

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

**Análisis Comparativo de Recursos Utilizados en el Jazz y la
Música Góspel**

Caterina Pilo Pais

Artes Musicales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciatura en Artes Musicales

Quito, 07 de mayo de 2021

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA**

Análisis Comparativo de Recursos Utilizados en el Jazz y la Música Góspel

Caterina Pilo Pais

Nombre del profesor, Título académico

Daniel Toledo, M. Mus.

Quito, 07 de mayo de 2021

DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Nombres y apellidos: Caterina Pilo Pais Colmenares

Código: 00137185

Cédula de identidad: 1722861018

Lugar y fecha: Quito, 07 de mayo de 2021

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETHeses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

RESUMEN

Este trabajo es un análisis comparativo de los elementos más relevantes del jazz y el góspel. Abarca perspectivas históricas del origen de ambos géneros y los elementos que emplean y explica por qué están relacionados entre sí. Pretende desafiar al lector a ver la música más allá de los discos y valorarla como parte esencial de la historia. El análisis a realizarse se dividirá en varias categorías, mismas que abarcarán aspectos como: orígenes, aspectos sociales y culturales que influenciaron los géneros, elementos musicales, influencia de los espirituales y el blues, y utilización de la armonía contemporánea.

Palabras clave: góspel, jazz, análisis, recursos musicales, trayectoria histórica.

ABSTRACT

This work is a comparative analysis of the most relevant elements of jazz and gospel. It covers historical perspectives on the origin of both genres and the elements they use and explains why they are related to each other. It aims to challenge the reader to see music beyond the records and value it as an essential part of the story. The analysis carried out will be divided into several categories, which will cover aspects such as: origins, social and cultural aspects that influenced genres, musical elements, influence of spirituals and blues, and use of contemporary harmony.

Keywords: gospel, jazz, analysis, musical resources, historical trajectory.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	9
Desarrollo del Tema	12
La respuesta antifonal en los espirituales.....	12
La respuesta antifonal en el jazz.....	13
La respuesta antifonal en el góspel.....	14
El blues.....	16
Las escalas blues en el jazz.....	17
Las escalas blues en el gospel.....	18
Uso del acorde #IVdim7 en el góspel.....	18
Uso del acorde #IVdim7 en el jazz.....	19
Armonía del jazz en el gospel.....	20
 Conclusiones.....	 21
Referencias bibliográficas	22
Anexos	24

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Compás 1 y 2. Fragmento de melodía de Go Down Moses.....	12
Figura 2. Compás 3 y 4. Fragmento de la respuesta a la melodía de Go Down Moses.....	12
Figura 3. Compás 12. Respuesta a la melodía de la estrofa 2 de Go Down Moses.....	12
Figura 4. Compás 1 y 2. Fragmento de melodía de Moanin’.....	13
Figura 5. Compás 2. Respuesta a la melodía principal de Moanin’.....	13
Figura 6. Compás 1-3. Ejemplo 1 de Mary Don’t You Weep.....	14
Figura 7. Compás 6-8. Ejemplo 2 de Mary Don’t You Weep.....	14
Figura 8. Compás 6. Utilización del blue note como ornamentación.....	16
Figura 9. Compás 25. Utilización del blue note como aproximación cromática.....	16
Figura 10. Compás 15. Frase ascendente con escala mayor blues.....	16
Figura 11. Compás 30-32. Combinación de escalas mayor y menor blues.....	16
Figura 12. Compás 12. Aproximación cromática con el #9 de la escala mayor blues.....	17
Figura 13. Compás 17. Ornamentación con el #9 de la escala mayor blues.....	17
Figura 14. Compás 35.. Ornamentación con el #11 de la escala menor blues.....	17
Figura 15. Compás 41. Repetición de motivos.....	18
Figura 16. Uso del acorde disminuido en un blues de 12 compases.....	18
Figura 17. Uso del acorde disminuido en I Got Rhythm.....	19
Figura 18. Uso del acorde disminuido en This Train.....	19
Figura 19. Uso de II-V-I en el puente de Love Theory.....	20

INTRODUCCIÓN

El jazz y la música góspel son de los géneros más trascendentes en la historia moderna de Estados Unidos. Si bien ambos géneros tienen diferentes fines, ya que la música góspel se utiliza con fines sagrados y el jazz para música secular, ambos géneros utilizan recursos similares y están entrelazados con la historia afroamericana.

