

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

**Análisis armónico, melódico y rítmico del solo de John Coltrane
sobre el tema "26-2" del álbum The Coltrane Legacy (1970)**

Anthony Isaac Chávez Sandoval

Artes Musicales

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

Quito, 18 de diciembre de 2020

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

**Análisis armónico, melódico y rítmico del solo de John Coltrane sobre el tema
"26-2" del álbum The Coltrane Legacy (1970)**

Anthony Isaac Chávez Sandoval

Nombre del profesor, Título académico

Daniel Toledo, M. Mus.

Quito, 18 de diciembre de 2020

DERECHOS DE AUTOR

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

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

Nombres y apellidos: Anthony Isaac Chávez Sandoval

Código: 00138533

Cédula de identidad: 1727167551

Lugar y fecha: Quito, 18 de diciembre de 2020

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

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

UNPUBLISHED DOCUMENT

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

RESUMEN

Este documento presenta un análisis armónico, melódico y rítmico del solo del saxofonista John Coltrane sobre el tema "26-2", enfocándose en temas como el análisis de los cambios armónicos, patrones escalares, aproximaciones cromáticas y diatónicas, anticipaciones y patrones rítmicos. El estudio parte desde la armonía del tema para entender el marco en el cual se desenvuelve la improvisación. A su vez, se incluyen figuras donde se evidencia y testifica el análisis.

Palabras clave: análisis armónico, análisis melódico, análisis rítmico, patrones escalares, patrones rítmicos, aproximaciones, anticipaciones, John Coltrane.

ABSTRACT

This document presents a harmonic, melodic and rhythmic analysis of the solo by saxophonist John Coltrane on the theme “26-2”, focusing on topics such as the analysis of harmonic changes, scalar patterns, chromatic and diatonic approximations, anticipations, and rhythmic patterns. The study starts from the theme’s harmony to understand the framework in which the improvisation develops. In turn, figures are included where the analysis is evidenced and testified.

Key words: harmonic analysis, melodic analysis, rhythmic analysis, scalar patterns, rhythmic patterns, approximations, anticipations, John Coltrane.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	10
Desarrollo del Tema	11
Análisis Armónico.....	11
Análisis Melódico.....	13
Análisis Rítmico	18
Conclusiones	22
Referencias Bibliográficas	23
Anexo A: Transcripción Del Solo De Saxofón Tenor En “26-2”	24

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Análisis armónico del primer sistema.....	12
Figura 2. Análisis armónico del segundo sistema.....	12
Figura 3. Análisis armónico del cuarto sistema	12
Figura 4. Análisis armónico del quinto sistema	13
Figura 5. Análisis armónico del sexto sistema.....	13
Figura 6. Patrón 5326 en el compás 7	14
Figura 7. Patrón 1234 en el compás 15	14
Figura 8. Patrón 1234 en el compás 102	14
Figura 9. Patrón 1234 en el compás 127	14
Figura 10. Patrón 5435 en el compás 19	15
Figura 11. Patrón 5435 en el compás 67	15
Figura 12. Patrón 7135 en el compás 51	15
Figura 13. Patrón 1235 en el compás 67	15
Figura 14. Patrón 1235 en el compás 107	16
Figura 15. Patrón 17b71 en el compás 11	16
Figura 16. Patrón 17b71 en el compás 28	16
Figura 17. Patrón 17b71 en el compás 65	16
Figura 18. Notas de paso en el compás 45	17
Figura 19. Aproximación cromática en el compás 124.....	17
Figura 20. Notas auxiliares en los compases 1 y 3.....	17
Figura 21. Aproximaciones consecutivas indirectas en los compases 118 y 119	17
Figura 22. Aproximaciones no preparadas en los compases 5 y 6.....	17
Figura 23. Anticipación en el compás 1	18
Figura 24. Anticipación en el compás 15.....	18
Figura 25. Anticipación en el compás 25	18
Figura 26. Patrón rítmico 1	19
Figura 27. Ejemplo del patrón rítmico 1 en el compás 44	19
Figura 28. Ejemplo del patrón rítmico 1 en el compás 54	19

