



Universidade de
Aveiro
2021

**Paulo Filipe Soares
de Carvalho**

O universo modal de Miles Davis em *Kind of Blue* (1959): revisitação e exploração criativa e artística contemporânea



Universidade de Aveiro
2021

**Paulo Filipe Soares
de Carvalho**

**O universo modal de Miles Davis em
Kind of Blue (1959): revisitação e
exploração criativa e artística
contemporânea**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Castro Ribeiro, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e sob a coorientação do Professor Miguel Amado.

Dedico este trabalho ao meu filho Afonso.

o júri

presidente

Prof. Doutor António Manuel Chagas Rosa
professor auxiliar, Universidade de Aveiro

vogal, arguente principal

Doutor António Augusto Martins da Rocha Oliveira Aguiar
professor coordenador, Esmee - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

Vogal, orientador

Prof. Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
professor auxiliar, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Ao professor Jorge Castro Ribeiro pela orientação deste trabalho, pelas diretrizes académicas, intelectuais e pela simpatia, flexibilidade e amizade.

Ao professor Miguel Amado pela clareza e discernimento com que encarou todo o processo.

Ao professor João Martins pelas boas ideias e amizade.

À minha família que me suporta, aconselha e cuida de mim.

Aos companheiros músicos que, com entusiasmo e altruísmo acederam a trabalhar esta música.

Aos amigos e colegas com quem partilhei esta caminhada.

Muito obrigado!

palavras-chave

Jazz modal, *Kind of Blue*, Miles Davis, análise musical, composição

resumo

O lançamento, em 1959, de *Kind of Blue* revelou a modalidade como uma ferramenta criativa inteiramente nova que proporcionou aos músicos um alcance expressivo e musical sem precedentes, no desenvolvimento da improvisação aos níveis melódico, harmónico e rítmico. Este trabalho, foca-se no jazz modal, na sua conceção e no seu desenvolvimento. Procura dar respostas à criação de música modal num contexto temporal recente. Indica como o tema surge em várias publicações de referência académica.

Analisa o envolvimento e influencias que os companheiros de Miles Davis tiveram no desenvolvimento da modalidade e do som do sexteto. Apresenta cinco composições originais, baseadas na modalidade de Davis e dos seus companheiros, usadas no recital final do Mestrado em Música, ramo performance jazz.

keywords

Modal jazz, kind of blue, miles davis, music analysis, composition

abstract

The 1959 release of *Kind of Blue* revealed the modality as an entirely new creative tool that gave musicians unprecedented expressive and musical reach in the development of improvisation at the melodic, harmonic and rhythmic levels. This work focuses on modal jazz, its conception and development. It seeks to provide answers to the creation of modal music in a recent temporal context. It indicates how the theme arises in various academic reference publications.

It reveals the degree of involvement and influence that Miles Davis' teammates had in the development of the modality and the sound of the sextet.

It features five original compositions, based on the modality of Davis and his companions that are used in the final concert of the Masters course.

Índice

Introdução -----	9
1. O universo modal de Miles Davis: ponto de partida -----	10
a. A revolução de Kind of Blue -----	10
b. Justificação, laboratório, objetivos e metodologia -----	12
2. Jazz modal: conceção e questões -----	14
3. Notas sobre o desenvolvimento do projeto: da composição ao palco --	22
Sacha Blues -----	24
Disseminação -----	26
Prado -----	29
Ruas do Iraque -----	32
Seven Roses for Chris -----	35
4. As composições no laboratório: análise do processo criativo interativo-	37
5. Nota final -----	43
Bibliografia -----	45

Introdução

A minha atividade pedagógica de vinte anos no ensino do jazz, e de trinta anos de prática jazzística, levou-me ao tema do modalismo musical que proponho e utilizo vezes sem conta. Agora pretendo estudá-lo pormenorizadamente de forma sistemática, prática e teórica.

O tema escolhido é o universo modal do trompetista e compositor de jazz Miles Davis, que foi desenvolvido essencialmente a partir do final da década de 1950, tendo tido o seu ponto mais importante no disco *Kind of Blue*, e que abriu perspectivas artísticas e musicais de grande alcance. Entendo que, nos dias de hoje, é possível ainda visitar e colher resultados artísticos, a partir da conceção musical que Miles e os seus companheiros musicais ofereceram ao mundo do jazz. Pretendo explorar o tema, naquilo a que designo por "Laboratório Musical Modal".

Os cinco temas que compus têm como ponto de partida a modalidade dos anos de 1958-59, no entanto, também me inspirei em temas de Wayne Shorter e Herbie Hancock, que fizeram parte do quinteto na década de 1960, assim como, em composições de Joe Zawinul que entra para a banda de Miles no início da década de 1970.

No primeiro capítulo deste trabalho analiso o surgimento do disco *Kind of Blue*, os seus antecedentes e o seu impacto. Além desse enquadramento, apresento a justificação académica, os objectivos e a metodologia utilizada na investigação. No segundo capítulo apresento uma análise sobre as potencialidades das estruturas modais no desenvolvimento do trabalho musical jazzístico, tanto ao nível da composição, como dos arranjos e da improvisação. No terceiro capítulo apresento as minhas cinco composições e notas sobre cada uma delas, além das partituras. Finalmente, no capítulo 4, reflecto sobre o processo de composição, ensaio e performance, aferindo os seus resultados.

1. O universo modal de Miles Davis: um ponto de partida

a. A revolução de *Kind of Blue*

Kind of Blue é o trabalho discográfico de jazz mais vendido de todos os tempos (Boothroyd, 2010, p.47). Esta afirmação pode ser contraditória com o facto de, ainda no presente, muitos ouvintes - conhecedores de jazz - não entenderem o significado artístico e musical do álbum ou a visão que Miles Davis tinha do jazz modal procurando uma inventividade melódica fora dos parâmetros convencionais harmónicos do jazz.

