

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

La escala menor melódica y sus distintos usos

Sobre All The Things You Are

Cristóbal Andrés Piña Donoso

Música Contemporánea

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

Quito, 04 de Mayo 2020

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

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

La escala menor melódica y sus distintos usos

Sobre All The Things You Are

Cristóbal Andrés Piña Donoso

Nombre del profesor, Título académico

Daniel Toledo, M.Mus.

Quito, 04 de Mayo 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: Cristóbal Andrés Piña Donoso

Código: 00132391

Cédula de Identidad (Pasaporte): 19280891-K, P08751545

Lugar y fecha: Quito, 04 de Mayo 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UNPUBLISHED DOCUMENT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 presente documento se presenta un análisis de un solo escrito sobre el standard de jazz *All The Things You Are* compuesto por Jerome Kern, enfocándose en el uso de la escala menor melódica como recurso principal al momento de construir líneas, representar cambios armónicos y súper estructuras. Posteriormente desglosarán algunas de las ideas melódicas compuestas para generar una justificación clara desde el punto de vista de la comparación de líneas transcritas de diferentes solos hechos durante los pasados 4 años.

Palabras clave: All the things you are, análisis melódico, análisis armónico, lenguaje de jazz, súperimposiciones melódicas.

ABSTRACT

This document presents an analysis of a written solo over the jazz standard *All The Things You Are* composed by Jerome Kern, focusing in the use of the melodic minor scale as the main recourse at the time of building melodic lines, representing harmonic changes and upper structures. The analysis develops over the break down of a few of the composed ideas to generate a clear justification from the comparison of this with other lines transcribed in the past 4 years.

Keywords: All the things you are, melodic analysis, harmonic analysis, jazz language, melodic superimpositions.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	10
Desarrollo del Tema.....	11
Conclusiones.....	31
Referencias bibliográficas	32
Anexo A: Análisis armónico “All The Things You Are”	33
Anexo B: Solo Escrito sobre “All The Things You Are”	34

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Representación de la escala, modo Dorian N7, y su análisis melódico.....	12
Figura 2. Representación de la escala, modo Phrygian N13, y su análisis melódico.....	12
Figura 3. Representación de la escala, modo Lydian Aug, y su análisis melódico.....	12
Figura 4. Representación de la escala, modo Lydian b7, y su análisis melódico.....	13
Figura 5. Representación de la escala, modo Mixolydian b13, y su análisis melódico...	13
Figura 6. Representación de la escala, modo Locrian N9 y su análisis melódico	14
Figura 7. Representación de la escala, modo Locrian b11 y su análisis melódico.....	14
Figura 8. Representación de la escala alterada / Súperlocrio y su análisis melódico.....	15
Figura 9. Análisis armónico “All The Things You Are” (A, primeros 8 compases).....	16
Figura 10. Análisis armónico “All The Things You Are” (B, compases 9 – 16).....	17
Figura 11. Análisis armónico “All The Things You Are” (C, compases 17 – 24).....	17
Figura 12. Análisis armónico “All The Things You Are” (D, compases 25 – 36).....	18
Figura 13. Anacrusa para primer compás de solo escrito, análisis melódico y relación armónica.....	19
Figura 14. Análisis de compases 11 y 12, uso de triadas pares sobre Bb7 alterado.....	20
Figura 15. Análisis melódico y relación armónica. (Compás 15).....	21
Figura 16. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 18 – 19).....	21
Figura 17. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 21 – 24).....	22
Figura 18. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 31 – 34).....	22
Figura 19. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 37 – 42).....	23
Figura 20. Análisis melódico y relación armónica. Desglose de triadas pares en los compases 43 - 49.....	23

Figura 21. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 50 – 56).....	25
Figura 22. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 57 – 62).....	26
Figura 23. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 63 – 68).....	28
Figura 24. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 69 – 74).....	28
Figura 25. Relación entre escalas disminuida y alterada, desde el bIII ^o 7 al #V(#9).....	29

INTRODUCCIÓN

La escala menor melódica es una de las más utilizadas en la improvisación de jazz, y en este documento demuestra como su uso puede variar de distintas formas cambiando sobre progresiones comunes en el estilo como el *standard All The Things You Are*, específicamente sobre 2 vueltas de solo escrito. Entre esta progresiones comunes se encuentran distintos tipos de “II – V - I”, intercambios modales con distintos modos, y súper-imposiciones armónicas sobre acordes diatónicos; progresiones sobre las cuales se utilizarán algunos de los modos de la escala, viendo sus distintos usos y sonoridades.

Para lograr esto se hará una breve explicación y desglose de los distintos modos de la escala y los acordes que funcionan, entendiendo así las diferentes sonoridades que esta produce. Luego se realizará un análisis armónico de la forma del tema, seguido de un análisis melódico del solo escrito¹, donde exclusivamente se revisarán las frases que tienen relación con esta escala, sus modos, y resoluciones.

Este análisis general está enfocado principalmente en la forma total del tema sin contar la introducción, la cual puede variar dependiendo de la versión, y se dirigirá a la construcción de líneas melódicas compuestas para el desarrollo de recursos en la improvisación, y su posterior utilización al momento de tocar un solo improvisado en cualquier instrumento, y estilo.

¹ En este solo escrito se utilizan como referencia y cita melódica a algunas frases extraída de otros solos transcritos durante los últimos 4 años, de Peter Bernstein, Jonathan Kreisber, Brad Mehldau, entre otros.

DESARROLLO DEL TEMA

La escala menor melódica y sus distintos usos sobre *All The Things You Are*.

Análisis escala menor melódica.²

La escala menor melódica es una escala heptatónica (7 notas), la cual se caracteriza por tener una tercera menor y séptima mayor en su estructura formal, teniendo solo una nota de diferencia con la escala mayor (la tercera).

Formula utilizada para el análisis propio de la escala es: 1 2 b3 4 5 6 7

De esta escala, al igual que lo que sucede en la escala mayor, se desprenden 7 modos independientes con raíz en cada una de sus 7 notas. Los nombres que se asignan están relacionados a los obtenidos del análisis de la escala mayor, agregando las alteraciones correspondientes al caso.

Para llegar a estos nombres se realiza un análisis tercial de los grados de la cada escala y luego ver cuales son los acordes generados, incluyendo los tonos (*Chord tones*) y sus tensiones, considerando siempre que las notas más graves darán mayor importancia a la denominación. Teniendo esta extensión de notas se ve como existen ciertas similitudes entre los modos de la escala mayor y muchos otros modos desprendidos de distintos tipos de escalas. En todos estos casos la escala “original” será llamada la escala madre, que en el caso será la menor melódica.

