



ESCUELA DE MÚSICA

Ray Brown te muestra el camino; análisis de los recursos técnicos de acompañamiento en la interpretación del contrabajo de Ray Brown adaptados y aplicados en un recital final.

AUTOR

Juan Diego Rosales Imbaquingo

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

RAY BROWN TE MUESTRA EL CAMINO; ANÁLISIS DE LOS RECURSOS
TÉCNICOS DE ACOMPAÑAMIENTO EN LA INTERPRETACIÓN DEL
CONTRABAJO DE RAY BROWN ADAPTADOS Y APLICADOS EN UN
RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con
especialización en Performance.

Profesor Guía

Roberto Francisco Hurtado Molina

Autor

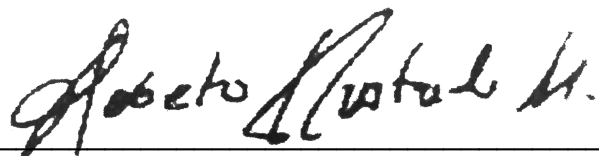
Juan Diego Rosales Imbaquingo

Año

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Ray Brown te muestra el camino; análisis de los recursos técnicos de acompañamiento en la interpretación del contrabajo de Ray Brown adaptados y aplicados en un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante Juan Diego Rosales Imbaquingo, en el semestre 2021-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

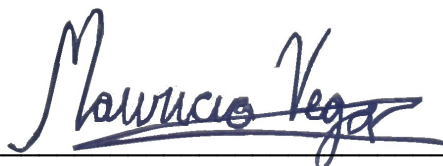


Roberto Hurtado

1713625299

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Ray Brown te muestra el camino; análisis de los recursos técnicos de acompañamiento en la interpretación del contrabajo de Ray Brown adaptados y aplicados en un recital final, de Juan Diego Rosales Imbaquingo, en el semestre 2021-10 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Mauricio Santiago Vega Cajas
1709443400

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

A handwritten signature in blue ink that reads "Juan Diego Rosales F." The signature is enclosed within a hand-drawn oval shape.

Juan Diego Rosales

1002728671

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a mi madre Rosita y a mi hermano Raúl. También quiero agradecer a Jay Byron, Cayo Iturralde, Mauricio Vega, Edwin Proaño, Matías Alvear, Roberto Hurtado, Lenin Estrella, Raimon Rovira, Abner Pérez y a todos los maestros que me guiaron con sus conocimientos y su don de gente en mi proceso universitario. Y de manera especial a la comunidad de autoayuda.

DEDICATORIA

A mi Madre Rosita por su apoyo incondicional, a mi tía Susi, a mi hija Valentina y a mi abuelito Jorge.

RESUMEN

El siguiente proyecto de titulación estará basado en el análisis rítmico y armónico de la transcripción del acompañamiento de contrabajo de los *standards* de *jazz* *Take the A' train* y *Teach me tonight*, de la versión del trio de Ray Brown de su disco *Soular Energy*. Una vez clasificados los recursos rítmicos y armónicos de las líneas de contrabajo, éstos serán usados para la composición del acompañamiento de contrabajo de los temas *Softly as in a morning sunrise* y *My one and only love* los cuales serán interpretados en formato de *trio de jazz*; piano, contrabajo y batería.

Para conocer más sobre el legendario y reconocido contrabajista norteamericano de *jazz* Ray Brown, hemos dedicado una parte de este proyecto para desarrollar una descripción del contexto histórico de la vida artística de Ray Brown en algunos períodos del *jazz*, como por ejemplo: el *bebop*, el *cool*, el *jazz modal*, entre otros. Se explicará la función e importancia de la sección rítmica en una agrupación musical, una breve historia del contrabajo, sus mejores exponentes en el *jazz* y por supuesto una breve biografía de Ray Brown.

Este proyecto fue elegido con el objetivo de aportar al desarrollo de un sólido y consistente acompañamiento de contrabajo en *el Jazz*, haciendo de este proceso algo más consciente y técnico.

Esta investigación se efectuará con dos enfoques metodológicos: el cuantitativo y cualitativo. En el enfoque cuantitativo se medirá la cantidad de registros musicales para ser comparados con otros músicos y se analizarán las diferencias y similitudes entre sus propias ejecuciones. Por otro lado, en el enfoque cualitativo se recolectarán los datos para ser analizados, crear las interrogantes e interpretar los resultados.

ABSTRACT

The following project is based on the rhythmic and harmonic analysis of the transcription of double bass lines of jazz standards Take the A' train and Teach me tonight, from Ray Brown trio's version of the album Soular Energy. Once the rhythmic and harmonic resources of the bass lines have been classified, they will be used for the composition of the doublebass accompaniment of the songs Softly, as in a morning sunrise and My one and only love. These will be interpreted in a jazz trio format; piano, doublebass and drums.

To learn more about the legendary and renowned American jazz double bass player Ray Brown, we have dedicated a part of this Project to develop a description of the historical context of Ray Brown's artistic life in some jazz periods, such as: *bebop*, cool, modal jazz, among others. The function and importance of the rhythm section in a musical group will be explained as well as a brief history of the double bass, its best exponents in jazz, and of course a brief biography of Ray Brown. This Project was chosen aiming towards contributing the development of a solid and consistent double bass accompaniment in jazz, making this process more conscious and technical.

This research will be carried out with two methodologies: the quantitative and qualitative. In the quantitative approach, the amount of musical registers will be measured to be compared with other musicians' work. Differences and similarities between their own performances will be analyzed as well. On the other hand, in the qualitative approach the data will be collected to be analyzed and interpret the results.

INDICE

Introducción	1
1 Marco teórico	2
1.1 Jazz	2
1.1.1 Jazz años 40s, <i>Bebop</i>	2
1.1.2 Jazz años 50s.....	3
1.1.3 Jazz años 60s.....	3
1.1.4 Jazz años 70s	4
1.1.5 Jazz años 80s y 90s	4
1.2 Sección Rítmica en el Jazz	4
1.2.1 Contrabajo	5
1.3 Ray Brown	7
1.4 Soular Energy	9
1.4.1 Teach me tonight.....	10
1.4.2 Take the A' train.....	10
2 Metodología	11
2.1 Objetivos	11
2.1.1 Objetivo General	11
2.1.2 Objetivos específicos.....	11
2.1.2.1 Objetivo específico 1.	11
2.1.2.2 Objetivo específico 2.	11
2.1.2.3 Objetivo específico 3.	11

2.2	Enfoque Cualitativo.....	12
2.3	Metodología de la investigación empírica.....	13
2.4	Estrategias metodológicas.....	14
2.5	Plan de trabajo.....	15
2.5.1	Ray Brown; su legado, contribución e importancia.....	15
2.5.2	Transcripción y análisis del acompañamiento de Ray Brown.	28
2.5.2.1	Teach me tonight.....	28
2.5.2.2	Análisis de <i>Teach me tonight</i>	32
2.5.2.3	Análisis rítmico del acompañamiento de Ray Brown.	33
2.5.2.4	Análisis rítmico del acompañamiento de Ray Brown.	35
2.5.2.5	Análisis amónico del acompañamiento de Ray Brown.....	38
2.5.2.6	Análisis armónico del acompañamiento de Ray Brown	41
2.5.2.7	Take the A train.	42
2.5.2.8	Análisis de <i>Take the A' train</i>	46
2.5.2.9	Análisis rítmico del acompañamiento de Ray Brown.	47
2.5.2.10	Análisis rítmico del acompañamiento de Ray Brown.	50
2.5.2.11	Análisis armónico del acompañamiento de Ray Brown.	52
2.5.2.12	Análisis armónico del acompañamiento de contrabajo.	55
2.5.2.13	Elementos musicales mas usados por Ray Brown.	57
2.5.3	Categorización y composición.....	59
2.5.3.1	My one and only love.....	59
2.5.3.2	Categorización de los elementos rítmicos.....	62

2.5.3.3	Categorización de los elementos armónicos.....	63
2.5.3.4	Análisis rítmico y armónico de la composición.....	64
2.5.3.5	Softly, as in a morning sunrise.	67
2.5.3.6	Categorización de los elementos rítmicos.....	69
2.5.3.7	Categorización de los elementos armónicos.....	70
2.5.3.8	Análisis rítmico y armónico de la composición.....	71
3	Resultados	74
4	Conclusiones y Recomendaciones.....	75
	Referencias	77
	ANEXOS	81

Introducción

El presente proyecto muestra la gran importancia del papel del contrabajo como instrumento de acompañamiento en el jazz, manteniendo el enfoque en la interpretación de Ray Brown. Cabe destacar que el contrabajo tiene una inmensa responsabilidad en cualquier estilo musical, es decir; es la columna vertebral de una obra que une la parte armónica, rítmica, e incluso melódica. La curiosidad y la permanente intención de innumerables contrabajistas por mejorar su técnica ha contribuido en el desarrollo de este instrumento. Ray Brown se ha convertido en uno de los más destacados contrabajistas de la historia, quien, por su sonido, ritmo, acompañamiento y técnica, marcó un antes y después en la manera de tocar el contrabajo. Una de sus cualidades más sobresalientes es la manera como crea, estructura e interpreta el acompañamiento del contrabajo en el jazz, de manera clara y consistente. Con estos puntos básicos pero relevantes se desarrollará éste proyecto, con el fin de hacer notar la importancia que tiene la formación de un contrabajista como músico acompañante. A través de las transcripciones de contrabajo de *Teach me tonight* y *Take the A' train* del trio de Ray Brown, se analizará detalladamente su manera magistral de acompañar, categorizando los elementos musicales usados por él, con lo cual se creará una tabla guía.

1 Marco teórico

Este capítulo realiza una descripción del contexto histórico y técnico de los temas relevantes que se involucran en la vida artística de Ray Brown.

1.1 Jazz

Desde sus inicios el *jazz* ha sido un importante aporte para la cultura y la sociedad en general. Es música democrática en el mejor sentido de la palabra, pues constituye el legado colectivo de un pueblo. El jazz no es simple entretenimiento para élites aristocráticas, sino que trata de música de origen humilde que ha llegado a ser patrimonio de pobres y ricos, donde los músicos ejecutantes provienen de los sectores más diversos. Es música de carácter participativo, es la comunión entre el artista y su audiencia.

La interpretación y el disfrute del jazz personifican los principios de la igualdad de derechos y la paridad de oportunidades asumidos por quienes habitan una sociedad libre. Su lenguaje es directo y expresivo, puede ser simple o elocuente, y requiere una interacción entre ejecutante y oyente, que precisa de una activa participación por parte de éste último (Tirro, 1993, pag. 17).

A continuación, se mencionará la evolución del *jazz* y los estilos que nacieron de él durante los años en los que Ray Brown compartió su música con colegas y público.

1.1.1 Jazz años 40s, *Bebop*.

Charlie Parker (un saxofonista autodidacta que deja la escuela a los 15 años y comienza a tocar solos a alta velocidad) junto a Dizzy Gillespie, Thelonious Monk y el baterista Jo Jones (*Klook*) van hacia un “*Jazz Moderno*”, donde los solistas parecen entrar más tarde (o demasiado temprano), fuera de ritmo y tono, golpeando sobre los tiempos débiles e improvisando sobre acordes en lugar de melodías. Las primeras grabaciones de *bebop* datan del año 1945.

Dizzy Gillespie fusiona el jazz con la música bailable latinoamericana (Calipso, Rumba, Samba) y sale de gira por Europa con Parker "Bird" y Miles Davis, inventando un nuevo "look" con boina, chivita y lentes negros. Considerando al *bebop* como una forma de vida (David citado en García, 2010, parr. 10).

1.1.2 Jazz años 50s.

Nacimiento y muerte del *cool*. Hacia finales de los años cuarenta todos quieren sonar como *Bird*, ser genios, solistas y protagonistas. En 1950 Miles Davis propone una música flotante y etérea, con arreglos complejos, sin competir en velocidad y altura con *Bird* y Dizzy. Miles es un pensador profundo, toca grave, lento y tranquilo influyendo así en músicos como Gil Evans y Gerry Mulligan. En la costa este surge el *Modern Jazz Quartet*, que combina el blues con el barroco europeo. En 1955 muere *Bird* y Miles incorpora otro saxofonista para brillar sin ataduras: John Coltrane (García, 2010, parr. 12).

1.1.3 Jazz años 60s.

Jazz modal; en 1959 *Kind of Blue* de Miles Davis se convierte en el disco de mayor influencia catalogando a Miles y Coltrane como hielo y fuego, ametralladora y silencios. El *bebop* tenía reglas demasiado rígidas, los músicos se sienten muy encerrados y surge el *jazz* modal, con una sola escala y patrones horizontales. Coltrane cobra fama con *Giant steps* y *My favorite things*, sonando como un hombre atado, gritando para ser libre. Miles, Monk y Mingus van hacia la libertad del *free jazz*.

En el mundo surgen activistas políticos como Archie Shepp y Cecil Taylor que se involucran con europeos modernos, el británico John MacLaughlin incorpora la música de la India, aparece el noruego Jan Garbarek y otros más. (García, 2010, parr. 13).

1.1.4 Jazz años 70s

Fusiones; el *cool* se vuelve *bossa* en consultorios de dentistas, el *bebop* es música de museo y el *free jazz* ha muerto con Coltrane. La nueva religión es el *rock*; los jóvenes ven al *jazz* como atrasado e inútil, como asunto de sus padres que han hecho del mundo un desastre. Sin embargo Miles sigue vendiendo discos, sumando a su banda a Herbie Hancock y a Chick Corea para hacer *jazz* fusión; estilo odiado por puristas.

Hay otras fusiones con Corea y la música latina, MacLaughlin y el sitar de India, Shankar con el violín clásico y el ensamble japonés, el Gato Barbieri con la música argentina y Abdullah Ibrahim con la africana (García, 2010, parr. 15).

1.1.5 Jazz años 80s y 90s

Una nueva era trae a los hermanos Winston y Brandford Marsalis (trompeta y dirección), quienes retornan al Dixieland, yendo hacia atrás para dar un paso adelante, como en el renacimiento. (García, 2010, parr. 17).

1.2 Sección Rítmica en el Jazz

Cuando se habla de sección rítmica generalmente se hace mención a los instrumentos cuya función principal dentro de una canción o tema es acompañar a un instrumento que lleva la melodía. Puede incluir batería, bajo, guitarra rítmica, piano, etc. Cabe destacar que cuando se menciona la sección rítmica es muy común hacer referencia solamente al bajo y la batería.

El corazón de la sección rítmica y por lo tanto de todo el conjunto, es el equipo rítmico bajista y baterista. El bajista es la voz más importante en la estructura armónica y junto al baterista aportan el pulso básico que guía a la banda.

Dado que los humanos no poseen la perfección de una máquina, no pueden subdividir el tiempo con absoluta precisión, no tocan exactamente igual todos los tiempos en un tema, o incluso en un solo compás. Aunque las diferencias son demasiado pequeñas para ser percibidas conscientemente, un baterista y un

bajista deben encontrar formas de sincronizar sus ritmos minuciosamente desiguales; deben acordar dónde caen las notas graves en relación con el platillo ride y el high hat.

Estos factores apuntan a una relación única que idealmente existe entre el baterista y el bajista, que además de ser excelentes músicos, también deben ser compatibles musicalmente para ver fluir la música. Los bateristas y bajistas a veces hablan de su relación como un matrimonio, es una analogía adecuada (Owens, 1995, pag. 167).

1.2.1 Contrabajo

Elevándose ahí, a la luz del tiempo en la esquina, con una mano en el cuello de su gigantesco instrumento y la otra sosteniendo el arco, parecían diez cabezas más altos. Los demás instrumentos, violines, violas, violonchelos, metales y cuerdas, maderas y tambores, todos parecían obedecer este arco como lo harían con el cetro del rey del Olimpo (Escudier citado en Brun, 2000, parr. 1).

Cerda (2018, parr. 1) Parece ser que nace en el siglo XVI a partir de la evolución de los instrumentos de cuerda de mayor tamaño, el violón y la viola. El uso del contrabajo no empieza a generalizarse hasta la segunda mitad del siglo XVII y se introduce en las orquestas de ópera un siglo más tarde. El jazz lo incorporó desde sus inicios y poco a poco fue desplazando a la tuba; instrumento de viento cuya tesitura es similar a la del contrabajo pero de posibilidades más limitadas para el nuevo género. Si bien no fue hasta mediados del siglo XX que pasó de ser un elemento más, aunque esencial como soporte rítmico, a convertirse en un instrumento destacado e incluso en el protagonista de algunas formaciones.

La función principal del bajista en el jazz, como en cualquier otro estilo musical, es guardar el tiempo y delinear el marco armónico del tema, generalmente a través de una línea de *walking bass*.

De entre los primeros contrabajistas de jazz, el más importante fue Pops Foster, quien era fácilmente identificable por su técnica de *slap*, la cual continuó

exhibiendo hasta finales de la década de 1960. Foster fue, al lado de Steve Brown, Bill Johnson y Wellman Braud el iniciador de una tradición que continuó con John Kirby, Walter Page, Slam Stewart y Bob Hagar los más grandes contrabajistas de la era del *swing*.

La historia del contrabajo moderno de *jazz* comenzó con Jimmy Blanton, el bajista de la orquesta de Duke Ellington, cuya banda de comienzos de la década de 1940 está considerada como la mejor de su carrera debido a la presencia de Blanton, quien había aportado un extraordinario grado de solidez rítmica y armónica, estableciendo el contrabajo por primera vez en la historia como un instrumento solista de pleno derecho. Oscar Pettiford es el segundo de los grandes contrabajistas de *jazz*, seguido de Ray Brown una figura con una de las discografías más extensas del mundo. Charles Mingus, fallecido en 1979, fue una de las figuras más importantes de la historia del *jazz*, no sólo por su papel como pionero del instrumento, y sobre todo por su faceta de compositor y director musical de vanguardia.

El trío Pettiford, Brown y Mingus, estuvo a la cabeza de una generación de contrabajistas que incluyó a: Chubby Jackson, Eddie Safranski, Milt Hinton, George Duvivier, Percy Heath, Tommy Potter, Curtis Counce, Leroy Vinnegar, Red Mitchell, Chuck Israel, Wilbur Ware y Paul Chambers. Con Ware y Chambers nos introducimos en el círculo de bajistas de *hard bop*, al que también pertenecieron Jimmy Woode, Wilbur Little, Jymie Merritt, Sam Jones, Doug Watkins o Reginald Workman.

Charlie Haden, ayudó a redefinir el lenguaje del moderno *post bop*, mientras que Scott LaFaro, muerto con tan sólo 25 años, se estableció como uno de los más grandes e influyentes instrumentistas de su época gracias a su trabajo con Bill Evans. Otros nombres importantes de la corriente principal del *jazz* durante las décadas de 1960, 1970 y 1980 en el contrabajo son Jimmy Garrison, David Izenzon, Richard Davis, Ron Carter, Chuck Israels, Gary Peacock, Steve Swallow, entre otros.

1.3 Ray Brown



Figura 1. Fotografía de Ray Brown (*Bass players corner*, 2014).

Según McBride (citado en Ribicki, 2015, parr. 1) escribe:

De habilidad, calidad o eminencia considerablemente por encima de lo normal o promedio. Esa es la definición de genial, según el *Oxford English Dictionary*. También es una descripción perfecta de la interpretación de Raymond Matthews Brown.

Desde mediados de la década de 1950 hasta su prematura muerte en 2002, todos los bajistas importantes y célebres, desde Sam Jones hasta Ron Carter, Buster Williams, John Clayton, John Patitucci y todos los demás, han considerado a Ray Brown como su influencia principal. La ejecución de Brown ejemplificó lo mejor de todos los aspectos de la ejecución del contrabajo: sonido, tiempo, fluidez técnica, entonación, inteligencia armónica y, sobre todo, *groove*.

Raymon Matthews Brown fue un músico nacido en Estados Unidos en Pittsburg, Pennsylvania el 13 de octubre de 1926 en una familia con tradición musical. En sus inicios musicales a los ocho años tocaba el piano, pero desistió de dicho instrumento por la cantidad de pianistas o aspirantes a pianistas que existían. El instrumento que deseaba era el trombón, pero ante la limitación económica de poder adquirir uno, decidió ser parte de los contrabajistas de la orquesta de estudiantes. Empezó a tocar en el grupo de Jimmy Hinsley, luego en la Territory *band* de Snookum Russell a quién abandonó para trabajar de manera independiente y a su vez se une al grupo de Dizzy Gillespie quien tenía en su agrupación a grandes músicos de la era del *bebop* para luego seguir tocando con más artistas reconocidos de jazz como; Art Tatum, Charlie Parker, Hank Jones, Charlie Smith, Milt Jackson y Ella Fitzgerald con quién se casó por poco tiempo, y en dicho matrimonio adoptaron un hijo a quien llamaron Ray.

