set (1957) de Milton Babbitt (1920-2009)

Fue una de las tantas piezas comisionadas y estrenadas en un festival de música de la Universidad Brandeis, que está escrita para un ensamble de *jazz* de 8 instrumentos. El título sugiere un proceso serial de "*sets* combinatorios", es decir, que estableciendo una organización inicial, con 4 formas y/o transposiciones de alguna de las series, habría constante interacción entre ellas a lo largo de la pieza, particularmente desde la distribución de una serie en los distintos instrumentos del ensamble.

La pieza está compuesta para:

- 1 Saxofón Alto
- 1 Saxofón Tenor
- 1 Trompeta en Si bemol
- 1 Trombón
- 1 Contrabajo
- 1 Piano
- 1 Vibráfono
- 1 Percusión (bombo, tarola, tom grande, tom pequeño, 3 platillos suspendidos y hi-hat)

El objetivo de la pieza era establecer un vínculo entre el serialismo, trabajado en algunos momentos con rigor y en otros con mayor flexibilidad, integrando a la complejidad armónica propia de esta técnica aquello que Babbitt denominaba "*jazz-like properties"*, es decir, aquellos elementos pudieran resultar idiomáticos del lenguaje del *jazz*, tales como la percusión y su tratamiento rítmico, la manera en como se intercalan los pasajes de solista de cada instrumento, así como la respuesta o función que desempeñan los otros instrumentos en estos *solos*.

Es una obra que no emplea procesos de serialismo integral o total, sino que se enfoca principalmente en las relaciones interválicas que surgen como consecuencia de la combinación constante de estos "*sets*".

El “set” inicial, es decir, las primeras 4 primeras formas de la serie empleadas por Babbitt en *All Set* son la serie Original (P_0), la serie en Retrógrado (R_0), la sexta transposición de la serie en Inversión (I_7) y la sexta transposición de la serie en Retrógrado de la Inversión (RI_7).

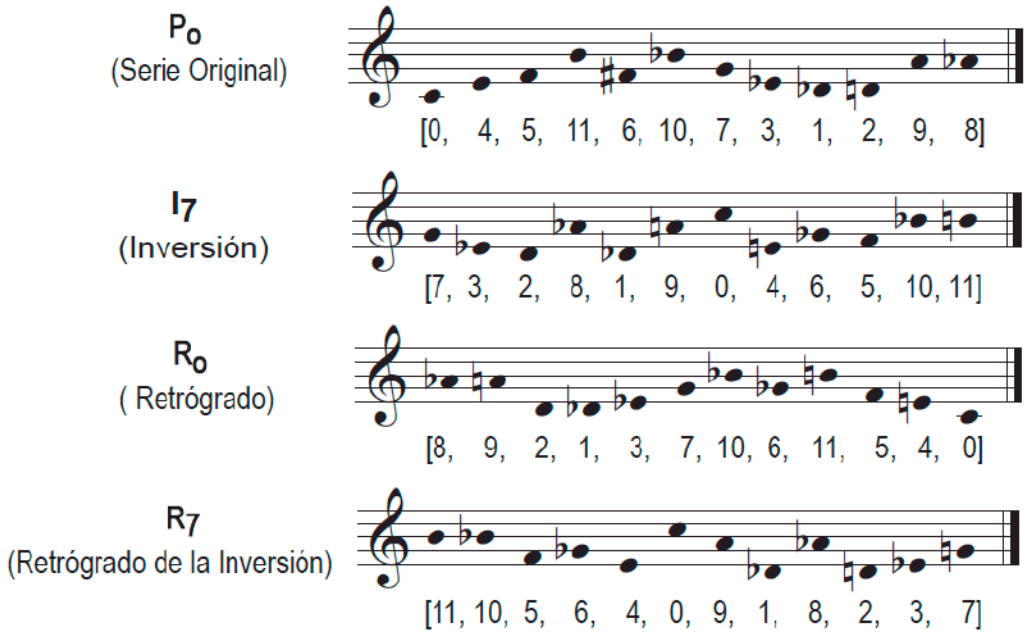


Imagen 28: 4 formas de la serie iniciales de *All Set (1957)*

Es una pieza muy vital, que tiene aires de *jazz*, los cuales pueden entenderse, ya que durante un momento temprano de su carrera, Milton Babbitt estuvo involucrado, no componiendo, pero sí tocando *jazz* en vivo con diferentes ensambles, por lo que comprendía las posibilidades técnicas y tímbricas de los instrumentos en este ensamble y de cómo organizar el material, rítmica y melódicamente, para obtener un resultado que eventualmente pudiera considerarse de *Third Stream*.

Sin embargo, la mayor parte de las presentaciones de las formas de la serie, desde el principio y a lo largo de la pieza, operan principalmente de manera rigurosa, tal y como se muestra en las siguientes imágenes, indicando los pitch classes y la altura en donde aparecen en su primera presentación. El material de los saxofones y la trompeta está escrito en notas reales:

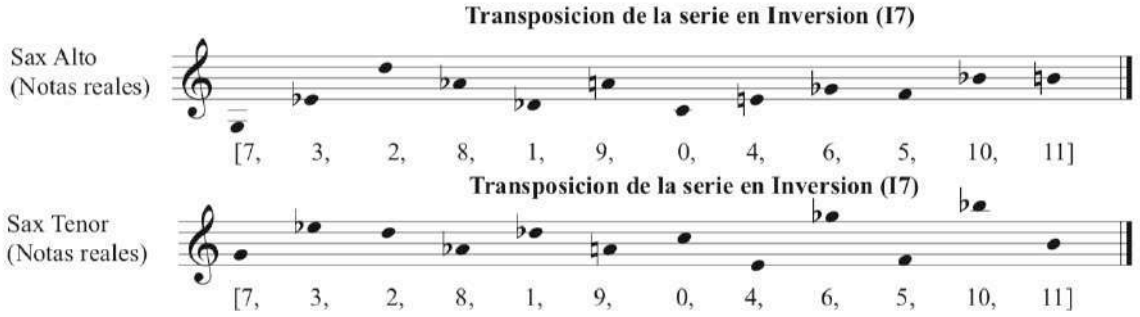


Imagen 29: Saxofones utilizando la serie en inversión (I7) (cc.1-8)

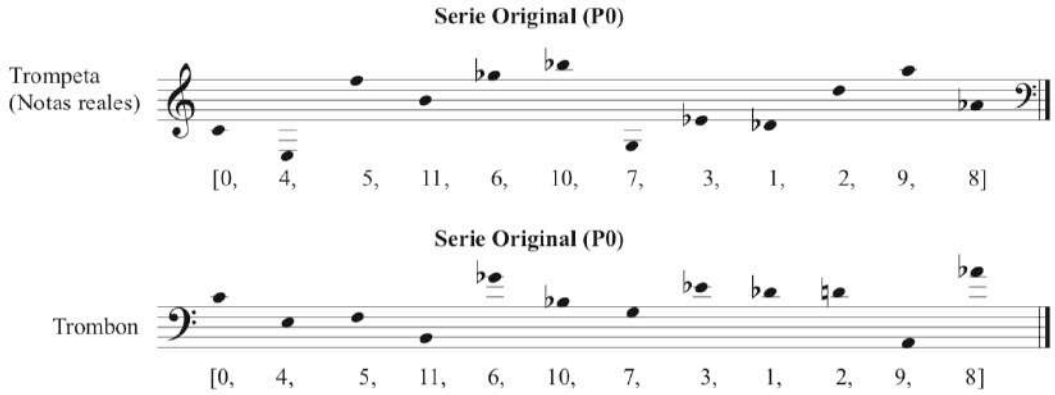


Imagen 30: Trompeta y Trombón utilizando la serie original (P0) (cc. 1-8)

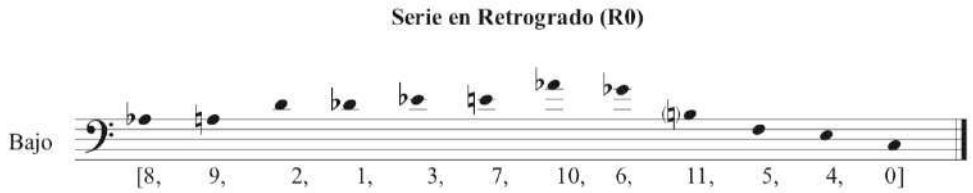


Imagen 31: El bajo utiliza la serie en retrógrado en su primera presentación (cc. 9-16)

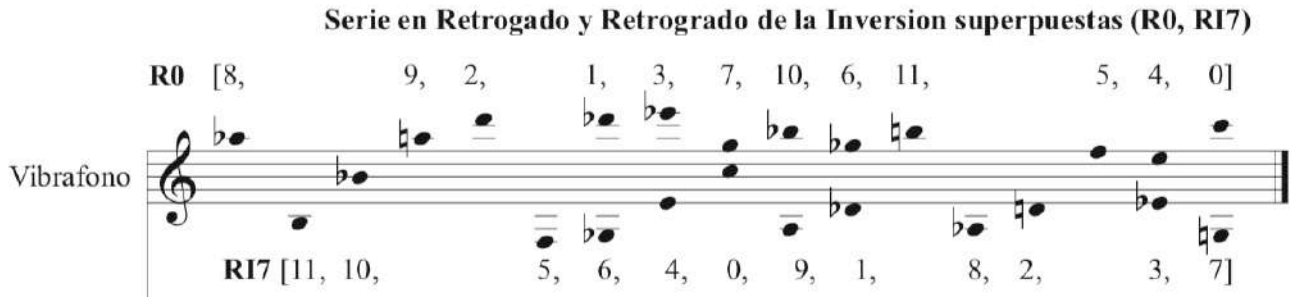


Imagen 32: El vibráfono superpone la serie en Retrógrado y en Retrógrado de la inversión (cc.1-8)

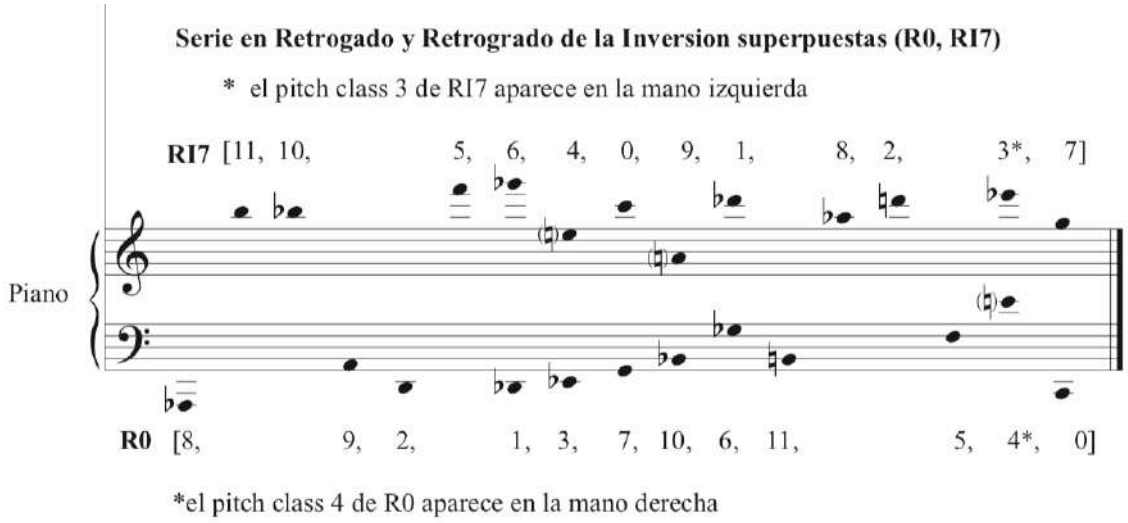


Imagen 33: El piano superpone R0 (Mano derecha) y RI7 (Mano izquierda) (cc. 1-8)

Babbitt afirma lo siguiente desde el punto de vista armónico de la pieza:

"*El hecho de que los primeros dos pitch classes de P_o y los dos primeros pitch classes de I_7 juntos forman una triada mayor-menor (como una triada de blues) es, por supuesto, idiomático"*(**Dembski**, 1987, p. 117).
Este es un ejemplo, derivado de la combinación de distintos *pitch classes*, acerca de las "*jazz*-like properties", que sirven como guiños al género:

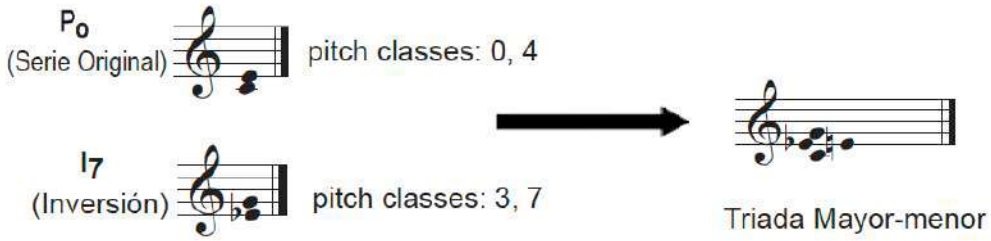


Imagen 34: Relación interválica de los 2 primeros pitch classes de P_o y de I_7, resultando en una triada mayor/menor

Esta relación interválica entre las 2 primeros *pitch classes* de las series Original y en Inversión ocurre desde el plano horizontal, o sea, desde lo melódico. Rara vez sonarán las 4 notas a manera de acorde.

Los pasajes que están escritos para dar la sensación de un instrumento solista con acompañamiento son el elemento más cercano al *jazz* que tiene *All Set*, debido a que evoca la improvisación *estilo Chicago* (*Chicago-style Jazz Improvisation*), que se volvío común en ensambles de *Dixieland* y *jazz* durante las décadas de 1920 y 1930.

En la improvisación estilo Chicago, los materiales "…contenían ornamentos mutuos, en donde la mayoría (de los instrumentos) tenían una suerte de solo en primer plano mientras en segundo plano los (demás) instrumentos (…)"(Britannica, 2020) Tocaban pequeñas contramelodías acompañando al solista principal. Cada instrumento del ensamble en *All Set* tiene por lo menos un pasaje solista.

En los solos en *All Set*, cada instrumento del ensamble tiene entre 8 y 12 compases en los que tocan un material determinado, y los demás instrumentos

desempeñan funciones de acompañamiento o de añadir contrapunto o contramelodías, intercambiar roles y poco a poco generar mayor densidad instrumental. Es común en solos de ensambles de *jazz*, darle el último solo a la batería o al bajo, antes de que se vuelva a tocar el tema principal de la pieza principal y concluir. Esto es justo lo que realiza Babbitt en la obra.

El orden de los primeros 6 solos en la pieza es el siguiente:

No. de solo	**Extensión (compases)**	**Instrumento solista**	**Instrumento(s) Acompañamiento**	**Contrapunto/ Contramelodías**
1	9-19	Piano	Batería	Bajo
2	20-29	Saxofón tenor	Batería	Bajo, Piano, Saxofón Alto
3	30-39	Saxofón alto	Batería, Bajo	Saxofón Tenor, PIano
4	40-46	Vibráfono	Batería, Bajo, Piano	Saxofón Tenor, Saxofón Alto
5	47-55	Trombón	Batería, Bajo, Piano	N/A
6	56-64	Saxofón Alto, Saxofón Tenor, Piano (Melodía de timbres)	Bajo, Batería	N/A

Tabla 3: Información sobre los primeros 6 solos de *All Set*

A lo largo de todos los solos, el instrumento que se mantiene constante es la batería, y en ninguno de los solos mencionados, ni en solos posteriores, tocan los instrumentos en conjunto. Esto ocurre hasta el compás 374.

En el compás 375 al punto de menor densidad instrumental con el solo del bajo acompañado únicamente por la batería:

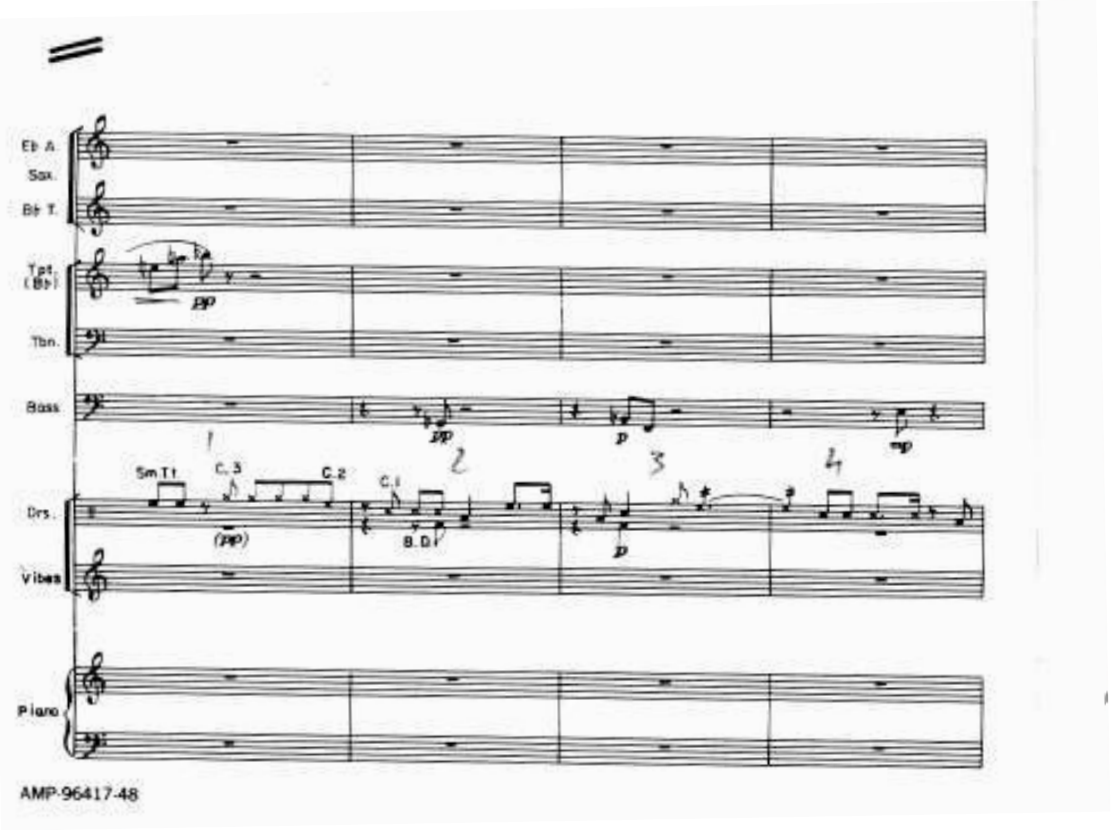


Imagen 35: Primera parte del solo de bajo en *All Set* (cc. 375-377)

El solo de bajo es tocado hasta el compás 396, en donde se toca un acorde con todo el ensamble, seguido por una sección conslusiva de 16 compases hacia el final de la pieza. Considero importante resaltar que no hay material que se repita a lo largo de toda la obra y que el material evoluciona de manera constante y gradual.

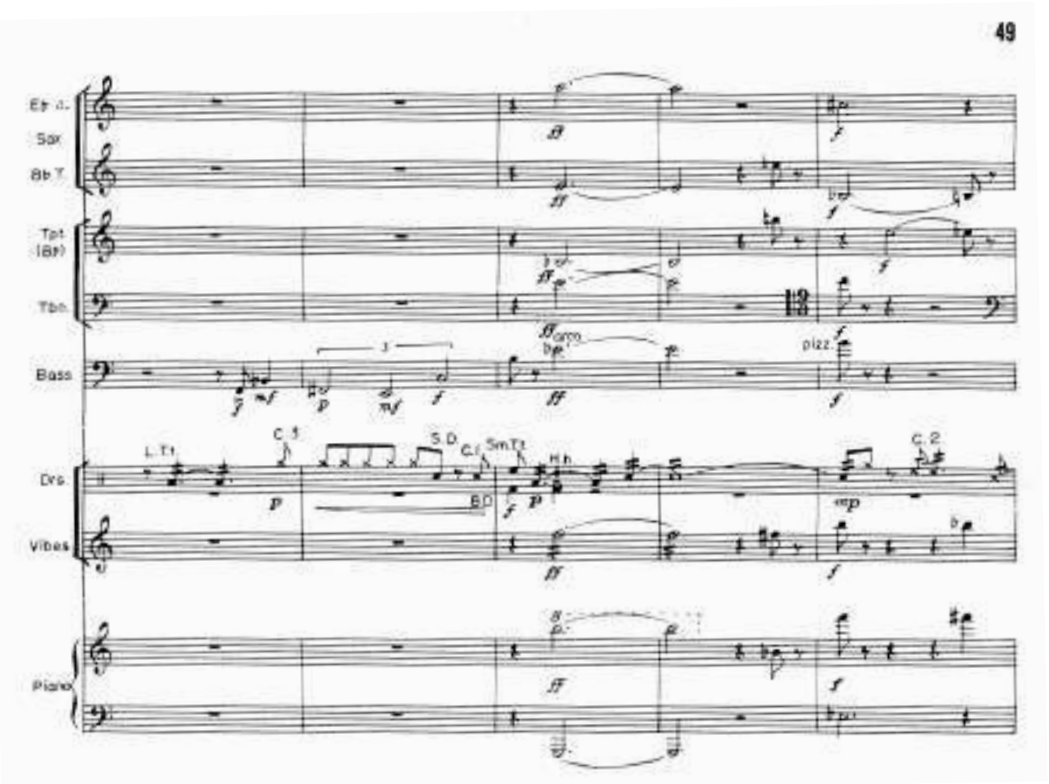


Imagen 36: *Tutti* después del solo de bajo (cc. 375-377)

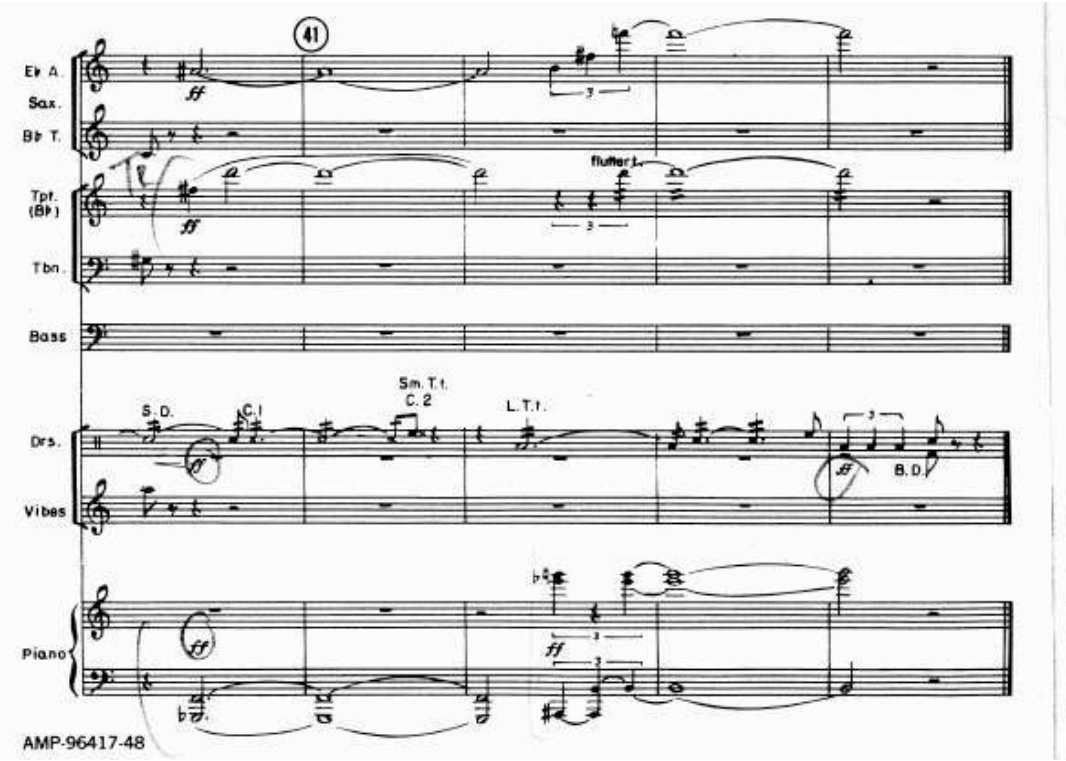


Imagen 37: Compases finales de *All Set* (cc. 409-413)

Journey into Jazz (1962) de Gunther Schuller (1925-2015)

Es una obra para orquesta de cámara (llamada en la partitura como orquesta pequeña) y ensamble de *jazz*, con un narrador, cuyo texto fue escrito por Nat Hentoff---aquel autor de un artículo que vislumbraba un panorama aparentemente negativo sobre el desarrollo de la *Third Stream*---. La obra fue comisionada por la empresa *Broadcast Music Inc*., y estrenada en el primer Festival Internacional de *Jazz* de Washington, D.C., el 30 de mayo de 1962, con la Orquesta Sinfónica Nacional de Estados Unidos, dirigida por Schuller y con el actor Ray Reinhardt como narrador. Algunos de los primeros fragmentos del texto son:

Inglés	**Español**
This is the story of Edwin Jackson—a boy who learned about jazz (…)	Esta es la historia de Edwin Jackson---un niño que aprendió acerca del *jazz* (…)
By the time he was five, Eddie had his own trumpet *At six, he was given a phonograph that was as small and sturdy as he. And at seven, a transistor radio was added to fill a bit more of Eddie´s huge hunger for music*	Para cuando cumplió cinco años, Eddie tuvo su propia trompeta A los seis, le fue entregado un fonógrafo que era tan pequeño y escandaloso como él. Y a los siete, un radio de transistores fue agregado para llenar un poco más el amplio hambre de música de Eddie
Suddenly one day, Eddie scotch taped a bold sign on the door of his room: DO NOT ENTER—MUSIC IS BEING MADE *The loudest by far was the trumpet. Soon Eddie had a real trumpet and a real teacher, whose tastes in music were as strong as Eddie´s*	De repente un día, Eddie pegó con cinta un aviso audaz en la puerta de su cuarto---NO ENTRAR, LA MUSICA ESTA HACIENDOSE Lo más ruidoso por mucho era la trompeta. Pronto Eddie tuvo una trompeta e verdad y un verdadero profesor, cuyos gustos en música eran tan fuertes como los de Eddie

La historia parte del interés que el personaje de Edwin tiene por practicar y aprender sobre el *jazz*, con algunos momentos donde se frustra pero al final del camino, logra su objetivo.

La dotación instrumental es la siguiente:

- 1 Narrador
- 1 Orquesta pequeña
    - 1 Flauta
    - 1 Oboe
    - 1 Clarinete en Si bemol
    - 1 Fagot
    - 1 Corno en Fa
    - 1 Trompeta en Si bemol
    - 1 Percusión: Platillo suspendido, Platillo Sizzle (Ride), Platillo Sock (Hi-hat), Tarola
    - 1 Arpa
    - Sección de Cuerdas (Violín I, Violín II, Viola, Violoncello y Contrabajo)
- 1 Ensamble de *Jazz*
    - 1 saxofón alto
    - 1 saxofón tenor
    - 1 trompeta en Si bemol (Solista, representa a Edwin Jackson)
    - Batería
    - Bajo

La obra tiene una duración estimada de 18 minutos y es una de las primeras piezas que integra a dos ensambles—uno "clásico" y otro de *jazz*—tocando simultáneamente, y aunque en ocasiones tocan por separado ambos ensambles, en diversos pasajes llegan a tocar de manera conjunta.

La primera parte de la pieza comienza únicamente con el narrador dando el inicio de la historia de Edwin Jackson, seguido por arpegios por las cuerdas y el arpa, con una armonía modulante, pero teniendo como centro un color Lidio sobre Do, y se agregan melodías que ayudan a enfatizar lo mencionado en el texto por parte de las maderas, principalmente el oboe y el clarinete.

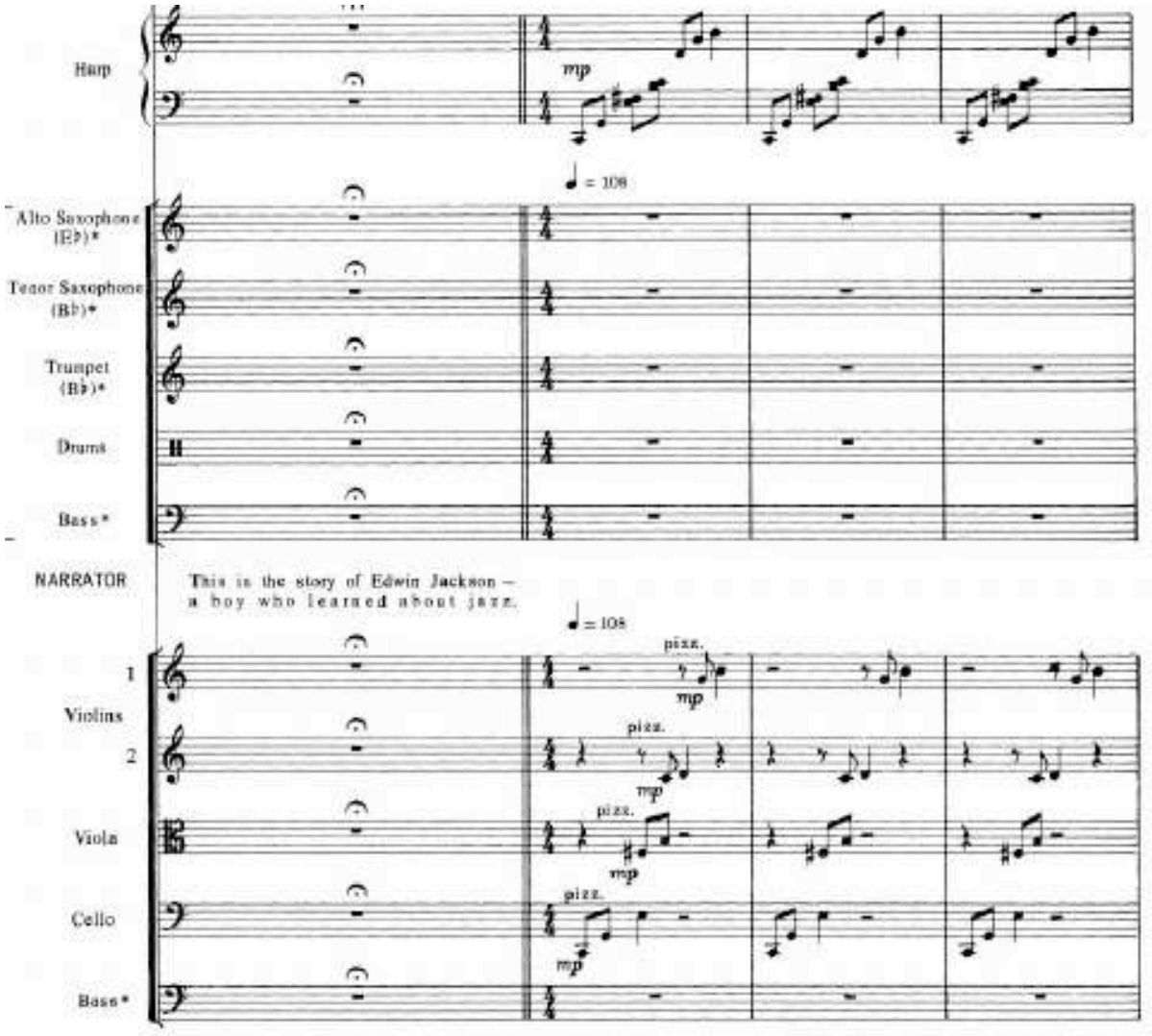


Imagen 38: Primeros Compases de *Journey Into Jazz* (cc. 1-4), arpeggios en Do Lidio por el arpa y las cuerdas

El personaje de Edwin Jackson toca la trompeta, sin embargo las primeras partes para este instrumento son escritas para la trompeta de la orquesta, y que sirven como una manera de representar recuerdos que tiene el personaje de *Edwin* acerca de los obsequios que sus padres le regalaban. Más adelante, las partes para la trompeta solista (es decir, el instrumento que representa al protagonista de la historia) van a estar debidamente escritas en la sección del ensamble de *jazz*.

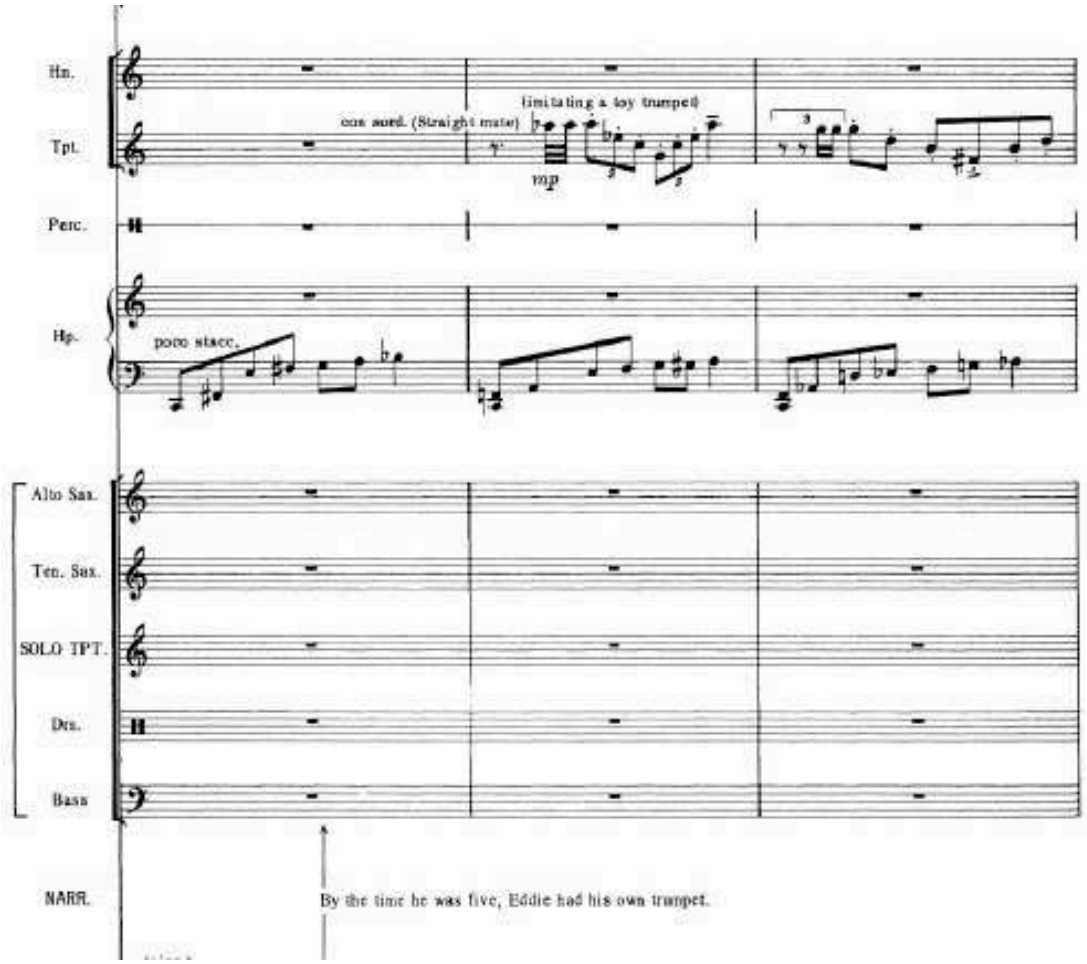


Imagen 39: Primer material de trompeta, escrito para la trompeta de la orquesta (cc. 14-16)

Al ser una pieza con objetivos bastante didácticos, y que recuerdan a algunas obras escritas anteriormente para orquesta con un narrador contando una historia, Schuller hace citas de distintas piezas para representar lo que escuchaba Edwin en el fonógrafo y en su radio de transistores: Para la música que escucha en el fonógrafo, citó el tema del Pato en *Pedro y el Lobo* de Sergei Prokofiev, y para la música que escucha en la

radio, citó el final de la Obertura de *William Tell* de Gioachino Rossini, primero los presenta por separado y luego los superpone, añadiendo una melodía de la trompeta, para representar los sonidos que salen del cuarto del personaje:

Imagen 40: Tema del pato en Pedro y el Lobo, en el oboe (cc. 39-40)

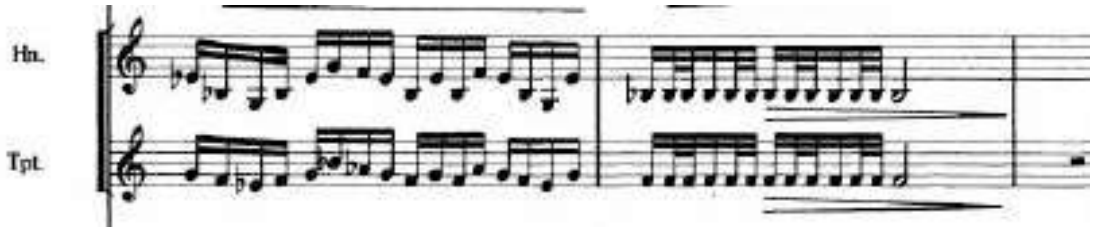


Imagen 41: Fragmento del Final de la obertura de William Tell, en el corno y la trompeta (cc. 41-42)

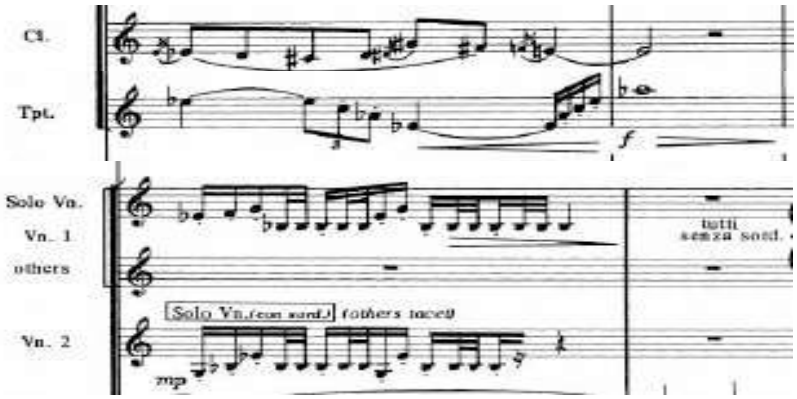


Imagen 42: Superposición de temas del pato de *Pedro y el Lobo*, de *William Tell* y melodía de la trompeta (c. 44)

El primer material escrito para la trompeta solista está ubicado en el compás 51, donde Edwin está practicando sus escalas mayores, y añade algunas notas falsas, además de que hay una indicación de tocar con mucha rigidez y con un sonido poco definido, tal y como lo haría un estudiante de instrumento en sus primeros días de práctica:

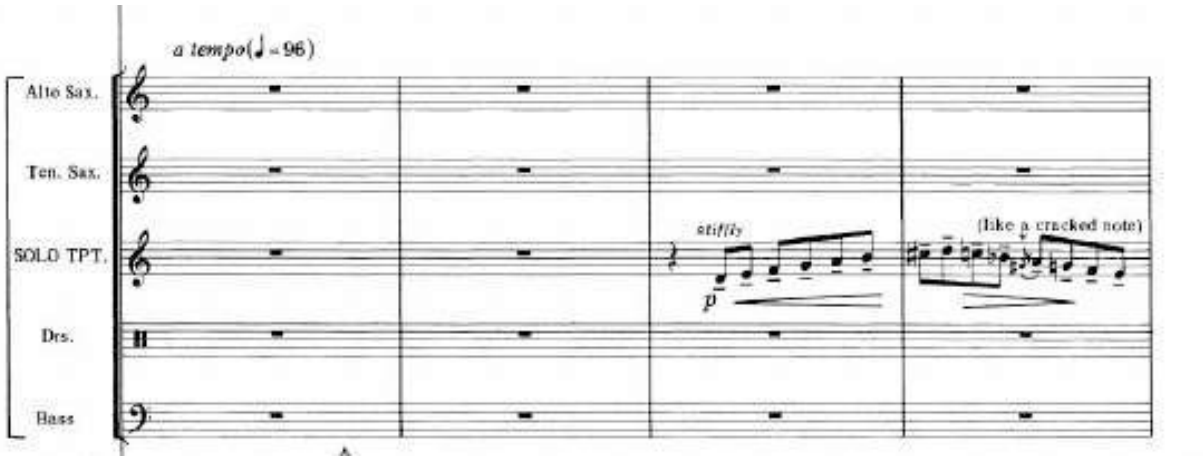


Imagen 43: Primer material de la trompeta solista, practicando escalas (cc. 49-52)

En los siguientes compases la trompeta toca diferentes escalas y arpegios, en tonalidades distintas a las del resto de la orquesta, mostrando su avance en el instrumento, cuando de repente escucha instrumentos en otra casa que están tocando *jazz* y le llama la atención y decide visitarlos.

Es interesante en este momento cómo a medida que va mejorando en el instrumento el protagonista, la orquesta---y en particular las cuerdas---tienen mayor movimiento y le dan mayor tensión a la situación, incluso en el momento donde entra por primera vez el ensamble de *jazz*, en el compás 83, pareciera que las cuerdas hacen todo lo posible por evitar que Edwin escuche esa música.

Específicamente de la parte del ensamble de *jazz*, en la primera aparición, está escrita con notación tradicional, colocando *slashes*---es decir, líneas diagonales para indicar cada tiempo del compás en donde el músico va a acompañar o improvisar--- y con un solo del saxofón tenor; en la línea del bajo, hay otra indicación pidiéndole al intérprete que toque una línea sobre un *blues* en Si bemol *ad lib*. El ritmo de *swing* está escrito con una corchea con puntillo y una semicorchea, en lugar de colocar una indicación de swing al principio de la partitura. Además, la sección de la orquesta se mantiene en 4/4 y el ensamble de *jazz* está en *cut time*, es decir, tiene el doble de compases, y además se toca a un tempo más rápido su material.

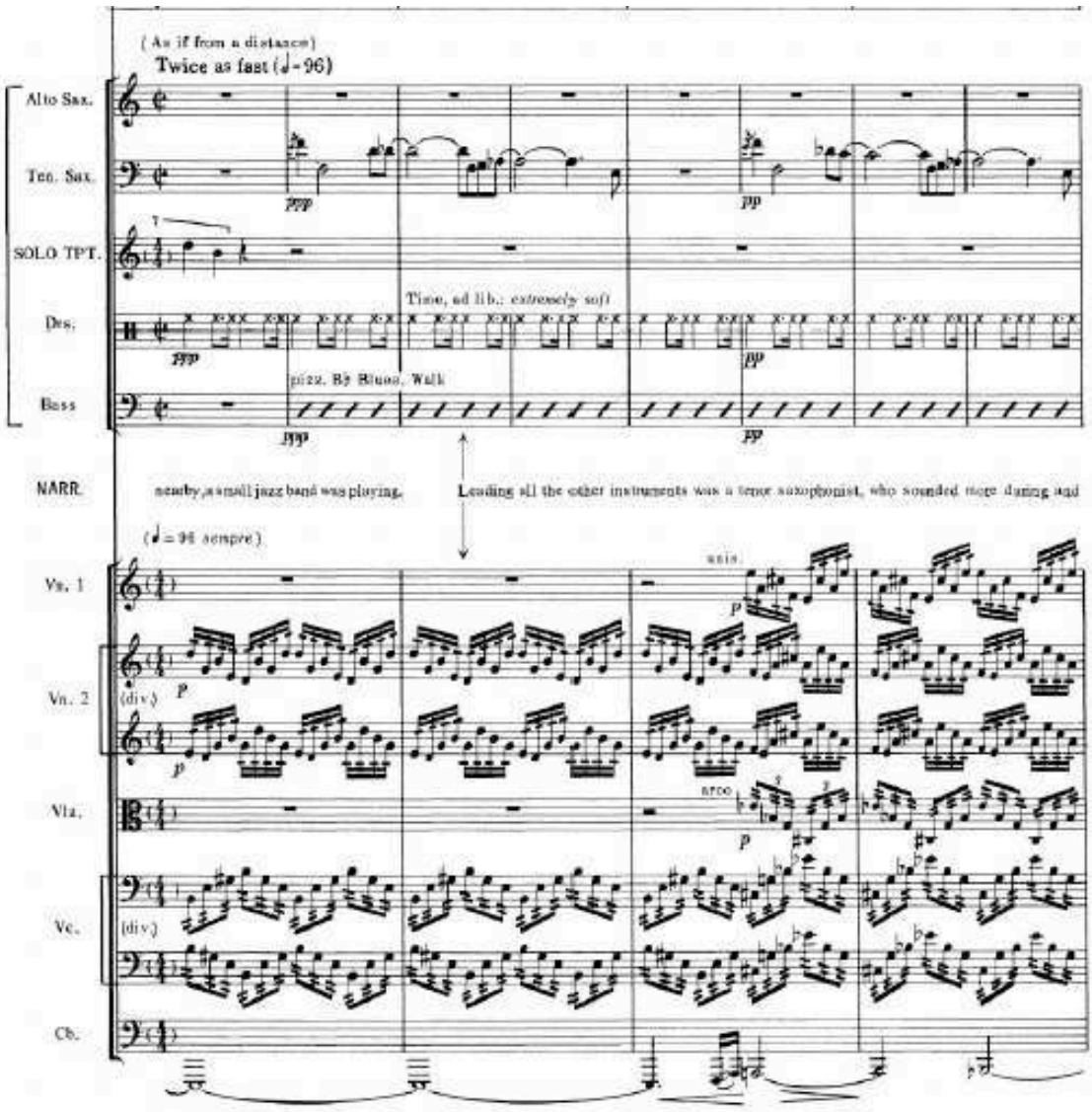


Imagen 44: Primera aparición del ensamble de *jazz* (cc. 83-86)

Avanza la historia, con el ensamble de *jazz* tocando el mismo *blues* en Si bemol, y en el compás 111, aparece la primera intervención de la trompeta dentro del ensamble, que son intentos de Edwin por improvisar junto con el resto de los músicos, sin embargo, lo que hace es tocar pasajes muy *legato*, demasiado tonales y fuera del estilo, a lo que uno de los músicos le interrumpe y le dice que practique y cuando entienda de qué se trata el *jazz*, que vuelva con ellos:

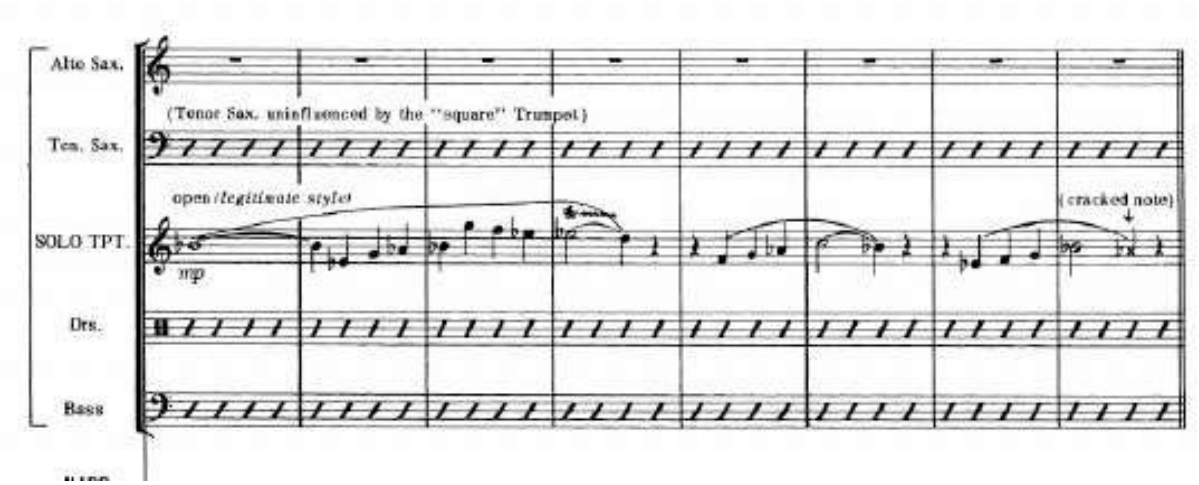


Imagen 45: Primer intento de solo de la trompeta en el ensamble de *jazz* (cc. 111-118)

En el compás 140, regresa la orquesta con un material similar al del principio, con arpegios en las cuerdas, con armonía modulante aunque el "centro" está en Fa lidio:

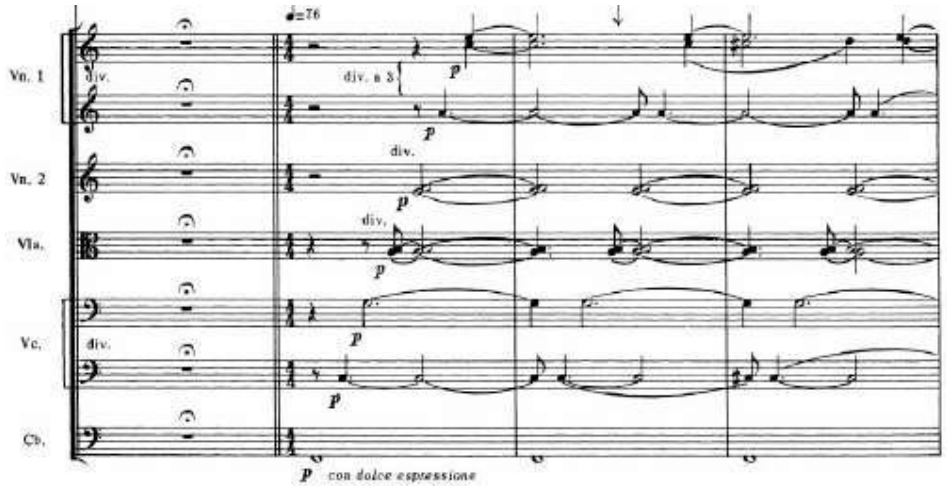


Imagen 46: Nueva presentación del material inicial, en las cuerdas (cc. 140-142)

En esta sección, Schuller busca representar el aprendizaje del *jazz* por parte de Edwin a partir de nuevas citas de obras sinfónicas de los periodos clásico y romántico y con una melodía en la trompeta; el personaje sigue yendo y viniendo con el ensamble de *jazz* y es rechazado un par de veces más porque todavía "no pertenece" al grupo (c.187 y el texto del compás 198), porque no es capaz de escuchar a los otros músicos, de tocar contramelodías que acompañen a los solistas, porque se desentiende de la armonía o porque que le falta *swing.*

La sección final, y climática de la pieza comienza en el compás 436, con las cuerdas en tremolo acompañando al ensamble de *jazz*, con tres solos simultáneos, por parte del saxofón alto, el saxofón tenor y la trompeta:

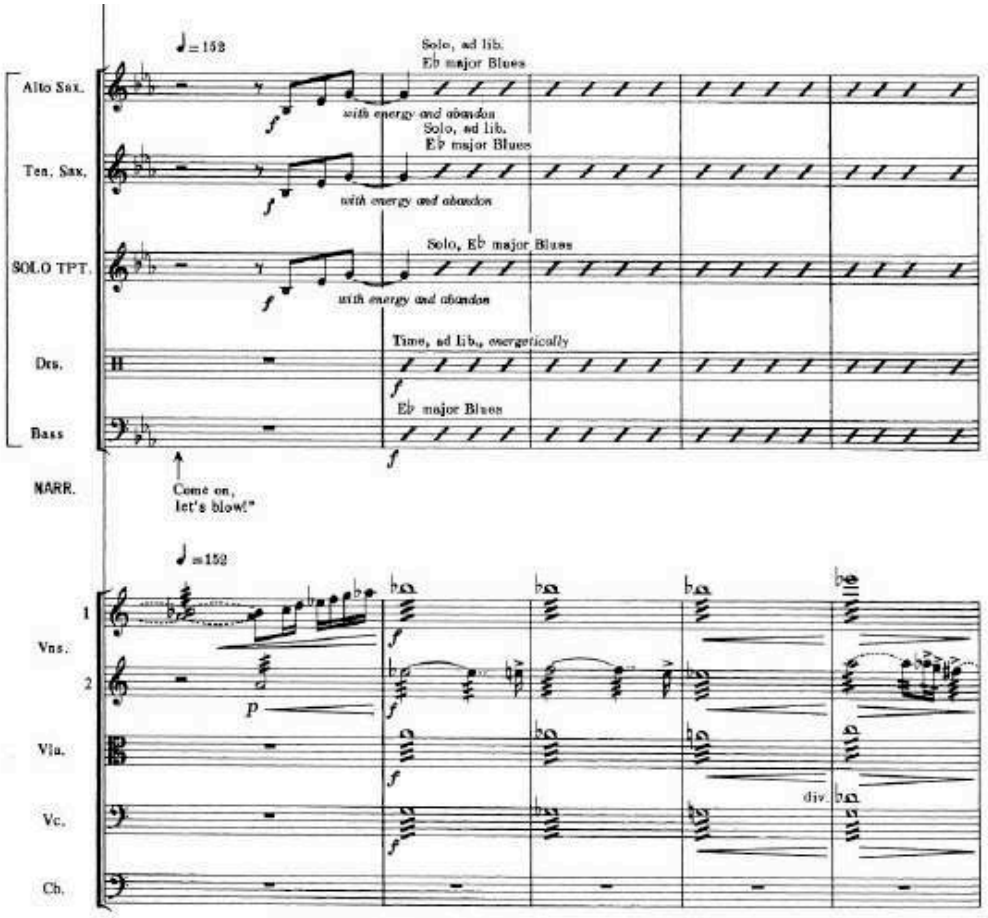


Imagen 47: Sección climática de la pieza, con el triple solo en el ensamble de *jazz* (cc. 436-440)

Finalmente, en el texto se narra que Edwin invita a las personas a escuchar la música que él está haciendo, seguido por los últimos tres compases en donde la mayor parte de los instrumentos de la orquesta y el ensamble de *jazz* participan, para cerrar la pieza:

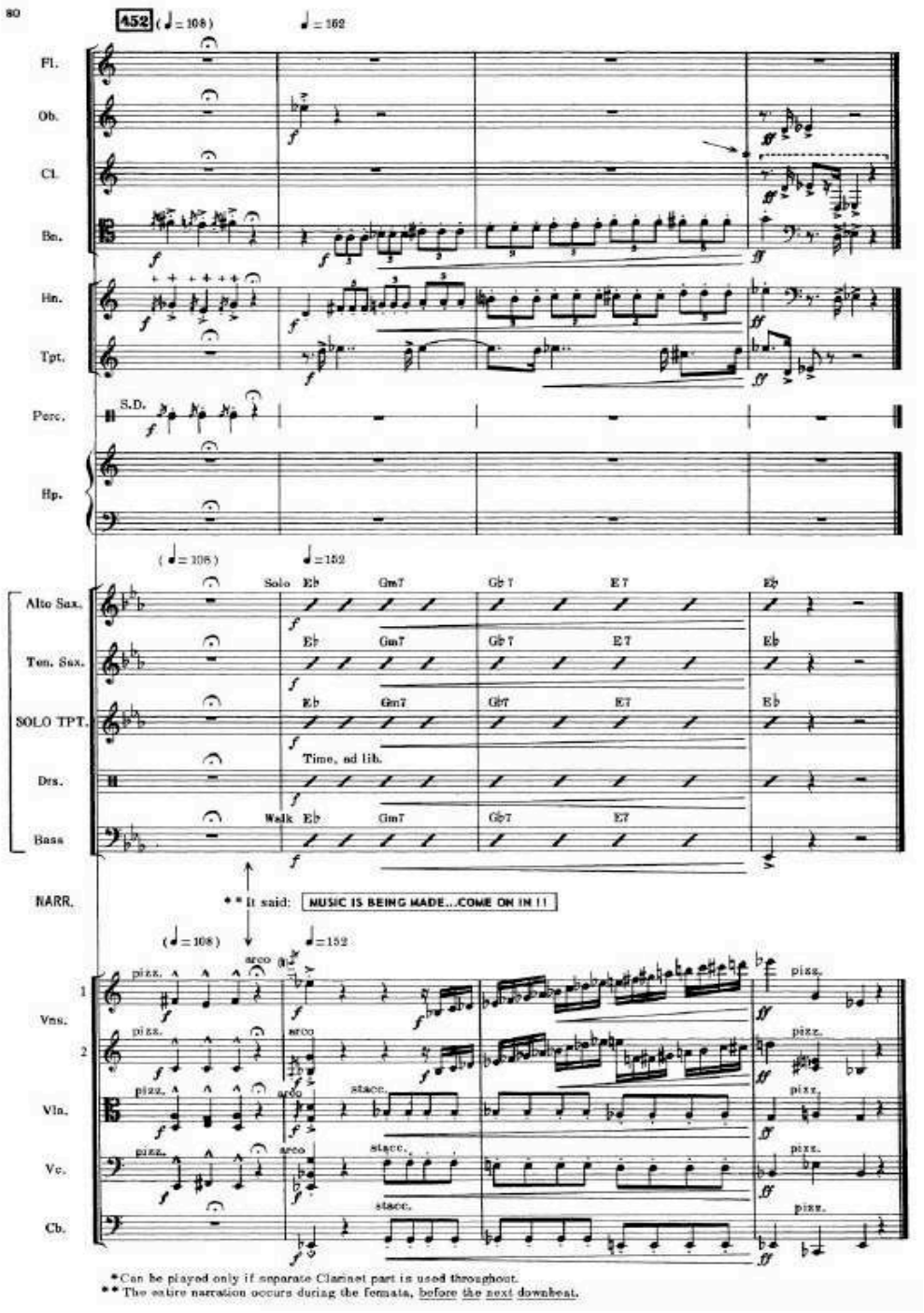


Imagen 48: Sección conclusiva de la pieza (cc. 452-455)

Mesa para Cinco (2021) de Enrique Muñoz (1994-): Interacción de elementos del *jazz* y procesos de composición de la música clásica contemporánea del siglo XX

Compuse esta pieza entre agosto de 2019 y 2020, de la mano del maestro Leonardo Coral en la Facultad de Música de la UNAM y posteriormente con el profesor Jody Rockmaker en la Universidad Estatal de Arizona (*ASU* por sus siglas en inglés), durante un periodo de intercambio académico, y debido la contingencia sanitaria no había podido estrenarla todavía, sin embargo, a lo largo de 2021 realicé algunas revisiones a la pieza.

Está escrita para ensamble pierrot, sin percusión y sin voz:

- 1 flauta
- 1 clarinete en Si bemol
- 1 violín
- 1 violoncello
- 1 piano

Tiene una duración estimada de 11 minutos, distribuidos en 4 movimientos con las siguientes características:

Movimiento	I.*Groovy*	II.*Cantabile*	III.Intenso	IV.*Calm*
Extensión (Compases)	cc. 1-73	cc.74-144	cc. 145-215	cc. 216-251
Forma	A-B-A			A-B

Tabla 4: Características de Mesa Para Cinco

De los cuatro movimientos de la obra, es en el primero, *Groovy*, que hago de manera más consciente esta búsqueda de integración entre elementos propios del *jazz* y técnicas de composición desarrollados en la primera mitad del siglo XX, tal y como lo sugiere la definición de la *Third Stream.*

La parte A la compuse en forma *blues* sobre Fa, con un color modal, basado en los acordes sugeridos capítulo 14 de la *Técnica de mi lenguaje musical* de Olivier Messiaen, de donde tomé acordes en posición y con función de dominante para la mayoría de los acordes correspondientes al I y IV grados en un *blues* (Messiaen, 1993, p. 97). Para el grado V utilicé acordes superponiendo quintas justas:

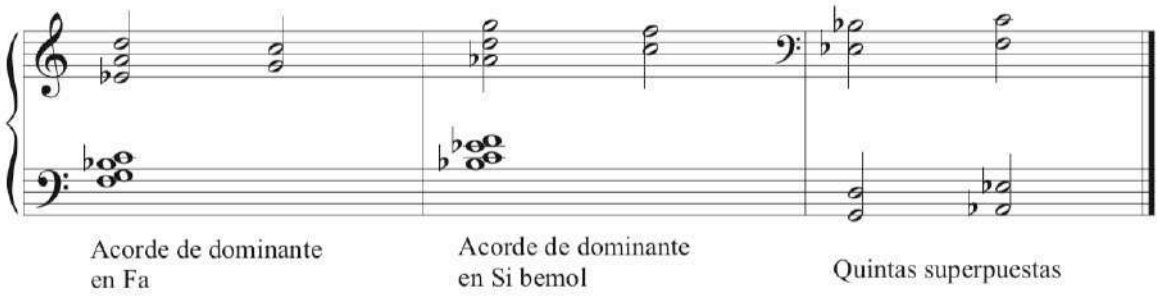


Imagen 49: Plan armónico para la sección del *blues* (cc. 1-30; cc. 57-73)

Los acordes que cumplen la función del V grado los interpreto con un ritmo que es presentado al inicio de la pieza, que le añade vitalidad al material, a partir del siguiente motivo:

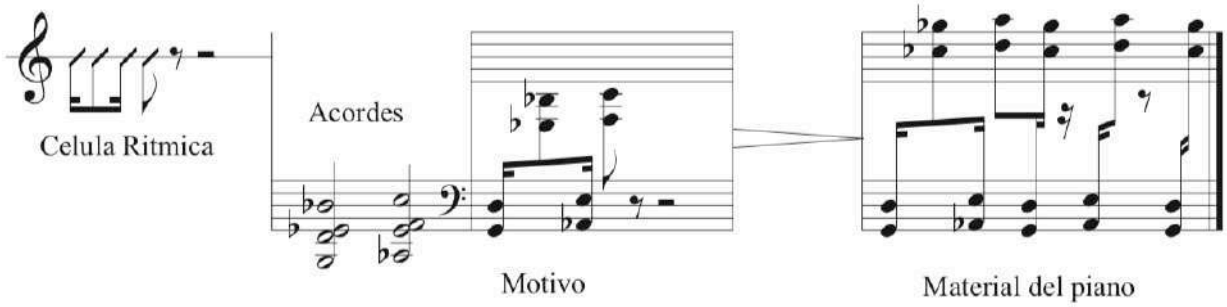


Imagen 50: Célula rítmica y motivo del piano en el *blues* (cc. 1-30; cc 57-73)

La forma *blues* de la pieza está compuesta de la siguiente manera, respetando la forma *standard* de 12 compases:

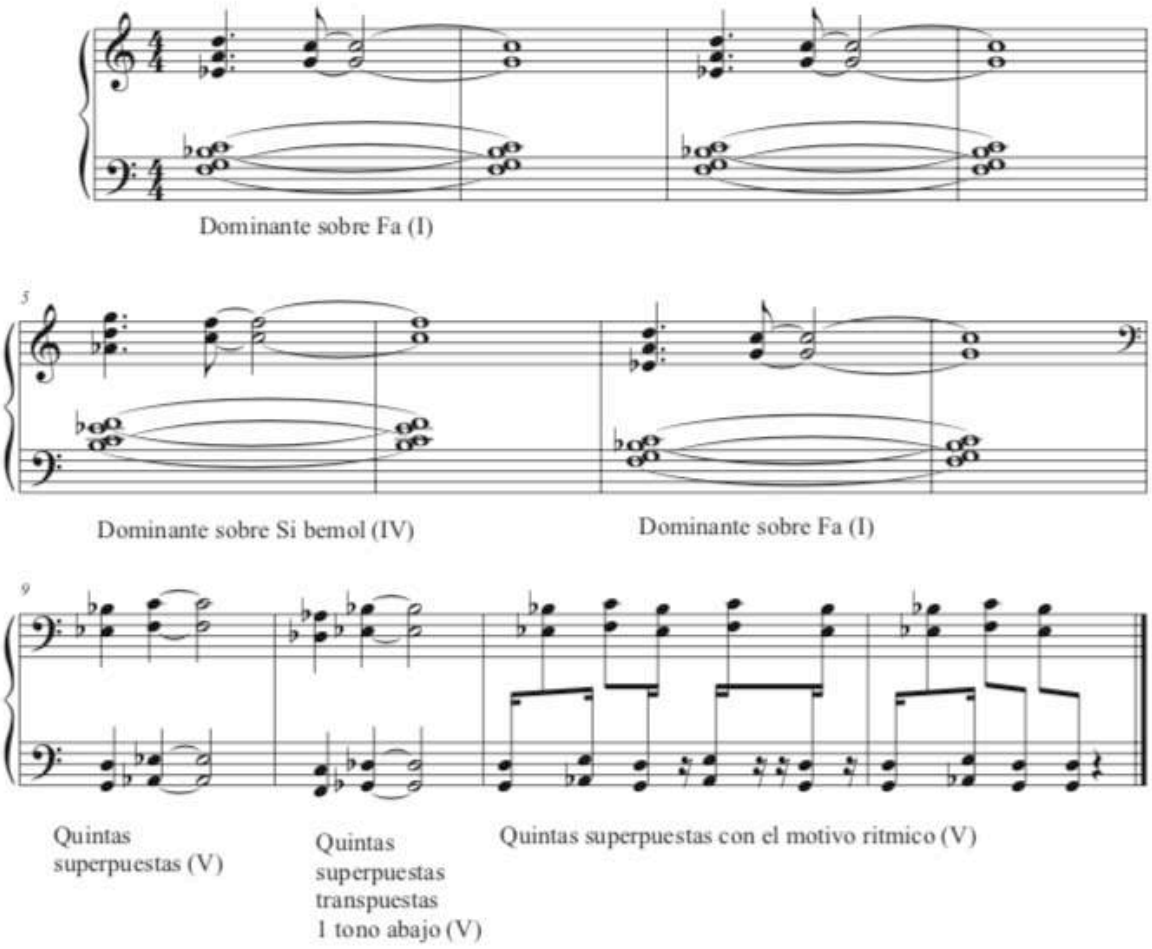


Imagen 51: Plan armónico con motivo rítmico del piano en vuelta de *blues* de 12 compases en la sección A (cc. 1-30; cc. 57-73)

El material melódico de la sección A es tocado por el clarinete, la flauta y el violín, ya sea como melodía principal o como contramelodías. Armónicamente, estos materiales tienen un color eólico, dórico y pentáfono, principalmente, y se superponen a la armonía propuesta para el piano.

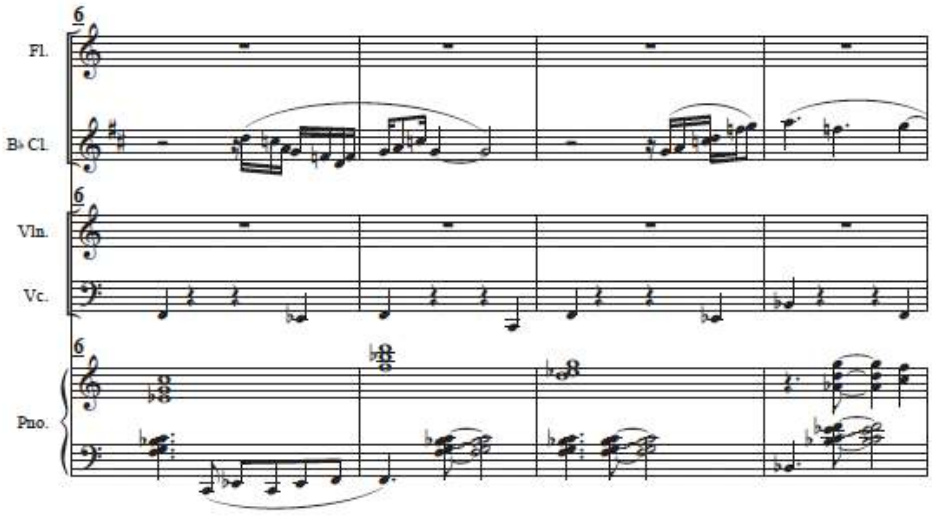


Imagen 52:. Primeros compases de la vuelta de *blues* del clarinete (cc. 6-9)

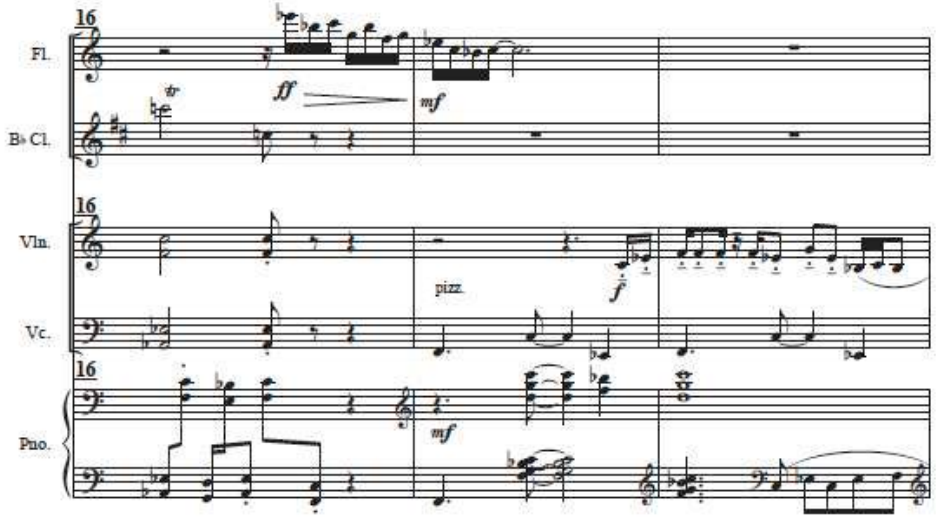


Imagen 53: Final de la vuelta del clarinete y principio de la vuelta de la flauta, contramelodías en el violín (cc. 16-18)

Para concluir la sección del *blues* hay una transición con el maerial pentáfono en el cello, violín, clarinete y flauta, mientras el piano toca arpegios ascendentes sobre un acorde por cuartas.

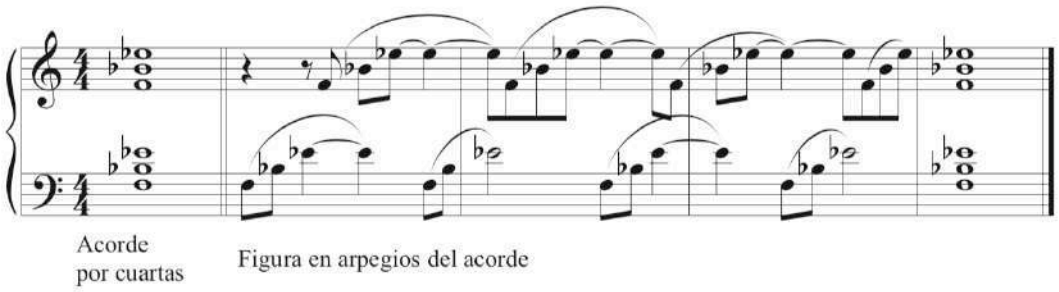


Imagen 54: Acorde en el piano para el final del *blues* (cc. 32-34)

Para la parte B de este movimiento, utilicé materiales rítmicos del danzón dentro de un contexto serial de 12 notas, el ritmo iba también a ser menos sincopado y con menos movimiento, aunque iban a participar los 5 instrumentos, y distribuyo la melodía—y por tanto, la serie--- a todo el ensamble.

Las formas de la serie con las que trabajé---y que vuelvo a utilizar eventualmente en el II movimiento son:

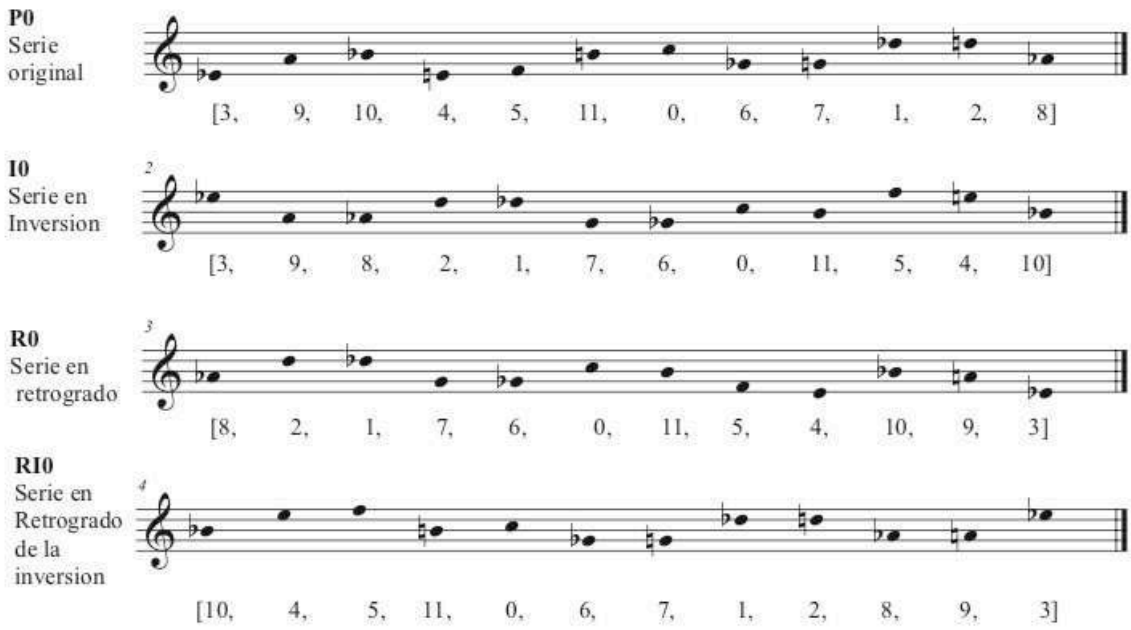


Imagen 55: 4 formas de las serie en *Mesa para Cinco* (cc. 35-54)

De todos los instrumentos del ensamble, el que trabaja con una de las series de forma estricta es el cello en *pizzicatto*, tocando una línea de bajo que hace referencia a un ritmo de danzón:

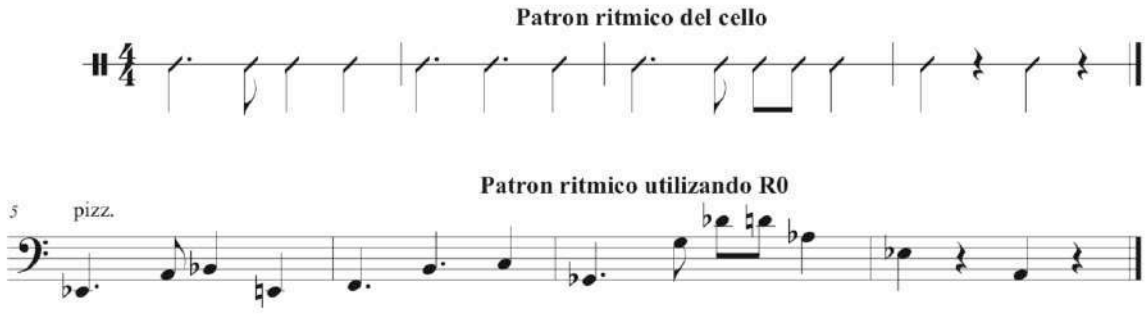


Imagen 56: Ritmo de danzón en el cello utilizando la serie Original (cc. 35-57)

Los otros instrumentos que utilizan la serie Original, con un poco de mayor flexibilidad, son el piano como acompañamiento y el clarinete con un material melódico:

Imagen 57: Acompañamiento del piano utilizando la serie Original (cc. 35-57)

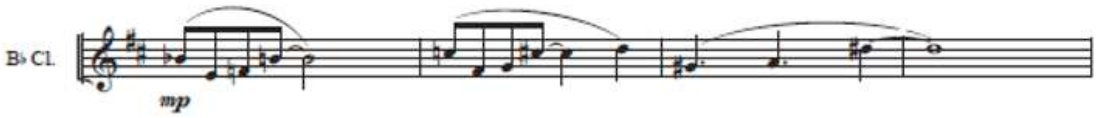


Imagen 58: Melodía del clarinete la serie Original (cc. 35-57)

Hay una segunda melodía, tocada con la serie en Retrógrado, por parte de la flauta, y este material será eventualmente utlizado en la recapitulación de la parte A:

Imagen 59: Melodía de la flauta utilizando la serie en Retrógrado (cc. 43-47)

A partir del compás 49, vuelve a presentarse el material del clarinete, distribuido entre el violín, la flauta y el propio clarinete. A continuación muestro la distribución de la melodía del clarinete a partir del compás 50:

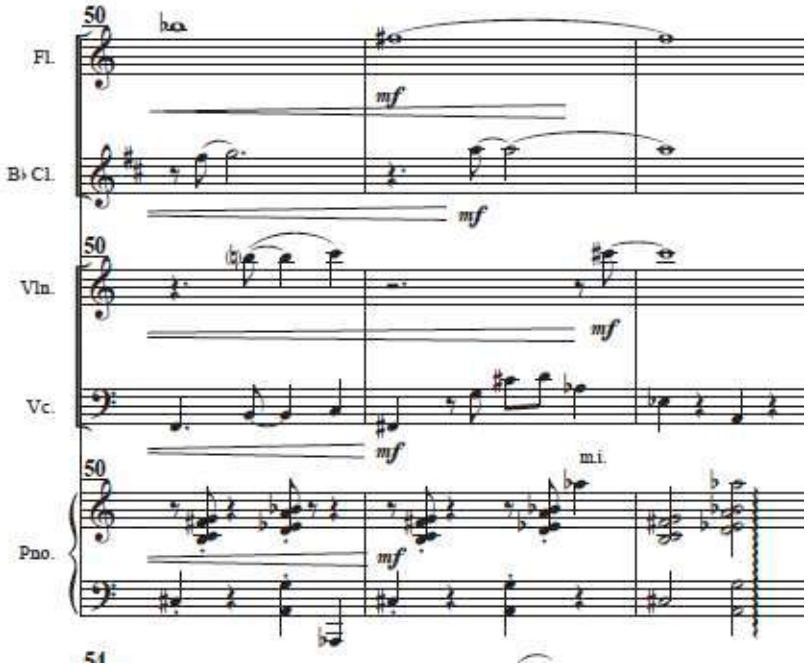


Imagen 60: Material del clarinete distribuido en flauta, clarinete y violín (cc. 49-57)

En el compás 55, llegamos nuevamente a la parte A, al *blues*, en donde solamente se toca una vuelta, en la que la flauta lleva la melodía principal, tocando la primera parte de la melodía y en la segunda parte se sustituye por la melodía de la misma flauta, pero en el pasaje serial, al igual que el contrapunto del violín en la parte B, ahora interpretado por el clarinete, y busco con estos cambios al material atenuar un poco el

impulso de la pieza previo a su sección conclusiva, superponiendo la cabeza de la serie original distribuida en flauta, clarinete y violín al motivo rítmico del piano:

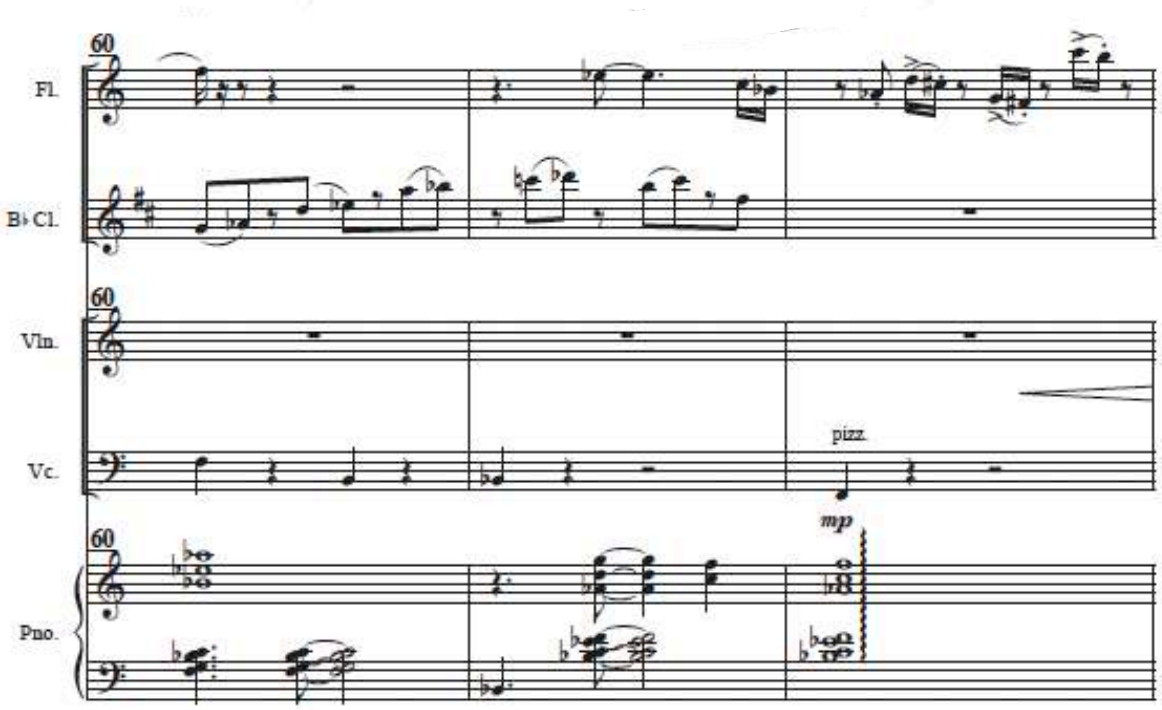


Imagen 61: Material del violín y la flauta en la sección B, ahora tocados por la flauta y el clarinete, sobre la armonía del *blues* (cc. 60-62)

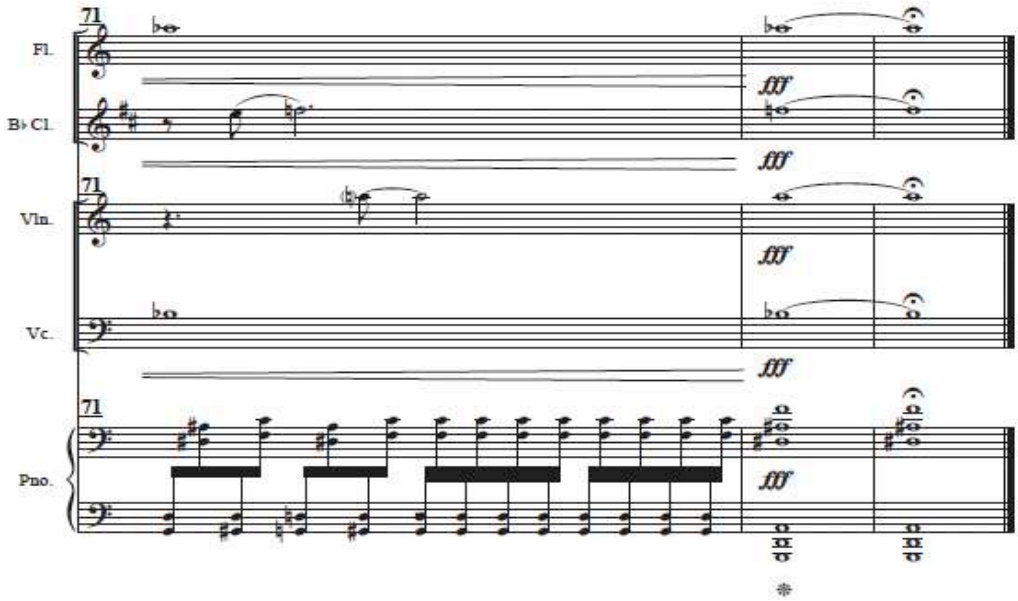


Imagen 62: Sección conclusiva del primer movimiento (cc. 71-73)

Conclusiones y reflexiones finales

Desde antes de realizar mis estudios en la FaM hubo interés por comprender técnicas de composición de música clásicas, así como formas y estilos propios del *jazz*. De hecho audicioné con un *ragtime* para piano solo y el tercer movimiento de mi Sonata para piano número 1 es precisamente una pieza en este estilo, y conforme fui avanzando en mis estudios me preguntaba sobre las diferencias que existían en la notación, y era algo que al principio me parecía absurdo, el hecho escribir lo más preciso posible el ritmo que quería como compositor, en lugar de solamente colocar una indicación de "swing 8ths" o algo por el estilo. Durante el análisis de estas piezas noté que algunos de los compositores que menciono en el trabajo se enfrentaron a intérpretes a quienes les costaba trabajo leer distintos ritmos y que había que hacer ajustes a la escritura a partir de quién iba a tocar la música.

Esa es una de las primeras conclusiones que me llevo, que hay que ser consciente del tipo de intérprete que va a tocar tu música, y en función de eso determinar la manera de escribir la partitura que permita al músico, independientemente de su formación o campo de trabajo, leer y montar la música de la forma más eficiente posible.

En el *Ebony Concerto*, lo que encuentro evidente es que Stravinsky escribe una pieza propia, solo que con la dotación para la que le fue comisionada la obra; el resultado es, desde mi perspectiva, una de las piezas más tonales dentro de su catálogo, y que si bien utiliza distintas técnicas en los instrumentos para apoyar a un sonido de Big Band, en realidad es que los elementos idiomáticos del *jazz* son un tanto lejanos, quizá el uso de diferentes sordinas en la trompeta y el trombón y la ambigüedad mayor/menor para darle un color *blue* a la obra, son cuestiones que pueden acercarse al mundo del *jazz*, sin embargo, la percusión, que representa la parte más importante de una base rítmica para este tipo de dotaciones, tenía pocas intervenciones que no evocaban al *jazz*.

Por otro lado, el *Prelude, Fugue and Riffs* de Bernstein muestra un acercamiento más profundo al lenguaje del *jazz* y al *swing* que en muchas ocasiones requiere el estilo, incorporando pasajes de notación ad libitum sobre materiales con una escritura más precisa, asimismo, la manera de tratar el ritmo en cada uno de los movimientos y la importancia que tiene la batería, sobre todo en el último movimiento, es lo que le agrega más cualidades cercanas al *jazz* en la pieza.

Aunque me parece curioso que es una pieza escrita en formas tradicionales y logra un resultado interesante en cuanto a la manera en que músicos de *jazz* se aproximarían a una fuga, o a un material contrapuntístico, que si bien, no hay como tal un sujeto, contrasujeto o episodios, entendiendo el segundo movimiento como material contrapuntístico *per se*. Para cuando se presenta el *riff* en el último movimiento, el carácter cambia por algo muy festivo, que invita al baile y al disfrute de la música.

La improvisación, que es uno de los aspectos más característicos del *jazz*, se encuentra de manera más clara en el *Journey into Jazz* de Schuller, además de que es una pieza didáctica en el sentido de que la parte de la trompeta solista comienza con un material escrito con mucho detalle, y conforme avanza la obra el músico adquiere más libertad, hasta el punto en el que puede improvisar sin la necesidad de tener figuras rítmicas o alturas de referencia; sin embargo, tomando en cuenta las consideraciones de Schuller sobre qué NO debiera ser considerado *Third Stream* y que publicó un año antes de que se estrenara su obra, hace bastantes citas a “clásicos” de la música de concierto y les agrega líneas melódicas *jazzy*, por lo cual llega a contradecirse de alguna manera.

En el caso de *All Set*, fue bastante enriquecedor escuchar la pieza y comprobar el alto grado de organización que Babbitt tiene con sus materiales. Además, logra una sensación de que los intrumentos están improvisando sobre distintas formas de la serie, y lo encontré de mucho interés, a pesar de que es una pieza rápida y rítmicamente compleja. En conclusión considero que sí logra establecer un acercamiento importante hacia lo que pudiera considerarse como música de la Tercera Corriente.

Finalmente, con el caso de mi pieza, Mesa para Cinco, la decisión de trabajar el material dentro de una forma *blues* y contrastar con serialismo es producto de un primer “experimento” que realicé con el último movimiento de una obra para quinteto de alientos, llamada *El Mojado*, en donde utilizando compases irregulares y escalas octatónicas, enmarco el material en una forma *blues* de 12 compases. El resultado de la pieza fue interesante, aunque el resultado final fue un tanto desafortunado. Sin embargo, seguía habiendo interés por experimentar de esta manera, y fue tras varias piezas y ejercicios que llegué a esta obra para quinteto logré un movimiento que pienso es contundente y que da material suficiente para seguir explorando y desarrollando a lo largo de los siguientes tres movimientos de la obra.

Mucho de mi interés o de motivacion por comprender e integrar el *jazz* a mi música llegué a manifestarlo en clase, dentro del taller de Leonardo Coral, quien siempre compartía piezas que pudieran servir de referencia, tanto para lo que correspondía estudiar cada semestre como brindar orientación sobre qué escuchar en función de las motivaciones personales mías y de mis compañeros.

Además, ese interés se intensificó mientras estudié en Arizona durante el intercambio, en donde, al ser una universidad que ofrecía programas en *jazz* y en música clásica, hacía que ambos departamentos se enriquecieran mutuamente, y he llegado a pensar que establecer vínculos con otras carreras de la universidad, y más aún, con las demás carrearas dentro de la Facultad, es algo que podría contribuir a tener un panorama más amplio, no solo en cuestiones de interpretación, creación, investigación y difusión de la música, sino para generar un sentido de colaboración y de retroalimentación entre las carreras y áreas, más estrecho.

Unos meses antes de que se declarara la pandemia por SaRs-CoV-2, fui invitado por el productor y compositor Rosino Serrano, quien comenzó a dar una clase optativa sobre armonía de *jazz*, a colaborar como su transcriptor en distintos proyectos, muchos de ellos enfocados en música pop o arreglos para big band,y posteriormente me invitó a colaborar académicamente con él, asistiendo y apoyando en distintas

funciones dentro de las clases que da en la Facultad, y para estar preparado debo escuchar, practicar y comprenderlo más que pueda sobre el lenguaje del jazz y su historia.

He realizado también el ejercicio de encontrar las relaciones que tienen ambas músicas desde un punto de vista teórico, y poco a poco busco ser capaz de comprender los procesos y técnicas que utilizan, y busco de manera paralela mejorar mis habilidades de improvisación, ya que la concibo como una antesala a la composición.

Realizar este trabajo representó manifestar muchas de las inquietudes que tenía desde que empecé a estudiar música formalmente, así como de plantearme retos y objetivos para el futuro, una vez que me haya graduado como compositor.

Es evidente que la relación entre ambos tipos de música ha sido muy estrecha, sobre todo en el segundo tercio del siglo XX, ya que la institucionalización de estudios de *jazz* en universidades y conservatorios se dio de manera rápida en Estados Unidos, en algunas partes de Europa y en Asia. En lo personal, la música clásica y el jazz representan parte de lo mismo, del mismo arte.

Tengo pensado en el futuro escribir música para Big Band, para dobles ensambles, experimentar con la improvisación libre, así como tener una carrera no solo creativa, sino académica, particularmente en cuestiones de teoría musical y análisis, y generar nuevas preguntas y llegar a hallazgos interesantes dentro de ese ámbito del desarrollo profesional de un compositor.

Aspiro a ser un compositor profesional, en toda la extensión de la palabra, y guiarme por los tres ejes rectores de la UNAM, en donde la docencia, la investigación y la difusión de la cultura sean una constante en mis acciones y decisiones, tanto creativas como académicas.

Referencias

Banks, Don (1970), *Third Stream Music*, Proceedengs of the Royal Music Association, núm. 97 (1970-1971), pp. 59-67

Britannica, T. Editores de Encyclopaedia (2021, May 12). Woody Herman. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/biography/Woody-Herman

---------- (2020, August 19). *Chicago style*. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/art/Chicago-style

Bruce, David [London Symphony Orchestra]. (17 de diciembre de 2018). *David Bruce on Stravinsky's Ebony Concerto [Video],* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=E-YYqlHCA5k

Dembski, Stephen y Joseph N. Straus (editores) (1987), *Milton Babbitt: Words About* Music, Madison: The University of Wisconsin Press: The Madison Lectures, p. 117), traducción propia

Gallegos, Álvaro (2015), Gunther Schuller, Santaigo: Revista Musical Chilena, In Memoriam, pp. 169,170

Hentoff, Nat (1961), *Jazz´s Third Stream*, revista Metronome, Enero 1961, pp. 9-11

Karns, Keith (2016), A brief History of Jazz Education Prior to 1950, obtenido de http://keithkarnsmusic.com/blogs/news/posts/a-brief-history-of-jazz-education-prior-to-1950, consultado el 26 de febrero de 2021 a las 14:30 hh

Messiaen, Olivier (1993), Daniel Bravo López (trad.), *Técnica de mi Lenguaje Musical*, Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, p. 69

Pruñosa Furió, José (2015) Tercera Corriente Jazzística (Third Stream), en Valencia: Una propuesta didáctica, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Musicología TICS, número 12, septiembre 2015, pp. 130-15

Schuller, Gunther (1959), And Perhaps de Twain Shall Meet, New York: New York Times, 15 de noviembre 1959

---------- (1986), Musings: the musical words of Gunther Schuller, New York: Oxford University Press, Inc.

Wilson, John S. (1960), Music: A Third Stream of Sound, New York: The New York Times, mayo 17, p. 44

NECA 1.8, Gunther Schuller Papers, Boston: New England Conservatory Archives

Índice de Imágenes

Imagen 1: Pasaje de la Primera parte del Tema 1, interpretado por las trompetas (cc.1-4) **14**

Imagen 2: Pasaje de la Segunda parte del Tema 1, interpretado por los saxofones *(cc. 14-17)* **15**

Imagen 3: Escala octatónica (simétrica disminuida Half-Whole) tocada por el arpa en el Puente **15**

Imagen 4: Inicio del puente, arpegios de escala octatónica en el arpa (cc.18-22) **16**

Imagen 5: Materiales del piano y del Corno, escala pentáfona mayor (cc. 28-32) **16**

Imagen 6: Escalas que tocan saxofones altos, saxofones tenores, trompetas y trombones durnte la primera parte del puente (cc. 22-34) **17**

Imagen 7: Primera parte del segundo tema de la exposición, contrapunto del trombón 1 con el clarinete solo y acompañamiento del resto del ensamble (cc.44-51) **18**

Imagen 8: Sección conclusiva de la exposición. Nota pedal en el clarinete bajo, acorde de Mi Mayor en arpa y guitarra, y cabeza del tema 1 para cerrar la sección (cc.60-64**)** **19**

Imagen 9: Primer momento del desarrollo (cc.65-68) **20**

Imagen 10: Segundo momento del desarrollo (cc.69-71) **20**

Imagen 11: Tercer momento del desarrollo (cc. 72-77) **21**

Imagen 12: Primera parte del segundo Tema en la Reexposición, melodía en la trompeta 1(cc. 83-87) **22**

Imagen 13: Sección Conclusiva del movimiento (cc. 101-104) **22**

Imagen 14: Parte A del segundo movimiento, melodía en saxofones (cc. 105-109) **23**

Imagen 15: Parte A del segundo movimiento, Acompañamiento (cc. 105-109) **23**

Imagen 16: Parte A del segundo movimiento, trompetas en escala octatónica con sordina, saxofones tocando sobre Fa mayor/menor (cc. 110-113) **24**

Imagen 17: Tema del primer movimiento, en el clarinete bajo y el contrabajo con arco (cc.131-135) **25**

Imagen 18: Variación 1, melodía principal en saxofón tenor (cc. 142-146) **26**
Imagen 19: Glissandi de los trombones y *lip slurs* de la trompeta (cc.172-175) **27**
Imagen 20: Tutti en la Coda (cc.265-273) **27**
Imagen 21: Antecedente del Preludio en el primer movimiento (cc. 1-7) **29**
Imagen 22: Consecuente del Preludio, con ritmo de swing e indicaciones ad libitum para el baterista (cc. 32-35) **30**
Imagen 23: Principio de la Fuga, con el maerial principal presentado por el saxofón tenor (cc. 81-85) **31**
Imagen 24: Pasaje de la Fuga, con superposición de ritmos y textura polifónica y homofónica (cc. 100-110) **31**
Imagen 25: El *riff* (primera presentación de los cc. 159-162) **32**
Imagen 26: Recapitulación del consecuente del primer movimiento, Prelude (cc. 232-235) **33**
Imagen 27: Tutti final del *riff*, final de la pieza (cc. 292-296 **34**
Imagen 28: 4 formas de la serie iniciales de *All Set (1957)* **38**
Imagen 29: Saxofones utilizando la serie en inversión (I7) (cc.1-8) **39**
Imagen 30: Trompeta y Trombón utilizando la serie original (P0) (cc. 1-8) **39**
Imagen 31: El bajo utiliza la serie en retrógrado en su primera presentación (cc. 9-16) **39**
Imagen 32: El vibráfono superpone la serie en Retrógrado y en Retrógrado de la inversión (cc.1-8) **40**
Imagen 33: El piano superpone R0 (Mano derecha) y RI7 (Mano izquierda) (cc. 1-8) **40**
Imagen 34: Relación interválica de los 2 primeros pitch classes de P_o y de I_7, resultando en una triada mayor/menor **41**
Imagen 35: Primera parte del solo de bajo en *All Set* (cc. 375-377) **43**
Imagen 36: Tutti después del solo de bajo (cc. 375-377) **44**

Imagen 37: Compases finales de *All Set* (cc. 409-413) **44**
Imagen 38: Primeros Compases de *Journey Into Jazz* (cc. 1-4), arpeggios en Do Lidio por el arpa y las cuerdas **47**
Imagen 39: Primer material de trompeta, escrito para la trompeta de la orquesta (cc. 14-16) **48**

Imagen 40: Tema del pato en *Pedro y el Lobo,* en el oboe (cc. 39-40) **49**
Imagen 41: Fragmento del Final de la obertura de *William Tell*, en el corno y la trompeta (cc. 41-42) **49**
Imagen 42: Superposición de temas del pato de *Pedro y el Lobo*, de *William Tell* y melodía de la trompeta (c. 44) **49**
Imagen 43: Primer material de la trompeta solista, practicando escalas (cc. 49-52) **50**
Imagen 44: Primera aparición del ensamble de *jazz* (cc. 83-86) **51**
Imagen 45: Primer intento de solo de la trompeta en el ensamble de *jazz* **(**cc. 111-118) **52**
Imagen 46: Nueva presentación del material inicial, en las cuerdas (cc. 140-142) **52**
Imagen 47: Sección climática de la pieza, con el triple solo en el ensamble de *jazz* (cc. 436-440) **53**
Imagen 48: Sección conclusiva de la pieza (cc. 452-455) **54**
Imagen 49: Plan armónico para la sección del *blues* (cc. 1-30; cc. 57-73) **56**
Imagen 50: Célula rítmica y motivo del piano en el *blues* (cc. 1-30; cc 57-73) **56**
Imagen 51: Plan armónico con motivo rítmico del piano en vuelta de *blues* de 12 compases en la sección A (cc. 1-30; cc. 57-73) **57**
Imagen 52:. Primeros compases de la vuelta de *blues* del clarinete (cc. 6-9) **58**
Imagen 53: Final de la vuelta del clarinete y principio de la vuelta de la flauta, contramelodías en el violín (cc. 16-18) **58**
Imagen 54: Acorde en el piano para el final del *blues* (cc. 32-34) **59**
Imagen 55: 4 formas de las serie en *Mesa para Cinco* (cc. 35-54) **59**
Imagen 56: Ritmo de danzón en el cello utilizando la serie Original (cc. 35-57) **60**
Imagen 57: Acompañamiento del piano utilizando la serie Original (cc. 35-57) **60**

Imagen 58: Melodía del clarinete utilizando la serie Original (cc. 35-57) **60**
Imagen 59: Melodía de la flauta utilizando la serie en Retrógrado (cc. 43-47) **61**
Imagen 60: Material del clarinete distribuido en flauta, clarinete y violín (cc. 49-57) **61**
Imagen 61: Material del violín y la flauta en la sección B, ahora tocados por la flauta y el clarinete, sobre la armonía del *blues* (cc. 60-62**)** **62**

Imagen 62: Sección conclusiva del primer movimiento (cc. 71-73) **62**

Índice de Tablas

Tabla 1: Generalidades sobre cada movimiento del *Ebony Concerto* (1946) **13**

Tabla 2: Generalidades sobre cada movimiento de *Prelude, Fugue and Riffs* (1949) **28**

Tabla 3: Información sobre los primeros 6 solos de *All Set* **42**

Tabla 4: Información sobre los primeros 6 solos de *All Set* **55**

Anexo: Partituras del *Ebony Concerto* (1946), *Prelude, Fugue and Riffs* (1955), *All set* (1957), *Journey into Jazz* (1962) y Mesa para cinco (2021)

Dedicated to Woody Herman

EBONY CONCERTO

by

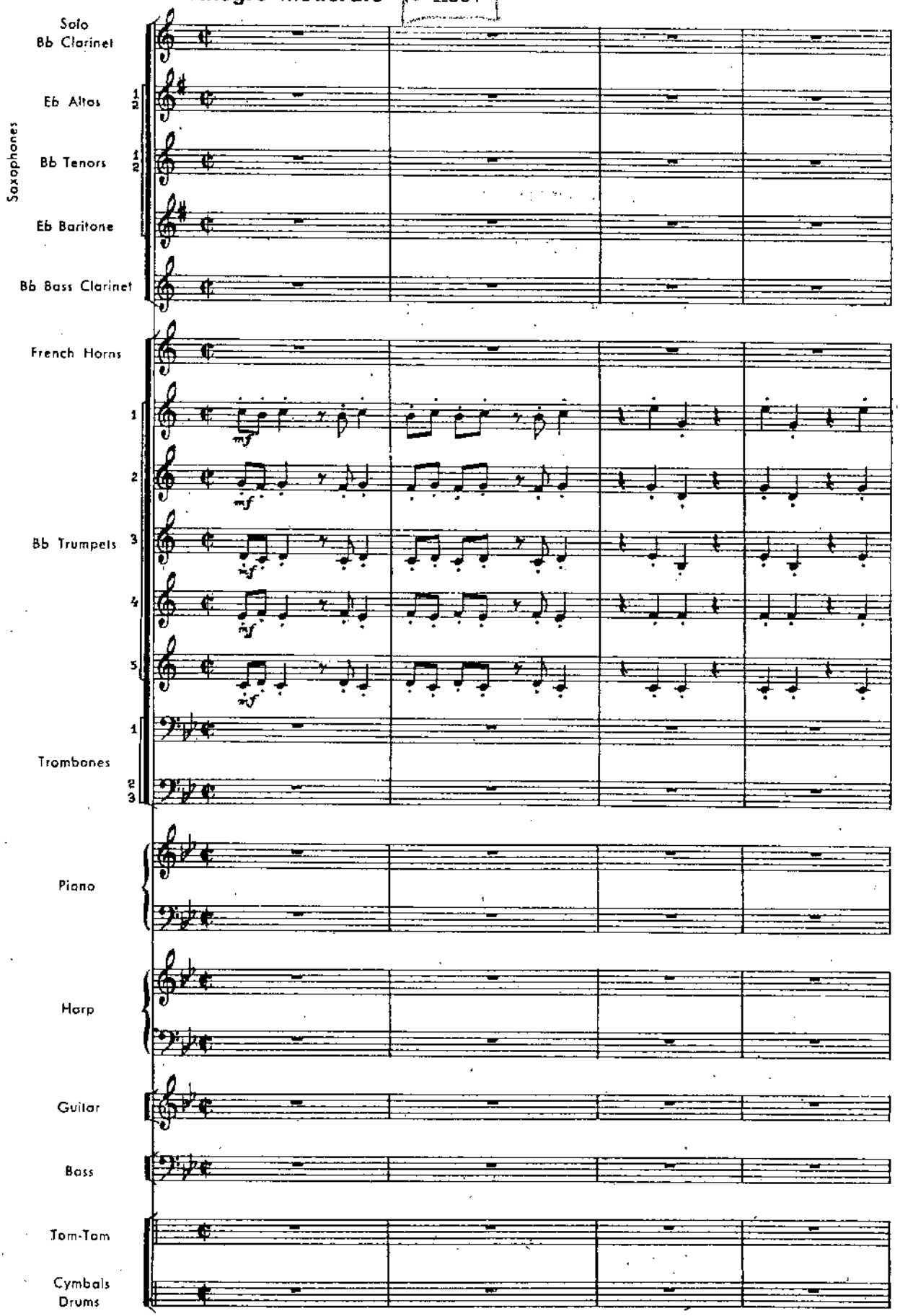
Igor Stravinsky

Recorded by
The WOODY HERMAN Orchestra
Conducted by IGOR STRAVINSKY
On Columbia Record No. 7479M

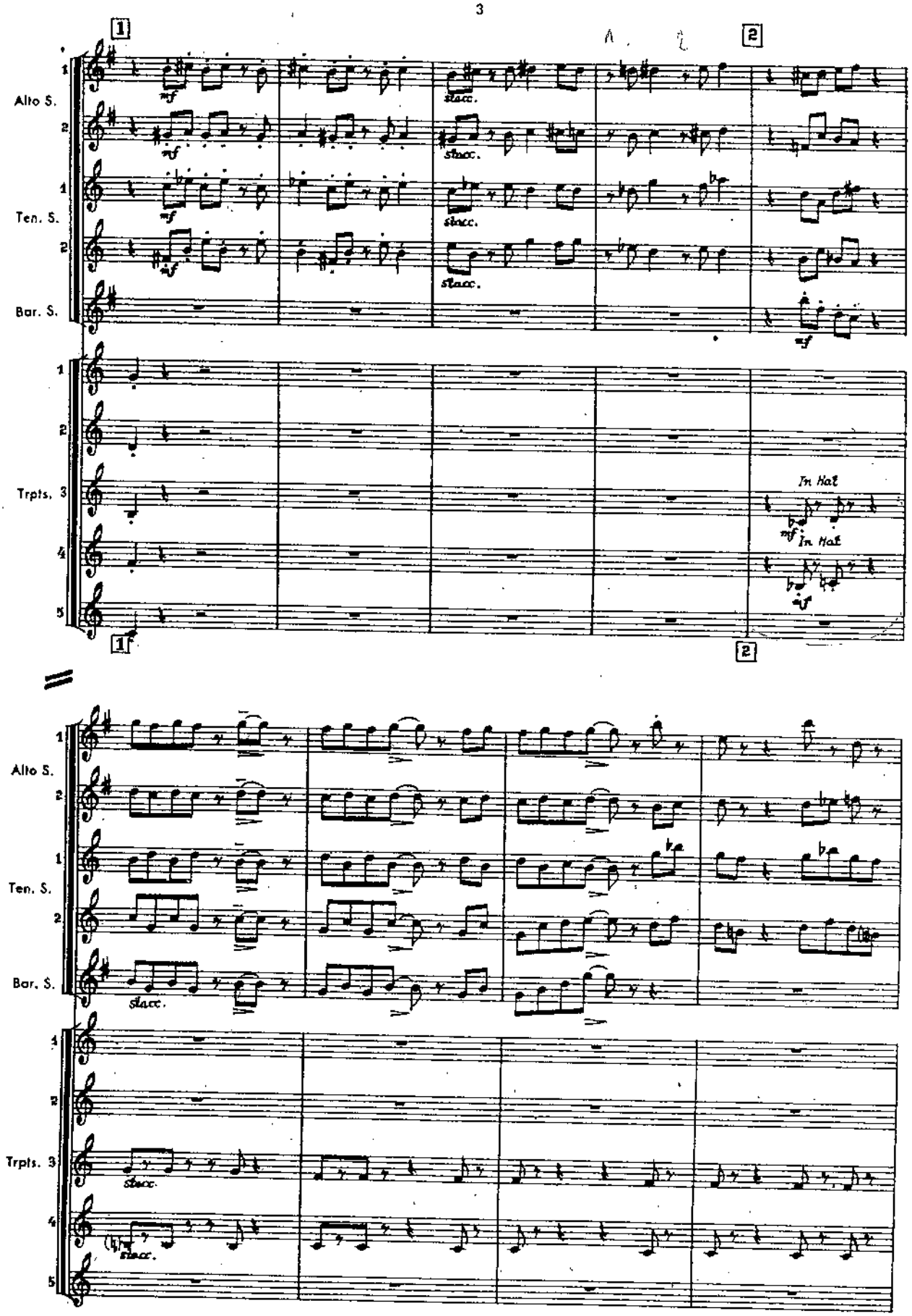
EBONY CONCERTO

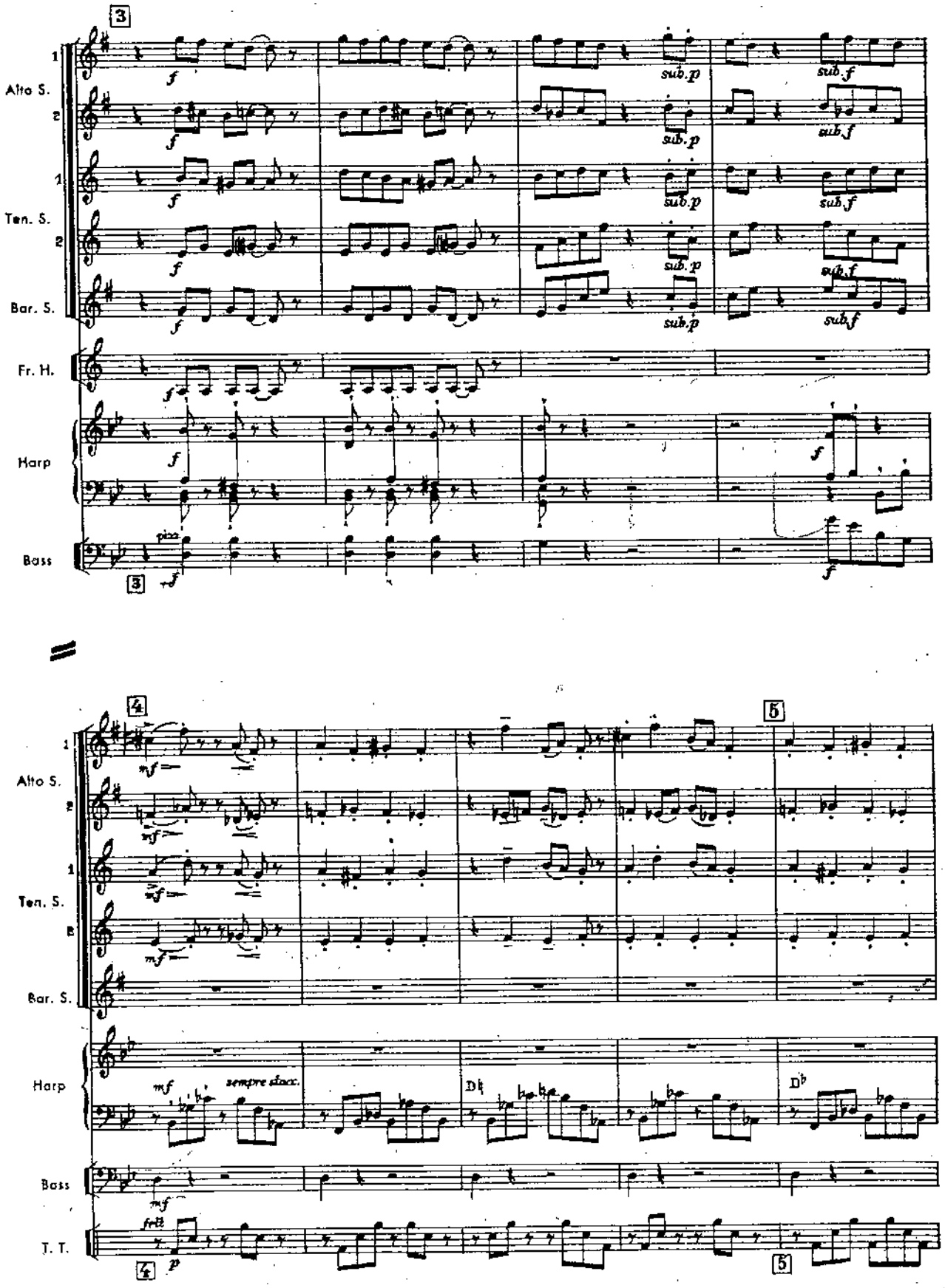
Allegro moderato (♩ =88)

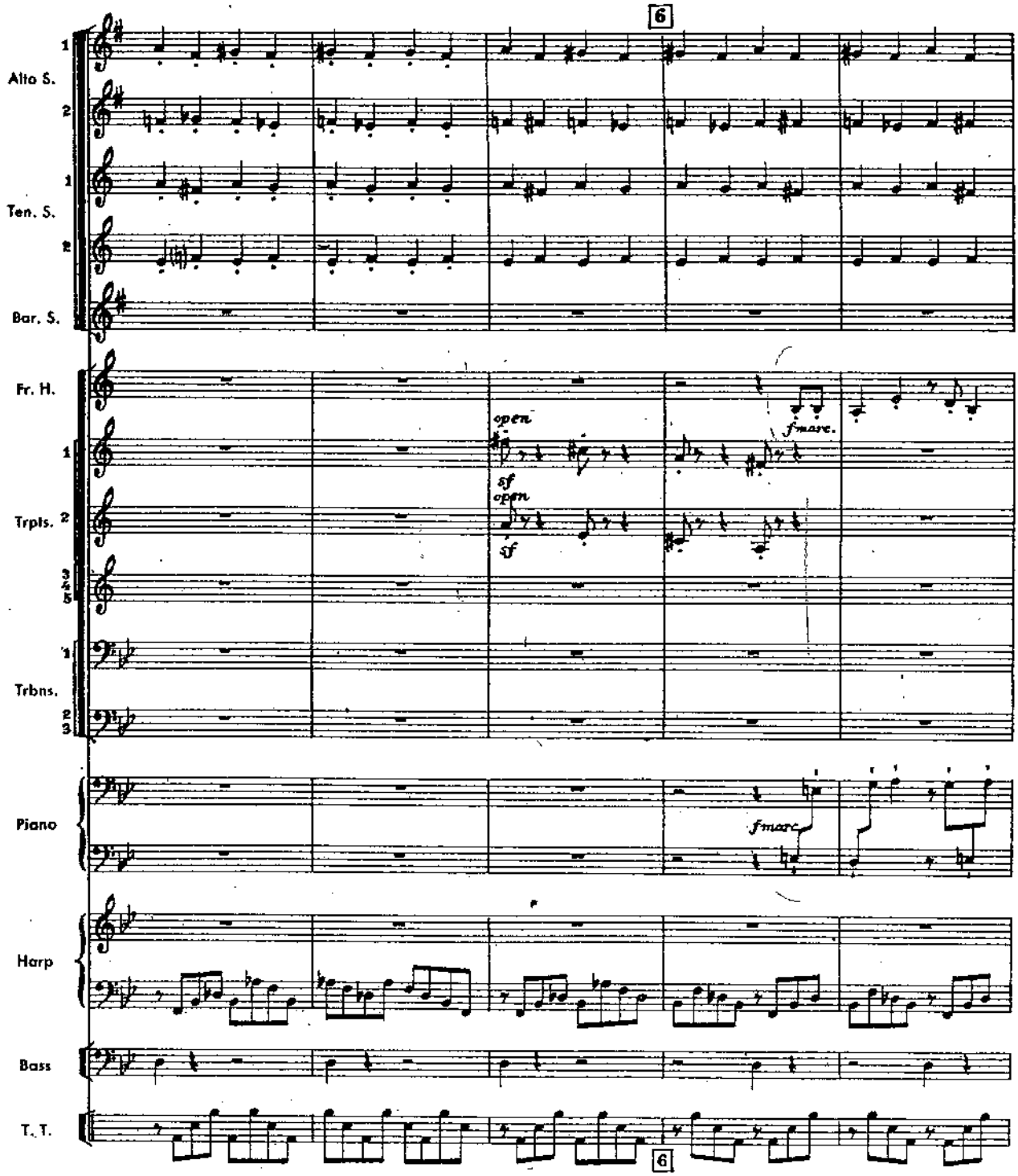
By Igor Stravinsky

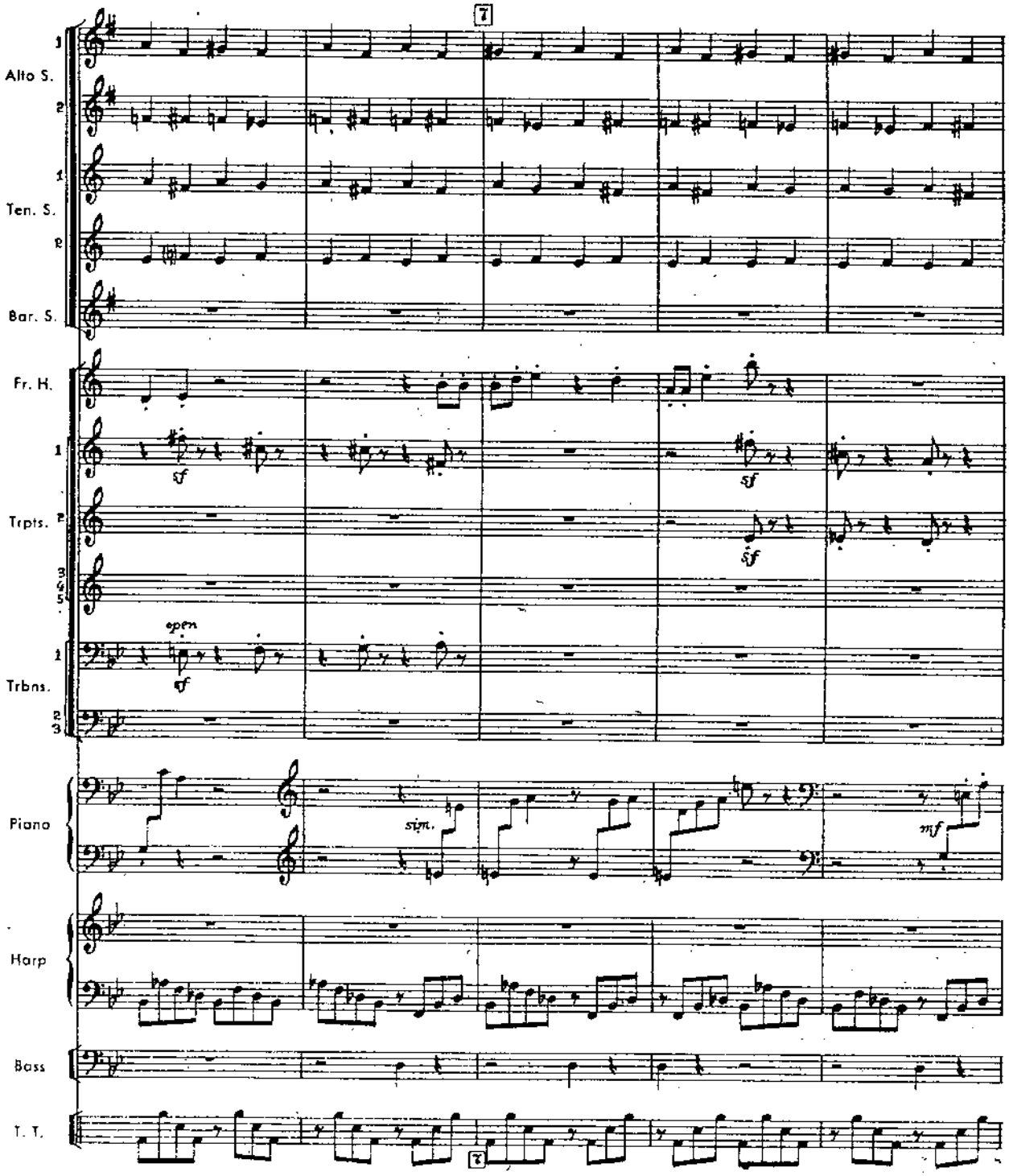


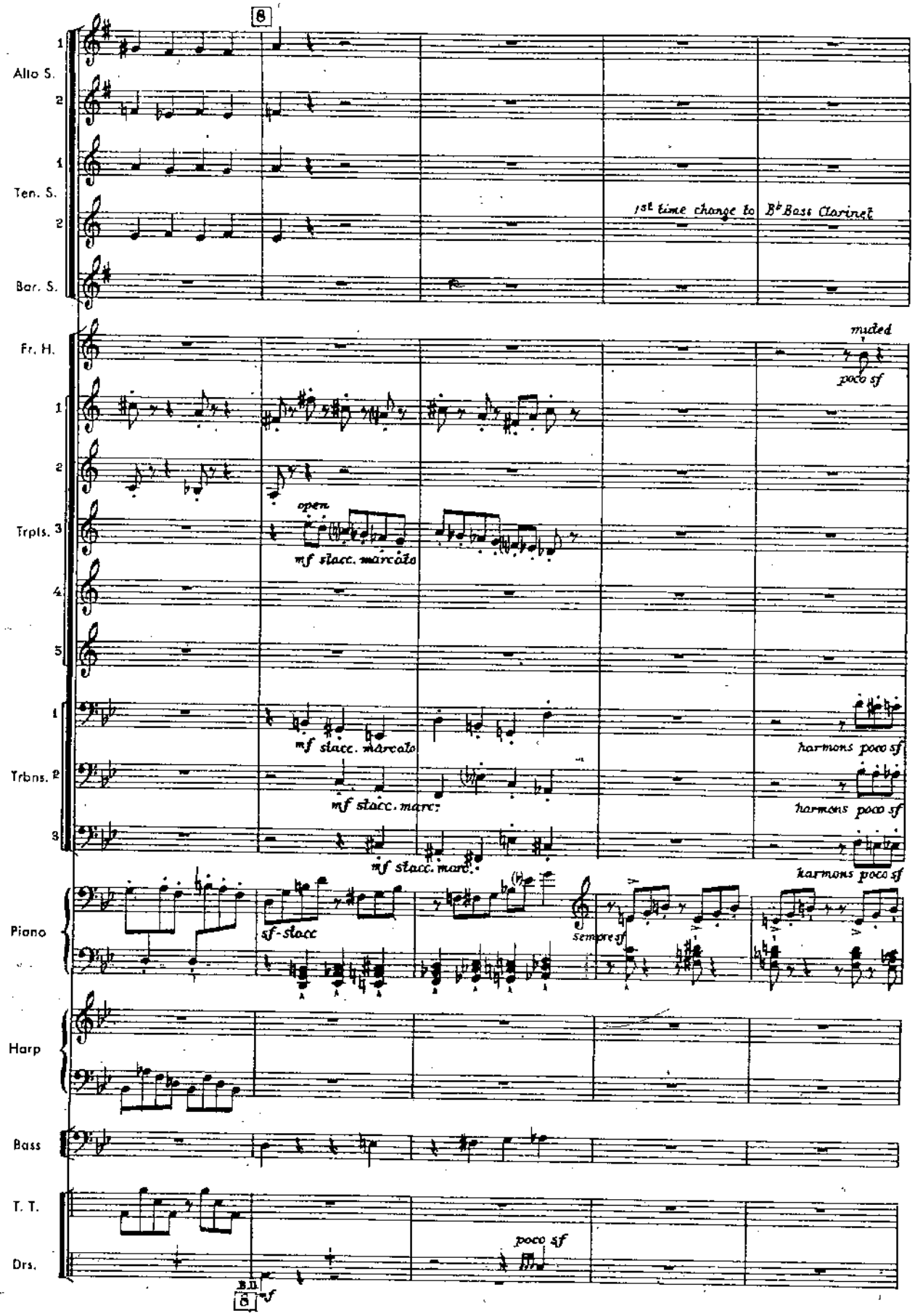
Copyright © 1946 by Edwin H. Morris & Company, Inc., 31 West 54th St., New York, N.Y. 10019
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

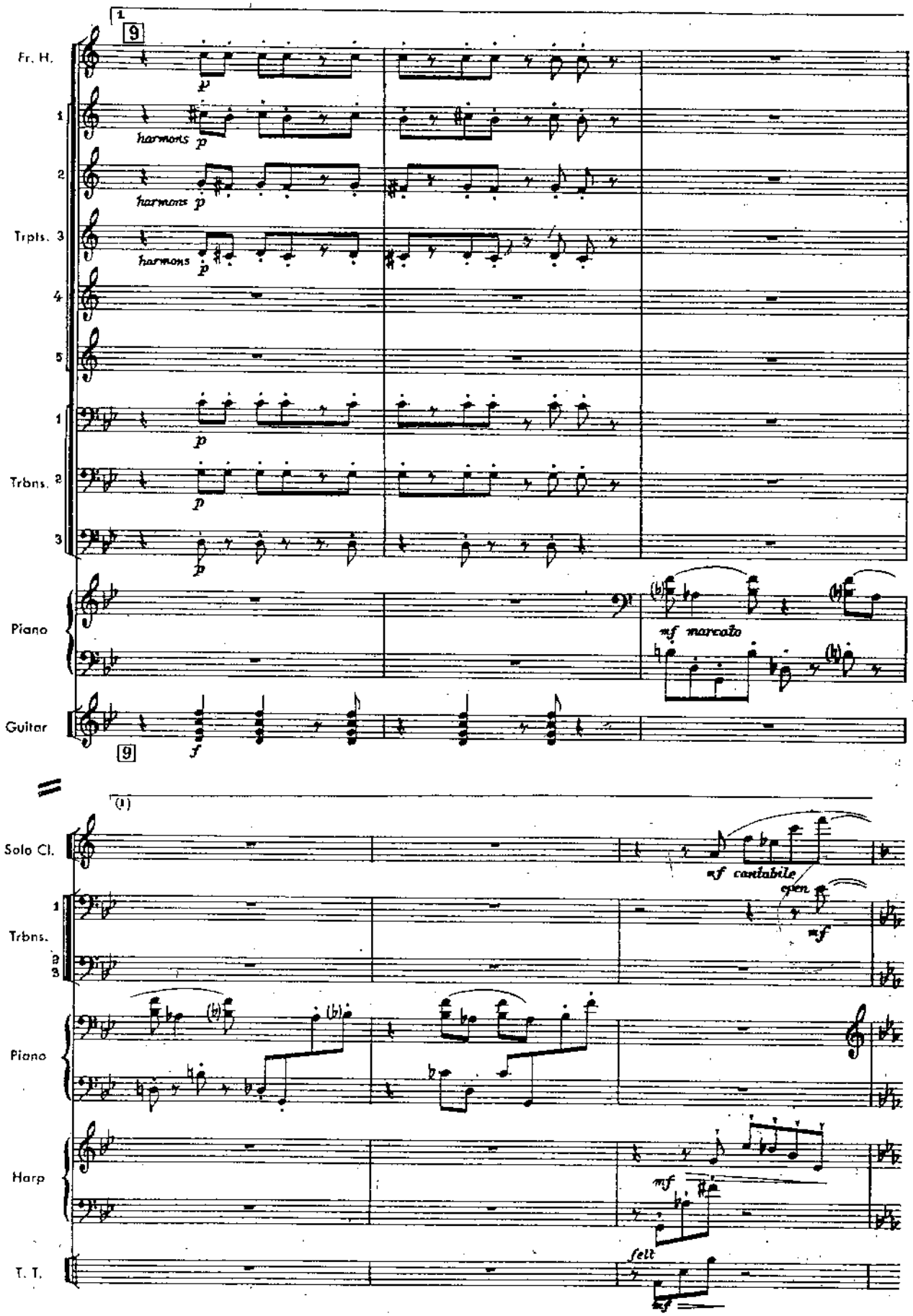

1
2
Alto S.
Ten. S.
Bar. S.
Trpts.
mf
stacc.
In Hat
f

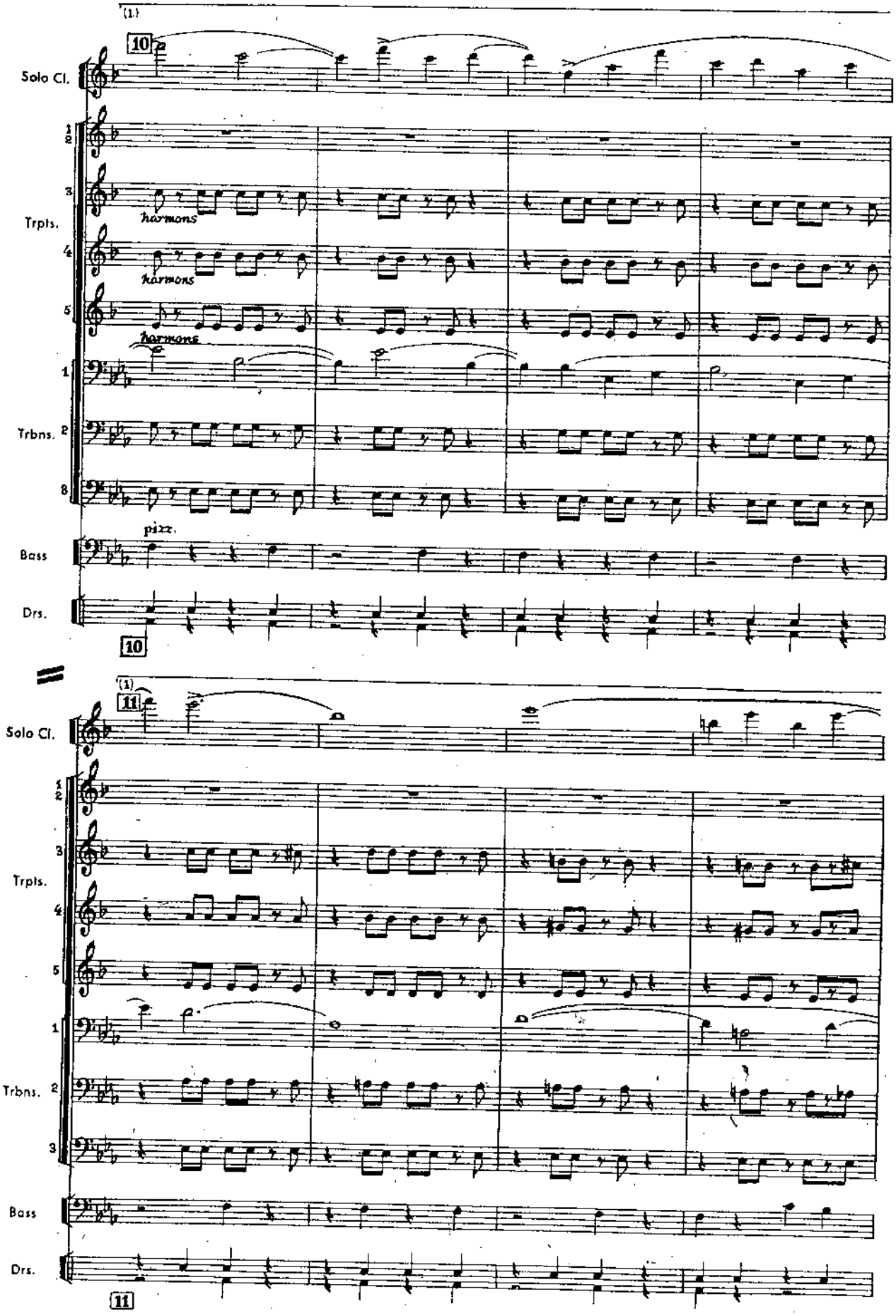

3
Alto S.
Ten. S.
Bar. S.
Fr. H.
Harp
Bass
sub.p
sub.f
4
5
sempre staccato
T. T.

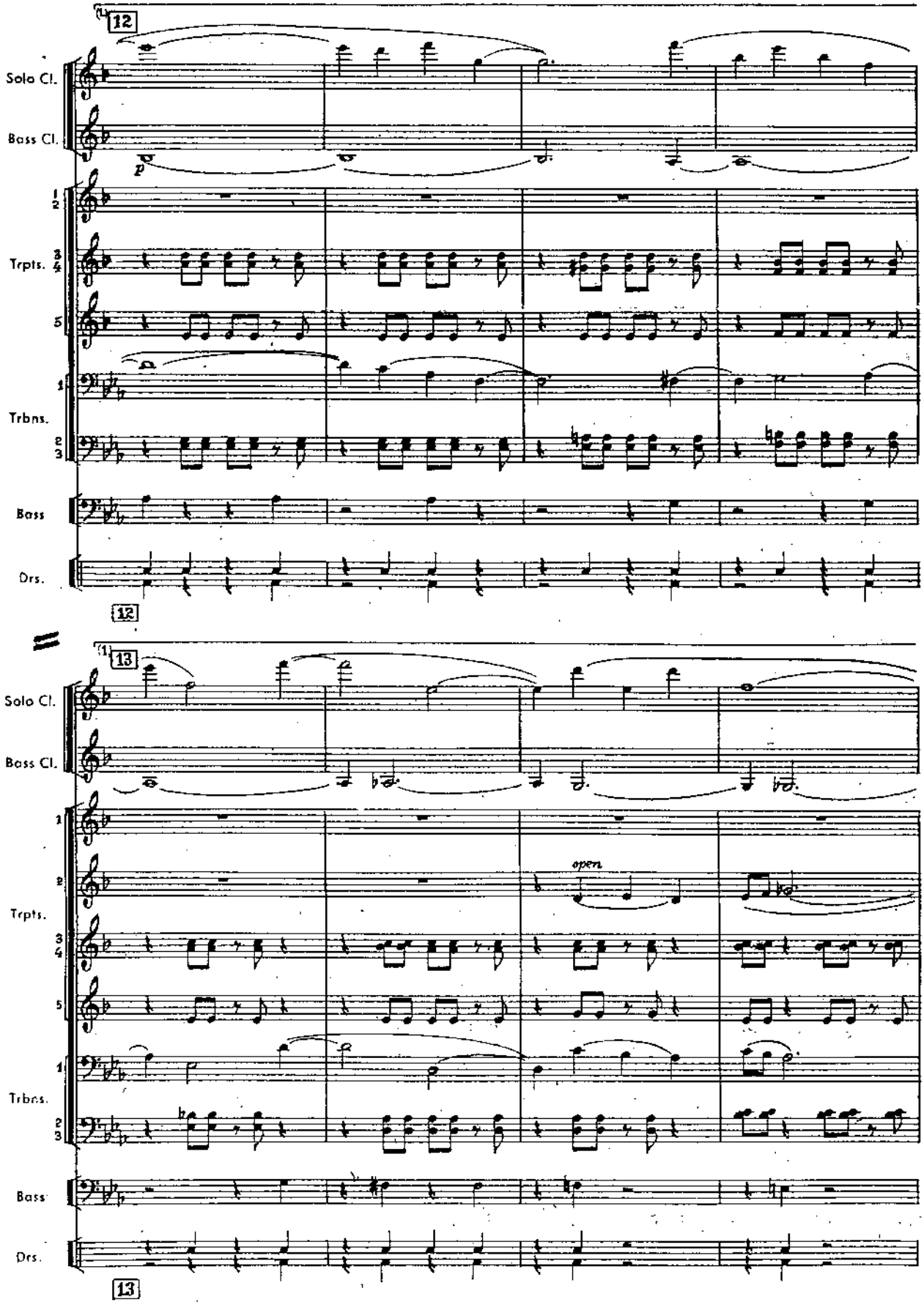

6
Alto S.
Ten. S.
Bar. S.
Fr. H.
Trpts.
Trbns.
Piano
Harp
Bass
T. T.
open
sf
open
sf
fmarc.
fmarc
6

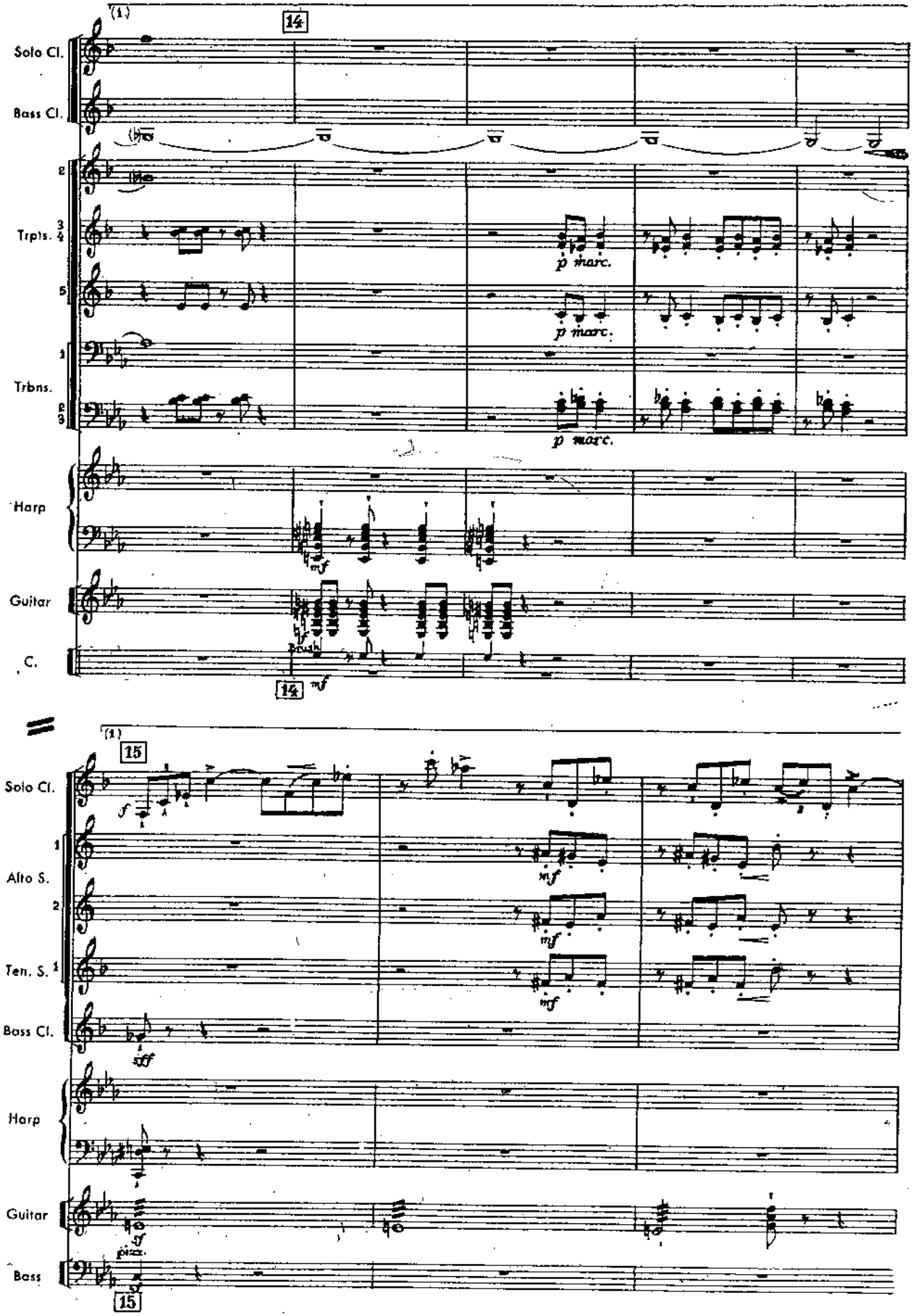

7
Alto S.
Ten. S.
Bar. S.
Fr. H.
Trpts.
Trbns.
Piano
Harp
Bass
T. T.
sf
open
sim.
mf
8

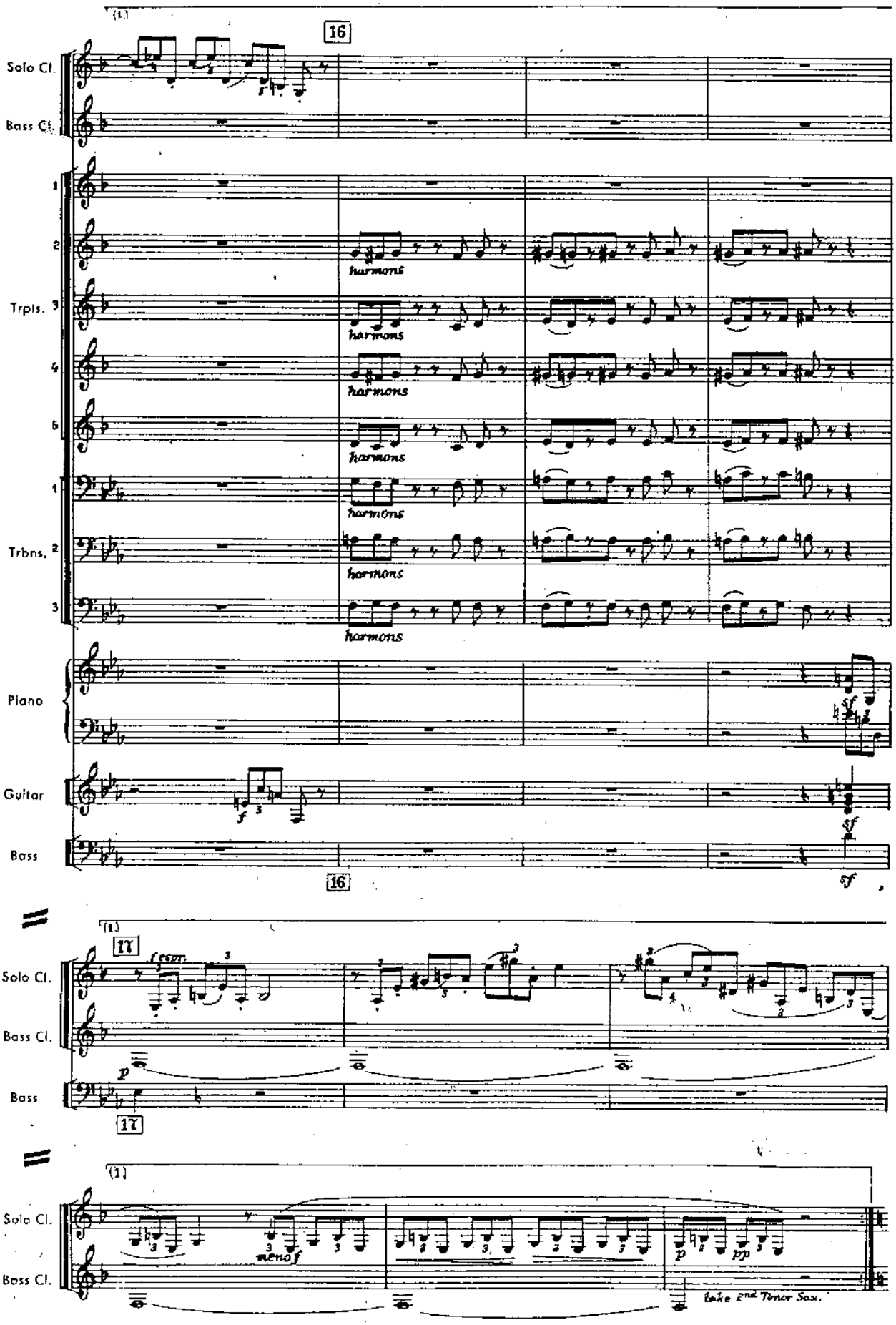

8
Alto S.
Ten. S.
1st time change to B♭ Bass Clarinet
Bar. S.
muted
Fr. H.
poco sf
open
Trpts.
mf stacc. marcato
Trbns.
harmons poco sf
sf-stacc
sempre sf
Piano
Harp
Bass
T. T.
Drs.
poco sf
8
mf

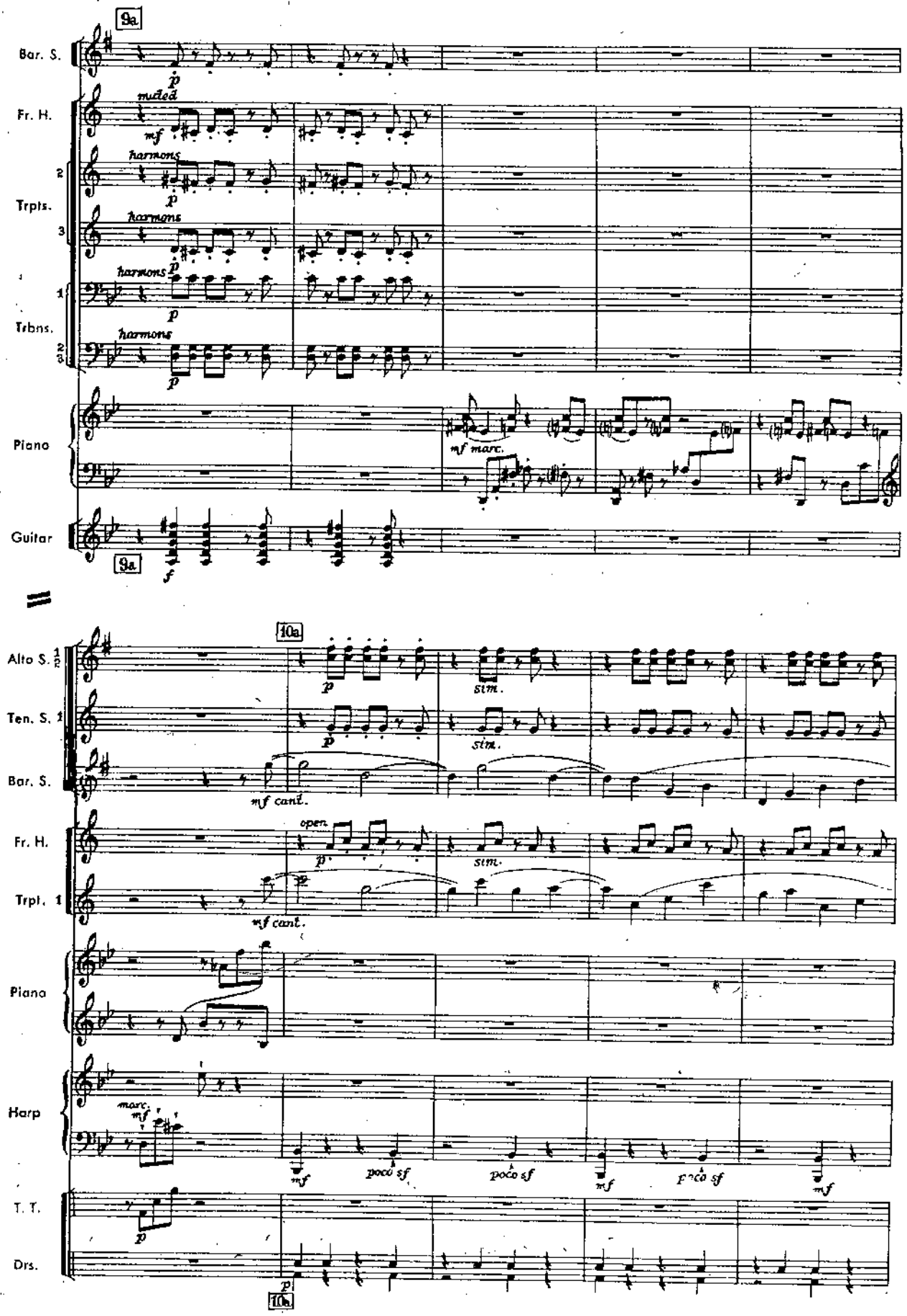

Fr. H.
1
2
Tpts. 3
4
5
1
Trbns. 2
3
Piano
Guitar
Solo Cl.
Trbns.
Piano
Harp
T. T.
harmons
mf marcato
mf cantabile
open
felt

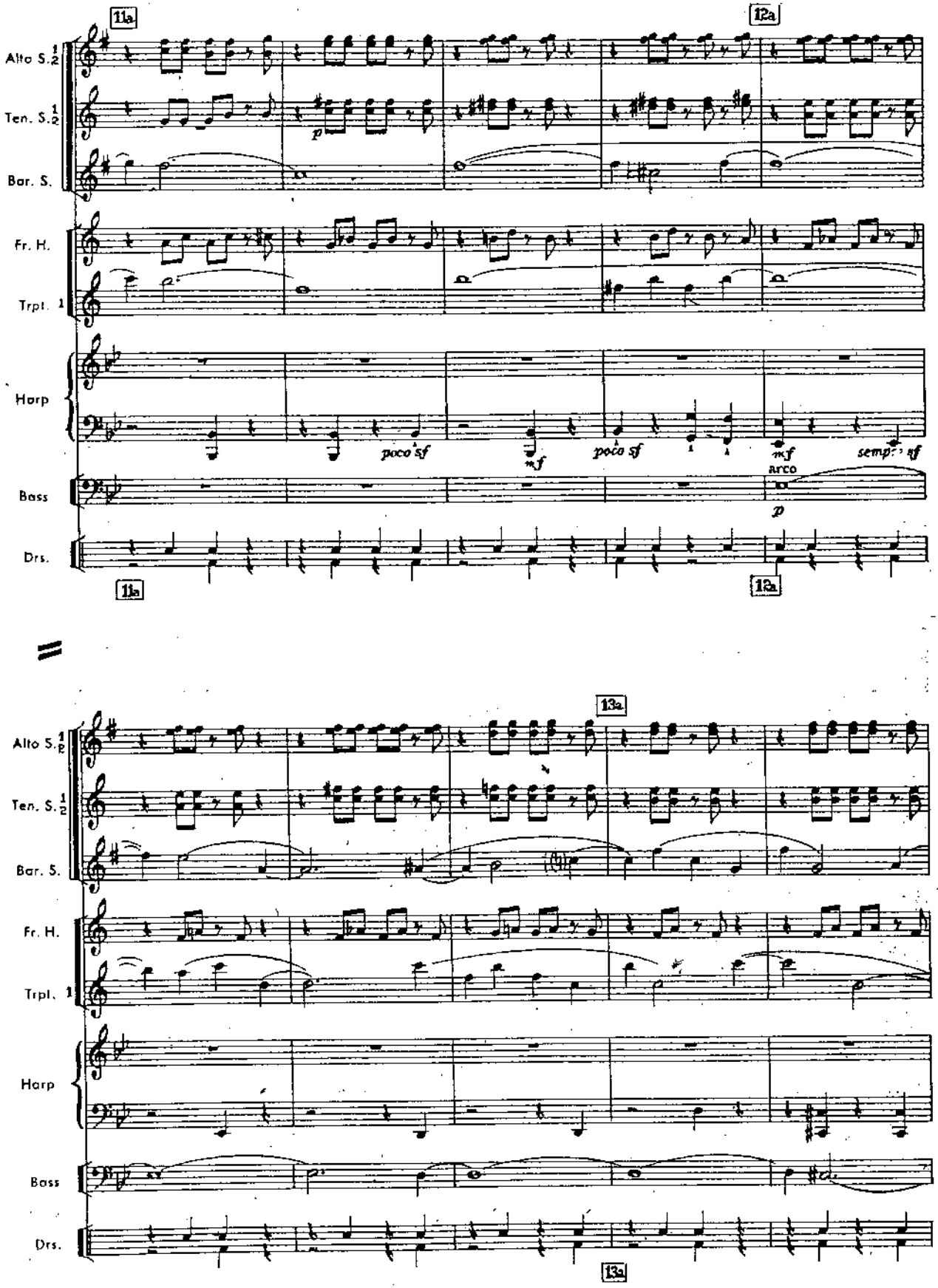

(1)
10
Solo Cl.
Trpts.
harmons
harmons
harmons
Trbns.
pizz.
Bass
Drs.
10
(1)
11
Solo Cl.
Trpts.
Trbns.
Bass
Drs.
11

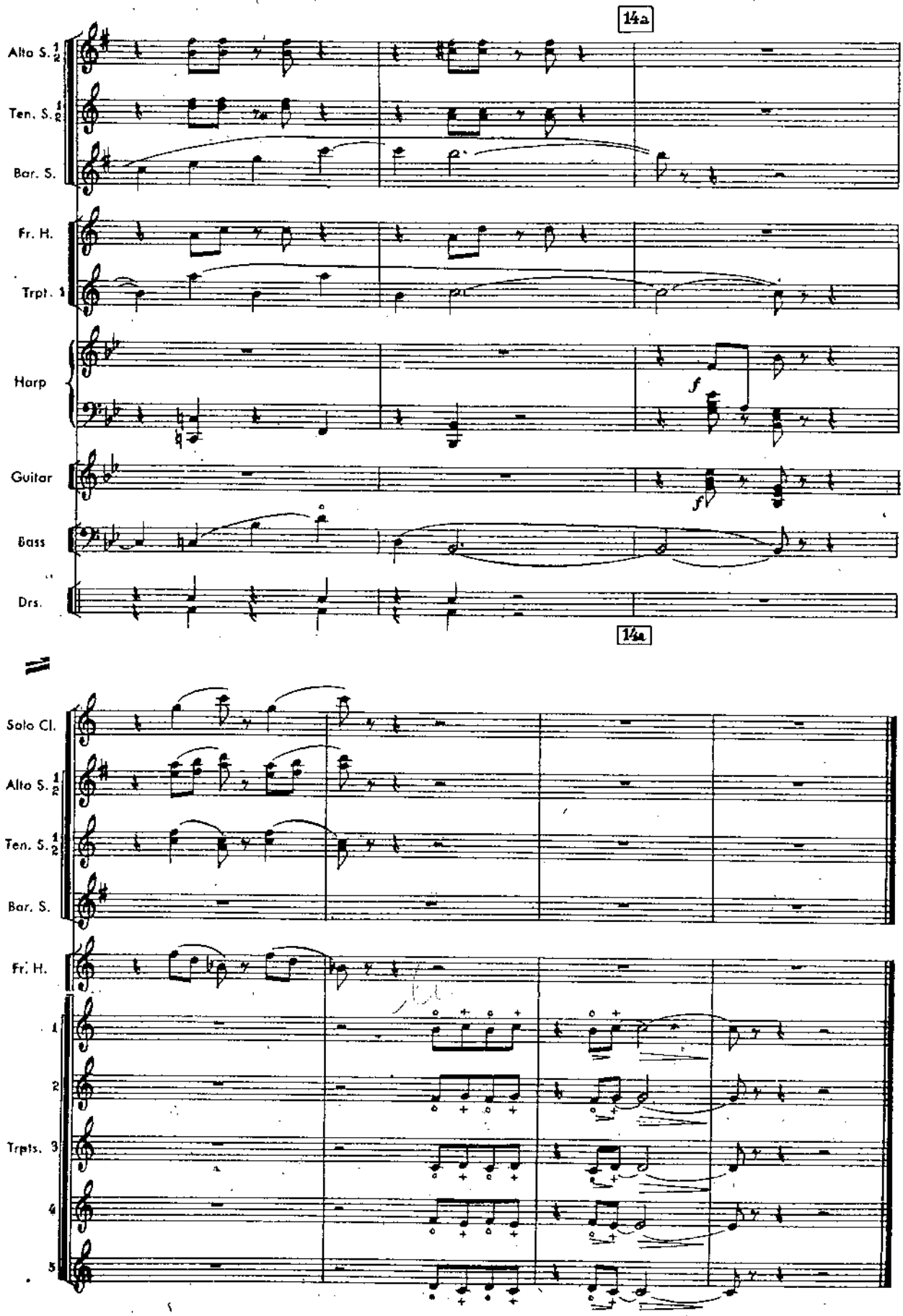

12
Solo Cl.
Bass Cl.
p
Trpts.
Trbns.
Bass
Drs.
12
13
Solo Cl.
Bass Cl.
open
Trpts.
Trbns.
Bass
Drs.
13

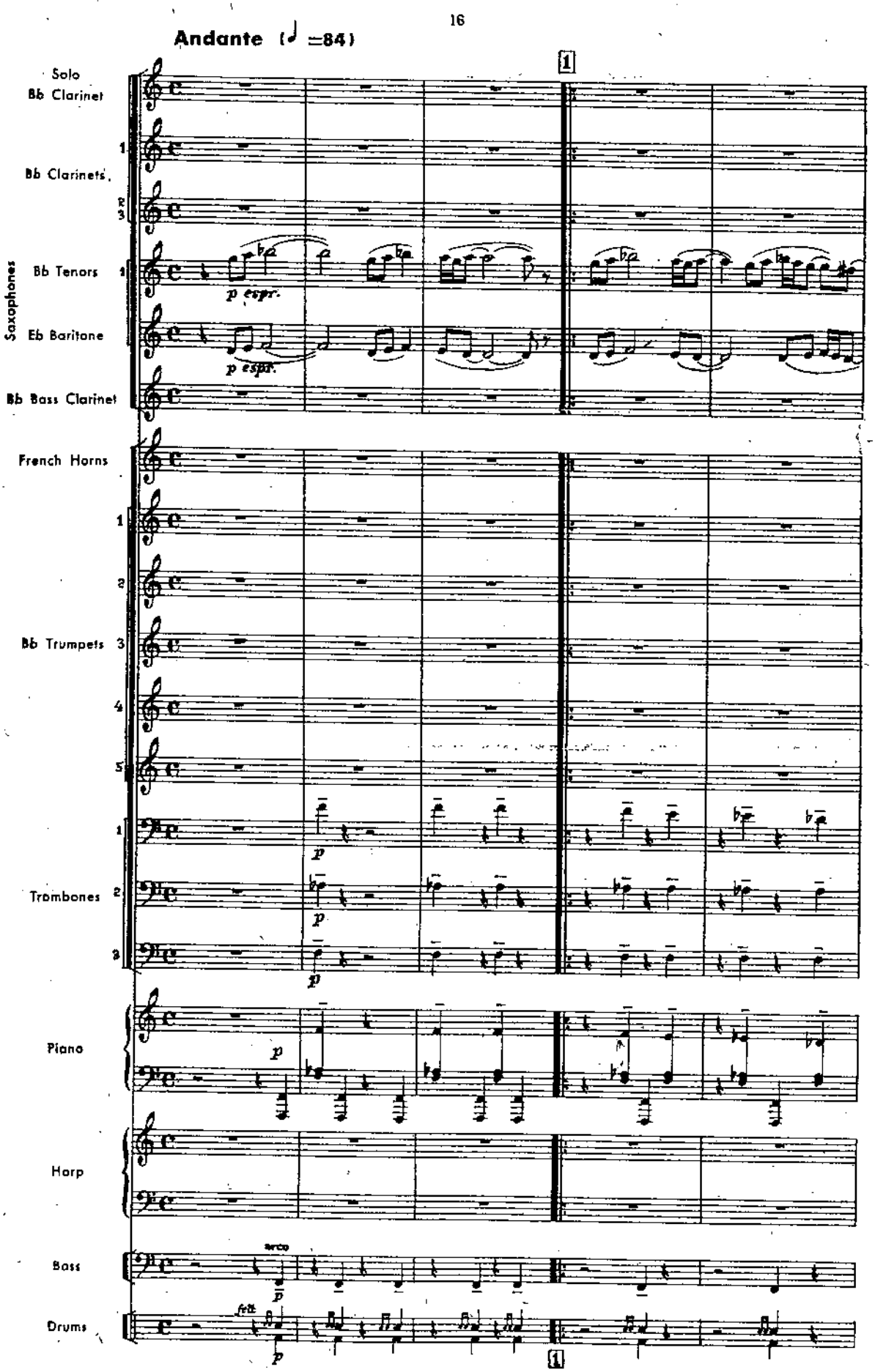

(1)
14
Solo Cl.
Bass Cl.
Trpts.
p marc.
Trbns.
Harp
mf
Guitar
C.
14
mf
(1)
15
Solo Cl.
f
Alto S.
mf
Ten. S.
Bass Cl.
sff
Harp
Guitar
sf
Bass
15

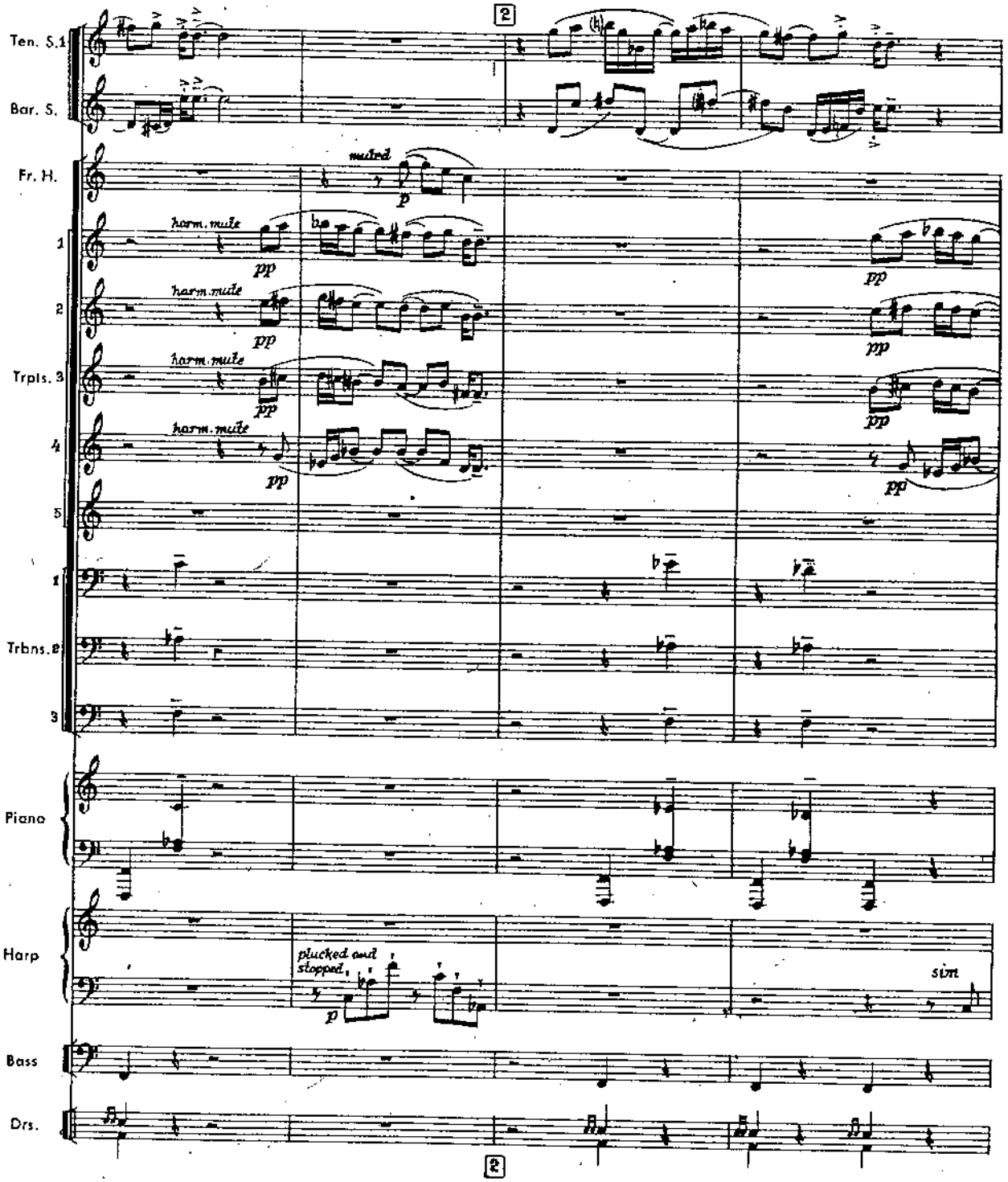

16
Solo Cl.
Bass Cl.
Trpts.
harmons
Trbns.
Piano
Guitar
Bass
17
cresc.
meno f
take 2nd Tenor Sax.

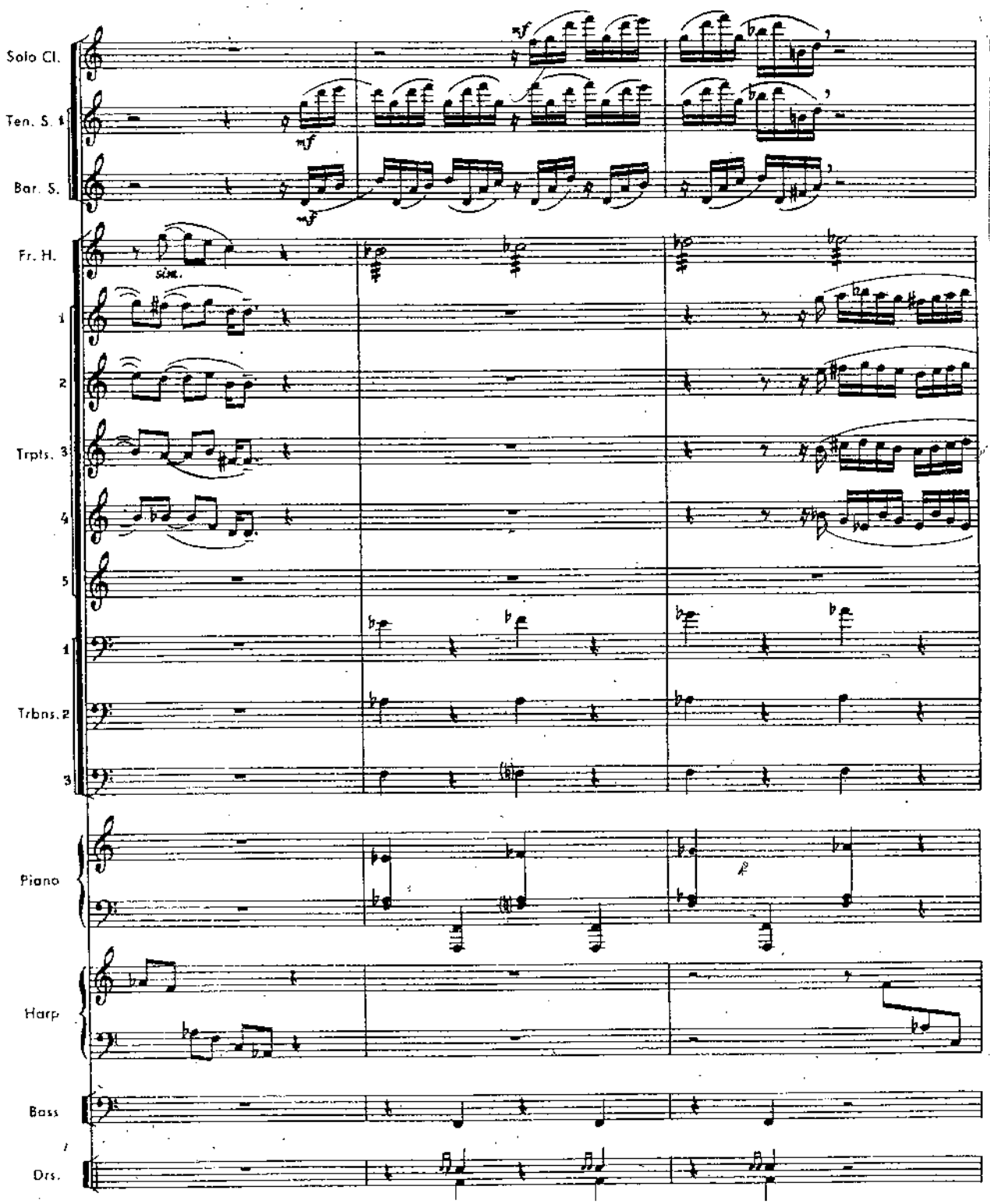

9a
Bar. S.
Fr. H.
muted
mf
Trpts.
harmons
Trbns.
Piano
mf marc.
Guitar
f
10a
Alto S.
Ten. S.
Bar. S.
mf cant.
sim.
Fr. H.
open
Trpt.
Piano
Harp
marc.
poco sf
T. T.
Drs.

