

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Música**

**Uso de la escala mayor armónica en el solo de Jonathan  
Kreiseberg sobre la obra “Night & Day” del álbum  
“Equilibrium” de Morten Haxholm Quartet**

**Diego Alejandro Toaza García**

**Artes Musicales**

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito  
para la obtención del título de  
Lic. en Música Contemporánea

Quito, 18 de diciembre de 2020

# **UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Música**

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

**Uso de la escala mayor armónica en el solo de Jonathan Kreiseberg sobre  
la obra “Night & Day” del álbum “Equilibrium” de Morten Haxholm  
Quartet**

**Diego Alejandro Toaza García**

**Nombre del profesor, Título académico**

**Daniel Toledo, M. Mus.**

Quito, 18 de diciembre de 2020

## **DERECHOS DE AUTOR**

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

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

Nombres y apellidos: Diego Alejandro Toaza García

Código: 00138693

Cédula de identidad: 1723261507

Lugar y fecha: Quito, 18 diciembre de 2020

## **ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN**

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

## **UNPUBLISHED DOCUMENT**

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

## RESUMEN

En el siguiente texto, se analizará el uso práctico de la escala mayor armónica, utilizando como principal ejemplo, su utilización en el solo de Jonathan Kreiseberg sobre “Night & Day” en el álbum “Equilibrium” de Morten Haxholm Quartet del 2003.

Desde la perspectiva de la obra, se analizarán distintos aspectos tanto históricos como meramente musicales. Hablaremos brevemente del momento de su publicación, hasta su estructura armónica y las principales razones por las que la utilización de una escala de color tan distintivo y ciertamente contemporáneo, funciona apropiadamente dentro de uno de los grandes clásicos del “*Great American Songbook*.”

Palabras clave: “Escala mayor armónica”, “Night & Day”, “armonía modal”, “chord-scales”, “Jonathan Kreiseberg”, “Morten Haxholm Quartet”.

## ABSTRACT

In the following paper, we will analyze the practical use of the harmonic major scale using as a main source Jonathan Kreiseberg's solo over "Nigh & Day" in the album "Equilibrium" by Morten Haxholm Quartet of 2003.

From the perspective of the piece, we will dive into some historical aspects along with some merely musical topics. We will briefly explore the moment of its release to its very harmonic structure and the main reasons the use of a scale with such a distinctive and certainly contemporary color, works appropriately within one of the classics of the "*Great America Songbook*".

Key Words: "Harmonic Major Scale", "Night & Day", "modal harmony", "chord-scales", "Jonathan Kreiseberg", "Morten Haxholm Quartet".

**TABLA DE CONTENIDOS**

|  |    |
|--|----|
| Introducción .....   | 10 |
| Desarrollo.....  | 12 |
| Night and Day .....  | 12 |
| Análisis de la escala mayor armónica.....  | 16 |
| Análisis del solo .....  | 18 |
| Conclusiones .....   | 22 |
| Referencias Bibliográficas .....   | 23 |
| Anexo A: Transcripción del solo de Jonathan Kreiseberg sobre “Night and Day” ..... | 24 |
| Anexo B: Night and Day.....  | 27 |

## ÍNDICE DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura #1: Night and Day, Intro.....                                 | 12 |
| Figura #2: Night and Day, A Section.....                             | 13 |
| Figura #3: Night and Day, B Section.....                             | 14 |
| Figura #4: Night and Day, C Section.....                             | 15 |
| Figura #5: Night and Day, Final B Section.....                       | 15 |
| Figura #6: Escalas Mayor, Mayor Armónica y Menor Armónica.....       | 16 |
| Figura #7: Escala Mayor Armónica armada diatónicamente por 3ras..... | 16 |
| Figura #8: Compases 1-8. Kreiseberg's solo.....                      | 18 |
| Figura #9: Compases 22-25. Kreiseberg's solo.....                    | 19 |
| Figura # 10: Compases 30-33. Kreiseberg's solo.....                  | 19 |
| Figura #11: Compases 50-57. Kreiseberg's solo.....                   | 21 |
| Figura #12: Compases 62-73. Kreiseberg's solo.....                   | 22 |



## ÍNDICE DE TABLAS

|   |    |
|---|----|
| Análisis Secciones A y B.....             | 14 |
| Análisis Secciones C y B.....             | 15 |
| Análisis de la escala mayor armónica..... | 17 |

## INTRODUCCIÓN

En 2003, el álbum debut del contrabajista danés, Morten Christian Haxholm, fue lanzado bajo el nombre “Equilibrium”. Con la colaboración de afamados músicos académicos en el área del jazz como Ari Hoening en la batería, Frederick Menzies en el saxofón tenor y por supuesto, Jonathan Kreiseberg en la guitarra. El disco es una experiencia que perfectamente encapsula, conceptos tímbricos ajenos a la cotidianidad e introduce la escuela del jazz europeo a un nuevo público. Equilibrium es una recopilación de composiciones originales que capturan muchos de los aspectos estilísticos prominentes de la creciente escuela del jazz contemporáneo, junto con *standards*<sup>1</sup> clásicos en los que la experimentación que caracteriza a este disco, puede ser más percibida debido al fuerte contraste que estas versiones generan cuando comparadas con interpretaciones más afines a lo que sus compositores concibieron.

