



Escuela de Creación Musical y Artes Sonoras

Composición Musical

Composición de 2 temas utilizando los recursos rítmicos, armónicos y de songwriting, aplicados en el álbum “The Stranger” por Billy Joel.

Kael Ariel Garzón Astudillo

M.Sc. William Alejandro Suntaxi

Guayaquil, Ecuador - 2023

Resumen

En el presente trabajo de investigación se plantea la elaboración de 2 composiciones aplicando los recursos musicales utilizados por Billy Joel en las canciones del álbum "The stranger".

La información analizada se obtuvo de diferentes medios como partituras, transcripciones, análisis de documentos, análisis del fonograma. Esto hace que la investigación sea de enfoque cualitativo y su alcance descriptivo. El estudio de los elementos melódicos, armónicos, de escritura y rítmicos fueron la base de esta investigación. De esta forma se pudo entender el criterio y las herramientas usadas por el Billy Joel en su proceso compositivo. Las canciones de las que se extrajo la mayoría de información fueron "The stranger", "Vienna" y "She's always a woman"

A partir de esto, se procedió a la escritura de las canciones "Todo lo que das" y "Cenizas de tu piel" las cuales deben reflejar la información extraída, el criterio y la sonoridad de Billy Joel

Palabras Clave

Billy Joel, análisis musical, The stranger, composición musical, arreglos

Abstract

The present research work considers the elaboration of 2 compositions using the musical resources used in the songs of the album “The stranger” by Billy Joel.

The analyzed information was gathered from various sources like music sheets, transcriptions, documents analysis and phonogram analysis. This makes the research a qualitative approach and has a descriptive scope. The study of the melodic, harmonic, songwriting and rhythmic elements were the base of this research. This way we could understand the criteria and tools that were used by Billy Joel on his compositive process. The songs from which most of the information was takes are “The stranger”, “Vienna” and “She’s always a woman.”

From this, it was proceeded to the writing of the songs “Todo lo que das” and “Cenizas en tu piel” which they must reflect the extracted information, the criteria and sound from Billy Joel.

Keywords

Billy Joel, music analysis, The stranger, music composition, arrangement.

1. Introducción

Dentro de esta investigación se planteó cómo emplear las herramientas compositivas usadas por Billy Joel en el álbum “The Stranger”, dentro de las composiciones “Cenizas de tu piel” y “Todo lo que das”

Este trabajo se centra en determinar cuáles son las herramientas y las técnicas compositivas usadas en el álbum “The Stranger” del compositor Billy Joel para poder aplicarlas en las composiciones a realizar, además, se busca identificar y determinar cuáles son los recursos musicales presentes a lo largo de todas las canciones.

El objetivo de este proceso es analizar el criterio con el cual el compositor utiliza las herramientas armónicas, rítmicas, de songwriting y formas musicales, para así poder señalar las características que definen la sonoridad del autor y lo diferencian de otros compositores. Esto con el fin de tomar la información adquirida como referencia para la propuesta musical de este trabajo y poder elaborar composiciones que presten las características técnicas y estilísticas del compositor.

2. Materiales y Métodos

Para el presente trabajo de investigación se encontró una basta cantidad de información relacionado con el compositor Billy Joel, mucha de esta información está enfocado en su carrera musical ya sea desde un punto de vista documental, en donde se habla de su carrera dentro de la industria de la música pop, hasta análisis teóricos musicales de sus composiciones y arreglos en los cuales esta investigación se va a centrar. Parte de esta información es el libro “Billy Joel - Greatest Hits, Volumes 1 and 2” el cual fue publicado en el año de 1987 por la editorial Hal Leonard junto al sello discográfico CBS Songs, en donde se encuentran la transcripción de un sinnúmero de temas recopilados entre toda la discografía del artista.

Gracias a materiales de investigación podemos obtener la información y datos necesarios para poder elaborar la propuesta compositiva en el presente trabajo de investigación que tiene como finalidad tomar los recursos musicales y estilísticos del artista e implementarlos en las composiciones a realizar.

Esta investigación tiene como fin realizar composiciones en donde se utilicen diferentes elementos armónicos, rítmicos y de songwriting, extraídos del compositor Billy Joel. Por esto, la investigación tiene un alcance descriptivo y un enfoque cualitativo, la cual partirá de varios temas que serán analizados de base para la elaboración de la propuesta. Como punto de partida se procedió con la recopilación de datos de varias fuentes, por lo cual se usó varias herramientas tales como las transcripciones, análisis de partituras, documentos y audición discográfica.

El presente trabajo presenta un diseño descriptivo de orden transversal en donde se estudia una situación de carácter cualitativa, dado a que se basa en el análisis musical de un álbum y no en métodos estadísticos, esto con la finalidad de realizar composiciones usando los recursos obtenidos a través del análisis. La investigación tiene un alcance de carácter descriptivo, ya que durante el trabajo se analizarán y describirán determinadas situaciones en donde se especifica como son utilizados los recursos compositivos dentro del álbum “The Stranger”, con el fin de poder aplicar estos recursos en la presente propuesta. Esta investigación tiene un enfoque de carácter cualitativo debido a que los datos son de carácter subjetivos. Esto permite el análisis de información referente a sonoridades, texturas, colores y la intención con la que el autor aplicó estas herramientas en sus composiciones para generar el estilo del álbum.

Dentro del álbum se encuentran varias herramientas comúnmente utilizadas por el compositor que definen su sonoridad y estilo. En la estructura de cada tema la forma musical presente es la “canción”. Esta se puede definir como una pieza lírica con texto en verso y melodía sencilla. Sus elementos principales son:

Tabla 1*Parte de forma canción*

<i>FORMA CANCIÓN</i>	<i>DESCRIPCIÓN</i>
INTRODUCCION	Presentación del tema
ESTROFA	Se establece información básica
CORO	Presentación de idea principal
PUENTE	Conector entre secciones

A pesar de que estos elementos se pueden distribuir de diferentes maneras, dentro del álbum existen patrones entre los temas. El primero es una forma más tradicional de canción popular presente en los temas “Movin’ Out”, “The Stranger”, “Get It Right the First Time” y “Everybody Has a Dream” en la que sus elementos se encuentran predispuestos de la siguiente manera:

- Introducción
- Una o dos Estrofas
- Coro
- Puente
- Estrofa
- Coro
- Coda

Este es un orden generalizado el cual presenta pequeñas variaciones según a canción, como en “Get It Right the First Time” donde también se encuentra un pre-coro.

