



ESCUELA DE MÚSICA

“Writting vocalese”: Creación de vocalese a través del análisis silábico, fonético y lirico de Roberta Gambarini, Mimi Perrin y Lambert, Hendricks y Ross, para la adaptación vocal de 3 solos de Jazz en español.

AUTOR

JOELY SAMANTHA CEVALLOS VILLAMARIN

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

“Writting vocalese”: Creación de vocalese a través del análisis silábico, fonético y lirico de Roberta Gambarini, Mimi Perrin y Lambert, Hendricks y Ross, para la adaptación vocal de 3 solos de Jazz en español.

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

AUTOR

Joely Cevallos

AÑO

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Writting Vocalese, a través de reuniones periódicas con el estudiante Joely Samantha Cevallos Villamarin, en el semestre 2021-20, 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".

A handwritten signature in black ink, reading "Amalia Cárdenas" with a stylized flourish at the end. The signature is written over a horizontal line.

Amalia Cárdenas

1722346523

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Writting Vocalese del Joely Samantha Cevallos Villamarin, en el semestre 2021-20 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

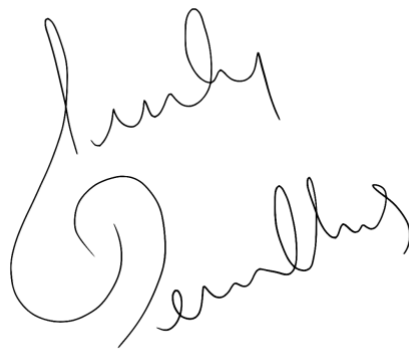
A handwritten signature in black ink, reading "Raimon Rovira", written in a cursive style. The signature is underlined with a single horizontal line.

Raimon Rovira

1706558705

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.”

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Joely Cevallos', written in a cursive style.

Joely Cevallos

1723346548

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis profesoras de canto, Cecilia Dávila por enseñarme a encontrar y amar mi voz, Amalia Cárdenas por alentarme a seguir creciendo y a María Fernanda Naranjo por ser mi guía y enseñarme a amar más el Jazz.

DEDICATORIA

A mi hermano, por ser mi inspiración y quien siempre me apoyo, además de que fue un constante soporte durante todo el proceso de mi carrera y tesis.

RESUMEN

Pese a que el Jazz es un género con gran acogida en EEUU, en Latinoamérica su audiencia es limitada. Una de sus causas es el Idioma, pues originalmente su letra está escrita en Ingles, un idioma el cual no se lo domina en su totalidad. Otra de sus causas es la diferencia entre culturas, costumbres y dialectos de los diferentes países. Por ende, en el presente documento se sugiere adaptar temas de Jazz en ingles al idioma nativo del país, el español.

En el documento se evalúa el trabajo de Roberta Gambarini, Mimi Perrin y del grupo vocal Lambert, Hendricks & Ross. Esto con el fin de analizar las herramientas que utilizaron al hacer vocalese y a como adaptar temas que estaban originalmente en ingles a otro idioma, así como lo hizo Mimi Perrin al adaptarlo al francés.

La lírica narrativa de una canción causa impacto en el público, más un si esta habla sobre sus costumbres, anécdotas o vivencias del que ellos son familiares. Por esta razón, en esta investigación, se adapta 3 temas de Jazz al español, logrando que así exista más acogida por el Jazz en Latinoamérica y que no sea un tema ajeno a nosotros por el idioma.

ABSTRACT

Even though Jazz is a genera with a big fan base in the United States, its audience in Latinamerica is quite limited. One of the causes is that jazz's mother tongue is English, a language that very few people speak. Other cause is the cultural difference within these countries. Because of this, the following project suggests adapting jazz tunes to Spanish.

The Project evaluates the work of Roberta Gambarini, Mimi Perrin and the jazz group Lambert, Hendrix & Ross. This made to analyze the resources that they used to write vocalese and how they adapted these English written tunes to another language, as made by Mimi Perrin.

The narrative lyrics of a song takes impact in the public, even more if it takes as a subject customs, anecdotes and experiences that they found familiar. Becpuse of this, the investigation adapts three jazz songs in to Spanish, trying to make it a familiar music genera.

INDICE

Introducción	1
1.1 Inicios del <i>vocalese</i>	1
1.2 Exponentes.....	3
1.3 Situación actual.....	5
1.4 Adaptaciones	5
1.5 Idiomas	6
2 Marco teórico.....	7
2.1 John Hendricks: El padre del <i>vocalese</i>	7
2.2 El trabajo de Mimi Perrin	8
2.3 Alfabeto fonético	8
2.4 Fonética en el <i>vocalese</i>	9
2.5 On the sunny side of the street.....	12
2.5.1 Sonny side up.....	12
2.6 Joy Spring.....	13
2.7 Cotton Tail	14
2.8 Doodlin	14
3 Metodología.....	15
3.1 Fases del proyecto.....	16
3.2 Objetivos.....	17
3.2.1 Objetivo general	17
3.2.2 Objetivos específicos	17

3.3	Enfoque	17
3.4	Metodología	18
3.5	Estrategias metodológicas	18
3.6	Análisis de los temas	18
3.6.1	Roberta Gambarini - On The Sunny Side Of the Street.....	18
3.6.1.1	Análisis Rítmico.....	18
3.6.1.2	Análisis Armónico.....	20
3.6.1.3	Análisis Melódico	22
3.6.1.4	Análisis Silábico	23
3.6.1.5	Análisis Fonético.....	27
3.6.1.6	Análisis Lírico.....	31
3.6.2	Lambert, Hendricks and Ross - Cotton Tail	33
3.6.2.1	Análisis Rítmico.....	33
3.6.2.2	Análisis Armónico.....	34
3.6.2.3	Análisis Melódico	36
3.6.2.4	Análisis Silábico	37
3.6.2.5	Análisis Fonéticos.....	38
3.6.2.6	Análisis lírico	40
3.6.3	Mimi Perrin - Doodlin.....	41
3.6.3.1	Análisis Rítmico.....	41
3.6.3.2	Análisis Armónico.....	43
3.6.3.3	Análisis Melódico	44

3.6.3.4	Análisis Silábico	47
3.6.3.5	Análisis fonético	48
3.6.3.6	Análisis Lírico	48
4	Aplicación	51
4.1	Fiesta de Flores - Joy Spring.....	51
4.2	El gallo de la catedral- Cotton Tail.....	55
4.3	Pasan los días - These Foolish thing.....	60
5	Conclusiones	62
6	Recomendaciones.....	63
	Referencias.....	65
	ANEXOS.....	67

Introducción

El *vocalese* a través de la historia ha sido una herramienta utilizada tanto de forma musical como de forma literaria. El mismo consiste en la creación de una narración en rima que cuenta una historia, mejorando así un solo instrumental, dándole vida. (Martin, 2010). En efecto, cada *solo* transmite su esencia a través de una lírica narrativa creando un vínculo entre el público y el intérprete.

Por este motivo es importante redescubrir los inicios, exponentes, situación actual, adaptaciones e idiomas más usados en el *vocalese* para proporcionar un registro físico y sonoro dentro de nuestra cultura. Además, proponer una adaptación del *vocalese* a nuestra lengua materna.

1.1 Inicios del *vocalese*

Los primeros indicios de la palabra *vocalese* proviene de la música tradicional italiana del siglo XX, donde se crearon algunos *vocalices* para el estudio de las técnicas del canto y la formación de un repertorio artístico para la voz en la ópera. (Chaves, 2012). Sin embargo, este término lleva la misma fonética que la palabra *vocalese*, pero se escribe de otra manera (*vocalise*).

Una vez aclarado este punto, el propósito de esta investigación es basarnos en el *vocalese* que nació en la época del Jazz y tomó popularidad en la era del *bebop*.

El primer paso para seguir es conocer cómo nace el *vocalese*, lo importante que fue el *bebop* y sus pioneros para que esta técnica naciera. El *bebop* surgió durante la década de 1940, en Estados Unidos y fue tomando popularidad hasta finales de 1950. El *swing* de los años 30's y 40's se convirtió en un "sombrero viejo" y fue reemplazado por la complejidad armónica del *bebop*. Este se convirtió en uno de los estilos más complejos y técnicamente exigentes de la época. (Martin, 2010)

Muchos artistas famosos de *jazz* se preocupaban por el nuevo estilo y la poca audiencia que tenía, pues con sus tempos rápidos, el público no podía bailar

como lo hacían con el *swing*, incluso esta época se llegó a llamar la muerte del *jazz*. (Martin, 2010)

Dizzie Gillespie, quien fue el responsable de la popularidad del *bebop*, fue capaz de representarlo de tal manera que sonara divertido y agradable a través de sus payasadas cómicas y habilidades como solista. En 1945, Gillespie sacó el tema "Salt and Peanuts", y logro que, las sesiones de improvisación en los clubes nocturnos comenzaran a cambiar. (Martin, 2010)

Otra de las razones por las que el *bebop* no era tan accesible para el público, como lo era el *swing*, fue porque en sus primeras etapas carecía de vocalistas. Sin embargo, a medida que el *bebop* crecía, este comenzó a desarrollarse también como estilo vocal. Los cantantes comenzaron a aprender a cantar *bebop* a partir de grabaciones y agregaron sus propias letras, esta técnica llegó a denominarse *vocalese*. (Martin, 2010)

Debido a que el *tempo* en el que se tocaba el *bebop* era muy rápido y su improvisación era compleja, parecía imposible aplicar este nuevo estilo musical a la voz. Así que, los cantantes comenzaron a experimentar con sus voces tratando de imitar los sonidos de los instrumentos. Esta improvisación vocal que imitaba la improvisación instrumental no era un tema completamente extraño pues, antes del *vocalese*, el *scat* se convirtió en una práctica común entre los cantantes. El *scat* era una herramienta que consistía en usar sílabas sin sentido, imitando los sonidos de varios instrumentos. Durante el *bebop* el *scat* se hizo más popular pues le dio tanta importancia a la improvisación que los cantantes comenzaron a participar en los *jams* (sesiones de improvisación) junto a los instrumentistas. (Martin, 2010)

En 1945 Buddy Stewart se asoció con Dave Lambert y Gene Krupa para grabar lo que algunos consideran la primera grabación vocal de *bebop* llamada "What's This". Este álbum no solo demostró que los cantantes podían cantar *bebop*, sino que el *bebop* podía ser comercialmente exitoso. A medida que el *scat* se hizo popular, una nueva forma de Jazz surgió, que es el *vocalese*. Este nuevo estilo transformaba la voz humana en un instrumento con letra. (Martin, 2010)

Una de las primeras grabaciones registradas, en la cual pusieron letra a un *solo* instrumental fue por Bea Palmer, la Reina Shimmy, en 1929 en Chicago. Ella escribió la letra y grabó una versión vocal del tema de Bix Beiderbecke "Singin in the Blues". Esta grabación se adelantó musicalmente a su tiempo, aunque no incluía la compleja improvisación, fue quien presagiaba la forma del *vocalese* que se desarrollaría en el *bebop*.

1.2 Exponentes

El *vocalese*, como forma de arte vocal, fue creado inicialmente por Eddie Jefferson, con el tema "Moody's Mood for Love" que se grabó en 1953. Este *vocalese* se basó en una canción de James Mood del estándar de jazz "I'm in the Mood for Love" y se convirtió en el primer éxito de *vocalese* que influiría en muchos cantantes de jazz, incluido John Hendricks. Esta fue la primera vez que se agregaron palabras a un *solo* instrumental de *bebop* cantado por un solista (Martin, 2010)

A partir de esta grabación, cantantes como John Hendricks aprendieron que era posible escribir letras de composiciones de más de treinta y dos compases. Antes de Jefferson, solo letristas escribían para espectáculos de Broadway o para canciones populares cuya forma era limitada. Los letristas no solo encajaban ritmos y notas con la lírica, también tenían que representar una narrativa fluida.

El éxito del *vocalese* fue el dominio de un mayor nivel de habilidad técnica en términos de precisión de notas y precisión rítmica. Los cantantes ahora requerían de un entrenamiento auditivo altamente desarrollado y una afinación perfecta para poder cantar con precisión letras complejas con completa exactitud. (Martin, 2010)

A partir de este acontecimiento las letras ya no se limitaban a la melodía, ahora se podían escribir sobre líneas de bajo, solos de trompeta e incluso partes de batería. (Martin, 2010)

Hendricks escribió *vocaleses* de las populares obras "Four Brothers" y "Cloudburst" de Woddy Herman. Grabó, con la colaboración de Dave Lambert

en 1956, con el nombre de “Hendricks y los Dave Lambert Singers”. La grabación no fue comercialmente exitosa en los Estados Unidos, pero fue un paso revolucionario en el desarrollo del *vocalese*. (Martin, 2010)

Lambert sugirió a Hendricks que escribiera arreglos vocales para “Count Basie’s Big band” y terminaron escribiendo doce arreglos. Lograron incluir algunos temas con *vocalese* con partes separadas para una Big band, algo que ningún otro artista había podido lograr nunca. Junto con una joven cantante escocesa, Annie Ross, el grupo grabó el álbum “Sing a Song of Basie”.

Este álbum se convirtió en el disco de jazz vocal o *vocalese* más vendido en la historia. De la noche a la mañana, Lambert, Hendrix y Ross se convirtieron en celebridades internacionales, y se los reconocía como el grupo de jazz vocal número uno del mundo. Su trabajo fue único gracias a la combinación de los increíbles arreglos de Lambert, el ingenioso talento letrista de Hendricks y la tremenda capacidad vocal de Ross, juntos crearon una nueva forma de cantar jazz. Durante los próximos años Lambert, Hendricks y Ross revolucionaron el jazz vocal, a lo que hoy llamamos *vocalese*. (Martin, 2010)

Otro factor que distingue el trabajo de Lambert, Hendricks y Ross son sus letras. John Hendricks escribió casi todas las letras que el grupo interpretó. Similar a un libreto de ópera, las letras de Hendricks ingeniosamente desarrollaron una narrativa central con diálogos de diferentes personajes, todos en rima dentro de una improvisación *bebop* compleja. Hendricks incluso se refería a Lambert, Hendricks y Ross como Metropolitan Bopera Company. (Martin, 2010)

En definitiva, los principales exponentes del *vocalese* fueron Lambert, Hendricks y Ross, pues dieron voz a cientos de compositores y cantantes de jazz de la era del *bebop*, además de que ayudaron popularizando, fortaleciendo y realzando el nuevo estilo de jazz. Indiscutiblemente, Hendricks llegó a ser el más influyente, pues a más de ser un letrista inigualable, llevó el jazz vocal a un nuevo territorio agregándole historia, experiencia literaria y dando voz a la complejidad del *bebop*.

1.3 Situación actual

Hendricks sigue siendo el faro de la cultura estadounidense y sigue inspirando a los vocalistas de jazz de hoy. Al Jarreau se convirtió en uno de los cantantes más exitosos y alabados de los setenta. Se inspiró en Billie Holiday, Nat King Cole y especialmente en el trío al estilo *vocalese*, Lambert, Hendricks y Ross. (Thomas, 2013).

Por otro lado, Kurt Elling que es un cantante de jazz experto en *scat* que también escribe *vocalese*, se había inspirado en una versión vocal de un solo de Charlie Parker de Eddie Jefferson para hacer *vocalese*. (Thomas, 2013).

