



## ESCUELA DE MÚSICA

“La Voz”: Análisis de recursos estilísticos y técnicas vocales extendidas encontradas en los temas “I Have Nothing”, “I Will Always Love You” y “I Wanna Dance With Somebody” interpretados por Whitney Houston, aplicados a la interpretación vocal de “Don’t You Worry ‘Bout A Thing” de Tori Kelly.

## AUTOR

KATHERINE SOFÍA GARCÍA CABEZAS

## AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

“La Voz”: Análisis de recursos estilísticos y técnicas vocales extendidas encontradas en los temas “*I Have Nothing*”, “*I Will Always Love You*” y “*I Wanna Dance With Somebody*” interpretados por Whitney Houston, aplicados a la interpretación vocal de “*Don’t You Worry ‘Bout A Thing*” de Tori Kelly.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en Performance.

PROFESOR GUIA

Amalia Cárdenas Reyes

AUTOR

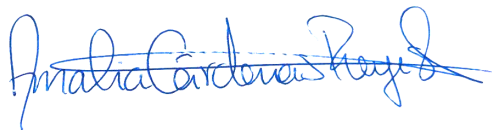
Katherine Sofía García Cabezas

AÑO

2021

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, "La Voz": Análisis de recursos estilísticos y técnicas vocales extendidas encontradas en los temas *"I Have Nothing"*, *"I Will Always Love You"* y *"I Wanna Dance With Somebody"* interpretados por Whitney Houston, aplicados a la interpretación vocal de *"Don't You Worry 'Bout A Thing"* de Tori Kelly, a través de reuniones periódicas con la estudiante Katherine Sofía García Cabezas, en el semestre 2021-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



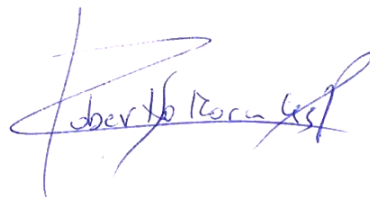
---

Amalia Cárdenas Reyes

1722346523

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, "La Voz": Análisis de recursos estilísticos y técnicas vocales extendidas encontradas en los temas "*I Have Nothing*", "*I Will Always Love You*" y "*I Wanna Dance With Somebody*" interpretados por Whitney Houston, aplicados a la interpretación vocal de "*Don't You Worry 'Bout A Thing*" de Tori Kelly, de Katherine Sofía García Cabezas, en el semestre 2021-10 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



---

Roberto Morales

1715922116



## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”



---

Katherine Sofía García Cabezas

1718134669

## **AGRADECIMIENTOS**

Gracias a mis profesoras de canto que me ayudaron a descubrir y amar mi voz, Cecilia Dávila, María Fernanda Naranjo, Jacqueline Hernández, Verónica Largiu.

## **DEDICATORIA**

Todo el fruto del arduo trabajo durante estos cuatro años de carrera universitaria le dedico al corazón y motor de mi vida, mi madre, Mercedes Cabezas, y a mi familia que me ha brindado su apoyo incondicional.

## RESUMEN

El presente proyecto pretende dar a conocer los recursos estilísticos y técnicas vocales extendidas, encontradas en tres de las canciones mas icónicas de Whitney Houston, para la aplicación en la canción “*Don’t You Worry ‘Bout A Thing*” de Stevie Wonder, basada en la interpretación vocal de Tori Kelly. Beneficiando así, a cantantes de pop interesados en conocer los elementos vocales que forman parte del género mencionado, y que, además, también se encuentran presentes en otros como el jazz, rock, soul, timba, entre otros. Por lo que conocer y dominar estos recursos y técnicas, sin duda, ayudan a dar un *performance* inolvidable y auténtico.

## **ABSTRACT**

This project aims to present the stylistic resources and extended vocal techniques, found in three of Whitney Houston's most iconic songs, in order to apply them in the song "Don't You Worry 'Bout A Thing" by Stevie Wonder, based on the vocal performance of Tori Kelly. Thus benefiting pop singers interested in becoming familiar with vocal elements that are part of the aforementioned genre, and that, in addition, are also present in others such as jazz, rock, soul, timba, among others. So knowing and mastering these resources and techniques will be really helpful to any singer to deliver an authentic and unforgettable performance.

## ÍNDICE

1	Introducción.....	10
2	Marco teórico .....	11
2.1	Origen de la voz .....	11
2.2	Voz hablada y cantada .....	12
2.3	Aparato fonador.....	13
2.3.1	La laringe .....	15
2.4	Sonido de la voz .....	16
2.5	Registros de la voz .....	17
2.5.1	Voz de cabeza .....	20
2.5.2	Voz modal.....	20
2.5.3	<i>Passaggio</i> .....	20
2.6	Técnica Vocal .....	20
2.7	Técnicas extendidas.....	21
2.8	Whitney Houston .....	22
2.8.1	<i>“I Wanna Dance with Somebody (Who Loves Me)”</i> .....	24
2.8.2	<i>“I Will Always Love You”</i> .....	26
2.8.3	<i>“I Have Nothing”</i> .....	28
3	Objetivos .....	29
3.1	Objetivo General.....	29
3.2	Objetivos Específicos .....	29
4	Enfoque metodológico .....	30
5	Análisis.....	31

5.1	“I Wanna Dance With Somebody” .....	31
5.1.1	Género musical.....	31
5.1.2	Ritmo .....	31
5.1.3	Forma, tonalidad y armonía.....	31
5.1.4	Melodía.....	32
5.1.5	Recursos estilísticos.....	33
5.1.5.1	Melismas .....	33
5.1.5.2	Vibrato .....	33
5.1.5.3	Ruptura vocal .....	34
5.1.5.4	Gruñido vocal .....	35
5.1.5.5	Fraseo staccato.....	35
5.1.6	Técnicas avanzadas.....	35
5.1.6.1	<i>Belting</i> .....	35
5.1.6.2	<i>Twang</i> .....	36
5.2	“I Will Always Love You” .....	38
5.2.1	Género musical.....	38
5.2.2	Ritmo .....	38
5.2.3	Tonalidad, forma y armonía.....	38
5.2.4	Melodía.....	39
5.2.5	Recursos estilísticos.....	40
5.2.5.1	Melismas .....	40
5.2.5.2	Vibrato .....	40

5.2.5.3	Ruptura vocal .....	41
5.2.6	Técnicas extendidas .....	41
5.2.6.1	Belting.....	41
5.3	<i>"I Have Nothing"</i> .....	43
5.3.1	Género musical.....	43
5.3.2	Ritmo .....	43
5.3.3	Forma, tonalidad y armonía.....	43
5.3.4	Melodía .....	45
5.3.5	Recursos estilísticos .....	46
5.3.5.1	Melismas .....	46
5.3.5.2	Vibrato .....	47
5.3.5.3	Fraseo staccato.....	48
5.3.5.4	Ruptura vocal .....	49
5.3.6	Técnicas avanzadas.....	49
5.3.6.1	Twang.....	49
5.3.6.2	Belting.....	50
6	Resultados del análisis .....	53
6.1	Recursos estilísticos.....	53
6.1.1	Melisma .....	53
6.1.2	<i>Growl</i> .....	53
6.1.3	<i>Vocal fry</i> .....	54
6.1.4	Vibrato .....	55



6.1.5	<i>Cracking</i> .....	55
6.1.6	Voz aireada.....	55
6.1.7	Apoyatura .....	56
6.1.8	<i>Scooping</i> .....	56
6.1.9	Ruptura vocal.....	57
6.2	Técnicas Extendidas .....	58
6.2.1	<i>Twang</i> .....	58
6.2.2	<i>Belting</i> .....	59
6.2.2.1	Desafíos del <i>belting</i> .....	60
7	Aplicación en “ <i>Don’t you worry ‘bout a thing</i> ”.....	62
7.1	Género musical .....	62
7.2	Ritmo .....	62
7.3	Forma, tonalidad y armonía.....	62
7.4	Melodía.....	63
7.5	Recursos estilísticos.....	64
7.5.1	Melismas.....	64
7.5.2	Vibrato .....	66
7.5.3	Ruptura de la voz.....	66
7.6	Técnicas avanzadas.....	66
7.6.1	<i>Belting</i> .....	66
7.6.2	<i>Twang</i> .....	67
	Para ver concierto final, ir a anexos.....	68
8	Conclusiones.....	69

9	Recomendaciones .....	70
	Referencias .....	71
	ANEXOS .....	79

## 1 Introducción

La constitución vocal de cada ser humano tiene sus propias particularidades y determina sus características. Estas características no pueden ser implantadas por el maestro al estudiante, o del estudiante a sí mismo. Ya que son elementos únicos en su estructura vital. Sin embargo, por medio de la investigación, autodescubrimiento y exploración es posible llegar hasta el punto más bello y productivo, y parte de este proceso se puede lograr usando recursos propios del estilo y técnicas vocales extendidas.

La fusión entre el dominio técnico vocal y la interpretación, debería ser la meta de todo cantante desde el punto de vista fisiológico vocal y artístico. (Uzcanga Lacabe MI, 2006). Por esta razón, dicho trabajo de titulación partirá desde conocimientos básico de fonación hasta la aplicación de recursos y técnicas avanzadas del canto en la interpretación de temas que se encuentran dentro del estilo vocal, balada, *R&B*, *soul* y pop.

## 2 Marco teórico

### 2.1 Origen de la voz

La voz humana es capaz de producir una amplia gama de frecuencias de sonido debido a la capacidad de la laringe para estirarlas y por su propia composición molecular, según un estudio publicado en *“PLoS Computational Biology”*.

Los científicos, dirigidos por Ingo Titze, de la Universidad de Utah, en Estados Unidos, muestran cómo estas dos características de la laringe de diferentes especies pueden predecir la gama de frecuencias que puede producir cada especie. Los resultados ponen de manifiesto las raíces evolutivas de cómo y por qué surgió la voz.

Aunque la mayoría de las personas conocen las estructuras en la garganta que producen el habla como “cuerdas vocales”, el término no se utiliza universalmente entre los investigadores de la voz. Algunos han preferido llamarles “pliegues vocales”, desde mediados de la década de 1970, cuando los estudios de la anatomía vocal mostraron un plegamiento del ligamento vocal durante la vibración y es así, como se los llamará desde ahora en adelante. (Inurrieta, 2016 )

Al nacer, los pliegues vocales están compuestas de un material uniforme, similar a un gel y, a medida que maduran los pliegues vocales, las fibras se desarrollan dentro del gel, formando una cadena de múltiples capas, laminadas, como se detallará más adelante. Si se hace una analogía, sería como un conjunto de cuerdas de guitarra pegadas juntos con gelatina, de forma que cuando se arranca una cuerda, todo el conjunto de gel de fibra se sacude junto con ella. Los músculos de la laringe modulan aún más el sonido que producen los pliegues, alargando y acortándolos para cambiar el tono. (Inurrieta, 2016 )

El tamaño corporal no influye en el rango de tonos Titze y sus colegas, Tobias Riede, de la Universidad Midwesternen, en Arizona, y Ted Mau, del Centro Médico Southwestern de la Universidad, recopilaron mediciones de las características de la laringe a lo largo de 16 especies, incluyendo seres humanos y animales, desde ratones a elefantes. Como era de esperar, los animales más grandes tenían laringes más grandes, y el tamaño del cuerpo se correlaciona bien con la frecuencia promedio que un animal puede producir.

Sin embargo, el tamaño del cuerpo no podía predecir el rango de posibles frecuencias de un animal. El equipo de investigadores encontró que dos factores fueron muy buenos predictores de la gama: medir cuánto cambia la longitud en la cuerda vocal, o cuánto se podría estirar, y calcular la rigidez de la cuerda por las estructuras de fibra en su interior.

Los resultados pueden ayudar a los cirujanos a reparar los pliegues vocales dañadas y tienen implicaciones para la formación vocal, sugiriendo que los cantantes pueden aumentar sus rangos, estirando los pliegues vocales o mediante la realización de ejercicios que afectan al espaciado de la fibra y la rigidez de la cuerda. (Inurrieta, 2016 )

## **2.2 Voz hablada y cantada**

Hay ciertas diferencias entre la voz hablada y la cantada:

- La altura de la primera es poco precisa, contrario a la segunda, en donde si se requiere.
- En cuanto a la duración, en la primera tienen mayor importancia las consonantes que las vocales, en cambio, el canto, las vocales son más importantes que las consonantes. Esto se debe a que, en la primera, se realiza una emisión de fonemas y en la otra, una emisión de tonos en la

que, además, se añade el ritmo a los distintos parámetros de la voz como son la intensidad y el timbre, los mismos que se pueden modificar y ajustar de acuerdo con la emisión deseada.

- La intensidad en el primer caso es de poca variación, de aproximadamente 40 decibeles, en tanto que los cantantes pueden ir de 40 a 120.
- Al hablar no hace falta tanta precisión, pero al cantar la colocación debe ser perfecta. (Magaña, 2017)

### **2.3 Aparato fonador**

La voz humana se produce voluntariamente gracias al aparato fonador, el cual ayuda a generar y amplificar el sonido. Éste está formado por los pulmones como fuente de energía que controla el flujo de aire; la laringe, que a su vez alberga a los pliegues vocales, la faringe, las cavidades: oral o bucal y nasal. Así como también de una serie de elementos articulatorios que son: los labios, los dientes, el alvéolo, el paladar, el velo del paladar o paladar blando y la lengua. (Miyara, 1999). El tracto vocal está formado por la laringe, la faringe, cavidad oral y cavidad nasal.

Además, “dentro de estas cavidades están los órganos de la articulación que pueden ser divididos en activos y pasivos. Los órganos articulatorios activos son la lengua, mandíbula, velo del paladar y los labios, mientras que los órganos pasivos son los dientes, paladar duro y maxilar superior” (Guzmán, 2010)

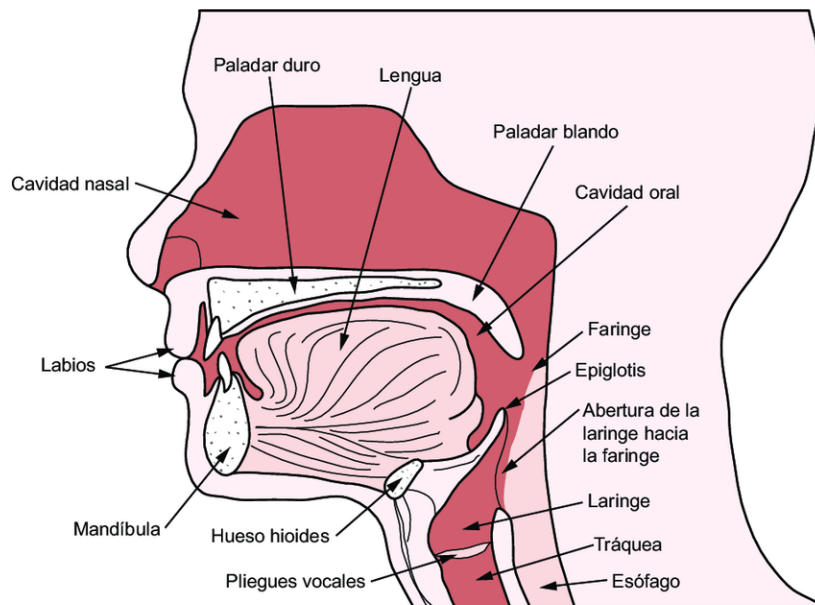


Figura 1 Tracto vocal. Tomado de Natalia G. Cevera, 2019.

Toda esta sinergia no ocurre sin la existencia de los repliegues vocales, ubicados dentro de la laringe, orientadas de adelante hacia atrás. Anatómicamente, éstos se componen de varias capas. Desde la capa más superficial a la más interna encontramos: el epitelio, la lámina propia (dividida a su vez en superficial, intermedia y profunda) y el músculo vocal, el tiroaritenoides. Desde un punto de vista mecánico (ver figura 2), estas capas se pueden agrupar en tres secciones: la mucosa (formada por el epitelio y la capa superficial de la lámina propia), el ligamento (compuesto por las capas intermedia y profunda de la lámina propia) y el músculo vocal. (Lirio, 2016)

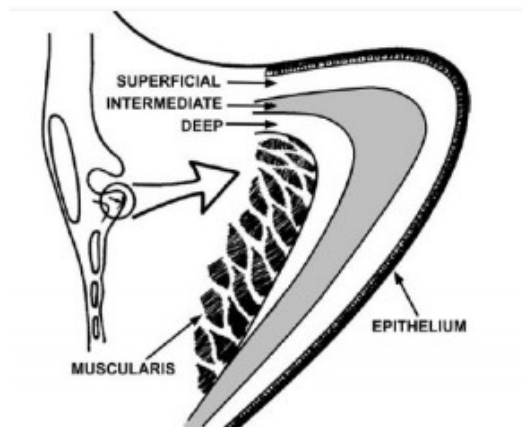


Figura 2 Capas de los pliegues vocales. Tomada de Gray, 2000.

Por delante de los pliegues vocales, se unen el cartílago tiroides que puede palparse sobre el cuello por debajo de la unión con la cabeza (en los hombres, la nuez de Adán) y posteriormente, cada una está sujeta a uno de los dos cartílagos aritenoides, los cuales pueden separarse voluntariamente por medio de músculos.

### 2.3.1 La laringe

Para ahondar en el tema de la producción de la voz cantada, es necesario conocer las distintas posiciones de la laringe y las cualidades vocales posee cada una.