Así llegamos a los 7 modos de la escala menor melódica y sus denominaciones:

Primer modo (*Dorian N7*) a partir de la raíz (R) de la escala, donde la estructura corresponden a las notas de un modo Dórico pero con 7ma mayor. Representa un acorde menor con séptima mayor y tensiones 9, 11, y 13. Su formula es: 1 2 b3 4 5 6 7.

² Para poder entender mejor el tema principal debemos saber cual es la estructura, formula, modos y usos de la escala menor melódica. Aquí se muestra en detalle los nombres y funciones de los modos que se desprenden de la escala.

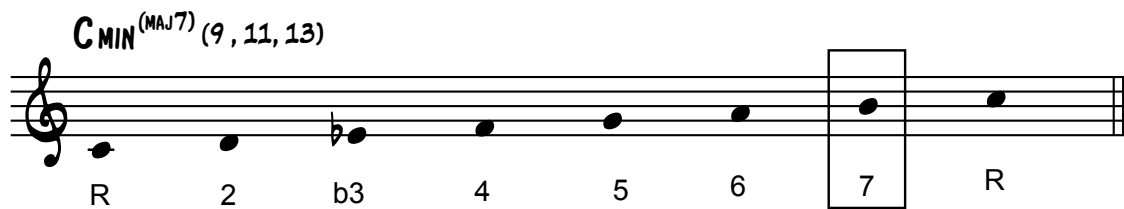


Figura 1: Representación de la escala, modo Dorian N7, y su análisis melódico (la nota encasillada es la nota diferenciada del modo proveniente de la escala mayor).

Segundo modo (*Phrygian N13*) a partir del segundo grado (II) de la escala, donde la estructura corresponde a las notas de un modo Frigio pero con la 13na natural. Representa un acorde menor con séptima menor y tensiones b9, 11, 13. Su formula es: 1 b2 3 4 5 6 b7



Figura 2: Representación de la escala, modo Phrygian N13, y su análisis melódico (la nota encasillada es la nota diferenciada del modo proveniente de la escala mayor).

Tercer modo (*Lydian Aug*) a partir del tercer grado menor (bIII) de la escala, donde la estructura corresponde a las notas de un modo Lidio pero con la 5ta aumentada. Representa un acorde mayor con séptima mayor, quinta aumentada y tensiones 9, #11, y 13. Su formula es: 1 2 3 #4 #5 6 7.

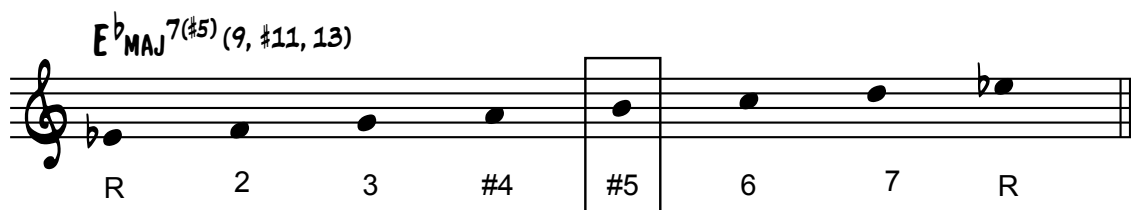


Figura 3: Representación de la escala, modo Lydian Aug, y su análisis melódico (la nota encasillada es la nota diferenciada del modo proveniente de la escala mayor).

Cuarto modo (*Lydian b7*) a partir del cuarto grado (IV) de la escala, donde la estructura corresponde a las notas de un modo Lidio pero con la 7ma menor. Representa un acorde mayor con séptima menor y tensiones 9, #11, 13. En este caso el acorde posee similitudes con el modo Mixolidio, por lo que en otros casos será visto como Mixolydian #11. Su formula es: 1 2 3 #4 5 6 b7



Figura 4: Representación de la escala, modo Lydian b7, y su análisis melódico (la nota encasillada es la nota diferenciada del modo proveniente de la escala mayor).

Quinto modo (*Mixolydian b13*) a partir del quinto grado (V) de la escala, donde la estructura corresponde a las notas de un modo Mixolidio pero con la 13na menor. Representa un acorde mayor con séptima menor y tensiones 9, 11, b13. Su formula es: 1 2 3 4 5 b6 b7)



Figura 5: Representación de la escala, modo Mixolydian b13, y su análisis melódico (la nota encasillada es la nota diferenciada del modo proveniente de la escala mayor).

Sexto modo (*Locrian N9*) a partir del sexto grado (VI) de la escala, donde la estructura corresponde a las notas de un modo Locrio pero con la 2da natural. Representa un acorde menor con séptima menor, quinta disminuida y tensiones 9, 11, b13. Su formula es: 1 2 b3 4 b5 b6 b7.

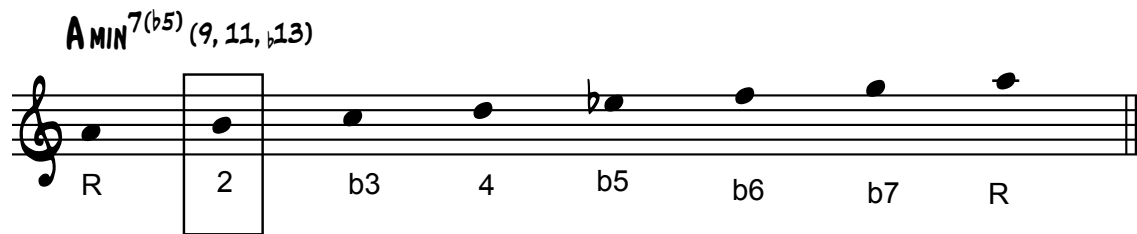


Figura 6: Representación de la escala, modo Locrian N9, y su análisis melódico (la nota encasillada es la nota diferenciada del modo proveniente de la escala mayor).

Séptimo modo (Locrian b11) a partir del séptimo grado de la escala, donde la estructura principal corresponde a las notas del modo Locrio pero con la 4ta disminuida. A pesar de ser esta la denominación más acertada, las más utilizadas son: Escala Alterada, ya que tiene todas sus notas alteradas (disminuidas / bemoles); ó Súperlocrio por lo mismo. Este grado es especial, ya que al tener notas que pueden ser enarmónicas de otras, se puede hacer una re-armonización en cuanto al análisis melódico del modo obteniendo diferentes funciones y a su vez representando diferentes sonoridades.

