

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

**Análisis de Estrategias de Comping de Guitarra en el tema
"I Get a Kick Out of You" del álbum
First Place Again (1959) de Paul Desmond**

Martín Fuentes Moncada

Artes Musicales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Lic. en Artes Musicales

Quito, 18 de diciembre, 2020

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA**

**Análisis de Estrategias de Comping de Guitarra en el tema
"I Get a Kick Out of You" del álbum
First Place Again (1959) de Paul Desmond**

Martín Fuentes Moncada

Nombre del profesor, Título Académico

Daniel Toledo, M.Mus.

Quito, 18 de diciembre, 2020

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.

Nombres y apellidos: Martín Fuentes Moncada

Código: 00021118

Cédula de identidad: 1714808779

Lugar y fecha: Quito, 18 de diciembre, 2020

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en: <http://bit.ly/COPETHeses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

RESUMEN

Este trabajo está centrado en el acompañamiento de guitarra de jazz, para lo cual se analizará el acompañamiento del guitarrista Jim Hall al solo de Paul Desmond en el tema “I Get a Kick Out of You” del Álbum *First Place Again* (1959). A partir de la revisión de criterios en torno a las destrezas requeridas para la correcta ejecución de un acompañamiento, el análisis pretende identificar elementos formales (referidos como estrategias) que nos permitan constatar de qué manera el guitarrista en cuestión, satisface algunas de las exigencias que la tarea de acompañar un solo impone sobre un instrumentista avanzado. Al identificar estos elementos del acompañamiento de Jim Hall, se busca aportar herramientas de estudio dirigidas a quienes busquen desarrollar destrezas en la ejecución de un acompañamiento musical en un contexto de jazz.

Palabras clave: guitarra, jazz, acompañamiento, comping, motivos rítmicos, acordes, voicings, tesitura, sectores del diapasón.

ABSTRACT

This work is focused on the of jazz guitar accompaniment, for which the accompaniment of guitarist Jim Hall to the solo of Paul Desmond on the theme "I Get a Kick Out of You" from the Album First Place Again (1959) will be analyzed. Based on the review of criteria around the skills required for the correct execution of an accompaniment, the analysis aims to identify formal elements (referred to as strategies) that allow us to verify how the guitarist in question satisfies some of the requirements accompaniment imposes on an advanced instrumentalist. By identifying these elements of Jim Hall's accompaniment, we seek to provide study tools aimed at developing skills in performing a musical accompaniment in a jazz context.

Key words: guitar, jazz, accompaniment, comping, rhythmic motifs, chords, voicings, register, fingerboard sectors.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	11
Desarrollo.....	13
<i>I Get A Kick Out Of You</i> de Cole Porter.....	13
<i>First Place Again</i> de Paul Desmond y Jim Hall.....	16
Consideraciones en torno al comping.....	18
Análisis General del Comping.....	19
Conclusiones.....	28
Referencias bibliográficas	33
Anexo: Partitura de solo y acompañamiento analizado.....	35

ÍNDICE DE FIGURAS

<p>Figura 1. <i>Particularidades del acompañamiento - desplazamiento de voces compensado (con retraso) por movimiento contrario. Ejemplo N° 1. Inicia en compás 35 (noveno sistema).....</i></p>	20
<p>Figura 2. <i>Particularidades del acompañamiento - desplazamiento de voces compensado (con retraso) por movimiento contrario. Ejemplo N° 2. Inicia en compás 104 (vigésimo sexto sistema).....</i></p>	21
<p>Figura 3. <i>Particularidades del acompañamiento – articulación de duración variada. Inicia en el compás 74 (decimonoveno sistema).....</i></p>	21
<p>Figura 4. <i>Particularidades del acompañamiento – (excepción) articulación variada. Inicia en el compás 129 (trigésimo segundo sistema).</i></p>	22
<p>Figura 5. <i>Particularidades del acompañamiento – ataque. Inicia en el compás 42 (onceavo sistema).....</i></p>	22
<p>Figura 6. <i>Particularidades del acompañamiento - motivos agrupados en pares de compases. Ejemplo inicia en compás 18 (quinto sistema).....</i></p>	23
<p>Figura 7. <i>Particularidades del acompañamiento - motivos agrupados en pares de compases. Ejemplo inicia en compás 50 (décimo tercer sistema).....</i></p>	23
<p>Figura 8. <i>Particularidades del acompañamiento - motivos agrupados en pares de compases. Imagen muestra los compases del 106 al 121 (vigésimo séptimo a trigésimo sistemas).....</i></p>	24
<p>Figura 9. <i>Particularidades del acompañamiento - el acompañante se comienza a reproducir o apoya un motivo repetido por el solista. Ejemplo N° 1. Inicia en el compás 27 (séptimo sistema).....</i></p>	25
<p>Figura 10. <i>Particularidades del acompañamiento - el acompañante apoya un motivo repetido por el solista. Ejemplo N° 2. Inicia en el compás 12 (tercer sistema).....</i></p>	25

Figura 11. <i>Particularidades del acompañamiento - el acompañante evita obstaculizar el transcurso del solo. Ejemplo N° 1. Inicia en el compás 62 (décimo sexto sistema)</i>	25
Figura 12. <i>Particularidades del acompañamiento - el acompañante evita obstaculizar el transcurso del solo. Ejemplo N° 2. Inicia en el compás 37 (noveno sistema)</i>	25
Figura 13. <i>Particularidades del acompañamiento - el acompañante evita obstaculizar el transcurso del solo. Ejemplo N° 3. Inicia en el compás 10 (tercer sistema)</i>	26
Figura 14. <i>Particularidades del acompañamiento - el acompañante ocupa los espacios que el solista deja disponibles. Inicia en el compás 87 (vigésimo segundo sistema)</i>	26
Figura 15. <i>Particularidades del acompañamiento - el acompañante guía la forma hacia delante mediante transiciones de tensión-resolución. Ejemplo N°1. Inicia en el compás 14 (cuarto sistema)</i>	26
Figura 16. <i>Particularidades del acompañamiento - el acompañante guía la forma hacia delante mediante transiciones de tensión-resolución. Ejemplo N°2. Inicia en el compás 93 (vigésimo tercer sistema)</i>	27
Figura 17. <i>Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI con ataque en downbeat y articulación tenuto</i>	29
Figura 18. <i>Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI con ataque en downbeat y articulación stacato</i>	29
Figura 19. <i>Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI con ataque en up-beat y articulación tenuto</i>	29
Figura 20. <i>Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI con ataque en up-beat y articulación stacato</i>	30
Figura 21. <i>Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI. Ejemplo de más figuras por</i>	