El segundo patrón presenta es una forma binaria con secciones A, B y variaciones de estas, las cuales se distribuyen de manera similar en las canciones “Vienna”, “Just the Way You Are” y “She’s Always a Woman”.

Otro aspecto es el estilo de songwriting del artista, el cual utiliza diferentes técnicas literarias para la elaboración de sus letras. Para definir la relación entre el oyente y el artista se utilizan diferentes puntos de vista en la narración. Principalmente el uso narración en primera persona y comunicación directa. Otro elemento es la escritura sensorial, la cual tiene como objetivo describir un escenario detallado, como sucede en Scenes from an Italian Restaurant, Get It Right the First Time y Just the Way You Are. Para complementar estos elementos narrativos y enriquecer la escritura, se utilizan en gran cantidad las metáforas y el símil. Estos dos elementos se encuentran en todas las canciones del álbum, pero tienen mayor presencia en She’s always a woman, Vienna y The stranger.

Dentro de la armonía se encuentran varios elementos presentes a lo largo de las canciones, los cuales añaden color y definen la sonoridad y estilo compositivo del autor.

El primer tema analizado se titula She’s Always a Woman, y tiene una estructura de AAB de 38 compases, con una métrica en 6/8 y se encuentra en la tonalidad de Mib. A lo largo de la canción encontramos dominantes secundarios en la sección A y varias extensiones de dominantes en la sección B. También hay una modulación directa a la tonalidad de Reb en la sección B, lo que se utiliza para en donde después volvemos a la tonalidad original de Mib por medio de una modulación pivote. En el tema The Stranger encontramos la misma estructura AAB. Se utilizan sustitutos tritonales que resuelven al quinto grado de la escala. También encontramos una modulación directa a la tonalidad de Re precedida por un line cliché sobre el acorde Si menor. Dentro del tema Vienna aparece la misma estructura que los temas

anteriores y también el uso de sustitutos tritonales. A parte de esto aparecen acordes suspendidos en la sección A que buscan resolver sobre sí mismo, que en este caso es el quinto grado de la escala.

2.1. Dominantes secundarios

Estos son acordes diatónicos de cualidad dominante (X7) que tienen una resolución por cuartas hacia un acorde y grado diatónico de la escala. Se utilizan para generar la sensación de una resolución entre quinto y primer grado, y aumentar la posibilidad de movimientos cromáticos en el desarrollo de la obra (Gauldin, 2009). Esta herramienta se usa generalmente para acentuar el acorde al que se resuelve.

En el siguiente cuadro veremos los dominantes secundarios dentro de la escala de Do mayor.

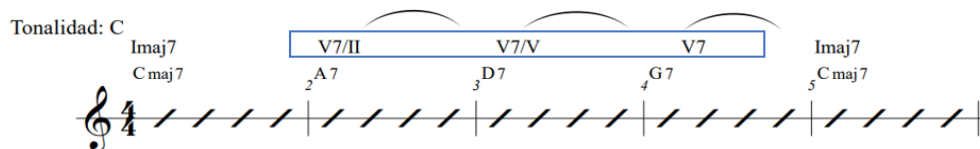
Tabla 2
Dominantes secundarios

		V7/II	V7/III	V7/IV	V7/V	V7/VI	
Dominantes secundarios		A7	B7	C7	D7	E7	
Acordes	C	D	E	F	G	A	B

2.2. Extensión de dominantes

Son estructuras de tres o más acordes dominantes que tienen relación de cuartas entre sí, y que debido a la presencia de tritonos seguidos no se establece una tonalidad (Schneider, 2014). Dentro de esta estructura se pueden usar acordes suspendidos que estén cumpliendo la misma función. Se tiende a utilizar para generar tensión sonora o para modular tonalmente.

Figura 1
Extensión de dominantes



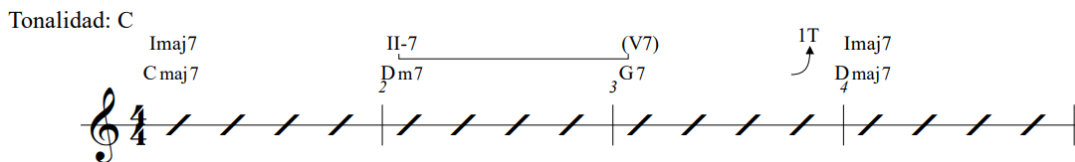
Fuente: Kael Garzón Astudillo

2.3. Modulaci3n tonal

Este t3rmino hace referencia al traslado de una tonalidad a otra dentro de una pieza musical. Existen dos procedimientos por los cuales es posible realizar una modulaci3n que son: Modulaci3n directa y modulaci3n pivote (Herrera, 2022).

Modulaci3n Directa:

Figura 2
Modulaci3n directa



Fuente: Kael Garz3n Astudillo

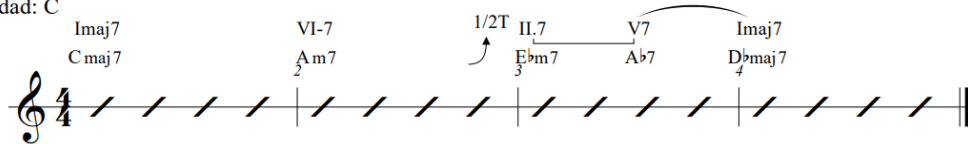
Se realiza cuando el cambio de tonalidad se da sin ninguna preparación, como se ve en el compás 4.

Modulación pivote:

Figura 3

Modulación pivote

Tonalidad: C



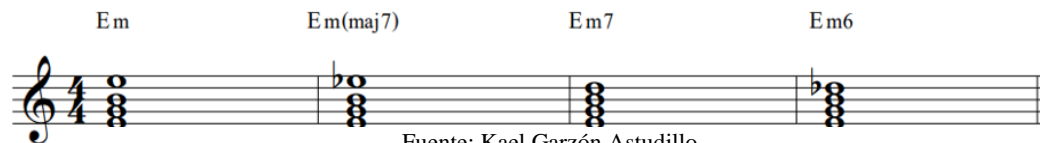
Fuente: Kael Garzón Astudillo

Se realiza cuando existen uno o más acordes que llevan el movimiento de la tonalidad, como se observa en el compás 3.