La primera representación, con todas sus notas escritas de forma tradicional (Locrian b11), es un acorde menor con séptima menor, quinta disminuida y tensiones b9, b11, b13. Su formula es: 1 b2 b3 b4 b5 b6 b7.

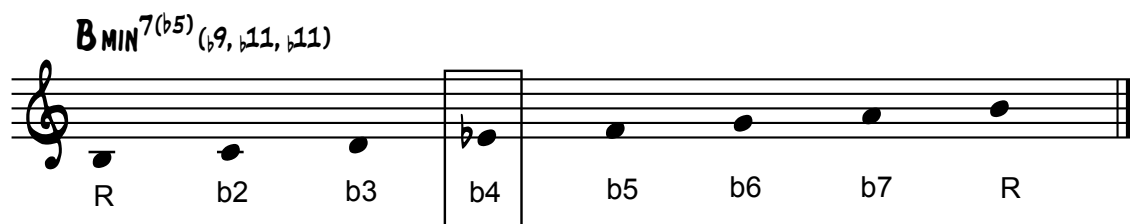


Figura 7: Representación de la escala, modo Locrian b11. (la nota encasillada es la nota diferenciada del modo proveniente de la escala mayor).

La segunda representación, con notas re armonizadas, es un acorde mayor con séptima menor, sin quinta, y tensiones b9, #9, #11, b13. Su formula es: 1 b2 #2 3 #4 b6 b7.³

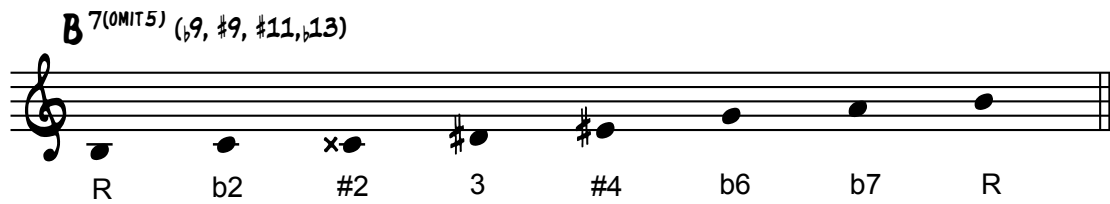


Figura 8: Representación de la escala alterada / Súperlocrio y su análisis

melódico.

³ La misma escala también puede ser analizada reemplazando el #11 por el b5 y el b13 por el #5, dejando una escala sin 4ta ni 6ta y con 2 tipos de 5ta.

Análisis armónico de All The Thing You Are.

La estructura formal de esta composición de Jerome Kern⁴ es de ACBD donde cada una de 4 secciones son armónicamente diferentes con una duración total de 36 compases de 4/4. Cada una de estas secciones tiene distinta duración de compases y progresiones armónicas que podrían debido a la presencia de distintas progresiones II – V, las cuales son un patrón perfectamente identificable y de uso muy frecuente en el estilo (Herrera, 1990). Esta relación armónica será analizada como un corchete de análisis que unirá dos cifrados de análisis.

La sección A tiene 8 compases, donde los primeros 6 de dicha parte se encuentran en la tonalidad de Ab mayor con una modulación por pivote a C mayor en las barras 7 y 8. De los compases 1 al 4 encontramos una progresión VI / II / V / I en Ab, donde en los siguientes dará un giro al cuarto grado para cambiar tonalidad desde el intercambio modal del #IV-7(b5) (pivote) usado como II de la nueva tonalidad (C mayor), la cual duraría solo los últimos 2 compases de la sección. Todo esto se muestra analizado de forma más clara en la figura 9, con el método de análisis armónico utilizado por Enric Herrera en su libro “Teoría musical y armonía moderna” (Herrera, 1990), el cual resalta las progresiones II – V – I especificando las resoluciones.

Figure 9 illustrates the harmonic analysis of the first 8 measures of section A. The top staff shows the progression in Ab major: VI-7 (F MIN7), II-7 (B^b MIN7), V7 (E^b7), and I maj7 (A^b MAJ7). The bottom staff shows the progression in C major: IVmaj7 (D^b MAJ7), #IV-7(b5) (D MIN⁷(b5)), V7 (G⁷), and I maj7 (C MAJ7). The modulation from Ab major to C major occurs between measures 6 and 7.

Figura 9. Análisis armónico “All The Things You Are” (A, primeros 8 compases).

⁴ Fue una co-composición entre Jerome Kern y Oscar Hammerstein, música y letra respectivamente.

La parte B tiene 8 compases al igual que la A, y como se aprecia en la figura 10, podemos ver que la estructura armónica e interválica que tiene es exactamente igual a las primeras 8 barras de la forma, con la diferencia de que está en la tonalidad inicial de Eb, y la modulación pivote se hace hacia G mayor.

B

VI-7 II-7 V7 Imaj7

CMIN⁷ **F**MIN⁷ **B**^{b7} **E**^bMAJ⁷

9 10 11 12

IVmaj7 [II-7(b5) V7] Imaj7 (Modulación a G mayor)

 #IV-7(b5) V7/III

A^bMAJ⁷ **A**MIN^{7(b5)} **D**⁷ **G**MAJ⁷ **G**MAJ⁷

13 14 15 16

Figura 10. Análisis armónico “All The Things You Are” (B, compases, 9 - 16).

Seguido de esto está la parte C que dura 8 compases, de igual forma que las anteriores, pero con una armonía diferente a la que habíamos visto hasta ahora. En la figura 11 vemos como esta parte se divide en 2 secciones con diferentes cadencias II – V – I, a 2 dos distintas tonalidades, la primera que se mantiene de la modulación de la parte B (G mayor) y a una nueva a una tercera menor descendente de distancia (E mayor); para luego utilizar como pivote este C7, del final de la sección, para volver a la primera tonalidad de la forma (Ab mayor).

C

II-7 V7 Imaj7

AMIN⁷ **D**⁷ **G**MAJ⁷ **G**MAJ⁷

17 18 19 20

[II-7(b5) V7] Imaj7 (Modulación a E mayor)

VII-7(b5) V7/VI [V7/VI] bVI7

F[#]MIN^{7(b5)} **B**⁷ **E**MAJ⁷ **C**⁷

21 22 23 24

Figura 11. Análisis armónico “All The Things You Are” (C, compases, 17 - 24).