Este trabajo propone un análisis comparativo de los elementos que el jazz y la música góspel utilizan en común y pretende persuadir al lector a reconocer la importancia de una perspectiva histórica de los contextos en los que se desarrollaron éstos géneros. Además, pretende facilitar el entendimiento y la aplicación de conceptos de la música moderna y proveer un marco de referencia para realizar mejores ejecuciones musicales que sean fidedignas a los estilos.

En términos académicos, la música góspel puede referirse a un estilo interpretativo y un tipo de composición con fines sagrados. La reconocida cantante de góspel, Mahalia Jackson, lo definió como “canciones de esperanza”, mientras que, el pianista Thomas A. Dorsey lo definió “como las buenas noticias” (Marovich, 2015).

Para Williams (1993), el jazz es el idioma afroamericano más respetado, el más desarrollado y el idioma en el que la improvisación es de vital importancia (p.4) Es el resultado de la fusión de elementos de la música africana y la europea, y ha influenciado de alguna manera a casi cualquier género de música contemporánea.

El jazz y el góspel tienen un origen en común, ya que ambos brotaron de una misma fuente que fue la tradición oral de la música africana, la cual transmitió elementos característicos como el falsete, el baile o los gritos religiosos, la improvisación, los ritmos dinámicos y sincopados, la participación comunitaria y la respuesta antifonal (Marovich, 2015). A partir de 1915, ocurrió la migración más grande de afroamericanos hacia la ciudad

de Chicago, la cual hizo que la población negra en Chicago aumentara de 44,103 a 109,458, (Marovich, 2015, p.8). Ellos buscaban mejores trabajos y calidad de vida , y se llevaron con ellos su música. Pese a que el origen del jazz se le atribuye a la ciudad de Nueva Orleans, el origen del góspel se lo atribuye a Chicago; y es en esta ciudad donde el góspel y el jazz crecieron proporcionalmente y se influenciaron el uno al otro.

DESARROLLO

La respuesta antifonal en los espirituales

En el año de 1619, un barco holandés desembarcó a veinte nativos africanos en Jamestown Virginia y fueron adquiridos por los colonos como esclavos. En años posteriores, millones de personas de distintas partes de África serían llevadas al continente americano para abastecer el mercado de esclavos. En medio de estas circunstancias adversas, ellos compusieron música que se convertiría en la contribución artística distintiva más fina que Estados Unidos ha ofrecido al mundo (Conley y Conley, 1962, p. 179).

Los Espirituales, conocidos en inglés como *Spirituals*, son canciones religiosas creadas por esclavos estadounidenses que datan de principios o mediados de 1700 a finales de 1800 (Lovell, 1969). Surgieron como resultado de la combinación de distintos factores. El primer factor fue la influencia de la música africana. “La melodía tiene un lugar relativamente pequeño en la música africana, y la armonía aún menos; pero en ritmo, la música africana no tiene comparación con ninguna otra música del mundo” (Conley y Conley, 1962, p. 179). El segundo factor fue la influencia del cristianismo. Simms (1966) explica que los temas de los espirituales muestran como los esclavos se identificaban con los sufrimientos del pueblo de Israel y su anhelo de un Redentor (p.35). “Bajo el peso de la esclavitud, pudieron valorar, de una manera que los amos no pudieron, las virtudes que enseñaba el cristianismo: caridad, tolerancia, amor, fe, esperanza. Fue esta religión recién descubierta la que proporcionó el impulso al desarrollo de una forma de arte simple y primitiva, a la espiritual de gran profundidad y plenitud”(Simms, 1996, p.35). El tercer factor fue la influencia de la música europea. Se utilizó el sistema tonal y funcional para desarrollar nuevas melodías y progresiones armónicas.

Los Espirituales cuentan historias que abarcan distintos temas relacionados con la fe y las vivencias diarias, pero en sus mayoría, relatan historias bíblicas (Brown, 1953). Los relatos se

contaban de una manera conjunta, por medio de la interacción del predicador con la audiencia, y se utilizaban elementos rítmicos y melódicos para enriquecer el significado verbal (Moore, 1971). A este tipo de interacción se le denomina la respuesta antifonal (Clark, 1951, p.283).