La posición neutra es una posición relajada, donde generalmente se produce la voz de pecho o hablada. Cuando no se emite ningún sonido es la posición natural en la que se ubica la laringe. Para descubrir el movimiento de la laringe y su posición neutral, se puede colocar la mano bajo la mandíbula, palpando suavemente la laringe, posteriormente, se hace una deglución de saliva (tragamos saliva) y notamos cómo la laringe asciende y al terminar la deglución, se ubica en una zona media del cuello.



La posición de laringe abajo confiere un color operístico. Se le suele llamar también voz impostada o lírica. Para poder encontrar la posición de laringe abajo, se debe palpar la laringe con la mano y bostezar. De esta manera, notamos cómo la laringe desciende.

La posición de laringe arriba confiere un color brillante y sin cuerpo. Para poder encontrar la posición de laringe arriba, podemos imitar el sonido que hacemos al hacer como una bruja o un gato. De esta manera, al colocar la mano sobre la laringe, se puede notar cómo la laringe asciende. (Paula González, 2015)

#### **2.4 Sonido de la voz**

En el canto, la voz tiene la capacidad de producir sonidos complejos semejantes a cualquier otro instrumento musical. (Carranza & Alessandroni Betancor, N. J., 2013).

Acústicamente, la frecuencia del sonido de la voz depende de varios factores. Entre ellos, el tamaño y la masa de los pliegues vocales, de la tensión que se les aplique y de la velocidad del flujo del aire proveniente de los pulmones. A mayor tamaño de los pliegues vocales, menor frecuencia de vibración, lo cual explica, por qué los hombres tienen generalmente la voz más grave en comparación a las mujeres. A mayor tensión de los pliegues, la frecuencia aumenta, dando paso a las frecuencias más agudas.

Para lograr emitir sonidos en el registro extremo de la voz es necesario un mayor control de la respiración y apoyo. La frecuencia aumenta al subir la velocidad en el flujo del aire, razón por la cual al aumentar la intensidad de emisión se tiende a elevar espontáneamente el tono de voz. (Miyara, 1999)

## 2.5 Registros de la voz

El tema de los registros vocales, y el pasaje de la voz, continúa siendo uno de los tópicos más controversiales en el ámbito de la ciencia de la voz cantada. Este hecho se produce principalmente por la naturaleza subjetiva que poseen los registros de la voz, los cuales producen sensaciones de vibración en diferentes partes del cuerpo, variando según la altura tonal y el mecanismo de la fonación que se esté utilizando.

Es por esta razón, que es necesario conocer los registros de la voz no solo a través de las sensaciones, que, claramente son muy importantes, sino a través de su fisiología y terminología científica. Este conocimiento es imprescindible cuando se desea hacer docencia en voz, hablar sobre fisiología, hacer investigación, o simplemente discutir sobre el tema.

Manuel Gracia, a mediados del siglo XIX fue uno de los primeros en entregar una definición acerca de los registros vocales. García señaló que un registro es “Una serie consecutiva y homogénea de tonos desde los graves a los agudos producidos por un mismo principio mecánico, y cuya naturaleza difiere de otra serie de tonos igualmente consecutiva y homogénea producida por otro principio mecánico”. Esta definición aún sigue siendo utilizada en textos científicos, sin embargo, actualmente el conocimiento de este tema se ha expandido y se puede señalar que los registros vocales han sido estudiados desde cuatro aspectos: fisiológico muscular, aerodinámico, acústico y perceptual.

En la siguiente figura, se observan los diferentes registros que posee la voz humana, tanto en el hombre como en la mujer, se ve que los registros masculinos y femeninos son los mismos, es decir, no existe una diferencia importante en relación con los mecanismos de la fonación que son posibles en las voces de los hombres y las mujeres. Las grandes diferencias están en la forma en que se

utilizan los registros según el sexo del cantante y en la forma en que son utilizados según los diferentes estilos de canto popular, clásico y teatro musical.

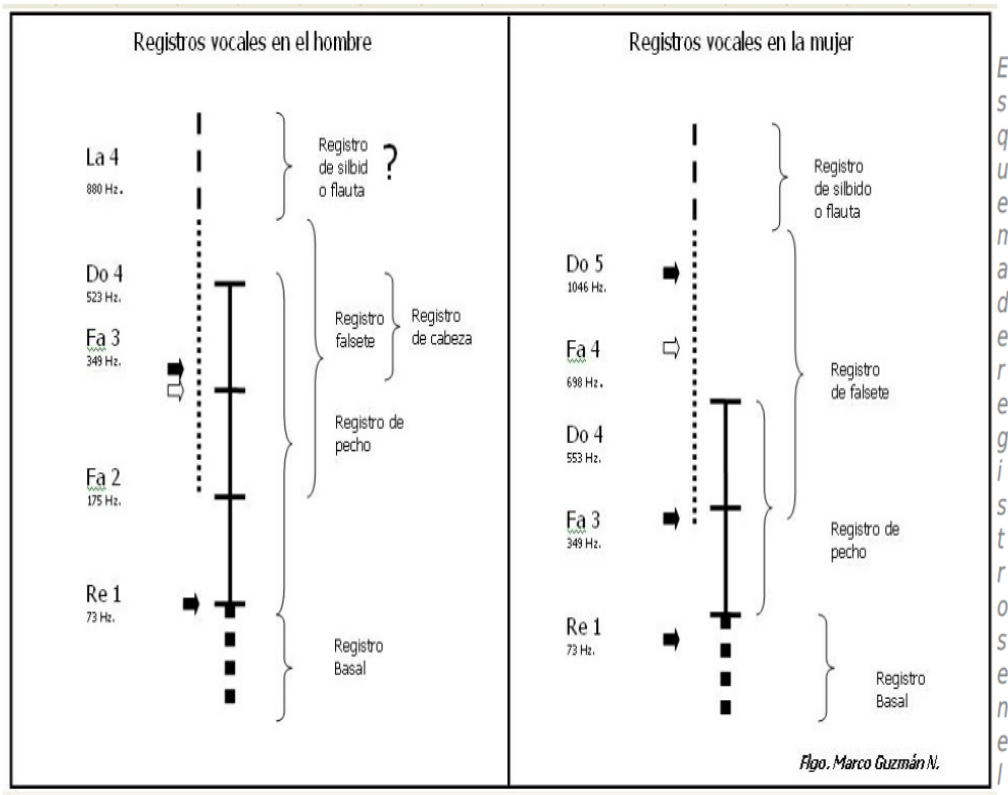


Figura 3 Registros vocales. Tomada de Manuel García.

Es decir, las diferencias las encontraremos en la técnica utilizada y en la fisiología. Fisiológica y técnicamente hablando, según lo planteado por Donald Miller, los registros de la voz humana pueden ser divididos en registros primarios y secundarios. Los registros primarios dependen del patrón vibratorio de los pliegues vocales, mientras que los secundarios se diferencian entre ellos por patrones de resonancia diferentes, los cuales favorecen los patrones vibratorios de los pliegues vocales.

Fisiológicamente el registro de pecho o pesado se caracteriza por: mayor acción del músculo vocalis o tiroaritenoides, cuerpo más duro que la cubierta,

movimiento de todo el cuerpo de los pliegues vocales, pliegues vocales cortos, contacto profundo entre ellas, mayor diferencia de fase vertical, cociente de contacto usualmente mayor a 50% en voz con intensidad moderada y tensión longitudinal del músculo vocal, no del ligamento.

Por otra parte, el registro de falsete o liviano se caracteriza fisiológicamente por: mayor acción del cricotiroideo, todas las capas de los pliegues vocales se estiran, vibración limitada a los márgenes de los pliegues vocales, pliegues vocales elongados, reducido contacto entre ellas, no existe diferencia de fase vertical, cociente de contacto entre 25 y 50% dependiendo del tono y la intensidad y tensión longitudinal del ligamento, no del músculo vocal.

Los registros se sobreponen unos a otros en uno de sus extremos, de manera que los tonos de esta región pertenecen a dos registros a la vez, por lo tanto, estas frecuencias pueden ser cantadas con cualquiera de los dos registros involucrados. Esta región es llamada zona de tonos anfóteros. En relación con los pasajes de la voz, se puede decir en forma general que es un cambio necesario para acceder a frecuencias más altas o bajas. Esta definición está planteada de forma muy general con el objetivo de poder abarcar el gran número de definiciones que existe de pasaje de la voz, provenientes tanto del ámbito de la ciencia como del ámbito de la práctica del canto. Uno de los grandes problemas con la definición de pasaje de la voz es que éste es un término utilizado por cantantes populares y clásicos para señalar distintos fenómenos. Los pasajes de la voz o transiciones de registro pueden ser divididos en transiciones por ajustes laríngeos o ajustes resonanciales según lo planteado por Miller. A su vez, la transición por ajuste laríngeo puede ser periódica o de timbre como lo señala Ingo Titze. La transición periódica está determinada por el cambio que existe desde el registro *vocal fry* al registro de pecho. La transición de timbre ocurre entre el registro de pecho y el de falsete para el hombre y cabeza para la mujer (registro liviano).

Por otra parte, los pasajes de un registro secundario a otro secundario de produce por un ajuste resonancial o dicho de otra forma por una estrategia resonancial diferente. Estas estrategias resonanciales varían en el hombre y en la mujer y dependerán además si es un cantante popular o clásico. (Guzmán, 2011). Los registros de la voz son:

### **2.5.1 Voz de cabeza**

El dominio del pliegue fino es vital. Ser capaz de fonar en este registro de manera limpia y equilibrada, con la presión subglótica y la resistencia glótica balanceadas, es decir, sin susurros ni disfonías, es imprescindible.

### **2.5.2 Voz modal**

Con respecto a la fonación con el pliegue grueso. Desde la voz hablada a la voz media se debe lograr con el mismo sonido equilibrado que hemos descrito arriba.

### **2.5.3 *Passaggio***

El puente entre la voz media y la voz de cabeza debe estar establecido, pudiendo hacerse sin ninguna tensión. Una vez familiarizada con estas técnicas, se puede dar paso a técnicas extendidas o avanzadas del canto.

## **2.6 Técnica Vocal**

Desde siempre los cantantes han aprendido la técnica vocal a través de sensaciones e imágenes mentales. Al ser esta, una forma de aprendizaje no del todo adecuada, presenta problemas al momento de querer discutir o estudiar la temática de los registros vocales. Esto ocurre ya que, al ser las sensaciones corporales subjetivas, y, por lo tanto, individuales, la terminología utilizada por un maestro de canto o cantante, puede ser diferente entre ambos. También

puede ocurrir, que dos profesores utilicen la misma terminología, pero estén refiriéndose a sensaciones diferentes e incluso a aspectos fisiológicos diferentes. En el estudio de la técnica vocal se entiende que el movimiento de alguna estructura del tracto vocal modificará el resultado sonoro, como se observa en la tabla 1. (Escudero, 2018)

Tabla 1 Configuraciones vocales. Tomado de Escudero, 2018.

Principios generales	Modos vocales	Color del sonido		Efectos (a elección)
		OSCURO	CLARO	
Apoyo	Neutral Curbing Overdrive Edge	Laringe baja	Laringe elevada	Voz aireada
Twang necesario (Embudo epiglótico)		Twang necesario	Twang marcado	Rupturas Vocales
Sin tensión mandibular		Paladar elevado	Paladar bajo	Vibrato
Sin tensión labial		Lengua comprimida	Lengua expandida	Chillidos
		Conducto nasal cerrado	Conducto nasal abierto	Distorsión
		Comisuras relajadas	Comisuras expandidas	Creak y creaking
				Rattle
				Growl
				Grunt
				Técnicas de ornamentación

## 2.7 Técnicas extendidas

El cantante necesita atravesar todos los "camino del sonido", o más bien, explicado de otra manera, descubrir colores y timbres vocales dentro de sí mismo. Cantar bien presupone concertarse en las situaciones más variadas y sorprendentes. Este autoconocimiento hace posible que el cantante espere y exija de su voz exactamente lo que puede darle. Sin embargo, lo más destacado de todo este proceso de aprendizaje, es descubrir que la "condición vocal" incluye tanto el material vocal original debido a condiciones propias a las características de la constitución y estructura de su propio instrumento vocal y

resonadores; como el producto de la practica realizada en dicho material o implementación de métodos de aprendizaje enseñanza, tiempo, práctica continua y progresiva, sofisticación del performance esperado y recursos ofrecidos para el desarrollo del virtuosismo. Coelho, H. W. (1994).

En todas las tradiciones vocales del planeta, las personas han desarrollado lo que podrían considerar sus enfoques más "normales" de vocalización, sin embargo, este normal es bastante variado. También se han desarrollado diferentes tradiciones vocales en torno al uso especializado del tracto y los pliegues vocales para crear efectos que pueden parecer misteriosos y de otro mundo.

Es así, como la increíble voz humana tiene un rango de capacidad tan amplio gracias a nuestro resonador móvil o tracto vocal conformado por la cavidad oral, nasal, la faringe y la laringe y la fuente vocal, profundamente flexible o pliegues vocales, que tenemos acceso a algunas oportunidades increíbles cuando se trata de hacer sonidos. Turbulencias, filtrado armónico enfocado, agilidad de pliegues vocales y estrategias de resonancia pronunciada son algunas de las opciones disponibles para nosotros mientras exploramos estas oportunidades. Si ciertos sonidos son normales en su mundo sónico, es posible que no los considere fuera de la caja, pero, entonces, ¿qué otros sonidos podrían quedar fuera del suyo? Puede definir la "caja" por lo que sea normal para usted y luego comenzar a explorar otros sonidos desde allí.

## **2.8 Whitney Houston**

Whitney Elizabeth Houston nació en Newark, New Jersey - EE. UU. el 9 de agosto de 1963, en donde comenzó a forjar una exitosa carrera musical par adelante, ser reconocida como la principal exponente estadounidense de los géneros *R&B*, Pop y Góspel. Más adelante se desarrolló como actriz,

compositora, productora, empresaria y modelo, siendo la artista más galardonada de todos los tiempos acumulando un total de 415 premios, de acuerdo con los *Guinness World Records*.

A la edad de once años, comenzó a formarse como vocalista en el coro góspel infantil de la iglesia "*New Hope Baptist*" de Newark. Más tarde, acompañaría a su madre en los conciertos. Después de aparecer en el álbum de 1978 de su madre, *Think It Over*, empezó a hacerle los coros a otros intérpretes reconocidos, tales como Chaka Khan, Jermaine Jackson y Lou Rawls.

A los 16 años, le ofrecieron ser la voz principal en el sencillo de la banda de Michael Zager, "*Life's a Party*" en 1978. A principios de los ochenta, empezó a aparecer en varias revistas como modelo (saliendo, incluso, en alguna portada). En 1982, hizo su primera grabación como cantante con el conjunto de *Jazz-Funk "Material"*. La canción se titulaba "*Memories*" y fue incluida en el álbum del grupo *One Down*.

(RPP Noticias, 2012)

La estrella se ganó el apodo de "La voz", gracias a su calidad vocal, y desde que llegó a la fama en 1985 con su álbum "*Whitney Houston*". Álbum que vendió 30 millones de copias y que colocó a Whitney en la lista como número uno y que mantuvo durante varias semanas.

Houston lanzó siete álbumes de estudio, con un total de 150 millones de discos vendidos, tres *soundtracks*, varias compilaciones y 53 sencillos, de los cuales 11 fueron número uno en el *Billboard Hot 100*, siendo el más notable "*I Will Always*



*Love You*”, el cual se convirtió en el sencillo más vendido por una artista femenina en la historia de la música.

El tema principal de la cinta *"The Bodyguard"* también fue número uno en 32 países y la hizo merecedora de dos premios Grammy y seis *Billboard Music Awards*, mientras que, en 2004, la banda sonora del filme entró en el puesto número tres de los 100 álbumes más vendidos de todos los tiempos, con un promedio de 48 millones de copias.

En 2001 firmó el contrato con el salario más alto de la historia, por 140 millones de dólares con la discográfica Arista, e influenció la carrera de varios artistas como Christina Aguilera, Céline Dion, Alicia Keys, Britney Spears, Nelly Furtado, y otros cantantes de música *R&B*.

Incursionó en el cine, en el año 1992 con la película *"The Bodyguard"*. Luego, en 1995 con la película *"Waiting to Exhale"* y, por último, en *"The Preacher's Wife"*. Fue productora de *"Cinderella"* (TV), *"The Princess Diaries"* (Película), *"The Princess Diaries 2: Royal Engagement"* (Película), *"The Cheetah Girls"* (Película), *"The Cheetah Girls 2"* (TV) y *"The Cheetah Girls 3"* (TV). (Segura, 2012)

Tres de los temas mas icónicos de Whitney Houston serán analizados mas adelante, sin embargo, por lo cual es importante entrar en contexto con cada tema.

### **2.8.1 “I Wanna Dance with Somebody (Who Loves Me)”**

En español, “Quiero bailar con alguien” Que me ame. *"I Wanna Dance With Somebody (Who Loves Me)"* fue lanzado a finales de abril de 1987 y encabezó

las listas en los EE. UU., Reino Unido y una docena de otros países. Se vendieron más de cuatro millones de copias en todo el mundo y, es hasta la fecha, el segundo sencillo de Whitney más exitoso detrás de su versión de "*I Will Always Love You*". (Buskin, 2012) Razón por la cual, se convirtió en uno de sus temas favoritos, en donde, salió a relucir una nueva y creciente Whitney Houston gracias al golpe de autoridad que le dio dentro de la industria, dicho tema.

