

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Instituto de Música Contemporánea

Coltrane: Líder evolutivo desde 1959 a 1964

SANTIAGO JIMÉNEZ AGUILAR

DIEGO CELI, M.A, DIRECTOR DE TESIS

Tesis de grado presentado como requisito
Para la obtención del título de Licenciado en Música Contemporánea

Quito, Mayo 2013

**Universidad San Francisco de Quito
Instituto de Música Contemporánea**

HOJA DE APROBACION DE TESIS

Coltrane: Líder Evolutivo desde 1959 a 1964

Santiago Jiménez Aguilar

Diego Celi, M.A.
Director del Comité de Tesis

Francisco Lara, Lic.
Miembro del Comité de Tesis

Jorge Balladares, B.A.
Miembro del Comité de Tesis

Teresa Brauer, B.M.
Miembro del Comité de Tesis

Esteban Molina, D.M.A.
Decano del Instituto de Música Contemporánea

Quito, Mayo 2013

© Derechos de autor

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

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

Firma:

.....

Nombre: Santiago Jiménez Aguilar

C.I: 171506103-0

Mayo, 2013

Agradecimientos

Quiero agradecer de manera sincera a todas las circunstancias que me vincularon a la música, a los diferentes maestros y amigos que me condujeron hacia el amor al sonido. A mis padres, por haberme dado la vida y su incondicional apoyo. Luca, Kiko, Jerry, Ilka y todo el personal de Navetta por haberme enseñado que la música es una forma de vida; a los compañeros del C.S.O.A *Inmensa* por demostrarme que la música es una forma de militancia. Edgar, Álvaro, Igor, Lucho, Alejo, Ernesto y Treme; por su camaradería musical. A Sara por haber cuidado de mi hijo durante toda mi trayectoria en la Universidad.

Al IMC por tener las puertas abiertas y promover el arte, a Esteban Molina por su ejemplo a través de actos, a Francisco Lara, por su generosidad, a María Sol Cordovez por su incondicional paciencia, a Diego Celi, por el necesario equilibrio que necesita la vida.

Finalmente, a John Coltrane, por su entrega total a la música y haber cambiado mi vida.

A Simón Antú, mi hijo, por darle total sentido a mi existencia.

Resumen

El siguiente documento ejemplifica la evolución de Coltrane dentro de un período de cinco años (1959-1964), época en la que deja grandes y variados aportes musicales. *Giant Steps*, *Impressions* y *A Love Supreme* serán los tres discos a discutirse, resaltarán los aportes musicales más importantes del artista. Se podrá evidenciar un paralelismo entre la música de Coltrane y su vida espiritual, como también sus influencias y fórmulas creadas. John Coltrane es uno de los músicos de mayor evolución en el jazz.

Abstract

The following document is an example of Coltrane's evolution in a five year time span (1959-1964), which left enormous and varied musical contributions. *Giant Steps*, *Impressions* and *A Love Supreme* will be the three records in discussion that underline his most important achievements. A parallelism between Coltrane's music and his spiritual life, his influences and own musical formulas will be made evident. John Coltrane is one of the most evolved jazz musicians.

Tabla de contenidos

Resumen	5
Lista de figuras	7
Introducción	8
Capítulo 1: Diez años de liderazgo	10
Capítulo 2: <i>Giant Steps</i> (1959)	11
Movimiento por terceras	11
Entre líneas de <i>Giant Steps</i>	14
Capítulo 3: <i>Impressions</i> (1963)	18
Impressions: Sus orígenes	19
Efectos	19
Armonía	21
Capítulo 4: <i>A Love Supreme</i> (1964)	23
Estructura	24
<i>Acknowledgement</i>	25
<i>Resolution</i>	26
<i>Persuance</i>	28
<i>Psalm</i>	29
Conclusión	32
Referencias	34
Apéndice	36
Breve biografía.....	36

Lista de figuras

Figura	Descripción	Página
1	Lista de discografía a ser analizada	10
2	Patrón de Slonimsky estudiado por Coltrane	12
3	Rearmonización de <i>Tune Up</i> con cambios de Coltrane	12
4	Triángulo mágico de Coltrane	13
5	Triángulo mágico de Coltrane con respectivos V7	13
6	Delineamiento de melodía <i>Giant Steps</i>	14
7	Armonía de <i>Giant Steps</i>	15
8	Equilibrio armónico alrededor de G	16
9	Ejemplo de intensidad rítmica	20
10	Uso de notas repetidas	21
11	Plan tonal de <i>A Love Supreme</i>	24
12	Escala unificadora de la obra	25
13	Célula motívica	26
14	Ocho compases de la melodía de <i>resolution</i>	27
15	Melodía de <i>persuance</i>	29
16	Interpretación de Coltrane de la primera frase de su poema	30

Introducción

En el año de 1957, sucedió un fenómeno que marcó la vida de Coltrane, fue despedido por Miles Davis sin previo aviso; su impuntualidad y frecuente intoxicación habían sobrepasado el límite de tolerancia. De inmediato John deja los narcóticos y el alcohol, se encierra en su cuarto al pie de la ventana por tres días, su esposa Naima se preocupa pensando que está pasando por una severa depresión. Al tercer día Coltrane habla y confiesa haber escuchado un “zumbido” celestial, las frecuencias más hermosas que jamás había sentido; fue el despertar de su lado espiritual, estaba convencido de que la música podía ser la herramienta para ese despertar (Turner, 1975).

En el texto del álbum A Love Supreme, John Coltrane (1964) expresa:

Durante el año 1957, tuve una experiencia por el amor de Dios, a un despertar espiritual, el cual me condujo a una vida más llena y rica. Al mismo tiempo y como forma de gratitud, con humildad pedí que se me otorgue el privilegio de brindar a la gente felicidad a través de la música, creo que se me ha concedido esto por su gracia, alabado sea el Señor.

A partir de entonces Coltrane encamina su música con un fin muy específico; la espiritualidad.

En el verano del mismo año, Coltrane obtuvo un contrato de siete meses con Thelonious Monk. Al contrario de muchos de sus colegas, no dio el brazo a torcer ante el be-bop, para Coltrane el trabajar con él fue como tener un maestro inspirador. Como él señala: “Trabajar con Monk me acercó a un arquitecto musical de orden superior. Aprendí de él en todo aspecto. Hablaba con Monk de mis problemas musicales y él se sentaba al piano para indicarme las soluciones” (Turner p.7).

La manera particular de acompañar que tenía Monk, obligaba al solista a buscar nuevas opciones, a crear un estilo propio y pensar de manera única, es así como Coltrane obtuvo su propia comprensión del tiempo y el espacio. Monk lo obligó a improvisar sobre estructuras armónicas complejas y sobre todo, lo impulsó a representar la armonía a través de sus líneas melódicas.

Al inicio de 1958, Miles Davis llama de nuevo a Coltrane, quien para entonces era otro, era un ser espiritual y con conceptos musicales innovadores. El documental *The World According to John Coltrane* (1990), explica que cuando había llegado la época del jazz moderno, los numerosos acordes quedaron a un lado y apareció la improvisación larga sobre pocos acordes, los temas eran modales. Esta nueva exploración musical fue el inicio para que Coltrane lleve la música modal a su máxima expresión. En 1959 en el álbum *Bahía*, se puede escuchar a un Coltrane expansivo y de una musicalidad única, al año siguiente decide abandonar el Quinteto de Miles Davis para formar su propio grupo en búsqueda de un sonido auténtico. A partir de 1957, año en que grabó su primer disco como solista hasta 1967 (año de su muerte), Coltrane evoluciona de manera versátil dejando grandes aportes al mundo del jazz.