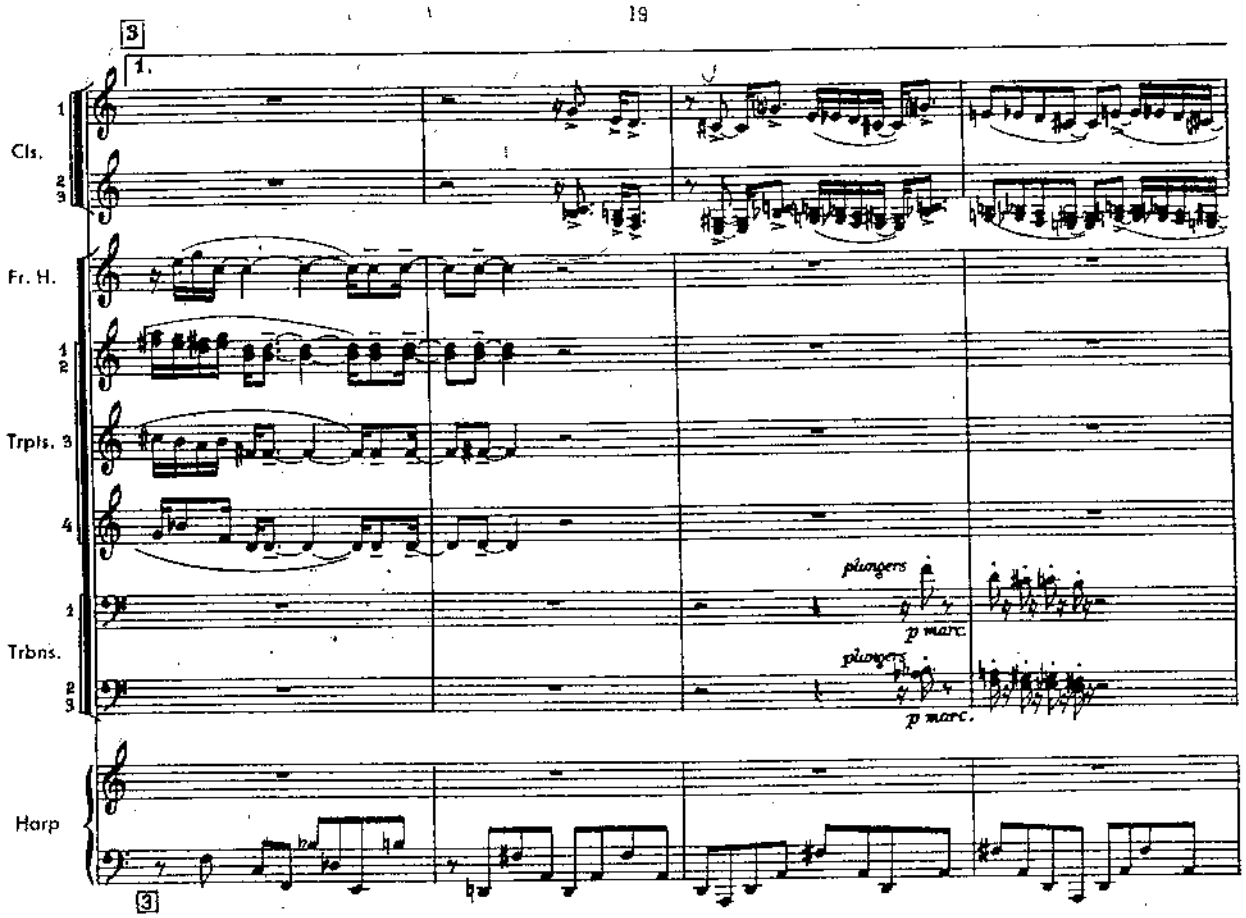

11a
12a
Alto S. 1 2
Ten. S. 1 2
Bar. S.
Fr. H.
Trpt. 1
Harp
Bass
Drs.
p
poco sf
mf
poco sf
mf
sempre sf
arco
p
11a
12a
13a
Alto S. 1 2
Ten. S. 1 2
Bar. S.
Fr. H.
Trpt. 1
Harp
Bass
Drs.
13a

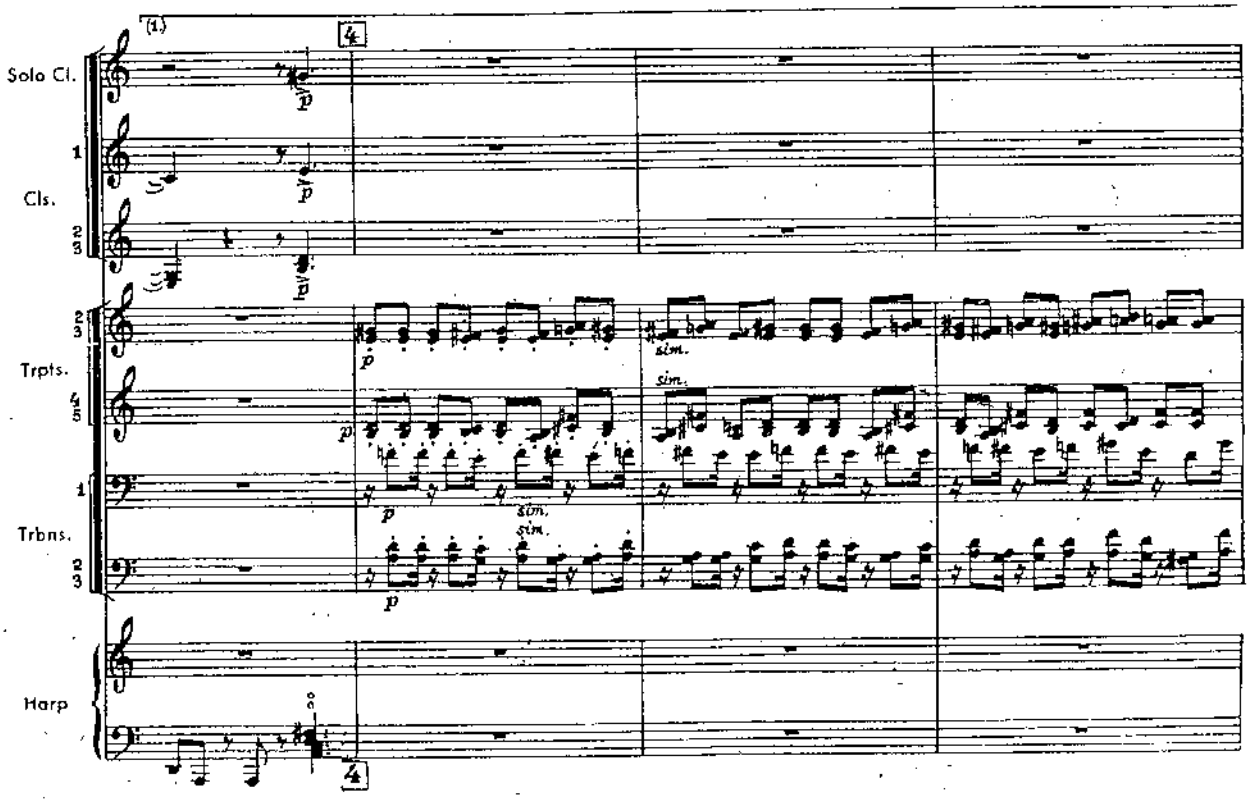

14a
Alto S. 1 2
Ten. S. 1 2
Bar. S.
Fr. H.
Trpt. 1
Harp
f
Guitar
f
Bass
Drs.
14a
Solo Cl.
Alto S. 1 2
Ten. S. 1 2
Bar. S.
Fr. H.
1
2
Trpts. 3
4
5

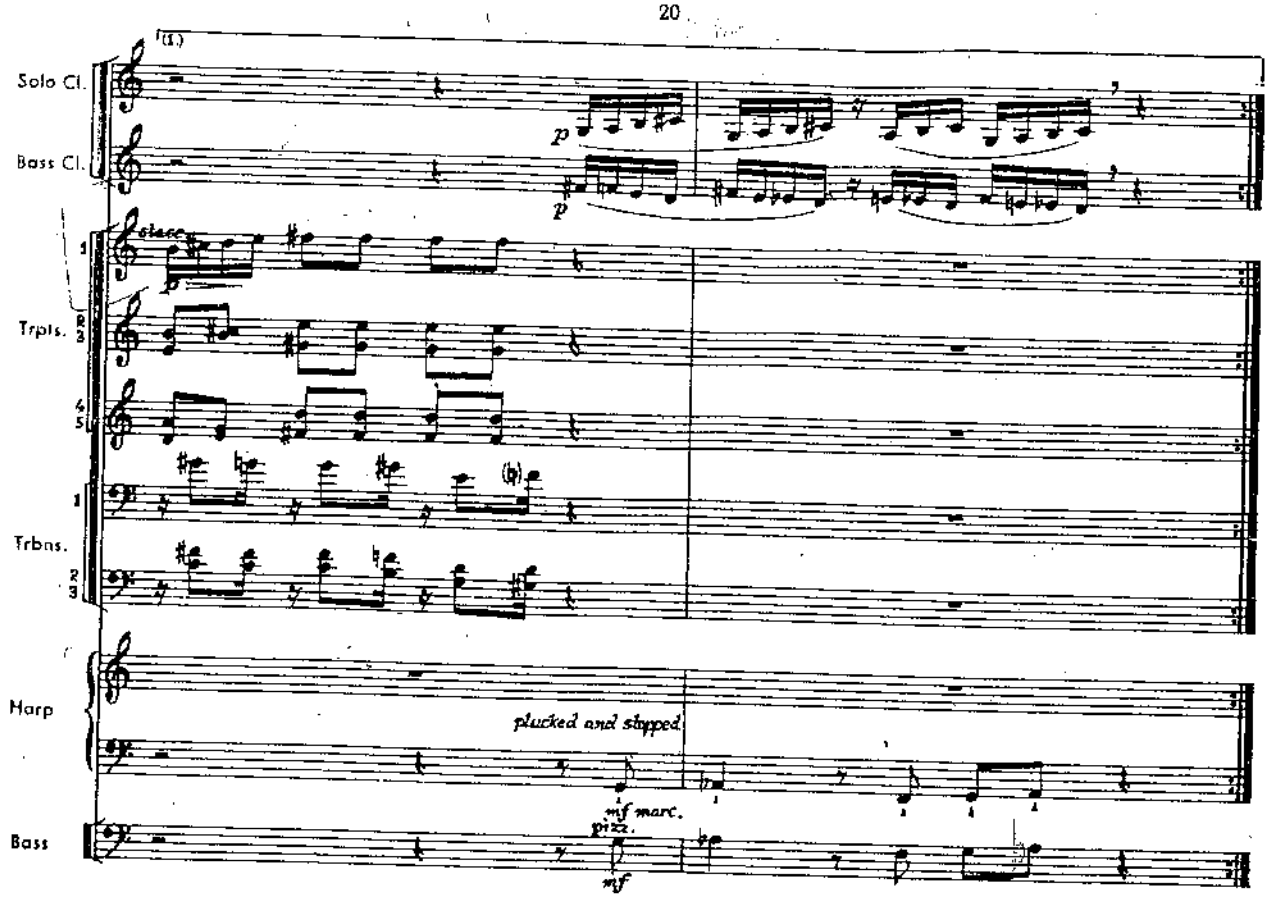

Andante (♩ =84)
1
Solo
Bb Clarinet
1
Bb Clarinets
2
3
Saxophones
Bb Tenors 1
p espr.
Eb Baritone
p espr.
Bb Bass Clarinet
French Horns
1
2
Bb Trumpets 3
4
5
1
Trombones 2
3
p
Piano
p
Harp
Bass
arco
p
Drums
fett
p
1

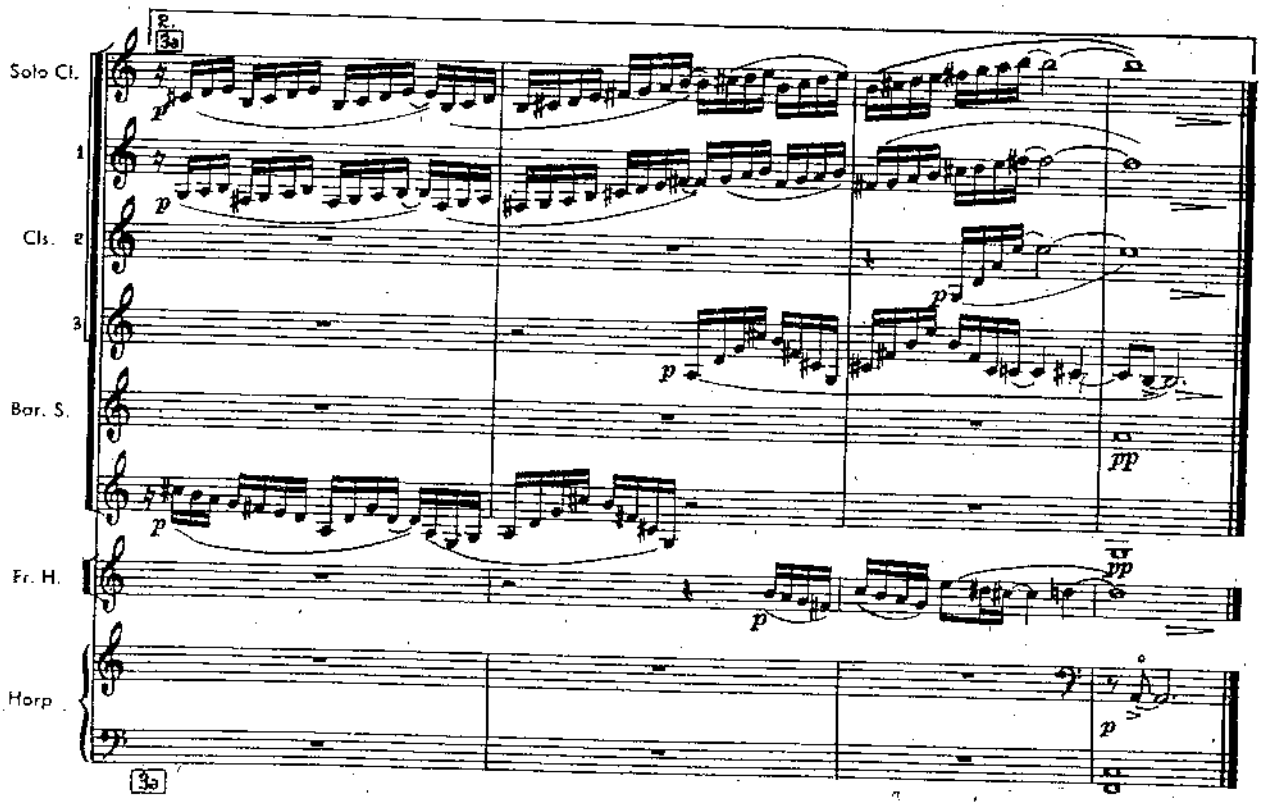

Ten. S.1
Bar. S.
Fr. H.
muted
p
harm. mute
pp
1
2
Trpts. 3
4
5
1
Trbns. 2
3
Piano
Harp
plucked and stopped
sim
Bass
Drs.
2

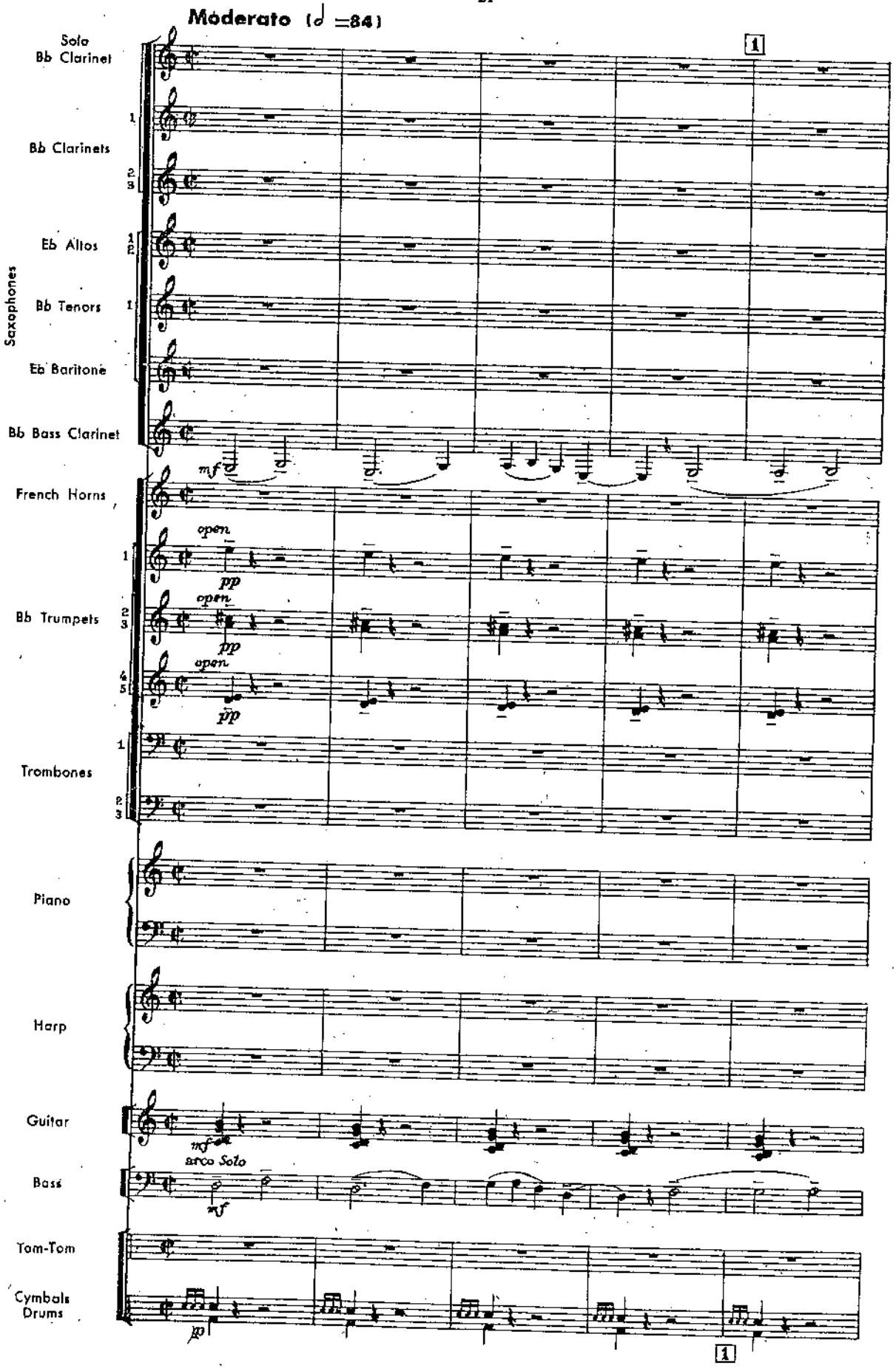

Solo Cl.
Ten. S. 1
Bar. S.
Fr. H.
1
2
Trpts. 3
4
5
1
Trbns. 2
3
Piano
Harp
Bass
Drs.

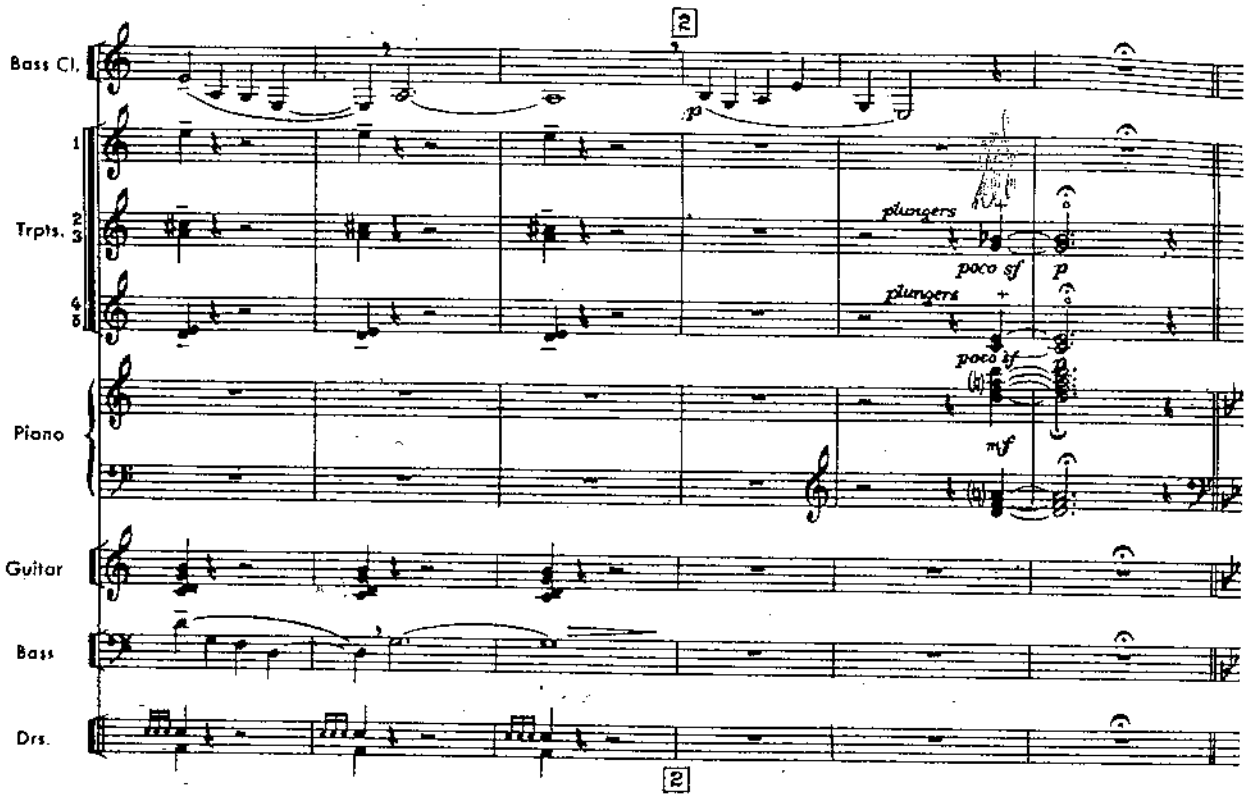

3
1.
Cls.
Fr. H.
Trpts.
Trbns.
Harp
plungers
p marc.
plungers
p marc.
3


(1)
4
Solo Cl.
Cls.
Trpts.
Trbns.
Harp
sim.
sim.
sim.
sim.
4

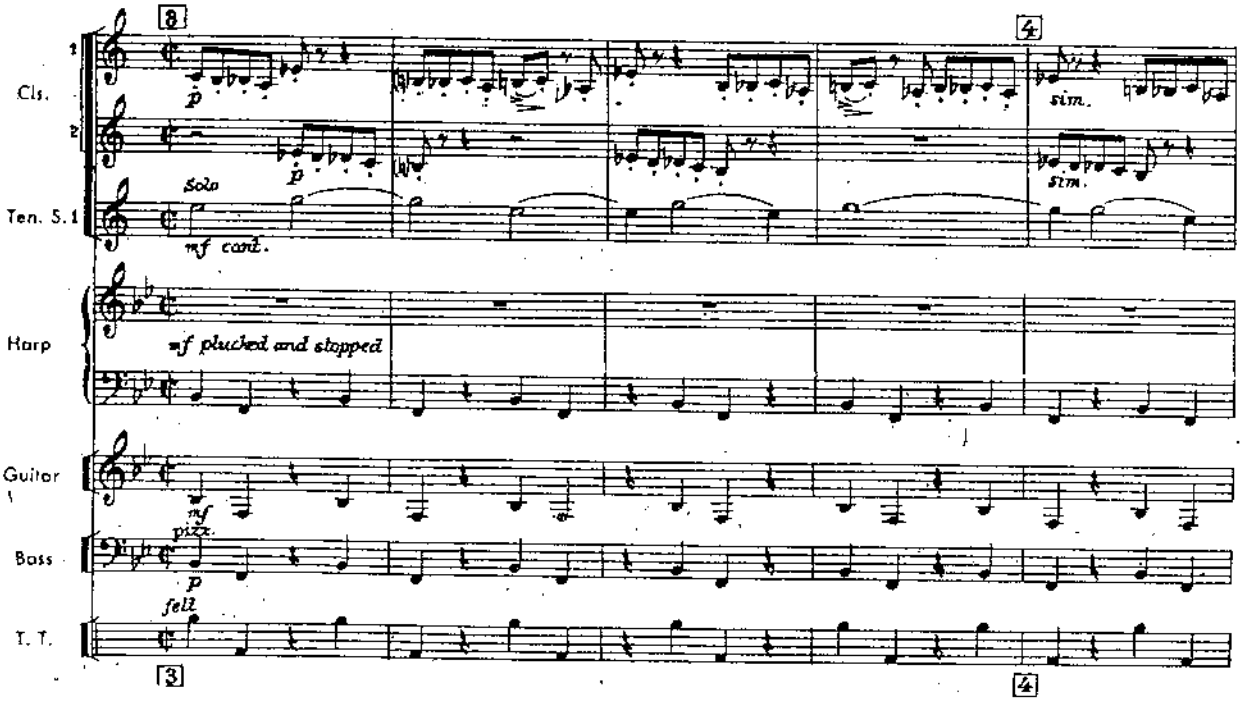

(1.)
Solo Cl.
Bass Cl.
Trpts.
Trbns.
Harp
Bass
slace
plucked and stopped
mf marc.
pizz.
mf

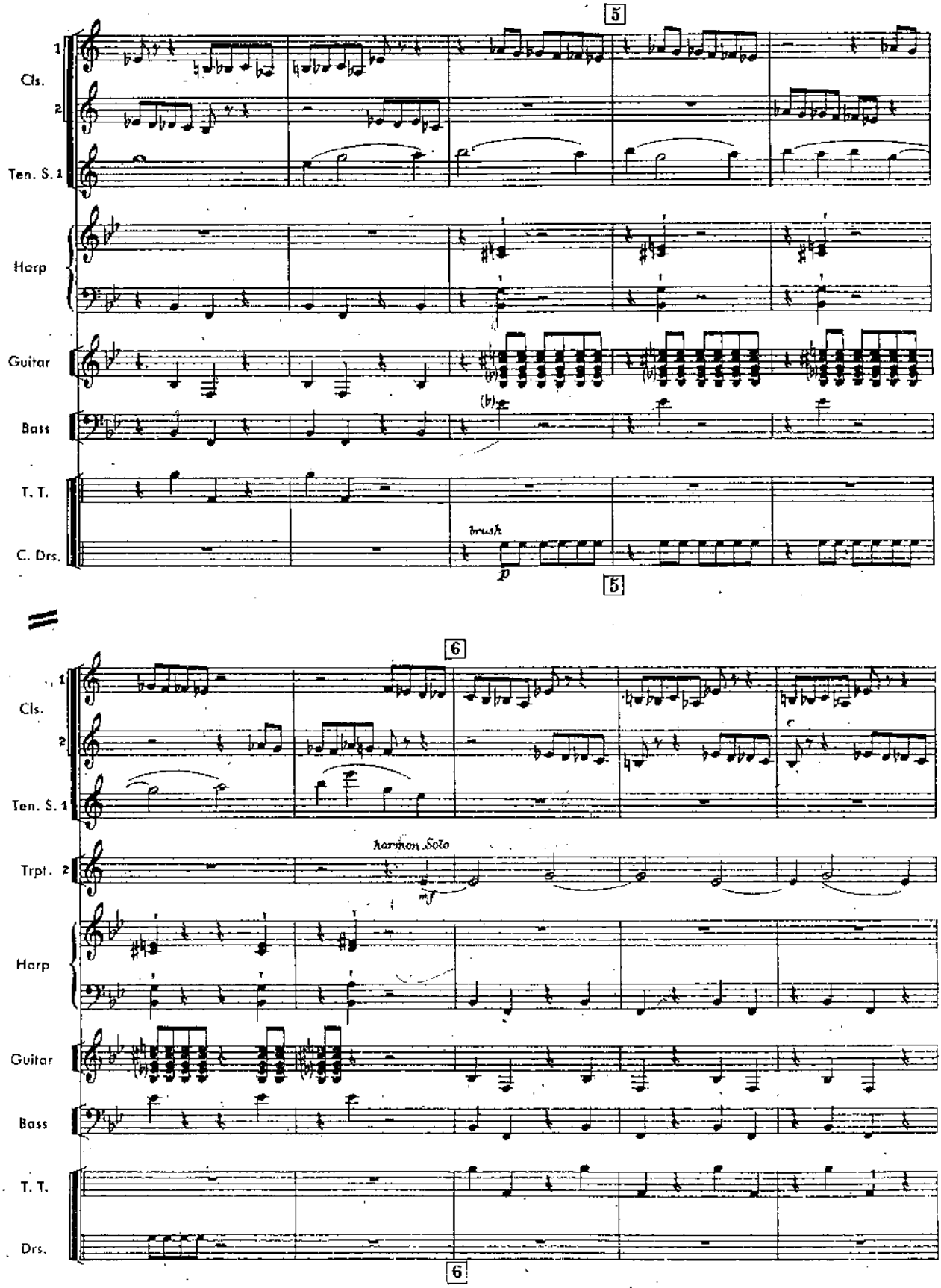

2.
3a
Solo Cl.
Cls.
Bar. S.
Fr. H.
Harp
pp

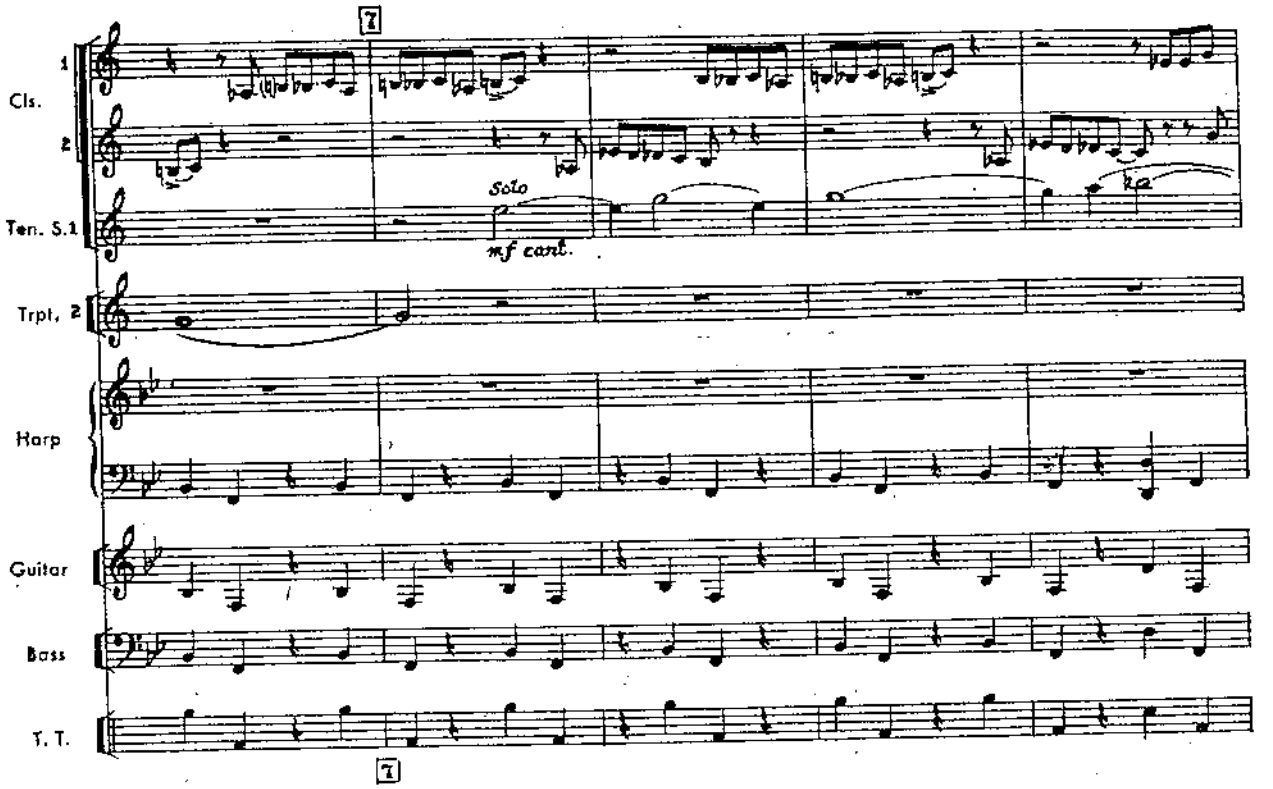

Moderato (♩ =84)
Solo Bb Clarinet
Bb Clarinets
Eb Altos
Bb Tenors
Eb Baritone
Saxophones
Bb Bass Clarinet
mf
French Horns
open
pp
Bb Trumpets
Trombones
Piano
Harp
Guitar
mf
arco Solo
Bass
mf
Tom-Tom
Cymbals
Drums
1

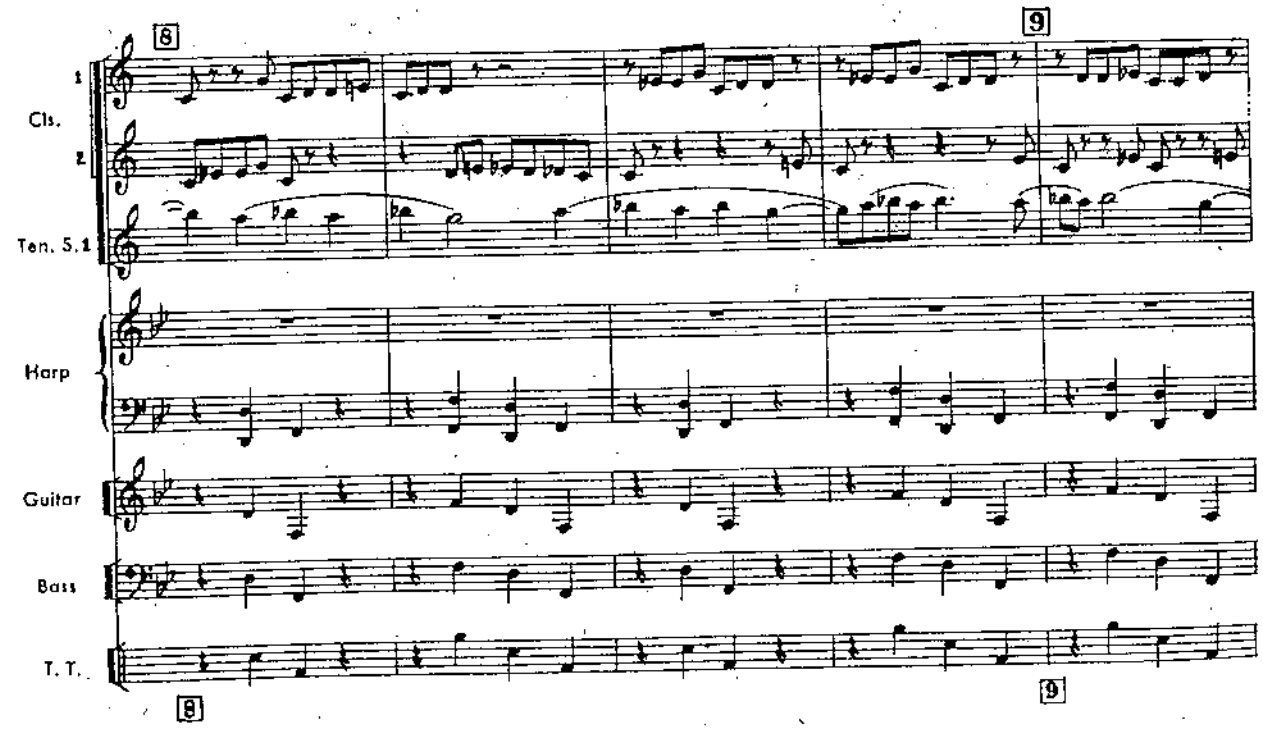

Bass Cl.
Trpts.
1
2
3
4
5
plungers
poco sf
p
plungers
poco sf
p
Piano
mf
Guitar
Bass
Drs.
2

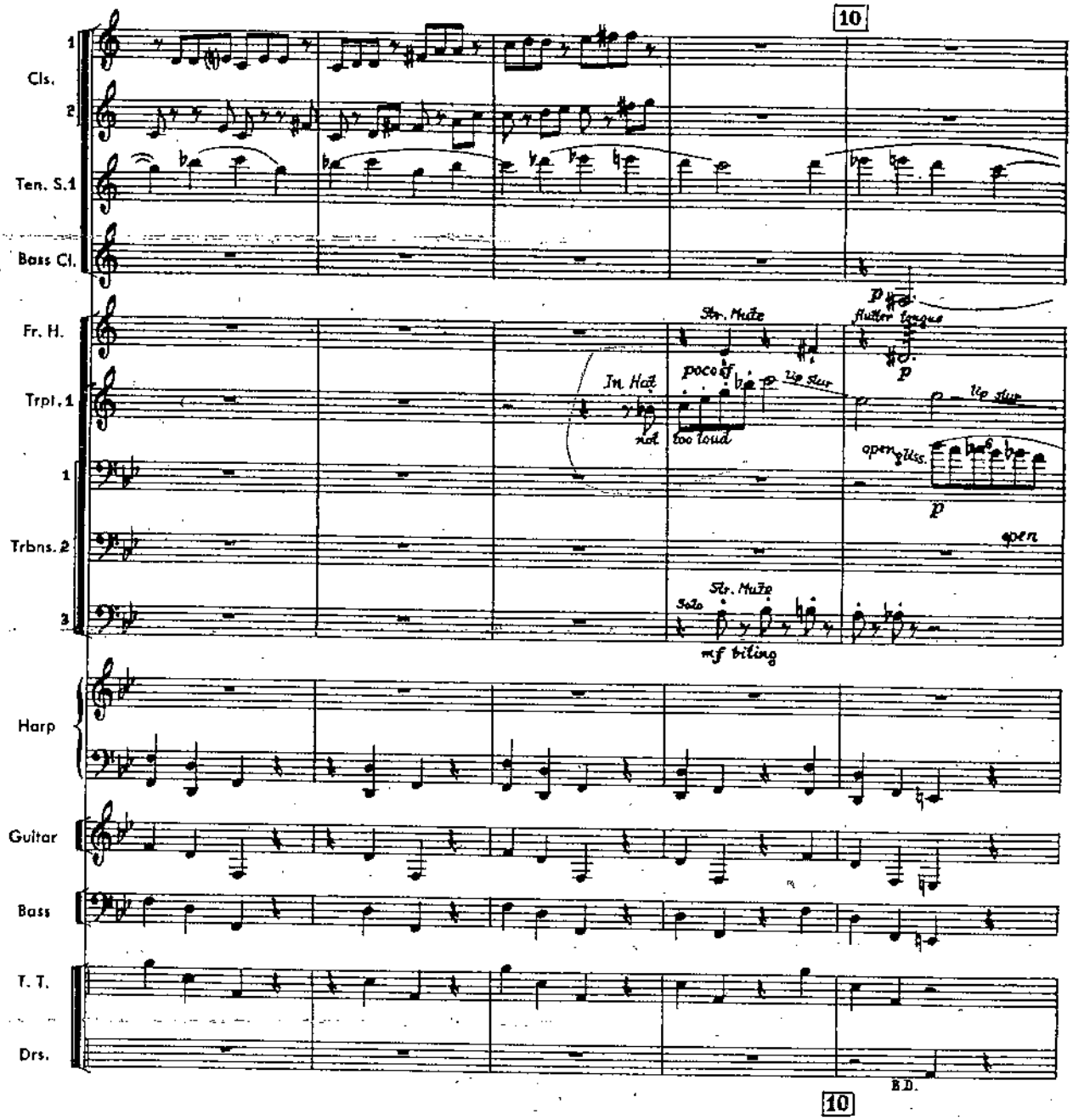
Con moto (♩ =132)

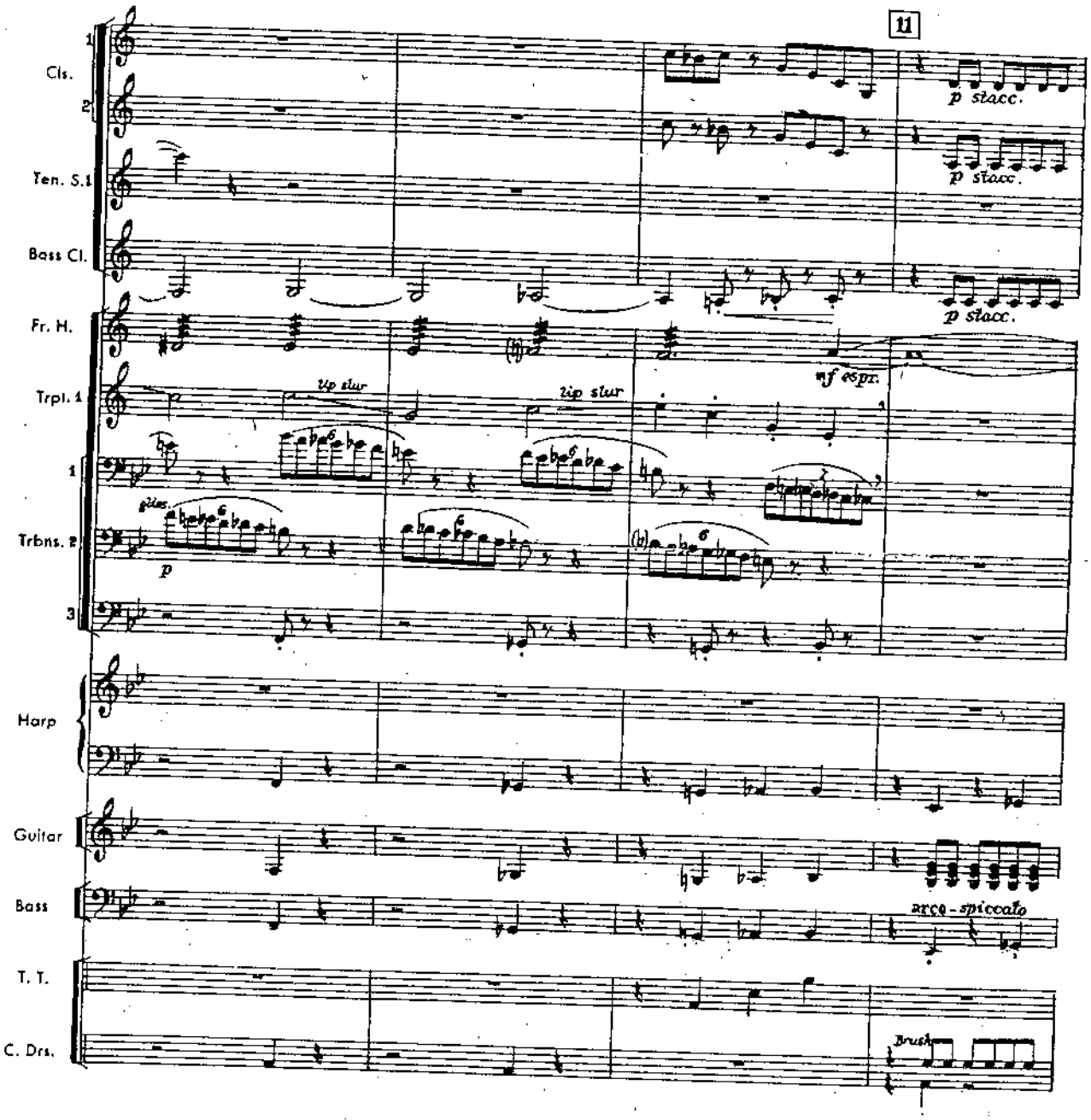

8
4
Cls.
1
2
p
p
sim.
sim.
Ten. S. 1
Solo
mf cant.
Harp
mf plucked and stopped
Guitar
mf
pizz.
Bass
p
felt
T. T.
3
4

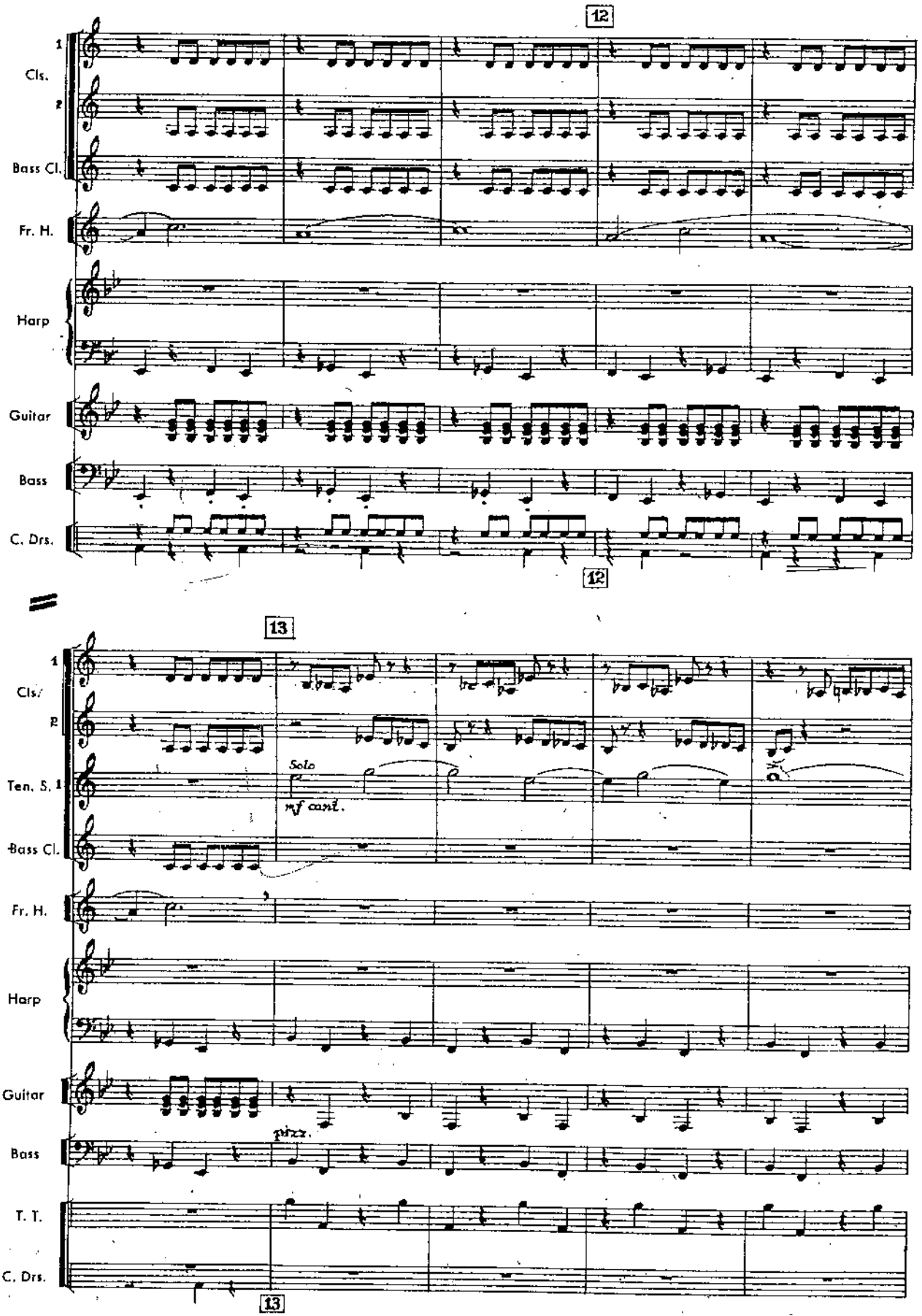

5
Cls.
1
2
Ten. S. 1
Harp
Guitar
Bass
T. T.
C. Drs.
brush
p
5
6
Cls.
1
2
Ten. S. 1
Trpt. 2
harmon Solo
mf
Harp
Guitar
Bass
T. T.
Drs.
6

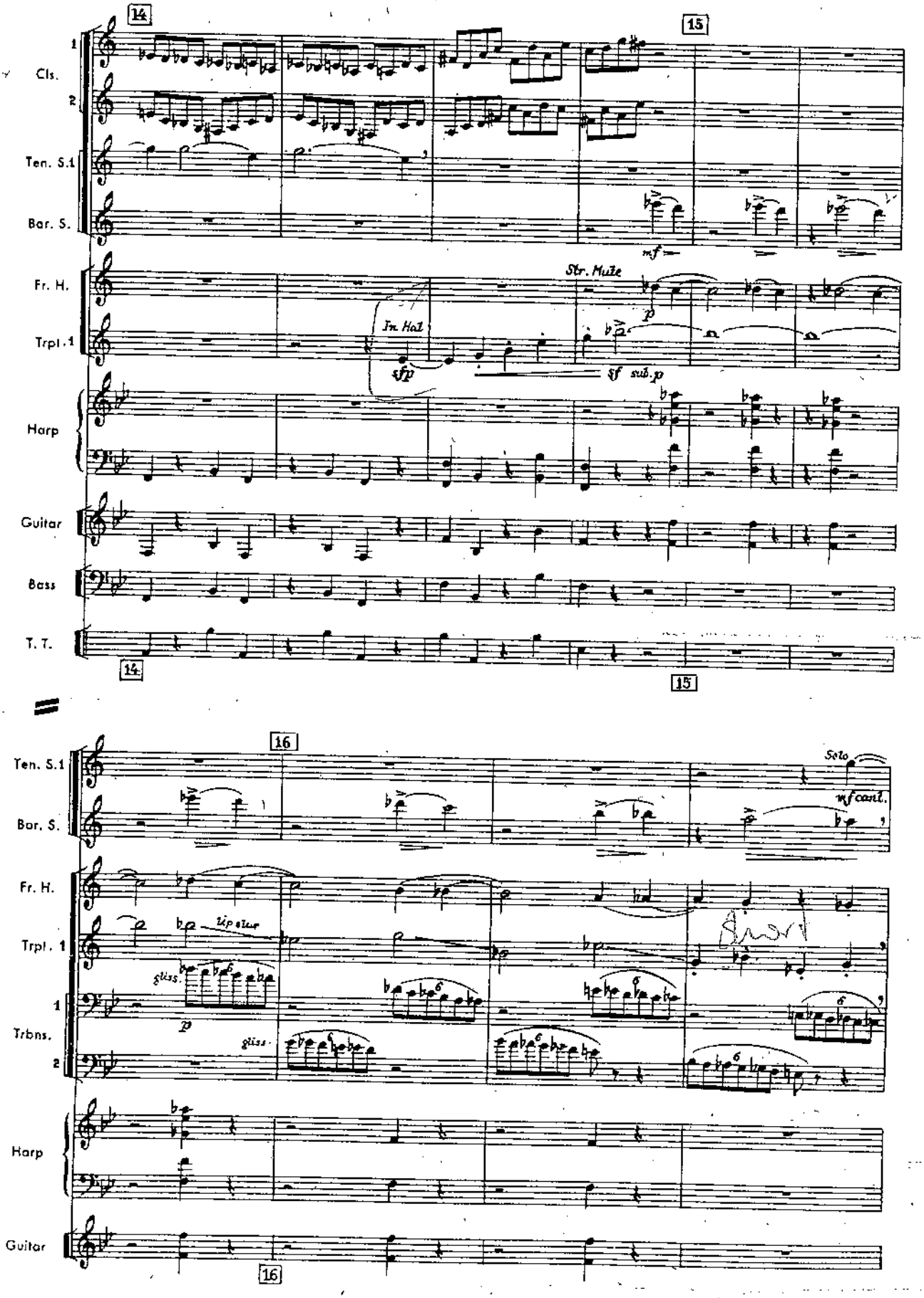

7
Cls.
1
2
Ten. S.1
Solo
mf cant.
Trpt. 2
Harp
Guitar
Bass
T. T.
7

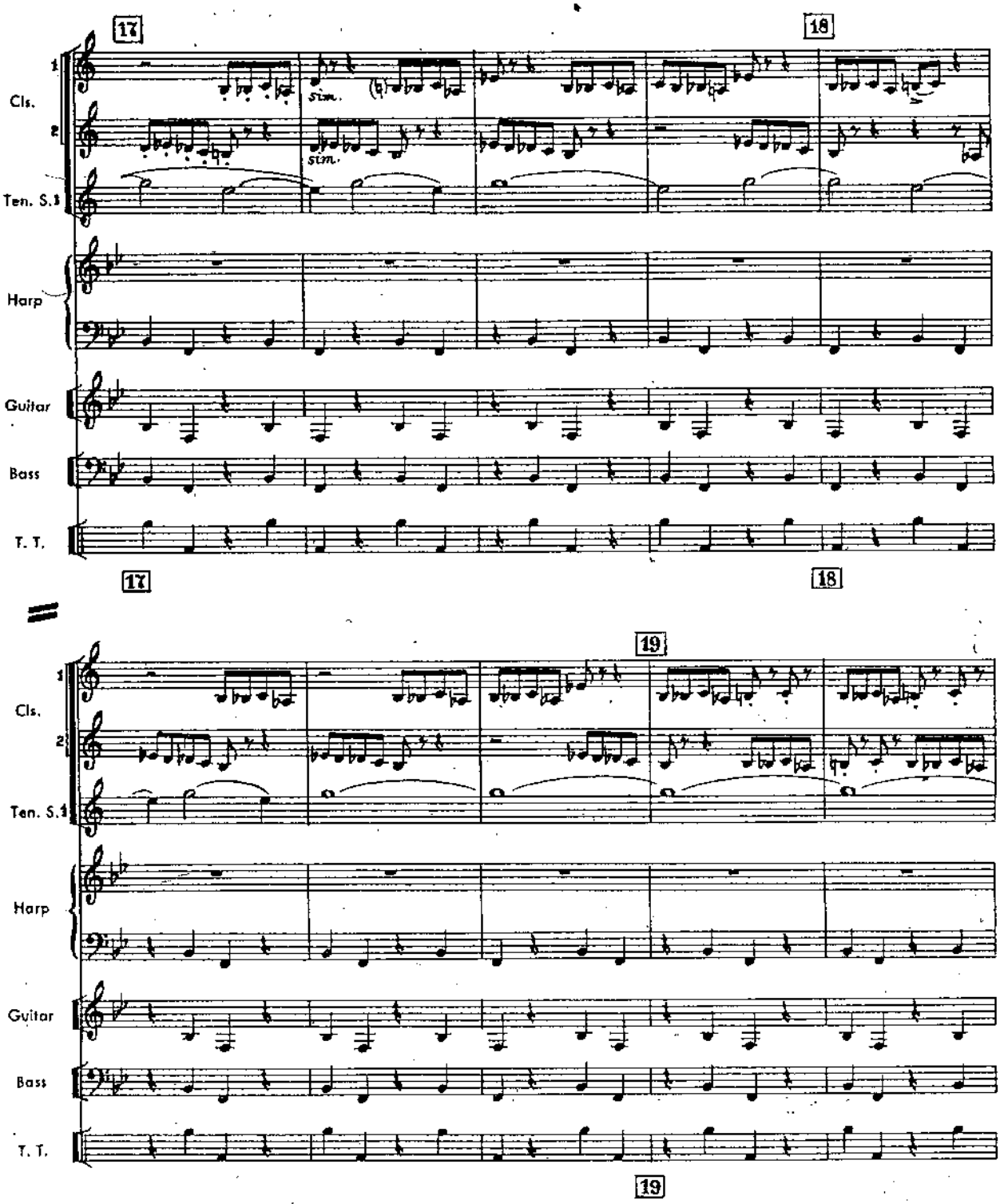

8
9
Cls.
1
2
Ten. S.1
Harp
Guitar
Bass
T. T.
8
9

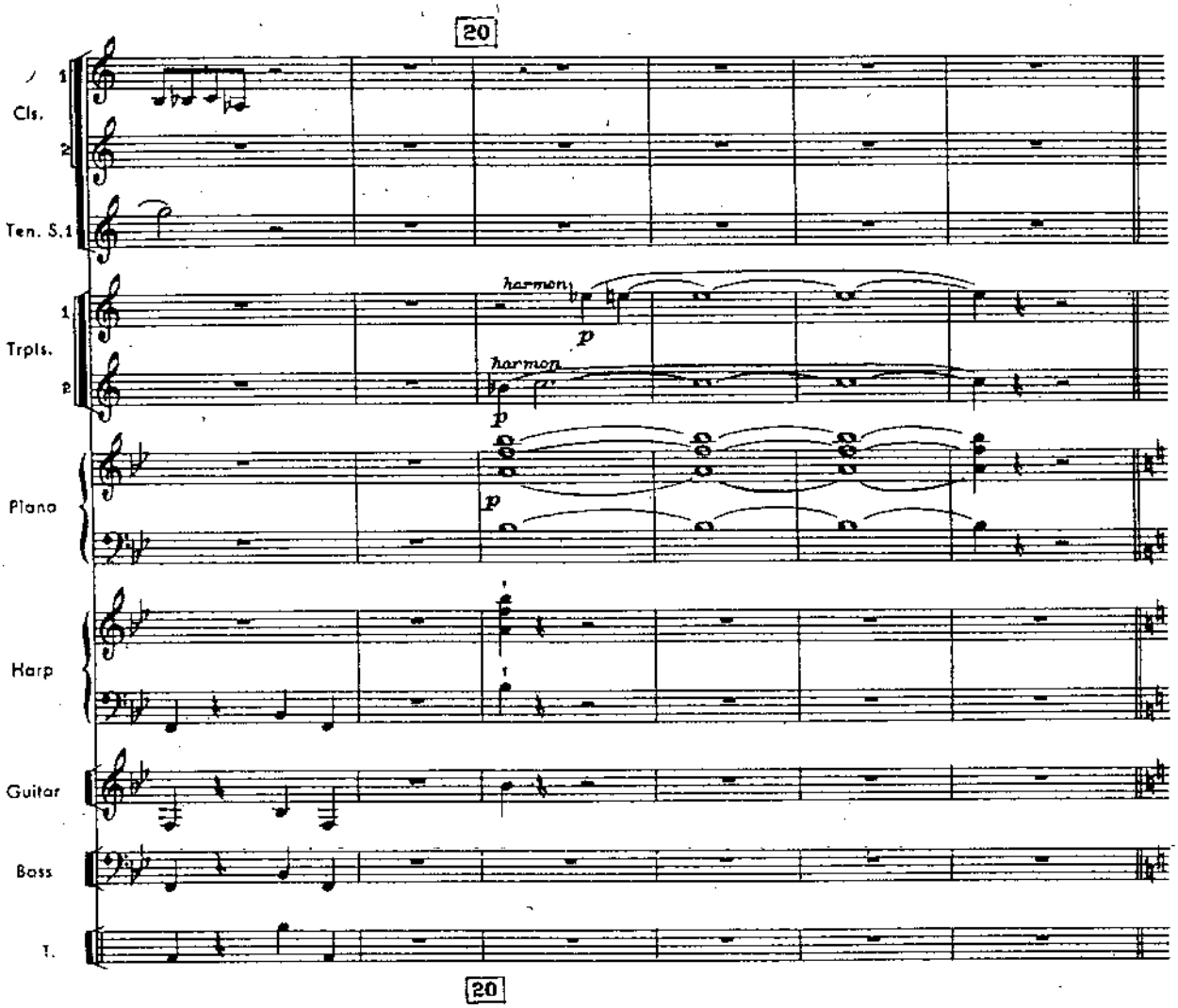

10
Cls.
1
2
Ten. S.1
Bass Cl.
Fr. H.
Trpt. 1
1
Trbns. 2
3
Harp
Guitar
Bass
T. T.
Drs.
Str. Mute
In Hat
not
poco sf
too loud
lip slur
flutter tongue
p
open gliss.
open
Solo
Str. Mute
mf biting
B.D.
10

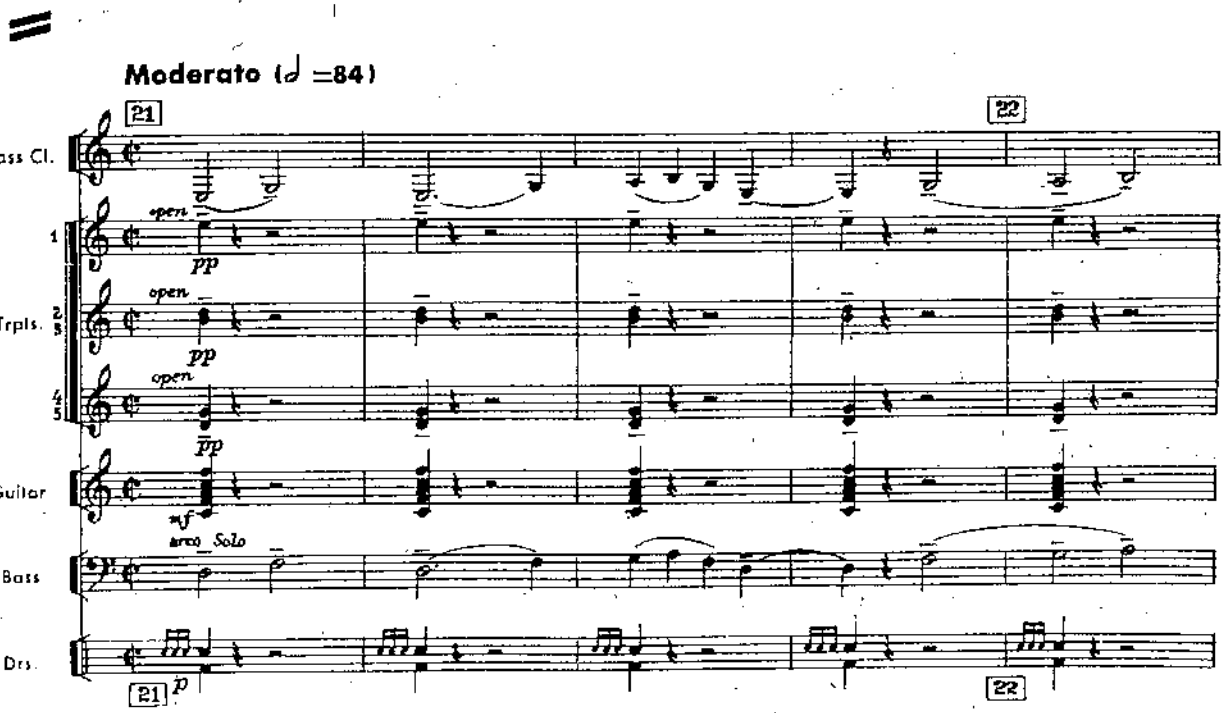

11
Cls.
1
2
Ten. S.1
Bass Cl.
Fr. H.
Trpt. 1
1
Trbns. 2
3
Harp
Guitar
Bass
T. T.
C. Drs.
p stacc.
p stacc.
p stacc.
mf espr.
lip slur
lip slur
glis.
p
arco - spiccato
Brush

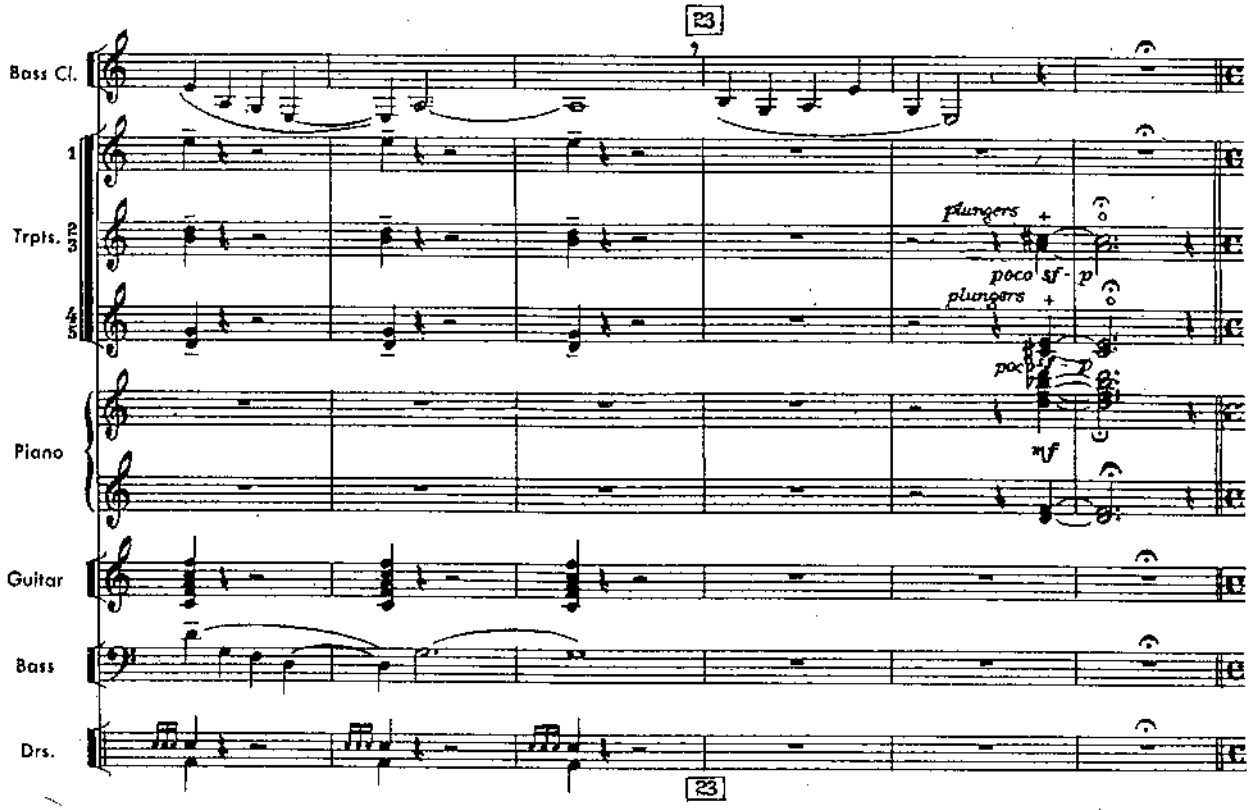

12
1
Cls.
2
Bass Cl.
Fr. H.
Harp
Guitar
Bass
C. Drs.
12
13
1
Cls.
2
Ten. S. 1
Solo
mf cant.
Bass Cl.
Fr. H.
Harp
Guitar
pizz.
Bass
T. T.
C. Drs.
13

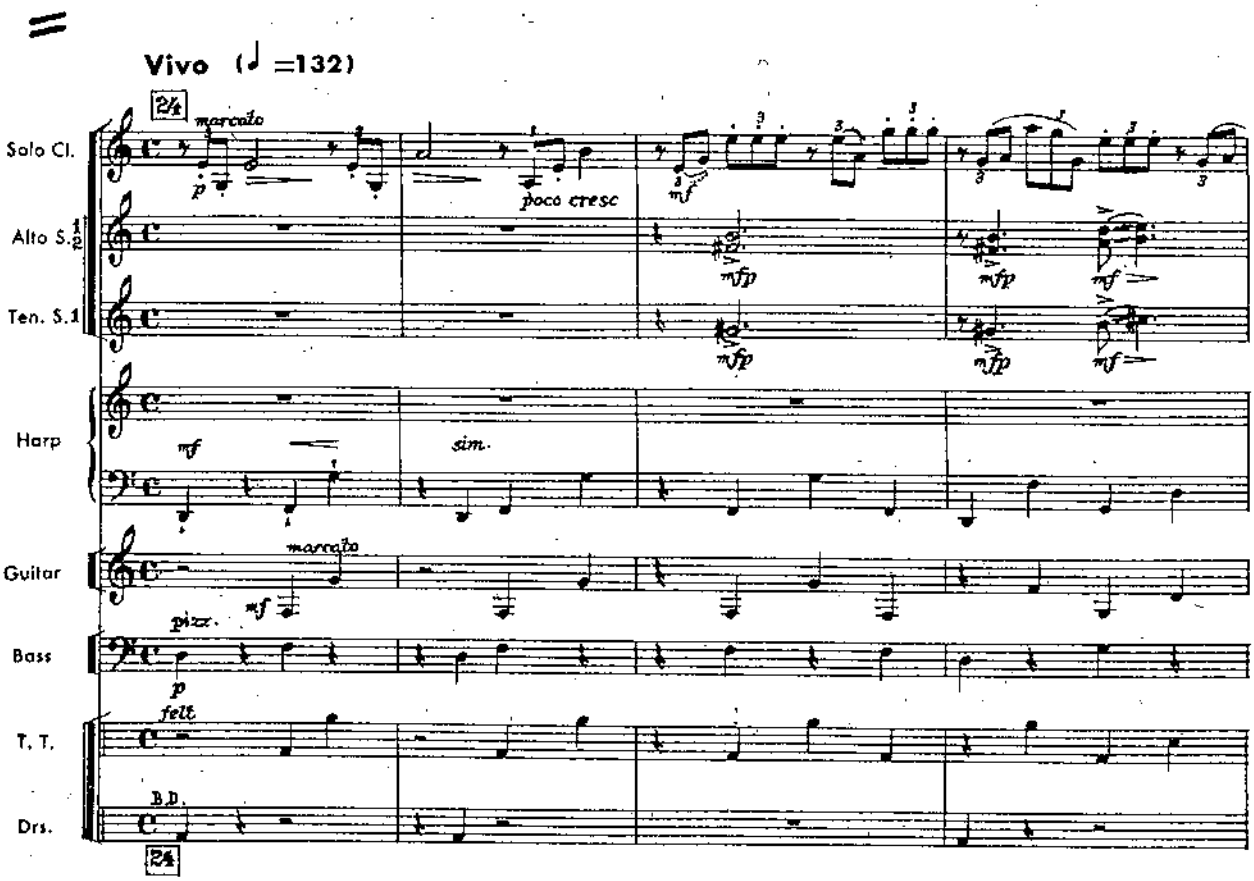

14
15
Cls.
1
2
Ten. S.1
Bar. S.
mf
Fr. H.
Trpt. 1
Str. Mute
In Hat
sfp
sf sub.p
Harp
Guitar
Bass
T. T.
16
Solo
mf cant.
Trbns.
gliss.
Harp
Guitar

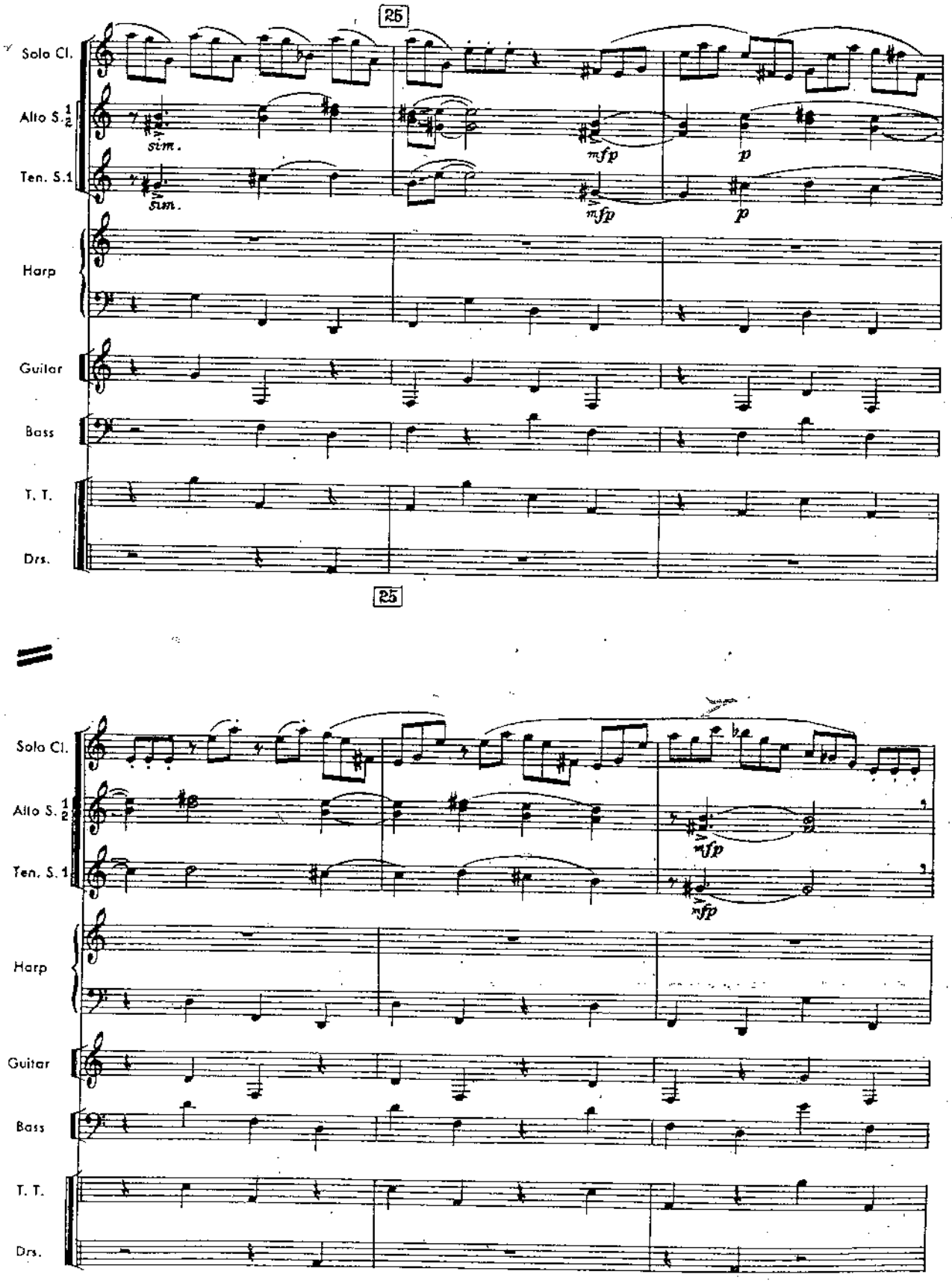

17
18
Cls.
1
2
Ten. S.1
sim.
sim.
Harp
Guitar
Bass
T. T.
17
18
19
Cls.
1
2
Ten. S.1
Harp
Guitar
Bass
T. T.
19

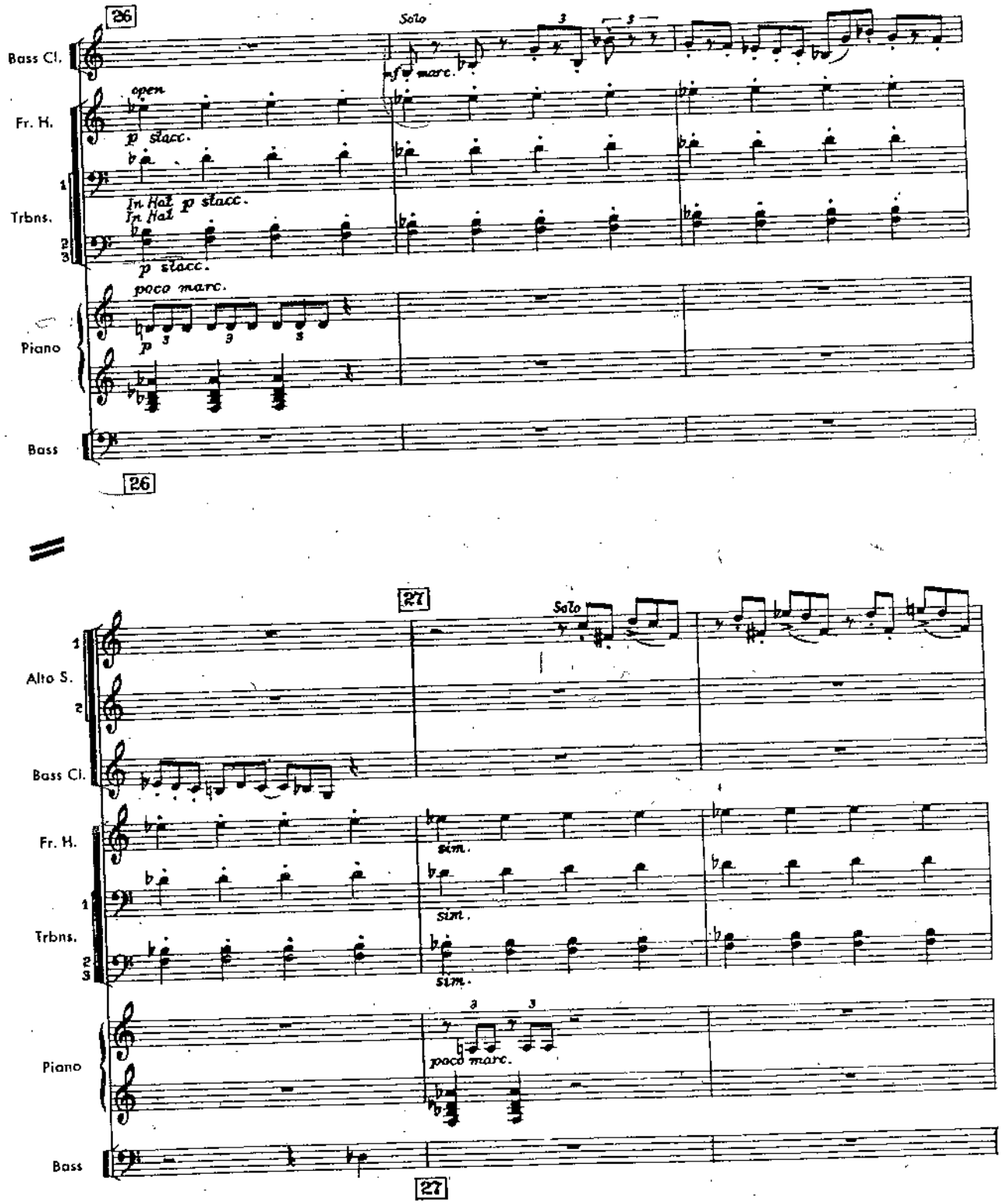

20
Cls.
1
2
Ten. S.1
Trpts.
1
2
harmon
p
harmon
p
Piano
p
Harp
Guitar
Bass
T.
20

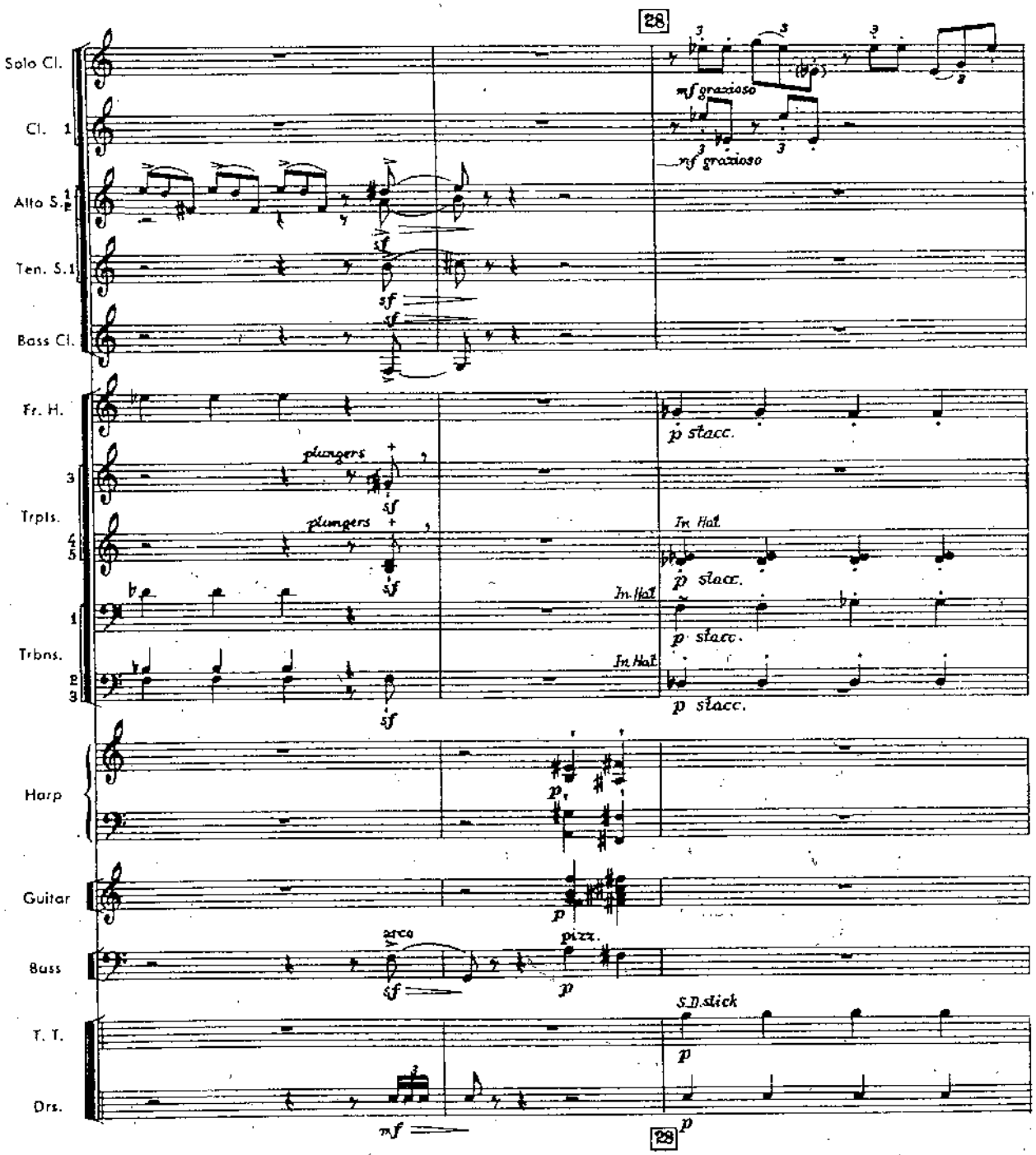

Moderato (♩ =84)
21
22
Bass Cl.
open
pp
Trpts.
1
2
3
open
pp
4
5
open
pp
Guitar
mf
arco Solo
Bass
Drs.
21
p
22

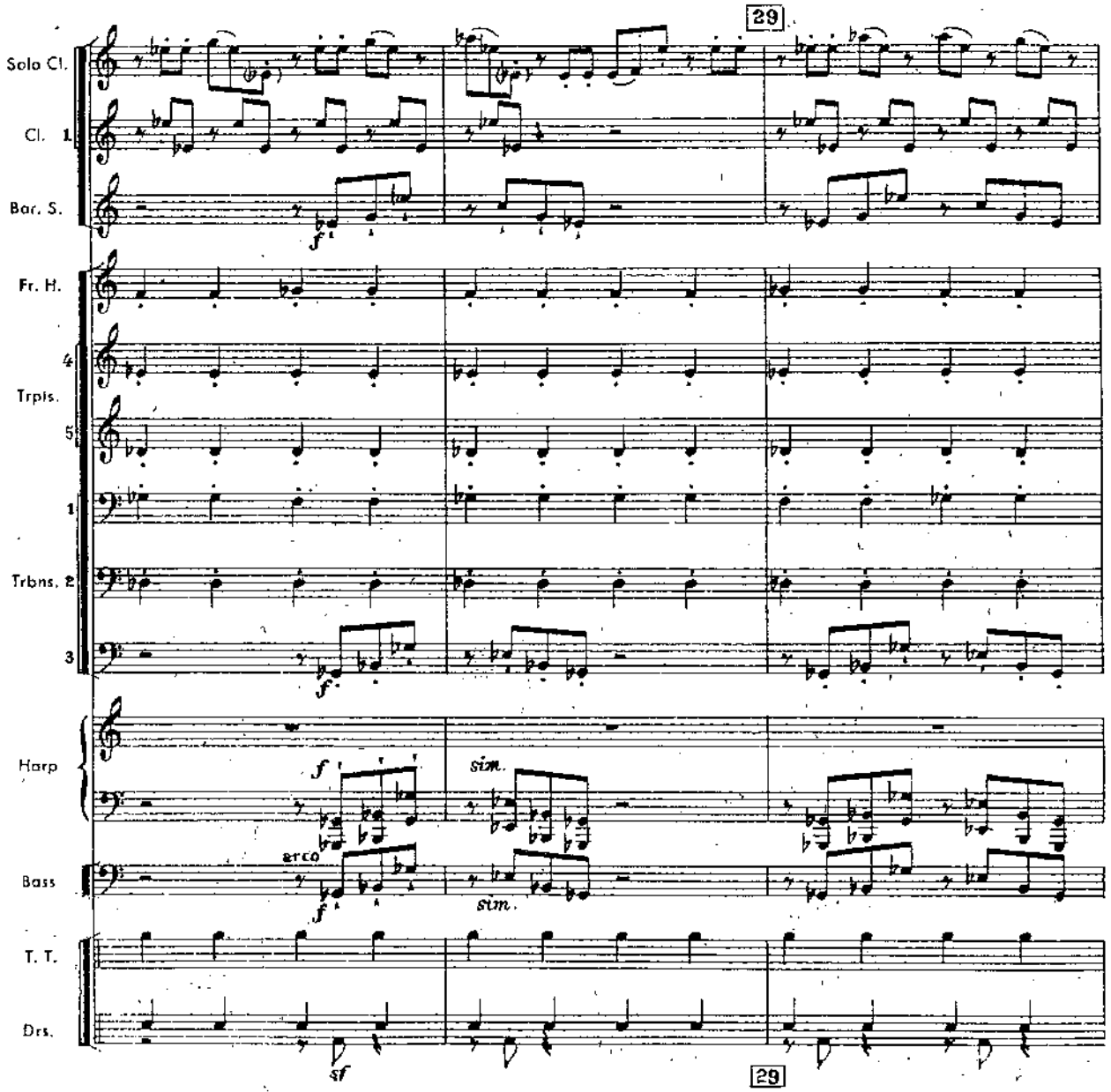

23
Bass Cl.
1
Trpts. 2 3
4 5
plungers
poco sf - p
plungers
poco sf - p
mf
Piano
Guitar
Bass
Drs.
23

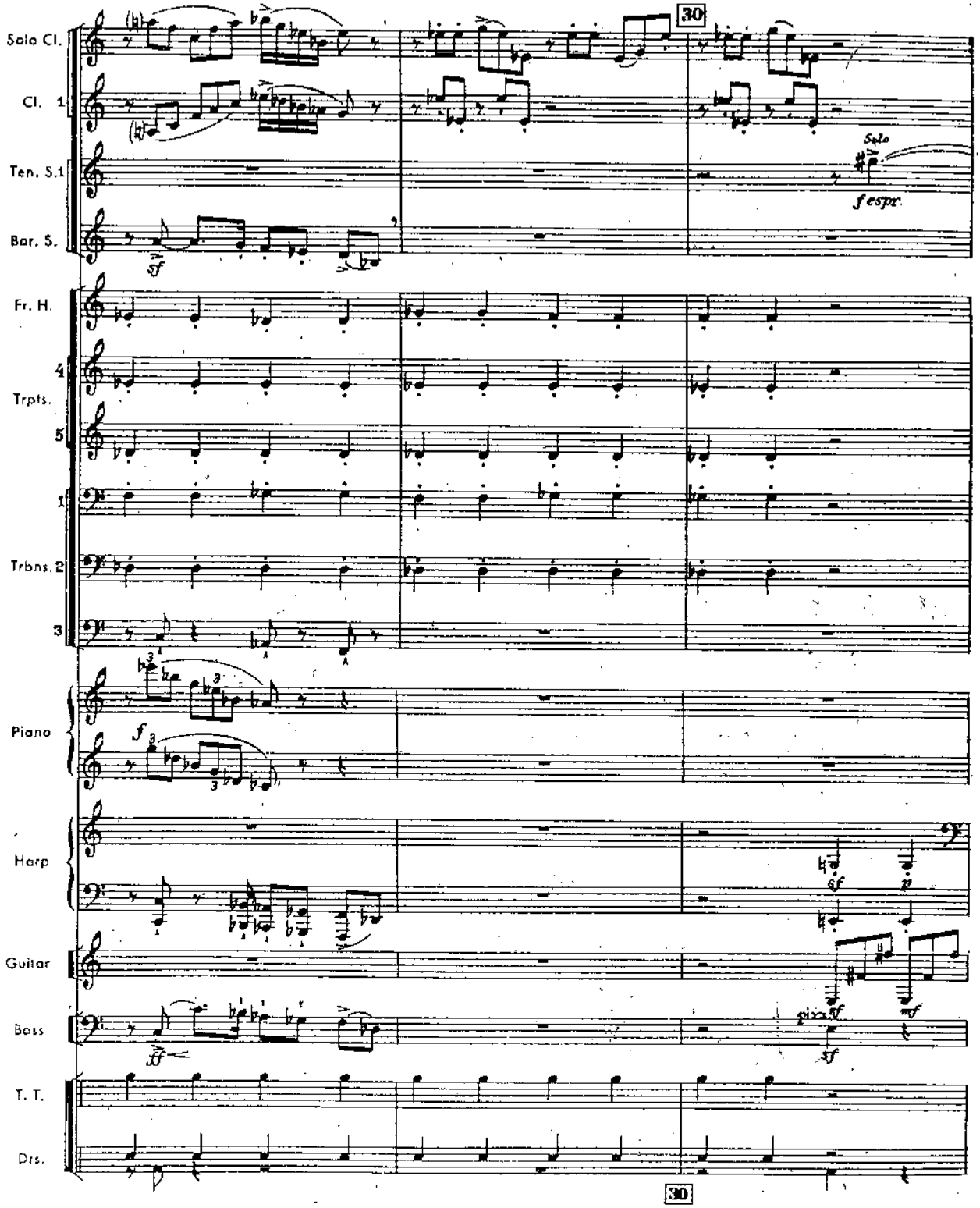

Vivo (♩ =132)
24
Solo Cl.
marcato
p
poco cresc
mf
Alto S. 1 2
Ten. S. 1
mfp
mf
Harp
mf
sim.
Guitar
marcato
pizz.
mf
Bass
p
T. T.
felt
B.D.
Drs.
24

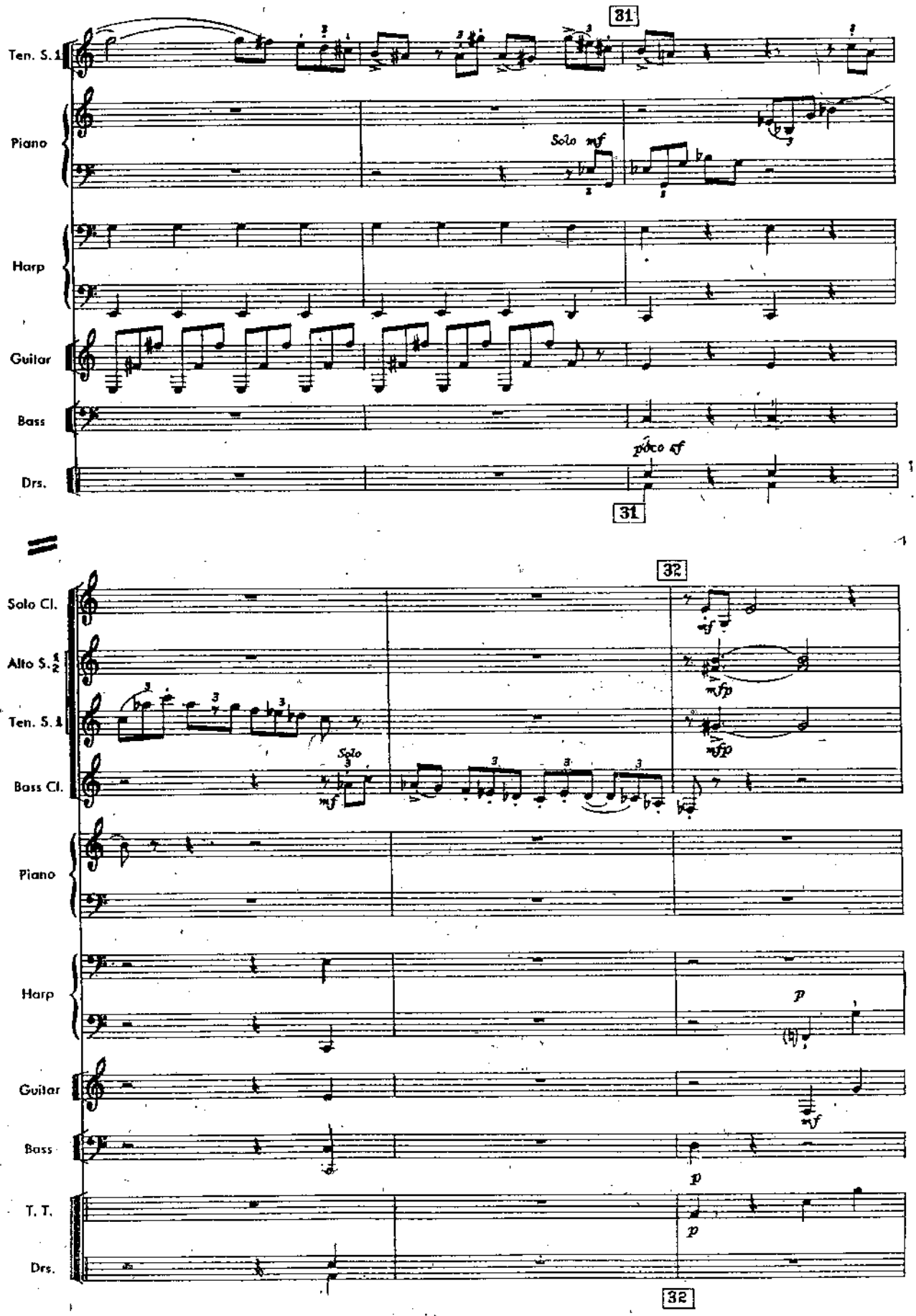

25
Solo Cl.
Alto S. 1 2
Ten. S. 1
Harp
Guitar
Bass
T. T.
Drs.
sim.
sim.
mfp
mfp
p
p
25
Solo Cl.
Alto S. 1 2
Ten. S. 1
Harp
Guitar
Bass
T. T.
Drs.
mfp
mfp

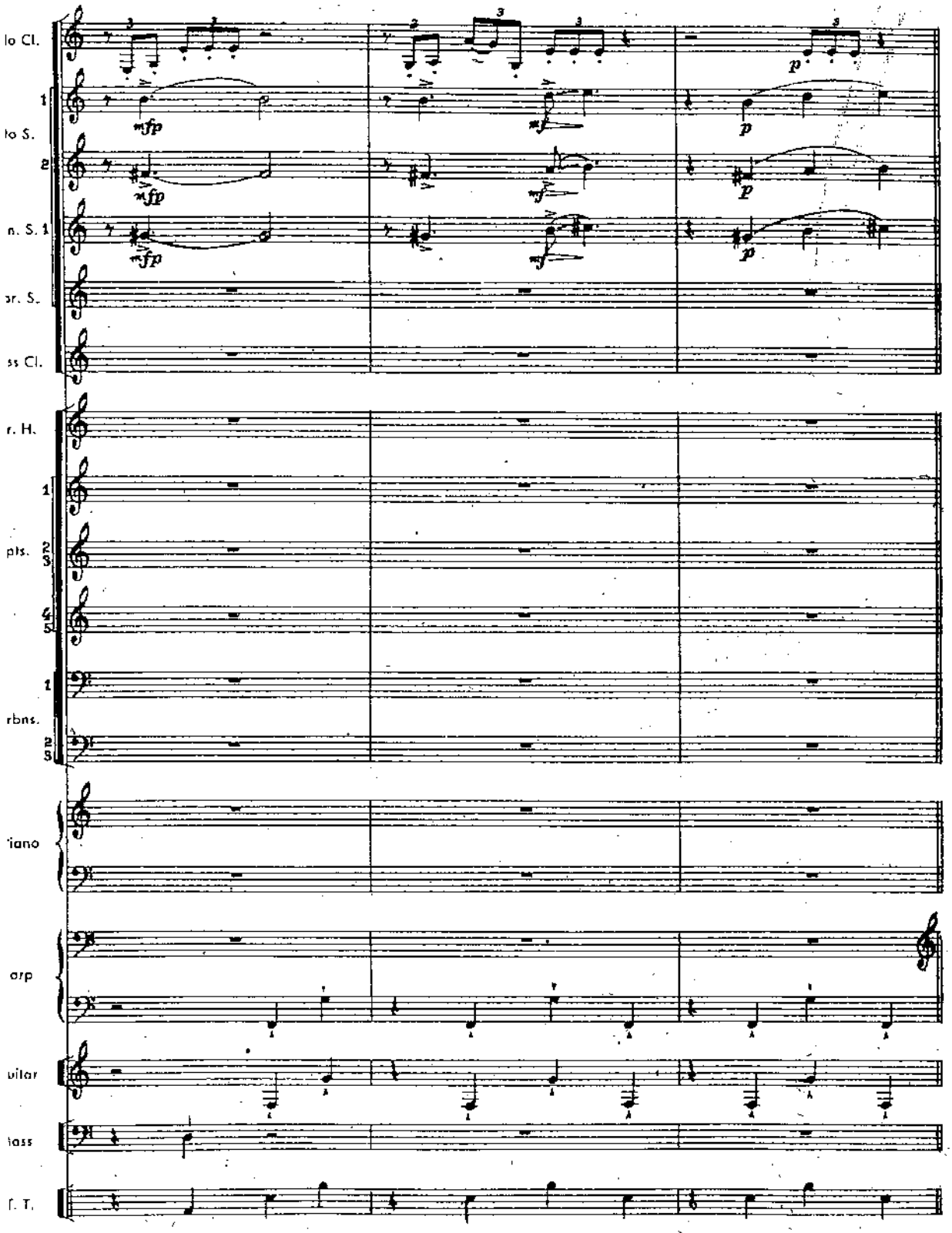

26
Solo
Bass Cl.
open
Fr. H.
p stacc.
1
In Hat p stacc.
Trbns.
In Hat
2
3
p stacc.
poco marc.
Piano
Bass
26
27
Solo
1
Alto S.
2
Bass Cl.
Fr. H.
sim.
1
Trbns.
sim.
2
3
sim.
Piano
poco marc.
Bass
27

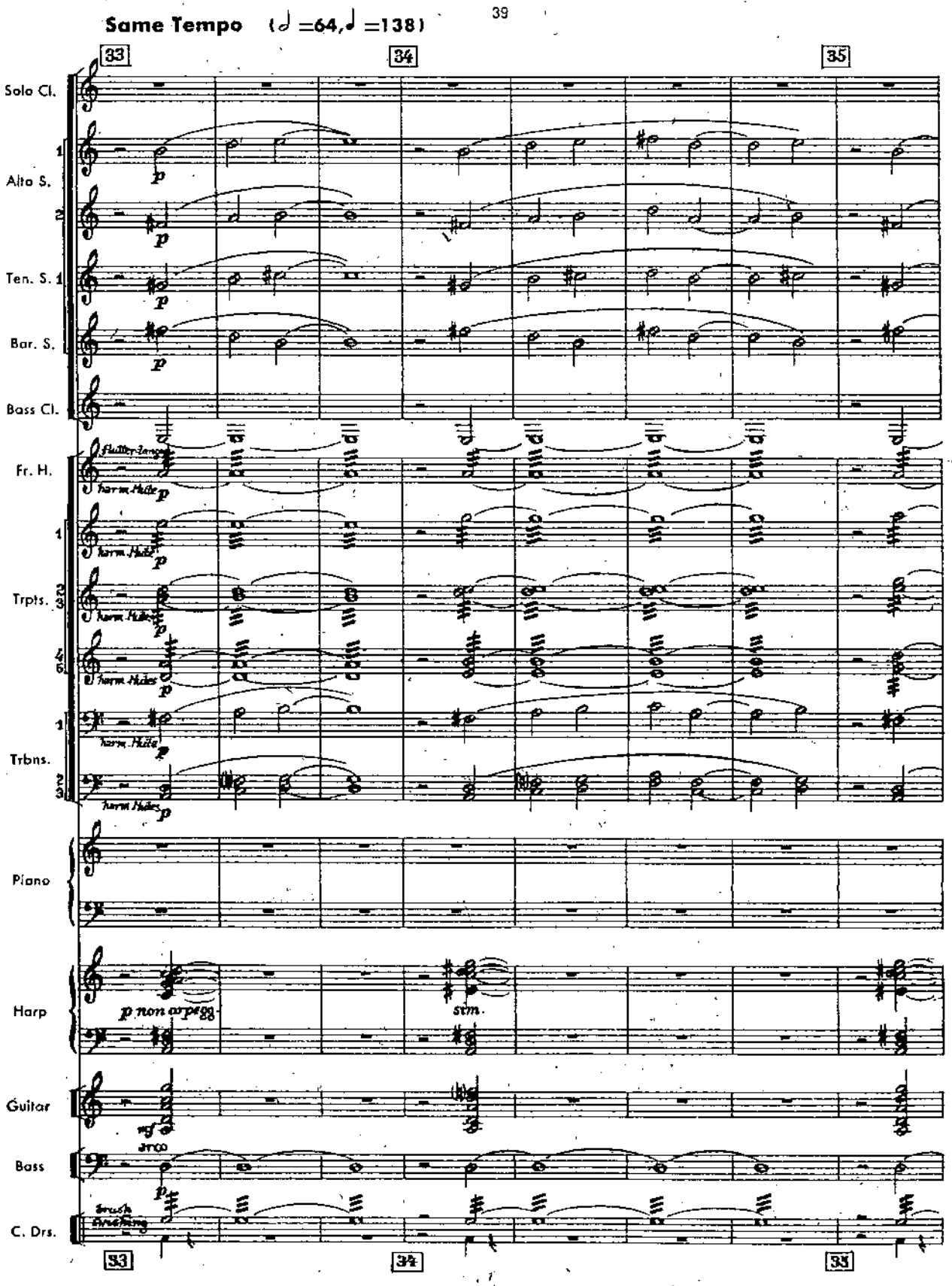

28
Solo Cl.
Cl. 1
Alto S. 1 2
Ten. S. 1
Bass Cl.
Fr. H.
Trpts. 1 2 3
Trbns. 1 2 3
Harp
Guitar
Bass
T. T.
Drs.
mf gracioso
mf gracioso
sf
sf
sf
p stacc.
plungers
sf
plungers
sf
In Hat
p stacc.
In Hat
p stacc.
In Hat
p stacc.
sf
p
p
arco
sf
pizz.
p
S.D. stick
p
mf
28
p

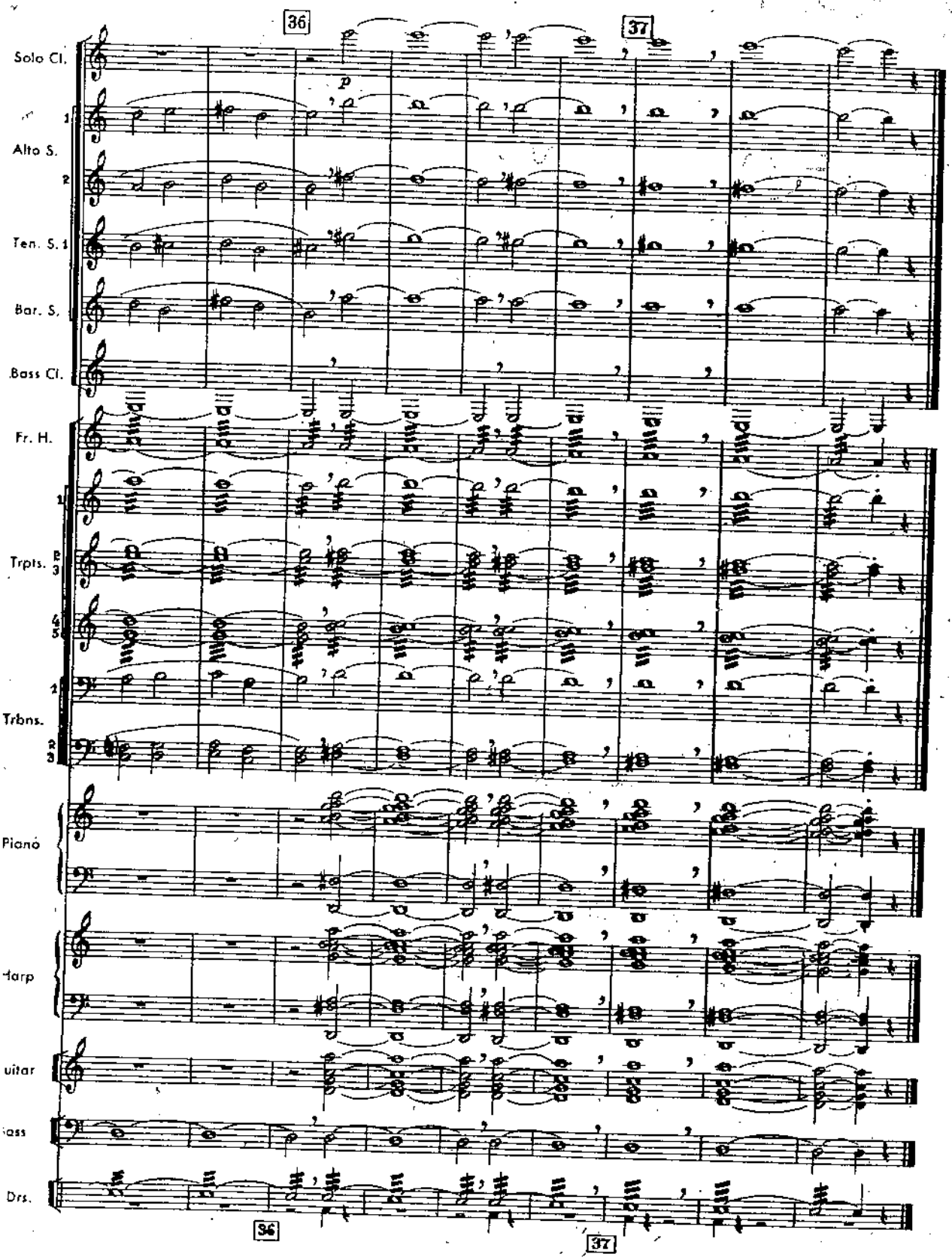

29
Solo Cl.
Cl. 1
Bar. S.
f
Fr. H.
4
Trpts.
5
1
Trbns.
2
3
f
Harp
f
sim.
Bass
arco
f
sim.
T. T.
Drs.
sf
29


30
Solo Cl.
Cl. 1
Ten. S.1
Bar. S.
Solo
f espr.
sf
Fr. H.
4
Trpts.
5
1
Trbns. 2
3
Piano
f
Harp
Guitar
Bass
ff
T. T.
Drs.
30


31
Ten. S. 1
Piano
Solo mf
Harp
Guitar
Bass
Drs.
poco sf
31
32
Solo Cl.
Alto S. 1/2
Ten. S. 1
Bass Cl.
Solo
mf
mfp
mfp
Piano
Harp
p
Guitar
mf
Bass
p
T. T.
p
Drs.
32


lo Cl.
lo S.
n. S. 1
or. S.
ss Cl.
r. H.
pts.
rbns.
iano
arp
uitar
lass
T.


Same Tempo (♩ =64,♩ =138)
33
34
35
Solo Cl.
Alto S.
Ten. S.
Bar. S.
Bass Cl.
Fr. H.
Trpts.
Trbns.
Piano
Harp
p non arpegg.
sim.
Guitar
mf
arco
Bass
p
C. Drs.
brush
circling


36
37
Solo Cl.
p
Alto S.
Ten. S.
Bar. S.
Bass Cl.
Fr. H.
Trpts.
Trbns.
Piano
Harp
Guitar
Bass
Drs.
36
37

EBONY CONCERTO

SOLO Bb CLARINET

STRAVINSKY

ALLEGRO MODTO ♩ = 88

TPTS 1 SAXES 2 3 + HN. 4 SAXES

5 TPTS 6 HN/PNO TPT

7 8 TPT Io PNO

9 Io TPTS PIANO

Io SOLO 10 CANT.

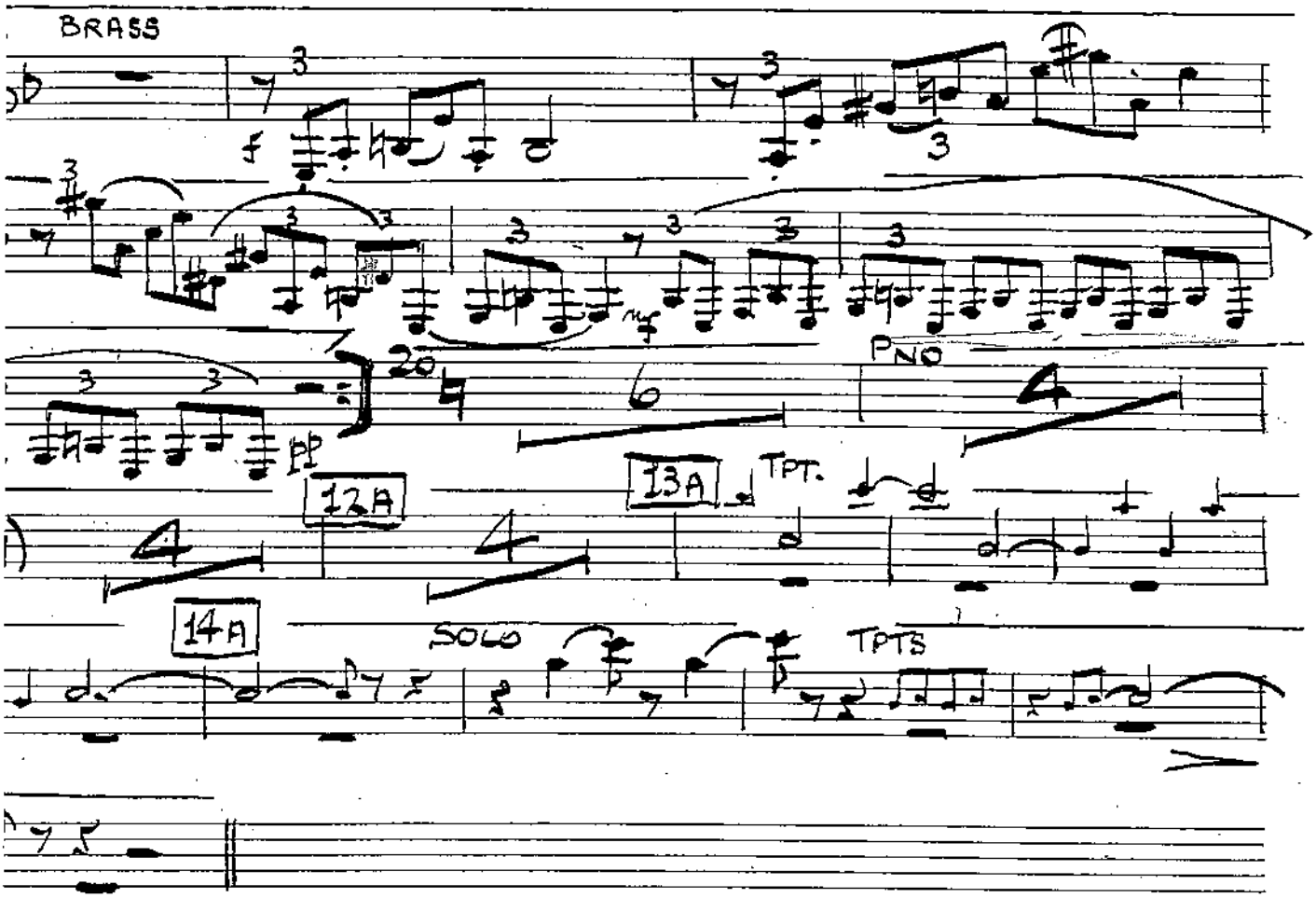
Io 11 12

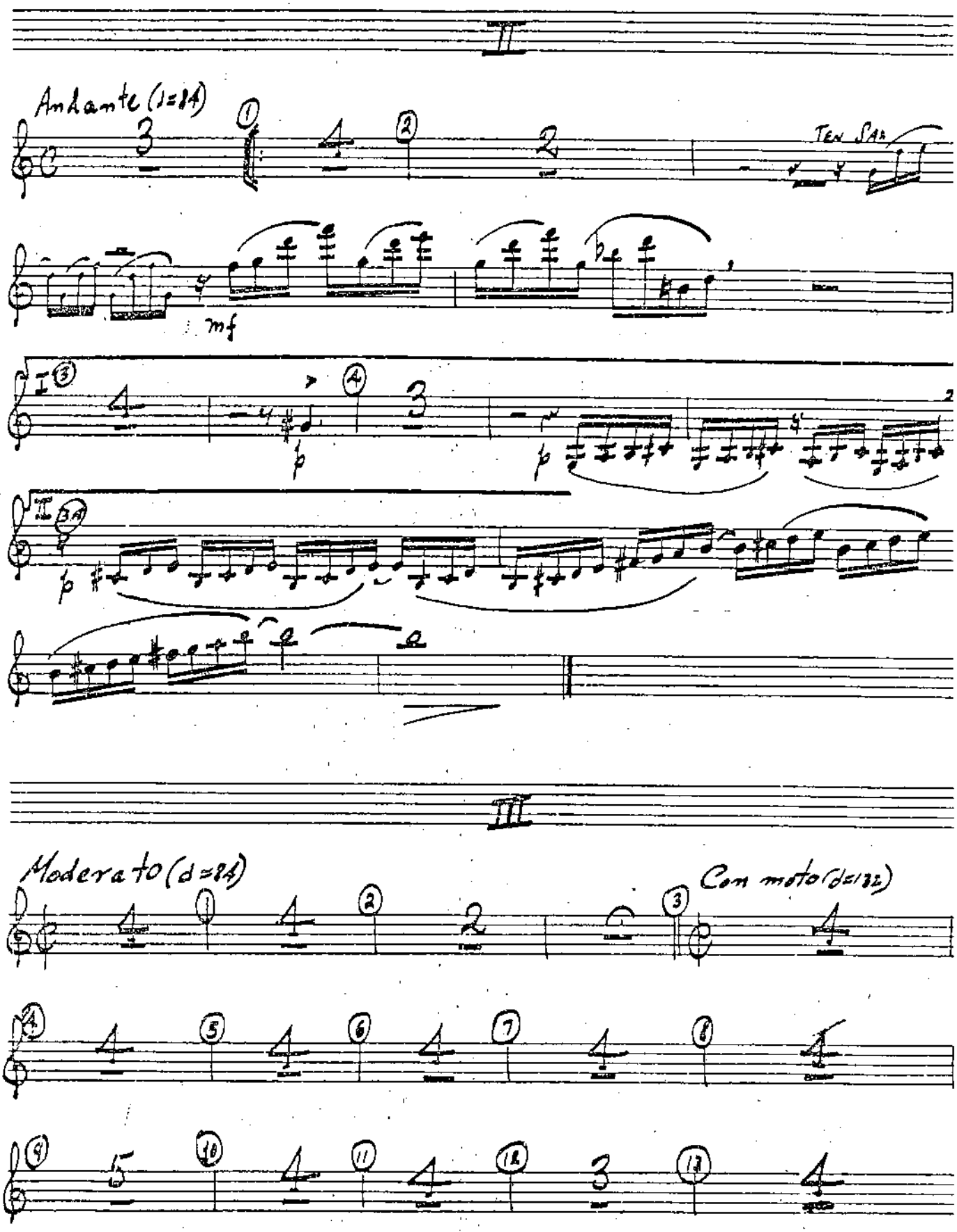
Io 13

Io 14 HP.

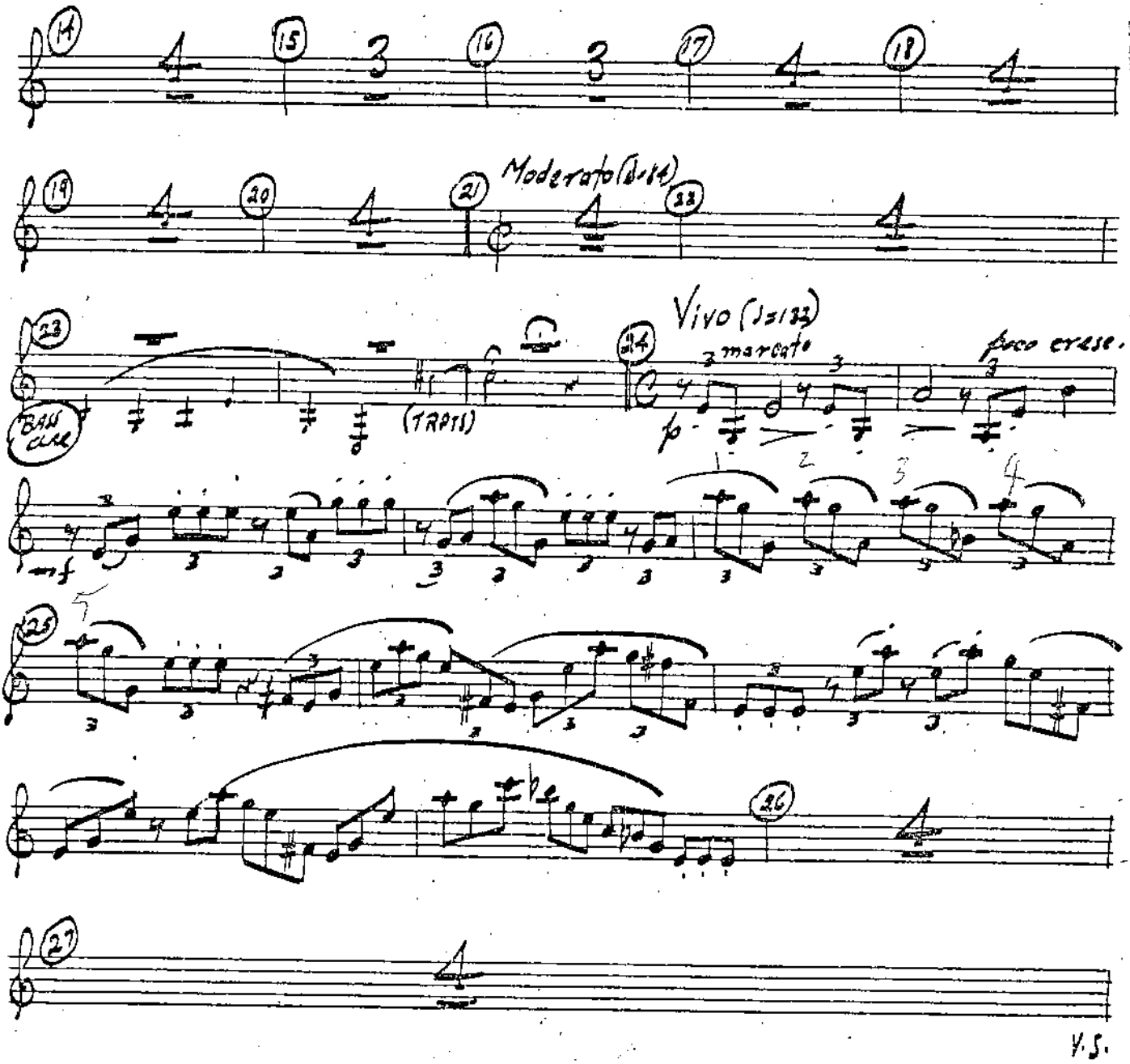
Io 15 SOLO

Io 16 BRASS

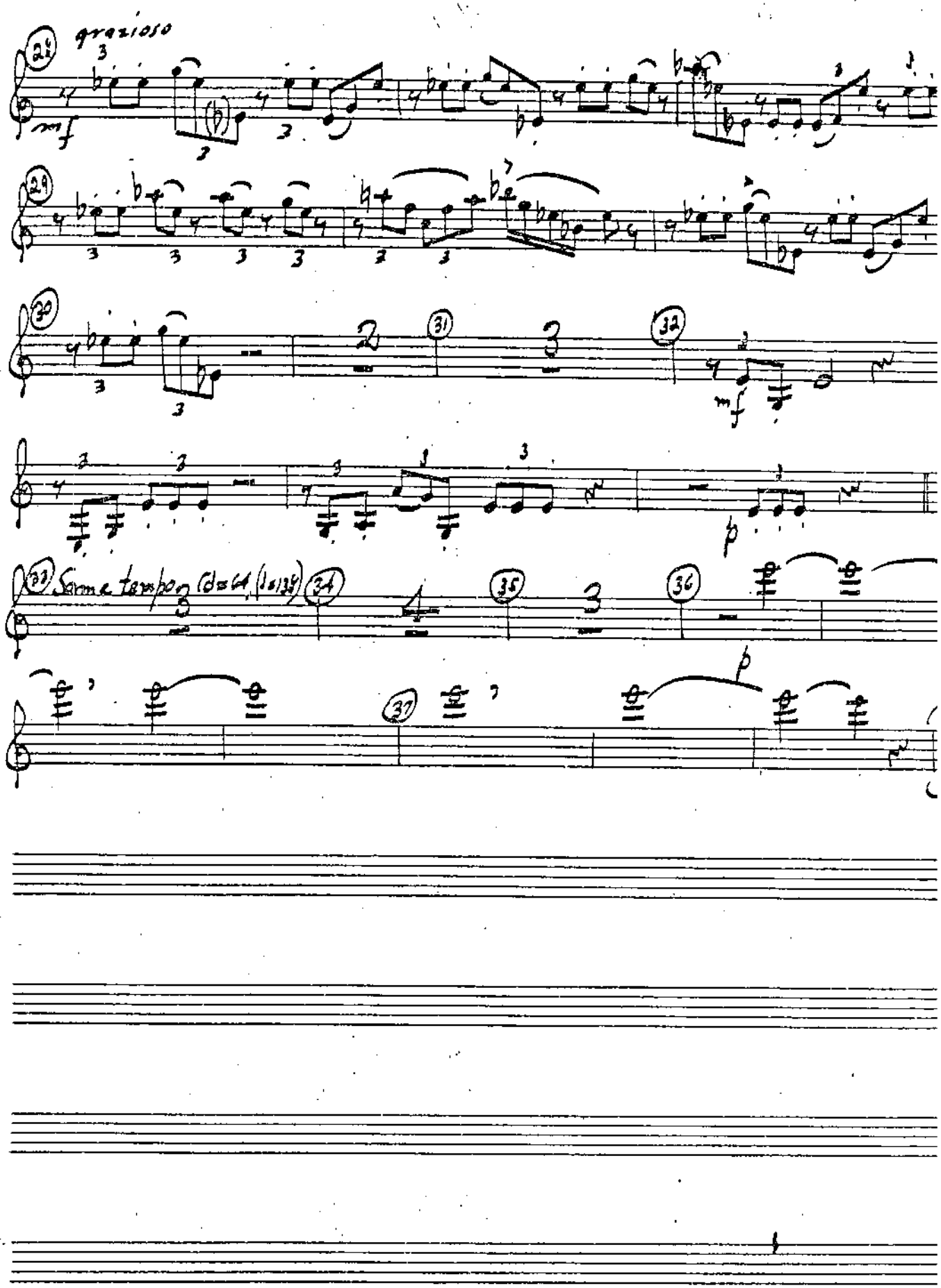

BRASS
f
mf
20
PNO
pp
12A
13A
TPT.
14A
SOLO
TPTS



HOLLYWOOD 6


14
15
16
17
18
19
20
21
Moderato (♩=84)
22
23
BASS CLAR.
(TRPTS)
24
Vivo (♩=132)
marcato
poco cresc.
mf
25
26
27

V.S.

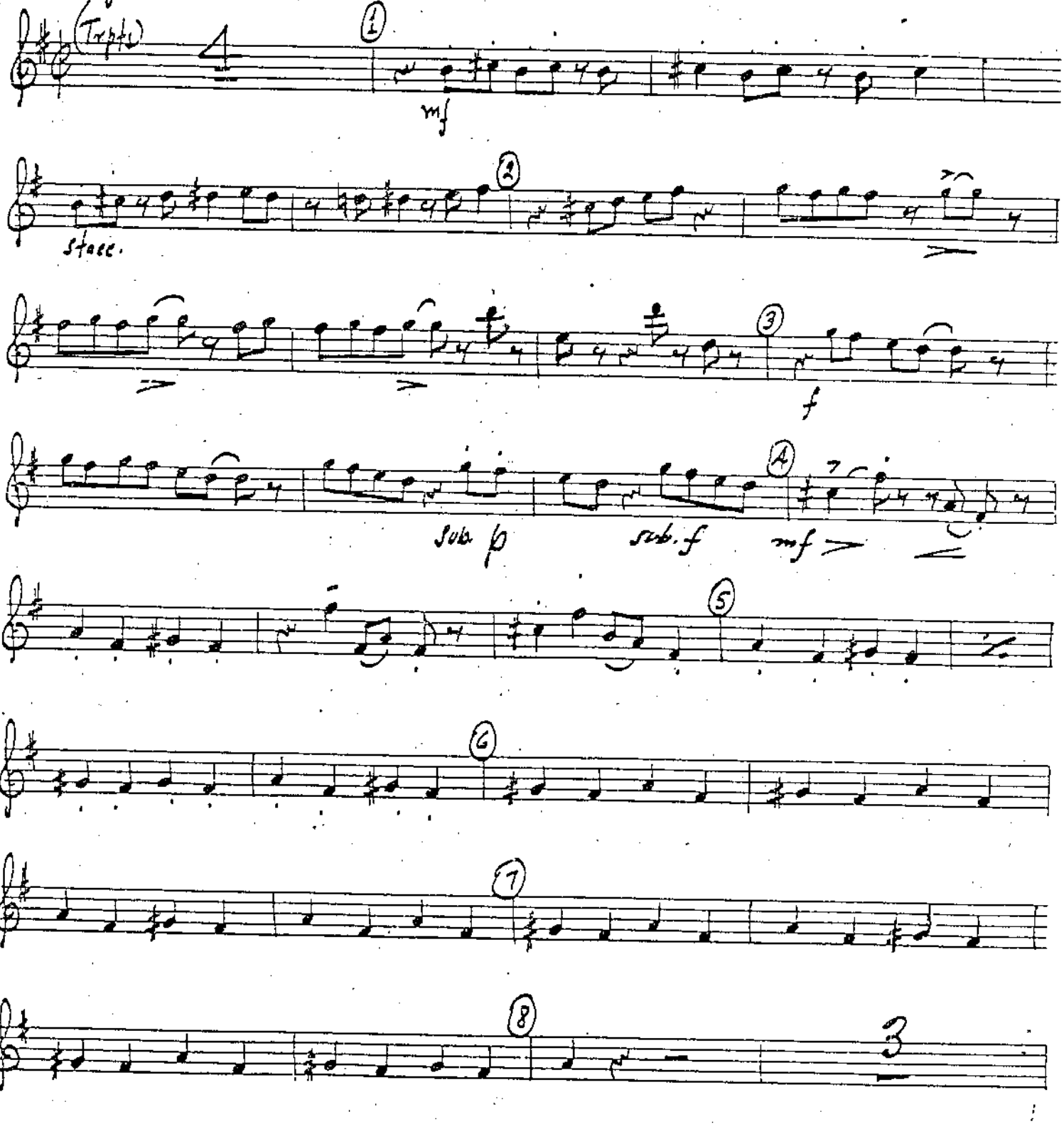

6
24
gracioso
mf
29
30
31
32
mf
p
33
Same tempo (d=64, 16/16)
34
35
36
p
37

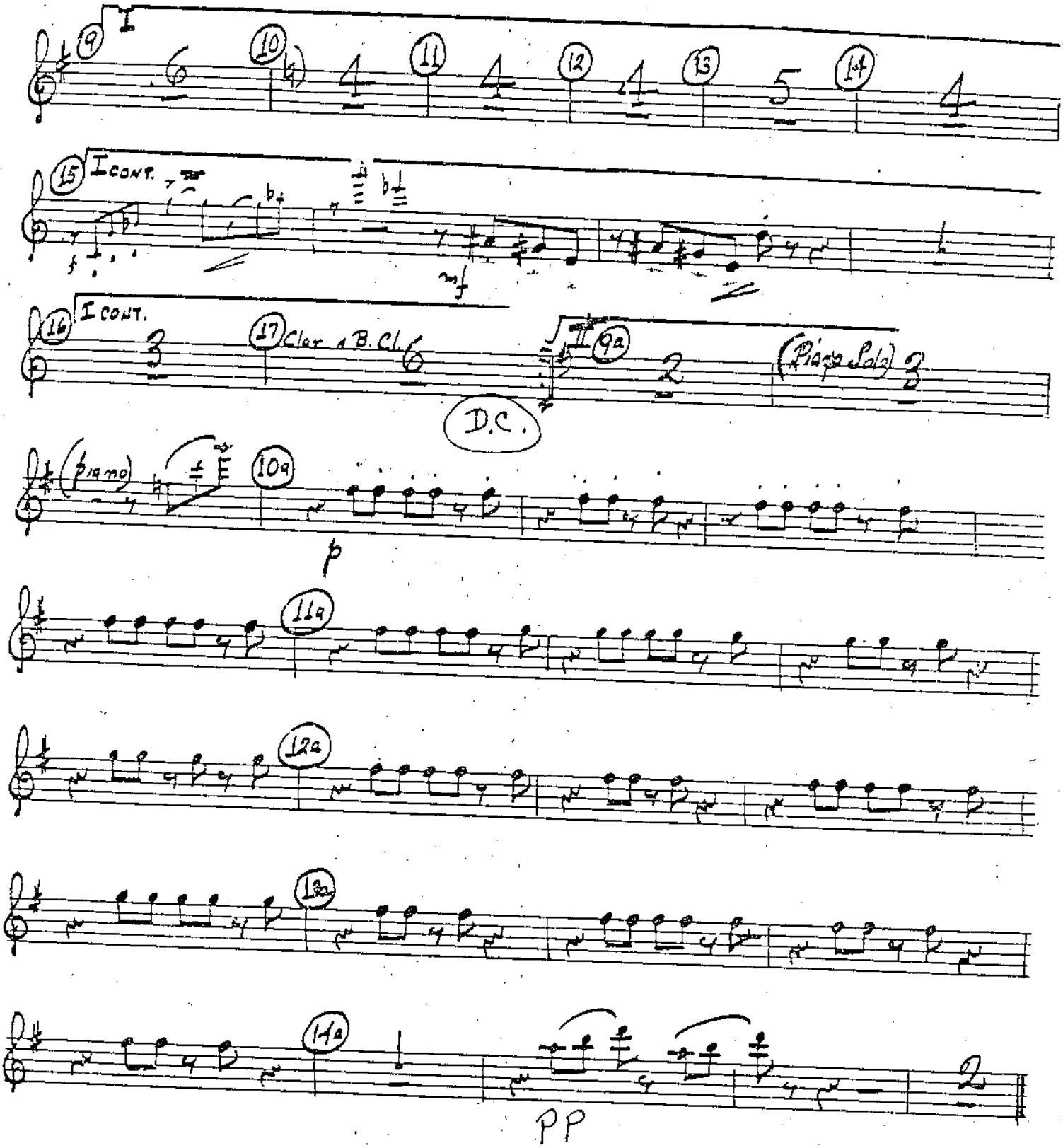
Eb Alto Saxophone I

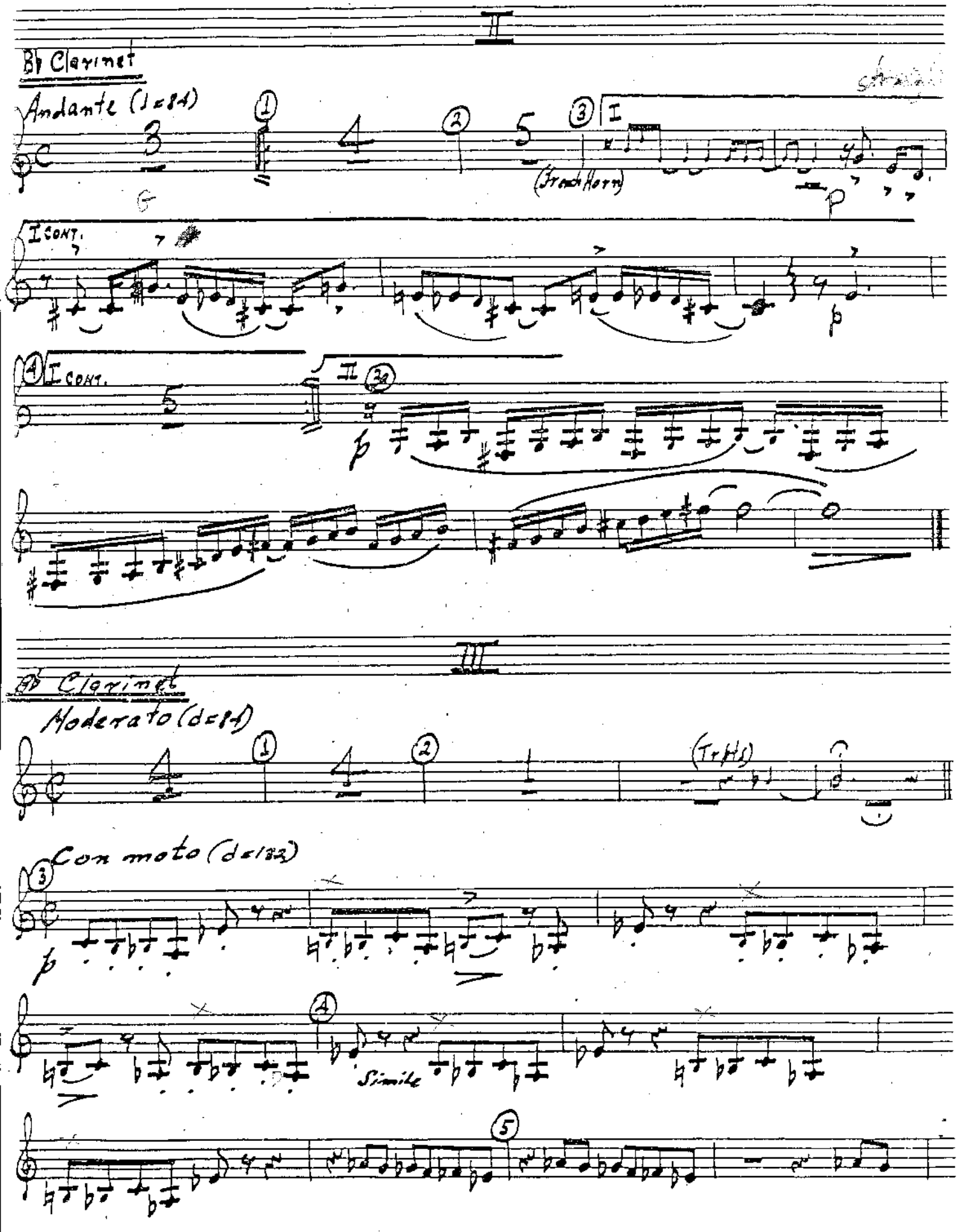
I. STRAVINSKY

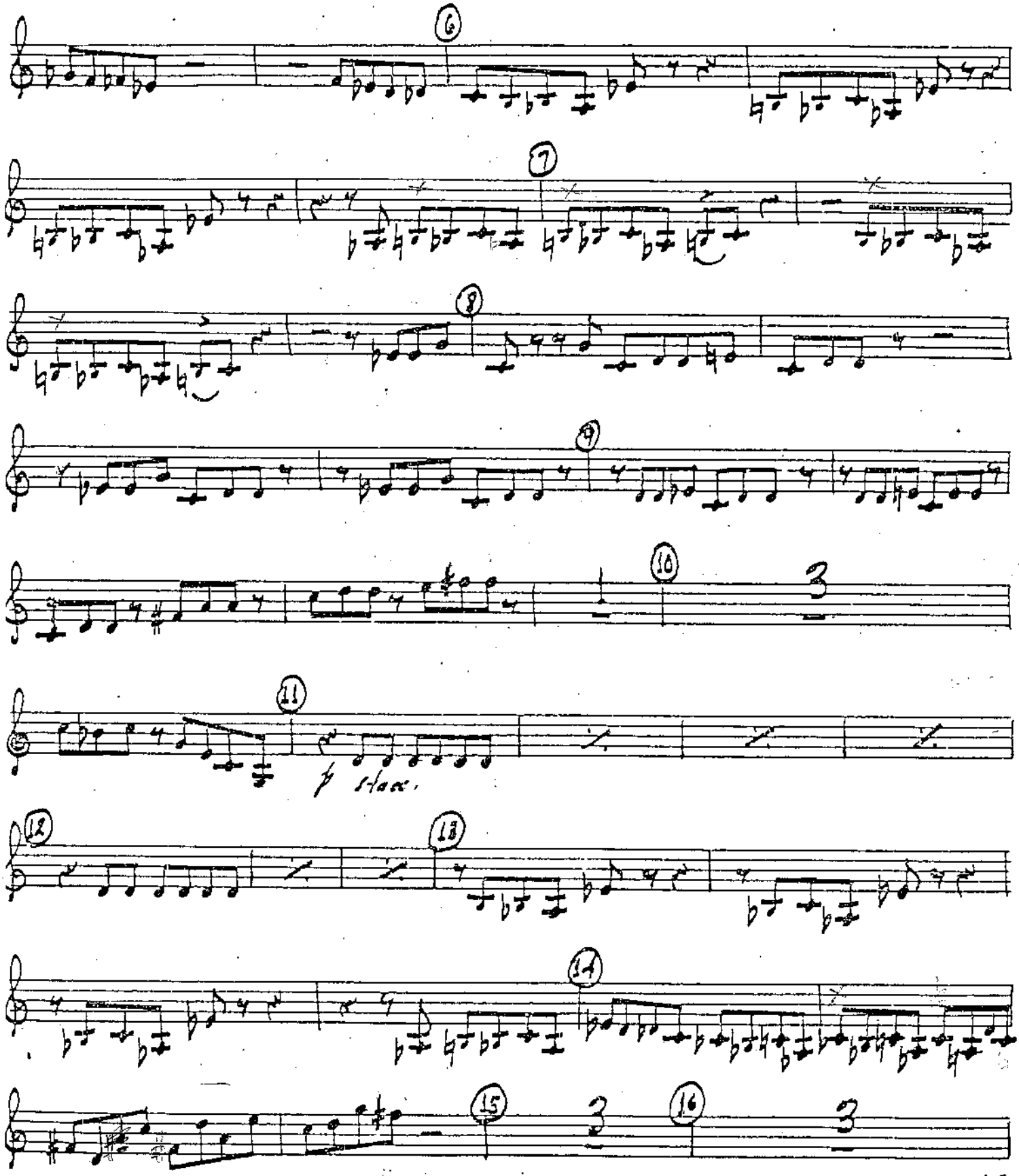
EBONY CONCERTO

Allegro Moderato (d=88)

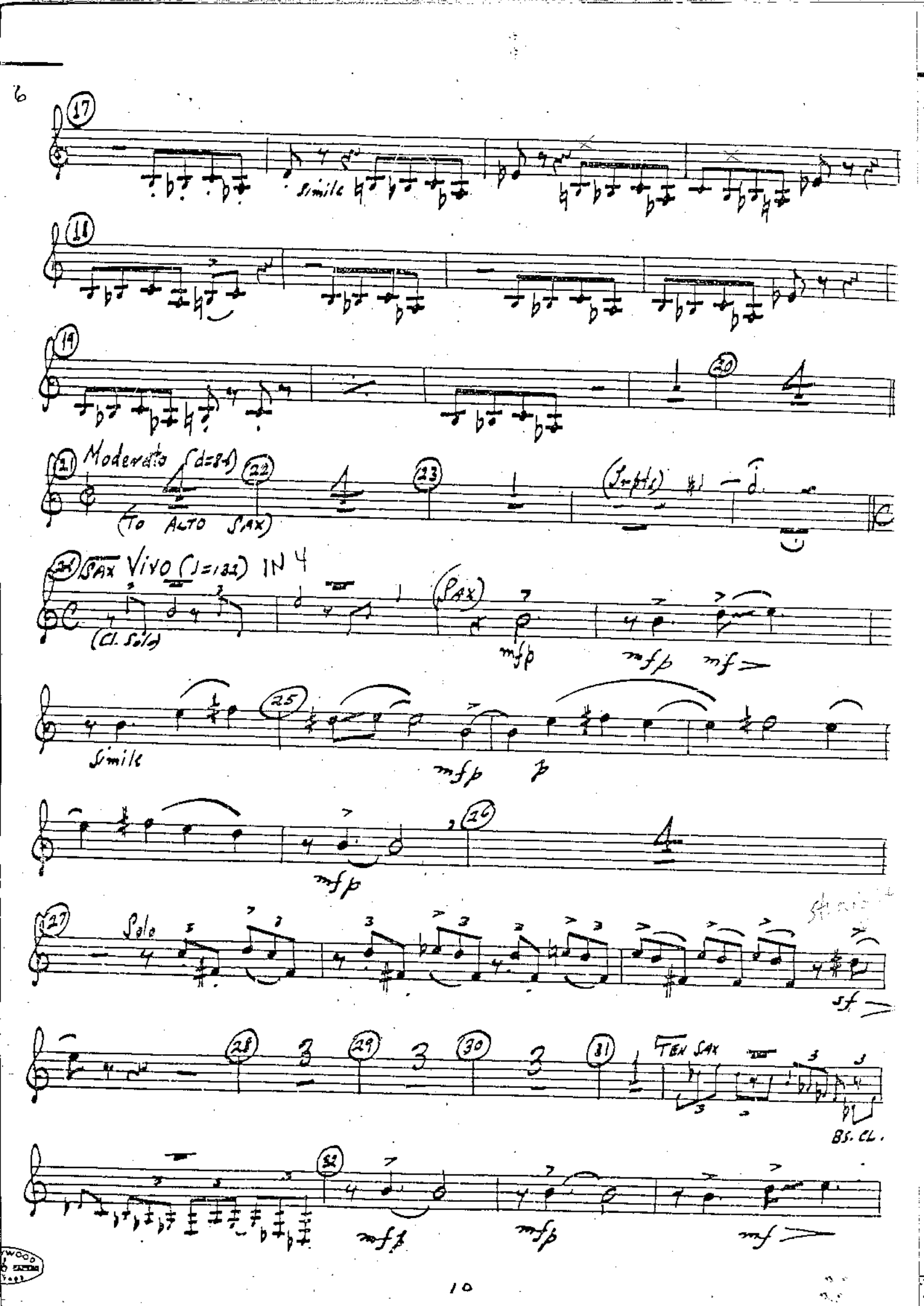


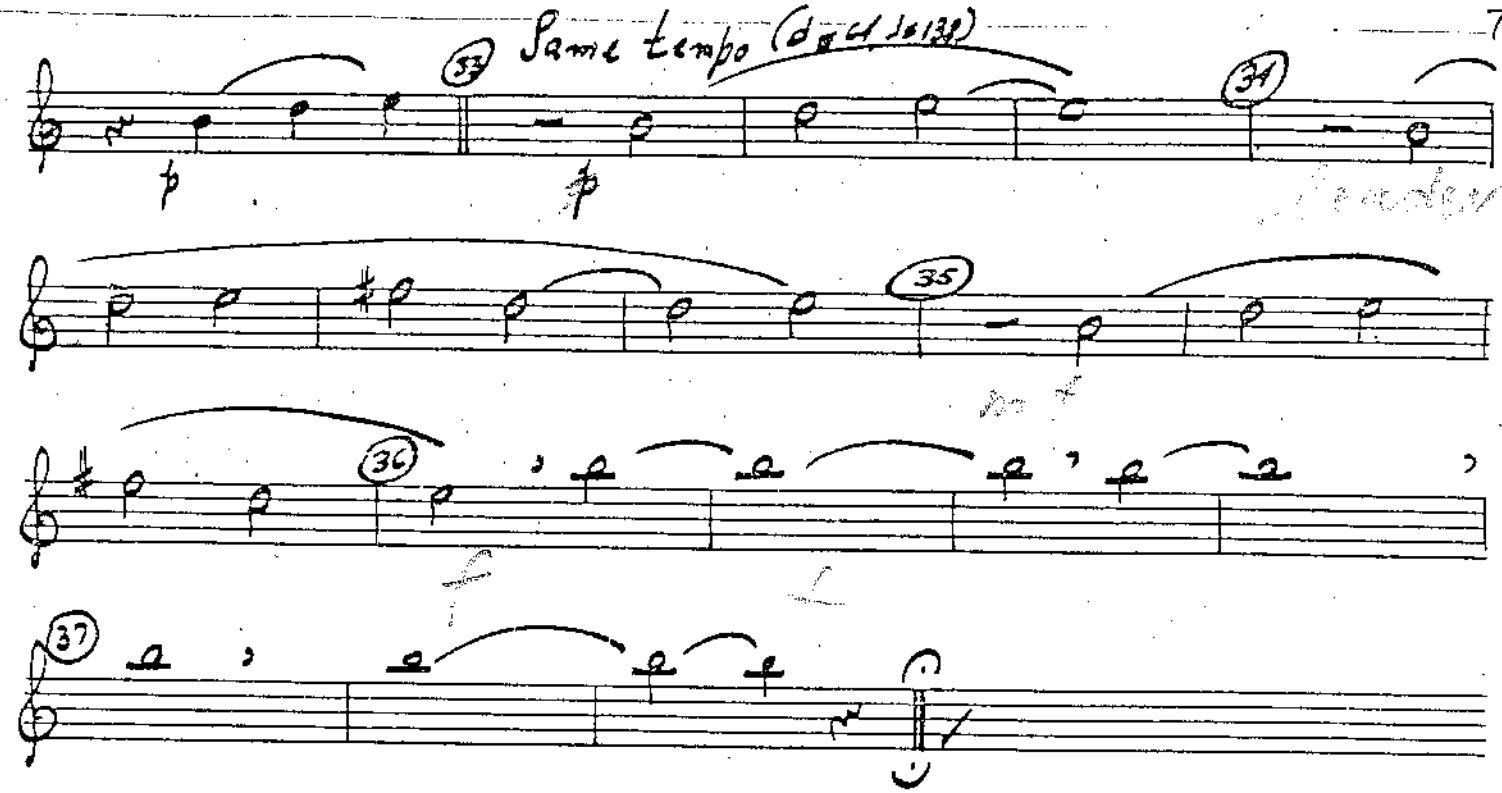

I
9
10
11
12
13
14
I cont.
15
mf
I cont.
16
Clar. & B. Cl.
17
II
9a
(Piano Solo)
D.C.
(piano)
10a
p
11a
12a
13a
14a
PP


II
Bb Clarinet
Andante (J=84)
(French Horn)
I CONT.
II
III
Bb Clarinet
Moderato (d=84)
(Trpts)
Con moto (d=132)
Simile



V.S.


6
17
Simile
11
19
20
21
Moderato
(d=84)
22
23
(To Alto Sax)
24
Sax
Vivo (♩=132) IN 4
(Cl. Solo)
(Sax)
mfp
mf
Simile
25
mfp
p
26
mfp
27
Solo
sf
28
29
30
31
Ten Sax
Bs. Cl.
32
mfp
mfp
mf

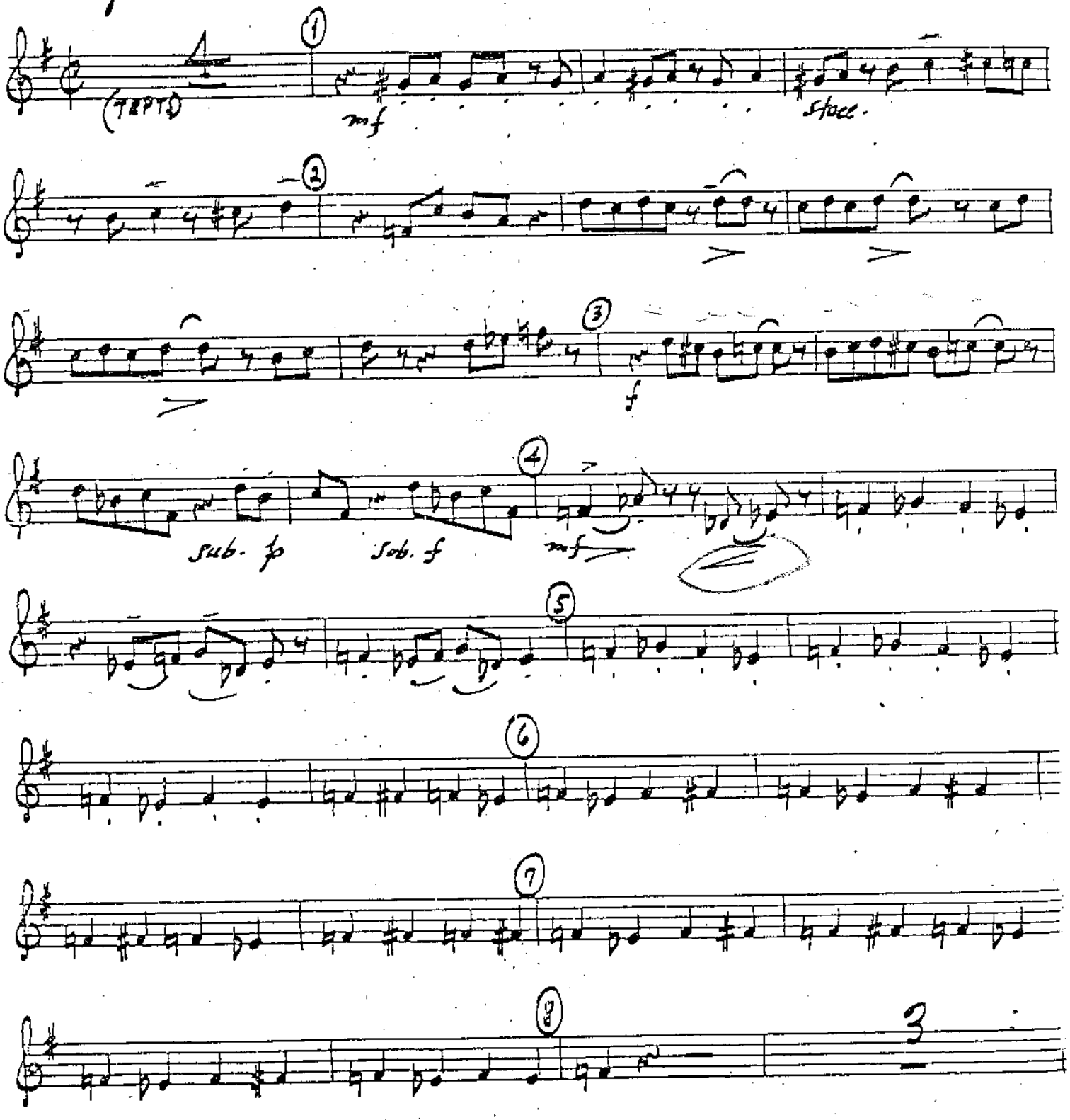

Same tempo (d = 44 to 138)
33
34
35
36
37

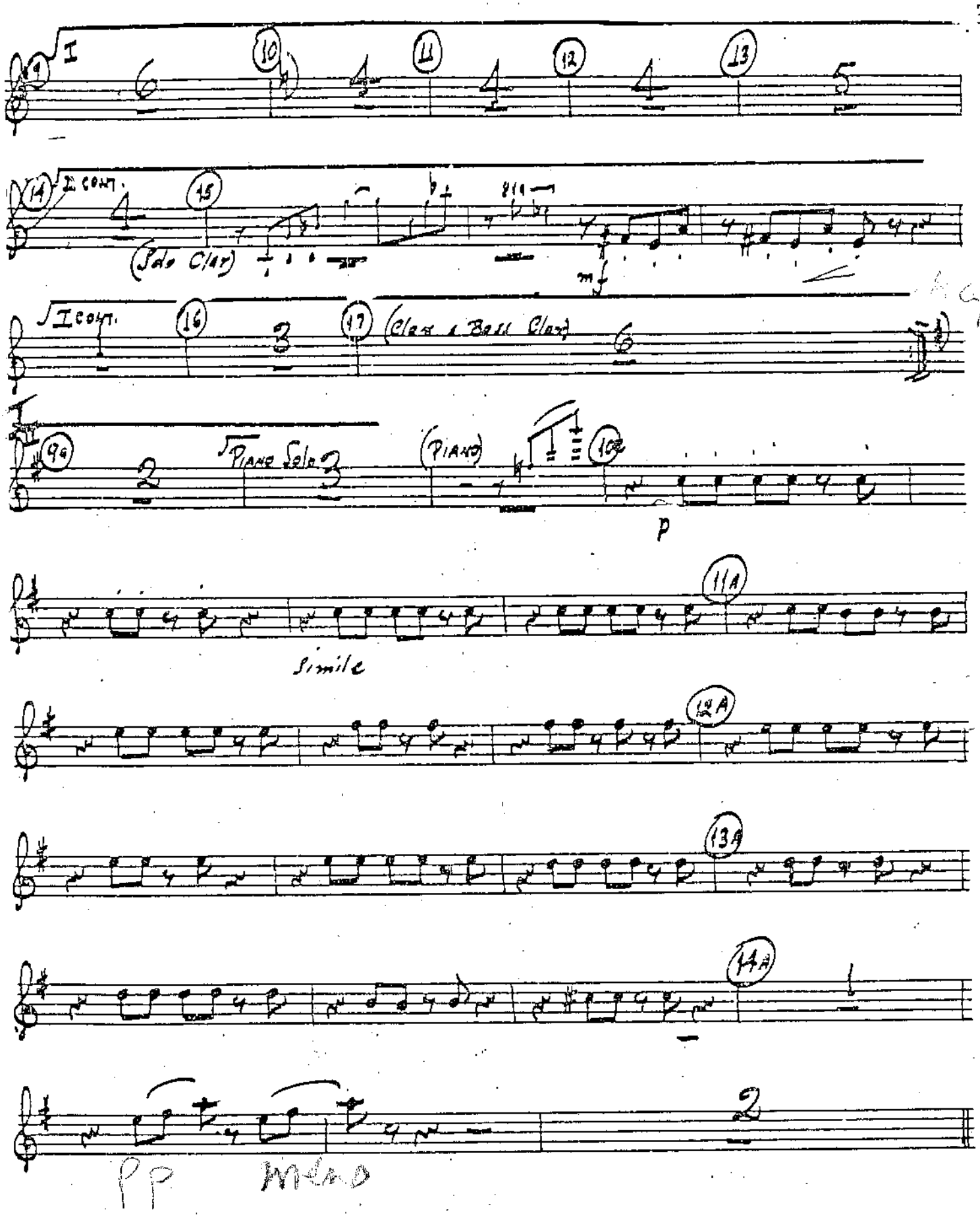
Alto Sax II

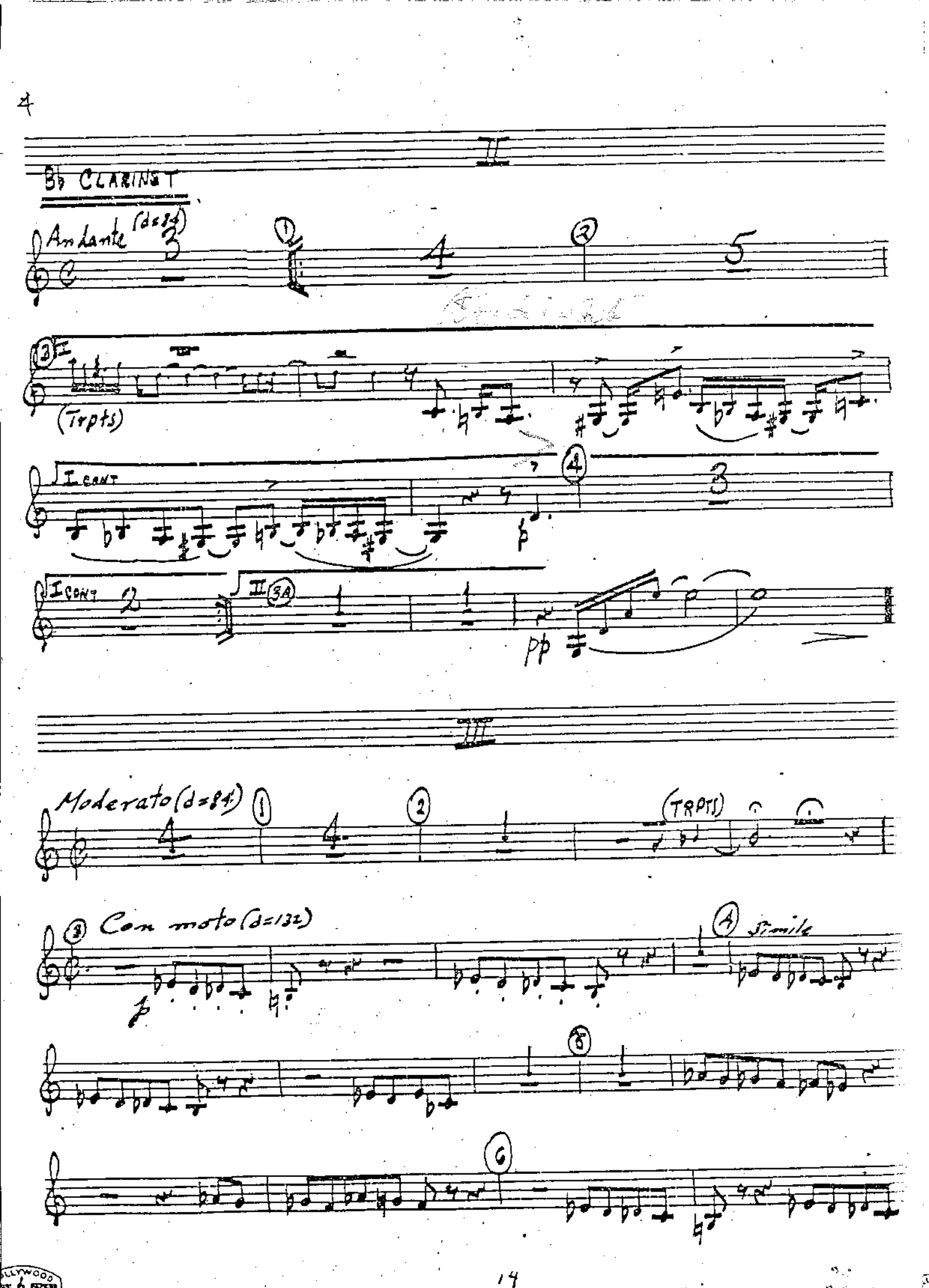
I. STRAVINSKY

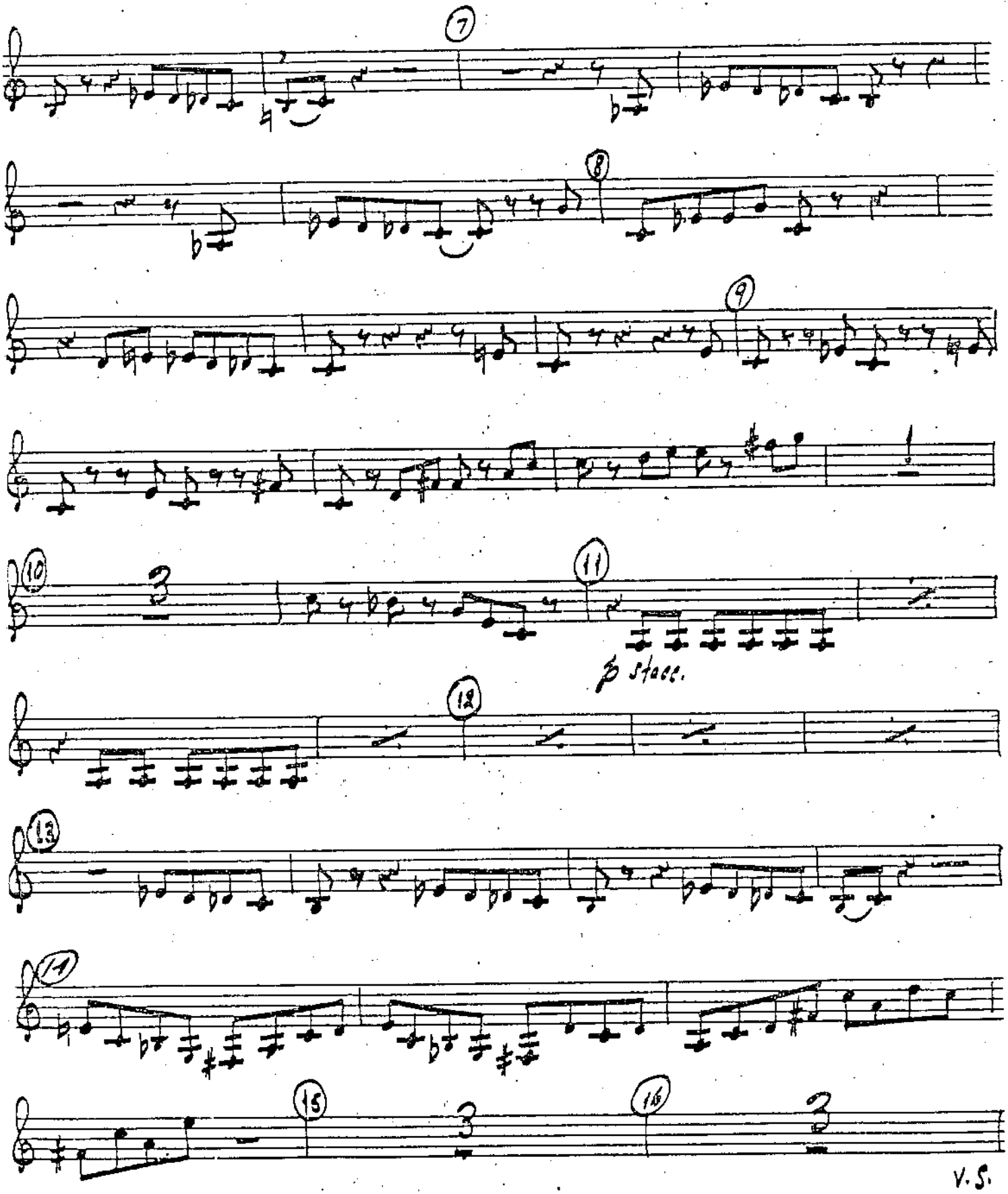
EBONY CONCERTO

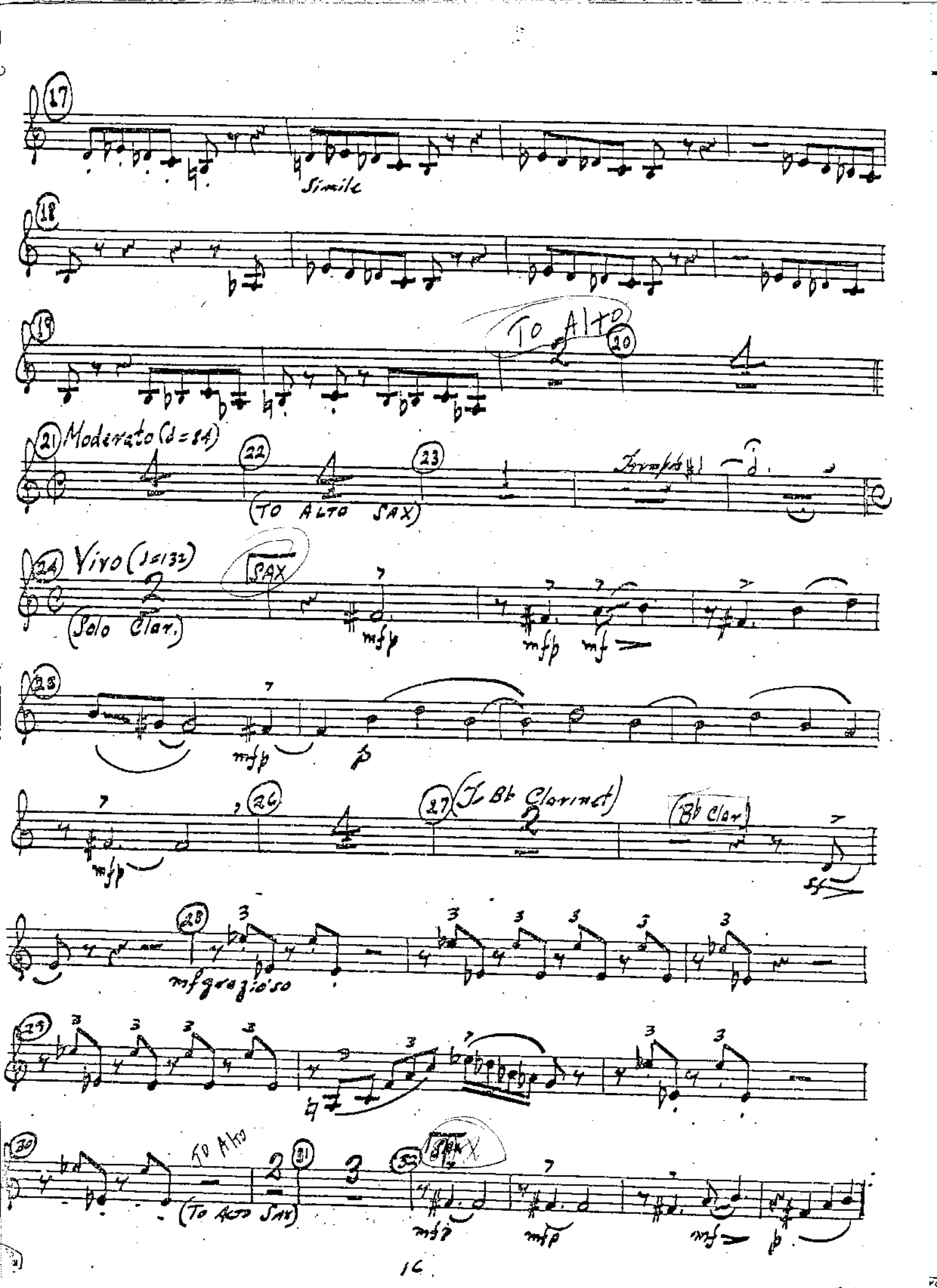
Allegro moderato (d=88)

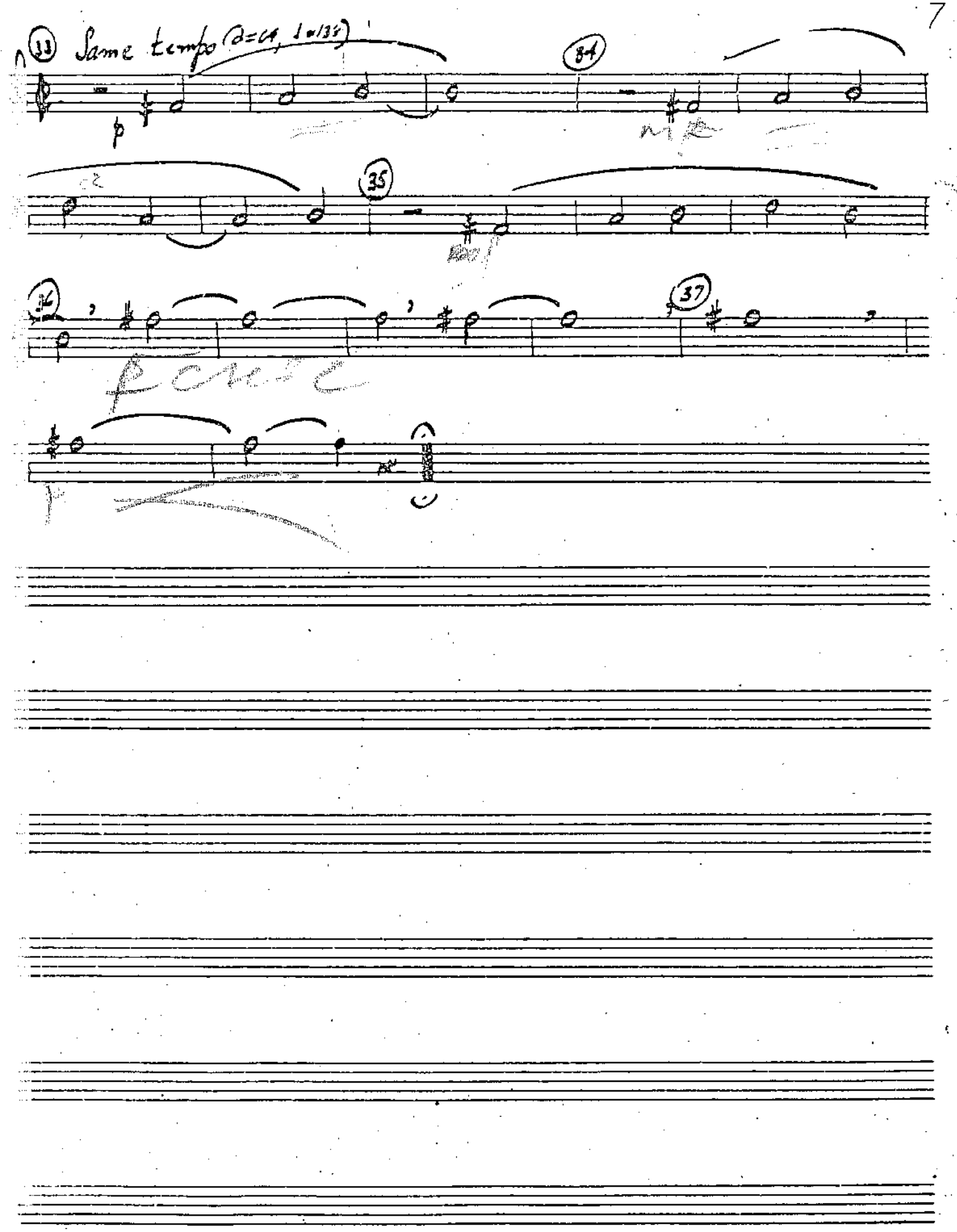



I
9
10
11
12
13
I cont.
14
15
(Solo Clar)
mf
I cont.
16
17
(Clar & Bass Clar)
9a
Piano Solo
(Piano)
10a
p
11A
Simile
12A
13A
14A
PP
Mute


II
Bb CLARINET
Andante (d=84)
(Trpts)
I CONT
I CONT
II (3A)
pp
III
Moderato (d=84)
(TRPTS)
Con moto (d=132)
Simile


7
8
9
10
11
B stacc.
12
13
14
15
16
V.S.


