



GENERALITAT  
VALENCIANA

iseaCV

# Análisis y propuesta performativa de Song of a New World de Richard Bissill.

## Trabajo fin de grado

Alumno/a: Álvaro Ferrández Gómez  
Director/a del TFG: Eduardo Gabriel Moreno  
Especialidad: Trompa

Grado Superior de Música  
Curso académico  
2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU



## **RESUMEN**

En este Trabajo final de Grado, hemos querido darle visibilidad a la trompa grave, un instrumento que ha ganado protagonismo en las últimas décadas, pero que a pesar de ello sigue siendo un registro desconocido o inexplorado para muchos intérpretes y compositores. Debido a esto hemos pensado que con el objetivo de profundizar en el registro grave, la obra *Song of a New World* del compositor británico Richard Bissill es la adecuada, ya que gracias a su estilo contemporáneo y *jazzístico* hace que el intérprete muestre mucho más interés a la hora de interpretarla y que a su vez le ayude a dominar el registro grave.

Es por ello que hemos pensado en realizar un análisis profundo de la obra, destacando su importancia y subrayando el valor que tiene para los intérpretes que buscan explorar nuevas posibilidades sonoras, comparándola también con distintas versiones que nos harán ver cual se adecúa mejor a nuestro estilo.

Además de ello, realizaremos un plan de trabajo mensual que documentará el proceso de estudio, mostrando los desafíos técnicos y sus soluciones. Finalmente, propondremos distintos recursos para apoyar la interpretación y práctica de la obra, útiles con el fin de enriquecer su comprensión y ejecución.

**Palabras clave:** Registro Grave, Trompa, R. Bissill, Jazz.

## **ABSTRACT**

*In this Final Degree Project, we wanted to give visibility to the low horn, an instrument that has gained prominence in recent decades, but that despite this remains an unknown or unexplored register for many performers and composers, especially in Spain. Because of this we thought that with the aim of deepening the low register, the piece 'Song of a New World' by the British composer Richard Bissill is the right one, since thanks to its contemporary and jazzy style it makes the interpreter show much more interest when interpreting it and at the same time helps him to master the low register.*

*This is why we have thought of carrying out an in-depth analysis of the work, highlighting its importance and underlining the value it has for performers seeking to explore new sonic possibilities, also comparing it with different versions that will help us to see which one is best suited to our style.*

*In addition, we will keep a monthly auto-ethnographic diary documenting the study process, showing the technical challenges and their solutions. Finally, we will propose different resources to support the interpretation and practice of the work, useful to enrich its understanding and execution.*

**Keywords:** *Low register, French Horn, R.Bissill, Jazz.*

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer a todas las personas que me han ayudado en mi desarrollo como persona y como músico. En primer lugar, me gustaría agradecerle a mi tutor Eduardo Gabriel Moreno por su predisposición y ayuda para que este proyecto salga adelante. También padres Antonio y Verónica, a mi hermana Verónica y a mi pareja Estela el apoyo incondicional que me han dado a lo largo de estos duros años.

En segundo lugar, querría agradecer a los profesores que me han marcado como músico. Entre ellos querría destacar a Miguel Ángel Martínez Antolinos, Martín Naveira Grela y Jörg Bückner.

En tercer y último lugar le quería agradecer a mis amigos, y en especial a Jose Manuel Rocamora, Carlos Valero y Antonio Pérez por su apoyo y ayuda incondicional en los momentos más duros.

## ÍNDICE

<b>1. Introducción .....</b>	<b>1</b>
1.1 <i>Objeto de estudio y justificación</i> .....	1
1.2 <i>Estado de la cuestión</i> .....	2
1.3 <i>Objetivos</i> .....	4
1.4 <i>Metodología y estructura</i> .....	4
<b>2. Marco teórico .....</b>	<b>5</b>
2.1 <i>La trompa como instrumento ligado al Jazz</i> .....	5
2.2 <i>Richard Bissill como Interprete</i> .....	7
2.3 <i>Richard Bissill como Compositor</i> .....	9
<b>3. <i>Song of a New World</i> .....</b>	<b>11</b>
3.1 <i>Análisis estructural y temático</i> .....	12
3.2 <i>Interpretación de la obra</i> .....	23
3.3 <i>Plan de trabajo</i> .....	23
<b>4. Propuesta de recursos originales y recopilados para la interpretación de la obra..</b>	<b>27</b>
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>35</b>
<b>6. Bibliografía y Referencias.....</b>	<b>40</b>
<b>ANEXO I: ENTREVISTA A RICHARD BISSILL POR CORREO (7 de febrero de 2025).....</b>	<b>41</b>
<b>ANEXO II: ENTREVISTA DE SARAH WILLIS.....</b>	<b>50</b>
<b>ANEXO III: PARTITURA DE SONG OF A NEW WORLD. ....</b>	<b>79</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1: Estructura general de la obra (A.Ferrández, 2025).</b> .....	13
<b>Tabla 2: Estructura introducción (A.Ferrández, 2025).</b> .....	14
<b>Tabla 3: Estructura sección A (A.Ferrández, 2025).</b> .....	15
<b>Tabla 4: Estructura sección B (A.Ferrández, 2025).</b> .....	17
<b>Tabla 5: Estructura Sección A' (A.Ferrández, 2025).</b> .....	18

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<b>Ilustración 1: Imagen de Julius Watkins (recopilada de <a href="http://www.apoloybaco.com">www.apoloybaco.com</a> )</b> .....	6
<b>Ilustración 2: Portada del disco "Julius Rides Again"(recopilada de <a href="http://www.apoloybaco.com">www.apoloybaco.com</a> )</b> .....	7
<b>Ilustración 3: Portada del disco "French Horn Jazz Project" (recopilada de <a href="http://www.apoloybaco.com">www.apoloybaco.com</a> )</b> .....	7
<b>Ilustración 4: Imagen de Richard Bissill (foto extraída de su página web).</b> .....	8
<b>Ilustración 5: Tema principal de Song of a New World (cc. de 1 a 8).</b> .....	14
<b>Ilustración 6: Motivo inspirado en Re Mixolidio (cc. de 79 a 80)</b> .....	16
<b>Ilustración 7: ejemplo de ritmo característico de la obra (cc. de 29 a 30).</b> .....	20
<b>Ilustración 8: ejemplo de la interpretación de los compases 29 y 30 de la obra a ritmo de swing (elaboración propia).</b> .....	20
<b>Ilustración 9: ejemplo de cuatrillo (c. 18).</b> .....	21
<b>Ilustración 10: ejemplo de quintillo (c. 15).</b> .....	21
<b>Ilustración 11: ejemplo de septillo (c. 14).</b> .....	21
<b>Ilustración 12: ejemplo de octillo (c. 114).</b> .....	21
<b>Ilustración 13: ejemplo de tresillos en el piano (cc. de 31 a 33).</b> .....	22
<b>Ilustración 14: ejemplo de tresillos en la trompa (c. 206).</b> .....	22
<b>Ilustración 15: ejemplo de ritmo ternario en compás binario (cc. de 146 a 152).</b> .....	23
<b>Ilustración 16: Saltos de 9ª 10ª y 11ª (cc. de 24 a 25).</b> .....	24
<b>Ilustración 17: Ejercicio Flexibility in te low register de Will Sanders. (P.6 del libro Technical Exercises).</b> .....	29
<b>Ilustración 18:1er ejercicio de ritmo con salto de octava (Elaboración propia).</b> .....	29
<b>Ilustración 19: 2º ejercicio de ritmo con salto de octava articulado (Elaboración</b>	

<b>propia) .....</b>	<b>30</b>
<b>Ilustración 20: Ejercicio de saltos de cuarta con posición fija (Elaboración propia) .</b>	<b>31</b>
<b>Ilustración 21: Ejercicio Alternative warm up 1 de James Stamp (P. 12 del libro Trumpet Method). .....</b>	<b>32</b>
<b>Ilustración 22: Digitación para el compás 124 (Propuesta pedagógica).....</b>	<b>33</b>
<b>Ilustración 23: Ejemplo de fenómeno Físico Armónico .....</b>	<b>33</b>
<b>Ilustración 24: Ejercicio de glisando (Elaboración propia).....</b>	<b>34</b>

## **1. Introducción**

### *1.1 Objeto de estudio y justificación*

En esta investigación, nos sumergiremos en *Song of a New World para piano y trompa de Richard Bissill*. Destacaremos la trayectoria del autor como interprete y compositor e investigaremos sobre la obra, compuesta en 2013. A lo largo del proyecto, analizaremos dicha obra en profundidad, ofreciendo una visión detallada, haciendo ver su importancia en el panorama musical actual y sobre todo del repertorio de trompa.

Para empezar, haremos una introducción donde trataremos distintos aspectos generalizados del compositor y la obra, donde conoceremos la inspiración, el proceso creativo y la visión artística, todo gracias a una entrevista con el mismo autor.

El análisis musical de la obra nos permitirá conocer mejor la composición, así como la riqueza y profundidad de la obra, lo cual es indispensable para una interpretación más consciente. Todo ello lo obtendremos analizando, por separado, los aspectos formales, armónicos, rítmicos, melódicos y texturales.

A lo largo de este proyecto, mostraremos el proceso de estudio de la obra desde un planteamiento auto-etnográfico. Esto incluirá la estructuración del estudio mensual, los recursos empleados, así como los ensayos con los repertoristas y clases, proporcionando una visión en tiempo real de la inmersión en esta obra. Toda la información pedagógica resultante de este diario, la recopilaremos en el proyecto mostrando recursos propios y ya existentes.

Además, este estudio da visibilidad a Richard Bissill como un destacado compositor en la actualidad, reconociendo su significativa aportación a la música contemporánea.

El tema de investigación del presente trabajo, es el análisis y la propuesta performativa de la obra *Song of a New World para trompa* de Richard Bissill. En primer lugar, nos vemos incentivados por la belleza de la obra, el reto que supone interpretarla y lo actual que es. En segundo lugar, la creciente relevancia del compositor Richard Bissill en el

mundo trompístico internacional, ya que, durante la realización de este proyecto, hemos ido observando en las redes sociales un aumento de interpretaciones de esta obra por personajes muy relevantes como Sarah Willis<sup>1</sup>; a pesar de ello, no encontramos ningún trabajo de esta magnitud para esta obra, lo cual nos da el tercer incentivo, donde estimamos que su estudio puede ser un gran aporte a la comunidad musical y trompística, además de contribuir a su difusión. Otro incentivo es la implicación de Richard Bissill, que se ha prestado a colaborar en el desarrollo de esta investigación.

## 1.2 Estado de la cuestión

Al explorar la obra *Song of a New World* de Richard Bissill, nos hemos enfrentado a un desafío considerable debido a la falta de información disponible sobre esta pieza. Pese a que no hemos encontrado ningún documento, libro o artículo sobre la obra sí he encontrado información sobre el autor de la obra y hemos tenido la fortuna de poder entrevistarlo.

Además de la entrevista personal que hemos tenido con el autor, también se ha encontrado la entrevista titulada “*Style, Staccato & Students*”<sup>2</sup> en la que el compositor británico es entrevistado por la trompista Sarah Willis.

Esta entrevista pudimos encontrarla en el trabajo de fin de estudios de la alumna Sofía Ripoll Ramos, tanto en inglés como con su traducción al castellano. Para mayor sorpresa, Sofía puedo realizarle otra entrevista al compositor a cerca de su vida y estilo compositivo, por lo que su trabajo nos ha servido de gran ayuda como guía documentaria.

Entre las obras del compositor británico encontramos también *Long and Charge*, una obra para trompa sola que hace que el interprete se enfrente a un gran desafío, pero a la vez disfrute de la interpretación. Este es el motivo por el que las obras de Bissil destacan entre los instrumentistas de viento metal.

Bissil sigue un estilo de composición muy propio, en el que predomina la tradición británica de metales, el jazz, la música popular y las bandas sonoras. Pero, aun así,

---

<sup>1</sup> Sarah Willis es trompa grave en *Berliner Philharmoniker*.

<sup>2</sup> Véase Anexo II: Entrevista de Sarah Willis con Richard Bissil en *Horn Hangouts* (9 de Abril de 2021)

como todo compositor, Richard se inspiró con la música de grandes influencias como *Malcolm Arnold*<sup>3</sup>, *Benjamin Britten*<sup>4</sup> o *Eric Crees*<sup>5</sup>.

*Song of a New World* no es una obra que se interprete con frecuencia en el repertorio de trompa grave, lo que limita significativamente la cantidad de datos y análisis disponibles. La única grabación en condiciones que hemos encontrado es la interpretación original realizada por Sarah Willis, que se incluyó en el álbum *Horn Discoveries*<sup>6</sup>.

Además de esta grabación, existen algunas grandes interpretaciones en YouTube realizadas por músicos como la de Young Kim<sup>7</sup> y demás estudiantes de conservatorios durante audiciones u otras presentaciones.

Estas interpretaciones proporcionan una visión interesante y muestran que, a pesar de no ser una pieza convencional, *Song of a New World* ha capturado el interés de jóvenes músicos.

Sin embargo, el hecho de que no haya muchas grabaciones ni trabajos académicos que aborden la obra resalta la falta de atención que ha recibido en comparación con otras composiciones más conocidas para trompa grave. En conclusión, la obra de Richard Bissill, parece encontrarse en un rincón menos frecuentado del repertorio para trompa grave. Aunque las interpretaciones existentes ofrecen algunas perspectivas, la escasa disponibilidad de información destaca la necesidad de explorar más a fondo esta composición para comprender plenamente su valor y su contribución al repertorio para trompa.

---

<sup>3</sup> Malcolm Arnold: (Northampton 1921 – Norwich 2006) fue un compositor británico, considerado uno de los más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Comenzó como trompetista profesional antes de dedicarse plenamente a la composición, con más de 500 obras.

<sup>4</sup> Benjamin Britten: (Lowestoft 1913 – Aldeburgh 1976) fue un compositor, director de orquesta y pianista británico, figura central de la música británica del siglo XX.

<sup>5</sup> Eric Crees: (Londres, 1952) es trombonista, director, arreglista y compositor británico. Fue trombón principal de la Royal Opera House y antes co-principal en la London Symphony Orchestra. Es reconocido por su labor como arreglista y director de conjuntos de metales.

<sup>6</sup> *Horn Discoveries* es un disco grabado por Sarah Willis con el sello de la discográfica Alpha Classics.

<sup>7</sup> Young Kim, de origen coreano, es trompista *freelance* a la vez que profesor.

### 1.3 *Objetivos*

- Analizar musicalmente la obra propuesta.
- Reflejar el estudio de trabajo mensual, con la recopilación de recursos que facilitan su interpretación.
- Desarrollar pautas y estrategias pedagógicas para facilitar el estudio de la obra.
- Realizar una interpretación musical de *Song of a New World* para trompa y piano de Richard Bissill.

### 1.4 *Metodología y estructura*

En la elaboración de este trabajo, he adoptado un enfoque multifacético que combina dos metodologías complementarias para lograr una comprensión integral de la obra en cuestión.

En primer lugar, la base de mi investigación se asienta en una metodología performativa. Este método pone en el centro la interpretación práctica de la obra, permitiéndome sumergirme de lleno en la experiencia de ejecutarla. A través de este proceso, busco alcanzar un entendimiento más profundo y visceral de la composición, que va más allá de lo que se puede obtener solo a través del estudio teórico.

Complementando este enfoque práctico, para dar solidez y rigor a mi estudio, he incorporado una metodología analítica. Este enfoque implica un examen minucioso de la estructura formal de la obra, descomponiendo sus elementos constitutivos para comprender mejor su arquitectura musical. Este análisis detallado me permite profundizar en los aspectos técnicos y artísticos de la composición, revelando las sutilezas de su construcción y aportando una perspectiva más técnica a mi investigación.

La combinación de estas metodologías (performativa y analítica) me proporciona una fuerte base para abordar la obra desde múltiples ángulos, asegurando una comprensión profunda de la obra que estoy estudiando e interpretando.

## **2. Marco teórico**

### *2.1 La trompa como instrumento ligado al Jazz*

La trompa hizo su debut en el mundo del jazz de manera tardía, hacia finales de los años 30. Esta demora se debió principalmente a dos factores: por un lado, la trompa estaba profundamente enraizada en la música clásica, y por otro, presentaba desafíos técnicos considerables en comparación con otros instrumentos más comunes en el jazz.

No obstante, conforme el jazz fue evolucionando y expandiéndose, atrajo a diversos músicos que vieron en este género una oportunidad para una expresión musical más libre. En sus inicios, las apariciones de la trompa en el jazz eran ocasionales y a menudo realizadas por músicos de viento-metal que no se especializaban en este instrumento.

Con el paso del tiempo, esta situación fue cambiando gradualmente. La trompa comenzó a ganar terreno y a establecerse como un instrumento permanente en diferentes formaciones de jazz. Este proceso culminó con la incorporación de trompistas profesionales dedicados específicamente a la interpretación de jazz, consolidando así la presencia de la trompa en este género musical.

No podemos hablar de la trompa en el jazz y no nombrar a la persona que fue el impulsor y precursor en sus inicios. Este fue el gran Julius Watkins.

Watkins comenzó a tocar con la temprana edad de 9 años, en 1930. Se inició con la trompeta y llegó al mundo profesional en 1943, colaborando en la *Ernie Fields Orchestra*, aunque unos años atrás, sobre 1940 ya se le escuchaba tocar solos de trompa en grabaciones de discos bajo el mando de Kenny Clarke y Babs Gonzales. Años más tarde, sobre 1950, Watkins se trasladó a Nueva York, donde estuvo estudiando durante tres años en la reconocida *Manhattan School of Music*.