La forma del tema se termina con la parte D (12 compases), que tiene acordes compartidos con la primera sección (A) y nos da una cadencia de resolución para cerrar el tema y volver a comenzar la forma. Además de tener esta similitud, esta sección nos

da nuevas especies y funciones de acordes que no habíamos visto hasta ahora en la forma total, como lo son el VI-6 en el compás 30 y el bIII°7 en el 32. Y en el último compás encontramos una relación II – V – I con resolución a menos, que vuelve al inicio de la forma en Fmin7 (VI-7).

The figure shows a harmonic analysis of the key of D major for the piece 'All The Things You Are' across measures 25 to 36. It consists of three staves of music with chord symbols and Roman numeral labels above them.

- Staff 1 (Measures 25-28):**
 - Measure 25: F^bMIN⁷ (VI-7), IVmaj7
 - Measure 26: B^bMIN⁷ (II-7), ^bVII7
 - Measure 27: E^b7 (V7), III-7
 - Measure 28: A^bMAJ⁷ (Imaj7), III°7
- Staff 2 (Measures 29-32):**
 - Measure 29: D^bMAJ⁷ (II-7)
 - Measure 30: G^b7 (V7)
 - Measure 31: C^bMIN⁷ (Imaj7)
 - Measure 32: B^bDIM⁷ (VII-7(b5), V7/VI)
- Staff 3 (Measures 33-36):**
 - Measure 33: B^bMIN⁷
 - Measure 34: E^b7
 - Measure 35: A^bMAJ⁷
 - Measure 36: G^bMIN^{7(b5)}, C⁷

Arrows indicate functional relationships: a large arrow from D to F^bMIN⁷ at the start; a line connecting B^bMIN⁷ to E^b7; an arrow from E^b7 to A^bMAJ⁷; an arrow from G^b7 to C^bMIN⁷; an arrow from C^bMIN⁷ to B^bDIM⁷; and an arrow from B^bDIM⁷ to G^bMIN^{7(b5)}.

Figura 12. Análisis armónico “All The Things You Are” (D, compases, 25 - 36).

A pesar de lo mencionado anteriormente se puede realizar otro tipo de análisis con la información que ha salido de este primer análisis. Considerando las progresiones armónicas y basándose principalmente en ellas la forma del tema podría ser analizado como AABA vs ABCD, ya que existen relaciones tonales similares en lo que fue A, B y D, considerando que poseen un motivo armónico y melódico similar. Este punto de vista puede ser aplicado de la misma forma al momento de la improvisación “reutilizando” recursos en estas secciones debido a la repetición de frases armónicas, principalmente en presencia de VI – II – V – I – IV (en compases 1 – 5, 9 – 13, 25- 29).⁵

Este análisis armónico fue realizado con el método utilizado por Enric Herrera en su libro “Teoría musical y armonía moderna” (1990), método similar al utilizado en muchos de los cursos de armonía enseñados en los textos de Berklee; junto con la

⁵ Para una mejor visión general revisar el anexo A, “Análisis armónico – All the things you are”.

comparación de análisis realizada por Jens Larsen en su video de youtube “All The Things You Are – Harmonic Analysis” (2018).

Análisis melódico del solo.

Coro 1:

En la totalidad del solo se hacen distintos usos de la escala menor melódica y de algunos modos que se desprenden de ella. El solo inicia directamente con una anacrusa al primer compás reflejando el C7 dominante que viene desde el final de la forma anterior, el cual dibuja el dominante como un V7 alterado proveniente de Db menor melódica, esto ayuda a generar una tensión que resolverá al Fmin7 a través de una bordadura melódica, que resuelve a la 3ra menor del acorde objetivo.

La línea mencionada está presentada en la figura 13. Dicho compás de anacrusa que fue transcrito y extraída del solo tocado por Peter Bernstein sobre *Billie’s Bounce*, el disco de 1996, *Mel’s Spell*, de Melvin Rhyne; misma frase fue traspuesta a C7. Este mismo motivo utilizado también se repetirá en los compases 15 y 61 con unas pequeñas modificaciones.

Figura 13. Anacrusa para primer compás solo escrito, análisis melódico y relación armónica. (Compases 1 – 2).

La siguiente aparición de la escala en el solo es sobre los compases 11 y 12 donde armónicamente existe una relación II – V – I dirigida a Eb mayor. Es aquí donde se hace una pequeña re-armonización, haciendo un dominante sobre ambos compases, incrementando la tensión inicial. Según Levine (1995) una re-armonización es una forma de “hacer un tema propio”, donde se cambian algunos de los acordes de la

armonía para generar otras sonoridades en contraposición con lo tradicional. En el capítulo III de *The Jazz Theory Book*, se refiere a una forma de re-armonización de la descomposición de una cadencia V – I, originalmente utilizada en la gran mayoría del repertorio tocado en jazz tradicional (incluida esta composición), convirtiéndola en lo que hoy conocemos como II – V – I. Mencionado esto este se vuelve el caso contrario, convirtiendo dicha cadencia en un movimiento de solamente dominante-tónica en 3 barras (2 barras de dominante y una de tónica).

La frase fue construida en base al concepto de las triadas pares propuesta por Waltz Weiskopf en su libro *Intervallic Improvisation*, donde se habla sobre que en toda escala heptatónica tiene 2 triadas dentro de su composición que representan su sonido a través de un enfoque más moderno, dichas triadas son tocadas de forma consecutiva, y repitiéndose en inversiones. En este caso las triadas utilizadas son E y F#aug, ya que al alterarse el dominante (Bb7) estas son las triadas que le corresponden. El análisis más exacto se muestra en la figura 14, señalando las triadas y la relación que tienen sus notas con la armonía original (Bb dominante).

Figura 14. Análisis de compases 11 y 12, uso de triadas pares sobre Bb7 alterado.

Luego, en el compás 15 está nuevamente la frase melódica utilizada en la anacrusa, pero esta vez con una resolución V – I a G mayor (en el primer compás de la parte C), diferenciándose por su resolución, ya que esta vez es un acorde mayor y va a la 5ta del objetivo (figura 15). En este caso ocurre lo mismo que en la figura 14, se busca representar solamente el sonido del dominante.