Sus dos mayores influencias fueron Mark Murphy y John Hendricks, ambos cantantes tienen enfoques diferentes. Murphy es un solista experimental y moderno, mientras que John Hendricks se hizo famoso por su conjunto vocal Lambert, Hendricks y Ross, pero los dos artistas mostraron una habilidad avanzada para casarse con la poesía y la lírica de la música. Esta técnica prendió fuego a la imaginación de Elling e influyó en su enfoque sobre el jazz. (Klug, 2014)

En el año 2012 el álbum de Kurt Elling “169 The Brill Building Project” fue nominado al mejor álbum vocal de jazz. El gran golpe del disco fue que personalizó canciones y composiciones que nadie consideraría reinventarlas. Kurt Elling tiene la voluntad de explorar y mantener vivo el arte del *vocalese* de una forma cómica como en el tema “Shopping for clothes”. (Klug, 2014)

1.4 Adaptaciones

Según (Salaam, 2013) Lambert, Hendricks y Ross realizaron *vocaleses* de diferentes temas con diferente formato e instrumentación. “Cotton Tail” (Ben Webster’s), Hendricks canta el *vocalese* basado en el *solo* del saxofón tenor (Ben Webster). “Happy Anatomy” (Duke Ellington) cuenta con tres *vocaleses*, el primero basado en el de saxofón tenor interpretado por Hendricks, el segundo de trompeta interpretado por Dave Lambert y un *solí* de *vocalese* entre los artistas antes mencionados junto con Annie Ross. “Main Steam” (Duke Ellington) cuenta con un *vocalese* basado en trompeta y saxofón tenor donde Lambert,

Hendricks y Ross juegan con el contrapunto y la melodía. “Things Ain’t What they used to be” (Johnny Hodges) donde Hendricks interpreta un *vocalese* de saxofón alto y de trompeta. “Midnight Indigo” (Duke Ellington), el *vocalese* se basa en un solo de clarinete barítono y otro de piano. “What Am I here For?” (Duke Ellington) se basa en dos *solos* de piano, dos de trompeta y uno de saxofón tenor. “Caravan” (Barney Bigard) es un *vocalese* basado en un *solo* de clarinete.

De manera que, Lambert, Hendricks y Ross no tenían ninguna limitación al crear *vocaleses*. Podían transmitir la historia de cada *solo*, junto con el virtuosismo de su lírica y técnica. Se basan en improvisaciones de cualquier instrumento, desde un *solo* de clarinete hasta la complejidad de un *solo* de piano. Su trabajo fue excepcional pues no solo agregaban letra al *solo*, sino que imitaban los sonidos de instrumento.

1.5 Idiomas

Traducir la prosa de un idioma a otro a menudo puede ser una tarea ardua pues su significado o efecto literario es inseparable de su sonido expresado. Según (Givan, 2016, p 87) Mimi Perrin tuvo que renunciar al significado literal del texto palabra por palabra y transponer su escenario ficticio a un contexto cultural francés. Este desafío creaba preguntas como: ¿qué se mantiene, cambia, agrega u omite de la letra original? son dudas que surgen inevitablemente al traducir la idea general de la letra; el habla y el sonido.

Estas fueron preocupaciones de toda la vida de Perrin pues no solo era una traductora profesional, si no que, era líder de uno de los más exitosos grupos vocales de jazz “Les Double Six”. Los textos de Perrin también pueden considerarse como una forma de traducción homofónica. La traducción homofónica, normalmente construida interlingüísticamente, implica reinterpretar los sonidos de un idioma en otro idioma, típicamente con un cambio de significado. El modo de Perrin de inventar letras *vocalese* fue un proceso de traducción inter semiótica homofónica. (Givan, 2016)

2 Marco teórico

2.1 John Hendricks: El padre del *vocalese*

Hendricks comenzó a escribir letras basadas en el título de una canción o en el significado que quería transmitir el compositor del tema. Cuando Hendrix escribe se convierte en dramaturgo, poeta y músico; todo en uno. Debido a sus talentos líricos a menudo se lo conoce como el “poeta laureado del Jazz” (Martin, 2010).

Hendricks escribió letras inteligentes y a menudo divertidas que tenían algún tipo de lección de vida. El don de Hendricks era la habilidad de interpretar música complicada con letras maravillosamente simples que todos comprendían. También dijo que, no consciente de lo que escribía, leía lo escrito y se reía diciendo: “eso es gracioso, me pregunto de dónde vino”. Él incluso se ha llegado a llamar así mismo: “Soy el lápiz de Dios”. Además, el posee la capacidad de escuchar una narrativa en su cabeza casi instantáneamente mientras escucha un solo. Hendricks dio voz a cientos de compositores de jazz de la era del *bebop* y llevó su música a los hogares de millones de personas. (Martin, 2010).

El *bebop* cambió radicalmente al jazz para siempre, el *vocalese* ayudó a popularizar, fortalecer y mejorar a este nuevo estilo de jazz. El talento excepcional, de Hendricks, con las palabras le dio al *bebop* una voz y al hacerlo, ayudó a crear una identidad para el movimiento *bebop*. Así como Dizzy Gillespie comunicó el *bebop* instrumental a un público más amplio mediante el uso de su trompeta como una extensión de sí mismo, Jon Hendricks tradujo el *bebop* a una forma literaria estimada en el jazz. (Martin, 2010)

Todo arte es un reflejo del crecimiento y cambio en la sociedad. Las estructuras armónicas tradicionales se descompusieron en el *bebop* para explorar, reconstruir la forma y estructurar la música jazz. De la misma manera, el *vocalese* reconstruyó el estilo de canto del jazz durante la década de 1958. Hendricks llevó el jazz vocal a un nuevo territorio al agregar una historia, una experiencia literaria y dando voz a las complejidades del *bebop*. El *bebop* y más tarde el *vocalese* atrajeron a nuevas audiencias de todo el mundo al genio de la cultura jazzística estadounidense. (Martin, 2010)

2.2 El trabajo de Mimi Perrin

Mimi Perrin no solo era una traductora profesional, si no que también era líder de uno de los grupos vocales de jazz mas exitosos de la postguerra: Les Double Six. (Givan, 2016, p. 88)

Les Double Six fueron reconocidos por sus arreglos vocales meticulosamente ensayados y además por sus elaboradas técnicas de grabación de postproducción. El nombre del grupo indicaba que constaba de seis cantantes que, en el estudio de grabación, grababan dos veces (paneado), para crear la ilusión de doce voces. Mimi Perrin fue marginada por los grandes del jazz, pues decían que sus contribuciones musicales fueron como letrista y en francés. (Givan, 2016, p. 88).

Sin embargo, el legado artístico sorprendentemente original y sofisticado de Mimi Perrin nos ofrece una perspectiva transnacional única e iluminadora sobre las interrelaciones entre la música, el lenguaje y la cultura. Trabajando junto a los principales artistas estadounidenses como Quincy Jones y Dizzy Gillespie, sin mencionar a muchos cantantes e instrumentistas franceses, compuso *vocaleses* tomando en cuenta la fonética y siempre buscando imitar vocalmente las sonoridades instrumentales con su articulación. Lo que hacía Perrin era muy parecido al *scat*: imitar el sonido con sílabas sin sentido, pero en lugar de usar sílabas usaba palabras. (Givan, 2016, p. 88).

2.3 Alfabeto fonético

Para el uso práctico de los fonemas en el *vocalse* se requiere contar los sonidos utilizados. El alfabeto fonético internacional reconoce 20 sonoridades vocales y 24 consonánticas como base para el habla de todos los idiomas. (Salaam, 2013, p. 65)

Tabla 1. Alfabeto fonético. Tomado de Salaam, 2013, p. 70

vowels			consonants		
IPA	ASCII	examples	IPA	ASCII	examples
ʌ	^	cup, luck	b	b	bad, lab
ɑ:	a:	arm, father	d	d	did, lady
æ	@	cat, black	f	f	find, if
ə	..	away, cinema	g	g	give, flag
e	e	met, bed	h	h	how, hello
ɜ:ʳ	e:(r)	turn, learn	j	j	yes, yellow
ɪ	i	hit, sitting	k	k	cat, back
i:	i:	see, heat	l	l	leg, little
ɒ	o	hot, rock	m	m	man, lemon
ɔ:	o:	call, four	n	n	no, ten
ʊ	u	put, could	ŋ	N	sing, finger
u:	u:	blue, food	p	p	pet, map
aɪ	ai	five, eye	r	r	red, try
aʊ	au	now, out	s	s	sun, miss
oʊ/əʊ	Ou	go, home	ʃ	S	she, crash
eəʳ	e..(r)	where, air	t	t	tea, getting
eɪ	ei	say, eight	tʃ	tS	check, church
ɪəʳ	i..(r)	near, here	θ	th	think, both
ɔɪ	oi	boy, join	ð	TH	this, mother
ʊəʳ	u..(r)	pure, tourist	v	v	voice, five
			w	w	wet, window
			z	z	zoo, lazy
			ʒ	Z	pleasure, vision
			dʒ	dZ	just, large

IPA stands for International Phonetic Alphabet. ASCII stands for American Standard Code for Information Interchange

2.4 Fonética en el vocalese

Mimi Perrin explicó en 1966 que: "...cuando escuchas con cuidado a una banda de jazz, me parece que los instrumentos no hacen lo que generalmente llamamos onomatopeyas, es decir *tabadá* o *tooboo doo*. Más bien, hay un fraseo, un sonido particular, que difiere con cada instrumento y yo intento de alguna manera traducir ese idioma al francés". Este era su *modus operandi*: tomó la lirización del vocalese como una forma de traducción y escribió textos preservando la fonología de las versiones instrumentales. (Givan, 2016, p. 92)

Además, Mimi Perrin asoció ciertos tipos de consonantes con instrumentos musicales particulares. Ella habló de "traducir" ataques de saxofón con frínquitas labiodentales (*F* y *v*) y oclusivas bilabiales sonoras, y para replicar la trompeta las oclusivas alveolares (*t* y *re*). (Givan, 2016, p. 92).

Como se mencionó antes, para hacer *vocalese*, se requiere contar los sonidos utilizados. Estos son algunos ejemplos de como se debe contar y organizar los sonidos del *vocalese*.

“The First To See My Woes For Anger Burneth”

Corkine/Sidney 1611

The Fire to see my woes for anger burneth,
 The Aire in raine for my affliction weepeth,
 The Sea to Ebb for grieffe his flowing turneth,
 The Earth with pittie dull his Center turneth.
 Fame is with wonder blase ed,
 Time runnes away for sorrow,
 Place standeth still amased,
 To see my night of its which hath no morrow.
 Alas, all onely she no pittie taketh
 to know my miseries, But Chast and cruell,
 My fall her glory maketh,
 Yet still her eyes glue to my flames their fuel
 Fire, burne mee quite, till sense of burning leaue mee:
 Aire, let me draw thy breath no more in anguish:
 Sea, drown'd in thee, of tedious life bereaue me:
 Earth, take this earth, wherein my spirits languish.
 Fame, say I was not borne,
 Time, haste my dying houre,
 Place, see my graue vplome.
 Fire, Aire, Sea, Earth, Fame, Time, Place, show your power.
 Alas, from all their helps I am exiled:
 For hers am I, and death feares her displeasure,
 Fye death thou art beguilde.
 Though I be hers, she sets by me no treasure.

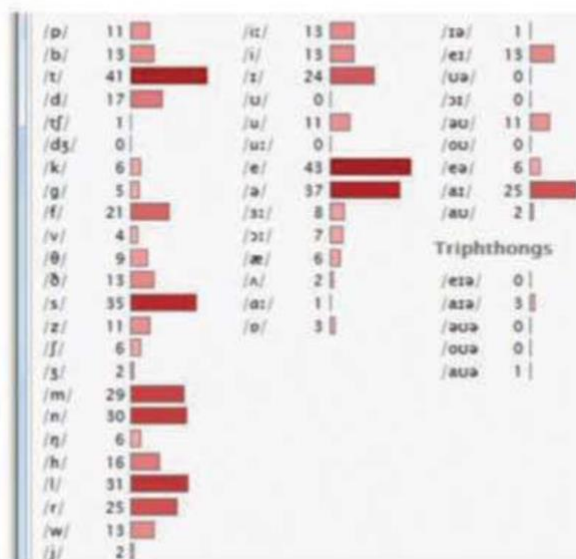


Figura 1. Análisis fonético de ‘The first to see my woes for anger burneth’.
 Tomado de Givan, 2016, p. 75

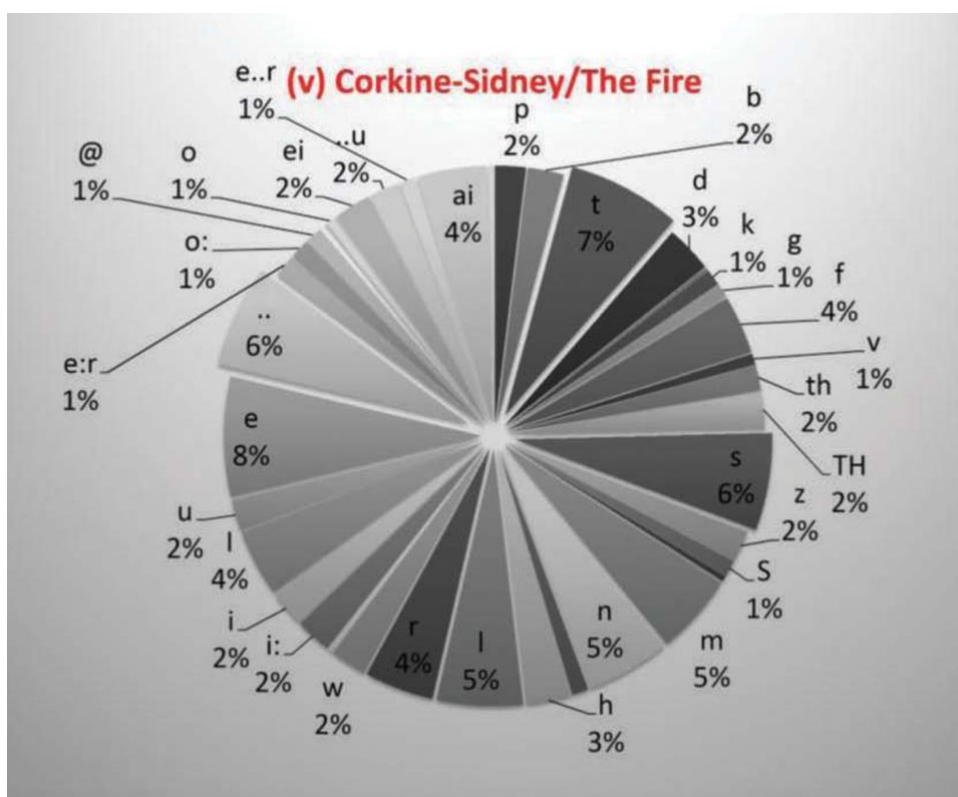


Figura 2. Análisis fonético de ‘The first to see my woes for anger burneth’ (Givan, 2016, p. 75)



