

Acorde significativo en el estándar “All of You”. Una perspectiva schenkeriana

José M. Rivera Matus

(Universidad Autónoma de Tamaulipas: Facultad de Música y Artes)

josematus@uat.edu.mx

BIBLID [2605-2490 (2025), 8; 75-87]

Acorde significativo en el estándar “All of You”. Una perspectiva schenkeriana

Este artículo proporciona un estudio analítico que reconsidera el cifrado armónico de “All of You” de Cole Porter escrito en el *Real Book*, a través de herramientas procedentes del análisis schenkeriano, para contribuir a su interpretación analítica. El análisis sugiere que el acorde de Abm6 es un acorde de segundo grado semidisminuido en lugar del cuarto grado menor.

Palabras clave: Teoría de la música, análisis musical, audición estructural, All of You, Cole Porter.

Akorde adierazgarria “All of You” estandarrean. Ikuspegi schenkeriarra

Artikulu honek azterketa analitiko bat eskaintzen du, *Real Book*-en idatzitako Cole Porter-en “All of You” zifratze harmonikoa birpentsatzen duena, analisi schenkerianotik datozen tresnen bidez, interpretazio analitikoan laguntzeko. Analisiak iradokitzen du Abm6 akordea bigarren graduko akorde erdimurritzua dela, laugarren gradu txikiagokoa izan beharrean.

Gako-hitzak: Musikaren teoria, analisi musikala, entzumen estrukturala, All of You, Cole Porter.

Chord Significance in the Standard “All of You”. A Schenkerian Approach

This article provides an analytical study that reconsiders the harmonic cipher of Cole Porter’s “All of You” written in the *Real Book* through tools from Schenkerian analysis to contribute to its analytical interpretation. The analysis suggests that the Abm6 is a semi-diminished second-degree chord rather than the minor fourth degree.

Keywords: Music theory, Music analysis, Structural hearing, All of You, Cole Porter.

Introducción

“All of You” de Cole Porter (1891–1964) es uno de esos estándares del jazz que cuentan con distintas versiones de tal forma que se mantienen frescos aún con el paso de los años. Fue publicado en 1954 e introducido en el musical de Broadway *Silk Stockings* al año siguiente. Tres meses después de su estreno, Ahmad Jamal lo grabó, y no tardaría mucho para que Miles Davis lo agregara a su repertorio durante toda una década. Posteriormente, otros músicos del jazz no tardaron en hacer lo mismo. Ejemplo de ello son Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Billie Holiday, Bill Evans y Makoto Ozone, entre otros (Gioia, 2018, pp. 54-56).

Debido a la relevancia histórica del estándar en cuestión, es común encontrarse con distintos análisis armónicos difundidos a través de varios medios para la transmisión de información. No obstante, dichos análisis suelen enfocarse en lo que Felix Salzer (1904–1986)¹ publicó como “acorde gramatical”. Este término hace referencia al tipo de análisis que suele reconocerse por el uso de designaciones y clasificaciones aisladas de los distintos tipos de acordes, incluso cuando se relacionan con pequeños grupos de acordes. Por ejemplo, la progresión ii-V-I suele dicotomizarse debido a que se interpreta mediante distintos centros tonales², desarticulando su función con la tonalidad y, por lo tanto, con la tónica. Además, otros conceptos, como el intercambio modal, tienden a utilizarse para relacionar acordes con tonalidades que, en ocasiones, poco o nada tienen que ver con la obra analizada. Esto resulta en un método descriptivo que registra y clasifica a los acordes a partir de distintos centros tonales en lugar de un único centro tonal (Salzer, 1962, p. 32).

