

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Música**

**Análisis armónico y melódico sobre el solo de Moment's  
Notice publicado en el álbum "Blue Train" en 1957 por John  
Coltrane**

**Diego Sebastián Medina Micho**

**Artes musicales**

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito para la  
obtención del título de Lic. en Artes Musicales

Quito, 18 de diciembre del 2020

**UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ**

**Colegio de Música**

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

**Análisis armónico y melódico sobre el solo de Moment's Notice  
publicado en el álbum "Blue Train" en 1957 por John Coltrane**

**Diego Sebastián Medina Micho**

**Nombre del profesor, Título académico: Daniel Toledo, M.Mus.**

Quito, 18 de diciembre del 2020

## **DERECHOS DE AUTOR**

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

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

Nombres y apellidos: Diego Sebastián Medina Micho

Código: 00135911

Cédula de identidad: 172108644-3

Lugar y fecha: Quito, 18 diciembre del 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## UNPUBLISHED DOCUMENT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

El presente documento muestra un análisis armónico y melódico acerca del solo de Moment's Notice, interpretado por John Coltrane dentro del álbum "Blue Train" en 1957. El análisis se enfoca en la implementación de escalas, *licks* 2-5-1, aproximaciones diatónicas y cromáticas, patrones escalares y el contexto histórico del artista en esa época.

Palabras clave: John Coltrane, Blue Train, Moment's Notice, análisis armónico, análisis melódico.

## **ABSTRACT**

This document shows a harmonic and melodic analysis from Moment's Notice solo, performed by John Coltrane in the album "Blue Train" in 1957. The analysis focuses on the implementation of scales, 2-5-1 licks, diatonic and chromatic approximations, scalar patterns and the historical context of the artist at that time.

Keywords: John Coltrane, Blue Train, Moment's Notice, harmonic analysis, melodic analysis.

**TABLA DE CONTENIDO**

Introducción.....	9
Desarrollo del tema.....	11
Contexto histórico.....	11
Estructura.....	12
Análisis armónico.....	13
Análisis melódico.....	14
Escalas.....	15
Licks 2-5-1 y patrones escalares.....	17
Aproximaciones.....	20
Aproximación indirecta.....	20
Aproximación diatónica.....	21
Aproximación cromática.....	22
Bordaduras.....	23
Conclusiones.....	23
Referencias bibliográficas.....	24
Anexo A: Transcripción del solo de John Coltrane.....	25

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Movimientos armónicos contiguos.....	13
Figura 2. Movimientos armónicos diatónicos.....	13
Figura 3. Punto pedal de dominante.....	14
Figura 4. Escala bebop mayor (compás 8).....	15
Figura 5. Escala bebop mayor (compás 46).....	15
Figura 6. Escala bebop dominante (compás 87).....	15
Figura 7. Escala lidian b7 en compases 37,51,75,97 y 113.....	16
Figura 8. Escala dominante simétrica (compás 79-82).....	17
Figura 9. Primer lick 2-5-1.....	18
Figura 10. Segundo lick 2-5-1.....	18
Figura 11. Lick en acorde mayor .....	18
Figura 12. Patrón escalar 1-2-3-5 y 1-2-b3-5.....	19
Figura 13. Patrón escalar 1-2-b3-4 y 1-2-3-#4.....	19
Figura 14. Patrón escalar b7-2-4-2.....	19
Figura 15. Patrón escalar 2-1-b7-5.....	19
Figura 16. Patrón escalar 3-4-5-b7.....	20
Figura 17. Aproximaciones indirectas dentro del solo de Coltrane.....	21
Figura 18. Aproximaciones diatónicas dentro del solo de Coltrane.....	21
Figura 19. Aproximaciones cromáticas dentro del solo de Coltrane.....	22
Figura 20. Bordaduras dentro del solo de Coltrane.....	22

## INTRODUCCIÓN

John William Coltrane, también conocido como “Trane” es uno de los músicos más influyentes en la historia de la música, no solo por su manera de tocar el saxofón sino también por su creatividad e innovación a la hora de componer y haber estado dentro de la vanguardia en la evolución del jazz. Cabe recalcar que Coltrane estaba muy vinculado con la espiritualidad de la cultura afroamericana debido a su descendencia familiar. La segregación racial de esa época, los problemas con las sustancias y muchos otros factores tuvieron una influencia muy importante en el desarrollo de su sonido y en su música en general.

Su legado musical abarca una extensa gama de material discográfico y participaciones que denotan un desarrollo personal musical y artístico, sin embargo, en discos como *Giant Steps* (1959), *Blue Train* (1957), *Kind of Blue* (1959) su sonoridad y virtuosismo lograron causar gran impacto en la música que se creaba en esos tiempos (Bertholf, 2006).