Capítulo 1: Diez años de liderazgo

El tiempo y la dedicación permitieron a Coltrane llevar el timón de sus proyectos musicales, es así como en 1957 deja de ser el invitado especial para crear su propia identidad sonora grupal. El portal oficial de John Coltrane demuestra que en un lapso de quince años, el músico grabó sesenta discos como invitado y noventa y dos como líder. Turner (1975), explica que en 1959 Coltrane recibió un contrato por parte de la disquera *Atlantic*, cuyo disco *Giant Steps*, lo llevó a la fama con su primer cuarteto formado por Tomy Flanagan en el piano, Paul Chambers en el contrabajo y Art Taylor en la batería¹. Desde entonces, su carrera como solista comenzaría a marcar importantes huellas en la historia de la música.

El período de Coltrane como líder abarca diez años (1957-1967); sus obras se vendieron a través de las disqueras más importantes y se siguen vendiendo nuevas ediciones. Realizar una síntesis de la discografía de Coltrane ayuda a crear una línea del tiempo, en la cual se podrán apreciar innovaciones puntuales en un margen de cinco años (1959-1964). El análisis de la evolución de Coltrane estará basado en tres discos, todos grabados durante su época como líder.

Disco	Disquera	Año
<i>Giant Steps</i>	Atlantic	1959
<i>Impressions</i>	Impulse!	1963
<i>A Love Supreme</i>	Impluse!	1964

Figura 1. Síntesis de discografía a ser analizada.

¹ El tema Naima en el disco *Giant Steps* fue grabado por Wynton Kelly en el piano y Jimmy Cobb en la batería.

Capítulo 2: *Giant Steps* (1959)

En 1959 se graban dos discos sumamente importantes dentro de la historia del jazz, *Kind of Blue* bajo la dirección de Miles Davis, el cual terminó representando la sonoridad del jazz modal y donde Coltrane grabó como invitado. El segundo disco, *Giant Steps*, donde a través del tema que le da nombre al disco, deja la sonoridad de los “*Coltrane Changes*” o Cambios de Coltrane: una forma de rearmonización. *Giant Steps* fue una producción en la que se deja a un lado a las trompetas y trombones, el saxofón es el único viento en el disco y todos los temas son composiciones de Coltrane. Este disco llegó a plasmar una nueva sonoridad armónica, la cual se convirtió en un importante elemento en el mundo del jazz.

Movimiento por terceras

La sonoridad del jazz tradicional es reconocida por sus movimientos armónicos basados en progresiones tonales que crean tensión y resolución, las mismas que permiten al improvisador crear melodías por encima de los acordes. John Coltrane se basó en distintas experiencias musicales para innovar sobre las progresiones de acordes ya reconocidas, usando un movimiento por terceras mayores. En primer lugar, como lo señala Porter (1998), el uso de acordes que se mueven por terceras viene utilizándose desde 1800, ha sido un elemento revisado dentro de la música académica y analizado por muchos jazzistas. Dennis Sandole, quien fue maestro de Coltrane en Granoff Studios, comenta haber encaminado a su alumno dentro de la lógica de los movimientos armónicos que descienden por terceras. Luego, el movimiento armónico por terceras también fue escuchado por Coltrane a través del puente en el tema *Have You Met Miss Jones* (1937) de Richard Rogers y *Con Alma* (1954) de Dizzy Gillespie. Desde entonces, Coltrane empieza a indagar sobre este movimiento con el fin de lograr más posibilidades dentro de su

improvisación y crear un nuevo sonido armónico que reemplace a los movimientos más comunes, como el de cuartas y medios tonos.

Un importante libro que hizo parte de la formación de John Coltrane, fue “Thesaurus of Scales and Melodic Patterns” de Nicolas Slonimsky. Este libro, según lo explica Bair (2003), contiene más de doscientos patrones cíclicos que se mueven por terceras. El citado autor señala que David Demsey encontró el enlace entre el patrón #283 de Slonimsky y la progresión por terceras mayores decedentes de la obra *Giant Steps* de Coltrane. Además, Demsey señala que Coltrane descubre las posibilidades cíclicas de rearmonización gracias a haber practicado los patrones de Slonimsky en todas las tonalidades (Bair, 2003).

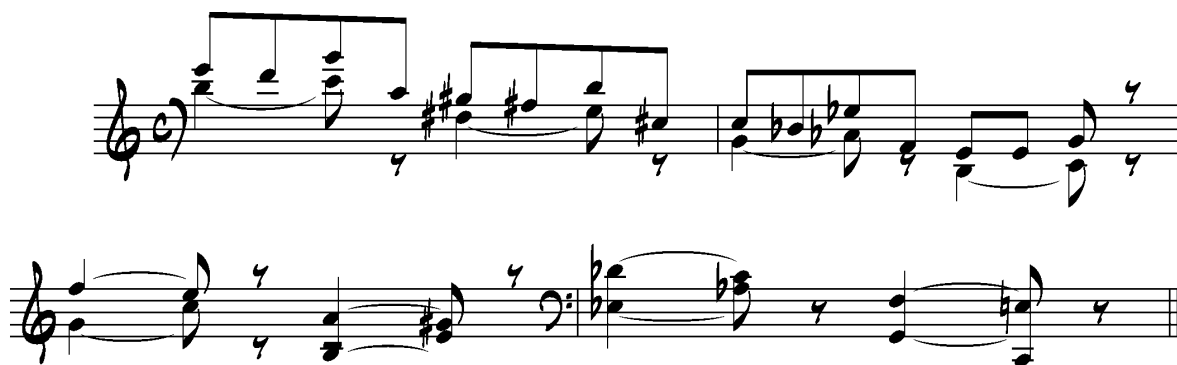


Figura 2: El patrón de Slonimsky que estudió Coltrane.

La siguiente figura, demuestra la rearmonización de los primeros cuatro compases de *Tune Up* (tema de Vinson interpretado por Miles Davis) con los cambios de Coltrane.

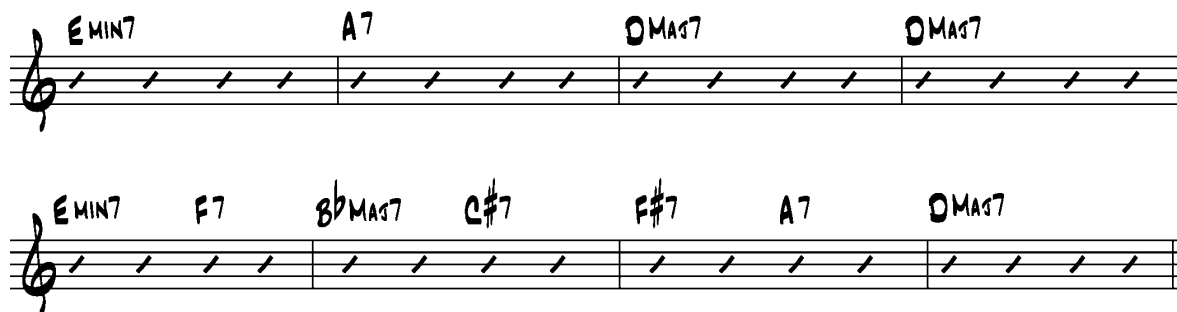


Figura 3: Rearmonización de ii-V7-I con Cambios de Coltrane.

