



ESCUELA DE MÚSICA



Citación Y Parfraseo en Trío
Las líneas de bajo de Eddie Gómez en el trío de Bill Evans



AUTOR

Julián Valencia

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

Citación y Parfraseo en Trío

Las líneas de bajo de Eddie Gómez en el trío de Bill Evans

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

Mauro Vega

AUTOR

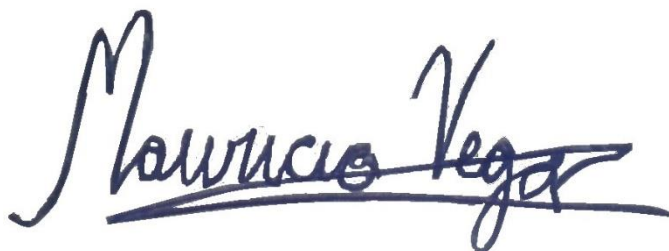
Julián Valencia

AÑO

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **Citación y Parafraseo en Trío**: Las líneas de bajo de Eddie Gómez en el Trío de Bill Evans, a través de reuniones periódicas con el estudiante Julián Valencia, en el semestre 2021-20, 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".

A handwritten signature in dark ink, reading "Mauricio Vega". The signature is written in a cursive style with a prominent initial 'M' and a long horizontal stroke at the bottom.

Mauro Vega
1709443400

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **Citación y parfraseo en trío**, del Julián Valencia, en el semestre 2021-20 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Jonathan Andrade

1719814830

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 black ink, appearing to read 'Julián Valencia Varea', written over a horizontal line.

Julián Valencia Varea

1750803270

Agradecimientos

A mi madre por todo su apoyo inmenso. A mi padre por su cariño, su apoyo y su musicalidad. A mis profesores. A la música que es tan inmensa.

Dedicatoria

A toda mi familia y amigos

Resumen

El papel del contrabajo en el jazz, un género basado en la improvisación; es el principal elemento que se analizará en este trabajo. No es simplemente una progresión de negras, compás tras compás. Es la construcción rítmica y melódica en tiempo real detrás de una progresión armónica, es decir, una constante conversación “con uno mismo” y con los demás músicos. El contrabajo tiene un papel importante en todos los formatos musicales, pero el lugar donde se puede escuchar su máxima expresión es en los tríos.

Eddie Gómez tocó en el trío de Bill Evans durante más de una década, teniendo un inmenso aporte al sonido del trío. El nuevo concepto de “trío” que Bill Evans introdujo con la formación de su primer ensamble era retador para cualquier contrabajista. El legado que tuvo con el bajista legendario Scott LaFaro, inspiraría a miles de bajistas a imitar su fraseo, articulación y su desarrollo del contrapunto.

Este trabajo tiene como objetivo comprender el papel de acompañamiento del contrabajo en el jazz a finales los años 1960, teniendo en cuenta las valoraciones teóricas y el discurso histórico de la esencia de la improvisación y el sonido del contrabajo en el trío de jazz de Bill Evans. Enfocado principalmente en el trabajo de Eddie Gómez, el tercer integrante en el trío de Bill Evans.

La individualidad de los músicos en el desarrollo de este género es algo muy valorado. La búsqueda por tener un sonido que tenga un estilo y una identidad propia que permita la definición de un músico ha estado dentro de toda la evolución del género del jazz. El trayecto para lograr este sonido tiene que pasar por la tradición práctica y oral que se traslada a través de un músico a otro. En la actualidad, con los avances tecnológicos, los músicos desarrollan un lenguaje musical escuchando e imitando a intérpretes de diferentes lugares y épocas. A través de diferentes grabaciones esta investigación busca escuchar, transcribir y observar analíticamente los elementos teórico-musicales que definen el sonido Eddie Gómez en el trío de Bill Evans.

Abstract

The role of the double bass in jazz, a genre based on improvisation, is the main element that will be analyzed in this work. It is not just a progression of quarter notes bar after bar. It is the rhythmic and melodic construction in real time behind a harmonic progression, that is, a constant conversation "with oneself" and with other musicians. The double bass has an important role in all musical formats, but the place where its maximum expression can be heard is in the trios.

Eddie Gomez played in the Bill Evans trio for over a decade, making an immense contribution to the sound of the trio. The new concept of "trio" that Bill Evans introduced with the formation of his first ensemble was challenging for any double bass player. His legacy with the legendary bassist, Scott LaFaro, would inspire thousands of bassists to emulate his phrasing, articulation, and development of counterpoint.

This research has the object to understand the accompanying role of the double bass in jazz in the late 1960s, considering theoretical assessments and historical discourse of the essence of improvisation and the sound of the double bass in Bill Evans' jazz trio. Mainly focused on the work of Eddie Gómez, the third member of the Bill Evans trio.

The individuality of the musicians in the development of this genre is highly valued. The search for a sound that has its own style and identity that allows the definition of a musician has been within the entire evolution of the jazz genre. The journey to achieve this sound must go through the practical and oral tradition that is transferred through one musician to another. Nowadays, with technological advances, musicians develop a musical language by listening to and imitating performers from different places and times. Through different recordings this research seeks to listen, transcribe, and analytically observe the musical-theoretical elements that define the Eddie Gómez sound in the Bill Evans trio.

ÍNDICE

1. Fundamentación teórica	1
1.1 Introducción	1
1.2 Marco Teórico.....	3
1.2.1 Groove	3
1.2.2 Walking Bass	4
1.2.3 Intermusicalidad	5
1.2.4 Trio de Jazz	6
1.2.5 Eddie Gómez	7
1.2.6 Teoría Musical	8
2. Metodología	12
2.1 Objetivos.....	12
2.2 Plan de Trabajo	12
3. Análisis de “I’m Getting Sentimental Over You”	15
3.1 Análisis Melódico.....	15
3.2 Análisis Armónico.....	23
3.3 Análisis Rítmico	31
4. Análisis de Orbit (Unless It’s You)	39
4.1 Análisis Melódico.....	39
4.2 Análisis Armónico.....	44
4.3 Análisis Rítmico	49
5. Análisis de Someday My Prince Will Come	53
5.1 Análisis Melódico.....	53
5.1.1 Two Feel	53
5.2 Análisis Armónico.....	59
5.3 Análisis Rítmico	61
6. Resultados	66
7. Conclusiones	71
8. Recomendaciones	72
Bibliografía	73
Anexos	76

1. Fundamentación teórica

1.1 Introducción

“El timbre del bajo en el jazz puede comunicar significados y facilitar discursos de identidad, autenticidad, género y raza”. (KenGe, 2018, pág. 12).

El sonido individual de cada músico es muy valorado en el jazz. Se trata de la disciplina artística en la que los músicos buscan una huella digital a través de su sonido. De esta manera, la estética del jazz tiende a separarse del arte que busca atraer a las masas. Es así como el deseo de trascender musicalmente y desafiar a las estructuras armónicas, melódicas y rítmicas, lo ha convertido en un género enfocado al desarrollo casi científico de la música como lenguaje.

Actualmente se considera un género sofisticado, pero dentro de sus épocas de auge era severamente criticado “Entre 1917 a 1930, muchos críticos blancos juzgaban al jazz porque lo tocaban afroamericanos. Lo llamaban música salvaje sin modernidad sofisticada” (Anderson, 2004, pág. 3). Anderson también afirma que se lo definía como “*un delirio de sincopa*”.

El jazz tuvo diferentes etapas de evolución. La década de 1930 se la puede denominar la época del *boom*, la era de *swing* y de las *big bands*. Durante este periodo, este género musical estaba dirigido a las masas. En los '40 aparece el *bebop* y la improvisación toma protagonismo. Desde entonces, el jazz pierde popularidad y empieza a transformarse en un género de culto disminuyendo los formatos orquestales de las *Big Bands* a formatos más pequeños donde predominaba la improvisación.

En la década de los '50, toma una bidireccionalidad. Aparece así el *cool jazz*, que buscaba mantener la industria y el público dentro del jazz y el *hardbop*, que continuaba este anhelo por romper la estabilidad en la música. Más adelante en

la década de los ´60 se rompe esta bidireccionalidad y aparece el post-bop que recopila todo lo de los años anteriores. A pesar de haber sido severamente criticado y odiado, el género prevalece, demostrando un desarrollo único y admirable por un gran gremio de músicos.

En esta investigación el objeto principal de estudio es el contrabajo en la época del *post-bop*. El contrabajo es un instrumento que ha estado presente en la música por cientos de años: “Originalmente un instrumento orquestal que fue introducido en las sociedades tempranas de New Orleans a finales de 1800” (Taylor, 2001, pág. 11) El contrabajo, como el piano; es un instrumento de origen antiguo y se tocaba en grandes orquestas de música clásica con un arco que frotaba sus cuerdas.

En determinado momento de la evolución del jazz, empieza a predominar la técnica del *pizzicato*, que consistía en tocar las cuerdas del contrabajo con los dedos. Por sus frecuencias graves, era para muchos, difícil de identificar; pero su ausencia podía notarse. Según KenGe (2018): “Era, en vivo y en grabaciones, una presencia que se sentía y no se escuchaba” (pág. 10).

Así, el movimiento rítmico del bajo define al género. Lleva preciso el tiempo durante toda la interpretación, manteniendo y desarmando a la armonía. Marca así la síncopa en todo momento, acentuando el 2 y el 4 sin dejar de *groovear*. De esta manera el rol del bajo, en la mayoría de los géneros, es principalmente rítmico y armónico. En el jazz también es solista como lo expresa KenGe: “El bajo de jazz ha llegado a considerarse «no por todos» un participante igual en la interacción e improvisación” (KenGe, 2018, pág. 13).

Por esto se ha elegido analizar y comprender el jazz a través de Eddie Gómez como sujeto de estudio.

“Gómez usa su hermoso tono para sonar como una voz de barítono zumbante que resuena en el espacio, hasta que solea con su arco,

moviéndose ocasionalmente en un relajante registro falsete”. (KenGe, 2018, pág. 17)

En este sentido, este trabajo se compone de las siguientes partes:

1.2 Marco Teórico

1.2.1 Groove

Algo fundamental cuando empezamos a hablar de música es el concepto de tiempo. Esto es lo que lleva la música a conectarse con el público, todos somos capaces de sentir el tiempo de una canción, por esto sentimos una necesidad física por aplaudir o marcar el compás cuando lo escuchamos:

“(…) se basa en organizar sonidos y silencios en un determinado período de tiempo, manejando aspectos como las duraciones de los sonidos y de los silencios”. (Vitureira, 2014, pág. 23)

Para poder percibir la duración de los sonidos, los músicos generan un reloj interno, en inglés denominado *time feel*, donde internamente se siente el intervalo de distancia que tiene una nota de la otra o un silencio del otro. De esta forma, todos los instrumentos tienen la responsabilidad de mantener un buen tiempo dentro de una banda. El ritmo es uno de los elementos musicales más importantes dentro del entorno musical, sin un sentido del ritmo estable, se pierde la música, y se pierde la relación entre el artista y el público. El pulso está relacionado con el latido del corazón de los humanos, esta sensación que tenemos todo el tiempo en nuestro corazón tiene un ritmo y una constancia de latidos dentro de determinado tiempo.

Es así como los seres humanos están conectados con la música y tienen un sentido de ritmo o pulsación. A través de este sentido del ritmo o *time feel*, los músicos se conectan entre sí. En inglés se lo denomina *groove*, muchos músicos lo definen como la coordinación que existe entre los músicos al seguir una pulsación rítmica, ya sea muy lento o rápido. Según la perspectiva Mackey:

Aunque el Groove une todos los roles en la improvisación en un todo musical, a veces se correlaciona con la coordinación efectiva de la sección rítmica como una unidad singular. Atacar un Groove también implica un sentido de fraseo rítmico tanto adentro como afuera del pulso; mientras más fuerte sea el *Groove* o el *time feel*, más fácil será para el solista tomar riesgos con el fraseo rítmico. (Mackey, 2017, pág. s/p)

Así, todos los instrumentos tienen la responsabilidad de mantener un buen tiempo dentro de una banda. Pero en la mayoría de éstas existe un guía, un especialista en el ritmo, que normalmente parte de un instrumento percutivo. Por ejemplo, la música ritual consistía en un canto guiado por un tambor en la mayoría de las culturas prehistóricas. Por lo tanto, el ritmo es uno de los elementos musicales más importantes dentro del entorno musical, sin un sentido de aquel, de manera estable, se pierde la música, y se pierde la relación e intimidad entre el artista y el público.

1.2.2 Walking Bass

La evolución del jazz ha cambiado la manera en la que se toca el bajo. No obstante, existe una tradición que mantiene y define al género al momento de acompañarlo: el *walking bass*, que traducido al español sería el “bajo caminante”, acompaña marcando el tiempo con negras en todo momento, por lo que se siente una sensación de caminar, por el constante *groove* sin muchos silencios.

Es decir, la seguridad del tiempo es muy exigente dentro del acompañamiento del bajo. Pues el bajo del jazz es un instrumento que se toca continuamente sin muchos silencios, de manera que se debe desarrollar como un reloj interno preciso, para tocar una progresión de negras constante dentro de una línea de bajo, donde todas las notas tengan la misma duración entre ellas.

Tradicionalmente, en el jazz también existe el *two feel*, donde el bajo enfatiza los tiempos fuertes (el tiempo 1 y el tiempo 3) esto crea una interacción sincopada

con la batería que marca el tiempo 2 y el tiempo 4 con el *hi-hat*. Esta forma de acompañar con el bajo es muy valorada dentro de los estudios de Eddie Gómez “Su acompañamiento de bajo tomó la forma de un *two feel* elaboradamente adornado. La línea resultante fue una voz independiente fragmentada” (Holgate, 2009, pág. s/p). Holgate explica cómo Gómez, incluso cuando acompaña en *walking bass*, “da la sensación de que mantiene un *two feel* melódica y rítmicamente adornado”. El *walking bass* de Eddie Gómez se diferencia claramente del *two feel*, pero sigue manteniendo un estilo único con respiros, juegos rítmicos y movimientos melódicos.

1.2.3 Intermusicalidad

Según Mackey (2017): “Cuando un músico de jazz demuestra conciencia de la historia musical a través de las citas, la imitación o evocación, su material sonoro contiene alusiones a dimensiones más allá de la melodía la armonía y el ritmo únicamente”. (pág. s/p). Mackey habla de la intermusicalidad como un elemento subjetivo que enriquece la improvisación, como la comunicación donde los músicos reconocen referencias a otras canciones y artistas.

