

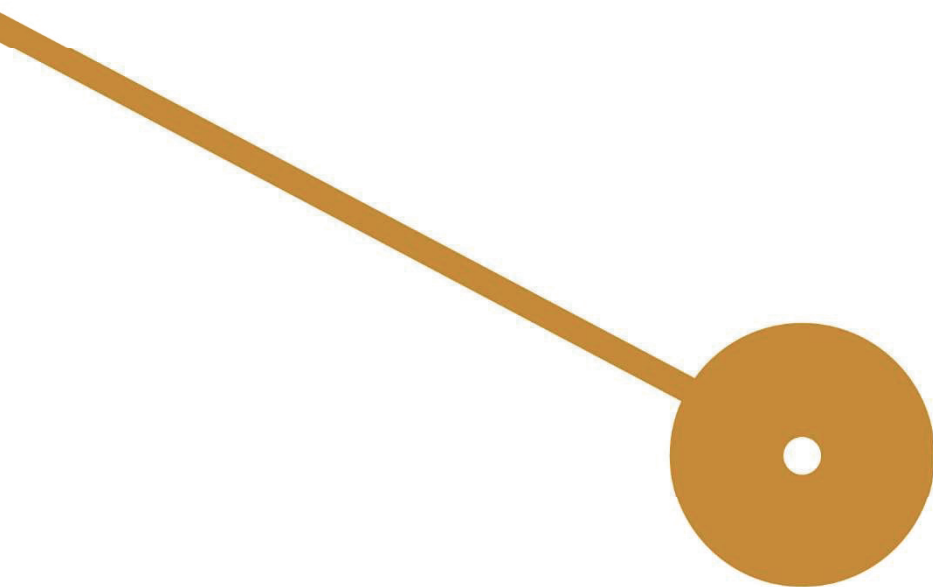
M

MESTRADO  
INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
PIANO JAZZ

Oscar Peterson:  
transcripción y  
análisis.

Roberto Comesaña Rodríguez

09/2017



M 

---

 MESTRADO  
INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
PIANO JAZZ

Oscar Peterson:  
transcripción y  
análisis.

Roberto Comesaña Rodríguez

Dissertação apresentada à Escola Superior de  
Música e Artes do Espetáculo como requisito  
parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Música Interpretação Artística, especialização  
Piano Jazz

Professor Orientador  
Professor Xesús Villar

09/2017



## **RESUMEN**

El presente trabajo se ha desarrollado a partir del estudio pormenorizado de uno de los más importantes pianistas de jazz de la historia, Oscar Peterson. El análisis y estructuración desarrollados están enclavados dentro de la formación en piano jazz impartida en dicho centro.

El objetivo de este trabajo, es la elaboración de un proyecto que sirva como fundamento pedagógico en la enseñanza del sistema de improvisación y la técnica de comping y acompañamiento dentro de diferentes formaciones.

Primero, se realizará una aproximación a diferentes obras representativas de dicho artista en diferentes formaciones (piano solo, dúo y trío de jazz), delimitando las diferentes secciones que interpreta. Posteriormente, se detallará las principales técnicas de arreglos empleadas, técnica de comping, improvisación y relacionarla con los principales géneros y figuras del jazz. Asimismo, se contemplará la revisión y posible éxito que podría tener dicho proyecto, evaluando pros y contras, de la aplicación dentro de un sistema pedagógico reglado.

La principal conclusión del trabajo es como mediante la transcripción y el análisis se puede establecer un sistema de estudio pormenorizado que mejore el aprendizaje de los pianistas de jazz. Nace la necesidad de impulsar más actividades o proyectos que aglutinen estudios similares y profundizar en la búsqueda de una mejora en el estudio de una de los géneros musicales más importantes de la música moderna.

### **Palabras clave:**

Improvisación, arreglo, pedagogía, pormenorizar, piano jazz.

## **ABSTRACT**

The work presented is developed from the detailed study of one of the most famous jazz pianist in the history, Oscar Peterson. The analysis and structuring are nailed within the training in jazz piano provided in this center.

The aim of this project is serving as the pedagogical basis of the improvisation training system, of the comping performance and of the instrumental accompaniment as well.

First of all, we perform some presentatives pieces of music from this artist in different styles as: piano solo, musical duet and other mix performance. In all of them, the different parts which he interprets are delimited. Subsequently, the musical arrangements and the main techniques performed are explained, apart from the comping technique and the improvisation. These points are explained with their relation with the main genres and jazz artist/ roles / players.

Likewise, the potential of this project is reviewed and discussed thought the evaluation of its pros and cons within a/ inside in a regulated pedagogical system.

The main conclusion of this project is the improvement of the jazz pianist learning supported by a transcription and analysis performance which allow to stablished a detailed knowing system.

A need arises to promote more activities or projects which bring similar studies and remain committed to deepening search on further learning improvements in the scope of one of one of the most important musical genres of modern music.

### **Keywords:**

Improvisation, Musical arrangements, Pedagogy, Detailed study, Piano jazz.



# INDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>Pag. 1</b>
1.1. Enunciación del tema.....	Pag. 1
1.2 Justificación del tema.....	Pag. 1
1.3 Objetivos principales.....	Pag. 2
1.4 Estado de la cuestión. La transcripción. ....	Pag. 3
1.6 Oscar Peterson y el racismo.....	Pag. 8
1.5 Fuentes.....	Pag. 10
1.6 Método.....	Pag. 10
<b>2. ANÁLISIS DE LAS TRANSCRIPCIONES.....</b>	<b>Pag. 11</b>
2.1 Falling in Love with Love.....	Pag. 12
2.1.1 Introducción.....	Pag. 12
2.1.2 Tema.....	Pag. 14
2.1.3 Solo.....	Pag. 15
2.1.3.1 Estructuración del solo. ....	Pag. 15
2.1.4 Parte final.....	Pag. 17
2.2 Hackensack.....	Pag. 21
2.2.1 Solo.....	Pag. 22
2.3 Mirage.....	Pag. 27
2.3.1 Estructura del tema.....	Pag. 27
2.3.2 Solo.....	Pag. 29
2.4 Round Midnight.....	Pag. 35
2.4.1 Estructura del tema.....	Pag. 36
2.5 Secret Love.....	Pag. 42

2.5.1 Estructuración del tema.....	Pag. 42
2.5.2 Solo.....	Pag. 45
2.6 Waltzing is hip.....	Pag. 51
2.6.1 Estructuración del tema.....	Pag. 52
2.6.2 Solo.....	Pag. 54
<b>3. ACOMPAÑAMIENTO Y USO DE LA MANO IZQUIERDA.....</b>	<b>Pag. 61</b>
3.1 Stride piano.....	Pag. 61
3.2 Comping.....	Pag. 63
3.3 Acordes en bloque.....	Pag. 65
3.4 Otros recursos.....	Pag. 65
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>Pag. 66</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>Pag. 67</b>
5.1 Libros.....	Pag. 67
5.2 Archivos web.....	Pag. 67
5.3 Grabaciones.....	Pag. 68
<b>6. ANEXOS.....</b>	<b>Pag. 69</b>
6.1 Falling in love with love.....	Pag. 69
6.2 Hackensack.....	Pag. 77
6.3 Mirage.....	Pag. 82
6.4 Round Midnight.....	Pag. 93
6.5 Secret love.....	Pag. 102
6.6 Waltzing is hip.....	Pag. 114



# INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Introducción Falling in love with love inicio.....	Pag. 13
Figura 2. Introducción Falling in love with love.....	Pag. 13
Figura 3. Introducción Falling in love with love cadencia.....	Pag. 13
Figura 4. Falling in love with love Ostinato izquierda.....	Pag. 14
Figura 5. Modulación primer tema Falling in love with love.....	Pag. 14
Figura 6. Esquema tema Falling in love with love.....	Pag. 15
Figura 7. Ejemplo improvisación Falling in love with love.....	Pag. 16
Figura 8. Modulación tema final Falling in love with love.....	Pag. 16
Figura 9. Parte final Falling in love with love.....	Pag. 17
Figura 10. Final Falling in love with love.....	Pag. 18
Figura 11. Esquema de improvisación Falling in love with love.....	Pag. 19
Figura 12. Inicio de solo Hackensack.....	Pag. 22
Figura 13. Ejemplo resolución de frase Hackensack.....	Pag. 22
Figura 14. Uso pentatónica y enclosure Hackensack.....	Pag. 23
Figura 15. Uso de motivos Hackensack.....	Pag. 23
Figura 16. Uso de octavas en la improvisación Hackensack.....	Pag. 25
Figura 17. Esquema de improvisación Hackensack.....	Pag. 25
Figura 18. Estructura del tema Mirage.....	Pag. 27
Figura 19. Melodía Mirage.....	Pag. 28
Figura 20. Ejemplo de improvisación parte A en Mirage.....	Pag. 30
Figura 21. Ejemplo de recursos de improvisación de la Parte B en Mirage.....	Pag. 31
Figura 22. Esquema improvisación Mirage.....	Pag. 31

Figura 23. Introducción Round Midnight.....	Pag. 36
Figura 24. Ejemplo armonización melodía Round Midnight.....	Pag. 36
Figura 25. Variaciones sobre la melodía Round Midnight.....	Pag. 37
Figura 26. Ejemplo fraseo Round Midnight.....	Pag. 38
Figura 27. Transición hacia la parte A en Round Midnight.....	Pag. 39
Figura 28. Transición a motivo de la introducción Round Midnight.....	Pag. 40
Figura 29. Esquema del tema Round Midnight.....	Pag. 41
Figura 30. Estructura tema Secret Love.....	Pag. 42
Figura 31. Introducción Secret Love.....	Pag. 43
Figura 32. Ejemplo de variación de la melodía Secret Love.....	Pag. 44
Figura 33. Cadencia final Secret Love.....	Pag. 44
Figura 34. Ejemplo de improvisación Secret Love.....	Pag. 45
Figura 35. Ejemplo de uso de octavas y motivos Secret Love.....	Pag. 46
Figura 36. Uso de patrones melódicos Secret Love.....	Pag. 46
Figura 37. Recursos Secret Love.....	Pag. 47
Figura 38. Esquema de improvisación Secret Love.....	Pag. 48
Figura 39. Exposición melodía Waltzing is hip.....	Pag. 52
Figura 40. Parte B melodía Waltzing is hip.....	Pag. 53
Figura 41. Enlace entrada de solo Waltzing is hip.....	Pag. 53
Figura 42. Improvisación Parte B Waltzing si hip.....	Pag. 54
Figura 43. Explicación recursos improvisación Waltzing is hip.....	Pag. 55
Figura 44. Explicación de improvisación cambio a swing Waltzing is hip...Pag.	55
Figura 45. Explicación de recursos final solo Waltzing is hip.....	Pag. 56
Figura 46. Cadencia final Waltzing is hip.....	Pag. 57

Figura 47. Esquema de improvisación Waltzing is hip.....	Pag. 58
Figura 39. Ejemplo stride piano. Uso de la mano izquierda.....	Pag. 63
Figura 40. Ejemplo comping. Uso de la mano izquierda.....	Pag. 64
Figura 41. Ejemplo comping 2. Uso de la mano izquierda.....	Pag. 64

# **1. INTRODUCCIÓN.**

## **1.1 Enunciación del tema.**

El proyecto consiste en mostrar las principales características que aportó Oscar Peterson al jazz, a partir del estudio de lenguaje improvisatorio y técnica de comping, a lo largo de su carrera en diferentes formaciones. El análisis de transcripciones de los solos, basará el sistema sobre el que se establecen.

Se brindará un contexto para poder entender mejor cómo se fue desarrollando y consolidando el estilo del pianista. Se pretende identificar, así mismo, el origen de las características musicales de éste y las influencias que hicieron del, uno de los pianistas más importantes del género.

Para ello se realiza el análisis de un repertorio, considerado como el más representativo, de Oscar Peterson dentro de diferentes formaciones: piano solo, dúo y trío de jazz.

## **1.2 Justificación del tema.**

Oscar Peterson es uno de los más reputados pianistas de jazz de todos los tiempos. Con una gran técnica, como su ídolo Art Tatum, destacaba su habilidad para tocar swing y bop, con un marcado rasgo blues, formado durante la mitad de los cuarenta.

Criticado, a lo largo del tiempo, por su fraseo denso en notas e información, lanzó más de 200 grabaciones, ganó ocho premios Grammy y recibió numerosos premios y distinciones durante una carrera de más de 60 años.

Oscar Peterson es una de las influencias más importantes desde que descubrí el jazz. La transcripción y análisis de sus interpretaciones me ayudará a mejorar mi lenguaje improvisatorio, el timing, la corchea de swing y mi forma de tocar a piano solo y en grupo.

Sus solos contienen un fraseo bop perfecto, sustituciones de acordes para generar más tensión, rasgos de blues y un concepto rítmico muy avanzado.

### **1.3 Objetivos principales.**

Los principales objetivos del trabajo son la reflexión, el análisis y establecer un posible modelo para trabajos o estudios posteriores.

Basándose en la problemática de no encontrar un referente claro en proyectos anteriores, se busca realizar un estudio que no resulte inconcluso. Tesis y libros sobre transcripciones y análisis de otros pianistas, como McCoy Tyner, Herbie Hancock o Keith Jarrett, presentaban un buen punto de partida e inspiración.

Posteriormente se llevará a cabo un periodo de análisis consistente en:

- Establecer un repertorio a trabajar.
- Estudiar biográficamente y comparativamente cómo Oscar Peterson alcanza un estilo propio.
- Plasmar las principales características e innovaciones que aportó.
- Elaborar un esquema con su sistema de improvisación, así como el uso de la mano izquierda en su comping y arreglos.
- Llevar a cabo el proyecto en un concierto.

Resueltos estos pasos, se realizará el trabajo en la procura de su utilidad como modelo para trabajos posteriores a modo de punto de partida y su uso pedagógico.

## 1.4 Estado de la cuestión. La transcripción.

Dentro de la fundamentación teórica destacan los antecedentes relativos a la transcripción de solos realizados otros intérpretes de jazz, siempre buscando un enriquecimiento del transcriptor. El jazz, a diferencia de la música clásica, tiene como pilar fundamental la improvisación. Un lenguaje o idioma, que se basa en la creación espontánea, plasmando una idea influenciada por su situación en ese momento y las experiencias vividas hasta ese momento. Teniendo esto en cuenta, la transcripción, se vuelve pilar fundamental para el aprendizaje.

Los avances en la educación del jazz, han producido un cambio en el proceso de aprendizaje drásticamente. Los músicos de hoy en día utilizan a menudo libros de métodos, a diferencia de los músicos de la época anterior, que aprendieron principalmente a través del intercambio auditivo, pilar fundamental en la tradición del jazz. Estos métodos, a menudo, están basados en experiencias personales que son inexactas representaciones de conceptos aplicados dentro de un estilo o por un artista representativo del género.