2.4. Line Cliché

Figura 4

Line cliché



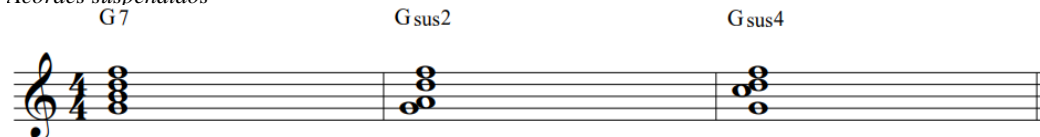
Fuente: Kael Garzón Astudillo

Es un movimiento realizado por una sola voz a través de un acorde estático, que se utiliza generalmente para la rearmonización de frases muy tónicas en una tonalidad (Felts, 2002). Generalmente la voz que se desplaza es interna a la estructura del acorde o también lo realiza el bajo.

2.5. Acordes suspendidos

Figura 5

Acordes suspendidos



Fuente: Kael Garzón Astudillo

Estas estructuras no usan la 3ra de un acorde, a cambio colocan la 2da o la 4ta. Se pueden utilizar con la misma función diatónica o en lugar de un dominante para resolver en 4tas o sobre sí mismo. Al usarse como dominantes estos acordes tienen una sonoridad menos fuerte que su contraparte debido a que no está presente el tritono dentro de la estructura del acorde.

2.6. Dominantes de función especial

Son un grupo de acordes V7 que no resuelven por cuartas o por semitonos como lo hacen normalmente. En cambio, cada uno de estos dominantes tiene una resolución específica.

Tabla 3*Dominantes de función especial*

<i>Acorde</i>	<i>Función especial</i>	<i>Resolución</i>
I 7	Tonic blues (sdf)	
IV7	Sub dominante blues (SD blues)	
\flat VII7	Sub dominante menor (SDm)	I
\flat VI	Sub dominante menor alterado (SDm alt)	I
II7	Sub dominante mayor alterado (SDM alt)	II-7
VII7	Cadencial	I

A continuación, se puede ver un ejemplo del uso de acordes dominantes de función especial en la

Figura 6*Ejemplo de SDM alt*

The figure shows a musical staff in 4/4 time with five measures. Above the staff, the chords are labeled with their functional names: SDMalt, II7, II.7, V7, and Imaj7. Below the staff, the corresponding chord symbols are written: D7, D7, Dm7, G7, and Cmaj7. A horizontal line with a curved end connects the first four measures, and another line connects the last two measures. The staff ends with a double bar line.

Fuente: Kael Garzón Astudillo

tonalidad de Do mayor.

2.7. Tipos de narración

2.7.1. Primera persona

Tiene como objetivo crear la sensación de que el autor está contando una experiencia de manera directa al oyente. Utiliza pronombres en primera persona y verbos conjugados de la misma manera

2.7.2. Tercera persona

Se utiliza por medio de pronombres en tercera persona y busca señalar que la narración del tema está dirigido a un sujeto o grupo de sujetos que no son ni el espectador ni el narrador.

2.7.3. Comunicación directa

La comunicación directa en cambio una sensación de confrontamiento ya que la letra está estructurada para que el oyente perciba que le están hablando a él. Esto se realiza mediante el uso de pronombres en segunda persona

2.8. Herramientas literarias

2.8.1. Escritura sensorial

Tiene como objetivo describir un escenario detallado por medio de lenguaje realista, esto ayuda a que el espectador siga la narrativa de la canción con mayor facilidad, esto ayuda a que el espectador siga la narrativa de la canción con mayor facilidad

2.8.2. Metáfora

Las metáforas son asociaciones entre varios elementos que no tienen relación aparente entre ellos. Esto se hace con el objetivo de producir un efecto vivido o dramático, y crear un enfoque en la nueva imagen creada.

2.8.3. Símil

El símil es una figura comparativa para crear una conexión directa entre dos o más elementos. Este no busca crear un enfoque nuevo y utiliza palabras conectoras para enfatizar la comparación realizada.

2.9. Forma canción

2.9.1 Estrofa

Elemento de la canción cuyo objetivo es establecer detalles e información básica sobre el tema. Su melodía generalmente puede variar a lo largo de la canción o ser completamente distinta entre las estrofas.

2.9.2. Coro

Presenta la idea principal de la canción y se basa en la información establecida en las estrofas. Su melodía tiende a no tener variaciones a lo largo del tema.

2.9.3. Puente

Sección que tiene como finalidad conectar dos secciones entre sí. Puede tener una melodía, así como solo ser un movimiento armónico y tiende a ser la misma dependiendo de los elementos que conecta.

2.10 Análisis de temas

2.10.1. She's Always a Woman

Este es el séptimo tema del álbum *The stranger* y fue lanzado como sencillo en el año de 1977. Aquí alcanzo el puesto 17 en la lista *Billboard Hot 100* en el año 1978. Posteriormente recibió la certificación Platino otorgada por la RIAA (Recording Industry Association of America) y BPI (British Phonographic Industry).

- Tono: Mi \flat
- Métrica: 6/8 Forma

Tabla 4

Partes de canción

<i>Partes del tema</i>	<i>Numero de compases</i>
Parte "A"	22
• Sección "a"	11
• Sección "b"	11
Parte "B"	16
• Sección "a"	8
• Sección "b"	8
Total	38

El tema "She's Always a Woman" está estructurada con una forma verso, y presenta una introducción la cual está basada en los últimos dos compases de la sección "a" de la parte "A". El piano es el único instrumento utilizado hasta que empieza la primera parte, donde se añade únicamente la voz en la primera sección. Después de completar la forma, se encuentra un puente de 6 compases basados en el final de la

parte “A”. Pasado el puente se repite la forma de todo el tema desde la sección “b” de la parte “A”. Finalmente se utiliza el puente como cierre de la canción.

Armonía

Figura 7

Dominantes secundarios en She's Always a Woman

Tonalidad: Eb

V7/V1 G7 VI-7 Cm IVmaj7 Ab V7 Bb7 I Eb Isus Eb^{sus}

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Dentro de la parte “A” el elemento más significativo de la composición es el uso de un dominante secundario en la mitad de cada sección, que resuelve hacia el sexto grado menor de la escala como se puede observar en el compás 7 y 8.

Figura 8

Extensión de dominantes en She's Always a Woman

Tonalidad: Eb

VI-7 V7/V V7 V7/IV IVMaj7

Figura 9

Modulación tonal a Eb

Tonalidad: Gb Tonalidad: Eb

III-7 Bbm I Gb IVmaj7 B V7/V F7 V7 Bb V7 Bb7 I Eb V7 Bb

23 24 25 26 27

Fuente: Kael Garzón Astudillo

La parte “B” empieza en el sexto grado menor el cual precede a una extensión de dominantes que resuelve al cuarto grado de la tonalidad (La maj7). Este movimiento solo se utiliza en la primera sección de la parte “B” desde el compás 13 hasta el compás 15.