Sabemos que Miles Davis pensou e pesquisou durante alguns anos sobre a forma de expandir as possibilidades musicais que tinham sido atingidas no auge do chamado “*Bebop/Hardbop*”, nomeadamente com Charlie Parker (1920-1955) músico com quem, de resto, Miles tinha tocado. Em 1953, o pianista, compositor e arranjador George Russell, amigo de Miles Davis, edita um livro que, aparentemente, será decisivo para o desenvolvimento das ideias de Miles: *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Nesta obra, o autor explora, *grosso modo*, de forma avançada, questões teóricas e técnicas sobre o princípio da progressão e “tonicização” harmónica convencional ocidental, do seu efeito auditivo e das possibilidades destas características serem subvertidas ou melhoradas pela utilização alternativa do modo lídio, em vez da utilização da escala maior. Obviamente que esta síntese não captura toda a profundidade do livro, mas permite compreender que Russell lançou a Miles uma oportunidade para pensar a estrutura harmónica base do jazz de forma totalmente nova, já que permitia que os músicos se “libertassem” dos condicionalismos da improvisação sobre harmonias tonais, que os obrigava a usar escalas maiores ou menores dentro das progressões convencionais. Esta nova e revolucionária abordagem musical ficou conhecida como “jazz modal”.

O lançamento, em 1959, de *Kind of Blue* revelou a **modalidade** como uma ferramenta criativa inteiramente nova que proporcionou aos músicos um alcance expressivo e musical sem precedentes, no desenvolvimento da improvisação aos níveis melódico, harmônico e rítmico. Embora, aparentemente, o estilo de algumas músicas deste disco possa ser visto em termos de **harmonias estáticas**, uma análise mais aprofundada revela que Davis fundou o jazz modal, e que aqui se pode ouvir com o objetivo subjacente de criar ocasiões de liberdade melódica. A composição modal relaxou as restrições harmônicas que anteriormente tinham forçado os músicos a criar solos segundo um determinado modelo e também introduziu um novo grau de flexibilidade rítmica que permitiu aos improvisadores pensarem mais melodicamente. Combinados com a liberdade de escolher entre uma variedade maior de notas, esses fatores fizeram do jazz modal o ambiente perfeito para a criatividade melódica, tal como Miles Davis veio a demonstrar nos anos e discos seguintes da sua carreira.

b. Justificação, “Laboratório”, objetivos e metodologia

A principal razão da minha escolha prende-se com o facto de Miles Davis e a música deste disco, na minha opinião, terem sido responsáveis por grandes alterações no jazz da segunda metade do séc. XX, pois permitiram grande abertura estética e artística não só para este tipo de música, mas acabaram por atingir outros domínios da criatividade. No presente, este legado ainda é muito interessante e, na minha opinião, tem um grande potencial para ser explorado, quer do ponto de vista da criação musical, quer da criação de novas sonoridades e de expansão melódica e harmónica de grande abrangência.

Neste sentido, como prova final de Mestrado, apresento como projeto artístico, cinco temas e arranjos da minha autoria, a serem interpretados na realização de um concerto com a formação idêntica à apresentada por Miles Davis no disco *Kind of Blue*. Na sua conceção este recital coloca em diálogo a teoria de George Russell e a prática de Miles Davis no tratamento do jazz modal dentro de um dispositivo experimental que vai materializar, pela prática, o conceito teórico. Este concerto é o resultado de um processo colaborativo com o grupo de trabalho envolvido no que resolvi chamar “Laboratório Musical Modal” (LMM), explicado mais à frente, em que são discutidas e avaliadas várias opções artísticas relacionadas com o potencial expressivo do jazz modal e da possibilidade de expansão das competências técnicas individuais.

A aprendizagem e desenvolvimento da prática jazzística em Portugal na atualidade assenta, em grande parte, no legado histórico do jazz bebop em que o principal paradigma de pensamento musical aplicado na improvisação é harmónico. No jazz modal, por seu turno, a improvisação apela a um pensamento de base essencialmente melódico.

Assim, o objetivo principal deste trabalho é encontrar respostas sobre a forma de pensar o jazz modal, tal como foi legado pelo binómio George Russell/ Miles Davis. É uma ferramenta de desenvolvimento das competências criativas e

improvisadoras dos músicos de jazz, sejam eles profissionais experientes ou jovens aprendizes.

Este trabalho, do ponto de vista metodológico, identifica-se em parte com o tipo colaborativo através de uma ação participada por vários músicos colaboradores. Inclui a pesquisa bibliográfica e discográfica; a análise do disco de Miles Davis dos pontos de vista auditivo, mas também conceptual e performativo. A parte prática foi desenvolvida em vários estágios, nomeadamente: a composição, o arranjo, a conceção do concerto, a realização dos ensaios, a sua gravação e análise coletiva, e finalmente, a apresentação do concerto.

Os músicos selecionados e convidados (sexteto) para participar no processo e fazer o concerto, formaram um grupo de trabalho que, através da partilha de ideias e experiências distintas, analisaram, discutiram e criticaram vários passos dados na criação, na proposta de arranjos musicais e, finalmente, em aspetos da performance. Inicialmente, na proposta de trabalho para este projeto, designei este grupo como um "Laboratório Musical Modal". Neste domínio, as suas observações e sugestões ocorreram, nomeadamente nas adaptações e detalhes dos arranjos, nas decisões sobre os solos, nas sugestões para a introdução de cada tema, entre outros relacionados com ideias e conceitos estéticos do que deve ser **uma boa performance** de um determinado tema. Estes instrumentistas construíram comigo boa parte do conteúdo musical, e não só, do concerto.

2. Jazz modal: conceção e questões

O aspeto essencial do jazz modal é, como o próprio nome indica, o de utilizar os chamados “modos gregorianos” - escalas diatónicas de sete notas com cinco tons e dois meios-tons distribuídos em diferentes combinações dentro da oitava, que caíram em desuso com o surgimento da música tonal no século XVII. Depois disso, não foi dentro do domínio jazzístico que o gosto pelos modos surgiu em primeiro lugar. Modeste Moussorgsky e Gabriel Fauré no séc. XIX, já tinham demonstrado apetência pelas sonoridades modais, mas são Claude Debussy e Maurice Ravel, entre outros, no início do século XX, que lhes dão um tratamento mais expansivo e inovador (Vincent, 1951, p. 225, 253) originando um movimento que ficou conhecido por neo-modalismo.