Este tema fue parte de su álbum "Whitney: The Greatest Hits" y fue el cuarto de siete sencillos consecutivos número uno sin precedentes para ella en Estados Unidos. Ganó el premio Grammy a la Mejor Interpretación Vocal Pop Femenina y el American Music Award al Sencillo Pop/Rock Favorito.

Fue lanzado el 2 de mayo de 1987 por *Arista Records*, compuesto por George Merrill y Shannon Rubicam, miembros de la banda *Boy Meets Girl* y producido por Narada Michael Walden, tema por el cual recibió críticas mixtas, algunos compararon los arreglos musicales con su otro sencillo "*How Will I Know*" y con la canción de Cyndi Lauper, "*Girls Just Want to Have Fun.*"

Durante el proceso de grabación, Merrill entregó el demo a Clive Davis en un casete. El arreglo original del tema no lo impresionó, ya que le parecía más del estilo country que una canción pop, así que le aceleró la percusión para crear un temaailable y posteriormente Davis hizo que Houston lo grabara. Si a Davis no le gustaba la canción, Merrill y Rubicam la habrían grabado como "Boy Meets Girl", debido a que anteriormente habían compuesto "*Waiting For a Star to Fall*", con el que ganaron su mayor éxito británico, pero que, originalmente fue concebida para Whitney.

El tema también entró en el *Billboard Hot 100*, en el N° 38 el 16 de mayo de 1987, su máximo debut en los años ochenta. En los Estados Unidos, se convirtió en su cuarto sencillo número uno de manera consecutiva, alcanzando un millón de copias vendidas, por lo que fue su mayor éxito en ese país, siendo superado tiempo después por su versión de “*I Will Always Love You*”. (Flores, 2019)

### **2.8.2 “*I Will Always Love You*”**

Este sencillo fue compuesto por Dolly Parton y producido por Bob Ferguson, en 1974 para su álbum titulado “*Jolene*”, más adelante, en 1982, grabó otra versión para el filme “*The Best Little Whorehouse in Texas*”, ambas en estilo *country* (un tipo de música de la zona rural de EE. UU). Curiosamente, por mucho que algunos lo pongan en duda, ella misma ha confesado que escribió tanto “*Jolene*” como “*I Will Always Love You*” el mismo día. (Amo, 2020)

El mensaje del sencillo se suele mal interpretar, ya que el título da pie a inferir que se canta a un amor eterno, sin embargo, le dice adiós a una relación imposible. Ambas versiones de Parton, lideraron los rankings musicales, y con Whitney no fue diferente, tal como explica la misma autora, en entrevista con Larry King. (Garrido, 2017)

Aproximadamente veinte años después, el 3 de noviembre de 1992 la canción fue interpretada por Whitney Houston para la banda sonora de la película “El Guardaespaldas”, o en inglés “*The Bodyguard*”, y producida por David Foster para la película romántica estadounidense del mismo año dirigida por Mick Jackson. (ABC, s.f.)

Existe toda una historia de cómo la canción llegó hasta la majestuosa interpretación de Whitney Houston y todo nace a partir de la producción de la ya

mencionada película. Kevin Costner, coprotagonista y productor de la película, fue quien sugirió la canción country de Dolly Parton, pues estaba seguro de que esa era la pieza musical precisa, además, creía firmemente que esta era la canción para la película y estaba determinado a que el inicio se hiciera a capela, para mostrar que ella ama tanto a ese hombre, que incluso canta sin música; explicó Costner en una entrevista publicada por el sitio de los Grammy.

Cuando se decidió que *"I Will Always Love You"* era la canción definitiva, David Foster, quien ha trabajado con artistas como Michael Jackson, Céline Dion y Michael Bublé, compró la versión de Linda Ronstadt agregando unos versos de la canción original que Ronstadt había omitido: *"I wish you joy and happiness..."*.

El tema aparece en el punto más climático y durante los últimos minutos de la película. Rachel, interpretada por la coprotagonista, Whitney, que en principio era la dueña del escenario y entre las luces ella tiene brillo propio, interpretaba a capela el primer verso de *"I Will Always Love You"*, final que más adelante, se cambia por una pista de aterrizaje en donde llega el momento de una despedida.

Pese a que Whitney Houston no es la autora de este sencillo, ni tampoco fue creado especialmente para ella, lo popularizó a partir de los años noventa. En una entrevista con la revista británica especializada en música, *"Q Magazine"*, Dolly Parton dijo: "El modo en que ella tomó esa simple canción mía y la convirtió en algo tan poderoso, casi se convierte en 'su canción'. Algunos compositores dicen: 'Odio lo que le hicieron a mi canción o esa versión no era lo que tenía en mente'. Yo pienso que es maravilloso que la gente pueda tomar una canción e interpretarla de diferentes maneras".

La versión interpretada por Whitney Houston ha tenido varios logros, comenzando por el video oficial de 1992, ha sido vista más de un billón de veces en YouTube, además, es la primera solista de los noventa en entrar a la

prestigiosa lista de la que también forman parte otros grupos, según *Billboard*. (Montoya, 2020) Así como también, sigue figurando como su tercera canción más escuchada en Spotify hoy en día con cerca de 280 millones de reproducciones. La banda sonora de *El guardaespaldas* es, hasta el día de hoy, la más vendida de todos los tiempos.

### **2.8.3 “*I Have Nothing*”**

Este tema fue compuesto por Linda Thompson y David Foster, y producido por Foster. Luego de “*I Will Always Love You*”, fue el segundo sencillo, de la banda sonora de la película “*El Guardaespaldas*” de 1992, y sin duda, una de las canciones más elegantes de Whitney.

### 3 Objetivos

#### 3.1 Objetivo General

Analizar recursos estilísticos y técnicas vocales extendidas encontradas en los temas *“I Have Nothing”*, *“I Will Always Love You”* y *“I Wanna Dance With Somebody”* interpretados por Whitney Houston para aplicar a la canción *“Don’t You Worry ‘Bout A Thing”* de Stevie Wonder, basada en la interpretación de Tori Kelly.

#### 3.2 Objetivos Específicos

- Transcribir y analizar la interpretación de Whitney Houston en los tres temas mencionados, haciendo énfasis en la transmisión del mensaje o alma máter de la canción.
- Dar a conocer los elementos vocales encontrados en el análisis mencionado, mediante conceptos teóricos y discursos preexistentes.
- Aplicar los elementos vocales en el tema *“Don’t You Worry ‘Bout A Thing”* basados en la interpretación de Tori Kelly, por medio de una grabación multimedia.

#### 4 Enfoque metodológico

En esta investigación artística se va a usar la metodología cualitativa, en donde, por medio de la observación, análisis y transcripción vocal de tres temas de Whitney Houston se busca reflexionar lo hallado para reinterpretar y aplicar lo encontrado en una obra que no ha sido interpretada por ella, pero que está dentro del estilo.

La primera fase responde al objetivo de transcribir y analizar la interpretación de Whitney Houston en base a los recursos estilísticos y técnicas vocales que use en tres de sus temas mas icónicos. En primer lugar, mediante la investigación en grabaciones multimedia, se usará la metodología documental, ya que se analizarán videoclips grabados en vivo y en estudio, para así encontrar los elementos vocales que distingan a dicha vocalista dentro del estilo pop. Como siguiente paso, se usará la practica artística, para la transcripción vocal y escrita de los tres temas, haciendo énfasis en la transmisión del mensaje o alma máter de la canción.

La segunda fase responde al objetivo de dar a conocer los elementos vocales encontrados en el análisis mencionado, siendo este el primer producto escrito con un tono descriptivo, donde se darán a conocer los resultados encontrados con conceptos teóricos y discursos preexistentes.

La tercera fase responde al último objetivo el cual busca aplicar los elementos vocales encontrados con anterioridad, en el tema *"Don't You Worry 'Bout A Thing"*. Para esta última fase se usará el análisis performativo, en dónde se analizará la interpretación del investigador y se darán a conocer si los elementos encontrados anteriormente fueron aplicados o no, y cuya presentación será a través de una grabación multimedia.

## 5 Análisis

### 5.1 “I Wanna Dance With Somebody”

#### 5.1.1 Género musical

Se encuentra dentro del género pop, dance. (Para visualizar el videoclip usado para la transcripción ir a <https://www.youtube.com/watch?v=eH3gialzONA> )

#### 5.1.2 Ritmo

El ritmo es movido y bailable, característico del género. La métrica es 4/4, donde la negra está a un tempo de 117 BPM, aproximadamente. El ritmo de la melodía se mueve generalmente, entre figuras musicales como negras, corcheas, galopas, contragalopas y una figura especial e interesante, el tresillo de negra, como se observa en la siguiente figura.

The image shows a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major (F#). The score includes the following elements:

- Chords: G#MIN7, F#/A#, C#/D#, B, B C#
- Lyrics: WHEN THE NIGHT FALLS MY LONE - LY HEART CALLS.
- Tempo: 62 (likely BPM)
- A triplet of eighth notes is highlighted with an orange box, corresponding to the lyrics "MY LONE - LY HEART".

Figura 4 Ritmo en “I Wanna Dance With Somebody”.

#### 5.1.3 Forma, tonalidad y armonía

El tema está conformado por cuatro secciones diferentes. La forma de la canción se puede dividir en tres secciones: ABC, ABCD y BCE, en donde, los versos son la A, los coros la B, el puente la C y dos secciones de improvisación, D y E. La tonalidad del tema es F# mayor, y luego modula a G# o Ab.

Tiene una introducción que intercala la música y silencios, aumentando la expectativa del oyente, y para ser más específicos, en la transcripción se puede



ver detalladamente que, desde el min 0:25 aproximadamente, Whitney hace pequeños arreglos vocales como melismas bastante rítmicos y simples.

La primera y segunda sección transcurren normalmente, y no es hasta la última sección cuando va de la B a la C, que ocurre una modulación de un tono hacia arriba, es decir, de F# a Ab.

La E es una sección en donde la armonía hace un pedal en el acorde de Ab, y en donde luego de variaciones e improvisaciones cortas, el tema termina con una disminución gradual del nivel del volumen, o *fade out*.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 93, is in G# minor and contains the lyrics "WHEN THE NIGHT FALLS. MY LONELY HEART CALLS." Above the staff are chords: G#MIN7, F#/A#, C#/D#, B, and BC#. The second staff, starting at measure 96, is in A-flat major and contains the lyrics "OH, I WAN-NA DANCE WITH SOME-BODY." Above the staff is the chord A-flat. The modulation from G# minor to A-flat major is indicated by the change in key signature and the appearance of the A-flat chord.

Figura 5 Modulación en “I Wanna Dance With Somebody”.

#### 5.1.4 Melodía

La melodía se mueve por intervalos desde segundas, terceras, cuartas y una séptima menor, como se observa en la figura. Además, la melodía ocupa el rango de casi dos octavas que va desde un C#3 a un C5.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 29, is in G# minor and contains the lyrics "AND WHEN THE NIGHT FALLS." Above the staff are chords: F#/B, B, G#MIN7, F#/A#, and C#/D#. The second staff, starting at measure 29, is in G# minor and contains the lyrics "WHEN THE NIGHT FALLS." Above the staff are chords: G#MIN7, F#/A#, and C#/D#. The modulation from G# minor to A-flat major is indicated by the change in key signature and the appearance of the A-flat chord.

Figura 6 Intervalos melódicos en “I Wanna Dance With Somebody”.

### 5.1.5 Recursos estilísticos

#### 5.1.5.1 Melismas

Se encuentran presentes durante todo el tema, especialmente en palabras cortas y de una sola sílaba como: *yeah*, *how*, *me* y *last*.

En donde generalmente son descendentes y muy pocos ascendentes.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure is marked with '11' and a 'D#MIN7' chord. The melody consists of a quarter note G#4, an eighth note F#4, and a quarter note E4, all circled in green. Below the staff is the lyric 'YEAH'. The second measure has a quarter rest, followed by two eighth notes D4 and C4, with the lyric 'AH AH'. The third measure has a quarter rest. The fourth measure is marked with a 'BMAJ9' chord and contains a quarter note G#4, an eighth note F#4, and a quarter note E4, all circled in green. Below the staff is the lyric 'YE-E-E'. The fifth measure has a quarter rest.

Figura 7 Melisma en “I Wanna Dance With Somebody”.

#### 5.1.5.2 Vibrato

Este ornamento, señalado de color rosado, tiene mayor predominio en las secciones A y B, correspondientes a los versos y coros, con presencia en palabras monosílabas como *yeah*, *fade*, *way*, *falls*, entre otras.

Tomando en cuenta el contexto de la canción, este recurso se usa para referirse a acciones como: desvanecer, dejar caer o ahuyentar la tristeza, , por lo cual este recurso les da profundidad, haciendo que resalten y que de a relucir el mensaje de la canción.

19 SUN BE - GINS TO **FADE.**

23 CHASE MY BLUES A - **WAY.**

29 **WHEN** THE NIGHT **FALLS** MY LONE - LI - NESS CALLS.

Chords: D<sup>#</sup>MIN, G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup> F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup>, D<sup>#</sup>MIN, G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup> F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup>, C<sup>#</sup>/D<sup>#</sup>, B, B, C<sup>#</sup>.

Figura 8 Vibrato en “I Wanna Dance With Somebody”.

### 5.1.5.3 Ruptura vocal

Señalado de color celeste, se observa una ruptura vocal intencional, al comienzo de la palabra *shows*, que, traducida al español significa mostrar y en contexto significa decir: “Lo he hecho bien hasta ahora. Es la luz del día que me muestra cómo”, hace que llame la atención del oyente dándole así un toque interpretativo y único, a esta parte de la canción.

27 LIGHT OF DAY THAT **SHOWS** ME

Chords: F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup>, C<sup>#</sup>/B, F<sup>#</sup>/B.

Figura 9 Growl en “I Wanna Dance With Somebody”.

#### 5.1.5.4 Gruñido vocal

También llamado *raspy voice*, marcado de color morado, se presenta en uno de los coros finales, haciendo énfasis en el mensaje del coro cuando canta: “quiero sentir calor”.



Figura 10 *Growl* en “I Wanna Dance With Somebody”.

#### 5.1.5.5 Fraseo staccato

Es un recurso que usa para enfatizar una frase o dar un efecto que da la sensación de que, en vez de cantar la frase, se está recitando o hablando. Y en este caso, va de la mano con el mensaje, que dice “Necesito un hombre que se arriesgue”, siendo enfática, al expresar este deseo.

58

*mf* I NEED A MAN WHO'LL TAKE A CHANCE. ON A

G#MIN F#/C# C#

Figura 11 Fraseo staccato en “I Wanna Dance With Somebody”.

### 5.1.6 Técnicas avanzadas

#### 5.1.6.1 Belting

Marcado de color rojo, presente en la sección D donde hay una llamada y respuesta entre la solista y el coro, previa a la modulación es donde la dinámica de la canción alcanza el punto máximo. Esta técnica le da mayor presencia y

realce a la voz y acompañando a la parte de la letra que dice “Alguien que me quiera”, dándole un toque dramático y desesperado.

Figura 12 *Belting* en “I Wanna Dance With Somebody”.

Esta sección, denota la importancia de la vocal que se emplea en el belting, ya que lo mas ideal es usar una vocal abierta, como la “a”, o una mezcla entre “a” y “o”, al cantar *calls*.

Figura 13 *Belting* en “I Wanna Dance With Somebody”

### 5.1.6.2 *Twang*

Esta técnica, señalada de color marrón, no tiene tanto predominio en este tema, a comparación con el *belting*, Se encuentra presente en el puente, un punto climático del tema, una sección en donde el coro y Whitney hacen una especie de *call and response*, acompañando perfectamente el mensaje de la letra que dice “Para sostenerme en sus brazos”, dándole énfasis y brillo a “en sus brazos”.

87  $C^\sharp$

To HOLD ME IN HIS ARMS, OH

$B$   $A^\sharp \text{MIN}^7$

The image shows a musical score for the song "I Wanna Dance With Somebody". The score is in the key of C major (indicated by a C# symbol, likely a typo for C major) and starts at measure 87. The lyrics are "To HOLD ME IN HIS ARMS, OH". The melody is written on a single staff. Three specific phrases are highlighted with colored boxes: "To HOLD ME" is enclosed in a red box, "IN HIS" is enclosed in a brown box, and "ARMS, OH" is enclosed in a purple box. The word "ARMS," has a wavy line above it, indicating a vibrato or a specific vocal effect. The chord progression is indicated by  $C^\sharp$  at the beginning,  $B$  above the "OH" lyrics, and  $A^\sharp \text{MIN}^7$  at the end of the line.

Figura 14 Twang en "I Wanna Dance With Somebody".

## 5.2 “I Will Always Love You”

### 5.2.1 Género musical

Se encuentra dentro del género de balada, *soul*, *R&B* y *jazz* suave, por el solo de saxofón. (Para visualizar el videoclip usado para la transcripción ir a <https://www.youtube.com/watch?v=3JWtaaS7LdU> )

### 5.2.2 Ritmo

El ritmo es lento y calmado característico del género mencionado. La métrica está en 4/4, en un tempo de 66 a 68 BPM, aproximadamente. Generalmente, el ritmo de la melodía se mueve entre figuras musicales como blancas, negras y corcheas, y cuando hace arreglos vocales llega a usar galopas, derivados del seisillo e incluso quintillos, como se observa en la siguiente figura.