En contraste, este artículo tiene como propósito atribuir el sentido de los acordes y su papel específico en “All of You” a través de una perspectiva schenkeriana y, por lo tanto, del llamado “acorde significativo” o “análisis estructural”, el cual se caracteriza por subrayar la especial intención arquitectónica estructural de un acorde, sus paralelismos constructivos y, por lo tanto, los intervalos recurrentes dentro de una frase que posteriormente tendrán una repercusión significativa en una sección de la obra. Además, se busca producir una explicación que contribuya a la interpretación (auditiva) de la obra analizada y, al mismo tiempo, que aporte

1. Quien fue uno de los principales estudiantes de Heinrich Schenker (1868–1935).

2. El término tono central o centro tonal es de uso frecuente en el análisis schenkeriano. Así, se hace referencia al tono que funciona como eje central de los demás tonos o acordes secundarios sin que esto genere confusión con respecto al tono o acorde de tónica, es decir, el tono o acorde principal que sostiene a toda la obra.

un ejemplo de la relevancia que puede llegar a tener un acorde en una obra o una versión de esta desde un punto de vista teórico.

Por lo anterior, en los siguientes apartados se abordan algunos aspectos generales y herramientas teóricas del análisis schenkeriano a manera de introducción a este tipo de estudio y, al mismo tiempo, como marco teórico. Posteriormente, se presenta el análisis musical, donde se reconocen dichos elementos dentro de la pieza con el apoyo de gráficas analíticas, con el fin de resaltar las características generales y particulares de la obra. Al final, se concluye con algunas reflexiones que emanan del análisis.

Cabe mencionar que la intención de este trabajo no es la de describir o comparar distintas versiones del tema en cuestión. Más bien, se pretende explorar las repercusiones que aparecen a partir de la comprensión del cifrado y sus implicaciones auditivas con distintas partes de una misma obra con el fin de contribuir al uso del lenguaje musical. Por ello, es importante tener en cuenta que los elementos de un acorde, es decir, sus intervalos, tienen repercusiones en una obra sin que estos estén supeditados a este único elemento. En otras palabras, un acorde puede relacionarse con otros a tal punto que su modificación o alteración tiene repercusiones en otros acordes o no, según sea el caso particular, lo cual también tendrá implicaciones en la improvisación.

1. Marco teórico

1.1. Niveles estructurales

Como es usual, cualquier análisis desde una perspectiva schenkeriana tiene como fundamento el concepto de niveles estructurales. Esta noción hace referencia a los niveles que describen la estructura musical a partir de las similitudes y diferencias que se encuentran en las obras. Estos niveles son tres: la base subyacente o *background*, la base media o *middleground* y la base de superficie o *foreground* (Forte y Gilbert, 2003, p. 143).

La base subyacente es donde se encuentra la estructura fundamental (*Ursatz*). Aquí es donde se representa el movimiento melódico y armónico que ocurre en una tonalidad, por ello expresa la escala y la tríada de la tónica que se utiliza como marco de referencia en una obra. Sobre esta estructura, y en el espacio de la obra o movimiento, es posible encontrar una línea fundamental descendente que comienza con uno de los grados melódicos de la tríada de la tónica (tercera, quinta u octava). Por debajo de esta se encuentra el bajo fundamental (delimitado por la cadencia auténtica de la tonalidad I-V-I), la cual puede

encontrarse disminuida³ con el I en primera inversión o el iii como lugar intermedio, lo que sugiere una tríada arpegiada de tónica (Forte y Gilbert, 2003, pp. 144-145). En resumen, la estructura fundamental es la suma de la línea y el bajo fundamentales.

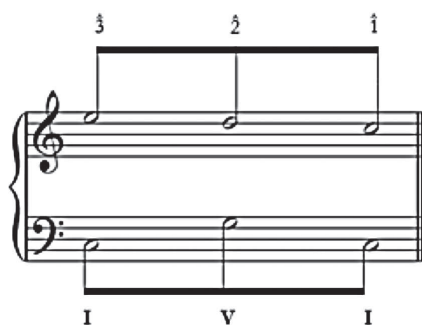


Ilustración 1: Base subyacente: estructura fundamental.
Adaptada de: "Free Composition" por Schenker (1979, p. 9).

La base media se relaciona directamente con la base subyacente y trata sobre los aspectos estructurales. En otras palabras, se enfoca en la forma de la obra y las prolongaciones armónicas y contrapuntísticas más relevantes. Por otro lado, la base de superficie es la obra en sí misma, es decir, la música original con todos sus detalles. Por lo tanto, el estudio analítico desde una perspectiva schenkeriana suele centrarse en la comprensión del material de la base media que se expresa a través de la notación analítica⁴.