La incorporación de escalas de timbre impresionista, *voicings*<sup>1</sup> cerrados en los que predominan tenciones que fielmente resaltan los colores característicos de estos modos, de la mano con tempos bastante rápidos y el completo control armónico de Kreiseberg, proveyeron al disco la capacidad de explorar nuevas cualidades tímbricas que caracterizan mucho del trabajo individual que los miembros del cuarteto explorarían como solistas o en otras agrupaciones en discos como “One” y “Nine Stories Wide” de Kreiseberg o en “Detachment” con Frederick Menzies.

Sin embargo, muchos de los conceptos rítmicos, resolutivos y melódicos, pueden ser mejor apreciados en dos clásicos que, con el afán de explorar los nuevos colores de la escuela contemporánea, y valiéndose del ligero color modal propio de estas dos composiciones, fueron elegidas debido que dentro de progresiones acórdicas y estructuras más convencionales, la exploración que caracteriza el concepto del álbum podía ser todavía más profundizada.

“Out of Nowhere” y “Night & Day” son dos clásicos del “*Great American Songbook*” que Johnny Green y Cole Porter respectivamente concibieron como románticas baladas que perfectamente encajarían dentro de la banda sonora de filmografías con una temática similar, sin embargo, el innovador giro que se les dio en este disco, enfatizó colores disonantes de la

---

<sup>1</sup> *Voicings*: Acordes caracterizados por una distribución de voces abierta o cerrada. Este término igualmente hace referencia a los intervalos internos generados por las voces del acorde.

mano con resoluciones menos convencionales que fueron posibles como consecuencia de la libertad armónica que Kreiseberg tuvo durante la ejecución de estos dos temas en formato trío. (Excluyendo el talento de Menzies en el saxofón tenor). (StoryVille Records, s.f.)

Este enfoque es bastante claro en solo de Kreiseberg sobre “Night & Day”, ejecución que, en casi todo aspecto, contrasta de la mayoría de rendiciones del tema.

Probablemente, la primera cualidad en captar la atención del oyente, es el tempo. A una velocidad de 282 bpm, el tema de cierre de “Equilibrium” es probablemente lo más lejano a la balada que Porter concibió en 1932. Desde el momento de su entrada, el tema incorpora elementos impresionistas en su disonante introducción que cuenta con *voicings* en la guitarra de Kreiseberg y es sucedida por una interpretación en *chord-melody*<sup>2</sup> bastante abierta y con mucha libertad rítmica de la melodía original del tema. Posteriormente, Kreiseberg se vale de principalmente una escala matriz dentro de su solo que destaca cualidades armónicas no muy resolutivas, sin embargo, efectivas: la escala mayor armónica.

A continuación, se examinarán las principales cualidades de esta escala y la razón por la que su inclusión como principal recurso melódico y armónico en la interpretación de Night & Day, provee una coherente delineación armónica de la mano con el resalte de las cualidades más prominentes del *avant-garde jazz*, del *post-bop* y por supuesto, del *jazz* contemporáneo.

---

<sup>2</sup> *Chord-Melody*: Estilo de ejecución guitarrística en la que una melodía es ejecutada al mismo tiempo que la armonía. Este estilo se caracteriza por el uso de *voicings* que tengan como *lead* la nota principal de la melodía en cuestión.

## DESARROLLO

### Night & Day

En 1932, Cole Porter compuso lo que se convertiría en uno de los *standards* más versionados para la adaptación teatral del libro de Dwight Taylor, “*Gay Divorcée*”. La composición de Porter pasó a la historia como su más importante contribución al “*Great American Songbook*”. En el momento de su lanzamiento, la versión interpretada por Fred Astaire, afamado actor, coreógrafo, cantante y protagonista de “*Gay Divorcée*”, la canción se posicionó en el primer lugar de las listas de radiodifusión durante casi diez semanas y fue tal el éxito de la canción que cuando la vida de Porter fue llevada a la pantalla grande, e, film se tituló “*Night & Day*”. (Brock, 2000)