Durante este tiempo compaginó sus estudios con actuaciones en clubes de la ciudad, indagándose de lleno en el jazz neoyorquino y conociendo a artistas como Thelonious Monk<sup>8</sup>, con el que llegó a grabar temas como *Friday the 13th*, del álbum dirigido por el propio Monk y Sonny Rollins en 1954.

---

<sup>8</sup>Thelonious Sphere Monk (1917-1982) fue un pianista y compositor estadounidense de jazz.



*Ilustración 1: Imagen de Julius  
Watkins (recopilada de  
[www.apoloybaco.com](http://www.apoloybaco.com) )*

Recientemente, en los últimos años podemos destacar a 2 de los músicos más relevantes en el panorama actual como son Pau Moltó<sup>9</sup> y Giovanni Hoffer<sup>10</sup>. Dos músicos muy nombrados en la comunidad jazzística y trompística en la última década, debido a su gran nivel interpretativo y aportación audiovisual. La prueba de ello son dos de los grandes proyectos que han desarrollado en los últimos años.

En 2016, Pau Moltó funda el proyecto “*FRENH HORN JAZZ PROJECT*” su primer trabajo discográfico de composición propia, con el sello *Sedajazz Records* y con la colaboración de artistas como el trompetista David Pastor, la pianista Kontxi Lorente, el contrabajista Jordi Gaspar, el batería Ramón Ángel y el trombonista Vicente Pérez.

---

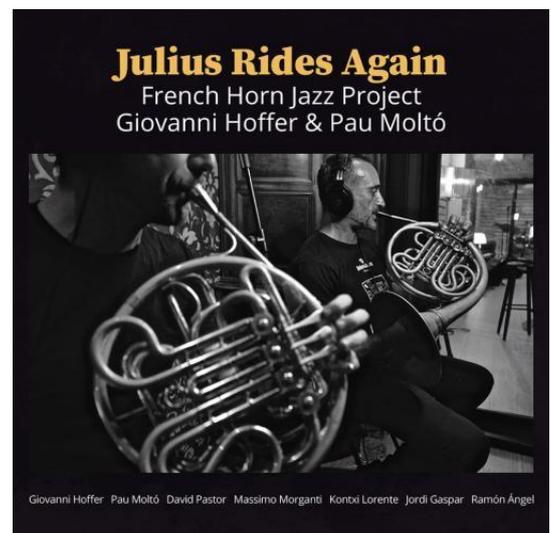
<sup>9</sup>Pau Moltó es trompista especializado en Jazz, músico freelance y profesor en el Conservatorio Superior de Música de Aragón.

<sup>10</sup>Giovanni Hoffer es trompista especializado en Jazz y música freelance.

No menos importante, Giovanni Hoffer, en 2020, después de haber grabado una gran variedad de discos, profundiza de lleno en uno de los mejores proyectos de su carrera y con las discográficas Notami Jazz y Sedajazz Records graba "Julius Rides Again", un gran homenaje al memorable Julius Watkins. Esta grabación contó también con la colaboración del trompista Pau Moltó.



*Ilustración 3: Portada del disco "French Horn Jazz Project" (recopilada de [www.apoloybaco.com](http://www.apoloybaco.com))*



*Ilustración 2: Portada del disco "Julius Rides Again" (recopilada de [www.apoloybaco.com](http://www.apoloybaco.com))*

## *2.2 Richard Bissill como Interprete<sup>11</sup>*

En el ámbito interpretativo, Richard fue miembro de la Leicestershire Schools Symphony Orchestra, la BBC Radio, Leicester Big Band y la National Youth Jazz Orchestra. Estudió trompa y piano en la Royal Academy of Music antes de incorporarse a la Orquesta Sinfónica de Londres a los 22 años. Fue trompa principal de la Orquesta

---

<sup>11</sup> La información ofrecida procede de la página web de Richard Bissill <https://www.richardbissill.com/biography/>

Álvaro Ferrández Gómez

Filarmónica de Londres de 1984 a 2009 y trompa principal de sección de la Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden de 2009 a 2017.

Es profesor de la Guildhall School of Music and Drama de Londres desde 1983 y miembro de London Brass desde 1990. Fue nombrado Fellow de la Royal Academy of Music en 2005 y Fellow de la Guildhall School en 2018, año en el que también recibió la Conferment of Title of Professor.



*Ilustración 4: Imagen de Richard Bissill (foto extraída de su página web).*

Como solista independiente, ha trabajado con artistas de la talla de Paul McCartney, Elton John, Robbie Williams, Joni Mitchell, Peter Gabriel y Quincy Jones, y se le puede escuchar tocando en numerosas bandas sonoras de películas, como El retorno del Jedi, Chicken Run, Gladiator, La momia, Shrek, Harry Potter, El señor de los anillos y James Bond entre cientos de otras.

Ha interpretado la Serenata de Britten y el 4º Concierto para trompa de Mozart con la Orquesta Filarmónica de Londres en el Royal Festival Hall, y los conciertos de Haydn, Telemann, Mozart y Strauss en el Queen Elizabeth Hall y el Barbican.

### *2.3 Richard Bissill como Compositor<sup>12</sup>*

Richard Bissill es un destacado compositor británico cuya carrera musical ha abarcado diversos géneros y estilos. Sus inicios en la composición se remontan a su juventud, cuando ya mostraba habilidades improvisadoras mientras tocaba con la BBC Radio Leicester Big Band y la National Youth Jazz Orchestra.

Aunque Bissill no recibió una educación formal en composición, su formación musical comenzó en la Royal Academy of Music, donde estudió trompa y piano<sup>19</sup>. Esta base musical, combinada con su experiencia como intérprete en prestigiosas orquestas como la London Symphony Orchestra y la London Philharmonic Orchestra, contribuyó significativamente a su desarrollo como compositor.

Entre sus obras más importantes y relevantes se encuentran:

1. *"Christmas Carnival"*: Una pieza orquestal frecuentemente interpretada y grabada por varias orquestas importantes, incluyendo la Royal Philharmonic Orchestra.
2. *"Sinfonia Concertante"*: Compuesta para clarinete, trompeta, trompa y orquesta, fue comisionada por la London Symphony Orchestra para celebrar su centenario en 2004.
3. *"Rhapsody"*: Una obra para piano y orquesta, estrenada por Philip Fowke y la London Philharmonic Orchestra en el Royal Festival Hall.
4. *"Lone Call and Charge"*: Una pieza para trompa solista que se interpreta frecuentemente en competiciones y audiciones.
5. *"Three Portraits"*: Una composición para octeto de trompas.

---

<sup>12</sup> La información ofrecida procede de la página web de Richard Bissill <https://www.richardbissill.com/biography/>

6. "*Corpendium I*": Una obra para seis trompas.

Además de estas composiciones para concierto, Bissill ha escrito numerosas piezas de cámara y música educativa para instrumentos de viento metal. Su versatilidad como compositor se refleja en su trabajo para cine y televisión, así como en sus arreglos para diversos conjuntos.

La música de Bissill se caracteriza por su comprensión profunda de las capacidades de los instrumentos, especialmente la trompa, y por su habilidad para fusionar elementos de la música clásica y el jazz. Su éxito como compositor se ha visto reconocido con encargos de importantes instituciones musicales y su música es interpretada y grabada regularmente en todo el mundo.

### **3. *Song of a New World***<sup>13</sup>

La obra *Song of a New World* mezcla una fusión de jazz y sensibilidades clásicas. Encargada en 2013 por Sarah Willis para su CD en solitario, “*Horn Discoveries*” y compuesta por el compositor y trompista Richard Bissill. En ella el compositor quiere mostrar el registro grave del instrumento, con aires de *blues*<sup>14</sup> y *jazz*. El compositor nos reconoce que Willis quería una obra de estas características, recordando otra pieza similar de Bissill llamada “*Fat Belly Blues*” y que fuera dinámica, ambiciosa y aún más sustancial que esta última.

El título “*Song of a New World*” surgió después de que Bissill compusiera la obra, reflejando el carácter optimista y con tintes americanos del tema principal.

«El tema principal parecía bastante esperanzador y tenía un toque americano, de ahí lo de “nuevo mundo”». (Bissill, 2025)

El estilo compositivo de Bissill procede de su amplia experiencia como músico, moldeado por la música que admira. Este enfoque ha dado como resultado un sonido único que combina estructuras clásicas con armonías y sensibilidades jazzísticas.

«Mi estilo de composición es en gran medida el producto de pasar toda una vida tocando música. He desarrollado inevitablemente y sin conflicto mi estilo dejándome influir positivamente por la música que me gusta y rechazando al mismo tiempo, consciente e inconscientemente, la que me disgusta». (Bissill,2025)

Bissill no creó intencionadamente secciones distintas de música clásica y jazz.

«Al componerla no intenté que tuviera algo de clásico y algo de jazz. El resultado es simplemente lo que evolucionó de forma natural en el proceso de composición». (Bissill,2025)

Subraya que el intérprete debe asegurarse de que cada elemento suene convincente. Caracteriza su música como clásica con un toque de jazz, que se refleja en el lenguaje armónico y en la sensación a la hora de improvisar.

---

<sup>13</sup> Toda la información que se expone en este apartado ha sido recopilada mediante una entrevista que realizamos al compositor. Esta se encuentra en el Anexo I

<sup>14</sup> Blues: Forma musical popular surgida entre la población afroamericana del sur de los Estados Unidos de América, que se caracteriza por su ritmo lento y su tono melancólico.

Respecto a los elementos musicales y su estructura, la pieza se abre con un tema *gospel*<sup>15</sup> introducido por la trompa, que da una sensación de improvisación. El piano toma el relevo, desarrollando el tema principal con una complejidad creciente y florituras con toques de jazz. Una disminución gradual de la intensidad conduce a una cadencia descrita por Bissill como “un tour acrobático de la trompa grave”. La música se calma antes de volver a crecer, marcada por una melodía de la trompa.

La obra termina con un retorno al tema principal, presentado con un carácter de blues para un final poderoso.

«Una ralentización final y vuelve el tema principal, esta vez con actitud para un gran final *bluesy*».  
(Bissill,2025)

En lo que concierne a su complejidad interpretativa, *Song of a New World* presenta varios retos técnicos para los intérpretes. Un excelente registro grave es esencial para la cadencia, mientras que una embocadura flexible garantiza la fluidez en los pasajes ágiles de la obra. En algunas secciones es necesario un registro agudo fiable. Bissill aconseja a los intérpretes que adopten los elementos del jazz, incorporando técnicas como ligados, picado simple o doble picado, sin dejar de prestar atención a la entonación y la articulación.

«Mientras no suene como un trompista clásico con camisa de fuerza intentando hacer swing, adelante».  
(Bissill,2025)

*Song of a New World* destaca entre las demás composiciones del autor para trompa por sus claras influencias del jazz y el blues. Mientras otras obras de Bissill como “*Valse Noire*” y “*Sic Itur Ad Astra*” pueden tener momentos jazzísticos, no profundizan tanto en el género.

### 3.1 Análisis estructural y temático

En esta parte, vamos a examinar las distintas partes de la obra y la forma en la que están organizadas. El objetivo es comprender los recursos técnicos que emplea el compositor, ya que esto nos ayudará cuando tengamos que estudiarla y practicarla.

---

<sup>15</sup> Góspel: Música religiosa propia de las comunidades afronorteamericanas.

Mostraremos el análisis musical de las secciones por las que está compuesta la pieza para trompa de Richard Bissill. Con la finalidad de organizar y comprender esta composición, organizaremos este análisis en tres apartados:

1. Análisis formal.
2. Análisis armónico.
3. Análisis rítmico.

Basándonos en su análisis formal, la obra está estructurada de la siguiente forma:

**Tabla 1: Estructura general de la obra (A.Ferrández, 2025).**

	COMPASES	CARACTERISTICAS
INTRODUCCIÓN	1/34	-Interpretación solística y libre, simulando una cadencia.  -Expresividad e improvisación.  -Motivo temático de toda la obra.  -Introducción del piano en los últimos 6 compases a modo de cadencia libre.
SECCIÓN A	35/68	-Repetición de tema principal a octava  -Base armónica sólida.
SECCIÓN B	69/133	-Ritmo Swing.  -Larga cadencia.  -Modulación a Re menor y Fa# menor.  -Inestabilidad sonora: uso de cromatismos y saltos de octava y mayores.  -Inestabilidad temática: uso de frases de diferente numero de compás que no vuelven a repetirse.
SECCIÓN A'	134/207	-Reexposición: emplea elementos motivicos inspirados en temas anteriores

		-Coda final.
--	--	--------------

En la **introducción**, que abarca desde el inicio hasta el compás 29, encontramos una cadencia libre compuesta por cuatro frases: dos de 8 compases y dos de 7 compases.

La **primera frase** (compases 1 al 8) presenta el tema principal, que se repetirá a lo largo de toda la obra:



**Ilustración 5: Tema principal de Song of a New World (cc. de 1 a 8).**

En la **segunda frase** (compases 9 al 16), el tema reaparece una octava más arriba, pero con una variación que incluye más adornos, cambios de compás y el uso de grupetos. La **tercera frase** (compases 17 hasta la primera mitad del 23) muestra una mayor regularidad en los motivos, con una figuración rítmica que se repite. La **cuarta frase** (desde la segunda mitad del compás 23 hasta el 29) se caracteriza por un mayor uso del swing e incorpora un "bend up"<sup>16</sup>, lo que da paso a una entrada destacada del piano, que marca el final de la cadencia.

**Tabla 2: Estructura introducción (A.Ferrández, 2025).**

	COMPASES	CARACTERÍSTICAS
FRASE 1	1/9	-Tema principal de la obra  -Inspiración en la escala de Re Mixolidio
FRASE 2	9/16	-Variación del tema  -Adornos, cambios de compás y

<sup>16</sup> Técnica que consiste en subir la afinación de una nota de forma continua mediante el control de los labios, el flujo de aire y la ayuda de la mano, sin cambiar la digitación.

		grupos.
FRASE 3	17/23	-Figuración rítmica repetitiva. -Saltos de terceras menores -Aparición de Cesuras <sup>17</sup> .
FRASE 4	23/34	-Ritmo de swing. -Saltos de más de una octava. -Uso del Bend up con la mano.

En la **Sección A** se observa una estabilidad tanto sonora como temática, ya que está conformada por cuatro frases de ocho compases cada una. El tema principal se presenta en la **primera frase** (compases 35 a 42) y se repite en la **tercera frase** (compases 53 a 60). Estas frases están seguidas por otras dos que funcionan como respuesta al tema principal: la **segunda frase** (compases 43 a 50), de carácter sencillo y con una figuración muy similar a la del tema, y la **cuarta frase** (compases 61 a 68), que constituye una contestación con una figuración más elaborada y compleja.

**Tabla 3: Estructura sección A (A.Ferrández, 2025).**

	COMPASES	CARACTERÍSTICAS
FRASE 1	35/42	-Tema principal, interpretado a octava.
FRASE 2	43/50	-Respuesta al motivo principal -Figuración simple, manteniendo el estilo. -Dos compases de piano que introducen el tema de nuevo.
FRASE 3	53/60	-Repetición del tema principal exactamente igual.

<sup>17</sup> Pausa breve y marcada en la interpretación, indicada por el símbolo //, que señala una interrupción momentánea del flujo musical.

FRASE 4	61/68	<p>-Segunda respuesta</p> <p>-Respuesta con más variedad melódica y rítmica.</p> <p>-Sensación de mayor velocidad.</p>
---------	-------	--

En la **sección B** se aprecian recursos estilísticos muy característicos del compositor, como el uso frecuente de saltos de cuartas y quintas justas, saltos superiores a dos octavas, cromatismos y ritmos influenciados por el jazz y el blues. Debido a la inestabilidad temática presente, se ha optado por dividir la sección en partes en lugar de frases, ya que no siguen una estructura regular de compases y cada parte presenta características distintas, sin establecer una correlación entre ellas.

En cuanto a su estructura, la sección B está dividida en cinco partes. La **primera parte** (compases 69 a 76) consiste en una interpretación pianística de ocho compases que introduce a la trompa en esta sección. La **segunda parte** (compases 77 a 83) presenta una melodía de siete compases en la que aparece un motivo de la sección anterior (D-E-G-A-Bb-H), inspirado nuevamente en la escala de Re mixolidio, con la presencia de un si bemol como alteración accidental, lo que aporta un carácter propio del jazz contemporáneo.



*Ilustración 6: Motivo inspirado en Re Mixolidio (cc. de 79 a 80)*

En la **tercera parte** (compases 84 a 101) se desarrolla una extensa melodía de dieciocho compases, en la que el piano introduce pasajes que destacan por el uso de saltos de cuarta y quinta justa, así como cromatismos, características anteriormente mencionadas.

Tras una breve transición pianística de cinco compases (compases 102 a 106), la trompa inicia la **cuarta parte**, compuesta en forma de cadencia (compases 107 a 132). En esta

sección se observan numerosos saltos de octava y de casi dos octavas, con un marcado enfoque compositivo en el registro grave del instrumento.

Al finalizar la cadencia, se da paso a la **quinta parte** y última de esta sección (compases 133 a 145), que consiste en una transición de piano más extensa que la anterior y que aporta calma tras la variedad de temas expuestos previamente.

**Tabla 4: Estructura sección B (A.Ferrández, 2025).**

	COMPASES	CARACTERÍSTICAS
PARTE 1	69/76	-Interpretación del piano.  -Carácter suave y juguetón.  -Cromatismo descendente previo a la entrada del solista, el cual genera tensión.
PARTE 2	77/83	-Motivo inspirado en la escala de Re Mixolidio.  -Carácter y ritmos de Jazz contemporáneo.
PARTE 3	84/101	-Motivos inspirados previamente en la voz del piano (saltos de cuartas justas)  -Transición del piano (compases 102 a 106)
PARTE 4	107/132	-Cadencia larga  -Grandes saltos entre el registro agudo y grave  -Destaca el registro grave  -Modulaciones
PARTE 5	107/132	-Carácter tranquilo del piano.  -Armonía densa.  -Marca el final de una sección y el comienzo de otra.