3. En este sentido, la disminución se refiere al proceso por el cual un intervalo se expresa por dos o más intervalos de menor tamaño. Por ejemplo, una quinta justa se disminuye (divide) en dos intervalos de tercera, uno mayor y otro menor, o viceversa. No debe confundirse con la noción de reducir la distancia de los intervalos justos y menores en un semitono.

4. La notación analítica es un gráfico donde las figuras representan el nivel estructural al que pertenecen, en lugar del valor rítmico como usualmente se utilizan en la notación rítmica. En las gráficas analíticas las blancas exponen a la base subyacente, las negras a las notas que lideran la conducción de las voces en el nivel medio, las corcheas suelen utilizarse para motivos de bordadura y las cabezas sin plica para las notas de embellecimiento de superficie (notas de paso, bordaduras, apreciación, salto consonante y suspensión).

La base media suele subdividirse, usualmente, en tres niveles. En el primer nivel se representa la forma de la pieza (ej. una parte, dos partes o tres partes). A partir de este nivel se estudian las prolongaciones o elaboraciones que le afectan, las cuales se expresan en el segundo nivel. En consecuencia, las prolongaciones que brotan del segundo nivel se muestran en el tercer nivel. Cabe destacar que los subniveles de la base media suelen variar, según el número de elaboraciones que el caso de estudio manifieste.

1.2. Prolongación

Otro concepto clave en el análisis schenkeriano es el de prolongación. Este se refiere a los modos en que un componente musical (una nota o un acorde) permanece vigente sin estar literalmente representado en cada momento (Forte y Gilbert, 2003, p. 155). En otras palabras, es la retención mental de un tono o acorde más allá del sonido físico. Cabe mencionar que, desde un enfoque cognitivo, la música es un producto de la actividad humana y es una entidad construida en la mente, siendo las partituras y los conciertos tan solo representaciones parciales por medio de las cuales esa pieza es transmitida (Lerdahl y Jackendoff, 2003, p. 2). Esto es relevante porque desde este enfoque se considera que la memoria recuerda y organiza al sonido con todos sus elementos a partir del sonido físico percibido por el oído. Posteriormente, se reflexiona y, por lo tanto, se analiza en la mente. Este análisis del sonido puede expresarse en una gráfica como apoyo visual; sin embargo, no hay que olvidar que esta última solamente representa lo que ocurre a partir de nuestra cognición.

Continuando, las prolongaciones pueden ser el resultado de las elaboraciones melódicas (ej. bordadura, progresiones lineales, entre otras) o elaboraciones armónicas (ej. la progresión ii-V, la cual es una prolongación interna del V y, a su vez, una prolongación del I). Por ejemplo, en la ilustración 2 se muestran dos modelos, en notación analítica, de la prolongación del acorde de Eb por medio de dos acordes vecinos. Las blancas con plica hacen referencia a la línea fundamental, en este caso al tercer grado melódico y al bajo fundamental del I. La corchea señala la bordadura que prolonga a la nota Sol. Dicha prolongación se representa con una línea punteada que une a las plicas. De manera similar, la línea inferior expresa la prolongación del acorde de tónica. En la izquierda se prolonga dicho acorde con el acorde del IV (Ab), y en el de la derecha con el ii en primera inversión (Fm/Ab). No obstante, ambos tienen la misma nota de bordadura. Cabe señalar que la armonía que representa a ambos ejemplos, en la base media, es únicamente la del I, ya que este es el acorde que se percibe de principio a fin y que funciona como marco de referencia.

