

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA**

**FACULTAD DE ARTES**

**SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

---



**VOCALÍZ. MELISMAS DEL R&B**

POR:

**XOCHITL ELIZABETH MONTALVO MARIÑELARENA**

**DOCUMENTO VINCULADO A PRODUCCIÓN PRESENTADO(A) COMO REQUISITO  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

**CHIHUAHUA, CHIH., MÉXICO**

**ABRIL DE 2024**



“VOCALÍZ.MELISIMAS DEL R&B”. Documento vinculado a trabajo de producción presentado por Xochitl Elizabeth Montalvo Mariñelarena como requisito parcial para obtener el grado de Maestro en Producción Artística, ha sido aprobado y aceptado por:

---

M.A. Marcia Pamela Martínez Navarro  
Director

---

M.A. Evelyn Rocío Girón Velázquez  
Secretaria de Investigación y Posgrado

---

Lic. César Marcelo Olivas Torres  
Coordinador de posgrado

---

M.A. Mario Montes Lara  
Presidente del jurado examinador

**Fecha 15 de abril 2024**

Comité

M.A Marcia Pamela Martínez Navarro

M.P.A José Luis Mendoza Calderón

M.A Ariel Esaú Solís Garibay

M.A. Mario Montes Lara

## RESUMEN

Los recursos vocales y ornamentales empleados en el canto popular, particularmente dentro del ámbito del R&B, siguen siendo insuficientemente explorados dentro del panorama académico de México. A esta deficiencia se suma la escasez de materiales pedagógicos disponibles en idioma español. En consecuencia, la presente propuesta busca abordar esta brecha mediante el desarrollo de un método dedicado al aprendizaje de los melismas.

El método titulado *VOCALÍZ, melismas del R&B* está basado en experiencias vocales, análisis del entorno pedagógico, composición de vocalizaciones y estudios, y transcripciones de Aretha Franklin, Mariah Carey, Alicia Keys y Beyoncé, las cuales son artistas referentes del género R&B y del melisma. Estas transcripciones conforman el marco referencial de la metodología.

*VOCALÍZ* se divide en tres partes, la primera trabaja con la escala mayor y pentatónica mayor, la segunda con la escala menor y pentatónica menor, y la tercera con la escala de blues. Los ejercicios incluyen audios de acompañamiento para trabajar la ornamentación y recursos estilísticos, con el objetivo de aplicar estos elementos en el contexto musical que se desee.

Palabras clave: canto, melismas, R&B.

## ABSTRACT

The vocal and ornamental resources employed in popular singing, particularly within the realm of R&B, remain insufficiently explored in the academic landscape of Mexico. This deficiency is compounded by a scarcity of pedagogical materials available in the Spanish language. Consequently, the present proposal seeks to address this gap by developing a method dedicated to learning of melismas.

The method titled *VOCALÍZ, melismas del R&B* is based on vocal experiences, analysis of the pedagogical environment, composition of vocalizations and studies, and transcriptions of Aretha Franklin, Mariah Carey, Alicia Keys and Beyoncé, who are prominent artists in the R&B genre and melisma. These transcriptions form the referential framework of the methodology.

*VOCALÍZ* is divided into three parts, the first one works with the major scale and major pentatonic, the second one with the minor scale and minor pentatonic, and the third one with the blues scale. The exercises include accompanying audios to work on ornamentation and stylistic resources, aiming to apply these elements in the desired musical context.

Keywords: singing, melismas, R&B.



## Tabla de contenidos

RESUMEN .....	2
ABSTRACT .....	3
INTRODUCCIÓN .....	6
<b>Justificación .....</b>	<b>7</b>
<b>Objetivo General.....</b>	<b>8</b>
<b>Objetivos Específicos .....</b>	<b>8</b>
MARCO TEÓRICO .....	8
<b>Antecedentes históricos del R&amp;B.....</b>	<b>8</b>
<b>Recursos Vocales Para la Interpretación de R&amp;B.....</b>	<b>16</b>
<b>Intérpretes.....</b>	<b>26</b>
<b>Métodos Vocales.....</b>	<b>31</b>
METODOLOGÍA.....	32
<b>Entrevista .....</b>	<b>32</b>
<b>Transcripciones.....</b>	<b>33</b>



<b>Vocalizaciones y Estudios .....</b>	<b>34</b>
<b>RESULTADOS.....</b>	<b>35</b>
<b>Práctica Vocal .....</b>	<b>35</b>
<b>Entrevista .....</b>	<b>39</b>
<b>Transcripciones.....</b>	<b>42</b>
<b>Vocalizaciones .....</b>	<b>60</b>
<b>Estudios .....</b>	<b>68</b>
<b>Grabaciones .....</b>	<b>80</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>81</b>
<b>FUENTES DE INFORMACIÓN.....</b>	<b>82</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>89</b>
<b>Videos del Repertorio.....</b>	<b>89</b>

## Introducción

El *Rhythm and Blues*, más comúnmente conocido como R&B, surgió como una categoría designada para la música popular afroamericana, que juntaba diversos géneros musicales, los cuales se relacionaban entre sí por compartir distintos rasgos del *sistema blues*. Este *sistema de blues*, abarca factores melódicos, armónicos, rítmicos y modales, así como de forma y de estilo, y ha permeado prácticamente en toda la música popular estadounidense, incluyendo géneros como el *rock 'n' roll*, *country*, *gospel*, *rhythm & blues*, entre otros (Ripani, 2006, pág. 17).

El R&B es un género musical donde especialmente la voz funciona como un vehículo de expresión. Parte esencial en la interpretación del cantante de R&B es la ornamentación a través de melismas, lo cual significa agregar notas a la nota principal que se canta dentro de una misma sílaba. Este recurso se popularizó con la música de artistas como Aretha Franklin, Stevie Wonder, Whitney Houston, Mariah Carey, Cristina Aguilera, entre otros.

De manera particular, el melisma es una técnica de ornamentación que a lo largo de los años y según el contexto musical se le ha dado distintos nombres, algunos de ellos son: coloratura, cadencia, fioritura, o simplemente, adorno (Latham, Alison, 2008, pág. 42). Algunos registros del melisma y la ornamentación se remontan a la música bizantina medieval con diversos tipos de himnos, como el “*kontakion* estrófico” (Grout & Palisca, 1995, pág. 42), y el canto gregoriano. Desde entonces la ornamentación ha seguido presente en otras épocas de la música; en el barroco con autores como Händel, en la música clásica con Mozart, hasta una amplia variedad de géneros en la música popular actual.

El melisma, junto con otros recursos vocales, han tenido un papel importante en la interpretación del artista, más allá de embellecer o dar variedad a una línea melódica, sino como herramienta para marcar un estilo personal.

Aunque existen algunos métodos para ayudar a los cantantes a desarrollar y trabajar los melismas y ornamentos, éstos no son comunes en la formación académica de nuestro país, siendo quizás una limitante que no se encuentran disponibles en el idioma español. Es por todo esto que se propone desarrollar un método con ejercicios vocales enfocados en el melisma dentro del género R&B.

### **Justificación**

Géneros como el R&B, que está dentro de lo que se conoce como *Contemporary Commercial Music* (CCM), refiriendo a toda la música popular, han sido desprestigiados y puestos de lado muchos años por parte del ámbito académico. En Latinoamérica, la enseñanza del canto popular en las universidades aún es algo novedoso, por lo cual no hay tanto material pedagógico en español al respecto.

Por otro lado, la mayoría de los métodos vocales de técnica popular, no se enfocan específicamente en el R&B, sino que abordan de manera general diferentes géneros dentro de la música comercial contemporánea; esto deja de lado un elemento característico del R&B que son los melismas, habiendo entonces poco desarrollo respecto a los aspectos técnicos, como lo son la delineación y agilidad vocal. Con fundamento en esto, se propone una metodología para trabajar los melismas del R&B, con aplicaciones pedagógicas dentro y fuera de la academia y consecuentemente un apoyo de estudio imprescindible para el cantante.

## **Objetivo General**

Desarrollar una propuesta metodológica para melismas del R&B, que brinde herramientas para trabajar la ornamentación y agilidad vocal en este género musical.

## **Objetivos Específicos**

Evaluar el contexto pedagógico de melismas a través de una entrevista estructurada a algún referente en el tema.

Desarrollar una experiencia inmersiva en los recursos ornamentales, particularmente en los melismas

Transcribir dos canciones de cuatro artistas de R&B destacadas en los melismas, ocho en total.

Componer y grabar ocho vocalizaciones basadas en las transcripciones realizadas.

Componer y grabar tres estudios que demuestren el uso de recursos estilísticos del R&B.

## **Marco Teórico**

### **Antecedentes históricos del R&B**

#### *Raíces del R&B*

Para hablar de R&B es conveniente empezar por sus raíces, mismas que están presentes en su nombre: el *blues*. La llegada de los africanos a América trajo con ellos sus tradiciones musicales, que incluían escalas, ritmos, *work songs*, *call and response*, cantos *holler* o gritos de campo, estos último eran entonados por los negros en sus largas jornadas laborales y tenían como característica la priorización de la voz, ya que muchas veces eran cantados a capela y dedicaban espacios para la improvisación (Kubik, 1999, pág. 96).

Cohn sugiere que este movimiento en Estados Unidos, inició en el estado de Misisipi, en una zona de granjas y plantaciones de algodón. Esta región “contaba con una población afroamericana numerosa, aislada y era una zona de pobreza generalizada, lo que significa que la gente se veía obligada a crear sus propias formas de entretenimiento” (1994, pág. 20). Ya sea para sincronizar los movimientos de trabajo, hacerlo más llevadero, o mitigar el sufrimiento, los esclavos empezaron a hacer indirectamente un tipo de protesta pacífica a través de su canto.

En 1865 se declaró oficialmente la abolición de la esclavitud en Estados Unidos, sin embargo, quedaron fuertes secuelas de discriminación hacia la raza negra. La música para los afrodescendientes representó una forma de liberación con la que empezaron a abrirse camino y expresarse en un mundo donde no tenían voz. Su innato talento los hizo sobresalir y demostrar su valor como seres humanos, pero también como artistas, desempeñándose con gran éxito en el ámbito musical. A partir del choque entre culturas, se desarrollaron géneros como los *espirituales*, *blues*, *soul*, *ragtime*, *gospel*, *jazz*, entre otros (Gioia, 1997, pág. 14).

A pesar de la importante notoriedad que comenzó a tener la “música de raza”, como se le conocía entonces, la industria de grabación no la consideraba redituable, ya que pensaban que era consumida sólo por negros, quienes no tenían el poder adquisitivo para comprarla. No sería hasta 1919 que se realizó una de las primeras grabaciones de *blues* interpretado por afroamericanos, siendo Mary Straine quien lo grabó. A partir de esto el negocio de la música negra creció tanto que en 1923 la compañía discográfica *Okeh*, acuñó el término de *race records* para catalogarla (M. W. Dixon & Godrich, 1970, pág. 17).

### *Nacimiento y Evolución del R&B*

El término *Rhythm and Blues* como tal, fue utilizado por primera vez en la revista The Billboard el 25 de junio de 1949, sustituyendo al de *race records*, que se empleaba para categorizar a la música afroamericana, que incluía distintos géneros como el *blues*, el *gospel* y el *jazz* (Ripani, 2006, pág. 178). Este concepto surgió como un eufemismo para quitar la connotación racista, pero a su vez marcó el inicio de lo que habría de distinguirse como un nuevo género musical, que empezó a emerger como consecuencia de una amalgama de géneros. Con los años el R&B fue evolucionando gracias a la influencia de diferentes géneros musicales que tuvieron preponderancia en cada década.

En los años cincuenta, el R&B estuvo marcado por la era del *blues*. Según el análisis que hace Ripani (2006) de “Los mejores sencillos de R&B de 1941-1999” (compilación hecha por Whitburn, 2000), estas canciones tenían una estructura armónica simple, en contraste con música más compleja como el *jazz* o el *bebop*. Vocalmente hablando sí había una fuerte influencia de los cantantes de *jazz* como Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald y Louis Armstrong. El estilo vocal era muy emocional y en ocasiones se llevaba al extremo de ser gritado, razón por la cual a los cantantes se les empezó a llamar *shouters* (Ripani, 2006, pág. 75), debido a esa energía y fuerza que los caracterizaba; este estilo se puede apreciar en el cantante Chuck Berry.

En cuanto a instrumentación, empezaron a formar parte esencial los instrumentos eléctricos como guitarras y bajos. Por otro lado, en esta década empezó el auge de los grupos *doo-wop* como The Marcells, The Penguins o The Cadillacs. Este género musical tiene grandes influencias del *gospel* y se caracteriza por el canto a capela y la armonización vocal. Tanto el *doo-wop* como el R&B fueron importantes precursores del *rock 'n' roll* debido a la acentuación rítmica que hacían

en los tiempos dos y cuatro del compás, pensando en hacer un ritmo másailable (Ripani, 2006, pág. 75). En este sentido, la música Latinoamericana también tuvo un gran impacto en el R&B de esta década, como se puede ver en canciones como “Mambo Baby” de Ruth Brown y “Honey Love” de The Drifters.

Para los años sesenta el R&B estuvo marcado por el *soul*, de tal manera que se le llamaba indistintamente con este nombre. Por otra parte, gracias a la compilación de *R&B hit singles* hecha por Frangias (2017), se puede observar cómo en este periodo hubo un incremento de las mujeres en la escena musical, incluso cómo empezaron a liderar el concepto de grupos vocales, llamados bandas de chicas o *girl groups*.

Un artista sobresaliente en esta década que marcó no sólo esa generación, sino que abrió camino a lo que habría de ser el R&B en los siguientes años, fue James Brown, apodado el “Padrino del Soul” (Ripani, 2006, pág. 96). Gracias a su estilo que combinaba el *blues* con el góspel y el enfoque rítmico que empezó a incorporar en sus canciones, sentó las bases para el *funk*. Otra cantante sobresaliente de esta década fue Aretha Franklin, quien fue apodada “La Reina del Soul”.

Según el análisis de transcripciones de las canciones más populares de esta época, Ripani concluye que la escala de blues era la preferida para los solos, mencionando que “cuando los músicos que interpretan este estilo quieren comunicar un *sentimiento profundo del alma*, la escala de blues es el lenguaje que utilizan para expresarlo” (2006, pág. 99). Las tensiones generadas a partir del uso de la escala de blues, generaban una expresividad que se consolidó como parte de la identidad del R&B.

Algo significativo en este periodo de tiempo fue la incorporación de crítica social a las letras de las canciones de R&B (Ripani, 2006, pág. 104), generando música con mensaje, la cual inició un movimiento de “orgullo negro” que resonó con la comunidad afrodescendiente.

A principios de los setenta fue el auge del *funk* y más tarde del *disco*. Ambos géneros tienen en común la implementación de elementos electrónicos como sintetizadores, pedales y demás instrumentos para crear efectos musicales y vocales. Algunos de los artistas más sobresalientes en este periodo fueron George Clinton, Marvin Gaye, Stevie Wonder, grupos como Sly & the Family Stone, The Jackson 5, del cual salió una figura muy importante del R&B de la siguiente década, Michael Jackson.

Desde la época del *blues*, el estilo vocal *declamatorio*, al cual se refiere Kubik (1999, pág. 94), ha estado presente en el R&B. Este estilo consiste en cantar notas sin una afinación precisa, como si estuvieran siendo habladas o gritadas. En la escritura musical esto es equivalente a las notas fantasma, donde la música tiene una representación rítmica más no tonal (On Music Dictionary, 2023). Este estilo de producción de voz fue especialmente trascendental en esta época, ya que marcó una tendencia que después evolucionaría en la música *rap* (Ripani, 2006, pág. 114).

En los años ochenta se consolidaron algunos subgéneros que entraron dentro de la categoría del R&B, como lo fueron el *quiet storm*, *new jack swing*, *dance-pop*; todos ellos agrupados bajo el nombre de *urban contemporary* (Ripani, 2006, pág. 163).

Dentro del *quiet storm* entran canciones con un ritmo moderadamente lento, con un tono romántico que se identifica con la inclusión de instrumentos como el saxofón, como se puede apreciar en la canción “Just the two of us” de Grover Washington Jr. En cambio, el *new jack swing* es un subgénero más movido que incorpora elementos rítmicos del *funk* y el *hip-hop*, como se

puede apreciar en la canción “Is it good to you” de Teddy Riley. Dos cantantes sobresalientes en esta década fueron Michael Jackson y Prince, ambos participaron en distintos géneros como *soul*, *funk* y *rock*, pero especialmente destacaron dentro del *dance-pop*.

A su vez, comenzaron a desarrollarse cada vez más dispositivos electrónicos como cajas de ritmos, instrumentos MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), las secuencias y el uso de *samples*, que son muestras de sonidos grabados que se recontextualizan para hacer otras grabaciones; a partir de los *samples*, se generó el *loop* que es una grabación corta que se reproduce repetidamente (Ripani, 2006, pág. 143). Estos instrumentos electrónicos empezaron a reemplazar a los instrumentos acústicos como el piano, la batería, el bajo y la guitarra. Todo lo anterior fue muy significativo en la siguiente década, ya que cambió radicalmente la forma de componer música.

Gracias al avance en cuanto a dispositivos electrónicos, los noventa estuvieron repletos de música que utilizaba estos recursos. Comenzó el apogeo del *hip-hop*, donde además se suscitó una evocación y reinterpretación del pasado, debido a la mezcla de componentes como los *samples*, con elementos tradicionales del *soul*, *gospel* y *funk* (Ripani, 2006, pág. 169).