Parte del encanto de la canción yace en dos cosas, su forma (ABABCB), y su estructura armónica. La canción inicia con un pedal sobre el quinto grado de la tonalidad de la siguiente forma:

**Night And Day**  
(from "The Gay Divorcée")

Cole Porter

*Medium or Freely*

(Verse)  $(Bb^7)$   $Bb^{o7}$   $Bb^7$   $C^{o7}/Bb$   $Db^{o7}/Bb$   $Bb^7$

Like the beat, beat, beat, of the tom-tom When the jun - gle shad - ows fall, Like the

tick, tick, tock, of the state - ly clock as it stands a - gainst the wall, Like the

(Figura #1: Night & Day, Intro)

A pesar de no ser muy frecuentada en rendiciones instrumentales, la introducción del tema en sí provee de muchos temas que analizar.

Debido a la utilización de acordes disminuidos y posteriormente superestructurales sobre el dominante natural de la escala matriz, se incita al oyente a esperar una resolución convencional que Porter decide sustituir por más espera. Finalizada la introducción del tema, la sección A introduce a una de las cadencias más características y emblemáticas del jazz, el II-V-I, sin embargo, Porter aprovecha la apertura rítmica de su melodía para introducir un interesante giro a esta afamada progresión. Como se puede ver en el siguiente ejemplo, Porter

decidió sustituir las cualidades tónicas de los acordes II y V por las cualidades de escala menor natural y la escala menor armónica respectivamente proveyendo una resolución “deceptiva”

(Medium)\*

( $Bb^7$ )  $F_{MI}^7(b5)$   $Bb_{MA}^7$   $Bb^7(\#5)$   $Bb^9_{sus}$   $Bb^7(b9)$   $Eb_{MA}^7$   $Eb^6$

Night and day you are the one, On - ly you

$F_{MI}^7(b5)$   $Bb_{MA}^7$   $Bb^7(\#5)$   $Bb^9_{sus}$   $Bb^7(b9)$   $Eb_{MA}^7$   $Eb^6$

be - neath the moon and un - der the sun. Wheth - er

hacia el I maj7:

(Figura #2: Night & Day, A Section)

En este ejemplo, es evidente el uso de un intercambio modal con la intención de enfatizar colores propios de modos menores dentro de un contexto mayor. Usualmente, esta sección de la obra es interpretada empleando *chord-scales*<sup>3</sup> que reflejen el color menor armónico de forma que la resolución deceptiva sea inesperada a pesar de mantenerse dentro de un solo centro tonal. Posteriormente, en la sección del “B”, nos topamos con un descenso cromático desde el #IV-7b5 de la tonalidad, seguido por probablemente el primer verdadero punto de tensión y resolución diatónica, una resolución II – V que, una vez resuelta, nos dirige a una repetición de los últimos 19 compases descritos.

$A_{MI}^7(b5)$   $A^b_{MI}^7$   $G_{MI}^7$   $G^b0^7$

near to me or far, It's no mat - ter, Dar - ling, where you are I


$F_{MI}^7$   $Bb^7(\#5)$   $Eb_{MA}^7$   $Eb^6$  ( $C\#_{MI}^7$   $F\#^7$ )

think of you night and day. Day and night,

(Figura #3: Night & Day, B Section)

<sup>3</sup> *Chord-scales*: Este término alude al amplio catálogo de escalas disponibles para un acorde dependiendo de su cualidad y grado.

El uso de escalas comúnmente usadas puedes verse en el siguiente análisis armónico, en donde se detallan los grados, cualidades y funciones armónicas de los acordes vistos hasta ahora:

|   |                  |              |               |               |
|---|------------------|--------------|---------------|---------------|
|  | II-7b5 (b13, 11) | V7 (b13, b9) | Imaj7 (13, 9) | Imaj7 (13, 9) |
|   | F-7b5            | Bb7          | Ebmaj7        | Ebmaj7        |

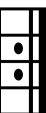
  

|                  |              |               |               |
|------------------|--------------|---------------|---------------|
| II-7b5 (b13, 11) | V7 (b13, b9) | Imaj7 (13, 9) | Imaj7 (13, 9) |
| F-7b5            | Bb7          | Ebmaj7        | Ebmaj7        |