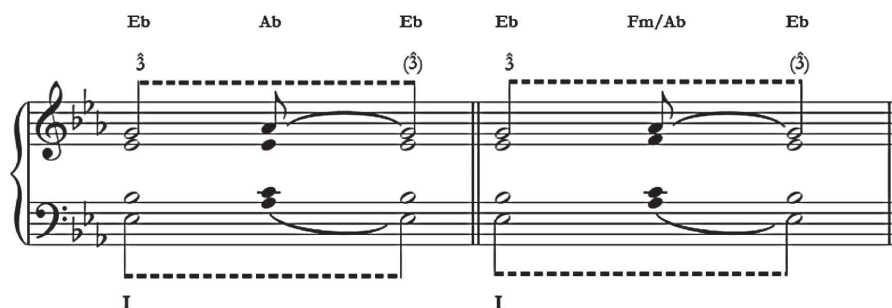


Ilustración 2: Prolongación del acorde de Eb. Fuente: elaboración propia.

Por último, las ligaduras, de la ilustración anterior, indican dependencia o vinculación. Por ejemplo, la bordadura (La bemol) se encuentra subordinada a la nota consecuente, ya que se origina y resuelve en la tercera del acorde de Eb (Sol). Esto es relevante, ya que es posible encontrarse con bordaduras incompletas. Por ello, se suelen detectar casos similares a los que aquí se mencionan, pero sin el primer o último acorde, resultando en la configuración de dos acordes solamente. Por ejemplo, el acorde vecino y el acorde de I únicamente, o viceversa.

1.3. Mixtura modal

La mixtura o mezcla modal es una forma de agregar cromatismo en los espacios diatónicos. Esta ocurre cuando un grado armónico de una progresión se mezcla con su paralelo mayor o menor. En otras palabras, es un caso donde uno o varios acordes de modo menor aparecen en modo mayor, o viceversa (Salzer, 1962, pp. 110-111). En los libros de armonía moderna o contemporánea se suele encontrar con el nombre de intercambio o préstamo modal. Sin embargo, este concepto, en la mayoría de las ocasiones, solo hace referencia a uno de los tres tipos de mezcla⁵, llamada mixtura simple.

La mixtura simple ocurre cuando en una tonalidad mayor aparecen los grados armónicos de su paralelo menor, o viceversa (ej. el acorde de Fm en la tonalidad de C, el cual proviene del iv de Cm). Por otro lado, la mixtura secundaria sucede cuando

5. Los tres tipos de mixtura son: simple, secundaria y doble.

un grado armónico se mezcla con el paralelo de ese mismo grado, no con el paralelo de la tónica. Por ejemplo, si alguno, o ambos, acordes del iii (ej. Em) y/o del vi (ej. Am) de una tonalidad mayor se presentan como acordes mayores (ej. E y A), la relación que se establece por esta mezcla no se da con la tonalidad paralela del I, ya que los grados que le corresponden son bIII y bVI (Eb y Ab). Por lo tanto, la transformación de mixtura secundaria ocurre de menor a mayor, o viceversa, con relación a los mismos grados, es decir, el iii con el III y/o el vi con el VI.

Por último, la mixtura doble hace referencia a la suma de la mixtura simple y la mixtura secundaria. Por ejemplo, cuando aparece un biii o un bvi en una tonalidad mayor. En este caso, esto ocurre por la suma de la mixtura simple que transforma al iii en bIII y, al mismo tiempo, la mixtura secundaria que altera al bIII en biii. Sin embargo, dependiendo del caso, puede ocurrir debido a un acorde de paso cromático (ej. cuando el acorde del iii conecta de forma cromática con el ii). La ilustración 3 resume los tres tipos de mixtura en la tonalidad de Eb para futuras referencias.

Mixtura secundaria:	Acorde:			GM7			CM7	
	Grado alterado:			III			VI	
Mi bemol mayor	Acorde:	Ebm7	Fm7	Gm7	Abm7	Bb7	Cm7	Dm7(b5)
	Grado original:	I	ii	iii	IV	V	vi	vii(b5)
Mixtura simple:	Acorde:	Ebm7	Fm7(b5)	Gbm7	Abm7		Cbm7	Dbm7
	Grado alterado:	i	ii(b5)	bIII	iv		bVI	bVII
Mixtura doble:	Acorde:			Gbm7			Cbm7	
	Grado alterado:			biii			bvi	

Ilustración 3: Mixtura modal en Eb. Fuente: elaboración propia.