En consecuencia, *Blue Train* fue uno de los álbumes en donde Coltrane dirigió como líder de un sexteto de jazz integrado por Lee Morgan (trompeta), Curtis Fuller (trombón), Kenny Drew (piano), Paul Chambers (contrabajo) y “Philly” Joe Jones (batería) (Allmusic, s.f.).

Coltrane y su banda re direccionaron la manera de improvisar y componer dentro del jazz ya que el fragmenta las progresiones 2-5-1 típicas del bebop y las adapta a un estilo musical que estaba en auge para entonces llamado “hard bop”, convirtiéndose en un referente al aplicar conceptos de armonía no funcional en improvisaciones repletas de recursos melódicos que muestran el desarrollo de un lenguaje propio de Coltrane. (Bertholf, 2006)

Estos recursos serán analizados minuciosamente dentro de uno de los temas de dicho álbum llamado “Moment’s Notice”, con el objetivo de conocer más de cerca el lenguaje singular de Trane y poder identificar los elementos más importantes que forjaron su estilo y sonoridad única en la historia de la música.

## DESARROLLO

### Contexto histórico

La evolución del jazz empieza a acelerarse en la década de los 50's, dando lugar a nuevos estilos dentro del género como el Cool Jazz y el Hard bop, época muy crucial dentro de la vida de John Coltrane, ya que empieza a tocar con el quinteto de Miles Davis, quien estaba siempre a la vanguardia de lo que sucedía en ese momento.

Miles vio algo en la manera de tocar de Coltrane que hizo que se desarrollara de una manera acelerada, sin embargo, en el año de 1957, Sonny Rollins reemplazaría a John Coltrane en la banda de Miles ya que tanto Trane como la banda empezaron a sumergirse en la heroína y sus hábitos se veían afectados en el rendimiento de la misma. Miles Davis lo despidió instantáneamente causando mucho impacto a Coltrane ya que fue de quien aprendió muchas cosas y logró ayudarlo a subir tan alto en su carrera como nunca antes lo había hecho (Turner, 1975)

En el verano de 1957, Thelonious Monk se convierte en el nuevo mentor de John Coltrane, quien lo inspira mirar su instrumento desde una perspectiva diferente, tratando de enseñarle a tocar acordes con el saxofón y a experimentar con cambios armónicos complejos. (Valerio,2004)

En el mismo año, después de haber atravesado una época muy confusa y difícil, Coltrane comienza un ascenso tanto en su carrera como en su vida espiritual, desintoxicándose física y mentalmente, reinventándose totalmente después de haber concebido la música desde un sentido de tiempo y espacio, lo cual marca un gran impacto en su manera de improvisar y en su innovadora forma de componer, otorgándole un estilo totalmente propio, el cual se ve reflejado y potenciado en las siguientes producciones discográficas a partir de su renacimiento musical y espiritual.

## **Estructura**

Moment's Notice es considerado como un *jazz tune* debido a sus movimientos armónicos inesperados, sin embargo, se ha ido convirtiendo en un *standard de jazz* avanzado y muchos intérpretes lo han incluido en sus repertorios después de su aparición en el disco Blue Train de John Coltrane.

El tema tiene una estructura irregular de 38 compases, siguiendo una forma simple con dos casillas de repetición, en donde la primera parte tiene una duración de 16 compases, mientras que en la segunda repetición constan 22 compases.

En la grabación original, la unidad de tiempo (negra) equivale a 252 bpm, por lo tanto, se acostumbra a tocarlo en una velocidad rápida denominada “up tempo” que varía entre 220 a 260 bpm aproximadamente.

## **Análisis armónico**

Moment's Notice está en la tonalidad de Eb mayor, sin embargo, no existe una relación diatónica completa de cada acorde con la tonalidad ya que ciertas de progresiones armónicas que usa Coltrane corresponden a movimientos de patrones ascendentes específicos dentro de los relativos 2-5. A éstos movimientos, denominados dominantes contiguos, comúnmente se los encuentra junto a su relativo menor y se caracterizan por crear un elemento sorpresa dentro de una composición debido a sus resoluciones deceptivas (Balladares, s.f.). Éste recurso se encuentra en los sistemas 1,2 y 4 de Moment's Notice, siguiendo un patrón ascendente de un semitono entre los relativos 2-5 de cada inicio de sistema (Figura 1).