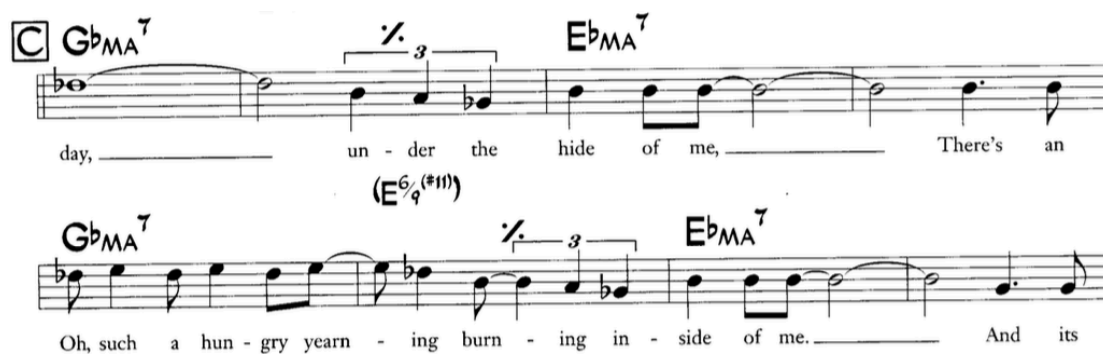
|                      |              |            |                       |
|----------------------|--------------|------------|-----------------------|
| #IV-7b5 (b13, 11, 9) | IV-7 (11, 9) | III-7 (11) | bIII°7 (7, 13, 11, 9) |
| A-7b5                | Ab-7         | G-7        | Gb°7                  |

|              |            |               |               |  |
|--------------|------------|---------------|---------------|--|
| II-7 (11, 9) | V7 (13, 9) | Imaj7 (13, 9) | Imaj7 (13, 9) |  |
| F-7          | Bb7        | Ebmaj7        | Ebmaj7        |  |

(Tabla #1: Análisis armónico de las secciones A y B de Night & Day)

Una vez dada la repetición de los previos 16 compases, el tema procede a una enfatización menor mucho más sensorial durante la sección “C”, dónde Porter incorpora uno de los acordes más característicos de la escala menor, el bIIIImaj7. Esta sección es también conocida como el puente del tema, debido a que el uso de ese acorde, junto con su constante intercalación con el primer grado mayor, contrastan con las previas secciones del tema y proveen al oyente de una nueva perspectiva con respecto a la intercalación entre centros tonales previo a la repetición de la sección “B” y el eventual cierre del tema:



(Figura #4: Night & Day, C Section)

Solo on ABC  
 After solos, D.S. al fine  
 (Figura #5: Night & Day, Final B Section)

El análisis de esta sección puede verse en la siguiente tabla:

|                               |                                |                      |                      |
|-------------------------------|--------------------------------|----------------------|----------------------|
| <b>bIII maj7 (b13, 11, 9)</b> | <b>bIII maj7 (b13, #11, 9)</b> | <b>Imaj7 (13, 9)</b> | <b>Imaj7 (13, 9)</b> |
| Gbmaj7                        | Gbmaj7                         | Ebmaj7               | Ebmaj7               |

|                               |                                |                      |                      |
|-------------------------------|--------------------------------|----------------------|----------------------|
| <b>bIII maj7 (b13, 11, 9)</b> | <b>bIII maj7 (b13, #11, 9)</b> | <b>Imaj7 (13, 9)</b> | <b>Imaj7 (13, 9)</b> |
| Gbmaj7                        | Gbmaj7                         | Ebmaj7               | Ebmaj7               |

|                             |                     |                   |                               |
|-----------------------------|---------------------|-------------------|-------------------------------|
| <b>#IV-7b5 (b13, 11, 9)</b> | <b>IV-7 (11, 9)</b> | <b>III-7 (11)</b> | <b>bIII o7 (7, 13, 11, 9)</b> |
| A-7b5                       | Ab-7                | G-7               | Gb o7                         |

|                     |                   |                      |                      |
|---------------------|-------------------|----------------------|----------------------|
| <b>II-7 (11, 9)</b> | <b>V7 (13, 9)</b> | <b>Imaj7 (13, 9)</b> | <b>Imaj7 (13, 9)</b> |
| F-7                 | Bb7               | Ebmaj7               | Ebmaj7               |

(Tabla #2 Análisis armónico de las secciones C y B de Night & Day)

## Análisis de la escala mayor armónica

La escala mayor armónica es una variación de la escala mayor natural con la excepción de la añadidura de un intervalo característico de la escala menor armónica. Dicho intervalo es el resultado de proveer un grado sensible a una escala menor y crear un dominante mayor en el quinto grado como consecuencia. Sin embargo, durante siglos, el color melódico de esta escala fue obviado lo más posible y reemplazando con la sonoridad más amigable de la escala menor melódica, la cual cuenta con los grados seis y siete de la escala medio tono arriba, asemejándose bastante a una escala mayor natural. Sin embargo, la sintetización de la escala mayor armónica se dio como consecuencia de la búsqueda del color proveído por la segunda aumentada entre la submediante y la sensible de la escala menor armónica dentro de un contexto mayor. Esto se logró al bajar medio tono al sexto grado de la escala mayor y manteniendo el séptimo. Esto resultó en la fórmula escalar ilustrada en la figura #6 que igualmente incluye las escalas mayor y menor armónica.