Otro elemento significativo es una modulación directa de un tono y medio hacia la tonalidad de Solb en el compás 20, que ocurre para entrar a la sección “b” de esta parte.

Figura 10

Modulación tonal a Gb

Tonalidad: Eb Tonalidad: Gb

II-7 Fm V7 Bb7 I Eb IVMaj7 Ab I Eb VI-7 Ebm VI-7 Ebm V7/V Ab V7 Db

17 18 19 20 21 22

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Para finalizar la parte “B” se realiza una modulación pivote que empieza en el compás 25 y se completa en el inicio de la parte “A” que le sigue. De esta manera el tema regresa a la tonalidad de Mi b

Songwriting

La herramienta más significativa a lo largo de toda la canción es el uso de narración en tercera persona, el cual se presenta en la mayoría de los versos de la letra. En la parte “B” del tema es donde se encuentra el ejemplo más claro.

Figura 11

Letra de She´s Always a Woman

*“Oh, **she** takes care of herself, **she** can wait if she wants*

***She's** ahead of **her** time*

*Oh, and **she** never gives out and **she** never gives in*

***She** just changes her mind”*

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Para complementar este elemento se hace uso de comunicación directa. Esta se encuentra menos presente y esta dispersa a lo largo de las secciones.

Figura 12

Letra de She´s Always a Woman

*“She can lead **you** to love, she can take **you** or leave you*

*She can ask for the truth but she'll never believe **you**”*

*“And she'll promise **you** more than the garden of Eden*

*Then she'll carelessly cut **you** and laugh while **you're** bleeding”*

Fuente: Kael Garzón Astudillo

2.10.2. Vienna

Vienna es el quinto tema y se encuentra en el lado B del álbum The stranger. Este tema después fue lanzado como sencillo en el año 1977, donde alcanzo la certificación Platino otorgada por la RIAA y Plata por el BPI.

•Tono: Eb

•Métrica: 4/4

Forma

Tabla 5

Forma de Vienna

<i>Partes del tema</i>	<i>Numero de compases</i>
Parte “A”	16
• Sección “a”	8
• Sección “b”	8
Parte “B”	8
Parte “C”	4
Total	28

En este tema toda la narrativa se presenta con comunicación directa con el objetivo de utilizar al oyente como protagonista

Figura 16

Letra Vienna

“Where's the fire, what's the hurry about?”

You better cool it off before you burn it out”

“That you can get what you want or you can just get old

You're gonna kick off before you even get halfway through”

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Para complementar la imagen creada por la narrativa, se utiliza la herramienta símil en a lo largo del tema. Esto con el objetivo transmitiros hechos de manera más directa.

2.10.3. The stranger

The Stranger es la segunda canción en el lado A del álbum titulado con el mismo nombre del disco. Fue lanzado como sencillo en el año 1977 donde alcanzo el segundo lugar en la lista de la compañía Oricon (Original Confidence Inc.) dentro de Japón. Su versión dentro del álbum tiene una duración de 5:10 min a diferencia de su duración como sencillo que es de 4:10 min.

- Tono: E menor
- Métrica: 4/4

Forma

Tabla 6

Forma The Stranger

Partes del tema ***Numero de compases***

Interludio	17
Parte “A”	8
Puente	4
Parte “B”	8
Coda	17

Este tema se desarrolla empezando con un preludio de 17 compases el cual se encuentra en la escala de Mi menor y tiene un tempo de 75 bpm. La melodía y armonía de esta sección no presentan relación al desarrollo principal del tema. Al acabar esta sección se presente el puente del tema, donde el tempo pasa a ser de 90 bpm por el resto de la canción. Esta parte presenta el motivo principal de la canción el cual es llevado por la guitarra eléctrica. A partir de este punto el desarrollo tiene la siguiente estructura.

Tabla 7

Forma The stranger

Forma dentro del desarrollo

Parte "A"
Puente
Parte "A"
Parte "B"
Parte "A"
Puente
Parte "A"
Parte "B"
Parte "A"
Puente

Cabe recalcar que al terminar la Parte "A" su último compás pasa a ser de 2/4 y acto seguido vuelve a 4/4 para empezar el siguiente puente. Cuando le sigue la Parte "B" en vez del puente no se realiza esta modulación métrica.

Para finalizar el desarrollo del tema se utiliza un cross fade que nos lleva a la coda, la cual presenta la misma estructura del preludio.

Figura 17

Estructura The stranger



Fuente: Kael Garzón Astudillo

Armonía

Dentro de los elementos que más destacan en la parte A es el uso de sustituto tritonal en el compás que resuelve al quinto grado de la escala interpolada.

Figura 18

Sustituto tritonal

Tonalidad: E menor

IV-7
Am

subV7(V)
C7

(V7/III)
D

V7
B7

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Después de la segunda repetición, se realiza una modulación directa hacia la tonalidad de Re mayor, la cual se utiliza en la parte B del tema. Aquí la progresión armónica es de 4 acordes la cual se repite en toda esta parte.

Figura 19

Line cliché

Tonalidad: D Line cliché I

Bm Bm(maj7) Bm7 D

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Lo característica en la armonía de esta sección es el uso de un line cliché sobre el sexto grado menor de la escala

Letra

El primer elemento que se presenta a lo largo del tema es el uso de narrativa en primera persona. Dependiendo de la estrofa la primera persona se presenta plural o en singular.

Figura 20

Letra The stranger

Primera estrofa Parte “A”

(Plural)

“Well, *we* all have a face that *we* hide away forever.

And *we* take them out and show *ourselves* when everyone has gone.”

Tercera estrofa Parte “A”

(Singular)

“Once *I* use to believe *I* was such a great romancer.

Then *I* came home to a woman that *I* could not recognize.”

Fuente: Kael Garzón Astudillo

En la parte “B” se utiliza como herramienta narrativa únicamente la comunicación directa, para centrar al espectador como protagonista.

Figura 21

Letra The stranger

“*You’ve* done it, why can’t someone else:

You should know by now.

You’ve been there *yourself*.”

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Otro elemento que se utiliza para enriquecer la narrativa del tema es el símil, el cual se aparece a lo largo de las estrofas de la parte “A”.

Figura 22

Letra The stranger

“Some are satin, some are steel, some are silk, some are leather.

They’re the faces of the stranger but we love to try them on.”

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Dentro de los temas analizados se puede observar cómo Billy Joel utiliza diferentes herramientas armónicas para generar tensión y expectativa al oyente. Como ejemplo se puede apreciar la aplicación constante de sustitutos tritonales, los cuales al no ser acordes que pertenecen a las escalas tienen una sonoridad más fuerte que busca resolver de inmediato.

