



ESCUELA DE MÚSICA

RENACE EL SOUL: ANÁLISIS VOCAL, MELÓDICO Y ARMÓNICO DE UN
REPERTORIO REPRESENTATIVO DE CUATRO ARTISTAS *SOUL* DE LA
DÉCADA DEL 60 E INCIOS DEL 70, Y DE TRES INTÉRPRETES
CONTEMPORÁNEOS QUE EMULAN EL MISMO SONIDO, APLICÁNDOLO A
UN RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciatura en música.

Profesora guía:

Cecilia Dávila

Autora:

Nathalie Cuesta

Año:

2017

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con la estudiante, 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”.

Cecilia Dávila

Master of Arts in Music

Número cédula: 1001989753

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los trabajos de titulación”

Diana Muller

Bachelor en Música Contemporanea

Número cédula: 1712518800

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”

Nathalie Cuesta

Número cédula: 171314969-6

Resumen

El presente proyecto de titulación es un análisis vocal, melódico y armónico de repertorio representativo del *soul* de la década de 1960 y los inicios de los años setenta y de artistas contemporáneos que emulan la sonoridad *soul*. Se eligió repertorio de cinco cantantes *soul* de 1960 e inicios de 1970 y tres vocalistas actuales. Mediante el método de transcripción oral, se encontró similitudes estilísticas vocales, melódicas, articulación, fraseo, contraste y control de dinámicas y vibrato en las canciones elegidas de los siguientes artistas *soul* y una agrupación de *gospel*: The Dixie Hummingbirds, Sam Cooke, Aretha Franklin, Etta James, Marvin Gaye, Joss Stone, Amy Winehouse y Sharon Jones.

Para evidenciar la autenticidad del lenguaje vocal adquirido, se realizaron un total de 14 transcripciones orales, grabadas y paneadas que se encuentran en el cd adjunto en la sección de anexos. Se realizó análisis escrito de doce transcripciones que varían entre armónicos, interpretativos, comparativos y de significado de letra,

Con el método de transcripción oral, se pudo adquirir el lenguaje musical y los recursos estilísticos vocales más característicos del *soul*. La línea de investigación de este proyecto es performance, por lo tanto, al compilar toda la información, se obtendrá como producto final un concierto que incluirá las obras más representativas y contrastantes de la investigación. El repertorio del mismo se lo puede apreciar en la sección de anexos al final de este documento.

Así, esta investigación muestra la gran influencia que los artistas antiguos de *soul* han tenido en cantantes actuales y como sus recursos estilísticos vocales han perdurado a través del tiempo.

Abstract

The present project aimed to analyze vocally, melodically and harmonically certain artists that represent the repertoire of the 60's and early 70's soul, and contemporary artists that emulate that sonority. Four singers from the 60's and early 70's and three current vocalists were selected as the focus of this repertoire.

The following soul and gospel artists chosen to complete this research were: The Dixie hummingbirds, Sam Cooke, Aretha Franklin, Etta James, Marvin Gaye, Joss Stone, Amy Winehouse and Sharon Jones. In order to find vocal stylistic similarities between the artists, the oral transcription method was used. The key similarities studied were the melody, articulation, phrasing, contrast and dynamics control and vibrato.

In order to demonstrate the authenticity of the vocal language learned, a total of 14 oral, recorded and panned transcriptions were made. These are found in the attached CD in the annexes section. A written analysis was also made of twelve transcriptions ranging from harmonic, interpretative, comparative and meaning of lyrics.

The oral transcription method made it possible to acquire the musical language and vocal stylistic resources most characteristic of soul. The research line of this project is performance; therefore, when compiling all the information, the final product was a concert that included the most representative and contrasting songs of the research. The repertoire and the video link to the recital can be seen in the section of annexes at the end of this document.

This research shows the great influence that ancient soul artists have had on current singers and how their vocal stylistic resources have endured over time.

Índice

Objetivos	1
1.1 Objetivo principal.....	1
1.2 Objetivos específicos	1
Introducción.....	2
Capítulo I	3
1.3 Definiciones	3
1.3.1 Aspectos vocales técnicos e interpretativos	3
1.3.2 Aspectos armónicos y musicales.....	7
Capítulo II	8
1.4 Antecedentes Históricos	8
1.4.1 Los spirituals.....	8
1.4.2 El gospel.....	10
1.4.3 Early Soul	13
1.4.4 Detroit Motown soul.....	14
1.4.5 Chicago Chess Records	18
1.4.6 Southern soul.....	20
1.4.7 Estilos y características del soul	23
1.4.8 Entorno sociopolítico	24
Capítulo III	25
1.5 Análisis de transcripciones orales.....	25
1.5.1 Análisis interpretativo del gospel I'm waiting on Jesus de Thomas Dorsey. Versión del grupo vocal The Dixie Hummingbirds.	25
1.5.2 Análisis de la canción You send me de Sam Cooke, el pionero del soul. 28	

1.5.3	Análisis armónico de la balada Nothing can change this love de Samuel Cooke.	32
1.5.4	Análisis comparativo interpretativo vocal entre el tema I'am waiting on Jesus de The Dixie Hummingbirds y Cupid de Sam Cooke.....	34
1.5.5	Análisis estilístico vocal de la balada soul Call me de Aretha Franklin. 35	
1.5.6	Análisis interpretativo de la balada Sunday kind of love de la cantante Etta James.	39
1.5.7	Análisis armónico de la canción Mercy mercy me de Marvin Gaye. ...	41
1.5.8	Análisis de la letra de la canción What's going on del nombrado príncipe de Motown, Marvin Gaye.	45
1.5.9	Análisis armónico comparativo entre el tema Groovin' interpretado por Aretha Franklin y Super Duper Love interpretado por Joss Stone.....	48
1.5.10	Análisis estilístico vocal del tema You sent me flying de Amy Winehouse.....	52
1.5.11	Análisis interpretativo de This land is your land de la intérprete Sharon Jones	55
Capítulo IV.....		58
1.6	Conclusiones	58
1.7	Recomendaciones.....	59
1.8	Referencias	60

Índice de figuras

Figura 1. Diafragma (Campbell, 2011)	3
Figura 2.Tabla de dinámicas (Música de Secundaria, s.f.).....	6
Figura 3. Grupo de esclavos afronorteamericanos cantando y bailando. (Storyteller, 2015).....	9
Figura 4. Thomas Dorsey (Inspirational Christians, s.f.).....	12
Figura 5.La sede original de Motown Records en Detroit, Michigan (Stories Behind the Songs, 2014).....	16
Figura 6.Berry Gordy, Jr. fundador de Motown Records. (Stories Behind the Songs, 2014)	17
Figura 7.The Funk Brothers. (Stories Behind the Songs, 2014)	18
Figura 8.Afiche publicitario de Chess Records (País, 2009)	20
Figura 9.Stax Records y Satellite Record Shop Memphis, Tennessee. (Stories Behind the Songs, 2014	22
Figura 10.The Dixie Hummingbirds: Ira Tucker, Carl Davis, Paul Owens y Howard Carroll. (Martin, 2008)	26
Figura 11.Sam Cooke. (iHeartRADIO, 2016.....	29
Figura 12. Melisma Sam Cooke 1	30
Figura 13. Melisma Sam Cooke 2	31
Figura 14. Melisma Sam Cooke 3	31
Figura 15. Progresión armónica de un Blues tradicional.	32
Figura 16. Estructura armónica de Nothing can change this love de Sam Cooke.....	34
Figura 17. Aretha Franklin. (Wardo, 2015)	37
Figura 18.Portada del álbum At last! (THE REFLECTIVE BRIDE, s.f.)	40
Figura 19.Portada del album “What’s going on”. (Polo, 2015)	43
Figura 20. Estructura armónica de Mercy mercy me de Marvin Gaye.....	44
Figura 21.Marvin Gaye. (Buskin, 2011).....	46
Figura 22. Forma y progresión armónica de Super Duper Love de Joss Stone	49

Figura 23. Forma y progresión armónica de Groovin' de Aretha Franklin.....	50
Figura 24. Amy Winehouse. (Pinterest, 2012).....	53
Figura 25. Sharon Jones bailando en escenario. (Cambell, 2011).....	56

Objetivos

1.1 Objetivo principal

Adaptar la interpretación vocal del *soul* de la década del sesenta e inicios del setenta, mediante un análisis vocal, melódico y armónico de un repertorio de cuatro artistas de la época y de dos intérpretes contemporáneos que emulan el mismo sonido, en un recital final.

1.2 Objetivos específicos

1. Establecer un marco teórico referencial mediante una investigación del género, artistas relevantes, entorno sociocultural y su influencia en la actualidad.
2. Sistematizar los elementos teóricos resultantes del análisis vocal melódico, y armónico en el repertorio escogido en la fase uno.
3. Adaptar el repertorio para su interpretación en un recital final demostrando la utilización de los elementos encontrados en la fase dos.

Introducción

El *soul* es un género musical originario de los Estados Unidos el cual combina diferentes elementos del góspel (género derivado de los *spirituals*) y el *rhythm and blues* que se desarrolló tras la segunda guerra mundial. El periodo de postguerra llenó de pobreza a los Estados Unidos, y la población más afectada fue la negra. Con esto, surgió un fenómeno migratorio hacia el norte y el oeste del país, hecho que marcó por completo al país y en definitiva al *soul*. En estas regiones todavía se sentía un aire de racismo de parte de los blancos hacia los negros; sin embargo, este género musical comenzó a ser aceptado por parte de la población blanca.

Con la aparición del disco de acetato, la música obtuvo un mayor desarrollo y expansión, y finalmente la desaparición de la etiqueta de *race music*. Fue un tiempo de lucha por los derechos civiles, marcado por líderes como Martin Luther King, en el que se fomentaba la conciencia racial y los motines callejeros a diario. Es en este tiempo cuando la música *soul* y la población negra adquieren valor dentro de su contexto social (Delgado, 2012, párr.3,4).

“Esta etiqueta de *soul* no se generalizó hasta la entrada de la década del 60 y los primeros años 1970, con la música de Ray Charles, Jackie Wilson y otros grupos vocales de la época.” (EcuRed, 2013, 3 párr.).

El presente estado de investigación, muestra los antecedentes del *soul*, y su desarrollo musical, discográfico, de intérpretes y entorno sociocultural durante 1960 y los inicios de 1970. Esta recopilación de información es el estado de partida para las siguientes fases de la investigación, análisis de transcripciones orales hechas por la investigadora con el propósito de adquirir el lenguaje vocal y los recursos estilísticos del *soul* para aplicarlo al recital final.

Capítulo I

1.3 Definiciones

1.3.1 Aspectos vocales técnicos e interpretativos

1. **Diafragma.** - El diafragma es un músculo que separa la cavidad torácica de la abdominal. Cuando se inspira el diafragma desciende y se expande, y desplaza los órganos abdominales dando la sensación que se infla la barriga. Al expirar el diafragma vuelve a su posición de reposo.

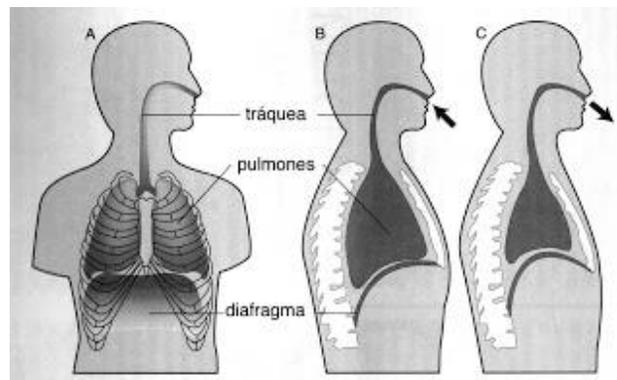


Figura 1. Diafragma (Campbell, 2011)

2. **Apoyo diafragmático.** - La expresión apoyo diafragmático proviene de un término italiano conocido como *appoggio* o apoyo. El apoyo es una técnica de respiración donde se busca mantener el diafragma expandido y los músculos intercostales abdominales abiertos mientras se exhala el aire por la boca.
3. **Colocación.** - La colocación vocal significa la posición donde se ubica la voz. Consiste en hacer un buen uso del sistema resonador para amplificar el sonido de la voz humana y de esta manera evitar tensión en el área de la laringe. La voz se puede ubicar en diferentes resonadores y una buena colocación permite obtener un timbre rico en armónicos y la habilidad de elevar la potencia vocal. (Son, 2011)

4. **Proyección.** – Proyectar la voz significa dirigir la voz hacia un punto de mediana distancia, ya sea un punto imaginario o uno real; Sentir que la voz avanza o se desplaza en el espacio (Cabana, 2011).

La voz es un sonido y como todo sonido es producto de una vibración. La vibración se produce en los pliegues vocales situados en la laringe. Al tener la intención de producir un sonido, los pliegues vocales con ayuda del paso del aire, entran en movimiento produciendo una vibración la cual se propaga y al encontrarse con un orificio de salida como la boca, aumenta su resonancia proyectando el sonido hacia fuera. Dependiendo del nivel de relajación corporal, la onda vibrante se propaga por todo el cuerpo y de esta forma se consigue mayor proyección (Fernandez, 2013).

5. **Dicción.** – Es la forma de emplear las palabras para formar oraciones, ya sea de forma hablada o escrita. Se habla de buena dicción cuando el empleo de dichas palabras es correcto y acertado en el idioma al que éstas pertenecen. Para obtener una buena dicción es necesario pronunciar correctamente, acentuar y frasear respetando las pausas (La Dicción, 2013).
6. **Fraseo.** - El fraseo hace referencia a la organización expresiva de la música y se relaciona con la conformación de las notas y/o palabras en el tiempo. El fraseo alude a la forma de tocar o cantar las notas individuales pertenecientes a un determinado grupo de notas. No se refiere a las duraciones de las figuras musicales tal como se representan en una partitura, sino a las posibles variaciones que el artista puede hacer a partir de la partitura para lograr una interpretación expresiva conforme a un determinado estilo musical. Un ejemplo puede ser acelerar o desplazar un grupo de notas. Esta organización de notas es interpretada de forma creativa por el músico con el objetivo de expresar sentimientos y emociones.
7. **Vibrato.** – Vibrato es un término italiano el cual significa vibración. Este es un término musical que describe la variación constante de la altura o frecuencia de un sonido. Se trata de un efecto musical que se utiliza para añadir expresión a la música vocal e instrumental. El vibrato contiene dos factores: la cantidad de

variación en la altura o extensión de vibrato, y la velocidad con la cual varía la altura, es decir, la velocidad de vibrato. El vibrato natural ocurre cuando los músculos de la laringe se mueven rítmicamente en respuesta a la presión subglótica y el vibrato diafragmático es la pulsación del diafragma en una nota sostenida creando un falso vibrato (Jones D. L., 2015).

8. **Vibrato ligero o liviano y vibrato pesado.** – El factor que diferencia el vibrato ligero del pesado es la velocidad del mismo y la diferente sonoridad que el movimiento del paladar le otorga.
9. **Articulación.** – En música llamamos articulación a una manera particular de tocar o cantar una nota independientemente de su ataque y relajación. Se puede distinguir varios tipos de articulación, en este texto se habla de dos tipos: nota picada o *staccato*, y nota ligada o *legato*. Una nota picada es una nota con un ataque más percusivo y cuya relajación es breve, haciendo que el sonido sea más corto, pero manteniendo su valor rítmico sin ser modificado. En presencia de varias notas picadas consecutivas podemos identificar auditivamente una clara separación entre cada nota. El *legato* o nota ligada se ejecuta atacando la nota de manera suave, no percusiva, y manteniendo el sonido durante toda su duración. Entre notas ligadas no hay separación ni silencio audible, sino que suceden sin ninguna pausa perceptible entre ellas (Lenguaje musical, s.f.).
En las articulaciones del canto intervienen: el paladar, los dientes, la lengua, los labios y la glotis; a estos se los nombran articuladores. Sin embargo, los articuladores que contribuyen más a una buena o mala articulación son la lengua y los labios. Si alguno de ellos está excesivamente relajado o tenso, la buena articulación se ve afectada (Premier Actors, 3 y 4 párr.).
10. **Glissando.** - Se define como la transición de una nota a otra de modo continuo, pasando por los tonos y semitonos que se comprenden entre ellas ya sea de forma ascendente o descendente.
11. **Desplazamiento.** – Un desplazamiento ocurre cuando existe una melodía establecida y el intérprete adelanta o atrasa el inicio de dicha melodía en el

tiempo. Por ejemplo, una frase melódica inicia en el primer tiempo o *beat* del compás y su posible desplazamiento se produce al repetir la misma melodía pero con la diferencia de que ésta comienza en el segundo tiempo del compás.