Up tempo ♩ = 244

CONTIGUOS

1er sistema

bII-7 (#IV7) II-7 V7 I maj7 IV-7 (bVII7)

Em A7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abm7 Db7

CONTIGUOS

2do sistema

VII-7 (III7) I-7 IV7 bVII maj7 VII-7 III7

Dm7 G7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dm7 G7

CONTIGUOS

4to sistema

1. III-7 (VI7) II-7 bVII7 bIII maj7 II-7 (V7)

Gm7 C7 Abm7 Db7 Gbmaj7 Fm7 Bb7

Figura 1. Movimientos armónicos contiguos

En el tercer sistema se puede apreciar una sucesión de relativos 2-5-1 con dominantes secundarios que empieza en el último compás del sistema anterior. Además, podemos notar el uso de un sustituto tritonal en el primer compás del tercer sistema resolviendo por medio tono al quinto grado menor y éste a su vez resuelve con un dominante secundario al cuarto grado mayor de la tonalidad principal. (Figura 2). Éste sistema refleja una serie de movimientos armónicos diatónicos en comparación con los sistemas anteriores.

Los dominantes secundarios se caracterizan por resolver a través de un intervalo de cuarta ascendente a cualquier grado de la tonalidad principal a excepción del I y VII grado. Por otro lado, los sustitutos tritonales dan una sensación descendente cromática y son usados como rearmonización de un dominante secundario al reemplazarlo por su tritono en calidad de dominante (Herrera, 1995).

CONTIGUOS

5

VII-7 (III7) I-7 IV7 bVII maj7 VII-7 V7/VI III7

Dm7 G7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dm7 G7

SubV7/V V7/IV

9

VI-7 #V7 V-7 I7 IV maj7 IV-7 (bVII7)

Cm7 B7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abm7 Db7

Figura 2. Movimientos armónicos diatónicos

Finalmente, dentro de la segunda casilla podemos encontrar un punto pedal de dominante (Figura 3), el cual genera un momento estático en el tema, teniendo una nota sostenida en el bajo mientras la progresión armónica se mueve (Balladares, s.f.). Ésta progresión de acordes también tiene una relación diatónica con la tonalidad principal al igual que el tercer sistema antes mencionado. El punto pedal termina en un descanso o corte obligado de 2 compases que hace toda la banda para que el solista empiece su improvisación.

17 2. III-7 VI7 IV-7 V7 I maj7/5 II-7/4

Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7/Bb Fm7/Bb

21 III-7/b3 II-7/4 I maj7/5 II-7/4 III-7/b3 II-7/4

Gm7/Bb Fm7/Bb Ebmaj7/Bb Fm7/Bb Gm7/Bb Fm7/Bb

Figura 3. Punto pedal de dominante

### Análisis melódico

Debido a que el solo es interpretado en un saxofón tenor, el siguiente análisis se mostrará transpuesto para dicho instrumento, es decir, una novena ascendente de la tonalidad original. (Anexo A)

### Escalas.

La escala bebop mayor es un recurso muy utilizado en el solo de Coltrane, ésta se caracteriza por tener un cromatismo entre el 5to y 6to grado de la escala mayor, generalmente se la usa en corcheas y descendientemente (Baker, 1988). Tal como se muestra en las figuras 4 y 5, Coltrane usa el mismo patrón descendente de la escala bebop mayor en el compás 8 y 46, correspondiente al corte obligado que toda la banda hace para que entre a su solo.



Figura 4. Escala bebop mayor (compás 8)



Figura 5. Escala bebop mayor (compás 46)

La escala bebop de dominante es un recurso que lo podemos encontrar en el segundo compás del tercer coro de improvisación (Figura 6). El uso de la escala bebop dominante es analizado en relación al segundo acorde del compás por su función de dominante.

La escala bebop dominante es una variación del modo mixolidio correspondiente al 5to grado de la escala mayor, por lo tanto, cumple la misma estructura, pero se añade una nota adicional, la séptima mayor, lo cual genera un cromatismo entre el b7 y la raíz de la escala (Baker, 1988).



Figura 6. Escala bebop dominante (compás 87)

Otra escala utilizada frecuentemente es el modo lidio b7, correspondiente al cuarto grado de la escala menor melódica. La estructura de ésta escala se basa en una modificación del modo lidio, usando la séptima menor en lugar de la séptima mayor (Nettles, 2007). Llamada también como mixolidio #4, es comúnmente usada en dominantes deceptivos como es el caso de la mayoría de acordes en Moment's Notice.

Coltrane usa 5 veces el mismo motivo descendente a lo largo del tema con variaciones mínimas, especialmente en los grados IV- y bVII que forman una relación

2-5 deceptiva, sin embargo, el análisis tiene relación únicamente con el acorde de función dominante (Figura 7).

