

SEGUNDA PARTE

LA TRASCENDENCIA DE LA MÚSICA DE LOS BEATLES Y SU IMPACTO EN OTROS GRUPOS Y ARTISTAS DE DIFERENTES GÉNEROS MUSICALES.

Los Beatles han logrado lo que muy pocos, que su música sea tan buena y original que trascienda las barreras del tiempo, el espacio y los géneros musicales. Es esto lo que ha hecho que un número importante de artistas, grupos, solistas y orquestas se preocupen por ejecutar y preservar estas canciones. Es incontable la cantidad de *covers*, nuevas versiones y arreglos grabados hasta la fecha, mismos que cubren los más diversos géneros musicales, desde el jazz, rock, bossa nova hasta adaptaciones clásicas, pasando a su vez por diversos tipos de grupos o conjuntos, desde solistas, dúos, tríos, cuartetos, hasta bandas y orquestas completas.

En esta segunda parte, hablaremos de cómo ha sido la influencia, el impacto y la recepción que la música de los Beatles ha tenido en artistas, grupos y solistas de otros géneros musicales. Primeramente, trataremos de explicar por qué los Beatles y su música fueron uno de los detonantes para el nacimiento del llamado rock progresivo; partiendo de una definición y una descripción detallada de éste, su origen, sus principales representantes, sus características musicales y estéticas, así como su significación histórica.

En segundo lugar, hablaremos de la recepción y fuerte impacto que la música del cuarteto ha tenido en el campo del jazz. Y en tercer lugar, hablaremos de la estrecha relación que los Beatles mantuvieron con la música clásica durante sus años de existencia. Así mismo, discutiremos la admirable recepción que su música ha tenido en diversos compositores, arreglistas e intérpretes de música clásica o académica. Todo esto, complementado con el análisis y comparación de *covers* y nuevos arreglos, con las canciones originales de los Beatles.

CAPÍTULO V

LOS BEATLES Y SU IMPACTO EN EL ROCK PROGRESIVO.

¿Qué es el Rock Progresivo?

Se puede decir que el rock progresivo es un subgénero o una rama de la música rock, que emerge como una tendencia en la que ciertos grupos y sus fans dejan de ver al rock como una música para bailar, y comienzan a verlo como música para ser escuchada. Muchos de los grupos de rock progresivo “trataron de mezclar el rock y pop de fines de los años 60 y principios de los 70 con elementos tomados de la música académica occidental”¹.

Este proceso comenzó como un intento por alcanzar un tipo de “seriedad” dentro del rock; misma que fue inspirada en gran medida por la influencia que gente como Bob Dylan y Pete Seeger ejercieron sobre grupos como los Byrds, Simon & Garfunkel y los mismos Beatles, quienes a su vez alcanzaron un alto nivel de eclecticismo e innovación, no solo en sus letras sino también en su música, suficiente como para llevar a la música rock muy lejos de las pistas de baile.

Con respecto al nacimiento del movimiento progresivo, John Covach afirma que éste se dio “a partir de que los grupos de la llamada invasión británica de mediados de los años 60, en un aparente intento por superarse uno al otro en eclecticismo, empezaron a utilizar instrumentos y elementos estilísticos tomados tanto del *music-hall* inglés, como de la música clásica europea”². Al mismo tiempo, con el movimiento psicodélico, la música se volvió cada vez más experimental; se buscaban con ansiedad nuevos sonidos y texturas más densas. Con esto, cada vez más comenzaron a aparecer largos pasajes de improvisación dentro de las canciones, tal y como podemos escuchar en piezas como “Light My Fire” (1967) de The Doors o “In-A-Gadda-Da-Vida” (1968) de Iron Butterfly, sin olvidar lo

¹ JOHN COVACH, *Understanding Rock*. New York: Oxford University Press, 1997. Págs. 3 - 31

² JOHN COVACH, *Ibidem*. 1997. Págs. 3 - 31

famoso que se hizo el grupo Cream, integrado por Jack Bruce, Eric Clapton y Ginger Baker, por sus demoledoras apariciones en vivo, mismas que se convertían en largas y dramáticas *jam sessions*. Todo esto, fue derivando poco a poco en lo que hoy conocemos como rock progresivo.

Estudiosos del tema señalan que el nacimiento del rock progresivo propiamente dicho, lo podemos encontrar alrededor de 1969, año en el que muchos de los grupos mas famosos dentro del estilo lanzan sus primeros trabajos. Es en muchos de estos grupos nuevos, donde comenzamos a notar una mayor complejidad en las composiciones musicales, por lo que comienza a circular entre los conocedores el término “rock progresivo”, destinado a aquellos grupos que tenían un sonido mucho más experimental y sobretodo, más “serio”, muchas veces vinculado con la música clásica o con otros estilos como el jazz fusión, el folk, el *avant garde* o la música electrónica.

Sin embargo, el término “rock progresivo” ha demostrado ser bastante problemático, ya que muchas veces, los artistas y grupos que han sido etiquetados en esta manera llegan a ser bastante diferentes entre sí. Sin embargo, hay ciertos elementos que parecen estar presentes, si no en todos, sí en casi todos los grupos de rock progresivo, por lo que es posible determinar más o menos con detalle algunas de las características básicas del estilo:

- 1.- Una mayor complejidad en los aspectos musicales como las armonías, las técnicas vocales, los ritmos, las métricas, etc.
- 2.- Un intento deliberado por sonar como música clásica, a veces incluso citando obras del repertorio sinfónico o académico.
- 3.- La inclusión de instrumentos inusuales dentro del rock como flautas, clarinetes, órganos, sintetizadores, mellotron, clavecín, así como orquestas y coros enteros.

4.- Uso de efectos de sonido o música concreta, así como el empleo de nuevas técnicas de grabación.

5.- Las piezas comienzan a ser cada vez más largas, alcanzando hasta los 20 o 40 minutos de duración. Incluso hay ocasiones en que una pieza ocupa la cara completa de un disco o todo el disco. Adquieren enorme popularidad las piezas multipartes, algo similar a lo que en la música clásica se llama *suite*.

6.- Las letras de las canciones son más profundas, con temas propios de la ciencia ficción, la fantasía, la religión, la literatura, la psicología, la historia, etc.

7.- Proliferan los álbumes concepto; al mismo tiempo hay un énfasis en el arte visual de los *shows* en vivo y de los discos, poniendo detallada atención a las portadas, mismas que comienzan a ser cada vez más elaboradas.

8.- Los pasajes instrumentales son cada vez más comunes. Muchos de los integrantes de los grupos de rock progresivo, son verdaderos virtuosos de su instrumento.

9.- Diversos grupos de progresivo incorporaron y mezclaron elementos propios de otros estilos dentro de su música, lo que resultó en cosas como el Jazz Fusión, el Folk Rock o el Indo/Raga Rock, por citar algunos.

Los Beatles, ¿pioneros del movimiento progresivo?

Es importante notar que muchas de las características antes mencionadas están presentes ya desde antes en la música de los Beatles, particularmente en el periodo 1965-1970, aunque es posible encontrar algunos ejemplos tempranos en discos como *With the Beatles* o *A Hard Day's Night* de 1963 y 1964,

respectivamente. Pero sobretodo, es gracias a trabajos como *Revolver* (1966), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) o *Abbey Road* (1969) que una gran cantidad de autores y conocedores del tema, han señalado a los Beatles como el germen del progresivo. Entre ellos, podemos citar a Stephen Valdez, quien considera a *Revolver* como “el álbum pivote en la carrera de los Beatles, y por consecuencia, el álbum pivote, o uno de ellos, en toda la historia de la música rock”³.

Por ejemplo, gran parte de la obra de los Beatles presenta innovaciones importantes en el ámbito de la armonía, tales como la inclusión de nuevas y frescas progresiones y la utilización efectiva de acordes inesperados como el famoso **bVII** (ver Capítulo III de éste trabajo). Al mismo tiempo, “vemos en su obra, un importante incremento en el número de acordes por canción, cosa que no es muy común dentro de la música popular, (...) llegando hasta 21 acordes en la canción ‘You Never Give Me Your Money’”⁴. Más aun, muchas de sus canciones presentan innovaciones importantes en cuestión de métricas. (ver Capítulo III).

No es nada descabellado afirmar que los Beatles fueron el primer grupo de rock que incorporó una cantidad importante de instrumentos “inusuales” en su música. Tal es el caso de la guitarra de doce cuerdas en “A Hard Day's Night” (1964), el timbal en “Every Little Thing” (1964), la flauta en “You've Got To Hide Your Love Away” (1965), el cuarteto y octeto de cuerdas en “Yesterday” (1965) y “Eleanor Rigby”(1966), respectivamente; arreglos de metales en “Got To Get You Into My Life” (1966), “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band” (1967) y “Savoy Truffle” (1968); el clarinete en “When I'm Sixty-Four” (1967), el clavecín en “Lucy In The Sky With Diamonds” (1967) y “Piggies” (1968), el mellotron en “Strawberry Fields Forever” (1967), sintetizadores en “Only A Northern Song” (1967), los instrumentos de la India en las canciones “indias” de Harrison y la original incorporación de la orquesta en canciones como “She's Leaving Home” (1967), “A Day In The Life”

³ STEPHEN VALDEZ, “Revolver as a pivotal art work”, en RUSSELL REISING (comp.) *Every Sound There Is*. Ashgate Publishing. 2002. Pág. 89

⁴ GER TILLIKENS, *The sound of the Beatles*. Het Spinhuis. 1998. Págs. 211-213

(1967), “Something” (1969), “Golden Slumbers” (1969) o “Good Night” (1968). La lista de canciones de los Beatles en las que se que incorporan instrumentos inusuales en la música rock es muy larga.