Los materiales de estudio en el jazz se pueden dividir en:

- Historia, literatura y biografías.
- Libros de teoría con explicaciones de armonía.
- Métodos de improvisación.
- Libros con ejercicios en la mejora de la técnica.
- Libros de transcripciones de solos.

Aun resultando muy útiles para enriquecer el conocimiento sobre ciertas materias del individuo, a menudo pasan por alto el autoaprendizaje, la imitación.

Transcribir solos hace que uno desarrolle facultades auditivas, mejore su conocimiento de armonía y conceptos relacionados con el estilo y género. La transcripción, no sólo está destinada a ser tocada, sino que también sirve para entender aspectos técnicos de lenguaje y la relación con los acordes escritos y la idea plasmada por el intérprete.

Las transcripciones se llevarán a cabo a partir de sus grabaciones de la década de los 50 a los 70. En este periodo, el panorama del jazz había cambiado, buscando a tener una percepción del más intelectual y experimental. La búsqueda de nuevas sonoridades, marcan el inicio de un periodo de búsqueda vanguardista. Ello conlleva la aparición de diferentes corrientes:

### **1950-1960:**

- El Cool: La música se alejaba de la improvisación total y de los ritmos del bebop. Su creador fue Miles Davis, plasmado en el disco Birth of the Cool, desarrolló un estilo más relajado y orquestal. Alejo al jazz de sus raíces en el blues y lo llevo a un sonido más cercano a la música clásica europea.
- El Hardbop. Influencia del blues y gospel, con la utilización de licks de blues continuando la tradición iniciada por Charlie Parker. Armónicamente más complejo, alteración de las dominantes y verticalidad en la improvisación. Art Blakey y Max Roach.
- Jazz Modal: en 1959, Miles Davis, graba Kind of Blue. Las principales características son: escalas modales, ritmo armónico lento, bajo pedal y ausencia de progresiones armónicas funcionales. Será desarrollado, de manera muy avanzada por John Coltrane.

**1960-1970:**

- El Third Stream. Buscaba la fusión entre la música clásica y el jazz. Destacan John Lewis, el Modern Jazz Quartet y Charles Mingus.
- El Free Jazz. El ritmo como visión moderna de la polirritmia del hot, melodía y ritmo relacionándolos, armónicamente basados en la invención espontánea y la atonalidad y desarrollo contemporáneo de los efectos sonoros de cada instrumento. Influenciado por el atonalismo libre de Schoenberg y del serialismo pero más que eso, manifiesto de libertad de los afroamericanos. Destacan Ornette Coleman, John Coltrane, Archie Shepp y Cecil Taylor entre otros.

A diferencia de otros músicos de jazz que fueron influenciados por el transcurrir de esta búsqueda del vanguardismo y la evolución del estilo, Oscar Peterson no evolucionó desde la década de los 50 y desarrolló su carrera desde este planteamiento, sin realizar ningún cambio importante. Desde que irrumpió en el panorama de la música internacional a finales de los años cuarenta, Oscar Peterson se ha convertido en uno de los artistas de mayor éxito en el mundo del jazz. Fue el primer pianista de jazz canadiense que alcanzó fama internacional y es uno de los músicos contemporáneos más condecorados.

Una de las características más destacadas de la larga carrera de Peterson ha sido su capacidad de capturar audiencias sin tener que comprometer su integridad artística. A lo largo de su vida se ha dedicado a mantener los niveles de calidad que se impuso de joven, independientemente del gusto popular, por el que no se ha dejado influir jamás. También es conocido por su demanda de respeto y atención por parte de su público mientras actúa, y ha llegado a salir del escenario en ocasiones en que se ha sentido ofendido por los ruidos u otra falta de atención.

Con una técnica y una destreza pianística increíbles, en el nivel de su ídolo Art Tatum, Peterson formó su estilo distintivo durante mediados y finales de los años 40, en un estilo swing y bebop. De joven, Peterson escuchaba con frecuencia los discos de Tatum; su primer encuentro tuvo lugar a principios de los cincuenta y fue una terrible experiencia para él, totalmente intimidado por su admirado Tatum; se sentía aterrorizado por el enorme talento del músico. Los dos pianistas se hicieron, sin embargo, amigos, y se puede escuchar todavía la unión de Peterson con su ídolo en su armonía y en su virtuosismo.

La carrera de Oscar Peterson comenzaría a una edad muy temprana. Después de ganar un concurso de talentos a los 14 años, lo que le llevó a aparecer de forma regular en la radio a partir de entonces y durante los primeros años de esa década en la emisora de Montreal CKAC. En 1942 se unió a la orquesta de Johnny Holmes, una de las más populares de Canadá, con la que realizó una gira por Estados Unidos entre 1942 y 1947.

En 1947 formó su primer trío con el bajista Ozzies Roberts y el percusionista Clarence Jones. Llevó al grupo al Montreal's Alberta Lounge donde conoció a su primer productor y promotor de conciertos, Norman Granz, que tuvo gran importancia en su carrera. En 1944, Granz empezó a montar conciertos de estrellas de jazz en el Philharmonic Hall en Los Ángeles. Estos conciertos, así como los grupos que se mostraban en ellos, empezaron a ser conocidos como Jazz at the Philharmonic (J.A.T.P.). La empresa Jazz at the Philharmonic comenzó a traer grupos de todo el país y organizaba giras y grabaciones con ellos. Mientras estaba en Montreal con uno de estos grupos de la J.A.T.P., Granz oyó tocar a Peterson y le invitó a tocar en el Carnegie Hall. La aparición del pianista en el Carnegie Hall en 1949 marcó el comienzo del despegue de su carrera internacional.

A principios de los cincuenta realizó una gira por Estados Unidos y Europa con Jazz at the Philharmonic. En 1953 se unió en el trío más famoso, con el guitarrista Herb Ellis y el bajista Ray Brown. El grupo, que actuó y grabó discos durante cinco años, destacaba por gozar de gran sintonía y entendimiento, dando el efecto de ser uno solo y actuar como un todo.

Se ha dicho de este trío que es el mejor grupo de piano, bajo y guitarra nunca escuchado. Ellis abandonó el trío en 1958 y fue sustituido por el percusionista Ed Thigpen, que permaneció con ellos hasta 1965. En 1960 fundó junto a Brown, Thigpen, el trombonista Butch Watanabe y el compositor Phil Nimmons, la Escuela Superior de Música Contemporánea de la ciudad, creada en 1960.

A principios de los setenta actuó como solista y realizó una gira junto a Ella Fitzgerald. Posteriormente, actuó con orquestas sinfónicas y dúos con gigantes del jazz como los trompetistas Dizzy Gillespie y Clark Terry o el guitarrista Joe Pass. A partir de 1972 comenzó a aparecer cada vez más frecuentemente en conciertos como solista, y se convirtió en uno de los intérpretes de jazz más aclamados.

Entre 1970 y 1980, continuó grabando y componiendo. Experimentó con sintetizadores y entre 1970 y 1980 grabó cinco o seis discos al año. A finales de los ochenta y principios de los noventa, Peterson, exhausto por su repleta agenda de conciertos y giras, se centró más en la composición.

Ha elaborado una colección de material para ayudar a elaborar las bandas sonoras. Fue nombrado rector de la Universidad de York en 1991.

Recibió siete premios Grammy, numerosas nominaciones como mejor pianista de jazz, tiene el premio Genie film a la mejor banda sonora de película, recibido en 1978 por *The Silent Partner* y es miembro de la Orden de las Artes y las Letras, Francia, desde 1989.

## 1.5 Oscar Peterson y el racismo.

Durante sus inicios y gran parte de su carrera, Peterson sufrió duramente el gran racismo instaurado en Canadá y Estados Unidos durante gran parte del siglo XX. Esto ha marcado su carrera y lo ha llevado a realizar diferentes acciones a modo de repulsa y a luchar contra ello en innumerables ocasiones.

Su primer contacto con el racismo es a sus 19 años. Fue invitado a actuar en el salón de la Marina Mercante, presentado como “six-foot-three, 220 pound coloured boy with amazing fingers”. Su actuación impresiona a la multitud congregada. Al realizarle la entrevista el presentador, Peterson recuerda que el trato de llamarle “chico” no era condescendiente, sino insultante.

Durante el inicio de su carrera, el panorama musical estaba dominado por los blancos, cerrándole las puertas a la gente negra debido al color de su piel, en particular en la CBC (corporación de radio televisión de Canadá).

Entre los años 1943 y 1947, fue solista destacado de la Johnny Holmes Orchestra, una banda de baile muy popular en Montreal. Puesto que Peterson es el único músico negro del grupo, se convierte en objetivo para los racistas. Uno de esos altercados tiene lugar en el Ritz-Carlton de Montreal Hotel. La orquesta fue contratada con antelación para tocar allí, pero en el último minuto, el hotel se opone a que toque porque prohibían la entrada a gente negra. Cuando Holmes amenaza con contar lo acontecido condenando la actitud de la gente que dirigía el Ritz-Carlton por sus políticas racistas, el hotel retrocede.

En 1944, compuso “Hymn to Freedom”. Fue una obra a modo de protesta contra la segregación y el racismo que él vivió en los Estados Unidos. Era tan grande la repulsa que solía llevar una cadena bajo su el asiento del coche durante la gira para poder defenderse.

En 1951, le ocurre un hecho peculiar y que demuestra la tolerancia del pianista. Peterson se ve involucrado en una disputa racial con un peluquero de Hamilton que se niega a cortarle el pelo por ser negro. Aunque muestra su rechazo y se queja, posteriormente tiempo después, intercede por el barbero cuando los funcionarios del estado de la ciudad quieren cerrarle el negocio y quitarle la licencia. Peterson estaba enojado por lo que había sucedido, pero no quería destruir al hombre.

En 1953, Herb Ellis se une al Trio. En consecuencia, Peterson comienza a recibir cartas de odio de músicos negros y fans que lo condenan por tocar con un guitarrista blanco. Ante esta situación, rechaza todos los comentarios diciendo que no tiene tiempo para lo que él llama “estúpido racismo”. Él consideraba que no importaba la apariencia ni el color de piel del músico, sino el talento del propio individuo. Herb Ellis, por su parte, buscó tener una relación normal con sus compañeros a los que consideraba amigos y mantenerse al margen de las críticas. Destaca el hecho de que cuando iban de gira, incluso se alojaba en hoteles que de aquella eran para negros para poder estar con el resto de los componentes de la banda.

A principios de los años 70, eligió Mississauga para su hogar después de ser despreciado por un propietario en el rico barrio de Forest Hill de Toronto que se negó a alquilarle porque era negro. En estos años, presiona para cambiar el contenido de los programas de televisión y la publicidad, ya que estos estamentos seguían dominados por culturas que ensalzaban a los blancos. Pensó que los niños tenían su visión del mundo de lo que veían en la televisión y que esto podía repercutir a la larga.

Apasionado sobre los derechos de los nativos de Quebec y el tratamiento que se les daba, Peterson luchó contra el racismo durante toda su vida. Muchas veces se planteó mudarse a otros países, como la India, pero lo desestimó por que siempre se sentiría canadiense y el racismo era algo con lo que tendría que convivir toda la vida.

## 1.6. Fuentes.

El punto de partida del proyecto fue establecer, un conjunto de temas a analizar de su repertorio, al cual se le realizará tanto la transcripción como el análisis.

La elección de dichos audios está basada en:

- Temas más destacado de su carrera.
- Diversidad de estilo y ritmos.
- Piano solo y tocando a trío.
- Temas que me ayuden a desarrollar y mejorar diferentes características como: corchea de swing, comping, subdivisión rítmica, fraseo bop y piano solo.

En este estudio, e seleccionado seis grabaciones de Oscar Peterson que recogieran diferentes periodos y diferentes estilos dentro de su dilatada carrera.

## 1.7 Método.

En este apartado expondré el proceso y la metodología empleada para realizar las diferentes transcripciones.

El primer paso es la escucha atenta del audio. A medida que se suceden las repeticiones realizo un esquema de las diferentes secciones del tema así como recursos más llamativos.

Acto seguido, con ayuda del programa de edición de audio Transcribe (2007, Seventh String Software), delimito el solo en partes más pequeñas (introducción, parte A del tema, parte B, reexposición...) para poder memorizarlo y cantarlo.

Uno de los principales problemas al realizar las transcripciones de audios en directo o grabaciones es, que debido a su antigüedad, en infinidad de ocasiones la dificultad para poder abordar lo que estaba siendo interpretado era muy grande.

Este programa es una gran herramienta por permitir el ajuste de ecualización de audio (EQ), sintonización y balance estéreo, facilitando la detección auditiva partes musicales que están algo oscurecidas en la grabación básica, como es la mano izquierda en el piano.

Después de memorizar y cantar, plasme esa escucha en el piano a modo de tocar y cerciorarme de que podría ejecutarlo en estrecha sintonía con las grabaciones. Para verificar lo transcrito, grabe las interpretaciones simultáneamente con la grabación original para poder ver errores que pudieran surgir y que no eran apreciables mientras estaba tocando.

Con ayuda del programa de edición Sibelius (2007, Avid Technology), escribí las partituras. Una de las dificultades que surgió, fue poder plasmar con fidelidad la rítmica empleada por Peterson al haber pasajes de mucha densidad y otros en los que, al flexibilizar el tempo, se planteaba difícil una escritura exacta.

## **2. ANALISIS DE LAS TRANSCRIPCIONES.**

El estudio de los solos transcritos de Oscar Peterson, puede aportar una gran aproximación a su vocabulario. Delimitando motivos o licks sobre una armonía dada, comping y esquema y variaciones armónicas, el intérprete puede llevarlo a la práctica sobre diferentes armonías y comenzar a absorber sus recursos.

Para un análisis más claro, se desglosa en tres partes:

- Lenguaje de improvisación: subdivisión rítmica, duración de las frases, variaciones rítmicas y análisis melódico.

- Comping de mano izquierda: claves de acompañamiento, aproximaciones, voicing y colocación del comping.
- Cambios armónicos.

Acto seguido al análisis de los puntos anteriores, se muestra un esquema reducido del tema que recoge todos los recursos más destacados y que sirve como guía en el estudio.

## **2.1 Falling in Love with Love.**

Los efectos de la crisis económica desencadenada a finales de Octubre de 1929, no solo afectó a los diferentes agentes financieros, si no que se dejó sentir en la población. Con la crisis se desarrolló en Broadway una década en la que proliferaron la creación y el desarrollo de musicales. Con un teatro de argumentos sencillos y fáciles, se desenvuelve un género musical con estrenos de grandes composiciones versionadas por grandes intérpretes de jazz a posteriori.

En 1938 el compositor Richard Rodgers y el letrista Lorenz Hart junto con productor George Abbott son los primeros en crear un musical americano basado en Shakespeare. La idea de Rodgers de usar a Shakespeare como base para el show, unido a la calidad de los diálogos y las canciones, llevaron el musical llamado "The Boys from Syracuse" a ser todo un éxito.

