

## **2 Trumpets (Prestige, 1956): un análisis comparativo**

Santiago Fernández de Madaria  
(Prins Claus Conservatorium, Groningen)  
santife@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2019), 2; 133-155]

---

### **2 Trumpets (Prestige, 1956): un análisis comparativo**

Este artículo trata de poner en contexto e intenta comparar estilísticamente la forma de tocar e improvisar de los trompetistas Art Farmer y Donald Byrd en el presente disco. Estructurado en dos apartados, contexto biográfico y análisis estilístico, el trabajo desgana tema por tema los principales recursos utilizados por ambos intérpretes.

**Palabras clave:** A. Farmer, D. Byrd, *2 Trumpets*, *hard bop*, análisis, comparación.

### **2 Trumpets (Prestige, 1956): analisi konparatiboa**

Album honetan Art Farmer eta Donald Byrd tronpeta jotzaileen jotzeko eta inprobisatzeko modua testuinguruan jarri eta estiloari dagokionez konparatu nahi ditu artikulu honek. Bi ataletan egituratua, testuinguru biografikoa eta analisi estilistikoa, lanak bi interpretatzaileek erabiltzen dituzten baliabide nagusiak aletzen ditu gaiz gai.

**Gako-hitzak:** Farmer, D. Byrd, *2 Trumpets*, *hard bop*, analisia, konparazioa.

### **2 Trumpets (Prestige, 1956): a comparative analysis**

This article tries to put into context and to stylistically compare the way of playing and improvising of the trumpet players Art Farmer and Donald Byrd throughout the present album. Structured in two chapters, biographic context and stylistic analysis, the research unfolds song by song the main resources used by both performers.

**Keywords:** A. Farmer, D. Byrd, *2 Trumpets*, *hard bop*, analysis, comparison.

*2 Trumpets* (Prestige PRLP 7062) resulta un disco singular por varios motivos: es de los primeros de su estilo en presentar como líderes a dos trompetistas juntos, en este caso dos jóvenes promesas del jazz como Art Farmer y Donald Byrd. Estando al comienzo de sus carreras, es interesante desgranar los detalles que ya incorporan y podrían caracterizarlos en el futuro. Encargado por Prestige como un disco rutinario durante el auge y apogeo de las grabaciones de jazz, también sirve como fiel ejemplo de los procedimientos y filosofía del sello en aquellos años.

## 1. Contexto biográfico

### 1.1. Art Farmer (1928 - 1999)

Arthur Stewart "Art" Farmer nace junto a Addison, su hermano mellizo, en 1928 en un pequeño pueblo de Iowa, Estados Unidos. Al poco tiempo su familia se traslada a Phoenix, Arizona, donde comienza a interesarse por la música a la temprana edad de cuatro años. Se inicia con el piano, al que siguen el violín y el *sousaphone*, la tuba de marcha. Alrededor de los 14 años queda libre el puesto de cornetista en la banda del colegio, razón que le lleva a decantarse por este instrumento (Jeske, 2001, p. 741).

Es a los 16 años, sin haber terminado los estudios del instituto, cuando decide junto a su hermano mudarse a Los Ángeles, ciudad en la que empezarán sus carreras profesionales. Factor clave en su desarrollo fue el buen recibimiento que tuvieron a su llegada: debido a la escasez de músicos, muchos de ellos militares, ocupados con los últimos coletazos de la segunda guerra mundial, ambos hermanos pudieron encontrar trabajo como intérpretes con relativa facilidad. (Farmer, 1995, pp. 15 y 16). Son testigos partícipes del comienzo de la escena jazzística de Los Ángeles en torno a Central Avenue (Yanow, 2001, p. 156).

En líneas generales, la formación académica de Farmer fue muy diferente a la de Donald Byrd, ya que este último estudió varias carreras y un doctorado, mientras que el primero no llegó a terminar sus estudios en el instituto; de hecho, obtuvo el título gracias a un acuerdo con el director (Bryant, 1998, p. 267).

Después de unos años realizando giras con grandes grupos de éxito de la época por todo el país, se establece en Nueva York en torno al año 1952. Allí grabará su primer disco, *The Art Farmer Septet*, en el cual "es capaz de adaptar las innovaciones de Dizzy Gillespie [el trompetista de jazz más famoso del momento] a su propio sonido dulce, suena relajado aun tocando a tempos ardientes" (Yanow, 2001, p. 156). Destacable es la participación de Gigi Gryce, que arregla y escribe la mitad de los temas. Gryce será una de las figuras centrales en la vida de Farmer en Nueva York y también formará parte de la carrera de Donald Byrd.

2 *Trumpets* está grabado en una época en la que Farmer participa en la fundación del primer grupo de Horace Silver como solista, nada más separarse este último del famoso grupo que tenía junto a Art Blakey. Curiosamente, Byrd estaba tocando por aquel entonces con Blakey y los Jazz Messengers (Feather, 1999, p. 102), coincidiendo por un momento ambos en las dos bandas de referencia del estilo posteriormente llamado *hard bop*.

Dentro de su trayectoria también cabe resaltar su estrecha relación con Benny Golson con el que forma Jazztet, grupo que sería muy popular, calificado por algunos como “una de las bandas de *hard bop* definitivas” (Yanow, 2001, p. 156). Jazztet se disuelve en 1962 y aparece de nuevo en la década de los 80. Farmer, mientras tanto, participa en grupos pequeños y *big bands* hasta que, por motivos laborales más propicios, decide mudarse a Viena en el año 1966. Allí es contratado por la Orquesta de la Radio Austríaca y colabora con varias formaciones europeas (Farmer, 1995, pp. 67 y 68).

Vive a partir de entonces a medio camino entre los Estados Unidos y Viena, hasta que fallece en 1999 en Nueva York a causa de un infarto.

## 1.2. Donald Byrd (1932 - 2013)

Trompetista, compositor y educador, Byrd tiene una carrera muy variada, en contraposición a la más uniforme de Farmer, desarrollada a través de varios episodios diferentes que han coincidido aproximadamente con cada década (Yanow, 2001, p. 84). En los años 50 es uno de los trompetistas más solicitados, es un “todoterreno” que llegará a tener gran influencia en la corriente *pop soul* de los años 70 (Barnhart, 2005, p. 212).