Este elemento de intermusicalidad donde se evoca el pasado social y musical, depende mucho de cuanto se haya vivido, de la edad, religión, cultura, etc. Y es parte de una estética muy importante que define el jazz, con elementos que se pueden utilizar de forma irónica y caracteriza la individualidad del sonido. Todos los elementos que se utilizan al improvisar muchas veces provienen de otros artistas. Este trabajo busca tomar estos elementos, entenderlos y apropiarse de ellos.

La intermusicalidad también tiene una relación con el concepto de apropiación: Tomar canciones antiguas y tocarlas creando diferentes versiones de las piezas. Este proceso de interpretación y apropiamiento luego se transforma en un elemento de intermusicalidad. “En la historia del arte, la apropiación generalmente es pensada en su sentido formal, significando básicamente tomar el elemento de un contexto e integrarlo a otro” (Dominguez, 2011, pág. 3)

Podemos observar como la intermusicalidad tiene una relación con la apropiación de la música a través de las interpretaciones y creaciones de versiones de las canciones. Para generar un momento de intermusicalidad evocando un material sonoro apropiado, estamos citando o parafraseando un motivo melódico que define a un género o a una era y no necesariamente debe pertenecer al jazz.

1.2.4 Trío de Jazz

El concepto de trío de Bill Evans¹ buscaba una manera totalmente nueva de interpretar el jazz. Al respecto, Mackey (2017) afirma lo siguiente:

“Evans había dicho que esperaba crecer en dirección a la improvisación simultánea más allá de un tipo soplando después de otro tipo” (pág. s/p)

Es decir que dentro del trío de Bill Evans existe una interacción entre los músicos que revolucionó a la forma en la que éstos interactúan. Evans es considerado uno de los pianistas más influyentes en el mundo del jazz, valorado en la investigación musical por su estilo y trasfondo clásico. Dentro de su primer trío, donde tocaba el bajo, *Scott La Faro* empezó a notar esta evolución del papel del bajo en los tríos de jazz, interactuando de nuevas maneras y rompiendo esquemas.

El ambiente de los tríos de jazz es retador y exhaustivo, por un lado existen las responsabilidades vinculadas a la música que deben cumplirse, como el ritmo, la melodía y la armonía, y por el otro, la responsabilidad todavía más grande de crear un momento durante el performance en el que transmitas al oyente el sentido que quieres darle a tu interpretación y el sentido de la misma composición. Esto se vuelve más problemático cuando se tiene la libertad para “conversar” como lo tienes en el jazz y en una época donde se ha liberado de

ataduras de estilo y estética fijos. Entonces surgen las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las posibilidades del bajista en un trío de *post bop*? ¿Cómo controlar la libertad que tienes en la interpretación como bajista en un trío de jazz?.

1.2.5 Eddie Gómez

Edgar (Eddie) Gómez nace en Puerto Rico 1944. A una edad muy temprana se muda para vivir en Nueva York, donde se enamora de la música. Descubre el contrabajo a los 11 años estudiando en la escuela pública. Dos años más tarde es aceptado en “*High School of Music and Arts*” después de un tiempo estudiando empieza a tener clases con el reconocido músico Fred Zimmerman (Moore, 2016, pág. s/p). El mencionado músico creció en una ciudad donde abunda el arte y la cultura internacional, teniendo oportunidades de estudiar en colegios de arte y tener clases con músicos reconocidos.

Antes de cumplir 18 años ya tocaba en bandas experimentadas de la ciudad. Por ejemplo la *Newport Youth Band* de *Marshall Brown*. A sus 18 años ya compartía escenario con ícnos del jazz como *Buck Clayton*, *Lionel Hampton*, *Marian McParlant* y *Paul Bley*. Después de graduarse del colegio, continuó sus estudios en *Julliard School of Music* junto a Zimmerman.

En su tercer año estudiando en Julliard tocaba regularmente en varios lugares en New York. Su vida cambiaría en la primavera del '66 tocando con el saxofonista Gerry Mulligan. Esa misma noche tocó el trío de Bill Evans. Después de que Evans escuchó su sonido, le pidió a su representante que contacte a Gómez y le ofrezca un contrato que incluía varias grabaciones y giras.

En octubre de 1966 publica *A Simple Matter Of Conviction*, considerado como el álbum debut de Eddie Gómez con el trío de Bill Evans, el inicio de un trabajo en el que Eddie Gómez estuvo involucrado por 11 años dando giras y grabando álbumes.

1.2.6 Teoría Musical

En el presente trabajo, se utilizarán diferentes términos para explicar analíticamente la estructura melódica, armónica y rítmica de las diferentes partituras. Para entender el movimiento melódico que tiende a tener un instrumento es importante entender que un intervalo es la distancia que tiene una nota en relación con otra. Podemos ejemplificar aquello con la escala mayor de Do, si la tonalidad está en Do mayor Do sería la primera nota, por lo tanto, Re es su segunda, Mi es su tercera, etc...



Figura 1 Intervalos Diatónicos

Cada intervalo tiene un carácter diferente, e influye mucho en la forma en la que cada músico construye melodías y los recursos interválicos que definen el carácter mediante el cual se busca interpretar el contexto armónico. Diatónicamente se cuentan 7 notas y 7 intervalos, pero en la escala cromática existen 12 notas. Por esto existen intervalos con el mismo número, pero diferente carácter. En el siguiente ejemplo se observa el lugar interválico de cada nota dentro de una escala cromática.



Figura 2 Intervalos Cromáticos

En este compás podemos observar cómo se mantienen los 7 intervalos, pero cada uno tiene un carácter diferente. La M representa menor, los intervalos de segunda (2), tercera (3), sexta (6) y séptima (7) se perciben a través de dos sentidos emocionales, feliz (mayor) o triste (menor). "Este concepto se puede

expandir más allá de estas dos emociones, pero fundamentalmente se divide en estas dos cualidades". (Herrera, 1995, pág. s/n)

A través de esto podemos entender las calidades de los acordes. Un acorde es el conjunto de mínimo 3 notas separadas por intervalos de tercera y está representado por un cifrado mundialmente conocido que consiste en las primeras 7 letras del abecedario. Am(La), Bdim(Si), C(Do), Dm(Re), Em(Mi), F(Fa) y G(Sol). La escala parte desde La porque es la relativa de Do mayor, La menor.



Figura 3 Escala de La

Existen muchos formatos para escribir un cifrado, el objetivo principal es representar la estructura armónica los acordes que utiliza cada artista. El conjunto mínimo de acordes es llamado triada. Cuando se escribe cifrado sin ningún otro elemento seguido de este representa a una tríada mayor, como podemos observar anteriormente en C, F y G. La tríada de La, por ejemplo, está construida por su Primera (A), que representa el nombre y centro del acorde por lo que se la llama Tónica o Raíz, su Tercera menor (C) y su Quinta (E), por lo tanto, es una tríada menor. Toda melodía tiene una progresión de acordes detrás de su movimiento. (Herrera, 1995)

Cuando un acorde se extiende teniendo cuatro notas se lo llama cuatriada o acorde de séptima, ya que esa cuarta nota es el séptimo intervalo. A estos acordes de séptima también se los puede conocer en el jazz a través del *Shell Voicing*. Este es un término en inglés que define un movimiento de voces mediante acordes de séptima contruidos por su tónica, tercera y séptima omitiendo la quinta. En el siguiente ejemplo explico este término con una progresión de II V I, que es utilizada bastante en el jazz y la voy a mencionar en algunas partes dentro del análisis armónico. (Herrera, 1995)

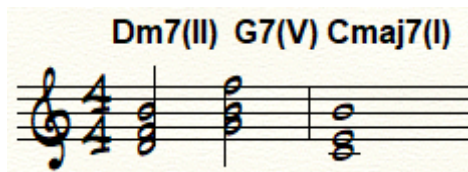


Figura 4 II V Mayor

La nomenclatura explicada en este ejemplo muestra un acorde menor7, un acorde 7 o dominante y un acorde mayor7. El acorde menor7 se define por una tercera menor y una séptima b. El acorde dominante tiene una tercera mayor y una séptima menor. Y el acorde mayor7 tiene una tercera mayor y una séptima mayor. Estos acordes son utilizados en todo tipo de música, en todo tipo de géneros. En el siguiente ejemplo voy a mostrar un II V I menor, y voy a cambiar el movimiento de las voces. (Rivera, 2019)



Figura 5 II V Menor

En los II V menor, el segundo tiene una quinta bemol, por lo que su nomenclatura es menor 7 b5. Por esta razón en este ejemplo utilizo cuatriadas completas y no *Shell Voicing*. Aparte podemos observar como los siguientes acordes tampoco son normales. Normalmente en la música el movimiento de voces trata de no moverse mucho, para esto existen las inversiones de los acordes. El G7/D es un sol dominante con la primera nota en su quinta y el Cmin7/Eb representa un Do menor siete con la primera nota en su tercera mayor.

De manera resumida en esto se basa la teoría musical, aplicada a cada tonalidad diferente. Así como hay 12 notas cromáticas existen 12 tonalidades que también tienen una característica propia. El círculo de quintas es una tabla en la que podemos observar las doce tonalidades mediante su cifrado correspondiente, y debajo de cada acorde podemos observar su relativa menor. (Herrera, 1995)

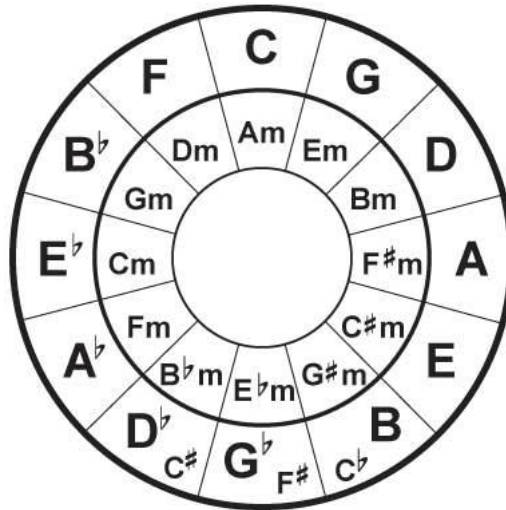


Figura 6 Círculo de quintas extraído de guitarmonia.com

Cada una de estas tonalidades representan una escala de 7 notas, que ya vimos en la Figura 1, y cada una de esas 7 notas tiene una escala propia, estos son los modos. Existen 3 modos mayores, 3 modos menores y un modo disminuido. En la siguiente tabla podemos observar los modos. Esto se aplica a cada tonalidad, por esto existe un círculo de quintas. En cada tonalidad hay una armadura.

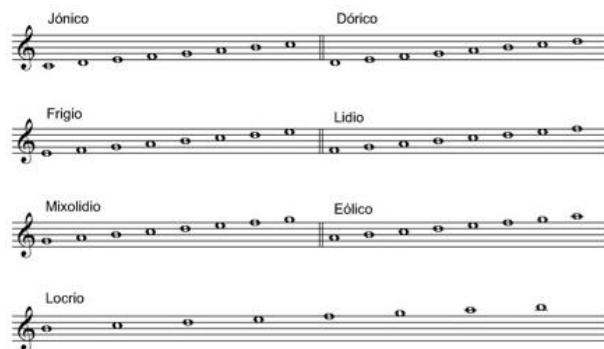


Figura 6 Modos tomado de unprofesor.com

Las armaduras son lo que definen a la tonalidad dentro de una partitura, las armaduras son las alteraciones para establecer una nueva tonalidad. C no tiene alteraciones, si avanzamos a G tiene una alteración en Fa# si avanzamos a D tiene alteraciones en Fa# y Do#, y así se suman las alteraciones con intervalos de quinta desde Fa#. (Rivera, 2019)

Si vemos el círculo de quintas al lado contrario al de las agujas del reloj se convierte en un círculo de cuartas. Para el lado izquierdo hay alteraciones bemoles, no sostenidos, pero con la misma lógica. F tiene alteración en Bb, Eb tiene alteración en Bb y Eb, la diferencia es que se van sumando alteraciones por intervalos de cuarta. De esta manera todos los modos existen en todas las tonalidades. (Herrera, 1995)

2. Metodología

El presente trabajo abarca el análisis teórico musical a través de la escucha activa y la contemplación analítica de las diferentes transcripciones de Eddie Gómez. Para lograr esto en esta investigación se utilizó el enfoque documental, con metodología en investigación de archivos multimedia e investigación partiendo de archivos etnomusicológicos y un enfoque cualitativo, con metodología en observación externa indirecta.

2.1 Objetivos

Objetivo Principal: Realizar un análisis musical del acompañamiento de Eddie Gómez y su aplicación en líneas de bajo compuestas para una composición y un arreglo.

Objetivos Específicos:

- Transcribir Orbit (Unless It's You), I'm Getting Sentimental on You y Someday My Prince Will Come.
- Analizar los temas transcritos.
- Elaborar de un arreglo y una composición aplicando lo analizado en las transcripciones.

2.2 Plan de Trabajo

Para lograr los objetivos de este trabajo se transcribirá a Eddie Gómez, con un enfoque en el trabajo con el trío de Bill Evans. Esto para entender el papel que toma el contrabajo en un trío de jazz, analizando y estudiando su forma de acompañar. Al mismo tiempo se buscará comprender el contexto social del género y su carrera como músico.

Después de esto se analizarán los elementos musicales en las diferentes transcripciones, el ritmo, la armonía y la melodía en cada una de las canciones. Para esto se utilizará la metodología de investigación documental, analizando diferentes grabaciones durante la década de los 60's en el trío de Bill Evans, con el objetivo de entender mejor como construir líneas de bajo de jazz.

Para finalizar la investigación, se aplicará un análisis a una composición propia y un arreglo de jazz.

1. Transcripción

- Semana del 18 de enero:

Transcripción de *Someday My Prince Will Come*, parte 1.

- Semana del 25 de enero:

Transcripción de *Someday My Prince Will Come*, parte 2.

- Semana del 1 de febrero:

Transcripción de *I'm Getting Sentimental on You*, primera parte.

- Semana del 8 de febrero:

Transcripción de *I'm Getting Sentimental on You*, segunda parte.

- Semana del 15 de febrero:

Transcripción de *Orbit (Unless It's You)*.

- Semana del 22 de febrero:

Transcripción de *Orbit (Unless It's You)*.

