

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

Área de especialização | Interpretação

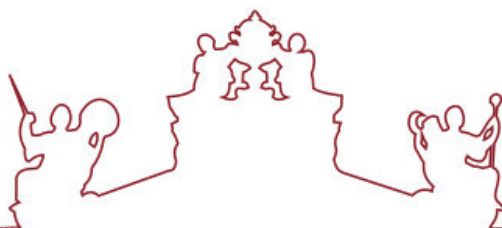
Trabalho de Projeto

**Del Pop al Jazz: un análisis musical y performativo de tres temas interpretados por Gretchen Parlato**

Julia Elena Duggan Euzebio

Orientador(es) | Pedro Moreira  
Ana Gonçalves

Évora 2025



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

**Área de especialização | Interpretação**

**Trabalho de Projeto**

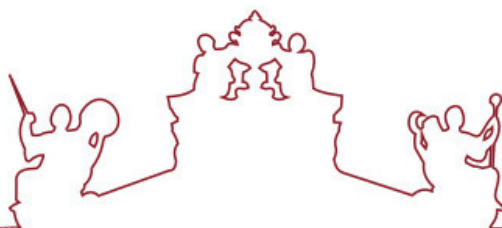
**Del Pop al Jazz: un análisis musical y performativo de tres temas interpretados por Gretchen Parlato**

**Julia Elena Duggan Euzebio**

**Orientador(es) | Pedro Moreira  
Ana Gonçalves**

**Évora 2025**





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Alexandre Diniz (Universidade de Évora) (Arguente)  
Pedro Moreira (Universidade de Évora) (Orientador)

Dedico este trabajo a todas las personas que han sentido que sus gustos personales no tenían  
cabida en sus estudios formales

## AGRADECIMIENTOS

Después de tantas idas, vueltas, correrías, e imprevistos típicos de la maternidad, sólo puedo agradecer a las personas que me dieron los recursos para poder completar este trabajo con la asiduidad que se merece. A mi padre por su apoyo a la distancia, a la familia García Pachón por cuidar de mis hijos, y a mi mejor amigo Alberto Cendra por una miríada de tipos de apoyo, brindo mi gratitud. Lo que parecía imposible se hizo posible gracias a estas personas.

Agradezco también a mi orientador el Prof. Dr. Pedro Moreira, por su paciencia y comprensión de mi disponibilidad limitada a la hora de escribir y corregir este trabajo; y a mi profesora de canto y orientadora Prof. Ana Cláudia Gonçalves también muestro mi inmensa gratitud por mostrarme facetas de mi voz que no conocía e introducirme al mundo de la pedagogía vocal que ha enriquecido mi análisis.

Finalmente, agradezco a mis hijos Clara e Iris, que, ignorantes de lo que este trabajo supuso, han sido y continúan siendo mi motor para mejorar cada día como madre y profesional. Ver su curiosidad y ganas de aprender realza la mía, desmitificando el dicho de que la inocencia se pierde en la adultez. La inocencia es la que busca conocer sin prejuicios, motivada por un deseo genuino de aprender sin ninguna pretensión más que la curiosidad por comprender el mundo que nos rodea.

# **Del pop al jazz: un análisis musical y performativo de tres canciones interpretadas por Gretchen Parlato**

## **Resumen**

El presente trabajo analiza la relación entre el jazz contemporáneo y la música popular a través del estudio de tres reinterpretaciones vocales realizadas por la cantante Gretchen Parlato. A partir de un enfoque interdisciplinario que combina la musicología, la sociología de la música y los estudios de performance, se examina cómo Parlato recontextualiza canciones provenientes del universo pop, transformándolas en nuevas expresiones estéticas dentro del lenguaje jazzístico. El marco teórico aborda conceptos como la intertextualidad musical, la expansión del repertorio jazzístico más allá del *Great American Songbook* y las nociones de canon, legitimidad y valor cultural en la música.

El análisis musical y performativo de los temas seleccionados considera parámetros propios del jazz vocal (fraseo, articulación, improvisación, relación con el *groove* y el texto) aplicados a repertorios no tradicionales. Los resultados evidencian que Parlato utiliza recursos del jazz para conferir una nueva profundidad expresiva a las canciones originales, generando un espacio híbrido en el que se disuelven las fronteras entre géneros.

La contribución de este trabajo reside en su capacidad para llenar un vacío en la literatura existente. Si bien las fuentes abordan los conceptos de *cover*, intertextualidad, sociología y jazz vocal, rara vez convergen en un estudio específico sobre el subgénero de las reinterpretaciones vocales de jazz de temas pop. Al aplicar los parámetros de análisis del jazz vocal a las reinterpretaciones de Gretchen Parlato, el proyecto no solo utiliza la bibliografía existente, sino que también la pone a prueba, generando nuevos conocimientos sobre cómo estas prácticas se manifiestan en la realidad.

Palabras clave: jazz vocal, Gretchen Parlato, reinterpretación, intertextualidad musical, música pop.

# **Do pop ao jazz: uma análise musical e performática de três canções interpretadas por Gretchen Parlato**

## **Resumo**

O presente trabalho analisa a relação entre o jazz contemporâneo e a música popular por meio do estudo de três reinterpretações vocais realizadas pela cantora Gretchen Parlato. A partir de uma abordagem interdisciplinar que combina a musicologia, a sociologia da música e os estudos de performance, examina-se como Parlato recontextualiza canções provenientes do universo pop, transformando-as em novas expressões estéticas dentro da linguagem jazzística. O referencial teórico aborda conceitos como a intertextualidade musical, a expansão do repertório jazzístico além do *Great American Songbook* e as noções de cânone, legitimidade e valor cultural na música.

A análise musical e performática dos temas selecionados considera parâmetros próprios do jazz vocal (fraseado, articulação, improvisação, relação com o *groove* e o texto) aplicados a repertórios não tradicionais. Os resultados evidenciam que Parlato utiliza recursos do jazz para conferir nova profundidade expressiva às canções originais, gerando um espaço híbrido no qual se dissolvem as fronteiras entre gêneros.

A contribuição deste trabalho reside em sua capacidade de preencher uma lacuna na literatura existente. Embora as fontes discutam os conceitos de *cover*, intertextualidade, sociologia e jazz vocal, raramente convergem em um estudo específico sobre o subgênero das reinterpretações vocais de jazz de temas pop. Ao aplicar os parâmetros de análise do jazz vocal às reinterpretações de Gretchen Parlato, o projeto não apenas utiliza a literatura existente, mas também a coloca à prova, gerando novos conhecimentos sobre como essas práticas se manifestam na realidade.

Palavras-chave: jazz vocal, Gretchen Parlato, reinterpretação, intertextualidade musical, música pop

# **From Pop to Jazz: a musical and performative analysis of three songs interpreted by Gretchen Parlato**

## **Abstract**

This dissertation explores the relationship between contemporary jazz and popular music through the analysis of three vocal reinterpretations performed by singer Gretchen Parlato. Adopting an interdisciplinary approach that combines musicology, the sociology of music, and performance studies, the research examines how Parlato recontextualizes pop songs, transforming them into new aesthetic expressions within the jazz idiom. The theoretical framework addresses concepts such as musical intertextuality, the expansion of the jazz repertoire beyond the Great American Songbook, and the notions of canon, legitimacy, and cultural value in music. The musical and performative analysis of the selected pieces focuses on core parameters of jazz singing (phrasing, articulation, improvisation, relationship with groove, and interpretation of lyrics) applied to nontraditional repertoires. The findings show that Parlato employs jazz resources to add expressive depth to the original songs, creating a hybrid space in which genre boundaries dissolve.

The contribution of this study lies in its ability to fill a gap in existing literature. While the sources discuss the concepts of cover, intertextuality, sociology, and jazz vocal performance, they rarely converge in a focused study of the subgenre of jazz vocal reinterpretations of pop songs. By applying jazz vocal analytical parameters to Parlato's reinterpretations, the project not only uses existing literature but tests it in practice, producing new insights into how these creative processes materialize in contemporary performance.

Keywords: vocal jazz, Gretchen Parlato, reinterpretation, musical intertextuality, pop music



## **Lista de acrónimos:**

**R&B:** Rhythm and Blues. Género musical de origen afroamericano.

**PMS:** Popular Music Studies. Disciplina académica dedicada al estudio de la música popular.

**BPM:** Beats per Minute. Unidad de medida del tempo musical.

**AABA / ABAC:** Formas estructurales típicas del jazz.

**n.d.:** No date / sin fecha. Usado en citas cuando no hay fecha de publicación disponible.

# Índice

|          |                                                                                                 |           |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b><i>Introducción</i></b> .....                                                                | <b>1</b>  |
| <b>2</b> | <b><i>Revisión de literatura</i></b> .....                                                      | <b>8</b>  |
| 2.1      | El Problema del cover: Límites Conceptuales y de Género .....                                   | 8         |
| 2.2      | Intertextualidad musical: más allá del cover .....                                              | 11        |
| 2.3      | El Jazz Contemporáneo: Tradición, Fusión y la Lucha Ideológica .....                            | 12        |
| 2.4      | La Legitimidad Estética del Pop .....                                                           | 14        |
| 2.5      | Elementos performativos del canto jazz.....                                                     | 17        |
| 2.6      | Conclusiones .....                                                                              | 20        |
| <b>3</b> | <b><i>Marco Teórico y metodología</i></b> .....                                                 | <b>22</b> |
| 3.1      | Intertextualidad musical y reinterpretación .....                                               | 22        |
| 3.2      | Estética del jazz contemporáneo .....                                                           | 24        |
| 3.3      | Canon, legitimidad y valor cultural en la música .....                                          | 26        |
| 3.4      | La voz jazzística: características y metodología de análisis .....                              | 28        |
| <b>4</b> | <b><i>Análisis</i></b> .....                                                                    | <b>35</b> |
| 4.1      | Gretchen Parlato: la voz jazzística como hilo conductor entre diferentes géneros musicales..... | 36        |
| 4.2      | Parámetros de análisis .....                                                                    | 38        |
| 4.3      | Análisis de las canciones .....                                                                 | 40        |
| 4.3.1    | “Skylark” (Carmichael & Mercer, 1941).....                                                      | 40        |
| 4.3.2    | Análisis de “Come to Me” .....                                                                  | 45        |
| 4.3.3    | Análisis de “Weak” .....                                                                        | 56        |
| 4.3.4    | Análisis de “No Plan” .....                                                                     | 66        |
| 4.4      | Conclusiones: la voz de Gretchen Parlato como puente entre pop y jazz.....                      | 74        |
| <b>5</b> | <b><i>Conclusiones</i></b> .....                                                                | <b>77</b> |
| <b>6</b> | <b><i>Bibliografía</i></b> .....                                                                | <b>81</b> |

## Índice de tablas

|                                                                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Tabla 1</b> Parámetros de análisis para interpretaciones vocales de jazz.....                               | 32 |
| <b>Tabla 2</b> Resumen de análisis de “Skylark” (Parlato, 2005) .....                                          | 43 |
| <b>Tabla 3</b> Diferencias estructurales entre “Come to Me” (Björk, 1993) y “Come to Me” (Parlato, 2005) ..... | 48 |
| <b>Tabla 4</b> Resumen de análisis de “Come to Me” (Parlato, 2005). ....                                       | 54 |
| <b>Tabla 5</b> Diferencias estructurales entre “Weak” (SWV, 1992) y “Weak” (Parlato, 2009).....                | 60 |
| <b>Tabla 6</b> Resumen de análisis de “Weak” (Parlato, 2009). ....                                             | 65 |
| <b>Tabla 7</b> Diferencias estructurales entre “No Plan” (Bowie, 2017) y “No Plan” (Parlato, 2021) .           | 68 |
| <b>Tabla 8</b> Resumen de análisis de “No Plan” (Parlato, 2021). ....                                          | 73 |

## Índice de Figuras

|                                                                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1</b> Fragmento de transcripción musical de los primeros dos compases de “Come to Me” (Bjork, 1993) .....        | 46 |
| <b>Figura 2</b> Fragmento de transcripción de melodía y letra de la voz de “Come to Me” (Parlato, 2005). Minuto 0:30 ..... | 51 |
| <b>Figura 3</b> Fragmento de transcripción de melodía y letra de la voz de “Come to Me” (Parlato, 2005). Minuto 3:29 ..... | 53 |
| <b>Figura 4</b> Fragmento de transcripción de solo vocal en “Come to Me” (Parlato, 2005). Minuto 2:38. ....                | 53 |
| <b>Figura 5</b> Fragmento de transcripción línea de bajo en “Weak” (SWV, 1992). Minuto 0:09. ....                          | 57 |
| <b>Figura 6</b> Fragmento de transcripción musical de “Weak” (Parlato, 2009). Minuto 0:13 .....                            | 59 |
| <b>Figura 7</b> Fragmento de transcripción musical de “Weak” (Parlato, 2009). Minuto 1:10 .....                            | 62 |
| <b>Figura 8</b> Fragmento de transcripción musical de “Weak” (Parlato, 2009). Minuto 1:25 .....                            | 62 |
| <b>Figura 9</b> Fragmento de transcripción musical de “No Plan” (Parlato, 2021). Minuto 0:22 .....                         | 71 |

# 1 Introducción

## *El jazz vocal contemporáneo y las reinterpretaciones de canciones de pop*

El jazz vocal contemporáneo se encuentra en un momento de transformación constante, en el que las fronteras entre géneros se vuelven cada vez más difusas. Sin embargo, los estudios académicos siguen privilegiando la tradición de los *standards* del *Great American Songbook* y los repertorios asociados al canon clásico del jazz. Esta mirada selectiva ha dado lugar a un vacío crítico: la práctica creciente de reinterpretar canciones de pop y rock desde una perspectiva jazzística apenas ha recibido atención en la literatura especializada.

La escasez de trabajos dedicados al análisis del jazz vocal actual revela no solo una carencia académica, sino también la persistencia de prejuicios históricos que han separado el llamado *high art* del *low art*. Si bien (por observación propia) esos prejuicios están cada vez menos asentados en los ambientes académicos de conservatorios prestigiosos, no hay estudios académicos específicos que puedan contribuir a que los conservatorios menos prestigiosos (que son los que suelen tener una visión más cerrada del jazz) se hagan las preguntas necesarias para observarlos. Mientras que la música popular (y, en particular, el pop) ha sido con frecuencia relegada a un estatus secundario, el jazz ha buscado legitimarse como arte elevado, heredero de la tradición musical seria. Este sesgo no solo ha limitado los objetos de estudio, sino que ha configurado las categorías mismas de lo que se considera digno de ser analizado. Como han señalado autores como Frith (1996) y Middleton (1993), la separación entre música popular y música culta no responde a diferencias intrínsecas de valor, sino a construcciones sociales e históricas que han condicionado tanto la recepción como el discurso académico.

En este contexto, el trabajo de vocalistas como Gretchen Parlato ofrece un terreno fértil para repensar dichas jerarquías. Parlato, una de las figuras más influyentes del jazz vocal del siglo XXI, ha desarrollado un estilo personal en el que conviven la tradición jazzística con influencias del pop, el R&B y músicas del mundo. Su aproximación a canciones de Björk, SWV o David Bowie no solo expande los límites del repertorio jazzístico, sino que plantea preguntas fundamentales sobre la naturaleza de la reinterpretación, la legitimidad cultural y los procesos de canonización. Así, analizar las versiones de Parlato permite iluminar un espacio poco explorado: el lugar del pop

dentro del jazz vocal contemporáneo, y, al mismo tiempo, el lugar del jazz en el debate más amplio sobre la permeabilidad de los géneros y la construcción de valor cultural en la música.

### *Análisis de reinterpretaciones pop en formato jazzístico*

El presente trabajo se centra en el análisis de las reinterpretaciones de canciones de pop y R&B realizadas por Gretchen Parlato, una de las vocalistas más influyentes del jazz contemporáneo. Formada en instituciones de prestigio como la Thelonious Monk Institute of Jazz Performance y reconocida por figuras como Wayne Shorter y Herbie Hancock, Parlato se ha consolidado como una intérprete con un estilo único, caracterizado por la sutileza, el fraseo conversacional y una capacidad distintiva para integrar influencias diversas sin perder el sello jazzístico.

A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Parlato ha construido su repertorio no a partir de los *standards* del Great American Songbook, sino recurriendo a materiales externos al canon, como canciones de Björk, SWV o David Bowie. Su aproximación revela un gesto estético deliberado: trasladar al terreno del jazz vocal obras originalmente enraizadas en la música popular<sup>1</sup>, y hacerlo mediante arreglos e interpretaciones que resaltan tanto la improvisación como la interacción entre músicos, elementos centrales de la tradición jazzística.

En este sentido, su obra constituye un caso de estudio particularmente valioso. Las versiones de Parlato no son *covers*, entendidos como reproducciones fieles de un tema original, sino procesos intertextuales en los que se despliegan estrategias de transformación estética y performativa. Analizar dichas versiones implica atender a parámetros como fraseo, articulación, ritmo, improvisación y expresión emocional, con el fin de comprender cómo se configuran las fronteras entre géneros y cómo la vocalista negocia entre la fidelidad al material original y la creación de un nuevo discurso musical.

El trabajo de proyecto, por lo tanto, no solo aborda el trabajo de una artista en particular, sino que también se inserta en debates más amplios sobre la legitimidad cultural, la hibridación de géneros y la redefinición del repertorio jazzístico en el siglo XXI.

---

<sup>1</sup> El término “música popular” es una traducción del inglés “popular music”, entendiéndose como el conjunto de estilos musicales del universo del pop, rock, R&B, etcétera.

### *Justificación*

Esta investigación ofrece una aportación novedosa al campo de los estudios de música e interpretación de jazz vocal al centrar su atención en un terreno aún poco explorado: la reinterpretación de repertorios pop desde la voz jazzística contemporánea. Frente a la abundante literatura sobre el jazz instrumental, los análisis detallados de la voz —como instrumento expresivo, técnico y simbólico— son todavía escasos, y más aún cuando se trata de obras que cruzan los límites entre géneros.

Desde esta perspectiva, el estudio propone uno de los primeros acercamientos académicos a la transformación del repertorio popular por parte de una vocalista de jazz, ofreciendo herramientas metodológicas aplicables a futuros trabajos sobre performance vocal e intertextualidad.

Además, la investigación contribuye a la reconsideración del pop como repertorio legítimo de análisis dentro de la musicología, alineándose con las corrientes críticas que cuestionan la jerarquía entre la *high art* y la *low art*. Analizar las versiones de Parlato permite visibilizar la riqueza estética y expresiva de la música popular y su potencial como espacio de diálogo con el jazz contemporáneo.

Finalmente, el trabajo pone de relieve el papel de la voz como eje transformador del género. La voz de Gretchen Parlato no solo media entre estilos, sino que redefine el sentido mismo del jazz vocal al situarlo en un territorio híbrido, donde la técnica, la emoción y la creatividad confluyen para expandir los límites del canon jazzístico.

### *Problemática*

El jazz vocal, especialmente en su vertiente académica, continúa asociado de manera predominante al repertorio de los *standards* del *Great American Songbook*, que históricamente ha funcionado como núcleo del canon interpretativo y pedagógico del género. Esta vinculación ha condicionado no solo las prácticas interpretativas, sino también los enfoques de investigación, relegando a un segundo plano las propuestas que se alejan de dicho repertorio o que dialogan con otras tradiciones

musicales. En consecuencia, las prácticas contemporáneas que exploran la fusión entre el jazz y músicas populares como el pop, el rock o el R&B, han recibido una atención limitada en el ámbito académico, particularmente en lo que respecta al análisis vocal y performativo.

Gretchen Parlato constituye un caso paradigmático dentro de este contexto. Su repertorio, que incorpora canciones de artistas como Björk, SWV o David Bowie, desafía las fronteras entre el jazz y el pop, situando su voz en un territorio intermedio donde conviven la improvisación, la sutileza tímbrica y una estética claramente contemporánea. A diferencia de otros intérpretes que versionan repertorios populares como mero ejercicio estilístico, o, en los inicios del rock, para mantenerse vigentes (Diniz, 2019, p. 158), Parlato reinterpreta estas canciones desde una comprensión profunda del lenguaje jazzístico, integrando elementos de su técnica vocal, fraseo y articulación para crear un nuevo espacio expresivo que conserva la esencia del material original y, al mismo tiempo, lo transforma.

La escasa producción bibliográfica centrada en el jazz vocal contemporáneo y, en particular, en el trabajo de intérpretes como Parlato, revela un vacío significativo en los estudios musicológicos. La mayoría de las investigaciones sobre intertextualidad y *cover versions* (Lacasse, 2000; Rusch, 2013; Magnus, 2022) se orientan hacia la música instrumental o popular, sin abordar con suficiente profundidad la voz como vehículo de reinterpretación y resignificación estética. Esta ausencia de análisis detallados de la práctica vocal contemporánea plantea la necesidad de reconsiderar los marcos teóricos con los que se estudia la intertextualidad en la música, incorporando la dimensión interpretativa del canto.

En este sentido, la problemática central de esta investigación se articula en torno a la pregunta de cómo se manifiestan los procesos de reinterpretación y resignificación cuando una vocalista de jazz contemporáneo aborda repertorios provenientes de la música popular. Estudiar el caso de Gretchen Parlato permite reflexionar sobre la permeabilidad de las fronteras genéricas, los mecanismos de legitimación cultural y la vigencia del canon jazzístico en el siglo XXI. Al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de visibilizar el papel de las intérpretes contemporáneas en la construcción de nuevos discursos musicales que desestabilizan la noción de lo que se considera “propio” del jazz.



### *Objetivos y preguntas de investigación*

El presente trabajo tiene como propósito principal analizar cómo Gretchen Parlato interpreta y transforma tres canciones provenientes del ámbito del pop y el rock mediante recursos vocales y performativos propios del jazz contemporáneo. A partir de este estudio de caso, se busca comprender cómo los procesos de reinterpretación vocal pueden actuar como mecanismos de resignificación estética y cultural, cuestionando las fronteras entre géneros y los criterios de legitimidad que históricamente han definido el canon jazzístico.

El objetivo general del presente trabajo es explorar y analizar los procedimientos musicales, vocales e interpretativos mediante los cuales Gretchen Parlato transforma canciones del repertorio popular en performances jazzísticas, y cómo estas transformaciones contribuyen a redefinir la percepción del jazz vocal contemporáneo. Los objetivos específicos son:

1. Identificar los recursos estilísticos y técnicos (fraseo, articulación, interpretación rítmica, improvisación, calidad tonal y expresión emocional) empleados por Parlato en sus versiones de “Come to Me” (2005), “Weak” (2009) y “No Plan” (2021).
2. Examinar el papel de los arreglos y de la interacción con los músicos (*interplay*) en la construcción del carácter jazzístico de las versiones.
3. Analizar de qué manera las relecturas de Parlato articulan un diálogo intertextual entre las versiones originales y sus reinterpretaciones.
4. Reflexionar sobre el lugar que ocupa la reinterpretación del repertorio popular dentro del panorama del jazz vocal contemporáneo y su relación con los discursos de legitimidad musical.
5. Contribuir a la visibilización del trabajo vocal en el jazz contemporáneo, proponiendo una metodología analítica aplicable a futuras investigaciones en este ámbito.

La pregunta de investigación se formula, entonces, de la siguiente manera:

¿Cómo Gretchen Parlato transforma canciones de pop mediante técnicas vocales e improvisación jazzística, y qué implicaciones tienen estas transformaciones en la percepción del pop dentro del jazz vocal contemporáneo?

A partir de esta pregunta, surgen preguntas específicas:

1. ¿Qué estrategias vocales, musicales y expresivas utiliza Gretchen Parlato para transformar repertorios de pop y rock en un lenguaje jazzístico?
2. ¿Cómo se manifiestan los elementos de intertextualidad en sus reinterpretaciones?
3. ¿De qué manera la interacción entre la vocalista y los arreglistas o músicos contribuye a la creación de una estética híbrida entre el jazz y el pop?
4. ¿Qué implicaciones tiene este tipo de reinterpretación para la definición contemporánea del jazz vocal y para la reconsideración de sus límites estéticos y culturales?