Figura 29. Patrón rítmico 2	19
Figura 30. Ejemplo del patrón rítmico 2 en el compás 8	19
Figura 31. Ejemplo del patrón rítmico 2 en el compás 16	20
Figura 32. Patrón rítmico 3	20
Figura 33. Ejemplo del patrón rítmico 3 en el compás 5	20
Figura 34. Ejemplo del patrón rítmico 3 en el compás 37	20
Figura 35. Combinación del patrón rítmico 3 y el patrón rítmico 2.....	20
Figura 36. Ejemplo de <i>sheets of sound</i> desde el compás 101	21

INTRODUCCIÓN

26-2 es una composición musical del saxofonista John Coltrane grabada en 1960 y lanzada en 1970 en el álbum *The Coltrane Legacy*. El principio de los años sesenta representa la etapa de un Coltrane experimental nutrido de diferentes influencias musicales y espirituales que lo motivaron a buscar un mayor desarrollo individual y una voz propia (Demsey, 1991). Esta búsqueda llevó a John Coltrane al desarrollo de los *Coltrane Changes* que son progresiones armónicas que establecen centros tonales a una distancia interválica de tercera mayor; cambios poco usuales en el jazz. Dichos cambios condujeron al desarrollo de un nuevo lenguaje a la hora de improvisar que Coltrane lo dejó registrado en varios temas de esta época; uno de ellos es el tema a ser tratado en el presente análisis. Análisis que estará enfocado en temas como los cambios armónicos, patrones escalares, aproximaciones cromáticas y diatónicas, anticipaciones y patrones rítmicos.

Debido a la gran relevancia y repercusión que tuvo John Coltrane en esta época de la historia del jazz, el análisis de sus temas y solos son de suma importancia para comprender no solo el estilo de Coltrane sino el de posteriores músicos influidos por este gran artista.

DESARROLLO DEL TEMA

Análisis armónico

La composición 26-2 es un *contrafact* del tema *Confirmation* de Charlie Parker. Como menciona Kernfeld (2002): “En jazz, un *contrafact* es una composición musical que consiste en una nueva melodía superpuesta sobre una estructura armónica familiar”. En el caso de 26-2, John Coltrane emplea el *contrafact* haciendo alteraciones armónicas a los cambios originales de *Confirmation* con la técnica *Coltrane Changes*. La técnica sirve como un patrón para hacer sustituciones armónicas sobre la progresión más común en el jazz, ii – V – I. La técnica consiste en un movimiento por terceras mayores, ascendente o descendente, que crea una triada aumentada donde cada nota se establece como centro tonal. De esta forma se puede deducir que la armonía aplicada en el tema es netamente funcional. En cuanto a forma musical, su forma es AABA de 32 compases. Su tonalidad concierto es Fa mayor, y en la grabación fue interpretada en el saxofón tenor y en el saxofón soprano que son instrumentos transpositores afinados en Si bemol; por lo cual se debe transportar un intervalo de novena mayor y de segunda mayor respectivamente. La tonalidad transportada es Sol mayor.

El primer sistema, sección A, presenta los tres centros tonales en Sol mayor separados por intervalos de tercera mayor. Los centros tonales son G, Eb y B que forman la triada aumentada de Eb. Además, los centros tonales Eb y B están precedidos por su acorde dominante. En el último compás del sistema hay una relación ii – V que resolverá al nuevo centro tonal (C) como se puede observar en la figura 1.

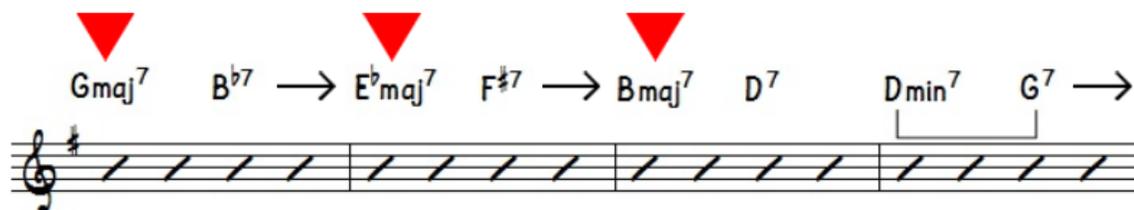


Figura 1. Análisis armónico del primer sistema

El segundo sistema presenta tres nuevos centros tonales que son C, Ab y E que forman la triada aumentada de Ab. En este sistema, el último centro tonal (E) tiene calidad menor y no mayor; como comúnmente suele tener. Desde este último centro tonal empieza un *turnaround* hacia G. Randel (2002) se refiere al *turnaround* como un pasaje al final de una sección que facilita la conducción a la siguiente sección por medio de la repetición de la forma de acordes.

