

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Instituto de Música Contemporánea

Función armónico-rítmica del contrabajista en el jazz entre 1970 y 1990

WILLAM JOSÉ PLASCENCIA GUAILLAS

Diego Celi, M.A., Director de Tesis

Tesis de grado presentada como requisito
para la obtención del título de Licenciado en Música Contemporánea

Quito, julio de 2013

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Instituto de Música Contemporánea

HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS

Función armónico-rítmica del contrabajista en el jazz entre 1970 y 1990

WILLAM JOSE PLASCENCIA GUILLAS

Diego Celi, M.A. Director de Proyecto

Ryan Hagler, M.M. Miembro del Comité

Jorge Balladares, B.A. Miembro del Comité

Teresa Brauer, B.M. Miembro del Comité

Esteban Molina, D.M.A. Decano

Quito, 15 julio de 2013

© DERECHOS DE AUTOR

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

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

Firma: _____

Nombre: Willam Plascencia

C. I.: 1900621739

Lugar: Cumbayá Fecha: 15 de julio de 2013

Agradecimientos

Debo agradecer profundamente a toda a mi familia, en especial a mi padre, por apoyar con tanto cariño mis estudios y todos los proyectos en los que he tenido la oportunidad de trabajar. Agradezco a la Facultad del Instituto de Música Contemporánea, por su tiempo, actitud y paciencia al colaborar con sus conocimientos en el desarrollo de este trabajo. Además, me siento muy agradecido con Esteban Molina, Decano de la Facultad, por apoyar siempre el talento musical de nuestro país.

Resumen

El presente trabajo está basado en los reconocidos contrabajistas Ray Brown, Ron Carter y Gary Peacock. Contiene una breve reseña de su trabajo, comparaciones entre los sujetos de estudio y un análisis rítmico y armónico de algunas líneas de bajo interpretadas por los mencionados entre los años 1970 al 1990. Con la finalidad de entender cuál es la función rítmico-armónica del contrabajo en el jazz, mediante la exposición del análisis armónico y rítmico de sus líneas se mostrará qué rol cumple el contrabajista. Logrando determinar una descripción precisa de lo que es el walking bass y cómo funciona dentro de la sección rítmica del jazz. El objetivo es mostrar cuál es la función armónico-rítmica del contrabajo del jazz entre los años 1970 al 1990.

Tabla de contenidos

Resumen.....	6
Lista de figuras.....	8
Introducción.....	12
Capítulo 1: Ray Brown y sus líneas de bajo.....	13
Ray Brown breve reseña.....	15
Análisis rítmico.....	15
Análisis armónico.....	19
Capítulo 2: Ron Carter y sus líneas de bajo.....	22
Ron Carter breve reseña.....	22
Análisis rítmico.....	23
Análisis armónico.....	28
Capítulo 3: Gary Peacock y sus líneas de bajo.....	31
Gary Peacock breve reseña.....	31
Análisis rítmico.....	33
Análisis armónico.....	31
Capítulo 4: Resultados.....	37
Análisis del rol del contrabajista.....	37
¿Qué es el walking bass?.....	38
La sección rítmica en el jazz.....	39
Conclusión.....	41
Referencias.....	42

Lista de figuras

Figura	Descripción	Página
1	<i>Figura 1. Walking bass- variaciones rítmicas.....</i>	15
2	<i>Figura 2. Walking bass movimientos internos.....</i>	15
3	<i>Figura 3. Two feel.....</i>	16
3	<i>Figura 4. Conexión descendente vía tresillo.....</i>	16
5	<i>Figura 5. Conexión descendente vía tresillo.....</i>	16
6	<i>Figura 6. Conexión ascendente vía tresillo.....</i>	16
7	<i>Figura 7. Conexión usando las dos forma.....</i>	17
8	<i>Figura 8. Tresillo.....</i>	17
9	<i>Figura 9. Tresillo.....</i>	17
10	<i>Figura 10. Tresillo.....</i>	17
11	<i>Figura 11. Tresillo.....</i>	17
12	<i>Figura 12. Doble cuerda.....</i>	17
13	<i>Figura 13. Doble cuerda.....</i>	17
14	<i>Figura 14. Glissando.....</i>	17
15	<i>Figura 15. Apoyatura.....</i>	17
16	<i>Figura 16. Varios elementos.....</i>	17
17	<i>Figura 17. Aproximación tonal.....</i>	18
18	<i>Figura 18. Aproximación cromática.....</i>	18
19	<i>Figura 19. Inicio en 3 grado.....</i>	18

20	<i>Figura 20. Walking bass- variaciones rítmicas.....</i>	18
21	<i>Figura 21. Walking bass movimientos internos.....</i>	18
22	<i>Figura 22. Two fee.....</i>	18
23	<i>Figura 23. Conexión descendente vía tresillo.....</i>	18
24	<i>Figura 24. Conexión descendente vía tresillo.....</i>	18
25	<i>Figura 25. Conexión ascendente vía tresillo.....</i>	19
26	<i>Figura 26. Conexión usando las dos forma.....</i>	19
27	<i>Figura 27. Tresillo.....</i>	19
28	<i>Figura 28. Tresillo.....</i>	19
29	<i>Figura 29. Tresillo.....</i>	22
30	<i>Figura 30. Tresillo.....</i>	22
31	<i>Figura 31. Doble cuerda.....</i>	22
32	<i>Figura 32. Doble cuerda.....</i>	22
33	<i>Figura 33. Glissando.....</i>	22
34	<i>Figura 34. Apoyatura.....</i>	23
35	<i>Figura 35. Varios elementos.....</i>	23
36	<i>Figura 36. Aproximación tonal.....</i>	23
37	<i>Figura 37. Aproximación cromática.....</i>	23
38	<i>Figura 38. Inicio en 3 grado.....</i>	23
39	<i>Figura 39. Aproximación cromática.....</i>	23
40	<i>Figura 40. Inicio en 3 grado.....</i>	24
41	<i>Figura 41. Aproximación cromática.....</i>	24
42	<i>Figura 42. Inicio en 3 grado.....</i>	24
43	<i>Figura 43. Aproximación cromática.....</i>	24
44	<i>Figura 44. Inicio en 3 grado.....</i>	24