A raíz de esta digitalización en la música y perfección rítmica y armónica, surge lo que Ripani nombra como “deshumanización de la música”, para lo cual irónicamente se crearon programas diseñados para devolverse ese carácter orgánico a la música y que pareciera seguir siendo interpretada de manera humana (2006, pág. 183); sin embargo, la voz también jugó un papel fundamental en este sentido, por lo que llegó a convertirse en un rasgo prominente del R&B contemporáneo.

Mariah Carey es una de las cantantes más sobresalientes de la década de los noventa, quien en sus inicios se consideró parte del subgénero *quiet storm* gracias a canciones como “Vision of love” que es una de las más exitosas de su carrera, llegando a ser un referente en cuanto a estilo vocal. Frere-Jones distingue esta canción como la “carta magna del melisma” afirmando que “Carey hizo del melisma un movimiento obligatorio para los cantantes de R&B” (2006).

Dos artistas que empezaron a sobresalir a partir de los años 2000 fueron Alicia Keys y Beyoncé, cada quien con una personalidad musical muy distintiva. Por un lado, Keys con un estilo de R&B donde incorporó elementos más tradicionales como el piano clásico, con el *blues* y el *jazz*, llevándolos a un sonido más moderno y urbano. Por otro lado, Beyoncé, con un estilo inclinado al hip-hop, pero al mismo tiempo con reminiscencias de los años sesenta, razón por la cual Easlea expresa que podría ser una “Aretha Franklin del siglo XXI” debido a su “pasión y habilidad musical” (2014).

Desde sus inicios el R&B se ha caracterizado por la unión de distintos géneros, y un fenómeno de la actualidad, al menos en el ámbito popular, es justamente el sincretismo musical. Ahora es cada vez más difícil encontrar “géneros puros” ya que todo es en mayor o menor medida una mezcla de estilos que pueden entrar en varias categorías. La globalización ha influido fuertemente en la música, de manera que ahora el R&B se ha fusionado también con otros géneros como el EDM (*Electronic Dance Music*), *trap*, *pop*, *indie*, incluso con ritmos latinos, quitando la brecha del idioma, de tal manera que se pueden encontrar referencias al R&B en español y en otros idiomas.

A pesar de la evolución y diversificación del R&B, algo que ha trascendido desde sus orígenes hasta la actualidad es el estilo vocal. El melisma es un recurso que desde que se tiene registros,

siempre ha formado parte del vocabulario de los afrodescendientes; sin embargo, fue gracias a cantantes como Carey, que se instauró como parte elemental de este género musical, siendo desde entonces uno de los recursos favoritos de ornamentación que ha llegado a estar presente en la música popular alrededor del mundo.

### *Sistema Blues*

El melisma junto con la escala blues, el *glissando*, el *rubato*, así como el tono grave o “sucio” de voz (lo que más adelante se mencionará como *raspy voice*), el falsete, el estilo vocal declamatorio, el fraseo en contratiempo y el *swing*, son algunos de los elementos que forman parte de lo que Ripani se refiere como “sistema blues” (2006, pág. 67), que es definido como:

Una organización de elementos o rasgos musicales, heredados de las tradiciones africanas y europeas, que forma el lenguaje fundamental de gran parte del estilo musical estadounidense del siglo XX [...] algunos de estos componentes son el modo, la melodía, la armonía, la forma y el ritmo. (Ripani, 2006, pág. 28)

Un rasgo muy importante y característico de este sistema, es la utilización de la escala blues. Esta escala, de herencia africana, contradice lo establecido en la escala occidental respecto a la tonalidad debido a sus alteraciones, también conocidas como *blue notes*, que son definidas por Robinson como una “reducción microtonal de los grados de la escala 3, 7 y (en menor medida) 5” (1980, pág. 812). No obstante, estos tres grados de la escala blues, son mejor entendidos como “áreas de tono flexibles” (Evans, 1987, pág. 24) o “neutrales”, ya que tienen un rango de tono que es variable, es decir que no son específicamente mayores ni menores, y por lo tanto su notación y ejecución no son precisas. Esto da como resultado diversas posibilidades dentro de la escala. Cabe

mencionar que estas “áreas de tono flexibles” pueden ser aplicadas en distintos grados de la escala, lo que da como resultado distintas escalas de blues.

Con respecto a la melodía, se han relacionado al R&B y en general a la música afroamericana, la escala pentatónica mayor, menor, y la de blues. Las escalas pentatónicas, se caracterizan (como su nombre lo indica) por su composición de cinco notas con una estructura específica. La escala pentatónica mayor se puede expresar a través de la fórmula interválica: 1, 2, 3, 5 y 6; que, desde C, el resultado es C, D, E, G, A. La escala pentatónica menor: 1, b3, 4, 5, b7; que, desde C, el resultado es C, Eb, F, G, Bb. La escala de blues: 1, b3, 4, b5, 5, b7; que, desde C, el resultado es C, Eb, F, Gb, G, Bb. Esta escala de blues será la que se utilizará para este trabajo.

Es un rasgo de este sistema que la escala blues se utilice indistintamente sobre acordes mayores o menores, de manera que la melodía y la armonía a menudo no coinciden, de acuerdo a las reglas de la música occidental. Esto aplica prácticamente para todo el *sistema blues*, razón por la cual Ripani expone que tiene una “naturaleza ambigua”, en cuestión melódica con la afinación de las notas; armónica en cuanto a la resolución de acordes; rítmica debido al fraseo en contratiempo y el *swing* (2006, pág. 71).

## **Recursos Vocales Para la Interpretación de R&B**

### *Ornamentos*

Los ornamentos musicales son adornos que se utilizan para embellecer una línea melódica. Grabner señala el importante papel de la ornamentación desde la música antigua y cómo su utilización se dejaba a placer del intérprete, por lo que no se especificaba en la partitura (2001, pág. 24).

En la música popular, los ornamentos que hace el cantante en realidad no se escriben específicamente, ya que son parte de la propia interpretación del artista para hacer suya una canción, imprimiendo en ella su estilo y creatividad; sin embargo, los cantantes de R&B utilizan con frecuencia ciertos patrones para decorar sus melodías, que se pueden identificar con la notación ornamental de la música occidental, por lo que para efectos del análisis de las transcripciones se utilizará esta terminología. A continuación, se definirán algunos de los conceptos más utilizados.

La apoyatura breve. Se escribe antes de la nota principal como una corchea pequeña con la plica atravesada de forma oblicua. Puede ser un tono o semitono por encima o por debajo de la nota principal, y toma su duración de ella, restándole aproximadamente el valor de una fusa, así que debe reproducirse de forma rápida para que prevalezca la nota principal (Grabner, 2001, pág. 25).

El mordente. Se utiliza según distintos autores para designar diferentes tipos de adornos. También es conocido como bordadura debido al movimiento que hace. Por lo tanto, un mordente puede referirse a un bordado inferior, superior, o cualquier ornamento de dos notas o más que se ejecute rápidamente antes o después de la nota principal (Zamacois, 1979, pág. 19). Para este estudio se mencionarán dos tipos de mordente y se les llamará indistintamente mordente o bordado.

El mordente superior se escribe como la línea ondulada que se usa para indicar el trino, pero más corta, y se coloca encima de la nota. Indica un movimiento rápido entre la nota principal y la superior por grado conjunto, regresando de vuelta a la principal. La alteración correspondiente se indica encima del mordente. Las notas se deben ejecutar en el tiempo de la nota principal.

El mordente inferior, se escribe igual que el mordente superior pero atravesado por la mitad con una pequeña línea vertical. Es opuesto al mordente superior, por lo que la alternancia de la nota principal se da hacia la nota inferior.

El grupeto. También es conocido como mordente circular, ya que rodea a la nota principal por sus grados conjuntos (superior e inferior) (Zamacois, 1979, pág. 24). El grupeto superior hace un movimiento descendente, empezando por la nota secundaria superior, pasando por la nota principal, seguido de la nota secundaria inferior, terminando nuevamente en la nota principal. El grupeto inferior hace un movimiento ascendente, empezando por la nota secundaria inferior, pasando por la nota principal, seguido de la nota secundaria superior, terminando nuevamente en la nota principal.

### *Melisma*

Los melismas, al igual que los ornamentos, se utilizan para hacer variaciones melódicas y para enfatizar o dar cierta intención a una palabra o parte de la canción. Kubik menciona que el vocalista de *blues* utiliza una entonación ondulada, como deslizando la voz para ir de una nota a otra, y muchos melismas (1999, pág. 94). El melisma se refiere a cantar varias notas dentro de una misma sílaba, esto es lo contrario al canto silábico donde cada sílaba del texto tiene una sola nota.

Entre los nombres que recibe el melisma en el canto popular, se encuentran principalmente *riff* y *run* (Chandler, 2014, pág. 43). Algunos autores utilizan estos dos términos indistintamente; sin embargo, hay otros que los diferencian según su extensión, movimiento melódico o incluso relacionado al género musical. Ripani se refiere al *riff* como un patrón corto y repetitivo (2006, pág. 202). Habitualmente el *riff* se relaciona con la ornamentación y el *run* con la improvisación. Simon hace la distinción entre ambos según su forma; se refiere al *run* como un patrón o escala totalmente ascendente o descendente, y el *riff* como una combinación en el movimiento melódico (2021). Autoras como Deva (2011) y Chandler (2014, pág.44) se refieren a un melisma corto como aquel que tiene de 3 a 4 notas.

Los melismas pueden tener distintas clasificaciones. Se distinguirán como cortos si tienen de tres a cinco notas, y largos de seis notas en adelante; asimismo, se identificarán como ascendentes, descendentes o mixtos si su movimiento melódico es combinado. La última categoría será según su aplicación. Los melismas de introducción, serán los que inician una canción o parte musical. Un ejemplo es con Christina Aguilera en la canción *Tough Lover* del álbum *Burlesque*. Los melismas de transición, serán los que se utilicen para dar continuidad a una frase o ir a otra parte de la canción. Un ejemplo es con Jessie J en la canción *Bang Bang* del álbum *Sweet Talker*, en el minuto 3:08, para cambiar del puente al coro. Por último, los melismas de conclusión serán para terminar la canción, frase o parte musical. Estos son muy comunes para hacer un gran cierre. Un ejemplo es con Tori Kelly en la canción *Language* del álbum *Inspired by True Events*, en el minuto 4:03.

El melisma como parte de una interpretación, se puede emplear para acentuar la emoción contenida en una palabra, añadir dinámica, hacer una variación a algo que se repite, o bien para llegar a un clímax. Spicer habla de cómo el compositor y organista Herbert Howells, famoso por su producción de música eclesiástica, utilizó el melisma como un medio para “expresar el éxtasis” (1999, págs. 100-117). El éxtasis implica “salir de uno mismo” para entrar en un estado de contemplación, experimentando un placer estético.

Aunado a esto se encuentran los efectos vocales que en la mayoría de ocasiones acompañan a los melismas. Acerca de esto Frith escribe que:

Ciertas experiencias físicas, particularmente los sentimientos extremos, reciben sonidos vocales más allá de nuestro control consciente. Los sonidos del dolor, la lujuria, el éxtasis, el miedo, lo que podría llamarse articulación inarticulada: los sonidos que hacen los

cantantes de soul alrededor y entre sus notas, ruidos vocales que parecen expresivos de sus sentimientos más profundos porque los escuchamos como si hubieran escapado de un cuerpo que la mente y el lenguaje, ya no pueden controlar (1996, pág. 192).

Además de las palabras, el cantante puede transmitir un mensaje a través de inflexiones, distorsiones, configuraciones o desconexiones, las cuales surgen de forma innata a las expresiones humanas. Dentro de estos sonidos se encuentran distintas técnicas como el *growl*, *vocal fry*, *cry* o *creak*, *raspy voice*, entre otras. Cada uno de estos efectos se puede conectar directamente a una emoción; las mismas palabras “gruñido”, “crujido”, “llanto” o “áspero”, están relacionadas a estados de ánimo como enojo, desesperación, fuerza, tristeza o dolor.

Todos estos elementos forman parte de los rasgos estilísticos del cantante de R&B, por lo que es necesario su desarrollo e implementación para interpretar este género. Acerca de los efectos vocales se hablará a continuación, sin embargo, no se profundizará en ellos en este trabajo.

### *Recursos y Efectos Vocales*

Para conformar su estilo vocal el cantante popular utiliza diversas técnicas como el *belting*, *twang*, *growl*, *flip*, *creak*, *raspy voice*; recursos como *breathy voice*, *vocal fry*, *slides*, *glissandos*, inflexiones, improvisación; y registros vocales como la voz de silbido o *whistle tone*.

*Belting*. Proviene del vocablo en inglés *belt* que significa “cinturón”, haciendo referencia a la presión abdominal. Este término se usa para describir una forma potente de cantar notas agudas. De acuerdo a Lebon (1999, pág. 117), el *belting* debe considerarse como una fonación de alta eficiencia, ya que exige una enorme energía, proyección y apoyo, por lo que se requiere un control vocal óptimo. Para hacerlo de una manera saludable, el cantante debe utilizar la voz mixta, lo cual

implica la acción conjunta de los músculos tiroaritenoides y cricotiroides, asociados a la producción de la voz de pecho y de cabeza, respectivamente.

Esta es una técnica que se utiliza en muchos géneros, como en el *blues*, *gospel*, *rock*, teatro musical, y por supuesto en el R&B. Un ejemplo de este recurso se puede escuchar con Ariana Grande en el pre-coro de la canción *Problem* del álbum *My Everything*, en el minuto 0:30.

*Twang*. En español significa literalmente “tañido” (Montilla Escudero, 2018, pág. 66); esto se refiere al sonido que produce un instrumento musical de percusión o de cuerda. En el canto se usa esta palabra para definir un sonido brillante. Esta es una técnica de resonancia vocal que suele utilizarse en conjunto con el *belting*. El *twang* consiste en una configuración del tracto vocal donde el sonido se obtiene con la faringe y epilaringe estrechas, lo que Sadolin (2008, pág. 10) llama “embudo epiglótico”. Este puede distinguirse entre oral y nasal, dependiendo de la altura del velo del paladar (Estill J., 2012). Un ejemplo se puede escuchar en el coro de la canción *Stone Cold* de Demi Lovato en su álbum *Confident* en el minuto 0:49.

*Flip*. También conocido como *vocal break*, es la desconexión abrupta e intencional de registros con fines estilísticos (Chandler, 2014, pág. 39). Cualquier quiebre vocal implica el cambio de una nota metálica o brillante a una “no metálica”. Se necesita de un gran control técnico para determinar cuándo, cómo y en qué parte hacerlo (Sadolin, 2008, pág. 202). Un ejemplo se puede escuchar con Whitney Houston en la icónica canción *I Will Always Love You* del álbum *The Bodyguard* en el minuto 1:54.

*Growl*. Es una distorsión producida por la vibración de los cartílagos aritenoides contra la epiglotis, misma que se inclina hacia atrás, casi cubriendo los pliegues vocales, lo que crea un

sonido cubierto y “oscuro” que parece un rugido (Sadolin, 2008, pág. 192). Se usa para expresar o enfatizar emociones fuertes. Tanto el *growl* como el *vocal fry* se utilizan principalmente en los inicios de frase. Un ejemplo de este recurso se puede escuchar con Stevie Wonder en la canción *Superstition* del álbum *Talking book*, en el minuto 1:17.

*Raspy voice*. También conocida como voz rasgada o *grit*, se refiere a una distorsión vocal que se mantiene por más tiempo y no sólo al inicio de un sonido, como el *growl*. Se puede regular la distorsión según el cierre glótico, altura de la laringe y presión de aire (Sadolin, 2008, pág. 179). Las distorsiones se producen por estructuras supraglóticas del tracto vocal, como los pliegues vocales falsos, por lo tanto, no interfieren directamente con la vibración de los pliegues vocales (Sadolin, 2008, pág. 177). Aun así, se debe de tener precaución al usar estos efectos vocales, ya que no deben generar ningún tipo de malestar. Jazmine Sullivan utiliza en diversas ocasiones este recurso a lo largo de la canción *Forever Don't Last* del álbum *Reality Show*, por ejemplo, en el minuto 2:42.

*Creak* o *creaking*. Puede traducirse como un quiebre en la voz que se produce directamente en los pliegues vocales (Sadolin, 2008, pág. 187), ya que es literalmente detener el sonido al pasar de una nota a otra, es decir los pliegues se separan y luego se vuelven a juntar de manera abrupta, interrumpiendo por un momento el flujo de aire. Este recurso se puede usar para iniciar una frase o para terminarla. Un ejemplo de este efecto vocal se puede escuchar en repetidas ocasiones con Mariah Carey, como en la canción *We Belong Together* del álbum *The Emancipation of Mimi* en el minuto 1:54.

*Whistle tone*. También conocido como voz de silbido o *flageolet*, es el registro más alto de la voz, en él los pliegues ventriculares se acercan a los pliegues vocales y estos últimos se cierran por completo y sólo vibra una parte de ellos debido al aumento de la tensión muscular, produciendo frecuencias más rápidas y agudas (Sadolin, 2008, pág. 67). Mariah Carey se caracteriza por la utilización de este registro como parte de su estilo personal, como se puede ver en la canción *Emotions* del álbum homónimo, en el minuto 3:48.

*Vocal fry*. También conocido como *glottal fry*, es un tipo de fonación asociada con valores bajos de frecuencia e intensidad, y poca presión subglótica (Hollien, 1974, pág. 126). Estas pulsaciones se producen mediante el cierre de los pliegues vocales estando éstos relajados, permitiendo que el aire pase entre ellos, dando un sonido característico como de crujido. Un ejemplo de esto se puede escuchar en la canción *Someone Like You* de Adele, del álbum *21*, en el segundo 0:30.