2. Análisis

- Semana del 1 de marzo:
Análisis del *Someday My Prince Will Come*
- Semana del 15 de marzo:
Análisis de *I'm Getting Sentimental on You*
- Semana del 22 de marzo:
Análisis de *Orbit (Unless It's You)*
- Semana del 29 de marzo:
Marco teórico

3. Composición

- Semana del 5 de abril:
Composición de línea de bajo para la composición *Despertar Dormido*
- Semana del 12 de abril:
Composición de línea de bajo para el arreglo de *There Will Never Be Another You*

3. Análisis de “I’m Getting Sentimental Over You”

3.1 Análisis Melódico:

Este análisis está enfocado en el movimiento de las notas, tomando en cuenta los intervalos que utiliza en el acompañamiento y la diferencia entre *two feel*, donde acompaña con blancas, y el *walking bass* donde empieza a acompañar con negras.

3.1.2 *Two Feel*

a) Raíces y quintas

Cuando Gómez acompaña en *two feel* se mueve por quintas, utiliza la raíz del acorde en el tiempo 1 y la quinta en el tiempo 2 como en los compases 3, 6, 13, 14 y 15.

Figura 8 Compás 3

Figura 9 Compás 6

Figura 10 Compás 13 y 14

Otro de los movimientos utilizados al acompañar es el movimiento de octavas, tocando la raíz en el primer tiempo y una octava de la raíz en el segundo tiempo. Como en el compás 4 y el compás 20.



Figura 11 Compás 4

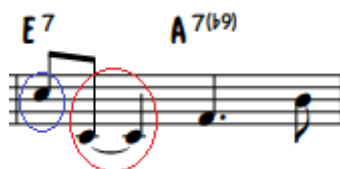


Figura 12 Compás 20

b) Movimiento escalar

Algo que adorna y le da más movimiento al acompañamiento en *two feel* es el uso de escalas. En estos ejemplos podemos observar cómo se mueve escalarmente partiendo de la raíz del acorde en el tiempo 3 y ascendiendo hasta la raíz del siguiente acorde. Como en el compás 60.



Figura 13 Compás 60

A continuación, se muestra en el ejemplo cómo parte desde el segundo grado del acorde en el compás 21 en el tiempo 3 y asciende escalarmente hasta la oncenena del siguiente acorde.



Figura 14 Compás 21

c) Aproximaciones cromáticas

En el siguiente ejemplo podemos ver cómo utiliza la raíz del acorde en el tiempo 1 y utiliza una aproximación cromática en el tiempo 3. Como en el compás 27, en el compás 157, 158 y en el compás 171



Figura 15 Compás 157 y 158



Figura 16 Compás 171



Figura 17 Compás 32

A continuación, podemos observar un movimiento cromático, pero en el cuarto tiempo en el compás 32 y 33 y también en el compás 159, 162, 169, 173 y 181.



Figura 18 Compás 169



Figura 19 Compás 159



Figura 20 Compás 173



Figura 21 Compás 181

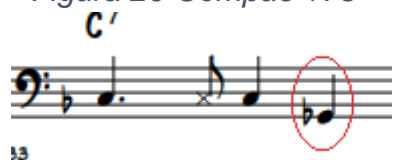


Figura 22 Compás 33

3.1.2 Walking Bass

a) Movimiento escalar

Vamos a analizar el *walking bass* de Eddie Gómez. Se mueve utilizando recursos melódicos. Uno de ellos es el movimiento escalar sin alteraciones en la tonalidad. En los siguientes ejemplos en los compases 37, 54, 61 y 81 se mueve escalarmente de manera muy similar, empezando desde la raíz en el tiempo uno y descendiendo escalarmente hasta su quinta en el tiempo 4. Suele moverse de esta manera sobre el mismo acorde:



Figura 23 Compás 61



Figura 24 Compás 81

El siguiente movimiento escalar en los compases 66 y 85, en los cuales, Eddie Gómez se mueve escalarmente en el tiempo 2 y el tiempo 3 y toca la raíz en el tiempo 1 y en el tiempo 4:



Figura 25 Compás 66

Toca algo muy similar en el compás 76 y 78, pero toca la tercera del acorde en el tiempo 1 y el tiempo 4:



Figura 26 Compás 85



Figura 27 Compás
76



Figura 28 Compás 48

Otra forma en la que se mueve escalarmente es utilizando tres notas de la escala, repitiendo la raíz en el tiempo 1 y 2 y descendiendo o ascendiendo escalarmente en el tiempo 3 y 4, como podemos ver en los compases 49 y 53:



Figura 29 Compás 49



Figura 30 Compás 53

Aquí hace algo muy similar, podemos observar en los compases 77 y 89, pero moviéndose cromáticamente en el tiempo 3 y el tiempo 4:



Figura 31 Compás 77



Figura 32 Compás 89

b) Arpeggios

También se mueve con arpeggios de triadas en algunos compases. Las triadas está compuestas por su raíz o tónica, tercera y quinta (T-3-5). Las utiliza ordenadamente como en el compás 50 con la tercera en el tiempo 4 y el compás 51 con la tónica en el tiempo 4:

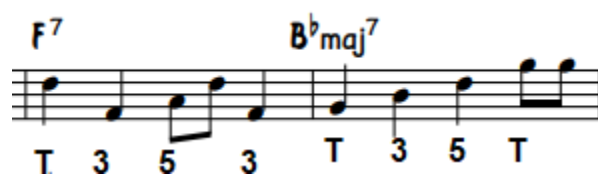


Figura 33 Compás 50 y 51

Un ejemplo donde se mueve con tríadas de una forma no tan ordenada es en el compás 71. donde utiliza la tercera en el primer tiempo y en el cuarto tiempo. Utiliza la quinta en el tiempo 2 y la tónica en el tiempo 3:



Figura 34 Compás 71

En el compás 40 se mueve empezando desde la tercera sobre el mismo acorde repitiendo la tónica en el cuarto tiempo:



Figura 35 Compás 40

d) Movimiento cromático

En la siguiente línea de bajo en el compás 102, sube escalarmente desde la raíz hasta el tiempo 3 donde utiliza un cromatismo para volver a la raíz en el tiempo 4:



*Figura 36 Compás
102*

En el compás 41 se mueve cromáticamente empezando desde la raíz durante todo el compás hasta la raíz del siguiente acorde. Utiliza el mismo movimiento durante el compás 83, pero descendiendo desde el tiempo 3:

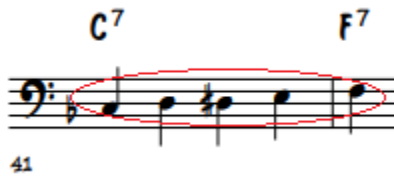


Figura 37 Compás 41

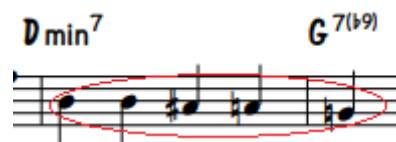


Figura 38 Compás 83

En el compás 57 también se mueve cromáticamente durante todo el compás. Desciende cromáticamente empezando desde el séptimo grado y en el compás 58 asciende cromáticamente desde el segundo tiempo. Utiliza el mismo movimiento del compás 58 en el compás 94:

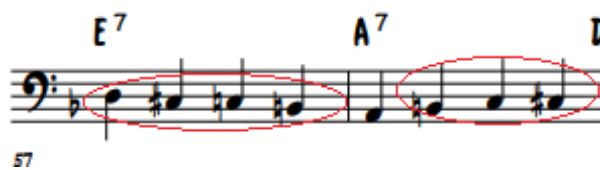


Figura 39 Compás 57 y 58

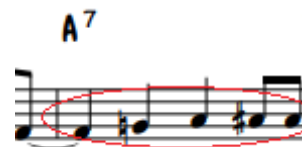


Figura 40 Compás 94

En otro ejemplo en el compás 86 asciende cromáticamente desde la raíz hasta el tercer tiempo, y en el cuarto tiempo utiliza otro cromatismo hasta el siguiente compás:



Figura 41 Compás 86

3.2 Análisis Armónico:

Cuando Eddie Gómez acompaña en *two feel* utiliza extensos recursos armónicos. Uno de los más simples es el uso de raíces de los acordes en el tiempo 1 y sus quintas en el tiempo 3 cuando hay 1 acorde por compás. Como en el compás 3, el compás 14 y el compás 17:

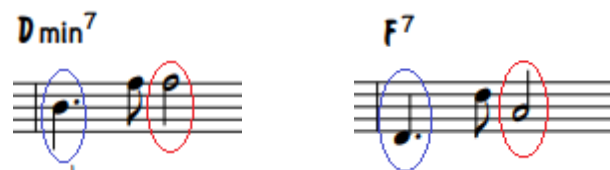


Figura 42
Compás 3

Figura 43
Compás 14



Figura 44
Compás 17

Utiliza raíces en el primer tiempo en otros compases, pero en el cuarto tiempo agrega aproximaciones cromáticas hasta el siguiente acorde. Ejemplo de ello es el compás 4, donde utiliza una octava en el primer tiempo, el compás 5 donde repite la raíz en el tercer tiempo, el compás 6 y en el compás 13 con la quinta en el tercer tiempo:

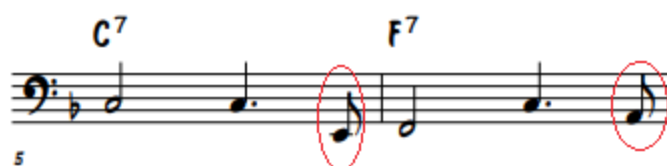


Figura 45 Compás 4



Figura 46 Compás 5 y 6

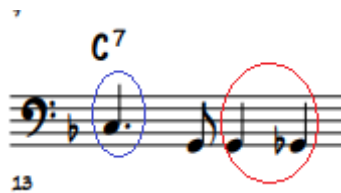


Figura 47 Compás 13

Cuando hay un II V menor durante un solo compás, toca la raíz de los acordes en el tiempo 1 y el tiempo 3. Esto se refleja en el compás 2, en el compás 10 en el compás 20 y en el compás 154:

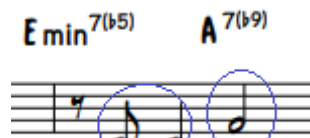


Figura 48 Compás 20

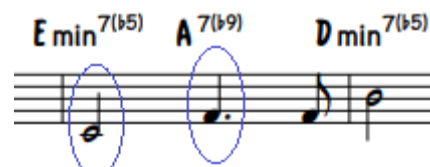


Figura 49 Compás 10

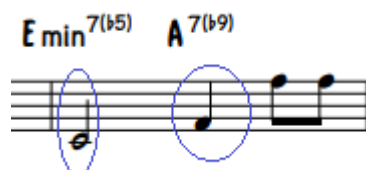


Figura 50 Compás 2

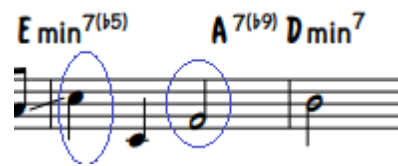


Figura 51 Compás 154

Otra de las características que utiliza bastante en two feel es el uso de aproximaciones cromáticas en el tiempo 3. Como en el compás 27, en el compás 157, 158 y en el compás 171:



Figura 52 Compás 27



Figura 53 Compás 157 y 158

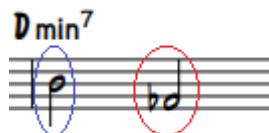


Figura 54
Compás 171

También utiliza aproximaciones cromáticas en el tiempo 4 en el compás 32 y 33 y también en el compás 159, 162, 169, 173 y 181. Es un recurso muy utilizado donde se establece con claridad el movimiento armónico.



Figura 55 Compás 32

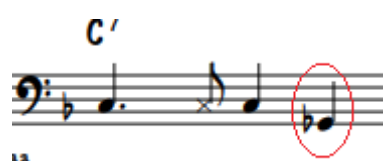


Figura 56 Compás 33



Figura 57 Compás 159



Figura 58 Compás 162

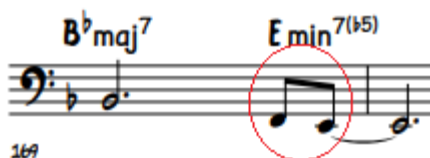


Figura 59 Compás 169



Figura 60 Compás 173

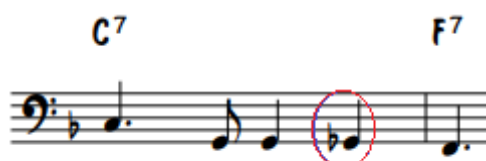


Figura 61 Compás 181

Aparte de marcar la armonía con sus raíces, quintas, octavas y aproximaciones cromáticas, Gómez también utiliza rearmonizaciones durante el *two feel*. Así, en el compás 12 donde utiliza un Mi bemol 7 que resuelve en un Sol con bajo en Re que resuelve a un Do. Utiliza esto reemplazando un II V de Do que sería Re menor siete y Sol dominante.

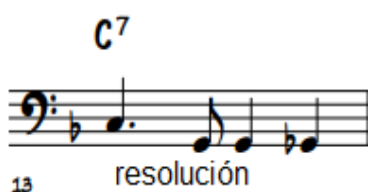


Figura 62 Compás 13



Figura 63 Compás 12

En la rearmonización podemos observar que en el compás 32 donde utiliza sustitutos tritonales, reemplazando otro II V de Do. Utiliza La bemol menor siete y Re bemol dominante. Re bemol es el tritono de Sol y está a medio tono de distancia de Do por lo que también sirve como dominante que resuelve a Do:



Figura 64 Compás 32

Al momento de acompañar en *walking bass*, también utiliza varios recursos armónicos para conectar los acordes, uno de ellos son las escalas. En los compases 37, 54, 61 y 81 utiliza la escala lidia sobre Si bemol mayor siete:



Figura 65 Compás 37



Figura 66 Compás 54



Figura 67 Compás 61

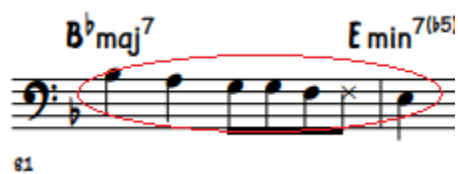


Figura 68 Compás 81

Así mismo, recurre a escalar para establecer cadencias de II V. En este sentido, utiliza una escala dórica de Re durante el compás 53 y una escala menor de Sol durante el compás 54:

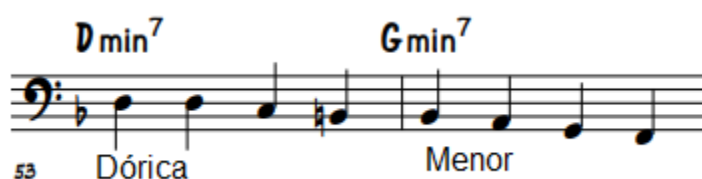


Figura 69 Compás 53 y 54

En otro ejemplo, en el compás 60, aumenta la velocidad armónica usando corcheas en el tiempo 3 para poder utilizar la escala Mixolidia sobre Fa en un II V de Si bemol.