A literatura refere um episódio entre Miles Davis e Bill Evans que revela o poder das influências musicais de outros compositores: *O Concerto para a mão esquerda de Ravel*, composto entre 1929-1931, foi apresentado a Miles Davis por Evans. No seu estilo direto, Miles afirmou “porque estávamos com a cabeça em Ravel e Rachmaninoff... tudo aquilo estava no ar, em algum lugar” (Davis and Troupe, 1989, p. 220) e “Estávamos com aquela tendência, como Ravel, tocando uns sons somente com as notas brancas” (idem). De facto, no riff de abertura de *All Blues*, a figura inicial no contrafagote do *Concerto para a mão esquerda* de Ravel (1931) é adotada e adaptada: temos aqui a natureza camaleónica do jazz em ação. Entretanto, esta obra de Ravel não é, estritamente, um produto do impressionismo, como pensava Evans, mas um produto neoclássico do período entre guerras, estilo que foi influenciado pelo jazz mais antigo e pela música de George Gershwin (Mawer, 2013, p. 9). A componente modal está, desde há muito, frequentemente presente em melodias populares ocidentais que, juntamente com o crescente interesse pelas músicas exteriores à Europa, terão sido algumas das sonoridades que captaram a atenção destes músicos de jazz.

Em seguida, observa-se a forma como o tópico ou conceito de **jazz modal**, central neste trabalho, é abordado em dicionários e obras básicas de referência acadêmica.

O livro do compositor e professor americano Richard Lawn (2013) *Experiencing Jazz* refere que conceito modal não era novo, mas certamente era novo em termos de aplicação ao jazz, em 1958. A teoria da modalidade, de acordo com este autor, teve origem na antiguidade clássica grega e aplicação na música sacra medieval em que peças inteiras eram baseadas numa ou duas escalas, também chamadas modos. Existem sete modos dentro de uma mesma escala.

A música modal não tem sequências harmônicas convencionais e existe quando as melodias e harmonias são derivadas de notas contidas numa única escala que geralmente duram longos períodos de 8 ou mais compassos (Lawn, 2013, p. 320). As músicas modais têm um ou dois centros tonais como acontece no caso do tema *So What*, que faz parte do disco *Kind of Blue*. A estrutura formal é AABA, em que a parte A é concebida no modo de ré dórico, durante oito compassos. A parte B é em mi bemol dórico, também durante oito compassos. Quando se repete esta estrutura, resulta sequência de vinte e quatro compassos em ré dórico, ou seja, três vezes seguidas oito compassos em ré dórico:

A A B A / A A B A / A A B A...

A sensação de tonalidade, neste caso, é dada pela extensa permanência da atmosfera harmônica e melódica no modo de ré dórico. As harmonias tocadas como acompanhamento de solos modais são todas construídas com as notas desse modo, mesmo que exista a ilusão de os instrumentos de suporte harmônico (nomeadamente o piano) mudarem de harmonias ou acordes. É mais fácil entender o conceito e ouvir um tema modal se a atenção estiver focada no baixo, que, por seu turno, é bastante estático.

The harmonies played as accompaniments to solos on modal tunes are all constructed exclusively from the notes found in the mode, even though there is an illusion of the pianist changing harmonies or chords. It is easier to grasp this

concept and hear a modal tune when you focus on the bass, which is rather static. (Lawn 2013, p.320)

As palavras de Miles resumem de forma esclarecedora o rumo a tomar, e são, de certa forma, premonitórias para o desenvolvimento da sua música, pelo menos, até à década de 1970.

I wanted the music this new group would play to be freer, more modal, more African or Eastern and less Western. (Lawn 2013, p.321)

A entrada “Modal Jazz” no *The New Grove Dictionary of Jazz* é escrita pelo musicólogo e saxofonista de jazz Barry Kernfeld refere que no final da década de 1950, por estarem livres de interrupções harmónicas frequentes, os músicos da secção rítmica experimentam uma nova abordagem da construção do groove. Procuram ambientes musicais mais relaxados do ponto de vista rítmico, repetitivos, de modo a criar uma atmosfera meditativa. Isto permite aos solistas aprimorar esse clima, ou, pelo contrário, ir contra o mesmo. Esta última possibilidade é dada pelo uso de dissonâncias em camadas sobrepostas, em cima de uma textura modal. Por oposição ao bebop, ao swing e aos inícios do jazz (onde os acordes mudam rotineiramente a cada compasso ou dois, se não for mais rápido), neste novo estilo de jazz, o ritmo harmónico (ou seja, a velocidade pela qual os acordes mudam) move-se muito mais lentamente. Muitas composições modais de jazz são baseadas numa oscilação entre dois acordes ou uma nota pedal.

Embora o jazz modal se preocupe mais com a forma de acompanhar os acordes do que com as concepções musicais tradicionais das correntes swing e bebop, os exemplos quintessenciais das escalas modais utilizadas (ou as suas características básicas), influenciaram o conteúdo melódico e harmónico, contribuindo para uma sensação de funcionalidade enfraquecida e tonalidade ambígua. O estilo raramente adere estritamente aos “modos clássicos” (modo

dórico, frígio, entre outros), mas pode criar o ambiente de outras escalas não-diatônicas, como as da música espanhola (especificamente flamenco).

Os músicos são atraídos pelo estilo porque é relativamente pouco exigente do ponto de vista técnico em comparação com os estilos baseados na progressão dos acordes com base tonal. No entanto, pode ser mais exigente artisticamente, em contraste com o estilo improvisatório derivado do bebop, que se estava a tornar cada vez mais mecânico e a recorrer ao uso de fórmulas. Em vez de tocar linhas tecnicamente complexas (mas não necessariamente inspiradas) que seguem os ditames de uma progressão rápida do bebop (na linguagem do jazz, "acompanhando os acordes"), o solista é obrigado a tentar inventar uma nova melodia interessante sobre um acompanhamento estático.

Novamente, o realce recai aqui sobre a questão do ritmo harmónico mais lento, ou do acompanhamento estático, por comparação com o bebop. Se por um lado este estilo era tecnicamente mais exigente, o autor assume que o estilo modal requer mais criatividade e os intervenientes têm de criar improvisações mais interessantes sobre os acompanhamentos que são mais estáticos harmonicamente.

