

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

Alfonsina y el mar interpretado por Avishai Cohen
Producto o presentación artística

Juan José Correa Seaman

Música Contemporánea

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en música Contemporánea

Quito, 14 de mayo de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE MÚSICA

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Alfonsina y el mar interpretado por Avishai Cohen

Juan José Correa Seaman

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Diego Celi, DMA.

Firma del profesor

Quito, 14 de mayo de 2018

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Juan José Correa Seaman

Código: 00114153

Cédula de identidad: 1715006654

Lugar y fecha: Quito, mayo de 2018

RESUMEN

En su disco *Aurora* (2009), el contrabajista israelí Avishai Cohen presentó una interpretación de la zamba argentina Alfonsina y el mar. Este breve ensayo se centra en un análisis de las herramientas rítmicas, armónicas y técnicas, de la ejecución del acompañamiento del contrabajo.

Palabras clave: Avishai Cohen, Alfonsina y el mar, Aurora, Ariel Ramírez.

ABSTRACT

On his record *Aurora* (2009), Israeli jazz double bass player Avishai Cohen presented an interpretation of the Argentine zamba *Alfonsina y el mar*. This brief paper focuses on an analysis of the rhythmic, harmonic and technical tools of the performance of the accompaniment of the double bass.

Key Words: Avishai Cohen, *Alfonsina y el mar*, *Aurora*, Ariel Ramírez.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	7
Antecedentes.....	8
Alfonsina y el mar interpretada por Avishai Cohen	10
Conclusiones.....	18
Referencias.....	19
Anexo: Transcripción	21

Introducción

El impacto cultural que ha tenido la interpretación de Mercedes Sosa, de la composición de Ariel Ramírez Alfonsina y el mar en Latinoamérica es enorme. La composición se volvió un ícono del movimiento de la nueva canción en el boom del folclor latinoamericano, cuando apareció en el disco *Mujeres argentinas* (1969). Aun obteniendo algo de prominencia a nivel internacional, no es una canción que ha encontrado su lugar en el repertorio de jazz. Es por esa razón que se destaca la interpretación del contrabajista de jazz Avishai Cohen, en su versión minimalista de esta canción en su disco *Aurora* (2009).

En esta interpretación, Cohen se acompaña cantando dicha canción únicamente con el contrabajo. Por este motivo su acompañamiento utiliza una serie de recursos técnicos de ejecución, armónicos y rítmicos en la interpretación, que merecen ser mirados con mayor detalle. Esta aplicación de elementos foráneos al estilo de la zamba argentina, ejemplifica el intercambio cultural que nace a raíz de la globalización de las culturas y el sincretismo entre ellas, que cada vez se ve más prevalente en la escena internacional del jazz.

Antecedentes

El contrabajista Avishai Cohen ha aportado ya veinte años de jazz innovador con su sonido que incorpora elementos del folclor de diferentes culturas, incluyendo medio oriente y Latinoamérica. Esta influencia se volvió explícita en su disco *Aurora* (2009), pues a diferencia de sus anteriores discos, este incluye interpretaciones de Cohen de canciones tradicionales ligadas con su herencia lingüística. Este breve trabajo se centrará en analizar la interpretación de Cohen de una de estas canciones, *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez. Esto, con la finalidad de entender los elementos técnicos (armónicos y rítmicos) que Cohen extrae de la tradición de la música del noroeste de Argentina, y aquellos que él incorpora del jazz y otras tradiciones.

Alfonsina y el mar fue interpretada por primera vez en el icónico disco de Mercedes Sosa *Mujeres argentinas* (1969), en el cual el mismo compositor, Ariel Ramírez, toca el piano. En palabras de Caleb Bach “es una canción que se ha vuelto una especie de himno para los argentinos” (Bach, 2003). En una entrevista de Bach a Ramírez, el compositor recuenta que esta zamba fue compuesta a raíz de haber conocido casualmente a la poetisa argentina Alfonsina Storni durante su niñez y el consecuente impacto de su suicidio. Es interesante considerar que si bien Ramírez creció en Santa Fé, compuso la canción en el estilo de zamba, un ritmo oriundo del noroeste argentino de la región de la quebrada Humahuaca y sus alrededores. Entre estas la más populosa es San Miguel de Tucumán (INDEC, 2010). En la entrevista, Ariel recuerda cómo este recibió un auspicio del reconocido folclorista Atahualpa Yupanqui, para irse a la provincia de Jujuy a aprender la música de esa región.