Inflexión. Es un término que se utiliza en referencia al habla, pero también se aplica en el canto popular. Según el diccionario de la Real Academia Española, es la “elevación o atenuación que se hace con la voz, quebrándola o pasando de un tono a otro”. La inflexión en el canto consiste en la variación de tono (a veces casi imperceptible) al finalizar una frase musical; puede ser de manera ascendente o descendente y por lo general es de medio tono o un tono, aunque también puede ser de un intervalo mayor. Su ejecución puede ser directa o deslizando la voz. En la canción *My mind* de Yebba se encuentran varios ejemplos de inflexión ascendente y descendente, como en los minutos 0:36 y 2:15 respectivamente.

*Glissando*. También conocido como portamento, se refiere al deslizamiento de la voz para ir de una nota a otra de diferente altura, con énfasis en atravesar todas las notas intermedias (Schubert & Wolfe, 2013, pág. 2). Algunos autores utilizan indistintamente los términos portamento y *glissando*, sin embargo, debido a que en el canto popular es más utilizado este segundo término, se recurrirá a él para referirse a dicho efecto.

El *glissando* puede ser ascendente o descendente. Christina Aguilera suele usar mucho el *growl* y el *glissando* juntos para iniciar sus melismas largos, como en la canción *Candyman* del álbum *Back to basics*, en el minuto 2:32.

*Slide*. También llamado *glide o scoop*, es uno de los inicios estilísticos más utilizados en el R&B (Chandler, 2014, pág. 40). Consiste en empezar la nota con un pequeño *glissando* ascendente, lo cual también puede verse como si hubiera una apoyatura breve inferior antes de la nota principal. Un ejemplo de este recurso se puede ver en la canción *If I Ain't Got You* de Alicia Keys, del álbum *The Diary Of Alicia Keys*, en el minuto 0:08.

*Breathy voice* o voz airosa. Es una forma de emisión del sonido, donde el cierre glótico es incompleto y la tensión muscular es mínima, por lo cual hay un gran flujo de aire y el sonido se caracteriza por ser débil y airoso (Gil Fernandez, 2007, pág. 218). Puede ser usado en notas graves o agudas, aunque comúnmente es más utilizado para cantar notas agudas. Debe usarse con moderación y no como una forma constante de emisión del sonido, ya que puede causar fatiga vocal. Este recurso es muy utilizado por Mariah Carey, por ejemplo, en la canción *Lullaby* del álbum *Charmbracelet* en el minuto 0:09.

Improvisación. Puede llevarse a cabo a manera de paráfrasis o *scat*.

Paráfrasis. Es también llamada *second chorus*, consiste en utilizar la misma letra de la canción modificando la melodía. Esto se utiliza cuando se repite una parte de la canción para hacerla diferente. Un ejemplo se puede apreciar claramente con Ella Fitzgerald en el estándar *All of me*, en el minuto 0:52, que es cuando repite todo el tema.

*Scat*. Es “la vocalización de sonidos y sílabas que son musicales pero que no tienen traducción literal” (Stoloff, 1996, pág. 6). Estos sonidos son distintas sílabas que conforman el lenguaje que se utiliza para la improvisación vocal, fungiendo como onomatopeyas que tratan de emular el timbre y fraseo de otros instrumentos.

El *scat* es más bien utilizado en el *jazz*, pero algunos cantantes lo utilizan como parte de su interpretación en otros géneros musicales. Una de las principales exponentes de la improvisación vocal es Ella Fitzgerald, a quien muchos han estudiado por su gran ingenio y desempeño en esta área. Por otro lado, Aretha Franklin es una de las cantantes que suele utilizar este recurso fuera del *jazz* para improvisar en espacios instrumentales, como en la canción *Never Leave You Again* del álbum *A Rose Is Still A Rose*, en el minuto 2:18.

La elección de sílabas para improvisar depende totalmente del cantante y está abierta a la creatividad de cada uno; sin embargo, gracias a análisis se han establecido que entre las sílabas más comunes están: “Ah, ba, bi, bop, bu, da, dat, di, dl, dn, do, dow, du, ee, oo, wa y ya” (Binek, 2017, pág. 6). Como regla general también se sugiere que para las notas agudas se utilicen vocales frontales y cerradas como “i” y “e” y para notas graves vocales como “a” u “o”.

Para profundizar en este tema, se recomienda ver métodos especializados como lo son: *Blues Scatitudes* y *Scat! Vocal Improvisation Techniques*, ambos de Bob Stoloff, quien desarrolla toda

una metodología para la improvisación vocal, desde las sílabas que se utilizan hasta escalas y ritmos en diversos géneros musicales.

### **Intérpretes**

Los artistas desde los años setenta hasta inicios de los noventa, se consideran como clásicos del R&B, entre ellos grupos como Boyz II Men, Destiny's Child, cantantes como James Brown, Aretha Franklin, Michael Jackson, Stevie Wonder, Prince, Whitney Houston, Luther Vandross y Mariah Carey. Desde los noventa hasta la actualidad, artistas como Christina Aguilera, Beyoncé, Jennifer Hudson, Chris Brown, Alicia Keys, Babyface, entre otros, han destacado como contemporáneos del R&B.

El R&B como muchos otros géneros musicales, surgió principalmente con intérpretes hombres, sin embargo, con el paso de los años se pudo notar un fuerte incremento en cantantes femeninas. El R&B es uno de los géneros en donde las mujeres han sido grandes representantes y han liderado movimientos de empoderamiento femenino a través de su música.

Otro aspecto en que las mujeres han destacado en el R&B, es por el uso del melisma; sin embargo, esto se remonta al siglo XIX, donde la coloratura se estableció como una particularidad de las sopranos. Acerca de esto Parr expone que históricamente la coloratura y la ornamentación se han asociado a lo femenino, por lo que sostiene que “el virtuosismo vocal era una fuente de poder para las mujeres, generando espacio para la autoría y la creatividad femenina” (2021, pág. 3).

El escritor Browne de The New York Times expone cómo Mariah Carey y Whitney Houston en los noventa popularizaron el uso del melisma como nunca antes se había hecho, influenciando

a toda una generación después de ellas (tanto hombres como mujeres), de tal manera que algunos “construyeron sus carreras alrededor del melisma, sin embargo, fueron mujeres las que tendieron a dominar este recurso” (2010).

El desarrollo de esta propuesta metodológica se basa en ocho transcripciones de dos cantantes femeninas clásicas del R&B y dos contemporáneas. De las clásicas: Aretha Franklin y Mariah Carey; de las contemporáneas: Alicia Keys y Beyoncé, ya que se consideran figuras importantes del R&B y del melisma. El análisis musical se encuentra detallado en el tercer capítulo.

### *Aretha Franklin*

Fue una cantante estadounidense de R&B, *gospel* y *soul*, considerada de las principales exponentes de este último género. Es una de las artistas más influyentes de la música popular contemporánea. En 2008 fue posicionada por la revista *Rolling Stone*, en el primer lugar de la lista de los 100 cantantes más grandes de todos los tiempos.

A partir de los sesenta se consolidó como una artista reconocida, y fue una figura muy influyente a favor de los derechos raciales y el movimiento feminista. Fue la primera mujer en entrar al Salón de la Fama del Rock and Roll y también en recibir un Premio Pulitzer Mención Especial “por sus aportes a la música y la cultura estadounidenses a lo largo de más de cinco décadas”. Este premio lo recibió en 2019 a título póstumo (Serrano, 2019). Asimismo, recibió dos doctorados honoríficos, uno por la Universidad de Berklee College of Music y otro por la Universidad de Yale.

Se considera que su tesitura era la de una mezzosoprano y su rango vocal era de cuatro octavas. Entre sus influencias musicales se encontraban Dinah Washington y Ella Fitzgerald, cantantes muy

reconocidas en la escena del *jazz*. Algunos de los recursos que más utilizaba eran el *growl*, *twang*, apoyaturas, improvisación con paráfrasis y *scat*, *glissando* y *slides*.

### *Mariah Carey*

Cantante, compositora, actriz y productora estadounidense, que se ha desempeñado dentro del R&B, *pop* y *hip hop* principalmente. Su tesitura es la de una soprano, aunque es bien conocida por su amplio rango vocal que tiene una extensión de cinco octavas gracias al registro silbido, pero también a que abarca las notas del rango de una contralto. “Mariah Carey es una de esas artistas que ha logrado explorar todas las posibilidades de su voz durante su carrera y ha influenciado considerablemente a la industria musical” (Bronson, 2003).

Con una carrera que abarca ya más de tres décadas, Carey ha sido mencionada como influencia por muchos artistas, y prácticamente por todas las cantantes de R&B a partir de los noventa. Algunas de sus influencias musicales son Billie Holiday, Sarah Vaughan, Aretha Franklin, The Clark Sisters, Stevie Wonder, y a Minnie Riperton por su registro silbido.

Algunos de los recursos que más utiliza son la apoyatura, mordente superior, *belting*, *breathy voice* y *slides*; sin embargo, lo que la caracteriza completamente es su estilo melismático y su registro silbido.

### *Alicia Keys*

Es una cantante, pianista, compositora, actriz y productora estadounidense. A lo largo de su carrera se ha caracterizado por reunir elementos musicales que parecen muy distintos, pero que juntos conforman un estilo musical único. Es considerada como una de las artistas más importantes

del R&B contemporáneo, siendo reconocida por la revista Billboard como la Mejor Artista de R&B de la primera década del 2000.

En 2006 ganó tres premios NAACP Imagen Awards, uno de ellos como “Artista femenina sobresaliente”. Este es un galardón que se otorga a personas negras que han destacado en el ámbito de la música, televisión, cine y literatura. Alicia Keys siempre ha abogado por la igualdad de género, y ha incluido en sus canciones y en su vida un mensaje de empoderamiento femenino.

Entre sus influencias musicales están Aretha Franklin, Nina Simone, Etta James, Stevie Wonder, Donny Hathaway, Prince entre otros. Su tesitura es la de una mezzosoprano, y tiene una extensión vocal de tres octavas. Algunos de los recursos que más utiliza son el *twang*, *glissando*, *slides*, *growl* y la improvisación vocal.

### *Beyoncé*

Cantante, compositora, actriz, productora y empresaria estadounidense que saltó a la fama en los noventa como vocalista de Destiny’s Child, un grupo femenino de R&B dirigido por su padre. En la actualidad Beyoncé es considerada una de las mejores artistas contemporáneas de música popular, debido a su gran versatilidad.

Al igual que Alicia Keys, Beyoncé es una artista que promueve el mensaje de empoderamiento femenino en su vida y en algunas de sus canciones, como *Run the World (Girls)* y *If I Were a Boy*, donde toca temas como el respeto hacia las mujeres y la igualdad de género.

Entre sus influencias musicales están Michael Jackson, Diana Ross, Tina Turner, Aaliyah, Anita Baker, Aretha Franklin, Ella Fitzgerald, entre otros. Además, reconoce a Mariah Carey y su

canción *Vision of Love* como una gran inspiración y modelo a seguir para comenzar a practicar melismas desde que era una niña.

Su tesitura es la de una mezzosoprano, con una extensión de cuatro octavas. De manera general, algunos de los recursos que más utiliza son el *belting*, *growl*, *raspy voice*, *twang*, *cracking* y *flip*. Algo muy característico de ella es su precisión y agilidad en los melismas.

## Métodos Vocales

Existe una gran variedad de métodos vocales para música comercial contemporánea, los cuales se enfocan en distintos aspectos como composición, improvisación, ritmo, fraseo, rutinas o calentamientos, armonía, grabación, cuestiones escénicas; géneros como el *jazz*, R&B, *gospel*, *pop*, *rock*; técnicas como el *yodel*, la *distorsión*, el *belting*; repertorio de cantantes o películas, etc.

Para este proyecto se tomaron como precedentes los siguientes métodos:

*Blues scatitudes* y *Scat vocal improvisation techniques*, de Bob Stoloff, profesor asociado en Berklee College of Music. Ambos son importantes referentes en el ámbito académico del *jazz* en cuanto a improvisación vocal, y se tomaron como referencia para la realización de los ejercicios y vocalizaciones con *scat*. Estos dos métodos se trabajaron a la par del repertorio y desarrollo de actividades relacionadas al proyecto. En ellos se vieron cuestiones como escalas, ritmos, patrones de ornamentación, articulación y fraseo, todo enfocado en la improvisación.

*Blues scatitudes*, publicado en 2003. Se enfoca en solos de *blues* en diversos ritmos contemporáneos como *jazz*, *swing*, R&B, *funk*, *reggae*, *rock*, *cajun*, y *latin samba*. Aborda aspectos de articulación y acentuación de sílabas a través de escalas y ejercicios que terminan con estudios con acompañamiento instrumental grabado en audio. *Scat vocal improvisation techniques*, publicado en 1998. Es un tutorial completo sobre la técnica del *scat*, que comienza con una introducción a su historia y su evolución. Contiene una serie de escalas y ejercicios, así como conceptos rítmicos, melódicos y armónicos, incluidos los modos griegos. También incluye pistas de audio como acompañamiento para el estudio de los ejercicios.

*The Contemporary Singer* de Ann Peckham, publicado en 2000. Es un método que presenta herramientas estilísticas del canto contemporáneo, abordando específicamente las necesidades de los cantantes de música popular. Expone de manera general temas como la postura, respiración, fonación, dicción, salud y efectos vocales; incluye también audios para acompañar los ejercicios. De aquí se tomó como referencia la estructura y diseño del método, así como el abordar algunos conceptos básicos de técnica, y efectos vocales como complemento a la interpretación del cantante de R&B.

*Vocal and Stage Essentials for the Aspiring Female R&B Singer* de Terri Brinegar, publicado en 2012. Es un método dividido en cinco secciones: técnica vocal, *rhythm and blues*, musicalidad y escenario. Comparte el proceso de la autora, que tuvo una formación académica clásica y cómo considera importante enseñar primero una buena técnica y luego aprender a aplicarla a distintos géneros. Este método incluye ejercicios de calentamiento vocal y audios al estilo R&B. De aquí se tomó como referencia algunos conceptos de recursos vocales y repertorio sugerido para trabajar.

### **Metodología**

El método *VOCALÍZ* está basado en la experimentación, búsqueda de herramientas, análisis pedagógico, transcripciones e interpretación de repertorio variado, así como la práctica vocal realizada en la materia de Música Aplicada.

### **Entrevista**

Para evaluar el entorno de la pedagogía en recursos ornamentales del canto popular se optó por desarrollar una entrevista estructurada para luego continuar con preguntas abiertas para enriquecer la conversación de manera subjetiva.

Se entrevistó de manera virtual a la cantante mexicana Lucía Gutiérrez Reboloso, el día 04 abril de 2023 a las 12:00pm.

Las preguntas que sirven como punto de partida para la entrevista se presentan a continuación:

- ¿Qué tanta facilidad consideras que hay en el acceso a la educación musical en géneros como el R&B?
- ¿Era el jazz tu primera opción para estudiar canto o música de manera profesional?
- ¿Cuál es la diferencia que encuentras como cantante en el jazz y en el R&B?
- ¿Has utilizado algún método para ayudarte a ejercitar la agilidad o practicar melismas?
- ¿Cuáles son tus principales referentes en cuanto a melismas?
- ¿Cuál es el criterio que utilizas para embellecer una línea melódica?
- ¿Cuál es una de las mayores dificultades que te enfrentaste en el tema de los melismas?
- Habla un poco sobre tu entrenamiento vocal.
- ¿Hay algún registro y sílaba o vocal que prefieras para hacer melismas?
- ¿Consideras que existe una conexión entre el melisma y la emoción?
- ¿Consideras que el melisma o los recursos vocales son fundamentales en una interpretación?

### **Transcripciones**

Para realizar las transcripciones se reprodujo cada canción en la página de YouTube, repitiendo manualmente algunas partes para descifrar bien la melodía y el ritmo, con ayuda de los controles para cambiar la velocidad de reproducción, se disminuyó la velocidad a 0.25, 0.5 o 0.75 según

fuera necesario en ciertas partes de la canción. En algunas canciones también se utilizó la aplicación Music Speed, que tiene la función de cambiar el tono o la velocidad, pero con la posibilidad de establecer lapsos de tiempo para hacer un *loop*, haciendo más sencilla la repetición de un mismo fragmento de la canción.

A la par, se fue escribiendo la partitura de cada canción en el programa Sibelius 7.5, con ayuda de un teclado musical para identificar las tonalidades y melodías, y con la aplicación Soundcorset como metrónomo para establecer el *tempo*.

### **Vocalizaciones y Estudios**

Después de realizar cada transcripción se procedió a componer una vocalización que sintetizara los elementos principales de esa canción, como las escalas, progresión de acordes, recursos ornamentales, los melismas más destacados, y las vocales más utilizadas.

La composición de los estudios se realizó después de las vocalizaciones y cada uno retomó recursos de ellas y nuevamente, de las transcripciones en las que se basaron. Desde los temas de los que trata cada canción, el sentimiento musical, hasta las palabras que se utilizaron para los melismas originales, se escribieron letras que estuvieran en concordancia con cada estudio, tomando en cuenta el trasladar y adaptar la fonética del idioma inglés al español.

Por último, se realizaron las grabaciones de cada vocalización y estudio, trayendo elementos característicos de cada transcripción, como el compás, *tempo*, ritmos e instrumentos musicales, de manera que estuviera plasmada la esencia de la transcripción en cada composición. Para esto se utilizó el programa Ableton Live, la interfaz TASCAM US-144MKII y un micrófono Shure SM58.