Un claro acercamiento con la música clásica puede escucharse en “Because” (1969), canción que fue compuesta a partir de la Sonata “Claro de Luna” de Ludwig Van Beethoven; o las diversas citas musicales en “All You Need Is Love” (1967), donde “escuchamos ‘La Marseillaise’, la ‘Invención a dos voces No. 8 en F’ de Johann Sebastian Bach (transportado a G y tocado por 2 trompetas piccolo), ‘Greensleeves’ (tocado por las cuerdas), la pieza ‘In The Mood’ de Glenn Miller (tocada por los saxofones), y ‘She Loves You’ justo al final de la pieza”⁵. Al mismo tiempo, los Beatles también experimentaron con las formas musicales, algunas veces cambiando el orden de las secciones como en “Can’t Buy Me Love” (1964) que empieza con el coro; y otras veces, tratando de expandiéndolas, como en “Hey Jude” (1968) o “I Want You (She’s So Heavy)” (1969). Más aun, lograron construir una obra “épica” a base de varias partes: la famosa cara B del disco *Abbey Road*, que es un gran *medley*, o en términos más “clásicos”, una *suite*, construida a partir de varias canciones pegadas una con la otra.

Las técnicas de grabación en muchas de sus canciones fueron innovadoras, tal como la multiplicación de la voz de John Lennon en el Intro de “Nowhere Man” (1965)⁶ y la modificación de las voces en varias de sus canciones. El famoso efecto de *feedback* en el Intro de “I Feel Fine” (1964) resultó ser bastante innovador para su época. Hay bastantes efectos de sonido en los discos *Revolver*, *Sgt. Pepper...* y *Magical Mystery Tour*. La pieza “Revolution 9” (1968) constituye uno de los más importantes ejemplos de música concreta hecha por un grupo de rock. Otras innovaciones importantes fueron los efectos de sonido “borroso” en “Across the Universe” (1970) o las cintas al revés en “Rain” (1966), “I’m Only Sleeping” (1966) o “Tomorrow Never Knows” (1966).

⁵ STEVE TURNER, *A Hard Day’s Write*. Harper Paperbacks. 2005. Págs. 113 - 115

⁶ Ver armonías vocales, en el Capítulo III.

Muchos consideran que *Sgt Pepper* fue el primer álbum concepto en la historia del rock. Y aunque el mismo John Lennon lo ha negado en repetidas ocasiones, diciendo que ninguna de sus canciones fue compuesta con el concepto del “Sargento Pimienta” en mente, es indudable que el álbum fue entendido como tal, y pronto otros grupos y artistas comenzaron a imitarlo. Así mismo, los Beatles siempre pusieron especial atención en el arte visual de sus discos, hecho que podemos corroborar desde muy temprano en la carrera del grupo, como en la portada del álbum *With The Beatles*, pasando por las famosas portadas de *Help!*, *Rubber Soul*, *Revolver*, *Sgt. Pepper* o *Abbey Road*, sin mencionar la no menos “innovadora” portada del *White Album*.

Por último, podemos señalar que muchas de sus letras llegaron a ser bastante elaboradas, adquiriendo una gran profundidad y significado. Temas tan diversos como el amor, la angustia existencial, la soledad, la desesperación, el lamento, la fantasía y el surrealismo, la crítica social, las alusiones a la droga, referencias a escritores, presidentes, actores u otros músicos, y el comentario político no faltan en las canciones de los Beatles.

Como podemos apreciar, muchas de las características que hicieron famoso al rock progresivo, estuvieron presentes desde antes en la obra de los Beatles, con lo cual queda demostrado que el cuarteto representó una enorme influencia e importante referencia para muchos de los grupos más representativos del progresivo. Esta influencia, se deja ver en los diferentes covers que grupos del estilo han realizado, algunos de los cuales, serán analizados y comparados con los originales dentro de este trabajo. En primer lugar nos interesa mostrar el avance en cuanto a las formas musicales que se dio con el progresivo.

Extendiendo las formas musicales en pos de una mayor complejidad y experimentación dentro de las canciones: Los Beatles y el grupo YES.

En la música popular, las formas musicales muchas veces llegan a quedar muy atrás en importancia, dejando sobresalir a otros aspectos como el ritmo, las melodías, las armonías y sobretodo, los timbres utilizados dentro de la pieza, mismos que la mayoría de las veces, son los que le dan un color y personalidad propia a la pieza. Es en base a estos elementos que decimos si una canción popular es triste, melancólica, dramática, alegre, romántica o dura; pero casi nunca, nos detenemos a pensar en la forma. Sin embargo, esto no quiere decir que no existan formas dentro de la música popular, ya que al igual que sucede con la música clásica, el material sonoro y lírico necesita ser administrado a través del tiempo de manera coherente y eficaz y que, al mismo tiempo, garantice la unidad y entendimiento de la pieza.

Con el advenimiento del rock progresivo, las formas musicales cobran una mayor importancia, pues es gracias a un crecimiento en estas, que la improvisación, los largos pasajes instrumentales, los arreglos cada vez más elaborados, la experimentación musical y las letras cada vez más profundas y significativas, encuentran un lugar amplio y fértil donde poder desarrollarse. Como se mencionó anteriormente, una de las características más importantes dentro del rock progresivo fue la larga duración de las piezas, con lo cual muchas de ellas se han ganado la etiqueta de “obras épicas”. Tal es el caso de piezas como “Close To The Edge” (1972) o “The Gates Of Delirium” (1975), ambas del grupo YES, que rondan los 20 y 16 minutos, respectivamente. Algunas otras obras “canónicas” dentro del rock progresivo que podemos mencionar son “Thick As A Brick” (1972) de Jethro Tull, “In The Court Of The Crimson King” (1969) de King Crimson, “Supper’s Ready” (1972) de Genesis o “Tarkus” (1971) de Emerson, Lake & Palmer. Todas estas piezas alcanzan la categoría de “obras épicas” gracias a su extensa duración y extraordinario manejo de las formas musicales.

A finales de los años 60, aparecieron en escena muchos grupos de rock, quienes tocaban un tipo de música rica en sonidos psicodélicos y experimentación, y que al mismo tiempo, contribuyeron de manera importante a la extensión de las formas. Entre estos grupos podemos mencionar a Vanilla Fudge y a Deep Purple (en sus primeros trabajos), quienes son claros ejemplos de esta nueva tendencia dentro del rock. A ambos grupos se les sitúa dentro de lo que algunos expertos llaman "Proto-Progresivo", ya que constituyen una especie de transición o punto medio entre los grupos de rock-pop psicodélicos de los años 60 y lo que después se convertiría en el rock progresivo como tal. Incluso se les llegó a comparar bastante entre sí, ya que ambos grupos se hicieron famosos por la enorme cantidad de *covers* que están incluidos en sus primeros discos. A partir de estos covers, que eran sometidos a importantes modificaciones, estos dos grupos comenzaban a experimentar con nuevos sonidos y texturas. Por supuesto, bastantes de estos covers fueron canciones de los Beatles, por lo que podemos decir que ambos grupos vieron en la música del cuarteto un punto de partida para explorar maneras de extender las formas musicales y experimentar con nuevos sonidos y elementos clásicos. Ejemplo de ello son el cover de "Eleanor Rigby" que el grupo Vanilla Fudge realizó; o las nuevas versiones de "Help!" y "We Can Work It Out" hechas por Deep Purple.

En esta misma línea, encontramos a YES, banda que tuvo su origen en la ciudad de Londres en el año 1968, cuando Jon Anderson (Voz), Chris Squire (Bajo, Coros), Bill Bruford (Batería y Percusiones), Peter Banks (Guitarra y Coros) y Tony Kaye (Teclados) se unieron para darle vida a uno de los mejores grupos de rock de toda la historia. Posteriormente, Banks y Kaye serían reemplazados por Steve Howe (Guitarra) y Rick Wakeman (Teclados), respectivamente.

YES "tocó su primer show el 4 de Agosto de 1968 en el East Mersey Youth Camp en Inglaterra. Días después de esto, actuaron como teloneros de Cream en su

famoso concierto de despedida en el Royal Albert Hall”⁷. Poco después fueron contratados como grupo de base en el famoso Club Marquee de Londres.

Gracias a discos como *Fragile* (1971), *Close To The Edge* (1972), *Relayer* (1974) o *Going For The One* (1977) son considerados uno de los grupos más importantes y representativos del rock progresivo de todos los tiempos. En estos trabajos, YES logró hacer música bastante compleja: piezas largas con estructuras muy similares a las de la música sinfónica, así como letras llenas de imaginación con temas de religión, mitología y literatura.

Sin embargo, antes de llegar a ese nivel de complejidad, YES fue una banda que tuvo que trabajar bastante duro para lograr el sonido que lo hizo tan famoso e influyente. Tuvieron que pasar algunos años antes de que se les considerara punta del movimiento progresivo, durante los cuales hubo mucha experimentación con sonidos y texturas, improvisación y formas. “Muy temprano en su carrera, YES ganó fama y reputación por tomar canciones de otros artistas y modificarlas drásticamente, hasta convertirlas en extensas composiciones al estilo progresivo, en la misma manera en que otros grupos, como Deep Purple y Vanilla Fudge, lo estaban haciendo”⁸.