### *Estructura*

La organización de esta investigación responde a una progresión lógica que va desde el contexto teórico hasta el análisis aplicado. El Capítulo 2, titulado *Revisión de la literatura*, ofrece un panorama crítico del estado de la cuestión. En él se abordan las principales investigaciones relacionadas con la intertextualidad musical, el concepto de *cover* y la reinterpretación en el jazz contemporáneo. También se examina la escasez de estudios centrados en el jazz vocal, especialmente en lo que respecta al análisis performativo, lo que permite situar el trabajo dentro de un campo académico aún en construcción.

El Capítulo 3, *Marco teórico*, desarrolla los conceptos fundamentales que sustentan el análisis: intertextualidad e hipertextualidad (Genette, 1997; Lacasse, 2000), estética del jazz contemporáneo (Gioia, 1997; Fellezs, 2011), y los debates sobre legitimidad cultural y valor musical (Middleton, 1990; Frith, 2007; Bourdieu, 1984). A estos apartados se suma una sección dedicada a la voz en el jazz, donde se definen los parámetros de análisis —fraseo, articulación, interpretación rítmica, improvisación, calidad tonal, expresión emocional e *interplay*— que serán aplicados posteriormente en los estudios de caso.

El Capítulo 4, *Análisis*, constituye el núcleo del trabajo. En primer lugar, se presenta una breve biografía musical de Gretchen Parlato, contextualizando su trayectoria y su lugar dentro del panorama del jazz contemporáneo. A continuación, se analizan tres reinterpretaciones de canciones populares: “Come to Me” (Björk, 1993 / Parlato, 2005), “Weak” (SWV, 1992 / Parlato, 2009) y “No Plan” (David Bowie, 2017 / Parlato, 2021). Cada análisis contempla aspectos

estructurales, técnicos e interpretativos, así como comparaciones con las versiones originales, para evidenciar los mecanismos mediante los cuales la artista recontextualiza el repertorio pop dentro de una estética jazzística.

El Capítulo 5, *Conclusiones*, sintetiza los hallazgos del análisis, destacando las estrategias de reinterpretación que caracterizan el estilo de Parlato y su contribución a la expansión de los límites del jazz vocal contemporáneo. Asimismo, se reflexiona sobre las implicaciones estéticas y culturales de su trabajo, proponiendo posibles líneas de investigación futuras relacionadas con la práctica vocal, la legitimidad del repertorio popular y la hibridación entre géneros.

En conjunto, esta estructura busca ofrecer una lectura coherente y progresiva del objeto de estudio, articulando la fundamentación teórica con el análisis musical y performativo. La combinación de estas perspectivas permite no solo examinar la singularidad de Gretchen Parlato como intérprete, sino también situar su obra dentro de un marco más amplio de diálogo entre el jazz y la música popular contemporánea.

## 2 Revisión de literatura

Para la presente revisión de literatura se abordarán distintos temas que se relacionan directa o indirectamente con la problemática de la relación del jazz con el pop a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Se revisa el estado del arte de los conceptos de *cover*, intertextualidad musical, estética jazzística contemporánea, sociología de la música popular y características de la voz jazzística. Esta revisión justifica la elección de los criterios metodológicos enumerados en el marco teórico, y que posteriormente se utilizarán en el análisis.

La revisión revela una serie de problemáticas y debates inherentes al estudio de la música en la intersección de estos géneros. Existe una notable ambigüedad terminológica, donde el término *cover* no se aplica de manera universal a las reinterpretaciones jazzísticas. Asimismo, el estatus estético de la música pop ha sido históricamente cuestionado, lo que plantea la necesidad de legitimar su estudio en un contexto académico. Por último, las fusiones estilísticas entre jazz y pop han generado una controversia ideológica dentro de la propia comunidad del jazz, con diferentes visiones sobre la pureza, la tradición y el futuro del género. El proyecto, por lo tanto, requiere de un marco teórico posterior a la revisión que pueda navegar estas complejidades de manera coherente.

El texto se estructura en cinco subcapítulos que abordan sucesivamente estas problemáticas. El primero y segundo se ocupan de la terminología, analizando el debate sobre el término *cover* y proponiendo el concepto de "reinterpretación intertextual" como una alternativa más precisa y académicamente fundamentada. El tercero y cuarto exploran el contexto sociológico e ideológico de la fusión entre el jazz y el pop, legitimando el estudio de este fenómeno a través de la sociología de la música. Finalmente, el quinto capítulo revisa la literatura acerca de las características de una voz jazzística.

### 2.1 *El Problema del cover: Límites Conceptuales y de Género*

La discusión sobre la naturaleza de las reinterpretaciones musicales se inicia con la definición aparentemente sencilla del término *cover*. A menudo, se entiende un *cover* como una versión de una canción que ha sido previamente grabada por otro artista. Autores como Mosser (2008), Solis

(2010), Ortega (2021) y Magnus (2022) abordan esta definición clásica, a menudo citando a Don Cusic<sup>2</sup> como punto de partida, y la someten a un riguroso escrutinio, revelando su insuficiencia para abarcar la complejidad de las prácticas musicales contemporáneas.

Mosser (2008), un profesor de Filosofía, examina la naturaleza multifacética de los *covers* en la música popular. En lugar de adherirse a una definición única, propone un enfoque de “parecido familiar”, argumentando que un *cover* debe compartir suficientes características con la grabación original para ser reconocible, permitiendo al mismo tiempo una amplia gama de variaciones (p. 10). El autor categoriza los *covers* en varias tipologías: de reduplicación (copias casi idénticas), interpretativos (con variaciones menores o mayores), irónicos y paródicos. Un aspecto fundamental de su propuesta es la utilización del término “canción base” (*base song*) en lugar de “canción original” (*original song*), un cambio que evita las paradojas de la autoría y se centra en la versión que es considerada, “due to its status, popularity, or possibly other reasons, is taken to be paradigmatic, and thus the version to which all other recordings or performances are compared” (Mosser, 2008, p. 2). Este concepto es de gran utilidad para el proyecto, ya que permite abordar canciones que, si bien pueden no ser la primera grabación, son la versión de referencia más reconocida por el público.

El etnomusicólogo Solis (2010) ofrece una perspectiva aún más específica y restrictiva. Para Solis, la práctica del *covering* es endémica del rock (p. 299), y el término se aplica únicamente a interpretaciones que tienen como base una canción de rock, o que son interpretadas con una estética propia de este género. Su definición inicial y, en sus palabras, tentativa, es que un *cover* es una versión nueva de una canción original grabada:

[...] a cover is a new version of a song in which the original version is a recording, and for which musicians and listeners have a particular set of ideas about authenticity, authorship, and the ontological status of both original and cover versions. (Solis, 2010, p. 298)

Esta definición parece lo suficientemente amplia para incluir versiones de jazz. Sin embargo, el autor establece una distinción crucial: no es lo mismo que un músico de jazz toque un tema de

---

<sup>2</sup> Un artículo frecuentemente citado en la literatura sobre este tema, aunque no utilizado directamente como fuente primaria en este trabajo, es Cusic, D. (2005). *In defense of cover songs*. *Popular Music and Society*, 28(2), 171–177. <https://doi.org/10.1080/03007760500045279>

rock de una manera que podría ser considerada un *cover* (como el caso de Miles Davis con “Time After Time”) a que utilice la canción como un simple "trampolín de partida" para una versión jazzística (como Herbie Hancock con “New York Minute”) (Mosser, 2008, pp. 303-304). Esta diferenciación es vital, ya que establece un precedente teórico que justifica por qué muchas reinterpretaciones de jazz no encajan en la definición de *cover*.

El artículo de Ortega (2021) proporciona un interesante punto de contraste al adoptar la definición simplista de *cover* para su análisis cuantitativo de más de 885,000 canciones. Su estudio estadístico, aunque no busca debatir la definición, revela un hallazgo histórico relevante: entre las décadas de 1900 y 1950, los *covers* en géneros como el jazz se asociaban con la noción de *reworking* o reelaboración, mientras que a partir de los años 50, con la emergencia del pop y el rock, el término comenzó a asociarse con la idea de un homenaje (*tribute*):

In a first phase from 1900s to 1950s, dominated by Jazz and Vocal artists, the covers are more frequent and associated with the notion of reworking (e.g. jazz standards); in a second stage, since the 1950s, when the Pop/Rock emerges, cover songs are less common and seen as tribute. (Ortega, 2021, p.1)

Este hallazgo proporciona un contexto histórico para la problemática terminológica que el proyecto busca abordar, al señalar cómo el significado y uso del término han evolucionado con el tiempo y el género.

Finalmente, el filósofo Magnus (2022) eleva el debate a un plano de ambigüedad filosófica. Citando a Mosser, el autor sostiene que el término *cover* es "sistemáticamente ambiguo" y va incluso más allá, argumentando que el concepto no es lo suficientemente claro como para justificar un análisis riguroso (Magnus, 2022, p. 27). El autor identifica el "problema de género" como uno de los cinco principales desafíos para definir el término (los otros cuatro siendo: el problema de las versiones *demo*, el problema de los compositores, el problema de las versiones en vivo, y el problema de las parodias). Él señala que, aunque el *covering* es una práctica común en el rock, el pop y el country, los límites sobre dónde es posible la práctica son difusos, y usa el jazz como ejemplo:

There were earlier released recordings by Yves Montand in 1946 (as ‘Les feuilles mortes’), by Dizzy Gillespie and Johnny Richards in 1950 (as the instrumental ‘Lullaby of the Leaves’), and by others. The tune had become a jazz standard. When it is played today, one might compare the new performance to the famous Davis/Adderly *[sic]* version, but one would not call the new performance a cover. (Magnus, 2022, p.6)

La conclusión de Magnus es una justificación poderosa para la decisión del proyecto de abandonar el término *cover* al referirse a las reinterpretaciones de jazz de temas pop. La ineficacia del término no se limita a un problema semántico, sino que está profundamente enraizada en presupuestos ideológicos y prácticas genéricas específicas, lo que lo hace inadecuado para describir la naturaleza dialógica de las adaptaciones de jazz.

## **2.2 *Intertextualidad musical: más allá del cover***

Dada la ambigüedad y las limitaciones ideológicas del término *cover* en el contexto de las versiones de jazz, la revisión de literatura se orienta hacia el concepto de intertextualidad musical como un marco teórico más adecuado. El concepto, introducido originalmente por Julia Kristeva (Martínez Alfaro, 1996) en el ámbito literario, ha sido adaptado para el análisis musical por autores como Weinstein (1998), Lacasse (2000), Rusch (2013) y Burns & Lacasse (2018).

El término intertextualidad se presenta como un concepto más amplio y flexible que el de *cover*. Weinstein (1998, p. 70) lo define como la teoría que, aplicada a la música, sugiere que cada canción y cada escucha de esa canción están inmersas en una red de referencias a otros textos musicales, y que el significado emerge de las interacciones dentro de esta red. El *cover* es, según la autora, uno de los ejemplos más claros de intertextualidad musical.

Un punto de tensión crucial en la literatura surge de la interpretación del concepto. Lacasse (2000), apoyándose en el trabajo del crítico literario Gérard Genette, propone una taxonomía más detallada. Genette utiliza el término “transtextualidad” para referirse al conjunto de relaciones que vinculan un texto con otros. Dentro de este marco, Lacasse (2000, p. 36) diferencia la intertextualidad, que Genette define como la “presencia real de un texto dentro de otro” (ej. citas, alusiones), de la hipertextualidad, que se refiere a la creación de un nuevo texto (hipertexto) a

partir de uno preexistente (hipotexto). En esta clasificación, Lacasse (2000, p. 46) ubica a los *covers* dentro de la hipertextualidad: “Covering, then, should be conceived as a rendering of a previously recorded song that displays the usual stylistic configuration of the covering artist.” Sin embargo, el lugar del jazz en estas clasificaciones queda sin explicar en el texto, a excepción de una mención a las citas musicales dentro de un solo de jazz como una práctica intertextual (p. 38).

En contraste, el artículo de Rusch (2013) sobre la reinterpretación de “Paranoid Android” de Radiohead por el pianista de jazz Brad Mehldau, utiliza explícitamente el término intertextualidad para describir la relación entre la versión original y la adaptación. Mientras el artículo de la autora no se centra en definir o explorar las complejidades de la intertextualidad en la música popular sino hacer un análisis tomando “Paranoid Android” como foco, dedica un párrafo a explicar lo que ella quiere decir cuando habla de intertextualidad (Rusch, 2013, p. 2). En este contexto, utiliza la versión original como un texto que es citado por Mehldau en la suya; de esta manera se ubica dentro de intertexto y no hipertexto, como podría interpretarse dados los ejemplos de *covers* que plantea Lacasse (2000) en su definición de hipertexto.

Se puede ver, entonces, que existen una variedad de textos y puntos de vista respecto a lo que es un hipertexto o un intertexto. Según las explicaciones de Lacasse, podría considerarse que una reinterpretación jazzística es un hipertexto, aunque él no menciona este ejemplo en su trabajo. Rusch, quien utiliza el texto de Lacasse y a Genette como referencias, explica en su artículo el término de intertextualidad tal y como ella lo empleará en el mismo bajo el contexto del tema de Mehldau. Este material da mucho lugar a un debate extenso, ya que no hay categorías claras ni un consenso explícito acerca de dónde se ubica no únicamente las reinterpretaciones jazz de canciones pop/rock sino incluso los *standards*. Dado que el artículo de Rusch es el único que aborda este término en un contexto de análisis casi idéntico al que se hará en el presente proyecto, se utilizará la palabra intertexto, teniendo en cuenta los matices explorados y su problemática.

### ***2.3 El Jazz Contemporáneo: Tradición, Fusión y la Lucha Ideológica***

La reinterpretación jazzística de la música pop no es un simple ejercicio musical, sino que se inscribe en un debate ideológico y estilístico de larga data dentro de la comunidad del jazz. Gioia



(1997, p. 364) destaca que el jazz siempre ha sido un estilo híbrido y dinámico, con una historia marcada por la apropiación de músicas externas a sus raíces afroamericanas y su reelaboración a través de la improvisación. Ejemplos tempranos de este proceso pueden encontrarse en las Big Bands<sup>3</sup> que versionaban canciones populares de Broadway, así como en intérpretes como Miles Davis o Herbie Hancock, quienes integraron temas de pop y rock en sus repertorios desde los años 60 y 70.

Aunque Fellezs (2011) se centra en el *jazz fusion*, entendido como composiciones originales de los propios músicos utilizando estéticas influenciadas por el rock y la música electrónica, sus observaciones sientan las bases para explorar otras vertientes del jazz alejadas del swing tradicional, incluyendo la reinterpretación de repertorios populares. En palabras del autor, “They proceeded by sounding out their ‘in-between-ness’ as a strategy to foreground individual agency in the face of histories of generic separation that remained deeply rooted in the cultural inertia of popular music understandings” (Fellezs, 2011, p. 6).

Sin embargo, en los años de fusión, hubo mucha resistencia tanto por parte del público como de algunos músicos a esta nueva etapa. El debate más relevante sobre este tema es el descrito por Hersch (2008) entre los "neotrats" (neotradicionalistas) y los "antitrads" (antitradicionalistas). Los neotrats, liderados por figuras como Wynton Marsalis<sup>4</sup>, defienden una visión purista y canónica del jazz. Para ellos, el jazz es un “arte superior” (*high art*) que debe ser protegido de la “contaminación” de géneros como el pop. En su artículo, Hersch (2008) cita a Marsalis, quien ve la música pop como una “‘low-level realization of sex’, meant to stimulate desire and nothing else, encouraging the breakdown of order and morality” (p. 14). En su visión, el jazz tiene una función social elevada y debe preservar sus raíces afroamericanas y su tradición, estableciendo límites claros para definir el género y evitar su trivialización.

---

<sup>3</sup> Una Big Band (de traducción literal “banda grande”) es formada por músicos de jazz en grandes secciones, a modo de orquesta, en la que tradicionalmente priman los instrumentos de viento típicos del género junto a un trío base clásico conformado por piano, contrabajo y batería.

<sup>4</sup> Wynton Learson Marsalis (1961) es un aclamado trompetista, compositor y arreglista de jazz a la vez que destaca como uno de los mejores trompetistas clásicos del mundo. También es conocido por defender arduamente al jazz como un patrimonio a conservar y de ser un líder del movimiento neotradicional del jazz en los años 90 tanto por su música como por sus entrevistas y escritos.

Por otro lado, los antitrads abogan por una comprensión más abierta, inclusiva y democrática del jazz. Este grupo, que se opone a una narrativa monolítica de la tradición, ve las culturas del jazz en plural y valora la multiplicidad y la innovación. Dentro de ellos se encuentra el conocido guitarrista Bill Frisell: “In Frisell’s (and Ake’s) view of tradition, ‘standards’ include the whole of American music, from the blues to Aaron Copland” (Hersch, 2008, p. 18). Para los antitrads, la tradición no es un canon rígido, sino una base móvil que se redefine constantemente. La reinterpretación de temas pop es, para ellos, una manifestación natural de la evolución del género. La decisión de un músico de jazz de reinterpretar un tema pop se convierte, por lo tanto, en una declaración ideológica que lo posiciona en este debate, ya sea de forma consciente o inconsciente.

Esta dicotomía se manifiesta claramente en las motivaciones de los artistas contemporáneos que reinterpretan música popular. Chinen (2018) y Diniz (2019) destacan a Brad Mehldau, una figura clave en la reinterpretación de la escena indie rock de los 90. Las versiones de Mehldau, como su adaptación de Radiohead, no tenían ninguna pretensión comercial: “Mehldau had recorded “Exit Music” because it spoke so directly to his sensibilities, in personal as well as generational terms” (Chinen, 2018, p. 57). Su motivación era, entonces, puramente estética y de expresión personal: “A música pop-rock fez parte do seu crescimento como músico, parecia-lhe natural aceitar a sua influência” (Diniz, 2019, p. 225).

En cambio, Beuttler (2019), a través de entrevistas con Robert Glasper, una figura importante en el jazz contemporáneo y el arreglista de uno de los temas de Parlato que se analizarán, “Weak”, revela una motivación más estratégica y pedagógica. Glasper utiliza temas reconocibles de pop y R&B para atraer a un público más joven y fuera del nicho del jazz, y una vez que están “enganchados”, los introduce a un jazz más complejo. Estas diferencias en la intencionalidad son cruciales para el análisis del proyecto, ya que demuestran que la práctica de la reinterpretación, aunque posiciona a ambos músicos en el lado antitradicionalista, no responde a una única razón, y la intención del artista sin duda influye en la naturaleza de la interpretación.

## **2.4 La Legitimidad Estética del Pop**

Para justificar el estudio de la música pop como un objeto de análisis en un trabajo académico, es necesario abordar la problemática sociológica de la dicotomía entre el “arte superior” (*high art*) y

el “arte inferior” (*low art*). Ellis (2009) introduce el concepto de que la sociología tradicional ha tendido a concentrarse exclusivamente en obras de *high art*, considerándolas productos del genio y de la inspiración divina y descontextualizándolas de su entorno social. Esta perspectiva crea una jerarquía que aliena al público y considera a la música pop como indigna de un estudio riguroso.

Autores como Richard Middleton han cuestionado los parámetros de análisis que concluían que la música clásica era más rica y por ende mejor que la popular. Este análisis estructural está históricamente atado al canon de la música clásica y su uso indistinto en otras músicas populares sin tomar en consideración sus raíces históricas y las premisas sobre las que se basa. Entonces, no se vuelve cuestión de cambiar el análisis, sino de un cambio de paradigma y una puesta en evidencia de lo que dicho análisis implica, lo que toma como importante. Se encuentra que este análisis no es solamente incompleto, sino que tiene profundas raíces históricas y sociales sobre lo que se ha de valorar en una pieza musical.

It has been commonplace - and is so still - to defend the distinction between the two by exposing popular music to examination by structural analysis and finding it wanting. This historical model has, since the early nineteenth century, tended to reserve 'mind' for art music, 'body' for popular; 'argument' and 'visceral pleasures' have been separated in line with a quasi-sociological distinction of categories. (Middleton, 1993, p. 187)

Middleton forma parte de una corriente crítica dentro de la sociología de la música y los estudios culturales que cuestiona esta división, de la cual nombres como Pierre Bourdieu, Howard Becker, y más adelante Simon Frith se destacan. Desde finales del siglo XX, múltiples voces han defendido el valor cultural y estético de la música popular, reconociendo su capacidad para articular experiencias personales, identidades colectivas y discursos sociales complejos. Así, el campo de los *Popular Music Studies* ha emergido como una disciplina que no solo reivindica el estudio de la música popular como objeto sociológico, sino que propone marcos de análisis que consideran su riqueza formal, performativa y simbólica. En el siglo XX y XXI, Simon Frith se convierte en uno de los autores más importantes que continúan constantemente cuestionando y profundizando en qué es lo que hace que algunas músicas sean *high art* y otras *low art*, o sean “buenas” o “malas”, y quiénes son las personas que toman esas decisiones y bajo qué contexto.

Inspirándose en autores como Becker y Bourdieu, Frith propone que los juicios de valor sobre la música pop, al igual que los de la música clásica, articulan una estimación de cómo una obra cumple funciones implícitas para una audiencia específica en un contexto particular. La clave de su argumento es que, aunque los objetos en cuestión sean diferentes, la gente emplea los mismos principios evaluativos para juzgarlos.

Usando la terminología de Becker, Frith (1998, p. 37) propone la existencia de diferentes *art worlds* que operan con distintos criterios de valor: el “mundo burgués” (ej. música clásica) que valora la trascendencia y la tradición; el “mundo popular” (ej. folk) que se centra en la “pureza” y la representación de la vida; y el “mundo comercial” (ej. pop) donde el valor musical y el monetario son equivalentes y el éxito se mide por las ventas. Su trabajo legitima de manera contundente el análisis de la música popular. En lugar de ver el pop como un género de “arte inferior” que es “elevado” por una reinterpretación de jazz, estos criterios permiten considerar la canción pop original como una manifestación cultural con valor estético y sociológico por derecho propio. La reinterpretación de jazz se convierte en un diálogo entre estos diferentes *art worlds*. La versión original de pop puede ser valorada en el mundo comercial por sus ventas, mientras que la reinterpretación de jazz se juzga con los criterios de tradición e innovación que dominan en su propio ámbito. La base teórica de Frith es, por lo tanto, una declaración explícita del proyecto de rechazar la jerarquía del *high art* vs. *low art* y de situar la práctica de la reinterpretación como una confluencia de diferentes sistemas de valor musical.

Diniz (2019) hace un inciso dentro del pop y de las canciones que se eligen para ser adaptadas al jazz, afirmando que éstas son generalmente del costado *highbrow* del pop. Bandas como Radiohead (o artistas, como es el caso de Gretchen Parlato, como Björk o David Bowie) son consideradas de culto y tienen “elementos que apelam aos ouvidos dos músicos de jazz mais experimentais e aos fãs de música mais transversais, apreciadores de audácia artística e criativa, quer ela provenha do meio do rock, do jazz, ou de algo entre os dois” (Diniz, 2019, p. 256). Por ello, la noción de *art worlds* rígidamente separados es simplista y conlleva su propia complejidad a la hora de analizar no únicamente las versiones realizadas por músicos de jazz de temas pop, sino la elección de ciertos temas o artistas por encima de otros. Podría decirse que los criterios de valor utilizados por músicos de jazz al elegir temas pop para reinterpretar se basan en su noción de *high art*. Por esa razón, sin embargo, se ha elegido “Weak” (SWV, 1992) como objeto de análisis: no es

una canción de pop necesariamente *lowbrow*, pero tampoco es una elección obvia por parte de músicos de jazz para su reinterpretación, por haber sido un éxito comercial (lo cual la posiciona, a simple vista, dentro del criterio de valor que se basa en ventas).