En la sección A' se observa una recapitulación sumamente variada, que inicia con dos frases de 8 y 11 compases, respectivamente. La **primera frase** (compases 147 a 154) es una réplica del tema principal, aunque con un carácter más formal y lírico. La **segunda frase** (compases 156 a 167) retoma el mismo motivo del tema original, pero en la tonalidad de Fa# mixolidio, extendiendo el final de la frase para introducir la siguiente frase.

La **tercera frase** (compases 168 a 175) presenta motivos que enlazan elementos expuestos previamente en la obra, como saltos de cuarta justa, cromatismos y diversas alteraciones accidentales. Este pasaje conduce a la **cuarta frase** (compases 176 a 198), donde el tema principal reaparece por última vez, con una pequeña modificación al final: un cromatismo iniciado por una tercera menor, que aporta tensión y color antes de resolver en Re mixolidio, seguido de una **coda final** de 10 compases (compases 198 a 207).

**Tabla 5: Estructura Sección A' (A.Ferrández, 2025).**

	COMPASES	CARACTERISTICAS
FRASE 1	147/154	-Scherzando.  -Tema principal más formal y lirico.
FRASE 2	156/167	-Mezcla de carácter formal con jazz contemporáneo.  -Fa # mixolidio.
FRASE 3	168/175	-Cromatismos.  -Saltos de cuarta justa.  -Secuencia de compases por tercetas.
FRASE 4	176/207	-Recopilación del tema principal, expuesto por última vez.  -Aparición del Bend up como al inicio de la obra.  - Glisando al registro agudo.

		-Coda final con ritmo. -Posibilidad de improvisar en el último compás.
--	--	---

En lo que respecta al **análisis armónico**, el compositor desarrolla una obra basada en el estilo del jazz contemporáneo. La pieza comienza con una introducción inspirada en la escala de blues de Re mixolidio, haciendo especial énfasis en el uso de terceras menores, cuartas justas y séptimas menores.

Tras la cadencia, el piano entra manteniendo la misma tonalidad, destacando una base armónica sólida construida a partir de progresiones y acordes como D7, G7 o A7. El empleo de progresiones resulta fundamental a lo largo de toda la obra, hasta llegar a la cadencia, donde la armonía se reduce notablemente debido a los saltos melódicos de la trompa y a la presencia de numerosas alteraciones accidentales.

Esta cadencia comienza en Re menor y continúa con saltos de registro que enfatizan una progresión por cuartas, en la que las notas más relevantes son Do–Fa, Si $\flat$ –Mi $\flat$  y Lab–Re $\flat$  (hablando en fa en esta ocasión).

Esto lo añade Sofía Ripoll Ramos en la entrevista de Sarah Willis al compositor, en el Anexo II de su trabajo *“Lone Call & Charge: Análisis, técnicas y propuestas didácticas para la interpretación de la obra Lone Call & Charge de Richard Bissil”*:

**This is really hard, I had to practice this a lot. I’m not gonna playing because it is going to be embarrassing.** -> A partir del *compás 118*, se refiere a las notas “Do - Fa / bSi - bMi / bLa - bRe”, *a la flexibilidad para encontrar la nota aguda que sigue. This part is not on time, right?* (Ripoll, 2022)

Más adelante, pasa por unos compases donde no hay una armonía establecida (compases 124 a 126). Esta transición conduce a Fa# menor, con un acorde de Fa # menor con séptima y novena F#m7(9) y finalizando el último compás de la cadencia con el acorde de mi menor en estado fundamental.

El resto de la pieza es una recapitulación armónica con algunas ligeras variaciones armónicas, pero nada que veamos que sea relevante o de especial interés. Ésta finaliza del mismo modo que empezó, con Re mixolidio y un acorde final de Sol.

El análisis rítmico que hemos realizado, se ha centrado en localizar las principales células rítmicas que más han representado toda la obra, tanto por la interpretación del solista como por la del pianista acompañante.

Uno de los recursos rítmicos utilizados en la obra, es la secuencia de corchea, dos semicorcheas y corchea de nuevo. Este recurso es muy característico de piezas en las que tienes que interpretar el swing. Aquí sale reflejado de la siguiente manera:



*Ilustración 7: ejemplo de ritmo característico de la obra (cc. de 29 a 30)*

Pero si lo pasamos a como quedaría interpretado, la figuración que se realiza es la siguiente:



*Ilustración 8: ejemplo de la interpretación de los compases 29 y 30 de la obra a ritmo de swing (elaboración propia).*

Otros ritmos que destacan en la obra son las figuras rítmicas irregulares de corcheas o semicorcheas, ya sea en forma de tresillo, cuatrillo, cinquillo, septillo u octillo. Estos recursos se emplean principalmente para romper la monotonía compositiva y generar un

contraste más dinámico. Además, permiten al intérprete alejarse de los patrones convencionales, dotando a las piezas de una personalidad y un atractivo únicos.



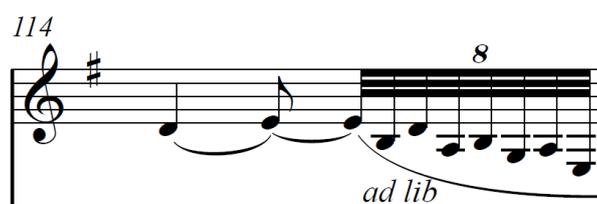
*Ilustración 9: ejemplo de cuatrillo (c. 18).*



*Ilustración 10: ejemplo de quintillo (c. 15).*



*Ilustración 11: ejemplo de septillo (c. 14).*



*Ilustración 12: ejemplo de octillo (c. 114).*

En el caso de esta pieza, el tresillo es el más utilizado de todos. Esta figura aporta una sensación de ligereza y fluidez, y es una de las más empleadas por el compositor, ya que resulta fundamental para lograr el carácter distintivo del swing. Mostramos un ejemplo de como lo tiene reflejado el piano y de como lo usa la trompa más tarde.



*Ilustración 13: ejemplo de tresillos en el piano (cc. de 31 a 33).*



*Ilustración 14: ejemplo de tresillos en la trompa (c. 206).*

Otro recurso rítmico compositivo que nos ha llamado la atención es la combinación del ritmo ternario en compás binario, creando así una hemiolia<sup>18</sup>. Esto se inicia en el Scherzando del compás 146. Visualmente apreciamos que el piano no sigue el pulso de la trompa, que realiza una variación del tema principal, pero algo más lírico.



<sup>18</sup> Superposición de un ritmo ternario sobre un compás binario compuesto, creando un efecto rítmico característico y de contraste.

**Ilustración 15: ejemplo de ritmo ternario en compás binario (cc. de 146 a 152).**

### *3.2 Interpretación de la obra*

Adjuntamos el enlace de video en el que se encuentra la interpretación del proyecto. Fue grabado el día 13 de junio de 2025 en el auditorio del Conservatorio Profesional de Musica de Almoradí, en la provincia de Alicante. Nos acompaña al piano Guillermo Mondéjar Mira, profesor en la especialidad de Repertorista y acompañante de piano en el Conservatorio Superior de Castilla y la Mancha, en Albacete:

<https://youtu.be/drM0ERW9qNA>

Es el resultado de la investigación, del proceso interpretativo y de la madurez que hemos alcanzado después de profundizar en la obra, tanto en el marco interpretativo, como analítico.

### *3.3 Plan de trabajo*

A continuación, presentamos de forma mensual el proceso y evolución del montaje del proyecto. Detallaremos las dificultades encontradas y cómo las hemos ido superando. En este apartado también se incluye la búsqueda de interpretaciones de trompistas de renombre, las cuales nos han servido como referencia.

Comenzamos este plan de trabajo en el mes de octubre. Fue entonces cuando descubrimos la obra durante una charla con Pedro Blanco, profesor de trompa en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (Salamanca). A partir de ese momento, iniciamos una investigación sobre la pieza y su compositor. Nuestro interés fue tal que, esa misma semana, escuchamos por primera vez la obra interpretada por Sarah Willis a la trompa y Philip Mayers<sup>19</sup> al piano. La obra nos cautivó desde el primer momento, hasta el punto de querer interpretarla de inmediato y comenzar a trabajar en ella.

---

<sup>19</sup> Philip Mayers: (Australia, 1960) es un pianista, director, arreglista y coach vocal australiano, reconocido por su versatilidad como acompañante de música de cámara y especialista en Nueva Música, donde ha estrenado más de cien obras.

No fue hasta noviembre cuando empezamos a leer la partitura y nos dimos cuenta de que necesitábamos más tiempo del previsto para aprenderla e interpretarla con solvencia, dada su complejidad. Al profundizar en la búsqueda de información sobre la obra y su autor, descubrimos que se trataba de una pieza poco conocida, con escasa documentación disponible. Esta combinación entre el gran interés que despertó en nosotros, la dificultad técnica que planteaba y el desconocimiento generalizado que existe sobre ella, nos llevó a tomar la decisión de dedicar mi Trabajo de Fin de Grado a esta obra. Por ello, enviamos la propuesta al Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante.

Una vez enviada la propuesta, en diciembre comenzamos a estudiar la primera página de la partitura, la cual incluye una cadencia inicial de aproximadamente 29 compases. La dificultad técnica que supone ejecutar saltos de octava, novena y décima en el registro grave nos llevó a dedicar tiempo al estudio específico de estos intervalos, mediante ejercicios técnicos en todas las tonalidades y registros del instrumento. Este trabajo fue fundamental para poder afrontar con seguridad los pasajes exigentes que se repiten a lo largo de toda la obra.

*For Sarah Willis*  
**Song of a New World**  
Richard Bissill

Bluesy ♩ = 50

7 *mf* free, like a cadenza.

13 *f* *p*

18 *f*

23 *mp* *mf* (bend up with hand) in tempo ♩ = 50 swing ♩

28 Out of tempo, sounding improvised *ff*

**Ilustración 16: Saltos de 9<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup> (cc. de 24 a 25).**

Seguimos trabajando en la obra y, a lo largo de su desarrollo, especialmente en las dos primeras páginas, nos encontramos con una dificultad técnica aún mayor que la ya observada previamente en la cadencia inicial. Esto me llevó a reducir considerablemente el tempo y trabajar cada pasaje a la mitad exacta del tempo original. Este estudio intensivo se centró en los compases comprendidos entre el 60 y el 101. Durante esas cuatro semanas, fuimos incrementando gradualmente el tempo cada lunes, con el objetivo de disponer de toda la semana para practicar y asimilar los pasajes en el nuevo tempo exigido. Para finales de mes, ya teníamos completamente dominadas las dos primeras páginas de la obra.

A comienzos de enero asistimos a un encuentro con la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), una actividad de 20 días de duración. Tuvimos la fortuna de contar con Stefan Dohr <sup>20</sup> como profesor durante este encuentro. Aprovechamos la ocasión para recibir clases individuales con él, lo que fue una oportunidad invaluable. En ese momento, ya habíamos aprendido algo más de la mitad de la obra, por lo que decidimos utilizar esas clases para resolver dudas técnicas específicas y conocer su visión interpretativa de la pieza.

Stefan, quien conoce muy bien a Sarah Willis, nos comentó que su versión preferida es precisamente la de ella, ya que, según sus palabras, logra respetar y diferenciar con claridad las distintas fases por las que atraviesa la obra. Además, aprovechamos el impulso de este periodo para contactar con el compositor y realizarle una entrevista por correo electrónico, con el fin de profundizar aún más en nuestra comprensión de la obra desde su perspectiva original.

No es hasta el mes de febrero cuando Richard Bissill responde a nuestro correo previamente enviado. Tras realizar la entrevista con el compositor, profundizamos en el conocimiento de la obra. En cuanto a su estudio, solo nos quedan por abordar dos páginas, que resultan ser las más complejas. Esto se debe a que, en la tercera página, nos enfrentamos a una cadencia de gran exigencia técnica y dominio absoluto del registro grave. A simple vista, se percibe la dificultad del pasaje; sin embargo, como nos

---

<sup>20</sup> Stefan Dohr es trompa solista en *Berliner Philharmoniker*.

comenta el propio Bissill en la entrevista, él conoce perfectamente las limitaciones del instrumento y nunca compone nada que no pueda ser interpretado:

Todo lo que escribo lo hago conscientemente para poder tocarlo yo mismo. Conozco el tipo de partes de trompa que me gusta tocar en la música de otros y sé lo que me resultaría difícil tocar a mí mismo, así que escribo en consecuencia. Las piezas de algunos compositores son tan poco trompísticas que resultan incómodas y poco gratificantes de tocar. Conozco las limitaciones y las posibilidades del instrumento. No quiero que los músicos sufran tocando mi música. Quiero que la música sea agradable, pero eso no debe hacerla demasiado segura o poco desafiante. (Bissill, comunicación personal, 2025)

Durante el mes de marzo nos centramos principalmente en el estudio de la tercera página de la obra, debido a su elevada complejidad. Éramos plenamente conscientes de que estábamos ante uno de los momentos más exigentes y cruciales de toda la pieza. Esta sección se basa en una extensa cadencia solista, con apenas unas breves y puntuales intervenciones del piano, lo que nos dejaba completamente expuestos durante un largo tramo de la interpretación.

En esta cadencia, el compositor pretende expresar al máximo el potencial expresivo y técnico de una buena trompa grave, lo cual hacía que su dominio representara un verdadero reto. Para abordarla con garantías, recurrimos al libro *Thoughts on Playing the Horn Well*, de Froydis Ree Wekre <sup>21</sup>(2007). En esta obra encontramos ejercicios técnicos especialmente útiles para trabajar la afinación en saltos inusuales, los cuales tienden a generar dudas e imprecisiones a la hora de interpretar pasajes como los que aparecen en esta cadencia. Estos ejercicios fueron clave para ganar seguridad y precisión en la ejecución de esta sección tan exigente.

Al comenzar el mes de abril, logramos interpretar con claro dominio técnico y musical la cadencia que ocupa la tercera página de la obra, por lo que nos centramos en abordar la última página. Dado que los pasajes finales son más líricos, con melodías muy fluidas y continuas, así como algunos saltos de cuarta y octava, enfocamos nuestro trabajo en perfeccionar el legato y el control del flujo de aire, tanto en las melodías de notas seguidas —tanto tonales como cromáticas— como en los saltos. Aprendemos a regular

---

<sup>21</sup> Froydis Ree Wekre es una destacada trompista y pedagoga noruega, reconocida internacionalmente por sus aportes a la técnica y enseñanza de la trompa.

el flujo de aire en estos delicados pasajes, permitiendo que nuestra musicalidad interpretativa se exprese plenamente.

Una vez finalizada la obra por secciones, observamos que los mayores problemas técnicos han surgido a raíz de los constantes saltos entre el registro agudo y el grave. Un claro ejemplo de la exigencia de registro presente en toda la obra se encuentra en los dos últimos compases, donde la tesitura abarca más de tres escalas tonales. Desde el inicio del penúltimo compás hasta el final del último, la extensión exacta es de diecinueve tonos y medio. Esto genera dificultades tanto en la administración del flujo de aire como en la ejecución de los cambios de embocadura al pasar de un registro a otro, ya que es fundamental que cada transición sea limpia y que todas las notas suenen homogéneas.

En nuestro caso, lo que más nos ha ayudado ha sido repetir estos pasajes muy lentamente, prestando especial atención al control del aire: siendo rápido y preciso en el registro agudo, y abundante, denso y controlado en el registro grave. Todo este trabajo se llevó a cabo durante el mes de mayo.

Tras resolver todos los problemas técnicos y musicales, durante la primera quincena de junio realizamos varios simulacros, interpretando la obra completa en casa. Además, llevamos a cabo la grabación del proyecto junto al pianista Guillermo Mondéjar Mira. Debido al esfuerzo físico y mental que implica la grabación, decidimos moderar el estudio y descansar el día previo para llegar con buenas sensaciones y rendimiento óptimo.

#### **4. Propuesta de recursos originales y recopilados para la interpretación de la obra**

En este apartado señalaremos los aspectos más importantes a trabajar de cada parte de la obra, y presentaremos una serie de recursos propios y recopilados para apoyar el estudio de los mismos.

Para comenzar a estudiar o interpretar pasajes de la obra, es fundamental realizar un calentamiento específico que facilite posteriormente tocar el registro grave con mayor

flexibilidad y obtener un sonido pleno en todas las notas. Por ello, recurrimos a un ejercicio del profesor Will Sanders, titulado “*Flexibility in the Low Register*”, incluido en su libro “*Technical Exercises*”.

Este ejercicio consiste en tocar una escala cromática descendente de diversas maneras. Sanders recomienda mantener una embocadura estable y un flujo de aire constante, estableciendo una conexión sólida de la columna de aire desde el diafragma.

La repetición continua de la escala cromática descendente, alternando entre *frulatto*, *legato* y diferentes tipos de *staccato*, nos ayuda a controlar el centro de cada nota y a mejorar la precisión en el registro grave.

Sanders también nos comenta que este ejercicio se puede realizar a la inversa, de forma ascendente, para así poder tener el centro de la nota en todo el registro agudo. Esto nos hace falta debido a que en la pieza vamos a encontrarnos con algunos pasajes de registro agudo.

### Flexibility in the low register

$\text{♩} = 104-112$

Flutter tongue  
air pulse

Legato  
air pulse

Breath attack  
air pulse

Stable air flow - minimal embouchure movement.  
Extend range downwards in major thirds.