Figura 3. Análisis fonético de “Four brothers”. Tomado de Givan, 2016, p. 101

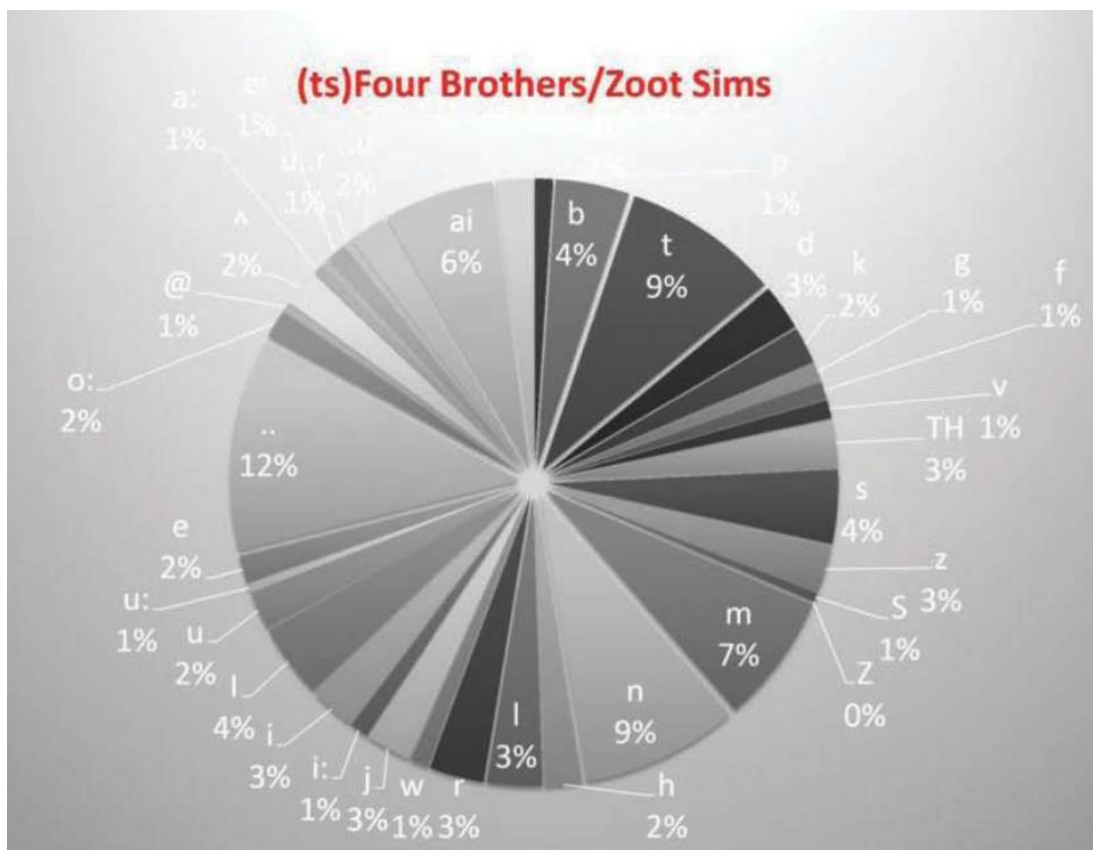


Figura 4. Análisis fonético de “Four brothers” (Givan, 2016, p. 102)

2.5 On the sunny side of the street

La canción tiene nada menos que 88 años. Se atribuye a Jimmy McHugh, compositor que también es autor de otros éxitos de la época como “I Can’t Give You Anything But Love”, o “Exactly Like You”. No obstante, existen dudas sobre su autoría. En su momento se rumoreó que la canción fue compuesta realmente por Fats Waller, quien le cedió los derechos sobre ella (así como sobre “I Can’t Give You Anything But Love” and “If I Had You”) a cambio de dinero que necesitaba urgentemente (“para comprar ginebra”). (Ben, 2018)

La letra de la canción, que contribuye en gran medida a hacerla tan especial, es de Dorothy Fields, una de las pocas mujeres libretistas del Tin Pan Alley, a quien se deben además otras canciones de éxito como “The Way You Look Tonight” o “A Fine Romance”. (Ben, 2018)

La primera grabación se realizó en febrero de 1930 por la orquesta de Ted Lewis (por la que pasaron Benny Goodman y Jimmy Dorsey, entre otros). Dos meses después, el propio Harry Richman (que interpretaba la canción en la comedia musical) grabó su propia versión. (Ben, 2018)

La canción pronto se convirtió en un estándar de jazz y fue versionada prácticamente por todo el mundo: desde Clarence Williams a Dizzy Gillespie, pasando por Louis Armstrong, Earl Hines, Tommy Dorsey, Benny Goodman, Lionel Hampton, Count Basie, Lester Young, etc. (Ben, 2018)

2.5.1 Sonny side up

El 19 de diciembre de 1957, Dizzy Gillespie, Sonny Stitt y Sonny Rollins grabaron el álbum *Sonny Side up*, un disco imprescindible.

Este disco llamó la atención del público pues contiene una variedad de subgéneros presentes en tan solo cuatro temas que conforman el CD: un *standard*; “I Know That You Know”, de Vincent Youmans, un *blues*; “After Hours”, un *rhythm changes* original de Stitt; “The Eternal Triangle” y otro *standard*, pero este versionado habitualmente con sonoridades de Nueva Orleans; “On The Sunny Side Of The Street”. (EsferaJazz, 2012)

2.6 Joy Spring

Joy Spring, es una canción optimista que Clifford Brown, dedicó a su mujer Larue, a la que denominaba su “*Joy Spring*“. Hay una anécdota ligada a esta composición, es la que cuenta como siendo *Larue Anderson* (futura mujer de Clifford) una estudiante de música clásica, había elegido “*Classics versus Jazz*” como tema de su tesis, en la que pretendía demostrar la superioridad de la música clásica sobre el jazz. Su amigo el baterista *Max Roach*, le presentó a Clifford Brown, quien informado de la intención de Laure la llevó aparte y le comentó: “Cariño, el mundo entero no está construido alrededor de tónica / dominante” , con la intención de desmitificar la supuesta creencia de existencia de “músicas superiores”. (Mibandamemata, 2019, párr. 1)

“Como compositor, le dio tiempo a dejarnos tres composiciones esenciales que a la postre se han convertido en estándares de jazz: Sandu, Daahoud y la que mencionamos es Joy Spring” (Mibandamemata, 2019, párr. 1)

En 1953 apareció un quinteto liderado por Clifford Brown y el baterista Max Roach. Ellos fueron los líderes del movimiento de renovación del be bop, conocido como "hard bop", el cual tuvo como finalidad renovar y reposicionarlo frente la arremetida del estilo "cool" impuesto por músicos blancos de la costa Oeste de los EE.UU. (Aguilera, 2008)

“ Las grabaciones que dejó Clifford en este quinteto con Roach, son testimonios de su calidad musical y de una técnica y sonido excepcional de la trompeta” (Aguilera, 2008).

2.7 Cotton Tail

El tema Cotton Tail fue compuesto por Duke Ellington quien hizo su arreglo junto a Ben Webster. Este tema fue grabado por Duke Ellington Big band un 4 de mayo de 1940 en Hollywood.

Cotton tail parece ser un simple retazo de los acordes I got Rhytm de George Gershwin. Pero, como es común en las composiciones de Duke Ellington, hay mucha información debajo de la superficie simple.

En 1940, Cotton Tail era una composición sorprendentemente moderna, era un ejemplo de jazz moderno antes de que existiera ese término. De hecho, esta composición y arreglo es atemporal. Los jóvenes músicos de jazz, en la década de 1940, estaban escuchando lo que se llamaría *be bop*. Ellington utilizó melodías complicadas, una estructura inusual, armonías avanzadas que serían importantes para el desarrollo del *be bop*.

2.8 Doodlin

El 13 de noviembre de 1954, en los estudios de Blue note, se grabo un álbum reconocido en la historia del jazz.

En 1953 Horace silver se unió junto con Art Blakey y su banda "The Jazz Messengers". El primer album de la banda, "Horace Silver and the Jazz Messengers", fue un hito en el desarrollo del género que, llegó a ser conocido como *hard bop*. Muchas de las canciones de este álbum (The Preacher, Doodlin, Room 608) se convirtieron en clasicos del jazz.

3 Metodología

Esta investigación es de tipo documental con base en el trabajo Roberta Gambarin, Mimi Perrin y el grupo vocal Lambert, Hendricks and Ross, utilizándola tanto de forma musical como literaria para su aplicación en tres temas de Jazz en español.

Por este motivo empezaremos redescubriendo los inicios del vocalese a través de la historia del jazz y como el bebop fue un factor importante para que esta técnica naciera. Describiremos como los principales exponentes del bebop lograron popularizar este nuevo género, a finales de los años 50`s, logrando ganar más audiencia y gusto por el público. Posteriormente se analizará como John Hendricks descubrió el vocalese y como lo aplico a su carrera de solista y a su grupo vocal Lambert, Hendricks y Ross.

Para concluir con el tema histórico del vocalese tendremos en cuenta a los artistas de jazz actuales a influenciado John Hendrix y como se inspiraron en su trabajo para seguir creando *vocaleses*.

Con respecto al primer análisis, se tomará en cuenta el trabajo de Roberta Gambarini en su vocalese del tema "On the sunny side of the street". Este tema se caracteriza por combinar dos técnicas vocales del jazz que son, el *scat* (sílabas sin sentido congruente para imitar el sonido de un instrumento) y *vocalese* (agregar una lirica narrativa a un solo).

Además, analizaremos los recursos usados para la creación del vocalese utilizados por el grupo vocal Lambert, Hendricks y Ross. De manera puntual me refiero a como trabajaron con la imitación de sonidos de cada instrumento, como aplicaron una lirica narrativa tanto al *head* como al *solo* de una canción y que bases, historias o narrativas escogieron para cada tema.

Para adaptarlo al español tomamos como base el trabajo de Mimi Perrin que tradujo algunas canciones de jazz en inglés al francés con su grupo vocal Les Double Six. Señalaremos que recursos tomó y abandono del grupo vocal LHR para transportarlo al francés. En concreto, como adaptó su cultura nativa respecto al Jazz que es estadounidense y respetando su sonido y su esencia.

Por último, adaptaremos tres solo de jazz a idioma español usando las técnicas antes analizadas: la combinación del scat con el vocalese, la creación del vocalese y la adaptación del inglés al idioma español.

3.1 Fases del proyecto

Primera fase (19 de marzo – 30 de marzo del 2021) cumplimiento del primer objetivo específico

- Compilación de información sobre la historia del Jazz y el vocalese
- Recopilación de información sobre los pioneros y exponentes del vocalese para exponerlo en el documento explicando cuales fueron sus antecedentes en las cuales se basaron para la creación de este.
- Descubrir que temas fueron la base para la creación del vocalese y cuáles fueron los más importantes de esta técnica.
- Recopilación de información sobre a que artistas actuales a influenciado el vocalese y como lo aplicaron a su vida artística

Al finalizar la primera fase, se entregará una referencia histórica del vocalese

Segunda fase (1 de abril- 29 abril del 2021) cumplimiento del segundo objetivo específico

- Seleccionar temas del Grupo vocal Les Double Six para analizar el trabajo de Mimi Perrin al traducirlo al francés.
- Seleccionar temas del grupo Lambert, Hendrick y Ross para analizar su trabajo en la lírica del head y solos.
- Transcripción oral de los temas
- Transcripción escrita de partes importante y fundamentales del tema para comprender a fondo la técnica del vocalese y la traducción de esta a otro idioma.
- Análisis comparativo de los diferentes grupos donde se determinará que recursos característicos han sido tomados para imitar el sonido de los instrumentos

- Análisis del trabajo de Mimi Perrin donde se determinará que recursos tomo o abandono del grupo vocal LH&R para traducirlo al francés.

Al final de la segunda fase se entregarán un análisis del trabajo de los artistas antes mencionado

Tercera fase (30 de abril- 31 de mayo del 2021) cumplimiento del tercer objetivo específico.

- Adaptación de tres solos de jazz basándose en los elementos hallados en el trabajo de Roberta Gambarini, LH&R y Mimi Perrin

Al final de la tercera fase se entregará el montaje final de los tres solos de jazz en español

3.2 Objetivos

3.2.1 Objetivo general

Crear vocalese a partir del análisis del trabajo de Roberta Gambarini, Mimi Perrin y el grupo vocal Lambert, Hendrix y Ross para adaptarlos vocalmente a 3 solos de jazz en español.

3.2.2 Objetivos específicos

- Analizar los recursos melódicos, rítmicos y armónicos aplicados por Roberta Gambarini, Mimi Perrin y LHR.
- Analizar los recursos líricos, fonético y silábico por Roberta Gambarini, Mimi Perrin y LHR.
- Crear 3 vocalese con lírica en español basándonos en el trabajo de los artistas antes mencionados

3.3 Enfoque

Esta investigación es de tipo documental cualitativa pues se busca la recopilación de datos de fuentes documentales con el propósito de obtener antecedentes documentales para profundizar teorías ya existentes. Además, la investigación se fundamenta más en estudios descriptivos, interpretativos e inductivos que se utilizan para analizar los diferentes artistas con el propósito de



Figura 6. Melodía “On the sunny side of the street” de Roberta Gambarini



Figura 7. Tresillos y corcheas del tema “On the sunny side of the street” del álbum Sunny Side Up

3.6.1.2 Análisis Armónico

La tonalidad de las dos versiones del tema es C mayor con la forma ABA'.

La versión interpretada por Dizzy Gillespie, Sonny Rollins y Sonny Stitt tiene una introducción en donde los tres instrumentos forman el acorde de G7(b9add13) para resolver a su primer grado como se muestra en la figura. (video usado para la transcripción <https://www.youtube.com/watch?v=G4H9k-d9fBk>)

The image shows a musical staff in 4/4 time, C major. The first measure is labeled 'Intro' and contains a G7(b9add13) chord. A red arrow points from this chord to a C major chord in the second measure, which is labeled 'head'. Below the staff, the first measure is marked with 'V7' and the second with 'I MAJ'. The melody starts with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5. The final measure shows an E7 chord.

Figura 8. Intro y Melodía “On the sunny side of the street” del album Sunny side up

Por otro lado, Roberta Gambarini no tiene introducción. Empieza el tema con la melodía, desde su anacrusa, para resolver al primer grado como se muestra en la figura. (video usado para la transcripción <https://www.youtube.com/watch?v=P4Hv-CIWgQE>)

The image shows a musical staff in 4/4 time, C major. The melody begins with an anacrusis of three eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' above them. The first full measure is labeled 'head' and contains a C major chord (labeled 'I MAJ'). The final measure shows an E7 chord.

Figura 9. Inicio del tema “On the sunny side of the street” de Roberta Gambarini

Se podría decir que, al realizar una transcripción, para adaptarla a *vocalese* o *scat*, no es necesario interpretar el tema estrictamente igual a su versión original.

En la sección B hay un “Call and Response” de una misma frase entre Dizzy Gillespie y Sonny Rollins. Al igual que en la versión de Roberta Gambarini, donde ella lo canta junto al piano como se muestra en la figura.

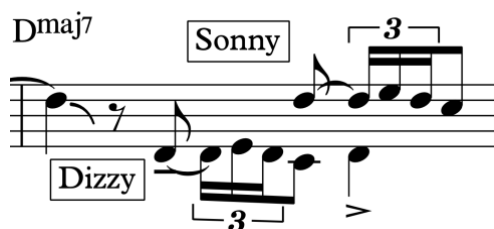


Figura 10. “On the sunny side of the street” del álbum Sunny Side Up. Tomado de Uherek, 2014.

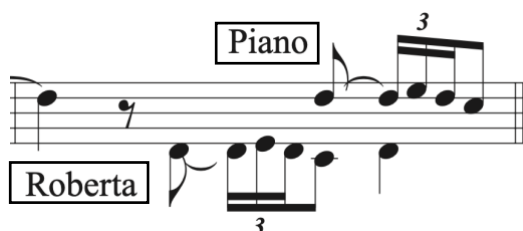


Figura 11. “On the sunny side of the street” de Roberta Gambarini

Podemos concluir que no es necesario mantener el mismo formato instrumental para aplicarlo a una versión vocal en donde se adapte a *vocalese* o *scat*.

3.6.1.3 Análisis Melódico

En la sección A', en el compás 33 de la versión de Gillespie, Stitt y Rollins, el final de la frase es tocado por los tres instrumentos al unísono, con el ritmo que se muestra en la figura.



Figura 12. Compás 33 de “On the sunny side of the street” del álbum Sunny Side Up. Tomado de Uherek, 2014

En la versión de Roberta Gambarini en la sección A' y compas 32, se omite la ultima corchea en donde ella respira, para poder empezar el *vocalese* del solo de saxofón como se muestra en la figura.