2. Análisis de “All of You”

Como ya se ha mencionado, las partituras y las gráficas son representaciones visuales de algunos de los componentes de las obras musicales. Por esta razón, es posible encontrarse con varias versiones de estas, al igual que una melodía puede ser interpretada de distintas maneras. No obstante, para este análisis se utiliza la transcripción de la melodía y armonía de “All of You” encontrada en *The Real Book I*.

Los cc. 1-4 y 5-8 son idénticos en cuanto a la armonía se refiere (Abm6, EbM7, Fm7b5 y Bb7). Además, la melodía solo varía desde la anacrusa al último compás mencionado. En apariencia, la obra comienza en Abm6; sin embargo, si se considera el inicio de la melodía, nos podemos percatar de que la primera (Mi bemol) y la tercera (Sol) del acorde de Eb se encuentran embellecidos por una nota de paso diatónica (Fa). Esta es suficiente información para deducir que el acorde de I se está prolongado en los cc. 1-2 y 5-6 por medio de un acorde vecino, como se muestra en la ilustración 4⁶.

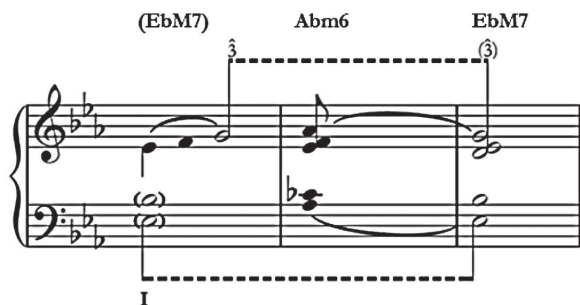


Ilustración 4: Gráfica analítica del inicio de "All of You" de Cole Porter.

Fuente: elaboración propia.

También, hay que considerar que el acorde vecino presenta, en este caso, una mixtura simple, ya que el Do bemol corresponde al sexto grado melódico del paralelo menor (Ebm). Por otro lado, los compases restantes, los cuales no se muestran en la ilustración, con la armonía acompañando al intervalo en cuestión, con la armonía del ii(b5) - Fm7(b5) y el V - Bb7 contribuyen a la prolongación del I, ya que gracias a ambos podemos esperar el regreso de la tónica. En otras palabras, los primeros ocho compases de la obra prolongan al acorde de tónica por medio de un acorde vecino con mixtura simple y, a su vez, con la progresión ii-V.

6. Cabe mencionar que las notas entre paréntesis son sugerencias a partir de la audición. Es decir, podemos interpretar que un intervalo lineal forma parte de una identidad armónica completa, aunque no se encuentren todos los tonos de dicha armonía acompañando al intervalo en cuestión. En este caso, la tercera mayor (Mi-Sol) puede representar al acorde de tónica, el cual adquirirá sentido a través de la escucha de los siguientes compases de la obra. Asimismo, cabe mencionar que esta interpretación difiere con la gráfica sobre el mismo tema realizada por Allen Forte (1993), quien solo representa a las primeras notas del tema como una progresión de cuarta lineal, sin adjudicarle ningún acorde a este inicio.

En los siguientes ocho compases (cc. 9-16) ocurren algunas prolongaciones distintas a las encontradas anteriormente, las cuales se muestran en la ilustración 5. En la gráfica de la base media se puede observar cómo la progresión (Eb6/G, Gb°, Fm7, Bb7, EbM7, D7, Gm7b5/Db, C7, Fm7, Bb7) tiene como meta final el acorde de V. Para ello, conecta a los acordes del I en primera inversión (Eb6/G) y el ii (Fm7) con un acorde de paso (Gb°) antes de llegar al V (Bb7) y regresar al I (EbM7). Después, desciende con dos acordes de paso⁷ (D7 y Gm7b5/Db) hasta arribar a la dominante secundaria (C7) del ii (Fm7), terminando en el V con el segundo grado melódico en la melodía en el último tiempo del c. 16.