The image displays three musical staves in treble clef, each showing a scale. The first staff is labeled 'ESCALA MAYOR ARMÓNICA' and shows a scale starting on C4, with notes C, D, E, F, G, A, B-flat, A, G, F, E, D, C. The second staff is labeled 'ESCALA MENOR ARMÓNICA' and shows a scale starting on C4, with notes C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, A, G, F, E, D, C. The third staff is labeled 'ESCALA MAYOR' and shows a scale starting on C4, with notes C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C.

(Figura #6: Escalas Mayor, Mayor Armónica y Menor Armónica)

Cabe recalcar que, al utilizar la escala mayor armónica como centro tonal, nacen consecuentemente 7 acordes de nueva cualidad junto con sus respectivos modos sintéticos como veremos en la siguiente figura.

The image shows a musical staff with seven chords. The chords are labeled as follows: I MAJ7, II-7(b5), III-7, IV-MAJ7, V7, VII-MAJ7, and VII°7. The chords are represented by vertical lines with dots indicating the notes on the staff.

(Figura #7: Escala Mayor Armónica armada diatónicamente por 3ras)



Como podemos observar, si armamos diatónicamente la escala por terceras, el resultante es una colección de colores de sonoridad mucho más disonante y opaca. Esto es mucho más evidente en los modos que cada uno de los respectivos acordes utiliza a partir de su centro tonal.

| <b>Grado</b>       | <b>Modo</b>         | <b>Tensiones Diatónicas:</b> |
|--------------------|---------------------|------------------------------|
| Imaj7              | Ionian b13          | b13, 11, 9                   |
| II-7 <sup>b5</sup> | Dorian b5           | 13, 11, 9                    |
| III-7              | Phrygian b11        | b13, 11, b9                  |
| IV-maj7            | Lydian Minor        | 13, #11, 9                   |
| V7                 | Mixolydian b9       | 13, 11, b9                   |
| bVI+maj7           | Lydian Augmented #9 | 13, #11, #9                  |
| VII <sup>o</sup> 7 | Locrian bb7         | b13, 11, 9                   |

(Tabla #3: Análisis de los grados de la escala Mayor Armónica)

A partir de este análisis, se pueden empezar a realizar inferencias entre el uso de esta escala y la estructura armónica de “Night & Day.” La presencia de un segundo grado semidisminuido y un quinto grado con tensión  $b9$  disponible, facilita la utilización de esta escala y permite una navegación diatónica dentro de los primeros ocho compases de la forma. Igualmente, es importante recalcar que la reiterada resolución II – V deceptiva, que tanto caracteriza a este tema, puede ser fácilmente delineada melódicamente por una correcta elección de notas que representen dicha sucesión acórdica, sin abandonar esta escala como centro tonal.

## Análisis del solo

Antes de iniciar el análisis del Solo, es necesario reiterar y tomar en cuenta dos cosas: Primeramente, dentro de las múltiples versiones de “Night & Day”, existen rendiciones en distintas tonalidades, pues, a pesar de que el análisis que llevamos a cabo previamente se encuentra en tonalidad de E  $\flat$  mayor, este tema fue originalmente compuesto en C mayor, tonalidad en la cual, está grabada la versión de Morten Haxholm Quartet, y, en segundo lugar, como fue previamente mencionado, la completa autonomía armónica con la que Kreiseberg contaba al momento de esta grabación, le proveyó de la libertad necesaria para experimentar con la inclusión de cada cualidad tímbrica otorgada por la escala.

A continuación, analizaremos múltiples extractos del solo en los que el uso de la escala mayor armónica es más visible dentro del contexto melódico proveído por Kreiseberg.

SCORE **NIGHT & DAY (JONATHAN KREISEBERG SOLO)** COLE PORTER  
ALEJANDRO TOAZA GARCIA

ELECTRIC GUITAR

E.G.T.R.