Henri Martin e Keith Waters quando escrevem o livro ***Essential jazz: the first 100 years***, contemplam um capítulo sobre jazz modal que descreve um tipo de jazz surgido no final dos anos de 1950 e início de 1960. As gravações de Miles Davis em *Kind of Blue*, assim como o seu tema de 1958, *Milestones*, e a música tocada e gravada pelo quarteto que John Coltrane liderou entre 1960-1964, são importantes pontos de partida para o jazz modal. Este novo estilo é assim denominado devido à forma como o material modal faculta aos improvisadores as notas apropriadas para usarem nos solos:

Modal jazz gets its name from the idea that modes (particular scales) provide improvisers with the appropriate pitches to use in their solos. (Martin & Waters, 2009, p. 178)

O termo jazz modal, por vezes, gera confusão porque muitas das qualidades que lhe são atribuídas não estão necessariamente relacionadas com o uso dos modos. De facto, até como críticos do próprio termo, os improvisadores nem sempre se restringem ao uso dos modos nos seus solos. Na realidade, o termo geralmente refere-se a uma composição ou acompanhamento que utiliza uma ou mais das seguintes técnicas:

- a) Ritmo harmónico lento, em que um único acorde pode durar quatro, oito, dezasseis ou mais compassos.
- b) Uso de notas pedais (notas graves sobre as quais as harmonias mudam)
- c) Ausência ou supressão de padrões harmónicos funcionais
- d) Acordes ou melodias que fazem uso do intervalo de quarta perfeita.

No que respeita ao disco ***Kind of Blue***, as várias mudanças de músicos no quinteto de Miles Davis no final da década de 1950, acrescentaram profundidade de pensamento musical e um som global que se podia classificar como “mais moderno”. Essas mudanças incluíram a entrada de Bill Evans, que substituiu o pianista Red Garland, que mantinha um estilo de acompanhamento baseado nos antigos padrões convencionais do swing, e a adição de Julian Cannonball Adderley, transformando o quinteto em sexteto.

Os dois saxofonistas, Adderley no alto e John Coltrane no tenor, eram estilisticamente diferentes, mas o suficiente para se complementarem. Adderley estava profundamente enraizado nas tradições dos blues e do hard-bop, projetando um som puro, forte e alegre, enquanto Coltrane era um músico mais contemporâneo que, como Davis, evitava o vibrato, procurando um som mais intenso, meditativo e apaixonado (Lawn, 2013, p. 321). O novo sexteto gravou dois álbuns importantes, em 1958 e 1959 – *Milestones* e *Kind of Blue*, que

serviram para revolucionar os lados composicional e improvisatório do jazz e, de muitas maneiras, levaram Davis a seguir um caminho que marcou uma etapa importantíssima da sua carreira.

O novo conceito exibido nessas gravações foi rotulado de "modal" e foi introduzido pela primeira vez pelo tema *Milestones* que, também, dá nome ao disco de gravação do quinteto de 1958 (embora o título original fosse apenas "Miles"). Apesar de esse tema ser a única composição modal incluída na gravação de *Milestones*, ele estabeleceu novos conceitos que revolucionariam as gerações futuras de músicos e compositores de jazz. Também serviu de base teórica central para o próximo lançamento de Davis, em 1959, *Kind of Blue*. Com o tempo, este álbum vendeu mais cópias do que qualquer outra gravação de Davis, totalizando mais de 5 milhões em todo o mundo.

A importância do álbum *Kind of Blue* de 1959 tem várias razões. Em primeiro lugar, pelos seus intervenientes. Estes músicos tornaram-se figuras ímpares da história do jazz, com destaque particular para Bill Evans e John Coltrane que, apesar de terem desaparecido prematuramente, tornaram-se duas figuras icónicas da história do jazz (Titus, 2010, p. 3).

Bill Evans era um pianista com uma sólida formação clássica e trouxe para o jazz um vocabulário harmónico bastante rico e com sonoridades impressionistas (Martin & Waters, 2009, pp. 179, 209). Na família de Evans, a presença musical de sua mãe ucraniana, e sua educação, que incluiu aulas de violino e piano, certamente significaram que ele foi exposto a uma música variada (Mawer, 2013, p. 7).

A influência que Russell exerceu sobre Evans é notória (Bernal, 2007, p. 60), nas suas próprias composições e gravações a solo. Pelo menos um ano antes de *Kind of Blue*, o pianista fazia já experiências com a modalidade, o que se verifica no tema *Peace Piece*, incluído no álbum *Everybody Digs Bill Evans* gravado em 1958, um ano antes de *Kind of Blue*.

John Coltrane por seu lado, após a sua participação em *Kind of Blue*, perseguiu e desenvolveu a sua própria visão do jazz modal nas suas gravações durante a primeira metade dos anos 60. Composições como *Crescent* e *Impressions*, e arranjos de melodias tradicionais e *standards* como *My Favorite Things* e *Greensleaves*, são bons exemplos das suas explorações modais. Nestas pesquisas, pode observar-se uma crescente libertação das fundações harmónicas da improvisação em direção ao poder da melodia livre, o que abriu o caminho para a criação do *free jazz* (idem).

Outro aspeto que faz do álbum *Kind of Blue* um disco de referência foi a sua aceitação pela indústria musical. Desde a sua primeira edição em 1959 que logo se tornou um disco popular junto da comunidade jazzística. Nos dias de hoje, continua a ser um dos discos de jazz mais vendidos de sempre, existindo já vários estudos e livros publicados sobre este disco e as suas implicações históricas. Bernal (2007), Barret (2006), Titus (2010)

“It is not an overstatement therefore to claim that for many fans of jazz, *Kind of Blue* is the definitive Miles Davis album, and perhaps even the definitive jazz album” (Titus, 2010, p.3)

Naturalmente, a razão de fundo é a sua associação direta à expressão *jazz modal* encontrada em grande parte nas referências analisadas. Em particular as composições *So What* e *Flamenco Sketches*, ali gravadas pela primeira vez, são consideradas arquétipos do estilo (Waters, 2011, p. 42), e, esse facto, certamente que condiciona a definição comum de jazz modal.

De salientar a visão de Samuel Barret (2006), que refere questões raciais e integracionistas, dando voz à tese de que o jazz modal tem origem nos blues. Destaca, ainda, que o sucesso comercial do disco pode ser atribuído à existência de ideais integracionistas que servem de álibi às desigualdades das relações raciais.

“As raízes nos blues do álbum *Kind of Blue* têm sido repetidamente obscurecidas em favor de características modais. É necessário ter em conta as especificidades composicionais das faixas individualmente, para perceber que os blues sustentam a linguagem modal do álbum. A mistura de linguagens do álbum, (...) interpretada no contexto dos ideais integracionistas do final da década de 1950, mascara a realidade das desigualdades persistentes nas relações raciais” (Barret, 2006 p.185).