Es por esto que la interpretación de Avishai Cohen es un fenómeno interesante en el contexto globalizado del jazz y la música contemporánea. Avishai Cohen se ha vuelto una figura icónica en el jazz actual, en palabras de John Goldsby quien lo entrevistó para la revista *Bass Player* "Cohen consistentemente ha bailado en el puente entre el jazz y la música del mundo" (Goldsby, 2010). Como afirma Goldsby, desde que abandonó la banda de Chick Corea en el 2003, Cohen se ha establecido como una figura potente y original en la escena del jazz contemporáneo, con ya 16 trabajos discográficos. A lo largo de estos años Avishai ha combinado elementos estilísticos, rítmicos y melódicos de músicas del mundo con jazz, para formar un sonido distintivo. Un ejemplo de esta fusión está en su interpretación de Alfonsina y el mar, donde expande la tradición de esta icónica canción incorporando técnicas de re armonización de jazz, así como fusionando su tradición rítmica con la de la zamba.

Alfonsina y el mar: interpretada por Avishai Cohen

El disco *Aurora* (2009) de Cohen, se destaca porque es el primero en su discografía que incluye interpretaciones de folclore fuera de la tradición hebrea o del jazz. Si bien su disco anterior, *Sensitive Hours* (2008), ya incluye a Avishai cantando música tradicional, esta se limita a la tradición hebrea. En este disco se expande a canciones tradicionales en idioma español, las cuales él siente cercanas por medio de su madre, quien desciende de Judíos Sefaradís (Diebolt, 2017). Este grupo tiene la particularidad de hablar un idioma híbrido de español con hebreo. Por eso el álbum empieza con una canción tradicional ladina (otro nombre para sefaradí) *Morenika*. Como extensión de esto, Avishai se aventura a cantar tres canciones en español. Dos tradicionales españolas combinadas (Noches Noches/La Luz), y la canción que se analizará en este ensayo, *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez con letra por Félix Luna.

La versión de Cohen presenta una serie de diferencias con la versión original grabada por Mercedes Sosa. Decisiones que pudieron ser tomadas basadas en preferencias estéticas o facilidad técnica. Las explicaciones de estas variaciones tienen el problema de no tener fuentes primarias de Cohen. Adicionalmente, si bien la interpretación de *Alfonsina y el mar* se ha mencionado ampliamente en la literatura que referencia *Aurora* en particular, no parece haber una entrevista o referencia directa de parte de Cohen hablando de o referenciando *Alfonsina y el mar*. Raúl Amador, por ejemplo, en su reseña de *Aurora* para la revista *Bass Musician*, resalta su ejecución de *Alfonsina y el mar* como “maravillosamente encantadora” (Amador, 2010). Pero esta descripción, como muchas otras, ignora completamente los aspectos técnicos de este arreglo.

El más evidente cambio de la versión original es su reducción del formato instrumental. Mientras que la versión original en el disco *Mujeres argentinas* (1969) fue grabada en un formato de cuarteto: contrabajo, piano, guitarra y voz, la versión que graba Avishai lo incluye solamente a él cumpliendo dos funciones: cantando la melodía y acompañándose con el contrabajo. Eso significa que en este contexto el contrabajo tiene que asumir la responsabilidad entera del acompañamiento, tanto rítmica como melódica.

En cuanto a la forma, Cohen respeta principalmente la estructura tradicional de la zamba, con la excepción que la alarga con varias estrofas y dos compases. La macro-estructura de la zamba usualmente es la de una corta introducción de ocho compases; seguida de los dos primeros versos; el coro; un estribillo (el cual muchas veces es casi idéntico a la introducción); los versos tres y cuatro; para concluir con el segundo coro. Todas las estrofas, sean versos o coros, tienen doce compases, divididos en tres frases de cuatro compases: una frase antecedente y dos consecuentes, la segunda con variación. Esto está evidenciado en que esta es exactamente la forma de la versión de Sosa, así como las decenas de zambas en la recopilación de Pablo Gindre de música nortea argentina *El libro del folclor* (2008) que se adhieren a esta forma. Cohen en su interpretación añade un quinto verso luego del segundo coro, en el cual solo tararea la melodía, para concluir con un coro de catorce compases. Las particularidades rítmicas de estas secciones serán discutidas más adelante.