La respuesta antifonal consiste básicamente en que el predicador hace una afirmación y la congregación le responde, lo que hace que el relato se convierta en un diálogo. El ejemplo a continuación es de una versión del famoso espiritual “Go Down Moses”, interpretada por el cuarteto The Southernaires en su álbum “In A Recital for Spirituals” (1939). En esta versión, la voz de bajo toma el rol de predicador e introduce la historia:



Figura 1. Compás 1 y 2. Melodía en la estrofa 2 de Go Down Moses.

Las otras tres voces, que son el barítono y dos tenores, le responden de la siguiente manera:



Figura 2. Compás 3. Respuesta a la melodía de la estrofa 2 de Go Down Moses.

En el coro, los roles cambian porque el tenor se convierte en el predicador y las otras voces le responden:

Figura 3. Compás 12. Respuesta a la melodía de la estrofa 2 de Go Down Moses.

La respuesta antifonal en el jazz.

Con el paso de los años, el elemento de la respuesta antifonal, empleado en los espirituales y las canciones de trabajo (worksongs), comenzó a variar en sus aplicaciones. Los músicos de jazz se dieron cuenta de que la respuesta antifonal es un elemento que se puede utilizar no solo para cantar en la iglesia o relatar vivencias, sino para crear diálogos musicales entre personas de varios instrumentos.

Un ejemplo que ilustra con claridad este elemento es el famoso standard de jazz *Moanin'* (1958), el cual fue creado por el pianista Bobby Timmons del grupo "Art Blakey and the Jazz Messengers". El standard se compone de 32 compases y posee una estructura AABA. Al inicio del tema, el piano introduce la melodía:



Figura 4. Compás 1 y 2. Fragmento de melodía de *Moanin'*.

Los otros instrumentos generan una respuesta a la melodía. La trompeta y el saxofón tocan de forma octavada, el bajo toca las raíces de los acordes y la batería utiliza el *ride* con la misma rítmica. La mano izquierda del pianista también acompaña con los voicings:

The image shows the response of various instruments to the melody in 'Moanin' in 4/4 time. The key signature has one flat (Bb). The instruments and their parts are:

- Trompeta:** Plays a quarter note Bb, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F.
- Saxofón:** Plays a quarter note Bb, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F.
- Piano:** Plays a quarter note Bb, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The left hand plays chords: Bb and F.
- Bajo:** Plays a quarter note Bb, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F.
- Batería:** Plays a quarter note Bb, followed by a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F.

Figura 5. Compás 2. Respuesta a la melodía principal de *Moanin'*.

La respuesta antifonal en el góspel.

En la música góspel, la respuesta antifonal se utiliza como en los espirituales, es decir para generar un diálogo entre el solista y el coro. Los ejemplos a continuación son de la canción “Mary Don’t You Weep” , interpretada por el grupo de música góspel “The Caravans”. Esta canción cuenta la historia de Jesús cuando va a visitar a Marta y María por la muerte de Lázaro y luego lo resucita.

La respuesta antifonal se utiliza básicamente para dos propósitos: añadir partes a la historia o hacer énfasis en las frases importantes por medio de la repetición. El ejemplo a continuación es del primer caso, en el que el solista y las otras voces construyen el relato juntos.

The musical score for 'Mary Don't You Weep' shows four vocal parts: Soprano, Alto 1, Alto 2, and Alto 3. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 12/8. The Soprano part begins with the lyrics 'MA RY DON'T YOU WEEP'. The three Alto parts enter with the lyrics 'HE SAID LIS TEN MAR Y:' and then 'MA RY DON'T YOU WEEP'.

Figura 6. Compás 1-3. Ejemplo 1 de Mary Don't You Weep

En el segundo caso, la solista hace una afirmación y el trío responde haciendo énfasis en las palabras pero cambiando la melodía:

The musical score for 'Mary Don't You Weep' shows four vocal parts: Soprano (S), Alto 1 (A 1), Alto 2 (A 2), and Alto 3 (A 3). The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 12/8. The Soprano part begins with the lyrics 'TELL MAR THA NOT TO MO - AN'. The three Alto parts enter with the lyrics 'YOU GO O TELL MAR THA NOT TO MOAN'.

Figura 7. Compás 6-8. Ejemplo 2 de Mary Don't You Weep

Elementos del blues

El blues es un género musical que resultó de la mezcla de elementos musicales tanto africanos como europeos. Proviene de las canciones de trabajo o *worksongs* que los esclavos cantaban mientras trabajaban en los campos del área conocida como Delta de Mississippi, misma que contiene los estados sureños. A diferencia de los espirituales, que proveían esperanza a los sucesos trágicos de la esclavitud, las canciones de trabajo se concentraban en la melancolía que estos sucesos producían. De hecho, la palabra *blues* es un término asociado a la tristeza o melancolía (Brown, 1952, p.282). Para el año 1910, la palabra blues ya era de uso común y en 1912, W.C Handy estandarizó oficialmente la forma de blues (Baker, 2017, p.2).