(Figura #8: Compases 1-8. Kreiseberg's solo)

En esta figura, podemos observar la enfatización del grado característico de la escala mayor armónica, (el  $\flat 13$ ): Este es usado para resaltar la cualidad y el *chord-scale* de cada uno de los acordes que está representando, como es más visible en los compases dos, tres y seis. En primera instancia, el grado  $\flat 13$  está siendo usado como la quinta disminuida del acorde, mientras que en el compás número tres, el movimiento de este grado, (en este caso usado como tensión  $\flat 9$ ) hacía la quinta de la tonalidad, provee de una resolución coherente y melódica mientras que recalca el modo Mixolydian  $\flat 9$ . Finalmente, en el compás número seis, el delineamiento melódico claramente está sugiriendo el uso del modo “Dorian  $\flat 5$ , visible en el uso de la quinta disminuida de la mano con una treceña mayor. En contraste con rendiciones

que optan por el uso de los modos de las escalas menor y menor armónica, Kreiseberg claramente opta por mantener un movimiento diatónico a C mayor armónica dentro de su solo. Esto es, por ejemplo, visible en el compás número dos (D-7<sup>b5</sup>), en dónde vemos el uso de una

novena natural (mi) en vez de una menor, la cual es más frecuentada como tensión diatónica en un acorde de cualidad semidisminuida.

(Figura #9: Compases 22-25. Kreiseberg's solo)

En este extracto, tenemos un ejemplo del uso de la nota característica del modo, explícitamente en el primer grado maj7, podemos ver como la ascensión escalar que sucede desde el compás 23 está claramente direccionado a la trecena menor del acorde y que, por ende, este es un intento por enfatizar este color.

(Figura # 10: Compases 30-33. Kreiseberg's solo)

En este ejemplo, vemos en el compás 31, un delineamiento melódico que resalta las notas características del Mixolydian  $\flat 9$ . En primera instancia, tenemos una aproximación cromática re, ra do, que apunta hacia la tercera del acorde. Este movimiento es sucedido por el movimiento de su novena bemol, hacia la raíz. A pesar de aparentar ser una resolución cromática hacia el grado más estable del modo, debido al timbre resolutivo que existe entre estas dos notas, es muy fácil asociar sonoramente la cualidad tímbrica del Mixolydian  $\flat 9$ . Al mismo tiempo, es fácil relacionar el uso de esta nota con la escala, debido al contexto que se ha proveído a lo largo de la interpretación.

50 9 11  $\flat$ 13 R 9 AC R 9 7 9  $\flat$ 13 5 11 9 AC 3 5  $\flat$ 13 7 R 7 13 AC 5 11 3 9 R

54 R 9 R 9 3 5 9 R 7  $\flat$ 13 5 3 11 9 R #11 13 R 3

(Figura #11: Compases 50-57. Kreiseberg's solo)

En este extracto, podemos ver la utilización de esta escala de una manera mucho más cerca de casa. El fraseo de los compases 50 y 51, está principalmente caracterizado por la utilización de arpeggios, sin embargo, también podemos ver el uso del  $\flat$  13 dentro del primer grado mayor siete (Cmaj7) en el compás 52. La utilización de este grado sucedida por la sensible, sugieren un intento de enfatizar el intervalo de segunda aumentada, tal y como en el compás 6. El uso de aproximaciones cromáticas dentro del solo, están orientadas a la resolución de melódica de los grados más característicos de la escala. En el compás 50, por ejemplo, vemos una aproximación cromática hacia la séptima menor del acorde, sucedida por una bordadura escalar hacia la tercera del dominante en el compás 51. Finalmente, tenemos otra resolución utilizando una aproximación “re, ra, do” hacia la quinta del primer grado mayor siete, en el compás 52. En el compás 55, notamos el uso del modo “Mixolydian  $\flat$  9,” más visible por la inclusión de tres de las notas características del modo: Si (3<sup>ra</sup>), La bemol ( $\flat$  9) y Mi, (13<sup>na</sup>). Finalmente, en el compás 57, Vemos un ejemplo del uso de la libre movilidad melódica que Kreiseberg utiliza dentro de su solo, al implementar modos alternos al Jónico o al Jónico  $\flat$  13. En este caso, Kreiseberg da inicio a un nuevo motivo melódico enfatizando el #11 del acorde y estableciendo el uso del modo Lidio

(Figura #12: Compases 62-73. Kreiseberg's solo)

En este último extracto analizado, podemos ver el persistente uso de un motivo que constantemente reitera el uso de la trecena bemol. Desde el compás 64, el motivo elegido es una citación melódica de la melodía principal del tema que, en este caso, emplea la trecena bemol en cada uno de los cambios. En primera instancia, el uso del movimiento melódico entre La bemol y Sol, es visto en el compás 66. Desde aquí, podemos ver el uso de este movimiento como una representación del segundo grado semidisminuido y, posteriormente, dentro de G7. A continuación, dicho motivo es nuevamente reiterado, pero sobre el primer grado mayor siete. Esta enfatización del grado característico de esta escala, provee una sensación de inestabilidad sonora, debido a que, a pesar de que se está generando un movimiento diatónico a la escala matriz, la sonoridad de la trecena bemol es una bastante disonante y sugiere la resolución de medio tono que es solamente insinuada en este motivo. La resolución finalmente llega en el último tiempo del compás 72, en dónde Kreiseberg utiliza el modo Jónico para proveer una sensación de resolución mucho más fuerte a este motivo.