Falling in love with love es una composición en 32 compases en Si bemol. En este tema, Peterson elabora la exposición de la melodía en La mayor para después realizar los solos en el tono original de la versión jazzística que es en Si bemol. Podremos observar como tenemos cuatro situaciones bien diferenciadas: introducción, tema, solos y reexposición del tema principal.

### 2.1.1 Introducción.

La introducción está establecida sobre un movimiento II-V-I. Comienza con un motivo melódico cadenciando en Gm7b5 (bVIIIm7b5), para sucesivamente realizar dominantes secundarias, en bloque, a resolver en el acorde subdominante de Dmmaj7.

El acorde Bb7#11 funciona como dominante de Eb7, aunque para realizar un movimiento cromático de resolución descansa en el tritono de este A7alt, para Dmmaj7.

Figura 1. Introducción Falling in love with love inicio.

The musical notation for Figure 1 shows the introduction of the piece. It is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, the following chords are indicated: C/Bb, Gm7(b5), Bb7(#11), A7ALT., Eb7, and Dm(maj7). The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line in the bass staff starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The piece concludes with a final chord of Dm(maj7).

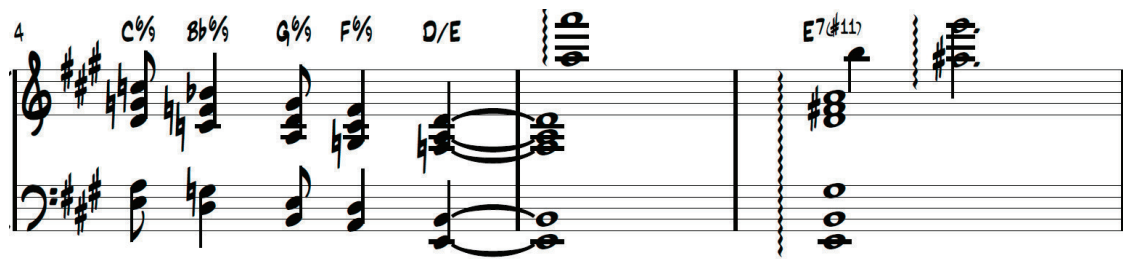
A continuación podemos observar uno de los recursos más destacados de Oscar Peterson, la subdivisión rítmica. Con una frase rápida en fusas, sobre la cuatriada del acorde, produce un efecto de aceleración y mayor densidad.

Figura 2. Introducción Falling in love with love.

The musical notation for Figure 2 shows a rhythmic subdivision in the introduction. It is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line in the bass staff starts with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The piece concludes with a final chord of Dm(maj7). The notation includes a '3' above the first measure and a '10' below the second measure, indicating a triplet and a decuplet, respectively.

Posteriormente, mediante el empleo de voicings por cuartas, realiza una cadencia hacia Esus4 – E7#11, finalizando la introducción y dando comienzo al tema.

Figura 3. Introducción Falling in love with love cadencia.



### 2.1.2 Tema.

Peterson realiza la exposición de la melodía principal apoyándose sobre un motivo en arpeggio, a modo de ostinato rítmico, en la mano izquierda siguiendo las notas fundamentales del acorde. Podemos observar, tanto el uso de la octava como la armonización con voicing de la melodía, en puntos de resolución de frase, dotando a la melodía de más intensidad.

Figura 4. Ostinato izquierda Falling in love with love.

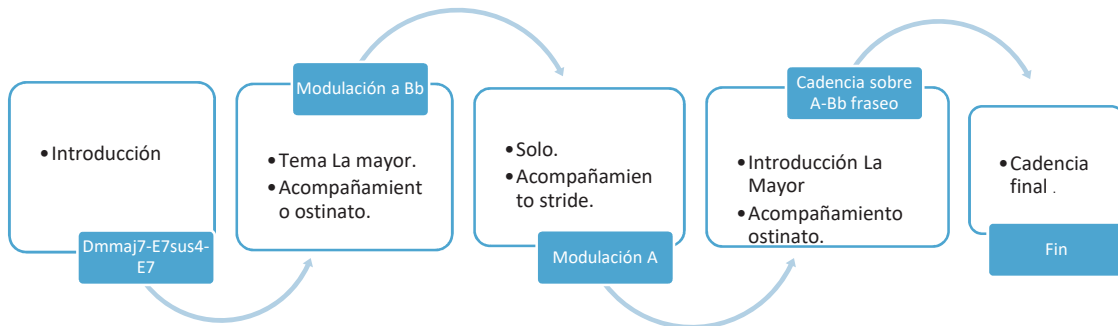


Acto seguido de la exposición del tema 2 veces, se produce la modulación de La Mayor a Si bemol para la entrada del sólo. Esta modulación se produce con el empleo de cadencias II-V cromáticamente con el uso de la escala alterada en el tritono de la dominante principal del siguiente acorde.

Figura 5. Modulación primer tema Falling in love with love.



Figura 6. Esquema tema Falling in love with love.



### 2.1.3 Solo.

Con la entrada del solo se produce un cambio en el acompañamiento y la sensación rítmica. El empleo de una variante de stride piano produce un cambio, de una exposición más lírica del tema, a una parte de solo con un gran carácter de swing e intensidad.

#### 2.1.3.1 Estructuración del solo.

Peterson comienza recordando los primeros compases de la melodía con una rearmonización mediante el empleo de dominantes secundarias. Uno de los aspectos más importantes en este inicio de solo, común a los solos analizados, es la dirección de las frases. Éstas suelen tener como punto de llegada el primer tiempo donde resuelven y una dirección claramente descendente.

En el final de la primera A del sólo, la podemos ver el uso de la utilización de la octava o voicing para dotar a la frase de un carácter más rítmico y con una dinámica más fuerte donde el pianista destaca una o varias notas, bien con un carácter más melódico (como se aprecia en la melodía sobre Eb7#11) o a más rítmico apoyando la contra.

A la medida que avanza el solo, éste va ganando en mayor densidad armónica, apoyándose en la rearmonización, y en densidad melódica mediante el uso de polirritmias y una subdivisión rítmica a fusas.

Podemos observar el uso de acordes de aproximación cromática con escala dórica. En este ejemplo sustituye Gm7, que sería el subdominante afín en una cadencia II-V con C7, por su tritono. En la mayoría de los casos, en los que introduce el uso de la escala alterada o aproximaciones mediante acordes cromáticos con relación escala-acorde dórica o lidia, Peterson improvisará mediante grados conjuntos sobre la escala con pequeños saltos a modo de arpeggio sobre las notas fundamentales.

Figura 7. Ejemplo improvisación Falling in love with love.

The image shows two measures of musical notation for the piece 'Falling in love with love'. Measure 55 is in the key of B-flat major and features a Dbm7 chord. The melody consists of a series of eighth notes, with a tritone substitution (Gm7) indicated above the staff. Measure 56 is in the key of B-flat major and features a C7 chord. The melody consists of a series of eighth notes, with a tritone substitution (F7#11) indicated above the staff. The bass line in both measures consists of a series of eighth notes.

El enlace entre el solo y la vuelta a la melodía en La mayor se produce mediante un movimiento de II-V.

Figura 8. Modulación tema final Falling in love with love.

The image shows the final modulation of the piece 'Falling in love with love'. The score is in the key of B-flat major and features a Bm chord, an E7 chord, and an A chord. The melody consists of a series of eighth notes, with a tritone substitution (E7) indicated above the staff. The bass line in both measures consists of a series of eighth notes.

### 2.1.4 Parte final.

Después de exponer la melodía por última vez en La mayor, Peterson elabora una cadencia final en la que realiza una pequeña inflexión a Si bemol, para finalizar cadenciando a La mayor.

Primero apoyado en el motivo de la melodía elabora una transición con los siguientes cambios armónicos:

Figura 9. Parte final Falling in love with love.

El enlace F#m-F7 es un enlace II-V hacia E6. En este caso F7 sustituye a B7 siendo dominante al tritono. Después se suceden dos dominantes secundarias como A7 y Bb7b9 como dominante al tritono de A#5 en sustitución de E7. Con el enlace Bm-E7, dominante en aproximación cromática, y Fa7, dominante de Bb, se produce la inflexión anteriormente mencionada.

Tras realizar una pequeña improvisación en Si bemol, entra con el acorde cuatriada de La mayor séptima para finalizar con una cadencia en Dmaj7 (IVmaj7) – C#m (IIIIm) – Cm (bIIIIm) – F#m (VIIm) – Bbmaj7 (bIIImaj7) – E7

Figura 10. Final Falling in love with love.

108

Dmaj7 C#m Cm F#m Bbmaj7 E7(b13) A

A continuación vemos un esquema con los principales extraídos en cuanto a lenguaje de improvisación de este solo.

# FALLING IN LOVE WITH LOVE. ESQUEMA DE IMPROVISACIÓN

**A**

PIANO

$Bb$  IMPROVISACIÓN SOBRE MELODÍA

$Eb7(\sharp 11)$

$D7$

II-V

$G7$

$Dm$

$G7$

$D7$

$G7(\flat 9)$

3

$C7\text{ALT.}$  LICK SOBRE ESCALA ALTERADA

$C7\text{ALT./G}\sharp$

$F7(\sharp 11)$  ARPEGGIO EN LA CUATRIADA Y RESOLUCIÓN CROMÁTICA

$Eb$

PNO.

5

$Cm7$  IMPRO SOBRE CUATRIADA Y TENSION 11

$F7$  ESCALA BEBOP DOMINANTE

PNO.

7

$Bb$

$Eb7(\sharp 11)$

$Dm$

$G7(\flat 13)$

$Cm11$

$Dm$

$D\flat^{\circ}$  3

$C7$  5

$F7$

PNO.

9

$Bb\text{maj}7$

PNO.

2

10 **Bb** **A7(b9)** **D7**  
 IMPROVISACIÓN SOBRE MELODÍA

PNO.

**Gm** **Am** **D7** **Gm(maj7)** **Db**  
**APROXIMACIÓN CROMÁTICA**

12 **II-V**  
 IMPROVISACIÓN SOBRE ARPEGGIO

PNO.

**5**

14 **C7** **C7/G**  
 IMPROVISACIÓN SOBRE ESCALA BEBOP DOMINANTE

PNO.

**6**

**Cm7** **F#7** **F7(b9)** **87**  
 RECURSO CON VOICINGS EN BLOQUE

**Dbm7**  
 LICK SOBRE ESCALA A MOTIVO

16

**7**

**C7(b9)** **F7**  
 IMPROVISACIÓN SOBRE BEBOP DOMINANTE

**3** **3**

## 2.2 Hackensack.

Este es un standard de jazz compuesto por Thelonious Monk, grabado en el año 1954. Fue creada como homenaje a Rudy Van Gelder, productor musical que entre las décadas de los 50 a los 70 realizó la grabación de numerables discos de jazz. “Bag’s Groove” de Miles Davis, “Tenor Madness and Saxophone Colossus” de Sonny Rollins o “Something Else de Cannonball Adderley entre otros, fueron grabados en su estudio situado en la ciudad cuyo título lleva la composición.

La grabación, sobre la que se extrajo el solo transcrito, data de 28 de marzo de 1960 en Dusseldorf, Alemania. Es la primera de tres grabaciones de un programa de televisión europeo llamado "Norman Granz's Jazz at the Philharmonic Presents Jazz Winners of 1960". Primeramente iba a actuar Miles Davis Quintet pero Miles ese día no podía tocar por lo que Coltrane tomaba el mando de la banda. Estaba acompañado de Wynton Kelly en el piano, Paul Chambers en el bajo y Jimmy Cobb en la batería.

Dos de los otros “Jazz Winners” eran Stan Getz y Oscar Peterson. Cerca del final de la grabación Getz primero y luego Peterson (en lugar de Winton Kelly), interpretan “Hackensack”. Es una grabación muy importante por ver por vez primera a dos de los saxofonistas más importantes del jazz, junto a Peterson, tocar juntos.

El tema es una composición en 32 compases en Fa mayor con una estructura en AABA. La transcripción realizada se centra en el solo de Oscar Peterson, analizando la dirección del solo así como un resumen de los principales recursos utilizados.

### 2.2.1 Solo.

El sólo comienza con Peterson dejando mucho espacio y con un motivo melódico desarrollado mediante pregunta respuesta.

Figura 12. Inicio de solo Hackensack.

En cuanto al comping podemos observar que comienza marcando el bajo sobre la armonía del momento y acto seguido el acorde siguiendo la misma clave de acompañamiento. En cuanto a la dirección de la frase combina la resolución en el 2i y 4i, así como a tierra.

Figura 13. Ejemplo resolución de frase Hackensack.

El fraseo es predominantemente con una subdivisión rítmica a la corchea. Destaca el empleo de enclosure y aproximación cromática a nota fundamental del acorde, el empleo de la pentatónica del V en los acordes mayores e improvisación en busca de arpeggio y notas del acorde en los dominantes.

Figura 14. Uso pentatónica y enclosure Hackensack.



Otro de los recursos que podemos destacar es el uso de motivos, bien usando las mismas notas, o transportándolo.

Figura 15. Uso de motivos Hackensack.



El desarrollo del solo utilizando estos recursos anteriormente mencionados, resuelve en una sección en la que destaca el empleo de octavas en la mano derecha y la utilización en la mano izquierda, primero de close voicings en cuatriada a voicings por cuartas en armonía más abierta.

Figura 16. Uso de octavas en la improvisación Hackensack.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 65, features chords in the right hand: F6, Gm7, C7(b9), F6, Am7, and Ab7(11b). The second system, starting at measure 69, features chords: G7(b9), C7, F#5, F#m, G7(b9), and C7. The notation includes treble and bass clefs, stems, and various chord symbols with accidentals and extensions.

A continuación se representa un esquema de improvisación con los principales recursos extraídos de esta transcripción, que sirve como guía para su estudio.

# HACKENSACK ESQUEMA DE IMPROVISACIÓN

TRANSCRIPCIÓN ROBERTO COMESAÑA

SOLO OSCAR PETERSON 1960

**A** F<sup>6</sup> B<sup>b7</sup> F<sup>6</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>  
 IMPROVISACIÓN SOBRE MELODÍA, BLUES O OCTAVAS SOBRE MOTIVO ENLACE II-V

PIANO

D<sup>7</sup> ALT.  
 MOTIVO SOBRE ESCALA ALTERADA

5 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F C<sup>7</sup>  
 LICK SOBRE BAJADA CROMÁTICA IMPROVISACIÓN SOBRE Gm. MOTIVO

PNO.

9 F<sup>6</sup> B<sup>b6</sup> F Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> ALT.  
 LICK CON NOTAS OBJETIVO FUNDAMENTAL Y 13. ENLACE II-VALT

PNO.

13 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>7</sup> ALT. B<sup>7</sup> (#11)  
 LICK BEBOP DOMINANTE LICK HACIA NOTA OBJETIVO

PNO.

2 8

17  $Bb$   $B^{\circ}7$   $F^6$   
ENCLOSURE Y APROXIMACIÓN A NOTA FUNDAMENTAL

PNO.