Una de las características del blues es que posee sus propias escalas, las cuales que contienen notas que le dan su sonido característico. Las dos escalas principales del blues con sus fórmulas son:

- Escala mayor blues: escala pentatónica mayor+#9(blue note)
- Escala menor blues: escala pentatónica menor+#11 (blue note)

Utilización de las escalas blues en la improvisación en el góspel.

Las escalas blues son un elemento muy utilizado en la música góspel para ornamentar e improvisar melodías, hacer *fills* y embellecer secciones. Aunque la música góspel es en su mayoría protagonizada por cantantes y no se caracteriza por destinar secciones de solos sino por improvisar con la melodía principal dentro del desarrollo de las partes cantadas, si existen instrumentistas que han incluido secciones de solos en sus temas y le han dado un énfasis importante a la improvisación. Este es el caso de pianistas como Quennel Gaskin y Jamar

Jones, los cuales utilizan recursos del jazz y del blues para improvisar e influyen en la evolución del góspel instrumental.

Los ejemplos a continuación son de fragmentos del solo de Quennel Gaskin sobre el tema “If It Had Not Been”, del álbum *Sunday Morning At the Piano* (2020).

Quennel utilizó el *blue note* de la escala de blues mayor de Bb como una ornamentación para secuencias melódicas y como una aproximación cromática:



Figura 8. Compás 6. Utilización del blue note como ornamentación.

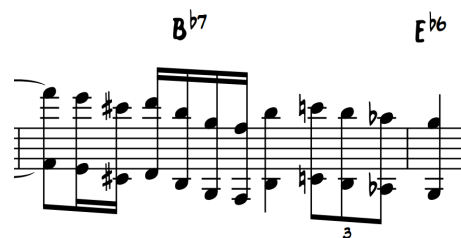


Figura 9. Compás 25. Utilización del blue note como aproximación cromática.

También utilizó la escala blues de manera ascendente para llegar a la séptima del acorde de F7sus4:



Figura 10. Compás 15. Frase ascendente con escala mayor blues

En este ejemplo, utilizó las escalas mayor y menor blues para crear una frase que resuelva al grado I:

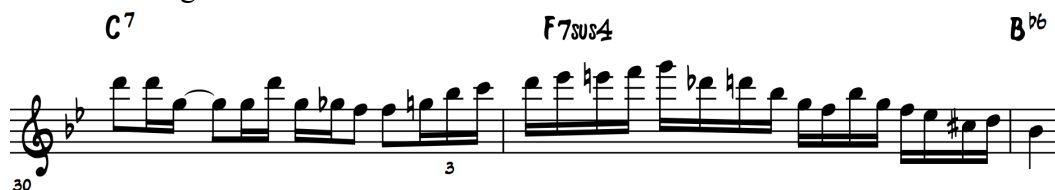


Figura 11. Compás 30-32. Combinación de escalas mayor y menor blues.

Utilización de las escalas blues en la improvisación en el jazz.

El jazz es un género que le da bastante importancia a la improvisación, incluso más que el góspel y aunque utiliza elementos más avanzados como el lenguaje del bebop, las escalas blues también son fundamentales. Los siguientes ejemplos son de un solo de Oscar Peterson sobre el standard “Take de A Train”, transcrito de su álbum “Oscar Peterson Plays The Duke Ellington Songbook” (1960).

Oscar Peterson también utilizó el #9 de la escala mayor blues como una aproximación cromática y una ornamentación:



Figura 12. Compás 12. Aproximación cromática con el #9 de la escala mayor blues.



Figura 13. Compás 17. Ornamentación con el #9 de la escala mayor blues.

En cambio, aquí utilizó el #11 de la escala menor blues como una ornamentación:



Figura
14. Compás

35.. Ornamentación con el #11 de la escala menor blues.

Algo que también es muy común al utilizar las escalas blues es crear frases repetitivas para utilizarlas durante varios compases. Oscar Peterson utiliza el #9 de la escala mayor blues para crear motivos:



Figura 15. Compás 41. Repetición de motivos.