The image shows a musical staff with lyrics underneath. The lyrics are: 'the ve ry su nny co meon come now'. The final note of the phrase, a quarter note, is enclosed in a green rectangular box. Above the staff, the text 'Solo Sonny Stitt' is written in red.

Figura 13. Compás 32 de “On the sunny side of the street” de Roberta Gambarini

Se puede deducir que, al adaptar una melodía al *vocalese*, podemos variarla omitiendo notas.

En la versión instrumental en la sección A, compas 43, Sonny Stitt (en el solo de saxofón tenor) toca figuras rítmicas complejas, como se muestra en la figura.



Figura 14. Compás 43 del solo de saxofón de Sonny Stitt. Tomado de Uherek, 2014

Por otro lado, en la versión vocal, Roberta Gambarini simplifica las figuras rítmicas para adaptarlo al *vocalese*.

Se supone que, por la dificultad de cantar figuras rítmicas complejas y agregarle *scat*, Roberta Gambarini las simplificó para interpretarlas.

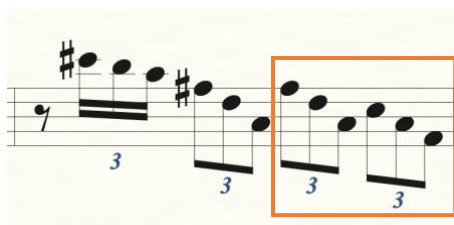


Figura 15. Rítmica simplificada del solo de Sonny Stitt por Roberta Gambarini

3.6.1.4 Análisis Silábico

Se analizarán dos letras, la que escribió Dorothy Fields (a la versión original de “On the sunny side of the street”) escrita por Jimmy McHugh, y la de Roberta Gambarini (a la versión de Gillespie, Rollins y Stitt.) (video usado para la transcripción <https://www.youtube.com/watch?v=kaSnXqBssZY>).

La versión de Jimmy McHugh, sobre la que escribe Dorothy Fields, se basa en figuras rítmicas como negras, corcheas y semicorcheas. Cada figura rítmica lleva una sílaba como se puede ver en la figura.

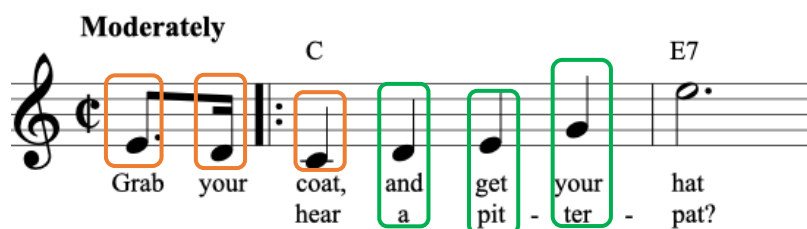


Figura 16. “On the sunny side of the street” de Dorothy Field. Tomado de Shapiro & Bernstein

Como se mencionó antes, la versión de Gillespie, Rollins y Stitt se basa en figuras rítmicas como corcheas y tresillos de semicorcheas. Es por eso por lo que, Roberta Gambarini no utiliza una sílaba por figura rítmica.



Figura 17. Sección A de “On the sunny side of the street” de Roberta Gambarini

Se podría decir que, Roberta Gambarini modificó el uso de las sílabas para adaptarla a la versión instrumental de Gillespie, Stitt y Rollins, pero como se muestra en la tabla usa el mismo número de sílabas que el de Dorothy Fields.

Tabla 2. Número de sílabas en la letra de Roberta Gambarini

Letra Roberta Gambarini	N. de sílabas
A	
come on	3
get set to go	4

Tabla 3. Número de sílabas en la letra de Dorothy Field

Letra de Dorothy Fields	N. de sílabas
A	
grab your coat	3
and get you hat	4

Tanto Gambarini como Field usan 7 sílabas en los tres primeros compases de “On the sunny side of the street”. Esto ocurre en algunos versos de la sección A como se muestra en la tabla.

Tabla 4. Número de sílabas en la letra de Roberta Gambarini

Letra Roberta Gambarini	N. de sílabas
A	
come on	3
get set to go	4
walking on the side of the street	9
just get ready to be	6
right up	2
the sunny side of the street	8
can't you hear	3
a pitter pat but go	6
wouldn't happy tune is your step	9
life can be so divine	8
right up	2
the sunny side of life	8

Tabla 5. Número de sílabas en la letra de Dorothy Fields

Letra de Dorothy Fields	N. de sílabas
A	
grab your coat	3
and get you hat	4
leave your worry on the door step	8
just direct your feet	5
to the	2
sunny side of the street	7
can't your hear	3
a pitter pat	4
And that happy tune is your step	9
Life can be so sweet	6

on the	2
sunny side of the street	7

3.6.1.5 Análisis Fonético

Se analizará la fonética utilizada por Roberta Gambarini en los diferentes solos de la versión instrumental Gillespie, Stitt y Rollins.

3.6.1.5.1 Solo de saxofón tenor – Sonny Stitt – Sonny Rollins

Tabla 6. Scat con su respectiva fonética del solo de saxofón

SCAT	fonética				
shu	ʃ	u			
bum	b	u	m		
du	d	u			
rum	r	u	m		
du	d	u			
ba	ʃ	a			
du	d	ʊ			
be	b	ə			
di	d	ɜ:			
ble	b	l	ɛ		
du	d	ʊ			
blauga	bl	a	ʊ	b	ɑ:
squibli	s	q	ɪ	bl	ɪ
du	d	ʊ			
pa	p	æ			
peio	p	i:	ɒ		
pia	p	i:			
wiba	w	i:	b	ɑ:	

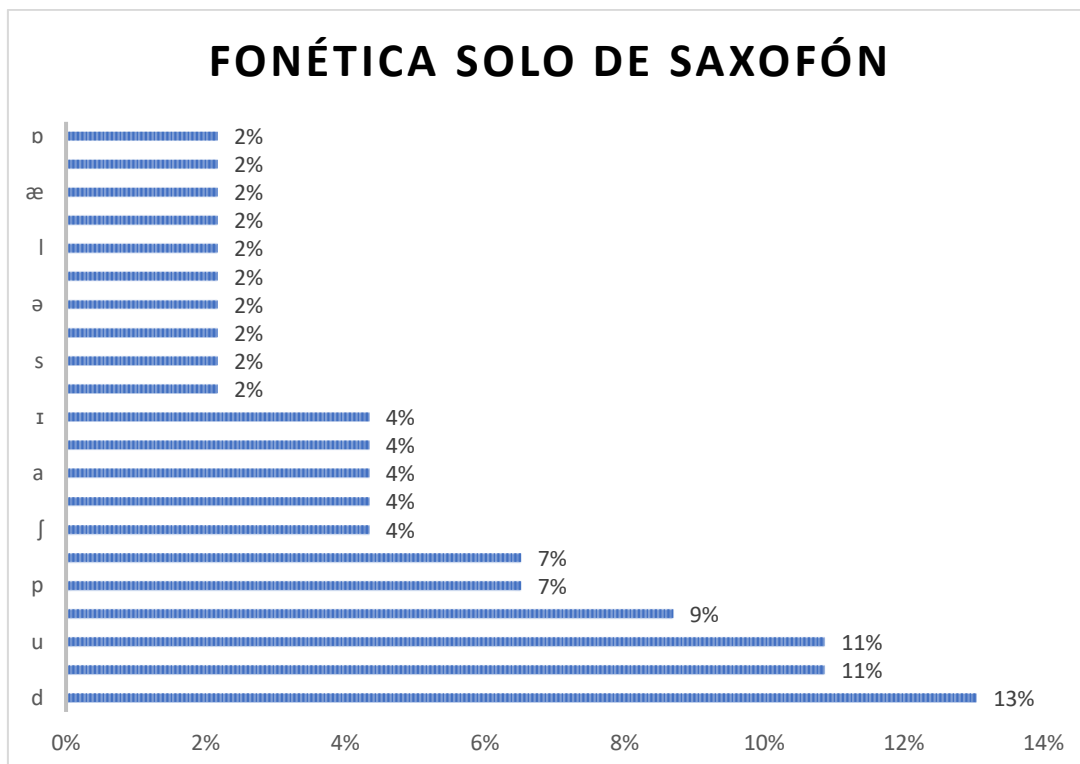


Figura 18. Fonética del *scat* de “On the sunny side of the street.”

Después de un análisis entre los diferentes sonidos existentes en el solo, podemos decir que, la consonante más utilizada es la “d” con un 13%, seguida de la “b” con un 11%. Las consonantes que son frecuentes son la “p” con un 7% y “j” con un 4%. La “q”, “r”, “s”, “w” y “l” solo se utiliza un 2% en el solo de saxofón. (tabla sugerida marco teórico).

Las vocales más utilizadas son la “u” con un 11%, seguida de “ʊ” con un 9%. Las más frecuentes son la “i.” con un 7%, seguida de la “a” y la “ɪ” con un 4%. Las vocales menos usadas son “ə”, “ɜ:”, “æ”, “ɛ” y “ɒ” con un 2% como se muestra en la tabla.

Se supone que, para imitar el sonido de un saxofón, se usan consonantes más suaves como la “d” y la “b” y las vocales “u” y “ʊ” que no tienen ataque.

3.6.1.5.2 Solo de Trompeta – Dizzie Gillespie

Tabla 7. Scat con su respectiva fonética del solo de trompeta

SCAT	fonética				
pa	p	ɑ:			
ba	b	ɑ:			u
ra	r	ɑ:			r
vo	v	ɔ:			a
bu	b	u			d
bo	b	ɔ:			ʊ
sa	s	a			i
ri	r	ɜ:			ɑ:
da	d	a			b
du	d	ʊ			i:
di	d	i			v
rui	r	ʊ	i		s
io	ɪ	u			l
ve	v	i:			p
dua	d	ʊ	ɪ	a	t
lirili	l	i	r	i	q
aia	a	ɪ	a		w
re	r	ɛ			m
tu	t	ʊ			ʃ
sin	s	i:			ɛ
que	q	u	e		
blio	b	l	i:	o	
wua	w	u	a		
mu	m	u			
shu	ʃ	u			

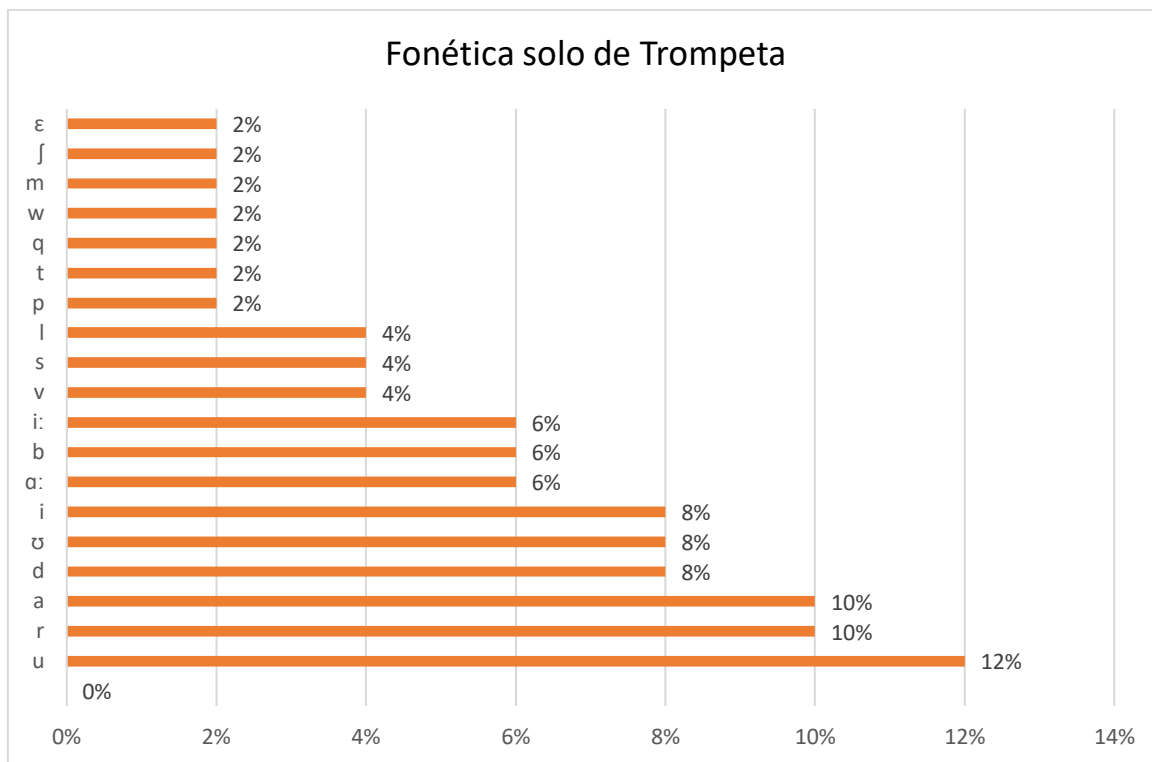


Figura 19. Fonética de *scat* en solo de Trompeta

Los sonidos más utilizados en el solo de trompeta son las consonantes “r” con un 10% y “d” con un 8%. Las más frecuentes son la “b” con un 6% y “v”, “s”, “l” con un 4%. Las menos comunes son “ε”, “j”, “m”, “w”, “q”, “t”, “p” con un 2%.

La vocal que más se utiliza es la “u” con un 12% y le sigue la “a” con un 10%. Las más frecuentes son “u”, “i”, “a:”, “i:” con un 6%. La menos utilizada es “ε” con un 2%.

Podemos decir que en el solo de trompeta se utilizan consonantes más fuertes como la “r” y las vocales “u” y “a” para imitar su sonido.

3.6.1.6 Análisis Lírico

Se analizarán las secciones en donde Roberta Gambarini junta las técnicas *scat* y *vocalese*.

Roberta Gambarini empieza el solo de Sonny Stitt con *vocalese*. Toma como referencia su propia letra de la sección A como se muestra en la figura.

30

co meon come now I know for sure there is a way to be on the sunny side of life

Figura 20. *Vocalese* sobre el solo de Sonny Stitt

Luego usa *scat* para interpretar las semicorcheas del solo de saxofón como se muestra en la figura.

shu bum rum bu rum ba du ba du ba be di ble du bla u ba

Figura 21. *Scat* sobre el solo de Sonny Stitt

Se puede usar *scat* en figuras rítmicas complicadas como semicorcheas que están juntas.

En el *vocalese* de Roberta Gambarini se escucha la letra “*happy sound that coming on, is a sound of a tenor saxophone, that is play with hurt and soul by Mr Sunny Stitt*” (en el compás 62) donde termina el solo de Sonny Stitt.

La letra hace referencia al sonido del saxofón. Gambarini relata que es un sonido feliz tocado con corazón y alma por el señor Sonny Stitt.

40
 ha ppy so und that co ming on is a sound of a te nor sa xo phone

43
 — that is play with hurt and soul by Mrs su nny stitt

Figura 22. *Vocalese* sobre el solo de Sonny Stitt por Roberta Gambarini

De este modo, al hacer *vocalese*, podemos mencionar el nombre de quien interpretó el solo y el instrumento que está tocando (en este caso Sonny Stitt con un saxofón tenor) y agregarle palabras que lo describan como: “*happy sound, play with hurt and soul...*”

En el solo de Trompeta, Roberta Gambarini menciona a Dizzie Gillespie describiendo su sonido como “molesto”. Después menciona la frase “blow now” en el compás 50 y 51 seguido de *scat* que imita el sonido de la trompeta.

