

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

**Recursos melódicos y rítmicos utilizados por Bill Evans en la
improvisación**

Eduardo Estéfano Faour Zegaib

Artes Musicales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Lic. en Artes Musicales

Quito, 18 de diciembre de 2020

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

**Recursos melódicos y rítmicos utilizados por Bill Evans en la
improvisación**

Eduardo Estéfano Faour Zegaib

Nombre del profesor, Título académico

Daniel Toledo, M.Mus.

Quito, 18 de diciembre de 2020

DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Así mismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Nombres y Apellidos: Eduardo Estéfano Faour Zegaib

Código: 00138902

Cédula de identidad: 0920177367

Lugar y fecha: Quito, 18 diciembre de 2020

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETheses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETheses>.

RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es encontrar y observar algunos de los recursos melódicos y rítmicos utilizados por el pianista estadounidense Bill Evans. Además, es importante analizar el uso de estos recursos en sus contextos individuales. Es decir, reconocer los elementos que vienen antes y/o después del recurso, sobre qué contexto armónico está siendo utilizado y qué propósito está cumpliendo dicho recurso.

Palabras clave: recursos, melódicos, rítmicos, Bill Evans, contextos, armónico.

ABSTRACT

The main objective of this paper is to find and observe some of the melodic and rhythmic resources used by the American pianist Bill Evans. Furthermore, it is also important to analyze the use of said resources in their own contexts. This entails recognizing the elements used prior and/or after said resource, over which harmonic context the resource is being used and which purpose it is accomplishing.

Key words: melodic, rhythmic, Bill Evans, context, harmonic, resource.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	9
Desarrollo	10
Conclusiones	23
Referencias bibliográficas	24
Anexo A: Peri Scope	25
Anexo B: My Funny Valentine.....	28
Anexo C: Stella by Starlight.....	32

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: escala mayor armónica.....	10
Figura 2. “What Is This Thing Called Love?”, segundo 0:48.	11
Figura 3. “Night And Day”, minuto 2:21.	11
Figura 4. “What Is This Thing Called Love?”, minuto 1:50	12
Figura 5. “Stella By Starlight”, minuto 2:12.	13
Figura 6. “Peri’s Scope”, minuto 1:11.....	13
Figura 7. “My Funny Valentine”, minuto 2:50	14
Figura 8. “What Is This Thing Called Love?”, segundo 0:43.	15
Figura 9. “My Funny Valentine”, minuto 3:13.	15
Figura 10. “Autumn Leaves”, minuto 2:19.	16
Figura 11. “What Is This Thing Called Love?”, segundo 0:50.	17
Figura 12. “Autumn Leaves”, minuto 4:08.	17
Figura 13. “Witchcraft”, minuto 2:14.....	18
Figura 14. “My Funny Valentine”, minuto 2:46.	19
Figura 15. “What is This Thing Called Love?”, segundo 0:49.....	19
Figura 16. “Autumn Leaves”, minuto 2:26.	19
Figura 17. Escala mayor descendiente.	20
Figura 18. Escala mayor descendiente sincopada.	20
Figura 19. “My Funny Valentine”, minuto 3:47.	21
Figura 20. “Stella By Starlight”, minuto 2:12	21
Figura 21. “My Funny Valentine”, minuto 3:59.	22

INTRODUCCIÓN

Este trabajo busca diseccionar recursos melódicos y rítmicos de la improvisación del pianista Bill Evans. Estos recursos son, auditivamente hablando, fácilmente reconocibles en la improvisación de Evans. Al mismo tiempo, son algunos de los recursos más recurrentemente utilizados por el mismo. Es por estas dos razones que analizar estos recursos logrará aumentar la comprensión del lector sobre el estilo, criterio y estética manejada por el pianista.