Figura 70 Compás 60

Otro modelo más arriesgado es el uso de tensiones en la escala en un II V de Do. En el compás 63 empieza por la tónica en el primer tiempo y luego da un salto a la novena una octava más arriba para tocar la escala de Re menor, resolviendo en un Mi bemol sobre Sol dominante, que sería su trecena bemol en el primer tiempo, y toca un Re bemol en el segundo tiempo que sería su quinta disminuida. Y en el cuarto tiempo toca la raíz del acorde.

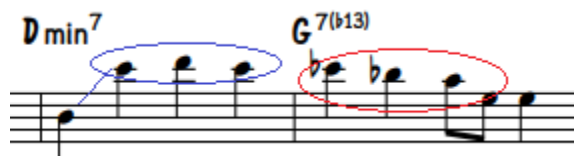


Figura 71 Compás 63 y 64

En otro momento, utiliza tensiones dentro de un dominante es en el compás 74. Aquí utiliza la sexta y la séptima de La dominante en el tiempo 3 omitiendo la raíz y resolviendo a la tercera de Re menor en el compás 75:

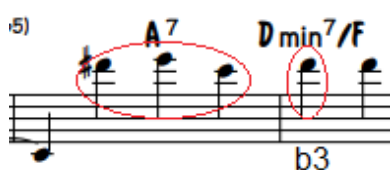


Figura 72 Compás 74 y 75

Además, utiliza la escala lidia en el compás 69, empezando por la novena del acorde en el primer tiempo y saltando a la sexta mayor en una octava bastante aguda en el tercer tiempo, continuando la escala hasta la raíz del siguiente acorde. Después utiliza la pentatónica mayor de Si bemol en el compás 70.



Figura 73. Compás 69 y 71

Existen compases en los que utiliza triadas para marcar la armonía partiendo desde su Tónica, su tercera (3) o su quinta (5) como en el compás 50 y 51 donde empieza por la tónica.

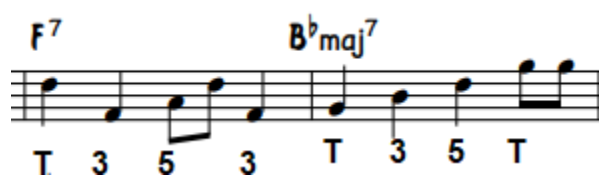


Figura 74 Compás 50 y 51

Adicionalmente mezcla escalas y tríadas como en el compás 49 donde un dórico sobre un Dominante aprovechando la novena sostenida en el tiempo cuatro. En el compás 50 utiliza la tríada mayor sobre Fa y aprovecha la tercera para resolver cromáticamente a la tónica del siguiente acorde.



Figura 75 Compás 49 y 50

En algunos compases utiliza *Shell Voicings* que están contruidos por la tónica, la tercera y la séptima del acorde (T 3 7). En el compás 75 recurre a un patrón armónico con *shell voicings* empezando por la tercera de los acordes.



Figura 76 Compás 75 y 76

En esta línea de *walking bass*, en el compás 39, empieza tocando la raíz del acorde en el tiempo 1 y en el tiempo 2. En el tiempo 4, usa una aproximación cromática hacia la tercera del acorde en el tiempo 1 del compás 40 y pasa por la raíz en el tiempo 3.



Figura 77 Compás 39 y 40

En otro ejemplo, podemos analizar como utiliza otras voces de los acordes aparte de la raíz para rearmar, como en el compás 47. Aquí cae en la quinta del acorde en el tiempo 1 y en la quinta bemol en el tiempo 3, haciendo un cromatismo a la raíz del siguiente compás. También utiliza esto en el compás 78 y 91

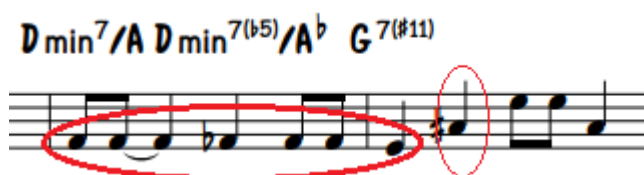


Figura 78 Compás 47 y 48

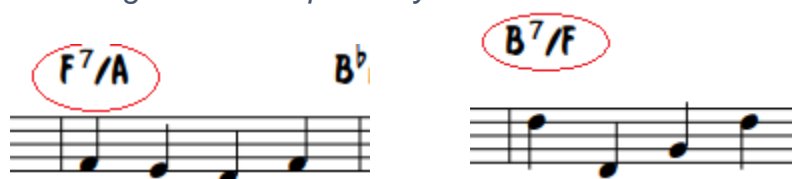


Figura 79 Compás 78

Figura 80 Compás 91

Arriba, en el compás 48 se observa que usa la oncenena sostenida de G7 en el tiempo 2, algo que repite en el compás 65 en el tiempo 3.

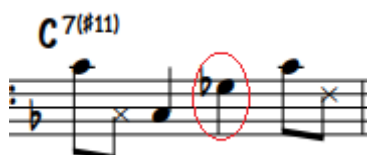


Figura 81 Compás 48

A continuación, en el compás 57, Eddie Gómez omite la raíz del acorde y toca una escala cromática empezando desde la séptima del acorde. Después, en el compás 58; utiliza la misma escala sobre A7 resolviendo en la raíz de Emin7. Utiliza el mismo recurso en el compás 94



Figura 82 Compás 57

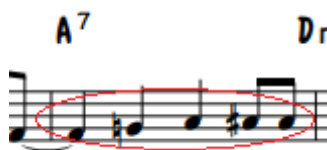


Figura 83 Compás 94

Finalmente, en el compás 86, asciende cromáticamente desde la raíz hasta el tercer tiempo utilizando un cromatismo hasta el segundo grado de Fa. Y en el cuarto tiempo, utiliza una aproximación cromática hasta el siguiente compás.



Figura 84 Compás 86

3.3 Análisis Rítmico:

Eddie Gómez utiliza un patrón rítmico al acompañar en *two feel*. Consiste en una blanca seguido de una negra con punto seguida de una corchea. Este ejemplo se encuentra en el compás 5, el compás 6, el compás 14, el compás 29, 154, 155. En algunos casos podemos observar cómo comienza por la blanca, y en otros cómo comienza por la negra con punto seguido de la corchea.



Figura 85 Compás 5 y 6



Figura 86 Compás 14

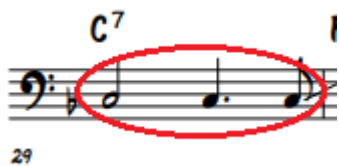


Figura 87 Compás 29



Figura 88 Compás 154 y 155

Suele cambiar las figuras rítmicas de este patrón tocando dos negras después de una blanca o una negra con punto seguida de una corchea. Esto apreciamos en el compás 8, el compás 10 donde toca las negras antes, en el compás 13, en el compás 18 y en el compás 33.

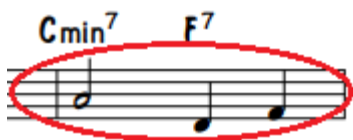


Figura 89 Compás 8



Figura 90 Compás 10



Figura 91 Compás 13



Figura 92 Compás 18

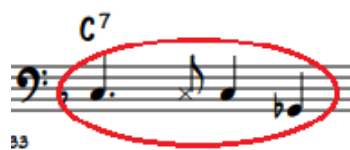


Figura 93 Compás 33

También se observa este tipo de conjuntos rítmicos al final de la partitura, donde vuelve a tocar *two feel*, en los compases 153, 156, 159, 173.

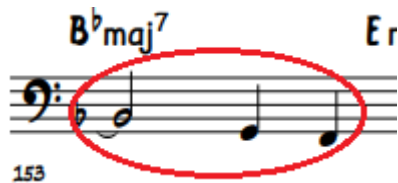


Figura 94 Compás 153



Figura 97 Compás 156



Figura 98 Compás 159



Figura 99 Compás 173

Esta combinación de figuras rítmicas es uno de los elementos que más utiliza en su acompañamiento. Utiliza estas combinaciones mezclándolas como en el sistema del compás 5:



Figura 100 Segundo sistema

Y también toca patrones rítmicos claros con una de estas combinaciones, como en el sistema del compás 149.



Figura 101 Sistema del compás 149

Un elemento rítmico muy característico de Eddie Gómez es el uso de notas fantasma. Cuando tapa las cuerdas con su mano derecha y toca la cuerda generando un sonido percusivo. Cuando toca en *two feel* la mayoría del tiempo lo toca antes del tiempo 3. Esto se muestra en los compases 27 donde lo toca antes del tiempo 3 y después del tiempo 4 y en los compases 30, 33, 34.

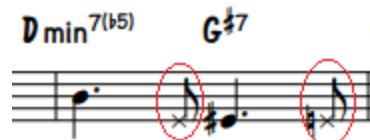


Figura 102 Compás 27



Figura 103 Compás 30

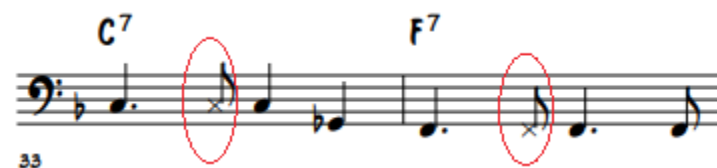


Figura 104 Compás 33 y 34

También lo utiliza cuando improvisa en *walking bass*, como en los compases 59, antes del tiempo 4, en el compás 65 en el tiempo 1 y el tiempo 4. En el compás

79 en el tiempo 1, en el compás 81 en el tiempo 4 y en el compás 100 en el tiempo 3.



Figura 105 Compás 59



Figura 106 Compás 65



Figura 107 Compás 79



Figura 108 Compás 80



Figura 109 Compás 100

Un elemento que utiliza en su acompañamiento en *two feel*, son las anticipaciones rítmicas. Como vemos en el compás 4 donde usa corcheas ligadas en el tiempo 1 para anticipar al tiempo 2 y en el tiempo 3 para anticipar al tiempo 4



Figura 110 Compás 4

Otra anticipación aparece en el compás 15 donde anticipa al tiempo 3 con una corchea y anticipa al tiempo 1 del siguiente compás con una negra. Ocurre algo muy similar en el compás 22, pero utiliza corcheas para ambas anticipaciones.

También en el compás 24 hay una anticipación al tiempo 1 y una anticipación al tiempo 3.

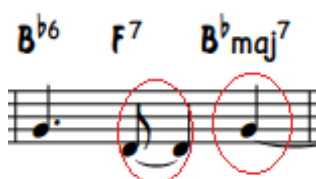


Figura 111 Compás 24



Figura 112 Compás 22, 23 y 24

Tal como se muestra en el compás 31, hace 3 anticipaciones en un compás. Anticipando al tiempo 1, al tiempo 2 y al tiempo 1 del compás 32 donde también anticipa al tiempo 4.



Figura 113 Compás 31 y 32

Estas anticipaciones normalmente se hacen con *kicks* para apoyar a la melodía junto a la batería, pero también sirven dentro de una improvisación para darle más sincopa a las líneas de bajo.

Otro elemento poco común dentro de esta canción que encontramos es el uso de tresillos en el compás 11. Donde usa una negra ligada a un tresillo de corchea y en el compás 12 usa tresillos de negra seguido de una negra con punto.



Figura 114 Compás 11 y 12

En el *walking bass* de Eddie Gómez hay varios compases donde utiliza patrones de negras en todos los tiempos. Así se observa en el compás 53 y 54; 57 y 58; y 75 y 76.



Figura 115 Compás 53 y 54

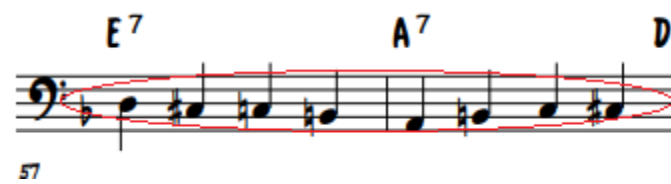


Figura 116 Compás 57 y 58



Figura 117 Compás 75 y 76

Cuando Eddie Gómez toca *walking bass* utiliza negras más que nada, pero toca corcheas en diferentes tiempos, sobre todo en el tiempo 3 donde genera patrones rítmicos claros. Como en los compases 50, 54; 71 y 72; 87; y en el 100 y 101.



Figura 118 Compás 50

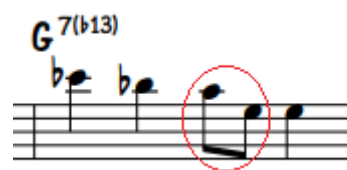


Figura 119 Compás 54



Figura 120 Compás 71 y 72

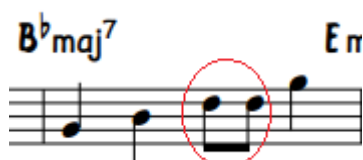


Figura 121 Compás 87

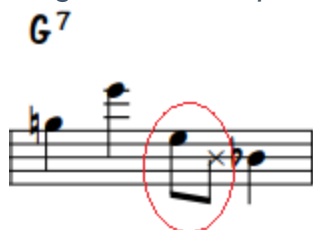
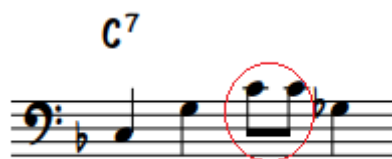


Figura 122 Compás 100



101

Figura 123 Compás 101

También toca corcheas en múltiples tiempos, como en el tiempo 1 y el tiempo 4 en los compases 37, 45 y 65



Figura 124 Compás 37



Figura 125 Compás 45

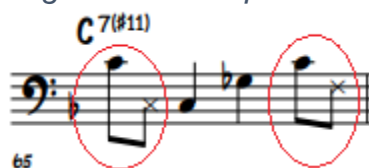


Figura 126 Compás 65

En este ejemplo, utiliza corcheas en el tiempo 1 y en el tiempo 3 en los compases 40, 99 y 106



Figura 127 Compás 40



Figura 128 Compás 99



Figura 129 Compás 106

En este ejemplo utiliza corcheas en los tiempos 2 y 4 en los compases 40 y 108



Figura 130 Compás 40



Figura 131 Compás 108

Y por último se observa el uso de corcheas en el tiempo 2 y el tiempo 3 en el compás 59:



Figura 132 Compás 59

Cuando acompaña en *walking bass*, también hace anticipaciones al tiempo 2 como en el compás 38 y 107. En los compases 46 y 47 anticipa al tiempo 2 y el tiempo 4

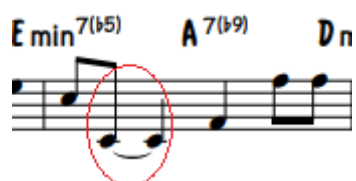


Figura 133 Compás 38



Figura 134 Compás 46 y 47

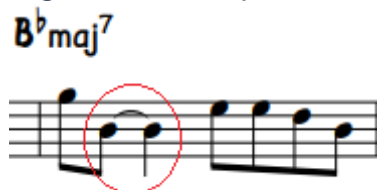


Figura 135 Compás 107

4. Análisis de Orbit (Unless It's You)

4.1 Análisis Melódico:

Debido a la compleja armonía que tiene esta canción, cuando Eddie Gómez acompaña en *two feel*; se limita a moverse melódicamente con las raíces de los acordes en la mayor parte del *two feel*.