<i>compás</i>	30
Figura 22. <i>Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI. Ejemplo de desplazamiento de figuras por compás.</i>	30
Figura 23. <i>Progresión II-V-I-VI. Ejemplo de agrupación por pares de compases con aplicación de Ejercicio 1</i>	31
Figura 24. <i>Progresión II-V-I-VI. Ejemplo de agrupación por pares de compases</i>	31

INTRODUCCIÓN

Todos los músicos de jazz (aunque sea en cierta medida) aspiramos a ser grandes solistas. Este deseo puede estar motivado por un componente hedónico, dada la satisfacción que se puede extraer de interpretar música, aún más en un contexto de interacción grupal donde lo que se toca (los motivos, las frases) genera una respuesta inmediata en el resto de músicos del conjunto; lo que a su vez permite al solista (experto) fungir de gestor espontáneo de un momento musical capaz de generar emoción intensa y conmover al público. Pero la sensación placentera que se extrae de interpretar música tiene aquí un componente también intelectual, por cuanto el solista, para elaborar su *solo* con suficiencia, necesita manejar una serie de relaciones abstractas que, aplicadas a las restricciones que impone el tema sobre el que improvisa, le permiten hacer uso de un vocabulario con fines comunicativos, emocionales, narrativos, artísticos.

Sea cual fuere la motivación que nos lleva a improvisar un solo, en ese momento toda la atención recae especialmente sobre nosotros y es evidente que, ante esa preeminencia que adquirimos dentro del conjunto, queramos expresarnos con soltura, conectar musicalmente con el público y exponer lo más significativo de nuestro lenguaje melódico. Por eso empleamos muchísimas horas preparándonos para el momento en que tendremos que improvisar un solo.

Al estudiar un instrumento como la guitarra, que en el conjunto de jazz se emplea como un instrumento tanto melódico como armónico, a menudo nos vemos en una disyuntiva al momento de decidir qué aspecto del instrumento debemos privilegiar en el estudio. Por supuesto será deseable que el instrumentista desarrolle competencias en ambos aspectos del instrumento, no solamente porque así puede suplir las dos funciones en el conjunto, sino porque ambos aspectos del instrumento se nutren entre sí

y muestran relaciones útiles para un mayor conocimiento del mismo. Sin embargo, considero que en mi caso el estudio de la guitarra como un instrumento armónico, con funciones de acompañamiento en el conjunto de jazz, se ha visto opacado por el estudio desde un enfoque melódico, debido (precisamente) a la dificultad que comporta adquirir las herramientas para elaborar un solo de jazz satisfactoriamente. Por eso me he propuesto desarrollar un análisis que me permita indagar en el empleo de la guitarra en el *comping*¹ de jazz y elaborar ejercicios mediante los cuales pueda desarrollar mayores destrezas en esta competencia.

Mi objetivo es analizar de qué manera interactúa Jim Hall con Paul Desmond durante el solo de este último, revisando, por ejemplo, cuáles son los motivos rítmicos que emplea en el *comping*, en qué tesitura toca, si emplea acordes abiertos o cerrados, si toca *tenuto* o *staccato*, si toca varios acordes en el mismo sector del diapasón o moviéndose horizontalmente; todo lo cual será considerado como estrategia de acompañamiento. Me prepongo observar algunos aspectos generales del acompañamiento en su conjunto y revisar tres pasajes significativos de la transcripción donde se evidencie la aplicación de las denominadas estrategias. Para concluir, a partir de estas particularidades del acompañamiento, propongo ejercicios donde el aspecto característico de cada una de estas estrategias sea el límite que impone el ejercicio. Considero que este tema es un buen objeto de análisis por cuanto presenta a un acompañante que logra anticipar, responder y reaccionar a lo que propone el solista; ambos, por supuesto, grandes músicos, reverenciados por otros grandes. Este análisis es para mí relevante porque del análisis del contenido musical que propone el acompañante puedo determinar ejercicios prácticos que me permitan reproducir las estrategias de acompañamiento que emplea Jim Hall.

¹ *Comping*: Palabra en inglés, popularizada hace varias décadas por los músicos de jazz; deriva de

DESARROLLO

“I Get A Kick Out Of You” de Cole Porter

El tema *I Get A Kick Out Of You* fue compuesto por Cole Porter en 1931 para un show de Broadway que nunca fue producido. Porter luego incluyó el tema en *Anything Goes*², un musical de bastante éxito que, a partir de su estreno en 1934, estuvo un año entero en cartelera y tuvo 420 presentaciones (Morath, 2002). El tema fue interpretado en vivo por primera vez el 5 de noviembre de 1934, por Ethel Merman y William Gaxton, durante el musical antes mencionado. El éxito que le sucedió no solo al musical pero también al tema *I Get A Kick Out of You* se evidencia en el hecho de que las versiones producidas por los interpretes que se mencionarán a continuación alcanzaron los *charts*³ de ventas mientras el musical todavía estaba en escena: Paul Whiteman and His Orchestra (1934-35, con Bob Lawrence en la interpretación vocal) estuvo 11 semanas en los *charts* y llegó al puesto número #3; Ethel Merman, quien interpretara el tema públicamente por primera vez, (1934-35, acompañada por Johnny Green Orchestra) estuvo cinco semanas y llegó al puesto #12; y finalmente Leo Reisman and His Orchestra (1935, con Sally Singer en la interpretación vocal) estuvo una semana en los *charts* y llegó al puesto #20. (Wilder, 1990)

A pesar de su aparente éxito inicial, solo se encuentran cuatro grabaciones del tema en lo que va de 1936 a 1954, año, este último, en que Frank Sinatra lo incluye en su álbum *Songs for youg lovers*. Parece ser que a partir de entonces el tema adquirió primacía en el repertorio de Sinatra, ya que fue incluido en cinco de sus álbumes

² De este musical surgió también un tema homónimo que adquirió la condición de standard, en gran parte gracias a la popularidad que alcanzara la versión grabada por Ella Fitzgerald en 1934. (Gioia, 2013)

³ La listas producidas semanalmente por distintas fuentes acerca de los sencillos y álbumes de mayores ventas. (Ammer, 1995)

posteriores, desde 1962 hasta 2005⁴, y también forma parte de 12 de sus antologías oficiales desde 1990 hasta 2011⁵. Aún más, el *Oscar Peterson Trio* lo incluyó en su álbum *A Jazz Portrait Of Frank Sinatra*, de 1961.