Figure 7 displays five measures of music, each showing a staff with notes and chord symbols (B<sup>b</sup>m<sup>7</sup> and E<sup>b</sup>7). Below each staff is a sequence of numbers representing the scale degrees: 1, b7, 6, 5, #4, 3. The measures are labeled as follows:

- Compás 37: 1 b7 6 5 #4 3\_
- Compás 51: 1 b7 6 5 #4 3\_
- Compás 75: 6 1 b7 6 5 #4 3\_
- Compás 97: 1 b7 6 5 #4 3\_
- Compás 113: 6 1 b7 6 5 #4 3\_

Figura 7. Escala lidian b7 en compases 37,51,75,97 y 113

Adicionalmente, Coltrane emplea una escala dominante simétrica llamada “half-whole” debido al patrón de intervalos que sigue en su estructura, es decir, que se construye con la secuencia de un semitono y un tono entero hasta llegar nuevamente a la raíz. Ésta escala es comúnmente usada para dar una sonoridad ambigua en acordes con función dominante (Nettles, 2007)

En la figura 8 podemos notar que éste recurso se usa en patrones descendentes dentro del punto pedal de dominante ya que es un momento estático del tema, sobre el cual se mueven distintos acordes manteniendo el quinto grado de la tonalidad como nota raíz, por lo que da una sensación funcional de dominante. En consecuencia, ésta escala es analizada en relación a C7, debido a que cumple funcionalmente generando tal tensión que busca resolver hacia algún grado tónico.

The image shows a musical score for a symmetric dominant scale. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 78 with a  $FMAJ^7/C$  chord and continues through measure 82. The second staff starts at measure 82 with a  $FMAJ^7/C$  chord and continues through measure 82. The scale is defined by the sequence of notes:  $b7, \#9, b9, 6, 5, 1, b7, \#4, 3, 6, 5, \#9, b9, \#4, 3$ . The chords used are  $FMAJ^7/C$ ,  $Gmi^7/C$ ,  $Ami^7/C$ ,  $Gmi^7/C$ ,  $FMAJ^7$ ,  $Gmi^7$ , and  $C^7$ . Fingerings are indicated by numbers 1,  $b7$ ,  $\#9$ ,  $b9$ , 6, 5, 1,  $b7$ ,  $\#4$ , 3, 6, 5,  $\#9$ ,  $b9$ ,  $\#4$ , 3.

Figura 8. Escala dominante simétrica (compás 79-82)

### Licks 2-5-1 y patrones escalares.

Un *lick* 2-5-1 es un motivo rítmico y melódico que se usa para entrelazar ideas dentro de una improvisación. Los motivos usualmente se repiten en distintos lugares de una improvisación y son utilizadas principalmente en las progresiones 2-5-1, de ahí su nombre.

A lo largo del solo de Coltrane podemos encontrar algunos licks 2-5-1 por lo general con resolución deceptiva y compuestos en su mayoría por patrones escalares. Éstos patrones son células escalares compuestas por 4 notas generalmente usadas en corcheas marcando cada cambio de acordes. El uso de patrones escalares dentro de los licks de John Coltrane definieron mucho su sonoridad y estilo de improvisación ya que empezó a desarrollar una manera distinta de marcar cada acorde que no sea usando solamente arpeggios, es decir, usaba distintas permutaciones dentro de una escala del acorde, por ejemplo: 1-2-3-5; 5-3-2-1; 1-2-3-1, etc. (Baker, 1980).

En los compases 14, 68, 90 y 106 podemos ver que Coltrane usa el mismo motivo melódico y rítmico únicamente con notas del arpeggio siguiendo el patrón 2- $b7$ -5- $b3$  y resolviendo en la tercera del acorde dominante. (Figura 9)

Figura 9. Primer lick 2-5-1

En el compás 15 podemos notar el uso de un *lick* conformado por patrones escalares aplicando la forma 1, b3, 2, 1 en el relativo menor y 1, b7, 6, 5 en el dominante. Mientras que en los compases 69 y 107 Coltrane usa el mismo *lick* manteniendo el patrón en el relativo menor pero cambiando el dominante a la forma 1, #5, 3, 1. (Figura 10).

Figura 10. Segundo lick 2-5-1

Existe un motivo en todo el solo que no aplica completamente en un relativo 2-5-1, sino que se desarrolla en su mayoría en un acorde con séptima mayor siguiendo el patrón 5-4-3-7, sin embargo, es muy particular ya que lo aplica en cada coro de improvisación con pequeñas variaciones, pero establece claramente un lenguaje propio de Coltrane. (Figura 11).

Figura 11. Lick en acorde mayor

También podemos encontrar algunas permutaciones de patrones escalares que se repiten a lo largo del solo y que se encuentran en diferentes partes conservando la misma estructura en diferentes tonalidades.