Se centrará en dos temas principales: melodía y armonía. Dentro de estas dos categorías se explorarán seis recursos específicos, tres por cada categoría. Cada uno de los recursos expuestos en el trabajo estarán sustentados por tres ejemplos concisos explicados en sus contextos individuales, acompañados por sus respectivos análisis. Este podría ser considerado como una guía inicial para entender ciertos procesos creativos relacionados a la improvisación de Evans.

DESARROLLO

Melodía

Sonido mayor armónico.

Uno de los sonidos característicos de Bill Evans al momento de improvisar es el de la escala mayor armónica. Aunque el pianista genera variaciones alrededor de esta sonoridad, el elemento que se mantiene estable es el tetracordio generado entre el tercer grado mayor y el sexto grado disminuido.

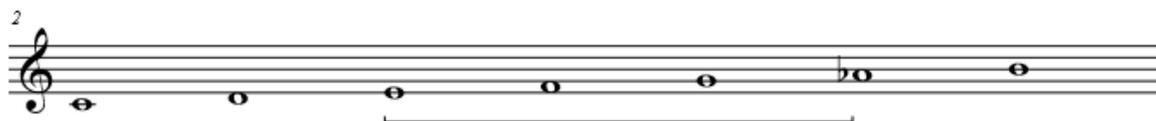


Figura 1: escala mayor armónica.

Evans utiliza este recurso melódico muy comúnmente en las resoluciones de progresiones armónicas II-V-I. Sin embargo, hay situaciones en las cuales el pianista utiliza este recurso sobre otro tipo de progresiones.

La adición del sexto grado disminuido de en la escala mayor es un sonido poco convencional en el estilo, en especial en la época de el pianista. Es importante señalar que es muy rara (si no inexistente) la presencia de este recurso al final de sus improvisaciones.

Evans suele delinear el sonido mayor armónico con los siguientes grados de la escala: III, IV, V, bVI. El orden de los grados de la escala suele variar, aunque suele apoyarse en el cromatismo entre el grado V y bVI para generar el sonido característico. Aunque hay excepciones a la ejecución de este recurso (véase en el segundo ejemplo), Evans suele salir de esta sonoridad de dos maneras principales:

- Con un patrón escalar descendente que empieza en el grado bVI y termina en el grado III del acorde.
- Con un patrón escalar, el cual empieza en el grado V, asciende al grado bVI y desciende hasta el grado III.

Una vez en el tercer grado, Evans reestablece el uso del modo jónico por medio de arpeggios mayores coherentes a la tonalidad.



Figura 2. “What Is This Thing Called Love?”, segundo 0:48.

Este es un claro ejemplo de Evans utilizando la escala mayor armónica procediendo una progresión II-V menor deceptiva. El uso de este recurso encaja particularmente bien en esta resolución, ya que el G mixolidio que lo precede contiene el grado b9 (Ab), el cual en el siguiente acorde es el grado b13 (la nota característica de la escala mayor armónica).

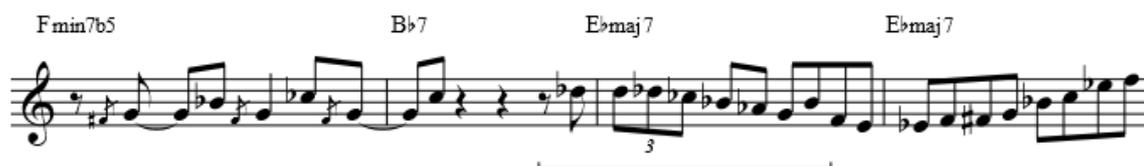


Figura 3. “Night And Day”, minuto 2:21.

Este es uno de los casos en el cual el pianista altera los perímetros de la escala, pero mantiene el tetracordio entre el tercer y sexto grado intacto. Evans empieza la frase con el grado b7 de Ebmaj7, ascendiendo a la séptima mayor, y descendiendo en movimiento escalar hasta llegar al tercer grado. Esta escala posee varias notas en común con la escala alterada de Bb7, acorde que precede al ejemplo señalado. Esto resulta en una resolución armónica tardía, la cual se concreta más claramente en el compás que le precede.



