

AB SCHAAP

Over de harmonie bij Coltrane

In dit artikel bespreekt Ab Schaap een aantal harmonische progressies die karakteristiek zijn voor het werk van John Coltrane. Hij laat zien hoe Coltrane deze progressies en varianten daarvan gebruikt in zijn eigen composities en in zijn bewerkingen van stukken van anderen.

Inleiding

In 1959 zorgde de saxofonist John Coltrane (1926-1967) in de jazzwereld voor opschudding met zijn op de gelijknamige langspeelplaat¹ voorkomende compositie *Giant Steps*. Dat deze compositie - samen met het op dezelfde plaat gespeelde stuk *Countdown* - zoveel opzien baarde heeft met een aantal factoren te maken. In dit artikel wil ik echter alleen iets zeggen over de harmonie.

De akkoordprogressie die Coltrane hier toepast heeft een tijdlang een belangrijke rol gespeeld in zijn denken en dat van andere jazzmusici en is bekend onder de naam 'Giantsteps'- of 'Coltrane-changes'. We horen in *Giant Steps* drie op grote-tertsafstand gelegen majeurakkoorden, steeds voorafgegaan door de bijbehorende Ve trap of door een II V-verbinding (zie voorbeeld 1).

tienmatig schema het thema een dalende tendens vertoont en wordt ondersteund door snel wisselende (tijdelijke) tonica's. In de volgende acht maten wisselen de tonica's elkaar minder snel af en beweegt het thema zich sequensmatig naar het hoogste punt van de compositie.

Hoe kwam Coltrane aan deze harmonische formule? Hijzelf zei hierover ooit:

"I've been devoting quite a bit of my time to harmonic studies on my own, in libraries and places like that. I've found you've got to look back at the old things and see them in a new light."²

Waarschijnlijk heeft Coltrane zich ook gebogen over negentiende-eeuwse klassieke literatuur, waar deze tertsverwantschappen regelmatig voorkwamen.

Vrijwel zeker kende hij het stuk *Have You Met Miss*

Voorbeeld 1
Giant Steps.

Door de plaats van het Es-akkoord in de maten 2 en 15 (het laatste door Coltrane tevens gebruikt als slotakkoord) kan men zeggen dat *Giant Steps* in Es-groot staat. Echter, de toonsoorten G-groot en B-groot (Ces-groot) spelen een even belangrijke rol. Verder valt nog op te merken dat in de eerste acht maten van het zes-

Jones (1937). In de bridge hiervan maakt de componist Richard Rodgers gebruik van hetzelfde principe (zie voorbeeld 2).

1 *Giant Steps*, Atlantic 1311, 1959.

2 Bill Cole, *John Coltrane. The music and the mystique*, New York, 1978.

Two staves of musical notation in a key with one flat. The first staff contains four measures with chord symbols F⁷, B^b, D^b7, and G^b. The second staff contains six measures with chord symbols A⁷, D, A^bmi⁷, D^b7, G^bA, and C⁷.

Voorbeeld 2

Bridge van *Have You Met Miss Jones*.

Daarnaast was de akkoordprogressie I (V) bVI t.v.V I als turnaround allang bekend; we komen haar onder andere tegen in Tadd Damerons compositie *Ladybird* (1939). Door die progressie met één stap uit te breiden komt men aan de Coltrane-changes (zie voorbeeld 3):

In C-groot: C^Δ E^b7 A^bΔ A^bΔ B⁷ E^Δ E^Δ G⁷ C^Δ D^b7 C^Δ

Voorbeeld 3

We weten ook dat Coltrane bekend was met het boek *Thesaurus of scales and harmonic patterns* van Nicolas Slonimsky uit 1947. Dit is een soort naslagwerk van ladders en melodische patronen, vergelijkbaar met woordenboeken met idiomatische uitdrukkingen of spreekwoorden en gezegdes. Het is onder meer bedoeld als bron voor componisten waaruit zij kunnen putten bij het componeren van motieven en thema's. In dit boek treffen we een studie aan van de verdeling van het octaaf in verschillende intervallen. Welke van de hierboven genoemde bronnen uiteindelijk aanleiding is of zijn geweest doet natuurlijk niet ter zake. Overigens heeft Coltrane een vergelijkbaar procédé ook toegepast op de verdeling van het octaaf in kleine

tertsen. Het resultaat hiervan is te horen in zijn compositie *Central Park West*.³