17
Simile
18
19
To Alto
20
21 Moderato (♩ = 84)
22
(To Alto Sax)
23
Trumpets
24 Vivo (♩ = 132)
Sax
(Solo Clar.)
mfp
mfp
mf
25
mfp
p
26
27 (To Bb Clarinet)
(Bb Clar.)
mfp
sf
28
mf grazioso
29
30
To Alto
(To Alto Sax)
31
32
Sax
mfp
mfp
mf


33 Same tempo (♩=64, 𝅗𝅥=138)
p
34
35
36
37

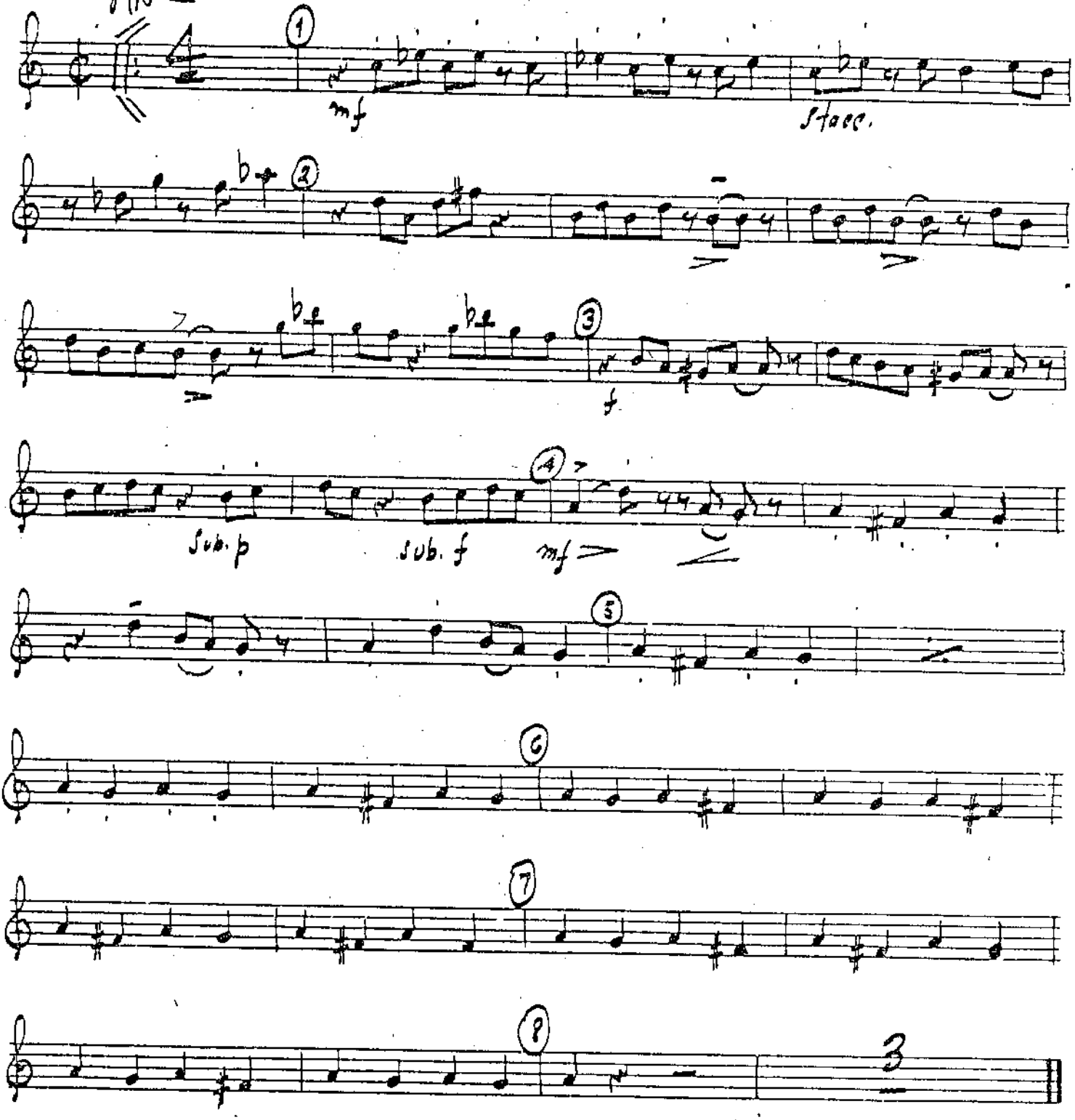
4

Tenor Sax I

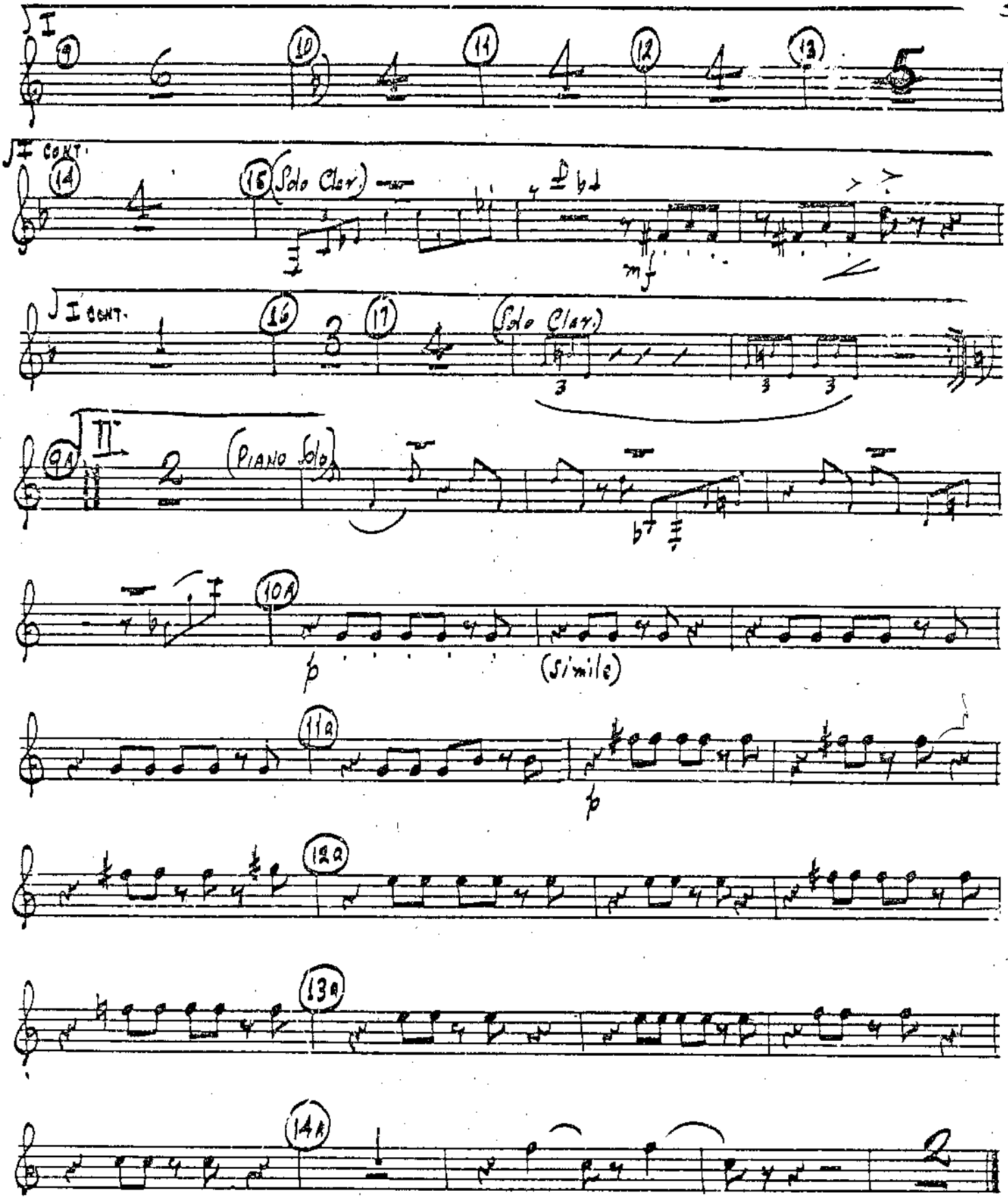
I. STRAVINSKY

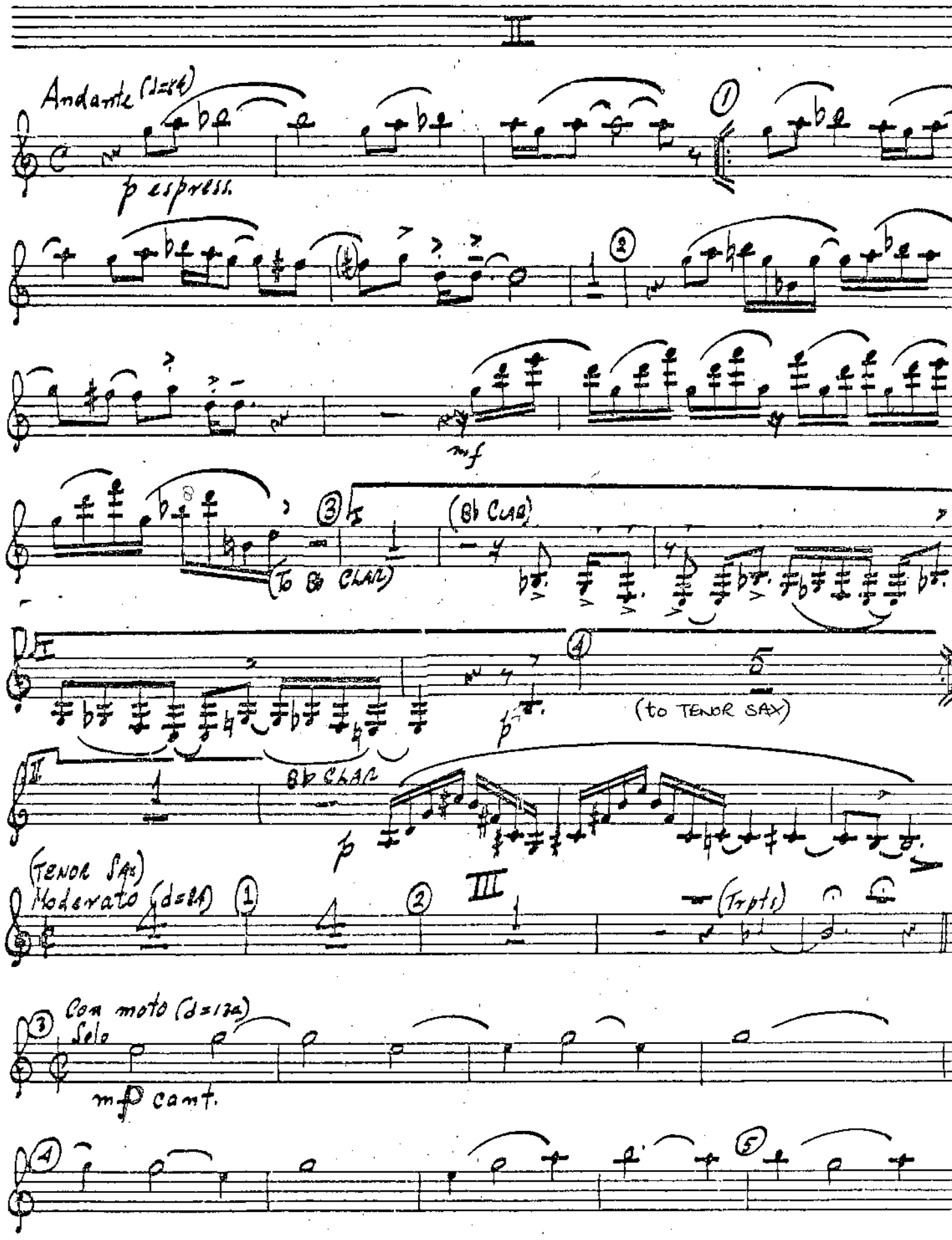
EBONY CONCERTO

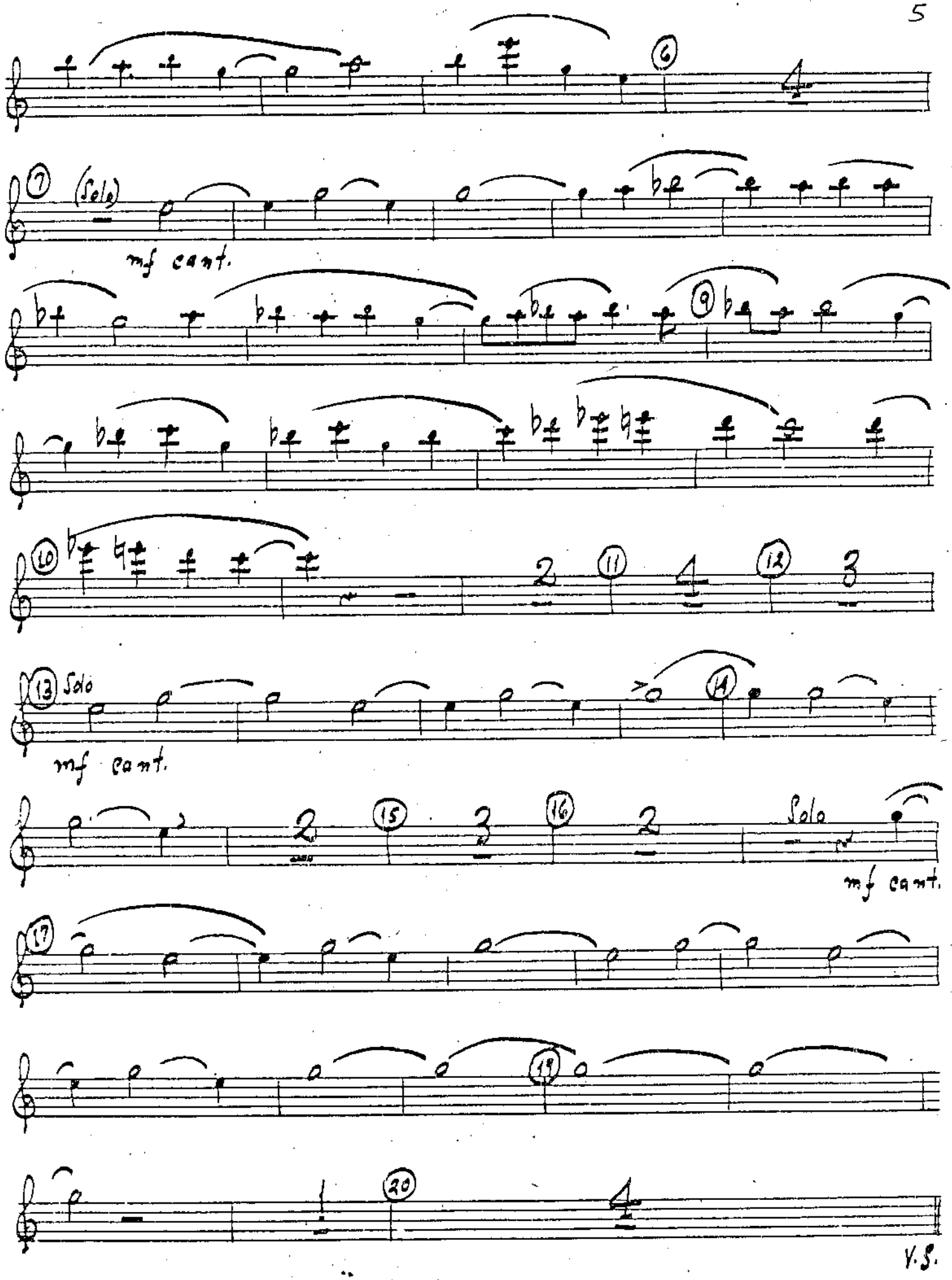
Allegro moderato (d=88)

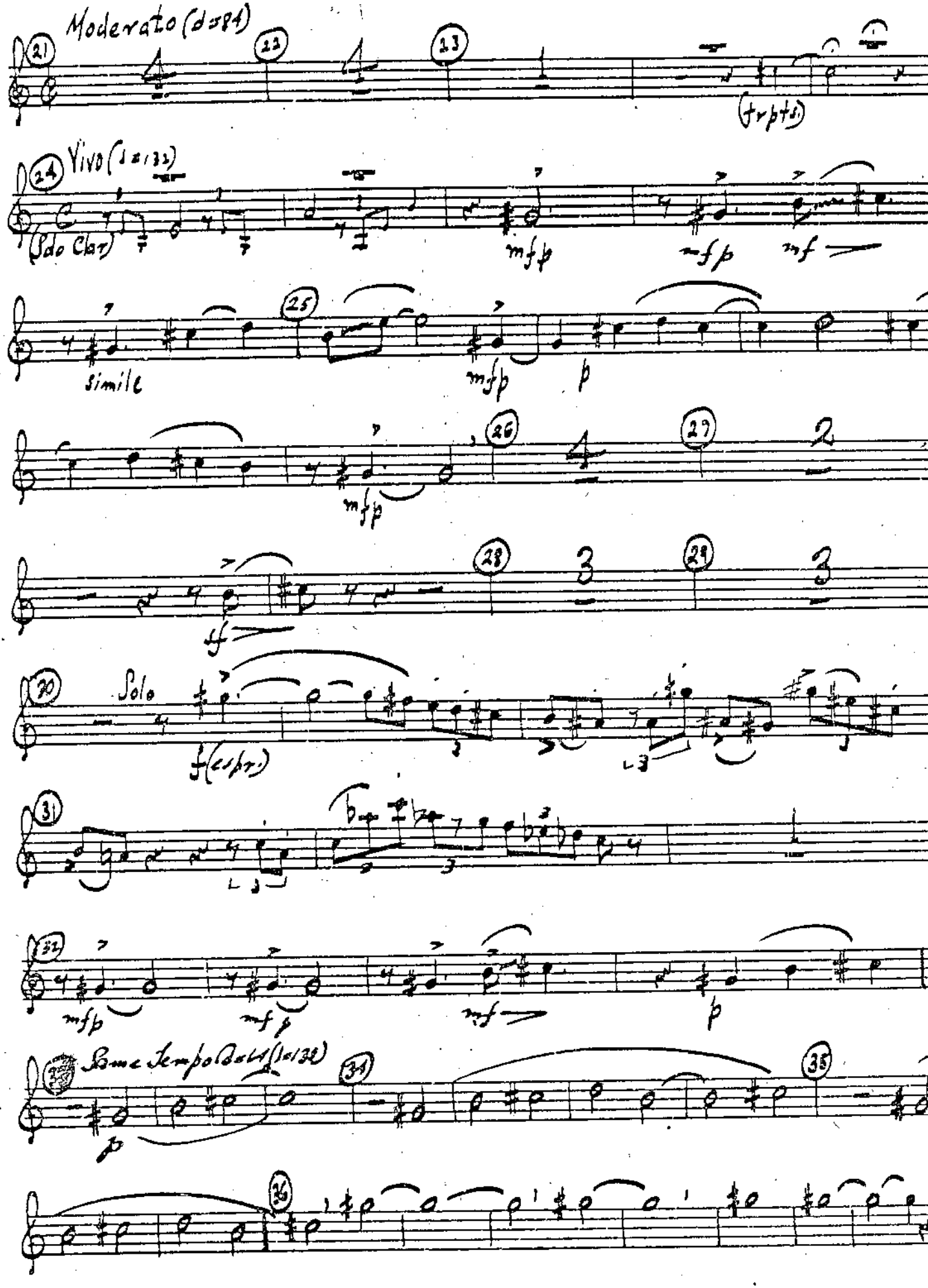


HOLLYWOOD MUSIC EXPRESS


I
9
10
11
12
13
II CONT.
14
15
(Solo Clar.)
mf
I CONT.
16
17
(Solo Clar.)
3
9A
II
(PIANO Solo)
10A
p
(Simile)
11A
p
12A
13A
14A
2


Andante (d=84)
p espress.
mf
(Bb CLAR)
(To Bb CLAR)
(to TENOR SAX)
Bb CLAR
(TENOR SAX)
Moderato (d=84)
III
(Trpts)
Con moto (d=132)
Solo
mp cant.


6
7 (Solo)
mf cant.
9
10
2
11
4
12
3
13 Solo
mf cant.
14
2
15
3
16
2
Solo
mf cant.
17
19
20
4
V.S.

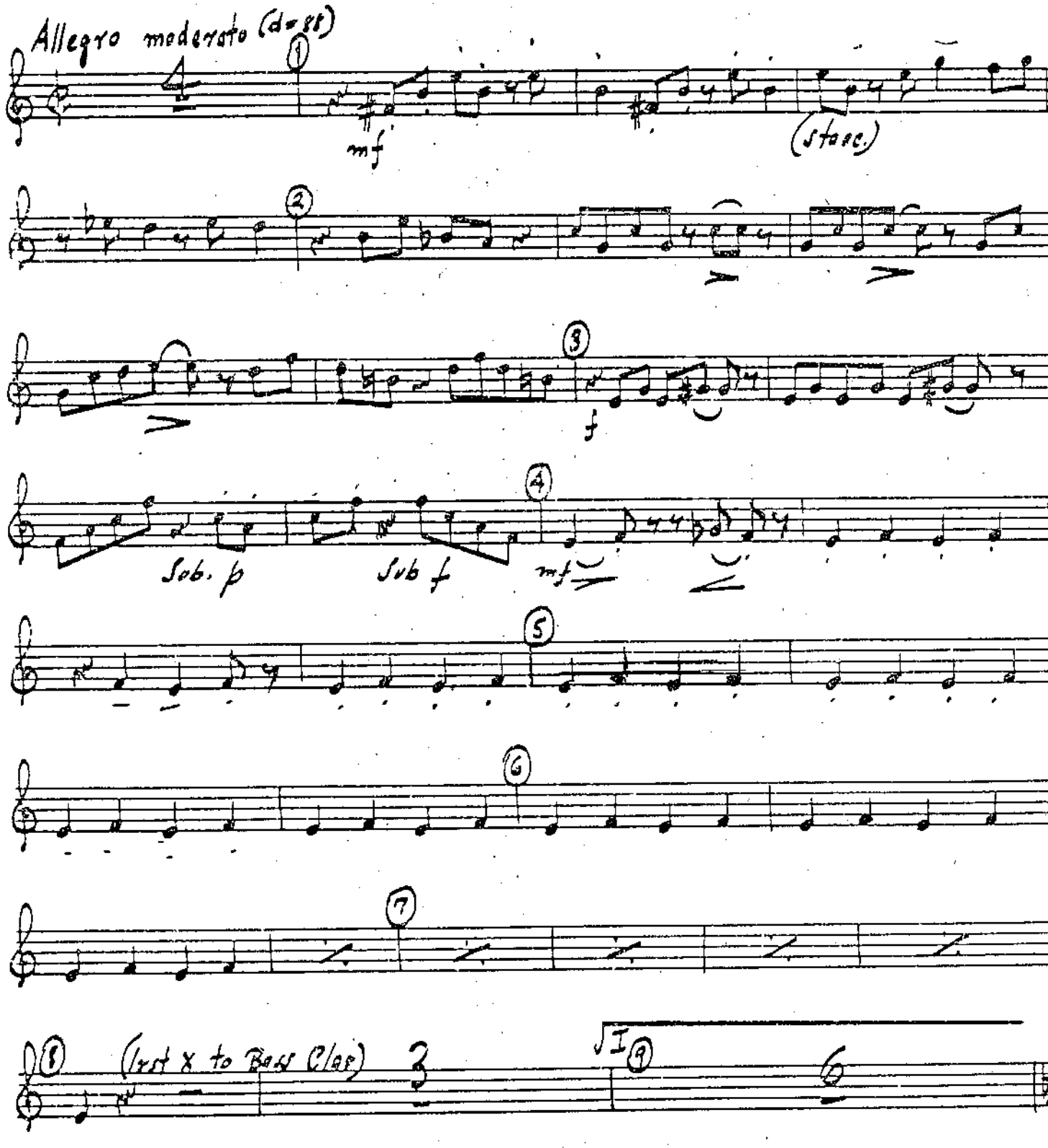


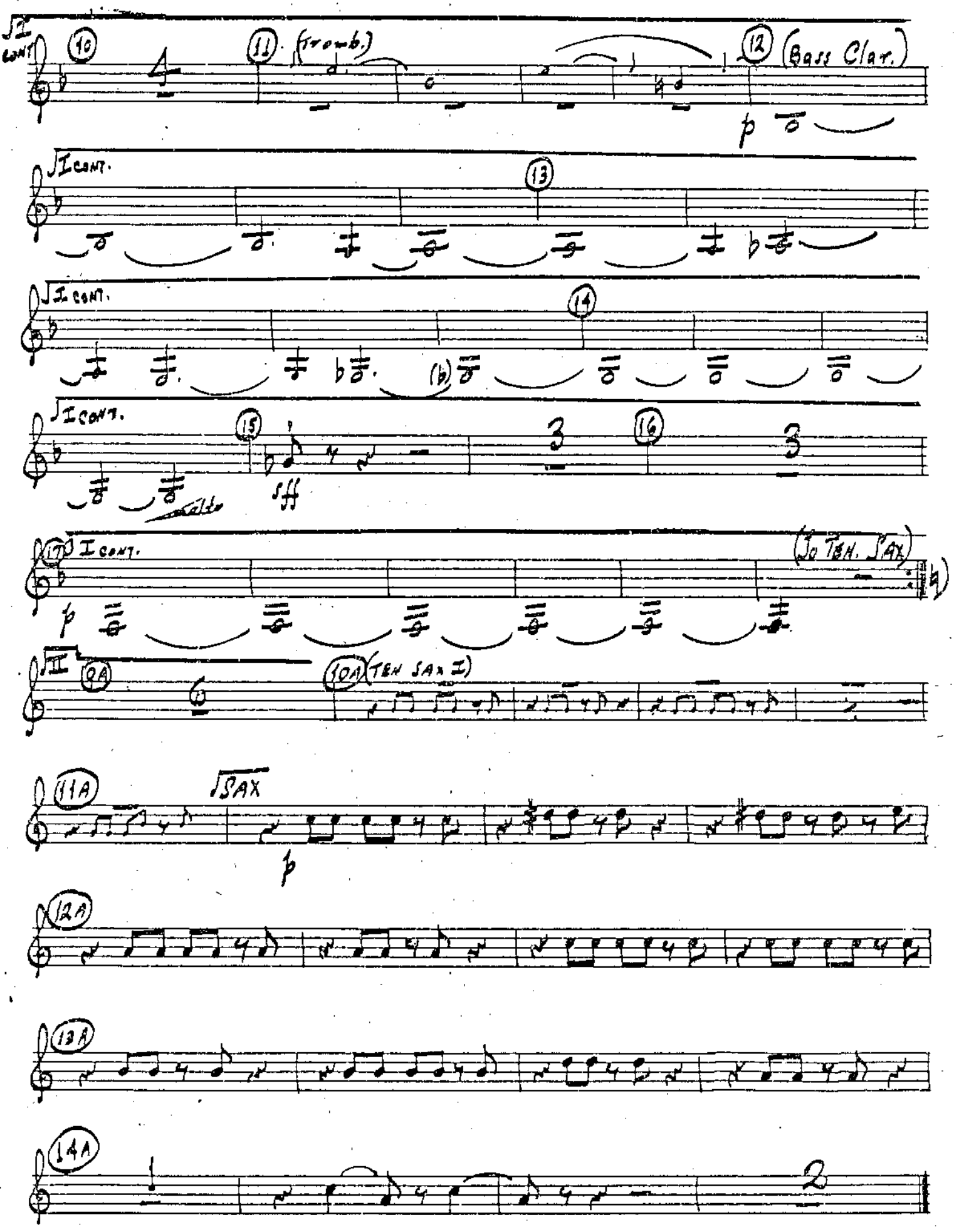
HOLLYWOOD MUSIC & FILMS

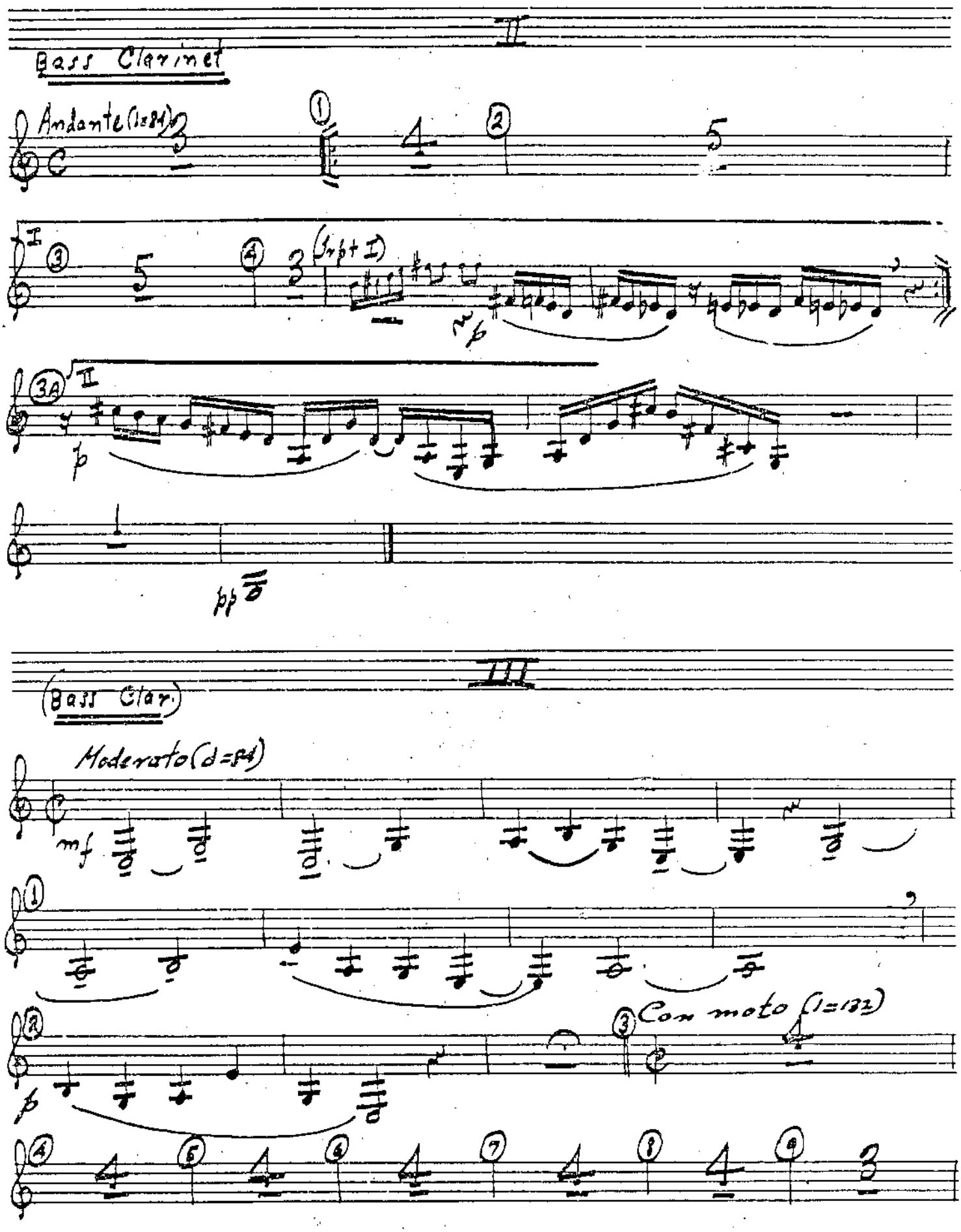
Tenor Sax II

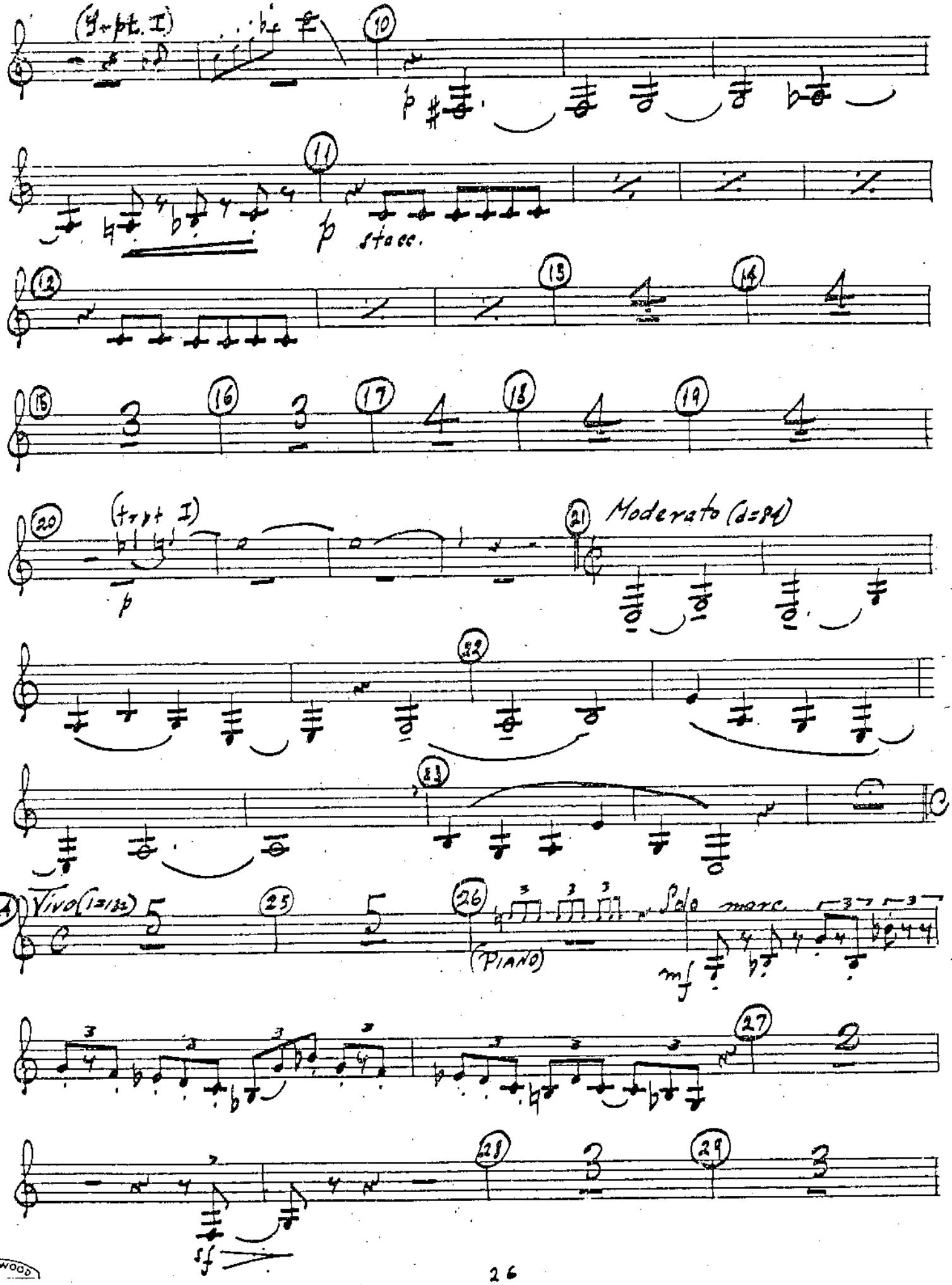
I. STRAVINSKY

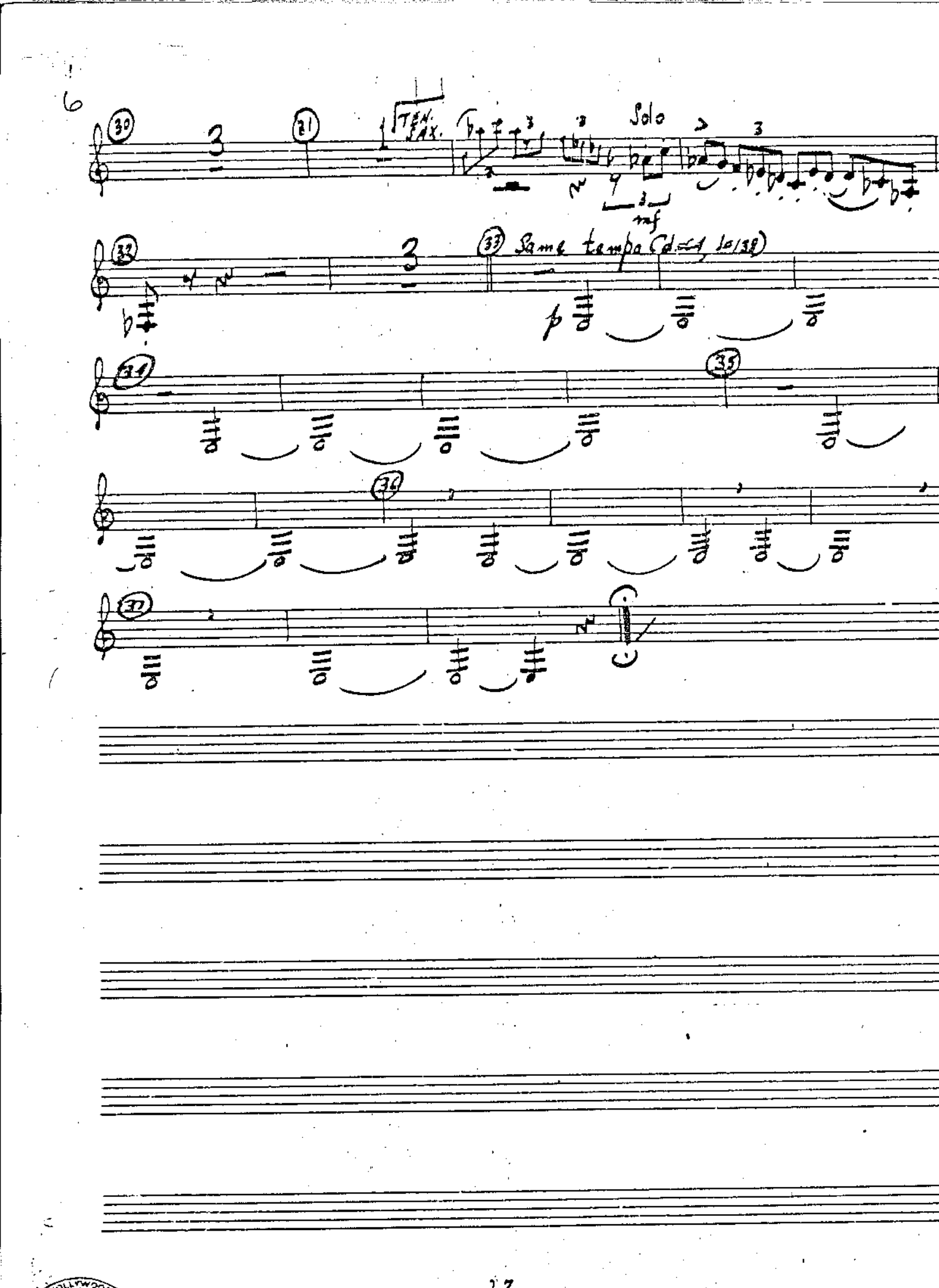
EBONY CONCERTO




I CONT.
10
11 (tromb.)
12 (Bass Clar.)
p
I CONT.
13
I CONT.
14
(b)
I CONT.
15
sff
16
17 I CONT.
(To Ten. Sax)
II
9A
10A (TEN SAX II)
11A
SAX
p
12A
13A
14A
2


Bass Clarinet
Andante (♩=84)
mp
pp
(Bass Clar.)
Moderato (♩=84)
mf
Con moto (♩=132)


(Trpt. I)
p
p stacc.
(trpt I)
p
Moderato (d=84)
Vivo (1=132)
(PIANO)
Solo marc.
mf
sf

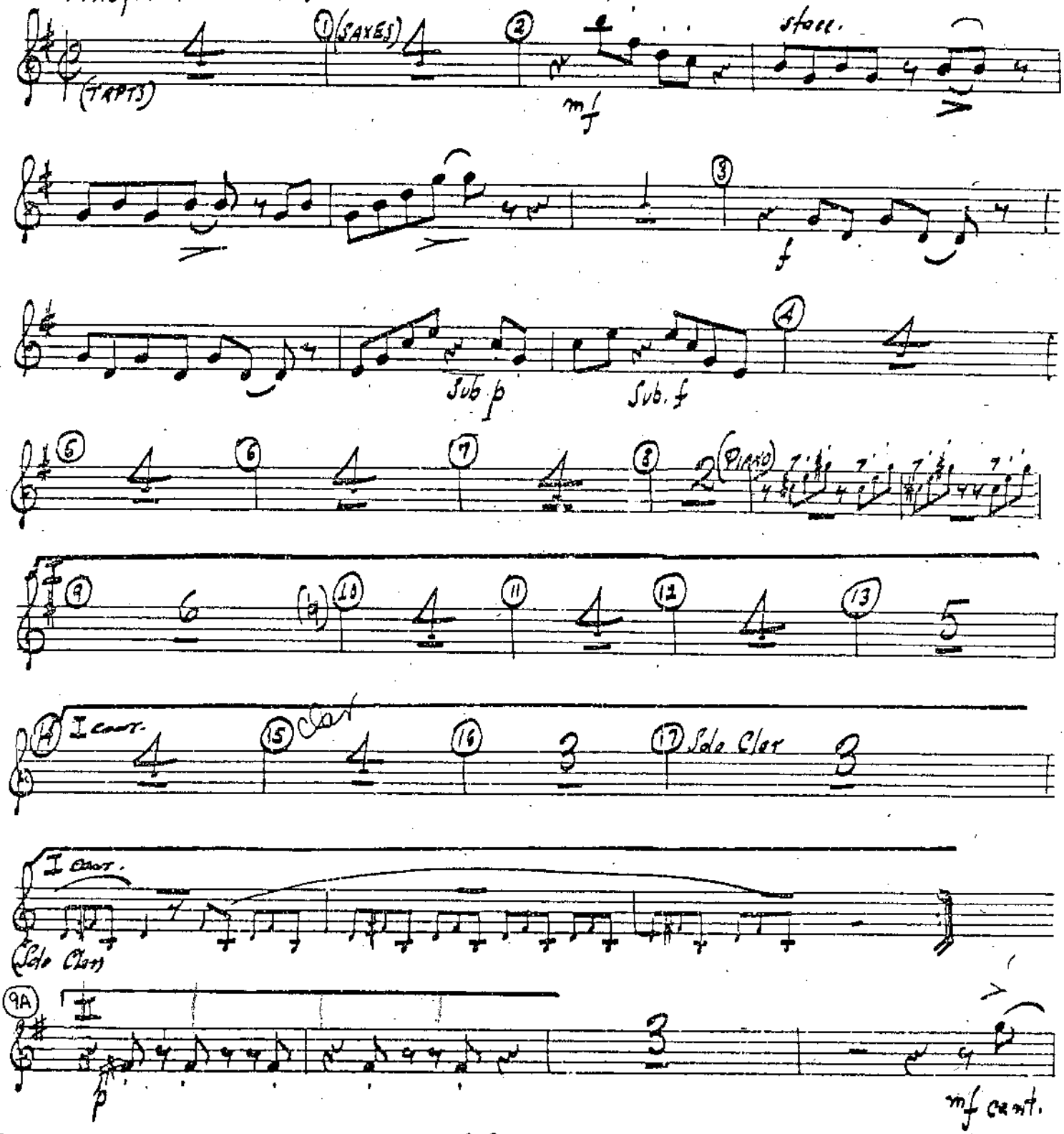

6
30
31
TEN. SAX.
Solo
mf
32
33
Same tempo
p
34
35
36
37

Eb Baritone Saxophone

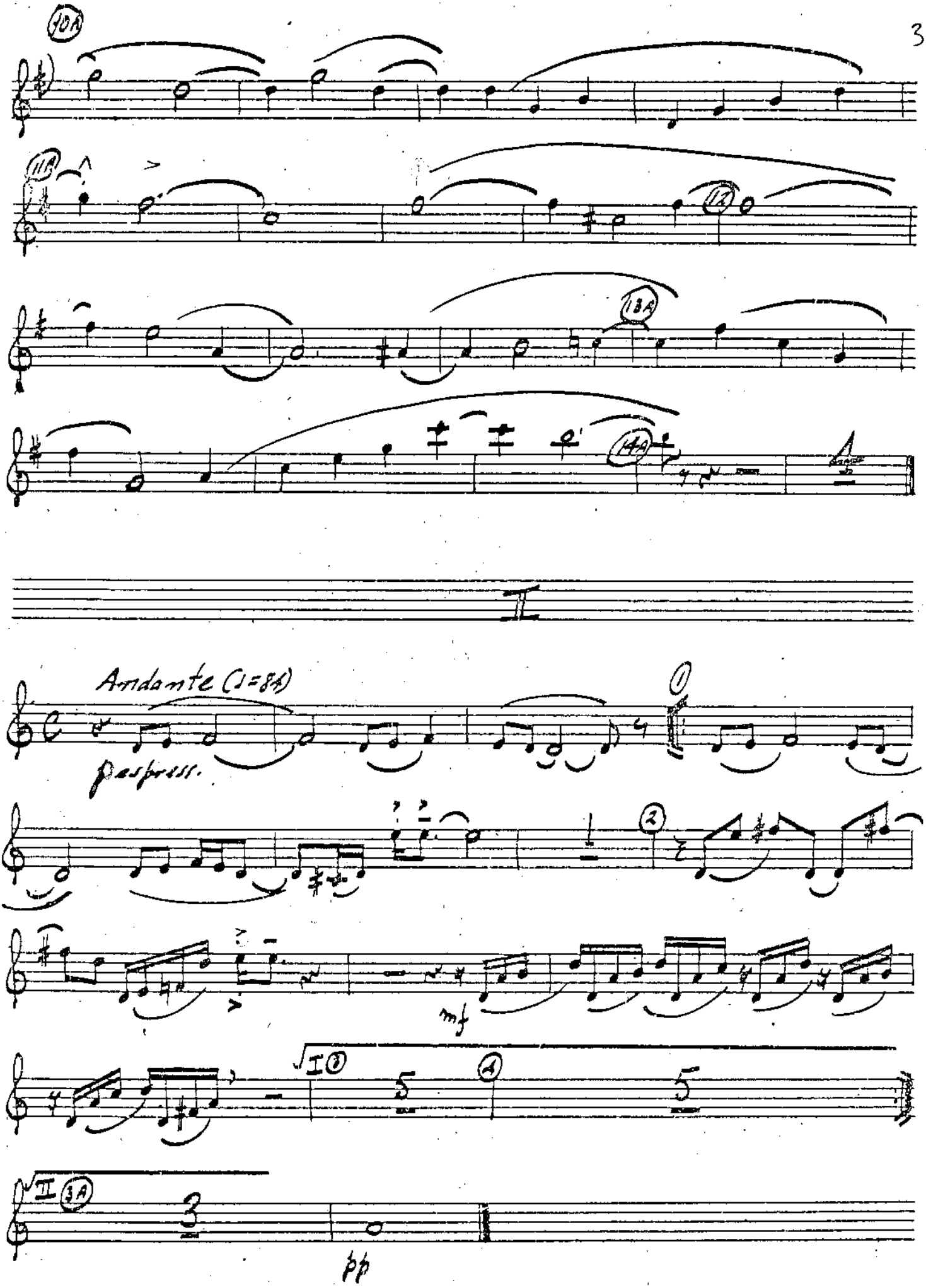
I. STRAVINSKY

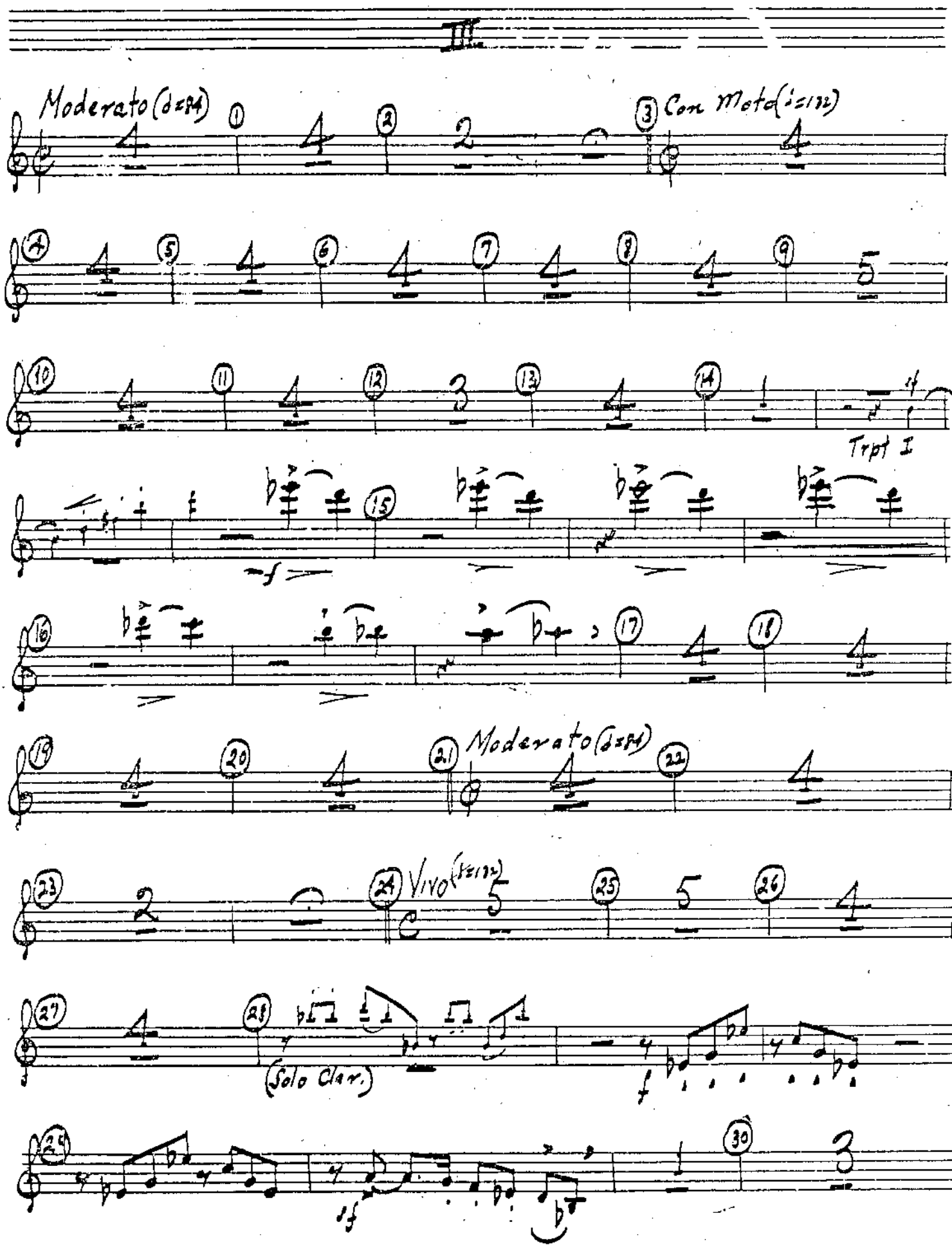
EBONY CONCERTO

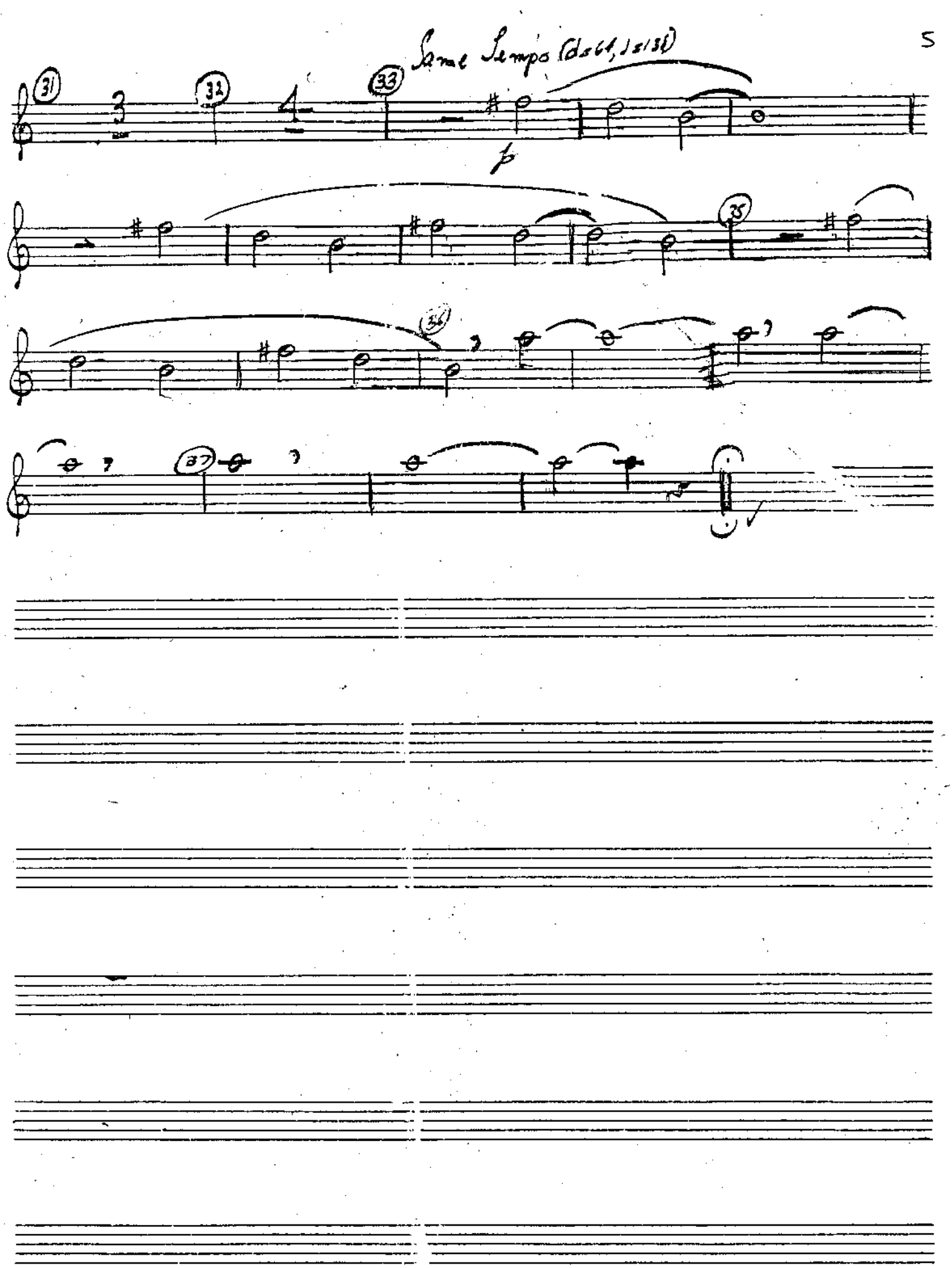
Allegro Moderato (d=88)



HOLLYWOOD MUSIC 6 COPIES


10A
11A
12
13A
14A
II
Andante (♩=84)
p espress.
1
2
mf
I 3
4
5
II 3A
3
pp


III.
Moderato (d=84)
1
2
3
Con Moto (♩=132)
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
Trpt I
15
16
17
18
19
20
21
Moderato (d=84)
22
23
24
Vivo (♩=132)
25
26
27
28
(Solo Clar.)
29
30

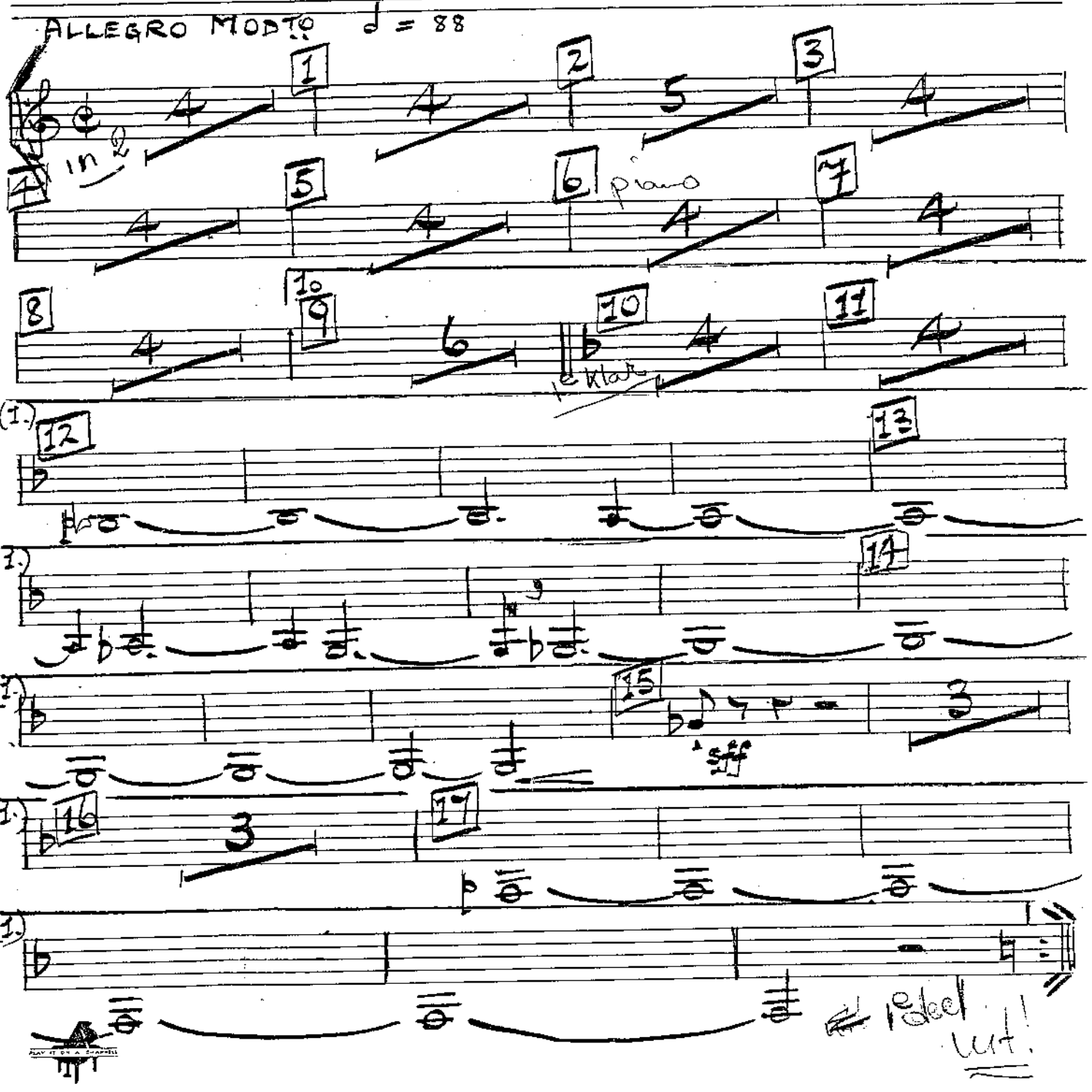

Same Tempo (d=64, J=138)
31
32
33
p
35
36
37

21/21

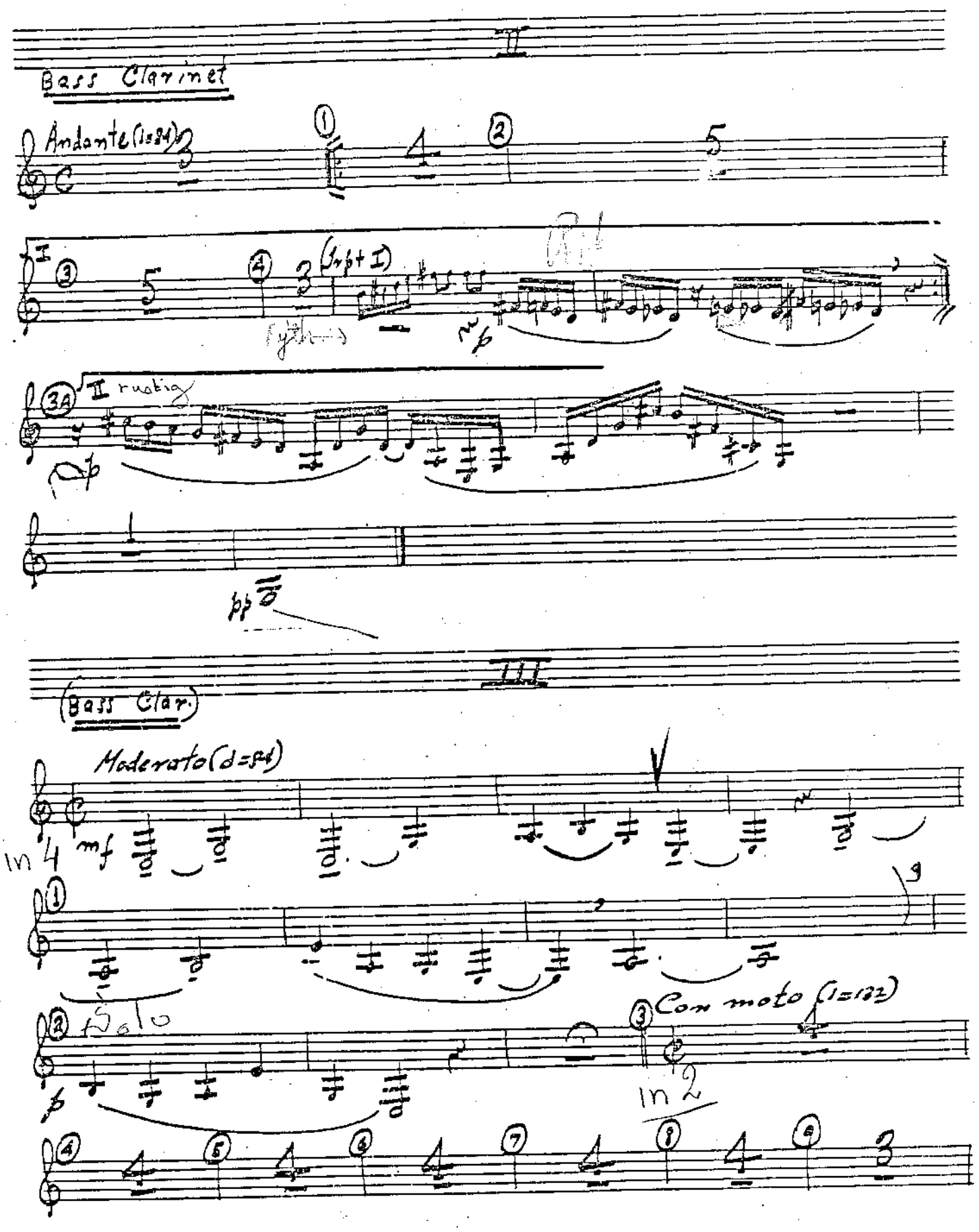
BASS CLARINET

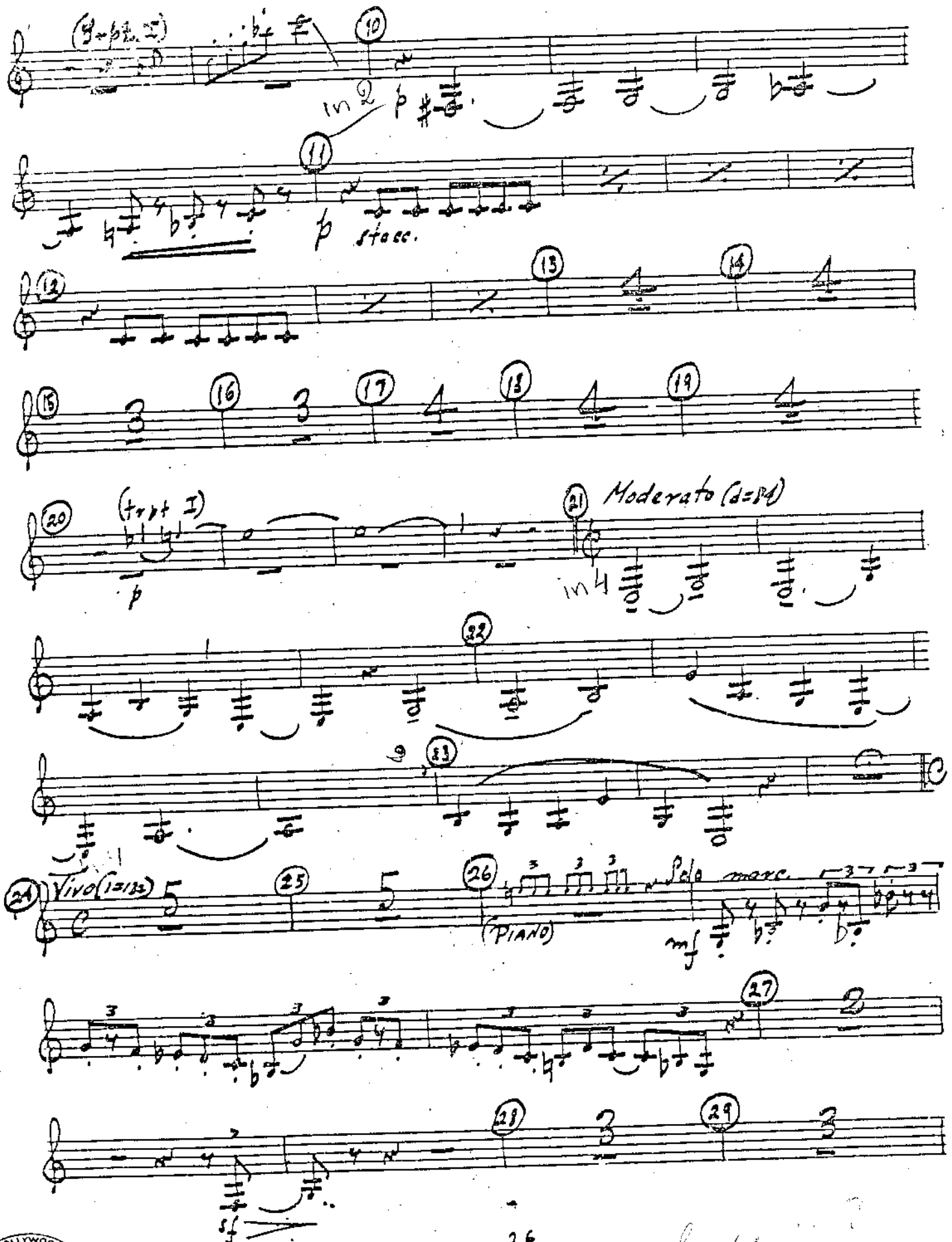
(Part for additional player where the 2nd Tenor Sax. does not double)

EBONY CONCERTO I. STRAVINSKY

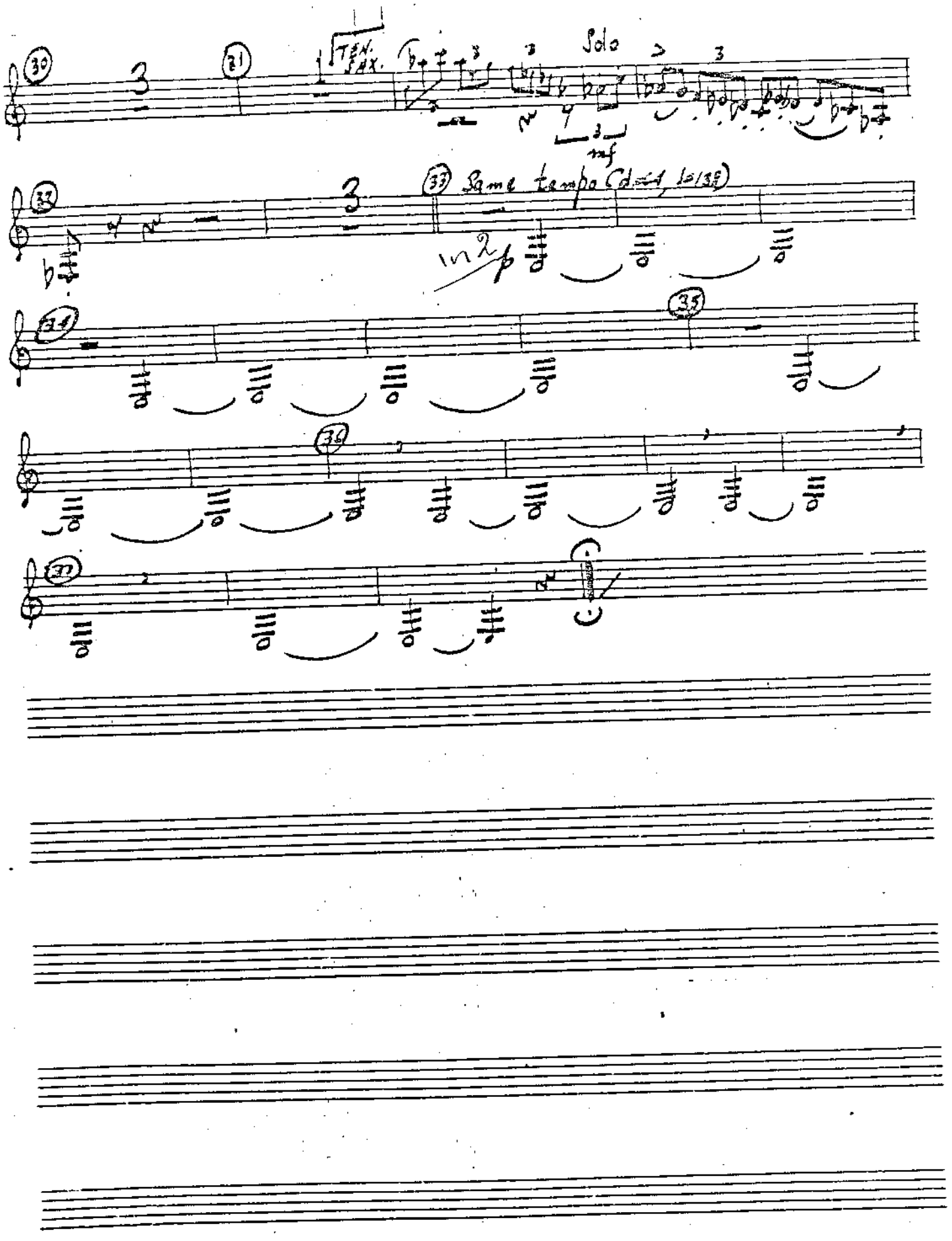


202.


II
Bass Clarinet
Andante (1=84)
I
(Tr p + I)
II rustig
III
(Bass Clar.)
Moderato (d=84)
mf
in 4
Solo
Con moto (1=132)
in 2


(trpt I)
in 2
p
p stacc.
(trpt I)
p
Moderato (d=84)
in 4
Vivo (1=132)
(PIANO)
Solo marc.
mf
sf

basklar.



8

TRUMPET I

STRAVINSKY
EBONY CONCERTO

8 2

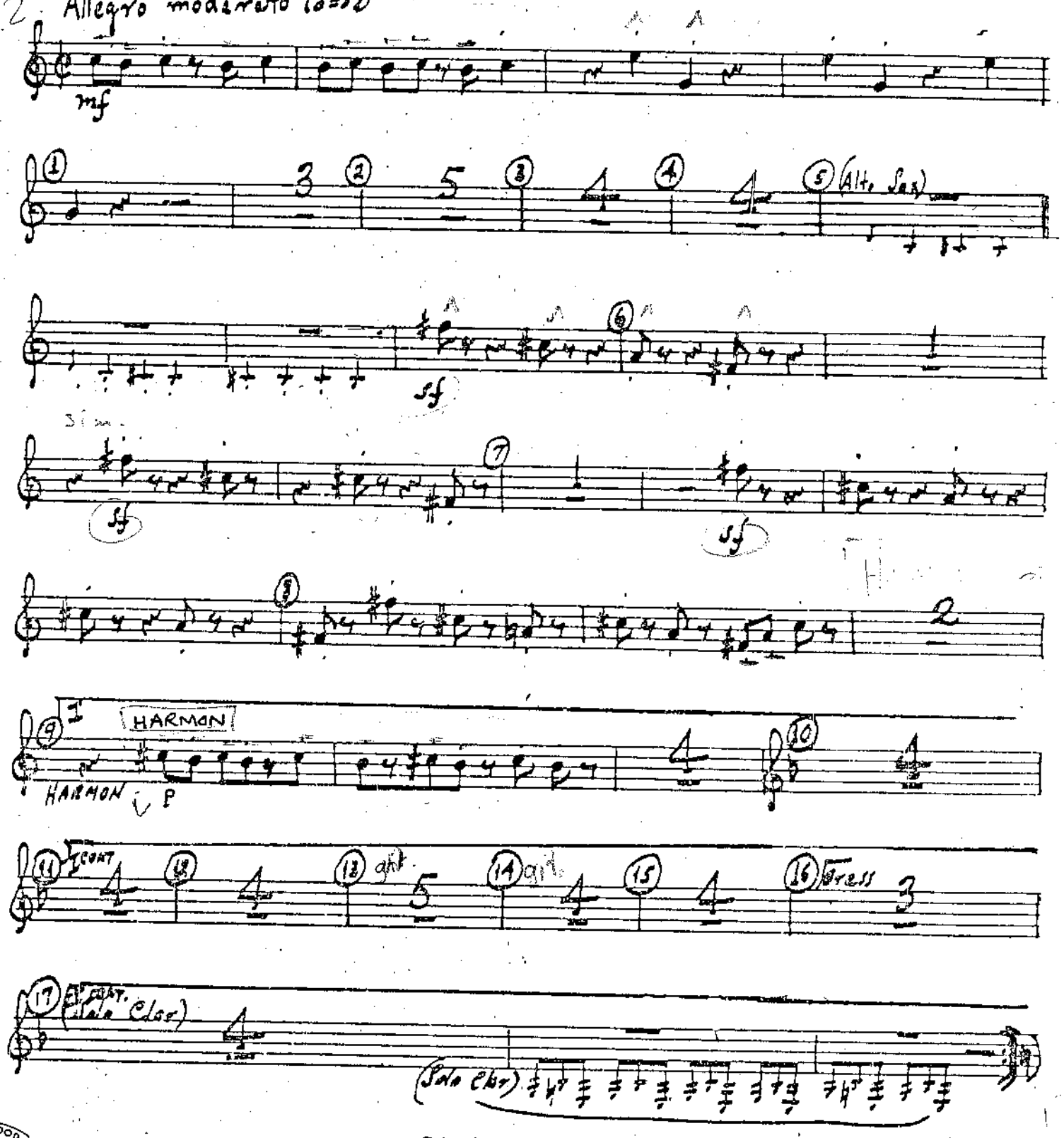
Trumpet I in Bb

I. STRAVINSKY

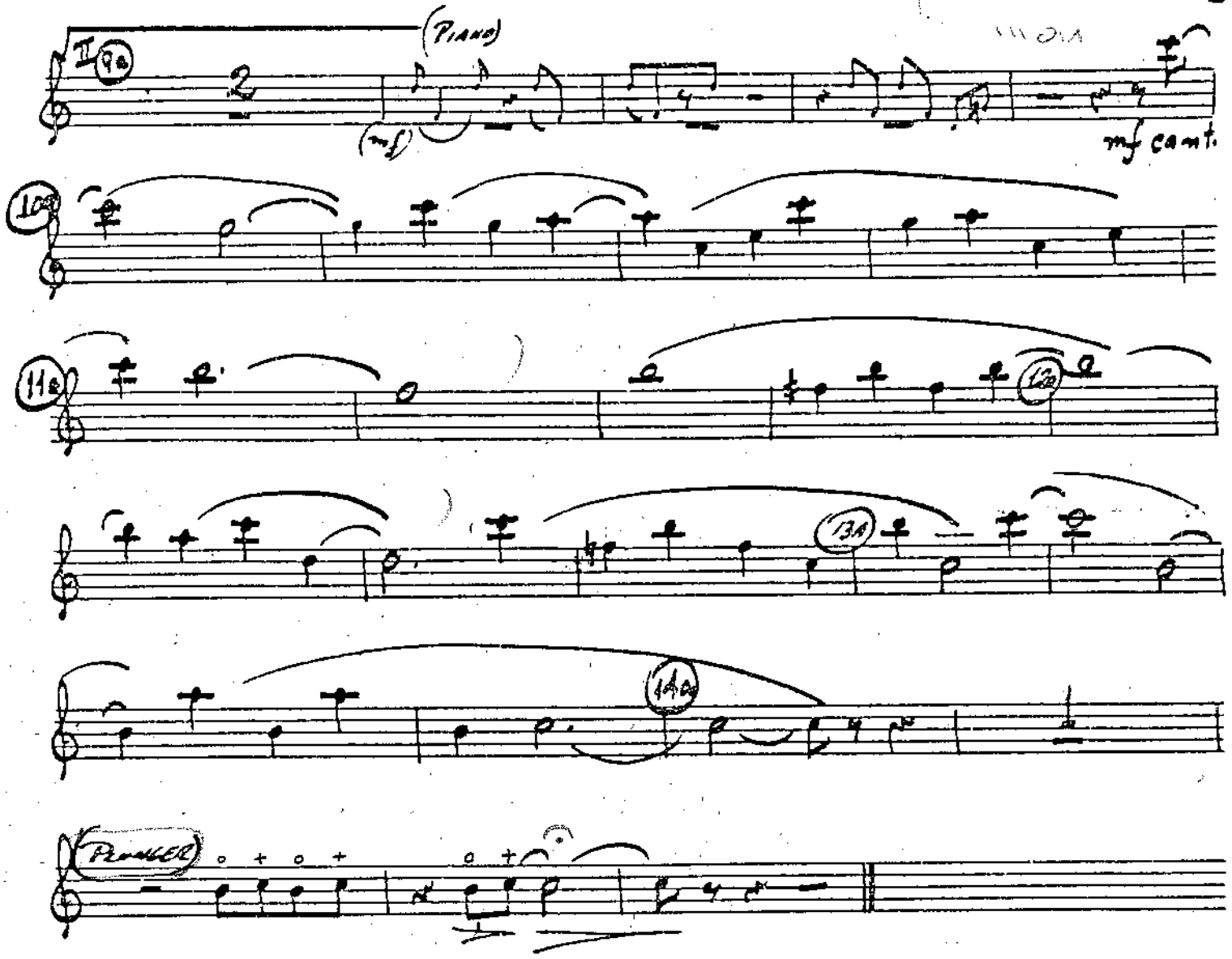
EBONY CONCERTO

1

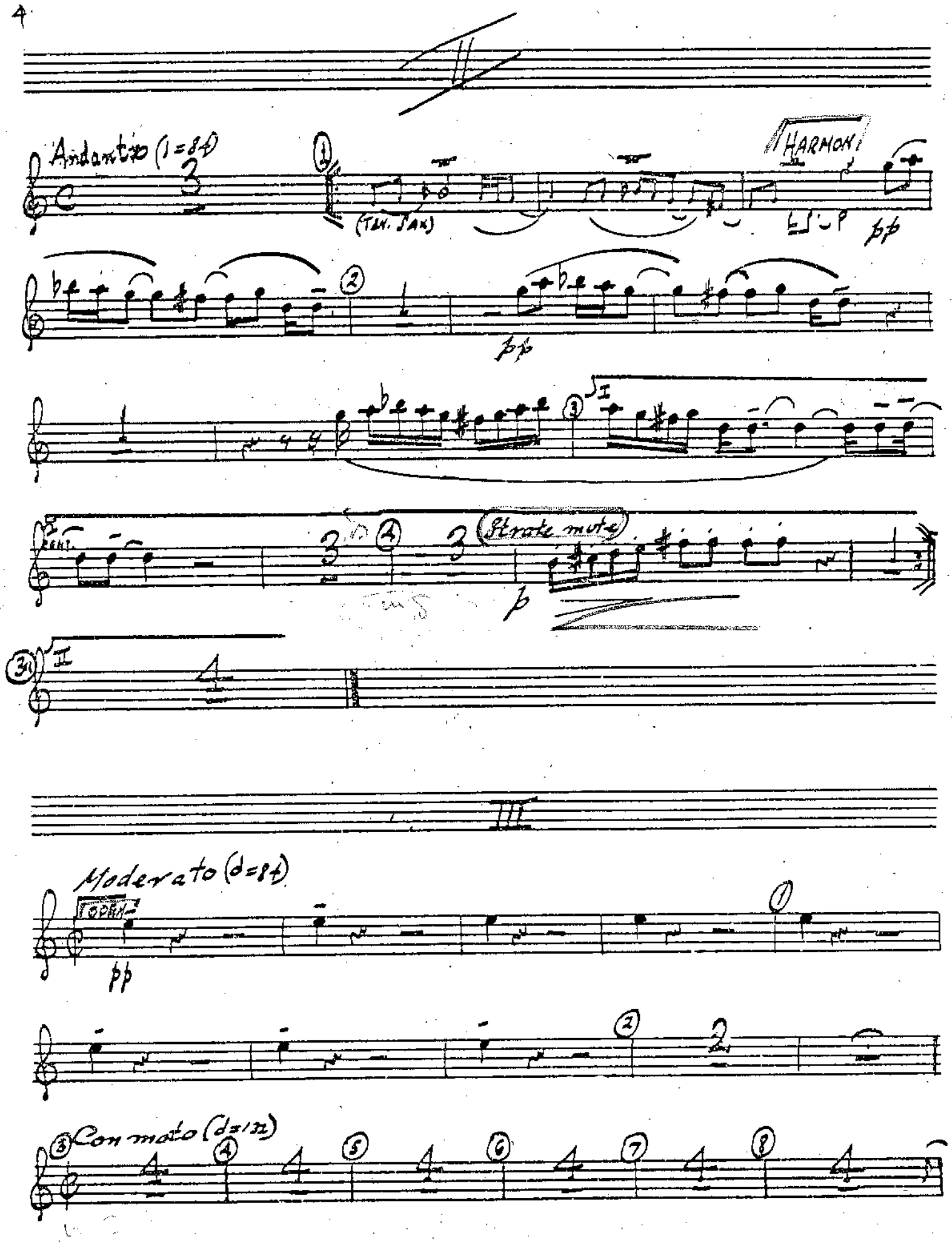
1.2 Allegro moderato (♩=88)



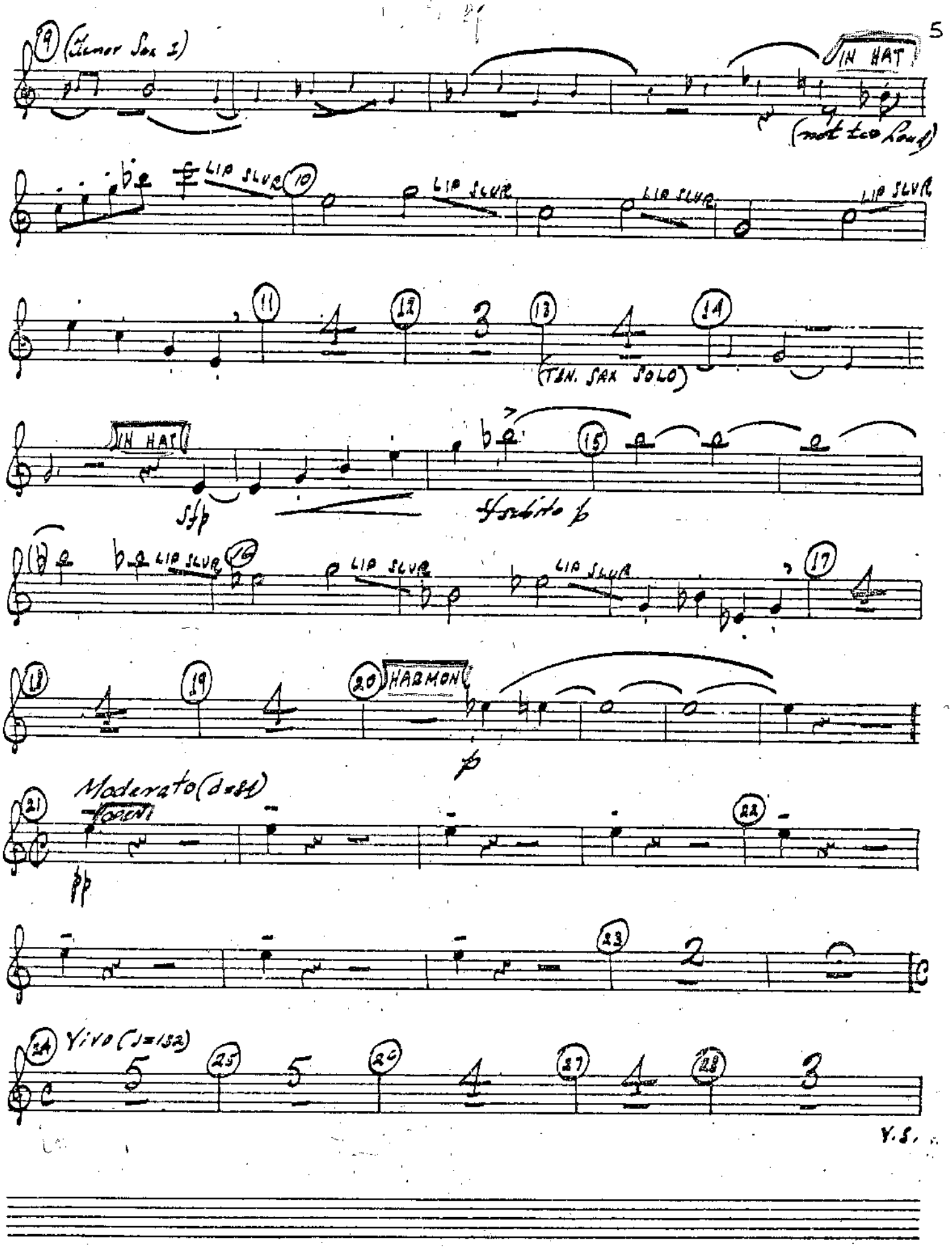
HOLLYWOOD



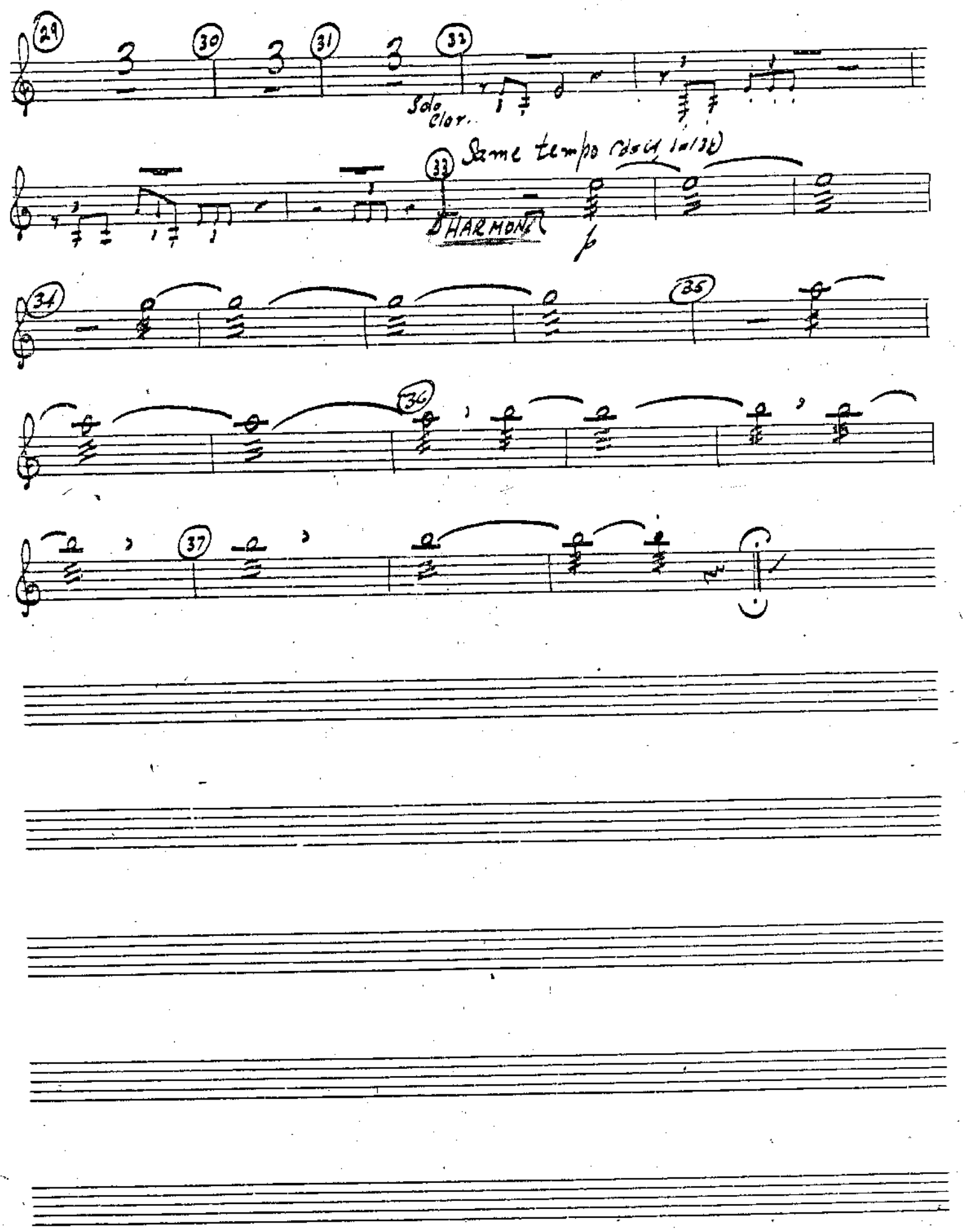
HOLLYWOOD MUSIC & GRAPHS


II
Andante (♩=84)
(TEN. SAX)
HARMON
pp
pp
I
(Strate mute)
p
II
III
Moderato (♩=84)
TOPEN
pp
Con moto (♩=132)

HOLLYWOOD


(Tenor Sax 1)
IN HAT
(not too loud)
LIP SLUR
(TEN. SAX SOLO)
IN HAT
sfp
HARMON
Moderato (♩=84)
pp
Vivo (♩=132)
V.S.

HOLLYWOOD


29
30
31
32
Solo Clar.
33
Same tempo
HARMONI
p
34
35
36
37

9

TRUMPET II

STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

1

Trumpet II in Bb

I. STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

Allegro Moderato (d=92)

mf

(1) 3 (2) 5 (3) 1 (4) 4

(5) (SAXES) OPEN (6)

3 (7)

ff

(8) 3 I (9) HARMON

f

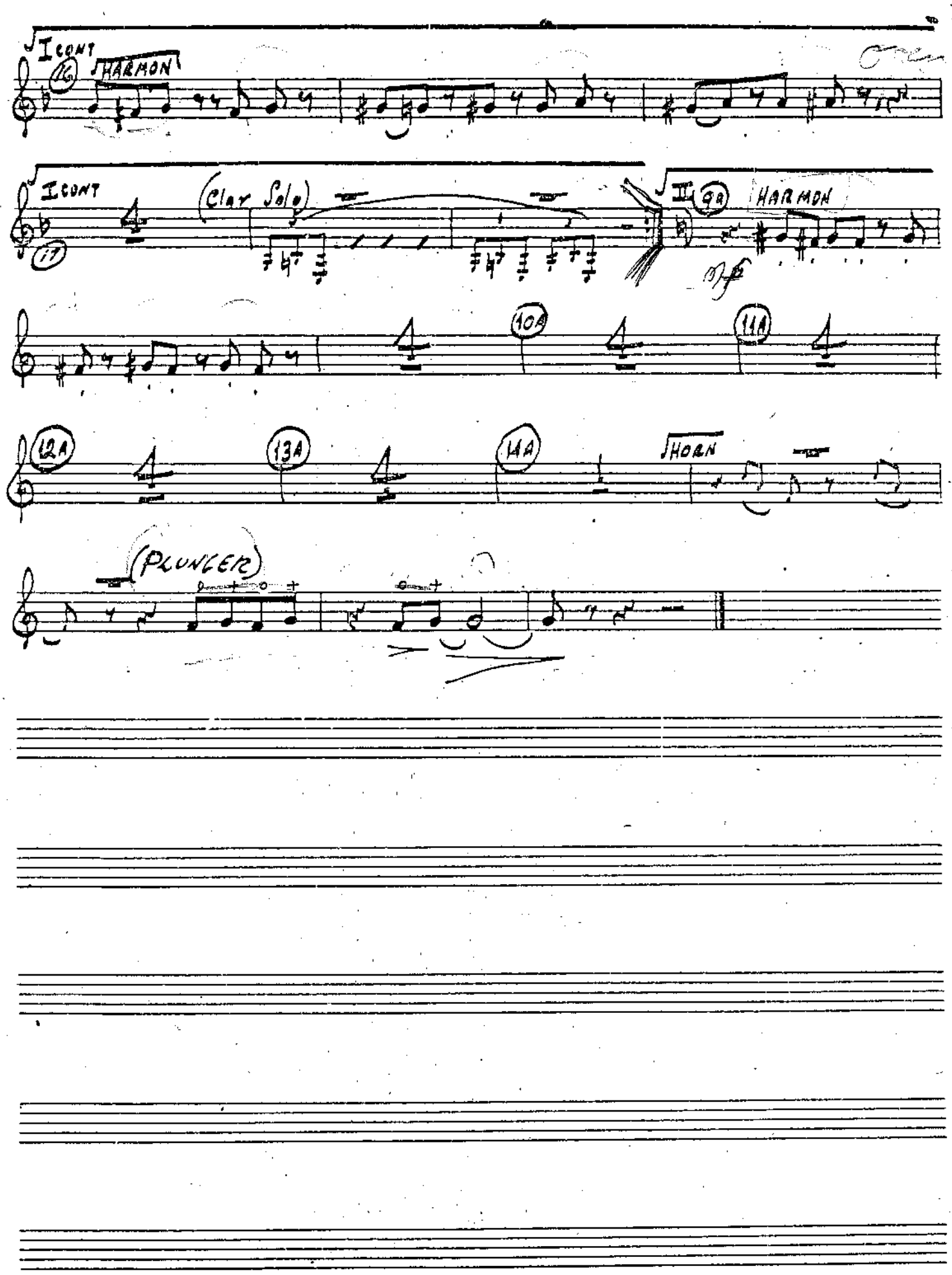
I CONT. (10) (11) (12) 8va

Clar Solo

I CONT (13) OPEN

I CONT. (14) (15)

HOLLYWOOD MUSIC & EXPRESS


I CONT
16
HARMON
I CONT
17
(Clar Solo)
II
9a
HARMON
10A
11A
12A
13A
14A
HORN
(PLUNGER)

HOLLYWOOD

Andante (l=84)

TEN SAX

HARMON

pp

pp

I CONT.

p

I CONT.

simile

II

Moderato (d=84)

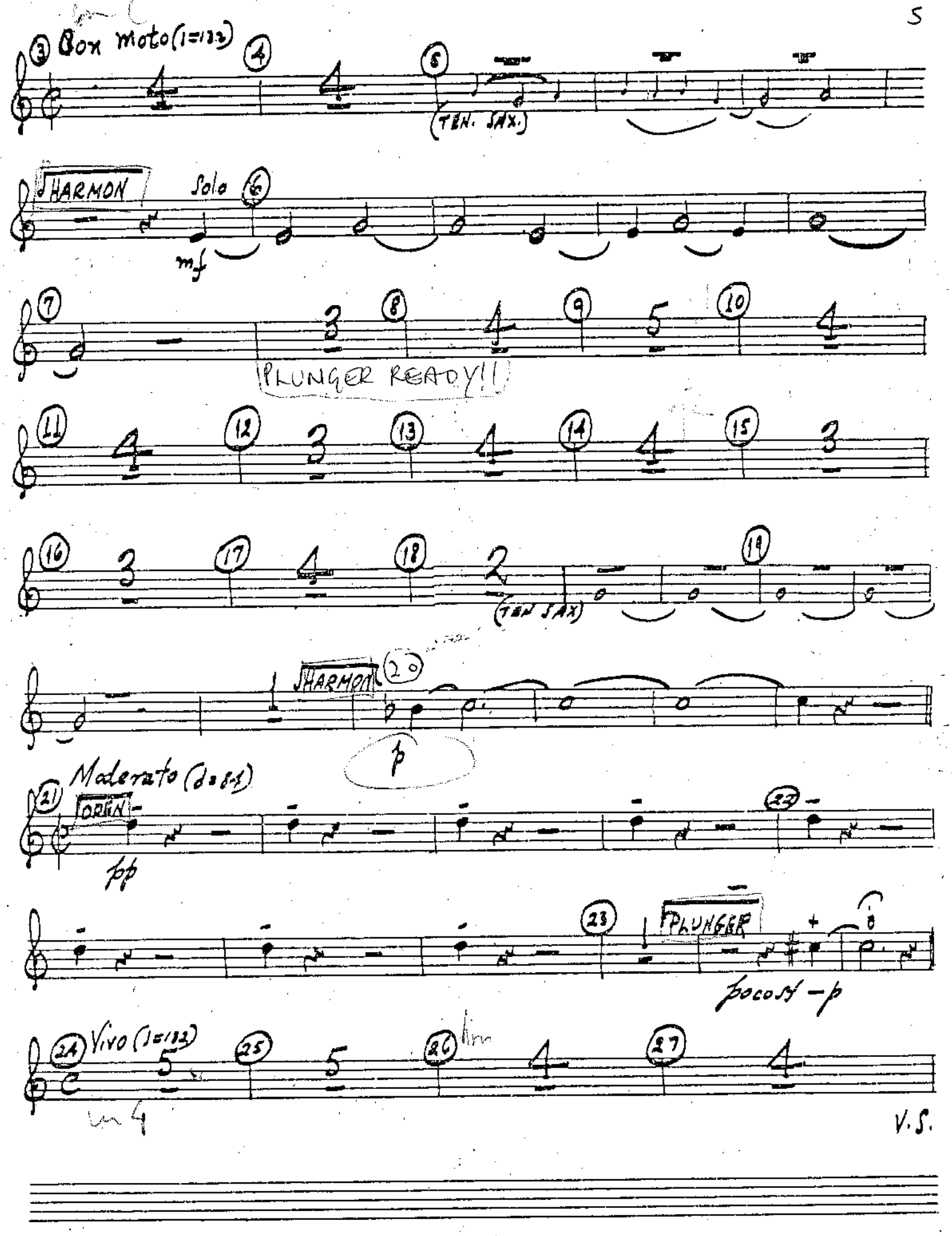
OPEN

pp

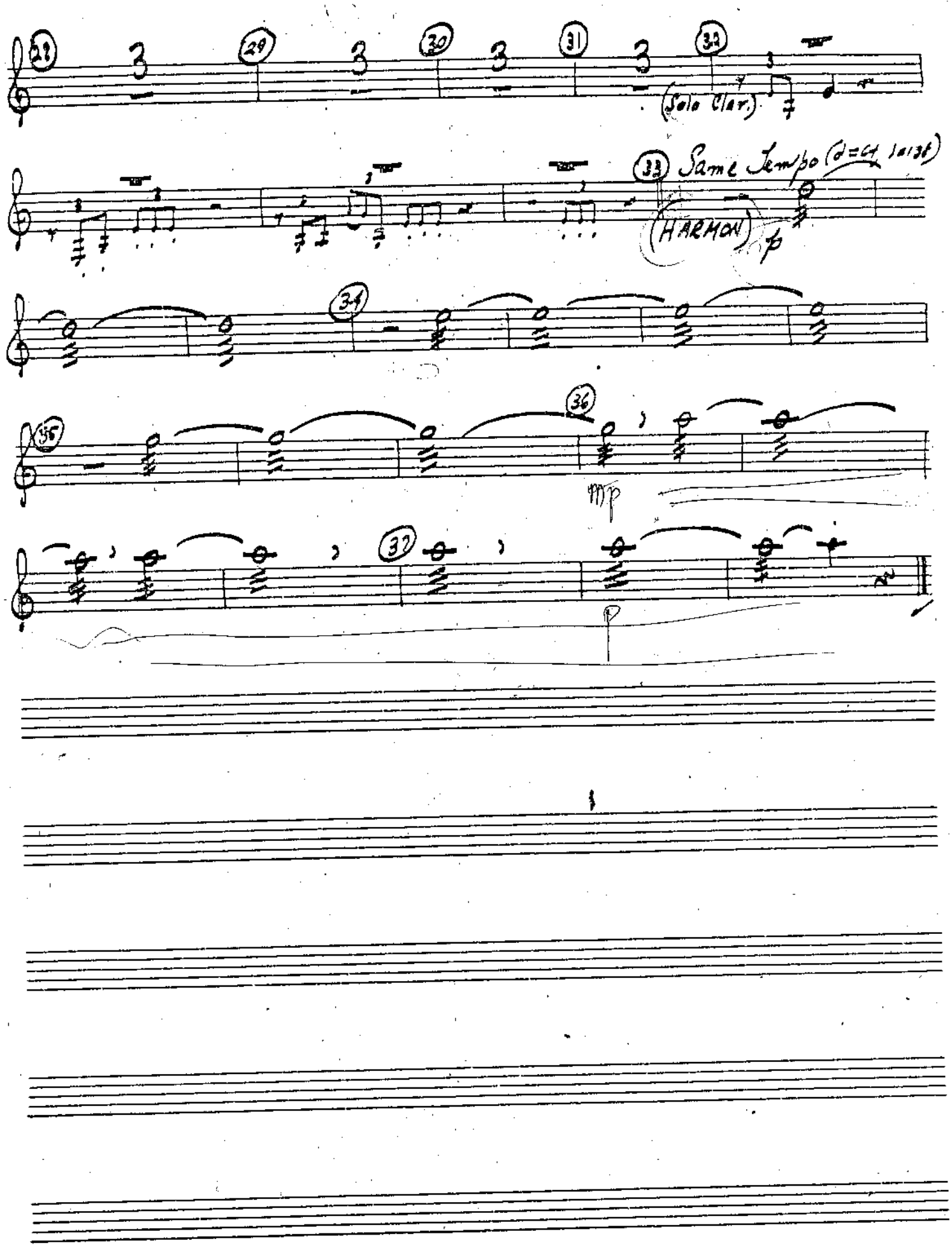
PLUNGER

poco sf

HOLLYWOOD MUSIC PAPER


Con moto (♩=132)
(TEN. SAX.)
HARMON
Solo
mf
PLUNGER READY!!
(TEN SAX)
HARMON
p
Moderato (♩=84)
OPEN
pp
PLUNGER
poco sf – p
Vivo (♩=132)
V.S.

HOLLYWOOD



HOLLYWOOD MUSIC & GIFTS

10

TRUMPET III

STRAVINSKY

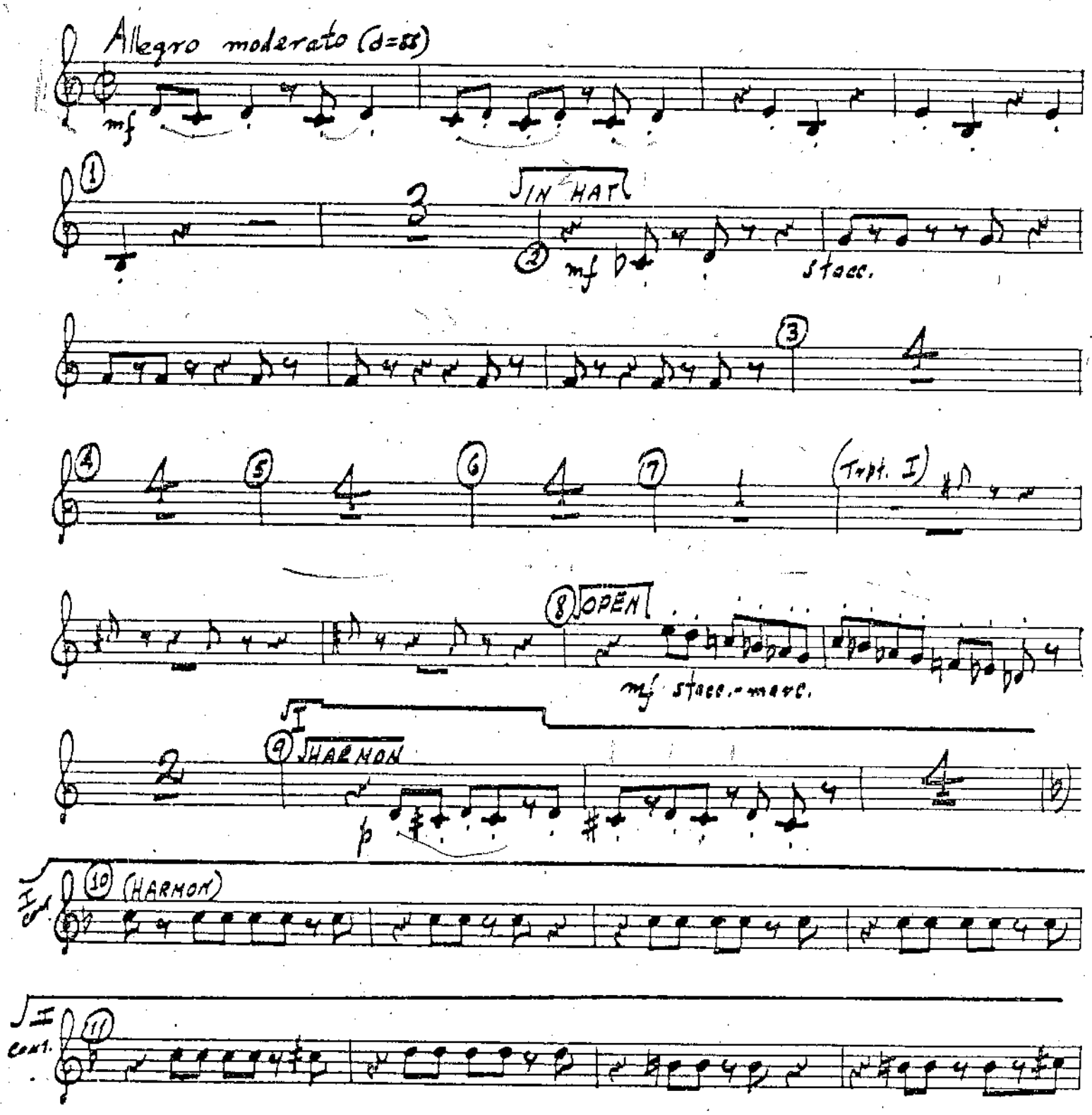
EBONY CONCERTO

2

10 Bb Trumpet III

I. STRAVINSKY

EBONY CONCERTO



HOLLYWOOD MUSIC & PAPER

I CONT. (12)

II CONT. (13)

I CONT. (14)

p marc.

I CONT. (15) (16) (HARMON)

I CONT. (17)

II (9A) (HARMON)

p

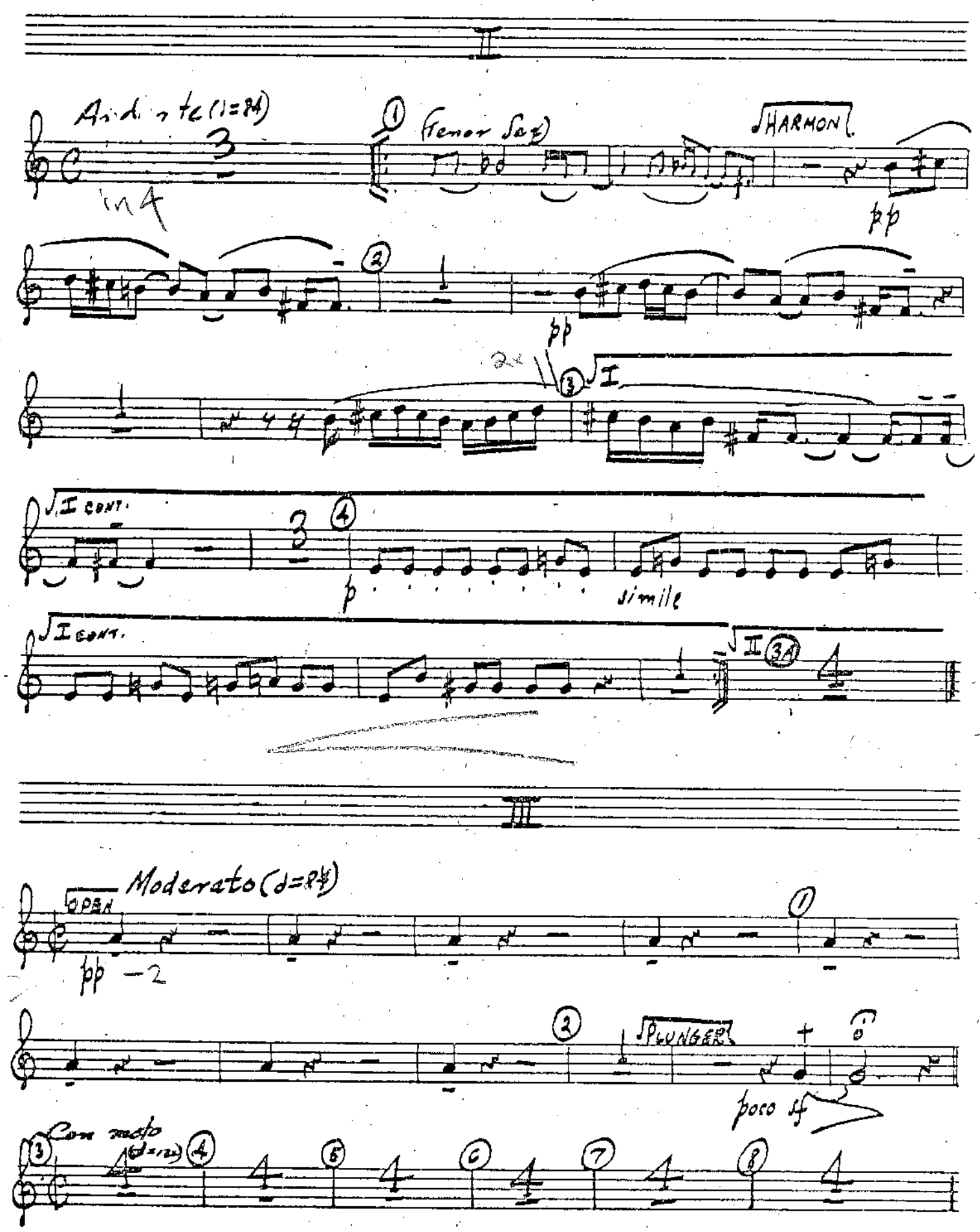
(10A)

(11A) (12A) (13A) (14A)

THORN

PLUNGER

HOLLYWOOD MUSIC COPYING


II
Andante (♩=84)
in 4
(Tenor Sax)
HARMON
pp
pp
I
I CONT.
p
simile
I CONT.
II
III
Moderato (♩=84)
OPEN
pp
PLUNGER
poco sf
Con moto

HOLLYWOOD

9. 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19

20 Trpt I *p* 21 Moderate (OPEN) *pp*

22

PLUNGER + 24 Vivo (♩=132)

poco sf

25 26 27 (Alto Sax)

PLUNGER + *sf*

28 29

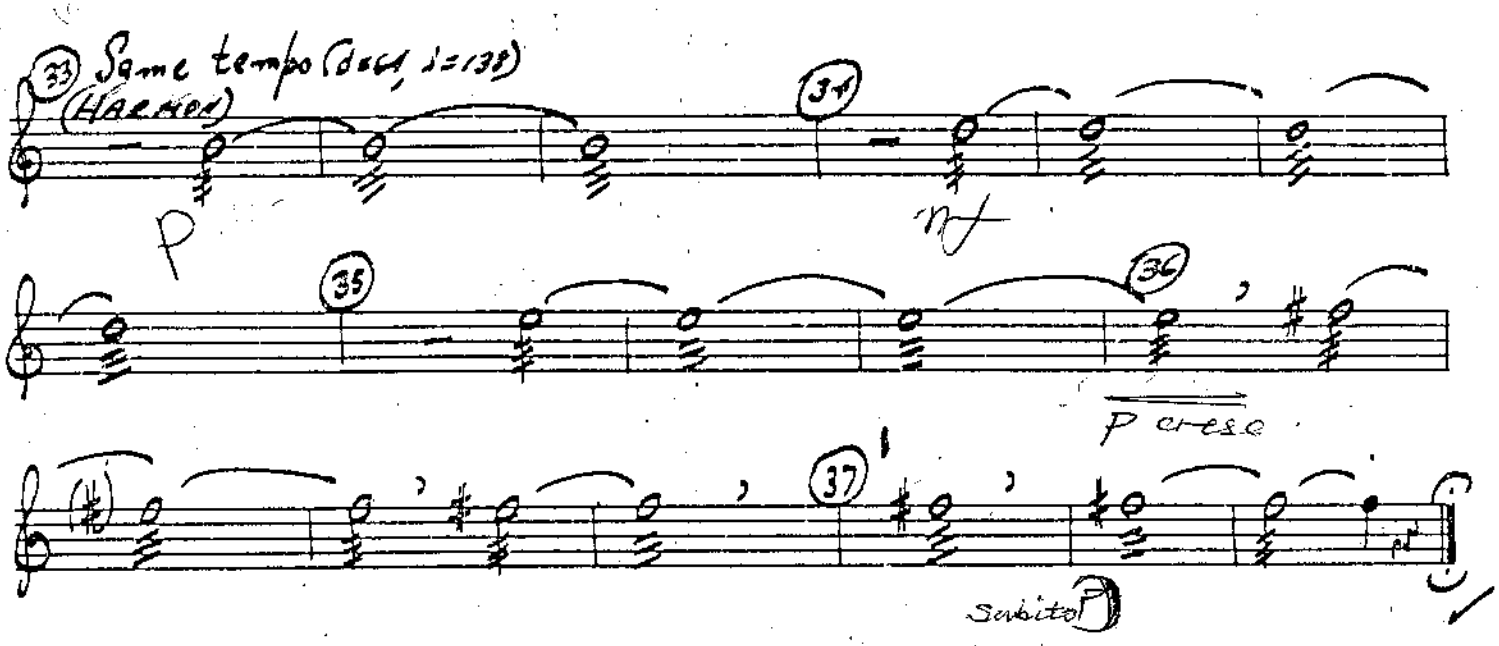
take Harmon Mute

30 31 32 Solo Clar

V.S.. Harmon V.S.

HOLLYWOOD MUSIC & GRAPHICS

6



11

TRUMPET IV

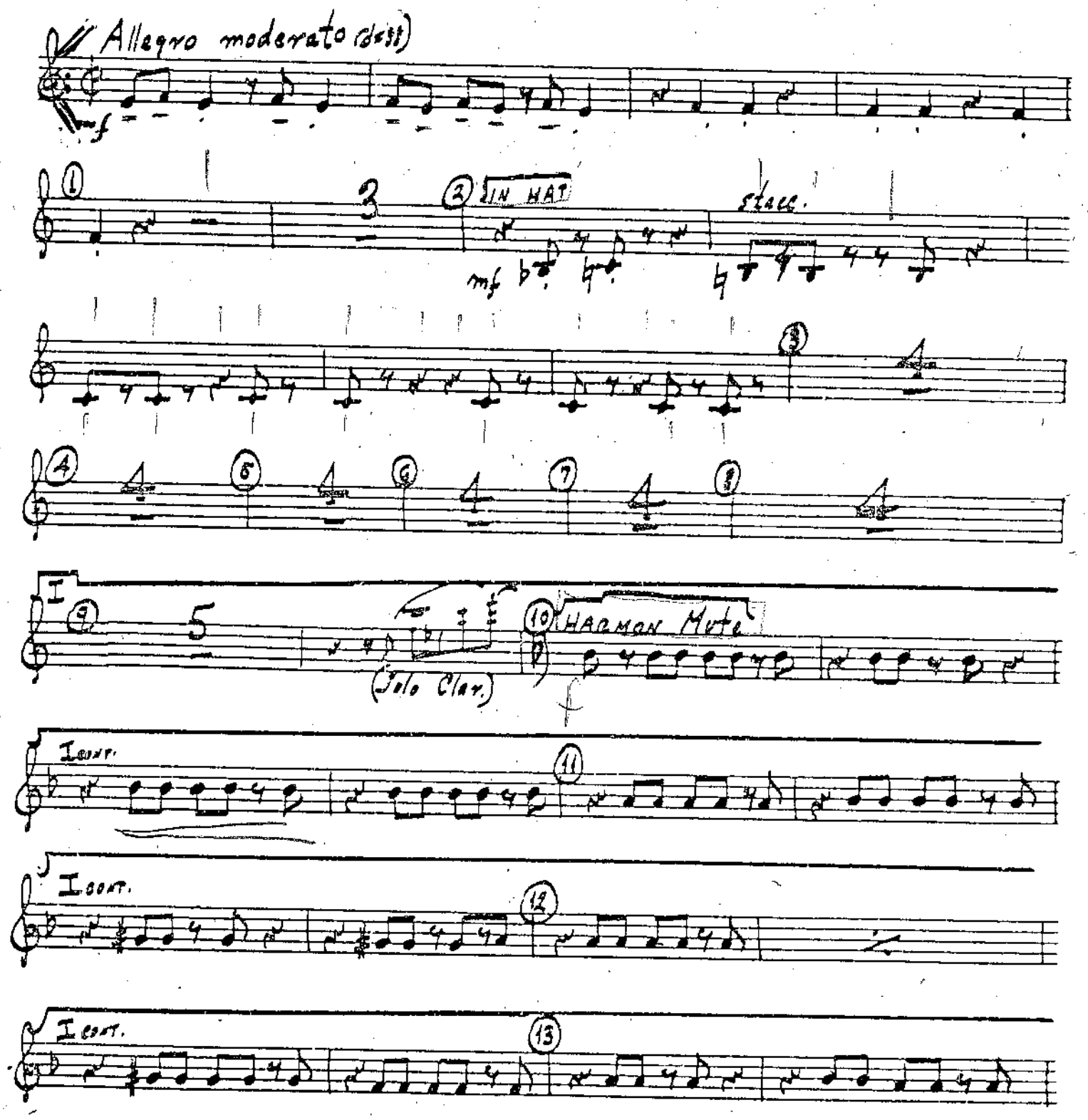
STRAVINSKY
EBONY CONCERTO

11 2

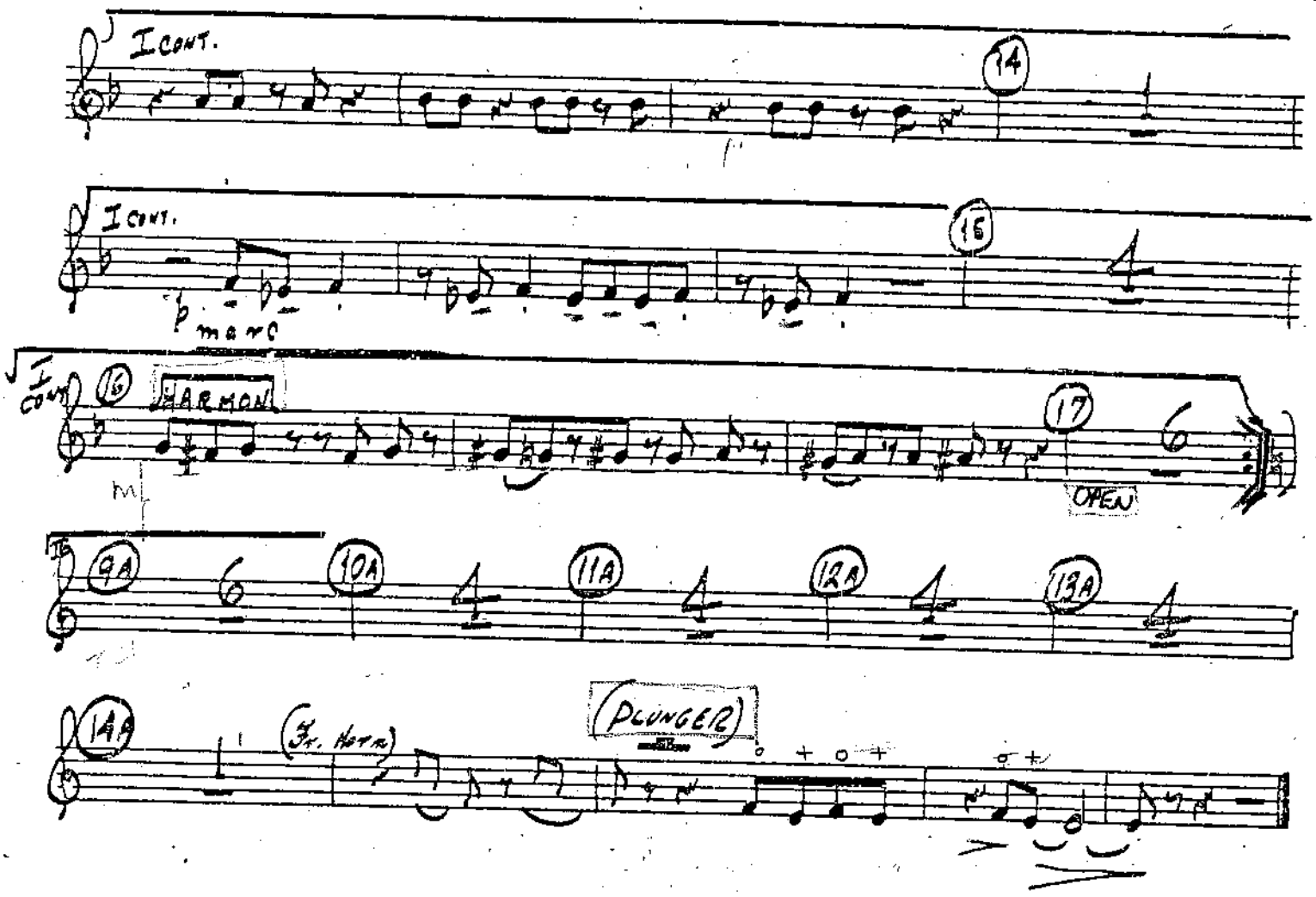
Trumpet IV in B♭

I. STRAVINSKY

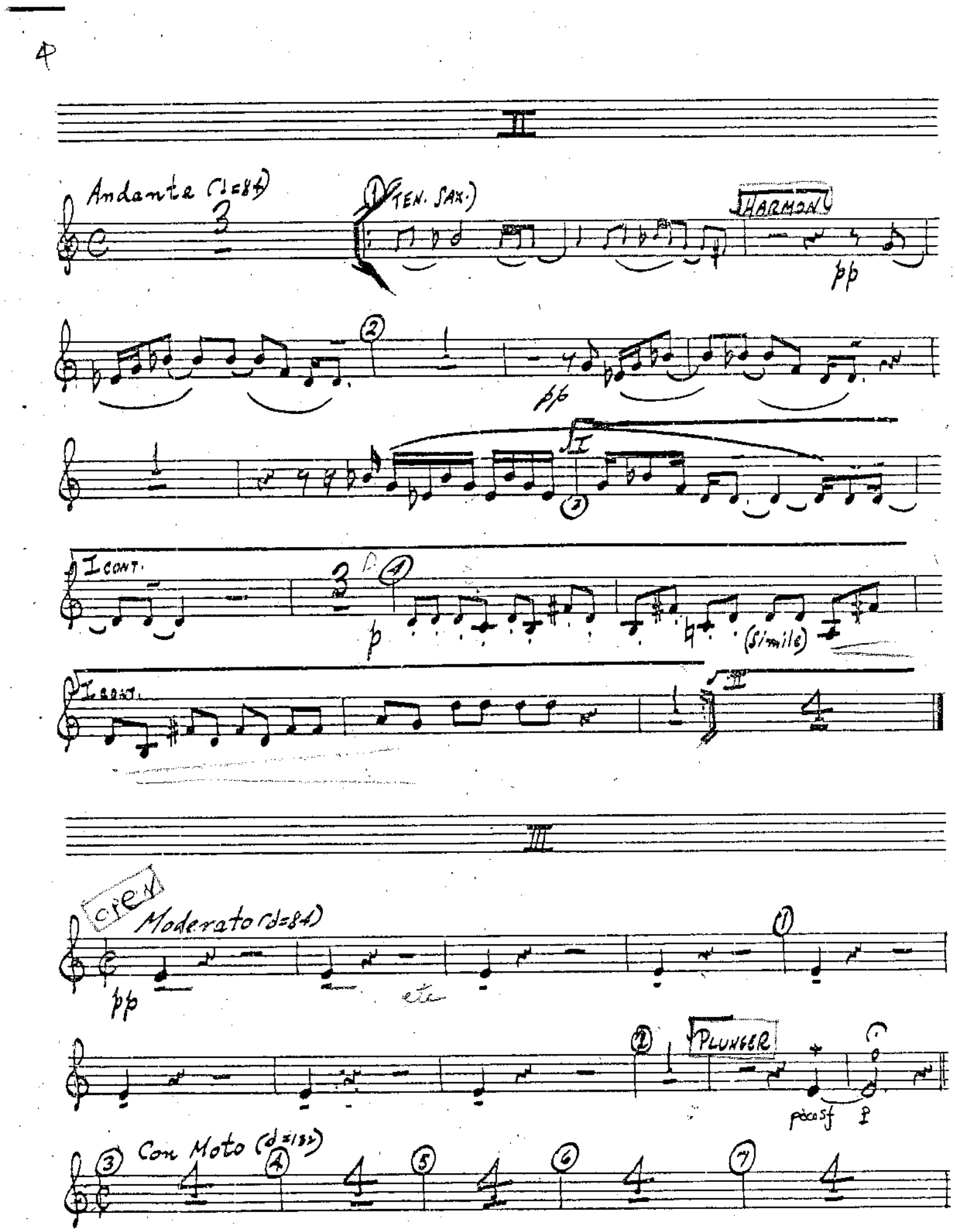
EBONY CONCERTO

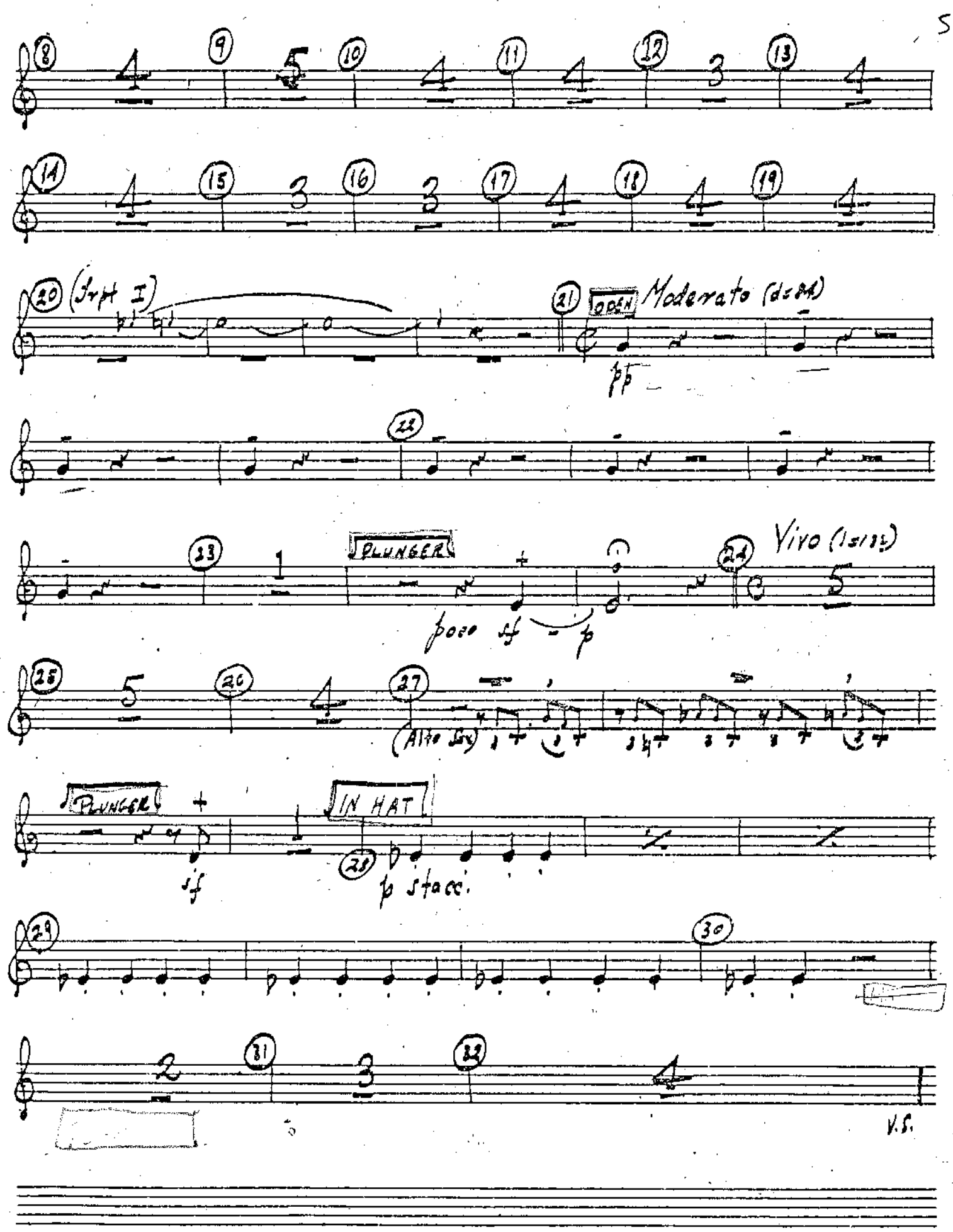


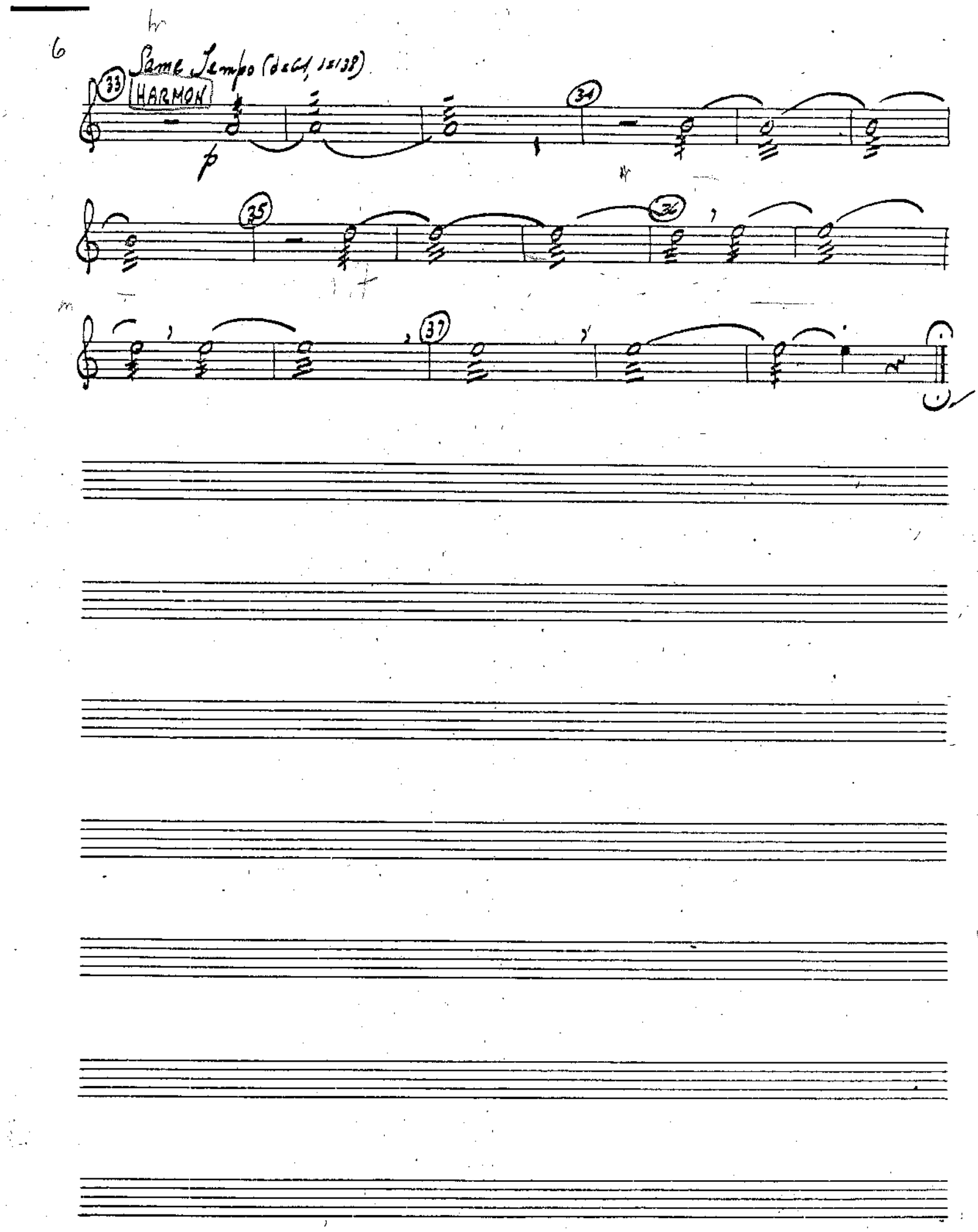
HOLLYWOOD



HOLLYWOOD MUSIC & GRAPHICS


II
Andante (♩=84)
(TEN. SAX.)
HARMON
pp
pp
I
I CONT.
p
(Simile)
I CONT.
III
OPEN
Moderato (♩=84)
pp
etc
PLUNGER
poco sf
p
Con Moto (♩=132)


5
(Trpt I)
ODEN
Moderato (d=84)
pp
PLUNGER
poco sf
p
Vivo (1=132)
(Alto Sax)
PLUNGER
sf
IN HAT
p stacc.
V.S.



HOLLYWOOD

12

TRUMPET V

STRAVINSKY

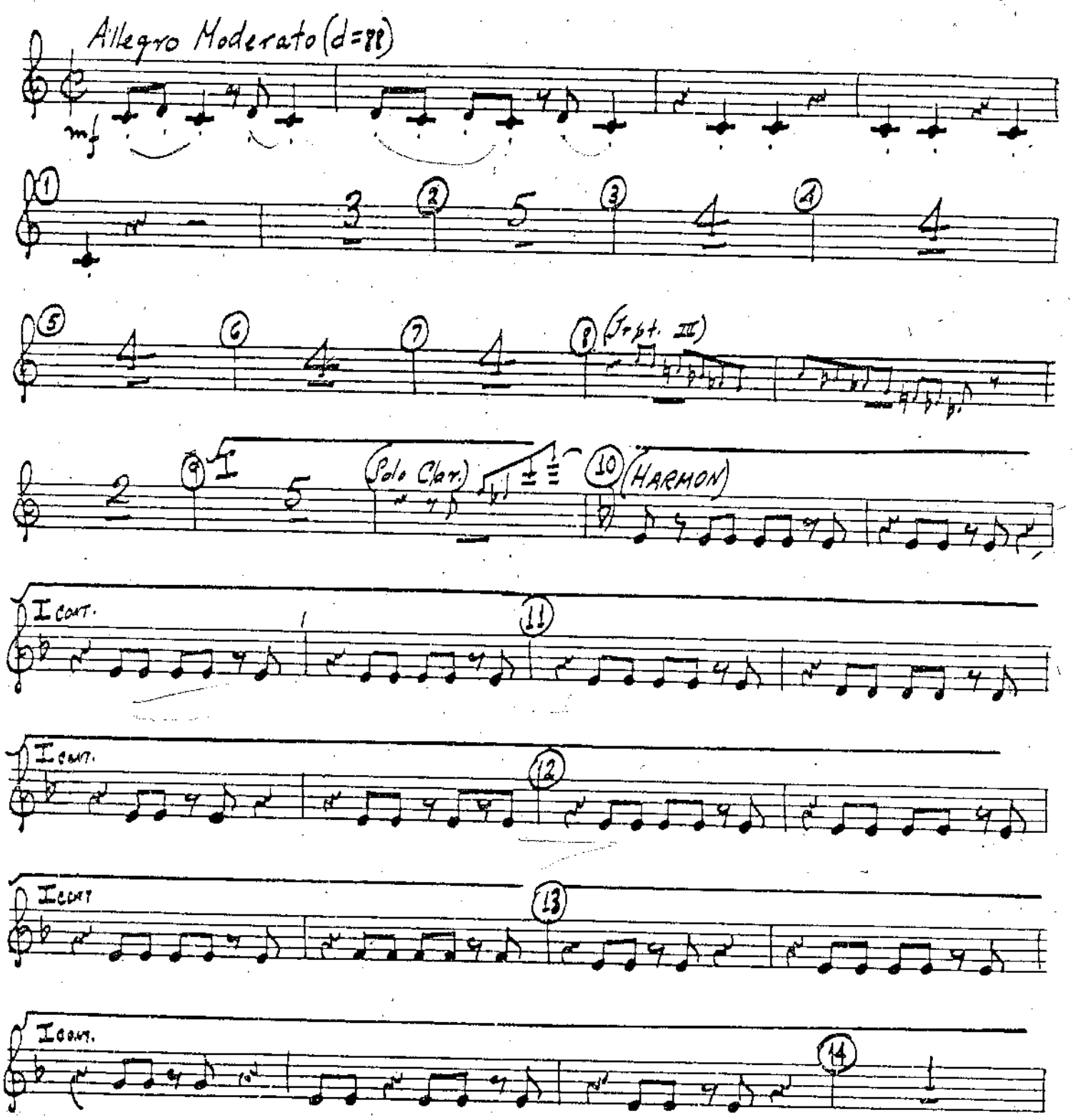
EBONY CONCERTO

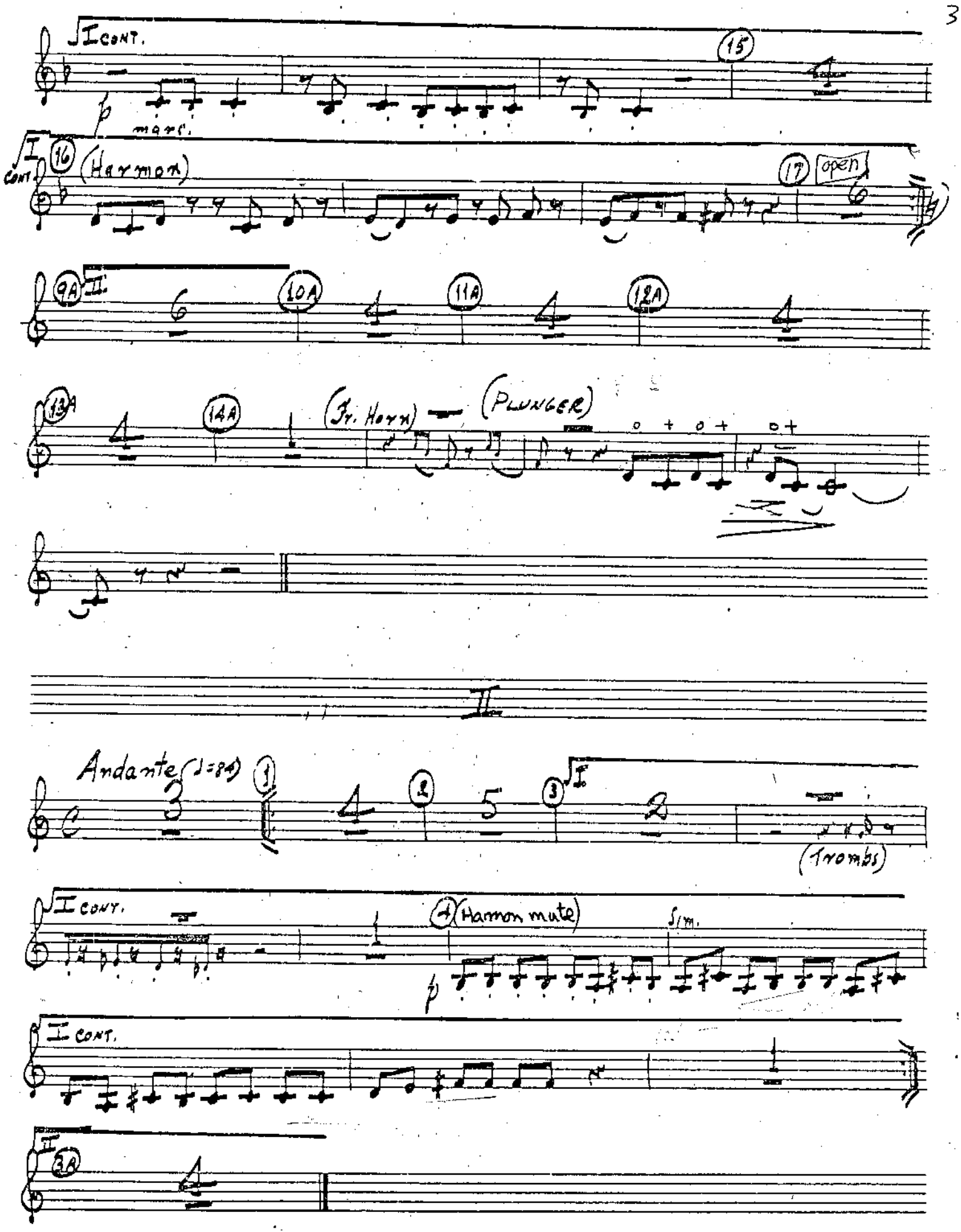
12 2

Trumpet V in Bb

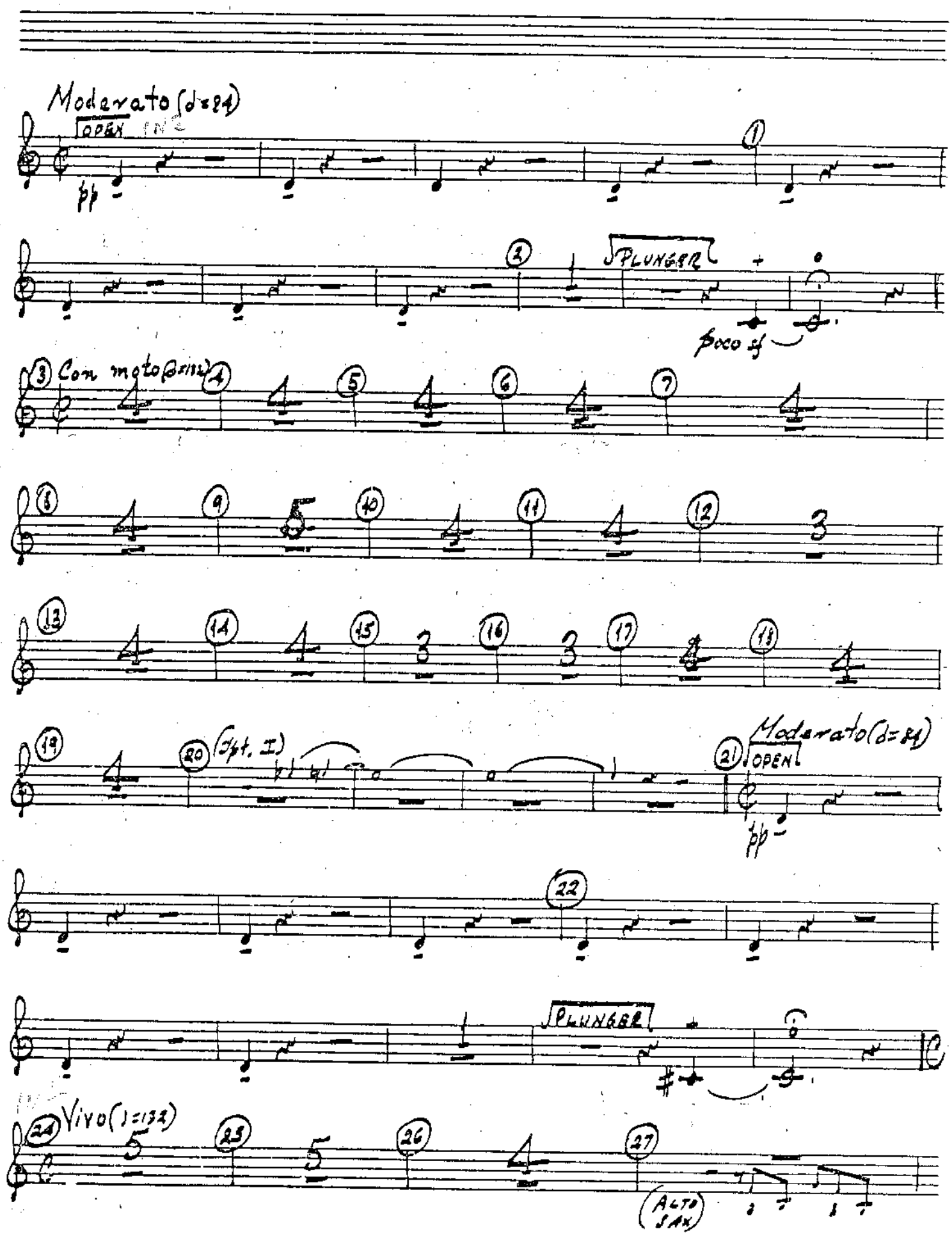
I. STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

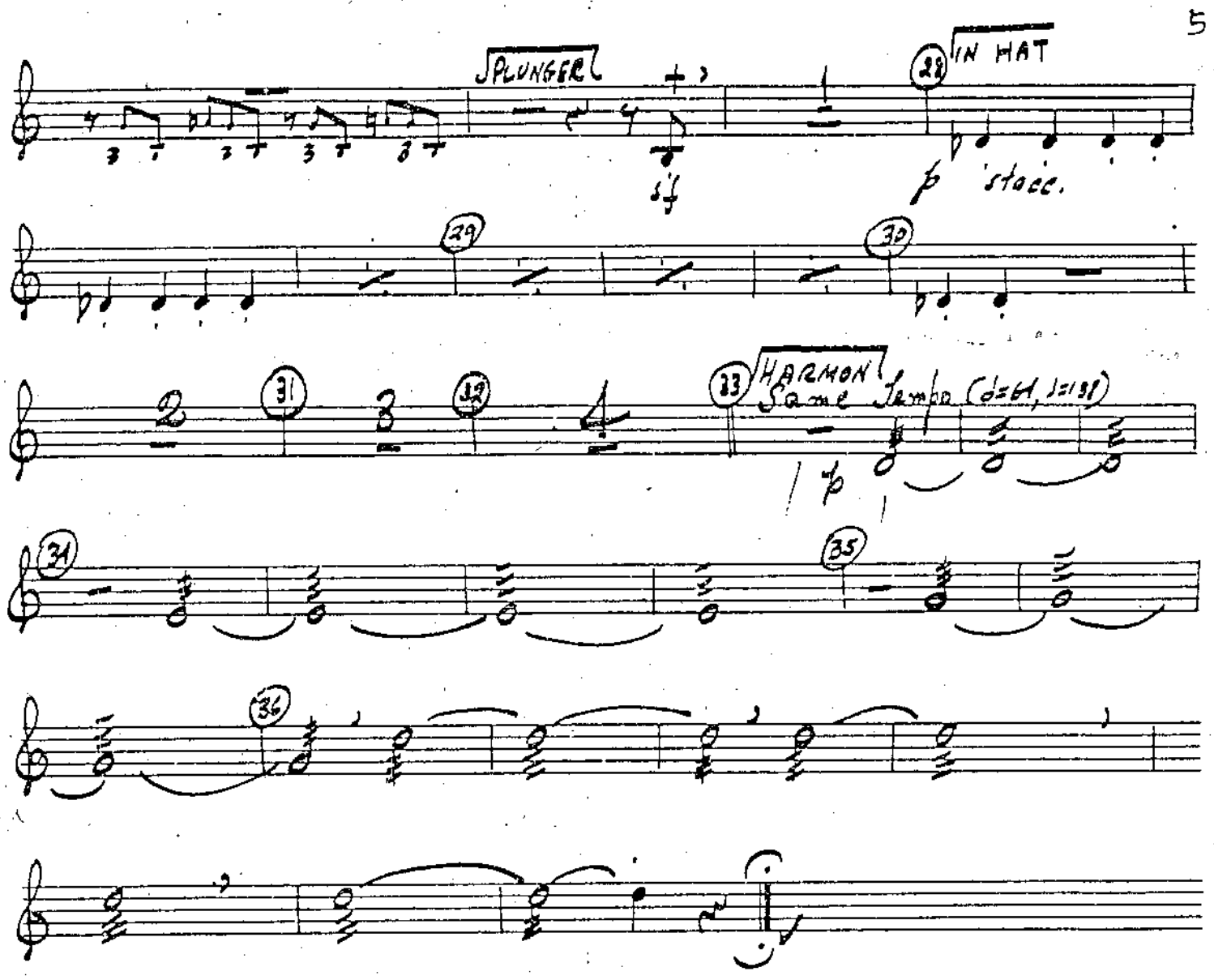



I CONT.
p
marc.
(15)
I CONT.
(16)
(Harmon)
(17)
open
(9A)
II
(10A)
(11A)
(12A)
(13A)
(14A)
(Fr. Horn)
(PLUNGER)
II
Andante (♩=84)
(1)
(2)
(3)
I
(Trombs)
I CONT.
(4)
(Harmon mute)
p
Sim.
I CONT.
II
(3A)

HOLLYWOOD


Moderato (♩=84)
OPEN
pp
PLUNGER
poco sf
Con moto
(Ipt. I)
Moderato (♩=84)
OPEN
pp
PLUNGER
Vivo (♩=132)
(ALTO SAX)

HOLLYWOOD



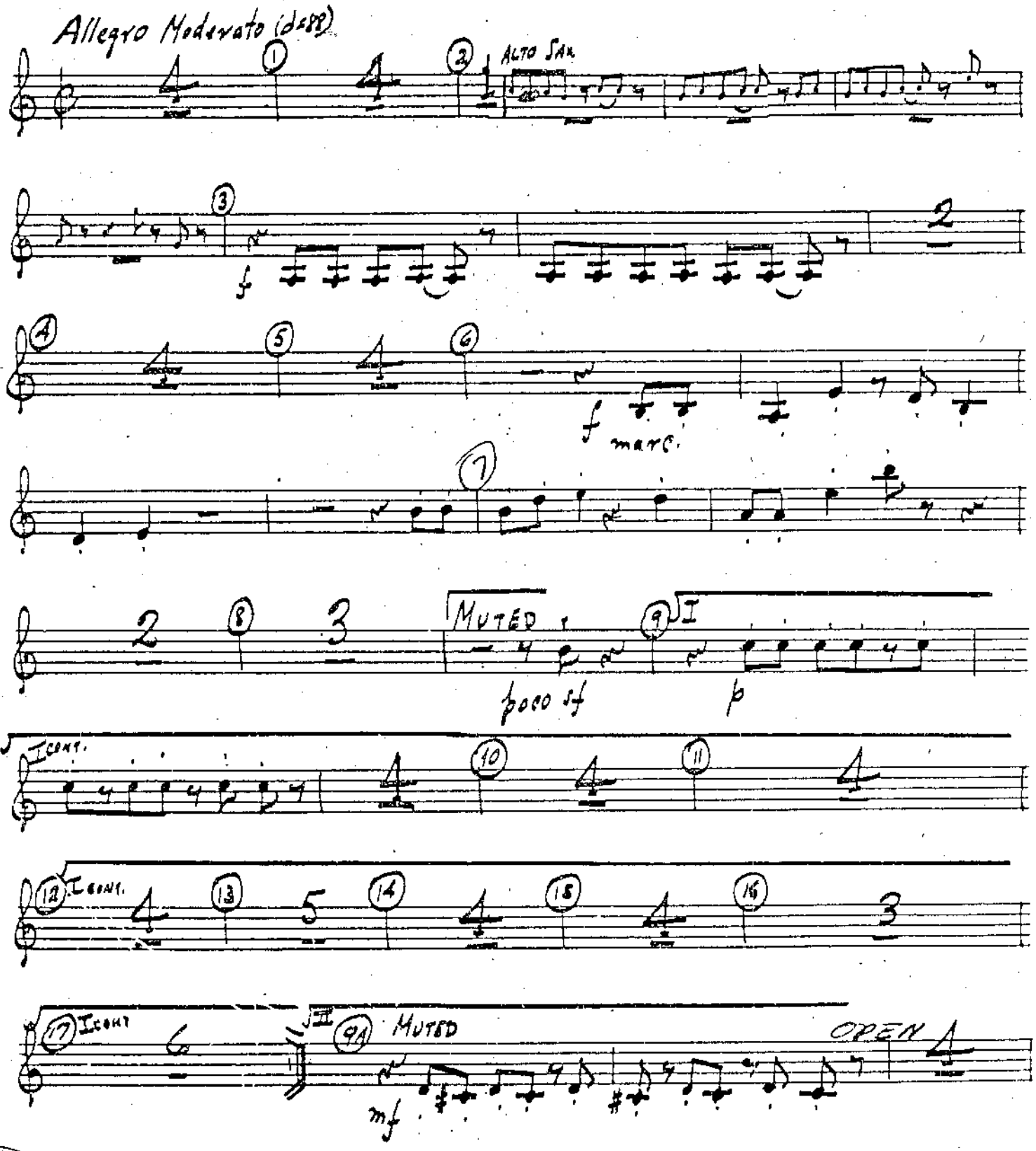
HOLLYWOOD MUSIC & ARTISTS HE-1493

7

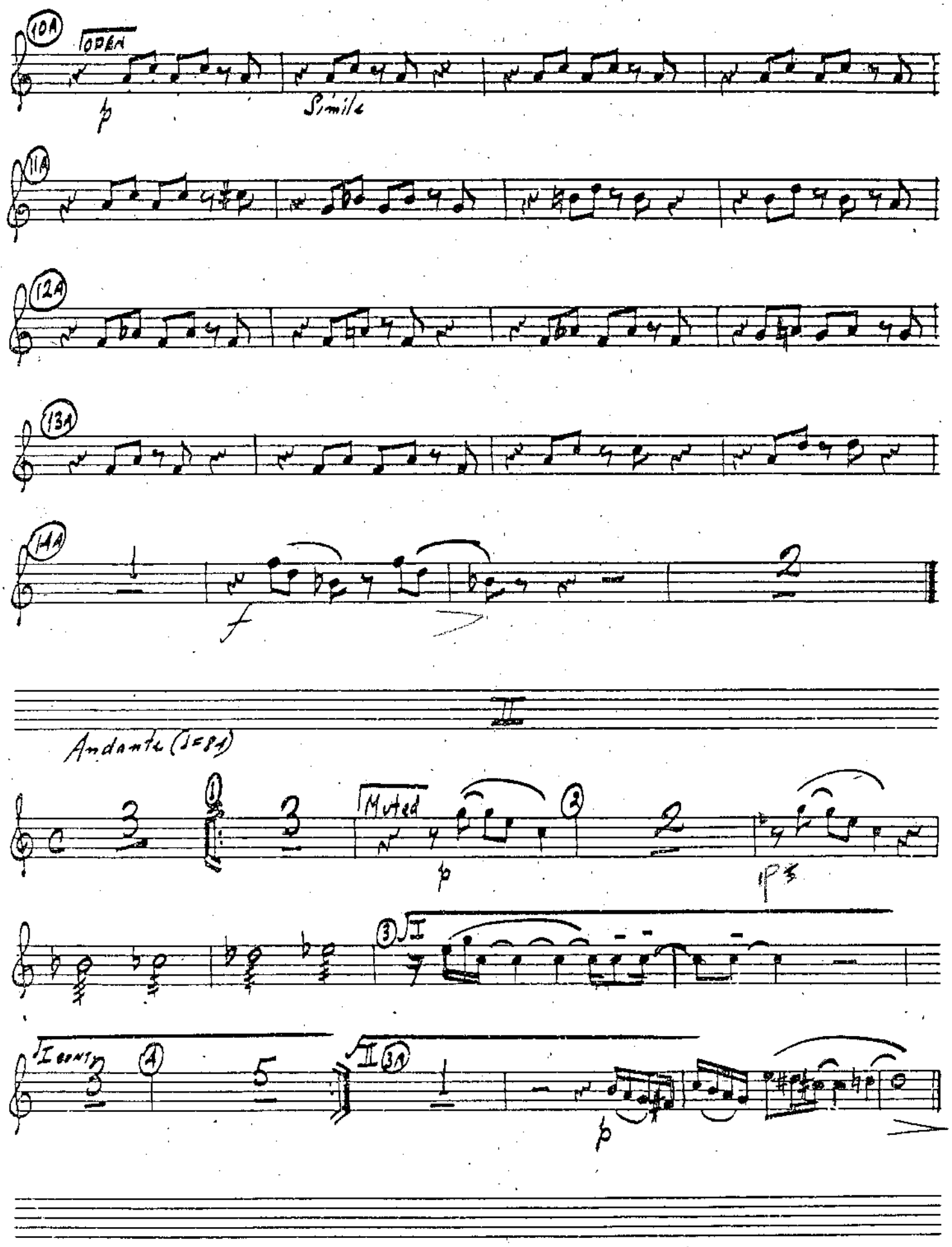
Horn in F

I. STRAVINSKY

EBONY CONCERTO



HOLLYWOOD


10A
OPEN
p
Simile
11A
12A
13A
14A
f
II
Andante (♩=84)
Muted
p
I
I cont.
II
3A
p

III

Moderato (d=84)

Con Moto (d=132)

TENOR SAX

STRAIT MUTE

poco sf

Flutter tongue

p

mf espr.

