

**ANALISIS DE LAS LINEAS DE CONTRABAJO DE EDDIE GOMÉZ EN EL DISCO
INTUITION DE BILL EVANS**

ADRIANA PATRICIA CORTÉS VARGAS



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2022

**ANALISIS DE LAS LINEAS DE CONTRABAJO DE EDDIE GOMÉZ EN EL DISCO
INTUITION DE BILL EVANS**

ADRIANA PATRICIA CORTÉS VARGAS

Cód. 891216105



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado de
Maestro en Música**

Director

Juan Manuel Urrego

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2022

A mis padres: Adriana y Luis Fernando

RESUMEN

Este documento es un acercamiento al lenguaje del contrabajista Eddie Gómez en el álbum a dueto con el pianista Bill Evans en 1975, mediante la transcripción de fragmentos de cinco temas del álbum se plantea hacer un breve análisis manejando tres aspectos musicales: el vocabulario armónico, los aspectos rítmicos y los aspectos técnicos identificados en las transcripciones. El propósito general del análisis es adentrarse en el lenguaje del contrabajista, entenderlo para finalmente aplicarlo a la hora de tocar.

PALABRAS CLAVE

Contrabajo jazz, Eddie Gómez, Bill Evans, Intuition, Trascrición, Análisis líneas de bajo, Are you all the things, Invitation, Falling Grace, A face without a name, The nature of things.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen.....	3
Palabras Clave	3
Introducción.....	5
Planteamiento de la problemática	9
Objetivos	10
Objetivos generales	10
Objetivos específicos	10
Justificación	11
Marco metodológico	12
Resultados	31
Referencias bibliográficas	32
Anexos	33

INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios, el contrabajo en el jazz ha llevado el papel de base armónica y rítmica dentro los diferentes formatos del estilo. Así mismo, su evolución a través del tiempo ha marcado un desarrollo que va desde llevar dos notas por compás dentro de la armonía, hasta acompañar con melodías propias de los instrumentos de viento. Sin olvidar su papel principal dentro de los ensambles, el contrabajo ha sido un instrumento versátil que se define entre la melodía, el ritmo y la armonía.

Este documento es un acercamiento al análisis de las líneas y solos del contrabajo en el disco *Intuition*, grabado por el pianista Bill Evans en dueto con el contrabajista Eddie Gómez en 1975 por el sello Fantasy Records.

El desarrollo y evolución del contrabajo hasta finales de los 70's, incluye el cambio del acompañamiento del contrabajo como típicamente se le conocía. Haciendo de éste un estilo propio y casi único de los bajistas acompañantes de Bill Evans, dentro de las improvisaciones y el discurso empleado en sus discos. Entre los contrabajistas que hicieron parte de la formación con Bill Evans se destacan grandes como Teddy Kotick, Sam Jones, el brillante Scott LaFaro, Chuck Israels, Gary Peacock y Eddie Gómez quien duró bastante tiempo tocando con el pianista, desde 1966 hasta 1977 grabando grandes cantidades de material sonoro junto a Bill Evans expandiendo en el estilo conversativo de LaFaro. J. Goldsby, (2002)

Al hablar de los contrabajistas acompañantes de Evans, es imprescindible nombrar a Scott LaFaro, quien definió gran parte del estilo al improvisar colectivamente con el piano sobre la sección rítmica, usando la sensación del 2 en un compás de 4/4. Al usar este recurso musical, se encuentran presentes en las líneas del bajo no solo la definición de la armonía, sino frases y secciones donde el piano puede interactuar y tener una especie de guía en el bajo improvisando al mismo tiempo D. Wilner (1995).

Después de la muerte de LaFaro, Bill Evans tuvo otros contrabajistas en su ensamble como Chuck Israels y luego Eddie Gómez, con quien duró bastante tiempo tocando. Gómez, criado en Nueva York había estudiado con el maestro del contrabajo clásico Fred Zimmerman en Julliard School of Music y desde muy joven demostró su talento y virtuosismo llegando a así a tocar con figuras como Gerry Mulligan, Jim Hall en otros. Conoció sobre los escenarios en '66 a Bill Evans, tocando juntos por 11 años hasta el '77 y los trabajos realizados en ese tiempo son considerados verdaderas obras de arte. Eddie Gómez comenta la sensación de ver tocar a LaFaro por primera vez: “Yo sólo vi a LaFaro tocar a través de una ventana en Lynn Oliver Studios en Nueva York, una noche Stan Getz estaba ensayando con Pete LaRoca, Steve Kuhn y Scotty, yo estaba a través de la ventana viendo tocar este hombre y parecía que tocaba sin el pulgar como si fuera un teclado, era raro para mí porque venía de un ambiente académico, sabía quién era y que era grande, si alguien en ese tiempo me dijera que yo estaría en 5 años tocando con Bill no lo creería, estaba muy lejos de tocar a así”. J. Goldsby (2002).

Para entrar en el análisis de las líneas del contrabajo, es necesario escoger un método y una forma de desarrollo. El primer paso es la transcripción que se podría comparar musicalmente con el proceso de aprender un nuevo idioma y el vocabulario de un género musical en específico, es bastante usual y recomendado por músicos de jazz y músicas populares, como el camino para

adentrarse en un lenguaje. Lo primero que se debe hacer es seleccionar lo que se va a transcribir y a partir de ello familiarizarse con el tema elegido. D. Baker (1980), en este caso el contrabajo.

Al pasar de los años y los diferentes estudios realizados en el acercamiento al análisis de músicos de jazz, la transcripción se ha convertido en el eje principal para la apropiación de un estilo. Por este motivo, la transcripción será el principal elemento que se utilizará para el desarrollo de este proyecto de investigación.

El método de estudio que se tomará para el análisis de las transcripciones será el propuesto por David Baker en el libro *The jazz style of Sonny Rollins, a musical and historical perspective*.

En este documento, el autor expone una forma de analizar los solos del saxofonista mediante tres aspectos principales. El primero de ellos es el armónico, dentro del cual se puede hablar de la relación que tienen las escalas en los diferentes acordes desarrollados en el tema. El segundo es un análisis melódico donde tienen lugar los motivos melódicos, las frases usadas y las aproximaciones recurrentes. El tercer y último aspecto es el rítmico, que tiene relación directa con lo melódico. En éste aspecto, existe una relación cercana con los patrones rítmicos desarrollados en cada solo transcrito por el autor.