12. **Dinámicas.** – La intensidad es la cualidad que permite distinguir entre sonidos fuertes o débiles. En la música occidental la dinámica se refiere a las gradaciones de la intensidad del sonido. Existen por lo menos ocho indicaciones de dinámica empezando desde un sonido muy suave hasta un sonido muy fuerte. Dentro de la interpretación, las dinámicas son el recurso de expresión más importante. Para diferenciar el grado de intensidad sonora se usan los siguientes términos italianos los cuales se sitúan bajo el pentagrama de forma abreviada con letra cursiva y negrita. (Varios, 1,3 y 4 párr.)

	TÉRMINO	SÍMBOLO	SIGNIFICADO
DINÁMICAS	pianissimo	<i>pp</i>	muy suave
	piano	<i>p</i>	suave
	mezzo piano	<i>mp</i>	medio suave
	mezzo forte	<i>mf</i>	medio fuerte
	forte	<i>f</i>	fuerte
	fortissimo	<i>ff</i>	muy fuerte
REGULADORES	crescendo		creciendo en intensidad
	diminuendo		disminuyendo en intensidad

Figura 2. Tabla de dinámicas
Tomado de (Música de Secundaria, s.f.)

13. **Time feel.** – Es la capacidad que tiene el intérprete de tocar un ritmo en relación a la velocidad y el estilo de un tema de la manera más musical posible.
14. **Tempo.** – El tempo se refiere a la velocidad establecida en una pieza musical.
15. **Uptempo.** – Se define a una canción como *uptempo* cuando su velocidad es rápida.

16. **Fade out.** – Es un efecto de edición musical realizado en estudio utilizado para finalizar un tema. El volumen de la canción va disminuyendo poco a poco hasta desaparecer por completo.

1.3.2 Aspectos armónicos y musicales

17. **Extensión de dominantes.** – Es una progresión armónica que empieza con un acorde dominante y continua otro acorde dominante. Por ejemplo: || F#7 | B7 | E7||

18. **Dominantes secundarios.** - Un dominante secundario es un acorde que se altera para convertirse en un acorde de 7ma de dominante el cual actúa momentáneamente como dominante de algún otro grado de la tonalidad principal. (Alvira, 2014)

19. **Vamp armónico.** – Es una secuencia armónica que se repite un determinado número de veces o hasta que un miembro de la banda dé una señal.

20. **Doo-wop.**- Es un estilo vocal de música nacido de la unión de los géneros rhythm and blues y góspel. Se desarrolló en comunidades afroamericanas de los Estados Unidos durante los años cuarenta y alcanzó su mayor popularidad entre los cincuenta y los sesenta. En un principio, fue dirigido a una audiencia principalmente adulta y afroamericana, para posteriormente extenderse a un mercado adolescente y multirracial.

21. **Hook.**- Es un motivo musical, a menudo un *riff*, un pasaje o una frase, utilizado por para llamar atención al oyente. El término se emplea generalmente en géneros como el *rock*, el *R&B*, el *hip hop*, la música *dance* y el *pop*.

Capítulo II

1.4 Antecedentes Históricos

1.4.1 Los spirituals

Los *african-american spirituals* o también conocidos como *negro spirituals*, son una hermosa y dolorosa tradición de la historia de los Estados Unidos. Surgieron por la mezcla de esclavitud, influencias religiosas cristianas y elementos descendientes de la cultura africana. Las canciones expresaban añoranza por una vida mejor, reclamo por sus derechos y su identidad; manifestando la necesidad de caminar hacia Dios y su regazo, y al mismo tiempo, aceptando la figura de satán. Amor, misericordia, muerte, esperanza, descontento y vida eterna, son las principales temáticas del género. Los *spirituals* revelan un record histórico de la terrible penumbra sufrida por los esclavos por conseguir su libertad y su supervivencia, sin embargo, constantemente reflejan la deseada esperanza por una vida diferente.

A menudo, los esclavos creían que la salvación y la nueva vida no pasaría en la tierra, pero si en su tiempo en el cielo. Mientras muchos aceptaban y entendían que las promesas de Dios son por igual para todos los seres humanos, también admitían la imposibilidad de orar abiertamente por igualdad. Uno de los tradicionales *spirituals*, *All god's got soez*, menciona el tener zapatos, un arpa, una corona y alas; algo que casi ningún esclavo poseía. Mientras coreaban su melodía, sabían que nada de esto lo tendrían disponible, pero su esperanza era el único remedio para sobrevivir (Pershey, 2000, 5 párr.).

En sus canciones, los esclavos expresaban sus problemas y miedos ocultos del resto del mundo escabulléndose en el bosque para esconderse de los ojos y oídos de sus amos. Los esclavos eran libres de adorar, rezar y expresar a su dios pidiendo eterna salvación por medio de melodías, palmas y zapateo.

Los *spirituals* tenían doble significado y mensaje desconocido por los esclavistas. La letra de la canción *Steal away*, informaba a los esclavos de una reunión secreta que tendrían esa noche; cantaban la canción durante el día hasta notificar a todos

los esclavos de la región del mensaje. Frases dentro de las melodías como *Wade in the Water* o *Deep River*, alertaban a los esclavos de viajar en el agua para distraer el olfato de los perros y poder escapar.

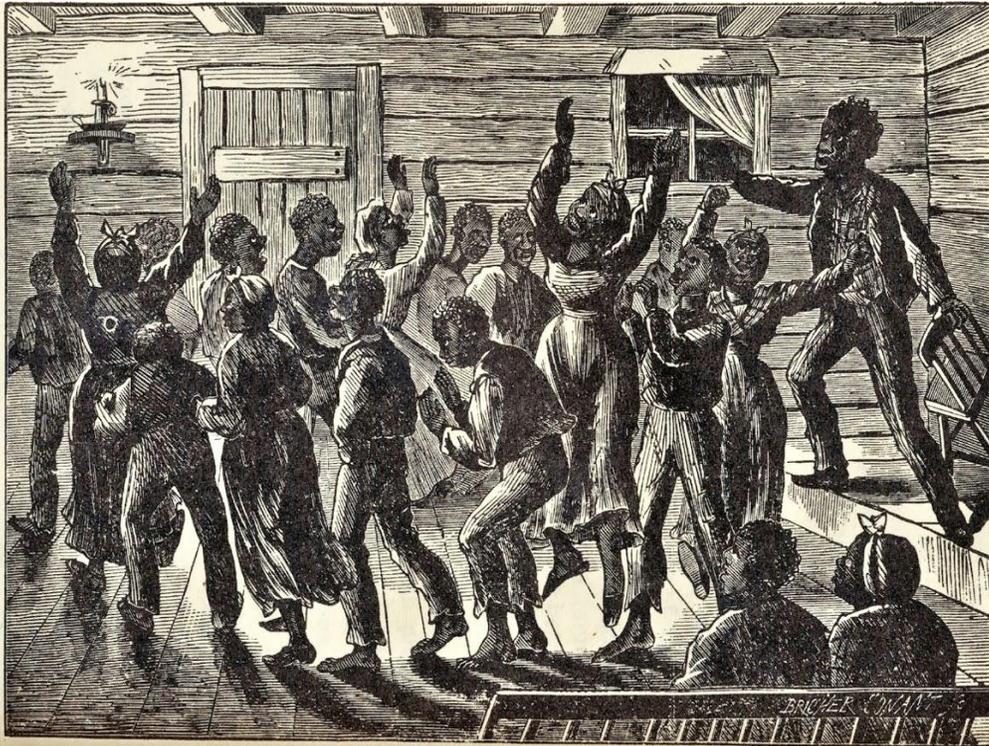


Figura 3. Grupo de esclavos afroamericanos cantando y bailando. Tomado de (Storyteller, 2015)

Sus compositores originales son desconocidos, y por eso la comunidad negra asume una pertenencia colectiva. La estructura común de las canciones se basa en la antigua tradición del *call and response*. Un líder cantaba el verso principal, la pregunta, y el grupo contestaba con la respuesta. Cualquier individuo podía inventar un nuevo verso y ser respondido por el grupo durante el coro. Esta forma musical era perfecta para recibir y enviar noticias para la lucha hacia la emancipación. “Pero este no era el único objetivo, por medio de ellas enseñaban acerca de las relaciones, desarrollo de carácter social, y la forma de relacionarse con los

demás. Algunas canciones, como *John Henry*, glorificaban a ciertos personajes de la época.” (Gordon, 2000, 3 párr.).

Algunos de los *spirituals* más representativos son: *Swing low, Sweet chariot, Joshua fit the battle of jericho, Sometimes I feel like a motherless child, Go down, Moses, Steal away to Jesus* y *Wade in the water*. “Muchos estadounidenses de distintos orígenes étnicos recuerdan crecer con estas canciones que fueron creadas por una comunidad en sumisión y servidumbre, pero con el tiempo llegó a transformarse en la firma musical de la nueva nación norteamericana.” (Jones, 2004, 1 párr.).

Eventualmente, los *spirituals* fueron ofrecidos como un regalo al mundo, ejerciendo un impacto cultural durante el comienzo del siglo XXI.

1.4.2 El *gospel*

El término *gospel* significa buenas noticias. La música *gospel* ha sido un vehículo para compartir los ideales del cristianismo a través de diferentes audiencias alrededor del mundo. Está profundamente arraigado a las tradiciones de la iglesia afroamericana. Durante la década de 1800, las iglesias afroamericanas en el sur de Estados Unidos comenzaron a fusionar varios estilos de música en sus ceremonias de adoración que incluyen los *spirituals*, himnos y cantos sagrados. Era música que se cantaba principalmente en la iglesia, acompañada de palmas y fuerte zapateo. (Jones, 2004, 2 párr.).

El corazón de la tradición *gospel* radica en el uso del coro. El coro de la iglesia constaba de un grupo de cantantes voluntarios de la congregación de la iglesia y se distinguían del resto por su vestimenta. El formato musical que usaba el *gospel* en aquella época era el antes mencionado *call and response*. La incorporación de la improvisación musical con piano, guitarra u otro instrumento armónico, es una de las características que diferencia el *gospel* de los *spirituals* (Inspirational Christians , s.f.).

La estructura tradicional de la música *gospel* cambió a finales de 1930 con el pianista, compositor y reverendo Thomas A. Dorsey. Nacido en Villa Rica, Georgia el 1 de julio de 1899. Fue mejor conocido como el padre del *gospel*. El aporte principal de Thomas, fue la creación de un nuevo estilo de música llamado *Gospel Blues*, el cual fusiona *blues* y *jazz* con la música *gospel* tradicional.

En 1932, Dorsey organizó uno de los primeros coros de *gospel* en The Pilgrim Baptist Church de Chicago. Ese mismo año, fundó la primera casa editorial dedicada exclusivamente a la venta de música de compositores *gospel*. Unos meses más tarde mientras viajaba para la organización de un coro en St. Louis, Dorsey descubrió que su esposa y su hijo habían muerto durante el alumbramiento. Devastado, Thomas Dorsey entró en tiempo de encierro en su sala de música durante tres días consecutivos. El resultado de esta tragedia fue la obra *Take my hand, Precious lord*. Una canción cuya popularidad en la comunidad *gospel*, solo compite con el himno nacional estadounidense *Amazing grace* (Ankeny, s.f., 3 párr.1).

Fue el fundador de la Convención Nacional de Coros *Gospel* y la fuerza pionera en la comunidad *gospel* de Chicago, donde ayudó a desarrollar las carreras de leyendas como Mahalia Jackson y Sallie Martin. “Continuó encabezando el evento anual durante años, y se mantuvo entre las figuras más veneradas en la música espiritual hasta el día de su muerte, el 23 de enero de 1993 (Ankeny, s.f,1 párr.).



Figura 4. Thomas Dorsey
Tomado de (Inspirational Christians, s.f.)

El gospel blues, inicialmente fue rechazado y muchas iglesias cerraron sus puertas al trabajo de Thomas. Sin embargo, a finales de la década del treinta, ganó aceptación como la nueva forma de *gospel* tradicional. Thomas Dorsey fue la figura más influyente del género.

La música *gospel* siguió evolucionando a lo largo de la década. Existen cuatro estilos distintos: el estilo cuarteto, *gospel* tradicional, *gospel* contemporáneo, y la alabanza y adoración o *praise and worship*

El estilo cuarteto de *gospel* es un pequeño ensamble de vocalistas masculinos, los cuales destacan su trabajo por medio de la armonización y las melodías. La principal diferencia entre los estilos tradicionales y contemporáneos del *gospel*, es que el *gospel* tradicional por lo general cuenta con un sonido más básico adecuado para cantar por un coro, el *gospel* contemporáneo pone más énfasis en los artistas solistas. La mayoría de los artistas contemporáneos rara vez canta con un coro. El *praise and worship* es una combinación de ambos estilos contemporáneo y tradicional, el líder de alabanza tiene un pequeño grupo de cantantes con el cual dirige el canto de la congregación (Booth, s.f, 7 párr.).

Éste género se caracteriza por sus voces dominantes con un fuerte uso de armonizaciones vocales dentro de ellas. Existen diferentes formatos, los cuales utilizan órgano *hammond*, panderetas, tambores, guitarra, bajo, y actualmente guitarra eléctrica. A diferencia de con los himnos y los *spirituals*, la canción *gospel* tiene un estribillo y con frecuencia un ritmo sincopado.

1.4.3 **Early Soul**

El renacimiento del *gospel* junto al *doo-wop*, crearon la maravillosa época de la música *soul*. Las primeras canciones *soul* fueron creadas cuando las canciones *gospel* se transformaron en canciones seculares reescribiendo sus letras. Los alegres y *up-tempo* cantos *gospel*, se convirtieron en canciones de *soul up-tempo*, mientras que las canciones de *gospel* más lentas, se convirtieron en canciones románticas

Un ejemplo del estilo *up-tempo*, es el artista de *R&B* Ray Charles. En 1954, Charles utilizó una canción tradicional *gospel* llamada *I've got a savior way across Jordan* y bajo un nuevo arreglo, creó *I've got a woman way across town*. Otro ejemplo fue su hit *What'd I say* en el cual utilizó la antigua tradición musical, *call and response*, dándole un giro sensual intercambiando frases melódicas con silabas como "oohs" y "aahs" con sus coristas *The Raelettes* (Errey, s.f, 2 párr.).

Dentro del estilo romántico lento, el antes cantante de *gospel* James Brown, utilizó la canción *Please, Please, Please*, y en vez de dirigirla hacia un anhelo por el amor de Dios, la destinó al anhelo por el amor de una chica.

“Sam Cooke fue otro cantante de *gospel* que transformó el género. Cooke se unió al grupo de *gospel* *Soul Stirrers* en la adolescencia, pero en 1956, abandonó el grupo tras grabar la canción *Lovable*, una versión secular de la canción *gospel* *Wonderful*” (Errey, s.f., 2 párr.). Su hermosa y potente voz, junto a su elegancia y carisma, se aprecian en su primer hit *"You send me"* publicado en 1957. Su nivel de popularidad sustituyó a *"Jailhouse Rock"* de Elvis Presley del top de las listas de música pop de la época.

You send me fue el primero de 30 hits que Cooke grabó antes de escribir su último y más grandioso tema *A change is gonna come* en 1964. En esta canción, expresó su anhelo por acabar con el racismo, pero antes de publicarla, Sam fue asesinado en un motel en Los Ángeles, California. A pesar de haber tenido una vida tan corta, su éxito abrió el camino a otros cantantes de *soul* afroamericano.