Figura 4. “What Is This Thing Called Love?”, minuto 1:50

En este ejemplo, Evans delinea la triada mayor del primer grado en conjunto con el b13, reafirmando claramente la intención melódica de su resolución.

Patrones.

Este es posiblemente el recurso más por el cual Bill Evans es mejor conocido. El pianista construye y destruye patrones melódicos con el propósito de crear tensión y resolución en sus líneas de improvisación. La duración de sus patrones varía mucho, ya que dependen de la intención que Evans intenta crear. Por lo general los patrones más largos generarán mayor tensión, mientras que los más cortos causarán menor tensión. Cabe recalcar que, aunque estos patrones no necesariamente empiezan en progresiones II-V-I, sí tienden a terminar en las mismas.

6 Fmin7 Bb7 Ebmaj7 Ab7

10 Bbmaj7 Emin7b5 A7 Dmin7 Bbmin7 Eb7

Figura 5. “Stella By Starlight”, minuto 2:12.

En este ejemplo, Evans utiliza triadas ascendentes con la ayuda de síncopas para generar un patrón. El mismo empieza en el acorde de Bbmaj7, pasa por una progresión II-V y termina en el tercer grado menor. El fin del patrón se nota claramente, ya que la síncopa se acaba y el movimiento de arpeggios ascendentes cambia por un movimiento escala descendente.

31 Dmin7 G7 Cmaj7 E7b13 E7b13

35 Fmaj7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Gmin7 C7

Figura 6. “Peri’s Scope”, minuto 1:11.

El desarrollo motivico del patrón en este ejemplo consiste en tres partes:

- Movimiento escalar en los dos primeros tiempos del compás.
- Saltos interválicos en los dos últimos tiempos del compás.
- Acercamientos cromáticos en la última corchea del compás.

Este patrón se repite cuatro veces, cada vez en un registro más alto. El manejo de registro alto progresivo en el uso de patrones provoca una sensación más clara de tensión, mientras que el descenso progresivo del registro alto al bajo genera una sensación más clara de resolución. Podemos notar que el patrón termina en el primer tiempo del compás 37, ya que el patrón escalar se vuelve descendiente y los saltos interválicos cesan.

The image shows three staves of musical notation for the piece "My Funny Valentine". The first staff (measures 15-18) features chords: A \flat maj7, Fmin7, Fmin7b5, and B \flat 7b9. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The second staff (measures 19-22) features four measures of B \flat 7sus4. The third staff (measures 23-26) features chords: E \flat maj7, G7, Cmin, B \flat min7, A \flat maj7, Dmin7b5, and G7.

Figura 7. “My Funny Valentine”, minuto 2:50

La constante que Evans utiliza en este patrón es un acorde de Ebmaj7(9) arpegiado (compases 19, 21 y 23). El mismo es utilizado como un punto de partida cada dos compases. Evans emplea este arpeggio estable con el propósito de generar una discordancia armónica en el compás que le presida, así aumentando la tensión. Para corroborar esto solo debemos observar que en los compases alternos (20 y 22) utiliza grados de la escala como b9, #9 y #11. El patrón se detiene en el compás 24, ya que la discordancia armónica para y el acorde de Ebmaj(9) arpegiado no se vuelve a repetir.

Séptima mayor en acordes menores.

Este no es un recurso de ninguna manera único de Bill Evans. Sin embargo, es importante recalcarlo, ya que es un elemento vital en la improvisación del pianista. Evans recalca el séptimo grado mayor en acordes menores con una alta frecuencia después de resolver una progresión II-V menor. Evans no suele delinear la escala exacta que está utilizando en contexto ya que, cuando utiliza la séptima mayor, tiende a hacerlo con el propósito de generar mayor tensión y complejidad melódica en los acordes menores.