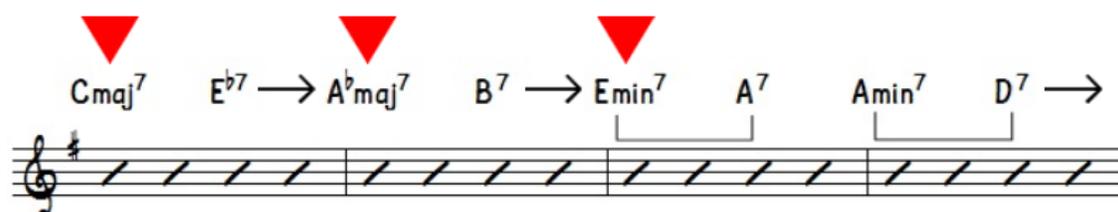


Figura 2. Análisis armónico del segundo sistema

El tercer sistema, sección A', es igual al primer sistema. El cuarto sistema también es igual al primer sistema, pero con dos acordes diferentes. El primer acorde es C que reemplaza a G, para que la relación ii – V del anterior sistema resuelva. El segundo acorde que cambia es el acorde del último compás; en lugar de poner la relación ii – V, vuelve al centro tonal (G).

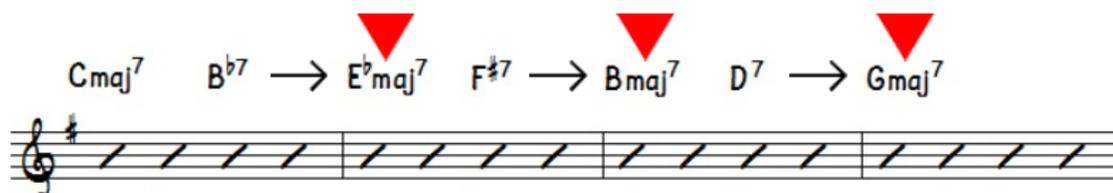


Figura 3. Análisis armónico del cuarto sistema

El quinto sistema, sección B, hace uso de los *Coltrane Changes* a partir del segundo compás con centros tonales en E y C. E tiene su cadencia ii – V previamente y C tiene su respectivo acorde dominante como se aprecia en la figura 4.

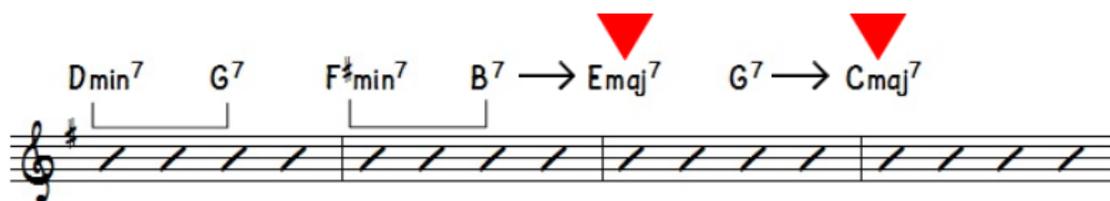


Figura 4. Análisis armónico del quinto sistema

En el sexto sistema no se aplica ninguna rearmonización a los cambios de *Confirmation*, en la figura 5 se hace el análisis.