F# Coltrane tonifica BbMaj7, F#Maj y resuelve a DMaj7, lo hace por terceras mayores descendentes. Coltrane llena de acordes sustitutos para llegar al acorde tónico. En este ejemplo podemos apreciar que empieza con el acorde original y lo sigue F7 que resuelve a BbMaj7. En el segundo compás existe un movimiento de tercera menor que lo lleva a un C#7, el cual resuelve a un F#Maj7. En la tercera pareja de acordes, otro movimiento de tercera menor para llegar a un A7 para finalmente resolver al acorde original de Dmaj7. Es decir, existen dos tipos de movimientos de terceras, uno dentro de cada compás, el cual prepara el acorde dominante que resolverá y el movimiento de terceras mayores descendentes como lo señala la figura 5. Weiskopf y Ricker (1991), ilustran estos movimientos por terceras a través del “triángulo mágico” creado por Coltrane.

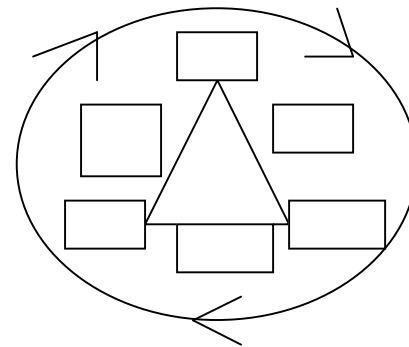
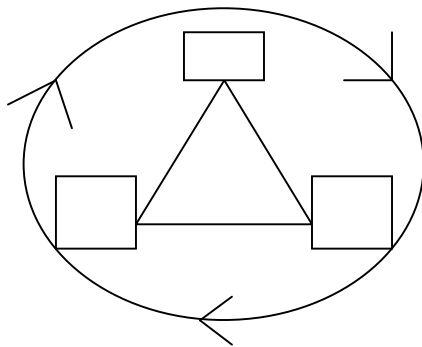


Figura 4: Centros tonales por terceras.

Figura 5: Centros tonales con V7.

De esta manera, Coltrane revolucionó el sonido tradicional del común ii-V7-I y empezó a rearmonizar viejos temas populares de jazz con esta nueva armonía. Algunas de las composiciones más conocidas con esta innovación armónica son: *Satellite*, la cual corresponde a la rearmonización de *How High the Moon*; 26-2, tema basado en la armonía de *Confirmation* de Charlie Parker; y *Countdown*, el cual es la rearmonización de *Tune Up* (Porter, 1998).

Entre líneas de *Giant Steps*

Giant Steps es el título del disco de Coltrane y corresponde al primer tema del mismo álbum. Su melodía es simple y delinea la armonía, es una obra de construcción simétrica. Goodheart (2001), investigador y crítico de jazz, hace un profundo análisis en la simetría del tema *Giant Steps*; señala que el compositor logró realizar un tema simétrico de manera asimétrica. Se trata de un tema de diez y seis compases, de los cuales los primeros ocho reflejan los tonos centrales a través de los cambios de Coltrane y los siguientes ocho resaltan los mismos tonos centrales, pero con la típica progresión ii-V7-I. En el análisis realizado por Waters (2010), indica que en la segunda mitad de la composición tonifica los mismos acordes que se encuentran en la primera mitad, pero de manera invertida. En la primera mitad tonifica B, G y Eb, y la segunda empieza por Eb, luego G y B. De esta forma, se crea un equilibrio simétrico y al mismo tiempo contrastante. Por otro lado, la melodía en sí lleva un delineamiento simétrico de la siguiente manera:



Figura 6: Delineamiento simétrico de la melodía *Giant Steps*, primeros ocho compases descendentes y siguientes ocho ascendentes.

En este caso, Goodheart (2001) resalta que la “simetría asimétrica” es lograda con el juego rítmico con el que se lleva la melodía. Existe un patrón rítmico en la primera mitad y en la segunda, la melodía asciende con un nuevo patrón.

Otra observación del autor citado acerca de la simetría que existe en *Giant Steps* se basa en el equilibrio armónico: un equilibrio que gira alrededor del acorde de Gmaj7. A pesar de no ser considerada la tonalidad central, el resto de la armonía gira alrededor de la misma.

A continuación la armonía del tema:

Handwritten musical notation for the harmony of *Giant Steps* in G major, showing 12 measures across four staves. The notation includes chord symbols and measure numbers:

- Measure 1: B^MA⁷7, D⁷
- Measure 2: G^MA⁷7, B^b7
- Measure 3: E^bM^A7⁷
- Measure 4: A^MIN7, D⁷
- Measure 5: G^MA⁷7, B^b7
- Measure 6: E^bM^A7², G^b7
- Measure 7: B^MA⁷7³
- Measure 8: F^MIN7, B^b7
- Measure 9: E^bM^A7⁵
- Measure 10: A^MIN7, D⁷
- Measure 11: G^MA⁷7
- Measure 12: C[#]M^{IN}7, F[#]7

Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated below the staves.

Figura 7: Armonía de *Giant Steps*.

Giant Steps es una obra que se mueve a través de estructuras constantes sin llevar una tonalidad central. Existe un equilibrio sonoro construido alrededor de G mayor y una vez más se puede apreciar la proporción simétrica, pero a su vez contrastante, al no ser la tonalidad real del tema (Goodheart 2001).

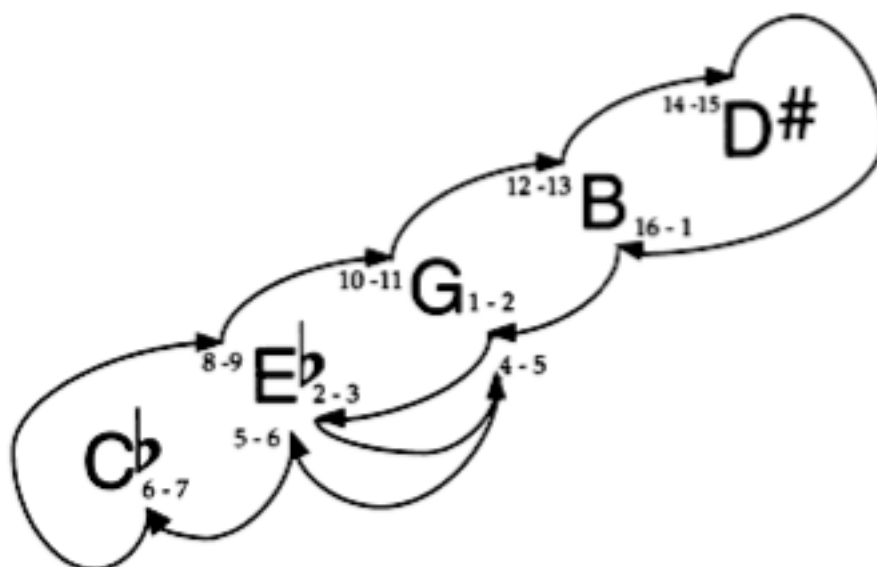


Figura 8: Equilibrio armónico que gira alrededor de Gmaj7 (Tomado de *The Giant Steps Fragment*).