Una de las etapas más importantes, duraderas y conocidas de Ray Brown, fue cuando formó parte del famoso trio de *jazz* del pianista Oscar Peterson desde 1951 a 1965. Sus cualidades no eran solo como músico en conciertos, sino también como músico de sesión, trabajo en el que se concentró una vez que dejó el trio de Oscar Peterson. Desde las décadas de los ochentas y noventas dirigió las actuaciones en vivo y grabaciones de su propio trio que tuvo integrantes como Gene Harris, Jeff Hamilton, Benny Green, Geoffrey Keezer, Larry Fuller y Karriem Riggins.

Entre algunos de sus reconocimientos Ray Brown recibió un Doctorado Honorario en Música en *Berkley College of Music*, fue galardonado con la Cruz Austriaca de Honor por la Ciencia y el Arte, fue incluido en el *DownBeat Jazz Hall of Fame*, fue galardonado con su primer Grammy por la composición *Gravy Waltz*.

Ray Brown murió el 2 de julio del 2002 antes de un concierto en Indianapolis.

1.4 Soular Energy

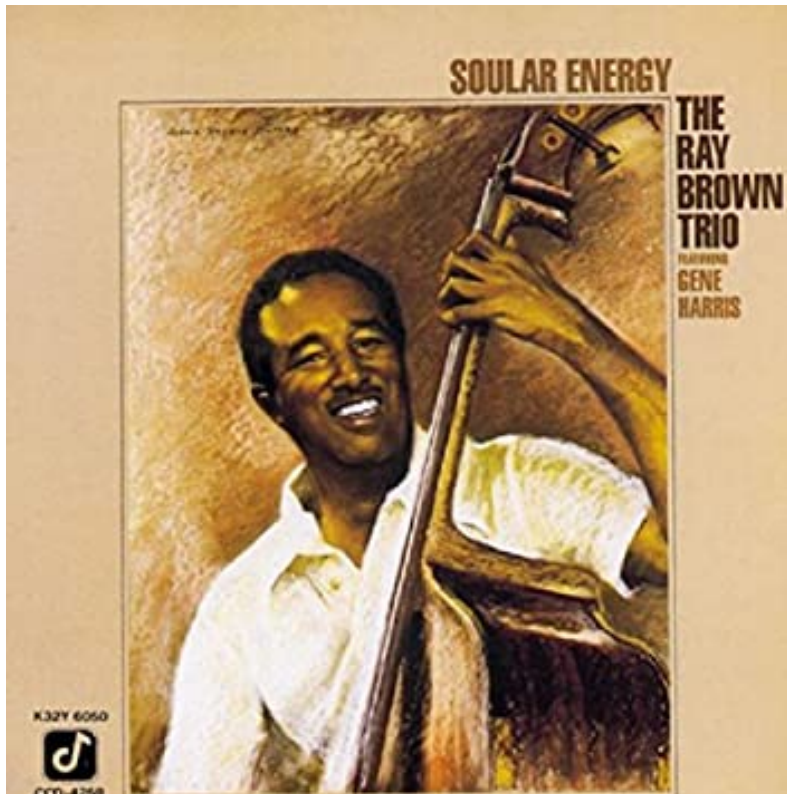


Figura 2. Portada del disco *Soular Energy* (Engroj world, 2020).

En 1984 el pianista Gene Harris y el baterista Gerryck King liderados por Ray Brown, se juntaron para grabar este álbum en los estudios de *Coast Records*, con un sonido impecable en nitidez, con cada instrumento ocupando su lugar y de manera especial el contrabajo, muchos críticos definen a este disco como si se tratase de un concierto en vivo debido a la delicadeza y claridad en las notas más sutiles, además de la naturalidad con la que los temas caminan, y algo muy común que se busca en la música y entre músicos, esa comunicación entre los instrumentos, como si estuviesen entrelazándose en una elocuente conversación.

Aunque haya destacado a Gene Harris, sin duda lo mejor de este álbum es el trabajo en conjunto del trío, que se muestra muy inspirado y compenetrado. El formato de trío en el *jazz* es muy exigente, pues si no hay química entre los componentes se nota en seguida, y aquí funcionan a la perfección.

Los temas son conocidos, pero por momentos durante las improvisaciones se pueden convertir en irreconocibles, luego Gene Harris tocando unos pocos acordes te recuerda que sigues escuchando *Take The 'A' Train, Exactly Like You, Cry Me River* o *Sweet Georgia Brown*,

El álbum cuenta con colaboraciones ocasionales de la guitarra Emily Remler y el saxo de Red Holloway.

Como suele estar garantizado con los CDs de *Concord*, la grabación es exquisita y además de escuchar buena música, la escuchamos en condiciones inmejorables. Si tienes un equipo decente, ésta grabación lo hará brillar sin duda. Los graves del bajo de Brown se extienden hasta las profundidades del espectro sonoro por la izquierda, mientras que los platillos de la batería de King escalan posiciones por la derecha buscando los agudos, y el piano de Harris recorre todo el abanico de frecuencias con maestría (DeBilbao, 2014, parr. 1).

1.4.1 Teach me tonight

Se escribió en 1953 por Gene de Paul y se convirtió en un éxito varias veces en la década de 1950, incluida la grabación de Dinah Washington en 1954. Se ha grabado más de 250 veces y es fácil ver por qué: es inteligente, sexy (pero no demasiado) y funciona para cantantes masculinos y femeninos. En cuanto a la letra, en el puente Sammy Cahn podría haber escrito: te amo, lo cual es encantador, pero lo llevó al siguiente nivel extendiendo esa imagen a una hermosa historia de ocho compases: el cielo es una pizarra, muy por encima de ti, si pasa una estrella fugaz, usaré esa estrella para escribir te amo, mil veces cruzando el cielo (Levine, 2020, parr. 1).

1.4.2 Take the A' train

Es una composición de Billy Strayhorn escrita en 1939. Rápidamente se convirtió en una melodía característica de la Duke Ellington *Orchestra* y es, hasta el día de hoy, una de las composiciones más famosas de la era del swing.

Sus orígenes se remontan al comienzo de la colaboración Ellington y Strayhorn. El líder de la banda le ofreció trabajo a Strayhorn en su organización en 1939 y le envió dinero para hacer el viaje a la ciudad de Nueva York desde Pittsburgh.

Ellington también le indicó a Strayhorn que tomara el tren 'A' al llegar a la ciudad de Nueva York; el tren 'A' se refiere a la entonces nueva línea de servicio de metro A que atraviesa la ciudad de Nueva York, yendo en ese momento desde el este de Brooklyn a Harlem y Manhattan (Micucci, 2016, parr. 1).

2 Metodología

2.1 Objetivos

2.1.1 Objetivo General

Aplicar los elementos musicales usados por Ray Brown en los temas *Teach me tonight* y *Take the A' train* de su disco *Soular energy* a los standards de jazz *My one and only love* y *Softly as in a morning sunrise*.

2.1.2 Objetivos específicos

2.1.2.1 Objetivo específico 1.

Analizar la contribución de Ray Brown en el jazz mediante la clasificación de las publicaciones tanto artísticas como académicas para el establecimiento de la función del contrabajista.

2.1.2.2 Objetivo específico 2.

Análisis del acompañamiento de Ray Brown mediante la transcripción de los temas *Teach me tonight* y *Take de A train* del disco *Soular energy* para la determinación de las características musicales más usadas por Ray Brown.

2.1.2.3 Objetivo específico 3.

Definir las categorías de los elementos musicales de Ray Brown para la composición del acompañamiento de contrabajo de los temas *My one and only love* y *Softly as in a morning sunrise*.

2.2 Enfoque Cualitativo.

El presente trabajo de tesis tiene un enfoque cualitativo, debido a que se recolectarán los datos para ser analizados y de esta manera poder crear las interrogantes e interpretar los resultados. En este proceso se pueden desarrollar las preguntas antes, durante y después de la recolección y análisis de datos.

El proceso cualitativo según lo que interpreta Sampieri es:

- a) Aunque ciertamente hay una revisión inicial de la literatura, ésta puede complementarse en cualquier etapa del estudio y apoyar desde el planteamiento del problema hasta la elaboración del reporte de resultados
- b) En la investigación cualitativa a veces es necesario regresar a etapas previas. Por ello, las flechas de las fases que van de la inmersión inicial en el campo hasta el reporte de resultados se visualizan en dos sentidos.
- c) La inmersión inicial en el campo significa sensibilizarse con el ambiente o entorno en el cual se llevará a cabo el estudio, identificar informantes que aporten datos y guíen al investigador por el lugar, adentrarse y compenetrarse con la situación de investigación, además de verificar la factibilidad del estudio.
- d) En el caso del proceso cualitativo, la muestra, la recolección y el análisis son fases que se realizan prácticamente de manera simultanea. (Sampieri, 2014, pag. 8)

Sampieri (2014, pag. 7) enlista las siguientes características:

1. No sigue un proceso definido
2. Las preguntas de investigación no siempre se han conceptualizado ni definido por completo.
3. Se inicia examinando los hechos en sí y en el proceso desarrolla una teoría coherente para representar lo que observa.
4. Se basa más en una lógica y proceso inductivo (explorar, describir, y luego generar perspectivas teóricas).

5. De lo particular a los general.

2.3 Metodología de la investigación empírica.

Todo cambia, los años han transcurrido y consigo una evolución de los instrumentos musicales y su manera de interpretarlos. Haciendo referencia puntualmente al contrabajo, un instrumento que en su estructura física ha tenido una evolución limitada; de tres, cuatro y cinco cuerdas, contrabajos con extensión en el mástil en la cuarta cuerda para alcanzar un registro mas grave y diferentes maneras de afinarlo.

Lo contrario se ha dado en la manera de interpretarlo, muchos contrabajistas en la historia han aportado de increíble manera para establecer una lista ilimitada de recursos y herramientas para tocar el contrabajo. Cabe mencionar que en el *jazz* el contrabajo puede ser un instrumento solista participando en melodías y secciones de solos. Es por esta razón que en algunos músicos contrabajistas esta función de solista viene a ser una prioridad dejando de lado la función principal de su instrumento en una agrupación musical.

Lo último que se acaba de mencionar se ha generado por la propia experiencia del investigador, es por esto que el presente trabajo de investigación se ha desarrollado con la metodología de la investigación empírica; como lo menciona Muñoz (2011) "para elegir un tema de investigación de carácter práctico (empírico), se parte la experiencia del investigador o de los participantes en el estudio, para realizar una observación, una propuesta específica o analizar una problemática que requiere solución".

En el desarrollo de este proyecto de investigación se trata de resolver las dificultades que enfrenta el contrabajista en su desempeño respecto a la aplicación de la función del contrabajo en una agrupación musical. Éstas dificultades han sido identificadas primeramente gracias a la experiencia del

investigador, en la observación del entorno e investigación de la visión de Ray Brown.

2.4 Estrategias metodológicas

Para el análisis de la contribución de Ray Brown en el *jazz*, se han adoptado algunas estrategias metodológicas. Para empezar se ha elaborado tablas de recolección de datos; en dichas tablas se ha clasificado las grabaciones musicales registradas de Ray Brown, divididos en tres grupos; como líder, como director o co-director y como acompañante. En cada una de las tablas se podrá observar la clasificación de dichas grabaciones por; nombre del disco, año de grabación, artista al que acompaña y sello discográfico. Posterior a esta recolección que a su vez ha servido para contabilizar las grabaciones, se ha usado gráficos para medir la cantidad de grabaciones musicales y comparar esta información con otros contrabajistas de *jazz* de Estados Unidos.

Para el desarrollo del segundo objetivo se ha seleccionado dos temas interpretados por el trio de Ray Brown. En esta selección, fue necesario asegurarnos que las grabaciones sean de alta calidad para que todos los instrumentos involucrados sean claramente percibidos, además que los temas sean *standards* conocidos de *jazz* para que se pueda observar y escuchar la adaptación, e interpretación por el trio de Ray Brown y diferenciarlos de la versión original.

Con los temas elegidos se han elaborado las transcripciones del acompañamiento de contrabajo por medio de una escucha activa de los temas *Teach me tonight* y *Take the A' train* que pertenecen al disco *Soular energy*. En las transcripciones adjuntas en anexos y analizadas en el desarrollo de este objetivo, se puede encontrar el acompañamiento de contrabajo de la melodía principal y del primer solo sobre la forma del tema. Las transcripciones han sido usadas para un detallado análisis, el cual fue clasificado en dos partes: análisis armónico y rítmico, de las cuales sus resultados han sido usados en el desarrollo del siguiente objetivo.

Finalmente, para la composición del acompañamiento de los temas *My one and only love* y *Softly as in a morning sunrise*, se han definido tres categorías de los elementos musicales usados en los acompañamientos de Ray Brown. Estas categorías son el resultado del análisis armónico, y análisis rítmico. Cabe mencionar que la elección de los temas para componer el acompañamiento de contrabajo, han tenido el mismo tratamiento de selección que los temas que se analizaron.

2.5 Plan de trabajo

2.5.1 Ray Brown; su legado, contribución e importancia.

En esta sección se usará un enfoque cuantitativo, debido al proceso que se ha llevado a cabo durante este proyecto y se efectuará a medida que se desarrolle la investigación. Se medirá la cantidad de grabaciones musicales, dicha cantidad será comparada con otros músicos y se analizará las diferencias y similitudes entre sus propias ejecuciones, para lo cual se ha realizado la transcripción del acompañamiento de contrabajo de dos temas. Posterior a esta medición, análisis y comparación, se podrá ejecutar la composición con los recursos encontrados en la investigación, es decir se llevará a cabo la aplicación y ejecución.

Como lo expresa Sampieri (2014, pag. 36) uno de los criterios para plantear un problema de investigación cuantitativa es que el problema debe expresar una relación entre dos o más conceptos o variables (características o atributos de personas, fenómenos, organismos, materiales, eventos, hechos, sistemas, etc., que pueden ser medidos con puntuaciones numéricas).

Dentro de este enfoque cuantitativo se ha formulado la siguiente pregunta:

¿Cómo se relaciona Ray Brown con sus contemporáneos contrabajistas de *jazz*, en cuanto al número de grabaciones musicales, publicaciones académicas, métodos para contrabajo, y reconocimientos artísticos? Pregunta que será respondida inicialmente con una detallada clasificación y comparación de las grabaciones de discos registrados. No sin antes mencionar que el esfuerzo de Ray Brown por establecer la importancia del contrabajo como una estructura

sólida de acompañamiento en una banda fue su tarea de toda la vida, esto se observó reflejado en su manera de tocar, acompañar y de enseñar.

Aparte de las 2000 sesiones de grabación en las que participó Ray Brown, fue durante mucho tiempo asesor del *Hollywood Bowl* de los Ángeles, director del *Monterey Jazz Festival* dos años y director del *Concord Summer Festival* en 1976 y 1977 (Hennssey Mike, 1984)

En una de las entrevistas a Ray Brown menciona su admiración a contrabajistas de su época. "Son muy pocos los músicos que se convierten en profesionales sin realizar estudios. Creo que Oscar Pettiford ha sido el bajista más precoz de su época en no haber recibido ningún tipo de formación, en todo caso, no tanta como Mingus" (Hennssey Mike, 1984)

Además de los ya mencionados se incluirá cuatro contrabajistas que son enlistados entre los 50 mejores bajistas de *jazz* de todos los tiempos según Waring (2020), en los que incluye: George Duvivier, Wibur Ware, Percy Heath y Sam Jones; todos ellos contrabajistas de *jazz* norteamericanos, nacidos en la década de los años veinte, misma década en que nació Ray Brown.

A continuación, las tablas de las publicaciones registradas de Ray Brown las cuales se clasifican según su participación como líder, como director y como acompañante.

Tabla 1

Grabaciones de Ray Brown como líder o colíder

COMO LÍDER O COLÍDER		
NOMBRE DEL DISCO	AÑO	SELLO DISCOGRÁFICO
New Sounds in Modern Music	1946	Savoy Records
Bass Hit!	1956	Verve Records
This is Ray Brown	1958	Polygram
Jazz Cello	1960	Verve Records
Ray Brown with the All Star Band	1962	Verve Records
Featuring Cannonball Adderley	1962	Verve Records
Much in Common con Milt Jackson	1962	Polygram
Ray Brown with Milt Jackson	1965	Verve Records
This One's for Blanton (Duke Ellington, Ray Brown)	1972	Original Jazz
The Giants (Oscar Peterson, Ray Brown, Joe Pass)	1974	Original Jazz
Hot Tracks (Herb Ellis and the Ray Brown Sextet)	1975	Concord Jazz
Brown's Bag	1975	Concord Jazz
Overseas Special	1975	Concord Jazz
The Big 3	1975	Pablo Records
As Good as it Gets	1977	Concord Jazz
Something for Lester	1977	Japanese
Tasty!	1979	Concord Jazz
Live at the Concord Jazz Festival	1979	Concord Jazz
Echoes from West	1981	Atlas
Ray Brown, vol 3	1982	Japanese
Milt Jackson	1982	Pablo Records
Soular Energy	1984	Groove Note/Concord Jazz
One O'Clock Jump	1984	Verve Records
Bye Bye Blackbird	1985	Paddle Wheel
Don't Forget the Blues	1985	Concord Jazz
The Red Hot Ray Brown Trio4	1985	Concord Jazz
Two Bass Hits	1988	Capri
Bam bam bam	1988	Concord Jazz
Georgia on My Mind5	1989	LOB
Moore Makes 46	1990	Concord Jazz
Summer Wind: Live at the Loa	1990	Concord Jazz
3 Dimensional: The Ray Brown Trio	1991	Concord Jazz
Bassface	1993	Telarc
Black Orpheus7	1994	Evidence
Don't Get Sassy	1994	Telarc
Some of My Best Friends Are ... The Piano Players	1994	Telarc
Seven Steps to Heaven8	1995	Telarc
Some of My Best Friends Are ... The Sax Players	1996	Telarc
Live at Scullers	1996	Telarc
SuperBass	1997	Telarc
Some of My Best Friends Are ... Singers	1998	Telarc
Summertime (Ray Brown Trio, Ulf Wakenius)	1998	Telarc
Moonlight in Vermont	1998	Prevue
Christmas Songs with The Ray Brown Trio	1999	Telarc
Some of My Best Friends Are ... The Trumpet Players	2000	Telarc
Blues for Jazzo	2000	Prevue
Live at Starbucks	2001	Telarc
SuperBass	2001	Telarc
In the Pocket (Herb Ellis/Ray Brown Sextet) (2002)	2002	Concord Jazz
Some of My Best Friends Are ... Guitarists	2002	Telarc
Walk On	2003	Telarc
Live from New York to Tokyo	2003	Concord Jazz
Basics: The Best of the Ray Brown Trio	2006	Concord Jazz

Tabla 2

Grabaciones de Ray Brown como director

COMO CODIRECTOR		
NOMBRE DEL DISCO	AÑO	SELLO DISC.
Quadrant (1977), con Milt Jackson, Joe Pass y el baterista Mickey Roker	1977	Original Jazz Classics
Rockin' in Rhythm (1977), con Hank Jones y el baterista Jimmie Smith	1977	Concord Jazz
As Good as It Gets	2000	Concord Jazz
Tasty con Jimmy Rowles	1978	Concord Jazz
Breakin' Out con George Shearing y el baterista Marvin Smith	1987	Concord Jazz
Listen Here! with Gene Harris Quartet	1989	Concord Jazz
Uptown: Songs of Harold Arlen, Duke Ellington & Others con André Previn	1990	Telarc
Old Friends con André Previn	1991	Telarc
The More I See You con Oscar Peterson, Clark Terry y Benny Carter	1995	Telarc
Introducing Kristin Korb with the Ray Brown Trio	1996	Telarc
Triple Play	1998	Telarc
The Duo Sessions con Jimmy Rowles	2000	Concord Jazz
Triple Scoop	2002	Concord Jazz
Ray Brown, Monty Alexander & Russell Malone	2002	Telarc