Figura 15 Ritmo en “I Will Always Love You”.

### 5.2.3 Tonalidad, forma y armonía

La forma del tema es AB, en donde, los versos son la A, y los coros la B. La tonalidad del tema es A mayor, y en el ultimo coro modula a B mayor.

Figura 16 Tonalidad inicial en “I Will Always Love You”.

Figura 17 Modulación en "I Will Always Love You".

En la primera estrofa del tema, Whitney interpreta el primer verso a capela, y no es hasta la sección B, que entra la banda sonora. Luego de la segunda vuelta, hay una improvisación de saxofón sobre la sección A y se omite la B. En la última vuelta del tema, la A se mantiene en A mayor, mientras que en la B modula a B mayor, usando al acorde de E como paso entre ambas tonalidades, es decir, un acorde pivote.

#### 5.2.4 Melodía

La melodía se mueve por intervalos de segundas, terceras, quintas e intervalos grandes de una octava como se observa en la siguiente figura, señalada de color naranja. La melodía ocupa el rango de una treceava que va desde un A2 a un F#4.

Figura 18 Melodía en "I Will Always Love You".



## 5.2.5 Recursos estilísticos

### 5.2.5.1 Melismas

Este recurso se encuentra presente en repetidas ocasiones en las palabras, “*always*”, “*love*” y “*you*”, que básicamente forman parte del mensaje o alma máter de la canción. Además, tienen una gran riqueza rítmica y melódica, que generan un reto por la versatilidad vocal que demandan, y que, además, ocupa notas que forman parte del puente vocal entre voz de pecho a cabeza, como se observa en la siguiente figura.

Figura 19 Melismas en “*I Will Always Love You*”.

### 5.2.5.2 Vibrato

Marcado con color rosado. Se observa bastante presencia de este recurso durante toda la canción generalmente en los finales de las palabras. Algo importante de recalcar es que, pese a estar presente en todo el tema, es un recurso que juega con las dinámicas de las diferentes secciones, yendo desde *piano*, en el caso de la introducción, hasta *fortísimo* en el coro final. También juega con la duración de este y es muy común que estén precedidos de un *fade out* o un melisma.

Figura 20 Vibrato en “I Will Always Love You”.

### 5.2.5.3 Ruptura vocal

Este recurso aparece a partir de la segunda vuelta del tema, y sin duda es uno de los mejores para variar la melodía.

Figura 21 Ruptura vocal en “I Will Always Love You”.

## 5.2.6 Técnicas extendidas

### 5.2.6.1 Belting

Esta técnica vocal avanzada tiene gran predominio en secciones como el coro, que llevan el título de la canción, “Siempre te amaré” y cuya dinámica es *forte*. Además, es común que esta técnica vocal este combinada con recursos estilísticos ya nombrados como: *cracking*, vibrato y melismas, así como también, en cierta medida de brillo vocal o *twang*, como se evidencia en la siguiente figura,

marcado de color rojo, se encuentra presente en el punto mas climático, conmovedor de la canción.

**B**

49 *f* B G<sup>#</sup>MIN E MAJ<sup>7</sup> F<sup>#</sup> WILL AL - WAYS LOVE

51 YOU I WILL AL - WAYS LOVE

53 YOU I WILL AL WAYS LOVE

55 YOU I WILL AL WAYS LOVE

Figura 22 Belting en "I Will Always Love You".

### 5.3 “I Have Nothing”

#### 5.3.1 Género musical

Se encuentra dentro del género de balada, *soul* y *R&B*. (Para visualizar el videoclip usado para la transcripción ir a <https://www.youtube.com/watch?v=FxYw0XPEoKE> )

#### 5.3.2 Ritmo

El ritmo es lento y calmado, característico del género mencionado. La métrica es de 6/8, en donde la corchea está en un tempo de 153 BPM. Generalmente, el ritmo de la melodía se mueve entre figuras musicales como negras con punto, corcheas e incluso, al hacer melismas, como se observa en la figura, llega a hacer fusas.



Figura 23 Ritmo en “I Have Nothing”.

#### 5.3.3 Forma, tonalidad y armonía

La forma del tema es AABC, en donde, los versos son la A, el pre-coro la B y los coros la C. La tonalidad del tema es G mayor y cuando va a los coros modula a Bb mayor, y como es frecuente en estos temas, modula medio tono arriba en el ultimo coro, es decir a B mayor.

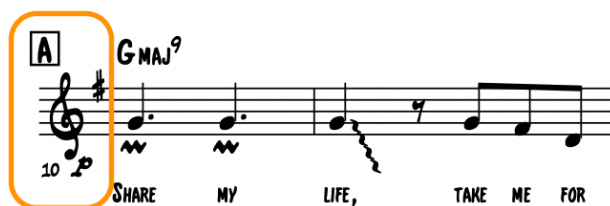


Figura 24 Tonalidad en los versos.

Figura 25 Tonalidad en los coros.

Figura 26 Tonalidad en el coro final.

Tiene una introducción instrumental, donde entra la banda sonora y la dinámica es *piano*. El tema cubre dos formas completas y es en repetición del último coro que ocurre la modulación medio tono arriba. Si se organiza en secciones todo el tema, se puede afirmar que son dos formas AABC, más la repetición del último coro. En cuanto a las dinámicas, los versos siempre irán en una dinámica baja, los pre-coros, *mezzoforte*, en los coros *forte* y en el coro final *fortissimo*.

En cuanto a la métrica, ocurre algo interesante puesto que, antes del coro hay un compás de 3/8, como se observa en la siguiente figura, y que se repetirá en el mismo lugar a lo largo del tema.

Figura 27 Compás compuesto en "I Have Nothing".

En el segundo puente, o sección B, hay una variación de la forma en donde se añaden dos compases, que le dan un toque de intensidad añadiendo tensión a esta sección, y al traducir la frase señalada en la figura dice: “Tu amor lo recordaré por siempre”, lo que vuelve este momento mas sentimental y romántico, y que, además, se encuentra previo al coro.



Figura 28 Variación en la forma en “*I Have Nothing*”.

En cuando al final del tema, los últimos ocho compases del tema son similares a la introducción, ya que hay una dinámica *piano*, donde Whitney, lo aprovecha perfectamente para hacer arreglos vocales, y donde finalmente, la banda sonora le acompaña haciendo un ritardando.



Figura 29 Variación del tempo en el final de “*I Have Nothing*”.

### 5.3.4 Melodía

La melodía se mueve por intervalos desde segundas menores y mayores, terceras y cuartas. Se podría decir que en comparación a “*I wanna dance with somebody*”, no tiene intervalos mayores a los nombrados, que pudieren causar alguna dificultad técnica, al momento de cantar. Sin embargo, conlleva un reto

pues, la melodía ocupa el rango de casi dos octavas yendo desde un G2 a un F#4, como se observa en las ilustraciones.

Figure 30 shows a musical score in G major. The melody starts at measure 18 with the lyrics "TAKE MY LOVE, I'LL NEVER ASK FOR TOO MUCH, JUST ALL THAT YOU ARE". The notes are G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4. The chord progression is G MAJ<sup>9</sup>, E MIN<sup>11</sup>, and C MAJ<sup>9</sup>. The G2 note is circled in orange.

Figura 30 Nota más grave, G2 en “I Have Nothing”.

Figure 31 shows a musical score in D# minor. The melody starts at measure 99 with the lyrics "HURT AN - Y - MORE STAY IN MY". The notes are D#3, E3, F#3, G#3, A3, B3, C#4, D#4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, D#5. The chord progression is D# MIN<sup>7</sup>, G# MIN<sup>7</sup>, and D# MIN/F#. The F#4 note is circled in orange.

Figura 31 Nota más aguda F#4 en “I Have Nothing”.

### 5.3.5 Recursos estilísticos

#### 5.3.5.1 Melismas

Este recurso está bastante presente a partir de la sección B, y conlleva un reto vocal, tanto de flexibilidad como de control de aire, debido a la rapidez en los que se cantan, como en la figura 43 donde llega a hacer fusas. También se puede observar que no tiene un patrón establecido en cuanto a la vocal o consonante que usa para estos melismas, ya que se pueden escuchar en distintas vocales y consonantes como la “m”. En cuanto a la dirección de estos, la mayoría son descendentes, y en muchos casos, sube en la última nota, como se observa en la figura 44.



Figura 32 Melismas rápidos en “I Have Nothing”.

Figura 33 Dirección del melisma en “I Have Nothing”.

### 5.3.5.2 Vibrato

Se encuentra bastante presencia de vibrato, sobretodo en las secciones A y C en donde no hay tanta densidad rítmica como en la B, y donde tiene mas presencia de notas largas que pueden vibrar por mas tiempo. A la gran mayoría de vibratos les precede un melisma, mientras que otros aparecen casi al final antes de que la nota deje de sonar. Como se observa en la siguiente figura del primer coro, marcado con color rosado.



Figure 34 shows the first verse of the song "I Have Nothing" with vibrato markings on specific notes. The score is divided into two systems, A and A'. The first system (A) covers measures 10-13, with notes for "SHARE MY LIFE, TAKE ME FOR WHAT I AM. CAUSE" marked with vibrato. The second system (A') covers measures 14-17, with notes for "I'LL NEVER CHANGE ALL MY COLORS FOR YOU. TAKE MY LOVE, I'LL NEVER ASK FOR TOO MUCH, JUST ALL THAT YOU ARE" marked with vibrato. The third system (A') covers measures 18-21, with notes for "AND EVERYTHING THAT YOU DO." marked with vibrato. Chord symbols are provided above the notes: GMAJ<sup>9</sup>, EMIN<sup>11</sup>, CMAJ<sup>9</sup>, D/C, GMAJ<sup>9</sup>, AMIN<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, and D/C.

Figura 34 Vibrato en el verso 1 de "I Have Nothing".

### 5.3.5.3 Fraseo staccato

Este fraseo, marcado de color azul, es usado para acortar y acentuar determinadas palabras. Por ejemplo, al traducir la frase de la siguiente figura dice "derribas mis paredes con la fuerza de tu amor", y la parte que enfatiza con *staccato* es "con la fuerza", característica elegida perfectamente para interpretar esta frase llena de vigor.

Figure 35 shows the first verse of the song "I Have Nothing" with staccato markings on specific notes. The score is divided into two systems, A and A'. The first system (A) covers measures 59-62, with notes for "BREAK DOWN MY WALLS. WITH THE STRENGTH OF YOUR LOVE. MMMM... AAA..." marked with staccato. The second system (A') covers measures 63-66, with notes for "AND EVERYTHING THAT YOU DO." marked with staccato. Chord symbols are provided above the notes: CMAJ<sup>9</sup>, D/C, GMAJ<sup>9</sup>, AMIN<sup>7</sup>, and D<sup>7</sup>.

Figura 35 Fraseo staccato en el primer verso de "I Have Nothing".

### 5.3.5.4 Ruptura vocal

Este *cracking* lo hace a manera de arreglo vocal y con un carácter interpretativo. Por ejemplo, en la figura 42 lo hace cuando dice “hurt”, palabra que tiene como sinónimos: corte, quiebre o ruptura, lo que interpretativamente, da a entender perfectamente que la situación es dolorosa y no quiere seguir en ese estado.



Figura 36 Ruptura vocal en “I Have Nothing”.

En esta frase dice “Tu ves a través de mi corazón”, entrando en contexto, se puede decir que atravesar algo también denota un paso de un lugar a otro, lo que interpretativamente da a relucir cierta vulnerabilidad en la situación de cambio u alteración, además, técnicamente, este sonido entrecortado ocurre por el movimiento de la laringe durante la fonación.

The image shows a musical score in G major, 4/4 time. The first measure (measure 55) is marked with a G major 9 chord (G MAJ<sup>9</sup>) and contains the words "You SEE THROUGH". The second measure is marked with an E minor 11 chord (E MIN<sup>11</sup>) and contains the words "RIGHT TO THE HEART OF ME. You". The notes for "HEART" and "OF" are circled in red, and a red squiggly line under the "HEART" note indicates a vocal crack.

Figura 37 ruptura vocal en “I Have Nothing”.

### 5.3.6 Técnicas avanzadas

#### 5.3.6.1 Twang

Esta técnica avanzada, junto con el *belting*, se encuentran en los coros finales, donde la energía y drama son los protagonistas en esta parte del tema. Como se observa en la siguiente figura, subrayado de marrón, en la frase “Quedate en mis brazos si te atreves”, frase en la que se puede observar que, desde el punto

de vista interpretativo, la solista plantea un desafío a la persona que le está cantando. Además, gracias al *twang* hace que el mensaje sobresalga el sonando más brillante y llamativo para el espectador.

85 HURT AN - Y - MORE STAY IN MY

87 ARMS IF YOU DARE, OR MUST I IM -

Figura 38 *Twang* en “I Have Nothing”.

### 5.3.6.2 *Belting*

Señalado de color rojo, el *belting* es una técnica recurrente en la última sección que tiene el punto más climático de la canción, donde la letra dice:

“No me hagas cerrar una puerta más.

No quiero lastimarme más.

Quedate en mis brazos si te atreves.

O debo imaginarte allí.

No te alejes de mí.

No tengo nada, nada, nada.

Si no te tengo a ti...”

Contexto óptimo para dar a relucir un mensaje cargado de drama y desventura amorosa, que, además por el registro en el que se encuentra, desde un A#3 a

un F#4, conlleva un gran reto vocal e interpretativo al moverse por esas notas en *belting*. En las siguientes ilustraciones, los pasajes señalados de color rojo están cantados con dicha técnica, y que, además, tienen una combinación de recursos estilísticos, como se puede observar.

The image displays three staves of musical notation for the song "I Have Nothing" in the key of D major (three sharps). The score includes lyrics and is annotated with colored boxes highlighting specific passages:

- Staff 1 (Measures 97-100):**
  - Measure 97: Chord E MAJ<sup>9</sup>. The notes G4, A4, and B4 are highlighted with a red box.
  - Measures 98-99: Chords D#MIN<sup>7</sup> and C#MIN<sup>9</sup>. The notes D5 and E5 are highlighted with a red box.
  - Measure 100: Chord C#MIN<sup>9</sup>. The notes G4, A4, and B4 are highlighted with a red box.
- Staff 2 (Measures 99-101):**
  - Measure 99: Chord D#MIN<sup>7</sup>. The notes D5 and E5 are highlighted with a red box.
  - Measures 100-101: Chord G#MIN<sup>7</sup>. The notes G4, A4, B4, C5, D5, and E5 are highlighted with a red box.
  - Measure 101: Chord D#MIN/F#. The notes D5 and E5 are highlighted with a red box.
- Staff 3 (Measures 101-103):**
  - Measure 101: Chord E MAJ<sup>9</sup>. The notes G4, A4, and B4 are highlighted with a red box.
  - Measures 102-103: Chords D#MIN<sup>7</sup> and C#MIN<sup>9</sup>. The notes D5 and E5 are highlighted with a red box.

Other annotations include a blue box around the notes D4 and E4 in measure 99, a green box around the notes G4, A4, B4, C5, D5, and E5 in measure 100, and a purple box around the notes D5 and E5 in measure 101.

Figura 39 *Belting* en "I Have Nothing".

103 AG - INE YOU THERE. DON'T WALK A -

105 WAY FROM ME, NO DON'T WALK A -

107 WAY FROM ME. DON'T YOU DARE WALK A -

109 WAY FROM ME. I HAVE

111 NOTH - ING NOTH - ING NOTH - ING

Figura 40 Belting en "I Have Nothing"

## 6 Resultados del análisis

Durante el proceso de recolección, análisis e interpretación de los recursos estilísticos y técnicas vocales, encontrados en los temas interpretados por Whitney Houston, se encontraron los siguientes recursos estilísticos y técnicas vocales.

### 6.1 Recursos estilísticos

#### 6.1.1 Melisma

También llamado *riff*. Es un grupo de notas sucesivas que se cantan sobre una sola sílaba, inicialmente en el canto litúrgico gregoriano, con ciertas ornamentaciones propias del bel canto, y también muy presente en diversos estilos musicales descendientes del blues. Los melismas forman un neuma o adorno sobre una misma vocal. (Oxford Languages and Google, 2020)

#### 6.1.2 Growl

Este nombre nace a mediados del siglo XVII: probablemente imitativo. Es un sonido gutural bajo o una expresión hecha por una persona, especialmente para expresar hostilidad o enojo.

Anatómicamente, en la laringe humana, hay un esfínter de tres niveles que comprende los pliegues vocales, los pliegues ventriculares o pliegues vocales falsos, y el esfínter aritenopiglótico, como se observa en la figura 47. Los pliegues ventriculares son incapaces de tensarse, ya que contienen muy pocas fibras musculares. Sin embargo, estos pueden contraerse por la acción de ciertos músculos laríngeos intrínsecos.

En la región aritenopiglótica, la constricción es causada por la aproximación del tubérculo de la epiglotis, pliegues aritenopiglóticos y aritenoides. En la fonación

normal, la vibración de los pliegues ventricular y aritenoepiglótico es no observado. (*Growl voice in ethnic and pop styles*, 2004)

En la fonación modal, se observa un amplio espacio faríngeo. La epiglotis no se deprime y su posición es casi similar a la de cuando está en reposo. En *twang* y *growl*, la laringe se eleva aproximadamente al nivel de la cuarta vértebra cervical. La epiglotis y el aritenoideo se aproximan mucho. No hay una diferencia significativa de los ajustes laríngeos entre metálico y gruñido.