45	<i>Figura 45.</i> Conexión descendente vía tresillo.....	25
46	<i>Figura 46.</i> Conexión ascendente vía tresillo.....	25
47	<i>Figura 47.</i> Conexión usando las dos formas.....	25
48	<i>Figura 48.</i> Tresillo.....	25
49	<i>Figura 49.</i> Tresillo.....	25
50	<i>Figura 50.</i> Tresillo.....	25
51	<i>Figura 51.</i> Tresillo.....	25
52	<i>Figura 52.</i> Doble cuerda.....	26
53	<i>Figura 53.</i> Doble cuerda.....	27
54	<i>Figura 54.</i> Glissando.....	27
55	<i>Figura 55.</i> Apoyatura.....	27
56	<i>Figura 56.</i> Varios elementos.....	27
57	<i>Figura 57.</i> Aproximación tonal.....	27
58	<i>Figura 58.</i> Aproximación cromática.....	27
59	<i>Figura 59.</i> Inicio en 3 grado.....	28
60	<i>Figura 60.</i> Aproximación cromática.....	28
61	<i>Figura 61.</i> Inicio en 3 grado.....	32
62	<i>Figura 62.</i> Corcheas.....	32
63	<i>Figura 63.</i> Registro grave a agudos.....	33
64	<i>Figura 64.</i> Glissando.....	33
65	<i>Figura 65.</i> Registro grave a agudos.....	33
66	<i>Figura 66.</i> Registro grave a agudos.....	33
67	<i>Figura 67.</i> Sincopa.....	34
68	<i>Figura 68.</i> Ghost Note.....	34
69	<i>Figura 69.</i> Apoyatura.....	34

70	<i>Figura 70. Análisis armónico.....</i>	35
71	<i>Figura 71. Melodía.....</i>	36
72	<i>Figura 72. Melodía.....</i>	37
73	<i>Figura 73. Melodía.....</i>	37

Función armónico-rítmica del contrabajista en el jazz entre 1970 y 1990

Introducción

Según Owens (1996): “El bajista tiene la voz más importante dentro de la estructura armónica que la banda debe seguir”¹ (p. 167). Esta afirmación será una buena piedra angular para todo aquel que desee realizar una investigación en este campo. El presente trabajo está orientado hacia el análisis de algunas líneas de bajo, que fueron ejecutadas por los reconocidos músicos contrabajistas: Ray Brown, Ron Carter y Gary Peacock, tomando transcripciones obtenidas de los siguientes discos: Ray Brown Trio Bam Bam Bam, el tema *F.S.R*; *Straight Ahead* y *Put Your Little Foot Right Out*; *Alone Together* (Ron Carter y Jim Hall), *Autumn Leaves*; *Standards vol. 1*, *All the Things You Are*. Todos estos discos fueron grabados entre los años 1970 a 1990. Además, como recurso adicional se usarán los métodos: *Ray’s Brown Bass Method* y *Ron’s Carter Building Jazz Bass Lines*, como referencia adicional a la investigación realizada.

En los siguientes capítulos, se buscará demostrar a partir del análisis individual de cada bajista, cuál es exactamente la función armónico-rítmica del contrabajo. Es decir, la relación que existe entre la armonía en términos de función tonal y el ritmo en términos de *beat* por compás, con la agrupación de jazz no mayor a cinco integrantes. El objetivo es mostrar cual es la función armónico-rítmica del contrabajo en el jazz entre los años 1970 a 1990.

¹ Traducido por Willam Plascencia

Capítulo 1: Análisis de las líneas de bajo de Ray Brown

Ray Brown: breve reseña

Según Owens (1996), “Su agresiva forma de tocar con abundantes adornos ejecutados en corcheas facilita identificarlo, sin embargo, ningún otro bajista ha generado un swing tan poderoso e implacable”² (p. 170); con una afirmación de este tipo es difícil no indagar en el tema y descubrir cuáles son las razones para que Owens pueda afirmar tal enunciado. Con respecto a Brown, él sobresalió por su trabajo como arreglista y compositor de sus propios proyectos. Además, por haber colaborado en numerosas grabaciones con músicos reconocidos de su época y estrellas del jazz como Charlie Parker, Lester Young, Ella Fitzgerald, Dizzie Gillespie y Oscar Peterson, entre otros. Brown es reconocido por el notorio dominio técnico que poseía en el contrabajo y el sólido tempo interno con el que se desenvolvía, tanto en escenario como en estudio de grabación. Así también, es el contrabajista que mejor representa la técnica de pizzicato, en la cual se usa el dedo índice únicamente y con la que conseguía un sonido agresivo y marcado (Owens, 2003). Brown ejecutaba sus líneas con una compleja sofisticación rítmica, un sólido conocimiento armónico y un extraordinario desarrollo motivico, las cuales son características importantes que le permitieron establecerse rápidamente como un virtuoso del contrabajo jazz. En consecuencia, Brown es uno de los responsables de que las líneas de contrabajo hayan adquirido un nivel mucho más alto de complejidad que en otras épocas del jazz.

Análisis rítmico

Una característica muy notable acerca de Brown es que tenía una marcada forma de llevar el tempo, la cual consistía en tocar ligeramente por delante del *click*. Dentro de sus líneas usaba variaciones rítmicas sobre el walking bass, todas estas siempre ubicadas en

puntos estratégicos dentro del tema. Según Brown, todas las variaciones rítmicas que son usadas en sus líneas, sirven para darle impulso a la sección rítmica (Brown, 1963). En cuanto al estilo propio de Brown, usaba principalmente el dedo índice para ejecutar sus líneas de bajo. Algunas características recurrentes en su estilo incluyen: corcheas, tresillos, dobles cuerdas, anticipaciones, glissandos y apoyaturas. Estos comunes elementos en las líneas de bajo se han convertido en un ejemplo a seguir para otros bajistas.

Uso de corcheas y semicorcheas. Mediante su uso, Brown adorna rítmicamente sus líneas, dotándolas de movimiento interno lo cual da un impulso a la sección rítmica.



Figura 1. Walking bass- variaciones rítmicas Extraído del tema: *Put Your Little Foot Right Out*.

Sin embargo, aunque no existan elementos rítmicos adicionales dentro de la línea de bajo, esta sigue teniendo un movimiento evidente. Se puede notar visualmente que las líneas de bajo siguen una dirección que genera movimiento dentro de la sección rítmica.



Figura 2. Walking bass movimientos internos. Extraído del tema: *Put your little foot right out*.

Two feel. Brown usualmente ejecutaba este ritmo común en el jazz, el cual consiste en tocar notas equivalentes al doble de tiempo de cómo lo ejecutarían normalmente, por lo que recibe el nombre de *two feel*. En esta forma de tocar, se puede

observar cómo se generan movimientos dentro de la sección base, sin embargo, también es ejecutado con variaciones rítmicas.

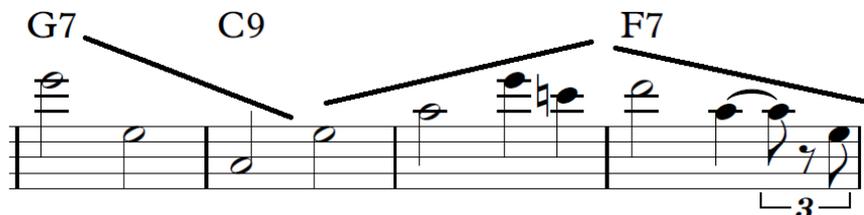


Figura 3. Two feel. Extraído del tema: Put your little foot right out.