## Resultados

### Práctica Vocal

#### *Etapa uno*

Se inició abordando el *blues* como origen del R&B, identificando la forma de 12 compases, la progresión I7-IV7-V7, las escalas pentatónicas y la escala de blues; incursionando también en la improvisación, con ayuda del método *Blues scatitudes* de Bob Stoloff, para trabajar el ámbito estilístico y creativo. Como repertorio se abordó el *blues* con *Broken Heart* de Memphis Minnie; el *jazz* con el estándar *Autumn Leaves* de Joseph Kosma; y el bolero con la canción *Contigo en la distancia* de César Portillo de la Luz.

En todo el repertorio se trabajó la improvisación vocal con *scat*, trabajando variaciones en la melodía, incorporando melismas y utilizando primordialmente la escala pentatónica mayor.

Como parte de la rutina de ejercicios, se trabajaron las siguientes vocalizaciones, aumentando progresivamente la velocidad con ayuda del metrónomo:

- Escala mayor mixta, con los grados 1-3-2-4-3-5-4-6-5-3-4-2-3-1-2-7-1, de forma *straight* y luego con *swing*, utilizando diferentes vocales.
- Escala pentatónica mayor, con los grados 1-2-3-5-6-8-6-5-3-2-1, de forma *straight* y luego con *swing*, utilizando la sílaba “ye”. Esta vocalización se tomó como un ejercicio para el método *VOCALÍZ*.
- Escala pentatónica menor, con los grados 1-b3-4-5-b7-5-4-b3-1, con la vocal “a”. Esta vocalización se tomó como un ejercicio para el método *VOCALÍZ*.

- Escala pentatónica mayor descendente, con los grados 3-2-1-6-5, tres veces, primero con “i”, luego con “e” y por último con “a”. Esta vocalización se tomó como referencia para el ejercicio 5 de la página 32 del método *VOCALÍZ*.
- Escala mayor descendente, con los grados 8-7-6-5-3-2-1, con diferentes vocales. Este es el melisma largo característico de la canción *Halo* de Beyoncé, de la cual se realizó una de las ocho vocalizaciones principales del método *VOCALÍZ*.

### *Etapa dos*

Se continuó trabajando con el método *Blues scatitudes*. Como repertorio se abordó el jazz con el estándar *Misty* de Errol Garner; el bolero con la canción *Júrame* de María Grever, haciendo un arreglo al estilo *Lo-fi*; el R&B con la canción *Wonderful* de Aleese Simmons et al. y la canción *Can't Take my Eyes off You* de Bob Crewe y Bob Gaudio, haciendo la transcripción del solo de la versión de Denis Chang.

Se continuó trabajando la improvisación y arreglos vocales, tratando de incorporar también otros recursos además del melisma, como el *growl*, *belting* y *twang* en la canción *Wonderful*.

Como parte de la rutina de ejercicios, se añadieron a la práctica las siguientes vocalizaciones, aumentando progresivamente la velocidad con ayuda del metrónomo:

- Escala mayor mixta, empleando el ciclo de tres notas, con tresillos, con los grados 1-7-1 – 2-1-2 – 3-2-3 – 4-3-4 – 5 – 5-6-5-4 – 5-4-3 – 4-3-2 – 3-2-1, utilizando la vocal “a”. Esta vocalización se tomó como un ejercicio para el método *VOCALÍZ*, además se

usó como referencia para la vocalización basada en la canción *Wonderful*, que es una de las ocho vocalizaciones principales.

- Vocalización de una nota con apoyatura breve inferior, con los grados 1-7-1-7-1-7-1-7-1. Esta vocalización se tomó como uno de los primeros ejercicios para el método *VOCALÍZ*, para practicar el movimiento de laringe necesario para la delineación de las notas.
- Escala pentatónica menor mixta, con los grados 1-b7-1- b3-1-b3-4-b3-4-5-b7-8-b7-5-4-b3-1-b7-1, utilizando la vocal “o”. Este ejercicio se tomó como referencia para realizar la vocalización basada en la canción *A Woman’s Worth*, que es una de las ocho vocalizaciones principales del método *VOCALÍZ*.

### *Etapa tres*

Se trabajó con el método *Scat vocal improvisation techniques*, también de Bob Stoloff. En él se vieron otros aspectos como el acompañamiento vocal, modos griegos, adornos vocales, agilidad y ejercicios más complejos que en el método anterior. Como repertorio se abordó nuevamente el *blues* con *Every day I have the blues* de Pinetop y Milton Sparks; el *jazz* con el estándar *Summertime* de George Gershwin, haciendo un arreglo basado en las versiones de Fantasia y Scary Pockets; y el bolero *Cuando vuelva a tu lado* de María Grever.

En esta etapa se tuvo mayor énfasis en la utilización de la escala pentatónica menor y de blues para hacer arreglos e improvisación, así como en el estilo vocal *declamatorio* del *blues*. Se trabajó en agregar a las canciones melismas un poco más largos y elaborados, con la ayuda de vocalizaciones que se practicaron primero de manera silábica y luego melismática.

Como parte de la rutina de ejercicios, se añadieron a la práctica las siguientes vocalizaciones, aumentando progresivamente la velocidad con ayuda del metrónomo:

- Escala mayor con los grados 3-2-1-2-3-2-1, con *swing*, utilizando las sílabas “du-ba” alternadamente, para trabajar la articulación con *scat*.
- Arpeggio menor con los grados 1-b3-5-b7-5-b3-1, utilizando *lip trill*.
- Escala pentatónica menor sobre acorde mayor, utilizando diferentes vocales, para practicar la disonancia que se crea a partir del uso de esta escala sobre una armonía mayor.
- Escala de blues descendente, con los grados 8-b7-5-b5-4-b3-1, primero de forma silábica con “du” y luego de forma melismática con la vocal “a”. Esta vocalización se tomó como referencia para el ejercicio 2 de la página 56 del método *VOCALÍZ*.
- Escala menor ascendente con los grados, 1-2-b3-4-5-b7-8-b3-8, utilizando diferentes vocales. Este ejercicio se tomó como referencia para realizar la vocalización basada en la canción *Vision of love*, que es una de las ocho vocalizaciones principales del método *VOCALÍZ*.

#### *Etapa cuatro*

Se continuó con el método *Scat vocal improvisation techniques*, como repertorio se abordó la bossa nova *Wave* de Antonio Carlos Jobim; jazz con el estándar *Lady Bird* de Tadd Dameron; y R&B con *At last* de Harry Warren, *Just the Two of Us* de Bill Withers et al. *Fantasy* de Mariah Carey, y *Best Part* de Daniel Caesar.

En esta etapa se diversificó el repertorio latino y también se abordaron más canciones R&B para trabajar específicamente los melismas y demás recursos de este estilo vocal.

Como parte de la rutina de ejercicios, se añadieron a la práctica las siguientes vocalizaciones, aumentando progresivamente la velocidad con ayuda del metrónomo:

- Escala mayor con los grados 1-2-3-2-1-2-3-4-5-6-7-8-9-8-7-6-5-4-3-2-1, utilizando las vocales “i-e-a”.
- Escala mayor con los grados 1-2-3-4-5-5-4-3-2-1, repitiéndola tres veces, la primera con “i”, luego con “e” y por último con “a”.

## Entrevista

Lucía Gutiérrez Reboloso, originaria de Xalapa Veracruz, fue galardonada con el premio de *Sarah Vaughan International Jazz Vocal Competition 2022*, actualmente es un referente en la escena musical del *jazz* y el R&B en México.

Lucía es una cantante muy versátil, no sólo se especializa en *jazz* y son jarocho, sino que es apasionada del góspel y R&B, por lo que tiene un estilo muy melismático y ornamental. Es Licenciada en Estudios de Jazz, por la Universidad Veracruzana. Actualmente se dedica a ofrecer conciertos por varias ciudades de México y Estados Unidos, y a impartir talleres de técnica e improvisación para cantantes de *jazz* y *masterclass* de introducción a los melismas.

La entrevista da inicio con su opinión acerca del acceso a la educación musical especializada en géneros populares. Considera que realmente no hay una gran oferta educativa, por lo menos en México, y que es difícil tener un acercamiento formal a géneros como el R&B. Con esto comentó

que estudiar *jazz* no fue su primera opción, sin embargo, le dio las herramientas para desempeñarse con creatividad en otros entornos musicales, por lo cual recomienda ampliamente estudiar *jazz*, independientemente del género que se quiera cantar, ya que brinda una “gran versatilidad, porque es una dinámica que te demanda resolver diversas situaciones musicales, lo cual te permitirá tener menos limitantes”.

Por otro lado, comenta que su aproximación a los melismas fue “en desorden”, ya que comenzó de una manera muy empírica; le gustaba el *gospel*, el *R&B*, el *pop*, y al principio sólo imitaba los melismas que escuchaba de los grandes cantantes. Después se encontró con Natalie Weiss en YouTube, quien tiene una metodología donde deconstruye melismas emblemáticos de la música popular y los enseña a distintos cantantes, a través de enumerar cada nota del melisma, luego añadir ritmo y por último la sílaba y la velocidad necesaria.

A partir de esto, Lucía comenzó a crear su propia metodología, probando ejercicios y vocalizaciones primero en ella y después en sus alumnos para ver cómo funcionaban en otras personas. Menciona que le ayudó mucho la experiencia que tiene en la transcripción de solos de *jazz*, es decir primero descifrar las notas, luego las sílabas, revisar la rítmica, el fraseo, subir la velocidad, “todo a partir de esa lógica”. Su formación como cantante de *jazz*, también le ayudó a desarrollar la parte de improvisación y paráfrasis, elementos que toma de este género, para interpretar *R&B*. De igual manera, menciona que algunas de sus escalas favoritas para hacer melismas o improvisar, son la escala pentatónica mayor y el modo lidio y mixolidio.

Acerca de su proceso para interpretar una canción, ella menciona que al principio es algo metódico y estructurado. Realiza un *mapping* para luego tomar decisiones de acuerdo a la

sensibilidad, creatividad o emoción, que depende del contexto y de cada canción. Así que, analiza la composición, cuál es el clímax, cuáles son las secciones disponibles, qué tantas veces se repite una sección, primero respetando la melodía original para que se establezca el motivo, luego añadir “información” donde la música “necesite”, pero sin que pierda la coherencia.

En relación a la facilidad para hacer melismas, Lucía señaló que hay gente que tiene esta habilidad nata, que puede ser por muchas razones, tanto físicas, como de contexto cultural o entorno musical, y gente que para “desbloquear” esta habilidad “se tarda un poco más”; sin embargo, es algo que todos pueden desarrollar. En su caso, menciona que fue una mezcla de estos dos tipos de personas; al principio tuvo mucha facilidad para hacer melismas, de manera que sólo necesitaba escucharlos un par de veces y tenía la capacidad de imitarlos, pero entre más complicados se volvían, se encontró con la necesidad de empezar a aplicar una metodología. En este proceso menciona que algunas dificultades que enfrentó fue eventualmente no tener suficientemente desarrollada la agilidad para poder llevar a cabo sus ideas musicales: “la parte más difícil es tener la idea de un melisma y luego ejecutarla”. De igual manera, expresa que la agilidad ascendente es la más difícil de lograr, en comparación con la descendente. “Los melismas descendentes se articulan a partir del movimiento laríngeo, y los ascendentes, a partir de la oscilación del aire”.

Algunos consejos que brinda para trabajar los melismas son: estar inmerso en el ambiente musical que se desea interpretar; transcribir a los artistas que se tengan como referentes, que, en su caso algunos de ellos son Lalah Hataway y Jazmine Sullivan; ir adaptando las vocalizaciones o ejercicios una vez que se hayan asimilado, por ejemplo, subiendo la velocidad o agregando más

notas. De manera personal, Lucía prefiere hacer melismas con vocales o consonantes cerradas como la “m”, “hm” o “u”, en el registro de pecho, a veces con un poco de *twang*, y con un sonido colocado entre la parte posterior de la lengua y el velo del paladar, como cuando se pronuncia la sílaba “ng”.

Para finalizar se habló de la relación entre el melisma y la emoción. Ella aludió al flamenco a manera de ejemplo de cómo se liga un recurso a una emoción, y que esto es realmente lo más importante al momento de realizar una interpretación: “cuando ya trabajaste la técnica desde un lugar muy metódico, ahora sí te puedes dar el momento de conectar con la letra y ya no preocuparte por nada más, simplemente sentir, y eso es lo que realmente va a dar sentido a todo lo que se trabajó técnicamente y a darle coherencia... este es el punto para terminar de unir todo”.

### **Transcripciones**

Para la creación del método se realizó un primer acercamiento a los elementos del R&B a través de transcripciones de Mariah Carey, Aretha Franklin, Alicia Keys y Beyoncé. Mediante el análisis de las partituras se extrajeron motivos rítmicos y melódicos, para desarrollar las vocalizaciones.

A continuación, se presentan algunos ejemplos:

*Wonderful* (White, Lawrence, Simmons, & Willis, Wonderful, 2003)

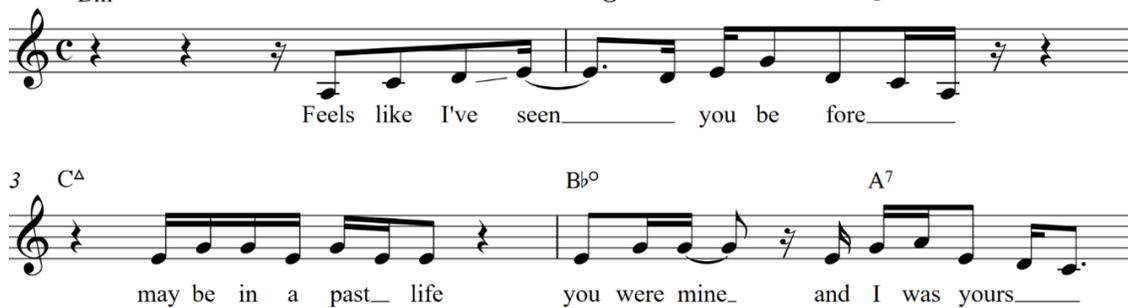
### **Figura 1**

*Transcripción de la canción “Wonderful”, compases 1-4.*

# Wonderful

Compositores: Philip "Silky" White,  
R. Lawrence, A. Simmons, K. Willis  
Intérprete: Aretha Franklin  
Transcripción: Elizabeth Montalvo

♩ = 90  
Verse  
Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>



Feels like I've seen \_\_\_\_\_ you be fore \_\_\_\_\_

3 C<sup>Δ</sup> B<sup>b</sup>° A<sup>7</sup>

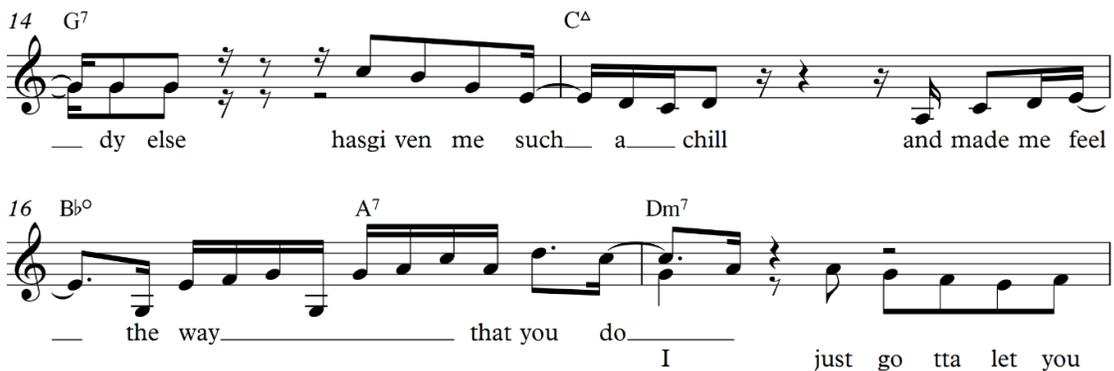
may be in a past\_ life you were mine\_ and I was yours\_\_\_\_\_

En la canción *Wonderful*, interpretada por Aretha Franklin en el álbum *So Damn Happy* de 2003, la cantante utiliza recursos como el *twang*, *growl*, el mordente superior, *slides* y *glissando*, pero uno de los elementos que más caracteriza esta canción es la improvisación con paráfrasis y con *scat*. Se utiliza la progresión IIm-V-I, añadiendo un dominante secundario para volver a comenzar la progresión. Este último acorde es un A13b9 que proviene de la escala disminuida semitono-tono. En estos primeros compases se utiliza la escala pentatónica mayor de C. En el primer compás se ve el uso del *glissando* ascendente, resaltando la novena del acorde.

## Figura 2

Transcripción de la canción "Wonderful", compases 14-17.