A partir de entonces otros intérpretes de alcance tan amplio como Sinatra grabarán el tema, incorporándolo así al repertorio de *jazz standards*, entre otros, Charlie Parker en el álbum *Charlie Parker Plays Cole Porter* (1954), Billie Holiday en *Music for Torching* (1955), Ella Fitzgerald en *Cole Porter Songbook Vol.2* (1956), Ahmad Jamal en *Chamber Music of the New Jazz* (1956), Louis Armstrong en *Ella & Louis Again* (1957), el antes mencionado *Oscar Peterson Trio* en (1961) y Teddy Wilson en *Teddy Wilson in Tokyo* (1971). Entre versiones posteriores se encuentran la del trompetista Arturo Sandoval en su disco *Remembering Clifford* (1992), y la de la cantante Tierney Sutton, en *I'm With The Band* (2005).

El tema tiene una forma A-A-B-A y cada sección tiene 16 compases (el tema en su conjunto cuenta con 64 compases) y se interpreta usualmente en la tonalidad de Mi bemol mayor, en compás de cuatro cuartos. Sobre la composición original de Cole Porter, Alec Wilder en su libro *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950* (1990) comenta:

Esta es una canción muy buena, esencialmente simple, a pesar de sus tresillos de blancas. Sin embargo, como casi siempre ocurre con las canciones de Porter, es popular tanto por su letra como por su melodía.

Esto, sin embargo, no es cierto para los músicos de jazz a los que les

⁴ *Songs for Young Lovers* (1954), *Sinatra and Swingin' Brass* (1962) *The Main Event – Live* (1974), *Sinatra & Sextet Live in Australia* (1997), *Sinatra '57 in Concert* (1999), *Live from Las Vegas* (2005)

⁵ *The Reprise Collection* (1990), *Concepts* (1992), *Sinatra 80th: All the Best* (1995), *Frank Sinatra Sings the Select Cole Porter* (1996), *The Very Best of Frank Sinatra* (1997), *Classic Sinatra: His Greatest Performances 1953–1960* (2000), *My Way: The Best of Frank Sinatra* (2000), *Gold Collection* (2001), *Seduction: Sinatra Sings of Love* (2009), *Frank Sinatra 5CD* (2009), *36 Greatest Hits!* (2010), *Sinatra: Best of the Best* (2011).

gusta por su soltura, que ofrece un amplio espacio para la improvisación. No hace falta decir que los tresillos de blancas son, en su mayor parte, ignorados por ellos. (p. 226, 1990)

Algunas de las particularidades del tema que señala Wilder son, precisamente, las que encuentro significativas en la versión de Paul Desmond del álbum *First Place Again* (1959) y que me convocan a analizar esta grabación. Por una parte, el tema puede considerarse sencillo en cuanto a la progresión de acordes que lo conforma, pues está constituido por cadencias usuales en el repertorio jazz⁶ (en su mayoría acordes diatónicos y dominantes secundarios, salvo el empleo, en la sección B del tema, de dos acordes de intercambio modal⁷). La aparente sencillez del tema propicia el análisis de los recursos que emplea Jim Hall en su acompañamiento, en tanto no tendremos que vérnoslas con enrevesadas progresiones de acordes y en cambio podremos concentrarnos en identificar relaciones ocurriendo al interior de enlaces armónicos relativamente simples. Por otra parte, (como veremos a continuación) es común que la forma en que toca Jim Hall se caracterice como sencilla, y a veces incluso minimalista⁸, lo que también favorece el análisis por cuanto el uso reducido de recursos permitirá identificarlos con mayor precisión.

⁶ La A del tema, en esencia, se puede resumir de la siguiente manera:

- Primeros cuatro compases: II – V – I - V7/II
- Segundos cuatro compases: II – V - V7/VI - V7/II
- Terceros cuatro compases: Se repiten los segundos cuatro.
- Cuatro últimos compases: Se repiten los primeros cuatro

La B del tema inicia en un V menor que en los terceros cuatro compases, mediante el V7/II, va a un II^{maj}7. Luego, en los últimos cuatro compases también mediante el V7/II va a un II7 y finalmente regresa a la última A empleando un V7 deceptivo al que sucede un V7/II que resuelve al II con que inicia la última A.

⁷ Bb-7 y Fmaj.

⁸ “El maestro de jazz Jim Hall tiene un estilo que es introspectivo, caprichoso y virtuoso de una manera minimalista”. (Revista Premier Guitar) Amanda Monaco, June 27, 2013. Extraído de: https://www.premierguitar.com/articles/Concepts_and_Techniques_Jim_Hall

“First Place Again” de Paul Desmond y Jim Hall

La versión de *I Get A Kick Out Of You* que me propongo analizar forma parte del disco *First Place Again* (1959) de Paul Desmond. El tema se interpreta en Mi bemol y en compás de cuatro cuartos. El álbum *First Place Again* fue el tercero de Desmond como líder de grupo⁹, sin embargo para entonces ya había participado en la grabación de más treinta álbumes, algunos con grandes exponentes del jazz como Chet Baker, Gerry Mulligan y por supuesto Dave Brubeck, con quien tan solo semanas antes había grabado el afamado¹⁰ *Time Out* (1959)¹¹. Jim Hall, que para entonces también tenía más de treinta álbumes en su haber y además tres como líder de grupo, acompañaba a Desmond en la guitarra. Paul Desmond y Jim Hall posteriormente publicarían cuatro álbumes más juntos¹². El personal del álbum lo completaban Percy Heath en el bajo y Connie Kay en la batería, quienes luego formarían parte del Modern Jazz Quartet.

Paul Desmond es conocido por su estilo melódico y, en apariencia, sencillo, como prueba el comentario de Anthony Braxton (reconocido saxofonista que formara parte, entre otros, del grupo de Chick Corea) durante una entrevista al referirse a Paul Desmond¹³: “su música tiene ese aire de sencillez, como si fuera algo flotante”. Sin embargo su solo en *I Get A Kick Out Of You* denota también aquella soltura que según Wilder (en la página anterior)

⁹ Antes habría grabado *Desmond* (1954) y *Desmond: Here I am* (1956)

¹⁰ *Time Out* fue el primer álbum de jazz en vender un millón de copias. El sencillo "Take Five" del álbum también fue el primer sencillo de jazz en vender un millón de copias. El álbum fue además incluido en el Salón de la Fama de los Grammy en 2009. Extraído de:

<https://www.billboard.com/articles/news/8545907/dave-brubeck-quartet-time-out>

¹¹ Dave Brubeck Quartet, Album: *Time-Out*, Capitol Records, 1959.