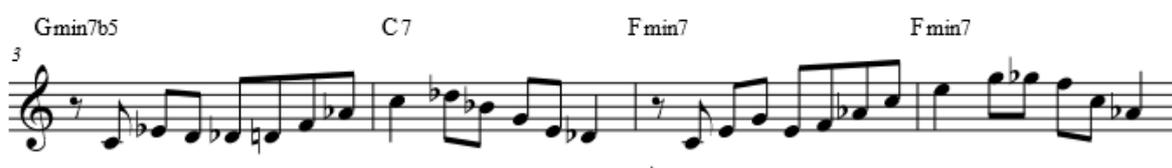


Figura 8. “What Is This Thing Called Love?”, segundo 0:43.

En este ejemplo, el pianista delinea el sonido de la séptima mayor por medio del arpeggio de do mayor, seguido de un arpeggio de fa menor con séptima mayor (en este caso, mi natural). Esto genera una sensación de resolución tardía en la frase, ya que se implementa el arpeggio del acorde dominante previo (C7) y se implementa la séptima mayor 3 veces en la frase. La tercera vez que Evans utiliza la séptima mayor, la utiliza como punto de reposo en la frase. Esto genera aún más tensión en la frase.



Figura 9. “My Funny Valentine”, minuto 3:13.

Este es un ejemplo en el cual el pianista no utiliza la séptima mayor después de una progresión II-V menor. Evans utiliza este recurso melódico en contraste a su lenguaje de blues utilizado en el line cliché que precede a la frase señalada.



Figura 10. “Autumn Leaves”, minuto 2:19.

En este ejemplo podemos observar cómo el pianista escoge deliberadamente un tetracordio que comienza en la séptima mayor y asciende hasta la tercera menor con el propósito de generar mayor ambigüedad en la resolución. La frase termina con una resolución de la séptima mayor a la tónica, generando una sensación más clara de finalidad.

Ritmo.

Tresillos mixtos.

Una de las maneras en las cuales Podemos identificar el sonido característico de Bill Evans es por medio de su uso de tresillos de negra mixtos. Estos tresillos consisten (en orden cronológico) de dos negras y, en su forma más común, dos corcheas. La idea principal es reemplazar la última permutación del tresillo con dos o más permutaciones de menor duración. En su mayoría, Evans utiliza este recurso para disrumpir líneas melódicas basadas mayoritariamente en corcheas.

Los tresillos de negra mixtos suelen estar precedidos de tresillos de negra normales. Una vez que esa figura rítmica es establecida, el pianista comienza a mutar la misma.

La mutación principal que Evans utiliza es utilizar dos corcheas en vez de la última negra del tresillo. Sin embargo, hay pocas grabaciones en las cuales se pueden apreciar otras variantes (véase el ejemplo 4.2).

Figura 11. “What Is This Thing Called Love?”, segundo 0:50.

En este ejemplo se puede observar cómo Evans establece el patrón rítmico ya hablado, procedido de tresillos comunes, para después volver a los tresillos mixtos. Esta larga frase consistente de patrones similares establece un patrón rítmico, el cual se establece claramente, ya que la frase es precedida y precedida por melodías no sincopadas.

Evans está utilizando este patrón rítmico dentro de una frase que empieza y termina con corcheas y semicorcheas. El pianista suele terminar estas frases con corcheas. Sin embargo, como veremos en el siguiente ejemplo, no es la única manera en la cual utiliza este recurso.

Figura 12. “Autumn Leaves”, minuto 4:08.

En este ejemplo podemos observar cómo Evans utiliza este recurso al final de una frase empezada por corcheas y tresillos de corchea. Se puede apreciar que esta frase

termina con dos corcheas, las cuales proceden dos compases y medio de síncopa pronunciada.



Figura 13. “Witchcraft”, minuto 2:14.

Este extracto es muy similar al anterior, ya que se utilizan los tresillos al final de la frase, mas no en medio. Así mismo, esta frase termina con dos corcheas, devolviéndole sobriedad rítmica a la improvisación.

Corchea pivote y tresillo.