En una entrevista, Peter Banks, primer guitarrista de YES, declaró:

“...éramos una banda de covers, por lo que casi el 90% de nuestro repertorio eran nuevas versiones de canciones de otros artistas (...) algunas nunca las grabamos, por ejemplo hicimos “Heaven Is In Your Mind” de Traffic, una gran versión de “Eleanor Rigby”; y “Paper Cup” de The Fifth Dimension (...) Creíamos que si íbamos a rehacer esas canciones, las cuales nos parecían bastante buenas, teníamos que hacerlas diferente (...) éramos un poco arrogantes en ese sentido”⁹.

⁷ CHRIS WELCH, *Close to the edge: the story of Yes*. Omnibus Press. 2003. Pág. 35

⁸ CHRIS WELCH, *Ibidem*. 2003. Pág. 35

⁹ TIM MORSE, *Yesstories: YES in their own words*. St. Martin’s Griffin. 1996. Pág. 22

En sus primeros dos discos, combinaron material original con algunos covers de sus mayores influencias, entre los cuales, tenemos temas de Richie Havens, Simon & Garfunkel, Stephen Stills, The Byrds y por supuesto de los Beatles. En su álbum debut, *YES* (1969), encontramos la versión de la canción “Every Little Thing”, que apareció originalmente en el álbum *Beatles For Sale*. Mediante la comparación de ambas versiones, podremos conocer con más detalle cómo se dio esta expansión de las formas musicales en pos de una mayor complejidad y experimentación dentro de las piezas. Esta versión de “Every Little Thing”, además de ser un cover famoso dentro del ámbito del progresivo, constituye un ejemplo bastante claro de lo que YES tuvo que hacer antes de poder dominar la técnica de hacer obras épicas, complejas y experimentales. Para poder apreciar esto con lujo de detalle, primero es preciso conocer bien la versión original, grabada por los Beatles en Diciembre de 1964.

“Every Little Thing”, versión original de los Beatles.

La tonalidad de la pieza es **La Mayor**. En cuanto al estilo, corresponde al tipo de pop-rock bastante común en el periodo temprano de los Beatles, muy parecido al de otras canciones como “She Loves You”, “I Want To Hold Your Hand” o “A Hard Day’s Night”. La métrica es 4/4 y la forma de la pieza es la siguiente:

Introducción – Verso – Verso – Refrán – Verso – Verso – Refrán – Solo (Verso) – Refrán – Coda

Como podemos apreciar, tenemos un tipo de patrón verso–verso–refrán, que se repite casi tres veces, pues la tercera vez el patrón se rompe cuando tenemos solamente un verso (sobre el cual está construido el solo de guitarra) en lugar de dos, dando paso inmediatamente a la última aparición del refrán y la coda, que nos lleva al fin de la canción.

Armónicamente, tenemos I, IV, V y ii, así como el famoso acorde **bVII**, que no resulta tan extraño en una canción de los Beatles. Melódicamente, siempre tenemos la nota **sol natural**, en lugar del **sol#** correspondiente a la tonalidad de **La Mayor**. Junto con esto, tenemos la tercera mayor, es decir, la nota **do#**, por lo que la melodía más bien parece estar en el modo mixolidio a partir de **la** (la – si – do# – re – mi – fa# – sol natural) (ver Ej. 5.1). En términos generales, la canción presenta bastantes ritmos sincopados, mismos que se ven reflejados en el ritmo irregular de algunos movimientos armónicos.

Voice

When I'm walk ing be side her, Peo ple tell me I'm luck y ___

Yes I know I'm a luck y guy ___

Ej. 5.1 – Melodía de los versos.

El arreglo instrumental está compuesto por guitarra acústica, guitarra eléctrica de 12 cuerdas, bajo, piano, batería y un instrumento bastante inusual para el rock en esa época, el timbal, que está tocado por Ringo durante los refranes. Todo esto crea una textura más o menos densa. Sumado a esto, la línea del bajo está doblada por las notas graves del piano, lo que le da bastante presencia a esta voz.

Es interesante la manera cómo la textura de la canción va llenándose poco a poco, principalmente durante los dos primeros versos, hasta llegar al primer refrán. Esto es evidente si ponemos especial atención a la batería, misma que durante el primer verso solo toca ritmos sincopados en el bombo, mientras que en el segundo se introducen la tarola y los platillos; hasta llegar al redoble que nos da la entrada al refrán. “Este tipo de detalles, tan sutiles que casi pasan desapercibidos, tienen un efecto a nivel subliminal que hacen que la música suene siempre fresca,

innovadora y con buen ritmo”¹⁰. De esta manera, la actividad crece poco a poco hasta que, casi sin darnos cuenta, estamos en el refrán (Ej. 5.3), que tiene una textura más densa con acentos de guitarra eléctrica y timbal, además del uso de armonías vocales.

The musical score consists of three staves: Voice, Guitar, and Timpani. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The voice part has lyrics: "Ev' ry lit tle_ thing_ she does she does for me_ yeah_". The guitar part features chords A, G, and A. The timpani part has a single note on the second beat of the first measure, marked *mf*.

Ej. 5.3 – Primera frase del refrán

Uno de los aspectos más llamativos de ésta canción es el empleo de muchos acentos musicales, es decir, un tipo de “puntuaciones” que sobresalen en varios momentos dentro de la pieza. Estas puntuaciones tienen mayor presencia durante los refranes (ver Ej. 5.3), donde los pequeños acordes de guitarra eléctrica acentúan las sincopas de la melodía; mientras los golpes de timbal acentúan el centro de cada frase.

Otro elemento que enfatiza las “puntuaciones”, es la forma en cómo están construidas las frases de la melodía durante los versos y los refranes. Todas las frases comienzan siempre en el segundo tiempo del compás y terminan en el tercer tiempo del compás siguiente. Después de esto, siempre tenemos dos silencios de negra entre una frase y otra (ver ejemplos. 5.1 y 5.3).

A continuación, mencionaremos algunos aspectos relevantes de cada sección de la pieza.

¹⁰ GER TILLIKENS, *The sound of the Beatles*. Het Spinhuis. 1998. Pág. 56

Introducción:

La introducción (Ej. 5.2) es muy breve, de solo 2 compases, durante los cuales escuchamos a la guitarra eléctrica de doce cuerdas parafraseando la primera frase del verso. Es en esta sección donde se introduce por primera vez el tresillo de negras, elemento recurrente a lo largo de la pieza.

(Elec. 12-strings guitar)

Guitar

T
A
B

Ej. 5.2 – Introducción.

Verso:

Los versos son de 6 compases, y están contruidos a partir de tres pequeñas frases de 2 compases cada una:

- 1 2 3 4
 | A | D E |
 A) When I'm walking beside her
- 1 2 3 4
 | A | G D |
 A) People tell me I'm lucky
- (tresillo)
 | Bm 1 - 2 - 3 | E A |
 B) Yes I know I'm a lucky guy

Las dos primeras frases (A) son paralelas una con la otra, mientras que la tercera (B) nos da un tipo de resolución, redondeando la sección, misma que en su conjunto forma un arco, melódicamente hablando. Además, en la tercera frase (B) encontramos uno de los rasgos más distintivos de la pieza, el empleo del tresillo de negras (ver Ej. 5.1). En el caso del primer verso lo encontramos sobre las palabras "...know I'm a...". Al mismo tiempo, la tercera frase presenta ciertas

disonancias, ya que el bajo, doblado por el piano, toca la nota **la** debajo del acorde **Bm**, lo que resulta en una séptima con respecto a éste. También es importante notar que durante las dos primeras frases, el ritmo armónico es irregular, mientras que en la tercera frase éste se vuelve más regular (ver Ej. 5.1).

Refrán:

Está construido a partir de dos frases de 4 compases cada una, dándonos un total de 8 compases para la sección completa. La repetición del acorde **G**, (**bVII**) contribuye a que esta sección suene irregular en cuanto a movimiento armónico se refiere:

- | | | | |
|--|----------|----------|----------|
| A | G | G | A |
| 1) Every little Thing she does, (timbal) she does for me, yeah, | | | |
| A | G | G | A |
| 2) And you know the things she does, (timbal) she does for me, woo. | | | |

Como se mencionó anteriormente, esta sección presenta una mayor actividad y energía, así como una textura mucha más densa en comparación a los versos. Esto gracias al uso de armonías vocales y a una mayor actividad de la batería y el bajo, así como a los efectos de “puntuación” del timbal y la guitarra eléctrica. Esta última, enfatiza las disonancias que se crean entre la melodía y la armonía que la sostiene (ver Ej. 5.3, compás 2). Son particularmente interesantes las disonancias que aparecen justo en las palabras “*me*” y “*yeah*” de la primera frase (ver Ej. 5.3, compás 4); y “*me*” y “*woo*” de la segunda frase. Éstas, están causadas por una especie de “apoyaturas” que resuelven hacia arriba (**sol natural – la**).

Solo:

El solo de guitarra (Ej. 5.4) tiene lugar sobre la música de uno de los versos, por lo que es de 6 compases. Igual que los versos, tiene tres frases, siendo las primeras dos una paráfrasis de la melodía (compases 1-4), mientras que la tercera enfatiza los tresillos de negra que escuchamos en la introducción y en los versos anteriores (compases 5 y 6).

(Elec 12-strings guitar)

Guitar

TAB

Bm E A

Ej. 5.4 - Solo de guitarra.