## CONCLUSIONES

De acuerdo con el análisis llevado a cabo, podemos concluir que la utilización de esta escala provee al intérprete la posibilidad de explorar los cambios de “Night & Day” de una manera más diatónica como consecuencia de que este sistema tonal abarca con una de las secciones más características del contexto armónico proveído por el tema. La alteración del sexto grado dentro de este sistema escalar, genera una sonoridad que asemeja el color de la escala menor armónica a pesar de estar incluida dentro de una tonalidad mayor y crea un sistema de acordes diatónicos que encaja con la armonía establecida por Porter.

La progresión armónica II-7 (  $\flat 5$  ) – V7(  $\flat 9$  ), que es comúnmente asociada con el sistema menor, caracteriza al tema ya que provee al oyente de un movimiento resolutivo que, a pesar de ser de naturaleza deceptiva, también juega con conceptos de tensión y resolución más abiertamente y nos da una perspectiva nueva una vez dado el movimiento al primer grado mayor 7.

El acercamiento que Kreiseberg proveyó durante esta rendición se basa mucho en este concepto y comprende que la utilización de estos modos, le proveen de un movimiento mucho más conjunto sin la necesidad de dejar el timbre de cada uno de los acordes de forma ambigua. Esto asemeja la forma en la que una escala mayor, de la mano de una correcta selección de grados, puede ser utilizada para navegar los cambios de un II – V mayor.

En conclusión, de la mano con el toque estilístico proveído por los tintes contemporáneos e impresionistas proveídos por este disco, por la coherencia armónica que existe entre la escala mayor armónica y la armonía de “Night & Day” y por la completa autonomía armónica con la que contaba Kreiseberg al momento de la grabación, podemos concluir que esta escala es un muy buen recurso al que se puede acudir cuando nos encontramos con una relación II – V deceptiva de la forma en la que la expuso Porter. Es importante recalcar que la sonoridad de este sistema escalar y sus modos, son característicos de la creciente escuela del Jazz contemporáneo y es por esto que no fue muy frecuentada en períodos como la era del Be-Bop o el Hard-Bop, pero sin embargo, representa una interesante innovación que abarca los más importantes colores del sistema menor armónico y los de la escala mayor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Block, M (2000). Night and Day. Washington D.C. EU.: National Public Radio. Recuperado de <https://www.npr.org/2000/06/25/1075845/night-and-day>

Equilibrium. (s.f.). Recuperado de <https://www.storyvillerecords.com/products/equilibrium-1014278>

Morten Haxholm Quartet (2013). Night & Day. Equilibrium [CD]. Brooklyn, EU.: StoryVille Records.

ANEXO A: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO DE J. KREISEBERG SOBRE NIGHT AND DAY

SCORE **NIGHT & DAY (JONATHAN KREISEBERG SOLO)** COLE PORTER  
ALEJANDRO TOAZA GARCIA

ELECTRIC GUITAR 

E.GTR. 

E.GTR. 

E.GTR. 

E.GTR. 

E.GTR. 

E.GTR. 

E.GTR. 

E.GTR. 

E.GTR. 

E.GTR. 



2

NIGHT & DAY (JONATHAN KREISEBERG SOLO)

E.GTR. 46



Musical staff for guitar, measures 46-49. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some accidentals (F# and Bb).

E.GTR. 50



Musical staff for guitar, measures 50-53. The staff continues the melody with eighth and quarter notes, including a flat (Bb) and a sharp (F#).

E.GTR. 54



Musical staff for guitar, measures 54-57. The staff features a mix of eighth and quarter notes, with a flat (Bb) and a sharp (F#).

E.GTR. 58



Musical staff for guitar, measures 58-61. The staff continues with eighth and quarter notes, including a sharp (F#) and a flat (Bb).

E.GTR. 62



Musical staff for guitar, measures 62-65. The staff includes a flat (Bb) and a sharp (F#), with some notes beamed together.

E.GTR. 66



Musical staff for guitar, measures 66-69. The staff features a flat (Bb) and a sharp (F#), with some notes beamed together.

E.GTR. 70



Musical staff for guitar, measures 70-73. The staff includes a flat (Bb) and a sharp (F#), with some notes beamed together.

E.GTR. 74



Musical staff for guitar, measures 74-77. The staff features a flat (Bb) and a sharp (F#), with some notes beamed together.