21  $G^7(\#11)$   $C^7$   $F\#m^7(b5)$   
FRASE HACIA FA# PARA ARPEGGIO FMAJ7#5

PNO.

A

25  $F^6$   $Bb^7$   $F^6$   $G^7(b9)$   
IMPROVISACIÓN SOBRE MELODÍA, BLUES O OCTAVAS SOBRE MOTIVO

PNO.

29  $Gm^7$   $G^7$   $C^7$   $C^7$   $F$   $Gm^7$   $C^7$

PNO.

## 2.3 Mirage.

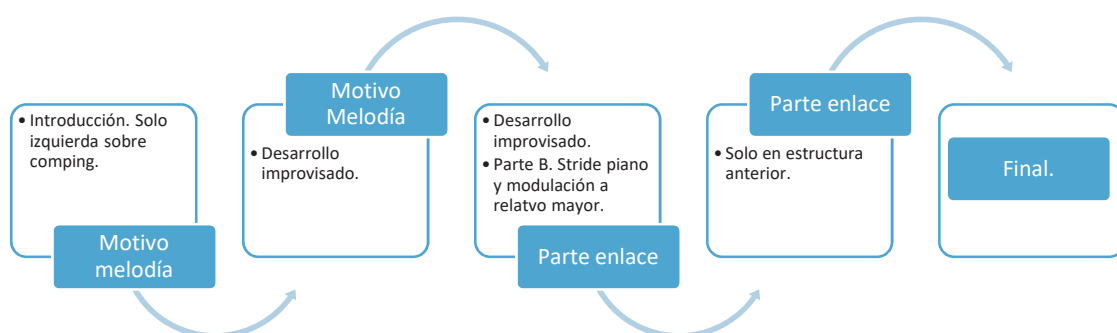
Esta transcripción está sacada de una grabación a piano solo en Festival de jazz de Montreal en el año 1975. Mirage es una composición propia de Oscar Peterson.

### 2.3.1. Estructura del tema.

La exposición de la melodía se estructura en 32 compases en una secuencia AAB más enlace, aunque solo podemos definir un motivo melódico que se repite y la estructura armónica del tema.

- Parte A: gira alrededor de dos acordes, Dm y Gm, con un ritmo marcado de izquierda en estilo latin.
- Parte B: se produce un cambio a swing en stride piano. Armónicamente se produce una modulación al relativo mayor, Fa, siguiendo un giro armónico de F-D7-G7-C7.
- Parte de enlace: marcada por una entrada en tresillos de negras de los acordes de Gm7-Am7-Bbmaj7.

Figura 18. Estructura del tema Mirage.



Analizando toda la interpretación y comparándola con otras interpretaciones de las que se tiene constancia, la melodía del tema solo es la exposición del motivo sobre los acordes de Dm-Gm, siendo el siguiente desarrollo improvisado.

La exposición de la parte A se realiza con mediante un comping estilo latin sincopado con el empleo de bajo más cuatriada del acorde. En cuanto al giro armónico vemos que se plantea girando alrededor de los dos acordes Re menor y Sol menor.

Figura 19. Melodía Mirage.

The musical score for 'Melodía Mirage' is presented in two systems. The first system (measures 3-4) features a bass line with a syncopated rhythm and guitar chords:  $Bb\sharp 11/D$ ,  $Gm^b/D$ ,  $Dm^b$ , and  $G^7/D$ . The second system (measures 5-6) continues the bass line with chords:  $Bb\text{maj}^7/D$ ,  $Gm/D$ , and  $Dm^7$ . The notation includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two flats.

### **2.3.2 Solo.**

En el solo Peterson muestra su gran técnica pianística al realizar un solo denso y con notas a gran velocidad. La improvisación va a estar sustentada por el mismo comping en el que presento la melodía con el acompañamiento más sincopado en la primera parte para pasar a stride piano y swing en la segunda.

Analizando las partes A del solo se puede apreciar que realiza una improvisación mayoritariamente por grado conjunto. En cuanto a la dirección de la frase, es principalmente descendente, dirigiéndose en los inicios del solo hacia los primeros tiempos del compás a resolver.

A pesar de los diferentes cambios armónicos que se plantean, Peterson pasa por todos ellos mediante el uso de la escala Re menor armónica y Sol menor dórica, no queriendo decir que no se pueda ver en toda su improvisación recursos como aproximaciones cromáticas, arpeggios y licks de blues.

Destaca el uso de la pentatónica del III de cada acorde, desarrollando las diferentes ideas melódicas, así como el empleo de motivos melódicos que desarrolla en el paso de los acordes.

Figura 20. Ejemplo de improvisación parte A en Mirage.

The image shows a musical score for Oscar Peterson's improvisation in 'Mirage'. It consists of two systems of piano and treble clef staves. The first system starts at measure 7 and includes chords Gm7(add9), Em7(b9), and A7(b9). The second system starts at measure 9 and includes chords Dm(maj7), C6/9, Bbmaj7, and A7(b9). The score features various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings (e.g., 3, 5).

En cuanto a la parte B, podemos ver que se produce un cambio en el comping, pasando a stride piano. Dentro de la improvisación utilizada en esta sección, destaca el uso del acorde cuatriada de Fa sexta y licks sobre escala de blues de Re.

Peterson, al igual que en la parte anterior, cubre los diferentes giros armónicos con el recurso anteriormente mencionado, motivos cromáticos y el uso de octavas, close voicing y voicing por cuartas apoyando la contra, para descansar del fraseo en cuanto a densidad y aportar un contraste más rítmico.

Figura 21. Ejemplo de recursos de improvisación de la Parte B en Mirage.

A continuación se muestra el esquema de improvisación compuesto por las principales ideas llevadas a cabo.



2

Bbmaj7 A7(b13)

Dm(maj7)

5 ESCALA ASC. Y DESC.

LICK SOBRE MENOR MELÓDICA

MOTIVO CROMÁTICO A TRESILLO DE SEMICORCHEA

PNO.

7 Bbm7 A7 DESTACA LA MELODÍA CON ACORDE A LA CONTRA O A TIERRA.

PNO.

9 Dm7 IMPROVISACIÓN EN ARPEGGIO CON 9 O PENTATÓNICA Gm7 MOTIVOS SOBRE PENTATÓNICA O ARPEGGIO

PNO.

11 Bbm C7 F MOTIVO CROMÁTICO A TRESILLO DE SEMICORCHEA

PNO.

13  $F^6/C$   $F$   $E^b6$   $D7$  ARPEGGIO C7 O BLUES 3

PNO.  $F^6$   $E^b$   $D7$   $G7$   $G7/B$   $C7$   $C7/B^b$

$F^6$   $E^b$   $D7$   $G7$   $G7/B$   $C7$   $B^b$   $Am$   $Gm$

15  $F^6$   $E^b$   $D7$   $G7$   $G7/B$   $C7$   $B^b$   $Am$   $Gm^9$

PNO.  $F^6$   $E^b$   $D7$   $G7$   $G7/B$   $C7$   $B^b$   $Am$   $Gm^9$

17  $F^6$   $E^b$   $D7$   $G7$   $G7/B$   $C7$   $C7/B^b$

PNO.  $F^6$   $E^b$   $D7$   $G7$   $G7/B$   $C7$   $C7/B^b$

19  $F^6$   $E^b$   $D7$   $G7$   $G7/B$   $C7$   $C7/G$

PNO.  $F^6$   $E^b$   $D7$   $G7$   $G7/B$   $C7$   $C7/G$

EN LA PARTE B, SE PUEDE VER UNA PREDOMINANTE IMPROVISACIÓN SOBRE UNA CLAVE RÍTMICA PREESTABLECIDA EN LA QUE ARMONIZA CON VOICINGS LA MELODÍA. LOS ENLACES LOS RESUELVE MEDIANTE LA DOMINANTE O MOTIVOS CROMÁTICOS

## 2.4 Round Midnight.

Es una balada compuesta por el gran pianista de jazz Thelonious Monk en 1944, con letra añadida a posteriori por Bernie Hanighen en 1949, es una de los standards más importantes en la historia del jazz.

Según Thomas Fittlerling en *Thelonios Monk: His Life an Music*, Monk escribió Round Midnight cuando tenía 18 años. Ocho años más tarde, en 1944, con el pianista Bud Powell, Cootie Williams y su Orquesta grabaron la canción. Aunque comparte los derechos de autor, se cuestiona la aportación de Williams en la composición, considerándola nula.

Peterson, aun habiendo criticado la técnica pianística de Thelonious Monk, sentía gran admiración por él. La forma de ordenar los solos, sus composiciones y hicieron que lo tuviera como gran referente.

En la grabación del programa televisivo de donde se extrajo este solo transcrito, Peterson destaca el papel de Monk en cuanto al desarrollo de nuevos conceptos armónicos y clusters, sus composiciones y el papel tan destacado en el desarrollo del Bebop y la influencia sobre músicos posteriores, concluyendo que “La historia de la piano no puede estar completa sin mencionar a Thelonious Monk”.

### 2.4.1 Estructura del tema.

El tema comienza con una introducción lenta con un marcado motivo melódico. Posteriormente, veremos que el intérprete se hace eco de este motivo al final de su interpretación como transición de la melodía a la cadencia final.

Figura 23. Introducción Round Midnight.

Figure 23 shows the introduction of the piece "Round Midnight". The music is in 4/4 time and the key signature has three flats (B-flat major/C minor). The melody is circled in red. The chords are: Fm7(b9)/Eb, Ebm, Eb7/G, Abm7, Cm7(b9), Bb7(sus4), and Bb7(#11).

En la exposición del tema por primera vez, Peterson emplea cuatro recursos a la hora de interpretar la melodía:

- Close voicing en inicio o final de frase para apoyar la melodía.
- Close voicing inmediatamente después de la entrada de la melodía.
- Melodía a dos manos.
- Contrapunto.

Figura 24. Ejemplo armonización melodía Round Midnight.

Figure 24 shows the first exposure of the piece "Round Midnight". The music is in 4/4 time and the key signature has three flats (B-flat major/C minor). The melody is circled in red. The chords are: Ebm7, Ab7(b9), Bbm7, E7, Bbm7, Eb7, Abm7, Dm7, G7, Gbmaj7, and Ab7(#11).

La mano izquierda, mayoritariamente, emplea el uso de bajo más tercera en la octava aguda, bajo más séptima y pequeños detalles a modo de comping rítmico. Peterson era capaz de abarcar una gran tesitura debido al tamaño de mano izquierda, lo que hacía que esta sirviera como gran sustento armónico de la mano derecha.

En cuanto al uso del contrapunto, destacar que este es utilizado mediante pregunta respuesta con la mano derecha y como enlace entre los diferentes cambios armónicos. Este recurso por parte de Peterson, se debe a su formación clásica, como queda representado en diversas grabaciones que realizó a lo largo de su carrera de piezas de Bach y Chopin entre otros.

En la reexposición de la A, comienza a desarrollar variaciones dentro de la melodía, con el uso de frases muy rápidas, bien cromáticamente o alrededor de una nota fundamental del acorde, o empleando el uso de la escala a gran velocidad.

Figura 25. Variaciones sobre la melodía Round Midnight.

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Round Midnight'. The first staff, starting at measure 16, features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef is marked with a red circle around a sequence of notes. The bass clef part includes triplets and chords. Chord symbols above the staff include Ebm7, Ab7(b9), Bbm7, and E7. The second staff, starting at measure 18, also features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef is marked with a red circle around a sequence of notes. The bass clef part includes chords and a triplet. Chord symbols above the staff include Bbm7, Eb7(#11), Abm7, Dm7, and G7(b9).

En esta reexposición podemos apreciar que el arreglo, así como los recursos que emplea están previamente establecidos ya que el pilar que los sustenta siempre es el mismo.

En la Parte B del tema, Peterson solo recuerda el motivo inicial de comienzo de la parte y sostenido por un arreglo en mano izquierda de bajo, tercera y séptima cubre las notas que delimitan el giro armónico.

Aquí podemos observar como muestra toda su técnica pianística con el empleo de tanto motivos, uso de arpeggio, como la escala ascendente y descendente recordando a uno de los pianistas que más influyeron en él, Art Tatum.

Figura 26. Ejemplo fraseo Round Midnight.

The image shows a musical score for Round Midnight, measures 31 and 32. The score is in 4/4 time and B-flat major. Measure 31 shows a complex arpeggiated figure in the right hand with a 'Cb' marking above it and a '7' below it. Measure 32 shows a similar arpeggiated figure in the right hand with an '8va' marking above it and a '7' below it. The left hand plays a simple bass line with notes on the 1st, 3rd, and 7th degrees of the scale.

Este tipo de fraseo de gran densidad lo realizará en el II-V de la primera parte Bbm7-Eb7 hacia Abm7 y sobre todo en el inicio de la parte B. La dirección melódica siempre es ascendente y después descendente, resolviendo hacia el bajo y recorriendo toda la tesitura del piano.

Esto se confirma con el comienzo del segundo coro. La improvisación girará en torno a la melodía y a las citadas variaciones mencionadas anteriormente.

Cabe destacar la transición que se produce antes de la entrada de la última exposición de la A y como Peterson utilizando acordes sobre la escala lidia realiza un efecto pregunta respuesta con motivos en el agudo respondidos en el grave.

Los enlaces armónicos son movimientos II-V con el uso del acorde lidio en Mi sexta hacia su resolución en Mi bemol menor.

Figura 27. Transición hacia la parte A en Round Midnight.

The musical score for Round Midnight, measures 48-50, is presented in two systems. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The first system (measures 48-49) features a complex harmonic progression with the following chords: Abmaj7, Db7/Ab, F#m7, B7, F7(11), Cm, and F7. The melody in the right hand includes triplets and a quintuplet. The bass line in the left hand provides a steady accompaniment with some chromatic movement. The second system (measures 50-51) continues the progression with Bb7 and Eb chords. The right hand features a melodic line with a triplet, while the left hand has a bass line with a triplet and a final chord.

Después de la vuelta a la melodía de la parte A, realiza una transición hacia el motivo de la introducción para después resolver cadenciando sobre Eb.

Figura 28. Transición a motivo de la introducción Round Midnight.

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 59-61) shows a transition from Cm7(b5) and F7 to Ab°7, then Ebm and E°. The second system (measures 62-63) features Abm7 and F7. The third system (measures 64-65) shows Fm and Fm/Eb. The fourth system (measures 66-67) features Eb°(11). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and complex chord voicings.

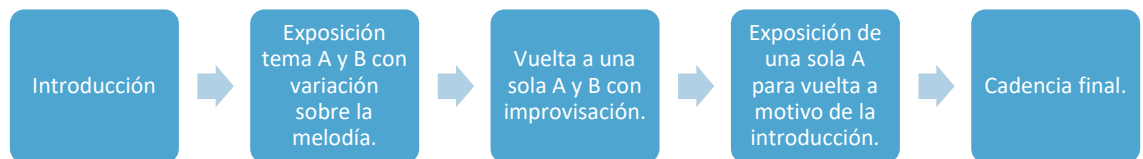
Como se puede ver en la imagen anterior, después del movimiento Cm7b5 y F7, toca Ab disminuido en sustitución de Bb7. En la derecha superpone la triada de Sol dirigiendo la frase a la entrada de los primeros compases de la introducción.