Nacido en Detroit, Michigan, en el año 1932, comienza su educación musical también desde muy pequeño, al igual que Farmer. Tanto el padre de Byrd como el abuelo de Farmer fueron ambos párrocos y músicos amateurs que inculcaron a su familia el amor por la música (Feather, 1999, p. 102).

Comienza la década de los 50 en la universidad de Wayne, en Detroit, en la que cursa una licenciatura en educación musical, que es interrumpida por el servicio militar obligatorio que acaba destinándolo a la banda de música de las fuerzas aéreas en el año 1951. Además de obtener la licencia de vuelo, compagina su labor en el ejército con pequeños conciertos con grupos de jazz (Barnhart, 2005, p. 231). Hacia 1954 decide mudarse a Nueva York, ciudad en la que ya reside su compañero Farmer desde hace unos años y donde termina su licenciatura en la Manhattan School of Music al año siguiente (Kernfeld, 2001b, p. 364).

Para muchos críticos Byrd llega a ser “uno de los trompetistas más prometedores de los años 50” (Yanow, 2001, p. 84), visto también como “el trompetista de estudio favorito de los grandes sellos” (Kernfeld, 2001, p. 364). Sus más de cien sesiones profesionales de grabación para todos ellos entre 1955 y 1960 avalan este calificativo. Cabe resaltar que uno de los motivos que pudo contribuir a su enorme popularidad, fue el lamentable fallecimiento en junio de 1956 del trompetista Clifford Brown, del que Byrd fue, en opinión de muchos músicos de la época, su merecido sucesor (Kernfeld, 2001b, p. 364).

En los años 60 goza ya de fama establecida y lleva a cabo sus primeras giras internacionales, así como una larga estancia en París, donde realiza un máster de composición bajo la tutela de la conocida profesora Nadia Boulanger. Al igual que Art Farmer, colabora como arreglista y compositor con una orquesta radiofónica europea, en este caso la Orquesta de la Radio Noruega. Esta década Yanow la considera como la de su apogeo musical (2001, p. 84).

En los siguientes años es notable su interés cada vez mayor por la vertiente académica. Compagina su labor de docente en Nueva York con la carrera de derecho que finaliza en 1976 y su doctorado en la universidad de Columbia en 1982. En su faceta musical, por otro lado, comienza a experimentar con estilos como el *R&B* y el *funk* y abandona poco a poco la trompeta por los sintetizadores. Los discos que publica en esta etapa, además de éxito comercial, van a tener gran influencia en toda una generación de músicos, destacando a Herbie Hancock, al que ayuda a lanzar su carrera en solitario con Blue Note. Por último, hay que mencionar que su disco *Black Byrd* se convierte en el disco más vendido del sello (Huey, s.f., s.p.).

Tras abandonar la trompeta como instrumento y retomarla parcialmente a mediados de los años 90, Donald Byrd fallece en 2013 a los 80 años.

### **1.3. 2 Trumpets (PRLP 7061, 1956)**

Este disco, publicado en enero de 1957, se enmarca dentro de la época dorada de las sesiones de grabación de jazz (Farmer, 1995, p. 58). Bajo la tutela del técnico de sonido Rudy Van Gelder, durante estos años, tres de las principales discográficas del momento, Savoy, Prestige y Blue Note, nutren sus ediciones prácticamente en exclusiva con música grabada por él y para ello cada una tiene contratado un día de estudio a la semana, a fin de realizar nuevas grabaciones.

Prestige, que nace de la mano de Bob Weinstock en Nueva York en 1949, tiene reservados los viernes en el estudio de Van Gelder en Hackensack, Nueva Jersey. De las 40 sesiones de grabaciones listadas en su catálogo para el año 1956, realiza 39 en Hackensack, coincidiendo el 75% de ellas en viernes. A diferencia de Blue Note,

comandada por Alfred Lion, que dispone de presupuesto para organizar y pagar ensayos a sus músicos, Prestige y Savoy son más eficientes en la relación coste por disco. Para conseguir el máximo número de temas en el mínimo tiempo, sus sesiones de grabación son "improvisadas" en el momento y, asimismo, para ahorrar cinta "sobregaban las tomas malas", citando al propio Weinstock (Skea, 2001, p. 71). Este procedimiento condicionará la selección de los temas para el presente disco, como se verá más adelante.

2 *Trumpets*, grabado el 3 de agosto de 1956, viernes, forma parte de esta corriente. Para comenzar, viene dado por la necesidad contractual de Farmer de grabar en exclusiva entre dos y tres discos al año a su nombre para Prestige (Farmer, 1995, p. 46). Además, según indican las *liner notes* (Gitler, 1957), el sello trata de juntar a músicos del mismo instrumento para impulsar la carrera de sus artistas, con ejemplos como *Tenor Madness* (PRLP 7047) de Sonny Rollins con la colaboración de John Coltrane en un tema, y el posterior *Tenor Conclave* (PRLP 7074), con cuatro saxofonistas en el mismo disco.

Como es habitual en estas sesiones, se emplean músicos de la casa, con el baterista Art Taylor a la cabeza, que sólo en ese año participa en quince para Prestige, seguido por Donald Byrd con diez, Doug Watkins al contrabajo con nueve, Art Farmer y el saxofonista Jackie McLean con ocho y siete sesiones de grabación respectivamente.

También la selección de temas es característica a consecuencia de la filosofía de eficiencia de Prestige. Como será detallado más adelante, la apuesta no es arriesgada, unos son ampliamente conocidos, otros han sido grabados por los mismos artistas pocas semanas antes y el único original, "The Third", es de estructura armónica común, un *blues* menor.