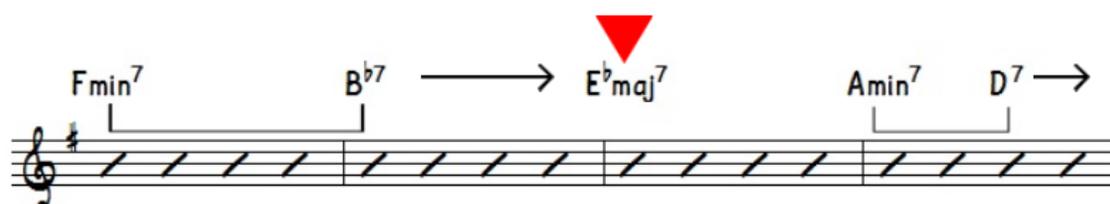


Figura 5. Análisis armónico del sexto sistema

El séptimo y octavo sistema, última sección A, son exactamente iguales al tercer y cuarto sistema, sección A'.

Análisis melódico

Patrones escalares.

Las innovaciones armónicas de John Coltrane brindaron al compositor y al improvisador una nueva perspectiva a la hora de crear líneas melódicas. Coltrane principalmente construía dichas líneas basándose en patrones escalares; un recurso notable y distintivo en su

improvisación sobre los Coltrane Changes. Los patrones escalares son grupos de notas que se estructuran según los valores numéricos de cada nota a la raíz de un acorde o escala (Coker, 1991). De esta forma, los patrones escalares aplicados en los cambios armónicos crean sucesiones de intervalos que dan un sonido distintivo en la improvisación de Coltrane.

Patrón 5326.



Figura 6. Patrón 5326 en el compás 7

Patrón 1234.

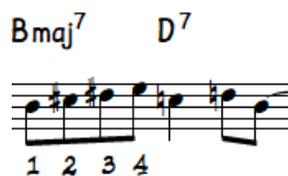


Figura 7. Patrón 1234 en el compás 15



Figura 8. Patrón 1234 en el compás 102

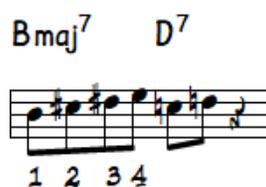


Figura 9. Patrón 1234 en el compás 127

Patrón 5435.

Figura 10. Patrón 5435 en el compás 19



Figura 11. Patrón 5435 en el compás 67

Patrón 7135.

Figura 12. Patrón 7135 en el compás 51

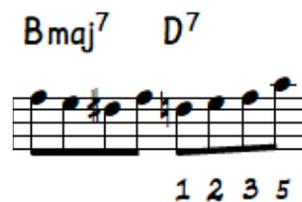
Patrón 1235.

Figura 13. Patrón 1235 en el compás 67



Figura 14. Patrón 1235 en el compás 107

Patrón 17b71.

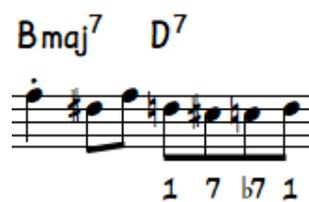


Figura 15. Patrón 17b71 en el compás 11



Figura 16. Patrón 17b71 en el compás 28



Figura 17. Patrón 17b71 en el compás 65

Aproximaciones diatónicas y cromáticas.

La aproximación es una nota que se mueve por grado conjunto ascendente o descendente a una nota de destino, que puede ser un tono de acorde o tensión; la aproximación puede ser

diatónica o cromática (Pease y Freeman, 1989). Coltrane usa bastante este recurso melódico en los *Coltrane Changes* ya que ayuda a compensar y enlazar, con intervallos de grado conjunto, los constantes saltos armónicos y modulaciones. Algunos ejemplos de aproximación se aprecian en las siguientes figuras.



Figura 18. Notas de paso en el compás 45



Figura 19. Aproximación cromática en el compás 124

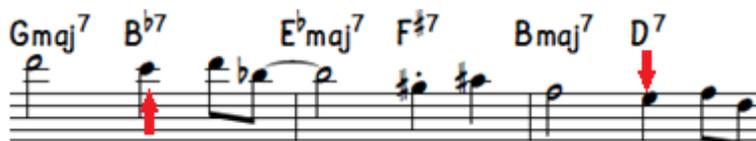


Figura 20. Notas auxiliares en los compases 1 y 3



Figura 21. Aproximaciones consecutivas indirectas en los compases 118 y 119

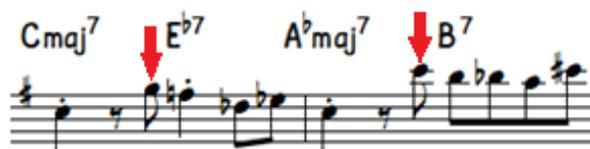


Figura 22. Aproximaciones no preparadas en los compases 5 y 6

Anticipaciones.