A pesar de que todos los temas utilizan armonía funcional tonal, el compositor busca crear movimiento mediante modulaciones tonales. Este movimiento se presenta en los cambios de secciones dentro de la forma de las composiciones previamente analizadas.

Otro aspecto importante son las formas musicales que el compositor utiliza para estructurar sus canciones ya que no usa formas tradicionales utilizadas generalmente en la música popular, a pesar de que este álbum se considere dentro de este género lo cierto es que no está utilizando las formas musicales convencionales. Esto se puede ver en Vienna donde aparece una Parte “C” la cual tiene una duración corta de 4 compases en comparación a las demás composiciones, lo cual presenta una sensación conclusiva sobre la forma dentro de la composición previamente mencionada. Otro ejemplo es el tema The Stranger en donde se presenta un interludio y una coda que no tienen mayor relación con el desarrollo del tema principal.

3. Resultados

Este trabajo de investigación plantea la creación de composiciones basadas en las canciones del álbum “The Stranger”. Esto se llevará a cabo por medio del uso de los elementos armónicos, estilísticos y de songwriting que se encuentran en los temas analizados del compositor Billy Joel. Con el fin de que las composiciones generen la sonoridad que caracteriza a este compositor.

Durante del proceso de composición se tomó como base toda la información extraída de los análisis realizados, y se buscó aplicarlos bajo el mismo criterio con el que el compositor aplicaba estos elementos.

Parte de esto es la instrumentación escogida, la cual hace uso de piano, guitarra, batería, bajo y voz. De esta manera se mantiene la sonoridad del ensamble original. Por otra parte, ya dentro de las composiciones se busca que las dos secciones principales de cada canción se encuentren en tonalidades distintas. Estas modulaciones son utilizadas constantemente por el compositor para generar más movimiento y remarcar cada sección.

Finalmente se buscó escribir letras utilizando las formas narrativas y elementos lingüísticos más presentes dentro de las canciones analizadas.

3.1. Cenizas de tu piel

3.1.1. Armonía y melodía

Figura 23

Dominante cadencial

The figure shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in eighth notes. Above the staff, the following chords are indicated: Imaj7 (A major 7) and A maj7 (A major 7) for the first measure; cadencial VII7 (G#7) and G#7 for the second measure; Imaj7 (A major 7) and A maj7 (A major 7) for the third measure; VII-7 (V7/III) (G#m7) and G#7 for the fourth measure. The staff is numbered 1, 2, 3, and 4 at the beginning of each measure.

Fuente: Kael Garzón Astudillo

La armonía de “Cenizas de tu piel” se encuentra en la tonalidad de La mayor en cada sección A del tema. Durante las secciones B la canción se encuentra en la tonalidad de Mi mayor.

Al inicio de la parte A se presenta un dominante de función especial en el compás 2. Este acorde Sol#7 es un grado VII7 lo que significa que tiene una función cadencial y tiene una resolución hacia el acorde de La maj7 el cual es el Imaj7 de nuestra escala.

Esto genera una sensación de tensión al inicio de la canción. Para desarrollar este color que se presenta entre los dos acordes, se utiliza la nota “La” sobre el dominante cadencial. La cual es un b9 del Sol#7.

Por otro lado, la melodía se desenvuelve en notas cuyos intervalos entre sí no sobrepasan a una segunda mayor. También el movimiento de las notas se da manera escalar tanto ascendente como descendente. Donde aparece la nota Sol# la cual tiene mayor significancia por presentarse al inicio del compás uno y tener la duración más larga entre todas. Estas características ayudan a contrarrestar el peso de la sonoridad presente en el movimiento armónico presente. La excepción a esto aparece entre las dos primeras notas del compás 2 (Re# y La), las cuales se encuentran a un tritono de distancias. Esto intensifica la fuerza del dominante cadencial, pero a esta sonoridad se le da un tiempo corto, de una corchea a cada nota, y busca mantenerse estática nuevamente en la nota de Sol#. De esta manera se mantiene un balance que resalta el color obtenido sin saturar la sonoridad presente.

En esta sección el acorde Sol#7 aparece nuevamente en el compás 4. En este caso cumple la función de dominante secundario que no resuelve por cuartas. Sino que es seguido por el cuarto grado de la escala y se presenta con una triada de Re mayor.

Figura 24
Intercambio modal

IVmaj7 D bVIIImaj7 Fmaj7 II-7 Bm7 V7 E

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Durante esta sección se presenta el mismo patrón rítmico en la melodía, lo que señala el tema de la parte A en la canción. En el compás 6 aparece el acorde de intercambio modal bVIImaj7 el cual proviene de la escala menor armónica de La. Y finalmente para completar esta sección de la parte A se utiliza una cadencia II V I que resuelve hacia el acorde La maj7 en el primer compás de la siguiente sección.

Figura 25:
Modulación tonal

D Fmaj7 Bm7 E Modulación a E

IVmaj7 A maj7 III-7 G#m7 VI-7 C#m7 II-7 F#m7 IV-7 Am7

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Para empezar la parte “B” realizamos una modulación directa hacia la tonalidad de E mayor en el compás 16. La melodía en esta parte guarda similitudes en su estructura a como lo era en la parte A. Los intervallos en sus líneas melódicas son en su mayoría de segundas.

El acorde La m7 que se encuentra en el compás 20 es de intercambio modal ya que viene de la escala menor armónica de Mi y utiliza su cuarto grado menor. Este acorde IV-7 es seguido de una triada de Mi que se encuentra en compas 21, lo cual lo convierte en una cadencia plagal menor que resuelve al primer grado.

Figura 26
Intercambio modal

A m(maj7) frigio n3 E Modulación a A

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Después, en la segunda sección de la parte B, presenta el acorde La m(Maj7). Este se forma entre la triada de La menor presente en la armonía y la primera nota del compás 25 que es un Sol#. Este acorde es de intercambio modal, el cual proviene de la escala frigio n3 y utiliza el modo aeólico n3.

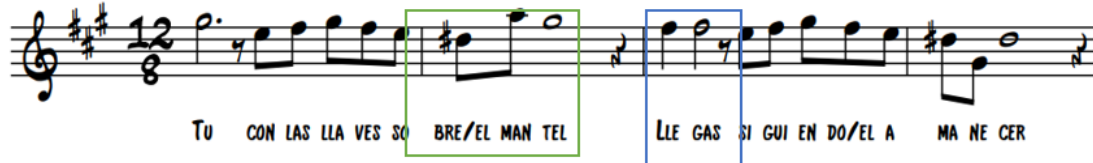
Para finalizar la parte “B” realizamos una modulación pivote, en el compás 26, hacia la tonalidad de La.