Esta particular manera de girar alrededor de Gmaj7, crea un equilibrio contrastante con la tonalidad esperada de EbMaj7. Según Goodheart (2001), es la manera en que el tema llega a tener un equilibrio, que es resaltado a través de la improvisación de Coltrane sobre sus cambios.

Esta obra de Coltrane es la síntesis de su exploración con los movimientos de terceras, de tal impacto que ha sido motivación para que otros músicos compongan con estructuras inspiradas en los cambios de Coltrane. Waters (2010) menciona algunas: El Toro y *Pinocho* de Wayne Shorter, *34 Skidoo* de Bill Evans, entre algunas.

Coltrane por medio de su disco y en particular del tema en discusión, abrió las puertas al desafío de crear nuevas lógicas y caminos armónicos para las viejas obras de jazz. Williams (1992), reconoce que Coltrane a través de *Giant Steps* se mostró como un especialista de la rearmonización; explica que ingeniosamente diseñó un campo de obstáculos armónicos para desafiar al músico, un excelente estudio para el aprendiz y un placer para el escucha. Por otra parte Coltrane en el texto de su aclamado disco expresa: “Me preocupa, estar haciendo sonidos como ejercicios académicos” (Waters, 2010) y

confiesa que *Giant Steps* no era más que un experimento, un ejercicio donde puso en práctica sus destrezas técnicas que le permitían moverse con gran agilidad a través de las estructuras constantes.

Giant Steps se ha convertido en uno de los temas más estudiados entre la gente del jazz, su exigencia técnica para delinear su armonía no se logra con facilidad; lograr construir frases melódicas es un reto aún mayor. Las rápidas ejecuciones de patrones a través de armonías en constante movimiento, fueron calificadas por Ira Gilter como *Sheets of Sound* u hojas de sonido (Porter, 1998), esta sonoridad es fielmente representada en *Giant Steps*. Los cambios armónicos de Coltrane dejan al mundo un universo musical para ser explorado, sin embargo, es su manera de poner punto final a la época del hard bop, de los cambios matemáticamente preparados y a la ejecución cerebral en sus improvisaciones.

Capítulo 3: Impressions (1963)

La música de Coltrane se caracteriza por su veloz evolución, su sonido a través del tiempo refleja un músico versátil, curioso y entregado de manera absoluta. El sitio oficial de Coltrane indica que *Impressions* es el disco número 31 que graba como líder, esta vez lo hace con el cuarteto clásico formado por: McCoy Tyner en el piano, Jimmy Garrison en el contrabajo, Elvin Jones en la batería y John Coltrane con el saxo tenor y soprano. Como lo señala Porter (1998), la música de Coltrane es cada vez menos parecida a lo que era en su principio. Al inicio de los años sesenta el músico deja en el pasado lo que habían llamado “*Sheets of Sound*”. Como se ha mencionado anteriormente, el disco de Miles Davis, *Kind of Blue*, dejó impregnado el sonido del jazz moderno a través de la armonía modal. Esta armonía, según Barret (2006), se caracteriza por el reducido número de acordes utilizados en lugar de numerosos cambios rápidos donde los improvisadores pueden crear sus melodías sin límite de estructura armónica. *Impressions* es el tema y el título del álbum que ha dejado grandes huellas en la historia del jazz. Según lo explica Ake (2002), la pieza *Impressions* es una reacción que tuvo Coltrane ante sí mismo, una manera de contrarrestar los abundantes acordes, cambios rápidos y complejidad armónica que venía explorando de manera pródiga. El saxofonista toma la estructura armónica de *So What* del disco *Kind of Blue* de Miles Davis, tema modal basado en dos acordes. Su estructura es sencilla, AABA, cada sección de ocho compases, cada A armonizada con D dórico y la B con Eb dórico. Lo curioso es que sobre una estructura simple de dos acordes, Coltrane logra crear en tiempo real melodías perfectamente estructuradas. El ritmo y las posibilidades de desarrollo melódico son tantas que su solo llega a durar cerca de quince minutos.

Impressions: sus orígenes

Una vez más, la musicalidad de Coltrane se basa en un amplio conocimiento intelectual. Este músico supo innovar, y es así como el tema *Impressions* lleva la estructura de *So What*, sin embargo, su melodía es completamente diferente. Porter (1998) explica que el investigador Priestley acertó al señalar que la melodía en la parte A es una citación que aparece en una Pavana² de Morton Gould escrita en 1938, la cual es parte de un movimiento de la *American Symphonette*. Esta obra fue escrita para varias orquestas de swing; se podría pensar que Coltrane escuchó varias versiones del tema y decidió usar la melodía para su popular tema *Impressions*. El autor citado comenta que sorprendentemente, la melodía del puente (B) es también una citación de otra Pavana, esta vez de la obra *Pavane pour une Infante Défunte* compuesta por Maurice Ravel en 1899. James Forman, un amigo cercano de Coltrane, en una entrevista con Lewis Porter menciona haber tocado un arreglo de Ravel con el saxofonista en 1947 o 1948. La melodía de la sección B de *Impressions* es una respuesta lógica a la melodía en la sección A, no obstante, las melodías vienen de compositores distintos creadas en un intervalo de treinta y nueve años. Lo que unifica a las dos secciones, es el aire de ritual que cargan las Pavanas. Por medio de esta conexión y cercana observación se puede apreciar el gusto personal del compositor; además, es cómo logra que el ritual esté presente en su música. A través de *Impressions*, se empieza a ser testigo de una dosis de misticismo, un éxtasis en las improvisaciones de Coltrane. Estas sensaciones fueron logradas gracias su dominio rítmico, melódico y armónico.

Efectos

El historiador Porter (1998) ha comentado que las experiencias de éxtasis musical que se sienten al escuchar la improvisación de Coltrane en su tema *Impressions*, se deben a

² Danza procesional Europea del siglo XVI.

la intensidad rítmica que usa el saxofonista, se siente un constante pulsar de corcheas con silencios de negra o mayor valor, estos silencios no finalizan las frases, son partes de una melodía continua, pequeñas frases que forman una sola idea melódica a través de la adición.



Figura 9: Ejemplo de intensidad rítmica a través de adición de notas en la improvisación de Coltrane de 1961, inicio del coro catorce (Tomado de Jowcol music y utilizado por Porter).

Vashlisham (2008) describe de qué manera a través del uso detallado de la rítmica, Coltrane construye un clímax intenso. El uso de frases cortas repetidas, es un recurso frecuente al aproximarse a los puntos más altos de los solos. En el solo de *Impressions* realizado en el Village Vanguard en 1961, Coltrane usa numerosas veces esta técnica. A continuación un ejemplo:



Otra manera en que Coltrane logra crear diferentes colores musicales durante su improvisación, es a través del uso de superestructuras; utiliza E7 sobre Dmaj7, expone la novena, el sostenido once y la trecena de Dmaj7. Coltrane durante su solo toca A7 y Bb7 sobre E menor7 y F menor7 respectivamente (Vashlisham 2008).