El liderazgo en la escena musical pasó de los negros en *R&B* a ser de los blancos en *rock and roll* y de regreso al poder negro con el *soul*. El *soul* adquirió todo lo que el *rock and roll* poseía: música de baile, expresión personal, angustia adolescente y rebelión sociopolítica. El *rock and roll* había robado el sonido del *R&B* y la música *soul* robó el espíritu del *rock and roll*.

El *soul* conservó su imagen típica de música *pop*, pero sus éxitos se hicieron cada vez más dependientes de las habilidades de los arreglistas y productores. En otras palabras, la música *soul* mutó de un estilo vocal a un estilo de sonido.

Esta mutación se produjo principalmente en cuatro lugares: Nueva York, Memphis, Detroit y Filadelfia, cada uno mantenía una sonoridad de *soul* distinta. Correspondiendo a cuatro sellos independientes: Atlantic Records en 1947 por el compositor blanco Ahmet Ertegun, Stax Records en 1959 por el violinista blanco Jim Stewart, Tamla Motown Records en el mismo año por el emprendedor afroamericano Berry Gordy y mucho más tarde, Internacional Records en 1971 por Kenny Gamble y Leon Huff (Scaruffi, s.f.,2 p.).

1.4.4 Detroit Motown soul

El estilo más popular de la música *soul*, fue el *soul pop* de Motown a principios de los años sesenta. En 1959, el empresario Berry Gordy empezó Motown Records en la ciudad de Detroit, Michigan. Sus compositores y artistas crearon el sonido Motown los cuales produjeron decenas de éxitos *pop-soul* que los jóvenes estadounidenses amaron. “Este nuevo género tuvo una mayor apertura por el *boom* comercial de *race music*, la cual dio lugar a la creación de canales e

infraestructuras gestionadas por empresarios negros para artistas negros.” (Scaruffi, s.f.1 párr.). Berry Gordy fue uno de aquellos empresarios, visionarios de la música afronorteamericana, ansioso por sacar a su cultura de los barrios oscuros de Detroit y presentarla al mundo de forma respetable y admirable.

En 1959, Gordy tomó prestado \$800 de su familia para iniciar *Motown Record Corporation*, llamada así por la ciudad motor Detroit, donde vivió y trabajó. Al poco tiempo, reunió a los mejores músicos de la escena *jazz* y *blues* de Detroit los cuales lo ayudarían a crear los éxitos del *soul*.

La sede de Motown estaba ubicada en una casa de madera blanca con un letrero sobre la puerta principal que Gordy colgó audazmente nombrando la sede como *Hitsville, EE.UU.* Estaba claro desde el principio que Gordy tenía una visión clara de lo que se convertiría Motown. Su visión incluía la producción de nada menos que discos de éxito por los afroamericanos. Con el fin de lograr su visión, se mantuvo un control completo sobre todos los aspectos de su negocio. Gordy personalmente eligió y desarrolló sus artistas y protegió el control sobre las finanzas de la discográfica. Parte de los requerimientos de los artistas de Motown Records era usar ropa aprobada, aprender las coreografías, adherirse a estrictos códigos de conducta tanto dentro como fuera del escenario, y asistir a las clases de relaciones públicas (Stories Behind the Songs, 2014).



Figura 5. La sede original de Motown Records en Detroit, Michigan
Tomado de (Stories Behind the Songs, 2014)

Motown tuvo alrededor de 80 éxitos entre 1960 y 1969. Cantantes como Diana Ross, The Supremes, Stevie Wonder, The Jackson Five, Smokey Robinson and the Miracles, The Temptations, The Four Tops, Gladys Knight and the Pips, The Commodores, Rick James, The Isley Brothers, and Lionel Richie formaron parte de aquellos éxitos. Algunos de los mejores sencillos de *Motown* incluyen: *You've really got a hold on me* and *The tracks of my tears* por Smokey and The Miracles, *Uptight everything's alright* por Stevie Wonder y *I heard it through the grapevine* por Marvin Gaye; cuyo álbum en 1971, *What's Goin' On*, es reconocido como el mejor álbum en la historia del *soul*. El mayor éxito de *Motown Records* fue *I'll be there* de The

Jackson 5, con el niño de once años Michael Jackson en la voz principal (Errey, s.f.,3 párr.).

Los éxitos de la disquera fueron pegajosos y elementales. La instrumentación en los arreglos utilizaba constantemente cuerdas y otros instrumentos de orquesta, y las voces y la sección rítmica se diferenciaban del sonido del *southern soul*.



Figura 6. Berry Gordy, Jr. fundador de Motown Records.
Tomado de (Stories Behind the Songs, 2014)

Durante 14 años la banda *The Funk Brothers*, fue el corazón y la sonoridad principal de temas como *My girl, I was meant to love her* y de todas las canciones producidas en *Motown records*. Para el final de su carrera este grupo de músicos había tocado en más éxitos número uno que los Beach Boys, The Rolling Stones, Elvis Presley y The Beatles juntos. The Funk Brothers fueron la máquina de hacer hits en la historia del *pop* y el *soul*.

Siendo absolutamente ignorados fueron ellos quienes crearon el sonido *motown*. Rara vez recibieron crédito por sus performances en todo lo grabado para la

discográfica de Gordy. El sofisticado sonido *motown*, habría sido difícil de lograr sin la amplia formación de *jazz* que muchos de los The Funk Brothers tenían en su bagaje musical.

Para mantener ese sonido *soul* distintivo, *Motown* firmó a la mayoría del grupo con contratos exclusivos y altamente restrictivos.



Figura 7. The Funk Brothers.
Tomado de (Stories Behind the Songs, 2014)

1.4.5 Chicago Chess Records

En 1928, los hermanos polacos Leonard Chess y Philip Chess, migraron hacia el norte del territorio estadounidense a la ciudad de Chicago. Desde su inicio en los Estados Unidos se involucraron en el negocio del licor y durante la década de 1940 adquirieron muchos bares en el lado sur de Chicago. Su establecimiento más importante fue el club nocturno The Macomba. The Macomba tenía entretenimiento en vivo, la mayoría de *performers* eran artistas de *blues* que habían migrado a Chicago desde el sur del país en los años treinta y cuarenta. Los hermanos Chess notaron

que estos artistas no estaban siendo grabados y producidos adecuadamente, por lo que decidieron empezar a grabarlos ellos mismos. En 1947 crearon una alianza con la disquera Aristocrat Records la cual se dedicaba a grabar artistas de *blues*, *jazz* y *R&B* (Mike Callahan, 2004).

El artista más importante en Aristocrat era el cantante y guitarrista McKinley Morganfield más conocido por su nombre artístico Muddy Waters quien también había migrado años antes desde el sur hacia el norte del país. Inicialmente sus discos solo incluían piano, bajo, su guitarra y su rasposa voz, y su alcance en la escena musical era reducido. A partir de la llegada de los hermanos Chess a la disquera, su música se expandió a tal punto que se convirtió en el cantante de blues más importante de Chicago (Mike Callahan, 2004).

A finales de 1949, Leonard y Phil Chess se convirtieron en los únicos dueños de Aristocrat Records y en junio de 1950 reorganizaron la compañía y la nombraron Chess Records. A mediados de los años 50, Chess Records era un imán para los músicos negros más ambiciosos. Por recomendación de Muddy Waters, se presentó el guitarrista y cantante Chuck Berry. Berry desarrolló la temática esencial del *rock and roll* y creó canciones que con el tiempo se transformaron en himnos del género. Algunos de sus éxitos son *Roll over beethoven*, *Johnny B. goode*, *Sweet little sixteen*, *Rock and roll music*, *Memphis* y *Brown eyed handsome man* (País, 2009).

En la década de 1960 la mayor parte del éxito de la compañía provino de parte de artistas de *soul* como Etta James, Sugar Pie DeSanto, y Minnie Riperton reconocido como Little Milton siendo el intérprete de *blues* más destacado de la compañía. Chess Records también fue conocida por contar con músicos de sesión como el baterista Maurice White y el bajista/trombonista Louis Satterfield quienes formarían años más tarde el grupo de *funk* Earth, Wind & Fire (País, 2009).

En el 2008, el director Darnell Martin junto a la cantante Beyoncé, produjeron la película *Cadillac Records* que cuenta la historia de la compañía discográfica norteamericana Chess Records.

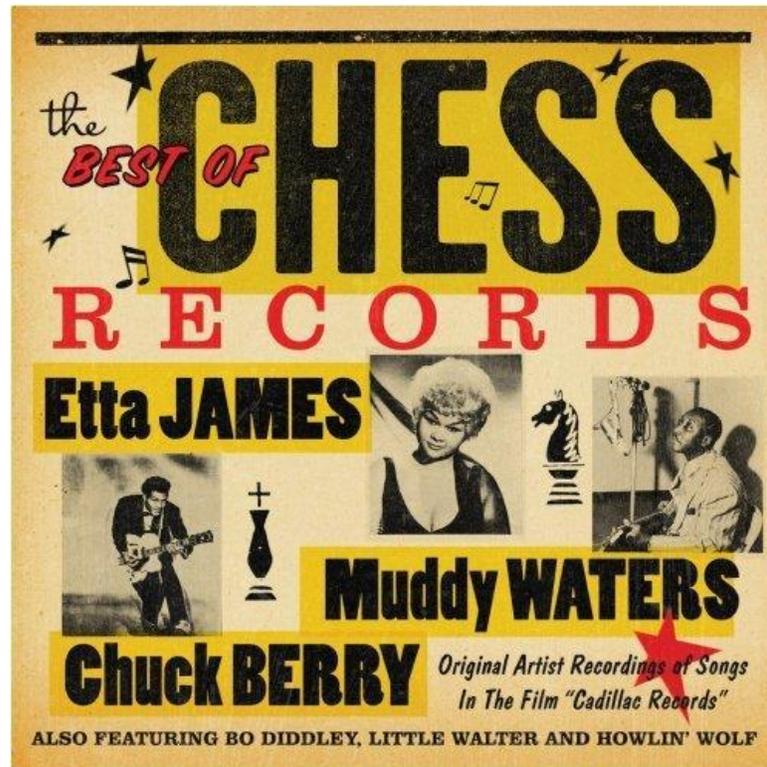


Figura 8. Afiche publicitario de Chess Records
Tomado de (País, 2009)

1.4.6 Southern soul

Los dos estilos principales que se desarrollaron en el sur de los Estados Unidos fueron el *Deep soul*, característico por ser muy potente y dinámico, y el estilo más suave y elegante llamado *Memphis soul*. Ambos estilos nacieron y fueron producidos en Memphis, Tennessee; el *Deep soul* se desarrolló a través de la productora Stax Records y el *Memphis soul* en Hi Records.

Stax Records prosperó con las colaboraciones de ambos compositores y músicos. El nombre de la discográfica fue basado en las dos primeras letras del apellido de sus fundadores, Jim Stewart y Ethelle Axton. Fue situada en un antiguo teatro abandonado en Memphis. Stax rompió las barreras raciales con su mezcla de empleados y artistas blancos y negros; esto no era una realidad común en el sur estadounidense durante el apogeo del movimiento de derechos civiles (Stories Behind the Songs, 2014).

En respuesta al letrero *Hitsville, EE.UU.* de Motown Records, Stax Records propuso el letrero *Soulsville, EE.UU.*, una distinción que insinuó la dedicación al arte, así como identificarse a sí mismos como un competidor digno de la fábrica de éxitos que era Motown.

Stax Records fue el hogar de una familia diversa de artistas como Otis Redding, The Staple Singers, Wilson Pickett, la leyenda del *blues* Albert King, Booker T. y los artistas de *country* y *soul* Delaney y Bonnie. Músicos del área trabajaban en la productora y compositores locales como Isaac Hayes y David Porter firmaron contrato en la misma. Pronto se convirtieron en los compositores más exitosos de Stax Records componiendo más de 300 canciones juntos.



Figura 9. Stax Records y Satellite Record Shop Memphis, Tennessee.
Tomado de (Stories Behind the Songs, 2014)

Por otro lado, “El *Memphis soul* producido en Hi Records fue la música *soul* más bella que se ha hecho.” (Errey, s.f., 9 párr.).

La sección rítmica de Hi Records proporcionó ritmos sólidos basados en el *funk* en los cuales su principal productor Willie Mitchell añadió cuerdas, trompetas y coristas creando un sonido imponente y único. El cantante afroamericano Al Green fue una de las estrellas más importantes de Hi Records a comienzo de los años setenta. *Let's stay together*, *Call me* y *Love and happiness* fueron algunos de sus éxitos (Errey, s.f., 9 párr.).

Otros artistas del sur incluyen a la reina del *soul* Aretha Franklin, quien introdujo el estilo femenino gospel al género a mediados de los años 60. Percy Sledge fue otro cantante renombrado, cuyo hit en 1966 *When a man*

loves a woman se convirtió en uno de los discos más vendidos del *soul*. Estas dos artistas, así como muchos otros, grabaron parte de su mejor música con un grupo de músicos blancos llamado Los Swampers en FAME Studios en Alabama (Errey, s.f., 10 párr.).

1.4.7 Estilos y características del *soul*

El creciente movimiento de derechos civiles, el aumento del registro de 45rpm y la introducción a la guitarra eléctrica, fueron los tres factores más importantes para la creación del nuevo género *soul*. Dentro de las características armónicas suelen usar armonía diatónica, triadas, dominantes secundarios y cromatismos. La forma contiene verso, coro, puente y pequeñas secciones de solo para guitarra o teclado. Las métricas más utilizadas son 4/4, 6/8 y 12/8. Las canciones siempre mantienen el contraste de dinámicas y las melodías se desarrollan dentro de la escala mayor, menor, pentatónicas y *blues*.

Para 1963, el *soul* se convirtió en el género de música más sonado dentro de programas radiales y bares nocturnos. Hubo más álbumes de *soul* en la lista de éxitos en 1962, que en toda la década de los cincuenta. Desde el punto de vista musical, las prioridades estéticas del *soul* eran diferentes a las del *blues*. El o la cantante, seguía siendo el centro de atención, pero la disposición y la sonoridad, eran más elaboradas que en el *R&B*. Las grandes figuras del *soul* eran ante todo sus arreglistas.

El elemento místico en las letras del *blues* se perdió y fue sustituido por la conciencia sociopolítica y filosófica del sentido de la vida; o simplemente el disfrute de la vida. Claramente la época influenció este cambio. Se podría afirmar que, en el *soul*, los músicos negros adoptaron la postura europea sobre cuestiones artísticas, intelectuales, creativas y melódicas, sin dejar a un lado los elementos que los afroamericanos incorporaron al género, como la nueva forma de bailar, elegante y sensual a la vez.

1.4.8 Entorno sociopolítico

Gracias a la nueva tendencia hacia la integración entre blancos y negros, y la aceptación hacia la cultura negra, el nuevo género obtuvo mayor acogida. “Los avances sociopolíticos realizados por el jazz también ayudaron a legitimar la música negra con las masas blancas.” (Scaruffi, 2003, 3 p.).

A medida que el movimiento de los derechos civiles aumentó, el orgullo afronorteamericano incrementó. El *soul* no solo era música de fiesta para los jóvenes negros, se convirtió en la bandera de inspiración para el movimiento nacionalista negro. “Aunque su naturaleza e intenciones no eran políticas, el ascenso de la música *soul* en las listas de *pop* llegó a representar uno de los primeros y más visibles éxitos del movimiento afronorteamericano por los derechos civiles.” (Scaruffi, 2003, 3 p.).

El presente estado de investigación, muestra los antecedentes del *soul*, y su desarrollo musical, discográfico, de intérpretes y entorno sociocultural durante 1960 y los inicios de 1970. Esta recopilación de información es el estado de partida para las siguientes fases de la investigación, análisis de transcripciones orales hechas por la investigadora con el propósito de adquirir el lenguaje vocal y los recursos estilísticos del *soul* para aplicarlo al recital final.

Capítulo III

1.5 Análisis de transcripciones orales

Para el mejor entendimiento de los siguientes análisis, escuchar con atención el Cd donde se encuentran las 14 transcripciones orales que fueron grabadas y paneadas con el propósito de mostrar el trabajo que se realizó durante esta fase de la investigación.