3. Notas sobre o desenvolvimento do projeto. Da composição ao palco.

Para este projeto artístico foram compostos cinco temas inspirados pelos princípios do jazz modal. Este material foi arranjado propositadamente para o sexteto, de modo a corresponder ao conceito que se pretende expor no concerto final.

Neste capítulo propõe-se uma análise de cada um dos temas, em aspectos diversificados, que explicam as escolhas quer na sua concepção, quer nos arranjos.

Apesar de estes terem sido apresentados aos músicos que colaboram no concerto final numa versão já arranjada, vieram, porém, a sofrer ajustes em detalhes específicos e adaptações performativas à medida que os encontros do Laboratório Musical Modal iam decorrendo.

A planificação do Laboratório Musical Modal, que iria incluir diversas tarefas desenvolvidas em conjunto (análise auditiva dos temas do disco *Kind of Blue* de Miles Davis, experiência de tocar os mesmos, criação colectiva de novos temas e discussão das performances em ensaio e em concerto) foi bastante afetada pelo segundo confinamento, originado pela pandemia da Covid 19.

A primeira razão foi a que nos impossibilitou de nos podermos encontrar. Estava previsto, tocar e analisar em conjunto, a música que íamos fazendo, o que aconteceu apenas parcialmente. Também não realizamos a tarefa de ouvir, tocar e analisar os temas do disco *Kind of Blue*, em confronto direto com os meus temas originais.

Outra razão prende-se com uma questão que surgiu quando o desconfinamento começou a ser levantado: os concertos que tinham sido cancelados no primeiro confinamento, em 2020, e no segundo confinamento, já em 2021, começaram a ser agendados, para os meses de maio e junho, o que dificultou a junção dos

músicos que estavam previstos participar, levando mesmo a mudanças na constituição do sexteto.

Na verdade, para que o trabalho não ficasse comprometido, desenvolvi grande parte das tarefas sozinho, nomeadamente a análise, a composição e os arranjos iniciais sem a colaboração dos outros participantes meus convidados.

A consequência foi que o primeiro encontro coletivo só se realizou a 13 de junho, de onde se retira que só restou tempo para a preparação do concerto final.

Mesmo ainda no que diz respeito aos arranjos, eles foram sendo ligeiramente alterados, durante os encontros que tivemos, nessa lógica, depois da conclusão do documento, julgo que ainda o continuarão a ser.

1. “Sacha Blues”

- Este tema é baseado num canto rural da Beira Baixa que se encontra num registo em vídeo do programa “Povo que Canta” de Michel Giacometti, que foi transmitido pela RTP no dia 7 de Agosto de 1972. A gravação, contudo, foi realizada em abril de 1970. Neste registo, trabalhadoras rurais da Aldeia de Joanes, Fundão – Castelo Branco, cantam uma melodia com características peculiares como, por exemplo, a métrica. Esta é aparentemente livre e a pulsação parece ser regulada pelos movimentos corporais que o trabalho em curso exige.

A *sacha*, que tem por objetivo soltar a terra com a ajuda de um utensílio próprio, para que a sua fertilidade seja a melhor, é desenvolvida em gestos longos que são acompanhados pelo canto. A melodia entoada, de natureza cíclica, aplica diferentes letras em cada versão. Foi partindo desta melodia que evidencio um recorte de alturas que, em certos momentos, parece evocar as “blue notes” usadas nas melodias de Blues, que decidi selecionar um fragmento. A esse fragmento atribuí a duração de quatro compassos. Fiz-lhes corresponder os primeiros quatro compassos da estrutura de doze de um tema Blues. Os restantes oito compassos são da minha autoria no que respeita ao recorte melódico, e a estrutura rítmica foi adaptada. Num primeiro momento usando ainda elementos da melodia da cantiga da *sacha*, mas progressivamente aproximando-se da estrutura do tema *All Blues* de Miles Davis. O resultado parece-me diferente das duas fontes, mas ainda assim, reconhecíveis.

O arranjo para os três instrumentos de sopro é em *fabordão*, ou seja, com todas as vozes movendo-se em simultâneo - numa clara referência à forma como as mulheres se adaptam a cantar a melodia em várias camadas de alturas. A melodia que escrevi está compreendida entre o *Fá2* e o *Ré3*. A estrutura harmónica escolhida coincide com a do tema *All Blues* e que consiste na estrutura básica dos blues (I-IV-V), com a substituição do acorde de V grau, pelo de VI bemol.

SACHA BLUES

BLUES

INTRO

PAULO FILIPE CARVALHO

♩ = 75

$Bb(SUS2)$ $Bbm7$ $Bbm7$ $Bb(SUS4)$

TEMA

$Bb(SUS2)$ $Bb(SUS4)$

$Bb(SUS2)$ $Bb(SUS4)$ $Bbm7$

$Ebm7/Bb$

$Bbm7$ $Bbmaj7$ $Bbm7$ $Bb7$ $Bb(SUS4)$

$Gb7$ $Ebm7$ $Ab(SUS4)$

$Bb7(\#9)$ $Bbm7$ $Bb(SUS2)$ $Bbm9$ D. S. FOR SOLOS

2. “Disseminação”

Este tema foi composto no primeiro confinamento, em Abril de 2020.

Escrito no compasso 7/4 onde a divisão é de 4 + 3 tempos alternada com 3 + 4 tempos, gerando, na prática, ciclos alternados de dois grupos de quatro tempos e dois grupos de três tempos.

A melodia principal, cujas secções têm a duração de quatro compassos (7/4), está repartida por vários instrumentos. Esta melodia inclui, cromatismos vincados, mais próximos da tonalidade e os habituais intervalos de quarta perfeita mais perto da modalidade. Trata-se de uma analogia entre a dispersão das notas musicais e a imagem da disseminação da doença COVID-19 que estava a marcar de forma intensa o quotidiano da época em que foi concebida.

Os movimentos melódicos dispersam-se por todos os instrumentos. É um tema inquieto onde existe a interrogação do que poderá acontecer.

Este tema estrutura-se em quatro partes (além da introdução): A, B, C e D. A harmonia da introdução e partes “A” e “D” está no modo menor, nas partes “B” e “C” está no modo maior. A melodia tem a amplitude de Sol² a Sib⁴.