La discografía seleccionada para la transcripción y posterior análisis incluye fragmentos de cinco temas del álbum titulado “Intuition” grabado por el pianista Bill Evans a dúo con el contrabajista Eddie Gómez en el año 1975. Donde se analizarán los aspectos musicales expuestos por el contrabajista como acompañante y solista. Esta grabación se considera importante por varios aspectos; uno de ellos es el formato ya que para el contrabajo un dúo implica mucha más responsabilidad en cuanto a la estabilidad, pero a su vez le permite explorar texturas, registro y técnicas en el instrumento aplicadas en diferentes formas de acompañar a las usualmente conocidas al momento, también se encuentra valioso el lenguaje e interacción entre los dos músicos dando

lugar a un discurso colectivo muy interesante y permitiendo a ambos músicos gran libertad al tocar y a su vez, se resalta que en los temas grabados son standards conocidos que facilitó hacer el trabajo de análisis.

Eddie Gómez nacido en Santurce, Puerto Rico y criado en New York. Desde muy temprana edad mostró gran entusiasmo por el contrabajo, estudió en Julliard School of Music. En 1966 en Village Vanguard conoce a Bill Evans así empiezan 11 años casi que definitivos en su carrera junto al pianista, con ellos se abrieron para él las puertas del mundo del jazz y la fama, grabó gran cantidad de discos e incluso ganó 2 premios Grammy, también ha tenido colaboraciones con artistas como Tony Williams, Miles Davis, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea, entre otros. G. Holgate (2009). Gómez actualmente sigue activo en el contrabajo y es catedrático residente de varias universidades.

PLANTEAMIENTO DE LA PROBLEMÁTICA

En la actualidad existen bastantes estudios sobre el contrabajo jazz, expuesto esto, se realizó una búsqueda de fuentes desde las cuales se abordará y analizará el trabajo del contrabajista Eddie Gómez. Para ser más precisos se buscó material relacionado en universidades de la ciudad de Bogotá y no se encontró ningún documento relacionado a éste, esta ausencia de documentos hizo ampliar la búsqueda a libros de estudiantes de música de estados unidos, donde se encontró gran cantidad de material para dar referencias a este documento; de ésta forma se resalta la necesidad de realizar un trabajo de análisis de las partes de contrabajo dentro de un formato pequeño de jazz, en este caso a dueto y desarrollar un paso a paso del proceso. Con esto se busca dejar un precedente para próximos estudiantes de la cátedra de contrabajo jazz en la universidad de Cundinamarca, donde se aborden temas relacionados con la transcripción y análisis de temas de jazz para el desarrollo del lenguaje, al momento de improvisar y acompañar. Por este motivo se considera importante realizar un trabajo de investigación y análisis sobre los aportes musicales del contrabajista Eddie Gomez, para ello es pertinente establecer un segmento en la amplia carrera de Gómez, se plantea escoger un disco y trabajar sobre las líneas del contrabajo, en este caso particular se seleccionó Intuition grabado a dueto con el pianista Bill Evans en noviembre de 1975 por el sello fantasy records.

OBJETIVOS

Objetivo General

Proporcionar un estudio del lenguaje moderno del contrabajo jazz a través de un análisis de las líneas del contrabajista Eddie Gómez en el álbum Intuition a dueto con Bill Evans.

Objetivos Específicos

Demostrar un método de estudio para el análisis de las transcripciones realizadas.

Exponer los elementos musicales, usados por el contrabajista Eddie Gómez en el álbum Intuition.

Apropiar los diferentes elementos musicales obtenidos en las transcripciones y análisis de manera práctica en el instrumento.

JUSTIFICACIÓN

La razón por la que se considera importante analizar y entender el rol del contrabajo en el jazz, está relacionada directamente con el ejercicio de escuchar para luego reproducir (transcripción), ésta permite apropiación del lenguaje del jazz en estudiantes del género para abordar cualquier tema de jazz y sus variantes. Parte de la iniciativa de éste análisis es la carencia de un trabajo con estas referencias en la Universidad de Cundinamarca y por esta razón, se encontró pertinente su desarrollo.

La importancia de entender las características sonoras del género comienza mucho antes de tocarlo, es decir, en el momento que existe una inclinación hacia un tema en específico, el primer paso que se toma es escucharlo, de ahí nacen ciertos gustos o particularidades que hacen parte del proceso creativo de la música. Luego de ello es importante situarse a cuál estilo en particular pertenece el tema musical y en la medida de lo posible hacer de éste acercamiento algo meramente auditivo para poder centrarnos en transcribir, pero el proceso no termina ahí de hecho solo comienza, sea el análisis rítmico, melódico o armónico como lo plantea Barker, nos abre paso a entender las ideas que se escuchan y se transcriben, puesto que sólo memorizarlas sin ningún contexto podría ser una falla bastante grande al momento de apropiarse de un estilo, ya que estaría hecho a la mitad el trabajo.

En síntesis, los pasos principales para un buen análisis y acercamiento a un lenguaje se comprenden en escuchar, transcribir, analizar y memorizar con la conciencia de que se entiende lo que se interpreta en el instrumento; varios profesores y músicos de jazz lo sugieren así, sin embargo, dentro del género es clave la creación para ello es fundamental estar al tanto de los muchos elementos que conforman y pertenecen a los diferentes estilos de jazz.

MARCO METODOLÓGICO

Cronograma de actividades

Búsqueda de discografías, para ubicar el material específico a analizar.

Búsqueda de antecedentes y referencias bibliográficas relacionadas con Eddie Gómez y Bill Evans.

Contextualización de la época de la grabación y búsqueda de aspectos específicos de la misma.

Transcripción de segmentos de 5 temas incluidos en el álbum Intuition

Lectura del material encontrado para establecer la forma del análisis a desarrollar.

Análisis de los aspectos identificados en las transcripciones realizadas.

Consolidación y organización del material global.

ANÁLISIS DEL LENGUAJE DEL CONTRABAJO EN EL DISCO “INTUITION”

INTERPRETADO POR EDDIE GOMEZ

(Album, Intuition junto a Bill Evans)

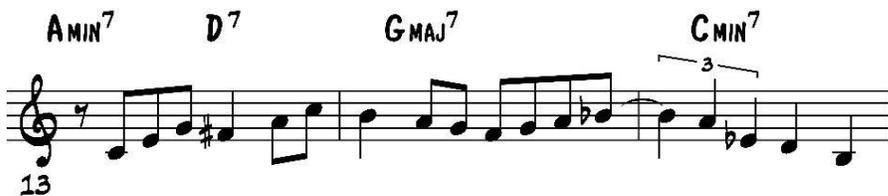
En el análisis realizado sobre las líneas del contrabajo en el álbum Intuition, se encontraron varios aspectos a resaltar:

- **VOCABULARIO ARMONICO**

La selección de las notas dentro de frases de solo o acompañamientos, se desarrolla entre los arpeggios de cada acorde con excepciones de notas de paso que entrelazan las a las notas del acorde, eso fue algo que se encontró en gran parte del álbum.



Ej.: Compás 17 al 19 Falling Grace. Burke, 2021



Ej.: Compás 13 al 16 Falling Grace. Burke, 2021



Ej.: Compás 110 al 118 A face without a name



Ej.: Compás 146 a 148 Are you all the things

Algo relacionado directamente con la escogencia de notas, es que en los inicios de frase está la tercera o quinta del acorde en gran número de ocasiones.