Compás 16 y 92	Compás 64 y 86
	
1 2 3 5	1 — 2 b3 5 1

Figura 12. Patrón escalar 1-2-3-5 y 1-2-b3-5

Compás 26 y 48	Compás 84
	
1 2 b3 4	1 2 3 #4

Figura 13. Patrón escalar 1-2-b3-4 y 1-2-3-#4

Compás 9 y 47

b7 2 4 2

Figura 14. Patrón escalar b7-2-4-2

Compás 21	Compás 103
	
2 1 b7 5	2 1 b7 5

Figura 15. Patrón escalar 2-1-b7-5

Compás 68 y 106



Figura 16. Patrón escalar 3-4-5-b7

### **Aproximaciones.**

Las aproximaciones son pequeñas figuraciones que resuelven a una nota de destino dentro de una melodía, las notas destino generalmente suelen ser figuraciones largas que reposan en notas del acorde y tensiones, por lo tanto, las aproximaciones se encargan de acercarse con figuras cortas a las notas destino generando una sensación de resolución por grado conjunto (Ocampo, s.f.).

Existen distintos tipos de aproximaciones, sin embargo, identificaremos algunas de las más utilizadas por John Coltrane dentro de su solo.

### **Aproximación indirecta.**

Las aproximaciones indirectas se caracterizan por abordar a una nota destino desde direcciones opuestas, pueden ser cromáticos o diatónicos (Freedman y Pease, 1989). Coltrane utiliza mucho éste recurso y lo podemos notar en diferentes lugares de su solo. (Figura 17)

Figure 17 illustrates indirect approximations in Coltrane's solo. The figure shows six musical phrases on a staff with various chords and notes. Red circles and arrows highlight specific notes and their movement towards target notes.

- Phrase 1: Chords  $F^{\#}MI^7$  and  $B^7$ . Notes:  $F^{\#}$ ,  $A$ ,  $B$ ,  $C$ . Red circles around  $F^{\#}$  and  $B$ , with arrows pointing to  $F$  and  $B$  respectively.
- Phrase 2: Chord  $A^b MAJ^7$ . Notes:  $A^b$ ,  $B^b$ ,  $C$ ,  $D$ . Red circles around  $B^b$  and  $C$ , with arrows pointing to  $B$  and  $C$  respectively.
- Phrase 3: Chord  $B^b MAJ^7$ . Notes:  $B^b$ ,  $C$ ,  $D$ ,  $E$ . Red circles around  $E$  and  $B^b$ , with arrows pointing to  $E$  and  $B$  respectively.
- Phrase 4: Chords  $A MI^7$  and  $D^7$ . Notes:  $A$ ,  $B$ ,  $C$ ,  $D$ . Red circles around  $C$  and  $D$ , with arrows pointing to  $C$  and  $D$  respectively.
- Phrase 5: Chords  $A MI^7$ ,  $D^7$ , and  $G MI^7$ . Notes:  $A$ ,  $B$ ,  $C$ ,  $D$ ,  $E$ . Red circles around  $C$  and  $D$ , with arrows pointing to  $C$  and  $D$  respectively.
- Phrase 6: Chords  $G MI^7/C$  and  $F MAJ^7$ . Notes:  $G$ ,  $A$ ,  $B$ ,  $C$ . Red circles around  $C$  and  $F$ , with arrows pointing to  $C$  and  $F$  respectively.

Figura 17. Aproximaciones indirectas dentro del solo de Coltrane

### Aproximación diatónica.

Las aproximaciones diatónicas se acercan a su nota destino por medio de un tono o semitono siempre y cuando sea diatónico a la tonalidad o a la situación armónica que esté sucediendo en el momento (Freedman y Pease, 1989). En la siguiente figura podemos observar algunos ejemplos de cómo Coltrane utiliza este recurso para desarrollar su improvisación.

Figure 18 illustrates diatonic approximations in Coltrane's solo. The figure shows nine musical phrases on a staff with various chords and notes. Red circles and arrows highlight specific notes and their movement towards target notes.

- Phrase 1: Chord  $E^b MAJ^7$ . Notes:  $E^b$ ,  $F$ ,  $G$ ,  $A$ . Red circles around  $F$  and  $A$ , with arrows pointing to  $F$  and  $A$  respectively.
- Phrase 2: Chords  $E MI^7$  and  $A^7$ . Notes:  $E$ ,  $F$ ,  $G$ ,  $A$ . Red circles around  $F$  and  $A$ , with arrows pointing to  $F$  and  $A$  respectively.
- Phrase 3: Chord  $A^b MAJ^7$ . Notes:  $A^b$ ,  $B$ ,  $C$ ,  $D$ . Red circles around  $B$  and  $D$ , with arrows pointing to  $B$  and  $D$  respectively.
- Phrase 4: Chord  $C^7$ . Notes:  $C$ ,  $D$ ,  $E$ ,  $F$ . Red circles around  $D$  and  $F$ , with arrows pointing to  $D$  and  $F$  respectively.
- Phrase 5: Chords  $C^7$  and  $F MAJ^7$ . Notes:  $C$ ,  $D$ ,  $E$ ,  $F$ . Red circles around  $D$  and  $F$ , with arrows pointing to  $D$  and  $F$  respectively.
- Phrase 6: Chords  $B^b MI^7$  and  $E^b 7$ . Notes:  $B^b$ ,  $C$ ,  $D$ ,  $E$ . Red circles around  $C$  and  $E$ , with arrows pointing to  $C$  and  $E$  respectively.
- Phrase 7: Chord  $G MI^7/C$ . Notes:  $G$ ,  $A$ ,  $B$ ,  $C$ . Red circles around  $C$  and  $G$ , with arrows pointing to  $C$  and  $G$  respectively.
- Phrase 8: Chord  $A MI^7/C$ . Notes:  $A$ ,  $B$ ,  $C$ ,  $D$ . Red circles around  $C$  and  $A$ , with arrows pointing to  $C$  and  $A$  respectively.
- Phrase 9: Chord  $G MI^7/C$ . Notes:  $G$ ,  $A$ ,  $B$ ,  $C$ . Red circles around  $C$  and  $G$ , with arrows pointing to  $C$  and  $G$  respectively.