Tabla 3

Grabaciones de Ray Brown como acompañante

COMO ACOMPAÑANTE			
NOMBRE DEL DISCO	ARTISTA	FECHA	SELLO DISCOGRÁFICO
Basie Jazz (Clef, 1952 [1954])	Count Basie	1952	Clef
Drummer's Holiday (Verve, 1958)	Louis Bellson	1958	Verve
Duets (Rocket, 1993)	Elthon John	1993	Rocket
Alone Together (Norgran, 1952 [1955])	Benny Carter	1952	Norgran
Cosmopolite (Norgran, 1952 [1955])	Benny Carter	1952	Norgran
Benny Carter Plays Pretty (Norgran, 1954)	Benny Carter	1954	Norgran
New Jazz Sounds (Norgran, 1954)	Benny Carter	1954	Norgran
Elegy in Blue (MusicMasters, 1994)	Benny Carter	1994	Music Masters
What's New (Asylum Records, 1983)	Linda Ronstadt	1983	Asylum Records
For Sentimental Reasons (Asylum Records, 1986)	Linda Ronstadt	1986	Asylum Records
Blossom Dearie (Verve, 1957)	Blossom Dearie	1957	Verve
Give Him the Ooh-La-La (Verve, 1957)	Blossom Dearie	1957	Verve
Once Upon a Summertime (Verve, 1958)	Blossom Dearie	1958	Verve
Blossom Dearie Sings Comden and Green (Verve, 1959)	Blossom Dearie	1959	Verve
My Gentleman Friend (Verve, 1959)	Blossom Dearie	1959	Verve
Gee Baby, Ain't I Good to You (Verve, 1957)	Harry Edison	1957	Verve
Maria Muldaur (Reprise Records, 1973)	Maria Muldaur	1973	Reprise Records
Waitress in a Donut Shop (Reprise Records, 1974)	Maria Muldaur	1974	Reprise Records
Sarah Vaughan with Michel Legrand (Mainstream Records, 1972)	Sara Vaughan	1972	Mainstream Records
How Long Has This Been Going On? (Pablo, 1978)	Sara Vaughan	1978	Pablo
Feelin's (Muse, 1974)	Teddy Edwards	1974	Muse
Bish (ABC Records, 1978)	Stephen Bishop	1978	ABC Records
Manilow Sings Sinatra (Arista, 1998)	Barry Manilow	1998	Arista
Rockin' Chair (Clef, 1953)	Roy Eldrige	1953	Clef
Dale's Wail (Clef, 1953)	Roy Eldrige	1953	Clef
Little Jazz (Clef, 1954)	Roy Eldrige	1954	
Mirrors (A&M, 1975)	Peggy Lee	1975	A&M
Sweet Passion (Atlantic Records, 1977)	Aretha Franklin	1977	Atlantic Records
Haiku (MPS, 1974)	Don Ellis	1974	MPS
Ella and Louis (Verve, 1956)	Ella Fitzgerald and Louis Armstrong	1956	Verve
Ella and Louis Again (Verve, 1957)	Ella Fitzgerald and Louis Armstrong	1957	Verve
Dear Ella (Verve, 1997)	Dee Dee Bridgewater	1997	Verve
Around the Horn with Maynard Ferguson (EmArcy, 1956)	Maynard Ferguson	1956	EmArcy
Feliciano! (RCA Victor, 1968)	José Feliciano	1968	RCA Victor
Souled (RCA Victor, 1968)	José Feliciano	1968	RCA Victor
10 to 23 (RCA Victor, 1969)	José Feliciano	1969	RCA Victor
These Are the Blues (Verve, 1963)	Ella Fitzgerald	1963	Verve
King of America (F-Beat Records, 1986)	Elvis Costello	1986	F-Beat Records
Unforgettable... with Love (Elektra, 1991)	Natalie Cole	1991	Elektra
The Complete RCA Victor Recordings (Bluebird, 1937-1949, [1995])	Dizzy Gillespie	1937	Bluebird
Diz and Getz (Norgran, 1953)	Dizzy Gillespie	1953	Norgran
Roy and Diz (Clef, 1954)	Dizzy Gillespie	1954	Clef
For Musicians Only (Verve, 1956)	Dizzy Gillespie	1956	Verve
Dizzy Gillespie's Big 4 (Pablo, 1974)	Dizzy Gillespie	1974	Pablo
Dizzy Gillespie Jam (Pablo, 1977)	Dizzy Gillespie	1977	Pablo
The Easy Way (Verve, 1959)	Jimmy Giuffre	1959	Verve

Coleman Hawkins and Confrères (Verve, 1958)	Coleman Hawkins	1958	Verve
The High and Mighty Hawk (Felsted, 1958)	Coleman Hawkins	1958	Felsted
The Blues (Norgran, 1952-54, [1955])	Johnny Hodges	1955	Norgran
Swing's the Thing (Clef, 1956)	Illinois Jacquet	1956	Clef
That's the Way It Is (Impulse!, 1969)	Milt Jackson	1969	Impulse
Just the Way It Had to Be (Impulse!, 1969)	Milt Jackson	1969	Impulse
Memphis Jackson (Impulse!, 1969)	Milt Jackson	1969	Impulse
Feelings (Pablo, 1976)	Milt Jackson	1976	Pablo
Concepts in Blue (Pablo Today, 1981)	J. Johnson	1981	Pablo Today
Urbanity (Clef, 1947-53 [1956])	Hank Jones	1956	Clef
Just for Fun (Galaxy, 1977)	Hank Jones	1977	Galaxy
In the Heat of the Night OST (United Artists, 1967)	Quincy Jones	1967	United Artists
The Lost Man (soundtrack) (Uni, 1969)	Quincy Jones	1969	United Artists
The Hot Rock (soundtrack) (Prophesy, 1972)	Quincy Jones	1972	Prophesy
Only Trust Your Heart (GRP Records, 1995)	Diana Krall	1995	GRP
The Poll Winners (Contemporary, 1957) with Shelly Manne	Barney Kessel	1957	Contemporary
The Poll Winners Ride Again! (Contemporary, 1958)	Barney Kessel	1958	Contemporary
Poll Winners Three! (Contemporary, 1959)	Barney Kessel	1959	Contemporary
Exploring the Scene! (Contemporary, 1960)	Barney Kessel	1960	Contemporary
Straight Ahead (Contemporary, 1975)	Barney Kessel	1975	Contemporary
The Drum Battle (Verve, 1952 [1960])	Gene Krupa and Buddy Rich	1960	Verve
The L.A. Four Scores! (1975, Concord Jazz)	The LA Four	1975	Concord
The L.A.4 (1976, Concord Jazz also issued as Concierto de Aranjuez)	The LA Four	1976	Concord
Pavane pour une infante défunte (Nautilus, 1976)	The LA Four	1976	Nautilus
Just Friends (Concord Jazz, 1978)	The LA Four	1978	Concord
Watch What Happens (Concord Jazz, 1978)	The LA Four	1978	Concord
Going Home (East Wind, 1978)	The LA Four	1978	Concord
Live at Montreux, 1978 (Concord Jazz, 1978)	The LA Four	1978	Concord
Zaca (Concord Jazz, 1980)	The LA Four	1980	Concord
Montage (Concord Jazz, 1981)	The LA Four	1981	Concord
Executive Suite (Concord Jazz, 1982)	The LA Four	1982	Concord
Junior (Verve, 1959)	Junior Mance	1959	Verve
Howard McGhee and Milt Jackson (Savoy, 1948 [1955])	Howard McGhee	1948	Savoy
Together Again!!!! (Contemporary, 1961) with Teddy Edwards	Howard McGhee	1961	Contemporary
Love, Lost & Found (Telarc, 1995)	Frank Morgan	1995	Telarc
Gerry Mulligan Meets Stan Getz (Verve, 1957)	Gerry Mulligan and Stan Getz	1957	Verve
Please Send Me Someone to Love (Contemporary, 1969)	Phineas Newborn, Jr	1969	Contemporary
Harlem Blues (Contemporary, 1969 [1975])	Phineas Newborn, Jr	1969	Contemporary
Back Home (Contemporary, 1976 [1985])	Phineas Newborn, Jr	1976	Contemporary
Look Out - Phineas Is Back! (Pablo, 1976 [1978])	Phineas Newborn, Jr	1976	Phineas is Back
Big Band (Clef, 1954)	Charlie Parker	1954	Clef
Art 'n' Zoot (Pablo, 1981 [1995])	Arte Pepper and Zoot Sims	1981	Pablo
Lester Young with the Oscar Peterson Trio (Clef, 1952)	Oscar Peterson	1952	Clef
The Astaire Story (Clef, 1952)	Oscar Peterson	1952	Clef
Oscar Peterson Plays Duke Ellington (Clef, 1952)	Oscar Peterson	1952	Clef
Buddy DeFranco and Oscar Peterson Play George Gershwin (Clef, 1954)	Oscar Peterson	1954	Clef
Oscar Peterson Plays Harold Arlen (Clef, 1954)	Oscar Peterson	1954	Clef
Oscar Peterson Plays Count Basie (Clef, 1955)	Oscar Peterson	1955	Clef
Toni (Verve, 1956)	Oscar Peterson	1956	Verve
Ellis in Wonderland (Verve, 1956)	Oscar Peterson	1956	Verve

Oscar Peterson at the Stratford Shakespearean Festival (Verve, 1956)	Oscar Peterson	1956	Verve
Anita Sings the Most (Verve, 1956)	Oscar Peterson	1956	Verve
Soft Sands (Verve, 1957)	Oscar Peterson	1957	Verve
The Oscar Peterson Trio with Sonny Stitt, Roy Eldridge and Jo Jones at Newport	Oscar Peterson	1957	Verve
Jazz Giants '58 (Verve, 1957)	Oscar Peterson	1957	Verve
Stan Getz and the Oscar Peterson Trio (Verve, 1957)	Oscar Peterson	1957	Verve
Only the Blues (Verve, 1957) with Sonny Stitt	Oscar Peterson	1957	Verve
Louis Armstrong Meets Oscar Peterson (Verve, 1957)	Oscar Peterson	1957	Verve
Soulville (Verve, 1957) with Ben Webster	Oscar Peterson	1957	Verve
The Genius of Coleman Hawkins (Verve, 1957)	Oscar Peterson	1957	Verve
Coleman Hawkins Encounters Ben Webster (Verve, 1957)	Oscar Peterson	1957	Verve
Stan Getz and J.J. Johnson at the Opera House (Verve, 1957)	Oscar Peterson	1957	Verve
Oscar Peterson at the Concertgebouw (Verve, 1958)	Oscar Peterson	1958	Verve
Ella in Rome: The Birthday Concert (Verve, 1958)	Oscar Peterson	1958	Verve
On the Town with the Oscar Peterson Trio (Verve, 1958)	Oscar Peterson	1958	Verve
Oscar Peterson Plays "My Fair Lady" (Verve, 1958)	Oscar Peterson	1958	Verve
Sonny Stitt Sits in with the Oscar Peterson Trio (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
A Jazz Portrait of Frank Sinatra (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
The Jazz Soul of Oscar Peterson (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
Oscar Peterson Plays the Duke Ellington Songbook (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
Oscar Peterson Plays the George Gershwin Songbook (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
Oscar Peterson Plays the Richard Rodgers Songbook (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
Oscar Peterson Plays the Jerome Kern Songbook (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
Oscar Peterson Plays the Cole Porter Songbook (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
Oscar Peterson Plays the Harold Arlen Songbook (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
Oscar Peterson Plays Porgy & Bess (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
Swinging Brass with the Oscar Peterson Trio (Verve, 1959)	Oscar Peterson	1959	Verve
Ben Webster Meets Oscar Peterson (1959, Verve)	Oscar Peterson	1959	Verve
Fiorello! (Verve, 1960)	Oscar Peterson	1960	Verve
The Trio (Verve, 1961)	Oscar Peterson	1961	Verve
The Sound of the Trio (Verve, 1961)	Oscar Peterson	1961	Verve
West Side Story (Verve, 1962)	Oscar Peterson	1962	Verve
Bursting Out with the All-Star Big Band! (Verve, 1962)	Oscar Peterson	1962	Verve
Affinity (Verve, 1962)	Oscar Peterson	1962	Verve
Something Warm (Verve, 1962)	Oscar Peterson	1962	Verve
Put On a Happy Face (Verve, 1962)	Oscar Peterson	1962	Verve
Very Tall (Verve, 1962)	Oscar Peterson	1962	Verve
Night Train (Verve, 1962)	Oscar Peterson	1962	Verve
Bill Henderson with the Oscar Peterson Trio (Verve, 1963)	Oscar Peterson	1963	Verve
The Oscar Peterson Trio Plays (Verve, 1964)	Oscar Peterson	1964	Verve
Oscar Peterson Trio + One (Verve, 1964)	Oscar Peterson	1964	Verve
Canadiana Suite (Limelight, 1964)	Oscar Peterson	1964	Limelight
We Get Requests (Verve, 1964)	Oscar Peterson	1964	Verve
I/We Had a Ball (Limelight, 1965) - 1 track	Oscar Peterson	1965	Limelight
Eloquence (Limelight, 1965)	Oscar Peterson	1965	Limelight
With Respect to Nat (Limelight, 1965)	Oscar Peterson	1965	Limelight
Blues Etude (Limelight, 1965)	Oscar Peterson	1965	Limelight
Exclusively for My Friends: The Lost Tapes (MPS, recorded 1967-1968)	Oscar Peterson	1967	MPS
Action (MPS, 1964)	Oscar Peterson	1971	MPS
Girl Talk (MPS, 1965, 1967-1968)	Oscar Peterson	1972	MPS

Reunion Blues (MPS, 1971) with Milt Jackson	Oscar Peterson	1972	MPS
The History of an Artist, Vol. 1 (Pablo, 1972)	Oscar Peterson	1972	Pablo
The History of an Artist, Vol. 2 (Pablo, 1972)	Oscar Peterson	1972	Pablo
Satch and Josh (Pablo, 1974) with Count Basie	Oscar Peterson	1974	Pablo
The Giants (Pablo, 1974)	Oscar Peterson	1974	Pablo
The Giants, Oscar Peterson, Joe Pass, (Original Jazz Classics, 1974)	Oscar Peterson	1974	Pablo
Ella and Oscar (Pablo, 1975)	Oscar Peterson	1975	Pablo
Happy Time (Pablo, 1975) with Roy Eldridge	Oscar Peterson	1975	Pablo
Oscar Peterson and the Bassists – Montreux '77 (Pablo, 1977)	Oscar Peterson	1977	Pablo
Eddie "Lockjaw" Davis 4 – Montreux '77 (Pablo, 1977)	Oscar Peterson	1977	Pablo
How Long Has This Been Going On? Sarah Vaughan (Pablo, 1978)	Oscar Peterson	1978	Pablo
The Trumpet Summit Meets the Oscar Peterson Big 4	Oscar Peterson	1980	Pablo
The Alternate Blues (Pablo, 1980), Dizzy Gillespie, Freddie Hubbard, Clark Terry	Oscar Peterson	1980	Pablo
Ain't But a Few of Us Left (Pablo, 1981) Milt Jackson, Ray Brown, Grady Tate	Oscar Peterson	1981	Telarc
Live at the Blue Note (Telarc, 1990)	Oscar Peterson	1990	Telarc
Saturday Night at the Blue Note (Telarc, 1990)	Oscar Peterson	1990	Telarc
Last Call at the Blue Note (Telarc, 1990)	Oscar Peterson	1990	Telarc
Encore at the Blue Note (Telarc, 1990)	Oscar Peterson	1990	Telarc
Side by Side (Telarc, 1994)	Oscar Peterson	1995	Telarc
The More I See You, Benny Carter, Clark Terry (Telarc, 1995)	Oscar Peterson	1998	Telarc
A Tribute to Oscar Peterson – Live at the Town Hall (Telarc, 1997)	Oscar Peterson	1997	Telarc
Oscar and Benny (Telarc, 1998)	Oscar Peterson	1998	Telarc
Old Friends	André Previn		
Uptown	André Previn		
After Hours	André Previn		
What Headphones?	André Previn		
André Previn and Friends Play Show Boat (Deutsche Grammophon, 1995)	André Previn		
With André Previn and Kiri Te Kanawa	André Previn		
Kiri Sidetracks: The Jazz Album	André Previn		
The Wailing Buddy Rich (Norgran, 1955)	Buddy Rich		
With Red Rodney			
Superbop (Muse, 1974)	Red Rodney		
Music from Mission: Impossible (Dot, 1967)	Lalo Schifrin		
There's a Whole Lalo Schifrin Goin' On (Dot, 1968)	Lalo Schifrin		
More Mission: Impossible (Paramount, 1968)	Lalo Schifrin		
Bullitt (soundtrack) (Warner Bros., 1968)	Lalo Schifrin		
Kelly's Heroes (MGM, 1970)	Lalo Schifrin		
Jazz Meets the Symphony (Atlantic, 1992)	Lalo Schifrin		
More Jazz Meets the Symphony (Atlantic, 1993)	Lalo Schifrin		
Firebird: Jazz Meets the Symphony No. 3 (Four Winds, 1995)	Lalo Schifrin		
Metamorphosis: Jazz Meets the Symphony #4 (Aleph, 1998)	Lalo Schifrin		
Bud Shank & the Sax Section (Pacific Jazz, 1966)	Bud Shank		
Bud Shank Plays Music from Today's Movies (World Pacific, 1967)	Bud Shank		
Windmills of Your Mind (Pacific Jazz, 1969)	Bud Shank		
L.A. Is My Lady (Qwest, 1984)	Frank Sinatra		
Memories of Duke (Pablo Today, 1980)	Clark Terry		
King of Tenors (1953)	Ben Webster		
Bounce Blues (1953)	Ben Webster		
Music for Loving (Norgran, 1954)	Ben Webster		
Coleman Hawkins Encounters Ben Webster (Verve, 1957)	Ben Webster		
Ben Webster and Associates (Verve, 1959)	Ben Webster		
Pres and Sweets (Norgran, 1955)	Lester Young and Harry Edison		

Tabla 4

Listado de contrabajistas norteamericanos destacados de *jazz* nacidos en los años veinte y sus grabaciones,

CONTRABAJISTAS	TOTAL DISCOS GRABADOS
CHARLES MINGUS	92
GEORGE DUVIVIER	91
OSCAR PETTIFORD	79
PERCY HEATH	91
RAY BROWN	284
SAM JONES	228
WILBUR WARE	37

Nota: Esta lista será sustentada en anexos.

En el siguiente gráfico se puede observar que el número total de discos grabados por Ray Brown supera a otros contrabajistas.

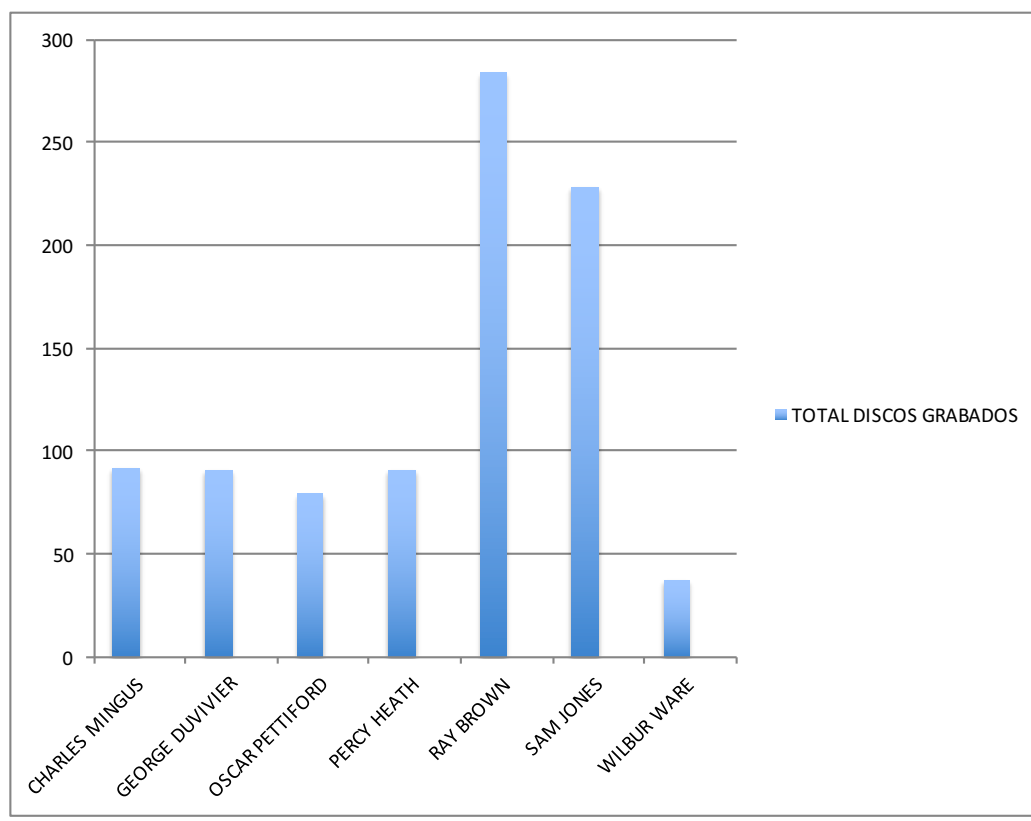


Figura 3. Gráfico del total de discos grabados

Tabla 5

Listado de contrabajistas norteamericanos destacados de *jazz* nacidos en los años veinte y sus grabaciones como acompañantes.