En los siguientes ejemplos solo se mueve a través de las raíces de los acordes como en el compás 1 y los compases 49, 55, 59, 67, 71, 97, 107, 110 y 111.



Figura 136 Compás 49



Figura 137 Compás 55



Figura 138 Compás 1



Figura 139 Compás 110 y 111

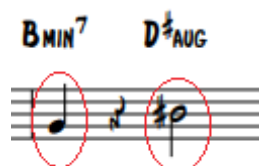


Figura 140 Compás 107



Figura 141 Compás 59

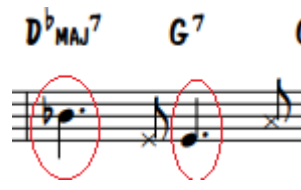


Figura 142 Compás 67



Figura 143 Compás 71



Figura 144 Compás 97

Aparte de la raíz de los acordes, también utiliza notas de paso en otros compases para moverse entre acordes. Esto lo vemos en el compás 3, donde utiliza una nota de paso moviéndose por una tercera al siguiente compás. Este movimiento también se puede observar en el compás 61.

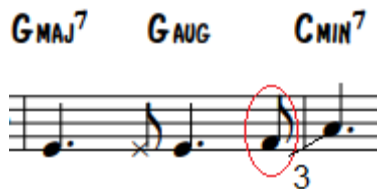


Figura 145 Compás 3



Figura 146 Compás 61

En otros ejemplos, también utiliza notas de paso escalarmente. Se mueve una segunda ascendente hacia el siguiente acorde. Esto podemos observar en el compás 11, donde se mueve escalarmente en el segundo tiempo con una nota de paso hacia el tercer tiempo; y en el compás 12, donde se mueve con una segunda bemol hacia el tiempo 3.

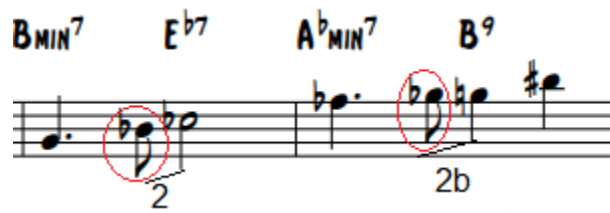


Figura 147 Compás 11 y 12

También utiliza movimientos cromáticos para ir al siguiente acorde. Este movimiento lo podemos observar en el compás 5 y 6 donde utiliza cromatismos en el tiempo 4.



Figura 148 Compás 5 y 6

Cuando no se toca ninguna nota con la mano izquierda en el bajo es posible tocar las cuerdas al aire del bajo que son Mi La Re Do. Eddie Gómez utiliza las notas de las cuerdas al aire para crear melodías. Esto se nota en el compás 2 donde utiliza Sol y Re en el tiempo 4 para llegar al siguiente compás.

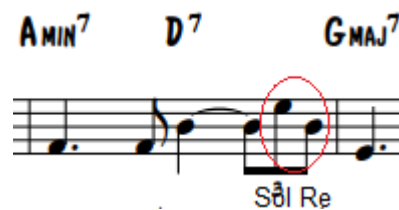


Figura 149 Compás 2

Utiliza la cuerda La y Re en los tiempos débiles mientras toca la raíz y la quinta en los tiempos fuertes en el compás 4.



Figura 150 Compás 4

En este compás, utiliza las cuerdas al aire para dar un salto interválico de una décima sostenida en el compás 98. En el compás 99 desciende usando otra cuerda al aire desciende por terceras en el tiempo 3.

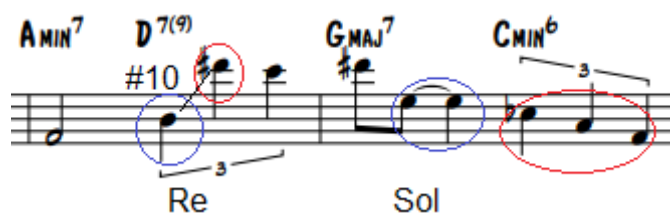


Figura 151 Compás 98 y 99

En esta línea, Eddie Gómez se mueve por arpeggios. Como podemos ver en esta línea de bajo donde se mueve con un arpeggio en el compás 14 en el tiempo 3.



Figura 152 Compás 14

En el siguiente ejemplo, también se mueve a través de arpeggios, comenzando desde la raíz en el tercer tiempo hace un arpeggio de la triada de Si bemol mayor y repite esta triada una octava más abajo en el tiempo 4.



Figura 153 Compás 101

Debido a la complejidad armónica, no tiene mucha libertad para moverse melódicamente. Pero cuando lo hace utiliza una mezcla de cromatismos y escalas. En esta línea de bajo en *two feel*, se mueve cromáticamente en el tiempo 2 y escalarmente en el tiempo 3 durante el compás 22.

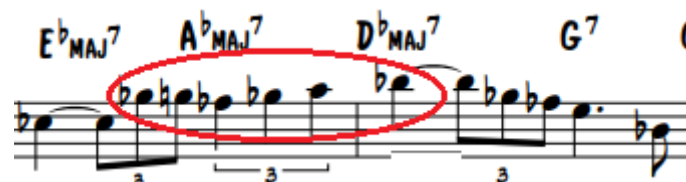


Figura 154 Compás 22 y 23

Otro recurso utilizado que podemos observar en el compás 74 y en el compás 90 en estas líneas de *walking bass*, es el movimiento por terceras en el tiempo 1 y 3 con un cromatismo en el tiempo cuatro.

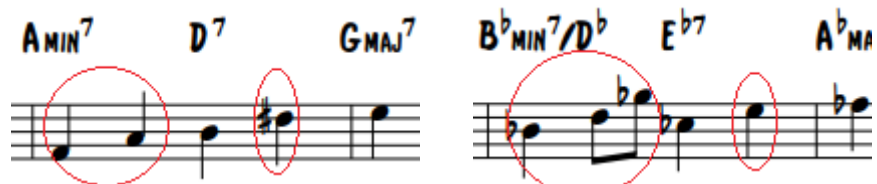
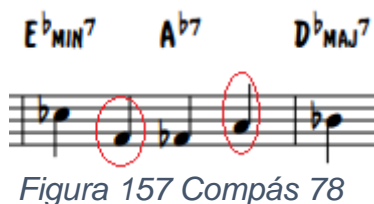


Figura 155 Compás 74



Figura 156 Compás 90

También existe un movimiento con cromatismos en el tiempo 2 y el tiempo 4 para conectar los acordes. Como en el compás 78 y el compás 81.



También utiliza las notas al aire del contrabajo para dar grandes saltos interválicos, como en el compás 85 donde utiliza cuerdas al aire en el tiempo 2 y el tiempo 4.



En el compás 93, vemos cómo utiliza cromatismos en el tiempo 3. Y en el tiempo 4 toca un Re al aire para dar un salto interválico de onцена.



4.2 Análisis Armónico:

La armonía de esta canción no es común, empieza con algunas modulaciones utilizando II V. En el primer sistema empieza en la tonalidad de sol menor y modula a sol mayor. En el segundo sistema modula a si bemol mayor y luego modula a re bemol mayor.

Figure 160 Part A shows two systems of bass clef staves. The first system contains the following chords: G^{MIN7} , E^{AUG} , A^{MIN7} , D^7 , G^{MAJ7} , G^{AUG} , C^{MIN7} , and F^7 . The second system contains: B^b^{MAJ7} , E^b^{MIN9} , A^{b7} , D^b^{MAJ7} , G^b^{MIN7} , and D^{AUG} . The staves are filled with diagonal lines representing a walking bass line.

Figura 160 Parta A

En el tercer sistema vuelve a sol menor, pero empieza a modular en cada compás.

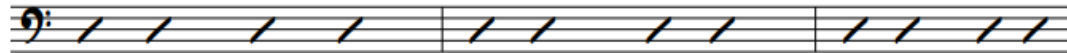
Figure 161 Part B shows three systems of bass clef staves. The first system contains: G^{MIN9} , B^{b7} , E^b^{MAJ7} , $F^{\sharp AUG}$, B^{MIN7} , and E^{b7} . The second system contains: A^b^{MIN7} , B^9 , E^{MAJ7} , $G^{AUG/B}$, C^{MIN7} , and E^7 . The third system contains: A^{MIN7} , C^9 , F^{MAJ7} , A^{b7} , D^b^{MIN7} , and F^7 . The staves are filled with diagonal lines representing a walking bass line.

Figura 161 Parte B

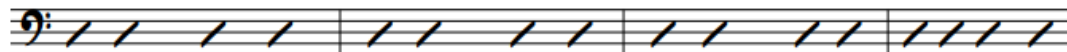
En el mundo del jazz se conoce a esto como *Coltrane Changes*, también llamado en armonía moderna: Sistema de multitonos. Este concepto armónico se basa en la constante modulación donde ninguna tónica tenga más estabilidad que otra.

Para terminar el tema hace varios II V vemos como empieza con un II V I de La bemol mayor y en el segundo compás hace un II V de Sol bemol mayor, pero todos los acordes son mayor siete. En el tercer compás utiliza un dominante de Fa en el tercer tiempo. En el segundo sistema repite el mismo proceso desde Fa menor siete y en el último compás toca IV V que resuelva a sol menor.

15 II/Ab V/Ab IImaj7/Gb Vmaj7/Gb Imaj7 V/F
B^bMIN⁹ E^b7 A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷ G^bMAJ⁷ C⁷



18 II/Eb V/Eb IImaj7/D Vmaj7/Db Imaj7 V/C VI/G VI/G
FMIN⁷ B^b7 E^bMAJ⁷ A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷ G⁷ CMIN⁷ D⁷



21

Figura 162 Parte C

Debido al constante cambio de centro tonal en el movimiento armónico, Eddie Gómez utiliza la mayor parte del tiempo las raíces de los acordes, cuando acompaña. Como en los primeros dos sistemas.

GMIN⁷ EAUG AMIN⁷ D⁷ GMAJ⁷ GAUG CMIN⁷ F⁷

: Bass



B^bMAJ⁷ E^bMIN⁹ A^b7 D^bMAJ⁷ G^bMIN⁷ DAUG



Figura 163 Sistema 1 y 2

O los sistemas del compás 65 y 69

D^bMIN⁷ FAUG B^bMIN⁷ E^b7 A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷ G^bMAJ⁷ C⁷

B.



65

FMIN⁷ B^b13 E^bMAJ⁷ A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷ G⁷ CMIN⁷ D⁷



69

Figura 164 Sistema 17 y 18

Utiliza las raíces de los acordes la mayor parte del tiempo junto a cromatismos o notas de paso. En el compás 9 utiliza un cromatismo en el tiempo 2 para llegar a la raíz del acorde en el tiempo 3 y utiliza otro cromatismo en el tiempo 4. En el compás 10 utiliza la raíz en el tiempo 1 y utiliza un cromatismo en el tiempo dos para resolver en el acorde del tiempo 3.



Figura 165 Compás 9 y 10

En otro ejemplo, vimos en el compás 18, cómo utiliza una nota de paso a la quinta del siguiente acorde en el tiempo 2 y resuelve a la raíz en el tiempo 3. Y utiliza lo mismo en el tiempo cuatro resolviendo a la raíz en el primer tiempo del compás 19.



Figura 166 Compás 18

Por otro lado, en el compás 20, observamos cómo utiliza cromatismos en el tiempo 2 para resolver a la raíz en el tiempo 3.

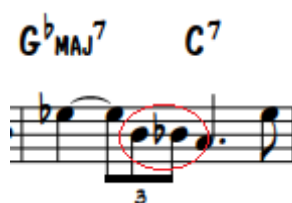


Figura 167 Compás 20

En el compás 22 utiliza cromatismos en el tiempo 2 y en el tiempo 2 utiliza la escala mayor de La bemol hasta resolver en Re bemol mayor.

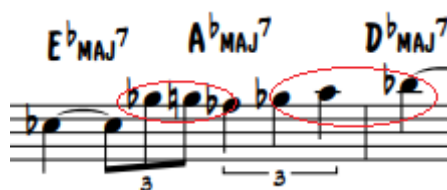


Figura 168 Compás 22

Gracias a su extenso conocimiento musical y su virtuosismo, en pocas secciones utiliza otras notas de los acordes. Como en el compás 79, donde usa la tercera del acorde en el tiempo 3, y en el compás 80, donde usa la tercera menor de un dominante en el tiempo 1 y en la trecena bemol en el tiempo 3.



Figura 169 Compás 79 y 80

En otro ejemplo, también utiliza la tercera del acorde en el tiempo 3 que también sirve de aproximación cromática de Do en el compás 51.



Figura 170 Compás 51

También existe otro ejemplo donde no toca ninguna raíz de los acordes. En el compás 57 toca la quinta del acorde en el tiempo uno y su tercera menor en el tiempo 2, en el tiempo 3 toca la sexta bemol del acorde y en el tiempo 4 su quinta.



Figura 171 Compás 57

4.3 Análisis Rítmico:

Al acompañar en *two feel* utiliza varios elementos rítmicos. Uno de ellos es el patrón rítmico ya analizado en la anterior canción donde utiliza una negra con punto seguida de una corchea seguida de una blanca. Esto lo podemos observar en los compases 1, 10 y 11; 67 y 104.



