

esmuic

Treball de Fi de Grau
Arranjament Vocal de Jazz

Estudiant: Loida Baró Cuscó

Especialitat/ Àmbit/ Modalitat: Interpretació, Jazz, Veu

Directora: Ana Finger

Curs: 2021/22

Vistiplau
de la directora
del treball:

Resum:

CATALÀ: És comú trobar tota mena de partitures, àudios i vídeos relacionats amb el cant coral, arranjaments vocals, siguin aquests de modern, jazz o clàssic. Així i tot, no hi ha massa informació de com abordar un arranjament vocal i menys encara en el marc de jazz i música moderna. D'aquesta manera, aquest treball pretén posar llum als dubtes existents, i proporcionar al lector eines necessàries per crear un bon arranjament vocal de jazz.

A través d'anàlisis d'arranjaments de *New York Voices*, *Manhattan Transfer*, *Singers Unlimited*, etc. m'endinsaré al món vocal per tal d'aprendre dels "grans" i així adquirir més coneixement a l'hora de fer les meves pròpies creacions a cappella i que posaré en pràctica en el meu recital final.

Resumen:

CASTELLANO: Es común encontrar todo tipo de partituras, audios y videos relacionados con el canto coral, arreglos vocales, sean estos de moderno, jazz o clásicos. Aun así, no hay demasiada información de cómo abordar un arreglo vocal y menos aún en el marco del jazz y música moderna. De este modo, este trabajo pretende dar luz a las dudas existentes y proporcionar al lector herramientas necesarias para crear un buen arreglo vocal de jazz.

A través de análisis de arreglos de *New York Voices*, *Manhattan Transfer*, *Singers Unlimited*, etc. me adentraré en el mundo vocal para aprender de los "grandes" y así adquirir más conocimiento con objeto de hacer mis propias creaciones a capela y que pondré en práctica en mi recital final.

Abstract

ENGLISH: It is common to find all kinds of scores, audios and videos related to choral singing, vocal arrangements, whether these are modern, jazz or classical. Even so, there is not much information on how to approach a vocal arrangement and even less in the framework of jazz and modern music. In this way, this work aims to give light to existing doubts and provide the reader with the necessary tools to create a good jazz vocal arrangement.

Through analysis of arrangements by *New York Voices*, *Manhattan Transfer*, *Singers Unlimited*, etc. I will go through the vocal world to learn from the "masters" and acquire more tools to make my own A cappella creations, work that I will put into practice at my graduate recital.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	4
2. CONTEXT HISTÒRIC	5
2.1. <i>Barbershop</i>	5
2.2. <i>Doo-wop</i>	6
2.3. <i>Bebop</i>	6
2.4. <i>The Singers Unlimited</i>	7
2.5. <i>The Manhattan Transfer</i>	8
2.6. Altres agrupacions a destacar	9
3. ANÀLISI DELS ARRANJAMENTS	10
3.1 I'LL BE SEEING YOU	11
- Anàlisi de forma:	11
- Moviment de les veus:.....	11
- Relació intervàl·lica:	12
- Ornamentació:.....	12
- Uníson:	14
3.2. ROUTE 66	15
- Anàlisi de forma:	16
- Moviment de la veu <i>lead</i> :	16
- <i>Backgrounds</i> :.....	17
- <i>Soli</i> :.....	18
- Registres:.....	19
3.3. MY ROMANCE	20
- Anàlisi de forma:	21
- Reharmonització i composició:.....	21
- Moviment de les veus:.....	25
- <i>So</i> :	29
3.4. OBSERVACIONS D'ALTRES ARRANJAMENTS.....	29
- Dinàmiques:	30
- <i>Vibrato</i> (imitació de la trompeta):	30
- Imitació d'altres instruments:.....	31
4. ARRANJAMENTS PROPIS	32
4.1. THIS HAPPY MADNESS	32
- L'elecció del tema:	32
- Fer un petit esquema:.....	32
- <i>Rubato</i> :.....	33
- Començar a l'uníson:	33
- <i>Background</i> (suport-harmònic):.....	35
- Conclusions de <i>This Happy Madness</i> :.....	36
4.2. LADY BIRD	37
- Forma del tema:	37
- Fusió d'estils i arranjament del tema:.....	38
- Harmonia:.....	39
- Composició:.....	39
5. REFLEXIONS FINALS.....	43

6. ANNEX.....	45
7. BIBLIOGRAFIA	46

1. INTRODUCCIÓ

D'ençà que tinc ús de raó, el cant i la música sempre han format part de la meua vida. Tots els meus records vinculats en aquest art els guardo com un tresor, amb molta cura i una especial emoció. No és d'estranyar, que avui dia, encara m'envaeixi aquest mateix sentiment, i és per aquest motiu, que ara estic aquí, intentant entendre una miqueta més sobre aquest món tan infinit, com és la música.

Se sap de sobres que la veu és un instrument molt directe, ja que és l'instrument natural per excel·lència. Fàcilment, ens emociona, però no podem atribuir tot aquest mèrit només al cantant, pel fet que perquè ens arribi a l'ànima hi ha múltiples factors que són necessaris i cal tenir presents. Un d'ells seria l'arranjament.

S'ha explicat molt i han sorgit molts bons llibres respecte al què és un arranjament musical i com s'ha d'elaborar. En canvi, en el tema d'arranjaments vocals he de confessar que em sento una mica coixa. L'escassetat de llibres sobre aquesta matèria m'ha portat a voler endinsar-me de ple en aquest treball, aportant així el meu granet de sorra i sobretot posar una mica d'ordre a tot aquest batibull que existeix a les xarxes i per què no dir-ho, en el meu cap.

En aquest viatge musical, m'immergiré en la construcció d'arranjaments vocals de jazz, i transcriuré d'altres ja existents. Passaré per tots els períodes i èpoques de grups a capella fins a la dècada dels 70-80, on grups destacats com *Manhattan Transfer*, *The Singers Unlimited*, *New York Voices*, *The Real Group*, van fer d'aquest estil, un regal per a les nostres orelles.

Escoltaré i intentaré entendre les parts més interessants d'aquests arranjaments, analitzant-los d'una manera més profunda i detallada, i sempre amb la finalitat de saber perquè funcionen tan bé i ens agraden. Així com comprendre què és el que està fent l'arranjador en aquell moment. Es podrà analitzar de diverses formes, ja siguin anàlisis harmònics i melòdics, anàlisis de forma, conèixer quines tècniques està emprant l'arranjador i quines tècniques vocals utilitzen els cantants, entre d'altres. Tot això, a fi d'ajudar-me en el meu recital final de l'ESMUC, del qual faré els meus propis arranjaments basant-me en tot el que hagi après pel camí.

2. CONTEXT HISTÒRIC

La música a cappella és un estil d'interpretació vocal sense instruments. La paraula té el seu significat: “de la capella” en italià, que té les seves arrels en la música religiosa primerenca, ja sigui d'origen cristià, islàmic o jueu. No obstant això, avui en dia, el terme a cappella abasta molts estils seculars diferents, com el *doo-wop*, *barbershop quartet*, *vocal jazz* i el pop dels campus universitaris dels Estats Units, entre d'altres.

En aquest treball em centraré en l'anàlisi d'una dècada en concret, dels anys 70 als 80. Tanmateix, per arribar a entendre aquesta època hauré de passar per tots els estils vocals i grups que van influenciar als intèrprets de la citada dècada:

2.1. *Barbershop* és un estil de cant sense acompanyament a cappella. Les seves arrels ens porten a Anglaterra a mitjan segle XVIII. En aquell temps era molt comú trobar-se a les barberies, persones tocant instruments musicals, però sobretot cantant. Els barbers cantaven entre tallada de cabells i extreure algun queixal (també duïen a terme tasques “odontològiques” i feien petits nyaps quirúrgics per a la gent que no s'ho podia permetre).

De la mateixa manera que va començar a Anglaterra, podem dir que es va popularitzar als Estats Units entre el 1895 i 1930. El seu nom prové d'abans de la Guerra de Secessió, però els seus orígens ja estaven més que fusionats amb la música popular afroamericana. Els afroamericans, alliberats de l'esclavitud, van aportar el seu granet de sorra cantant per als seus clients, a fi de fer més amè el temps d'espera i entretenir la clientela mentre feinejaven.

Musicalment, es caracteritza per presentar una escriptura de quatre parts, interpretada per veus masculines (dos tenors, un baríton i un baix). El primer tenor no canta la veu principal, simplement l'harmonitza i acompanya la melodia del segon tenor, del qual aquest té el paper de líder del grup (*the lead*). El baríton fa la funció de contribuir a l'harmonia, de forma similar a la del primer tenor, mentre que el baix sosté el conjunt.

L'estil *barbershop* va anar perdent popularitat davant del jazz, però alguns quartets especialitzats mai van acabar de desaparèixer del mercat musical. Per exemple, els *Barbershop Harmony Society* han passat a ser una societat històrica per a la conservació del *barbershop* (*Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America, Inc.*).¹

Paral·lelament, grups com *The Mills Brothers*, de vegades coneguts com a *Four Mills Brothers* i originàriament coneguts com a *Four Kings of Harmony* van estendre la música vocal de jazz i pop a tota la població nord-americana, gràcies al seu propi programa de ràdio (CBS). Van ser els primers a assolir la posició del número 1 en la llista de senzills de *Billboard*, amb el tema *Paper Doll*. De fet, els germans provenien d'una família on el pare tenia el seu propi negoci de barberia i on evidentment formava part del quartet

¹ LA CARNE MAGAZINE. Revista de música internacional. *Barbershop*, el regreso de la música vocal a capella [en línia], [Consulta: Novembre 2021]. Disponible a: <https://lacarnemagazine.com/barbershop-el-regreso-musica-vocal-a-capella/>

d'aquesta, anomenat *Barbershop quartet*. Els nens van créixer amb aquesta influència i van innovar en qüestió de so, tapant-se la boca amb la mà i imitant el so d'una trompeta. Practicaven imitant les orquestres que escoltaven per la ràdio.

També cal anomenar a *The Boswell Sisters*, grup compost per tres germanes molt talentoses de Nova Orleans i conegut sobretot per les seves precioses harmonies i experimentació rítmica dels anys trenta.

2.2. Doo-wop és un estil de música vocal popular de *Rhythm & Blues*, així com més tard va ser-ho el *Rock & Roll*. Va sorgir després dels *barbershops*, cap als anys quaranta, a les grans ciutats com ara Nova York, Philadelphia, Chicago, Baltimore, Detroit, entre d'altres. Creat per joves afroamericans.

Generalment, l'estructura de la música *doo-wop* estava composta per un vocalista principal que cantava la melodia de la cançó juntament amb un trio o quartet que omplia amb l'harmonia de fons. El terme *doo-wop* esdevé precisament d'aquest trio o quartet, ja que vocalment feien servir aquestes síl·labes sense cap mena de sentit, però que els donava el tret característic d'aquest estil.