3.1.2. Letra

Es importante señalar la relación que tiene la melodía de la canción con su letra. Se requiere de un trato melódico o lírico para hacer que ambos elementos calcen entre sí. En esta canción se realizan cambios a ambas partes para poder ajustarlos

Figura 27

Melodía



Fuente: Kael Garzón Astudillo

En el primer compás se utilizan dos sílabas dentro de la duración de una sola corchea. Esto se dio ya que de haber dividido esa, hubieran quedado dos semicorcheas. El espacio sería muy corto y se dificultaría la fluidez de la línea melódica y su comprensión para el oyente. Cabe recalcar que es posible hacer esta fusión debido a que la última letra de la primera sílaba y la primera de la segunda son vocales, de haber sido una de ellas consonantes la distinción entre ellas sería muy clara y equivaldría a dos semicorcheas.

Por otro lado, en el compás se dividió la figura de blanca con puntillo ya que al tener mayor duración es más sencillo darle suficiente espacio a cada sílaba para que sea lo suficientemente clara para el oyente. Y al ser la misma nota seguida no se realiza ningún cambio brusco a la melodía.

La narrativa de esta canción se desenvuelve totalmente por medio de comunicación directa. Esto permite que el protagonismo se centre en el oyente ya que la letra le habla directamente a quien está escuchando. Durante la segunda estrofa se puede ver de manera clara como cada verso lleva palabras que sustentan esta narrativa.

Figura 28

Letra Cenizas de tu piel

“Vas con palabras escondidas

Que te repites en tu pensar

Y el amargo en ti

Pesa sobre tus pies

Ya no sabes que hacer”

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Otra herramienta narrativa que se utiliza para expresar la sensación que se busca transmitir es el uso de símiles. Con esto se puede desarrollar a más profundidad las situaciones que se están dando dentro de la narrativa de la canción y ayuda al oyente a seguir la historia que se le está presentando.

Figura 29

Letra Cenizas de tu piel

“Mas el futuro parece igual

A las miradas que no se dan”

Fuente: Kael Garzón Astudillo

También se utilizan las metáforas para enriquecer la imagen que se expone durante la narrativa y para expresar las emociones de manera en que el oyente pueda comprenderlas con mayor facilidad.

Un aspecto importante sobre el segundo ejemplo es que la metáfora en esta sección lleva el nombre de la canción y se expone durante los últimos 3 compases de la parte B. Esto lo convierte en el climax y en la melodía se utiliza el acorde Am(maj7) de intercambio modal para dar un soporte de sonoro al momento en la narrativa que se está presentando.

3.2. *Todo lo que das*

3.2.1. Melodía y armonía

Esta canción se encuentra en la tonalidad de La durante la parte “A” de la canción para después modular a la tonalidad de Do en la parte “B”. Su melodía se desarrolla mayormente en los tonos guías de cada acorde para marcar la tonalidad. (larga duración). El tempo presente es de 150 bpm durante la introducción y la parte B, para luego realizar una modulación métrica a 75bpm durante la parte A.

La métrica es de 12/8 a lo largo de toda la canción, pero en la parte B se busca dar una sensación de 4/4 a la melodía. Esto se logra por medio del uso de negras y blancas con puntillo ya que en el primer caso, 4 de esas figuras completan las 12 corcheas que hay por compas.

Figura 30
Patron disminuido

Figure 30 shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as 150 bpm. The notation includes measures 16 through 20. Above the staff, chord symbols are written: V7b9, IMAJ7, BVIMAJ7, Pt DIM, and IVMIN7. Below the staff, the corresponding chord symbols are: F DIM7, AMAJ7, F MAJ7, C# DIM7, and D MIN7. The melody consists of quarter notes and dotted quarter notes.

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Durante la parte A de la composición se puede observar el uso del acorde Fa dim7 en el compás 17. A pesar de tener una cualidad disminuida, el Fdim7 es en realidad un E7b9 sin la raíz. Por ende, es un acorde V7 que resuelve directamente hacia el Amaj7 en el compás 18.

Luego en el compás 19 se observa un patrón disminuido en el acorde Do# dim7 el cual tiene una resolución ascendente por semitono hacia Re-7

Figura 31
Modulación

Figure 31 shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. The tempo is marked as 75 bpm. The notation includes measures 28 through 31. Above the staff, chord symbols are written: II-7(b5), MODULACION A, IMAJ7, V7, and III-7. Below the staff, the corresponding chord symbols are: B MIN 7(b5), C MAJ7, G 7, and E MIN 7. The melody consists of quarter notes and eighth notes.

Fuente: Kael Garzón Astudillo

Dentro del compás 29 se observa cómo hay una modulación directa hacia la tonalidad de Do mayor. Esta herramienta es utilizada para finalizar la parte B y dar paso a la siguiente. En este mismo sistema

podemos ver el acorde de intercambio modal Si min7(b5) es cual es el segundo grado de la escala menor armónica de La. El cual presenta una pequeña escala descendente desde Mi, en el compás 27, hasta La, con la nota Do natural de por medio. Esto nos permite preparar la melodía para la nueva tonalidad. Parte de este cambio de sección es la modulación métrica que aparece, la cual pasa de 150bpm a 75bpm. Esto hace que no se sienta un cambio en el pulso armónico porque la se pasa de un tiempo hacia su mitad. Lo que si se

Figura 32
Intercambio modal

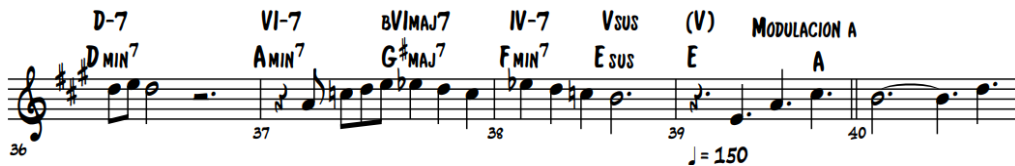
genera es una extensión en la duración de cada compás, debido a que ahora cada figura musical en el nuevo tempo dura una subdivisión menor en comparación con el primer tempo.