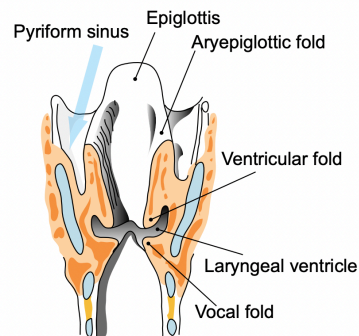


Figura 41 Vista coronal de la laringe, vista desde atrás. Tomada de *Growl voice in ethnic and pop styles*, 2004.

### 6.1.3 *Vocal fry*

En español “fritura vocal”, es un recurso estilístico que implica dejar caer la voz a su registro natural más bajo, lo que cambia la forma en que los pliegues vocales de una persona vibran juntas. Esos cambios crean inconsistencias en las vibraciones y dan a la voz una cualidad sutilmente entrecortada o chirriante. (Heid, 2017). Una cantante que usa comúnmente este recurso es Britney Spears con su icónico tema “*Baby One More Time*”, en el segundo 0:17 cuando canta el “*Oh*” del coro.



#### **6.1.4 Vibrato**

Es uno de los ornamentos más comunes del canto clásico, popular y de la música destinada a aquellos instrumentos que pueden producirlo, en el caso del vibrato vocal corresponde físicamente a una modulación periódica sinusoidal de frecuencia fundamental de la fonación.

El vibrato hace que la voz suene agradable, viva, excitante, cálida, menos mecánica que aquella que se consigue al emitir un tono plano. Da naturalidad y expresividad al sonido vocal. La mayoría de los cantantes lo consideran un elemento deseable pero no todos son capaces de desarrollarlo. Parece que la aparición del vibrato depende de un nivel técnico determinado. (Secundino Fernández, 2016)

#### **6.1.5 Cracking**

Es un quiebre voluntario de la voz, y se podría pensar que esto ocurre solamente en el *passaggio*, sin embargo, Whitney con su amplio dominio vocal lo usa en su registro de pecho, además, interpretativamente, es un recurso estilístico que se puede usar en lugares en donde la letra de la canción se refiera a una situación vulnerable o dolorosa.

Generalmente cambia de voz de pecho a voz de cabeza con agilidad, sin que se escuche el quiebre de voz característico del *passaggio* o pasaje, generalmente este cambio esta procedido de un melisma o de un *fade out*. Este recurso requiere de un avanzado dominio vocal. Sia es otra cantante que se caracteriza por usar este recurso vocal, como ejemplo, el famoso tema "*Chandelier*".

#### **6.1.6 Voz aireada**

Esta técnica requiere gran control del aire y apoyo. Se caracteriza por ser una voz airosa o susurrada, usada como recurso interpretativo. En la actualidad una



cantante que se caracteriza por usar este tipo de efecto vocal es Billie Eilish, en el tema “*bad guy*”, así como también Ariana Grande, en la introducción de su tema “*Dangerous Woman*”.

### 6.1.7 Apoyatura

Adorno musical y efecto en la melodía, que consiste en preparar la emisión de una nota con otra cercana, distante de un semitono o un tono, inferior o superior. (Glosarios, 2017)

Se encontró presencia de este recurso en puntos del tema donde se cantan melisma o notas rápidas, además, se puede utilizar como un recurso de escritura o notación musical y se pueden encontrar dos clases de apoyatura: simple o breve.



Figura 42 Apoyatura simple. Adaptada de Glosarios, 2017.



Figura 43 Apoyatura breve o *accicatura*. Adaptada de Glosarios, 2017.

### 6.1.8 Scooping

También llamado la nota de gracia. Es un recurso usado generalmente al principio de una melodía y ocurre cuando se comienza a cantar, en un tono que

está por debajo de la nota a la que se quiere llegar, deslizándolo de un punto al otro.

El *scooping* puede llegar a contradecir lo escrito en manuales alemanes, que hablan de la necesidad de una buena entonación al atacar una nota, sin embargo, en la práctica es algo que se ha dado y que se ha vuelto un recurso más de interpretación. (Duey, 2011)

### **6.1.9 Ruptura vocal**

Los cambios de registros o contrastes timbrales, reflejan un cambio en la forma del tracto vocal o el cierre de los pliegues vocales (coordinación laríngea), es decir, la cantidad de pliegue vocal en contacto, la velocidad a la que éstos se unen y el ángulo en el que se unen cambian el número de armónicos presentes en un sonido y, por lo tanto, crea un timbre diferente. Estos cambios ocurren cuando los 11 músculos diminutos que rodean los pliegues vocales responden a la presión respiratoria desde abajo y la presión acústica desde arriba, y son tan variados como complejos.

Las turbulencias creadas en diferentes puntos a lo largo del tracto vocal también afectan el timbre y se usan en muchos estilos para agregar color al sonido (ver más abajo), como ejemplo de esto, se tiene que, los cantantes de *Yodeling* de todo el mundo han entrenado sus voces para tocar el *yodel*, para comunicarse a largas distancias, cantar a su ganado hasta que se duerma, crear música hermosa y compartir el puro placer, sin embargo, es una de las técnicas vocales que suenan más extrañas.

Esto se debe probablemente a que un cantante de este estilo requiere que el tracto vocal cambie radicalmente de forma y que los pliegues vocales cambien

de orientación en ajustes rápidos que crean el registro revelador de "ruptura" que define la técnica.

En términos científicos, pasan estas tres cosas:

- El tracto vocal (principalmente el Formante 1) realiza ajustes rápidos y relativamente extremos. Esto suele suceder al cantar una nota baja en una forma de vocal de tono alto y luego saltar a una nota más alta cantada en una forma de vocal de tono bajo.
- Los pliegues vocales pasan rápidamente de una posición dominante en el músculo a una posición dominante en el ligamento y viceversa ( para más información, consulte Dentro de la laringe ). Estos componentes hacen que la voz se "rompa" o "resquebraje", creando así la ocasión única del yodel y el contraste tímbrico.
- El tañido epilaríngeo permanece estable, lo que ayuda a los pliegues vocales a lograr sus ajustes acrobáticos y mantiene la intensidad del sonido incluso cuando el tracto y los pliegues vocales se ajustan radicalmente.

Para saber como se puede conseguir este tipo de técnica ver Anexos.

## **6.2 Técnicas Extendidas**

### **6.2.1 *Twang***

El *Twang* es una técnica extendida de la voz en la que, gracias a la modificación del tamaño y la posición de algunos resonadores se consigue un sonido más brillante o afilado.

El área que se encuentra por encima de los pliegues vocales forma un embudo al que se llamamos “embudo epiglótico”. Al hacer un twang, la abertura del embudo epiglótico se reduce y los cartílagos aritenoides se aproximan a la parte inferior de la epiglotis (el peciolo). Como resultado, el sonido se vuelve más claro y no aspirado y se puede aumentar el volumen. Siempre tiene que usar un grado de twang necesario para lograr una técnica correcta y poder usar la voz fácilmente y sin trabas, independientemente del modo, el color del sonido y el efecto que utilices. El twang necesario facilita el canto en todos los aspectos. Para muchos, este twang necesario no suena en absoluto como un twang. (Complete vocal institute, n.d.)

### **6.2.2 *Belting***

*Belting* podría definirse como cantar con intensidad en el registro medio-agudo. Esta técnica se caracteriza por una sonoridad que puede parecer registro de pecho, ya que suena así por un ataque glotal coordinado (voz y aire salen al mismo tiempo), con un buen apoyo y estabilidad corporal (sensación de estar pegados en el suelo).

Existen rumores y puntos de vista acerca de esta técnica, desde que puede ser perjudicial para la voz, hasta que es una técnica imprescindible para ser un vocalista completo.

Tradicionalmente se ha llamado *belting* a cantar con esfuerzo, o, dicho de otro modo, a gritar con técnica. El anglicismo viene del sustantivo “cinturón”, así que tiene mucho que ver con apretar. Desde este punto de vista, dado que *belting* consistiría en emplear mucha presión subglótica y resistencia glótica para forzar los agudos de la voz modal, sin hacer la transición al pliegue fino, o voz de cabeza, con todas las tensiones que esto conlleva, y con el abuso que ello produce en los pliegues vocales, es perfectamente correcto afirmar que el *belting*

es malo y que puede producir desde simple fatiga en la voz, hasta nódulos, si insistimos en ello recurrentemente.

Partiendo de estos rumores mal fundamentados, es aparentemente correcto afirmar que es malo, sin embargo, no lo es. Y he aquí la definición correcta, dada esta pequeña introducción.

*Belting*, se define como: “Técnica de cantar con intensidad en la voz media, sin desconexión en el paso del pliegue fino al grueso, manteniendo la coordinación y la conexión en el *passaggio* entre la voz media y la voz de cabeza, sin ninguna tensión y de manera totalmente saludable y sin riesgo”. Interpretativamente hablando, el *belting* es usado para expresar emociones “extremas”, como enfado, rabia, euforia, dolor, esfuerzo, entre otras. Para empezar a usar *belting*, hay varios requisitos previos que se deben cumplir antes de empezar.

#### **6.2.2.1 Desafíos del *belting***

Los formantes son los picos de intensidad acústica.

1. Para que el primer formante (F1) aumente los armónicos más altos, la forma del tracto vocal debe ser más pequeña en general. La física solo permite que el tracto vocal se estreche tanto. Psicológicamente, los vocalistas a menudo intentarán estrechar demasiado, especialmente la garganta (asociada con F1), para crear la percepción de armónicos altos en el sonido, en lugar de dejar que su acento y otros cambios sutiles hagan esta tarea más difícil. Esto conduce a la opresión de la garganta y el empuje de la mandíbula asociados con el cinturón.
2. Mientras entrenan al cuerpo para usar más masa de los pliegues vocales, los vocalistas pueden tardar en enseñar a sus cuerpos los

beneficios de la interacción sutil de todos los músculos de los pliegues vocales. Los vocalistas que experimentan una "ruptura" o sienten una "pared o techo" en algún punto de su rango, comprenden que maximizar la masa de los pliegues vocales con la pérdida de flexibilidad puede parecer un compromiso difícil. La tensión resultante de intentar mantener la masa de los pliegues vocales sin entrenar para el equilibrio muscular también puede crear problemas de salud vocal. Las mitologías actuales de cabeza / pecho (o CT / TA) a menudo conducen a complicaciones adicionales e innecesarias a este respecto.

3. *Twang* ayuda a que el uso de bandas sea una experiencia más simple, pero a menudo es contrario a la intuición de las bandas. *Twang*, o el enfoque del tubo de la epilaringe en relación con la forma de la garganta (conocido en el canto clásico occidental como "el formante del cantante"), crea un aumento increíble de la energía acústica, lo que ayuda a estabilizar los pliegues vocales. También aporta enfoque al sonido. Hay estilos de bandas que tienen menos vibraciones y dependen más de la capacidad de los pliegues vocales para permanecer en contacto incluso bajo una fuerte presión (llamado el método "*overdrive*" por algunos), y tienen propiedades acústicas específicas. Sin embargo, los estilos de cinturones que evitan los beneficios de la vibración epilaringea tienden a ser menos flexibles y, en general, más fatigosos. (Voice sciente works, n.d.)

Se recomienda ver Anexo de ejercicios para lograr cantar con *belting*.

## 7 Aplicación en “Don’t you worry ‘bout a thing”

El videoclip de la aplicación se puede visualizar en el min 17:06 <https://youtu.be/-9RuAcb7BIQ>

### 7.1 Género musical

Se encuentra dentro del género de pop con ritmo latino y percusión salsera. (Isa, 2020 )

### 7.2 Ritmo

El ritmo es movido, característico del estilo mencionado. La métrica es de 4/4, en donde la negra está en un tempo de 127 BPM. El ritmo de la melodía tiene abundantes combinaciones y figuras musicales que van desde blancas, negras, corcheas y semicorcheas, hasta fusas y derivados del seisillo, cuando hace melismas, como se observa en la figura.

The image shows a musical score for the song "Don't you worry 'bout a thing". The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "TO SEES THE CHANGES YOU TAKE YOUR-SELF THROUGH". Above the staff, the chords are labeled: C#MIN7/B, F#7, BMIN7, E7, and AMAJ7. The melody consists of eighth and quarter notes, with some sixteenth notes. Two sections of the melody are circled in green: the first section is under the word "SEES" and the second section is under the word "THROUGH".

Figura 44 Ritmo en “Don’t you worry ‘bout a thing”

### 7.3 Forma, tonalidad y armonía

La forma del tema es AB AB ABCB, en donde, los versos son la A, los coros son la B y el puente la C. La tonalidad del tema es E mayor y cuando va al puente modula a F mayor, y en similitud con los temas analizados este también modula medio tono arriba en el ultimo coro, es decir a F# mayor.

**INTRO** C#MIN CAUG C#MIN7/B F#7 C#MIN CAUG C#MIN7/B F#7

MMN... MMM... YEAH

Figura 45 Tonalidad inicial

**C** DMIN A7(45) DMIN G7 CMIN7 F7

73 PA PA PA PA PA PA PA PA PA PA PA PA

Figura 46 Tonalidad puente

A7(45) Bb7 **B** D#MIN7

81 PA DON'T YOU WOR RY

Figura 47 Tonalidad coro final

## 7.4 Melodía

La melodía ocupa un rango de casi dos octavas yendo desde un F#2 a un A#4 moviéndose entre intervalos de segundas menores y mayores hasta quintas



perfectas y en donde el reto, estuvo en mantener los intervallos de semitonos en una frase larga, como se observa en la figura, con solamente una respiración

39  
OUT

41  
WHEN YOU GET

Figura 48 Melodía en “Don’t you worry ‘bout a thing”.

## 7.5 Recursos estilísticos

Los recursos estilísticos fueron aplicados en relación con las dinámicas y mensaje de la canción.

### 7.5.1 Melismas

Este recurso es el que mas repetitivo en el tema, en donde, a comparación de los temas analizados, se presentan mucho mas ligeros y juguetones acompañando el estilo y mensaje de la canción “No te preocupes por nada, porque estaré de pie por ti”. Además, fue el principal reto vocal, ya que presentó gran variedad en cuanto a duración, densidad tonal y en extensión . Por ejemplo, en la primera figura, se puede observar un melisma ascendente, que, en cuanto a densidad tonal, cubre mas de una octava de registro, casi yendo al extremo del registro grave y con un ritmo significativamente rápido, considerando el BPM del tema.

Musical score for Figure 49, showing a melisma in G major. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melisma is marked with a green box and includes the following chords and notes:

- Chord:  $C^{\#}MIN$
- Chord:  $G^{\#}AUG$
- Chord:  $C^{\#}MIN^7$
- Chord:  $C^{\#}MIN^6$
- Chord:  $D^6$

The melisma consists of three triplet patterns of eighth notes, followed by a quarter note and a half note. The lyrics "THING" are written below the first triplet.

Figura 49 Aplicación de melismas.

En el segundo ejemplo, se observa un melisma ascendente, que abarca un registro que va desde un  $C\#3$  a un  $A\#4$  y que se encuentra en un lugar de transición entre dos registros vocales, la voz de pecho y de cabeza y en donde, según mi tesitura vocal se puede sentir el cambio de registro en la nota  $G\#3$  y  $A\#3$ .

Musical score for Figure 50, showing three examples of melismas in G major. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Example 1 (Measures 89-90):

- Chord:  $D^{\#}MIN$
- Notes:  $C\#3$  (marked with a pink box),  $D\#3$ ,  $E4$ ,  $F\#4$ ,  $G\#4$ ,  $A\#4$  (marked with a green box).
- Lyrics: "OH" and "W HOAH".

Example 2 (Measures 91-92):

- Chord:  $D^{\#}MIN/C^{\#}$
- Chord:  $C^{\#}MIN^{7(b5)}$
- Notes:  $C\#3$ ,  $D\#3$ ,  $E4$ ,  $F\#4$ ,  $G\#4$ ,  $A\#4$ ,  $B5$ ,  $C\#5$ ,  $B5$ ,  $A\#4$ ,  $G\#4$ ,  $F\#4$ ,  $E4$ ,  $D\#3$ ,  $C\#3$ .
- Lyrics: "OOH" and "AH".

Example 3 (Measure 93):

- Chord:  $G^{\#}MIN/B$
- Notes:  $G\#3$ ,  $A\#3$ ,  $B4$ .

Figura 50 Aplicación de melismas.

### 7.5.2 Vibrato

Este recurso fue aplicado al principio del tema en la introducción y primer verso, en donde, la dinámica del tema es *mezzoforte*, generalmente este recurso es precedido de un melisma, como se observa en la siguiente figura.

Figura 51 Vibrato en “Don’t you worry ‘bout a thing”.

### 7.5.3 Ruptura de la voz

Este recurso está presente a manera de variación en la segunda vez que se repite la misma melodía. Conectando con la letra, dice “Cuando lo mires. Cuando salgas de tu viaje. No te preocupes por nada”, entonces se presentan dos situaciones en las que no hay que preocuparse por nada, y es interesante que ambas sean distintas, y porqué no, aplicando en la segunda frase un *cracking*.