El primer cambio armónico importante que realiza Cohen, es el de modular de un F a B menor. Consecuentemente, Cohen canta la melodía un tritono más abajo de lo que la canta Sosa. Se puede asumir que esto tiene que ver con el registro de voz de los respectivos intérpretes, pero en cuanto al acompañamiento del

contrabajo, esto tiene implicaciones importantes. B menor en un contrabajo en afinación por cuartas (E-A-D-G), tiene la ventaja de que todas las cuerdas abiertas corresponden a grados diatónicos de la tonalidad, lo cual también da mayor facilidad a ciertas diadas. Por ejemplo, el D al aire con F# una décima más aguda que utiliza Cohen en los compases dos, 45 y 96 (anexo 1), en la introducción, estribillo y coro final. Esto da una sonoridad más completa y así rellena armónicamente el acompañamiento a la melodía. Así mismo, el G ayuda a generar el contraste entre los versos y el coro, ya que el G al aire es usado en triada de G que es el primer acorde en los versos (compás 33 y 65). Otra diada que Cohen utiliza, esta vez en el segundo coro para acentuar la cadencia al D mayor del principio del coro, es formada por el D abierto con el A en cuerda G (compás 66).

Estas técnicas que Cohen utiliza para resaltar la armonía en el acompañamiento no tendrían la misma calidad tímbrica en la tonalidad original en la que fue grabada *Alfonsina y el mar*. F menor en el contrabajo es una tonalidad que no ofrece estas mismas posibilidades. Para empezar, ninguno de los grados diatónicos tiene notas en cuerdas al aire que se puedan enfatizar. Esto se puede también entender comparando el uso del contrabajo en cada una de las grabaciones. En contraste a Cohen, el contrabajista de la grabación de Mercedes Sosa toca una línea hecha casi exclusivamente de las raíces de la armonía en un ritmo constante que imita el bombo legüero tradicional de la zamba, y nunca pone una diada. Esto se debe obviamente al formato en el que sucede cada grabación. En un formato de cuarteto no sonaría mucho el uso de acordes en el contrabajo, y no tiene mucho sentido el uso de esa técnica cuando ya hay otros dos instrumentos armónicos (guitarra y piano) con capacidad de ejecutar acordes completos. En el formato de Cohen, funcionalmente un “duo,” el uso de diadas en el contrabajo

permite la creación de acordes en conjunción con la melodía de la voz. Es por eso que la manera en la cual estos dos músicos se aproximan al contrabajo varía, así como las técnicas utilizadas son específicas para cada situación musical.

Asimismo, Cohen hace varias re armonizaciones a la versión original. El primer cambio que utiliza es su uso consistente del acorde suspendido en todos los versos, compases 11, 23, 55 y 67. Mark Levine en su libro *The Jazz Piano*, describe su sonido como que “resiste resolución, como que podría quedarse ahí para siempre” (1989). Este uso de acordes suspendidos para re armonizar una cadencia, es una técnica utilizada ampliamente en jazz, y en este caso se utiliza para reemplazar una cadencia ii-v menor al primer grado deceptivo (anexo 2, compás 15). En la versión interpretada por Sosa, se alarga la cadencia al transformar al V7(b9) en un subdominante vm7(b5) que resuelve al iv grado. Cohen en cambio, reemplaza el ii-V por completo por un Vsus.

Otra técnica que utiliza Cohen es el uso de acordes disminuidos desde la sensible del punto de resolución en lugar de cadencias iim7(b5)-V7(b9). Un ejemplo es el uso de un #iv° en lugar del iim7(b5)-V7(b9) en el final de los versos (compases 15, 27, 59 y 71, anexo 1). Este es un caso que puede ser interpretado de varias maneras, pero dado el contexto de la línea que toca Cohen tiene más sentido pensarlo como una aproximación, ya que viene de una línea diatónica en la cual la única nota cromática es ese #iv°, que en este caso es E°. Aquí Cohen cambió no solo un acorde en particular, sino cambió toda la cadencia final, a diferencia de la que toca Ramírez en la versión de Sosa, la cual es un bIII-bVI-iim7(b5)-V7(b9) para resolver al I (Gindre, 2008) (anexo 2, compases 18-19). Esta es una cadencia más normal en el contexto de la zamba, ya que sus raíces se mueven por cuartas y es enteramente tonal. Avishai Cohen en cambio, en esos dos compases toca bajo la