Impressions, se trata de un tema muy contrastante al ser comparado con *Giant Steps*, *Countdown* o cualquier tema donde Coltrane usó el movimiento armónico por terceras. Por consiguiente, Porter (1998) explica que David Demsey encontró la conexión entre el movimiento armónico por terceras en el solo. Demsey explica que encontró al menos quince frases en la que el movimiento por terceras es evidente; además, la mayoría de las frases llevaban el siguiente movimiento armónico: Dmin, Eb7, Ab, F#7, B, A7 y Dmin. Estos segmentos tonifican Ab, B y Dmin (Porter, 1998). Se puede apreciar cómo Coltrane usó sus estudios y enfoques de otros tiempos para convertirlos en material musical en sus nuevas improvisaciones.

Resulta interesante tomar en cuenta el contexto histórico en el que se vivía en los años sesenta; la sed por la libertad abundaba. Como lo señala Soul (2003), la música no sólo era reflejo de una turbulenta sociedad buscando liberarse, sino que también había un serio compromiso con el auto conocimiento. Tales afirmaciones corresponden perfectamente a muchos de los temas de Coltrane de tempo medio y tempo rápido, entre ellos lógicamente *Impressions*. De manera rápida e innovadora, Coltrane va evolucionando y acumulando posibilidades musicales basadas siempre en el pasado para pensar en el futuro.

Capítulo 4: A Love Supreme (1964)

La música de Coltrane continúa evolucionando y reflejando las necesidades íntimas del músico y de la sociedad. Los años sesenta en los Estados Unidos fue una época de marcados contrastes, una búsqueda profunda de la paz provocada por la violencia de las guerras, los afroamericanos se manifestaron exigiendo derechos igualitarios. Según lo señala Hall (2001), la música negra guió la revolución cultural, los músicos como Coltrane no fueron tan solo músicos realizados, sino que fueron catalizadores para promover una mejor justicia racial. Por otro lado, Benston (1977) asocia el estricto rol musical de Coltrane con su ascetismo, ambos equilibrados y asociados a las revueltas afroamericanas. *A Love Supreme* es el álbum ícono de Coltrane; a través de su música logra transmitir un mensaje espiritual que llega esta vez no tan solo al público del jazz, sino a un mayor número de adeptos. Ake (2002) explica que 1965 es el inicio del último período estilístico del saxofonista, una etapa donde la expresión es lo que resalta detrás de la técnica. El músico se despreocupa del éxito comercial y decide tomar decisiones musicales basadas únicamente en su deseo interno.

El disco en discusión se trata de una *suite* dividida en cuatro partes, grabada en una sola noche con su cuarteto clásico. Kahn (2004) recuerda las palabras de Coltrane: “Es la primera vez que tengo la inspiración para dejar plasmada en el disco toda la música. Es la primera vez que tengo todo, realmente todo”. El álbum refleja la perfecta cohesión entre composición e improvisación. Alice Coltrane en el libro de Kahn comentó: “*A Love Supreme* es un disco con un espíritu innovador, algo sin tiempo, eterno.” En ese punto de la existencia de Coltrane la música se convierte en una extensión de su vida espiritual, se manifiesta al decir: “Mi meta es vivir una vida religiosa auténtica y expresarla en mi música” (Kahn, 2004).

Estructura

La *suite* de Coltrane está compuesta de cuatro partes, como lo explica Porter (1998), se trata de un plan musical que se lo puede comparar a un peregrinaje: en la primera parte el peregrino agradece al divino (*Acknowledgment*); la segunda resuelve (*Resolution*) para perseguirlo (*Persuance*); lo busca y finalmente lo encuentra, agradece y celebra (*Psalms*). Para conseguir este efecto, Coltrane utilizó la siguiente construcción tonal:

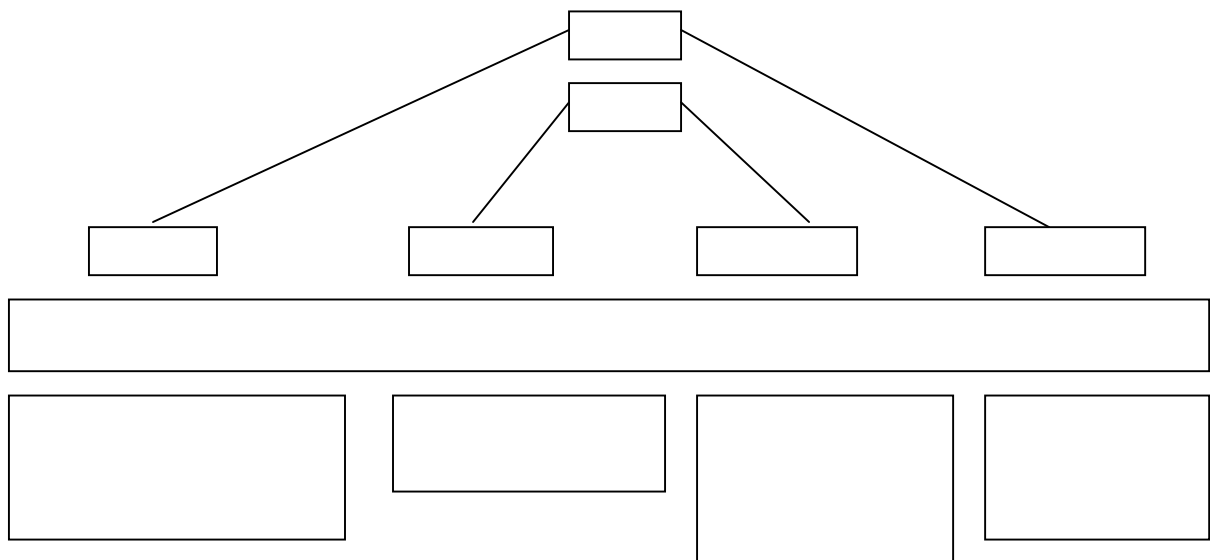


Figura 11: Plan tonal de *A Love Supreme* (Tomado de Porter). Coltrane elaboró un efectivo plan tonal, donde las escalas utilizadas se interrelacionan.

Existe un equilibrio alcanzado a través de la primera y la cuarta parte, las cuales son más abiertas y no llevan una estructura armónica estable. La segunda y tercera parte llevan una estructura armónica: veinte y cuatro compases y dos vueltas armónicas de blues para la tercera parte.

La escala utilizada en la obra es un fa dórico y está compuesta de dos tetracordios disjuntos, se trata de la escala que unifica toda la obra:



Figura 12: Escala unificadora de la obra, compuesta de dos tetracordios que comparten la nota F.

Kahn (2004) comenta que Coltrane explicó la estructura a sus músicos, no hubo partituras escritas, se basaron tan solo en la forma para grabar en una sola sesión el álbum emblemático de Coltrane. El citado autor dice que Elvin Jones afirmó que luego de haber entendido la forma base de la suite de Coltrane, pudo tocar la composición como si la conociera desde hace años.