Ej.: Compás 1 al 3 Falling Grace. Burke, 2021



Ej.: Compás 11 al 13 Falling Grace Burke, 2021



Ej.: Compás 58 al 59 Invitation. JazzCapacitor, 2010



Ej.: Compás 190 al 192 Are you all the things

También, en los inicios de frase que armónicamente están en inversión se evidencia el uso de secuencias melódicas por saltos de terceras o por grados conjuntos, que ascendente o decentemente tienden a resolver al siguiente acorde y continuar.

.....

E^b7 **D⁷(b9)** **G⁷(b5)** **G⁷**

A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, four chords are indicated: Eb7, D7(b9), G7(b5), and G7. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it in the fourth measure.

Ej.: Compás 5 al 7 Invitation. JazzCapacitor, 2010

D^{MIN}7 **D^{b7}** **C^{MIN}7** **F⁷** **B^bMAJ⁷** **E^bMAJ⁷**

A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody features eighth and quarter notes. Above the staff, six chords are indicated: Dmin7, Db7, Cmin7, F7, Bbmaj7, and Ebmaj7. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the sixth measure. A '21' is written below the first measure, and '(PULL.)' is written below the second measure.

Ej.: Compás 21 al 25 Falling Garce. Burke, 2021

C[#] **F[#]** **B^{MIN}9**

A musical staff in treble clef with a key signature of three flats (Bbb, Ebb, Ab). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, three chords are indicated: C#, F#, and Bmin9. Triplet markings with '3' above them are present over eighth notes in measures 69, 70, and 71. A '69' is written below the first measure.

Ej.: Compás 69 al 71 Invitation. JazzCapacitor, 2010

161 (8) **A-7** **D⁷** **Gmaj⁷**

A musical staff in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, four chords are indicated: A-7, D7, and Gmaj7. A '161' is written below the first measure, and '(8)' is written below the second measure.

Ej.: Compás 161 al 163 A re you all the things

Cabe anotar que en las oportunidades donde las notas no pertenecientes al acorde aparecen en su mayoría por cromatismo o bordaduras entre las notas pertenecientes al acorde.

Las anticipaciones en la armonía también fue algo encontrado en gran parte del álbum.



Ej.: Compás 57 al 60 Are you all the things



Ejemplo: Compás 12 y 13 Falling grace. Burke, 2021



Ej.: Compás 18 y 19 Falling grace. Burke, 2021

F-7 Bb-7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7 G7

Ej.: Compás 1 al 6 Are you all the things

En otro caso dentro de las líneas melódicas, pero acompañando se encontraron ejemplos del uso de la nota pivote o nota pedal (volver a una misma nota mientras se pasa por otras notas del acorde)

34

Ej.: Compás 34 al 37 Nature of things

120

Ej.: Compás 120 al 128 Nature of things.

181 F-7 Bb-7 Eb7 Abmaj7

Ej: Compás 181 al 184 Are you all the things

178 A-

Ej: Compás 178 al 185 A face without a name

- ANÁLISIS RÍTMICO

El segundo aspecto revisado dentro del análisis del álbum Intuition, es la parte rítmica.

En los inicios de frase, se evidenció en diferentes casos que empiezan en el contratiempo del pulso 1 o 2 y ese inicio se repite por los siguientes tres o cuatro compases haciendo una especie de secuencia rítmica y en otros casos variaciones rítmicas, pero iniciando en el mismo lugar del contratiempo, en algunos casos los intervalos utilizados son los mismos, pero en diferentes acordes.

G MIN7 F MIN7 B b7 E b6/G D 7/F# G MIN7/F C/E

29

Ej.: Compás 28 al 32 Falling Grace. Burke, 2021



Ej.: Compás 197 al 200 Are you all the things



Ej.: Compás 92 al 9 Invitation. JazzCapacitor, 2010

El ritmo en su mayoría de las frases de solo y acompañamientos se desarrollan en corcheas ascendentes y descendentes sobre el diapasón.



Ej.: Compás 146 al 148 Are you all the things



Ej.: Compás 158 al 160 Falling Grace. Burke, 2021



Ej.: Compás 53 al 56 Invitation

Durante los acompañamientos al piano una de las formas mas utilizadas en el disco en el contrabajo es acompañar a dos y dar esa sensación, el uso de blancas, negras con puntillo y corcheas entre los cambios de la armonía fue algo encontrado a lo largo del álbum.



Ej.: Compás 26 al30 Are you all the things



Ej.: Compás 185 al 188 Falling Grace. Burke, 2021



Ej.: Compás 33 al 36 Invitation. JazzCapacitor, 2010

En los temas como the nature of things y en A face without a name que en su métrica van a tres, el acompañamiento del contrabajo esta siempre marcando los cambios de la armonía en blancas con puntos y en otras ocasiones varía el ritmo marcado por corcheas siempre en el contratiempo del tercer pulso.

142 $\tilde{A}-(add^9)$ G F \sharp (11) G A $-(add^9)$ G F \sharp (11) G

Ej.: Compás 142 al 150 A face without a name

27 **A** Amaj 7 C \sharp 7 /E \sharp Amaj 9 F \sharp 7 (\sharp 5)/E \flat G \sharp maj 9 C \sharp - 9 B- 7 (11)/F \sharp

Ej.: Compás 27 al 33 Nature of things

47 D \sharp $^{\circ}7$ B \flat - 9 E $^{\circ}9$ \sharp 11

Ej.: Compás 47 al 50 The nature of things

Otro aspecto referente a las corcheas y el ritmo dentro de las líneas del bajo a lo largo del álbum está en las corcheas del contratiempo del último pulso de los compases donde casi siempre se anticipa al siguiente acorde ligando la corchea última del compás con la primera del siguiente teniendo esa sensación de síncope entre las melodías.

Musical notation for 'Falling Grace' (Burke, 2021). The piece is in 4/4 time and features a sequence of chords: D^{MIN}7, D^b7, C^{MIN}7, F⁷, B^bMAJ⁷, and E^bMAJ⁷. The melody starts on a treble clef with a starting fret of 21. It includes a 'PULL.' instruction and several triplet markings.

Ej.: Compás 21 al 24 Falling Grace. Burke, 2021

Musical notation for 'Invitation' (JazzCapacitor, 2010). The piece is in 4/4 time and features a sequence of chords: E^bMIN⁹. The melody starts on a treble clef with a starting fret of 61. It includes several triplet markings.

Ej.: Compás 61 al 65 Invitation. JazzCapacitor, 2010

Musical notation for 'The Nature of things'. The piece is in 4/4 time and features a sequence of chords: Amaj⁷/D[#], D[#]7, and B^b-⁹. The melody starts on a treble clef and includes several slurs and accents.