La majoria de cançons solien ser melodies amb lletres romàntiques i innocents pròpies dels adolescents, presentant així una gran gamma de rangs vocals, des de les notes més greus fins les més agudes, havent de recórrer així al falset. Es pot considerar que els joves eren músics de carrer, els agradava cantar en cantonades dels carrers solitaris, sota els pons, als lavabos de l'institut i passadissos, en definitiva, llocs on l'acústica els afavorís.

Aquest estil va permetre a aquests joves, no només un mitjà per passar l'estona, sinó també una manera d'expressar la seva visió del món en una societat repressiva dominada pels blancs. Algunes lletres portaven missatges amb doble sentit.

No només eren joves afroamericans, també hi havia joves italoamericans que compartien el mateix entorn urbà en barris complicats com per exemple el Bronx, Brooklyn, etc. No hem d'oblidar que també van sorgir grups multirracials com *The Marcells* i com és el cas de *The Del-Vikings*, entre d'altres.

Tot i que era menys freqüent, existien dones cantants de *doo-wop* com Lillian Leach de *Mellows*, Margo Silvia de *Tune Weavers*. Els grups *Three Degrees* i *Supremes* (abans anomenades *Primettes*) van ser influenciades per aquest estil.²

2.3. Bebop

A mitjans de la dècada del 1940, el gènere jazzístic es va començar a allunyar del swing per apropiarse a un estil més evolucionat, complex i improvisador: el *bebop*. Les composicions de *bebop* es van reduir per ser interpretades per *combos* de jazz amb menys músics i en substitució de les grans *big bands*.

² GREENE, Frederick Dennis. "Doo-wop". Encyclopedia Britannica, [en línia], Gener 2014 [Consulta: novembre 2021] Disponible a: <https://www.britannica.com/art/doo-wop-music>

El paper del solista va agafar una gran importància, i això va conduir a l'ascens d'artistes de jazz en solitari, com el cas de Coleman Hawkins, Charlie Parker, Dizzy Gillespie i en el cas dels cantants, com Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Carmen McRae i Mel Tormé.

Tot i que el *bebop* no és un estil vocal en si mateix i no va ser fàcil per als grups vocals de l'època per la seva complexitat de fraseig ràpid, hi ha hagut diversos artistes que s'hi van ficar de ple, aconseguint d'aquesta manera un merescut èxit. Per a la seva interpretació es requeria velocitat i agilitat, els cantants havien d'imitar vocalment els solos de saxo o trompeta amb molta destresa i netedat, aplicant així la coneguda tècnica *scat* o, fins i tot, una de nova que va sorgir cap als anys cinquanta anomenada *vocalese*. Va ser desenvolupada per Eddie Jefferson, Jon Hendricks i Dave Lambert i consistia a posar paraules a línies de solo instrumentals.

El grup *Lambert, Hendricks and Ross* va tenir un pes important a la història, promovent l'estil *vocalese* en actuacions en directe i, experimentant també en una nova tècnica d'estudi anomenada *over-dubbing*. Aquesta tècnica consisteix en un procés on els tècnics de gravació fan servir capes, és a dir, posen diverses pistes de material enregistrat idèntic, una sobre de l'altra, per tal de sonar més ple, imitant així l'orquestra de Count Basie. *Lambert, Hendricks and Ross* foren font d'inspiració per als *The Kings Sisters* i *Manhattan Transfer*.

Al mateix temps, harmònicament, el cantant Mel Tormé va conquistar els oients amb el grup *The Mel-tones*, aprofitant així la cinquena veu del conjunt, emprant harmonies més innovadores i sofisticades. La clau era utilitzar tensions novenes i tretzenes en els arranjaments interpretats pel conjunt. A causa de l'èxit en solitari de Tormé, el grup però, es va dissoldre.

2.4. The Singers Unlimited

Als anys cinquanta apareix en el panorama musical el grup vocal *The Hi-Lo's*, format per Bob Strasen i Gene Puerling. Aquest últim ha estat una figura clau en el món vocal. Es pot dir que gràcies a ell i a la creació del seu propi estil d'arranjament i de so, va fer que l'estil evolucionés notablement.

Més tard, l'any 1964, i després de la ruptura de *Hi-Lo's*, Puerling va estar uns anys a Los Angeles i finalment es va traslladar a Chicago per unir-se de nou amb el seu exmembre de *Hi-Lo's*, Don Shelton. Van crear un nou projecte de gravació de *jingles* que van anomenar *The Singers Unlimited*. La decisió del nom del grup es va prendre per pròpia voluntat d'aparèixer en el panorama musical de la manera més versàtil possible, i per tal de mantenir-se viables en una escena musical molt canviant. *The Singers Unlimited* no actuaven en directe, el seu mitjà d'expressió ideal era l'estudi i, tot i que en un inici van formar el grup per gravar anuncis publicitaris, a mesura que passava el temps es van convèncer de gravar àlbums. De fet, el mateix pianista de jazz Oscar Peterson els recomanà que signessin un contracte discogràfic amb MPS Records (Alemanya) i, de fet, el trio de Peterson va tocar al seu primer disc enregistrat: *In Tune*. El grup va crear quinze àlbums.

Els múltiples arranjaments que Puerling va crear per *The Singers Unlimited* el van portar a la fama per ser un dels millors arranjadors per a grups vocals del món. Segons el seu company Don Shelton:

“In my opinion, Gene Puerling is the single most significant vocal group arranger of all time. His sheer volume of work done for the *Hi-Lo's* and *Singers Unlimited* puts him in a class by himself”.

Puerling també va escriure per al famós grup *The Manhattan Transfer*, i de fet, un dels seus components, Tim Hauser va dir:

“What we look upon today as the state of the art in vocal harmony is actually a style that was originated by the *Hi-Lo's*, through the arrangements of Gene Puerling”.³

A part de les sofisticades tècniques d'arranjament que emprava a l'hora d'escriure, també va aprofitar les innovacions aportades per l'enginyer d'estudi alemany Hans Georg Brunner-Schwer i el seu *multi-tracking*. Sovint afegien veus addicionals centrals, i després duplicaven i triplicaven totes les veus, la qual cosa donava la sensació d'un so més complet i ric. Una de les primeres passes que seguien a l'hora d'enregistrar era començar a gravar la melodia per la cantant Bonnie Herman d'una manera més senzilla i simplificada i, una vegada finalitzada, la resta omplia les parts restants. Un cop haguessin finalitzat la línia melòdica original, aquesta era substituïda per una de nova més específica, afegint adornaments melòdics per donar-hi color. Totes aquestes innovacions els va portar a trobar el seu propi so de grup.

El crític musical i lletrista Gene Lees diu:

*“The Singers Unlimited can never again exist. In a sense it never did exist. In a way all the tracks, up to twenty-seven seven of them, were like Bonnie's ghost tracks. The group itself was a ghost: it was conjured magically into being by the talent of four extraordinarily gifted people and a brilliant, patient, rich record-company owner and engineer, there in the beauty of the Black Forest.”*⁴

2.5. *The Manhattan Transfer*

Mentrestant, a la ciutat de Nova York dels anys setanta, un antic executiu de màrqueting de *Madison Avenue*, que per pagar totes les seves factures es veia obligat a conduir un taxi per la ciutat, aspirava a formar part d'un quartet vocal i enamorar tothom amb la seva música, creant quelcom únic i especial. Aquest noi s'anomenava Tim Hauser.

Hauser havia format part de grups de *doo-wop*, de folk, entre altres, però el seu gran somni era crear harmonies a quatre veus amb totes les possibilitats que això ofereix. No va ser així, fins que en un viatge en taxi va conèixer la Laurel Massé. Ambdós van descobrir

³ ARIZONA STATE UNIVERSITY. The Collegiate Vocal Jazz Ensemble: An Historical and Current Perspective on the Development, Current State And Future Direction of the Genre de Gregory Amerind [en línia], Desembre 2013 [Consulta: Desembre 2021]. Disponible a: <https://keep.lib.asu.edu/items/152369> (pàg 13)

⁴JAZZ PROFILES. The Singers Unlimited - part 4. de Steven Cerra [en línia], Gener de 2020 [Consulta: Desembre 2021]. Disponible a: <https://jazzprofiles.blogspot.com/2020/01/the-singers-unlimited-part-4.html>

que tenien una gran afinitat i passió pel mateix tipus de música i és així com després de conèixer el Janis Siegel i finalment l'Alan Paul, van completar el seu quartet. Evidentment, ells també van tenir una gran influència de l'arranjador vocal Gene Puerling.

En un principi, com és normal, actuaven en clubs novaiorquesos com ara *Trude Hellers*, *Mercer Arts Center*, *Max's Kansas City*, *Club 82*, entre altres locals de cabaret d'avantguarda. Però a finals d'any ja eren considerats com l'atracció en directe número 1 de la ciutat. És així com, gràcies a aquesta bona rebuda del públic, aconseguiren gravar el seu primer disc de presentació *The Manhattan Transfer* l'any 1975. Més tard gravaren *Operator*, un disc que els va fer pujar com l'escuma fins arribar al top 20 en les ràdios. També van ser convidats a aparèixer en diversos espectacles de televisió. Era tant l'èxit que conreaven, que fins i tot Hollywood se'n va adonar, donant-los un programa amb el seu nom.

A causa d'un accident de cotxe, Laurel Massé es va veure obligada a allunyar-se de la banda. És com així com va aparèixer, en substitució d'ella, la cantant Cheryl Bentley, la qual s'ha mantingut en el grup fins a l'actualitat.

S'ha de dir que *The Manhattan Transfer* és el grup vocal més reconegut gràcies al reconeixement de la crítica i del seus col·legues músics. Però la seva definitiva consagració va arribar de la mà de l'àlbum *Vocalese* (1985) on interpretaven els clàssics del jazz amb lletres de *Jon Hendricks*, considerat uns dels autèntics genis posant lletres a estàndards de jazz. El tema que porta el mateix títol que el disc va ser nominat a 12 premis Grammy, tot convertint-se en el primer grup vocal a cappella en guanyar premis d'aquest calibre. En aquest sentit, es pot observar el grau de popularitat i fama que varen adquirir: la crítica els elogiava i tenien un gran èxit comercial, cosa estranya en un grup a cappella, que normalment té un públic reduït.

Tot i que aquest estil ha anat perdent popularitat, s'ha de donar gràcies a *The Manhattan Transfer* per a la seva gran labor en la difusió d'aquest estil en tot el món i proveir de discos de música jazz vocal en totes les botigues de discos del planeta.