Cadencia acto seguido sobre Fa7, utilizando otra vez, la triada ascendente de Sol sobre Fa lidio dominante.

El final se produce mediante un movimiento de II-V-I con el bajo pedal de Fa, hacia Eb suspendido con una melodía en arpeggio, para resolver la interpretación en Eb lidio con detalles a modo de voicings sobre las triadas de Fa y Sol.

El esquema del tema es el siguiente:

Figura 29. Esquema del tema Round Midnight.



## 2.5 Secret love.

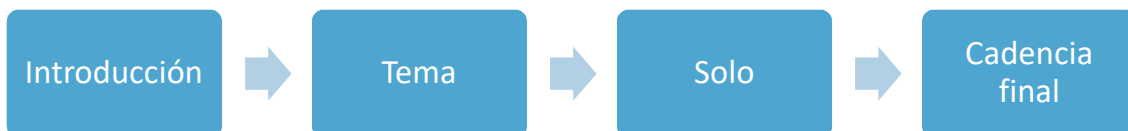
Es una melodía escrita por Sammy Fain con letras de Paul Francis Webster. Fue escrito para la película de 1953 "Calamity Jane", en la que la pieza fue cantada por la actriz y la cantante Doris Day. Entre sus elogios se encuentra un Premio de la Academia a la Mejor Canción Original.

La melodía fue adoptada por músicos de jazz y ha sido interpretada y grabada por muchos de los más grandes desde entonces. Destaca la versión de Frank Sinatra y del gran trompetista de jazz Chet Baker.

### 2.5.1 Estructuración del tema.

El tema sigue una estructura de introducción, seguida de parte A dos veces, después la parte B para reexponer la melodía en A. La estructura que elige Peterson en su interpretación es:

Figura 30. Estructura tema Secret Love.



El tema comienza con una introducción con fraseo de bebop sobre voicing en valores largos en la mano izquierda, en el que emplea bajo más sexta, bajo más quinta y bajo más séptima.

Cadencia desde C7 bebop dominante hacia un movimiento en acordes menores séptima cromático, Fm7 y F#7, que se dirige a la exposición del tema. Destaca el uso de la izquierda abarcando un voicing de bajo, séptima y tercera.

Figura 31. Introducción Secret Love

Peterson expone el tema realizando variaciones dentro de la melodía. Dentro de los recursos utilizados, tenemos el uso de arpeggios sobre notas fundamentales, octavas sobre la melodía, enlace mediante frase en relación escala acorde, blues o realizando voicings a modo de comping.

Figura 32. Ejemplo de variación de la melodía Secret Love.

Después de la exposición de la melodía vendrá una parte de solo de improvisación. Desarrolla un solo de gran densidad a resolver en una cadencia final donde destaca el uso de E7#11, lidio dominante en aproximación cromática en sustitución de Bb7.

Figura 33. Cadencia final Secret Love.

En todo el tema podemos ver el uso del stride piano y los movimientos cromáticos en la izquierda que genera con el uso de bajo más tercera.

## 2.5.2 Solo.

El solo lo comienza dejando espacio y tocando sobre escala de blues. El fraseo es predominantemente bebop, con el uso de la escala bebop dominante, así como el uso de enclosure y aproximaciones a notas objetivo. En cuanto a la dirección del solo en este primer coro podemos decir que es descendente.

A medida que avanzamos la subdivisión rítmica se vuelve más rápida pasando de tresillos de corchea a semicorchea. El comping de la mano izquierda es sobre voicings en valores largos y dejando espacio. Destaca el uso del acorde Emmaj7 en aproximación a F7.

Figura 34. Ejemplo de improvisación Secret Love.

The image shows a musical score for Oscar Peterson's solo on "Secret Love". It consists of two systems of music, measures 53-56. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The first system (measures 53-56) features a descending melodic line in the right hand, characterized by bebop phrasing, enclosure, and triplets. The left hand provides harmonic support with chords and voicings. The second system (measures 56-57) continues the melodic line with a triplet and a final chord.

Measures 53-56: Eb<sup>b</sup>/G, Eb<sup>b</sup>, C7/B<sup>b</sup>, C7/G, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, Emmaj7

Measures 56-57: F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>7

Buscando la alternancia, aligerando el fraseo de la mano derecha, Peterson utilizar las frases en octava sobre motivos melódicos o a modo de marcar una sección más rítmica.

Figura 35. Ejemplo de uso de octavas y motivos Secret Love.

Musical score for Figure 35, showing piano accompaniment for 'Secret Love'. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 71 and ends at measure 79. The second system starts at measure 80 and ends at measure 87. The right hand (RH) features complex rhythmic patterns, including octaves and triplets. The left hand (LH) provides harmonic support with chords and bass lines. Chord symbols are written above and below the staves.

Chord symbols in the first system (measures 71-79):  
 Above RH: Abmaj7, F7, Bb(sus4), Eb6, Fm7, F#m(b5)  
 Below LH: Eb6/G, Eb6, Eb(#5), Cm7, F#o7

Chord symbols in the second system (measures 80-87):  
 Above RH: F7(b9), C7(#11)/Bb, Fm, F#o7, Eb6/G, Fm, Gm/Bb

Otro recurso a destacar es el uso de motivos y patrones melódicos.

Figura 36. Uso de patrones melódicos Secret Love.

Musical score for Figure 36, showing piano accompaniment for 'Secret Love'. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The right hand (RH) features complex rhythmic patterns, including octaves and triplets. The left hand (LH) provides harmonic support with chords and bass lines. Chord symbols are written above and below the staves. Red circles highlight specific melodic patterns in the RH.

Chord symbols in the first system (measures 88-91):  
 Above RH: Bb7, Fm, Bb7

Chord symbols in the second system (measures 90-91):  
 Above RH: Gm11/Bb, Fm, F#11, Gm, Abm(maj7), A°

Chord symbols in the third system (measures 92-93):  
 Above RH: Bb7, F7/A

Con forme sigue avanzando el solo confirmamos que los recursos que utiliza siguen en las mismas premisas anteriores hacia la cadencia final.

Figura 37. Recursos Secret Love.

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Secret Love'. The first system (measures 139-141) features chords G7(b13), C7(ALT.), F, Eb, D°, and Cm, with the latter four circled in red. The second system (measures 142-144) features chords Bb7, Fm11, Bb7, Eb6, C7, F7, and Bb7, with the latter three circled in red. The third system (measures 145-147) features chords Eb, Fm, F#m(maj7), Gm13, Fm, Bb7, Eb6, and Fm F#m(maj7), with a red arrow pointing to measure 45. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

A continuación se representa un esquema de improvisación con los recursos más extraídos más destacados.

# SECRET LOVE ESQUEMA DE IMPROVISACIÓN

TRANSCRIPCIÓN ROBERTO COMESAÑA

OSCAR PETERSON

**A**

$E_b$   $Bb7(SUS4)$   $Fm$   $A\#m$   $E_b/G$   $Bb7(SUS4)$   
 IMPROVISACIÓN SOBRE ESCALA DE BLUES

PIANO

3  $E_b/Bb$   $Fm7$   $F\#m$   $E_b/G$   $Fm$   $F\#m(maj7)$

5  $E_b/G$   $E_b^b$   $C7/Bb$   $C7/G$   $C7$   
 BEBOP DOMINANTE

$E_b^9$   
 PATRON SOBRE ARPEGGIO FUNDAMENTAL

7  $F7$   $F7$   
 LIDIO DOMINANTE. ARPEGGIO  $E_b\#5$

$F7$   
 IMPROVISACIÓN HACIA NOTAS OBJETIVO FUNDAMENTALES DEL ACORDE

9 **A'**  $Bb7$   $C7/Bb$   
 ENLACE V-I

$Fm$   $Bb7$   $Gm^{11}/Bb$   $Fm$

TRIADA DE  $Gm$  PARA EL  $Fm$  Y PATRON A DISTANCIA DE CUARTA (D.G.C)

8va-----

11  $F7$   $Bb7(b9)$   
 APROXIMACIÓN A TRIADA DE  $G$  Y PATRON A DISTANCIA DE CUARTA

$F\#11$   $Gm$   $Abm(maj7)$   $F7/A$   $Bb7$

8va-----

2

13 ESCALA BEBOP DOMINANTE

Chords: Eb, F7, Bb(SUS4), F7, Bb7

15 CIERRE DE PARTE O APOYO CON VOICINGS A LA CONTRA.

Chords: Eb6, D7(b9), G7

17 IMPROVISACIÓN CON ARPEGGIO O PENTATÓNICA

Chords: Cm, F7, Ebmaj7, Dm7(add9), Cm7(add9)

USO DE MOTIVO EN ACORDES. APOYO RITMICO

19

Chords: Bb, C7/E, Fm, Bb7/F, Eb

ENLACE II-V-I

Chords: Bbmaj7/F

PATRON SOBRE RELACION ESCALA ACORDE

21

Chords: Bbm, Eb7

USO DE VOICINGS A LA CONTRA O EMPLEO DE RELACION ESCALA ACORDE HACIA NOTA FUNDAMENTAL

23

Chords: Abmaj7, F7, Bb(SUS4)



## 2.6 Waltzing is hip.

Waltzing is hip es el primer tema del volumen tres, “The Way I Really Play”, de la compilación de seis grabaciones llamada “Exclusively for My Friends” grabados por Oscar Peterson para el sello discográfico MPS. Fueron grabados vivo por Hans Georg Brunner-Schwer, en su estudio casero, en una serie de conciertos privados con algo de público.

La grabación tuvo lugar en seis sesiones separadas entre 1963 y 1968 con diferentes trío, así como con Peterson tocando solo. Las grabaciones incluyen actuaciones con su trío más conocido compuesto por el bajista Ray Brown y el baterista Ed Thigpen y también con el bajista Sam Jones y los bateristas Louis Hayes y Bobby Durham. Mientras que alrededor de 60 pistas fueron grabadas, sólo 37 fueron lanzados inicialmente en cinco álbumes de trío y un álbum en solitario, el primero en la carrera de Peterson.

Los títulos de cada álbum se seleccionaban a menudo de diferentes sesiones de grabación. Peterson participó personalmente en la selección y edición de las cintas. Debido a razones contractuales, los álbumes no fueron lanzados antes de 1968.

El nombre de cada uno de los seis volúmenes es:

- *Action* (Vol. 1)
- *Girl Talk* (Vol. 2)
- *The Way I Really Play* (Vol. 3)
- *My Favorite Instrument* (Vol. 4) solo piano
- *Mellow Mood* (Vol. 5)
- *Travelin' On* (Vol. 6)

## 2.6.1 Estructuración del tema.

Waltzing is hip es un jazz waltz que se puede estructurar como AAB enlace de batería AC, siendo cada una de las partes de 8 compases.

El tema comienza con una introducción de doce compases. En los cuatro primeros se presenta el motivo principal de la melodía armonizada con voicings en bloque sobre una armonía que baja por grado conjunto Bbmaj7-Am7-Gm7-Fmaj7. Después entra una cadencia D7sus4-A7b13 en la que tenemos un enlace a modo de comping rítmico sobre jazz waltz.

Figura 39. Exposición melodía Waltzing is hip.

The musical score for the introduction of 'Waltzing is hip' is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 4, showing a descending harmonic sequence: Bbmaj7, Am7, Gm7, and Fmaj7. The second system covers measures 5 through 8, showing a cadence: D7sus4, A7(b13)/G, D7sus4, and A7(b13)/G. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature.

El enlace nos lleva a la entrada de la melodía en la que podemos delimitar dos partes. La parte A será en la que se establece la melodía, representada en pregunta respuesta, compuesta por 8 compases y una parte B de 8 compases delimitando una estructura AAB.

Figura 40. Parte B melodía Waltzing is hip.

Después de la exposición de la melodía vienen 4 compases de improvisación de batería para la vuelta a A. Como enlace entre A y el solo se plantea una parte compuesta por un enlace con voicings sobre un giro armónico delimitado. En cuanto a las funciones de los acordes tenemos que Dm es VI m llenando a Fm7, Im7. El acorde de Db es bII de aproximación cromática hacia el acorde de C7sus4 que resuelve en F. Gm7 es II m7 y Dbm7/Ab es un acorde dórico de aproximación cromática hacia Dm.

Figura 41. Enlace entrada de solo Waltzing is hip.

## 2.6.2 Solo.

La improvisación comienza sobre la estructura del tema en ritmo de jazz waltz para luego cambiar a swing sobre 4/4.

En esta primera sección podemos apreciar como Peterson realiza frase de improvisación de 4 compases con dirección de frase a resolver en el uno del compás. Dentro de la subdivisión rítmica que utiliza es predominantemente en corcheas y tresillo de corcheas. En la parte A de improvisación, Peterson utiliza motivos sobre la pentatónica de Fa y Sib, utilizando La bemol como detalle de blues, y relación escala acorde con el uso de arpeggio cuatriada en los dominantes.

En cuanto a la parte B, en las cadencias A7-Dm7 emplea el arpeggio cuatriada de La para resolver sobre tercera del acorde. Destaca el uso de motivos y frases claras en un inicio de improvisación más melódico.

Figura 42. Improvisación Parte B Waltzin si hip.

The musical score for Figure 42 is presented in two systems. The first system, measures 81-84, features a piano accompaniment with a right hand melody and a left hand bass line. Chords indicated are Dm7(add9) and G7(b9). A red oval highlights a melodic phrase in the right hand of measures 82-84. The second system, measures 85-88, continues the piano accompaniment with chords Ab7 and Eb7. A red arrow points to a bass line in measure 85.

A medida que el solo avanza comienza a utilizar recursos de bebop como enclosures y escala bebop dominante con licks de blues.

Figura 43. Explicación recursos improvisación Waltzing is hip.

Con la finalización del segundo coro en jazz waltz, Peterson cambia a swing en 4/4. Comienza improvisando dejando muchos espacios que son rellenados por la mano izquierda a modo de pregunta respuesta entre ambas manos.

Figura 44. Explicación de improvisación cambio a swing Waltzing is hip.

En cuanto al comping que acompaña al solo en esta parte, irá alternando estas repuestas en valores más largos a la contra con vocings tocados más picados, también a la contra, y cierre de frase tocando el bajo fundamental del acorde.

La estructuración del solo seguirá por el mismo camino llevado anteriormente con la utilización de recursos de bebop, uso de pentatónica y escala de blues de Fa con licks, el uso de motivos y patrones amoldándolo a los diferentes cambios armónicos y el empleo de octavas a modo de liberar un poco de densidad de fraseo y dotar de más ritmo la parte.