¹² Liderados por Paul Desmond: *Glad to Be Unhappy* (1965), *Bossa Antigua* (1965), *Easy Living* (1966). Liderados por Jim Hall: *Concierto* (1975).

¹³ (Traducción propia) Entrevista de Graham Lock con el saxofonista Anthony Braxton en el capítulo titulado “Paul Desmond—Only the Essence Remained”, en *Forces in Motion: Anthony Braxton and the Meta-Reality of Creative Music* (1988).

Extraído de: <https://jazzprofiles.blogspot.com/2020/09/how-many-of-you-are-there-in-quartet.html>

permite el tema. Vale como evidencia de lo último considerar el siguiente comentario Tom Jurek en su reseña del disco *First Place Again* para All Music:

*Desmond, por supuesto, siendo en ese momento el rey de la improvisación melódica en el alto (...) está en excelente forma. Su tono caprichoso, entrecortado y seco es profundo, en el acto y lleno de ideas que él cita de una gran cantidad de melodías*¹⁴.

Ahora, en cuanto al estilo de Jim Hall, este es comúnmente caracterizado de manera similar a aquel de Desmond: como de una sencillez que traduce elegancia. Evidencia de lo anterior es el comentario de Taylor Ho Bynum, en un artículo necrológico que este produjo para el *New Yorker* ante el fallecimiento del guitarrista¹⁵: “(Hall) ejemplificó el buen gusto, la paciencia y la elegancia en un instrumento cada vez más asociado con agresiva pirotecnia musical”. Y añade: “El sonido cálido de Hall, el rico sentido armónico y el uso seguro del espacio y el ritmo establecieron la plantilla que existe hasta el día de hoy”. En efecto, Jim Hall es considerado uno de los guitarristas esenciales en la tradición de la guitarra de jazz, como prueba la breve pero contundente afirmación del reconocido guitarrista de jazz contemporáneo Rez Abbasi en la revista *Jazz-Times* al comentar sobre los referentes que constituyen los hitos esenciales en la historia de este instrumento: “todo los caminos llevan a Jim Hall.”¹⁶ También el guitarrista John Scofield lo considera en estos términos: "fue simplemente algo muy elegante, esto que hizo y

¹⁴ Extraído de: <https://www.allmusic.com/album/mw0001990207>

¹⁵ Extraído de: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-quietly-revolutionary-guitar-of-jim-hall>

¹⁶ Extraído de: <https://jazztimes.com/features/lists/rez-abbasi-trails-jim-hall/> Originally Published, June 1, 2018.

que afectó a todos, creo que a casi todos los guitarristas después de él”¹⁷. Por todo lo dicho hasta el momento acerca de Jim Hall, y que prueba la suficiencia con que este músico podía abordar el *comping* de guitarra jazz, considero que este es un interprete propicio para emplear como referente en el desarrollo de destrezas en este ámbito.

Consideraciones en torno al concepto de *comping* y enfoque del análisis

De acuerdo a Hal Crook (1994), el *comping* es una especie de solo secundario “que apoya, comenta e interactúa con el solo primario” (p.12,). Y añade que en lo relativo al *comping* hay que hacer énfasis en el trabajo de equipo puesto que el objetivo de un *comping* es “realzar los esfuerzos musicales del solista primario de todas las maneras y en todas áreas posibles” (idem). Puntualizando, los aportes musicales mínimos que se espera que el acompañante pueda proveer durante el solo son aquellos relativos al apoyo, esto es: de soporte armónico y soporte rítmico. Sin embargo, cuando el acompañante ha adquirido suficiente conocimiento teórico y destrezas en el instrumento, la expectativa es que este pueda satisfacer funciones musicales más avanzadas, esto es, la de comentar e interactuar con el solista primario con prontitud y soltura. Según Crook, las destrezas más avanzadas del acompañante implican lo siguiente:

Una vez que se ha adquirido la teoría y la habilidad instrumental necesaria, el comping efectivo consiste en escuchar atentamente al solista para captar las señales que indican cómo tocar, por ejemplo: suave o duro, intenso o apaciguado, densamente o de manera espaciada, abigarrado o abierto... activo o inactivo, percusivo o sutil, o cuando tocar y cuando no tocar. (p. 132, Crook, 1994)

¹⁷ Extraído de: <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2013/12/11/250107640/remembering-jim-hall-a-different-sort-of-guitar-god>

Para el objeto de este análisis vamos a referirnos a este segundo orden de competencias en el acompañamiento musical de jazz, es decir, al nivel avanzado de destrezas que exige un *comping* (no a la mecánica del *comping*¹⁸). Buscamos identificar en los motivos y las frases musicales concretas que constan en el acompañamiento de Jim Hall evidencia de elementos formales que den cuenta de la manera particular en que el acompañante responde al material musical que le propone el solista primario. Una vez que ubiquemos tres momentos destacables (en el sentido propuesto) procederemos a formular breves ejercicios con la intención de favorecer la incorporación de este lenguaje musical.

Análisis General del Comping

A continuación se refieren algunos aspectos generales del acompañamiento como consta en la transcripción adjunta¹⁹. Posteriormente, con base en estos hallazgos se analizarán en detalle tres momentos musicales que consideremos relevantes como posible fuente de vocabulario musical a incorporar por el estudiante.

Par empezar, la transcripción del acompañamiento de guitarra permite evidenciar algunos de los elementos que posiblemente sean los que traducen esa sencillez percibida en el estilo de Hall que referimos anteriormente. Por ejemplo, a lo largo de tres coros de solo de Desmond (192 compases), solo en tres ocasiones Hall emplea acordes de 4 notas. Por lo regular sus acordes tiene dos o tres notas y varias veces toca una sola nota a modo de acompañamiento²⁰.

¹⁸ Los conocimientos y destrezas previos que son condición para poder satisfacer mínimamente lo que se espera de un *comping* (voicings, voiceleading, forward motion, precisión en la interpretación del tempo, definición de métrica, forma de la canción, etc.)