Coda:

La coda (Ej. 5.5) retoma nuevamente la idea de paráfrasis del tema principal, por lo que suena muy similar a la introducción y al solo. Sin embargo, el aspecto más sobresaliente, es la manera cómo los Beatles mezclaron en esta sección el material de los versos y el de los refranes. Está construida en forma de pregunta y respuesta: la guitarra nuevamente parafrasea parte de la melodía de los versos, mientras John y Paul responden cantando la frase “*Every little thing*” de los refranes. Esta pregunta y respuesta se repite hasta el *fade out*.

Voice

Guitar

Ev' ry li tle thing Ev' ry lit tle thing

Repeat & Fade Out

Ej. 5.5 - Coda

“Every Little Thing”, cover realizado por YES.

Este *cover* presenta un extraordinario trabajo instrumental, y sobretodo, una importante extensión de la forma musical, dando lugar a pasajes instrumentales más amplios y a sublimes momentos de experimentación, con cambios repentinos de dinámica, tempo y estado de ánimo dentro de una misma canción. Un primer y rápido vistazo, nos permite darnos cuenta que esta canción ha crecido considerablemente, ya que, mientras la versión original apenas alcanza los 2 minutos y 4 segundos, la versión de YES dura 5 minutos con 41 segundos aproximadamente, es decir, cerca de 6 minutos en números redondos.

Sin embargo, el objetivo de este análisis es descubrir cómo y dónde se da este crecimiento y extensión de la forma. Una de las maneras más obvias de hacer que una canción sea más larga en términos de duración, es mediante la repetición de ciertas secciones, como la repetición de algunos versos y refranes. Otra manera, que requiere mucho mayor trabajo y talento, es agrandando las secciones, esto mediante el desarrollo y paráfrasis de los motivos y melodías de dicha sección, o mediante la inclusión de nuevo material. Este último recurso, nos recuerda bastante a lo que Ludwig van Beethoven hacía para agrandar y extender las formas sinfónicas. Si escuchamos detenidamente al primer movimiento de su Quinta Sinfonía en Do menor, descubriremos que algunas secciones que antes no nos parecían tan importantes, como la coda por ejemplo, comienzan a adquirir mucho mayor tamaño, por lo que empiezan a jugar un papel diferente dentro de la obra. En dicho movimiento, la coda crece bastante, al punto de casi convertirse en un segundo desarrollo.

Estos dos recursos, están presentes de manera importante en este *cover*. Para apreciar mejor esto, primero debemos echarle un vistazo a la nueva forma de la pieza; y en segundo lugar, revisar sección por sección.

En términos de tonalidad y métrica no hay cambios importantes, ya que estamos en **La Mayor** y en 4/4, como en la versión original. Sin embargo, donde si hay cambios importantes es en la forma de la canción, ya que se han agregado repeticiones, quedando de la siguiente manera:

Introducción – Verso 1 – Verso 2 – Refrán – Verso 3 – Verso 4 – Refrán – Solo 1 – Solo 2
– Refrán – Verso 3 – Verso 4 – Refrán – Coda 1 – Coda 2

Como podemos observar en nuestro nuevo esquema, el solo de guitarra que en la versión original solamente ocupaba la música de un verso, aquí se extiende, tomando lugar sobre la música de dos versos juntos, por lo que en nuestro diagrama están etiquetados como solo 1 y solo 2. Al mismo tiempo, hay una repetición literal de los versos 3 y 4, mismos que van acompañados por la inclusión de un refrán más. Puesto que la coda parece estar dividida en dos partes, casi como si fueran dos codas diferentes, están etiquetadas como coda 1 y coda 2. Más adelante en este trabajo, hablaremos con detalle de esta cuestión.

Introducción:

Quizá una de las cosas mas llamativas de este cover, y una de las razones por la que es tan famoso, es su extensa y dramática introducción. Es interesante notar, que es desde la primera sección, donde los miembros de YES deciden comenzar con el procedimiento de agrandar algunas secciones, mismas que antes no nos parecían tan significativas. Si comparamos esta introducción con la de la canción original, descubriremos una diferencia abismal. Mientras que en la versión de los Beatles, tenemos 2 compases para esta parte, en el cover de YES tenemos cerca de 70 compases antes de escuchar alguna alusión al tema de la pieza. En términos de duración, la introducción de los Beatles es de solo 4 segundos, mientras que la de YES toma cerca de 2 minutos con 5 segundos.

Es en esta sección donde los miembros del grupo demuestran un derroche de virtuosismo y energía. La introducción nos toma por sorpresa cuando escuchamos

una gran cadencia auténtica que paradójicamente introduce la pieza, en lugar de finalizarla, como comúnmente se acostumbra. Esto nos deja la sensación de que venimos de algún otro lugar, y que de pronto, sin siquiera haberlo pensado, nos encontramos inmersos dentro del caos de una nueva pieza, caos que poco a poco nos va a llevar a la estabilidad, cuando escuchemos los primeros indicios de “Every Little Thing”. Esta cadencia auténtica, la escuchamos *forte* y en anacruza, tocada por la guitarra eléctrica con los acordes **E – A**, (es decir, **V – I**), que nos introducen a ésta enorme sección, misma que está construida como un lento, feroz y dramático *crescendo* antes de culminar en el primer verso.

Este *crescendo* progresivo, comienza con una especie de paráfrasis muy cambiada y casi irreconocible de algunos motivos de la melodía original en la guitarra. Al mismo tiempo, una serie de poderosos redobles y percusiones poco a poco van tomando la forma de un *ostinato*, que también podemos escuchar en el bajo, quien no para de tocar insistentemente un **la** grave. Este *ostinato*, es el que poco a poco va a ir creciendo hasta el fin de la sección. Pero antes de llegar a ese fin, escuchamos una serie de improvisaciones muy *jazzy* entre Peter Banks y Bill Bruford, guitarra y batería respectivamente. La guitarra comienza tocando algunos acordes ricos en notas, junto con rápidas escalas sin distorsión que nos recuerdan a piezas de jazz, mismas que poco a poco se van a ir convirtiendo en feroces ataques roqueros a la Jimi Hendrix. Esto junto con un incremento considerable en la velocidad de los golpes que la batería hace en los tambores y en los platillos.

Y por fin, cuando llegamos a un momento de éxtasis, lleno de energía y poder, la guitarra nos da el Intro, o algo que se parece al Intro original de la canción acentuado por fuertes golpes de platillos en la batería, así como algunos comentarios veloces en los tambores. Y así llega un momento bastante original dentro de la canción, un momento de reposo sobre el acorde **A**, durante el cual, la energía baja un poco de nivel antes de poder entrar en el primer verso; y durante el cual escuchamos claramente el *riff* de otra canción de los Beatles, “Day Tripper” (Ej. 5.6).

Guitar

A7

T
A
B

0 3 4 2 2 0 2 4 2 0 2

Ej. 5.6 - Breve cita musical de "Day Tripper"

Este pequeño detalle, nos regala un momento de bastante incertidumbre y expectación; hasta que por fin, escuchamos la voz de Jon Anderson, cantando la línea del primer verso.

Verso:

Los versos son básicamente iguales a los de la versión original en cuestión de melodía y armonía. Sin embargo, hay ciertos aspectos, que están presentes en la versión original, pero que en este *cover* se magnifican, llevándolos a un nivel superior. Uno de ellos, es la manera en que, como mencionamos antes, la textura sonora se va llenando poco a poco dentro del patrón verso-verso-refrán (véase pág. 70). Sin embargo, en este *cover*, el crecimiento en la actividad musical se acelera, es decir, crece dentro de un mismo verso, por lo que ya no se espera a todo el patrón. El otro aspecto, es el de la "puntuación" musical. Como vimos anteriormente, en la versión original, ésta se da sobretodo en los refranes, donde escuchamos al timbal y a la guitarra de 12 cuerdas. Sin embargo, YES se toma muy en serio este aspecto y lo lleva a toda la pieza, en todas las secciones. Son estos dos aspectos magnificados, los que le dan un toque muy original y personal a la interpretación de YES.

Por ello, el tipo de acompañamiento cambia, ya no tenemos ni a la guitarra acústica, ni al piano y bajo creando armonía debajo de la voz de Jon Anderson, sino que tenemos solo un poco de órgano y silencios, lo que sirve para enfatizar sustancialmente las "puntuaciones" musicales. Así, después de cada una de las

primeras dos frases del verso (AA), escuchamos esta fuerte “puntuación” o acentuación con acordes de poder (*power chords*¹¹) en la guitarra y golpes de batería. En el caso del primer verso, los escuchamos sobre las palabras “*beside her*” y “*lucky*”. En la tercera frase (B) la intensidad crece considerablemente, el grupo acompaña en manera muy rockera la voz de Anderson. Después de esto, la calma vuelve y comenzamos el mismo ciclo con el segundo verso.

Refrán:

Es en esta sección donde el aspecto de la “puntuación” se lleva al límite. Todo el refrán está marcado por estos golpes musicales. Cada primer tiempo de compás está enfatizado por acentos, esto en los *power chords* de la guitarra, los acordes en el órgano y golpes de batería. Es este impresionante manejo de acentos y dinámicas lo que hace que mucha de la música de los grupos progresivos suene como la música sinfónica.