Este recurso es muy comúnmente utilizado en el vocabulario bebop general. Consiste en comenzar una frase consistente en su mayoría por corcheas con una corchea en tiempo débil, seguida de un tresillo de corcheas. Esto genera un ligero contraste rítmico necesario en el estilo. El contexto en el cual este recurso es utilizado es usualmente procediendo una frase principalmente de corcheas con una duración aproximada de 4 compases. Una vez esta frase termina, el pianista para de improvisar por un promedio de dos tiempos. Evans rompe el silencio con la corchea pivote acompañada del tresillo y comienza una nueva frase armada principalmente de corcheas.

Figura 14. “My Funny Valentine”, minuto 2:46.

Evans precede el uso de este recurso por una frase de 4 compases, en la cual no hay ningún silencio. La improvisación para por dos tiempos y medio para ser reanudada por medio de la permutación rítmica para comenzar otra frase consistente de corcheas sin silencio.

Figura 15. “What is This Thing Called Love?”, segundo 0:49.

Podemos observar que las frases aquí son de menor duración que en el ejemplo anterior. Sin embargo, el patrón de generar frases principalmente de semicorcheas, generar espacio y comenzar la siguiente frase con una corchea pivote seguida de un tresillo de corcheas es casi idéntico.

Figura 16. “Autumn Leaves”, minuto 2:26.

Figura 19. “My Funny Valentine”, minuto 3:47.

En este ejemplo Podemos presenciar un desplazamiento rítmico simple de 4 compases. Un simple patrón de una nota negra y una corchea es desplazado medio tiempo hacia adelante, generando un desplazamiento por los siguientes 4 compases. Este desplazamiento es terminado en el cuarto tiempo del compás 78, precedido de un silencio de dos tiempos y medios y una corchea pivote con tresillo para regresar a una frase compuesta principalmente de corcheas.

Figura 20. “Stella By Starlight”, minuto 2:12

Evans utiliza un patrón sencillo de triadas arpegiadas ascendentes desplazadas medio tiempo. El patrón le suma importancia a la primera nota de todos los arpeggios ascendentes al darles una duración de un tiempo, contrastando con la duración de medio tiempo de las demás notas. El desplazamiento comienza en la última corchea del compás 9, repitiendo el mismo

patrón de desplazamiento cada dos tiempos hasta la última corchea del compás 11, momento en el cual se rompe el desplazamiento por medio de la ejecución de una frase de corcheas descendentes.

The image shows three staves of musical notation for the piece "My Funny Valentine" at the 3:59 mark. The first staff (measures 83-86) features chords: Cmin, Cmin(maj7), Cmin7, and Cmin6. The second staff (measures 87-90) features chords: Abmaj7, Fmin7, Fmin7b5, and Bb7b9. The third staff (measures 91-94) features four instances of Bb7sus4. The notation includes various rhythmic markings such as accents (>), slurs, and triplets (3).

Figura 21. “My Funny Valentine”, minuto 3:59.

En este extracto podemos observar un desplazamiento rítmico diferente. Este desplazamiento no consiste en mover una frase a un tiempo débil. En vez de esto, Evans acentúa puntos clave en la frase con el propósito de darles más gravedad. El uso de esta técnica genera puntos de apoyo en esta melodía rítmicamente cargada. A excepción del primer punto de apoyo, todos los demás están puestos en tiempos débiles de la frase, generando la sensación de desplazamiento rítmico.

Otro de los recursos en el cual el pianista se apoya para lograr la sensación del desplazamiento es el uso de arpeggios ascendentes y descendentes. El énfasis en su mayoría es marcado al inicio del arpeggio ascendente el cual, a excepción del primer arpeggio, nunca empieza en un tiempo fuerte.