En lenguaje musical contemporáneo, la anticipación es una alteración rítmica de la melodía donde la nota *on-the-beat* es tocada anticipadamente por una corchea o semicorchea; creando una síncopa (Doezema, 1986). Siendo la síncopa un elemento fundamental en la rítmica del jazz, las anticipaciones son un recurso importante en la performance de los improvisadores. John Coltrane lo deja en evidencia en varias partes del solo de 26-2 haciendo anticipaciones de corchea a los primeros o terceros tiempos de cada compás, como se observa a continuación.



Figura 23. Anticipación en el compás 1



Figura 24. Anticipación en el compás 15



Figura 25. Anticipación en el compás 25

Análisis rítmico

26-2 es un *medium up swing* con un tempo aproximado de 194 pulsaciones por minuto (ppm) y está en compás de 4/4. Baker (1980) menciona que la mayoría de producciones de Coltrane caen en tiempos medios a rápidos y aquí es donde su improvisación tiende a ser

reiterativa, moviéndose esencialmente en corcheas que refuerzan el pulso. Gracias al recurso de las corcheas, Coltrane crea diferentes patrones rítmicos que los va empleando a lo largo del solo.

Patrones rítmicos.

Patrón 1.



Figura 26. Patrón rítmico 1



Figura 27. Ejemplo del patrón rítmico 1 en el compás 44



Figura 28. Ejemplo del patrón rítmico 1 en el compás 54

Patrón 2.

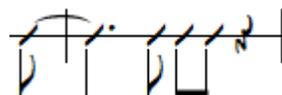


Figura 29. Patrón rítmico 2

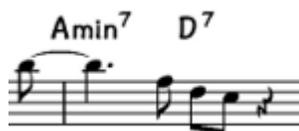


Figura 30. Ejemplo del patrón rítmico 2 en el compás 8

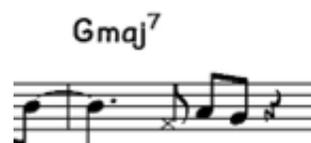


Figura 31. Ejemplo del patrón rítmico 2 en el compás 16

Patrón 3.

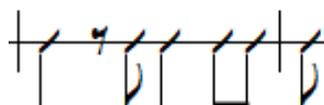


Figura 32. Patrón rítmico 3



Figura 33. Ejemplo del patrón rítmico 3 en el compás 5



Figura 34. Ejemplo del patrón rítmico 3 en el compás 37

En ciertas ocasiones Coltrane hace la combinación de dos patrones rítmicos, como se aprecia en la siguiente figura.



Figura 35. Combinación del patrón rítmico 3 y el patrón rítmico 2

Láminas de sonido.

Otros recursos rítmicos comunes de Coltrane en tempos rápidos son las agrupaciones asimétricas de notas, las cascadas de notas, las semicorcheas y las fusas. Estos elementos fueron englobados en el término *sheets of sound* o láminas de sonido; término acuñado por el crítico de jazz Ira Gitler. Un ejemplo claro de este recurso se da en el siguiente gráfico.

The image shows a musical staff in treble clef starting at measure 101. The key signature has one sharp (F#). The notation consists of a continuous stream of notes, primarily eighth and sixteenth notes, creating a dense, cascading effect. Above the staff, several chords are indicated: Cmaj7, Eb7, Abmaj7, B7, Emin7, A7, Amin7, and D7. The notes are often grouped into triplets, indicated by a '3' below the staff. The overall effect is that of a 'sheet of sound'.

Figura 36. Ejemplo de *sheets of sound* desde el compás 101

Finalmente, en tempos rápidos, como es el caso de 26-2, Coltrane no usa notas largas.