Cabe resaltar dos discos anteriores a éste: la primera grabación conjunta de Farmer y Byrd, el 13 de julio de 1956, es un disco titulado *Gene Ammons All Stars - Hi Fi Jam Session* (PRLP 7060), que también apareció bajo el título alternativo de *Not Really The Blues*. El segundo disco a destacar sería *Mobley's Message* (PRLP 7061), grabado una semana después en el que llama la atención el hecho de que participen todos los miembros de 2 *Trumpets*, con la excepción de Hank Mobley al saxofón en vez de Farmer. Es esta sesión la primera grabación para Prestige ese año de Barry Harris, que dos semanas después grabaría el disco sobre el que versa este trabajo. Por último, se debe mencionar que en enero de 1957 se grabó una continuación titulada 3 *Trumpets* (PRLP 7092). El trompetista Idrees Sulieman se une a Farmer y Byrd, prescindiendo de un saxofonista y con una sección rítmica completamente renovada, con el hermano de Art, Addison Farmer al contrabajo. Otro rasgo diferente es la elección de los temas, en este caso todos originales de los trompetistas con la excepción de "Diffusion of Beauty" compuesto por Hod O'Brien.

## 2. Análisis

El presente trabajo se basa principalmente en un análisis comparativo construido sobre transcripciones realizadas por el autor. La notación musical se realiza en inglés, como es habitual en jazz, y todos los ejemplos aparecen transportados al tono de la trompeta, Bb.

Está dividido en dos grandes apartados: el primero, más técnico, referido a las características del instrumento, está subdividido en cinco categorías: sonido, registro, flexibilidad, agilidad y picado y fraseo. El segundo, centrado en los materiales para la improvisación, está organizado por temas, según aparecen en el disco.

### 2.1. Sonido

A priori, es complicado comparar a grandes rasgos el sonido general. Ambos presentan una amplia gama de sonoridades y colores, que se van transformando según la pieza y el momento, llegando a parecerse el uno al otro en muchas ocasiones. A pesar de esto, puede ser un buen punto de partida considerar las baladas que interpreta en solitario cada uno de ellos, con el fin de deducir sus características básicas individuales.

“When Your Lover Has Gone”, es la balada con la que se presenta Art Farmer en solitario. Compuesta y escrita por Einar Aaron Swan para la película *Blonde Crazy* en 1931, rápidamente se convierte en un éxito, siendo grabada por multitud de artistas, entre los que destacan Benny Goodman (1931) y los trompetistas Louis Armstrong (1931), Harry James (1944) y Roy Eldridge (1953).

A lo largo de todo el tema es muy característico su sonido oscuro, lo que no le impide tener arranques de timbre más brillante a la hora de subir al registro agudo, sin llegar nunca a resultar agresivo. También cabe destacar su tratamiento de las notas largas con un vibrato de batida larga exceptuando la nota final del tema, lo que le da a ésta un énfasis especial. En su improvisación descubre su amplio rango sonoro, juega con el instrumento, abriendo a placer el timbre y modulando la dinámica, la limpieza y nitidez de cada pasaje. En comparación con las canciones a dúo, en este tema da la impresión de tener un sonido mucho más variado, transmitiendo además una sensación de tranquilidad y serenidad.

Donald Byrd interpreta como solista la famosa balada de jazz “Round’ Midnight”, un tema con forma AABA en Eb menor, originalmente compuesto por Thelonious Monk y registrado en otro tono y bajo otro título en 1943 (Kelly, 2009, p. 88), que sufre varias modificaciones a lo largo de los años. Las más importantes fueron realizadas por los trompetistas Cootie Williams, artífice de su primera

grabación en 1944, a la que añade un interludio; y Dizzy Gillespie, que incluye una introducción de ocho compases y una coda final de nueve que fueron tan populares que incluso Monk las interpretaba en sus conciertos (Kelly, 2009, p. 111). Grabada por primera vez con estas modificaciones por Dizzy en 1946, contiene la estructura sobre la que se basa la interpretación de Byrd, que difiere levemente por la interpretación de la introducción por el piano y la adición de una cadencia de trompeta al final.

Al igual que su compañero, si se compara este tema en concreto con los demás, da la impresión de tener una libertad sonora más amplia, menos encorsetada, lo que le hace sonar más rico en matices. Emplea un nutrido rango de colores diferentes, que, aunque quizá no tan extenso como el de Farmer, va desde el muy oscuro hasta el muy brillante en intervalos de tiempo muy breves. Cabría destacar que su sonido en general es más lleno y abierto, comparándolo directamente con el de su colega. Su registro agudo es más brillante tímbricamente, llegando a resultar hasta agresivo por momentos. Esta característica es fundamental, ya que a veces es una de las pocas maneras de diferenciar a ambos cuando intercambian improvisaciones muy seguidas en las piezas posteriores.

“The Third”, el primer título, es el único original en todo el disco. Compuesto por Donald Byrd, presenta un tema *medium-up swing* AAB siendo la A un *blues* en fa menor y el puente de corchea recta con aires de música afro-cubana debido al *ostinato* del bajo. Los solos se desarrollan sobre la parte A, y la B sólo aparece en la exposición y reexposición. Dada la filosofía anteriormente mencionada de Prestige, consistente en organizar las grabaciones como *jams*, este tema se prestaba bien para ser grabado en un corto periodo de tiempo debido a sus cambios armónicos sencillos y a que el peso de la melodía recae únicamente sobre Byrd, su autor.

Donald Byrd se muestra con un sonido relativamente apagado en su improvisación, aunque en sus arremetidas con el registro agudo se vuelva más brillante. Farmer en cambio es más constante en su sonido a la hora de improvisar, siendo por lo general más oscuro, introvertido o difuso incluso en el registro agudo. En la sección después de los solos largos en la que intercambian improvisaciones cada cuatro compases, el sonido de ambos se asemeja tanto que es prácticamente imposible distinguirlos si no se mantiene la cuenta del turno de cada uno.

En los temas restantes, “Dig” y “Contour” la sonoridad es similar a lo descrito anteriormente, siendo Farmer en general un poco más oscuro y Byrd más brillante en el tratamiento de su sonido, diferenciándose ambos muy poco en los intercambios de improvisación al final de estas piezas.