The first three variations should be performed only with air pulses ("huffing" - without tongue); this establishes the connection of the air column from the diaphragm to the lips.

This exercise can also be utilised in the opposite direction in order to strengthen the upper register!

© Will Sanders 2015

***Ilustración 17: Ejercicio Flexibility in te low register de Will Sanders. (P.6 del libro Technical Exercises).***

Una vez controlado el centro de las notas y nuestra embocadura, podemos comenzar con el estudio de cada uno de los pasajes a interpretar de la obra.

En la primera página de la obra, consideramos que la principal dificultad radica en cómo combinar ambos registros del instrumento dentro de una introducción que fusiona un ritmo de blues con adornos melódicos y una variedad de acentos. Por ello, decidimos crear un ejercicio propio que integra saltos de octava, una figuración rítmica inspirada en el blues y una articulación acentuada, con el objetivo de abordar de manera específica esta cadencia y sacar el mayor rendimiento musical.

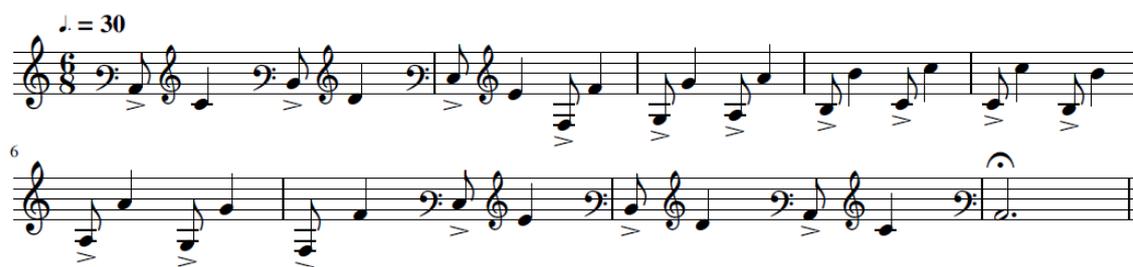


***Ilustración 18: 1er ejercicio de ritmo con salto de octava (Elaboración propia)***

En este ejemplo, podemos observar cómo los saltos de octava ligados nos obligan a utilizar el flujo de aire de una manera específica para ganar mayor agilidad. Una vez realizado el ejercicio empleando el legato y controlando el flujo de aire, pasamos a repetirlo, pero articulando con mayor énfasis la nota grave en cada salto.

De este modo, conseguimos un mayor impulso al subir a la octava y logramos que ambas notas suenen con un timbre homogéneo. Al tocar notas graves, es fundamental que la articulación sea especialmente limpia, lo que nos permite mantener la homogeneidad en los saltos entre registros.

Otro recurso que nos ayuda en este aspecto es retirar ligeramente la mano de la campana al tocar las notas graves, lo que permite una mayor proyección del sonido y, en consecuencia, la claridad que estábamos buscando.



***Ilustración 19: 2º ejercicio de ritmo con salto de octava articulado (Elaboración propia)***

Este doble ejercicio se realiza acompañado de una base rítmica y armónica en forma de claqueta<sup>22</sup>. Gracias a la escucha constante de esta base armónica y rítmica, hemos logrado interiorizar los saltos que van desde la octava hasta la onceava junto con el ritmo característico del blues.

A continuación, nos centramos en el fraseo y en el timbre. Los ejercicios que vamos a presentar sirven para la segunda página de la pieza, que abarca desde el compás 53 hasta el 101. Aunque estos aspectos son muy importantes en toda la obra, le damos especial importancia en estos compases, debido a que es donde mayor desarrollo hay.

En estos pasajes melódicos observamos la abundancia de compases en los que tenemos que hacer uso de posiciones fijas para realizar intervalos de cuarta. Por lo que decidimos realizar un ejercicio propio en el que hacemos estos intervalos a dos octavas tanto ligado como articulado.

---

<sup>22</sup> La claqueta la hemos obtenido de You Tube. Dejamos el enlace para practicar el ejercicio: [https://youtu.be/vvBMWVznyaI?si=UTijngzho\\_EZG5ka](https://youtu.be/vvBMWVznyaI?si=UTijngzho_EZG5ka)

The image shows a musical score for a trumpet exercise in 6/8 time, marked with a tempo of quarter note = 60. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Below the staff, there are four groups of fingerings: 0, 2, 1, and 12, each in a red box. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (F). Below the staff, there are four groups of fingerings: 23, 0, 2, and 1, each in a blue box. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (F). Below the staff, there are four groups of fingerings: 12, 23, 13, and 123, each in a blue box. The music consists of eighth notes and quarter notes, with some accidentals (sharps and flats) indicating chromatic movement.

**Ilustración 20: Ejercicio de saltos de cuarta con posición fija (Elaboración propia)**

Los números que aparecen indican las palas que debemos accionar en la trompa para obtener las notas deseadas. El ejercicio comienza con la trompa en Si bemol y, a mitad del ejercicio, continúa descendiendo en Fa. Para tocar en Fa, es necesario accionar el transpositor. De este modo, podemos realizar el ejercicio en sentido cromático descendente.

Asimismo, este ejercicio puede hacerse a la inversa: comenzando desde el registro más grave con la trompa en Fa y las notas Re bemol - Sol bemol, para luego ascender cromáticamente hasta finalizar con las notas Do - Fa.

Este método nos ayuda a dominar los numerosos saltos de cuarta con los que nos vamos a encontrar a lo largo de varios pasajes de la obra.

Otro ejercicio que hemos podido recopilar para abordar estos compases de la segunda página es un ejercicio muy básico que nos ha ayudado a conseguir un fraseo y un color de timbre adecuados para interpretar los pasajes. Este ejercicio se llama *Alternative warm-up 1* y forma parte del libro *Trumpet Method* del trompetista *James Stamp*.



***Ilustración 21: Ejercicio Alternative warm up 1 de James Stamp (P. 12 del libro Trumpet Method).***

Este ejercicio fue originalmente concebido para trompeta, pero nos ha resultado de gran utilidad, ya que abarca las dos octavas que más utilizamos en la segunda página de la pieza. Por su estructura, el ejercicio nos obliga a conectar con la columna de aire y a trabajar el fraseo tanto en sentido ascendente como descendente.

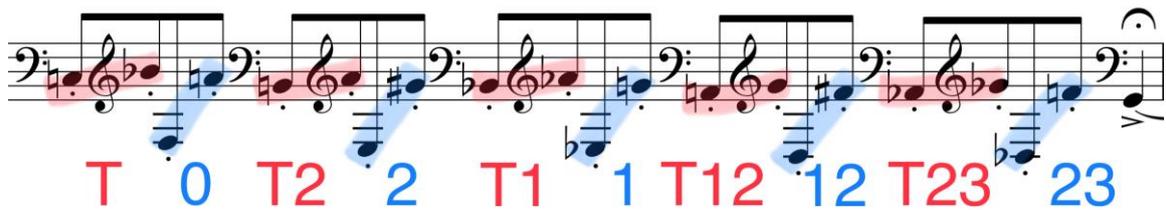
Interpretar melodías que recorren tanto registro resulta complicado, ya que es difícil mantener un fraseo estable; la atención suele centrarse en que todas las notas suenen en un mismo plano sonoro, evitando que unas suenen más que otras.

Sin embargo, al realizar este ejercicio correctamente, conseguimos combinar el flujo de aire a lo largo de todo el registro, logrando el timbre y el fraseo que buscamos para interpretar los compases mencionados.

En la tercera página de la composición, nos encontramos con una larga cadencia. En el compás 124 surgió una gran duda técnica que no podíamos resolver, ya que la variación de claves, los saltos de registro y una digitación incómoda en un solo compás hacen que este pasaje sea más complejo de lo que aparenta. Ante esta dificultad, recurrimos a una propuesta pedagógica: decidimos que la forma más cómoda de interpretarlo es

alternando la trompa en Fa con la de Si bemol, utilizando para ello el transpositor<sup>23</sup> del instrumento.

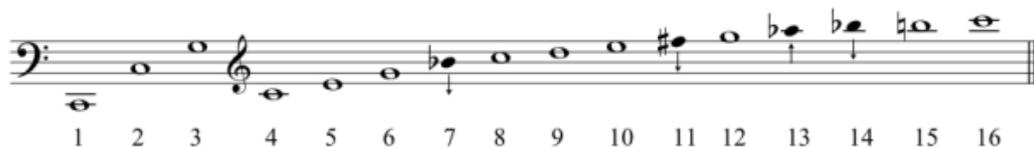
Adjuntamos una imagen donde se observa la digitación empleada para este pasaje. Los fragmentos señalados en rojo se tocan con la trompa en Fa, pulsando el transpositor, mientras que los marcados en azul se ejecutan con la trompa en Si bemol, soltando el transpositor y pulsando las palas numeradas que aparecen.



***Ilustración 22: Digitación para el compás 124 (Propuesta pedagógica)***

De este modo, entre tantos cambios de clave, solo necesitamos centrarnos en memorizar y automatizar la digitación, en lugar de transportar cada nota y buscar su digitación real en cada momento.

La trompa, al ser un instrumento con una amplia serie de armónicos, nos facilita esta tarea. Esto se debe al llamado “fenómeno físico-armónico”<sup>24</sup>, ya que es uno de los pocos instrumentos que conserva esta característica. Así, con una sola digitación, podemos producir todas las notas que se muestran en la siguiente imagen, refiriéndonos a la trompa en Fa.



***Ilustración 23: Ejemplo de fenómeno Físico Armónico***

<sup>23</sup> Válvula mecánica que alterna las dos afinaciones del instrumento (Fa y Sib), facilitando la interpretación en diferentes registros y tonalidades, por lo que amplía su rango y versatilidad.

<sup>24</sup> El fenómeno físico-armónico es la base de la acústica musical y consiste en que cualquier sonido musical está formado por la superposición de varios sonidos simples (armónicos) cuyas frecuencias son múltiplos enteros de una frecuencia fundamental; esta estructura determina la altura y el timbre del sonido percibido.

Por lo que teniendo esta tabla del fenómeno físico-armónico de referencia podemos observar que los saltos que tenemos que realizar en este compás son saltos del 1 al 7. (Do pedal – Si b).

Indagando en la última página de la obra, que abarca del compás 146 al 207, observamos una recapitulación del tema principal, por lo que para abordar estos pasajes recurrimos a los ejercicios mencionados anteriormente.

Sin embargo, en los compases finales (197 y 206), aparece un nuevo desafío: un glisando<sup>25</sup> que alcanza un Si bemol agudo. El compositor, consciente de la exigencia de la obra y de la fatiga acumulada al final, ofrece una alternativa más accesible, permitiendo realizar el glisando solo hasta el Sol agudo.

Por ello, hemos decidido diseñar un ejercicio que, según las capacidades físicas y técnicas del intérprete, permite practicar ambas versiones. El ejercicio consiste en realizar y perfeccionar el glisando, partiendo de la nota Do y ascendiendo por octavas hasta llegar al Do sobre agudo.



*Ilustración 24: Ejercicio de glisando (Elaboración propia)*

Recomendamos realizar el ejercicio con la trompa en fa, ya que así se obtienen mayores beneficios. Por un lado, esto nos obliga a utilizar más aire para lograr un resultado positivo y, en consecuencia, aumenta el porcentaje de éxito al interpretarlo con las

---

<sup>25</sup> Efecto musical que consiste en deslizarse de una nota a otra pasando por todos los sonidos intermedios.

posiciones reales, en si bemol. Por otro lado, al hacerlo con la trompa en fa, aseguramos un paso entre octavas que incluye una mayor cantidad de notas (armónicos), lo que mejora notablemente el resultado auditivo de la obra.

## **5. Conclusiones**

A continuación, presentamos las conclusiones que hemos obtenido en esta investigación, en la relación a los objetivos planteados en la presente memoria y a futuras interpretaciones.

### **Analizar musicalmente la obra propuesta**

Tras examinar la obra, apreciamos la gran variedad de recursos compositivos que emplea Richard Bissill y el cuidado con el que desarrolla su música. El autor busca crear una pieza impregnada de elementos propios del jazz y del blues, lo que se refleja en las diferencias entre los temas, su desarrollo y la incorporación de nuevos elementos en cada uno.

El análisis de estos aspectos musicales nos permite comprender en mayor profundidad tanto la pieza como la visión del compositor. Detectamos cómo utiliza el ritmo y la armonía para favorecer el fraseo, así como las particularidades de la melodía y la textura, que nos orientan sobre cuándo llevamos la voz principal y cuándo acompañamos al piano. En cuanto a la estructura, queda patente la preferencia de Bissill por fusionar su estilo más actual con influencias del jazz y el blues. Aunque la forma general puede parecer algo clásica, se integran recursos modernos como el desarrollo temático. Además, conocer la estructura de la obra nos proporciona un mayor sentido de orden y confianza, ya que nos permite entenderla y abordarla con mayor seguridad

**Reflejar el estudio de trabajo mensual, con la recopilación de recursos que facilitan su interpretación.**

A través del registro detallado de todo este proceso, hemos podido identificar de manera global los obstáculos que surgieron y los métodos que empleamos para superarlos. Asimismo, recopilamos la información más relevante aportada por cada uno de los profesores que nos acompañaron en el estudio de esta obra. Todo ello nos ha brindado las herramientas necesarias para avanzar de forma más estructurada, incrementando nuestra sensación de control y organización. Además, dejamos constancia del tiempo invertido para alcanzar el nivel interpretativo reflejado en la grabación final del proyecto. A su vez, este reflejo nos sirve como guía de estudio a futuras interpretaciones de características similares.

**Desarrollar pautas y estrategias pedagógicas para facilitar el estudio de la obra.**

En base al registro de trabajo mensual, hacemos una recopilación de materiales y ejercicios que ayudan a mejorar nuestra interpretación. También utilizamos recursos escritos e ideamos ejercicios basados en partes de la propia obra y adaptamos otros ya existentes para solucionar problemas que nos surgieron.

Para comenzar a interpretar la primera página de la obra, nuestro mayor problema radicaba en como empezar a tocar una obra para trompa grave sin ni siquiera tener control en el registro. Gracias a “*Flexibility in the Low Register*”, del libro “*Technical Exercises*” del profesor Will Sanders, pudimos solventar este problema para adentrarnos de fondo en el grave.

La **primera página** de la obra presentaba una gran dificultad, ya que exigía combinar una pulsación característica del jazz y el blues con la ejecución de saltos de octava, novena y décima en una introducción solista, cuyo tema principal más adelante sería acompañado por el piano. La creación de un ejercicio propio que integra estos saltos con un ritmo característico del estilo, apoyado por una claqueta con base armónica, nos permitió superar este desafío.

La **segunda página** nos lleva a centrarnos especialmente en el fraseo y el timbre. Para ello, elaboramos un ejercicio propio de posición fija para saltos de cuarta y recurrimos a un ejercicio del libro “*Trumpet Method*” del trompetista James Stamp. Con ambos ejercicios resolvimos las dudas interpretativas relacionadas con el fraseo, el timbre y ciertos aspectos de dificultad técnica.

No es hasta la **tercera página** de la obra cuando nos enfrentamos a un gran reto que nos llevó a desarrollar una propuesta pedagógica para poder interpretar un compás dentro de una larga cadencia, lo cual estaba retrasando meses de trabajo. La decisión de aprovechar el fenómeno físico-armónico de nuestro instrumento y combinar las dos tonalidades disponibles en la trompa nos permitió mecanizar una digitación mucho más sencilla, logrando así el resultado técnico y sonoro que exige este pasaje.

Finalmente, en la **cuarta página**, al tratarse de una recapitulación del tema principal y habiendo resuelto previamente los problemas mencionados, la atención se centró exclusivamente en la interpretación del glisando presente en varios compases de la obra. La elaboración de un ejercicio propio con trompa en fa, que combina ascensos y descensos de octava en forma de glisando, resultó especialmente útil, ya que nos obligó a controlar el flujo de aire del instrumento, logrando así un resultado positivo tanto a nivel técnico como auditivo.

### **Realizar una interpretación musical de *Song of a New World* para trompa y piano de Richard Bissil.**

Este objetivo se basa en los anteriores. La entrevista al compositor y el análisis musical nos ha permitido observar con claridad cada sección de la obra y aplicarlo a la interpretación, llevándonos a una práctica interpretativa fundamentada.

En el análisis, se enfocó en diferenciar el carácter de los temas presentes en la exposición, con una introducción que abarca el tema principal, donde se manifiestan una actitud rítmica y un estilo *jazzístico*; un desarrollo que presenta combinaciones de texturas y una armonía mucho más densa, culminando en una extensa cadencia que abarca todo el

registro natural del instrumento, destacando especialmente el virtuosismo en el registro grave del intérprete; y, finalmente, la recapitulación del tema con una pequeña variación que exige precisión rítmica para lograr una perfecta sincronización con el piano, mientras que el uso de acentos y la armonía evocan nuevamente un carácter *jazzístico* y desenfadado.

Por otro lado, el estudio de trabajo mensual y la recopilación de recursos para estudiar *Song of a New World*, nos ha hecho realizar una interpretación segura y fundamentada, reflejando todo este proceso en la grabación del proyecto de esta memoria.

### **Investigaciones futuras**

A partir de los resultados obtenidos, se abren diversas posibilidades para investigaciones futuras. Entre ellas, destacamos:

- El análisis comparativo de *Song of a New World* con otras obras para trompa y piano de Richard Bissill, o con piezas de repertorio jazzístico escritas para instrumentos de viento, para identificar tendencias compositivas y recursos estilísticos comunes.
- La profundización en el estudio de la influencia del jazz y el blues en la música contemporánea para trompa, explorando cómo estos géneros enriquecen el lenguaje técnico y expresivo del instrumento.
- El desarrollo de nuevas estrategias pedagógicas basadas en la improvisación y el fraseo jazzístico, aplicadas a la enseñanza de la trompa en registros graves y medios.
- El diseño de estudios experimentales sobre la percepción y la interpretación de recursos rítmicos irregulares (como tresillos, cuatrillos y hemiolias) en el contexto de la música académica y jazzística.
- La creación de materiales didácticos y ejercicios específicos para abordar los desafíos técnicos y estilísticos identificados en esta obra, que puedan ser utilizados por estudiantes y docentes en conservatorios y escuelas de música.