Igual que en la versión original, hay armonías vocales que acompañan a la voz principal en esta sección. Sin embargo, las “apoyaturas” no están tan enfatizadas, en lugar de eso, las voces permanecen creando ricas armonías vocales, aspecto por el que YES es bastante reconocido. Al mismo tiempo, cosas como los breves comentarios de guitarra eléctrica han desaparecido.

Solo:

El solo de guitarra es, como en la versión original, una paráfrasis de la melodía de los versos, sin embargo, en este *cover*, el solo es mucho más cortante y poderoso, rellenando los silencios entre frases con rápidos y feroces *licks* de guitarra eléctrica. El solo, que antes tomaba un verso, ahora toma dos versos. La primera vez, (solo 1) la melodía está en el rango original de la voz, mismo que escuchamos en el Intro, mientras que la segunda vez (solo 2), éste se transporta una octava arriba y es enriquecido con el acompañamiento del órgano,

¹¹ Son acordes formados solamente por la raíz, la quinta y la octava. Esto hace que suenen “vacíos” y “duros”.

complicados redobles de batería y por *licks* cada vez más feroces de guitarra en lo que antes eran silencios.

Coda:

La coda de esta versión es bastante original. Siguiendo con este empeño por expandir las formas musicales, tenemos una coda dividida en dos partes, casi como si fuesen dos secciones diferentes. La primera parte, comienza exactamente igual que en la versión original, la guitarra parafraseando la melodía principal y las voces de Jon Anderson y Chris Squire respondiendo con la frase “*Every little thing*”. Sin embargo, este patrón pregunta/respuesta que en la versión original solo escuchamos dos veces, aquí está repetida cuatro veces (el doble). Después de la cuarta repetición, en lugar del *fade out* de la versión de los Beatles, escuchamos a las voces cantando en armonía hasta llegar con algunos saltos de octava a un sorprendente acorde de tónica.

La pieza bien podría terminar allí, sin embargo, el grupo sorprende con una nueva entrada del tema en la guitarra, casi como si volviéramos a escuchar el solo, sin embargo, después de dos repeticiones del tema, hay un dramático y repentino *crescendo* que nos lleva a un final muy roquero, o por qué no decirlo, muy sinfónico, en la tónica. Podríamos decir entonces, que ésta última parte es la verdadera coda de la pieza, y de ser así, entonces la coda 1 sería una nueva sección. Podríamos discutir más a fondo este último punto, sin embargo, lo que hay que subrayar aquí, es que este tipo de procedimientos hicieron que poco a poco la forma de la canción rock colapsara, y fuera adquiriendo un alto grado de complejidad y longitud.

En cuanto a otros aspectos como el cambio de tempo y estados de ánimo dentro de la misma pieza, podemos subrayar, además de la introducción y la coda de las que ya hemos hablado, algunos momentos breves en los que hay cierta expectación e incertidumbre, como lo que sigue inmediatamente después del primer refrán, donde escuchamos un leve *decrescendo* y algunas notas sueltas del

bajo y la guitarra. Algo similar, aunque menos llamativo, ocurre después del segundo refrán. Sin embargo, el momento en el que la incertidumbre y el cambio de estado de ánimo se hacen aun más poderosos es después del tercer refrán (el refrán después del solo), donde hay un momento de gran expectativa, el tempo casi se detiene mientras escuchamos solamente algunos acordes en el órgano y a la guitarra, que comienza a hacer algunas figuras, que nos dan la vaga idea de que estamos comenzando una nueva sección, pero, de manera repentina, se ve cortada cuando escuchamos una repetición del verso 3. Por ello, esta pequeñísima sección constituye otro punto interesante dentro de este *cover*, pues podríamos pensar en ella como parte del refrán que la precede; o como parte del verso que la sigue; pero, parece tener personalidad propia, sin embargo es tan corta que por ello no sabemos como llamarle, (¿un segundo desarrollo?, es decir ¿un segundo solo?).

Gracias a esta comparación, quedan al descubierto muchos de los recursos que los grupos de rock progresivo emplearon antes de llegar al nivel de perfección y grandilocuencia por la que son reconocidos. Al mismo tiempo, nos permite demostrar la gran influencia que los Beatles ejercieron sobre muchos de los grupos considerados como pioneros y pilares del movimiento, dentro de los cuales, YES es sin duda, uno de los más importantes.

Otra rama importante del rock progresivo fue el jazz fusión o jazz-rock. A finales de los años 60, el jazzista Miles Davis inicia este acercamiento con sus influyentes álbumes *Miles In The Sky* (1968), *In A Silent Way* (1969) y *Bitches Brew* (1970). A partir de ese momento comienzan a surgir nuevos grupos que mezclan el rock con el jazz en maneras bastante originales e innovadoras. Entre ellos, Mahavishnu Orchestra, Return To Forever o Weather Report, entre otros. En Inglaterra, surgen bandas como Nucleus, Soft Machine y Caravan, quienes mezclan elementos del jazz con el rock psicodélico y elementos de la música clásica. Otros representantes importantes del nuevo género fueron los guitarristas Steve Hillage, Frank Zappa, Carlos Santana y Jeff Beck.

Análisis comparativo entre la versión de “*She’s A Woman*” realizada por Jeff Beck y la original de los Beatles.

Como segunda parte de este capítulo, analizaremos el *cover* de la canción “*She’s A Woman*” realizado por el guitarrista Jeff Beck; y lo compararemos con la versión original de los Beatles. De esta forma, descubriremos cómo ha sido el impacto y la recepción de la música del cuarteto en una de las principales ramas del rock progresivo de los años 70: el jazz fusión o jazz-rock.

“*She’s A Woman*”, versión original de los Beatles.

Originalmente, esta canción fue la cara B del single “*I Feel Fine*” de 1964. Desde ese momento se convirtió en uno de los temas recurrentes de su repertorio en los conciertos de 1965. En este tema, podemos escuchar la gran capacidad que Paul tiene para cantar, muy semejante a la magistral interpretación que anteriormente había hecho en el *cover* “*Long Tall Sally*” y que volvería a repetir después en el *cover*, “*Kansas City/Hey Hey Hey Hey*” o en la original “*I’m Down*”.

En “*She’s A Woman*”, los Beatles parten de una fuente recurrente como lo es el blues, para crear algo, que aunque sencillo, es muy original e innovador. El blues está presente no solo en la base de la composición, cosa que ya habían hecho anteriormente en “*Can’t Buy Me Love*” o “*You Can’t Do That*”, sino también en la interpretación, siendo éste, el tema más *bluesy* que los Beatles habían compuesto hasta ese momento.

La tonalidad de la pieza es **La Mayor**, el tempo es 4/4 y su forma es la siguiente:

Introducción – Verso – Verso – Puente – Verso – Solo – Puente – Verso – Coda

Es interesante mencionar que las secciones de introducción, solo y coda corresponden exactamente a la forma *12-Bar Blues* clásica, mientras que la forma

de los versos está trabajada de manera ingeniosa para lograr una variación expandida de ésta, teniendo no solo 12 compases, sino el doble, 24.

Esta variación expandida de la forma blues le da un toque muy original a la pieza. Contrapuestas con estos versos tan extensos, tenemos las secciones de puente, mismas que son muy pequeñas en comparación, ya que solo tienen 4 compases de longitud. A pesar de su brevedad, funcionan muy bien, dándonos un pequeño respiro del blues y marcando un efectivo contraste entre las secciones, ganando bastante en originalidad.

Introducción:

Como ya mencionamos, el tempo de la pieza es 4/4, sin embargo es un tempo rápido, por lo que algunos consideran más correcto escribirla en compás de compasillo o 2/2. La introducción tiene ocho compases y enfatiza la progresión clásica del blues: **V - IV - I**.

Compás:	1	2	3	4	5	6	7	8
Acordes:	I E7	I -	I D7	I -	I A7	I -	I -	I - I
Progresión:	A: V7		IV7		I7			

El uso de séptimas menores para adornar los acordes, contribuye a enfatizar el sonido *bluesy* de la canción. Es importante mencionar que uno de los elementos más llamativos de la introducción es la manera cómo está arreglada.

Lo primero que escuchamos es a la guitarra eléctrica sola tocando los acordes en una manera sincopada, acentuando los tiempos débiles, que inmediatamente llama nuestra atención:

1 & 2	3 & 4	1 & 2	3 & 4	1 & 2	3 & 4 Etc.
E7	E7	E7	E7	D7	D7... Etc.

Justo antes de llegar al acorde **A7** (tónica), en el compás número 5, escuchamos cómo los demás instrumentos, que sorprenden desde la anacruza del cuarto

compás, hacen su entrada repentina: la batería haciendo énfasis en los platillos; y el bajo con un sonido prominente, arrojando a la guitarra que continua a lo largo de toda la pieza tocando los acordes de forma sincopada y acentuada.

Versos:

Los versos constan de 24 compases. Muy similar, como ya mencionamos anteriormente, a la forma *12-Bar Blues*, pero del doble de tamaño. En ésta sección no hay más acordes fuera de **A7**, **D7** y **E7**, es decir, **I**, **IV** y **V**, adornados con séptimas menores:

1	2	3	4				
A7	D7	A7	-	← esta frase se repite dos veces.			
A: I7	IV7	I7					
9	10	11	12	13	14	15	16
D7	-	-	-	A7	D7	A7	-
IV7				I7	IV7	I7	
17	18	19	20	21	22	23	24
E7	-	D7	-	A7	D7	A7	-
V7			IV7	I7	IV7	I7	

Quizá lo que contribuye a alargar la forma blues es la incorporación constante del acorde **IV7 (D7)**, que además siempre aparece junto con el motivo melódico (Ej. 5.7) que a continuación analizaremos detenidamente, pues constituye el sello distintivo de la pieza, es decir, su característica más llamativa.