misma melodía la línea de bajo bIII-iv-#iv°-V7. Esta re armonización la utiliza Cohen consistentemente en todos los versos de su interpretación, incluso con el ritmo en corcheas con punto en lugar de negras con punto como lo hace en el quinto verso (compás 95). Esta línea también funciona particularmente bien en esta tonalidad, ya que el tercer grado (bIII) donde comienza corresponde con el D al aire de la segunda cuerda. Utiliza también esta técnica en el primer compás del segundo verso (compás 21), donde se reemplaza el vm7(b5)-V7(b9)/iv por un #iii°.

Otra instancia de re armonización sucede en el quinto compás de todos los coros (compases 33, 77, 97 y 105). Este lugar presenta una forma muy sencilla de re armonización funcional, como lo llamaría Andy LaVerne en su libro *Handbook of Chord Substitutions* (1987). En el primer capítulo de su libro, LaVerne explica que esta técnica se trata del reemplazo de acordes por funciones tonales que cumplan la misma función. En este caso, la versión original presenta la repetición del cuarto grado menor de la tonalidad por dos compases (25-26, anexo 2), para luego resolver de manera plagal al primer grado en el siguiente compás. Cohen en cambio, evade la repetición de acordes al reemplazar el subdominante que es el iv-, con un ii-7(b5), que funcionalmente es similar ya que ambos tienen función subdominante, para así usar el ii-7(b5) para ir al V7(b9) que resuelve al siguiente compás en lugar de la cadencia plagal. Esto tiene el efecto de añadir diversidad a la línea de bajo, ya que si bien no se ha cambiado la función de los acordes se le da mayor movimiento, lo cual ayuda a hacer del acompañamiento más sonoro y variado.

Las facilidades técnicas que brinda esta tonalidad facilitan el uso de armónicos naturales en el contrabajo, lo cual Cohen utiliza en la introducción y en el estribillo (compases tres, 45, 46, 48 y 51). Cohen utiliza este recurso únicamente

cuando toca melodías con el contrabajo, más no cuando acompaña a su voz. En el tercer compás utiliza los segundos armónicos de las cuerdas G y D, y las deja resonando juntas como subdominantes antes de la diada de F# que toca de dominante. Durante el estribillo, Cohen utiliza los armónicos para dar una sensación de polifonía. Por ejemplo, en el compás 45 resuelve en el primer armónico de la cuerda G y una corchea con punto más tarde toca el primer armónico de la cuerda E, para crear una 10^{na} e implicar el acorde de Em. Adicionalmente, en el siguiente compás varía la textura del mismo acorde al utilizar el E al aire grave y el mismo G pulsado. Esto es otra instancia del uso de herramientas técnicas del contrabajo, para añadir variedad en la textura del acompañamiento por parte de Cohen.

La extensión a la forma en la versión de Avishai, esconde un elemento rítmico que demuestra la interculturalidad que presenta su música. Utiliza la textura rítmica de corcheas con punto, la cual introduce por primera vez en el séptimo compás del segundo verso (compás 64, anexo 1) y luego la mantiene desde el compás 67 hasta el ante penúltimo compás. Encima del compás de tres cuartos en el que se escribe la zamba, el uso de las corcheas con punto (que podría también ser pensado como cuatrillos), son acentos naturales del estilo, pero no explícitamente y no de manera tan constante. La forma en la que lo toca Avishai es reminiscente al “walking bass” que es propio del jazz en cuatro cuartos. Al mantener la melodía en tres cuartos y superponer un acompañamiento en cuatro cuartos, Avishai encuentra ese espacio de conexión intercultural de los lenguajes musicales que él interpreta.