CONTRABAJISTAS	DISCOS GRABADOS COMO ACOMPAÑANTE
CHARLES MINGUS	35
GEORGE DUVIVIER	91
OSCAR PETTIFORD	47
PERCY HEATH	90
RAY BROWN	217
SAM JONES	215
WILBUR WARE	36

Nota: Esta lista será sustentada en anexos.

En el siguiente gráfico se puede observar que el número total de discos grabados como acompañante por Ray Brown supera a otros contrabajistas.

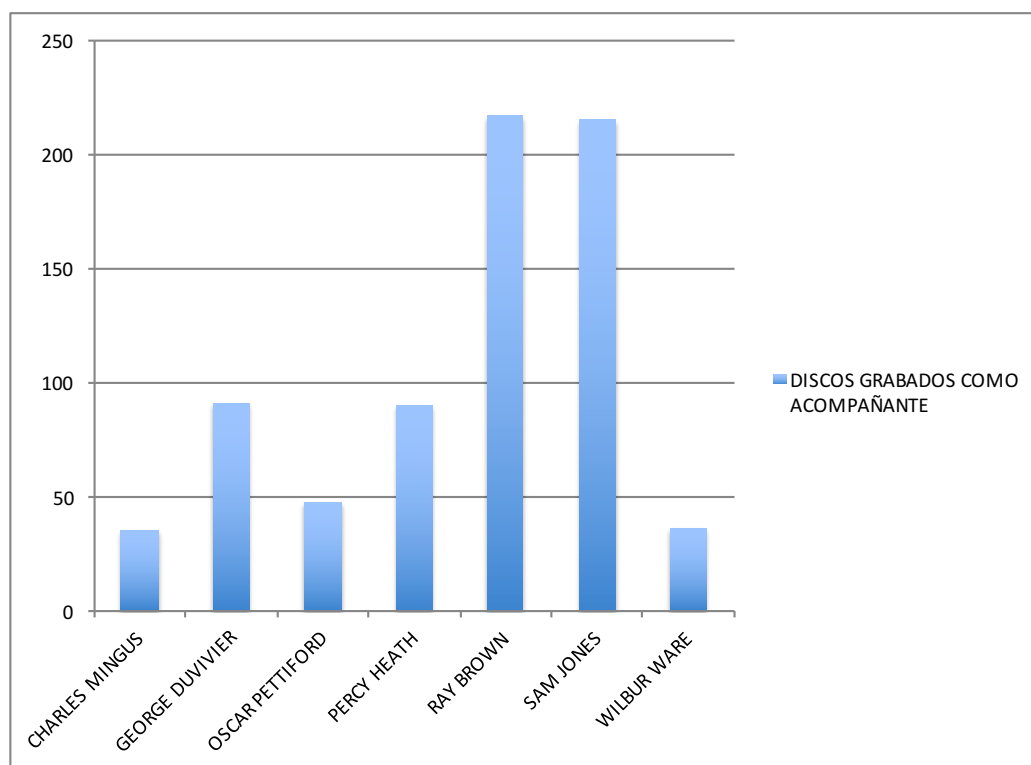


Figura 4. Gráfico de discos grabados como acompañantes

Tabla 6

Listado total de grabaciones y grabaciones como acompañantes.

CONTRABAJISTAS	TOTAL DISCOS GRABADOS	DISCOS COMO ACOMPAÑANTE
CHARLES MINGUS	92	35
GEORGE DUVIVIER	91	91
OSCAR PETTIFORD	79	47
PERCY HEATH	91	90
RAY BROWN	284	217
SAM JONES	228	215
WILBUR WARE	37	36

Nota: Se ha enlistado los contrabajistas destacados de *jazz* nacidos en los años veinte y su número de grabaciones.

A continuación, en la figura cinco se puede observar que el número de grabaciones realizadas pro Ray Brown supera a otros contrabajistas.

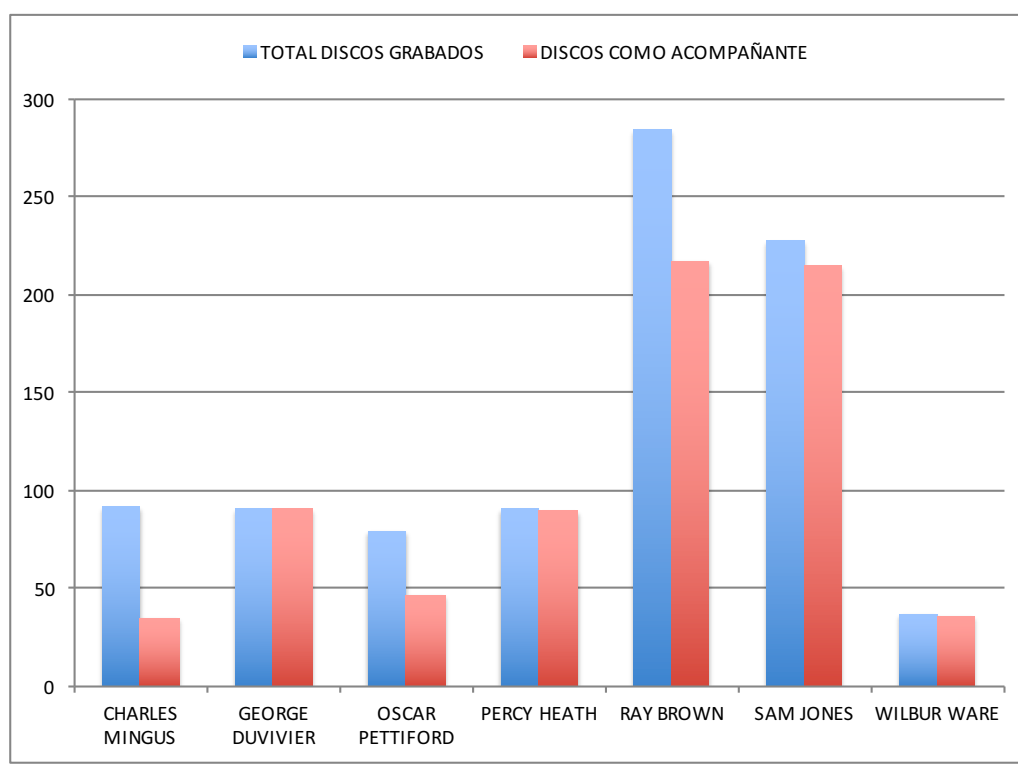


Figura 5. Gráfico del total de grabaciones, y grabaciones como acompañantes.

Ray Brown (Dantas, 2016) durante su explicación audiovisual de su método "The art of playing the bass – part 1" dice: *The most important thing you can do with this instrument it's not playing fast, not playing solos but get a good sound and play in tune, this is where you will get your job from. Someone came up to me and said: I can play the bass very good, he play beautiful, but the sound it's awful.*

Lo cual significa que la cosa más importante que puedes hacer con este instrumento no es tocar rápido, no es tocar solos, sino es obtener un buen sonido y tocar afinado, aquí es de donde obtendrás tu trabajo. Alguien vino a mi y me dijo: Yo puedo tocar muy bien el bajo; él toca hermoso, pero el sonido es horrible.

En las tablas se puede observar la gran actividad musical que tuvo Ray Brown en los estudios y grabaciones en vivo. Además su número de grabaciones como acompañante es mayor a sus propias grabaciones como líder o director. Su función incluso en sus discos de líder o director no es de instrumento solista sino como acompañante del resto de la banda, en dichos temas existen segmentos cortos de solos por parte del contrabajo. Este resultado indica su gran labor como contrabajista.

Como se observa en las tablas la mayor cantidad de grabaciones fue con otra gran leyenda del jazz Oscar Peterson, con un total de 79 discos registrados.

Oscar Peterson fue Pianista, cantante y compositor nacido en Montreal, Quebec. Oscar Peterson estudió piano con su hermana antes de continuar su formación con los pianistas Lou Hooper y Paul de Marky. En 1940, ganó un concurso de música y en ese momento comenzó su programa de radio *Fifteen Minutes Piano Rambling*. En 1945, también fue invitado a los programas de *Canadian Broadcasting Corporation Light Up and Liten* y *The Happy Gang*. De 1948 a 1949, formó un trío con el contrabajista Austin "Ozzie" Roberts, el baterista Clarence Jones y, durante un tiempo, el guitarrista Ben Johnson. En 1951, bajo la dirección del empresario estadounidense Norman Granz, el artista formó un nuevo trío (piano, guitarra y contrabajo) en Estados Unidos. Con su trío y como solista, Oscar Peterson dio numerosos conciertos en Estados Unidos,

Canadá y Europa. Artista de reputación internacional, fue uno de los pianistas mejor clasificados en varias encuestas de la revista *Down beat* y otras publicaciones periódicas. Además del Festival Internacional de *Jazz de Montreal*, Peterson ha participado en muchos otros festivales en todo el mundo, incluidos el *Festival de Jazz de Montreux*, el Festival Internacional de Bergen, el *Festival Spoleto*, el *Festival Ravinia*, el *Festival Internacional de Jazz de Antibes-Juan-les-Pins*, el Festival de Jazz del Mar del Norte y el Festival Internacional de Jazz de Molde. En 1960, abrió la Escuela Avanzada de Música Contemporánea en Toronto con los músicos Ray Brown, Ed Thigpen y Phil Nimmons. Durante la década de 1960 publicó sus Ejercicios y piezas de jazz para jóvenes pianistas de jazz y en 1985 se convirtió en profesor asistente en la Universidad de York. En televisión durante la década de 1970, escribió *Oscar Peterson Presents* (CTV) y *Piano Party* (BBC). En 1992, Eitha Peterson Productions Inc., con el apoyo de la *National Film Board of Canada* y la CBC, produjo el documental *In the Key of Oscar* sobre la vida y la música de Peterson (Jean, 2000, p. 7).

La cantidad de los discos registrados que han sido grabados por Ray Brown durante su vida profesional fueron doscientos ochenta y cuatro, siendo ésta una cantidad que supera a sus contemporáneos. Superó a Charles Mingus por ciento noventa y dos grabaciones, a George Duvivier por ciento noventa y tres grabaciones, a Oscar Pettiford por doscientos cinco grabaciones, a Percy Heath por ciento noventa y tres grabaciones, a Wilbur Ware por doscientos cuarenta y siete grabaciones, y con quien más similitud del número de grabaciones fue con Sam Jones, pero incluso así lo superó con cincuenta y seis. Se ha propuesto el análisis no solo de sus grabaciones en general, sino se ha extraído las grabaciones como acompañante, las cuales también superan a las de sus colegas.

El resultado del análisis de la comparación propuesta, indica la importante contribución que ha tenido en el contrabajo y en la música. Ray Brown siempre habló en sus clínicas y talleres sobre la importancia de un acompañamiento

sólido, afinado y claro, con un sonido impecable antes de simple velocidad y agilidad física. Este resultado se puede ver en el número de grabaciones en las que participó, hecho que indica como Ray Brown fue imprescindible para sesiones en estudio y en vivo.

2.5.2 Transcripción y análisis del acompañamiento de Ray Brown.

A continuación se usará la metodología de investigación cualitativa. Como lo describe Sampieri (2014) la investigación cualitativa se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto. El enfoque cualitativo se selecciona cuando el propósito es examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados (p. 358).

En busca de encontrar la perspectiva de Ray Brown, se desarrollará un profundo análisis de su acompañamiento a través de la transcripción de los dos temas mencionados de su disco *Soular Energy*. Se iniciará con la reseña histórica de cada tema, y a continuación con el análisis estructural de los dos temas. Se analizará también los cambios que adoptó el trío de Ray Brown para adaptar los temas a su formato, en los que incluye cambios de ritmo, tonalidad y estructura.

2.5.2.1 Teach me tonight.

Levine Oren (2020) escribe:

Teach me tonight fue escrita en 1953 por Gene de Paul; "nació en la ciudad de Nueva York el 17 de junio de 1919. Formado como pianista clásico, tuvo una exitosa carrera como compositor y arreglista" ("*Teach me tonight*", 2020) se convirtió en un éxito varias veces en la década de 1950, incluida la grabación de Dinah Washington en 1954. Se ha grabado más de 250 veces y es fácil ver por qué: es inteligente, sexy (pero no demasiado) y funciona para cantantes masculinos y femeninos. En el puente, Sammy Cahn podría haber escrito sobre "escribir "Te amo" en la pizarra del cielo", lo cual es encantador, pero lo llevó al siguiente nivel, extendiendo esa imagen a una hermosa historia de ocho compases: el

cielo es una pizarra, muy por encima de ti, si pasa una estrella fugaz,
usaré esa estrella para escribir te amo, mil veces cruzando el cielo.

297

TEACH ME TONIGHT

SAMMY CAHN
GENE DePAUL

Swing Ballad

The musical score for "Teach Me Tonight" is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It is a Swing Ballad. The score consists of 16 measures, with a first ending and a second ending. The chords and melodic lines are as follows:

- Measure 1: $F m7$ $Bb7$ $Bb+7$ | $Eb\Delta7$ $Ab7$ $G m7$ $C7$ $C+7$
- Measure 2: $F m7$ $Bb7$ $G m7b5$ $C7b9$ $F m7$
- Measure 3: 1. $Bb7sus4$ $Bb7$ $Eb\Delta7$ $C7$ $F m7$ $Bb7$ $Bb+7$ | 2. $Bb7sus4$ $Bb7$
- Measure 4: $Eb\flat$ $G m7$ $F\sharp m7$ $F m7$ $Bb7$ $Eb\Delta7$ $C7b9$
- Measure 5: $F m7$ $Bb7$ $Eb\Delta7$ $Am7b5$ $D7b9$ $G m7$ $C7$
- Measure 6: $C m7$ $F7$ $F m7$ $Bb7$ $Bb+7$ $Eb\Delta7$ $Ab7$
- Measure 7: $G m7$ $C7$ $C+7$ $F m7$ $Bb7$ $G m7b5$ $C7b9$
- Measure 8: $F m7$ $Bb7sus4$ $Bb7$ $Eb\flat$

Figura 6. Chart de *Teach me tonight*.

A continuación un breve análisis de la partitura de *Teach me tonight*. Según la Real Academia Española (RAE, 2020) "la partitura es el texto de una composición musical correspondiente a cada uno de los instrumentos que la ejecutan".



Figura 7. Imagen de partituras (Compartitura, 2020).

La tonalidad es el sistema musical definido por el orden de los intervalos dentro de la escala de los sonidos (RAE, 2019), es decir la tonalidad de esta canción es Mi bemol mayor.

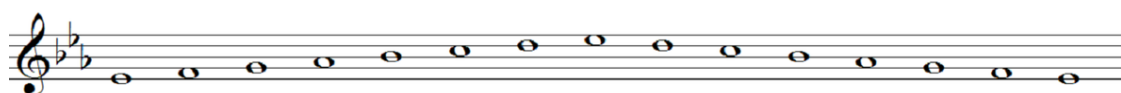


Figura 8. Tonalidad y escala de mi bemol mayor.

Dentro del estilo de *jazz*, la forma es la estructura de una pieza musical, y sirve para identificar los elementos que constituyen la misma, por ejemplo; el número de compases, la métrica o secciones. Este tema es A A B A.

El tempo que es el grado de celeridad en la ejecución de una composición musical (RAE, 2019), de Teach me tonight es balada *swing*.

De acuerdo a José María Peñalver (2011), en el caso del *swing* el músico produce deliberadamente un desplazamiento del tempo en el cual se tiene a prolongar la duración del primer sonido (*down-beat*) y a reducir el segundo (*off-beat*) obteniendo una rítmica que se aproxima, en principio, a la subdivisión ternaria.

Nuestro sistema de notación es impreciso para representar gráficamente este tipo de desviaciones del tempo, puesto que existen factores como la velocidad de ejecución, el estilo de *jazz*, el registro del instrumento y sus características técnicas en cuanto a emisión, articulación, etc., que alteran la relación o proporción entre el *down beat* y el *off-beat*. Lo que sí podemos constatar es que las corcheas ya no tienen un valor absoluto respecto a nuestro sistema proporcional de duraciones y la relación entre los sonidos pasará a representarse, de modo aproximado, de las siguientes formas (p. 2):



Figura 9. Corchea swing.

2.5.2.2 Análisis de *Teach me tonight*.

Dentro del presente análisis cabe señalar que en la versión de *Teach me tonight* grabada por el trío de Ray Brown la tonalidad es fa mayor, diferente al tono original. Existe también un cambio de tempo. Mientras la versión original es una balada de jazz el trío de Ray Brown lo toca a un tempo mas acelerado, en términos musicales el tempo es alegre, entre los 105 - 115 bpm denominado *moderate swing*. A continuación el análisis armónico de la estructura del tema.

Tabla 7. Análisis armónico de *Teach me tonight*, de la versión de trío de Ray Brown Trio del disco *Soular Energy*.

ANÁLISIS ARMÓNICO				
Compás	Acorde(s)	Grado(s)	Función tonal	Forma
1	C	V7	dominante	Intro/ pick up
2	Fmaj7 / Bb7	I / IV7	tónica / subdominante	A
3	Am7 / D7#5	IIIIm / VI7#5	mediante / superdominante	A
4	Gm7 / C7	IIIm / V7	supertónica / dominante	A
5	Am7b5 / D7#5	IIIIm7b5 / VI7#5	mediante / superdominante	A
6	Gm7	IIIm 7	supertónica	A
7	C7	V7	tónica	A
8	Am7 / D7b9	IIIIm7 / VI7b9	mediante / superdominante	A
9	Gm7 / C7	IIIm7 / V7	supertónica / dominante	A
10	C7	V7	dominante	A
11	F6 / Bb7	I6 / IV7	tónica / Subdominante	A
12	F6 / Am7 / G#m7	I6/ IIIIm7/ #IIIm7	tónica/ meditante / supertónica	A
13	Gm7 / Bb7	IIIm7 / IV7	supertónica / subdominante	B
14	Fmaj7 / D7b9	IImaj7 / VI7b9	tónica / superdominante	B
15	Gm7 / C7	IIIm7 / V7	supertónica / dominante	B
16	Fmaj7	IImaj7	tónica	B
17	Bm7b5 / E7#5	aum IVm7b5 / VII7#5	tritonos / sensible	B
18	Am7 / D7	IIIIm7 / VI7	mediante / superdominante	B
19	Dm7 / G7	VIIm7 / II7	superdominante / supertónica	B
20	Gm7 / C7	IIIm7 / V7	supertónica / dominante	B
21	Fmaj7 / Bb7	I / IV7	tónica / subdominante	A
22	Am7 / D7#5	IIIIm / VI7#5	mediante / superdominante	A
23	Gm7 / C7	IIIm / V7	supertónica / dominante	A
24	Am7b5 / D7#5	IIIIm7b5 / VI7#5	mediante / superdominante	A
25	Gm7	IIIm 7	supertónica	A
26	C7	V7	dominante	A
27	F6 / Dm7	I6 / VIIm7	tónica / superdominante	A
28	Gm7 / C7	IIIm7 / V7	supertónica / dominante	A

Nota: Gabis (2001) explica que aunque en la tonalidad mayor se asignan las funciones de tónica, subdominante y dominante a tres acordes específicos (I, IV Y V7), todos los acordes que la forman participan de las cualidades de estabilidad o inestabilidad que atribuimos a cada una de sus funciones (p.173)

2.5.2.3 Análisis rítmico del acompañamiento de Ray Brown.

En el análisis rítmico de la transcripción se puede observar que para la melodía del tema, es decir los dieciséis primeros compases que son las dos primeras As en la forma el acompañamiento, Brown toca en *two feel*; ritmo muy usado en el *jazz*, el cual consiste en tocar notas al doble del tiempo, en este caso en su mayoría las figuras musicales blancas.