2.6. Altres agrupacions a destacar

A part de *The Manhattan Transfer*, val la pena mencionar a altres grups vocals remarcables, com són el grup *New York Voices* amb les seves veus tan ben fusionades i els seus inspiradors arranjaments, o *The Real Group* i les seves harmonies tan clares que fusionen el jazz i la música folk nòrdica.

Tots ells tenen també una llarga trajectòria musical que els avala i els posiciona a l'alçada de la seva reputació. A més, formen part d'un llegat musical que perdurarà en les generacions venidores.

3. ANÀLISI DELS ARRANJAMENTS

La millor manera d'entendre i adquirir habilitats a l'hora de portar a terme un arranjament musical, sigui vocal o instrumental, és escoltar i endinsar-se a través d'altres arranjaments existents. D'aquesta forma pots "copiar" cada mètode que funcioni o idea, per tal d'encabir-ho en futurs temes creats per un mateix. Tot i que la paraula "copiar" no és massa favorable, realment penso que en la música és necessari fer-ho. Està quasi tot inventat i personalment, opino que si vols inventar o crear quelcom nou, cal passar per tots els punts importants com ara: escoltar, transcriure i analitzar (forma i harmonia), entre d'altres.

No cal esmentar que escoltar el tema que es vol arranjat és essencial, i no em refereixo a escoltar "per sobre", sinó a endinsar-se seriosament en el tema escoltant l'original i altres versions durant un cert temps. D'aquesta manera, adquireixes una visió més detallada, tot agafant l'essència de la cançó.

També és necessari escoltar arranjaments d'altres temes per tal de guardar-se fórmules o idees interessants que es puguin aplicar en un futur immediat. És necessari però, transcriure aquestes idees que criden més l'atenció i deixar constància del que ha fet l'arranjador.

En la transcripció no es pren cap mena de decisió, simplement et limites a escriure el que escoltes. Sembla quelcom fàcil i absurd, però és la part més essencial per arranjat, atès que és la millor manera d'aprendre. En el moment de transcriure, et poses en mans de l'arranjador i aprens a veure quins camins ha seguit. Tot això és el que t'emportes cap al futur dels teus propis arranjaments i et serà de profit. Evidentment, no tot, però podràs provar, equivocar-te i trobar propis camins per arranjat.

Existeixen infinites maneres d'analitzar. En aquest treball em fixaré només en les que són necessàries per aprendre a arranjat, com per exemple: la forma del tema, si l'arranjador ha creat parts noves dins del tema en concret; l'anàlisi harmònic, per saber si l'arranjador ha reharmonitzat la cançó; l'anàlisi de *voicings*, com es construeixen les veus (en bloc, contrapunt, *drops*, etc.).

A continuació, analitzaré les parts més significatives d'arranjaments vocals de grups com *New York Voices*, *The Manhattan Transfer*, *The Singers Unlimited*, etc. Des del meu punt de vista, cadascun d'ells aporta coses diferents i destacables, així que gràcies a l'anàlisi, podré definir i comprendre com funciona cada arranjament i quines són les tècniques que s'empren. Els temes a analitzar:

- *I'll be seeing you (New York Voices)*
- *Route 66 (The Manhattan Transfer)*
- *My romance (The Singers Unlimited)*
- Petites parts d'altres arranjaments

3.1 I'LL BE SEEING YOU

El primer tema que em dispo a transcriure és *I'll be seeing you*. Un bonic tema popular publicat l'any 1938, amb la música de Sammy Fain i lletra de Irving Kahal. Arranjat per Darmon Meader i interpretat pel grup vocal *New York Voices*. És una versió exclusivament *a cappella* format per soprano, alto, tenor i baix.

- Anàlisi de forma:

SATB: (soprano, alto, tenor i baix) (sense acompanyament) (Balada)

FORMA 60c.	INTRO 2 c.	VERSE 16 c.	A 8c.	B 8c.	C 16c.	CODA 10c.
TONALITAT	Db	c. 3: modula a E c. 11: modula a Db	Db	Db	E	E
VEU LEAD	soprano	soprano	soprano	c.27: tenor c.31: soprano	soprano	soprano
TEMPO	<i>freely</i>	c. 3: <i>a tempo</i> c.11: <i>faster</i> c. 18: <i>rall</i>	<i>a tempo</i>	c. 27: <i>a tempo</i> c. 34: <i>rall</i>	c.35: <i>a tempo</i> c.49: <i>rit</i>	c.51: <i>a tempo</i> c.56: <i>rall / a tempo / rall / rit</i>
ALTRES	frase sense concloure (igual c. 36 últim temps)		exposició	últim temps c.34 prepara modulació	reexposició similar a A però amb canvi cap al final	repetició frase del c.43

- Moviment de les veus:

La introducció d'un tema és la part més creativa de l'arranjador, ja que serà el moment d'afegir la mateixa creació amb una part nova i única que doni pas al tema. No obstant això, la introducció d'aquesta peça no és ben bé una composició en si, pel fet que agafa el motiu de la melodia de la C del tema en un altre to, sense lletra i sense concloure:

Introducció:

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

Freely
p

p

p

p

Doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

Doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

Doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

Doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo doo

Veu Lead

Moviment oblic

Soli amb la veu lead

Contrapunt

Observant la introducció podem veure com la soprano fa la veu *lead* i que juntament amb l'alto i el tenor fan la mateixa figuració però amb diferents notes (*solis*). Al tercer temps del primer compàs, el baix dona suport a la melodia principal gràcies al contrapunt, creant una contra melodia que ajuda a clarificar l'harmonia. Aquest contrapunt apareix quan la veu principal reposa en la nota llarga.

Un altre fet interessant que dona riquesa a l'arranjament és el moviment oblic que fa l'alto. Les veus de soprano i tenor es mantenen mentre que l'alto segueix el seu propi camí, en aquest cas baixant amb algun cromatisme.

- **Relació intervàlica:**

Els intervals que hi ha entre cada veu varien, però s'ha de dir que entre el baix i la soprano existeix més d'una octava. Per aquest motiu es pot considerar que estan en disposició oberta, creant així una sensació d'amplitud. Un altre fet important que no s'aprecia en el següent exemple, però que es pot observar en tot l'arranjament de la cançó, és l'interval de 2a que es produeix entre dues veus. En contenir una distància de dos graus, harmònicament és considerat com a un interval dissonant. Aquest interval pot sorgir entre diverses veus, però en la seva majoria, apareix entre l'alto i el tenor, és un fet curiós que cal tenir en compte.

Intervals:

/ b2	b3	3	3	4	/	4	5	b6	b6	b5	/		
6	6	/	5	4	3	3	b3	/	#4	3	b3	/	
				3	4	5	8	/	9	b7	8	b9	/

Introducció:

Freely

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

Disposició Oberta:

- **Ornamentació:**

En l'estil a cappella és bastant usual utilitzar ornamentació amb la finalitat d'embellir la melodia i aportar més varietat i riquesa a la peça. No només es fa a la veu principal, sinó que també es pot usar en les veus restants. Normalment, es fa servir en la part on la veu *lead* interpreta notes llargues i les altres veus, amb la intenció d'ornamentar, adquireixen un moviment més actiu, representat amb notes de poca durada i amb un moviment en graus conjunts de la nota que es vol adornar.

El cas de *l'Il be seeing you* no és diferent, ja que fàcilment es percep com la veu alto i tenor en solitari, i també conjuntament, contribueixen a engalanar el *verse* del tema. Fan un moviment paral·lel amb interval de tercera, assignant certa densitat a la melodia. Es crea una sensació harmònica que no resta direccionalitat ni ritme. En alguns fragments es pot observar que la citada ornamentació comença i acaba amb la mateixa nota, passant per tensions, notes diatòniques i algun cromatisme. Aquest fet evidencia que l'ornamentació compleix la seva funció.

No obstant això, aquesta ornamentació està vinculada al contrapunt, atès que mentre unes veus realitzen un moviment més estàtic, les altres són més actives. Tot a fi d'obtenir un equilibri harmònic, centrant-se primordialment en la interacció de la melodia i secundàriament amb l'harmonia que es produeix per aquesta interacció. El contrapunt i l'harmonia són inseparables perquè es complementen recíprocament en el marc de la peça. Les veus per separat tenen una dimensió horitzontal, però en unir-se adquireixen aquesta dimensió vertical (harmonia).

Verse:

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS

a tempo
rall. *mp*

on, Was it the spell of Par- is, ___
on, Was it the spell of Par- is, ___ Oo,
on, Was it the spell of Par- is, Oo,
on, Was it the spell of Par- is, Oo,

9 *rall.* **11 Faster**

or the A- pril dawn? Who knows ___
or the A- pril dawn? Who knows ___
or the A- pril dawn? Who knows ___
or the A- pril dawn? Who knows ___

Verse:

16

rall.

SOPRANO
morn- ing chimes ring sweet a- gain:

ALTO
morn- ing chimes ring sweet a- gain:

TENOR
8 morn- ing chimes ring sweet a- gain:

BASS
morn- ing chimes ring sweet a- gain:___

- Uníson:

Sempre m'ha fascinat i encuriósit el poder que genera una part interpretada a l'uníson. Suposo que va lligat al fet de ser el més consonant, ja que és una monofonia. Per mi té un significat especial d'unió, d'anar tots a una i de simplicitat. Per aquest motiu, quan després d'interpretar una part a l'uníson apareix una part polifònica amb més textura, aquesta apareix d'una manera més sorprenent i donant un sentit, que potser no venint de l'uníson, no trobaríem.

En aquest arranjament apareixen diverses parts a l'uníson, però amb la diferència de que no s'utilitza a totes les veus. La soprano i l'alto fan la veu principal mentre que el tenor i baix fan una 6a per sota, resolent amb una polifonia.

Part A:

mp 3

SOPRANO
mil- iar plac- es That this heart of mine_ em- bra- ces

ALTO
mil- iar plac- es That this heart of mine_ em- bra- ces

TENOR
8 mil- iar plac- es That this heart of mine_ em- bra- ces

BASS
mil- iar plac- es That this heart of mine_ em- bra- ces

Part A:

25

SOPRANO

all they through Oo doo doo doo doo

ALTO

all they through Oo doo doo doo doo

TENOR

all they through (mel) In that small ca- fe, ___

BASS

all they through Oo doo doo doo doo

27

p

El fet que funcioni tan bé em porta a pensar en la qüestió tímbrica de la veu humana. Cada veu és única i irrepetible, donant així un ventall de possibilitats i color. El concepte de timbre és quelcom difícil de definir, ja que cada persona pot percebre'l de diverses formes. No obstant això, podem dir que gràcies a la morfologia de cada individu, cada veu té el seu propi timbre i, juntament amb altres de diferents, esdevé un so contrastat. Això provoca que la suma de totes les veus cantades a l'uníson sigui tan poderós i característic, ja que empastant uns amb els altres es beneficien d'una sonoritat conjunta.