Figura 18. Aproximaciones diatónicas dentro del solo de Coltrane

### Aproximación cromática.

La aproximación cromática se caracteriza por acercarse a su nota destino por un semitono y puede ser un movimiento no diatónico a la tonalidad o armonía (Freedman y Pease, 1989). En la siguiente figura podemos notar el uso de las aproximaciones cromáticas dentro del solo de John Coltrane.

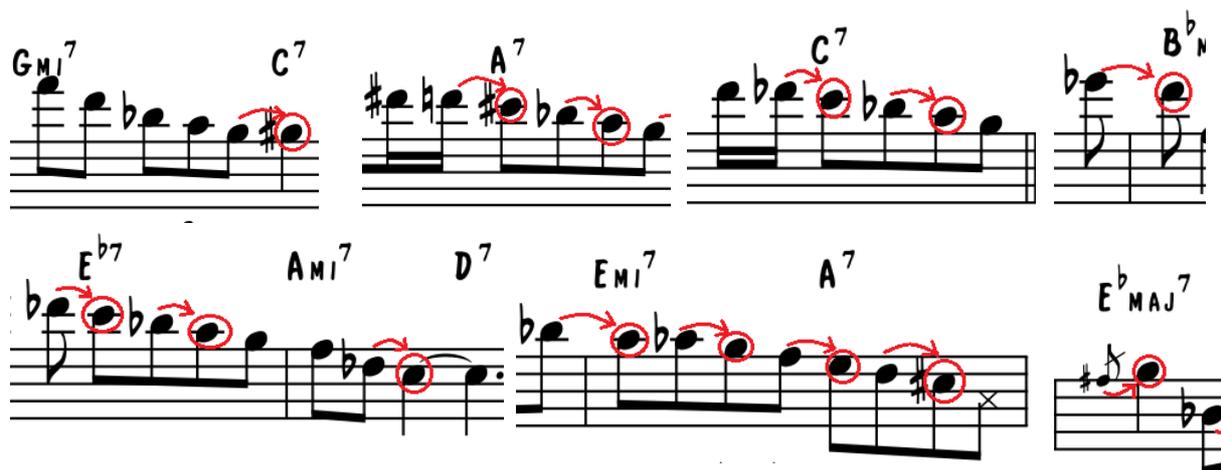


Figura 19. Aproximaciones cromáticas dentro del solo de Coltrane

### Bordaduras.

También llamadas notas vecinas, ya que se caracterizan por ser aproximaciones que se alejan de la nota destino para después regresar a la misma (Freedman y Pease, 1989). También podemos encontrar ejemplos de este tipo de aproximaciones en la siguiente figura.