¹⁹ Los siguientes son aspectos particulares del formato de la transcripción: en cuanto a la denominación de cada sección es el siguiente, para evitar referir a las distintas secciones A, he utilizado la lógica de letras de ensayo (A-B-C-D) por cada coro del solo que se repite. Así, solo la primera A será en la transcripción A, la segunda A será en la transcripción B, la B será C y la tercera A será D.

²⁰ A lo largo de la transcripción se cuentan 10 las veces en que la guitarra toca una sola nota a la vez (sin que esta forme parte de una melodía o anticipe un acorde). El acompañante toca acordes de dos notas 184 veces, acordes de tres notas 143 veces y acordes de cuatro notas 5 veces, notablemente en el compás 92 y entre los compases 124 y 126.

También es relevante en cuanto a la sencillez y elegancia percibida en el estilo de este guitarrista, la manera en que se mueve de un acorde a otro, pues resulta sutil, raras veces súbita en tanto procede con frecuencia mediante desplazamientos de voces a un intervalo de segunda o tercera de distancia. Por supuesto Hall también realiza desplazamientos de voces a una 4ta de distancia o mayores y, si bien compensa los desplazamientos por movimiento contrario, no lo hace inmediatamente pero después de uno, dos o tres compases en que ha expuesto la idea musical que ha motivado ese desplazamiento en el movimiento de voces. La excepción a esta constante ocurre tres ocasiones, pero notablemente solo en una de ellas (compás 79) el acompañante no pasa de utilizar acordes de dos voces a acordes de tres o cuatro voces²¹. A continuación, en las Figuras 1 y 2 se muestran algunos de estos momentos musicales en los que el instrumentista realiza estos desplazamientos de intervalos de 4ta o mayores y eventualmente los compensa con un movimiento de voces en el sentido contrario.

The diagram illustrates a sequence of chords and voice movements. It starts with a **B^b-7** chord, followed by a **B^b-maj7** chord, and ends with another **B^b-7** chord. The first movement is labeled "Desplazamiento a una 6ta mayor de distancia" (upward arrow). The second movement is labeled "Desplazamiento a una 4ta aumentada" (downward arrow). The final movement is labeled "Eventual compensación por movimiento contrario" (downward arrow).

Figura 1. Particularidades del acompañamiento - desplazamiento de voces compensado (con retraso) por movimiento contrario. Ejemplo N° 1. Inicia en compás 35 (noveno sistema).

²¹ Hall, realiza movimientos de voces de intervalo de cuarta o mayores sin compensar por movimiento contrario, pero solo en tres ocasiones a lo largo de los 192 compases analizados: en los compases 8, 70 y 79, 123. De estas ocasiones solamente en el compás 79 el desplazamiento no incluye también un aumento en el número de voces del acorde.

Figure 2 shows a musical staff with three measures. The first measure is labeled G+7, the second C+7, and the third F maj7. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat. Annotations include 'Desplazamiento a una 4ta aumentada' with an arrow pointing up, 'Desplazamiento a una 5ta de distancia' with an arrow pointing down, and 'Ambas voces se desplazan por movimiento contrario' with arrows pointing in opposite directions.

Figura 2. Particularidades del acompañamiento - desplazamiento de voces compensado (con retraso) por movimiento contrario. Ejemplo N° 2. Inicia en compás 104 (vigésimo sexto sistema).

Pero hay aún algo más que permite constatar que Hall se mueve a lo largo del diapason con mesura y es que, si bien el rango en el que toca en su acompañamiento va desde D3 a Eb5 (apenas un poco más de dos octavas), tres cuartas partes del todo el conjunto de notas que comprenden su interpretación se encuentran concentradas en una sola octava, en el rango de F3 a F4²², lo que constituye una tesitura relativamente reducida de todo el rango posible que se puede ocupar cómodamente en la guitarra: E2 – G5, es decir, un poco más de tres octavas.

Otra constante que se repite a lo largo de la transcripción es la combinación balanceada de articulaciones de duración. Así, vemos a continuación como una misma figura rítmica puede repetirse a lo largo de varios compases, unas veces empleando *stacato* y otras *tenuto*²³.

Figure 3 shows a musical staff with four measures. The first measure is labeled F-7, the second Bb7, the third G-7, and the fourth C7. The notation includes a treble clef and a key signature of two flats. The number 74 is written above the first measure.

Figura 3. Particularidades del acompañamiento – articulación de duración variada. Inicia en el compás 74 (décimo noveno sistema).

²² En total el acompañamiento consta de 763 notas. 556 (72.87%) notas en el rango de F3-F4 y 207 (27,13%) notas fuera del rango F3-F4.

²³ No se ubicaron en la transcripción los signos que refieren este tipo de articulaciones debido a que el estilo y tempo del tema permiten hacer esta distinción en la duración de las notas que conforman el acorde, es decir, todo acorde de duración igual o mayor a una blanca se considera *tenuto* y todo acorde de duración menor a una blanca se considera *stacato*.

A excepción del pasaje que comprende la primera A del tercer coro de solo (Figura 4), en donde el acompañante emplea *stacato* prácticamente en todo el pasaje (creando una tensión que se relaja en la segunda A del mismo coro), el acompañamiento se desarrolla en una combinación permanente de ambas tipos articulaciones.

Figura 4. Particularidades del acompañamiento – (excepción) articulación variada. Inicia en el compás 129 (trigésimo segundo sistema).

En cuanto a la interpretación de acordes cabe señalar que se pueden distinguir dos tipos de ataque empleados para ello: el primero es el ataque a tierra o en *downbeat*; es decir, en los tiempos uno, dos, tres o cuatro del compás; el segundo tipo es el ataque en *up-beat*, es decir en las corcheas que se ubican entre los tiempos uno, dos, tres y cuatro de cada compás. El empleo del segundo tipo de ataque con frecuencia se relaciona con la intención de anticipar el acorde²⁴. No podemos indicar una constante definida respecto a la frecuencia de uso de cada tipo de ataque en el acompañamiento más que el hecho de que el instrumentista emplea ambos indistintamente, como se muestra en la Figura 5, lo que constituye precisamente una destreza en tanto permite variedad.

Figura 5. Particularidades del acompañamiento – ataque variado. Inicia en el compás 42 (onceavo sistema).

²⁴ Recurso estilístico frecuente en el jazz.

También resulta visible en la transcripción la agrupación de motivos en pares de compases. Esta lógica se repite varias veces a lo largo del tema, como se puede apreciar en las imágenes que se ubican a continuación. En la Figura 6 veremos como esta lógica de motivos reiterados agrupados en pares incluso trasciende, de forma evidente, de una sección a otra.