Ej. 5.7 - Motivo melódico.

Este motivo melódico, que aparece desde el principio de la canción, y en total aparece cuatro veces dentro de la sección de verso (ver Ej. 5.8), se convierte en el gancho de la pieza. El motivo comienza con un salto dramático que va desde un **do#** hasta un **la** agudo, para después descender poco a poco y sincopadamente hasta un **la** más grave, con lo que tenemos un motivo con un rango bastante amplio, de una octava entera, sello que es, como se mencionó anteriormente, característico de McCartney.

Mientras la melodía de este motivo desciende, pasa por un **do natural**, creando una relación cruzada con el **do#** con que se inicia la frase. Este **do natural**, junto con el **sol natural** que también aparece, son las famosas *blue notes* (b3 y b7), clásicas del blues, que enfatizan la armonía y el sabor que distinguen a todos los versos. Toda la melodía de esta sección, está construida a partir de esas notas, combinándolas con las notas reales de la tonalidad mayor, es decir, la tercera y séptima mayores (**do#** y **sol#** en este caso). Este uso libre y combinado de las notas reales y *blue notes*, aunado a las abundantes síncopas, le dan un toque especial de originalidad a la melodía de los versos (Ej. 5.8).

(----- motivo -----)
 Voice A7 D7 A7
 My love don't give me presents

 (----- motivo -----)
 A7 D7 A7
 I know that she's no peasant

 D7 (----- motivo --
 A7
 On ly e ver has___ to give___ me, Love for ev er and for e ver, My___ love don't

-----)

D7 A7 E7

give me pre sents Turn me on when I

(----- motivo -----)

D7 A7 D7

— get lone ly, Peo ple tell me that she's on ly fool in' I know she is n't

A7 E7

Ej. 5.8 – Melodía de los versos.

El acompañamiento instrumental de estas secciones no varía demasiado, aunque hay que notar que en el segundo verso escuchamos la incorporación del piano, que enfatiza la idea del motivo melódico descrito anteriormente. Después de cada aparición de éste en la melodía (ver Ej. 5.8), el piano contesta en una especie de antífona con el mismo motivo. Al mismo tiempo hay que señalar que en cada verso, Paul añade ciertas variaciones y adornos sutiles a la melodía original, lo que le da un aire de mayor libertad a la pieza en general.

Puente:

El puente, es la sección más pequeña de la pieza, incluso más corta que las secciones de introducción o coda, cosa que es bastante inusual y que llama la atención en esta canción. Sin embargo, el éxito de este puente es que cuenta con los suficientes elementos para crear un buen sentido de contraste con respecto a las demás secciones.

El primero de ellos es la brevedad de la sección en sí, misma que contrasta bastante bien en relación con los 24 compases de los versos. Está construido a partir de dos pequeñas frases de dos compases cada una, dándonos un total de cuatro compases para la sección completa.

- 1) She's a woman who understands.
- 2) She's a woman who loves her man.

En segundo lugar, la melodía (Ej. 5.9) es completamente diatónica, sin recurrir en ningún momento a las *blue notes* de los versos.

Ej. 5.9 - Melodía del puente.

En tercer lugar, cuenta con un par de acordes nuevos, **C#m** y **F#**, es decir, **iii** y **VI** respectivamente:

Compás:	1	2	3	4
Acordes:	I C#m	I F#	I C#m	I D E I
Progresión:	A: iii	VI	iii	IV V
		(V/ii)		

Resulta curioso que el acorde **F#** sea mayor, ya que en la tonalidad de **La Mayor**, el sexto grado es menor, por lo que deberíamos tener **F#m** y no **F#** mayor como ocurre en la canción. Por lo tanto, este acorde podría ser reinterpretado como **V/ii**, con lo que tendríamos un posible intento de modulación a la tonalidad de **Si menor**, mismo que nunca llega a consumarse.

En último lugar tenemos el contraste que proveen los instrumentos, siendo más notorio el de la batería, que modifica la manera en cómo venía acompañando a los versos. Al mismo tiempo, el bajo abandona los ritmos punteados, tocando sobre los tiempos y en un estilo casi *walking bass*. El piano también abandona momentáneamente los ritmos sincopados para tocar acordes que caen exactamente

sobre los tiempos fuertes. La voz de Paul también aporta una sutil pero importante diferencia, ya que anteriormente cantaba solo, sin ningún acompañamiento por parte de los otros Beatles y sin ningún doblaje, pero aquí parece que su voz si ha sido doblada, lo que genera un efectivo contraste. La única excepción en todos estos cambios, es la guitarra rítmica, que sigue tocando los acordes sobre los tiempos débiles, tal y como lo ha venido haciendo desde la introducción y lo hace por el resto de la pieza.

Solo:

En esta sección, el grupo nos presenta la forma *12-Bar Blues* original, sin variación alguna. Es sobre estos 12 compases donde tiene lugar el solo de guitarra eléctrica (Ej. 5.10) que suena como si estuviera improvisado. La armonía es la clásica de blues, que en éste caso, involucra a los mismos acordes que tenemos en los versos: **I7, IV7 y V7**.

The musical notation consists of three staves of music in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The first staff is labeled 'Guitar'. It contains four measures: the first measure has an A7 chord and a melodic line starting on G4; the second measure has a D7 chord and a melodic line starting on B4; the third measure has an A7 chord and a melodic line starting on G4; the fourth measure has a D7 chord and a melodic line starting on B4. The second staff contains four measures: the first measure has an A7 chord and a melodic line starting on G4; the second measure has an A7 chord and a melodic line starting on G4; the third measure has an E7 chord and a melodic line starting on G4; the fourth measure has a D7 chord and a melodic line starting on B4. The third staff contains four measures: the first measure has an A7 chord and a melodic line starting on G4; the second measure has an E7 chord and a melodic line starting on G4; the third measure has an E7 chord and a melodic line starting on G4; the fourth measure has an E7 chord and a melodic line starting on G4. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and blue notes (flattened 3rds and 7ths).

Ej. 5.10 - Solo de guitarra.

En los primeros cuatro compases, y también en los últimos dos, la guitarra parafrasea el motivo melódico que escuchamos en los versos, aunque no lo reproduce exactamente igual. Aquí, el salto es aun más dramático, desde **la** hasta **do natural** (una décima). Igual que los versos, la melodía del solo está plagada de *blue notes*, aunque en este caso, casi no hay notas reales (**do#** y **sol#**), por lo que podemos decir, que ésta es la sección de la pieza que más estrictamente se apega a las convenciones clásicas del blues, no solo en la forma, sino también en cuanto al

contenido melódico-armónico. La manera de tocar, también es clásica del estilo, con algunos *bendings* y *slides* (*glissandos*). Al mismo tiempo, encontramos lo que es un sello característico de George, el uso de *pre-bends* (u. d.), (ver Ej. 5.10, compases 2, 4 y 12) que son *bendings* a la inversa. También hay que notar, que en los compases 5, 6, 7, 8, 9 y 10 tenemos algunos arpeggios y tresillos que recuerdan mucho al estilo *country* o *rockabilly* de guitarristas como Carl Perkins, a quien George Harrison ha citado innumerables veces como una de sus influencias tempranas.

Coda:

Esta sección es básicamente igual al solo: la forma *12-Bar Blues* original, la armonía correspondiente a ésta y el mismo carácter improvisatorio, aunque ésta vez no es la guitarra, sino la voz de Paul, que interpreta una especie de “solo vocal” basado en el título de la canción, que se repite hasta el final. No alcanzamos a escuchar los 12 compases completos, ya que el *fade out* nos sorprende antes y en el compás 11 la pieza ha terminado.

¿Quién es Jeff Beck?

Jeff Beck es considerado por muchos como uno de los mejores guitarristas de rock de todos los tiempos. Virtuosismo, innovación y experimentación son algunas de las características principales de su estilo, mismo que ha sido citado como principal influencia de otros grandes guitarristas como Yngwie Malmsteen, Joe Satriani o Eddie Van Halen.

Beck, de origen inglés, se dio a conocer durante los años 60 como guitarrista de The Yardbirds, donde entró como reemplazo de Eric Clapton, quien había abandonado el grupo para integrarse a The John Mayall's Bluesbreakers. Durante su estancia en este grupo, Jeff causó furor entre los fans de la música rock con su peculiar estilo, visionario y a veces estrafalario, mismo que podemos escuchar en piezas como “Heart Full Of Soul” (1966), “Shapes Of Things” (1966), “I’m A Man” (1966) u “Over Under Sideways Down” (1966), entre otras. Es en esos años cuando

Jeff comienza a experimentar con la distorsión, el *feedback* y el *fuzz tone*, siendo así pionero del estilo psicodélico y experimental del rock de los años 60.

A finales de esta década, formó The Jeff Beck Group, donde reclutó a importantes músicos como Rod Stewart y Cozy Powell. Esta agrupación, se caracterizó por tocar un rock duro con influencias blues y jazz. Pero es a mediados de los 70, cuando Jeff Beck incursiona fuertemente en el campo del jazz fusión, dejándonos importantes discos como *Blow By Blow* (1975), *Wired* (1976), *With the Jan Hammer Group Live* (1977), *There and Back* (1980). Estos discos están considerados como clásicos del género y son en gran parte responsables de la popularidad del rock instrumental virtuoso de los años 80. Beck ha ganado varios *Grammy Awards* como mejor disco o pieza de rock instrumental: *Flash* (1985), *Jeff Beck's Guitar Shop* (1989), y más recientemente con el tema "Dirty Mind" del disco *You Had It Coming* (2001). Curiosamente, recibió un *Grammy* por su versión de la canción "A Day In The Life" en el disco tributo a los Beatles *In My Life* (2000), producido y dirigido por George Martin.