Tresillos. El uso de tresillos es una característica muy común en las líneas de bajo de Brown.



Figura 4. Conexión descendente vía tresillo. Extraído del tema: Put your little foot right out.



Figura 5. Conexión descendente vía tresillo. Extraído del tema: Put Your Little Foot Right Out.



Figura 6. Conexión ascendente vía tresillo del tema: Put Your Little Foot Right Out.

² Traducido por William Plascencia

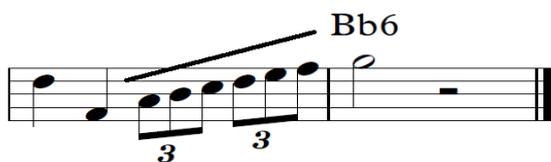


Figura 7. Conexión ascendente vía tresillo. Extraído del tema: Put Your Little Foot Right Out.

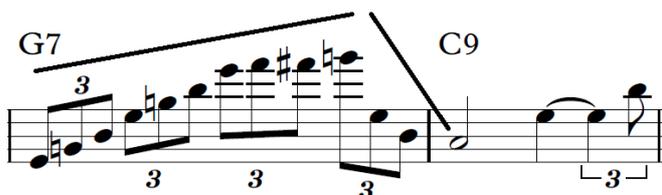


Figura 8. Conexión usando las dos formas. Extraído del tema: Put Your Little Foot Right Out.

Los tresillos, además se presentan con variaciones rítmicas como:



Figura 9. Tresillo.



Figura 10. Tresillo.

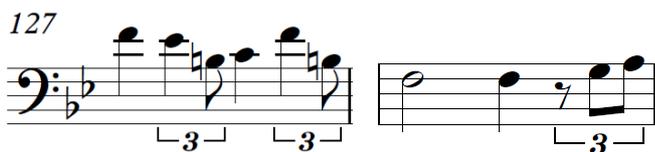


Figura 11. Tresillo.

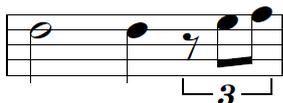


Figura 12. Tresillo.



Figura 13. Tresillo.

Dobles cuerdas. Generan momentos interesantes en la sección rítmica.



Figura 14. Doble cuerda.



Figura 15. Doble cuerda.

Otros elementos. Elementos como glissandos y apoyaturas son encontrados en sus líneas.³



Figura 16. Glissando.

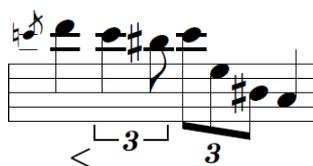


Figura 17. Apoyatura.

Uso de los elementos mencionados en conjunto y desarrollo motívico. Es interesante el desarrollo que llegaban a tener las líneas de Brown, pasaban de tener un inicio simple a ser complejas líneas adornadas por los elementos anteriormente expuestos.

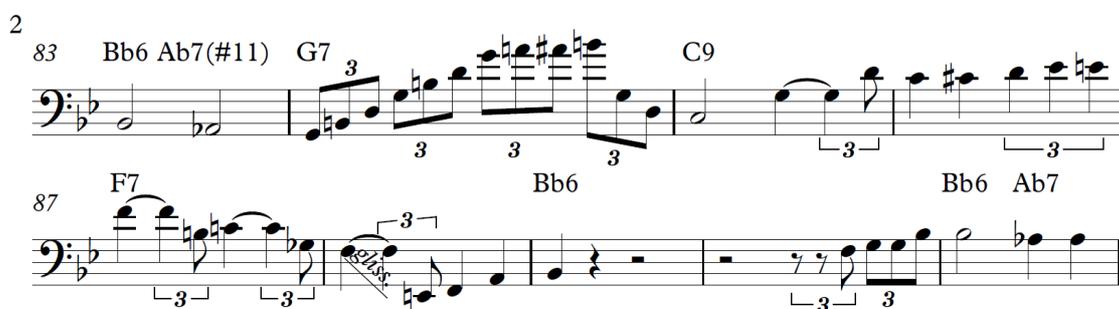


Figura 18. Varios elementos. Extraído del tema: Put Your Little Foot Right Out.

Análisis armónico

Brown ejecutaba líneas que se mueven armónicamente dentro del acorde, incluyendo notas que tienen la función de aproximar y conectar cada acorde y cada nota. Además, se vale de recursos como la súper-imposición armónica y el uso de intervalos de décima, que en su libro menciona es una parte que se podría desarrollar mucho más en el rol actual que cumple el bajista (Brown, 1963).

³ Figuras 9 – 17 son extraídas del tema: Put Your Little Foot Right Out.

⁴ Traducido por William Plascencia

Movimientos armónicos. A continuación se muestra cómo Brown conecta armónicamente sus líneas de bajo usando notas de aproximación, notas que pertenecen a la triada del acorde y substitutos tritonales. Además, se encuentran otras formas de conectar acordes; aunque tradicionalmente en el walking bass se ejecuta la raíz en el primer *beat* del compás, Brown muestra otros grados, especialmente el quinto, los cuales funcionan perfectamente dentro de sus líneas.

24 D7 G7 C7 F7

1 5 1 3 1 b7

41 Bb7 A7 G7

1 1 1 1 7 1

Figura 19 Aproximación tonal. Extraído del tema: F.S.R. Figura 20. Aproximación cromática.

76 F7 Aprox. Bb7 Eb7

1 9 3 1

Bb7

3

Figura 21. Aproximación cromática.

Figura 22. Inicio en 3 grado.

33 Bb7 A7 Ab7 G7

5 1 3 1 5 1 5 1

Figura 23. Inicio en 5 grado. Extraído del tema: F.S.R

68 F7 Aprox. Bb7

b7 1 3

Figura 24. Inicio séptimo grado menor. Extraído del tema: F.S.R

68 C- Gb7 F7

Figura 25. Substitución cromática. Extraído del tema: *Put Your Little Foot Right Out*

76 Ab7 G7 Gb7(#5) F7

Figura 26. Substitución cromática. Extraído del tema: *Put your little foot right out*

Intervalos de décima y dobles cuerdas en función armónica. Mediante este recurso se crearon momentos interesantes dentro del tema F.S.R , según Brown: “el uso de décimas le otorga al bajista un rol más armónico dentro de la sección rítmica”³(p. 33).