A més, cada cantant pot adquirir diferents timbres en diversos moments gràcies a la tècnica, en l'execució i tessitura. Segons Raoul Husson, investigador en el laboratori de Fisiologia de la Sorbona, descompon el timbre en 5 qualitats: color, volum, gruix, brillantor i *vibrato*. Només amb aquestes 5 qualitats podem imaginar-nos la magnitud i importància que té el timbre en si.⁵

3.2. ROUTE 66

Un altre tema que val molt la pena analitzar és el clàssic (*Get your Kicks on*) *Route 66* o més conegut com a *Route 66* interpretat per *Manhattan Transfer*. És una composició del cantant i pianista Bobby Troup amb un arranjament de Dick Averre que apareix al disc *Bop Doo-Wopp* l'any 1984. Sis dels temes del disc són interpretacions en directe i *Route 66* és una d'elles. Tot i que en el grup només hi ha consten quatre cantants, en aquesta versió de disc hi apareix una cinquena veu per donar més densitat i força a la cançó, així que està escrit per a 5 veus (soprano (*divisi*), alto, tenor i baríton) i en aquest cas no es tracta d'un tema exclusivament a cappella, ja que en aquesta versió s'hi sumen piano, baix, bateria, guitarra i teclats.

La següent obra està extreta de la transcripció d'Eduardo Tancredi amb alguns petits retocs per tal de tenir l'obra de *Manhattan Transfer* el més fidedigne a l'original.

⁵ SDICI. Las prácticas vocales en las profesiones artísticas: *Profilaxis y construcción vocal a partir de la técnica de alta impedancia proyectada* [en línia], Agosto 2019 [Consulta: Gener 2021]. Disponible a: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/109751>

- Anàlisi de forma:

SATTB: (soprano div., alto, tenor i baríton) (amb acompanyament) **BLUES (MED.)**

FORMA 12c	INTRO 4c	1r coro 12c	2n coro 12c	3r coro 12c	4t coro 12c	5è coro 12c	6è coro 12c	7è coro 12c	CODA
TONALITAT	E	E	E	E	E	F	F	F	F
VEU LEAD		soprano / alto	baríton	s / t / a / tb / sa / ttb / sa / ttb / (uníson)	alto / soprano	piano	soprano	soprano	uníson
ALTRES	baix <i>walking</i>	polifonia a 4 veus	<i>bg's</i> vocals	- diferència melòdica - <i>kicks / breaks</i>	polifonia 4 veus	- solo piano - apareix teclats	- diferència melòdica - polifonia 4 veus - <i>kicks / breaks</i>	- clímax - soprano <i>div.</i> i fa veu + aguda	- repetició frase - imitació tren (final)

- Moviment de la veu *lead*:

És comú veure com en l'arranjament vocal, la melodia principal es creua i es reparteix entre algunes veus. En el *Route 66*, en ser una melodia bastant repetitiva pel que fa a la notació, la veu *lead* adquireix un moviment diferent, ja que es distribueix entre la veu de soprano i la veu d'alto. Tot al contrari del que observem en els arranjaments de les *Big Bands*: si interpreten una part a *tutti*, és normal veure com la veu *lead* és interpretada per als instruments més aguts, per tal que l'orella distingeixi la melodia principal de les altres línies melòdiques. Tanmateix, com he dit, en el cas de les veus pot variar, ja que l'orella reconeix millor que la veu principal sigui cantada per una alto com per una soprano:

Veu lead: ●

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The music is in 4/4 time and the key of D major (two sharps). The lyrics are "When you make that California trip". Red dots are placed on the notes of the Soprano and Alto parts, indicating that these two voices share the lead melody. The Tenor and Baritone parts provide harmonic support.

Get your kicks on route sixty six

Get your kicks on route sixty six

Get your kicks on route sixty six

Get your kicks on route sixty six

- **Backgrounds:**

El *Background* és bàsicament l'acompanyament de la melodia. Existeixen tres maneres d'escriure *backgrounds*: el rítmic-harmònic, el suport-harmònic i el melòdic (contra-melodia).⁶

A continuació podem observar que el *background* utilitzat en aquest tema és el *background* melòdic (contra-melodia) harmonitzat a tres veus. Ho podem considerar d'aquesta manera atès que es produeix en les situacions on la melodia principal calla i es percep un caràcter melòdic independent. Pel que fa a la tessitura, també es pot afirmar que les veus estan per sobre de la melodia principal, ja que aquesta és interpretada per una veu masculina.

Melodia principal

Background melòdic

12
BARÍTON It winds from Chi- ca- go to L. A.

16
SOPRANO Doo root doot doo iuu doo root Doo roo_

ALTO Doo root doot doo iuu doo root Doo roo_

TENOR Doo root doot doo iuu doo root Doo roo_

BARÍTON It's more than two thou- sand miles all the way

⁶ HERRERA, Enric (1987). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Antoni Bosch Editor, S.A. 848585353.

21

SOPRANO
Doo roo_ doo roo root doo root Doo roo_ doo roo

ALTO
Doo roo_ doo roo root doo root Doo roo_ doo roo

TENOR
Doo roo_ doo roo root doo root Doo roo_ doo roo

BARÍTON
Ba- by you get your kicks on_ route six- ty six

- **Soli:**

Es pot entendre per *soli* com a un grup de músics que empen la mateixa figuració rítmica dins d'un fragment de la peça. És molt comú que ho duguin a terme els músics d'una *big band*, però també és bastant usual que ho facin als grups vocals. És així com l'arranjament de *Manhattan Transfer* és un clar exemple de què les veus estan escrites aplicant aquesta tècnica. Evidentment, no a tota la cançó però sí a una gran part.

A continuació es mostra un fragment de *soli*:

SOPRANO
When you make_ that Ca- li- for- nia trip

ALTO
When you make_ that Ca- li- for- nia trip

TENOR
When you make_ that Ca- li- for- nia trip

BARÍTON
When you make_ that Ca- li- for- nia trip

10

SOPRANO
Get your kicks on route six- ty six

ALTO
Get your kicks on route six- ty six

TENOR
Get your kicks on route six- ty six

BARÍTON
Get your kicks on route six- ty six

- **Registres:**

És important tenir en compte els registres de cada veu o de cada cantant, per tal d'optimitzar un tema i fer-lo créixer. El que sona dolç per a una soprano pot sonar estrident per a una alto i viceversa.⁷ Conèixer aquestes petites diferències fan que l'arranjador prengui les decisions artístiques en funció del so que es busca:

VEU:	REGISTRE STANDARD
Soprano	A2 - C5 (G2-A5 jazz)
Alto	D2-F4 (C2-G4 jazz)
Tenor	A2-G4(A4 jazz)
Baix / Baríton	C1- Eb3 (F3 jazz)

El quadre mostrat representa el registre estàndard dels cantants clàssics. Entre parèntesis hi apareix el registre de cantants de jazz. No obstant això, és habitual trobar cantants que superen dit rang o que inclús tinguin un registre més reduït. L'arranjador haurà de ser prudent a l'hora d'escriure i fer-ho amb el coneixement de cada cantant i els seus propis límits. També s'ha de tenir en compte l'ús del falset en les veus masculines, ja que els permet ampliar el rang, arribant a quasi les veus femenines i fins i tot en alguns casos, superant-les.⁸

Fixant-nos en el repertori de jazz a cappella i en comparació amb altres estils com el gòspel, pop, etc., la veu de la soprano acostuma a interpretar notes en un registre molt més alt. Aquest fet és perquè la soprano utilitza el segon mecanisme vocal⁹: eficaç sobretot en els aguts, amb la laringe neutra, i sobretot sense cap mena de tensió. En altres estils més moderns i no tan jazzístics, les cantants, a part de tenir al seu abast aquest mecanisme és més comú, però que utilitzin el *belting*¹⁰: portar la veu de pit al registre mig/agut. El resultat serà una veu més ample i amb una sensació de crit còmode.¹¹

⁷ SHARON, Deke (2012). *A Cappella Arranging*. Hal Leonard Books. 1458416577

⁸ JOYCE, Jimmy (1990). *Scoring for Voice*. Van Nuys, CA: Alfred Music. ISBN: 0882844717.

⁹ El segon mecanisme o dinàmica vocal és el que es troba en la ressonància de cap. Eficax en els aguts, dona bellesa o suavitat al so i es percep com a una veu entrenada en comparació amb el primer mecanisme del qual es troba la ressonància de pit, còmoda en greus (veu parlada).

¹⁰ El *belting* és un estil que va començar a utilitzar-se en el teatre musical nord-americà i des de llavors s'ha convertit en una dinàmica vocal molt emprada en la música moderna. Aquesta tècnica neix de la necessitat de projectar la veu o cridar sense esforçar-se, portant la veu de pit al registre mig i agut (després del *passagio* i fins al límit de la tessitura). Sempre amb variacions per a les tessitures altes.

¹¹ BUSTOS, I., MORALES, A. [ed.] (2021) *Entrenamiento y salud vocal para cantantes: Trabajo interdisciplinar entre coach vocal y logopeda*. ISBN: 9798513867005

És per aquest motiu que *Manhattan Transfer*, gràcies a la soprano Cheryl Bentyne i el seu gran registre i la utilització del segon mecanisme, potencia aquest tema amb notes extremadament agudes:

Soprano ●

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Baritone parts. The Soprano part is marked with a red dot and shows high notes in the first measure. The lyrics are: "— make that Ca- li- for- nia trip get your kicks on route six- six Get your".

En aquest tipus d'arranjament, l'arranjador té la voluntat d'imitar sons i adquirir així mateix, un caràcter similar a la *big band*. Aquesta comparació li pot servir com a guia per a entendre millor la complexitat de cada gamma, la qualitat del to i les subtils textures de la textura de la veu relacionant-les amb els instruments musicals. D'aquesta manera podem dir que les sopranos serien les trompetes, les altos els saxos altos, els tenors els saxos tenors/trombons tenors i, per últim, els baixos els trombons baixos.

3.3. MY ROMANCE

L'any 1935 a *Broadway* s'estrenà el musical *Jumbo*. Una obra escrita per Billy Rose, en la que hi apareixia una preciosa composició de Richard Rodgers amb lletra de Lorenz Hart anomenada *My romance*. Aquesta cançó ha esdevingut un dels temes de jazz més populars.

No és d'estranyar que *The Singers Unlimited*, creessin la seva pròpia versió a cappella l'any 1994, gràcies a Gene Puerling i al seu toc màgic a l'hora d'arranjar. Des del meu punt de vista, crec que es van superar amb escreix.