## **2.5 Elementos performativos del canto jazz**

Para realizar un análisis comparativo riguroso de las reinterpretaciones vocales de jazz, es fundamental establecer un conjunto claro de parámetros basados en la literatura especializada. La revisión de textos sobre técnica y estética vocal del jazz permite definir las características clave que diferencian este estilo del pop vocal. Estos parámetros no solo son descriptivos, sino que se convierten en las herramientas metodológicas del proyecto.

Levinson (2013), en su análisis filosófico de la interpretación vocal de jazz, proporciona el fundamento conceptual clave. Sostiene que una interpretación de jazz se define por las libertades que el vocalista se toma respecto a la partitura original. Estas libertades incluyen alteraciones rítmicas, melódicas y del tempo, y son tan inherentes al estilo que, “[...] if the singer fails to avail herself of any of these freedoms, it is arguably not a jazz interpretation at all” (Levinson, 2013, p. 35). El autor también distingue entre lo que una interpretación *transmite* (estilo, estado de ánimo) y lo que *comunica* (la intención del artista), una distinción útil para el análisis de las motivaciones detrás de las decisiones interpretativas (Levinson, 2013, pp. 36-37).

La literatura consultada, aunque a veces carece de un marco analítico unificado, proporciona las herramientas necesarias para construir una metodología de estudio. La tesis doctoral de Palavicini (2015) y el libro de Shapiro (2016) son particularmente útiles para este propósito. Si bien los textos que se han encontrado no se refieren específicamente a versiones jazzísticas de temas de pop, un punto de partida para este análisis es que estas características se pueden aplicar a ellos. Palavicini (2015), a través de su tesis doctoral, define el fraseo y la articulación en el jazz. El fraseo es descrito como el acento o idioma del jazz, una cualidad casi etérea que “[...] generates a Groove or rhythmic drive” (p. 14) y que es fundamentalmente una tradición oral que debe ser aprendida escuchando. La articulación se refiere a la forma en que las notas y palabras se cantan, la

acentuación y la inflexión, que sirven para comunicar ideas musicales y evocar una conexión emocional.

Dado que el fraseo y la articulación en el jazz son prácticas eminentemente aurales, su transcripción visual presenta notables limitaciones; no es posible dominarlo plenamente sin aprenderlo de oído (Palavicini, 2015, p. 12; Tolson, 2012). Este enfoque del fraseo ha sido ejemplificado por intérpretes como Billie Holiday y Ella Fitzgerald, quienes “naturally used conversational phrasing, relaxed and laid-back phrasing, vocal inflections, subtle use of accents on a word/note, and improvised rhythmic phrasing” (Shapiro, 2016, p. 65). En el caso de las baladas, el fraseo aprovecha los silencios y el espacio para generar efectos dramáticos que realzan el sentido de la letra, del mismo modo que al narrar una historia (Palavicini, 2015, p. 39).

La articulación, aunque presente en cualquier estilo musical, adquiere en el jazz un significado particular. Palavicini (2015, pp. 4-5) la define como la manera en que se tocan o cantan las notas, poniendo especial atención en la acentuación y la inflexión. En el ámbito vocal, la articulación se manifiesta en la pronunciación de consonantes y vocales, en el uso de sílabas de *scat* para emular instrumentos, en el ataque rítmico y en la forma de liberar el aire al final de una frase (p. 20).

La posición de la lengua y los dientes, junto con la elección de consonantes, permite obtener distintos matices: más percusivos y agresivos con “k”, “p” o “t”, o más suaves y ligeros con “d”, “m” o “l” (Palavicini, 2015, p. 40). Las sílabas de *scat* son, además, profundamente personales y varían según el instrumento que cada intérprete desee imitar. En este proceso, el cantante puede optar por exagerar o sobrearticular deliberadamente una palabra para enfatizarla y resaltar su significado (Shapiro, 2016, pp. 8-9, 142).

La interpretación rítmica es un elemento central y se entrelaza con el fraseo y la articulación. Se puede definir como una medida recurrente del sonido expresada con individualidad estilística.

Rhythm and rhythmic phrasing have provided jazz and associated popular styles with an identity uniquely different from any other form of music. Rhythm is one of the key ingredients incorporated in a good definition of jazz, and is the most difficult aspect to teach to players trained in the classical tradition. (Palavicini, 2015, p. 30)

Autores como Shapiro (2016) señalan que la improvisación en el pop se enfoca más en el uso de melismas (una serie de notas sobre una sola sílaba) que, en las alteraciones rítmicas, lo que marca una diferencia clara con la improvisación jazzística, que a menudo juega con el tiempo y el pulso (p. 78). De hecho, en el jazz, se toca o canta “contra” el pulso, utilizando la síncopa para acentuar los tiempos débiles. Cuando se imita a un instrumento de viento con la voz, además, se lo imita con el “retraso” entre que el aire pasa por el instrumento y sale el sonido. Evidentemente, la interpretación rítmica varía según el tempo de la canción. En el jazz tradicional está la balada, swing, *up tempo*, *latin*, cada uno con su tempo y *feel*. En el análisis de los temas de Gretchen Parlato se discutirá si es posible que entre en alguna categoría de jazz tradicional.

Además de estos conceptos, se encuentran otras características distintivas. Levinson (2013) subraya las "libertades" que un vocalista de jazz se permite, tales como cambios de métrica, sustituciones melódicas, reorganización de versos y variaciones en el tempo y sugiere que, si un cantante no hace uso de estas libertades, no se trata de una interpretación de jazz. La evolución de la estética vocal del jazz, que permite un estilo más íntimo y sutil, está ligada a los avances tecnológicos en micrófonos y amplificadores, que permiten captar matices que antes no eran posibles, liberando a los cantantes de la necesidad de proyectar su voz de manera grandiosa. El uso del micrófono permite que el cantante de jazz tenga que preocuparse menos por la proyección acústica y poner más énfasis en la relación con el micrófono (Spralting & Binek, 2015, p. 11).

El uso del vibrato en el jazz vocal difiere notablemente del canto clásico. En este último, el vibrato aparece como un rasgo estilístico intrínseco que se inicia junto con la vocal; en cambio, en el jazz suele emplearse como recurso ornamental tras un *straight tone*, pudiendo ser breve e incluso utilizarse para enfatizar una palabra específica del texto (Spralting & Binek, 2015, p. 13).

Otra característica distintiva del jazz vocal es el énfasis en el *storytelling*, especialmente en las baladas. La interpretación se guía por la conexión emocional del cantante con la letra, lo que determina su forma de abordarla (Palavicini, 2015, p. 38). En este contexto, la interacción con la sección rítmica resulta fundamental. Como señala Shapiro (2016, p. 88), el fraseo vocal depende directamente del *groove* que generan los músicos acompañantes, de manera que la interpretación debe percibirse como un todo cohesionado.

En el jazz, la partitura tradicional rara vez se utiliza; en su lugar, se emplean guías pautadas con acordes y, en algunos casos, arreglos predefinidos. Esta flexibilidad exige una escucha atenta y una interacción constante entre los intérpretes (Shapiro, 2016, p. 79). A ello se suma la frecuente complejidad armónica (y, en ocasiones, rítmica) que supera la habitual en géneros como el pop o el rock.

En el plano formal, los temas del *Great American Songbook* suelen estructurarse en formas AABA o ABAC (Shapiro, 2016, p. 119), siendo la sección B el equivalente al *bridge* o puente del pop. Habitualmente, una interpretación comienza con la exposición de la melodía original —con mayor o menor grado de variación—, seguida de uno o varios coros de improvisación a cargo de distintos músicos, y concluye con una reexposición de la melodía, ya sea desde el inicio o, en el caso de baladas, a mitad de la rueda armónica, con variaciones añadidas (Shapiro, 2016, p. 89).

La única fuente que se ha encontrado que compara de manera explícita el jazz y el pop vocal es la de Shapiro (2016). Incidir en otros textos que describan de manera aislada las características de la voz pop sería necesario si el objetivo de este trabajo fuera comparar la interpretación vocal del pop y el jazz. Para los propósitos de análisis de interpretación vocal de Gretchen Parlato, sin embargo, no se considera necesario.

## **2.6 Conclusiones**

La revisión de la literatura ha permitido establecer una base teórica sólida y coherente para el trabajo de proyecto. A partir de los textos analizados, se pueden extraer tres conclusiones principales que guiarán la investigación.

En primer lugar, la revisión bibliográfica demuestra de manera convincente que el término *cover* es inadecuado para describir las reinterpretaciones de jazz de temas pop. La crítica de autores como Solis y Magnus a la definición tradicional del término, junto con la identificación de su dependencia del género musical, justifica la adopción de una terminología más precisa y académica. La elección del término "reinterpretación intertextual de la canción base" no es arbitraria, sino que es una decisión metodológica informada que reconoce la naturaleza dialógica



y transformadora de la práctica artística, al tiempo que evita las ambigüedades y los sesgos genéricos del término más común.

En segundo lugar, el proyecto se legitima como una intervención en los debates sociológicos y estilísticos del jazz y el pop. Al situar la reinterpretación jazzística en el marco del debate "neotrats vs. antitrats", se subraya que esta práctica no es un simple ejercicio estético, sino un acto ideológico con implicaciones sobre la definición de la tradición y el futuro del género. La incorporación de la sociología de la música de Simon Frith valida el análisis de la canción pop original, rechazando la jerarquía de *high art* vs. *low art* y permitiendo un estudio de la reinterpretación como un diálogo entre dos manifestaciones culturales igualmente válidas. Este enfoque metodológico eleva el trabajo de una simple comparación musical a un análisis cultural profundo.

En tercer lugar, se ha establecido un marco teórico sólido para realizar un análisis comparativo de la interpretación vocal. La literatura sobre la estética del jazz vocal, a pesar de las dificultades para definir conceptos elusivos, proporciona parámetros concretos como el fraseo, la articulación, la improvisación y el timbre que son cruciales para el análisis. La tabla de criterios propuesta no es una mera descripción, sino una herramienta metodológica que operacionaliza la teoría, sirviendo como un puente entre la revisión de la literatura y la fase analítica del proyecto.

### 3 Marco Teórico y metodología

El presente capítulo tiene como objetivo enmarcar y definir los conceptos que sustentan y delimitan el presente trabajo. Se abordarán cuatro ejes temáticos principales:

1. La intertextualidad musical y la reinterpretación, con especial atención a su aplicación en el jazz vocal que incorpora temas ajenos al *Songbook* americano.
2. La estética del jazz contemporáneo, analizando la expansión del repertorio hacia otras músicas populares fuera del *Great American Songbook* en su definición clásica.
3. El concepto de legitimidad y valor cultural en la música, cuestionando el binarismo *high art* versus *low art* y observando las contribuciones de artistas de jazz contemporáneos – como Gretchen Parlato – a su disolución.
4. Las características de la voz jazzística, organizando la información de dos fuentes secundarias para hacer una lista de parámetros con los que se analizarán las canciones de Gretchen Parlato en el capítulo 4.

#### 3.1 *Intertextualidad musical y reinterpretación*

El concepto de intertextualidad surge en los estudios literarios a partir de la lingüista búlgara Julia Kristeva (1967, como citado en Martínez Alfaro, 1996), quien sostiene que todo texto es, en esencia, la absorción y transformación de otros textos anteriores. Gérard Genette (1982, como citado en Lacasse, 2000) amplía esta idea distinguiendo entre intertextualidad, la presencia literal de un texto en otro; e hipertextualidad, que implica la transformación libre y creativa de un texto base. Esta distinción resulta especialmente útil para el análisis de la música popular, donde las referencias, adaptaciones y transformaciones entre obras son prácticas habituales que alimentan el diálogo artístico.

En el contexto del jazz contemporáneo, Rusch (2013) analiza cómo la versión de “Exit Music (For a Film)” de Brad Mehldau funciona como una lectura intertextual, en la que el pianista transforma el material original de Radiohead en una obra jazzística con un nuevo enfoque expresivo. Según la autora, se trata de “intertextual readings of the original” (p. 2), pues la pieza se convierte en un espacio de diálogo constante entre la canción pop y el lenguaje del jazz. Este análisis evidencia cómo la intertextualidad no solo es un recurso estético, sino también un mecanismo que facilita la

apropiación creativa y resignificación de repertorios externos al canon jazzístico tradicional. Bajo esta mirada, cualquier canción (sea *standard* o no) es material viable para ser utilizado como materia prima para una versión jazzística.

Respecto a la problemática de que si las reinterpretaciones de jazz (tanto del *standard* como de canciones pop/rock u otros géneros musicales) son *covers* o no: se ha revisado de manera extensa en la revisión de literatura, y se puede concluir que las reinterpretaciones jazzísticas no son *covers* incluso cuando no se utilizan como canciones base a los *standards* clásicos. Entonces, sí, todo *cover* es un acto de intertextualidad, pero no todo acto de intertextualidad es un *cover* tomando como ejemplo las versiones de Parlato. Como bien plantea Solis (2010, p. 298), sino se estaría llamando *covers* a cualquier grabación del repertorio clásico canonizado o a cualquier grabación de jazz, cosa que no hace ningún texto revisado.

En el caso del análisis del jazz, el concepto de la intertextualidad se complejiza al incorporar la improvisación como el elemento central. La improvisación permite que cada interpretación se convierta en un texto único, que se distancia o se acerca al original según las decisiones expresivas del intérprete. De este modo, la intertextualidad en el jazz vocal no se limita a la elección del tema: también se manifiesta en los recursos improvisatorios, el fraseo, las variaciones melódicas y rítmicas, y la relación que el vocalista establece con la banda y con el público.

La recepción del oyente es igualmente determinante. Lacasse (2000) señala que una relación intertextual “only exists if it is perceived as such by a listener or analyst” (p. 39). Asumiendo que el oyente logra identificar la canción base, la versión reinterpretada no solo la resignifica, sino que invita a redescubrirla desde una perspectiva distinta, ampliando así su campo de significados posibles. En consonancia con esta idea, Gretchen Parlato comenta en una entrevista con Thomas Cunniffe, mencionada en su artículo “Gretchen Parlato: Finding the Essence” que uno de los mejores cumplidos que ha recibido es que algunas personas solo repararon en las letras de ciertas canciones de R&B o pop después de escuchar sus versiones (Cunniffe, n.d.).

Por lo tanto, el estudio de la intertextualidad resulta esencial para analizar cómo Parlato transforma canciones pop en performances jazzísticas, pues permite comprender la distancia estética recorrida entre la canción original y su nueva versión, así como el papel activo de la improvisación y la

interpretación vocal en la construcción de un nuevo texto musical. El presente proyecto empleará el término “reinterpretación intertextual de la canción base” como una denominación precisa y fundamentada (se utilizarán abreviaciones como “canción”, “tema”, o “reinterpretación”, pero nunca *cover*).

Ninguna definición de intertexto es lo suficientemente específica como para utilizarla como marco absoluto, sino que, como se ha descrito, el término abarca una problemática compleja. Rusch (2013) la define de una manera simple y directa, que es la que se utilizará como base para el trabajo: “[...] I understand intertext to mean a text within a text, the latter of which seeks to actively reshape the former into something new” (p. 2).

### ***3.2 Estética del jazz contemporáneo***

La estética del jazz contemporáneo se caracteriza por su apertura a repertorios ajenos al canon tradicional del jazz y por la búsqueda de nuevos lenguajes sonoros que dialogan con la música popular en sus múltiples vertientes, tanto en la forma de reinterpretaciones intertextuales como en composiciones originales, como apuntan los textos de Chinen (2018), Beuttler (2019), y Diniz (2019). Este fenómeno responde a una evolución histórica que se aceleró en la segunda mitad del siglo XX, cuando los artistas comenzaron a explorar repertorios provenientes de géneros como el rock, el soul, el pop o la música electrónica, integrándolos a los códigos jazzísticos para expandir las posibilidades expresivas del género (Fellezs, 2011).

La apertura del jazz contemporáneo a repertorios ajenos al canon tradicional no es un fenómeno reciente. La inclusión de canciones pop en el jazz tiene antecedentes desde sus primeras décadas, pero que, a partir del último cuarto del siglo XX, adquiere un matiz distintivo: ya no responde únicamente a adaptaciones pensadas para satisfacer al público o mantenerse relevante frente a nuevas tendencias, sino que se convierte en un proceso consciente y personal de expansión estética (Fellezs, 2011, p. 6). Pese a intentos de adaptar material pop/rock al repertorio jazzístico por parte de los músicos, el resultado fue una música que era percibida como inauténtica y que fallaba en transmitir la esencia irreverente del rock, por tener como objetivo principal continuar a ser relevantes y ser comercializables. Sin embargo, como apuntan Fellezs (2011) y Diniz (2019, p.

160) en los años 70 surge el jazz-rock con músicos más jóvenes a la cabeza del movimiento, impulsados por las vivencias sociales y el gusto personal por ambos géneros. Ellos sientan las bases para lo que vendría a ser cultivado más adelante por los músicos de la generación X. Sin embargo, el jazz-rock y las vertientes más experimentales del jazz se quedaron marginalizadas (Diniz, 2019, p. 164) con la llegada de los “young lions” o “neotrats”, un movimiento llamado neoclásico liderado por Wynton Marsalis (Hersch, 2008). Llega, así, un jazz curado e inspirado en los años 40 y 50, en el que se tocan *standards* del *Great American Songbook*. En contrapartida, músicos como Herbie Hancock comienzan a sacar material de reinterpretaciones jazzísticas de canciones populares de la época. Hancock saca su disco “The New Standard” (1996), que plantea que, así como se tocaban canciones populares de la época antiguamente, se han de tocar las canciones actuales en clave de jazz (Diniz, 2019, p. 168).

Este espíritu de laboratorio estético se hizo particularmente visible en pianistas como Brad Mehldau a partir de la década de 1990, siendo él y sus contemporáneos (Omer Avital, Avishai Cohen, Jason Lindner, Guillermo Klein) predecesores de la nueva generación que conforman Robert Glasper, Gretchen Parlato y Esperanza Spalding entre otros (Beuttler, 2019). Mehldau incorporó al jazz contemporáneo versiones de artistas como Radiohead, The Beatles o Nick Drake, dotándolas de una complejidad armónica y una libertad interpretativa que las distanciaban del concepto convencional de *cover*. Mehldau reflexiona sobre este enfoque en su libro *Formation: Building a Personal Canon, Part 1* (2024), donde plantea la construcción deliberada de un repertorio personal que desafía las fronteras establecidas por el canon jazzístico. Como expone Chinen (2018):

Reimagined pop tunes have always been part of the dossier for jazz—since Louis Armstrong and “(Up a) Lazy River” in 1931, let alone John Coltrane and “My Favorite Things” thirty years later—but no artist of Mehldau’s prominence had yet adapted material from the nineties alternative rock scene, not with such uncompromising élan. This wasn’t a smooth-jazz musician flipping an R&B hit for commercial airplay. Mehldau had recorded “Exit Music” because it spoke so directly to his sensibilities, in personal as well as generational terms. (p. 57)

En este contexto, la labor de artistas como Gretchen Parlato resulta paradigmática. Sus versiones de canciones de Björk, SWV o David Bowie ilustran cómo el jazz vocal contemporáneo puede apropiarse de repertorios ajenos al canon clásico, transformándolos en performances que combinan

la delicadeza de la interpretación con una profunda libertad rítmica y armónica. A través de arreglos que incorporan estructuras abiertas para la improvisación, cambios de métrica y modulaciones inesperadas, Parlato logra distanciarse de las versiones originales y dotar a los temas de una estética plenamente jazzística y personal.

De este modo, la estética del jazz contemporáneo no solo acepta la hibridación con la música popular, sino que la convierte en uno de sus ejes de innovación, normalizando la elección de repertorios pop como un espacio legítimo para la creación dentro del lenguaje jazzístico. Este enfoque expande los límites del género, favorece la transversalidad estilística y redefine el concepto mismo de lo que puede considerarse un *standard* en el siglo XXI.

### **3.3 *Canon, legitimidad y valor cultural en la música***

La distinción entre música considerada legítima para el estudio académico y aquella históricamente marginada se articula, en gran medida, a través del binomio *high art / low art*. Este marco, profundamente arraigado en la tradición occidental, ha condicionado no solo qué repertorio se valora y se conserva, sino también qué géneros se enseñan en instituciones educativas, se programan en espacios oficiales o se investigan en entornos universitarios. En este contexto, la música clásica ha sido tradicionalmente entendida como arte “superior”, digna de análisis profundo y estudio sistemático, mientras que la música popular ha sido relegada a un estatus inferior, percibida como un producto efímero, ligado al entretenimiento y a la cultura de masas.

Esta jerarquización y este modo de análisis, evidentemente, responde a estructuras de poder, clase y exclusión simbólica. La noción de que el arte elevado debe ser separado de lo cotidiano, “*autonomous art*” como refiere Middleton (1993, p. 187), producido por genios y apreciado en espacios solemnes, ha contribuido a construir un entorno alienante que muchas veces genera una desconexión entre el público general y las formas artísticas que se presentan como canónicas incluso en la actualidad. En este proceso, se establece una frontera simbólica que actúa como barrera: lo que no responde a ciertos códigos formales o contextuales queda automáticamente fuera del canon.

En el enfoque sociológico de finales del siglo XX y XXI, el valor musical no se define por atributos intrínsecos de la obra, sino por los contextos sociales en los que se produce, interpreta y recibe. Los juicios de valor, lejos de ser neutros o universales, se comprenden como construcciones históricas que responden a discursos institucionales, hábitos de escucha, mediaciones tecnológicas y convenciones culturales. Desde esta perspectiva, se cuestiona la noción de valor musical como algo objetivo, y se propone una comprensión más abierta y contextual del gusto y la legitimidad: “[...] we can only hear music as having value, whether aesthetic or any other sort of value, when we know what to listen to and how to listen for it” (Frith, 1990, p. 96).

Una de las aportaciones clave en esta línea de pensamiento es el desplazamiento del foco desde la obra como objeto cerrado hacia los marcos evaluativos que la rodean. El análisis de la música popular se convierte así en una vía para entender cómo se construyen los significados culturales, cómo se negocian las nociones de lo “bueno” y lo “malo”, y cómo el sistema de legitimación musical está influido por instituciones como la academia, los medios de comunicación, el mercado y las propias comunidades de oyentes. Frith (1998, pp.36-43) categoriza tres tipos de música en los que distintos valores son los que hacen que sea “buena” o “mala” y sus paralelos o equivalentes con la nomenclatura que, según el autor, utilizaría Bourdieu (1984)<sup>5</sup>:

1. El arte burgués / *high art*, lo que Bourdieu llama *dominant culture*. Valora la música por proveer una experiencia trascendental, inefable, que es accesible únicamente a las personas que tienen el conocimiento y habilidades necesarias para hacerlo;
2. La música folk o popular tradicional, que Bourdieu llama cultura popular, que comprende el valor de la música en términos de necesidad cultural y función social. Se enfatiza a menudo la tradición, “pureza” y autenticidad;
3. El mundo musical comercial, lo que Bourdieu llamaría *majority culture*, que equipara el valor musical con su valor monetario, en el que las ventas (hoy en día, *streams*), servirían como la medida para música pop “buena”.

---

<sup>5</sup> Para profundizar en la obra de Bourdieu respecto a los juicios de valor y gustos, véase Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.

Estos discursos no son autónomos, a menudo se cruzan unos con los otros. A veces se necesitan unos a otros y se presentan en diferentes formas, o incluso pasan de una categoría a otra. En el caso del jazz, ha sido descrito como una forma muy dinámica que ha pasado por las tres categorías y los juicios de valor respecto al género, consecuentemente, han ido cambiando con el tiempo, habiendo partido de ser una música folk vista como vulgar por el mismo público del *high art* al que ahora pertenece. A su vez, *neotrats* como Wynton Marsalis, que ubican a la música jazz tradicional dentro del *high art*, llaman a la música pop algo inferior y vulgar (Hersch, 2008, p. 14). Las formas, los contextos y los discursos alrededor de los juicios de valor hacia piezas musicales forman una red compleja a la que autores como Bourdieu, Becker y Frith buscan proporcionarle claridad.