El origen de estos parecidos también podría deberse al planteamiento de la grabación de Rudy Van Gelder, el técnico de sonido. Al principio de la década de los

50, Rudy adquiere unos micrófonos Telefunken que, además de adaptar su circuitería, posicionaba muy cerca de los vientos (Skea, 2001, pp. 16, 61-62 y 67). Combinada con algo de reverberación, la corta distancia dificulta distinguir los matices de instrumentos iguales que no sean de expresión muy exagerada.

## 2.2. Registro

El registro de ambos resulta un caso curioso. Igual que en otros aspectos técnicos y musicales, los trompetistas improvisan libremente y sin más consideraciones cuando disponen de un espacio más extenso. Es en los intercambios cortos entre ellos cuando se motivan el uno al otro a subir más agudo, consiguiéndolo prácticamente siempre. Este recurso expresivo suele ser típico de los duelos de trompetistas, en los cuales, al ser la comparación entre ellos prácticamente directa, hace que pongan un empeño adicional en superarse.

A lo largo de todo el disco muestran una tesitura limpia muy amplia y dominan claramente el registro natural del instrumento, desde el grave al agudo. Cabe añadir que, aunque no aparezca en esta grabación, ni forme parte de los métodos trompetísticos habituales, existe una octava sobreaguda que algunos especialistas virtuosos como Cat Anderson o Maynard Ferguson han llegado a dominar.

“The Third”, el primer tema, es muy representativo de lo descrito anteriormente. En el primer solo, el de Byrd, la nota más aguda que alcanza el trompetista es el C6 en concierto, nota que da dos veces. Llama la atención que la más aguda de su colega Farmer en su improvisación es la misma, a la que llega en una ocasión más. Después del solo de contrabajo, ambos se enzarzan en sus improvisaciones y, turnándose cada cuatro compases, es cuando alcanzan su cénit. Mientras que Farmer llega a dar un Eb6, en el siguiente turno su compañero hace intuir un F6, ambos prácticamente una tercera por encima del tope agudo de sus improvisaciones anteriores.

“Dig”, el cuarto tema, sigue el estilo del primer título y en él ambos llegan al límite en agudos del disco. A la vez que se van encadenando sus solos y a medida que se van haciendo cada vez más cortos, el registro va subiendo. En sus tres primeros coros circulan por la nota Bb5, en los dos que hacen posteriormente llegan a alcanzar la zona del Db6 y finalmente llegan al registro más agudo, rondando el F6. Este tramo recuerda al duelo de trompetistas mencionado anteriormente.

Los temas que restan no resaltan especialmente por un registro extremo; las dos baladas se mueven por unas tesituras cómodas, enfocando en general más hacia los graves, siempre bien controlados, y “Contour”, el último tema que hacen a dúo, no contiene características dignas de mención en este aspecto.

### 2.3. Flexibilidad

En líneas generales no se han encontrado rasgos de flexibilidad que se puedan llamar diferenciadores de ambos trompetistas. Ninguno de ellos es partidario de usar posiciones fijas aunque sea para un ornamento. Los dos emplean con mucha facilidad grandes saltos interválicos, lo que hace suponer que también disponen de una amplia flexibilidad sin la que éstos no serían posibles.

### 2.4. Agilidad

En las cuestiones de agilidad, definidas como soltura y velocidad en los dedos y, por tanto, pistones, ambos trompetistas muestran un surtido abanico de sus posibilidades en prácticamente todas sus intervenciones. A continuación se presentan algunas con más detalle.

El recurso más presente en este aspecto a lo largo del disco serían los tresillos cromáticos. Éstos son utilizados abundantemente por los músicos para completar o rellenar intervalos de terceras menores en todo tipo de escalas o son puntualmente añadidos a los arpeggios. En todos los casos requieren una buena mecánica y por supuesto velocidad y agilidad en los dedos con mucho control. La primera oportunidad de escucharlos, por ejemplo, la presenta Donald Byrd casi al empezar su improvisación en el tema que abre el disco, "The Third".



Ilustración 1: "The Third". Solo de Donald Byrd, cc. 9-11, segundo coro (1:12).

Este recurso puede llegar a un nivel virtuoso, como en el cuarto tema del disco, "Dig", en el que aparecen varios ejemplos de estas características.

Debido a la velocidad alta, aproximadamente 270 puntos la negra, existe una dificultad añadida para que estos salgan bien ejecutados y limpios.

También muy habitual dentro del repertorio trompetístico de jazz y presente a lo largo de todo el disco son los ornamentos y los trinos. Estos aparecen habitualmente en todas las intervenciones de ambos intérpretes. Un buen ejemplo de ello por su comparación directa podrían ser sus improvisaciones hacia el final del tema "Dig", en las que ambos ejecutan ornamentos uno detrás del otro en un corto espacio de tiempo.

The image shows two staves of musical notation for the song "Dig". The first staff, labeled "1" and "FARMER", shows a melodic line with a G7 chord above the first measure and various ornaments (trills and grace notes) over the notes. The second staff, labeled "5" and "BYRD", shows a similar melodic line with a C7 chord above the first measure and ornaments. Both staves are in a key with two flats (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature.

Ilustración 2: "Dig". Solos de A. Farmer y D. Byrd, cuatros, primeros compases, segundo coro (2:07).

El hecho de que ambos trompetistas utilicen este recurso con frecuencia no evita que para uno de ellos esté más presente en su lenguaje que para el otro. Seguramente, de los dos, Donald Byrd sea el que más utilice este tipo de ornamentos y trinos en sus improvisaciones y melodías. Para la interpretación del tema de su balada en solitario, por poner un ejemplo concreto, recurre muchísimo más a éstos que su compañero en su respectiva balada.

The image shows two staves of musical notation for the song "Round Midnight". The first staff, labeled "1", shows a melodic line with chords Fm7, Fm7/Eb, Dm7(b9), Bbm7, and Eb7 above it. The second staff, labeled "3", shows a similar melodic line with chords Dm7(b9), Dbm7, Gb7, Cm7, and F7 above it. Both staves are in a key with three flats (E-flat major/A minor) and a 4/4 time signature.