CONCLUSIONES

Este trabajo aporta una síntesis concisa de varios de los recursos melódicos y rítmicos de Bill Evans al momento de improvisar. Además de demostrar que estos recursos son utilizados por el pianista, el trabajo explora el contexto de los mismos recursos, mostrando claramente cómo pueden ser aplicados de la misma manera que el pianista lo hace. Esto de por sí puede llegar a ser valioso para cualquier instrumentista que busque emular ciertos aspectos musicales del pianista y aplicarlos a su propio estilo de improvisación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Evans, B. (1960). *Witchcraft*. En *Portrait In Jazz* (CD). Nueva York, E.E.U.U.: Riverside.
- Evans, B. (1960). *Autumn Leaves*. En *Portrait In Jazz* (CD). Nueva York, E.E.U.U.:
Riverside.
- Evans, B. (1960). *What Is This Thing Called Love?*. En *Portrait In Jazz* (CD). Nueva York,
E.E.U.U.: Riverside.
- Evans, B. (1960). *Peri's Scope*. En *Portrait In Jazz* (CD). Nueva York, E.E.U.U.: Riverside.
- Evans, B. (1962). *My Funny Valentine*. En *Undercurrent* (CD). Nueva York, E.E.U.U.:
United Artist Records.
- Getz y Evans. (1973). *Night And Day*. En *Stan Getz & Bill Evans* (CD). Nueva York,
E.E.U.U.: Verve Records.
- Evans, B. (1967). *Stella By Starlight*. En *A Simple Matter of Conviction* (CD). Nueva York,
E.E.U.U.: Verve Records.
- Slonimsky, N. (2018). *Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns*. Nueva York, E.E.U.U.:
Amsco Publications.
- Gross, A. (2011). *Bill Evans and the Craft of Improvisation*. Rochester, E.E.U.U.: *University
of Rochester*.

ANEXO A: PERI'S SCOPE

Score

Peri's Scope

As played by Bill Evans on "Portrait in Jazz"

Bill Evans

3 Dmin7 G7 3 Emin7 A7 Dmin7 G7 Cmaj7 A7

7 Dmin7 G7 Cmaj7 E7b13 E7b13

11 Fmaj7 G7 Emin7 A7 Dmin7 3 G7 Gmin7 C7

15 Fmaj7#11 B7#11 Bb7 A7b9b13

19 Dmin7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Emin7b5 A7

23 Dmin7 3 G7 Cmaj7 Cmaj7 A7

27 Dmin7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Cmaj7 A7

(Not really)

2

Peri's Scope

31 Dmin7₃ G7 Cmaj7 E7b13 E7b13

35 Fmaj7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Gmin7 C7

39 Fmaj7#11 B7#11 Bb7 A7b9b13

43 Dmin7 G7 Emin7 A7 Dmin7₃ G7 Emin7b5 A7

47 Dmin7₃ G7 Cmaj7 Cmaj7 A7

51 Dmin7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Cmaj7 A7

55 Dmin7 G7 Cmaj7 E7b13 E7b13₃

59 Fmaj7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Gmin7 C7

63 Fmaj7#11₃ B7#11 Bb7 A7b9b13

The musical score for 'Peri's Scope' consists of eight staves of music. Each staff begins with a measure number and a list of chords. The chords are: Staff 1: Dmin7₃, G7, Cmaj7, E7b13, E7b13; Staff 2: Fmaj7, G7, Emin7, A7, Dmin7, G7, Gmin7, C7; Staff 3: Fmaj7#11, B7#11, Bb7, A7b9b13; Staff 4: Dmin7, G7, Emin7, A7, Dmin7₃, G7, Emin7b5, A7; Staff 5: Dmin7₃, G7, Cmaj7, Cmaj7, A7; Staff 6: Dmin7, G7, Emin7, A7, Dmin7, G7, Cmaj7, A7; Staff 7: Dmin7, G7, Cmaj7, E7b13, E7b13₃; Staff 8: Fmaj7, G7, Emin7, A7, Dmin7, G7, Gmin7, C7; Staff 9: Fmaj7#11₃, B7#11, Bb7, A7b9b13. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various chord symbols with accidentals and subscripts.