Figura 172 Compás 1



Figura 173 Compás 10 y 11

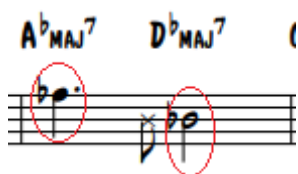


Figura 174 Compás 67

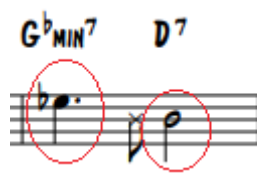


Figura 175 Compás 104

Otro patrón rítmico interesante es el uso de negras con punto seguidas de corchea con puntos durante todo el compás. Esto lo vemos en el compás 3, 51, 55, 59 y 71



Figura 176 Compás 3



Figura 177 Compás 51



Figura 178 Compás 55



Figura 179 Compás 59



Figura 180 Compás 71

Otra combinación que aparece en algunos compases es la negra con punto seguida de una corchea seguida de dos negras. Como se muestra en los compases 5, 12, 52, 53, 55, 58, 65 y 70.



Figura 181 Compás 5



Figura 182 Compás 12



Figura 183 Compás 52



Figura 184 Compás 53



Figura 185 Compás 55



Figura 186 Compás 58



Figura 187 Compás 65



Figura 188 Compás 70

En esta canción, Eddie Gómez utiliza un patrón rítmico que repite en varias secciones, utilizando una negra ligada a un tresillo de corcheas. Esto está presente en el sexto sistema desde el compás 21. Varía este patrón utilizando corcheas o tresillos de negra en el tiempo 3.

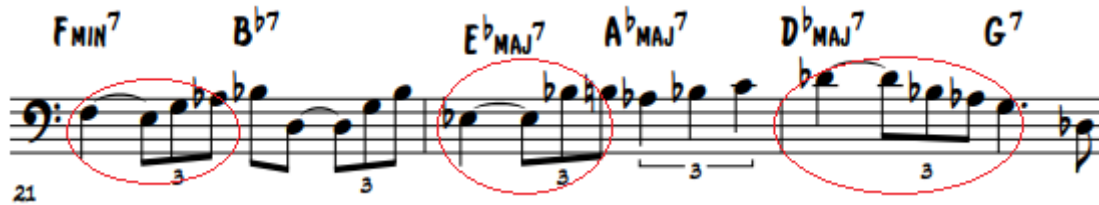


Figura 189 Sexto sistema

Utiliza el mismo movimiento rítmico en el compás 17 y en el 18, pero en el 18 en lugar de usar tresillos de corchea utiliza semicorcheas en el tiempo 2 y el tiempo 4.



Figura 190 Compás 17 y 18

Estos patrones también se observan en el compás 15 y 16, pero en el tiempo 3 toca una negra con punto o una blanca.



Figura 191 Compás 15 y 16

Otra figura rítmica para crear patrones utilizada por Gómez son las negras con punto y corchea seguidas de tresillos de negra en el compás 7 y una blanca seguida de tresillos de negra en el compás 8.

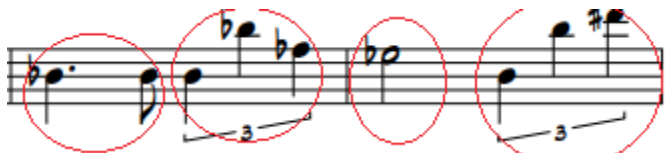


Figura 192 Compás 7 y 8

Este mismo patrón se puede observar muy claramente cuando ya está terminando el tema en el compás 115 y 116.



Figura 193 Compás 115 y 116

Se encuentra algo similar en el compás 98, donde también utiliza una blanca seguida de tresillos de negra, y el compás 99 donde tiene una anticipación al segundo tiempo seguido de tresillos de negra.



Figura 194 Compás 98 y 99

Un patrón rítmico durante el *walking bass* que está en el compás 85, en el sistema 22. Aquí utiliza anticipaciones al tiempo dos, tocando una corchea ligada a una negra en el tiempo 1.



Figura 195 Sistema del compás 85

Otra figura que utiliza bastante durante el *walking bass* es la corchea en el tiempo 2 en los compases 77 82, 83, 93 y 94



Figura 196 Compás 77



Figura 197 Compás 82 y 83



93

Figura 198 Compás 93 y 94

5. Análisis de Someday My Prince Will Come

5.1 Análisis Melódico:

En el análisis siguiente voy a analizar las diferentes maneras en las que Eddie Gómez conecta los diferentes acordes, observando el movimiento que forman las notas verticalmente en la partitura.

5.1.1 Two Feel

a) Raíces

En este tema Eddie Gómez utiliza varios movimientos melódicos. Al introducir el tema en *two feel* se mueve a través de las raíces de los acordes como en el tercer sistema empezando desde el compás 9.

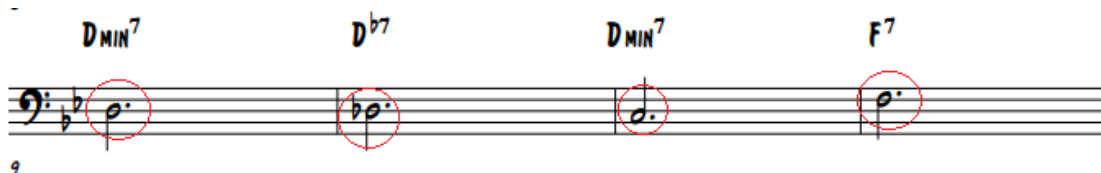


Figura 199 Tercer sistema

También en el quinto sistema desde el compás 17 donde da un salto interválico bastante amplio al compás 18

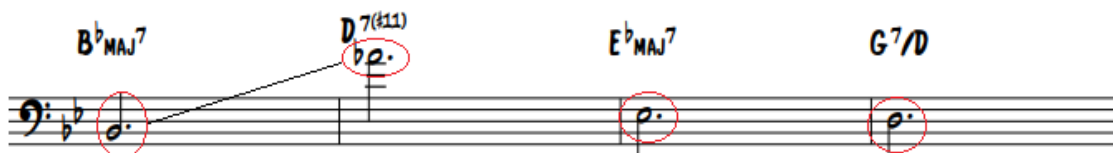


Figura 200 Quinto sistema

Cuando está finalizando la introducción del tema toca las raíces dos veces por compás como podemos observar en el sistema del compás 25.

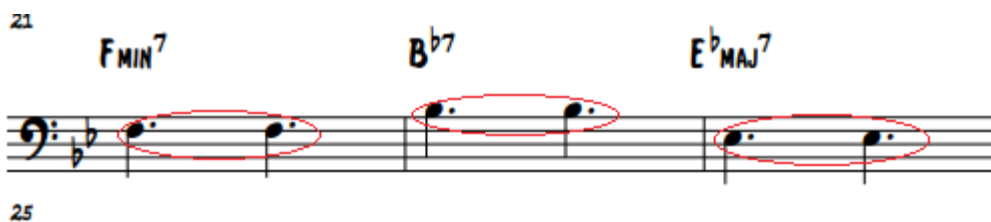


Figura 201 Sistema del compás 25

Otra forma poco usual de utilizar raíces en *two feel* es repitiendo la raíz con corcheas como podemos observar en el compás 33 y 35



Figura 202 Compás 33



Figura 203 Compás 35

b) Cromatismos

Aparte del uso de las raíces en *two feel* también utiliza cromatismos como recurso melódico, esto está presente en el compás 4. Utiliza un salto de sexta en el tiempo 1 y repite la misma nota durante el tiempo 2 hasta llegar a una aproximación cromática de Do.



Figura 204 Compás 4



Figura 205 Compás 5

En el compás 6 hace un cromatismo entre la séptima y la sexta del acorde durante el tiempo 1 y el tiempo 2 hasta llegar a la raíz en el tiempo 3.

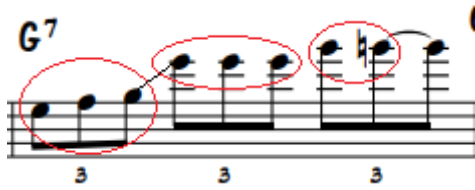


Figura 209 Compás 22

Otro ejemplo donde se mueve cromáticamente, se observa en el sistema del compás 49. Durante todos estos tres compases avanza cromáticamente desde Fa hasta Sol si nos fijamos en todos los tiempos 1 pero retrocede medio tono atrás en todos los tiempos 2.



49

Figura 210 Sistema del compás 49

5.1.2 Walking Bass

a) Movimiento escalar

Una de las herramientas melódicas que Eddie Gómez utiliza cuando acompaña en *walking bass* es el movimiento a través de escalas para crear melodías. Esto podemos observar en el compás 106, donde se mueve comenzando desde la raíz del acorde hasta su cuarto grado.



Figura 211 Compás 106 y 107

En el compás 116 también se puede comprobar cómo se mueve escalarmente, descendiendo desde la novena bemol del acorde o en el compás 118. Donde también desciende escalarmente empezando desde la tercera bemol del acorde

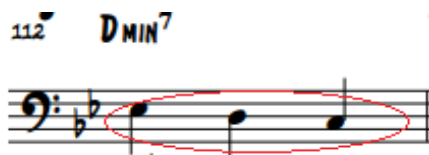


Figura 212 Compás 116



Figura 213 Compás 118

Al observar el sistema del compás 86, Eddie Gómez toca un patrón melódico con octavas. Si nos fijamos en las notas más graves podemos ver la línea melódica. Este patrón consiste en avanzar una segunda y descender una tercera.

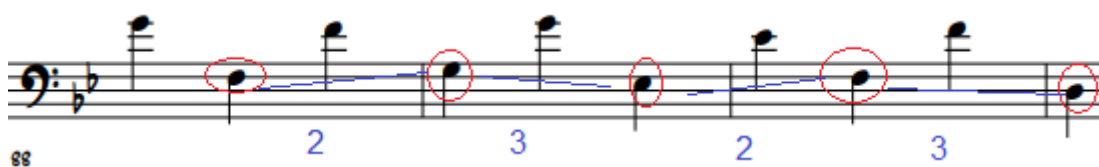


Figura 214 Sistema del compás 88

b) Movimiento Cromático

El movimiento cromático es muy utilizado por Eddie Gómez. Está presente en los compases 76, 120, 121 donde utiliza aproximaciones cromáticas en el tiempo 3.



Figura 215 Compás 120 y 121



Figura 216 Compás 76

En otras secciones se mueve cromáticamente durante todos los tiempos. Este movimiento está presente en los compases 78, 83, 98, 117 y 137.

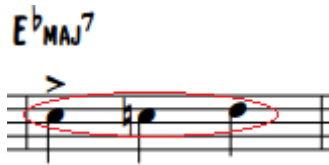


Figura 217 Compás 78



Figura 218 Compás 83



Figura 219 Compás 98



Figura 220 Compás 117



Figura 221 Compás 137

En esta línea de *walking bass* en el compás 46, podemos observar cómo se mueve escalarmente. En el compás 47 se mueve por terceras y en el compás 48 se mueve escalarmente.



Figura 222 Compás 46, 47 y 48

Un ejemplo muy similar, donde usa escala seguida de arpeggio, es en el compás 76 y 77.



Figura 223 Compás 76 y 77

5.2 Análisis Armónico:

Cuando recién comienza el tema, Gómez toca en *two feel* la raíz de los acordes en muchos de los tiempos, como vimos en el análisis melódico.

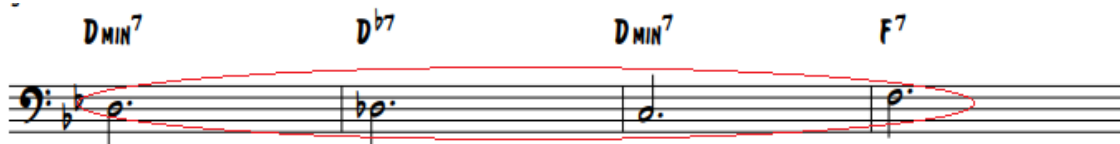


Figura 224 Tercer sistema

Pero en otros compases utiliza la séptima bemol del acorde, utilizando cromatismos entre la sexta bemol como en el compás 6. Como utiliza una sexta bemol sobre un Sol dominante, podemos deducir que usa un mixolidio b13.

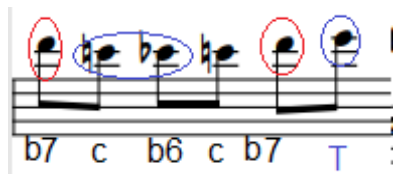


Figura 225 Compás 6

O solo tocando la séptima mayor en el tiempo 1 y el tiempo 2 y la tónica en el tiempo 3 como en el compás 35.



Figura 226 Compás 35

En algunas partes toca tensiones, sobre todo cuando hay un dominante que resuelve a Do menor siete. Como en el compás 4, donde utiliza la novena sostenida de Sol en el tiempo 2, seguido de la tercera mayor en el cuarto tiempo.



Figura 227 Compás 4

Utiliza el mismo recurso armónico en el compás 22, pero en el tiempo uno toca la escala de Sol menor y toca la novena sostenida y la tercera mayor en el tiempo 4.



Figura 228 Compás 22

Otro recurso armónico que está presente, son las notas pedal. Toca una sola nota que tienen en común todos los acordes durante varios compases.

En el compás 61 podemos utilizar una nota durante 3 compases. En el primer compás utiliza el quinto grado del acorde, en el segundo compás utiliza la raíz del acorde y en el tercer compás vuelve al quinto grado.

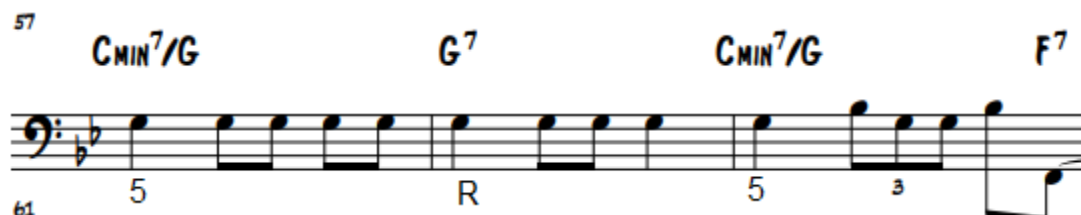


Figura 229 Sistema del compás 61

Otro recurso armónico muy interesante es el uso de inversiones. En el compás 49 cae sobre otras notas del acorde en el tiempo 1, que no son la raíz. Como consta en la gráfica en el sistema número 13 desde el compás 49 utiliza

inversiones, avanzando cromáticamente hasta la raíz del ultimo compás desde Fa(F) hasta Sol(G)



Figura 230 Sistema del compás 49

Otro ejemplo donde utiliza inversiones de los acordes es en el sistema del compás 84. Aquí utiliza la misma lógica acercándose cromáticamente hasta Sol desde Fa pero con otros acordes y utilizando octavas para conectar los acordes.