Acknowledgement

La *suite* da apertura con un aire de grandeza a través del uso del gong, instrumento poco usual en las grabaciones de jazz. En este primer movimiento el contrabajo de Garrison toca la célula motívica que invoca la frase “A love supreme”, esta frase repetida resulta ser un hito dentro de la gramática del *blues*. Para Brandford Marsalis: “es una simple frase de *blues*, también utilizada en temas como *Whole Lotta Love* de Led Zeppelin o *The Seventh Sun* de Willie Dixon” (Kahn, 2004).

Elvin Jones deja un importante aporte en esta primera parte, su influencia y acercamiento a los ritmos afro caribeños lo alejan de la tradicional sonoridad del *swing*, usa los platillos de manera en que parecen marcar una clave. Como él mismo señala: “es una manera de estar en tres lugares al mismo tiempo”, se refiere a poder usar métricas distintas en un mismo momento (Kahn, 2004). *Acknowledgement*, es el ejemplo ideal que demuestra el diálogo entre Jones y Coltrane, un intercambio dinámico que se lo puede evidenciar en el resto de la *suite*.

Con McCoy Tyner también hay una inevitable conexión, Modirzadeh (2001) explicó que Coltrane transpone la célula motívica por cuartas dentro de la escala pentatónica, mientras que el pianista lo acompaña con armonía cuartal. Esta técnica resulta ser una fórmula cíclica (oriental) más que lineal (occidental), lo que demuestra una expansión cultural por parte de Coltrane.

Las modulaciones que hace el saxofonista de la célula motívica podrían ser interpretadas como estudios académicos. Visto desde el lado místico del músico, es su propuesta para dar a conocer que Dios está presente en todos los lugares y en todas las tonalidades. Coltrane desafió el serialismo establecido por Schönberg para pasar por todas las notas de la escala cromática y creó un ciclo nuevo, sin aparente lógica para pasar por todos los tonos a través de la célula motívica (Porter, 1998).



Figura 13: Célula motívica.

Pasajes como este anticipan a lo que será la última fase de la carrera de Coltrane: la experimentación en todos los tonos. Dave Liebman asegura que son los primeros pasos de Coltrane hacia la improvisación libre, donde los miembros de la banda se dividen, unos para dar piso tonal y otros para modular sobre la base (Kahn, 2004).

Coltrane graba su voz por primera vez, repite la célula motívica con las palabras “*a love supreme*”. En el documental de Byron y Palmer (1990), tanto su esposa como Wayne Shorter coinciden y expresan que se trata de un acto de humildad de Coltrane, una manera de regresar a la esencia humana a través del canto.

Resolution

La escala central se transporta un tono hacia abajo y de esta manera hay una continuidad con lo que fue *Acknowledgment*, aunque esta vez la forma y ritmo son mucho

más tradicionales. Acuden a un *swing* en 4/4 reconocible por los escuchas. *Resolution* es la única parte de la *suite* en que se ha podido evidenciar su evolución. Frank Tiberi (saxofonista y seguidor de Coltrane) realizó una grabación personal un viernes 18 de septiembre de 1964, en un pequeño local llamado *Pep`s*. John Coltrane anunció al público que interpretaría una obra “en construcción”, se trataba de *Resolution*. No existe otra evidencia de que el grupo haya presentado el tema en vivo, antes de la grabación en el estudio de Rudy Van Gelder en diciembre del mismo año. La versión de estudio fue interrumpida tres veces antes de tener una toma completa; en estos primeros intentos Garrison experimentaba, hasta que, finalmente se sintió cómodo con su propuesta. Acude a la técnica de tocar dos notas al mismo tiempo, lo hace y de esta manera amplía las posibilidades armónicas. Garrison confiesa que se inspiró en Charles Haden, dado que había escuchado aquella sonoridad tocada por el mencionado contrabajista. El grupo graba cuatro pruebas completas más, la toma siete es la final (Kahn, 2004).

Resolution, explica Coltrane, está compuesto de tres secciones de ocho compases. La melodía delinea las notas de la escala pentatónica transpuesta a Eb. La misma melodía también resalta las cuartas disjuntas. La improvisación es realizada variando la melodía. El compás seis de la melodía evoca la escala menor armónica y como lo señala Kirchner, es una breve invocación a uno de los temas favoritos de Coltrane, *While my Lady Sleeps* (Porter, 1998).



Figura 14: Ocho de los 24 compases de la melodía en *Resolution*, los restantes dos grupos de ocho compases son variaciones de esta línea.

La improvisación de Coltrane inicia dejando un efecto sorpresivo, aprovecha la armonía abierta de Tyner para explorar, crecer un par de veces y regresar al tema. Una vez más su improvisación fluye según su deseo, controlando intensidad y puntos de clímax.

Persuance

No se sabe si de manera intencional o no, pero la estructura general de la obra es muy similar a la de una sinfonía, partes contrastantes entre sí, incluso con cambios de tempo. La apertura de Elvin Jones se basa en sus influencias poli-rítmicas africanas, alejándose de los parámetros comunes del jazz. Coltrane no dio instrucciones específicas al baterista, Jones propone un ritmo afrocubano en métrica libre y resulta ser una introducción adecuada para la melodía de *Persuance*. Este movimiento sí tiene estructura armónica, se basa en dos vueltas de progresiones de *blues* menor. Coltrane se disculpa y dice: “Quizá en este momento mi defecto principal es mi constante predisposición por los temas en tonalidades menores” (Kahn, 2004).

Porter (1998) señala que el tema de *Persuance* está basado en el segundo tetracordio expuesto en la figura 12, la escala empieza en C, pero la frase melódica termina en Bb como tónica. Coltrane pudo haber transpuesto la escala a la tonalidad de Bb menor, pero utiliza la escala inicial con un margen tonal distinto. Se trata de una escala pentatónica con la cual logra establecer una relación con el primer movimiento al utilizar las mismas notas.



Figura 15: Melodía de *Persuance*, (Escala inicial transpuesta a C pero Bb como tónica Tomado de Porter).

Nótese que la única nota que cambia entre la escala inicial de F menor y esta es Db. Coltrane en su improvisación usa primordialmente la escala iniciando en C, sin embargo usa Db en los últimos dos coros de su solo.

En este tercer movimiento McCoy Tyner hace sentir su sonoridad cuartal de manera explícita, esta manera de acompañar e improvisar del pianista fue uno de los elementos que caracterizó al cuarteto clásico de Coltrane. La armonización cuartal rompió con la sonoridad tradicional creando posibilidades más abstractas (Kahn, 2004).

Psalm

Este último movimiento también se basa en una escala que inicia en C, pero esta vez se trata de una transposición de la escala inicial de F menor (C, Eb, F, G, Ab, Bb). La nota G es nueva y se enfatiza en la triada C, Eb, G, a diferencia del resto de secciones basadas en intervalos de cuartas, en esta sección logra crear un fuerte sentido de conclusión. Porter (1998) explica que esta última sección es inclusive menos tradicional, no se basa en una estructura armónica ni lleva un pulso constante. En el texto del álbum, Coltrane expresa: “La última parte es una narración musical del tema, “A Love Supreme” (Coltrane, 1964). Es importante recordar que *A Love Supreme* no es tan solo el título de su obra, es el título del poema que Coltrane escribió para su disco. Acompañar el

poema mientras se escucha el tema revela que se trata de una recitación musical del poema. Coltrane lo recita mientras lo toca, las palabras encajan perfectamente con la música interpretada.