Tot i que el grup estava format per un quartet majoritàriament masculí (només una dona), una versió de l'arranjament va ser escrita per a soprano, alto, tenor i baix en una tonalitat de Ab. Tot escoltant l'àudio, però, es pot percebre que es va baixar a Gb, cosa estranya, ja que la soprano està en un registre bastant còmode en tot moment (veu de pit) i no mostra el que se suposa que ha de lluir una soprano. La meua intuïció em diu que és perquè està pensat per a fer lluir totes les veus en conjunt. I és que el fet de tenir dos tenors amb molta versatilitat a l'hora de cantar, fa que el tema estigui molt ben anivellat i no s'hi trobi a faltar cap veu més. La mescla de totes les veus sonen a la perfecció.

- **Anàlisi de forma:**

SATB: soprano, alto (tenor), tenor i baix) (sense acompanyament) **(Balada)**

FORMA 42 c.	A 8 c.	B 8 c.	A 8c.	C 10c.	Coda: repetició C 8 c.
TONALITAT	Gb	Gb	A	A	G
TEMPO	<i>freely</i>	<i>freely</i>	<i>freely</i>	<i>freely</i>	<i>freely</i>
VEU LEAD	soprano	soprano	- c. 17: soprano - c.24: tenor	- c.25: tenor - c.29: (uníson a la partitura, però a l'àudio s'escolta al tenor doblat) - c. 31: (baix a la partitura però a l'àudio s'escolta la veu del tenor)	soprano
ALTRES				- la melodia no conclou - c. 32 part més compositiva - apareix compàs de 3/4 i 2/4	- reexposició com a la C però amb modulació i harmonitzada a veus i conclouent

- **Reharmonització i composició:**

L'aspecte que més em va cridar l'atenció quan vaig escoltar per primer cop *My Romance*, és el color que desprèn dita cançó. Sé que aquesta definició és un xic estranya i sobretot poc concreta. El tema en si és molt més que això. Tanmateix, quan parlo de color, sento que va lligat amb el que et produeix l'harmonia. Quan es reharmonitza una melodia es proporciona un nou color, alterant la progressió harmònica que dona suport a la melodia¹².

I és que en aquest arranjament, Gene Puerling va reharmonitzar les veus fins a sonar d'una manera molt especial, canviant completament el caràcter de la cançó i diferenciant-se de l'original. Això no vol dir que la cançó sigui irreconeixible, quan es reharmonitza una peça és important ser coherent amb la cançó que es vol treballar i amb l'estil de música. Per aquest motiu, la reharmonització ha de servir per a millorar la idea original o simplement embellir-la. Des del meu punt de vista, amb *My Romance* ho ha aconseguit, ja que desprèn aquest caire tan solemne, profund i bell.

¹² FELTS, Randy [ed.] (2002) *Reharmonization Techniques*. Hal Leonard Corporation. ISBN: 9780634015854.

Durant tot el transcurs de la peça hi és evident una reharmonització. A continuació només es mostra un petit exemple de la part A:

Reharmonització

Part A:

ORIGINAL:	/ GbMaj7 BMaj7	/ Bb-7	Adis	/ Ab-7 Db7
REHARMONITZACIÓ:	/ GbMaj7	/ Bb- Cdim	Bb- Eb-7	/ BMaj7 Db Eb-

mp
FREELY

S My ro- mance does- n't have to have a moon in the

A My ro- mance does- n't have to have a moon in the

T My ro- mance does- n't have to have a moon in the

B My ro- mance does- n't have to have a moon in the

ORIGINAL:	/ GbMaj7 Bb7	/ Eb-7	Bb7	/ Eb-7	Eb7
REHARMONITZACIÓ:	/ Bb-	Eb- (Fdim) / Eb-/Gb			/ Eb-/Gb

S sky. My ro- mance does- n't need a blue la-

A sky. My ro- mance does- n't need a blue la-

T sky. My ro- mance does- n't need a blue la-

B sky. My ro- mance does- n't need a blue la-

A part de dur a terme alteracions en l'harmonització del tema, l'arranjador també pot introduir canvis estructurals dins d'aquest, com per exemple, la modulació, canvis de compassos i, fins i tot, afegir alguna petita part de collita pròpia on l'arranjador pot ser més lliure i creatiu, fent la seva pròpia composició:

Modulació

Part A:

16

tars My ro- mance does- n't need a cas- tle

A

tars My ro- mance need a cas- tle

T

8 tars My ro- mance need a cas- tle

B

tars My ro- mance need a cas- tle

Part última C:

35

S

Wide a- wake I can make my most fan-

A

Wide a- wake I can make my most fan-

T

8 Wide a- wake I can make my most fan-

B

Wide a- wake I can make my most fan-

També, en aquest últim exemple (compàs 35) s'aprecia com en la utilització d'aquesta modulació serveix per arribar al clímax de l'arranjament, gràcies al *crescendo* que interpreten les veus. Com es pot observar en la partitura, no hi consten les dinàmiques, malgrat això, el grup ho interpreta a la perfecció, arribant al moment crucial de la cançó on s'aprecia la màxima intensitat i emoció.

És comú trobar arranjaments on es produeixin canvis de compàs. Aquest fet no altera la peça i fa que passi desapercbut, ja que la música flueix d'un compàs a l'altre. Això és perquè la velocitat del pols canvia, però la durada de les figures es manté. També és cert que *My romance* està interpretat en tot moment *Ad libitum*, que en llatí significa literalment "al gust de cadascú", on s'interpreta el tema amb un temps lliure. Normalment, aquesta llibertat es troba en els finals de les peces expressives o fins i tot en els començaments d'un tema. No obstant això, en ser una cançó exclusivament a cappella fa que casi molt bé amb l'estil i el fet d'introduir-hi canvis de compàs no l'altera auditivament, sinó que atorga riquesa a la cançó. A continuació es mostra la part escrita pel compositor i el canvi de compassos:

Canvi de compassos

Composició

Part C:

25

S Oo

A Oo

T wake I can make my most fan-tas-tic dreams come

B Oo

28

S come true My ro-mance does- n't

A come true My ro-mance does- n't

T true My ro-mance does- n't

B come true My ro-mance does- n't

31

S need a think Oo Oo

A need a think Oo Oo

T need a think Oo Oo

B need a think but you But you

- **Moviment de les veus:**

Un altre fet important que té aquest arranjament i que em crida força l'atenció és la forma en què les veus es mouen en el transcurs del tema. Començant perquè la veu *lead* està degudament ornamentada i d'una manera molt polida (no sobra ni manca res) i afegeix varietat en comparació a la melodia original, les altres veus restants tampoc deceben gens. Totes elles adquireixen un moviment diferent de les quals es distingeixen les unes de les altres, aconseguint un dinamisme molt interessant a la cançó, amb alguns cromatismes, veus que es mouen i les altres es mantenen, etc. S'ha de dir, però, que tot i la complexitat de la conducció de les veus, no sona gens feixuc, tot al contrari, sembla fàcil, senzill i natural. D'això és el que es tracta la música.

En aquest primer exemple (Part B), s'observa com la soprano i el baríton es mouen en blanques, mentre que les veus intermèdies (alto i tenor) executen un moviment en negres.

Part B:

7 VOICES ARE CROSSED IN THESE MEASURES. MAKE SURE THAT MELODY (SOPRANO PART) PREDOMINATES

S goon stand-ing by No month of

A goon stand-ing by No month of

T goon stand-ing by No month of

B goon stand-ing by No month of

A la següent imatge, se segueix amb la mateixa dinàmica:

Part B:

10

S
may no twink- ling stars No

A
may no twink- ling stars No

T
8
may no twink- ling stars No

B
may no twink- ling stars No

A continuació apareix un nou moviment en el contrapunt interpretat per la soprano i pel tenor (corxeres). Al següent compàs segueix aquesta mateixa idea però, en aquest cas, interpretada per l'alto:

Part B:

13

S
hide a- way No soft gui-

A
hide a- way No soft gui-

T
8
hide a- way No soft gui-

B
hide a- way No soft gui-

Cal mencionar que en quasi tot el tema, però, les veus acompanyants canten la lletra de la mateixa manera que ho fa la principal i amb la mateixa figuració (soli). El resultat de tot això fa que soni solemne i amb molta sobrietat. No obstant això, com passa en quasi a tots els temes a cappella, en un punt de la cançó, la melodia passa a ser cantada pel tenor. Només aquest fet fa que canviï el so un cinquanta per cent, ja que és cantada per un home, amb un timbre i octava diferent. A més, és el moment en què les altres veus deixen de cantar la lletra per fer-ho amb la vocal "Uuu" ("Ooo" en anglès):

mp
FREELY

Part A:

Soprano: My ro- mance does- n't have to have a moon in the

Alto: My ro- mance does- n't have to have a moon in the

Tenor: My ro- mance does- n't have to have a moon in the

Bass: My ro- mance does- n't have to have a moon in the

Lletra amb la mateixa figuració (soli)

Part C:

25

Soprano: Oo

Alto: Oo

Tenor: wake I can make my most fan- tas- tic dreams come

Bass: Oo

Acompanyament amb vocal "Uuu"

Canvi veu lead

A part d'aquest canvi en l'acompanyament, també hi ha un altre punt on apareixen unes respostes a la veu principal repetint la mateixa frase que canta la veu *lead*:

16

Part A:

Soprano: tars My ro- mance does- n't need a cas- tle

Alto: tars My ro- mance need a cas- tle

Tenor: tars My ro- mance need a cas- tle

Bass: tars My ro- mance need a cas- tle

Respostes

Part última C:

41
S need a thing but you.
A need a thing but you.
T need a thing does- n't need a thing but
B need a thing but you.

En una part de la cançó, el tenor que fa la funció d'alto arriba a donar notes per sobre de la soprano. No són exageradament agudes, però sí que la sobrepassa. En la partitura, però, ja ho especifica, indicant que hi ha un encreuament de veus, i que en aquest cas ha de predominar la melodia principal (la *soprano*):

Part B:

7
S goon stand- ing by No month of may no
A goon stand- ing by No month of may no
T goon stand- ing by No month of may no
B goon stand- ing by No month of may no

VOICES ARE CROSSED IN THESE MEASURES. MAKE SURE THAT MELODY (SOPRANO PART) PREDOMINATES

11
S twink- ling stars No hide a- way No
A twink- ling stars No hide a- way No
T twink- ling stars No hide a- way No
B twink- ling stars No hide a- way No

També cal esmentar que les veus d'aquesta cançó estan escrites d'una manera bastant comprimida, és a dir, no hi ha masses *drops* ni obertures de cap mena al respecte. Malgrat això, s'obté alguna obertura en el moment en què el baix (notablement destacable des del meu punt de vista) fa la seva funció en les notes més greus donant aquella profunditat i elegància a partir de la B:

Part B:

7 VOICES ARE CROSSED IN THESE MEASURES. MAKE SURE THAT MELODY (SORPRANO PART) PREDOMINATES

S
goon stand- ing by No month of may no

A
goon stand- ing by No month of may no

T
goon stand- ing by No month of may no

B
goon stand- ing by No month of may no

11

S
twink- ling stars No hide a- way No

A
twink- ling stars No hide a- way No

T
twink- ling stars No hide a- way No

B
twink- ling stars No hide a- way No

- So:

Quan es parla de *The Singers Unlimited* també s'ha de parlar del seu so. Un so net, amb bon gust, sense *vibrato* que embruti, únic i distingible. Com ja he esmentat anteriorment, el grup es va crear bàsicament per fer *jingles* comercials, així que es pot dir que en un principi era un grup d'estudi i, en definitiva, un grup per ser escoltat. En el seu moment, gràcies a la seva novadora tècnica de gravació multicanal els va fer únics i originals.