59 Bb7 A7 D-7 G7 aprox.

Figura 27. Intervalos de décima. Extraído del tema: F.S.R

16 E°7 Bb7 A7 Ab7 G7

Figura 28. Dobles cuerdas e intervalos de décima. Extraído del tema: F.S.R

Se puede corroborar que Brown muestra ser muy meticuloso a la hora de tocar. Sus líneas se muestran complejas, las mismas que han sido objeto de estudio y fueron improvisadas en vivo. Es interesante observar que Brown haya llegado a un nivel tan alto de improvisación de líneas de bajo en su época ya que sus predecesores dejaron un legado importante pero no tan complejo (Owens. p.168). Fue la curiosidad de Brown y el constante proceso de aprendizaje lo que le permitió llegar tan lejos.

Capítulo 2: Análisis de las líneas de bajo de Ron Carter

Ron Carter: breve reseña

Según Winn (s.f.), “Gracias a la gran reputación que tiene el trabajo de Carter, posiblemente sea conocido como uno de los bajistas que más grabaciones ha realizado en la historia del jazz”³. No hay un número exacto, pero en la entrevista realizada por *The Party of the Century*, Carter estima que a lo largo de su vida ha realizado más de 2000 grabaciones. Se trata de un reconocido contrabajista, compositor y pedagogo; siendo a la vez un gran representante del be-bop. De acuerdo a Panken (2012), este reconocimiento se debe a que posee un inconfundible sonido de contrabajo, lo cual atrae la atención de los miembros de la sección rítmica y de la banda en general. Además, dice que Carter es un bajista que interviene en la dirección musical de la banda; es decir, junto al resto de la sección rítmica, acompaña y sugiere momentos interesantes dentro del tema a través de la ejecución de líneas de walking bass competentes y a la vez vigorosas. Todo esto le permitió ganarse la confianza del resto de la banda (pp 24-29). Por otro lado, se ha destacado en numerosas grabaciones en calidad de acompañante y como líder de banda, al incorporar el uso del *piccolo bass*, que es una variación del contrabajo ideada por él.

También, es reconocido por haber sido el contrabajista de músicos de jazz y de otros estilos como: Thelonious Monk, Wes Montgomery, Cannonball Adderley, Miles Davis, Jim Hall, Antonio Carlos Jobim, Freddie Hubbard, Chet Baker, Billy Cobham, Stan Getz, Coleman Hawkins, Joe Henderson, Horace Silver, Red Garland y varios artistas más. Señala Owens (1996) que, a pesar de su juventud, en estas grabaciones ha demostrado interpretar su instrumento con una depurada técnica y un profundo y enriquecido tono del bajo, siguiendo los pasos de sus antecesores en diversas épocas del jazz. Por otro lado, Carter tiene una manera muy especial de tocar y piensa que, “el contrabajista puede ofrecer

otras opciones a los instrumentistas de viento, la línea de bajo puede inspirarlos y darles una nueva dirección” Panken (2012, pp 24-29). En su enfoque a la música, Carter no impone una determinada forma de interpretar un tema, en su lugar él busca tocar las notas indicadas en el lugar correcto para contribuir con lo que la música necesita en cada sección (The Center for Music and Arts Entrepreneurship, 2011).

Ciertamente es impresionante observar la enorme cantidad de estrellas del jazz y de otros estilos de música, con las que Carter ha realizado grabaciones, conciertos y demás. En el presente capítulo se analizarán algunas líneas de bajo de Carter, con la intención de mostrar las características más notables e interesantes, las mismas que lo han convertido en un bajista tan importante.

Análisis rítmico

Carter es muy conocido por el particular swing con el que ejecuta sus líneas de bajo, cada nota parece estar calculada con exactitud. Su presencia dentro de la sección no es agresiva, es un bajista que apoya firmemente, pero a la vez sugiere ideas a la sección rítmica. En términos rítmicos, Carter es un bajista sólido, no muestra el menor rasgo de inseguridad al tocar, siendo esta una característica notable como él mismo menciona en la entrevista facilitada por Under Your Skin (2010): “el bajista tiene que ser sólido para que el resto de la banda se sienta cómoda.”; esto indica que Carter dedica especial atención a este aspecto de la música. Carter usa principalmente el dedo índice y medio para ejecutar sus líneas de bajo. Dentro de sus líneas de bajo usa variaciones rítmicas y elementos como: corcheas, tresillos en algunas de sus formas, *pull-offs*, *hammer-ons*, glissandos, *ghost notes*, dobles cuerdas, entre otros que serán expuestos a continuación.

⁵ Traducido por William Plascencia

Uso de corcheas. Mediante su uso, Carter embellece rítmicamente sus líneas, dotándolas de movimiento y logrando que la sección rítmica lo siga con la mayor confianza. El uso de *ghost notes* es muy común en Carter, las ejecuta en combinación con algunos elementos.

G-



Figura 29. Uso de corcheas



Figura 30. Uso de corcheas.

D7b9

G-



Figura 31. Uso de corcheas.

F7

Bb7



Figura 32. Uso de corcheas.

D7b9



Figura 33. Uso de corcheas y *ghost notes*.⁵

Sin embargo, se pueden observar líneas sin ninguna alteración que guían a la sección rítmica, además de mostrar un movimiento interno que es común en las líneas de bajo. Aunque no existan elementos adicionales dentro de la línea de bajo, esta sigue con un movimiento evidente. Se puede notar visualmente que las líneas de bajo siguen un contorno.⁶

⁶ Figuras 30-34 pertenecen al tema *Autumn Leaves*.

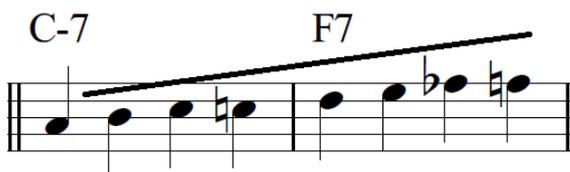


Figura 34. Movimiento interno. Extraído del tema: Autumn Leaves

Two feel. Carter ejecuta este ritmo muy común en el jazz, en este caso también se encuentran variaciones sobre esta forma de acompañamiento.



Síncopas y anticipaciones. Recursos utilizados por Carter, los mismos que sugieren momentos de tensión dentro del tema.

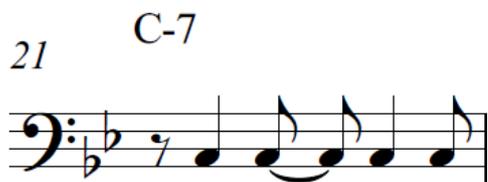


Figura 40. Síncopa.