É o tema que está mais longe das concepções do jazz modal tal como foi imaginado por Miles Davis e os restantes protagonistas desse processo. “Disseminação” foi pensado a partir do modalismo, mas constitui, entre as cinco composições, o exemplo que está mais próximo da estética do chamado jazz contemporâneo. Nesta composição, à semelhança do que acontece no jazz contemporâneo, o modalismo é misturado com o pensamento tonal, nomeadamente, quando se utiliza o modo maior em duas das partes, em contraste com o modo menor, nas outras duas.

Disseminação

Paulo Filipe Carvalho

Intro D(sus4) Fm7

5 Cm7 Ebm(maj7)/Gb

8 Ebm(maj7) **A** D(sus4) Fm7

11 Cm7 Ebm(maj7) Dm

14 Fm7 Cm7 Ebm7

B 17 B11/F# Cmaj7(#11) Fmaj7(#11) B7(b9)/F#

20 **C** Emaj9 Bb7 Bbm13/Db

23 Dm11 Abmaj9 Am9 Cm11

Phi

25 D Ebm⁹ Cmaj⁹ Cm¹¹

27 Em⁹/D C(sus⁹) Gbm⁷ Fm⁷ A' Em

30 Eb⁹ D(sus⁴) Dbmaj¹³(#11) D.S for Solos

D.C. for Reexpo. to Coda

33 Solo Bateria

Vamp

36

39 D Ebm⁹ Em⁷ Ebmaj⁷

41 Em⁹/D C(sus⁹) Gbm⁷ Gbm⁷ Fm⁷ *ff*

44 A' Em Eb⁹ D(sus⁴)

47 Dbmaj¹³(#11) Bm⁷(b5) Bb(sus⁹) Cm⁷ Ebm⁷

3. “Prado”

Este tema, bipartido, é influenciado por *Yes or No*, de Wayne Shorter, composto em Agosto de 1964 e publicado no disco *Juju* (1965). Tal como na composição de Shorter, em “Prado” a melodia na parte “A” é composta por notas longas entrecortadas por pequenas células melódicas de três ou quatro notas mais curtas.

Na parte “B” do tema, a melodia é composta só por notas longas. A parte “A” é em ritmo latino e a parte “B” é em swing.

A harmonia sobre pares de acordes, ao longo de toda a composição, é feita sobre agregados com quarta e nona suspensas (sus). Os pares de acordes estão à distância de segunda maior.

Na parte “B”, os pares de acordes (fá - mi bemol) situam-se uma terceira menor acima dos da parte “A” (ré - dó).

A melodia está situada entre o Sib3 e o Sib4.

Prado

♩ = 230

Paulo Filipe Carvalho

Intro

A-Latin/B-Swing

D(sus9) C(sus9)

5 D(sus9)

A1

9 D(sus9) C(sus9)

13 D(sus4)

17 D(sus9) C(sus9)

21 D(sus9)

A2

25 D(sus9)

27 C(sus9)

31 D(sus4)

2 **B1** Voice

33 F(sus4) E \flat (sus4)

37 F(sus4)

41 E \flat (sus4)

B2

45 F(sus4) E \flat (sus4)

49 F(sus4)

53 E \flat (sus4) D(sus4) D.S for SOLOS

A'

57 D(sus9) C(sus9)

61 D(sus4)

65 C¹³(sus4) D(sus4)

69 C¹³(sus4) D(sus4)

4. “Ruas do Iraque”

A atração pela Mesopotâmia e o seu imaginário serviu de inspiração para este tema.

Foi naquele território, considerado pelos historiadores o "berço da civilização", que a humanidade criou a escrita, começou a ler, escrever, a criar leis e a viver em cidades organizadas. No presente, uma das partes desse território corresponde ao Iraque, que, como é sabido, desde há longos anos constitui um foco de conflitos violentos, com destruição e todas as misérias que advêm da guerra. Em contraste com a Mesopotâmia, como foi possível arrasar esse território que outrora era considerado um paraíso?

A melodia é sincopada, o andamento é rápido e frenético, numa analogia com os ruídos das armas, criando uma atmosfera inquieta e nervosa.

Na parte “A” a harmonia é feita com três acordes de quarta e nona suspensa, à distância de 4^{as} perfeitas (fá, si bemol e mi bemol). A parte “B” começa com uma nota pedal (fá) e, sobre ela, aparece o acorde maior de 7^a maior de si bemol, contrastante.

A melodia situa-se entre o Dó3 e o Dó5.

Ruas do Iraque

Paulo Filipe Carvalho

♩ = 120

2 F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4)

7 F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4) 2

13 **A** F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4)

17 F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4)

21 F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4)

25 **B** F⁶ C(sus4)/F B \flat maj7/F C(sus4)/F 2 E \flat maj7

33 C(sus4) *f* E \flat maj7

37 C(sus4)

40 **A'** F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4)

44 SOLO **2** F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4)

50 F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4) F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4)

Tacet, Play last solo

58 F⁶ C(sus4)/F B \flat maj7/F C(sus4)/F **2** E \flat maj7

66 C(sus4)

69 E \flat maj7 C(sus4) F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4)

77 Solo Bateria N.C. **2**

83

TUTTI 87 F(sus4) B \flat (sus4) E \flat (sus4) F(sus4)

5. “Seven Roses for Chris”

Tema dedicado ao baixista Chris Squire, que foi quem mais me influenciou na juventude e me aguçou o apetite para procurar outras músicas.

Os intervalos de quarta perfeita estão presentes no arranjo, melodia e acompanhamento. O groove e ambiente do tema *Maiden Voyage*, de Herbie Hancock (1965) estão bastante presentes.

Na introdução e coda procurei um possível caminho diferente entre dois acordes suspensos que distam um intervalo de 4ª perfeita. Este caminho resulta da proximidade cromática entre os acordes suspensos (sol suspenso maior - sol de 4ª suspensa - dó suspenso maior - dó de 4ª suspensa).

Na parte “A”, a harmonia em acordes suspensos oscila entre dois pêndulos, que se situam à distância de 2ª maior (sol, fá). Na parte “B” também estão a uma distância de 2ª maior, só que agora são acordes maiores de 7ª maior. A melodia tem a amplitude de Sib2 a Mib4.