The image displays a musical score for the accompaniment of Ray Brown, specifically in a *two feel* style. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of four staves of music, each with a measure number (1, 6, 10, 14) and a set of chords above it. The chords are: C7, Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), D7(#5) for the first staff; Gm7, C7, F, D7(b9), Gm7, C7 for the second staff; Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), D7(#5) for the third staff; and Gm7, C7, Fmaj7, Bb7, Am7, Ab for the fourth staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The overall feel is characterized by a steady, rhythmic accompaniment typical of the *two feel* style.

Figura 10. Transcripción del acompañamiento de Ray Brown en *two feel*.

También se puede observar el uso frecuente de corches con *swing*. Como ya se ha mencionado, éstas dan un efecto de tocar la primera y última corchea de un tresillo de corchea.

Figure 11 shows a musical score in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The score consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 5. Above the staff, the following chords are indicated: C7, Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), and D7(#5). Red circles highlight specific rhythmic patterns: a triplet of eighth notes in measure 2, a pair of eighth notes in measure 3, a pair of eighth notes in measure 4, a pair of eighth notes in measure 5, and a pair of eighth notes in measure 6. The second staff contains measures 6 through 10. Above the staff, the following chords are indicated: Gm7, C7, F, D7(b9), Gm7, and C7. Red circles highlight a pair of eighth notes in measure 7, a pair of eighth notes in measure 8, and a pair of eighth notes in measure 10.

Figura 11. Corcheas con *swing* en *two feel*.

En estas dos primeras secciones también se puede observar el uso de Triplets o tresillos que pueden ser ligados o no, esta figura rítmica equivale a tocar tres notas en un tiempo dando sensación de impulso.

Figure 12 shows a musical score in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The score consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 5. Above the staff, the following chords are indicated: C7, Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), and D7(#5). Blue circles highlight triplet patterns: a triplet of eighth notes in measure 4 and a triplet of eighth notes in measure 5. The second staff contains measures 6 through 10. Above the staff, the following chords are indicated: Gm7, C7, F, D7(b9), Gm7, and C7. Blue circles highlight triplet patterns: a triplet of eighth notes in measure 7 and a triplet of eighth notes in measure 10. The third staff contains measures 11 through 15. Above the staff, the following chords are indicated: Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), and D7(#5). Blue circles highlight triplet patterns: a triplet of eighth notes in measure 11 and a triplet of eighth notes in measure 14.

Figura 12. *Triplets* o tresillos en el acompañamiento en *two feel*.

Posterior a esta primera parte del tema inicia la parte B, la cual es tocada de manera distinta. Para esta parte B Ray Brown toca el acompañamiento en negras, es decir un *walking bass*; se refiere a las negras interpretadas por el bajista de jazz. "Estas líneas de bajo se construyen utilizando escalas, arpeggios, alteraciones cromáticas y modos. El principio fundamental de una línea de bajo andante es establecer una base rítmica, armónica y constante para el conjunto de jazz" (Richmond, M. 1983, p. Viii). En el *walking bass* de la parte B, Ray Brown incluye corcheas y tresillos.

Figure 13 shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 18 and contains the following chords: Gm7, C7, Fmaj7, D7(#5), Gm7, C7, and Fmaj7. The second staff starts at measure 22 and contains: Bm7(b5), E7(#5), Am7, D7, Dm7, G7, Gm7, and C7. Red circles highlight specific eighth-note patterns in measures 19, 21, 22, 23, 24, 25, and 26. Blue circles highlight triplet eighth-note patterns in measures 19, 20, 21, and 22. Slurs are placed over the eighth notes in measures 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26.

Figura 13. *Walking bass* en la parte, que incluye corcheas y tresillos.

Finalmente, en la última A de la forma del tema se puede observar como en el compás veintiséis, veintiocho y veintinueve existe una sensación de *two feel* y en el resto de compases *walking bass*, usando corcheas y tresillos, probablemente para dar impulso a la siguiente sección que son los solos.

Figure 14 shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 26 and contains the following chords: Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), and D7(#5). The second staff starts at measure 30 and contains: Gm7, C7, F6, Dm7, Gm7, and C7. Red circles highlight eighth-note patterns in measures 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, and 34. Blue circles highlight triplet eighth-note patterns in measures 27, 28, 29, and 30. Slurs are placed over the eighth notes in measures 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, and 34.

Figura 14. Acompañamiento de la última A de la melodía del tema.

2.5.2.4 Análisis rítmico del acompañamiento de Ray Brown.

En el solo de piano, Ray Brown mantienen un constante acompañamiento en *walking bass*, excepto en la parte B de la forma, en la cual toca un solo de contrabajo sobre la forma de la misma.

34 Fmaj7 B \flat 7 Am7 D7(9) Gm7 C7 Am7 D7

38 Gm7 C7 Am7 D7 G7 C7

42 Fmaj7 B \flat 7 Am7 D7 Gm7 C7 Am7 D7

46 Gm7 C7 Fmaj7 B \flat 7 Am7 A \flat

solo break

50

54

58 Fmaj7 B \flat 7 Am7 D7 Gm7 C7 Am7 D7

62 Gm7 C7 Fmaj7 Dm Gm C7

Figura 15. *Walking bass* en el solo de piano.

Para empezar en el acompañamiento sobre el solo de piano, se puede encontrar un silencio de corchea seguido por una corchea, es así que el contrabajo empieza a tocar en el tiempo dos del primer compás.

2

Teach Me Tonight

34 F maj7 Bb7 Am7 D7(#5) Gm7 C7 Am7 D7

38 Gm7 C7 Am7 D7 G7 C7

The image shows a musical score for the song 'Teach Me Tonight'. It consists of two staves of music in bass clef. The first staff starts at measure 34 and the second at measure 38. Above the staves, chords are indicated: F maj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7, D7 for the first staff; and Gm7, C7, Am7, D7, G7, C7 for the second staff. A red circle highlights the first measure of the first staff, with a blue dot above it and another blue dot below it, indicating the start of the walking bass line in the second measure.

Figura 16. Inicia tocando el *walking bass* en el tiempo dos del primer compás, anticipado por una corchea.

Al igual que en el acompañamiento de la melodía, existe el uso de corcheas con mayor énfasis en los tiempos uno y tres de cada compás. En el siguiente gráfico de la transcripción se puede notar solo una excepción en el compás cuarenta y cuatro.

34 F maj7 Bb7 Am7 D7(#5) Gm7 C7 Am7 D7

38 Gm7 C7 Am7 D7 G7 C7

42 F maj7 Bb7 Am7 D7 Gm7 C7 Am7 D7

This image shows a continuation of the musical score for 'Teach Me Tonight', focusing on the use of eighth notes (corcheas) in the walking bass line. It consists of three staves of music in bass clef. The first staff starts at measure 34, the second at measure 38, and the third at measure 42. Chords are indicated above the staves: F maj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7, D7 for the first staff; Gm7, C7, Am7, D7, G7, C7 for the second staff; and F maj7, Bb7, Am7, D7, Gm7, C7, Am7, D7 for the third staff. Red circles highlight specific eighth notes in the bass line: one in measure 35, one in measure 39, and one in measure 43.

Figura 17. Uso de corcheas en su mayoría en los tiempos uno y tres.

Haciendo un contraste en el uso de tresillos usados en su mayoría en los tiempos dos y cuatro, los usa también pero con menos frecuencia en los tiempos tres y cuatro.

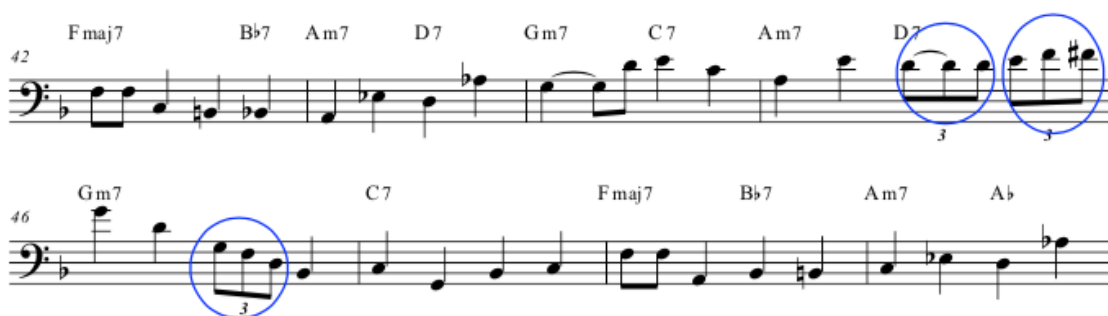


Figura 18. Tresillos en los tiempos dos y cuatro

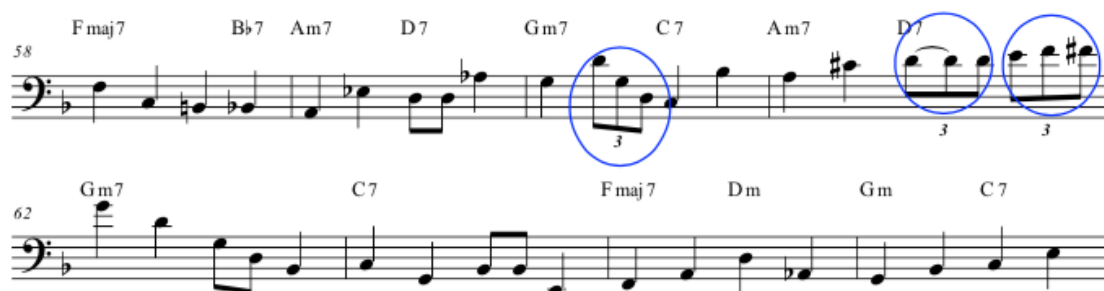


Figura 19. Tresillos en los tiempos dos y cuatro, o dos tresillos seguidos.

2.5.2.5 Análisis armónico del acompañamiento de Ray Brown.

En la primera A de la exposición del tema se puede observar que en su mayoría existen dos acordes por compás, para lo cual en el acompañamiento de contrabajo se usa tónicas en tiempos fuertes estableciendo claramente la armonía.

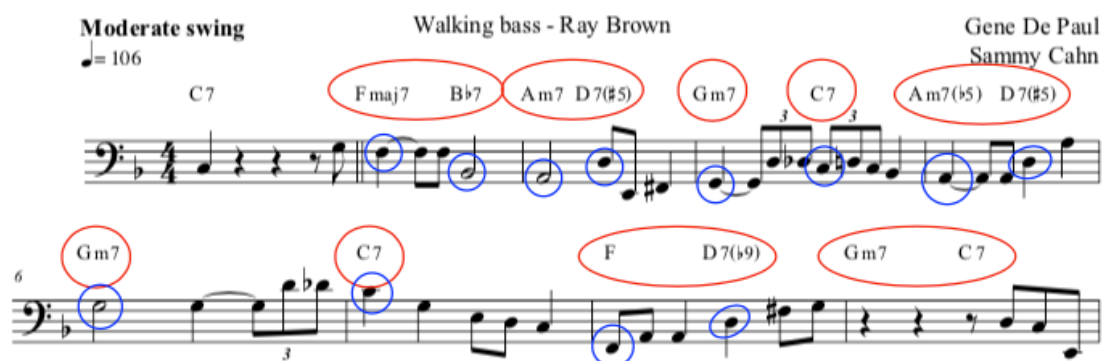


Figura 20. Uso de tónicas en tiempos fuertes.

En esta misma sección Brown usa aproximaciones cromáticas para llegar al próximo acorde.

Figure 21 shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 5. Above the staff are the following chords: C7, Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), and D7(#5). The bass line features chromatic approximations between notes, with several notes circled in red to highlight these chromatic movements. The second staff contains measures 6 through 10. Above the staff are the following chords: Gm7, C7, F, D7(b9), Gm7, and C7. The bass line continues with chromatic approximations, with notes circled in red.

Figura 21. Uso de cromatismos.

La RAE (2020) define cromático; "dicho de una escala o un sistema musical: que procede por intervalos de semitonos".

En la segunda A de la exposición del tema casi todo el acompañamiento del contrabajo sigue tocando tónicas en tiempo fuertes.

Figure 22 shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff contains measures 10 through 13. Above the staff are the following chords: Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), and D7(#5). The bass line features tonic notes on strong beats, with several notes circled in red. The second staff contains measures 14 through 17. Above the staff are the following chords: Gm7, C7, Fmaj7, Bb7, Am7, and Ab. The bass line continues with tonic notes on strong beats, with notes circled in red.

Figura 22. Tónicas en tiempos fuertes.

Además en el acompañamiento de la segunda A, se observa el criterio musical de Ray Brown al contrastar usando escalas, arpeggios y aproximaciones cromáticas, incluso en el compás trece y diecisiete el uso de inversiones.

Figure 23 shows two staves of bass notation. The first staff (measures 10-13) has chords: Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), and D7(#5). The second staff (measures 14-17) has chords: Gm7, C7, Fmaj7, Bb7, Am7, and Ab. Blue circles highlight triplets in measures 11, 12, 13, 14, and 15.

Figura 23. Escalas, arpeggios e inversiones en el acompañamiento de contrabajo.

En la sección B de la exposición del tema Ray Brown usa las notas del acorde mientras hace el *walking bass*.

Figure 24 shows two staves of bass notation. The first staff (measures 18-21) has chords: Gm7, C7, Fmaj7, D7(#5), Gm7, C7, and Fmaj7. The second staff (measures 22-25) has chords: Bm7(b5), E7(#5), Am7, D7, Dm7, G7, Gm7, and C7. Red circles highlight notes that are part of the chords, and blue circles highlight other notes.

Figura 24. *Walking bass* usando notas que son parte del acorde.

Para finalizar en la última A de la exposición del tema se puede observar el uso de todos los recursos ya mencionados, incluyendo; aproximaciones cromáticas, arpeggios y escalas.

Figure 25 shows two staves of bass notation. The first staff (measures 26-29) has chords: Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7(b5), and D7(#5). The second staff (measures 30-33) has chords: Gm7, C7, F6, Dm7, Gm7, and C7. Blue circles highlight chromatic approaches and arpeggios.

Figura 25. Aproximaciones cromáticas, escalas y arpeggios.

2.5.2.6 Análisis armónico del acompañamiento de Ray Brown

Durante el *walking bass* en el solo de piano, Ray Brown usa las tónicas del acorde en los tiempos uno y tres, excepto en los compases treinta y seis, y cuarenta y cuatro que usa la tercera mayor del acorde.

The image displays a musical score for walking bass in the key of B-flat major. The score is divided into four systems, each with a measure number (34, 38, 42, 46) and a series of chords above the staff. The bass line consists of eighth notes, with the first and third notes of each measure circled in red to indicate the root of the chord. In measures 36 and 44, the circled notes are the major thirds of the chords, indicating a chromatic approach. In measure 44, the circled note is also the major third, but the chord is A-flat major, which is a chromatic alteration of the previous A minor chord. The chords are: 34: Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7, D7; 38: Gm7, C7, Am7, D7, G7, C7; 42: Fmaj7, Bb7, Am7, D7, Gm7, C7, Am7, D7; 46: Gm7, C7, Fmaj7, Bb7, Am7, A-flat.

Figura 26. Uso de la tónica del acorde en los tiempos uno y tres.

Es frecuente el uso de cromatismos o aproximaciones cromáticas para pasar de un acorde a otro, incluso terceras mayores en un acorde menor pero que resuelve en el siguiente acorde.

The image shows a musical score for bass clef, measures 34 to 46. The score is divided into four systems, each with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The chord progressions are as follows:

- Measures 34-37: Fmaj7, Bb7, Am7, D7(#5), Gm7, C7, Am7, D7.
- Measures 38-41: Gm7, C7, Am7, D7, G7, C7.
- Measures 42-45: Fmaj7, Bb7, Am7, D7, Gm7, C7, Am7, D7.
- Measures 46-49: Gm7, C7, Fmaj7, Bb7, Am7, Ab.

Orange circles highlight specific notes in the melodic line, indicating chromatic approximations used to reach the next chord. For example, in measure 34, the notes Bb, C, and D are circled. In measure 38, the notes C, D, and Eb are circled. In measure 42, the notes Bb, C, and D are circled. In measure 46, the notes Bb, C, and D are circled. There are also triplets in measures 45 and 49.

Figura 27. Uso de aproximaciones comáticas para llegar de una acorde al siguiente.

2.5.2.7 Take the A train.

Trillo Juan (2020) escribe:

¡Qué fácil resulta todo cuando uno está inspirado! Billy Strayhorn, por ejemplo, compuso la música y la letra de este tema, que habla del trayecto en metro hasta Harlem, en menos tiempo del que le llevó llegar allí (utilizando la línea A, por supuesto). Más tarde recordaría que fue casi como escribirle una carta a un amigo. Así las cosas, un buen día, a finales de 1938, Ellington y su banda dan un concierto en Pittsburgh, que es donde vive Strayhorn. Al terminar, el joven Billy se dirige a Duque y le pregunta si podría mostrarle un arreglo que ha hecho de uno de sus temas. “Claro, ¿por qué no?”, le responde Ellington. Strayhorn se sienta al piano y empieza a tocar. Duque se queda tan impresionado que llama al resto de la banda para que lo escuche. Todos coinciden; el chico es bueno. Así que, Ellington le dice: “Muchacho, ¿te gustaría componer para mí?”. Strayhorn responde que “sí” antes de que Ellington termine la pregunta. “Esta bien, pues ven a verme a mi casa, en Nueva York, y hablemos”, le da unos billetes para el viaje y le anota las instrucciones:

“Toma la Línea A del metro hasta *Sugar Hill*, tan pronto como llegues a la Terminal de Autobuses, en *Penn Station*”.

Strayhorn está en el séptimo cielo y no tarda en ponerse en camino. Durante el trayecto empieza a pensar en una composición que comience con esas palabras, “*Take the A-Train*”, y va anotando en una libreta lo que se le ocurre. No son más que unos bocetos, sin terminar, y bueno, no están mal, pero a Billy le parece que el resultado se aproxima demasiado a lo que hace el compositor y arreglista Fletcher Henderson, de quien es un gran admirador, así que, ya en casa de Ellington, tira el borrador al basurero. Pero he aquí que en aquellos momentos pasa por allí Mercer Ellington, hijo de Duque, y también compositor. Mercer rescata las notas de Billy de la basura y dice: “hey, pero ¿qué haces? ¡Esto es bueno! No lo tires”. Strayhorn, un muchacho sencillo, que hacía caso a lo que le decían, le da un par de vueltas más al tema, lo completa y se lo ofrece a su nuevo jefe a quién le gusta tanto que lo utiliza para reemplazar “*Sepia Panorama*”, que la banda había utilizado hasta entonces para empezar sus conciertos.

351

Take The "A" Train

Music by Billy Strayhorn
Lyric by Lee Gaines

Med. Swing

(Intro)

(light drums)

The score consists of an instrumental introduction and two vocal sections, A and B. The introduction is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a light drum pattern. The key signature has one flat (Bb). The introduction is marked 'Med. Swing' and includes the instruction '(light drums)'. The piano part uses chords: C/G, Ab7(9b), C/G, Ab7(9b) Gb(b9), C/G, Ab7(9b), C/G, and Ab7(9b) Gb. Section A is marked '(time)' and starts with a C6 chord. The lyrics for section A are: 'You must take the "A" Train To go to Sug-ar Hill way up in Har-lem. If you miss the "A" Train, You'll find you've missed the quick-est way to Har-lem.' Section B starts with an FMA7 chord. The lyrics for section B are: 'Hur-ry, get on board it's com-ing, Lis-ten to those rails a - thrum-ming, On'. The piano accompaniment for section B uses chords: DMI7, G7, C6, (DMI7 G7), C6, D9(#11), DMI7, G7, C6, C7, FMA7, D9, DMI9, G9, and G7(+9).

©1941, renewed 1968 Tempo Music. Used By Permission.

Figura 28. Primera hoja del *chart* de *Take the A' train*.