Ook van de verdeling van het octaaf in kleine tertsen zijn al eerdere voorbeelden in de jazz te vinden, zoals in het stuk *Fishin' Around* en Gershwins *Gone Gone Gone* uit *Porgy and Bess*.⁴

Een feit is dat Coltrane door de in *Giant Steps* gebruikte akkoordprogressie de in de Bebopperiode door Dizzy Gillespie en consorten ontwikkelde harmonieën nog een -Giant- stap verder heeft gebracht. Dat Coltrane dit zelf vond kan afgeleid worden uit zijn uitspraak dat *Giant Steps* hem harmonisch (en dan ook als improvisator) had bevrijd. Dat hier ook anders over kan worden gedacht blijkt uit de volgende woorden van Kenny Napper:

"(...) with bebop came substitution harmony (mostly in rootposition). And harmony, as represented by the chordsymbol became a kind of God. And worshipping this God led Coltrane to compose *Giant Steps*."

Two staves of musical notation in a key with three sharps. The first staff contains 12 measures with chord symbols: C[#]mi⁷, F[#]7, B^Δ, E^{mi}7, A⁷, D^Δ, B^bmi⁷, E^b7, A^bΔ, G^{mi}7, C⁷, F^Δ, C[#]mi⁷, F[#]7. The second staff contains 6 measures with chord symbols: B^Δ, E^{mi}7, A⁷, D^Δ, C[#]mi⁷, F[#]7, B^Δ, C[#]m⁷/B, B^Δ, B^Δ.

Voorbeeld 4

Central Park West.

3 Te vinden op de LP *Coltrane's Sound*, Atlantic 1419, 1960.

4 *Fishin' Around* werd opgenomen door het Lee Konitz/Warne Marsh Quintet in 1949 voor Prestige. *Gone Gone Gone* is te vinden op *Porgy and Bess* door Miles Davis/Gil Evans, Columbia 450985, 1958.

Toepassing van de Coltrane-changes in standards

Het gebruik van uitsluitend 'Giantsteps'-akkoord-progressies leidt al snel tot een zekere steriliteit. Laten we eens kijken welke variaties er mogelijk zijn. In voorbeeld 5a vinden we het principe van het begin van de bridge van *Have You Met Miss Jones* terug. Door de dominantseptiemakkoorden in tertskwartligging te spelen, of door alleen de vertragende mineurakkoorden te spelen, krijgen we de hele-toonstoonladder in de bas. In voorbeeld 5b zien we hoe Coltrane het door Richard Rodgers gebruikte principe toepast in *Giant Steps*. Door deze werkwijze krijgen we 'dalende' tonica's.

Door 'stijgende' tonica's te laten voorafgaan door de bijbehorende II V, krijgen we vanaf de tonica naar de volgende IIe trap een opvallende tritonussprong (zie voorbeeld 5c). Deze versie vinden we aan het einde van de bridge van *Have You Met Miss Jones*. Ook Coltrane gebruikt dit in *Giant Steps*. In feite is voorbeeld 5d de 'voorloper' van deze werkwijze.

In zijn compositie *Emperor Jones* heeft Joe Lovano nog een fraaie variant van de 'Giantsteps'-changes

gebruikt.⁵ Hij laat de respectievelijke tonica's klinken als bedrieglijk slot (zie voorbeeld 5e). In ditzelfde stuk vinden we overigens de verdeling van het octaaf in kleine tertsen zoals gebruikt door Coltrane in *Central Park West* terug.

Klaarblijkelijk onderkende Coltrane het probleem van steriliteit, want behalve in de original *Giant Steps* zelf en in een klein fragment van zijn compositie *Grand Central* (opgenomen in februari 1959 met onder andere Cannonball Adderley)⁶, heeft hij zijn concept alleen nog maar toegepast bij reharmonisatie of bewerking van standards of originals. Bij een aantal daarvan laat hij de melodie min of meer intact.

Voorbeelden daarvan zijn *But Not For Me* van George Gershwin en *Body and Soul* van Johnny Green.