Figura 41. Síncopa. Extraído del tema: Autumn

Leaves

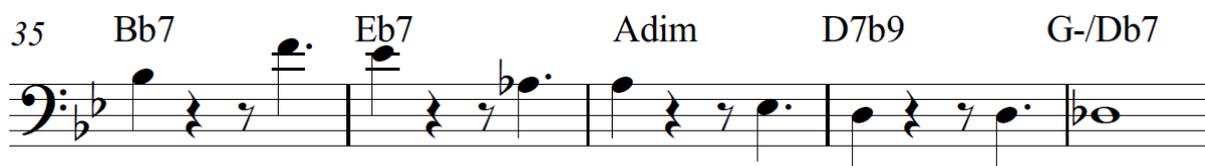


Figura 42. Síncopa. Extraído del tema: *Autumn Leaves*

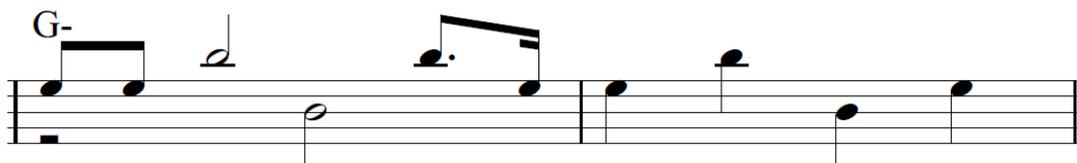


Figura 43. Anticipación. Extraído del tema: *Autumn Leaves*



Figura 44. Anticipación. Extraído del tema: *Autumn Leaves*

Dobles cuerdas. Generan momentos interesantes en la sección rítmica.



The image shows three staves of music for walking bass in the key of B-flat major. The first staff (measures 97-102) has chords: C-7, F7, Bb7, Eb7, Adim, and D7b9. The second staff (measures 103-108) has chords: G-, C-7, F7, Bb7, and Eb7. The third staff (measures 109-114) has chords: Adim, D7b9, G-, Adim, and D7b9. The music features eighth-note patterns with various intervals and triplets.

Figura 52. Desarrollo motivico. Extraído del tema: *Autumn Leaves*

Análisis armónico

Carter ejecuta su walking bass con una especial selección de notas. Él mismo sugiere a todos los interesados en lograr un buen nivel de improvisación de líneas de bajo y demás elementos asociados que: “es una cuestión de encontrar las notas correctas.” (The Center for Music and Arts Entrepreneurship, 2011). Parece una aportación muy básica, pero en realidad sobre ella ha construido una exitosa carrera profesional. Carter ejecuta líneas que se mueven armónicamente dentro del acorde. Incluyendo notas de aproximación hacia el mismo, en las que se pueden observar patrones de movimiento armónico que pertenecen a su ingenio. Además, se vale de recursos como la súper imposición armónica, sustitución tritonal, el uso de intervalos de décima, pedales armónicos entre otras.

Movimientos armónicos. A continuación, se muestra cómo Carter construye armónicamente sus líneas de bajo.

The image shows a musical staff with two chords: Adim and D7b9. The notes are: Adim (F, Bb, Eb) and D7b9 (D, F, Ab, Cb). The notes are connected by intervals: 1 (F to Bb), approx. -3 (Bb to Eb), approx. 1 (Eb to D), 1 (D to F), 5 (F to Ab), and 3 (Ab to Cb). The intervals are labeled below the staff.

Figura 53. Desarrollo motivico. Extraído del tema: *Autumn Leaves*.

G-

Figura 54. Movimiento armónico. Extraído del tema: *Autumn Leaves*.

125 Adim D7b9

Figura 55. Movimiento armónico. Extraído del tema: *Autumn Leaves*

C-7 F7 Bb7 Eb7 aprox Adim I

Figura 56. Movimiento armónico. Extraído del tema: *Autumn Leaves*.

Súper-imposición. Carter usa frecuentemente este recurso común en el jazz. En la relación II-7 – V7, Carter ejecuta únicamente el grado V7 del acorde.

Dos gráficos pendientes.

49 Adim D7b9 Adim D7b9

Figura 57-58. Súper- imposición. Extraído del tema: *Autumn Leaves*.

Intervalos de décima y dobles cuerdas en función armónica. Mediante este recurso Carter crea momentos interesantes dentro del tema.



Figura 59. Intervalo de décima. Extraído del tema: *Autumn Leaves*

Pedales armónicos. Es un elemento interesante y muy presente dentro de las líneas de Carter.



Figura 60. Pedales armónicos. Extraído del tema: *Autumn Leaves*

El walking bass analizado es una mínima muestra delimitada a los años en cuestión, Carter es un bajista activo en la escena del jazz, por lo tanto sus aportaciones no dejan de aparecer. Se pudo apreciar que Carter muestra ser un bajista que pone especial atención a cada nota que ejecuta, es interesante observar como ha venido desarrollado un vocabulario de líneas de bajo auténtico en su mayoría. A lo largo de su carrera, la experiencia adquirida le ha permitido encontrar diversas vías para interpretar la música, junto a su decisión de innovarse cada día (Davis, 1989).

Capítulo 3: Análisis de las líneas de bajo de Gary Peacock

Gary Peacock: breve reseña

Gary Peacock es un músico que busca una conexión física, sensitiva y emotiva con su instrumento. Involucra la forma de meditación Zazen en su manera de tocar (Wetsel). Peacock menciona que: “la música me preparó en muchas formas para entender el Zazen, esta fue la única ventana en mi vida donde encontré un tipo de sensación espiritual o religiosa.”⁴ (Wetzel). Aunque esta cita no tenga un carácter académico, es necesaria su inclusión por ser una posible explicación al modo en que Peacock se desenvuelve como músico. Se ha desempeñado como compositor, catedrático y es reconocido por su trabajo como acompañante con músicos de jazz tales como: Paul Bley, Jimmy Giuffre, George Russell, Bill Evans, Miles Davis, Keith Jarrett, entre otros. Según Yanow, Gary Peacock es: “un sutil pero aventurero bajista, su flexibilidad y consistentes ideas creativas han sido de gran valor para varios grupos importantes.”⁵ Peacock desempeña el papel de un bajista que interviene dentro de la banda, es decir, acompaña con melódicas líneas de walking bass y a la vez sugiere ideas a la sección rítmica y a los solistas. Ejecuta sus líneas de bajo con un claro y melódico tono, con un tempo que está totalmente ligado al baterista y posee una virtuosa habilidad para tocar melodías dentro de sus líneas. Además, Peacock es un contrabajista que domina a carta cabal su instrumento, utiliza la mayoría de sus posibilidades, por lo que menciona que el contrabajo tiene dos mundos y con esto se refiere “al rango que ofrece” (Martin). Dice que: “En el registro grave afecta a todos, especialmente al ritmo, y en el registro alto está en el mismo del piano y se aproxima más a un instrumento de viento.” (Martin).