Asimismo, Cohen también demuestra su influencia del ritmo original al citarlo brevemente durante estas secciones finales. Si bien casi toda la sección extendida que él añade en su interpretación, es marcada por el pulso de las corcheas con

punto en el acompañamiento, en el momento en que regresa a la melodía por última vez luego de la primera frase, cita el ritmo clásico de la zamba. En la versión de Sosa, casi todo el acompañamiento se basa en la figura de corchea con punto, semicorchea, corchea y una negra acentuada. Exactamente luego de la segunda frase del último coro (“¿Que poemas nuevos fuiste a buscar?”) en el compás 98, Cohen interrumpe su consistente pulso para hacer hincapié en esta figura rítmica en la resolución a D mayor, usando el recurso del D abierto con el F# de la cuerda en alternancia. El hecho de que además regresa a las corcheas con punto en el siguiente compás, hace que este momento resalte y genere tensión que solo resuelve en el final de la interpretación. Esto vuelve a este momento en una especie de clímax en la interpretación de Cohen.

El uso de todos estos recursos en el acompañamiento, contribuye a que la versión de Cohen produzca una sensación minimalista y solemne. Por la naturaleza del registro del contrabajo, no se lo tiende a usar como único acompañamiento, por lo cual requiere de ajustes específicos para suplantar a una banda entera. En contraste con la versión original, la cual incluye piano y guitarra, Cohen no tiene soporte armónico que pueda delinear los acordes completos. Por esto es que él debe valerse de utilizar técnicas más allá de líneas monofónicas, como es usual para los bajistas, tanto en la zamba como en el jazz (como lo hace el bajista de la versión de Mercedes Sosa por ejemplo). La solución de Cohen es la del uso de acordes, intervalos compuestos, re armonización y variación poli-rítmica.

Este amplio repertorio técnico de Cohen, también revela su interculturalidad musical. Desde la perspectiva de Avishai Cohen como contrabajista, su manera de interpretar el estilo de la zamba argentina no corresponde con formas tradicionales de ejecutarla, ya que para empezar, el formato no es común en el estilo. Su manejo

del tiempo rubato no es propio del género, además, durante la gran mayoría del arreglo Cohen se limita en general al uso de figuras rítmicas de negra y blanca con punto. Esta forma de interpretación que responde a estilos variados en formatos y lenguajes de diversas procedencias, es parte del sonido que ha dado tanta prominencia a Cohen dentro del mundo del jazz.

Conclusión

Esta interpretación de Alfonsina y el mar es un ejemplo del contrabajo como único acompañamiento a una voz en formato de dúo. Este análisis revela los recursos de ejecución, armónicos y rítmicos que utiliza Cohen para este fin. Entender las diversas formas en las que contrabajistas contemporáneos han utilizado el instrumento, tiene un valor pedagógico en cuanto a que ayuda a ampliar su vocabulario como acompañantes y a compositores y arreglistas a aprender las posibilidades del mismo. De igual manera se espera que el presente documento dirija a un mayor número de músicos a observar a Avishai Cohen, que con su trayectoria de más de veinte años ha demostrado lo versátil que puede ser el contrabajo. Esta pieza también ejemplifica la multiculturalidad de la escena musical internacional del jazz contemporáneo. Desde su disco *Sensitive Hours* (2008), Cohen experimenta directamente con la interpretación del folclor judío, y a partir de *Aurora* (2009), ha continuado explorando con música de diversa procedencia cultural. Para entender a mayor profundidad su manejo de recursos técnicos en adaptar el contrabajo a situaciones folclóricas más diversas, sería necesario hacer un meta-análisis de varias de sus interpretaciones hasta la actualidad en su contexto cultural, y luego un estudio comparativo entre ellas.