Estas líneas permitirán seguir profundizando en la relación entre la interpretación instrumental, la pedagogía y el análisis musical, contribuyendo al desarrollo del repertorio y la práctica contemporánea de la trompa.

## 6. Bibliografía y Referencias

Apoloybaco. (s.f.). *Julius Watkins*. <https://apoloybaco.com/jazz/julius-watkins/>

Apoloybaco. (s.f.). *Giovanni Hoffer*. <https://apoloybaco.com/jazz/giovanni-hoffer/>

Apoloybaco. (s.f.). *French Horn Jazz Project: Giovanni Hoffer, Pau Moltó – Julius Rides Again*. <https://apoloybaco.com/jazz/french-horn-jazz-project-giovanni-hoffer-pau-molto-julius-rides-again/>

Guildhall School of Music & Drama. (s.f.). *Professor Richard Bissill GRSM ARAM LRAM ARCM. Guildhall School*. [https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching\\_staff/department/2-department-of-windbrass-and-percussion/108-professor-richard-bissill/](https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching_staff/department/2-department-of-windbrass-and-percussion/108-professor-richard-bissill/)

Moltó, P. (s.f.). *Pau Moltó – Músico de jazz, improvisador y docente*. <https://paumolto.com/>

Richard Bissill. (s.f.). *Richard Bissill, composer, arranger, horn player*. <https://www.richardbissill.com/biography/>

Ripoll Ramos, S. (2022). *Lone Call & Charge: Análisis, técnicas y propuestas didácticas para la interpretación de la obra Lone Call & Charge de Richard Bissill* [Trabajo de fin de grado no publicado]. Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante.

Sanders, W. (2005). *Technical exercises for the horn*. Schott Music.

Stamp, J. (2005). *Trumpet method* (T. Stevens, Ed.). Editions Bim.

Wells Cathedral School. (s.f.). *Richard Bissill, French Horn*. <https://wells.cathedral.school/staff/richard-bissill-french-horn/>

Willis, S. W. [Sarah Willis]. (2021, 14 de abril). *Richard Bissill live on Sarah's Horn Hangouts* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ORieL4iZoZU>

## **ANEXO I: ENTREVISTA A RICHARD BISSILL POR CORREO (7 de febrero de 2025)**

**ÁLVARO FERRÁNDEZ:** What inspired you to compose “Song of a New World”?

**RICHARD BISSIL:** It was commissioned in 2013 by Sarah Willis for inclusion on her solo CD entitled Horn Discoveries. She wanted a piece that would show off the low register of the horn and was bluesy, similar to Fat Belly Blues so I continued in that vein and wrote Song of a New World, although it is a far more substantial piece. Sarah also wanted the piece to jump around a bit and include some high notes. The title came once the piece was written; the main theme seemed quite hopeful and had a touch of Americana to it, hence the 'new world'.

Here's a programme note:

The main gospel-like theme is introduced by the horn, played as if improvised. The piano takes over and links into the main theme, first simply restated, then increasingly florid and jazzy. A gradual wind down leads to the cadenza - a low horn acrobatic tour de force. The piano joins in to finish it off. The music calms, ever languid before bursting forth again, pulsating under a soaring horn. One final slow down and the main theme returns, this time with attitude for a big bluesy finish.

**A.F:** How do you incorporate your experience as a Horn player into the composition of this work?

**R.B:** Everything I write is consciously written so that I can play it myself. I know the sort of horn parts I like to play in other people's music and I know what I would find difficult to play myself so I write accordingly. Some composers' pieces are so unhornistic that they are uncomfortable and unrewarding to play. I know the limitations and the possibilities of the instrument. I don't want players to suffer playing my music. I

want the music to be enjoyable but that shouldn't make the music too safe or unchallenging.

**A.F: What musical influences, if any, are reflected in this piece?**

**R.B:** My style of composing is very much the product of spending a lifetime playing music. I've played SO much music that as someone who had the urge to compose from an early age I have unavoidably and without conflict developed my style by being positively influenced by the music I love whilst at the same time rejecting consciously and unconsciously the music I dislike. So you can hear jazz elements in my music due to my playing jazz in big bands and listening to lots of jazz artists. My favourite type of orchestral music is by the late Romantic, early C20, highly chromatic, impressionistic composers. This style of music has a huge emotional message to it that can leave the listener feeling ecstatic or devastated and all shades inbetween.

So I don't consciously choose to write in the style I do. It just sounds like me just as Mozart sounds like Mozart or Ellington sounds like Ellington. There's not much else I can do other than to write in a pastiche style to sound like someone else which is entirely possible of course but what's the point unless asked to as part of say a media commission.

**A.F: How does this work relate to your other horn compositions?**

**R.B:** I suppose this work is the most overtly jazz influenced or should I say blues influenced. My other horn and piano pieces like Valse Noire and Sic Itur Ad Astra (check them out!) are in no way jazzy but do have a certain jazzy feel at times, mainly due to my harmonic language. Someone once told me she thought my music was classical with 'a seasoning of jazz' which I think sums it up well.

**A.F: What technical challenges does "Song of a New World" present to the performers?**

**R.B:** Obviously the performer needs an excellent low register otherwise the really extreme passages in the cadenza will be compromised. Also a good all round facility based on a joined up, flexible, acrobatic embouchure is essential so that everything sounds fluent and easy. Plus a firm, reliable high register must be called upon occasionally especially after all that relaxation. So everything really!

**A.F: How has your compositional style evolved since you wrote this work?**

**R.B:** Well nothing much has changed as far as the compositional process is concerned. I've always found it difficult to dissect or put a meaning to a piece once it's written. The composing process is an inexact science. Often researchers are wanting/hoping to hear that the composer has a clear formula/inspiration. I suppose it was easier in the days of writing in say sonata form because there's a clear template to hang the music on. My music is constructed in a linear fashion but without any prior knowledge of where it's going. Bars 35-68 are obviously a series of 8 bar segments such as would appear in a popular song but once that's done there needs to be some development! My ideas, themes and key changes are scattered around sheets of manuscript paper with symbols and arrows suggesting a coherent directional map for the piece to unfold.. Sometimes the music comes quickly and other times agonisingly slowly only to be rejected.

**A.F: What role does improvisation play in Song of a New World?**

**R.B:** Some passages should sound as if the player is improvising and hopefully my writing is convincing enough to convey this. If players could read chord symbols I could have just written chord symbols and let the player get on with it but of course most classically trained players are not proficient/comfortable enough to do that so it's easier and less daunting if I write out all the notes. After all, playing jazz is mostly about style and that has to be learnt by listening and playing rather than reading about it in a book. The horn is limited technically compared to say a saxophone or trumpet so the player has to develop a horn style of playing jazz that is authentic without sounding 'disappointing'!

**A.F: How do you balance the classical and jazz elements in this composition?**

**R.B:** In composing it I wasn't trying to make some bits classical and some bits jazzy. The result is just what evolved naturally in the compositional process. As far as the performance is concerned, that is down to the player to make each element sound convincing.

**A.F: What advice would you give to musicians performing Song of a New World?**

**R.B:** As long as it doesn't sound like a straightjacketed classical horn player trying to swing then just go for it. I've always thought that, compared to classical music, jazz is a bit rough and ready so it's fun to switch to that style and enjoy the freedom from trying to be immaculate! So bring on the dirty slurs, bends, tongue stops etc Above all try to not get hung up on the technicality of the writing. You can give yourself space to negotiate the fiddlier bits like bars 91-3. Enjoy the soothingly rich harmonies as you play the melodies with a beautiful warm sound and pay careful attention to intonation. Bars 53 to 68 shouldn't really be swung; it mustn't sound too rooty tooty. Throughout the piece if you pay attention to the articulation (which I am particular about) it should sound jazzy without you having to try too hard. So exaggerate the tenutos and staccatos. Finally, if you're tempted to ad lib in the last bar, then maybe don't play anything too corny! (if you get my drift).

**A.F: How does this work relate to your teaching experience at the Guildhall School of Music and Drama?**

**R.B:** It's not really related to that. I try not to force my music on my students as I think that would be an abuse of power! 🙅 I do gently suggest one of my pieces to a student if I think it's a suitable fit. Although a few years ago the School held a competition

when all the horn students had to perform one of my pieces for a cash prize. It was thrilling for me to hear so many of my works played at once.

**ÁLVARO FERRÁNDEZ: ¿Qué le inspiró a componer "Song of a New World"?**

**RICHARD BISSIL:** Sarah Willis me la encargó en 2013 para incluirla en su CD en solitario titulado Horn Discoveries. Ella quería una pieza que mostrara el registro grave de la trompa y que fuera bluesy, similar a Fat Belly Blues, así que continué en esa línea y escribí Song of a New World, aunque es una pieza mucho más sustancial. Sarah también quería que la pieza saltara un poco e incluyera algunas notas altas. El título surgió una vez escrita la pieza; el tema principal parecía bastante esperanzador y tenía un toque americano, de ahí lo de «nuevo mundo».

Aquí la nota del programa:

*La trompa introduce el tema principal, de carácter evangélico, como si se tratara de una improvisación. El piano toma el relevo y enlaza con el tema principal, primero simplemente reformulado, luego cada vez más florido y jazzístico. Una reducción gradual conduce a la cadencia, un tour de force acrobático de la trompa baja. El piano se une para rematar. La música se calma, siempre lánguida, antes de estallar de nuevo, pulsando bajo una trompa aguda. Una ralentización final y vuelve el tema principal, esta vez con actitud para un gran final bluesy.*

**A.F: ¿Cómo incorpora su experiencia como trompista en la composición de esta obra?**

**R.B:** Todo lo que escribo lo hago conscientemente para poder tocarlo yo mismo. Conozco el tipo de partes de trompa que me gusta tocar en la música de otros y sé lo que me resultaría difícil tocar a mí mismo, así que escribo en consecuencia. Las piezas de algunos compositores son tan poco trompísticas que resultan incómodas y poco gratificantes de tocar. Conozco las limitaciones y las posibilidades del instrumento. No quiero que los músicos sufran tocando mi música. Quiero que la música sea agradable, pero eso no debe hacerla demasiado segura o poco desafiante.

**A.F:** ¿Qué influencias musicales, si las hay, se reflejan en esta pieza?

**R.B:** Mi estilo de composición es en gran medida el resultado de toda una vida tocando música. He tocado TANTÍSIMA música que, como alguien que tuvo el impulso de componer desde una edad temprana, he desarrollado inevitablemente y sin conflicto mi estilo dejándome influir positivamente por la música que me gusta y rechazando al mismo tiempo, consciente e inconscientemente, la música que no me gusta. Así, en mi música se pueden oír elementos de jazz, debido a que he tocado jazz en grandes bandas y he escuchado a muchos artistas de jazz. Mi tipo favorito de música orquestal es la de los compositores de finales del Romanticismo, principios del siglo XX, muy cromática e impresionista. Este estilo de música tiene un enorme mensaje emocional que puede dejar al oyente extasiado o devastado, y en todos los matices intermedios.

Así que no elijo conscientemente escribir en el estilo que escribo. Simplemente suena a mí, igual que Mozart suena a Mozart o Ellington suena a Ellington. No hay mucho más que pueda hacer aparte de escribir en un estilo *pastiche* para sonar como otra persona, lo cual es totalmente posible, por supuesto, pero qué sentido tiene a menos que me lo pidan, por ejemplo, como parte de un encargo de los medios de comunicación.

**A.F:** ¿Cómo se relaciona esta obra con sus otras composiciones para trompa?

**R.B:** Supongo que esta obra es la más abiertamente influenciada por el jazz o, mejor dicho, por el blues. Mis otras piezas para trompa y piano, como *Valse Noire* y *Sic Itur Ad Astra*, no son en absoluto jazzísticas, pero a veces tienen cierto aire de jazz, sobre todo debido a mi lenguaje armónico. Alguien me dijo una vez que mi música le parecía clásica con «un toque de jazz», lo que creo que lo resume muy bien.

**A.F: ¿Qué desafíos técnicos presenta "Song of a New World" para los intérpretes?**

**R.B:** Obviamente, el intérprete necesita un excelente registro grave, de lo contrario los pasajes realmente extremos de la cadencia se verán comprometidos. También es esencial una buena facilidad general basada en una embocadura unida, flexible y acrobática para que todo suene fluido y fácil. Además, de vez en cuando hay que recurrir a un registro agudo firme y fiable, sobre todo después de tanta relajación. En definitiva, ¡todo!

**A.F: ¿Cómo ha evolucionado su estilo compositivo desde que escribió esta obra?**

**R.B:** No ha cambiado mucho el proceso de composición. Siempre me ha resultado difícil diseccionar o dar sentido a una pieza una vez escrita. El proceso de composición es una ciencia inexacta. A menudo los investigadores quieren/esperan oír que el compositor tiene una fórmula/inspiración clara. Supongo que era más fácil en la época en que se escribía, por ejemplo, en forma de sonata, porque había una plantilla clara de la que colgar la música. Mi música está construida de forma lineal, pero sin saber a dónde va. Los compases 35-68 son, obviamente, una serie de segmentos de 8 compases como los que aparecen en una canción popular, pero una vez hecho esto, ¡tiene que haber algo de desarrollo! Mis ideas, temas y cambios de tonalidad están esparcidos por hojas de papel manuscrito con símbolos y flechas que sugieren un mapa direccional coherente para el desarrollo de la pieza. A veces la música surge rápidamente y otras, con una lentitud angustiosa, es rechazada.

**A.F: ¿Qué papel juega la improvisación en "Song of a New World"?**

Algunos pasajes deberían sonar como si el intérprete estuviera improvisando y espero que mi escritura sea lo suficientemente convincente como para transmitirlo. Si los intérpretes supieran leer los símbolos de los acordes, podría haber escrito simplemente

los símbolos de los acordes y dejar que el intérprete se pusiera manos a la obra, pero, por supuesto, la mayoría de los intérpretes con formación clásica no son lo suficientemente competentes o cómodos para hacerlo, así que es más fácil y menos desalentador si escribo todas las notas. Al fin y al cabo, tocar jazz es sobre todo una cuestión de estilo y eso se aprende escuchando y tocando, no leyendo en un libro. La trompa está limitada técnicamente en comparación con el saxofón o la trompeta, por lo que el músico tiene que desarrollar un estilo de tocar jazz que sea auténtico sin sonar «decepcionante».

**A.F:** ¿Cómo equilibra los elementos clásicos y de jazz en esta composición?

**R.B:** Al componerlo, no intenté que tuviera algo de clásico y algo de jazz. El resultado es lo que surgió de forma natural en el proceso de composición. En cuanto a la interpretación, depende del intérprete hacer que cada elemento suene convincente.

**A.F:** ¿Qué consejo daría a los músicos que interpretan "Song of a New World"?

**R.B:** Mientras no suene como un trompista clásico con camisa de fuerza intentando hacer swing, adelante. Siempre he pensado que, comparado con la música clásica, el jazz es un poco tosco y listo, así que es divertido pasarse a ese estilo y disfrutar de la libertad de no intentar ser inmaculado. Así que, adelante con los ligados sucios, las curvas, las paradas de lengua, etc. Sobre todo, intenta no obsesionarte con el tecnicismo de la escritura. Puedes darte espacio para negociar las partes más complicadas, como los compases 91-3. Disfruta de las armonías tranquilizadoras y ricas mientras tocas las melodías con un sonido cálido y bonito y presta mucha atención a la entonación. Los compases del 53 al 68 no deberían ser muy movidos; no deben sonar demasiado de raíz. A lo largo de toda la pieza, si prestas atención a la articulación (en la que soy muy exigente), debería sonar a jazz sin que tengas que esforzarte demasiado. Así que exagera los tenutos y los staccatos. Por último, si tienes la tentación de improvisar en el último

compás, ¡no toques nada demasiado cursi! (ya me entiendes).

**A.F:** ¿Cómo se relaciona esta obra con su experiencia docente en la Guildhall School of Music and Drama?

**R.B:** En realidad no tiene nada que ver con eso. Intento no imponer mi música a mis alumnos porque creo que sería un abuso de poder. 🙅 Sí que sugiero amablemente una de mis piezas a un alumno si creo que encaja. Aunque hace unos años la Escuela organizó un concurso en el que todos los alumnos de trompa tuvieron que interpretar una de mis piezas para ganar un premio en metálico. Para mí fue emocionante oír tocar tantas obras más a la vez.

## **ANEXO II: ENTREVISTA DE SARAH WILLIS<sup>26</sup>**

**Sarah: Tell us a bit about yourself. You started off in the Leicestershire Youth Orchestra and the school of the youth orchestra, but a very important part of your career and influencing what you do today in your arranging and composing was being part of the national youth jazz orchestra, now how did a french horn get into a jazz orchestra?**

Richard: I suspect it was a token instrument in Nigel as is known, I mean horns have played in big bands before that's dankings and others have had horn sections in their bands and there's plenty of examples like Billy Mays big fat brass with great one sections in it and so I suspect that Nigel was just somebody who was doing the arranging and said let's put a horn in it.