STRAIT MUTE

p

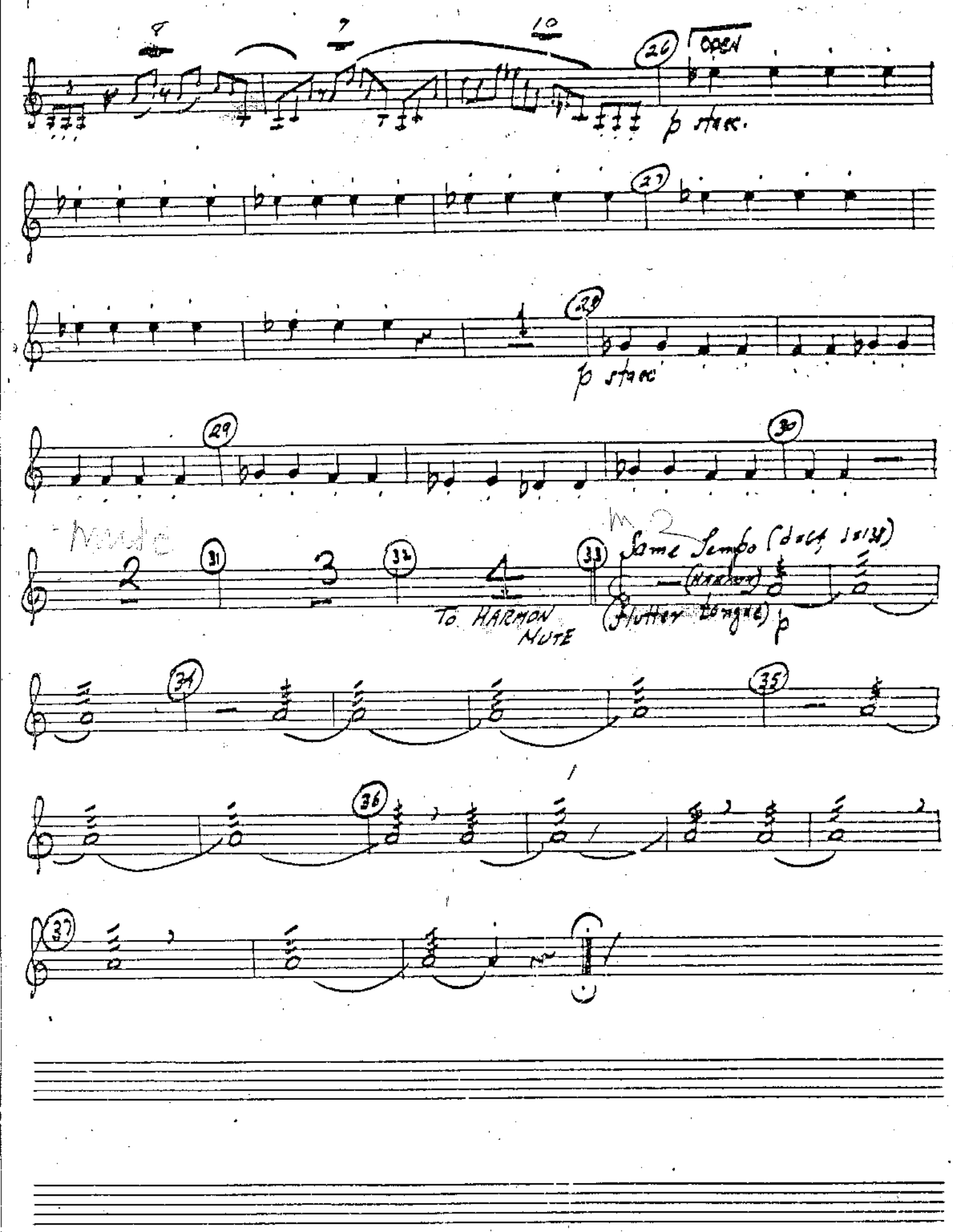
OPEN

Moderato (d=84)

Vivo (1=132)

(Solo Clar.)

HOLLYWOOD MUSIC SERVICE


OPEN
p stacc.
p stacc
Same Tempo
(Flutter tongue)
p
To HARMON MUTE

13

TROMBONE I

STRAVINSKY
EBONY CONCERTO

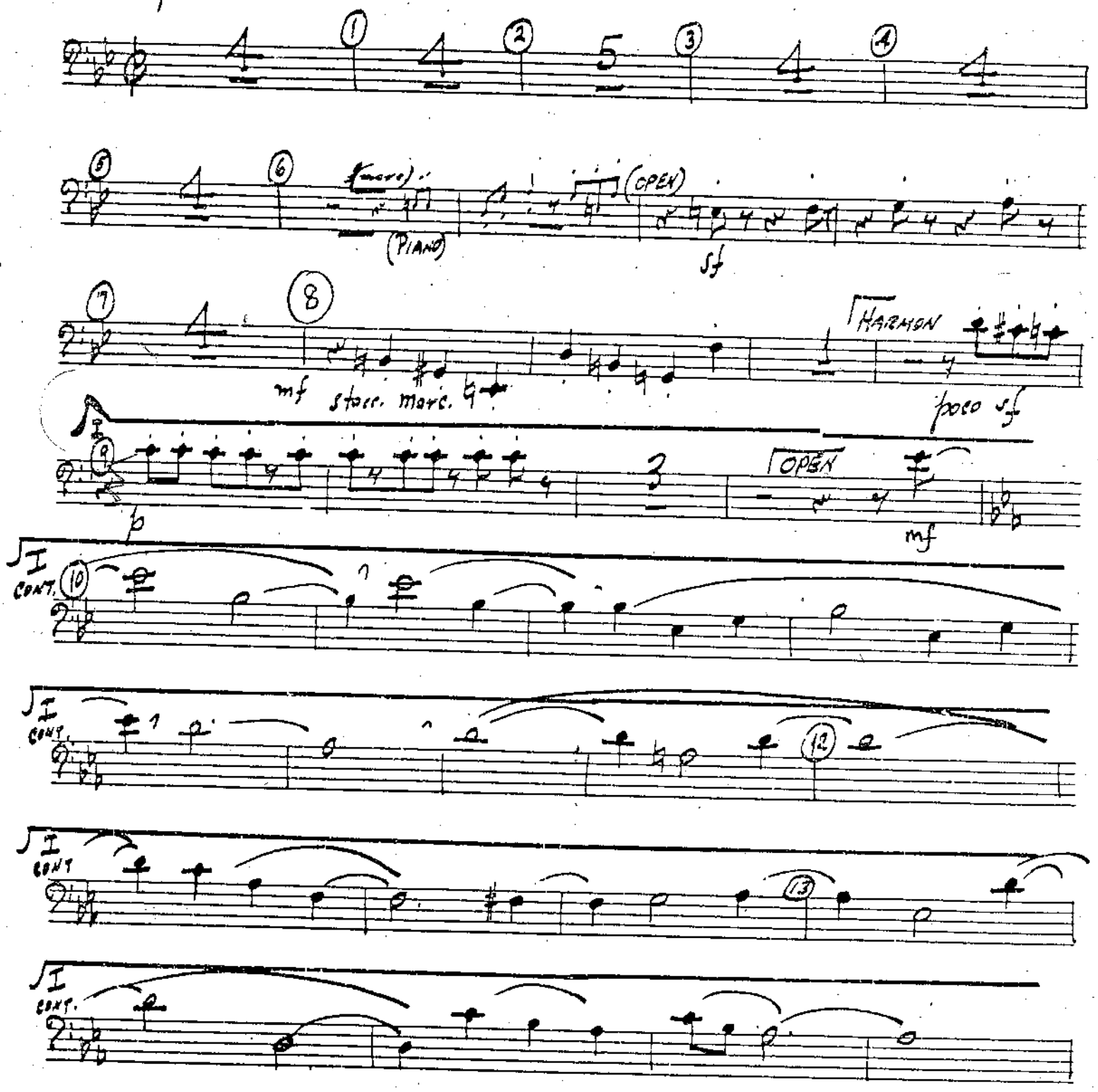
13 2

Trombone I

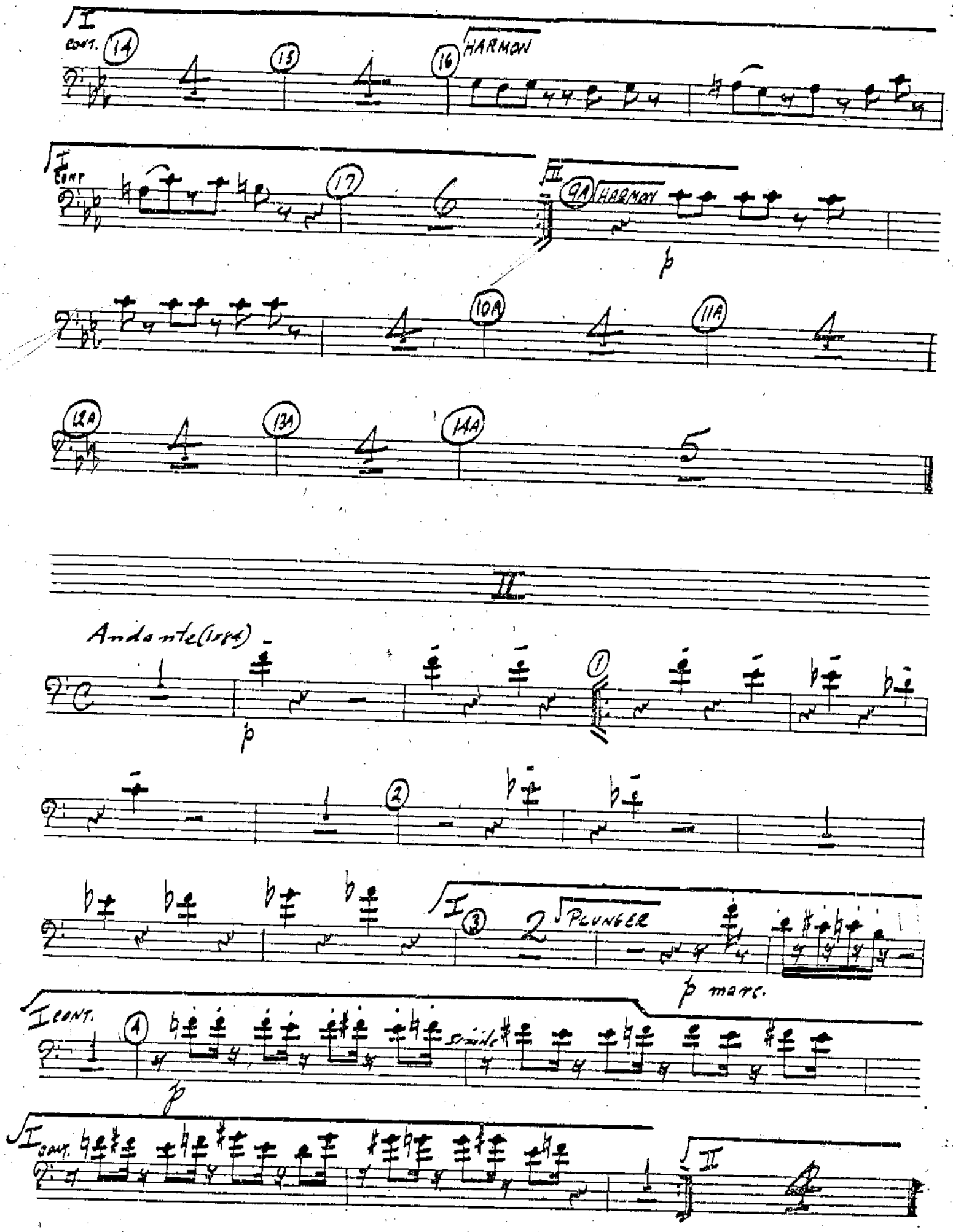
I. STRAVINSKY

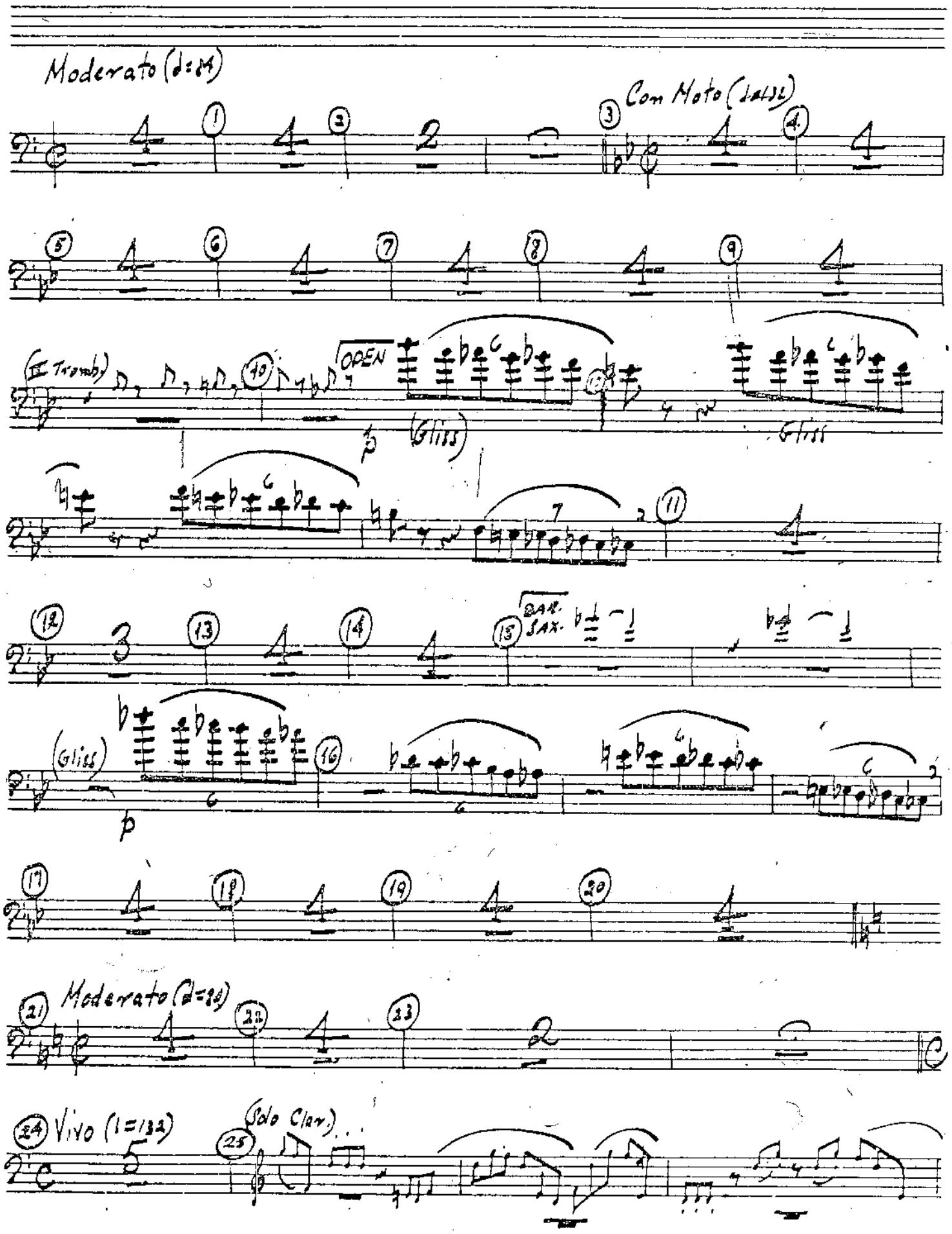
EBONY CONCERTO

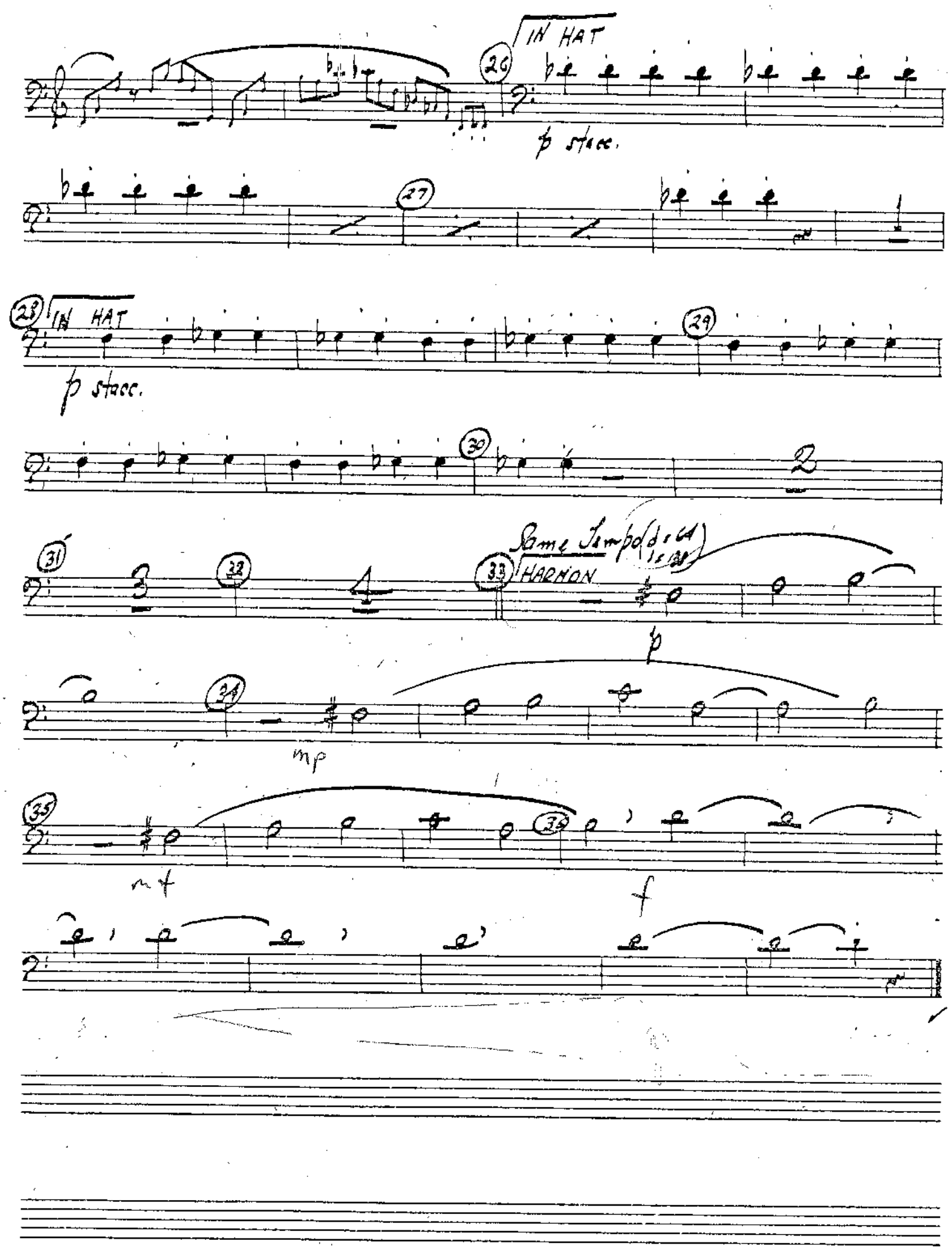
Allegro Moderato (♩=88)



HOLLYWOOD


I
CONT.
14
15
16
HARMON
I
CONT
17
6
II
9A
HARMON
p
10A
11A
12A
13A
14A
5
II
Andante (1x84)
p
1
2
I
3
2
PLUNGER
p marc.
I CONT.
4
p
I CONT.
II


Moderato (♩=84)
Con Moto (♩=132)
(II Tromb.)
OPEN
(Gliss)
Gliss
BAR. SAX.
(Gliss)
Moderato (♩=80)
Vivo (♩=132)
(Solo Clar.)


IN HAT
p stacc.
IN HAT
p stacc.
Same Tempo
HARMON
p
mp
mf
f

TROMBONE II

STRAVINSKY
EBONY CONCERTO

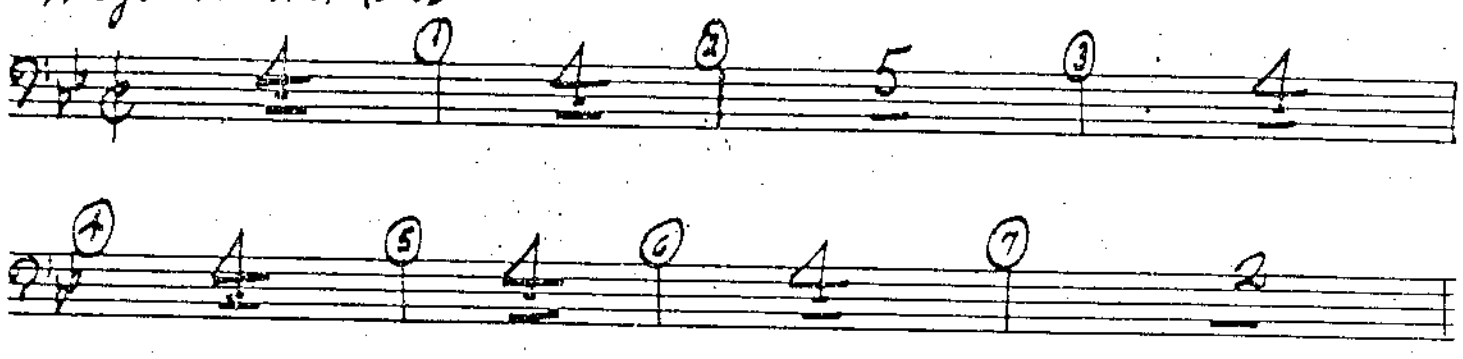
L4 2

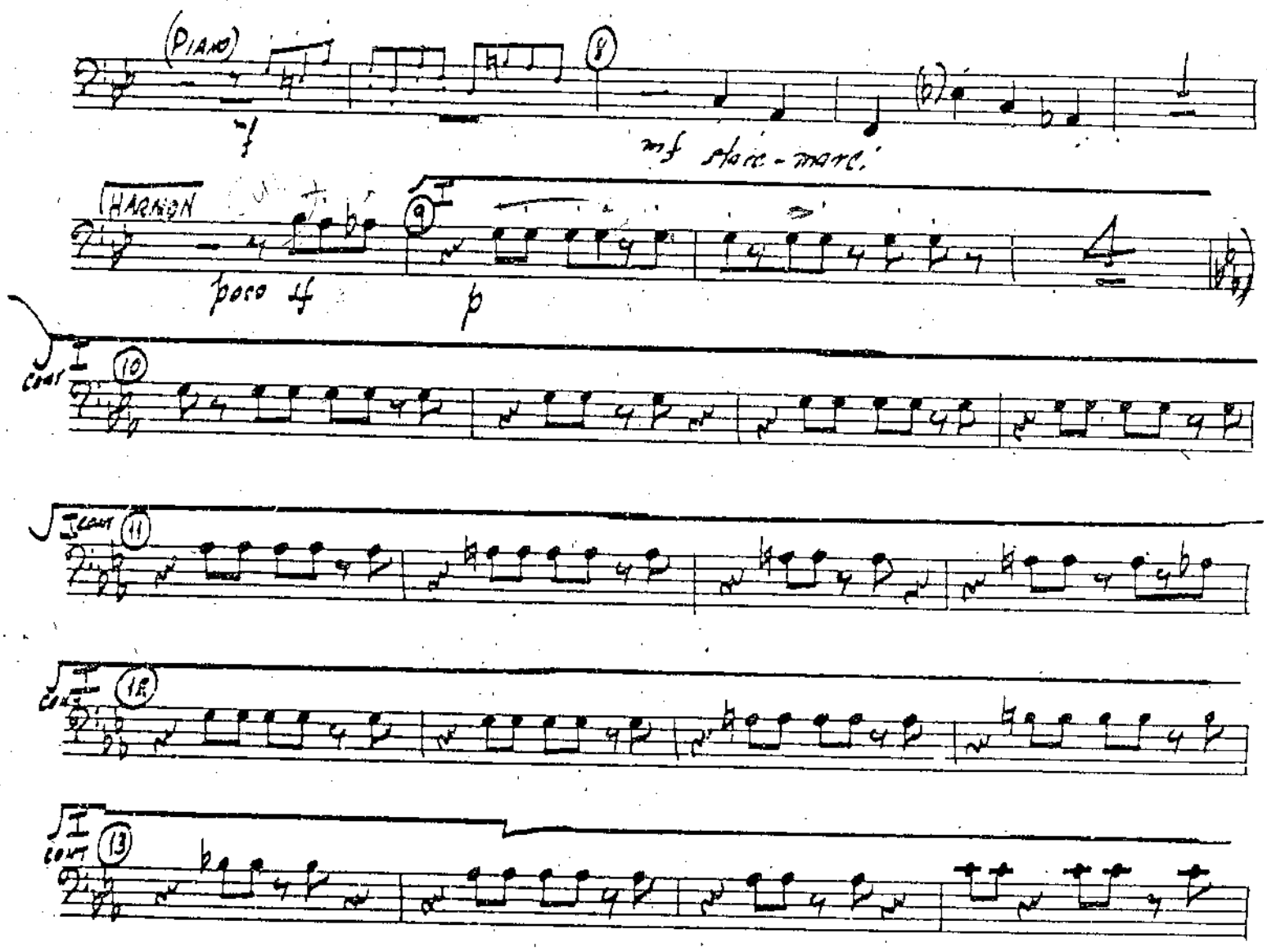
Trombone II

I. STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

Allegro Moderato (♩=88)





I CONT (14)

p marc.

I CONT. (15) (16) HARMON

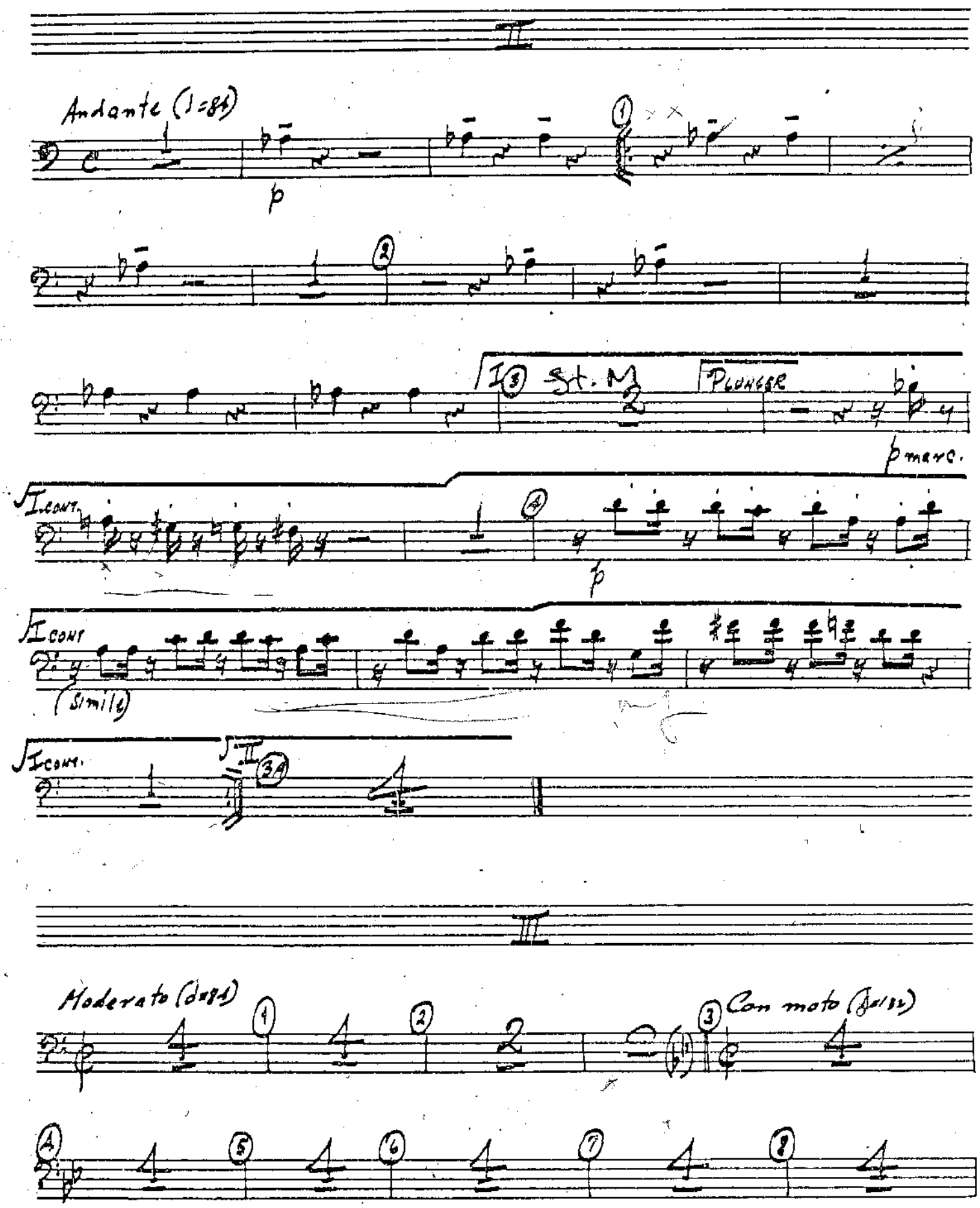
I CONT. (17) (9A) II HARMON

p

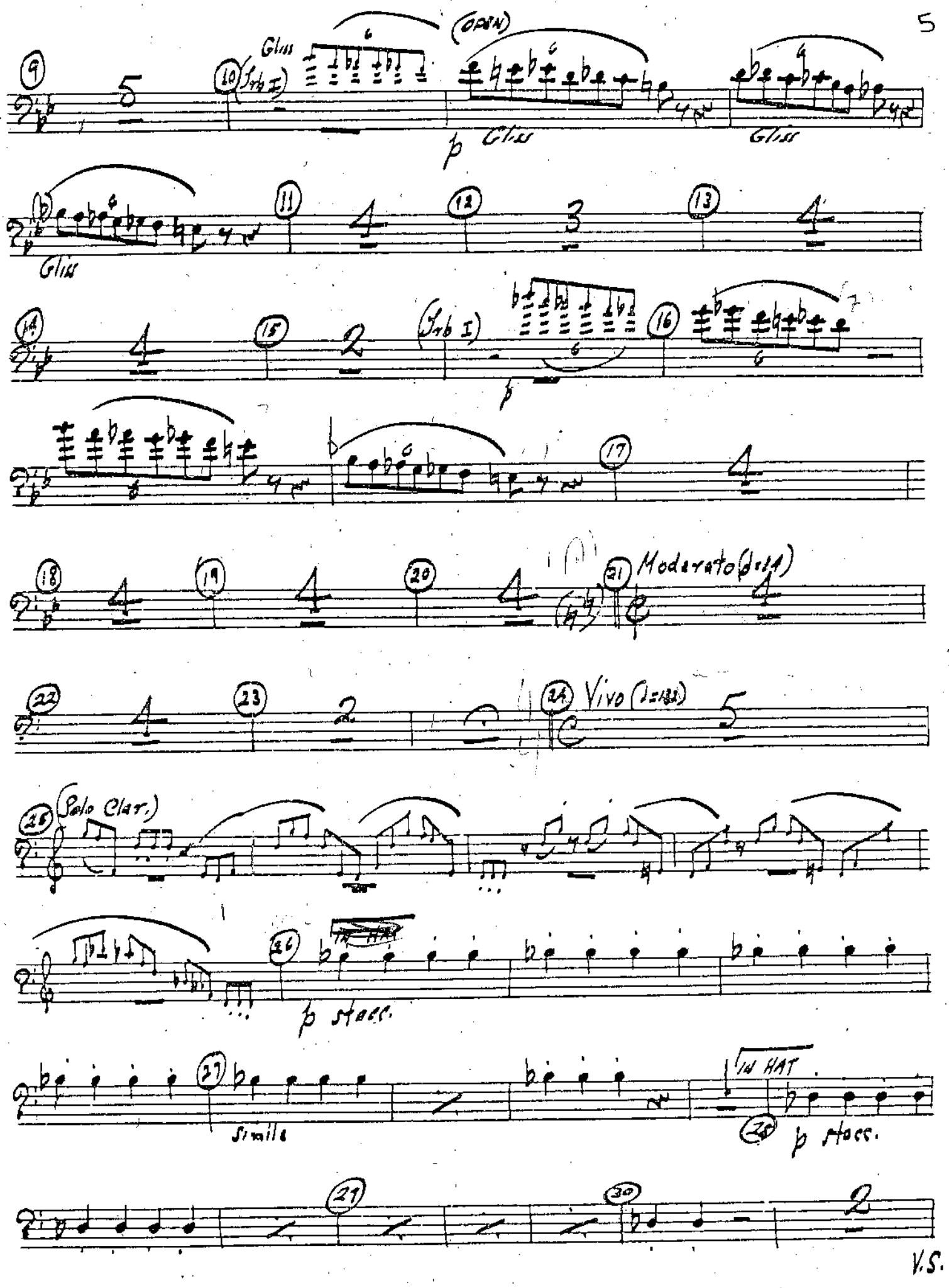
(10A) (11A) (12A)

(13A) (14A)

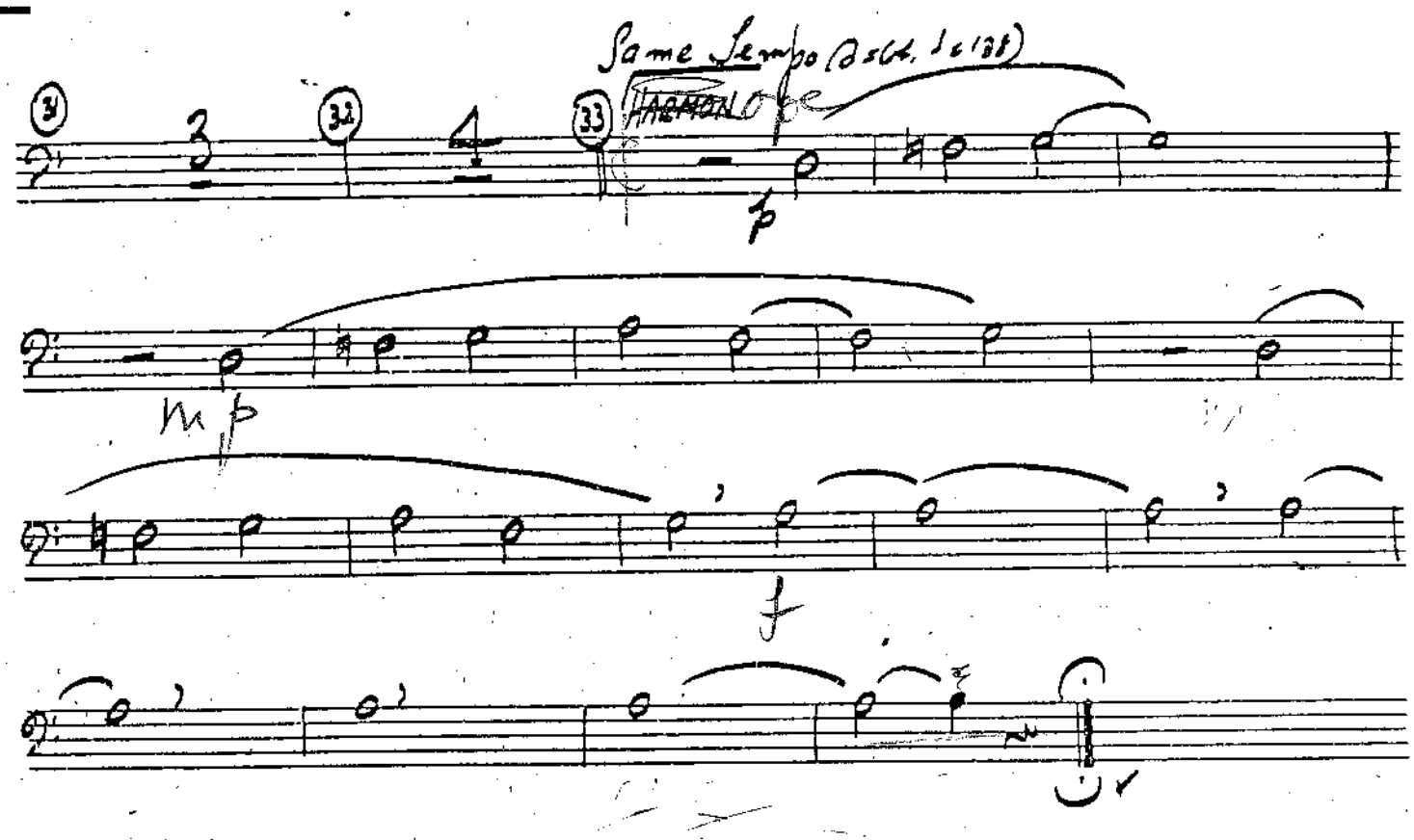
HOLLYWOOD MUSIC & EXPRESS


II
Andante (♩=84)
p
I St. M
Plunger
p marc.
I cont.
p
I cont.
(Simile)
I cont.
II
III
Moderato (♩=84)
Con moto (♪=132)

HOLLYWOOD



HOLLYWOOD MUSIC & FAMILY



HOLLYWOOD MUSIC PAPER

15

TROMBONE III

STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

5 2

Trombone III

I. STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

Allegro Moderato (♩=88)

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (Piano)

8

mf stacc.

(HARMON)

poco sf.

I (9)

p

(10) I cont.

(11) I cont

(12) I. cont.

(13) I. cont

HOLLYWOOD MUSIC 6 PAPER

I CONT.

14

p mare.

15 I CONT.

16 HARMON

17 I CONT.

III

9A HARMON

p

10A

11A

12A

13A

14A

Andante (♩=84)

p

I

1

2

PLUNGER

p mare.

I

4

p

simile

I

II

HOLLYWOOD MUSIC SERVICE

Moderato (♩=84)

Con moto (♩=132)

(Tenor Sax)

Solo

STRATE MUTE

mf (biting)

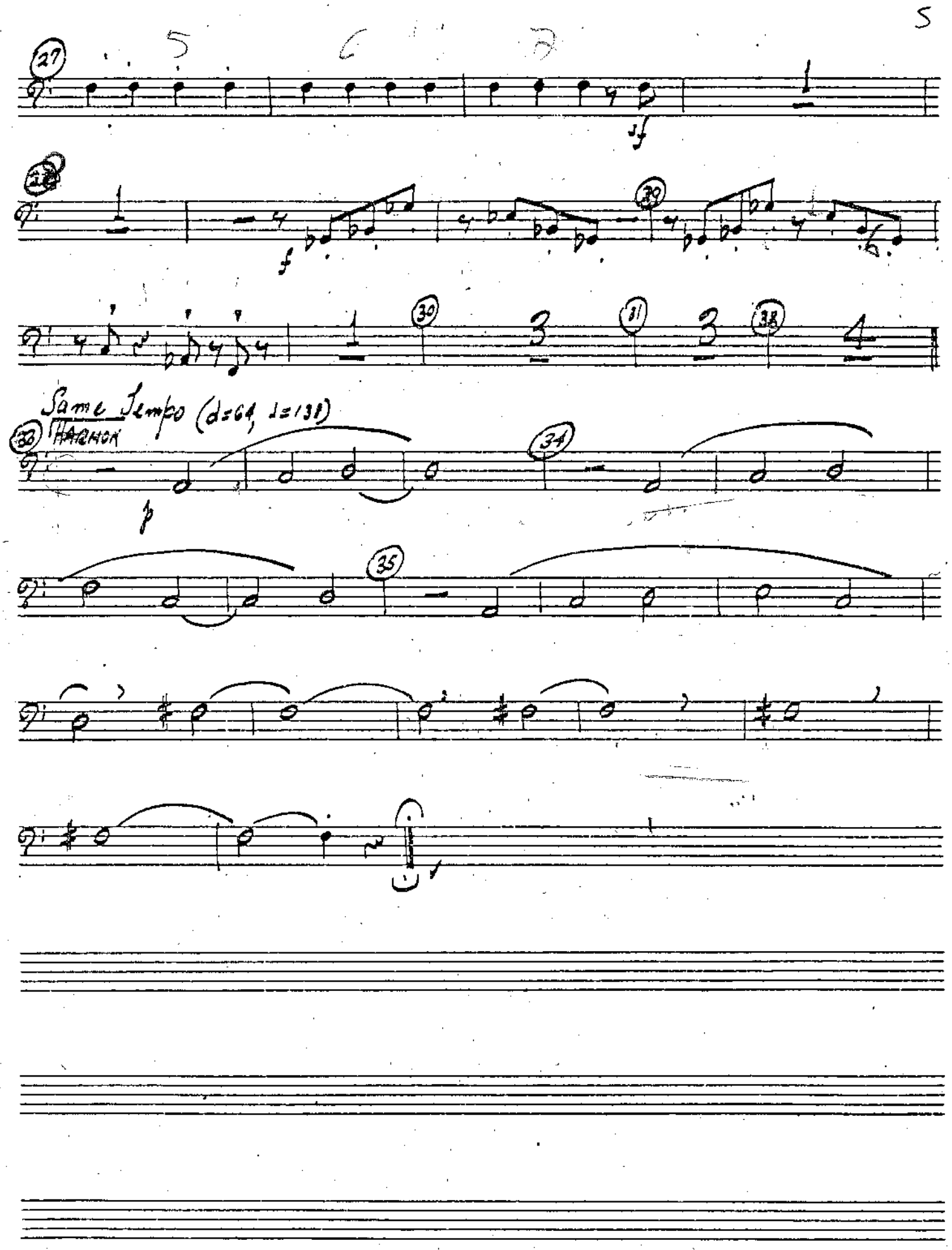
Moderato (♩=84)

Vivo (♩=132)

(Solo Clar.)

(Hi HAT)

p staccato


Same Tempo (♩=64, ♩=138)
Harmon

21

HARP

STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

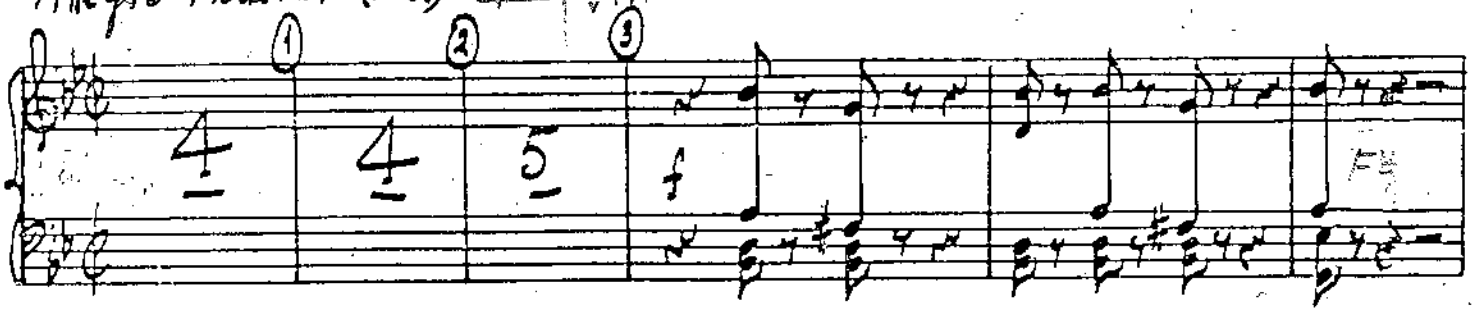
17 2

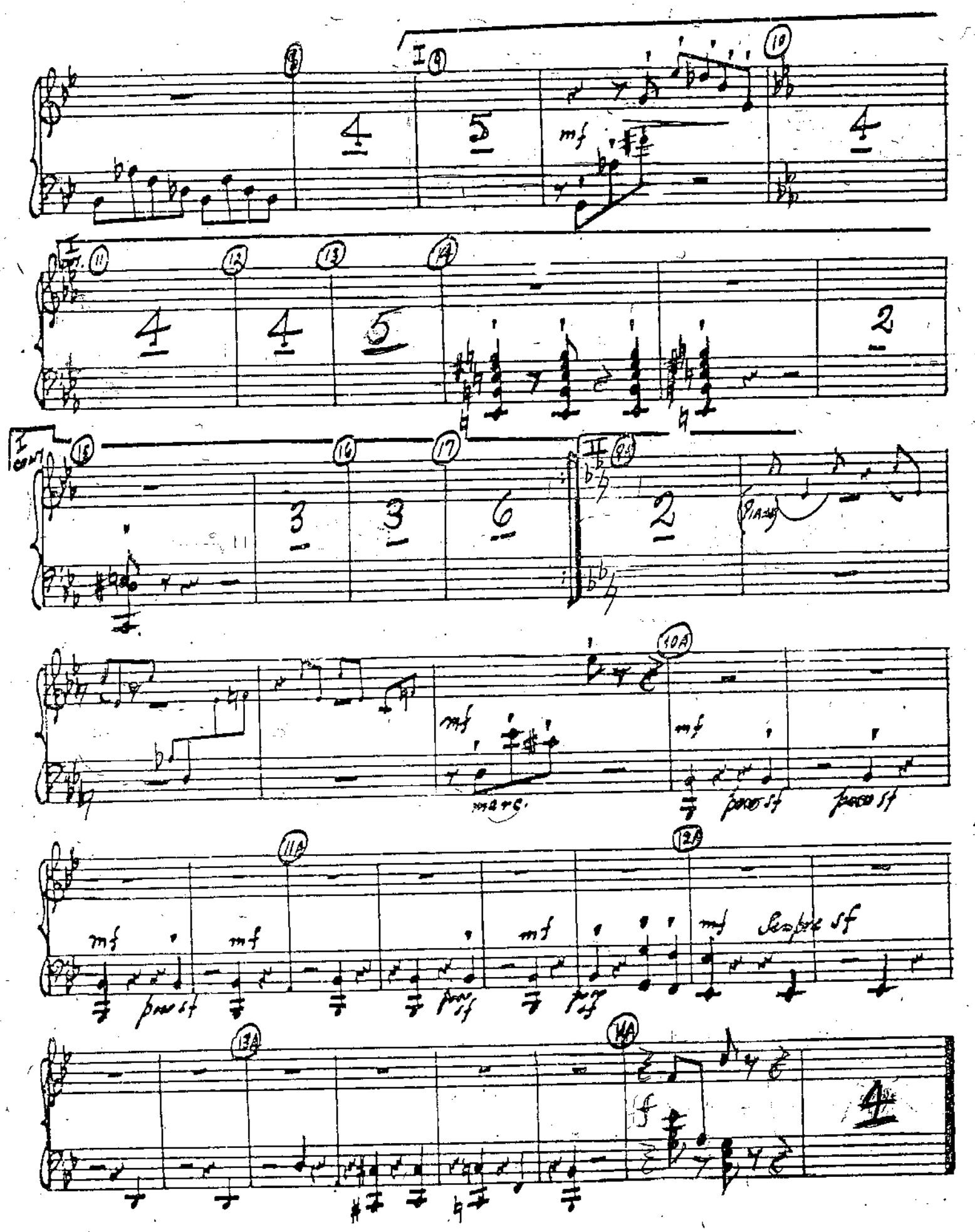
Harp

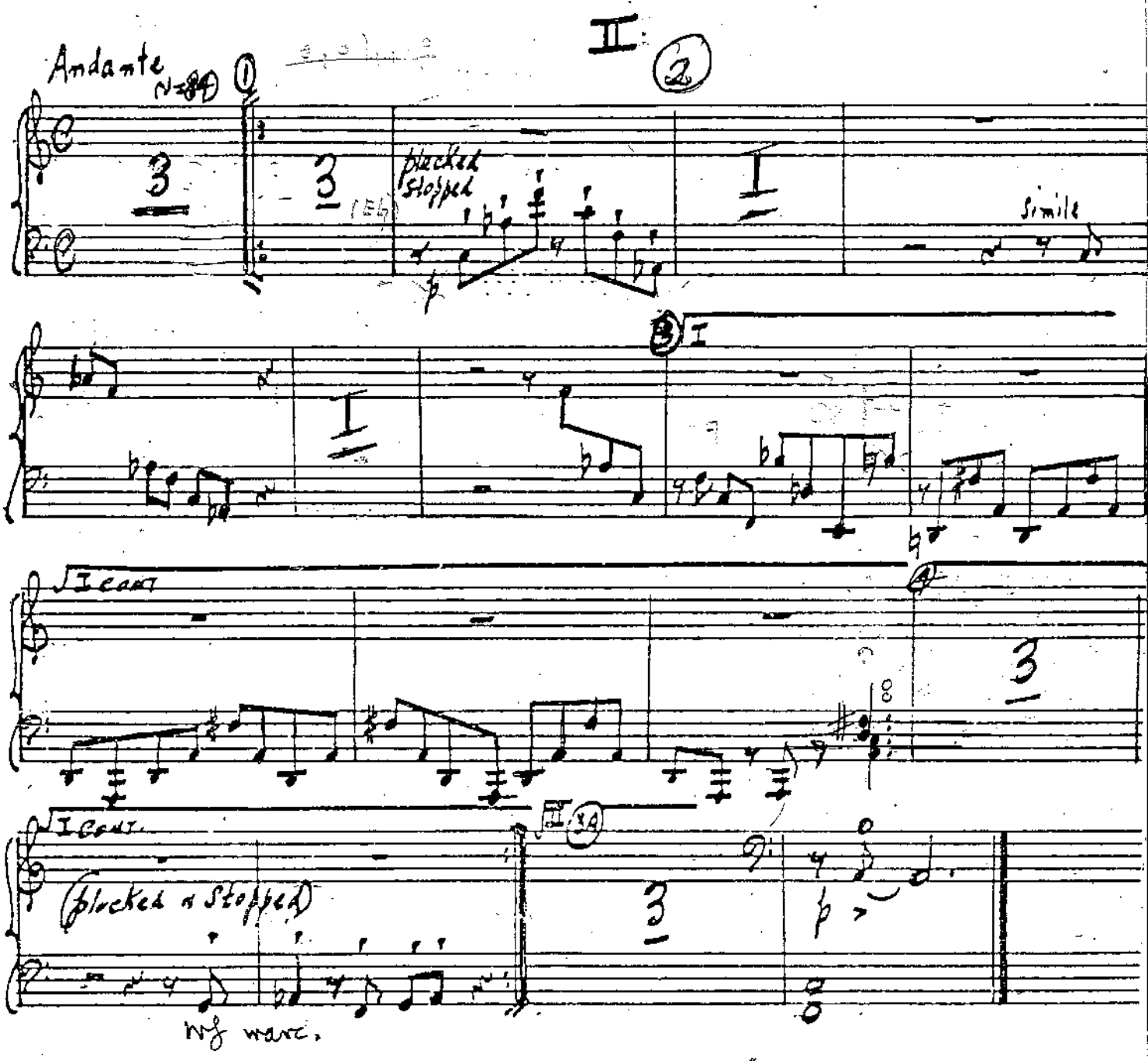
I. STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

Allegro Moderato (♩=88)

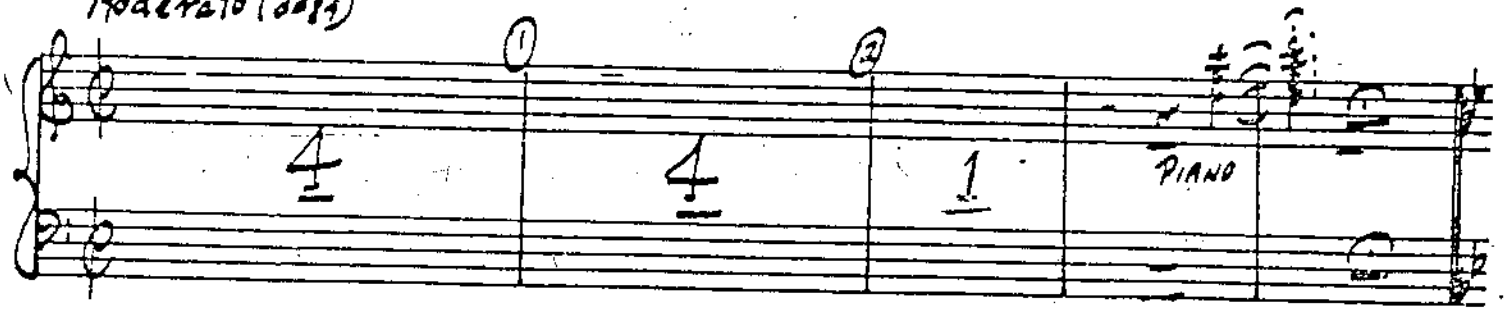



mf
marc.
poco sf
Sempre sf

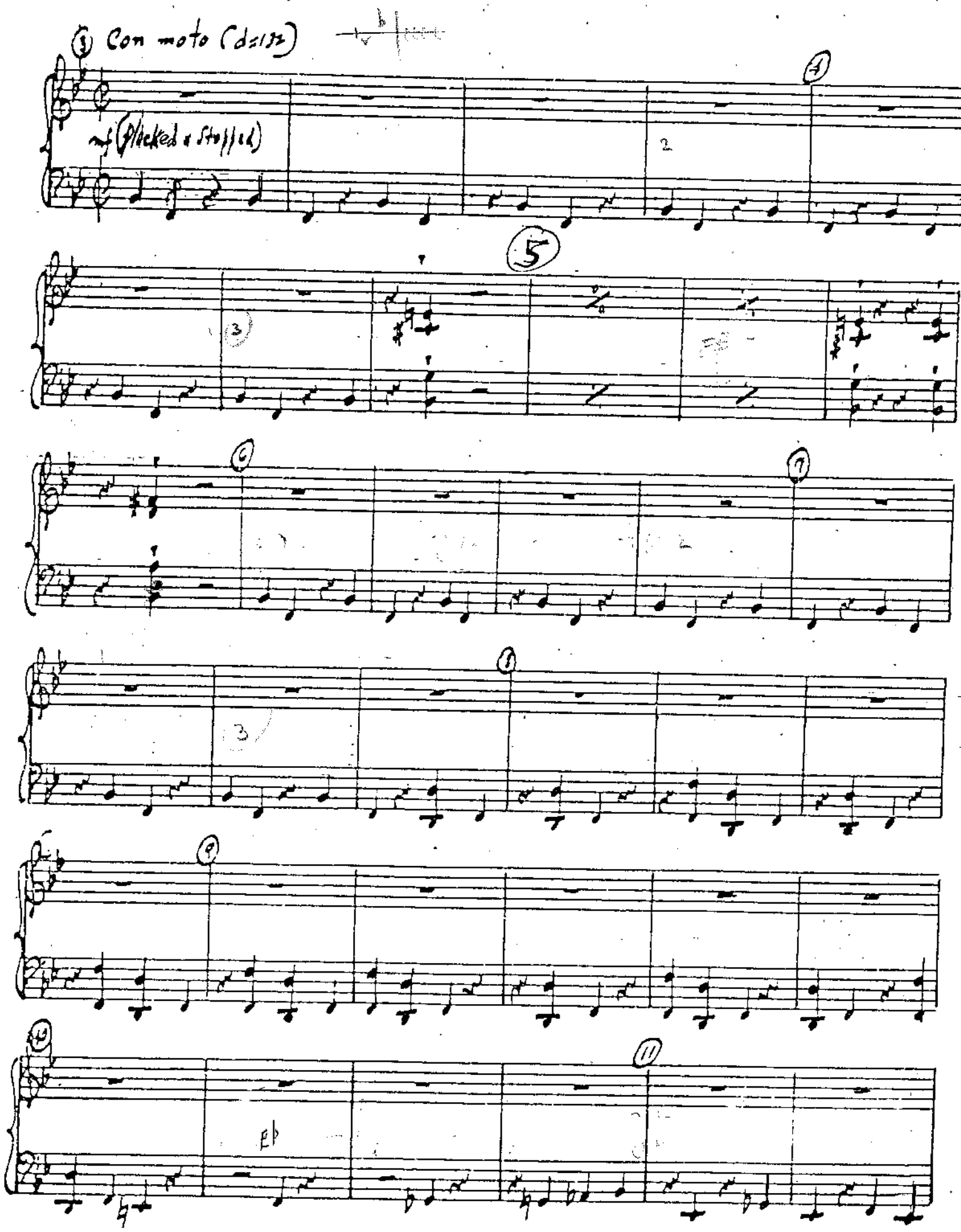

II
Andante
plucked
stopped
simile
I cont
I cont.
(plucked & stopped)
wf warc.

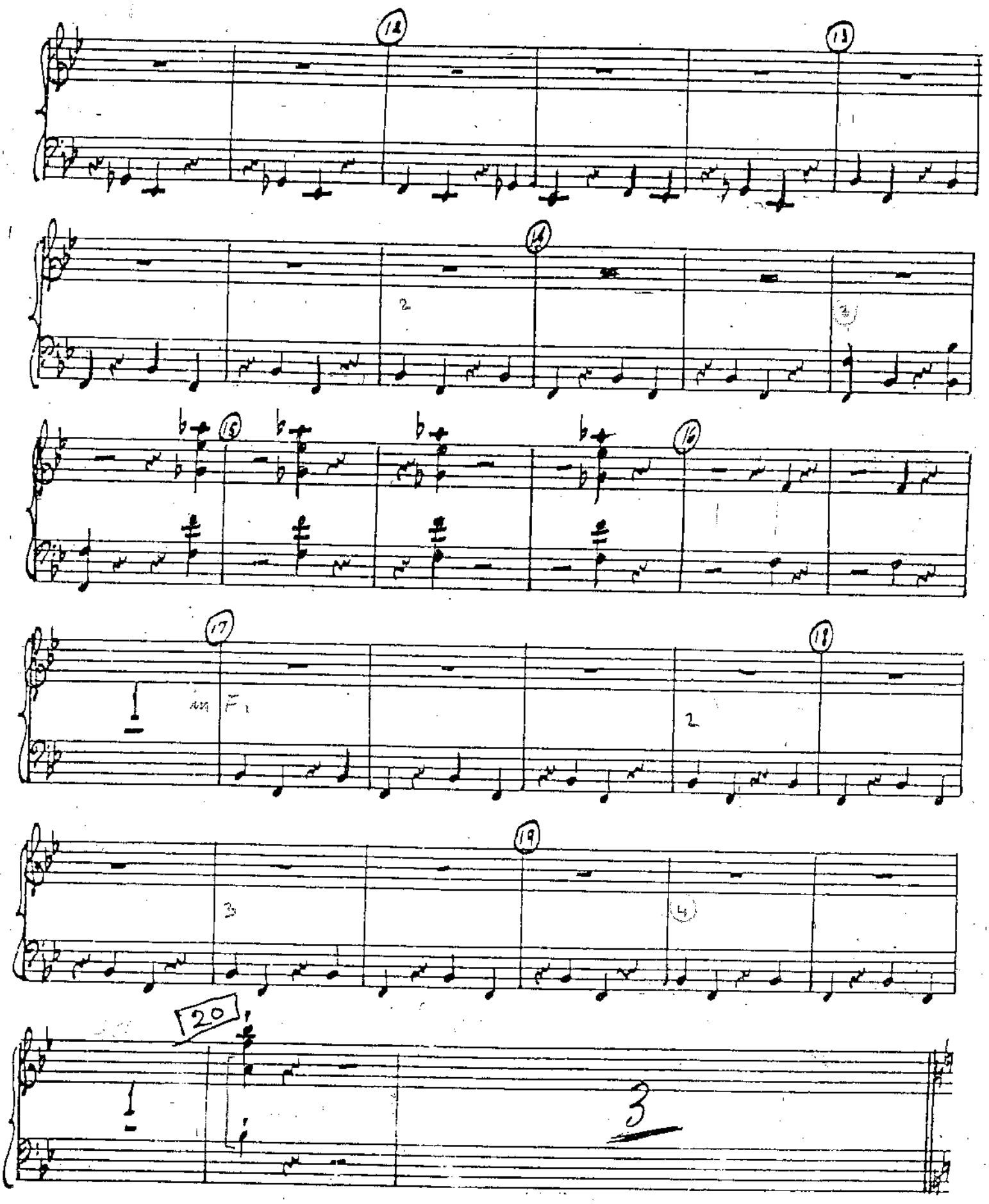
III

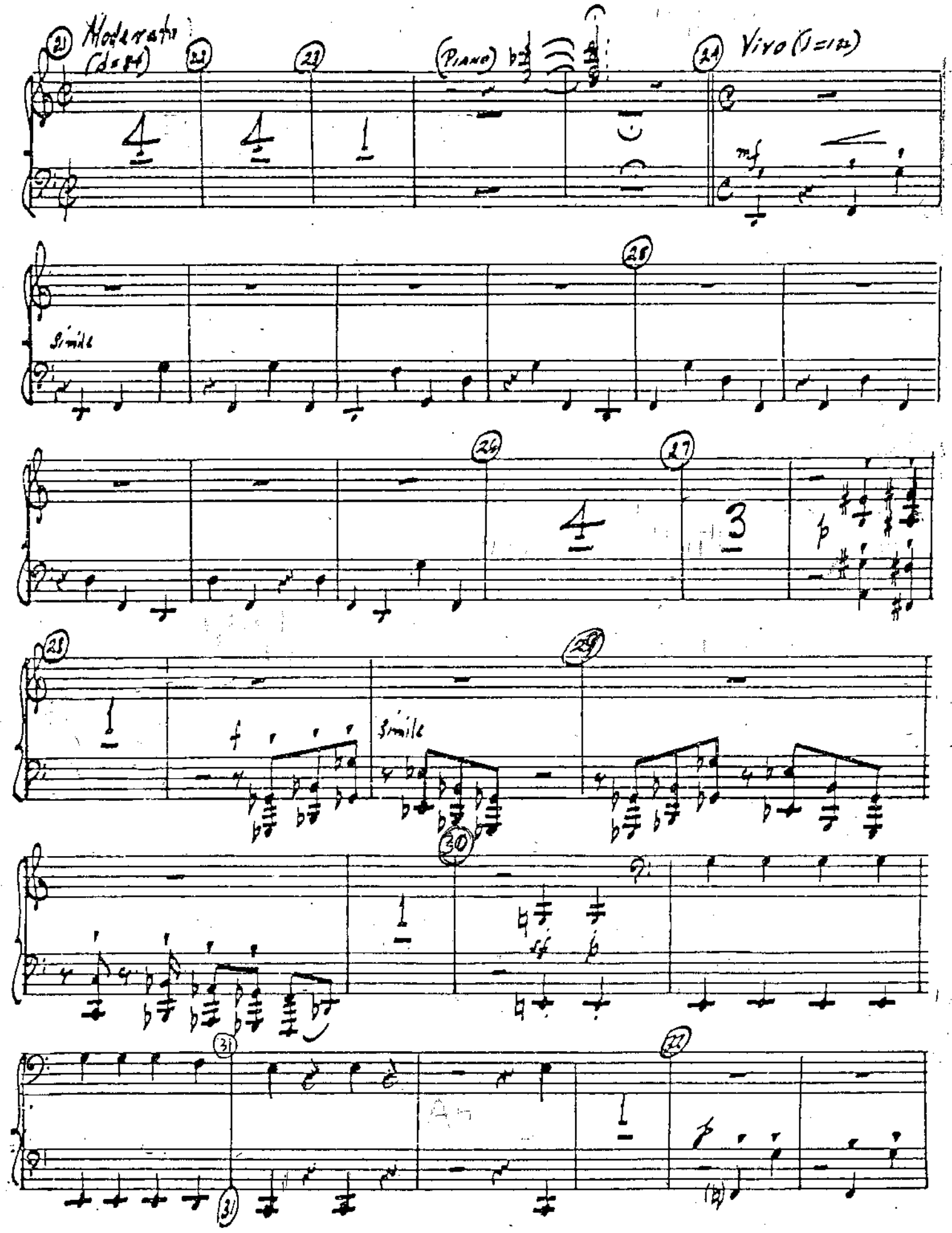
Moderato (dott.)

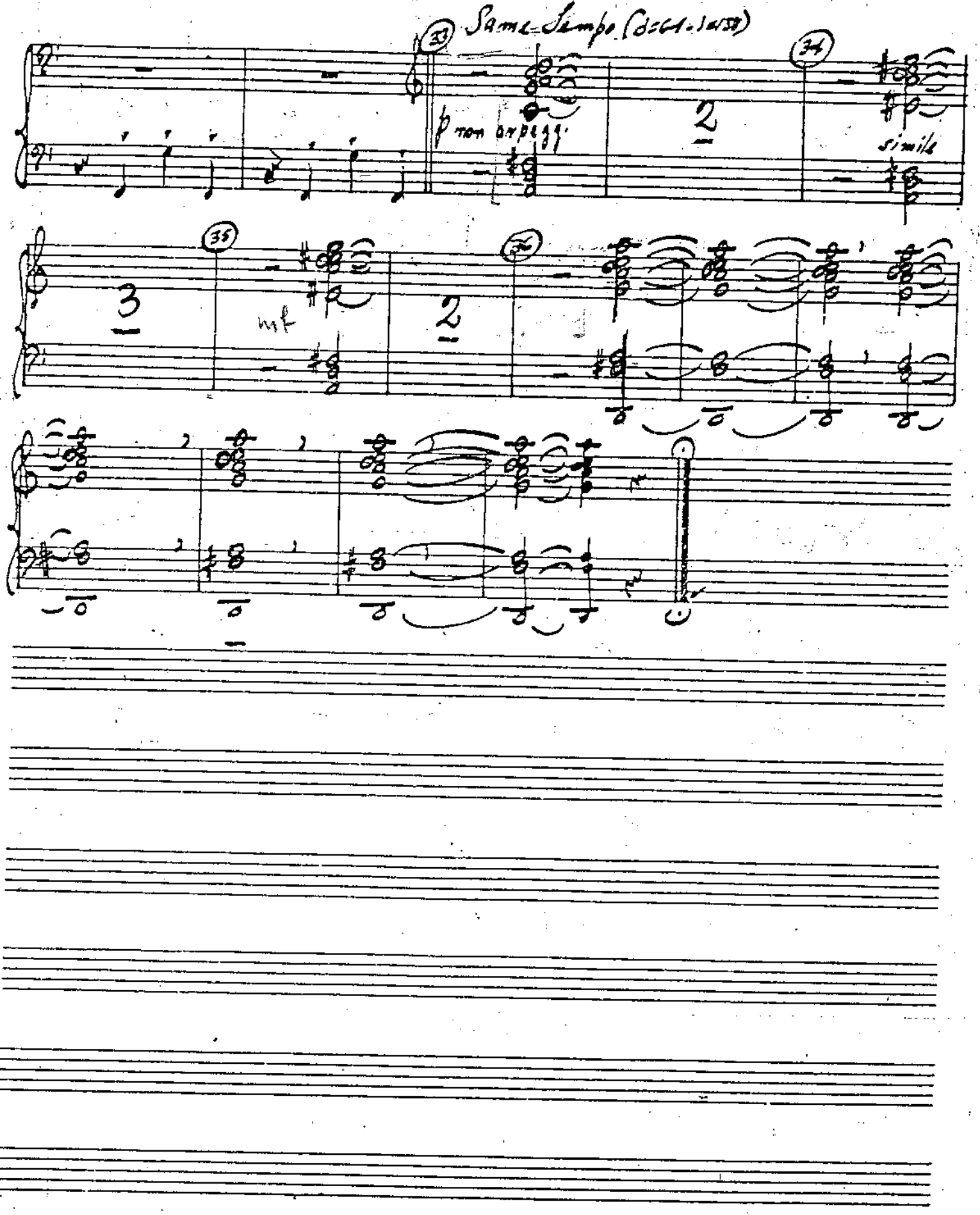


V.S.


Con moto (d=132)
mf (Plucked & Stopped)


12
13
14
15
16
17
18
19
20


Moderato
(Piano)
Vivo
mf
simile
p
f
simile
sf
p


Same Tempo
p non arpegg.
2
simile
3
mf
2

17

GUITAR

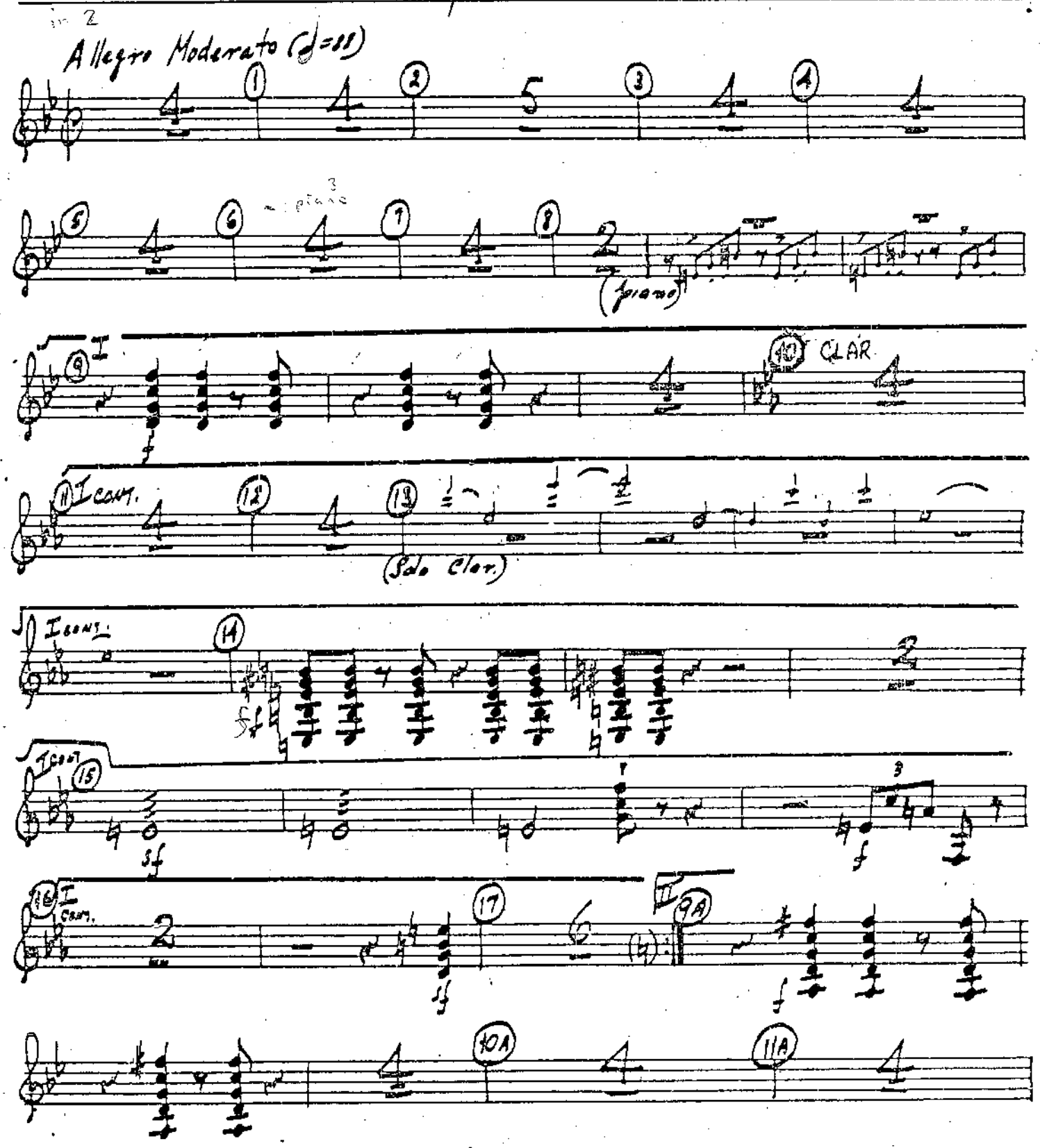
STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

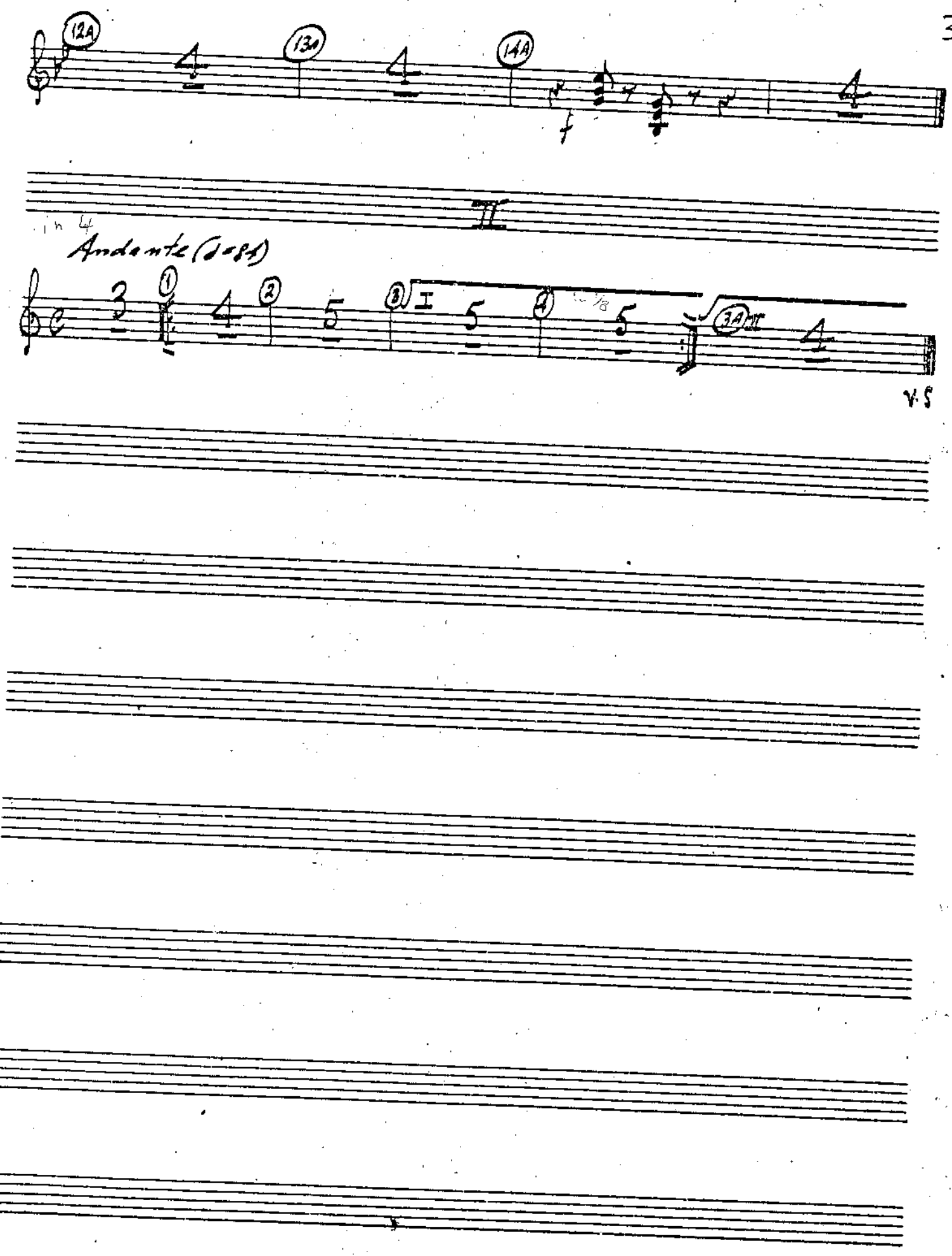
Guitar

I. STRAVINSKY

EBONY CONCERTO



HOLLYWOOD



HOLLYWOOD

in 2

Moderato (d=84)

mf

in 2

Con moto (d=132)

mf

(10)

(11) (12) (7)

(13)

(14)

(15) (16)

(17)

(18)

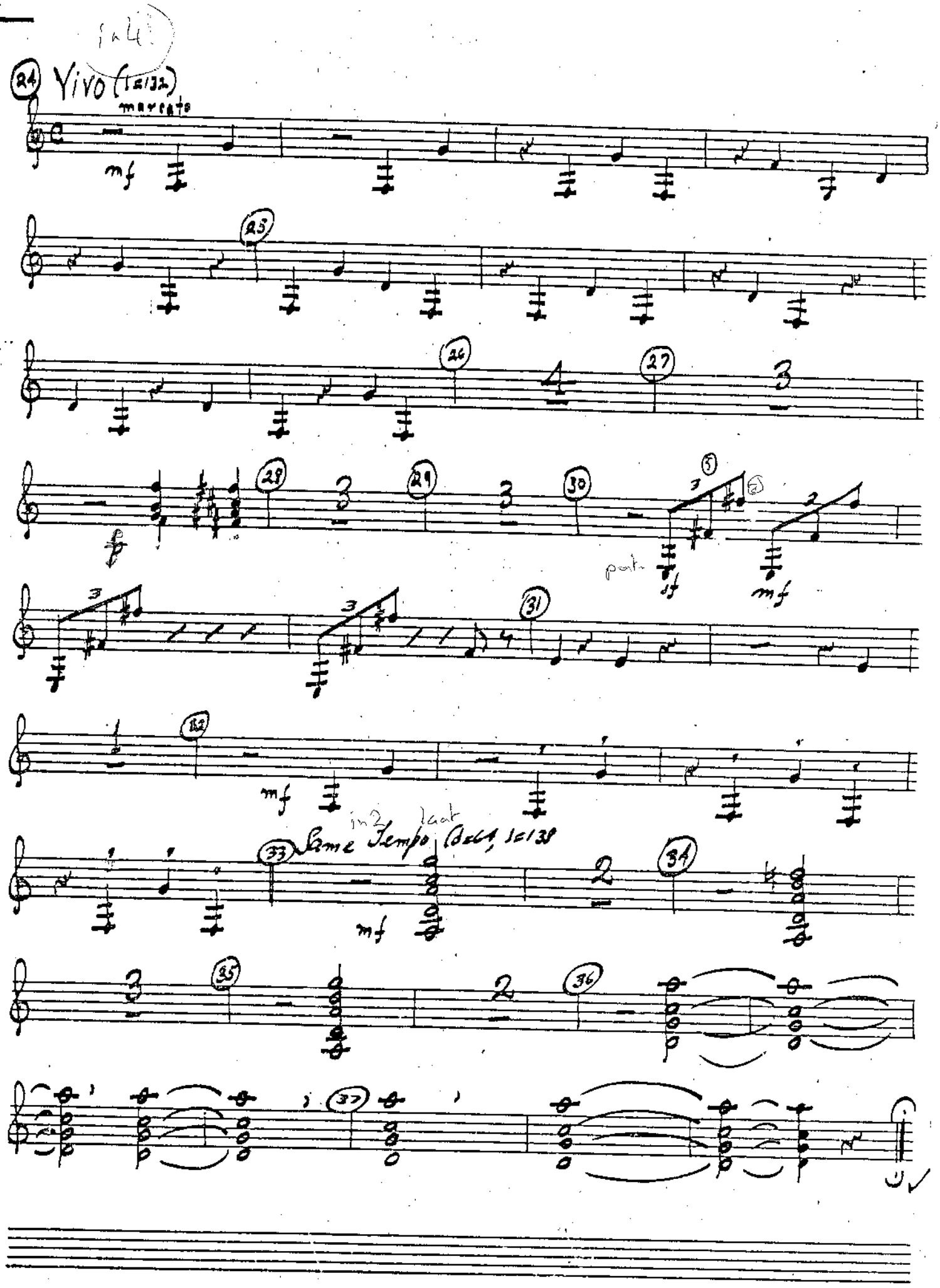
(19) (20)

(21) Moderato(duple)

mf

(22) (23)

HOLLYWOOD MUSIC COPYING


in 4
24 Vivo (♩=132)
marcato
mf
25
26
27
28
29
30
5
pat.
sf
mf
31
32
mf
in 2
Same Tempo (♩=64, ♩=138
33
mf
34
35
36
37

16

PIANO

STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

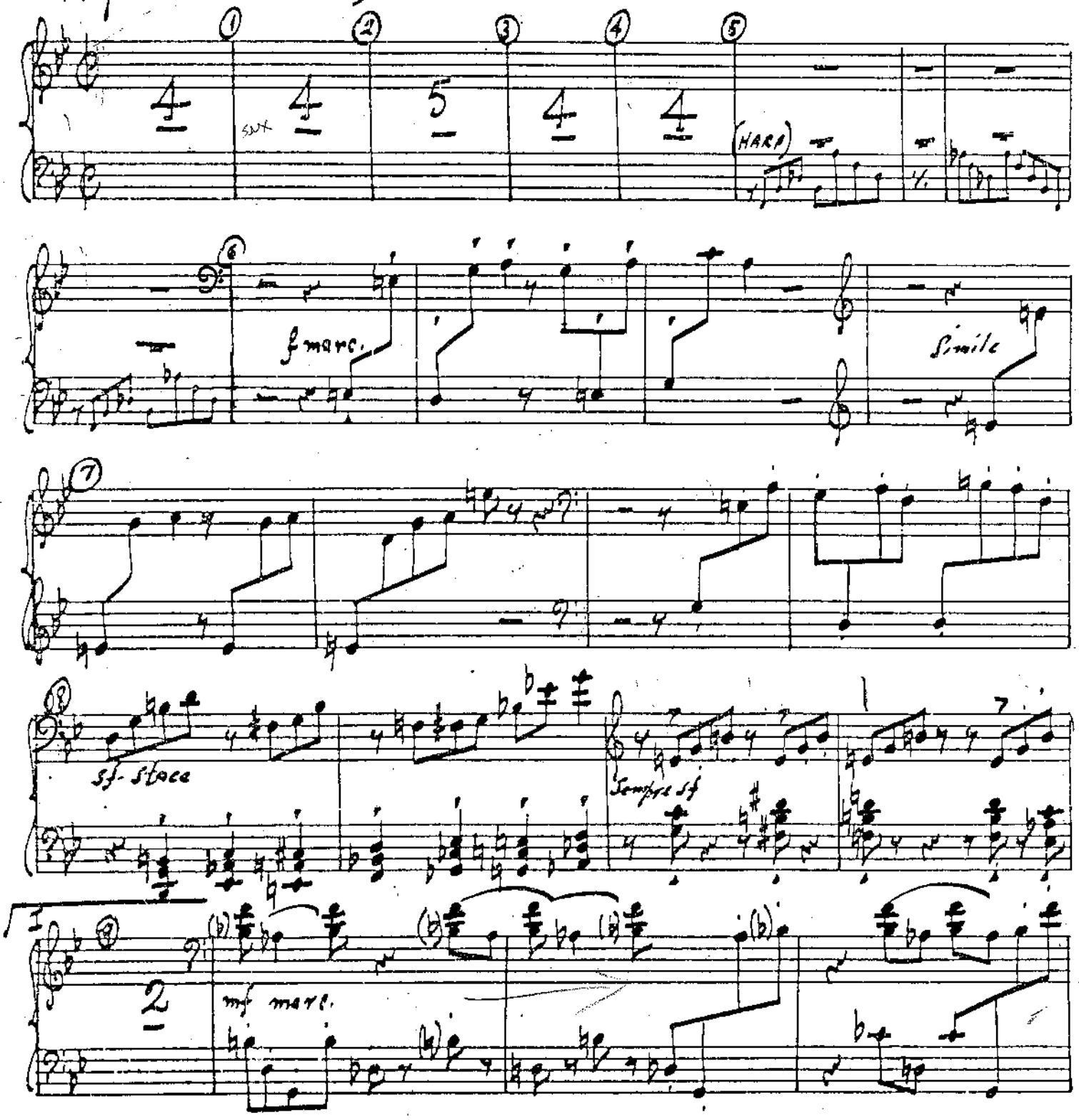
2

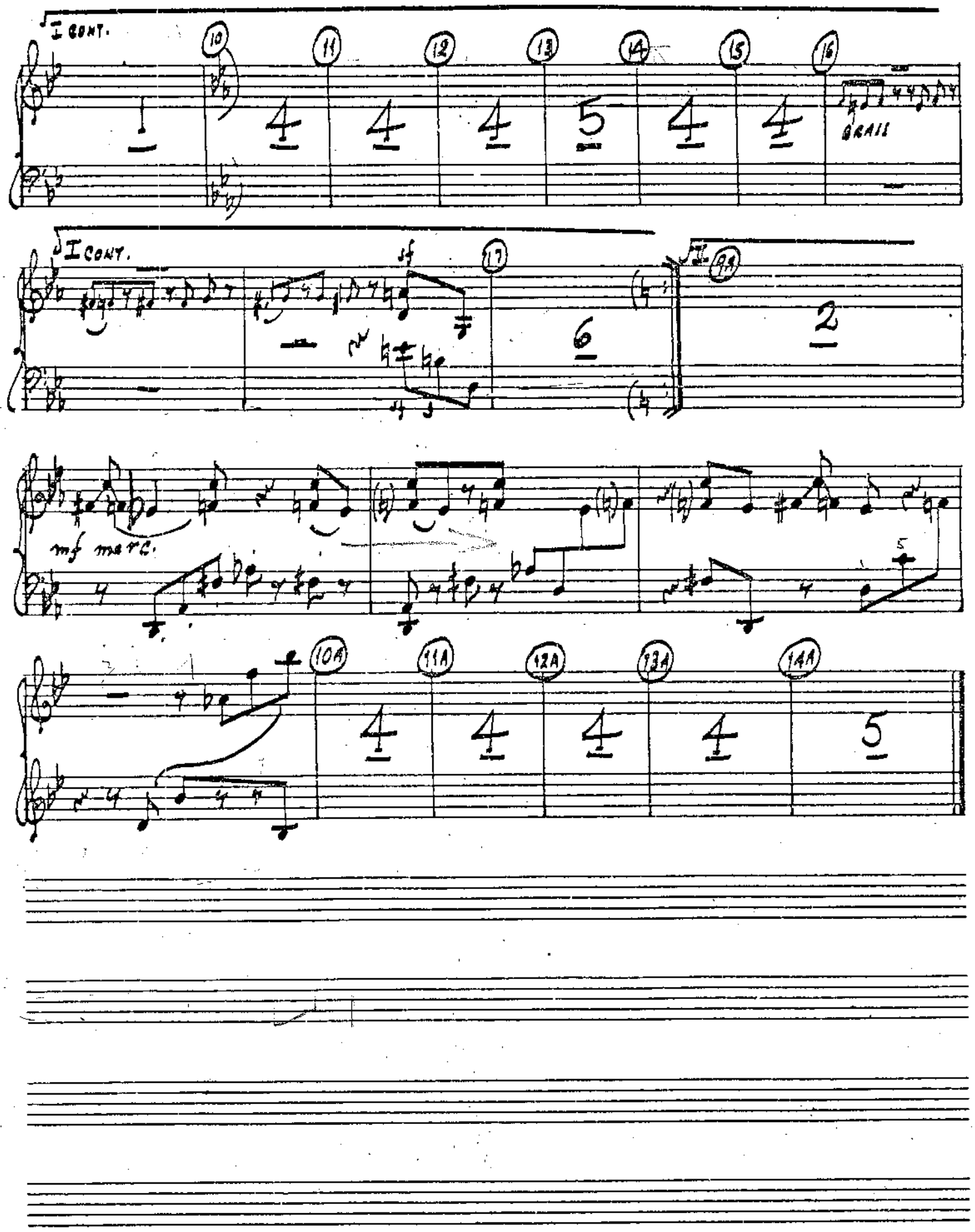
Piano

I. STRAVINSKY

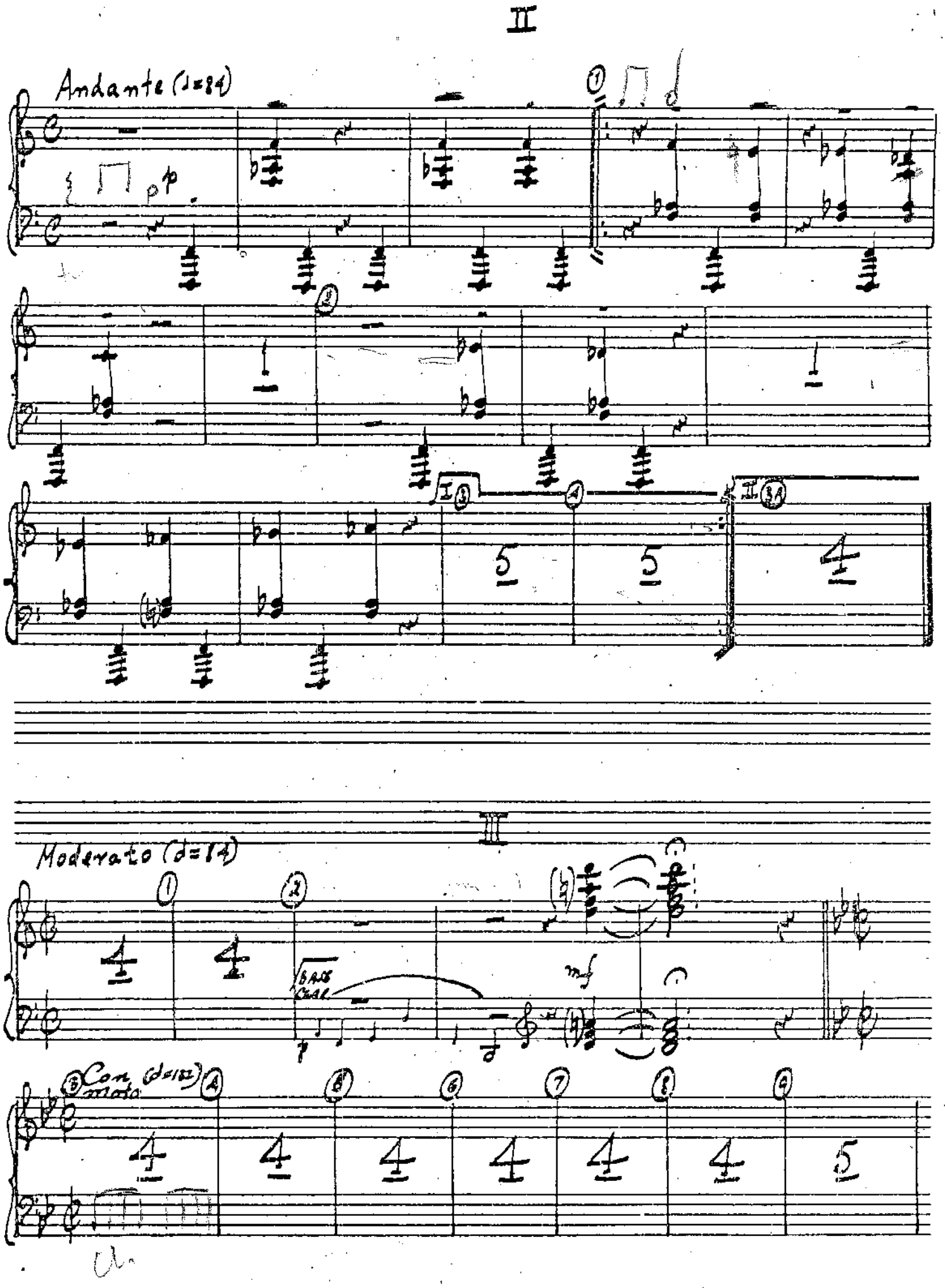
EBONY CONCERTO

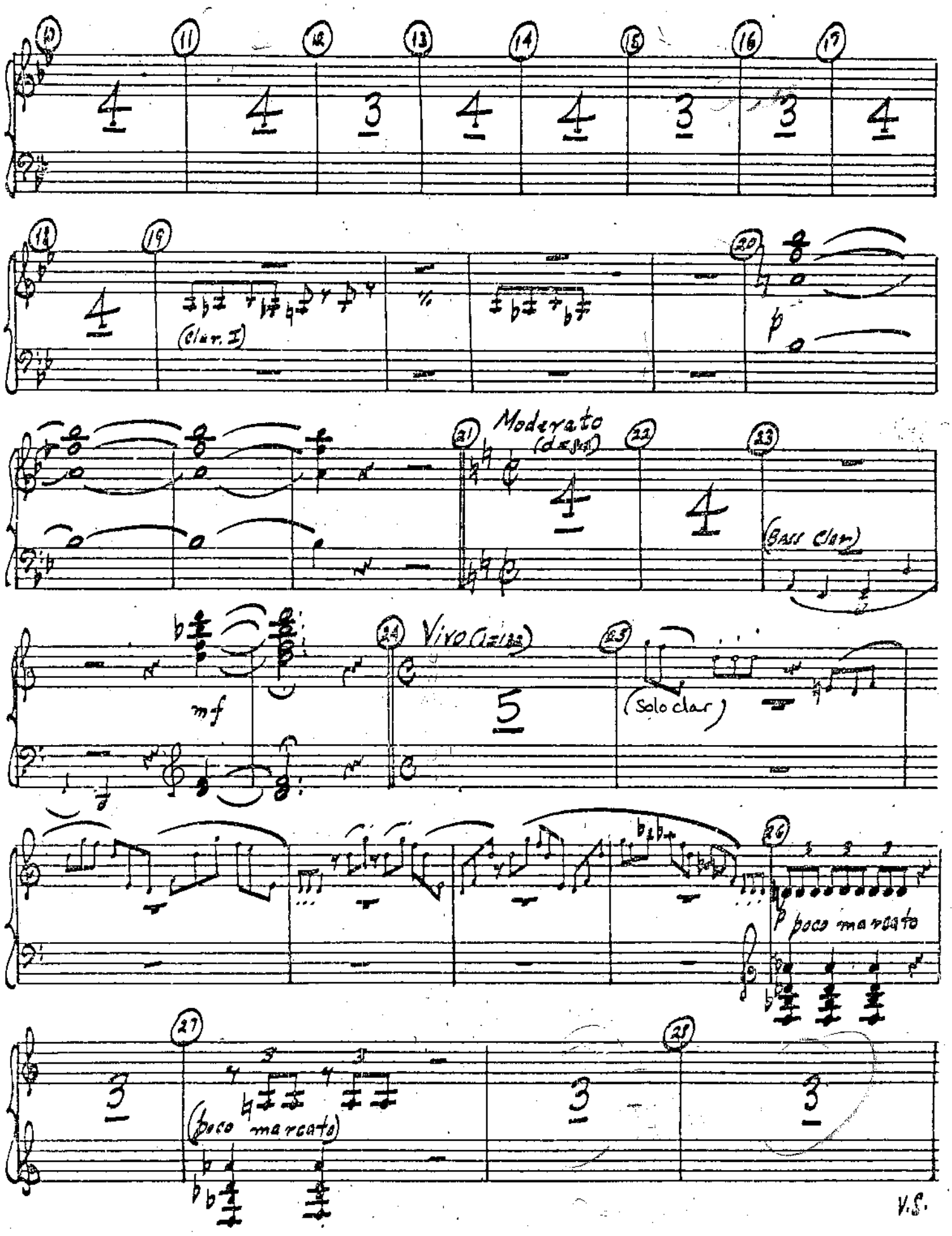
Allegro moderato (♩=88)

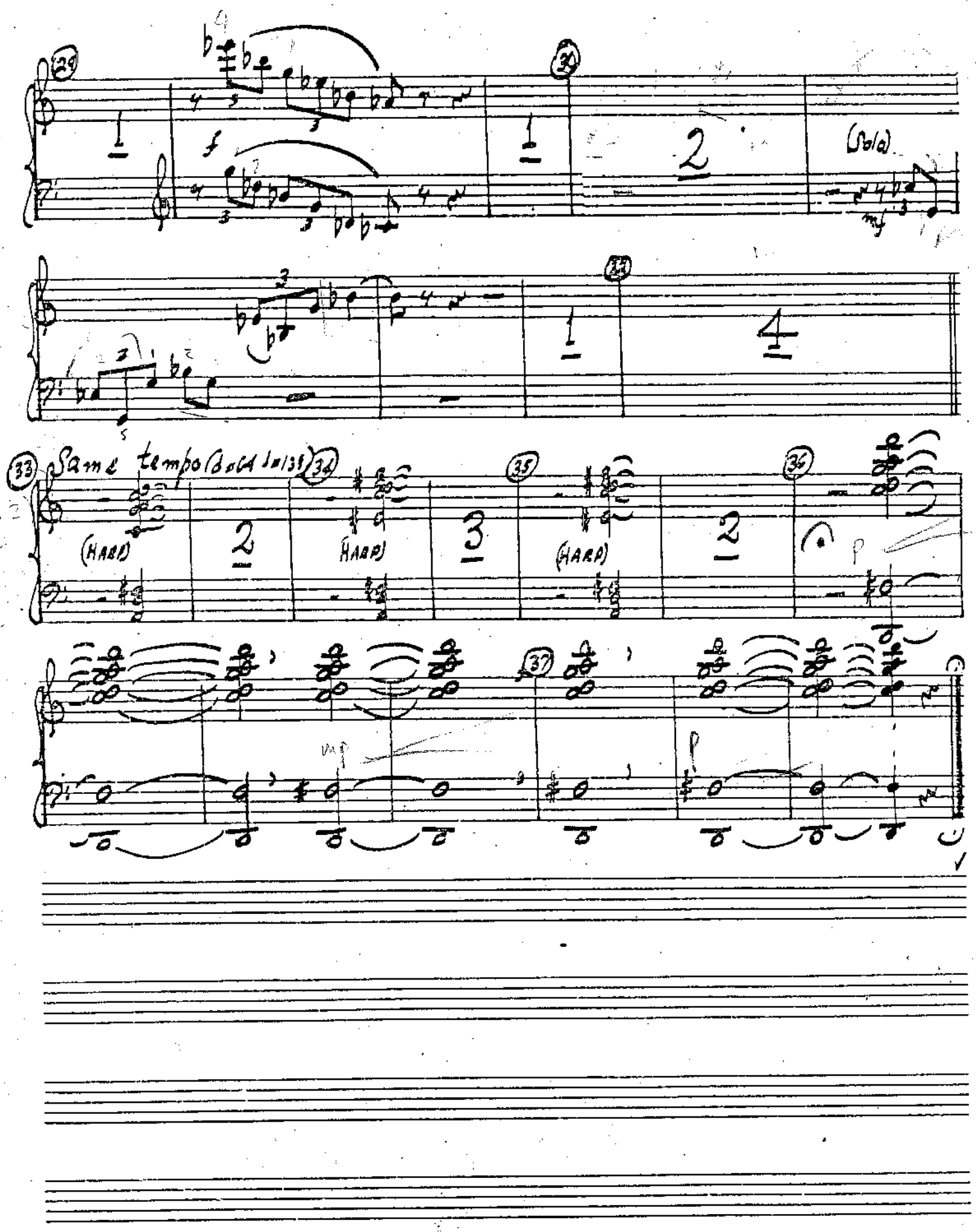



I CONT.
10
11
12
13
14
15
16
GRASS
I CONT.
sf
17
6
II
9A
2
mf marc.
10A
11A
12A
13A
14A
4
5

HOLLYWOOD


II
Andante (♩=84)
III
Moderato (♩=84)
Con moto (♩=132)


(Clar. I)
Moderato
(Bass Clar)
mf
Vivo
(Solo clar)
poco marcato
(poco marcato)
V.S.


(Solo)
Same tempo
(HARP)
(HARP)
(HARP)

18

BASS

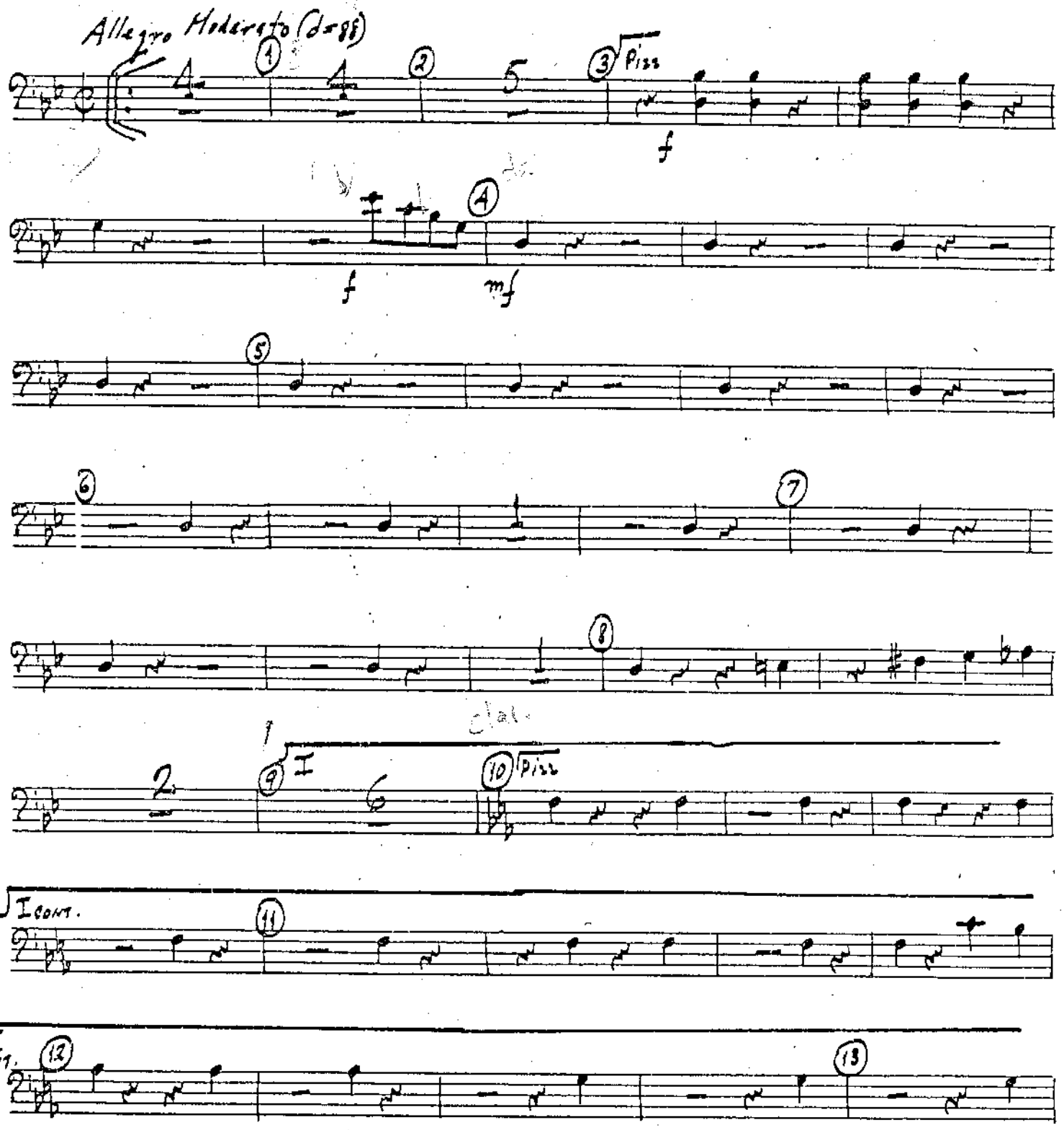
STRAVINSKY

EBONY CONCERTO

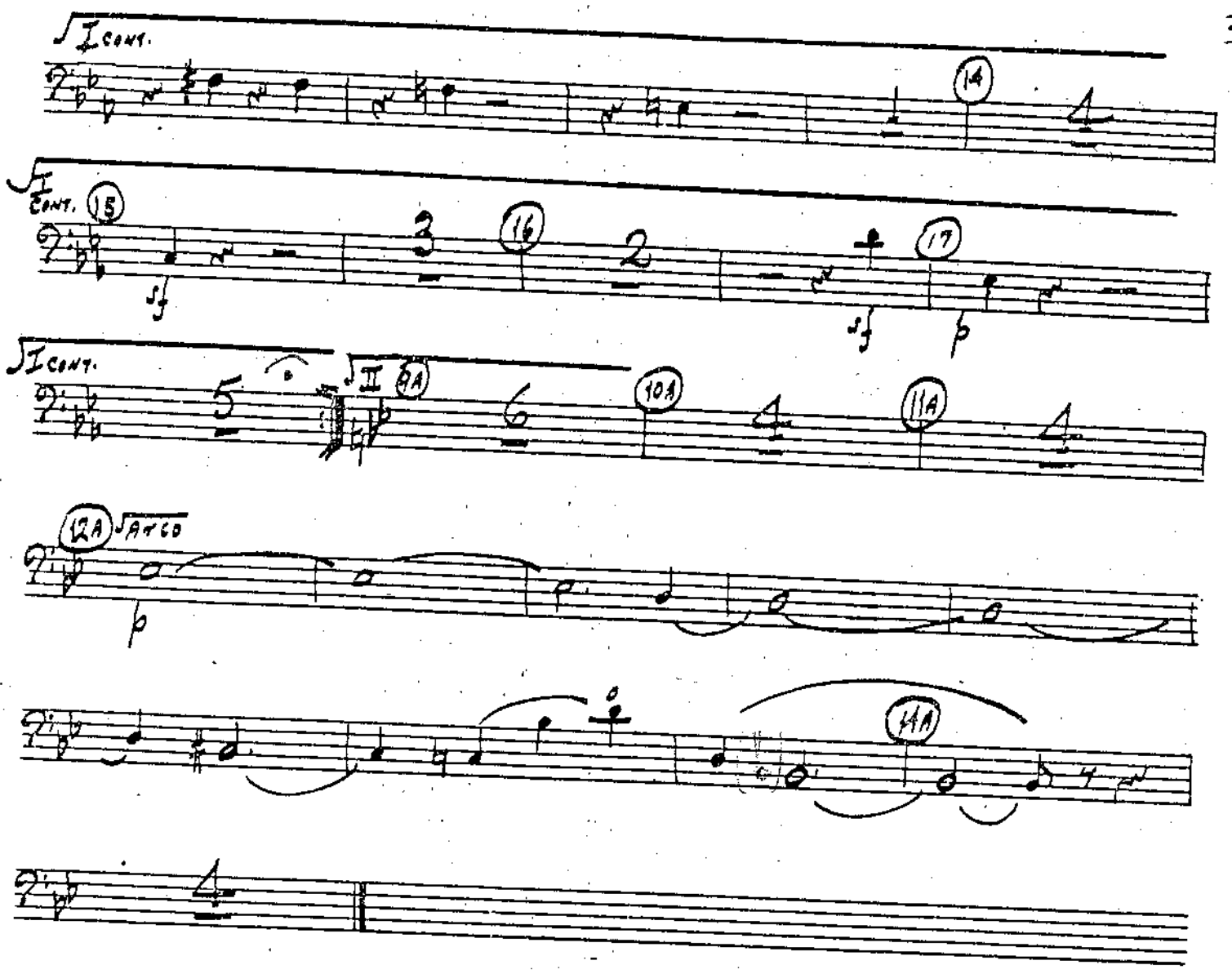
Bass

I. STRAVINSKY

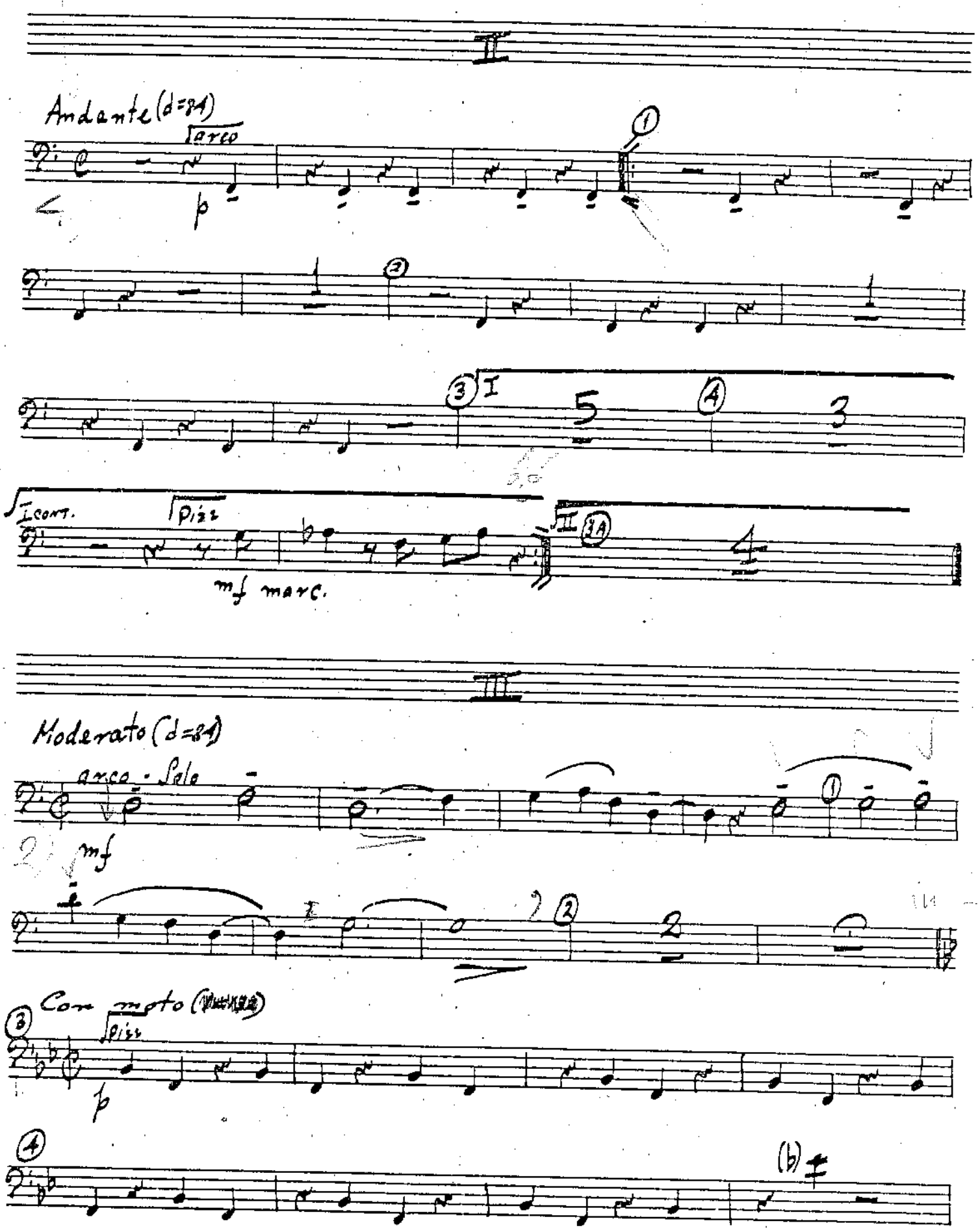
EBONY CONCERTO



HOLLYWOOD



HOLLYWOOD MUSIC & RECORDING


II
Andante (d=84)
arco
p
I
I cont.
Pizz
mf marc.
II
III
Moderato (d=84)
arco - Solo
mf
Con moto
Pizz
p

(5)

(6)

(7)

(8)

(9)

(10A)

(11) arco - spiccato

(12)

(13) div.

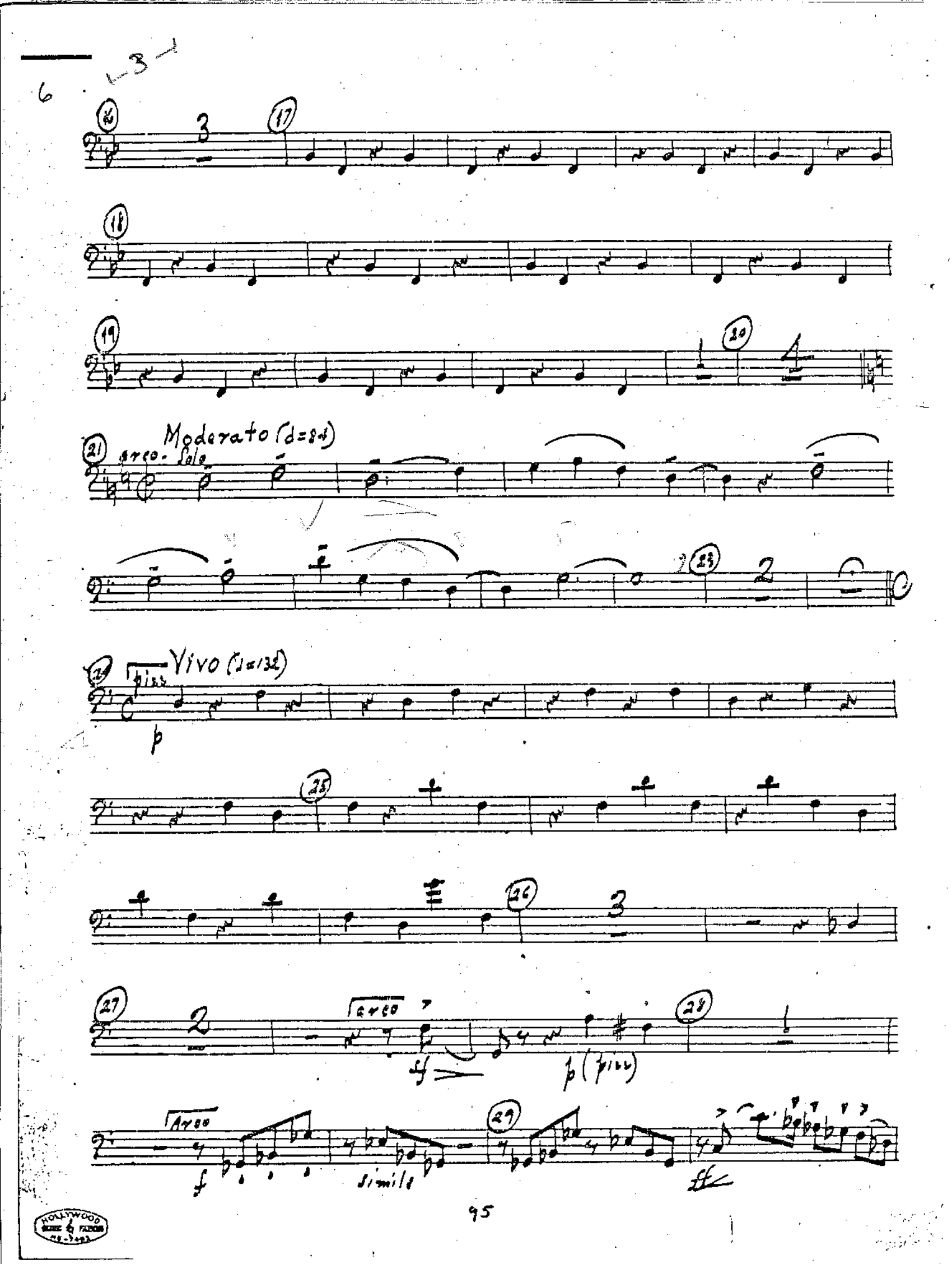
(14)

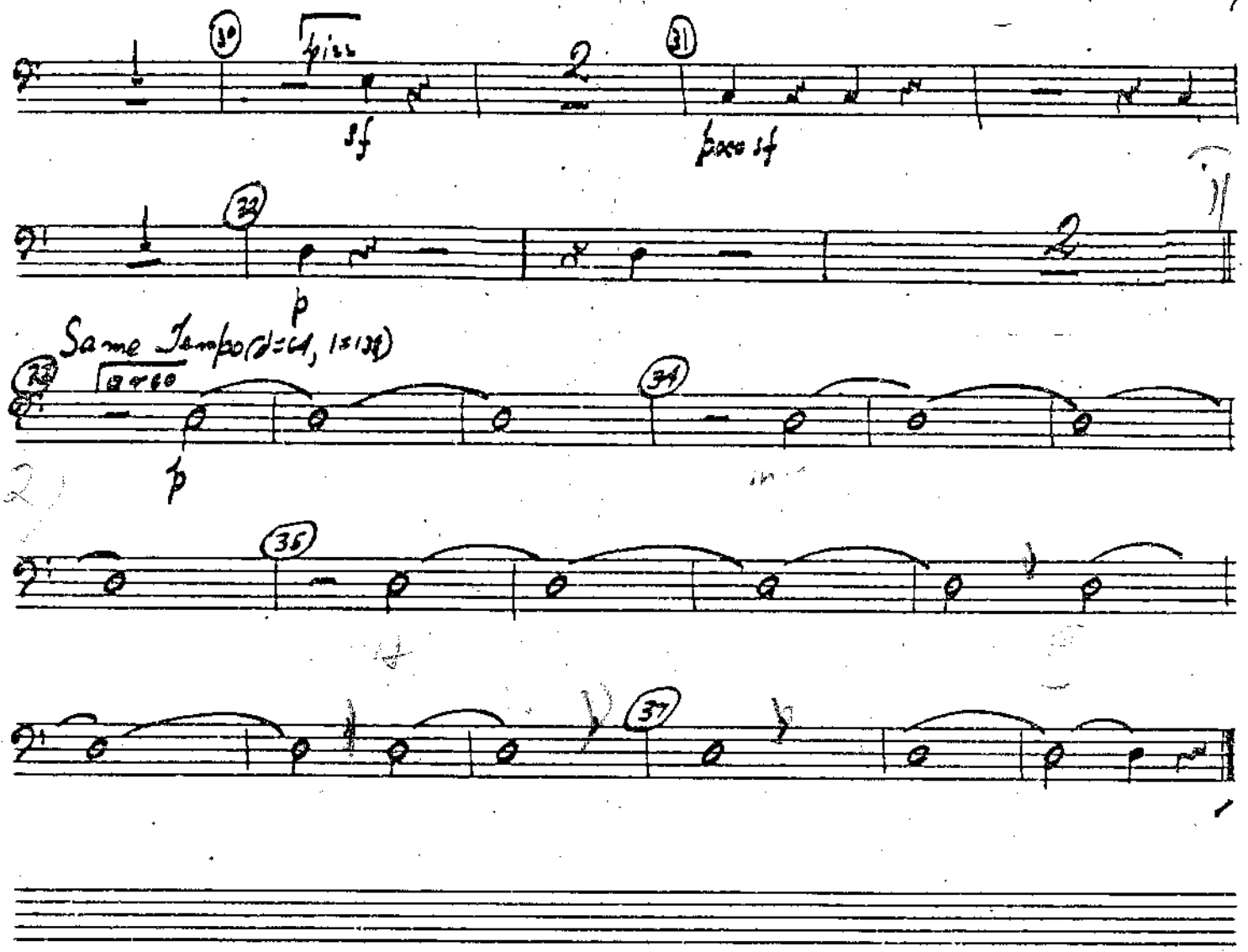
(15)

3

V.S.

HOLLYWOOD MUSIC & PAPERS


Moderato (♩=84)
arco - Solo
Vivo (♩=132)
pizz
p
arco
sf
p (pizz)
Arco
f
simile
ff

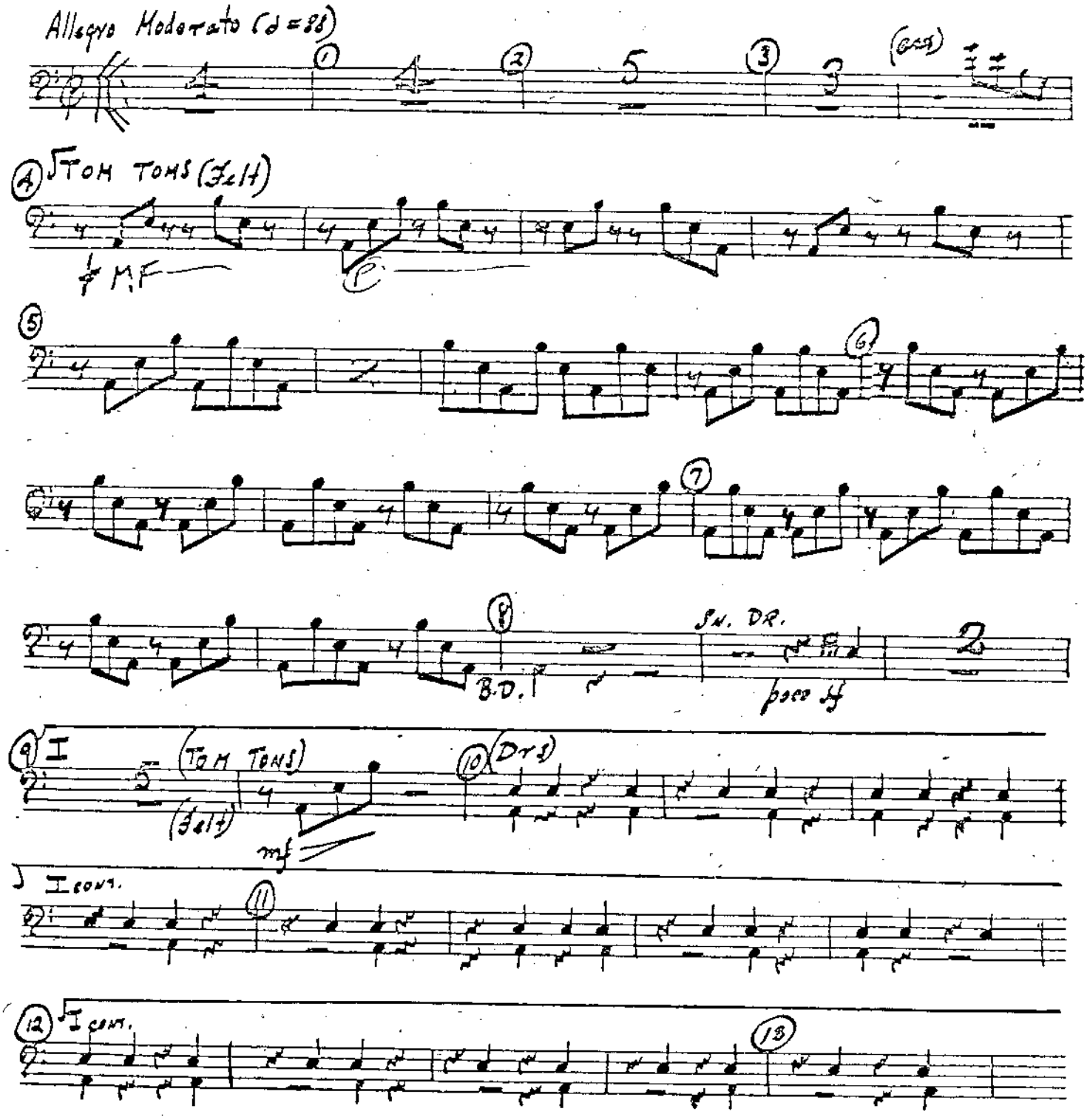


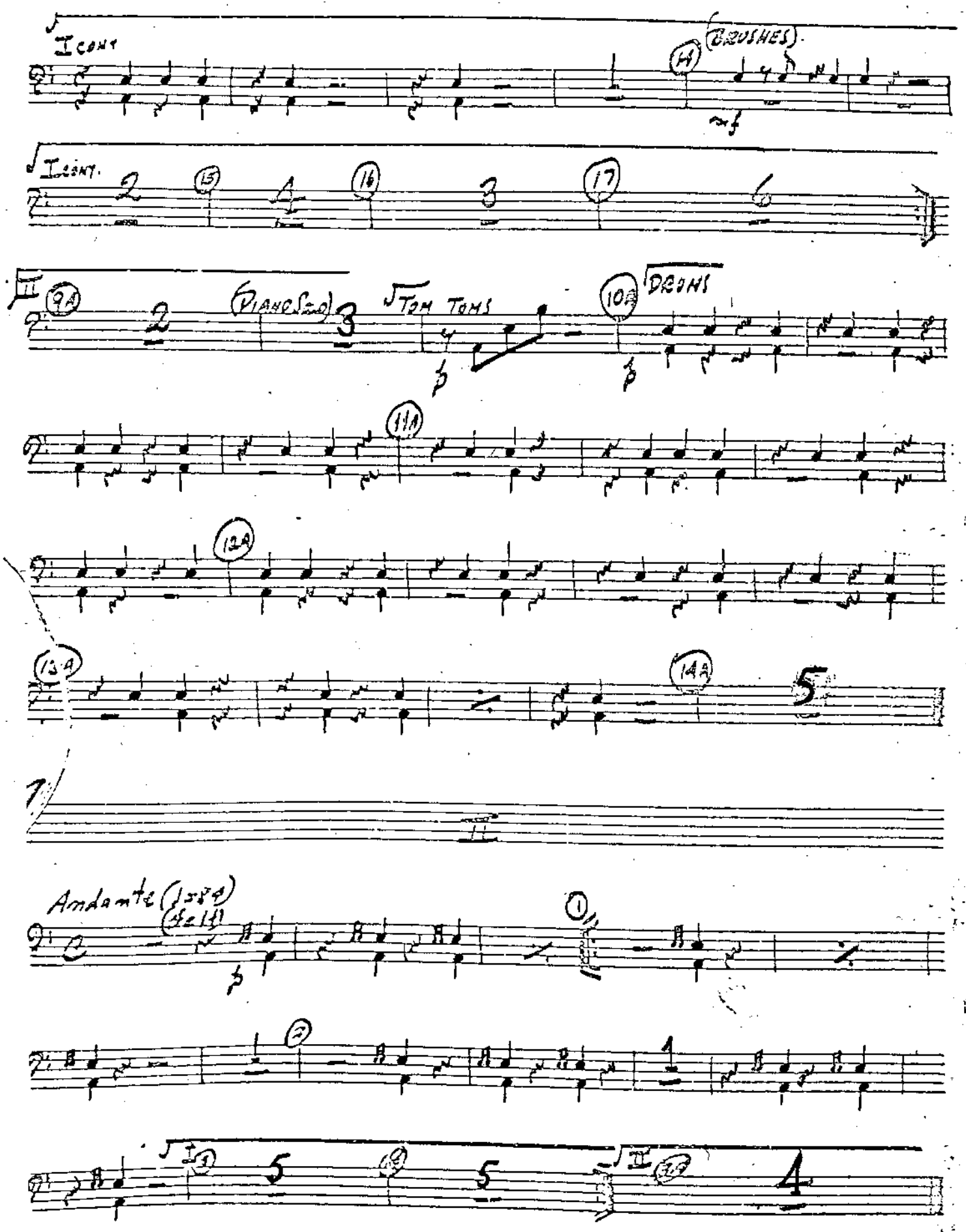
HOLLYWOOD MUSIC & ARTISTS

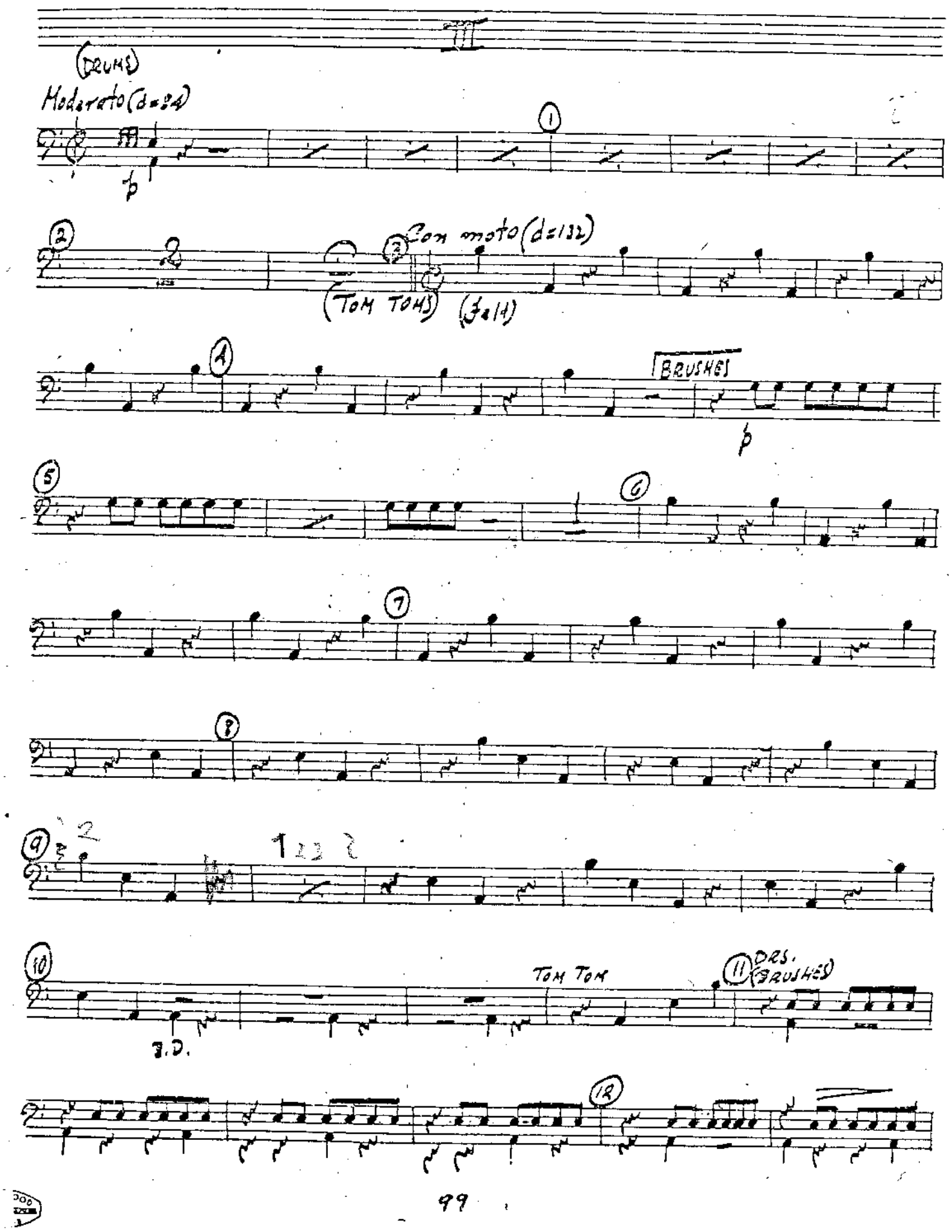
Drums

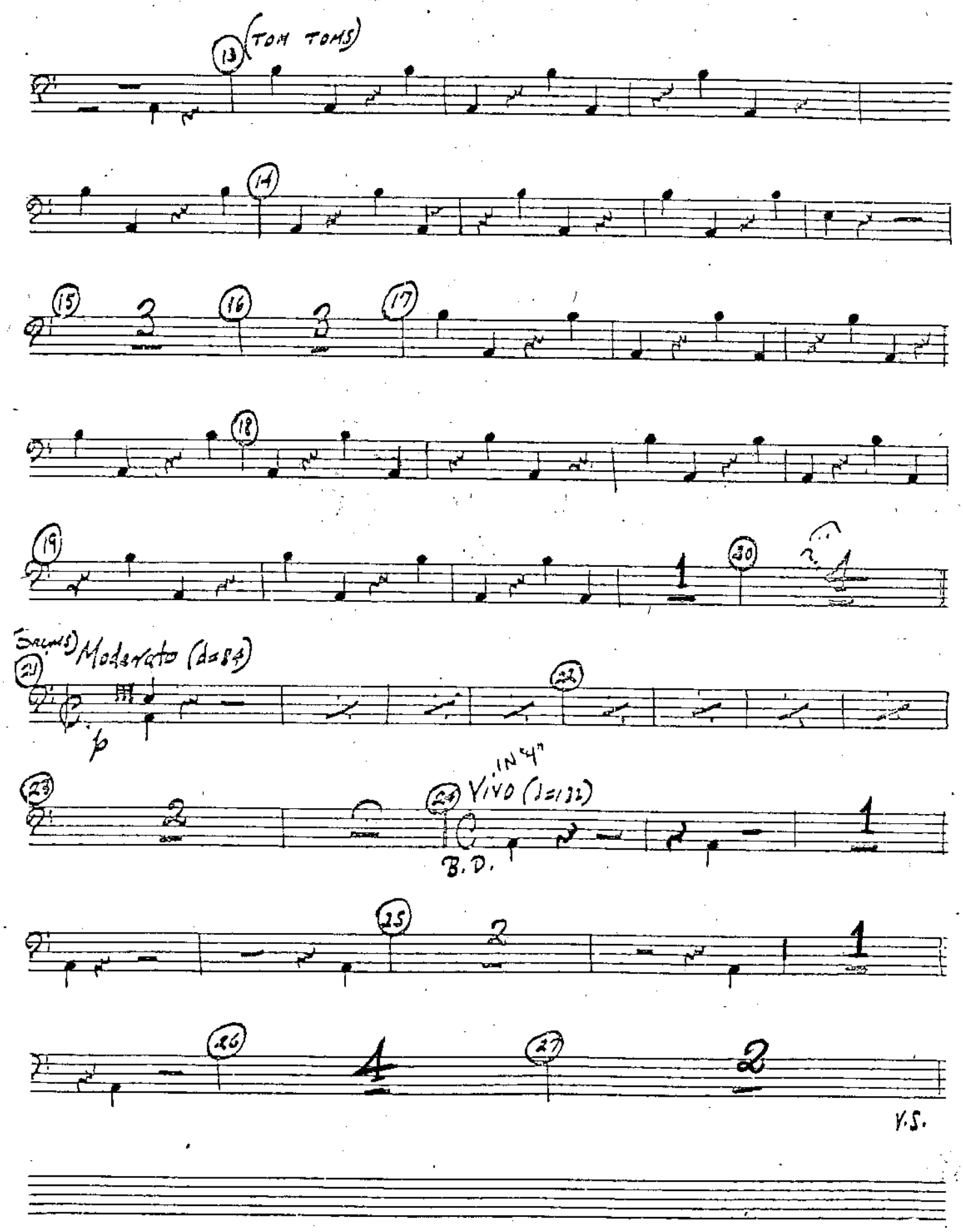
I. STRAVINSKY

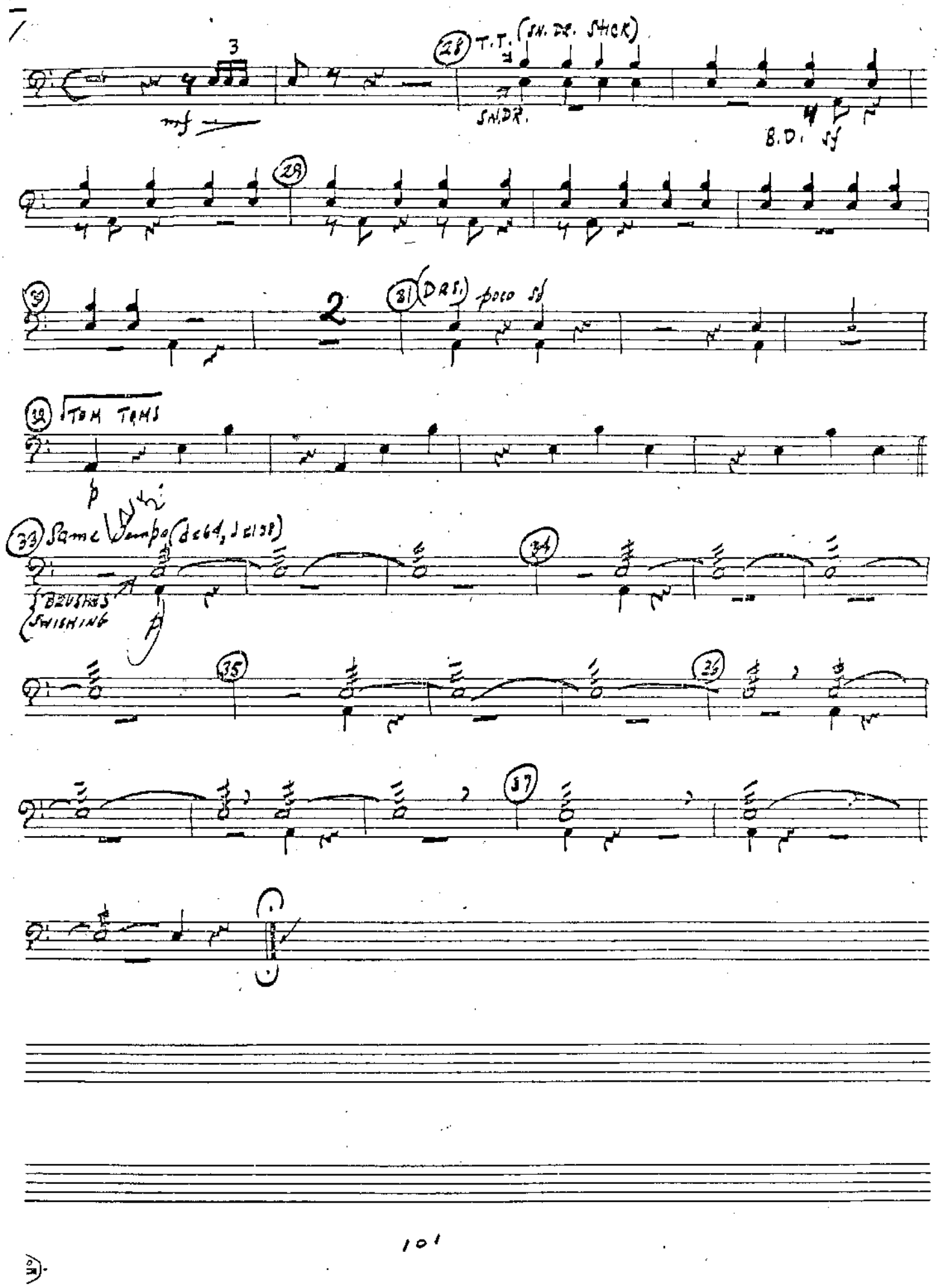
EBONY CONCERTO




I CONT
(BRUSHES)
I CONT.
II
(PIANO SOLO)
TOM TOMS
DRUMS
II
Andante
I
II


III
(DRUMS)
Moderato (d=84)
p
Con moto (d=132)
(TOM TOMS)
(Fall)
BRUSHES
p
TOM TOM
DRS. (BRUSHES)
B.D.


(TOM TOMS)
Moderato (d=84)
p
IN "4"
VIVO (d=132)
B.D.
V.S.


T.T. (SN. DR. STICK)
SN.DR.
B.D.
(DRS.) poco sf
TOM TOMS
Same Tempo
BRUSHES
SWISHING

Duration: 9 minutes

Leonard Bernstein

PRELUDE, FUGUE AND RIFFS

for Solo Clarinet and Jazz Ensemble

INSTRUMENTATION

Solo B♭ Clarinet
1st E♭ Alto Saxophone (alternating with B♭ Clarinet)
2nd E♭ Alto Saxophone
1st B♭ Tenor Saxophone
2nd B♭ Tenor Saxophone
E♭ Baritone Saxophone
1st B♭ Trumpet
2nd B♭ Trumpet
3rd B♭ Trumpet
4th B♭ Trumpet
5th B♭ Trumpet

1st Trombone
2nd Trombone
3rd Trombone
Bass Trombone (4th Trombone)
Piano
(2) Percussion
- 4 Tom-Toms
- Traps: Hi-Hat, Snare Drum, Bass Drum, etc.
- Xylophone
- Vibraphone
- Wood Block
- 2 Timpani
- String Bass (solo)

SCORE AND PARTS .....
EXTRA SCORE .....

AMBERSON ENTERPRISES, INC., Publisher
G. SCHIRMER - New York / London
Sole Selling Agent

Prefatory Note

Originally commissioned in 1949 by Woody Herman for his Band, PRELUDE, FUGUE and RIFFS was to be part of a series of jazz inspired works that already included Stravinsky's EBONY CONCERTO. The work was completed in November of 1949, but, by that time, Herman's band had disbanded, and so he never performed the work, nor did he pursue the series project any further.

The work lay dormant until 1952 when Bernstein revised it for a more conventional pit orchestra, in order to incorporate it, as a ballet sequence, into the musical comedy WONDERFUL TOWN. The new version did not survive its out-of-town performance, but bits of the music remained in the show as part of the "Conquering the City" dance and the "Conversation Piece" quartet.

The premiere performance of PRELUDE, FUGUE AND RIFFS finally took place on Mr. Bernstein's telecast of "What is Jazz?," on October 16, 1955, with Benny Goodman as the soloist.

A recording, with Mr. Goodman and with Mr. Bernstein as conductor, is available on Columbia Records ML6077/MS6677.

To Benny Goodman

Prelude, Fugue and Riffs

for Solo Clarinet and Jazz Ensemble

Leonard Bernstein

Prelude

for the Brass

Fast and exact ♩ = 160

B♭ Trumpet

with Harmon mute

with delicacy

Trombone

Percussion

Bass Drum

pizz.

Bass

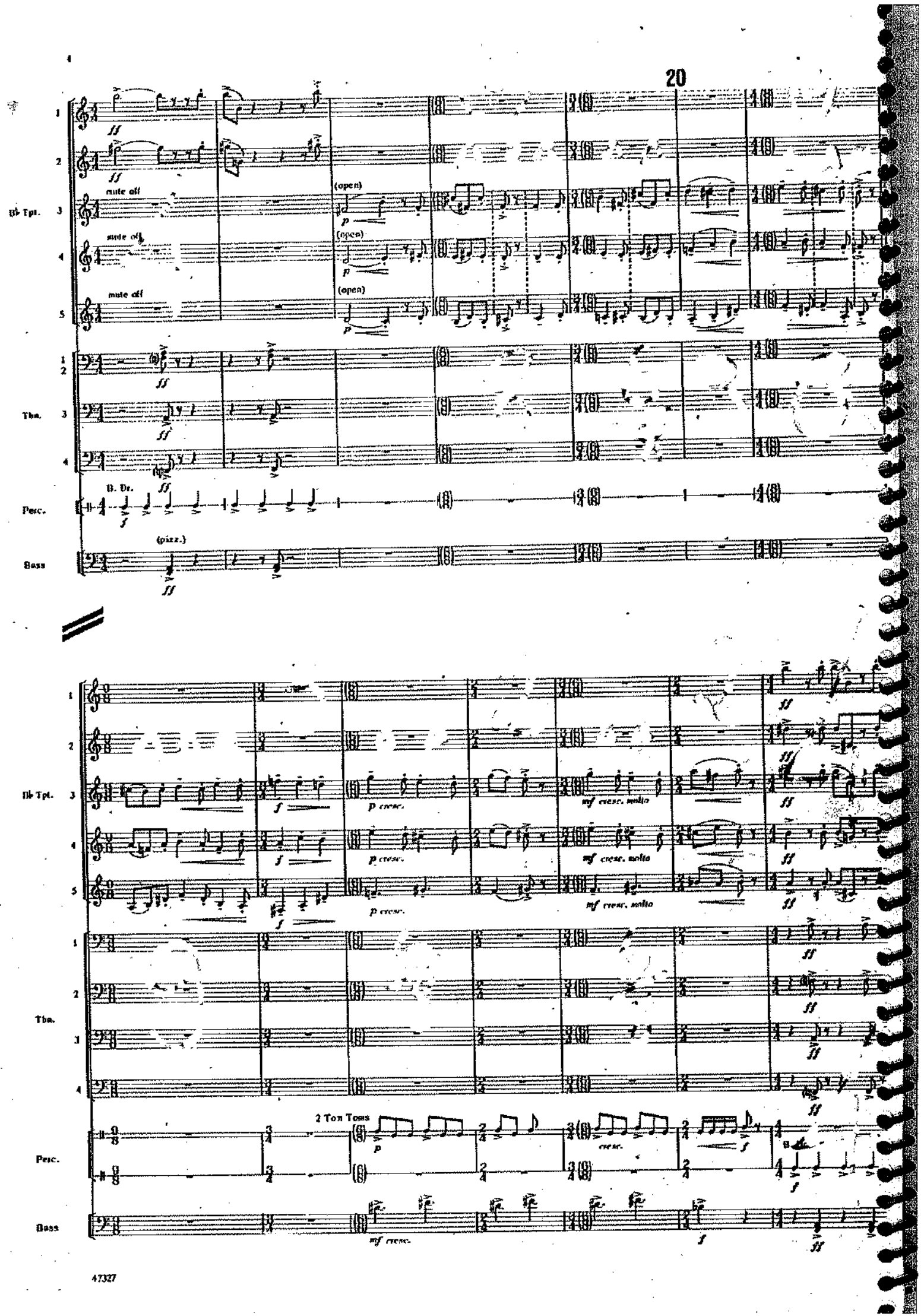
10

Trumpet 3

Trombone

Bass

© 1950, 1974 Leonard Bernstein
All Rights Reserved
International Copyright Secured
Printed in U.S.A.


1
2
mute off
Bb Tpt. 3
mute off
4
mute off
5
(open)
(open)
(open)
1
2
Tbn. 3
4
B. Dr.
Perc.
(pizz.)
Bass
1
2
Bb Tpt. 3
4
5
p cresc.
mf cresc. molto
1
2
Tbn. 3
4
2 Ton Toms
Perc.
cresc.
Bass
mf cresc.

30

♪ = ♪ (but with a bit more drag)

♩ = 80 ⟶ ♩ = 66

Bb Tpt.

Tbn.

Perc.

Bass

fff

ff

solid

B. Dr.

Hi-Hat

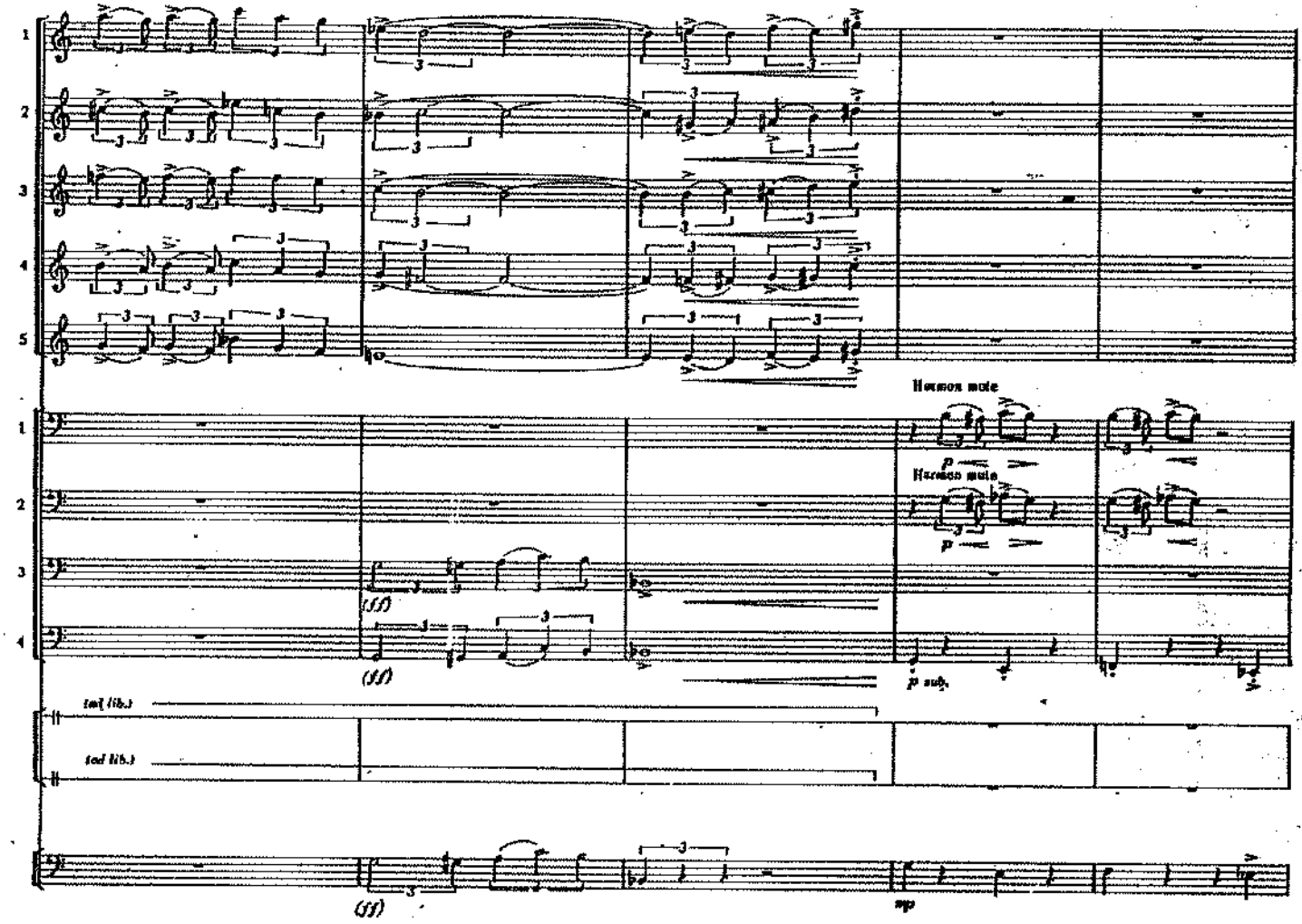
ff slow drag

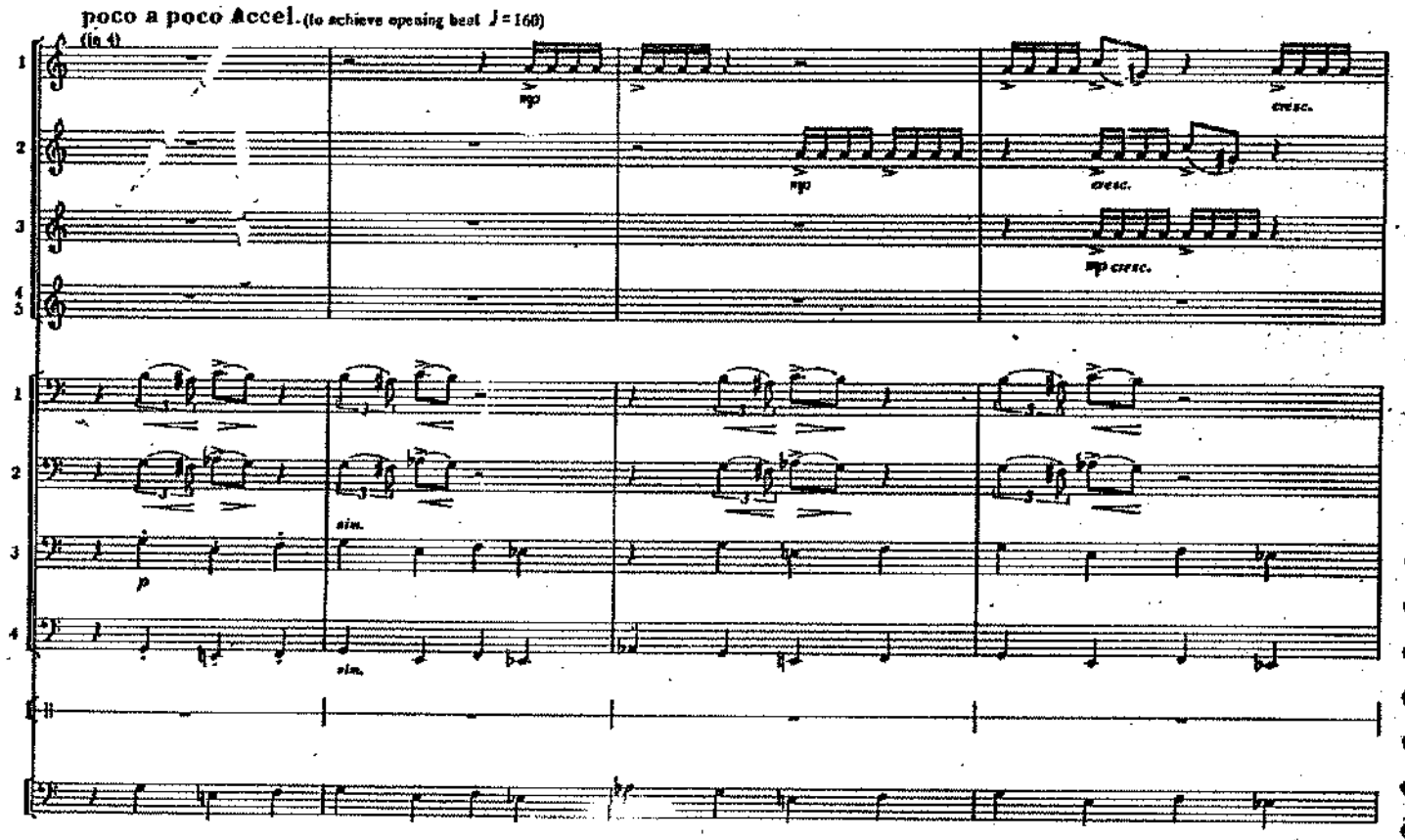
etc. ad lib. (very slow rock)

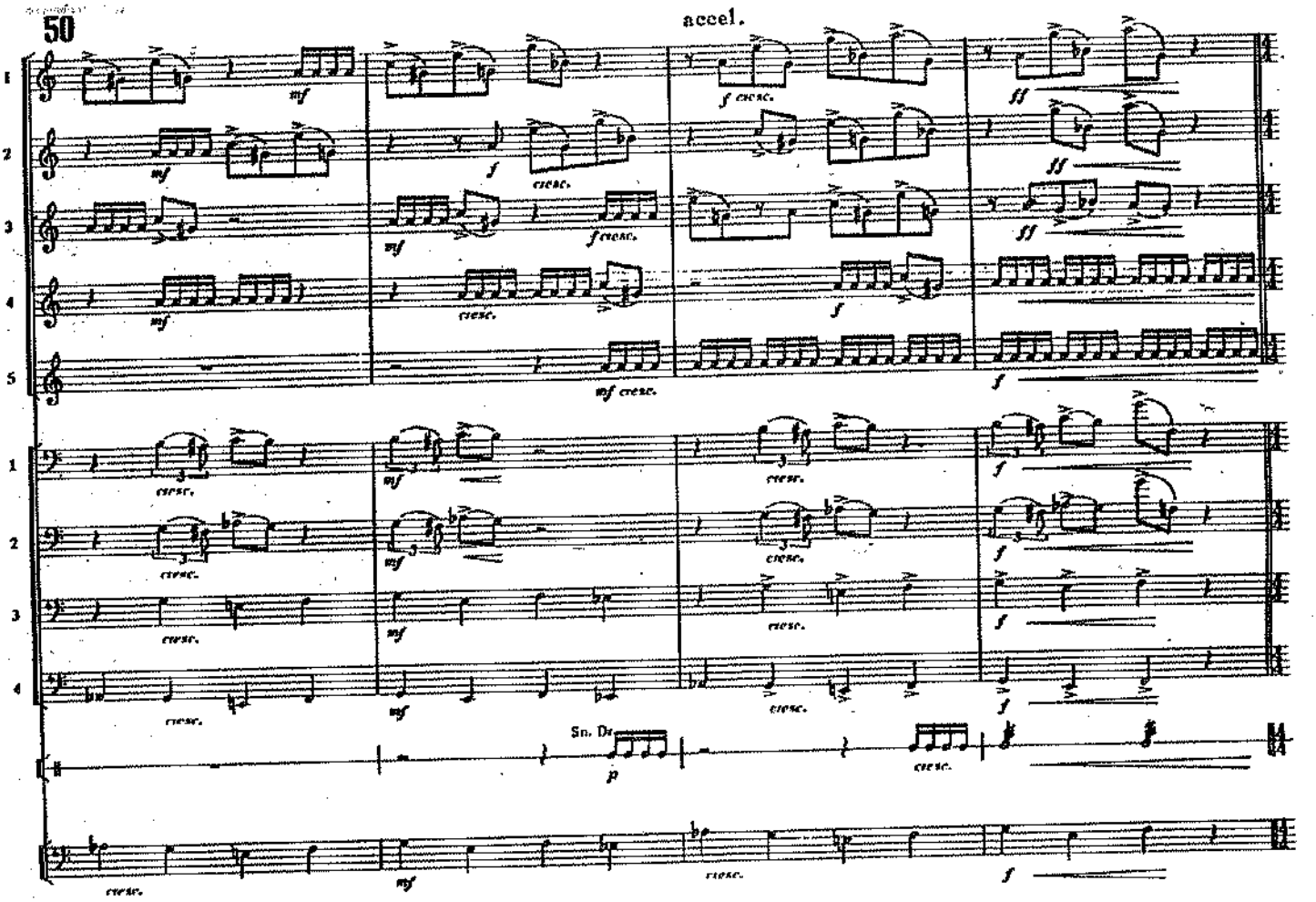
40

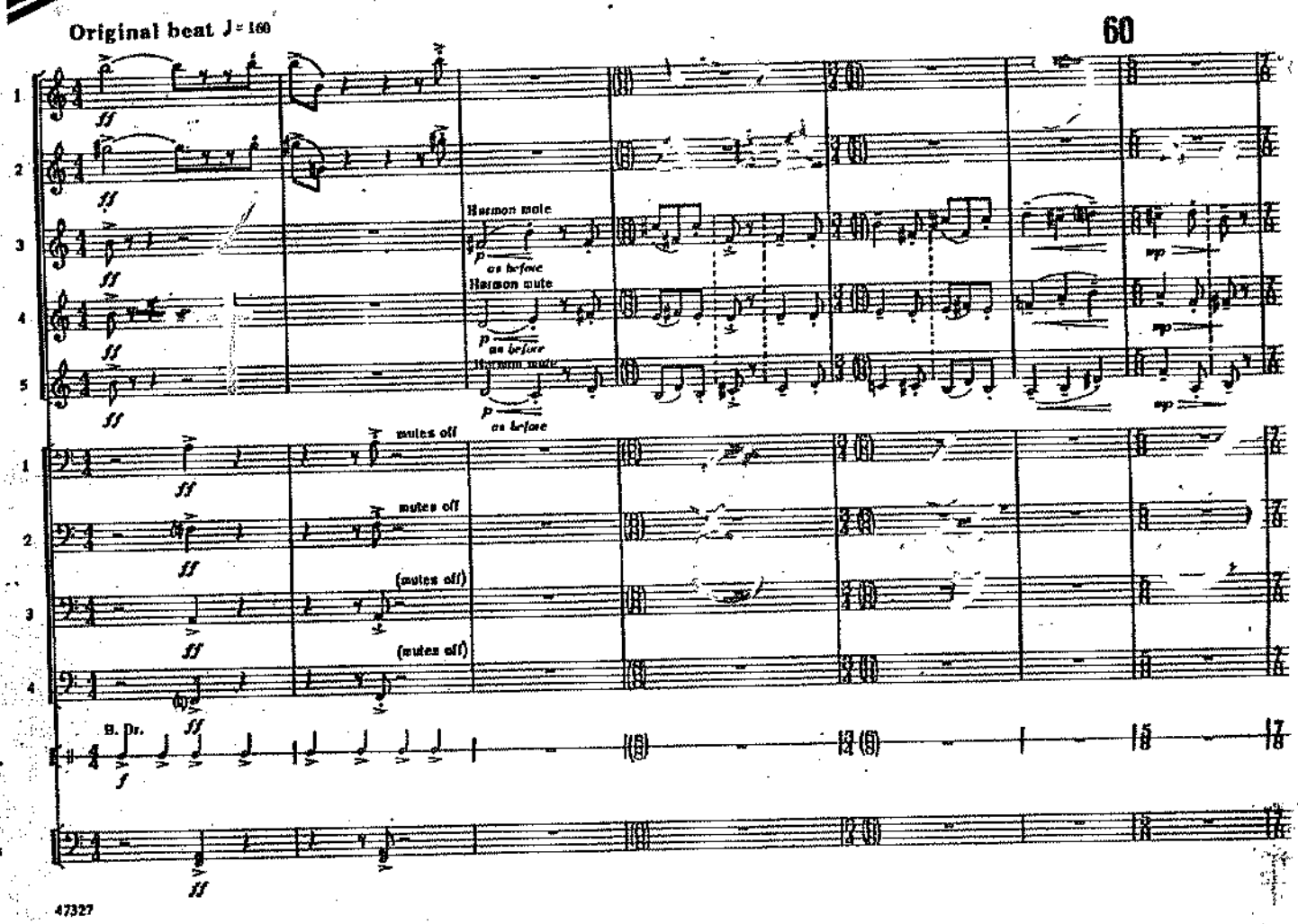
mf

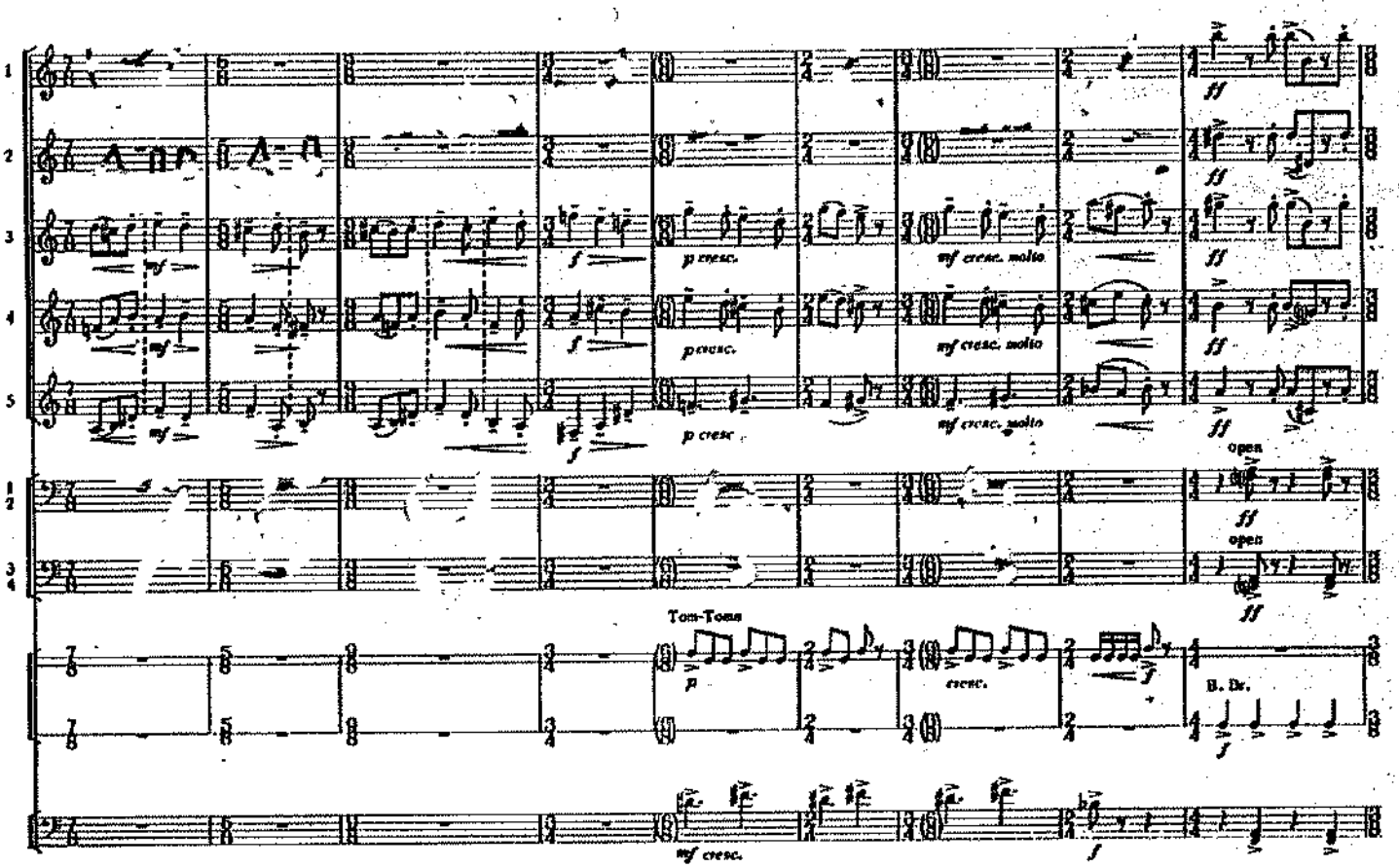
ad lib.