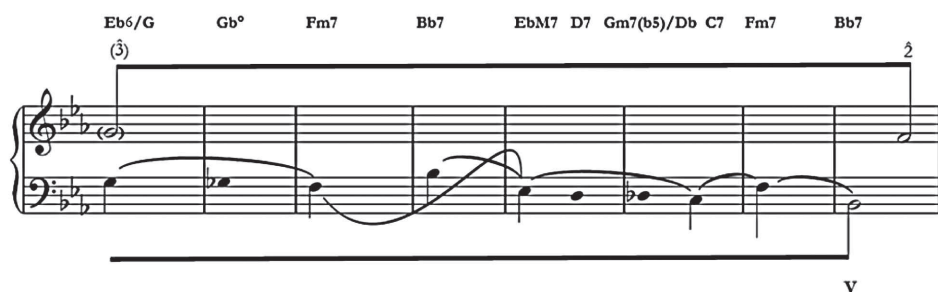


Ilustración 5: Gráfica de la base media de los cc. 9-16 de "All of You" de Cole Porter.

Fuente: elaboración propia.

Los siguientes seis compases (cc. 17-22) funcionan a manera de recapitulación⁸ y son idénticos a los primeros seis compases de la pieza. Sin embargo, los cc. 23 y 24 presentan a los acordes de Gm7 y C7, los cuales corresponden al ii y V de Fa mayor/menor⁹. No obstante, en el c. 25 se encuentra escrito un acorde de AbM7

7. Cabe mencionar que el acorde de Gm7(b5)/Db puede ser interpretado como el ii del ii. Así, el D7 se considerará como el dominante secundario del acorde en cuestión.

8. En la teoría de la forma sonata, la recapitulación es la sección que presenta una vez más al tema o temas musicales que ocurren en la exposición o primera sección.

9. Téngase en cuenta que la progresión Gm7 y C7 se relaciona primordialmente con el modo mayor, ya que el segundo grado del modo menor suele ser semidisminuido. No obstante, en una obra donde se ha comenzado con mixtura simple suele ser usual aceptar el mismo tipo de mixtura en otros grados tonales. Es decir, que los acordes y progresiones habituales del modo mayor se mezclen con el modo menor y viceversa. Por lo que, en este caso, es posible resolver dicha progresión en modo mayor o menor sin que la percepción del sonido se encuentre en conflicto.

en lugar del acorde que se espera (F o Fm) a partir de la dominante secundaria (C7) anteriormente mencionada. En este punto, dicho acorde (AbM7) desencadena las siguientes preguntas: ¿Qué cifrado le corresponde a este acorde? ¿Cuál es su relación o significado en la pieza? ¿Qué relación tiene con los demás acordes de esta obra? Con el propósito de dar luz a estos cuestionamientos, cabe mencionar una pregunta más: ¿Qué cifrado le corresponde al acorde con el que comienza la obra (Abm6)?

Las preguntas anteriores son relevantes, ya que contribuyen a la percepción de los paralelismos¹⁰ que se encuentran en la obra. Para ello, hay que tomar en cuenta que el acorde en cuestión se puede deletrear como Abm6 = {La bemol, Do bemol, Mi bemol, Fa}. No obstante, también es posible considerarlo como un Fm7(b5) en primera inversión, es decir, con bajo en La bemol, puesto que cuenta con las mismas notas, Fm7(b5)/Ab = {La bemol, Do bemol, Mi bemol, Fa}. Si bien, en principio, esta información parece irrelevante, dependiendo del cifrado que le adjudiquemos a dicho acorde le corresponderá un grado armónico distinto. Es decir, el iv para la primera opción o un ii(b5) para la segunda.