**S: Where you the only one?**

R: Yes, and I seated on the end of the trombones. I felt a little bit inadequate but before that, I'd actually been in Leicestershire, where i lived, the guy ran a big band linked to BBC radio Leicester and he invited me along to play on Sunday mornings, so I used to play with him, and they let me solo and even encourage me to write pieces as well. Mi parents used to listen to bits of jazz on LP's. I just loved it, it's what I've always done, and I love it. Before I started the french horn I was on the tenor horn in the brass band which is quite common for the British players, and this is how I got into listen to jazz playing jazz and it's obviously this has affected the sort of music I write, we're all sponges, we soak up what we like and reject what we don't and I must have clearly liked the jazz style.

**S: Did anyone actually hear you play in the National Jazz Youth Orchestra? Because you know, we are pointing backwards were you where the only french horn.**

R: It was a bit of an element of tokenism but what it did give me was taught me how to play in the jazz style, the odd jazz articulation, which is very very different from

---

<sup>26</sup> Entrevista encontrada en el trabajo de fin de grado de la alumna Sofía Ripoll Ramos

classical articulation, which is straightforward and precise neat tidy and beautiful, and the jazz is more slap-dash, more fun. I found playing jazz incredibly liberating compared with what you have to do to play in orchestra, which has been immaculate essentially.

**S: You decided to started to being immaculate because you joined the London Symphony orchestra age 22, that's quite young actually, where you principal horn when you joined?**

R: I wasn't thought, I joined as low horn playing fourth and playing second. My teacher at the time (Jim Brown) was in the section and the guy that was playing fourth was getting on a bit and I think he was having to take off work tours especially because his wife was in Brazil. So, they just got me and said, "Will you cover for the fourth chair" and then he came to left and the job was up, they said "do you want the job? There's no audition or anything like that". I mean I talked about this before but it's crazy how times have changed, and I respect, theres no formal process, or at least I didn't know that was. I think I have spent a lot of my life being sort of blissfully naive about what's going on in the background. Pretty shortly after getting the job we all sort of moved up a bit because there's a bit of reshuffle in the section and I ended up playing mostly third horn after that. And then the first horn job came up and I was considered too young, which of course I was, and so there was little change around into another job in the London Philharmonic camera group which I applied for as principal horn. At the time I just wanted a job really, any job would do. I suppose deep inside I wanted to show off and play first horn.

**S: Don't we all? I would love to show off and play first horn but I'm just better at low horn. My nerves wouldn't take it.**

R: Well, it's a wise person you'll see, there's no point putting yourself through anything unnecessary stress-wise, if you're not gonna be able to handle it or enjoy don't do it what's the point.

**S: It's quite stressful being a principal horn.**

R: It is but i didn't realize at the time, being young and naive and when i first started playing in proper professional orchestras you know as first-horn I just thought it was a continuation of being in the youth orchestra really, I thought "this is great! Playing these great tunes! Wow isn't this brilliant!

**S: The behavior is worse.**

R: The behavior was a lot worse then yeah, or you could say better, it's all gone a bit serious now, hasn't it?

**S: Very serious, it's far more serious than it used to be, although there's some great stories of the old days, and we all are so sporty and so healthy...**

R: I know it's crazy when you hear the way we used to behave, being totally frank on that (couldn't be a sack), but that was just the way orchestras were in these days-. Well, I joined the LSO in the early 80's and was still pretty well full steam ahead at that point in that style. I mean but what you do get of course were incredible concerts, pardon, it was a bit hit and miss, some of them were pretty bad and others were incredible, really really incredible probably better that they would be now in a way but just because people were living on the edge a bit, it's just all or nothing, gung-ho style, playing as a young man for me was incredibly exciting.

**S: You obviously could take the pressure of being a first horn because you were first horn of the LPO for 25 years. Thats very impressive Mr Bissill, Sir if I may say so.**

R: I accept the compliment thank you very much. Looking back now it seems pretty impressive to me. I mean at the time you just get on with your life, get on with the shed, you only given the schedule okay, this is what i've got to do, turn up and play it. And as I said in the early days it was very easy. Lot of the pieces I was playing them essentially sight reading them or had never played them before. Just got on with it not realizing that they are quite difficult some of them, but at the time myself that was in last year I might play this sort of attitude and I felt pretty easy to notice. Its only later in life as you get older, and you've had a few knocks and a few experiences and things have gone wrong and you get some baggage in your head about all the stuff that you

start to notice that is quite stressful. I don't want to put people off it of because this is a wonderful thing, but I think life just takes its toll eventually in everyone. In 25 years, I have had a really great time, the orchestra is incredibly friendly, all my colleagues, and the whole section my friends, we were all a great team, and I think that helped greatly in keeping it together.

**S: Absolutely that's very important. Horn playing is already hard enough as it is and the last thing, we need is stress in the horn section. I think the horn sections that play the best are the ones that get on the best, at least that sort of I'm lucky enough to be in a great horn section where everyone gets on well and it's just so important.**

R: I think it is, I've heard tales as we all have, sections who don't talk to each other and I can't imagine what would it be like. It's hard to play knowing that there are people down the line waiting for you to mess up. That feeling of being together as a bunch of friends, and when the concerts go well you come off at the end and everybody's happy and it's been a great show, you go out with few drinks, it's great, it's a family.

**S: You left the LPO now for you're at Covent Garden.**

E: Yeah, sitting in the dark getting my pits tang, getting paler and paler. Sadly I just got to the stage of live when I thought all the orchestras they talk, the schedules were hard and it was pretty relentless, and lots of live recording and you know all that sort of things and I thought "the job came up, one of the principal horn jobs, and I was just about to turn 50, and well is now or never", so I applied for it and I did have to do a trial, I got the job and I was principal horn there for 8 years, and by that time I was pushing 60ish. Unfortunately, one of my colleagues died, and we were going to the process of auditioning, and I thought well, that'd be a smart move if I could move across, back to my rightful place there as a low horn, and well I think I'm into my third season doing that now.

**S: Who are your inspirations, as a player, as a composer as an arranger...**

R: As a horn player I have to say Barry Tuckwell really, he was at his peak when I was a teen, getting into listening to recordings and I got his Strauss recordings and various

others. He just plays the horn like I thought the horn should be played really. Just complete freedom and fearlessness and style and pizzazz and control and everything about it was just the complete package. He was probably the most inspiring for me. Composer-wise i've always loved the late romantics early 20th century highly chromatic composers, Rachmaninov is an incredible composer, but the people like Zandinski (?) or Franz Srecula (?), Fran Schmidt (?) and Korngold. The composers who make me cry are the ones that I like the best.

**S: Do you try to make people cry with your arrangements?**

R: Well, they might cry in fear hahaha. But I don't know if they do that's wonderful. I know this stuff gives me tingles when I listen to it whether that gets transposed into my composition, I have no Idea. So yeah, that's the sort of thing and rhythmic composers, jazz composers, anything that's got some pulse to it or awesome hart.

**S: We play your "Jealousy" a lot in the BPB (Berlin Philharmonic Brass) song, I like we've got a horn solo so thank you for that. Speaking of brass ensembles, since when have you been playing in the London Brass?**

R: In 1990 i took over because Frank Lloyd was in Philly Jones brass ensemble, and he transferred over to when he became London brass, and then he left shortly after, but we made a handful of cds with him and then left, and I took over in 1990 so I have been there 30 years.

**S: And they are really like your family, aren't they?**

R: They are. We spend a lot of time together, as you know going away on tour with your friends is such a fun, the music is amazing, the concerts are great, but it's the social thing which you really love, and we've known each other since we were 18, we were students together, and so we share a lot of history, pain, fun and everything. When we go on the Brass trips it's jus fun.

**S: I remember I had a lot of fun when you all turned up in Berlin, I could hardly find my way home.**

R: Well, that's the reward, doing a hard show you can reward yourself later.

**S: We play a lot of the Philip Jones stuff and a lot of the London brass stuff a lot of your arrangement in the Berlin Phil Brass ensemble because we are 12 but we still are only one horn, so the trumpet gets a doubler, a trombone gets a doubler or a piece off, I get no doubler. What's the secret to being the only horn in a brass ensemble and being heard?**

R: Yeah, being heard is being able to project. It's a different way of playing, it's just having strength and stamina and not being too soft about it, just think "okay i've got to make this work here", And of course you are as you say you're going to hide into nothing facing backwards, which is just a legacy of a bad setup really, you know the templates wasn't a great setup.

**S: Whose idea was that?**

R: That was Phillip Jones, I think. He combined his two ensembles he had at the time and came up with 10 players. He had a quintet a couple of trombones and a couple of trumpets usually put out as a different group and he thought "Well, why don't we combine them?" And and up with 10 players. But I mean, it just gives you very strong jobs, that's all I can say, it's a good discipline in a way. It's a bit of a difference between playing in harassment tension and wind quintet, even the grasping thing we've still got to have strong injecting chops, to be able to get through a brass.

**S: We met someone at the youth orchestra who had did a projectile vomit that's how I know that, and when he had a very bad night and hit the second row of the horns and managed to hit the horn section in front...**

R: But haven't we all done that at some point? NO! But in a wind quintet, because we must close it all down and play with incredible control and all sort of thing so it's you just have to develop really strong chops, but I mean I think I was pretty well accustomed to that. Say, when I was at the other side in the LPO The first horns were so strong! They hardly ever used bumpers, and I hear them just like superman handler really, and I thought just oh well, that's how you play as a first horn, you just develop really strong chops because it's about doing it, if you don't do it, you lose it very quickly.

**S: We've all found this last year. I mean we've been playing concerts but we've playing one concert instead of three. And the difference in the condition you have is just astounding awful.**

R: You can play at home do your little tootling around and think oh chops feel pretty good today and then you go into a rehearsal, and you start playing and within 5 mins you're thinking well, my chop is gone I haven't got any, but you thought you had some. So, it's the difference that practicing at home is very different than a concert or rehearsal. And you just got to condition/ recondition them again. It always come back, Im never worried about taking time of, I've always advised my students to don't be scared of taking weeks off to enjoy holidays, as you enjoy the mental and physical freedom of not playing the horn.

**S: It will if you put the work in, remember in the Philip Farkas book he says he recommends three hours of well-space practice and he says, "Unfortunately you can't practice the third hour first". Because that's what gives you the stamina.**

R: I think it's interesting when you haven't played for a long, long time the first time you get it down it feels dreadful, really terrible, and then bit by bit day by day it comes back and it's a really nice feeling of reassuring "Yeah they're still there, I haven't lost them permanently".

**S: What are your top tips for writing for horn ensembles, do you have a rule of thumb, do you have a method, how do you choose the pieces that you want to arrange or compose?**

R: Sometimes that's not my decision, people say ¿Will you arrange this piece for me? I mean most of those London horn sound arrangements and the gimmick one arrangements were all suggested to me, I did have a few of my own choices there, but essentially somebody said will you arrange this morning

**S: The London Horn Sound they were practically ALL YPOURS WEREN'T THEY?**

R: Not all of them but I think I had a big proportion were mine on the follow up cd's.

**S: When's the next one?**

R: A few months ago, I did a 16 horn and rhythm section arrangement of Mc Arthur Park for this new record label which we can get on to later.

**S: Well, your top tips please?**

R: Well if you are talking about just making an arrangement constructing it with out considering horns at this point, essentially your being a composer because you're taking somebody else's melody and composing with it, so you have to work out some structures and journeys of architectures, somewhere to go, what you gonna do with it, key changes, blah blah blah...

Going up to climax, going down and again up and build up a big finish or whatever you want to do. I just write books full of jottings and scribble what I'm going to do with arrows and symbols and all these things. So that's than on how to sort or map out what you want to do, composition wise. But then when you have to consider the instruments as far as horns are concerned, and what's important to me as an older man really is to make people enjoy playing my own music. When I was younger, I wrote these arrangements which I play and are fine, but people would say "oh why have you written that it's a bit difficult" and so. But now I know that I want my key thing is that I know that I want them to be played, so I wouldn't write anything ridiculously freakish that would scare people away from playing. You just have to bear in mind the players. With the London Horn Sound included, when I was writing incredibly virtuosistic works, players and I I knew that anything I wrote would be played, but if you're trying to write staff for your school/ college or university know the players you are writing for. Also don't compromise what you want to play. Shape it so it's not saturated with sound all the time, give it ups and downs.

**S: You have written for all different levels of horn playing there are also other ones more aimed for beginners there's some great quartets which are quite good for good students" The portraits" ...**

R: The portraits are a good example of what I wouldn't write now in a way. They are hard. You need a bunch of enthusiastic students who want to conquer it and their fearless.

**S: If anyone has played Richard's Song of a new World we've just re-released and so many more people are listening to it now that they did when we originally released the album, and you said on your web-side that is become a best seller because everyone wants to play low horn, I'm so proud!**

R: Well, I think you should be, you've been a brilliant ambassador for spreading the word of low horn series, and I think it's become popular due to you recording in all honesty I mean as a composer it's tricky to get your work out there, you write a piece, and you might get one performance and maybe no more. But if you have somebody like your records it and it spreads it's brilliant, and it has caught on very well and so I am grateful for everybody who bought it, and for you to asking me to write it.

**S: Well, thank you for writing it for me. If any of you have played it and had some experience with it do write in and let us know what experiences you had and we'd thought we'd hold a little competition because when Richard first send me this piece I was actually remember saying "Richard come on I can do a bit more than that" Do you remember I told you can we spice it up a little bit here and here, and then you said Okay, and then you send it back and I was like "I can't play that" And in particular the cadenza and well song of a new world I loved it because it's got your jazzy bluesy influence in there and I would listen to a lot of Bessie Smith to try and I felt very stiff, I felt like I couldn't really do the jazz part justice. Did you try playing it beforehand, did you were presenting me with this fiendishly difficult piece?**

R: Well, What I do when I do write pieces for horn, I let them out to people before I play them myself, I just pick up my horn and just check that it's playable, but this is totally out of context, is not like playing the whole piece, but technically I want to make sure it's playable and articulation is as it should be. Yeah, as a horn player I hopefully write playable and in a horny stile. When I first sent it to you I was bearing in mind what I just said about not wanting to punish people or scare them off, I probably heard

on the caution when I sent you the first sort of Ideas of it and you said come on a bit, and then I overcooked it, and have you particularly said “I want a few more high notes”, which is I was happy to put in, but again... We discussed the odd notes as well I seem to remember and you saying, “Why don’t you play that note instead of ... R: Oh yeah that’s a better Idea!” It’s nice to have a bit of cooperation with people who know what they’re talking about.

**S: Well it was more like there were a couple of bits where I felt in my break I could have got out of it a bit easier if we played it like that, the sorts of little things coming up out of the very low or going back down, there was just a couple of notes, basically I loved and I worked like crazy, and having you having it re-released it’s made me sort of go back to see if I can still play it. It’s been great, Im not sure to play it in public you need to be really fit to do that, especially ending in all those high notes.**

R: You didn’t need to be match fit to play well or anything really but the sort of playing you do is an orchestral player and it’s not quite the same as when your at your physical peak, you know when your about to leave conservatoire or college, you’ve done your final recital and you’re super fit and strong and confident, when you stand up an play these pieces there are a few recordings of it on youtube of people playing it really well, and it sounds great.

**S: Speaking of which, we would actually to challenge you to play to us the cadenza, because you can’t have the full piece you have to buy it off Richard website, which of course will all do, and here is the cadenza, and let’s just talk through it, and if any of you would like to play it for us, record it for us on youtube on an openly link on an unlisted link, send it to me and at the info address sarahwillis.com and we will look at them all and the winners will win something amazing. All right here we go. Here is the cadenza:**

Molto allargando Very free and out of tempo  $\lambda = 50$

101  $mp$

111 *ad lib*  $f$

117 *start slow and accel through pattern*  $P$  (might  $\lambda$ )  $f$

118  $mf$  *start slow and accel through pattern*

I ♥ HORN HANG

125  $f$   $ff$

127 Moderato but free *big*

129 *start slow and accel through pattern*  $mp$   $f$  poco rit

130 Tempo 1  $ff$  Calm  $\lambda = 40$  Largo  $\lambda = 35$

I ♥ HORN HANG

Sarah it's not going to play it, but

1). It starts very free and out of tempo, then its gets this ridiculous it's just basically the tune. *Compás 2 de la cadencia, se refiere a que la apoyatura es como si fuera un glisando de trombón, muy jazzístico. Very free and out of tempo.*

2). *Toca compás 117, empieza muy despacio y acelera. Articulación del picado muy clara y precisa. Primera nota repetida con un poco de separación.*

**3) This is really hard, I had to practice this a lot. I'm not gonna playing because it is going to be embarrassing.** -> A partir del *compás 118*, se refiere a las notas "Do - Fa / bSi - bMi / bLa - bRe", *a la flexibilidad para encontrar la nota aguda que sigue. This part is not on time, right?*

R: Yeah, sort of thing, as long as it's playable it doesn't want to sound stagnant, it's got to have some sort of lilt to it.

**S: It's like you are not supposed to hear that they're really difficult slurs, right? I find those really hard. Richard really MEANS those pedal notes.**

*4). Compas 119 notas muy cortitas empieza rápido y va aumentando el tempo. Muy juguetón.*

R: The slower you started the more chance of getting some momentum.

**S: The next bit I'm not going to play (compás 125). I apologize I really didn't have time to practice properly, and I've been teaching all afternoon so excuses excuses but it's way to hard to play live on a horn hangout.**

R: You've got to be in the groove to play this stuff. Those patterns are the slow start in that. There are sequences I quite like sequences, it's 5-7-1-5-7-1, just going down in semitones like that.