E.GTR. 78



Musical staff for guitar, measures 78-81. The staff includes a flat (Bb) and a sharp (F#), with some notes beamed together.



Anexo B: NIGHT AND DAY

325

# Night And Day

(from "The Gay Divorcée")

Cole Porter

Medium or Freely

(Verse)  $(Bb^7)$   $Bb^{o7}$   $Bb^7$   $C^{o7}/Bb$   $D^{b o7}/Bb$   $Bb^7$

Like the beat, beat, beat, of the tom-tom When the jun-gle shad-ows fall, Like the

$Bb^{o7}$   $Bb^7$   $C^{o7}/Bb$   $Bb^7$   $C^{o7}/Bb$   $Bb^7$

tick, tick, tock, of the state-ly clock as it stands a-against the wall, Like the

$F\#MI^7$   $B^7$   $E^7MA^7$   $GMI^7$   $C^7$   $FMA^7$   $B^7$

drip, drip, drip, of the rain-drops When the sum-mer show'r is through, So a

$E^b6/Bb$   $Bb^+$   $BbMI$   $C/Bb$   $B/Bb$   $Bb$   $A/Bb$   $A^b/Bb$   $A/Bb$   $Bb^7$

voice with-in me keeps re-peat-ing you, you, you.

(Medium)\*  $(Bb^7)$   $(FMI^{7(b5)})$   $BMA^7$   $Bb^{7(b5)}$   $Bb^{7(b9)}$   $E^bMA^7$   $E^b6$

Night and day you are the one, On-ly you

$(FMI^{7(b5)})$   $BMA^7$   $Bb^{7(b5)}$   $Bb^{7(b9)}$   $E^bMA^7$   $E^b6$

be-neath the moon and un-der the sun. Wheth-er

$AMI^{7(b5)}$   $A^bMI^7$   $GMI^7$   $Gb^{o7}$

near to me or far, It's no mat-ter, Dar-ling, where you are I

$FMI^7$   $Bb^{7(b5)}$   $E^bMA^7$   $(C\#MI^7 F\#^7)$   $E^b6$

think of you night and day. Day and night,

\* Often performed as a Rumba or Bossa Nova.

©1932 Warner Bros. Inc. (Renewed) All Rights Reserved. Used by Permission

**B**

(F<sub>MI</sub> 7<sup>(b5)</sup>) B<sub>MA</sub> 7<sup>7</sup> B<sup>b9</sup><sub>SUS</sub> B<sup>b7</sup>(#5) B<sup>b7</sup>(#9) E<sup>b</sup><sub>MA</sub> 7<sup>7</sup> E<sup>b</sup>6

Why is it so, That this long -

(F<sub>MI</sub> 7<sup>(b5)</sup>) B<sub>MA</sub> 7<sup>7</sup> B<sup>b9</sup><sub>SUS</sub> B<sup>b7</sup>(#5) B<sup>b7</sup>(#9) E<sup>b</sup><sub>MA</sub> 7<sup>7</sup> E<sup>b</sup>6

ing for you fol - lows wher - ev - er I go? In the

A<sub>MI</sub> 7<sup>(b5)</sup> A<sup>b</sup><sub>MI</sub> 7<sup>7</sup> G<sub>MI</sub> 7<sup>7</sup> G<sup>b</sup>0<sup>7</sup>

ror - ing traf - fic's boom, In the si - lence of my lone - ly room, I

F<sub>MI</sub> 7<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>(#5) E<sup>b</sup><sub>MA</sub> 7<sup>7</sup> E<sup>b</sup>6

think of you, night and day Night and

(E<sup>6</sup><sub>9</sub>(#11))

**C** G<sup>b</sup><sub>MA</sub> 7<sup>7</sup> E<sup>b</sup><sub>MA</sub> 7<sup>7</sup>

day, un - der the hide of me, There's an

(E<sup>6</sup><sub>9</sub>(#11))

G<sup>b</sup><sub>MA</sub> 7<sup>7</sup> E<sup>b</sup><sub>MA</sub> 7<sup>7</sup>

Oh, such a hun - gry yearn - ing burn - ing in - side of me. And its

A<sub>MI</sub> 7<sup>(b5)</sup> A<sup>b</sup><sub>MI</sub> 7<sup>7</sup> G<sub>MI</sub> 7<sup>7</sup> G<sup>b</sup>0<sup>7</sup>

tor - ment won't be through 'Til you let me spend my life mak - ing love to you,

F<sub>MI</sub> 7<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>(#5) E<sup>b</sup>6

day and night. night and day. *(fine)*

Solo on ABC  
After solos, D.S. al fine