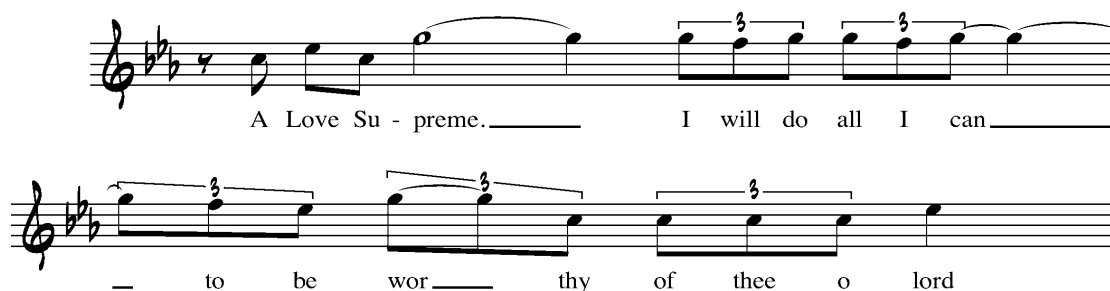


Figura 16: Interpretación de Coltrane de la primera frase de su poema (Tomado de Porter).

Coltrane da particular énfasis a las palabras *beautiful*, *merciful* y *gently*, sus cadencias son similares a las de un predicador. *Psalm* en sí, es un puro y simple *rubato*, lo abre el sonido de los timbales de Jones sugeridos por Coltrane, empieza el tema libre de tiempo. El saxofonista Brandford Marsalis afirma que este efecto de pulso libre seguramente fue atraído por Coltrane de otras obras como “Lonely Woman” de Coleman o del tema clásico como *l’Adagio for Strings* de Barber (Kahn, 2004).

A Love Supreme fue la poesía más larga escrita por Coltrane, usa la palabra para invocar a la música. Según Wayne Shorter es su manera de crear simetría con el primer movimiento, donde su propia voz invoca a la palabra (Kahn, 2004). En el documental “*The World According to John Coltrane*” (1990), el saxofonista había jurado a Dios que si le devolvía el don de hacer música (al ser despedido del grupo de Davis, pensó que lo había perdido), se convertiría en un predicador a través del saxofón. *Psalm* es la viva evidencia de este acontecimiento, su recitar a través del instrumento tiene las cadencias, las pausas, las dinámicas con las que predicán los religiosos.

El rol de Rudy Van Gelder fue fundamental en la grabación de este disco; este ingeniero de sonido preparó el ambiente y supo capturar el sonido en tan solo dos canales

(izquierdo y derecho). Grabó la sesión como si se tratara de un concierto en vivo, por esta razón era el ingeniero preferido de Coltrane, sabía registrar todos los sonidos y con todos sus armónicos (Kahn, 2004).

Así concluye *A Love Supreme*, el disco ícono de Coltrane, música y misticismo con un equilibrio único dentro de la historia del jazz. El cuarteto clásico llegó a su punto clímax, se acompañaban de tal manera que no había espacios para desequilibrios ni malas interpretaciones.

A partir de este punto y hasta el final de su carrera, Coltrane se dedica a la experimentación musical, a la expresión sin fronteras a través del *free jazz*. Sus propuestas melódicas y rítmicas rompen los parámetros que habían sido aceptados por el mundo del jazz. La evolución de Coltrane no tuvo freno alguno.

Conclusión

Giant Steps, *Impressions* y *A Love Supreme*, son muestras que resaltan la veloz evolución de Coltrane dentro de un período de cinco años. Coltrane continuó evolucionando hasta el año de su muerte en 1967. Los discos de este período resultan ser de difícil escucha para un público promedio: el documental de Byron y Palmer (1990) señala que muchos críticos de la época desaprobaron su música.

La evolución que se ha seguido a través del estudio realizado, demuestra que Coltrane pasó por tres fases significativas. *Giant Steps* revela un Coltrane matemático, estudioso, cerebral, pulcro en su técnica y con una necesidad de crear nuevas lógicas armónicas para establecer nuevos sonidos. El aporte más importante en 1959 fue su manera de rearmar a través de los *Coltrane Changes*.

Impressions, en 1963, deja a un lado la sonoridad de abundantes cambios armónicos. El músico se sumerge en el mundo de lo modal, encontrando múltiples maneras para improvisar causando un sentido de éxtasis en sus escuchas. El uso de variantes rítmicas y armonizaciones sobre un acorde dejó vasto material para ser estudiado.

A Love Supreme rompe los esquemas establecidos del jazz, tanto en estructura como en su concepto espiritual. Coltrane aprovecha la completa fusión con sus músicos, para lograr fluir a través de una idea y componer en tiempo real usando lógicas musicales basadas en su necesidad espiritual. Este disco da pie a la última etapa de Coltrane, aquella libre y abierta a la experimentación.

Coltrane y sus discos demuestran el camino musical por donde pasó el saxofonista, sus gustos e influencias. A partir de 1964 el saxofonista se entregó por completo a la experimentación a través del *free jazz*. A pesar de que su música se fue por sonidos poco

melódicos y complejas estructuras rítmicas, en muchas de sus improvisaciones se han encontrado patrones del libro de Nicolás Slonimsky (Bair, 2003).

John Coltrane entregó su vida a la música y a la espiritualidad, fueron dos pilares en su trayectoria que se complementaron. El músico experimentó un profundo amor a la vida al dejar su adicción a la heroína, se sumergió en la música y encontró un significado supremo al hecho de estar vivo. Nevader (1982) y muchos otros especialistas, consideran que ningún músico americano ha sido tan influyente como Coltrane al dar una nueva dirección al jazz. En un corto período, evolucionó desde el ser cerebral y matemático, pasando por la expansión a través del modal y finalizando con su entrega netamente espiritual.

Referencias

- Ake, D. (Enero, 2001). *Jazz Cultures*, NJ: University of California Press. Recuperado desde [Ebrary] de [Library of Congress].
- Bair, J. (2003). *Cyclic patterns in John Coltrane's melodic vocabulary as influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns: An Anlaysia of Selected Improvisations*. Web.
- Benston, K. (1977, Winter) *Late Coltrane: A Remembering of Orpheus*, MA: The Massachutts Review. Desde [Jstor] de [Massachusetts Review].
- Barret, S. (May, 2006) "*Kind of Blue*" and the Economy of Modal Jazz, MA: Cambridge University Press. Recuperado desde [Jstore] de [Popular Music], [Vol.25, No2].
- Byron T & Palmer R, (Directors), Coltrane, A. (Cooproducers). (1990). *The World According to John Coltrane*. [Documentary]. USA: BMG video.
- Coltrane, J. (1964) *A Love Supreme*, [Coltrane], *A love Supreme*, [CD], Ney Jersey: Impulse.
- Goodheart, M. (2001, Summer) *The "Giant Steps" Fragment*, Washington: Perspectives of New Music. Recuperado desde [Jstor] de [Perspectives of New Music], [Vol.39, No.2].
- Hall, J. (2004, Spring) *African American culture and the American Sixities*. NY: Oxford Unvesrity press. Desde [Ebrary] de [Center for Blach Music Research].
- John Coltrane.com (2008). *Coltrane Discography* de John Coltrane Oficial Site. Recuperado de <http://www.johncoltrane.com/discography.html>
- Modirzadeh, H. (2001, Spring) *Aureal Archetypes and Cyclic Perspectives in the Work of John Coltrane and Ancient Chinese Music Theory*. IL: University of Illinois Press. Desde [Jstor] de [Center for Black Music Research].