Ilustración 3: "Round Midnight". Melodía de D. Byrd (0:36).

Por último, en este apartado, cabría destacar el uso puntual pero constante a través de todo el disco de la técnica del medio pistón. Ambos trompetistas la usan para deformar el sonido “natural” de la nota escogida con el fin de darle un toque diferente y hacerla resaltar o por el contrario apagarla, apareciendo al menos una vez por cada intervención prolongada. Ya en su entrada para improvisar en “Dig”, Farmer emplea esta técnica.



Ilustración 4: “Dig”. Solo de A. Farmer, compases 2 y 3, primer coro (5:58).

No se pueden sacar conclusiones definitivas a la hora de inclinar la balanza en cuanto al uso de este recurso más por uno que por otro, debido a la escasez de apariciones y las limitadas intervenciones en el disco. En grabaciones posteriores como *Byrd in Hand*, de Donald Byrd en 1960, o las de Farmer con Jazztet en 1960 prácticamente no es empleado.

## 2.5. Picado y fraseo

De manera similar a lo indicado en los apartados anteriores, los dos trompetistas demuestran todo su repertorio de fraseo y formas de articulación principalmente en las baladas en las que son solistas y por ello se analizarán por separado. En el resto de temas, en los que tocan juntos, su parecido es más claro, sobre todo en los momentos en los que intercambian frases cortas y están en su máximo rendimiento. A pesar de ello, sí que aparecen ligeras diferencias a lo largo del disco, sobre todo en el tratamiento de sus frases *staccato*.

El tema del disco que muestra la mayoría de articulaciones y maneras de frasear viene a ser curiosamente el último, la balada “Round Midnight” que interpreta Donald Byrd.

Es una pieza muy característica en este aspecto, ya que contiene grandes contrastes que comienzan desde la exposición de la melodía. El fraseo empieza muy

*legato*, ganando expresividad y articulación poco a poco. Hacia la segunda mitad añade ornamentos, dramatismo, con ataques más precisos y lengua más dura, culminando justo antes del puente, con una frase de *blues* muy articulada y de ataque limpio. El puente súbitamente vuelve a ser de ataque blando, muy *tenuto*, casi como al principio, consiguiendo con ello suspense. La vuelta a la A de la melodía la emplea para presentar la melodía con una mezcla de los materiales de fraseo vistos hasta el momento.

Su improvisación es un reflejo de la exposición del tema, con grandes contrastes, sólo que en esta ocasión más seguidos. También comienza con ataques blandos, con aire, a pesar de ser figuras cortas. En líneas generales éstos se van afinando a medida que avanza, llegando al clímax hacia el final de la segunda mitad de su solo, con unos ataques muy definidos que utiliza para enfatizar motivos a intervalos cada vez más grandes. Resulta curioso que en este momento llegue a parecerse hasta a Clifford Brown, trompetista con una muy reconocible articulación por su extremada definición. Al igual que en la melodía, finaliza su improvisación volviendo inesperadamente a los ataques blandos, terminando en una frase de corcheas sin apenas lengua que perfectamente se podría transcribir con una gran ligadura de expresión.

En este aspecto también es destacable la coda final, con las cadencias en las que su sonido y fraseo se adaptan al estilo de jazz más afrocubano, estilo de fusión con el que el también trompetista Dizzy Gillespie, compositor de la coda, llevaba experimentando desde 1947 junto al percusionista Chano Pozo.

Ilustración 5: "Round Midnight". Cadencia final de D. Byrd (5:59).

Este tema es por tanto un buen resumen de los recursos de este tipo que Donald Byrd empleará a lo largo de todo el disco.

Otro ejemplo representativo, útil a la hora de describir su fraseo individual, es la balada que interpreta Art Farmer, "When Your Lover Has Gone".

La melodía es expuesta con articulación *legato* o *tenuto*, con ataques por lo general más definidos que los de su compañero, precisamente en el registro agudo. Ello no le impide mostrar picados prácticamente soplados, sin lengua en los registros más medios o graves. Cabría destacar un momento muy concreto hacia el final de la melodía que termina con un pasaje muy ligado, tanto, que llega a ligar un intervalo descendente muy grande. Normalmente este tipo de articulación quedaría fuera del estilo, pero al estar interpretado con mucho gusto, en una dinámica muy moderada y suceder únicamente una vez, se vuelve estéticamente muy interesante.

Al contrario que en la melodía, su improvisación está caracterizada por ser más *staccato*, ya desde el comienzo. Ello no evita que, llevado por el material empleado en su improvisación, muestre una amplia variedad de ataques en todos los registros —claros y oscuros; limpios y con aire— dotando de personalidad y vida propia a cada motivo, siempre buscando interés a través de un gran contraste.



Ilustración 6: "When Your Lover Has Gone". Comienzo del solo de A. Farmer (2:27).

Retorna a la melodía con un fraseo *tenuto*, casi *legato* y finaliza con una cadencia caracterizada por volver a tener un gran desarrollo estilístico, articulando mucho el principio con ataques claros que se funden poco a poco, hasta llegar a ataques prácticamente de aire hasta la nota final.

Estas dos baladas son un buen ejemplo del amplio rango de articulaciones y fraseos de los que disponían ambos trompetistas; con ellas muestran su maestría y calidad. Saben contrastar y adaptar su estilo a cada pasaje en concreto teniendo a la vez en cuenta las grandes formas y secciones. Por último cabe destacar que, a pesar de que el ataque en general de Farmer sea más claro en un principio, ambos se mueven durante sus improvisaciones por todos los tipos de fraseo posibles, juegan tanto con él entre ellos que, en ocasiones, llega a resultar imposible distinguirlos solamente sobre la base de este criterio.

## 2.6. Análisis solístico

En líneas generales, habría que destacar que los dos emplean prácticamente el mismo material improvisatorio a lo largo de todo el disco. A grandes rasgos consiste principalmente en escalas de *bebop* con sus notas de paso, resoluciones características y aproximaciones de todo tipo con figuras rítmicas de corchea, presentando variaciones de diversa índole con el fin de crear más interés. Por afinar un poco más, también se podría afirmar que, como se verá más adelante, Farmer es más dado a utilizar un lenguaje algo más moderno en comparación con su compañero, propenso a utilizar recursos más tradicionales como los de *blues*.