15 $A_{MIN}7(b5)$ D^7 $G_{MAJ}7$
 b9 #9 3 #9 b9 b13 3 #9 b9 5
 D alterado

Figura 15. Análisis melódico y relación armónica. (Compás 15).

Luego en la cuarta corchea del compás 17 comienza otra frase con relación II – V – I con resolución a mayor (G). Esta línea fue abordada de una forma diferente a la analizada en la figura 14, ya que se separan las sonoridades del II y del V, generando la sensación de subdominante, dominante y tónica. Sobre el II se utiliza la escala menor melódica, superponiéndola sobre el modo que le correspondería originalmente, dórico⁶; y en el V se altera completamente el acorde usando la escala alterada en una sucesión escalar de cuatro notas, 3 4 5 6 – 4 5 6 7.

18 $A_{MIN}7$ D^7
 b3 #1 9 7 R 6 b3 b7 3 #11 b13 b7 #11 b13 b7 R
 Bordadura Cromática D7 alterado (Eb menor melódica)
 A menor melódica

Figura 16. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 18 - 19).

En la relación II – V – I hay un nuevo recurso que no había aparecido hasta ahora en un gesto melódico usando la escala Locria N9 sobre el acorde de $F\#min7(b5)$, pasando a un dominante alterado que sorpresivamente resuelve a mayor (E). En ambos casos las sonoridades son anticipadas en compás anterior a la armonía. En el $IImin7(b5)$ se anticipa el sonido Locrio desde el segundo tiempo del compás 21, lo que seguirá por el sonido del dominante alterado⁷ en la segunda corchea del primer tiempo, línea que seguirá hasta resolver a la 5ta de E mayor en el tiempo 1 del compás 24.

⁶ Explicado en “Análisis de la escala menor melódica”, página 10.

⁷ Esta frase fue extraída del solo tocado por Peter Bernstein en su composición *Little Green Man*, tocada en el disco de 2003, *Peter Bernstein + 3 – Heart’s Content*.

Anticipación F#min7(b5) F#MIN7(b5) B7 E MAJ7

21 11 9 b3 R 9 b13 b5 R b9 #11 b7 R b9 #9 3 #11 b13 b7 R #9 5

F# Locrian 9 B alterado

Figura 17. *Análisis melódico y relación armónica. (Compases 21 - 24).*

Entre los compases 30-35 se toma una idea extraída del análisis armónico usado por Jens Larsen (2018) en su video, donde se habla de la idea de la re-armonización similar en los acordes menores con movimiento por medio tono. Iniciando en el compás 31, el bajo y la armonía se mueve de forma cromática hasta llegar a Eb7 que resolverá a Abmaj7 (compás 36). Todo ese movimiento (de Db a Bb) se dibuja en el solo usando un solo modo, Dorian N7 en cada uno de los acordes, como lo muestra la figura 18, para luego hacer un dominante alterado que de forma escalar descendente resuelve a la 3ra mayor del acorde objetivo.

D^bMIN⁶ CMIN⁷ B^{DIM}7

31 R b3 5 6 7 R 4 b3 b3 R 7 6 5 b3 2 R R b3 5 6 R 2 7 R

Db menor melódica C menor melódica B menor melódica

B^bMIN⁷ E^{b7} A^bMAJ⁷

34 2 b3 4 5 6 7 2 R b7 b13 #11 3 #9 b9 R b7 3

Bb menor melódica Eb alterado

Figura 18. *Análisis melódico y relación armónica. (Compases 31 - 34).*

Coro 2:

Finalizando el primer coro para entrar al segundo, se dibuja melódicamente el último II – V – I solamente con el segundo grado, dándole un color distinto, pero generando una tensión y resolución evidente en el paso anticipado por medio tono del compás 37 al 38, resolviendo el G hacia Ab.

37 $G^{MIN7(b5)}$ C^7 F^{MIN7} B^b_{MIN7}

Sua

b13 b7 R 9 b3 4 R b3 6 5 4 b3 2 R 7

Locrian $\flat 9$ F menor melódica

40 E^b7 A^b_{MAJ7} D^b_{MAJ7}

3 R 3 b13 #9 b7 b9

Eb alterado

Figura 19. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 37 - 42).

Luego, como se presenta en la figura 19, entre los compases 38 y 39 se utiliza la escala de F menor melódica súper-imponiéndola sobre el sonido de F min7 y Bbmin7 al mismo tiempo, cruzándose entre ambos compases, pero a su vez sin tener ningún conflicto con notas importantes en la armonía. Dicha línea se dirige al compás 40 donde nuevamente se hace uso de un recurso que hasta el momento ha sido frecuentemente usa hasta ahora en el desarrollo del solo, la escala de Eb alterado.

43 $D^{MIN7(b5)}$ G^7 C^{MAJ7}

b7 b13 #11 3 #9 b9 R b7 3

G alterado

46 C^{MIN7} F^{MIN7} B^b7 E^b_{MAJ7}

R 3 5 R 3 #5 3 5 R 3 #5 R R 3

E Faug E Faug E

Figura 20. Análisis melódico y relación armónica. Desglose triadas pares en compases 43 - 49.

En la modulación a C mayor de la sección A del coro 2, está se prepara marcando un II – V de G alterado, que comúnmente resolvería a menor, haciendo un movimiento escalar, desde el b7 (de G), de forma descendente hacia la 3ra mayor de Cmaj7, haciendo una conducción melódica de solo medio tono; esto resulta en que la sorpresiva resolución a mayor sea con más sutileza.

Iniciada la sección B, en el segundo compás de la misma, se vuelve a repetir exactamente el mismo patrón que se tocó en la barra 11 del solo, representando la misma sonoridad y resolución⁸, con la diferencia que en la figura 20 se explica la relación de estas notas a las triadas pares mencionadas con anterioridad. En el compás 47 se muestra la agrupación de 3 notas consecutivas de una triada que se van alternando, invirtiéndose solamente en la siguiente repetición de la misma, siendo R – 3 – 5 (incluye cualquier tipo de quinta correspondiente a la triada), para luego invertirse en 3 – 5 – R; el orden cambia y luego 2 inversiones, empezando en la segunda corchea del tiempo 3 del compás 48 nuevamente con R – 3, para así lograr resolución más sutil.