B \flat 13_{SUS} (solo continues) G \flat 13_{SUS} E7(\flat 9) (end solo)
C (Solo) B \flat 13(\flat 11) A MI 7 B \flat 13(\flat 11)
 A MI 7 D \flat 9_{SUS} D \flat 9 ¹G \flat 9_{SUS} G \flat 13
 C MA 7 E7(\flat 9) ²G \flat 9_{SUS} G \flat 13
D B \flat 9_{SUS} B \flat 9 G MI 7 C7(\flat 9) F MI 7 B \flat 9 (A \flat 9)
 G MI 7 C7(\flat 9) F MI 7 B \flat 9 G MI 7 C7(\flat 9)
 F MI 11 E \flat MI 11 G \flat 9_{SUS} E7(\flat 9)
E B \flat 13(\flat 11) A MI 7 B \flat 13(\flat 11) A MI 7
 D \flat 9_{SUS} D \flat 9 G \flat 9_{SUS} G \flat 13 ^{Till Cue}C MA 7 E7(\flat 9)
^{On Cue}B \flat 13_{SUS} ¹⁻³G \flat 13_{SUS} ⁴A MI 7 break
 (solo continues) (fl. & elec. pn.) (D.S. al Coda)
 G \flat 13_{SUS} F \sharp 13 F13 E7(\flat 9) break B \flat 13_{SUS}

Figura 29. Segunda hoja del *chart* de *Take the A' train*

La tonalidad en *Take the A' train* es do mayor, su forma A A B A y el tempo *medium swing*.

2.5.2.8 Análisis de *Take the A' train*.

En el presente análisis cabe señalar que en la versión de *Take the A' train* interpretada por el trío de Ray Brown el tempo del tema es diferente al tempo del original. La orquesta de Ellington toca el tema en un tempo festivo, alegre, *medium swing*; en cambio la versión del trío de Ray Brown muestra otra perspectiva del tema haciéndolo una balada de *jazz*, relajada y tranquila entre los 60 – 65 bpm, denominada *slow ballad*. A continuación, el análisis armónico del tema.

Tabla 8.

Análisis armónico de *Take the A' train*, versión del trío de Ray Brown del disco *Soular Energy*.

ANÁLISIS ARMÓNICO				
Compás	Acorde(s)	Grado(s)	Función tonal	Forma
1	C	I	tónica	A
2	C	I	tónica	A
3	D7b5	II7b5	supertónica	A
4	D7b5	II7b5	supertónica	A
5	Dm7	IIIm7	supertónica	A
6	G7	V7	dominante	A
7	C	I	tónica	A
8	C	I	tónica	A
9	C9	I9	tónica	A
10	F	IV	subdominante	B
11	F	IV	subdominante	B
12	F	IV	subdominante	B
13	F	IV	subdominante	B
14	D7	II7	supertónica	B
15	D7	II7	supertónica	B
16	Dm7	IIIm7	supertónica	B
17	G7 / G7b9	V7 / V7b9	dominante	B
18	C	I	tónica	A
19	C	I	tónica	A
20	D7b5	II7b5	supertónica	A
21	D7b5	II7b5	supertónica	A
22	Dm7	IIIm7	supertónica	A
23	G7	V7	dominante	A
24	C	I	tónica	A
25	C	I	tónica	A

Nota: Gabis (2001) explica que aunque en la tonalidad mayor se asignan las funciones de tónica, subdominante y dominante a tres acordes específicos (I, IV

Y V7), todos los acordes que la forman participan de las cualidades de estabilidad o inestabilidad que atribuimos a cada una de sus funciones (p.173).

2.5.2.9 Análisis rítmico del acompañamiento de Ray Brown.

Para el análisis rítmico se puede observar que el pianista Gene Harris hace una corta pero elegante introducción de tres tiempos, la cual en su parte final es acompañada por una anacrusa tocada por el contrabajo para dar inicio al tema, algo similar sucede en *Teach me tonight*.



Figura 30. Uso de anacrusa.

En la primera A el acompañamiento de Ray Brown es en *two feel*, usando corcheas.

A musical score snippet in bass clef and 4/4 time, spanning four lines of music. The first line shows measures 1-4 with chords C, C, D7(b5), and D7(b5). The second line shows measures 5-8 with chords Dm7, G7, C, Dm7, and G7. The third line shows measures 9-12 with chords C, C, D7(b5), and D7(b5). The fourth line shows measures 13-16 with chords Dm7, G7, Gm7, and C7. Red circles highlight eighth notes throughout the piece, indicating a 'two feel' style where eighth notes are used to create a sense of two beats per measure.

Figura 31. Ray Brown usa corcheas en *two feel* en la primera A del tema.

Se puede observa también *triplets* o tresillos de corcheas y de semicorcheas, lo mismo sucede en la segunda A del tema.

The image shows a four-line bass staff in 4/4 time. The first line (measures 1-4) has chords C, C, D7(b5), and D7(b5). It features triplets of eighth notes in measures 3 and 4, and triplets of sixteenth notes in measures 3 and 4. The second line (measures 5-8) has chords Dm7, G7, C, Dm7, and G7. It features triplets of eighth notes in measures 6, 7, and 8. The third line (measures 9-12) has chords C, C, D7(b5), and D7(b5). It features a triplet of eighth notes in measure 12. The fourth line (measures 13-16) has chords Dm7, G7, Gm7, and C7. It features a triplet of eighth notes in measure 13.

Se puede observar más actividad rítmica añadiendo el uso de semicorcheas en la segunda A del acompañamiento del tema.

The image shows a two-line bass staff in 4/4 time. The first line (measures 10-13) has chords C, C, D7(b5), and D7(b5). It features sixteenth notes in measures 11, 12, and 13, which are circled in red. The second line (measures 14-17) has chords Dm7, G7, Gm7, and C7. It features sixteenth notes in measure 17, which is circled in red.

Figura 32. Uso de semicorcheas en los espacios que dejan los otros instrumentos.

En la siguiente parte del tema es decir la parte B, Ray Brown empieza el *walking bass* haciendo uso de corcheas. Lo particular es que al final de esta sección en

los compases veinticuatro y veinticinco, Brown toca un solo corto de contrabajo usando semicorcheas en su gran mayoría.

18 F F F F

22 D7 D7 Dm7 G7 G7(b9)

Figura 33. *Walking bass* en la sección B de la melodía del tema, finalizando con un pequeño solo en los dos últimos compases.

Finalmente en la última A, el acompañamiento vuelve a tener una sensación de *two feel* en los compases veintiséis y veintisiete, seguidos por una sección de semicorcheas y tresillos dando un nuevo impulso al final del tema.

26 C C D7(b5) D7(b5)

30 Dm7 G7 C Dm G7

Figura 34. Acompañamiento de contrabajo en la melodía de la última A del tema. En este análisis se puede observar como Ray Brown usa las figuras rítmicas de una manera muy sabia, porque en los espacios que deja la melodía del tema el contrabajo tiene más protagonismo, creando una sensación de diálogo entre los instrumentos involucrados.

2.5.2.10 Análisis rítmico del acompañamiento de Ray Brown.

Ray Brown toca un consistente *walking bass* para acompañar el solo de piano, con la excepción de la parte B de la forma del tema, donde toca un solo de contrabajo sobre la forma de la parte mencionada.

The musical score is written in bass clef and consists of several systems of music. Above the notes, chords are indicated: C, C, D7(b5), D7(b5), Dm, G7, Em, A7, Dm, G7, C, Bb, Am, Ab, Gm, C7. Measure numbers 34, 38, 42, 46, 50, 54, 58, and 62 are placed at the beginning of their respective systems. A section labeled 'solo break' is shown between measures 49 and 53, consisting of four measures of a rhythmic pattern represented by diagonal slashes. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and a triplet in measure 63.

Figura 35. *Walking bass* durante el solo de piano.

Durante el *walking bass* se puede observar el uso de corcheas como recurso frecuente en la mayoría del acompañamiento.

Figure 36 shows a musical score for a walking bass line. The score is divided into four systems, each with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first system (measures 34-37) has chords C, C, D7(b9), and D7(b9). The second system (measures 38-41) has chords Dm, G7, Em, A7, Dm, and G7. The third system (measures 42-45) has chords C, C, D7(b9), and D7(b9). The fourth system (measures 46-49) has chords Dm, G7, C, Bb, Am, Ab, Gm, and C7. Red circles highlight several slurs in the bass line, indicating frequent use of this technique.

Figura 36. Uso frecuente de corcheas en el *walking bass*.

A diferencia del acompañamiento de la melodía del tema, el uso de tresillos es muy escaso.

Figure 37 shows a musical score for a walking bass line, identical to Figure 36. The score is divided into four systems, each with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first system (measures 34-37) has chords C, C, D7(b9), and D7(b9). The second system (measures 38-41) has chords Dm, G7, Em, A7, Dm, and G7. The third system (measures 42-45) has chords C, C, D7(b9), and D7(b9). The fourth system (measures 46-49) has chords Dm, G7, C, Bb, Am, Ab, Gm, and C7. A blue circle highlights a triplet in the second system, indicating minimal use of triplets.

Figura 37. Poco uso de tresillos como recurso en el *walking bass*.

58 C C D7(b5) D7(b5)

62 Dm G7 C Am Dm G7

Figura 38. Poco uso de tresillos en le *walking bass*.

2.5.2.11 Análisis armónico del acompañamiento de Ray Brown.

En esta primera sección de la exposición del tema, Brown usa notas que resuelven en el siguiente acorde; ya sea sensible, quinta o segunda mayor.

1 C C D7(b5) D7(b5)

6 Dm7 G7 C Dm7 G7

10 C C D7(b5) D7(b5)

14 Dm7 G7 Gm7 C7

Figura 39. Quintas, sensibles y segundas mayores.

En compases en los que otros instrumentos no participan como protagonistas, el contrabajo los usa para realizar frases con notas en su mayoría del arpeggio y también de la escala.

Figure 40 shows a bass line in 4/4 time across three staves. The first staff (measures 1-4) has chords C, C, D7(b5), and D7(b5). The second staff (measures 5-8) has chords Dm7, G7, C, Dm7, and G7. The third staff (measures 9-12) has chords C, C, D7(b5), and D7(b5). Blue circles highlight the notes of the chords in the strong beats (1 and 3). Trills are marked with '3' and a slur.

Figura 40. Mayor participación del contrabajo.

Algo muy importante que se puede observar es que en las dos primeras As, el contrabajo usa notas del acorde para los tiempos fuertes. Un claro ejemplo se muestra en los dos primeros compases; el primer acorde es do mayor, para lo cual Ray Brown usa la tónica en tiempo uno y la quinta en el tiempo tres, en el segundo compás tenemos nuevamente un do mayor, para lo cual usa la tónica en el primer tiempo y la tercera mayor en el tercer tiempo.

Figure 41 shows the same bass line as Figure 40, but with red circles highlighting the notes of the chords in the strong beats (1 and 3). Blue circles highlight notes in weak beats (2 and 4). Trills are marked with '3' and a slur.

Figura 41. Notas del acorde en tiempos fuertes.

En la sección B de la exposición del tema, debido a que los acordes duran dos o cuatro compases, Brown usa tónicas y quintas para tocar los primeros tiempos de cada compás.

En la misma sección B se puede apreciar como el uso de notas de la escala y aproximaciones cromáticas forman una línea ascendente, descendente y viceversa.

Figura 42. Líneas ascendentes y descendentes en la línea de *walking bass*.

En la última A el acompañamiento del contrabajo usa tónicas y quintas para permanecer en el mismo acorde.

Figure 43 shows two staves of music. The first staff starts at measure 26 with a C chord. The notes C2, E2, G2, and B2 are circled in red. The second staff starts at measure 30 with a Dm7 chord. The notes D2, F2, A2, and C3 are circled in red. The music includes various chords (C, D7(b5), Dm, G7) and rhythmic patterns (triplets, eighth notes).

Figura 43. Uso de tónicas y quintas.

Se puede observar además el uso de sensibler, segundas mayores y quintas para pasar de un acorde a otro e incluso dentro del mismo, dando la sensación de resolución.

Figure 44 shows two staves of music, identical to Figure 43. The notes C2, E2, G2, and B2 in the first staff, and D2, F2, A2, and C3 in the second staff, are circled in blue. This highlights the resolution of notes between chords.

Figura 44. Resolución por grado conjunto, quintas o sensibler.

2.5.2.12 Análisis armónico del acompañamiento de contrabajo.

El *walking bass* del solo de piano se basa en que la primera nota de cada compás pertenece a una nota del acorde, en la mayoría de los casos es la tónica.

The musical score consists of several systems of bass clef notation with chord symbols above the notes. Red circles highlight specific notes, and blue circles highlight others. A 'solo break' section is indicated by a double bar line and a '50' measure number, followed by two systems of slanted lines representing a solo. The score ends with a double bar line and a '62' measure number.

Chord symbols and circled notes are as follows:

- Measure 34: C (circled), C (circled), D7(♭5) (circled), D7(♭5) (circled)
- Measure 38: Dm (circled), G7 (circled), Em (circled), A7 (circled), Dm (circled), G7 (circled)
- Measure 42: C (circled), C (circled), D7(♭5) (circled), D7(♭5) (circled)
- Measure 46: Dm (circled), G7 (circled), C (circled), B♭ (circled), Am (circled), A♭ (circled), Gm (circled), C7 (circled)
- Measure 58: C (circled), C (circled), D7(♭5) (circled), D7(♭5) (circled)
- Measure 62: Dm (circled), G7 (circled), C (circled), Am (circled), Dm (circled), G7 (circled)

Figura 45. Uso de tónicas o notas del acorde en el walking bass.

Se puede observar el uso de aproximaciones cromáticas, uso de grado conjunto y resolución del quinto grado al primero para llegar de un compás a otro.

The image shows a musical score for walking bass, consisting of four staves of music. The first staff (measures 34-37) features chords C, C, D7(b9), and D7(b9). The second staff (measures 38-41) features chords Dm, G7, Em, A7, Dm, and G7. The third staff (measures 42-45) features chords C, C, D7(b9), and D7(b9). The fourth staff (measures 46-49) features chords Dm, G7, C, Bb, Am, Ab, Gm, and C7. Red circles highlight chromatic resolutions, and blue circles highlight tritone resolutions.

Figura 46. Resolución por aproximaciones cromáticas, grado conjunto y quinto grado a primero.

En el *walking bass* durante el solo de piano se puede observar el uso de escalas cromáticas, escalas diatónicas, arpeggios, y acordes dominantes para resolver al siguiente acorde.

2.5.2.13 Elementos musicales mas usados por Ray Brown.

Como resultado del análisis del acompañamiento de los dos temas; *Teach me tonight* y *Take the A' train* en la versión del trio de Ray Brown de su disco *Soular Energy* se realizará un cuadro de los recursos y elementos musicales más usados en su acompañamiento.

En este análisis es posible valorar el criterio de Ray Brown para que su acompañamiento sea original, variado, y sólido en el aspecto rítmico y armónico. Usando siempre varios recursos para crear una conversación con los otros instrumentos. Para lo cual se anotará las semejanzas, y elementos recurrentes, tanto en la partes rítmica, armónica y técnica.

Tabla 9. Semejanzas rítmicas.

Acompañamiento de Ray Brown		
Estructura	Semejanzas Rítmicas	
	Teach me tonight	Take the A' train
Intro	Anacrusa (semicorchea)	Anacrusa (semicorchea)
A	1. Primeros compases saltos 2. Tresillos a partir de tercer	1. Primeros compases saltos 2. Tresillos a partir de tercer compás
A	1. Tresillos primeros compases 2. Mayor densidad rítmica	1. Tresillos primeros compases 2. Mayor densidad rítmica
B	1. Walking bass	1. Walking bass
A	1. Primeros compases saltos 2. Mayor densidad rítmica desde tercer compás	1. Primeros compases saltos 2. Mayor densidad rítmica desde tercer compás

Tabla 10. Semejanzas armónicas.

Acompañamiento de Ray Brown		
Estructura	Semjanzas Armónicas	
	Teach me tonight	Take the A' train
Intro		
A	1. Tónica o nota del acorde en tiempo fuerte	1. Tónica o nota del acorde en tiempo fuerte
A	1. Arpeggios y escalas	1. Arpeggios y escalas
B	1. Notas del acorde, de la escala y aproximaciones cromáticas para llegar al siguiente acorde.	1. Notas del acorde, de la escala y aproximaciones cromáticas para llegar al siguiente acorde.
A	1. Tónica o nota del acorde en tiempo fuerte	1. Tónica o nota del acorde en tiempo fuerte

Como se puede observar en las figuras cuarenta y siete, y cuarenta y ocho, existen varias semejanzas entre el acompañamiento de los dos temas, es decir; los recursos y elementos musicales usados por Ray Brown en su acompañamiento son un proceso artístico de equilibrar dichos recursos y elementos. En el acompañamiento, los recursos parecerían ser utilizados

sistemáticamente formando un equilibrio. Por otro lado, la forma oportuna de realizar adornos en el acompañamiento sin interrumpir el espacio de los otros músicos es algo muy notorio.

2.5.3 Categorización y composición.

Para el desarrollo de esta sección se definirán las categorías con las cuales se trabajará la composición del acompañamiento de los temas *My one and only love* y *Softly, as in a morning sunrise*. En los dos objetivos anteriores se ha venido desarrollando un detallado análisis de los recursos y elementos musicales que usa Ray Brown en sus acompañamientos, los cuales incluyen análisis rítmico y armónico.

La elección de los temas ya mencionados se ha realizado con un minucioso análisis de similitud en su tempo, en su forma e incluso en su número de acordes por compás. Es así que se realizará un proceso similar con los temas ya analizados, iniciando con una reseña de su historia, análisis de estructura y finalmente con la creación del acompañamiento en base a las categorías definidas, y los resultados obtenidos de los temas transcritos.

2.5.3.1 My one and only love.

Esta es la única canción compuesta por Guy Wood publicada en 1953, que ha ganado aceptación como estándar del *jazz*, y ¿quién hubiera pensado que un músico británico que escribió música para *Captain Kangaroo* podría inventar una balada tan majestuosa?. Me recuerda a un puñado de otras melodías populares de *jazz*, *In a Sentimental mood*, *Someone to watch over me*, que colocan su gancho en una frase inicial entusiasta y que se eleva más de una octava. No hace falta decir que no encontrarás esa fórmula en muchas canciones que se encuentran actualmente en rotación en la radio. *My one and only love* está indisolublemente ligada a John Coltrane, quien dejó una exquisita grabación de la canción en compañía del vocalista Johnny Hartman, un tema clásico que nunca parece perder el favor de los fanáticos del *jazz*. En este caso, estoy de

acuerdo con el consenso y me encuentro volviendo con frecuencia a esta conmovedora actuación. Pero otro saxofonista, Charlie Ventura, es responsable de establecer *My one and only love* como una balada de jazz legítima, una década antes de que Coltrane la grabara (Gioia, T. 2012, p. 284).

My One and Only Love

(Ballad) Wood/Mellin

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a piano accompaniment with chords and melodic lines in both hands. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The chords are: CMaj7, CMaj7/B, Am7, Am7/G, D7/F#, G7/F, C/E, FMaj7, G7, Em7/A7, Dm7, G7, E7/G#, Am7, D#11, Dm7, G7, Em7, A7b9, Dm7, G7#5, Dm7, G7, C6, F#m7b5, B7, Em7, F#m7, B7, Em7, F#m7, B7, Em7, Em7/Eb, Em7/D, C#m7b5, Dm7, A7#5, Dm7, G7, CMaj7, CMaj7/B, Am7, Am7/G, D7/F#, G7/F, C/E, FMaj7, G7, Em7/A7, Dm7, G7, E7/G#, Am7, D#11, Dm7, G7b9, C6, Dm7, G7#5.

1

Figura 47. Chart del tema *My one and only love*.

La tonalidad del tema es do mayor, la forma del tema es A A B A, en tempo 65 bpm o balada jazz.

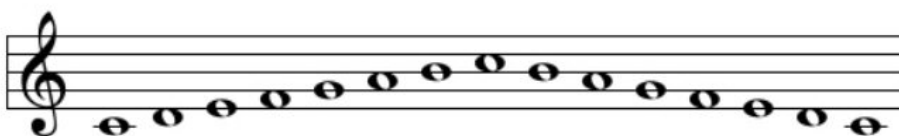







Figura 48. Tonalidad y escala de do mayor.

Tabla 11. Análisis armónico de *My one and only love*.