Así, por tanto, este marco teórico permite abordar, desde una posición crítica, la incorporación de repertorio pop dentro del jazz contemporáneo. La relectura de canciones populares por intérpretes de jazz, como es el caso de Gretchen Parlato, abre una discusión sobre cómo la reinterpretación puede operar como una forma de revalorización estética. Al mismo tiempo, invita a cuestionar si dicha legitimación depende de su traducción a un lenguaje más cercano al canon jazzístico o si es posible reconocer el valor inherente de la obra original sin necesidad de su “elevación” formal. Se difuminan las líneas entre lo que es *high* y *low art* que puede confundir (en el buen sentido de la palabra) tanto al público pop como al público jazz más arraigado a las tradiciones. El análisis de estas reinterpretaciones permite desestabilizar estas categorías y explorar nuevas formas de diálogo entre géneros, culturas y estéticas musicales.

### **3.4 *La voz jazzística: características y metodología de análisis***

El análisis de las versiones seleccionadas requiere establecer, en primer lugar, cuáles son las características definitorias de la voz en el jazz, tanto desde una perspectiva histórica y estética como desde una aproximación técnica y performativa. En este apartado se integran, por un lado, conceptos desarrollados en la literatura especializada (que permiten contextualizar la voz jazzística dentro del panorama del jazz vocal contemporáneo) y, por otro, los parámetros que guiarán el análisis de las interpretaciones de Gretchen Parlato.



Se parte así de una doble función: marco teórico, al describir y fundamentar las características vocales identificadas por las autoras Levinson (2013), y Palavicini (2015), y Spradling & Binek (2015); y metodología, al derivar de dichas características una lista de criterios operativos que serán aplicados en el estudio de caso. Esta integración permite que el proceso analítico esté anclado en referentes teóricos, a la vez que responde a las necesidades específicas de este trabajo de proyecto.

Antes de enmarcar las características del canto jazz, es pertinente definir ciertos términos utilizados para describir la calidad tonal. Para ello, se ha utilizado el libro didáctico de Peckham (2000), y el artículo de Rouas & Ioannidis (2016), que proporcionan definiciones claras y sucintas acerca del instrumento de la voz. No forman parte de la revisión de literatura, pues son conceptos aplicados al canto de forma generalizada y no es el enfoque principal del presente trabajo. La calidad tonal es el color de la voz, y es difícil describir de manera exhaustiva las razones físicas y acústicas que producen esas cualidades que llamamos “brillante”, “opaca”, “metálica”, entre otras. Por lo tanto, a modo de proporcionar una información que vaya más allá de simples adjetivos, pero sin adentrarse en un tema demasiado abarcador, se hace un pequeño resumen del instrumento vocal y algunas funciones.

Hay tres subsistemas que producen la fonación, ya sea hablada o cantada. La fonación es el acto de producir sonido por los pliegues vocales a través del pasaje de aire, y la frecuencia de vibración de los pliegues interactúa con los resonadores, creando una frecuencia (en términos musicales, una nota). Los subsistemas son: 1) Subsistema respiratorio; 2) Subsistema fonador; 3) Subsistema resonador.

A efectos de explicar brevemente los ajustes que permiten los distintos colores vocales, se explicarán de manera concisa aspectos puntuales del sistema fonador y resonador. Es un tema altamente complejo, en el que actúan muchas variables, y con estas explicaciones simplemente estaremos cubriendo lo esencial para comprender el análisis. En el sistema fonador se encuentra la laringe, que contiene (además de músculos intrínsecos, músculos extrínsecos, cartílagos y el hueso hioides) los pliegues vocales. Dependiendo de la cantidad de aire que pase entre los pliegues, una variable que los vocalistas profesionales saben controlar, se producen distintos modos de fonación. Los modos de fonación son un espectro que va desde el susurro (no tiene frecuencia

alguna, pliegues completamente abducidos), progresivamente pasando por el modo airoso, fluido, neutro, hasta tenso (pliegues vocales completamente aducidos, y en el que se corre riesgo de lesión vocal) (Rouas & Ioannidis, 2016, p. 150).

El sistema resonador está conformado por la cavidad oral, nasal y de la faringe. El tracto vocal es un tubo de resonancia que puede modificarse para amplificar y atenuar armónicos. Esto es lo que le da el color a la voz, haciendo que suene más metálica, opaca, brillante, chillona, agravada... La modificación del tracto vocal se realiza con los articuladores y el movimiento de la laringe. Los articuladores incluyen la lengua, mandíbula, dientes, labios, y paladares (Peckham, 2000, p. 20). Dado que las grabaciones que se analizan son únicamente en audio, no se puede observar las modificaciones externas que realiza Parlato, pero por el sonido que se escucha, un oído entrenado puede distinguir e inferir los cambios que se efectúan en el tracto vocal.

El análisis vocal en el jazz requiere establecer un conjunto de parámetros que permitan diferenciarlo de otros estilos, en particular del pop vocal. La literatura especializada ofrece varios enfoques que, en conjunto, conforman un marco teórico-metodológico útil para este trabajo.

Levinson (2013) plantea que la esencia del canto jazzístico reside en las libertades que el intérprete se permite respecto a la partitura. Estas incluyen alteraciones melódicas, rítmicas y de tempo, cuya ausencia llevaría a cuestionar si se trata realmente de una interpretación de jazz (p. 35). Además, distingue entre lo que la interpretación transmite (estado de ánimo, estilo) y lo que comunica (intención artística), lo que permite comprender las motivaciones detrás de las decisiones interpretativas (p. 37).

Palavicini (2015, pp. 11-21) identifica el fraseo como un rasgo definitorio del jazz, entendido como un acento o idioma que genera *groove* y *drive* rítmico. Al ser una tradición oral, su dominio requiere escucha y práctica más que notación escrita. La articulación, por su parte, se manifiesta en la acentuación, la inflexión, el uso de consonantes y vocales, y las sílabas de *scat* que emulan instrumentos. Estos recursos contribuyen a dar forma a la identidad personal del intérprete y a establecer una conexión emocional con la audiencia.

For vocalists, effective articulation entails: articulation of the lyric through vowel and consonant shaping, the elision of words, the RHYTHMIC attack and release of air at the ends of phrases, and,

when improvising, using scat syllables that imitate or evoke the sound of individual musical instruments. (Palavicini, 2015, p. 25)

El jazz vocal se caracteriza por un uso particular del ritmo, en el que la síncopa, el canto “contra el pulso” y el juego con los tiempos débiles son fundamentales. Shapiro (2016, p. 78) resalta que, a diferencia del pop, donde la improvisación suele centrarse en melismas, el jazz explora variaciones rítmicas y temporales. El fraseo vocal depende directamente de la interacción con la sección rítmica, generando una interpretación cohesionada y flexible.

Otros rasgos destacados incluyen el empleo ornamental del vibrato, más selectivo que en el canto clásico (Spralting & Binek, 2015, p. 13), y el *storytelling*, especialmente en las baladas, donde la conexión emocional con la letra guía la interpretación (Palavicini, 2015, p. 38). A ello se suman los avances tecnológicos en amplificación y micrófonos, que permitieron un estilo más íntimo y cercano al oyente.

La práctica jazzística suele apoyarse en guías armónicas y arreglos flexibles en lugar de partituras estrictas, lo que exige escucha atenta e interacción entre los músicos. Las formas AABA o ABAC del *Great American Songbook* sirven como base para la alternancia entre exposición melódica, improvisación y reexposición, constituyendo un modelo que puede aplicarse también a las reinterpretaciones de repertorios populares (Shapiro, 2016, pp. 119-120).

### *Metodología*

Considerando las propiedades inherentes al jazz consultadas en la literatura, se presenta a continuación una tabla que las sintetiza, proporcionando una herramienta metodológica directa para el análisis de las canciones seleccionadas.

**Tabla 1***Parámetros de análisis para interpretaciones vocales de jazz*

| <b>Parámetro de Análisis</b>  | <b>Descripción</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Estructura</b>             | Arreglos: <ul style="list-style-type: none"><li>• Introducción</li><li>• Acompañamiento específico con líneas de bajo o melódicas</li><li>• Codas / finales de tema</li><li>• Secciones agregadas o eliminadas</li></ul>                                                                                                    |
| <b>Calidad Tonal</b>          | Cualidades sonoras de la voz: <ul style="list-style-type: none"><li>• Modos de fonación empleados (airoso, fluido, neutro, firme)</li><li>• Voz nasal u oral (tono claro, oscuro, metálico, brillante)</li></ul>                                                                                                            |
| <b>Fraseo</b>                 | El “acento” del vocalista, la manera de cantar las frases musicales: <ul style="list-style-type: none"><li>• Inflexiones vocales, uso del espacio</li><li>• Posicionamiento rítmico (dentro, detrás o delante del <i>beat</i>)</li></ul>                                                                                    |
| <b>Articulación</b>           | La manera de articular las palabras o sílabas de <i>scat</i> <ul style="list-style-type: none"><li>• Claridad y precisión de la pronunciación de las palabras</li><li>• Consonantes utilizadas en el <i>scat</i></li></ul>                                                                                                  |
| <b>Interpretación Rítmica</b> | La manipulación del ritmo y el tiempo: <ul style="list-style-type: none"><li>• Elementos rítmicos que dan forma a la melodía</li></ul>                                                                                                                                                                                      |
| <b>Improvisación</b>          | Melodías espontáneas: <ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Scat</i></li><li>• Ornamentación vocal (notas blues, <i>pitch bending</i>)</li><li>• Emular un instrumento con la voz</li><li>• Motivos melódicos y/o rítmicos para crear cohesión en un solo</li><li>• Acentuación en tiempos débiles (síncopa)</li></ul> |

|                                 |                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Expresión Emocional</b>      | Se analiza la capacidad de la vocalista para comunicar emociones y narrar una historia, a través de los elementos estilísticos (fraseo, articulación, interpretación rítmica, improvisación) |
| <b>Elementos de performance</b> | Comunicación con músicos: <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Interplay</i><sup>6</sup>: escucha y respuesta improvisada durante solos o variaciones melódicas</li> </ul>            |

*Nota. Elaboración propia.*

Es importante señalar que los parámetros de análisis definidos (fraseo, articulación, ritmo y otros aspectos interpretativos) no deben entenderse como categorías rígidas o aisladas. En la práctica del jazz vocal, estos elementos se encuentran profundamente interrelacionados: una decisión rítmica incide en el fraseo, la elección de ciertas consonantes modifica tanto la articulación como el aspecto rítmico y dinámico, y la calidad tonal repercute directamente en la expresividad de la línea melódica. Por razones metodológicas, en este trabajo se presentan de manera diferenciada para facilitar la descripción y el análisis; no obstante, se reconoce que en la interpretación real dichos parámetros interactúan de forma orgánica y simultánea, configurando un todo sonoro inseparable. En consecuencia, según el aspecto de la interpretación que se aborde, se lo ubicará en el parámetro más pertinente para el análisis, teniendo siempre presente su multidimensionalidad y las conexiones con los demás. Este enfoque busca equilibrar la necesidad de organización analítica con la complejidad inherente de la performance vocal.

Además de esa consideración metodológica, se ha de tener en cuenta que cada canción es un todo y estos elementos interaccionan entre sí para generar una interpretación completa por parte de Parlato y los músicos que la acompañan. Hay una interacción entre los arreglos pactados y la improvisación, además de ser un momento grabado en un tiempo y espacio concreto lo cual lo hace irreproducible. Por lo tanto, aunque para los propósitos del presente trabajo se hagan esquemas y categorizaciones, es la suma de todo lo que se expone sumado a más elementos que

---

<sup>6</sup> *Interplay* en español se traduce como “interacción”, un término que se utiliza para describir la forma en la que los músicos se comunican entre sí durante una improvisación que utiliza una escucha activa y respuesta coherente de ideas musicales.

no pueden ser analizados como lo son el tiempo y el espacio, el estado emocional de los intérpretes y los productores, etcétera.

Hay también otras limitaciones a nivel de análisis: éste se centra en la dimensión performativa y estilística, sin abordar en profundidad el estudio armónico o la comparación exhaustiva con todas las versiones posibles de cada canción. La finalidad es ofrecer un marco comprensible y operativo para apreciar cómo Parlato negocia entre tradición e innovación, más que agotar todas las posibilidades analíticas que las obras podrían suscitar. Es pertinente mencionar, además, que los ajustes funcionales para la fonación cantada según la estética vocal que el género musical exige son un tema amplio que está en continua evolución, y se podría hacer un trabajo científico exhaustivo respecto a las diferencias entre una voz pop y una voz jazz utilizando grabaciones y programas espectrográficos como VoceVista<sup>7</sup> para un análisis más preciso, tal como se menciona en Spralding & Binek (2015, p. 10). Sin embargo, ya que ese planteamiento está fuera del alcance de este trabajo, se opta por un análisis cualitativo que toma en cuenta también el contexto musical de las canciones, el fraseo y el ritmo en lugar de la voz como un elemento aislado.

En síntesis, el análisis de la voz cantada en el jazz vocal no puede limitarse a una simple descomposición en parámetros técnicos, pues se trata de un fenómeno performativo integral en el que influyen tanto decisiones estilísticas conscientes como factores contextuales y efímeros. La metodología aquí planteada, basada en la identificación de aspectos como fraseo, articulación, ritmo, timbre e improvisación, busca ofrecer un marco ordenado para el estudio de las versiones seleccionadas sin perder de vista la complejidad de la interpretación en vivo y en estudio. Este enfoque permite observar cómo Gretchen Parlato no solo adapta repertorios provenientes del pop al lenguaje del jazz, sino también cómo, a través de su voz y su interacción con los arreglos y con la banda, genera una experiencia estética única que trasciende las categorías analíticas.

---

<sup>7</sup> VoceVista es un *software* que permite ver las notas fundamentales, los armónicos y el timbre de una grabación. Esto permite inferir qué ajuste vocal se está utilizando a nivel de fuente (pliegues vocales y su nivel de aducción) y filtro (ajuste del tracto vocal para amplificar o disminuir ciertos armónicos).

## 4 Análisis

En este capítulo se presenta el análisis detallado de las interpretaciones seleccionadas de Gretchen Parlato, con el fin de examinar los recursos musicales y performativos mediante los cuales transforma canciones de distintos repertorios - en particular, temas provenientes del pop - dentro de un marco estético jazzístico. El propósito central es identificar cómo su estilo vocal, sus elecciones interpretativas y los arreglos que la acompañan contribuyen a situar estas versiones fuera del terreno del *cover* y las convierten en relecturas artísticas que dialogan con la tradición del jazz contemporáneo. Siendo un análisis auditivo, es de elaboración propia y contiene referencias a textos revisados cuando es pertinente para sustentar lo expuesto.

El análisis se estructura en tres etapas. En primer lugar, se presenta un análisis preliminar del estilo interpretativo Gretchen Parlato en el *standard* del *Great American Songbook* “Skylark”, publicado en 1941 con letra de Johnny Mercer y música de Hoagy Carmichael. Esta elección cumple una doble función: por un lado, establecer un punto de referencia o baremo para observar cómo la cantante se relaciona con el repertorio canónico del jazz vocal; por otro lado, definir los parámetros de análisis que se aplicarán posteriormente en el examen de sus reinterpretaciones de canciones pop. Cabe señalar que la discografía de Parlato se caracteriza por una marcada ausencia de *standards* tradicionales, siendo “Skylark” la única excepción. Esto no significa que no sea una cantante de jazz, ya que, como se expondrá en la sección de su biografía musical, es reconocida como tal y ha recibido premios y entrevistas bajo esa etiqueta. En segundo lugar, se abordan las tres canciones pop seleccionadas, analizadas de manera individual. Cada una se estudia bajo los mismos criterios que el *standard* “Skylark”: fraseo, articulación, uso del vibrato, improvisación, relación con la sección rítmica, tratamiento formal y recursos de relectura intertextual; lo que permite describir los rasgos específicos de cada interpretación y, al mismo tiempo, facilitar su posterior comparación.

Finalmente, se plantea una discusión comparativa que contrasta el análisis del *standard* con el de las canciones pop. Este apartado permite reflexionar sobre los elementos que configuran la estética personal de Parlato y sobre cómo su trabajo contribuye a ampliar las fronteras del jazz vocal contemporáneo al incorporar repertorios ajenos al canon tradicional. Dado que varios de los parámetros empleados en el análisis (particularmente los relacionados con la calidad tonal, el

fraseo y la improvisación) presentan resultados similares en las diferentes canciones, coherentes con la consistencia estilística de la vocalista, se abordarán con mayor profundidad en los primeros dos casos de estudio, “Skylark” y “Come to Me”. En los temas posteriores, dichos aspectos se tratarán de manera más sintética, con el fin de evitar repeticiones innecesarias y enfatizar los elementos diferenciadores de cada interpretación.

#### ***4.1 Gretchen Parlato: la voz jazzística como hilo conductor entre diferentes géneros musicales***

Antes de comenzar con el análisis de las canciones que interpreta Gretchen Parlato, es pertinente ubicar su figura en un contexto temporal y físico y realizar una pequeña biografía musical de la vocalista. Nacida en Los Angeles en 1976, proviene de una familia de músicos, ya que su abuelo fue un trompetista y cantante para Lawrence Welk<sup>8</sup> y su padre David Parlato fue bajista reconocido que trabajó con músicos tan importantes como Frank Zappa. Fue a la secundaria en la Los Angeles Art School y obtuvo una licenciatura en etnomusicología con especialidad en estudios de jazz en UCLA. Su interés por la música brasileña la lleva a incluirla en su repertorio y a dejarse influenciar por el estilo de figuras como João Gilberto (Long, 2019).

En el 2001 fue aceptada al Thelonious Monk Institute of Jazz Performance con un jurado compuesto por figuras como el famoso pianista y compositor Herbie Hancock y al igualmente famoso y respetado saxofonista y compositor Wayne Shorter. Ella fue la primera vocalista en ser admitida al programa. En 2004 gana el primer lugar en la Thelonious Monk International Jazz Vocals Competition en Washington DC con un jurado igualmente prestigioso compuesto por Quincy Jones (compositor), Flora Purim (vocalista), Al Jarreau (vocalista), Kurt Elling (vocalista), Dee Dee Bridgewater (vocalista) y Jimmy Scott (vocalista).

Parlato saca en el 2005 su primer disco bajo el título *Gretchen Parlato*, en el que se encuentra uno de los temas que se analizarán en el presente capítulo, “Come to Me”. En el 2008 firma un contrato con el sello ObliqSound bajo el cual publica su segundo disco denominado *In a Dream*, en el que está el siguiente tema a analizar: “Weak”, con el arreglo de su contemporáneo Robert Glasper. A lo largo de estos y el resto de sus discos, Parlato no incluye casi ningún *standard*, y cuando lo hace,

---

<sup>8</sup> Lawrence Welk (1903-1992) fue un acordeonista, líder de banda y figura televisiva de su propio programa.



es bajo su sello y su sonido. El análisis de su estilo a la hora de arreglar y cantar los temas sea cual sea su procedencia se realizará en las siguientes secciones del presente capítulo. Junto a ObliqSound publica su tercer disco titulado *The Lost and Found* en el cual también produce Glasper.

En el 2013 graba en vídeo y en audio su cuarto disco (y primer disco en vivo) denominado *Live in NYC*, con el cual tuvo una nominación a los Grammys por mejor álbum de jazz vocal y que recibe 4.5 estrellas en la revista de referencia del género, Downbeat Magazine, junto con una reseña breve pero absolutamente positiva.

También obtiene el segundo puesto de mejor vocalista femenina en el Downbeat Critics Poll. Después de esta aclamada performance en Nueva York, se retira de las giras para dedicarse a la crianza de su hijo y se vuelve miembro del panel de profesores en la Manhattan School of Music.

En el 2020 firma contrato con otro sello llamado Edition Records junto al cual publica su quinto disco llamado *Flor* (2021), que también obtuvo una nominación a mejor álbum de jazz vocal y en el cual se encuentra la tercera canción que se analiza en el presente capítulo, una versión jazzística del tema “No Plan” (Bowie, 2017). En el 2021 Parlato se junta con otros músicos de renombre para formar el SF Jazz Collective y en el 2023 publica también junto a Edition Records un disco a dúo con el reconocido guitarrista Lionel Loueke llamado *Lean In*. Es importante mencionar su colaboración a través de los años con Loueke, a quien conoce en el Thelonious Monk Institute of Jazz Performance y con quien mantiene una relación musical de más de dos décadas. En relación con el jazz vocal tradicional, Parlato se distancia del enfoque clásico de interpretación de *standards*, como ella misma expone:

I don't think it's as effective for me to sing standards in a standard way. That has been done before, and extremely well, by Billie, Ella, Sarah, Betty, and others. It's important for me to breathe new life into music, keep it moving, find and tell my own story, and sing a song in a way that no one has before. (Cunniffe, n.d.)

A partir de los hitos destacados de su carrera y sus propias declaraciones, es posible identificar una coherencia estética que atraviesa su discografía. Es difícil describirlo o marcarlo sin recurrir a su discografía y comprobar el hilo conductor entre disco y disco. Es una vocalista que no únicamente ha sido líder, sino que fue invitada a colaborar en más de 80 discos con artistas de la talla de

Esperanza Spalding<sup>9</sup> o Terri Lynne Carrington<sup>10</sup> (Long, 2019). Su estética vocal ha sido descrita como ligera, sutil, y suave, con un acercamiento “*pan-genre*” a su arte (Beener, n.d.) y una “*slow-burning intensity*” según una reseña de Morrison para la prestigiosa revista de jazz *DownBeat* acerca del disco *Live in NYC*, quien también pone énfasis en la capacidad de Parlato de mantener su estilo a través de todos los géneros musicales:

She is equally comfortable with jazz standards, Brazilian tunes, her own compelling songs and r&b-based material from the '80s and '90s (“Holding Back The Years,” “Weak”), which she utterly transforms with complex harmonic ideas, shifting rhythms and offbeat accents. (Morrison, 2014, p. 75)

Estas descripciones del estilo de Parlato como vocalista y *bandleader* comienzan a dibujar su perfil en el que se procura ahondar con los análisis vocales de tres canciones de tres discos diferentes utilizando la metodología explicada en la sección 3.4.

## **4.2 Parámetros de análisis**

Aunque Gretchen Parlato incluye en su repertorio versiones de piezas que hoy se consideran *standards* - como composiciones de Miles Davis o Wayne Shorter - estos temas difieren de los clásicos del *Songbook* en cuanto a su origen: en lugar de provenir del teatro musical o el cine, fueron escritos por músicos de jazz y, en muchos casos, carecen de letra. En tales casos, la propia Parlato ha aportado textos originales, como sucede en “Butterfly” de Herbie Hancock (Parlato, 2009) o “Blue in Green” de Miles Davis (Parlato, 2011). Por esta razón, se ha optado por analizar “Skylark” (Parlato, 2005), al ser el único registro en su discografía que pertenece al concepto más tradicional de *standard* y que permite evaluar su interpretación dentro de este marco de referencia.

Los siguientes tres temas elegidos para análisis vienen de tres discos diferentes de la artista marcando distintas épocas en su recorrido musical, y se han elegido porque, aunque no todas son

---

<sup>9</sup> Esperanza Spalding (1984) es una bajista, cantante, compositora y arreglista norteamericana ganadora de cinco Grammys entre otros premios. Mantuvo una relación musical y colaboró con el reconocido saxofonista Wayne Shorter por varios años hasta que el último fallece.