Peacock es muy consciente de lo que produce al ejecutar líneas de bajo en los distintos registros del contrabajo, siendo esta una característica en su forma de tocar, lo

cual le permite ⁷⁸crear líneas que fluyen a través de las secciones que se van generando a lo largo del tema. ⁹ Además, es muy meticuloso en aspectos como la textura, matices, el timbre y dónde ubicar cada una de sus notas. Esto ha convertido a Peacock en un bajista muy versátil y solicitado a la hora de tocar (Martin).

En el libro *Jazz Changes* existe un capítulo denominado “la belleza de la intuición”, en donde se expone la carrera musical de Peacock, siendo este título una perfecta descripción de su trabajo. Tiene una manera muy libre de tocar, es decir, aunque sigue normas tradicionales de ejecución jazzística, su forma de acompañar es mucho más involucrada en un contexto melódico y es más flexible en cuanto al factor tempo. A pesar de ejecutar sus líneas de bajo con ciertas libertades, Peacock cumple la función de un “ancla”, en sectores del tema donde se requiere; él es quien se encarga de regresar todo al orden original. En consecuencia, no se queda solamente en acompañar y crear una base sólida para el solista, interviene también con ideas muy creativas que enriquecen y dan dirección a la banda.

Jarret menciona que: “Peacock tiene su propia musicalidad y su técnica bien conectadas.”⁶ (Barros), lo cual desemboca en que las ideas emitidas por el músico resultan dentro de contexto y generan momentos interesantes dentro del tema. En cuanto a la libertad que busca Peacock al tocar, advierte que la trampa de la libertad es el caos en que la música se puede transformar. Por lo tanto, es importante saber cuándo dejar de hacerlo especialmente si no está generando ningún momento interesante (Martin, 1993). En las últimas décadas, Peacock ha sido el contrabajista del trio conformado por Keith Jarret y

⁷ Traducido por William Plascencia. Ídem

Jack Dejohnete, uno de los más importantes en la actualidad. Ahí es donde se puede apreciar a Peacock ejecutar con excelencia las características mencionadas.

Análisis rítmico

Peacock no impone una determinada forma de ejecutar, es parte del grupo aportando con lo que la música necesita en cada momento. Una de sus características es que usa principalmente el dedo índice y medio para ejecutar sus líneas de bajo. Su tempo es generalmente más flexible, pero como se mencionó anteriormente, él es un “ancla” que hace regresar todo al orden inicial. Dentro de sus líneas de bajo se pueden observar variaciones rítmicas del walking bass. Generalmente, durante la exposición del tema Peacock acompaña de una manera más abierta, o sea, con respuestas a la melodía y otros elementos. Durante el desarrollo de los solos, la mayor parte del tiempo ejecuta walking bass en negras, usando variaciones y otros recursos en momentos precisos del tema.

Acompañamiento durante el tema. Peacock contrasta la manera en que acompaña el inicio de un tema, generalmente los contrabajistas utilizan líneas tocadas en two feel o en “tiempo quebrado”. A continuación, se puede observar a Peacock ejecutar un acompañamiento que interactúa constantemente con la melodía.

All the things you are

Gary Peacock bass line

J.Kern, O. Hammerstein

♩ = 132

Contrabajo

F-7 Bb-7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7 D-7 G7 Cmaj7

mp Redondas *variación de two feel*

8 C-7 F-7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7 D7

Contratiempo

15 Gmaj7 Gmaj7 A-7 D7 Gmaj7 F#-7

mf Melodia *sfz* *mp*

22 B-7 Emaj7 C+7 F-7 Bb-7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

30 Db-7 C-7 Bdim7 Bb-7 Eb7 Abmaj7 G-7 C7

Anticipación

Figura 61. Acompañamiento durante tema. Extraído del tema: *All the things you are*.

Uso de corcheas. Mediante su uso, Peacock embellece rítmicamente sus líneas logrando que se tornen mucho más interesantes.

67 C-7 Bdim7 Bb-7 Eb7 A

Figura 62. Corcheas. Extraído del tema: *All the things you are*.



Figura 63. Corcheas. Extraído del tema: *All the things you are*.

Sin embargo, sus líneas resultan interesantes sin necesidad de elementos adicionales. Se puede observar cómo el uso de registro del contrabajo genera un impacto crucial en el desarrollo del tema. Además, se observa que sus líneas crean a lo largo del tema un contorno que orienta su desarrollo.



Figura 64. Registro grave a agudo Extraído del tema: *All the things you are*.



Figura 65. Registro grave a agudo Extraído del tema: *All the things you are*.

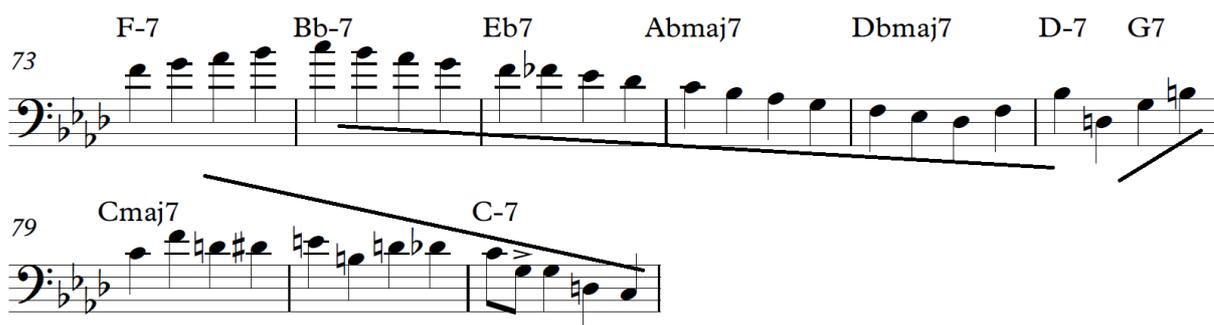


Figura 66. Registro grave a agudo. Extraído del tema: *All the things you are*.

Síncopas y anticipaciones. Recursos utilizados por Peacock, los mismos que son un complemento adicional a su ejecución.



Figura 67. Sincopa. Extraído del tema: *All the things you are*.

Otros elementos. Elementos como *ghost notes* y apoyaturas son encontradas en sus líneas.



Figura 68. Ghost note. Extraído del tema: *All the things you are*.

Eb7



Figura 69. Apoyatura. Extraído del tema: *All the things you are*.

Análisis armónico

Peacock ejecuta su walking bass con una especial atención en cuanto a elementos como matices, articulaciones y demás. Refleja claramente la armonía, usando notas que pertenecen al acorde, notas que sirven como aproximación y además melodías que cumplen la función de líneas de bajo. En el video denominado “*The acoustic bass by Gary Peacock*” es donde el autor habla acerca del enfoque que posee hacia la música. Menciona que piensa armónicamente sus líneas de bajo, delineando la armonía con intervalos

extraídos de la melodía correspondiente, arpeggios y escalas que pertenecen a los acordes del tema musical.