**S: Now the moderato but free. This is the main theme of the whole piece. And it's big, you played a little different to me, when you played, I felt like I was a little bit classical and boring.** *Lo toca muy clásico, muy correcto, limpio y con las diferentes articulaciones (- .) claras y definidas.*

R: It's just what I was talking about earlier very early on about how jazzers are a lot more casual shall we say with their articulation. *Lo toca con un sonido más sucio, articula-*

*ciones son también claras, pero parecen estar más manchadas. Parece que toque con un poco de swing, cosa que Sarah no hace. It's a little bit more spitty somehow.*

**S: Why didn't you tell me this before?**

R: Well because it's your interpretation, and that's the hole thing about writing stuff for people, they often, more often than not, they'll make it a better piece than the writer ever imagined, and I have no quarrel at all with the way you play it, it's fantastic. What I try to do is put the articulation in like long-long-short. And the short are really shorts. That's what if like we're in a big band that sort of put a hat (accento) like a circumflex, no hat on there's do da- (se refiere a la articulación de las notas con acentos, si no hay acento no son secas ni cortas.)

**S: If any of you it's planning on playing this everybody for our competition, we want to hear the cadenza. I love richard at the end of the cadenza (compás 130) (plays) #fa is such a rubbish note, I have to basically so that it's in tune I have to almost cover it completely. It's so harp and there is no time before to do any sort of...**

R: What I realized is on the double horn like we have is that the F third slides, what do you use it for expect for pedals g's and certain pedal #f's, so what I would suggest is pulling quite a way out if you want to play this piece, and it helps it to be a little meatier.

**S: So, thank you, a lot of you are there, somebody just ask if there is a pdf, I don't have a pdf, well I do but Im not gonna send it out, buy the whole thing. Richard, thank you for your little tutorial. There's something I'd like to get on to before we run out of time and that is the magnificent seven. Let me play you something. This is Richard newest project which I'm very honored to have been part of and this is basically what it sounded like. Suena chulo, es un octeto de trompas con contrabajo piano y batería. That sounded amazing, Richard tells us quickly what that was because I have a little surprise for you.**

R: That was the final minute of a piece I'll record The Magnificent Seventh for horns piano bass and drums. It's going to be on a new cd of my pieces which I've been recording over the last year or so at the Guildhall School in London using players there former players, professors.

**S: Well, there are quite a few of your students.**

R: yes, there are quite a few of them, I mean I've had talked to quite a few on the same session and combined with other pieces I'm playing my horn trio, and there's a piece for 8 bassoons, another one for flute and piano, violin and piano, there is a big brass ensemble. And that's being released by this record label called "Three worlds' records", which is a new record label concerned with promoting horn related projects and recordings. That's a really good label to be involved with, they are just trying to spread the word combined with another group called the Guild of Horn Players, which is a British outfit concerned with promoting horn music, commissioning new music, educational work and all this sort of things. The record is really concerned about giving the artists a good deal as well, which is important to the composer the player, as well that they're not going to sort of rip you off like the big labels will and it's essentially looking after the players and the artists.

**S: It's going to be an amazing album; I was very proud to be part of it. Richard have so many fans and especially your students who played in your magnificent 7, and they almost, all 7 of them are here with us.**

**The interview ends here. They all start talking about who are they and what they do.**

**Sarah: Cuéntanos un poco sobre ti. Empezaste en la Joven Orquesta de Leicestershire, y con la Joven Orquesta de la escuela de allí, pero una parte importante de tu carrera y que además influencia en lo que haces hoy en día en tus composiciones fue ser parte de la Joven Orquesta Nacional de Jazz. Ahora bien, ¿cómo lo hizo una trompa para meterse dentro de una orquesta de jazz?**

Richard: Sospecho que era un instrumento de prueba como es sabido para Nigel. Quiero decir, las trompas han tocado en Big Bands anteriormente en Dankings, y otros han tenido secciones de trompa en sus bandas. Hay muchos ejemplos como el grande y gordo ensemble de metales de Billy Mays, que además tiene una buena sección. Sospecho que Nigel era solamente alguien que estaba haciendo el arreglo y dijo “Vamos a poner una trompa ahí”.

**S: ¿Eras el único?**

R: Si, y me sentaba al final de los trombones. Me sentía un poco inadecuado, pero antes de eso había estado en Leicestershire, donde vivía, y el responsable llevaba una Big Band relacionada con la radio BBC de Leicester, y me invitó para tocar los domingos por la mañana, entonces solía ir a tocar con él, y además me dejaba hacer solos y me animaba a escribir piezas para ellos también. Mis padres solían escuchar un poco de Jazz en la LP. A mi simplemente me encantaba, es lo que siempre he hecho y me encanta. Antes de empezar con la trompa tocaba el trombón en la Brass Band, cosa que es bastante común para los trompistas ingleses, y así es como empecé a escuchar música Jazz y a tocar música de este estilo. Claramente esto ha afectado el tipo de música que escribo, de pequeños somos como esponjas, absorbemos lo que nos gusta y rechazamos lo que no, y a mi claramente debió gustarme el estilo Jazz.

**S: ¿Sabes si alguien importante te escuchó tocar en la Joven Orquesta Nacional de Jazz? Porque ya sabes, estamos hablando de una época donde tu eras la única trompa en la orquesta.**

R: Si era un poco un elemento de prueba, pero lo que sí me enseñó fue a cómo tocar en el estilo de jazz, con las articulaciones tan “extrañas” pero tan diferentes de las articulaciones del ámbito clásico, que son directamente precisas, limpias y bonitas, mientras que las de Jazz son más chapuceras, más divertidas. Descubrí que para mi tocar jazz era increíblemente liberador, comparado con lo que tenemos que tocar en la orquesta, que esencialmente tiene que ser inmaculado.

**S: Decidiste empezar a ser inmaculado porque te uniste a la Orquesta Sinfónica de Londres con 22 años, bastante joven, además. ¿empezaste tocando de trompa principal cuando entraste?**

R: No, no lo era, entré como trompa grave tocando trompa 4 y trompa 2. Mi profesor por aquel momento, Jim Brown, estaba en la sección. Por aquél entonces, el trompista que estaba tocando de trompa 4 no podía asistir a los tours porque su mujer estaba en brasil. Entonces llegó un día y me dijeron “¿Quieres tocar en su lugar?” Entonces pasó un tiempo y el señor que tenía el trabajo de trompa 4 se lo dejó, y me dijeron, “¿Quieres el trabajo? No tendrás que hacer audiciones ni nada por el estilo”. He hablado de esto con anterioridad, y es una locura como han cambiado los tiempos, y yo respeto, no hubo ningún proceso formal, o por lo menos yo no sabía que había. Creo que he pasado la mayor parte de mi vida siendo felizmente inocente a cerca de lo que pasaba a mi alrededor. Poco después de conseguir el trabajo movimos un poco posiciones, porque ya sabes, hay un poco de mezcla en la sección, y al final acabé tocando principalmente trompa tercera. Poco después, hubo vacante para ocupar el puesto de trompa principal, pero por aquel momento era considerado demasiado joven, que, además, lo era. Hubo un poco de cambio al rededor de otro trabajo en el grupo de cámara de la Orquesta de Londres, y entonces apliqué para trompa 1. En aquel momento yo solo quería un trabajo, y cualquiera me serviría. Supongo, que en el fondo de mi corazón lo que realmente quería era lucirme y tocar trompa primera.

**S: ¿No lo queremos todos? A mi me encantaría lucirme y tocar trompa primera, pero simplemente soy mejor con trompa grave. Además, mis nervios no lo podrían aguantar.**

R: Bueno es de ser sabio sabes, no hay ninguna necesidad de ponerte a ti mismo en ninguna situación que te va a generar mucho estrés si no vas a ser capaz de aguantarlo o de disfrutar. Si va a ser un mal trago no lo hagas, no tiene sentido.

**S: Es bastante estresante ser trompa primera.**

R: Lo es, pero yo por aquel momento no me daba cuenta. ¡Era joven e inocente, y cuando empecé a tocar en orquestas profesionales como trompa primera yo solamente pensaba que era una continuación de las orquestas jóvenes, y realmente pensaba “Esto es genial! ¡Que afinado tocamos! ¡Esto es increíble!”

**S: El comportamiento es peor.**

R: El comportamiento era bastante peor si. O podrías decir mejor, ahora es todo demasiado serio, ¿no te parece?

**S: Muy serio, bastante más serio de lo que solía ser, aunque aún hay grandes historias de los viejos tiempos, de cuando éramos todos tan sanos y deportistas...**

R: Lo se, es una locura cuando escuchas cómo nos solíamos comportar. Siendo completamente honesto, es simplemente como las orquestas funcionaban aquellos días. Yo me uní a la LSO a principios de los 80 y aun estaba muy bien, estaba hechando humo en aquel momento en este estilo. Me refiero, en aquel momento era más o todo o nada, algunos conciertos eran bastante malos, pero otros eran increíbles, realmente increíbles, incluso mejor que ahora en el sentido de que la gente vivía más al límite, era o todo o nada, por lo para mi como un joven hombre esto era realmente motivador.

**S: Tu obviamente podías con la presión de ser trompa primera, ya que lo has sido en la LPO durante 25 años. Es impresionante Sr. Bissill, si me permite decirlo.**

R: Gracias, por el cumplido, lo agradezco mucho. Mirando atrás ahora me parece

impresionante a mi también. Me refiero, en el momento solo seguía a la vida, en el momento me daban un horario y era lo que tenía que hacer, calentaba y lo tocaba. Y como he dicho, al principio era muy sencillo. Muchas obras las tocaba apenas habiéndolas leído una vez o directamente a primera vista. Lo hacía sin darme cuenta de que realmente algunas de esas obras eran realmente difíciles, pero yo me decía a mi mismo que estaba en el último año de carrera, por lo que tenía que tocar si o si. Tener esta actitud es la que me llevó a tocar donde toqué. Para mí fue más tarde en la vida, conforme me hice más mayor, y ya había tenido algunos golpes y unas cuantas experiencias, y las cosas me habían salido mal, y ya tenía una mochila en la espalda acerca de todas las cosas de las que me empezaba a dar cuenta y entonces se hizo muy estresante. No quiero desanimar a la gente por esto, porque es una cosa muy bonita, pero simplemente creo que al final se hace pesado para todo el mundo. He sido muy feliz estos 25 años, tengo buenos amigos en la orquesta, mis colegas, y la sección de trompa éramos todos amigos, hacíamos un gran equipo, y creo que esto me ayudo mucho a no perder el norte.

**S: Desde luego, esto es muy importante. Tocar a trompa ya es bastante estresante de por si, lo último que necesitamos es más estrés en la sección de trompas. Además, creo que las secciones que mejor tocan son las que mejor se llevan, por lo menos es la tranquilidad de poder pensar “Soy lo suficientemente afortunada para estar en una buena sección de trompas y todos nos llevamos bien”, para mi es muy importante.**

R: Yo también lo creo, todos hemos escuchado historias de secciones que no se hablan unos a otros, y no me quiero ni imaginar cómo se tiene que sentir. Es difícil tocar sabiendo que hay gente esperando a que la lies. Ese sentimiento de estar juntos como un montón de amigos, y que los conciertos funcionen bien, y que todo el mundo esté contento e ir a tomar unas copas es genial, es como estar en familia.

**S: Dejaste la Orquesta Filarmónica de Londres y ahora estas en el Covent Garden.**

R: Si, sentado en la oscuridad, y quedándome cada vez más y más pálido. Tristemente llegué al punto de la vida donde ya pensaba que era muy duro seguir el ritmo de la or-

questa, muchas grabaciones, y horarios muy duros, y pensé “El trabajo ha salido, es de trompa principal, es ahora o nunca”, entonces apliqué para ello, y aquí si tuve que hacer tiempo de prueba, pero me dieron el trabajo, y he sido trompa principal durante 8 años, hasta casi los 60 años. Desafortunadamente, uno de mis compañeros murió, y en ese momento estaban haciendo procesos de audiciones y pensé, “Sería un buen movimiento si me pudiera volver a mi puesto original de trompa cuarta”, y bueno, pues este es mi tercer año haciendo eso.

**S: ¿Quiénes son tus inspiraciones como trompista, como compositor y como arreglista?**

R: Como trompista tengo que decir Barry Tuckwell. Él estaba en la cima cuando yo era adolescente, y empecé a escuchar sus audios de Strauss y otros. Él tocaba como yo pensaba que la trompa debía tocarse. Simplemente completa libertad y sin ningún miedo, con mucho estilo, dinamismo y control, era simplemente el pack completo. Fue probablemente el que más me inspiró. En el ámbito de la composición, siempre me han encantado el romanticismo tardío el cromatismo de principios del siglo 20. Rachmaninov es un compositor increíble, pero otros como Zandinski (?), o Franz Screcula (?) y Korngold, son compositores que me hacen llorar, y esos son los que más me gustan.

**S: ¿Tratas de hacer llorar a la gente con tus arreglos?**

R: Bueno, pueden llorar de miedo jajaja. Pero no lo se, si alguien llora es maravilloso. Yo se que música me provoca hormigueo cuando la escucho, pero si eso se traslada a mi música no tengo ni idea. Pero si, esas cosas y los compositores que juegan mucho con el ritmo y con el jazz, todo eso que tenga pulso o un gran corazón.

**S: Tocamos tu composición “Jelausy” mucho en la BPB (Berlín Philharmonic Brass), me gusta mucho que la trompa tenga un solo, así que gracias por el detalle. Hablando de ensembles de metal, ¿desde cuándo tocas en el grupo London Brass?**

R: Me enganche en 1990, porque Frank Lloyd estaba en el ensemble de Philly Jones, pero cuando se convirtió en London Brass él se fue. Hicimos unos cuantos CDs con él y luego yo me hice cargo en 1990, por lo que he estado allí 30 años.

**S: Y ellos son como familia para ti, ¿no?**

R: Si lo son. Pasamos mucho tiempo juntos, y como tu bien sabes, irse de tour con tus amigos es divertidísimo, además la música es increíble y los conciertos son geniales. A mí lo que me gana es el relacionarme con mis amigos. Nos conocemos desde que tenemos 18 años, estudiamos todos juntos, por lo que compartimos mucha historia, mucho dolor y muchos momentos de diversión. Cuando vamos de viaje juntos sabemos que va a ser muy divertido.

**S: ¡Me acuerdo de cuando vinisteis a Berlín me lo pasé muy bien, casi no encuentro el camino a casa después!**

R: Claro, esta es la recompensa. Después de hacer un concierto duro, esta es la mejor recompensa.

**S: Tocamos muchas cosas de Philip Jones, y muchas cosas de la London Brass, y muchos de tus arreglos en la BPB, y somos 12 pero somos solo una trompa. Entonces el trompeta tiene un doble, el trombón tiene otro doble o una pieza de descanso, y yo no tengo doblador ni pieza de descanso. ¿Cuál es el secreto de ser la única trompa en un ensemble de metales y que además te escuchen?**

R: Ser capaz de que te escuchen es ser capaz de proyectar. No es lo mismo que tocar en casa, es tener la resistencia y la energía y no ser nada suave, solamente pensar “Vale, tengo que hacer que esto funcione”. Y por supuesto no te puedes esconder de nada cuando estás de espaldas a la pared, que además es un mal legado de una disposición realmente mala, ya sabes, los Templates no era muy buena disposición.

**S: ¿De quién fue la idea?**

R: Creo que fue la idea de Philip Jones. Combinó sus dos ensambles que tenía en el momento y de repente tenía 10 músicos. Tenía un quinteto, un par de trombones, un par de trompetas y dijo, “¿Porqué no los combinamos?” Y eso fue para los 10 intérpretes. Pero vaya, te da mucho trabajo, es lo único que puedo decir, pero en cierto sentido es una gran disciplina. Hay bastante diferencia de la tensión que necesitas para este ensamble en comparación a un quinteto de viento, incluso con las respiraciones seguimos debiendo tener unas comisuras muy fuertes para ser capaces de destacar en el metal.

**S: Conocí a alguien en la orquesta joven que apretó tanto que acabó proyectando un vómito, fue tan malo que llegó a salpicar a la primera fila de trompas.**

R: Pero todos hemos hecho eso en algún momento, ¿no?

**S: ¡¡¡NO!!!**

R: En un quinteto de viento, ya que tenemos que tocar con tanto control y todo tipo de cosas, desarrollas mucha resistencia, pero yo ya estaba bastante acostumbrado a estar fuerte. ¡Cuando estaba en la LPO recuerdo pensar “¡Qué fuertes están las trompas 1!” Casi nunca utilizaban asistente, y yo pensaba que eran como un Superman en la resistencia, así que me dije a mi mismo: “Así es como toca un trompa primero toca”, y entonces me puse tan fuerte como ellos, y la cuestión es que si no aguantas pierdes la resistencia muy fácilmente.

**S: Todos nos hemos dado cuenta de eso este ultimo año. Hemos empezado a tocar en conciertos, pero en lugar de hacer 3 hacemos 1. Y la diferencia en las condiciones y la resistencia es impresionante.**

R: Puedes tocar en casa, hacer tu técnica y los pasajes y piensas: “Que fuerte estoy, tengo buena resistencia” pero después vas a un ensayo y a los 5 minutos ya estás pensando “Madre mía no aguanto”. Hay mucha diferencia entre practicar en casa a un ensayo o un concierto. Pero bueno, simplemente es una cuestión de acondicionar o reacondicionar tu resistencia. Siempre vuelves a la resistencia que tenias, nunca me ha preocupado des-

cansar, es más, se lo recomiendo a mis estudiantes de descansar varias semanas y disfrutar las vacaciones, y de aprovechar la libertad física y mental que te proporciona no tener que tocar la trompa.

**S: Si trabajas y eres constante volverá. Me acuerdo en el libro de Philip Farkas él dice que recomienda 3 horas de estudio bien espaciado, y además dice “Desafortunadamente no podemos practicar la tercera hora la primera”. Porque esta hora es la que nos da la energía.**

R: Creo que es muy interesante cuando no has estudiado durante bastante tiempo y cuanto tocas por primera vez se siente fatal, realmente mal, pero después poco a poco vuelve, y es un sentimiento bonito y que te asegura que lo que sabes sigue ahí, que no se ha perdido permanentemente.