7 Roses for Chris

INTRO

Paulo Filipe Carvalho

G(sus4) F/A A^b6 D^b+11 D^b6 C(sus4)

9 **A** G(sus4) G(sus9) G(sus4) G(sus9)

13 G(sus4)

17 F(sus4)

21 **B** A^bmaj7

25 D^b+11 G^bmaj7

29 **A'** G(sus4) G(sus9) G(sus4) G(sus9) G(sus4)

35 F(sus4) SOLOS A,B and A'

D.S. after last solo to Coda

41 **C** G(sus4) F/A A^b6 D^b+11 D^b6

rit. B^b+11

47 C(sus4) B^bmaj7 D^bmaj7

4. As composições no laboratório: Análise de um processo criativo interativo

O trabalho prévio ao encontro com os músicos convidados, para ensaiar comigo e familiarizarem-se com os temas, implicou a gravação de uma maquete com os sons gerados em computador a partir da partitura. Esta maquete foi enviada a cada um, assim como as partituras. Seguidamente, então, reunimo-nos para tocar e experimentar os temas que eu havia composto.

Para ilustrar o trabalho desenvolvido colectivamente transcrevo as minhas notas pessoais:

1º Encontro, 13 de junho entre as 19:00h e as 22:00h

Hugo Gama, Sax Alto

Fábio Almeida, Sax Tenor

Fabrízio Rinaldi, Piano

Paulo Filipe, Baixo Elétrico

João Martins, Bateria

O ensaio começou só com a secção rítmica.

Mais tarde, cerca das 19:30h juntaram-se os dois saxofonistas. O trompetista não compareceu ao ensaio.

O 1º tema trabalhado foi Sacha Blues.

Pedi aos músicos que vissem a partitura como ponto de partida e que sugerissem todas as ideias/alterações, por mais “disparatadas” que fossem, pois entendo que assim o

espírito de grupo sai muito reforçado, fazendo com que os temas pertençam também um pouco a todos.

A leitura foi bem entendida, os desacertos de leitura imprimiram o caráter “naif” próximo do canto das mulheres da Beira Baixa e passou-se à fase de discussão da estrutura. Sugeri que a intro fosse sem sopros e que a exposição fosse só uma vez. Os sopros entram só na parte “A”. Todos concordaram.

Os solos sucederam-se espontaneamente.

O 1º solo foi de sax tenor, 2 chorus.

O 2º solo foi de sax alto, 2 chorus.

O 3º solo foi de piano, 1 chorus.

Por sugestão do Fabrício a coda ficou com a repetição dos últimos 4 compassos, mais duas vezes e finalizando no 1º acorde do último compasso.

O 2º tema abordado foi Ruas do Iraque.

Foi entendido dentro de um contexto Funk.

Ao contrário do tema anterior, em que a melodia é fluída e calma, aqui como se trata de um Funk, a melodia é muito rítmica com contratempos à semicolcheia, síncopas e hemíolas, a leitura demonstrou algumas fragilidades, pelo que foi despendido algum tempo a fazer uma revisão rítmica da melodia.

Depois de ultrapassado esse primeiro obstáculo conseguiu-se tocar o tema sem paragens. Ficou no ar a possibilidade de o baixo fazer também a melodia na parte “B”.

Solos: Sax tenor, sax alto. Haverá também solo de baixo.

3º tema, Seven Roses for Chris

Abordamos o tema partindo da linha do baixo, que é baseada numa vamp de outro tema cujo nome é, Maiden Voyage. Ao longo do tempo de ensaio do tema, foi-se verificando que seria necessário rever o ritmo base. As oitavas que o baixo faz,

prendem o ritmo ao contrário do que se pretende. Ficamos de pensar em algo diferente. É uma peça de leitura acessível pelo que foi rápido montar a questão estrutural. Não se realizaram solos.

O 4º tema foi Prado.

Este tema tem dois ritmos contrastantes, latino na parte “A”, em que a melodia é descendente e swing no “B”, onde a melodia é ascendente.

Como é muito intuitivo a sua leitura torna-se muito fácil.

Soou logo como o tinha idealizado.

Os solos foram de sax alto e piano. Ficando decidido que terão de ser de trompete e talvez sax alto e piano.

O 5º e último tema foi Disseminação.

Este tema como é em compasso 7/4 dificultou a leitura. Tentamos abordar de várias formas sem sucesso, pelo que se decidiu que teria de ser lido previamente em casa.

Vou em casa adicionar um padrão rítmico à maquete, para que todos ouçam a marcação do 7/4 de uma forma mais rígida. O arranjo deste tema, é bastante mais elaborado que os demais, o que necessita de trabalho individual. Depois na sua montagem será bom ensaiar por secções, para facilitar a junção de todas as partes.

2º Encontro, 21 de junho às 21h

Eduardo Santos, Trompete

Hugo Gama, Sax Alto

Fábio Almeida, Sax Tenor

Fabrizio Rinaldi, Piano

Paulo Filipe, Baixo Elétrico

João Martins, Bateria

1º tema:

O ensaio começou pelo tema Disseminação, por ter o arranjo mais complexo.

A presença da trompete facilitou a integração e interação de todos os instrumentos.

Acrescentou-se uma pré-introdução, uma grande suspensão no 1º acorde, Dsus9.

Esta pré-introdução causa uma sensação de instabilidade e caos, o que vem de encontro à ideia original do tema, de estar algo a acontecer e não se perceber ainda o que o gerou. No entanto, não ficou resolvida a passagem métrica entre a suspensão e o início da introdução.

Todos concordamos que seria melhor ensaiar cada parte separadamente. Nem sempre conseguimos pôr em prática esta modalidade, devido à ansiedade que todos têm em lêr corretamente a sua parte até ao fim.

Os sopros referiram que a partitura está escrita com as colcheias e semicolcheias próximas todas ligadas, o que dificulta a leitura. Fiquei de resolver esta questão de escrita no software Sibelius.

A inclusão de um solo de piano resultou bem.

A ideia de ficar com dois solos, um de piano e outro de baixo elétrico, para além de o solo de bateria por cima de uma Vamp extraída da parte D, pareceu bem a todos.

2º tema: Seven Roses for Chris

Com a junção da trompete e a ideia do Fábio de fazer uma 3ª melodia paralela no sax tenor, a uma distância de 4ªP inferior, resultou muito bem, foi “a cereja no topo do bolo”.