Figura 45. Explicación de recursos final solo Waltzing is hip.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 181, shows a sequence of chords: F, Bb7(b9), A7(b9), D7(b9), G7(b9), and C7(b9). Red circles highlight two melodic phrases in the right hand: one in measure 182 and another in measure 184. The second system, starting at measure 185, shows chords: F7, Bb7, Am7(b5), D7(b9), Bb, Bb, and C7. A red circle highlights a melodic phrase in measure 186. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and accidentals.

Para finalizar al solo, a diferencia de lo habitual, no se produce una vuelta a la parte A con la melodía y después realizar una cadencia final, si no que Peterson utiliza el mismo enlace que usó para la entrada del solo seguida de una frase en blues a ambas manos.

Tras realizar este enlace en cuatro ocasiones, mediante voicings, hace un movimiento cromático dirigiéndose de la tercera de Si bemol a la novena de Fa7, pasando por enlace II-V.

Figura 46. Cadencia final Waltzing is hip.

The musical score for 'Waltzing is hip' (measures 197-200) is presented in two systems. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 197 begins with a treble staff containing a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a bass staff with a triplet of eighth notes (B-flat, A, G). Above measure 197, the chords are listed as F/C, Gm7(add11), Dbm7/Ab, Dm11, and Fm7(add11)/C. Measure 198 continues with similar triplet patterns. Measure 199 shows a change in the bass line with a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and a bass staff with a triplet of eighth notes (B-flat, A, G). Above measure 199, the chords are listed as Bbmaj7, Eb, Am7, D7, Gm7, C7, and F7. Measure 200 concludes the phrase with a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) in the treble staff and a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) in the bass staff. The score ends with a double bar line.

A continuación se representa un esquema de improvisación con los principales recursos extraídos.

# WALTZING IS HIP ESQUEMA DE IMPROVISACIÓN

TRANSCRIPCIÓN ROBERTO COMESAÑA

OSCAR PETERSON

8b7 PREGUNTA RESPUESTA DEJANDO ESPACIOS Am7(b5) D7

PIANO

3 G7 C7(#9) F7 F7

5 8b7 OCTAVAS A LA CONTRA Dm F7

PNO.

7 G7 LICK V-1 C7 F7 F7(#5) MISMO LICK COMPÁS 1

9 8b7 Am7(b5) D7(#11) G7(b13) PATRON CROMATICO C7 F7

PNO.

11 C7 F7 LICK CON ENCLOSURE LICK CON ENCLOSURE

13 **Bb7** **Am7** **D7**

PNO.

15 **Gm** **C7** **Fm**

PNO.

**C7**  
MISMO MOTIVO QUE COMPAS 11

**F**

17 **A7** **Dm7**

PNO.

LICK V-I O IMPROVISACIÓN CON OCTAVAS A LA CONTRA

19 **A7** **A7(b9)** **Dm7**

PNO.

LICK SOBRE MENOR ARMÓNICA DE D

ENLACE II-V-I

21 **G7** **C** **Am**

PNO.

BLUES

23 **Dm** **ENLACE II-V-I G7** **C7** **G7**

PNO.

**G7**  
ENLACE V-I

**C7** **F**

25 **Bb7** **Am7(b5)** **D7** 3  
**ENLACE II-V-I**

27 **G7** **C7** **F7** **Bb7**  
**ENLACE VV-V-I**

**Cm7 ENLACE CROMATICO**

29 **A7 ALT.** **D7(b13)**  
**DOMINANTES SECUNDARIAS**

**BLUES**

31 **G7(sus4)** **C7** **F7**  
**8°** **Bb** **C7** **F/C**

### **3. ACOMPAÑAMIENTO Y USO DE LA MANO IZQUIERDA.**

#### **3.1 Stride Piano.**

Alrededor de 1920, la popularidad del piano ragtime comenzó a disminuir, como la música de blues se convirtió en la nueva moda. En respuesta a esto, varios pianistas desarrollaron el stride piano a partir de los estilos de piano ragtime de la ciudad de Nueva York y la costa este, también conocido como "Ragtime Oriental"

Los pianistas de Stride tomaron el ritmo básico de la mano izquierda del ragtime, en la mano izquierda suelen tocar la fundamental o una décima en los tiempos primero y tercero del compás y una sencilla triada o acorde de séptima dominante en los tiempos segundo y cuarto, pero tocándolo con más swing y complejidad. En la mano derecha tocaba la melodía y las improvisaciones cada vez mayores sobre ella. En años más reciente, el stride ha evolucionado hasta incluir las voces de mano izquierda desarrolladas por Bill Evans y Winton Kelly.

En general, los pianistas de ragtime sólo se extendían una octava o una octava y media entre la nota de bajo y el acorde en el centro. A medida que el bajo de la mano izquierda se hizo más complejo, requirió un uso más amplio hacia una tesitura más grave del piano, por lo que la mano izquierda del pianista tuvo que abarcar distancias mayores hacia arriba y hacia abajo del teclado, a menudo a gran velocidad .

Las figuras sincopadas de la mano derecha evolucionaron en patrones más variados y complicados que implicaban todo tipo de tresillos, cinquillos, motivos cromáticos, glissandos y octavas en trémolo. Como se desarrolló durante los años en declive de la popularidad del ragtime y durante el ascenso de la edad de jazz, se distinguió más del en cuanto al "swing" en el ritmo y la complejidad de la improvisación durante la actuación.

El Stride piano fue desarrollado en la costa este y diferenciado estilísticamente de los pianistas de jazz de Nueva Orleans como Jelly Roll Morton, en sus voicings y figuras melódicas. Dentro de los pianistas más famosos de stride destacan James P. Johnson, Willie “The Lion” Smith, Thomas “Fats” Waller y Art Tatum.

Con el bebop a mediados de los 40 se produce un cambio en la función del pianista. Al ser un estilo más rápido, el uso del stride fue abandonado, aunque en interpretaciones a piano solo, pianistas como Thelonious Monk y Bud Powell lo siguieron empleando. Volvería a aparecer en los años 80 como estilo distintivo de piano solista.

Peterson, como hemos visto en sus solos, utiliza un uso del stride más moderno. Emplea en los tiempos primero y tercero el bajo o bajo con décima, mientras que en los tiempos dos y cuatro, en vez de utilizar tríadas sencillas de los acordes, emplea voicings con tensiones a modo de comping o apoyos sobre notas de los acordes como podemos ver en la siguiente imagen, que ilustra el uso del stride en el tema “Mirage”.

A la hora de realizar los cambios de uno a otro acorde también utiliza notas de bajo en aproximación cromática, cambiando la secuencia de stride, bajo-acorde-bajo acorde, por bajo-acorde-acorde-bajo.

Otro uso que cabe destacar es el denominado décimas caminantes, que se puede observar en la imagen en el último compás. Se utilizan cuando un acorde de séptima mayor o dominante se extiende por más de un compás.

Este era un recurso que dominaba a la perfección Art Tatum y que sirvió de influencia en Oscar Peterson. Aparte del uso de bajo más décima, era común también que se añadiera quinta o séptima.

Figura 39. Ejemplo stride piano. Uso de la mano izquierda.

The image displays two systems of musical notation for Oscar Peterson's stride piano. Each system consists of a treble and bass clef. The first system begins at measure 39 and includes chords F<sup>6</sup>, E<sup>b</sup><sub>6</sub>, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>/B, C<sup>7</sup>, and C<sup>7</sup>/G. The second system starts at measure 41 and includes chords F<sup>6</sup>, E<sup>b</sup><sub>6</sub>, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>/B, C<sup>7</sup>, 8<sup>va</sup> C<sup>7</sup>, <sup>b</sup>9maj<sup>7</sup>, Am, and Gm. The bass line in the second system features four triplet markings (3) under the notes.

### 3.2 Comping.

En sus interpretaciones a trio podemos observar que, cuando no utiliza un acompañamiento en stride, Peterson establece claves de acompañamiento que repite sobre el giro armónico. Como podemos ver en la imagen siguiente extraída de “Hackensack”, apoya con el bajo el tempo primero y ataca con el voicing en los tempos 2i y 4i.

Figura 40. Ejemplo comping. Uso de la mano izquierda.

Figure 40 shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 5 and includes chords Gm7, C7, Fmaj7, and C7. The second system starts at measure 9 and includes chords F6, Bb7(#11), F6, Am7, and D7 ALT. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and triplets.

Otro uso muy frecuente es el voicing en las partes 3i y 4i del compás, así como los cierres de frase, como se ve en la imagen siguiente en el compás 48, con el bajo y su octava grave.

Figura 41. Ejemplo comping 2. Uso de la mano izquierda.

Figure 41 shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 41 and includes chords F6, Bb7, F, and D7 ALT. The second system starts at measure 45 and includes chords Gm7, C7(b9), F6, F7 ALT, and B7(#11). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and triplets.

El tipo de voicing que emplea cuando acompaña a modo stride como cuando realiza un comping con más espacio, mayoritariamente siempre es cuatriada del acorde o las notas fundamentales como tercera o séptima, evitando por ejemplo el uso de voicings por cuartas. Destaca el uso de la menor melódica para los acordes menores que no están en cadencia II-V, así como la cuatriada dominante bemol nueve.

### **3.3 Acordes en bloque.**

Peterson utiliza acordes en bloque para armonizar la melodía o una línea de solo con las dos manos moviéndose de forma paralela en el mismo ritmo. Este recurso lo utiliza principalmente en cadencias finales o partes de enlace. Aunque el número de notas puede variar, normalmente lo establece con tres notas en la mano derecha y dos en la izquierda, que puede ser notas del acorde o bajo más décima, quinta o séptima.

Este recurso destaca por aportar densidad armónica a la melodía y en un uso de re armonización del giro armónico aportando diferentes espacios sonoros.

### **3.4 Otros recursos.**

La función de la mano izquierda del pianista de jazz, no solo tiene que servir de sustento de la mano derecha mientras improvisa, o bien en la realización de la melodía, si no que en determinados momentos, tiene la misma o más presencia que la derecha.

Como podemos apreciar en las transcripciones realizadas, Peterson plantea diferentes usos aparte del comping o stride:

- **Contrapunto.** Utilizado en tempos lentos, plantea melodías en contraposición a la melodía principal pero que juntas suenan formando un todo, como dos caminos que se separan para finalmente juntarse. Sirve como contestación a motivos de la melodía o de la improvisación y también como enlace.
- **Ostinato.** Este recurso lo utiliza como acompañamiento de una melodía principal, al repetir un esquema rítmico-melódico sobre los diferentes cambios del giro armónicos. Con él lo que consigue, es ganar en variedad a la hora de la exposición del tema principal y buscar el propio contraste rítmico que produce en contraposición a una parte de solo en swing.
- **Melodía y solo a dos manos.** Consiste en doblar la melodía o un fragmento de solo octavado.

## **4. CONCLUSIONES.**

Este Proyecto “Oscar Peterson: transcripción y análisis”, constituye un acercamiento a las principales características y recursos de este pianista. Aporta una visión más detallada del lenguaje sobre el que realizaba sus interpretaciones, así como la esquematización y escritura de los diferentes elementos utilizados a nivel de improvisación, para pedagógicamente, poder abordarlos en su estudio.

De este estudio puede surgir una manera de establecer los diferentes pasos a realizar dentro de la enseñanza de jazz, ya que en muchas ocasiones al estar tratando de algo tan libre y difícil de delimitar como la improvisación, se vuelve inconcluso.

Tanto el uso de métodos como de libros de armonía y improvisación, no siempre son una herramienta a tomar en gran consideración, puesto que en muchas ocasiones muestran una visión particular del escritor, sin haber abordado todo lo que gira alrededor de una improvisación y lo que el intérprete nos quiere decir en ese momento.

El hecho de haber realizado las transcripciones y su análisis, ha enriquecido mi vocabulario de improvisación y me ha permitido ahondar en uno de los pianistas más importantes de la historia del jazz.

## 5. BIBLIOGRAFÍA.

### 5.1 Libros.

- BAKER, D. (1979), *Improvisational Patterns: The Bebop Era*. New York: Charles Colin Music.
- BERENDT, J. E. (1994), *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*. España, Fondo de cultura económica.
- GRIDLEY, M. (1988), *Jazz styles: History & analysis*. U.S.
- LEVINE, M. (1989), *Jazz Piano Book*, U.S. Sher Music Co.
- LEVINE, M. (1995), *Jazz Theory Book*, U.S. Sher Music Co.
- LIGON, B. (1996) *Connecting Chords with Linear Harmony*. Lebanon, IN: Houston Publishing, Inc.
- TAYLOR, B. (1982), *Jazz Piano (a jazz history)*. U.S. Brown Company Publishers.
- TIRRO, F. (1993), *Jazz: A History*. U.S. W.W.Norton & Company, Inc.
- HERRERA, E. (1995), *Teoría musical y armonía moderna*. España, Antoni Bosch editor.

### 5.2 Archivos web.

- Cbc.ca. (2017). CBC Archives. [online] Available at: <http://www.cbc.ca/archives/categories/arts-entertainment/music/oscar-peterson-a-jazz-giant/battling-all-shades-of-racism.html> [Accessed 24 Sep. 2017].
- King, B. (2017). Oscar Peterson. [online] The Canadian Encyclopedia. Available at: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/oscar-peterson/> [Accessed 24 Sep. 2017].

### 5.3 Grabaciones.

- BROWN, RAY, NIELS PEDERSEN, OSCAR PETERSON. (2004), *Norman Granz' Jazz in Montreux presents Oscar Peterson Trio '77*. DVD. Produced by Jean-Marc Bel. New York: Eagle Rock Entertainment, 2004.
- PETERSON, O. (1968). *Waltzing is hip. The Way I Really Play* [LP, Album]. Germany, EU: MPS Records.
- PETERSON, O. (1974). *Secret Love. Terry's Tune* [LP, Album]. Japan, Eu: Pablo.

# 6. ANEXOS.

6.1 Falling in love with love.

6.2 Hackensack

6.3 Mirage.

6.4 Round Midnight.

6.5 Secret Love

6.6 Waltzing is hip.

# FALLING IN LOVE WITH LOVE

TRANSCRIPCIÓN ROBERTO COMESAÑA

OSCAR PETERSON MONTREUX JAZZ FESTIVAL 1977

PIANO

C/Bb Gm7(b5) Bb7(#11) A7 ALT. Eb7 Dm(maj7)

The piano introduction consists of two measures. The first measure features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bass clef has a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4. The second measure continues the melody in the treble clef with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4.

PNO.

3

Measures 3 and 4 of the piano accompaniment. Measure 3 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4. Measure 4 continues the melody in the treble clef with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4.

PNO.

4 C% Bb% G% F% D/E E7(#11)

Measures 5 and 6 of the piano accompaniment. Measure 5 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4. Measure 6 continues the melody in the treble clef with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4.

PNO.

7 A6

Measures 7 and 8 of the piano accompaniment. Measure 7 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4. Measure 8 continues the melody in the treble clef with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4.

PNO.