3.4. OBSERVACIONS D'ALTRES ARRANJAMENTS

Existeixen infinitats d'arranjaments i composicions vocals que valen la pena analitzar i parar-nos a escoltar una bona estona. Realment sé que podria estar tota una vida fent-

ho. No obstant això, a continuació i per concloure les meves anàlisis, aniré directament a les parts d'arranjaments que més m'interessen, on hi existeixen factors que no he abordat anteriorment.

- **Dinàmiques:**

Les dinàmiques és quelcom molt important en la música. Sovint ens fixem en altres factors i oblidem que necessitem dinàmiques per tal d'arribar al clímax de la cançó. Aquestes dinàmiques en el volum trenquen amb la monotonia i fa que la música resulti atractiva a l'oient. A continuació, es mostren alguns fragments dels grups *Meltones* i *The Boswell Sisters* que aborden a la perfecció aquest factor:

 ***Makin Whoopee (Meltones)***
<https://drive.google.com/file/d/1RrPDh09ixCFF66DLVsr5Y6vXiq4rTLk/view?usp=sharing>

 ***What is this thing called Love (Meltones)***
<https://drive.google.com/file/d/1ZgStqDE9VgW2JSSuuOWSRBzwR9mQNhcw/view?usp=sharing>

 ***St. Louis Blues (The Boswell Sisters)***
https://drive.google.com/file/d/1i6lXczplvjfVfsiO1wJ-Or_1kwCoqWk/view?usp=sharing

- **Vibrato (imitació de la trompeta):**

Anteriorment, he mencionat com la veu de la soprano s'equipara amb la trompeta. Dintre d'aquest gènere de jazz vocal, hi ha alguns temes en els quals aquest fet és més evident. Realment, les cantants sopranos fan servir fins i tot el mateix *vibrato* o una espècie de "shake" que interpreten les trompetes. Aquest es podria definir com a una tècnica que utilitzen els instruments de metall que es caracteritza en "sacsejar" el so creant així una espècie de *trino*. Doncs bé, en el cant, ens fixem com la cantant soprano interpreta un atac directe de la nota i que cap al final comença a oscil·lar, fent una espècie de *vibrato*. També es pot donar el cas de començar la nota oscil·lant ja des del principi de l'atac. Aquest so també és pel fet que la soprano fa servir la famosa tècnica de cant anomenada *twang*¹³, produint un so estrident com el de la trompeta. Aquest efecte és molt vistós i dona molta energia al tema:

 ***Count Basie Medley (The Real Group) (1)***
https://drive.google.com/file/d/1eqcWr4nTOvt3oKsnTZkBiRuYG1qQLI_-/view?usp=sharing

 ***Count Basie Medley (The Real Group) (2)***
https://drive.google.com/file/d/172O8T4hPqUi8RbQKay_eyGL5I528tIMs/view?usp=sharing

 ***What is this thing called Love (Meltones) (totes les veus fan shake)***
<https://drive.google.com/file/d/1ZgStqDE9VgW2JSSuuOWSRBzwR9mQNhcw/view?usp=sharing>

¹³ Tècnica de ressonància en la veu, de la qual es modifica el la posició d'alguns ressonadors per tal d'aconseguir un so més brillant o afilat. El millor exemple de *twang* seria la imitació del riure de bruixa, el miol d'un gat, etc.

- **Imitació d'altres instruments:**

He de reconèixer que no sóc massa entusiasta a què les veus imitin a tots els instruments. No obstant això, si ho fan i ho fan bé, s'han d'elogiar. Aquest fet sol passar en els grups exclusivament a cappella, sense cap mena d'acompanyament instrumental. Estic parlant principalment dels *beatboxers* i baixos en la música moderna i jazz.

Els *beatboxers* serien aquells que creen un so vocal produint ritmes de qualsevol mena, compàs i so musical. La tècnica es crea utilitzant l'aparell fonador (llavis, boca, plecs vocals, etc.). Són capaços d'arribar a fer el so de bombo, plat, caixa de ritmes, entre d'altres i, en alguns casos, fins i tot generen notes musicals. També són molt destacables des del meu punt de vista, els cantants que fan de baix, ja que no es limiten a cantar només notes, ho fan amb ritme i *groove*, cantant *walkings* i el que calgui (com ho faria un baixista o contrabaixista). Gràcies a ells i juntament amb el *beatbox* i, de la mateixa manera que passa en altres formacions, fan de base de la cançó, creant aquesta sensació de moviment. Sense ells no seria el mateix, són essencials.



Count Basie Medley (The Real Group) (baix i *beatbox*)

<https://drive.google.com/file/d/1YDjl3sOPM4qE470qFokLcz2DsRI8eHob/view?usp=sharing>



Unintentional (The Real Group) (baix i *beatbox*)

<https://drive.google.com/file/d/11TDbuU5A73LRgcZ3pEWY9ONizCBncgk/view?usp=sharing>



Giant Steps (The New York Voices) (només el baix)

https://drive.google.com/file/d/1llhfmbKvOzOiG_t9zzPw8t48Y1DChOax/view?usp=sharing

4. ARRANJAMENTS PROPIS

En aquest apartat, em dedicaré a explicar com he elaborat alguns dels arranjaments que he portat a terme per a aquesta ocasió.

4.1. THIS HAPPY MADNESS

Aquest famós tema d'Antonio Carlos Jobim i lletra de Vinícius de Moraes, conegut originalment en portuguès com a *Estrada Branca* i compostat l'any 1958, ha estat el primer tema que he volgut arranjament exclusivament a cappella.

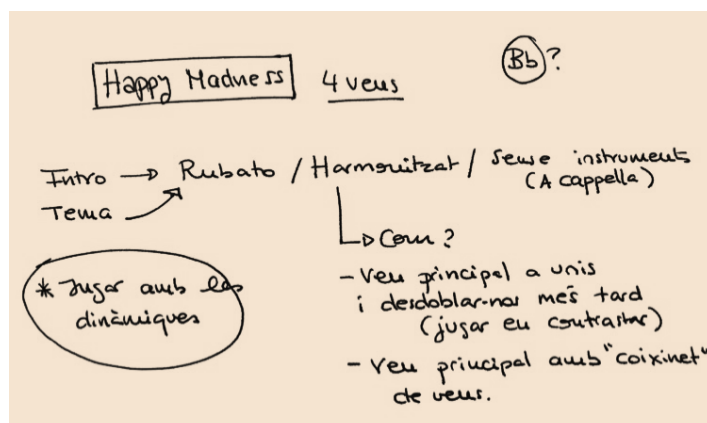
- L'elecció del tema:

És molt important decidir quin tema es vol arranjament. Primer de tot, t'ha d'agradar l'original, tot i que no sempre serà així. Alguns cops potser s'hauran d'arranjament temes que no seran del nostre grat, però aquest fet ens obligarà a esforçar-nos més perquè finalment ens acabi "enamoramant".

Un dels motius pel qual vaig escollir de fer aquest tema, fou per la seva bonica harmonia. Ingènuament, vaig pensar que hi existirien moltes opcions a l'hora d'escriure cada veu i efectivament és així, però també he de reconèixer que no ha estat gens fàcil. En alguns moments, segons quins moviments feia la veu principal, em va portar a escriure algunes tensions complicades de cantar i salts poc naturals. Així i tot, estic bastant satisfeta amb el resultat, ja que pel camí he anat modificant petits detalls que no acabaven de funcionar. Una de les millors coses per aprendre és equivocar-se, i crec que aquest tema ha estat un bon aprenentatge.

- Fer un petit esquema:

Abans de començar a escriure, crec que és convenient fer-se un petit esquema on hi consti la forma del tema, tempo, si hi vols una introducció, quantes repeticions i quin tipus d'arranjament vocal vols de cada part (*backgrounds*, veus a uníson, veus harmonitzades, etc.). No sempre es farà cas a aquest esquema, ja que pot ser que pel camí s'acabin descobrint coses noves que valguin més la pena, però gràcies a aquest, obtindrem el punt de partida per a començar l'arranjament amb un cert ordre i idees:



Com he dit anteriorment, no sempre es fa cas de l'esquema, ja que es pot observar com finalment he escrit el tema en C, no he creat cap introducció i he entrat directament amb el tema. El que sí que tenia clar és que volia que fos *rubato*, que comencés a l'uníson per més tard desdoblar-nos i que entressin les altres veus. És un esquema senzill, però que personalment m'ha ajudat a començar l'arranjament.

- **Rubato:**

This Happy Madness, tot sent un tema *bossa nova*, no he volgut que es reflectís en aquest arranjament. Com he dit, des del primer moment vaig imaginar-lo *rubato* i sense una pulsació clara. És per aquest motiu que està plasmat d'aquesta manera. No obstant això, aquest fet també m'ha portat problemes, ja que no ajuda a l'hora d'assajar amb altres cantants. Cadascú ho sent d'una manera diferent i cal dirigir i marcar molt bé els principis i els finals. Res que no es pugui esmenar amb moltes hores d'assaig i dedicació, però si el que es vol és rapidesa, és quelcom a tenir en compte.

Per aquest motiu, he fet uns petits canvis en l'arranjament, tot introduint la pulsació en algunes de les parts, simplement per deixar-ho més clar i entrar tots a una per tal de no tenir problemes d'aquest tipus:

The image shows a musical score for four voices: Loida, Maria, Estela, and Marc. The score is in 4/4 time and features two systems. The first system is marked '(Rubato)' and shows Loida and Maria singing 'What should I' with a piano (p) dynamic. The second system is marked '(Amb pulsació)' and shows Loida and Maria singing 'What has be-'. Estela and Marc have rests in both systems.