Movimientos armónicos. A continuación, se muestra cómo Peacock construye armónicamente sus líneas de bajo.

37

F-7 Bb-7 Eb7 Abmaj7

aprox. aprox. aprox. aprox

1 9 -3 1 9 3 1 1 3 1 9 3

Figura 70. Análisis armónico. Extraído del tema: *All the things you are*

Melodías que cumplen función de bajo. Peacock genera constantemente líneas melódicas.

Emaj7 C+7

Figura 71. Melodía. Extraído del tema: *All the things you are*.

73

F-7 Bb-7

Figura 72. Melodía. Extraído del tema: *All the things you are*



Figura 73. Melodía. Extraído del tema: *All the things you are*.

Peacock es un músico con una sensibilidad extraordinaria, es capaz de usar elementos propios del contrabajo para dar dirección a la banda. Según Keith Jarrett, es un bajista que se va a ubicar donde quiera que la música lo llame (Barro, 2011). El dominio que posee sobre todo el rango del instrumento le permite ejecutar líneas que son constantes, marcan claros contornos y melodías. Por otra parte, consciente de que la vida no es eterna, lo ha motivado a tocar en forma profunda y a estar realmente presente en la música (Booth 2010).

Capítulo 4: Resultados

Análisis del rol del contrabajista dentro del jazz

La armonía es, “simplemente un sonido simultáneo de tonos diferentes, lo que crea el fenómeno armónico o acorde” (Swing, J., 2002, p. 22). El contrabajista marca la armonía que está ligada a un ritmo en específico, el mismo que es coherente con la batería, el piano o la guitarra que son miembros de la sección rítmica. Por lo tanto, el walking bass que ejecuta no se sale de contexto ni resalta rítmicamente del resto. En este estilo musical el bajista usa solamente la técnica de pizzicato para ejecutar la función de acompañante en el estilo en cuestión. Esta técnica en su forma general, consiste en pulsar la cuerda con el dedo índice de la mano derecha o con la combinación del dedo índice y medio. Existe una diferencia sonora con respecto al dedo que se usa. El dedo índice genera con facilidad un sonido mucho más fuerte y atacado. Ray Brown es un pionero de esta técnica de pizzicato y se pudo apreciar cómo es un elemento importante en el sonido y forma de ejecución que tiene (Owens, T., 2003, p. 174). El uso de los dos primeros dedos de la mano derecha genera fácilmente un sonido más suave y melódico que sólo el dedo índice, permitiendo a la vez ejecutar líneas con el primer dedo si es necesario. Ron Carter y Gary Peacock usan principalmente esta técnica, siendo una característica importante en su forma de ejecutar la música. La diferencia más notables entre estos tres contrabajistas consiste en la forma de acompañar, Brown tiene una forma más agresiva de tocar, es decir, lidera notablemente la sección rítmica. Carter es un contrabajista muy sugerente, es decir, mediante sus líneas de bajo, propone momentos interesantes durante el desarrollo del tema. Y por último Peacock, tiene una forma más fluida de acompañar, es decir, aporta con líneas específicas para cada momento dentro del tema.

Además, en el jazz es muy frecuente el uso de *double stops*, que consiste en tocar dos notas al mismo tiempo y es un recurso muy recurrente (Ousley, L., 2008). El trabajo que realiza el bajista es interpretar la armonía cifrada, que se presenta en cada compás y acorde, mediante una serie de relaciones armónicas propias del jazz. La armonía puede o no reflejar una melodía y se encuentra dentro de una estructura o forma musical; dentro de la investigación presentada se expusieron transcripciones de *standards* y composiciones de jazz.

¿Qué es el *walking bass*?

La acción que realiza el contrabajista en la sección rítmica del jazz es conocida como walking bass, que en su forma más básica consiste en tocar cuatro *negras* (unidad de tiempo por compas), incluyendo variaciones rítmicas sobre las mismas dentro de cada unidad de tiempo. Cada una de las notas puede reflejar o no la armonía de la melodía que se está ejecutando, además de que las líneas creadas resultan ser una especie de contrapunto para la melodía (Glowers p. 389). En el caso del compás de cuatro cuartos, la primera y la tercera nota ejecutadas en el primer y el tercer tiempo, tienen una importancia armónica mayor al segundo y tercer tiempo del compás. Los grados más comunes ejecutados en el tiempo uno y tres del compás son: la raíz, tercer grado y el séptimo grado del acorde. Sin embargo, el quinto grado es muy común, tal como lo muestra Carter en sus líneas de bajo.

El segundo y cuarto tiempo son usados para ejecutar notas de paso, aproximaciones hacia la siguiente nota y hacia el siguiente acorde; los grados tonales usados como conectores pertenecen o no a la escala del acorde correspondiente. Los tiempos mencionados son los predominantes en el jazz. El bajo, el *hi-hat* y el *ride cymbal* de la batería van ligados y llevan un acento que no se escribe, pero se lo interpreta por ser propio del estilo; lo cual produce el *swing* que es una característica especial del jazz. Según

Patrick Glowens, “el swing es una cualidad muy sutil, fácil de reconocer, tentadoramente difícil de producir e imposible de describir en palabras o analizarlo técnicamente”⁸. Se pudo observar que el walking bass implica componer en tiempo real, es decir improvisar una línea de bajo el instante en que se ejecuta.

Muchas de las líneas de bajo forman una línea armónica continua que sirve como un “colchón”, que refleja en general la armonía que está siendo ejecutada y además sirve como un primordial apoyo durante la improvisación. Es decir, la línea de bajo marca con notoria solvencia la armonía correspondiente al ritmo en cada *beat* del compás y en cada acorde dentro de la forma. Esto muestra que el bajo es la voz más importante en la estructura armónica de un tema, por lo tanto, es lo que la banda está siguiendo (Owens, T., p. 168). La razón por la cual las líneas de bajo funcionan tan bien dentro de la sección rítmica, es porque esta es consecuente con la melodía y la armonía en cuestión, es decir, no resalta a menos que sea en un momento preciso y estas líneas están muy bien conectadas entre sí.

La sección rítmica en el jazz

Existe una relación rítmico-armónica entre los miembros de esta sección. En el libro, *Be Bop: The Music and it`s Players*, se menciona: “el corazón de la sección rítmica y por lo tanto de todo el ensamble es el equipo conformado por el bajista y el baterista”. Lo cual muestra que este equipo de músicos son quienes manejan el pulso rítmico de toda la banda. Durante la ejecución del tema, bajo y batería van a la par en cada *beat*. En algunos casos los instrumentistas manipulan el tempo, usando principalmente dos variantes: el tempo con una tendencia hacia adelante o hacia atrás del *click*. Lo cual es llamado comúnmente “jalar” o “correr” en el tiempo. Su objetivo es otorgar el *groove* propio del estilo; en el jazz, nada se toca como está escrito, es decir, cada músico interpreta la música de jazz escrita según su propio *time feel*. No hay una sola forma de producir el swing,

según Shuller, “hay más de una forma de tocar con swing”. Además, menciona que “existe el swing cuando el público inconscientemente empieza a mover su pie, chasquear sus dedos, mover su cuerpo o cabeza al compás de la música”. Por lo tanto, no importa cómo el swing sea generado, lo importante es que exista; pues es una cualidad innata de la música. Los bajistas mencionados tienen maneras muy particulares de arribar sobre este tema (Progler, J. 1995, p. 28).