11 Bm7 E7(SUS4)/A E7 E7(SUS4)/A E7

Measures 9, 10, 11, and 12 of the piano accompaniment. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4. Measure 10 continues the melody in the treble clef with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4. Measure 11 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4. Measure 12 continues the melody in the treble clef with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, G3, A3, B3, C4.

15 **A<sup>6</sup>** **G<sup>#</sup>07**

19 **F<sup>#</sup>m<sup>9</sup>** **F<sup>#</sup>m<sup>11</sup>** **B<sup>7</sup>**

23 **F<sup>7</sup>ALT.** **E<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>13)** **A<sup>6</sup>**

27 **B<sup>m</sup>** **E<sup>7</sup>(SUS4)/A** **E<sup>7</sup>** **E<sup>7</sup>(SUS4)/A** **E<sup>7</sup>**

31 **A** **C<sup>#</sup>7/G<sup>#</sup>** **C<sup>#</sup>7**

35 **F<sup>#</sup>m** **F<sup>7</sup>ALT.** **E<sup>m</sup>** **A<sup>7</sup>(#11)/D<sup>#</sup>** **D<sup>b</sup>** **C<sup>#</sup>7(b<sup>9</sup>)** **F<sup>#</sup>m<sup>7</sup>** **B<sup>m</sup>7** **E<sup>7</sup>** **F<sup>7</sup>**

39 **F7(#9)** **Bb** **Eb7(#11)**

42 **D7** **G7** **C7ALT.** **C7ALT./G#**

44 **F7(#11)** **Eb** **Cm7**

46 **F7** **Bb** **Eb7(#11)** **Dm** **G7(b13)** **Cm11**

49 **Bbmaj7** **Am7** **D7(b13)**

51 **Gm** **Am** **D7** **Gm(maj7)** **Db**

53 C7

PNO.

3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 53 and 54. Measure 53 features a C7 chord and a melodic line with four triplet eighth notes. The bass line has a quarter rest followed by a half note. Measure 54 continues the melodic line with a C7/G chord and a half note with a sixteenth rest. The bass line has a quarter rest followed by a half note.

54 C7/G

PNO.

6

Detailed description: This system contains measures 54 and 55. Measure 54 features a C7/G chord and a melodic line with a half note and a sixteenth rest. The bass line has a quarter rest followed by a half note. Measure 55 features a Dbm7 chord and a melodic line with a quarter rest followed by a half note. The bass line has a quarter rest followed by a half note.

55 Dbm7

PNO.

7

Detailed description: This system contains measures 55 and 56. Measure 55 features a Dbm7 chord and a melodic line with a quarter rest followed by a half note. The bass line has a quarter rest followed by a half note. Measure 56 features a C7 chord and a melodic line with a quarter rest followed by a half note. The bass line has a quarter rest followed by a half note.

56 C7 F7(#11) 5

PNO.

7 5

Detailed description: This system contains measures 56 and 57. Measure 56 features a C7 chord and a melodic line with a quarter rest followed by a half note. The bass line has a quarter rest followed by a half note. Measure 57 features an F7(#11) chord and a melodic line with a quarter rest followed by a half note. The bass line has a quarter rest followed by a half note.

57 Gm7/D Gm7 A7ALT. Dm G7

PNO.

3 3

Detailed description: This system contains measures 57 and 58. Measure 57 features a Gm7/D chord and a melodic line with a quarter rest followed by a half note. The bass line has a quarter rest followed by a half note. Measure 58 features a Gm7 chord and a melodic line with a quarter rest followed by a half note. The bass line has a quarter rest followed by a half note.

59 C7 F#7

PNO.

3

Detailed description: This system contains measures 59 and 60. Measure 59 features a C7 chord and a melodic line with a quarter rest followed by a half note. The bass line has a quarter rest followed by a half note. Measure 60 features an F#7 chord and a melodic line with a quarter rest followed by a half note. The bass line has a quarter rest followed by a half note.

60 *Bm* *C<sup>o</sup>* *B<sup>o</sup>* *Cm7(add9)* *G<sup>b</sup>7* 5

62 *F7* *Dm(maj7)* *Cm7* *Dm* *E7ALT.* *E<sup>b</sup>7(#11)*

64 *D7* *Cm* *B<sup>b</sup>*

66 *A7(b9)* *D7* *Gm* *F#m*

68 *B7(b9)* *B<sup>b</sup>maj7* 3

69 *E<sup>b</sup>* *D<sup>o</sup>7* *Cm7* *F#7* *F7(b9)* *B7*

6

71

8b 8va Eb7 C7(b9)/E F 8bm7 Eb7

PNO.

74

D7 Abm G7(b9) Db(#11) C7ALT. C7ALT./F#

PNO.

76

Cm7 F7/Eb Ebmaj7 Gb

PNO.

78

F7 Eb Dm(maj7) Cm7 8b7 E#11 Eb7 Dm Db° C7 F7

PNO.

81

8b Am7 5 D7(b13)

PNO.

83 *Gm(maj7)* *Am7* *D7(b13)/F#* *Gm* *Db* 7

85 *C* *Bb* *Am* *Abm* *C7/G* *C7* *Bva*-----1

87 *Dbm* *Am* *Bb7* 5

88 *Bm* 3 *E7* 3 *A*

91 *Bm7* *E7(sus4)/A* *E7*

94 *E7(sus4)/A* *E7* *A* 3

97  $G\#m7$   $F\#m$   $F7$

100  $E^b$   $A7$   $Bb7(b9)$   $A\#5/C\#$   $Bm$   $E7$   $F7$

103  $Bb$  3

105  $Gm/Bb$

107  $A\text{maj}7$  3

108  $D\text{maj}7$   $C\#m$   $Cm$   $F\#m$   $Bb\text{maj}7$   $E7(b13)$   $A$

# HACKENSACK

TRANSCRIPCIÓN ROBERTO COMESAÑA

SOLO OSCAR PETERSON 1960

PIANO

Measures 1-4 of the piano transcription. Measure 1: Treble clef, C major, quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, quarter rest. Bass clef, quarter notes C3, G2, quarter notes C3, G2. Measure 2: Treble clef, quarter rest, eighth notes B4, A4, G4, quarter rest. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 3: Treble clef, quarter rest, eighth notes F4, E4, D4, quarter rest. Bass clef, quarter notes B1, F2, quarter notes B1, F2. Measure 4: Treble clef, quarter rest, eighth notes D4, C4, B3, quarter rest. Bass clef, quarter notes G1, D2, quarter notes G1, D2. Chords: F6 (measures 1-2), Bb7 (measure 2), F6 (measures 3-4), Am7 (measure 4), D7 (measure 4). A triplet of eighth notes (B1, F2, G1) is marked in measure 3.

PNO.

Measures 5-8 of the piano transcription. Measure 5: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 6: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 7: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 8: Treble clef, quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Chords: Gm7 (measures 5-6), C7 (measures 6-7), Fmaj7 (measures 7-8), C7 (measures 8). A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked in measure 6.

PNO.

Measures 9-12 of the piano transcription. Measure 9: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 10: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 11: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 12: Treble clef, quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Chords: F6 (measures 9-10), Bb7(#11) (measures 10-11), F6 (measures 11-12), Am7 (measures 12), D7ALT. (measures 12). A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked in measure 9.

PNO.

Measures 13-16 of the piano transcription. Measure 13: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 14: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 15: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 16: Treble clef, quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Chords: Gm7 (measures 13-14), C7 (measures 14-15), F6 (measures 15-16), F7ALT. (measures 16). A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked in measure 13.

PNO.

Measures 17-20 of the piano transcription. Measure 17: Treble clef, quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 18: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 19: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Measure 20: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F2, C3, quarter notes F2, C3. Chords: Bb (measures 17-18), Bb7 (measures 18-19), F6 (measures 19-20), D7 (measures 20). A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked in measure 17.

2

21 G7(#11) C7 F#m7(b5)

PNO.

25 F6 F7 Bb7 F Am Ab7(b9)

PNO.

29 Gm7 C7(b13) F C7 F C7

PNO.

33 F Bb7 Bb C7(sus4) F6 D7ALT.

PNO.

37 Gm7 C7(b13) F6 C7

PNO.

8<sup>vs</sup>

41 F<sup>6</sup> 8<sup>b</sup> F D<sup>7</sup> ALT.

45 G<sup>m7</sup> C<sup>7</sup>(b9) F<sup>6</sup> F<sup>7</sup> ALT. B<sup>7</sup>(#11)

49 B<sup>b</sup> B<sup>o7</sup> F<sup>6</sup> A<sup>m7</sup> D<sup>7</sup>

53 G<sup>7</sup>(b9) C<sup>7</sup>(b9) C<sup>7</sup> ALT. F<sup>#m7</sup>(b5)

57 F<sup>6</sup> B<sup>b7</sup> B<sup>o</sup> F<sup>#11</sup>/C G<sup>7</sup>(b9)

61 *Gm7* *G7* *C7* *F6* *Gm7* *C7(b9)*

PNO.

65 *F6* *Gm7* *C7(b9)* *F6* *Am7* *Ab7(#11)*

PNO.

69 *G7(b13)* *C7* *F#5* *F#m* *G7(b9)* *C7*

PNO.

73 *F6/9* *Bb* *8va* *F#5* *A7 ALT.* *D7 ALT.*

PNO.

77 *G7* *C7 ALT.* *F6* *F7 ALT.*

PNO.

81  $B^b$   $B^{\circ 7}$   $F^6$   $A^m7$   $D7$

85  $G7(b13)$   $C7(\#11)$

89  $F^6$   $B^b7$   $B^{\circ}$   $F/C$

93  $G^m7$   $C7$   $F$   $F7$

96  $G7$   $C7$   $F$

# MIRAGE

TRANSCRIPCIÓN ROBERTO COMESANA

OSCAR PETERSON PIANO SOLO

PIANO

3  $Dm^7$   $Dm^{\flat 9}$

3  $Bb^{\sharp 11}/D$   $Gm^{\flat}/D$   $Dm^{\flat}$   $G7/D$

5  $Bbmaj7/D$   $Gm/D$   $Dm^7$

7  $Gm7(add9)$   $Em7(b5)$   $A7(b13)$

9  $Dm(maj7)$   $C^{\flat 9}$   $Bbmaj7$   $A7(b13)$

2 11 *Dm7(add9)* *Dm7/C* *B<sup>o</sup>7*

13 *A7* *Dm7*

15 *Gm7* *Bbm* *C7*

17 *F<sup>6</sup>/C* *F* *E<sup>b</sup>6* *D7* *G7* *G7/B* *C7* *C7/B<sup>b</sup>*

19 *F6* *E<sup>b</sup>6* *D7* *G7* *G7/B* *C7* *B<sup>b</sup>* *Am* *Gm<sup>9</sup>*

21 F<sup>6</sup> E<sup>b</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/B C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>/B<sup>b</sup>

23 F<sup>6</sup> E<sup>b</sup> D<sup>7</sup> G<sup>m</sup>7 A<sup>m</sup>7 B<sup>b</sup>

25 G<sup>m</sup>7 A<sup>m</sup>7 B<sup>b</sup>maj7

27 A<sup>7</sup>

28 **Dm7** **Dm7** **Gm7**

30 **Em7(b5)** **A7** **Dm7(add9)** **F7/C**

32 **Bbmaj7** **A7** **Dm7** **F7/C**

34 **Bbmaj7** **E7**

35 **A7** **A7(b9)** **Dm7**

37 *Gm7* *C7* *C7/Bb*

39 *F6* *Eb6* *D7* *G7* *G7/B* *C7* *C7/G*

41 *F6* *Eb6* *D7* *G7* *G7/B* *C7* *Bbmaj7* *Am* *Gm*

8va  
3 3 3 3

43 *F6* *Eb6* *D7* *G7* *G7/B* *C7* *C7/G*

45 *F6* *Eb6* *D7* *G7* *G7/B* *C7* *Bbmaj7* *Am* *Gm*

8va  
3 3 3 3

47 **F6** **E<sup>b</sup>6** **D7** **Gm7 Am7 Bb**

49 **Gm7 Am7 Bb** **Gm7 Am7 Bb**

51 **A7** **Dm7** **D7**

53 **Gm7(add9)** **Em7(b9)** **A7**

55 **Dm(maj7)** **F7/C** **Bbmaj7** **A7**

57 **Dm7** **A7(#11)/C#** **B°7** **E7**

59 **A7** **Dm7**

61 **Gm7** **C7** **C7/Bb**

63 **F6** **Eb** **D7** **G7** **G7/B** **C7** **C7/G**

65 **F6** **Eb** **D7** **G7** **G7/B** **C7** **Bbmaj7** **Am** **Gm**

F6 Eb6 D7 G7 G7/B C7 C7/G

67

F6 Eb6 D7 G7 G7/B C7 Bbmaj7 Am Gm

69

F6 Eb D7 Gm7 Am7 Bb

71

Gm7 Am7 Bb Gm7 Am7 Bb

73

A7 Dm7

75

77 *Gm7(add9)* *Em7(b5)* *A7*

79 *Dm7* *F7/C* *Bbmaj7* *A7 ALT.*

81 *Dm7* *A7(#11)/C#* *Bbmaj7* *E7/G#*

83 *A7/C#* *Dm7*

85 *Gm7* *C7* *C7/Bb*

10  
87 F7 Eb6 D7 G7 G7/B C7 C7/G

89 F6 Eb D7 G7 G7/B C7 C7/G

91 F6 Eb D7 G7 G7/B C7 C7/G

93 F6 Eb D7 G7 G7/B C7 C7/G

95 F6 Eb6 D7 G7 G7/B C7 C7/G

97 F6 Eb6 D7 Gm7 Am7 Bb

99 Gm7 Am7 Bb

101 Gbmaj7

102 8va F

104

# ROUND MIDNIGHT

TRANSCRIPCIÓN ROBERTO COMESAÑA

SOLO OSCAR PETERSON

Chords:  $Fm7(\flat 5)/Eb$   $Ebm$   $Eb7/G$   $Abm7$   $F7(\flat 9)$   $Bb7(SUS4)$   $Bb7(\sharp 11)$

PIANO

Musical notation for measures 1-4, featuring a piano accompaniment with a 4/4 time signature and a key signature of three flats. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Chords:  $Gbm7/Bb$   $Bb7(\flat 9)$   $Ebm9$   $Cm7(\flat 5)$

PNO.

Musical notation for measures 5-7, continuing the piano accompaniment. Measure 5 is marked with a '5' and measure 7 with a '7'. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Chords:  $F7$   $Bb7(\flat 9)$   $E$

PNO.

Musical notation for measures 7-8, continuing the piano accompaniment. Measure 7 is marked with a '7'. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Chords:  $Ebm7$   $Ab7(\flat 9)$   $Bm7$   $E7$   $Bbm7$   $Eb7$

PNO.

Musical notation for measures 8-9, continuing the piano accompaniment. Measure 8 is marked with an '8' and measure 9 with a '7'. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Chords:  $Abm7$   $Dm7$   $G7$   $Gbmaj7$   $Ab7(\sharp 11)$

PNO.