Figura 6. *Particularidades del acompañamiento - motivos agrupados en pares de compases. Ejemplo inicia en compás 18 (quinto sistema).*

Figura 7. *Particularidades del acompañamiento - motivos agrupados en pares de compases. Ejemplo inicia en compás 50 (décimo tercer sistema).*

Nótese, en el ejemplo anterior, la repetición de figuras rítmicas en la segunda parte de los grupos motivicos 2 y 4. Nótese también la similitud de los primeros compases de los grupos 1 y 3, y la similitud en la forma de organizar el primer compás en los grupos 2 y 4.

Figura 8. Particularidades del acompañamiento - motivos agrupados en pares de compases.

Imagen muestra los compases del 106 al 121 (del vigésimo séptimo al trigésimo sistemas).

Son los 8 últimos dos compases de la B (C en la transcripción)²⁵ del primer coro de solo, y los primeros 8 compases de la última A (D en la transcripción). Existen similitudes en la figuración rítmica al interior de los grupos de compases 1, 3, 4 y 8. En círculos azules constan los compases sencillos que asemejan los grupo 5, 6 y 7. En violeta se observar un motivo que anticipa la D y continua en los siguientes compases de la nueva sección.

Ahora, en cuanto a aquella capacidad que refiere Crook como condición para la ejecución de un *comping* avanzado, de escucha atenta y receptiva a los signos que emite el solista primario, esto se refleja claramente en el acompañamiento de Hall, de tres maneras distintas: la primera, cuando el acompañante adopta los motivos del solista primario (Figuras 6 y 7); la segunda, cuando el acompañante percibe que el solista desarrolla una frase en la que se dirige al registro en el que se sitúa el acompañante, y entonces este hace un desplazamiento de voces a una distancia significativa (Figura 9) o incluso deja de tocar (Figuras 8 y 10) para no obstaculizar el solo; tercera, cuando el acompañante mueve hacia adelante el tema mediante transiciones que ocurren precisamente al final de una sección (Figuras 12 y 13), lo cual se relaciona además con generar interés en el escucha ocupando los espacios disponibles (Figuras 11).

²⁵ Revisar nota al pie N°19.

Figure 9 shows a musical score for two instruments: A. Sax. (Alto Saxophone) and E. Gtr. (Electric Guitar). The score begins at measure 27. The A. Sax. part has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5. The E. Gtr. part provides accompaniment with a repeating rhythmic motif of eighth notes, starting with a Bb7 chord, followed by D7b9 and C7 chords.

Figura 9. Particularidades del acompañamiento - el acompañante se comienza a reproducir o apoya un motivo repetido por el solista. Ejemplo N° 1. Inicia en el compás 27 (séptimo sistema).

Figure 10 shows a musical score for A. Sax. and E. Gtr. starting at measure 12. The A. Sax. part has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5. The E. Gtr. part provides accompaniment with a repeating rhythmic motif of eighth notes, starting with a G-7 chord, followed by C7 and F-7 chords. A blue arrow points from the guitar accompaniment to the saxophone's melodic line, indicating support.

Figura 10. Particularidades del acompañamiento - el acompañante apoya un motivo repetido por el solista. Ejemplo N° 2. Inicia en el compás 12 (tercer sistema).

Figure 11 shows a musical score for A. Sax. and E. Gtr. starting at measure 62. The A. Sax. part has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5. The E. Gtr. part provides accompaniment with a repeating rhythmic motif of eighth notes, starting with an F-7 chord, followed by Bb7 and F-7 chords. The guitar accompaniment is sparse, with long rests.

Figura 11. Particularidades del acompañamiento - el acompañante evita obstaculizar el transcurso del solo. Ejemplo N° 1. El ejemplo inicia en el compás 62 (décimo sexto sistema).

Figure 12 shows a musical score for A. Sax. and E. Gtr. starting at measure 37. The A. Sax. part has a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5. The E. Gtr. part provides accompaniment with a repeating rhythmic motif of eighth notes, starting with a Bb-7 chord. The guitar accompaniment is sparse, with long rests.

Figura 12. Particularidades del acompañamiento - el acompañante evita obstaculizar el transcurso del solo. Ejemplo N° 2. Inicia en el compás 37 (noveno sistema).

Figure 13 shows a musical score for two instruments: A. Sax. (Alto Saxophone) and E. Gtr. (Electric Guitar). The score begins at measure 10. The saxophone part features a melodic line starting with a quarter note on F4, followed by eighth notes. The guitar part provides harmonic support with chords F-7 and Bb7. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 13. Particularidades del acompañamiento - el acompañante evita obstaculizar el transcurso del solo. Ejemplo N° 3. Inicia en el compás 10 (tercer sistema).

Figure 14 shows a musical score for two instruments: A. Sax. (Alto Saxophone) and E. Gtr. (Electric Guitar). The score begins at measure 87. The saxophone part features a melodic line starting with a quarter note on Bb4, followed by eighth notes. The guitar part provides harmonic support with chords Bb7, G-7, and C7. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 14. Particularidades del acompañamiento - el acompañante ocupa los espacios que el solista deja disponibles. Inicia en el compás 87 (vigésimo segundo sistema).

Figure 15 shows a musical score for two instruments: A. Sax. (Alto Saxophone) and E. Gtr. (Electric Guitar). The score begins at measure 14. The saxophone part features a melodic line starting with a quarter note on F4, followed by eighth notes. The guitar part provides harmonic support with chords F-7, Bb7, Eb, and C7. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 15. Particularidades del acompañamiento - el acompañante guía la forma hacia delante mediante transiciones de tensión-resolución. Ejemplo N°1. Inicia en el compás 14 (cuarto sistema).

The image shows a musical score for two instruments: Saxophone (A. Sx.) and Electric Guitar (E. Gtr.). The score is in 4/4 time and begins at measure 93. The saxophone part features a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 94. The guitar part provides harmonic support with chords and arpeggiated patterns. The chord progression is C7, F-7, Bb7, and Eb. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 16. Particularidades del acompañamiento - el acompañante guía la forma hacia delante mediante transiciones de tensión-resolución. Ejemplo N°2. Inicia en el compás 93 (vigésimo tercer sistema).