1.5.1 Análisis interpretativo del *gospel I'm waiting on Jesus* de Thomas Dorsey. Versión del grupo vocal The Dixie Hummingbirds.

Thomas A. Dorsey escribió una infinidad de temas durante su vida de músico y compositor. El álbum "*Precious Lord: New Recordings of the Great Songs of Thomas A. Dorsey*", lanzado en 1973, es una colección de sus canciones y testimonios. A lo largo del álbum, Dorsey recuerda algunos momentos de su vida, mientras que las composiciones como *Take my hand, precious Lord, I'm waiting for Jesus*, y *What could I do if it wasn't for the Lord* son interpretadas por grandes exponentes del *gospel* como The Dixie Hummingbirds, Marion Williams, Bessie Griffin, entre otros.

Una fuerza pionera detrás de la evolución del sonido moderno del cuarteto de *gospel*, The Dixie Hummingbirds se encuentran entre los grupos más viejos y exitosos de su época. Conocidos por sus arreglos imaginativos, armonías progresivas, y versatilidad, se ganaron el reconocimiento como el mejor cuarteto vocal sureño de su generación. Su influencia no se extiende sólo sobre el mundo de la música *spiritual* y *gospel*, sino también inspiraron a una serie de imitadores, como Jackie Wilson, James Brown y The Temptations los cuales adaptaron el estilo y el espectáculo de gritos entusiastas del *hard-gospel* para ayudar a crear el género *soul* en la década de 1960 (Ankeny, 1 parr, s.f.).



Figura 10. The Dixie Hummingbirds: Ira Tucker, Carl Davis, Paul Owens y Howard Carroll.

Tomado de (Martin, 2008)

El siguiente análisis pretende desglosar los diferentes recursos vocales, estilísticos y técnica vocal del tema *I'm waiting for Jesus* tras haber hecho una transcripción vocal hasta el minuto 2:20. La transcripción oral correspondiente a este análisis se encuentra en el *track* número uno.

The Dixie Hummingbirds son un grupo vocal y la canción *I'm waiting for Jesus* muestra con claridad el formato de cuatro voces. El cuarteto de voces es típico del género *gospel* y por este motivo se eligió dicho tema para ser transcrito. El cantante solista desarrolla la melodía principal mientras, por debajo, las restantes voces hacen una base armónica. La voz más grave hace los bajos de la armonía, mientras las otras dos armonizan entre ellas melodías alternas y en ciertas ocasiones las tres voces llevan la armonía con sílabas o vocales como la u. Durante todo el tema se utiliza el *call and response* entre la voz principal y las otras voces. Como fue antes mencionado, el *call and response* se originó en la

época de esclavitud de los afronorteamericanos y ésta se convirtió en la característica principal del *gospel* y una de las características principales del *soul*.

Dentro de la categoría de la técnica vocal, el aspecto más importante es la agilidad y flexibilidad en el paladar. Esta destreza se puede apreciar en los momentos cuando el cantante líder, Ira Turker, realiza fácilmente melismas, también conocidos como *runs*. La flexibilidad en el paladar también se escucha en los vibratos de aspecto pesado y en ciertas ocasiones interpretativas, vibratos ligeros. Después del *call and response*, el vibrato pesado es una de las características interpretativas importantes del *gospel*. Durante toda la canción se valora el cambio de registro, ya sea de voz de pecho a cabeza o de voz mixta a cabeza; cabe recalcar que el vibrato aparece tanto en el registro grave como en el agudo.

El género *gospel* se caracteriza por la interpretación de los cantantes, las texturas vocales son indispensables y en esta canción se aprecia a primer oído dichas texturas. Para lograrlas, el intérprete juega con diferentes colocaciones, a veces nasales y otras veces menos nasales. El constante apoyo diafragmático de Ira Turker se nota en la manera en la que mantiene notas largas y en los pasajes donde aumenta o disminuye la intensidad.

El estilo vocal del género disfruta de varias características. Dentro del fraseo se distingue variaciones melódicas y rítmicas, desplazamiento melódico-rítmico y una constante sensación de fraseo detrás del pulso o cómo vulgarmente se conoce, jalar el tiempo hacia atrás. El fraseo va de la mano del significado de la letra, un excelente ejemplo es la repetición de la palabra "...*never, never, never*" en el segundo 0:52 haciendo un énfasis especial en la letra. El vibrato aparece en cada terminación de frase, nota larga y dentro de los melismas.

El color vocal de Turker cambia constantemente. A través de diferente colocación, proyección y resonancia, el color cambia de brillante y nasal a oscuro. También utiliza el recurso de menos aire para producir un sonido enfocado o emplear más aire para cambiar el color dependiendo de la intención interpretativa.

Antes, se expuso el término melismas, ahora se explicará más acerca de ello. Los melismas son curvas melódicas que delinean una escala específica o combinan dos escalas dentro de una misma sílaba. Usualmente aparecen al final de una palabra y en ciertas ocasiones al inicio o a la mitad de la palabra. *I'm waiting on Jesus* muestra el uso constante de melismas durante toda la canción. Dentro del cuarteto de voces, Ira Turker es el que usa más este recurso durante su interpretación, combinando melismas ascendentes, descendentes y jugando con su densidad rítmica. Con un registro amplio como el de Turker, los melismas se aprecian tanto en el registro grave como en el agudo. Se podría comentar que el góspel es la cuna de los melismas, a partir de ello los cantantes de nuevas generaciones adoptaron el uso de este recurso. Todas las frases de esta canción tienen detalles con melismas, unos más extensos y complejos que otros.

1.5.2 Análisis de la canción *You send me* de Sam Cooke, el pionero del soul.

Sam Cooke nació en Clarksdale, Mississippi en 1931. Durante la depresión, el padre de la familia Cooke trasladó su familia a Chicago; este viaje fue el inicio de la carrera artística de Sam Cooke. Un pastor de Chicago animó a Sam y a sus hermanos para formar un grupo vocal de *gospel*, más tarde conocidos como The Singing Children. A lo largo de la década de 1940 y principios de 1950, Cooke fue miembro de grupos vocales *gospel* como The Highway Q.C's and The Soul Stirrers. En ese momento, The Soul Stirrers se consideraron el grupo *gospel* más respetado en los EE.UU (Wiser, 1 y 2 párr.).

En 1956, junto al sello Specialty Records, Sam Cooke lanzó su primer *pop single* *Lovable*. Cooke temía que la reacción de la comunidad evangélica y sus fans no estuviera de acuerdo con la creación de canciones seculares como *Lovable*, así que decide mentir y lanzar su tema como Dale Cooke. Sin embargo, su estilo y timbre vocal lo delatan y como era de esperarse, The Soul Stirrers junto al sello Specialty, abandonan a Cooke (Wiser, 3 y 4 párr.).

Tras éste suceso, Keen Records le abre sus puertas y en 1957 lanzan la canción más conocida de Sam Cooke, *You send me*, la cual fue escrita por su

hermano Charles "LC" Cooke. *You send me* permaneció tres semanas en el puesto número uno de la lista pop Billboard (Wiser, 5 párr.).

Sam Cooke fue uno de los primeros artistas afroamericanos en sobresalir en las listas de *pop* y resonar con el público blanco. Cultivó su éxito *crossover*, canciones *soul* con características del *pop*, abriendo espacios a otros artistas afroamericanos los cuales habían sido negados y segregados.



Figura 11. Sam Cooke.

Tomado de (iHeartRADIO, 2016)

El siguiente análisis es del tema *You send me* de Sam Cooke. Se enfocará en el estilo musical y en el uso específico de melismas. Para el siguiente análisis escuchar la transcripción oral correspondiente al *track* número dos.

Sam Cooke sobresalía por su elegancia, su apariencia y su brillante sonrisa. Indudablemente, su música refleja estas características. En la canción *You Send Me*, se muestra el estilo musical específico de Cooke. Se puede escuchar claramente su perfecta pronunciación y dicción. Cada sílaba de cada palabra es exhaustivamente pronunciada, un buen ejemplo es la palabra "...*honest*" y su terminación con la s y t juntas en el segundo 0:35. A la par, su fraseo refleja precisión rítmica con la subdivisión de corcheas dentro de la métrica binaria utilizada. El recurso de reiterar palabras, originario del góspel, también lo adopta éste intérprete. Durante la primera re exposición del verso, en el segundo 0:26 y 0:33, Cooke repite la palabra "...*you*" dando énfasis a quien está dirigida la letra de la canción. Este recurso integra a la audiencia haciéndola sentir especial y parte de su interpretación. Su fraseo es ligero y el uso de vibrato a comparación del *gospel I'm Waitin on Jesus*, es menor. Se puede apreciar que el vibrato es liviano y solo aparece en ciertos finales de frase y su duración es corta.

Su interpretación da la impresión que sus recursos fueron previamente escogidos y ensayados. Su perfecta pronunciación y dicción, poco uso de melismas, uso del silencio y transición fluida de dinámicas, muestran la elegancia de Sam Cooke a través de estos recursos estilísticos.

Una de las firmas musicales de Cooke son sus melismas. En *You send me*, el melisma más utilizado se relaciona con el intervalo melódico de segunda mayor. La siguiente figura muestra la primera frase del tema, la cual empieza en anacrusa y contiene el mencionado melisma.



Figura 12. Melisma Sam Cooke 1

Un segundo melisma típico de Cooke, aparece por primera vez en el segundo 0:59 al finalizar la primera exposición de la segunda estrofa, éste se muestra en la figura 13. Dicho melisma se repite a lo largo de todo el tema con algunas variaciones melódicas; en ciertas ocasiones al empezar una frase o palabra, y en otras como parte de una palabra. En el minuto 1:23, utiliza éste melisma antes de empezar y durante la frase “...when ever I’m with you” (ver figura 14). Siempre empieza en la tónica de la canción y continúa la curva melódica con intervalos descendentes de una segunda mayor.

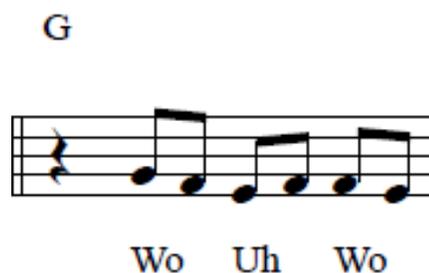


Figura 13. Melisma Sam Cooke 2

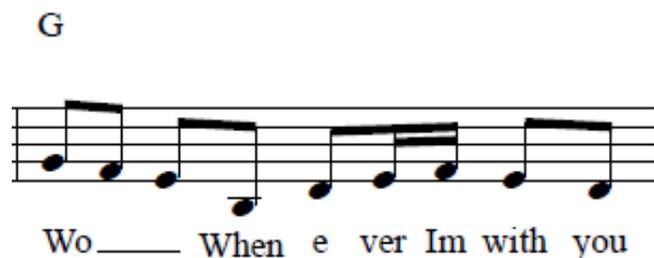


Figura 14. Melisma Sam Cooke 3

Se podría declarar que este es el melisma que mejor representa a Samuel Cooke, ya que éste re aparece en interpretaciones de otras canciones como en la balada *Nothing can change this love*.

1.5.3 Análisis armónico de la balada *Nothing can change this love* de Samuel Cooke.

Para un mejor entendimiento del siguiente análisis, revisar capítulo de definiciones armónicas y escuchar con atención el *track* número cuatro.

La canción *Nothing can change this love* se encuentra en la tonalidad de A mayor y su forma es: introducción, verso, coro, verso, coro, puente, verso dos veces, coro y coda. La característica principal armónica de la canción *Nothing can change this love* es el uso de extensión de dominantes, como lo usaban en el *gospel* antiguo y en el blues tradicional. La figura 15 muestra la forma *blues* tradicional de doce compases.

12 Bar Blues

El diagrama muestra la progresión armónica de un Blues tradicional de 12 compases en tres líneas de pentagramas musicales. Los acordes y sus respectivos números de compases son:

- Línea 1: Compases 1-4 con acorde I7.
- Línea 2: Compases 5-8 con acordes IV7, IV7, I7 e I7.
- Línea 3: Compases 9-12 con acordes V7, IV7, I7 y V7. El acorde V7 en el compás 12 está resaltado con un recuadro verde.

Figura 15. Progresión armónica de un *Blues* tradicional.

En la figura 16 se puede apreciar la forma del tema, sus acordes y sus grados armónicos correspondientes.

La introducción consta de los primeros cuatro compases los cuales muestran una cadencia armónica típica del *gospel*, la conocida cadencia plagal. La cadencia plagal utiliza el primer grado seguido del cuarto grado y nuevamente retorna al primer grado. Se puede observar que empieza con A (I), continua con D

(IV) y vuelve a A (I). Dentro de la comunidad evangélica la cadencia plagal se la nombra cadencia del Amén.

Durante el primer sistema del coro se puede apreciar una cadena de dominantes: / F#7 / B7 / E7 / que resuelven al primer grado, en este caso A. Estas cadencias son deceptivas ya que el F#7 (VI dominante) debería llevar a D, el cuarto grado de la tonalidad, pero en su lugar, lleva a otro dominante, B7. Es por eso que la figura 5 muestra al grado de F#7 en paréntesis, (V7/II) ya que este no resuelve al grado esperado. Se puede apreciar otros ejemplos de dominantes secundarios que no resuelven en los compases siete y ocho.

Medium Soul Ballad **Nothing Can Change This Love** Charles L.C Cooke

Intro A I D IV A I E7 $\overline{V_7}$

Verso S^{\downarrow} A I A I C#7 ($\overline{V_7/V_1}$) C#7 ($\overline{V_7/V_1}$)
 D IV D IV B7 II7 B7 II7

Coro A I F#7 ($\overline{V_7/II}$) B7 $\overline{V_7/IV}$ E7 $\overline{V_7}$ To Coda on 2x
 A I D IV A I E7 $\overline{V_7}$ A7 $\overline{V_7/IV}$

Puente D IV E7 $\overline{V_7}$ A I F#7 VI-7
 B- II- E7 $\overline{V_7}$ A I A I
 C#7 III7 C#7 III7 A I F#7 VI-7
 B7 $\overline{V_7/IV}$ B7 $\overline{V_7/IV}$ E7 $\overline{V_7}$ D IV C#7 III- B- II- D.S. al Coda
 A I D IV A I

Figura 16. Estructura armónica de *Nothing can change this love* de Sam Cooke.

1.5.4 Análisis comparativo interpretativo vocal entre el tema *I'am waiting on Jesus* de The Dixie Hummingbirds y *Cupid* de Sam Cooke.

Para un mejor entendimiento del siguiente análisis comparativo, escuchar el *track* número uno y el tres.

Una de las principales diferencias entre las mencionadas canciones, es el uso del vibrato. En la canción *I'am waiting on Jesus*, se puede apreciar un vibrato de característica pesada ocurriendo durante toda la canción; dentro de palabras, finales de frase y melismas. Por otro lado, Sam Cooke en *Cupid*, reduce el uso del

vibrato al mínimo. Su fraseo es limpio y solo en ciertos finales de frase utiliza un vibrato ligero diferente al vibrato pesado del *gospel* *I'am waiting on Jesus*. La dicción y pronunciación ejemplar de Cooke refresca el género *soul* y crea una pauta a seguir.

Por otro lado, los matices y dinámicas de Turker en *I'am waiting on Jesus* aporta un contraste único característico del *gospel*, a diferencia del tema *Cupid*, donde casi no se sienten cambios dinámicos en la interpretación vocal. Ya que el *gospel* proviene de los *spirituals* y estos están totalmente ligados a la esclavitud afronorteamericana, la interpretación vocal de *I'am waiting on Jesus* tiene rasgos de llanto y grito ansioso por la llegada de un Dios salvador. En el segundo 0:50, Turker hace una frase ascendente junto a un cambio de dinámica de *piano* a *mezzo forte* utilizando nuevamente el vibrato pesado al final emulando un llanto o un quejido.

Indudablemente el *gospel* fue y siempre será influencia para los vocalistas del *soul* y de sus géneros hermanos. A través de cada intérprete, la ejecución vocal cambia desarrollando nuevos estilos; unos más cargados de melismas y vibrato y otros más estilizados y limpios.