ANÁLISIS ARMÓNICO				
Compás	Acorde(s)	Grado(s)	Función tonal	Forma
1	Cmaj7/ Am7	I maj7/ VIm7	tónica/ superdominante	A
2	D7/ G7	II7/ V7	supertónica/ dominante	A
3	C/ Fmaj7	I/ IVmaj7	tónica/ subdominante	A
4	G7/ Em7/ A7	V7/ III m7/ VI7	dominante/ mediente/ subdominante	A
5	Dm7/ G7/ E7	II m7/ V7/ III7	supertónica/ dominante/ mediente	A
6	Am7/ D7#11	VIm7/ II7#11	superdominante/ supertónica	A
7	Dm7/ G7	II m7/ V7	supertónica/ dominante	A
8	Em7/ A7b9/ Dm7/ G7#5	III m7/ VI7b9/ II m7/ V7#5	mediente/ superdominante/ supertónica/ dominante	A
9	Cmaj7/ Am7	I maj7/ VIm7	tónica/ superdominante	A
10	D7/ G7	II7/ V7	supertónica/ dominante	A
11	C/ Fmaj7	I/ IVmaj7	tónica/ subdominante	A
12	G7/ Em7/ A7	V7/ III m7/ VI7	dominante/ mediente/ subdominante	A
13	Dm7/ G7/ E7	II m7/ V7/ III7	supertónica/ dominante/ mediente	A
14	Am7/ D7#11	VIm7/ II7#11	superdominante/ supertónica	A
15	Dm7/ G7	II m7/ V7	supertónica/ dominante	A
16	C6/ F#mb5 B7	I6/ #IVmb5/ VII7	tónica/ sostenido cuarto/ sensible	A
17	Em7	III m7	mediente	B
18	F#m7/ B7	#IVm7/ VII7	sostenido cuatro/ sensible	B
19	Em7	III m7	mediente	B
20	F#m7/ B7	II7b5	supertónica	B
21	Em7	II7b5	supertónica	B
22	Em7/ C#m7b5	III m7/ #Im7b5	mediente/ sostenido uno	B
23	Dm7/ A7#5	II m7/ VI7#5	supertónica/ superdominante	B
24	Dm7/ G7	II m7/ V7	supertónica/ dominante	B
25	Cmaj7/ Am7	I maj7/ VIm7	tónica/ superdominante	A
26	D7/ G7	II7/ V7	supertónica/ dominante	A
27	C/ Fmaj7	I/ IVmaj7	tónica/ subdominante	A
28	G7/ Em7/ A7	V7/ III m7/ VI7	dominante/ mediente/ subdominante	A
29	Dm7/ G7/ E7	II m7/ V7/ III7	supertónica/ dominante/ mediente	A
30	Am7/ D7#11	VIm7/ II7#11	superdominante/ supertónica	A
31	Dm7/ G7b9	II m7/ V7	supertónica/ dominante	A
32	C6/ Dm7/ G7#5	I6/ II m7/ V7#5	tónica/ supertónica/ dominante	A

2.5.3.2 Categorización de los elementos rítmicos.

Tabla 12. Categorización de elementos rítmicos para un tema en *tempo* lento o *slow tempo*.

SLOW TEMPO/ TEMPO LENTO			
SECCIÓN	ACOMPAÑAMIENTO	ELEMENTOS RÍTMICOS	
A (tema)	Two feel		Negra con punto, corcheas, tresillos
A (tema)	Two feel		Negra con punto, corcheas,
B (tema)	Walking bass		Corcheas, negras
A (tema)	Two feel		Negra con punto, semicorcheas.
A (improvisación piano)	Walking bass		Negras, corcheas y tresillos
A (improvisación piano)	Walking bass		Negras, corcheas y tresillos
B (improvisación contrabajo)	Solo		Semicorcheas, tresillos
A (improvisación piano)	Walking bass		Negras, corcheas y tresillos

Nota: De esta tabla se usará los elementos para la composición del acompañamiento de contrabajo para un tema de *jazz* en *tempo* lento.

2.5.3.3 Categorización de los elementos armónicos

Tabla 13. Categorización de los elementos armónicos para un tema en *tempo* lento o *slow tempo*.

SLOW TEMPO/ TEMPO LENTO			
SECCIÓN	ACOMPañAMIENTO	ELEMENTOS ARMÓNICOS	
A (tema)	Two feel		Grado conjunto de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala.
A (tema)	Two feel		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala.
B (tema)	Walking bass		Uso del quinto grado de la escala, escala cromática desde la tercera hasta la quinta.
A (tema)	Two feel		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala.
A (improvisación piano)	Walking bass		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala, uso del quinto grado de la escala.
A (improvisación piano)	Walking bass		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala, uso del quinto grado de la escala.
B (improvisación contrabajo)	Solo		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala, uso del quinto grado de la escala.
A (improvisación piano)	Walking bass		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala, uso del quinto grado de la escala.

Nota: Tabla de la que se tomarán los recursos armónicos para componer el acompañamiento de contrabajo para un tema de *jazz* en *tempo* lento.

2.5.3.4 Análisis rítmico y armónico de la composición.

A continuación, se puede observar fragmentos de la composición del acompañamiento de contrabajo para *My one and only love* basado en la transcripción, análisis rítmico y categorización del acompañamiento de Ray Brown.

The image shows two staves of bass notation in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 5. Above the staff, the following chords are indicated: Cmaj7, Am7, D7, G7, C, Fmaj7, G7, Em7, and A7. The second staff contains measures 6 through 10. Above the staff, the following chords are indicated: Dm7, G7, E7/G# Am7, D7, Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, and G7. Red circles highlight specific rhythmic patterns in measures 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, and 10. Blue circles highlight specific rhythmic patterns in measures 5, 8, and 9. Triplet markings (the number '3') are present under several notes in measures 5, 8, 9, and 10.

Figura 49. Uso de corcheas y tresillos en el acompañamiento de la melodía del tema, además del uso de grado conjunto para el cambio de acorde.

The image shows two staves of bass notation in 4/4 time. The first staff contains measures 10 through 13. Above the staff, the following chords are indicated: Cmaj7, Am7, D7, G7/E, C/E, Fmaj7, G7, and Em7 A7. The second staff contains measures 14 through 17. Above the staff, the following chords are indicated: Dm7, G7, E7/G# Am7, D7, Dm7, G7, C6, and F#m7(b5) B7. Red circles highlight specific rhythmic patterns in measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, and 17. Blue circles highlight specific rhythmic patterns in measures 10, 11, 12, and 13. Triplet markings (the number '3') are present under several notes in measures 10, 11, 12, 13, and 17.

Figura 50. Uso de corcheas y tresillos en el acompañamiento de la melodía del tema, además del uso de grado conjunto para el cambio de acorde.

Figure 51 shows two staves of music. The first staff starts at measure 18 with chords Em7, F#m7(b5), B7(b9), Em7, F#m7(b5), and B7(b9). The second staff starts at measure 22 with chords Em7, Em/D#, Em/D, Em/C#, Dm7, A7, Dm7, and G7. The bass lines consist of eighth notes and triplets, illustrating a walking bass style.

Figura 51. Acompañamiento con *walking bass* usando escalas y arpeggios del acorde en la parte B del tema,

Figure 52 is identical to Figure 51 but includes colored circles around specific bass lines: red circles around the first two measures of the first staff, blue circles around the triplet measures in the first staff, green circles around the triplet measures in the second staff, and red and blue circles around the final two measures of the second staff.

Figura 52. Mayor densidad rítmica en los espacios que deja la melodía.

Figure 53 shows two staves of music. The first staff starts at measure 26 with chords Cmaj7, Am7, D7, G7, C, Fmaj7, G7, Em7, and A7. The second staff starts at measure 30 with chords Dm7, G7, E7/G#, Am7, D7, Dm7, G7, C, and Dm7 G7. The bass lines feature slurs and triplets, with red and blue circles highlighting specific rhythmic patterns.

Figura 53. Uso de corcheas y tresillos en la última A de la melodía del tema.

The image shows a musical score for walking bass, consisting of eight staves of music in bass clef. The score is divided into two main sections, A and B, with a double bar line between them. Section A (measures 34-41) and Section B (measures 46-53) feature arpeggiated chords and chord scales. The chords used are: Cmaj7, C/B Am7, Am/G, D7/F#, G7/F, C/E, Fmaj7, G7, Em7, A7, Dm7, E7/G#, Am7, D7, C6, F#m7(b5), B7, Em7/D#, Em/D, Em/C#, Dm7, A7, Dm7, G7, Cmaj7, C/B Am7, Am/G, D7/F#, G7/F, C/E, Fmaj7, G7, Em7, A7, Dm7, G7, E7/G#, Am7, D7, Dm7, G7, C6, G7. Measures 42-45 and 54-57 are marked with diagonal lines, indicating a break in the music. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets.

Figura 54. *Walking bass* usando arpeggios, la escala del acorde y el uso de grado conjunto para el cambio de acorde en el acompañamiento del solo de piano, excepto en la parte B en la cual puede interactuar la batería o el contrabajo.

En la composición se ha estructurado el acompañamiento de manera que no interrumpa a la melodía, y más bien constituya un soporte rítmico y armónico consistente, conservando su propio lugar dentro de la agrupación.

2.5.3.5 Softly, as in a morning sunrise.

Es una melodía escrita por Sigmund Romberg con letra de Oscar Hammerstein II. Fue escrito para la opereta de 1928 La luna nueva. La letra es amarga y habla del anhelo de un amor perdido. Originalmente fue escrito como un tango, pero desde entonces se han interpretado muchas versiones diferentes de la melodía. En el ámbito del *jazz*, esta es una melodía muy común en las sesiones de improvisación y es importante conocerla. Esta melodía se toca más comúnmente en la clave de Do menor (Vaaststra, B. 2012).

330. HAMMERSTEIN -
ROMBERG

SOFTLY AS A MORNING SUNRISE

ERIC DOLPHY - "WHERE"
LEE KONITZ - "WINDOWS"

Figura 55. Chart de *Softly, as in a morning sunrise*.

La tonalidad del tema es do menor, su forma es A A B A, y su tempo 130 bpm o *medium swing*.

Tabla 14. Análisis armónico de *Softly, as in a morning sunrise*.

ANÁLISIS ARMÓNICO				
Compás	Acorde(s)	Grado(s)	Función tonal	Forma
1	Cm7	Im7	tónica	A
2	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
3	Cm7	Im7	tónica	A
4	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
5	Cm7	Im7	tónica	A
6	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
7	Cm7	Im7	tónica	A
8	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
9	Cm7	Im7	tónica	A
10	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
11	Cm7	Im7	tónica	A
12	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
13	Cm7	Im7	tónica	A
14	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
15	Cm7	Im7	tónica	A
16	Fm7/ Bb7	IVm7/ VII7	subdominante/ bemol siete dominante	A
17	Ebmaj7	bIIImaj7	bemol tres	B
18	Ebmaj7/ Fm7	bIIImaj7/ IIIm7	bemol tres/ subdominante	B
19	C7b9	VI7b9	bemol seis	B
20	C7b9	VIb9	bemol seis	B
21	Fm7	IVm7	subdominante	B
22	Fm7	IVm7	subdominante	B
23	Dm7b5	IIIm7b5	supertónica	B
24	G7b9	V7b9	dominante	B
25	Cm7	Im7	tónica	A
26	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
27	Cm7	Im7	tónica	A
28	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
29	Cm7	Im7	tónica	A
30	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A
31	Cm7	Im7	tónica	A
32	Dm7b5/ G7b9	IIIm7b5/ V7b9	supertónica/ dominante	A

2.5.3.6 Categorización de los elementos rítmicos

Tabla 15. Categorización de los elementos rítmicos para un tema en *médium tempo*.

MEDIUM SWING			
SECCIÓN	ACOMPAÑAMI	ELEMENTOS RÍTMICOS	
A (tema)	Two feel		Blancas, negra con punto, negra.
A (tema)	Two feel		Blancas, negra con punto, negra.
B (tema)	Walking bass		Negras, corcheas.
A (tema)	Two feel		Blancas, negra con punto, negra.
A (improvisación piano)	Walking bass		Negras, corcheas.
A (improvisación piano)	Walking bass		Negras, corcheas y tresillos
B (improvisación piano)	Solo		Negras, corcheas y tresillos
A (improvisación piano)	Walking bass		Negras, corcheas.

Nota: De esta tabla se usará los elementos para la composición del acompañamiento de contrabajo para un tema de *jazz en médium swing*.

2.5.3.7 Categorización de los elementos armónicos.

Tabla 16. Categorización de los elementos armónicos para un tema en *médium tempo*.

MEDIUM SWING			
SECCIÓN	ACOMPAÑAMIENTO	ELEMENTOS ARMÓNICOS	
A (tema)	Two feel		Grado conjunto de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala.
A (tema)	Two feel		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala.
B (tema)	Walking bass		Uso del quinto grado de la escala, escala cromática desde la tercera hasta la quinta.
A (tema)	Two feel		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala.
A (improvisación piano)	Walking bass		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala, uso del quinto grado de la escala.
A (improvisación piano)	Walking bass		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala, uso del quinto grado de la escala.
B (improvisación contrab)	Solo		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala, uso del quinto grado de la escala.
A (improvisación piano)	Walking bass		Grado conjunto de un acorde a otro, quinta primera de un acorde a otro, uso de arpeggios, escala, uso del quinto grado de la escala.

Nota: De esta tabla se usará los elementos para la compsi3n del acompa1amiento de contrabajo para un tema de *jazz en medium swing*.

2.5.3.8 An1lisis r3tmico y arm3nico de la composici3n.

A continuaci3n se puede observar fragmentos de la composici3n del acompa1amiento de contrabajo para *Softly, as in a morning sunrise*, basado en la transcripci3n, an1lisis r3tmico y categorizaci3n del acompa1amiento de Ray Brown.

The first staff of musical notation is in bass clef and 4/4 time. It contains the following notes and chords: Cm7 (circled in red), Dm7(b5) (circled in red), G7 (circled in blue), Cm7 (circled in green), Dm7(b5) (circled in red), and G7 (circled in blue). There are also some notes circled in red and blue. A bracket under the final two notes indicates a triplet.

Figura 56. En la primera A de la melod3a del tema se puede apreciar el uso de blancas, negras, corcheas con punto, y el tresillo de negra, adem1s el uso de grado conjunto para el cambio de acorde.

The second staff of musical notation is in bass clef and 4/4 time. It contains the following notes and chords: Cm7 (circled in red), Dm7(b5) (circled in red), G7 (circled in blue), Cm7 (circled in green), Dm7(b5) (circled in red), and G7 (circled in blue). There are also some notes circled in red and blue. A bracket under the final two notes indicates a triplet.

Figura 57. En la segunda A de la melod3a del tema se puede observar el uso de blancas, negras, y corcheas con punto, adem1s del uso de grado conjunto para el cambio de acorde.

Figure 58 shows two staves of music in bass clef, starting at measure 18. The first staff contains measures 18-21 with chords: Ebmaj7, Ebmaj7, Fm7, C7(b9), and C7(b9). The second staff contains measures 22-25 with chords: Fm7, Fm7, Dm7(b5), and G7(b9). Annotations include red circles around notes in measures 18, 22, and 25, and blue circles around notes in measures 19, 20, 24, and 25. The notes are primarily eighth and quarter notes.

Figura 58. En el Walking bass de la parte B de la melodía del tema se usa negras y corches, además de escalas, arpeggios y grado conjunto.

Figure 59 shows two staves of music in bass clef, starting at measure 26. The first staff contains measures 26-31 with chords: Cm7, Dm7(b5), G7, Cm7, Dm7(b5), and G7. The second staff contains measures 30-31 with chords: Cm7, Dm7(b5), G7, Cm7, Dm7(b5), and G7. Annotations include red circles around notes in measures 27, 28, 30, and 31, and blue circles around notes in measures 26, 29, 30, and 31. The notes include quarter notes, eighth notes, and a dotted quarter note.

Figura 59. En la última A de la melodía del tema se puede observar el uso de blancas, negras y corches con punto, además de escalas y grados conjunto para el cambio de acorde.

34 Cm7 Dm7(♯5) G7 Cm7 Fm7

38 Cm7 Dm7(♯5) G7 Cm7 Dm7(♯5) G7

42 Cm7 Dm7(♯5) G7 Cm7 Fm7

46 Cm7 Dm7(♯5) G7 Cm7 Fm7 B♭7

50 E♭maj7 E♭maj7 Fm7 C7(♯9) C7(♯9)

54 Fm7 Fm7 Dm7(♯5) G7(♯9)

58 Cm7 Dm7(♯5) G7 Cm7 Fm7

62 Cm7 Dm7(♯5) G7 Cm7 Dm7(♯5) G7

Figura 60. En el *walking bass* en los solos se puede observar el uso de negras, corcheas y tresillos, además de las escalas y arpeggios de cada acorde, y grado conjunto o quinto grado para resolver al siguiente acorde.

Debido al *tempo* del tema se han incluido las figuras blancas, se ha usado con poca frecuencia los tresillos y omitido las semicorcheas.

3 Resultados

Después de realizado el presente proyecto de investigación se determina que:

1. Como resultado de la recolección, clasificación y comparación de los datos investigados, podemos decir con seguridad que Ray Brown tiene la mayor cantidad de discografía como solista, director y acompañante; además de sus aportes académicos con métodos para contrabajo, videos didácticos y varios reconocimientos.
2. Se ha realizado la transcripción del acompañamiento de contrabajo de los temas *Teach me tonight* y *Take the A' train*, tomados de la versión del disco *Soular energy* del trio de Ray Brown. Con estas transcripciones se ha analizado detalladamente los recursos musicales usados por el artista, con los que se han creado tablas de categorización.
3. Finalmente se ha aplicado los elementos rítmicos y armónicos más usados por Ray Brown. Éstos elementos se ven plasmados en la composición del acompañamiento de contrabajo para los temas *My one and only love* y *Softly, as in a morning sunrise*.

4 Conclusiones y Recomendaciones

En este capítulo presentaremos las conclusiones del trabajo de investigación y las recomendaciones para el estudio en esta área.

Se han analizado los recursos usados en el acompañamiento de Ray Brown en el contrabajo, con los cuales se pudo observar algunos puntos importantes, como por ejemplo: anticipar el cambio de acorde con grado conjunto o quinto grado de la nota que le sucede. Éste es uno de los principios que Ray Brown usa con mayor frecuencia y al aplicarlo funciona perfectamente para que el acompañamiento se sienta con mayor fluidez.

Un recurso muy usado es el contraste rítmico en el acompañamiento dentro de la forma del tema, especialmente en la melodía, es decir; que si en la primera A del tema uso negra con punto y corcheas, se debería contrastarlo en la siguiente A del tema usando negra con punto y tresillos. Cabe mencionar que este principio se lo debe aplicar de acuerdo con el *tempo* del tema, usando figuras musicales que se puedan interpretar con naturalidad.

Se observó que Ray Brown usa los espacios que deja la melodía para hacer frases con mayor densidad rítmica y presencia, usualmente lo hace cada seis compases. En el disco *Soular energy*, que tiene la característica de sonar como un disco en vivo, se puede notar la participación activa de los otros músicos de la agrupación.

En los ensayos para el recital final donde se aplicaron las transcripciones y composiciones, se pudo notar la importancia de escuchar y prestar atención a lo que el resto de músicos están tocando para interactuar coherentemente con lo que sucede en ese momento, puesto que al aplicar las frases usadas por Ray Brown pasaron desapercibidas, e incluso atropelladas por el resto de instrumentistas.

Se recomienda a quienes van a transcribir y analizar que es importante encontrar grabaciones de buena calidad, con una mezcla en la que se pueda escuchar claramente cada instrumento.

Otra recomendación para adquirir mayor experiencia en transcribir es que elijan canciones en *tempo* lento, esto ayudará a que el quien lo haga pueda escuchar claramente los elementos rítmicos, armónicos y melódicos.

Referencias

Bass Players corner. (2014)

Ray Brown – Jazz legend, recuperado de <http://bassplayerscorner.com/musicians/ray-brown-jazz-legend/>

Brun, P. (2000)

A new history of the double bass. Paul Brun Productions.

Cerda, M. (2018)

Al contrabajo... cinco leyendas del jazz. <https://manuelcerda.com/2018/02/02/al-contrabajo-cinco-leyendas-del-jazz/>.

Compartitura. (2020)

Como leer partituras, recuperado de <https://www.compartitura.org/blog/comparativa-instrumentos/como-leer-partituras.html>

Dantas, P. (2016)

Ray Brown Presents: The art pf playing the bass- part 1 / featuring John Clayton <https://www.youtube.com/watch?v=75hWln1POxY>

DeBilbao (2014)

The Ray Brown Trio: Soular Energy (1984, Concord) <http://www.jazzbai.com/the-ray-brown-trio-soular-energy-1984-concord/>.

Engroj World. (2020)

Ray Brown *Trio* – *Soular Energy*, recuperado de <https://egrojworld.blogspot.com/2020/10/ray-brown-trio-soular-energy.html>

Gabbard, K. (2016)

Better git it in your soul: An interpretative biography of Charles Mingus

Gabis, C. (2001)

Armonía Funcional, MEL.