“Al hacer *vocalese* narramos una historia y le damos más vida a un solo”. (Salaam, 2013). Por esta razón Gambarini nos describe el sonido de Gillespie contando que va a “soplar ahora” y nos introduce a su imitación de trompeta con *scat*.

48
 to sing a song that so very a nno ying is Di zzie blow now

52
 pa ba ra pa pa vo bu bo pa pa ri da sa ri du di du dui da du

Figura 23. Solo de Gillespie en el tema (On the sunny side of the street)

3.6.2 Lambert, Hendricks and Ross - Cotton Tail

Se analizarán dos versiones distintas del tema; la versión instrumental interpretada por la orquesta Duke Ellington y una versión del grupo vocal Lambert, Hendricks y Ross, donde usa la técnica *vocalese*.

3.6.2.1 Análisis Rítmico

Los dos temas pertenecen al género del Jazz, la versión instrumental clasificada como “*Fast Swing*” y la versión vocal como “*Up Swing*”

Su métrica es de 4/4 con un tempo de 225 bpm (la negra) en la versión vocal. Por otro lado, la versión instrumental tiene un tempo de 234 bpm (la negra) como se muestra en la figura.

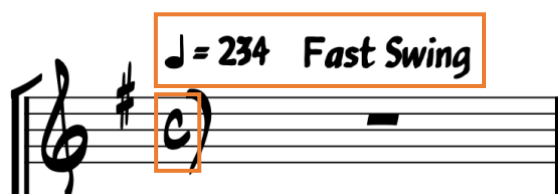


Figura 24. Melodía “Cotton tail” de la orquesta Duke Ellington. Tomado de Ellington, 1940



Figura 25. Melodía “Cotton Tail” del grupo vocal LH&R. Tomado de García, 2013

La melodía de las dos versiones generalmente se mueve entre corcheas y negras, incluso, algunos tresillos de corcheas y negra como se muestra en las figuras.



Figura 26. Melodía “Cotton Tail” del grupo vocal LH&R. Tomado de García, 2013



Figura 27. Melodía “Cotton Tail” de Duke Ellington. Tomado de Ellington, 1940



Figura 28. Melodía con tresillos de negras “Cotton Tail”. Tomado de García, 2013



Figura 29. Melodía con tresillos de corcheas “Cotton Tail”. Tomado de García, 2013

3.6.2.2 Análisis Armónico

La tonalidad de las dos versiones del tema es Bb mayor con una forma irregular de *Rhythm Changes* (AABA).

En la versión de la orquesta Duke Ellington existe un formato de *Big band* mientras que la versión vocal fue adaptada a tres voces (soprano, tenor y barítono) como se muestra en la figura.

J-234 Fast Swing

Reed 1
2
3
4
5

Trumpet 1
2
3

Trombone 1
2
3

Acoustic Guitar

Piano

Bass

Drums

Chords: B \flat 7, Gm7, Cm7, F7, B \flat 7, Gm7, Cm7, F7, B \flat 7, E \flat 7, E \flat m7, B \flat 7, G7, Cm7, F7

Figura 30. “Cotton Tail” de la orquesta Duke Ellington. Tomado de Ellington, 1940

Soprano

Tenor

Baritone

Figura 31. Formato adaptado “Cotton Tail” de Lambert, Hendricks and Ross

3.6.2.3 Análisis Melódico

En la parte B, la melodía principal de la versión de Duke Ellington, lo toca la trompeta 2, mientras que en la versión de LH&R la canta la voz soprano, Annie Ross.

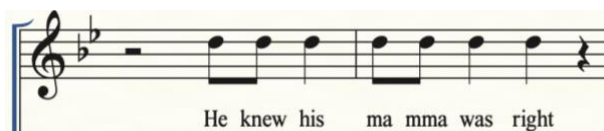


Figura 32. Melodía soprano “Cotton Tail” de LHR



Figura 33. Melodía trompeta 2 de la orquesta Duke Ellington

En la siguiente figura se compara la forma del tema “Cotton Tail” (por la Big band Duke Ellington) y por el grupo vocal Lambert, Hendricks and Ross.

Podemos determinar que se puede adaptar el formato original del tema a un nuevo y diferente formato.

Song Outline: measure/Ellington version/LHR version

1-8/brass intros main theme/LHR intros main theme

9-12/cornet plays second strain with antiphonal pad accompaniment/Ross vocaleses second strain with Hendricks and Lambert on antiphonal padding

13-15/ensemble plays tag/LHR sings tag

16-43/tenor saxophone solo, ensemble stabs at 25-29 and 31, 36-39/Hendricks vocaleses solo/Lambert and Ross accompanies with solo stabs

44-52/high range ensemble soli/LHR three-part soli

53-56/saxophone solo/Hendricks vocalese

57-61/piano/LHR unison

62-78/wind mid-range soli/LHR unison

79-87/with high horn stabs

88-91/high brass stabs take lead

92-96/mid-range brass outros theme

Figura 34. Análisis de forma “Cotton Tail” (Salaam, 2013)

3.6.2.4 Análisis Silábico

Se comparará el número de sílabas utilizadas en el tema “Cotton Tail” (de Lambert, Hendricks y Ross) con el número de figuras rítmicas (por frase) de la orquesta Duke Ellington.

Tabla 8. Análisis comparativo de “Cotton Tail”

Letra "Cotton Tail"	N. de sílabas	N. de figuras rítmicas
A		
Way back in my childhood	6	6
I heard a story so true	7	7
Of a funny bunny	7	7
Stealing some root from a guy that he knew	11	10
His mamma got worried	6	6
She told the bunny one day	7	7
Better watch for farmer	7	7
Heed what I say or hell blow you away	10	10
B		
He knew his mamma was right	7	7
So why don't he do what she say	8	11
Maybe he just don't dig it	7	5
Or maybe a habit causes he's a rabbit	11	10
A		
Count the crop you start to hoppin	8	8
You can't stop and whine	5	5

En definitiva, el número de sílabas es equivalente al número de figuras rítmicas (por frases).

3.6.2.5 Análisis Fonéticos

Se analizará con qué frecuencia se utilizan, ciertos sonidos o fonemas, en el *vocalese* de “Cotton Tail”.

Tabla 9. Fonética de Cotton Tail

Palabras	Fonética					
way	w	e	ɪ			
back	b	æ	k			
in	ɪ	n				
my	m	a	ɪ			
childhood	ə	ʃ	d	h	ʊ	d
that	t	ʃ	a	ɪ		
l	a	i				
heard	h	ɜ	d			
a	a	i				
story	s	t	ɔ	r	ɪ	
so	s	o	ʊ			
true	ʹ	t	ɹ	u		
of	ə	v				
a	a					
funny	f	ʌ	n	ɪ		
bunny	b	ə	n	i		
some	s	ʌ	m			
root	ɹ	u	t	s		

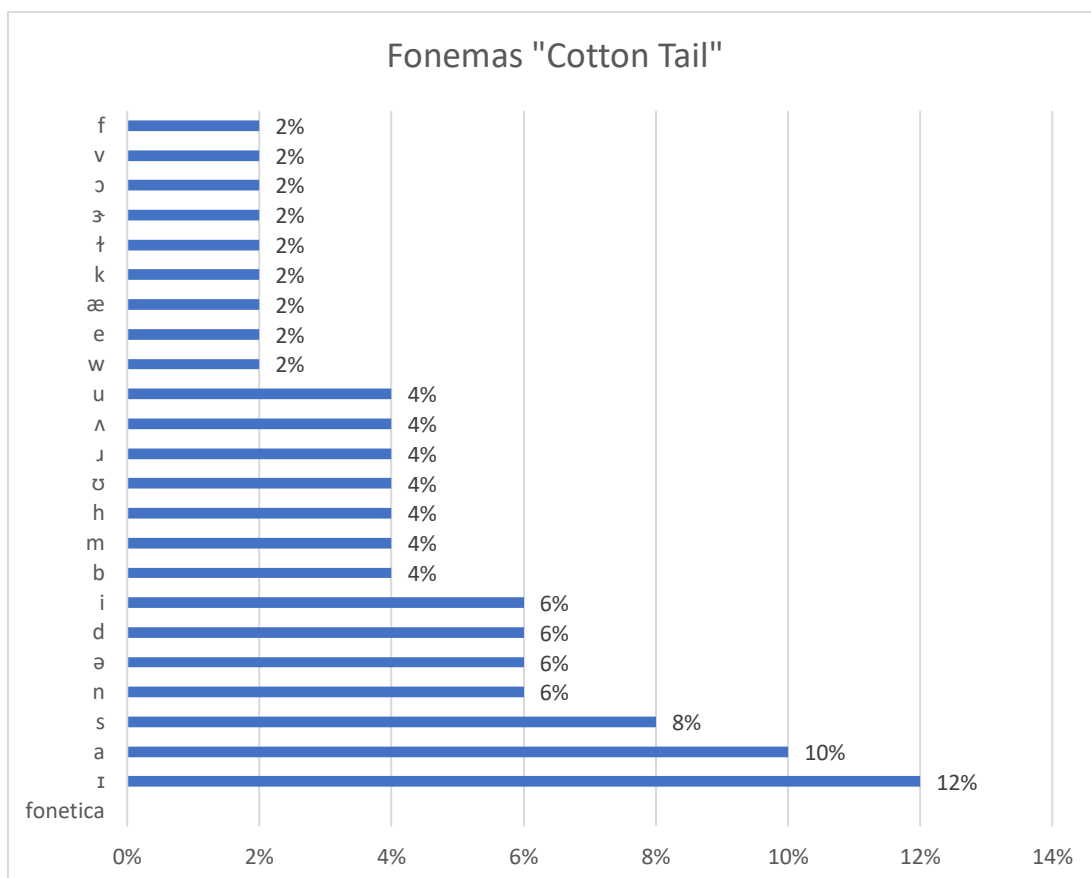


Figura 35. Análisis fonético del tema "Cotton Tail"

Se desprende que, los fonemas más utilizados en el *vocal*ese de "Cotton Tail", son "ɪ" con un 12%, seguido de "a" con un 10% y la "s" con un 8%. Las más comunes con "n", "ə", "d" y la "i" con un 6% seguidas de "b", "m", "h", "ʊ", "u", "ɹ" y "ʌ" con un 4%. Los fonemas menos utilizados son "w", "e", "k", "f", "v", "æ", "ʃ", "ɔ" y "ɔ" con un 2%.

3.6.2.6 Análisis lírico

Lambert, Hendricks and Ross narran una historia tradicional de Estados Unidos en el *vocalese* de “Cotton Tail” (The tale of Peter Rabbit).

En la sección A del tema nos introducen al cuento refiriéndose a ellos en primera persona: *“en mi niñez había escuchado una historia sobre un conejo que robaba raíces a un chico que el conocía”*.

Way back in my childhood,
I heard a story so true
of a funny bunny stealin' some root from a guy that he knew.

Figura 36. Letra Cotton Tail (LH&R) (Music, n.d.)

En la segunda A del tema, narra: *“la mamá del conejo se preocupó y le dijo que tenga cuidado con el granjero o le mandará volando al infierno”*

His mamma got worried
She told the bunny one day
Better watch for the farmer, heed what I say or he'll blow you away.

Figura 37. Letra Cotton Tail (LH&R) (Music, n.d.)

En la sección B del tema cantan en primera persona refiriéndose al conejo protagonista: *“...el sabía que su mamá tenía razón ¿entonces por qué no hace lo que ella dice? Tal vez simplemente no le gusta...”*

(Oh.) He knew his mamma is right.
So why don't he do what she say?
Maybe he just don't dig it
Or maybe a habit, or 'cause he's a rabbit.

Figura 38. Letra Cotton Tail (LH&R) (Music, n.d.)

Después hace un juego de palabras, a modo de broma, con la palabra *rabbit*

Or maybe a habit, or 'cause he's a rabbit.

Figura 39. Letra Cotton Tail (LH&R) (Music, n.d.)

En los últimos compases usan la expresión: “... *cuenta la cosecha y empieza a saltar (se entiende como: sigue adelante), no puedes parar solo para llorar (lloriquear)...*”

Count the crop, (better stop?)
You better stop and hop away.

Figura 40. Letra Cotton Tail (LH&R) (Music, n.d.)

De forma que, al hacer *vocalese*, se puede narrar un cuento o una historia tradicional del país al que pertenece. También podemos agregar juegos de palabras a modo de broma, usar dialectos o frases típicas.

3.6.3 Mimi Perrin - Doodlin

Se analizará tres versiones del tema *Doodlin*, la versión instrumental por Horace Silver, la versión por el grupo vocal Lambert, Hendricks y Ross y la tercera por el grupo vocal Les Double Six (liderado por Mimi Perrin).

3.6.3.1 Análisis Rítmico

Las tres versiones de este tema se encuentran dentro del género del Jazz clasificado como *medium swing*.

Su métrica es de 4/4 (120 bpm la negra) donde la melodía generalmente se mueve entre corcheas y tresillos de corcheas como se muestra en la figura.

MEDIUM SWING ♩ = 120

TRUMPET SOLOIST

Figura 41. Partitura de Doodlin de Horace Silver. Tomado de Ecorah Music Co., 2016

Medium swing

Soprano 1

Figura 42. Partitura de Doodlin de LHR. Tomado de Krammer, 2012

Medium Swing

Figura 43. Partitura de Doodlin de Mimi Perrin

Figura 44. Melodía Doodlin de Horace Silver. Tomado de Ecorah Music Co., 2016

Us - in' the phone booth,

Figura 45. Melodía Doodlin de LHR. Tomado de Krammer, 2012

Dis Toi t'as peur de

Figura 46. Melodía Doodlin de Mimi Perrin

3.6.3.2 Análisis Armónico

La versión instrumental (de Horace Silver) esta en la tonalidad de Db con forma de *Blues* de 12 compases (que se repite tres veces), al igual que la del grupo vocal Les Double Six.



Figura 47. Tonalidad de Doodlin de Horace Silver. Tomado de Ecorah Music Co., 2016

La versión del grupo vocal Lambert, Hendricks y Ross está en la tonalidad de D mayor (como se muestra en la figura) con forma de blues de 12 compases (que se repite 3 veces).

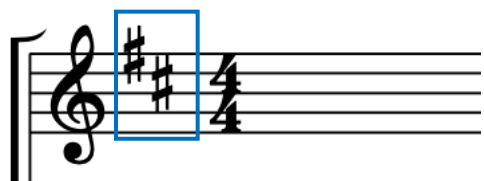


Figura 48. Tonalidad de Doodlin de Lambert, Hendricks y Ross. Tomado de Krammer, 2012

Como resultado, diremos que se puede modificar la tonalidad original del tema en que nos basamos (en este caso LHR se basaron en la versión de Horace Silver) para la comodidad de los cantantes.

La versión instrumental de Horace Silver empieza con un *lick* en el piano como introducción, al igual que la versión de Lambert, Hendricks and Ross.



Figura 49. Melodía de piano de la versión de Horace Silver. Tomado de Ecorah Music Co., 2016



Figura 50. Melodía de piano de la versión de Lambert, Hendricks and Ross. Tomado de Krammer, 2012

Por otro lado, la versión de Mimi Perrin, tiene como *intro* un arreglo de voces.

3.6.3.3 Análisis Melódico

En los primeros siete compases de la forma (de la versión de Horace Silver) la melodía la tocan 4 saxofones; dos altos y dos tenores.

Figura 51. Melodía de Doodlin (Horace Silver). Tomado de Ecorah Music Co., 2016s

Por otro lado, LH&R lo adaptan a tres voces, como se muestra en la figura.

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprano, Alto 1, and Alto 2. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Each part begins with a whole rest for the first four measures, followed by a triplet of eighth notes in the fifth measure and a quarter note in the sixth measure. The lyrics for all parts are "Us - in' the phone booth,".