Figura 52 Aplicación de ruptura vocal o cracking.

## 7.6 Técnicas avanzadas

### 7.6.1 Belting

Aplicado en el punto más climático del tema, y en el alma máter de la canción, el coro, también acompañado de otros recursos. Armónicamente, hay una modulación de medio tono arriba, donde también se escucha vibrato y la

presencia de un melisma, como se observa en la siguiente imagen, en donde se usa esta técnica, representada por el color rojo.

81 PA DON'T YOU WORRY

83 DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING MA

85 MA 'CAUSE I'LL BE STAN - DIN' I'LL BE STAN -

87 DING' FOR YOU

Figura 53 Aplicación de *belting*.

### 7.6.2 Twang

En twang forma parte incondicional de todo este tema, acompañando perfectamente al género pop caribeño que tiene. Marcado de color marrón, cuando canta "thing", dentro del registro medio grave, que va desde un G#3 a un F#2, donde se evidencia bastante brillo vocal, en esta palabra que es parte del título del tema.

Figure 54 shows a musical score for a guitar. The score is in the key of C major (one sharp) and 4/4 time. The first measure is marked with the number 47. The chords are C#MIN, G#AUG, C#MIN7, C#MIN6, and D6. The melodic line consists of eighth notes with triplets indicated by the number 3. The word 'THING' is written below the first measure of the melodic line. The score is enclosed in a green box.

Figura 54 Aplicación de *twang*.

Para ver concierto final, ir a anexos.

## 8 Conclusiones

- Saber cómo crear nuevos sonidos es un paso en el proceso del autodescubrimiento vocal. Al usar técnicas vocales extendidas, se está poniendo a prueba toda la capacidad vocal, por lo cual es importante tener una técnica sólida, ya que esto beneficia a la higiene vocal, teniendo así, el control del instrumento. Por eso, citando Davids, J., & LaTour, S. (2012): “Una buena técnica vocal es esencial para un gran sonido. Mientras más directores, maestros y cantantes entiendan la técnica vocal y la ciencia subyacente, más fácilmente podrán aplicar estos conceptos”. (p. 1)
- Los recursos estilísticos y técnicas vocales extendidas encontradas en la interpretación de Whitney Houston aparte de, claramente formar parte del género musical pop y R&B, también forman parte del lenguaje musical de otros géneros musicales como el jazz, rock, la timba, entre otros. Por lo cual, aprenderlos y dominarlos ayuda, sin duda, a enriquecer nuestra gama interpretativa y a dar un inolvidable y auténtico *performance*.

## 9 Recomendaciones

- Es recomendable que cualquier cantante que quiera aprender más sobre el género estudiado, transcriba a Whitney Houston, ya que fue, sin duda, una de las cantantes más reconocidas dentro del estilo pop, *soul* y *R&B* por más de tres décadas, debido a su riqueza vocal y amplio abanico vocal, razón por la cual fue apodada “La Voz”.
- Es recomendable buscar la ayuda de un *vocal coach* para saber que los recursos y técnicas estudiadas se están poniendo en práctica correctamente. Ya que, al usar técnicas extendidas, la práctica paciente y constante es la clave para cuidar la voz, siempre que se intente algo nuevo con la misma, se debe tomar con calma, escuchando al cuerpo, deteniéndose si hay picor, cansancio o dolor, ya que esto indicará que falta pulir ciertos puntos de técnica vocal como para practicar esto por cuenta propia.

## Referencias

- ABC. (s.f.). *Play Cine*. Obtenido de <https://www.abc.es/play/pelicula/el-guardaespaldas-2450/?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Alcalde, J. C. (s.f.). *Economipedia*. Obtenido de Modelo Canvas: <https://economipedia.com/definiciones/modelo-canvas.html>
- Alvira, J. R. (s.f.). *teoria.com*. Obtenido de Funciones armónicas : El acorde común o pivote: <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/modulacion/03-pivote.php>
- Amo, S. D. (11 de febrero de 2020). *El País*. Obtenido de <https://smoda.elpais.com/moda/historia-de-i-will-always-love-you-ni-es-una-cancion-de-amor-ni-es-de-whitney-houston/>
- Asociación Nacional de Técnicos en Emergencias Médicas. (2016). *PHTLS*. Lomas de Chapultepec: Intersistemas, S.A. de C.V.
- Badia, P. F. (2013). *Biografía de Mozart*. Obtenido de Biografía de Mozart: <http://www.mozart.cat/index.htm>
- Benavides, J. (31 de julio de 2016). Violencia en el Noviazgo: Diferencias de Género. *Informes Psicológicos*, págs. 27-36.
- Botella Nicolás, A. M., & Gimeno Romero, J. V. (2015). *Psicología de la música y audición musical*. Bogotá, Colombia: El Artista.
- Buskin, R. (2012). Sonido Sobre Sonido. *Whitney Houston 'I Wanna Dance With Somebody'*.
- Cabezas, C. M. (05 de mayo de 2017). Entrevista sobre violencia en las relaciones de pareja. (K. S. Cabezas, Entrevistador)
- Cambridge Dictionary. (2020). *Diccionario GLOBAL Inglés-Español*. Obtenido de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/country>
- Castillejos, R. (s.f.). *International Vocal Training*. Obtenido de Clases de canto: ¿Cómo funciona la laringe?: <https://www.vocaltraining.com.mx/como-funciona-la-laringe>
- Cervantes, C. V. (1997-2017). *Diccionario de términos clave de ELE*. Obtenido de Centro Virtual Cervantes:



[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm)

Chile Precolombino. (2012). *Pueblos Originarios*. Obtenido de Museo Chileno de Arte Precolombino: <http://chileprecolombino.cl/pueblos-origenarios/>

Coelho, H. W. ((1994)). *Técnica Vocal P/Coros*. . Editora Sinodal.

Complete vocal institute. (s.f.). *Complete Vocal Institute*. Obtenido de Técnica Vocal Completa: <https://completevocal.institute/tecnica-vocal-completa/>

Definiciones. (26 de febrero de 2007). *blogspot.com*. Obtenido de [blogspot.com](http://musicadecamaradefiniciones.blogspot.com/): <http://musicadecamaradefiniciones.blogspot.com/>

Delgado, J. B. (2016). Violencia en el Noviazgo:Diferencias de Género . *Revista de la Universidad Pontificia Bolivariana*, 27-36.

Delgado, J. B. (31 de julio de 2016). Violencia en el Noviazgo: Diferencias de Género. *Informes Psicológicos*, págs. 27-36.

Diario El Telégrafo. (16 de diciembre de 2015). La tasa de femicidios en Ecuador es 0,72 por cada 100 mil habitantes. *Diario El Telégrafo*, págs. 1-2.

Diccionario Linguee. (2020). *Diccionario inglés-español*. Obtenido de <https://www.linguee.pe/ingles-espanol/traduccion/fade+in+and+out+of+music.html>

Discogs. (2020). *Discogs*. Obtenido de Vocal Style Resumen: <https://www.discogs.com/es/style/vocal>

djsonja07. (29 de abril de 2017). *Kupdf.net*. Obtenido de I Wanna Dance With Somebody- Whitney Houston: [https://kupdf.net/download/i-wanna-dance-with-somebody-whitney-houston\\_59044990dc0d609270959ee0\\_pdf](https://kupdf.net/download/i-wanna-dance-with-somebody-whitney-houston_59044990dc0d609270959ee0_pdf)

Duey, P. A. (2011). *Bel Canto in Its Golden Age - A Study of Its Teaching Concepts*. Read Books Ltd.

Ecuador.com. (2009). *Ecuador.com*. Obtenido de Ecuador.com: <http://www.ecuador.com/videos/el+aguacate+-+pasillo+%28cesar+guerrero%29+-+galo+teran/88040/>

El negocio de la música. (26 de octubre de 2017). *¿Que es la Música Góspel?*. Obtenido de <https://www.elnegociodelamusica.com/la-musica-gospel/>

- EL NEGOCIO MUSICAL FUE EL TEMA DEL MUSIC THINK TANK EN LA UDLA.* (20 de junio de 2017). Obtenido de EL NEGOCIO MUSICAL FUE EL TEMA DEL MUSIC THINK TANK EN LA UDLA:  
<http://www.udla.edu.ec/2017/06/20/el-negocio-musical-fue-el-tema-del-music-think-tank-en-la-udla/>
- Escobar, T. (28 de octubre de 2016).
- Escudero, K. M. (2018). El twang En el estiló voice y en la técnica vocal completa. *Areté*, 8.
- Flores, G. (21 de junio de 2019). *Blog música*. Obtenido de Detrás de un Clásico: I Wanna Dance With Somebody:  
<https://universal881.com/blogs/detras-de-i-wanna-dance-with-somebody.html>
- García, N. (julio de 219). *Estudio de canto*. Obtenido de  
<http://nataliagcervera.com.ar/posts/tracto-vocal-resonancia>
- García, S. (10 de noviembre de 2016). Páginas preliminares. *Conclusiones y Recomendaciones*. Quito.
- Garrido, M. (2017). I will always love you: el cover de Whitney Houston que se convirtió en su canción más famosa. *LATERCERA*, 1.
- Glosarios. (29 de julio de 2017). *Glosarios términos musicales*. Obtenido de Apoyaturas: <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/apoyatura>
- Google, O. L. (2020). *Oxford Languages and Google*. Obtenido de <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>
- Growl voice in ethnic and pop styles. (2004). *Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics*, 5.
- Guerra, P. (2014). *Introducción al turismo*. España: Larousse.
- Guerrero, N. &. (2016). *La música clásica en la predisposición al trabajo en los niños y niñas de 4 a 5 años de la Unidad Educativa "Atahualpa" de la ciudad de Ambato provincia de Tungurahua (Bachelor's thesis, Universidad Técnica de Ambato. . Ambato: UTA.*
- Heid, M. (2 de noviembre de 2017). *Time*. Obtenido de Preguntaste: ¿Qué es Vocal Fry?: <https://time.com/5006345/what-is-vocal-fry/>

- Instituto de Bellas Artes del Estado de Baja California. (2015). *Ibaebc*. Obtenido de <http://www.ibaebc.com/subcarpeta/documentos/Armonia/Armonia%204/a+punte%2096.pdf>
- Inurrieta, A. (2016 ). El origen de la voz. *Irispress*, 1.
- Isa. (16 de abril de 2020 ). *Canciones de buen rollo*. Obtenido de 'Don't you worry 'bout a thing' (by Isa) : <https://cancionesdebuenrollo.blogspot.com/2020/04/dont-you-worry-bout-thing-by-isa.html>
- Jaramillo, S. (2017). *Entrevista a Sebastián Jaramillo gerente de Colectivo Oruga*. Quito: Los Robinns.
- Jaume de Montserrat i Nonó, A. O. (s.f.). *El uso profesional de la voz*. Barcelona: Departamento de empresa y empleo.
- Largiu, V. (2018). *Técnicas Extendidas*. Quito.
- Larriva, A. (28 de octubre de 2016).
- Lirio, P. (2 de febrero de 2016). *Sottovoce*. Obtenido de Anatomía, histología y fisiología de los pliegues vocales (I): Mucosa: <https://sottovoce.hypotheses.org/category/non-classe/voz-hablada/histologia-y-fisiologia-de-los-pliegues-vocales-i>
- Llamazares, R. (s.f.). *Vocal Studio*. Recuperado el 04 de junio de 2020, de El método VocalStudio Técnica vocal: <https://vocalstudio.es/2017/05/23/twang/#comments>
- Lluch, G. (2009). *Textos y paratextos en los libros infantiles / Gemma Lluch Crespo*. Alicante: ED 028/FOR/FOR. Obtenido de Textos y paratextos en los libros infantiles.
- López, F. Á. (s.f.). *Telesalud*. Recuperado el 28 de octubre de 2016
- M., R. S. (2014). *Administración. (12ª ed.)*. . México: Pearson.
- Magaña, R. C. (16 de abril de 2017). *Dirección General de Comunicación Social*. Obtenido de LA LARINGE, EL INSTRUMENTO MUSICAL HUMANO: ACADÉMICO DE LA UNAM: [https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2017\\_251.html](https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2017_251.html)

- Marquéz, G. G. (1972). *La increíble y triste historia de la Cándida Er ndida y su abuela desalmada*. Colombia: Sudamericana, S. A.
- Memoria Chilena. (2018). *Los presidentes de Chile*. Obtenido de Memoria Chilena Bibliotexa Nacional de Chile:  
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3573.html>
- Merino, J. (28 de octubre de 2016).
- Merino, J. P. (2017). *Deficion.de*. Obtenido de Definición de cover:  
<https://definicion.de/cover/>
- Miyara, F. (1999). *La Voz Humana*. Obtenido de <http://www.fceia.unr.edu.ar/prodivoz/fonatorio.pdf>.
- Montoya, J. (27 de octubre de 2020). *CNN Español*. Obtenido de <https://cnnespanol.cnn.com/video/whitney-houston-i-will-always-love-you-mil-millones-visitas-youtube-jennifer-montoya-cafe-cnnee/>
- morethings. (s.f.). *morethings.com*. Obtenido de [http://www.morethings.com/music/michael\\_jackson/michael\\_jackson\\_photo\\_gallery01.html](http://www.morethings.com/music/michael_jackson/michael_jackson_photo_gallery01.html)
- Music ndote. (2013-2018). *Music ndote*. Obtenido de Música Disco:  
<http://musicandote.com/>
- N., M. G. (junio de 2011). *Voz profesional*. Obtenido de [www.vozprofesional.cl](http://www.vozprofesional.cl)
- Opazo, M. (2018). * Por qué los artistas deben entrenar como los deportistas de alto rendimiento?* Chile.
- Oxford Languages and Google. (2020). *Oxford Languages and Google*. Obtenido de Oxford Languages and Google:  
<https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>
- Oxford. (2020). *Lexico*. Obtenido de <https://www.lexico.com/es/definicion/melisma>
- Paula González, S. R. (9 de noviembre de 2015). *El Departamento de Canto de MrJam CMM*. Obtenido de Cómo colocar la laringe para encontrar los diferentes colores vocales en el canto:  
<https://www.backtomusicschool.com/laringe-como-colocar-la-laringe-para-encontrar-los-diferentes-colores-vocales-en-el->

canto/#:~:text=Posici%C3%B3n%20laringe%3A%20ARRIBA&text=Notamos%20que%20el%20sonido%20es%20muy%20brillante%20y%20carece%20de,tradicional%

Portal Educativo. (6 de abril de 2012). *Localización geográfica de Chile*.

Obtenido de Portal Educativo: <https://www.portaleducativo.net/sexto-basico/471/Localizacion-geografica-de-Chile>

Profesor en línea. (2015). *Ubicación geográfica de Chile*. Obtenido de Profesor en Línea:

<https://www.profesorenlinea.cl/Chilegeografia/ChileUbicacion.htm>

Real Academia De La Lengua. (10 de marzo de 2017). *Real Academia De La Lengua*. Obtenido de Real Academia De La Lengua: <http://www.rae.es/>

Reascos, A. (2016). *Salida*. Digital, Quito.

Rodriguez, S. J. (2011). *Fundamentos de gestión empresarial*. México: McGraw-Hill.

Roland. (s.f.). *Analfatécnicos*. Obtenido de Manual MIDI:

<https://www.analfatecnicos.net/archivos/56.ManualMidi.pdf>

Ronnier. (12 de diciembre de 2018). *Cantademia*. Obtenido de 6 ejercicios para mejorar tu agilidad vocal: [https://cantademia.com/6-ejercicios-para-mejorar-tu-agilidad-](https://cantademia.com/6-ejercicios-para-mejorar-tu-agilidad-vocal/#:~:text=%C2%BFQu%C3%A9%20es%20la%20agilidad%20vocal,que%20mejorar%20tu%20agilidad%20vocal)

[vocal/#:~:text=%C2%BFQu%C3%A9%20es%20la%20agilidad%20vocal,que%20mejorar%20tu%20agilidad%20vocal](https://cantademia.com/6-ejercicios-para-mejorar-tu-agilidad-vocal/#:~:text=%C2%BFQu%C3%A9%20es%20la%20agilidad%20vocal,que%20mejorar%20tu%20agilidad%20vocal).