<sup>10</sup> Terri Lynne Carrington (1965) es una baterista, compositora, arreglista y educadora norteamericana ganadora de 3 Grammys y quien ha colaborado con grandes nombres del jazz como Dizzy Gillespie, Stan Getz, Wayne Shorter, entre otros.

canciones pop, vienen de géneros musicales distintos. “Come to Me” de Björk es una canción de su primer disco, *Debut* (1993), que continúa siendo el disco suyo con más ventas y llegó a ser número 3 en el Reino Unido y la posicionó dentro del mundo de la música comercial. “Weak” de SWV es una canción que también pertenece a su disco debut, *It’s About Time* (1992), y es considerada R&B estando posicionada en primer lugar de *Billboard Hot 100* por dos semanas en 1993. Finalmente, “No Plan” de David Bowie es una canción de su EP póstumo *No Plan* (2017) que, aunque no fue un *hit*, es de un músico principalmente de rock (aunque se movió por distintos géneros a lo largo de su carrera) internacionalmente reconocido.

La unidad de análisis corresponde a la interpretación completa de cada tema, aunque el examen se concentra en los aspectos relacionados con la voz solista, la interacción con la sección rítmica y los recursos improvisatorios. Los parámetros de análisis (calidad tonal, fraseo, articulación, interpretación rítmica, improvisación, expresión emocional y elementos de *performance* y estructura) se emplean aquí como categorías de observación. Estos se aplican de manera uniforme en todos los casos, lo que permite una comparación consistente entre las distintas canciones. El orden en el que se abordan los parámetros es el mismo en cada análisis, con el fin de asegurar claridad y sistematicidad en la exposición.

En cuanto a las herramientas, el análisis se apoya principalmente en la escucha crítica y reiterada de las grabaciones, complementada en algunos casos con la elaboración de transcripciones parciales para ilustrar determinados recursos melódicos o rítmicos. Asimismo, se han considerado observaciones provenientes de entrevistas y material paratextual cuando contribuyen a contextualizar las elecciones interpretativas. En aquellos casos en que ha sido necesario, se han identificado y descrito fragmentos específicos que ejemplifican con claridad los procedimientos observados, con la inclusión de transcripciones propias a modo de apoyo visual. En el caso de “Weak”, se utiliza una partitura del arreglo de Robert Glasper transcrita por Geri Schuller (2017) que incluye la interpretación de Gretchen tal y como está en la grabación que se analiza.

### 4.3 *Análisis de las canciones*

El presente apartado desarrolla el análisis de las interpretaciones seleccionadas de Gretchen Parlato, aplicando de manera sistemática los parámetros definidos en el marco teórico y operacionalizados en la metodología. La exposición se organiza en dos bloques: en primer lugar, el *standard* “Skylark”, que funciona como punto de referencia frente al canon tradicional del jazz vocal; y, en segundo lugar, tres canciones de origen pop que ilustran el proceso de relectura y resignificación característico de la estética de Parlato. Se hará un breve análisis de las canciones base antes de proceder a la versión de Parlato, a modo de contextualización y selección de los aspectos más importantes que la versión jazzística o bien modifica o bien mantiene.

#### 4.3.1 “Skylark” (Carmichael & Mercer, 1941)

Este análisis preliminar permite establecer un baremo frente al repertorio canónico del *Great American Songbook*. La interpretación de Parlato revela cómo la cantante se apropia de un *standard* tradicional y, al mismo tiempo, adelanta algunos de los recursos que caracterizan su estilo personal. De esta manera, el análisis de “Skylark” tiene un doble propósito: servir de baremo al mostrar a la vocalista cantando una canción típica del género, y servir a modo de introducción a su estilo personal. No se hará un análisis en profundidad de la misma manera que se realizará con las siguientes tres canciones, pues el objetivo es marcar las tendencias y características principales de la vocalista a fin de contrastarlas con sus reinterpretaciones de las canciones pop.

“Skylark” es una canción compuesta por Hoagy Carmichael (música) y Johnny Mercer (letra) en 1941, originalmente pensada para una adaptación de teatro musical de la novela *Young Man with a Horn* de Dorothy Baker, que estaba basada parcialmente en la vida de Bix Beiderbecke<sup>11</sup>. Cuando el musical no salió adelante (se convertiría en una película del mismo nombre en 1950), Carmichael le pasó la partitura a Mercer para que le pusiera letra (JazzStandards.com, n.d.). La canción es considerada un *standard* y ha sido ampliamente interpretada por músicos de jazz a lo largo de los años tales como Tony Bennett, Paul Desmond, Dexter Gordon, Carmen McRae, Freddie Hubbard o Chris Cheek.

---

<sup>11</sup> Leon Bismark “Bix” Beiderbecke (1903-1931) fue un famoso y aclamado cornetista, pianista y compositor y continúa siendo una figura referente para los músicos de jazz.

La estructura del tema es AABA y se suele tocar como una balada, incluyendo una versión cantada por el propio Carmichael en su disco *Hoagy Sings Carmichael* (1956). En el disco *I Wish I Knew* (1997), Chris Cheek hace una versión en un estilo *bossa nova*. Más adelante, en el 2005, Gretchen Parlato también lo interpreta en estilo *bossa nova* en su disco debut *Gretchen Parlato*, pero con un énfasis más marcado en arreglos escritos. La estructura de su versión sigue las pautas de una interpretación de jazz vocal más tradicional: introducción, primera exposición del tema, solo de piano sobre AA, Parlato retoma la melodía con variaciones para acabar la rueda armónica BA, solo vocal en la coda.

Parlato hace una línea melódica junto al bajo en la introducción, utilizando los fonemas /tɒŋ/<sup>12</sup> (Parlato, 2005), que le dan un sonido que es percutivo, pero a la vez muy nasal, más cerca de una imitación al contrabajo que al *scat* tradicional que busca imitar instrumentos de viento.

Con un acompañamiento de batería muy sutil utilizando únicamente escobillas que sugiere el *groove* de *bossa nova* que se expande con percusión completa en el momento en el que entra la B. En el arreglo también hay una rearmonización por parte de la base que hace que suene más moderna la rueda armónica. Cuando vuelve a la A final, la dinámica baja nuevamente a la sutileza del comienzo, para regresar a un acompañamiento con percusión completa al entrar el piano a su solo, que abarca las dos primeras A. Gretchen vuelve con la melodía ligeramente variada en la B, y termina la canción de una manera más abierta y aún más sutil el ritmo de *bossa*. Antes de que termine la melodía, el bajo comienza a hacer el dibujo melódico de la introducción, y Parlato hace improvisación vocal utilizando con *interplay* con la guitarra acústica para luego unirse a la línea de bajo.

La tendencia a nasalizar el sonido está presente en toda la discografía de la vocalista, lo cual tiene sentido porque el portugués brasileño es un idioma muy nasal (Middlebury Language Schools, 2023), y Parlato ha mencionado entre sus mayores influencias a músicos y vocalistas brasileños (Long, 2019). De este modo, aunque esté cantando un *standard* en inglés, lo hará con más nasalidad y esta cualidad se mantiene en su improvisación y es una constante en el resto de sus

---

<sup>12</sup> El alfabeto fonético internacional es un sistema mediante el cual se distinguen los sonidos que puede hacer el ser humano con modificaciones en el tracto vocal a nivel articular. Para obtener esta combinación se ha utilizado un traductor online de audio a fonema (OpenL, n.d.) y se ha consultado la página web Seeing Speech (Lawson et al., 2018). En español sería un “tung” con una “u” muy cerrada y un “ng” como se pronuncia la palabra *sing* en inglés.

discos. Este sonido, sin embargo, no es inherente a todos los vocalistas de jazz y es una característica personal de Parlato. Lo que sí es un rasgo típico de cantantes de jazz es el uso del vibrato de manera ornamental (Spralding & Binek, p. 13). Su manera de emplearlo es al final de las frases y es de corta duración. También emplea el *fry*<sup>13</sup> vocal.

Este breve resumen de la manera de Parlato de interpretar un *standard* clásico tanto a nivel vocal como a nivel de elecciones estilísticas de arreglo dan un esbozo de las tendencias de la vocalista. Algunos rasgos son típicos en el jazz, y otros son tendencias personales de la vocalista, especialmente cuando se trata de la calidad tonal. Utilizando como referencia, entonces, los parámetros de análisis que se aplicarán de manera más exhaustiva en las siguientes secciones del capítulo, la Tabla 2 describe de manera organizada lo que se ha analizado en la interpretación de “Skylark” de Gretchen Parlato.

---

<sup>13</sup> El *fry* vocal es el registro de voz más grave que puede producir la voz humana, pero puede ser utilizado como modo de herramienta de expresión en el canto y como ejercicio. Se encuentra en varios géneros musicales como el rock, pop, o jazz (Julea, 2025, p. 5). Para ejemplos musicales véase EKM Vocal Studio. (2024, 19 de abril). *Vocal Fry Breakdown!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=t3tKOcNIALE>

**Tabla 2***Resumen de análisis de “Skylark” (Parlato, 2005)*

| <b>Parámetro de Análisis</b>  | <b>Análisis breve de “Skylark” (Parlato, 2005)</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Estructura</b>             | Arreglo con líneas melódicas marcadas, dinámica más elevada en las B y en el solo de piano. Línea de contrabajo marcada, sensación circular de comienzo y fin del tema con la misma dinámica y línea melódica hecha al unísono (octavas) por la voz y el contrabajo.                                                                                                                                                          |
| <b>Calidad Tonal</b>          | Timbre nasal y medianamente brillante que resalta armónicos agudos, combinado con voz airosa                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>Fraseo</b>                 | <p>Fraseo relajado</p> <p>Improvisación al final de la segunda exposición a modo de coda con una combinación de fonemas /lə/, a veces /ləi/, por lo general son sonidos neutros, con consonantes variadas y utilizando nasalidad (no sílabas típicas de <i>scat</i>).</p> <p>Elección de sílabas de manera marcada para enfatizar ritmo, y más fluidas para crear sensación de estar por encima de la base</p>                |
| <b>Articulación</b>           | <p>Énfasis en palabras importantes, uso de una calidad vocal similar al habla</p> <p>Palabras inteligibles, pero no excesivamente marcadas (como se interpretaría en un musical)</p>                                                                                                                                                                                                                                          |
| <b>Interpretación Rítmica</b> | <p>Momentos de sílabas con consonantes percutivas en síncopa marcada, pero a la par del <i>beat</i>.</p> <p>Cuando canta la línea melódica junto al contrabajo, lo hace una octava arriba y rítmicamente dentro.</p> <p>Alargamiento de las frases (desplazamiento rítmico), poco convencional en el formato pop. Se aprecia tanto en <i>Skylark</i> como en el resto de las canciones analizadas en el presente trabajo.</p> |
| <b>Improvisación</b>          | <p>Variaciones en la melodía (mayores en la segunda B+A del final)</p> <p>Utilización de motivos melódicos y rítmicos</p> <p>Leve uso de <i>fry</i> vocal a modo de ornamento vocal</p>                                                                                                                                                                                                                                       |

|                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                        | Vibrato en final de algunas frases                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <b>Expresión Emocional</b>             | A través de todas las características definidas, Parlato da un toque conversacional (desplazamientos rítmicos, ir detrás del <i>beat</i> ) e íntimo (voz susurrada). En las B sube la dinámica junto al acompañamiento, generando, junto a la letra, una sensación de esperanza <sup>14</sup> a través de un fraseo más marcado rítmicamente y con un modo de fonación más firme (voz parecida a la hablada y enérgica) |
| <b>Elementos de <i>performance</i></b> | El <i>interplay</i> con músicos se hace evidente en el solo de Parlato, en el que responde a melodías hechas por el guitarrista incorporándolas a su improvisación y elaborando la idea musical.                                                                                                                                                                                                                        |

*Nota.* Tabla de elaboración propia.

---

<sup>14</sup> Para ejemplificar esta sensación en la letra, léase la primera sección A: “Skylark, have you anything to say to me? Won’t you tell me where my love can be? Is there a meadow in the mist where someone’s waiting to be kissed?” (Parlato, 2005).



#### 4.3.2 Análisis de “Come to Me”

*Canción base: Björk*

Björk Guðmundsdóttir (1965) es una cantante, compositora, escritora, actriz, DJ y productora islandesa, reconocida por un estilo que mezcla el avant-garde con el pop y que continúa siendo una gran influencia para músicos de todos los estilos (AllMusic, n.d.). “Come to Me” es una canción del disco *Debut* de Björk, publicado en 1993. Como el título indica, es el primer disco que saca la artista como solista y la posiciona como una fuerza musical importante: “A talented and unique artist, Björk's refreshingly eclectic approach to music-making has made her one of the most important artists of the 1990s” (Buckley, 2001). Ha sido nominada en varias categorías de premios musicales, ganando 6 MTV Video Music Awards por sus vídeos musicales y en 1995 el premio a Mejor Artista Femenina de los Premios MTV Europe Music. Tiene, en total, 331 nominaciones (incluyendo 16 Grammys) de las cuales ganó 144. Su carrera no se limita a la música, ya que tiene un premio a la Mejor Actriz en el Festival de Cannes del año 2000 por la película del mismo año, *Dancer in the Dark*, dirigida por Lars von Trier, para la cual la artista compuso la banda sonora.

“Come to Me” está en la tonalidad de La mayor, y tiene un tempo de 87 bpm en 4/4. La canción comienza con una línea de bajo y guitarra eléctrica haciendo un motivo en octavas, y se establece de inmediato el patrón rítmico de la batería. Ambos elementos se mantendrán rítmicamente a lo largo de toda la canción, el motivo del bajo y guitarra cambiando según el acorde que se toque. El ejemplo de la Figura 1 muestra la línea melódica perteneciente al primer acorde del tema, dibujando el acorde de A5. La tercera mayor se puede apreciar en el sintetizador de fondo. Seguidamente, este motivo sube medio tono. Lo que distingue a esta canción es que tanto en los versos como en el pre-coro se mantiene este vaivén de semitonos mientras la melodía no varía, dándole a ésta un color diferente según el compás. No es poco frecuente ver esto en las canciones de pop, sin embargo se aprecia a modo de modulación. Cuando hay una subida de semitono siguiendo el mismo patrón se espera que la melodía haga el mismo movimiento, lo cual no es el caso en “Come to Me”. Esta melodía está basada en el modo frigio, alternando entre el modo frigio con tercera mayor y con tercera menor, e incluso a veces con las dos terceras sonando simultáneamente. Estos elementos disonantes hacen que la versión de Björk se preste para una

versión jazzística por sus características, ya que con prácticas frecuentemente exploradas en el ámbito del jazz.

### Figura 1

*Fragmento de transcripción musical de los primeros dos compases de “Come to Me” (Bjork, 1993)*



*Nota.* Figura de elaboración propia.

La canción presenta una estructura simple, típica de canciones pop, de verso 1 – pre-coro – coro – verso 2 – pre-coro – coro. Con la base rítmica y motivos presentes de manera constante a lo largo del tema, este crece en dinámica gracias a la adición progresiva de pequeñas líneas melódicas de piano, un sintetizador haciendo los acordes en el fondo que contrastan con la base seca de batería y bajo, y líneas de cuerdas. Se agrega también percusión de tablas de la India hacia el final del tema a modo de *outro*, en la que se quedan los instrumentos sin la voz y termina en un *fade out*.

A la par del arreglo y producción, la interpretación vocal de Björk se vuelve cada vez más presente en intensidad, variando ligeramente la melodía en el segundo coro como recurso para aumentarla. La letra habla en segunda persona hacia el objeto de afecto del personaje que canta, de una manera muy maternal:

Come to me / I'll take care of you / Protect you / Calm, calm down / You're exhausted / Come lie down / you don't have to explain / I understand

You know that I adore you / You know that I love you / So don't make me say it / It would burst the bubble / Break the charm

Jump off / Your building's on fire / And I'll catch you / I'll catch you / Destroy all that is keeping you down / And then I'll nurse you / I'll nurse you / I'll protect you

You know that I adore you / You know that I love you / So don't make me say it / It would burst the bubble / Break the charm. (Bjork, 1993)

A la vez que el personaje habla de su amor por esta persona, también dice que esta persona sabe que le ama, que le adora, pero que no la obligue a decirlo pues se explotaría la burbuja, se rompería

el hechizo. Esto indica que posiblemente esta canción esté siendo cantada en la mente de la cantante mientras cuida de la persona hacia la cual está dirigida. La voz al comienzo es susurrada, suave, con mucho *reverb*<sup>15</sup>. Björk enuncia las palabras con mucho énfasis en las consonantes, lo cual le da un elemento percusivo extra y, además, junto a su tono brillante y tesitura aguda, hacen que suene más infantil.

El pre-coro no tiene letra, sino una melodía cantada en “u” por Björk y doblada por las cuerdas que se repite bajo los contextos cambiantes del dibujo melódico de la base en A, seguido de el mismo dibujo en Bb. Esto da una sensación de vacío y misterio, ya que, de haber soporte armónico, es en forma ambiental hecho por el sintetizador y a un volumen muy bajo. En el coro, en cambio, la vocalista sube de intensidad en su interpretación a la vez que el arreglo la acompaña, y es únicamente allí que la armonía sale del patrón A-Bb, lo cual da una sensación de apertura al tema. Se pueden observar, entonces, algunas características de la canción base que servirán para comparar y contrastar con la versión de Parlato.

#### *Reinterpretación intertextual: Gretchen Parlato*

Parlato presenta una versión de “Come to Me” claramente reconocible y a la vez distinta en aspectos clave que hacen que se perciba como una versión jazzística. Al igual que Björk, Parlato incluye este tema en su primer disco solista llamado *Gretchen Parlato* (2005). Fue un disco autopublicado, y la acompañan a la guitarra y voz Lionel Loueke, al piano Aaron Parks, al contrabajo Massimo Biolcati, y a la percusión Café y la propia vocalista. Aquí ya se puede percibir claramente que la instrumentación entre un tema y otro es diferente: los instrumentos acústicos más típicos del jazz (en particular el uso de la clave afrocubana en la percusión) transporta inmediatamente al *latin jazz*. La versión de Björk, por el otro lado, es predominantemente electrónica.

Respecto a la estructura de la reinterpretación: tal y como expone Rusch (2013), la característica a destacar cuando se hace una versión jazzística de una canción pop/rock es que hay una sección de improvisación, generalmente después de la primera exposición del tema. Este es exactamente el caso en “Come to Me” de Parlato: la vocalista hace una primera exposición (verso, pre-coro,

---

<sup>15</sup> El *reverb* es un dispositivo de procesamiento de sonido que simula la reverberación acústica natural a través de medios mecánicos o electrónicos, generando una sensación de eco (Grove Music Online, 2001).

coro), seguido de 32 compases de improvisación vocal en la armonía del verso, y una segunda exposición con la letra del segundo verso de la canción base, pre-coro, coro y una coda que acaba en una cadencia. Naturalmente, las duraciones de cada tema son diferentes: el de Björk dura 4:55 y el de Parlato 5:20. No parece que sea una diferencia demasiado grande teniendo en cuenta los 32 compases agregados para la improvisación; la diferencia está que el de Björk está a 87 bpm, mientras que la reinterpretación de Parlato está a 105 bpm conservando el 4/4.

Cambiar la tonalidad es algo que se hace de manera frecuente en el jazz vocal e incluso en los *covers*. En este caso, Parlato lo hace una tercera más abajo: su versión está en F. Esta elección es estilística más que obligatoria, ya que la nota más alta que canta Björk en la canción base es un re<sup>5</sup> y Parlato en su versión es un fa<sup>5</sup> en la sección de improvisación, por lo que es evidente que no ha sido por rango vocal la elección. Además de las tesituras personales de cada vocalista, de manera general en voces femeninas, bajar el tono a Fa permite una entrega vocal más conversacional, e implica quedarse en M1 o voz de pecho<sup>16</sup> (Shapiro, 2016, p. 27). Como se muestra a modo de resumen en la Tabla 3, hay importantes diferencias estructurales entre las dos versiones.

**Tabla 3**

*Diferencias estructurales entre “Come to Me” (Björk, 1993) y “Come to Me” (Parlato, 2005)*

| Versión<br>Aspecto<br>estructural | <u>“Come to Me” (Bjork, 1993)</u> | <u>“Come to Me” (Parlato, 2005)</u> |
|-----------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|
|                                   | <u>Tempo y métrica</u>            |                                     |
|                                   | 87 bpm, 4/4                       | 105 bpm, 4/4                        |

<sup>16</sup> M1, conocida como “voz de pecho”, es la cualidad vocal que se utiliza en el habla, en la cual los pliegues vocales vibran con más masa y la voz suena típicamente más pesada y corpulenta (hay muchos otros factores en juego en los que no se incidirá). Hay maneras de obtener un efecto similar en M2 o “voz de cabeza” utilizando articuladores, aunque este registro suele producir un sonido más ligero. Acerca de estas distinciones, elecciones estilísticas y técnicas hay amplio espacio para discusión. Para estudio y profundización, véase LeBorgne, W. D., & Rosenberg, M. D. (2024). *The vocal athlete: Application and technique for the hybrid singer* (3rd ed.). Plural Publishing.

|                  |                                                                                                 |                                                                                                                              |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <u>Tonalidad</u> | A                                                                                               | F                                                                                                                            |
| <u>Duración</u>  | 4:55                                                                                            | 5:20                                                                                                                         |
| <u>Secciones</u> | Introducción – verso 1 – pre-coro – coro – verso 2 – pre-coro – coro – outro en <i>fade out</i> | Introducción – verso 1 – pre-coro – coro – 32 compases de improvisación vocal – verso 2 – pre-coro – coro – coda en cadencia |

*Nota.* Tabla de elaboración propia.

En el análisis de la calidad tonal se observa que el cambio a un registro más grave otorga a Parlato un mayor margen para expresarse de manera conversacional. A lo largo de la interpretación, la cantante oscila entre un modo de fonación más airoso y otro más fluido, alcanzando una emisión más neutra en los momentos de mayor intensidad dinámica. Como se señaló anteriormente, Parlato emplea de manera consistente una cualidad nasal, rasgo característico en gran parte de su discografía y que en este tema resulta especialmente evidente.

La combinación de nasalidad y airocidad en el primer verso genera una voz íntima, pero, al mismo tiempo, punzante, sello distintivo de Parlato. Este recurso le permite mantener el tono conversacional propio de muchas vocalistas de jazz, a la vez que añade un brillo más penetrante que el de una voz exclusivamente airosa y oral. Antes del clímax de su solo, cuando asciende hacia registros más agudos en frases sin consonantes (alrededor del minuto 2:32), la sonoridad se vuelve más oral, aunque sin perder la airocidad. De haber mantenido la nasalidad en ese pasaje, el resultado habría sido probablemente demasiado brillante y punzante para el carácter expresivo que buscaba transmitir.

En otras secciones, como en la interpretación del coro (1:13 la primera vez y 3:59 la segunda) y en el segundo verso (3:07), la voz conserva la nasalidad, aunque con un modo de fonación más firme. Esto produce un timbre más incisivo, pero sin llegar a ser estridente, algo que podría haber ocurrido si hubiese interpretado la canción en la tonalidad original de Björk (La mayor). En ese caso, Parlato probablemente habría optado por un sonido más oral, lo cual no forma parte de su estilo característico. De este modo, se confirma que la elección de Fa mayor constituye una decisión estilística deliberada.

El tono conversacional se transforma así en una declaración más enfática gracias a la firmeza y a la mayor aducción de los pliegues vocales, mientras que la nasalidad aporta simultáneamente brillo y ligereza. En contraste, Björk utiliza una voz más oral, de modo que su versión en una tonalidad más aguda adquiere un carácter más desgarrado y expresivamente desbordado, en sintonía con su estilo personal. En el caso de Parlato, el acompañamiento con un *groove* misterioso, tranquilo y profundo refuerza la adecuación de su enfoque: la combinación de nasalidad, ligereza y firmeza configura un conjunto apropiado para una adaptación jazzística.

El fraseo de Parlato es relajado y fluido a lo largo de toda la canción. Al igual que Björk, Parlato separa las frases del primer verso, creando la ilusión de espacio. Sin embargo, parece haber un hilo conductor entre ellas, logrado, en el caso de Björk, a través del uso del *reverb* y, en el caso de Parlato, de un *decrescendo* con vibrato (ver figura 2). Esto da una sensación de unión entre ellas, no es un fraseo marcado ni agresivo sino suave y conectado. Aunque el vibrato ornamental es una característica improvisatoria, tiene relevancia ubicarla también dentro del fraseo, ya que es un recurso que utiliza a lo largo del primer verso para lograr este efecto.