14 G<sup>7</sup> C<sup>Δ</sup>



\_\_\_ dy else hasgi ven me such\_ a\_ chill and made me feel

16 B<sup>b</sup>° A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>

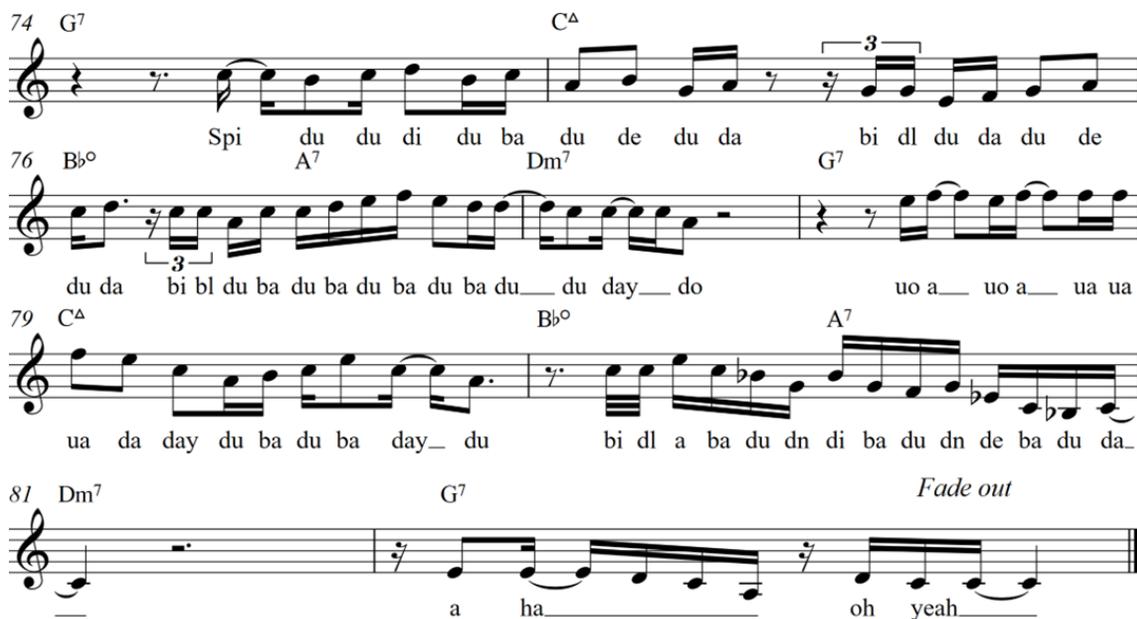
\_\_\_ the way\_\_\_\_\_ that you do\_\_\_\_\_ I just go tta let you

En el compás 16, en la palabra *way* se encuentra un melisma que se repite en los dos pre-coros de la canción. En este caso utiliza la escala mayor de C, sin resaltar la función de ese acorde.

Rítmicamente se puede apreciar el uso general de las corcheas y la síncopa, y en los melismas y la improvisación, las semicorcheas. Al final de la canción, Franklin hace una improvisación con *scat* utilizando la escala mayor de C, y en el compás 80 utiliza la pentatónica menor de C.

### Figura 3

Transcripción de la canción “Wonderful”, compases 74-82.



74 G<sup>7</sup> C<sup>Δ</sup>  
 Spi du du di du ba du de du da bi dl du da du de

76 B<sup>b</sup>° A<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>  
 du da bi dl du ba du ba du ba du du day do uo a uo a ua ua

79 C<sup>Δ</sup> B<sup>b</sup>° A<sup>7</sup>  
 ua da day du ba du ba day du bi dl a ba du dn di ba du dn de ba du da

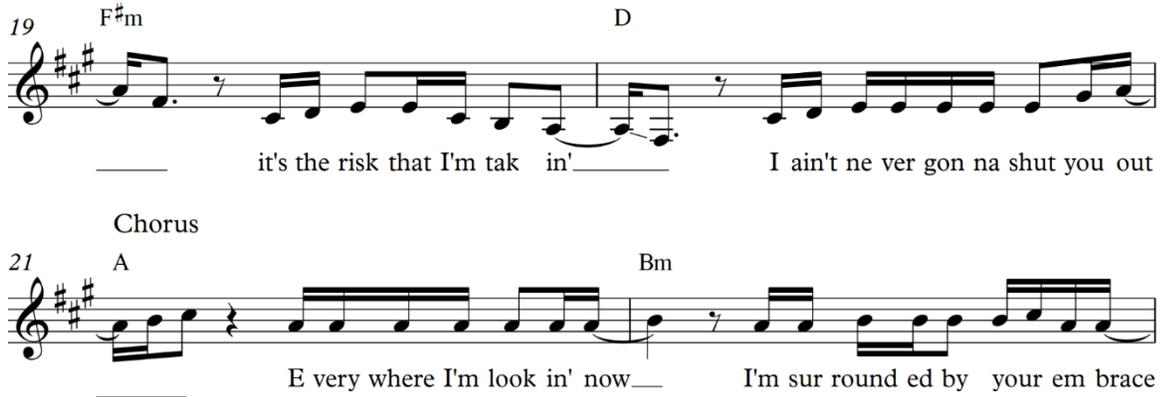
81 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Fade out  
 a ha oh yeah

*Halo* (Beyoncé, Bogart, & Tedder, Halo, 2008)

La canción *Halo* del álbum *I am Sasha Fierce* del año 2008, compuesta por Ryan Tedder, Evan Bogart, e interpretada por Beyoncé, es una de las más reconocidas de la cantante. En ella utiliza recursos como el *glissando*, *flip* y *raspy voice*. Asimismo, se puede observar que en general las frases musicales son cortas.

**Figura 4**

Transcripción de la canción “Halo”, compases 19-22.



19  $F\#m$   $D$   
 it's the risk that I'm tak in' I ain't ne ver gon na shut you out

Chorus  
 21  $A$   $Bm$   
 E very where I'm look in' now I'm sur round ed by your em brace

En la transición del compás 20 al 21 al final de la palabra *takin'* hace un *glissando* descendente que repite en varias frases que son iguales melódicamente. Al final del compás 21, en la palabra *out* que continúa en el siguiente compás, hace un melisma corto ascendente empezando desde la tónica hasta la tercera del acorde.

**Figura 5**

Transcripción de la canción “Halo”, compases 32-36.



Verse  
 32  $D$   $A$   $Bm$   
 ha lo, ha lo oo. Hit me like a ray of sun burn ing through my dark est  
 ha lo.

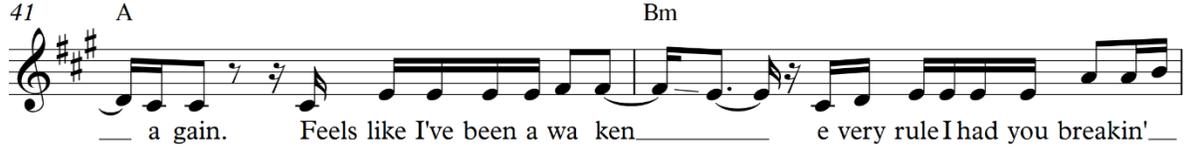
35  $F\#m$   $D$   
 night. You're the on ly one that I want, think I'm ad dicted to your light.

En la sílaba *oo* utiliza el registro de voz de cabeza, y en la siguiente frase continúa con una voz ligera y con un poco de *raspy voice*. En el compás 35 en la sílaba *dark* hace un *flip* del B al C. En el compás 36 en la palabra *night* hace un melisma largo descendente, utilizando la escala mayor de A, empezando en la tónica hasta una octava abajo.

**Figura 6**

Transcripción de la canción “Halo”, compases 41-46.

41 Pre chorus A Bm



— a gain. Feels like I've been a wa ken \_\_\_\_\_ e very rule I had you breakin'—

43 F#m D



\_\_\_\_\_ the risk that I'm tak in' \_\_\_\_\_ I'm nev er gon na shut you out

45 Chorus A Bm



Ev ery where I'm look in' now \_\_\_\_\_ I'm sur round ed by your em brace

En el final del compás 43 inicia el melisma de la palabra *breakin'* que desciende con la escala pentatónica menor de F# desde la quinta hasta la tónica. En el compás 44, en el melisma en la palabra *takin'*, hace un bordado a la primera del acorde y desciende a la sexta. En el compás 45 en la palabra *out* en la última nota que es E, hace un *flip*. Rítmicamente se puede apreciar el uso general de las semicorcheas, y en los melismas también las fusas.

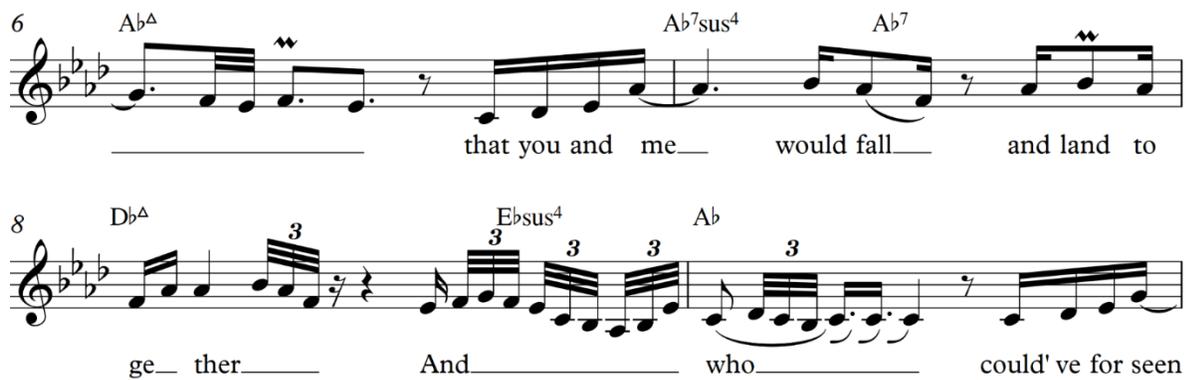


que al finalizar repite dos veces la séptima con *slides*, mismos que son indicados en la partitura debajo de la nota con el símbolo de *scoop*.

En el tercer compás se encuentra otro melisma corto descendente empezando desde la novena, descendiendo con la escala pentatónica mayor de Ab hasta la quinta del acorde. En el cuarto compás, Carey hace dos mordentes superiores, una apoyatura breve, y el último C es lo que se le conoce una inflexión superior de un tono.

### Figura 8

Transcripción de la canción “Lead the way”, compases 6-9.

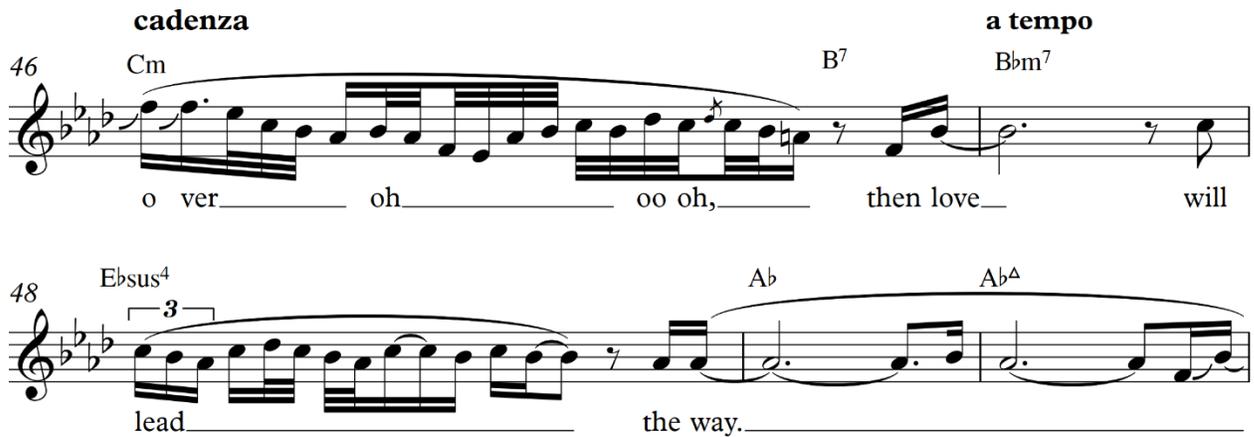


En el compás 8 al final de la palabra *together* se encuentra un melisma corto que empieza desde la tónica de Db y baja a la tercera. En la palabra *and* hace un melisma largo de transición a la siguiente frase que es con la que se inician los versos, utilizando la escala mixolidia de Eb. En el primer tresillo hace un bordado desde la novena, luego baja hasta la cuarta, que marca la característica del acorde sus4.

### Figura 9

Transcripción de la canción “Lead the way”, compases 46-50.

**cadenza** **a tempo**



46 Cm B<sup>7</sup> B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>  
o ver oh oo oh, then love will

48 E<sup>b</sup>sus<sup>4</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>Δ  
lead the way.

En el compás 46 se encuentra una *cadenza*, que es una parte ornamental que puede ser predeterminada o improvisada y normalmente es de rítmica libre. Se le da este nombre por su relación al cierre de una frase, en este caso para dar lugar a una última recapitulación del coro. Este melisma largo mixto es uno de los más icónicos de Mariah Carey, empieza utilizando la escala pentatónica mayor de Ab, luego asciende con la escala mayor de Ab hasta la cuarta, baja a la tercera y utiliza una apoyatura que hace el movimiento de un mordente superior. Finalmente va a la séptima de B7 que actúa como sustituto de tritono para ir al acorde de Bbm7. Algo a resaltar es que va cambiando las vocales conforme se desarrolla el melisma, lo cual favorece a la delineación de las notas. Por último, en la palabra *lead* al igual que en la *cadenza*, se puede ver que algo muy común en los melismas es repetir un mismo patrón, agregándole más notas o cambiando la rítmica, jugando en torno a la nota principal.

Rítmicamente se puede apreciar el uso general de las semicorcheas, y en los melismas un patrón de tresillo de fusa descendente, así como el uso de mordentes y grupetos. Asimismo, se puede notar que las frases musicales son largas y en todas hay algún ornamento o melisma.

*Fallin'* (Keys, Fallin', 2001)

La canción *Fallin'* compuesta e interpretada por Alicia Keys en el álbum *Songs in A Minor* de 2001, contiene recursos como el *twang*, mordente superior, *growl*, *glissando*, y en general se percibe mucho la entonación ondulada, propia del *blues*. La tonalidad es Em y contiene una progresión continua de Im Vm.

**Figura 10**

Transcripción de la canción “Fallin’”, compases 1-8.

**Fallin'**

Compositor: Alicia Keys  
Intérprete: Alicia Keys  
Transcripción: Elizabeth Montalvo

**Freely**

I keep on fall in' in and

$\text{♩} = 64$

Verse

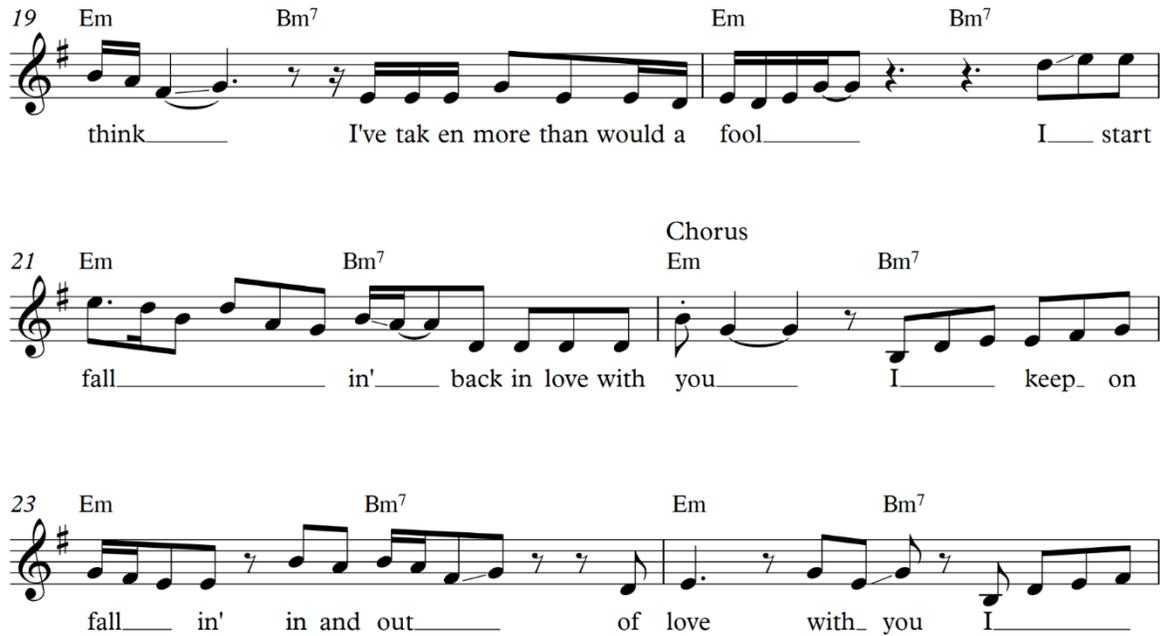
3 Em Bm7 Em Bm7 Em Bm7  
out,of love with\_ you some ti mes I love you some times you make me

6 Em Bm7 Em Bm7 Em Bm7  
blue some times I feel good at times I feel used lov ing you

La canción empieza sin un tempo establecido, con un melisma de introducción con la escala pentatónica menor de E. El melisma inicia con un *glissando* ascendente que pasa por la quinta disminuida, misma que se repite al final del melisma, dando la sonoridad de la escala blues de E. En los compases 3 y 4 se observa el uso del *glissando* para ir de una nota a otra. En el compás 6, en la palabra *times*, Keys utiliza el *growl* junto con el *glissando* para atacar la nota.

**Figura 11**

Transcripción de la canción “Fallin’”, compases 19-24.



19 Em Bm7 Em Bm7  
 think I've taken more than would a fool I start

21 Em Bm7 Chorus Em Bm7  
 fall in' back in love with you I keep on

23 Em Bm7 Em Bm7  
 fall in' in and out of love with you I

En el compás 20, en la palabra *I* hace un *growl* junto con un *glissando* para atacar la nota. En la palabra *fallin'* del siguiente compás, hace un melisma largo con la escala pentatónica menor de E. Esta vez el *glissando* de la quinta a la cuarta, le da la sonoridad de escala blues, al pasar por la cuarta aumentada. En la palabra *fallin'* del compás 23 se hace un melisma corto descendente que es muy común en el R&B ya sea en tonalidad mayor o menor, que es desde la tercera hasta la tónica.