Andere stukken werden door Coltrane gereharmoniseerd en vervolgens van een nieuwe melodie voorzien, bijvoorbeeld *Satellite*, een bewerking van het in de Bebopperiode veel gespeelde *How High the Moon* van Morgan Lewis en het eerder genoemde stuk *Countdown*, dat een bewerking is van *Tune Up* van Miles Davis.⁷ Ook de compositie *Confirmation* van Charlie Parker wordt zodanig veranderd dat een

a. Principe bridge *Have You Met Miss Jones*

C ^Δ	E ^{b7} E ^{b7} /B ^b B ^b m ⁷ E ^{b7}	A ^{bΔ}	B ⁷ B ⁷ /F [#] F [#] m ⁷ B ⁷	E ^Δ	G ⁷ G ⁷ /D Dm ⁷ G ⁷	C ^Δ
----------------	---	-----------------	--	----------------	---	----------------

b. zoals gebruikt in *Giant Steps*

C ^Δ	E ^{b7}	A ^{bΔ}	B ⁷	E ^Δ	G ⁷	C ^Δ	
----------------	-----------------	-----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	--

c. ook voorkomend in *Giant Steps*

C ^Δ	F [#] m ⁷	B ⁷	E ^Δ	B ^b m ⁷	E ^{b7}	A ^{bΔ}	Dm ⁷	G ⁷	C ^Δ	
----------------	-------------------------------	----------------	----------------	-------------------------------	-----------------	-----------------	-----------------	----------------	----------------	--

d. 'voorloper' van 5c.

C ^Δ	B ⁷	E ^Δ	E ^{b7}	A ^b	G ⁷	C ^Δ	
----------------	----------------	----------------	-----------------	----------------	----------------	----------------	--

e. variant van Joe Lovano

C ^Δ	Dm ⁷	G ⁷	A ^{bΔ}	B ^b m ⁷	E ^{b7}	E ^Δ	F [#] m ⁷	B ⁷	C ^Δ	
----------------	-----------------	----------------	-----------------	-------------------------------	-----------------	----------------	-------------------------------	----------------	----------------	--

Voorbeeld 5

5 Te vinden op *Landmarks*, Blue Note 96108, 1990.

6 Te vinden op *Cannonball Adderley Quintet in Chicago*, Mercury 20449, 1959.

7 *But Not For Me* is te vinden op *My Favorite Things*, Atlantic 1361, 1960. *Satellite* en *Body and Soul* staan op *Coltrane's Sound*, Atlantic 1419, 1960. Overigens is de aanpak van Coltrane van dit laatste stuk een speciale studie waard.

nieuwe titel gerechtvaardigd is: 26-2.⁸ Tot de meest interessante bewerkingen van een standard reken ik echter *Fifth House*, reden waarom ik op dit laatste stuk nader wil ingaan.⁹

Fifth House

Op dit punt aanbeland wil ik, naast een globale bespreking van dit stuk, allereerst nog de presentatie van deze materie aan de muziekstudent ter sprake brengen.

Het is mijn ervaring dat het weinig moeite kost dit onderwerp met bijvoorbeeld saxofonisten te behandelen. Moeilijker ligt dit bij de wat minder op jazz en (jazz)harmonie gerichte student. Het werkt daarom verfrissend om eens een andere invalshoek te kiezen. Ik maak daarvoor een uitstapje naar de schilderkunst. Wanneer we worden geconfronteerd met werken als *De Zee* (1914), *De Bloeiende Appelboom* (1912) van Mondriaan en *Houthakkers* (1928) van Bart van der Leek, zien we abstracte schilderijen met suggestieve titels. Doordat schetsen bewaard zijn gebleven is te volgen hoe genoemde kunstenaars het abstracte eindresultaat hebben ontwikkeld uit figuratieve voorstellingen. Een vergelijkbare werkwijze treffen we aan bij Coltrane, die vanuit *Giant Steps* toewerkt naar een meer abstracte versie zoals *Fifth House*. Dat abstracte

betreft dan vooral zijn improvisatie.

Bij het beluisteren van de eerste zestien maten van *Fifth House* horen we een 'oosters' aandoend thema (zo te horen gebaseerd op de zigeunertonladder), gesitueerd boven een orgelpunt van afwisselend grondtoon en kwint. Het thema wordt gespeeld door saxofoon, het orgelpunt door piano en bas.

Begeleidende harmonie ontbreekt (zie voorbeeld 6).

In de eerste vier maten van de bridge horen we dezelfde melodie als in maat 1 tot en met 4, maar nu een kwart hoger gespeeld en voorzien van harmonieën (zie voorbeeld 7). De ritmesectie speelt hier 'in vieren' (walking bass). Door deze vier maten komen we achter de latente harmonieën van de eerste zestien maten (zie voorbeeld 8). Het thema blijkt dus wel degelijk te zijn gebaseerd op een (ons zo langzamerhand bekend) akkoordenschema.