Ej.: Compás 46 al 49 The Nature of things

Como último aspecto rítmico, se considera importante resaltar el cambio de velocidad y métrica en algunos temas. El ensamble de ambos instrumentos (piano y contrabajo) está muy bien hecho y hace de estos cambios algo especial en la base del álbum Intuition

rit. **B**
 F#7 F#7/E 70 Amaj7 **A tempo** C#7/E#

Ej: Compás 68 al 71 The Nature of things

64 A Gmaj7
 rubato

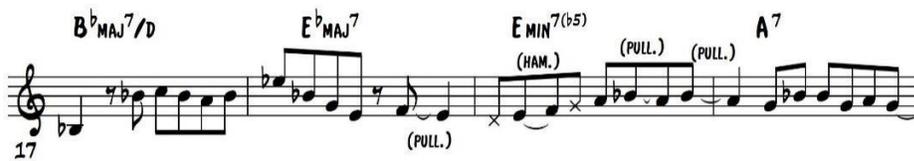
Ej: Compás 64 al 65 A face without a name

A- G- rit. . . .
 F

Ej.: Compás 128 al 130 A face without a name

- **ELEMENTOS TÉCNICOS**

Y el tercer aspecto a destacar dentro del análisis del álbum Intuition, es el uso de algunos elementos técnicos como los staccatos en varias de las corcheas que hicieron parte en casi la totalidad de los solos, se podría decir que esto tiene una relación frente al registro alto del instrumento, ya que en pizzicato y a esa velocidad es poco usual encontrar notas largas y vibradas. Se encontraron otro tipo de elementos como; algunas ligaduras de fraseo y recursos técnicos como hammer-on y pull-off. (Ligar notas ascendente y descendente, junto con la presión en el diapasón por la mano izquierda).



Ej: Compás 18 al 20 Falling Grace. Burke, 2021



Ej: Compás 5 al 8 Falling Grace. Burke, 2021

Otro aspecto a nivel técnico está en las notas fantasma (ghost note) que por su percepción de efecto rítmico da la sensación de amarre y ligereza al caminar y al hacer frases en los solos.

142 A-(add⁹) G F(#11) G A-(add⁹) G

Ej.: Compás 142 146 de A face without a name

C_{MIN}⁷ F⁷ B^b_{MAJ}⁷

Ej.: Compás 118 al 119 Falling Grace. Burke, 2021

51 Amaj7 C#7/E#

Ej.: Compás 51 al 51 *The Nature of things*

Algunos aspectos técnicos también encontrados a lo largo de las líneas de contrabajo en el álbum *Intuition* es el uso de bordaduras y adornos entre las notas del acorde, glisandos y un caso de doble cuerdas como algunos ejemplos a resaltar.

F MAJ7 F# MIN7(b5)
(HAM.) (HAM.)

Ej.: Compás 9 al 10 *Falling Grace (bordadura)*. Burke, 2021

G A-(add9) G F#(11)

Ej.: Compás 79 al 80 *A face without a name (Adorno)*

D 7(45) G MIN9

Ej.: Compas 78 al 79 *Invitation (bordadura)*. JazzCapacitor, 2010



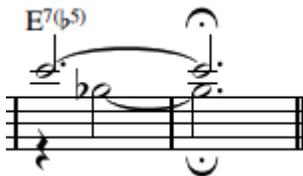
Ej.: Compás 53 al 54 The Nature of things



Ej.: Compás 131 al 132 Are you all the things



Ej.: Compás 57 al 58 The Nature of things



Ej.: Compás 26 The Nature of things

RESULTADOS

En este documento de análisis sobre las líneas del contrabajo de Eddie Gomez, en el disco Intuition a dueto con Bill Evans, se puede concluir que, a través de tres aspectos principales del análisis, dentro de los que se comprenden: los elementos armónicos, rítmicos y técnicos se logró proporcionar un estudio de acercamiento al trabajo del contrabajista. Donde se demostró que usando las transcripciones del contrabajo se pueden sacar varios aspectos para el análisis y así mismo, tener un mejor entendimiento de los elementos usados por el contrabajista, en este álbum en particular.

Se expusieron los elementos musicales del contrabajo a través de la realización y búsqueda de transcripciones y fuentes de investigación anteriores al contrabajista, para poder determinar la dirección de este análisis y finalmente sugerir la apropiación de los diferentes elementos musicales obtenidos, en los futuros estudiantes de la cátedra de contrabajo jazz en la Universidad de Cundinamarca

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Baker, D (1980) The jazz style of Sonny Rollins a musical and historical perspective. Miami. Florida.

Goldsby, J (2002) The Jazz Bassbook technique and tradition. Lanham, Maryland.

Holgate, G. (2009) A Fragmented Parallel Stream: The Bass Lines of Eddie Gomez in the Bill Evans Trio. Master of Music. Sydney University.

Skinner J. (2016) A COMPARATIVE ANALYSIS OF THREE JAZZ BASSISTS WALKING BASS LINES. Doctor of arts. University of Northern Colorado.

Wilner, D (1995) INTERACTIVE JAZZ IMPROVISATION IN THE BILL EVANS TRIO(1959-1961) AND STYLISTIC STUDY FOR AVANCED DOUBLE BASS PERFORMANCE. Doctoral Music Arts. University of Miami.

JazzCapacitor, 5 de agosto de 2010, (*Eddie Gomez: Invitation Solo*) {Video}. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=UPl_xO67jb4

Eric Burke, @bassdude78, 24 de abril de 2021, (*Eddie Gomez's basslines TRANSCRIBED*) {Video}. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=UPl_xO67jb4

ANEXOS

El día 2 de junio de 2021 se realizó una entrevista al contrabajista estadounidense Ron Carter, teniendo esta oportunidad se tocaron temas, acerca de su trayectoria en la música y el contrabajo jazz, su manera estudiar y grabar y por supuesto su opinión acerca del trabajo junto al pianista Bill Evans.

1. ¿Cuál cree usted que sería el consejo más importante para un contrabajista de jazz que está empezando?

R. C. Conseguir un profesor, es importante la gente piensa que los buenos intérpretes de jazz nacen, la gente piensa que no estudian, que no leen, que no tiene buena ropa, todo eso no es cierto, yo tengo buena ropa, llego a tiempo a los toques y he tenido increíbles profesores.

2. ¿Qué piensa usted del dúo como formato de jazz? (piano y contrabajo)

R.C. No importa realmente los instrumentos, importa que ambos músicos quieran hacer buena música juntos y que tengan las mismas habilidades y talentos, puede funcionar sin problema.

3. ¿Cuál fue la primera elección cuando empezó a estudiar?

R.C. Empecé a tocar cello cuando tenía 11 años y hasta que tuve 17 años empecé en el contrabajo, cambié de instrumento porque vi que no conseguía lo que quería tocando muy bien así que vi la vacante del contrabajo en la orquesta del colegio y me dije debo ser yo, así que deberían llamarme, hasta hoy en día.