### 2.6.1. "The Third"

La escala de *bebop* con notas de paso y aproximaciones con figuras de corchea, como se indicaba en el apartado anterior, también será predominante en las improvisaciones de "The Third", primer tema del disco.

El primer solo, de Donald Byrd, está casi exclusivamente construido con estos materiales desde un punto de vista general. Es a medida que va avanzando cuando incorpora algún ornamento o trino a su discurso y la longitud de las frases de corcheas se vuelve poco a poco más extensa, llegando casi a completar todo su segundo coro sin respirar. Con el fin de seguir dotando de interés a su improvisación, en el comienzo del tercer coro cambia completamente la dinámica y pasa a basarse únicamente en la nota característica del acorde sobre el que improvisa, algo nuevo hasta este momento. En este caso, al ser un acorde menor dórico, acentúa la trecena o sexta del acorde menor sobre el que está, jugando con el ritmo para no resultar monótono.



Ilustración 7: "The Third". Solo de D. Byrd, principio del tercer coro (1:16).

Este último coro lo termina con los materiales anteriormente mencionados, fundamentalmente dobles aproximaciones y resoluciones propias de la escala de *bebop*, todo ello principalmente a corcheas.

Farmer comienza con un motivo de dos semifrases, en estilo de llamada-respuesta. Ambos arranques, sobre todo en el primer y quinto compás, están casi perfectamente transportados una cuarta ascendente a excepción de la primera y última nota. Las respuestas sí son variadas: nótese el empleo de las dobles aproximaciones resolutivas en los compases tres y cuatro y el empleo de la escala de *bebop* con sus notas de paso en el séptimo y octavo compás.



Ilustración 8: "The Third". Solo de A. Farmer, comienzo de su solo (2:46).

Continúa su improvisación con el juego motivico que le suele caracterizar, quizá sin emplear tanto el relleno de corcheas como su compañero, pero sí apoyándose mucho más en notas extrañas y características de la armonía que utiliza hasta el final de su solo.

Después de una sección en la que improvisan el piano y contrabajo, vuelven ambos trompetistas con mucho material ya presentado, principalmente frases de corcheas con resoluciones *bebop*, aunque con algún enfoque nuevo e interesante.

Uno de ellos es el siguiente motivo, que debe ser predilecto de Byrd, ya que lo utiliza varias veces a lo largo del disco y un par de ellas en este tema.



Ilustración 9: "The Third". Solo de D. Byrd, compases 5 y 6, coros 1 y 3 (5:19 y 5:49).

La primera aparición de éste sería en el primer coro de intercambios en el quinto y sexto compás, volviendo en la misma sección en el tercer coro. Por esto y debido a su reiterado uso, podría ser considerado un rasgo estilístico con el que reconocer a este intérprete a lo largo del disco. No lo emplea ni insinúa, en cambio, en otros solos suyos de aquellos años, como los que graba en “Ecaroh” o “Nica’s dream” en el disco *The Jazz Messengers* (1956).

Por lo demás, cabría destacar del final de este tema el empleo de algún recurso esporádico y frase pasajera proveniente del jazz afrocubano, imitando quizá a Gillespie, aparte de todos los materiales anteriormente mencionados.

### 2.6.2. “Contour”

“Contour”, tema con estructura ABAC y compuesto por Kenny Drew, aparece por primera vez en su disco *Talkin’ & Walking* de la discográfica Jazz: West (JWLP4) en 1956. Puede parecer curiosa su selección entre los demás temas ya que tiene melodía y cambios armónicos algo más complejos. Quizá influyó en esto el que gran parte del grupo, Byrd, McLean, Watkins y Taylor, tomara parte en una sesión de grabación, justo dos semanas antes, en la que se había incluido este tema (Prestige Records Catalog, s.f.).

Las improvisaciones de los trompetistas están en general algo más basadas en frases motivicas, no tanto en frases de corchea como en el precedente. El hecho de que sea de duración más corta y de que los intercambios finales no sean tan extensos, hace que los materiales empleados no sean igual de interesantes.

Como se mencionaba antes, los motivos juegan un papel más destacado en este tema: Farmer comienza su improvisación con un motivo rítmico, partiendo de una aproximación a la quinta del acorde seguido por un arpeggio o escala descendente y un salto. Una vez repetido, éste es troceado y transportado para ser resuelto en el compás cuatro.



Ilustración 10: “Contour”. Comienzo del solo de A. Farmer (0:49).

Continúa su solo con los motivos y corcheas habituales, encontrando momentos para emplear alguna frase o *lick* características del estilo *bebop* como la que emplea para terminar su sección, típica del saxofonista Charlie Parker:



Ilustración 11: "Contour". Últimos compases del solo de A. Farmer (2:06).

Prosigue un solo de Jackie McLean continuado por otro de Donald Byrd que, al igual que su compañero de instrumento, abre su improvisación con un motivo compuesto por resoluciones dobles que también son transportadas por diferentes registros. Hay que destacar en su solo el uso también de motivos más largos, como los que emplea a mitad de su segundo coro, con una duración de casi cuatro compases. El trompetista termina la sección con una estructura melódica que repite mucho a lo largo del disco. Presenta un motivo de cuatro compases al que le siguen cuatro más de respuesta, regresa al primero con ligeras variaciones y resuelve con otra frase de cuatro con la que encadena el bloque siguiente. Esta construcción de solo deja intuir una concepción de la improvisación extensa, en la que el intérprete va más allá de la armonía concreta de cada momento.

Como comentario para cerrar este apartado se podría afirmar que Donald Byrd es en general menos arriesgado que Farmer a la hora de emplear recursos armónicos más alejados de la tonalidad o los acordes presentados, es más dado a tocar "dentro" de la armonía, a ser más tonal.