CONCLUSIONES

John Coltrane no solo fue un virtuoso e influyente intérprete del saxofón sino también un notable compositor; conocedor de la armonía tanto de la escena del jazz como de la escena académica, lo cual lo influye a desarrollar los *Coltrane Changes*. Dichos cambios armónicos brindaron a Coltrane una sonoridad nueva y característica que aplicó en varios temas de principios de los años sesenta, entre ellos “26-2”; siendo este un tema de gran complejidad a nivel armónico y melódico.

Esta sonoridad original que distingue a Coltrane en sus melodías la logró debido al uso de los patrones escalares; debido a las aproximaciones diatónicas y cromáticas que hacen un contrapeso a la hora de enlazar los variados cambios armónicos y modulaciones; y debido a las anticipaciones que forman la síncopa y que dan un respiro rítmico a las líneas melódicas.

En cuanto a ritmo, Coltrane recurre a la corchea como materia prima para improvisar creando patrones rítmicos que refuerzan el pulso de la obra. Finalmente, la reunión de todos estos recursos y atributos armónicos, melódicos y rítmicos dan a Coltrane un sonido particular, original y fresco sobre el tema “26-2”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baker, D. (1980). *The Jazz Style of John Coltrane*. Lebanon: Alfred Music.

Coker, J. (1991). *Elements of the Jazz Language for the Developing Improvisor*. California:

Alfred Publishing. Recuperado el 10 de octubre de 2020, de

<https://books.google.com.ec/books?id=iQNVErQnTVUC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Coltrane, J. (1970). 26-2. En *The Coltrane Legacy*. [Vinyl]. New York City: Atlantic Records.

Demsey, D. (1996). *John Coltrane plays Giant Steps*. Wisconsin: Hal Leonard.

Doezema, R. (1986). *Arranging 1 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.

Kernfeld, B. (2002). *Contrafact*. En *The New Grove Dictionary of Jazz*. Recuperado el 16 de septiembre de 2020, de <https://www.oxfordmusiconline.com/page/the-new-grove-dictionary-of-jazz>

Pease, T. y Freeman, B. (1989). *Arranging 2 Workbook*. Boston: Berklee College of Music.

Randel, D. (1999). *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge: Belknap Press.

ANEXO A: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO DE SAXOFÓN TENOR EN “26-2”

26-2

SAXOFÓN TENOR JOHN COLTRANE (1960)
 Swing TRANSCRIPCIÓN: ANTHONY CHÁVEZ
 0'39 Dmin⁷ G⁷
 ♩ = 194

5 9 13 17 21 25 29

ANTHONY CHÁVEZ ©

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Dmin⁷ G⁷

33

Cmaj⁷ E^{b7} A^bmaj⁷ B⁷ Emin⁷ A⁷ Amin⁷ D⁷

37

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Dmin⁷ G⁷

41

Cmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷

45

Dmin⁷ G⁷ F[#]min⁷ B⁷ Emaj⁷ G⁷ Cmaj⁷

49

Fmin⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ Amin⁷ D⁷

53

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Dmin⁷ G⁷

57

Cmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷

61

65

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Dmin⁷ G⁷

69

Cmaj⁷ E^{b7} A^bmaj⁷ B⁷ Emin⁷ A⁷ Amin⁷ D⁷

73

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Dmin⁷ G⁷

77

Cmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷

81

Dmin⁷ G⁷ F[#]min⁷ B⁷ Emaj⁷ G⁷ Cmaj⁷

85

Fmin⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ Amin⁷ D⁷

89

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Dmin⁷ G⁷

93

Cmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷

4
 Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Dmin⁷ G⁷

97

Cmaj⁷ E^{b7} A^bmaj⁷ B⁷ Emin⁷ A⁷ Amin⁷ D⁷

101

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Dmin⁷ G⁷

105

Cmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷

109

Dmin⁷ G⁷ F[#]min⁷ B⁷ E^bmaj⁷ G⁷ Cmaj⁷

113

Fmin⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ Amin⁷ D⁷

117

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Dmin⁷ G⁷

121

Cmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷ Gmaj⁷

125