1.5.5 Análisis estilístico vocal de la balada *soul* *Call me* de Aretha Franklin.

Aretha Franklin es una cantante y pianista nacida el 25 de marzo de 1942, en Memphis, Tennessee. Sus dotes musicales y su desarrollo autodidáctico, la convirtieron en un prodigio de la música desde niña. A los catorce años, grabó sus primeros temas para la iglesia que pertenecía su padre; Aretha Franklin al igual que James Brown, empezaron su carrera musical dentro del *gospel* y la congregación cristiana. (Biography.com Editors, s.f, 1 párr.)

Aretha Franklin consolidó su reinado en 1967 y 1968 con una serie de éxitos que se convertirían en clásicos perdurables". (Biography.com Editors, s.f, 7 párr.) En 1967, dió a conocer su album "*I never loved a man the way I love you*". La primera canción fue *Respect* un cover de Otis Redding, éste fue el hit número uno de las listas de *R&B* y pop de la época. Hits como *Baby I love you*,

Think, *Chain of fools*, *I say a little prayer*, y *You make me feel like a natural woman* también estuvieron dentro de los top 10 (Biography.com Editors, s.f, 7 párr.).

Call me es una canción grabada y escrita por Aretha Franklin. La canción fue coproducida por Jerry Wexler, Tom Dowd y Arif Mardin. Franklin obtuvo la idea de la canción tras haber observado una pareja de jóvenes despedirse en un parque en New York. Antes de separarse, Franklin escuchó el uno al otro decir "...te amo, llámame". El tono melancólico de *Call me* también se puede atribuir a la forma en la que Franklin se sentía después de su rompimiento con su marido/manager Ted White. *Call me* fue lanzado como single en enero de 1970 en el album "*This Girl's in Love with You*" y se convirtió en un éxito el cual permaneció dos semanas en la *US R&B Single chart* (Hogan, s.f., 1 párr).

"Aretha es considerada una de las mejores cantantes de la historia gracias a su potencia, su timbre, su extrema agilidad vocal y su capacidad para transmitir a las grandes masas letras atrevidas en su época." (Reputada, 2013).

La voz de Franklin tiene un increíble rango vocal de *mezzosoprano*, sin embargo, lo que la convierte en una de las cantantes más grandes de la historia, es el conocimiento y dominio con el que emplea y desarrolla su potencia vocal. Ella podría haber elegido cualquier género con la seguridad de obtener el éxito, pero optó por convertirse en la reina del *soul* (Kleiman, 2006).



Figura 17. Aretha Franklin.
Tomado de (Wardo, 2015)

La transcripción oral correspondiente a éste análisis fue transpuesta por motivos de rango vocal de la investigadora. La tonalidad original del tema es G mayor y para mayor comodidad en la transcripción oral, esta fue transpuesta a F mayor. Escuchar el *track* número cinco.

Call me es una balada *soul* compuesta por la reina del *soul*, Aretha Franklin. A lo largo de todo el tema, se puede escuchar con claridad la fuerte influencia *gospel* de la cantante afronorteamericana.

El vibrato pesado, el *call and response*, y el contraste de dinámicas son las características más importantes y representativas del *gospel* en esta balada *soul*. A partir de la primera estrofa, la cual empieza en el segundo 0:25, se escucha interacción entre la cantante principal, Aretha y sus coristas. La interacción

representa una pregunta y respuesta con la frase “...*I love you*“, la cual emula dos amantes declarando su amor el uno al otro. Durante la primera estrofa, la intensidad es suave y al finalizar la sección antes de su primera re exposición, Franklin aumenta la dinámica con la frase “...*you get there*” sosteniendo una nota larga en la palabra “...*there*”. En esta nota sostenida usa su especial vibrato, el cual es de característica pesada como lo es en el *gospel*.

Los melismas están presentes al final de varias frases y los intervalos más usados son la segunda mayor y tercera menor ascendente y descendente. En el minuto 1:05 se escuchan los intervalos mencionados al final de la palabra “...*there*” y en el minuto 1:11 al finalizar la palabra “...*yeah*”.

En la sección B, la cual comienza en el minuto 1:14, Franklin desarrolla la melodía junto a la letra, y deja un espacio notable entre cada frase creando expectativa en el oyente. Al ejecutar la tercera frase melódica de la sección, repite las palabras “*I know*” tres veces. También utiliza el mismo recurso en el minuto 1:41, donde repite cinco veces la palabra “...*baby*”; nuevamente ambos ejemplos reflejan la influencia *gospel* en su música.

Otra característica importante es el contenido de la letra ya que ésta, es la matriz para la interpretación. A continuación, se presenta un fragmento de la sección B traducida del inglés al español.

En inglés:

My dearest, my dearest of all, darling
I know, I know I know we got to part
Baby, it really doesn't hurt me that
bad
Because you are taking me with you
And I'm keeping you right here in my
heart

En español:

Querido, mi querido más amado
 Yo sé, yo sé que tenemos que partir
 Amor, realmente no me duele tanto
 Porque tú me llevas contigo
 Y yo te guardo aquí en mi corazón

Este pequeño fragmento habla de una pareja que debe separarse pero que su amor es muy grande y leal, y que ambos esperarán el uno por el otro. Es por esto

que la interpretación pide cambios de dinámicas, repeticiones de palabras y vibratos, porque estos recursos sirven como transmisores de emociones y sentimientos.

Aretha Franklin al igual que Sam Cooke, crearon un estilo vocal y una pauta a seguir dentro del *soul* en la década del sesenta y sin imaginarlo, una pauta a seguir para los artistas actuales.

1.5.6 Análisis interpretativo de la balada *Sunday kind of love* de la cantante Etta James.

Jamesetta Hawkins, mejor conocida como Etta James, nació el 25 de enero de 1938. Fue una cantante estadounidense de *gospel*, *blues*, *soul*, *R&B* y *rock and roll*. A sus cinco años de edad, era conocida como una prodigio del *gospel* ganando fama cantando en el coro de su iglesia y en emisiones radiales. A los 12 años, se trasladó al norte de San Francisco donde inició su carrera artística y años después firmó contrato con una de las disqueras más importantes del noreste de Estados Unidos, Chess Records. En 1960, la carrera de Etta James triunfó en las listas de *R&B* y *soul* con duetos con su entonces novio Harvey Fuqua con temas como la balada *blues All I do was cry*. Su hit más importante como solista fue con su interpretación en la balada *At last* compuesta por Mack Gordon y Harry Warren la cual ha sido usada varias veces como *soundtrack* en películas, shows televisivos y comerciales (Lantonio163, 2010).

Etta James tenía una presencia muy sensual y única en el escenario. Ella gozaba del rango vocal de una contralto y su estilo interpretativo siempre contenía características vocales típicas del *gospel* las cuales se pueden apreciar en el siguiente análisis. El tema elegido a analizar es la balada *Sunday kind of love* una canción popular compuesta por Barbara Belle, Anita Leonard, Stan Rhodes, and Louis Prima en 1946. La canción se convirtió en un estándar de *soul* y *jazz*, ha sido grabada por cantantes como Ella Fitzgerald y Dinah Washington; Etta James la incluyó en su álbum de 1960 "*At last*."

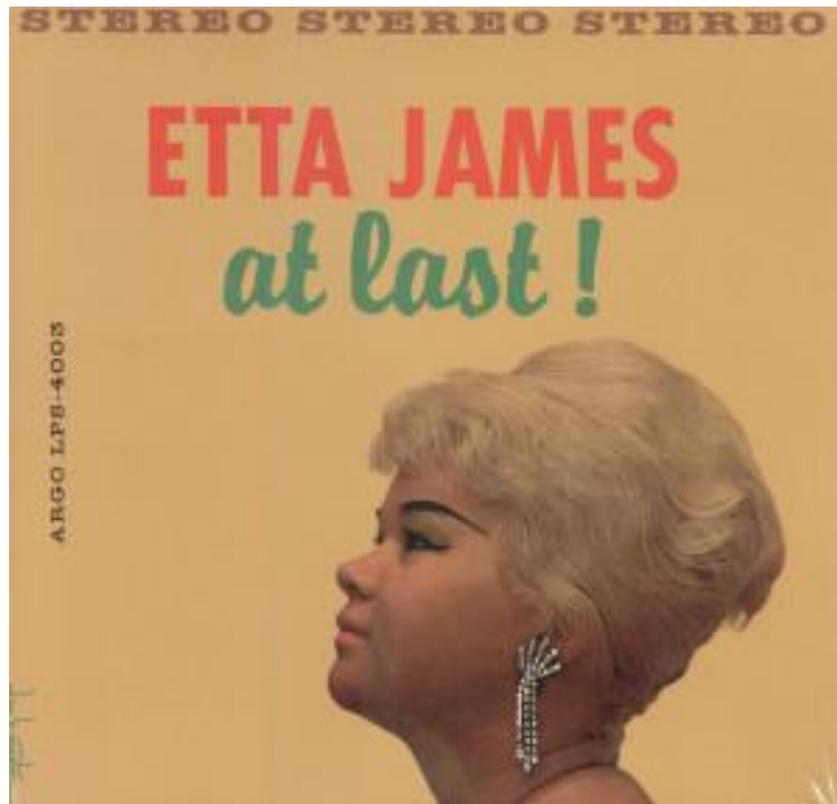


Figura 18. Portada del álbum At last!
Tomado de (THE REFLECTIVE BRIDE, s.f.)

Para el siguiente análisis escuchar la transcripción oral del *track* número seis.

A diferencia de los anteriores temas transcritos que cuentan con introducciones instrumentales las cuales revelan el tempo, la métrica y estilo musical de la canción, la versión de Etta James de *Sunday kind of love*, inicia directamente con la primera frase de la estrofa. La canción empieza únicamente con la voz de la cantante marcando el tempo y la dinámica mediante su fraseo, además manifiesta que, a lo largo de toda la balada, la voz es la guía principal para el desarrollo interpretativo de la canción.

Al igual que Aretha Franklin en la balada *Call me*, Etta James desarrolla la melodía principal dejando un espacio notable entre cada frase creando expectativa en el oyente y prestando especial atención a la pronunciación en las terminaciones

de frase. Ambas características de fraseo se repiten a lo largo de toda la canción y son recursos vocales recurrentes en las baladas *soul* de carácter ternario; *Sunday kind of love* está compuesta en la métrica 9/8.

Algunas de las características del estilo interpretativo de James son: el cambio de dinámicas entre cada frase y cambio de sección de *mezzo piano* a *mezzo forte* o viceversa y uso de melismas descendentes como por ejemplo en el segundo 0:32 al finalizar la palabra "...love" y más adelante en el minuto 1:47 al ejecutar la palabra "...arms". Sus melismas descendentes enriquecen la canción como también el uso de su vibrato que en ciertas ocasiones es ligero y en otras es pesado; cabe recalcar que Etta James no exagera el uso del vibrato pesado como generalmente lo hacen los cantantes de *gospel* y como lo hace específicamente Ira Turker en el tema *I'm waiting on Jesus*.

Otro recurso de fraseo es la reiteración de palabras como por ejemplo en el minuto 2:46 y 2:58 donde repite varias veces la palabra "...Sunday", la palabra más recurrente en la canción, y que además es parte del título de la misma. Además, se puede apreciar el uso de cambio de octava y cambio de registro vocal en el segundo 0:14, recurso que actúa como un refrescante auditivo, ya que aporta una variación sonora a la interpretación. Finalmente, la última re exposición de la estrofa juega con cambios de dinámica abruptos de *piano* a *forte*, regresando a *piano* en la última frase de la canción.

1.5.7 Análisis armónico de la canción *Mercy mercy me* de Marvin Gaye.

Marvin Pentz Gay, Jr. nació el 2 de abril de 1939 en Washington DC, su padre Marvin Gay, Sr., pastor cristiano y su madre Alberta Gay, ama de casa y maestra. Durante su infancia Marvin Gaye desarrolló un gran amor por la música por medio de su participación en el coro de la iglesia de su padre. Amplió sus habilidades musicales al aprender a tocar piano y batería. La relación con su padre siempre fue conflictiva y para escapar de los repetidos golpes que tuvo que soportar de manos de su padre, se retiró de la escuela secundaria y se enlistó en la fuerza aérea. Al ser dado de baja por la fuerza

aérea, comenzó a cantar en grupos de *doowop* y en 1958 se unió al grupo de Harvey Fuqua, Los Moonglows. El grupo se trasladó a Chicago y comenzó a grabar para Chess Records. Estas grabaciones llamaron la atención de Berry Gordy Jr. y durante una fiesta de navidad donde Gaye tocaba el piano, Gordy lo convenció de firmar un contrato de exclusividad en Motown Records. (Lopez, 2012)

Mientras que su carrera como solista fue tomando forma con éxitos como *Stubborn kind of fellow*, Marvin Gaye colaboró en varios duetos, especialmente con la joven cantante Tammi Terrel. Durante 1967 y 1968, realizaron canciones que hasta el día de hoy se transmiten en radios y son elegidas como *soundtracks* de películas, algunas de estas canciones son *Ain't no mountain high enough*, *Your precious love*, *Ain't nothing like the real thing* y *You're all I need to get by*. Desgraciadamente, Tammi Terrel enfermó con cáncer terminal y sus colaboraciones juntos acabaron con su muerte en 1970 y con ella las ganas de Marvin de trabajar a dúo. Tras este suceso, Gaye entró en una profunda depresión que más tarde cambiaría su forma de percibir y componer música, y que años más tarde sería el motor para la creación de su obra maestra, el álbum "*What's going on*." (Lopez, 2012).

"*What's going on*" no sólo es la obra maestra de Marvin Gaye, es el disco más importante y apasionado del género *soul*, emitido por una de las mejores voces de un hombre que finalmente fue libre de expresar lo que pensaba y que pasó de ser símbolo sexual del *R&B* a un artista de grabación verdadero." (Bush, s.f, 1 párr.). El álbum expone los pensamientos que Gaye tenía acerca de la decadencia urbana, los problemas ambientales, la turbulencia militar, la brutalidad policial, el desempleo y la pobreza. Durante 1967 y 1970 Marvin se sentía cada vez más enjaulado por Motown e impedido de expresar sus ideales y sus quejas a través de su música. Sin embargo, a finales de 1971 Motown lanza el álbum de Gaye el cual resulta ser un éxito absoluto.

La falta del signo de interrogación en el título no era ciertamente un error tipográfico. En lugar de liberar a los oyentes de sus problemas, Gaye utilizó su

música para hacer reflexionar a su audiencia sobre el clima de los años setenta, el malestar social, el abuso de drogas, los niños abandonados, y el espectro de disturbios del pasado cercano (Bush, s.f., 2 párr.).

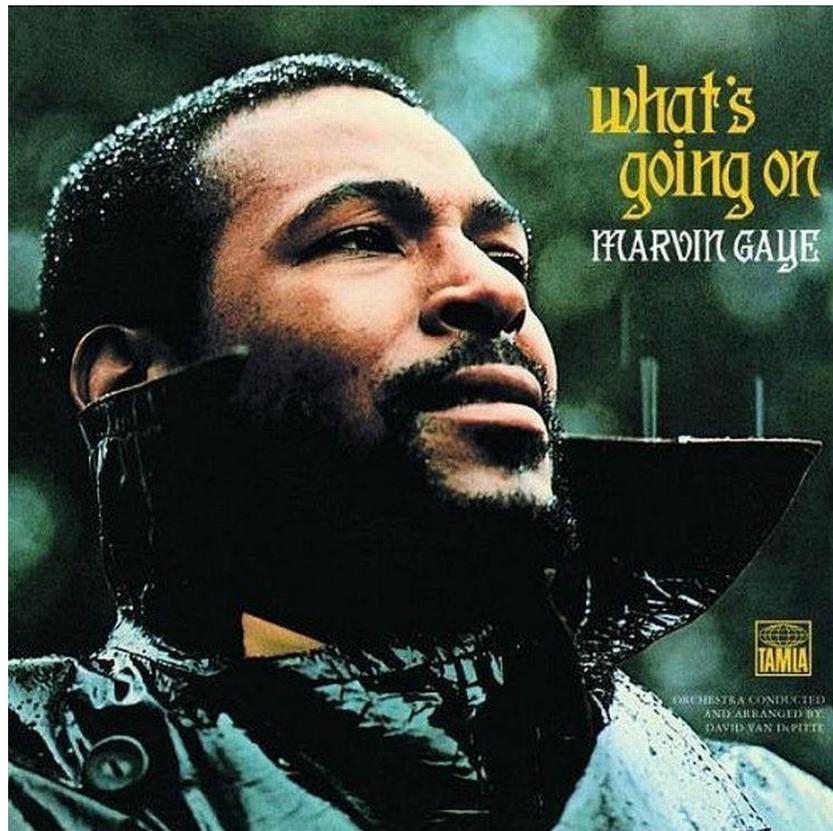


Figura 19. Portada del album "What's going on".
Tomado de (Polo, 2015)

Uno de los temas más característicos del álbum "What's going on", tema a ser analizado a continuación, es la canción *Mercy mercy me* que habla acerca de los daños irreversibles que sufría el medio ambiente en la época. Referirse al *track* número siete.