En la figura 21 se muestran 2 casos de la utilización de la misma escala alterada de D, pero abordada de una forma diferente en cada uno. Igual a como sucede en la modulación a C mayor de la figura 20, se genera un sonido de dominante completo que sorprende resolviendo a mayor, pero esta vez el sonido se anticipará un compás antes (50), súper-imponiéndolo sobre Abmaj7 para hacer una línea de tensión aún más larga. Aquí el contorno melódico se dibuja a través de un patrón principal (P1) que se repite 2 veces y una variación del mismo (P2) que ocurre solamente una vez, para luego resolver a la 5 del acorde objetivo. El patrón 1 es un patrón escalar de 3 notas con movimiento ascendente que inicia y termina en la misma nota, siendo ambas veces 1 – 2 – 3 – 1 refiriéndose a un movimiento escalar de grado conjunto.. En el primer caso inicia en el b13 (b13 – b7 – R) de la escala y la segunda en la 3ra (3 - #11 – b13⁹) de la misma. Luego el patrón 2 se puede considerar un forma de variación del 1 por el hecho que inicia y acaba en el mismo lugar y las notas que se encuentran en medio se por grado

⁸ El uso y relación de esta figura melódica se encuentra explicada en la figura 14, página 20.

⁹ La escala alterada, al carecer de una 5 (en esta interpretación de la misma), tiene como grados conjuntos el #11 y el b13.

conjunto, solamente que esta vez se moverán de forma descendente. Este caso la línea sería: #9 – b9 – R – b7 - #9.

The figure shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 50, contains four measures with the following chord symbols: A^bMAJ⁷, A MIN⁷(b⁵), D⁷, and GMAJ⁷. Below the notes, scale degrees are indicated: b13, b7, R, b13, 3, #11, b13, 3, #9, b9, R, b7, #9, 5. Brackets labeled 'D alterado' group the intervals b13-b7, b13-3, and b13-3-#9. The second system, starting at measure 53, contains four measures with chord symbols: A MIN⁷, D⁷, D aug, and GMAJ⁷. Scale degrees are: b7, b13, #11, 3, #9, b9, R, b7, b13, 3, #9, b9, R, 3, b13, R, 9. A bracket labeled 'D alterado' groups the intervals b7-b13, #11-3, #9-b9, and R-b7.

Figura 21. *Análisis melódico y relación armónica. (Compases 50 - 56).*

El segundo sistema de la figura 21 señala otra forma de escala alterada en la misma tonalidad, utilizando el mismo principio de re-armonización inversa usado anteriormente¹⁰, donde dentro de toda la relación II – V se representa solamente el sonido del dominante. En el compás 54 se inicia la línea melódica en el b7 de la escala alterada de D, para bajar por grado conjunto hasta la raíz, saltándose solamente el #11, para luego subir haciendo una triada aumentada (R – 3 – #5 – R). Este largo movimiento escalar se compensa con una resolución a la 9 de Gmaj⁷, saltando una quinta desde la raíz del dominante. Esta línea melódica fue transcrita y extraída del solo tocado por Jonathan Kreisberg sobre Out of Nowhere, en el disco de Morten Haxlom; Equilibrium (2013). La frase fue traspuesta desde una relación II – V – I menor en A menor como acorde objetivo, dándole un nuevo uso a la misma haciendo la resolución a mayor.

¹⁰ Dirigirse a la página 19.

Figura 22. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 57 - 62).

Finalizando la parte C, desde el compás 58 al 60, existe otra relación II – V – I, donde el subdominante (II) y dominante son menores pero resuelve armónicamente a mayor. Es aquí donde se pone en práctica otro uso de la escala alterada, pero esta vez en forma de Locrio $b4^{11}$, ya que el contexto en el que se aplica es como relativo $Iimin7(b5)^{12}$; sin importar el nombre el sonido será el mismo. El movimiento armónico tradicional, y el que sucede en la misma parte de la forma en el primer coro, es que el subdominante se mueva en forma de quinta descendente hacia el dominante (V), lo que significaría que el sonido producido por esta escala sobre el II sería de un dominante alterado que se dirige hacia otro dominante (V), el cual resuelve por una cuarta descendente hacia la tónica (I).

En este caso, y como se muestra en la figura 22, el dominante es una clase diferente al usado ese lugar en el primer coro, es una re-armonización que utiliza el sustituto tritonal. Como menciona Levine (1996), el sustituto tritonal es el cambio de la nota raíz del dominante por su tritono (B por F), genera un movimiento cromático en el bajo del II – V – I ($F\# - F - E$ en este caso). Este se utiliza para dar otro color en esta

¹¹ Como se explica en el primer capítulo, el séptimo grado de la escala menor melódica es tiene distintos puntos de vista en relación a su análisis, pero las notas en si y su sonido sigue siendo el mismo.

¹² $F\#min7(b5)$ como II de E mayor.

relación, sin perturbar la estructura interna de las notas importantes del dominante¹³.

Para este acorde y cada sustitución de tritono ocuparemos la escala Lydian b7, como se señala en el compás 59, donde las notas cambiarían su relación si es que el dominante hubiese sido el original. Esto produce un cambio en el sonido total de la barra. La frase acaba con la última corchea del cuarto beat, la cual es una aproximación cromática a la 5ta del acorde objetivo.

Luego, en la misma figura, en el compás 61 tenemos nuevamente la línea melódica extraída del solo de Peter Bernstein¹⁴, al igual que en la anacrusa al inicio del solo y haciendo un uso similar al de la barra 15.

En la figura 23 tenemos un elemento combinado extraído del solo tocado por Brad Mehldau sobre All the thing you are en su disco de 1999, *Art of the Trio 4*. La frase fue adaptada para este contexto¹⁵ y se desarrolla durante 2 compases (63 – 64) en un relación II – V – I nuevamente. Mehldau utiliza sobre el Bbmin7 una escala cromática que inicia en el b3 del acorde y que termina en el b7 del mismo¹⁶ para pasar al b13 de Eb e iniciar un movimiento melódico descendente con una escala alterada para resolver a la 3ra mayor de Ab.

¹³ En este caso las notas internas del dominante siguen siendo las mismas, solo que sus relaciones con el bajo cambian, haciendo que sus nombre se inviertan y cambien entre si, pero manteniendo su estructura. Para este caso solamente tomaremos en cuenta los guide tones del acorde, osea 3ra y 7ma. En B7 (original) son D# como 3ra mayor , y A como 7ma menor; si es que cambiamos la nota raíz a F (tritono de B) su relación interválica con estas notas se invierte, siendo A su 3ra mayor y Eb (D#) su 7ma menor.