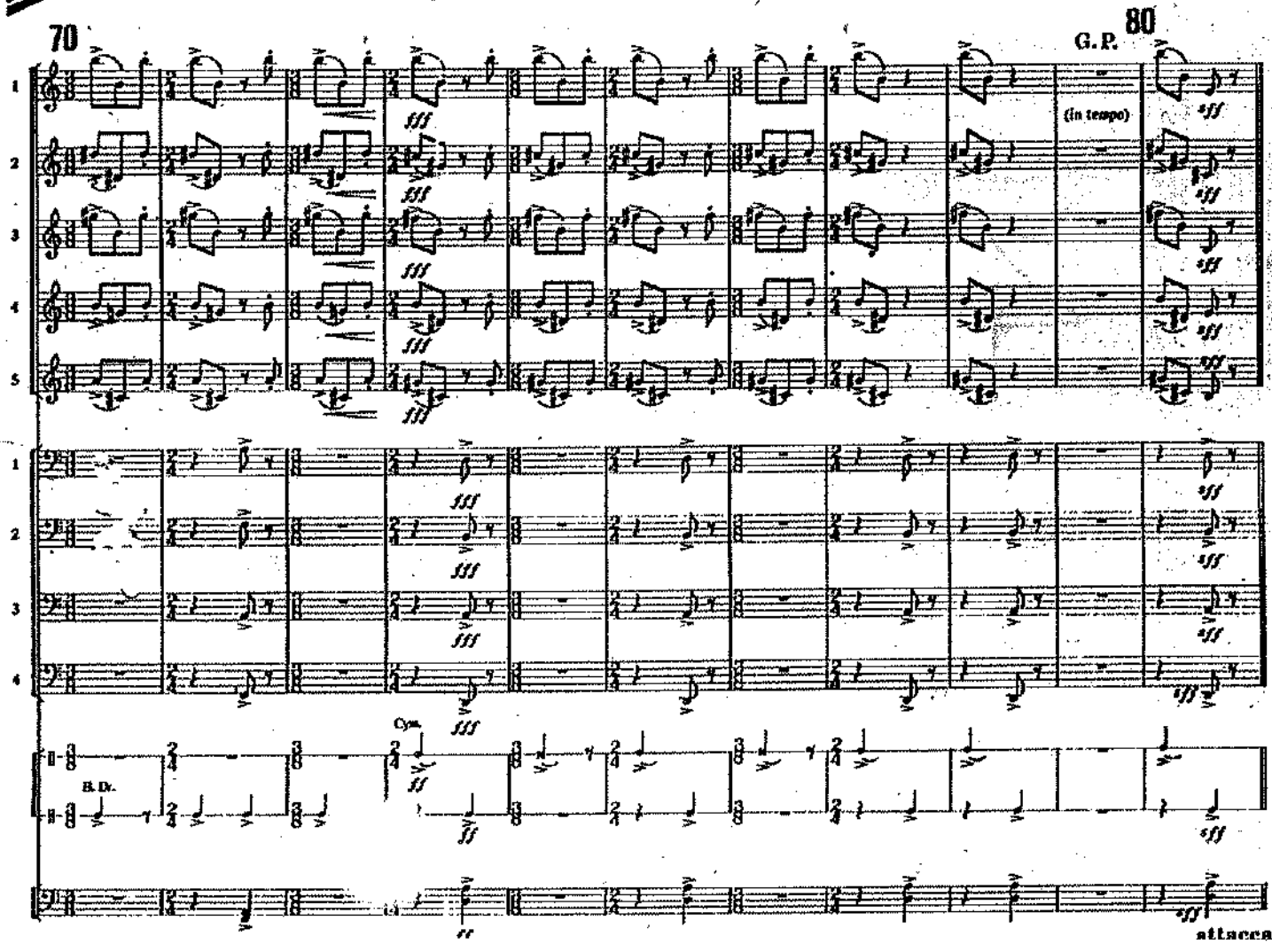



poco a poco Accel. (to achieve opening beat ♩ = 160)
(in 4)

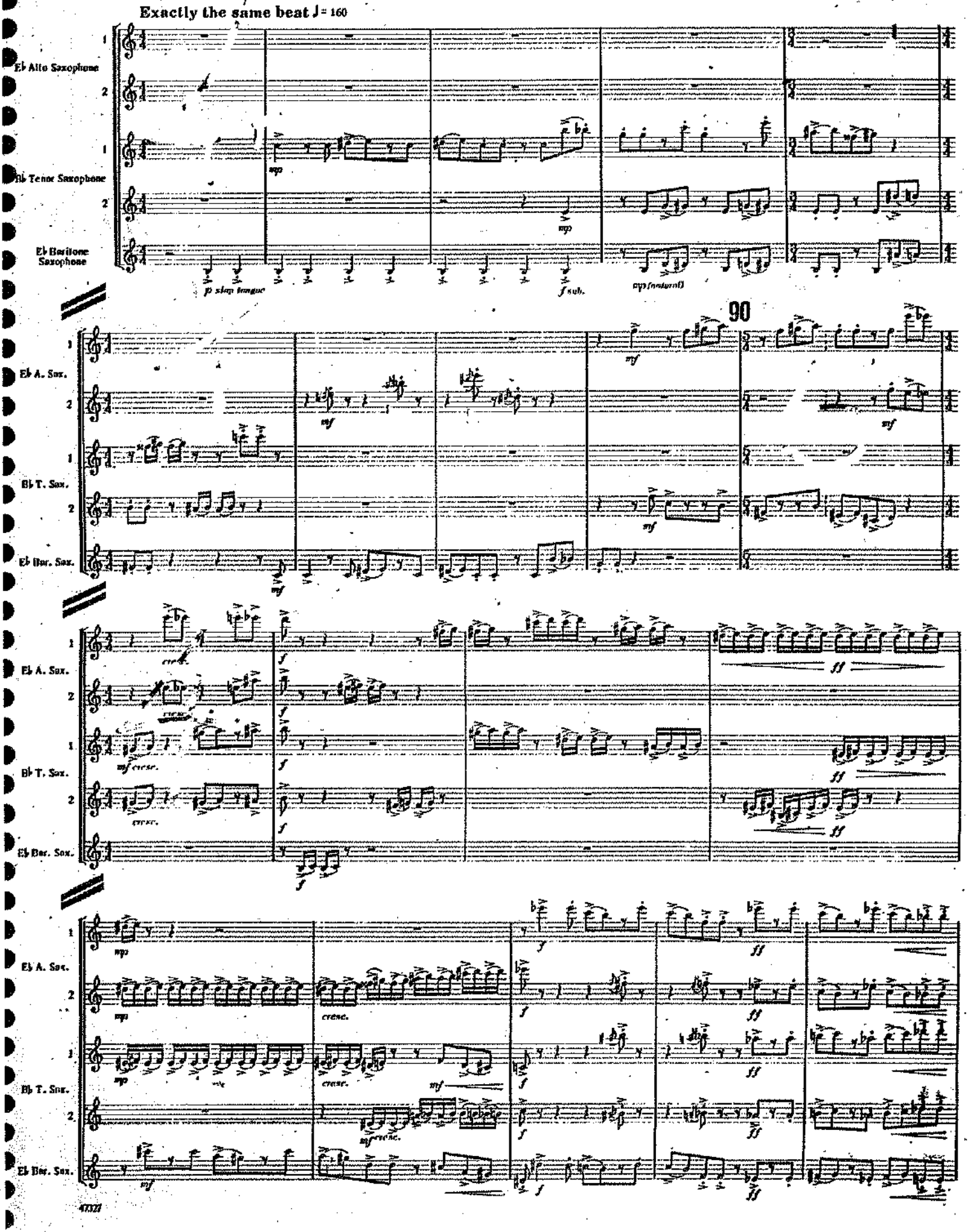

50
accel.
B♭ Tpt.
Tbn.
Perc.
Sn. Dr.
Bass

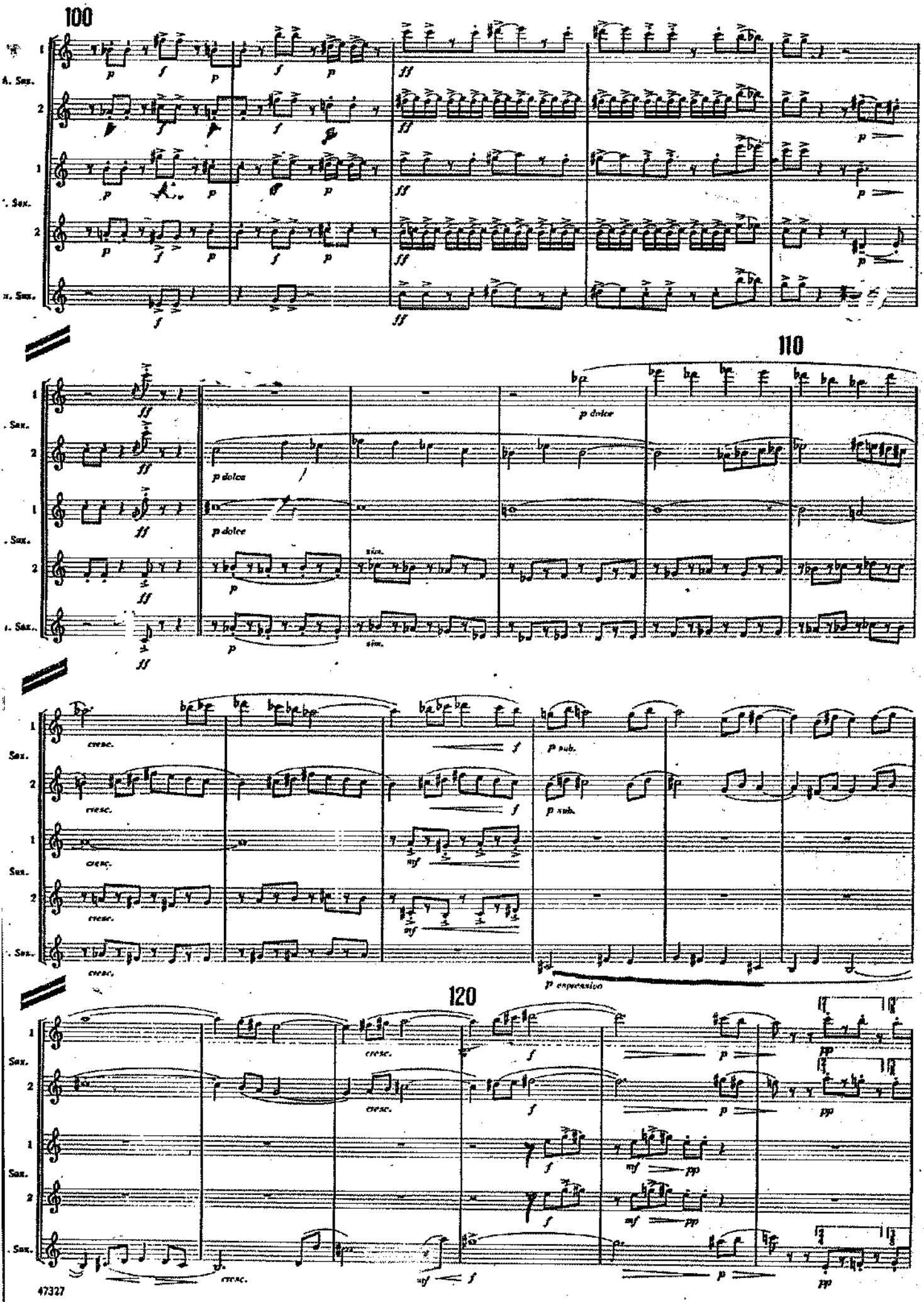

Original beat ♩= 160
60
B♭ Tpt.
Harmon mute
as before
Tbn.
mutes off
(mutes off)
B. Dr.
Perc.
Bass

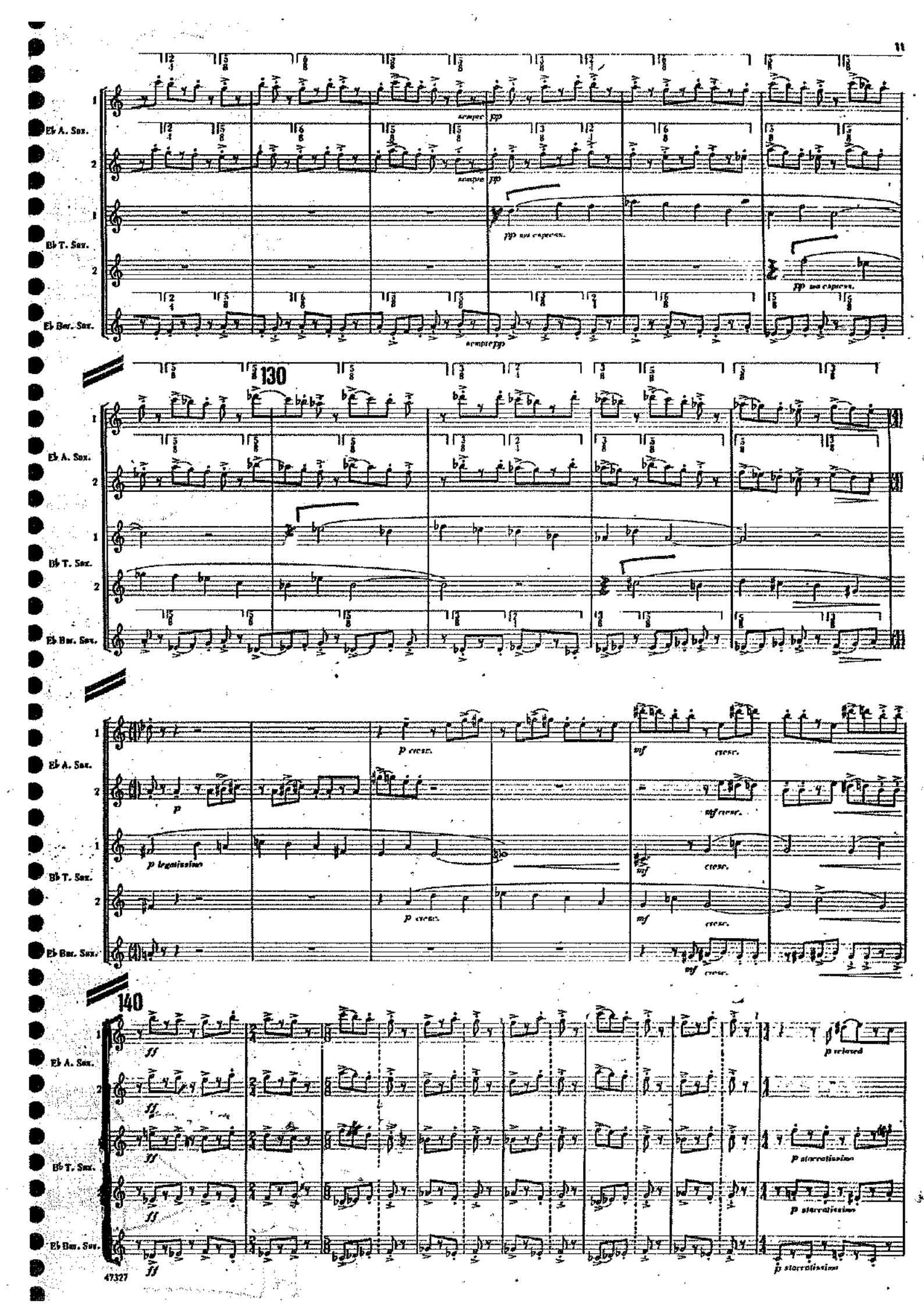

mf
f
p cresc.
mf cresc. molto
ff
open
Tom-Toms
B. Dr.
cresc.
mf cresc.


70
80
G.P.
(in tempo)
fff
sff
B. Dr.
Cym.
ff
attacca

Fugue
for the Saxes




100
110
120
A. Sax.
Sax.
p dolce
sim.
cresc.
p sub.
p espressivo


Eb A. Sax.
Eb T. Sax.
Eb Bar. Sax.
sempre pp
pp ma espress.
130
p cresc.
p legatissimo
mf
cresc.
140
ff
p relaxed
p staccatissimo

150

A. Sax. 1 2 T. Sax. 1 2 Bar. Sax.

(non cresc.) dim. pp

p easy sim. dim.

Riffs
for Everyone

♪ = ♪

Alto Saxophone 1 2 Tenor Saxophone 1 2 Eb Baritone Saxophone

Piano Solo (miked)

f p f p

160

Cl. Solo Pno

p lightly poco

sim.

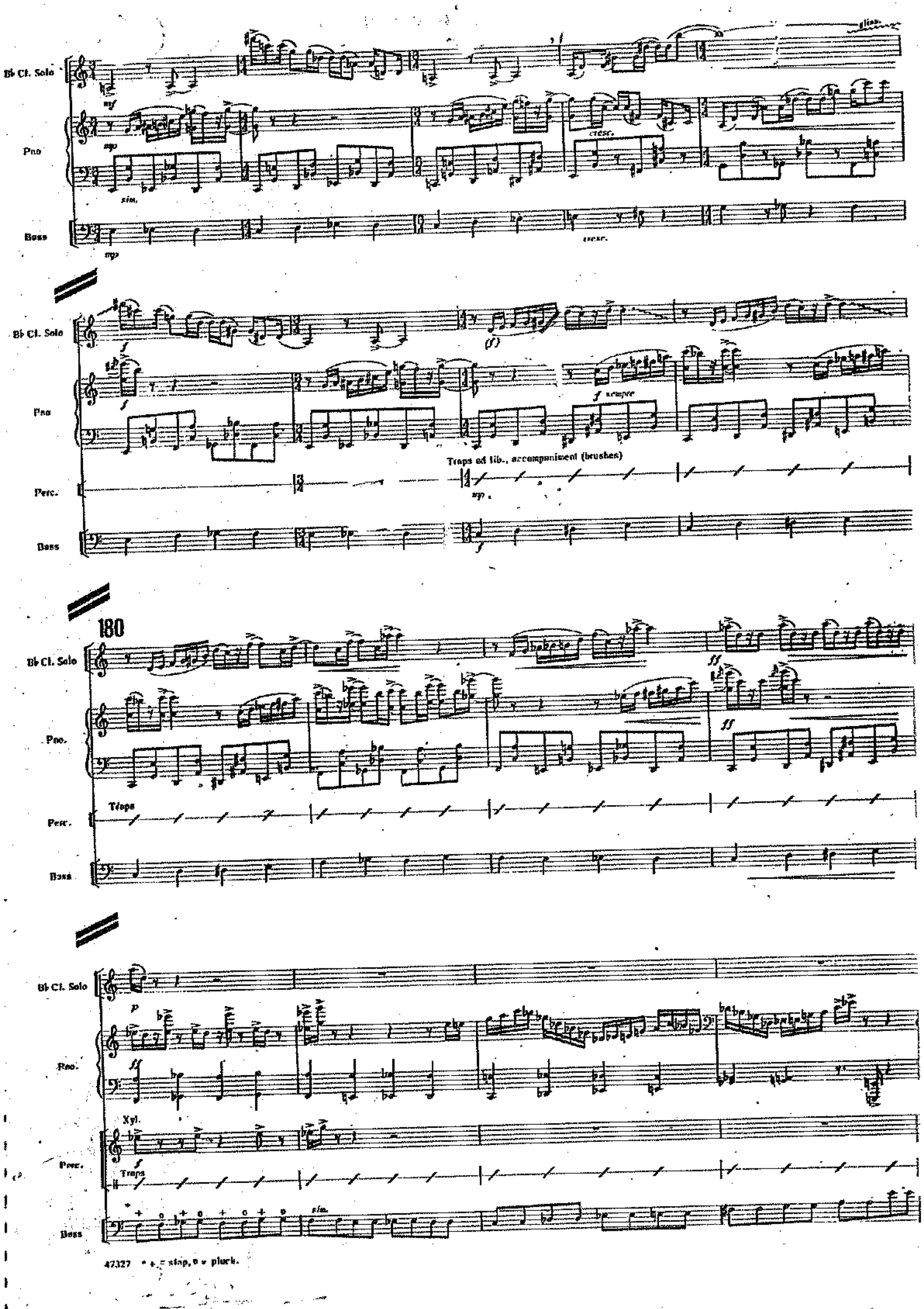
Cl. Solo Pno.

mf p lightly sim.

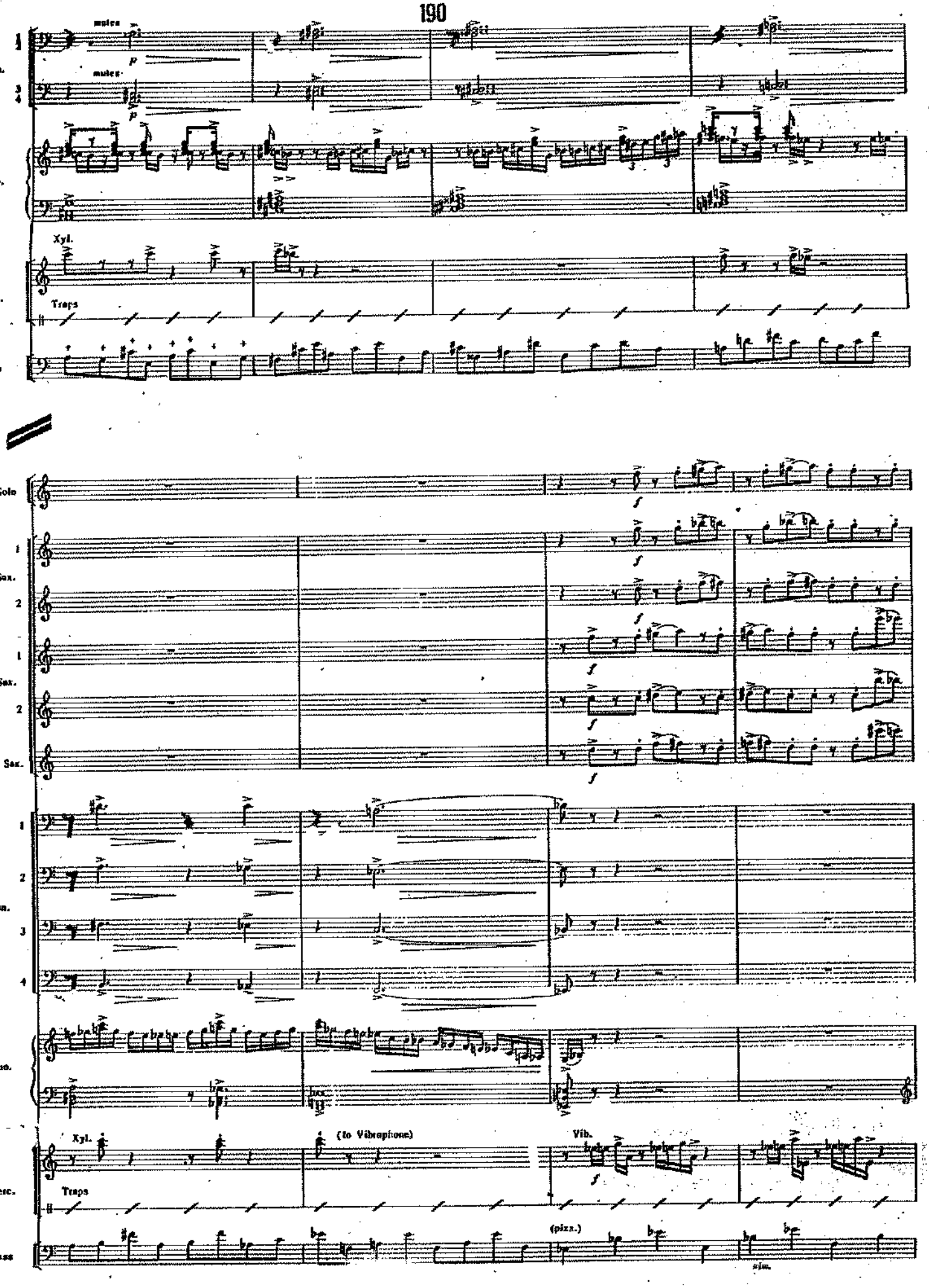
170

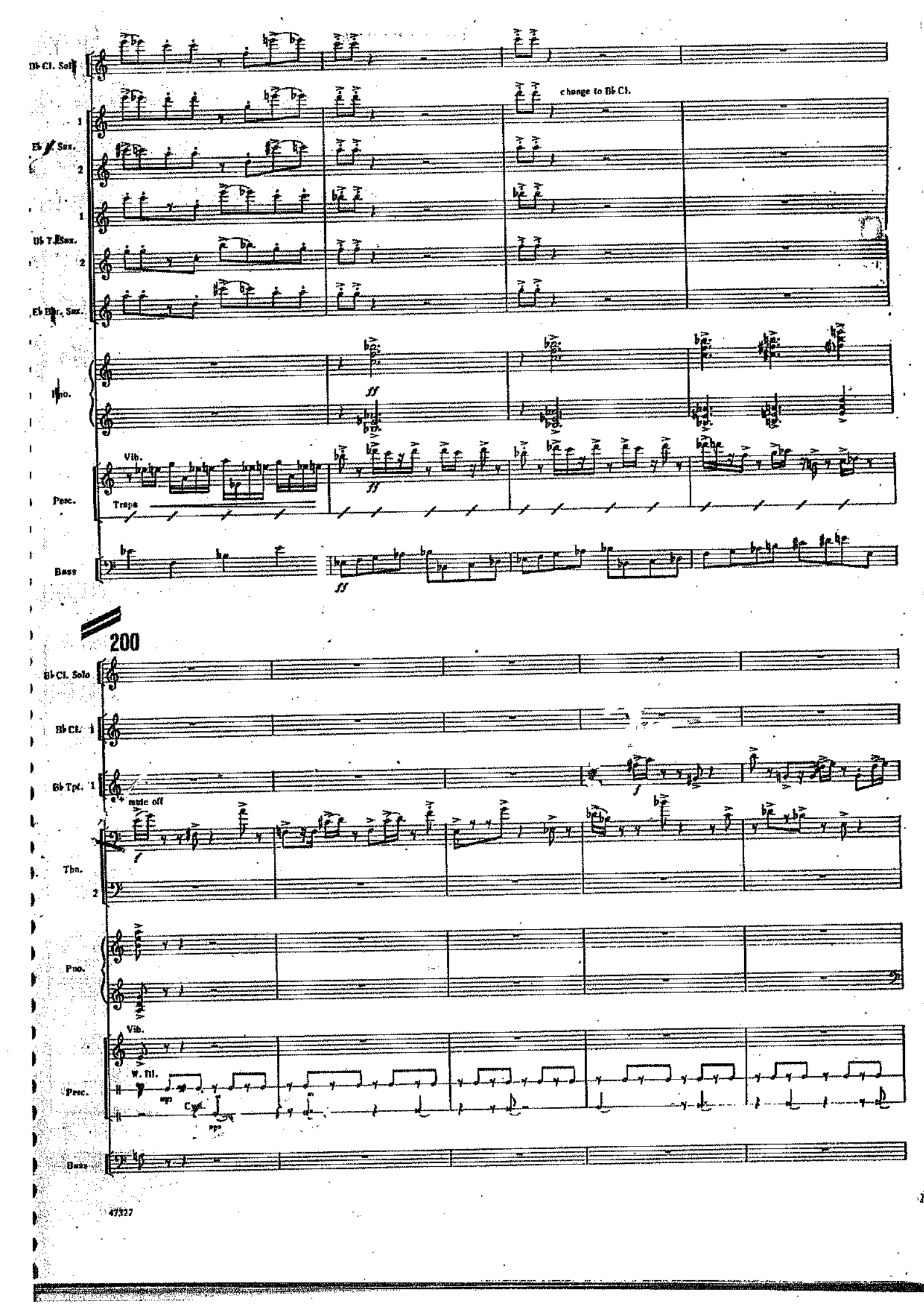
Cl. Solo Pno. Bass

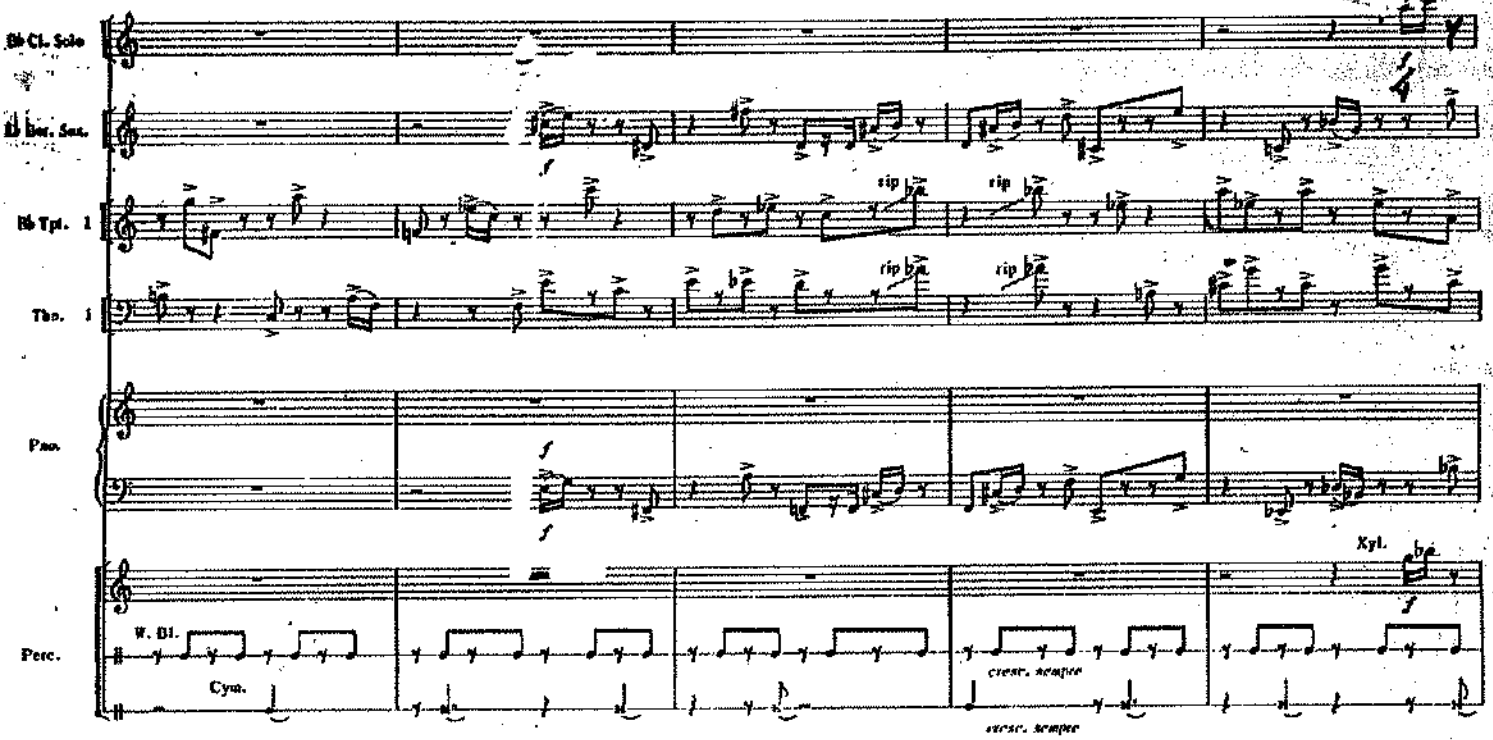
sim. mf pizz.

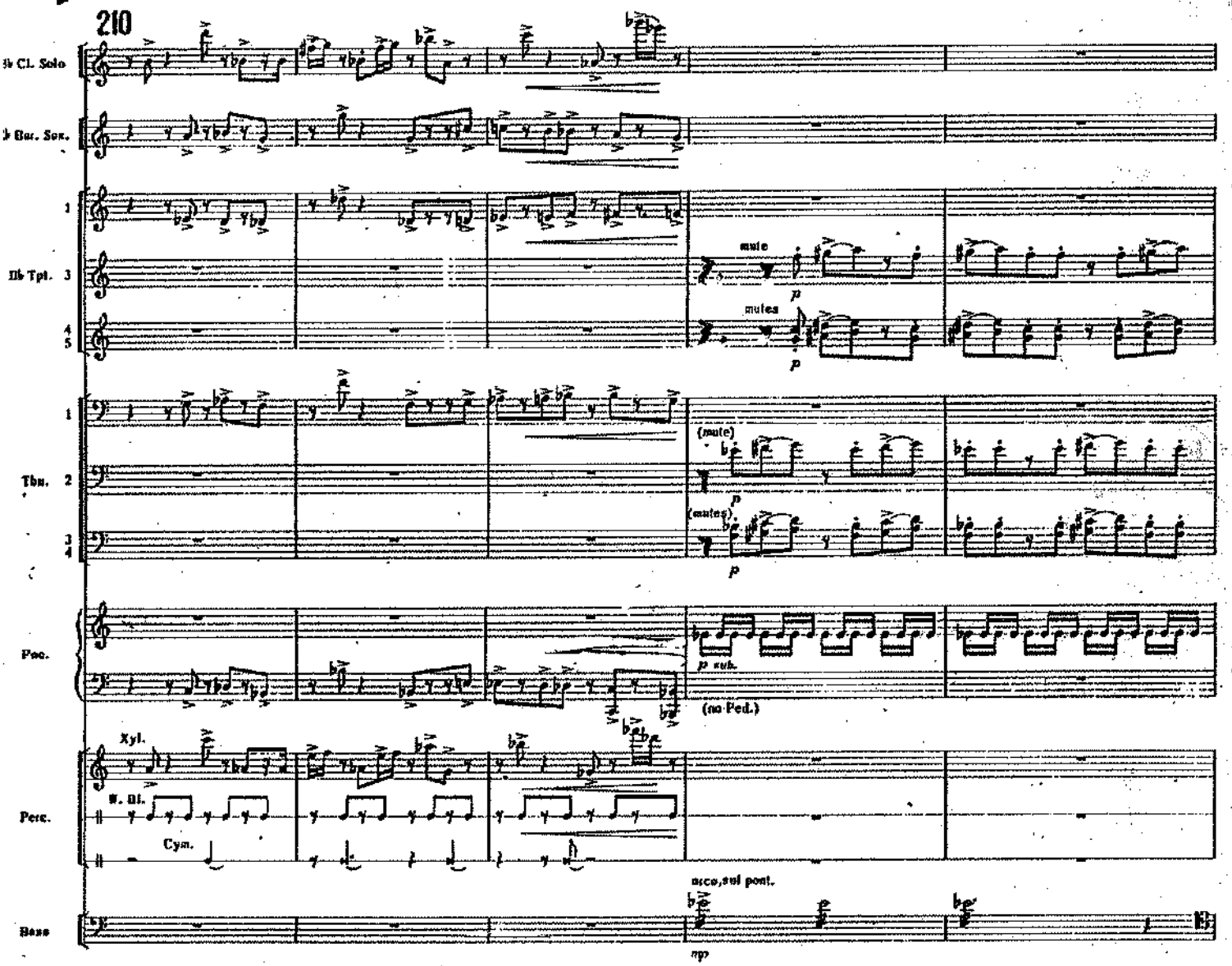

Bb Cl. Solo
Pno
Bass
Bb Cl. Solo
Pno
Perc.
Trapa ad lib., accompaniment (brushes)
Bass
180
Bb Cl. Solo
Pno.
Perc.
Trapa
Bass
Bb Cl. Solo
Pno.
Xyl.
Perc.
Trapa
Bass
47327 + = slap, o = pluck.

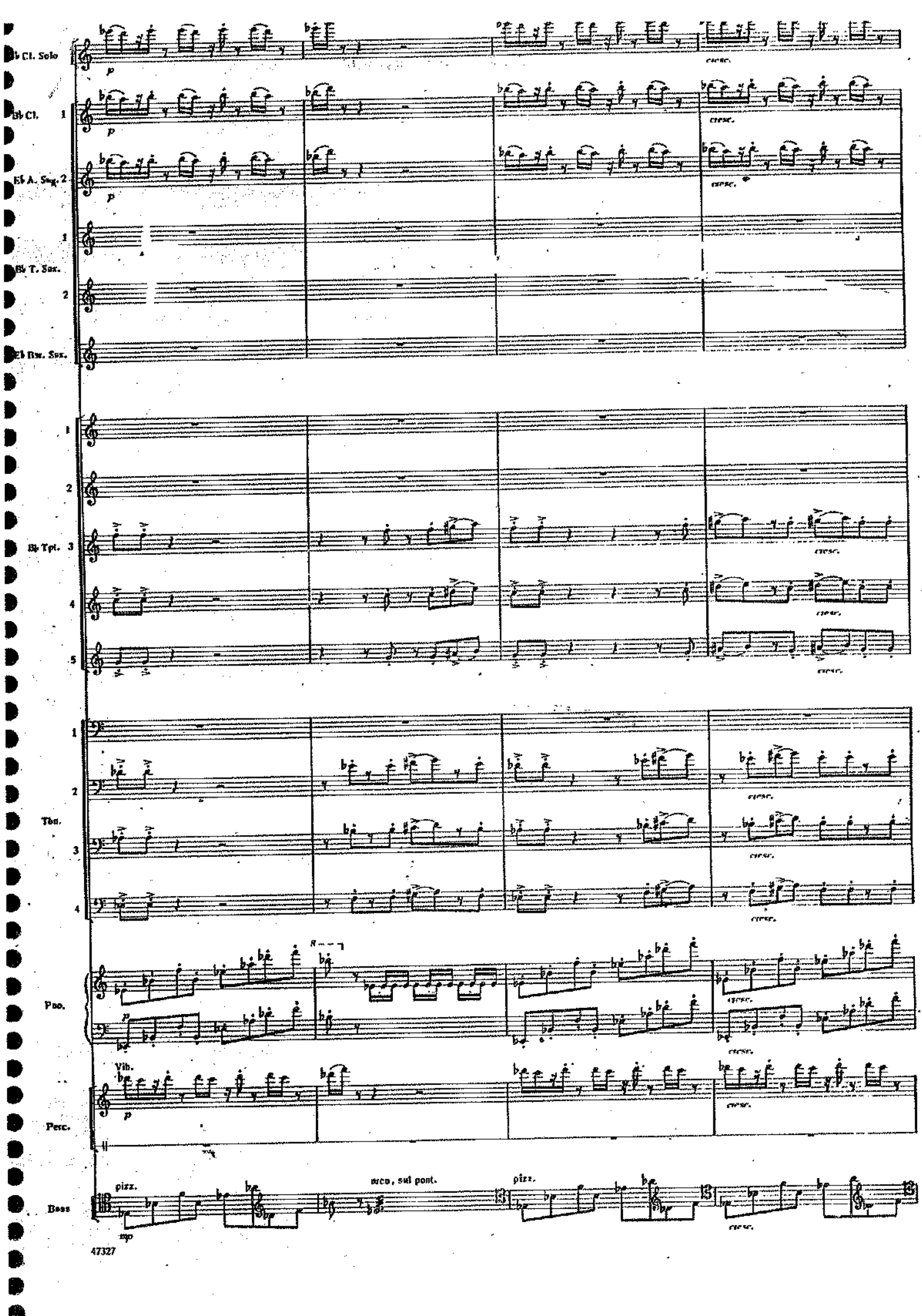
190


muted
p
muted
p
Tbn.
Pno.
Xyl.
Perc.
Traps
Bass
Cl. Solo
f
A. Sax.
T. Sax.
Bar. Sax.
Tbn.
Pno.
Xyl.
(to Vibraphone)
Vib.
Traps
Perc.
(pizz.)
arco
Bass


Bb Cl. Solo
change to Bb Cl.
Eb Alt. Sax.
1
2
Bb T. Sax.
1
2
Eb Bar. Sax.
Pno.
ff
Vib.
Perc.
Traps
ff
Bass
ff
200
Bb Cl. Solo
Bb Cl. 1
Bb Tpt. 1
mute off
f
Tbn.
2
Pno.
Vib.
W. Bl.
mp
Cym.
mp
Perc.
Bass
47327


B♭ Cl. Solo
B♭ Bar. Sax.
B♭ Tpt. 1
Tbn. 1
Pno.
Perc.
W. Bl.
Cym.
rip
Xyl.
cresc. sempre


210
B♭ Cl. Solo
B♭ Bar. Sax.
B♭ Tpt. 3
Tbn. 2
Pno.
Perc.
Bass
mute
mutes
(mute)
(mutes)
p sub.
(no Ped.)
Xyl.
W. Bl.
Cym.
arco, sul pont.
mp


B♭ Cl. Solo
B♭ Cl. 1
E♭ A. Sax. 2
B♭ T. Sax.
E♭ Bar. Sax.
B♭ Tpt. 3
Ten.
Pno.
Vib.
Perc.
Bass
pizz.
arco, sul pont.
pizz.
47327

220

Bb Cl. Solo

Bb Cl. 1

Eb A. Sax.2

1

Bb T. Sax.

2

Eb Bar. Sax.

1

2

Bb Tpt. 3

4

5

(open)

1

2

Tbn.

3

4

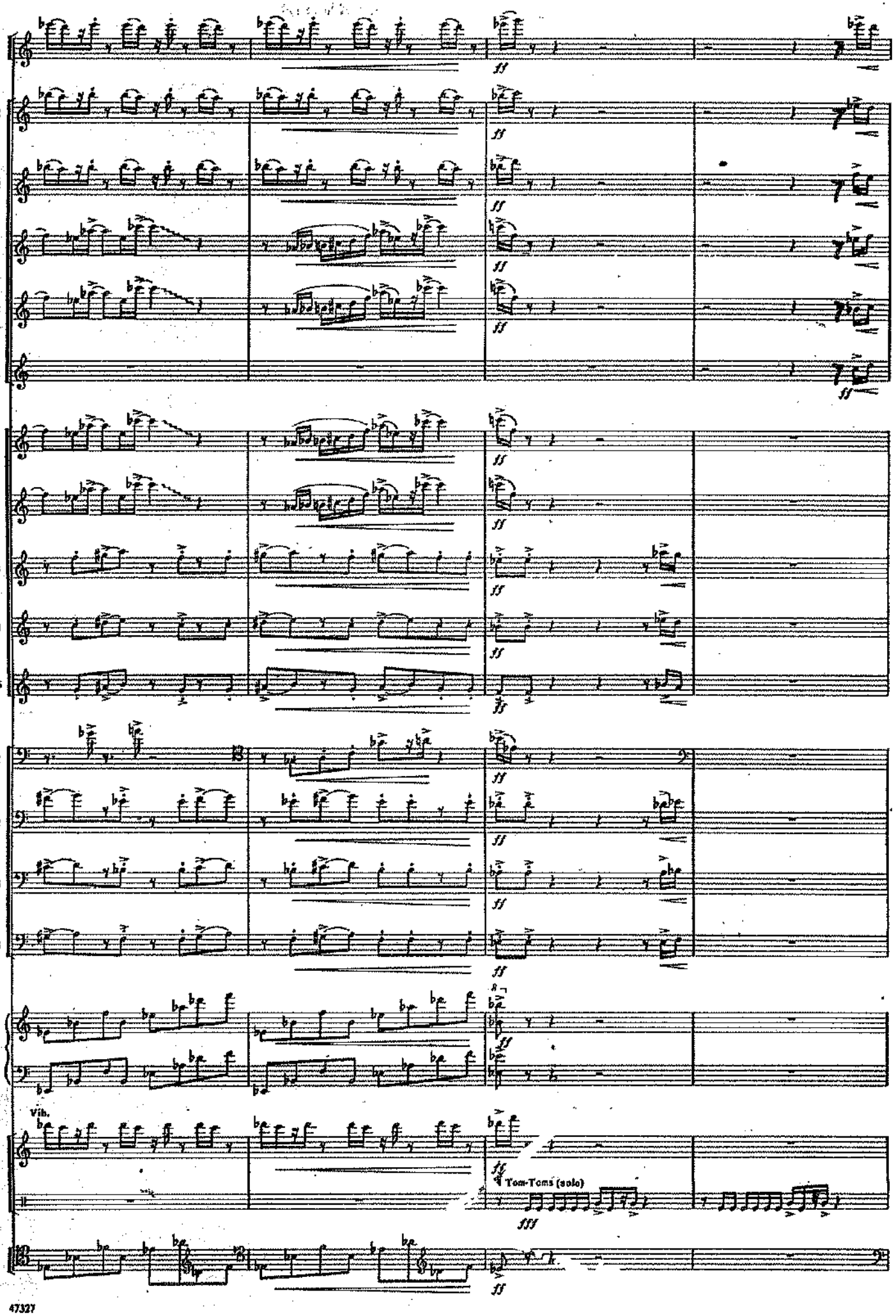
Pno.

sim.

Vib.

Perc.

Bass


B♭ Cl. Solo
B♭ Cl. 1
E♭ A. Sax. 2
1
B♭ T. Sax.
2
E♭ Bar. Sax.
1
2
B♭ Tpl. 3
4
5
1
2
Tbn. 3
4
Pno.
Vib.
Perc.
Tom-Toms (solo)
Bass
ff
fff

230

Cl. Solo

B♭ Cl. 1

A. Sax. 2

1

T. Sax.

2

Bar. Sax.

1

2

B♭ Tpt. 3

4

5

1

2

Tbn.

3

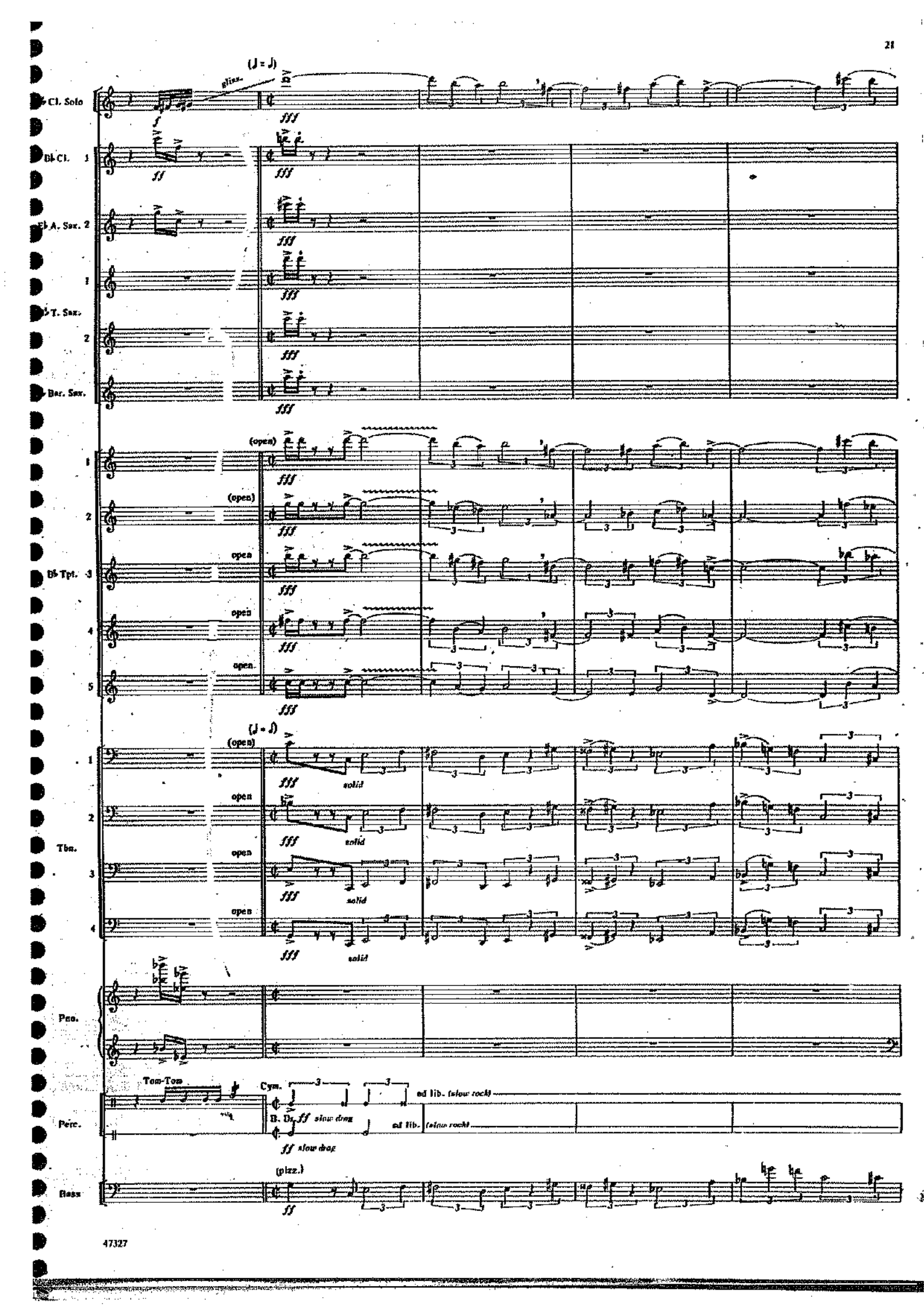
4

Pno.

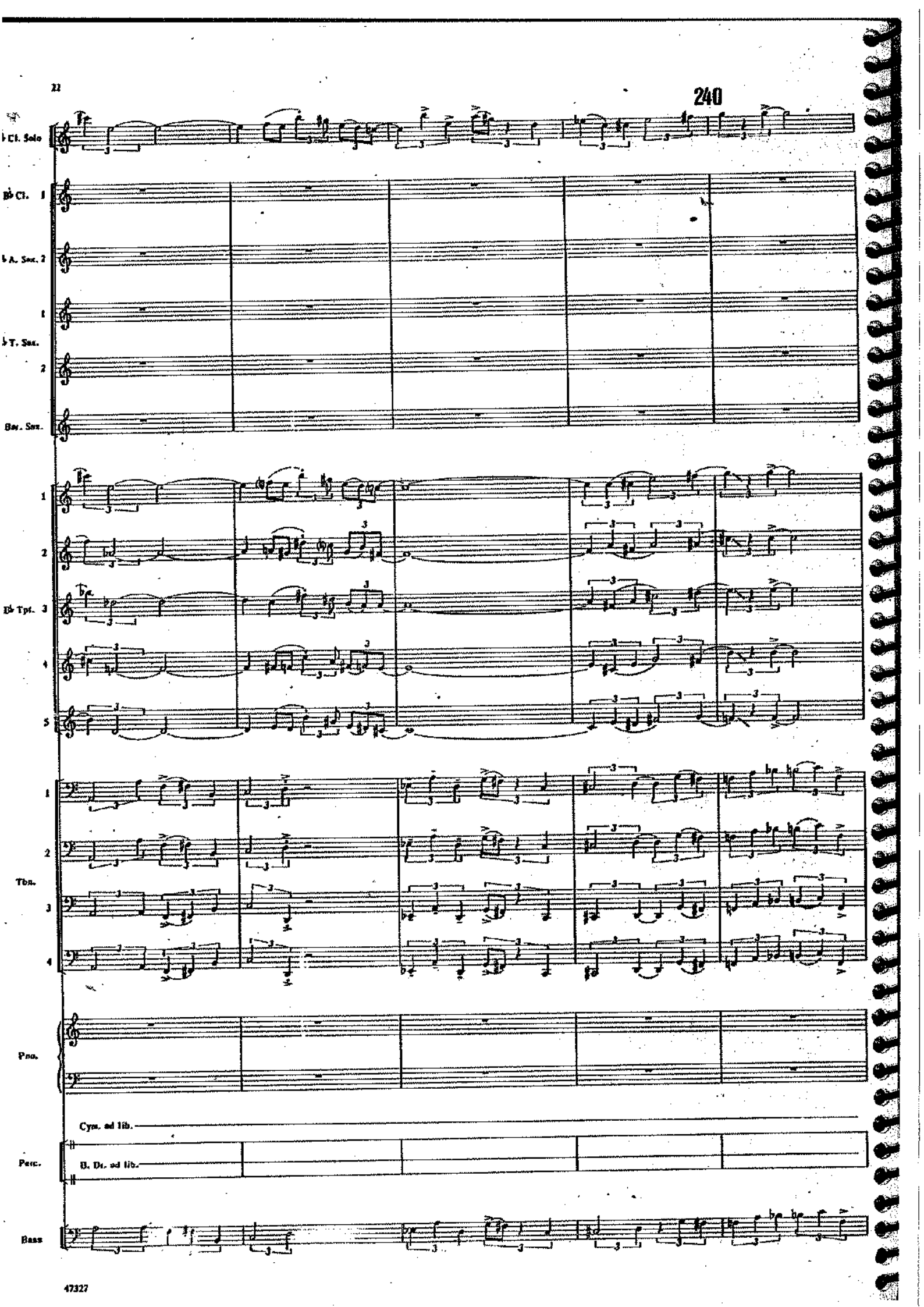
Perc.

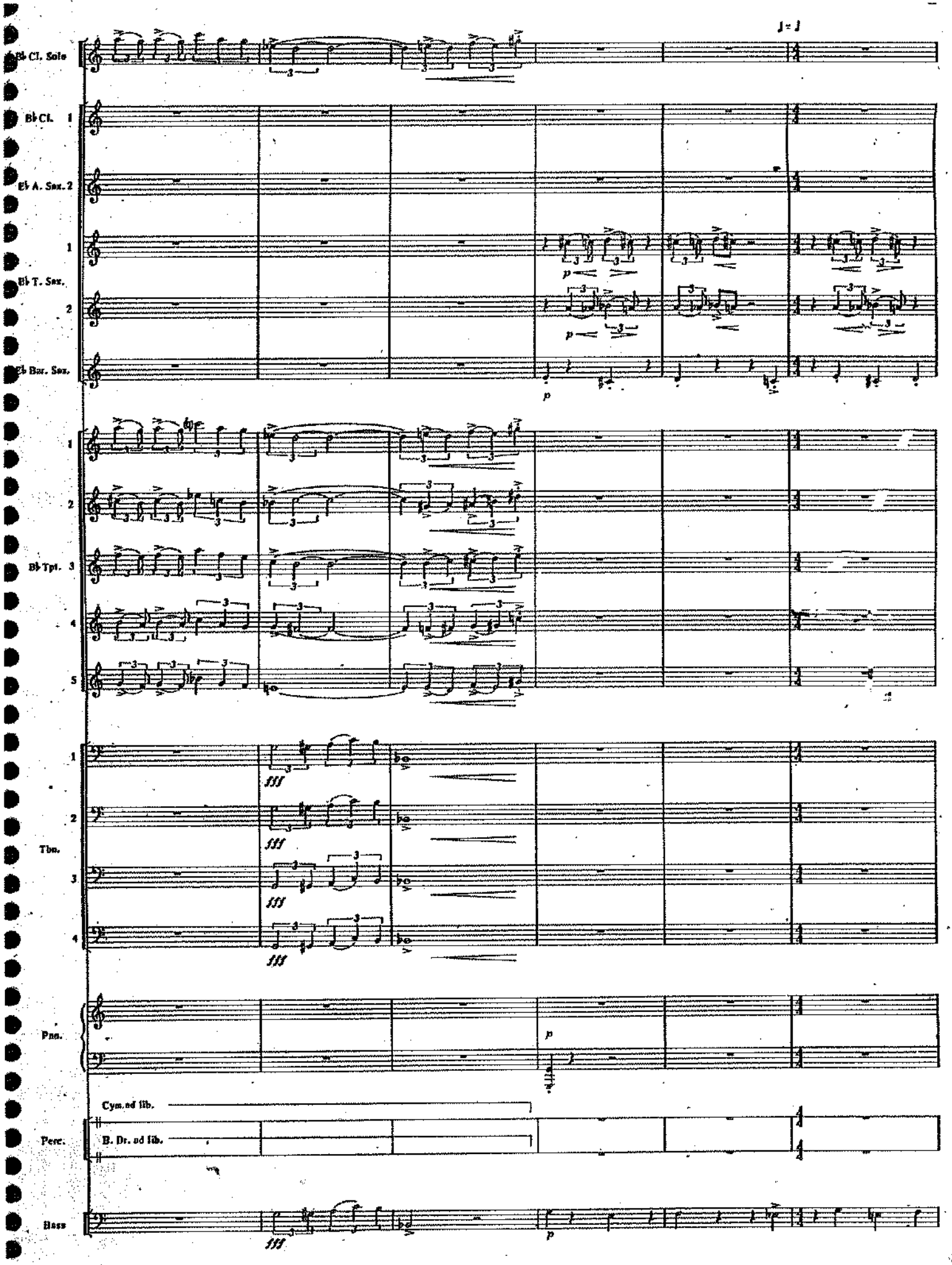
4 Tom-Toms

Bass


(♩ = ♩)
gliss.
Cl. Solo
B♭ Cl. 1
E♭ A. Sax. 2
1
B♭ T. Sax.
2
Bar. Sax.
(open)
1
(open)
2
open
B♭ Tpt. 3
open
4
open
5
(♩ = ♩)
(open)
1
solid
open
2
solid
Tbn.
open
3
solid
open
4
solid
Pno.
Tom-Tom
Cym.
ad lib. (slow rock)
Perc.
B. Dr.
slow drag
(plzz.)
Bass

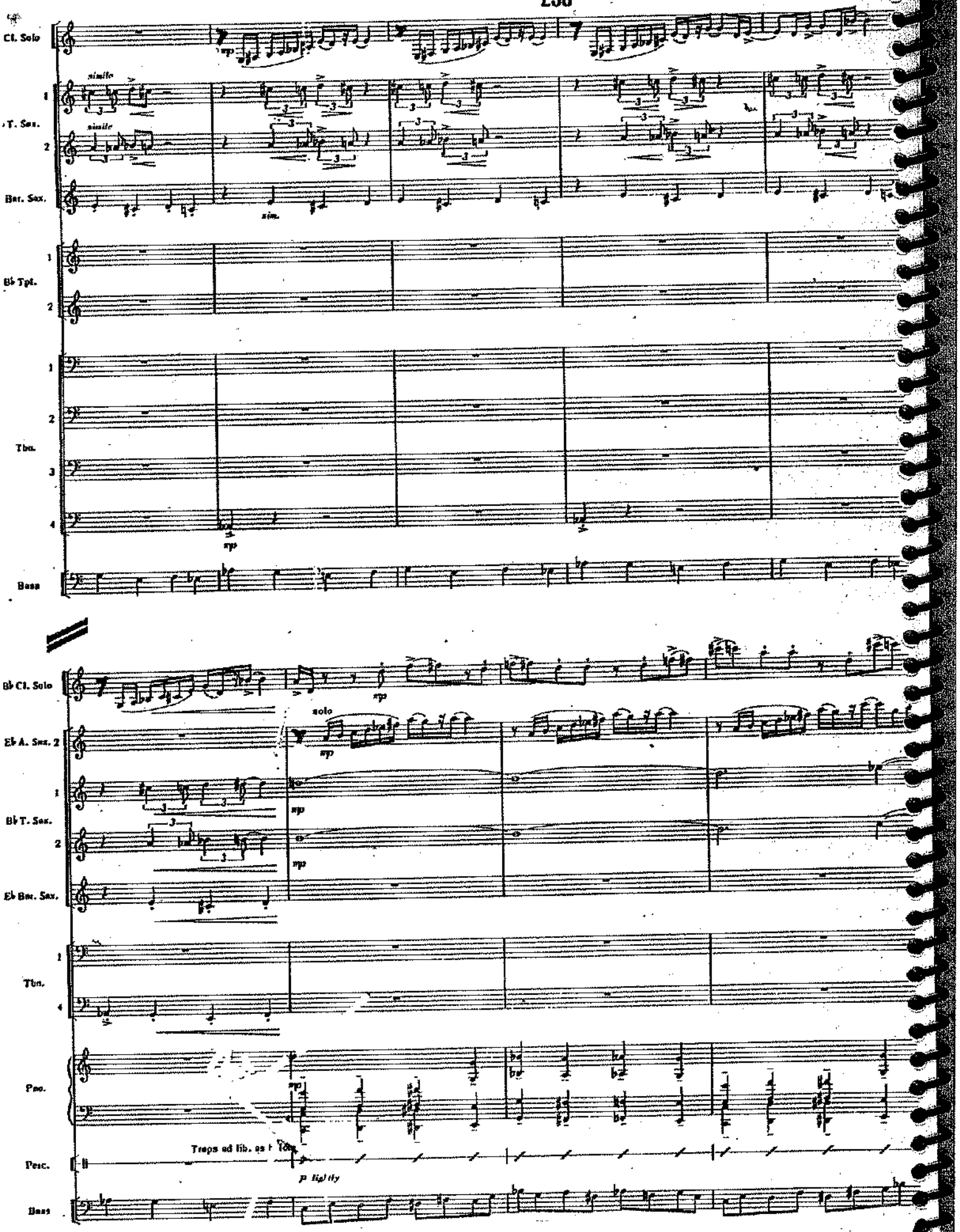
240

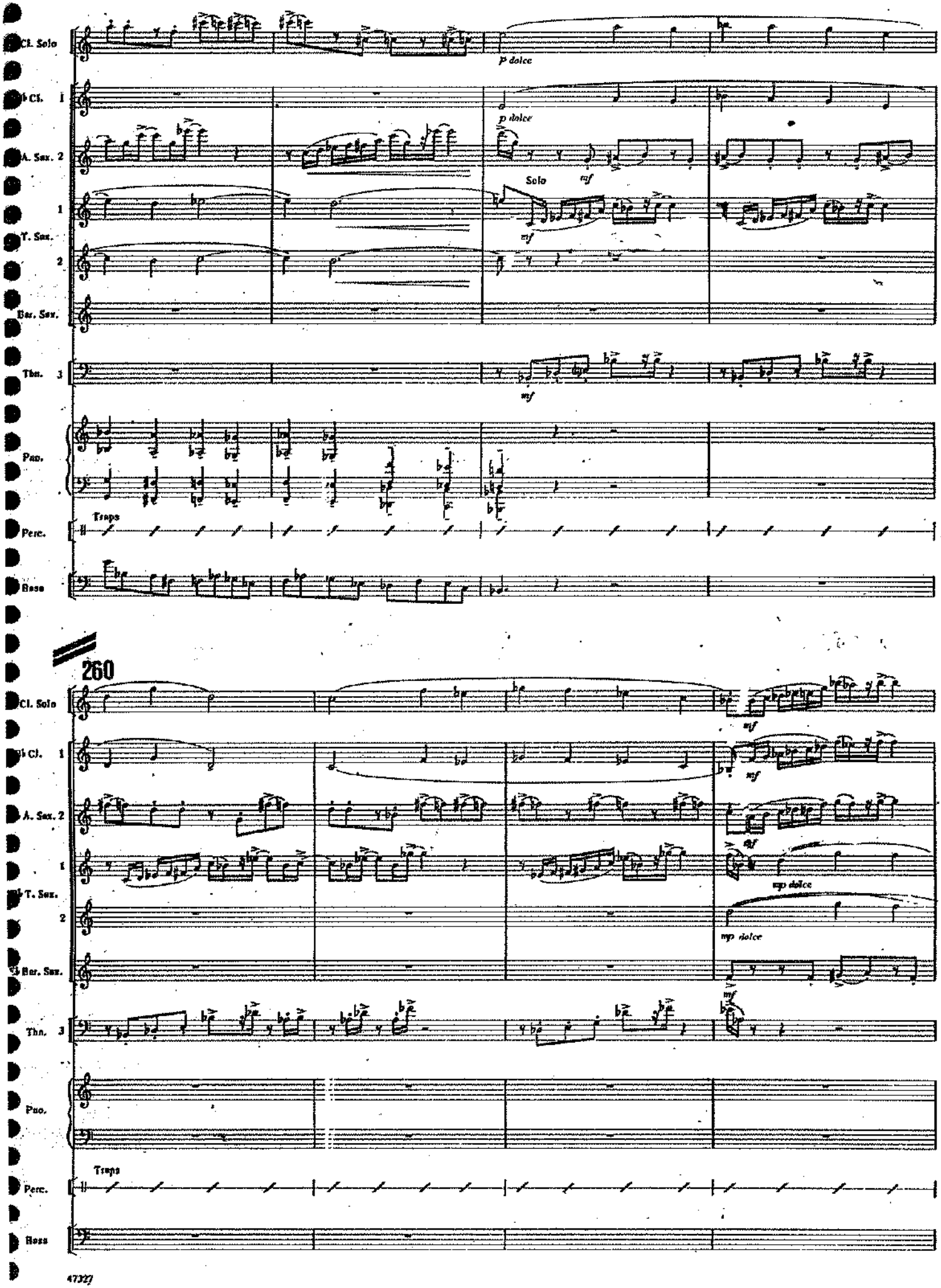

B♭ Cl. Solo
B♭ Cl. 1
A. Sax. 2
1
T. Sax.
2
Bar. Sax.
1
2
B♭ Tpt. 3
4
5
1
2
Tbn.
3
4
Pno.
Cym. ad lib.
Perc.
B. Dr. ad lib.
Bass

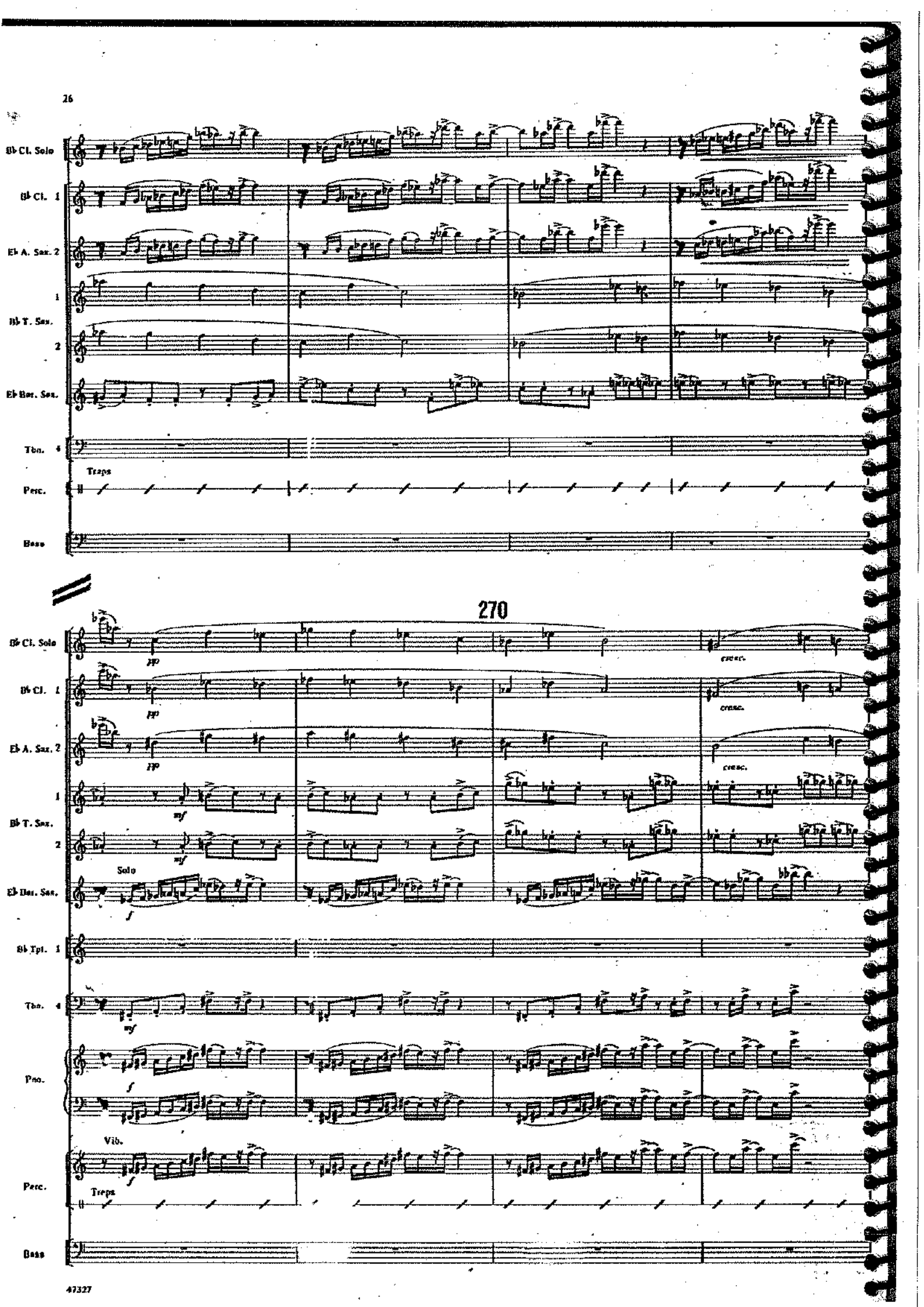


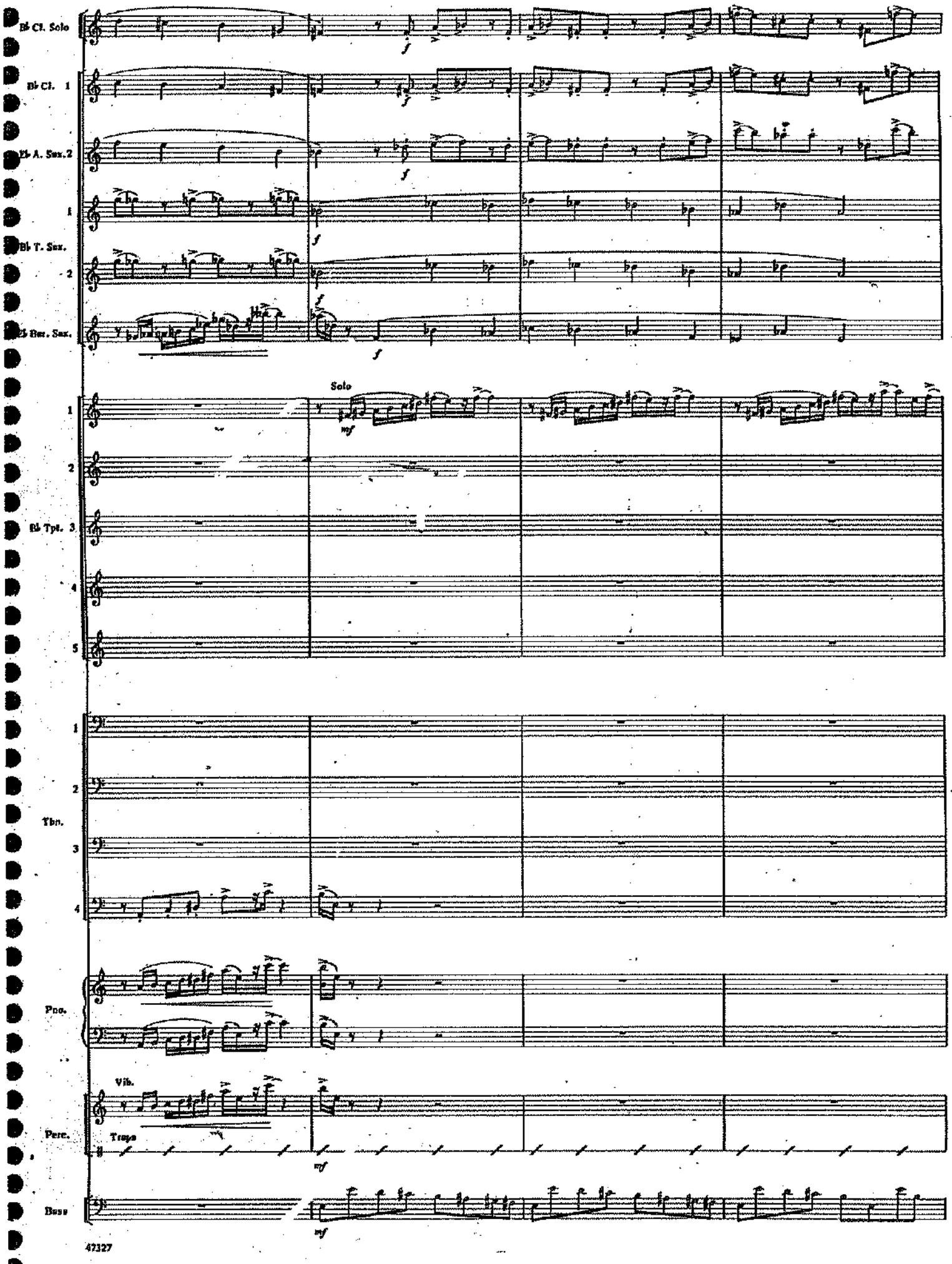
♩= ♩
B♭ Cl. Solo
B♭ Cl. 1
E♭ A. Sax. 2
B♭ T. Sax. 1
2
E♭ Bar. Sax.
B♭ Tpt. 1
2
3
4
5
Tbn. 1
2
3
4
Pno.
Perc.
Cym. ad lib.
B. Dr. ad lib.
Bass

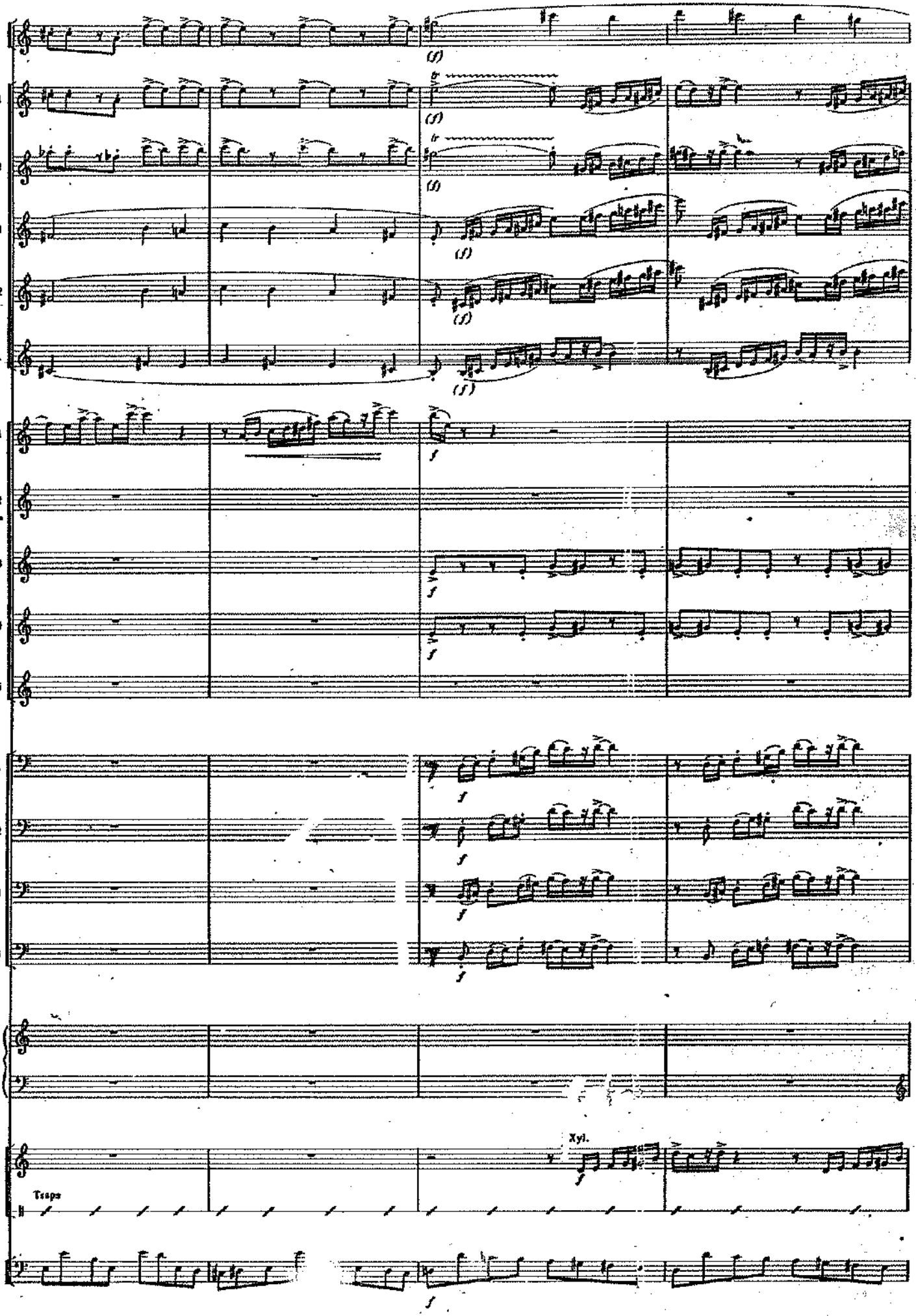
250

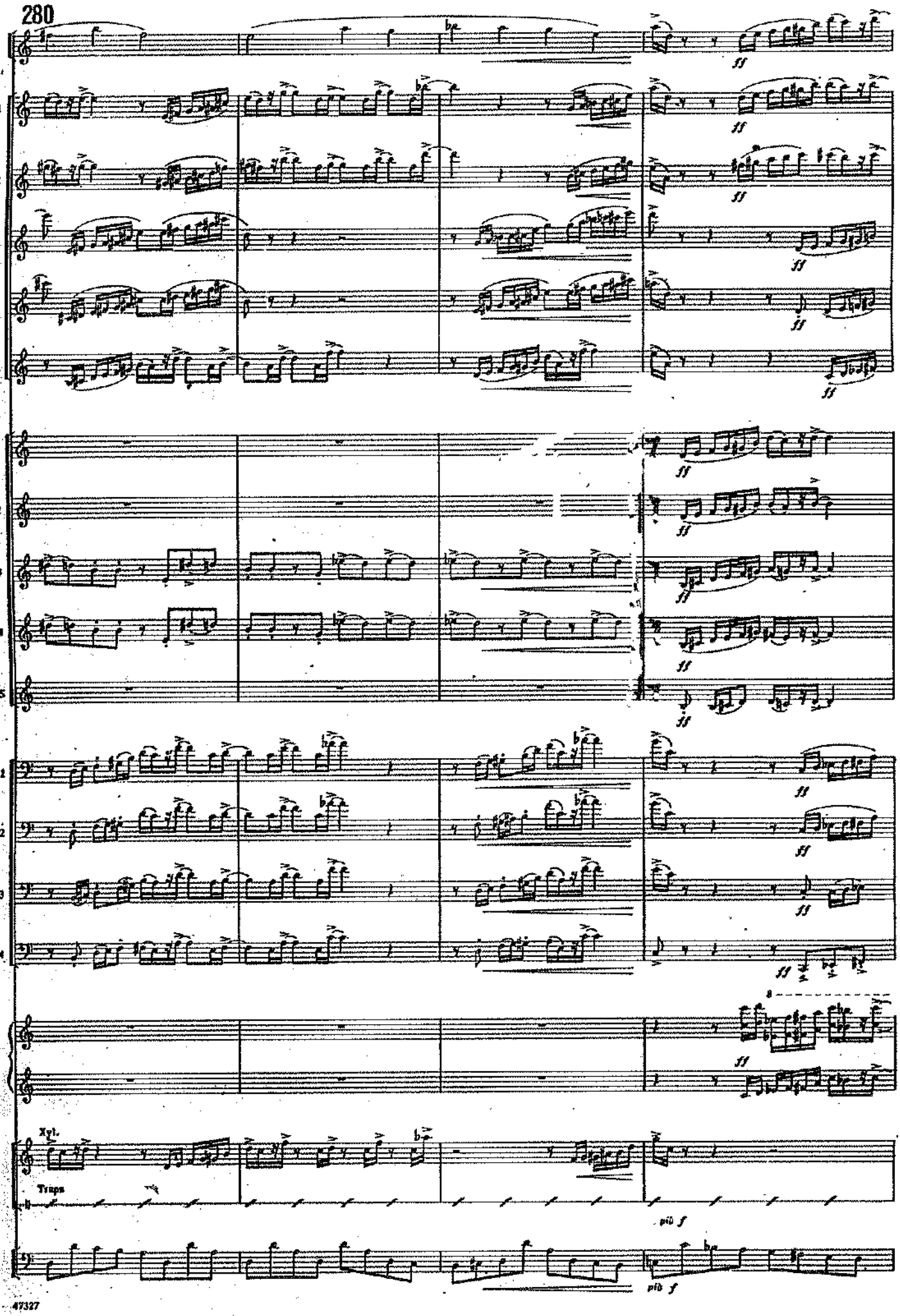

Cl. Solo
T. Sax.
Bar. Sax.
Bb Tpt.
Tbn.
Bass
Bb Cl. Solo
Eb A. Sax.
Bb T. Sax.
Eb Bar. Sax.
Tbn.
Pno.
Perc.
Bass
simile
sim.
solo
Traps ad lib. as
p lightly

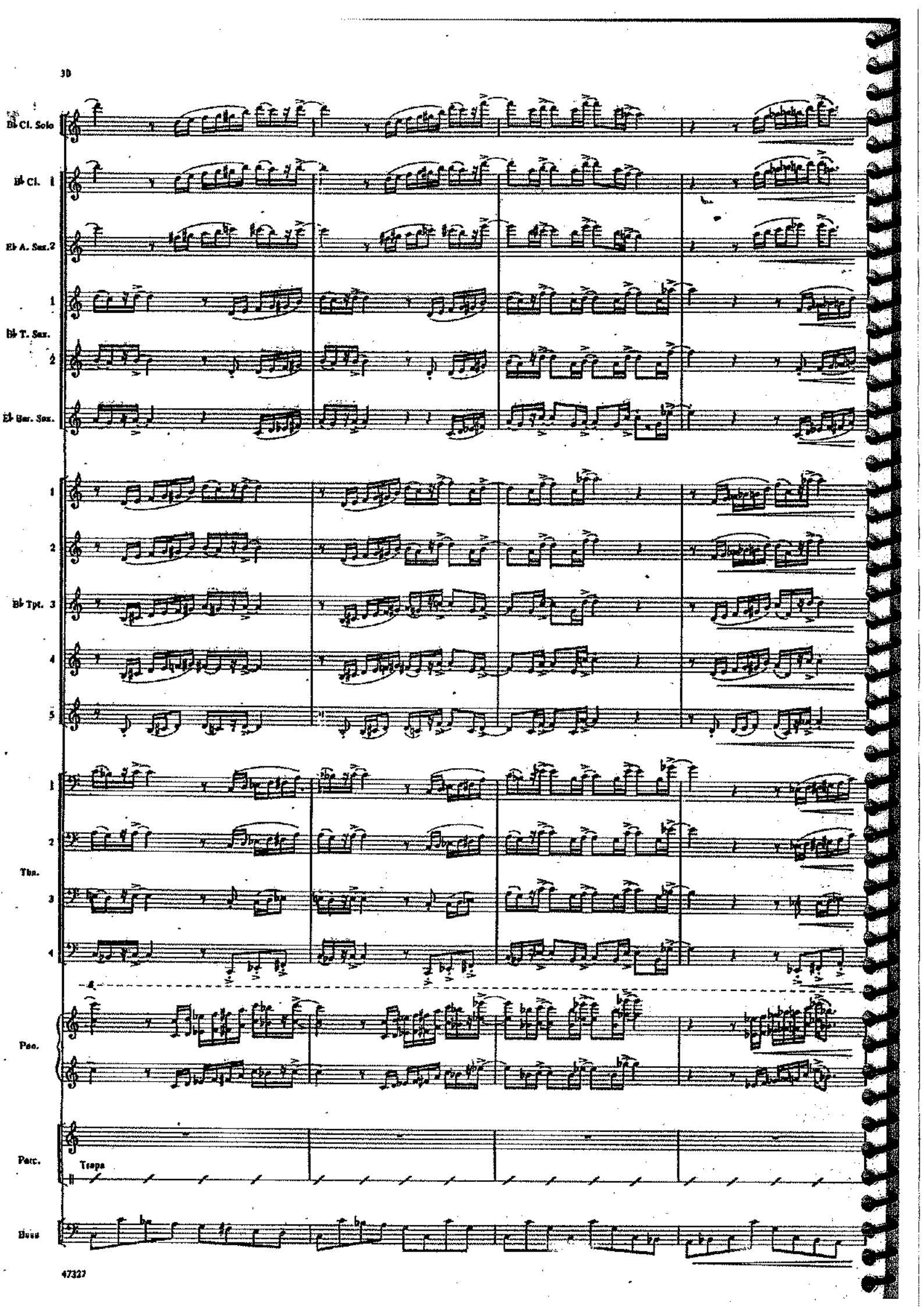

Cl. Solo
p dolce
Cl. 1
A. Sax. 2
Solo
mf
T. Sax. 1
2
Bar. Sax.
Tbn. 3
Pno.
Timps
Perc.
Bass
260
mp dolce

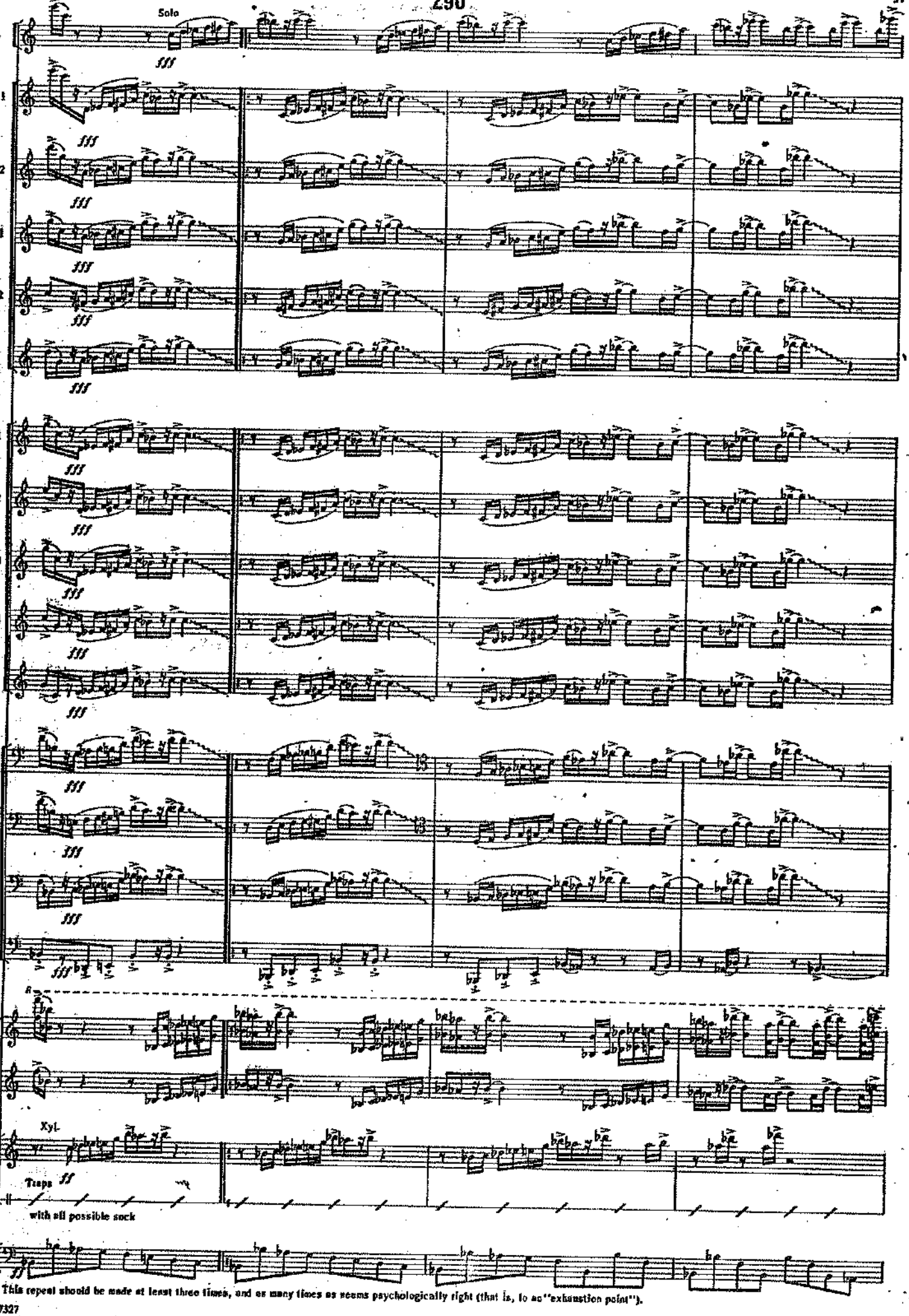

B♭ Cl. Solo
B♭ Cl. 1
E♭ A. Sax. 2
1
B♭ T. Sax.
2
E♭ Bar. Sax.
Tbn. 4
Traps
Perc.
Bass
270
pp
cresc.
mf
Solo
f
B♭ Tpt. 1
Pno.
Vib.
Perc.
Traps
Bass


B♭ Cl. Solo
B♭ Cl. 1
E♭ A. Sax. 2
1
B♭ T. Sax.
2
E♭ Bar. Sax.
Solo
1
2
B♭ Tpt. 3
4
5
1
2
Tbn.
3
4
Pno.
Vib.
Perc.
Traps
Bass

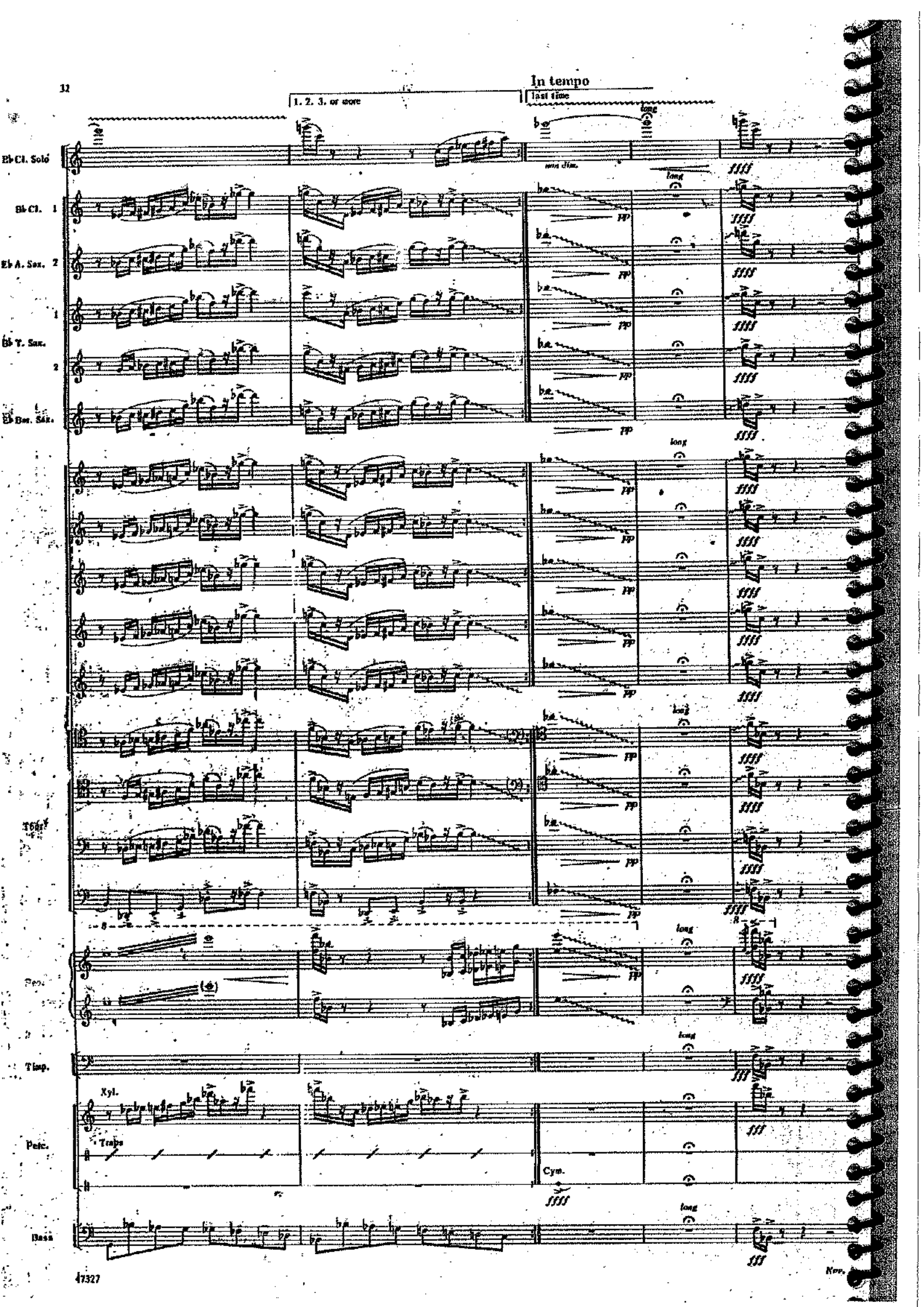

Cl. Solo
B♭ Cl. 1
A. Sax. 2
1
T. Sax.
2
Bar. Sax.
1
2
B♭ Tpt. 3
4
5
1
2
Tbn.
3
4
Pno.
Perc.
Timps
Xyl.
Bass


280
Solo
Sax. 2
Sax.
Xyl.
Trupa
pib f
pib f


B♭ Cl. Solo
B♭ Cl. 1
E♭ A. Sax. 2
1
B♭ T. Sax.
2
E♭ Bar. Sax.
1
2
B♭ Tpt. 3
4
5
1
2
Tbn.
3
4
Pno.
Perc.
Traps
Bass



* This repeat should be made at least three times, and as many times as seems psychologically right (that is, to an "exhaustion point").


In tempo
1. 2. 3. or more
last time
long
Eb Cl. Solo
non dim.
Bb Cl. 1
Eb A. Sax. 2
Bb T. Sax. 1
Bb T. Sax. 2
Eb Bar. Sax.
Tour
Pen.
Timp.
Xyl.
Perc.
Traps
Cym.
Bass
pp
ffff
fff
Nov.

MILTON BABBITT

All Set

for
Jazz Ensemble

(1957)

Commissioned
by the
Brandeis University Creative Arts Festival
of 1957

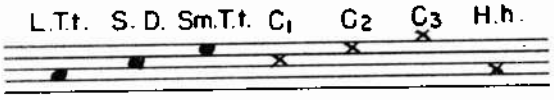
ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.
New York

UNIVERSITY OF HOUSTON
LIBRARIES

INSTRUMENTATION

E♭ Alto Saxophone	Percussion
B♭ Tenor Saxophone	Small Tom-tom
Trumpet in B♭	Large Tom-tom
Trombone	Snare Drum
Bass	Bass Drum
Piano	3 Cymbals (16", 13", 8")
Vibraphone	Hi-Hat

Percussion notation



Duration about 7:30 minutes

Instrumental parts available on rental from the publisher

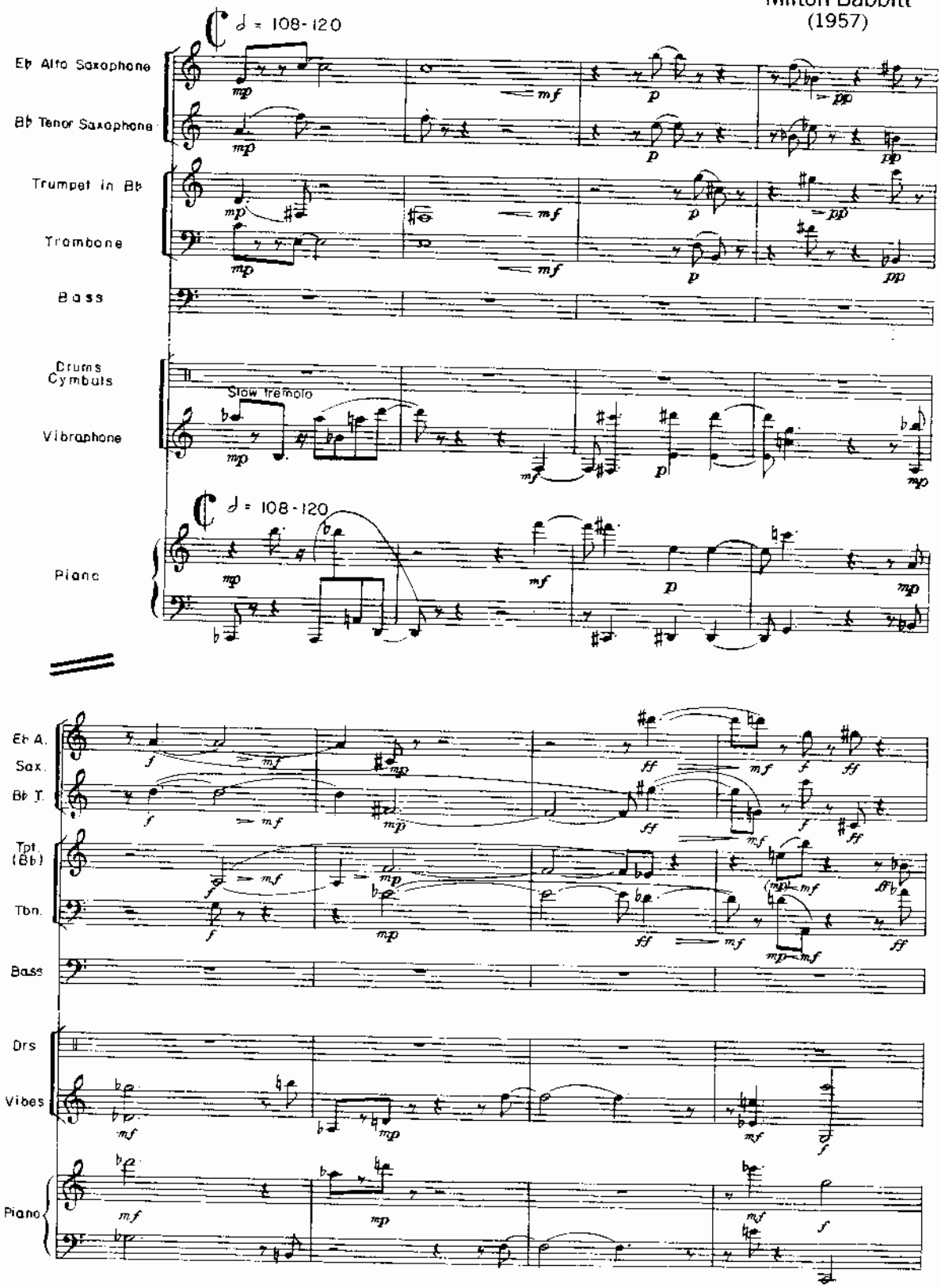
Library Property
Do Not Mark In Score

For Gunther Schuller

ALL SET

For Jazz Ensemble

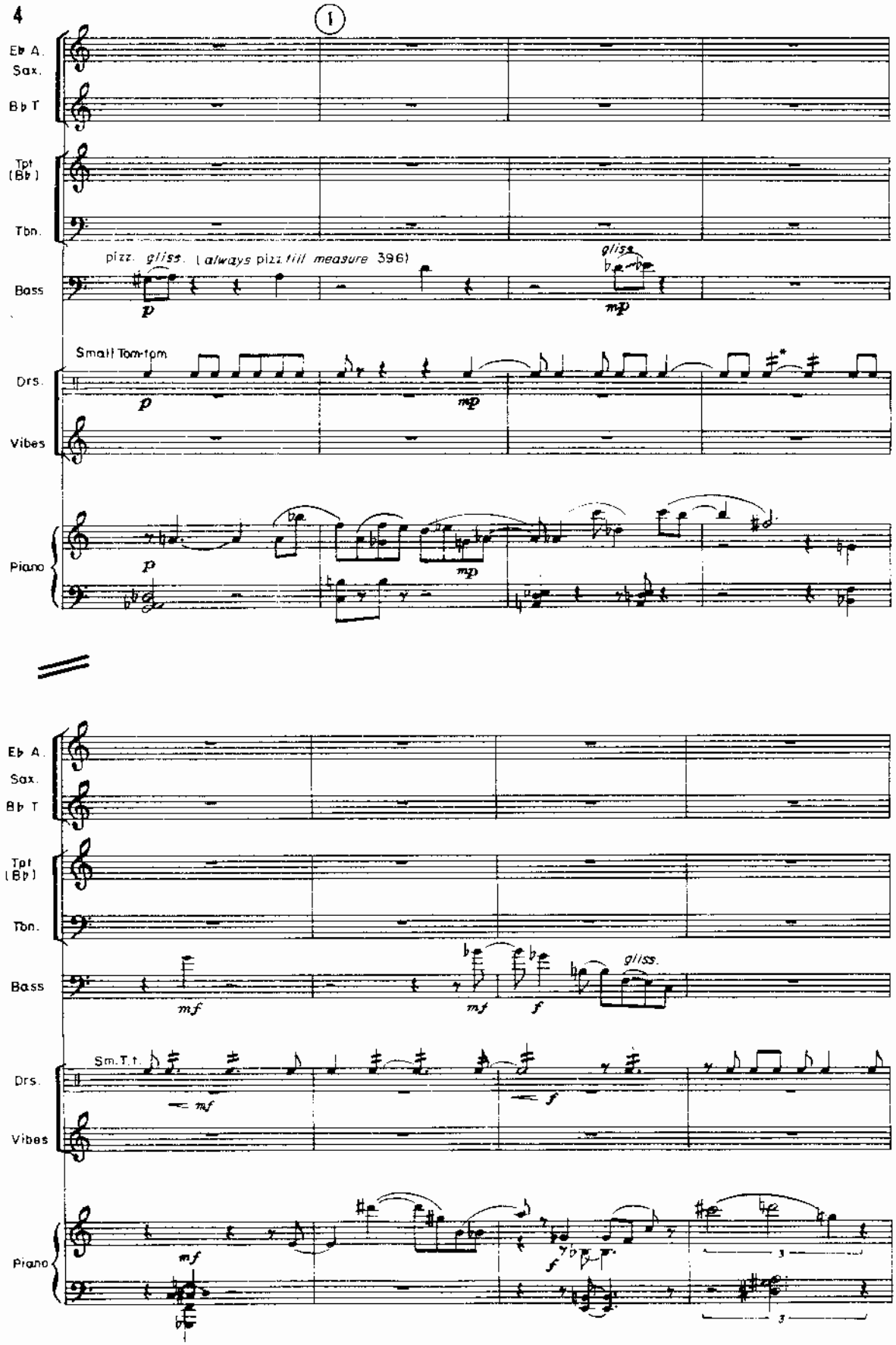
Milton Babbitt
(1957)



© Copyright 1963 by Associated Music Publishers, Inc., New York
All rights reserved, including the right of public performance for profit.

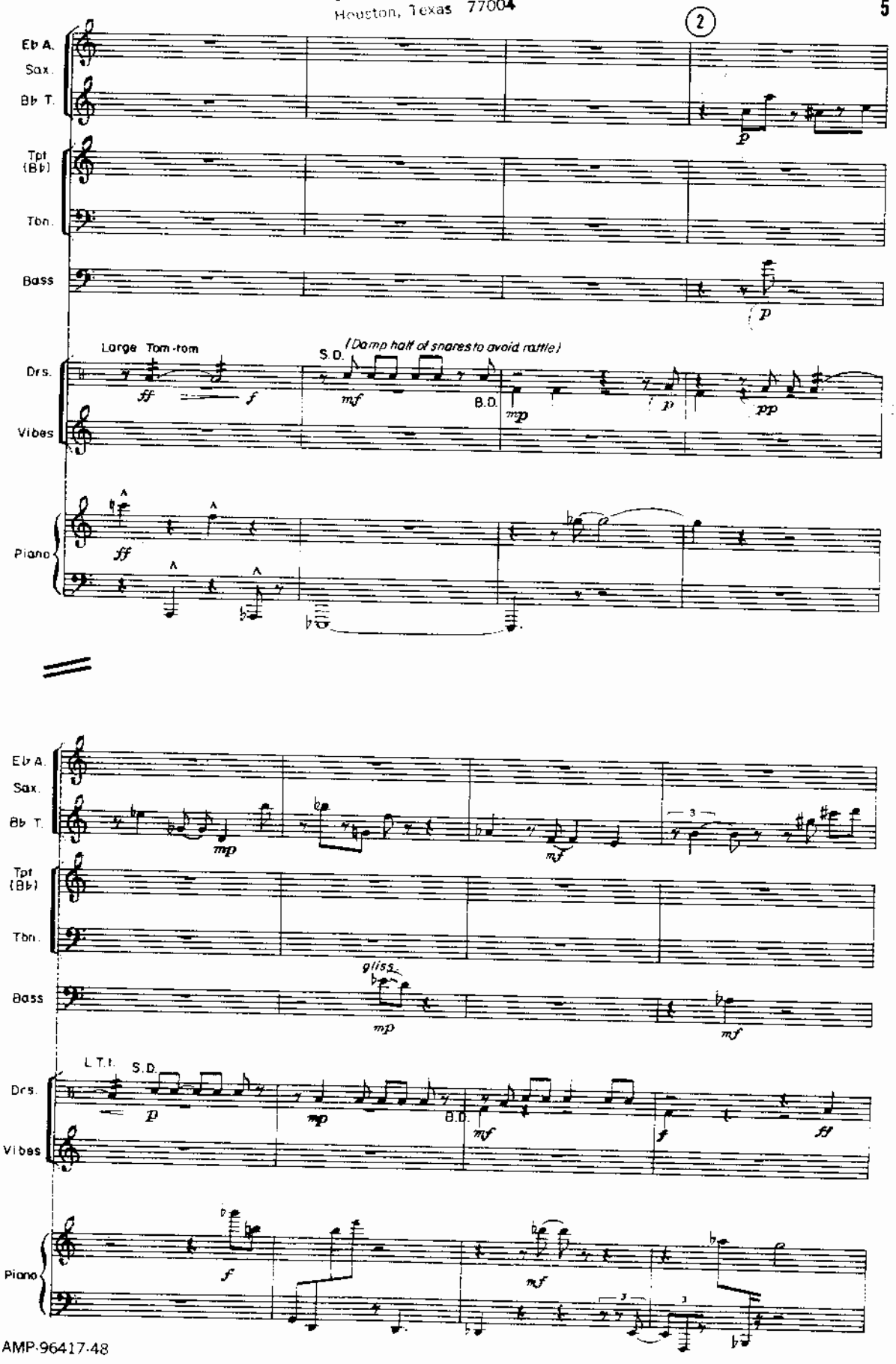
AMP-96417-48

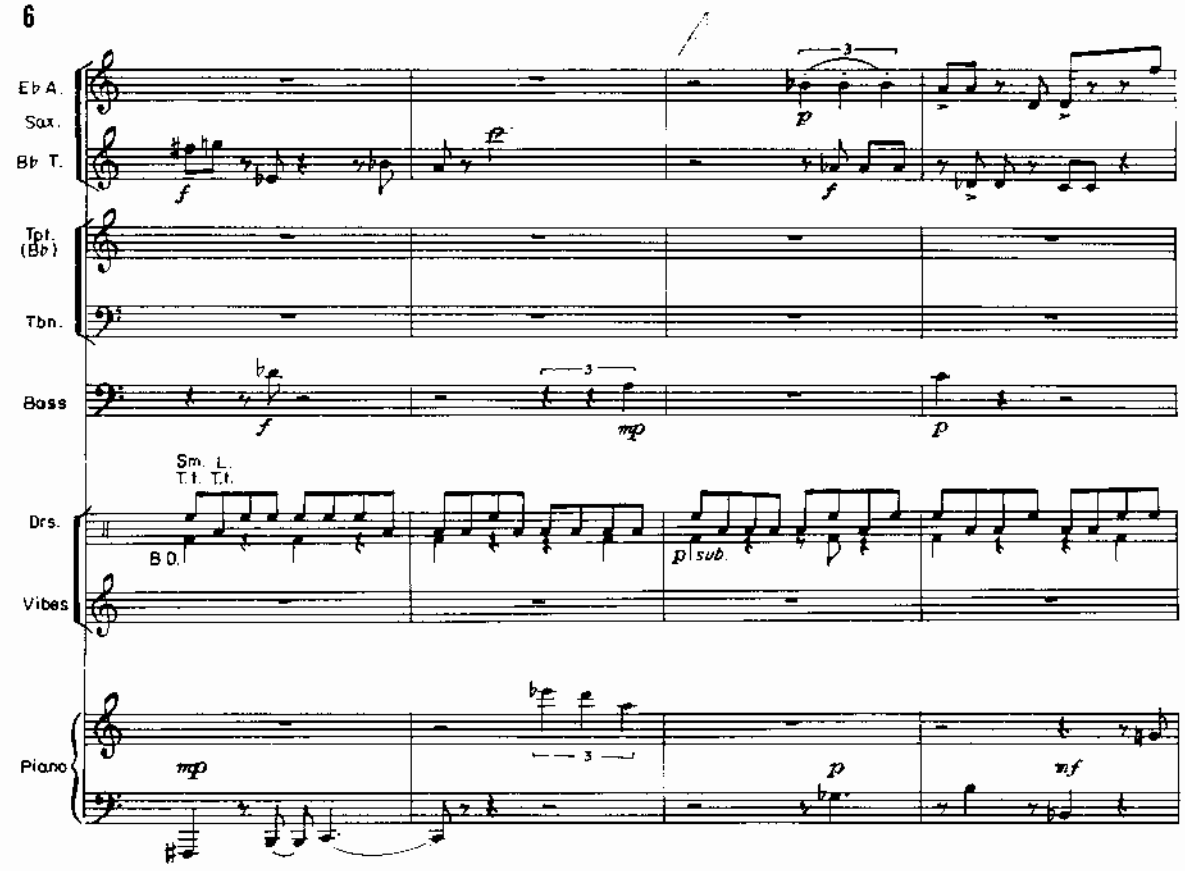
Printed in U.S.A.

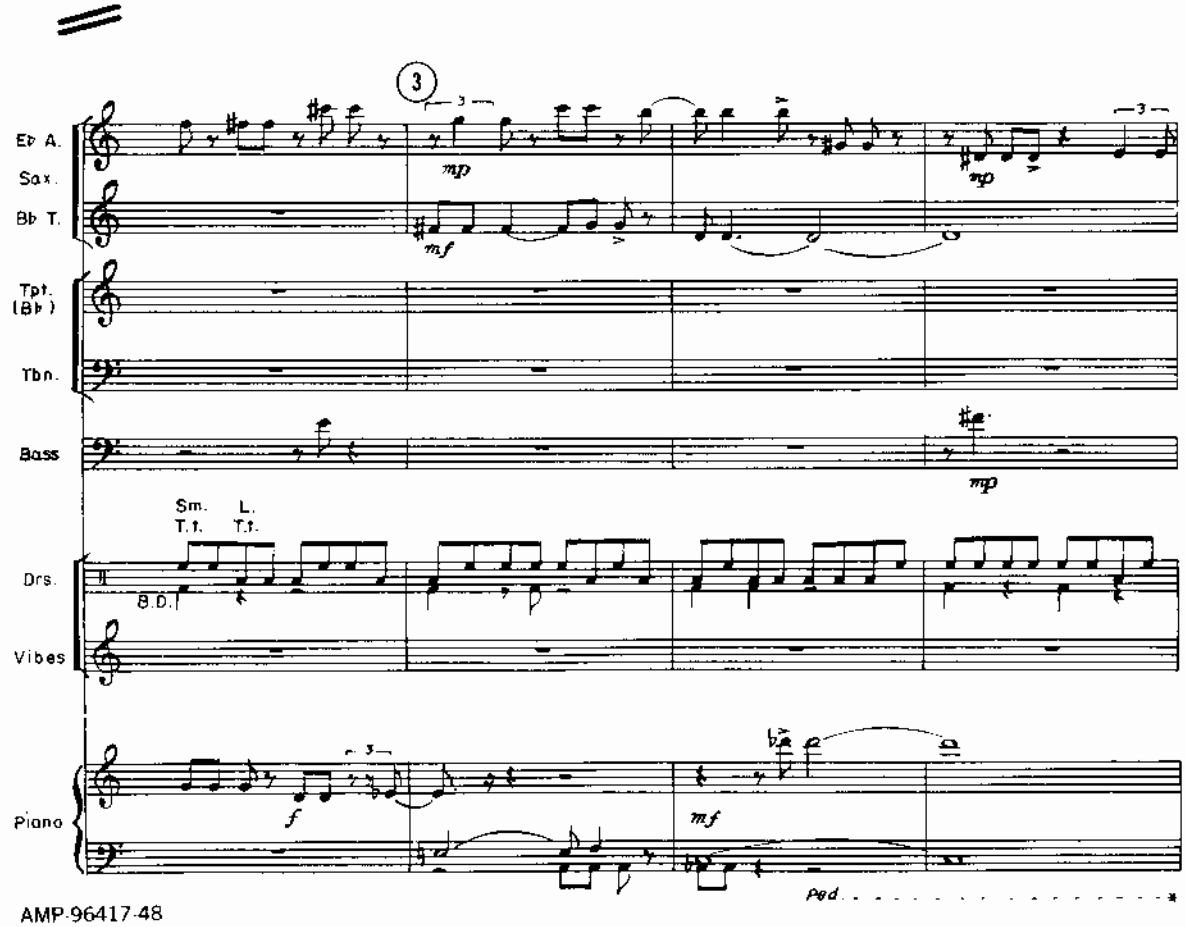


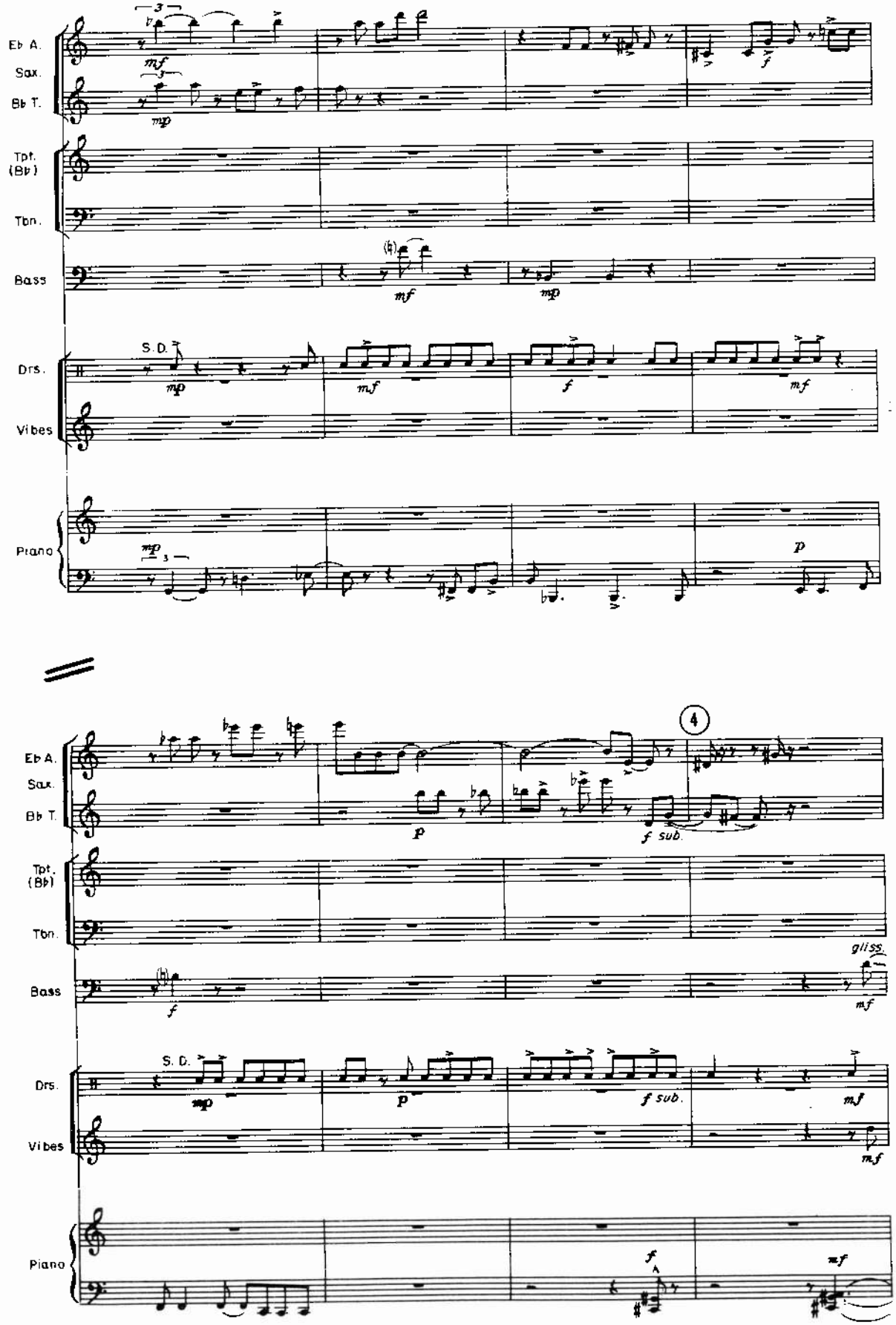
*This notation (♯ , etc.) always signifies a roll to be performed as fast as possible.

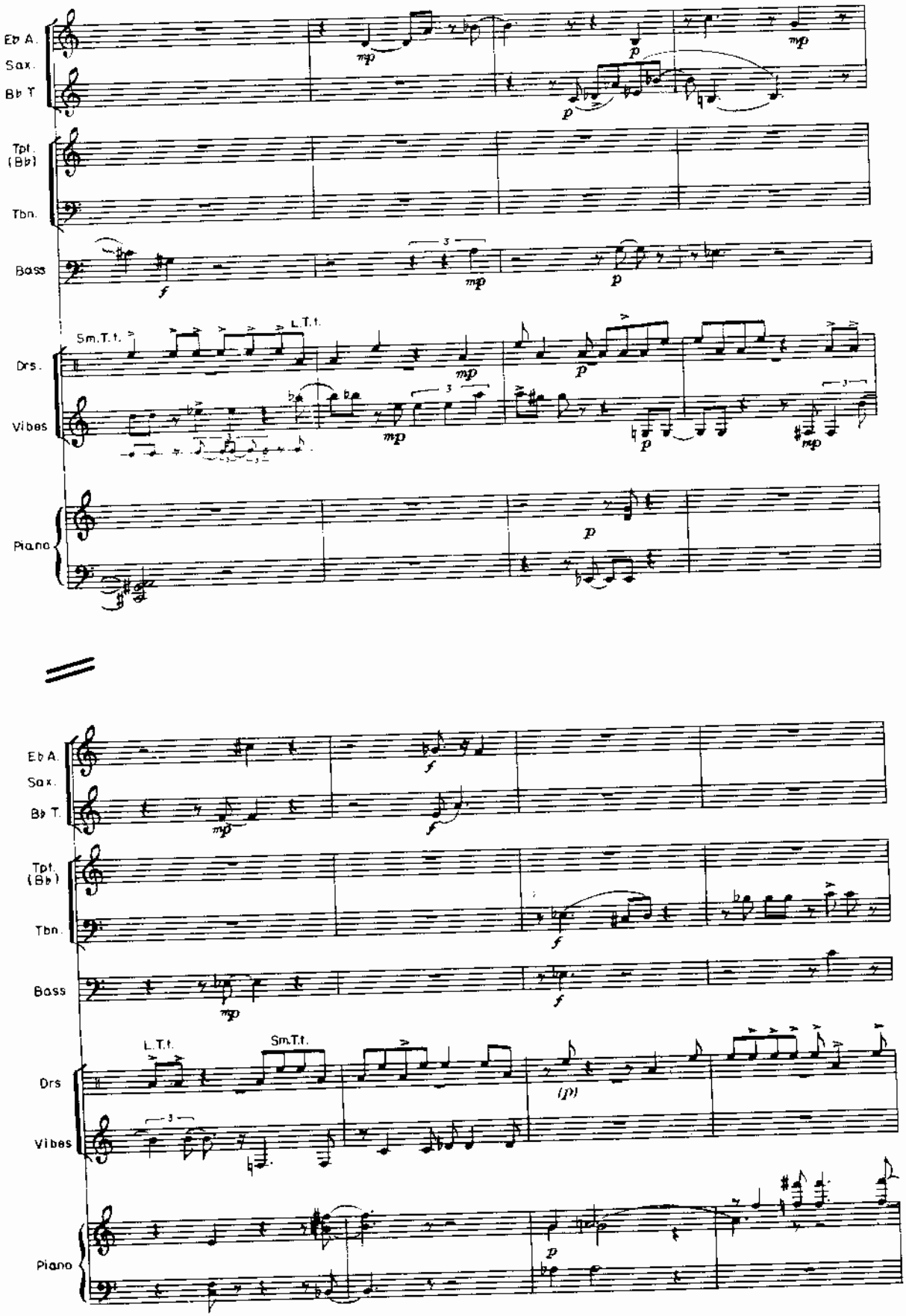
University of Houston
Music Library
106 Fine Arts
Houston, Texas 77004

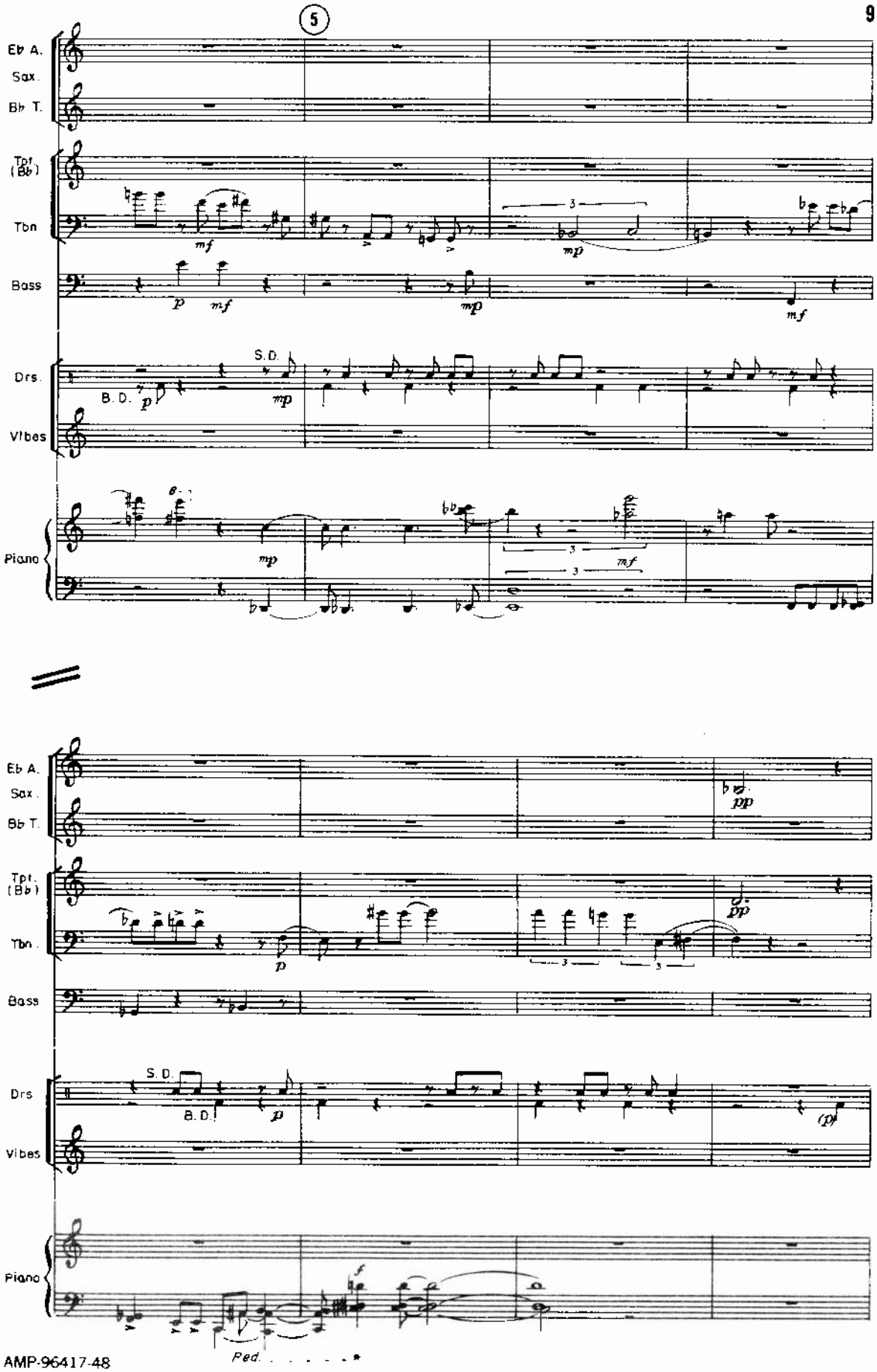


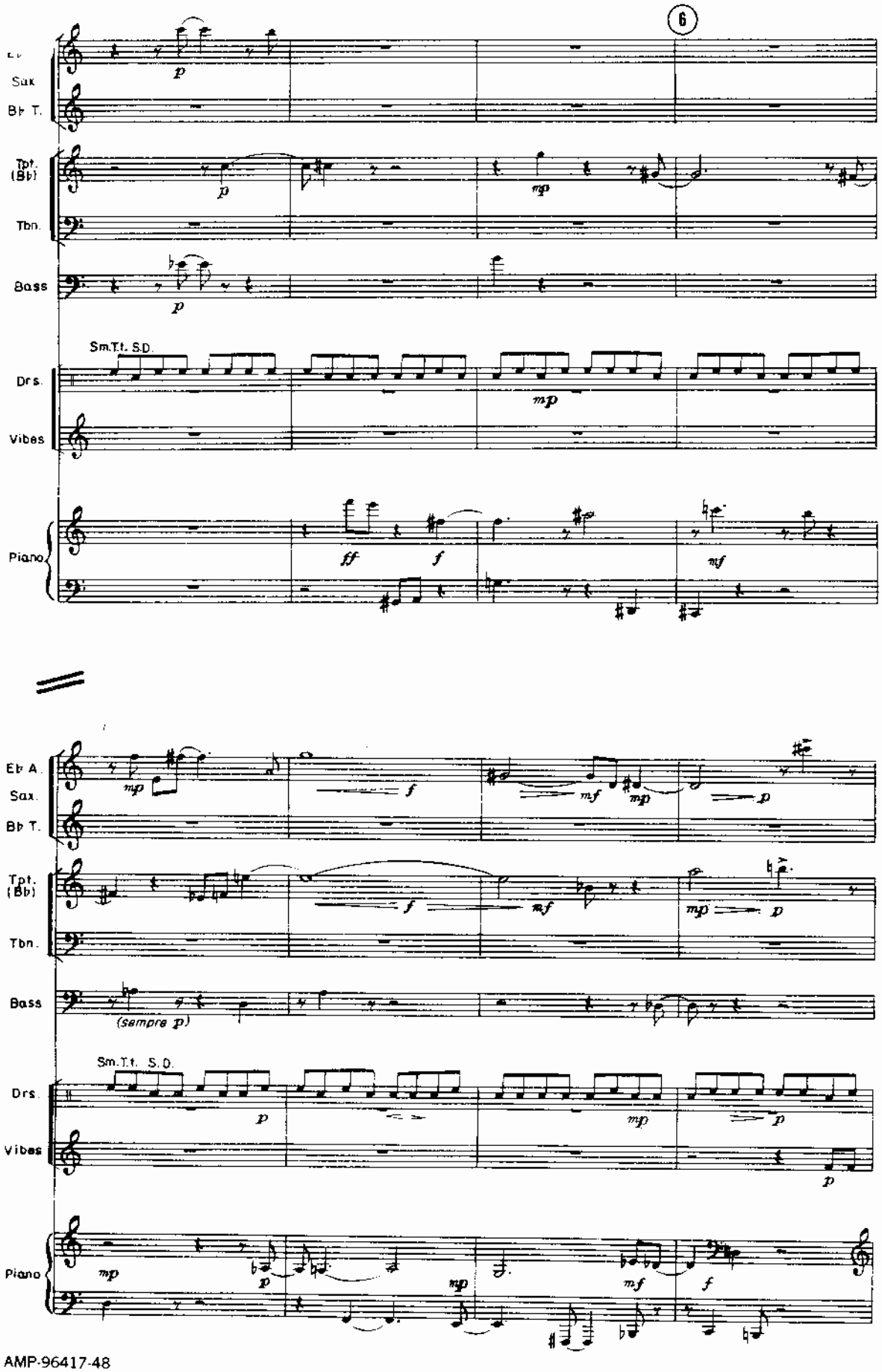

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Sm. L. T.t. T.t.
B.D.
Drs.
Vibes
Piano
f
fp
p
mp
sub.
mf


3
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Sm. L. T.t. T.t.
B.D.
Drs.
Vibes
Piano
mp
mf
f
Ped.

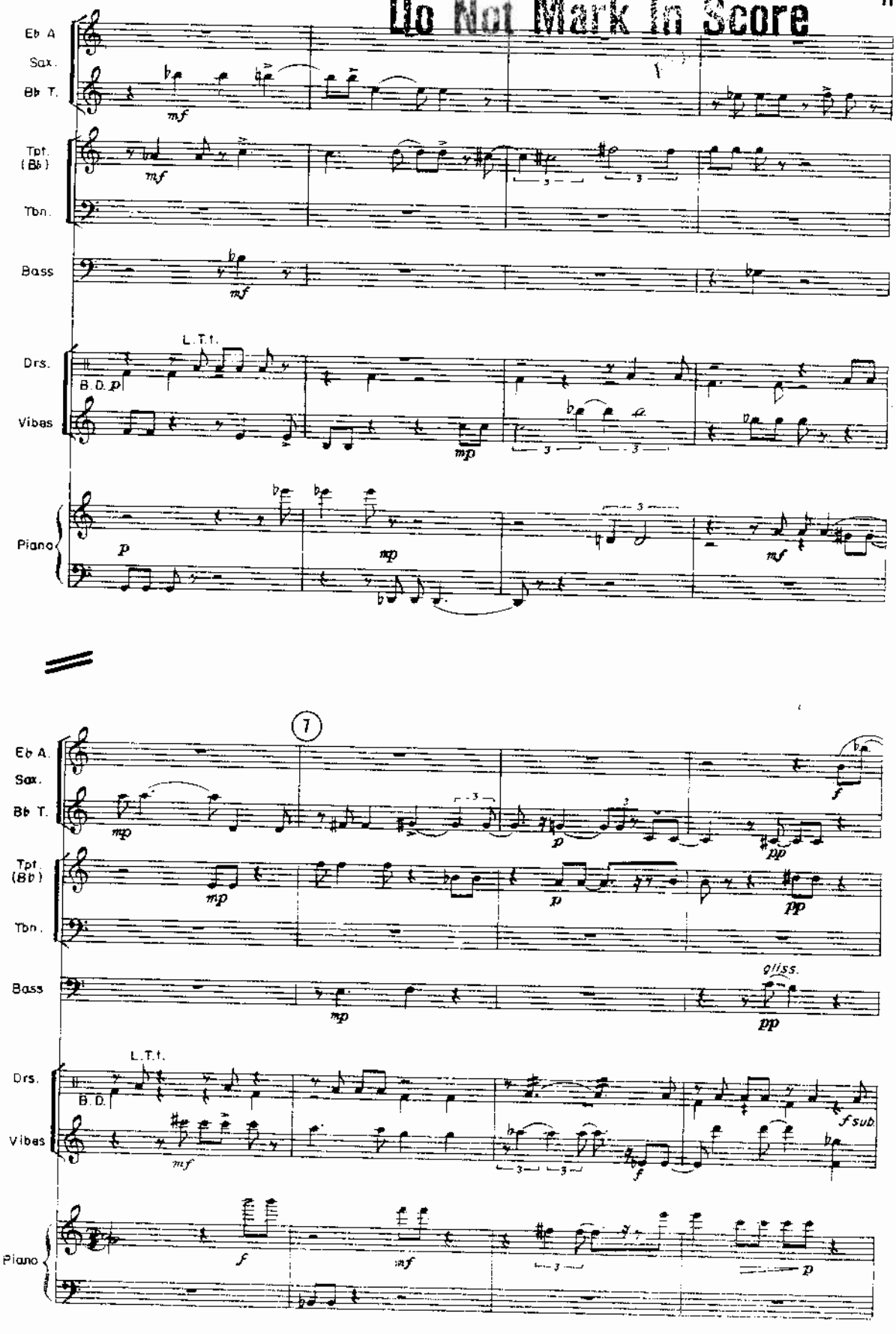

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S.D.
mf
mp
f
p
4
f sub.
gliss.

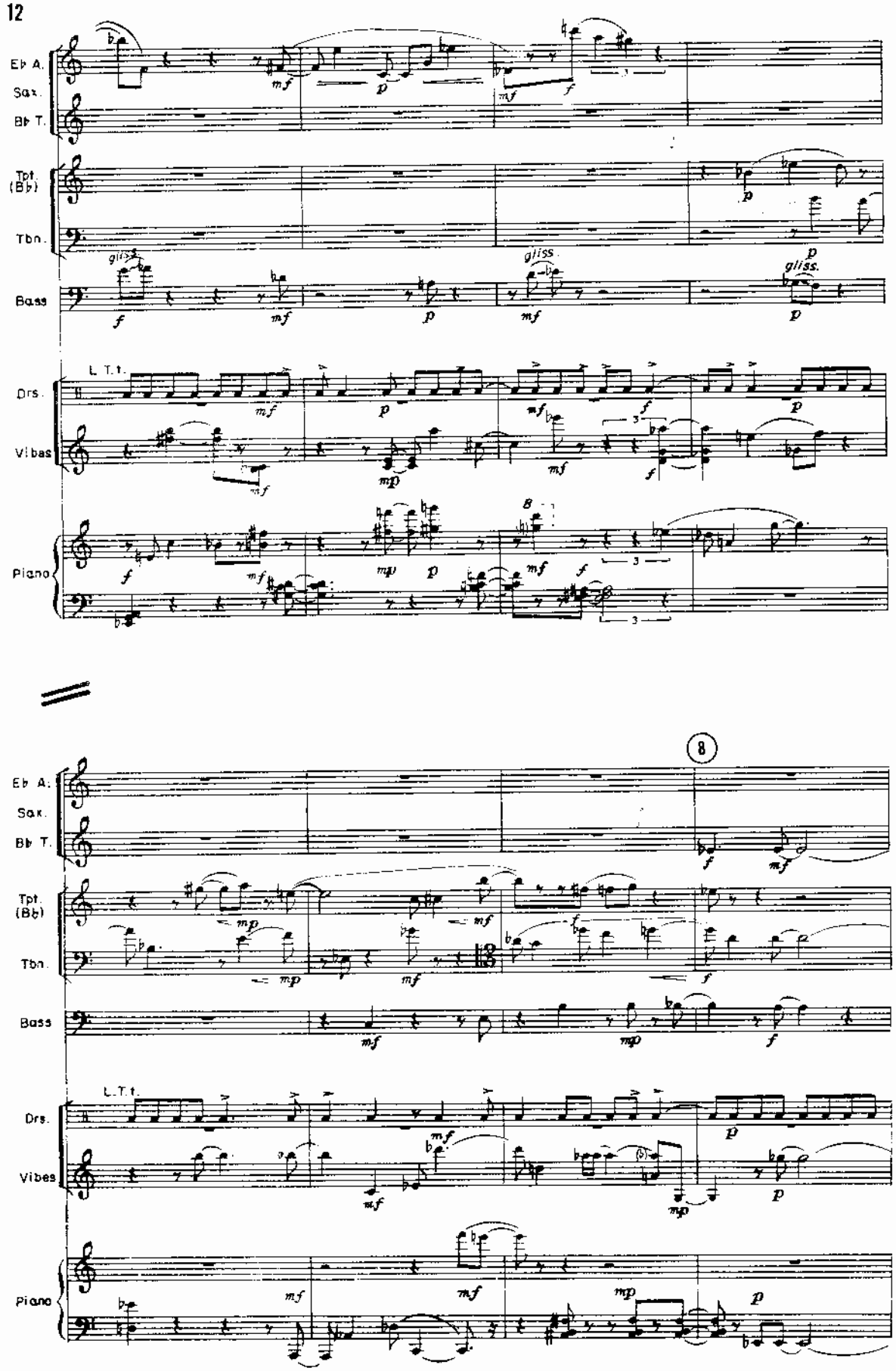

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm.T.t.
L.T.t.
mp
p
f
(p)

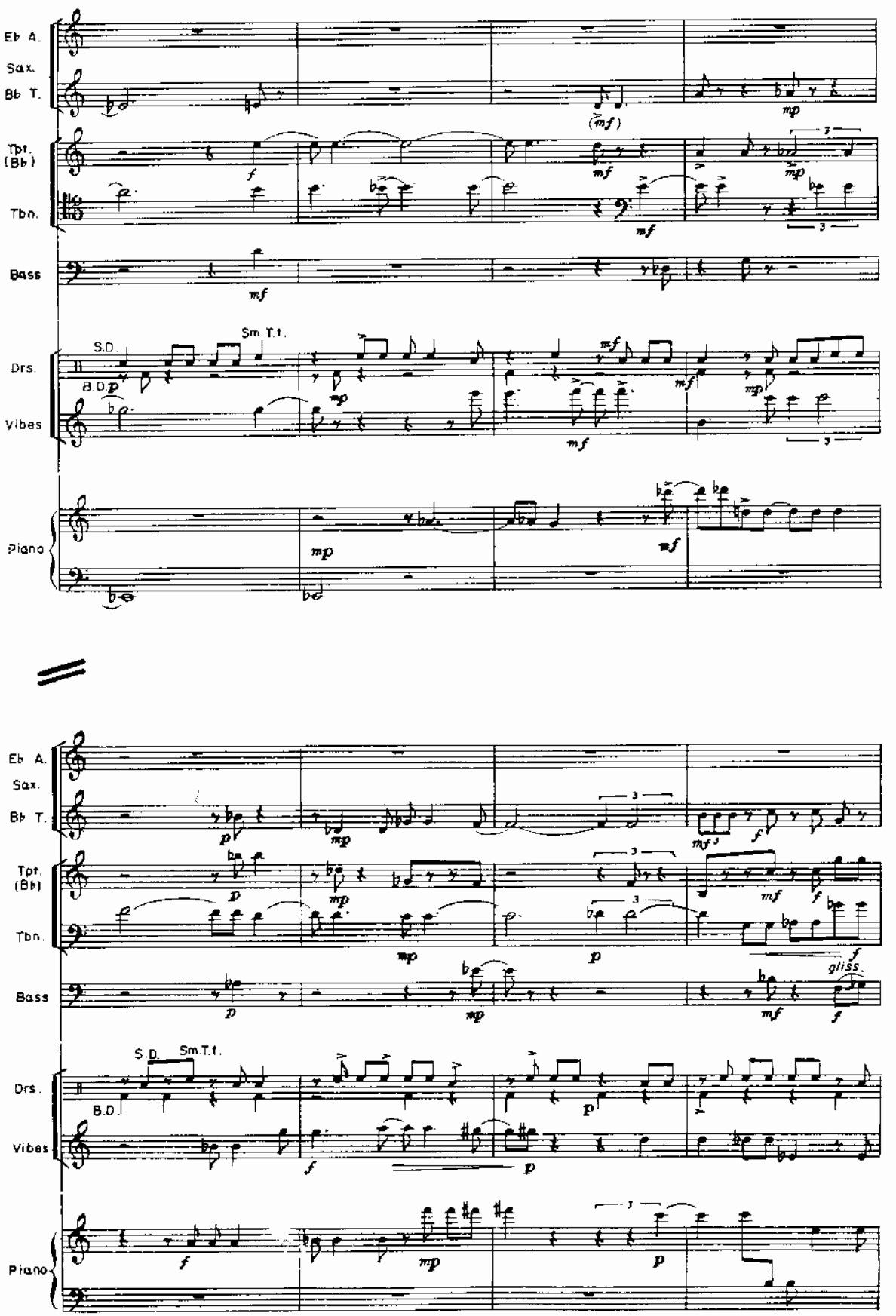

5
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S.D.
B.D.
mf
p
mp
pp
Ped.

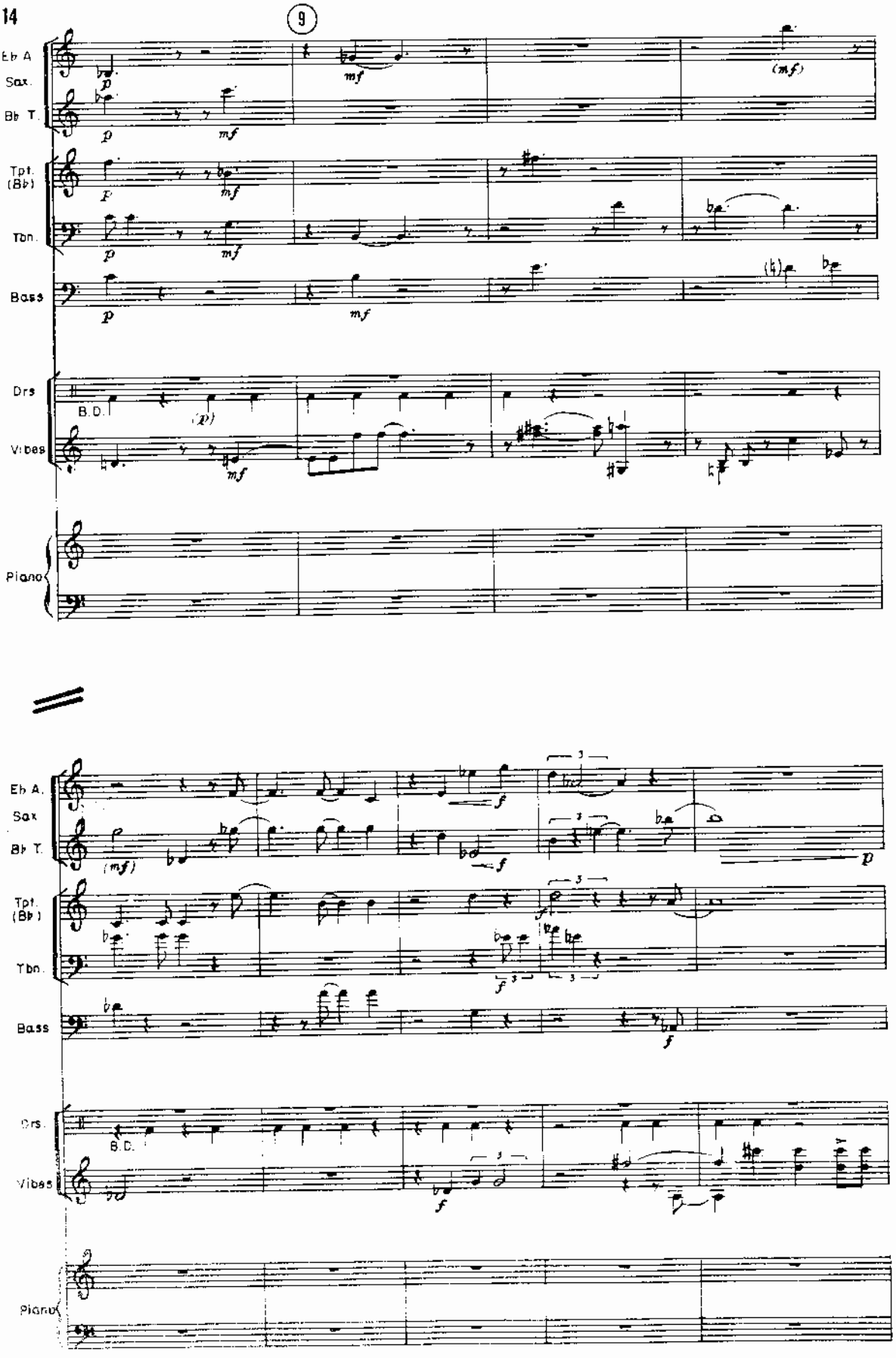

6
Sax
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Sm.T.t. S.D.
Drs.
Vibes
Piano
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
(sempre p)
Sm.T.t. S.D.
Drs.
Vibes
Piano

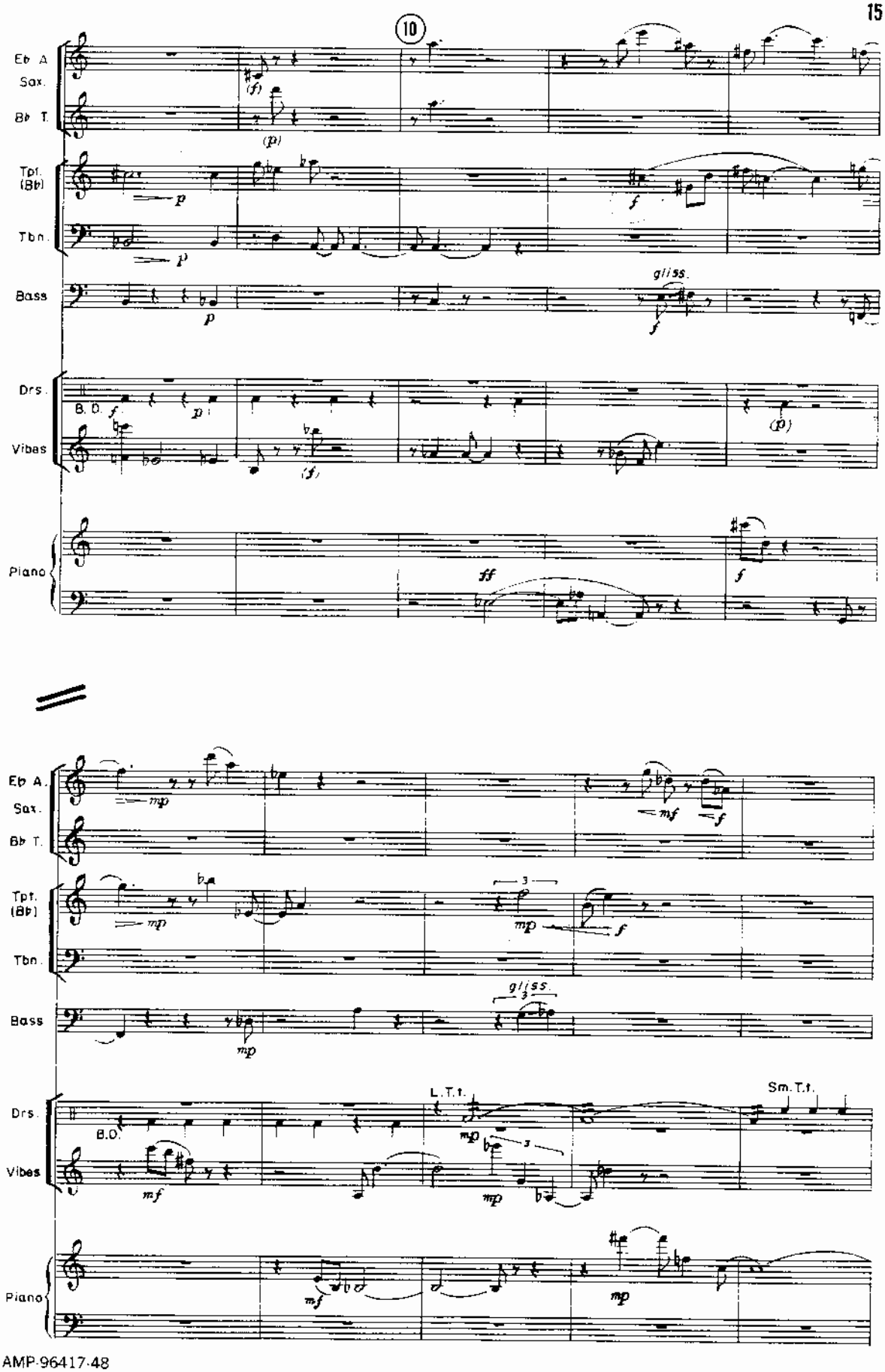
Library Property
Do Not Mark In Score

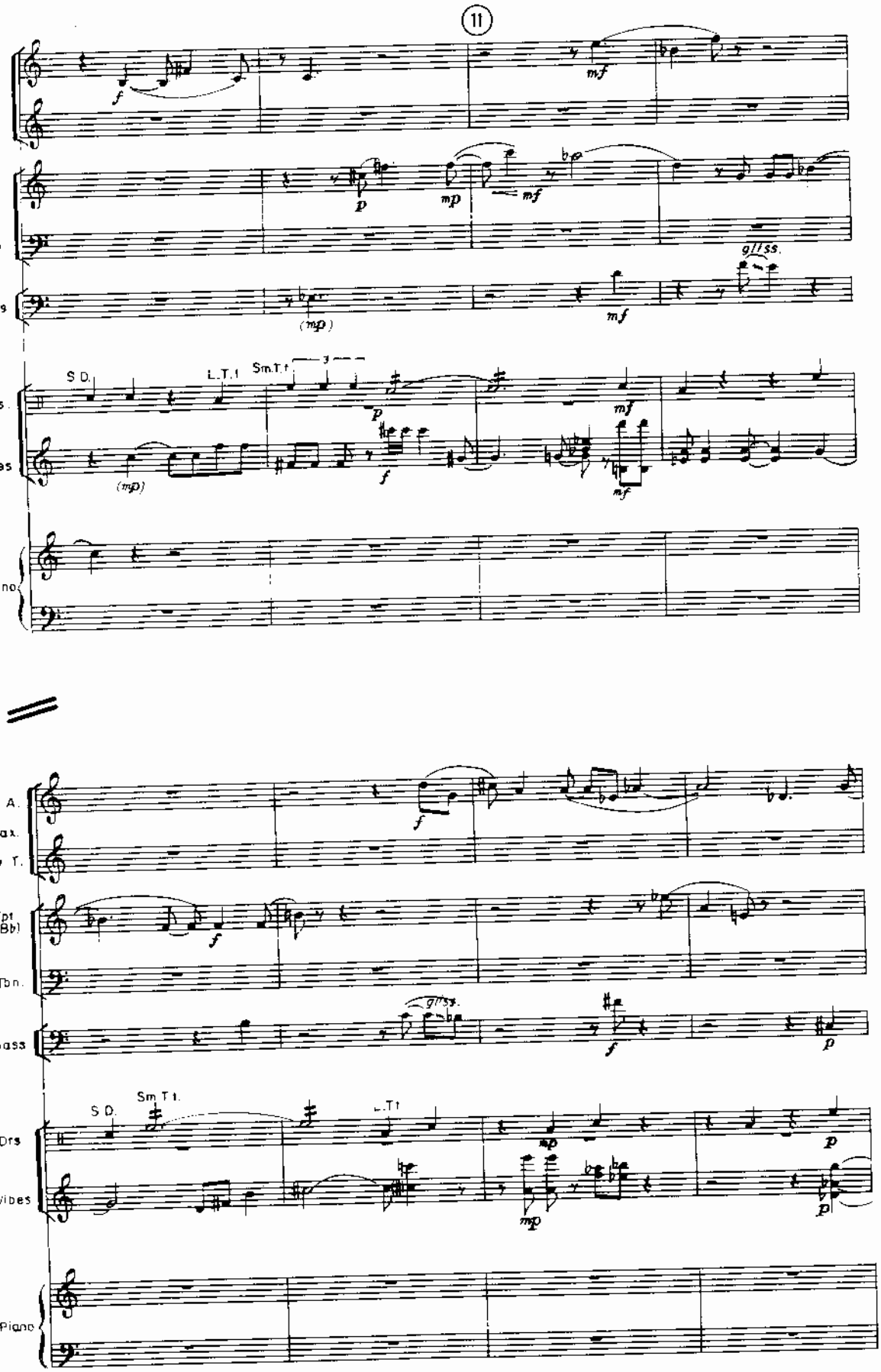


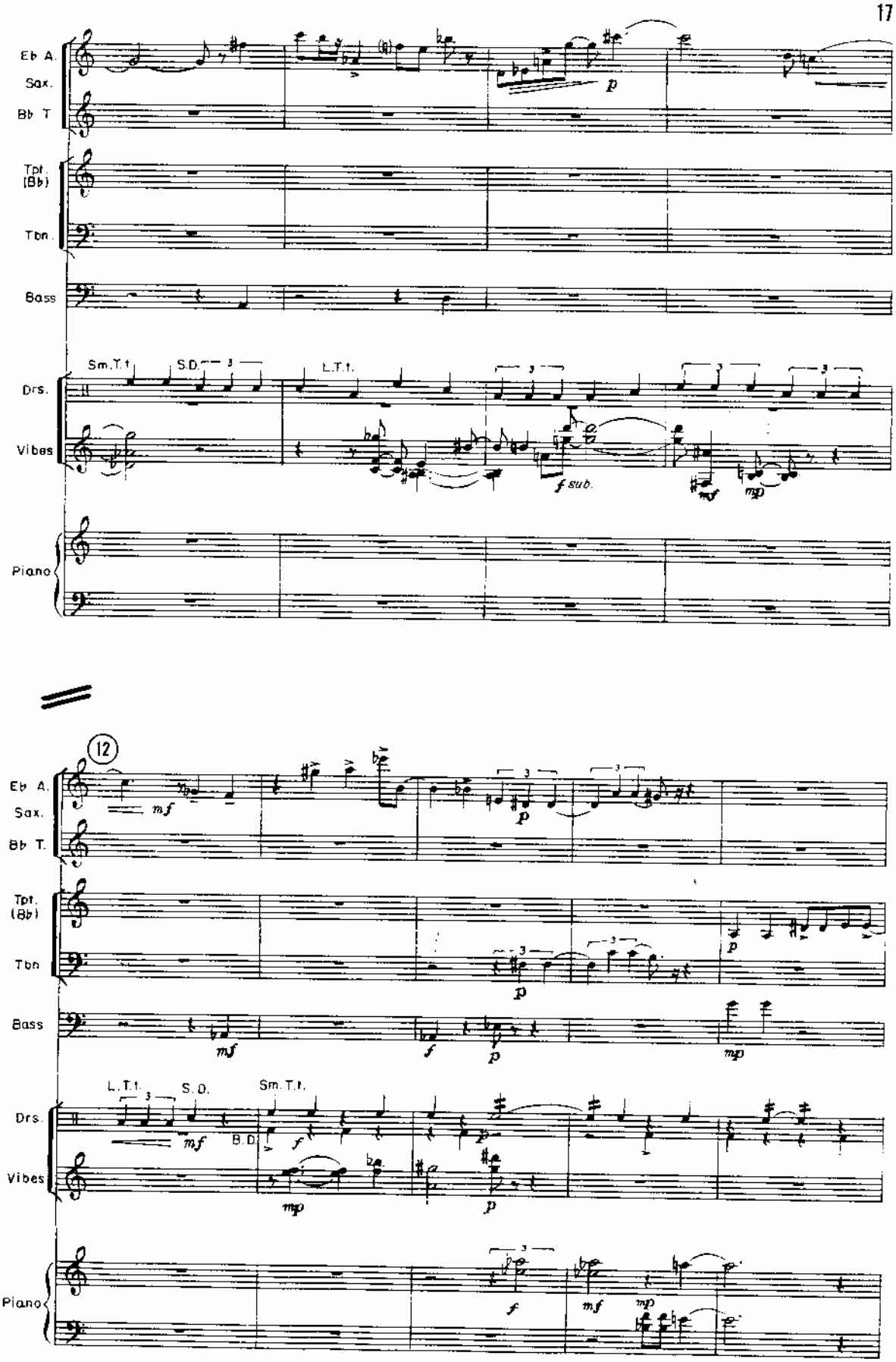

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
gliss.
L. T. t.
Drs.
Vibes
Piano
8

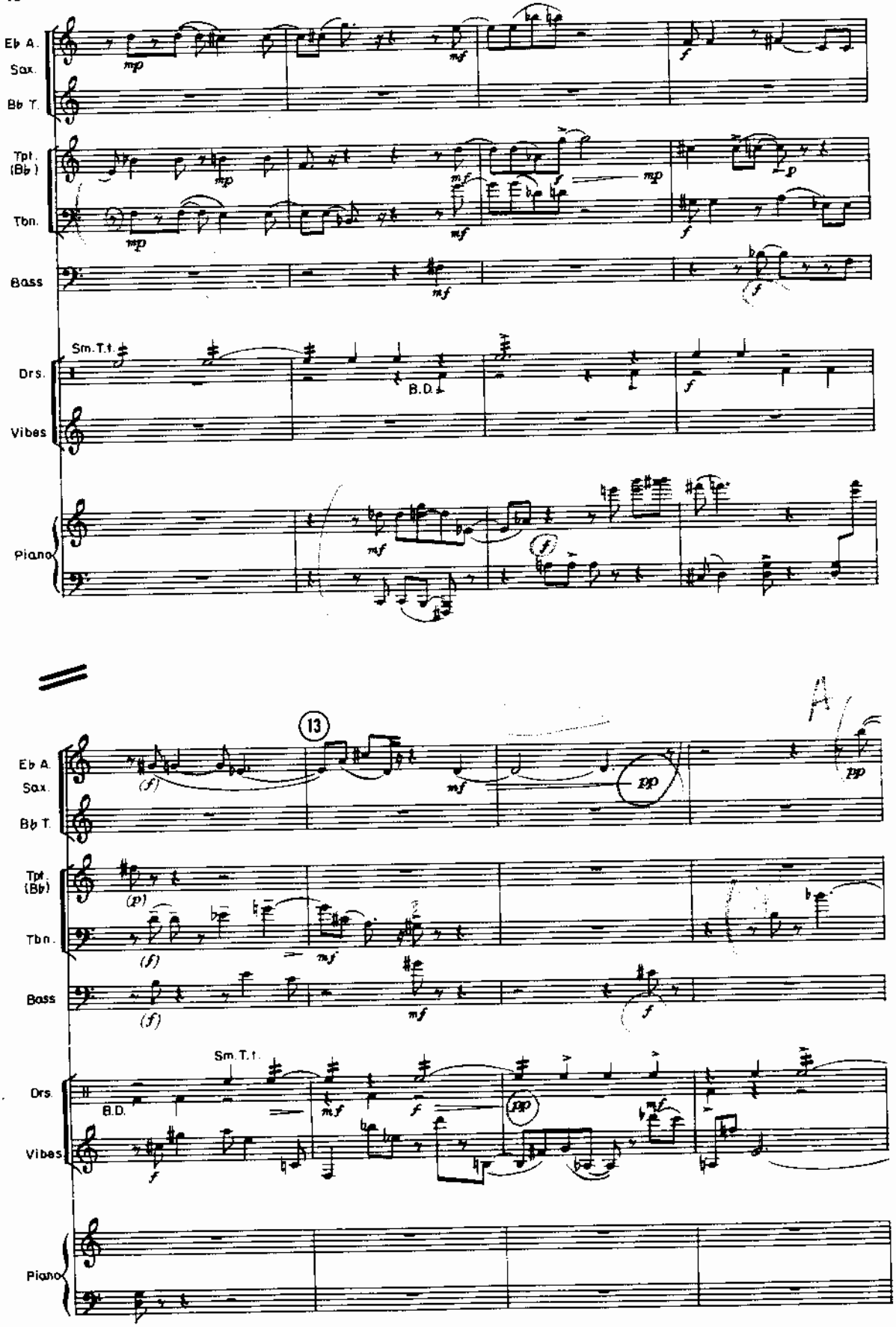

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
S.D.
Sm.T.t.
B.D.
Vibes
Piano
gliss.

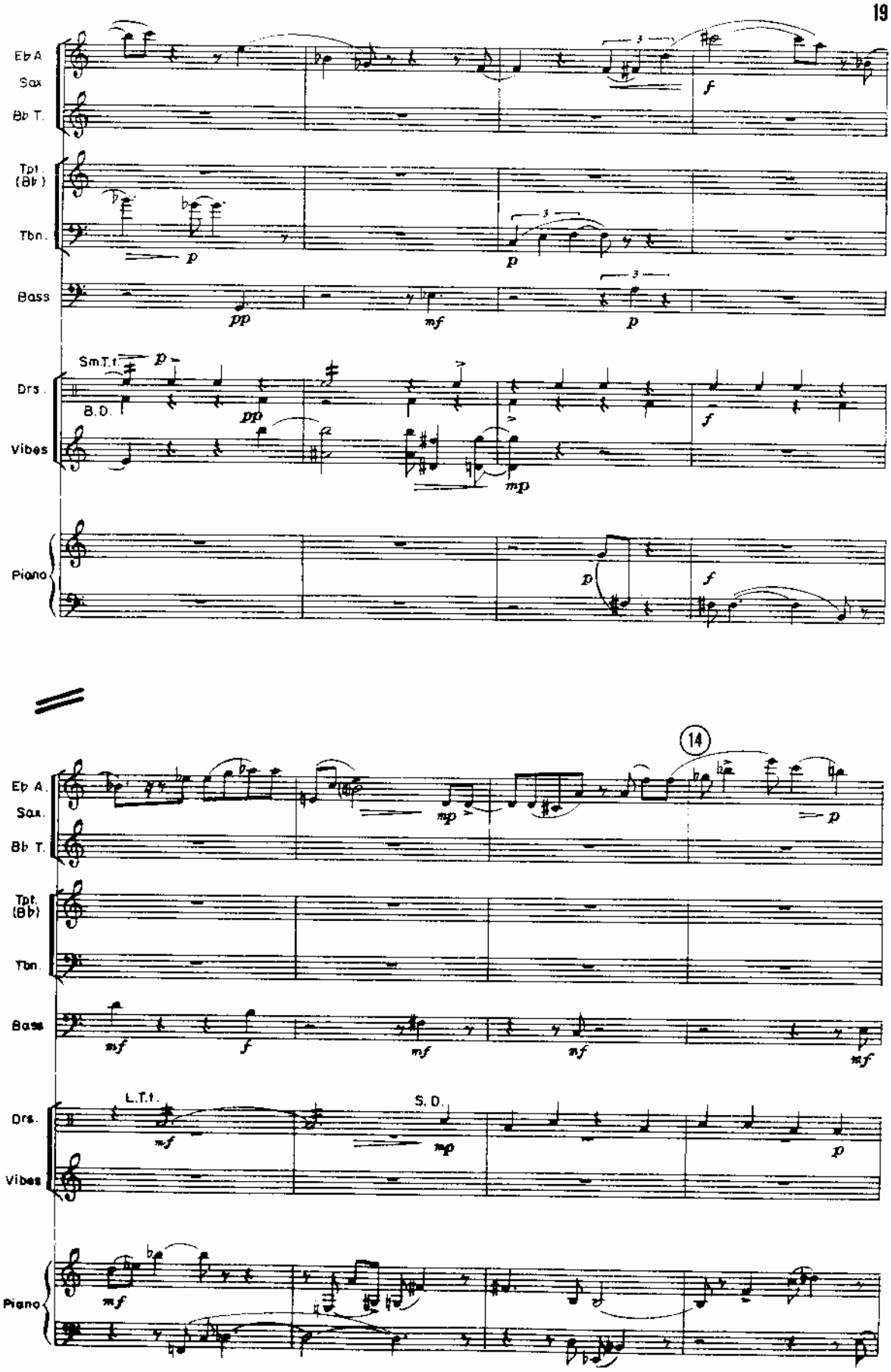

9
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs
B.D.
Vibes
Piano
Eb A. Sax
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
B.D.
Vibes
Piano

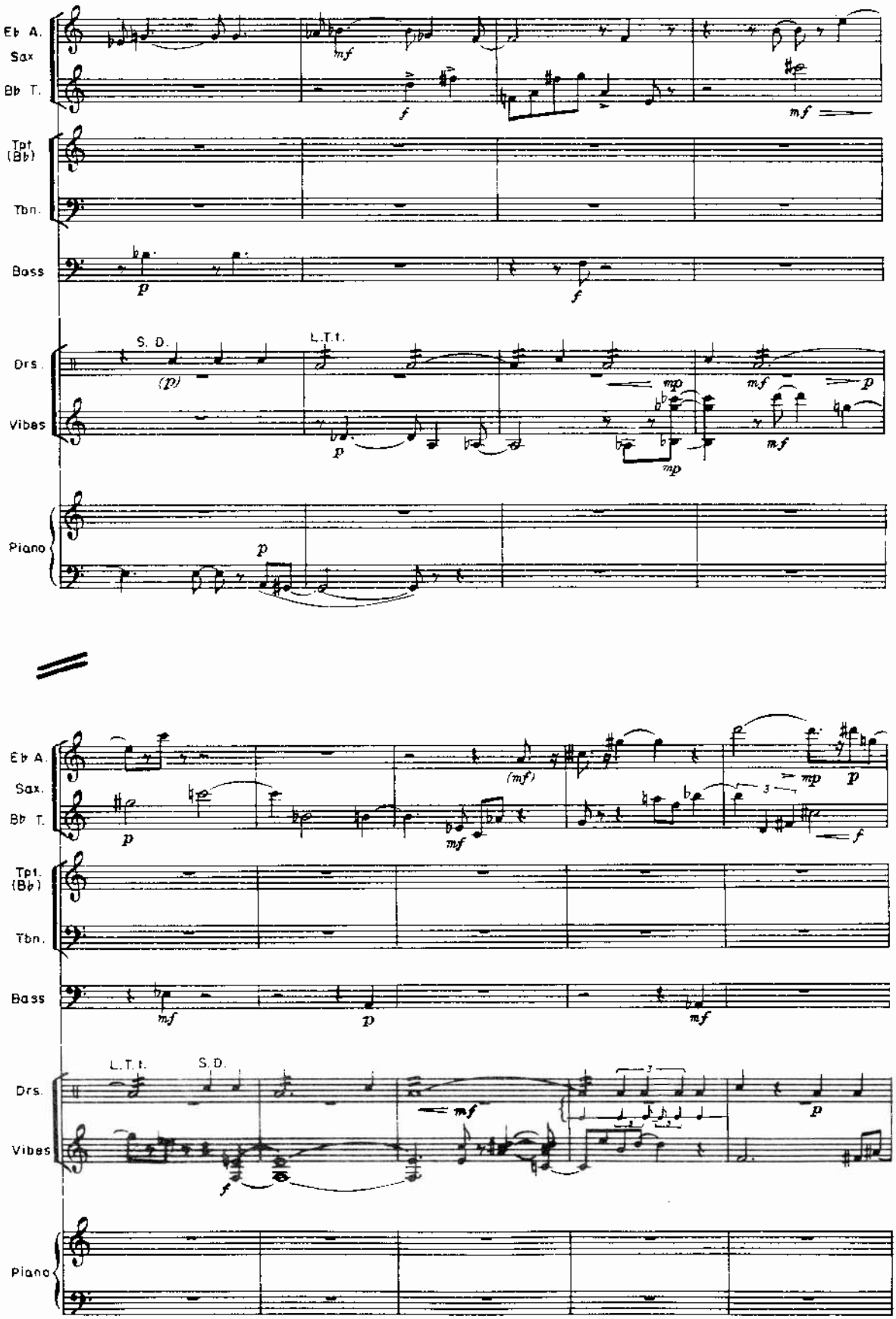

10
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
B. D.
gliss.
L.T.t.
Sm.T.t.