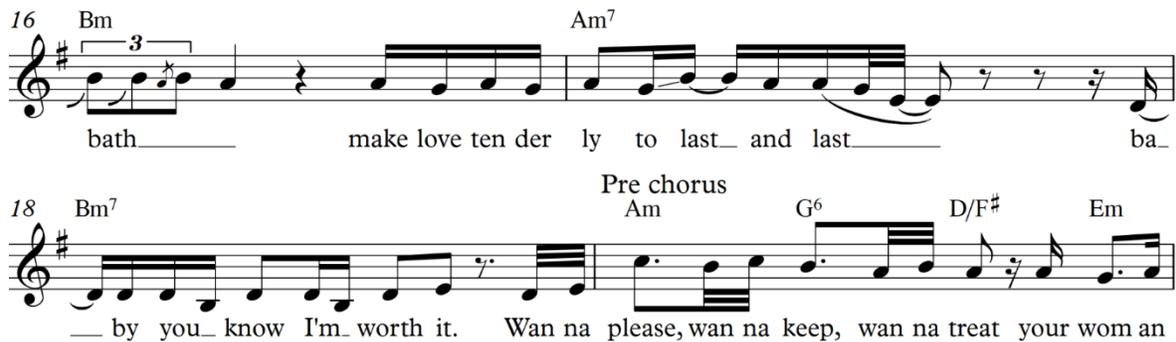
*A Woman's Worth* (Alicia Keys, A Woman's Worth, 2001)

Esta canción, compuesta por Alicia Keys, perteneciente al álbum *Songs in A Minor* de 2001, contiene recursos como la apoyatura, *slide*, *glissando*, *raspy voice* e improvisación con paráfrasis

y *scat*. Está en la tonalidad de Em, y la mayor parte de la canción utiliza la progresión Im-Vm-IVm-Vm.

### Figura 12

Transcripción de la canción “A Woman’s Worth”, compases 16-19.



16 Bm Am<sup>7</sup>  
 bath make love ten der ly to last and last ba

18 Bm<sup>7</sup> Pre chorus Am G<sup>6</sup> D/F# Em  
 by you know I'm worth it. Wan na please, wan na keep, wan na treat your wom an

En la canción se utiliza la escala menor y la pentatónica menor de E. En el compás 16, Keys hace dos *slides*, seguidos de una apoyatura breve inferior. En el siguiente compás hace un *glissando* ascendente en la primera palabra *last* y en la siguiente se encuentran un patrón de melisma corto descendente que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la canción, que va desde la tónica, baja a la séptima y termina en la quinta. En el compás 19, al igual que en todos los pre-coros de la canción utiliza alternadamente el mordente superior e inferior, mientras va descendiendo con la escala menor.

### *Déjà Vu* (Beyoncé, Nicole, Makeba, Jerkins, & Carter, *Déjà vu*, 2006)

Esta canción de Beyoncé pertenece al álbum *B'Day* de 2006. Incorpora elementos de *hip hop* y *funk*, y es interpretada junto con el rapero Jay-Z. En la voz Beyoncé utiliza recursos como la apoyatura, el mordente, y efectos como *raspy voice* y *growl*. Está en la tonalidad de Gm y en los

pre-coros modula a G mayor, jugando con los acordes Gmaj7 y Abmaj7, dándole una característica frígida a la armonía.

**Figura 13**

*Transcripción de la canción “Déjà vu”, compases 35-39.*



35 N.C. Gm<sup>9</sup>

no sub sti tute. Ba by, I swear it's dé jà vu. See ing things

38

that I know can't be. Am I dream ing? When I saw

La canción empieza con 15 compases de rap por parte de Jay-Z, seguida por el verso que es todo en Gm, con una melodía que enfatiza mucho la novena, que a pesar de que la armonía es frígida, la melodía se mantiene utilizando la escala menor, con la novena mayor. En el segundo verso, en el compás 39, Beyoncé hace una apoyatura breve ascendente en la novena hacia la tercera, y termina con un melisma corto descendente de la tercera a la tónica.

**Figura 14**

*Transcripción de la canción “Déjà vu”, compases 44-50.*

44 *Ab $\Delta$*  *G $\Delta$*  *Ab $\Delta$*   
 I'm los\_ sin' it \_\_\_\_\_ Boy, I try to catch my self, but, I'm out of con trol. Your sex

47 *G $\Delta$*  *Gm $^9$*   
 \_\_\_\_\_ i ness is so ap peal ing, I can't let it go. Oh \_\_\_\_\_  
 Know that I can't

49 \_\_\_\_\_ get o ver you 'cause ev 'ry thing \_\_\_\_\_ I see is you. Oh \_\_\_\_\_  
 And I don't want

En el compás 44 en la palabra *it*, hace un melisma largo mixto con la escala menor de G, que empieza en la novena y juega en torno a la tónica. En el compás 48 hace un melisma mixto de transición al coro, empezando con un mordente superior de la cuarta, que baja a la tercera, y sube a la cuarta para hacer un movimiento descendente hasta la séptima, con la escala pentatónica menor.

**Figura 15**

*Transcripción de la canción “Déjà vu”, compases 53-57.*

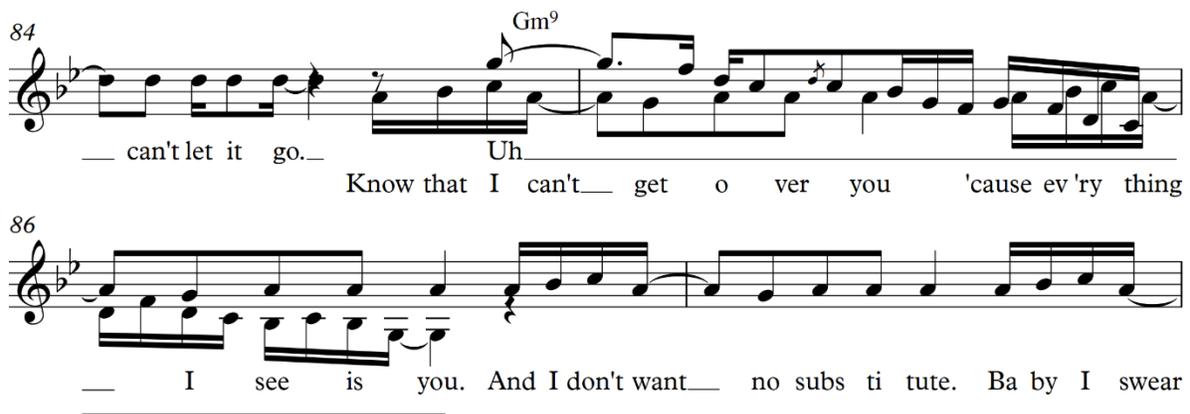


53  
 — get o ver you 'cause ev 'ry thing I see is you. Oh And, I don't want  
 55  
 — no sub sti tute. Ba by, I swear it's dé\_ jà\_ vu. **14**

En el compás 54 hace otro melisma largo mixto, dando un salto de la séptima a la quinta, dos veces, y luego descendiendo con la escala pentatónica menor desde la cuarta hacia la séptima una octava abajo.

**Figura 16**

*Transcripción de la canción “Déjà vu”, compases 84-87.*



84  
 — can't let it go. Uh Know that I can't get o ver you 'cause ev 'ry thing  
 86  
 — I see is you. And I don't want no subs ti tute. Ba by I swear

En el compás 84 empieza otro melisma largo mixto en el principio del coro, utilizando la escala pentatónica menor. Este melisma tiene dos octavas de extensión.

*Respect* (Redding, Respect, 1967)

Esta canción fue compuesta por Otis Redding en 1965, y Aretha Franklin la tomó dos años después, convirtiéndola en uno de sus más grandes éxitos. Ella cambió el mensaje que originalmente hablaba de un hombre exigiéndole respeto a su mujer, por el de una mujer que merece y exige el respeto del hombre hacia ella, convirtiéndola así en un tipo de himno feminista. La canción está en la tonalidad de C mayor y utiliza la progresión I7-IV7-V7. En ella se ve el uso de recursos como el *slide*, *glissando* e improvisación con paráfrasis.

**Figura 17**

Transcripción de la canción “Respect”, compases 1-10.

**Respect**

Compositor: Otis Redding  
Intérprete: Aretha Franklin  
Transcripción Elizabeth Montalvo

♩ = 118 Verse



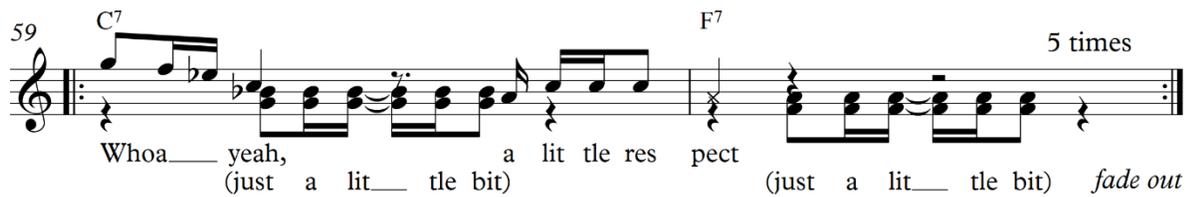
(uh) What you want, (uh) ba\_ by, I got. (uh) What you need,  
(uh) you know I got it? (uh) All I'm ask in' (uh) is for a lit tle re

A lo largo de la canción se utiliza principalmente la escala mayor y pentatónica menor de C. También hace uso de notas fantasma, que en su notación se representan con una “x” en la cabeza de la nota. Esto se escucha como una nota hablada, y se ve en varios lugares a lo largo de la canción, como en el compás 5, en la palabra *want*. En el compás 9 se utilizan los *slides* para hacer un movimiento descendente en la melodía, terminando en la novena del acorde. En el siguiente

compás se utiliza un *glissando* ascendente desde la tercera a la cuarta, dándole al acorde una sonoridad de suspendido.

### Figura 18

Transcripción de la canción “Respect”, compases 59-60.



59 C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> 5 times

Whoa— yeah, a lit tle res pect (just a lit— tle bit) (just a lit— tle bit) *fade out*

A partir del compás 59 inicia la sección de improvisación, misma que empieza con un melisma corto descendente con la escala pentatónica menor de C. En esta canción Aretha utiliza expresiones como *whoa* y *yeah* que son muy comunes para improvisar. La canción termina con un *fade out*, que quiere decir que se reduce progresivamente el volumen hasta llegar al completo silencio.

### *Vision of Love* (Carey & Margulies, Vision of Love, 1990)

Esta canción pertenece al álbum debut homónimo de Mariah Carey, que salió en 1990, y fue la que la hizo saltar a la fama. Mariah utiliza una gran variedad de recursos en ella, como la apoyatura breve, el *glissando*, inflexión, *growl*, *slides*, y su icónica voz de silbido.

### Figura 19

Transcripción de la canción “Vision of Love”, compases 1-7.

# Vision of love

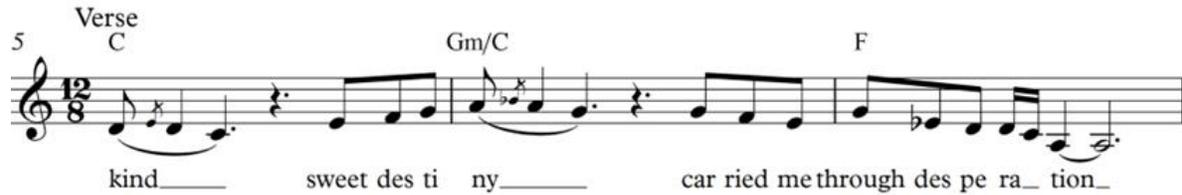
Compositores:  
 Mariah Carey, Ben Margulies  
 Intérprete: Mariah Carey  
 Transcripción: Elizabeth Montalvo

**Freely** ♩ = 68  
N.C.



Oh \_\_\_\_\_ oh \_\_\_\_\_ mmm \_\_\_\_\_ Treat ed me

**Verse**



kind \_\_\_\_\_ sweet des ti ny \_\_\_\_\_ car ried me through des pe ra tion\_

La canción empieza con dos melismas largos de introducción; el primero con la escala pentatónica menor de C, y el segundo añade la cuarta aumentada que le da la sonoridad de la escala blues. El primero es un melisma mixto y el segundo es un melisma descendente. En el compás 5 la melodía enfatiza la novena, dándole al acorde una sonoridad de suspendido, y utiliza un patrón de ornamentación con una apoyatura breve, mismo que se repetirá varias veces a lo largo de la canción.

## Figura 20

Transcripción de la canción “*Vision of Love*”, compases 20-23.

20 E+ E7 C



car ried the weight on my own. Had to be strong, \_\_\_\_\_

so I be lieved \_\_\_\_\_ and now I know I've suc ceed ed

En el final del compás 20 al 21, hace un *glissando* ascendente de un intervalo de sexta menor. En el compás 21, en la palabra *strong* hace un melisma corto que empieza en la tónica, sube a la tercera y vuelve a bajar a la tónica. En el compás 22, en la palabra *so* utiliza la escala de Bb lidio, haciendo un *glissando* ascendente de la tónica a la novena. En la palabra *believed* hace un melisma largo mixto con la misma escala, empezando desde la séptima, subiendo a la tónica y descendiendo a la cuarta. En los últimos tres tiempos hace una anticipación a F7.

### Figura 21

Transcripción de la canción “*Vision of Love*”, compases 46-52.

En el compás 47, en la palabra *love*, Carey hace un melisma de una octava descendente utilizando la escala pentatónica menor de C, generando el acorde de D7b9. En el compás 48, en la palabra *all* hace un melisma largo mixto, con la misma escala. Este melisma está compuesto de dos partes; en la primera, se hace un patrón desde la quinta a la séptima, que desciende por grado conjunto nuevamente hacia la quinta. En la segunda parte, hace un bordado superior de la sexta.

En el compás 49 hace una *cadenza*, utilizando la escala blues de C. Empieza en la tónica, va a la séptima, quinta disminuida, cuarta y tercera; luego empieza otro patrón, iniciando con un *slide* en la quinta y dando un salto a la séptima, esto se repite tres veces seguidas. La última parte de este melisma es igual a la primera parte de la *cadenza*, terminando con un movimiento mixto.

Como músicos, realizar transcripciones es fundamental y parte esencial del quehacer artístico, ya que nos permite ampliar el conocimiento y experiencia en la práctica del instrumento, adquirir herramientas, trabajar técnicas, desarrollar habilidades, recursos y estilos, para asimilarlos como parte de nuestro propio lenguaje musical.

### **Vocalizaciones**

Las vocalizaciones se pueden encontrar en extenso en el método *VOCALÍZ, melismas del R&B*.

#### *Vocalización 1*

Para la vocalización 1 basada en la transcripción de *Wonderful*, se utilizó la progresión IIm-V-I que está presente en toda la canción y además es una de las progresiones más comunes en la música popular.

### **Figura 22**

*Vocalización 1, basada en la transcripción de “Wonderful”.*

♩ = 80



Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

[ba du dn du ba de ya du dn du ba de du ba dn du ya du wi

C<sup>Δ</sup> C<sup>Δ</sup>

du wi a ba du dn du wi a ba du dn de ya ye—— ye——]

Se aplicó el patrón de ciclo de tres notas en el primer compás, ascendiendo con la escala pentatónica mayor de C, empezando en la séptima del acorde hasta una octava arriba. En el tercer compás se aplicó este mismo ciclo, pero de manera descendente y empezando en la novena del acorde.

En el último compás se utiliza el melisma del pre-coro de la canción, con la escala mayor de C, empezando desde la tercera, subiendo hasta la tónica. Haciendo referencia al recurso de improvisación vocal que se emplea en la canción, se sugiere utilizar sílabas de *scat* para articular cada nota de esta vocalización, esto brinda la posibilidad de controlar el inicio de cada una, ya que para cantar algo melismático, primero es preferible hacerlo de forma silábica. Por esta razón se eligió esta vocalización para iniciar, dejando por sentado este principio.

### *Vocalización 2*

Para la vocalización 2 basada en la transcripción de *Halo*, se utilizó la progresión I-II<sup>m</sup>7-III<sup>7</sup>-VI<sup>m</sup>-IV que está presente en toda la canción. Esta es una progresión que se utiliza en varias canciones de Beyoncé. En este caso, se le añadió un acorde como dominante secundario para ir del II al VI grado.

**Figura 23**

*Vocalización 2, basada en la transcripción de “Halo”.*

En el compás 1, hay un patrón de melisma corto ascendente, que va de la tónica a la tercera. La melodía del segundo compás se toma de una frase del coro, pero con una variación, haciendo un bordado de la séptima del acorde de C#7. En el tercer compás se muestra un melisma largo mixto, utilizando la escala pentatónica menor de F#, que se puede ver también como una generalización de la escala pentatónica mayor de A. En el último compás se toma como referencia el melisma que sobresale en esta canción, utilizando la escala mayor de A de manera descendente, que, al estar en el acorde de D, se vuelve al mismo tiempo D lidio.

*Vocalización 3*

En la vocalización 3 se utilizó la progresión I<sup>Δ</sup>-I7-IV<sup>Δ</sup>-IVm7, tomada de la canción *Lead the Way*, donde el I se vuelve un acorde dominante que resuelve al IV grado. El IV grado termina convirtiéndose en menor como resultado de un intercambio modal.