¹⁴ Billy's Bounce en el disco de Melvin Rhyne.

¹⁵ Solo original del disco se encuentra en 7/8, este en 4/4.

¹⁶ Estas notas son los guide tones del acorde y los que le dan su característica principal, marcando bien el sonido del mismo a pesar del movimiento cromático interno.

63 $B^b_{MIN}7$ E^b7 $A^b_{MAJ}7$
 b3 3 b3 2 b2 R 7 b7 b13 #11 3 b2 R 7 b7 3
 Escala Cromática Eb alterado

66 $D^b_{MAJ}7$ $D^b_{MIN}6$ $C_{MIN}7$
 R 7 13 5 11 b3 2 R
 Db menor melódica

Figura 23. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 63 - 68).

Luego en el compás 67 se representa el sonido del $IV_{min}6$ con la escala menor melódica desde la raíz bajando por grado conjunto hasta llegar por un semitono de distancia a la raíz del siguiente acorde.

69 $B_{dim}7$ $B^b_{MIN}7$ E^b7
 b5 b13 bb7 7 b9 b3 9 9 b3 11 5 13 7 9 R b7 5 #11 3 #9 b9 R b7
 E alterado (F menor melódica) Bb menor melódica Eb alterado

72 $A^b_{MAJ}7$ $G_{MIN}7(b5)$ $C7$ $F_{MIN}7$

Figura 24. Análisis melódico y relación armónica. (Compases 69 - 74).

Llegando al final del solo (figura 24), entre los compases 69 y 71 tenemos una sucesión de usos de la escala menor melódica en distintos tonos y funciones. La primera es sobre el $B_{dim}7$, haciendo una re-armonización de la escala basándose en la escala original que se debería utilizar. Como vimos en el análisis armónico de la forma del tema, $B_{dim}7$ tiene una función de $bIII^{\circ}7$, acorde al que le correspondería algún tipo de escala disminuida que contenga los tonos del acorde ($R - b3 - b5 - bb7$). Para este caso el libro de Berklee escrito por Ted Pease y Ken Pullig (2001), *Modern Jazz Voicings*, sugiere que la escala que debe ser usada “correctamente” sobre este acorde es la escala disminuida cromática, pero que la escala disminuida de tono-semitono también puede ser usada sobre acordes disminuidos. En base a esto haremos una re-armonización a

partir de esta escala disminuida tono-semitono, para relacionarla con algún modo de la escala menor melódica y súper-imponerla en este acorde de Bdim7.

En la figura 25 se muestra como se toma de base la escala de B disminuida tono-semitono, para hacer una relación con el $\#V7(\#9)^{17}$, iniciando nuevamente la escala desde la 11 de la misma, generando esta re-armonización. Ya teniendo esto se hace un análisis de la relación armónica que tiene las notas de la escala con el acorde mencionado. Al verlo se aprecia que hay muchas notas que sería compartidas con una escala alterada de E, proveniente de F menor melódica, con excepción de la raíz¹⁸ y la 13na, cambiándola por un b13. Finalmente en el cuarto sistema se muestra cual es la relación de dichas notas de la escala de E alterado para Bdim7 y así luego poder hacer un análisis en el solo de esta escala.

Figure 25 consists of four musical staves, each showing a scale in treble clef with notes and their corresponding degrees labeled below. The first staff is labeled $B^{\circ 7}$ (B WHOLE HALF / DIMISHED SCALE) and shows notes R, 9, $b3$, 11, $b5$, $b13$, $bb7$, 7, R. A box highlights the 11th degree. The second staff is labeled $E 7(\#9)$ (E HALF WHOLE SCALE) and shows notes R, $b9$, $\#9$, 3 ($b4$), $\#11$, 5, 13, $b7$, R. The third staff is labeled $E 7^{ALT}$ (F MELODIC MINOR SCALE) and shows notes R, $b9$, $\#9$, 3 ($b4$), $\#11$ ($b5$), $b13$, $b7$, R. A box highlights the $b13$ degree. The fourth staff is labeled $B^{\circ 7}$ (E ALTERADO) and shows notes 11, $b5$, $b13$, $bb7$, 7, $b9$, $b3$, 11. A box highlights the $b9$ degree.

Figura 25. Relación entre escalas disminuida y alterada, desde el $bIII^{\circ 7}$ al

$\#V(\#9)$.

¹⁷ En relación a la tonalidad de Ab en la que se encuentra la sección D del tema.

¹⁸ La raíz no es necesaria ya que es un caso de súper-imposición al momento de improvisar y en la armonía seguirá sonando el acorde original con el bajo en B.

Continuando con el segundo y tercer caso de la escala menor melódica mencionados anteriormente, sobre los compases 70 y 71 hay una última relación II – V – I a Ab, donde se alteran tanto el subdominante como el dominante. Sobre Bbmin7 se toca la escala de Bb menor melódica de forma ascendente y en el dominante, Eb alterado en forma descendente desde su b7 bajando toda la escala hasta la misma nota para luego resolver por medio tono a la 3ra mayor del acorde objetivo.

Finalizando el solo, en el último sistema de la figura 24, hay un desplazamiento rítmico de negras con punto que resuelve a Fmin7 en la segunda corchea del beat 4 del compás 73, para acabar la forma.

CONCLUSIONES

Se puede concluir que los usos de la escala menor melódica son múltiples, ya que los modos que desprenden funcionan, a través de superposiciones y re-armonizaciones, sobre la gran mayoría de progresiones y acordes presentes en esta composición. A pesar de esto en el solo se busca representar sonoridades más relacionadas al jazz moderno-tradicional, haciendo uso de modos que tienen una sonoridad más presentes en este tipo de estilo. La utilización de estas líneas intenta ser discreta, sin sobrecargar la sonoridad de la escala, por lo que hay presencia de otro tipo de líneas melódicas en el desarrollo del solo, las cuales se pueden visualizar en el anexo B.

Dentro de estos usos encontramos con mayor presencia el primer modo, el tercero, el sexto y el séptimo. De igual manera existe una única aparición del cuarto grado en el compás 59, ya que este proyecto está abordado desde lo melódico y los recursos de la improvisación, y este grado funciona principalmente sobre acordes dominantes que están fuera de una relación V – I común, siendo el dominante alterado su análogo, por lo que este compás en específico fue puesto ahí para dar un ejemplo de su uso, sin ignorarlo.