4. Considerando que tocar contrabajo demanda tener ciertas habilidades, ¿Cuál cree usted que esa habilidad que no puede faltar como contrabajista de jazz?

R.C. Tocar afinado, eso es lo más importante

5. ¿Cómo describiría su forma de improvisar y luego grabar esos solos?

R.C. Llego al estudio con el sonido en mis manos, claramente ya estudiado y luego confié que el ingeniero de sonido haga que suene lo más parecido a estar sentado al lado mío, para que luego en la mezcla suene casi que igual para ese el debe escucharme antes de grabarme.

6. ¿Recomendaría preparar un solo para las contrabajistas que están iniciando o considera que es algo más de sensibilidad?

R.C. Considero que él o ella debe conocer primero el tema sobre el cual va a improvisar, los acordes, la forma, debe tener la habilidad de tocar lo que escucha en el instrumento, para hacer eso él o ella debe practicar antes de ir a improvisar.

7. Escuchando algunas de sus grabaciones, podría decir que encontré algo más que un acompañamiento, es decir, esos acompañamientos suenan más como una segunda melodía y eso fue algo que atrapo mi atención, además en algunos standars encontré ostinatos, ¿cómo podría describir esa manera de tocar los acompañamientos?

R.C. Pienso que para hacer que esos ostinatos funcionen, uno debe conocer la forma, los cambios armónicos que tiene y las notas en común que hay entre ellos para que sirvan en varios cambios las mismas notas.

8. En el 2019 fue su última visita a Colombia y en la entrevista que dio, dijo algo en particular que

llamo mi atención y fue que usted recomendaba a sus estudiantes crear primero las líneas de bajo antes de ir a transcribirlas, ¿porque es esa recomendación y de qué manera se puede alcanzar en el estudio?

R.C. Tengo un libro que se llama *Como construir líneas de bajo*, allí explico la manera en que se debe acercar a la creación de líneas de bajo, si lo consigues y sigues primero esas instrucciones encontraras la respuesta de cómo hacerlo.

9. ¿Durante el tiempo que trabajo con Bill Evans considera que había una influencia de la manera de tocar de Scott Lafaro sugerida por el pianista?

R.C. La verdad no llegue a conocer muy bien a Bill Evans, solo estuvimos en algunas grabaciones, y estoy seguro de que no había ninguna influencia sugerida por nadie, solo tocamos y así como con los demás bajistas, considero que Bill Evans quedó contento con mi trabajo.

10. ¿Cuál es la cosa que más lo emociona al tocar jazz?

R.C. Toco todas las noches y pasan dos cosas, la primera sigo mejorando y tengo pruebas de ello, y la segunda tengo la oportunidad de tocar con mis queridos amigos en el jazz.

Are You All The Things

0:37-4:00

contrabajo

♩ = 240

F⁻⁷

B^{b-7}

E^{b7}

A^bmaj⁷

D^bmaj⁷

G⁷

Cmaj⁷

Musical staff 1: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: F2 (half), G2 (quarter), A2 (quarter), B^b2 (quarter), A^b2 (quarter), G^b2 (quarter), F2 (half). Chords: F⁻⁷, B^{b-7}, E^{b7}, A^bmaj⁷, D^bmaj⁷, G⁷, Cmaj⁷.

9 C⁻⁷ F⁻⁷ B^{b7} E^bmaj⁷

Musical staff 2: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: C2 (half), F2 (quarter), B^b2 (quarter), E^b2 (quarter), A^b2 (quarter), G^b2 (quarter), F2 (half). Chords: C⁻⁷, F⁻⁷, B^{b7}, E^bmaj⁷.

13 Abmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷ gliss.

Musical staff 3: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: A^b2 (half), D2 (quarter), G2 (quarter), A^b2 (quarter), B^b2 (quarter), A^b2 (quarter), G^b2 (quarter), F2 (half). Chords: A^bmaj⁷, D⁷, Gmaj⁷. Glissando on the final notes.

17 A⁻⁷ D⁷ Gmaj⁷ gliss.

Musical staff 4: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: A2 (half), D2 (quarter), G2 (quarter), A^b2 (quarter), B^b2 (quarter), A^b2 (quarter), G^b2 (quarter), F2 (half). Chords: A⁻⁷, D⁷, Gmaj⁷. Glissando on the final notes.

21 F^{#-7} B⁷ E^{maj7} C⁺⁷ F⁻⁷

Musical staff 5: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: F[#]2 (half), B2 (quarter), E2 (quarter), F[#]2 (quarter), G2 (quarter), F[#]2 (quarter), E2 (quarter), D2 (half). Chords: F^{#-7}, B⁷, E^{maj7}, C⁺⁷, F⁻⁷.

26 B^{b-7} E^{b7} Abmaj⁷ D^bmaj⁷ D^{b-7}

Musical staff 6: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: B^b2 (half), E^b2 (quarter), A^b2 (quarter), B^b2 (quarter), E^b2 (quarter), A^b2 (quarter), G^b2 (quarter), F2 (half). Chords: B^{b-7}, E^{b7}, A^bmaj⁷, D^bmaj⁷, D^{b-7}.

31 C⁻⁷ B^{o7} B^{b-7} E^{b7} Abmaj⁷ G⁷ C⁷

Musical staff 7: Bass clef, 4/4 time signature. Notes: C2 (half), B2 (quarter), B^b2 (quarter), E^b2 (quarter), A^b2 (quarter), G2 (quarter), A^b2 (quarter), F2 (half). Chords: C⁻⁷, B^{o7}, B^{b-7}, E^{b7}, A^bmaj⁷, G⁷, C⁷.