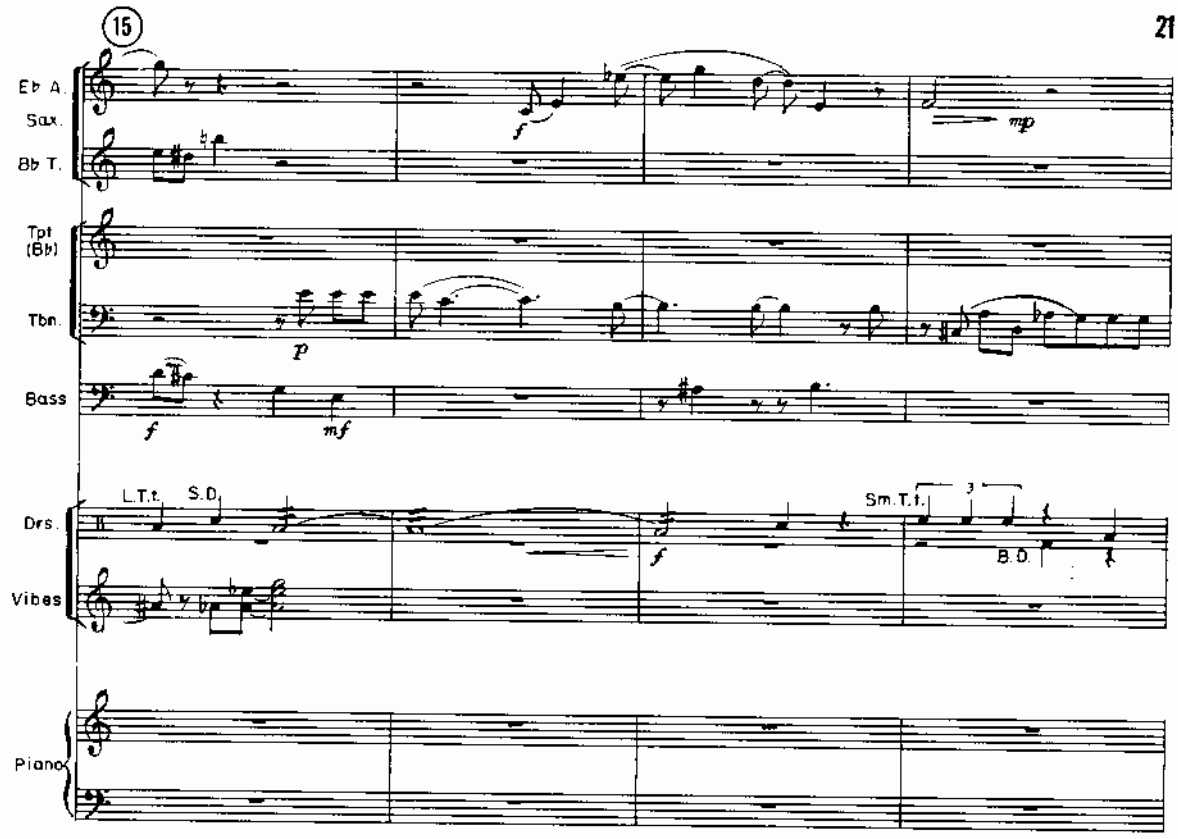

11
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S.D.
L.T.t
Sm.T.t
gliss.
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs
Vibes
Piano
S.D.
Sm.T.t.
L.Tt
gliss.

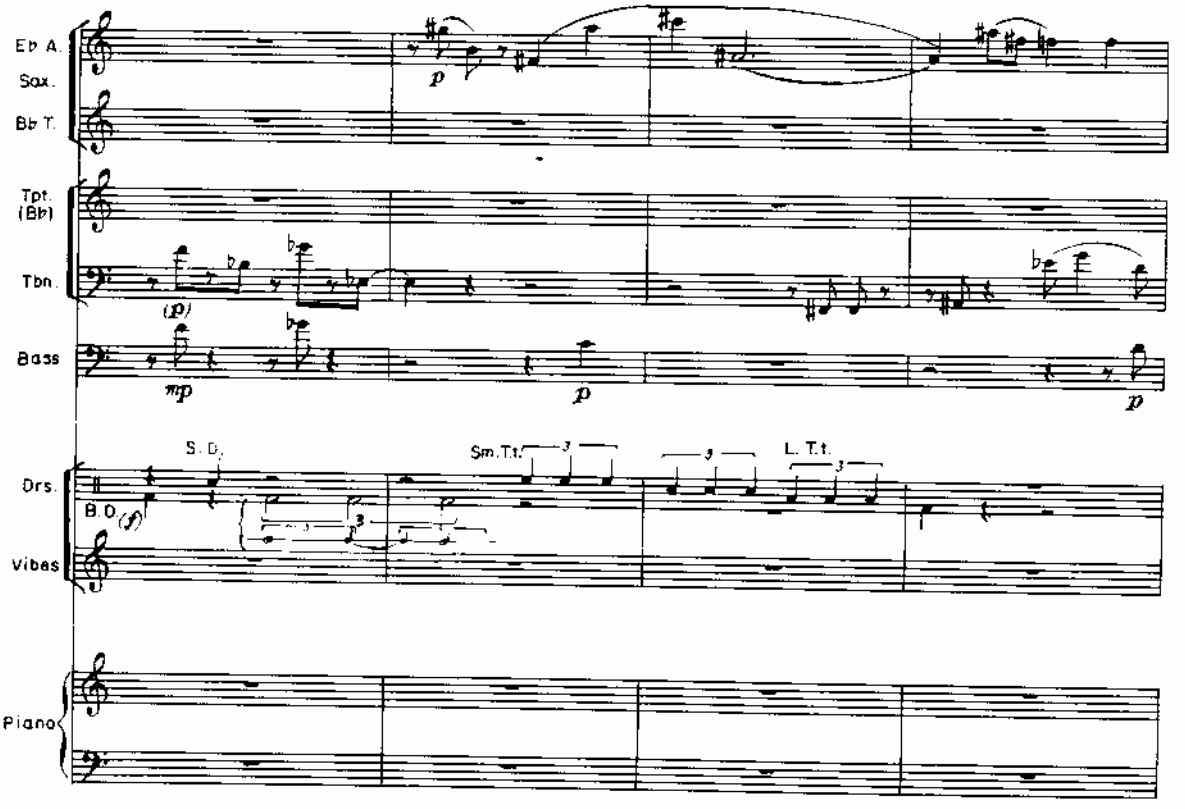

Eb A. Sax.
Bb T
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm.T.t
S.D.
L.T.t.
f sub.
mf
mp
12
mf
p
f
B.D.

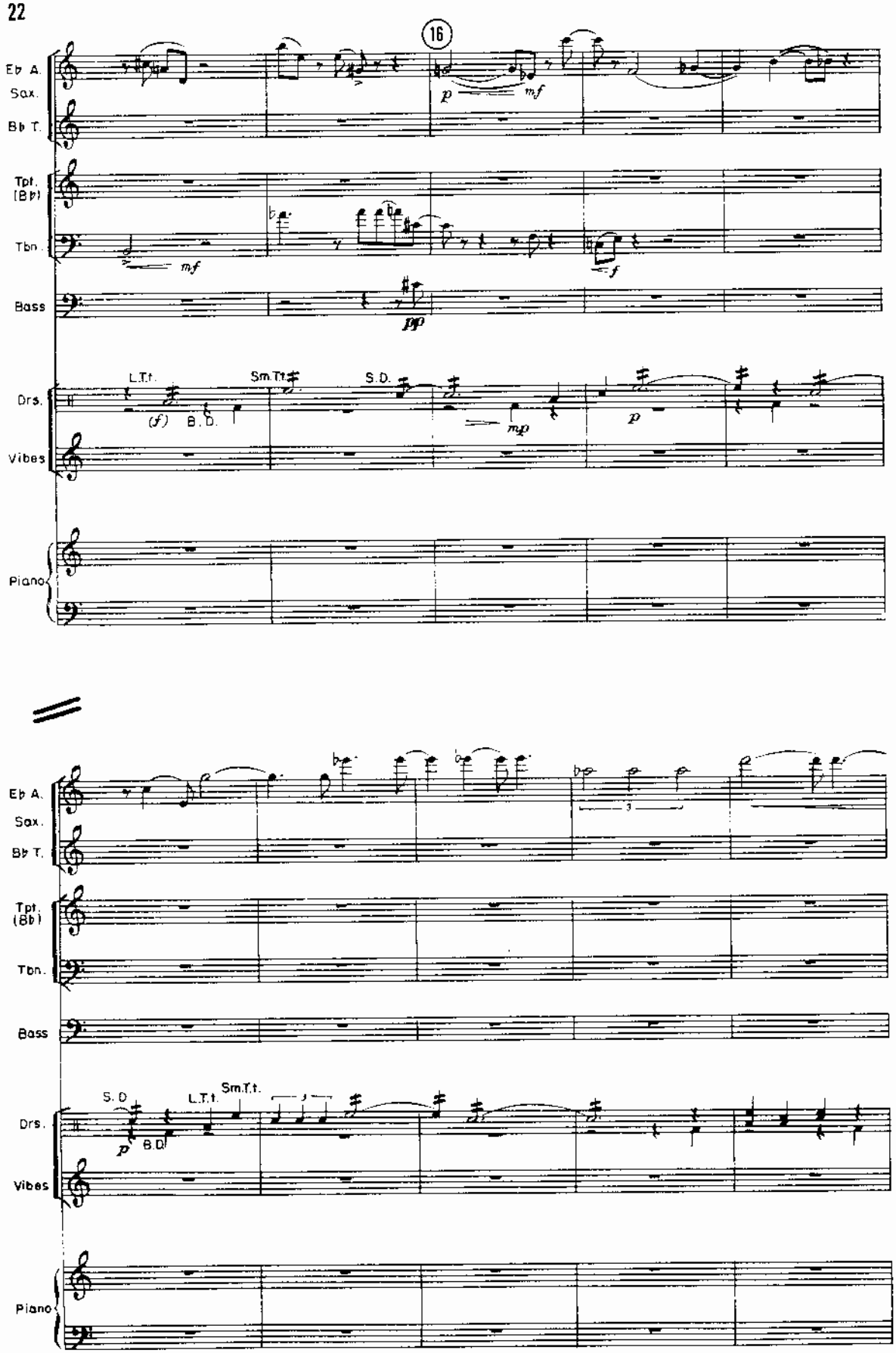

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Sm. T.t.
B.D.
Drs.
Vibes
Piano
13
A

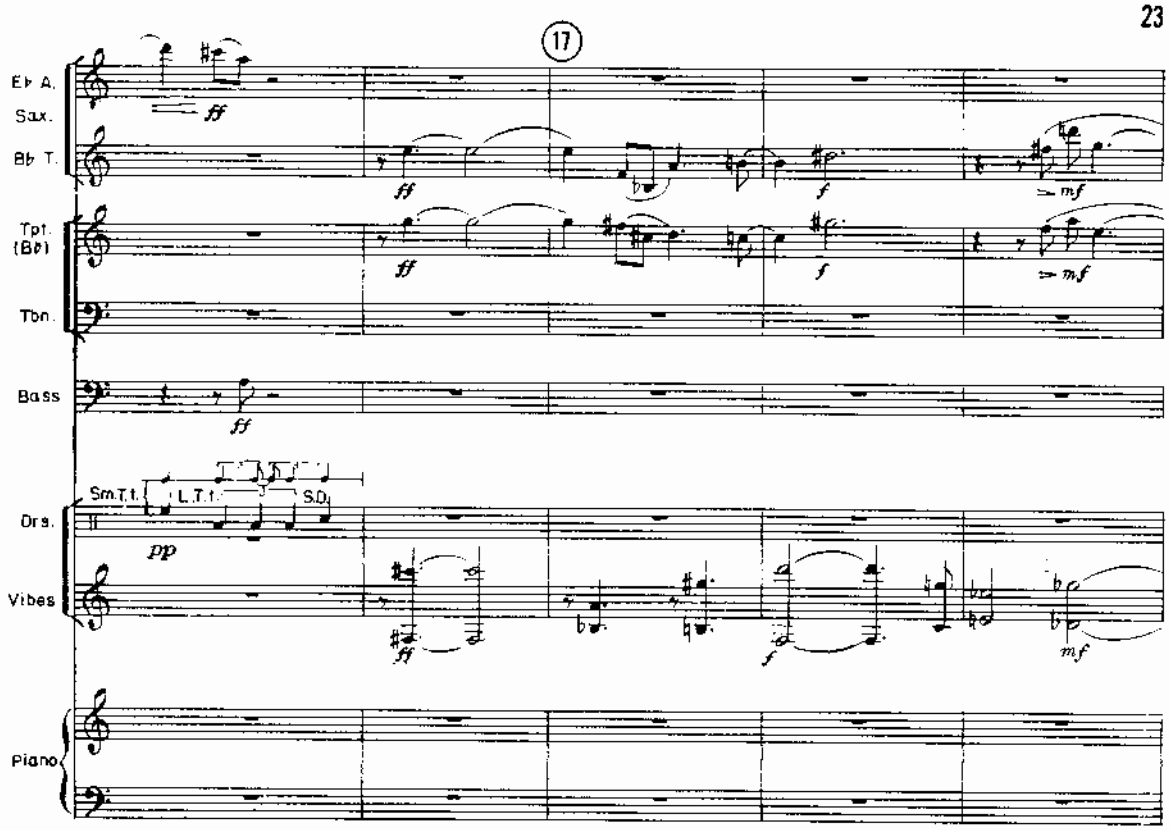

Eb A. Sax
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm.T.t.
B.D.
L.T.t.
S.D.
14

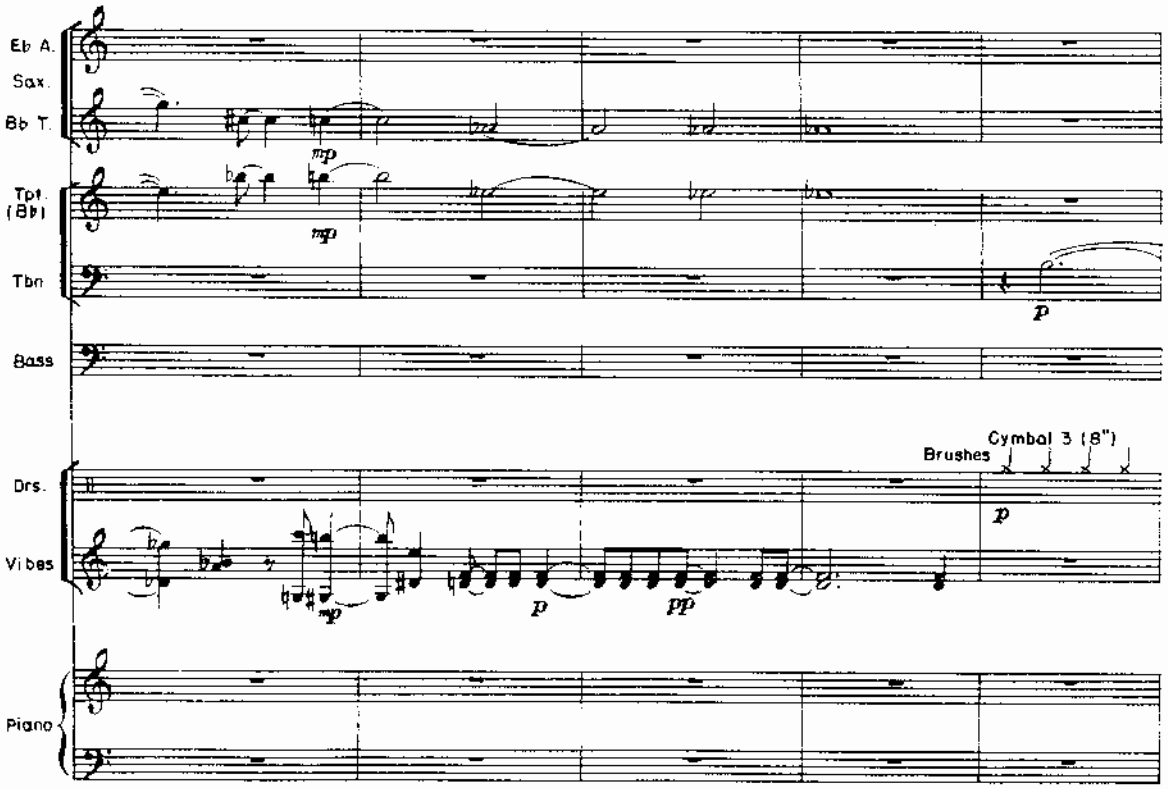

Eb A. Sax
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S. D.
L.T.t.
mf
f
p
(p)
mp

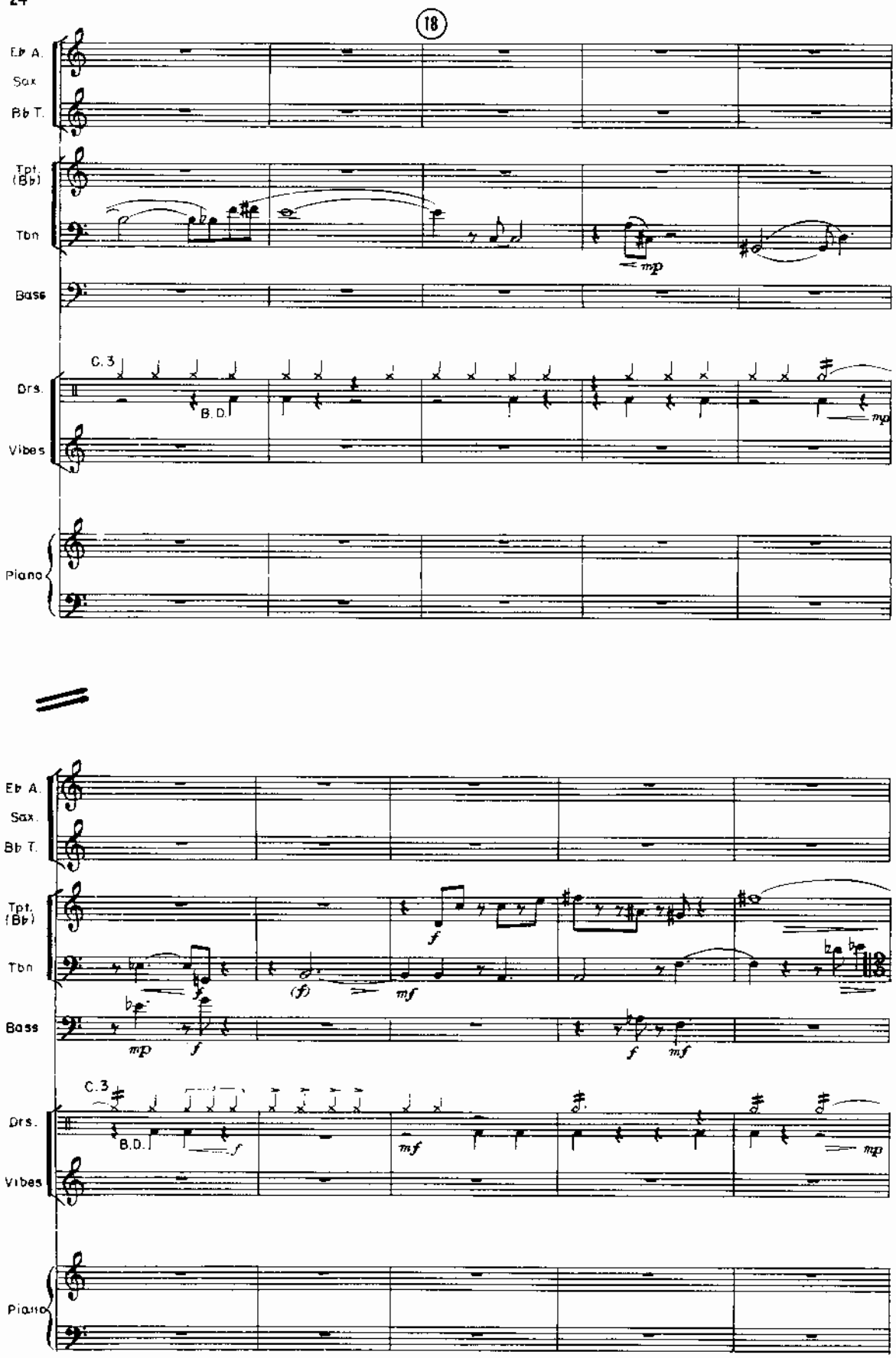

15
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
S.D.
Sm.T.t.
B.D.
f
mp
p
mf

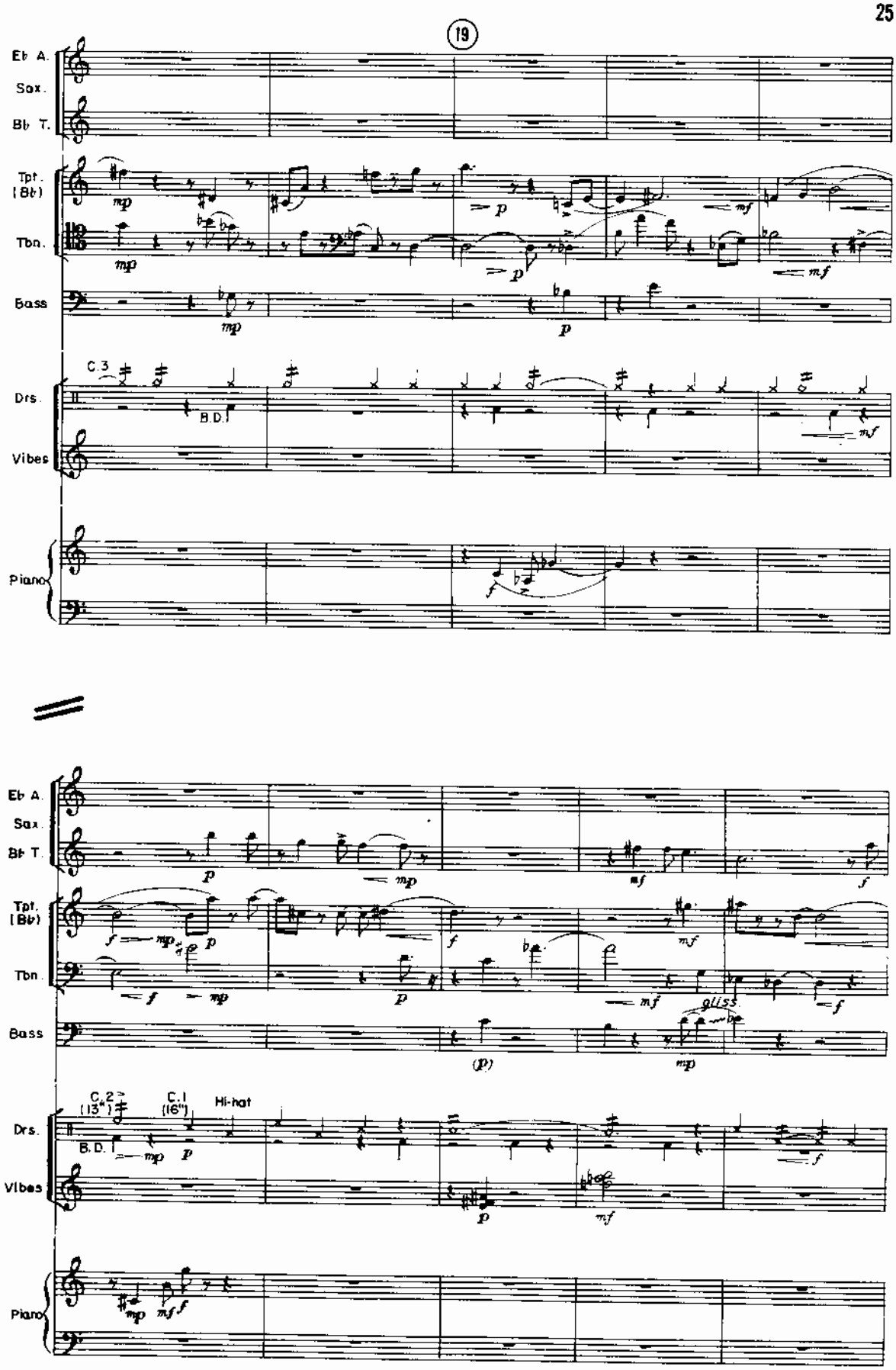

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S.D.
B.D.
Sm.T.t.
L.T.t.
p
mp
(p)
(f)

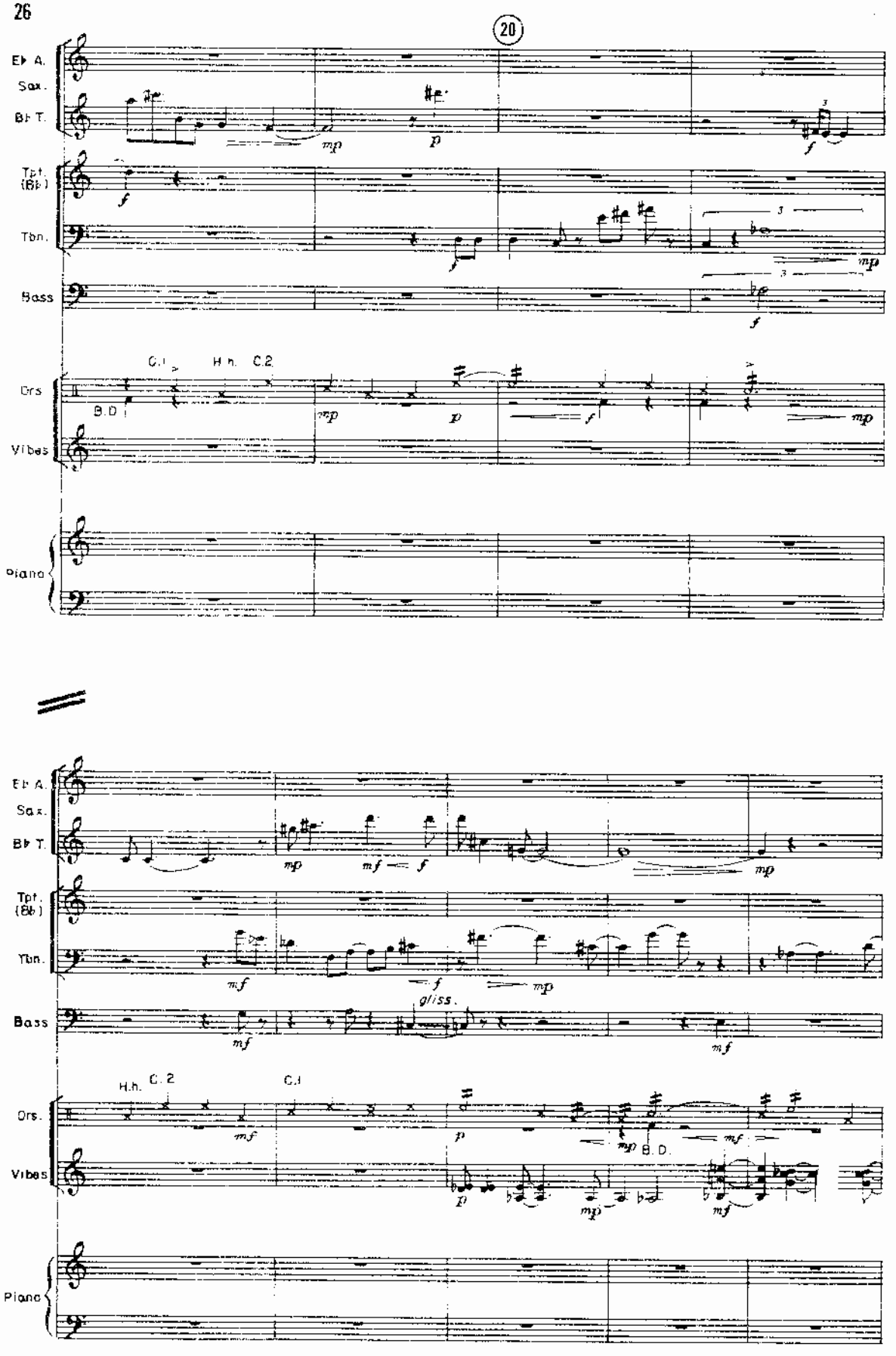

16
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
Sm.T.t.
S.D.
B.D.
p
mf
f
pp
mp


17
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm.T.t.
L.T.t.
S.D.

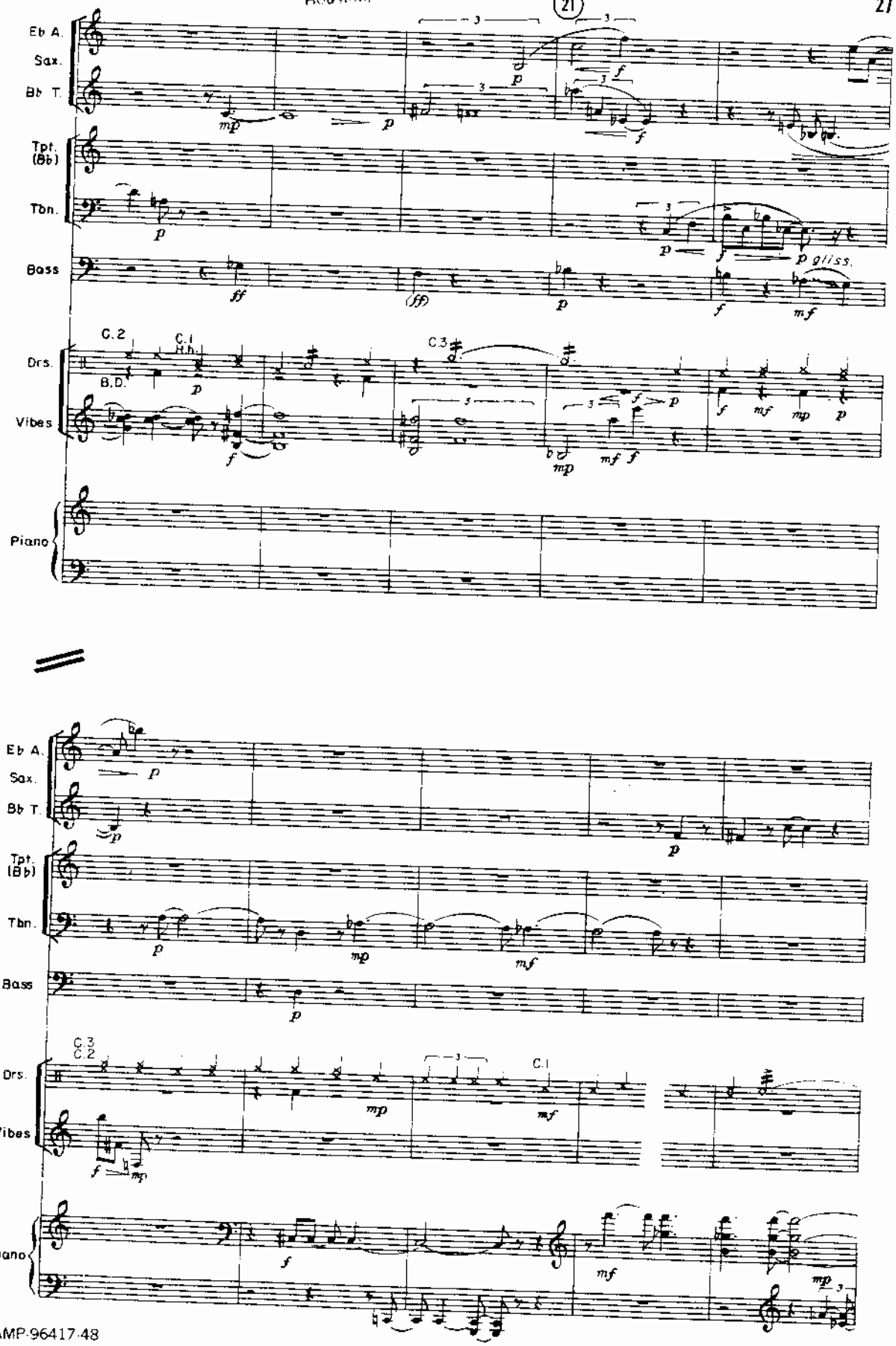

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Brushes
Cymbal 3 (8")

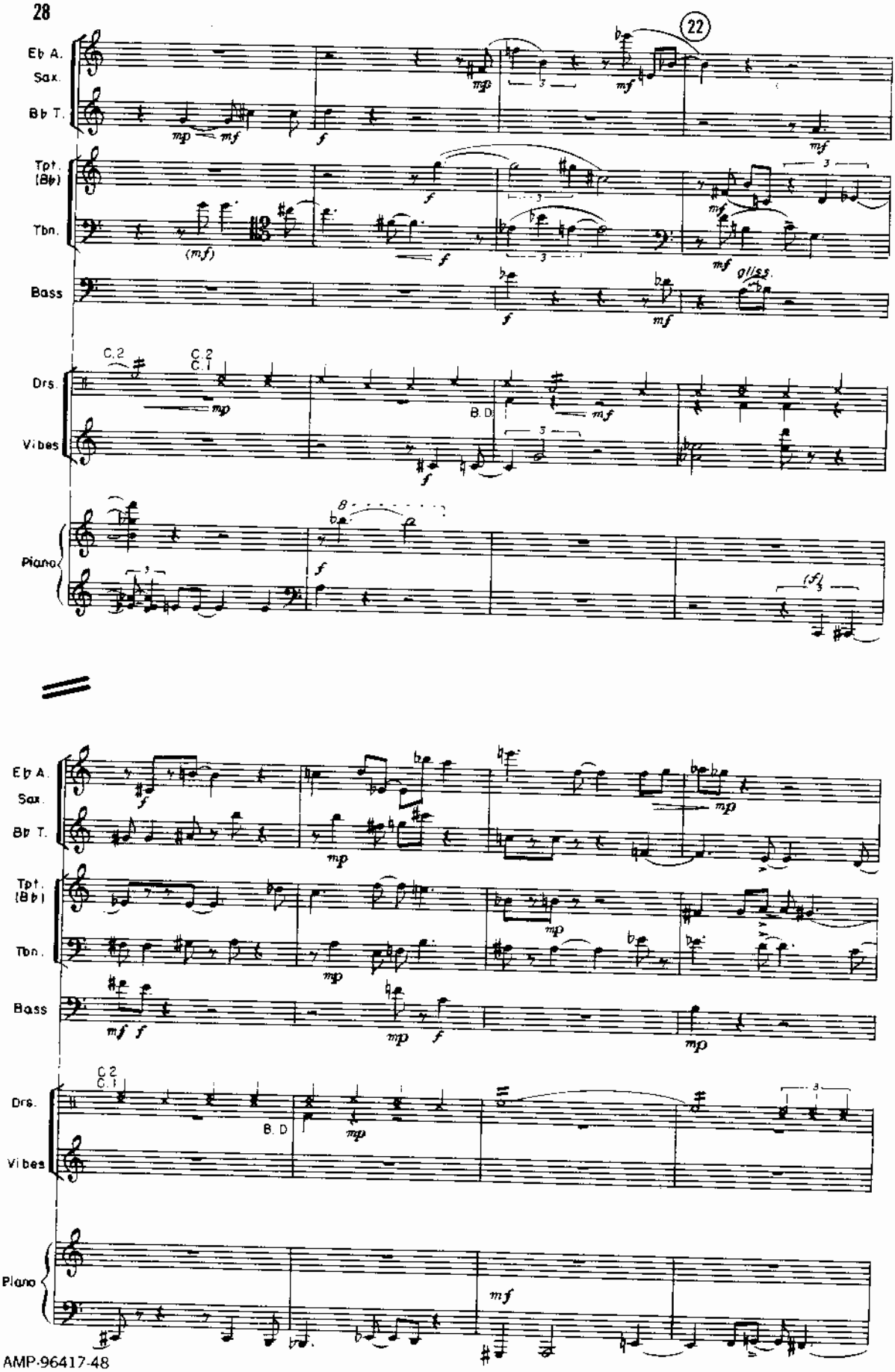

18
Eb A. Sax
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C. 3
B. D.
mp
f
(f)
mf


19
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
C.3
B.D.
Drs.
Vibes
Piano
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
gliss.
C.2 (13")
C.1 (16")
Hi-hat
B.D.
Drs.
Vibes
Piano

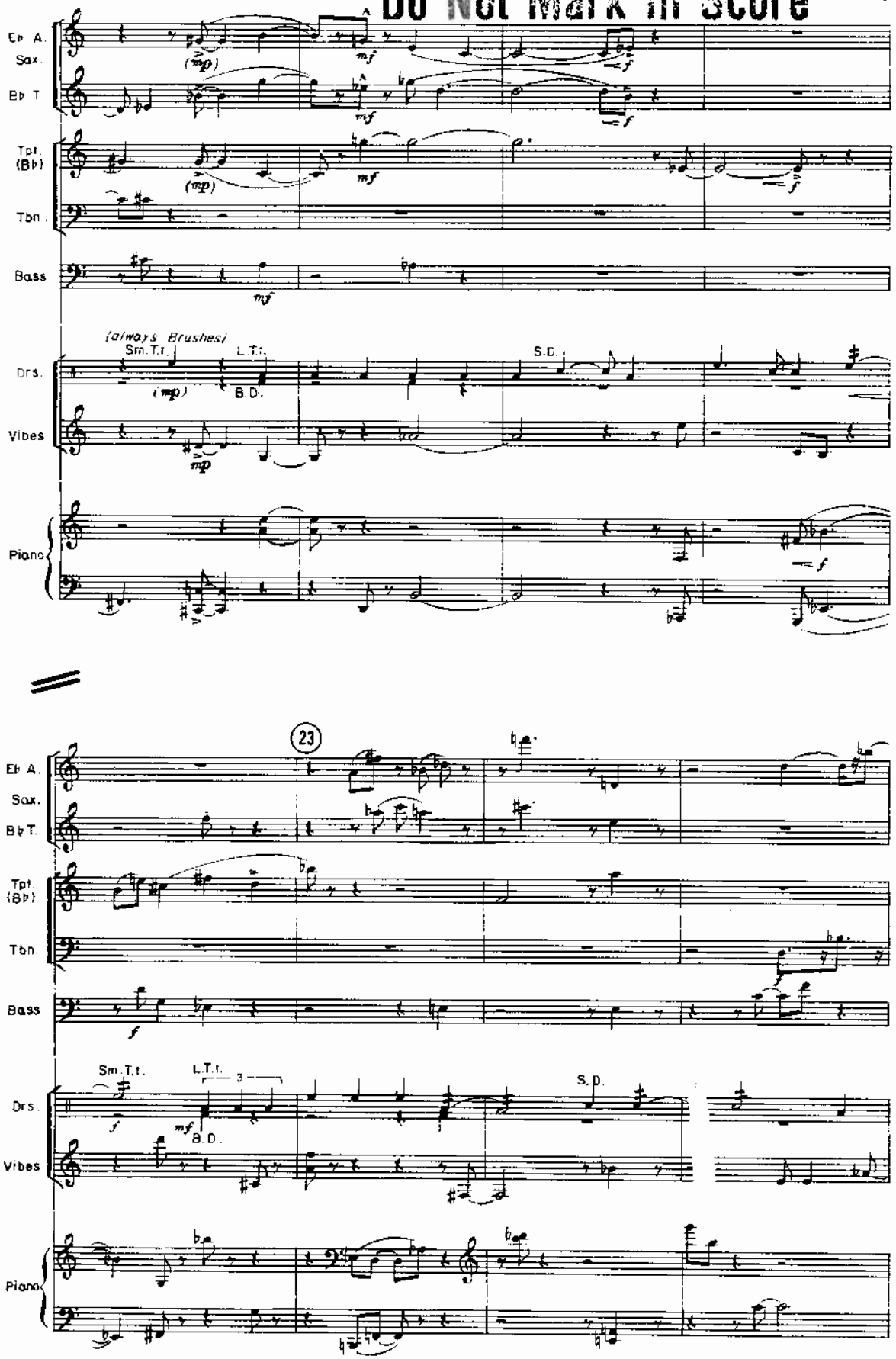

20
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C.1
H.h.
C.2
B.D.
gliss.

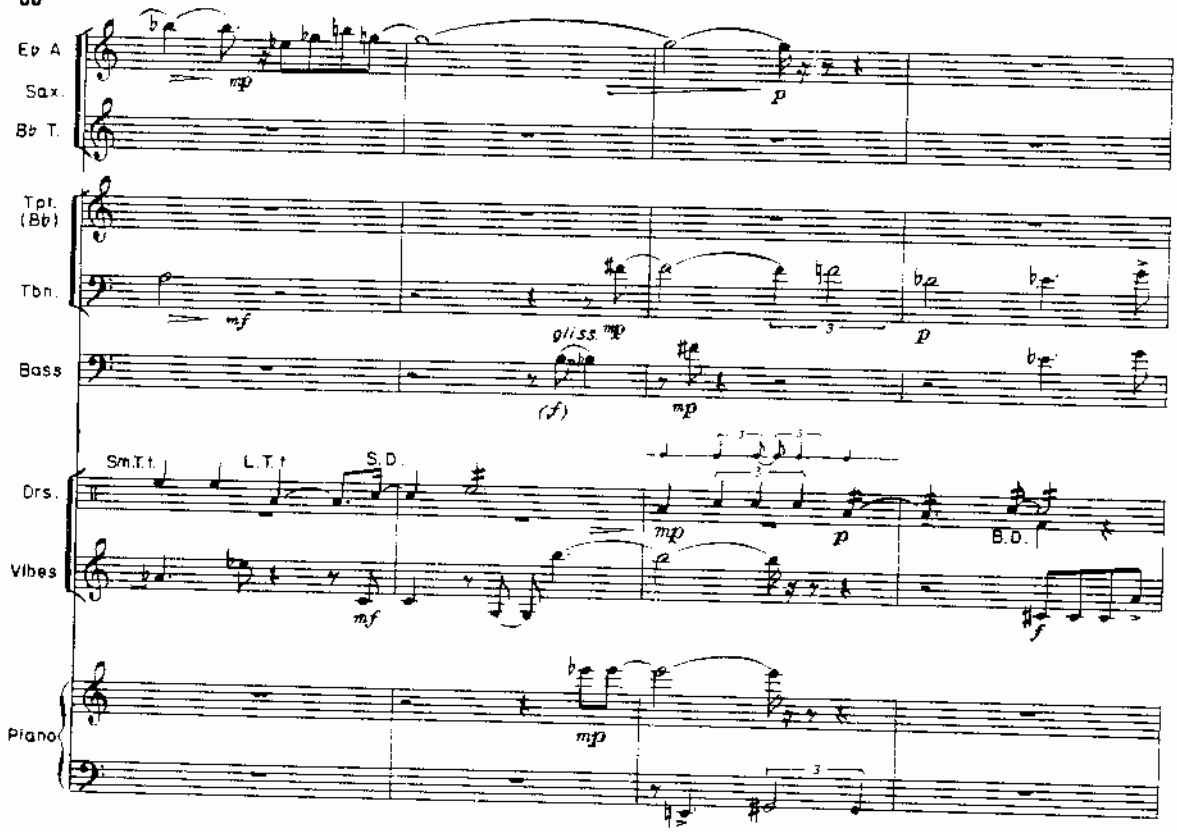
Music Library
106 Fine Arts
Houston, Texas 77004

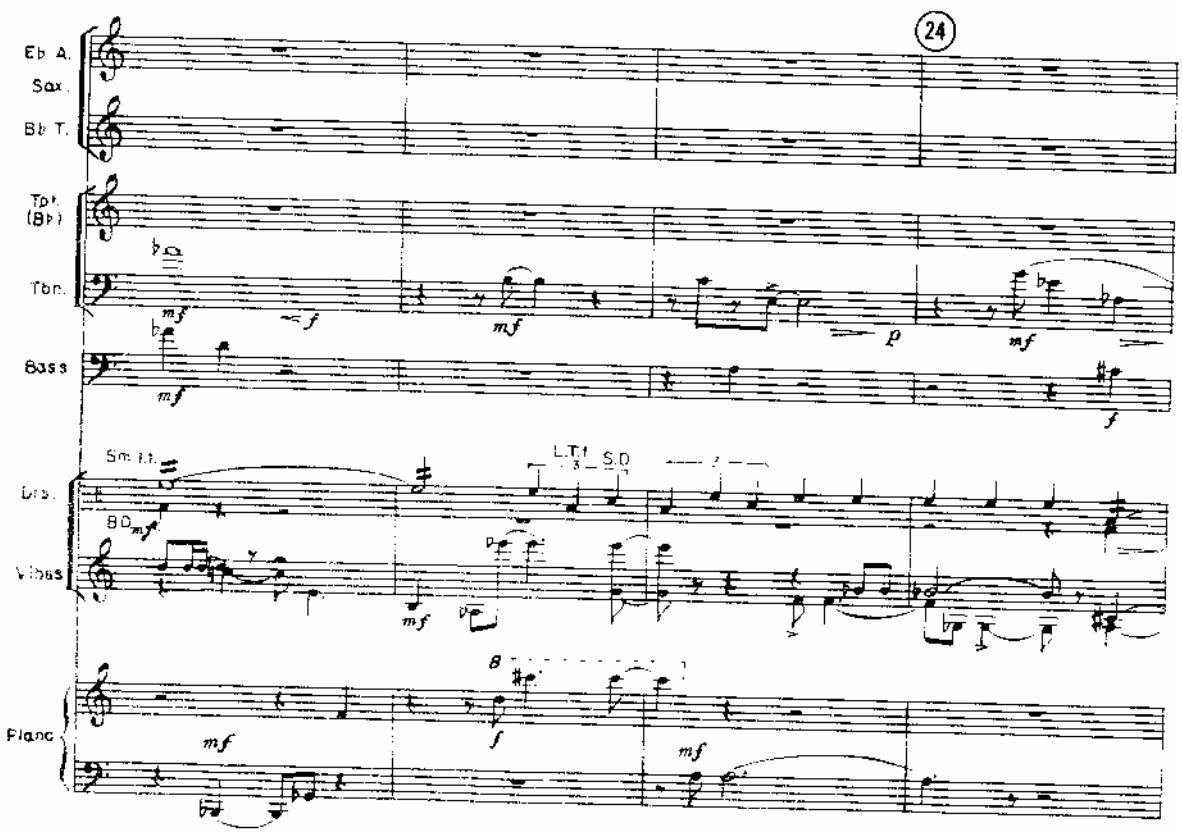


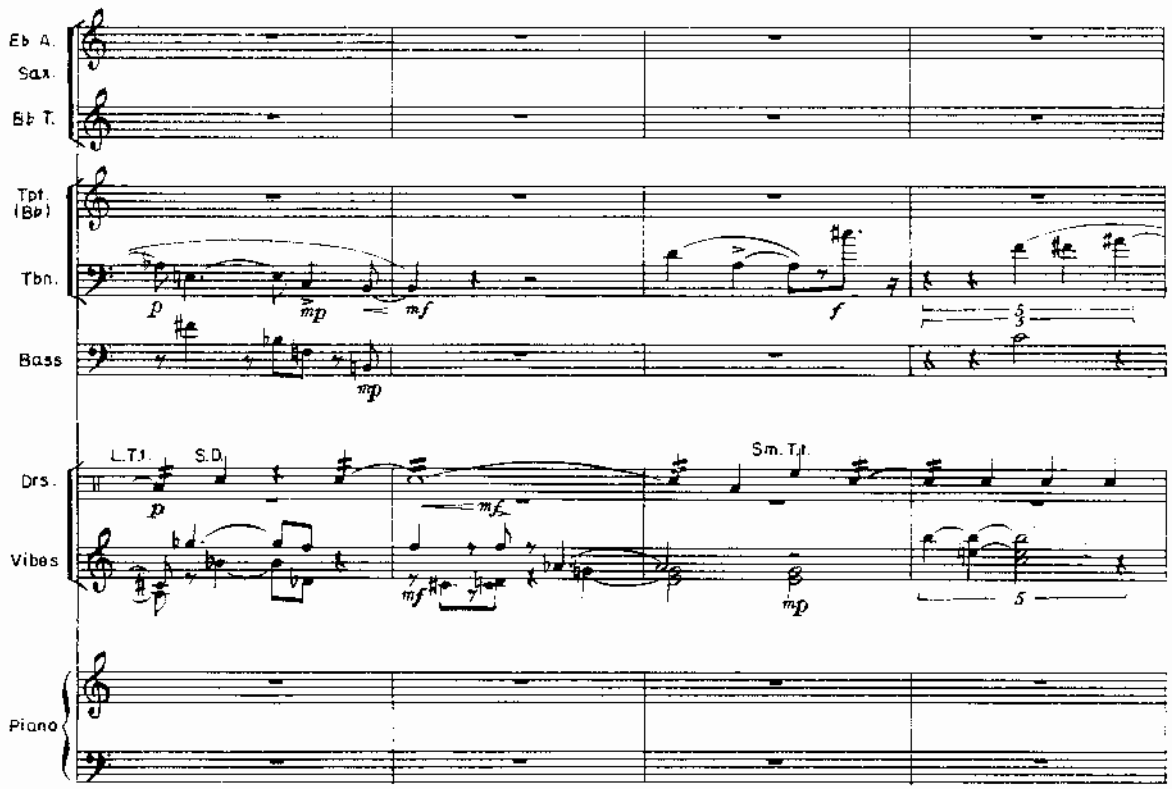

22
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C.2
C.1
B.D.
gliss.

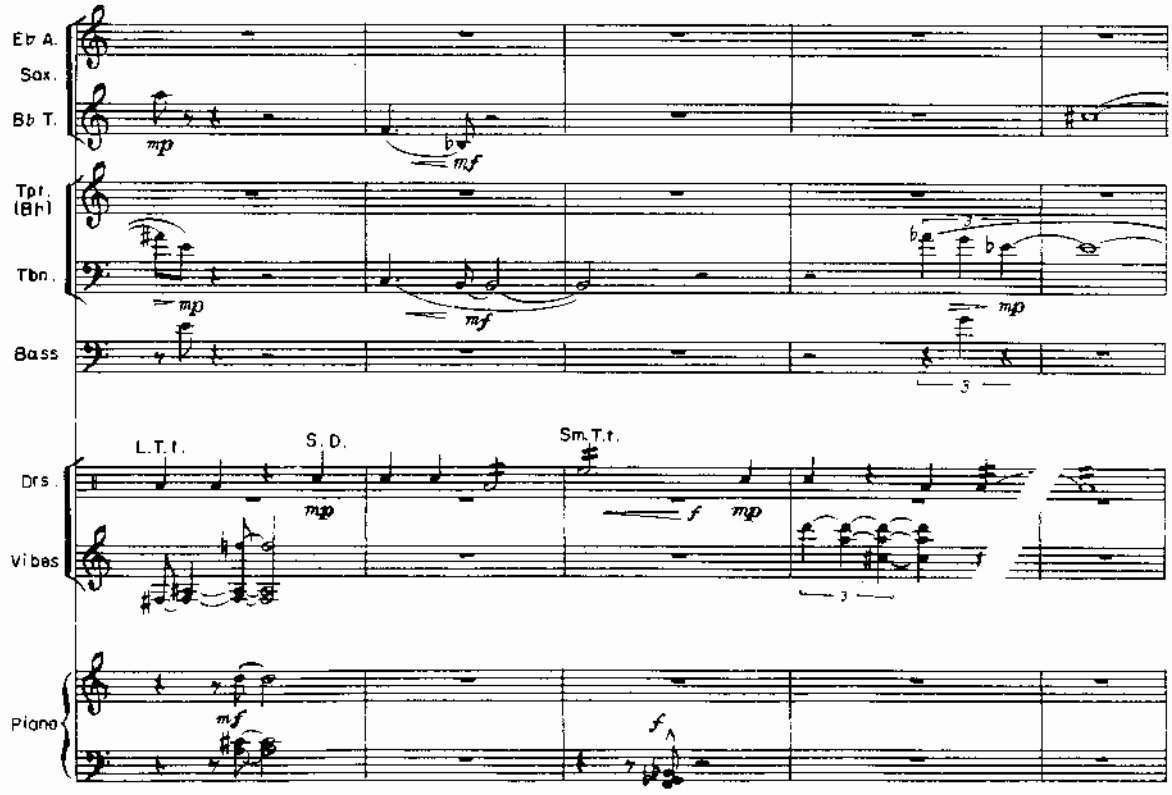
Library Property
Do Not Mark In Score

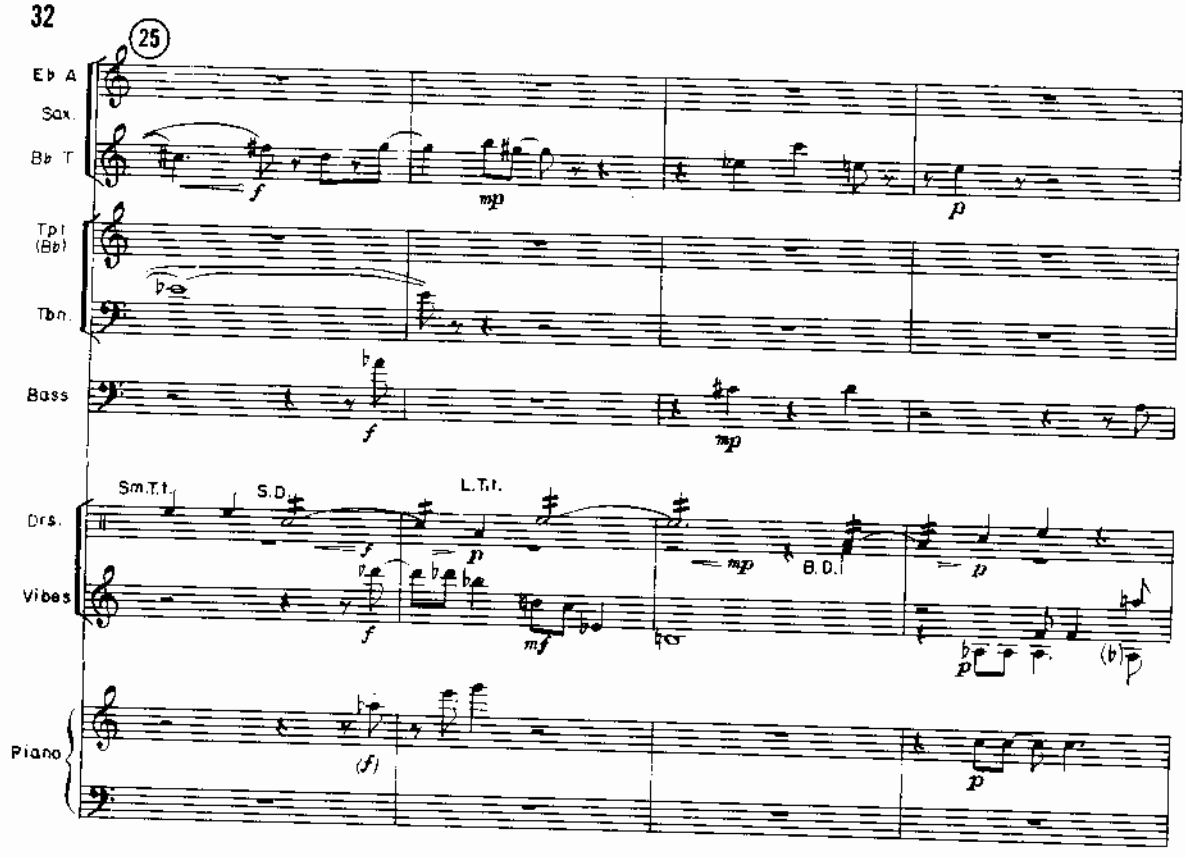


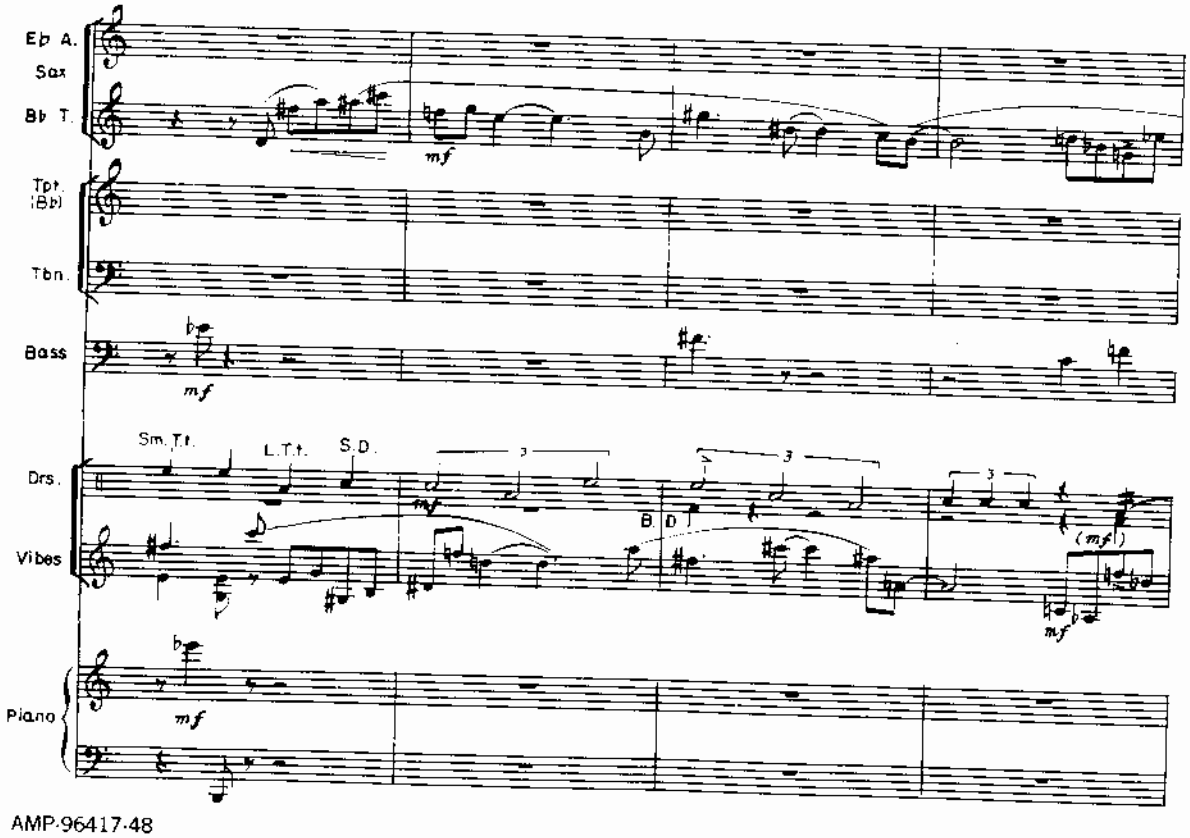

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm.T.t.
L.T.t
S.D.
B.D.
gliss.
mp
mf
p
(f)

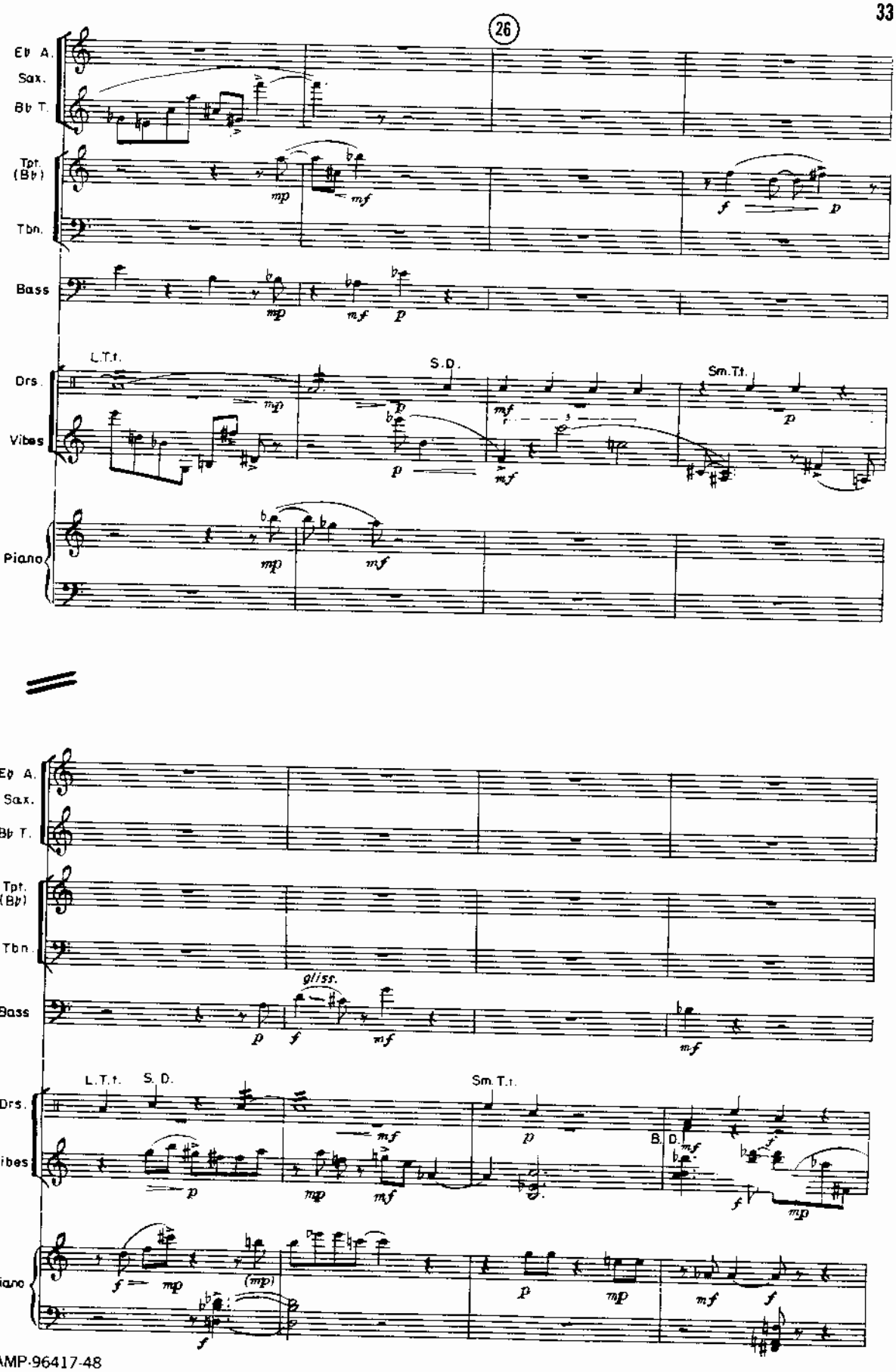

24
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm. t.t.
L.T.t
S.D.
B.D.
mf
f
p

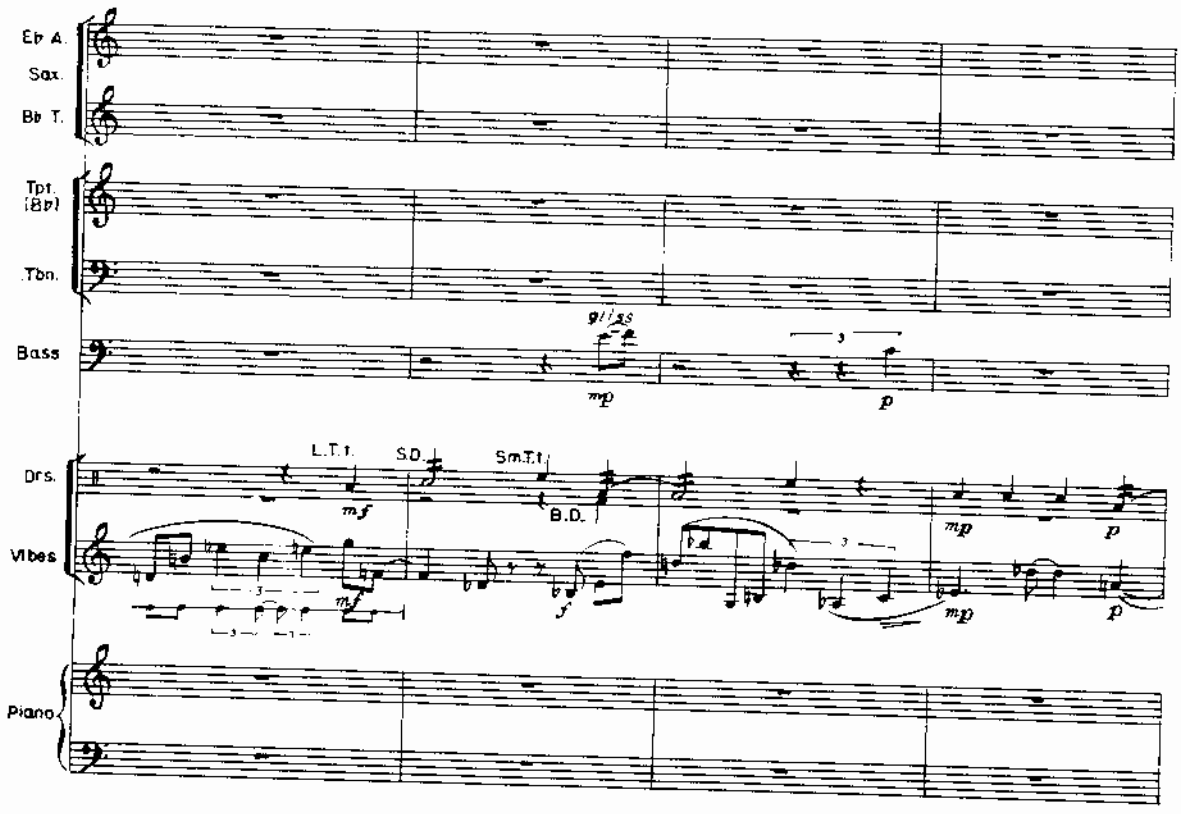

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
S.D.
Sm. T.t.
p
mp
mf
f

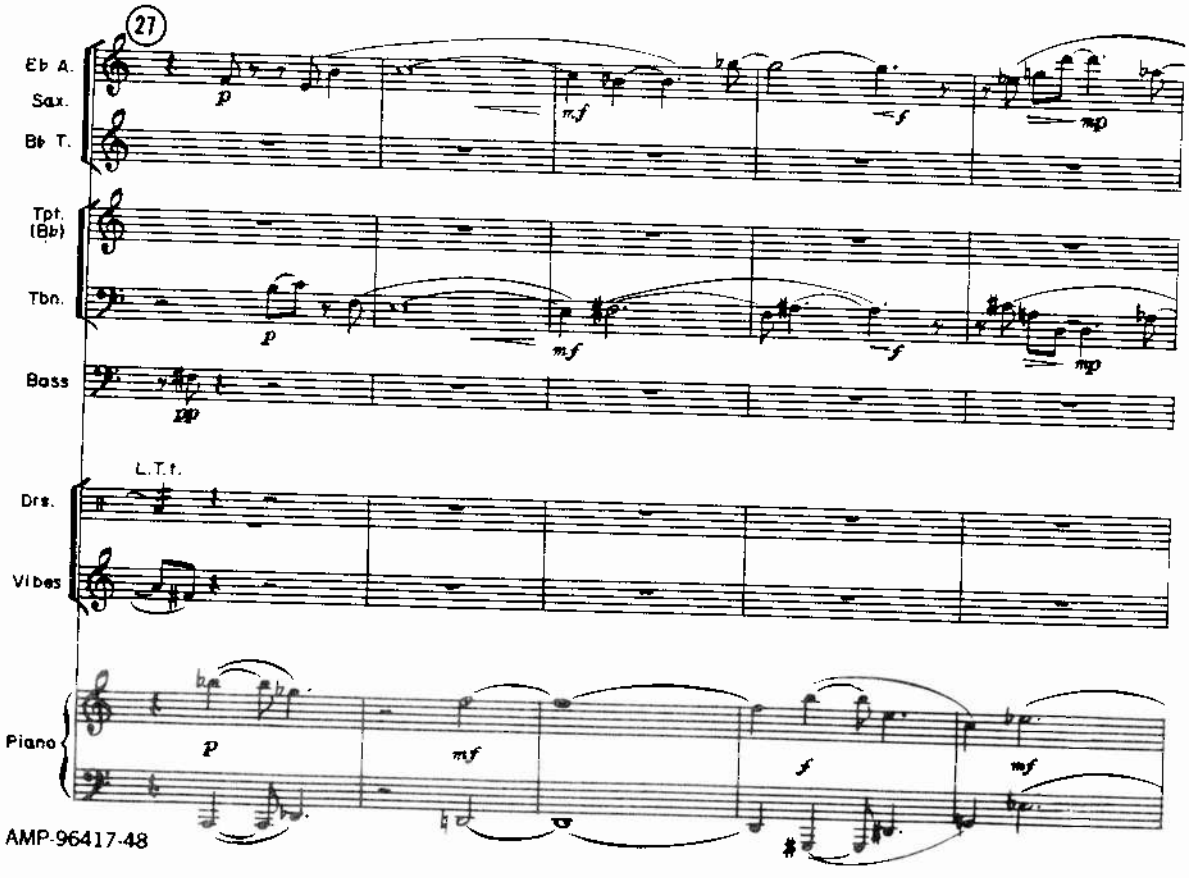

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
S.D.
Sm. T.t.
mp
mf
f

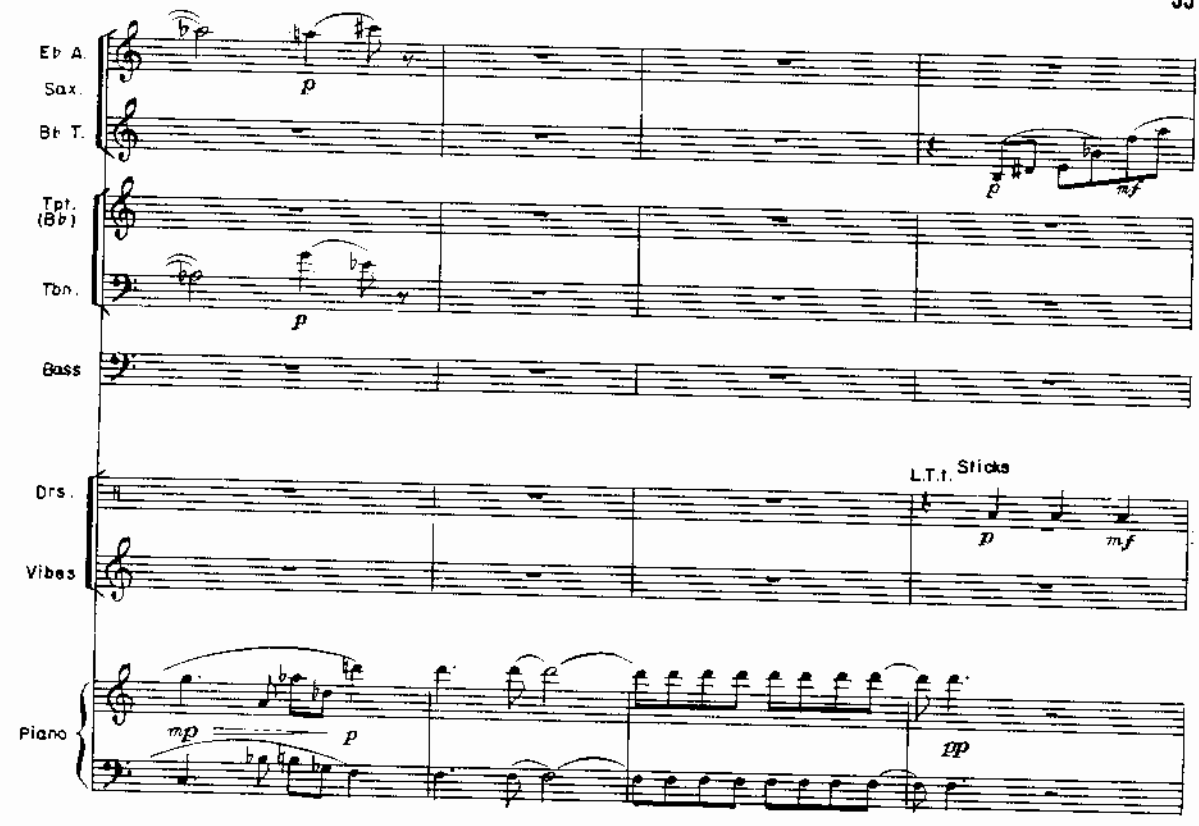

25
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm.T.t.
S.D.
L.T.t.
B.D.

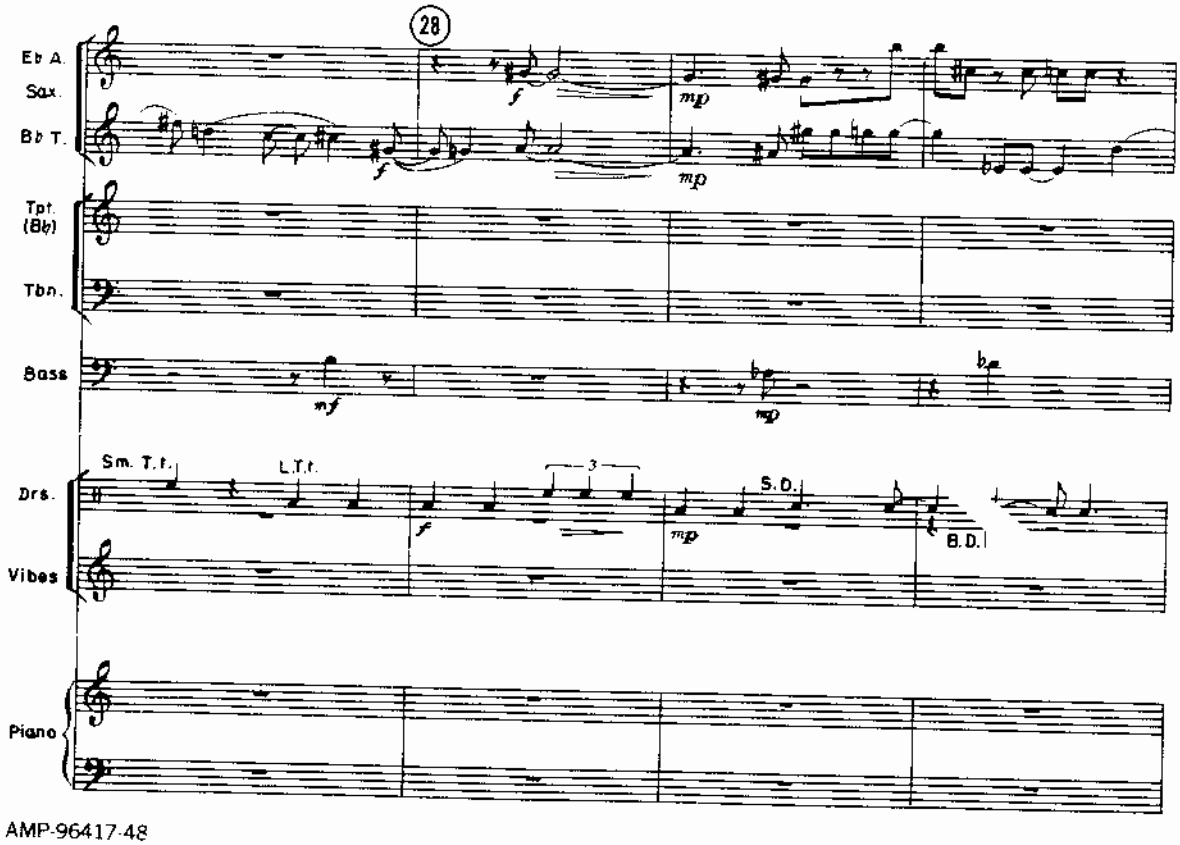

Eb A. Sax
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm.T.t.
L.T.t.
S.D.
B.D.

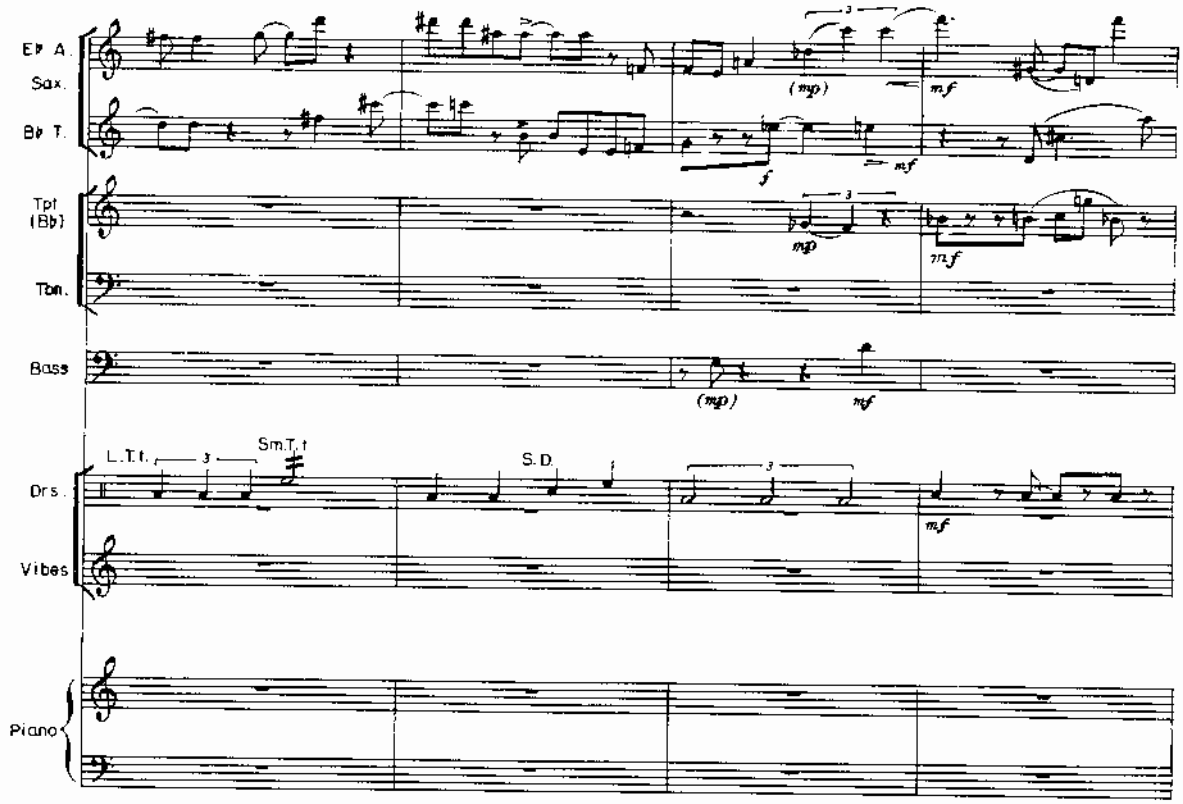

26
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
S.D.
Sm.T.t.
gliss.
B.D.

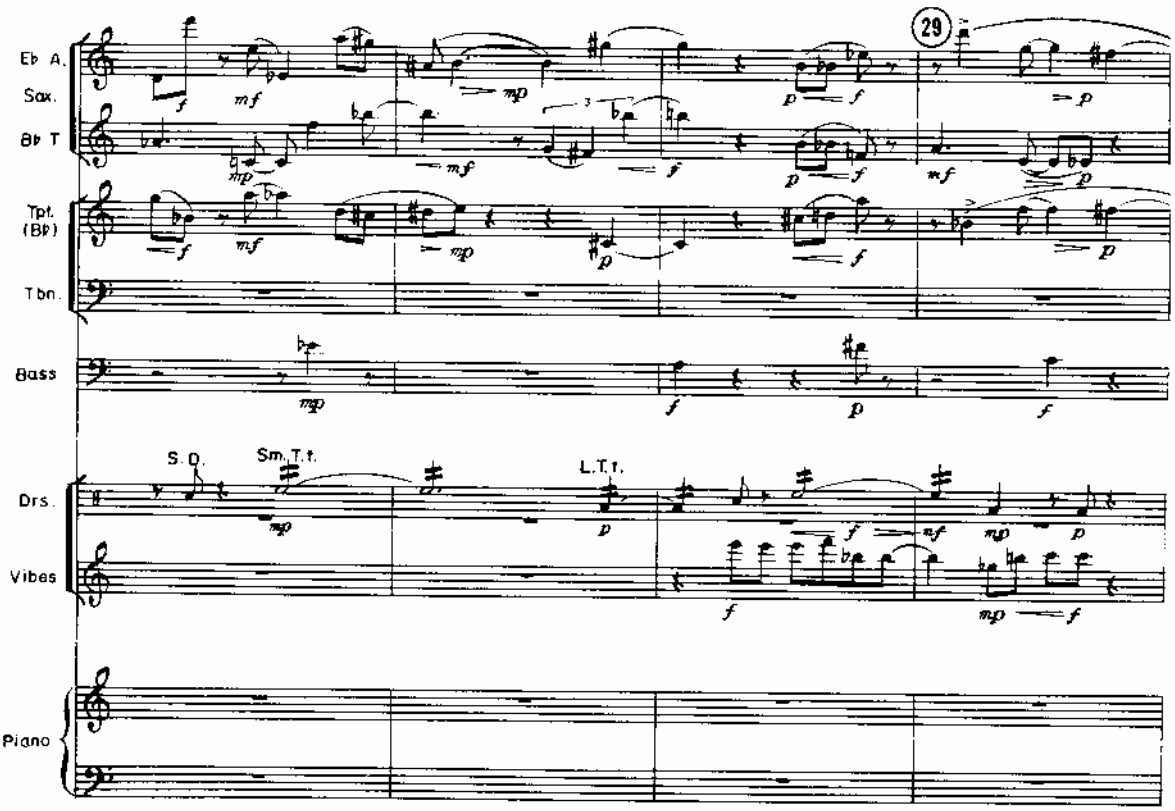

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
S.D.
Sm.T.t.
B.D.
mf
mp
p
f

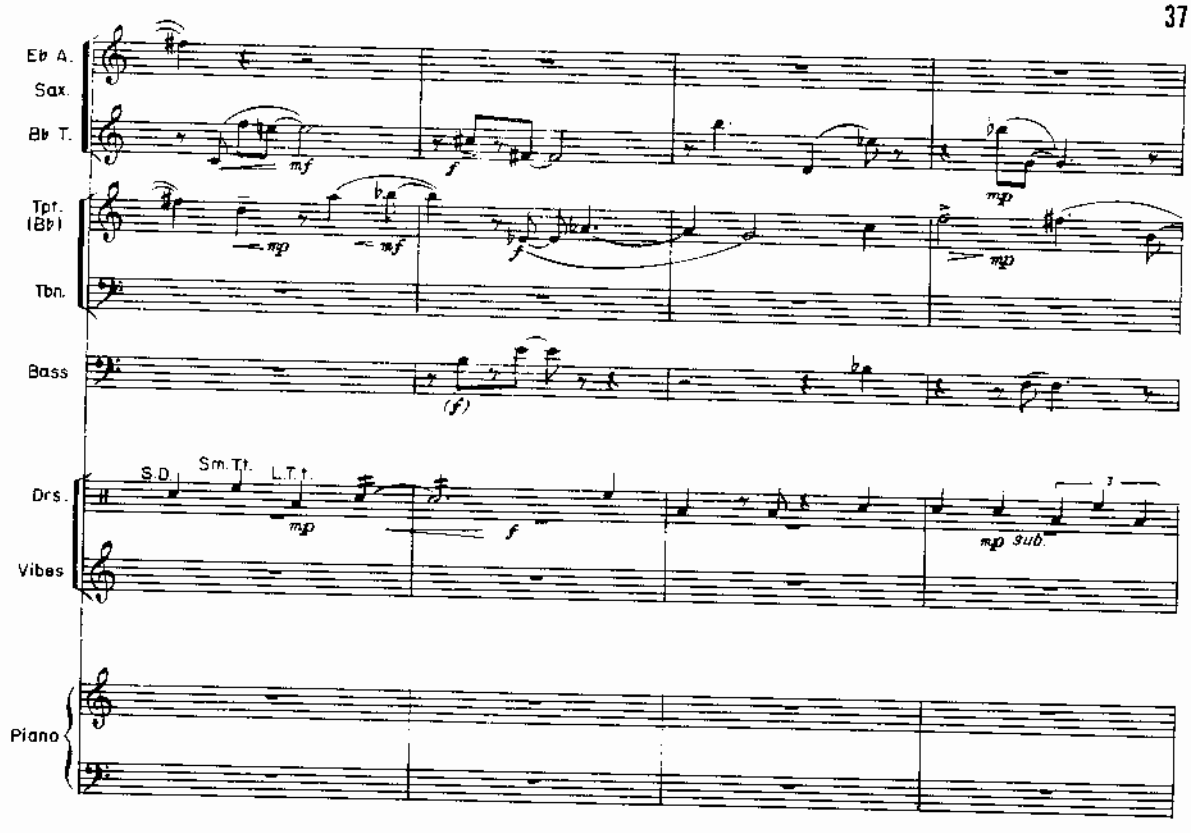

27
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
p
mf
f
mp

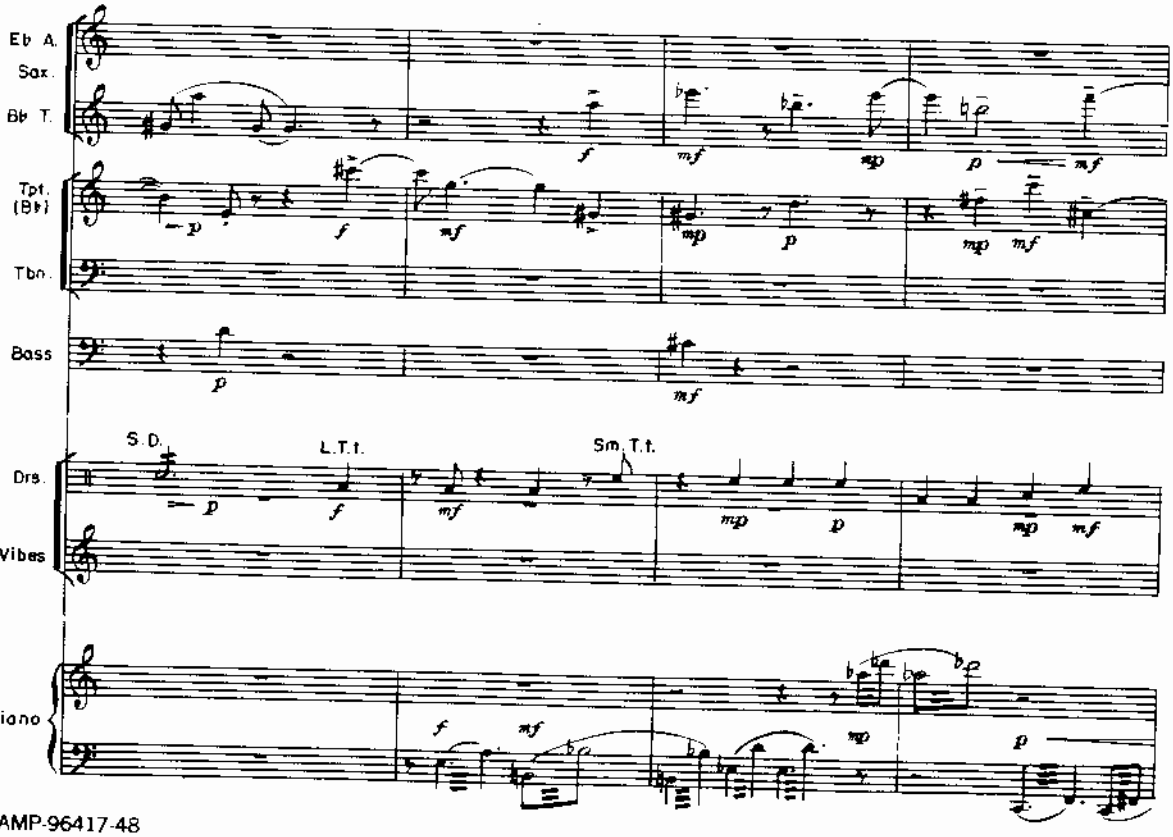

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t. Sticks
p
mf
mp
pp

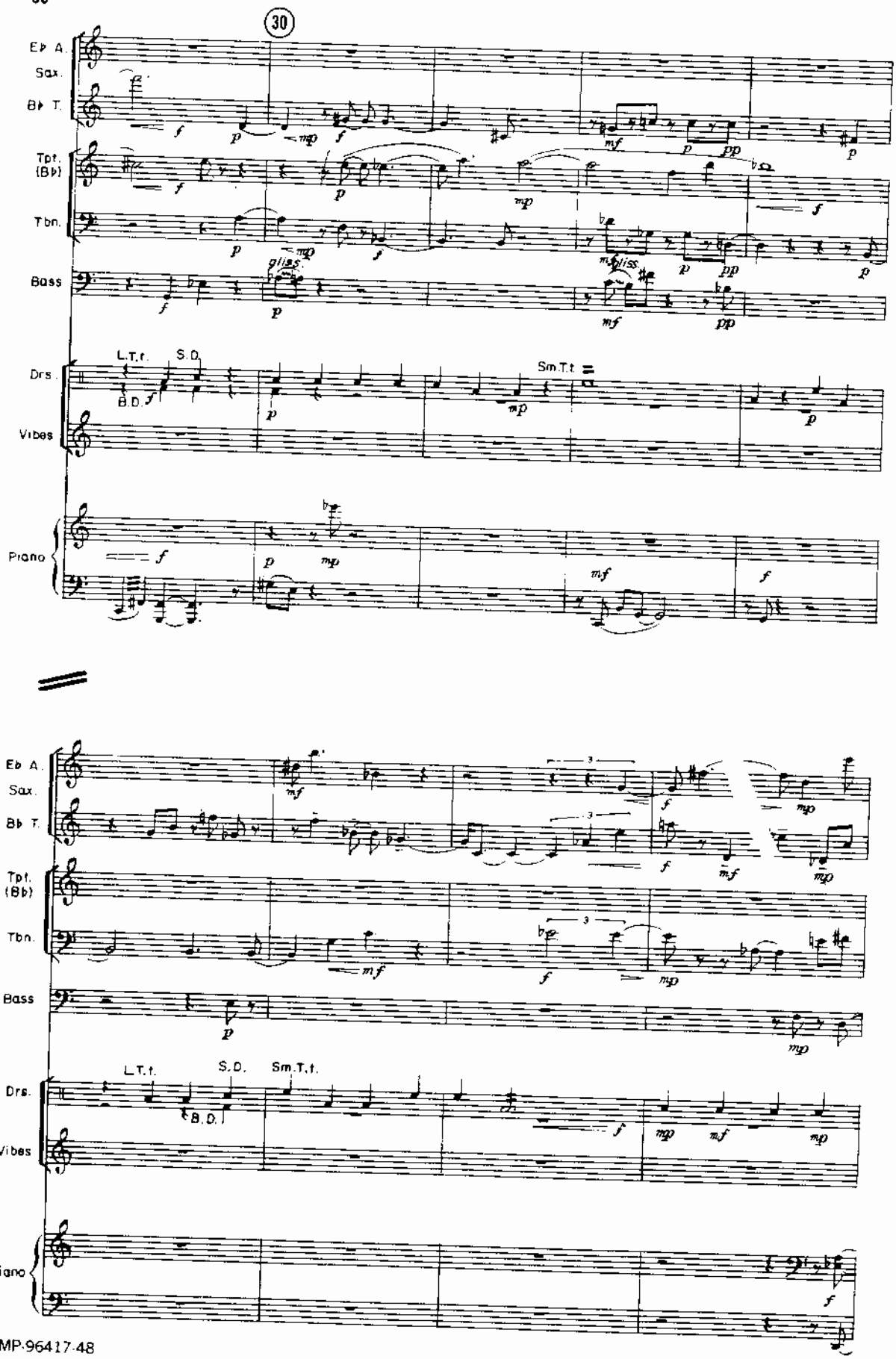

28
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm. T.t.
L.T.t.
S.D.
B.D.
3
f
mp
mf

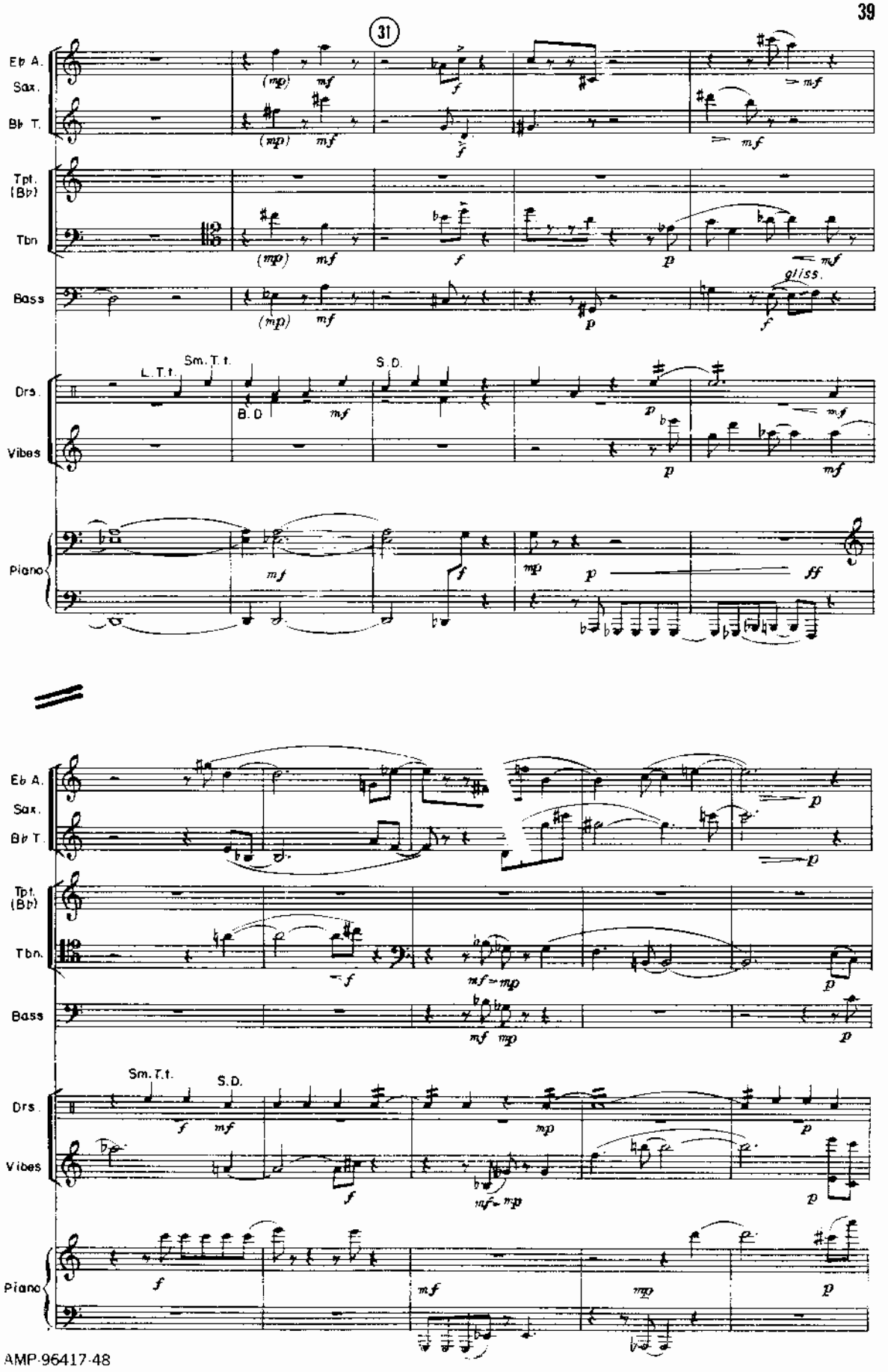

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
Sm.T.t
S.D.

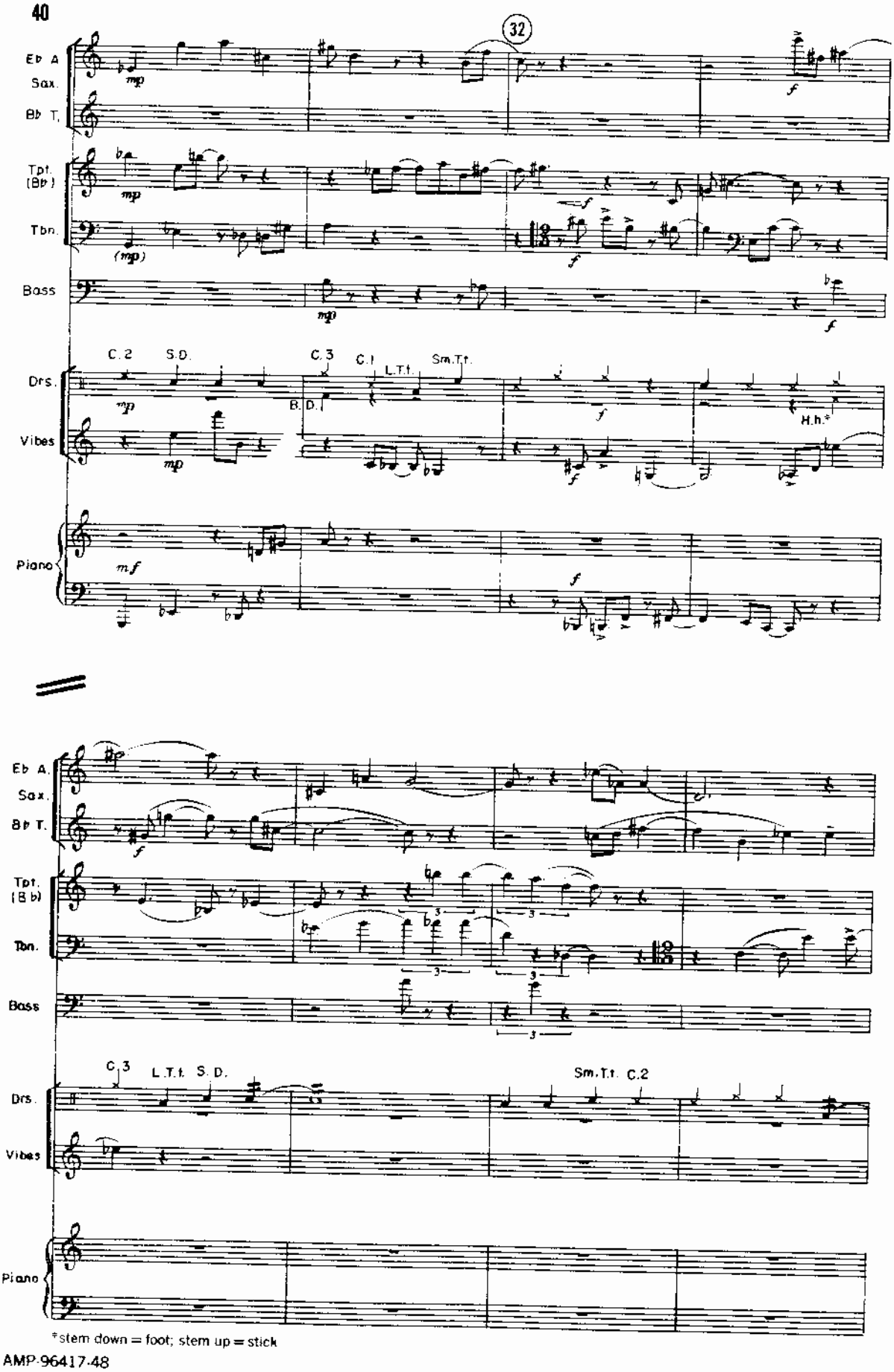

29
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S.D.
Sm.T.t.
L.T.t.


Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S.D.
Sm.T.t.
L.T.t.
mp sub.

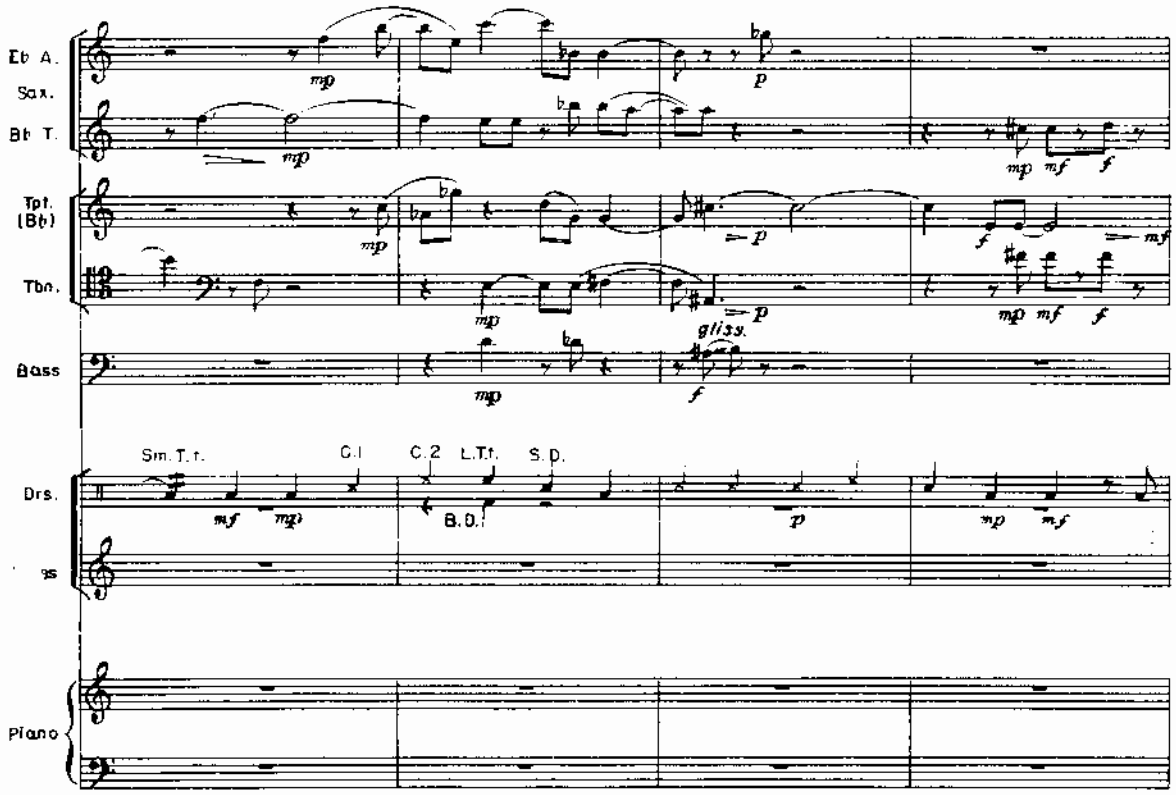

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S.D.
L.T.t.
Sm.T.t.

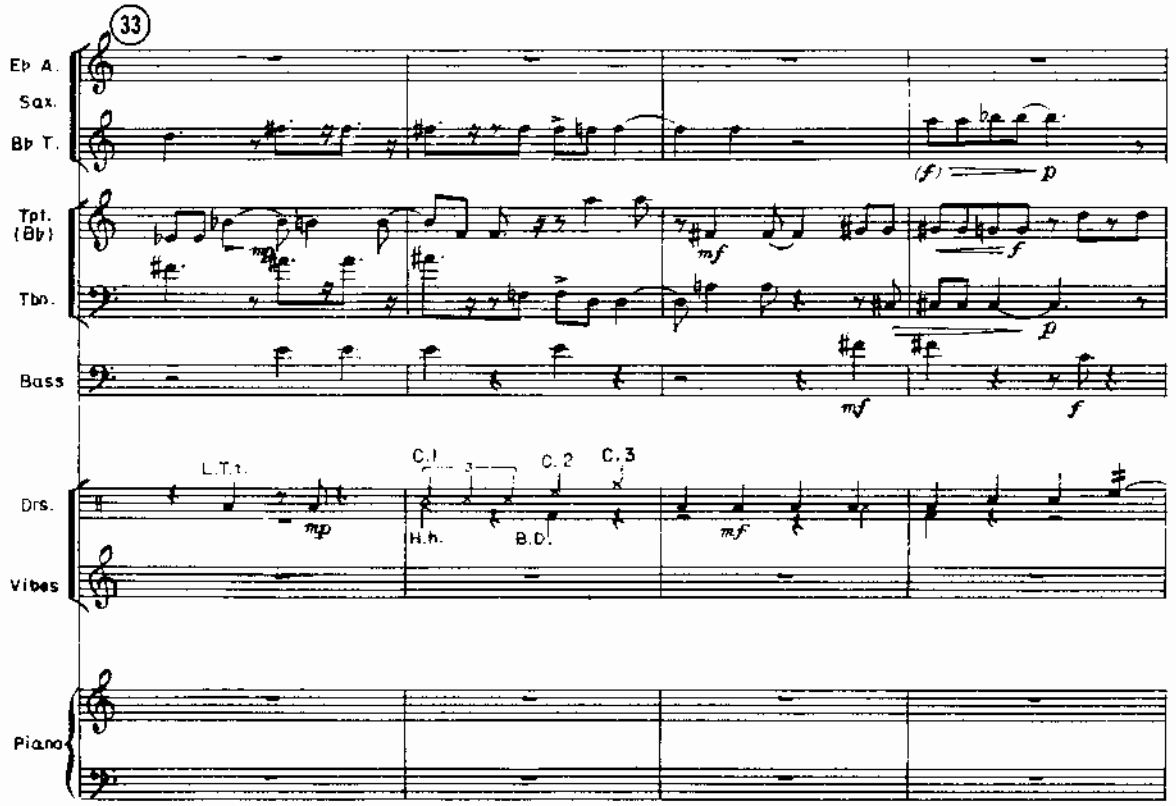

30
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
S.D.
B.D.
Sm.T.t.
gliss.

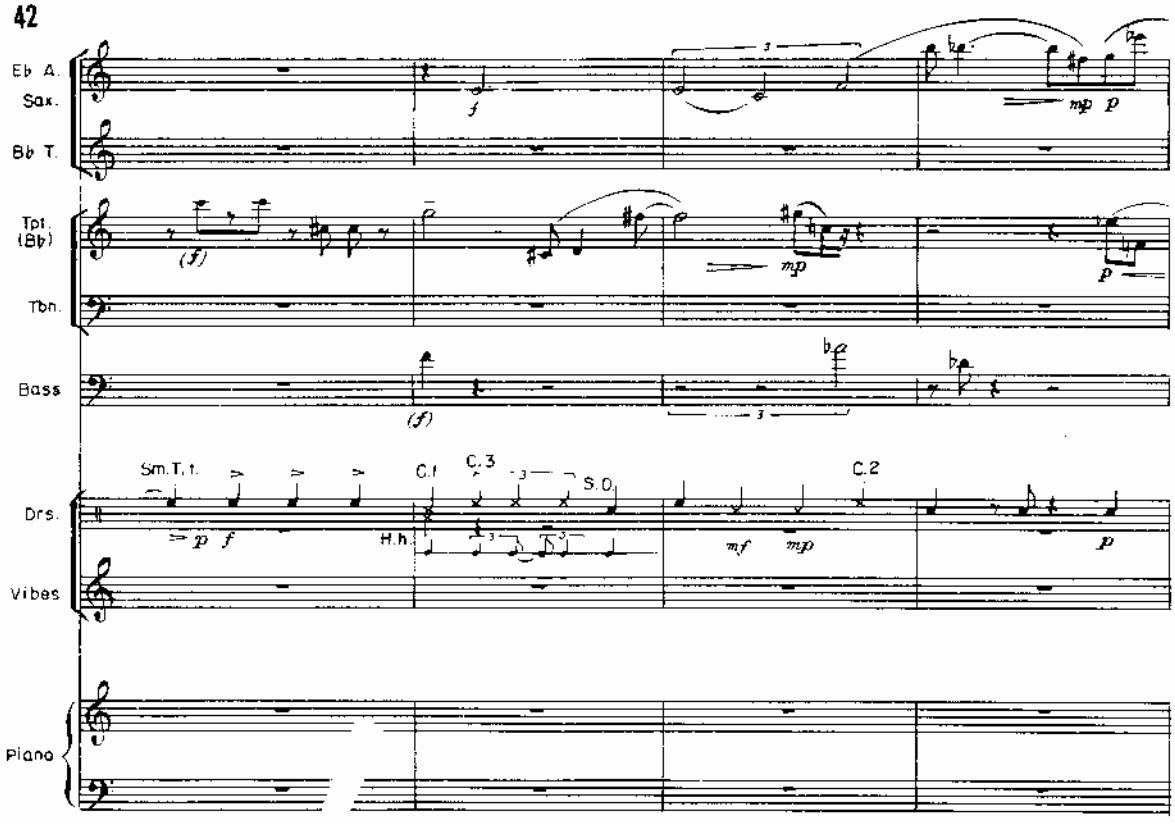

31
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn
Bass
Drs.
Vibes
Piano
L.T.t.
Sm.T.t.
B.D.
S.D.
gliss.

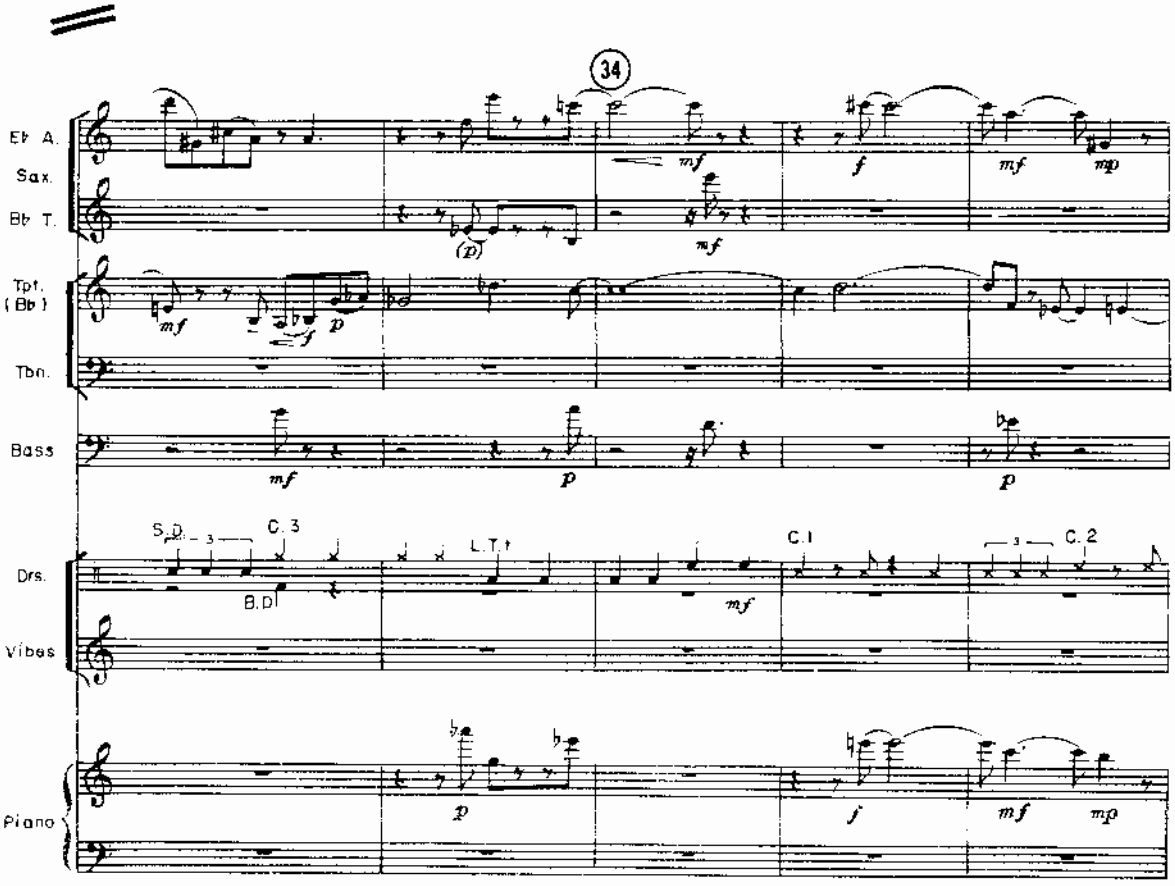


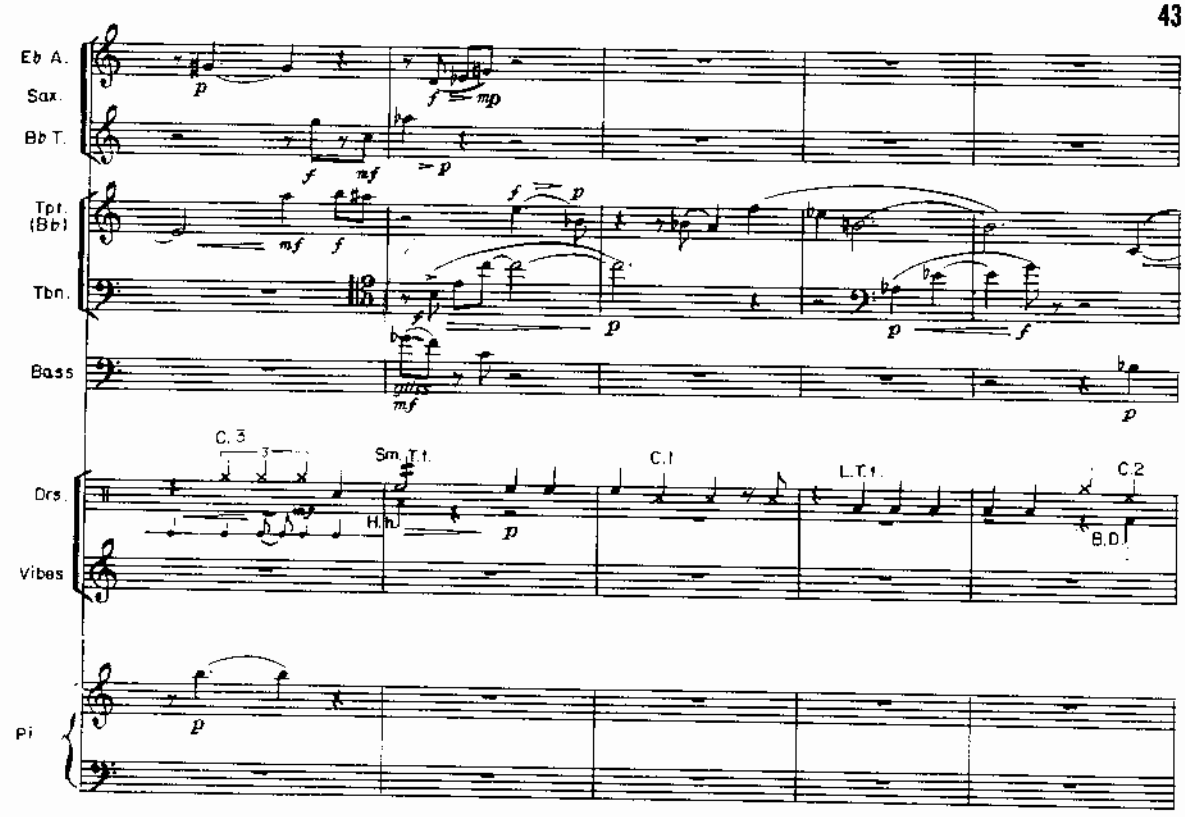
*stem down = foot; stem up = stick

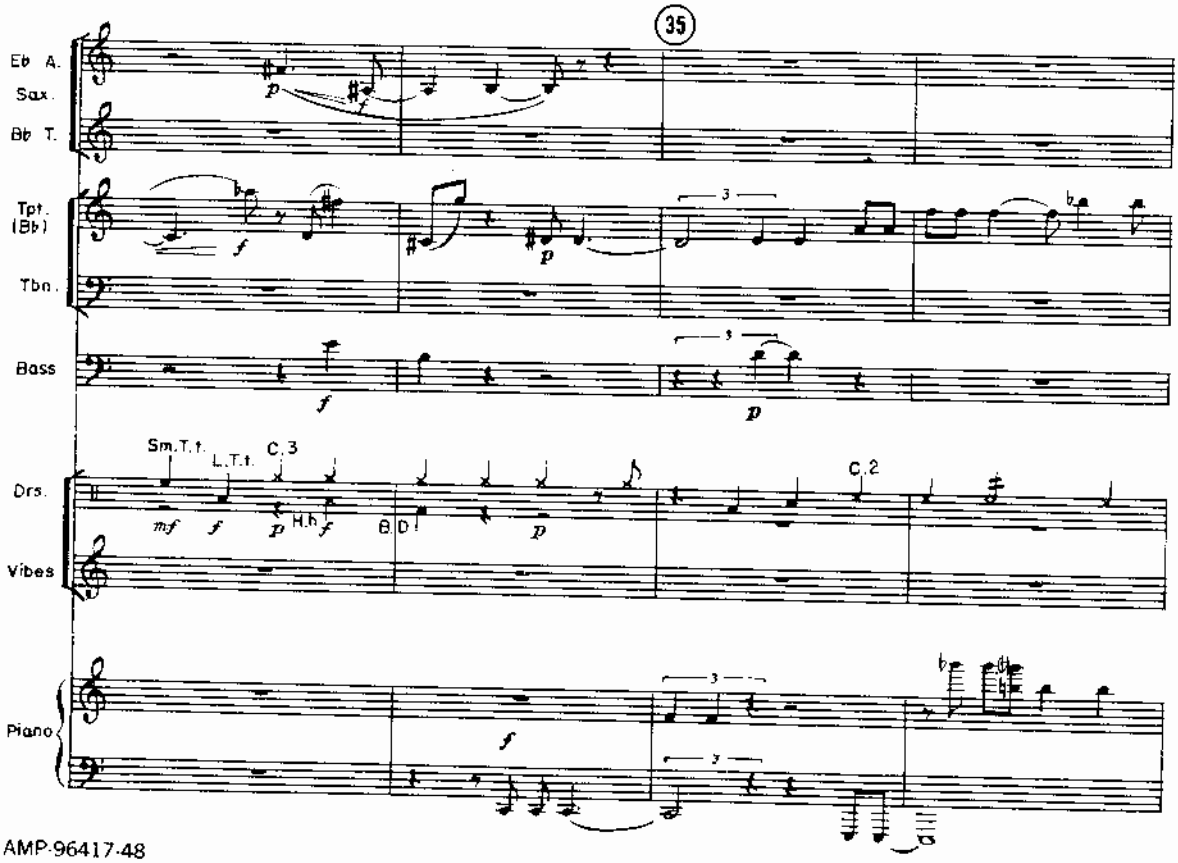

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Sm. T. t.
C.1
C.2
L.T.t.
S.D.
B.D.
Drs.
ps
Piano
gliss.

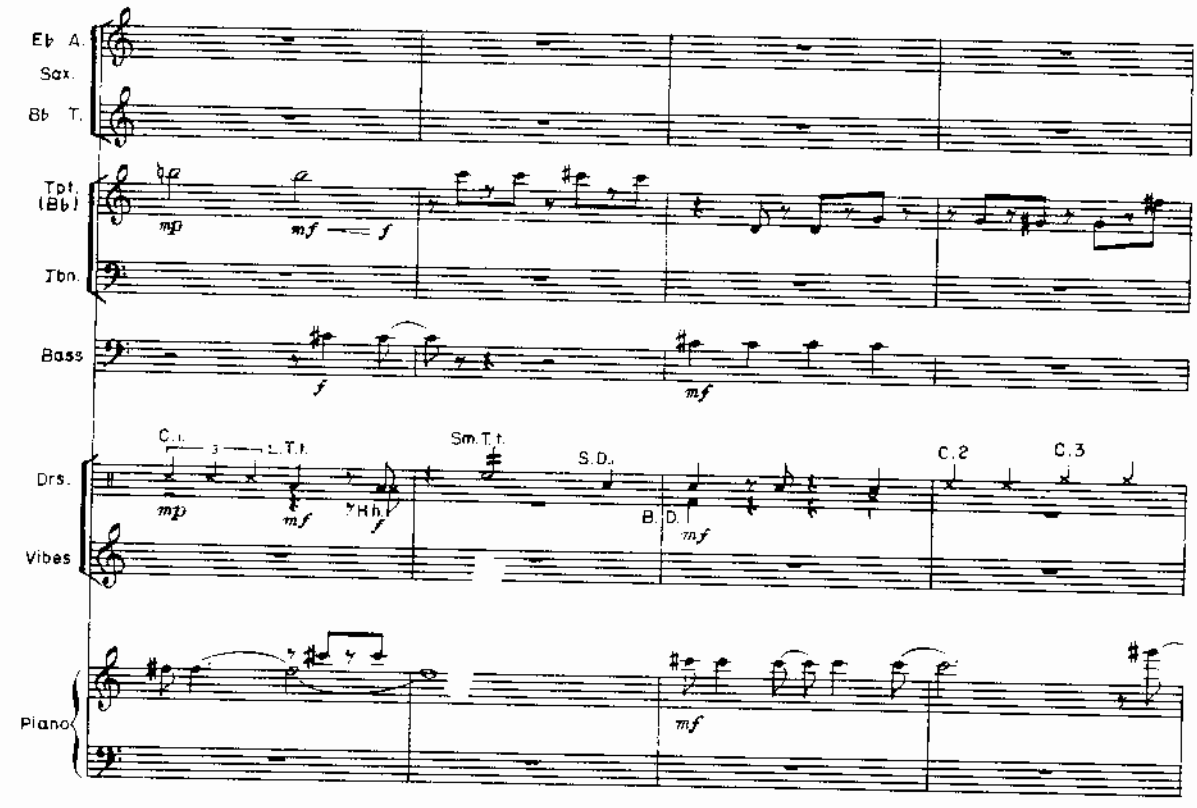

33
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
L.T.t.
C.1
C.2
C.3
H.h.
B.D.
Drs.
Vibes
Piano

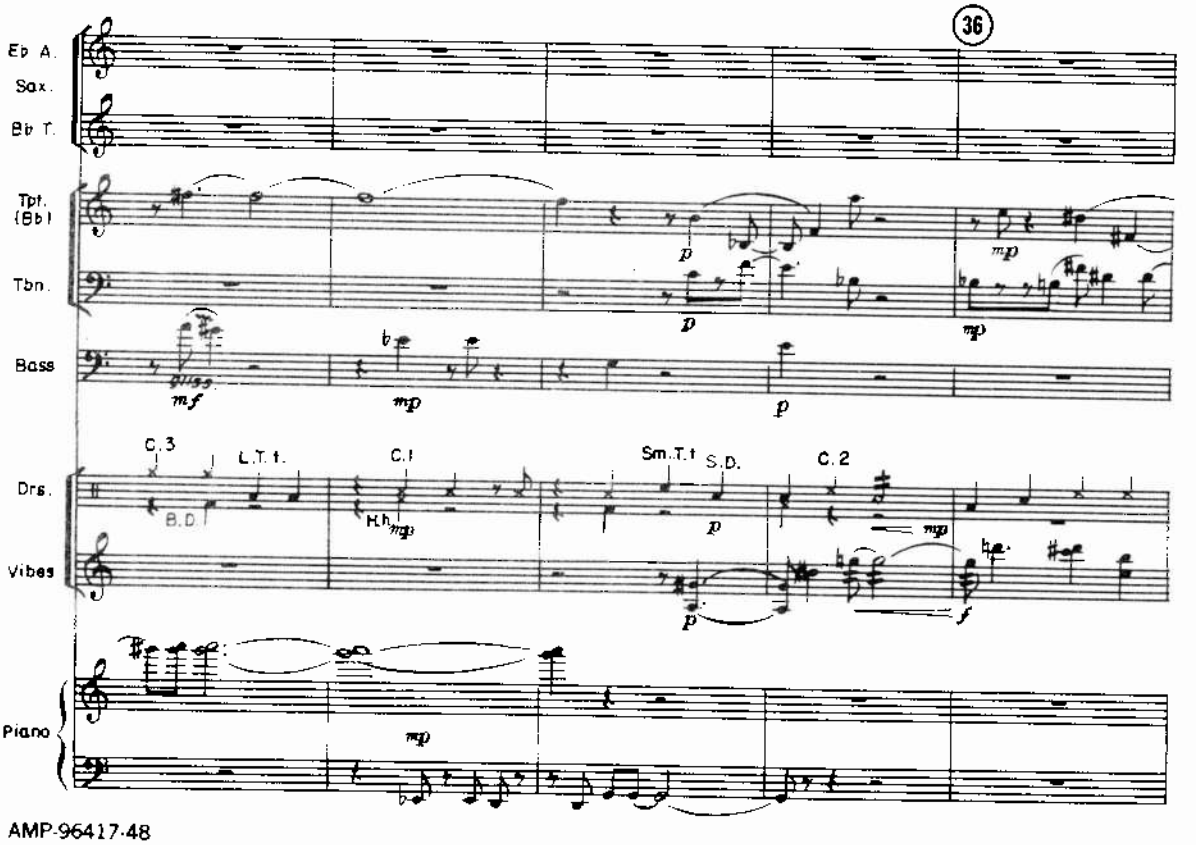

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm.T.t.
C.1
C.3
S.D.
C.2
H.h.

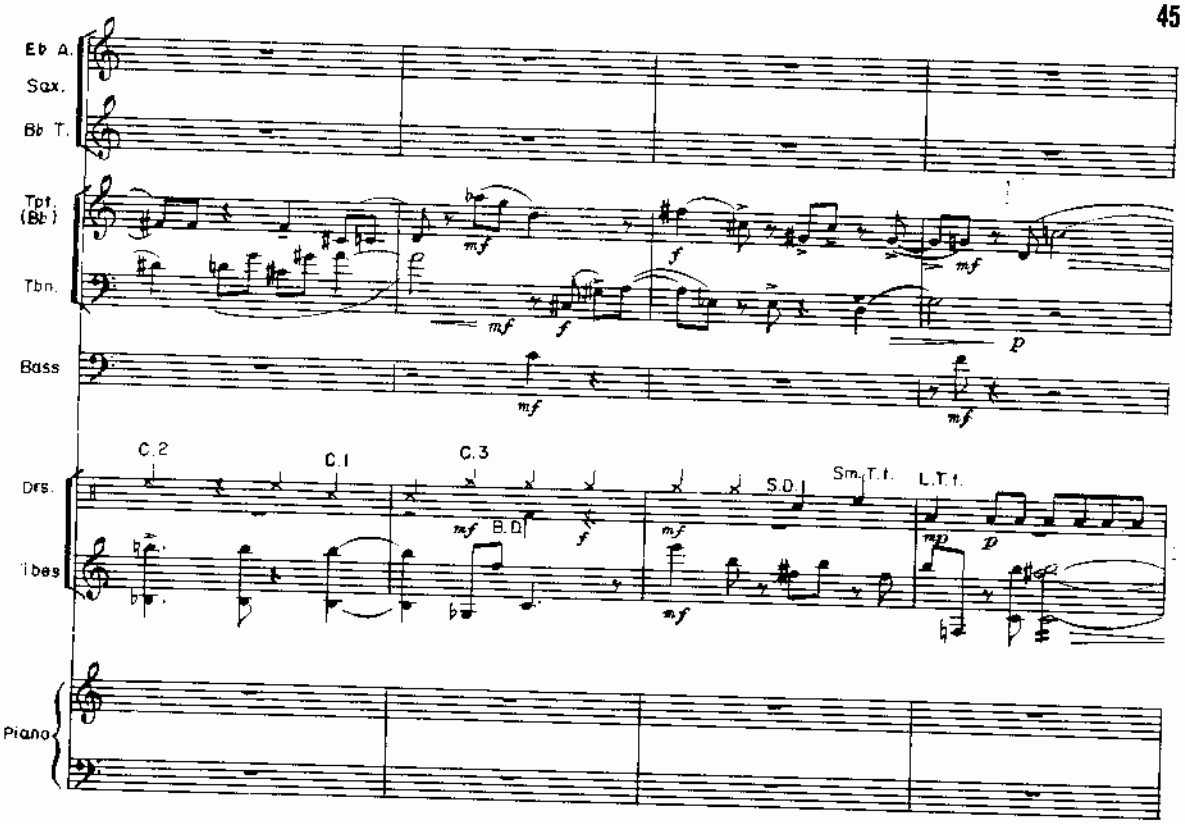

34
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S.D.
C.3
B.D.
L.T.t
C.1
C.2

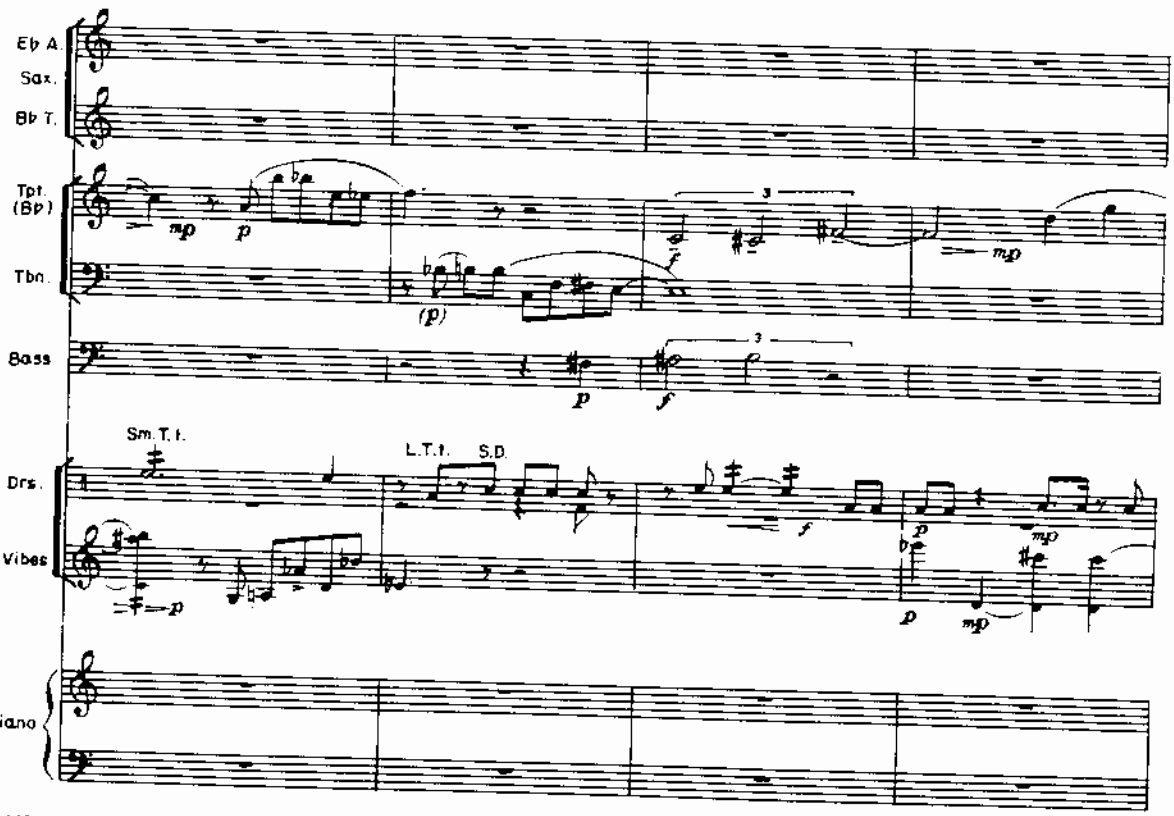

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Pi
C.3
Sm.T.t.
H.h.
C.1
L.T.t.
C.2
B.D.

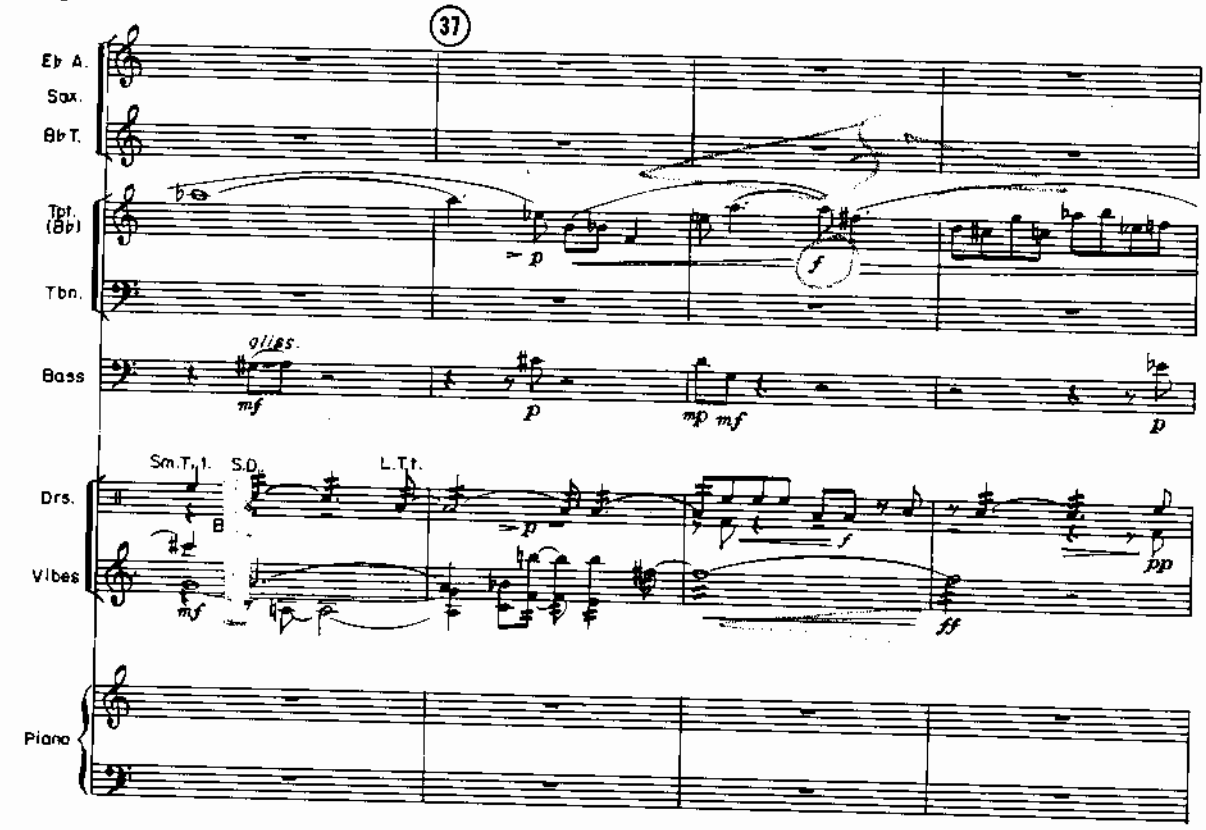

35
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm.T.t.
L.T.t.
C.3
H.h.
B.D.
C.2

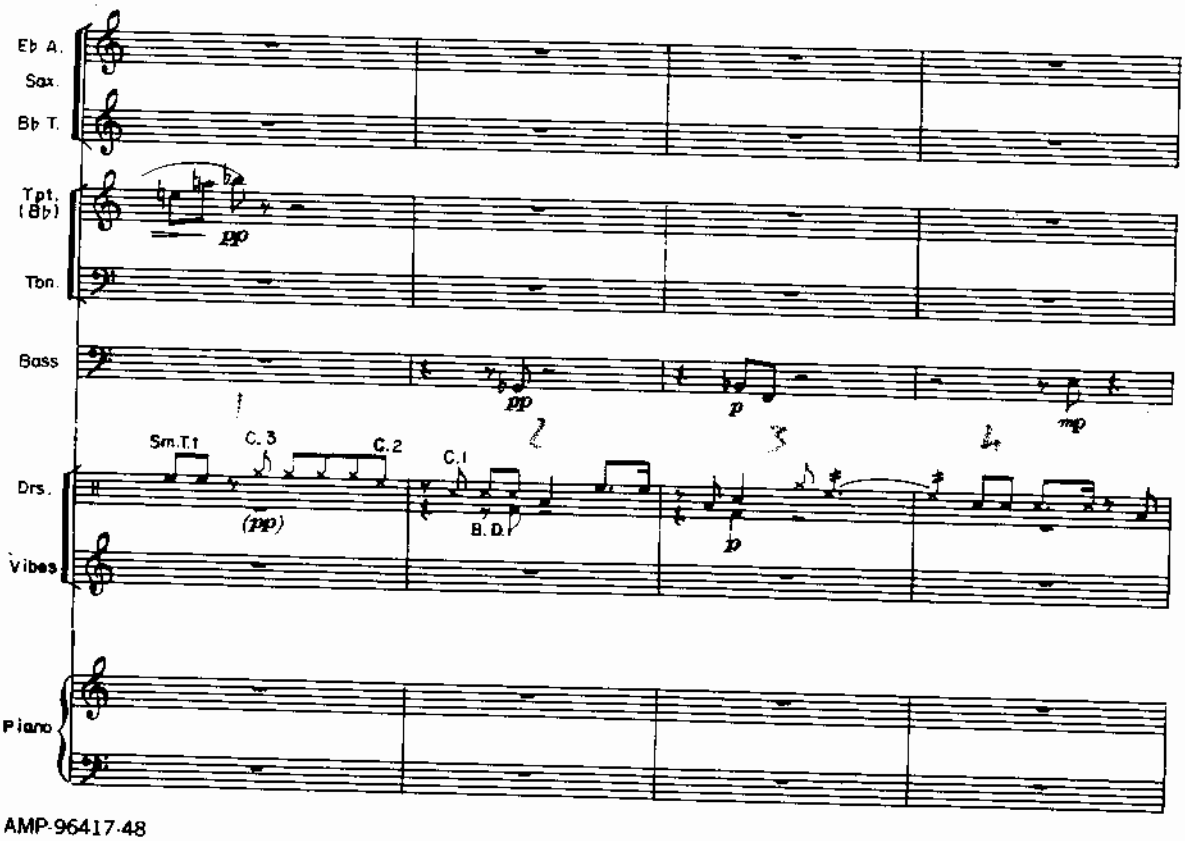

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C.1
L.T.t.
Sm.T.t.
S.D.
B.D.
H.h.
C.2
C.3
mp
mf
f

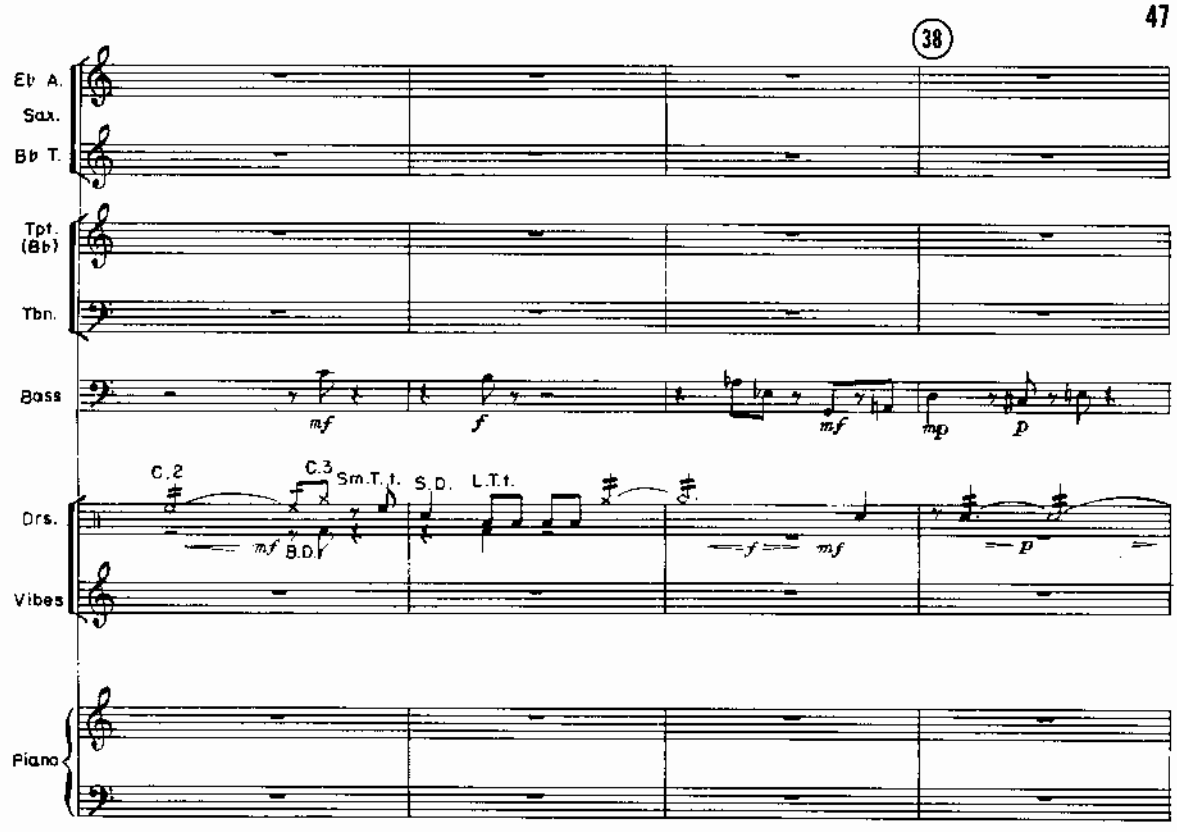

36
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C.3
L.T.t.
C.1
Sm.T.t
S.D.
C.2
B.D.
H.h.
mp
p
mf
f

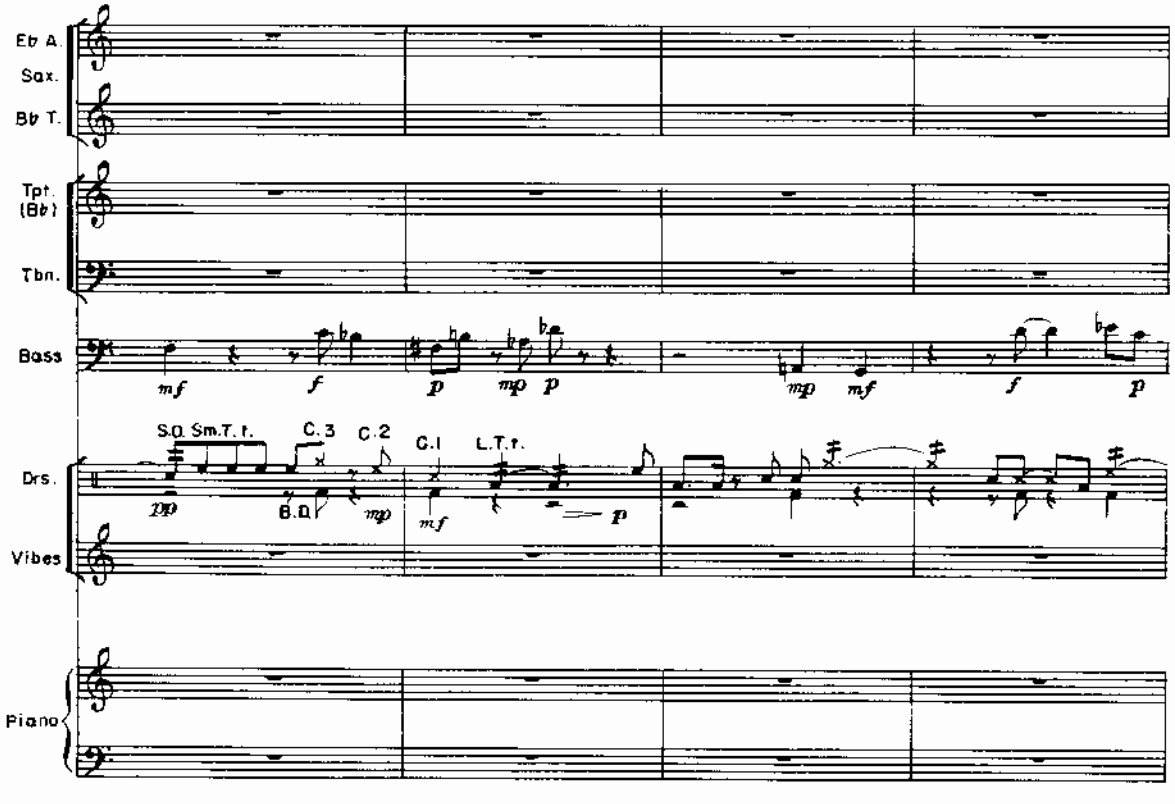

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C.2
C.1
C.3
B.D.
S.D.
Sm. T. t.
L.T.t.

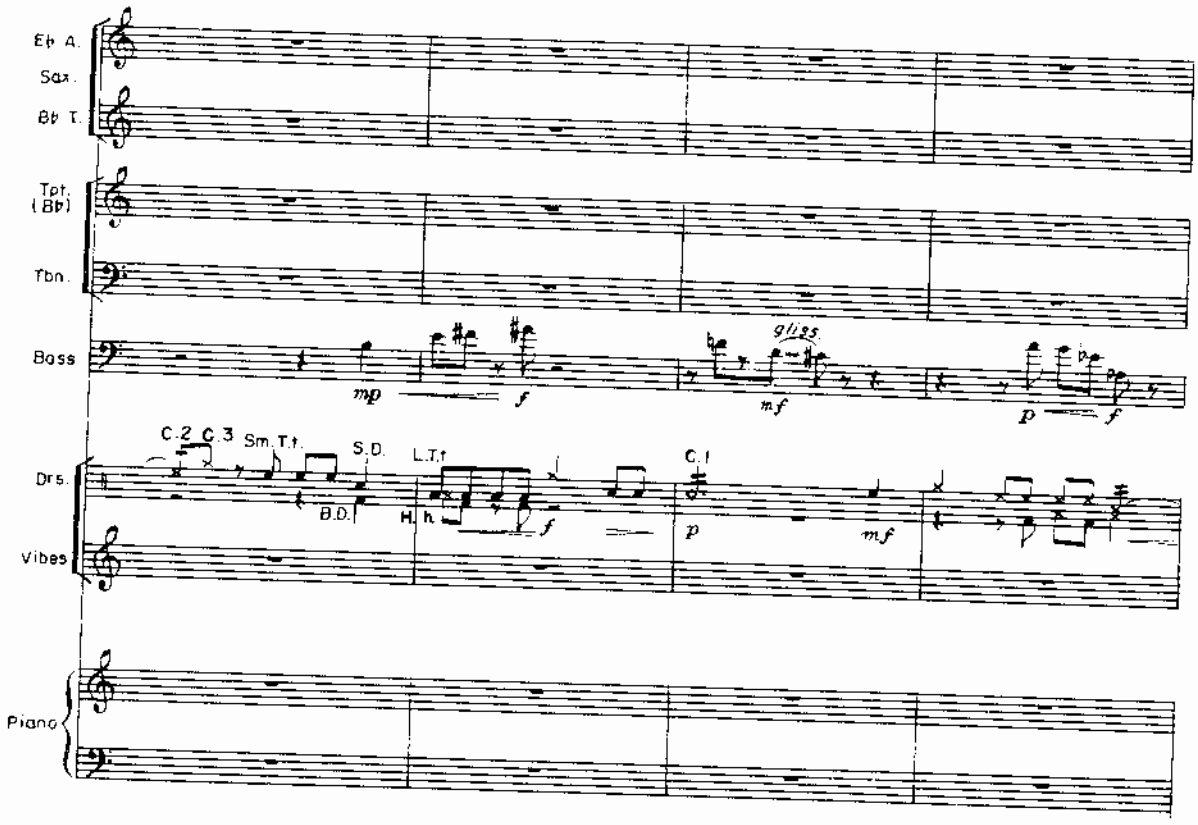

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
Sm. T. t.
L.T.t.
S.D.

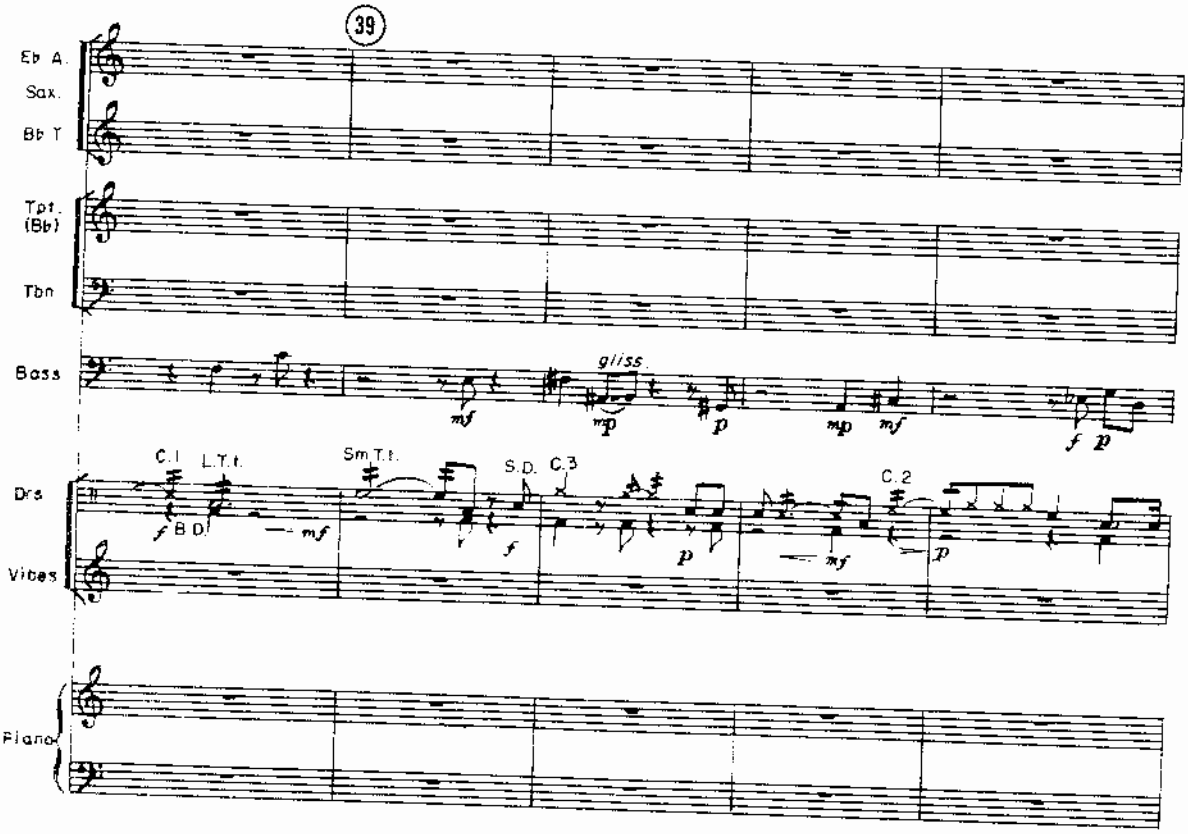

37
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
oliss.
Sm.T.
S.D.
L.T.
Drs.
Vibes
Piano

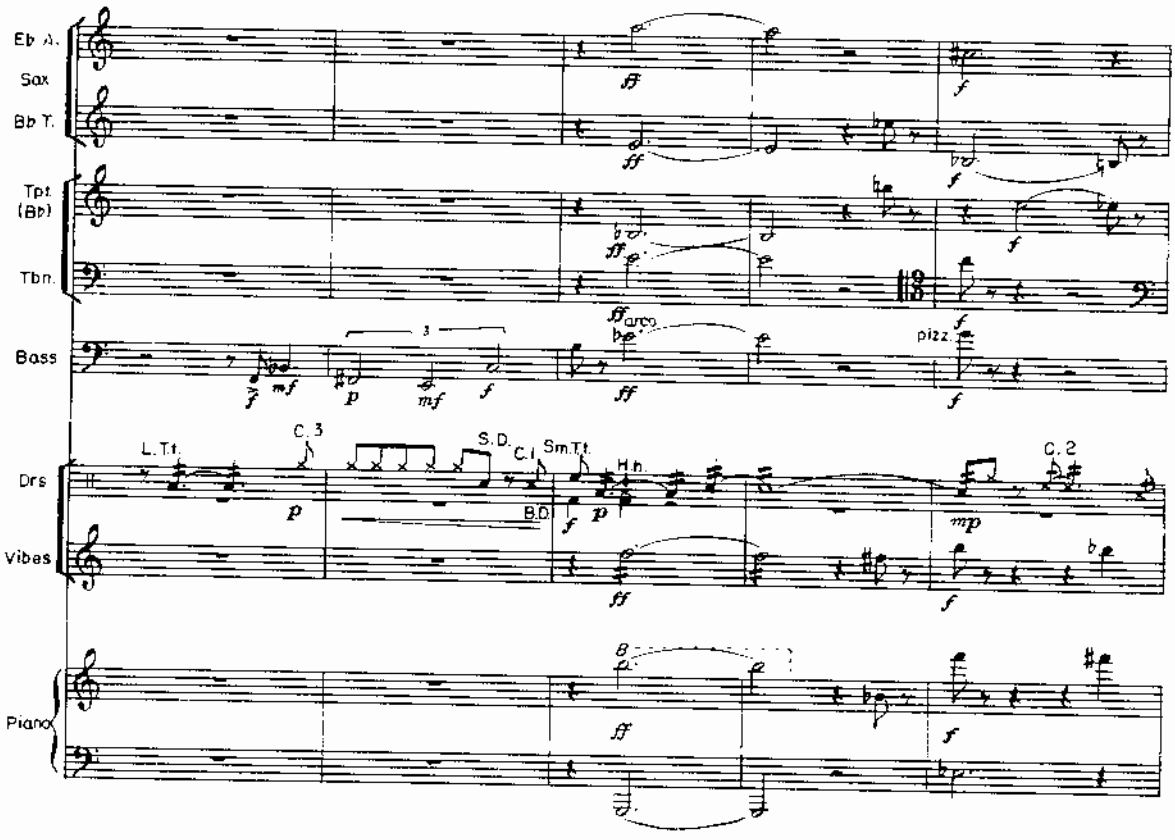

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Sm.T.
C.3
C.2
C.1
B.D.
Drs.
Vibes
Piano

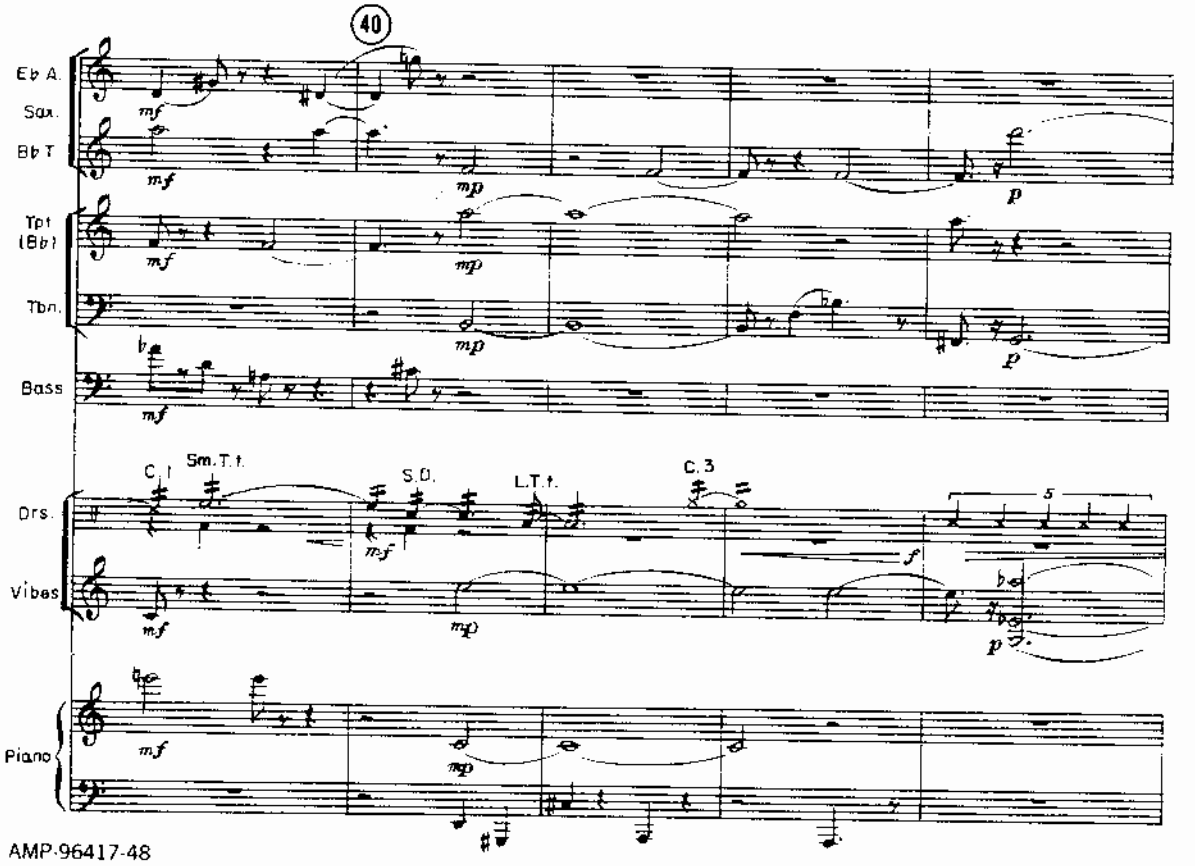

38
Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C.2
C.3
Sm.T.t.
S.D.
L.T.t.
B.D.

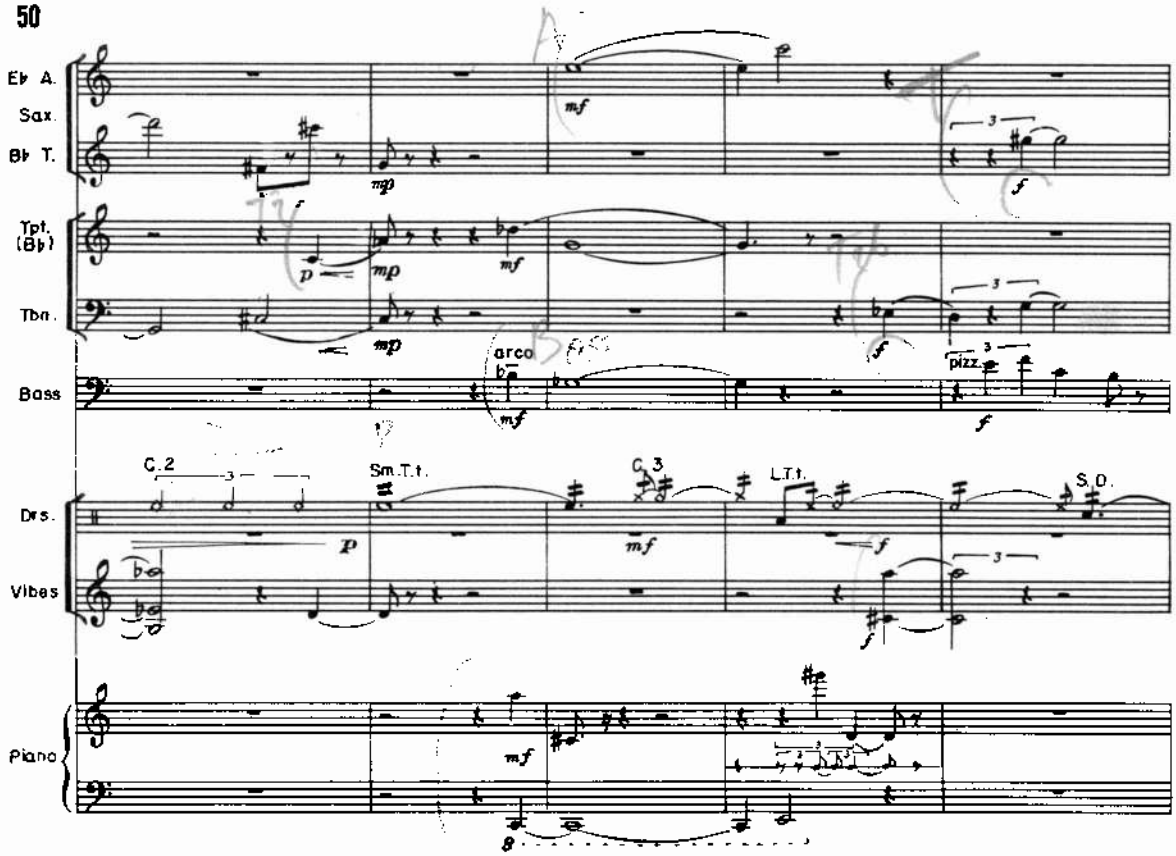

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
S.D.
Sm.T.t.
C.3
C.2
C.1
L.T.t.
B.D.

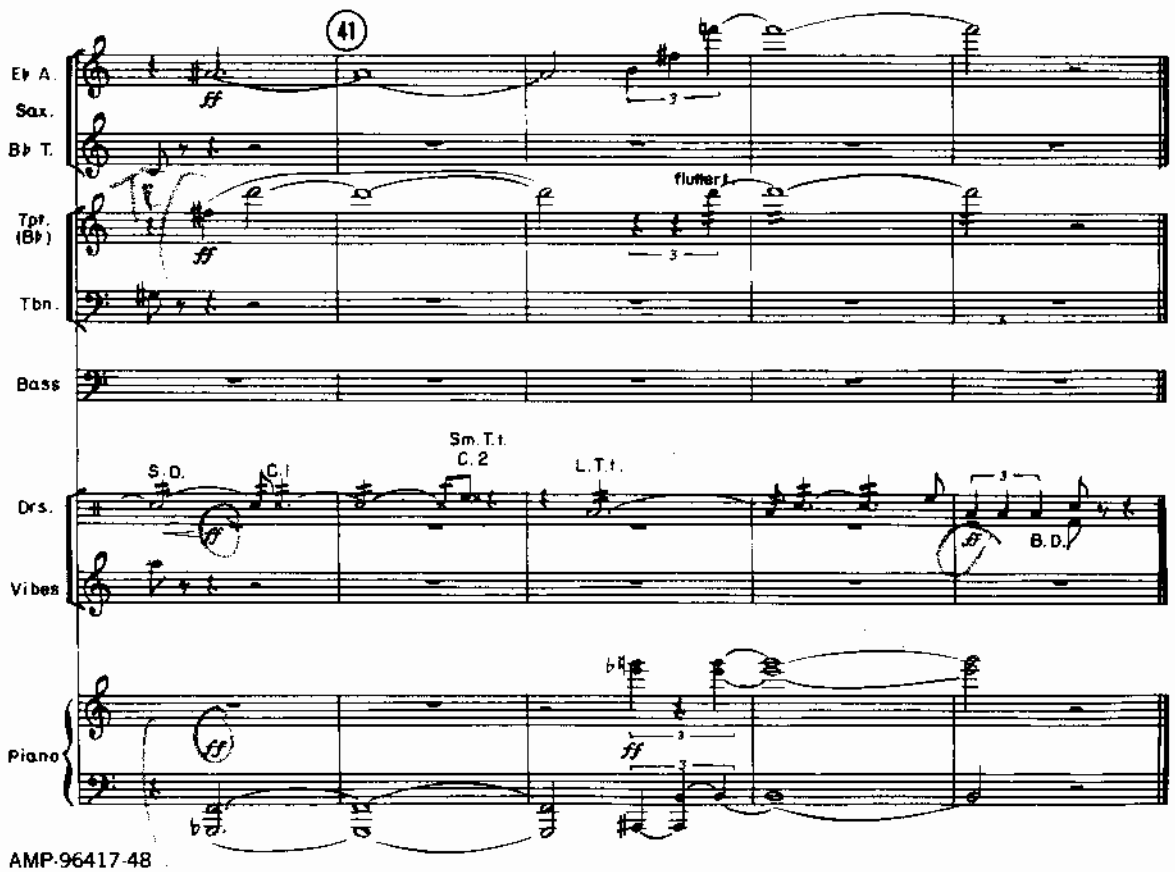

Eb A. Sax.
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C.2 C.3 Sm.T.t. S.D. L.T.t
B.D.
H. h.
C.1
gliss.
mp
f
mf
p
f


39
Eb A. Sax.
Bb T
Tpt. (Bb)
Tbn
Bass
Drs
Vibes
Piano
C.1 L.T.t.
B.D.
Sm.T.t.
S.D. C.3
C.2
gliss.
mf
mp
p
f


Eb A. Sax
Bb T.
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs
Vibes
Piano
L.T.t.
C.3
S.D.
C.1
Sm.T.t.
B.D.
Hh.
C.2
arco
pizz.


40
Eb A. Sax.
Bb T
Tpt. (Bb)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C.1
Sm.T.t.
S.D.
L.T.t.
C.3


E♭ A. Sax.
B♭ T.
Tpt. (B♭)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
C.2
Sm.T.t.
C.3
L.T.t.
S.D.
arco
pizz.


41
E♭ A. Sax.
B♭ T.
Tpt. (B♭)
Tbn.
Bass
Drs.
Vibes
Piano
flutter
S.D.
C.1
Sm.T.t.
C.2
L.T.t.
B.D.

GUNTHER SCHULLER

JOURNEY INTO JAZZ

for narrator, jazz ensemble
and small orchestra

full score

Music by Gunther Schuller
Text by Nat Hentoff

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, Inc.

JOURNEY INTO JAZZ

Gunther Schuller's **Journey Into Jazz,** with text by Nat Hentoff, was commissioned by Broadcast Music, Inc., and was first performed at the First International Jazz Festival, Washington, D.C., on May 30, 1962. The composer conducted the National Symphony Orchestra, with Ray Reinhardt narrating.