Referencias

- Amador, R. (2010, 10). Avishai Cohen: Music from Aurora Feature in Portland, Or at the Winningstad Theater. [Reseña de concierto del album *Aurora*, por A. Cohen]. *Bass Musician* Recuperado de <https://bassmusicianmagazine.com/2010/11/avishai-cohen-music-from-aurora-featured-in-portland-or-at-the-winningstad-theater/>
- Bach, C. (2003). Ariel Ramirez: High Fidelity for Folk. *Americas*, 55(5), 42-47. Recuperado de <https://search.proquest.com.ezbiblio.usfq.edu.ec/docview/235268362?accountid=36555>
- Bugallo, R. P. (1992). Corrientes musicales de corrientes. Argentina. *Latin American Music Review / Revista de música latinoamericana*, 13(1), 56-113. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/780062>
- Diebolt, Julie (2017). Avishai Cohen Biography. Recuperado de <http://avishaicohen.com/avishai-cohen/>
- Gindre, P. et al (2008). *El libro del folklore*. La Plata, Argentina: Grupo SATTVA.
- Goldsby, J. (2010, 07). Global Player: Avishai Cohen. *Bass Player*, 21, 26-30,32,34. Recuperado de <https://search.proquest.com.ezbiblio.usfq.edu.ec/docview/367153679?accountid=36555>
- Instituto nacional de estadísticas y censos republica argentina (2010). *Censo Nacional de población, hogares y viviendas*. Recuperado de https://www.indec.gob.ar/censos_total_pais.asp?id_tema_1=2&id_tema_2=41&id_tema_3=135&t=0&s=0&c=2010
- Milliard, S. (2012). Geografía del folclore del noroeste argentino: Una música entre el hombre y la tierra. El caso de la quebrada de Humahuaca. *Revista*

española de antropología americana, 42(1), 225-242. Recuperado de

<http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/viewFile/38645/37370>

LaVerne, A. (1987). *Handbook of Chord Substitutions*. Van Nuys, CA: Alfred Music.

Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.

Luna, F., & Ramírez, A. (1969). Alfonsina y el mar [Grabado por Avishai Cohen]. En *Aurora* [CD]. Nueva York, NY: Blue Note (2009).

Luna, F., & Ramírez, A. (1969). Alfonsina y el mar [Grabado por Mercedes Sosa]. En *Mujeres argentinas* [LP]. Buenos Aires: Phillips Records.

Anexo: Transcripción de Alfonsina y el mar por Avishai Cohen en *Aurora*

Alfonsina y el mar

Transcrito por:
Juan José Correa Seaman

A

Aurora (2009)

Música: Ariel Ramírez

Letra: Félix Luna

Baritone

Acoustic Bass

B

5 6 7 8

F#m/A F#m Em C#m7(b5) F#7 Bm

9 10 11 12

G A D Em F#sus Bm

13 14 15 16

Em7 A7 D Em Fdim F#7(b9) Bm

C

17 18 19 20

D#dim Em C#m7(b5) F#7 Bm

21 22 23 24

B

G A D Em F#sus Bm

A.B.

25 26 27 28

B

Em7 A7 D Em Fdim F#7(b9) Bm

A.B.

D

29 30 31 32

B

G A D F#m B7(b9) Em

A.B.

33 34 35 36

B

C#m7(b5) F#7(b9) Bm F#m B7sus

A.B.

37 38 39 40

B

Em C#m7(b5) D Em Edim F#7(b9) Bm

A.B.

E

41 42 43 44

B

A.B.

45 46 47 48

B

A.B.

F

49 50 51 52

B

A.B.

F#m/A F#m Em C#m7(b5) F#7 Bm

53 54 55 56

B

A.B.

G A D Em F sus Bm

57 58 59 60

B

A.B.

Em7 A7 D Em Edim F#7(b9) Bm

G

61 62 63 64

B

A.B.

F#m/A F#m Em(add9) C#m7(b5) F#7 Bm

65 66 67 68

B

A.B.

G A D Em F sus Bm

69 70 71 72

B

Em7 A7 D Em Edim F#7(b9) Bm

A.B.

H

73 74 75 76

B

G A D F#m B7(b9) Em

A.B.

77 78 79 80

B

C#m7(b5) F#7(b9) Bm F#m B7sus

A.B.

81 82 83 84

B

Em C#m7(b5) D Em Edim F#7(b9) Bm

A.B.

I

85 86 87 88

B

F#m7(b5) B7(b9) Em C#m7(b5) F#7 Bm

A.B.

89 90 91 92

B

G A D Em F#sus Bm

A.B.

93 94 95 96

B

Em7 A7 D Em Edim F#7(b9) Bm

A.B.

97 98 99 100

B

G A D F#m B7(b9) Em

A.B.

101 102 103 104

B

C#m7(b5) F#7(b9) Bm F#m B7sus

A.B.

105 106 107 108

B

Em C#m7(b5) D Em Fdim F#7(b9) Bm

A.B.

109 110 111

B

Em C#m7(b5) D Em Fdim F#7(b9)

A.B.

112 113 114

B

Bm

A.B.

J