"She's A Woman", cover realizado por Jeff Beck.

Este *cover* de "She's A Woman" es parte del álbum *Blow By Blow* de 1975, que fue el primero de una larga serie de discos con tendencias jazz fusión y rock instrumental, que Jeff Beck concibió durante los años 70 y 80. Este álbum, fue producido nada más y nada menos que por George Martin, el productor de los discos de los Beatles. Siendo así, era casi natural que Beck decidiera tocar alguna pieza del cuarteto.

El hecho de que Jeff Beck haya elegido esta canción, demuestra la calidad que ésta tiene, aunque en general sea una pieza sencilla y además poco conocida dentro del repertorio "Beatle". Este *cover* presenta bastantes diferencias con respecto a la versión original, aunque aprovecha muchos de los elementos de la pieza compuesta por Paul McCartney.

La primera y más notable de estas diferencias es la estética de la pieza, ya que mientras la canción original es bastante *bluesy* en su sonido e interpretación, éste cover tiene un sonido más apegado a lo que conocemos como jazz fusión, con un ritmo bastante *funky* y una interpretación juguetona e ingeniosa de la melodía por parte de Beck, quien imprime su toque personal a toda la pieza.

La melodía tiene un carácter vivo, alegre, con sonidos y efectos raros y llamativos, así como un sentido de métrica bastante libre e impredecible. Por todo esto, suena bastante relajada, llena de adornos que parecen fáciles, pero son muestra de un impresionante nivel técnico por parte del guitarrista.

Toda la pieza tiene un carácter bastante improvisatorio, elemento que ya está presente en la versión original, pero que aquí es mayormente explotado. La tonalidad de la pieza es la misma, **La Mayor**; sin embargo, la armonía está enriquecida con algunos acordes que no estaban presentes antes.

Otro aspecto que difiere del original es la forma de la pieza. Jeff Beck parece no preocuparse demasiado por respetar la forma original de la canción, pues además de omitir algunas de las secciones, agranda o acorta otras, según el caso. Mientras que la versión original de los Beatles consta de 135 compases en total y una duración de 3 minutos y 3 segundos aproximadamente, este *cover* solamente llega a los 93 compases, pero con una duración mucho mayor, de 4 minutos con 31 segundos. Esta diferencia se debe a que el tempo de la pieza, que también es 4/4, es más lento y relajado.

Aunque escuchamos partes de la letra original como fondo, estas están interpretadas por una guitarra con *talk box*, y sólo sirven de referencia para distinguir entre una sección y otra, por lo que podemos decir que la pieza es totalmente instrumental. Y es por esta razón, que cada sección recibe un tratamiento especial, lo que hace que cada una de ellas brille con luz propia.

La forma de la pieza queda de la siguiente manera:

Introducción – Verso 1 – Verso 2 – Puente – Solo – Verso 3 – Solo/Coda

Sin embargo, la forma de la pieza no es tan simple como aparenta el anterior diagrama, ya que algunas secciones que inicialmente tenían una función, vuelven a aparecer pero con una función diferente; y otras, que aunque llevan el mismo nombre, difieren en números de compases. Por ejemplo, la sección verso 3, que aparece después del solo, no es igual a los dos versos anteriores, sino que es la música de la última mitad de estos. De la misma manera, la música que escuchamos como introducción reaparece como parte de los versos, como una forma de *turnaround* o *ritornello*.

Es como si la pieza estuviera construida a partir de trozos de música, es decir, de ciertos fragmentos musicales que se suceden unos a otros para formar las diferentes secciones de la pieza. Es por ello que hemos decidido designar letras a cada uno de estos fragmentos de música para reconocerlos con mayor facilidad dentro de las secciones de la pieza. En el siguiente diagrama, aparecen las secciones como tal, junto con los trozos o fragmentos musicales que las forman y el número de compases en los que ésta música tiene lugar:

Sección	Fragmentos musicales	Número de compases
Introducción	C	6
Verso 1	A+A+B+C	4 + 4 + 4 + 6
Verso 2	A+A+B+C'	4 + 4 + 4 + 5
Puente	D	4
Solo		24
Verso 3	B+C''	4 + 8
Solo/Coda (<i>fade out</i>)		12

Introducción:

La introducción está formada por la música del fragmento C, que consta de 6 compases (dos menos que en la versión original) y que no es más que un *turnaround* característico del blues o del jazz, es decir, un fragmento musical que (de

la misma manera que la introducción de la versión original) va de dominante a tónica. Sin embargo, mientras que la introducción original nos da de manera simple y directa la progresión **V – IV – I**; esta versión, nos la presenta de manera adornada por la inclusión de los acordes **III** y **ii7** (**C** y **Bm7** en este caso) en medio de eso, dándole un toque mucho más *jazzy* y sofisticado a la pieza. Así mismo, los acordes de **E**, **D** y **A** ya no están adornados con séptimas menores, eliminando así, parte del sonido altamente *bluesy* de la canción original.

Compás:	1	2	3	4	5	6
Acordes:	I E - - -	I D C Bm7 E7	I A - D -	I A - D -	I A - D -	I A - D - I
Progresión:	A: V	IV III ii7 V7	I IV	I IV	I IV	I IV

Es importante señalar, que a diferencia de la versión de los Beatles, esta introducción llega bastante temprano a la tónica, justo en el tercer compás. A partir de aquí, tenemos un patrón de tónica y subdominante (**A – D**) que se repite a lo largo de los compases restantes y que continua a lo largo de la pieza como base del fragmento musical A en los versos 1 y 2; y durante los 24 compases del primer solo y los 12 del segundo solo/coda. El bajo se encarga de enfatizar este patrón (Ej. 5.11), repitiéndolo con muy pocas variaciones.



Ej. 5.11 - Patrón rítmico del bajo, enfatizando I - IV.

Al mismo tiempo, los acordes de guitarra acentuando los tiempos débiles que escuchamos en la pieza original, han desaparecido. En su lugar tenemos un ensamble de piano, bajo y percusiones que acompañan a la guitarra de Beck (Ej. 5.12), que con un timbre limpio toca una frase adornada con *bendings*, *slides*, *vibratos*, y un tresillo rápido en el primer compás. Todos estos adornos, junto con sus ritmos sincopados contribuyen a darnos el toque *funky* mencionado anteriormente. Esta melodía (ver Ej. 5.12) incluye las notas reales de la tonalidad de **La Mayor**, junto con sus respectivas *blue notes* (**sol natural** y **do natural**). De

manera especial llama la atención la aparición de la nota **si natural** en el primer compás, que no se usa en la melodía original de los Beatles, y que aparece aquí enfatizada en una síncopa.

Ej. 5.12 – Introducción (fragmento musical C)

En términos generales, la introducción comparte algunos elementos con la de la versión original, pero nos muestra desde el comienzo las marcadas diferencias, tanto estilísticas como de interpretación, entre ambas piezas. La música de esta introducción, es decir, el fragmento musical C, reaparece de manera importante como parte final de los versos, por lo que se convierte en uno de los elementos más llamativos y distintivos de toda la pieza.

Versos 1 y 2:

Los versos están formados a partir de los siguientes fragmentos musicales: A+A+B+C, siendo el último lo mismo que la introducción. El fragmento A (que consta de 4 compases), comienza a partir de que escuchamos el motivo melódico de la versión original hacer su entrada (Ej. 5.13), tocado en el rango grave de la guitarra eléctrica. Éste, se desarrolla en un solo compás, mientras que en la versión original se tomaba dos compases. Al mismo tiempo, contiene síncopas más marcadas. Los tres compases restantes contienen improvisaciones de guitarra sobre este motivo melódico (ver Ej. 5.13).

Como detalle particular, vemos que siempre que el motivo aparece, está doblado por una segunda guitarra que, utilizando un *talk box*, toca el mismo motivo pronunciando las diferentes frases de la letra de la canción (ver Ej. 5.13). Por ejemplo, al principio

del verso 1 escuchamos la frase “*My love don’t give me presents*”, después, cuando el fragmento A se repite escuchamos a la guitarra cantando “*I know that she’s no peasant*”. De la misma manera, en el verso 2 la escuchamos cantando “*She don’t give boys the eeeee!*” y “*She hates to see me cry*”. Estas frases, que a veces suenan bastante extraño y a veces casi no se entienden, le dan un toque “raro” y particular a la pieza, y al mismo tiempo, sirven para marcar el comienzo de los diferentes fragmentos que conforman los versos.

Ej. 5.13 - Primeros tres compases del verso 1.

La progresión armónica de los fragmentos A está cimentada en el patrón **A – D** anteriormente descrito. El fragmento musical B (que consta de 4 compases), está marcado por el cambio a **D** y luego a **C**:

Compás:	1	2	3	4
Acordes:	I	D - - - I -	I C	I - I
Progresión:	A:	IV	III	

Es interesante la manera en cómo el acorde **C** del tercer compás se sostiene creando un efecto muy llamativo y dejando espacio para la improvisación, ya que estos espacios en los fragmentos B de toda la pieza, contienen exquisitas demostraciones de redobles de batería y *licks* de guitarra muy ingeniosos. Después de éste fragmento tenemos el retorno de la introducción, o fragmento musical C, que nos regresa a la tónica.