Este tipo de fraseo fluido se nota de una forma más evidente en el minuto 1:30, en el que hay una unión entre dos frases que el original separa, y en el segundo verso se ve lo mismo, cuando en el primero las separaba. Unir ciertas frases y separar otras de manera coherente es parte del fraseo jazzístico, en el que juega un papel crucial la improvisación. Parlato va paulatinamente haciendo su fraseo más continuo a lo largo del tema, lo cual crea una dinámica que va creciendo en intensidad. En el minuto 1:50, une la vocal del final del primer coro con el comienzo de su solo, que a la vez termina en una vocal que se une con el comienzo del segundo verso en el minuto 3:05.

Esto da una sensación de continuidad, libertad y fluidez, en la que el solo (que no tiene palabras) y la melodía (que sí las tiene) se funden.

Respecto a la articulación, Parlato marca muy bien las consonantes de las palabras cuando está cantando la melodía. Pareciera imitar un instrumento de viento cuando deja un espacio o cuando utiliza el vibrato al final de la frase, como el aire que sale de un saxo, aumentando la sensación de flotar encima de la melodía. Como se ve en la figura 2, las consonantes se transcriben rítmicamente como una nota separada. Evidentemente este aspecto también es improvisatorio, rítmico y de fraseo.

### Figura 2

*Fragmento de transcripción de melodía y letra de la voz de “Come to Me” (Parlato, 2005).  
Minuto 0:30*



*Nota.* Figura de elaboración propia.

Otro ejemplo de articulación que destaca es en el minuto 0:41, en el que canta la letra “you’re exhausted” y la última palabra la corta de manera abrupta pero sutil. No hay una pronunciación agresiva de las consonantes, sino un *decrescendo* en la última sílaba de la palabra “exhausted”, lo cual enfatiza el tono conversacional. Por lo tanto, se puede ver tanto un elemento de vibrato ornamental en algunos fines de frase (algo más instrumental) y, en momentos puntuales, una pronunciación casi hablada de las palabras, ambos dos característicos del jazz vocal (Shapiro, 2016, p. 65; Spralding & Binek, 2015, p. 13).

La articulación en la parte de improvisación vocal (minuto 1:50-3:05) no la realiza con las típicas sílabas de *scat* que suelen escribirse como *doo*, *dat*, *deet*, *ah*, *oo*, (para ser leídas en inglés), etcétera, sino con un sonido más cerrado y nasal. Utiliza el fonema /ə/, que está ubicado en el medio del gráfico de vocales (Lawson et al., 2018) lo cual indica que es una “e” completamente neutra. Utiliza, pues, la combinación de fonemas /lə/, a veces /ləi/, por lo general son sonidos

neutros, con consonantes variadas y utilizando nasalidad. En el auge del solo la vocalista no utiliza fonemas de consonantes, sino el fonema vocal /ə/ efectuado con un golpe glótico<sup>17</sup>, lo cual se percibe auditivamente como un ataque rítmico.

La vocalista suele situarse ligeramente delante del *beat* en algunas partes, y ligeramente detrás en otras. Esto acentúa la sensación de estar flotando en la melodía que se ha discutido en articulación. En el primer verso (minuto 0:48), se adelanta muy ligeramente en el comienzo de “you don’t have to explain”. Es muy difícil transcribir el momento exacto en el que entra, lo cual también es una característica del jazz: es de estudio y aprendizaje mayormente aural (Palavicini, 2015, p. 12; Tolson, 2012). En el minuto 3:59 hay una entrada ligeramente después del *beat* hacia el segundo y último coro. La palabra “you” es precedida por un uso de la articulación que hace lo mismo que hace con las consonantes, una antesala a la palabra, nuevamente imitando un instrumento de viento y el tiempo en el que tarda el aire en salir por el mismo (Palavicini, 2015, p. 20).

La improvisación inevitablemente tiene elementos rítmicos. Como se ha mencionado anteriormente, todos los parámetros están interconectados y se influyen entre sí. En el jazz, los elementos de improvisación son tanto en variaciones melódicas como solos. En el caso de “Come to Me”, Parlato realiza ambos. Hay variaciones melódicas y/o rítmicas que son utilizadas para cambiar la dinámica del desarrollo del tema. Como se observa en la Figura 3, la vocalista hace una variación melódica al cantar el segundo verso. Según la estructura de su reinterpretación, éste sería entendido como la reexposición del tema, que suele tener variaciones en la melodía (Shapiro, 2016, p. 89).

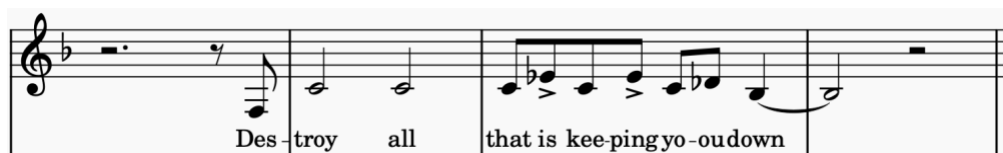
---

<sup>17</sup> El golpe glótico consiste en cerrar los pliegues vocales antes de emitir un sonido, realizando el mecanismo de la tos sin llegar a producirla (Aspectos Vocales, 2015). Véase Aspectos Vocales. (2015, enero 26). *El golpe de glotis*. Aspectos Vocales (blog). <https://aspectosvocales.wordpress.com/2015/01/26/el-golpe-de-glotis/>.



### Figura 3

*Fragmento de transcripción de melodía y letra de la voz de “Come to Me” (Parlato, 2005).  
Minuto 3:29*



*Nota.* Figura de elaboración propia.

Se puede observar en la figura arriba las marcas que indican que Parlato realiza acentos en los tiempos débiles, en este caso con subdivisión de corcheas, característica de la improvisación e interpretación rítmica típica del jazz. En la improvisación vocal, se ha seleccionado un fragmento (Figura 4) que también resalta el uso de la síncopa en la semicorchea débil:

### Figura 4

*Fragmento de transcripción de solo vocal en “Come to Me” (Parlato, 2005). Minuto 2:38.*



*Nota.* Figura de elaboración propia.

Otro aspecto ligado a la improvisación es el *interplay*. Parlato se nutre de las propuestas del pianista (Aaron Parks) para desarrollar su solo. Este aspecto es especialmente evidente en el comienzo del solo vocal, entre el minuto 1:59 y el 2:29. Parks hace una propuesta melódica que es imitada por Parlato, y también responde a las propuestas de Parlato haciendo el mismo motivo con variaciones melódicas, que Parlato a la vez imita. No son motivos complicados ni tienen ninguna característica a destacar por sí solos más que el hecho de ser ideas que circulan entre los músicos y que alimentan la cohesión del desarrollo del solo.

La culminación de todos estos aspectos se refleja en la capacidad de Parlato para construir un clima emocional íntimo y acogedor. La coherencia entre fraseo, articulación, ritmo e improvisación no se percibe como un despliegue técnico fragmentado, sino como una estrategia expresiva que

refuerza el sentido narrativo del tema. Su voz, con matices de vulnerabilidad y control, transmite cercanía y al mismo tiempo densidad emocional, rasgo que distingue su aproximación jazzística frente a la expresividad más visceral y desgarrada de Björk. En este sentido, la interpretación de Parlato no solo recontextualiza el material original en clave jazzística, sino que también resignifica su carga afectiva a través de una sensibilidad propia.

La Tabla 4 sintetiza los principales parámetros de análisis aplicados a la versión de “Come to Me” de Gretchen Parlato. Su función es ofrecer una visión panorámica y organizada de los aspectos estructurales, técnicos y expresivos identificados en el análisis detallado. De este modo, permite visualizar de forma concisa cómo las decisiones interpretativas de la cantante configuran una relectura jazzística del tema de Björk.

**Tabla 4**  
*Resumen de análisis de “Come to Me” (Parlato, 2005).*

| <b>Parámetro de Análisis</b> | <b>Descripción</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Estructura</b>            | Primera exposición (verso – pre-coro – coro), 32 compases de improvisación vocal sobre la armonía del verso, segunda exposición (verso – pre-coro – coro) y coda en cadencia. Tempo más rápido que el original (105 bpm frente a 87 bpm). Instrumentación acústica típica del jazz (guitarra, piano, contrabajo y percusión en lugar de batería). |
| <b>Calidad Tonal</b>         | Oscilación entre fonación airosa y fluida, con momentos de emisión más neutra en pasajes de mayor intensidad dinámica. Uso consistente de nasalidad, que aporta intimidad y brillo penetrante. En registros agudos (min. 2:32), la voz se torna más oral pero mantiene la aiosidad.                                                               |
| <b>Fraseo</b>                | Fluido, relajado y conversacional. Alternancia entre frases separadas (como en Björk) y frases ligadas mediante decrescendo y vibrato. Creación de continuidad al unir melodía y solo (ej. min. 1:50 y 3:05).                                                                                                                                     |

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|---------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Articulación</b>             | Claridad en la pronunciación de consonantes durante la melodía, con efectos de imitación instrumental (ej. aire de saxofón). Uso de fonema neutro /ə/ en scat improvisado, con variaciones /lə/, /ləi/. Ataques rítmicos con golpe glótico en el clímax del solo. Ejemplo destacado en “you’re exhausted” (min. 0:41), con corte sutil en la última sílaba. |
| <b>Interpretación Rítmica</b>   | Desplazamientos delante y detrás del beat (ej. min. 0:48 y 3:59). Entradas difíciles de transcribir, lo que evidencia el aprendizaje aural característico del jazz. Uso de articulación como “antesala” de palabras, reforzando la sensación instrumental.                                                                                                  |
| <b>Improvisación</b>            | 32 compases de improvisación vocal entre 1:50 y 3:05. Uso de scat con fonemas neutros, variaciones melódicas y rítmicas en la reexposición (ej. min. 3:29). Acentuación en tiempos débiles y síncopas (ej. min. 2:38). Emulación instrumental a través de ataques y fraseo.                                                                                 |
| <b>Expresión Emocional</b>      | Transmite intimidad y cercanía mediante el control de dinámicas, silencios y respiración. Estilo sugerente y conversacional, en contraste con la expresividad más desgarrada y oral de Björk. Carga afectiva resignificada en clave jazzística.                                                                                                             |
| <b>Elementos de performance</b> | <i>Interplay</i> con Aaron Parks (pianista), especialmente entre 1:59 y 2:29: imitación y variación de motivos melódicos en un diálogo continuo.<br>Cohesión grupal reforzada por el groove tranquilo y profundo del acompañamiento.<br>Abordaje afrocubano ( <i>latin jazz</i> ) de la sección rítmica.                                                    |

*Nota.* Tabla de elaboración propia.

En síntesis, la versión de “Come to Me” de Gretchen Parlato muestra cómo la vocalista articula los elementos característicos del jazz vocal contemporáneo —fraseo flexible, articulación instrumental, manejo del ritmo, improvisación e *interplay*— para generar una relectura que se distancia de la original sin perder su identidad melódica. El análisis revela que estas decisiones,

lejos de ser aisladas, se entrelazan en un todo performativo que transforma la canción de Björk en un vehículo para la exploración jazzística y la construcción de un lenguaje expresivo personal.

#### 4.3.3 Análisis de “Weak”

*Canción base: SWV*

En 1992, el trío femenino de R&B SWV (Sisters With Voices) lanzó su álbum debut *It's About Time*, que incluía el tema *Weak*, objeto de análisis en esta sección. El grupo, formado por Cheryl “Coko” Gamble, Tamara “Taj” George y Leanne “Lelee” Lyons, se mantiene activo hasta la actualidad con su formación original. El sencillo fue publicado en 1993 como tercer corte del disco y alcanzó un notable éxito comercial: ocupó el primer lugar del *Billboard Hot 100* durante dos semanas en julio de ese año, vendió más de un millón de copias en Estados Unidos y obtuvo cierta repercusión internacional, llegando al puesto número 6 en Nueva Zelanda y al 33 en el Reino Unido. El grupo, originario de Nueva York y con raíces en el gospel, se había constituido en 1988 y firmó en 1991 un contrato de ocho discos con el sello RCA, consolidándose como una de las principales propuestas del R&B a principios de los noventa (SWV Music, n.d.).

Desde un punto de vista musical, *Weak* se presenta como una balada en Fa mayor, con un tempo de 63 bpm y compás de 4/4. La producción incluye un marcado uso de *reverb* en las voces y en la tarola, lo que otorga al tema una sonoridad envolvente característica del R&B de la época<sup>18</sup>. La instrumentación, a excepción de las voces, es enteramente electrónica. La canción inicia con una introducción construida a partir de la melodía del final del coro, ejecutada en un *preset* de FM Piano —común en sintetizadores como el Yamaha DX7<sup>19</sup>— que se mantiene durante toda la pieza. La influencia del gospel se percibe en el uso de ornamentación vocal que cierra tanto la introducción como los coros.

El primer verso (0:09) introduce a la voz solista acompañada por batería electrónica, chasquidos en los tiempos 2 y 4 y una línea de bajo. Esta última destaca por su tratamiento del espacio: en el inicio del verso, el bajo ejecuta la tónica en el primer tiempo y realiza un *slide out* descendente

---

<sup>18</sup> Sobre la evolución y características del R&B puede consultarse el artículo de *The Blues Project* (2023):

*Essential guide to contemporary R&B and soul music*, disponible en <https://thebluesproject.co/2023/05/essential-guide-contemporary-rnb-soul-music/>

<sup>19</sup> Véase Pianoo. (n.d.). *FM piano sound*. <https://pianoo.com/fm-piano-sound/>

hasta apagarse en el segundo (véase Figura 5). La línea vocal incorpora melismas, un recurso típico del pop y del R&B de los noventa (Shapiro, 2016, p. 78). Seguidamente, hay un pre-coro (o *bridge*, como lo etiqueta Schuller (2017) en su transcripción de la versión de Parlato) en el que cambia la armonía.

### Figura 5

Fragmento de transcripción línea de bajo en “Weak” (SWV, 1992). Minuto 0:09.



Nota. Figura de elaboración propia.

En el coro, un breve *break* introduce la batería electrónica (imitando una batería acústica) y eleva la dinámica, intensificada por la incorporación de voces corales. El segundo verso repite la estructura del primero, aunque con mayor profusión de melismas y variaciones melódicas. A continuación, se suceden un nuevo pre-coro y un coro más denso, al que se suman cuerdas de sintetizador en valores largos (redondas) que aportan un trasfondo armónico continuo.

El puente, de cuatro compases más un compás extra en función de anacrusa, precede al regreso del coro, en el que la tonalidad asciende a Sol mayor, recurso que incrementa la sensación de tensión y culminación expresiva. Hacia el minuto 3:35 se produce una armonización destacable, donde una voz ejecuta la melodía principal una octava por debajo, procedimiento que, como se verá más adelante, Gretchen Parlato emplea de manera más minimalista en su propia versión.

La canción concluye con un *outro* basado en la armonía del coro, en el que se establece un esquema de *call & response*: el coro interpreta la frase “I get so weak”, a lo que la voz principal responde con *ad libs*<sup>20</sup>. Este procedimiento culmina en una última repetición del coro con mayor presencia de improvisaciones vocales, finalizando con un *fade out*. Con estas características de la versión

---

<sup>20</sup> Un *ad lib* o *ad libitum* se refiere a un momento en el que el músico improvisa “a voluntad”. No se ciñe a ninguna época ni estilo musical en concreto, aunque es utilizado frecuentemente en el pop. Véase Fundación Juan March. (n.d.). *Ad libitum: Improvisación como procedimiento compositivo*. <https://www.march.es/es/madrid/ad-libitum-improvisacion-como-procedimiento-compositivo>

original como marco de referencia, resulta posible examinar en qué medida la adaptación de Gretchen Parlato conserva, modifica o resignifica los elementos formales y expresivos del tema.

### *Reinterpretación intertextual: Gretchen Parlato*

La versión de “Weak” de Gretchen Parlato, del disco *In A Dream* (2009) se destaca en su repertorio, ya que está incluido en casi todos sus conciertos de 2009-2013, incluyendo la grabación en vivo *Live In NYC* (2013)<sup>21</sup>. Con un arreglo llamativo realizado por Robert Glasper, la propuesta estética hace que la canción tenga una dimensión distinta de una manera más marcada que el caso de “Come to Me”. En las versiones en vivo, con cada formación distinta tanto en músicos como instrumentos que la acompañan, la vocalista hace distintas improvisaciones y lo interpreta de distintas maneras, lo cual refuerza la esencia jazzística de su acercamiento al tema.

Desde la primera escucha de esta reinterpretación, lo que más llama la atención es el *Groove* propuesto por la banda que acompaña a Parlato. El compás es un 6/4, que no es distinguible de manera obvia, ya que, como se ve en la Figura 6, las marcas rítmicas ocurren una semicorchea antes del comienzo de los tiempos fuertes y débiles (excepto en el 4 del segundo compás de la secuencia) generando una sensación de inestabilidad. Esta secuencia de dos compases se repite y se mantiene a lo largo de toda la canción, a excepción del puente y el coro donde también cambia la armonía. Está interpretada a 102 bpm,

---

<sup>21</sup> Véanse, por ejemplo:

Hr-Bigband – Frankfurt Radio Big Band. (2017, June 10). “Weak” - Gretchen Parlato & hr-Bigband.

YouTube. <https://youtu.be/VmcENkDGJz8?si=mjA2-mSWDRHZZwuz>

Klockvagg. (2011, July 10). Gretchen Parlato – Weak. YouTube. <https://youtu.be/WXH8g1M2Q78?si=Lw-nk3g6DOSn8WVe>

Qwest TV. (2024, September 10). Gretchen Parlato – Live at Lotos Jazz Festival (2013) | Qwest TV. YouTube. [https://youtu.be/rmAYV\\_Oufpo](https://youtu.be/rmAYV_Oufpo)

## Figura 6

Fragmento de transcripción musical de “Weak” (Parlato, 2009). Minuto 0:13

The image displays a musical score for the song "Weak" by Parlato (2009), specifically the first 13 seconds. The score is written for three instruments: Piano (Pno.), Bass (Bs. (5 Str.)), and Drums (Dr.). The piano part is in treble clef, the bass part is in bass clef, and the drums part is in a standard drum notation. Above the piano staff, a series of chords are indicated: D/F#, Gm7, F/A, Dm7(add11), EbΔ, Em7(add11), B7(sus4), BbΔ, and Gm7. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass part provides a steady eighth-note accompaniment. The drums play a simple pattern of eighth notes and rests.

*Nota.* Fragmento tomado de *Weak: Transcription for vocals, piano, bass and drums* (Schuller, 2017), disponible en dominio público.

La versión de Parlato está en la misma tonalidad que la de SWV, aunque el arreglo presenta un grado de rearmonización que genera una sensación de tonalidad más difusa, lo cual aporta a la sensación de inestabilidad ya marcada por las marcas rítmicas. Esto crea una sensación, pues, de ambigüedad tonal. Respecto a la estructura, en esta ocasión Parlato y Glasper no introducen el coro hasta casi el final de la canción y se toca una sola vez. El tema comienza con una introducción de batería sola durante dos compases, y en los siguientes cuatro se le suma el resto de la base instrumental haciendo el patrón de la Figura 6. Manteniendo ese patrón, la voz entra con el primer verso y luego pasa a un interludio en el que la voz se une al patrón instrumental, doblando la melodía del piano eléctrico. Este interludio no está presente en la canción base y dura cuatro compases. Donde debería entrar el pre-coro y luego el coro en la canción de SWV, Parlato entra directamente con el segundo verso. Seguidamente, sí que incorpora el pre-coro en el que el patrón rítmico-armónico cambia y se vuelve menos dinámico, generando una apertura en el tema. Cuando acaba, en lugar de ir al coro hay un compás de 3/4 que introduce al solo de Alan Hampton (piano eléctrico) en el que se vuelve al patrón rítmico-armónico más cerrado de los versos e interludio. El solo dura 8 compases, y mantiene el mismo patrón cuando entra la voz al tercer verso, seguido de un pre-coro y finalmente desembocando en el coro después de un compás de entrada de 3/4. El acompañamiento rítmico y armónico del coro es más cerrado que el del pre-coro pero más abierto que el de los versos. En esta única exposición del coro, en el minuto 3:28, hay un doblaje de voz una octava más abajo. Mientras SWV tiene muchas armonías vocales, Parlato hace su propio homenaje al R&B de manera minimalista: utiliza únicamente la octava de abajo, que le proporciona profundidad y énfasis a medida que la canción llega a su término. Finalmente, el tema

termina con un *outro* que regresa al mismo patrón de los versos e interludio, en los que hay *fills* vocales y finalmente se termina en un *fade out* con la voz haciendo una ligera variación en la melodía del interludio. La tabla 5 muestra una comparativa de las estructuras de ambas versiones, proporcionando un esquema visual más claro.

**Tabla 5**

*Diferencias estructurales entre “Weak” (SWV, 1992) y “Weak” (Parlato, 2009)*

| <b>Versión</b><br><b>Aspecto</b><br><b>estructural</b> | <u>“Weak” (SWV, 1992)</u>                                                                                                                                                                                                | <u>“Weak” (Parlato, 2009)</u>                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <u>Tempo y métrica</u>                                 | 63 bpm, 4/4                                                                                                                                                                                                              | 102 bpm, 6/4                                                                                                                                                                                                         |
| <u>Tonalidad</u>                                       | F                                                                                                                                                                                                                        | F                                                                                                                                                                                                                    |
| <u>Duración</u>                                        | 4:52                                                                                                                                                                                                                     | 5:09                                                                                                                                                                                                                 |
| <u>Secciones</u>                                       | Introducción – verso 1 – pre-coro – coro – Verso 2 – pre-coro – coro – puente/ad libs con marcas rítmicas – cambio de tonalidad: coro en Sol – coro <i>call and response</i> – coro con <i>ad libs</i> y <i>fade out</i> | Introducción – verso 1 – interludio – verso 2 – pre-coro – 8 compases de improvisación de piano eléctrico sobre armonía de verso – verso 2 – pre-coro – coro – <i>outro</i> con <i>vocal fills</i> y <i>fade out</i> |

*Nota.* Tabla de elaboración propia.



Respecto a la calidad tonal, la vocalista continúa usando un tono susurrado e íntimo, pero junto al arreglo de Glasper hay un contraste con la base rítmica en la que la batería tiene más protagonismo y, a su vez una fusión, al tener desplazamientos rítmicos que generan una sensación de estar flotando encima del *beat*, algo que llama a una voz más airosa. Continúa, también, con su cualidad nasal característica, aunque es ligeramente menos evidente en el pre-coro.

Esto nos lleva a su fraseo, consistente con su calidad tonal, que es fluido y no esconde las respiraciones, sino que las utiliza como recurso estilístico. Esto es especialmente notorio en el minuto 3:04 cuando canta “I get so weak in the knees I can hardly speak”. En lugar de respirar después de la palabra “knees” como sugeriría la misma letra para tener sentido, ella hace una respiración superficial después de la palabra “I”, transmitiendo con ella lo que dice la letra (I can hardly speak), como si de alguien con mucha agitación se tratase. El posicionamiento rítmico de la voz está detrás del *beat* sobretodo en los pre-coros.