### 2.6.3. "Dig"

Originalmente compuesto por el trompetista Miles Davis y grabado por primera vez en 1951 junto a Jackie McLean, es un *contrafact* basado en los cambios de "Sweet Georgia Brown". Nueve meses después, ambos lo vuelven a grabar bajo otro nombre, "Donna", con McLean como autor. Es otro ejemplo de tema socorrido para añadir a la sesión ya que, aunque la melodía tenga sus giros y saltos, los cambios armónicos son muy populares y ampliamente conocidos por los intérpretes.

La grabación comienza con solos de toda la banda a excepción de los trompetistas, que son dejados para el final con unos turnos de solos que inducen algo a confusión. A la hora de improvisar, Farmer y Byrd comienzan por tres coros cada uno, seguidos por dos de nuevo, pasando a uno por cabeza y terminando con cuatro compases cada trompetista con una duración de esta sección de otro coro en total.

El material empleado en este título, enmarcable claramente dentro del estilo *bebop*, se compone principalmente, como es previsible, por la escala *bebop* con sus notas de paso y resoluciones. También hay espacio para grandes motivos y alguna frase de *blues*.

Viendo el largo camino que le espera, Art Farmer arranca su bloque de tres coros con motivos cortos de llamada y respuesta intercalados con fragmentos de escala de *bebop*. El comienzo de su segundo coro es característico y muy representativo de su estilo general:



Ilustración 12: "Dig". Solo de A. Farmer, comienzo del segundo coro (6:24).

Comienza esta sección con una frase de cuatro compases compuesta a su vez por dos semifrases de dos compases a modo de llamada y respuesta. La primera está construida con fragmentos de la escala disminuida, aplicada sobre el dominante desde su tercera con figuración de corcheas y final inconcluso, lo que da a intuir una armonía de dominante con novena menor como tensión. La segunda semifrase está compuesta por una escala de *bebop* descendente que comienza con una cuádruple aproximación orientada hacia la séptima menor del acorde. Esta sí que es resuelta en el primer pulso del quinto compás, dando paso a la frase siguiente de cuatro compases, la misma que la primera, transportada una quinta descendente. La construcción general de ésta es similar a la de los compases primero a cuarto, sólo que rompe el patrón y resuelve de manera diferente en el octavo compás.

Ya solo la estructura del arranque de este coro muestra la enorme capacidad de inventiva y fraseo que tenía Farmer, sobre todo a la hora de dar coherencia a sus solos y crear bloques continuos de gran tamaño. Al aplicar la escala disminuida sobre el dominante, le añade tensiones que lo alejan algo de la tonalidad original. Recuerda además, a los recursos expresivos que usa Miles en la grabación original del tema: concepto amplio de frase, llamadas y respuestas, múltiples aproximaciones y escalas que sobreimponen una determinada armonía. De la versión de Davis llama la atención su uso de la escala de tonos que en esta ocasión no es empleada por Farmer.

Byrd, a diferencia de su compañero, comienza su improvisación con un motivo rítmico sencillo, pero enseguida se dispone a ejecutar frases de corchea muy extensas con claridad y precisión, llegando en algunos momentos casi hasta los ocho compases sin respiro. Éstas se componen principalmente de escalas de *bebop* con sus notas de paso y resoluciones, aunque con ellas crea de vez en cuando algún motivo melódico que repite a menudo o transporta.

Cabría destacar también el arranque de su tercer coro, en el que emplea una frase de *blues* que repite más adelante.



Ilustración 13: "Dig". Solo de D. Byrd, comienzo del tercer coro (8:08).

Como hemos visto anteriormente también, el uso del *blues* caracteriza a Donald Byrd en este disco, ya que no aparece prácticamente en los solos de su compañero. Años más tarde, formará parte de su lenguaje fundamental en sus incursiones en el *funk*, como por ejemplo en el disco *Black Byrd* (1973).

#### 2.6.4. "When Your Lover Has Gone"

Art Farmer muestra en esta balada su extensa gama de herramientas principalmente motivicas. Mientras en los demás temas se centra sobre todo en figuras cargadas de corcheas, en éste, el empleo y transformación de motivos son primordiales.

Ya desde la presentación de la melodía incluye algunos recursos que serán recurrentes a lo largo de todo el solo lo que, al igual que en el tema "Dig", ofrece su

amplia concepción del tiempo a la hora de improvisar. Ésta, que podría llegar a ser una cualidad con la que distinguir a Farmer, no resulta tan útil en este disco en concreto, ya que su compañero también usa improvisaciones pensadas sobre grandes estructuras como muestra en el tema “Contour”.



Ilustración 14: “When Your Lover Has Gone”. Últimos cc. del solo de A. Farmer (4:06).

Por último, habría que destacar el empleo de otros recursos dentro del estilo, además de la escala *bebop*, algunos muy característicos suyos como las dobles aproximaciones, los arpeggios aumentados que extienden la armonía, o la escala de tonos, cumpliendo el mismo propósito. También es destacable una breve paráfrasis melódica que utiliza para comenzar su improvisación.

### 2.6.5. “Round Midnight”

El material empleado por Byrd durante toda la balada define muy bien su estilo general. Como es de esperar, se podrán encontrar fragmentos con escala de *blues*, motivos repetidos y transportados y escalas de *bebop* con sus notas de paso y resoluciones.

Después de interpretar la melodía, para las primeras dos partes A del tema recurrir prácticamente solo a la escala de *blues* para su improvisación. Aparecen algunos motivos repetidos más adelante con pequeños fragmentos de escala de *bebop* con resoluciones de dominante alterada, aunque claramente domina el *blues* todo el pasaje:



Ilustración 15: “Round Midnight”. Comienzo del solo de D. Byrd (3:04).

Retorna a la melodía del tema en el puente con una paráfrasis que continuará hasta el final de éste. En esta ocasión cabe resaltar el uso de escalas diferentes, más alejadas de la tonalidad, al estilo de su colega, como la disminuida, la dominante alterada y la de tonos, por citar algunos ejemplos.

Cabe resaltar también que en la cadencia, en vez de utilizar la escala *bebop* dominante habitual, como se podría esperar, emplea sobre todo la dominante alterada y la dominante b9 b13, dándole un color oscuro más propio del carácter del tema.