**Figura 24**

*Vocalización 3, basada en la transcripción de “Lead the Way”.*



♩. = 65

Dm7 Am7 Dm7 Am7

[a i a

Dm7 Am7 Dm7 E7

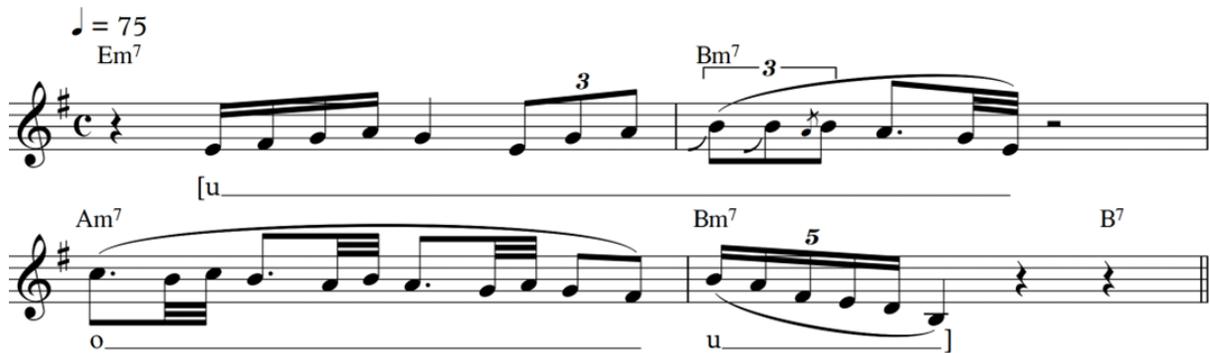
i ]

Para la vocalización 4, basada en la transcripción de *Fallin'*, se utilizó la progresión Im-Vm como aparece en la canción. En ella se trabajan melismas descendentes y mixtos, así como el *glissando* y la apoyatura. En los primeros dos motivos, se utiliza la escala pentatónica menor de D. En el primer compás se aplica el motivo con el que inicia la canción, resaltando la séptima del acorde. El segundo compás inicia con un melisma corto descendente que va desde la quinta hasta la tercera del acorde. En el siguiente motivo se utiliza la escala menor de D, que, en el tercer compás, muestra el patrón de melisma corto descendente que va desde la tercera hacia la tónica. En el último motivo se propone el inicio de la nota con *growl* y *glissando*, para pasar por la *blue note* de la quinta disminuida, y darle la sonoridad de la escala de blues. Al final, se utiliza una apoyatura, haciendo el movimiento de un bordado inferior.

### Vocalización 5

#### Figura 26

Vocalización 5, basada en la transcripción de “A Woman’s Worth”.



Para la vocalización 5, basada en la canción *A woman's worth*, se utilizó la progresión Im7-Vm7-IVm7- Vm7 como aparece en la canción. En ella se trabaja la escala menor, pentatónica menor, los *slides*, apoyatura breve y mordentes superiores e inferiores. El primer compás se toma del principio de la canción, utilizando la escala menor.

En el segundo compás se utiliza la escala pentatónica menor de E, e inicia con dos *slides*, seguidos de una apoyatura breve. El motivo del segundo compás termina con un melisma corto descendente que empieza en la séptima del acorde y desciende a la cuarta. En el tercer compás se hace alternadamente un patrón de mordente inferior y superior que va descendiendo por grado conjunto, utilizando la escala menor de E. La vocalización termina con un melisma largo descendente de una octava, con la escala pentatónica menor de B.

### *Vocalización 6*

#### **Figura 27**

*Vocalización 6, basada en la transcripción de "Déjà vu".*

♩ = 80  
Bm<sup>9</sup>



La vocalización 6, basada en la canción *Déjà vu* se desarrolla en un acorde Im<sup>9</sup> y utiliza la escala pentatónica menor para trabajar frases largas. El primer compás empieza haciendo un mordente superior de la cuarta del acorde, descendiendo a la tónica para dar un salto de octava ascendente y finalizar con un melisma largo mixto.

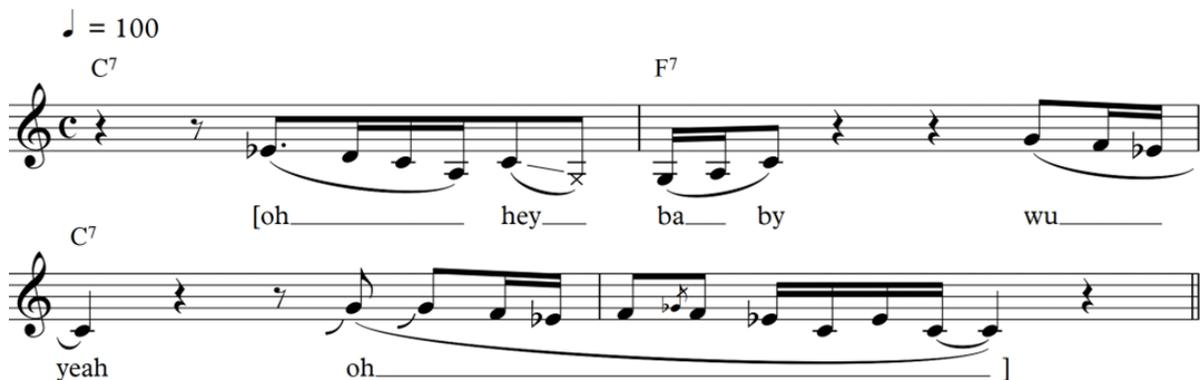
En el tercer compás comienza otro melisma largo mixto que inicia con la repetición de un intervalo de tercera menor descendente, desde la séptima a la quinta, seguido de un mordente superior de la cuarta, que desciende hasta la séptima y resuelve a la tónica.

### Vocalización 7

#### Figura 28

Vocalización 7, basada en la transcripción de “Respect”.

♩ = 100  
C<sup>7</sup> F<sup>7</sup>



En la vocalización 7, basada en la canción *Respect*, se utilizó la progresión I7-IV7. El primer compás inicia con un melisma corto descendente, combinando la escala pentatónica mayor de C con la tercera bemol de la escala blues. El primer motivo termina subiendo a la tónica y haciendo un *glissando* descendente a una nota fantasma. En el segundo compás hay un patrón de melisma corto ascendente desde la novena hasta la quinta del acorde.

El último melisma que empieza en el tercer compás, inicia con dos *slides* en la quinta justa, baja hacia la tercera bemol, sube a la cuarta y hace un movimiento de bordado ascendente hacia la quinta bemol con una apoyatura breve. Por último, va desde la tercera bemol hacia la tónica dos veces. Para la ejecución de esta vocalización se sugiere el uso de expresiones que se utilizan mucho para hacer melismas o adornos en partes instrumentales de una canción, como lo son: *hey, baby, yeah, oh, uh, etc.*

### Vocalización 8

**Figura 29**

*Vocalización 8, basada en la transcripción de “Vision of Love”.*



Para la vocalización 8 se utilizó la progresión de *blues* I7-IV7-V7. El primer compás inicia utilizando la escala pentatónica menor de A, con un melisma largo mixto que desciende desde la tónica hasta la tercera menor, sube a la cuarta y hace un mordente superior que regresa a la tercera. En el segundo compás se aplica un patrón que es característico de Mariah, el cual consiste en la repetición de un intervalo ascendente de tercera menor; ambos intervalos comienzan con un *slide*, y dan inicio a un melisma largo mixto con la escala de blues de A.

En el tercer compás hay otro melisma largo mixto que va desde la tercera a la tónica, pasando por la novena como una nota de paso. En el último compás se asciende una octava desde la tónica, con la escala pentatónica menor de A. Este es uno de los melismas más complicados, ya que su movimiento es mayormente ascendente, lo cual no es tan común.

## Estudios

### *Contigo (estudio mayor)*

El primer estudio, que es el mayor, se titula “Contigo”, y tiene la forma canción, con una estructura de verso, coro, verso, coro y final. Este estudio fue compuesto mayormente tratando de hacer la letra y la melodía a la par, por lo que el resultado fue muy silábico, así que posteriormente se le añadieron ornamentos y melismas. Para la armonía se tomó como referencia las progresiones de las canciones *Wonderful* para la parte del verso y *Lead the way* para la parte del coro y el final.

Para el proceso de composición se realizó un *loop* con la armonía de cada parte, y se fue improvisando tanto letra como melodía, mientras se grababa todo en una nota de voz. Posteriormente se hizo la transcripción de cada arreglo que surgió, y se acomodó por partes para finalmente seleccionar una letra y una melodía.

**Figura 30**

*Estudio 1 (mayor), "Contigo" página 1.*

**Contigo**

♩ = 85  
Verso 1



Cuan do es toy con ti go mi mun do se de tie ne,

5 y só lo quie ro que dar me a sí. Al sen tir tus la

10 bios mi pul so se a ce le ra, oh

13 nun ca i ma gi né a mar de es ta ma ne ra.

Coro  
17

Con ti go en cuen tro don de per te nez co, con ti go es tá mi lu gar.

20 Ca da dí a que me

22 que da, a tu la do quie ro es tar.

**Figura 31**

*Estudio 1 (mayor), "Contigo" página 2.*

Verso 2

25 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>Δ</sup>

E sos o jos tu yos me tie nen a tra pa da,

28 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>Δ</sup>

oh uh oh quie ro per der me en tu mi ra da.

32 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Mmm al to mar tu ma no mi al ma es tá con

35 C<sup>Δ</sup> Dm<sup>7</sup>

ple ta, yeah nun ca i ma gi

38 G<sup>7</sup> C<sup>Δ</sup>

3 né a mar de es ta ma ne ra. Con

Coro

41 Cadd<sup>9</sup> C<sup>Δ9</sup> C<sup>9</sup>

ti go en cuen tro don de per te nez co, con ti go es tá mi lu gar

44 F<sup>Δ</sup> Cadd<sup>9</sup> C<sup>Δ9</sup>

3 Ca da dí a que me que da,

47 C<sup>9</sup> F<sup>Δ</sup>

3 a tu la do quie ro es tar.



**Figura 32**

*Estudio 1 (mayor), “Contigo” página 3.*

Final 49 Cadd<sup>9</sup> C<sup>Δ9</sup> C<sup>9</sup> F<sup>Δ</sup> 3 3



Con ti go quie ro es tar, con ti go quie ro es tar,

53 Cadd<sup>9</sup> C<sup>Δ9</sup> C<sup>9</sup> F<sup>Δ</sup> 3 3



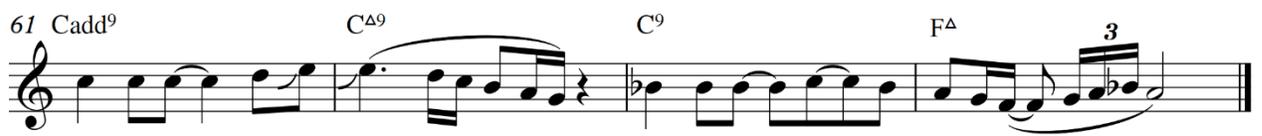
con ti go quie ro es tar, con ti go quie ro es tar.

57 Cadd<sup>9</sup> C<sup>Δ9</sup> C<sup>9</sup> F<sup>Δ</sup>



Qué da te con mi go, a mi la do por siem pre,

61 Cadd<sup>9</sup> C<sup>Δ9</sup> C<sup>9</sup> F<sup>Δ</sup> 3



qué da te con mi go, a mi la do por siem pre.

Este primer estudio está en la tonalidad de C mayor. Los versos se inspiraron rítmicamente en la canción *Halo*. En los primeros ocho compases del verso 1 se utiliza la escala pentatónica mayor de C. En el tercer compás se utiliza la apoyatura. En el compás 7 se utiliza el patrón de melisma corto descendente desde la tercera hasta la tónica.

A partir del compás 10 se puede apreciar también el uso de la escala mayor, alternándose con la pentatónica mayor. El último melisma del compás 11 se tomó de un patrón de los versos de la canción *Lead the way*. En el siguiente compás hay un melisma largo mixto con la escala pentatónica mayor, que termina con una inflexión descendente de un intervalo de tercera menor,

como se puede ver en las canciones *Lead the way* y *Halo*. De forma general se puede apreciar el uso de apoyaturas y *slides* al igual que en las canciones de *Wonderful* y *Lead the way*.

La progresión para el coro se modificó de la original, añadiendo la extensión de la novena al primer grado. Para el segundo verso y coro, se buscó variar algunas partes de la línea melódica; esto es lo que se conoce como paráfrasis o *second chorus*. Esto se hizo respetando frases melismáticas de la primera exposición y agregando más, como en el compás 28 donde se agregó un melisma largo mixto con la escala mayor. En el compás 35 se toma el inicio del melisma del compás 11 y se le agrega un melisma largo descendente con la escala pentatónica mayor. Asimismo, se puede apreciar cómo se retoman varios motivos de las vocalizaciones, como en el compás 36, que se tomó de la vocalización 2, basada en la canción *Halo*.

En el compás 44 se hace un melisma largo mixto con la escala pentatónica mayor. Las tres últimas notas son un melisma corto descendente que es muy característico de Carey, como se puede apreciar en múltiples ocasiones en la canción *Lead the way*, y consiste en bajar desde de la sexta del acorde hacia la quinta y por último a la tercera.

En el compás 46 se aplicó el patrón de ciclo de tres notas, con la escala mayor. En el siguiente compás, a comparación del primer coro, se le agregó una nota al último para variar el melisma. La sección del final es armónicamente igual a la del coro, sin embargo, a partir del compás 59, en la melodía se empieza a utilizar también la séptima menor del acorde.

### *Lo invisible (estudio menor)*

El segundo estudio, que es el menor, se titula “Lo invisible” y tiene la forma canción, con una estructura de introducción, verso, coro, verso, coro y final. A diferencia del primer estudio, este

fue compuesto únicamente pensando en la melodía y ornamentación. La primera idea era que fuera cantado sólo con vocales; sin embargo, después se tomó la decisión de agregarle una letra en función de la melodía que ya se había hecho y que siguiera teniendo partes melismáticas.

**Figura 33**

*Estudio 2 (menor), "Lo invisible" página 1.*

**Lo invisible**

♩. = 65  
Introduccion  
Em Bm



Mmm oh.

**Verso 1**  
Em Bm Em Bm Em Bm

A ve ces que ro ol vi dar te, sa car te de mí. A ve ces  
que ro de jar te y no re gre sar. Di je que  
no a mu chas co sas, me des co noz co ya sin ti, por que  
me trans for mé, al fin me en con tré o tra vez. La de

**Coro 1**  
Em Bm Am Bm

si lu sión no se ter mi nó,  
si go tan frá gil y du do.  
Oh uh oh uh oh oh uh oh uh oh uh oh yeah.

**Figura 34**

*Estudio 2 (menor), "Lo invisible" página 2.*

**Verso 2**

20 Em Bm Em Bm Em Bm  
 A ve ces sien to dis tin to, que no me e qui vo qué. A ve ces

23 Em Bm Em Bm  
 cre o que no fue la e ven tua li dad. Que tal vez

25 Em Bm Em Bm  
 es in ma nen te, des ti na do a su ce der, por

27 Em Bm Em Bm  
 que me en con tré o tra vez. La sa

**Coro 2**

29 Em Bm Am Bm  
 tis fac ción per ma ne ció, es

31 Em Bm Am Bm  
 i ne vi ta ble se guir a qui, no ten go a don de ir.

**Final**

33 Em Bm Am Bm  
 No te pue do sol tar, no,

35 Em Bm Am Bm Em  
 vi lo in vi si ble y lo i ne fa ble.



El compás y la idea rítmica y armónica se tomó de la canción *Fallin'*, asimismo la progresión para la parte de los versos. En general, la melodía está construida con movimientos de bordados inferiores y superiores, lo cual se aprecia mucho en la canción *A Woman's Worth*, de la cual también se tomó la progresión para el coro y el final.

El estudio comienza con dos melismas largos mixtos de introducción, utilizando la escala pentatónica de E menor. El segundo melisma empieza con un *glissando* desde la séptima mayor, dándole la sonoridad de la escala menor armónica. El verso 1 inicia con la escala pentatónica menor de E. En los compases 7 y 8 se utiliza el patrón de melisma corto descendente que va de la tercera a la tónica para finalizar los motivos. En el compás 10 se marca la cuarta aumentada para hacer un *glissando* hacia la quinta, lo cual le da la sonoridad de la escala blues, este recurso se utiliza en la canción *Fallin'*. En los dos últimos compases antes del coro se utiliza la escala menor, y en el compás 12, nuevamente se hace un *glissando* para ir a la quinta, iniciando un melisma largo mixto con la escala pentatónica menor. En el coro se utiliza también la escala menor y se añaden recursos como el *slide* y la apoyatura. Varios de los melismas largos mixtos se toman de referencia de la canción *Déjà Vu*, como el del compás 16. En el compás 17, con la escala pentatónica menor de E, se hacen dos melismas largos mixtos de transición a la segunda exposición del tema.

Para el segundo verso y coro, igual que en el primer estudio, se hizo una paráfrasis para agregar más y distintos melismas, como el melisma corto mixto del compás 21 con la escala pentatónica menor de E, que primero hace un movimiento descendente desde la cuarta hacia la séptima y luego sube a E, que en el acorde de Bm, marca la cuarta. El melisma largo mixto del compás 30, se tomó

como referencia de la canción *Déjà Vu*, este hace un movimiento con la escala pentatónica de E menor, desde la séptima a la quinta dos veces y desciende a la tónica.

En este estudio, todos los melismas largos se hacen con vocales abiertas como la “a”, “o” y “e” al igual que en las tres transcripciones menores que se hicieron. En la parte final, que es la más melismática, se sintetiza esto, haciendo por lo menos un melisma con estas tres vocales.

### *Blues para Joan (estudio blues)*

Para la última parte del método se compuso un *blues* con la forma de 12 compases. Este se interpreta con un ritmo *shuffle*, donde las corcheas se ejecutan como tresillos, ligando las primeras dos corcheas. En el primer compás se utiliza la escala pentatónica menor de G. En el segundo compás se utiliza la escala mayor del acorde, que en este caso corresponde a C mixolidio. En los siguientes compases se aprecia el uso de *glissandos*, *slides* y apoyaturas. El compás 16 inicia con un *slide* hacia la quinta disminuida de la escala de blues de G, haciendo un melisma corto mixto, que sube a la quinta justa. En el compás 17 se utiliza el patrón de melisma corto descendente de tres notas, tónica, séptima y quinta.