37 F⁻⁷ Bb⁻⁷ Eb⁷ Abmaj⁷

41 Dbmaj⁷ G⁷ Cmaj⁷

45 C⁻⁷ F⁻⁷ Bb⁷ Ebmaj⁷

49 Abmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷

53 A⁻⁷ D⁷ Gmaj⁷

57 F#⁻⁷ B⁷ Emaj⁷ C⁺⁷

61 F⁻⁷ Bb⁻⁷ Eb⁷ Abmaj⁷ Dbmaj⁷ Db⁻⁷

67 C⁻⁷ B^{o7} Bb⁻⁷ Eb⁷ Abmaj⁷ G⁷ C⁷

73 F⁻⁷ B \flat ⁻⁷ E \flat ⁷ A \flat maj⁷

77 D \flat maj⁷ G⁷ Cmaj⁷

81 C⁻⁷ F⁻⁷ B \flat ⁷ E \flat maj⁷

85 A \flat maj⁷ D⁷ Gmaj⁷

89 A⁻⁷ D⁷ Gmaj⁷

93 F \sharp ⁻⁷ B⁷ Emaj⁷ C⁺⁷

97 F⁻⁷ B \flat ⁻⁷ E \flat ⁷ A \flat maj⁷

101 D \flat maj⁷ D \flat ⁻⁷ C⁻⁷ B \circ ⁷

105 Bb^{-7} Eb^7 $Abmaj^7$ G^7 C^7

109 F^{-7} Bb^{-7} Eb^7 $Abmaj^7$

113 $Dbmaj^7$ G^7 $Cmaj^7$

117 C^{-7} F^{-7} Bb^7 $Ebmaj^7$

121 $Abmaj^7$ D^7 $Gmaj^7$

125 A^{-7} D^7 $Gmaj^7$

129 $F\#^{-7}$ B^7 $Emaj^7$ *gliss.* C^{+7} *gliss.*

133 F^{-7} Bb^{-7} Eb^7 $Abmaj^7$ *8va*

137 (8) D \flat maj 7 D \flat - 7 C- 7 B \flat 7

141 (8) B \flat - 7 E \flat 7 A \flat maj 7 G 7 C 7

145 F- 7 B \flat - 7 E \flat 7 A \flat maj 7 8^{va}

149 (8) D \flat maj 7 G 7 Cmaj 7

153 (8) C- 7 F- 7 B \flat 7 E \flat maj 7

157 (8) A \flat maj 7 D 7 Gmaj 7

161 (8) A- 7 D 7 Gmaj 7

165 $F\#-7$ B^7 $Emaj^7$ $C+7$

169 $F-7$ $Bb-7$ Eb^7 $Abmaj^7$

173 $Dbmaj^7$ $Db-7$ $C-7$ Bo^7

177 $Bb-7$ Eb^7 $Abmaj^7$ G^7 C^7

181 $F-7$ $Bb-7$ Eb^7 $Abmaj^7$

185 $Dbmaj^7$ G^7 $Cmaj^7$

189 $C-7$ $F-7$ Bb^7 $8va$ $Abmaj^7$

193 (8) D⁷ Gmaj⁷

197 (8) A⁻⁷ D⁷ Gmaj⁷

201 (8) F#⁻⁷ B⁷ Emaj⁷ C+⁷ F⁻⁷

205 8^{va} Bb⁻⁷ Eb⁷ Abmaj⁷

209 (8) Dbmaj⁷ Db⁻⁷ C⁻⁷ Bo⁷ Bb⁻⁷

213 (8) Eb⁷ Abmaj⁷ G⁷ C⁷

The Nature of Things

Intro

10

♩ = 132

C#7/G#

C#7

C#7/G#

C#7

F#maj7 Bmaj7(#11)

17

Bb-7 Amaj7 Amaj7/G# F7 E7 Eb-7(b5) B-9 E7(b5)

27 **A**

Amaj7 C#7/E# Amaj9 F#7(#5)/Eb G#maj9 C#-9 B-7(11)/F#

34

E7(13) Amaj9 G#- C#7

38

G#-7 C#7 F#maj7 Bmaj7(#11) Bb-7

gliss.

43

Amaj7 F#-7 F#-7/E Amaj7/D#

47 $D^{\#}\emptyset 7$ Bb^{-9} $E^9\#11$

51 $A\text{maj}^7$ $C^{\#7}/E^{\#}$ $A\text{maj}^9$ *gliss.* $F^{\#7}(\#5)/E^b$

55 $G^{\#}\text{maj}^9$ $C^{\#}_9$ $B^{-7}(11)$ *gliss.* $E^7(13)$

3

59 $A\text{maj}^9$ $G^{\#}_-$ $C^{\#7}$ $G^{\#}_7$ $C^{\#7}$

64 $F^{\#}\text{maj}^7$ $B\text{maj}^7(\#11)$ Bb^{-7} $A\text{maj}^7$ **rit.** $F^{\#}_7$ $F^{\#}_7/E$

B

70 $A\text{maj}^7$ **A tempo** $C^{\#7}/E^{\#}$ $A\text{maj}^9$ $F^{\#7}(\#5)/E^b$

74 $G^{\#}maj^9$ $C^{\#}_9$ $B-7^{(11)}/F^{\#}$ $E7^{(13)}$

78 A_{maj}^9 $G^{\#}_-$ $C^{\#}7$ $G^{\#}_-7$

82 $C^{\#}7$ $F^{\#}maj^7$ $B_{maj}7^{(\#11)}$ $Bb-7$ $A_{maj}7$ $F^{\#}_-7$ $F^{\#}_-7/E$

89 $A_{maj}7/D^{\#}$ $D^{\#}\emptyset7$ $Bb-9$ $E9^{\#11}$

94 $A_{maj}7$ $C^{\#}7/E^{\#}$ $A_{maj}9$ $F^{\#}7^{(\#5)}/E^b$ $G^{\#}maj^9$

vib.

99 $C^{\#}_9$ $B-7^{(11)}$ $E7^{(13)}$ $A_{maj}9$ $G^{\#}_-$ $C^{\#}7$ $E7$ $G^{\#}_-7$ $C^{\#}7$ $F^{\#}maj^7$

108 **B**maj7(#11) **Bb-7** **Amaj7** **rit.** **F#-7** **F#-7/E**

C
113 **A tempo** **Amaj7** **C#7/E#** **Amaj9** **3** **F#7(#5)/Eb** **G#maj9** **C#-9** **B-7(11)/F#**

120 **E7(13)** **Amaj9** **G#-** **C#7** **G#-7** **C#7** **F#maj7** **Bmaj7(#11)**

128 **Bb-7** **B-7(11)** **E7(13)** **Amaj9** **G#-** **C#7** **3**

rit. ♩ = 72

FALLING GRACE

STEVE SWALLOW

Solo

Burke, 2021

ACOUSTIC BASS

1

Pizz. $A^b MAJ^7$ (HAM.) $D^7/F^\#$ $G MIN^7$

5

$F MIN^7$ B^b7 (PULL.) E^b6/G $D^7/F^\#$ $G MIN^7/F$ C/E (PULL.) (PULL.)

9

$F MAJ^7$ $F^\# MIN^7(b5)$ (HAM.) (HAM.) B^7 $E MIN^7$ (PULL.) (PULL.)