**S: ¿Cuáles son tus mejores consejos para escribir para ensemble de trompas? Tienes alguna regla de oro, algún método? ¿Cómo escoges las piezas que quieres arreglar o componer?**

R: La mayoría de las veces no es mi decisión, la gente me pregunta si les puedo arreglar alguna pieza y digo que sí. La mayoría de los arreglos de trompa de London Horn Sound y un arreglo de Gimmick fueron porque me los pidieron. También tengo algunos arreglos que los elegí yo, pero básicamente casi todos son por encargo.

**S: Los arreglos de London Horn Sound son prácticamente todos tuyos, ¿no?**

R: No todos, pero sí creo que una proporción bastante grande eran míos.

**S: ¿Cuándo sacarás el próximo?**

R: Hace unos meses hice un arreglo de MC Arthur Parck de 16 trompas y sección de ritmo para su nuevo estudio de grabaciones, de lo cual podemos hablar después.

**S: ¿Cuáles son tus consejos para componer?**

R: Bueno si hablamos sobre hacer un arreglo sin tener en cuenta a las trompas, esencialmente estás siendo un compositor, coges la melodía de alguien y compones con eso, tienes que trabajar algunas estructuras y planear algunos viajes, un sitio al que quieres ir y porqué quieres ir, hacer cambios de tonalidad, blah, blah, blah... Llegar al punto álgido, bajar otra vez para volver a subir y construir un gran final o lo que sea que quieres hacer. Lo que hago es escribir libros llenos de garabatos y flechas que reflejan qué es lo que quiero hacer. Todo esto va en el sentido de planear qué es lo que quieres hacer, a nivel de composición. Pero luego debemos tener en cuenta a los instrumentos, especialmente a las trompas que es nuestro instrumento. Para mi, lo que es importante como un hombre viejo, es que la gente disfrute tocando mi música. Cuando era joven, escribía estas piezas que para mi no tenían mucha dificultad, pero la gente me decía “Has escrito esto un poco enrevesado, ¿no?” Y esas cosas. Pero ahora se que mi prioridad es que se que quiero que mis piezas sean tocadas, por lo que no escribiría nada ridículamente complicado que asustara a la gente de tocarlas. Hay que tener en cuenta para quién estas escribiendo. Cuando trabajé con London Horn Sound sabia que estaba trabajando con trompistas increíblemente virtuosos, y sabía que cualquier cosa que escribiera sería tocada, pero si tu estas escribiendo para tu instituto o universidad, conoce a los músicos y su nivel. También hay que tener en cuenta que no tienes por qué comprometer lo que quieres que suene. Simplemente escríbelo de una forma en la que la musica no esté saturada, que tenga zonas de tensión, pero también de relax.

**S: Has escrito obras para trompa de todo tipo de niveles, hay algunas que están más dirigidas a principiantes, y has compuesto unos cuartetos que son geniales para estudiantes, es el cuarteto “*Portraits*” ...**

R: *Portraits* son un ejemplo fantástico de lo que no volvería a componer ahora. Son difíciles. Necesitas un montón de estudiantes entusiastas y que quieran comerse el mundo.

**S: Si alguien ha tocado la obra de Richard *Songs of a New World*, la acabamos de relanzar, ¡y mucha más gente la está escuchando ahora que cuando la lanzamos en**

**primer lugar! Además, Richard has comentado que ha sido la obra mejor vendida en tu página web, ¡ahora todo el mundo quiere ser trompa grave! Estoy muy orgullosa.**

R: Bueno deberías de estarlo, has sido una embajadora brillante para dar a conocer esta serie de obras de trompa grave. Creo que se ha hecho más popular a través de tu grabación honestamente. Como compositor es difícil que tu trabajo llegue a la gente, normalmente alguien lo toca una vez cuando lo estrenas y ya. Pero si tienes a alguien como tu, que lo graba y lo difunde es brillante, ha funcionado muy bien y estoy muy agradecido por todo el mundo que lo ha comprado, y estoy muy agradecido contigo que me pediste que lo escribiera.

**S: Bueno, muchas gracias a ti por escribirlo. Si alguno de vosotros lo ha tocado y tiene algo de experiencia con esta obra contadnos qué experiencia habéis tenido con esta obra. Nos gustaría montar una pequeña competición porque cuando Richard me la envió por primera vez le dije “Vamos Richard eso es demasiado fácil”. Te acuerdas que te dije que le dieras más caña en ciertos sitios, y dijiste, vale. Cuando la enviaste de nuevo yo estaba como “No puedo tocar eso” Particularmente la cadenza de esta obra, me encantó, tiene tu estilo de jazz o blues, y recuerdo ponerme a escuchar Bessie Smith para imitarla, pero me sentía muy rígida, no le pude hacer justicia al jazz. ¿Intentaste tocarla antes de enviármela? ¿Sabías la obra tan difícil que me estabas presentando?**

R: Bueno, cuando escribo piezas para trompa dejo que la gente las toque antes que yo, yo solo cojo la trompa y compruebo que se puede tocar, pero esto está completamente fuera de contexto, no es como tocar la obra entera, pero que técnicamente quiero estar seguro de que se puede tocar y me gusta comprobar las articulaciones. Como trompista espero escribir obras que se puedan tocar y de estilo trompístico. Cuando te la envié por primera vez, tenía en la cabeza lo que hemos mencionado anteriormente de no querer asustar a la gente, y probablemente me pasé de cauteloso, y ya después cuando me dijiste de complicarla un poco más me pasé de la ralla, y cuando después me dijiste de poner algunas notas más agudas, que estaba feliz de ponerlas, pero a la vez... Hablamos sobre

las notas raras también y recuerdo que dijiste “Porqué no pones esa nota en lugar de esta” y pensé “Qué buena idea, mejor que la mía!” Me gusta cuando coopero con a gente que sabe de lo que habla.

**S: Bueno para mi era más que había un par de sitios donde sentía que podrían haber sido un poco más fáciles si se tocaran de una manera, las pequeñas cositas que van apareciendo. Me encantaba y trabajé como una loca, y encima tenerte a ti volviéndola a lanzar me ha hecho volver a tras para ver si aun la puedo tocar. HA estado genial, pero no estoy segura de si la debo tocar en publico ya que tienes que estar en realidad fuerte, especialmente para ese final tan agudo.**

R: No tienes que estar tan tan fuerte para tocarla bien, pero la forma de tocar que tenemos como músicos de orquesta no es la misma forma de tocar que cuando estás en tu punto más fuerte, como cuando estás acabando el conservatorio o la universidad, que acabas de hacer el recital final y estás super fuerte y con mucha confianza.

**S: Hablando de lo cual, nos gustaría retaros a los que estéis escuchando para que enviéis un video vuestro tocando la cadenza, obviamente no os vamos a pasar la obra entera, tenéis que comprarla, pero la parte de la cadenza si la podéis ver. Si a alguno de vosotros le gustara tocarla para nosotros, grabaos y subid el video a youtube, les echaremos un vistazo y los ganadores ganaran algo increíble. Aquí está la cadenza.**

Musical score for horn, measures 101-118. The score includes performance instructions: "Molto allargando Very free and out of tempo  $\text{♩} = 50$ ", "mp", "ad lib", "start slow and accel through pattern", "P (might be)", "f", "mf", and "start slow and accel through pattern". A small portrait of Sarah Willis is visible in the top right corner. A watermark "I ♥ HORN HANG" is present at the bottom right.

Musical score for horn, measures 125-130. The score includes performance instructions: "Richard Bissil", "f", "ff", "Moderato but free", "big", "start slow and accel through pattern", "mp", "f poco rit", "Tempo 1", "Calm  $\text{♩} = 40$ ", "Largo  $\text{♩} = 35$ ", and "6". A watermark "I ♥ HORN HANG" is present at the bottom right.

- 1) Empieza muy libre de tiempo, y después tiene esta cosita tan ridícula que es solamente la afinación. Compás 2 de la cadencia, se refiere a que la apoyatura es como si fuera un glisando de trombón, muy jazzístico. **Muy libre y sin tempo.**
- 2) Esto es muy difícil, realmente necesité practicar mucho esta parte. **NO lo voy a tocar porque me da vergüenza.** A partir del compás 118, se refiere a las notas

“DO-Fa / bMI – bLA / bLA - bRe”, a la flexibilidad para encontrar la nota aguda que sigue. **¿Esta parte no es a tempo no?**

R: Si más o menos, mientras sea tocable no requiere que suene estancado, debe tener algún tipo de ritmo.

**S: Se supone que es como si no se tuviera que escuchar que es una flexibilidad muy difícil, ¿no? Me parece muy difícil. Realmente querías escuchar esos pedales.**

4” Compás 119, notas muy cortitas, las empieza tocando rápido y va aumentando el tempo. Muy juguetón.

R: Cuanto más lento empiezas más posibilidades tienes de conseguir momentum.

**S: Los próximos compases no los voy a tocar (125). Me disculpo, pero no he tenido tiempo para practicar adecuadamente, he estado dando clases toda la tarde, que son excusas excusas, pero es realmente difícil de tocar en un hangout.**

R: Tienes que estar en el momento para poder tocar esto. Esos patrones son muy lentos al principio. Después hay se secuencias, que me gustan mucho, y son de 5-7-1- 5-7-1, simplemente ir hacia abajo por semitonos.

**S: ahora el moderato pero libre. Esto es el tema principal de toda la obra. Lo has tocado muy diferente a como lo he tocado yo, me he sentido muy clásica y aburrida. Lo toca muy clásico, muy correcto, limpio y con las diferentes articulaciones muy claras y definidas.**

R: Justamente esto es de lo que estábamos hablando antes a cerca de como los músicos de jazz son mucho más casuales con su articulación. *Lo toca con un sonido más sucio, articulaciones son claras, pero parecen más rasgadas. Parece que toque con un poco de swing, cosa que Sarah no hace.* De alguna forma es más picante.

**S: ¿Por qué no me lo habías dicho antes?**

R: Bueno pues porque es tu interpretación, y ese es el kit de la cuestión cuando escribes cosas para gente, normalmente, y más a menudo de lo que parece, hacen versiones mejores de la pieza de lo que yo jamás me hubiera podido imaginar, y no tengo absolutamente nada en contra de la forma en la que tu lo tocas, es fantástico. Lo que yo intento hacer es articular como larga- larga – corta. Y las notas cortas son muy cortas. Esa es la forma en la que si estuviéramos en una Big Band tocaríamos.

**S: Para los que estéis planeando entrar en nuestra competición, lo que queremos escuchar es la cadenza. Richard, me encanta como tocas el final de la cadenza, (Compás 130). EL fa sostenido es una nota más mala! Para que esté afinada tengo que meter la mano casi completamente. Se me sube mucho la afinación y antes de eso no hay casi tiempo para hacer ningún apaño.**

R: De lo que me he dado cuenta es de que en las trompas dobles la tercera bomba de fa se baja, que es lo que esperaríamos para tocar ciertas notas pedales como sol y fa, entonces te recomendaría que antes de empezar esta obra sacaras un buen trozo de bomba.

**S: ¡Muchas gracias, gracias por este minitutorial! Muchos de vosotros me estáis preguntando si hay un pdf de la obra, y sí que lo hay, pero no os lo voy a enviar, ¡tenéis que comprar la obra entera! Antes de que nos quedemos sin tiempo me gustaría hablar de tu nuevo proyecto, los *Siete Fantásticos*. Déjame que te enseñe una cosa. Este es el proyecto más nuevo de Richard, y así es como suena. ¡Suena increíble! Richard, dinos rápido que es esto porque tengo una pequeña sorpresa para ti.**

R: Ese era el minuto final de una pieza que voy a grabar que se llama *Los Siete Magníficos*. Será una de las piezas de mi nuevo CD; el que he estado grabando durante el último año o así en la escuela de Guildhall, en Londres, con antiguos alumnos y algunos profesores.

**S: ¡Bueno hay bastantes alumnos tuyos aquí!**

R: ¡Si hay unos cuantos! Hablé con unos cuantos en aquella sesión y la combinamos con otras obras que he compuesto. Hay también una pieza para 8 fagots, otra para flauta y piano, otra de violín y piano, y para acabar un gran ensemble de metales. Está todo grabado con el estudio “Three world records”, que son un nuevo estudio de grabación cuya misión es promover obras y proyectos relacionados con la trompa. Es muy buen estudio para estar involucrado, ya que tratan de esparcir conocimiento. Además, colaboran también con otro grupo llamado Guild of Horn Players, que es una asociación británica dedicada a promocionar música para trompa, a comisionar a nuevos compositores, y todo tipo de proyectos educativos. El estudio de grabación también tiene muy en cuenta a los músicos, y siempre tratan de ofrecer los mejores precios para los músicos, lo que es realmente importante, ya que sabes que no te va a costar un riñón, no como con los grandes estudios de grabación que esencialmente se enfocan a quién toca y quién compone.

**S: Va a ser un álbum increíble, y estoy muy orgullosa de haber podido ser parte de él. Richard, tienes muchos fans, pero los más importantes son tus alumnos, quienes además han participado en este proyecto, y los hemos invitado para que estén hoy aquí con nosotros.**

La entrevista acaba aquí. Empiezan a hablar de quienes son y qué hacen, y cuentan anécdotas varias.

## ANEXO III: PARTITURA DE SONG OF A NEW WORLD.

*For Sarah Willis*  
**Song of a New World** Richard Bissill

Bluesy ♩ = 50

7 *mf* free, like a cadenza.

13 *f* *p*

18 *mp* *mf* swing ♩

23 *mp* *mf* swing ♩ (head up with band)

28 *ff* *mf* swing ♩ Out of tempo, sounding improvised

31 *mf* *rit* easy, not fast

33 *mf* *mp* *pp* accel rit rall.

Copyright Richard Bissill © 2013

35 Not too rigid  $\text{♩} = 50$

*mp*  
*mp*  
*ped ad lib*

40

*mf*  
*mf*

46

*mf*  
*mf*  
svung  $\text{♩}$

51 Gently lilting  $\text{♩} = 50$

*mf*  
*p*  
*mf*  
*ped ad lib*

56

*ped*

4

61

ped ad lib

65

69

73

straight ♯

77

(straight ♯ to ♭.181)

mf

swung ♯

80

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The systems are numbered 61, 65, 69, 73, and 77. The first system (61) includes the instruction 'ped ad lib' and a fermata over the final measure. The second system (65) has a fermata over the final measure. The third system (69) has a fermata over the final measure. The fourth system (73) includes the instruction 'straight ♯' above the vocal line. The fifth system (77) includes the instruction '(straight ♯ to ♭.181)' above the vocal line and 'mf' at the beginning. The piano accompaniment features various textures, including chords, arpeggios, and moving lines. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

81

*f*

straight 4/4 to 6/8

*f*

Ped. \* Ped. \*

85

*mf*

*mf*

Ped. \* Ped. Ped.

89

*f*

*f*

Ped.

92

Ped. Ped. Ped.

6

93 *mf*

99 *mp* *f* poco e poco rall e dim

103 *mp* *mf* *mp* *P* // *P* *mp* *Molto allargando // Very free and out of tempo*  $\text{♩} = 50$

108 *with ped*

114 *ad lib* *f* *P* (straight 16) *start slow and accel through pattern* 7

118 *f* *mf* *keep ped. down to bar 118*

124 *start slow and accel through pattern* 125 *mf*

126 *Moderato but free* *big* *f* *ff* *fff* *keep ped. down to bar 130*

129 *start slow and accel through pattern* *mp* *f* *poco rit*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music. The first system (measures 114-118) features a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment in the grand staff. It includes dynamic markings like *ad lib*, *f*, and *P*, and performance instructions such as 'start slow and accel through pattern' and 'keep ped. down to bar 118'. The second system (measures 118-123) continues the piano accompaniment with a *mf* dynamic. The third system (measures 124-125) shows a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment, with a *mf* dynamic. The fourth system (measures 126-130) is marked 'Moderato but free' and 'big', featuring a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment, with dynamics ranging from *f* to *fff*. The fifth system (measures 129-130) shows a treble clef with a melodic line and a piano accompaniment, with dynamics *mp*, *f*, and *poco rit*.

8

130 **Tempo I** **Calm**  $\text{♩} = 40$

137 **Largo**  $\text{♩} = 35$

144 **Scherzando**  $\text{♩} = 80$

150

155

160

Musical score for measures 160-164. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggios. The vocal line has a melodic line with some rests.

165

(straight  $\Delta$ )

Musical score for measures 165-168. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady accompaniment. The vocal line has a melodic line with some rests. Dynamics include *mf*. The instruction "(straight  $\Delta$ )" is present above the vocal line.

169

*mp*

*f*

Musical score for measures 169-171. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady accompaniment. The vocal line has a melodic line with some rests. Dynamics include *mp* and *f*. The instruction "with ped." is present below the piano part.

172

*molto rall.*

*ff*

Musical score for measures 172-175. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady accompaniment. The vocal line has a melodic line with some rests. Dynamics include *ff*. The instruction "with ped." is present below the piano part. The instruction "*molto rall.*" is present above the vocal line.

10 *Grandioso*  $\text{♩} = 52$

176 *f* (*swung ♯*)

181 (*bend up with hand*)

186 *mf*

190 *f* (*swung ♯*)

*ped ad lib*

194

(straight 2s) *forte* (swung 2s)

198

*ff* RH LH

202 (bend up with hand) *rall to end*

205 *molto rall.* *pass ed lib. dim.* *ff* LH