## Conclusiones

Todo lo anteriormente mencionado en los diferentes apartados, muestra el buen momento en el que se encontraban ambos trompetistas tanto técnica como creativamente durante la grabación de *2 Trumpets*. A pesar de ser una sesión rutinaria para el sello discográfico, ya muestran ciertos rasgos y potencial que les caracterizarán en el futuro.

El apartado técnico trompetístico de este disco se puede resumir en que ambos disponen de un rango muy amplio de cualidades sonoras, a menudo muy similares. A pesar de ello, se puede afirmar que Donald Byrd es en líneas generales un poco más agresivo en su registro brillante y agudo en comparación con Farmer, que mantiene una sonoridad más uniformemente oscura en el suyo.

Más allá de la parte sonora, en el resto tampoco presentan grandes diferencias en su enfoque y uso del registro y flexibilidad. Su agilidad en los dedos es excelente y muy parecida, y posiblemente sea Byrd el más partidario de los dos de usar ornamentos específicos en sus improvisaciones. El fraseo además añade dificultad a esta identificación; a pesar de que el ataque de Farmer en el *staccato* sea por lo general más limpio, basta enfrentarse a cualquier pasaje en el que improvisen ambos intercalándose, para perder la noción de quién es quién.

Es posible que el mayor indicador que pueda identificar a cada trompetista sea el material que emplean en sus improvisaciones. El único que utiliza con asiduidad frases de *blues* es Donald Byrd, recurso que explotará en el futuro. También ayuda a diferenciarlos el uso de motivos extensos y concepción muy amplia del espacio durante la improvisación, que, en general, proviene de Art Farmer.

Más allá, aunque ambos utilicen sobre todo escalas de corcheas de *bebop*, con sus notas de paso y resoluciones, Farmer quizás sea más partidario de alternar éstas con otro tipo de escalas como la alterada, de tonos y disminuida.

A grandes rasgos se puede concluir que los trompetistas, a pesar de tener diferencias apreciables en determinados aspectos muy concretos, todavía no consiguen

llegar a tener un estilo característico claramente propio e identificable. Seguramente ello se pueda deber a que ambos adoptan plenamente la corriente estética de ese momento y que, debido a su juventud, todavía no hayan desarrollado totalmente las individualidades que les caracterizarán más adelante.

## Referencias

- Afro-Cuban Jazz. (2016). Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Afro-Cuban\\_jazz](https://en.wikipedia.org/wiki/Afro-Cuban_jazz).
- Art Farmer Discography. (s.f.). *Jazzdisco*. Recuperado de <http://www.jazzdisco.org/art-farmer/discography/>
- Barnhart, S. (2005). *The World of Jazz Trumpet*. Milwaukee: Hal Publishers Corporation.
- Bryant, C. (1998). *Central Avenue Sounds: Jazz in Los Angeles*. California: University of California Press. Recuperado de <http://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520220980>.
- Byrd, D. (1973). *Black Byrd*. Blue Note BN-EA 047.
- Cook, R. - Morton, B. (2000). *The Penguin Guide to Jazz on CD*. Londres: Penguin.
- Davis, M. (1956). *Dig*. Prestige PRLP-7012.
- Dig. (2016). Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Dig\\_\(composition\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dig_(composition))
- Donald Byrd Discography. (s.f.). *Jazzdisco*. Recuperado de <http://www.jazzdisco.org/donald-byrd/discography/>
- Farmer, A. (1953). *The Art Farmer Septet*. Prestige PRLP-7031.
- Farmer, A. - Byrd, D. (1956). *2 Trumpets*. Prestige PRLP-7062.
- Farmer, A. - Byrd, D. - Sulieman, I. (1956). *Three Trumpets*. Prestige PRLP-7092.
- Farmer, A. (1995). *Art Farmer NEA Jazz Master (1999)*. Recuperado de [https://amhistory.si.edu/jazz/Farmer-Art/Farmer\\_Art\\_Interview\\_Transcription.pdf](https://amhistory.si.edu/jazz/Farmer-Art/Farmer_Art_Interview_Transcription.pdf).
- Feahter, L. - Gitler, I. (1999). *The Biographical Encyclopedia of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Gitler, I. (1957). Liner notes. En *2 Trumpets*. Berkeley: Prestige.
- Huey, S. (s.f.). *Black Byrd (1972)*. Recuperado de <http://www.bluenote.com/artists/donald-byrd/blackbyrd>.
- Jazztet. (1960). *Meet The Jazztet*. Argo LP 664.
- Jeske, L. (2001). Farmer, Art(hur Stewart). En B. Kernfeld (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz* (pp. 740-741). London: Macmillan Publishers, 2ª ed.
- Kelley, R. D. G. (2009). *Thelonious Monk. The Life And Times Of An American Original*. New York: Free Press.
- Kernfeld, B. (2001). Byrd, Donald (son Toussant L'Overture II). En B. Kernfeld (ed.). *The New Grove Dictionary of Jazz* (pp. 364-365). London: Macmillan Publishers, 2ª ed.
- Prestige Records Catalog: 7000 series. (s.f.). *Jazzdisco*. Recuperado de: <https://www.jazzdisco.org/prestige-records/catalog-7000-series/>
- Skea, D. (2001). Rudy Van Gelder in Hackensack: Defining the Jazz Sound in the 1950s. *Current Musicology*, 71-73, pp. 54-76. Recuperado de <https://jazzstudiesonline.org/resource/rudy-van-gelder-hackensack-defining-jazz-sound-1950s>

Slone, K. (1995). *28 Modern Jazz Trumpet Solos*. California: Warner Bros. Publications.

When Your Lover Has Gone. (2016). Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/When\\_Your\\_Lover\\_Has\\_Gone](https://en.wikipedia.org/wiki/When_Your_Lover_Has_Gone)

Yanow, S. (2001). *The Trumpet Kings*. West Berkeley, California: Hal Publishers Group.

Fecha de envío: 27/02/2019

Fecha de revisión: 8/04/2019

Fecha de aceptación: 16/05/2019