Fuente: Kael Garzón Astudillo

Figura 33
Modulación tonal

En la parte “A” se utilizan acordes de intercambio modal de la escala menor armónica de Do en los compases 10 y 11, subsecuente a ello la melodía forma dos escalas para delinear esta diferencia. En la primera parte de la melodía podemos observar un movimiento ascendente que utiliza la escala de do mayor sobre él acorde de La-7 desde la nota Sol hasta Mi. Después al empezar el acorde Abmaj7 se repite esta escala de manera descendente y se extiende hasta el siguiente compás con el acorde F-7, desde la nota Mib hasta Sol.



Fuente: Kael Garzón Astudillo

Durante la siguiente vez que se repite esta parte la escala menor de Do sobre los acordes Lab-7 y F-7 aparece nuevamente, pero esta vez solo se encuentra desde la nota Mib hasta Do y se repiten en ambos acordes para luego terminar la línea melódica en la nota Si natural. Esto se debe a que el acorde F-7 tiene solo una duración de medio compas, y la otra mitad pertenece al acorde Mi sus. Este acorde suspendido resuelve sobre si mismo en el siguiente compás. Este nuevo Mi marca la modulación hacia la tonalidad de La que se encuentra en la Parte B.

3.2.2. Letra

En esta canción se dan varios ajustes a la dicción de las palabras utilizadas a lo largo de la letra. El objetivo es mantener la melodía lo mas cercano a su composición original.

Figura 34
Melodía Todo lo que das



Fuente: Kael Garzón Astudillo

En el primer compás se mezclan dos sílabas con la misma vocal en común para permitir aparecer dentro de una sola corchea. Así se permite mantener la figuración rítmica del primer compás de la parte A, que a lo largo de la canción es la más estática.

En el segundo compás se decidió convertir la penúltima corchea en un silencio. Esta fue escogida ya que la nota presente era La y durante todo el compás es la que mas aparece a lo largo de la melodía, por lo que sustraerla no cambia de a gran escala el diseño de la melodía.

Figura 35

Letra Todo lo que das

“Tomando **tu mano** por esta ciudad
La noche parece estar más cerca
El mar se refleja en **tu sonrisa**
Que tiene a la mía cautiva por más”

Fuente: Kael Garzón Astudillo

A lo largo de la letra la comunicación directa es el método más usado para en la escritura de la narración. Junto a esto se encuentra la narración en primera persona, lo que le permite al espectador comprender la relación directa que hay entre el escritor y el sujeto al que se escribe.

Figura 36

Letra Todo lo que das

“Y es que en tu voz, **me voy**
buscando donde guardar
Todo lo que **yo soy**
Y **encuentro** tu mirar
Mostrándome el camino
A lo que **tú me das**”

Fuente: Kael Garzón Astudillo

4. Conclusiones

Durante el trabajo de investigación se logró extraer información del compositor estudiado para ser aplicada directamente en las canciones “Todo lo que das” y “Cenizas de tu piel”. Lo que nos permitió comprender y desarrollar los criterios utilizados por Billy Joel para su uso en las composiciones.

Al analizar las canciones dentro del álbum “The Stranger” se determinó que estas presentan formas A-B durante su desarrollo, pero generalmente se integra a la forma de la composición introducciones, puentes y coda. El uso de estos elementos presentan ambientes contrastantes al desarrollo del tema, generando así sorpresa en el oyente. Las melodías tienden a ser diatónicas y estáticas con respecto a las notas que utilizan, basándose en las notas de sus acordes respectivos. Dentro del aspecto rítmico de la melodía, se puede observar que sus bases se estructuran mayormente bajo el desarrollo de la letra que lo acompaña, y hace uso de motivos cortos para evitar que la melodía se vuelva estática. Esto fue de gran importancia en el proceso compositivo ya que permitió desarrollar melodías que permitan implementar letras sin tener grandes restricciones y mantengan una sonoridad consonante que sea sencilla de seguir para el oyente.

Por otro lado, la armonía en estas canciones es funcional y tonal. Principalmente utilizan diferentes tipos de acordes dominantes para generar tensión y color sobre la melodía. Y para añadir aun más al abanico de colores, se tiene a realizar modulaciones tonales para cada parte de sus canciones.

Aplicar estas características ayudaron a evitar una sonoridad monótona en las canciones de esta investigación ya que crean dinámicas y movimientos en la armonía que contrastan con la construcción estática y diatónica de las melodías. Por otra parte, el uso de triadas en los acordes dominantes permite que las modulaciones no tengan una sonoridad tan fuerte a como generalmente lo son.

Gracias a este análisis se pudo comprender el criterio compositivo con el que trabaja Billy Joel. Esto sirvió como base para las composiciones realizadas en este trabajo ya que se tomó como esquema los diferentes elementos musicales que el usa. De esta forma se pudo componer las canciones “Cenizas de tu piel” y “Todo lo que das” de manera que lleven las características estilísticas y sonoras presentes en el álbum “The stranger”

5. Referencias Bibliográficas

Billboard. (1974). Billboard Hot 100. Billboard, 56.

Felts, R. (2002). Reharmonization Techniques. Boston: Berklee press.

Gauldin, R. (2009). La práctica armónica en la música tonal. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Goodman, W. (2017, Septiembre 29). Billboard. Retrieved from <https://www.billboard.com/music/rock/billy-joel-the-stranger-anniversary-7981804/>

Greene, A. (2017, septiembre 29). Rolling Stone. Retrieved from <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/billy-joels-the-stranger-at-40-a-track-by-track-guide-199703/movin-out-anthonys-song-199732/>

Herrera, E. (2022). Teoría musical y armonía moderna Vol.2. Barcelona: Antoni Bosch editor, S. A.

Schneider, R. (2014). ARMONIA MODERNA PASO A PASO: Acordes, Escalas, Improvisación y Composición en música moderna: Jazz, Blues, Rock, Funk, Pop y más. Buenos Aires.

6. Anexos

SCORE

CENIZAS DE TU PIEL

RAEL GARZON ASTUBILLO

mp *J = 100*

Tu - CON - LAZ - LIA VEE - ZO BRE/EL-MAN TEL - - - LEE GGAAZ - ZI GUI EN DO/FEL - A MA HE CER

PIANO

ELECTRIC BASS

DRUM SET

TE - ZEN TAZ - EN - EL - ZO FA - - - UN - DIA - MAS - DE - PA ZAR - TO DO - ZI GUE - I IGUAL

PIANO

E.B.

D. S.

CENIZAS DE TU PIEL

3

VAZ - CON - PA LA BRAZ - ES CON DI DAS QUE - TE - RE PI TES - EN - TU - PEN DAR

PIANO

E.B.