Respecto a la articulación, en este tema no hay un solo vocal, por lo que no se analizarán las sílabas de *scat* como se ha hecho en “Come to Me”. Sin embargo, la manera de articular el texto se une a la cualidad nasal de la voz de Parlato, utilizando las vocales de manera más cerrada para generar un sonido susurrado pero penetrante, y aprovechando las palabras que terminan en consonantes nasales para acentuar esta característica<sup>22</sup>. Las palabras están pronunciadas con claridad a pesar de estas características, y los fonemas oclusivos sordos<sup>23</sup> son utilizados como elementos rítmicos que enriquecen la interpretación. Como se puede ver en la Figura 7 (minuto 1:10), la vocalista canta “time after time after time” y cada “t” es un elemento percusivo que destaca. En la versión de SWV se utiliza de la misma manera, aunque el efecto es muy distinto: al ser un 4/4, el uso de las consonantes acentúa el *groove* de R&B. En el caso de Parlato, estos golpes percusivos suenan más conversacionales y a la vez azarosos (como podría oírse en un solo de batería jazz), nuevamente resaltados por las marcas rítmicas de la base. Esta característica también tiene elementos de interpretación rítmica.

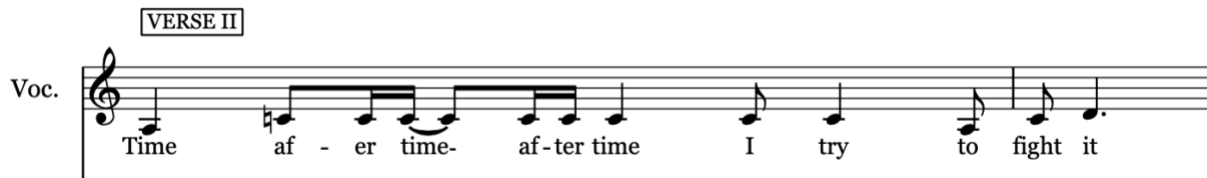
---

<sup>22</sup> En una versión en vivo de “Weak”, se puede observar cómo Parlato articula de manera cerrada, sin abrir mucho la boca. El resultado sonoro es similar al de la grabación. Véase: Gretchen Parlato. (2014, December 17). *Gretchen Parlato – Live in NYC: WEAK*. YouTube. <https://youtu.be/VH1jGK8MkOs?si=k0TfLg87IfhuNEkC>

<sup>23</sup> Los fonemas oclusivos sordos (por ejemplo: /p, t, k/) son consonantes que se producen sin vibración de los pliegues vocales, por lo que generan un sonido percusivo seco.

### Figura 7

Fragmento de transcripción musical de “Weak” (Parlato, 2009). Minuto 1:10



Nota. Fragmento tomado de *Weak: Transcription for vocals, piano, bass and drums* (Schuller, 2017), disponible en dominio público.

En el interludio y el *outro*, sin embargo, Parlato opta por utilizar la vocal casi abierta central /ẽ/ (similar a /ə/), en una línea melódica acompañada por la base. Es una vocal que es neutra, pero a la vez nasal, y, dado que la utiliza sin consonantes de por medio, aporta a su estilo etéreo.

La interpretación rítmica en el caso de “Weak” (Parlato, 2009) está conectada con el arreglo inusual de Glasper, tal como se ha observado en el aspecto de fraseo. La transcripción de Schuller (2017) no llega a ser del todo exacta con respecto a la melodía vocal, por lo que no se utilizará para ilustrar un fragmento que es demostrativo de la manera en la que Parlato interpreta la melodía yendo a la par con el patrón rítmico del piano eléctrico y el bajo en el minuto 1:25. Como se puede observar en la Figura 8, está cantando “resistance is down when you’re around”. Se ha obviado la anacrusa de la primera sílaba de “resistance”. La transcripción que se ha elaborado intenta asemejarse lo máximo posible a lo que se oye en la grabación.

### Figura 8

Fragmento de transcripción musical de “Weak” (Parlato, 2009). Minuto 1:25

*Nota.* Figura de elaboración propia.

Parlato alterna entre utilizar un patrón rítmico unificado al de la base armónica y utilizar patrones más convencionales, generando el efecto de estar interpretando la melodía en otra métrica en los versos. En el pre-coro, cuando los patrones rítmicos son más convencionales (incluso tratándose de un 6/4), se ve de manera más clara la tendencia de la vocalista a ir por detrás del *beat*.

Aunque no haya improvisación en forma de solo vocal, esta “fusión” con las marcas y cantar detrás del *beat*, nuevamente evoca a una interpretación típicamente jazzística realizada por un saxofón. De esta forma, hay secciones en las que Parlato utiliza su voz de manera más humana, como en la interpretación de la letra en el coro, y otras en las que se posiciona como un instrumento, como en los versos y los pre-coros. Otro recurso improvisatorio que utiliza la vocalista es el *pitch bending* en algunos momentos puntuales, como se puede oír en el minuto 1:47 de la canción en la palabra “do” dentro de la frase “what to do”, en el primer pre-coro. En el segundo pre-coro hay una utilización destacada de vibrato en la palabra “you” (minuto 3:03), antes del *break* que lleva hacia el coro. En las secciones del tema que no tienen las marcas rítmicas desplazadas de los versos y se escucha un *beat* de manera más clara, las libertades de improvisación a la hora de interpretar la letra se hacen más evidentes.

El *interplay*, por la naturaleza del arreglo, no está presente de una manera tan evidente como en *Come to Me*, que se interpreta bajo un enfoque jazzístico más clásico y que proporciona mayores espacios para su desarrollo. Esto no implica que los músicos y la vocalista no se escuchen entre sí —de hecho, la cohesión del conjunto depende de ello—, sino que el margen de *call and response* característico del jazz se ve limitado por la estructura más definida del arreglo. La unión y los doblajes de la melodía entre Parlato y los instrumentistas forman parte del plan escrito, constituyendo un tipo de escucha colaborativa, pero no la interacción improvisacional propia del *interplay*. La excepción se encuentra en el solo de teclado eléctrico, donde la libertad interpretativa es más clara, aunque no constituye el foco principal de este análisis centrado en la voz.

En conjunto, la versión de *Weak* demuestra cómo Gretchen Parlato utiliza los elementos estilísticos del jazz vocal —fraseo, articulación, interpretación rítmica e improvisación— para proyectar un

discurso expresivo en el que la vulnerabilidad y la intimidad son los ejes centrales. A través de su timbre susurrado, la flexibilidad rítmica y el uso de recursos vocales sutiles, la cantante logra narrar la letra desde una perspectiva personal y emotiva, resignificando la canción más allá de su origen en el R&B de los años noventa.

Este análisis permite concluir que, aun en un arreglo donde el *interplay* está menos presente y la estructura impone ciertos límites, Parlato consigue imprimir su sello estético característico. Su capacidad para comunicar emoción no depende exclusivamente del contenido textual, sino de la interacción orgánica entre recursos vocales, decisiones estilísticas y la atmósfera sonora creada junto a los músicos. A continuación, se presenta la Tabla 6, que sintetiza los aspectos analizados y resume los elementos que definen la expresividad de esta interpretación.

**Tabla 6**

*Resumen de análisis de “Weak” (Parlato, 2009).*

| <b>Parámetro de Análisis</b>  | <b>Descripción</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Estructura</b>             | Arreglo de Robert Glasper en compás de 6/4 con desplazamientos rítmicos. La canción difiere de la versión de SWV al retrasar la entrada del coro hasta el final y presentarlo una sola vez. Incluye un interludio añadido y un outro con <i>fills</i> vocales. El solo de teclado eléctrico constituye el único espacio destacado de improvisación instrumental.                                           |
| <b>Calidad Tonal</b>          | Timbre íntimo y susurrado, con voz airosa y cualidad nasal característica. El tono es conversacional y etéreo, aunque menos nasal en el pre-coro. La neutralidad de la emisión refuerza la atmósfera introspectiva.                                                                                                                                                                                        |
| <b>Fraseo</b>                 | Fluido y ligado, con uso expresivo de las respiraciones como recurso estilístico. Ejemplo destacado en el pre-coro, donde la respiración intencionada aporta dramatismo al texto (“I can hardly speak”). Tiende a situarse detrás del <i>beat</i> , especialmente en secciones de mayor apertura rítmica.                                                                                                  |
| <b>Articulación</b>           | Uso de vocales cerradas que refuerzan el carácter íntimo. Consonantes oclusivas sordas (“t”) empleadas como elementos percusivos en frases repetitivas, generando un efecto conversacional y azaroso. Claridad en la dicción a pesar del tono susurrado.                                                                                                                                                   |
| <b>Interpretación Rítmica</b> | Alternancia entre alinearse con el patrón rítmico-armónico del bajo y piano eléctrico, y generar sensación de “otra métrica” en los versos. Esto genera una polirritmia, aspecto altamente importante y explorado en el contexto jazzístico como herencia de sus raíces africanas (Gioia, 1997, p. 11). Canta consistentemente detrás del <i>beat</i> en los pre-coros, reforzando la estética jazzística. |

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Improvisación</b>            | No hay solo vocal de <i>scat</i> , pero sí recursos improvisatorios: uso de <i>pitch bending</i> , vibrato expresivo en momentos puntuales, y flexibilidad en la interpretación de la melodía que evoca un instrumento de viento. La voz se funde con la textura instrumental en interludio y outro. |
| <b>Expresión Emocional</b>      | Transmite vulnerabilidad e intimidad a través de la combinación de susurro, respiraciones intencionales y flexibilidad rítmica. La interpretación resignifica la letra con una carga emocional personal, sin recurrir a excesos ornamentales.                                                        |
| <b>Elementos de performance</b> | El <i>interplay</i> se limita por la naturaleza escrita del arreglo: predominan los doblajes y la cohesión planificada más que el <i>call and response</i> improvisado. La escucha mutua es evidente, pero la interacción improvisatoria se reduce principalmente al solo de teclado eléctrico.      |

*Nota.* Tabla de elaboración propia.

#### 4.3.4 Análisis de “No Plan”

*Canción base: David Bowie*

David Bowie (1947-2016) fue un cantante, compositor, productor y actor británico. Su fértil trayectoria a través de las décadas lo ha convertido en uno de los músicos más importantes del rock/pop: “His influence on a succession of styles and their attendant subcultures – glam and punk in the 1970s, new romanticism in the 1980s, and Britpop in the 1990s – made him arguably the most important British recording artist since the Beatles” (Buckley, 2019). A lo largo de su longeva carrera de 54 años, ha ganado 78 premios de un total de 186 nominaciones, entre los cuales ha obtenido 7 Grammys y 6 Brit Awards.

“No Plan” es una canción de su último EP con título homónimo, lanzado de manera póstuma el 8 de enero de 2017. Tiene 4 canciones que fueron compuestas para el musical realizado por Bowie de *off-Broadway* llamado *Lazarus*, que fueron grabadas por el elenco del musical y publicadas con anterioridad al lanzamiento del EP. Durante la sesión de grabación del disco de Bowie *Blackstar*

(2016) se hicieron versiones de estos temas, de las cuales la canción “Lazarus” aparece tanto en *Blackstar* como en *No Plan*. Los músicos que lo acompañan son Donny McCaslin al saxofón, flauta e instrumentos de viento madera; Jason Lindner al piano, órgano Wurlitzer y teclados; Ben Monder a la guitarra; Tim Lefebvre al bajo eléctrico; y Mark Guiliana (la actual pareja de Gretchen Parlato) a la batería y percusión. Estos músicos han tocado con formaciones de rock, de jazz, y todo tipo de fusiones entre medio de los dos géneros.

“No Plan” está en la tonalidad de Re mayor, a 80 BPM y sigue la métrica de 4/4. En la introducción, la guitarra y la flauta dibujan un acorde de E° durante 8 compases, lo que le da un aire misterioso y un color oscuro al sonido y hace de función de dominante de la tónica (D), a la cual resuelve a la vez que empieza la voz de David Bowie a cantar el primer verso. La letra, cantada en primera persona, habla de manera abstracta sobre estar en una suerte de limbo en el que no hay música ni tráfico, de dejar la vida terrenal atrás y no estar en ninguna parte (“This is no place, but here I am”). Bajo el contexto de la vida personal de Bowie, y dado que el EP fue lanzado de manera póstuma, evoca la sensación de que el artista esté hablando desde el más allá. Este hilo conductor se percibe a través de toda la letra. Prosigue con un segundo verso, un coro, un tercer verso, otro coro y un *outro* en el que McCaslin hace un solo de saxofón, acompañado de melodías de sintetizador brillantes.

La armonía de los versos varía entre el grado I de la tonalidad (Dmaj7) y un intercambio modal que es el bVI (Bb). Esta nota de Si Bemol está también como la tercera menor del acorde Gm (o IVm), otro intercambio modal, durante el coro. Al final del coro se introduce el dominante diatónico que resuelve en el siguiente verso. En el *outro*, el solo se realiza entre Dmaj7 y Bb. De esta forma, la armonía se compone de cuatro acordes, que, presentados en forma de grados, son: Imaj7, IVm, bVI, y V.

#### *Reinterpretación intertextual: Gretchen Parlato*

“No Plan”, en la versión de Gretchen Parlato, es la última canción de su disco *Flor*, lanzado el 3 de marzo de 2021. Su *featuring* a la batería en este tema es Mark Guiliana (el mismo baterista que grabó el tema con David Bowie), junto a Artyom Manukyan al cello, Marcel Camargo a la guitarra y Léo Costa al sintetizador. Está a 134 BPM y en la tonalidad de Fa, y no presenta variaciones significativas en la armonía (salvo la tonalidad) ni en la melodía.

El tema comienza con una introducción a guitarra sola de 10 compases (en forma de 8+2), arpegiando los acordes de los versos en corcheas (esta rítmica de la guitarra se mantendrá a lo largo de toda la canción). Entra seguidamente la voz con el primer y segundo verso. Cuando llega al coro y cambia la progresión entra un fondo de cello haciendo un acorde de Gm7b5, que la guitarra también dibuja. Hay una *fermata*, seguida de un *break* de batería que introduce al verso 3, ya en formación completa y en la que el bajo hace un pedal en Fa. Sigue otro coro, y el *outro*, sólo que compuesto de arpegios improvisados de guitarra y una subida de dinámicas que llevan a otro coro cantado. Este coro lleva nuevamente al *outro* con una armonía más oscura sobre la cual hay un solo de cello utilizando un pedal de *delay*, con pedal de bajo en Fa. El tema se resuelve con una bajada de dinámica, terminando en los efectos del pedal de *delay* del cello. De esta manera, en la versión de Parlato, el término *outro* no es el más adecuado, ya que en lugar de dar lugar al final del tema se repite una vez más. Se ha mantenido este nombre para facilitar la equivalencia y comparación de las versiones. Se presenta en la Tabla 7 las diferencias estructurales entre la versión de David Bowie (2017) y el de Gretchen Parlato (2021).

**Tabla 7**

*Diferencias estructurales entre “No Plan” (Bowie, 2017) y “No Plan” (Parlato, 2021)*

| <div> <div>Versión</div> <div>Aspecto estructural</div> </div> | <u>“No Plan” (Bowie, 2017)</u> | <u>“No Plan” (Parlato, 2021)</u> |
|----------------------------------------------------------------|--------------------------------|----------------------------------|
| <u>Tempo y métrica</u>                                         | 80 bpm, 4/4                    | 134 bpm, 6/4                     |
| <u>Tonalidad</u>                                               | D                              | F                                |
| <u>Duración</u>                                                | 3:42                           | 5:57                             |



|                  |                                                                                                |                                                                                                                                                            |
|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <u>Secciones</u> | Introducción – verso 1 – verso 2 – coro – verso 3 – coro – <i>outro</i> con solo de saxo tenor | Introducción – verso 1 – verso 2 – coro + <i>fermata</i> y <i>break</i> de batería – verso 3 – coro – <i>outro</i> – coro – <i>outro</i> con solo de cello |
|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

*Nota.* Tabla de elaboración propia.

En el caso de *No Plan* (Parlato, 2021), el aspecto más claramente vinculado al jazz reside en la sutileza del acompañamiento. A diferencia de lo que ocurre con *Weak* (SWV, 1992; Parlato, 2009), donde el contraste entre las versiones es evidente, en este caso la estética entre la interpretación de Parlato y la versión original de David Bowie resulta mucho más cercana. Esto se debe, en parte, a que Bowie ya estaba trabajando con músicos de jazz y, de hecho, utilizaba al mismo baterista que acompañaría después a Parlato. En consecuencia, el proceso de transformación hacia un contexto jazzístico no es tan marcado como en los otros ejemplos analizados, y la propuesta de Parlato puede entenderse más como un tributo que como una simple reinterpretación.

Sin embargo, el valor de esta versión radica en lo que simboliza: el diálogo entre dos mundos musicales que tradicionalmente se han presentado como opuestos. Considerando la trayectoria de Bowie como innovador e integrador de estilos alternativos en el *mainstream*, que Parlato —una artista constantemente identificada con la categoría de “cantante de jazz”— adopte una estética semejante refuerza la idea de que las fronteras entre jazz y pop contemporáneo son permeables y no necesariamente excluyentes. Este enfoque se alinea con la visión de los *antitrad*s y de músicos como Bill Frisell, quienes han defendido una concepción abierta del jazz, contraria a la delimitación estricta del género y a su separación de otras tradiciones musicales. En este marco, el análisis de la versión de Parlato permitirá observar cómo, más allá de las similitudes estéticas con la grabación original, la cantante introduce matices interpretativos propios (en términos de fraseo, articulación, ritmo y expresividad) que la sitúan dentro de una tradición jazzística, aunque desdibujando las fronteras entre géneros.

En el caso de “No Plan” (Parlato, 2021), el aspecto más claramente vinculado al jazz reside en la sutileza del acompañamiento. A diferencia de lo que ocurre con “Weak” (SWV, 1992; Parlato, 2009), donde el contraste entre las versiones es evidente, aquí la estética entre la interpretación de Parlato y la versión original de David Bowie resulta mucho más cercana. Esto se explica porque la grabación de Bowie ya incorpora una sonoridad próxima al jazz, tanto por el arreglo como por los músicos implicados (incluido el mismo baterista que luego acompañaría a Parlato). En este sentido, más que una “jazzificación” del tema, lo que propone Parlato parece ser un tributo que se funde con la propuesta original.

Respecto a la calidad tonal de Parlato, nuevamente se reafirma su estilo personal caracterizado por un modo de fonación airoso, íntimo y contenido, pero a la vez potente. Esta potencia contenida es lograda con el uso de nasalidad de la vocalista, confiriendo un tono brillante a la vez que opaco por motivo de su manera susurrada de cantar. A medida que se va desarrollando la canción, que presenta una subida progresiva de dinámicas, la vocalista va empleando un modo de fonación cada vez más fluido y menos airoso. La utilización de *reverb* y controles de volumen de la voz, aunque no entran dentro de la categoría de calidad tonal, afectan el resultado final. En el último *outro* (minuto 4:12), la vocalista transmite una sensación de querer estar agarrada, pero a la vez estar alejándose, resultado tanto de un modo de fonación más firme, interpretando la letra “this is not quite yet” y repetición de “this is not... this is not...”, como de una *reverb* a la voz que va apagando su voz y fundiéndola con el colchón armónico proporcionado por la banda, las marcas rítmicas del contrabajo y batería, y los pedales de efectos del cello.

Este uso del aire que hace Parlato de manera expresiva se integra en su fraseo a lo largo del tema. Como se ha podido apreciar en los análisis de las dos primeras canciones, la vocalista utiliza un fraseo marcado por el aspecto conversacional e íntimo de una interpretación jazzística. “No Plan” es la única canción de las tres que se han seleccionado para el análisis que está escrita en primera persona, por lo que el aspecto íntimo de llamado al otro que está presente en las otras dos es reemplazado por la intimidad de estar con uno mismo y su pensamiento reflexivo. En el primer verso (minuto 0:26), cuando la vocalista canta “I’m lost in streams of sound”, ataca la primera palabra “I’m” con aire, lo que resalta también el tono conversacional.

La articulación empelada se complementa con el fraseo intimista característico de la artista, que, aún sin ser una articulación abierta, logra enunciar de manera clara todas las palabras de la letra. La vocalista hace uso de las consonantes para dar efectos estéticos a su interpretación. En el primer coro, por ejemplo, cuando canta la palabra “beliefs” aprovecha las “s” para alargar la frase con este fonema sordo, aportando también un elemento rítmico (minuto 1:26). Respecto a la interpretación rítmica, “No Plan” (Parlato, 2021) no presenta elementos particularmente distintivos respecto a los elementos rítmicos que emplea la vocalista. Tal y como es el estilo que la caracteriza, se mantiene ligeramente detrás del *beat*, y alarga las vocales de algunas palabras, realizando desplazamientos rítmicos que forman parte también del tono conversacional en su fraseo; en consonancia con todos los demás elementos de su *performance* que hacen que su interpretación sea sutil y onírica. Un ejemplo demostrativo de este recurso puede observarse en el minuto 0:22, cuando canta “there’s no music here”, alarga las vocales “o” de “no” y “u” de “music” para realizar este desplazamiento, como se puede apreciar en la Figura 9. Realiza la misma variación en el minuto 1:46, cuando canta “second avenue”.

### Figura 9

*Fragmento de transcripción musical de “No Plan” (Parlato, 2021). Minuto 0:22*

The image shows a musical score for the song "No Plan" at the 0:22 mark. It consists of two staves. The top staff, labeled 'A.', is the vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are "There's no mu-u - sic here". The notes for "There's no" are quarter notes. The note for "mu-u" is a half note with a slur above it, indicating a long note. The notes for "sic here" are quarter notes. The bottom staff, labeled 'Guit.', is the guitar line in treble clef with a key signature of one flat. It features two chords: Bbmaj7 and Dbmaj7/Ab. The Bbmaj7 chord is played for the first two measures, and the Dbmaj7/Ab chord is played for the last two measures. The guitar line consists of eighth notes.

*Nota.* Figura de elaboración propia.

Esta interpretación rítmica está entrelazada con el aspecto improvisatorio de la vocalista. Además de utilizar desplazamiento rítmico, se observa un uso sutil del vibrato como ornamentación, aunque mucho menos presente que en “Come to Me” (Parlato, 2005). Como se puede observar, además,

en la Figura 9, aunque no hay una clara acentuación en tiempos débiles como se puede ver en el jazz tradicional con ritmo de *swing*, sí hay una alusión sutil a este recurso en la entrada de la palabra “music”. La imitación de un saxo también está presente en esta versión; el ejemplo más claro es al final del primer coro, en el minuto 1:37, en la palabra “plan”. Justo antes de la *fermata*, la voz se queda *a capella* y se puede apreciar claramente cómo Parlato alarga la consonante “n”, y seguidamente deja pasar el aire sin fonación. Respecto a las variaciones melódicas que entran dentro del parámetro de la improvisación, la vocalista utiliza este recurso contadas veces. La más ilustrativa es en el tercer verso, algo lógico dado que la misma melodía ya había sido cantada de maneras muy similares en el primero y el segundo, en la frase “there’s no traffic here” (minuto 2:01). Hay otro momento ilustrativo en el que hay un elemento de improvisación e *interplay* con la guitarra, es en el minuto 3:34 en el que la guitarra hace un motivo por semitonos y ella responde con el mismo motivo cantando “nothing to regret”.

La interpretación de “No Plan” (Parlato, 2021) constituye quizá el ejemplo más depurado del estilo expresivo de Gretchen Parlato. A diferencia de las versiones anteriores analizadas, aquí no se observa un contraste marcado con el original, sino un diálogo íntimo con la propuesta estética de Bowie. Esta cercanía refuerza la dimensión de tributo y, al mismo tiempo, otorga mayor protagonismo a los matices emocionales de la voz.

Parlato transmite un estado de contemplación y vulnerabilidad mediante un uso refinado de sus recursos estilísticos: la fonación airoso y nasal que equilibra fragilidad con potencia contenida; un fraseo conversacional que transforma el texto en pensamiento íntimo; y una articulación clara pero nunca enfática, que contribuye a la sensación de fluidez. La colocación constante de la voz ligeramente detrás del beat, junto con la prolongación de determinadas vocales y desplazamientos rítmicos sutiles, refuerza la impresión de una narración pausada, como si el tiempo se expandiera en función de la emoción. Los gestos improvisatorios (el uso puntual de vibrato, el tratamiento instrumental de ciertas consonantes o las variaciones melódicas en los últimos versos) no buscan generar contraste, sino matizar el discurso emocional, manteniendo la coherencia con el clima onírico de la pieza.