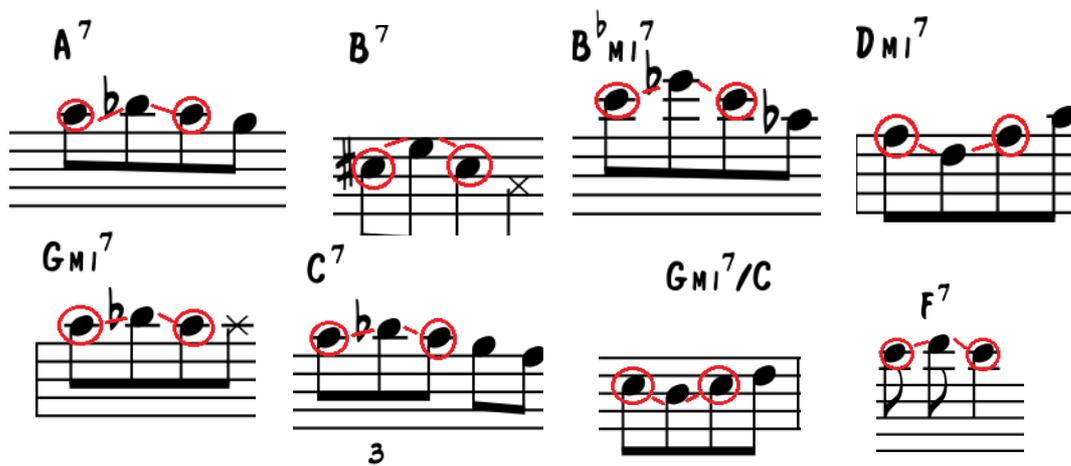


Figura 20. Bordaduras dentro del solo de Coltrane

## CONCLUSIONES

A través de un análisis minucioso logramos determinar aspectos históricos y teóricos que influyeron en el desarrollo de la sonoridad de John Coltrane. A pesar de que los conceptos musicales analizados no fueron invención del saxofonista, empezaron a ser un referente desde su interpretación de los mismos, además, pasaron a formar parte de un lenguaje único a la hora de improvisar y a tener un fuerte impacto en el desarrollo de músicos, compositores, improvisadores y demás artistas de la época, ya que vieron un innovador musical en Coltrane al llevar siempre el instrumento a sus límites investigando y experimentando cosas que nadie antes lo había hecho de esa manera, sin embargo, dos años después del lanzamiento del disco *Blue Train*, se popularizó mucho más la creatividad del John Coltrane al lanzar en disco *Giant Steps*, el mismo que refleja un desarrollo más avanzado de los conceptos analizados en éste documento.

Posiblemente John Coltrane es considerado como el precursor de una generación de saxofonistas y artistas en general cuyo legado se mantiene constantemente cambiando e innovando musicalmente buscando avanzar con pasos gigantes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- G.J.Bertholf (2006). John Coltrane: jazz improvisation, performance, and transcription. [Archivo PDF]. Recuperado de:  
<http://www.colby.edu/musicdept/wp-content/uploads/sites/51/2017/10/Bertholf.pdf>
- Turner, R. (1975). John Coltrane: A Biographical Sketch. *The Black Perspective in Music*, 3(1), 3-29. [Archivo PDF]. doi:10.2307/1214374
- Valerio, J. (2004). El legado de John Coltrane. [Archivo PDF]. Revista de las artes. U.C.R. Recuperado de: file:///C:/Users/user/Downloads/30894-Texto%20del%20art%C3%ADculo-89734-1-10-20171016.pdf
- Allmusic (s.f.). John Coltrane: Blue Train. [Sitio web]. Disponible en:  
<https://www.allmusic.com/album/blue-train-mw0000187969>
- Coltrane, J. (1957). Moment's notice. *Blue Train*. [Medio de grabación: CD] Blue Note.
- Balladares, J (s.f). Resumen de escalas por acordes: *D.F.S., Contiguos, otros posibles acordes de intercambio modal*. [Archivo PDF]. Departamento de armonía, USFQ College of Music.
- Herrera, E (1995). Teoría musical y armonía moderna. Antoni Bosch. Barcelona, España. Recuperado de:  
[https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=je1Wv9OaRcAC&oi=fnd&pg=PA31&dq=armon%C3%ADa+musical&ots=T\\_4XHMNXqL&sig=2x9G5qVcc6Cof8Jnq8lDbnUhr6o&redir\\_esc=y#v=onepage&q=armon%C3%ADa%20musical&f=false](https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=je1Wv9OaRcAC&oi=fnd&pg=PA31&dq=armon%C3%ADa+musical&ots=T_4XHMNXqL&sig=2x9G5qVcc6Cof8Jnq8lDbnUhr6o&redir_esc=y#v=onepage&q=armon%C3%ADa%20musical&f=false)
- Baker, D. (1988). How to play bebop 1: *The bebop scales and other scales in common use*. [Archivo PDF]. Alfred music.
- Nettles, B (2007). Harmony 3. Boston, Massachusetts. Berklee College of Music.
- Baker, D. (1980). The jazz style of John Coltrane. *A musical and historical perspective*. [Archivo PDF]. Warner Bros publications, Miami.
- Ocampo, N. (s.f). Arreglos II: *Herramientas y técnicas básicas* [Archivo PDF]. La colmena, Escuela de músicos.
- Freedman, B. y Pease, T. (1989). Arranging 2: *Approaches*. Boston, Massachusetts. Berklee College of Music.