- **Començar a l'uníson:**

En aquest arranjament he volgut començar de la manera més comuna però també més efectiva. Anteriorment, ja he fet constar en aquest treball, la importància de les veus a l'uníson. I és així com aquest arranjament comença d'aquesta manera: dues veus fent exactament el mateix (la melodia principal a l'uníson). El motiu pel qual ho vaig fer és ben senzill: començar amb molta claredat per més tard, desdibuixar la melodia i donar pas a què s'afegeixin les veus restants. Això no vol dir que la melodia desaparegui, evidentment encara és present, però en afegir-s'hi les altres veus, ja no és tan palpable com al principi amb els unísons:

Primera part:

1 (Rubato)

p

Loida
What should I call this hap- py mad- ness that I

Maria
What should I call this hap- py mad- ness that I

Estela

Marc

Uníson

feel in- side of me? Some kind of

feel in- side of me? Some kind of

5

wilds Oct- to- ber glad- ness that I ne- ver thought I'd see.

wilds Oct- to- ber glad- ness that I ne- ver thought I'd see.

(Amb pulsació)

mf 9

What has be- come of all my sad- ness, all my end- less lone- ly sighs?

What has be- come sad- ness, all my end- less lone- ly sighs?

end- less lone- ly sighs?

Melodia principal

Harmonia

Uníson

- **Background (suport-harmònic):**

En el mateix moment que entra el baríton al compàs 18, les veus comencen a fer suport harmònic (*background passive*) a la melodia, gràcies a un moviment més estàtic. La finalitat d'aquest suport harmònic, és simplement ajudar a definir l'harmonia, tot caracteritzant-se per fer notes llargues, on hi aparegui alguna nota guia, i movent-se per graus conjunts, tot i que en aquest últim no hi apareix en aquest arranjament. D'aquí, la seva dificultat. També cal dir que el tema ha passat per una reharmonització, així que és evident que no serà del tot igual que l'original:

sfz 17 (Rubato) *mf* *p*

me I'd like to run through Cen- tral Park carve your in-

me run Park

me run Park

me run Park

Background

RE-HARMONITZACIÓ: A Bb (#11, b13)

ORIGINAL: B-7 A-6

Aquest últim background no té cap nota guia. En aquest cas, la nota guia la fa la veu principal (3=Re) mentre que les altres fan tensions.

En aquest cas, les veus que fan de *background* es limiten a fer les notes amb lletra, per tal d'ajudar a la melodia però alternant-se amb algunes vocals com "ooh". També es pot

observar que quan la melodia s'anticipa, el *background* també ho fa, tot i que sent un tema *ad libitum* ho dificulta un pèl més a l'hora de portar-lo a terme:

The image shows a musical score for a piece titled 'This Happy Madness'. It features four staves of music. The first staff is the vocal line, and the other three are the accompaniment. The score is divided into two sections: 'Background' (highlighted in blue) and 'Anticipació' (highlighted in yellow). The lyrics are: 'i-tials in the bark of ev-ery tree I pass for ev-ry one to'. The dynamic markings are *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The number 21 is written above the first staff.

- Conclusions de *This Happy Madness*:

Com he dit anteriorment, aquest tema m'ha dut uns quants mals de cap a l'hora de fer-lo. No ha estat fàcil el seu procés creatiu i, tot i que el resultat auditiu és correcte i n'estic satisfeta, tinc la sensació que avui dia ho faria d'una altra manera. El motiu pel qual esmento aquest punt de vista és perquè no he pensat en la singularitat de cada cantant. Simplement, m'he dedicat a buscar un color que em satisfés i que resultés atractiu a l'orella. En treballar amb un editor de partitura, m'ha aportat rapidesa a l'hora d'escriure i he tingut l'oportunitat de veure si funciona o no en el moment precís. Tot i això, també té coses negatives, atès que no és el mateix un so midi que una veu real. Pot arribar a sonar correctament amb midi i després adonar-te que amb la veu no acaba de funcionar i es percep forçat. No obstant això, aquest factor ja el tenia previst, i és per aquest motiu que jo mateixa he gravat cada una de les veus per separat. El resultat auditiu és del meu grat, però també s'ha de ser realista amb una cosa: no és el mateix gravar veu per veu, fragment per fragment, que aprendre's de memòria un tema sencer, on hi apareixen veus que es toquen amb intervals de segona, memoritzar salts més grans de cinquena, i d'altres motius que dificulten aquest camí.

Per tot això, crec que ara mateix ho faria diferent. Intentaria pensar en cada veu en solitari, provaria de cantar frases complicades per veure si són factibles, també hauria de tenir en compte que no tots els cantants són grans lectors de partitures i que es necessita un cert temps d'aprenentatge per fer que un tema soni a la perfecció. En definitiva, s'ha de pensar per a qui estàs escrivint i aplanar el camí per a cada músic.

Poso molt d'èmfasi a l'argument de facilitar el procés d'aprenentatge cap al cantant, ja que durant aquest temps que estic duent a terme aquesta feina, m'hi he trobat reflectida. Paral·lelament a aquest treball, i a part d'aquest arranjament, n'estic fent de molts altres a fi d'interpretar-los en directe en el meu recital final de l'ESMUC. És per aquest motiu

que parlo amb coneixement de causa i sé que no és fàcil escriure per a cada veu. Sóc conscient que a partir d'ara, he d'enviar l'arranjament a cada cantant amb antelació, per tal que cadascú s'ho escolti, s'ho estudiï amb calma, temps i paciència. També, com he dit anteriorment, requereix molts assajos, i és per aquest motiu que la pressa no és una bona companya.

No obstant això, no tot ha estat negatiu. Cal dir que també, en aquest arranjament he après coses bones. Una d'elles ha estat el fet de registrar cada veu per separat. D'aquesta manera, a part de jo tenir més consciència del que he escrit, crec que és una bona forma perquè els altres cantants s'aprenguin millor les seves respectives veus. També afavoreix al fet que es tingui més clar el caràcter i intenció que vull que transmetin els intèrprets, ja que de vegades en una partitura és complicat plasmar-ho. Si a més, tenim les dues coses (partitura i àudio), es facilitarà el treball i tot el procés anirà millor.

4.2. LADY BIRD

La següent i última peça que he estat arranjant i que analitzaré, és l'estàndard *Lady Bird*. Una cançó escrita pel pianista i compositor Tadd Dameron l'any 1939. Una de les seves característiques més importants i destacables per a l'època en la qual es va crear, fou la seva harmonia en el *turnaround* (en C): CMaj7 Eb7 / AbMaj7 Db7. En general, és una bonica composició que no aparenta cap mena de dificultat, però que gràcies a aquesta seqüència d'acords, a la meua manera de veure, han estat inspiradors per crear unes boniques veus i ajudar a donar un caire més modern a la cançó.

- Forma del tema:

El tema en si, és bastant curt, ja que només compta amb 16 compassos. Aquest fet, però, no m'ha aturat, i és així com m'he pres la llibertat de compondre un petit fragment que es pogués adaptar al tema. També, en aquesta ocasió he volgut comptar amb una base instrumental, així que l'arranjament, a part de ser vocal, també està escrit per a piano, contrabaix i bateria:

SATTB: (soprano, alto, tenor i baríton) (amb acompanyament) (**Samba Funk**)

FORMA 16 c.	INTRODUCCIÓ 16 c	1 RODA DEL TEMA 16c + 3c	2 RODA DEL TEMA 16C	SOLOS	OUTRO 8c	3 RODA DEL TEMA I CODA 18 C
VEUS	- veus cantant (<i>scat</i>) intercalen uníson amb veus harmonitzades	- veu <i>lead</i> amb lletra - veus harmonitzades només en el <i>turnaround</i>	- veu <i>lead</i> amb lletra - c. 44 a uníson - c. 48 veus harmonitzades fins al <i>turnaround</i>	- 2n: solo de veu (2 rodes) - <i>backgrounds</i> a la segona roda de solo de veu i a la segona de bateria	- veus cantant (<i>scat</i>) amb petites diferències de la introducció	- veus harmonitzades cantant la lletra. - petita variació melodia original
TRIO BASE	- c.1: piano i baix es doblen fent un patró rítmic que es va repetint. - bateria entra fent un ritme tipus <i>shaker</i> després continua amb un patró <i>funk</i> .	- piano i contrabaix adquireixen més llibertat - bateria (<i>fills</i>) - c. 25 caràcter samba	- c.36: piano i baix es doblen fent el patró rítmic de la introducció. - bateria (patró <i>funk</i>)	- 1r: solo piano (2 rodes) - 3r: solo de bateria (2 rodes)	- Igual que a la introducció	- piano i baix es doblen fent el patró rítmic de la introducció. - Bateria (patró <i>funk</i>)
ALTRES		- s'afegeixen 3 compassos de més	- caràcter més fort i potent	- marques al <i>turnaround</i> (al final de cada solo)	- similar a la introducció però més breu	- final <i>ritardando</i> - caràcter més fort i potent. Sense patró samba

- **Fusió d'estils i arranjament del tema:**

En un principi, abans de començar l'arranjament del tema, ja tenia al cap el pas de fusionar diversos estils. Sempre m'ha agradat la idea de mesclar dos gèneres diferents, però que alhora s'hi adequin bé entre ells. Evidentment, no he inventat res de nou, simplement he volgut plasmar aquest fet en aquest arranjament, fusionant el patró de funk i de samba, que originalment ja va ser creat els anys 60/70 a Brasil i s'anomena: Samba Funk.

Altrament, he cregut oportú introduir alguns petits canvis en l'arranjament. Es pot dir que no he creat una reharmonització completa del tema, ja que els acords són els mateixos de l'original. No obstant això, m'interessava que sonés una mica més modern i actual en comparació amb el tema de l'any 1939. Bàsicament, el que he inclòs en aquest arranjament ha estat unes marques rítmiques (interpretades i doblades pel piano i pel contrabaix) que adquireixen una força i un dinamisme a la cançó prou palpable. Aquesta part arranjada fa que les veus puguin brillar i agafar un protagonisme notable, sent aquestes el centre del tema.

He de confessar que aquest canvi no m'ha portat massa feina, però pel que a mi respecta, és quelcom del qual n'estic força orgullosa i que crec que fa que el tema funcioni correctament:

Tenia clar que volia crear una introducció que sonés d'una manera molt rítmica i que sorprengués. Com ja hem vist moltes vegades, les veus comencen a l'uníson i una octava en el cas del tenor, intercalant-se amb l'harmonització:

Introducció:

Musical score for the introduction. The vocal parts (Loida, Maria, Estela, Marc) are in unison and octave. The piano and contrabass parts provide harmonic support. The drums play a steady rhythm. A yellow box highlights the first three measures of the vocal parts, showing unison and octave patterns.

Uníson i tenor octavat

Musical score for the main body of the song. The vocal parts continue with the melody. The piano and contrabass parts provide harmonic support. Green boxes highlight specific harmonic changes in the piano and contrabass parts.