In de daarop volgende improvisatie volgt Coltrane hetzelfde patroon als tijdens het thema (orgelpunt in de A-gedeeltes; begeleidende harmonieën en 'in vieren' in de bridge). Geeft het thema ons nog het idee dat we te maken hebben met een op zichzelf staande melodie, de improvisatie daarentegen klinkt tamelijk abstract, maar ook die blijkt gebaseerd op het 'Giantsteps'-concept (zie voorbeeld 9).

De hierna volgende pianosolo werpt een geheel nieuw licht op de zaak. Het orgelpunt wordt losgelaten en er

Ten. Sax

Bas Piano

Voorbeeld 6

Fifth House m. 1 t/m 8.

Cmi⁷ D^b7 G^bΔ A⁷ DΔ F⁷ B^b
(B^b)

E^b m⁷ A^b7 Dmi⁷ G⁷

Voorbeeld 7

Fifth House bridge.

8 Te vinden op *The Coltrane Legacy*, Atlantic 1553, 1959/60.

9 Te vinden op *Coltrane Jazz*, Atlantic 1354, 1959.

Gmi7 A^b7 D^b E7 A^A C7 Fm
 II V I (=IVmd in C)

Dmi E^b7 A^bA B7 E^A G7 C^A
 II V I

Voorbeeld 8

Gm7 A^b7 D^bA E7 A^A C7 Fm⁶
 (C)

Dm E^b7 A^bA B7 E^A G7 C

Voorbeeld 9

De eerste acht maten van Coltrane's improvisatie op *Fifth House*.

wordt alleen nog 'in vieren' gespeeld. Het als basis voor de piano-improvisatie dienende akkoordschema blijkt afkomstig te zijn van de compositie *What Is This Thing Called Love* van Cole Porter (1929). Wanneer we nu beide stukken onder elkaar zetten, zien we duidelijk wat Coltrane bij zijn bewerking als uitgangspunt heeft genomen (zie voorbeeld 10). Hij gebruikt de II V voor het F-klein akkoord, maar schuift daar twee keer een V I-verbinding tussen. Ditzelfde wordt gedaan in maat 5 tot en met 8, maar nu in C. Dat hij zijn melodie zowel in mineur als in majeur kan gebruiken komt doordat hij in maat 4 en 8 de kwint van het akkoord gebruikt (dit is tegenstelling tot de originele standard!). Hetzelfde procédé past hij toe in de eerste vier maten van de bridge. In de volgende vier maten gebruikt hij de originele akkoorden van Cole Porter. Belangrijke overeenkomsten tussen beide melodieën zijn niet aan te wijzen. Men kan constateren dat Coltrane bij deze reharmonisatie c.q. bewerking op twee niveaus heeft gewerkt. Eerst wordt het 'figuratieve' *What Is This Thing Called Love* veranderd in het meer abstracte *Fifth House*. Vervolgens wordt in zijn improvisatie door gebruikmaking van het orgelpunt en weglating van begeleidende harmonieën zijn Giantsteps-concept naar een meer abstract niveau getild, waarbij duidelijk is dat de solo het meest abstract is. Het is opmerkelijk dat tijdens de pianosolo het orgelpunt wordt losgelaten en er geen gebruik wordt gemaakt van de Coltrane-harmonieën, maar van de originele changes van *What Is This Thing Called Love*.

Resten mij tot slot nog twee opmerkingen. Ten eerste: de titel *Fifth House* houdt wellicht verband met de astrologie. Daarnaast verwijst de titel misschien naar de uit de Bebopperperiode stammende bewerking van *What Is This Thing Called Love* door Tadd Dameron, *Hot House*. Dit laatste idee wordt gestaafd doordat Coltrane wel vaker de titel van zijn bewerkingen in verband lijkt te brengen met de titel van het origineel: *Tune Up/Count Down, How High the Moon/Satellite*. Tenslotte: de beantwoording van de vraag of zowel de genoemde werken van Mondriaan en de zijnen als *Fifth House* van Coltrane toegankelijker zijn geworden door de werkwijze van deze kunstenaars te verklaren, laat ik graag aan de lezer/luisteraar over.