Figura 52. Melodía de Doodlin de LH&R. Tomado de Krammer, 2012

Mimi Perrin adaptó el tema para su grupo vocal, Les Double Six, que constaba de seis voces (tres sopranos y tres tenores)

The image shows a musical score for two vocal parts: Sopranos and Tenores. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Medium Swing". Each part begins with a whole rest for the first four measures, followed by a triplet of eighth notes in the fifth measure and a quarter note in the sixth measure. The lyrics for both parts are "Dis tio tas peur de".

Figura 53. Melodía de Doodlin de Les Double Six

A partir del compás 8, en la versión de Horace Silver, las trompetas llevan la melodía.

Figura 54. Melodía de Doodlin de Horace Silver. Tomado de Ecorah Music Co., 2016

Por otra parte, el grupo vocal LH&R lo adapto a tres voces (soprano, tenor y alto).

I en-joy pro-cras-ti - nat - in' cause I'm bu - sy while I'm

I en-joy pro-cras-ti - nat - in' cause I'm bu - sy while I'm

I en-joy pro-cras-ti - nat - in' cause I'm bu - sy while I'm

Figura 55. Melodía de Doodlin de LH&R

El grupo vocal Les Double Six tiene un arreglo vocal en donde los tenores empiezan la melodía y luego entran las sopranos.

The image shows a musical score for the song 'Doodlin' by Les Double Six. It features six vocal parts: three sopranos (sop 1, sop 2, sop 3) and three tenors (tenor 1, tenor 2, tenor 3). The lyrics for the sopranos are 'pa ta te non tun peux pas ser tout ton temps tout en do' and for the tenors are 'tun pe ux pas dis donc pa ta te non tun peux pas ser tout ton temps tout en do'. The score includes musical notation with notes, rests, and a key signature of one sharp (F#).

Figura 56. Melodía Doodlin de Les Double Six

En concreto, se puede adaptar el tema original en que nos basamos (en este caso Doodlin) a diferentes formatos, como lo hizo el grupo LH&R adaptándolo a 3 voces, y el grupo Les Double Six adaptándolo a 6 voces con arreglos vocales.

3.6.3.4 Análisis Silábico

Se comparará el número de sílabas utilizadas en el tema Doodlin (en la versión de los dos grupos vocales LH&R y Les Double Six) con el número de figuras rítmicas (por frase) que tiene la versión de Horace Silver del mismo tema.

Tabla 10. Análisis silábico de Doodlin

LH&R	Número de sílabas	Les Double Six	Número de sílabas	Horace Silver
				Número de figuras rítmicas
Usin' the phone booth	6	Dodelinant	4	5
makin' a few calls	5	Dodelinant	4	5
Doodlin' weird things	4	Dodelinant	4	5
usin' the booth walls	5	Dodelinant	4	5
Got me a big date	6	Dodelinant	4	5
waitin' for my chick	5	Dodelinant	4	5
Puttin' my face on	6	Dodelinant	4	5
so she could look slick	5	Dodelinant	4	5

Se determina que, en este tema, el número de sílabas es independiente del número de figuras (por frase) de Silver.

Hendricks, al escribir la letra, solo buscaba crear frases ociosas, mientras que Perrin buscaba repetir constantemente la palabra *Dodelinant* para hacer referencia a la esencia del tema (una melodía que se repite constantemente). (GIVAN, 2016)

Por esta razón concluimos que, al hacer *vocalese*, podemos basarnos en una sola palabra repetitiva (como lo hizo Perrin con la palabra *Dodelinant*) siempre y cuando se respete la esencia del tema. También podemos crear frases ociosas y sin sentido congruente, que no cuenten una historia en sí (como Hendricks escribió la letra de Doodlin).

3.6.3.5 Análisis fonético

Para adaptar el *vocalese* del tema *Doodlin* de LH&R, Mimi Perrin asociaba ciertos tipos de consonantes con diferentes instrumentos musicales. Ella hablaba de “traducir” el ataque del saxofón con las consonantes labiodentales (*f* y *v*) y bilabiales sonoras como la (*b*). Para replicar el sonido de la trompeta generalmente usaba las oclusivas alveolares (*t* y *d*) o las bilabiales sordas (*p*). (GIVAN, 2016)

3.6.3.6 Análisis Lírico

John Hendricks escribió el *vocalese* del tema Doodlin y su letra dice:

Usin' the phone booth—makin' a few calls,
 Doodlin' weird things—usin' the booth walls,
 Got me a big date—waitin' for my chick,
 Puttin' her face on, so she can look slick,
 I enjoy procrastinatin', 'cause I'm busy while I'm waitin',
 Doodlin' away—doodlin' away.⁴⁷

Figura 57. Letra Doodlin de LH&R (GIVAN, 2016)

Traducción al español:

Usando la cabina telefónica - haciendo algunas llamadas,

Doodlin 'cosas raras - usando las paredes de la cabina
Conseguí una gran cita - Esperando a mi chica
Poniéndole la cara, para que se vea elegante,
Disfruto procrastinar, porque estoy ocupado mientras espero
Doodlin 'lejos - Doodlin' lejos.

Hendricks dijo que nunca intentó recrear ataques instrumentales o sonoridades, simplemente derivó la letra del nombre original de cada composición. Horace Silver pudo haber pensado en la palabra *Doodlin* como una onomatopeya que se asemeja a la esencia del tema, una melodía que se repite constantemente. Hendricks tomó el título literalmente e inventó la letra en inglés con frases ociosas. (GIVAN, 2016)

Por el contrario, cuando Perrin adaptó esta misma melodía a la letra francesa, dio más importancia a la resonancia fonética del título y su melodía reiterativa, con el homónimo francés *dodelinant* (*nodding* - *cabecear*). Con esto logró acentuar la semejanza sonora del texto francés con el original instrumental. (GIVAN, 2016)

Dis, toi, t'as peur de travailler, dis, toi, t'as peur de t'éveiller,
dis, tois, tu n'peux pas t'élever!

Dodelinant, dodelinant, dodelinant, dodelinant,
Dodelinant, dodelinant, dodelinant, dodelinant,

Tu n'peux pas, dis donc patate, non tu n'peux pas passer
tout ton temps tout en dodelinant, tout en dodelinant!

Figura 58. Letra Doodlin Mimi Perrin (GIVAN, 2016)

Según Elizabeth Hellmuth Margulis y su estudio reciente sobre la cognición musical, dice que “cuando el lenguaje es repetitivo.... El lenguaje es musical”. (GIVAN, 2016) .

Por último, podemos basarnos únicamente en el título de una canción para empezar a desarrollar la letra del *vocalese*. También que, podemos comparar

palabras de diferentes idiomas y buscar una similitud entre las dos. Así como *Doodling* en inglés es solo una onomatopeya, en francés existe la palabra *Dodelinant* con una pronunciación similar que significa cabecear.

Aplicación

3.7 Fiesta de Flores - Joy Spring

La finalidad de este *vocalese* es que tomaremos como referencia un tema sin *vocalese* para empezar a crearlo desde cero. Este tema es “Joy Spring” de Clifford Brown (video usado para la transcripción <https://www.youtube.com/watch?v=dnK6OHPQZbA>)

El tema en el que nos basamos se encuentra dentro del género del Jazz categorizado como *medium swing*. Su métrica es de 4/4 con forma AABA, en la tonalidad de F mayor.

Como se mencionó, antes se puede modificar la tonalidad original del tema para interpretarlo en una tonalidad más cómoda para el interprete. Por esta razón, el tema se lo transpuso a la tonalidad de C mayor.



Figura 59. Joy Spring de Clifford Brown. Tomado de 陳衍光, 2014



Figura 60. Vocalese de Fiesta de flores en C mayor

Teniendo en cuenta que, se puede realizar un *vocalese* sin interpretar el tema estrictamente igual a su versión original, se compuso un arreglo a cuatro voces (2 sopranos y 2 mezzo sopranos) como *intro* de “Fiesta de flores”.

Figura 61. Introducción de Fiesta de flores

También se escribió un arreglo a cuatro voces al terminar el *vocalese* (solo de saxofón con letra). Pues, este terminaba en el compás uno del *Head* y no podía cumplir la forma.

Dm7 G7

mi E cua dor

Figura 62. Arreglo vocal después de vocalese

El final del tema tiene un arreglo vocal de *call and response*, como lo hizo Roberta Gambarini, en el tema *On the sunny side of the Street*.

A Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj Fm7 Bb7 Em7 A7

Ending yo ya me acerco al mundo tarareando y yo junto a él así en cuentres a guas mil

103 Fm7 Bb7 Em7 A7

RESPONSE tu saltas charcos tierra de flores y miel

105 Fm7 Bb7 Em7 A7

RESPONSE tu tarareas flores y frutas brotan

107 Dm7 G7

RESPONSE

Figura 63. Ending de Fiesta de flores

En cuanto a la temática del *vocalese* en español, se tomó como referencia la traducción del título en inglés *Joy Spring* que significa primavera de alegría.

No se tomó en cuenta la intención que tuvo el compositor al componer el tema, pues es una canción que Clifford Brown, dedicó a su mujer Larue, a la que denominaba “Joy Spring”. (Mibandamemata, 2019)

Según Mimi Perrin, para adaptar un vocalese en inglés al francés, tuvo que renunciar al significado literal del texto y transponerlo a su entorno cultural. (GIVAN, 2016). Por esta razón, el vocalese en español de Joy Spring, trata sobre la “fiesta de flores” que se realiza en la ciudad de Ambato.

En el *Head* del tema se ha usado frases típicas del país como: “aguas mil”, “aguacero” y “charcos”. Además de describir la ciudad de Ambato en las frases: “tierra de flores y miel” y “tierra de flores cuna de sol”.

Letra del head de Joy Spring en español (Fiesta de flores)

Llegó la fiesta de flores
 El cielo es claro y ves las rosas florecer
 Así encuentres aguas mil
 Tu saltas charcos más lo mío es color.
 Me hace sentir de soñar, la suave brisa
 Los niños corren y el aroma es genial
 Tierra de flores y miel
 Secretos dulces y de mucho color

Es un regalo lo puedes ver
 El aguacero ya cesó
 Bajo tu cielo solo hay un resplandor
 Tierra de flores, cuna de sol y en tus contornos hay amor,
 de baile y mucha emoción

Solo tienes que esperar
 Yo ya me acerco.
 El mundo tararea y yo junto a él
 Flores y frutas broten
 Salta más alto y también saltare

Figura 64. Letra Head Fiesta de flores

El vocalese consiste en la creación de una narración en rima que cuenta una historia, mejorando así un solo instrumental, dándole vida. (Martin, 2010). Por esta razón, el vocalese en español de Joy Spring describe la ciudad de Ambato y las actividades que se realizan en la fiesta de flores

Letra del vocalese (solo) de Joy Spring en español (Fiesta de flores)

Porque ya no puedo esperar para poder llegar y disfrutar

La serenata se escucha sin cesar

Un ritmo dulce y especial va a sonar como un saxofón (scat)

si caminas por las calles hay fiesta y mucha diversión

Escuchas golondrinas, colibrís.

Mirlos y azulejos cantan muy alto que te hacen suspirar

sus melodías y sus trinos locos sin parar

Encontrarás la chuquiragua, almohadilla, achupalla,

pega pega, aliso, bromelias y arrayán

puma maqui, frailejones, mortifios, motilón,

orquídeas, árbol de papel, chocho y el romero...

Así no puedas creer

muchos más faltan para contarte bien.

No puede faltar el Tungurahua

con su fauna alrededor

tan majestuoso en verdad, tan llamativo, tanta riqueza

que hay en mi Ecuador

Figura 65. Vocalese de Fiesta de flores

En el vocalese se nombra la fauna y flora de la ciudad de Ambato en las frases: “escuchas golondrinas, colibrís, mirlos y azulejos” describiendo su fauna y “pega pega, aliso, bromelias y arrayán”, “puma maqui, frailejones, mortifios, motilón” y “orquídeas, árbol de papel, chocho y el romero” describiendo su flora.

Al igual que Gambarini que empezó el vocalese tomando de referencia la temática de *On the sunny side of the Street*, se tomó en cuenta la temática de *La "Fiesta de flores"* para empezar el vocalese: "porque ya no puedo esperar para poder llegar y disfrutar"

Así mismo, en el vocalese, después de describir el sonido del saxofón, se usó scat, tal como hizo Gambarini en el vocalese de *On the sunny side of the Street*.

The image shows a musical score for a saxophone solo. The chords are Fm7, Bb7, Em7, A7, Dm7, Db7, and C. The melody is written on a single staff. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: "cu cha sin ce sar un rit mo dul ce yes pec cial va a so nar co mo un sa xo fón du ba de va ru du ba". A box labeled "describe sonido" highlights the words "rit mo dul ce yes pec cial", and a box labeled "scat" highlights "du ba de va ru du ba".

Figura 66. Vocalese en español sobre el solo de saxofón de *Joy Spring*

En el scat se utilizaron las mismas consonantes y vocales que utilizó Gambarini para el solo de saxofón, en este caso la "d", "b", "r", "u", "a" y "ə".

3.8 El gallo de la catedral- Cotton Tail

El propósito de este *vocalese* es que, tomaremos en cuenta el trabajo de Mimi Perrin para adaptar un vocalese en inglés a su idioma natal (francés). Como referencia se escogió el tema "Cotton Tail" con el arreglo vocal de Lambert, Hendricks and Ross. (video usado para la transcripción <https://www.youtube.com/watch?v=uws53PGdLsE>)

El tema en el que nos basamos se encuentra dentro del género del Jazz categorizado como *medium swing*. Su métrica es de 4/4 con forma irregular de Blues, en la tonalidad de F mayor.

Como se mencionó antes se puede modificar la tonalidad original del tema para interpretarlo en una tonalidad más cómoda para el interprete. Por esta razón, el tema se lo transpuso a la tonalidad de D mayor.

También el tema fue adaptado a 3 voces femeninas (1 soprano y 2 mezzosopranos) como se muestra en la figura.

Soprano
Mezzo 1
Mezzo 2

con ta reu na
con ta reu na
con ta reu na

Figura 67. Formato de Gallo de la catedral

En cuanto a la temática del tema, se tuvo que abandonar el significado literal de la letra original pues esta contaba una historia conocida de Estados Unidos, denominada "*Cotton Tail*".

Entonces, este tema se adaptó a una leyenda quiteña que se originó en el centro de Quito: "*El gallo de la catedral*". Como se ha dicho, se abandonó su traducción literal y se la adaptó a la cultura del Ecuador.

Letra del *head* de El gallo de la catedral:

Contaré una leyenda
Que se escuchaba por ahí
Sobre un gallo que cobró vida
Para asustar a Don Ramón

No hay gallos que valgan
Ni gallos de catedral
Soy el mejor gallo
Dijo una vez, lo volvió a desafiar

El sabía que estaba mal
Salir a beber a tomar
Y no pudo parar
Hasta que un gallo se puso a hablar:

No me insultaras jamás y no volverás a tomar nunca más. —

Figura 68. Letra El Gallo de la catedral

Conviene subrayar que, el *vocalese* es una narración en rima que cuenta una historia, por esta razón en el *head* se relata la historia y continúa con el *vocalese*.