O João imprimiu uma dinâmica forte que me agradou bastante, fazendo-me perceber que o tema aguenta bem em termos estruturais essa nova “cara”.

Solo de sax tenor. Solo de baixo elétrico.

3º tema: Prado

Os sopros começaram por analisar o voicing dos metais e perceber o resultado da inclusão da trompete. O Hugo deu uma excelente ideia ao sugerir uma alteração no arranjo. Fazer uníssono na melodia torna-a mais direcionada, incisiva, ganhando a fusão tímbrica dos três sopros.

O andamento foi muito rápido, o que desvirtua o groove.

O solo de trompete é muito a propósito neste tipo de sonoridade latina, faz lembrar os temas do trompetista Dizzy Gillespie, de onde destacaria a sua abordagem no tema Night in Tunísia.

Devido a questões familiares o Fabrício teve de se ir embora mais cedo.

4º tema: Sacha Blues

Houve grande sintonia entre todos logo que começamos a tocar.

Como o Fabrício tinha saído, tocamos em quinteto. A trompete soou muito aguda na melodia. Teremos de experimentar na oitava inferior no próximo ensaio.

Os solos de sax alto e tenor ficam bem, talvez, fique bem mais um solo, piano.

Trabalharemos diferentes texturas sonoras para os diferentes solos.

5º tema: Ruas do Iraque

Estivemos a rever a parte rítmica com o Eduardo, que não tinha estado presente no 1º ensaio. Depois disso fizemos algumas alterações na secção rítmica de forma a existir uma subdivisão mais detalhada e mais próxima da sonoridade Drum n'Bass.

Enquanto isso os sopros estiveram a tocar a melodia, experimentando outras articulações, para irem de encontro às alterações da secção rítmica.

O tema soou bastante melhor, levando a que todos concordassem que seria o melhor caminho.

Ficou decidido que o sax tenor faria solo neste tema.

5. Nota Final

Este processo colaborativo ocorreu através de uma ação participativa, naquilo que é o início do que designei por um “Laboratório Musical Modal” quando comecei a pensar neste projecto artístico. Nomeadamente a elaboração de todos os aspetos relacionados com a apresentação (concerto), de onde destaco: ordem e escolha do programa, determinação das improvisações, questões técnicas, som, vídeo e indumentária.

Na verdade, alguns dos objetivos que tinha para este projecto artístico, infelizmente não se concretizaram, mas não quero deixar de os referir, já que constituem pensamento e oportunidades que espero vir a poder usar na minha vida profissional.

Era intenção deste LMM interrogar-se sobre o aspeto pedagógico do jazz modal, considerando, nomeadamente, se será melhor o aprendiz iniciar os seus estudos jazzísticos pelo desenvolvimento da improvisação melódica, com base nos modos e não na progressão harmónica. Para isso, era importante que o grupo tivesse na sua constituição, um elemento jovem e com pouca experiência, o que não aconteceu.

Por outro lado estava previsto fazer uma monitorização através da gravação integral dos ensaios, das discussões inerentes - registo tipo “diário de bordo” audiovisual - além de outros documentos escritos ou orais. A reflexão individual de cada um dos participantes neste projeto sobre a experiência da sua participação no “laboratório musical modal”, seria recolhida através de texto escrito ou de conversas gravadas, e constituiria um importante recurso para a determinação das conclusões.

Entreguei-me “de alma e coração” nesta caminhada de dois anos. Não foi fácil conseguir criar condições para tal tarefa, no entanto, foi deveras enriquecedora.

Não fazendo ideia que, ainda durante o primeiro semestre do primeiro ano, iria surgir uma pandemia. Essa pandemia manifestou-se de forma arrogante, autoritária, dissimulada de medos e angústias alterando o nosso paradigma de actividades quotidianas e obrigando-nos a mudar e ajustar a nossa agenda, dia após dia. Neste contexto o Jazz Modal surge em contraciclo, a grande estabilidade harmónica somada aos padrões melódico-rítmicos de carácter meditativo, da secção rítmica, sugerem um oásis de tranquilidade, por oposição à incerteza do que se vivia diariamente. Foi para mim uma tábua de salvação intelectual mergulhar nesta estética, no preciso momento em que os números da disseminação vírica atingiam valores extremamente altos e preocupantes em todo o mundo.

Durante os encontros que tivemos de preparação do recital final, a reacção dos colegas que comigo formam o LMM foi de satisfação e conforto ao tocarem os temas que compus, dentro da estética de jazz modal.

REFERÊNCIAS - BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS

- Barret, S. (2006). Kind of Blue and the economy of modal jazz. *Popular Music*. Volume 25/2. pp. 185–200.
- Bernal, L. (2007). *Miles Davis: the road to modal jazz*. Master Thesis of Arts: University of North Texas.
- Boothroyd, M. (2010). Modal jazz and Miles Davis: George Russell's influence and the melodic inspiration behind modal jazz. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*. Volume 3, issue 1, article 5.
- Davis, M. (1959). *Kind of Blue*. CD (reedition 2008). Sony Music.
- Davis, M. and Troupe, Q. (1989) *Miles, The Autobiography*. New York: Simon and Schuster.
- Kernfeld, B. (n.d.). Modal jazz. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Disponível em [oxfordmusiconline.com/article citations/grove/music/J305400](http://oxfordmusiconline.com/article/citations/grove/music/J305400)
- Lawn, R. J. (2013). *Experiencing Jazz* (2nd ed.). New York and London: Routledge Taylor & Francis.
- Mawer, D. (2013) A música francesa reconfigurada no jazz modal de Bill Evans. trad. Borém F., *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, p.7-14.
- Martin, H., & Waters, K. (2009). *Essential jazz: the first 100 years* (2nd ed.). Boston: Thomson/Schirmer.
- Titus, J. R. (2010). *Miles Davis' So what as modal jazz case study*. Ph. D.: University of Rochester.
- Russell, G. (1953) (2001/4^aed). *George Russell's lydian chromatic concept of tonal organization: The art and science of tonal gravity*. Brookline: Concept Publishing Company.

Vincent, J. (1951). *The diatonic modes in modern music*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

Waters, K. (2011). *The studio recordings of the Miles Davis quintet, 1965-68*. Oxford: Oxford University Press.