D. S.

p

Y - EL - A MAR GO - EN - TI - PE ZA - DO BRE - TOS - PES - YA - NO - DA BEZ QUE/MA ZER EN - DI

PIANO

E.B.

D. S.

mp *mf*

Musical score system 1. Includes vocal line and piano accompaniment (Pno., E.B., D.S.).

Vocal line: *Maz* - EL - FU TU RO - PA RE CE/ GUAL - - - A - - - LAS - NI RA DAS - QUE - NO - JE - DAN

Piano accompaniment: Pno., E.B., D.S. with chords: *mp* ANAJ⁷, G⁷, ANAJ⁷, G⁷.

Measure numbers: 27 *mp*

Musical score system 2. Includes vocal line and piano accompaniment (Pno., E.B., D.S.).

Vocal line: YA - NO - TE/IN POR TA - DO NINAR - DE DA BRI DO/EL - A ZAR - EL - TIEM PO NO/ES PE RA - EN - SI

Piano accompaniment: Pno., E.B., D.S. with chords: D, FMAJ⁷, BMIN⁷, E. Dynamics: *mp*, *mf*.

Measure numbers: 35 *mp*, *mf*

4 CENIZAS DE TU PIEL

Musical score system 3. Includes vocal line and piano accompaniment (Pno., E.B., D.S.).

Vocal line: LEN CIO - EN - TRE - RUI DO - TU - RE FLE JO - TE/EN VUEL VE - TE/EN FRI A - - - EN TRE -

Piano accompaniment: Pno., E.B., D.S. with chords: ANAJ⁷, G⁷MIN⁷, C⁷MIN⁷, F⁷MIN⁷, ANIN, E. Dynamics: *mp*, *mf*.

Measure numbers: 17 *mp*, *mf*

Musical score system 4. Includes vocal line and piano accompaniment (Pno., E.B., D.S.).

Vocal line: CUL PAS - TE/EN PIE ZAS - A - QUE MAR - TE - CON DU MES - A - CE NI ZAS - RE - TU - PIEL - - -

Piano accompaniment: Pno., E.B., D.S. with chords: ANAJ⁷, G⁷MIN⁷, C⁷, F⁷MIN⁷, ANIN, E. Dynamics: *mp*, *mf*.

Measure numbers: 22 *mp*, *mf*

LE CO - EN TRE - RUI DOS - TU - RE FLE JO - TE/EN VUEL VE - TE/EN FRI A - - - EN TRE -

PNO. *Amaj7 G#min7 C#min7 F#min7 Amin E*

E.B.

D.S. 35

QUE PAS - TE/EN PIE ZAS - A - QUE MAR - TE - CON DU MES - A - CE MI ZAS - DE - TU - PIEL - - - EN TRE -

PNO. *Amaj7 G#min7 C#7 F#min7 Amin E*

E.B.

D.S. 40

QUE PAS - TE/EN PIE ZAS - A - QUE MAR - TE - CON DU MES - A - CE MI ZAS - DE - TU - PIEL - - -

PNO. *Amaj7 G#min7 C#7 F#min7 Amin E*

E.B. *Amaj7 G#min7 C#7 F#min7 Amin E*

D.S. 45

p y - AN HE LAN DO/EL - A MA HE CER - - - VES - CO MO/EL - LLAN TO - CU BRE - TU - PIEL - - -

PNO.

E.B. *Amaj7 G#7 Amaj7 G#7*

D.S. 50

8 CENIZAS DE TU PIEL *rit.*

Y - LA - CUDAD SE/ LU NI NA/HA CIA - TI - TE - PRE GUN TAZ - POR - QUE - DON DE - TE - LLE VA RA

PNO.

E.B. D F MAJ⁷ B MIN⁷ E

D.S.

54

SCORE **TODO LO QUE DAS** KAEI GRAZON

Piano

Acoustic Guitar

Electric Bass

PERCUSSIVE DRUM

PNO.

E.Gtr. C MAJ⁷ G⁷

E.B.

P.D.

55

3

J = 75

TODO LO QUE DAZ

TO MAN DO - TU - MA NO - POR - ES TA - OI DAZ LA - NO QUE - PA RE CE - EZ TAR - - - MAZ - CER

CA - EL - MAN - ZE - RE FLE JA - EN - TU - DON RI DA - - - - - QUE - TE NE FA - LA - NI A - CMO TI VA - POR - MAZ -

PNO.

Ac.Gtr.

E.B.

P.D.

E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷

E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷ E DUS

12

4

J = 150

TODO LO QUE DAZ

Y ES - QUE EN - TU - VOZ ME - VOY DAZ CMO DO - DON DE - GAR DAR TO DO - LO - QUE - FO - DON -

Y YIM QER TRO - TU MI RAN NOS TRAN DO ME - EL - CA MI RO A - LO - QUE - TU - ME - DAZ - - -

PNO.

Ac.Gtr.

E.B.

P.D.

E F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷ (D⁹) A MAJ⁷

F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷ (D⁹) C MAJ⁷ G⁷

20

J = 75 5

TODO LO QUE DAS

DI BU JUVEN - TU - LIEN DO - TRA DOO - AL - A CAR - - - - - IN RE CE - QUE - TO CO/EL - CE US/AL - - - - - DEE PER

Pho. E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷

Ac.Gtr. E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷

E.B. E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷

P.D. E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷

TAR - SE/EN VUEL - VEN - US - CHER POS - SIB - ES PE RAR - - - - - DE TIE RES - EL - TIEM PO - CON - TO - RES IN RAR -

Pho. E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷ E Doo

Ac.Gtr. E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷ E Doo

E.B. E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷ E Doo

P.D. E MIN⁷ D MIN⁷ A MIN⁷ G⁴ MAJ⁷ F MIN⁷ E Doo

6 J = 150 5

TODO LO QUE DAS

- Y/EL - QUE/EN - TO - VOZ ME - VOZ DOO CON DO - DON DE - CUBR DAR - TO DO - LO - QUE - VO - SOP -

Pho. E F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷(9) A MAJ⁷

Ac.Gtr. E F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷(9) A MAJ⁷

E.B. E F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷(9) A MAJ⁷

P.D. E F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷(9) A MAJ⁷

- Y/EN CUBR TRO - TU ME RAR MUI TRAM DO ME - EL - CA MI HO - A - TO DO LO QUE DAS

Pho. F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷(9) A MAJ⁷

Ac.Gtr. F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷(9) A MAJ⁷

E.B. F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷(9) A MAJ⁷

P.D. F MIN⁷ A MAJ⁷ F MIN⁷ C⁴ DIN⁷ D MIN⁷ B MIN⁷(9) A MAJ⁷