- Nevader, A. (1982, Summer) *John Coltrane: Music and Metaphysics*. USA: Three Penny Review. Desde [Jstor] de [The Three Penny Review].
- Porter, L. (1998). *John Coltrane, His Life and Music*. Michigan: University of Michigan Press. Desde [Ebrary] de [Congress of Library].
- Ricker, R & Weiskopf W. (1991) *Giant Steps: A Player's Guide to his Harmony*. USA: Jamey Aebersold Jazz.
- Soul, S. (2003). *Freedom is Freedom Ain't, Jazz and the Making of the Sixties*. MA: Harvard University Press. Desde [Ebrary] de [Library of Congress].
- Turner, R. (1975, Spring) *John Coltrane: A Biographical Sketch*, USA: Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts. de [Jstor] de [The Black Perspective in Music], [Vol. 3 No.1]
- Vashlishan, M. (2008), *The Origins of Dave Liebman's Approach to Jazz Improvisation*. Recuperado de la Web.
- Waters, K. (2010) *Giant Steps and the ic4 Legacy*. *Integral*. Recuperado desde [Ebsco] de Academic Search Complete.
- Willimas, M. (1992) *Jazz Changes*. NY: Oxford University Press, Recuperado desde [Ebrary] de [Library of Congress].

Apéndice

Breve biografía³

El 26 de septiembre de 1926 en Carolina del Norte, nace John William Coltrane, hijo de un sastre aficionado a la música y de una madre que canta y toca el piano. A los cuarenta años, John Coltrane dejó al mundo un aporte musical que difícilmente llegará a ser anacrónico. Dentro de la historia de la música sobresalen los personajes que dejaron plasmada su trayectoria musical. El caso de John Coltrane es sin duda uno de los más significativos dentro de la historia del jazz.

El pequeño John. Coltrane, desde pequeño estuvo vinculado al mundo de la espiritualidad, su madre; hija de un reverendo, a quien acompañaba cantando y tocando el piano en la iglesia. A temprana edad su clase favorita fue la de religión, en la cual se inquietaba por entender la existencia de Dios, no con una actitud desafiante, más bien buscando una real comprensión. Su padre muere a los 38 años de edad y su madre se ve obligada a trabajar, lo hace en un club donde podían entrar exclusivamente los blancos. La personalidad de Coltrane se va fraguando; a los 13 años era un muchacho tranquilo y sociable, sin embargo, sus calificaciones en la escuela secundaria fueron mediocres.

El padre de Coltrane tocaba diferentes instrumentos, lo cual sirvió como vínculo entre el saxofón y el joven. El jazz sonaba a través de las radios en los hogares de los Estados Unidos y es así como John Coltrane se enamora del sonido y la musicalidad del tenorista Lester Young. A tal punto llega su fascinación que pide a su madre un saxofón tenor; su maestro de escuela le recomienda empezar por el saxo alto. Su atención se concentra en el altero Johnny Hodges, miembro de la banda de Duke Ellington.

³ Biografía basada en *John Coltrane: A Biographical Sketch* de Turner (1975).

El adolescente perfeccionista. Coltrane a los 16 años de edad decide cambiar de ciudad y emigra a Filadelfia en búsqueda de mejores oportunidades. Las encuentra con rapidez al ser becado en Granoff Studios, donde pasa dos años estudiando de manera prolija. Luego de cumplir con sus estudios en Granoff Studios, continuó estudiando en Ornstein School of Music. En 1945 Coltrane se siente listo para enfrentar al mundo profesional y hace su debut con un ensamble en Filadelfia; casi de inmediato fue reclutado por el ejército y termina tocando el clarinete en la banda militar. Al finalizar el servicio militar, regresa a un ambiente donde las relaciones raciales, económicas y morales estaban en un rápido proceso de cambio.

Para entonces, la población norteamericana había sido testigo de las masacres más inhumanas de la historia. Por un lado, la matanza de más de seis millones de judíos por parte de una Alemania nazi y la bomba de Hiroshima, por otro lado, por parte del ejército americano. Estos actos marcaron la vida de los americanos de la época y de manera especial la de los afroamericanos.

Los jazzistas negros empezaron a rechazar su rol de entretenedores y empiezan a acudir a los *jam sessions* nocturnos, donde empiezan a tocar de manera distinta el popular *swing*. Durante las improvisaciones comienzan a dejar a un lado las corcheas y las sustituyen por veloces semicorcheas. Nace el *be bop* de la inquietud de músicos como: Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Charlie Parker y Miles Davis.

Coltrane queda a la deriva de su propia musicalidad encerrándose en un mundo poco social: es un joven silencioso y absolutamente dedicado al estudio de su instrumento. Ensaya jornadas enteras y durante las horas de descanso; para no molestar a sus vecinos decide practicar moviendo las teclas de su instrumento pero sin producir sonido, el sonido lo escuchaba en su oído interno. Coltrane logra tener un puesto en la comunidad musical de Filadelfia y empieza a tocar en la banda de Jimmy Heath.

El saxofonista se mete al mundo de la heroína en 1948, por un lado por la influencia de dos de sus ídolos musicales, Charlie Parker y Miles Davis y por otro lado por despecho al rechazo que existía ante su música *be bop*. A John Coltrane se le prohíbe tocar *be bop* en muchos de los locales en los que trabajaba, obligándolo a tocar melodías que la gente conocía.

Tres pilares que construyen a Coltrane. Aparecen tres personas fundamentales en la carrera de Coltrane, Dizzy Gillespie, Miles Davis y Thelonious Monk. En 1949 empieza a trabajar en la *Big Band* de Dizzy Gillespie, pero desafortunadamente el *be bop* seguía siendo poco comercial al no serailable. En 1950 Gillespie pierde su contrato de grabación y reduce su *Big Band* a un grupo más pequeño, el cual también tuvo que desarticular.

En 1955 Coltrane empieza su camaradería musical con Miles Davis. Para entonces el *be bop* da una tregua al mundo del jazz y se fusiona de manera natural con el casi olvidado *swing*. Los músicos de jazz de los años cincuenta fueron una fiel imagen a la reacción de la sociedad de aquel entonces; la búsqueda por la paz era una meta en común. Nace el *cool jazz*, como reacción social y musical a lo que socialmente estaba sucediendo. Este fenómeno musical se pone en evidencia a través de Coltrane en el disco *Round About Midnight*, su sonido durante todo el disco es suave y relajado, perfecto ejemplo del *cool jazz*. Por otro lado, Coltrane empieza a editar sus propios solos durante los primeros dos años de trabajo con Davis y de esta manera empieza a usar progresiones de acordes más extensas y exploraciones armónicas rudimentarias.