RPP Noticias. (11 de febrero de 2012). *Whitney Houston, la más galardonada de todos los tiempos*. Obtenido de RPP Noticias:

<https://rpp.pe/famosos/celebridades/whitney-houston-la-mas-galardonada-de-todos-los-tiempos-noticia-450229?ref=rpp>

Ruiza, M. F. (4 de junio de 2004). *Biografías y vidas*. Obtenido de La enciclopedia biográfica en línea.:

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/beyonce.htm>

Secundino Fernández, M. M.-T. (7 de octubre de 2016). *Vibrato de la voz cantada. Caracterización acústica y bases fisiológicas*. Obtenido de Revista de Medicina de la Universidad de Navarra:

<https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-medicina/article/view/7653>

- Segura, E. G. (2012). *Ella era Whitney Houston. Quién*.
- Sevilla, P. (2013). *Actualidad turística*. España: Pearson.
- Significados. (20 de noviembre de 2019). *Significados.com*. Obtenido de <https://www.significados.com/musica-pop/#:~:text=La%20m%C3%BAsica%20pop%20es%20un%20estilo%20musical%20derivado%20de%20la%20m%C3%BAsica%20popular.&text=Algunas%20de%20las%20caracter%C3%ADsticas%20fundamentales,sus%20ritmos%20y%20estribillos%20pegadizos>.
- Silvya. (s.f.). *Coveri música*. Obtenido de Biografía de Christina Aguilera: <https://www.coveralia.com/biografias/Christina-Aguilera.php>
- stars-celebrites. (s.f.). *stars-celebrites.com*. Obtenido de Barry White: <http://www.stars-celebrites.com/WHITE-BARRY/imprimible-white.htm>
- TakeLessons. (14 de noviembre de 2016). *TakeLessons*. Recuperado el 24 de mayo de 2020, de TakeLessons: <https://takelessons.com/blog/learn-to-sing-with-videos-z02/>
- Texas State University. (s.f.). *Texas State University*. Obtenido de Texas State University: <http://www.music.txstate.edu/trio488/>
- THE VILLAGES ENTERTAINMENT. (2019). *www.TheVillages.com*. Obtenido de THE VILLAGES© ENTERTAINMENT: <https://www.thevillagesentertainment.com/event/the-village-people/>
- This is Chile. (2015). *Historia de Chile*. Obtenido de Chile: <https://www.thisischile.cl/historia/#>
- Todo Música . (2019). *todomusica.org*. Obtenido de Biografía de Bee Gees: [https://www.todomusica.org/bee\\_gees/](https://www.todomusica.org/bee_gees/)
- UDLA. (2017). Estrategias de la mezcla de marketing para la internacionalización de marcas. *Estrategias de la mezcla de marketing para la internacionalización de marcas*. Quito: Carla en UDLPARK.
- Uzcanga Lacabe MI, F. G. (2006). *DADUN*. Obtenido de Voz Cantada: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35897/1/pdf.pdf>
- Uzcanga, M. F. (2006). Voz cantada. *Revista de Medicina*, 50(3), 49-55.
- Valencia, S. M. (2016). *Nuevas sonoridades de la voz popular*. Foz do Iguazu.
- Vega, C. (julio de 1997). Mesomúsica. *Revista musical chilena*, 1-14.

Voice science works. (s.f.). *Voice Science Works*. Obtenido de  
<https://www.voicescienceworks.org/extended-techniques.html>  
Works, V. C. (s.f.). *Vices Cience Works*. Obtenido de  
<https://www.voicescienceworks.org/extended-techniques.html>

## **ANEXOS**



## Ejercicios para cantar con belting

- Aprende a lloriquear. Incluye el lloriqueo del niño pequeño (“¡No quiero!”) En cada calentamiento y úselo con una fonación de paja. Esto ayudará a desarrollar vibraciones en el sonido. Trate de desarrollar la independencia del tracto vocal del quejido combinando las cualidades [u] (pensar y decir "whoo") con el quejido del niño. ¿Puede sentir un tracto vocal estable en tu respiración de preparación? ¿Puede gimotear mientras mantiene ese tracto vocal estable? ¿Puede hacer lo mismo con los alevines vocales? Por definición, el tracto vocal va a cambiar de forma durante la banda para que el primer formante (F1) siga con los armónicos superiores. Sin embargo, enseñarle a su cuerpo a estabilizar el tracto vocal le ayuda a realizar los cambios de forma del tracto vocal que desee cuando lo desee. Mantener el acento a través de los cambios de forma de las vocales ayudará a que las notas difíciles de su rango sean mucho más manejables.
- Escuche la región de *twang* y apunte a las áreas armónicas: utilizando un analizador vocal como Voce Vista, filtre los armónicos que más desea escuchar en su sonido, incluidos los potenciados por el primer formante (F1) y la región de *twang* (@ 2000-3500 HZ). Deje que su oído guíe sus pliegues vocales.
- Practicar la sonrisa. Una clave para usar el cinturón es aprender a acortar el tracto vocal evitando la tensión excesiva. Sonreír es una forma rápida de hacer esto, ya que aumenta el tono de todas las áreas de formantes. Dejar boquiabierto hace lo mismo y, a menudo, va de la mano con la sonrisa.
- Observe el área de su Formante 1 (F1). Para las estrategias resonantes que se centran en los armónicos superiores de su rango, el área física

asociada con el Formante 1 (F1) tendrá que hacerse más pequeña. El truco consiste en evitar la sensación de que lo estás obligando a hacerse más pequeño. Escuche los cambios en la forma de la vocal para saber cuándo y cómo está cambiando su primer formante (F1). Intente cantar cadenas de vocales en notas individuales para sentir las formas en que cambia el primer formante (F1) y luego intente deslizarse a través de su rango en formas de vocales simples y cadenas de vocales, para sentir esos cambios sutiles, pero esenciales. El canto a la voz a menudo se producirá más fácilmente en formas de vocales con tonos más altos como [a] y [æ] porque permiten que el tracto vocal acentúe los armónicos más altos, logrando así los objetivos del canto. Estas también suelen ser las formas de vocales más difíciles de vibrar por varias razones, así que practica lloriquearlas. Practicarlos en combinación con formas de vocales de tono más bajo como [i] y formas de vocales medias como [e] te ayudará a desarrollar la estabilidad del twang en las formas de vocales. Es por eso por lo que el ejercicio favorito de algunos belters es "¡Taxi! ¡Oye, taxi!" , funciona, además, por supuesto, de su proximidad percibida a Broadway.

- Estos ejercicios pueden ayudarlo a pasar a la técnica del cinturón de una manera más saludable, ya que fomentan la atención a su cuerpo y entrenan ajustes predecibles. Para crear sonidos idiomáticos de bandas, necesitarás escuchar a las personas que cantan en tu estilo preferido y usar una buena y antigua imitación para llevar tu cinturón a las etapas finales. Si tiene acceso al software del analizador de voz, puede ser muy útil para determinar estrategias de resonancia específicas. Enseñamos cursos en línea diseñados para ayudarlo a usar la tecnología para enfocar sus estrategias resonantes y entrenar su cuerpo para rastrearlas.

Ejercicios para cantar con *cracking*

Para lograrlo se puede seguir estos pasos:

1) Empiece con el famoso “Yodel-ay-hee-hoo” en un tono medio-bajo en su rango (por ejemplo, con una posición de músculo dominante). Cante las sílabas todas en ese tono lentamente, notando cómo cada una se siente diferente.

2) Haga lo mismo, una octava más alta, y deje que se sienta más ligero en la voz (por ejemplo, con una posición dominante de ligamento). Observe cómo se siente diferente el sonido. ¿Cada sílaba se siente relativamente igual que cuando las cantaba en el tono bajo? ¿Que ha cambiado? Aún así, preste atención a si la tensión se ha deslizado o no.

3) Ahora, extraiga el [o] y [u] o [e] y [i] de la línea. Cante el tono más bajo en "oh" o "hey" y deslícese hacia el tono más alto y retroceda manteniendo una posición dominante en los músculos. Haz lo mismo con "quién" o "ji", pero en una posición de ligamento dominante. Es posible que deba comenzar alto y deslizarse hacia abajo para este.

4) Luego júntelos. Comience cantando el "oh" o "hey" en la nota baja, luego deslícese hacia arriba a la nota alta mientras cambia lentamente a "quién" o "hee", luego deslícese hacia abajo y hacia arriba, etc., permitiendo que la configuración de los pliegues vocales (por ejemplo, sensación de peso en el sonido) para cambiar.

5) Ahora está listo para crear el "descanso". Muévase rápidamente de la nota baja en "oh" o "hey" a la nota alta en "quién" o "hee", y vea si surge el "break" delator. Si es así, pruebe diferentes combinaciones, con toda la frase “Yodel-ay-hee-hoo”, dejando que el “descanso” corra libremente.

6) Intente hacer lo mismo mientras agrega un gemido para inducir el tañido y ayudar a crear uniformidad en el sonido.

7) Una vez que se sienta cómodo, juegue con él, ¿vea qué tan rápido puede ir con “Yodel-ay-hee”? ¿Puede usar diferentes sílabas? ¿Qué tan lento puede ir? ¿Qué notas que está pasando?

# I WANNA DANCE WITH SOMEBODY (WHO LOVES ME)

POP/DANCE

WORDS AND MUSIC BY  
GEORGE MERRILL AND SHANNON RUBICAM

**INTRO**  
DESDE MIN 0:25

**F#**

*f* AH \_\_\_\_\_ YEAH \_\_\_\_\_

6 OH HEY **YEAH** AH OH

**D#MIN<sup>7</sup>** **BMAJ<sup>9</sup>**

11 YEAH \_\_\_\_\_ AH AH YE - E - E \_\_\_\_\_

**G#MIN<sup>7</sup>** **A#MIN** **B<sup>6</sup>** **C#<sup>7</sup>SUS** **F#** **F#**

14 I WANT TO DANCE.

**A**

**C#**

17 *mf* CLOCK STRIKES UP - ON THE HOUR WHEN THE

**D#MIN** **G#MIN<sup>7</sup>** **F#/A#**

19 SUN BE - GINS TO **FADE.** \_\_\_\_\_

**C#**

21 S - TILL E - NOUGH TIME TO FIG - URE OUT HOW TO

I WANNA DANCE WITH SOMEBODY  
(WHO LOVES ME)

23 **D#MIN**  
CHASE MY BLUES A - WAY.

**B** 25 **G#MIN** **F#/C#** **C#**  
I'VE DONE AL - RIGHT UP TILL NOW; IT'S THE

27 **F#/A#** **C#/B** **F#/B** **B**  
LIGHT OF DAY THAT SHOWS ME HOW, AND

29 **G#MIN7** **F#/A#** **C#/D#** **B** **B** **C#**  
WHEN THE NIGHT FALLS MY LONE - LI - NESS CALLS.

**C** 32 **F#**  
*f* OH, I WAN - NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

34 I WAN - NA FEEL THE HEAT WITH SOME - BOD - Y,

36 **D#MIN7**  
YEAH, I WAN - NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

38 **BMAJ7** **C#7sus**  
WITH SOME - BOD - Y WHO LOVES ME.

I WANNA DANCE WITH SOMEBODY  
(WHO LOVES ME)

40 **F#**  
Oh, I WAN-NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

42 I WAN-NA FEEL THE HEAT WITH SOME - BOD - Y.

44 **D#MIN7**  
YEAH, I WAN-NA DANCE WITH SOME - BOD - Y,

46 **BMAJ7** **G#MIN7** **A#MIN** **B6** **C#7SUS**  
WITH SOME - BOD - Y WHO LOVES ME.

48 **F#**

**A** 50 **C#** **D#MIN** **G#MIN7 F#/A#**  
*mp* I'VE BEEN IN LOVE AND LOST MY SEN - SES S - PIN - NING THROUGH THE TOWN.

54 **C#** **D#MIN**  
SOO - NER OR LATER, THE FE - VER ENDS. AND I WIND UP FEE - LING DOWN.

**B** 58 **G#MIN** **F#/C#** **C#** **F#/A#** **C#/B** **F#/B** **B**  
*mf* I NEED A MAN WHO'LL TAKE A CHANCE. ON A LOVE THAT BURNS HOT E - NOUGH TO LAST. So

I WANNA DANCE WITH SOMEBODY  
(WHO LOVES ME)

62 **G#MIN7** **F#/A#** **C#/D#** **B** **B** **C#**

WHEN THE NIGHT FALLS MY LONE - LY HEART CALLS.

C

65 **F#**

*f* OH, I WAN - NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

67 I WAN - NA FEEL THE HEAT WITH SOME - BOD - Y,

69 **D#MIN7**

YEAH, I WAN - NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

71 **BMAJ7** **C#7sus**

WITH SOME - BOD - Y WHO LOVES ME.

73 **F#**

OH, I WAN - NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

75 **I** WAN - NA FEEL THE HEAT

77 **D#MIN7**

YEAH, I WAN - NA DANCE WITH SOME - BOD - Y,



I WANNA DANCE WITH SOMEBODY  
(WHO LOVES ME)

79 **BMAJ<sup>7</sup>** **G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>** **A<sup>#</sup>MIN** **B<sup>6</sup>** **C<sup>#</sup>7SUS**  
WITH SOME - BOD - Y WHO LOVES ME.

**D** **D<sup>#</sup>MIN<sup>9</sup>**  
81

83 **C<sup>#</sup>** **G<sup>#</sup>MIN** **A<sup>#</sup>MIN**  
SOME - BOD - Y WHO LOVES ME YEAH

85 **Oh** **Oh**

87 **C<sup>#</sup>** **B** **A<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>**  
TO HOLD ME IN HIS ARMS, OH

**B** **G<sup>#</sup>MIN** **F<sup>#</sup>/C<sup>#</sup>** **C<sup>#</sup>**  
89 I NEED A MAN WHO'LL TAKE A CHANCE. ON A

91 **F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup>** **C<sup>#</sup>/B** **F<sup>#</sup>/B** **B**  
LOVE THAT BURNS HOT E NOUGH TO LAST. So

93 **G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>** **F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup>** **C<sup>#</sup>/D<sup>#</sup>** **B** **BC<sup>#</sup>**  
WHEN THE NIGHT FALLS. MY LONE - LY HEART CALLS.

I WANNA DANCE WITH SOMEBODY  
(WHO LOVES ME)

**C**

96 *f*

*A<sup>b</sup>*

97 OH, I WAN-NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

98 I WAN-NA FEEL THE HEAT WITH SOME - BOD - Y,

*F<sup>MIN7</sup>*

100 YEAH, I WAN-NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

*D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>* *E<sup>b</sup>7<sup>SUS</sup>*

102 WITH SOME - BOD - Y WHO LOVES ME.

*A<sup>b</sup>*

104 OH, I WAN-NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

106 I WAN-NA FEEL THE HEAT WITH SOME - BOD - Y.

*F<sup>MIN7</sup>*

108 YEAH, I WAN-NA DANCE WITH SOME - BOD - Y.

*D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>* *B<sup>b</sup>MIN<sup>7</sup>* *C<sup>MIN</sup>* *D<sup>b</sup>* *E<sup>b</sup>7<sup>SUS</sup>*

110 WITH SOME - BOD - Y WHO LOVES ME.

# I WILL ALWAYS LOVE YOU

(AS PERFORMED BY WHITNEY HOUSTON)

BALADA POP

WORDS AND MUSIC  
BY DOLLY PARTON

GENTLY AND FREE

**A**

N.C.

1 *p* IF \_\_\_\_\_ SHOULD \_\_\_\_\_ STAY \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ WOULD \_\_\_\_\_

3 ON - LY \_\_\_\_\_ BE \_\_\_\_\_ IN \_\_\_\_\_ YOUR WAY. \_\_\_\_\_ So I'LL \_\_\_\_\_

5 GO \_\_\_\_\_ BUT I \_\_\_\_\_ KNOW \_\_\_\_\_ I'LL \_\_\_\_\_ THINK OF

7 YOU EV - RY' STEP \_\_\_\_\_ OF \_\_\_\_\_ THE \_\_\_\_\_ WAY. \_\_\_\_\_ AND

A TEMPO  $\text{♩} = 66$

**B**

9 I \_\_\_\_\_ WILL \_\_\_\_\_ AL - WAYS

11 LOVE \_\_\_\_\_ YOU, \_\_\_\_\_ WILL \_\_\_\_\_ AL - WAYS

I WILL ALWAYS LOVE YOU

Musical staff 13: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Chord A is indicated above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The lyrics are "LOVE \_\_\_ YOU". A pink box highlights the notes G4 and A4, and a green box highlights the notes B4 and C#5.

Musical staff 15: Treble clef, key signature of two sharps. Chords D, A/C#, Bmin7, and A/E Bmin/E are indicated above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The lyrics are "YOU, \_\_\_ MY DAR-LIN', YOU, \_\_\_ HMMM. \_\_\_ BIT-TER -". A green box highlights the notes G4 and A4.

A

Musical staff 18: Treble clef, key signature of two sharps. Chords A, Bmin/A, A, and E/G# are indicated above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The lyrics are "SWEET, \_\_\_ MEM - O - RIES \_\_\_ THAT IS". A pink box highlights the notes G4 and A4.

Musical staff 20: Treble clef, key signature of two sharps. Chords F#min, C#min/E, D, and E are indicated above the staff. The lyrics are "ALL \_\_\_ I'M TAK IN' \_\_\_ WITH ME \_\_\_ SO GOOD -". A pink box highlights the notes G4 and A4, a cyan box highlights the notes B4 and C#5, and a green box highlights the notes D5 and E5.

Musical staff 22: Treble clef, key signature of two sharps. Chords A, E/A, A, and E/G# are indicated above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The lyrics are "BYE, \_\_\_ PLEASE DON'T \_\_\_ CRY, WE BOTH \_\_\_". A green box highlights the notes G4 and A4.

Musical staff 24: Treble clef, key signature of two sharps. Chords F#min, C#min/E, Dmaj7, and F are indicated above the staff. A quintuplet of eighth notes is marked with a '5' above it. The lyrics are "KNOW I'M NOT WHAT YOU, YOU NEED. \_\_\_ AND I \_\_\_". A pink box highlights the notes G4 and A4, and a green box highlights the notes B4, C#5, D5, E5, and F5.

B

Musical staff 26: Treble clef, key signature of two sharps. Chords A, F#min, D, and E are indicated above the staff. The lyrics are "WILL \_\_\_ AL - WAYS \_\_\_ LOVE \_\_\_". A pink box highlights the notes G4 and A4, and a red box highlights the entire staff area.