La siguiente figura muestra la forma completa junto a la progresión donde se desarrolla la melodía de *Mercy mercy me* de Marvin Gaye. El tema consta de tres secciones: introducción, estrofa y puente.

Medium Soul

Mercy mercy me

Marvin Gaye

Intro

B \flat 7sus B \flat 7sus B7sus B7sus

Estrofa (Repetir x5)

5 Emaj9 Emaj9 C#-9 C#-9

9 F#-9 F#-9 B7sus B7sus

Puente

13 Fmaj9 Fmaj9 D-9 D-9

17 G-9 G-9 C7sus C7sus B-9
On cue

Figura 20. Estructura armónica de *Mercy mercy me* de Marvin Gaye

Al igual que otros compositores de la época, Marvin Gaye fue reconocido por las sonoridades que elegía en sus canciones y el tema *Mercy mercy me* refleja esa sonoridad dentro de la armonía utilizada. La tonalidad es E mayor.

La introducción consta de dos acordes dominantes suspendidos, (B \flat 7sus) el cuál resuelve al quinto grado de la tonalidad (B7sus). A partir del segundo sistema, comienza la estrofa con el primer grado (Emaj9), seguido del sexto grado menor (C#-9) y continua con el segundo grado menor (F#-9). Para volver a repetir esta progresión, la cadencia de la estrofa termina con el quinto grado dominante (B7sus). Sin contar el grado dominante, el cual siempre es suspendido, los otros acordes siempre llevan la novena como su tensión primordial. Después de repetir

cinco veces la sección de la estrofa, donde se desarrolla la melodía junto a la letra, sigue el puente que modula a la tonalidad F Mayor.

Marvin Gaye, en sus composiciones, solía utilizar la modulación ascendente al cambiar de sección, sobre todo en los puentes que en esta ocasión es de carácter instrumental. Comienza con el primer grado de la nueva tonalidad, (Fmaj9) y al igual que el verso continua con el sexto grado menor (D-9) seguido del segundo grado menor (G-9) y culmina con su quinto grado dominante (C7sus). Ambas secciones utilizan los mismos grados diatónicos con la pequeña diferencia que el puente termina con el cuarto grado (Bb) pero lo hace menor y le agrega la novena.

1.5.8 Análisis de la letra de la canción *What's going on* del nombrado príncipe de Motown, Marvin Gaye.

La canción *What's going on* fue compuesta por tres amigos y creadores de éxitos de Motown: el compositor quien añadió la letra y trabajó en el arreglo instrumental del tema. Gaye quería que el grupo The Originals grabara la canción, pero Benson y Cleveland convencieron a Gaye de que él fuera quien lo grabara (Hutchinson, 2014).

La primavera de 1970 fue una época oscura para Marvin Gaye. Su compañera de dúo Tammi Terrell había muerto tras una lucha de tres años con un tumor cerebral. Su hermano Frankie había regresado de la guerra en Vietnam con historias terroríficas que conmovían a Marvin hasta las lágrimas.

En Motown, Marvin se veía obstaculizado en su intento de abordar problemas sociales en su música debido a las restricciones de la disquera. Estos tres factores fueron las raíces principales para la creación de la letra de *What's going on* (Hutchinson, 2014).

Esta fue una de la primeras canciones de Motown con una declaración política poderosa. Stevie Wonder y The Temptations también estaban grabando material más serio y desafiante, lo cual aportó un cambio radical

en comparación a los éxitos de Motown de los años sesenta. La canción tuvo un impacto tremendo porque los oyentes no estaban acostumbrados a oír el comentario social de Gaye. Como dijo Jackson Browne en una entrevista de 2008 con la revista Rolling Stone: "Nadie estaba esperando una canción contra la guerra proveniente de él. Pero fue un momento en el tiempo cuando la gente estaba dispuesta a escucharlo de quien sea, si es que era sincero y sentido..." (Songfacts, s.f., 4 párr.).

Concebido como una declaración desde la perspectiva de un veterano de Vietnam *What's going on* no es sólo un cuestionamiento de un soldado desconcertado tras volver a casa a un lugar extraño, pero una promesa que los oyentes serían informados por lo que escucharían en la canción.



Figura 21. Marvin Gaye.
Tomado de (Buskin, 2011)

Para el siguiente análisis referirse al *track* número ocho. Este análisis expone el significado de la letra enfocándose en el contexto social e histórico en la que fue escrita por su autor, mas no por su semántica o estructura.

Para entender de mejor manera el significado de la letra, a continuación se expone las primeras dos estrofas en su idioma original inglés y traducido al español.

En inglés:	En español:
<i>Mother mother</i>	Madre, madre
<i>There's too many of you crying</i>	Hay muchas de ustedes llorando
<i>Brother, brother, brother</i>	Hermano, hermano, hermano
<i>There's far too many of you dying</i>	Hay demasiados de ustedes muriendo
<i>You know we ´ve got to find the way</i>	Ustedes saben que tenemos que encontrar el camino
<i>To bring some lovin here today</i>	Para traer amor aquí, hoy

Desde el principio, se puede apreciar que el tema está dirigido a todas las madres, padres y hermanos, es decir a todo el mundo. En la primera estrofa Gaye plantea una queja acerca del sufrimiento y del alto índice de muerte que su gente vivió en la época. La segunda estrofa hace referencia a peleas familiares, y a la guerra de Vietnam que los estadounidenses vivieron hacía poco tiempo. Ambas estrofas terminan con un pedido explícito de encontrar un nuevo camino hacia el amor. En los primeros cuatro compases del coro, Marvin canta la frase “*..don`t punish me with brutality*” (no me castigues con brutalidad) exponiendo el abuso que se vivía en la época, sobre todo por parte de la comunidad afronorteamericana. El *hook* principal de la canción es la frase “*Whats goin on*” es decir “Qué está pasando” que se repite ocho veces preguntando con desesperación que ha ocurrido con la sociedad. A diferencia de las típicas

canciones *soul*, escritas acerca del amor, esta es una canción protesta con tintes de esperanza hacia una nueva forma de vida.

1.5.9 Análisis armónico comparativo entre el tema *Groovin'* interpretado por Aretha Franklin y *Super Duper Love* interpretado por Joss Stone.

Las siguientes figuras 22 y 23 muestran la forma y las progresiones armónicas de las canciones *Groovin'* interpretada y arreglada por Aretha Franklin y *Super Duper Love* compuesta por Sugar Billie Garner (Guthries W. , 2009). Escuchar las transcripciones orales correspondientes al *track* número nueve y diez.

Medium Funk

Super Duper Love

Willie Garner

Intro

G A-7 G A-7

Coro

5 G A-7 G A-7

Estrofa

9 G A-7 G A-7 A-7 A-dim

Puente

14 B-7 A-7 A-7 A-dim B-7 1. A-7 A-7 A-dim 2. C D7(sus4)

Coro

19 G 1x Melodía del coro 2x Solo corto de guitarra A-7 G 1. A-7 2. A-7 A-dim

Puente

24 B-7 A-7 A-7 A-dim B-7 1. A-7 A-7 A-dim 2. C D7(sus4)

Outro (vamp on cue)

29 G A-7 G A-7

Figura 22. Forma y progresión armónica de Super Duper Love de Joss Stone

Medium soul

Groovin'

Aretha Franklin

Intro G A-7 G A-

A G A-7 G $\begin{matrix} 1. \\ A- \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2. \\ A- \end{matrix}$ A- B \flat -

B B- A- A- B \flat - B- B-

13 A- A- B \flat - B- C D7

A 16 G A-7 G $\begin{matrix} 1. \\ A- \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2. \\ A- \end{matrix}$ A- B \flat -

B 21 B- A- A- B \flat - B- A- A- B \flat -

24 A- A- B \flat - B- C D7

A 27 G A-7 G $\begin{matrix} 1. \\ A- \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2. \\ A- \end{matrix}$ A- B \flat -

B 32 B- A- A- B \flat - B- A- A- B \flat -

36 B- C C B- A- D7

Outro 40 G A-7 G A- Fade out

Figura 23. Forma y progresión armónica de Groovin' de Aretha Franklin

Aretha Franklin es una de las mayores influencias musicales para varias generaciones de cantantes de *soul*, *blues* y *gospel*, la intérprete británica Joss Stone, es una de ellas. Las siguientes similitudes armónicas muestran como el *soul* contemporáneo basa sus recursos armónicos en el *soul* de la década del sesenta.

En primer lugar, ambas canciones se encuentran en la misma tonalidad, G mayor. Bb mayor, Eb mayor y G mayor son tonalidades comunes dentro del repertorio de la reina del *soul*, Aretha Franklin. La introducción de ambas canciones empieza con un *vamp* armónico diatónico; primer grado mayor (G) y el segundo grado menor (A min). En el caso de *Super Duper Love*, utiliza la misma progresión para el coro y la estrofa. Ambas secciones constan de 8 compases.

En el tema *Groovin'*, Franklin también utiliza el *vamp* armónico introductorio de 8 compases para la estrofa. La firma musical armónica importante de ambos temas, sucede en el puente. Ésta sección tiene un ritmo de acompañamiento y acentuaciones específicas de toda la sección rítmica los cuales se pueden apreciar en las figuras de transcripción. La progresión de acordes del puente consta del tercer grado menor (B-), seguido del segundo menor (A-) el cual dura los primeros dos tiempos del segundo compás y termina con una progresión armónica cromática ascendente hacia B- en el primer tiempo del tercer compás. Ésta dinámica entre el tercer grado menor y el segundo menor se repite durante 8 compases. La bajada cromática junto a los kicks, actúan como una respuesta a la melodía principal de ambos temas; una vez más el *call and response* de los antiguos *spirituals* se hace presente.

La forma de ambas canciones alterna la estrofa y/o coro con el puente y antes de la última exposición del puente, ambas canciones tienen un solo corto de guitarra sobre la segunda casilla de la estrofa o coro. Las dos canciones terminan con el *vamp* armónico, *Groovin'* finaliza con un *fade out* y *Super duper love* termina con un corte de la sección rítmica después de la última frase de la melodía.

En conclusión, la progresión de acordes de *Super duper love* es la misma del tema *Groovin*. La similitud armónica muestra la fuerte influencia que los artistas contemporáneos del *soul* tienen de los antiguos intérpretes de la década del sesenta.

En la actualidad, existe una variedad de vocalistas y agrupaciones, los cuales dedican su trabajo a la emulación del antiguo sonido *soul*. Sharon Jones y Amy Winehouse, son dos intérpretes contemporáneos que se analizarán para el propósito final de la presente investigación.

1.5.10 Análisis estilístico vocal del tema *You sent me flying* de Amy

Winehouse.

Amy Jade Winehouse nacida en Londres en 1983 fue una cantante contralto y compositora. Winehouse fue criada en el seno de una familia judía y con tradición musical en el jazz. Desde temprana edad estudió teatro y música. A los 13 años recibió su primera guitarra eléctrica y con esto, empezó su trayectoria de *songwriter*. Al poco tiempo, emprendió su carrera de *performer* en pequeños *pubs* de Londres en Camden Town. Su amigo y famoso cantante Tyler James, compartió un demo suyo a un renombrado productor y con esto comenzó su carrera profesional a los 16 años. Firmó su primer contrato con la discográfica *Island universal* (Labird, s.f. 5 párr.).

En 2003, Winehouse lanzó su álbum debut "*Frank*" el que obtuvo críticas positivas y fue comercialmente exitoso en su país natal y fue nominado por los premios Mercury Prize. Su segundo álbum de estudio "*Back to black*", fue publicado en 2006. Por este disco la cantante consiguió seis nominaciones a los Premios Grammy, de las cuales ganó cinco entre ellas, Canción del año, Grabación del año y Mejor artista nuevo (Labird, s.f., 2 párr.).

El album "Frank" fue producido por Salaam Remi. Este contiene influencias de jazz y a excepción de dos *covers*, todas las canciones son coescritas por Winehouse. El álbum tuvo una increíble acogida y varios críticos

compararon su voz con las cantantes de jazz Sarah Vaughan, Billie Holiday y la cantante de *R&B* Macy Gray. Por su poderosa y profunda *soul voice*, y por su peculiar sonoridad vocal, destacó inmediatamente en la escena musical nacional e internacional. Sus texturas y tendencias vocales contienen una mezcla de géneros musicales incluyendo *R&B*, *soul*, *blues*, *jazz* y *ska* (Labird, s.f., 6 párr.). La canción *You sent me flying* pertenece a este álbum.



Figura 24. Amy Winehouse.
Tomado de (Pinterest, 2012)

El siguiente escrito pretende analizar su manejo estilístico vocal en el tema *You sent me flying*. Referirse a la transcripción oral del *track* número once

La interpretación de cada artista siempre está sujeta al tipo de formato que se maneje, en este caso la versión en vivo del tema *You sent me flying* de Amy Winehouse, comienza a dúo con una guitarra y se desarrolla de esta forma hasta la primera re exposición del coro donde entra toda la sección rítmica.

Durante la sección a dúo se puede notar un control constante de tempo y dinámicas. La canción comienza en un *mezzo piano* que se desarrolla hasta un *mezzo forte*, nuevamente regresando al *mezzo piano* y para finalizar con un *crescendo* hacia un *forte*. Dentro de la interpretación vocal de Winehouse, se puede apreciar su dominio del *time feel*, en la forma en la que ella desarrolla la letra junto a la melodía y el ritmo dentro del pulso establecido.

Otra evidencia, es el manejo rítmico representado en la acentuación de sílabas específicas para juntar su fraseo con el acompañamiento de la guitarra. Por ejemplo, en el minuto 2:46 corta la frase ‘...and the melodramas’, deja un silencio después de “...and the´ y luego separa la palabra *melodramas* en *melo* y *dramas*. Del punto de vista técnico del canto, no se debe cortar palabras ya que esto afecta la interpretación del texto. Winehouse se va en contra de este principio interpretativo vocal y da mayor importancia al *downbeat* y a su *time feel*. Ella y su guitarrista hacen énfasis en los tiempos dos y cuatro del compás representando una de las características principales del estilo.

Dentro del canto se hace alusión a la diferencia entre una interpretación vocal que demuestre control dinámico dentro del fraseo a través del apoyo diafragmático, y una interpretación con un volumen sin control en la cual los matices dinámicos no tienen contraste entre sí. Amy Winehouse demuestra total control de dinámicas en éste tema.

Los melismas siempre están presentes en el género y ésta no es la excepción. Sam Cooke dentro de la época del *early soul*, usa intervalos de segundas mayores descendentes dentro de su lenguaje de melismas; se puede

apreciar éste ejemplo en el tema *You send me* de Sam Cooke. Referirse a la sección del análisis *You send me* de Sam Cooke página 29.

El melisma característico de Winehouse en la canción *You sent me flying*, es al articular una sílaba con la misma nota o un intervalo de segunda mayor repitiéndolo varias veces. Un ejemplo es en el minuto 2:01 donde hace énfasis en la palabra “..tee” utilizando una segunda mayor descendente y en minuto 2: 24 donde realiza la palabra “...years” articulando la última sílaba varias veces con la misma nota. Esto demuestra una clara influencia que tiene Amy Winehouse del lenguaje del *early soul*.