Peri's Scope

67 D min7 G7 E min7 A7 D min7 G7 E min7b5 A7 3

71 D min7 G7 C maj7 C maj7 A7

75 D min7 G7 E min7 A7 D min7 G7 C maj7 A7

79 D min7 G7 C maj7 E7b13 E7b13

83 F maj7 G7 E min7 A7 D min7 G7 G min7 C7

87 F maj7#11 B7#11 Bb7 A7b913

91 D min7 3 G7 E min7 A7 D min7 G7 E min7b5 A7

95 D min7 G7 C maj7 C maj7 A7

2 My Funny Valentine

31 $A\flat$ maj7 Dmin7b5 G7 Cmin B \flat min7 A7

35 $A\flat$ maj7 Fmin7 B \flat 7 E \flat 6 Dmin7b5 G7

39 Cmin Cmin(maj7) Cmin7 Cmin6

43 $A\flat$ maj7 Fmin7 Dmin7b5 G7b9

47 Cmin Cmin(maj7) Cmin7 Cmin6

51 $A\flat$ maj7 Fmin7 Fmin7b5 B \flat 7b9

55 B \flat 7sus4 B \flat 7sus4 B \flat 7sus4 B \flat 7sus4

59 E \flat maj7 G7 Cmin B \flat min7 $A\flat$ maj7 Dmin7b5 G7

63 Cmin Cmin(maj7) Cmin7 Cmin6

My Funny Valentine

3

67 $A\flat maj7$ $D min7b5$ $G7$ $C min$ $B7$ $B\flat min7$ $A7$

71 $A\flat maj7$ $F min7$ $B\flat7$ $E\flat6$ $D min7b5$ $G7$

75 $C min$ $C min(maj7)$ $C min7$ $C min6$

79 $A\flat maj7$ $F min7$ $D min7b5$ $G7b9$

83 $C min$ $C min(maj7)$ $C min7$ $C min6$

87 $A\flat maj7$ $F min7$ $F min7b5$ $B\flat7b9$

91 $B\flat7sus4$ $B\flat7sus4$ $B\flat7sus4$ $B\flat7sus4$

95 $E\flat maj7$ $G7$ $C min$ $B\flat min7$ $A\flat maj7$ $D min7b5$ $G7$

99 $C min$ $C min(maj7)$ $C min7$ $C min6$

ANEXO C: STELLA BY STARLIGHT

Score

Stella by Starlight

As played by Bill Evans

Victor Young

E min7b5 A7 C min7 F7

6 F min7 Bb7 Ebmaj7 Ab7

10 Bbmaj7 E min7b5 A7 D min7 Bbmin7 Eb7

14 F maj7 E min7b5 A7 A min7b5 D7

18 G7 G7 C min7 C min7

22 Ab7 Ab7 Bbmaj7 Bbmaj7

26 E min7b5 A7 D min7b5 G7

30 C min7b5 F7b9 Bbmaj7 Bbmaj7

©

2

Stella by Starlight

34 *Emin7b5* *A7* *Cmin7* *F7*

38 *Fmin7* *Bb7* *Ebmaj7* *Ab7*

42 *Bbmaj7* *Emin7b5* *A7* *Dmin7* *Bbmin7* *Eb7*

46 *Fmaj7* *Emin7b5* *A7* *Amin7b5* *D7*

50 *G7* *G7* *Cmin7* *Cmin7*

54 *Ab7* *Ab7* *Bbmaj7* *Bbmaj7*

58 *Emin7b5* *A7* *Dmin7b5* *G7*

62 *Cmin7b5* *F7b9* *Bbmaj7* *Bbmaj7*

The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The piece consists of 28 measures, divided into seven systems of four measures each. Chord annotations are placed above the staff at the beginning of each measure. Measure numbers 34, 38, 42, 46, 50, 54, 58, and 62 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various chord types such as triads, dyads, and seventh chords, including minor, major, and diminished variations. Some measures contain triplets, indicated by a '3' and a bracket. The piece concludes with a double bar line at the end of the final system.