A continuación, se propone considerar al acorde del c. 1 como Fm7(b5) y, por lo tanto, un ii(b5) en primera inversión, ya que este cifrado, Fm7(b5)/Ab = {La bemol, Do bemol, Mi bemol, Fa} = ii(b5), resuelve distintas cuestiones en la obra. Por ejemplo, es posible relacionarlo con el acorde de Eb6/G del c. 9, puesto que ambos se encuentran en primera inversión y, por lo tanto, comparten los intervalos de sexta y tercera característicos de esta inversión. Además, en el c. 25 el acorde que se espera es un Fa mayor, o Fa menor, debido a que en los dos compases anteriores se encuentran su dominante secundaria (C7) y su complemento (Gm7). Por consiguiente, en el caso hipotético donde el acorde AbM7 se interprete como Fm9 en primera inversión sin la fundamental, tendría sentido con relación a los dos acordes previamente mencionados (ii-V de la tonalidad de Fm), ya que el cifrado del acorde que se prolonga también concordaría con el ii de Eb. Asimismo, estas interpretaciones son viables debido a que los acordes AbM7 y Fm9/Ab pueden deletreadarse de la misma manera, {La bemol, Do, Mi bemol, Sol}, entendiendo que en el segundo caso se ha omitido la fundamental.

Lo anterior no solo relaciona a los acordes Gm7 (ii) y C7 (V) con el ii de Eb, sino que también relaciona a todos los acordes en primera inversión. Por ello, considérese lo siguiente: en el c. 9 la relación del bajo (Sol) con la melodía (la cual tiene las notas Do y Si) resulta en los intervalos de cuarta que resuelve a tercera; y en el c. 25

10. Un paralelismo es la relación entre la primera aparición de un componente o elemento musical y su repetición. El segundo es paralelo al primero porque atraviesa los mismos tonos o intervalos, es decir, se muestra como una continuación o transposición de la primera (Burckhardt y Schenker, 1978, p. 147).

la relación del bajo (La bemol) con la melodía (la cual tiene las notas Re y Do) también resulta en los intervalos de cuarta y tercera, aunque en el primer caso es una cuarta justa y en el segundo caso una cuarta aumentada. Estas situaciones no parecen ser coincidencias, más bien son paralelismos que relacionan distintas partes de la obra de forma coherente a través de la audición de estos intervalos.

En adición, si el acorde del primer compás se interpreta como un ii en primera inversión (Fm7(b5)/Ab) y, también, el acorde del c. 25 (AbM7) como un ii en primera inversión y con novena mayor (Fm9/Ab), esto no solo revela la relación intrínseca entre ambos acordes, sino que también permite apreciar que los últimos diez compases consisten en la prolongación del acorde del ii hasta la aparición del V en la cadencia final, como se muestra en la ilustración 6. Esto se logra por medio de la progresión ii-V (Gm7-C) del ii de la misma manera que el I fue prolongado por su propio ii y V al inicio de la obra (cc. 3-4). Asimismo, el ii del ii (Gm7) se encuentra prolongado por su propia progresión ii-V (Am7(b5)-D7), finalizando en el I con una cadencia auténtica perfecta, como es habitual en la música denominada tonal.

Gm7 C7 AbM7 Am7(b5) D7 Gm7 C7 Fm7 C7 Fm7 Bb7 Eb6
 3̇ 2̇ 1̇
 ii ————— ii V I

Ilustración 6: Gráfica de la base media de los cc. 23-31 de "All of You" de Cole Porter.

Fuente: elaboración propia.

Para terminar, en los casos donde el acorde del c. 1 (Abm6) se cifre como el iv con sexta mayor y, asimismo, el acorde del c. 25 (AbM7) se identifique con el IV, resultaría en la desarticulación de las partes, ya que este cifrado no revela la relación de los acordes en primera inversión que ocurren en la obra. Y tampoco demostraría las conexiones entre los acordes ii-V con sus respectivos tonos centrales. Por último, no nos permitiría apreciar la prolongación del ii grado que ocurre en los cc. 25-30.

Conclusiones

A partir del presente análisis, se concluye que la obra en cuestión se encuentra en dos partes abiertas, como se muestra en la ilustración 7. Es decir, dos secciones bien definidas donde la primera comienza prolongando al I para concluir en semicadencia (V), lo que genera la sensación de interrupción. En cambio, la segunda sección retoma al I, después prolonga al ii hasta concluir con la cadencia auténtica perfecta (V-I), la cual funciona como cierre tonal.