Figura 231 Sistema del compás 84

5.3 Análisis Rítmico:

Cuando Eddie Gómez interpreta una pieza en 3/4 y tiene que tocar en *two feel*, normalmente toca blancas como podemos observar en los compases 1 y 2, en el sistema del compás 9 y el sistema del compás 17.

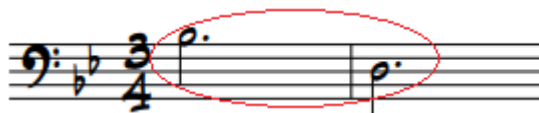


Figura 232 Compás 1 y 2

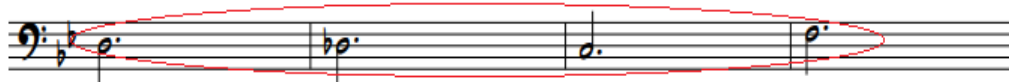


Figura 233 Tercer sistema

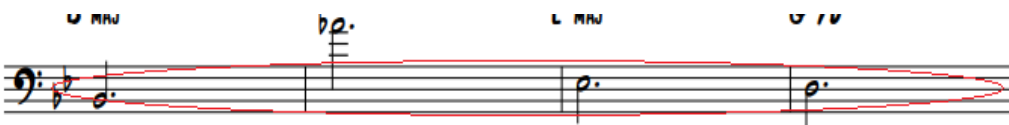


Figura 234 Quinto sistema

Otro elemento utilizado también son las negras con punto, generando patrones continuos como en el sistema del compás 25.

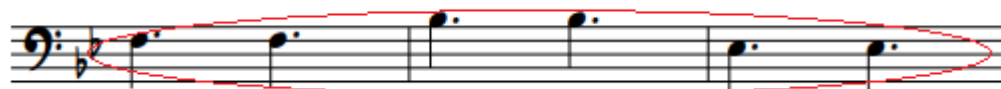


Figura 235 Sistema del compás 25

Un conjunto de figuras rítmicas menos utilizado es una negra con punto seguido de una corchea y seguido de una negra. Aquello está presente en los compases 3, 24 y 69. Recordemos que una negra con punto es igual a una negra ligada a una corchea.



Figura 236 Compás 3



Figura 237 Compás 24



Figura 238 Compás 69

Una variación de este conjunto es el uso de corcheas en el tiempo 3 como en el compás 5 y el compás 36 y también en el compás 38 y 41.



Figura 239 Compás 5



Figura 240 Compás 36



Figura 241 Compás 38



Figura 242 Compás 41

Otro elemento poco común en *two feel* son los patrones con corcheas como en los compases 29 y 30 o 33 y 34.



Figura 243 Compás 29 y 30



Figura 244 Compás 33



Figura 245 Compás 34

También utiliza tresillos en los tiempos 1, 2 y 3 como en los compases 4, 21, 22, 23 y 63.



Figura 246 Compás 4



Figura 247 Compás 21, 22 y 23



Figura 248 Compás 63

Otro ejemplo muy interesante sucede en el compás 13, en el sistema 4. Aquí hace una anticipación al tiempo 3 con una corchea ligada en el tiempo 2. Manteniendo así un patrón rítmico constante.



Figura 249 Compás 13, 14 y 15

Cuando Eddie Gómez acompaña con *walking bass* en 3/4 toca negras en casi todos los compases.



Figura 250 Ejemplos de comping con negras

Pero acentúa en el tiempo 1 y el tiempo 3 y en el siguiente compás acentúa el tiempo 2, dándole una sensación muy sincopada y perdiendo la sensación de estabilidad o de vals que normalmente se toca en 3/4.



Figura 251 4 sobre 3

En algunos compases toca corcheas ligadas para anticipar al tiempo 1 en los compases 94, 114 y 128.



Figura 252 Compás 94



Figura 253 Compás 114



Figura 254 Compás 128

En esta línea de bajo podemos observar cómo mantiene un patrón rítmico sincopado. Utiliza una síncopa en el tiempo dos en el sistema del compás 49.



Figura 255 Sistema del compás 49

6. Resultados:

Algo que caracteriza al sonido de Eddie Gómez cuando acompaña en *two feel*, es el uso de negras con punto seguidas de corcheas seguidas de blancas cambiando el orden de estas figuras rítmicas. Este recurso lo podemos observar en los siguientes ejemplos:



Figura 256 Resultado 1



Figura 257 Resultado 2

Esto se aplica en las siguientes líneas de bajo entendiendo y aplicando el sonido de Eddie Gómez



Figura 258 Resultado 3

Otro elemento que utiliza en varias secciones en *two feel* donde toca más notas por compás, pero mantiene la sensación de *two feel*, es la negra con punto seguida de una corchea y seguido de dos negras. Esto podemos observar en los siguientes ejemplos:



Figura 259 Resultado 4

Uno de los elementos rítmicos que repite en varias secciones Eddie Gómez cuando acompaña en *walking bass* son las corcheas en el tiempo 3 como lo podemos observar en los siguientes ejemplos:



Figura 260 Resultado 5



Figura 261 Resultado 6



Figura 262 Resultado 7

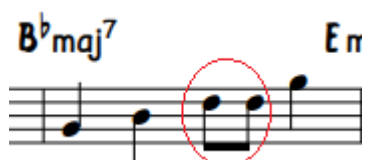


Figura 263 Resultado 8

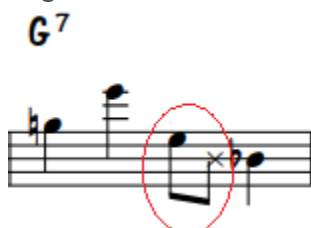


Figura 264 Resultado 9



101

Figura 265 Resultado 10

La corchea en el tercer tiempo es un elemento rítmico que se ve frecuentemente en el acompañamiento de Gómez. Aplicándolo a estas líneas de bajo puede haber una cercanía a su sonido.



Figura 266 Resultado 11

El uso de corcheas que define un estilo auténtico en su forma de tocar es el uso de corcheas en múltiples tiempos. Como en los siguientes ejemplos donde utiliza corcheas en el tiempo 2 y en el tiempo 4:



Figura 267 Resultado 12



Figura 268 Resultado 13

Esto se aplica en la siguiente composición de líneas de bajo.



Figura 269 Resultado 14



Figura 270 Resultado 15

Eddie Gómez también utiliza anticipaciones rítmicas de diferentes tiempos. Como lo podemos observar en los siguientes ejemplos donde anticipa a los tiempos débiles en el tiempo 2 y el tiempo 4 reforzando la síncopa:



Figura 271 Resultado 16

Este recurso sonoro es muy importante en el jazz ya que estableces un sentido de síncopa mucho más inestable que es la esencia del jazz. Esto lo aplico en los siguientes ejemplos.



Figura 272 Resultado 17



Figura 273 Resultado 18

El uso de negras ligadas a tresillos de corcheas lo hace más que nada para acompañar a la melodía en la canción *Orbit (Unless it's you)* es cómo podemos observar en el siguiente ejemplo:



Figura 274 Resultado 19

Aquel patrón rítmico lo aplico en el siguiente ejemplo en esta composición de línea de bajo, aplicándolo en la melodía y en el *comping* de bajo:



Figura 275 Resultado 20

Cuando Eddie Gómez acompaña en tres cuartos y está acompañando en *two feel* toca un patrón rítmico de negra con punto seguida de una negra como podemos observar en el siguiente ejemplo:



Figura 276 Resultado 21

Usando este patrón rítmico dentro de un arreglo puedo acercarme más a la sonoridad de Eddie Gómez:



Figura 277 Resultado 22

Eddie Gómez también utiliza corcheas y cromatismos en *two feel*, utilizando movimientos melódicos a través del uso de más figuras rítmicas dentro de un compás en *two feel*, doblando la sensación de un *walking bass* pero resolviendo a un *two feel* Como podemos observar en este ejemplo:



Figura 278 Resultado 23

Este movimiento melódico y rítmico lo aplico en la siguiente composición:

8. Recomendaciones

El jazz es un género muy amplio, con demasiados elementos musicales analizables y aplicables, dentro de diferentes ámbitos. Mi recomendación es tener seguridad en cual va a ser el enfoque para analizarlo. En el enfoque de investigación performática es mejor buscar baladas, donde se puede analizar más elementos rítmicos y melódicos. Es poco recomendable analizar armonías raras y complejas si la investigación no va a estar enfocada en la composición. Y analizar temas muy rápidos no siempre va a tener los mejores resultados en cuanto a contenido.

Este es un género que puede expandir inmensamente tus conocimientos musicales, técnicos y teóricos, los conceptos de improvisación también son algo que se pueden interrelacionar con aspectos de la historia y la antropología e incluso la psicología. Se puede profundizar mucho en el desarrollo motivico de cualquier canción de jazz, pero son tantos elementos que requiere mucho tiempo poder abarcarlos todos y obtener una conclusión coherente. Lo más importante es ser muy específico con los conocimientos que quieres afianzar.

Bibliografía

- Anderson, M. (2004). *The White Reception of Jazz in America*. The Johns Hopkins University Press.
- Bascuña, E. (2013). *Jazz contemporaneo, una propuesta práctica y conceptual*. Santiago: Universidad de Chile.
- Basslessons. (2007). *Ba Senge transcription*. Retrieved from basslessons.be.
- Beaver, V. (2015). *The Adventurous Monk: A discussion of Eric Reed's*. (C. University, Editor) Retrieved from https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1475/
- Benedicta, S. (2009). *Contrabajo*. Retrieved from luxaeterna-musik.blogspot.com: <http://luxaeterna-musik.blogspot.com/2009/04/contrabajo.html#:~:text=Pero%20sin%20embargo%2C%20el%20papel,la%20orquestra%2C%20por%20supuesto>).
- Bruce, R. D. (2013). *Change of the "guard": CHARLIE ROUSE, STEVE LACY, AND THE MUSIC*. 611. Toronto: York University.
- Burcet, M. (2015). *Las unidades de la escritura. En El Desarrollo de las Habilidades*. La Plata : Toría e investigación .
- Carrera, L. (2012). *Historia de la música universal y latinoamericana*. Quito: Universidad Católica.
- Clark, R. (2014). *The Legendary Scott La Faro*. Nueva Zelanda: New Zelanda School of Music.
- Cross, I. (2001). *Music, Cognition, Culture and Evolution*. 15. Cambridge: University of Cambridge.
- Dominguéz, M. E. (2011). *Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Río de la Plata*. Universidad Federal de Santa Catarina.
- Everett, W. (2014). *A Royal Scam: The Abstruce and Ironic Bop-Rock Hamony of Steely Dan*. *Oxford Journals*, 37.
- Gables, C. (2018). *BRIGHT BASS TIMBRES IN THE "DARK AGE" OF JAZZ: EDDIE GOMEZ, THREE QUARTETS, TRANSGRESSION, AND TRANSCENDENCE* . Florida: University of Miami.
- Garcia, S. F. (2013). *A improvisação e o momento: abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk pelo Paul Motian Trio*. Minas : universidad de minas .
- Gioia, T. (1997). *Historia del Jazz*. Madrid : Oxford Press.
- Giola, T. (1997). *History of Jazz*. Madrid: Oxford University press.

- guitarmonia.com. (2019). *guitarmonia.com*. Retrieved from <https://guitarmonia.es/el-circulo-de-quintas/>
- Hauff, T. (1990). A comparative analysis of styles and performance practices for three jazz bassists. San José: Tesis de Masterado.
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Barcelona: Antoni Boch.
- Holgate, G. (2009). *A fragmented parallel stream*. Sydney: University of Sidney.
- Kelly, R. (2009). *Thelonius Monk: The life and times of an american original*. New York: Free Press.
- KenGe, T. (2018). *Bright Bass Timbres In the "Dark Age" of Jazz*. Florida: ProQuest.
- LaFaro, H. (2009). *Jade Vision: The life and music of Scott LaFaro*. Texas: North Texas Press.
- Mackey, M. (2017). *Improvisation, Interaction and Intermusicality in the Bill Evans Trio. Epistrophe*.
- Mattingly, R. (2002). Three On. *Modern Drumer*, 172.
- Moore, M. (2016). *Eddie Gómez-legendaty bassist*. Retrieved from <http://eddiegomez.com/biography.html>
- Pujol, S. (2013). El contrabajo de oro. *Pagina 12*.
- Rivera, A. (2019). *unprofesor.com*. Retrieved from <https://www.unprofesor.com/musica/cuales-son-los-modos-gregorianos-4300.html>
- S/A. (2018, septiembre 13). RICHARD BONA, EL GENIO AFRICANO DEL JAZZ, VUELVE A MÉXICO PARA DEBUTAR EN EL LUNARIO. México DF, México.
- Sabatella, M. (s/f). *Post Bop*. Retrieved from <https://school.masteringmusescore.com/courses/jazz-improvisation-primer/lectures/10880271>
- Schroeder, D. (2011). *THE EVOLVING ROLE OF THE ELECTRIC BASS*. Miami.
- Scott, R. (2008). *New Harlem Jazz*. *New York Amsterdam News*.
- Silva, C. (2002). *El jazz actual en santiago de chile: perspectivas metodológicas, análisis y evaluación de la performance*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Solis, G. (1972). *Monk's Music: Thelonius Monk and jazz history in the making*. California: University of California Press.