Musical notation for measures 10-11, continuing the piano accompaniment. Measure 10 is marked with a '10' and measure 11 with a '7'. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

2

12 Cm7(b5) F7(b9) Bb7(b9) E7 B7(add9) Bb7(#11)

14 Ebm9 Cm7(b5) F7 Bbm7 Bb7(add9) Bb7(#9) Bb7(add9)

16 Ebm7 Ab7(b9) Bm7 E7

18 Bbm7 Eb7(#11) Abm7 Dm7 G7(b9)

20 Gb(#11) Ab7 Cm7(b5) B7 ALT. Bbb9(#11) Fm7(b5) Eb(#11)

23 *Cm7(b5)* *F7* 3

PNO.

24 *Bb7*

PNO.

25 *Cm7(b5)* *Gb* *F7(b5)* 8va- 7

PNO.

26 *Bb7* *Abm7* *Db7* *G7* *Gb(b5)* 3

PNO.

28 *Cm7(b5)* 7 3/4

PNO.

29 *Bbm/F* *F* *Abm7* *Db7(b9)* *F#m7* *B7(add9)*

PNO.

3

5

5

Cb

31 *Bb7(#11)*

PNO.

7

7

32 *8va*

PNO.

7

7

7

7

33 *E6* *Bb7* *E*

PNO.

7

34 Ebm<sup>9</sup> Cm7(b<sup>9</sup>)

PNO.

35 F<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Bb7(b<sup>9</sup>)

PNO.

36 Ebm<sup>7</sup> Ab7(#11)

PNO.

37 Bbm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb7(#11)

PNO.

38 Emaj7(add<sup>9</sup>) F Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

PNO.

39 *Gb(♯5)* *Ab7(♯11)*

PNO.

Detailed description: This system contains measures 39 and 40. Measure 39 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Chords *Gb(♯5)* and *Ab7(♯11)* are indicated above the staff. Measure 40 continues the melodic and bass lines, with a final chord of *Ab7(♯11)*.

40 *Fb 8b(SUS4)* *E7/G♯*

PNO.

Detailed description: This system contains measures 40 and 41. Measure 40 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Chords *Fb 8b(SUS4)* and *E7/G♯* are indicated above the staff. Measure 41 continues the melodic and bass lines, with a final chord of *E7/G♯*.

41 *Eb* *Cm7(b5)*

PNO.

Detailed description: This system contains measures 41 and 42. Measure 41 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Chords *Eb* and *Cm7(b5)* are indicated above the staff. Measure 42 continues the melodic and bass lines, with a final chord of *Cm7(b5)*.

42 *F7*

PNO.

Detailed description: This system contains measures 42 and 43. Measure 42 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Chords *F7* are indicated above the staff. Measure 43 continues the melodic and bass lines, with a final chord of *F7*.

43 *Bb7* *Ab*

PNO.

Detailed description: This system contains measures 43 and 44. Measure 43 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Chords *Bb7* and *Ab* are indicated above the staff. Measure 44 continues the melodic and bass lines, with a final chord of *Ab*.

44 *Eb7* *8va*

PNO.

Detailed description: This system contains measures 44 and 45. Measure 44 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Chords *Eb7* and *8va* are indicated above the staff. Measure 45 continues the melodic and bass lines, with a final chord of *Eb7*.

45 **F7**

PNO.

46 **Bb7(b9)** **Abm7** **Db7/Ab** **F#m7** **B7**

PNO.

48 **Abmaj7** **Db7/Ab** **F#m7** **B7** **F7(#11)** **Cm** **F7**

PNO.

50 **Bb7** **Eb6**

PNO.

51 **Ebm** **Cm7(b5)** **7**

PNO.



58

PNO.

59

Cm7(b9) F7 Ab°7 Ebm E°

PNO.

62

Abm7 F7

PNO.

64

Fm F°7 Fm/Eb

PNO.

67

Eb(♯11)

PNO.

# SECRET LOVE

TRANSCRIPCIÓN ROBERTO COMESAÑA

OSCAR PETERSON SOLO

PIANO

$E\flat 9$   $B\flat 7(SUS4)$

3

PNO.

$G 7(\flat 13)$

4 3 3

PNO.

$C 7(\flat 13)$   $Fm 7$   $F\#m 7$   $Fm 7$   $F\#m 7$

7 3

PNO.

$Fm 7$   $F\#m 7$   $Fm 7$   $F\#m 7$   $Fm 7$   $F\#m 7$   $Fm 7$   $E\flat maj 7$

11 3 3

PNO.

$B\flat 7$   $E\flat$   $Fm$   $F\#m$   $Gm 6$   $E\flat$   $B\flat 7$

15 3

19 Eb Fm F#m(maj7) Gm11 Fm Bb7 Eb6

PN.O.

22 Gm Fm C7 Fm7/C Bb7

PN.O.

25 Fm7 Bb7 Fm7 E° Fm6 E°

PN.O.

29 Fm7 Bb7(sus4) Eb

PN.O.

32 D7(b9) G7 Cm7 C7(b13) F7(#11)

PN.O.

35 Bb7 Eb E°7 Bb Bbm7 8va Eb7

PN.O.

39 *Abmaj7* *Fm* *Bb7* *Eb7* *Bb7* 3

PNO.

42 *Eb7* *G7ALT.*

PNO.

44 *Cm7* *F7* *Bb7(SUS4)* *Bb7*

PNO.

47 *Eb* *Eb* *Bb7(SUS4)* *Fm9* *F#m(b5)*

PNO.

50 *Eb6/G* *Bb7(SUS4)* *Eb/Bb* *Fm7* *F#m(b5)* *Eb6/G* *Fm* *F#m(b5)*

PNO.

53 *Eb6/G* *Eb6* *C7/Bb* *C7/G* *C7* *F7* *Em(maj7)*

PNO.

56 F7 Bb7

PN.O.

58 F7/C F7

PN.O.

60 Bb7(b9) Eb F7

PN.O.

62 Bb Eb6 D7(b9) G7

PN.O.

65 Cm F7 Ebmaj7 Dm(maj7) Cm7(add9) Bb Eb7 C7/E

PN.O.

68 Fm Bb7/F Eb Bbm Eb7

PN.O.

71 **Abmaj7** **F7** **Bb(SUS4)** **Eb6** **Fm7 F#m(b5)** 5

PNO.

**Eb6/G** **Eb6** **Eb(b5)** **Cm7** **F#o7**

74

77 **F7** **Bb7** **Fm** **Eb6**

80 **F7(b9)** **C7(#11)/Bb** **Fm** **F#o7** **Eb6/G** **Fm** **Gm/Bb**

83 **Eb6** **Fm9 F#m(b5)** **Eb6/G** **Eb9**

86 **C7/E** **F7**

88 *Bb7* *Fm* *Bb7*

PNO.

90 *Gm11/Bb* *Fm* *g#m* *F#11* *Gm* *Abm(maj7)* *A°*

PNO.

92 *Bb7* *F7/A*

PNO.

94 *Bb7(sus4)* *F7* *Bb7* *Eb* *D7* *G*

PNO.

97 *Cm* *E°7* *A°* *Ebm/Bb* *Bbmaj7/F*

PNO.

100 *Bbm7* *E*

PNO.

102 Eb6 Db9(#11) Cm7(b9) Bbm11 Am7(b5) F7 Bbm7 7

105 Eb7 Fm(b13) F#m Eb7/G

107 Bb7 C7 F Eb6 Dm Cm9

110 Bb7 Eb Fm7 Bbm

113 Eb6/G Fm F#m Eb7/G Bb(sus4b13) Eb Fm F#m(maj7)

116 Gm Fm Gm/Bb Eb6 Eb6/G C7 Gm C7

F7

B7

8va - Eb(#5)

119

PNO.

122

Bb7

G/A

C/Ab

Bb7

PNO.

125

F7

Bb7

Eb

PNO.

128

Eb

D7

G7

Cm

PNO.

131

Gm

Bbmaj7(#11)

Bbm7

Eb7

PNO.

135

Abmaj7(add9)

Fm(maj7)

Gm13

Ab

Gm13

Eb6

PNO.

139 *G7(b13)* *C7 ALT.* *F* *E<sub>b</sub>* *D<sup>o</sup>* *C<sub>m</sub>*

142 *B<sub>b</sub>7* *F<sub>m</sub>11* *B<sub>b</sub>7* *E<sub>b</sub>6* *C7* *F7* *B<sub>b</sub>7*

145 *E<sub>b</sub>* *F<sub>m</sub>* *F<sub>#m</sub>(maj7)* *G<sub>m</sub>13* *F<sub>m</sub>* *B<sub>b</sub>7* *E<sub>b</sub>6* *F<sub>m</sub>* *F<sub>#m</sub>(maj7)*

148 *G<sub>m</sub>13* *F<sub>m</sub>9* *B<sub>b</sub>7* *E<sub>b</sub>6* *E<sub>b</sub>(#11)* *C7*

151 *F7(#11)* *B<sub>b</sub>7/D* *B<sub>b</sub>7* *F<sub>m</sub>7* *B<sup>o</sup>*

154 *B<sub>b</sub>7* *F<sub>m</sub>7* *B<sub>b</sub>7* *E<sup>o</sup>7* *F<sub>m</sub>* *B<sub>b</sub>7*

10

157 F7

PNO.

160 D7(b9) G7 Eb(omit3) Gm(maj7) F7(#11)

PNO.

163 Bb Eb/Bb F7 E#11

PNO.

166 Eb7 F7(#11) Bb7 Eb

PNO.

170 Eb7 G7(#5) C7 F7(#5)

PNO.

174 Bb7 G7

PNO.

178 Eb Cm

181 F7

184

186 Bb7(sus4) Eb

188 F7 E#11 Eb6

190

E7(#11) Eb Bb7/A Eb Bb7/Ab Eb



2

21

*8b*maj7 Am7 Gm7 C7(<sup>b</sup>13) F7

PNO.

25

*8b*maj7 F9/A Gm7 C *8b*/F F

PNO.

29

A7 Dm(maj7) A7 Dm(maj7)

PNO.

33

Gm7 C7

PNO.

37

4 COMPASES BATERIA

PNO.

38  $\text{Bb}^{\flat}\text{maj}7$   $\text{Am}^7$   $\text{Gm}^7$   $\text{C}^7(\text{b}^{\flat}13^{\flat}9)$   $\text{F}^7$  3

42  $\text{Bb}^{\flat}\text{maj}7$   $\text{F}^{\flat}9/\text{A}$   $\text{Gm}^7$   $\text{C}$   $\text{Gm}^7(\text{add}11)$   $\text{Dbm}^7/\text{Ab}$

46  $\text{Dm}^{11}$   $\text{Fm}^7(\text{add}11)/\text{C}$   $\text{Dm}$   $\text{Fm}^7$   $\text{Db}$   $\text{C}^7(\text{sus}4)$   $\text{F}/\text{C}$   $\text{Gm}^7(\text{add}11)$   $\text{Dbm}^7/\text{Ab}$

50  $\text{Dm}^{11}$   $\text{Fm}^7(\text{add}11)/\text{C}$   $\text{Dm}$   $\text{Fm}^7$   $\text{Db}$   $\text{C}^7(\text{sus}4)$   $\text{F}/\text{C}$   $\text{Gm}^7(\text{add}11)$   $\text{Dbm}^7/\text{Ab}$

54  $\text{Dm}^{11}$   $\text{Fm}^7(\text{add}11)/\text{C}$   $\text{Dm}$   $\text{Fm}^7$   $\text{Db}$   $\text{C}^7(\text{sus}4)$   $\text{F}/\text{C}$   $\text{Gm}^7(\text{add}11)$   $\text{Dbm}^7/\text{Ab}$

58  $\text{Dm}^{11}$   $\text{Fm}^7(\text{add}11)/\text{C}$   $\text{Dm}$   $\text{Fm}^7$   $\text{Db}$   $\text{C}^7(\text{sus}4)$   $\text{Gm}^7/\text{F}$

4  
62  $Bb7$   $Fmaj7$   $Dm7$   $G7$   $C7(b13)$   $F7(add9)$

PNO.

66  $Bb7$   $Am7$   $Gm7$   $F$   $Dm$   $Bb7$

PNO.

70  $Bb$   $Am7$   $Gm7$   $C7$

PNO.

74  $Db$   $Dm$   $Am$   $C7(b13)$   $F$

PNO.

78  $A7$   $Dm7$   $A7$

PNO.

81 *Dm7(add9)* *G7(b9)* *C7* 5

85 *Bb7* *C7* *Bb7*

89 *F7* *Bb7* *Am7* *C7(b9)* *F7*

93 *F7* *Bb7* *G7(b9)* *Gm7* *C7*

97 *F7* *Bb7* *Db(#11)* *C7(b13)*

6  
101 F7 Bb7(#11) C7 F Gm7/F C7

105 F7 Bb7 Cm Fm7 Gm7 C7

109 F C7(b9) Dm7 A7

113 Dm Dm(maj7) G7 Cmaj7 G7

117 C7 F Bb7(#11)

121 Am7(b5) Bb7 Am7 Dm C7 7

125 F Bb7 Am7(b5) D7 G7 C7(b9)

129 F7 Bb7 A7 Dm F7 Bb7 C7

133 F7(b9) Bb7 A7 Am7(b5) D7(b13) G7(b9) C7

137 F7 Bb7 Am7(b5) D7(b13) Gm C7

8  
141 Fm A7 Dm7 A7(b9)

PNO.

145 A7(b9) Dm7 G7(b13) C Am Dm G7

PNO.

149 C7 Bb7 Am7(b5) D7 G7 C7

PNO.

153 F7 Bb7 A7(b13) D7(b13) G7(SUS4) C7

PNO.

157 F7 Bb7 G7 Gm7 C7(b13)

PNO.

161 F7 8b7 A7 D7 G7 C7 F7 9

PNO.

165 F7 G7(b9) C7 F#m(maj7b5) Gm C7

PNO.

169 F7 Bb7 A7 Am7(b5) D7 G7 Bb F

PNO.

173 F A13 Dm7 A13

PNO.

177 Dm7 G7 C7 G7 C7

PNO.

10 181 F Bb7(#11) A7(b13) D7(b13) G7(b13) C7(b9)

PNO.

185 F7 Bb7 Am7(b5) D7(b13) Bb C7

PNO.

189 F/C Gm7(add11) F#m7(add9) Dm11 Fm7(add11)/C

PNO.

192 F/C Gm7(add11) Dbm7/Ab Dm11 Fm7(add11)/C

PNO.

195 F/C Gm7(add11) Dbm7/Ab Dm11 Fm7(add11)/C

PNO.

197 F/C Gm7(add11) Dbm7/Ab Dm11 Fm7(add11)/C

200 Bbmaj7 E6 Am7 D7 Gm7 C7 F7

—  
**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO**  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

**P. PORTO**

**M**

—  
MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Oscar Peterson: transcrição y análisis.  
Roberto Comesaña Rodríguez