En conjunto, *No Plan* no se orienta hacia el dramatismo ni la expansión dinámica, sino hacia la intimidad y la interioridad reflexiva. De manera sintética, la Tabla 8 resume los parámetros

analizados en la versión de “No Plan” (Parlato, 2021), mostrando cómo los recursos técnicos se integran en una propuesta expresiva orientada hacia la introspección.

**Tabla 8**

*Resumen de análisis de “No Plan” (Parlato, 2021).*

| <b>Parámetro de Análisis</b>  | <b>Descripción</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Estructura</b>             | Arreglo similar en estética a la versión de Bowie, con introducción instrumental breve, desarrollo progresivo y outro con fade out. Incluye interplay puntual con guitarra (min. 3:34). No presenta secciones adicionales propias del jazz tradicional (como un solo vocal o scat).                |
| <b>Calidad Tonal</b>          | Fonación airosa, íntima y contenida, con el uso característico de nasalidad que aporta brillo y opacidad simultáneamente. Evoluciona hacia un modo más fluido y firme en el outro (min. 4:12), apoyado por reverb y control de volumen que refuerzan la sensación de alejamiento.                  |
| <b>Fraseo</b>                 | Conversacional e intimista, con respiraciones usadas como recurso expresivo (ej. “I’m” en 0:26). Alarga las vocales (“no”, “music”, “avenue”) generando desplazamientos rítmicos que refuerzan el tono conversacional. Enfatiza el carácter de canción en primera persona como meditación interna. |
| <b>Articulación</b>           | Clara y precisa pese al tono susurrado. Uso expresivo de consonantes para prolongar o acentuar frases (ej. “beliefs” en 1:26; “plan” en 1:37, con prolongación de la /n/ seguida de aire sin fonación). La articulación refuerza el carácter conversacional.                                       |
| <b>Interpretación Rítmica</b> | Tendencia a situarse detrás del beat, con prolongación de vocales y desplazamientos que generan flexibilidad temporal. Sutiles alusiones a la síncopa en entradas como “music” (0:22). Contribuye al efecto de suspensión y al clima onírico de la versión.                                        |

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Improvisación</b>            | Ornamentación vocal discreta: uso puntual de vibrato, imitación de instrumento de viento (ej. “plan” en 1:37), variaciones melódicas en el tercer verso (“there’s no traffic here” en 2:01). Breve interplay con guitarra en minuto 3:34. Ausencia de scat o solos extensos. |
| <b>Expresión Emocional</b>      | Evoca introspección y vulnerabilidad. Cada recurso técnico se integra en la creación de un clima meditativo y etéreo. La voz funciona como vehículo de contemplación personal, más que de narración hacia un interlocutor externo.                                           |
| <b>Elementos de performance</b> | Interplay presente de forma puntual (especialmente con guitarra). La cohesión del conjunto se logra más por la atmósfera compartida que por el <i>call and response</i> propio del jazz clásico.                                                                             |

*Nota.* Tabla de elaboración propia.

#### **4.4 Conclusiones: la voz de Gretchen Parlato como puente entre pop y jazz**

El análisis detallado de las tres reinterpretaciones seleccionadas de Gretchen Parlato permite observar con claridad cómo la vocalista ha desarrollado un estilo propio, capaz de dialogar tanto con repertorios pertenecientes al canon del jazz como con canciones provenientes del ámbito del pop y el rock. En “Come to Me” (Parlato, 2005), la cantante adopta un enfoque más cercano al *standard*, incorporando una sección de improvisación vocal que responde a la tradición jazzística y dota al tema de una identidad renovada. El recurso de la improvisación sobre la base armónica del verso (utilizado como A en términos del jazz) no solo legitima la versión como jazzística, sino que además permite reconocer la forma en que Parlato comienza a configurar un lenguaje vocal íntimo, marcado por una calidad vocal nasal, tono conversacional y sutileza rítmica.

En “Weak” (Parlato, 2009), la estrategia interpretativa da un paso más allá. El arreglo propuesto por Robert Glasper transforma la canción original de SWV en un espacio híbrido donde conviven la sonoridad aterciopelada del R&B con la complejidad rítmica del jazz contemporáneo. En este caso, Parlato no se limita a aplicar el molde del *standard* a una canción pop, sino que la desplaza hacia un terreno intermedio, en el que la expresividad vocal, la flexibilidad rítmica y la articulación

precisa actúan como puentes entre dos tradiciones musicales. La ausencia de un solo vocal convencional se compensa con la manera en que la cantante se integra en la textura instrumental, dialogando con la base rítmica y armónica y demostrando que la improvisación también puede entenderse como un proceso colectivo.

Finalmente, en “No Plan” (Parlato, 2021), se percibe a la vocalista más madura, cuya interpretación ya no busca necesariamente transformar un material externo en jazz, sino cuestionar los límites mismos entre géneros. La cercanía entre la versión original de Bowie (que ya incorpora elementos propios del jazz debido a los músicos y arreglos empleados) y la de Parlato diluye la noción de “jazzificación” entendida como proceso de adaptación. En este sentido, la versión de Parlato puede leerse más como un tributo que como una relectura transformadora, y pone en evidencia la creciente convergencia entre jazz y pop en el siglo XXI. El hecho de que sea la recepción y el contexto académico los que sitúen su versión dentro de la categoría de jazz vocal subraya hasta qué punto las fronteras entre los géneros son permeables y negociables.

En conjunto, el recorrido por estas tres canciones revela una línea evolutiva en la trayectoria de la vocalista: desde una primera etapa en la que se apropia de estructuras tradicionales del jazz vocal, pasando por una fase intermedia de experimentación y fusión con otros estilos, hasta llegar a una madurez interpretativa donde lo relevante ya no es la categoría genérica, sino la creación de un espacio sonoro propio. Así, la voz de Parlato se presenta como un hilo conductor capaz de resignificar repertorios diversos y convertirlos en vehículos de expresión personal, siempre dentro de un marco estético que conserva las señas de identidad del jazz vocal contemporáneo y de su estilo particular: intimidad, flexibilidad rítmica, sutileza tímbrica y una profunda conexión emocional.

En definitiva, los análisis demuestran que la singularidad de Gretchen Parlato no radica únicamente en su técnica vocal, sino en su capacidad para articular un discurso expresivo en el que los parámetros de fraseo, articulación, interpretación rítmica e improvisación se entrelazan de manera orgánica. Este enfoque no solo redefine la manera de abordar la relación entre pop y jazz, sino que también aporta al debate más amplio sobre la permeabilidad de los géneros musicales en la actualidad.





## 5 Conclusiones

El presente estudio permitió percibir cómo las reinterpretaciones vocales de jazz de repertorios pop constituyen un terreno fértil para analizar los procesos de resignificación estética y legitimación cultural que atraviesan la música contemporánea (Frith, 1996; Middleton, 1993). A través del análisis de tres temas interpretados por Gretchen Parlato —*Come to Me*, *Weak* y *No Plan*—, se exploró la manera en que la voz jazzística puede transformar materiales procedentes del ámbito del pop, dotándolos de nuevas dimensiones expresivas y situándolos en un contexto estético distinto (Levinson, 2013; Palavicini, 2015).

El capítulo 1 estableció el marco general del proyecto y planteó la problemática central: la escasa atención que la investigación académica ha dedicado al estudio de versiones vocales de jazz de canciones pop (Solis, 2010; Magnus, 2022). Se justificó la elección de Parlato como caso de estudio por su papel en la expansión del repertorio jazzístico y su capacidad para integrar repertorios no tradicionales con un enfoque coherente con la estética del jazz contemporáneo (Gioia, 1997; Chinen, 2018). Asimismo, se definieron los objetivos y la metodología general, centrados en analizar cómo las herramientas vocales del jazz actúan sobre canciones provenientes de otros géneros para producir nuevas lecturas musicales (Shapiro, 2016; Spralding & Binek, 2015).

El capítulo 2, correspondiente a la revisión de literatura, permitió situar el trabajo dentro de los principales debates teóricos que abordan la relación entre pop y jazz, los estudios de intertextualidad y la cuestión de la legitimidad cultural. En él se revisaron las definiciones de *cover* e intertextualidad, se discutieron los aportes de autores como Rusch (2013), Frith (1996) y Middleton (1993), y se exploró el papel del jazz en la potencial disolución de las fronteras entre alta y baja cultura (Fellezs, 2011; Hersch, 2008). Esta revisión proporcionó un contexto sólido para comprender la relevancia estética y simbólica del fenómeno de las versiones jazzísticas de repertorio popular, así como su potencial para cuestionar los límites del canon.

En el capítulo 3 se desarrolló el marco teórico y metodológico, en el que se definieron los conceptos operativos de intertextualidad, estética del jazz contemporáneo y valor cultural, y se establecieron los parámetros de análisis vocal derivados de la literatura especializada con las referencias de Levinson (2013); Palavicini (2015); Spralding & Binek (2015); Shapiro (2016). Este

capítulo funcionó como puente entre la teoría y la práctica analítica, adaptando los enfoques revisados a las necesidades específicas del estudio de caso. Se enfatizó la noción de libertad interpretativa, el papel del fraseo, la articulación y el uso del tiempo como elementos esenciales del canto jazzístico, además del vínculo entre intérprete y acompañamiento instrumental como parte fundamental del discurso performativo. Una vez se delimitaron y explicaron los parámetros, se elaboró una tabla a modo de resumen que sirvió como plantilla para la posterior sección de análisis.

El capítulo 4 constituyó el núcleo del trabajo, centrado en el análisis de las tres reinterpretaciones seleccionadas, incluyendo además un análisis breve de Parlato interpretando un *standard* del *Great American Songbook* a modo de baremo. A través de la comparación entre las versiones originales y las de Parlato, se identificaron los procedimientos mediante los cuales la intérprete transforma el material pop en una lectura jazzística personal (Diniz, 2019; Beuttler, 2019). En “Come to Me” (Parlato, 2005), la sutileza del fraseo y el uso del espacio generan un clima introspectivo que reinterpreta la estética de Björk desde la sutileza expresiva propia de las interpretaciones de Parlato. Se incluye, además, un solo vocal: una característica estructural y de contenido que sitúan a la reinterpretación en un terreno jazzístico. En “Weak” (Parlato, 2009), la interacción con los músicos y el arreglo realizado por Robert Glasper refuerzan la dimensión colectiva del jazz contemporáneo, alejándose un poco más de la estructura jazzística normativa de “exposición, solo vocal y/o instrumental, reexposición”. Ya en “No Plan” (Parlato, 2021), se observa a una vocalista más madura, con un equilibrio entre libertad y estructura, un uso expresivo del timbre, y ya completamente alejada de los formalismos canónicos del jazz tradicional (Hersch, 2008; Chinen, 2018). Estos análisis demostraron que la labor de Parlato va más allá de la mera adaptación: cada versión constituye una reconstrucción estética que reconfigura el significado emocional de las canciones y, sin embargo, ella se sigue situando dentro de la etiqueta de vocalista de jazz. De esta manera, Parlato resignifica y desafía las nociones que se tienen acerca del género y sus formalidades, y esta resignificación avanza de manera progresiva a lo largo de su carrera. Se eligieron tres reinterpretaciones, cada una de un disco y año diferentes, en las cuales se puede observar claramente cómo fue afinando su manera individual de reinterpretar canciones pop en clave de jazz.

El cumplimiento de los objetivos planteados se manifiesta en varios niveles. Se lograron identificar y aplicar los recursos técnicos y expresivos que definen el estilo vocal de Parlato; se examinó cómo sus interpretaciones transforman la percepción de los temas originales; y se integraron los conceptos teóricos revisados, especialmente los de intertextualidad y legitimidad cultural (Lacasse, 2000; Rusch, 2013), para situar estas prácticas dentro de una reflexión más amplia sobre el jazz contemporáneo. La conjunción de análisis musical y reflexión estética permitió comprender la reinterpretación vocal como un acto de creación autónoma y no como un simple ejercicio de recreación.

La contribución de este trabajo radica en su capacidad para llenar un vacío en la literatura existente. Si bien las fuentes discuten los conceptos de *cover*, intertextualidad, sociología y jazz vocal, rara vez convergen en un estudio específico del subgénero de las reinterpretaciones vocales de jazz de temas pop. Al aplicar los parámetros de análisis del jazz vocal a las reinterpretaciones de Gretchen Parlato, el proyecto no solo utiliza la literatura, sino que la pone a prueba, generando nuevos conocimientos sobre cómo estas prácticas se manifiestan en la realidad. La originalidad del proyecto reside, por lo tanto, en su enfoque metodológico, que trasciende la simple descripción musical para situar la práctica artística en un contexto más amplio de estética, sociología e historia musical, asegurando un trabajo de investigación coherente, profundo y relevante.

Entre las limitaciones del estudio cabe señalar la escasez de investigaciones previas centradas específicamente en el jazz vocal contemporáneo, lo que obligó a construir un marco teórico a partir de fuentes parciales y dispersas. Del mismo modo, el análisis se basó principalmente en grabaciones de audio, sin acceso a materiales visuales o partituras oficiales que permitieran observar con mayor precisión aspectos performativos y gestuales. La elección de una sola intérprete como objeto de estudio, aunque permitió un análisis detallado y coherente, restringe la posibilidad de generalizar los resultados a un panorama más amplio del jazz vocal actual.

A partir de estas limitaciones surgen también líneas de investigación futuras. Sería relevante ampliar el corpus analítico incorporando otros artistas contemporáneos que trabajen con repertorios populares, como Esperanza Spalding, Lizz Wright o Becca Stevens, con el fin de identificar patrones comunes en la reinterpretación vocal. Asimismo, el uso de metodologías mixtas (que combinen análisis musical, entrevistas, observación etnográfica y el uso de programas

de análisis vocal como VoceVista) podría ofrecer una visión más completa del proceso creativo y de los criterios interpretativos de los músicos. Finalmente, una aplicación pedagógica de estos resultados podría contribuir a actualizar la enseñanza del jazz vocal, incorporando repertorios y enfoques interpretativos que reflejen la realidad estética del siglo XXI y un acercamiento al repertorio pop/rock/R&B más libre de prejuicios de valor.

En conclusión, este trabajo demuestra que las reinterpretaciones de Gretchen Parlato representan un punto de inflexión en la evolución del jazz vocal. Su forma de abordar el repertorio popular, desde la sutileza, la escucha y la improvisación controlada, amplía las fronteras del género y redefine las nociones de autenticidad y legitimidad artística. A través de su voz, Parlato logra reconciliar lo popular con lo académico, lo íntimo con lo colectivo, recordando que la esencia del jazz no reside en la imitación de un canon, sino en la continua búsqueda de nuevas formas de expresión y comunicación musical.

## 6 Bibliografía

- AllMusic. (n.d.). *Björk: Biography*. In *AllMusic*. Recuperado el 25 de agosto de 2025, de <https://web.archive.org/web/20230904184736/https://www.allmusic.com/artist/bj%C3%B6rk-mn0000769444/biography?1693852802900>
- Beener, A. (n.d.). *Bio*. Gretchen Parlato. <https://gretchenparlato.com/bio>
- Beuttler, B. (2019). *Make it new: Reshaping jazz in the 21st century*. Lever Press.
- Björk. (1993) *Debut* [Album]. One Little Indian Records.
- Bowie, D. (2017). *No Plan* [EP]. Columbia Records.
- Buckley, D. (2001). Björk. In *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/o-mo-9781561592630-e-0000046593>
- Buckley, D. (2019, April 25). Bowie [Jones], David. In *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/o-mo-9781561592630-e-0000045937>
- Burns, L., & Lacasse, S. (Eds.). (2018). *The pop palimpsest: Intertextuality in recorded popular music*. University of Michigan Press.
- Butler, M. (2003). Taking it seriously: Intertextuality and authenticity in two covers by the Pet Shop Boys. *Popular Music*, 22(1), 1–19. Cambridge University Press. <https://www.jstor.org/stable/853553>
- Carmichael, H. (1956). *Hoagy sings Carmichael: With the Pacific Jazzmen arranged and conducted by Johnny Mandel* [Album]. Pacific Jazz Records
- Cheek, C. (1997). *I Wish I Knew* [Album]. Fresh Sound Records.
- Chinen, N. (2018). *Playing changes: Jazz for the new century* (e-book). Pantheon Books.
- Cunniffe, T. (n.d.). *Gretchen Parlato: Finding the essence*. Jazz History Online. <https://jazzhistoryonline.com/gretchen-parlato/>
- Diniz, A. (2019). *Os novos standards: Pianistas de jazz e o repertório pop-rock* [Disertación de Doctorado, Universidade de Évora].

- Ellis, K. (2009). The Sociology of Music, In J. Harper-Scott, J., & J. Samson, J. (Eds.). *An Introduction to Music Studies*, (pp. 43-56), Cambridge University Press.
- Fellezs, K. (2011). *Birds of fire: Jazz, rock, funk, and the creation of fusion*. Duke University Press.
- Frith, S. (1990). What is good music? *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 10(2), 92–102. <https://doi.org/10.7202/1014887ar>
- Frith, S. (1991). The good, the bad, and the indifferent: Defending popular culture from the populists. *Diacritics*, 21(4), 101-115. <https://www.jstor.org/stable/465379>
- Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.
- Frith, S. (2007). Towards an aesthetic of popular music. In *Taking popular music seriously: Selected essays* (pp. 257–273). Ashgate.
- Gioia, T. (1997). *The history of jazz*. Oxford University Press.
- Griffiths, D. (1999). The high analysis of low music. *Music Analysis*, 18(3), 389–435. Wiley. <https://www.jstor.org/stable/854453>
- Hersch, C. (2008). Reconstructing the jazz tradition. *Jazz Research Journal*, 2(1), 7–20. <https://doi.org/10.1558/jazz.v2i1.7>
- JazzStandards.com. (n.d.). *Skylark*. <https://www.jazzstandards.com/compositions-0/skylark.htm#:~:text=Hoagy%20Carmichael%20originally%20wrote%20the,as%20Douglas'%20piano%20playing%20friend>
- Julea, V. (2025, January 23–24). *Vocal fry in modern popular music: Performance and didactic aspects*. In *XVIII International Scientific and Practical Conference «Current questions of modern science»* (p. 50). Tallinn, Estonia. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14754776>
- Lacasse, S. (2000). Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music. In M. Talbot (Ed.), *The musical work: Reality or invention?* (pp. 35–58). Liverpool University Press. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9780853238256.003.0003>
- Lawson, E., Stuart-Smith, J., Scobbie, J. M., & Nakai, S. (2018). *Seeing speech: An articulatory web resource for the study of phonetics*. University of Glasgow. <https://www.seeingsspeech.ac.uk/>
- Levinson, J. (2013). Song and music as performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(1), 35-43. <https://www.jstor.org/stable/23597533>

- Long, K. (2019, September 13). *Grammy-nominated jazz vocalist Gretchen Parlato brings her quartet to Indy Jazz Fest*. WFYI Indianapolis. <https://www.wfyi.org/news/articles/grammy-nominated-jazz-vocalist-gretchen-parlato>
- Magnus, P. D. (2022). *A philosophy of cover songs*. OpenBook Publishers.
- Maldonado, M. [Marcelo Maldonado]. (2010, 13 de diciembre). *Hoagy Carmichael – Skylark* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=j7HsGBJjilQ>
- Martin, H., & Waters, K. (2002). *Jazz: The first 100 years*. Clark Baxter: Schirmer, Cengage Learning.
- Middlebury Language Schools. (2023, July 27). *Brazilian vs. European Portuguese*. Middlebury College. <https://www.middlebury.edu/language-schools/blog/brazilian-vs-european-portuguese>
- Middleton, R. (1993). Popular music analysis and musicology: Bridging the gap. *Popular Music*, 12(2), 177–190. Cambridge University Press. <https://www.jstor.org/stable/931297>
- Morrison, A. (2014, February). [Review of the album *Live in NYC*, by Gretchen Parlato]. *DownBeat*, 81(2), p. 75.
- Mosser, K. (2008). Cover songs: Ambiguity, multivalence, polysemy. *University of Dayton eCommons, Philosophy Faculty Publications*. Department of Philosophy.
- Murph, J. (2009, July 20). *Gretchen Parlato: Jazz from soul* [Review of the song *Weak*, by Gretchen Parlato]. NPR Music. <https://www.npr.org/2009/07/20/106761748/gretchen-parlato-jazz-from-soul>
- OpenL. (n.d.). *International phonetic alphabet*. <https://openl.io/es/translate/international-phonetic-alphabet>
- Ortega, J. L. (2021). Cover versions as an impact indicator in popular music: A quantitative network analysis. *PLoS ONE*, 16(4), e0250212. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0250212>
- Palavicini, A. N. (2015). *A comparison and contrast of instrumental and vocal approaches to idiomatic phrasing, articulation and rhythmic interpretation within the jazz idiom* [Doctoral dissertation, University of Miami]. University of Miami Scholarly Repository. <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-Comparison-and-Contrast-of-Instrumental/991031447106402976>
- Parlato, G. (2005). *Gretchen Parlato* [Album]. Self-released.

- Parlato, G. (2009). *In A Dream* [Album]. ObliqSound.
- Parlato, G. (2011). *The Lost and Found* [Album]. ObliqSound.
- Parlato, G. (2013). *Live in NYC* [Album]. ObliqSound.
- Parlato, G. (2021). *Flor* [Album]. Edition.
- Parlato, G. & Loueke, L. (2023). *Lean In* [Album]. Edition.
- Peckham, A. (2000). *The contemporary singer*. Berklee Press.
- Rouas, J.-L., & Ioannidis, L. (2016, September). Automatic classification of phonation modes in singing voice: Towards singing style characterisation and application to ethnomusicological recordings. In *Proceedings of Interspeech 2016* (pp. 150–154). International Speech Communication Association. <https://doi.org/10.21437/Interspeech.2016-1135>
- Rusch, R. (2013). Crossing over with Brad Mehldau’s cover of Radiohead’s “Paranoid Android”: The role of jazz improvisation in the transformation of an intertext. *Music Theory Online*, 19(4). Society for Music Theory.
- Schuller, G. (2017). *Weak: Transcription for vocals, piano, bass and drums* [Partitura]. Dominio público.
- Shapiro, J. (2016). *So you want to sing jazz: A guide for professionals*. Rowman & Littlefield.
- Solis, G. (2010). I did it my way: Rock and the logic of covers. *Popular Music and Society*, 33(3), 297–318. <https://doi.org/10.1080/03007760903523351>
- Spradling, D., & Binek, J. (2015). Pedagogy for the jazz singer. *Choral Journal*, 55(11), 6-17. American Choral Directors Association. <https://www.jstor.org/stable/i24580300>
- SWV. (1992). *It’s About Time* [Album]. RCA Records.
- SWV Music. (n.d.). *Bio*. <https://www.swvmusic.com/bio/>
- Tolson, J. (2012). Jazz style and articulation: How to get your band or choir to swing. *Music Educators Journal*, 99(1), 80–84. <https://doi.org/10.1177/0027432112449020>
- University of Glasgow. (n.d.). *Seeing speech: International phonetic association charts*. Seeing Speech. <https://www.seeingspeech.ac.uk/ipa-charts/>



Washburne, C., & Derno, M. (Eds.). (2004). *Bad music: The music we love to hate*. Routledge.

Weinstein, D. (1998). The history of rock's pasts through rock covers. In T. Swiss, J. Sloop, & A. Herman (Eds.), *Mapping the beat: Popular music and contemporary theory* (pp. 137–151). Blackwell.

Weinstein, D. (2012). Appreciating cover songs: Stereophony. In G. Plasketes (Ed.), *Play it again: Cover songs in popular music* (pp. 243–251). Ashgate.

Zhang, Z. (2016). Mechanics of human voice production and control. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 140(4), 2614–2635. <https://doi.org/10.1121/1.4964509>