Según Glowens, “el swing es fácil de reconocer, difícil de producir, casi imposible de imitar y analizar técnicamente”. No obstante, se pudo observar que los músicos analizados tenían y tienen una tendencia particular en la forma en que generan swing dentro de la sección rítmica. Sin importar con qué tendencia sea interpretado el tema, lo que ocurre durante la ejecución es que algunas notas, que no tienen relación o justificación alguna, son casi inexistentes. Para la ejecución de lo descrito, los músicos desarrollaron un alto nivel de comunicación entre ellos en la banda. Los ejecutantes no son máquinas perfectas, a pesar de no poder subdividir el tempo con absoluta precisión, encuentran maneras de tocar en la forma más sincronizada posible, hasta que sea casi imperceptible cualquier tipo de error. El walking bass del bajo está muy sincronizado con el ride cymbal y el hi-hat, lo cual resulta interesante, porque indica que los músicos estudiados son muy compatibles entre sí; cualidad importante para la ejecución a un alto nivel musical. Existe una analogía muy común para explicar este suceso, se lo compara con el “matrimonio” entre bateristas y bajistas para que se forme una fuerte conexión rítmica (Owens, T., p 168).

Conclusión

Los músicos analizados presentan algunas características en común. Desde un punto técnico, todos ellos tienen una notoria solvencia de ejecución sobre elementos como: el tempo, la afinación, el uso de matices y el conocimiento del estilo que se encuentran ejecutando. Además de un complejo dominio sobre la armonía, un alto nivel de entrenamiento auditivo y conocimientos profundos sobre su instrumento. Todos los músicos mencionados tuvieron la oportunidad de haber compartido escenario con estrellas del jazz, lo cual influye en su forma de interactuar con el resto de la banda. En base al análisis realizado, se puede determinar que la función armónico-rítmica del contrabajo es la de aportar con un walking bass que sirva como “colchón” armónico en el desarrollo del tema. Durante los solos, que sea un “ancla” dentro de la sección rítmica, interactúe con la misma y pueda sugerir y orientar a la banda entera.

Referencias

- Brown, R. *Ray Brown's Bass Method*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation,
- Barro, P. (2011). Pianist Keith Jarrett talks about his jazz trio. Entrevista. *Seattle Times jazz critic*. Recuperado de http://seattletimes.com/html/sicnightlife/2016616047_jarret30.html
- Boot, P. (2010 febrero). Toward Tonal Transcendence: Gary Peacock On Flying Free Entrevista. *Bass player*. Recuperado de <http://www.bassplayer.com/article/Toward-Tonal-Transcendence-Gary-Peacock-On-Flying-Free/4768>
- Glowers, P. The Musical Time: *Modern Jazz*. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/949499>
- Hauff, T. A. (1990). *A comparative analysis of styles and performance practices for three jazz bassists in the composition "Stella By Starlight"*. Recuperado de http://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/3262
- Davis, M. & Q.Troupe. (1989). *Miles: The Autobiography*. New York: Simon & Schuster, 1989. Print.
- Martin, W. (1993). *Jazz Changes*. Oxford University Press. Recuperado de <http://site.ebrary.com.ezbiblio.usfq.edu.ec/lib/bibUSFQ/docDetail.action?docID=10087216&p00=jazz%20changes>
- Monson, I. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. University of Chicago Press. Recuperado de <http://site.ebrary.com.ezbiblio.usfq.edu.ec/lib/libUSFQ/docDetail.action?docID=10286147&p00=double+bass+player>
- Ousley, L. J. (2008). *Solo Techniques for Unaccompanied Pizzicato Jazz Double Bass*. Recuperado de http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/96

Owens, T. (1996). *Bebop: The Music and Its Players*. Oxford University Press.

Recuperado de <http://site.ebrary.com/ezbiblio.usfq.edu.ec/ib/>

[libUSFQ/docDetail.action?docID=10087531&p00=ron+carter+double+bass](http://site.ebrary.com/ezbiblio.usfq.edu.ec/ib/lib/libUSFQ/docDetail.action?docID=10087531&p00=ron+carter+double+bass)

Panken, T. (2012, diciembre). Ron Carter, Pure elegance. Entrevista. *Downbeat*, 24-29.

Recuperado de http://www.downbeat.com/digitaledition/2012/DB201212/_art/DB201212.pdf

Progler, J. (1995). *Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section*. State University of New York at Buffalo. Recuperado de

<http://www.jstor.org/stable/852199>

Swain, Joseph. (2002). *Harmonic Rhythm: Analysis and interpretation*. Recuperado de

<http://site.ebrary.com/ezbiblio.usfq.edu.ec/lib/libUSFQ/docdetail.action?>

The Center for Music and Arts Entrepreneurship. (2011, 19 julio). Masterclass - Ron

Carter. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=yD2qfW-jCS4>

The Party of the Century. (2011, 4 febrero). *POTC Interviews - Ron Carter Part I-II*.

<http://www.youtube.com/watch?v=r9pzKUQIzqU&list=UUCTDgj-8z1YFayAvAbw3PbQ&index=3>

Under your Skin. (2010. 30 enero). *Ron Carter Interviewed*. Recuperado de

http://www.youtube.com/watch?v=YhdZ86Sz7WM&playnext=1&list=PL9286F3045D62F83A&feature=results_main

Win, R. (s.f.) Person Carter Ron. *All music online*. Recuperado de:

<http://muco.alexanderstreet.com/ezbiblio.usfq.edu.ec/Person/233512/BioReference/583862/Highlight/ron%20carter%20jazz%20bass>

Florence, W. (2007). Gary Peacock: Zen Bass. Entrevista. *All about jazz*. Recuperado de

http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=24211#.UT0A-Bxgf_4

Yanow. S. (s.f.) Person Gary Peacock. *All music online*. Recuperado de.

[http://muco.alexanderstreet.com.ezbiblio.usfq.edu.ec/Person/230637/BioReference/
590241/Highlight/gary%20peacock%20jazz%20bass](http://muco.alexanderstreet.com.ezbiblio.usfq.edu.ec/Person/230637/BioReference/590241/Highlight/gary%20peacock%20jazz%20bass)