Luego de la escritura y posterior análisis del solo, se ve como este recurso da un color diferente al sonido de las progresiones presentes en este tema, generando más tensión y a su vez resoluciones más claras en los lugares donde no se utiliza. Dejando esto mismo como una característica de esta escala en sí, como un medio para elevar la tensión en las líneas improvisadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernstein, P. (2003). *Peter Bernstein + 3 – Heart's Content: Little Green Man*. Netherlands: Criss Cross Jazz.
- Haxlom, M. (2013). *Equilibrium: Out of Nowhere*. Copenhagen, Dinamarca: Storyville.
- Herrera, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Barcelona, España: Aula de Música.
- Kern, J. (1939). All The Things You are. En *Very warm for may*. New York City, USA: Broadway.
- Larsen, J. (2018). *All The Thing You Are – Harmonic Analysis* . Recuperado el 25 de Marzo de 2020: https://www.youtube.com/watch?v=pAnT_wi2WJY
- Levine, M. (1995). *The Jazz Thory Book*. Petaluma, USA: Sher Music Co.
- Mehldau, B. (1999). *Brad Mehldau Art of the Trio 4, back to the vanguard: All The Things You are*. New York, USA: Warner Bros Records and WEA International.
- Pease, T; Pullig, K. (2001). *Berklee: Modern Jazz Voicings, Arranging for Small and Medium Ensembles*. Boston, USA: Berklee Press.
- Rhyne, M. (1996). *Mel's Spell: Billy's Bounce*. Enschede, Netherlands: Criss Cross Jazz.
- Weiskopf, W. (1995). *Intervalic Improvisation: The modern sound: A step beyond liner improvisation (Players Guide)*. New Albany, USA: Jamey Aebersold Jazz, Inc.

ANEXO A: ANÁLISIS ARMÓNICO “ALL THE THINGS YOU ARE”

ALL THE THING YOU ARE

JEROME KERN(1939)

ANÁLISIS POR: CRISTÓBAL PIÑA DONOSO

(Tonalidad: A \flat mayor)

A

VI-7 II-7 V7 Imaj7

F $_{MIN}^7$ | **B $_{MIN}^7$** | **E b7** | **A $_{MAJ}^7$** |

2 3 4

IVmaj7 [II-7(\flat 5) V7] Imaj7 (Modulación a C mayor)

D $_{MAJ}^7$ | **D $_{MIN}^7(\flat 5)$** **G 7** | **C $_{MAJ}^7$** | **C $_{MAJ}^7$** ||

5 6 7 8

(Tonalidad: E \flat mayor)

B

VI-7 II-7 V7 Imaj7

C $_{MIN}^7$ | **F $_{MIN}^7$** | **B b7** | **E $_{MAJ}^7$** |

9 10 11 12

IVmaj7 [II-7(\flat 5) V7] Imaj7 (Modulación a G mayor)

A $_{MAJ}^7$ | **A $_{MIN}^7(\flat 5)$** **D 7** | **G $_{MAJ}^7$** | **G $_{MAJ}^7$** ||

13 14 15 16

(Tonalidad: G mayor)

C

II-7 V7 Imaj7

A $_{MIN}^7$ | **D 7** | **G $_{MAJ}^7$** | **G $_{MAJ}^7$** |

17 18 19 20

[II-7(\flat 5) V7] Imaj7 (Modulación a E mayor)

VII-7(\flat 5) V7/VI [V7/VI] bVII7

F $_{MIN}^7(\flat 5)$ | **B 7** | **E $_{MAJ}^7$** | **C 7** ||

21 22 23 24

(Tonalidad: A \flat mayor)

D

VI-7 II-7 V7 Imaj7

F $_{MIN}^7$ | **B $_{MIN}^7$** | **E b7** | **A $_{MAJ}^7$** |

25 26 27 28

IVmaj7 \flat VII7 III-7 III $^{\circ}7$

D $_{MAJ}^7$ | **G b7** | **C $_{MIN}^7$** | **B $_{DIM}^7$** |

29 30 31 32

II-7 V7 Imaj7 VII-7(\flat 5) V7/VI

B $_{MIN}^7$ | **E b7** | **A $_{MAJ}^7$** | **G $_{MIN}^7(\flat 5)$** **C 7** ||

33 34 35 36

ANEXO B: SOLO ESCRITO SOBRE "ALL THE THINGS YOU ARE"

ALL THE THING YOU ARE

JEROME KERN (1939)

SOLO POR: CRISTOBAL PIÑA DONOSO

1

C⁷ F^{MIN}⁷ B^bMIN⁷

E^b7 A^bMAJ⁷

D^bMAJ⁷ D^{MIN}^{7(b5)} G⁷ C^{MAJ}⁷

B C^{MIN}⁷ F^{MIN}⁷ B^b7 E^bMAJ⁷

A^bMAJ⁷ A^{MIN}^{7(b5)} D⁷

C G^{MAJ}⁷

A^{MIN}⁷ D⁷

G^{MAJ}⁷ F[#]MIN^{7(b5)}

B⁷ E^{MAJ}⁷ G^{va} C⁷

D F^{MIN7} (8^{va}) B^{bMIN7} E^{b7} A^{bMAJ7}

D^{bMAJ7} D^{bMIN6} C^{MIN7}

B^{DIM7} B^{bMIN7} E^{b7}

A^{bMAJ7} $G^{MIN7(b5)}$ C^7

2 **A** F^{MIN7} B^{bMIN7}

E^{b7} A^{bMAJ7} D^{bMAJ7}

$D^{MIN7(b5)}$ G^7 C^{MAJ7}

B C^{MIN7} F^{MIN7}

B^{b7} E^{bMAJ7}

A^{bMAJ7} $A^{MIN7(b5)}$ D^7

52 **GMAJ⁷**

54 **C** **A[♭]MIN⁷** **D⁷** **GMAJ⁷**

57 **F[♯]MIN⁷(b5)** **F⁷**

60 **E[♭]MAJ⁷** **C⁷** **D** **F[♭]MIN⁷**

63 **B[♭]MIN⁷** **E^{♭7}** **A[♭]MAJ⁷**

66 **D[♭]MAJ⁷** **D[♭]MIN⁶** **C[♭]MIN⁷**

69 **B[♭]MIN⁷** **B[♭]MIN⁷** **E^{♭7}**

72 **A[♭]MAJ⁷** **G[♭]MIN⁷(b5)** **C⁷** **3** **F[♭]MIN⁷**