In March, 1964, an abbreviated version of the work was presented on the CBS Television Network with the composer conducting the New York Philharmonic, with narration by Leonard Bernstein.

Journey Into Jazz has been recorded by Columbia Records: CL 2247 / CS 9047.

INSTRUMENTATION

ORCHESTRA:

- Flute*
- Oboe
- B♭ Clarinet*
- Bassoon
- F Horn
- B♭ Trumpet
- Percussion:
  - Suspended Cymbal
  - Sizzle Cymbal
  - Sock Cymbal
  - Snare Drum
- Harp
- Strings
- Narrator

JAZZ ENSEMBLE:

- E♭ Alto Saxophone*
- B♭ Tenor Saxophone
- B♭ Trumpet
- Drums
- Bass

*The Flute, Clarinet, and Alto Saxophone parts are available both separately and as a composite part for one player doubling on all three instruments.

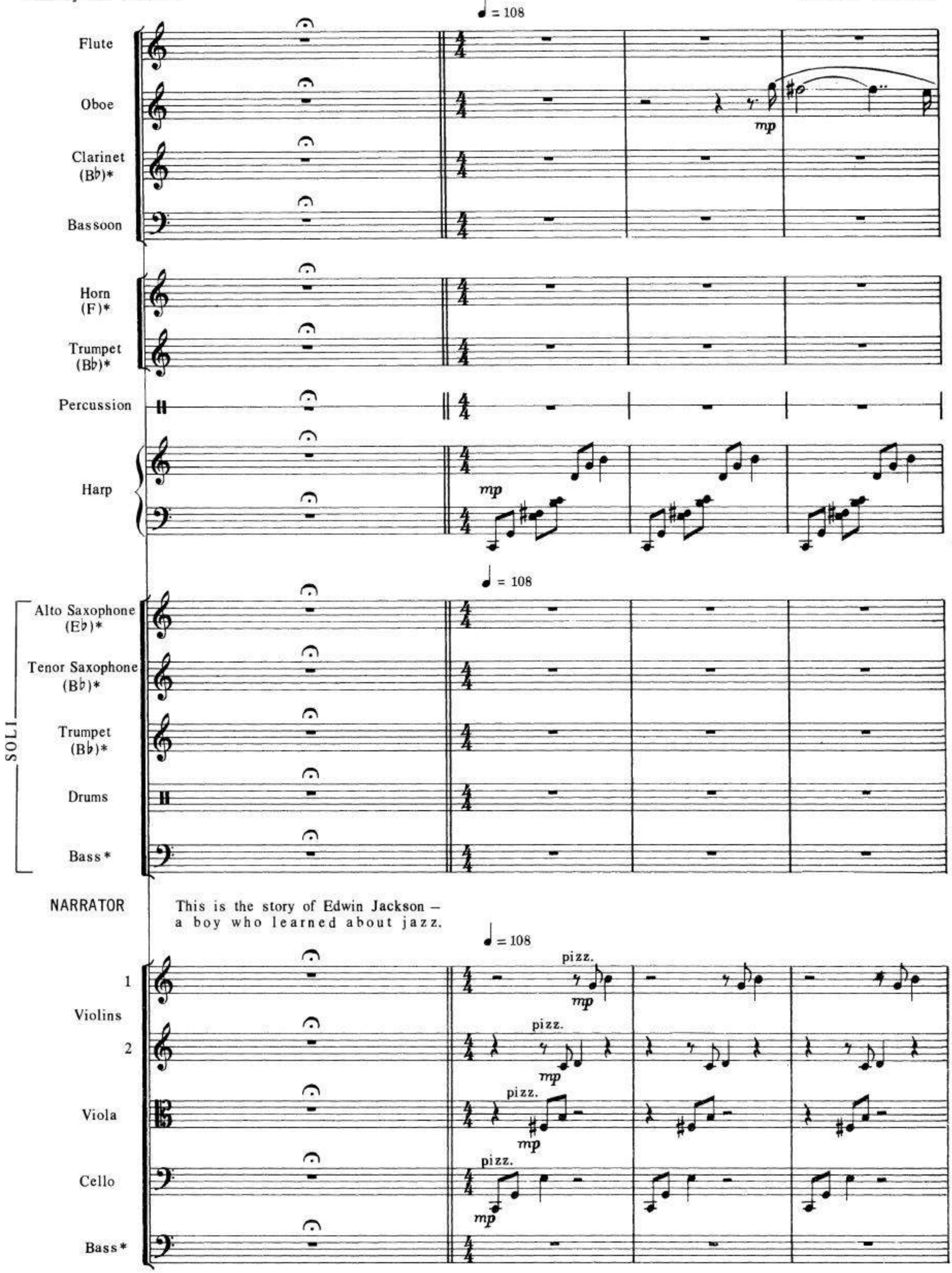
For my children, Edwin and George

Journey Into Jazz

for Narrator, Jazz Ensemble, and Small Orchestra

Text by Nat Hentoff

Gunther Schuller



* In the score all instruments, Basses included, are notated at actual pitch; the parts are transposed in the usual way.

© Copyright 1967 by Associated Music Publishers, Inc., New York
All Rights Reserved

5

Fl.

Ob.

poco cresc.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

When he was still quite small, Eddie Jackson had strong musical tastes.

Vns. 1

(pizz.)

Vns. 2

(pizz.)

Vla.

(pizz.)

Vc.

(pizz.)

Cb.

* Indicates more or less exact entrance of narration. Arrow under final word(s) of a sentence indicates that it must coincide with corresponding moment of music.

10

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

NARR.

When his father sang, Eddie moaned.

When his mother sang, Eddie howled.

1 Vns.
2
Vla.
Vc.
Cb.

Solo Cb. (arco)

(moaning)

14

Fl.

Ob.

Cl.

p

Bn.

Hn.

Tpt.

(imitating a toy trumpet)

con sord. (Straight mute)

mp

Perc.

Hp.

poco stacc.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

By the time he was five, Eddie had his own trumpet.

1 Vns.

2

(pizz.)

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

mp

17

Fl.

Ob.

Cl.

poco a poco cresc.

mp

mf

Bn.

pp

mf

Hn.

pp

mf

Tpt.

Perc.

Hp.

cresc.

mf

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

At six, he was given a phonograph
that was as small and sturdy as he.
And at seven, a transistor radio was added to fill
a bit more of Eddie's huge hunger for music.

1 Vns.

2

cresc.

mf

mp

Vla.

Vc.

Cb.

23

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
1 Vns.
2
Vla.
Vc.
Cb.

f
mf
f
p
f
mp
senza sord.
f
mp *f*
(pizz.)
arco
mf
f
mp
f
f

27

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

S.D.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

Suddenly one day, Eddie scotchtaped a bold sign on the door of his room: DO NOT ENTER – MUSIC IS BEING MADE

1 Vns.

2

Vla.

Vc.

Cb.

(gruffly)

32

Poco meno (♩=96)

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

con sord. (Straight mute)

Perc.

(S.D.)

Hp.

Poco meno (♩=96)

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

The door was then closed.

From that day on, the sign appeared and remained in place from three to six every afternoon. From behind the door, Eddie's parents could hear the trumpet...

NARR.

Poco meno (♩=96)

1 Vns 2

con sord.

con sord. div.

Vla.

pizz.

arco

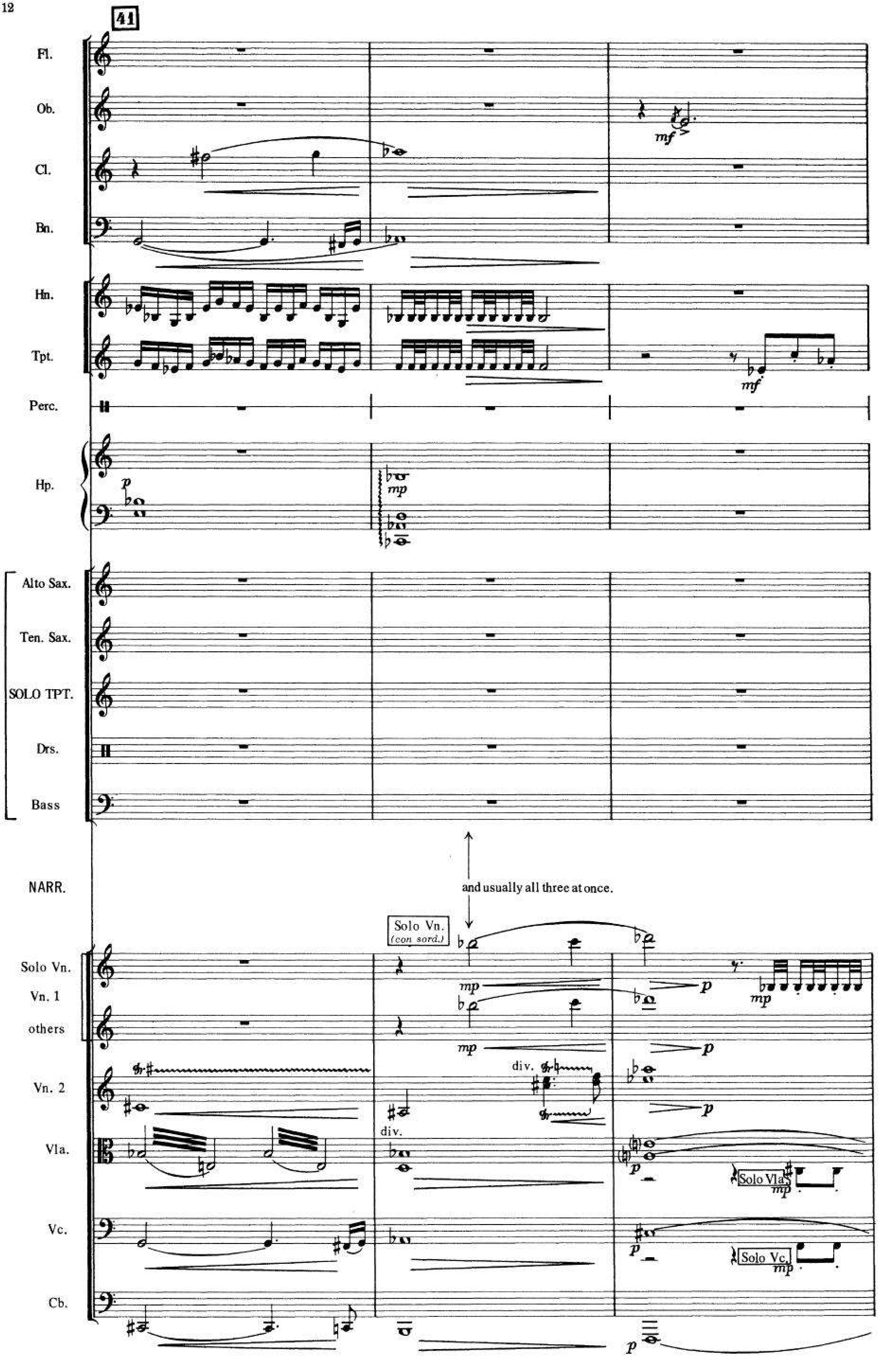
Vc.

Cb.

37

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
1 Vns. 2
Vla.
Vc.
Cb.

mf
mp
mp
con sord.
mp
mp
mp
l.v.
or the phonograph...
or the radio;
espr.
unis.
unis.
div.
mp *espr.*


41
Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
and usually all three at once.
Solo Vn.
(con sord.)
Solo Vn.
Vn. 1
others
Vn. 2
div.
Vla.
div.
Solo Vla.
Vc.
Solo Vc.
Cb.

44

poco rit.

Fl.

Cl.

Cl.

Bn.

mp

Hn.

Tpt.

f

Perc.

Hp.

p

poco rit.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

The loudest by far was the trumpet.

Soon Eddie had a real trumpet and a real teacher, whose tastes

poco rit.

Solo Vn.

Vn. 1

others

tutti
senza sord.

espr.

mp

espr.

mp

Solo Vn.(con sord.) (others tacet)

senza sord. tutti

Vn. 2

mp

tutti

mp
unis.

Vla.

tutti

Vc.

Cb.

49

a tempo (♩ = 96)

Fl.

Ob. *dolce* *p*

Cl. *pp*

Bn. *pp*

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

a tempo (♩ = 96)

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *stiffly* *p* (like a cracked note)

Drs.

Bass

NARR. in music were as strong as Eddie's. Eddie's parents began to hear scales – first simple scales that soared slowly and floated back down again–

a tempo (♩ = 96)

1 Vns. *pp* *p* *mp* *cant.*

2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* 3

Cb. *pp*

53

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

Vns. 1

2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mp

senza sord.

(as if correcting the previous mistake)

uh, sometimes stumbling on the way.

Then more and more difficult scales that climbed quickly and fell with dizzying speed.

div.

57

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

NARR.

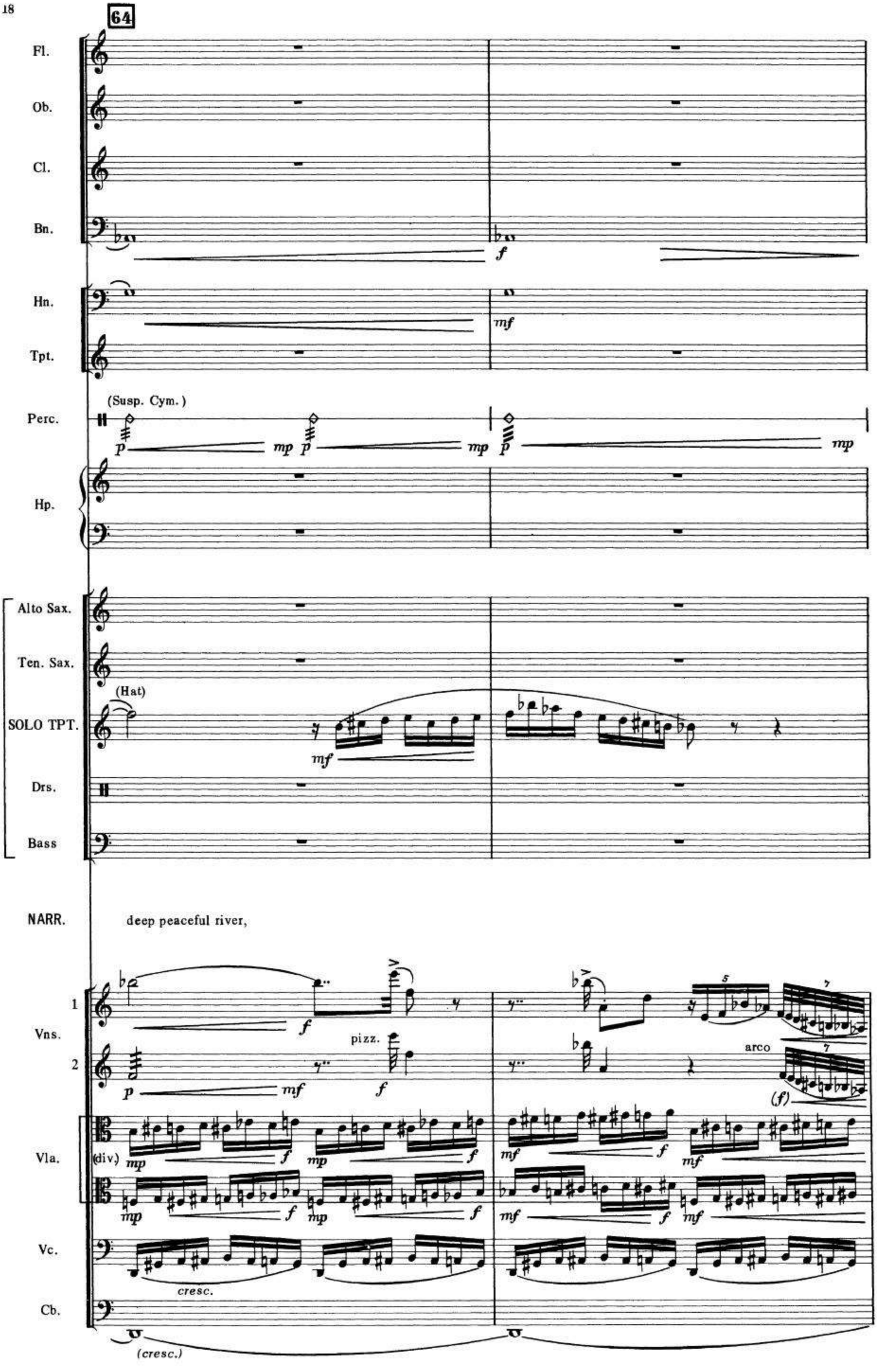
In time there were exercises
whose notes seemed to rise in a spiral
until they had filled the entire room.

1 Vns. 2
Vla.
Vc.
Cb.

61

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
1 Vns.
2
Vla.
Vc.
Cb.

pp
mp
p
cresc.
Susp. Cym. (felt sticks)
mp
in Hat
From the exercises, Eddie went on to play real tunes – tunes that sounded like a stream in a hurry, or a
mf
stacc.
div.
unis.


64
Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
(Susp. Cym.)
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
(Hat)
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
deep peaceful river,
Vns.
pizz.
arco
Vla.
(div.)
Vc.
cresc.
Cb.
(cresc.)

66

Fl.

Ob. *mf* *ff*

Cl. *mf* *ff*

Bn. *mf* *ff*

Hn. *mf* *ff*

Tpt. senza sord. *mf* *ff*

Perc. *p* *ff*

Hp. *sf* *mf* cresc. sim. *ff*

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *mf* *f*

Drs.

Bass

NARR. or a storm, or sometimes like nothing Eddie's parents could imagine at all.

1 Vns. div. unis. *f* *ff*

2 *mf* *ff*

Vla. (div.) *f* *mf* *ff*

f *mf* *ff*

Vc. *f* *sf* *mf* *ff*

Cb. *f* *mf* *ff*

69

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
Vn. 1
Vn. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Sizzle Cym.

(in Hat)

Eddie told them that these very advanced tunes were "modern music".

They nodded, but were not quite sure they understood.

Soon Eddie and his teacher began to play

dolce

sul pont.

div.

(div.)

73

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
Vn. 1
Vn. 2
Vla.
Vc.
Cb.

pp sempre

duets. Gradually, it became difficult to tell Eddie apart from his teacher.

By the time he was fourteen,

(div.)

(div.)

(div.) sul pont.

p

no vibrato

p

75

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

p

(Sizzle Cym.)

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

p

Drs.

Bass

NARR. Eddie was a most accomplished and exceedingly proud trumpet player.

Vn. 1

ord.

(div.)

ord.

mf

mf

Vn. 2

ord.

(div.)

ord.

mf

p

mp

p

Vla.

(div.)

unis. ord.

mp

Vc.

div.

mp

p

mp

p

Cb.

gradually vibrato

3

mf

p

79

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
Vn. 1
Vn. 2
Vla.
Vc.
Cb.

mp
mf
mp
(7 ♩ = o)
7
7
mp
(7 ♩ = o ♩)
mf
(as if hesitating)

One summer afternoon,
although the sign was on Eddie's door and he was alone,
he could not concentrate. Somewhere, in some other house

div a 3
mp
(div.)
p
(div.)
p
pizz.
mp
(div.)
p
p

83

(♩ = 96 *sempre*)

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

(Sizzle Cym.)

Perc.

Hp.

(As if from a distance)

Twice as fast (♩ = 96)

Alto Sax.

Ten. Sax.

ppp

pp

SOLO TPT.

Time, ad lib.: *extremely soft*

Drs.

ppp

pp

pizz. B♭ Blues, Walk

Bass

ppp

pp

NARR. nearby, a small jazz band was playing. Leading all the other instruments was a tenor saxophonist, who sounded more daring and

(♩ = 96 *sempre*)

unis.

Vn. 1

p

Vn. 2

(div.)

p

p

arco

Vla.

p

Vc.

(div.)

Cb.

87

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Solo, ad lib.
B♭

p

SOLO TPT.

Drs.

p

B♭

Bass

p

NARR.

more full of surprises than any musician he had ever heard.
Eddie was curious – and he was disturbed.

Vns. 1

unis.

2

Vla.

Vc.

unis.

Cb.

cresc.

ppp

91

♩ = 116

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

mf f G.P.

♩ = 116

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

B♭7 E♭7 B♭

short

f G.P.

NARR.

*Eddie took his trumpet, left his room, followed the sound, and discovered four young men in the cellar of a house on the next block. Seeing his trumpet, the young musicians asked Eddie to join them.

♩ = 116

1 Vns.
2
Vla.
Vc.
Cb.

div.

mf f G.P.

*It is suggested that the conductor give an extra bar preparation (for the jazz group) at the words "the young musicians."

95

Alto Sax.

Ten. Sax. B♭ Blues: Solo, ad lib.

SOLO TPT.

Drs. Time, ad lib.

Bass B♭ Blues, Walk

NARR.

107

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR. Eddie looked, and he looked again, but nowhere could he see any printed music.

He tried to play with them, but something was terribly wrong.

Alto Sax.

Ten. Sax. (Tenor Sax. uninfluenced by the "square" Trumpet)

SOLO TPT. open (*legitimate style*) *mp* (cracked note)

Drs.

Bass

NARR.

119

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

(more courageously)

mf

Drs.

Bass

NARR.

131

Alto Sax.

Ten. Sax.

(B♭ Blues, first 8 bars)

SOLO TPT.

mf

Drs.

Bass

NARR.

Eddie just couldn't find a place for himself. Every time he tried, the music sputtered to a stop.

Alto Sax.

Ten. Sax.

gradually fades, falling apart

SOLO TPT.

rit.

(giving up)

gradually fades, falling apart

Drs.

gradually fades, falling apart

Bass

NARR.

139

♩ = 76

Fl.

Ob. *sadly* *p*

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp. *p*

♩ = 76

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR. "Look, kid," the tenor man told him, "you know that horn alright, but you don't know jazz. When you do, come back again".

Eddie sadly trudged home.

♩=76

Vn. 1 div. div. a 3 *p*

Vn. 2 div. *p*

Vla. div. *p*

Vc. div. *p*

Cb. *p*

p con dolce espressione

143

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

But he had been excited by the music he had heard in that cellar.
He began to listen to jazz records, mainly records
which featured trumpet players...

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p sub.

mf

in Hat

(div.a3)

div.a2

div.

unis.

147

rit. . . . . accel. . . . . .

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Susp. Cym. (sticks)

Perc.

Hp.

l.v.

rit. . . . . accel. . . . . .

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

and soon he was having fun trying to play some of his exercises and classical pieces in jazz time.

Eddie also began to realize that each trumpet player had his own way of

NARR.

rit. . . . . accel. . . . . .

div.

1 Vns.

2

unis.

Vla.

Vc.

div.

Cb.

151 ♩= 84

Fl.

Ob. *mf* *mp*

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Twice as fast (♩=168)

151 a - - - - - - - - - - b 152 a - - - - - - - - - b 153 a - - - - - - - - - b

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. plunger mute *growl* (ad lib.) *gliss.* *mf*

Time, ad lib. *gradually come up to full dynamic*

Drs. *p*

Bass *p* *gradually come up to full dynamic*

NARR. playing. It was almost like people talking – in growls, in slides, and funny in-between

♩=84

1 Vns. unis. *mp* *espr.*

2 div. *mp* unis.

Vla. *mp*

Vc. unis. *mp*

Cb. *mp*

154

Fl.

Ob. *p*

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

154 a - - - - - - - - - - - - - - - - b

155 a - - - - - - - - - - - - - - - - b

Alto Sax.

Ten. Sax. [alternate normal and half-valve fingering] *mf*

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR. notes. He also discovered the fun of different-sounding mutes.

1 Vns.

2

Vla.

Vc.

Cb.

156

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Harmon mute, stem extended

SOLO TPT.

mf

(hard swing)

(Time, ad lib.)

Drs.

full, but not f

Db | Db7 | Gb7 | Gb7

Bass

Walk, ad lib.

NARR.

1 Vns.

2

Vla.

Vc.

Cb.

pp

160

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bb7
A7
E7
Ab7
Bass

NARR.

1
Vns.
2
Vla.
Vc.
Cb.

163/169

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
1 Vns. 2
Vla.
Vc.
Cb.

1. 2.

Riff-like figures under Tpt.

Db | Db7 | Gb7 | Bb7 | A7 | E7 Ab7 | E7 Ab7 Db

Solo

pizz.

mf

175

(♩=84) *accel.* ♩=112

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

(♩=84) *accel.* ♩=112

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR. Finally Edwin Jackson felt ready. He ran to the cellar in the house on the next block.

(♩=84) *accel.* ♩=112

1 Vns.

arco *sf* *p*

arco *sf* *p*

ff

pizz. *sf*

2

Vla.

Vc.

Cb.

178

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

relaxed swing

Alto Sax. *mp*

relaxed swing

Ten. Sax. *mp*

SOLO TPT.

Time, ad lib. – *relaxed swing*

Drs. *mp*

Bass *mp*

NARR.

1 Vns. *mp* *mf p*

2 arco *p* *mf p*

Vla.

Vc.

Cb.

183

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.

But when he started to play with the other young musicians, there was still something

1
Vns.
2
Vla.
Vc.
Cb.

arco
p mp
div.
mf p
mf p
mf
mf
mf
mf

187

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

mf

Solo, ad lib. *(relaxed)*

Ten. Sax.

B B B7 E7 (Bm7)

open – *angrily, roughly*

SOLO TPT.

Time, ad lib.

Drs.

Walk, ad lib.

B B B7 E7 (Bm7)

Bass

NARR.

terribly wrong.

div.

1 Vns.

p sub. *mf* *p* *fp* *fp*

2

mp div. *mf* *p*

(div.)

Vla.

p sub. unis. *mf* *p*

arco

Vc.

mp *sf*

Cb.

191

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
mf
Hn.
con sord.
mp
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
cresc.
Ten. Sax.
E7 (Bm7) B7 (F♯m7) F7 (Cm7) F7 (Cm7)
cresc.
SOLO TPT.
f
cresc.
Drs.
Bass
E7 (Bm7) B7 (F♯m7) F7 (Cm7) F7 (Cm7)
cresc.
cresc.
NARR.
Vns. 1
div.
sf *p*
cresc.
sf *p*
cresc.
Vns. 2
div.
cresc.
cresc.
Vla.
Vc.
mp *mf*
mp
Cb.
arco
mp
cresc.

195

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mp *f*

mp *f*

f

con sord.(Straight mute)

mp *f*

mf

B7

B7

stop *abruptly*

div.

div.

f

Eddie's horn stuck out as if he were all by himself. He still couldn't find a place for himself. He looked at his trumpet, but nothing was wrong

197 ♩=88 *rit.*

Fl.

Ob.

Cl.

Bn. *mp*

Hn.

Tpt. *p*

Perc.

Hp.

♩=88 *rit.*

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

with it. He looked at the other players, and they were shaking their heads.

"Look, kid," the tenor man told him, "you know how to play jazz on the trumpet, but you don't know how to play with people. When you do, come back again."

NARR.

♩=88 *rit.*

1 Vns. 2

unis. pizz. *mf* *mp* arco *p*

Vla.

pizz. *mf* *mp* arco *p*

Vc.

pizz. *mf* *mp* arco *p* *mp*

Cb.

pizz. *mf* *mp* arco *p*

199

♩ = 76

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

♩ = 76

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

Eddie sadly trudged home. He thought and thought, and finally realized that on all the records he had heard, he had been listening only to the trumpet player, and not to what the other musicians were doing.

♩ = 76

1 Vns. 2

Vla.

Vc.

Cb.

dolce espr.

204

a tempo

Fl.

Ob. *mp*

Cl. *p* *mp*

Bn.

Hn.

Tpt. (sord.) *mf*

Perc.

Hp.

a tempo

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR. Eddie began to listen to his records in a new way. He learned about blending with other instruments. He learned about improvising counter-melodies, tunes that fitted in with what the main soloist was playing.

a tempo

1 Vns. *mp espr.*

2 *pp*

unis. div.

Vla. *p*

div.

Vc.

Cb. *p*

209

Fl.

Ob.

mf

Cl.

Bn.

p espr.

mf

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

Up to now, Eddie had been playing on top of the music, but now he tried to get inside the music.

1

Vns.

2

mp

(div.)

Vla.

(div.)

Vc.

Cb.

213

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

mf

f

senza sord.

Hn.

Tpt.

mp

mf

f

p

Perc.

Hp.

f

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

He played with big bands and small bands, with bad orchestras and good ones. And to the shock of his parents, Eddie began to improvise with everything!

1 Vns. 2

cresc.

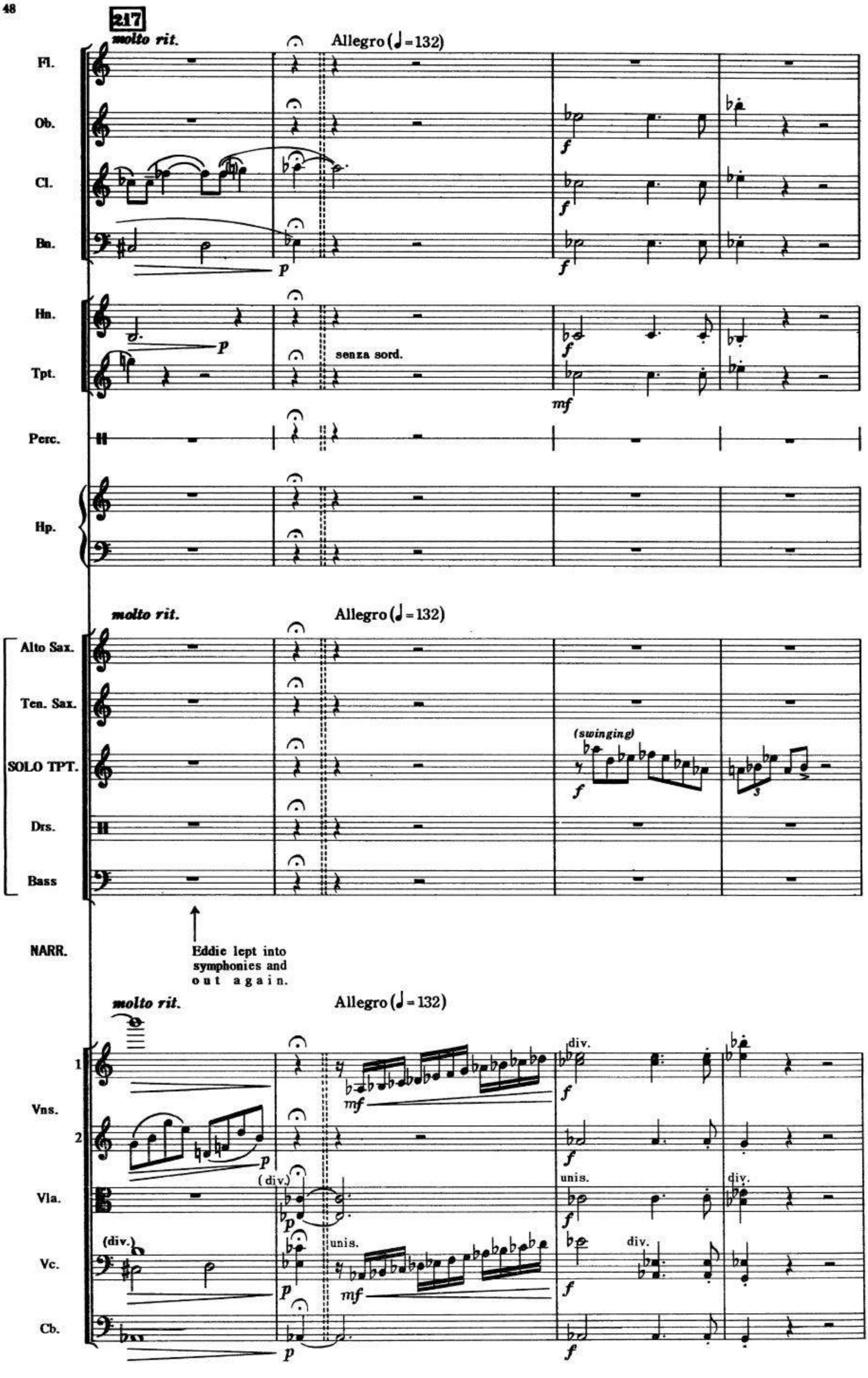
a 3

Vla.

Vc.

Cb.

f


217
molto rit.
Allegro (♩=132)
Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
senza sord.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
(swinging)
Drs.
Bass
NARR.
Eddie lept into symphonies and out again.
Vns.
Vla.
(div.)
unis.
div.
Vc.
Cb.

221

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

mf sempre

Drs.

Bass

NARR.

He poked his trumpet into string quartets,

Vns. 1

Solo Vn.

p

f

2

Solo Vn.

p

Vla.

Solo Vla.

p

Vc.

Solo Vc.

p

Cb.

225

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
Vns. 1
Vns. 2
Vla.
Vc.
Cb.

mf

and he chattered with oboes,

violins,

harps,

(Solo)

f

tutti

mf

229

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

mf

mp

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

mf

mp

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

and even a bassoon.

1 Vns.

2

div.

mp

Vla.

div.

unis.

mp

Vc.

mp

Cb.

pizz.

arco

mp

233

(♩ = 132 *sempre*)

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc. Sock Cym.(closed)

Hp.

(♩ = 132 *sempre*)

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. open

Drs. ⌜fill in⌝ on instr. of own choice

Bass

NARR. Once again, Eddie felt ready and returned to the cellar of the house on the next block.

(♩ = 132 *sempre*)

Vns. 1

Vns. 2 (div.) pizz. unis.

Vla. pizz.

Vc.

Cb. pizz.

239

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Time, ad lib.

Drs.

C7–9 F7–9 B♭7 E♭7 A♭7 D♭7

Bass

Walk

NARR.

Vns. 1

2

Vla.

Vc.

Cb.

243

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Gb7 F7

Bass

NARR.

1 Vns.

2

Vla.

Vc.

Cb.

no vibrato

mf

no vibrato

mf

no vibrato

mf

no vibrato

mf

247

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

mp
mf
fill in

NARR.

This time, when he started to play with the other jazz musicians, he thought he fitted in perfectly.

Vns. 1
2
Vla.
Vc.
Cb.

ord.
mp

252

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

1 Vns.

2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

Solo, ad lib.
B♭m

256

Alto Sax. *mp*

Ten. Sax. C7–9 F7–9 B♭m C7–9 F7–9 B♭m C7–9 F7–9

SOLO TPT. *mp* Time, ad lib.

Drs.

Bass C7–9 F7–9 B♭m C7–9 F7–9 B♭m C7–9 F7–9

261

Alto Sax.

Ten. Sax. B♭7 E♭7 A♭7 D♭7 G♭7 F7 B♭m G♭7 F7

SOLO TPT.

Drs.

Bass B♭7 E♭7 A♭7 D♭7 G♭7 F7 B♭m B♭m7 G♭7 F7

(A♭ in bass)

266

Alto Sax.

Ten. Sax. B♭ϕ E♭7 F7 C7 F7 B♭m C7 F7

SOLO TPT. (Time)

Drs.

Bass B♭ϕ E♭7 F7 C7 F7 B♭m C7 F7

271

Alto Sax.

Ten. Sax. Bbm Ab7 Db7 Gb7 Eb7 C7–9 F7–9 Bbm

SOLO TPT.

Drs.

Bass Bbm Ab7 Db7 Gb7 Eb7 C7–9 F7–9 Bbm

276

Alto Sax.

Solo break
Bbm

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass Bbm

280

Alto Sax.

Solo: same changes as Tpt.
(a little under Trumpet)

Ten. Sax.

Solo
C7–9 F7–9 Bbm C7–9 F7–9 Bbm C7–9 F7–9 Bb7 Eb7

SOLO TPT.

(in a mechanical, inexpressive style)

Time, ad lib.

Drs.

Walk: same changes as Tpt.

Bass

286

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. Ab7 Db7 | Gb7 F7 | Bbm | Gb7 F7 | Bb♦ Eb7 | F7

Drs.

Bass

292

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. C7 F7 | Bbm | C7 F7 | Bbm | Ab7 Db7 | Gb7 Eb7

Drs.

Bass

298

Alto Sax.

Ten. Sax. *fade — out*

SOLO TPT. C7–9 F7–9 | Bbm | C7 F7 | Bbm | C7 F7 | Bbm

Tpt. must be last to stop!

Drs. *fade, drop out*

Bass *fade out (hesitatingly)*

NARR.

But after awhile, the other musicians stopped – and looked at him strangely.

304

♩ = 76

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
mf
mp
p
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

♩ =76

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

NARR.

Eddie felt chilled. "Look, kid," the tenor man said, "you know everything except what to say in the music. You and that trumpet make a fine machine,

but jazz isn't a machine; jazz is how you feel. What do you feel? When you know, come back again."

Eddie sadly trudged home.

♩ =76

Vns. 1
Vns. 2
Vla.
Vc.
Cb.

div. pizz.
arco
pizz.
arco
mp
p
div.
unis.

310

ca.5"

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

ca.5"

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Improvise, preferably in B♭ minor
(about 5 seconds)

loud and angry

Drs.

Bass

At first he was puzzled.

But on his way home,he began to be angry.
He rushed to his room, tore the sign off his
door, grabbed his trumpet and began to play.

NARR.

ca.5"

1

Vns.

2

Vla.

pizz.

Vc.

pizz.

Cb.

313

ca. 5"

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Improvise: (about 5 seconds)

triumphant and imperious

Drs.

Bass

NARR.

The first notes were full of rage – raw and ugly. But for some strange reason, playing them made Eddie feel good. He looked at his trumpet, and he thought, "These are my notes! This music is me!" As the hours went by, the angry notes turned into triumphant notes...

315

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Improvise:

happy, light and relaxed

Drs.

Bass

NARR.

...then into happy ones –

317

ca. 10–12"

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Improvise: (about 10 – 12 seconds)

relaxed and happy in a medium fast tempo

Drs.

Bass

NARR.

...all kinds of notes, filling the room. "And all these notes are mine," Eddie said. "These notes are how I feel."

319

♩ = 76

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Susp. Cym.(felt stick)

l.v.

p

Hp.

♩ = 76

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

Meanwhile, Eddie was growing up.

He was spending more and more time away from home.

♩ = 76

1 Vns.

2

Vla.

Vc.

arco

p

mp

Cb.

arco

p

mp

p

p

p

323

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

(Susp. Cym.)

Perc.

l.v.

p

l.v.

p

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

He was becoming more and more restless, and he didn't quite know why.

There were times when he felt real good. There were others when he felt all alone.

NARR.

1

Vns.

2

Vla.

div.

mp

non div.

Vc.

Cb.

327

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
Vns. 1
Vns. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Perc.: p — p — mp — mf (no trem.)

Hp.: mp — mf — f

NARR.: Sometimes he was afraid – afraid of not doing well enough in s c h o o l, — afraid of not being liked, — afraid of how angry he could be at his parents, — at his teachers, — at his friends, and even at himself.

Vns. 1: mp — mf — fp; div. a 3

Vns. 2: mp — div. — mf — fp

Vla.: div. — mp — mf — fp

Vc.: mp — mf — fp

Cb.: mp — mf — fp

N.B. Beginning with the second measure of this page, the narration must begin, for each phrase, immediately after each fermata chord. The conductor must fit the duration of the fermatas to the text; thus, the later fermatas are shorter than the earlier ones.

330

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

rit.

mf
f
con sord.(Straight mute)
(Susp. Cym.)
pp

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

NARR.

Sometime Eddie couldn't sit down for having so many feelings bumping into each other inside of him.

Vn. 1
div.a 3
Vn. 2
Vla.
Vc.
Cb.

div.

fp

334

Fl.

Ob. *p*

Cl. *mp*

Bn. *mp*

Hn. *mp* senza sord.

Tpt. *p* *p*

Perc.

Hp. *mp*

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR. But whatever Eddie felt came out in his music; it was as if his trumpet had become a part of him.

Eddie found the old sign: DO NOT ENTER – MUSIC IS BEING MADE

Vns. 1 *p*

2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

338

♩ = 132

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
S.D.
Perc.
Hp.

♩ = 132

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

mf
mf

NARR.

and put it back on his door.

Now Eddie felt really ready, and he went back to the cellar of the house on the next block.

♩ = 132

1
Vns.
2
Vla.
Vc.
Cb.

pizz.

341

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

(relaxed)

Drs.

mp

f

(lightly)

Bass

mp

f

NARR.

1

Vns.

2

Vla.

Vc.

Cb.

345

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

Vns. 1

2

Vla.

Vc.

Cb.

NARR.

p sub.

Time, ad lib.

Ab | Ab7 | Eb7 | C7

Walk

And this time, when he started to play with the other jazz musicians,
he knew right away that he belonged.

* Ghost notes.

349

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
mf
Tpt.
mf
Perc.
Hp.

Alto Sax.
mf
Ten. Sax.
mf
SOLO TPT.
mf
Drs.
mf
Bass
F7
mf
B♭7
E♭7
C7
F7
p

NARR.

1
Vns.
2
Vla.
Vc.
Cb.

353

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

(relaxed)

Drs.

Bass

mp

f

f

NARR.

They played together for a long time, full of the pleasure of making music.

357

Alto Sax.

Ten. Sax.

Solo, ad lib.(last 8 bars of E♭ major Blues)

SOLO TPT.

Time, ad lib.

Drs.

Walk (last 8 bars of E♭ major Blues)

Bass

365

Alto Sax.

Ten. Sax.

Solo, ad lib., E♭ major Blues

SOLO TPT.

Time, ad lib.

Drs.

Walk, E♭ major Blues

Bass

377/389

Alto Sax.

Ten. Sax. — Solo, ad lib., Eb major Blues

SOLO TPT.

Drs. — Time, ad lib.

Bass — Walk, Eb major Blues

401

Alto Sax. — Solo, ad lib. Eb major Blues

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs. — Time, ad lib.

Bass — Walk, Eb major Blues

413

Alto Sax. — Eb major Blues * *f*

Ten. Sax. — Eb major Blues *f*

SOLO TPT. — Eb major Blues *f*

Drs. — Time, ad lib. *f*

Bass — Walk, Eb major Blues *f*

* All three soloists in equal balance.

419

(♩ = 132 *sempre*)

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

(♩ = 132 *sempre*)

(E♭ major Blues) *fade in last two bars*

Alto Sax.

(E♭ major Blues) *fade in last two bars*

Ten. Sax.

(E♭ major Blues) * STOP, *out of breath*

SOLO TPT.

(Time, ad lib.) *fade in last two bars*

Drs.

(Walk, E♭ major Blues) *fade in last two bars*

Bass

NARR.

Finally out of breath, Eddie stopped.
He found it hard to stop smiling.

(♩ = 132 *sempre*)

1 Vns. 2

f

Vla.

Vc.

Cb.

* N.B. Only the trumpet stops suddenly; the others fade out in last two bars.

425

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.
Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass
NARR.
Vns. 1
Vns. 2
Vla.
Vc.
Cb.

"Say," he said to the tenor man, "where does it all end?
I mean, what more do I have to know?"

The tenor man grinned at him. "You just have to be yourself.

430

♩ = 60

rit.

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

pp

♩ = 60

rit.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

There are things you won't be able to say in words, but you'll be able to say them on the trumpet. That's what jazz is–you. And that's why jazz is always changing. Because you change; and the people you play with change.

Ya dig?

♩ = 60

rit.

1

Vns.

2

div. a 3

pp

div.

Vla.

pp

div.

unis.

Vc.

pp

Cb.

436 ♩=152

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

♩=152

Alto Sax.
Solo, ad lib.
E♭ major Blues
f
with energy and abandon

Ten. Sax.
Solo, ad lib.
E♭ major Blues
f
with energy and abandon

SOLO TPT.
Solo, E♭ major Blues
f
with energy and abandon

Drs.
Time, ad lib., *energetically*
f

Bass
E♭ major Blues
f

NARR.
Come on,
let's blow!"

♩=152

1 Vns.
f

2
p
f

Vla.
f

Vc.
div.
f

Cb.

441

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

fade out

NARR.

1 Vns. 2

Vla.

Vc.

Cb.

(div.)

dim.

div.

unis.

pp

447

poco calando ♩=108 *poco affrettando*

Fl.

Ob. *p* *f*

Cl.

Bn.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp. *p* *secco* *f*

poco calando ♩=108 *poco affrettando*

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR. Late that night, when Edwin Jackson returned home, he made a new sign and put it on his door.

poco calando ♩= 108 *poco affrettando*

1 Vns. *pp* *f* unis.

2 Vns. *pp*

Vla. *pp* arco

pizz.

Vc. *mf*

Cb.

452 (♩ = 108) ♩ = 152

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc. S.D.
Hp.

(♩ = 108) ♩ = 152

Alto Sax. Solo Eb Gm7 Gb 7 E 7 Eb
Ten. Sax. Eb Gm7 Gb 7 E 7 Eb
SOLO TPT. Eb Gm7 Gb7 E7 Eb
Drs. Time, ad lib.
Bass Walk Eb Gm7 Gb7 E7

NARR. ** It said: MUSIC IS BEING MADE...COME ON IN !!

(♩ = 108) ♩ = 152

1 Vns. pizz. arco pizz.
2 Vns. pizz. arco pizz.
Vla. pizz. arco stacc. pizz.
Vc. pizz. arco stacc. pizz.
Cb. stacc. pizz.

*Can be played only if separate Clarinet part is used throughout.
** The entire narration occurs during the fermata, before the next downbeat.

Mesa Para Cinco

para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano

Movimientos

I. Groovy

II. Cantabile

III. Intenso

IV. Calm

Duración Estimada: 12 minutos

Música compuesta por

Enrique Muñoz Urquiza

© 2022, Enrique Muñoz Urquiza

(Esta hoja se ha dejado en blanco intencionalmente)

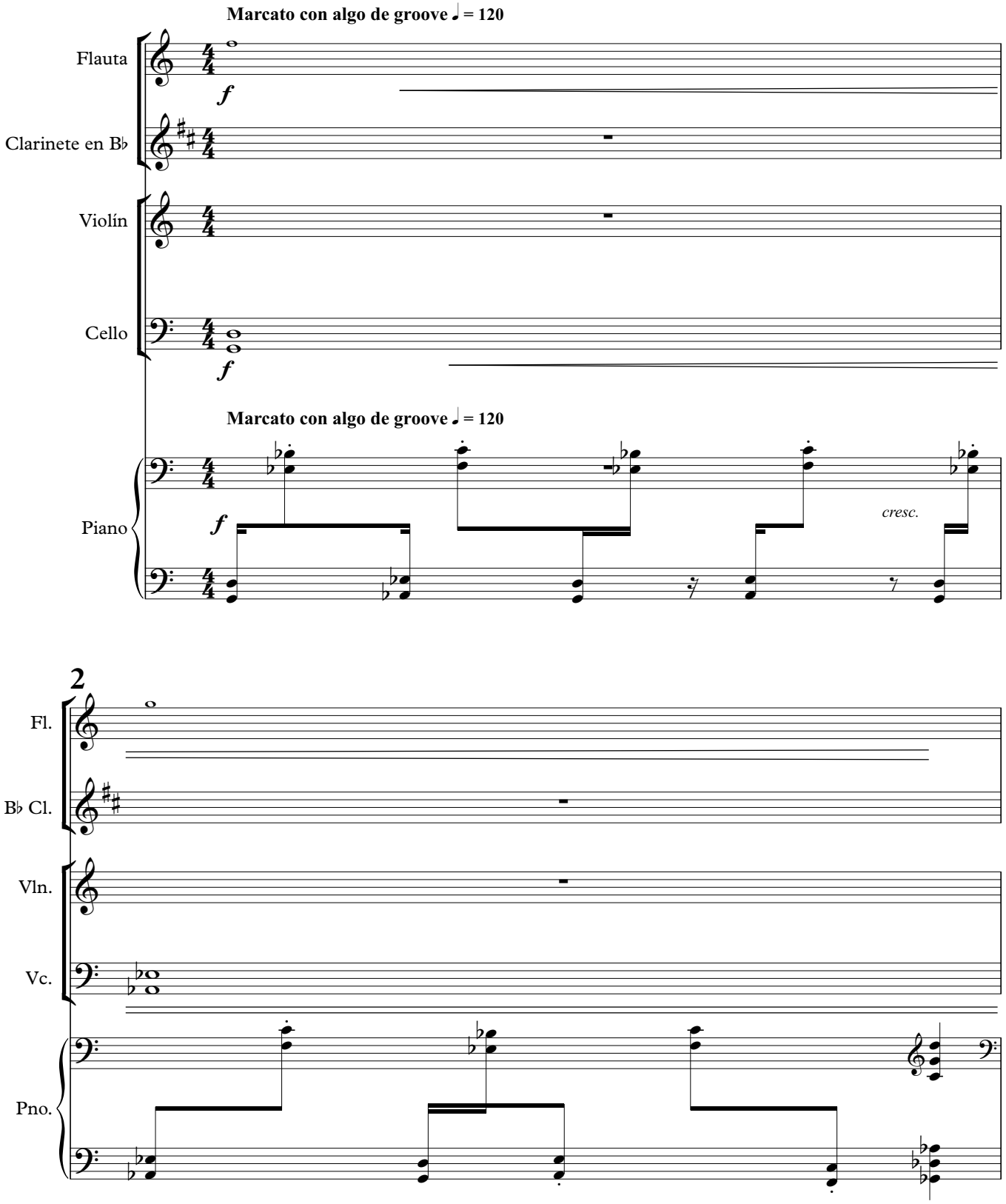
Mesa Para Cinco

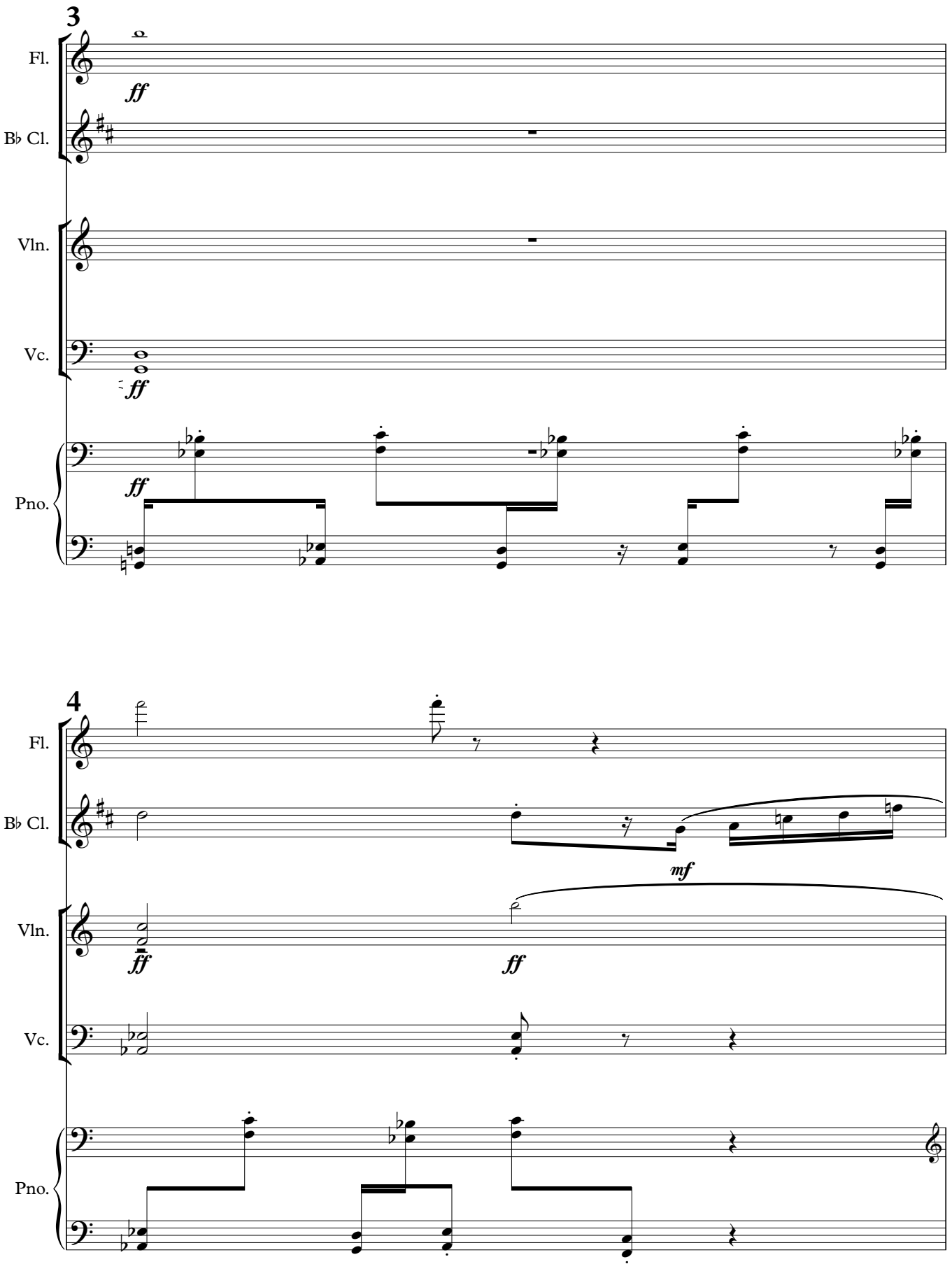
para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano

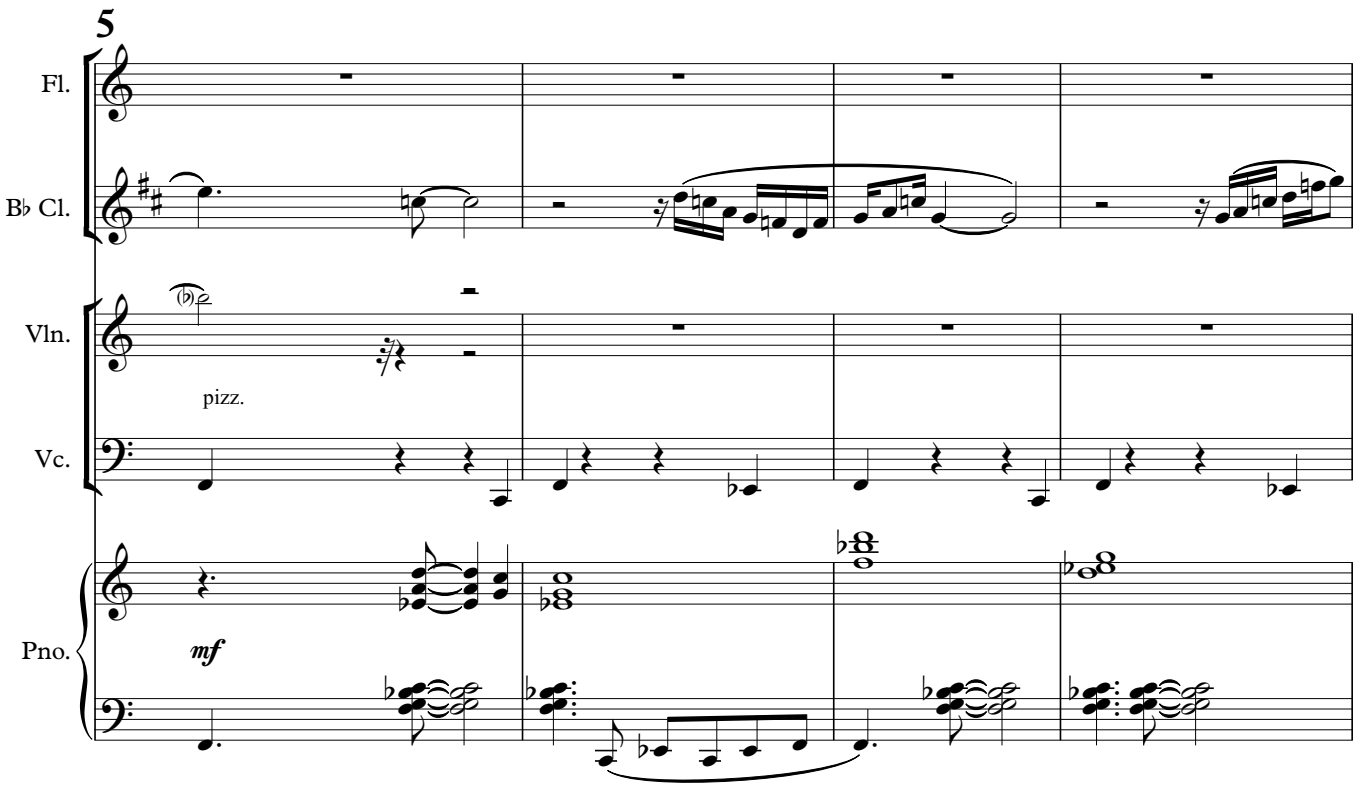
Dedicada al grupo de los 5 Muñoz Urquiza

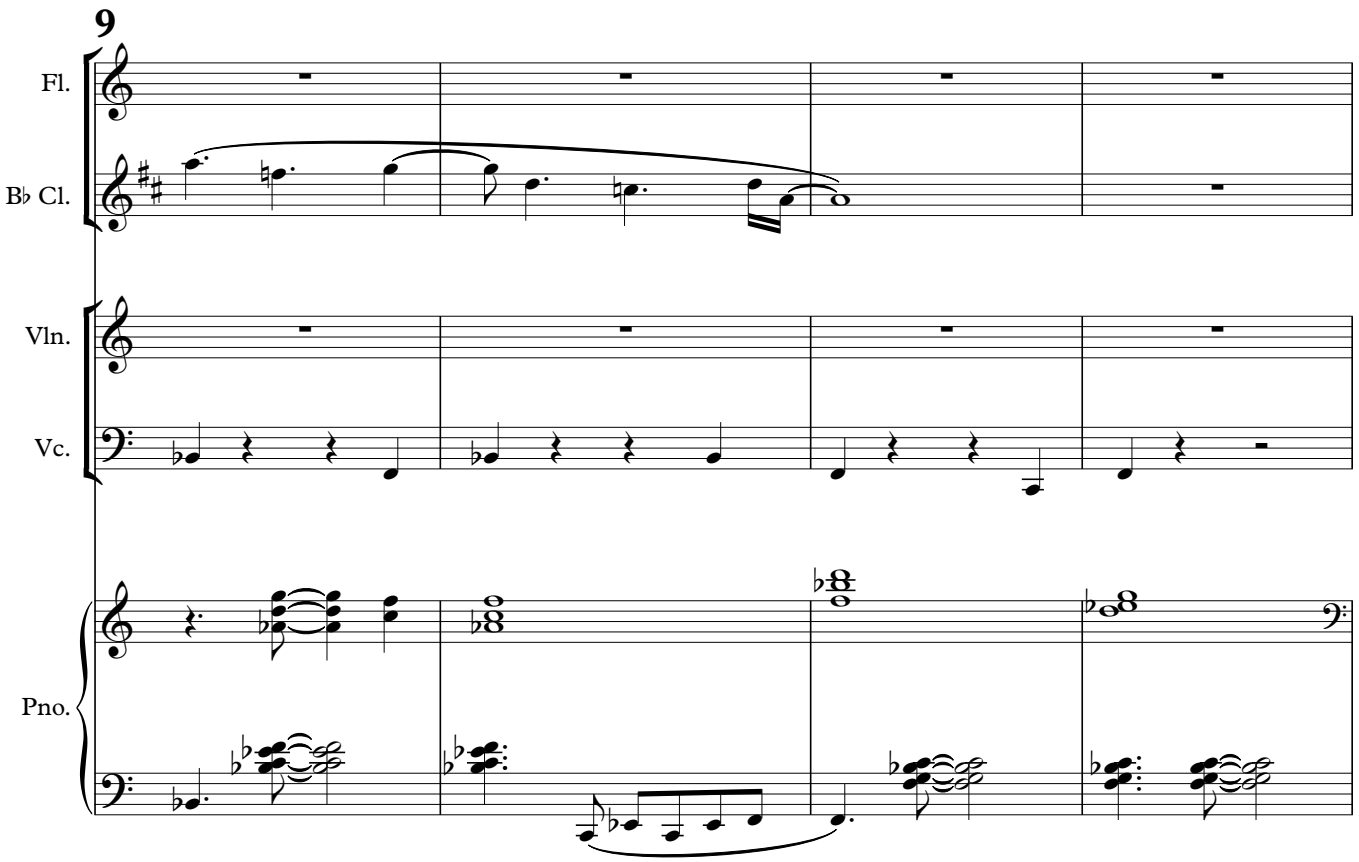
I. Groovy

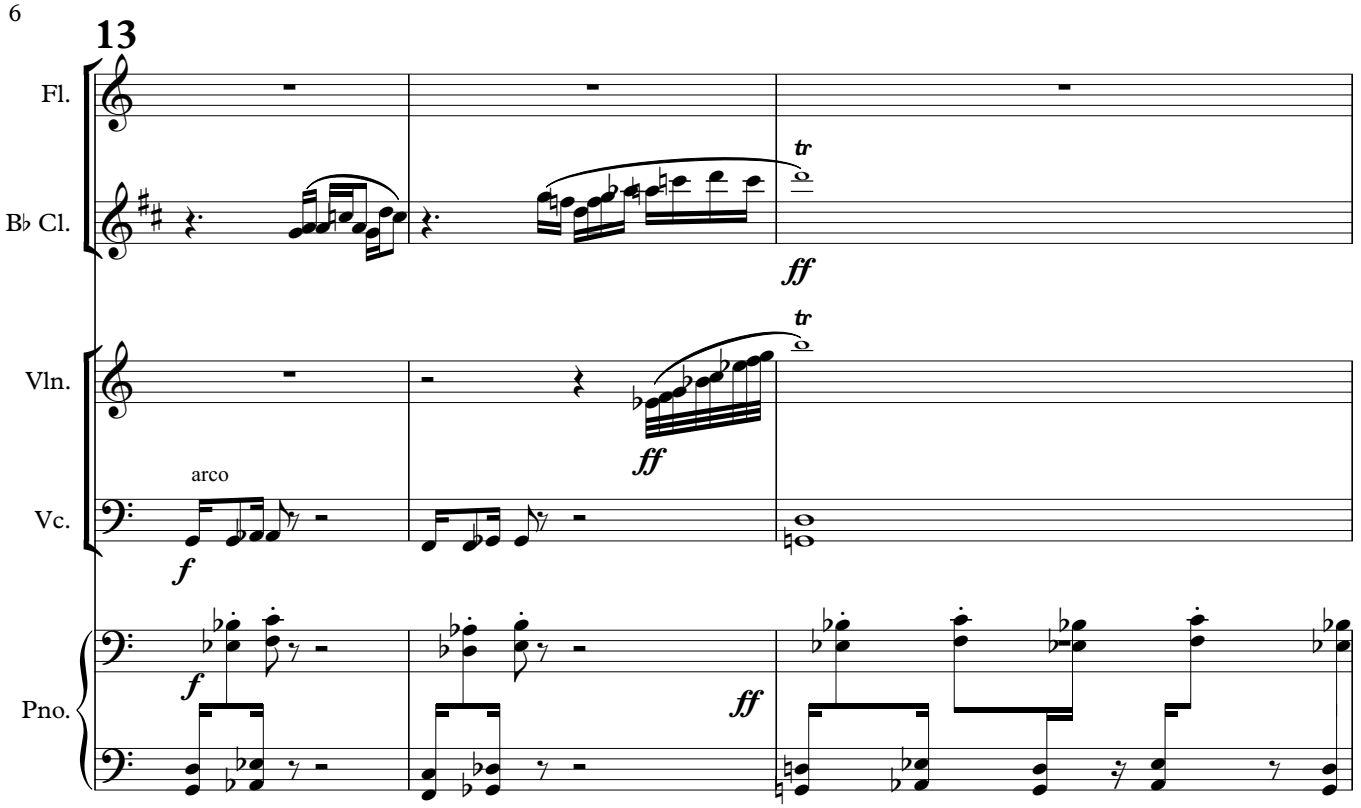
Enrique Muñoz

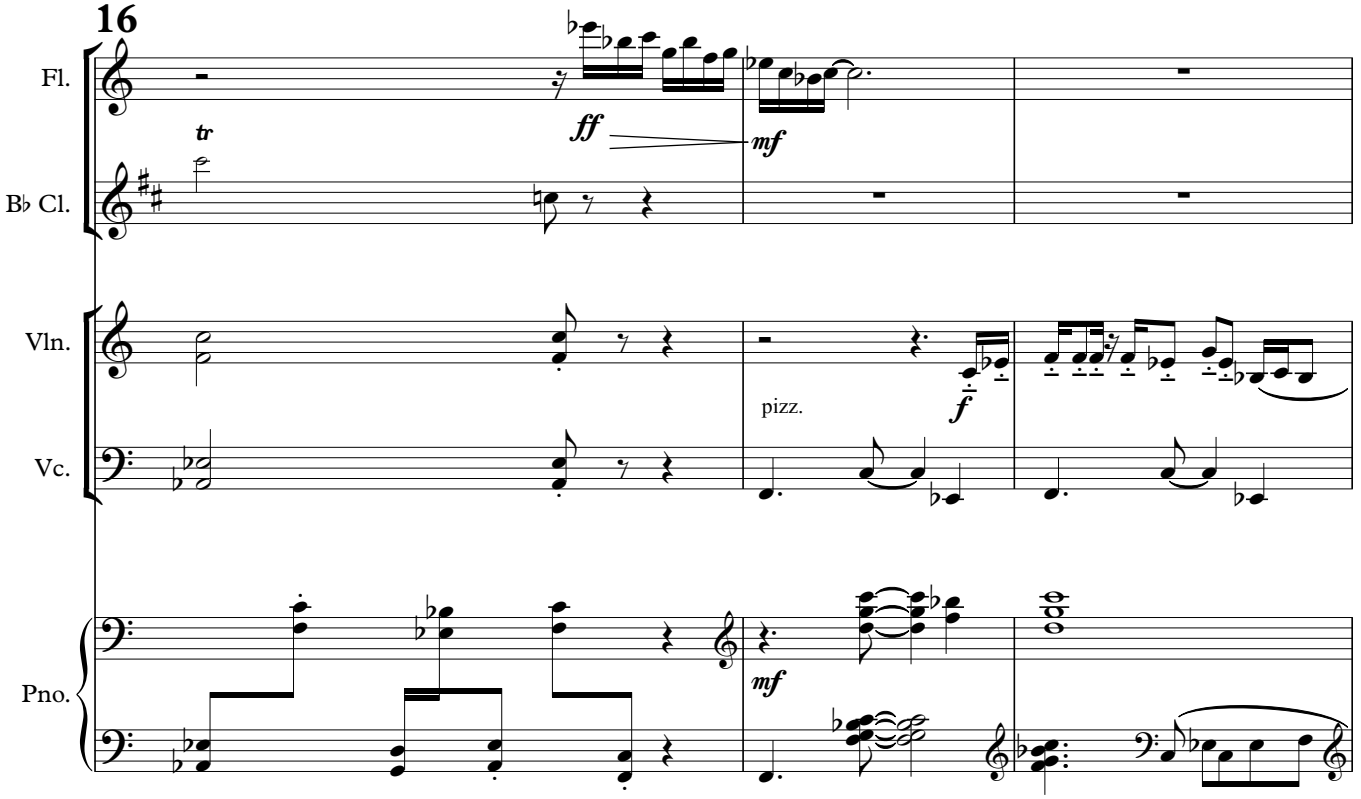


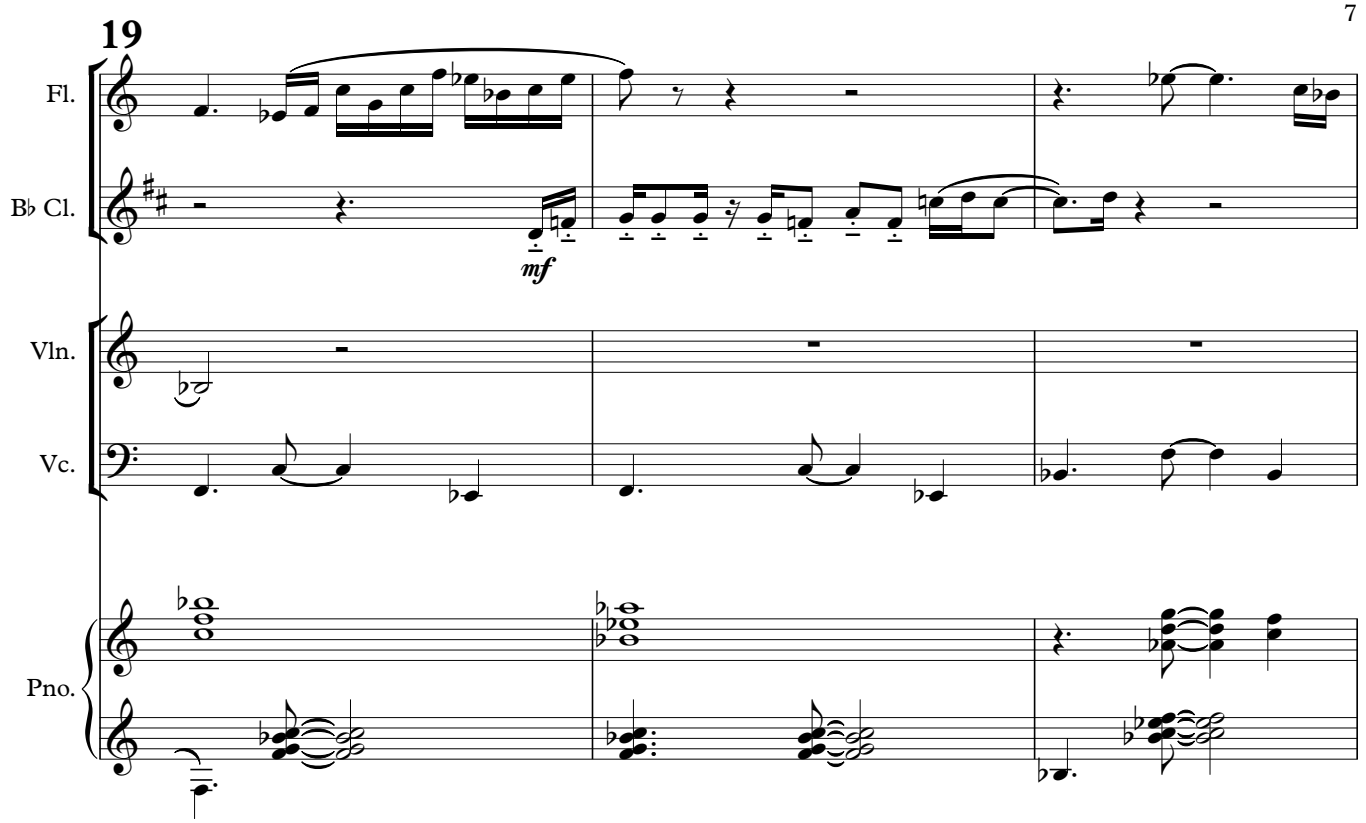

3
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
ff
ff
ff
4
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
ff
ff

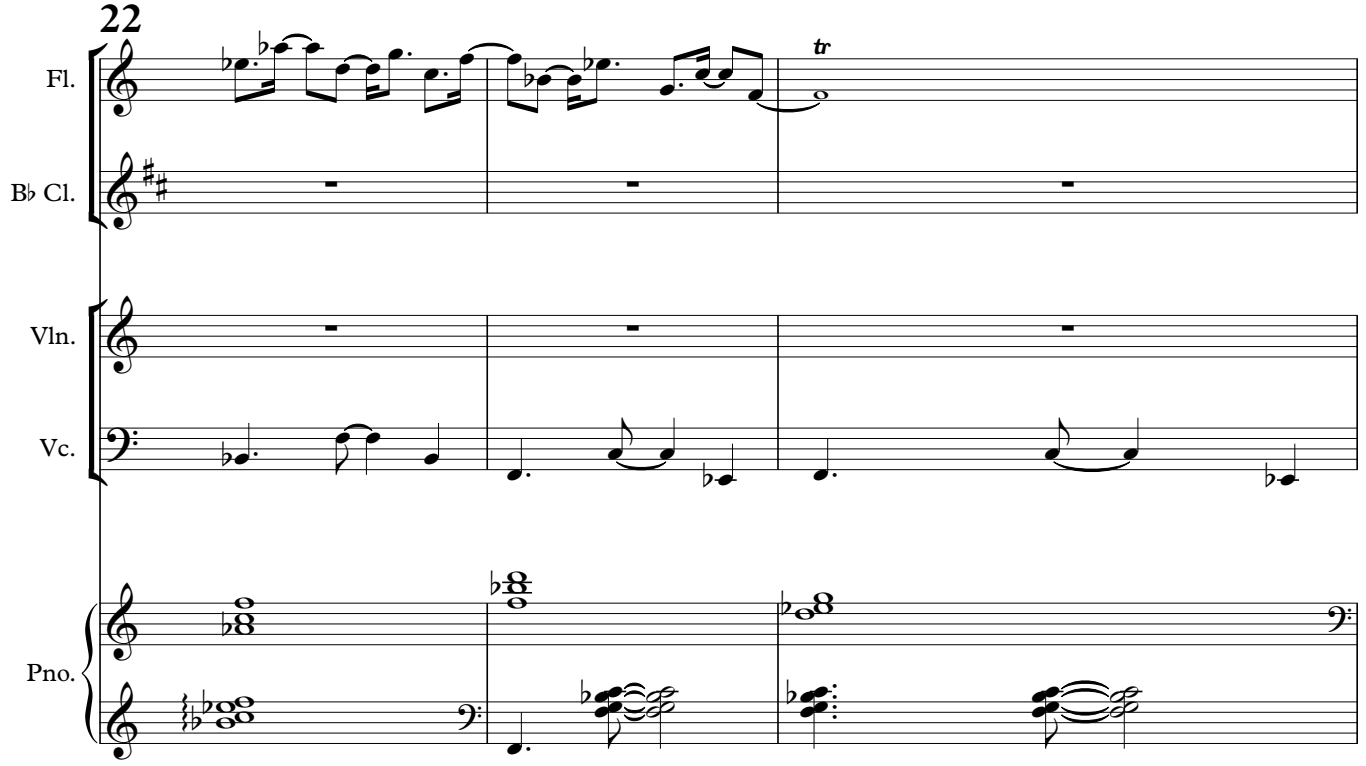

5
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
pizz.
Vc.
Pno.
mf

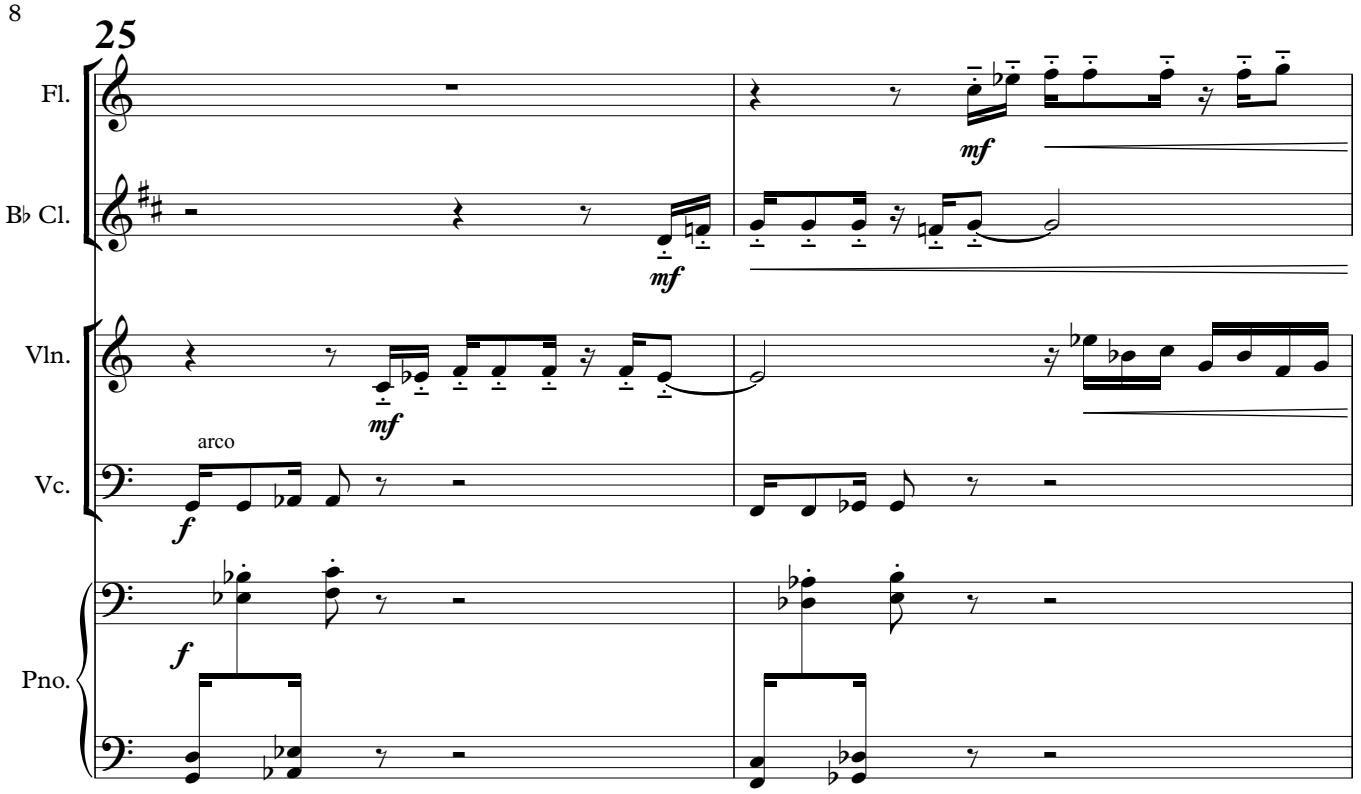

9
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.

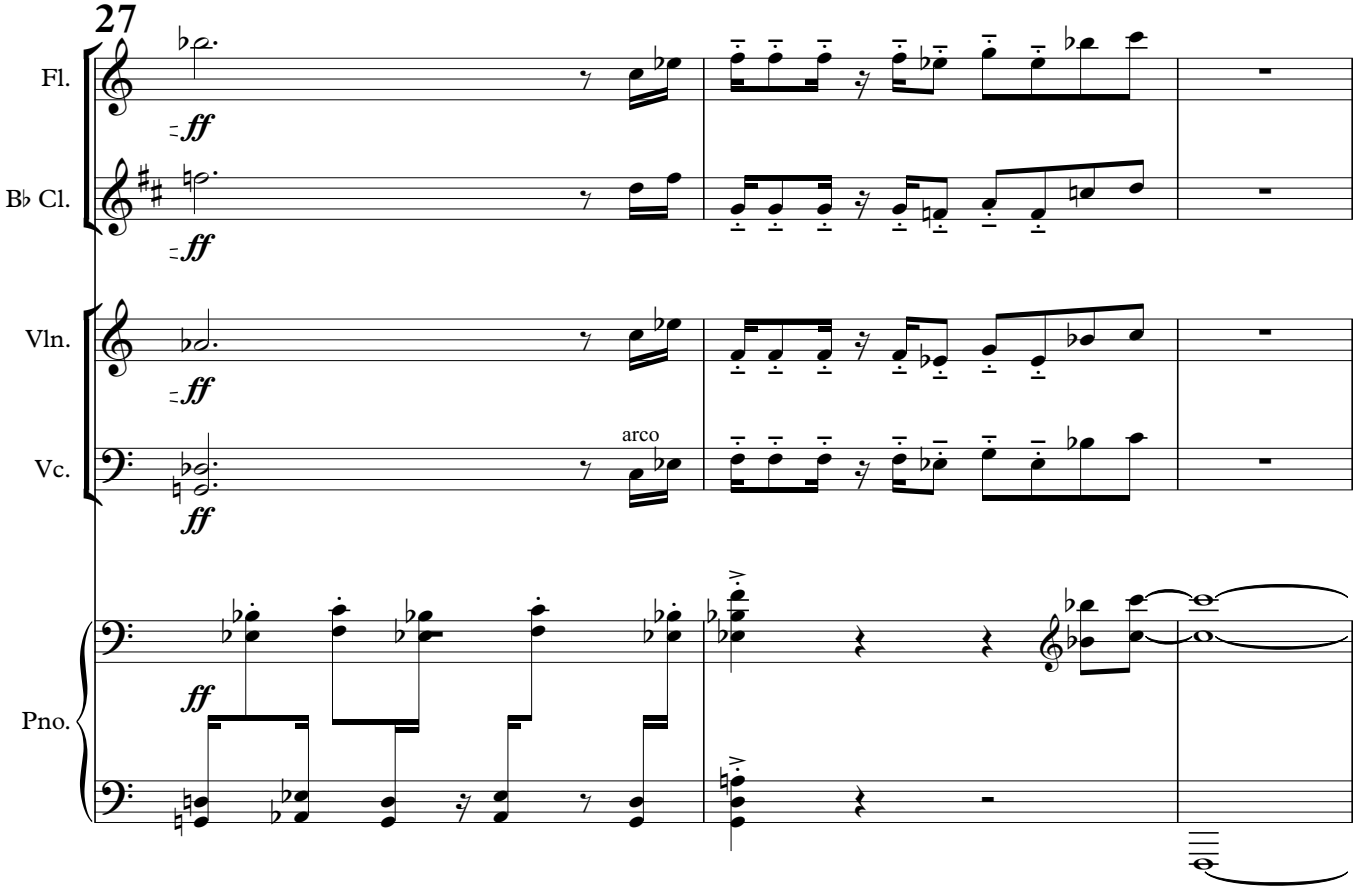

13
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
arco
tr
ff
f

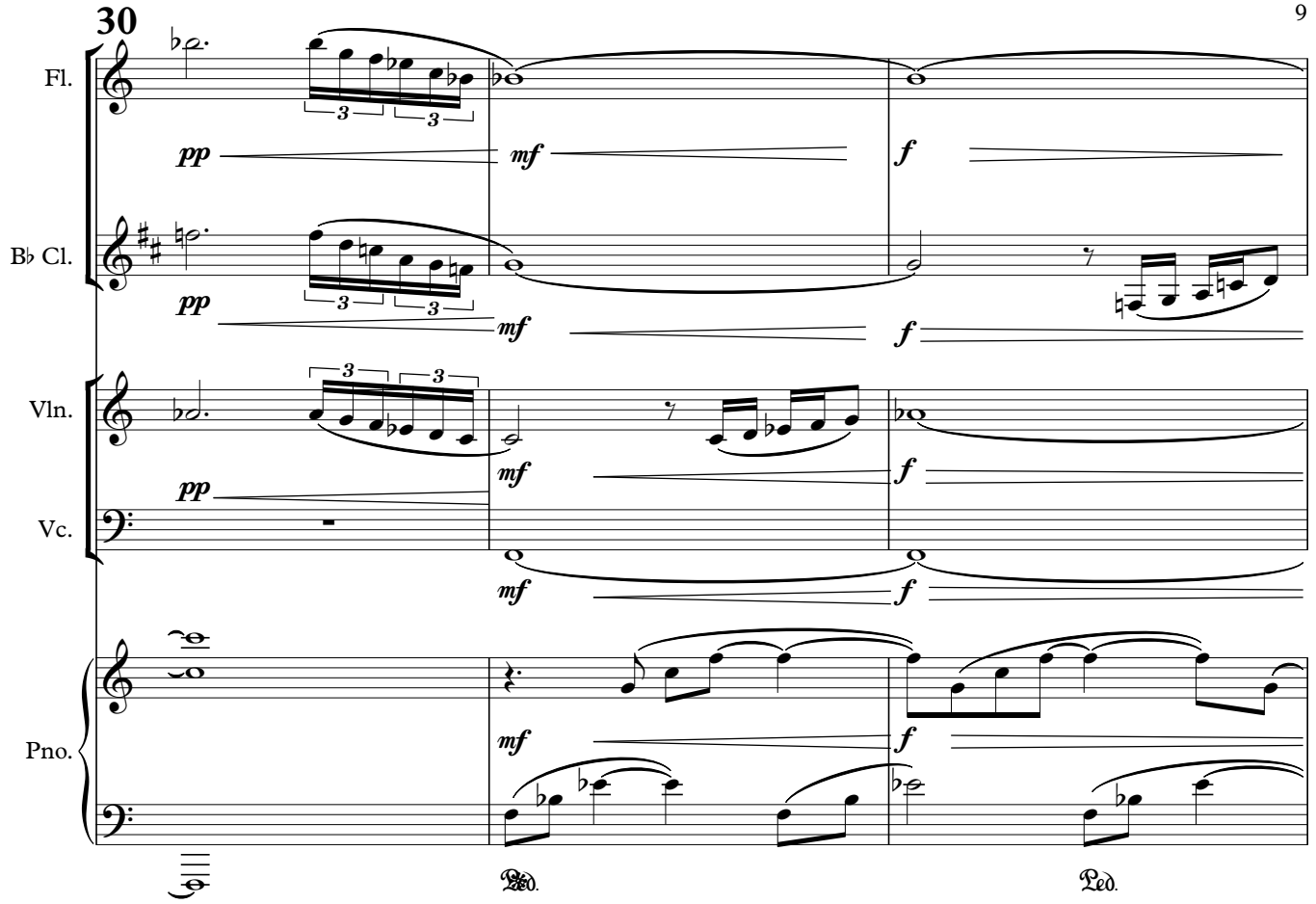

16
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
tr
ff
mf
f
pizz.

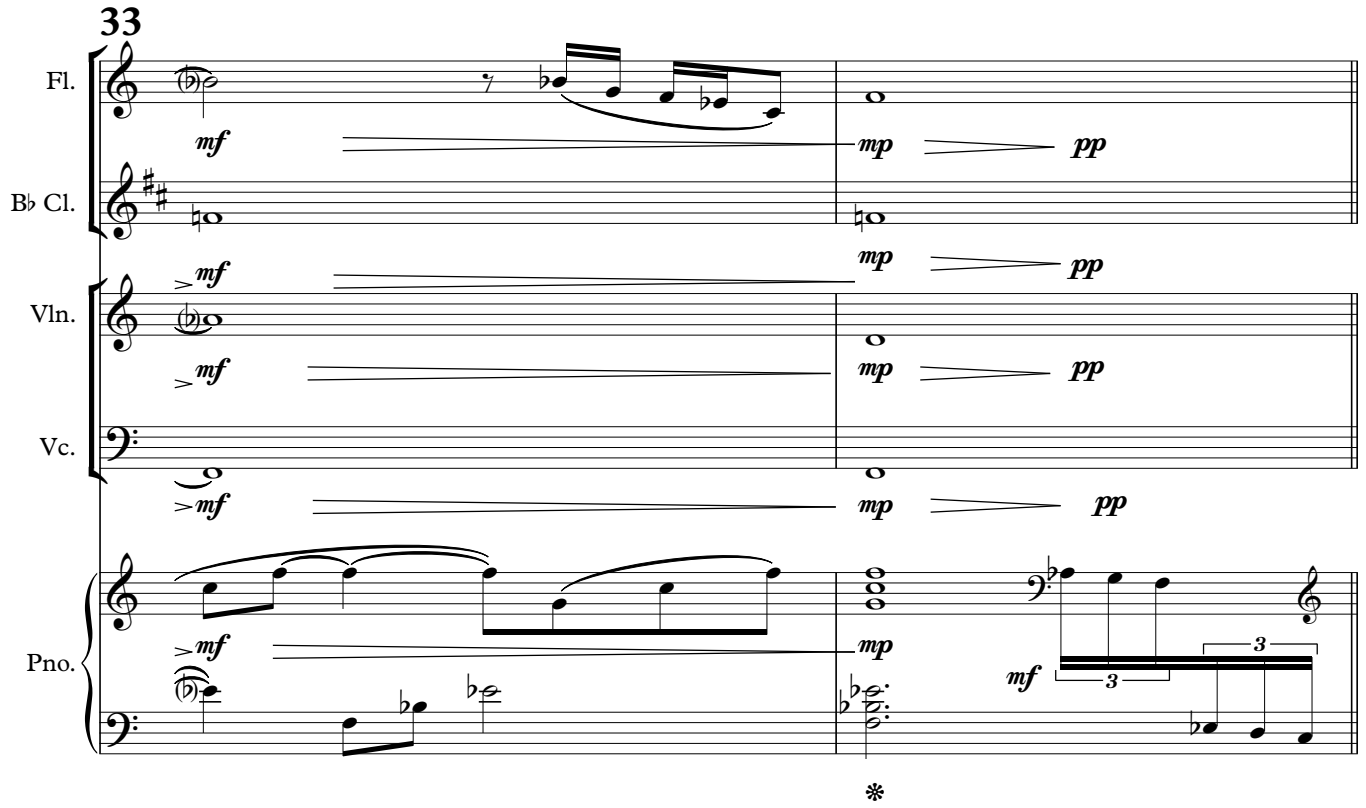

19
Fl.
B♭ Cl.
mf
Vln.
Vc.
Pno.

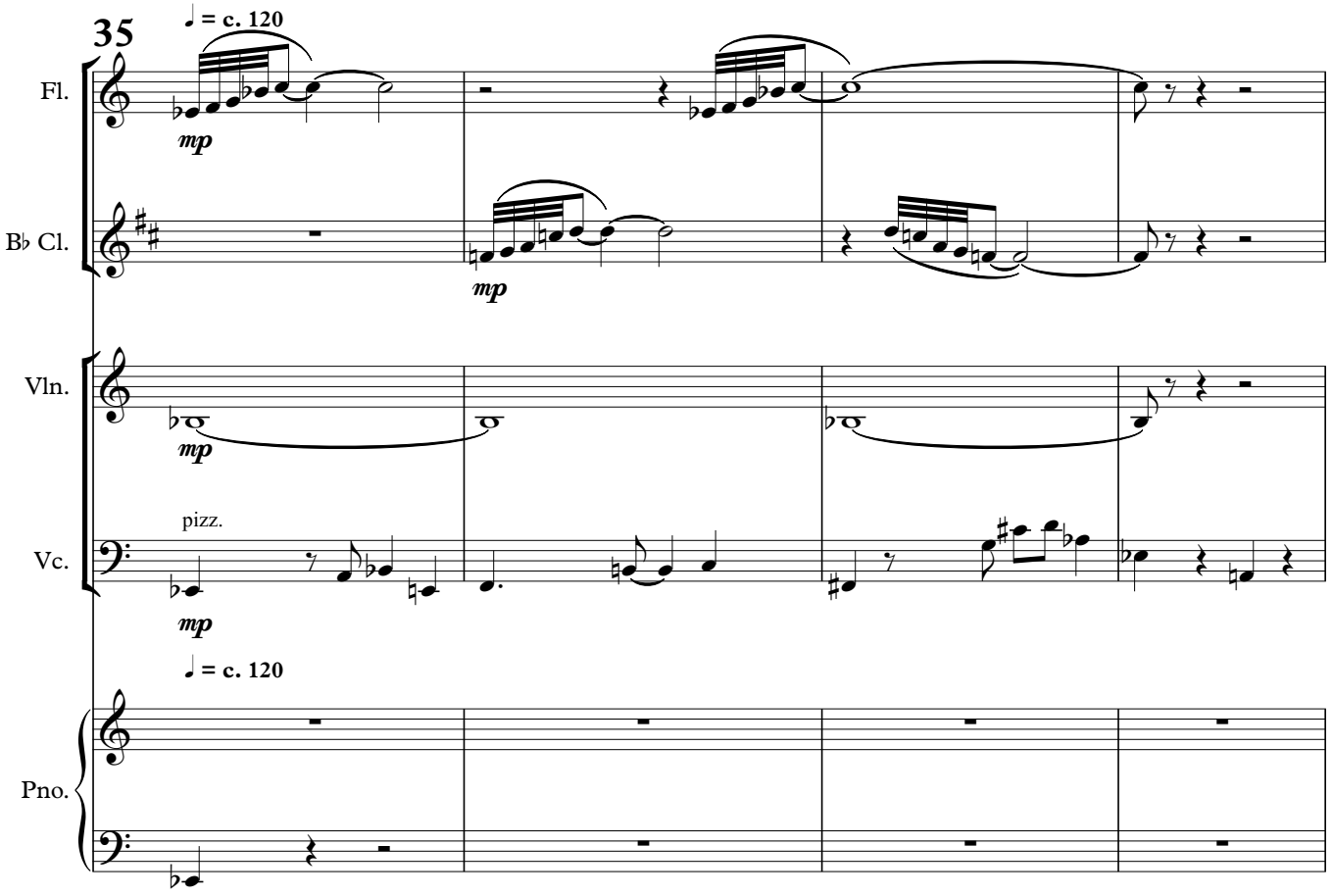

22
Fl.
B♭ Cl.
tr
Vln.
Vc.
Pno.

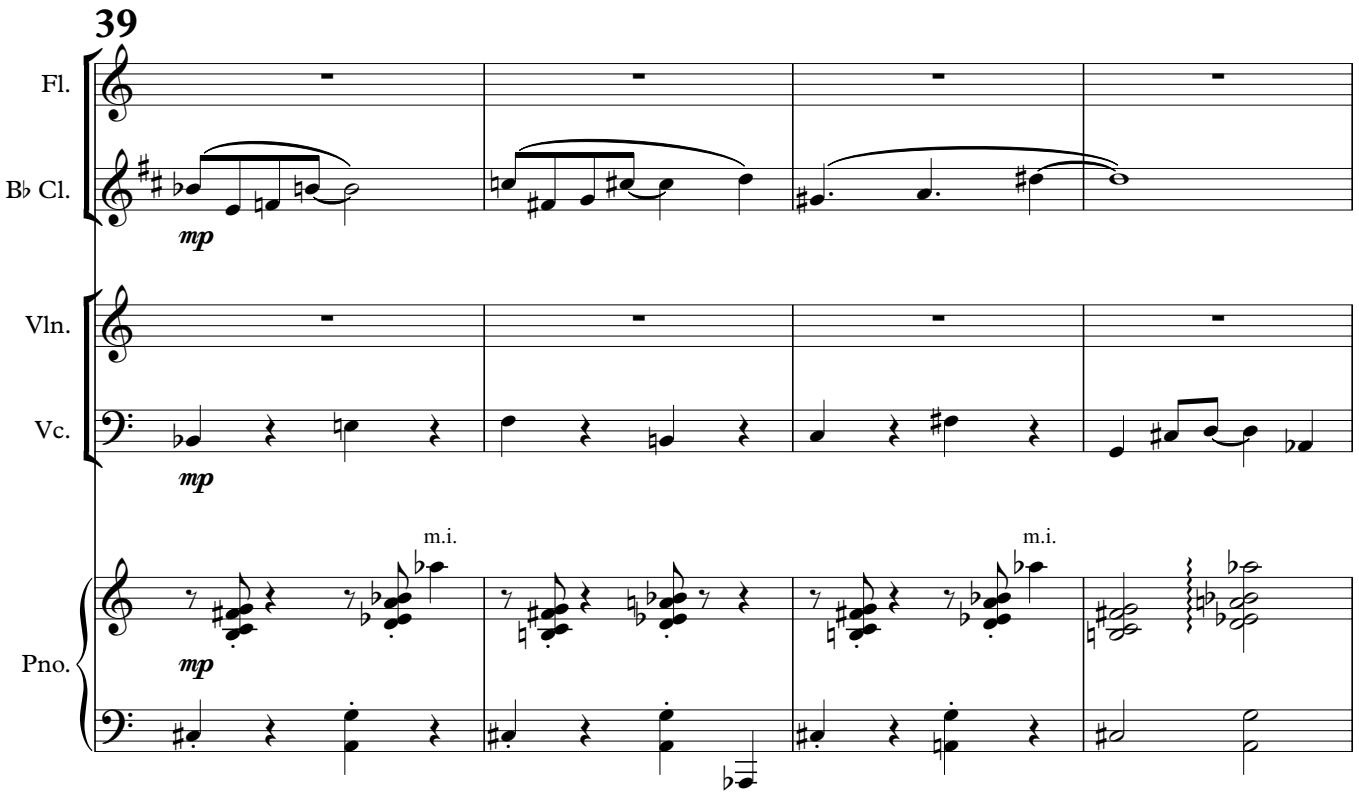

25
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
arco
mf
mf
mf
f
f

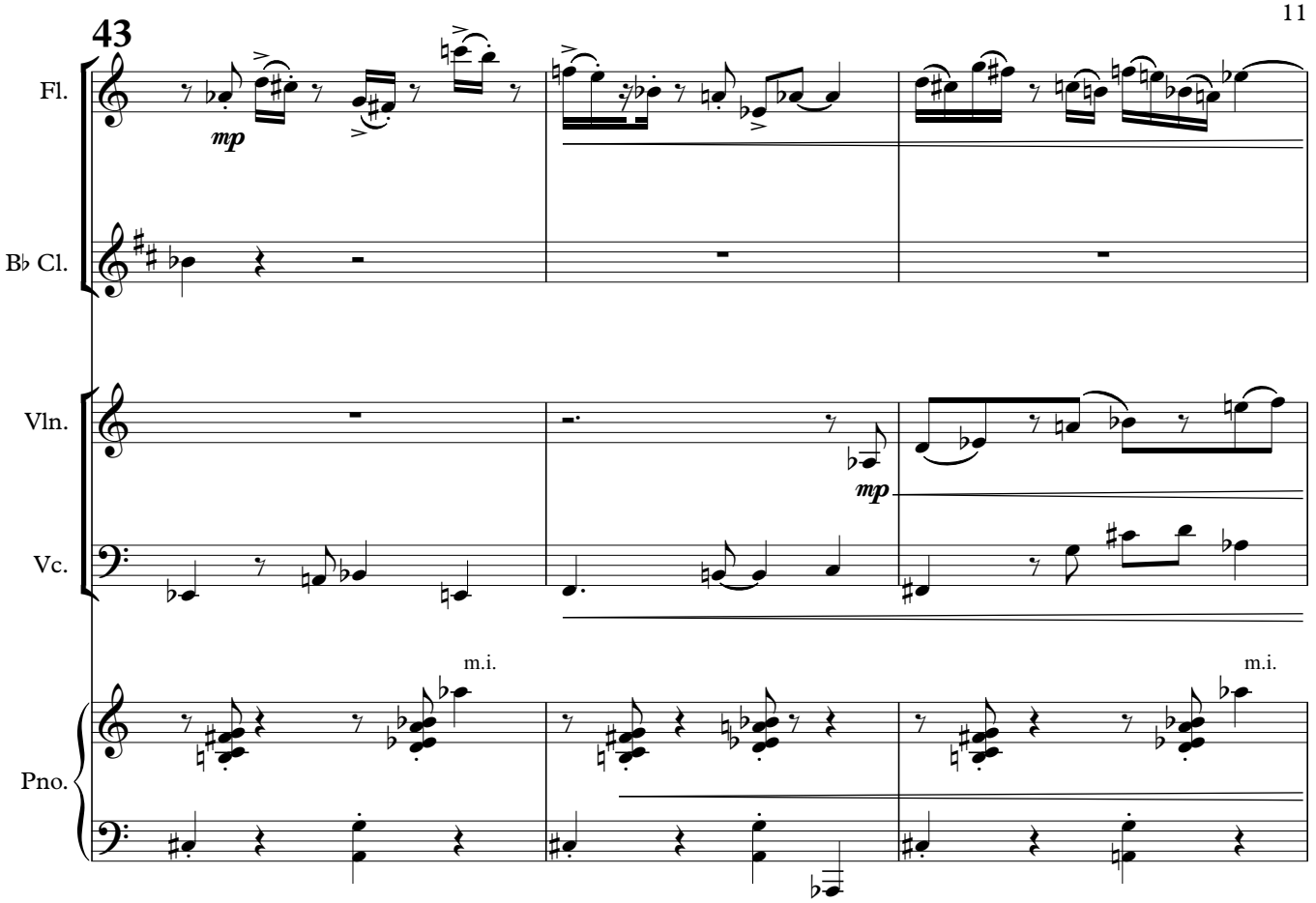

27
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
arco
ff
ff
ff
ff

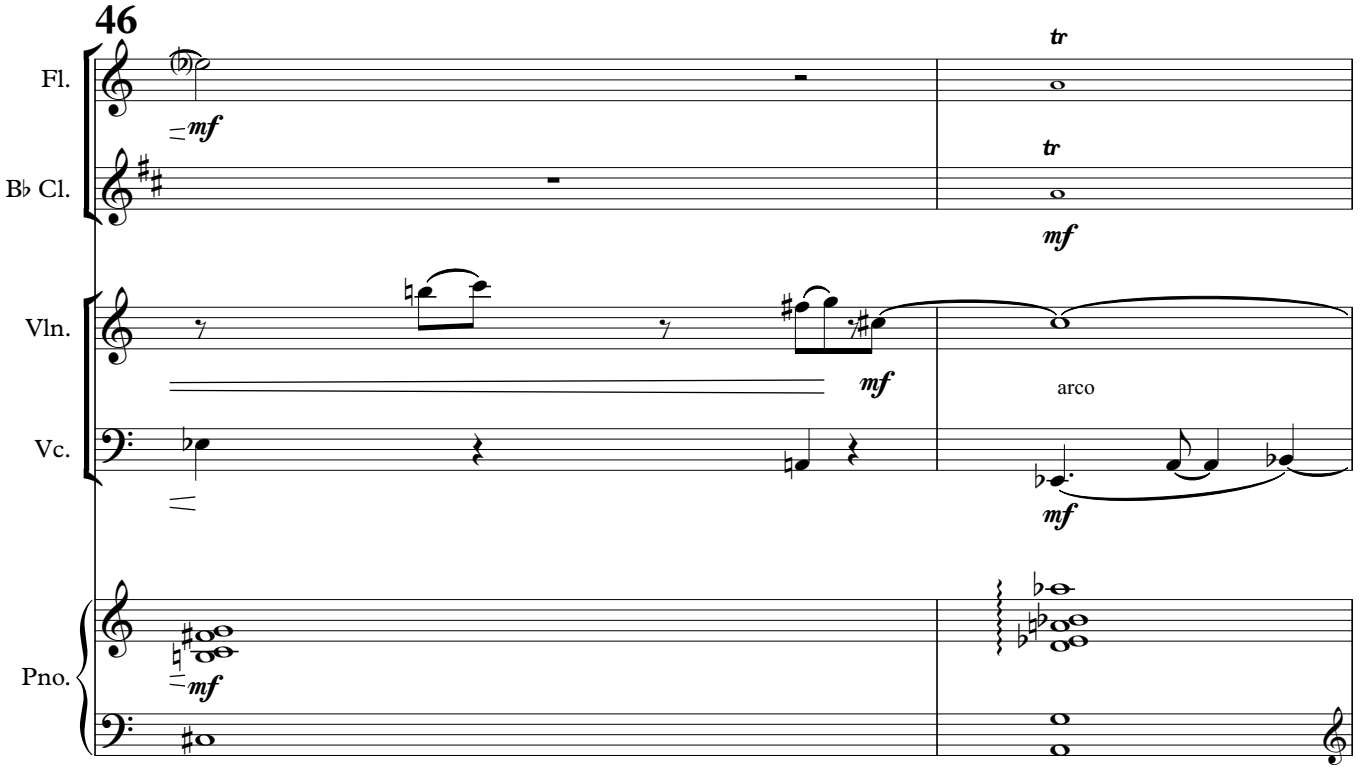

30
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
pp
mf
f
Ped.

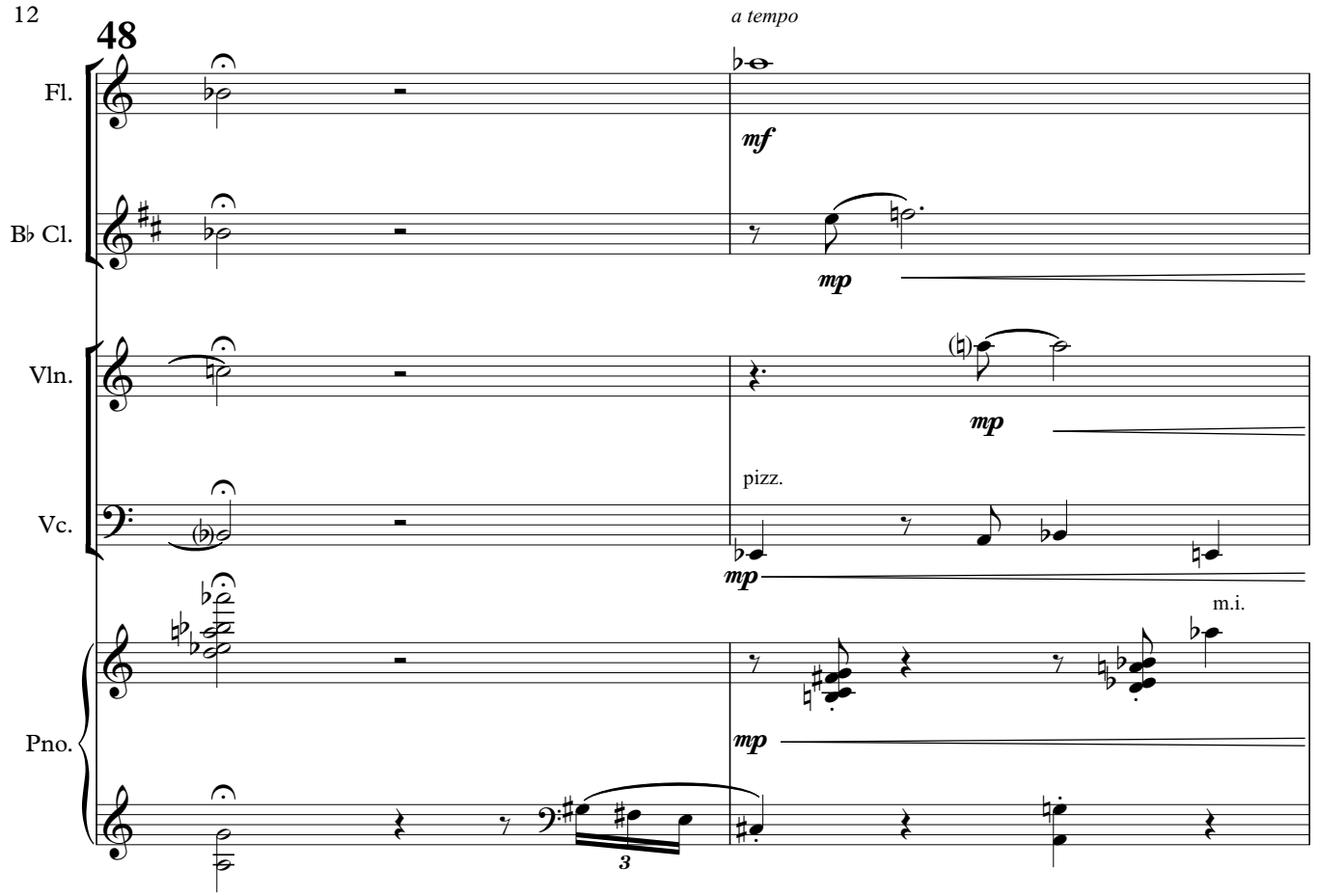

33
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
mp
pp

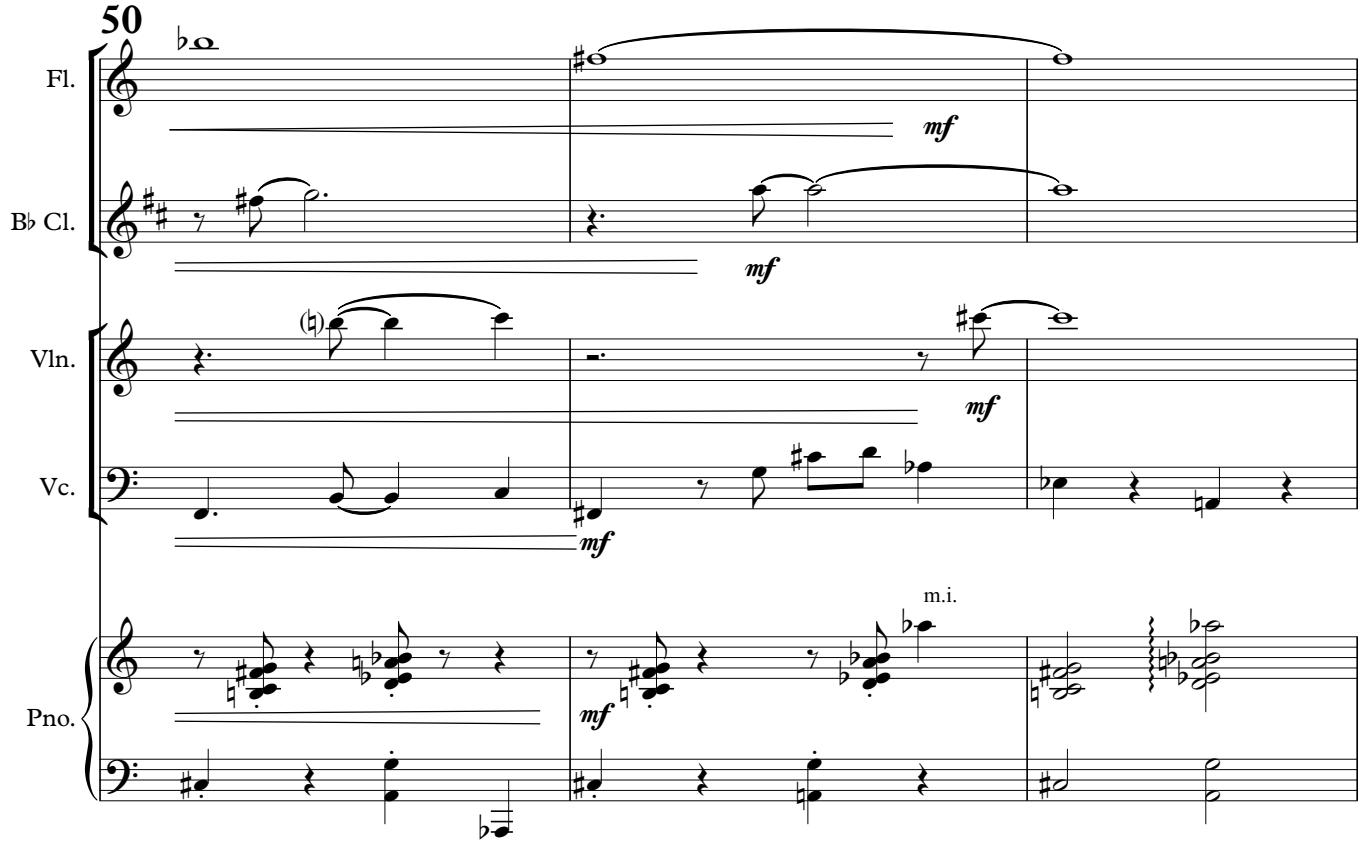

35
♩ = c. 120
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
pizz.
mp
♩ = c. 120
Pno.

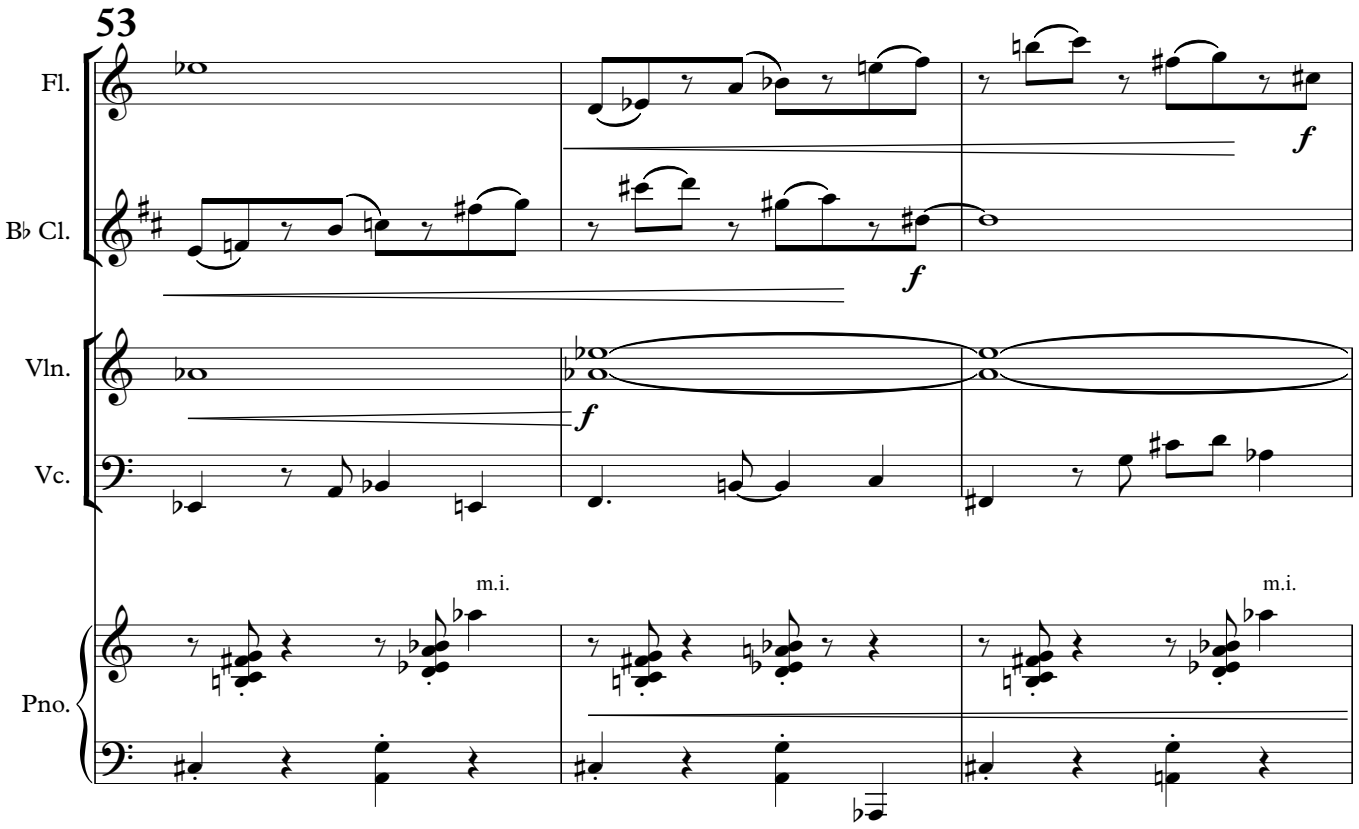

39
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
mp
m.i.
m.i.
Pno.

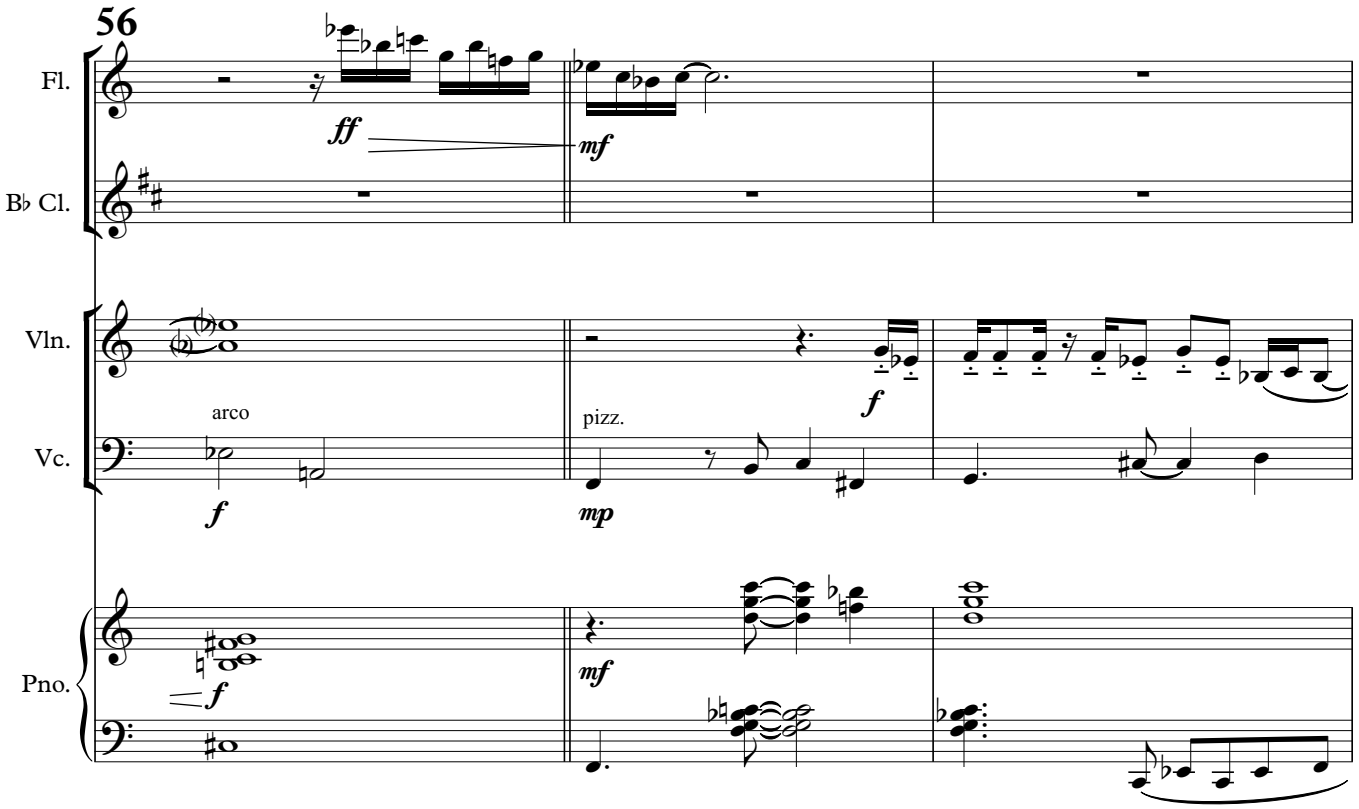

43
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mp
mp
m.i.
m.i.

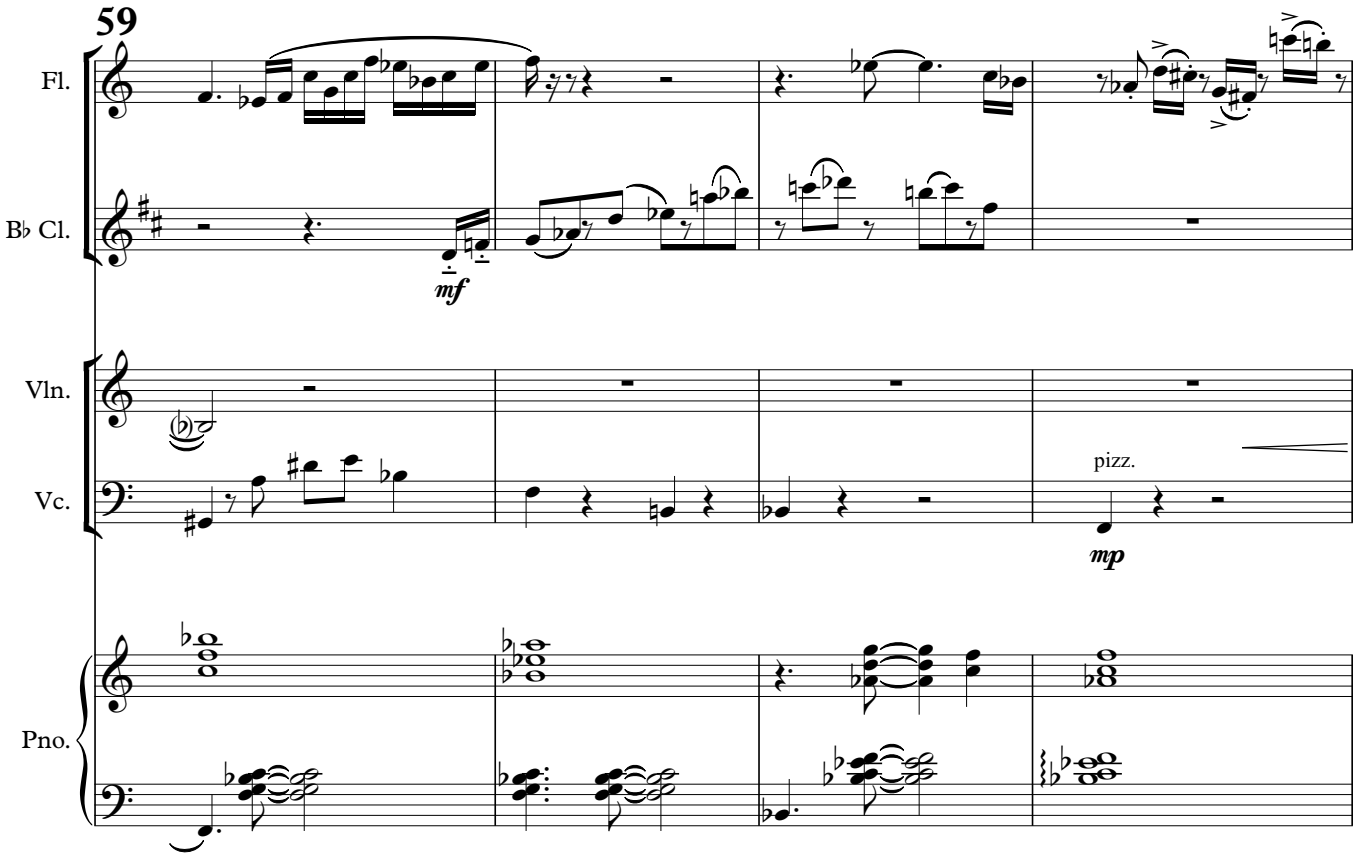

46
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
tr
tr
mf
mf
arco
mf
mf

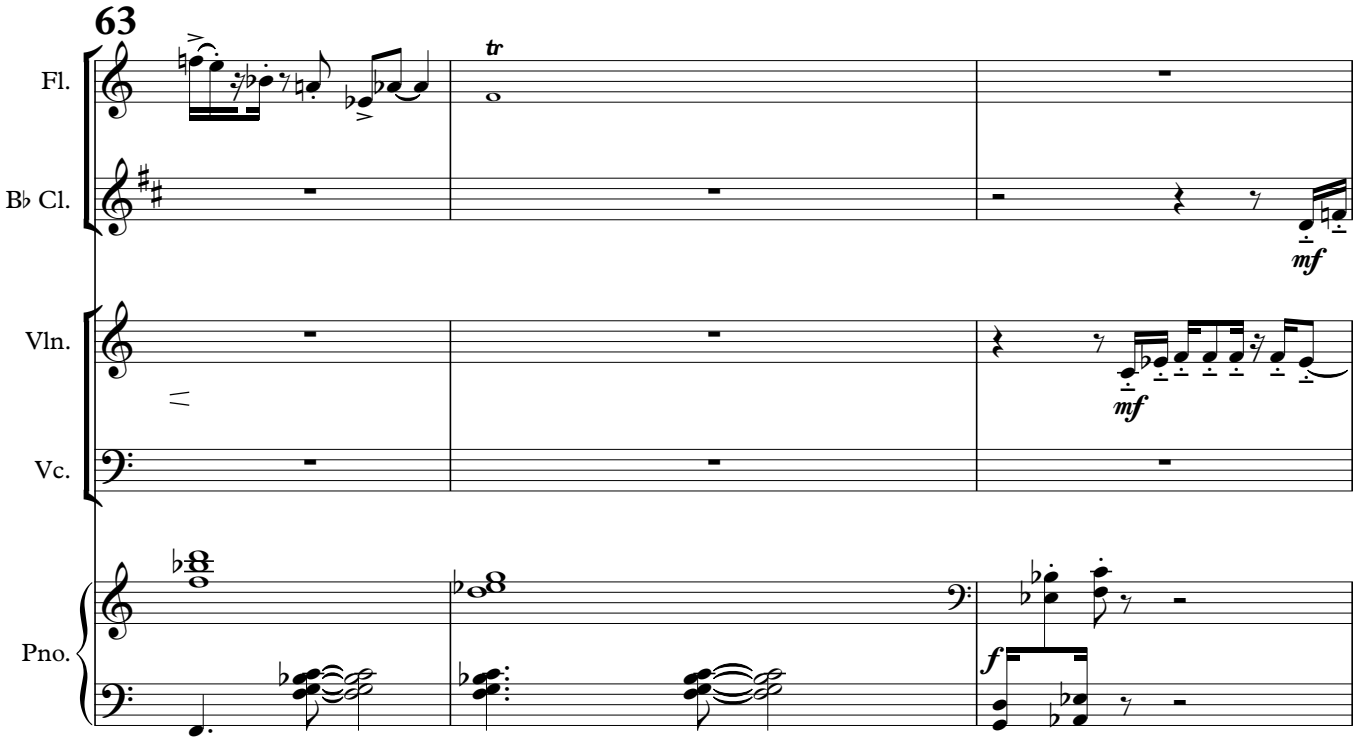

48
a tempo
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
mp
pizz.
m.i.
3

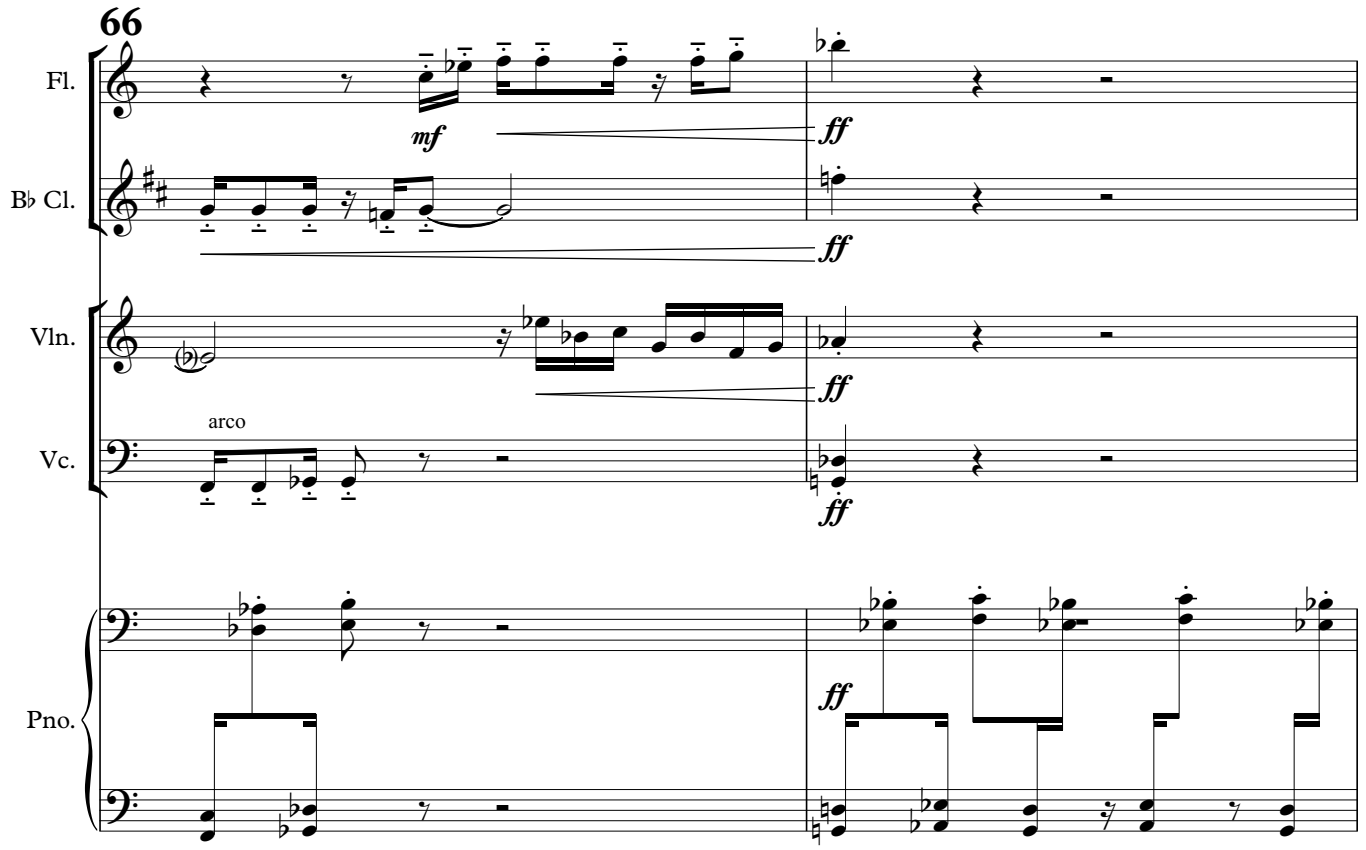

50
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
m.i.

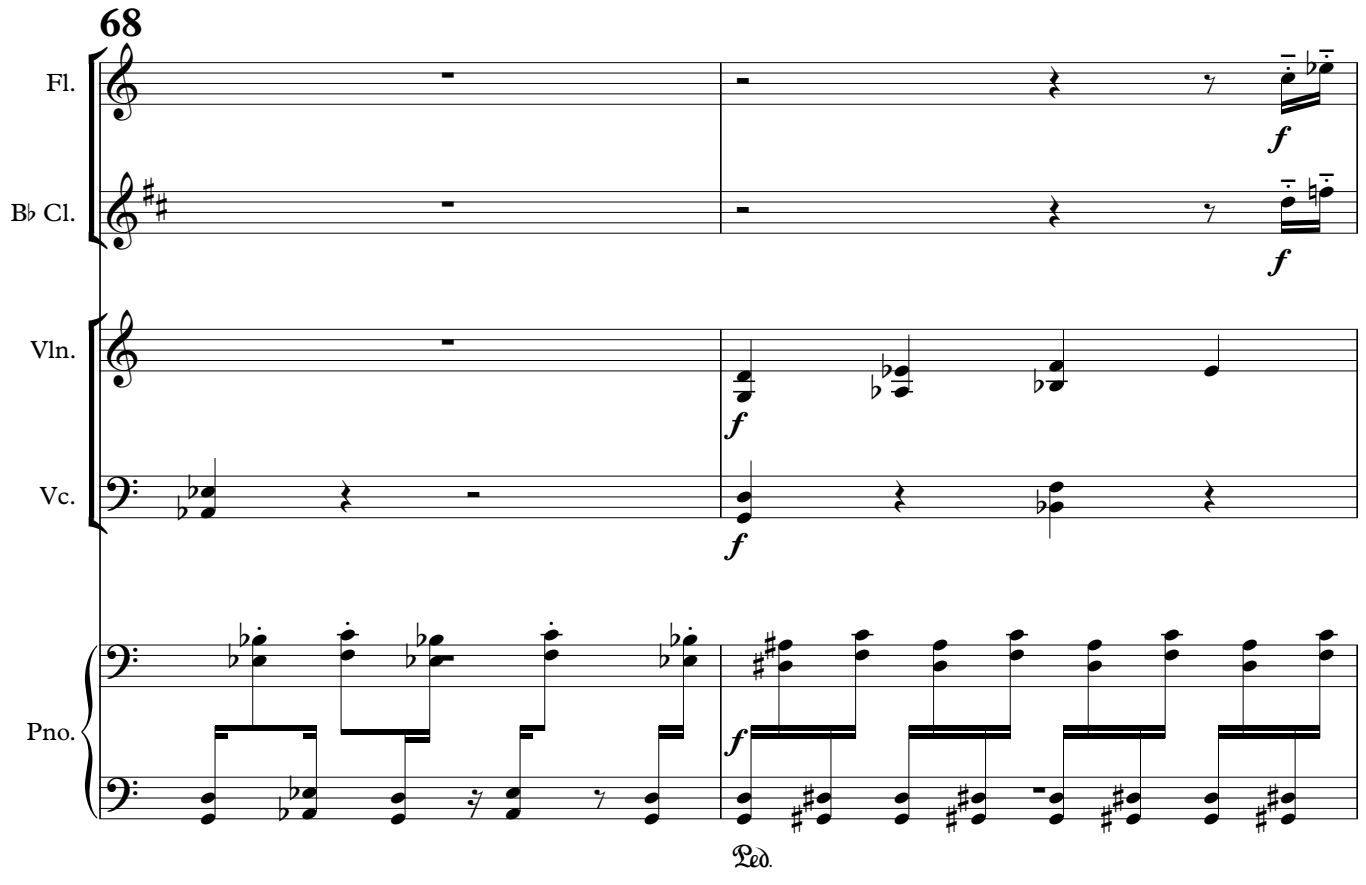

53
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
m.i.
m.i.
f
f
f

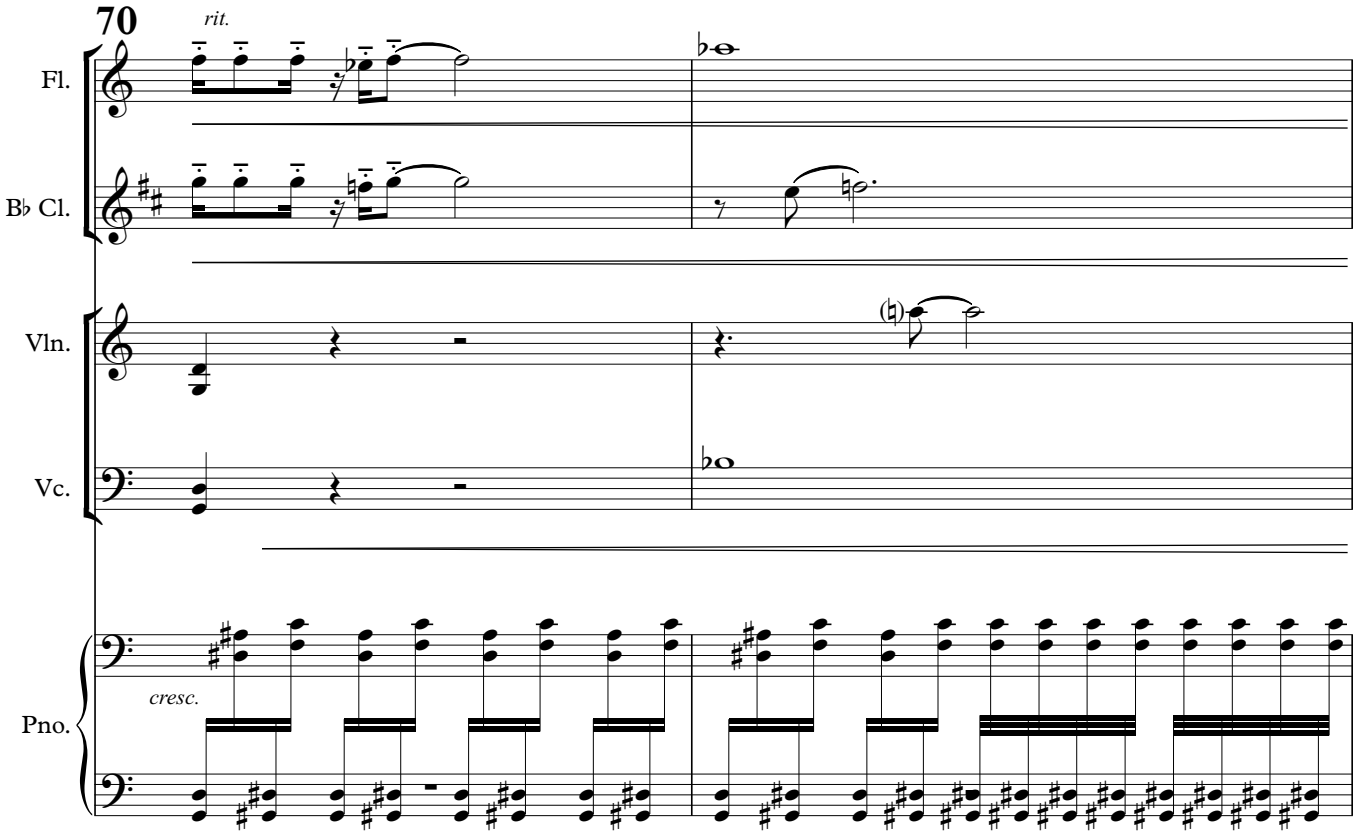

56
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
ff
mf
arco
pizz.
f
f
mp
f
mf

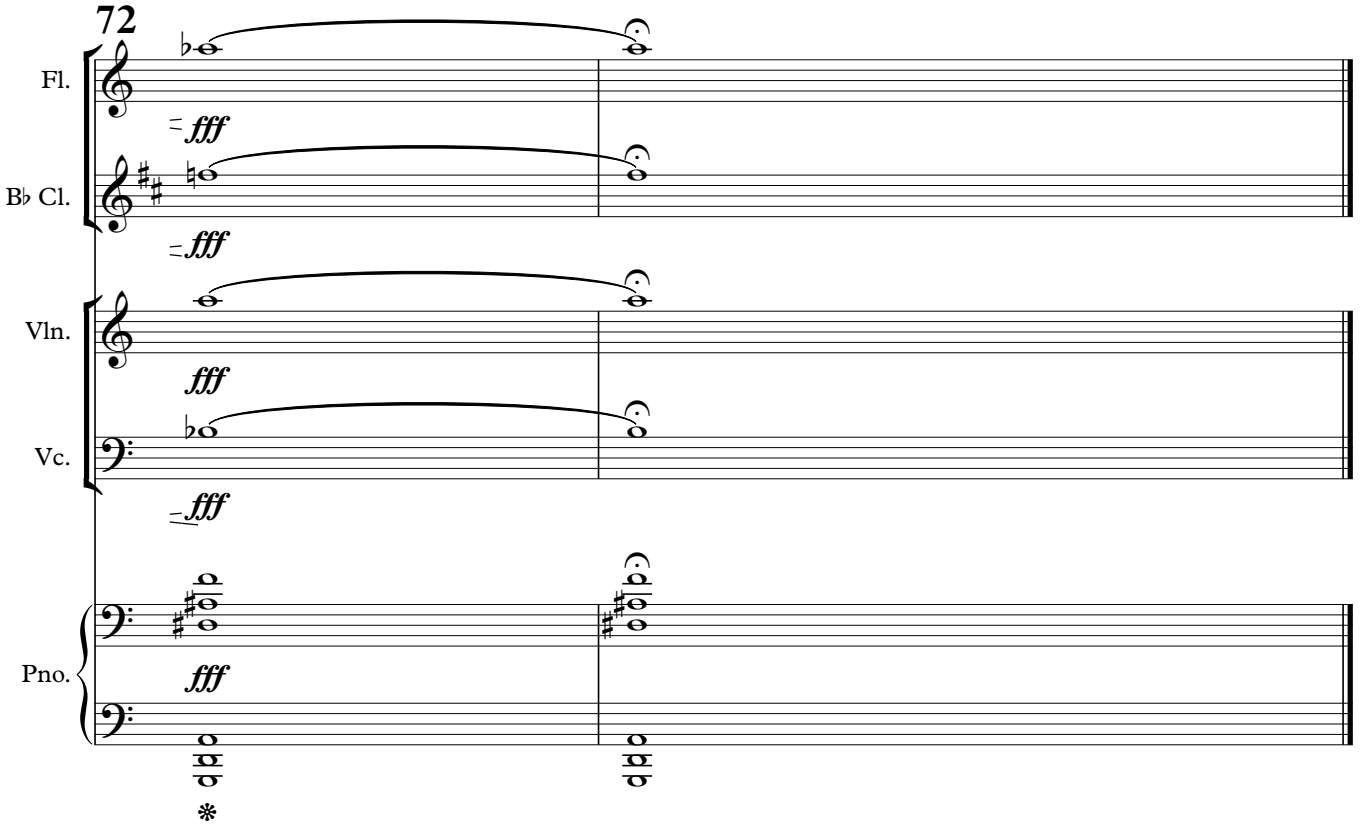

59
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
pizz.
mp


63
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
tr
mf
mf
f

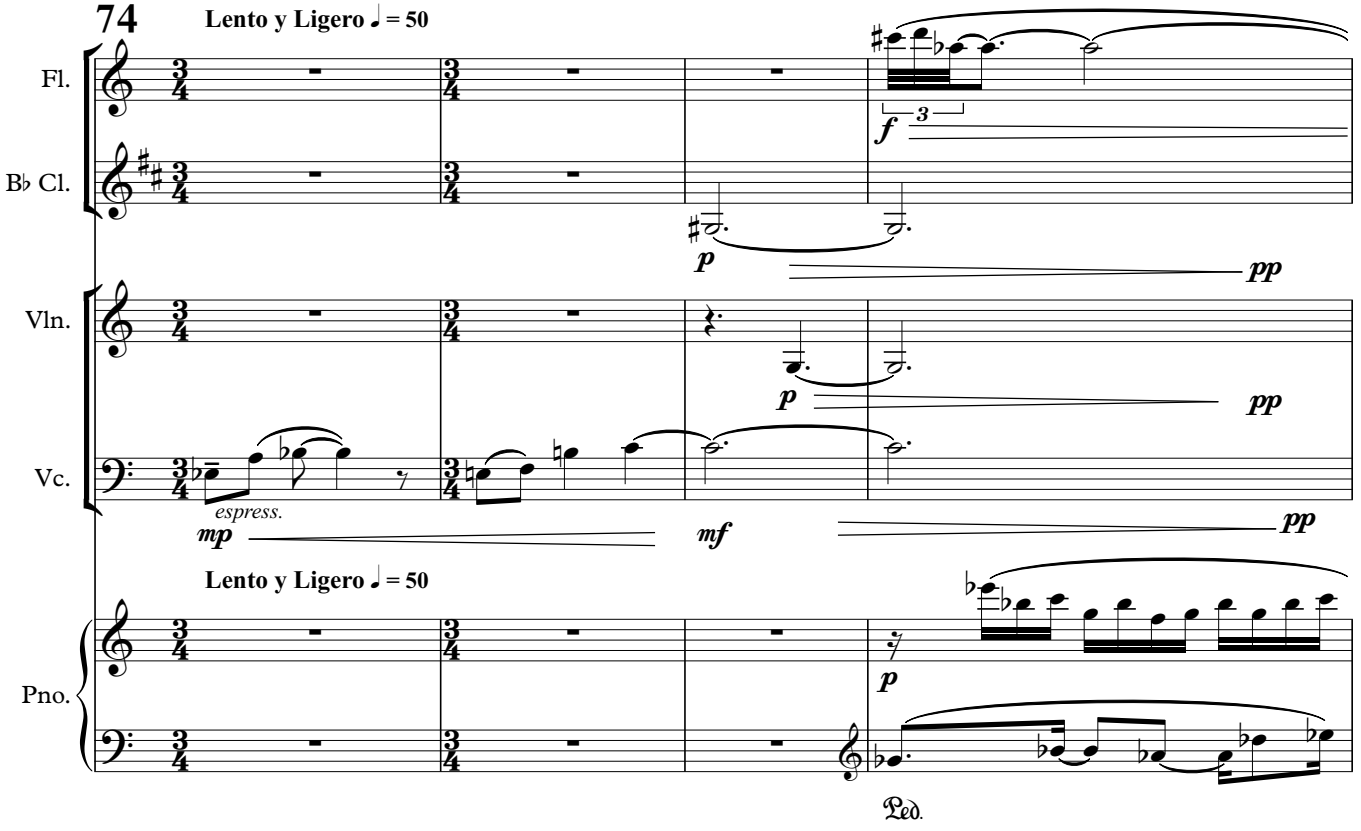

66
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
arco
mf
ff

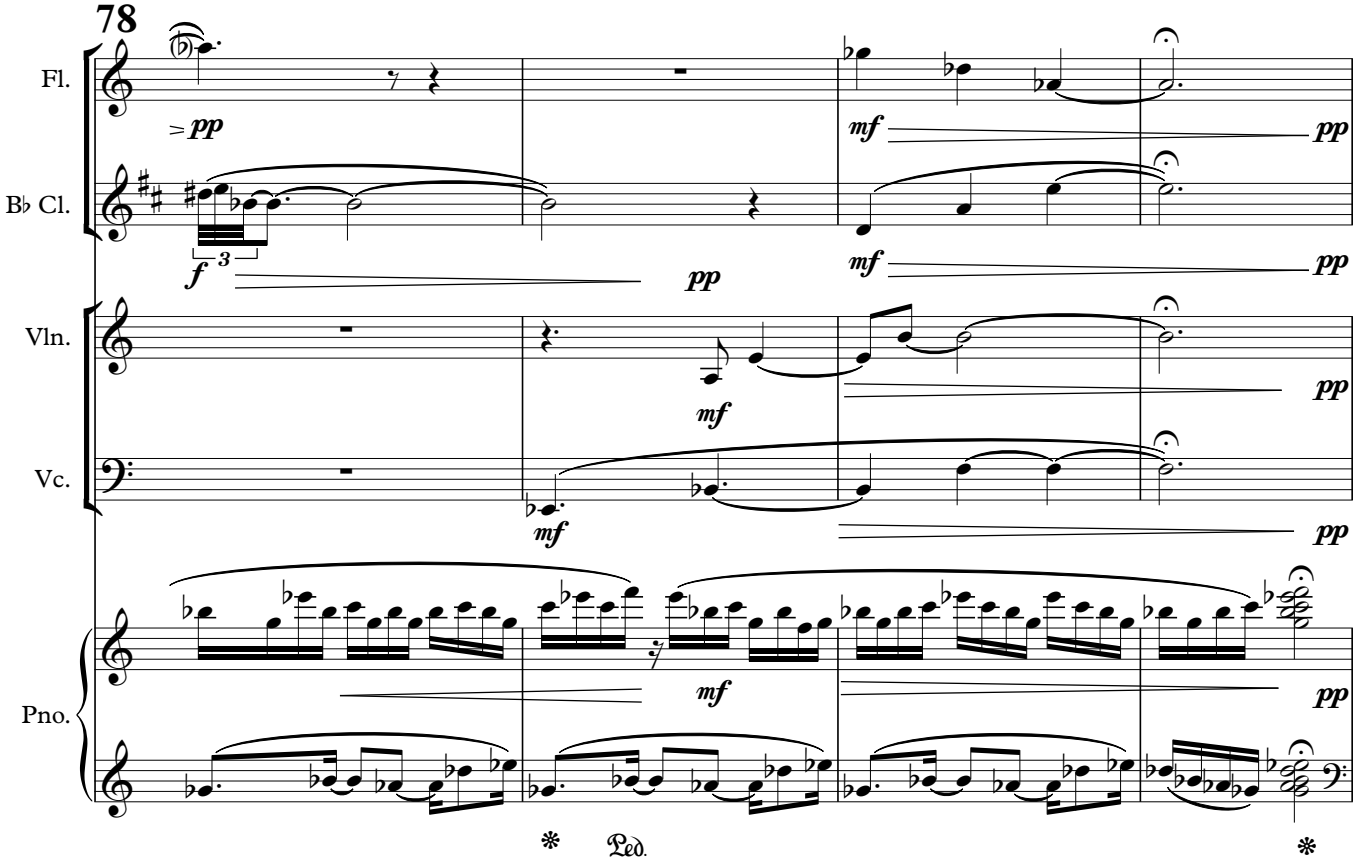

68
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
f
Ped.

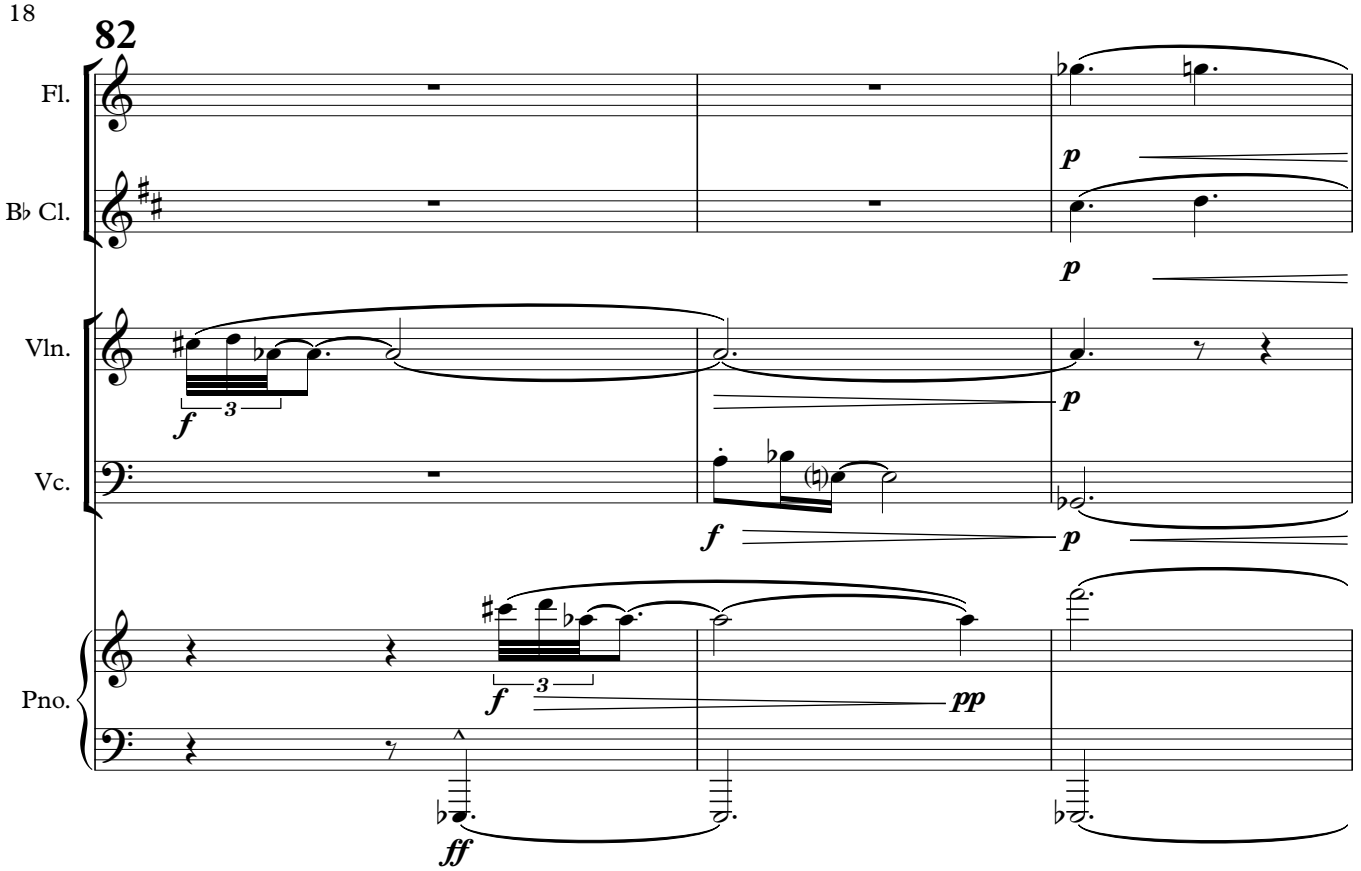

70
rit.
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
cresc.