El acorde #IVdim7

En el blues, el acorde #IVdim7 se suele utilizar como un acorde de paso entre el acorde IV7 y el I7, como ilustra el siguiente ejemplo:

B^b7	B^o7	F/C
MOVIMIENTO CROMATICO ASCENDENTE		

Figura 16. Uso del acorde disminuido en un blues de 12 compases.

El acorde #IVdim7 en el jazz

El jazz adaptó los acordes disminuidos para utilizarlos de diferentes maneras. El siguiente ejemplo es el standard “I Got Rhythm”, interpretado por el grupo de Ben Webster en su álbum Confluence (2006). El acorde #IVdim7 se utiliza en la sección A para realizar un movimiento cromático en el bajo desde Eb hasta F. El piano acompaña con los acordes y también hace ese movimiento cromático.

13

Movimiento Cromático Ascendente-----

Figura 17. Uso del acorde disminuido en *I Got Rhythm*

El acorde #IVdim7 en el góspel

El siguiente ejemplo es del tema “This train” de la guitarrista y cantante góspel Rossetta Tharpe. Aquí se puede ver que la nota *lead* de los acordes del piano va descendiendo cromáticamente desde el Db7 hasta el Gb7, luego se mantiene en el Gdim7 y se realiza un movimiento cromático para terminar en la quinta de Ab.

Figura 18. Uso del acorde disminuido en *This Train*

Armonía del jazz presente en la música góspel

Gracias a la interacción del jazz y la música góspel, hay elementos que se prestan entre sí, que en este caso son las progresiones de II-V-I. Este tipo de progresiones son las más comunes en el jazz, y también se las puede encontrar en algunos temas góspel que son complejos armónicamente. El ejemplo a continuación es de una progresión de la canción “Love Theory” de Kirk Franklin (2019). Aquí se puede ver que se utiliza la progresión VII-7dim5-V7/II-II-7-V-7-I7-IVmaj7.

PIANO

$G^{\flat}MAJ^7$ $C-7b5$ $F7(b13)$ $B^{\flat}-7(11)$ $A^{\flat}-7$ $D^{\flat}7$ $G^{\flat}MAJ^7$ $C-7b5$ $F7(b13)$

Figura 19. Uso de II-V-I en el puente de Love Theory

CONCLUSIONES

La música no debería tratarse como un elemento aislado de la historia porque muestra la expresividad del ser humano en diferentes tipos de circunstancias y profundiza el conocimiento de la historia. De igual manera, la historia es necesaria en el aprendizaje musical para lograr interpretaciones artísticas más fidedignas al estilo y nutrir la expresividad propia.

Pese a las situaciones adversas en las que se desarrollaron el góspel y el jazz, contruyeron un gran legado de exponentes que se estudiarán por muchos años, décadas y siglos más. El góspel y el jazz son géneros que poseen mucha riqueza armónica, rítmica y melódica. Deberían ser explorados por el músico contemporáneo ya que le darán herramientas que enriquecerán su propia interpretación.

Los elementos y referentes utilizados en este análisis muestran que la música no se desarrolla de forma aislada y que está en constante evolución. Elementos que se podrían considerar antiguos son el pilar del desarrollo de ambos géneros y seguirán siendo relevantes para el desarrollo de la música contemporánea.

La música es un don único y preciado que muestra no solo la genialidad y expresividad del hombre, sino también de su Creador. “De modo que el hombre siempre está buscando, escalando, siempre alcanzando cada vez más alto, pero siempre lleva consigo el mayor regalo que Dios le ha dado: el don de la música” (Clark, 1951).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baker , R. (2017). The Blues a brief History of the Blues by Robert M. Baker. Recuperado 8 de julio de 2020, de <https://hestories.info/the-blues-a-brief-history-of-the-blues-by-robert-m-baker.html>
- Brown, S. (1952). The Blues. *Phylon* (1940-1956), 13(4), 286-292. doi:10.2307/272562
Obtenido de: <https://www.jstor.org/stable/272562>
- Brown, S. (1953). Negro Folk Expression: Spirituals, Seculars, Ballads and Work Songs. *Phylon* (1940-1956), 14(1), 45-61. doi:10.2307/272425
- Clark, E. (1951). Negro Folk Music in America. *The Journal of American Folklore*, 64(253), 281-287. doi:10.2307/536154
- Conley, D., & Conley, D. (1962). ORIGIN OF THE NEGRO SPIRITUALS. *Negro History Bulletin*, 25(8), 179-180. Retrieved April 3, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/44215758>
- David McD. Simms. (1966). The Negro Spiritual: Origins and Themes. *The Journal of Negro Education*, 35(1), 35-41. doi:10.2307/2293924
- Jackson, J. A. (2004). Chapter 4: With Her Spirituals in Swing - Sister Rosetta Tharpe, Gospel, and Popular Culture. In *Singing in My Soul: Black Gospel Music in a Secular Age* (pp. 88-113). Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press. Retrieved from Music Online: African American Music Reference database.
- Lovell, J. (1969). Reflections on the Origins of the Negro Spiritual. *Negro American Literature Forum*, 3(3), 91-97. doi:10.2307/3041148
- Marovich, R.(2015). A City Called Heaven : Chicago and the Birth of Gospel Music, University of Illinois, ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/usfq/detail.action?docID=3414442>.