En los compases 21, 25 y 26 se utilizan notas fantasma, que se cantan sin marcar una afinación tan precisa, esto además puede ir acompañado del efecto vocal *growl* para interpretar con un estilo plañidero, como es característico en el *blues*.

Haciendo una generalización de la escala de blues de G, en el compás 29 se hace un melisma corto descendente y en el compás 30 se utiliza la quinta disminuida, haciendo un movimiento cromático de D a C. En el compás 31 se hace un melisma largo mixto, que inicia con un *glissando*

de la cuarta a la quinta, luego se hace un bordado superior de la tercera bemol y desciende a la tónica.

En el compás 43 se hace un melisma corto mixto con la escala de blues de G. En el siguiente compás se hace un melisma largo descendente de una octava, desde la quinta justa, utilizando la escala pentatónica menor de G. El estudio finaliza con un melisma largo mixto de conclusión, que incluye bordados, *slide*, y apoyatura, utilizando la escala de blues de G.

### **Figura 35**

*Estudio 3 (blues), "Blues para Joan" página 1.*

## Blues para Joan

$\text{♩} = 85$  ( $\text{♩} = \text{♩}^3$ )

G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> /

Oh Jo an por qué me ig no ras\_ y te vas, oh\_\_\_\_\_ Jo

5 C<sup>7</sup> / G<sup>7</sup> /

an ah\_\_\_\_\_ por qué no me quie res ha blar.\_\_\_\_ To do lo

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

que ha go es pa ra ti\_\_\_\_\_ y tú só lo te quie res ir.\_\_\_\_ Oh\_\_\_\_\_ Joan

14 C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> / C<sup>7</sup> 3

ya no me quieres es cu char,\_\_\_\_\_ oh 3 oh Jo an\_\_\_\_\_

18 / G<sup>7</sup> / D<sup>7</sup> 3

y ya te fuis te\_ del so fá, yeah\_\_\_\_\_ ya tam po co\_ quie res ver

22 C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

\_\_\_\_ me, no me quie res a\_\_\_\_ bra zar. Aun que o días el blues, no

26 C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> /

ten go más que dar, cuan do me fal tas tú só lo quie ro llo rar\_\_\_\_\_ Jo

**Figura 36**

Estudio 3 (blues), "Blues para Joan" página 2.

2

29 C<sup>7</sup> G<sup>7</sup>



an ah aun que te es cu che re so plar, oh oh Jo

33 D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>



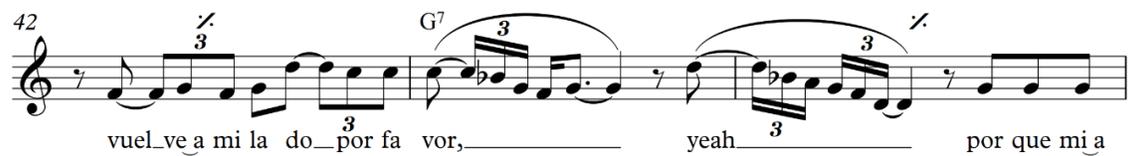
an, nun ca te voy a de jar. Oh Jo an

38 C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>



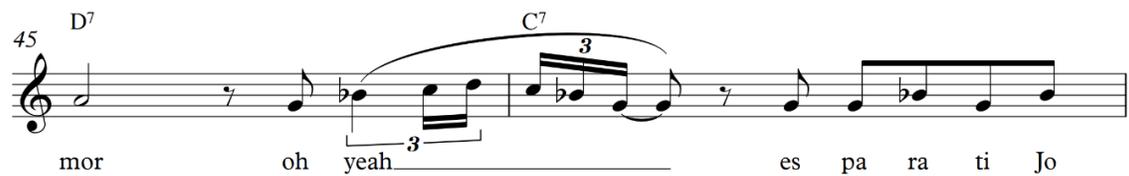
me haz ro to ya el co ra zón. Oh Jo an,

42 G<sup>7</sup>



vuel ve a mi la do por fa vor, yeah por que mi a

45 D<sup>7</sup> C<sup>7</sup>



mor oh yeah es pa ra ti Jo

47 G<sup>7</sup>



an

## Grabaciones

Como herramienta complementaria al método para aprender, memorizar y ejecutar de forma correcta las vocalizaciones y estudios, estos se grabaron en audio en dos distintos formatos: uno con la voz como guía, más los instrumentos de piano, batería y bajo; y otro sólo con el acompañamiento instrumental. También se incluyen las grabaciones instrumentales de cada vocalización y estudio a distintas velocidades.

Para hacer las grabaciones, se utilizó el programa Ableton Live, donde se realizó primero la maqueta con instrumentos virtuales de piano, bajo y batería. Posteriormente se grabó la voz, se hicieron arreglos en cada vocalización y estudio, y regrabaron algunos instrumentos con instrumentos reales como el bajo, y en el caso del tercer estudio, la guitarra eléctrica. La producción de los audios se llevó a cabo con la ayuda de Johnatan Frausto. En cada arreglo musical también se tomaron algunas referencias a las canciones en que se basa cada ejercicio y estudio, buscando darles el mismo sentido musical que el de las producciones originales.

## Conclusiones

*VOCALÍZ, melismas del R&B*, es el resultado tangible del proceso de investigación y experimentación con los melismas dentro del género R&B, y es pionero en cuanto a la pedagogía en temas concernientes al canto popular, ya que la oferta educativa en instituciones de enseñanza profesional de canto en México es escasa.

El método es innovador desde la incorporación de referencias auditivas como un recurso para guiar al cantante en el proceso formativo de los melismas, sin mencionar que es de los pocos métodos de recursos ornamentales en el idioma español, característica que le da un valor agregado por la afinidad y creciente demanda de cantantes que quieren potenciar sus habilidades en este recurso vocal dentro del contexto del canto popular.

En función de las transcripciones se identificaron patrones rítmicos, melódicos, ornamentos y recursos vocales que emplean las grandes exponentes del género R&B, a partir de los cuales los cantantes pueden ampliar y enriquecer su lenguaje musical.

Finalmente se experimentó la aplicación de este método en otros géneros musicales, demostrando así su versatilidad. Los resultados de esta implementación se pueden consultar en el apartado de anexos.

El 19 de octubre de 2023 se llevó a cabo la presentación de *VOCALÍZ, melismas del R&B*, en las instalaciones del Museo Casa Redonda, en la ciudad de Chihuahua, Chihuahua, México. El método se expuso en formato digital y se llevaron algunos ejemplares en físico.

### Fuentes de información

- (2008). En J. Rolf, *Blues. La historia completa* (pág. 14). Ma non troppo.
- Abbey, C. D. (2010). En *Biography today* (pág. 10). Detroit: Omnigraphics. Obtenido de [https://archive.org/details/biographytodayge0000unse\\_h7i3/page/10/mode/2up](https://archive.org/details/biographytodayge0000unse_h7i3/page/10/mode/2up)
- Adams, T., Ellis, C., & Holman Jones, S. (2017). Autoethnography. En *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*.
- Alicia Keys, E. R. (2001). A Woman's Worth [Grabado por A. Keys].
- Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. Madrid: Akal SA Ediciones.
- Beyoncé, Bogart, E. K., & Tedder, R. (2008). Halo [Grabado por Beyoncé].
- Beyoncé, T. D., Nicole, K., Makeba, Jerkins, R., & Carter, S. (2006). Déjà vu [Grabado por Beyoncé].
- Binek, J. G. (Mayo de 2017). The evolution of Ella Fitzgerald's syllabic choices in scat singing: A critical analysis of her Decca Recordings, 1943-52.
- Brinegar, T. (2012). *Vocal and Stage Essentials for the Aspiring Female R&B Singer: A Guide to Technique, Performance, and Musicianship*. Hal Leonard Books.
- Browne, D. (10 de 08 de 2010). *The New York Times*. Obtenido de Trilling Songbirds Clip Their Wings: <https://www.nytimes.com/2010/12/26/arts/music/26browne.html>
- Carey, M., & Margulies, B. (1990). Vision of Love [Grabado por M. Carey].

Ceberano, K., Newman, C., Goodge, R., Cox, I., & Hogarth, B. (2001). Lead the Way [Grabado por M. Carey].

Chandler, K. (2014). Chapter 4. Teaching Popular Musical Styles. En *Teaching singing in the 21st century* (págs. 35-51). Springer Netherlands.

Charters, S. (1994). Solamente blues. En C. d. Cohn. Barcelona: Paidós.

Cohn, L. (1994). Solamente blues. Paidós Iberica, Ediciones S.A.

Crocker, R. L. (s.f.). *Melisma*. Obtenido de Oxford music online:  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018332>

Deva, J. (2011). *Singing Riffs, Runs and Embellishments*.

Easlea, D. (2014). *Crazy In Love: The Beyonce Knowles Biography*. Omnibus Press.

Edwin, R. (2007). Belt Is Legit. *Journal of Singing*, 213-215.

Estill, J. (1997). *Level one: Primer of basic figures*. Santa Rosa: Estill Voice Training Systems.

Estill, J. (2012). *Estill Voice Training Nivel uno: figuras para el control de la voz*.

Evans, D. (1987). *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Da Capo Press.

Fragias, L. (2017). *R&B Hit Singles. Light Edition*. Obtenido de  
[https://issuu.com/leonidasfragiasartscharts/docs/r\\_b\\_hit\\_singles\\_\\_1st\\_edition\\_](https://issuu.com/leonidasfragiasartscharts/docs/r_b_hit_singles__1st_edition_)

Frere-Jones, S. (26 de 03 de 2006). *On Top: Mariah Carey's record-breaking career*. Obtenido de The New Yorker: <https://www.newyorker.com/magazine/2006/04/03/on-top>

- Frith, S. (1996). *Performing rites: on the value of popular music. Harvard, Massachusetts: Harvard University Press, 192.*
- Gil Fernandez, J. (2007). *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica. Madrid: Arco/Libros.*
- Gioia, T. (1997). *Historia del jazz. Madrid: Turner.*
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música. Akal.*
- Grant, C. D. (1985). *Afro-American Music: One Form of Ethnic Identification.*
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1995). *Historia de la música occidental (vol.1). Madrid: Alianza Editorial.*
- Harrison, M. (2005). *R&B Keyboard The Complete Guide with Audio! Hal Leonard.*
- Hollien, H. (1974). On vocal registers. *Journal of Phonetics*, 125-143.
- Keys, A. (2001). Fallin' [Grabado por A. Keys].
- Kubik, G. (1999). *Africa and the Blues. University Press of Mississippi.*
- Latham, Alison. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música.*
- Lebon, R. (1999). *The Professional Vocalist: A Handbook for Commercial Singers and Teachers. Lanham, Md. and London: The Scarecrow Press.*
- M. W. Dixon, R., & Godrich, J. (1970). En *Recording the Blues* (pág. 17). New York: Stein and Day.

- Machuca Téllez, D., & Joaquín, B. P. (2017). El registro como limitante: reflexiones sobre las categorías "registro de cabeza" y "registro de falsete". *3º Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata.
- Márquez Guzmán, P. J. (2020). Improvisación, composiciones y arreglos para formato de jazz mediante la síntesis auditiva del R&B alternativo estadounidense. Bogotá.
- Mason, B., & Zoro. (1998). *The Commandments of R&B Drumming: A Comprehensive Guide to Soul, Funk & Hip Hop*, Book & CD. California.
- Merritt, S. (21 de 03 de 2004). *The Guardian*. Obtenido de Soul sister number one: <https://www.theguardian.com/music/2004/mar/21/popandrock.aliciakeys>
- Miller, R. (1986). *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer Books: A Division of Macmillan, Inc.
- Montilla Escudero, K. (2018). El twang en el estilo voice y en la técnica vocal completa. *Areté*, 63S-67S.
- On Music Dictionary. (23 de 02 de 2023). *On Music Dictionary*. Obtenido de false note: [https://dictionary.onmusic.org/terms/1377-false\\_note](https://dictionary.onmusic.org/terms/1377-false_note)
- Parr, S. M. (2021). *Vocal Virtuosity. The origins of the Coloratura Soprano in nineteenth-century opera*. New York: Oxford University Press.
- Peckham, A. (2005). *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique*. Estados Unidos: Berklee Press.

Prada Chacón, H. M. (2015). *El nacimiento del blues en el sur de los Estados Unidos*. Bogota.

*Real Academia Española*. (s.f.). Obtenido de Inflexión: <https://dle.rae.es/inflexi%C3%B3n>

Redding, O. (1967). *Respect* [Grabado por A. Franklin].

RIAA. (s.f.). Obtenido de Top Artists (Albums): [https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=top\\_tallies&ttt=TAA#search\\_section](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=top_tallies&ttt=TAA#search_section)

Ripani, R. J. (2006). *The New Blue Music: Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*. University Press of Mississippi.

Robinson, B. (1980). Blue note. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

Robinson, J. B. (2001). *Oxford Music Online*. Obtenido de Riff: <https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023453;jsessionid=54F3CFBD322F00B3EBC60B75C652E36B>

Robinson-Martin, Trineice. (2014). Teaching singing in the 21st century. En *Chapter 20. Take My Hand: Teaching the Gospel Singer in the Applied Voice Studio* (pág. 342). Springer Netherlands.

Rolling Stone. (03 de 12 de 2010). *Rolling Stone*. Obtenido de 100 Greatest Singers of All Time: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-singers-of-all-time-147019/>

Sacks, L. (29 de 08 de 1993). The Soul of Jerry Wexler. *The New York Times*, pág. 17.

Sadolin, C. (2008). *Complete vocal technique*. Copenhagen: CVI.

Sargeant, W. (1946). En *Jazz, Hot and Hybrid* (pág. 167). Da Capo Press.

Schubert, E., & Wolfe, J. (2013). The rise of fixed pitch systems and the slide of continuous pitch: A note for emotion in music research about portamento. *Journal of interdisciplinary music studies*, 01-28.

Serrano, N. (16 de 04 de 2019). *ABC Cultura*. Obtenido de Aretha Franklin, la primera mujer que recibe un Premio Pulitzer Mención Especial: [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-aretha-franklin-primera-mujer-tener-premio-pulitzer-mencion-especial-201904161654\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-aretha-franklin-primera-mujer-tener-premio-pulitzer-mencion-especial-201904161654_noticia.html)

Shaw, A. (1978). The Golden. En *Honkers and Shouters: The Golden Years of Rhythm & Blues*. New York: Macmillan.

Simon, T. (10 de 06 de 2021). *Youtube*. Obtenido de Tara Simon Studios: [https://www.youtube.com/watch?v=M\\_yzWhZeBQM&list=PLq\\_KFK17bz\\_gLlwhSWCpV2\\_LkfA7ueBgr&index=24&t=356s](https://www.youtube.com/watch?v=M_yzWhZeBQM&list=PLq_KFK17bz_gLlwhSWCpV2_LkfA7ueBgr&index=24&t=356s)

Sony Music. (s.f.). *Beyoncé*. Obtenido de Sony Music: <https://sonymusic.com.mx/artist/beyonce/#:~:text=Durante%20un%20receso%20del%20grupo,dentro%20de%20Billboard%20Hot%20100.>

Spicer, P. (1999). Howell's use of the melisma: word setting in his songs and choral music. En *Herbet Howells* (págs. 100-117). Seren.

Stewart, A., Marfell-Jones, M., Olds, T., & Ridder, H. (2011). *Protocolo internacional para la valoración antropométrica ISAK*.

Stoloff, B. (1996). *Scat! Vocal improvisation techniques*. New York: Gerard & Sarzin Publishing Co.

Stoloff, B. (2003). *Blues Scattitudes*. New York: Gerard & Sarzin Publishing Co.

The Billboard. (25 de 06 de 1949). Rhythm & Blues Records. *The Billboard*, pág. 30.

*The center for Black Music Research*. (29 de 06 de 2007). Obtenido de Columbia College Chicago:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Canci%C3%B3n\\_de\\_trabajo#cite\\_note-1](https://es.wikipedia.org/wiki/Canci%C3%B3n_de_trabajo#cite_note-1)

Titon, J. T. (1977). *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*. The University of North Carolina Press.

Torres Reyes, L. C. (2019). *Dos obras vocales e instrumentales que acoplan los principales elementos del R&B contemporáneo y el pasaje llanero*. Bogotá, Colombia.

van der Merwe, P. (1989). *Origins of the popular style: the antecedents of twentieth-century popular music*. Oxford University Press.

W. Dixon, R. M., & Godrich, J. (1970). *Recording the Blues*. New York: Stein and Day.

Ware, C. (2005). *The singer's life goals & roles*. Birch Grove Publishing.

Whitburn, J. (2000). *Top R&B singles: 1942-1995*. Menomonee Falls, Wis. : Record Research Inc.  
Obtenido de <https://archive.org/details/joelwhitburnstopr00whit/mode/2up>

White, P. "., Lawrence, R., Simmons, A., & Willis, K. (2003). *Wonderful* [Grabado por A. Franklin].

Zamacois, J. (1979). *Teoría de la música: Libro II*. Barcelona: Labor, S.A.

## **Anexos**

### **Videos del Repertorio**

#### *Autumn Leaves*

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

#### *Contigo en la Distancia*

[https://www.youtube.com/watch?v=KQaAzX\\_1qKY](https://www.youtube.com/watch?v=KQaAzX_1qKY)

#### *Júrame*

<https://www.youtube.com/watch?v=wM5G04qmIm4>

#### *Summertime*

<https://www.youtube.com/watch?v=Nrak-KShP5M>