Finalmente, una de las características más importante de la difunta cantante Amy Winehouse, era su innata habilidad en cambiar la melodía de una canción, alterar su fraseo, curva melódica y rítmica y articulación dentro del desarrollo de la misma. En el tema *You sent me flying* cada vez que repite el coro, lo repite con variaciones melódicas o rítmicas, y en ciertas ocasiones hace variaciones en ambas. Por ejemplo, al acortar palabras en la mitad de una sílaba o articular la última sílaba varias veces como fue antes mencionado. El uso de vibrato es mínimo y cuando aparece es de característica ligera.

1.5.11 Análisis interpretativo de *This land is your land* de la intérprete Sharon Jones

Sharon Jones, cantante de *soul* y *funk* nacida en Augusta, Georgia en 1956. Comenzó su carrera a finales de la década de los noventa. Su textura y sonido evocan a dos exponentes femeninas del estilo: Marva Whitney y Lynn Collins. Su potente voz transporta a cualquier audiencia a tres décadas atrás.

Una característica típica del género es el uso de texturas en la voz, ella domina el arte jugando con su nasalidad, diferentes colocaciones y técnicas de voz airosa. Su constante vibrato y precisión rítmica melódica, destacan características importantes del género. Al igual que las texturas, las dinámicas siempre están presentes en sus interpretaciones. Dentro del entorno musical, Sharon Jones es homenajeada como *The female James*

Brown por su fuerte influencia *gospel* y por su puesta en escena llena de baile y energía (Gorce, s.f., 2 párr.).

Hasta su muerte, Sharon Jones perteneció al sello discográfico *Dap Tone Records* junto a la agrupación de *The Dap-Kings*.



Figura 25. Sharon Jones bailando en escenario.
Tomado de (Cambell, 2011)

La siguiente transcripción fue hecha hasta el minuto 3:19 ya que, durante este tiempo se repite tres veces la estrofa donde aparecen los recursos estilísticos que la investigadora tuvo el interés de transcribir con el objetivo de adquirir el lenguaje vocal de Sharon Jones. Referirse a la última transcripción oral, *track* número 12.

El elemento principal del *gospel*, el *call and response*, se emplea a lo largo de todo el tema entre la voz y la sección de vientos. Primero Jones expone la frase “*This land is your land*” y los vientos responden con una línea melódica muy bien articulada que empieza con una nota en *crescendo*.

En la mayoría de finales de frase, como en el segundo 0:27 y 0:37, Sharon Jones termina la palabra con un cambio de colocación de voz de pecho a cabeza causando un efecto llamado *yodeling*. Este recurso vocal se repite cinco veces en la primera estrofa y cuando decide no hacerlo, emplea vibrato pesado. Como fue mencionado antes, la sección de vientos siempre repite una línea melódica que inicia con una nota en *crescendo*, y esta es emulada en el minuto 1:55 por la cantante; Sharon canta el mismo cambio de dinámica con una nota en *crescendo* en la palabra “..side”. Al igual que Etta James en *Sunday kind of love*, Jones utiliza melismas descendentes como por ejemplo en el minuto 2:05 nuevamente en la palabra “...side”.

Las únicas transcripciones orales que no fueron analizadas son *I heard it through the grapevine* de Marvin Gaye y *The weight* interpretada por Aretha Franklin, sin embargo, ambas cumplieron el objetivo de adquirir su lenguaje y estilo vocal. Para apreciar dichas transcripciones, escuchar el *track* número 13 y el 14.

Capítulo IV

1.6 Conclusiones

- A través de la investigación y las transcripciones orales se evidencia el reiterado uso de recursos estilísticos vocales como: melismas descendentes, reiteración de palabras, vibrato ligero y pesado, contraste de dinámicas, articulación repetida de una sílaba en una misma nota, cambios de colocación y *call and response*.
- Siguiendo un proceso de evolución a través del periodo analizado y cada una de las canciones analizadas, se puede apreciar con claridad la fuerte influencia *gospel* que poseen tanto los artistas *soul* de la década del sesenta e inicios del setenta como los actuales. El recurso más utilizado proveniente del *gospel*, es el *call and response*. Dos ejemplos claros donde se puede apreciar este recurso, es en la balada *Call me* de Aretha Franklin y en *This land is your land* de Sharon Jones. Otro recurso es el espectáculo de gritos entusiastas del *hard-gospel*, estos también fueron tomados por artistas *soul*.
- El método de transcripción oral fue totalmente efectivo para cumplir el objetivo de adquirir lenguaje vocal del género y ampliar destrezas de técnica vocal como: agilidad en el paladar, control dinámico, dicción, mezcla de registros vocales, apoyo diafragmático, y diferenciación y ejecución de vibrato ligero y vibrato pesado.
- Tras haber analizado las formas y progresiones armónicas de varias canciones *soul*, se puede afirmar el constante uso de una armonía diatónica, acordes de triadas, *vamps* armónicos de dos acordes, cromatismos, y una fuerte relación con el *blues* tradicional y sus progresiones armónicas.
- Desde los *spirituals* hasta el *soul* de los años sesenta y setenta, los significados de las letras están cargadas de connotaciones sociales, racistas, sufrimiento, esperanza, y amor.

1.7 Recomendaciones

- Dar especial importancia a la salud vocal y el correcto funcionamiento vocal por medio de previos ejercicios de vocalización antes de interpretar o transcribir y transponer tonalidades en caso de que el repertorio elegido este fuera del registro vocal de la persona que transcribe.
- Hacer ejercicios de agilidad de paladar para ejecución de melismas y ejercicios de apoyo diafragmáticos para ejecución de vibrato y su diferenciación entre vibrato ligero y pesado.
- Se recomienda el siguiente método para transcripciones orales:
 1. Escuchar detenidamente la canción y traducir su letra en el caso de no estar en idioma materno para entender su significado e investigar el contexto en la que fue escrita.
 2. Desarrollar un esquema de las articulaciones, dinámicas y detalles específicos de fraseo de la interpretación. Por ejemplo: notas en *stacatto*, notas ligadas, cortes de frase, vibrato, crescendos, colocación nasal etc.
 3. Para lograr una transcripción prolija, bajar la velocidad del tema. De esta forma poder escuchar con atención cada detalle de la curva melódica, espacios de respiración, melismas, fraseo, dicción y pronunciación en caso de un idioma extranjero.
 4. Grabar el trabajo de transcripción sobre la pista original para constatar y revisar la precisión melódica y rítmica.
- Antes de empezar el proceso de adquirir lenguaje de cualquier género musical a través del método de transcripción oral, concientizar el nivel técnico vocal en el que se encuentra para posteriormente reconocer cuanta fue la mejoría y la evolución

1.8 Referencias

- Alberro, S. (s.f.). *El alma en la voz*. Obtenido de <http://elalmaenlavoiz.blogspot.com/2011/04/del-apoyo-diafragmatico.html>
- Alvira, J. R. (2014). *Teoria.com*. Obtenido de Funciones armónicas : Dominantes secundarias o auxiliares: <https://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/secundarias/>
- Ankeny, J. (s.f.). *The Dixie Hummingbirds*. Obtenido de All Music: <http://www.allmusic.com/artist/the-dixie-hummingbirds-mn0000135943/biography>
- Barbara Belle, A. L. (1960). Sunday kind of love [Grabado por E. James]. Estados Unidos.
- Bush, J. (s.f.). *All Music*. Obtenido de <http://www.allmusic.com/album/whats-going-on-mw0000651085>
- Buskin, R. (2011). *Sound on sound*. Obtenido de <http://www.soundonsound.com/people/marvin-gaye-whats-going>
- Cabana, P. M. (11 de septiembre de 2011). *Proyección de la voz*. Obtenido de <http://proyecciondelavoz.blogspot.com/>
- Campbell, R. (2011). *BeachesMIAMI*. Obtenido de <http://www.beachedmiami.com/2011/03/21/sharon-jones-dap-kings-fillmore/>
- Cleveland, R. ". (1971). What´s going on [Grabado por M. Gaye]. Estados Unidos.
- Cooke, S. (1957). You send me. Estados Unidos.
- Cooke, S. (1961). Cupid. Estados Unidos.
- Cooke, S. (1962). Nothing can change this love. Estados Unidos.

Diferencia entre articulación, vocalización y dicción. (2013). Obtenido de Premier Actors: <http://www.premiereactors.com/diferencia-articulacion-vocalizacion-diccion/>

Dorsey, T. (s.f.). Im waiting on Jesus [Grabado por T. D. Hummingbirds]. Estados Unidos.

Errey, M. (s.f.). *EnglishClub*. Obtenido de <https://www.englishclub.com/vocabulary/music-soul.htm>

Fernandez, O. (15 de Marzo de 2013). *Proyección de la voz*. Obtenido de Voz y Habla: <http://vozyhabla.blogspot.com/2013/03/proyeccion-de-la-voz.html>

Franklin, A. (1970). Call me. Estados Unidos.

Garner, S. B. (2003). Super Duper Love [Grabado por J. Stone]. Reino Unido.

Gaye, M. (1971). Mercy mercy me. Estados Unidos.

Guthries, W. (2009). This land is your land [Grabado por S. Jones]. Estados Unidos.

Hogan, E. (s.f.). *All Music*. Obtenido de <http://www.allmusic.com/song/call-me-mt0004336282>

Hutchinson, L. (31 de 03 de 2014). *Performing Sonwriter Be heard*. Obtenido de <http://performingsongwriter.com/marvin-gaye-whats-going-on/>

iHeartRADIO. (2016). Obtenido de <http://www.iheart.com/artist/sam-cooke-18114/songs/chain-gang-live-2628285/>

Inspirational Christians. (s.f.). Obtenido de <http://www.inspirationalchristians.org/biography/thomas-dorsey>

Jairo Guarín, D. B. (s.f.). *MÚSICA EN CLAVE DE TIC*. Obtenido de Matices Musicales: Signos de intensidad.:

<https://musicaenclavedetic.wordpress.com/about/lenguaje-musical/matices-musicales-signos-de-intensidad/>

Jones, D. L. (2015). *Understanding Vibrato: Vocal Principles that Encourage Development*. Obtenido de <http://www.voiceteacher.com/>

Kleiman, C. (2006). *Pagina12*. Obtenido de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/7-3992-2006-09-30.html>

La Dicción. (28 de febrero de 2013). Obtenido de <https://dicionlenguaje2.wordpress.com/>

Lantonio163. (2010). *IMDB*. Obtenido de <http://www.imdb.com/character/ch0116504/bio>

Lenguaje musical. (s.f.). Obtenido de <http://bandamontalbanapuntes.blogspot.com/2013/12/expresion-musical-caracter-matices.html>

Lopez, K. &. (2012). Obtenido de <http://www.marvingayepage.net/biography/>

Martin, D. (2008). *The New York Times*. Obtenido de http://www.nytimes.com/2008/06/26/arts/music/26tucker.html?_r=0

Mike Callahan, D. E. (2004). *The Chess Story*. Obtenido de <http://www.bsnpubs.com/chess/chesscheck.html>

Música de Secundaria. (s.f.). Obtenido de Intensidad: <https://sites.google.com/a/strinidadvillalba.com/musica-secundaria/teoria-musical/sonido/representacion-grafica-de-las-cualidades-del-sonido/intensidad>

País, E. (24 de 02 de 2009). *La apasionante historia de Chess Records*. Obtenido de [ongs of rock and roll; "Roll Over Beethoven," "Johnny B. Goode," "Sweet](#)

Little Sixteen," "Rock and Roll Music," "Memphis," "Brown Eyed Handsome Man" and "School Day" among them

Pinterest. (2012).

Polo, A. P. (2015). *No todo es indie.* Obtenido de <http://www.notodoesindie.com/2015/11/marvin-gaye-whats-goin-on-tamla-motown-1971/>

Rascals, T. Y. (1968). *Groovin* [Grabado por A. Franklin]. Estados Unidos.

Reputada, L. (2013). *Orgullo de ser fan.* Obtenido de <http://orgullodeser.com/fan/cantantes-voces-performers-como-distinguir-una-buena-cantante/>

Sam Cooke. (s.f.). Obtenido de Song Facts: <http://www.songfacts.com/facts-sam-cooke.php>

Son, D. (02 de enero de 2011). *Colocación de la Voz.* Obtenido de Zonic Recursos en línea: <https://sites.google.com/site/zonicstudio/canto/3-colocacion-de-la-voz>

Songfacts. (s.f.). Obtenido de <http://www.songfacts.com/detail.php?id=1547>

Stories Behind the Songs. (20 de 10 de 2014). Obtenido de <http://storiesbehindthesongs.ca/the-ultimate-sounds-of-soul-stax-vs-motown/>

Storyteller. (29 de 05 de 2015). *Tell Me More About Back Then?* Obtenido de <https://blackthen.com/more-than-cries-for-freedom-negro-spirituals-were-coded-messages-for-escape/>

THE REFLECTIVE BRIDE. (s.f.). Obtenido de <https://reflectivebride.com/2013/01/30/wedding-cliches/>

Varios. (03 de febrero de 2014). *Apoyo diafragmatico en notas altas*. Obtenido de Hipasonic: <http://www.hispasonic.com/foros/apoyo-diafragmatico-notas-altas/451063>

Wardo. (2015). Obtenido de <https://www.ukmix.org/forums/viewtopic.php?f=21&start=425&t=109814>

Winehouse, A. (2003). *You sent me flying*. Reino Unido.

ANEXOS

1. Lista de las transcripciones grabadas en el cd adjunto

- 1) *I'm waiting on Jesus* -The Dixie Hummingbirds
- 2) *You send me* - Sam Cooke
- 3) *Cupid* – Sam Cooke
- 4) *Nothing can change this love* – Sam Cooke
- 5) *Call me* – Aretha Franklin
- 6) *Sunday kind of love* – Etta James
- 7) *Mercy mercy me* – Marvin Gaye
- 8) *What's going on* – Marvin Gaye
- 9) *Groovin'* - Aretha Franklin
- 10) *Super Duper love* – Joss Stone
- 11) *You sent me flying* – Amy Winehouse
- 12) *This land is your land* – Sharon Jones
- 13) *I Heard through the grapevine* – Marvin Gaye
- 14) *The weight* – Aretha Franklin

2. Video Link del recital final

<https://www.youtube.com/watch?v=8FEBgbl1M9g>

3. Arreglos

Se eligieron seis canciones de las 14 transcripciones analizadas para ser presentadas en el recital final; *Sunday kind of love* de Etta James, *Nothing can change this love* de Sam Cooke, *The weight* de Aretha Franklin, *Groovin'* de Aretha Franklin, *Super Duper love* de Joss Stone y *This land is your land* de Sharon Jones. A continuación, el score de cada uno de los arreglos hechos para la sección rítmica.

Score

Mercy, mercy me

Marvin Gaye
Nathalie Cuesta

Medium soul

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Piano, with a treble and bass clef, 4/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a simple accompaniment of diamond-shaped chords in both hands, with a dynamic marking of *p*. The second staff is for Electric Guitar, with a treble clef, 4/4 time signature, and one flat key signature. It features a melodic line with a dynamic marking of *mp* and includes a triplet of eighth notes in the fourth measure. The third staff is for Electric Bass, with a bass clef, 4/4 time signature, and one flat key signature. It features a steady eighth-note bass line with a dynamic marking of *mp* that increases to *mf* in the fourth measure. The bottom staff is for Drum Set, with a drum clef, 4/4 time signature, and one flat key signature. It features a consistent drum pattern with a dynamic marking of *mp* that increases to *mf* in the fourth measure. Chord changes are indicated above the Piano and Electric Guitar staves: Bb7sus, B7sus, Bb7sus, and B7sus.

5

Pno. *mf*

B7sus C7sus C7

E.Gtr.

B7sus C7sus C7

E.B.