13

$A MIN^7$ D^7 (PULL.) $G MAJ^7$ $C MIN^7$ $C^\# DIM$

17

$B^b MAJ^7/D$ $E^b MAJ^7$ $E MIN^7(b5)$ (HAM.) (PULL.) (PULL.) A^7

21

$D MIN^7$ D^b7 (PULL.) $C MIN^7$ F^7 $B^b MAJ^7$ $E^b MAJ^7$

A^bMAJ⁷ **(HAM.)** **(PULL.)** **D⁷/F[#]**

25

G^{MIN}⁷ **F^{MIN}⁷** **B^{b7}** **E^{b6}/G** **D⁷/F[#]** **G^{MIN}⁷/F** **C/E**

29

F^{MAJ}⁷ **F^{#MIN}^{7(b5)}** **B⁷** **E^{MIN}⁷**

33

A^{MIN}⁷ **D⁷** **G^{MAJ}⁷** **C^{MIN}⁷** **C^{#DIM}**

37

B^{bMAJ}⁷/D **E^{bMAJ}⁷** **E^{MIN}^{7(b5)}** **A⁷**

41

D^{MIN}⁷ **D^{b7}** **C^{MIN}⁷** **F⁷** **B^{bMAJ}⁷** **E^{bMAJ}⁷**

45

A^{bMAJ}⁷ **D⁷/F[#]** **G^{MIN}⁷**

49

F^{MIN}7 B^b7 E^b6/G D⁷/F[#] G^{MIN}7/F C/E

53

F^{MAJ}7 F[#]MIN⁷(b5) B⁷ E^{MIN}7

57

A^{MIN}7 D⁷ G^{MAJ}7 C^{MIN}7 C[#]DIM

61

B^bMAJ⁷/D E^bMAJ⁷ E^{MIN}7(b5) A⁷

65

D^{MIN}7 D^b7 C^{MIN}7 F⁷ B^bMAJ⁷ E^bMAJ⁷

(HAM.)

69

A^bMAJ⁷ D⁷/F[#] G^{MIN}7

(PULL.)

73

F^{MIN}7 B^b7 E^b6/G D⁷/F[#] G^{MIN}7/F C/E

(PULL.)

77

F^{MAJ7} (HAM.) F^{#MIN7(b5)} (HAM.) B⁷ E^{MIN7}

81

A^{MIN7} D⁷ G^{MAJ7} (HAM.) (PULL.) C^{MIN7} (HAM.) (HAM.) C^{#DIM} (HAM.) (HAM.)

85

B^{bMAJ7/D} E^{bMAJ7} (PULL.) E^{MIN7(b5)} A⁷ (PULL.)

89

D^{MIN7} D^{b7} (HAM.) C^{MIN7} F⁷ B^{bMAJ7} E^{bMAJ7}

93

A^{bMAJ7} D^{7/F#} G^{MIN7}

97

F^{MIN7} B^{b7} E^{b6/G} D^{7/F#} G^{MIN7/F} C/E

101

F^{MAJ7} F^{#MIN7(b5)} B⁷ E^{MIN7}

105

3

A^{MIN}7 D⁷ G^{MAJ}7 C^{MIN}7 C^{#DIM}

109 3

B^bMAJ⁷/D E^bMAJ⁷ E^{MIN}7(b5) A⁷

113

D^{MIN}7 D^{b7} C^{MIN}7 F⁷ B^bMAJ⁷ E^bMAJ⁷

117 3 3

A^bMAJ⁷ D⁷/F[#] G^{MIN}7

121

F^{MIN}7 B^{b7} E^{b6}/G D⁷/F[#] G^{MIN}7/F C/E

125

F^{MAJ}7 F^{#MIN}7(b5) B⁷ E^{MIN}7

129 3

A^{MIN}7 D⁷ G^{MAJ}7 C^{MIN}7 C^{#DIM}

133 3

$B^b \text{MAJ}^7 / D$ $E^b \text{MAJ}^7$ $E \text{MIN}^7(b5)$ A^7

137

$D \text{MIN}^7$ D^b7 $C \text{MIN}^7$ F^7 $B^b \text{MAJ}^7$ $E^b \text{MAJ}^7$ (HAM.)

141

$A^b \text{MAJ}^7$ $D^7 / F^\#$ $G \text{MIN}^7$

145

$F \text{MIN}^7$ B^b7 E^b / G $D^7 / F^\#$ $G \text{MIN}^7 / F$ C / E

149

$F \text{MAJ}^7$ (HAM.) $F^\# \text{MIN}^7(b5)$ B^7 $E \text{MIN}^7$ (PULL.)

153

$A \text{MIN}^7$ D^7 $G \text{MAJ}^7$ (PULL.) $C \text{MIN}^7$ (PULL.) $C^\# \text{DIM}$ (PULL.)

157

$B^b \text{MAJ}^7 / D$ (PULL.) $E^b \text{MAJ}^7$ (HAM.) (PULL.) $E \text{MIN}^7(b5)$ (PULL.) A^7

161

D^{MIN7} (PULL.) **D^{b7}** (PULL.) **C^{MIN7}** **F⁷** **B^bMAJ⁷** **E^bMAJ⁷** ⁷

A^bMAJ⁷ **D⁷/F[#]** **G^{MIN7}**

F^{MIN7} **B^{b7}** **E^{b6}/G** **D⁷/F[#]** **G^{MIN7}/F** **C/E**

F^{MAJ7} **F[#]MIN⁷(b5)** **B⁷** **E^{MIN7}**

A^{MIN7} **D⁷** **G^{MAJ7}** **C^{MIN7}** **C[#]DIM**

B^bMAJ⁷/D **E^bMAJ⁷** **E^{MIN7}(b5)** **A⁷**

D^{MIN7} **D^{b7}** **C^{MIN7}** **F⁷** **B^bMAJ⁷** **E^bMAJ⁷**

A^bMAJ⁷

D⁷/F[#]

G MIN⁷

193

F MIN⁷

B^{b7}

E^{b6}/G

D⁷/F[#]

G MIN⁷/F

C/E

197

F MAJ⁷

F[#]MIN^{7(b5)}

B⁷

E^bMIN⁷

201

A MIN⁷

D⁷

G MAJ⁷

C MIN⁷

C[#]DIM

205

B^bMAJ⁷/D

E^bMAJ⁷

E MIN^{7(b5)}

A⁷

209

D MIN⁷

D^{b7}

C MIN⁷

F⁷

B^bMAJ⁷

E^bMAJ⁷

213

A^bMAJ⁷

D^bMAJ⁷

217

INVITATION

Keper Washintong

EDDIE GOMEZ'S AS PERFORMED ON BILLS EVANS ALBUM "INTUITION"

JazzCapacitor, 2010

ACOUSTIC BASS

32

1

C MIN⁹

33

F 7(b5) B^b7(b5) B

37 3

E^b MIN⁹ B⁹(#11)