Moore, L. (1971). The Spiritual: Soul of Black Religion. *Church History*, 40(1), 79-81. Retrieved April 4, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/3163108>

ANEXO A: GO DOWN MOSES

Go Down Moses

as performed by The Southernaires
in Recital For Spirituals (1939)

The Southernaires
Caterina Pilo Pais

Verse 2 and chorus

Tenor 1
 Tenor 2
 Baritone
 Bass

let my peo ple — go — o o
 let my peo ple — go — o o
 let my peo ple — go —
 Thus said the Lord ol' Mo ses — said: I've

5
 T 1
 T 2
 B
 B
 let my peo ple — go — o o
 let my peo ple — go — o o
 let my peo ple — go —
 not outs mite yo' first born dead
 Go down Mo ses way down Mo ses — way down in E gy ypt land

12
 T 1
 T 2
 B
 B
 tell ol' — let my peo ple — go o o
 tell ol' pha rao tell ol' pha rao — let my peo ple — go o o
 tell ol' — te el ol' — let my peo ple — go
 tell ol' pha rao tell ol' pha rao — let my peo ple — go

ANEXO B: MOANIN'

MOANIN'

BOBBY TIMMONS
CATERINA PILO PAIS

A SECTION (0:00-0:30)

AS PLAYED BY ART BLAKEY AND THE JAZZ MESSENGERS (1958)

SWING ♩=130

Musical score for the first system of 'Moanin'. It includes staves for Trumpet in B, Tenor Sax, Piano, Acoustic Bass, and Drum Set. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The piano part features chords B^{bb} and F. The drum set part shows a simple swing pattern.

Musical score for the second system of 'Moanin'. It includes staves for B^b TPT., T. Sax., PNO., A.B., and D. S. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The piano part features chords B^{bb} and F. The drum set part shows a simple swing pattern.

2

MOANN'

Musical score for measures 9-12. The score includes staves for B♭ TPT., T. SX., PNO., A.B., and D. S. The key signature is B♭ major. The time signature is 4/4. The music features a melody in the B♭ TPT. and T. SX. parts, with accompaniment in the PNO., A.B., and D. S. parts. The PNO. part includes chords for B♭ and F. The D. S. part includes a drum pattern.

9

Musical score for measures 13-16. The score includes staves for B♭ TPT., T. SX., PNO., A.B., and D. S. The key signature is B♭ major. The time signature is 4/4. The music features a melody in the B♭ TPT. and T. SX. parts, with accompaniment in the PNO., A.B., and D. S. parts. The PNO. part includes chords for B♭ and F. The D. S. part includes a drum pattern.

13

ANEXO C: MARY DON'T YOU WEEP

MARY DON'T YOU WEEP

AS PERFORMED BY THE CARAVANS (2008)

THE CARAVANS

CATERINA PILO PAIS

0:37-0:47

GOSPEL

SOPRANO
ALTO 1
ALTO 2
ALTO 3

MA RY DON'T YOU WEEP
MA RY DON'T YOU WEEP
MA RY DON'T YOU WEEP

HE SAID LIS TEN MAR Y:

S
A 1
A 2
A 3

TELL MAR THA NOT TO MO - AN
TELL MAR THA NOT TO MO - AN
TELL MAR THA NOT TO MO - AN

6
YOU GO O TELL MAR THA NOT TO MOAN

ANEXO D: IF IT HAD NOT BEEN

IF IT HAD NOT BEEN

AS PERFORMED AS QUENNEL GASKIN IN "SUNDAY MORNING AT THE PIANO" (2020)