D. S.

5

SET UP

8

Pno. *mp* F maj9 Tacet x1 F maj9 D⁻ 9 D⁻ 9

E.Gtr. *p* F maj9 F maj9 D⁻ 9 D⁻ 9

E.B. *mp* F maj9 F maj9 D⁻ 9 D⁻ 9

D. S. *mp* Simile

Mercy, mercy me

The musical score is arranged in four systems. The first system is for the Piano (Pno.), the second for Electric Guitar (E.Gtr.), the third for Electric Bass (E.B.), and the fourth for Double Bass (D.S.).

- Piano (Pno.):** Treble clef. Chords: G⁻9 (fret 12), G⁻9, C7sus, C7. A first ending bracket labeled "1, 2, 3" covers the final three measures.
- Electric Guitar (E.Gtr.):** Treble clef. Chords: G⁻9 (fret 12), G⁻9, C7sus, C7. A first ending bracket labeled "1, 2, 3 C7" covers the final three measures.
- Electric Bass (E.B.):** Bass clef. Chords: G⁻9, G⁻9, C7sus, C7. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Double Bass (D.S.):** Bass clef. Chords: G⁻9, G⁻9, C7sus, C7. A first ending bracket labeled "1, 2, 3" covers the final three measures. The notation includes 'x' marks above the notes, indicating muted strings.

The text "SET UP" is written below the D.S. staff at the end of the first ending.

The musical score for page 5 of "Mercy, mercy me" features four staves: Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.).

- Piano (Pno.):** Treble and bass clefs. Chords: 4C7 , B7, B \flat 7. Dynamics: *mf*. Includes triplet markings (3).
- Electric Guitar (E.Gtr.):** Treble clef. Chords: 4C7 , B7, B \flat 7. Dynamics: *mp*. Includes a diamond-shaped articulation symbol.
- Electric Bass (E.B.):** Bass clef. Chords: C7, B7, B \flat 7. Dynamics: *mf*. Includes a triplet marking (3).
- Double Bass (D.S.):** Bass clef. Dynamics: *p* (initially), *mf*. Includes a four-measure rest (4) and articulation symbols (A and X).

Mercy, mercy me

20

Pno.

Bb7 B7 C7 B7 rit. Bb7 A-7 G-7 Fmaj7 E-9

E.Gtr.

Bb7 B7 C7 B7 Bb7 A-7 G-7 Fmaj7 E-9

E.B.

Bb7 B7 C7 B7 Bb7 A-7 G-7 Fmaj7 E-9

D. S.

Intro

Electric Guitar

mf

B \flat Fills E \flat B \flat F7

Piano

B \flat E \flat B \flat F7

Bass Guitar

Fills de guitarra.

G7

Drum Set

A

E. Gtr.

p

B \flat B \flat D7 D7

Pno

5

B \flat 1x Ritmica
2x Ritmica + Fills

p

B \flat B \flat D7 D7

Bass

5

D. S.

Score

A Sunday kind of love

Barbara Belle, Anita Leonard,
Stan Rhodes, and Louis Prima

Balada soul

Nathalie Cuesta

A

Tacet x1

Violin

1x Motivo
2x Subdividir el motivo una octava abajo

C6 C#dim D-7 G7 C6 Fmaj7 G7

Guitar

mp C6 C#dim D-7 G7 C6 Fmaj7 G7

Bass Guitar

mp C6 C#dim D-7 G7 C6 Fmaj7 G7

Drum Set

mp Simile

Detailed description of the musical score: The score is for a 12/8 time signature piece. It features four staves: Violin, Guitar, Bass Guitar, and Drum Set. The Violin part starts with a rest, followed by a melodic line. The Guitar part has a rhythmic accompaniment with chords: C6, C#dim, D-7, G7, C6, Fmaj7, G7. The Bass Guitar part has a similar rhythmic accompaniment with the same chords. The Drum Set part has a steady beat with a 'Simile' instruction. The score includes dynamic markings like *mp* and *p*.

A Sunday kind of love

The musical score is arranged in four staves. The Violin (Vln.) staff is in treble clef with a 6/8 time signature. The Guitar (Gtr.) staff is also in treble clef with a 6/8 time signature. The Bass staff is in bass clef with a 6/8 time signature. The Drums (D.S.) staff is in a standard drum notation. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. Chord symbols are placed below the guitar and bass staves. A first ending bracket is present in measures 3 and 4 of both systems.

Violin (Vln.)
6/8 time signature. Melodic line with slurs and accents. First ending bracket in measures 3 and 4.

Guitar (Gtr.)
6/8 time signature. Chordal accompaniment. Chord symbols: C6, A⁻7, A^b-7, G7, C6, A⁻7, D7, G7. First ending bracket in measures 3 and 4.

Bass
6/8 time signature. Bass line with slurs and accents.

D. S.
Drum notation with slashes for rhythmic patterns.

A Sunday kind of love

The musical score is arranged in five staves. The Violin (Vln.) staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins at measure 10 with a second ending bracket. The Guitar (Gtr.) staff is in treble clef and features a complex chordal accompaniment with various chords such as D7, G7, C6, Bb7, and Ab7. The Bass staff is in bass clef and provides a steady bass line. The Double Bass (D. S.) staff is in bass clef and includes a drum set icon at the start, followed by a series of slashes indicating a rhythmic pattern, and concludes with a melodic line. Chord symbols are placed above or below the notes in the guitar and bass staves to indicate the harmonic structure.

A Sunday kind of love

13

Vln.

G⁻7 C6 G⁻7 C6 F maj7 B^b7 F maj7 Eb7

13

G⁻7 C6 G⁻7 C6 F maj7 B^b7 F maj7 Eb7

Gtr.

G⁻7 C6 G⁻7 C6 F maj7 B^b7 F maj7 Eb7

Bass

13

D. S.

Simile

Detailed description: This is a musical score for the song 'A Sunday Kind of Love'. It features four staves: Violin (Vln.), Guitar (Gtr.), Bass, and Double Bass (D. S.). The key signature has one flat (Bb). The score starts at measure 13. The Violin part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Guitar part has a rhythmic accompaniment with chords. The Bass part has a simple bass line. The Double Bass part has a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, followed by a 'Simile' instruction. Chord diagrams are provided below the Violin and Guitar staves. The chords are: G⁻7, C6, G⁻7, C6, F maj7, B^b7, F maj7, and Eb7.

17

Vln.

17

Gtr.

Bass

D. S.

D7 D7 D⁻ 7 G7 Eb7 G7

D7 D7 D⁻ 7 G7 Eb7 G7

D7 D7 D⁻ 7 G7 Eb7 G7

subito p *mf* *p*

subito p *mf* *mp*

subito p *mf* *mp*

subito p *mf* *mp*

A Sunday kind of love

25

Vln.

25

25

Gtr.

25

Bass

25

D. S.

Chord symbols: C6, A-7, D7, G7, C6, Bb7, A-7, Eb7

A Sunday kind of love

29 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Vln. *pp*

D7 Bb7 E-7 A7 D-7

Gtr. D7 Bb7 E-7 A7 D-7

Bass

D. S. *Simile*

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Violin (Vln.), showing a tremolo section with five measures of sustained notes, marked with a *pp* dynamic and a crescendo hairpin. The second staff is for Guitar (Gtr.), featuring a tremolo accompaniment with chords D7, Bb7, E-7, A7, and D-7. The third staff is for Bass, with a melodic line and the same chord sequence. The fourth staff is for Double Bass (D. S.), starting with a rhythmic pattern of eighth notes and then transitioning to a *Simile* section indicated by diagonal slashes.

A Sunday kind of love

34 *mf* *rit.*

The musical score consists of four staves. The Violin (Vln.) staff is in treble clef with a *mf* dynamic and a *rit.* marking. The Guitar (Gtr.) staff is in treble clef with an *A* marking. The Bass staff is in bass clef with an *A* marking. The Double Bass (D.S.) staff is in bass clef with an *A* marking. The score is divided into measures by vertical bar lines. Chord symbols G7, C6, A-7, D7, and G7 are placed below the staves. The D.S. staff uses 'x' marks to indicate fretted notes and a circled 'x' for a final note.

Vln.

Gtr.

Bass

D. S.

G7 C6 A⁻7 D7 G7

Medium Funk

Super Duper Love

Willie Garmer
Nathalie Cuesta

Intro

♩ = 95

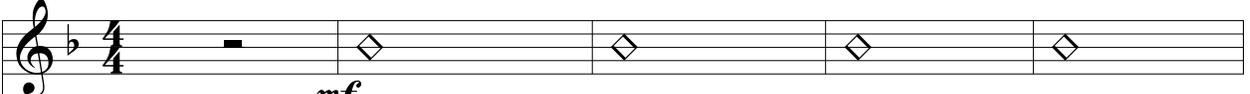
F

G-7

F

G-7

Hammond



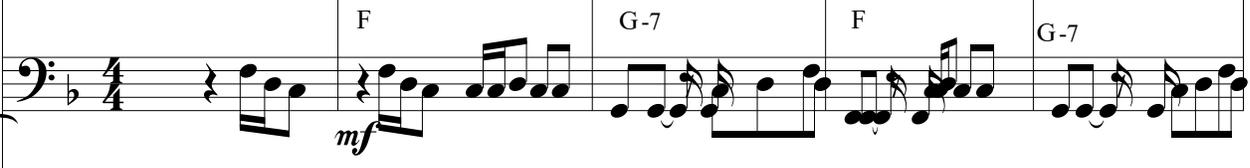
Electric Guitar

mf Solo guitar melody

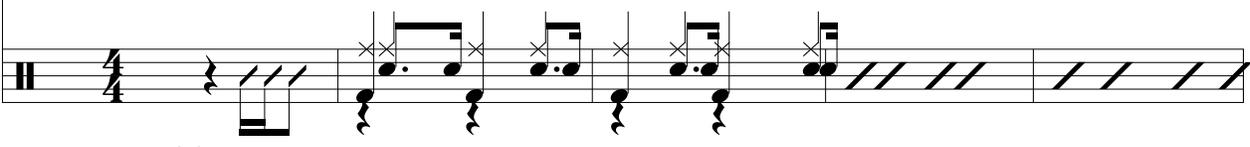


Bass Guitar

mf



Drum Set



Drum Pickup

F

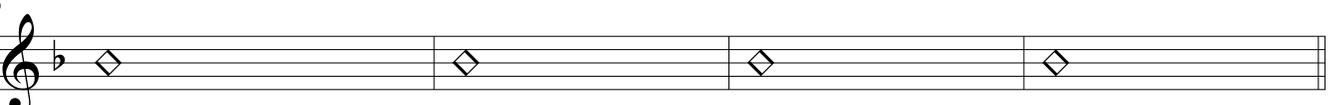
G-7

F

G-7

Hammond

5



E. Gtr.

5 Continue melody with impro



Bass

F *Simile*



D. S.

5 Drum Fill



Super Duper Love

17 D-7 Bbmaj7 A-7 G-7 G-7 G#dim

Hammond

E.Gtr.

Bass

D. S.

Kicks over time

C

1. G-7 G-7 G#dim A-7

Hammond

E.Gtr.

Bass

D. S.

Kicks over time

Fill Drums

Super Duper Love

2. B \flat C7(sus4) **A'** F G-7

25

Hammond

E.Gtr.

Bass

D. S.

1, 2, 3. F⁴.

28 F G-7 F

Hammond

E.Gtr.

Bass

D. S.

The Weight

Soul

The Band
Aretha Franklin
Nathalie Cuesta

The musical score is arranged in four staves. The Piano part (top) features a melody in the right hand with a *mp* dynamic, while the left hand plays a steady bass line. The Electric Guitar part (second) starts with a melodic line and then transitions to a rhythmic pattern of slashes, with dynamics *mf* and *mf*. The Electric Bass part (third) provides a consistent rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. The Drum Set part (bottom) features a complex rhythmic pattern with a *mf* dynamic. Chord symbols are placed above the piano and guitar staves, and the word 'Simile' is written below the bass staff.

Piano

mp

Electric Guitar

mf

mf

Electric Bass

mf

Simile

Drum Set

mf

Chord symbols: A^b , C^- , D^b , A^b , A^b , C^- , D^b , A^b , A^b , C^- , D^b , A^b , A^b , C^- , D^b , A^b

The Weight

6

Pno.

Ab C- Db Ab Ab C- Db Ab

E.Gtr.

Ab C- Db Ab fill Ab C- Db Ab

E.B.

Ab C- Db Ab Ab C- Db A

D. S.

6

Set Up

The Weight

10

Pno. *mf*

E. Gtr. *f*

E. B. *f*

D. S. *f*

Ab Gb Ab Gb Ab Gb

Ab Gb Ab Gb

Detailed description: This musical score is for the piece 'The Weight' and is page 3. It features four staves: Piano (Pno.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), and Double Bass (D. S.). The Piano part (measures 10-15) has a melody of half notes in the treble clef (Ab, Gb, Ab, Gb, Ab, Gb) and a bass line of eighth notes in the bass clef. The Electric Guitar part (measures 10-15) has a melody in the treble clef with a *f* dynamic and a bass line in the bass clef with a *f* dynamic. The Electric Bass part (measures 10-15) has a melody in the bass clef with a *f* dynamic. The Double Bass part (measures 10-15) has a melody in the bass clef with a *f* dynamic. Chord symbols are placed above the piano staff: Ab, Gb, Ab, Gb, Ab, Gb. Chord symbols are also placed below the electric guitar staff: Ab, Gb, Ab, Gb, Ab, Gb. The score is in a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 4/4 time signature.

The Weight

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Piano (Pno.), the second for Electric Guitar (E.Gtr.), the third for Electric Bass (E.B.), and the bottom for Drums (D. S.).

- Measure 13:** The piano part features a chord of D^b (F^b and C^b) in the right hand and a bass line of F^b, C^b, and F^b in the left hand. The electric guitar and electric bass parts have a melodic line starting on G^b in the treble clef and F^b in the bass clef. The drum part has a bass drum on the first and third beats and a snare on the second and fourth beats.
- Measures 14-16:** These three measures form a triplet. The piano part has a sustained D^b chord in the right hand and a bass line of F^b, C^b, and F^b in the left hand. The electric guitar and electric bass parts play a melodic line of G^b, A^b, B^b, C^b, D^b, E^b, F^b, G^b. The drum part has a bass drum on the first and third beats and a snare on the second and fourth beats.

This musical score is for the song "The Weight" and is page 5 of the arrangement. It features four staves: Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (D. S.). The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 18. The Piano part has a melodic line in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The Electric Guitar part features a melodic line with some bends and a steady eighth-note bass line. The Electric Bass part plays a consistent eighth-note bass line. The Drums part shows a steady eighth-note pattern with 'x' marks above the notes, likely indicating a specific drum sound or technique. Chord symbols are placed above the staves: A- (A minor), A (A major), D (D major), and D (D major). Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and accents (^). The score ends at measure 23.

This musical score is for the song "The Weight" and covers measures 24 through 27. It is arranged for four instruments: Piano (Pno.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (D. S.). The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 4/4. The piano part features a simple harmonic accompaniment with dotted quarter notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The electric guitar and electric bass parts play a rhythmic, eighth-note pattern. The drums play a consistent backbeat pattern. Chord changes are indicated by letters A and D above the staff lines.

Pno.
24 A D A D

E.Gtr.
24 A D A D

E.B.
A D A D

D. S.
24

A G A G The Weight G A G

28

Pno.

Piano accompaniment for measures 28-31. The right hand plays chords (diamonds) and the left hand plays a rhythmic bass line. Dynamics include 'f'.

28

E.Gtr.

Electric guitar and electric bass parts for measures 28-31. The electric guitar has a melodic line with bends and the electric bass has a complex rhythmic pattern. Dynamics include 'f' and 'Simile'.

28

D. S.

Drum set part for measures 28-31. It features a pattern of snare and bass drum hits with 'x' marks above some notes, followed by a section with diagonal slashes. Dynamics include 'f'.

Tradings Trompeta y saxo tenor

2

This land is your land

14 3. Eb-7 Ab-7 Eb-7 1,2. Ab-7 Ab7

E.Gtr. Bass D.S. Perc.

D.S. al Coda

Simile

19 Eb7 Db7 C7 B7 D.S. al Coda

E.Gtr. Bass D.S. Perc.

24 B7 Bb7 Eb7

E.Gtr. Bass D.S. Perc.