41

F 7(#9) B^b7(#9) E^b MIN E^b MIN

45 3

F 7(#9) B^b7(#9) E^b MIN E^b MIN

49 3

INVITATION

C MIN⁹

53 3 3 3

F 7(b5) **B^b7(b5)** **B^b7(b9)**

57 3 3 3

E^b MIN⁹

61 3 3 3

A^b7(b5) **D^b7(b5)**

65 3 3 3

C# **F#** **B MIN⁹**

69 3 3 3

E 7(#5) **A MIN⁹**

73 3 3 3

SOLO

D 7(#5) **G MIN⁹**

3

INVITATION

3

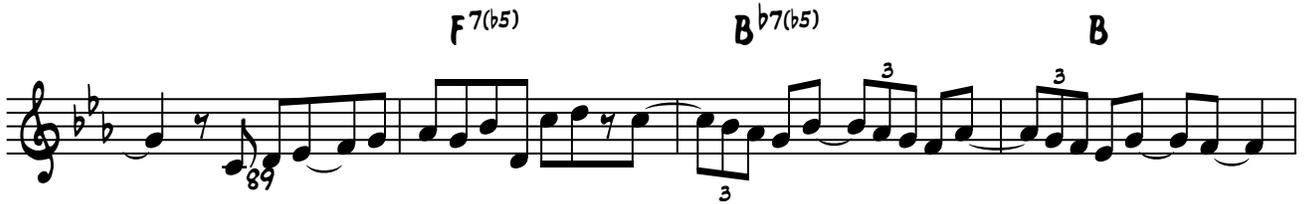
E^bMIN^{7(b5)} **E^b7** **D^{7(b9)}** **G^{7(#5)}** **G⁷**



C^bMIN⁹



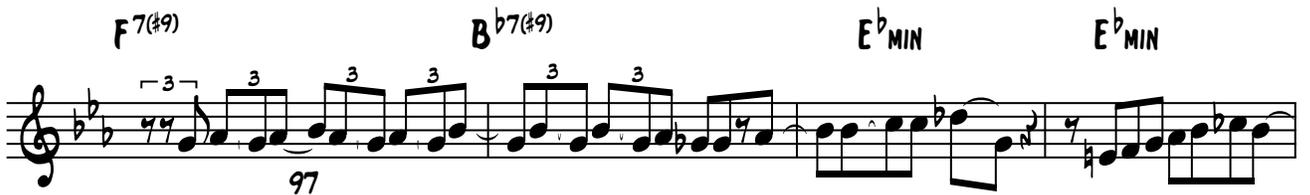
F^{7(b5)} **B^{b7(b5)}** **B**



E^bMIN⁹ **B^{9(#11)}**



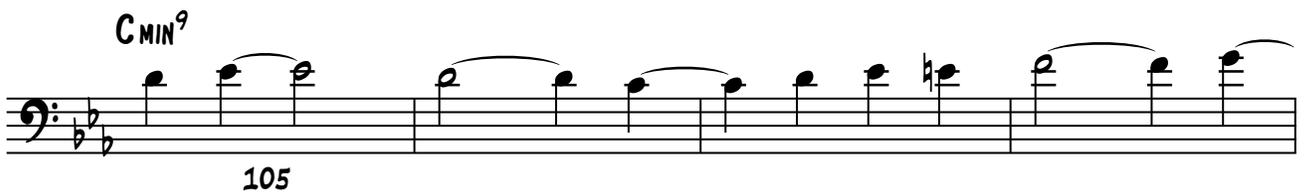
F^{7(#9)} **B^{b7(#9)}** **E^bMIN** **E^bMIN**



F^{7(#9)} **B^{b7(#9)}** **E^bMIN** **E^bMIN**



C^bMIN⁹



INVITATION

Musical staff 1: Bass clef, key signature of two flats. Chords: $E^b7(b5)$, $B^b7(b5)$, $B^b7(b9)$. Measure numbers 109, 110, 111.

Musical staff 2: Bass clef, key signature of two flats. Chords: E^bMIN9 . Measure numbers 112, 113, 114, 115.

Musical staff 3: Bass clef, key signature of two flats. Chords: $A^b7(b5)$, $D^b7(b5)$. Measure numbers 116, 117, 118, 119.

Musical staff 4: Bass clef, key signature of two flats. Chords: D^bMIN7 , G^b , G^b , $BMIN9$. Measure numbers 120, 121, 122, 123, 124.

Musical staff 5: Bass clef, key signature of two flats. Measure numbers 125, 126.

A Face Without A Name

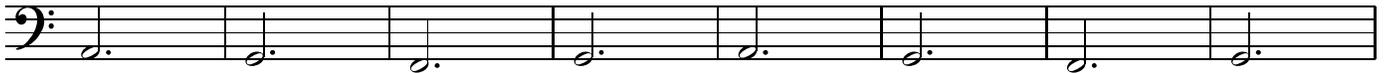
contrabajo

0:00-3:46

$\text{♩} = 184$ $\text{♪} = \text{♪}^3$
A-(add⁹) G F(#11) G A-(add⁹) G F(#11) G



9 A-(add⁹) G F(#11) G A-(add⁹) G F(#11) G



17 A-(add⁹) G F(#11) G A-(add⁹) G F(#11) G



25 A-(add⁹) G F(#11) G A-(add⁹) G F(#11) G



33 Bb A- F(#11) G- Bb A- G- A-



41 Bb A- G- A- A-



49 A- Bb A- G- A-



57 B \flat A- G- A- B \flat A- G-

64 A *rubato* Gmaj 7 C \sharp^7 F \sharp^7 B $^-7$ Gmaj 7

69 F $\sharp^-7(b^5)/A$ Gmaj 7 Bmaj 7 E 7 rit. . .

A tempo

75 A-(add 9) G F(\sharp^{11}) G A-(add 9) G F(\sharp^{11}) G

83 A-(add 9) G F(\sharp^{11}) G A-(add 9) G F(\sharp^{11}) G

91 A-(add 9) G F(\sharp^{11}) G A-(add 9) G F(\sharp^{11}) G

99 B \flat A- G- A- B \flat A- G- A-

107 Bb A- G- A-

114 A- Bb A- G- A-

123 Bb A- G- A- Bb A- G- rit.
F

131 $\text{♩} = 116$
 Dmaj^7 Gmaj^7 $\text{C}\sharp^7$ $\text{F}\sharp^7$ B-^7 Gmaj^7

136 $\text{Dmaj}^7(\text{add}^9)$ Gmaj^7 Bmaj^7 E^7

142 $\text{♩} = 184$
 $\text{A-}(\text{add}^9)$ G $\text{F}(\sharp^{11})$ G $\text{A-}(\text{add}^9)$ G $\text{F}(\sharp^{11})$ G

150 $\text{A-}(\text{add}^9)$ G $\text{F}(\sharp^{11})$ G $\text{A-}(\text{add}^9)$ G $\text{F}(\sharp^{11})$ G

158 A-(add⁹) G F(#11) G A-(add⁹) G F(#11) G

166 B^b

170 B^b A- G- A- B^b A- G- A-

178 A-

186 B^b A- G- A- B^b A- G- A-

194 B^b A- G- $\text{♩} = 116$ Dmaj⁷ Gmaj⁷ C^{#7} F^{#7} B-⁷

201 Gmaj⁷ Dmaj⁷(add⁹) Gmaj⁷ Bmaj⁷ E⁷