CONCLUSIONES

Como se pudo evidenciar en lo anteriormente expuesto, el acompañamiento de Hall está conformado por una serie de recursos que coinciden con los elementos expuestos por Crook como requerimientos que el instrumentista debe dominar para desarrollar un *comping* adecuadamente. Pero además hemos podido evidenciar que en el acompañamiento existen ciertas constantes (estrategia de movimiento de voces y contención en el uso del registro relativamente amplio que ofrece la guitarra, agrupación de compases en pares, uso variado de ataques y balance en el empleo de articulaciones de duración de tipo *tenuto* y *stacato*,) que pueden orientar nuestra interpretación de un acompañamiento en tanto elementos que de una u otra forma estructuran el lenguaje específico de este estilo musical. En vista de que el presente análisis se propone aportar al instrumentista elementos de estudio en su desarrollo de capacidades para el acompañamiento musical en un contexto de jazz, a continuación se proponen dos breves ejercicios que se han desarrollado empleando como modelo pasajes específicos de la transcripción que reflejan cualidades esenciales y recursos instrumentales señalados en la sección anterior.

Para facilitar su comprensión, todos los ejercicios se presentan en tonalidad de do mayor, a lo largo de cuatro compases y en una progresión II-V-I-VI, de tal manera que se pueden repetir cada uno cíclicamente e incluso se puedan combinar.

Ejercicio 1

El primer ejercicio se basa en el pasaje que va del compás 74 al 77 (Figura 3) y se relaciona con el empleo variado de articulaciones de tipo *tenuto* y *stacato*. En este ejercicio incorporaremos también el recurso que se señaló en la Figura 4, de ataques variados en la interpretación de acordes. Utilizaremos acordes de dos voces, de igual manera que hace el acompañante en el pasaje que da lugar al ejercicio. Sin embargo

estos acordes no tendrán la misma composición de voces sino los *chord-tones* 3 y 7 de cada acorde, procurando así partir del contenido esencial que deberá proveer el acompañante en términos de soporte armónico, y para destacar otras cualidades del acompañamiento que busca trabajar el ejercicio. El estudiante luego podrá aplicar estos modelos de estudio modificando los acorde de manera que incluyan tres voces o cuatro y no solo *chord-tones* pero también tensiones.

Primero tocamos la progresión con el ataque en *down-beat* y articulación *tenuto*.

Figure 17 shows a guitar accompaniment for a II-V-I-VI progression. The notation is in 4/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). The chords are D-7, G7, C, and A7. Each chord is played on the downbeat of its respective measure with a tenuto articulation.

Figura 17. *Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI con ataque en downbeat y articulación tenuto.*

Segundo, tocamos la progresión con el ataque en *down-beat* y *stacato*.

Figure 18 shows a guitar accompaniment for a II-V-I-VI progression. The notation is in 4/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). The chords are D-7, G7, C, and A7. Each chord is played on the downbeat of its respective measure with a staccato articulation.

Figura 18. *Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI con ataque en downbeat y articulación stacato.*

Tercero, tocamos la progresión con el ataque en *up-beat* (anticipación) y *tenuto*.

Figure 19 shows a guitar accompaniment for a II-V-I-VI progression. The notation is in 4/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). The chords are D-7, G7, C, A7, and D-7. Each chord is played on the upbeat of its respective measure with a tenuto articulation.

Figura 19. *Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI con ataque en up-beat y articulación tenuto.*

Cuarto, tocamos la progresión con el ataque en *up-beat* (anticipación) y *stacato*.

Figura 20. Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI con ataque en up-beat y articulación staccato.

Finalmente combinamos los varios tipos de articulaciones y ataques. A este principio de acompañamiento podemos añadir figuras rítmicas por cada compás. Como ejemplo a continuación consta la faceta del Ejercicio 1 en que se emplea ataque en *up-beat* y articulación *staccato*.

Figura 21. Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI. Ejemplo de más figuras por compás.

También podemos desplazar estas figuras y trabajar con base a otro pasaje de la transcripción antes referido (pág. 22).

Figura 22. Ejercicio 1. Progresión II-V-I-VI. Ejemplo de desplazamiento de figuras por compás.

Una vez que se hayan trabajado estos elementos propuestos, podemos incorporar un criterio que es una constante a lo largo de la transcripción: la agrupación de compases en pares. Un ejemplo de lo que podría resultar de ello es el siguiente.

Figura 23. *Progresión II-V-I-VI. Ejemplo de agrupación por pares de compases con aplicación de Ejercicio 1.*

No obstante esta última cualidad del acompañamiento analizado la podemos trabajar también a partir de un pasaje concreto, como se muestra a continuación.

Ejercicio 2

El segundo ejercicio utiliza la fórmula en base al pase referido en la Figura 7 y pretende ejercitar la capacidad del instrumentista de agrupar las frases de acompañamiento en pares de compases y empleando motivos reiterados. Este ejercicio también busca proveer una herramienta para afrontar la sucesión rápida de acordes mediante el empleo de *voicings* que puedan aplicarse a dos compases, en la progresión II-V-I-VI. Este ejercicio sí contiene los *voicings* tal y como constan en la transcripción del acompañamiento de Hall, puesto que ello puede ejemplificar el uso de acordes de dos notas con voces que no son necesariamente *chord-tones*.

Figura 24. *Progresión II-V-I-VI. Ejemplo de agrupación por pares de compases.*

Otros momentos de la transcripción pueden emplearse en el mismo sentido, e incluso adaptarse ligeramente para enfatizar la cualidad que se desea trabajar. Como

ejemplo de lo anterior consta la siguiente progresión, adaptada a partir de lo señalado en la Figura 8.