Don Ramón tenía mucho dinero
 Le encantaba la vida nocturna
 Le gustaba tocar la guitarra
 Y desde luego beber mistelas
 A las seis de la mañana despertaba
 Luego desayunaba una taza caliente de espumoso chocolate

En la tarde después de la siesta
 Caminaba lento por la calle
 Bajaba por santa catalina
 Con algunas copas más encima
 “Vamos para la tienda” dijo Ramón
 Pero los amigos no lo acompañaron para poder darle una lección

Frente a la iglesia de la catedral
 Don Ramón sintió una espuela que le rasgaba la pierna
 Y empezó a gritar
 Pero ¿Cómo un gallo pudo bajar de la iglesia?
 Pues, los amigos le jugaron una broma para que dejara el vicio
 Prométeme que no tomarás
 Ni volverás a insultarme
 “Ya levántate hombre”
 Dijo el gallo esa noche
 Don Ramón prometió no tomar
 Ni volverá a insultar
 Grande gallo, pobre don Ramón
 Que pronto dejó el vicio

Figura 69. Vocalese El gallo de la catedral

Otro rasgo de el vocalese es que, menciona frases de los actores de la historia como: “Vamos para la tienda”, “Ya levántate hombre”. Así mismo describe la vida del personaje principal, sus hábitos y sus gustos:

Don Ramón tenía mucho dinero

Le encantaba la vida nocturna

Le gustaba tocar la guitarra

Y desde luego beber mistelas

A las seis de la mañana despertaba

Luego desayunaba una taza caliente de espumoso chocolate

Figura 70. Vocalese de El gallo de la catedral

En relación con el arreglo original de Cotton Tail (por LH&R), se sustituyeron las segundas voces con palabras cortas en español.



Figura 71. Voz soprano de Cotton Tail de LH&R



Figura 72. Voz soprano de El gallo de la catedral

Como se ha dicho, en una frase musical repetitiva podemos usar las mismas palabras, así como lo hizo Perrin en el tema Doodlin. “Cuando el lenguaje es repetitivo.... El lenguaje es musical”. (GIVAN, 2016) .

3.9 Pasan los días - These Foolish thing

El trabajo de este *vocalese* es realizarlo basándonos en un solo de bajo de la balada “These foolish thing” interpretado por The Lenny Ryan Trio (video usado para la transcripción <https://www.youtube.com/watch?v=w4Og7W93GW8>).

El tema en el que nos basamos se encuentra dentro del *sound book* americano categorizado como *medium ballad*. Su métrica es de 4/4 con forma AABA, en la tonalidad de Eb mayor.

Como se mencionó antes se puede modificar la tonalidad original del tema para interpretarlo en una tonalidad más cómoda para el interprete. Por esta razón, el tema se lo transpuso a la tonalidad de Bb mayor.

En cuanto a la temática del tema, Eric Maschwitz mencionó que su inspiración para crear la lirica del tema proviene de “recuerdos fugaces de un amor joven”. (Maschwitz, 1957). Por esta razón, para el *vocalese* en español se mantuvo la esencia del tema y se realizó el *vocalese* con la temática de una historia de amor a la distancia.

La letra de “These foolish thing” lista varios objetos o acciones que le recuerdan a una persona.

A cigarette that bares a lipstick`s traces
 An airline ticket to romantic places
 And still my heart has wings
 These foolish things remind me of you.
 A tinkling piano in the next apartment
 Those stumblin` words That told you what my heart meant
 A fairground`s painted swings
 These foolish things
 remind me of you.

Figura 73. Letra de These foolish thing

Un cigarrillo que deja rastros de pintalabios
 Un billete de avión a lugares románticos.
 Y aun mi corazon tiene alas
 Estas tonterías me recuerdan a ti.
 Un piano tintineante en el apartamento de al lado.
 Esas palabras de tropiezo que te dijeron lo que significaba mi
 corazón
 Columpios pintados de un recinto ferial
 Estas Cosas Tontas
 Recuerdame de ti.

Figura 74. Traducción al español de These foolish thing

En cambio, para el vocalese en español se creo una historia de amor que se va desarrollando con el tema. Esto se puede apreciar en los primeros versos del vocalese en español.

Pasan los días y yo más te extraño
 Pasan los días y ya es verano
 Las hojas volarán |
 La noche se ira pero mi amor jamas

Figura 75. Letra del vocalese en español "Pasan los días"

En la ultima A del tema se repite la letra del inicio, pero con un cambio haciendo relación a que hubo un desarrollo en la historia.

Pasan los días y yo más te extraño	Pasan los días y ya no te extraño
Pasan los días y ya es verano	Pasan los días, se acabo el verano
Las hojas volarán	ahora estas aquí
La noche se ira pero mi amor jamas	y yo junto a ti

Figura 76. Comparación de los dos versos del vocalese en español

4 Conclusiones

A través de este documento se ha conseguido analizar las herramientas necesarias para la creación del *vocalese*. Además de, aportar con las conclusiones de los análisis: melódicos, armónicos, rítmicos, silábicos, fonéticos y líricos.

La propuesta es realizable, pues adaptar y traducir textos de un idioma a otro es un trabajo que se ha recreado por años. “La traducción homofónica se ha utilizado especialmente como recurso humorístico en textos cómicos y paródicos”. (Marina, 2020, pag.1). Por esta razón, es importante conocer el alfabeto fonético internacional que reconoce 20 sonoridades vocales y 24 consonánticas (Salaam, 2013, p. 65) para comparar los sonidos de diferentes idiomas y para asignar sonidos a ciertos instrumentos.

Se analizó tres distintas formas de hacer *vocalese*, aun así, la esencia del *vocalese* consiste en la creación de una narración en rima que cuenta una historia, mejorando así un *solo* instrumental, dándole vida. (Martin, 2010). Los *vocaleses* que se crearon cumplen con esto, pues son una narración en rima que cuentan una historia (El gallo de la catedral) y describe lugares (Fiesta de flores).

Los artistas analizados tienen diferentes formas de tratar el *vocalese*, estos se aplicaron a los *vocaleses* en español. Estos son: la creación del *vocalese*, la combinación del *vocalese* y el *scat* y la adaptación del *vocalese* a otro idioma.

Todo esto parece confirmar que se puede crear *vocaleses* en español, así como también adaptarlos a este y otros idiomas.

5 Recomendaciones

En lo que sigue voy a plantear recomendaciones basadas en el proceso que hubo al realizar esta propuesta.

Se podría objetar que, Lambert, Hendricks y Ross crearon *vocalese*s basándose en solos de diferentes instrumentos (como piano, saxofón, trompeta, clarinete etc.). Sin embargo, para la creación del *vocalese*, recomiendo el uso de *solos* que sean de fácil imitación vocal, tanto rítmica como melódicamente.

Para esto considero necesario seguir los siguientes pasos:

1. Investigar la historia y origen del tema al cual se va a realizar el *vocalese*.

La obtención de la información y el análisis del mismo, permite al letrista tener las herramientas necesarias para la creación y adaptación del *vocalese* a otro idioma.

Se debe analizar a fondo el contexto y origen de la composición para crear el *vocalese* de acuerdo con su esencia. Aunque también se puede abandonar por completo su significado para adaptarlo a otro contexto cultural.

2. Realizar un análisis armónico, rítmico y melódico del tema en el que nos vamos a basar. Esto nos dará, en el futuro, una perspectiva más amplia para poder manipular a nuestro gusto cualquiera de los elementos antes mencionados.
3. Realizar la transcripción del tema original para entender más a fondo sus características (*swing*, *tempo*, significado de la letra, formato, armonías vocales etc.)
4. Adaptar el tema original al idioma español tomando en cuenta la libertad que tenemos para cambiar, quitar o mantener algunos elementos.
5. Para adaptar el tema original al *vocalese* o *scat*, no es necesario interpretar el tema estrictamente igual a su versión original.

6. No es necesario mantener el mismo formato instrumental para aplicarlo a una versión vocal. Se puede adaptar el formato original del tema a un nuevo y diferente.
7. En efecto, se modificará la tonalidad original del tema, en que nos basamos, considerando factores como la comodidad de todos los instrumentistas (incluyendo al cantante).
8. Podemos basarnos únicamente en el título de una canción para empezar a desarrollar la letra del *vocalese*. También, podemos comparar palabras de diferentes idiomas y buscar una similitud entre las dos.

Por otro lado, si una melodía de un *solo* es muy complicada, rítmica o melódicamente, podemos variar esta melodía omitiendo notas o simplificando su ritmo. Así mismo, si la melodía es complicada rítmicamente para agregarle letra, y que esta sea entendible, se puede combinar *scat* con el *vocalese*.

Otro punto es la lírica. Para agregar más riqueza a la letra se recomienda mencionar el nombre del artista que interpreta el *solo* junto con una descripción de su sonido, por ejemplo: “...*is the sound of a tenor saxophone that is played with hurt and soul by Mr Sunny Stitt...*”. (letra *On the sunny side of the street*). También se puede mencionar el instrumento que esta sonando en el *solo* como: “...*la serenata se escucha sin cesar, un ritmo dulce y especial va a sonar, como un saxofón...*” (letra *El gallo de la catedral*).

Así mismo se puede narrar un cuento o una historia tradicional del país al que pertenece la canción original (como en el *vocalese* *El gallo de la catedral*). También podemos agregar juegos de palabras a modo de broma, usar dialectos o frases típicas del país como: “... así encuentres aguas mil, tu saltas charcos mas lo mío es color...”.

En definitiva, estos argumentos son recomendaciones que surgieron en el proceso de creación de los *vocaleses* pero cabe recalcar que se puede modificar, cambiar o eliminar lo que creamos, con total libertad, si esto no afecta a la esencia del tema.

Referencias

- Shapiro, & Bernstein. (s.f.). *On the Sunny side of the street*. EMI April Music Inc, New York.
- ROBBINS, E. (1940). *Warner Bros*. Obtenido de Cotton Tail: <https://www.tfront.com/images/product/pdfs/180981.pdf>
- Ellington, D. (1940). *Musiscore*. Recuperado el 2021, de <https://musescore.com/user/26920995/scores/5992826>
- García, M. (2013). *Cotton Tail*.
- Uherek, M. (2014). Obtenido de <http://martinuherek.com>
- Salaam, B. (2013). *Lambert, Hendricks & Ross: American Ventriloquism*.
- Krammer, T. (2012). Obtenido de <https://krammer.nl/en/jazzmedium.htm>
- Ecorah Music Co.* (2016). Obtenido de The Jazz line foundation Inc.
- GIVAN, B. (2016). How Mimi Perrin Translated Jazz Instrumentals into French Song. American Music. Obtenido de American Music.
- 陳衍光. (2014). Obtenido de Joy Spring: <https://es.scribd.com/doc/203995518/Joy-Spring>
- Mibandamemata*. (2019). Obtenido de <https://mibandamemata.com/>
- Martin, L. E. (2010). Obtenido de Jon Hendricks, father of vocalese: a Toledo story.
- Martin, L. E. (2010). *Jon Hendricks, father of vocalese: a Toledo story* . Doctoral dissertation, University of Toledo.
- Thomas, R. (2013). *The evolution of the jazz vocal song: what comes after the Great American Song Book?* Doctoral disseration, University of Huddersfield.

- Klug, E. (2014). *The jazz vocal art of Kurt Elling: lessons for South African singers*. Doctoral dissertation, University of Pretoria.
- Salaam, B. (2013). *Lambert, Hendricks & Ross: American Ventriloquism*. Doctoral dissertation, Rutgers University-Graduate School-Newark.
- Givan, B. (-1. (2016). *How Mimi Perrin translated jazz instrumentals into French song*. (A. Music, Ed.)
- Marina, B. d. (2020 de 2020). *La traducción homofónica del y al latín en contextos cómicos: algunas calas de Plauto a Cervantes*. Obtenido de Revistas Científicas Complutense: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/71876>
- Music, A. (s.f.). *Lyrics*. Obtenido de <https://www.metrolyrics.com/cottontail-lyrics-lambert-hendricks-ross.html>
- Aguilera, H. (17 de marzo de 2008). *MUSICA DE JAZZ*. Obtenido de Historias de músicos que han destacado en la evolución del jazz: <http://musicadejazz.blogspot.com/2008/03/clifford-brown-trompetista.html>
- Ben, J. (15 de septiembre de 2018). *Me encanta el swing*.
- EsferaJazz*. (2012). Obtenido de TomaJazz: <https://www.tomajazz.com/web/?p=2074>
- Chaves, P. C. (27 de agosto de 2012). *O vocalise no repertório artístico brasileiro: aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa-vocalise de Francisco Mignone*. Obtenido de O vocalise no repertório artístico brasileiro: aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa-vocalise de Francisco Mignone: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-8YXPU3>
- Maschwitz, E. (1957). *No Chip on My Shoulder*. H. Jenkins, 1957 .

ANEXOS

Acceso al concierto de grado :

<https://youtu.be/X7MCgddGy48>

On The Sunny Side of the Street

Sonny Stitt, Dizzy Gillespie & Sonny Rollins' solos

Bb tenor

Sonny Side Up (1957)

head

The musical score is written for a Bb tenor saxophone in 4/4 time. It consists of ten staves of music, each with a measure number and a key signature change. The key signature changes from two flats (Bb) to one flat (B) at measure 27. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplet eighth notes. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic structure. Performance instructions like 'Sonny', 'Dizzy', and 'together' are placed in boxes above the staff. Measure numbers 6, 10, 14, 18, 21, 24, 27, and 31 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

Chord symbols: A7(b9add13), Dmaj7, F#7, Gmaj7, A7, A#07, Bm7, E7, Em7, Dmaj7, Am7, D7, Gmaj7, E7, Em7, A7, Dmaj7, F#7, Gmaj7, A7, A#07, Bm7, E7, Em7, A7, Dmaj7, Ebmaj7.

Performance instructions: Sonny, Dizzy, together.

Sonny Stitt solo

34 Dmaj7 F#7 Gmaj7 A7 A#o7

38 Bm7 E7 Em7

41 A7 Dmaj7

43 F#7 Gmaj7 A7 A#o7

46 Bm7 E7 Em7 A7 Dmaj7

50 Am7 D7 Gmaj7

53 Gmaj7 E7

55 E7 Em7 A7

58 Dmaj7 F#7 Gmaj7 A7 A#o7

62 Bm7 E7 Em7 A7 Dmaj7

2:13 Dmaj7 Gillespie solo

66 F#7 Gmaj7 A7 A#o7

70 Bm⁷ E⁷ Em⁷ A⁷

74 Dmaj⁷ F^{#7} Gmaj⁷

77 A⁷ A^{#o7} Bm⁷

79 E⁷ Em⁷ A⁷ Dmaj⁷

82 Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

85 Gmaj⁷ E⁷ E⁷

88 Em⁷ A⁷ Dmaj⁷

91 F^{#7} Gmaj⁷ A⁷ A^{#o7} Bm⁷

95 E⁷ Em⁷ A⁷ Dmaj⁷

3:16 Sonny Rollins solo
98 Dmaj⁷ F^{#7} Gmaj⁷ A⁷ A^{#o7}

102 Bm⁷ E⁷ Em⁷ A⁷

106 Dmaj7 F#7 Gmaj7 A7 A#o7 Bm7

111 E7 Em7 A7 Dmaj7

114 Am7 D7 Gmaj7 Gmaj7

118 E7 E7 Em7 A7

122 Dmaj7 F#7 Gmaj7 A7 A#o7

126 Bm7 E7 Em7 A7 Dmaj7

Joy Spring

Clifford Brown

Lyric: The Real Group

A

Cmaj7 Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Fm7 Bb7 3

Is n't spring your favou rite sea son Wat ching the flo wers bloo min up out of the groundwach in the

5 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 Ebm7 Ab7

snow melt down boy You may dig win ter time but spring is my joy It's got me feel in so glad

9 Dbmaj Ebm7 Ab7 Dbmaj F#m7 B7 3

the days are bleez y You've got the time to say he llo and give a smile Fee lin real

13 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Dbmaj Em7 A7

good is in style You may dig winter time boy but spring is my Joy It's some thing spe cial ha ven't you ob

B

Dmaj Dm7 G7 Cmaj Cm7 F7

served it makes you glad to be a live It's not ab surd to say that spring helps you sur vive The win ter

21 Bbmaj Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dm7 G7 3 3

long mis ra ble snow and rain It gives you hope to know that spring will got a re frain you on ly have to be lieve

A

Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj Fm7 Bb7 3

the day is com in The world is humm un Thinkin about how good it will be and that goes

29 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 pick up solo Dm7 G7 3

dou ble for me You may dig win ter boy but spring is my joy

Joy Spring

33 C Dm G7 C Fm7 Bb7

37 Em7 A7 Dm7 Db7 C Ebm7 Ab7

41 Db Ebm7 Ab7 Db F#m7 B7

45 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Db Em7 A7

49 D Dm7 G7 C

52 Cm7 F7 Bb

54 Ebm7 Ab7 Db Dm7 G7

57 C Dm7 G7 C Fm7 Bb7

61 Em7 A7 Dm7 Db7 C Dm7 G7 C

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Joy Spring'. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number and a key signature. The key signature is C major with one flat (Bb). The chords are indicated above the notes. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and some notes with slurs. The score ends with a double bar line at the end of the eighth staff.