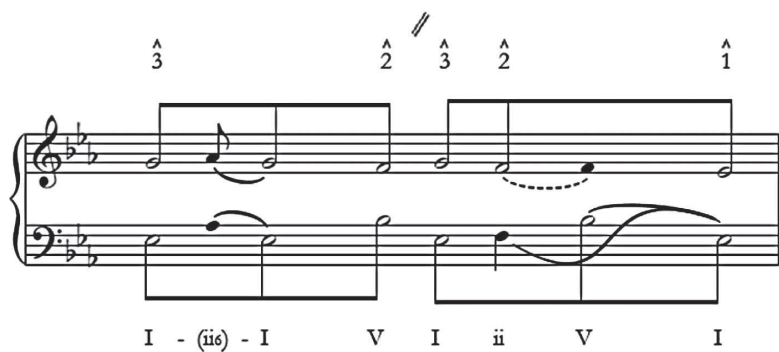


Ilustración 7: Gráfica de la estructura de la base media de primer nivel de "All of You" de Cole Porter. Fuente: elaboración propia.

Con respecto al cifrado, la hipótesis que aquí se presenta, donde Abm6 se interpreta como un acorde de ii en primera inversión, Fm7(b5)/Ab, tiene como finalidad principal verificar la estructura, las relaciones y la coherencia tonal. En otras palabras, nos permite fundamentar la estructura tonal de la obra a partir de la prolongación al I (EbM7) con un acorde vecino (ii) con mixtura simple y, posteriormente, con la progresión ii-V. Después, la misma progresión se elabora con acordes de paso hasta terminar en semicadencia, lo que determina la primera parte, la cual articula la totalidad. Por último, la segunda sección retoma al I como punto de partida; sin embargo, prolonga al ii por medio de una cadena de dominantes secundarios, lo que nos recuerda al acorde vecino de la primera sección, hasta conectar con el V de la cadencia auténtica del final.

Lo anterior nos permite comprender que toda la obra se encuentra relacionada auditivamente con los primeros cuatro compases de esta, es decir, con el acorde

vecino con mixtura simple en primera inversión y la progresión ii-V. Por lo tanto, se sugiere tener particular cuidado con la rearmonización de acordes, sobre todo cuando no se consideran las relaciones que algunos de estos pueden tener con otros en la misma obra o versión de esta. Además, nótese cómo la comprensión de estos conceptos contribuye a la improvisación, ya que en los compases 23-25, los cuales contienen a los acordes Gm, C7 y AbM7 (aquí propuesto como un Fm9 sin fundamental), pueden ser interpretados con relación a F y Fm (ii), lo que justificaría con fundamento en esta hipótesis el uso de tonos relevantes provenientes de escalas relacionadas con estas regiones tonales (ej. el Re bemol como novena menor del C7) o con la mixtura modal (ej. el Do bemol o Sol bemol como notas de paso o bordaduras sobre la dominante Bb7).

Para concluir, cabe destacar que esta obra tonal prolonga a la tónica por medio de la progresión ii-V-I y, además, que el ii desempeña un rol importante en dicha prolongación desde que aparece como acorde vecino con mixtura modal al inicio de la pieza. Por esta razón, se considera que los acordes del ii, con mixtura (Fm[b5]) y sin mixtura (Fm), son significantes en la obra.

Referencias

- Burckhardt, C. y Schenker, H. (1978). Schenker's "Motivic Parallelisms". *Journal of Music Theory*, 22(2), 145-175.
- Forte, A. (1993). Secret of Melody: Line and Design in the Song of Cole Porter. *The Musical Quarterly*, 77(4), 607-647.
- Forte, A. y Gilbert, S. (2003). *Análisis musical: introducción al análisis schenkeriano*. Idea Books, S. A.
- Gioia, T. (2018). *El canon del Jazz. Los 250 temas imprescindibles*. Turner.
- Leonard, H. (Ed.). (2005). *The Real Book Vol. 1 (6th Ed.)*. Hal Leonard Corp.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Ediciones Akal, S. A.
- Salzer, F. (1962). *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Editorial Labor.
- Schenker, H. (1979). *Free Composition*. Longman, Inc.

Fecha de envío: 31/01/2025

Fecha de revisión: 19/02/2025

Fecha de aceptación: 14/03/2025