Le queda pendiente al autor valorar de qué manera se han podido aplicar los ejercicios propuesto para incorporar las estrategias identificadas en el acompañamiento de Hall.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ammer, C. (1995) *The Harper-Collins dictionary of music*. New York, EEUU: Harper Collins.
- Cerra, S. (10 de septiembre, 2020) *How many of you are there in quartet*. Extraído de: <https://jazzprofiles.blogspot.com/2020/09/how-many-of-you-are-there-in-quartet.html>
- Cole, T. (11 de diciembre, 2013) *Remembering Jim Hall, a different sort of guitar god*. Extraído de: <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2013/12/11/250107640/remembering-jim-hall-a-different-sort-of-guitar-god>
- Crook, H. (1995) *How to comp*. Mainz, Alemania: Advance Music Publishing
- Farberman, B. (1 de junio, 2018) Rez Abbasi: all tails lead to Jim Hall. *Jazz Times*. Extraído de: <https://jazztimes.com/features/lists/rez-abbasi-trails-jim-hall/>
- Gioia, T. (2013) *El Canon del Jazz*. Turner
- Ho-Bynum, T. (11 de diciembre, 2013) The quiet revolutionary guitar of Jim Hall. *New Yorker*. Extraído de: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-quietly-revolutionary-guitar-of-jim-hal>
- Jurek, T. (29 de febrero, 2016) First Place Again review, *AllMusic*. Extraído de: <https://www.allmusic.com/album/first-place-again-mw0001990207>
- Monaco, A. (27 de junio, 2013) Concepts and Techniques: Jim Hall, *Premier Guitar*. Extraído de: https://www.premierguitar.com/articles/Concepts_and_Techniques_Jim_Hall
- Morath, M. (2002) *The NPR curious listener's guide to popular standards*. New York, EEUU: Perigee Books
- Ramsey, D. (2005). *Take Five: the public and private lives of Paul Desmond*. Seattle - EEUU: Parkside Publications.
- Tawney, R. (13 de diciembre, 2019) The Dave Brubeck Quartet's 'Time Out' at 60: inside jazz's

first million-selling LP, *Billboard*. Extraído de:

<https://www.billboard.com/articles/news/8545907/dave-brubeck-quartet-time-out>

Wilder, A. (1990). *American popular song: the great innovators, 1900-1950*.

Oxford University Press

ANEXO: PARTITURA DE SOLO Y ACOMPAÑAMIENTO ANALIZADO

Score

I get a kick out of you

First Place Again (1959)

Cole Porter

Transcripción: Martín Fuentes

♩ = 230

A 1st Chorus

Alto Sax

Guitar

A. Sax.

Gtr.

A. Sax.

Gtr.

A. Sax.

Gtr.

I get a kick out of you

3

38

A. Sx.

Gtr.

B \flat -7 G+7 C+7

42

A. Sx.

Gtr.

F maj7 G+7 C7

46

A. Sx.

Gtr.

F7 B7 B \flat 7 C7

D

50

A. Sx.

Gtr.

F-7 B \flat 7 G-7 C7

54

A. Sx.

Gtr.

F-7 B \flat 7 E \flat G7 C-7

4

I get a kick out of you

58

A. Sx.

Gtr.

F-7 Ab7 G7 C7

62

A. Sx.

Gtr.

F-7 Bb7 Eb Ab G7 C7

A 2nd Chorus

66

A. Sx.

Gtr.

F-7 Bb7 Eb Db7 C7

70

A. Sx.

Gtr.

F-7 Bb7 G+7 C7

74

A. Sx.

Gtr.

F-7 Bb7 G-7 C7

I get a kick out of you

5

78

A. Sx.

Gtr.

F-7

Bb7

Eb

C7

B

82

A. Sx.

Gtr.

F-7

Bb7

Eb

Db7

C7

86

A. Sx.

Gtr.

F-7

Bb7

G-7

C7

90

A. Sx.

Gtr.

F-7

Bb7

Db7

C7

94

A. Sx.

Gtr.

F-7

Bb7

Eb

I get a kick out of you

7

118

A. Sx.

Gtr.

F-7 Bb7 Eb G7 C-7

122

A. Sx.

Gtr.

F-7 Ab7 G7 C7

126

A. Sx.

Gtr.

F-7 Bb7 Eb Ab G7 C7

A 3rd Chorus

A. Sx.

Gtr.

F-7 Bb7 Eb Db7 C7

134

A. Sx.

Gtr.

F-7 Bb7 G+7 C7

8

I get a kick out of you

138

A. Sx.

Gtr.

F-7 B \flat 7 G-7 C7

142

A. Sx.

Gtr.

F-7 B \flat 7 E \flat C7

B

A. Sx.

Gtr.

146 F-7 B \flat 7 E \flat D \flat 7 C7

150

A. Sx.

Gtr.

150 F-7 B \flat 7 G-7 C7

154

A. Sx.

Gtr.

154 F-7 B \flat 7 D \flat 7 C7

I get a kick out of you

9

158

A. Sax.

Gtr.

F-7

Bb7

Eb

C

162

A. Sax.

Gtr.

Bb-7

166

A. Sax.

Gtr.

G+7

C7

170

A. Sax.

Gtr.

F maj7

G+7

C7

174

A. Sax.

Gtr.

F7

B7

Bb7

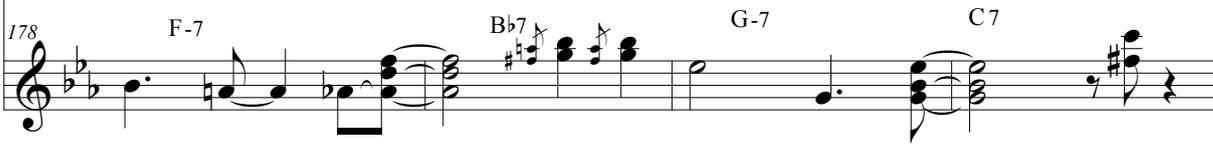
C7

10

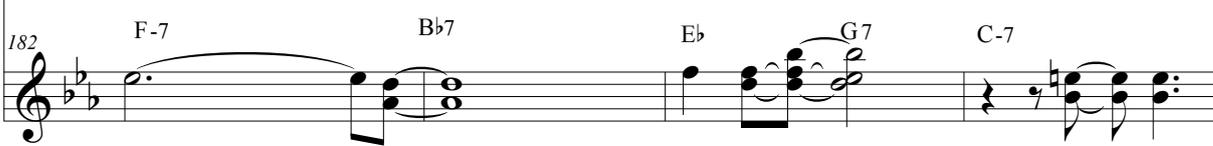
I get a kick out of you

D

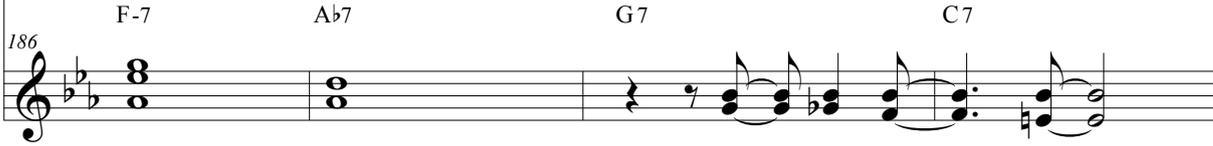
A. Sax. 

Gtr. 

A. Sax. 

Gtr. 

A. Sax. 

Gtr. 

A. Sax. 

Gtr. 