JAMAR JONES AND
QUENNEL GASKIN

CATERINA PILO PAIS

SOLO SECTION: 1:13-2:20

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of eight staves of music. The first staff contains the main melody with chords Bb, Bb7, Eb, Edim7, and Bb/F. The second staff features a rhythmic accompaniment with chords G-7, C7, and F7sus4. The third and fourth staves show a complex rhythmic pattern with a 'gva' (grace) note and a '3' (triple) marking, with chords Bb and Bb7. The fifth staff continues the rhythmic pattern with chords Eb, Edim7, Bb/F, and G-7. The sixth staff has chords C7, F7sus4, and Bb. The seventh and eighth staves conclude the section with chords F and Bb7.

Chords indicated above the staff:

- B^b, B^b7, E^b, E^bdim7, B^b/F
- G-7, C⁷, F⁷sus4
- B^b, B^b
- B^b
- E^b, E^bdim7, B^b/F, G-7
- C⁷, F⁷sus4, B^b
- F, B^b7

Measure numbers: 5, 8, 10, 11, 14.

2

IF IT HAD NOT BEEN

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff (measures 20-23) features a melodic line with a **G⁷** chord above it. The second staff (measures 23-25) has a **C7sus4** chord above it. The third staff (measures 25-28) includes chords **B^{b6}**, **B^{b7}**, **E^{b6}**, and **E DIM⁷**. The fourth staff (measures 28-30) includes chords **B^b/F** and **G-7**. The fifth staff (measures 30-33) includes chords **C⁷**, **F7sus4**, and **B^{b6}**. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *8^{va}* and *8^{va} - -*.

ANEXO E: TAKE THE A TRAIN

TAKE THE A TRAIN

AS PLAYED BY OSCAR PETERSON IN "OSCAR PETERSON
PLAYS THE DUKE ELLINGTON SONG BOOK" (1960)

OSCAR PETERSON
CATERINA PILO

SOLO SECTION: 1:05-2:28

The musical score is written in 4/4 time and consists of 31 measures. The key signature has one flat (B-flat). The solo section is a single melodic line. The chords and their positions are as follows:

- Measure 1: C^b
- Measure 2: $D-7$
- Measure 3: G^7
- Measure 4: C^b
- Measure 5: $D-7 \flat 5$
- Measure 6: $D-7$
- Measure 7: G^7
- Measure 8: C^b
- Measure 9: $D-7$
- Measure 10: G^7
- Measure 11: C^b
- Measure 12: $D-7 \flat 5$
- Measure 13: $D-7$
- Measure 14: G^7
- Measure 15: $FMAJ^7$
- Measure 16: D^7
- Measure 17: $D-7$
- Measure 18: G^7
- Measure 19: $D-7$
- Measure 20: $D-7$
- Measure 21: $D-7$
- Measure 22: $D-7$
- Measure 23: C^b
- Measure 24: $D-7 \flat 5$
- Measure 25: $D-7$
- Measure 26: G^7
- Measure 27: $D-7$
- Measure 28: G^7
- Measure 29: C^b
- Measure 30: $D-7$
- Measure 31: G^7

Articulations include slurs, accents, and triplets (marked with a '3' over the notes).

2

TAKE THE A TRAIN

C^b $D-7 \flat 5$

Musical score for 'Take the A Train' in G-flat major (three flats). The score consists of six staves of music. The first staff (measures 33-35) features a melody with a C^b chord above measures 33-34 and a $D-7 \flat 5$ chord above measure 35. The second staff (measures 36-39) has $D-7$ above measure 36, G^7 above measure 37, C^b above measure 38, and $D-7$ and G^7 above measure 39. The third staff (measures 40-43) has C^b above measure 40 and $D-7 \flat 5$ above measure 41. The fourth staff (measures 44-47) has $D-7$ above measure 44, G^7 above measure 45, C^b above measure 46, and $D-7$ and G^7 above measure 47. The fifth staff (measures 48-51) has $FMAJ^7$ above measure 48. The sixth staff (measures 52-55) has D^7 above measure 52, $D-7$ above measure 53, and G^7 above measure 54. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and triplets.

$D-7$ G^7 C^b $D-7$ G^7

C^b $D-7 \flat 5$

$D-7$ G^7 C^b $D-7$ G^7

$FMAJ^7$

D^7 $D-7$ G^7