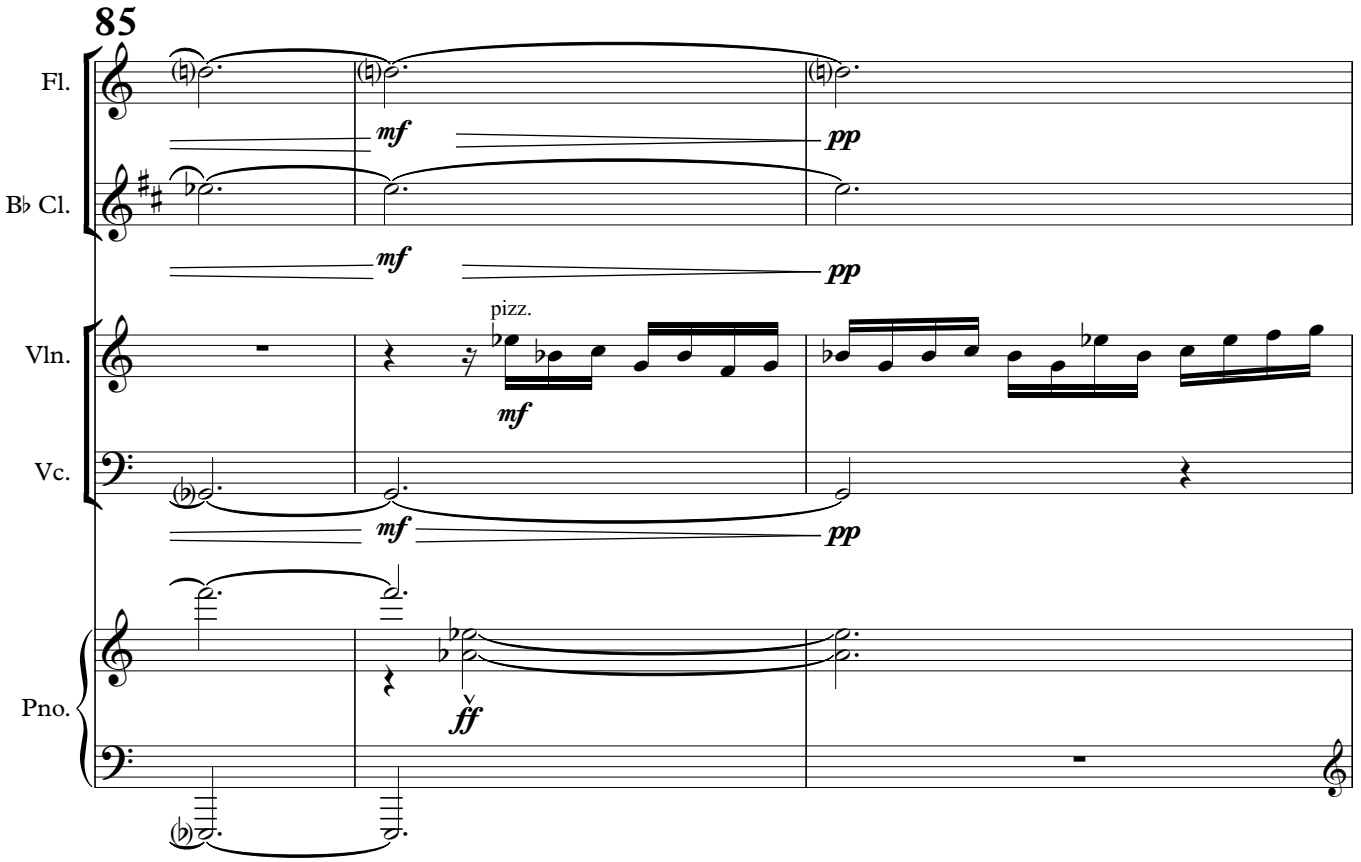

72
Fl.
fff
B♭ Cl.
fff
Vln.
fff
Vc.
fff
Pno.
fff

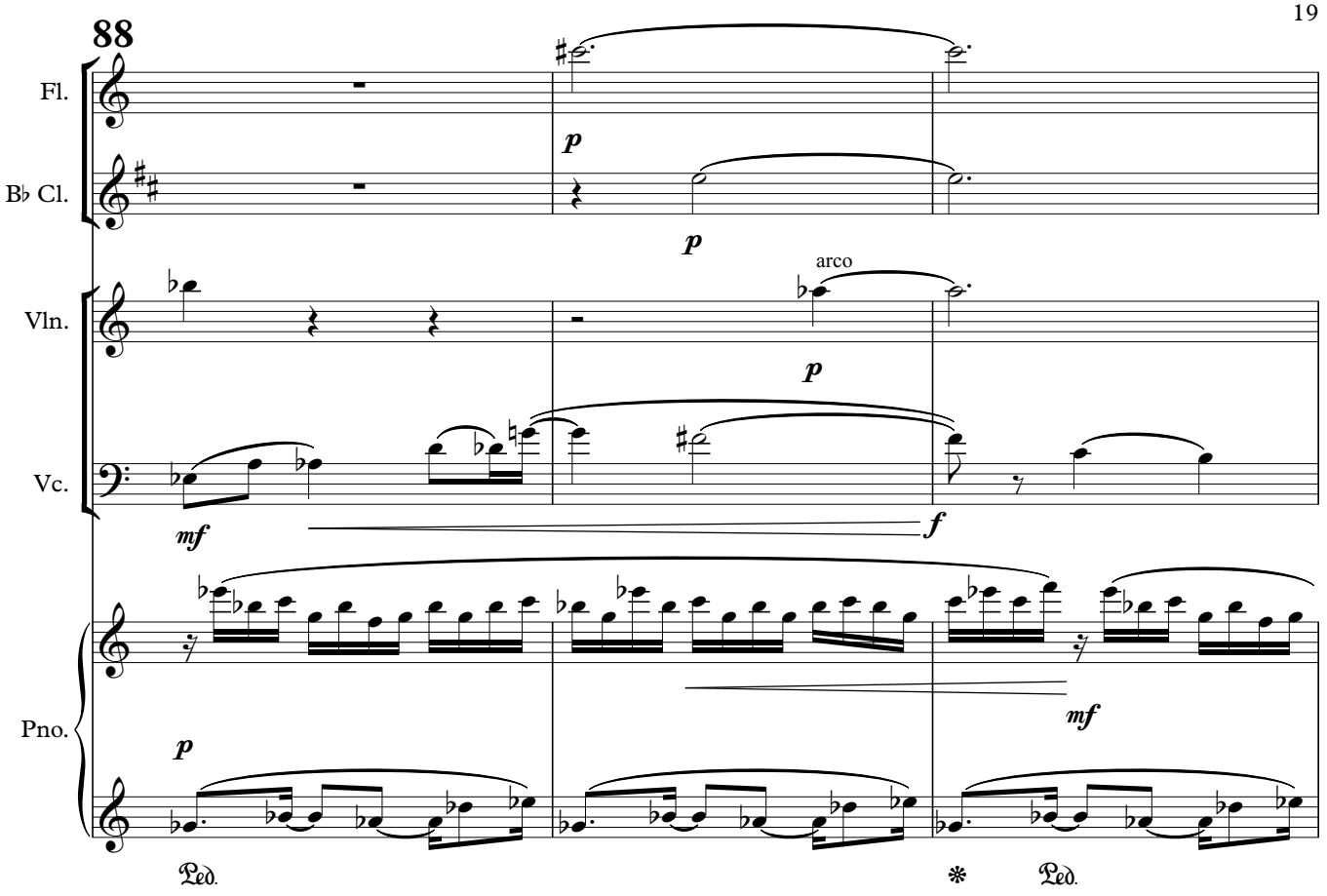
II. Cantabile

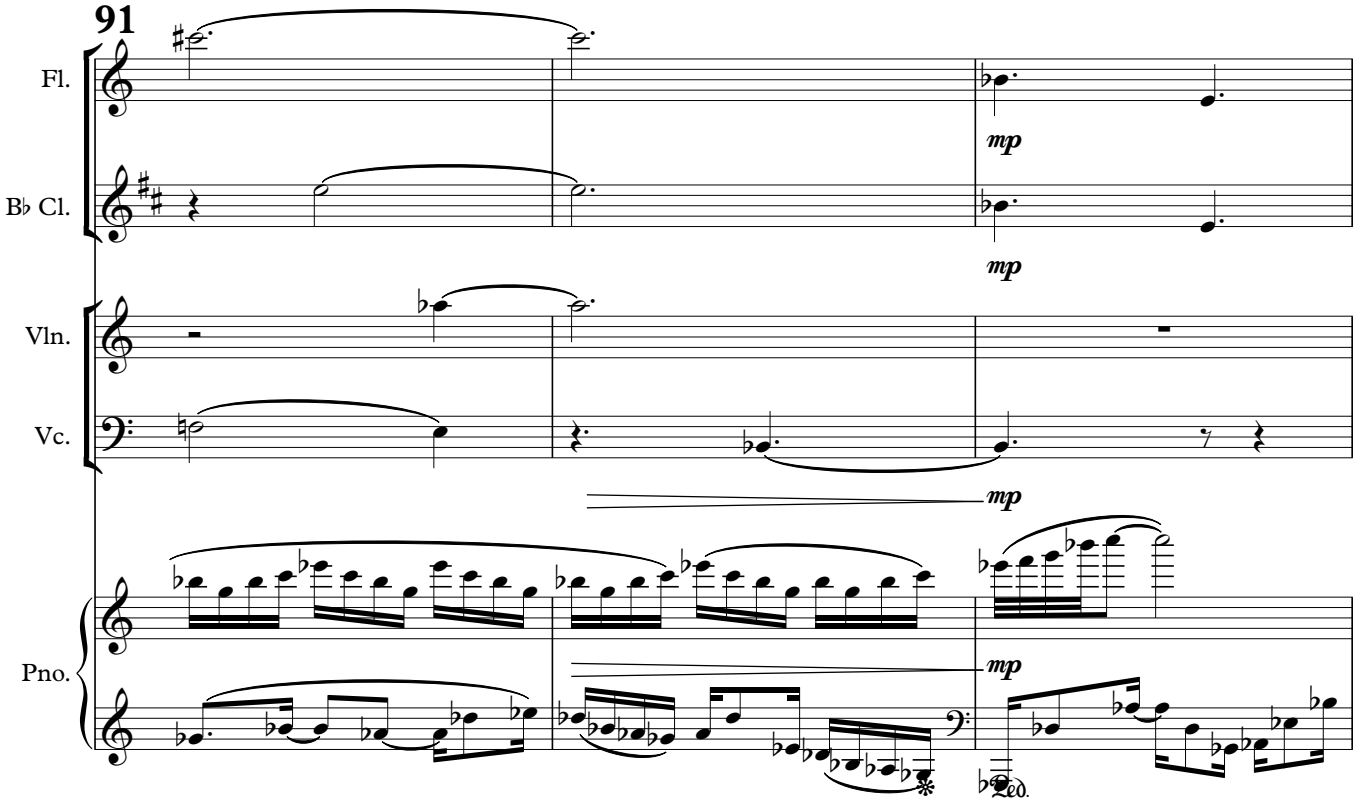


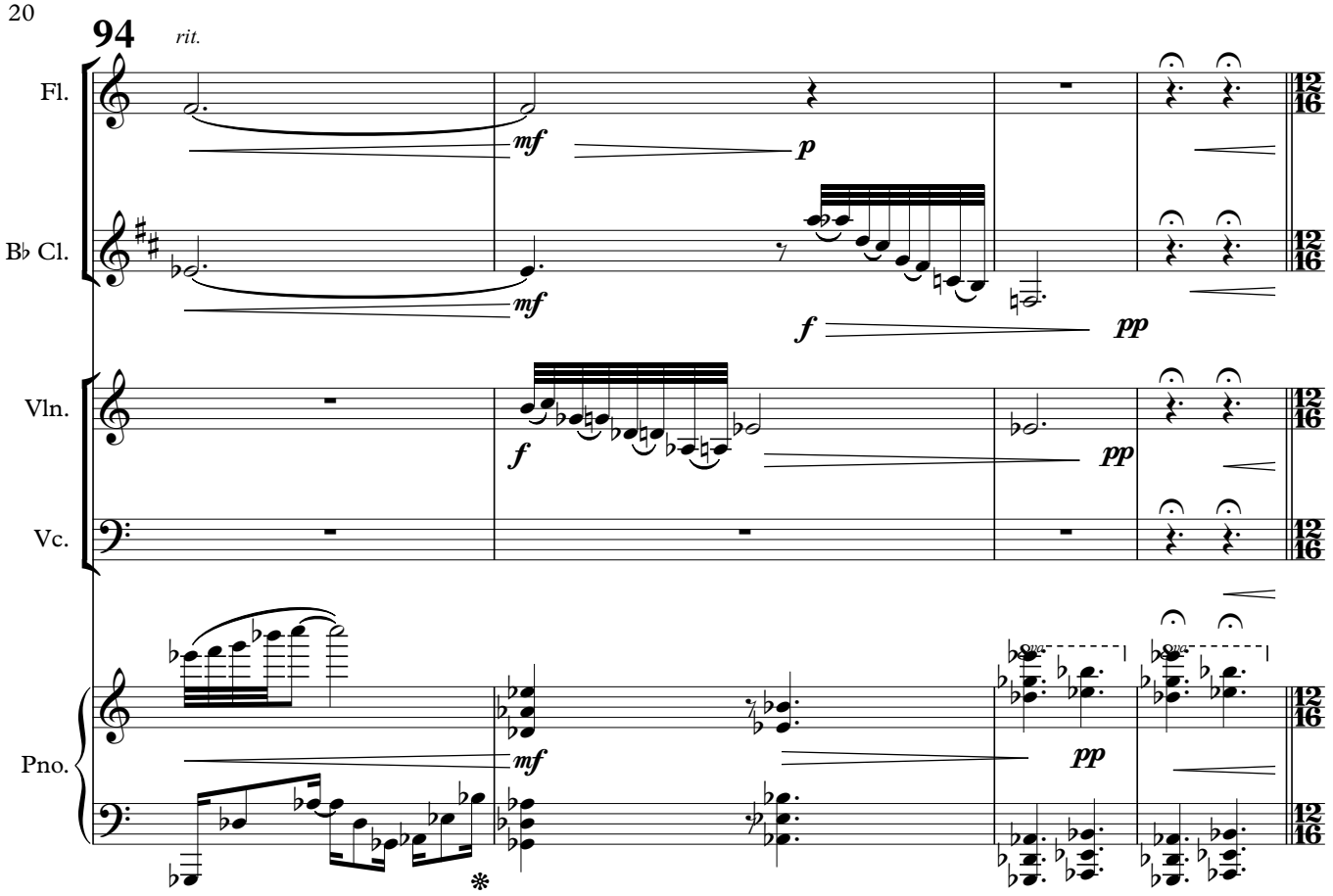


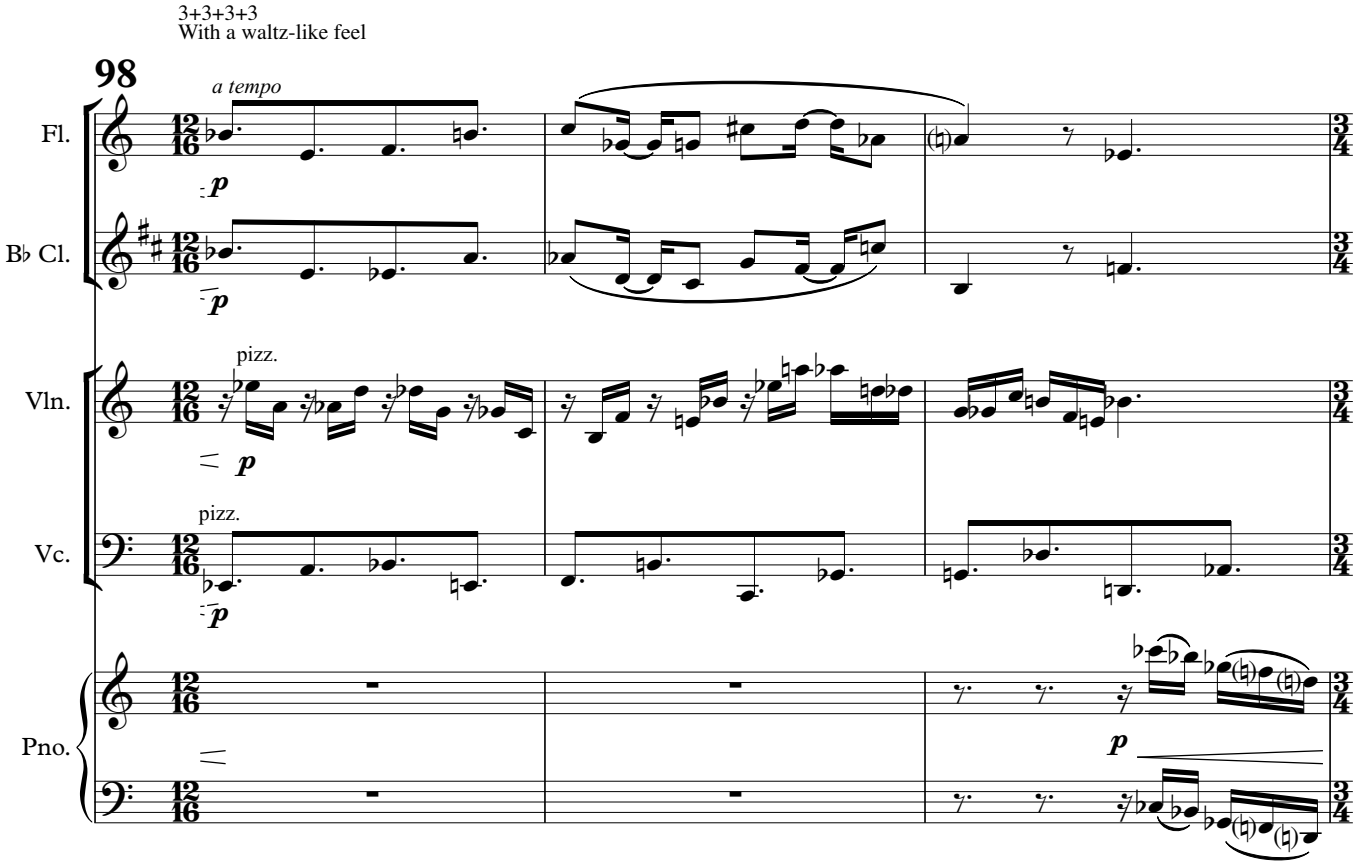

82
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
f
3
pp
ff

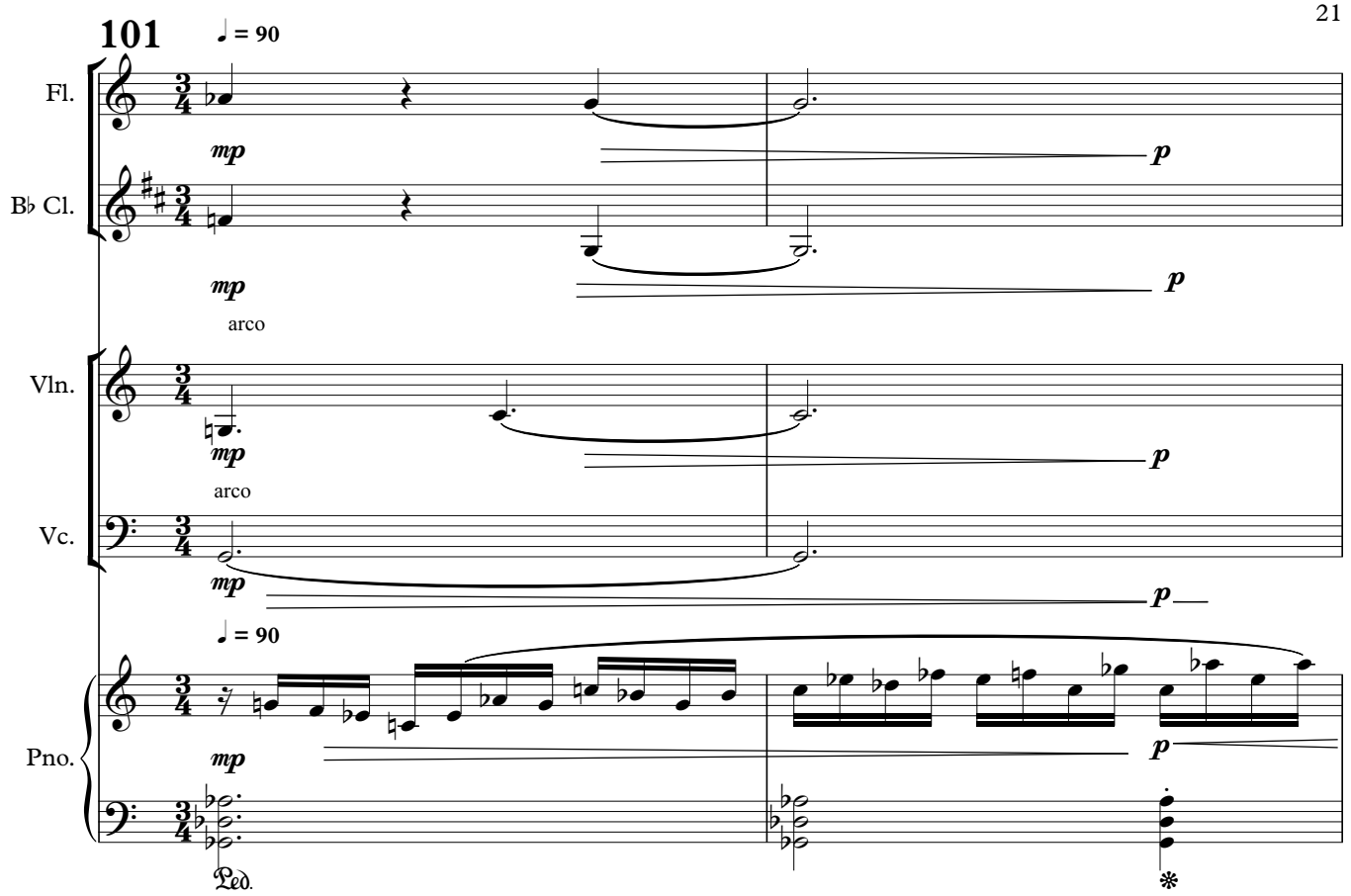

85
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
pp
pizz.
ff

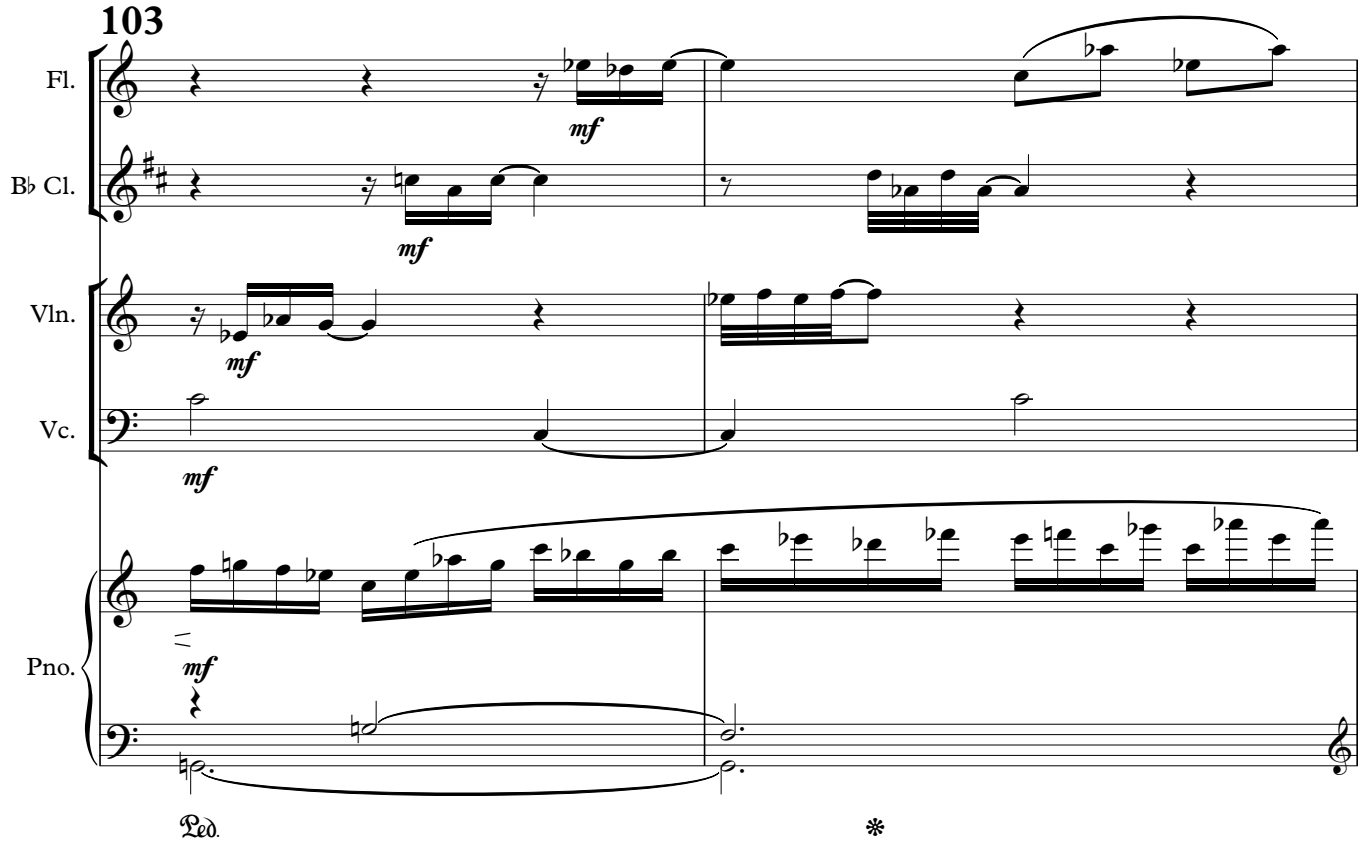

88
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
arco
p
mf
f
Ped.
*

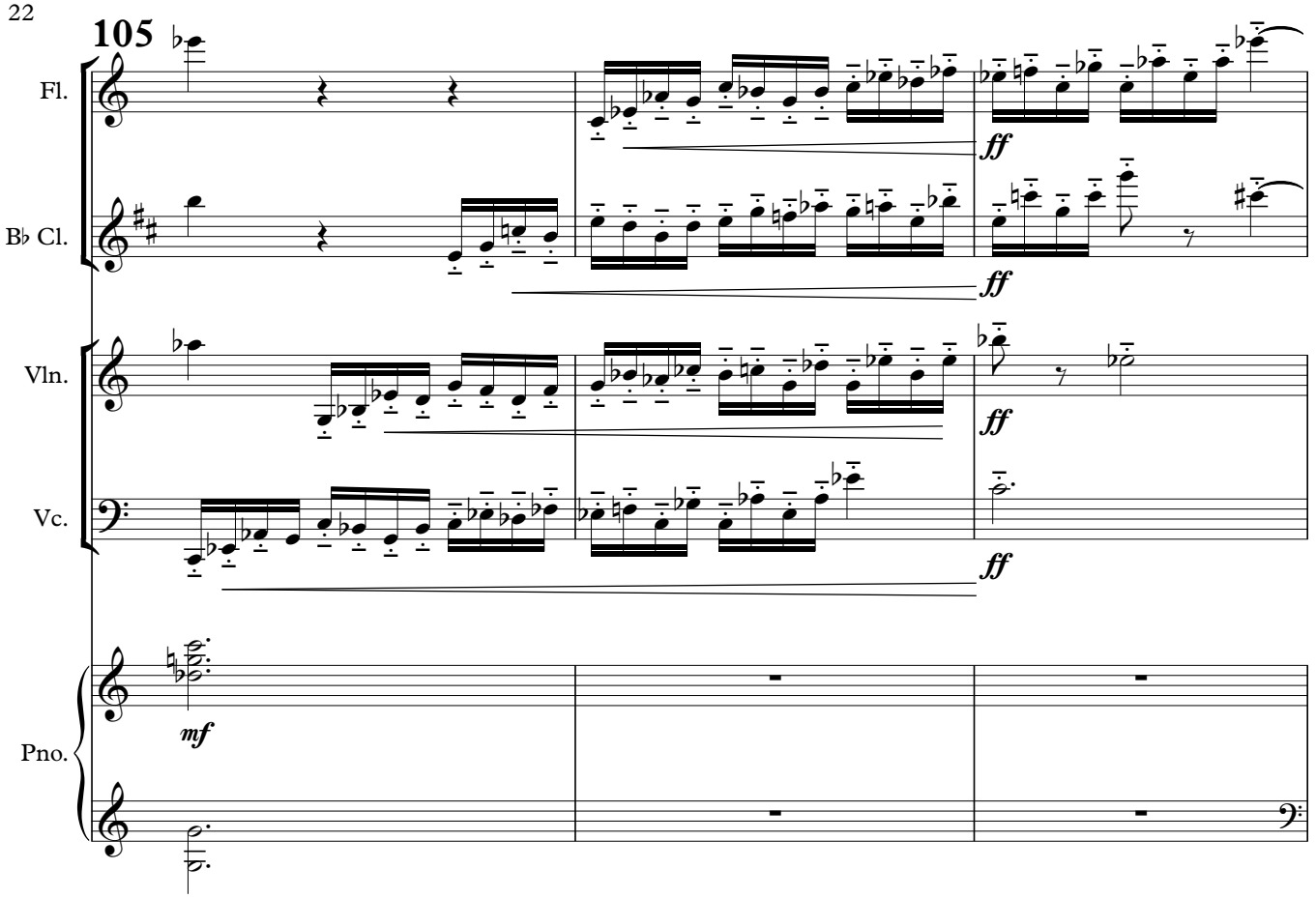

91
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mp
Ped.
*

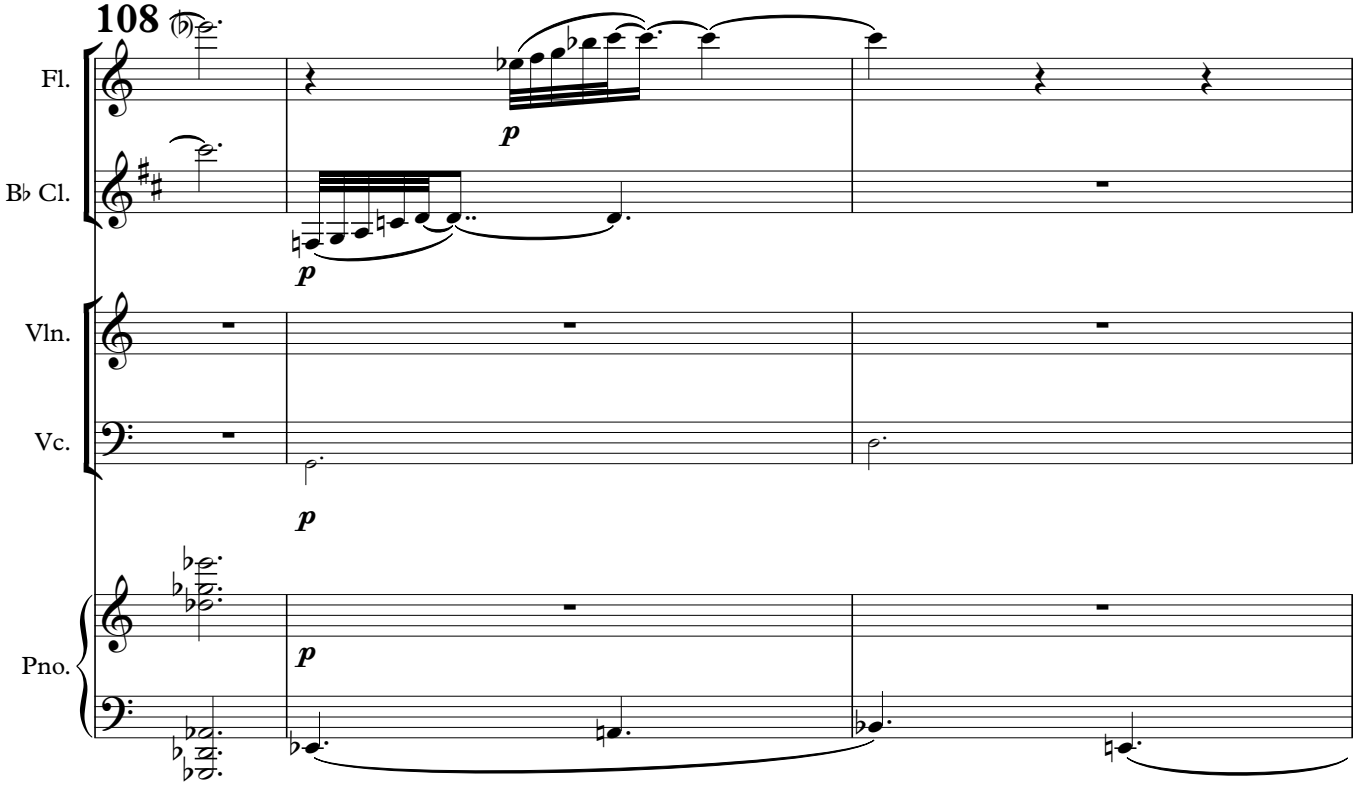

94
rit.
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
p
f
pp
12/16

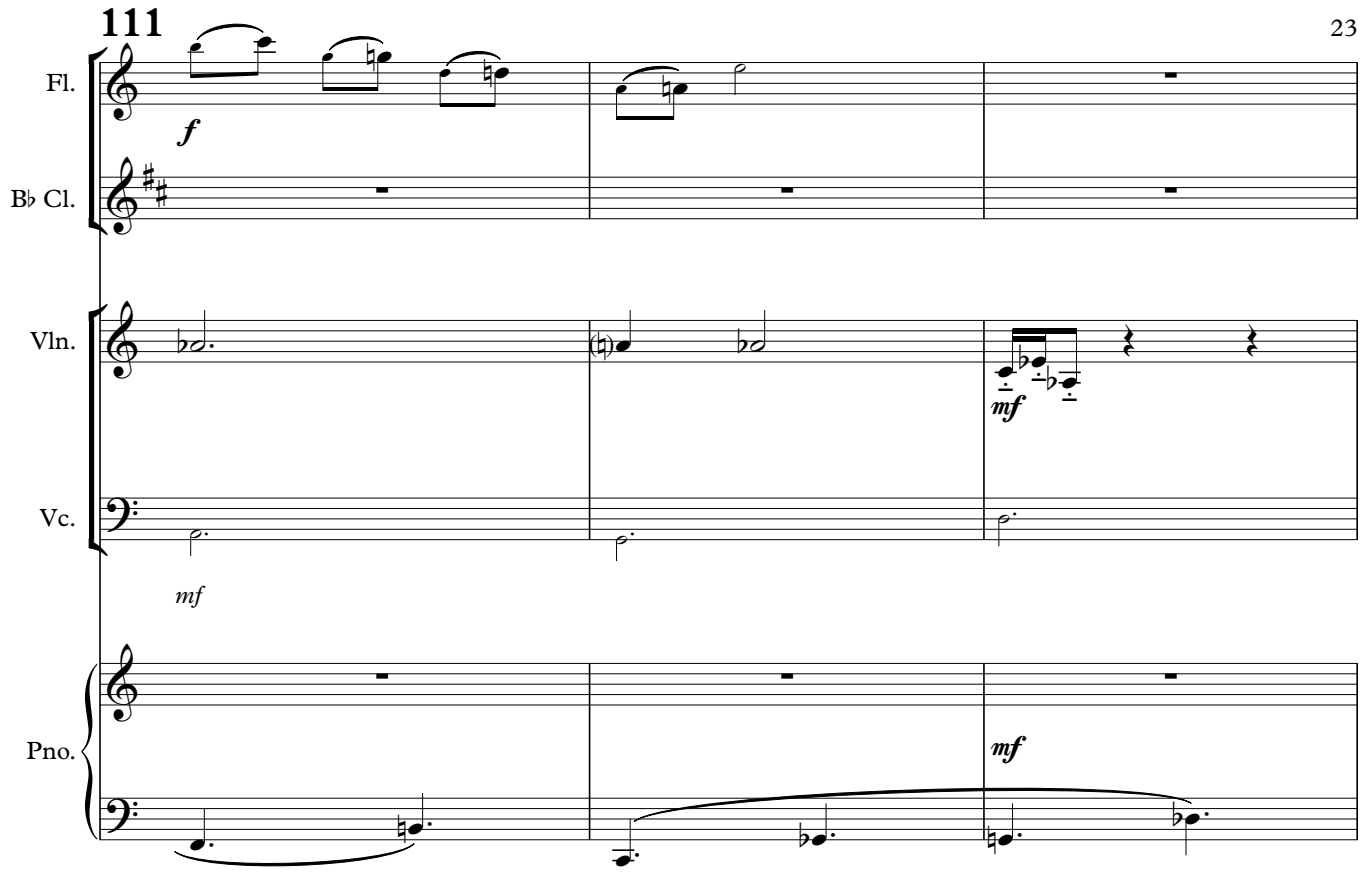

3+3+3+3
With a waltz-like feel
98
a tempo
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
pizz.
p
12/16
3/4

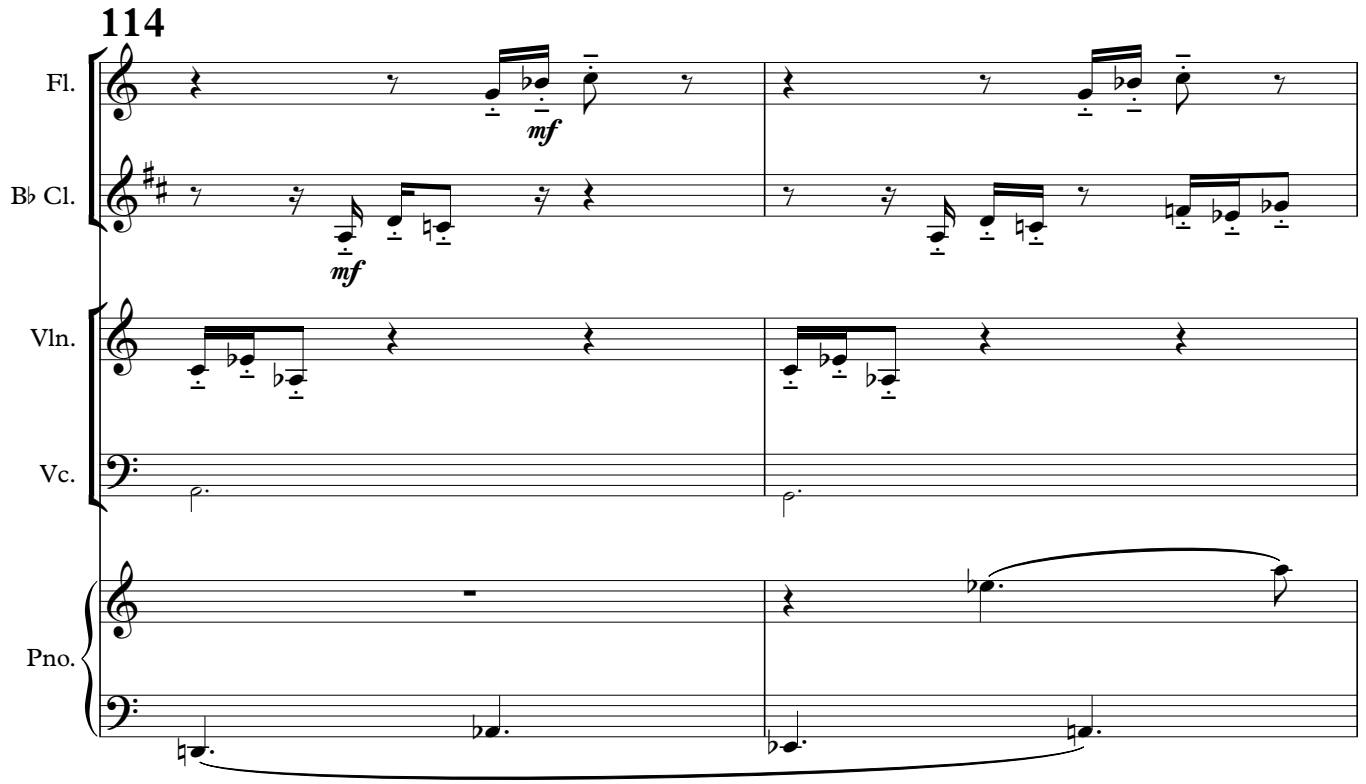

101
♩ = 90
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mp
p
arco
Ped.
*

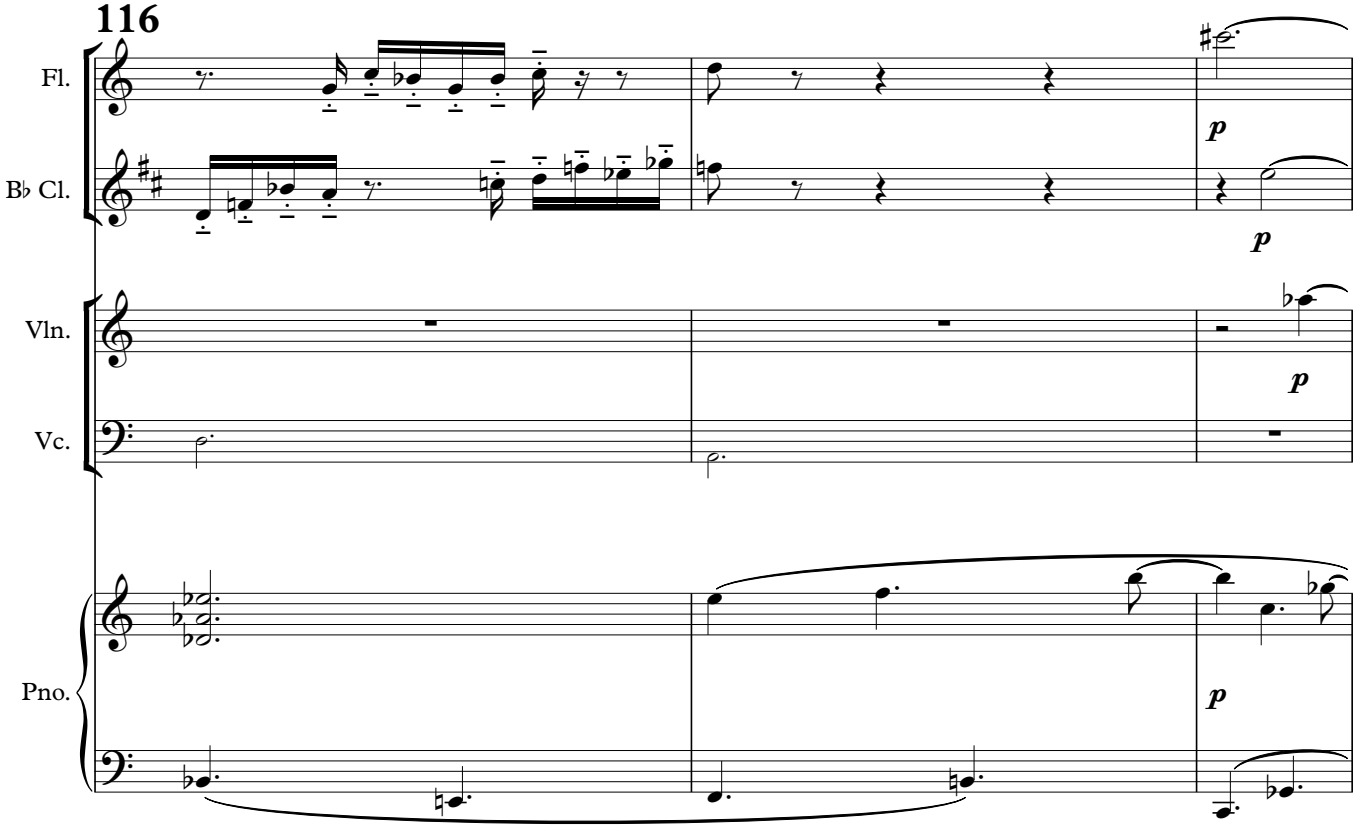

103
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
Ped.
*

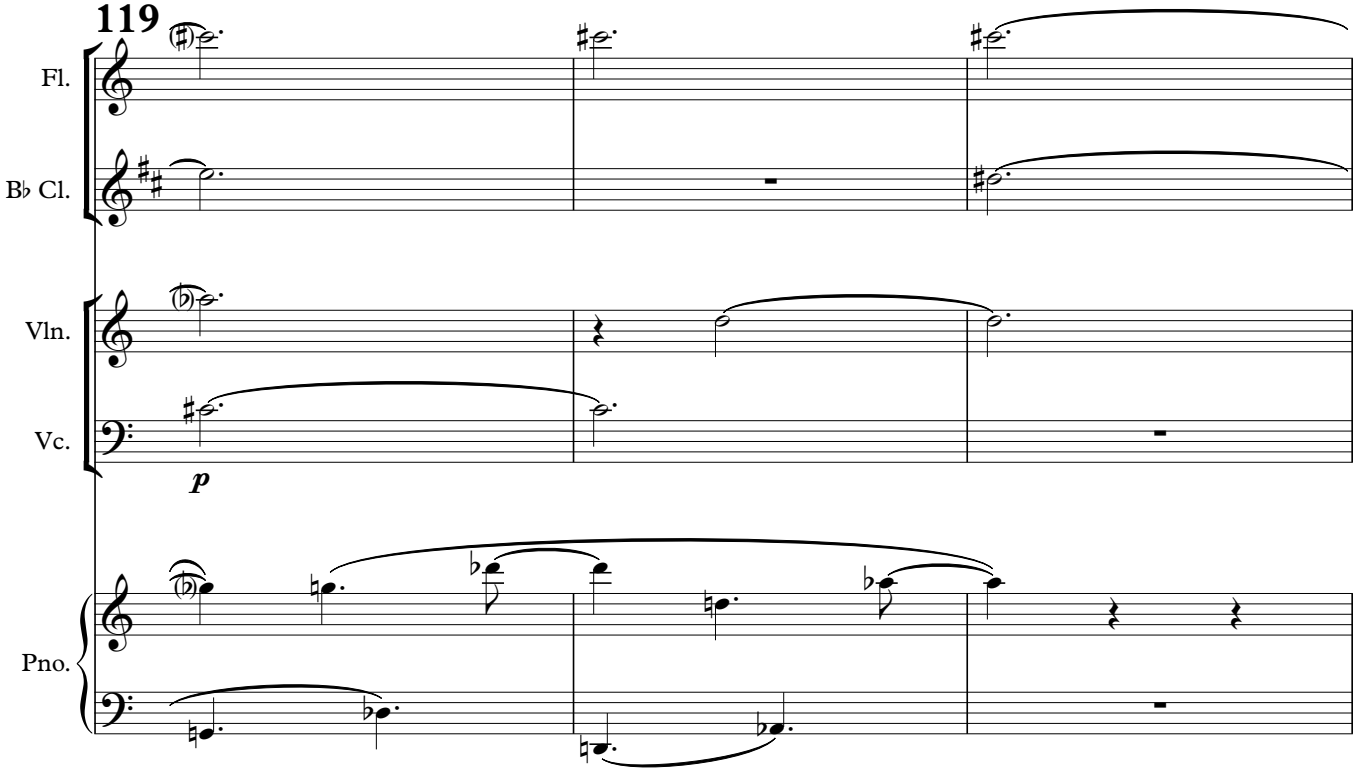

105
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
ff
mf

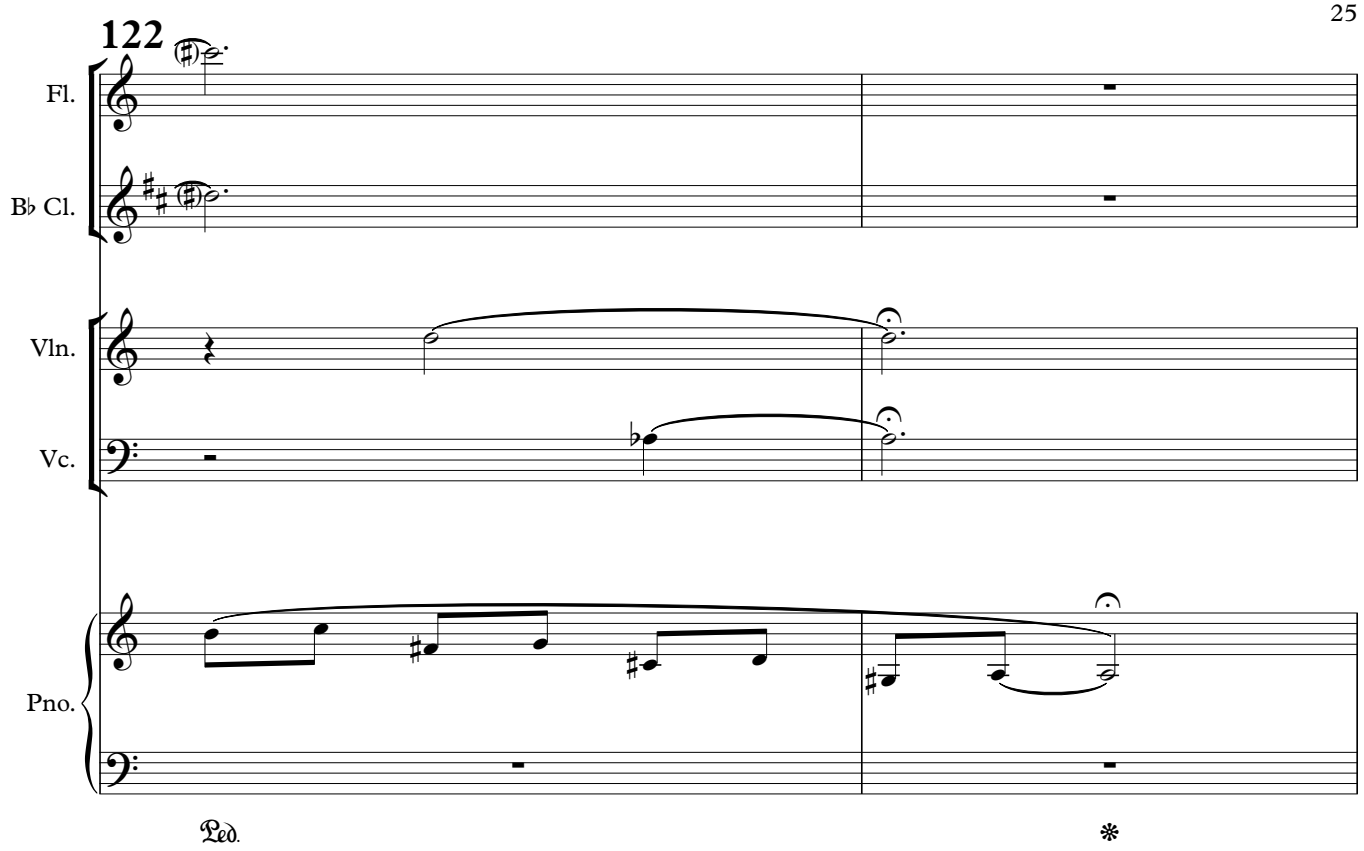

108
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p

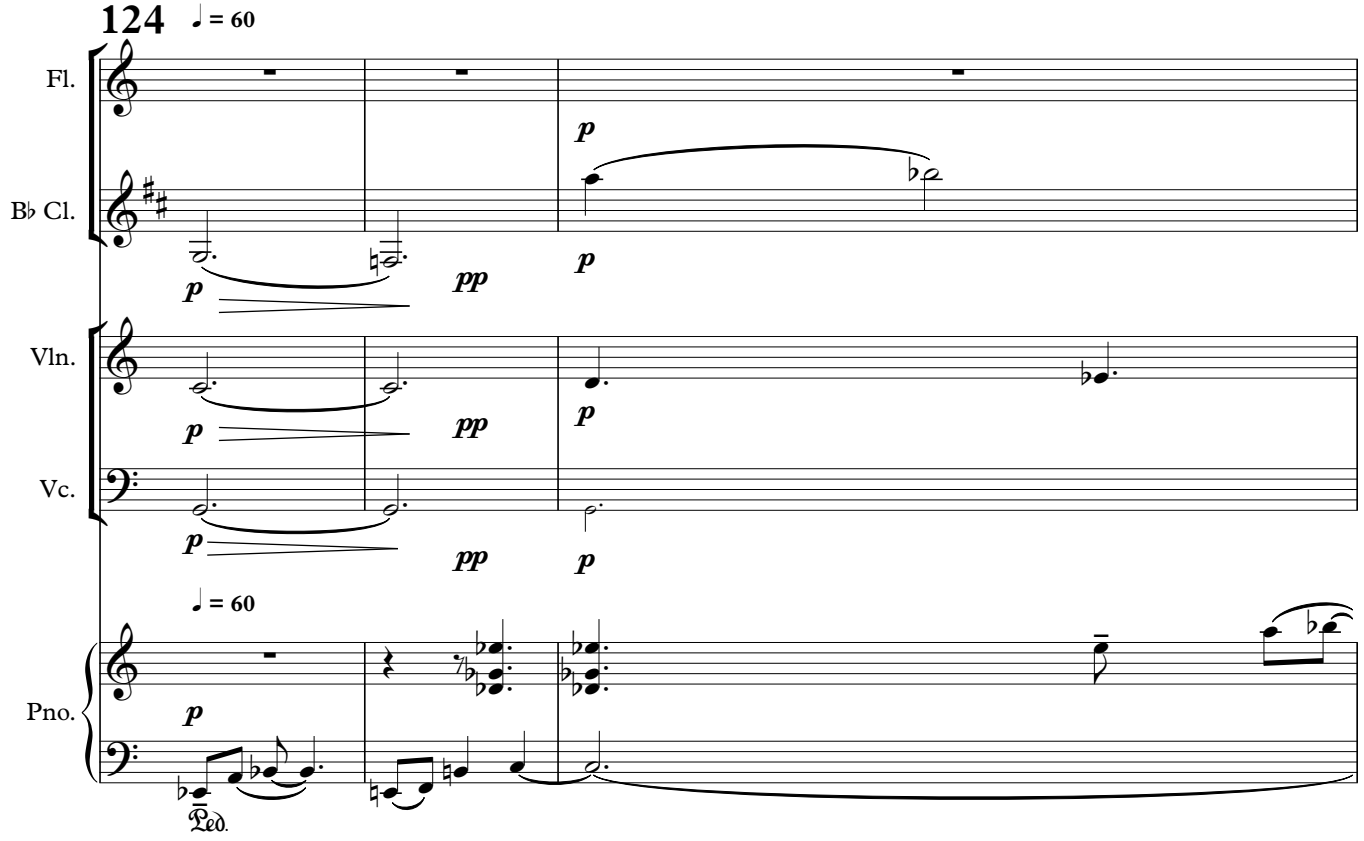

111
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
f
mf
mf
mf

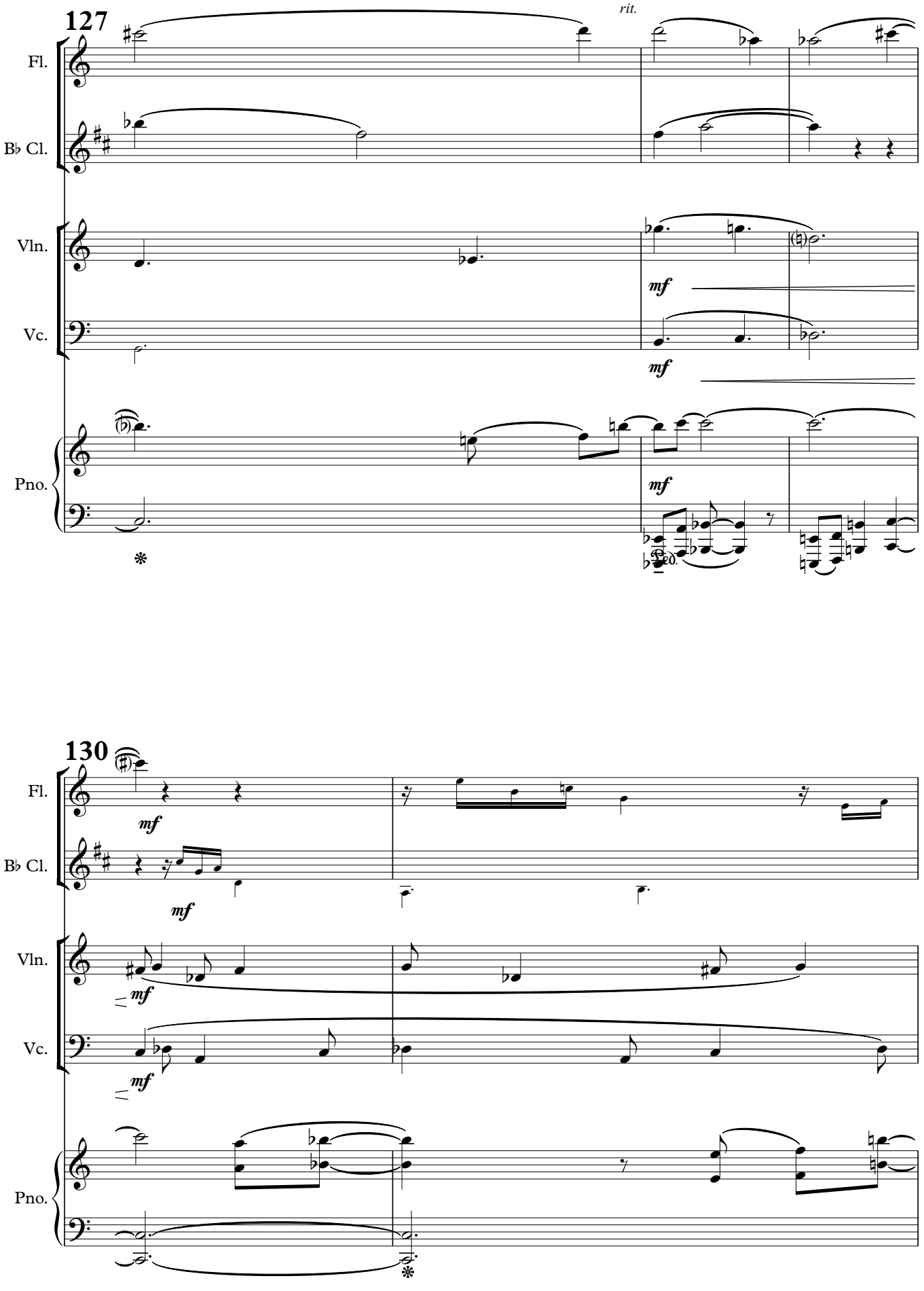

114
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
mf

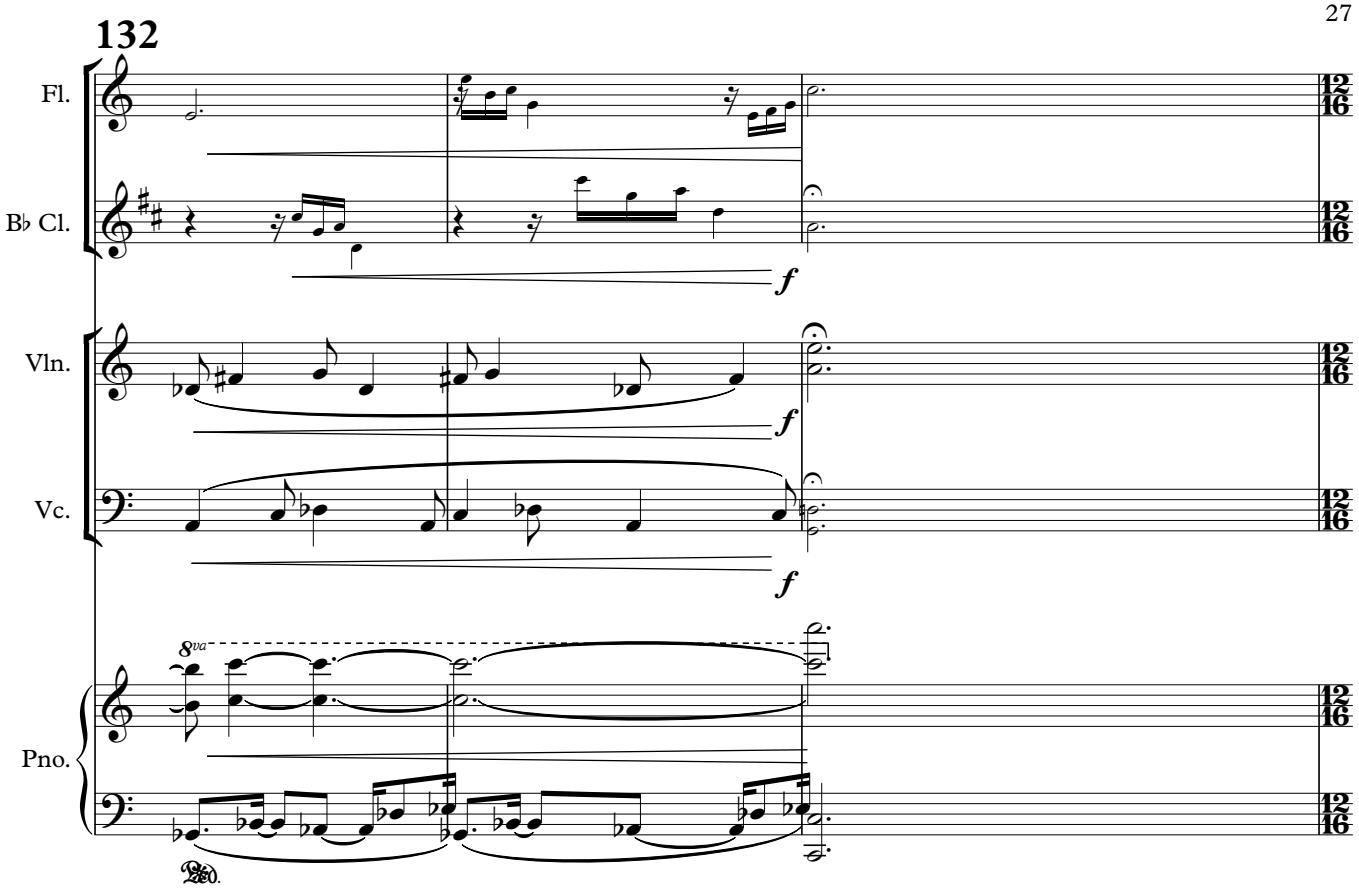

116
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
p
p
p

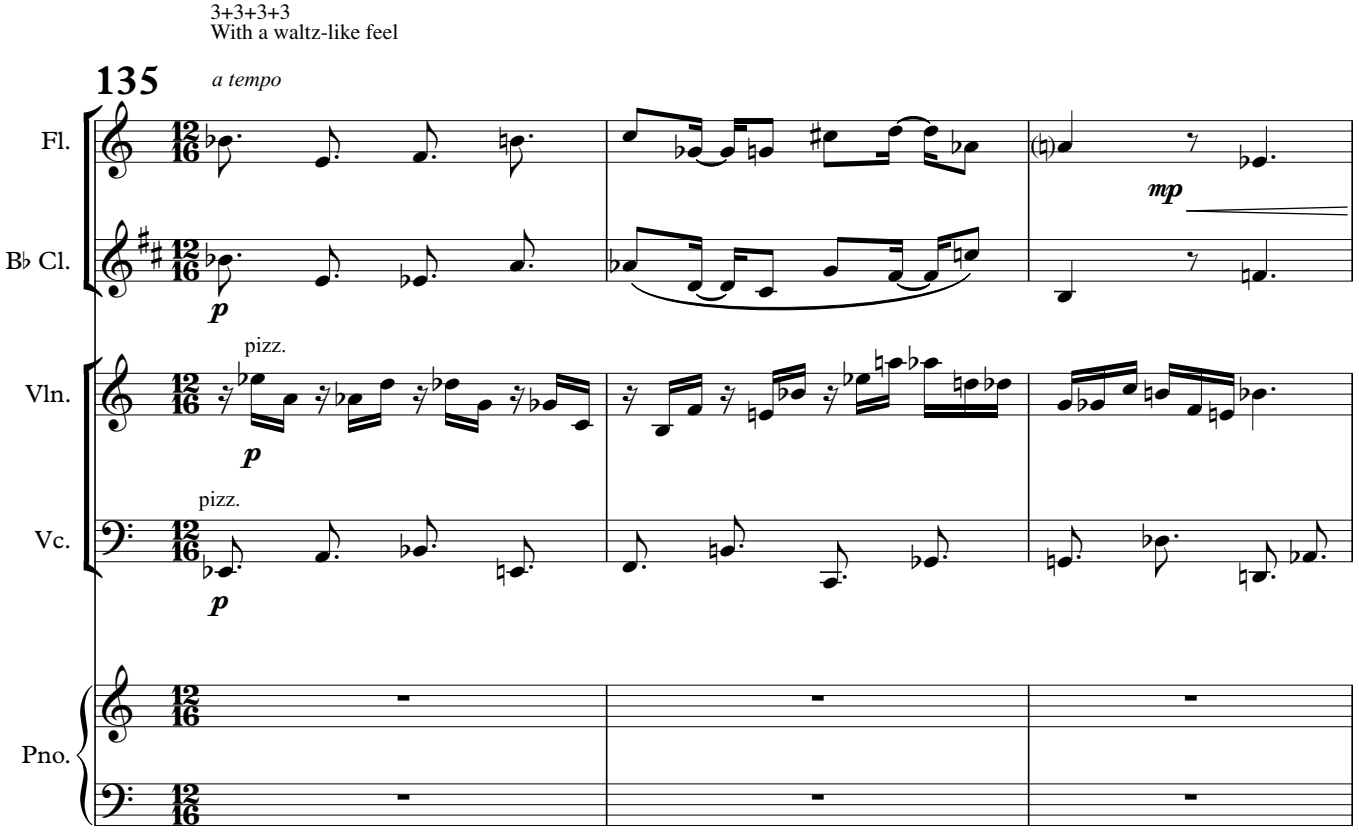

119
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p

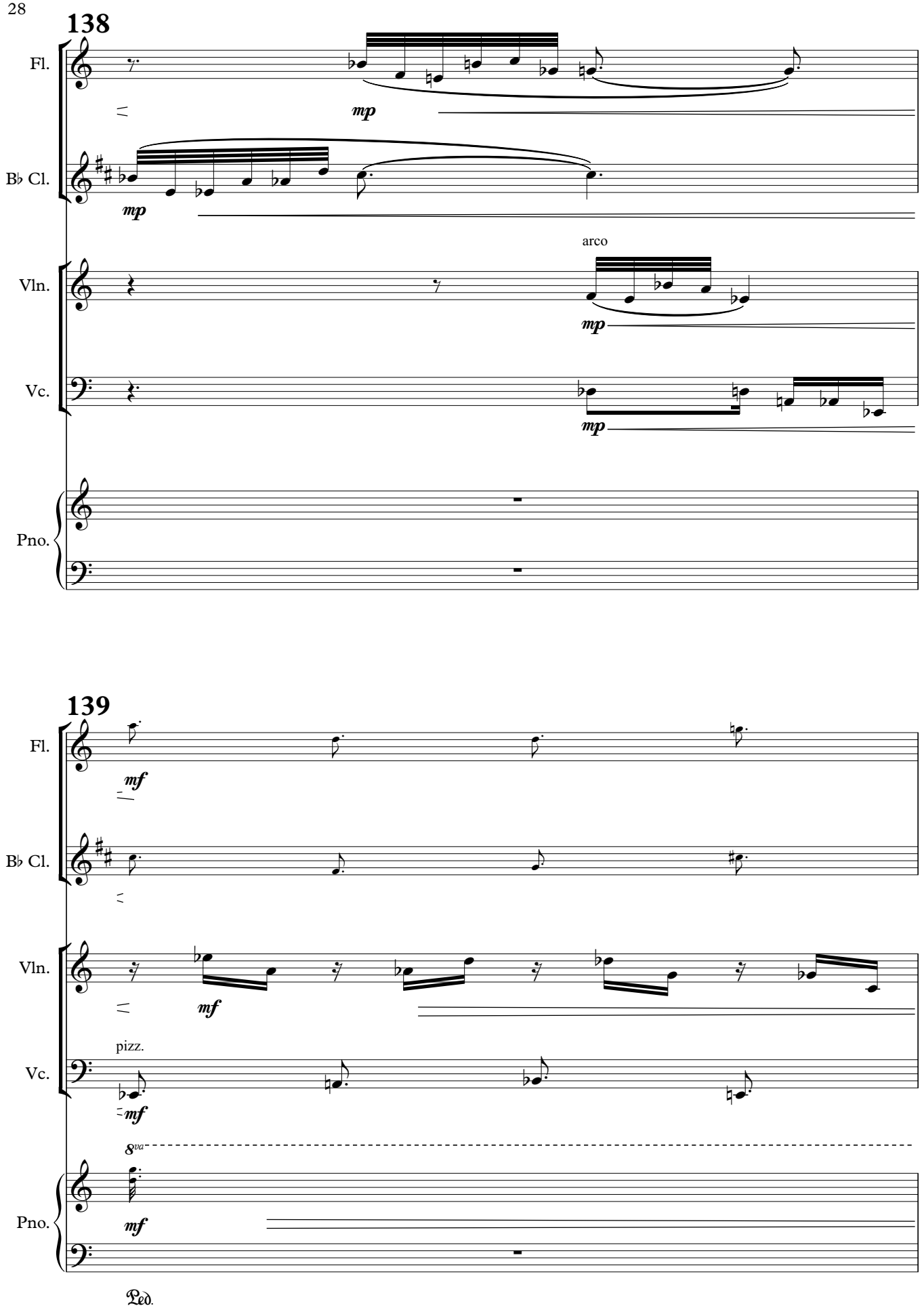

122
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
Ped.
*

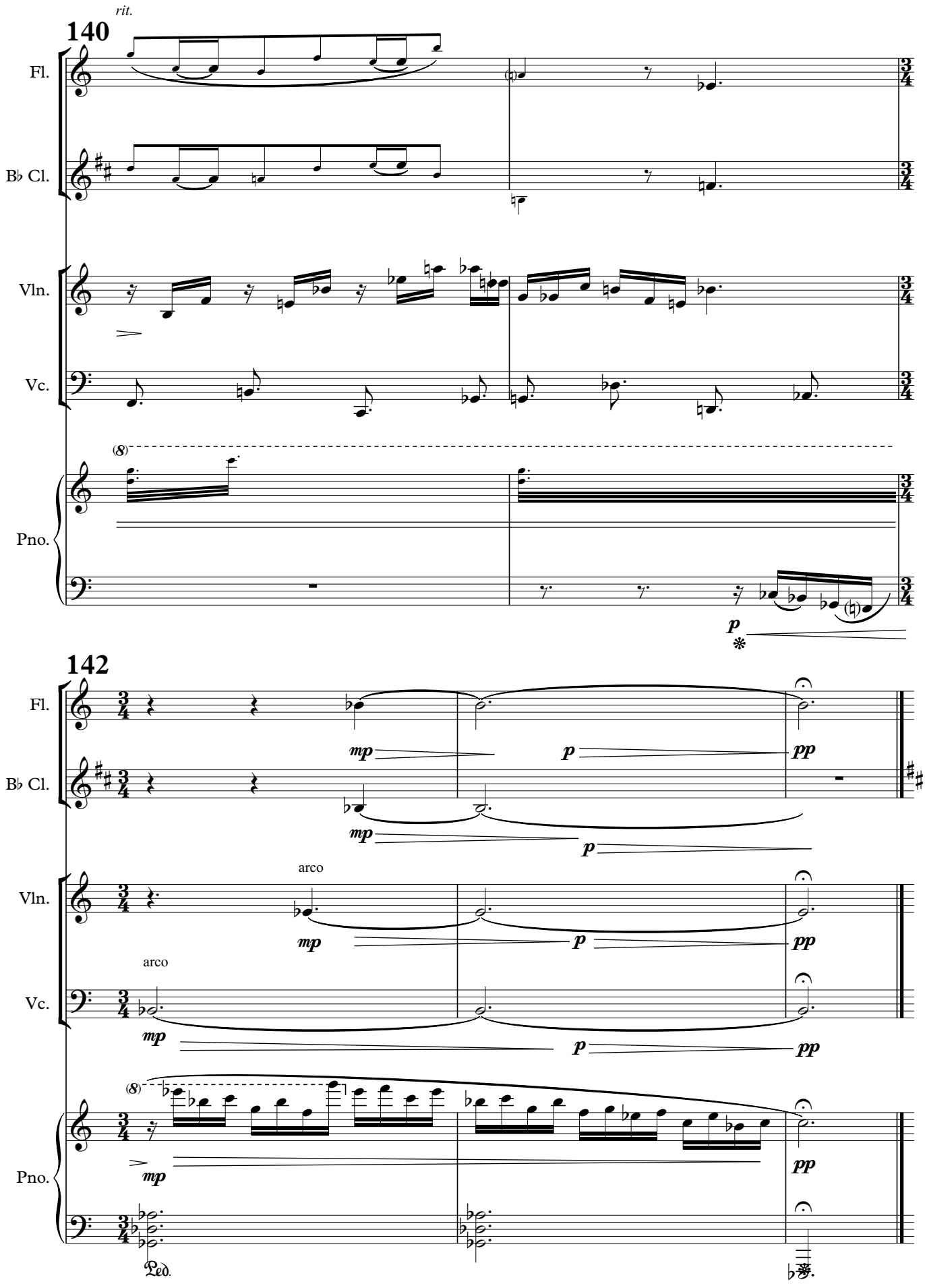

124
♩ = 60
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
pp
Ped.


127
rit.
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
mf
mf
130
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
mf
mf
mf

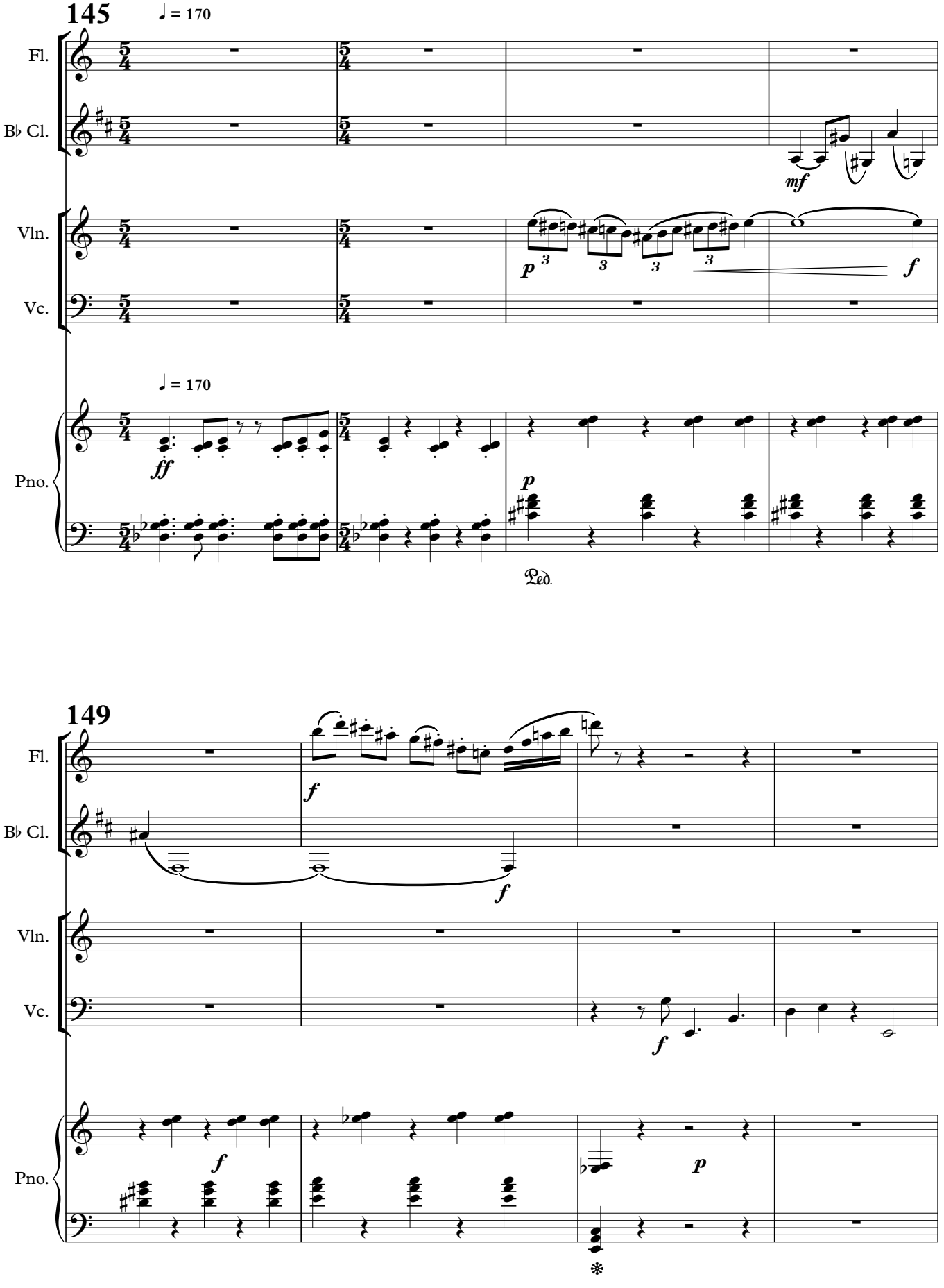

132
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
f
8va

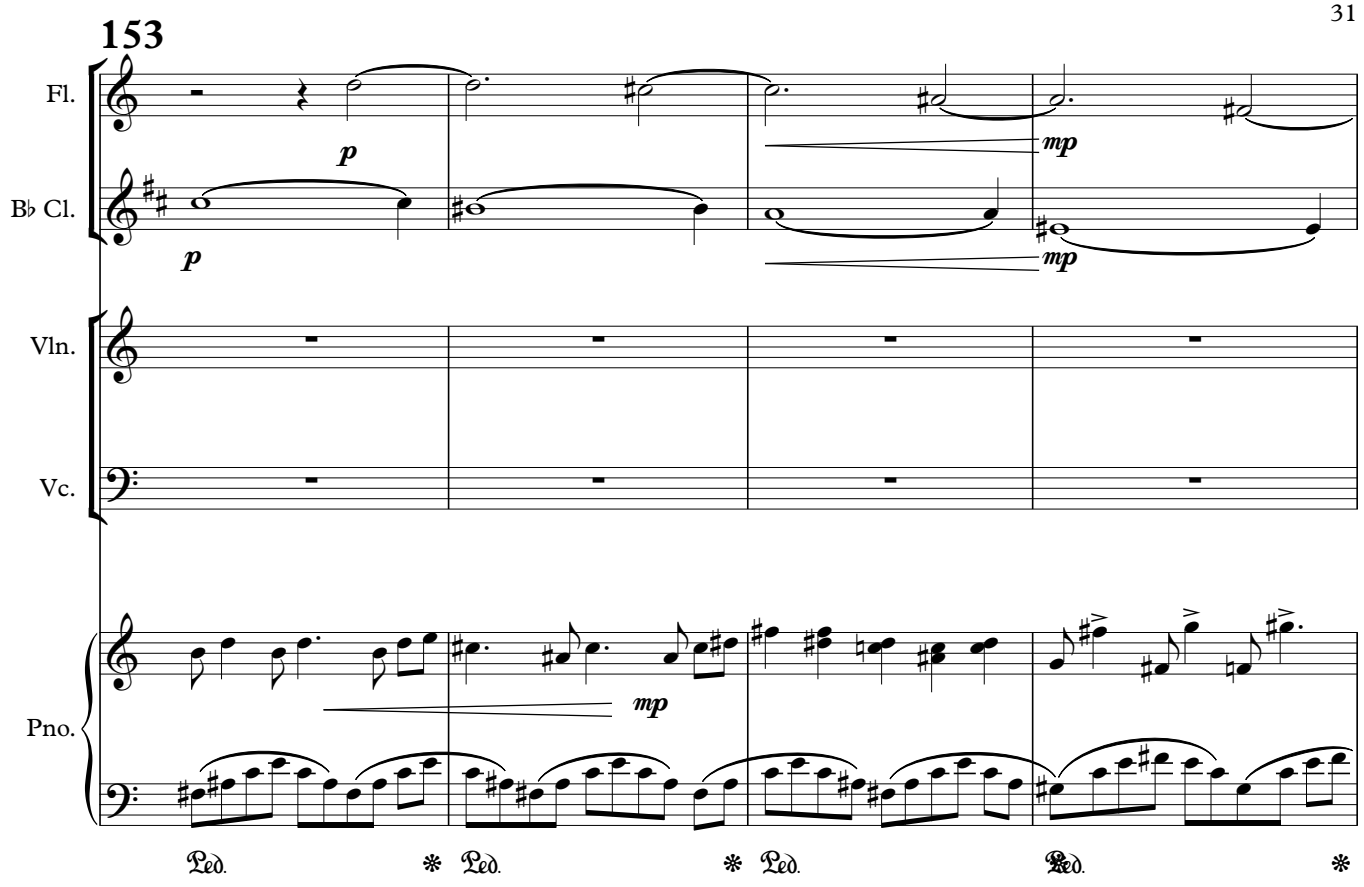

3+3+3+3
With a waltz-like feel
135
a tempo
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
mp
pizz.

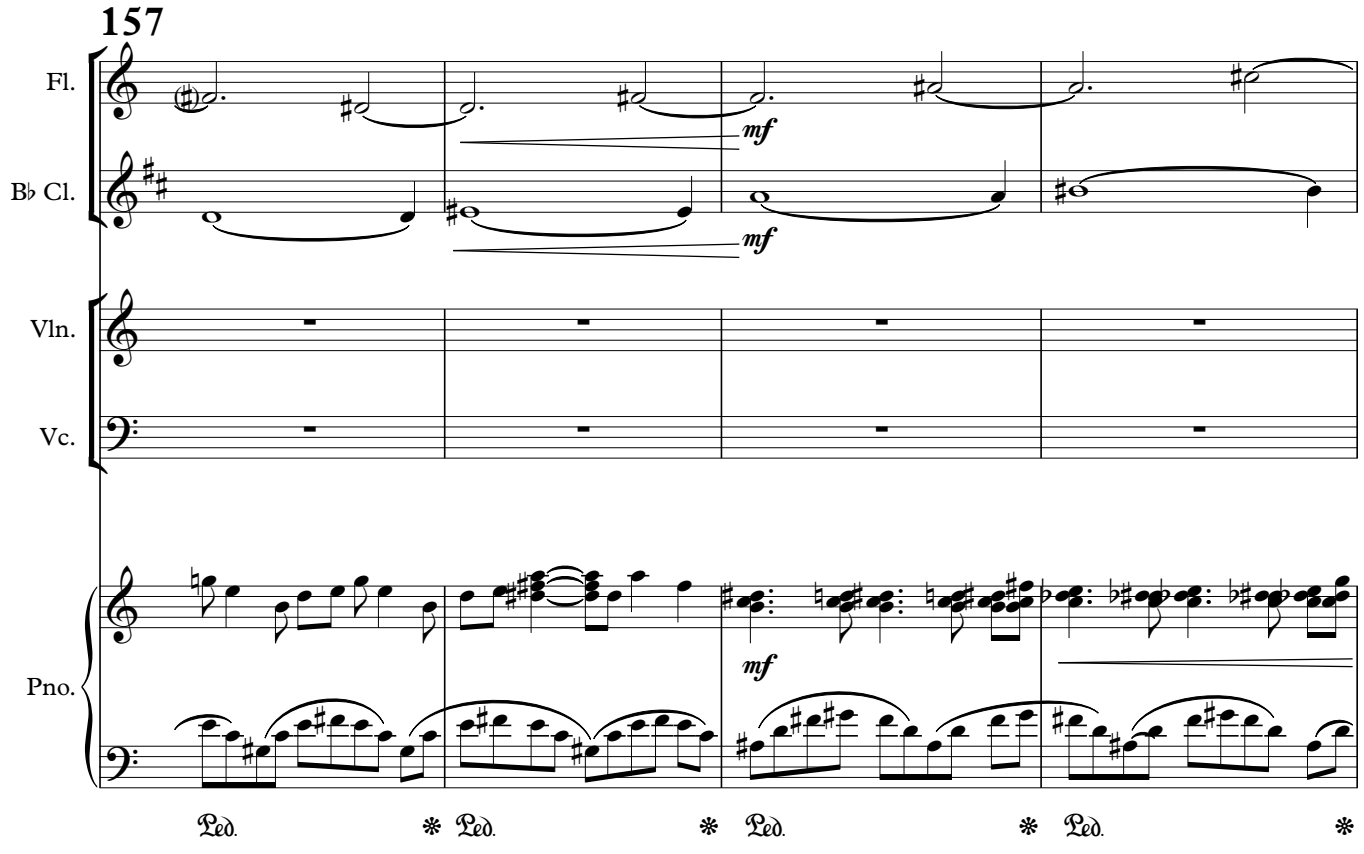

138
Fl.
mp
B♭ Cl.
mp
arco
Vln.
mp
Vc.
mp
Pno.
139
Fl.
mf
B♭ Cl.
Vln.
mf
pizz.
Vc.
mf
8va
Pno.
mf
Ped.

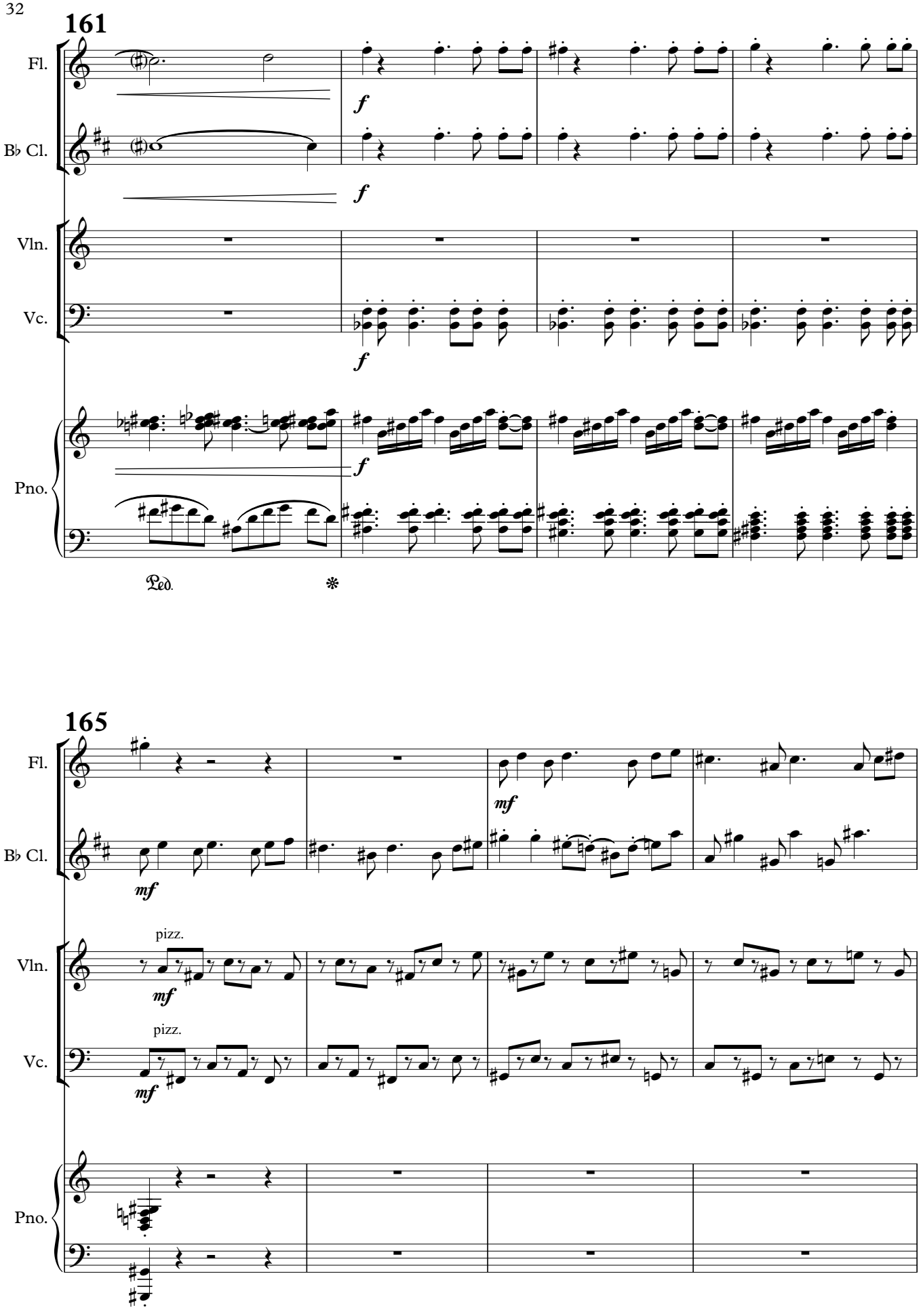

rit.
140
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
(8)
p
142
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mp
p
pp
arco
(8)
Ped.

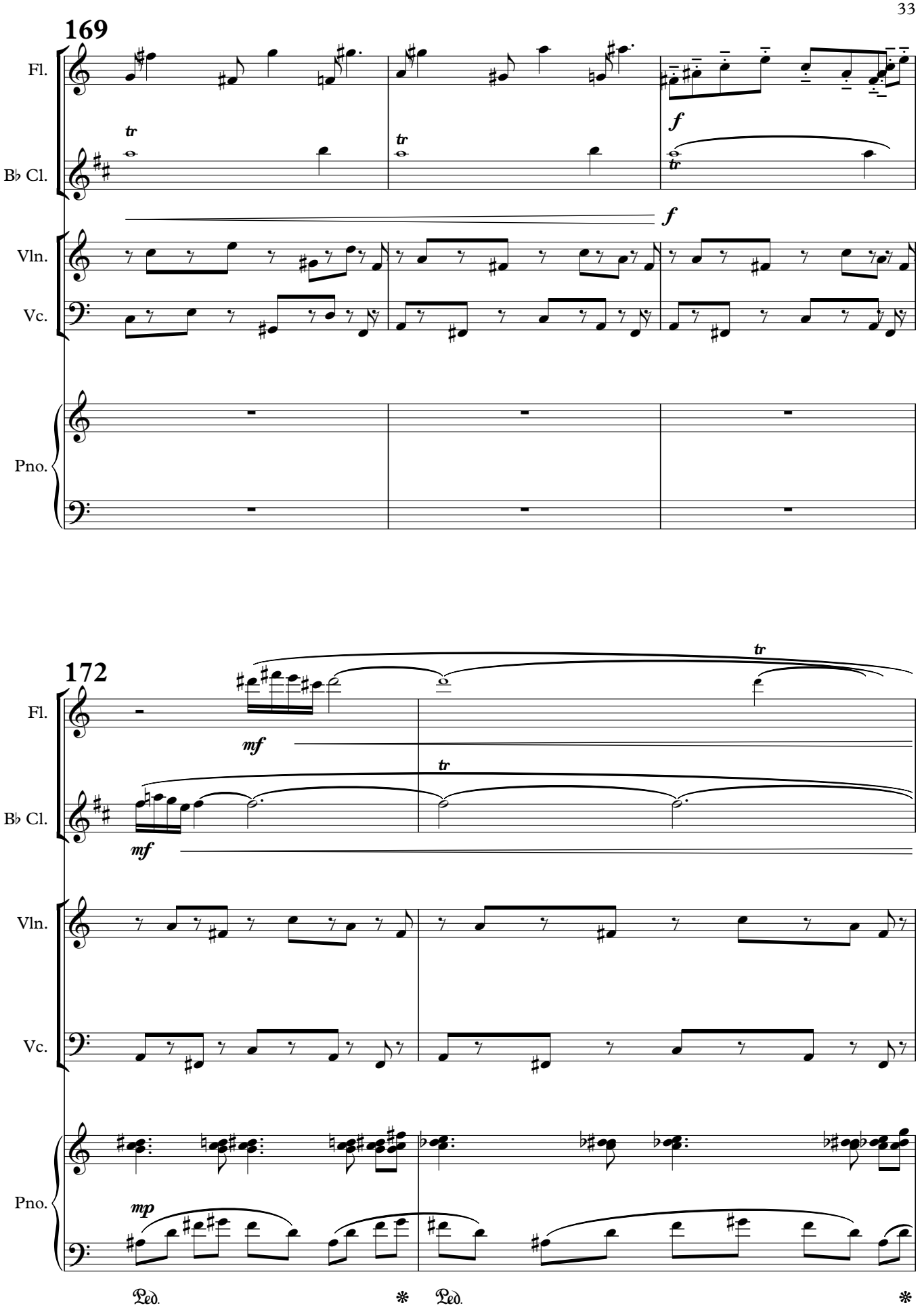
III. Intenso

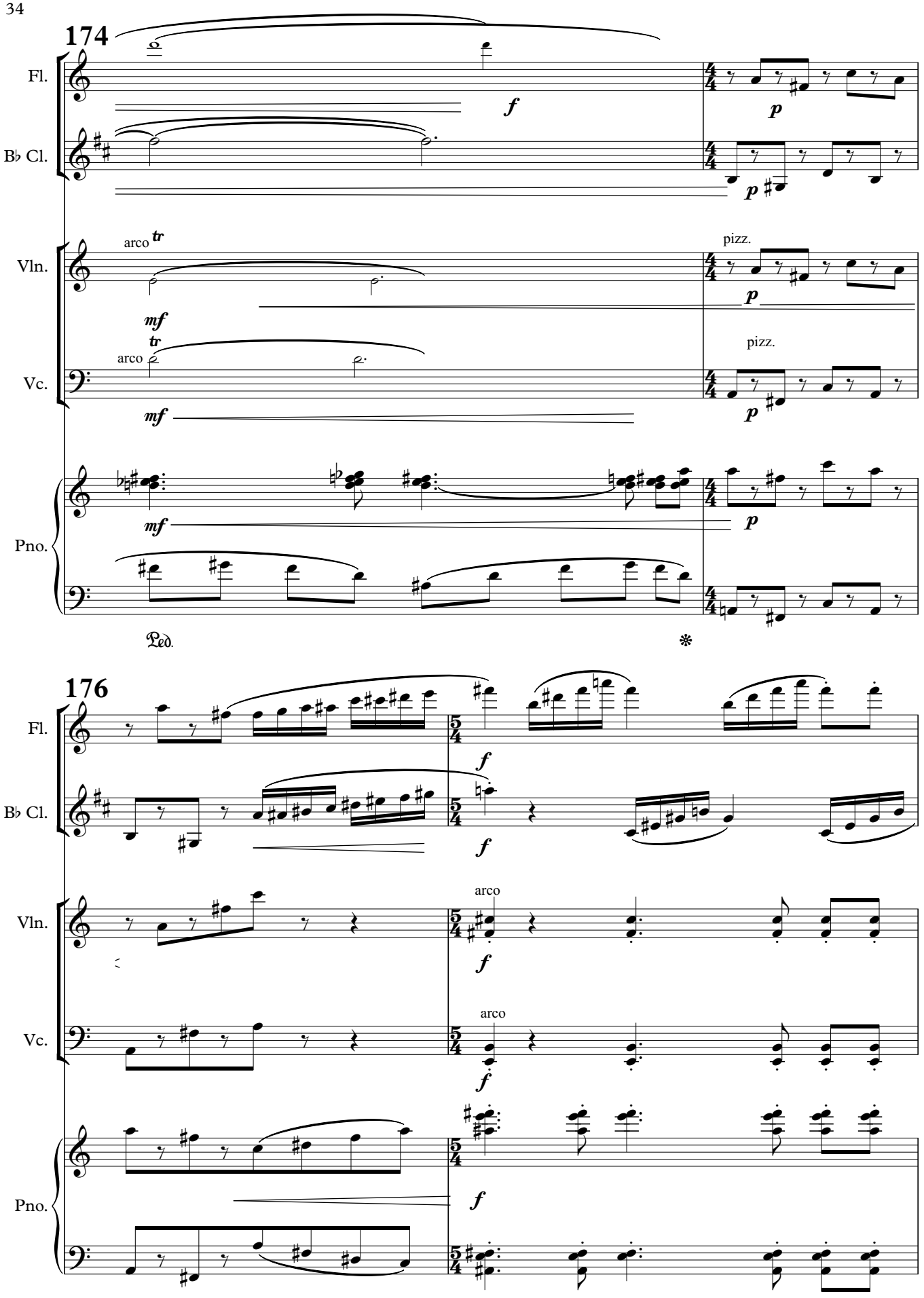

145
♩ = 170
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
p
3
f
♩ = 170
ff
p
Ped.
149
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
f
f
f
f
p
*

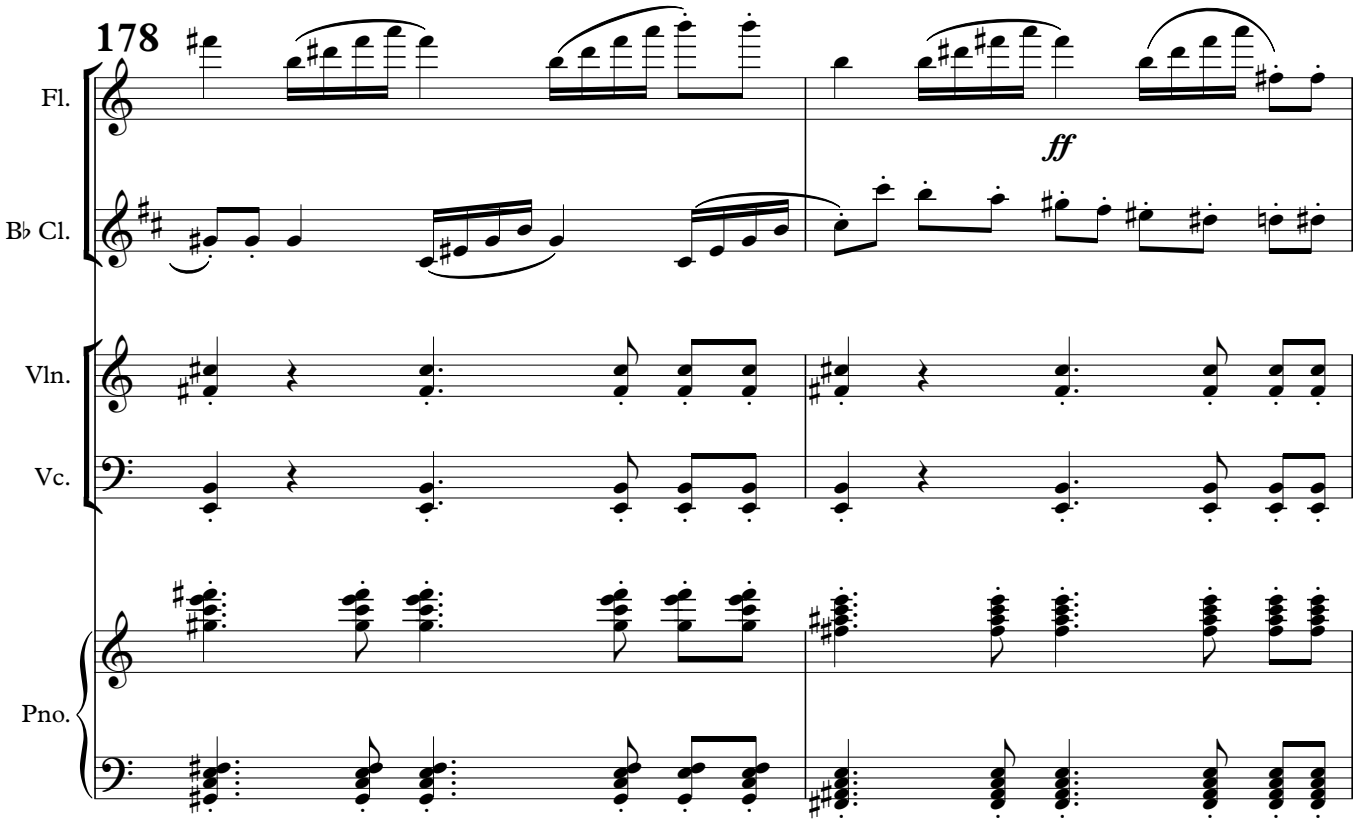

153
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
p
mp
mp
mp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

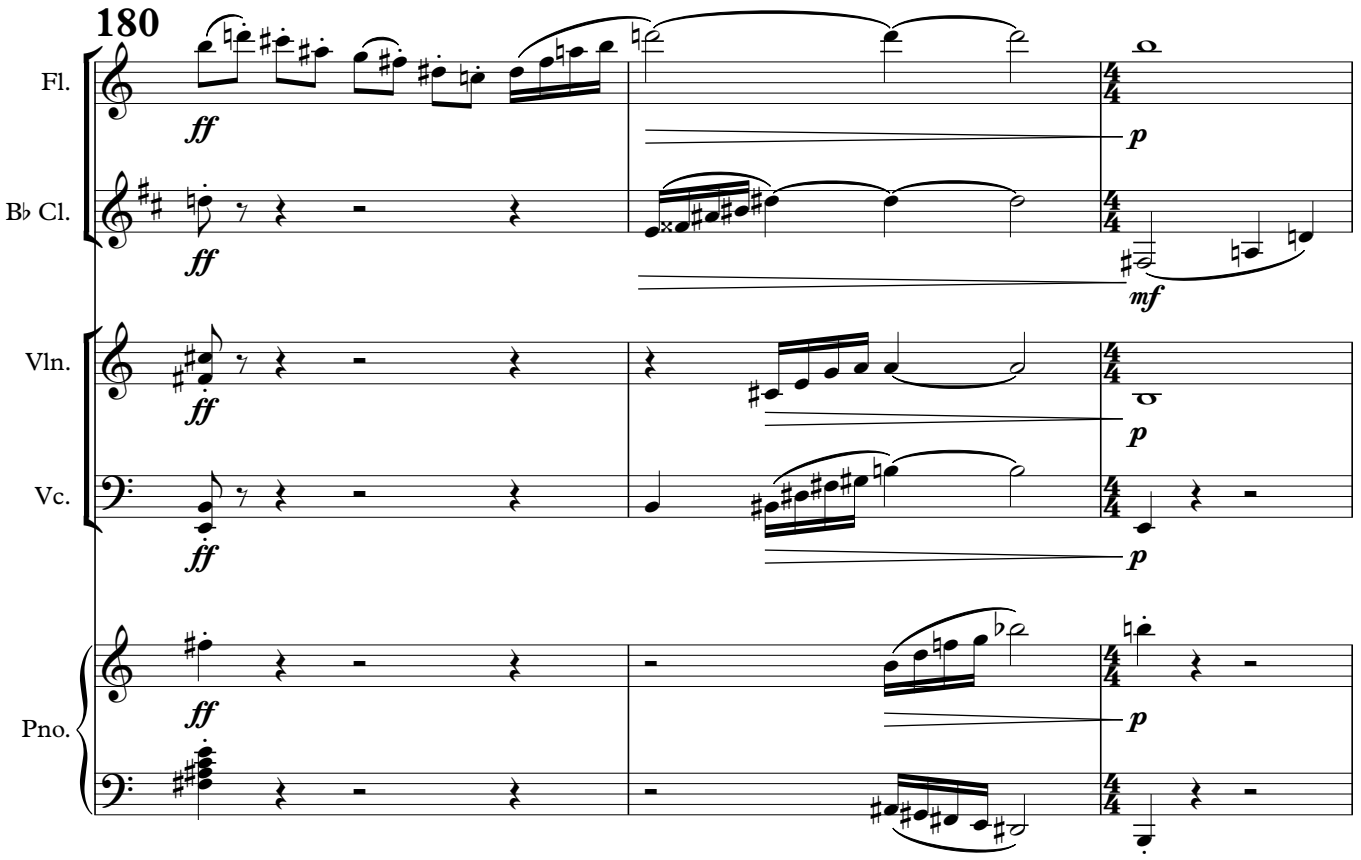

157
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mf
mf
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

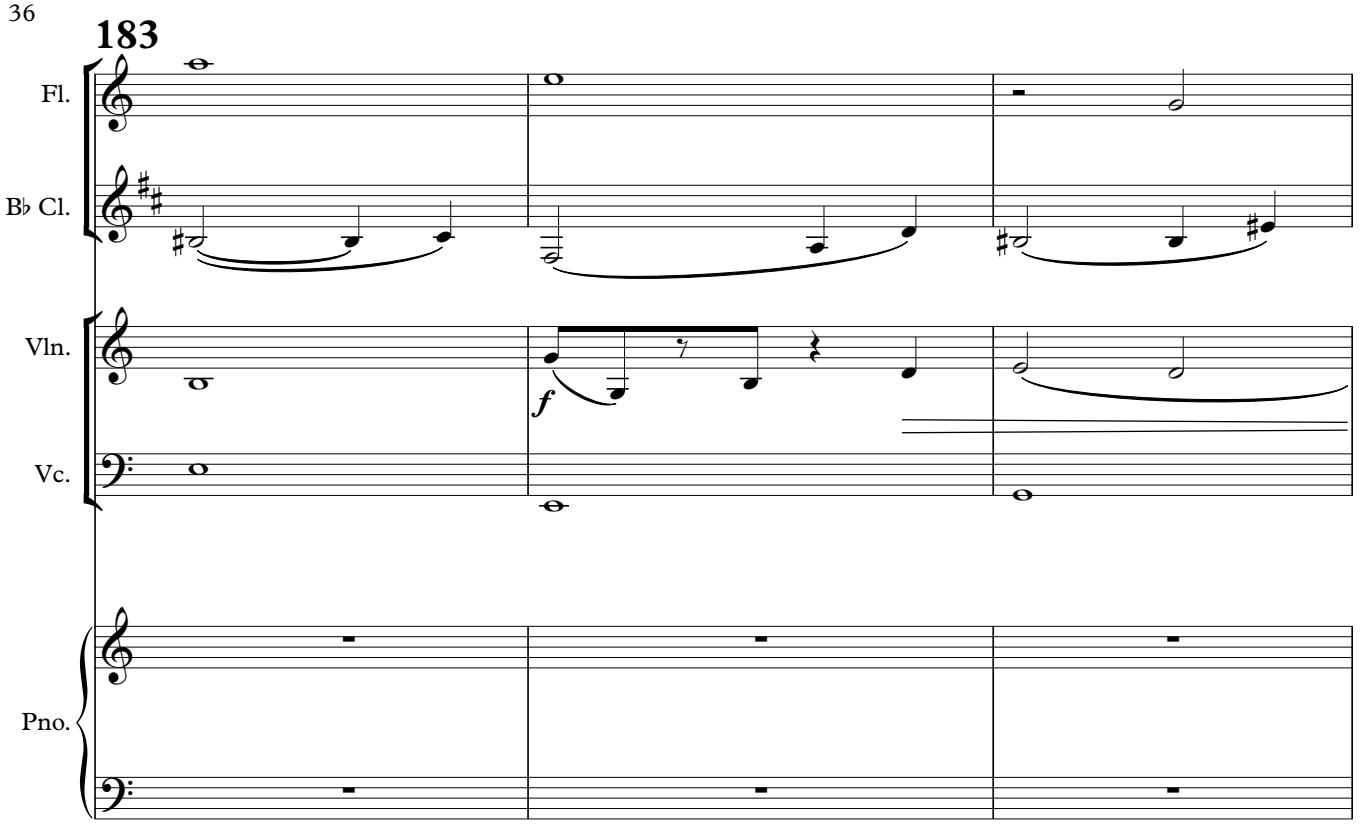

161
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
f
Ped.
*
165
mf
pizz.

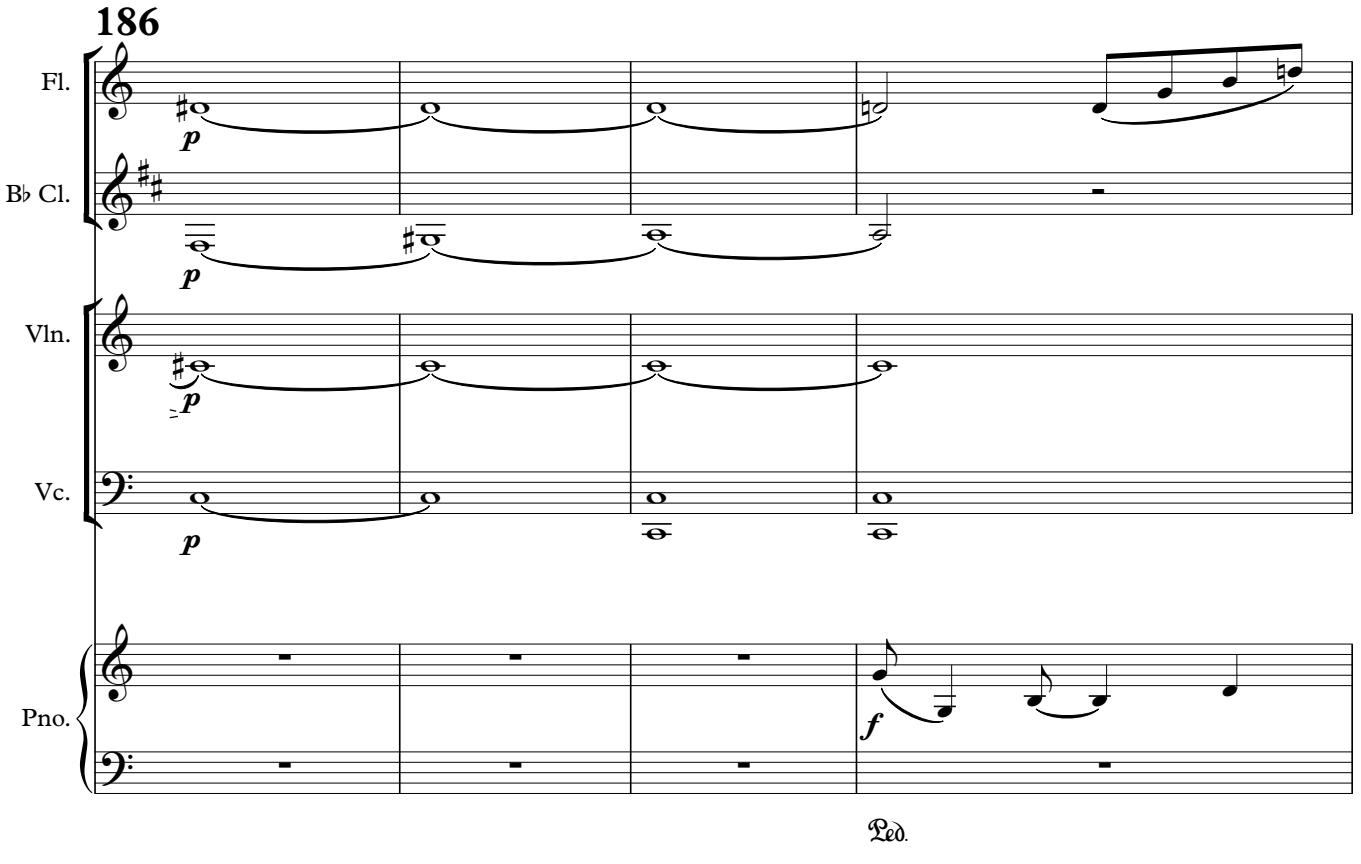

169
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
tr
f
172
mf
mp
Ped.

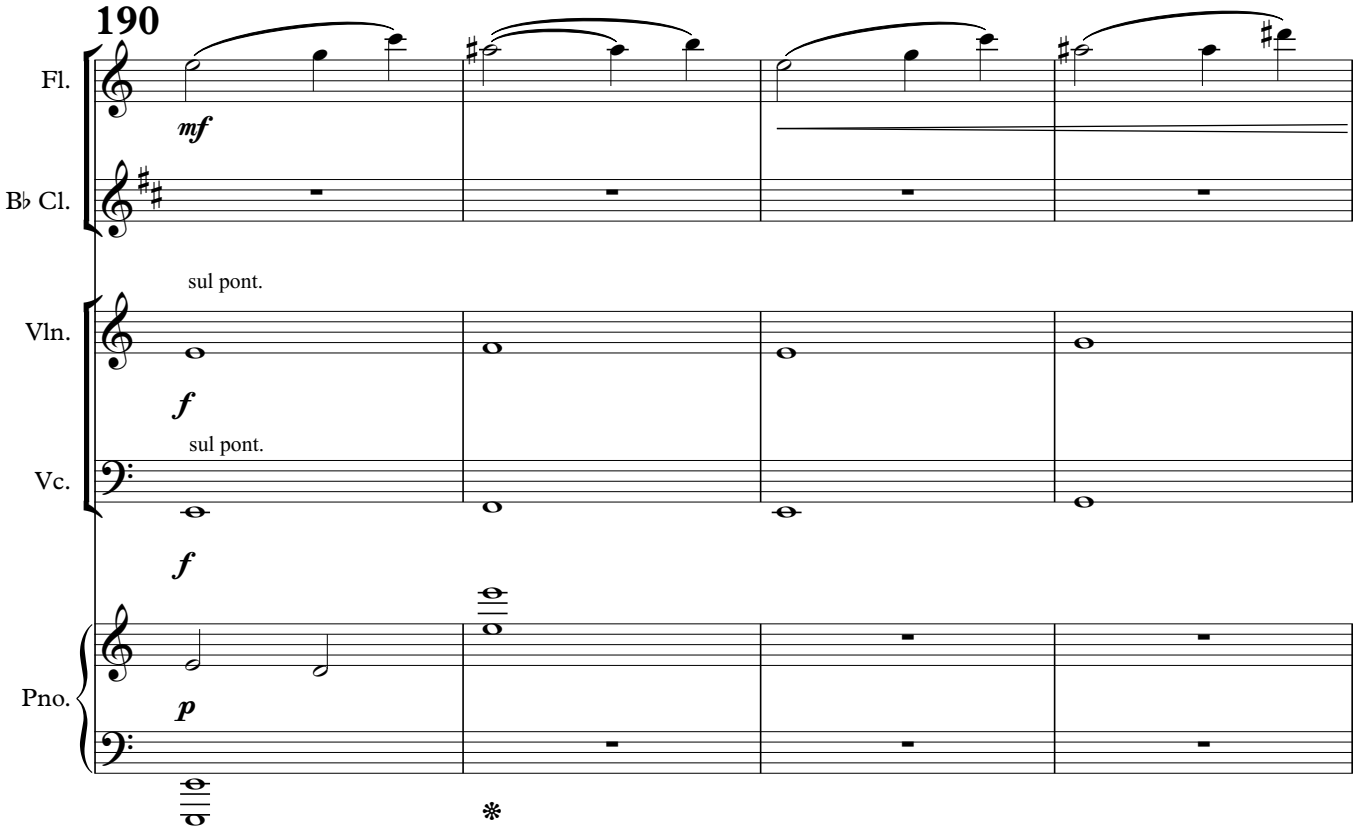

174
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
arco
pizz.
Ped.
176
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
arco

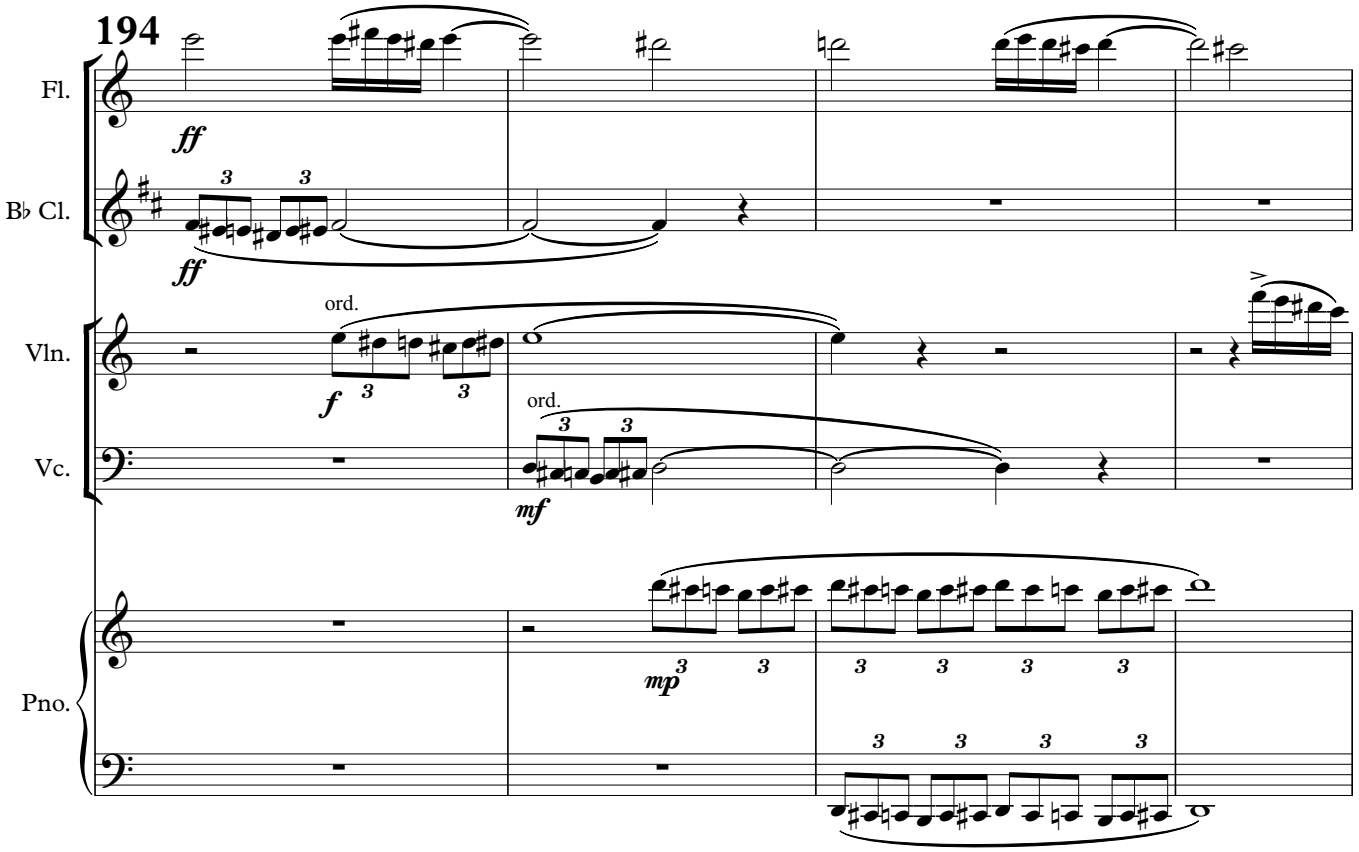

178
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
ff

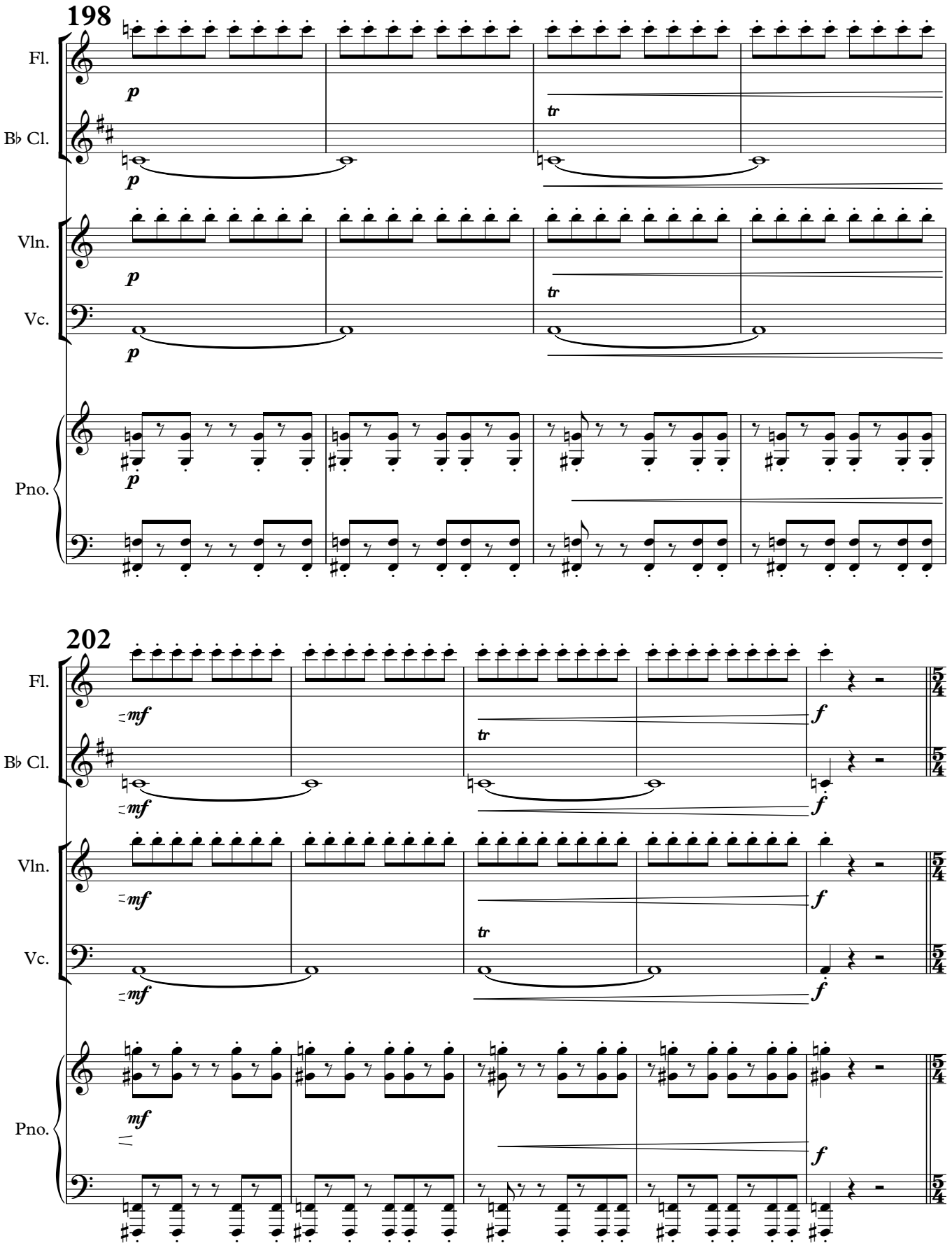

180
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
ff
p
mf

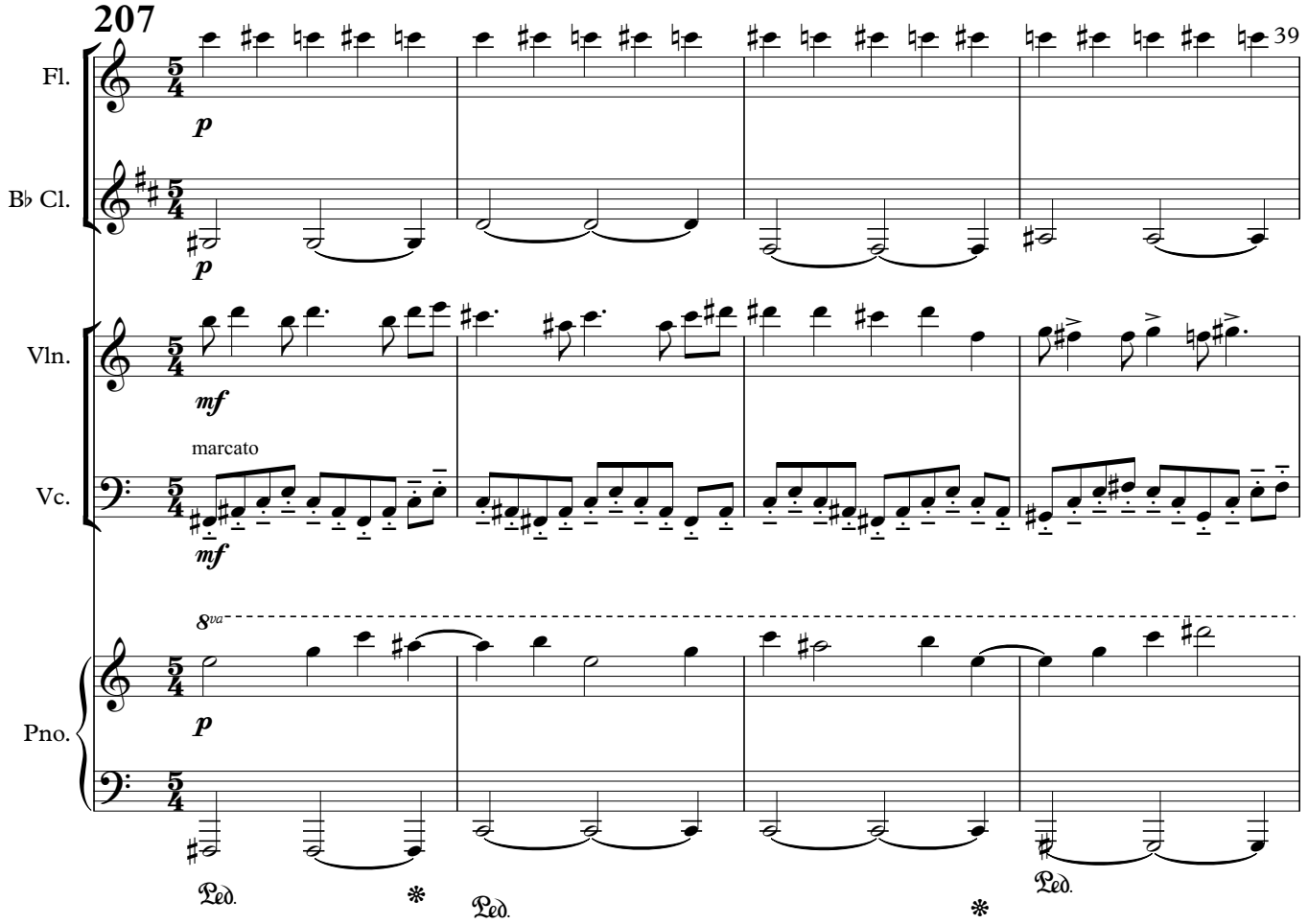

183
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
f

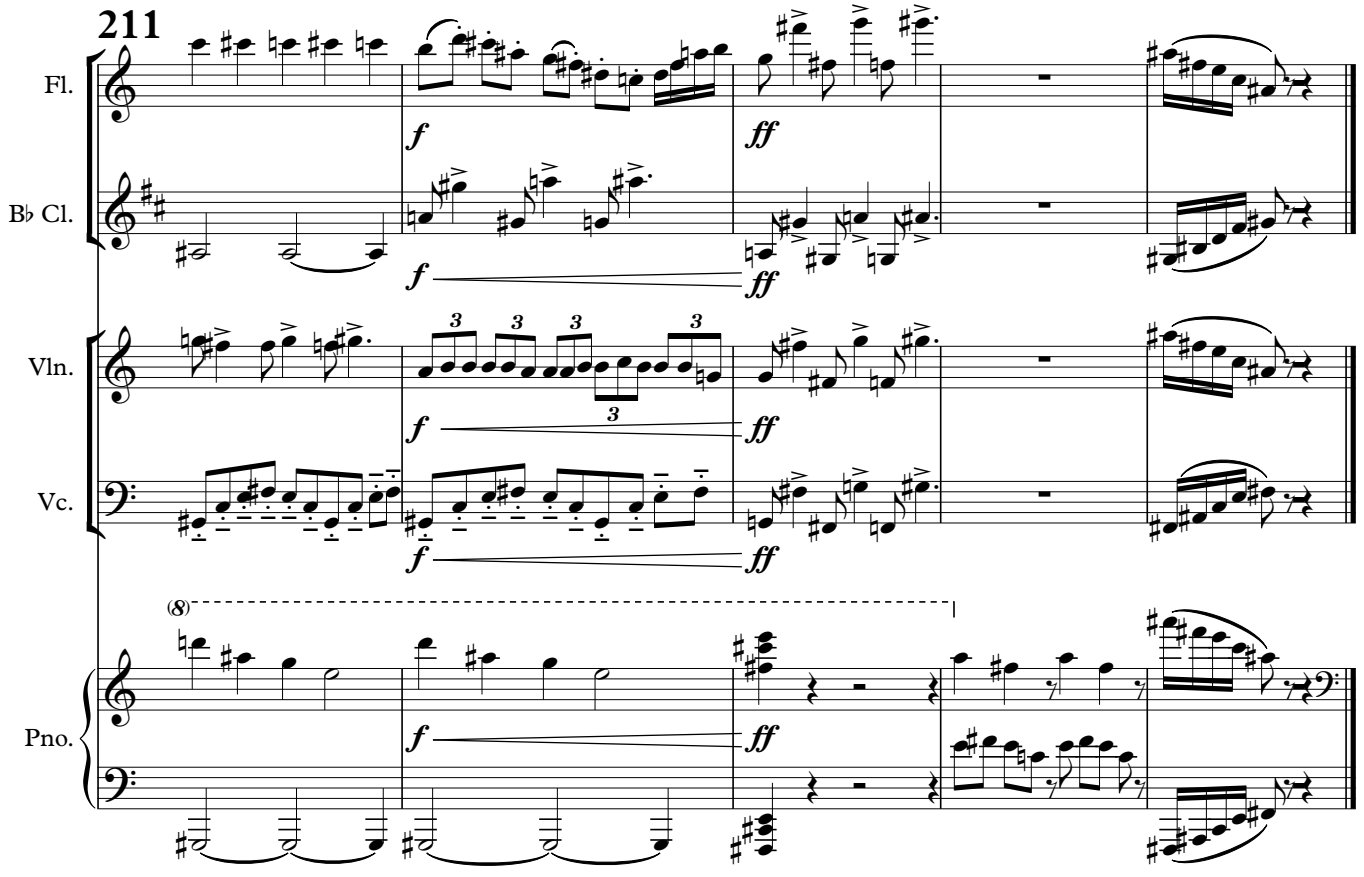

186
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
p
p
f
Ped.


190
Fl.
mf
B♭ Cl.
sul pont.
Vln.
f
sul pont.
Vc.
f
Pno.
p

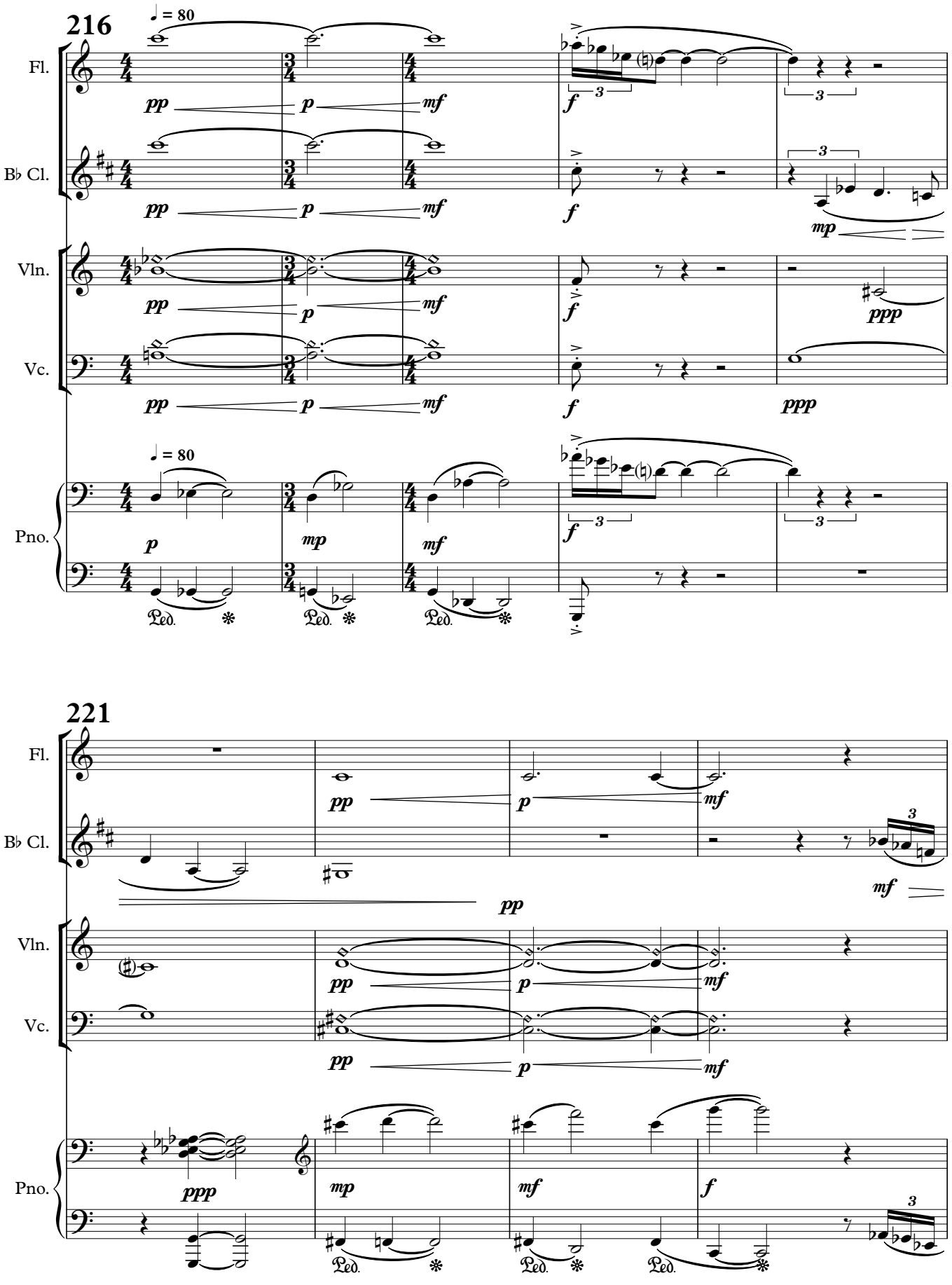

194
Fl.
ff
B♭ Cl.
ff
ord.
Vln.
f
ord.
Vc.
mf
Pno.
mp

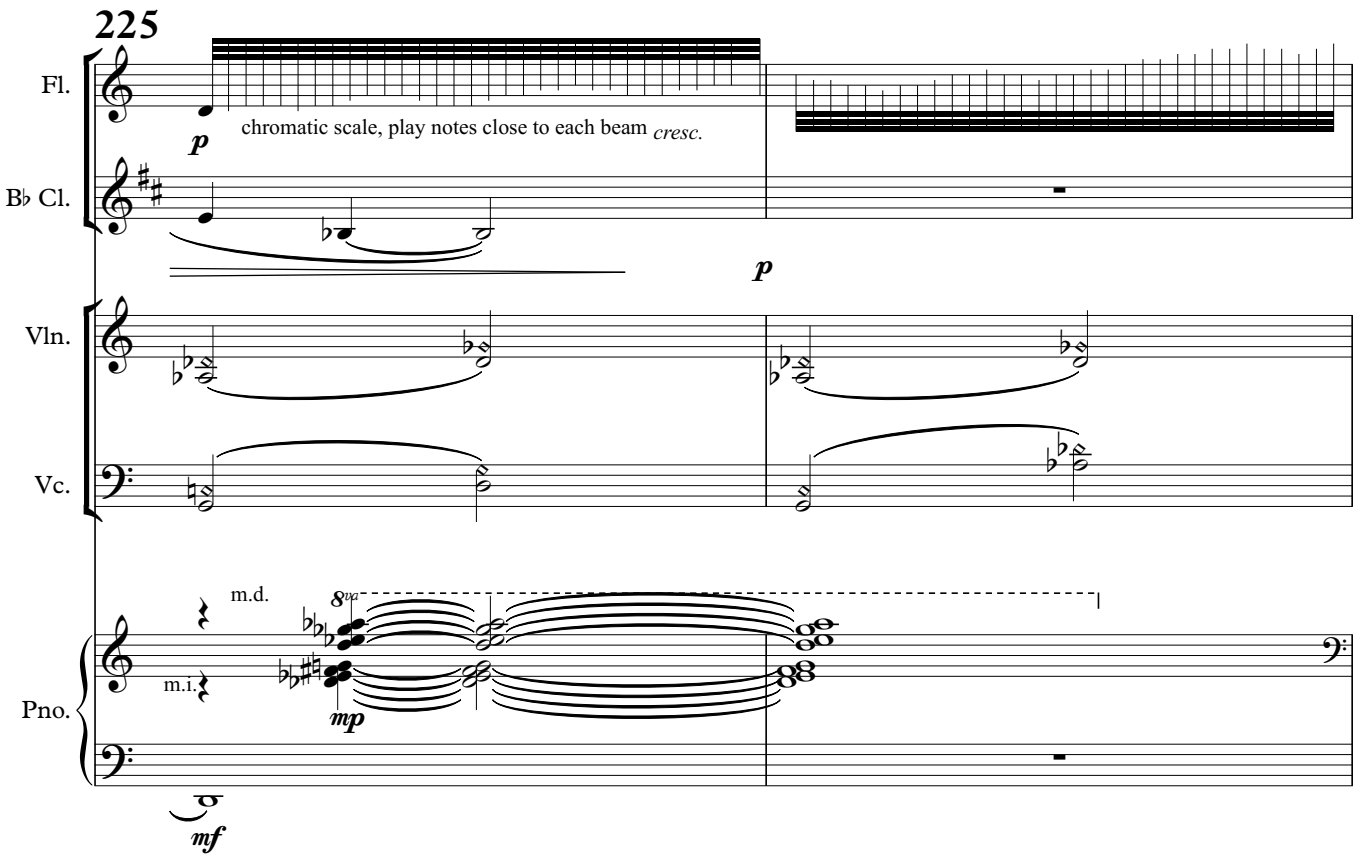

198
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
tr
202
mf
f
5/4

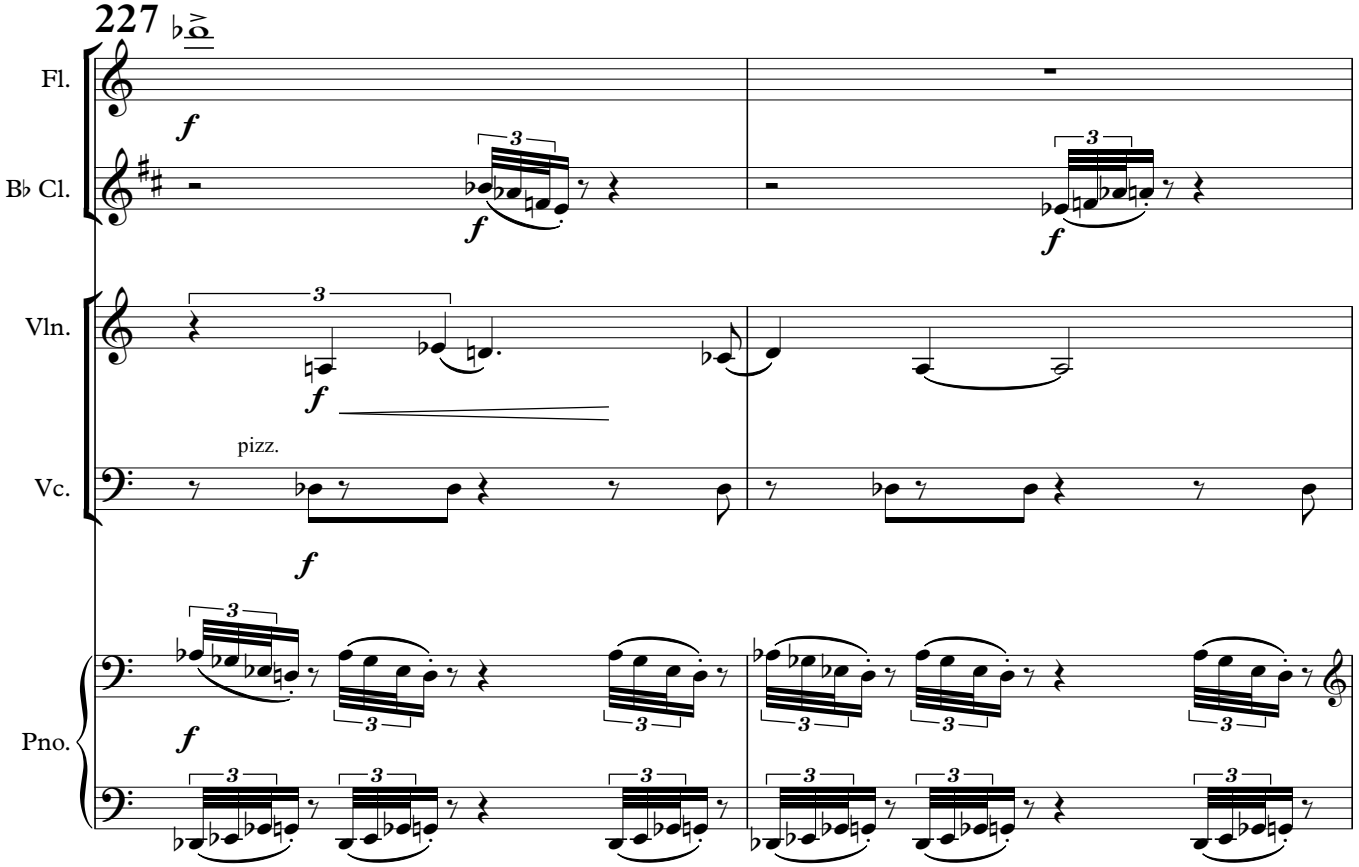

207
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
mf
marcato
8va
Ped.

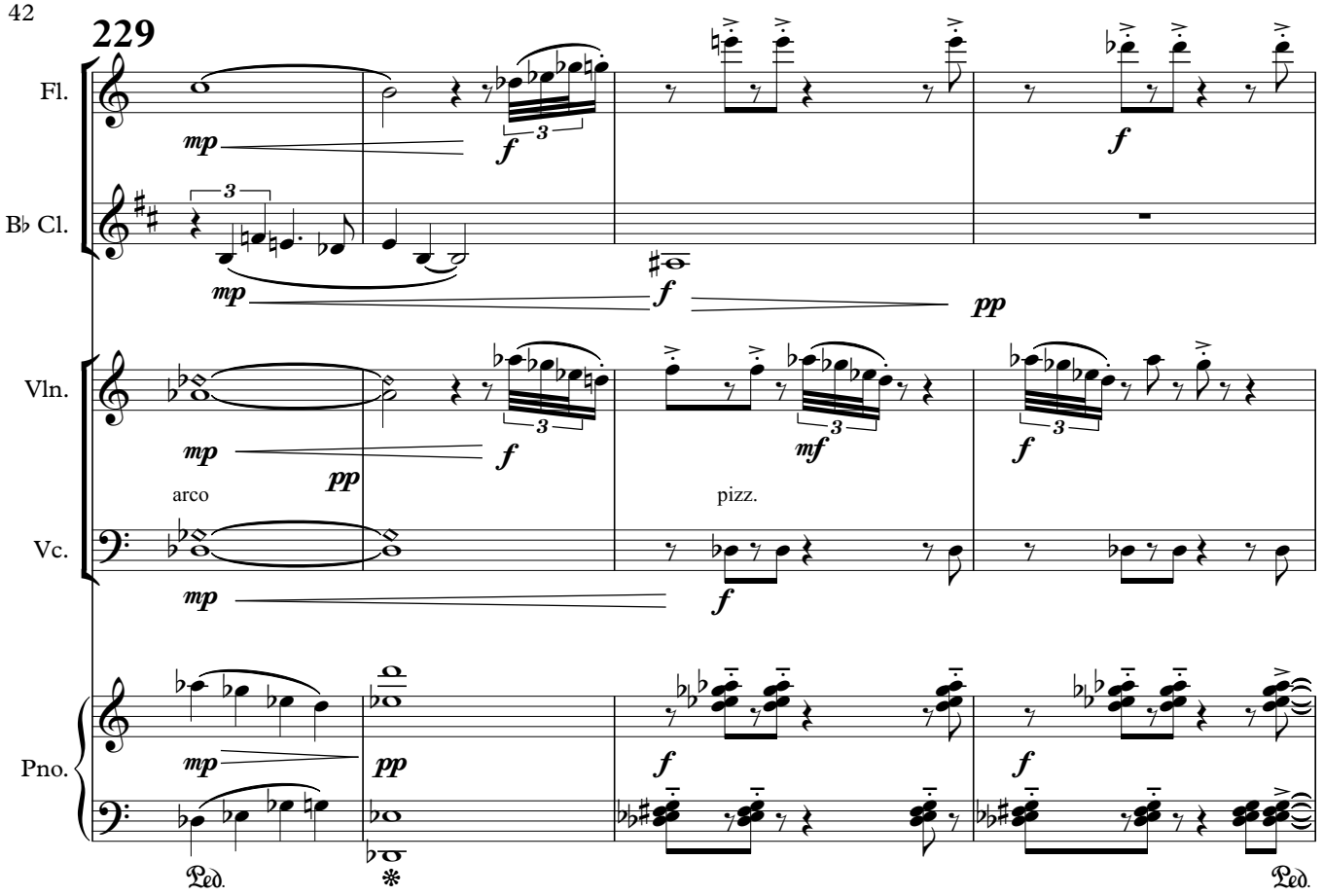

211
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
f
ff
3
(8)

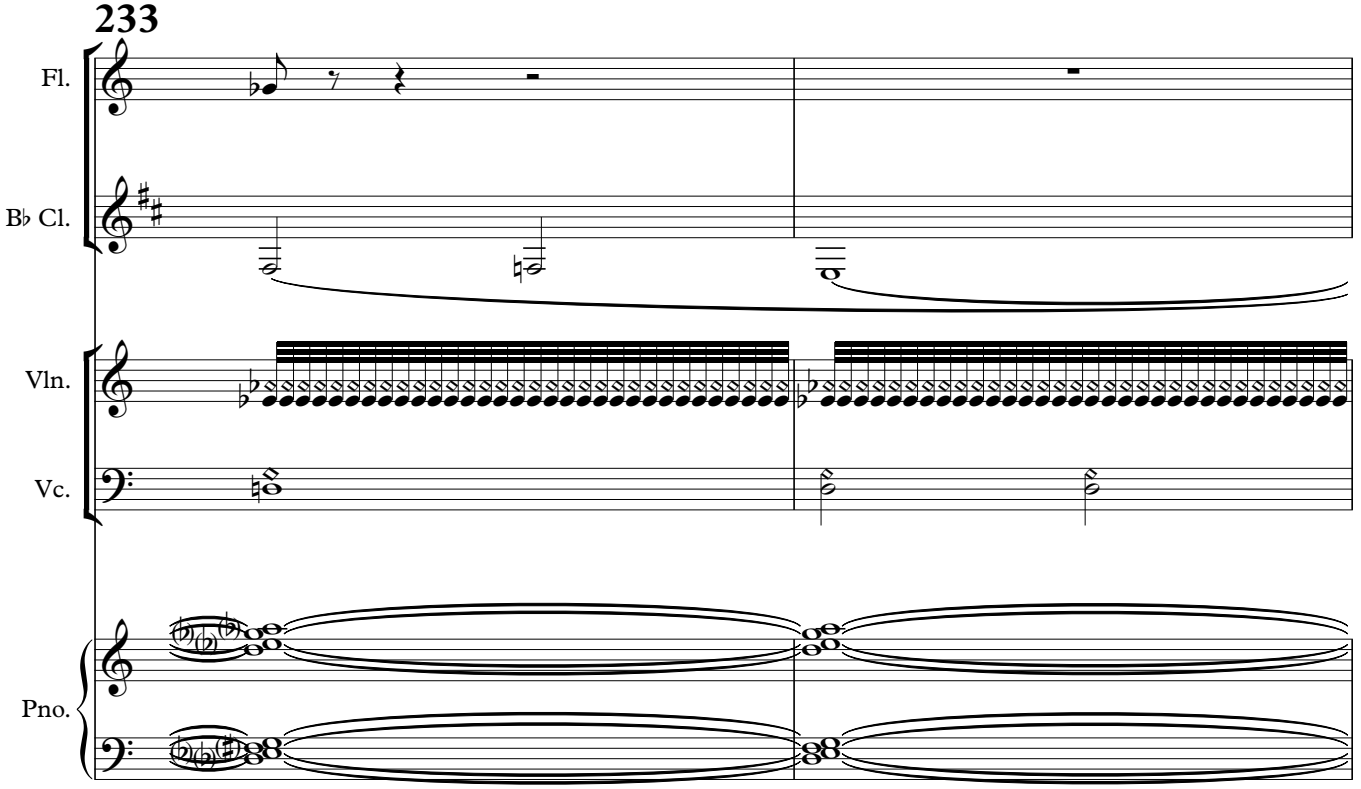
IV. Calm

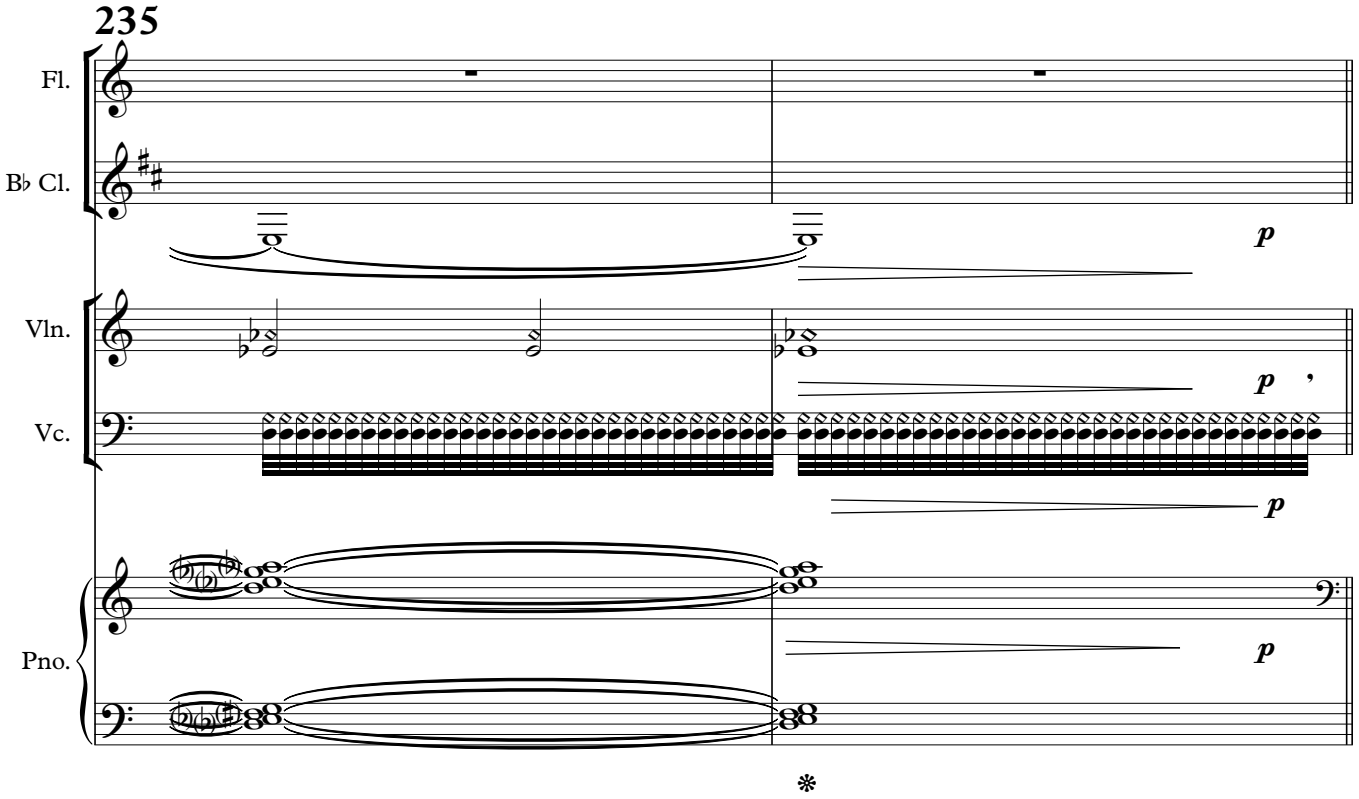


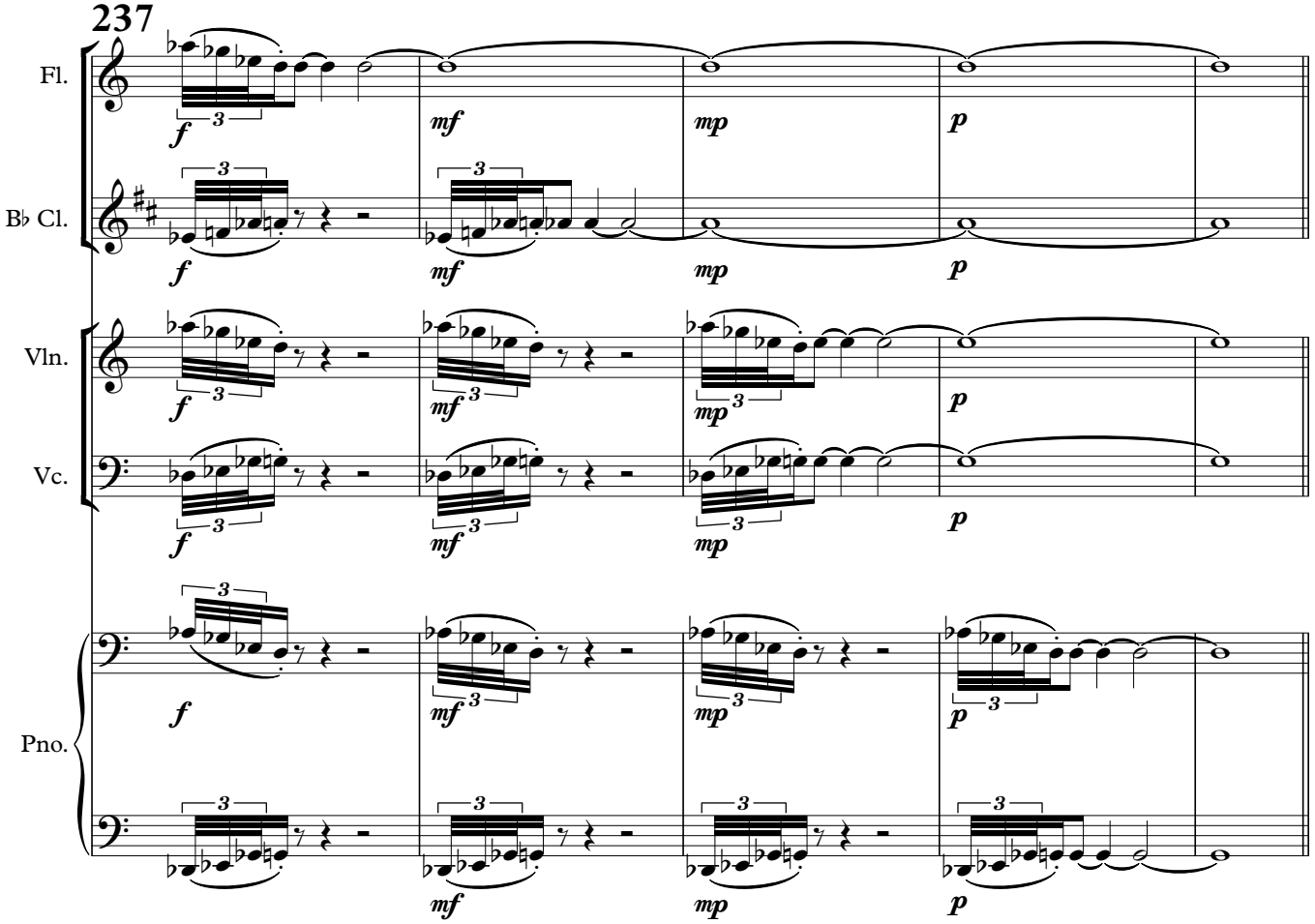

225
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
chromatic scale, play notes close to each beam cresc.
p
m.d.
m.i.
8va
mp
mf

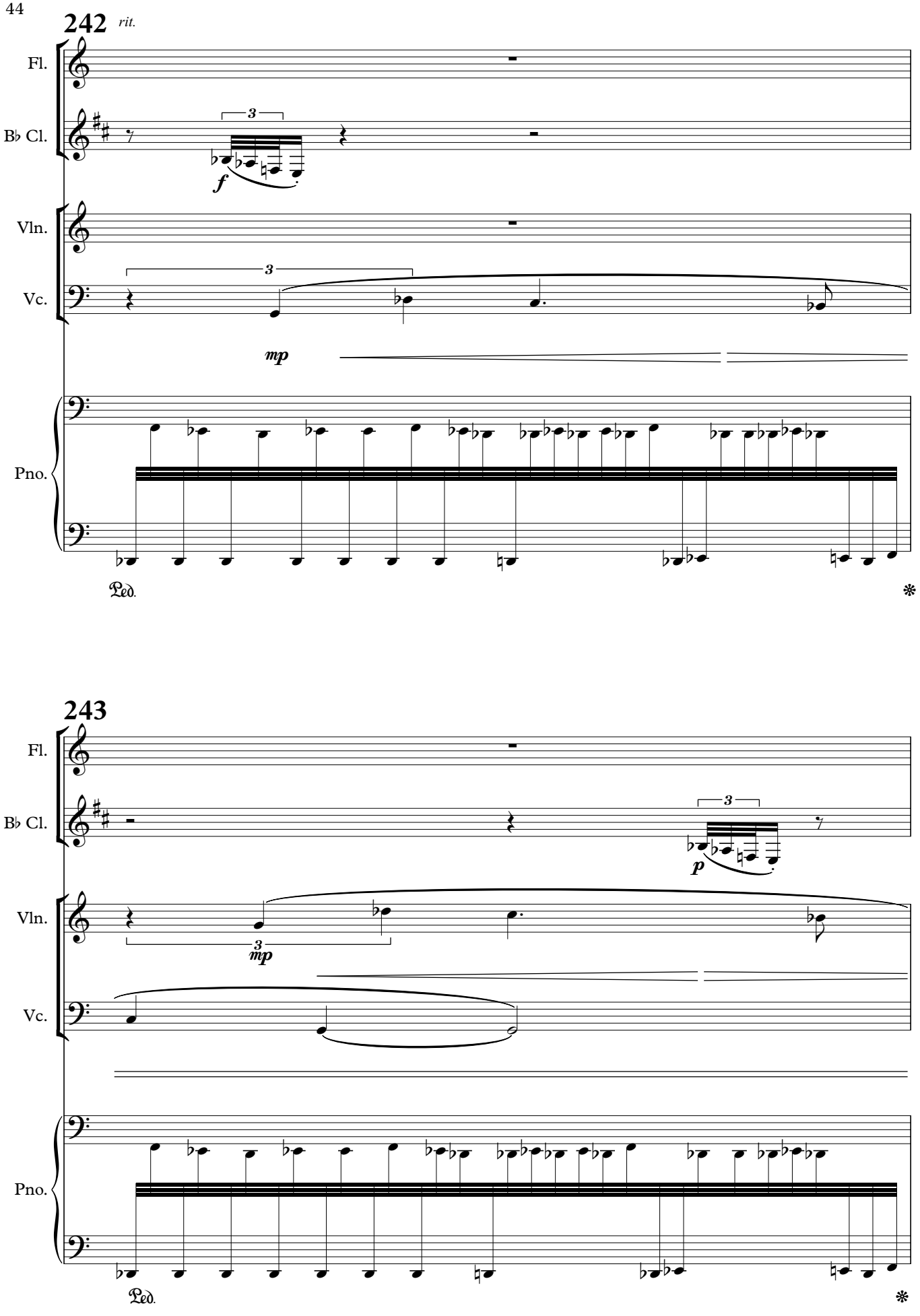

227
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
f
pizz.
3

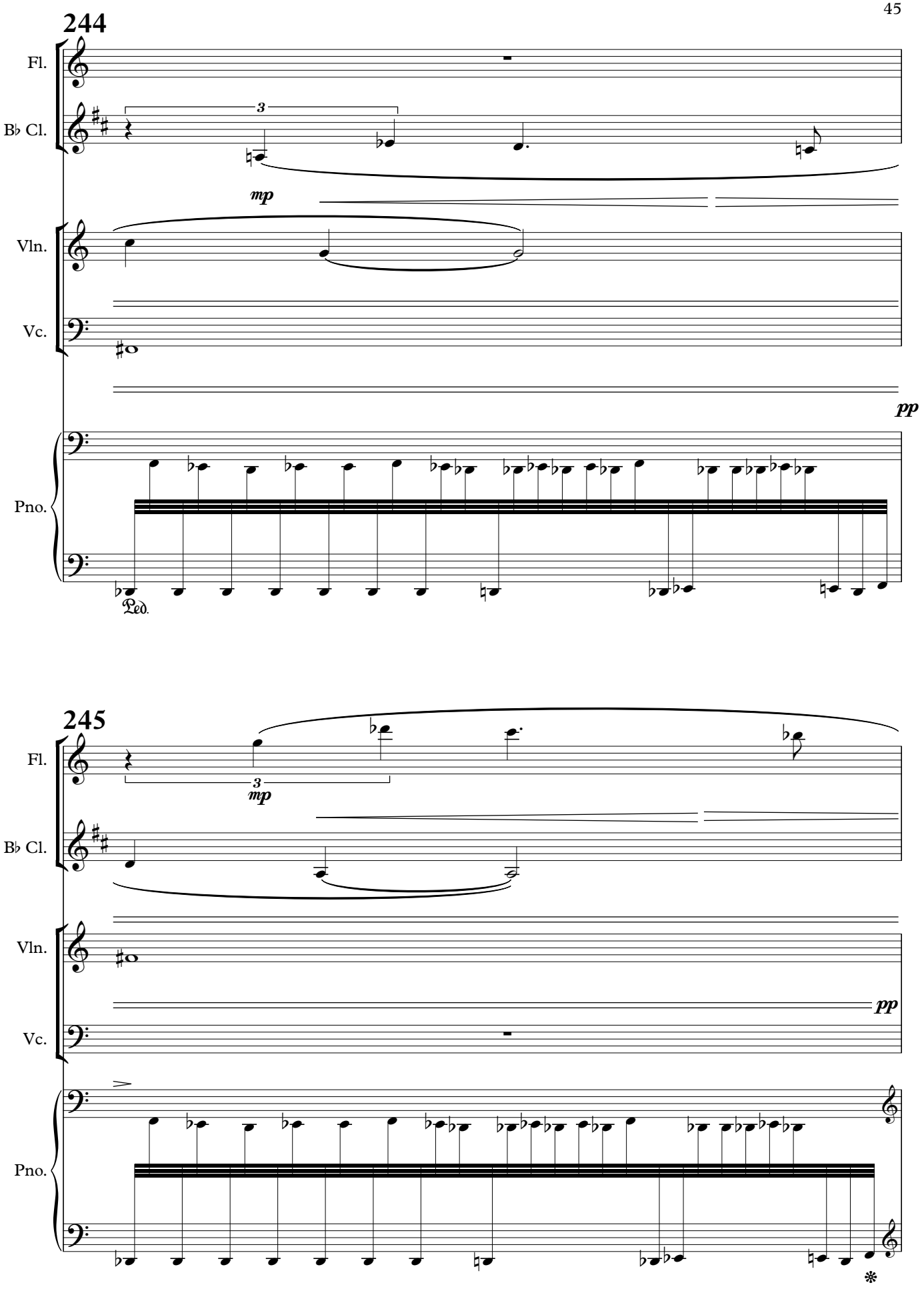

229
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
mp
f
pp
mf
arco
pizz.
Ped.

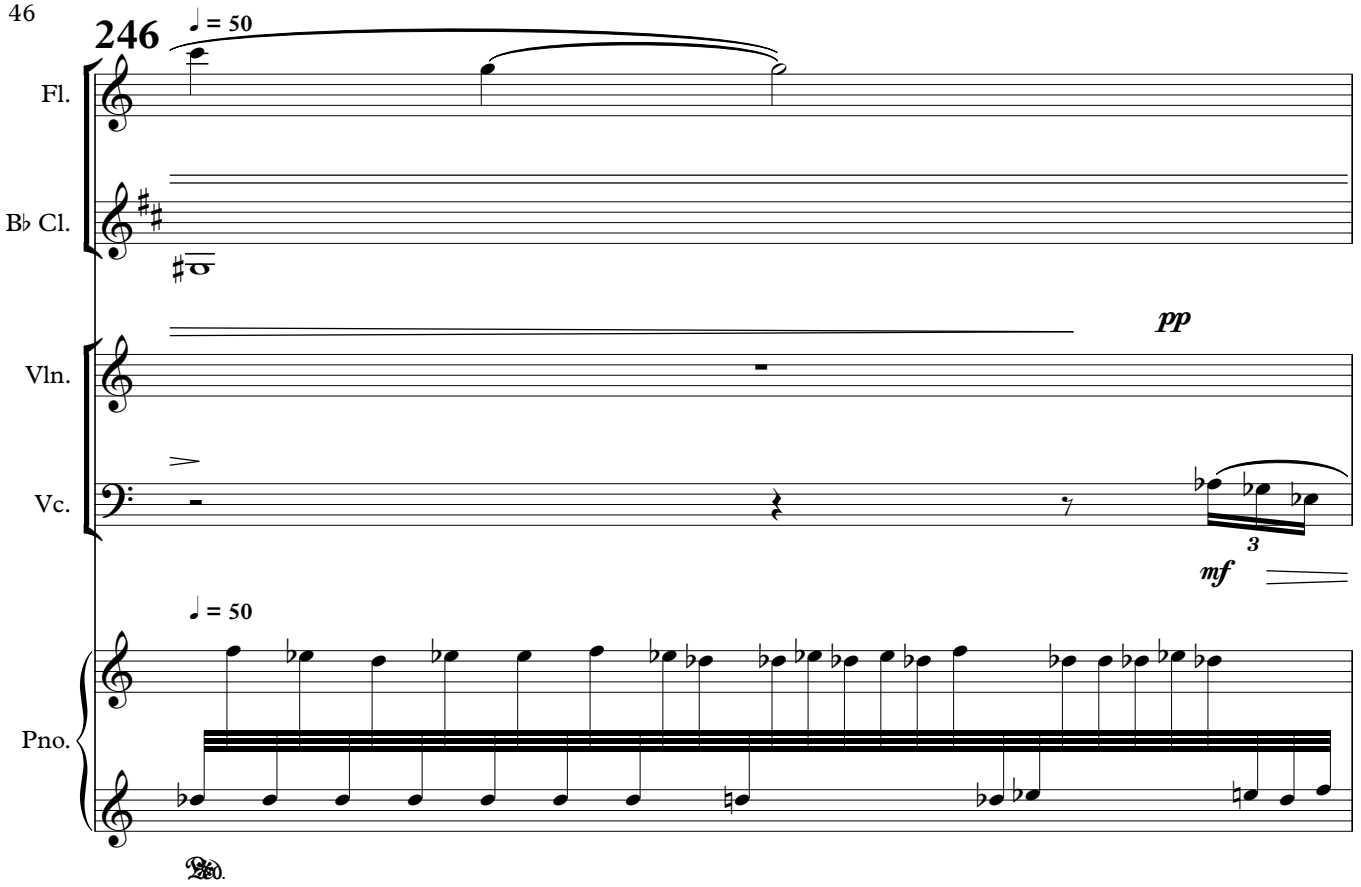

233
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.

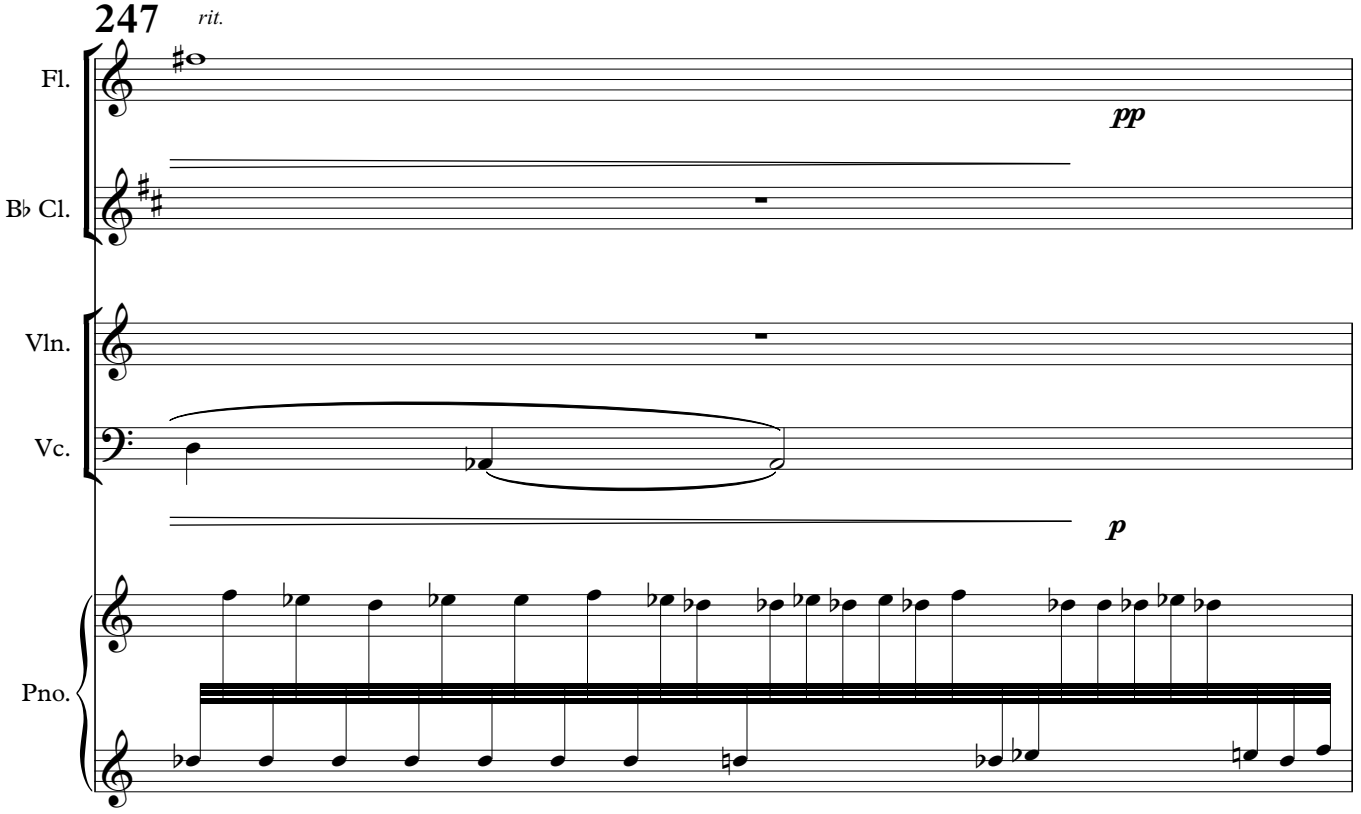

235
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
p
p
p
p
*

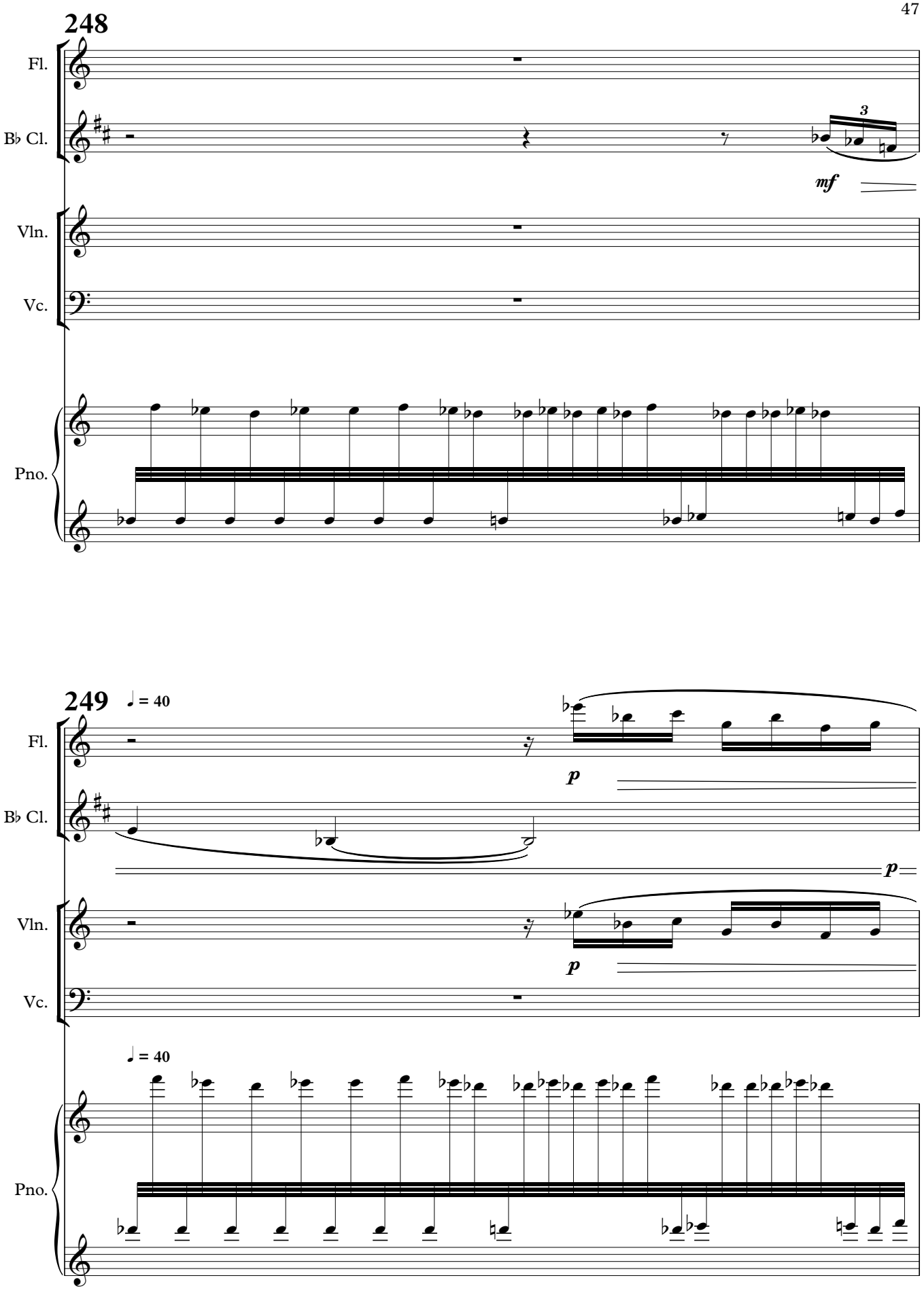

237
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
f
mf
mp
p
3

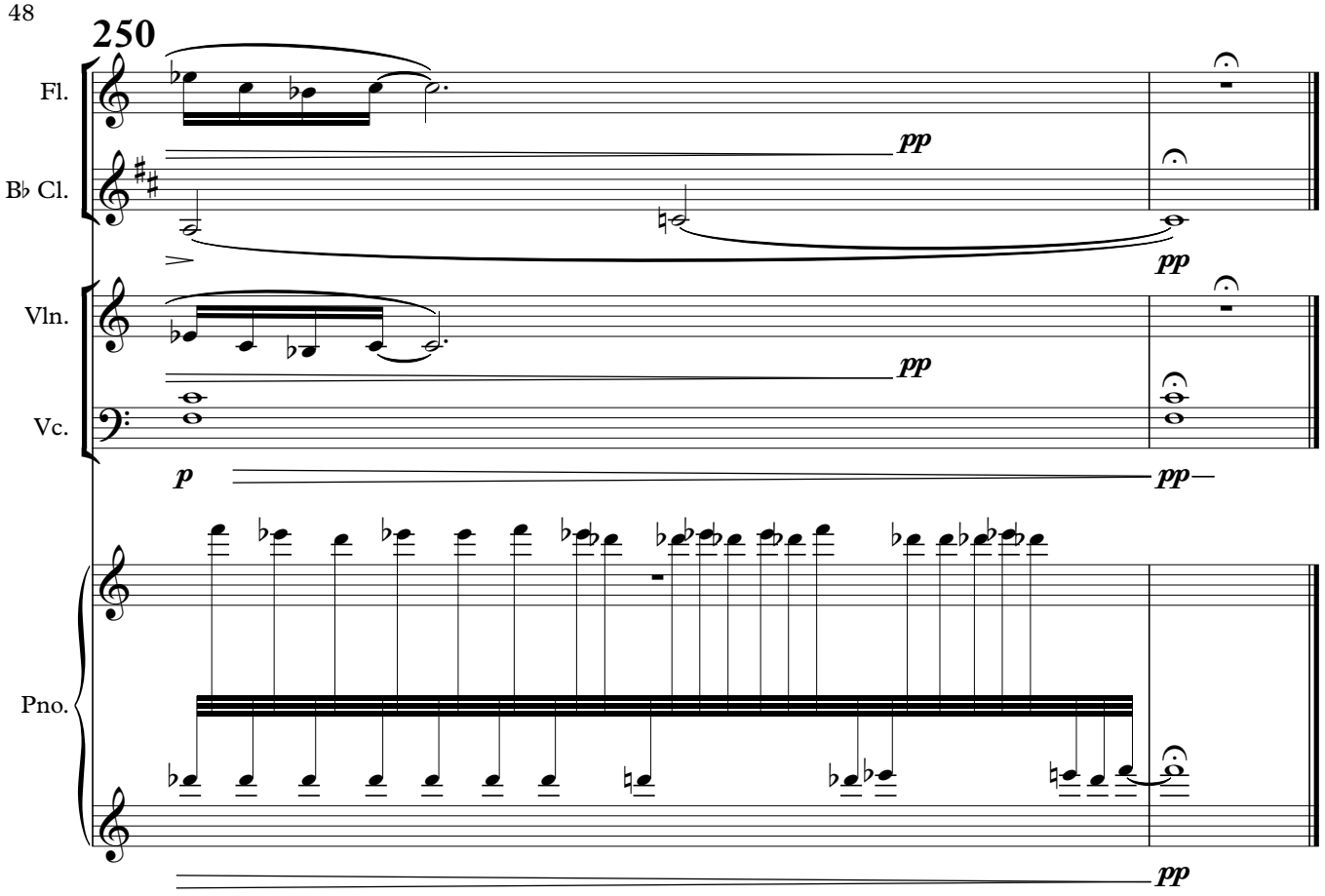

242
rit.
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
3
f
mp
Ped.
243
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
3
p
3
mp
Ped.


244
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
3
mp
pp
Ped.
245
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
3
mp
pp


246
♩ = 50
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
pp
3
mf
♩ = 50


247
rit.
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
pp
p


248
Fl.
B♭ Cl.
3
mf
Vln.
Vc.
Pno.
249
♩ = 40
Fl.
B♭ Cl.
p
p
Vln.
Vc.
p
♩ = 40
Pno.


250
Fl.
B♭ Cl.
Vln.
Vc.
Pno.
pp
pp
pp
p
pp
pp