García, R. (2010)

Jazz para principiantes. ¿Qué es el jazz? Recuperado de [https://www.academia.edu/11642045/ QUE ES EL JAZZ](https://www.academia.edu/11642045/QUE_ES_EL_JAZZ).

Gioia, T. (2012)

A guide to jazz standards, Oxford University Express, https://kupdf.net/download/a-guide-to-jazz-standards_5af80089e2b6f5000cd8c935_pdf

Hennessey, M. (1984).

Bajo el reino de Ray. Jazz Magazine http://www.tomajazz.com/perfiles/brown_ray.htm

Jean, S. (2000)

The Oscar Peterson Fonds, National Library of Canada <https://www.lac-bac.gc.ca/obj/028021/f2/09-e.pdf>

Leer un chart, (2020)

Canción online <https://sites.google.com/site/gsusdsus/home/como-leer-un-chart/material-de-canzion-online-leer-un-chart>

Levine, O. (2020)

Tunes on Tuesday – Tech me tonight <https://ohljazz.com/2020/03/24/tunes-on-tuesday-teach-me-tonight/>

Micucci, M. (2016)

“Take the ‘A’ train” (Billy Straihorn, 1939) <https://www.jazziz.com/billy-strayhorn-take-train-1939/>.

Muñoz, C. (2011)

Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis, Pearson Educación de México

Owens, T. (1995)

Be bop: the music and it's players. Oxford University

Peñalver, J. (2011)

¿Qué es el swing?, Sinfonía Virtual.
<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/36823/46873.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ribicky, M. (2015)

Ray Brown- *Legendary jazz bassist*. Hal Leonard

Richmond, M. (1983)

Modern walking bass technique – volumen I, Ped Xing Music

Sampieri, R. (2014)

Metodología de la investigación: México: McGraw- Hill

Tirro, F. (1993)

Historia del jazz clásico. Robinbook

Trillo, J. (2020)

Cuéntame una canción: “Take the A’ train” de Duke Ellington, Muzikalia (tu revista musical independiente desde 2000)

<https://muzikalia.com/cuentame-una-cancion-take-the-train-de-duke-ellington/>

Vaartstra, B. (2012)

Softly, as in a morning sunrise, Learn *jazz* standards
<https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/softly-as-in-a-morning-sunrise/>

Waring, C. (2020)

The 50 best *jazz* bassist of all time
<https://www.udiscovermusic.com/stories/best-jazz-bassists/>

Wrote "Teach me tonight", (2020)

Sonwriters hall of fame, https://www.songhall.org/profile/Gene_De_Paul

ANEXOS

Enlace del concierto de grado grabado en vivo en formato de trio de jazz; piano, contrabajo y batería.

Ray Brown te muestra el camino.

Enlace: <https://youtu.be/-1MOivNS8p4>

Enlaces de los audios utilizados para este proyecto de titulación.

Take the A' train, compuesto por Billy Strayhorn. Interpretado por el trio de Ray Brown.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=wRaL7A1n4F0>

Teach me tonight, compuesto por Gene de Paul. Interpretado por el trio de Ray Brown.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=QGhufd3qKnc>

Softly, as in a morning sunrise, compuesto por Sigmund Romberg y Oscar HammersteinII. Interpretado por el trio de Oscar Peterson.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=A6laEit8YXU>

My one and only love, compuesto por Guy Wood y Robert Mellin. Interpretado por Ray Brown *All Star Big Band*.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=W3EDTMUlawk>

Take the A' train

Walking bass - Ray Borwn

Ellington / Strayhorn

Slow swing

♩ = 60 - 65

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of eight staves of music, each with a measure number and a set of chords above it. The chords are: C, C, D7(b5), D7(b5) for the first staff; Dm7, G7, C, Dm7, G7 for the second; C, C, D7(b5), D7(b5) for the third; Dm7, G7, Gm7, C7 for the fourth; F, F, F, F for the fifth; D7, D7, Dm7, G7, G7(b9) for the sixth; C, C, D7(b5), D7(b5) for the seventh; and Dm7, G7, C, Dm, G7 for the eighth. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and some slurs. The key signature has one sharp (F#).

Take the A' train

34 C C D7(b5) D7(b5)

Musical staff for measures 34-37. Bass clef. Chords: C, C, D7(b5), D7(b5). The melody consists of eighth and quarter notes with some accidentals.

38 Dm G7 Em A7 Dm G7

Musical staff for measures 38-41. Bass clef. Chords: Dm, G7, Em, A7, Dm, G7. Includes a triplet of eighth notes in measure 40.

42 C C D7(b5) D7(b5)

Musical staff for measures 42-45. Bass clef. Chords: C, C, D7(b5), D7(b5). The melody continues with eighth and quarter notes.

46 Dm G7 C Bb Am Ab Gm C7

Musical staff for measures 46-49. Bass clef. Chords: Dm, G7, C, Bb, Am, Ab, Gm, C7. The melody features various intervals and accidentals.

50

Musical staff for measures 50-53. Bass clef. Includes two triplet markings over eighth notes in measures 52 and 53.

54

Musical staff for measures 54-57. Bass clef. The melody continues with eighth and quarter notes.

58 C C D7(b5) D7(b5)

Musical staff for measures 58-61. Bass clef. Chords: C, C, D7(b5), D7(b5). The melody features eighth and quarter notes.

62 Dm G7 C Am Dm G7

Musical staff for measures 62-65. Bass clef. Chords: Dm, G7, C, Am, Dm, G7. Includes a triplet of eighth notes in measure 64.

Take the A' train

66

3 3 3 3 3

70

74

3 3 3 3 3 3 3

78

82

3 3

86

90

C C D7(b5) D7(b5)

3 3 3

94

Dm7 G7 C7 C7

3

Take the A' train

98

Musical notation for the piece 'Take the A' train', measure 98. The notation is written in bass clef with a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). The measure concludes with a whole note and a double bar line.

Teach Me Tonight

Moderate swing

Walking bass - Ray Brown

Gene De Paul
Sammy Cahn

♩ = 106

C7 Fmaj7 Bb7 Am7 D7(#5) Gm7 C7 Am7(b5) D7(#5)

Staff 1: Bass line for measures 1-5. Measure 1: C7. Measure 2: Fmaj7. Measure 3: Bb7. Measure 4: Am7. Measure 5: D7(#5). Measure 6: Gm7. Measure 7: C7. Measure 8: Am7(b5). Measure 9: D7(#5). Measure 10: Gm7. Measure 11: C7. Measure 12: Am7(b5). Measure 13: D7(#5). Measure 14: Gm7. Measure 15: C7. Measure 16: Fmaj7. Measure 17: Bb7. Measure 18: Am7. Measure 19: Ab. Measure 20: Gm7. Measure 21: C7. Measure 22: Fmaj7. Measure 23: D7(#5). Measure 24: Gm7. Measure 25: C7. Measure 26: Fmaj7. Measure 27: Bm7(b5). Measure 28: E7(#5). Measure 29: Am7. Measure 30: D7. Measure 31: Dm7. Measure 32: G7. Measure 33: Gm7. Measure 34: C7. Measure 35: Fmaj7. Measure 36: Bb7. Measure 37: Am7. Measure 38: D7(#5). Measure 39: Gm7. Measure 40: C7. Measure 41: Am7(b5). Measure 42: D7(#5). Measure 43: Gm7. Measure 44: C7. Measure 45: F6. Measure 46: Dm7. Measure 47: Gm7. Measure 48: C7.

Staff 2: Bass line for measures 6-10. Measure 6: Gm7. Measure 7: C7. Measure 8: F. Measure 9: D7(b9). Measure 10: Gm7. Measure 11: C7.

Staff 3: Bass line for measures 10-14. Measure 10: Fmaj7. Measure 11: Bb7. Measure 12: Am7. Measure 13: D7(#5). Measure 14: Gm7. Measure 15: C7. Measure 16: Am7(b5). Measure 17: D7(#5).

Staff 4: Bass line for measures 14-18. Measure 14: Gm7. Measure 15: C7. Measure 16: Fmaj7. Measure 17: Bb7. Measure 18: Am7. Measure 19: Ab.

Staff 5: Bass line for measures 18-22. Measure 18: Gm7. Measure 19: C7. Measure 20: Fmaj7. Measure 21: D7(#5). Measure 22: Gm7. Measure 23: C7. Measure 24: Fmaj7.

Staff 6: Bass line for measures 22-26. Measure 22: Bm7(b5). Measure 23: E7(#5). Measure 24: Am7. Measure 25: D7. Measure 26: Dm7. Measure 27: G7. Measure 28: Gm7. Measure 29: C7.

Staff 7: Bass line for measures 26-30. Measure 26: Fmaj7. Measure 27: Bb7. Measure 28: Am7. Measure 29: D7(#5). Measure 30: Gm7. Measure 31: C7. Measure 32: Am7(b5). Measure 33: D7(#5).

Staff 8: Bass line for measures 30-34. Measure 30: Gm7. Measure 31: C7. Measure 32: F6. Measure 33: Dm7. Measure 34: Gm7. Measure 35: C7.

Teach Me Tonight

34 F maj7 Bb7 Am7 D7(#5) Gm7 C7 Am7 D7

38 Gm7 C7 Am7 D7 G7 C7

42 F maj7 Bb7 Am7 D7 Gm7 C7 Am7 D7

46 Gm7 C7 F maj7 Bb7 Am7 Ab

50 Gm7 C7 F maj7 D7(#5) Gm7 C7 F maj7

54 Bm7(b5) E7(#5) Am7 D7 Dm7 G7 Gm7 C7

58 F maj7 Bb7 Am7 D7 Gm7 C7 Am7 D7

62 Gm7 C7 F maj7 Dm Gm C7

FINAL

66



Softly is a morning sunrise

Acompañamiento de contrabajo

Hamerstein/ Romberg

SOLO DE BATERIA / INTRO

5

A Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Dm7(b5) G7

13 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Dm7(b5) G7

A Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Dm7(b5) G7

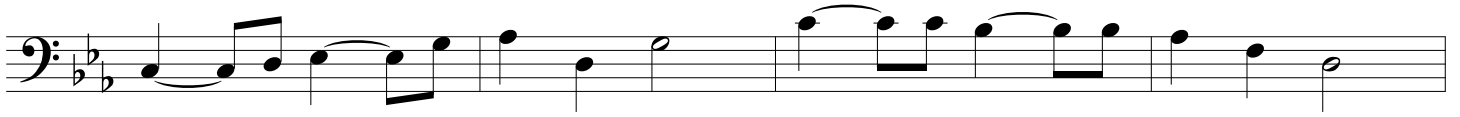
21 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Fm7 Bb7

B Ebmaj7 Ebmaj7 Fm7 C7(b9) C7(b9)

29 Fm7 Fm7 Dm7(b5) G7(b9)

Softly

A Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Dm7(b5) G7



37 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Dm7(b5) G7



SOLOS

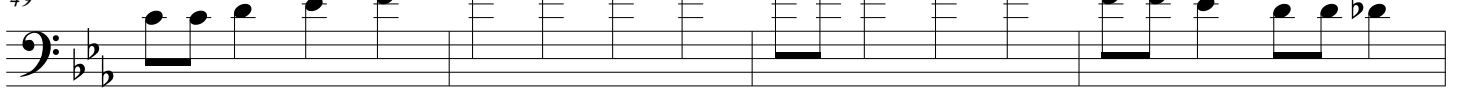
41 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Fm7



45 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Dm7(b5) G7



49 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Fm7



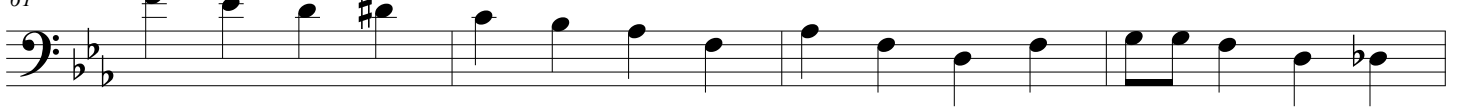
53 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Fm7 Bb7



57 Ebmaj7 Ebmaj7 Fm7 C7(b9) C7(b9)



61 Fm7 Fm7 Dm7(b5) G7(b9)



Softly

65 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Fm7

Musical staff for measures 65-68. The staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The notes are: 65: G2, A2, Bb2, C3; 66: D3, Eb3, F3, G3; 67: Ab3, Bb3, C4, D4; 68: Eb4, F4, G4, Ab4.

69 Cm7 Dm7(b5) G7 Cm7 Dm7(b5) G7

Musical staff for measures 69-72. The staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The notes are: 69: G2, A2, Bb2, C3; 70: D3, Eb3, F3, G3; 71: Ab3, Bb3, C4, D4; 72: Eb4, F4, G4, Ab4. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

My one and only love

Acompañamiento de contrabajo

Wood/ Mellin

Chords: Cmaj7 Am7 D7 G7 C Fmaj7 G7 Em7 A7

6 Dm7 G7 E7/G# Am7 D7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7

10 Cmaj7 Am7 D7 G7/F C/E Fmaj7 G7 Em7 A7

14 Dm7 G7 E7/G# Am7 D7 Dm7 G7 C6 F#m7(b5) B7

18 Em7 F#m7(b5) B7(b9) Em7 F#m7(b5) B7(b9)

22 Em7 Em/D# Em/D Em/C# Dm7 A7 Dm7 G7

26 Cmaj7 Am7 D7 G7 C Fmaj7 G7 Em7 A7

30 Dm7 G7 E7/G# Am7 D7 Dm7 G7 C Dm7 G7

Detailed description: This is a bass line for the song 'My one and only love'. It is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with several triplet markings. Chords are indicated above the staff, including Cmaj7, Am7, D7, G7, C, Fmaj7, Em7, A7, Dm7, E7/G#, G7/F, C/E, C6, F#m7(b5), B7, B7(b9), Em7/D#, Em/D, Em/C#, and C. The piece concludes with a final whole note chord of Dm7.

2

My one and only love

34 Cmaj7 C/B Am7 Am/G D7/F# G7/F C/E Fmaj7 G7 Em7 A7

38 Dm7 G7 E7/G# Am7 D7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7

42 Cmaj7 C/B Am7 Am/G D7/F# G7/F C/E Fmaj7 G7 Em7 A7

46 Dm7 G7 E7/G# Am7 D7 Dm7 G7 C6 F#m7(b5) B7

50 Em7 F#m7(b5) B7(b9) Em7 F#m7(b5) B7(b9)

54 Em7 Em/D# Em/D Em/C# Dm7 A7 Dm7 G7

58 Cmaj7 C/B Am7 Am/G D7/F# G7/F C/E Fmaj7 G7 Em7 A7

62 Dm7 G7 E7/G# Am7 D7 Dm7 G7 C6 G7

Take the A' train

Ellington/ Strayhorn

A C C D7(b5) D7(b5)

5 Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7 C7(9)

1. 2.

B F Fmaj7 F F F/E F/Eb

14 D7 D7 Dm7 G7 G7(b9)

A C C D7(b5) D7(b5)

22 Dm7 G7 C Dm7 G7

TEMA
Solos en A A B A
Puente A' A' B A'
Fin

2
A' PUENTE

Take the A' train

34

D7(b5) D7(b5)

SOLO DE PIANO

38

Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7

A'

42

D7(b5) D7(b5)

SOLO DE PIANO

46

Dm7 G7 C7 C7(9)

TEMA

B

50

F F maj7 F F F/E F/Eb

54

D7 D7 Dm7 G7 G7(b9)

A'

58

C C D7(b5) D7(b5) Dm7 G7

FINAL

64

C7 C6

rubato

Teach me tonight

Gene de Paul/ Sammy Cahn

C7

Drum Set

F maj7 Bb7 Am7 D7 Gm7 C7 Am7(b5) D7(b9)

F maj7 D7 Gm7

Gm7

C7

C7

F maj7

F maj7

Gm7

C7

F maj7

D7(b9)

Gm7

C7

F maj7

Bm7(b5)

E7(b9)

Am7

D7

Dm7

G7

C7

F maj7

Bb7

Am7

D7

Gm7

C7

Am7(b5)

D7(b9)

Teach me tonight

25

Gm7 C7 F maj7 Gm7 C7

29

CONTRABAJO

FIN *todos
F maj7(13)

TEMA
SOLOS A A B A
TEMA
FIN

Softly, as in a morning sunrise

Hamerstein/ Romberg

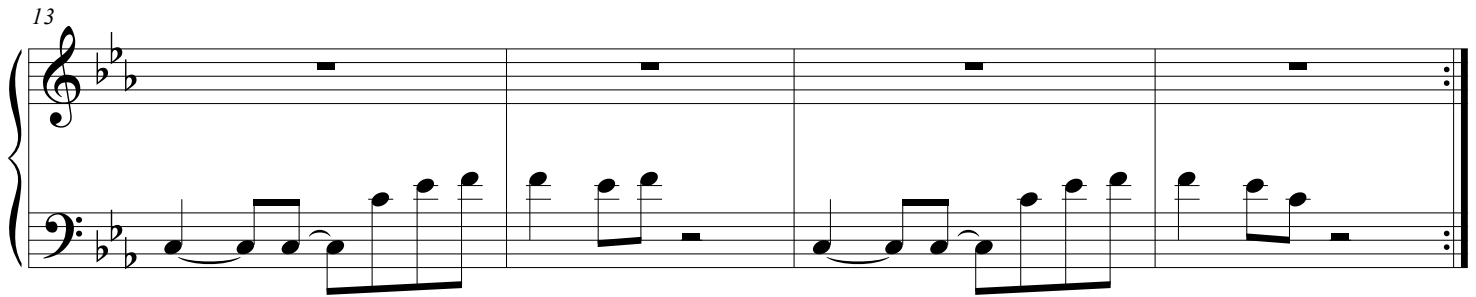
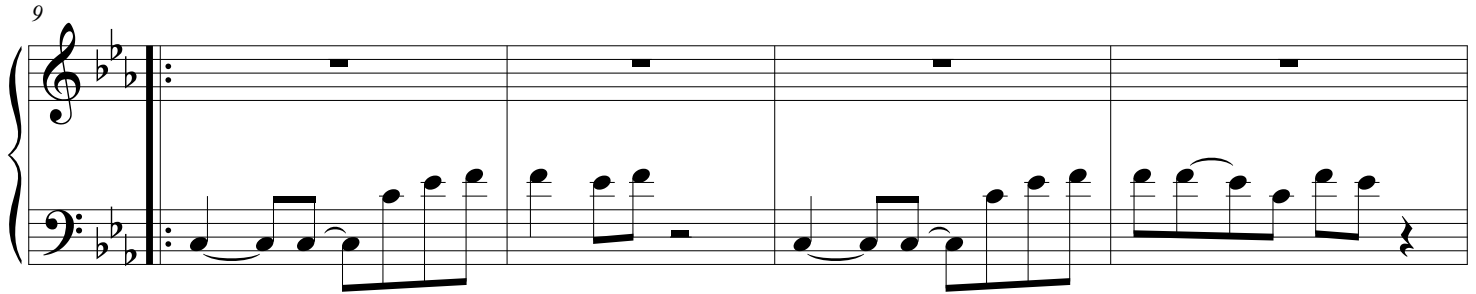
Medoum swing

SOLO DE BATERIA

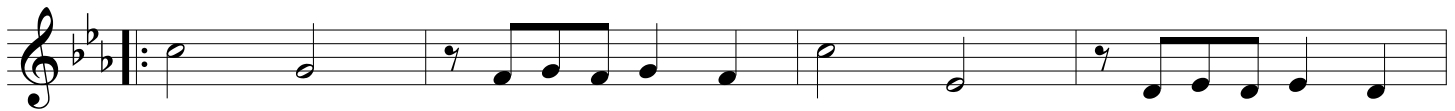
8



INTRO



A Cm7 Dm7(b5) G7(b9) Cm7 Dm7(b5) G7(b9)



Cm7 Dm7(b5) G7(b9) Cm7 Dm7(b5) G7(b9) Fm7 Bb7



B Ebmaj7 Ebmaj7 C7(b9) C7(b9)



2

Softly, as in a morning sunrise

30

Fm7 F#dim G7(b9) Dm7(b5) G7(b9)

A Cm7 Dm7(b5) G7(b9) Cm7 Dm7(b5) G7(b9)

38 Cm7 Dm7(b5) G7(b9) Cm7 Dm7(b5) G7(b9)

SOLO DE BATERIA
INTRO
TEMA
SOLOS A A B A
TEMA