I WILL ALWAYS LOVE YOU

28

A F#MIN D E

YOU WILL AL - WAYS LOVE

30

A D/A A C#MIN7/E CMIN/E BMIN7/E

YOU.

SOLO SAXO

32

A D/A A E/G# F#MIN C#MIN/E D E

36

A E/A A C#MIN F#MIN C#MIN/E DMAJ7 E7

I

A

40

A BMIN/A A E/G#

HOPE LIFE TREATS YOU KING, AND I

42

F#MIN C#MIN/E D E

HOPE YOU HAVE ALL YOU DREAMED OF AND I WISH TO

44

A E/A A C#MIN7

YOU JOY AND HAP - PI - NESS, BUT A - BOVE ALL

# I WILL ALWAYS LOVE YOU

46 THIS, I WISH YOU LOVE. AND

*Rit.* *A Tempo*

Chords: F#MIN, C#MIN/E, D MAJ7, E

## B

49 I WILL AL - WAYS LOVE

Chords: B, G#MIN, E MAJ7, F#

51 YOU I WILL AL - WAYS LOVE

Chords: B, G#MIN, C#MIN, F#7

53 YOU I WILL AL - WAYS LOVE

Chords: B, G#MIN, F, F#

55 YOU I WILL AL - WAYS LOVE

Chords: B, G#MIN, C#MIN, F#

57 YOU I WILL AL - WAYS LOVE

Chords: B, G#MIN, E MAJ7, F#

59 YOU. I WILL AL - WAYS LOVE

Chords: B, G#MIN, E MAJ7, F#

*Freely N.C.*

61

5

A TEMPO

YOU, 3

63

E MAJ7

B/D#

RIT.

YOU, \_\_\_\_\_

DAR-LIN' I LOVE YOU

UH \_\_\_\_\_

65

E/F#

F#

B ADD9

AL - WAYS

AL - WAYS

LOVE YOU

67

\_\_\_\_\_

# I HAVE NOTHING

BALADA POP

LETRA Y MUSICA  
LINDA THOMSON Y DAVID FOSTER

## INTRO

Chords:  $GMAJ^7$   $EMIN^{11}$   $CMAJ^9$   $AMIN^{11}$   $D$   $N.C.$

**A** Chords:  $GMAJ^9$   $EMIN^{11}$

10 SHARE MY LIFE, TAKE ME FOR WHAT I AM. CAUSE

Chords:  $CMAJ^9$   $D/C$   $GMAJ^9$   $AMIN^7$   $D^7$

14 I'LL NEV - ER CHANGE ALL MY COL - ORS FOR YOU.

**A'** Chords:  $GMAJ^9$   $EMIN^{11}$   $CMAJ^9$

18 TAKE MY LOVE, I'LL NEV - ER ASK FOR TOO MUCH, JUST ALL THAT YOU ARE

Chords:  $D/C$   $GMAJ^9$   $AMIN^7$   $D^7$

23 AND EV - ERY - THING THAT YOU DO.

**B** Chords:  $AMIN^9$   $BMIN^7$   $EMIN^7$   $AMIN^9$   $BMIN^7$   $EMIN^7$

26 *mf* I DON'T REAL-LY NEED TO LOOK VER-Y MUCH FAR-THER, I DON'T WAN-NA HAVE TO GO WHERE YOU DON'T FOL-LOW.



**A MIN<sup>9</sup>** **B MIN<sup>7</sup>** **C MAJ<sup>7</sup>**

30 I WON'T HOLD T BACK A-GAIN THIS PAS-SION IN-SIDE. CAN'T RUN FROM MY-SELF, \_\_\_\_\_ THERE'S

**A MIN<sup>7</sup>/D**

33 NO - WHERE TO HIDE. \_\_\_\_\_ OH, DON'T MAKE ME CLO -

**C** **E<sup>b</sup> MAJ<sup>9</sup>** **D MIN<sup>7</sup>** **C MIN<sup>9</sup>**

36 SE \_\_\_\_\_ ONE MORE DOOR. \_\_\_\_\_ I DON'T WAN - NA

**D MIN<sup>7</sup>** **G MIN<sup>7</sup>** **D MIN/F**

38 HURT \_\_\_\_\_ AN - Y - MORE \_\_\_\_\_ STAY IN MY

**E<sup>b</sup> MAJ<sup>9</sup>** **D MIN<sup>7</sup>** **C MIN<sup>9</sup>**

40 ARMS \_\_\_\_\_ IF YOU DARE, \_\_\_\_\_ OR MUST I IM -

**D MIN<sup>7</sup>** **G MIN<sup>7</sup>** **D MIN/F**

42 AG - INE YOU THERE \_\_\_\_\_ DON'T WALK A -

**C MIN<sup>9</sup>** **D MIN<sup>7</sup>** **G MIN<sup>7</sup>**

44 WAY FROM ME. \_\_\_\_\_ I HVE

46  $E^b MAJ^7$   $B^b MA^7(ADD9) / D$   $C MIN^7 / F$

NOTH - ING, NOTH - ING NOTH - ING IF I

48  $F^7$   $B^b$

DON'T HAVE YOU,

50  $G MIN^7$

YOU,

52  $F$   $E^b MAJ^9$   $D^7 SUS$   $D^7$

YOU, YOU, YOU.

**A** 55  $G MAJ^9$   $E MIN^{11}$

*mf* YOU SEE THROUGH RIGHT TO THE HEART OF ME. YOU

59  $C MAJ^9$   $D / C$   $G MAJ^9$   $A MIN^7$   $D^7$

BREAK DOWN MY WALLS. WITH THE STRENGTH OF YOUR LOVE. MMMM... AAA...

**A'** 63  $G MAJ^9$   $E MIN^{11}$

I NE - VER KNOW LOVE LIKE I'VE KNOWN IT WITH YOU WILL A

I HAVE NOTHING

**A** CMAJ<sup>9</sup> D/C GMAJ<sup>9</sup> AMIN<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

67 ME-MO-RY SUR-VI-VE OH ONE I CAN HOLD ON TO

**B** AMIN<sup>9</sup> BMIN<sup>7</sup> EMIN<sup>7</sup> AMIN<sup>9</sup> BMIN<sup>7</sup> EMIN<sup>7</sup>

71 I DON'T REAL-LY NEED TO LOOK VER-Y MUCH FAR-THER, I DON'T WAN-NA HAVE TO GO WHERE YOU DON'T FOL-LOW. I

AMIN<sup>9</sup> BMIN<sup>7</sup> CMAJ<sup>7</sup> AMIN<sup>7</sup>/D

75 I WON'T IT BACK A-GAIN.THIS PAS-SION IN-SIDE. I CAN'T RUN FROM MY-SELF, THERE'S NO-WHERE TO HIDE.

80 YOUR LOVE I'LL RE-MEM - BER FOR - EV - ER. OH, DON'T MAKE ME CLO-

**C** E<sup>b</sup>MAJ<sup>9</sup> DMIN<sup>7</sup> CMIN<sup>9</sup> DMIN<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup> DMIN/F

83 SE ONE MORE DOOR. I DON'T WAN - NA HURT AN - Y MORE STAY IN MY

E<sup>b</sup>MAJ<sup>9</sup> DMIN<sup>7</sup> CMIN<sup>9</sup>

87 ARMS IF YOU DARE, OR MUST I IM -

89 **D MIN<sup>7</sup>** AG - INE YOU **G MIN<sup>7</sup>** THERE **D MIN/F** DON'T WALK A -

91 **C MIN<sup>9</sup>** WAY FROM **D MIN<sup>7</sup>** ME. **G MIN<sup>7</sup>** I HVE

**E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup>** **B<sup>b</sup> MA<sup>7</sup>(ADD9)/D** **C MIN<sup>7</sup>/F**

93 **NOTH - ING,** **NOTH - ING** **NOTH - ING**

95 **N. C.** DON'T MAKE ME

97 **C** **E MAJ<sup>9</sup>** CLOSE **D<sup>#</sup> MIN<sup>7</sup>** **C<sup>#</sup> MIN<sup>9</sup>** ONE MORE DOOR. I DON'T WAN - NA

99 **D<sup>#</sup> MIN<sup>7</sup>** HURT **G<sup>#</sup> MIN<sup>7</sup>** AN - Y - MORE **D<sup>#</sup> MIN/F<sup>#</sup>** STAY IN MY

101 **E MAJ<sup>9</sup>** ARMS **D<sup>#</sup> MIN<sup>7</sup>** **C<sup>#</sup> MIN<sup>9</sup>** IF YOU DARE, OR MUST I IM -

I HAVE NOTHING

**D#MIN7** **G#MIN7** **D#MIN/F#**

103 AG - INE YOU THERE. \_\_\_\_\_ DON'T WALK A -

**C#MIN9** **D#MIN7** **G#MIN7** **F#**

105 WAY FROM ME, \_\_\_\_\_ NO \_\_\_\_\_ DON'T WALK A -

**C#MIN7** **D#MIN7** **G#MIN7**

107 WAY FROM ME. \_\_\_\_\_ DON'T YOU DARE WALK A -

**C#MIN7** **D#MIN7**

109 WAY FROM ME. \_\_\_\_\_ I HAVE

**E MAJ7** **B/D#** **C#MIN7/F#**

111 NOTH - ING NOTH - ING NOTH - ING \_\_\_\_\_

**F#7** **B**

113 IF I DON'T HAVE YOU, \_\_\_\_\_

**G#MIN7**

115 YOU. \_\_\_\_\_

117

F#7 E MAJ<sup>9</sup> RIT.

IF I DON'T HAVE \_\_\_\_\_ YOU, \_\_\_\_\_

119

F#sus F#7 B

OH, OO. \_\_\_\_\_

# DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING

## (TORI KELLY'S PERFORMANCE IN THE MOVIE "SING")

ARRANGED BY TOMAS JONSSON

WORDS AND MUSIC  
STEVIE WONDER

**INTRO** C#MIN CAUG C#MIN7/B F#7 C#MIN CAUG C#MIN7/B F#7

5 E - VERY BO - DY'S GOT A THING. BUT SOME DON'T KNOW HOW TO HAN -

8 - DLE IT. AL - WAYS REACH - IN OUT IN VAIN. JUST

11 TA - KIN' THE THINGS NOT WORTH HAV - ING DON'T YOU WO - RRY BOUT A

**A** C#MIN CAUG C#MIN7/B F#7 BMIN7 E7

14 THING. DON'T YOU WOR - RY BOUT A THING MA - MA

**B** E MAJ E7 G#7

DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING  
(TORI KELLY'S PERFORMANCE IN THE MOVIE "SING")

17 **A MAJ<sup>7</sup>** **A MAJ<sup>7</sup>** **G# MAJ<sup>7</sup>** **F# MAJ<sup>7</sup>** **A MAJ<sup>7</sup>** **F# MIN<sup>7</sup>** **B<sup>7</sup>**

'CAUS ALL BE STAN DIN' ON \_\_\_\_\_ THE SIDE \_\_\_\_\_ WHEN YOU CHECK IT

20 **B MIN<sup>7</sup>** **E<sup>7</sup>** **A# MIN<sup>7</sup>** **D#<sup>7</sup>** **A MIN<sup>7</sup>** **D<sup>7</sup>** **G# MIN<sup>7</sup>** **C#<sup>7</sup>**

OUT \_\_\_\_\_

22 **F# MIN<sup>7</sup>** **C<sup>7</sup>** **F# MIN<sup>7</sup>** **B<sup>7</sup>** **E MAJ<sup>7</sup>**

OH \_\_\_\_\_ THEY

**A** **C# MIN** **CAUG** **C# MIN<sup>7</sup>/B** **F#<sup>7</sup>** **B MIN<sup>7</sup>** **E<sup>7</sup>**

24 SAY YOUR STYLE OF LIFE'S \_\_\_\_\_ A DRAG, \_\_\_\_\_ AND THAT YOU MUST FO \_\_\_\_\_ OTH - ER PLAC -

**A MAJ<sup>7</sup>** **D<sup>7</sup>** **C# MIN** **CAUG** **C# MIN<sup>7</sup>/B** **F#<sup>7</sup>**

27 \_\_\_\_\_ ES. \_\_\_\_\_ JUST \_\_\_\_\_ DON'T YOU FEEL \_\_\_\_\_ TO BAD \_\_\_\_\_ WHEN

**B MIN<sup>7</sup>** **E<sup>7</sup>** **A MAJ<sup>7</sup>** **D<sup>7</sup>**

30 YOU GET \_\_\_\_\_ FOOLED BY SMIL \_\_\_\_\_ ING \_\_\_\_\_ FAC - CES. DON'T YOU WORRY ABOUT A



DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING  
(TORI KELLY'S PERFORMANCE IN THE MOVIE "SING")

**B**

E MAJ<sup>7</sup> E<sup>7</sup> G<sup>#7</sup>

33 THING. \_\_\_\_\_ DON'T YOU WOR - RY BOUT A THING, BA - BY

A MAJ<sup>7</sup> A MAJ<sup>7</sup> G<sup>#MAJ7</sup> F<sup>#MIN7</sup> A MAJ<sup>7</sup> F<sup>#MIN7</sup> B<sup>7</sup>

36 'CAUS ALL BE STAN DIN' ON THE SIDE WHEN YOU CHECK IT

B MIN<sup>7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>#MIN7</sup> D<sup>#7</sup> A MIN<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>#MIN7</sup> C<sup>#7</sup>

39 OUT \_\_\_\_\_

F<sup>#MIN7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>#MIN7</sup> B<sup>7</sup> E MAJ<sup>7</sup>

41 \_\_\_\_\_ WHEN YOU GET

B MIN<sup>7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>#MIN7</sup> D<sup>#7</sup> A MIN<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>#MIN7</sup> C<sup>#7</sup>

43 OFF \_\_\_\_\_

F<sup>#MIN7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>#MIN7</sup> B<sup>7</sup>

45 \_\_\_\_\_ YOUR TRIP, \_\_\_\_\_

DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING  
(TORI KELLY'S PERFORMANCE IN THE MOVIE "SING")

**E MAJ<sup>7</sup>**

46  
DON'T YOU WOR - RY 'BOUT A

**C<sup>#</sup>MIN G<sup>#</sup>AUG C<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup> C<sup>#</sup>MIN<sup>6</sup> D<sup>6</sup>**

47  
THING

**A D<sup>6</sup> G<sup>#</sup>7 C<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>/B F<sup>#</sup>7**

50  
COME ON EV - 'RY - BO - DY NEEDS A CHANGE.

**BMIN<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AMAJ<sup>7</sup> G<sup>#</sup>7 C<sup>#</sup>MIN CAUG**

53  
CHANCE TO TAKE OUT THE NEW, YEAH YOU'RE THE ON - LY ONE

**C<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>/B F<sup>#</sup>7 BMIN<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AMAJ<sup>7</sup>**

56  
TO SEES THE CHAN - GES YOU TAKE YOUR - SELF THROUGH


**D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7</sup>**

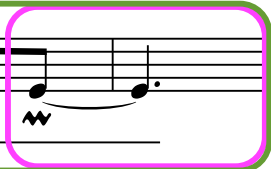
59  
WHOAH AH

DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING  
 (TORI KELLY'S PERFORMANCE IN THE MOVIE "SING")

62  DON'T YOU WOR - RY 'BOUT A

**B** C#MIN<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AMAJ<sup>7</sup>  
 65 THING. DON'T YOU WOR - RY 'BOUT A THING 

G#<sup>7</sup> C#MIN<sup>7</sup> E<sup>7</sup>  
 68 DON'T YOU WOR - RY BOUT A  DON'T YOU WOR - RY 'BOUT A

AMAJ<sup>7</sup> A<sup>7</sup>  
 71 THING  OH

**C** DMIN A<sup>7(♯5)</sup> DMIN G<sup>7</sup> CMIN<sup>7</sup> F<sup>7</sup>  
 73 PA PA PA PA PA PA PA PA PA PA PA PA

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> D#<sup>7</sup> DMIN<sup>7(♯5)</sup> A<sup>7(♯5)</sup> DMIN<sup>7</sup> G<sup>7</sup>  
 76 PA PA PA PA PA PA PA PA PA PA

DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING  
(TORI KELLY'S PERFORMANCE IN THE MOVIE "SING")

**C<sup>MIN</sup>7**                      **F<sup>7</sup>**                      **B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>**

79 PA PA PA PA PA PA PA

**A<sup>7</sup>(#5)**                      **B<sup>b</sup>7**                      **B**                      **D<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>**

81 PA DON'T YOU WORRY

**F<sup>#</sup>7**                      **BMAJ<sup>7</sup>**                      **A<sup>#</sup>7**                      **A<sup>7</sup>**

83 DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING MA

**G<sup>#</sup>7**                      **G<sup>#</sup>MIN<sup>7</sup>**

85 MA 'CAUSE I'LL BE STAN - DIN' I'LL BE STAN -

**C<sup>#</sup>7**                      **F<sup>#</sup>6**

87 DING' FOR YOU

**D<sup>#</sup>MIN**

89 OH WHOAH

DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING  
(TORI KELLY'S PERFORMANCE IN THE MOVIE "SING")

91 **D#MIN/C#** **CMIN<sup>7(b5)</sup>**

Ooh Ah

93 **G#MIN/B** **E** **E AUG**

WHOAH

95 **C#MIN/E** **E<sup>7</sup>** **D#MIN**

DON'T YOU WORRY 'BOUT A THING.

97