## ANEXO A: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO DE JOHN COLTRANE

## Moment's notice

SCORE

Solo de John Coltrane  
"Blue Train" 1957John Coltrane  
Transcripción por Diego MedinaUP TEMPO  $\text{♩} = 252$ 

TENOR SAX

GMI<sup>7</sup> C<sup>7</sup> FMAJ<sup>7</sup>/C GMI<sup>7</sup>/C AMI<sup>7</sup>/C GMI<sup>7</sup>/C

T. SX.

FMAJ<sup>7</sup>/C GMI<sup>7</sup>/C AMI<sup>7</sup>/C GMI<sup>7</sup>/C FMAJ<sup>7</sup> GMI<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>MI<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

T. SX.

GMI<sup>7</sup> C<sup>7</sup> FMAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MI<sup>7</sup> E<sup>b7</sup> EMI<sup>7</sup> A<sup>7</sup> FMI<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>

T. SX.

E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> EMI<sup>7</sup> A<sup>7</sup> DMI<sup>7</sup> D<sup>b7</sup> CMI<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

T. SX.

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MI<sup>7</sup> E<sup>b7</sup> AMI<sup>7</sup> D<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MI<sup>7</sup> E<sup>b7</sup>

T. SX.

A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> GMI<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>MI<sup>7</sup> B<sup>7</sup> GMI<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

T. SX.

FMAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MI<sup>7</sup> E<sup>b7</sup> EMI<sup>7</sup> A<sup>7</sup> FMI<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>

T. SX.

E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> EMI<sup>7</sup> A<sup>7</sup> DMI<sup>7</sup> D<sup>b7</sup> CMI<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

T. SX.

B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MI<sup>7</sup> E<sup>b7</sup> AMI<sup>7</sup> D<sup>7</sup> GMI<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

36

2

MOMENT'S NOTICE

T. SX.  $FMAJ^7/C$   $GMI^7/C$   $AMI^7/C$   $GMI^7/C$   $FMAJ^7/C$   $GMI^7/C$

40

T. SX.  $AMI^7/C$   $GMI^7/C$   $FMAJ^7$   $GMI^7$   $C^7$   $F\sharp MI^7$   $B^7$

45

T. SX.  $GMI^7$   $C^7$   $FMAJ^7$   $B\flat MI^7$   $E\flat 7$   $EMI^7$   $A^7$

49

T. SX.  $FMI^7$   $B\flat 7$   $E\flat MAJ^7$   $EMI^7$   $A^7$   $DMI^7$   $D\flat 7$

53

T. SX.  $GMI^7$   $F^7$   $B\flat MAJ^7$   $B\flat MI^7$   $E\flat 7$   $AMI^7$   $D^7$

57

T. SX.  $B\flat MI^7$   $E\flat 7$   $A\flat MAJ^7$   $GMI^7$   $C^7$   $F\sharp MI^7$   $B^7$

61

T. SX.  $GMI^7$   $C^7$   $FMAJ^7$   $B\flat MI^7$   $E\flat 7$   $EMI^7$   $A^7$

65

T. SX.  $FMI^7$   $B\flat 7$   $E\flat MAJ^7$   $EMI^7$   $A^7$   $DMI^7$   $D\flat 7$

69

## MOMENT'S NOTICE

3

T. SX. 73

Chords: Cmi<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>mi<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7, Ami<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Gmi<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>

T. SX. 78

Chords: FMAJ<sup>7</sup>/C, Gmi<sup>7</sup>/C, Ami<sup>7</sup>/C, Gmi<sup>7</sup>/C

T. SX. 82

Chords: FMAJ<sup>7</sup>/C, Gmi<sup>7</sup>/C, Ami<sup>7</sup>/C, Gmi<sup>7</sup>/C, FMAJ<sup>7</sup>, Gmi<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>

T. SX. 86

Chords: F<sup>#</sup>mi<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, Gmi<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, FMAJ<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>mi<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7

T. SX. 90

Chords: Emi<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Fmi<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, Emi<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>

T. SX. 94

Chords: Dmi<sup>7</sup>, D<sup>b</sup>7, Cmi<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>mi<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7, Ami<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>

T. SX. 99

Chords: B<sup>b</sup>mi<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, Gmi<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>#</sup>mi<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>

T. SX. 103

Chords: Gmi<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, FMAJ<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>mi<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7, Emi<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>

4 **MOMENT'S NOTICE**

T. SX. 107  $F_{mi}^7$   $B^{b7}$   $E^{bMAJ7}$   $E_{mi}^7$   $A^7$   $D_{mi}^7$   $D^{b7}$

T. SX. 111  $G_{mi}^7$   $F^7$   $B^{bMAJ7}$   $B^{bmi}^7$   $E^{b7}$   $A_{mi}^7$   $D^7$

T. SX. 115  $G_{mi}^7$   $C^7$   $F_{MAJ7}/C$   $G_{mi}^7/C$   $A_{mi}^7/C$   $G_{mi}^7/C$

T. SX. 120  $F_{MAJ7}/C$   $G_{mi}^7/C$   $A_{mi}^7/C$   $G_{mi}^7/C$   $F_{MAJ7}$   $G_{mi}^7$   $C^7$