Harmonia

Cap al final del tema, aquesta “petita composició” es repeteix, però amb alguna alteració: comencen directament el quartet cantant a dues veus, però aquesta vegada molt més agut i afegint alguna dissonància en el cas de la *soprano* i *mezzo*. La contralt i el tenor fan exactament el mateix que en la introducció. Aquest canvi està fet exprés per donar una visió diferent de la de l’inici del tema, i també donar pas a l’última roda del tema que vindrà:

Outro:

85

Doo dee dop doo dap dee do dap

Doo dee dop doo dap dee do dap

Doo dee dop doo dap dee do dap

Doo dee dop doo dap dee do dap

CMaj7 % F.7 B^b7

CMaj7 % F.7 B^b7

carácter funk

simile

Dissonància

Variació de veus

Contralt i tenor fent el mateix que a la introducció

A l'última roda del tema, es pot veure com la melodia principal (veu *lead*) ha sofert unes petites transformacions. Això m'ha portat a harmonitzar les veus que l'acompanyen basant-me en aquesta "nova melodia", adaptant-me a ella i ajudant-la a créixer. El resultat ha estat molt gratificant. Les veus sonen amb molt de pes i contundència:

Última roda del tema:

Veu lead canviada: ●

93

Just like a ro- bin in the har- bin- ger of spring time

Just like a ro- bin in the har- bin- ger of spring time

Just like a ro- bin in the har- bin- ger of spring time

Just like a ro- bin in the har- bin- ger of spring time

C_{Maj7} % F-7 B^b7

carácter funk

C_{Maj7} % F-7 B^b7

carácter funk

carácter funk simile

97

I'd have this urge to fly since you've gi- ven me wings

I'd have this urge to fly since you've gi- ven me wings

I'd have this urge to fly since you've gi- ven me wings

I'd have this urge to fly since you've gi- ven me wings

C_{Maj7} % B^b7 E^b7

C_{Maj7} % B^b7 E^b7

5. REFLEXIONS FINALS

Des d'un principi, l'objectiu d'aquest treball sempre ha estat poder aclarir i donar llum als meus dubtes i neguits a l'hora de dur a terme un arranjament vocal. En aquest punt del treball on tocaria expressar les meves reflexions finals, he de ser sincera del tot. Confesso que en alguns moments m'he vist desbordada per la magnitud del contingut. En el món vocal, sigui del tipus que sigui (jazz, pop, gòspel, etc.), existeixen infinitats de maneres per desenvolupar un arranjament i sento que treballant amb un temps limitat, és difícil abastar-ho del tot. Necessitaria mil vides per conèixer més del tema i sent franca, considero que aquest treball és només una petita part del que podria ser. Amb tot el que comporta això, aquest treball m'ha donat, però més coneixement i visió del tema en qüestió, posant els punts sobre les i, les meves idees en ordre i el que és més important, me'n vaig amb més preguntes de les que tenia en un inici. Aquest últim punt ho dic d'una manera positiva, ja que ha contribuït al fet que tingui més ganes de continuar cultivant i aprenent per fer que en un futur aquest treball sigui molt més complet del que és.

A través dels anàlisis que he estat fent dels emblemàtics grups a cappella dels anys 70, he obtingut els recursos necessaris per portar a terme els meus propis arranjaments i millorar la meva tècnica a l'hora de fer-los. De *New York Voices* m'enduc la seva manera d'embellir la melodia gràcies a l'ornamentació en els moments on la veu *lead* està interpretant notes llargues o silencis. La importància de l'uníson i la seva força. De *Manhattan Transfer* m'ha cridat molt l'atenció els seus *backgrounds* melòdics i rítmics, el registre i moviment de la veu *lead* amb moments molt potents i aguts (a l'estil de la trompeta), els *tutti* a l'estil de les *big bands*. De *Singers Unlimited* em quedo amb la seva sofisticació i elegància, el talent de Gene Puerling a l'hora de reharmonitzar, i per descomptat, amb el seu so únic i indiscutible.

Tots ells han contribuït al fet que avui dia tingui més coneixement del tema en qüestió i he de dir que aquest fet em fa especialment feliç, ja que queden infinitat d'arranjaments per analitzar i continuar aprenent.

Tenint en compte que aquest treball m'ha ajudat sobretot a fer els meus arranjaments pel recital final, estic més que satisfeta, pel fet que la pràctica ajuda a entendre millor la teoria.

De manera natural he après que cada veu és única i que té un color diferent, això comporta que el tema vagi cap a un lloc o cap a un altre, o que unes veus lliguin més que unes altres. També he pogut veure com és d'important el fet d'empastar les veus ajustant el timbre de cada veu, mirar més pel bé de la cançó i no tant per a un mateix i el lluïment de la mateixa veu. En alguns moments d'assaig he vist la dificultat perquè les veus empastin a la perfecció. Aquest fet només es pot esmenar amb hores d'assaig i d'escolta mútua.

He descobert que és molt necessari fer un esquema abans de començar a escriure l'arranjament, plasmant tot allò que es desitja per a la cançó i que un creu que no hi pot faltar. També és important escoltar diferents temes, a fi d'agafar idees per l'arranjament que es vol fer i assolir els objectius que un mateix es marca. En definitiva, està molt bé

imaginar com es vol que sigui el tema i agafar referències d'altres cançons és de gran utilitat.

També he pogut observar que el que és senzill moltes vegades és millor. Alguns cops, m'he vist obligada a canviar petites parts d'arranjaments a causa de la seva dificultat tècnica. Com sempre dic, s'ha de pensar per a qui escrius i, tot i que el fet de ser cantant m'ajuda a entendre millor si és possible o no cantar-ho. També m'he trobat que he fet algun arranjament més difícil del compte i això m'ha portat petits maldecaps. Si es té temps de sobres, és possible treballar un tema complicat, però si el que es vol és quelcom ràpid i efectiu, el senzill sempre serà la millor opció.

Cal dir però, que el fet de mancar-me veus masculines baríton o baix, m'ha portat a actuar diferent, sempre pensant en què aquesta funció la faria el contrabaixista. Així i tot, m'hauria agradat molt poder escriure un arranjament exclusivament a cappella amb un cantant baix i que aquest ho pogués cantar el dia del meu recital. Malgrat això, aquest petit entrebanc m'ha fet plasmar el concert amb un altre aire del qual estic molt més que satisfeta.






Ben mirat, com he dit anteriorment, això no s'acaba aquí, sé que encara descobriré coses noves i que aquestes me'n portaran d'altres, i les altres en unes altres... això només ha fet que començar i queda molt de camí per emprendre. Sé de ben segur que el que he recorregut gràcies a aquest treball em serà beneficiós en un futur per entendre una miqueta més el món vocal.

6. ANNEX

PARTITURES:

- ***I'll Be Seeing You:***
https://drive.google.com/file/d/1_XGufaQbVXorU5aKlhUtk3NDR-dLZWJf/view?usp=sharing
- ***Route 66: (transcripció Eduardo Tancredi):***
<https://drive.google.com/file/d/1ueMW1civBuxkRaEnVcA0dvKhSxhcfmy/view?usp=sharing>
- ***My Romance:***
https://drive.google.com/file/d/1Fyxuo120sM5J0nj-n_116rEujTVOWlyl/view?usp=sharing
- ***This Happy Madness:***
<https://drive.google.com/file/d/1nCmGJy8wp2SPidooYTTSSlz6wHWqinn3/view?usp=sharing>
- ***Lady Bird:***
<https://drive.google.com/file/d/1yDijkx3Wyo-mQAU3C4OALVR58xZU6K6E/view?usp=sharing>

ÀUDIOS:

-  ***New York Voices - I'll Be Seeing you:***
https://drive.google.com/file/d/15a5ToyQ3zSAlsKjvMRhyOSzwI_a-f3dZ/view?usp=sharing
-  ***Manhattan Transfer - Route 66:***
https://drive.google.com/file/d/1jOP_137UQADffsJfZsglg1Psvtuk5Tep/view?usp=sharing
-  ***The Singers Unlimited – My Romance:***
https://drive.google.com/file/d/1cscVAB46qcb9bUOEsZ3OIgnE_4OpMwTK/view?usp=sharing
-  ***This Happy Madness – Arranjament i veu Loida Baró:***
<https://drive.google.com/file/d/1Ms2FhgFIGyyU4th7IRvxXkHwQrEZwG7t/view?usp=sharing>
-  ***Lady Bird – Arranjament i veu Loida Baró:***
https://drive.google.com/file/d/1yyCjftWDzwZoOzjO1sDLw_DevpduR18j/view?usp=sharing

7. BIBLIOGRAFIA

- ARIZONA STATE UNIVERSITY. The Collegiate Vocal Jazz Ensemble: An Historical and Current Perspective on the Development, Current State And Future Direction of the Genere de Gregory Amerind [en línia], Desembre 2013 [Consulta: Desembre 2021]. Disponible a: <https://keep.lib.asu.edu/items/152369> (pàg. 13)
- BUSTOS, I., MORALES, A. [ed.] (2021) Entrenamiento y salud vocal para cantantes: Trabajo interdisciplinar entre coach vocal y logopeda. ISBN: 979-8513867005.
- FELTS, Randy [ed.] (2002) Reharmonization Techniques. Hal Leonard Corporation. ISBN: 9780634015854.
- GREENE, Frederick Dennis. "Doo-wop". Encyclopedia Britannica, [en línia], Gener 2014 [Consulta: novembre 2021] Disponible a: <https://www.britannica.com/art/doo-wop-music>
- HERRERA, Enric (1987). Técnicas de arreglos para la orquesta moderna. Antoni Bosch Editor, S.A. ISBN: 8485855353.
- JAZZ PROFILES. The Singers Unlimited - part 4. de Steven Cerra [en línia], Gener de 2020 [Consulta: Desembre 2021]. Disponible a: <https://jazzprofiles.blogspot.com/2020/01/the-singers-unlimited-part-4.html>
- JOYCE, Jimmy (1990). Scoring for Voice. Van Nuys, CA: Alfred Music. IBSN: 0882844717.
- LA CARNE MAGAZINE. Revista de música internacional. *Barbershop*, el regreso de la música vocal a capella [en línia], [Consulta: Noviembre 2021]. Disponible a: <https://lacarnemagazine.com/barbershop-el-regreso-musica-vocal-a-capella/>
- SDICI. Las prácticas vocales en las profesiones artísticas: Profilaxis y construcción vocal a partir de la técnica de alta impedancia proyectada [en línia], Agost 2019 [Consulta: Gener 2021]. Disponible a: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/109751>
- SHARON, Deke (2012). A Cappella Arranging. Hal Leonard Books. ISBN: 1458416577.
- STOLOFF, Bob. (1996). Scat! New York: Music Sales. ISBN: 0962846759