Los versos 1 y 2 son casi iguales en cuanto a su forma, sin embargo, las distintas formas de interpretación en cuanto a frases de guitarra y redobles de batería, nos proveen de variedad, haciendo que la pieza nunca suene repetitiva. Hay que notar

que el fragmento C del verso 2, sólo tiene 5 compases en lugar de los 6 que tiene en sus anteriores apariciones (introducción y verso 1). Además, a partir del compás 4 de éste fragmento, la guitarra nos presenta una nueva frase melódica que nos prepara para entrar al puente. Por esta razón lo hemos etiquetado como fragmento musical C'.

Puente:

Esta sección es quizá la más parecida con respecto a la versión original, ya que respeta el mismo número de compases (cuatro), la misma subdivisión en dos frases y las mismas notas para la melodía.

En esta sección escuchamos un interesante contrapunto rítmico entre las dos guitarras, ya que tocan las mismas notas pero con ritmos y fraseos distintos. Mientras la primera guitarra toca notas en un ritmo más rápido, la segunda guitarra con *talk box*, reaparece cantando la letra “*she’s a woman who undestands, she’s a woman who loves her maaaaan!*”, para inmediatamente después, dar paso al efectivo y bien pensado solo de guitarra que nos toma por sorpresa.

Solo:

El solo de guitarra es por mucho, la sección más llamativa de la pieza, pues no solamente es la más larga en número de compases, llegando a los 24, sino que también es aquí donde Jeff Beck da rienda suelta a su particular y original estilo, regalándonos un solo memorable e innovador (Ej. 5.14).

En esta sección, Jeff Beck hace uso de los más llamativos y raros efectos guitarrísticos. Podemos escuchar *vibratos*, *slides (glissandos)*, *pull-offs* (ligados descendentes) y *hammers-on* (ligados ascendentes), *bendings* y *pre-bendings*, *pinch harmonics* (armónicos que se producen pellizcando la cuerda en cierto punto para obtener la nota deseada), cambios de timbre acercando y alejando la púa del puente de la guitarra, entre otros. Lo que le da el toque “raro” es la manera en cómo estas técnicas están usadas y combinadas dentro del solo. Además de esto, está presente el inigualable nivel técnico de Beck, que con rápidos *licks* cromáticos, frases en

The image displays four systems of guitar notation for a solo. Each system includes a treble clef staff with musical notation and a guitar staff with fret numbers and fingering. The key signature is two sharps (F# and C#).

- System 1 (Measures 17-18):** Chords A and D. Techniques include a pull-off from the 20th fret to the 17th, a slide from the 17th to the 20th, and a natural harmonic on the 16th fret. Fingering: (20) 17 20.
- System 2 (Measures 19-20):** Chords A and D. Techniques include pull-offs and slides. Fingering: 7 (7) 5 (5) 7 (7) 5 5 3 5 5 3 5 3 5 5 8 5 3 5 3.
- System 3 (Measures 21-22):** Chords A and D. Techniques include tremolos and slides. Fingering: 5 3 5 7 5 4 0 2 7 4 6 5 9 8 11 10 14 13 16 15.
- System 4 (Measures 23-24):** Chords A and D. Techniques include a slide from the 18th to the 17th fret, a pull-off from the 20th to the 17th, and a natural harmonic on the 19th fret. Fingering: 18 17 19 17 20 (20) 17 19 20 19 17 20 17 19 20 17 17 22 19 19 5 6 (19).

Ej. 5.14 – Solo de guitarra.

Después de un comienzo bastante llamativo con el uso de la nota **do natural**, Beck nos presenta la primera frase “rara” con el uso de un *pull-off* cromático. En el compás 3, tenemos una arrolladora frase en treintaidosavos que utiliza la escala de **La** en el modo dórico, es decir, con las *blue notes* sustituyendo a las notas reales, aunque, tenemos un **do#** en el tercer tiempo que le agrega color a la frase. En ésta se mezclan *pull-offs* y *slides*.

En los compases 7 y 8 tenemos un cromatismo bastante aventurado con una escala “ondulante” que mezcla las notas **do#**, **do natural**, **si** y **la**, con las notas **si bemol** y **sol#**. Es interesante notar el juego entre las notas **si natural** y **si bemol** que se da en los dos primeros tiempos del compás 8, mismo que está enfatizado por los *vibratos* y las figuras sincopadas. Así mismo, hay un juego interesante entre las notas **sol natural** y **sol#** en el tercer y cuarto tiempo de este mismo compás, que además tiene lugar sobre el acorde **D**, lo que le da un efecto bastante llamativo y “raro”.

A partir del compás 9 tenemos figuras rítmicas rápidas de treintidosavos combinadas con semicorcheas y silencios, lo que agrega un toque *funky* y contribuye al mencionado sentido de libertad con respecto a la métrica. Es particularmente interesante la manera en cómo las notas pulsadas, los ligados (*hammer-on*) y los *bendings* se combinan en estas frases, dándole una fluidez y un sonido únicos.

En el compás 12, encontramos nuevamente el juego cruzado entre notas reales y *blue notes*, similar al que vimos en los compases 7 y 8. Justamente a partir del segundo tiempo de este compás comienza el juego por medio de una serie de *bendings* entre el **si natural** (la segunda de la escala con respecto a **La**) y el **do** (la tercera), que a veces es natural y a veces es sostenido, es decir, Jeff Beck alterna entre *bendings* de semitono (**si-do natural**) y *bendings* de un tono entero (**si-do#**). Este juego continúa en medio de figuras rítmicas complicadas. En el primer tiempo del compás 13, escuchamos un *bending* gradual lento de un tono entero (**si-do#**), que nos da un leve respiro para después proseguir con el juego, introduciendo incluso un cambio de timbre y de registro mediante el uso de *pinch harmonics* en el cuarto y primer tiempo de los compases 13 y 14, respectivamente.

Esta frase continúa durante el compás 14, pasando por el compás 15, donde desciende en una secuencia de intervalos de tercera en los primeros dos tiempos (**sol – mi - fa# - re# - mi – do natural – re – la**). Es particularmente interesante la manera en cómo la escala sube, en el compás 16, mediante un uso nada común y

bastante original de *bendings* y *pre-bendings*, hasta que, en el compás 17 alcanza su clímax llegando a un *la* muy agudo.

A partir de aquí, el solo comienza una nueva frase, que poco a poco nos va a llevar al final del mismo. Ésta, que comienza en los tiempos 3 y 4 del compás 17, nos regresa al rango medio de la guitarra con frases muy cromáticas. El compás 19 nos ofrece, brevemente, un nuevo juego alternado entre *bendings* de semitono y *bendings* de un tono entero. En el primer tiempo del compás 20, tenemos un toque muy original por parte de Beck, con una rápida figura de treintaidosavos y *pull offs* en el rango profundo de la guitarra. En el compás 22, ya como cierre del solo, Jeff Beck nos demuestra su particular estilo con una interesante frase ascendente por medio de *slides* en la tercera cuerda de la guitarra que nos llevan nuevamente al registro alto, culminando en el compás 24 donde el solo termina.

Verso 3:

Como podemos ver en los últimos dos tiempos del compás 24 del solo (ver Ej. 5.14, último compás), un pequeño acorde con *glissando* descendente nos regresa a lo que hemos etiquetado como verso 3, pero que en realidad no es un verso completo, pues los fragmentos A no están presentes.

Inmediatamente después de que el solo termina, el fragmento musical B aparece primero, y después el C (o introducción). Esta nueva aparición del fragmento C es diferente a las anteriores, pues ahora tiene 8 compases de largo. Además, la frase que en el fragmento C' nos preparó para el puente, vuelve a escucharse a partir del quinto compás del fragmento, pero extendiéndose por dos compases más para formar los ocho compases. Por esta razón, lo hemos etiquetado como fragmento musical C''.

Solo/Coda:

Una vez que los ocho compases del fragmento musical C'' han sido escuchados, tenemos una nueva irrupción de la guitarra eléctrica: un nuevo solo ha iniciado. Sin

embargo, lo hemos etiquetado como solo/coda, pues con éste, la pieza poco a poco se va acabando, con un *fade-out*.

En términos generales, este segundo solo es muy similar al primero, (anteriormente descrito), pues está construido sobre el mismo patrón armónico **A – D**, hace uso de las mismas técnicas y fraseos guitarrísticos, etc. Quizá la mayor diferencia radica en la manera cómo la batería, el bajo y el piano nos van preparando, con su manera diferente de acompañar a la guitarra, para el final. Esta sección tiene 12 compases de largo, antes de que el *fade-out* la termina totalmente.

Sin lugar a dudas, la música de los Beatles ha tenido muy buena aceptación dentro del ámbito del jazz-rock. Ejemplo de ello son la enorme cantidad de *covers* y arreglos que existen de sus canciones en este estilo. Esta nueva versión de “She’s a Woman” es un claro ejemplo de ello. En la música de muchas bandas inglesas de rock progresivo como Soft Machine, Caravan, Matching Mole o Hatfield And The North podemos encontrar un buen número de referencias a la música de los Beatles. Con esto, queda demostrada la influencia e importancia que el cuarteto tuvo en el nacimiento y desarrollo del rock progresivo de los años 70.