Fiesta de Flores

Joy Spring

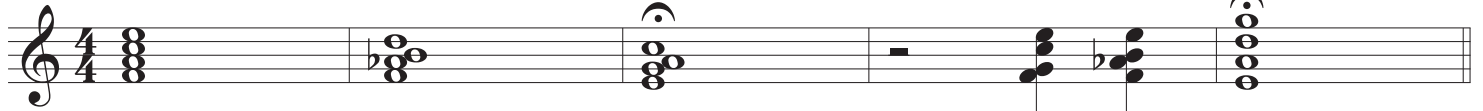
Clifford Brown

Medium Swing

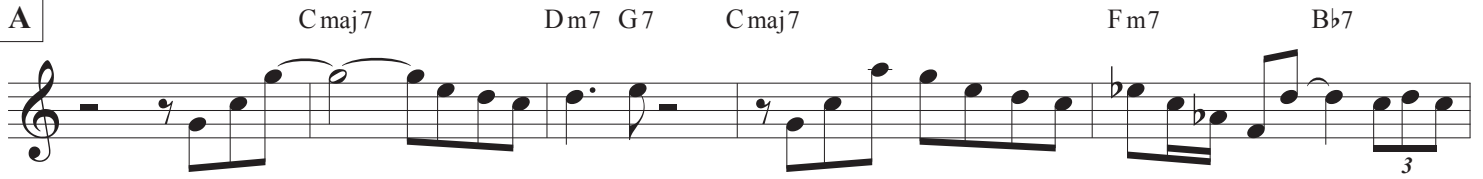
S S Mz Mz

Letra y arreglista: Joely Cevallos

Intro Dm9 G7(b9) C6 Dm11 G7(b9)13 C6(9)



mi ciu dad mi ciu dad



Lle gó la _____ fies ta de flo res el cie loes-cla roy ves las ro sas flo re cer _____ a sí en



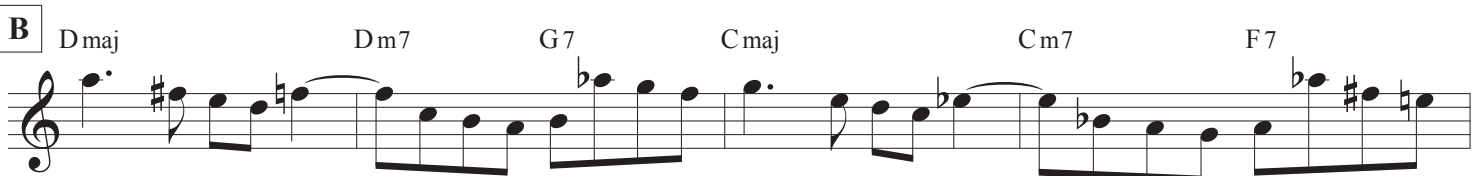
cuen tres _____ a guas mil _____ tu sal tas char cos más lo mio es co lor



meha ce sen tir de so ñar _____ la sua ve bri sa los ni ños co rren y ela ro ma es ge nial tie rra de



flo res _____ y miel _____ se cre tos dul ces y de mu cho co lor es un re ga lo lo pue e des



ver el a gua ce _____ ro ya lle go ba jo tu cie lo so lo hay _____ un res plan dor tie rra de



flo res cu na de sol yen tus con tor nos hay a mor de ba ile y mu cha emo cion so lo tie nes quees pe rar



yo ya mea cer co el mun do ta ra re a y yo junto a el _____ flo res y

35 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 **SOLO** Dm7 G7

fru tas__ bro ten__ sal ta más al to y tam bien sal ta re por que ya no pue do es pe raro a ra po der lle

39 C Dm G7 C Fm7 Bb7

gar y di is fru ta ar__ la se re na ta se es cu cha sin ce sar un rit mo

43 Em7 A7 Dm7 Db7 C Ebm7 Ab7

dul ce yes pec cial va a so nar co mo un sa xo fón__ du ba de va ru du ba si

47 Db Ebm7 Ab7 Db F#m7 B7

ca mi nas por las ca lles hay fies ta y mu cha di ver sión es cu chas go lon dri nas co li brís y a zu

51 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Db Em7 A7

le jo os can tan muy al to que__ te ha cen sus pi rar su me lo días y sus tri

55 Cm7 F7 Bb

nos locos sin pa rar en con tra ras la chu qui ra gua al mo ha di lla a chu pa lla pe ga pe ga a li so bro me li as y

58 Ebm7 Ab7 Db Dm7 G7

a rra yan pu ma ma qui frai le jo nes mor ti ños mo ti lon__ or

60

quí de as ár bol de pa pel cho cho y el ro me ro__ así no pue das cre er

63 C Dm7 G7 C Fm7 Bb7

mu chos mas fal tan pa ra con tar te bi en no pue de fal tar el Tun gu

67 Em7 A7 Dm7 Db7 C Dm7 G7

ra hua fa u na al re de dor tan ma jes tuo so en ver dad tan lla ma ti vo tan ta ri que za que hay en mi E cu a

Puente

71 C Dm7 G7

do or mi E cua dor Lle go la

B Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Fm7 Bb7

fies ta de flo res el cie lo es cla roy ves las ro sas flo re cer a si en

78 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 Ebm7 Ab7

cuen tres a guas mil tu sal tas char cos mas lo mio es co lor me ha ce sen tir de so ñar

C Dbmaj Ebm7 Ab7 Dbmaj F#m7 B7

la sua ve bri sa los ni ños co rren y ela ro ma es ge nial tie rra de

86 Fm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Dbmaj Em7 A7

flo res y miel se cre tos dul ces y de mu cho co lor es un re ga lo lo pue e des

D Dmaj Dm7 G7 Cmaj Cm7 F7

ver el a gua ce ro ya lle go ba jo tu cie lo so lo hay un res plan dor tie rra de

Fiesta de Flores

94

Bbmaj Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dm7 G7

flo res cu na de sol yen tus con tor nos hay a mor de ba ile y mu cha emo ción so lo tie nes quees pe rar

E Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj Fm7 Bb7 Em7 A7

yo ya mea cer co el mun do ta ra re a y yo junto a el ___ asi en cuen tres a ___ guas mil

Ending

103

Fm7 Bb7 call 3 Em7 A7

response

tu sal tas char cos tie rra de flo res ___ y miel

105

Fm7 Bb7 Em7 A7

response call

tu ta ra re as flo res y fru tas ___ bro ten ___

107

Dm7 G7

voces

sal ta más al to _____

109

Dm7 G7 Cmaj7

sal ta más al to y tam bien sal ta re

El gallo de la catedral

Compositor: Duke Ellington

Arreglo y letra: Joely Cevallos

♩ = 225

A

Sop 1
Mezzo
Mezzo

D7 Bm7 Em7 A7 F#m7 B7

Con ta ré una le que yen da que sees cu
No hay ga llos que val da gan ni sees ga llo

Sop
Mzz
Mzz

Em7 A7 D7 D7/F# G7 Abdim

cha ba por te ahí dral so soy breun ga llo que co bró
de ca te dral soy el me lor ga llo di

Sop
Mzz
Mzz

D7/A Bm7 1. E7 A7 2. A7 D7

vi da pa ra asus tar a Don Ramón de sa fiar
jo una vez lo vol vióa a Don Ramón de sa fiar

B

Sop
Mzz
Mzz

F#7 B7

elsa bí a que esta ba mal sa lir a be ber a to mar
ah du da du da du

14 E7 A7

Sop
y no pu do pa ra ar has ta que un ga llo se pu so ha bla ar

Mzz
da du da

Mzz
da du da

A

Sop
no to mo to mo to mo to mo to mo to mo no más

Mzz
no me insul ta ras - ja más y no vol ve rás a to mar nun ca más

Mzz
no to mo to mo to mo to mo mo to mo no más

D7 C#7 C7 B7 Bb7 A7 D7 A7

Solo

22 D7 B7 Em7 A7 D7 Bm7 Em7 A7

Sop

Mzz
Don Ra món te ní a mu cho di ne ro Le en can taba lavi da noctur na

Mzz

26 D7 G7 Gm7 D7 B7 E7 A7

Sop

Mzz
le gus ta ba to car la gui ta rra y des de lue go be ber mis te las

Mzz

30 D7 B7 Em7 A7 D7 B7 Em7 A7

Sop

Mzz

Mzz

a las seis de la ma ña na desper ta ba lu ³ go de sa yu u na ba

34 D7 G7 Gm7 D7

Sop

Mzz

Mzz

una ta za ca lien te de es pu mo so choco la te no to no to

38 F#7 B7

Sop

Mzz

Mzz

mo no - más pa en la ta ar de des pues de la sies ta ca mi na a ba len to por la ca lle mo no más pa

42 E7 A7

Sop

Mzz

Mzz

ra to mar hip ba ja ba a por san ta ca ta li na con al gu u nas co - pas más en cima ra to mar

46 D7 Bm7 Em7 A7 D7 Bm7 Em7 A7

Sop

Mzz

Mzz

va mos pa ra la fi es ta di jo Ra mó on

50 D7 G7 Gm7 D7 A7

Sop

Mzz

Mzz

pe ro los ami gos no lea com pa ña ron pa ra po der dar leu na le cción on

hip hip hip hip hip hip hip hip

54 D7

Sop

Mzz

Mzz

fren te a lai gle sia de la ca te dral Don Ra món sin tí o u naes pue la

58 D7

Sop

Mzz

Mzz

que le ras ga ba la pier na y - em pe zóa gri tar pe ro

D7 Bm7 Em7 A7 D7 Bm7 Em7 A7

62

Sop

Mzz

Mzz

có moun ga llo — pudo ba jar de lai gle sia pues —

D7 G7 Gm7 C#7 D7 A7 D7

66

Sop

Mzz

Mzz

los ami gos le ju ga ron u na bro ma pa ra que de ja ra el vi cio

F#7 B7

70

Sop

Mzz

Mzz

no no pro - mé te me que no to ma rás ni vol ve rás ains sultar me

E7 D#7 A7

74

Sop

Mzz

Mzz

no no ya le ván ta te hom bre di jo el ga llo esa noche

D7 Bm7 Em7 A7 D7 Bm7 Em7 A7

78

Sop

Mzz

Mzz

Don Ra món pro me tió no to mar ni vol ve rá a in sul ta ar

D7 G7 G#dim D7 Bm7 Em7 A7

82

Sop

Mzz

Mzz

gran de ga llo po bre Don Ra món que pron to de jo el vi i ci o gran gran

Puente

D7 Em7 A7 D7 Bm7 Em7 A7

86

Sop

Mzz

Mzz

ga llo y po bre Don Ra mon gran ga llo y po bre Don Ra mon gran

A

D7 Bm7 Em7 A7 F#m Bm7 E7 A7

Sop

Mzz

Mzz

Con ta ré una le yen da que sees cu cha ba por ahí
No hay ga llos que val da gan ni sees ga llo de ca te dral

Con ta ré una le yen da que sees cu cha ba por ahí
No hay ga llos que val da gan ni sees ga llo de ca te dral

Con ta ré una le yen da que sees cu cha ba por ahí
No hay ga llos que val da gan ni sees ga llo de ca te dral

94 D7 D7/F# G7 Abdim D7/A Bm7

Sop
so soy breun el ga me llo jor que ga co llo bró di vi da pa vez ra asus tar vióa

Mzz
so soy bre el ga me llo jor que ga co llo bró di jo da una vez ra lo asus vol vióa

Mzz
so soy bre el ga me llo jor que ga co llo bró di jo da una vez ra lo asus vol vióa

97 1. A7 D7 2. A7 D7 D7

Sop
a Don Ramón de sa fiar uh

Mzz
a Don Ramón de sa fiar

Mzz
a Don Ramón de sa fiar uh

Pasan los días

Strachey
Letra: Joely Cevallos

Intro

D7 G7 C9 Cm7 F7

A

Bbmaj Gm7 Cm9 F7 Bbmaj Gm7 C9 F7

pa san los dí as y yo más teex tra ño pa san los dí as y ya es ve ra no

7

Fm7 Bb7 Ebmaj D7 G7 C9 Cm7 F7

la ho jas vo la rán la no che sei rá pero mia mor jamás

11

Bbmaj Gm7 Cm9 F7 Bbmaj7 Gm7 C9 F7

en el cie lo gi ran las es tre lla as en el cie lo gi rael viento ymi men te vue la

15

Fm7 Bb7 Ebmaj D7 G7 C9 Bb6 Em7A7

yen una no che a si te tu vea qui que ri en do me

B

Dm7 Bm7(b5) Em7(b5) A7 Dm7 G9 C13

son tus o jos co moun cie lo

23

Fmaj Dm7 Gm7 C7 F7 Bdim Cm7 F7

que bri llan pa ra mi que sea le gran de ver mea qui

A

Bbmaj Gm7 Cm9 F7 Bbmaj7 Gm7 C9 F7

pa san los dí as y ya no teex tra ño pa san los dí as sea ca boel ve ra no
y yo mas te a mo

31

Fm7 Bb7 Ebmaj D7 G7 C9 F7 Bb6 Em7A7

a ho raes tas a qui y yo jun toa ti que rien do o te

Solo

35 **B♭maj7** **Gm7** **Cm7** **F7**

vuel voa que rer te — vuel voa mar te — yme mue ro ³ por be sar te

37 **B♭maj7** **Gm7** **Cm7** **F7**

los dí as pa sa a ran la no che sei ra pero ³ yo ja más no ten go

39 **Fm7** **B♭7** **E♭maj7** **D7** **G7**

más que e na mo rar me — de e ti a si no pue da ver te ja más

41 **C7** **Cm7** **F7**

a si ten ga que ver te tras un cris tal que me tie ne lo ca yno me de ja es tar a

43 **B♭maj7** **Gm7** **Cm7** **F7**

hi co mo quisi era es tar con ti go pa ra ver tus o jos tan gran des y ca fe es

45 **B♭maj7** **Gm7** **Cm7** **F7**

ver tu son ri sa que ha ce que mis o jos bri llen to — car tus ma nos que mea prie tan y me ha ce sus sus pi

47 **Fm7** **B♭7** **E♭maj7** **D7** **G7**

rar si te quie roes por que eres mi amor mi com pli ce mi to do y jun tos so mos mu chos mas que dosa man tes

49 **C7** **Cm7** **F7** **B♭maj7** **D.S. al Coda**

que sequi eren que no se ven — y sees pe ran pa ravol ver

Ending

51 **E♭maj** **D7** **G7** **C9** **F7** **B♭6** **Em7** **A7**

54 **E♭maj** **D7** **G7** **C9** **F7** **E♭maj** **F7** **B♭9**

yo jun toa ti a man do te por que no pue does tar sin ti no pue doa mor