- Taylor, M. (2001). *James Blanton, Raymond Brown and Charles Mingus a study of the devolpment of double bass*. Retrieved from Pro Quest: <https://www.proquest.com/openview/61e1ec36c9c598f2570d5ded8d409d0e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Vitureira, M. (2014). *Tiempo y Música*. Montevideo: UdelaR.
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Ecuador Debate*, 18.
- Yanow, S. (2003). *Scott LaFaro*. Retrieved from All Music: <https://www.allmusic.com/artist/scott-lafaro-mn0000258090/biography>

Anexos

SCORE

ORBIT (UNLESS IT'S YOU)

EDDIE GOMIZ

JULIÁN VALENCIA

G MIN⁷ E AUG A MIN⁷ D⁷ G MAJ⁷ G AUG C MIN⁷ F⁷
 ELECTRIC BASS

B^b MAJ⁷ E^b MIN⁹ A^b7 D^b MAJ⁷ G^b MIN⁷ D AUG
 5

G MIN⁹ B^b7 E^b MAJ⁷ F[#] AUG B MIN⁷ E^b7 A^b MIN⁷ B⁹
 9

E MAJ⁷ G AUG/B C MIN⁷ E⁷ A MIN⁷ C⁹ F MAJ⁷ A^b7
 13

D^b MIN⁷ F⁷ B^b MIN⁹ E^b7 A^b MAJ⁷ D^b MAJ⁷ G^b MAJ⁷ C⁷
 17

F MIN⁷ B^b7 E^b MAJ⁷ A^b MAJ⁷ D^b MAJ⁷ G⁷ C MIN⁷ D⁷
 21

G MIN⁷ E⁷ A MIN⁷ D⁷ G⁷ C MIN⁷ F⁷
 25

B^b MAJ⁷ B^b AUG E^b MIN⁷ A^b AUG D^b MAJ⁷ F[#] MIN⁷ D⁷
 29

ORBIT (UNLESS IT'S YOU)

3

D^bMIN⁷ FAUG B^bMIN⁷ E^b7 A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷ G^bMAJ⁷ C⁷
 E.B. 

FMIN⁷ B^b13 E^bMAJ⁷ A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷ G⁷ CMIN⁷ D⁷
 E.B. 

GMIN⁷ EAUG AMIN⁷ D⁷ GMAJ⁷ G⁷/A CMIN⁷ F⁷
 E.B. 

B^bMAJ⁷ E^bMIN⁷ A^b7 D^bMAJ⁷ F[#]MIN⁷/A D⁷/F D⁷/B^b
 E.B. 

GMIN⁷ B^b7 E^bMAJ⁷ F[#]7 BMIN⁷ E^b7 A^bMIN⁷ B⁹
 E.B. 

E MAJ⁷ GAUG CMIN⁷ E⁷ AMIN⁷ C⁷ FMAJ⁷ A^b7
 E.B. 

D^bMIN⁷ F⁷ B^bMIN⁷/D^b E^b7 A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷ G^bMAJ⁷ C⁷
 E.B. 

FMIN⁷ B^b/D E^bMAJ⁷/G A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷/A G⁷/F CMIN⁷ D⁷
 E.B. 

GMIN⁷ E⁷ AMIN⁷ D⁷(9) GMAJ⁷ CMIN⁶ CMIN⁷ F⁷
 E.B. 

2

ORBIT (UNLESS IT'S YOU)

E.B. G^{MIN7} B^{b7} E^{bMAJ7} $F\#7$ B^{MIN7} E^{bAUG} $G\#MIN7$ B^9

E.B. E^{MAJ7} G^7 C^{MIN7} E^{AUG} A^{MIN7} C^9 F^{MAJ7} A^{bAUG}

E.B. D^{bMIN7} F^{AUG} B^{bMIN7} E^{b7} A^{bMAJ7} D^{bMAJ7} G^{bMAJ7} C^{AUG}

E.B. F^{MIN9} B^{b13} E^{bMAJ7} A^{bMAJ7} D^{bMAJ7} G^7 C^{MIN7} D^7

E.B. G^{MIN7} E^7 A^{MIN7} D^7 G^{MAJ7} G^7 C^{MIN7} F^7

E.B. B^{bMAJ7} B^7 E^{bMIN7} A^{b7} D^{bMAJ7} D^{b7} G^{bMIN7} D^7

E.B. G^{MIN7} B^{b7} E^{bMAJ7} G^{b7} B^{MIN7} $D\#AUG}$ $G\#MIN7$ B^9

E.B. E^{MAJ7} G^{AUG} C^{MIN7} E^{AUG} A^{MIN7} C^7 F^{MAJ7} A^{bAUG}

4 **B^bMAJ⁷ B⁷ E^bMIN⁷ A^{b7} D^bMAJ⁷ D^{b7} G^bMIN⁷ D⁷**

E.B. 101

G^{MIN}⁷ B^{b7} E^bMAJ⁷ F^{#7} B^{MIN}⁷ D^{#AUG} G^{#MIN}⁷ B⁷

E.B. 105

E^{MAJ}⁷ G⁷ C^{MIN}⁷ E^{AUG} A^{MIN}⁷ C⁷ F^{MAJ}⁷ A^{bAUG}

E.B. 109

D^bMIN⁷ F⁷ B^bMIN⁷ E^{b7} A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷ B^bMAJ⁷ C⁷

E.B. 113

F^{MIN}⁷ B^{b7} E^bMAJ⁷ A^bMAJ⁷ D^bMAJ⁷ G⁷ C^{MIN}⁷ D⁷

E.B. 117

G^{MIN}⁷ E⁷ A^{MIN}⁷ D⁷ G^{MAJ}⁷ G⁷ D^{MIN}⁷ F⁷

E.B. 121

B^bMAJ⁷ E^bMIN⁷ A^{b7} D^bMAJ⁷ D^{b7} G^bMIN⁷ E^{MIN}⁷

E.B. 125

D^{MAJ}⁷ C^{MIN}⁹ B^bMAJ⁷ A^bMAJ⁷ G^{MIN}⁹ F^{#MIN}⁶ F^{MIN}⁷ E^bMIN⁷

E.B. 129

B^bMIN⁷

E.B. 133

SCORE

I'M GETTING SENTIMENTAL OVER YOU

TOMMY DORSEY
JULIAN VALENCIA

ELECTRIC BASS

E.B.

5

9

13

17

21

25

29

33

2

I'M GETTING SENTIMENTAL OVER YOU

E.B. $B^b \text{maj}^7$ $E \text{min}^{7(b5)}$ $A^{7(b9)}$ $D \text{min}^{7(b5)}$ G^7/B G^7

37

E.B. C^7 F^7 $B^b \text{maj}^7$ G^7 $C \text{min}^7$ F^7

41

E.B. $B^b \text{maj}^7$ $E \text{min}^{7(b5)}$ $A^{7(b9)}$ $D \text{min}^7/A$ $D \text{min}^{7(b5)}/A^b$ $G^{7(\#11)}$

45

E.B. C^7 F^7 $B^b \text{maj}^7$ A^7

49

E.B. $D \text{min}^7$ $G \text{min}^7$ C^7 $B \text{min}^{7(b5)}$ E^7 $A^{7(b9)}$

55

E.B. E^7 A^7 $D \text{min}^7$ G^7 $C \text{min}^7$ F^7 $B^b \text{maj}^7$

57

E.B. $E \text{min}^{7(b5)}$ $A^{7(b9)}$ $D \text{min}^7$ $G^{7(b13)}$

61

E.B. $C^{7(\#11)}$ F^7 $B^b \text{min}^7$ F^7

65

E.B. $B^b \text{maj}^7$ G^7 C^7 F^7

69

I'M GETTING SENTIMENTAL OVER YOU

3

The musical score consists of ten systems of bass clef staves. Each system includes a staff of music and a line of chord symbols above it. Measure numbers are indicated at the beginning of each system. The chords are as follows:

- System 1 (measures 73-76): $B^b \text{maj}^7$, $E \text{min}^{7(b5)}$, A^7 , $D \text{min}^7/F$, G^7
- System 2 (measures 77-80): C^7 , F^7/A , $B^b \text{maj}^7$, $C \text{min}^7$, F^7
- System 3 (measures 81-84): $B^b \text{maj}^7$, $E \text{min}^{7(b5)}$, $A^{7(b9)}$, $D \text{min}^7$, $G^{7(b9)}$
- System 4 (measures 85-88): C^7 , F^7 , $B^b \text{maj}^7$, $E \text{min}^{7(b5)}$, A^7
- System 5 (measures 89-92): $D \text{min}^7$, $B \text{min}^{7(b5)}$, B^7/F , E^7 , A^7
- System 6 (measures 93-96): $E \text{min}^7$, A^7 , A^7 , $D \text{min}^7$, G^7 , $C \text{min}^7$, F^7
- System 7 (measures 97-100): $B^b \text{maj}^7$, $E \text{min}^{7(b5)}$, $A^{7(b9)}$, $D \text{min}^7$, G^7
- System 8 (measures 101-104): C^7 , F^7 , B^b6 , A^7 , A^b7 , G^7
- System 9 (measures 105-108): $C \text{min}^7$, F^7 , $B^b \text{maj}^7$, F^7

4 **B^b maj⁷** **E min⁷(^b5)** **A⁷(^b9)** **D min⁷(^b5)** **G⁷(^b9)**

I'M GETTING SENTIMENTAL OVER YOU

E.B. 

109

E.B. 

113

E.B. 

117

E.B. 

121

E.B. 

125

E.B. 

129

E.B. 

133

E.B. 

137

E.B. 

141

I'M GETTING SENTIMENTAL OVER YOU

E.B. **B^bmaj⁷/D** **B^bmaj⁷** **E min^{7(b5)}** **A^{7(b9)}** **D min^{7(b5)}** **G^{7(b9)}**
 145

E.B. **C⁷** **F⁷** **B^{b6}** **G⁷** **C min⁷** **F⁷**
 149

E.B. **B^bmaj⁷** **E min^{7(b5)}** **A^{7(b9)}** **D min^{7(b5)}** **G^{7(b9)}**
 153

E.B. **C⁷** **F⁷** **B^bmaj⁷** **E min^{7(b5)}** **A^{7(b9)}**
 157

E.B. **D min⁷** **B^bmaj⁷** **B^{7(b9)}** **E⁷** **A^{7(b9)}**
 161

E.B. **E min⁷** **A⁷** **D min⁷** **G⁷** **C⁷** **F⁷**
 165

E.B. **B^bmaj⁷** **E min^{7(b5)}** **A^{7(b9)}** **D min⁷** **G⁷**
 169

E.B. **C⁷** **F⁷** **B^bmaj⁷** **A^{b7}**
 173

E.B. **C⁷** **F⁷** **D min⁷** **G⁷**
 177

E.B. **C⁷** **F⁷** **B^bmaj⁷**
 181

SOMEDAY MY PRINCE WILL COME TRANSCRIPTION

2

BASS

$B^b MAJ^7$ D^7 $E^b MAJ^7$ G^7

33

BASS

$C MIN^7$ G^7 $C MIN^7$ F^7

37

BASS

$D MIN^7$ $D^b DIM$ $C MIN$ F^7/D

41

BASS

$D MIN^7$ $C MIN^7$ F^7

45

BASS

$B^b MAJ^7/F$ $D^7/F\#$ $E^b MAJ^7/G$ G^7

49

BASS

$C MIN^7$ G^7 $C MIN^7$ F^7

53

BASS

$F MIN^7$ $B^b 7$ $E^b MAJ^7$ $E DIM$

57

BASS

F^7 F^7

61

BASS

SOMEDAY MY PRINCE WILL COME TRANSCRIPCION

3

BASS

65 $B^b MAJ^7$ $D^7 ALT$ $E^b MAJ^7$ G^7

BASS

69 $C MIN^7$ G^7 $C MIN^7$ F^7

BASS

73 $D MIN^7 / F$ $D^b 7 / F^\#$ $C MIN^7 / G$ F^7 / A

BASS

77 $D MIN^7 / G$ G^7 $C MIN^7 / E^b$ F^7 / D

BASS

81 $B^b MAJ^7 / F$ D^7 / F $E^b MAJ^7$ $G^7 (b9)$

BASS

85 $C MIN^7$ $G^7 (b9)$ $C MIN^7$ F^7

BASS

89 $F MIN^7$ $B^b 7$ $E^b MAJ^7 / F$ $C MIN^7 / A$

BASS

93 F^7

Detailed description: This image shows a bass line transcription for the song 'Someday My Prince Will Come'. It consists of eight staves of music, each labeled 'BASS' on the left. The music is written in a bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above each staff are chord symbols. The first staff (measures 65-68) contains chords Bb MAJ7, D7 ALT, Eb MAJ7, and G7. The second staff (measures 69-72) contains Cm7, G7, Cm7, and F7. The third staff (measures 73-76) contains Dm7/F, Db7/F#, Cm7/G, and F7/A. The fourth staff (measures 77-80) contains Dm7/G, G7, Cm7/Eb, and F7/D. The fifth staff (measures 81-84) contains Bb MAJ7/F, D7/F, Eb MAJ7, and G7(b9). The sixth staff (measures 85-88) contains Cm7, G7(b9), Cm7, and F7. The seventh staff (measures 89-92) contains Fm7, Bb7, Eb MAJ7/F, and Cm7/A. The eighth staff (measures 93-96) contains F7. The page number '3' is located in the top right corner.

SOMEDAY MY PRINCE WILL COME TRANSCRIPCION

4

BASS

97 $B^b MAJ^7$ D^7 $G^7(b^9)$

97 $C MIN^7$ G^7 $C MIN^7$ F^7

BASS

101 $D MIN^7$ D^b7 C^7 F^7

BASS

105 $D MIN^7$ D^b7 $C MIN^7$ F^7

BASS

109 $B^b MAJ^7$ D^7 $E^b MAJ^7$ G^7

113 $C MIN^7$ G^7 $C MIN^7$ F^7

BASS

117 $F MIN^7$ B^b7 $E^b MAJ^7$ $E DIM$

BASS

121 F^7

BASS

125

BASS

129

Electric Bass

Despertar Dormido

Electric bass sheet music for the piece "Despertar Dormido". The music is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece features various chords and melodic lines, including triplets and slurs. The chords are: Dmaj7, Fmaj7, C#m7, F#7, Bbmaj7, Fm7, Bb7, Eb7, and A7. The piece starts with a Dmaj7 chord and ends with a Dmaj7 chord. The first staff (measures 1-4) has a Dmaj7 chord and an Fmaj7 chord. The second staff (measures 5-8) has a Dmaj7 chord and an Fmaj7 chord. The third staff (measures 9-12) has a C#m7 chord, an F#7 chord, and a Bbmaj7 chord. The fourth staff (measures 13-16) has an Fm7 chord, a Bb7 chord, an Eb7 chord, and an A7 chord. The fifth staff (measures 17-20) has a Dmaj7 chord and an Fmaj7 chord. The sixth staff (measures 21-24) has a Dmaj7 chord and an Fmaj7 chord. The seventh staff (measures 25-28) has a Dmaj7 chord. The eighth staff (measures 29-32) has a Dmaj7 chord.



