

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**

Факультет музыкального искусства
Кафедра инструментов джазового оркестра

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
БАКАЛАВРА**

**Концепция модального джаза в творчестве Майлза
Дэвиса**

по направлению подготовки 53.03.01 Музыкальное искусство
эстрады
Профиль подготовки «Инструменты эстрадного оркестра»

Выполнил студент:
Очной формы обучения
4 курса 07443 группы
Алексеев Павел Сергеевич
Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Лензон Виктор Маркович

Допустить к защите:
Зав. Кафедрой доцент Крит К.В.
Дата допуска к защите:
« ___ » _____ 2021г.

Выпускная квалификационная работа защищена
« ___ » _____ 2021г.
Протокол № _____ от _____
Оценка _____
Секретарь ГЭК _____

Содержание

Введение	
.....	3
Глава I. Модальность в различных видах музыки	
.....	5
1.1. Понятие модальности..	
.....	5
1.2 Модальность в	
джазе.....	8
Глава II. Модальный джаз Майлза	
Дэвиса	14
2.1. Путь М.Дэвиса к	
модальности.....	14
2.2. Альбом «Kind Of	
Blue».....	20
Заключение	
.....	28
Список литературы	
.....	30
Приложение.....	
..	32

Введение

Майлза Дэвиса (из разных форм транслитерации его имени и фамилии избрана наиболее принятая) по праву можно назвать одной из величайших фигур в истории мирового джаза. Дэвис был не только потрясающим музыкантом, - он был прирожденным лидером и продюсером. Как музыкант, он выделялся и отличался от других исполнителей уникальным звучанием и собственным стилем. Он никогда не останавливался на достигнутом и постоянно искал все новые и новые музыкальные идеи и способы их выражения, открывал новые стили, внедрял инновации и создавал будущее джаза. Дэвис всегда «заглядывал» за пределы текущего момента. Его достижения свидетельствуют о его музыкальном гении и самоотверженности.

Творчество Майлза Дэвиса достаточно хорошо изучено. Ему уделяется значительное место в исследованиях истории джаза (например, 4, 5, 8, 9, 13, 15 в списке литературы). О выдающемся музыканте написано множество специальных

книг и статей, причем, не только о его творчестве в целом, но и об отдельных альбомах [18]. Особенно большой интерес вызывает у исследователей его альбом «Kind of Blue» - самый продаваемый альбом во всей истории джаза [16], [3 - перевод на русский язык]. Тем не менее, творчество периода рубежа 1950-60-х годов, когда он обращался к идее модального джаза (точнее, создавал его), изучено в наименьшей степени, поскольку это явление представляет достаточную трудность для анализа. Вышедшая на русском языке упомянутая специальная работа, как и многое, что написано о Майлзе Дэвисе вообще, носит «документальный» характер. Поэтому тема нашей работы представляется **актуальной**.

Цель работы. Целью данной работы является подробное изучение периода творчества Майлза Дэвиса, связанного с модальным джазом. Этот период наиболее ярко представлен в альбоме М. Дэвиса «Kind of Blue» (1959), знаменующем явный разрыв с хард-бопом и новый этап в истории современного джаза.

Задачи работы:

- определить понятие модальности
- определить специфику модальности в джазе
- проанализировать отражение концепции модального джаза в творчестве Майлза Дэвиса
- проанализировать пьесы альбома «Kind Of Blue» с точки зрения модальности

- определить влияние модальности М.Дэвиса на молодых музыкантов, его круга.

Практическая значимость работы. Изучение модальности в творчестве М.Дэвиса поможет составить более полное представление о творчестве выдающегося музыканта и о процессах, происходящих в современном джазе.

Глава I. Модальность в различных видах музыки

1.1. Понятие модальности

Слово «модальность» происходит от латинского слова *modus* — мера. На русский язык данный термин переводится как «лад». Соответственно, модальная музыка – это ладовая музыка. В основе модальной звуковысотной организации лежит звукоряд, в отличие от тональности, где центром является определенный тон или созвучие. Под модальностью чаще всего подразумевают ладовые системы

монодийных культур: древнегреческой, византийской, григорианского хорала, знаменного распева, лады народной музыки европейских стран и традиционной восточной музыки (индийской раги, арабского макама и др.) и т.д. При выдержанном звукоряде в них не обязателен определенный устой.

В отличие от тональности, модальность отличается большей статичностью. Мелодическое движение развёртывается постепенно по ступеням звукоряда и осмысливается ретроспективно в пределах целой пьесы или одного законченного отдела формы. В европейской модальной музыке обновление достигается благодаря различным метаболом – по роду (чаще всего через сопоставление диатоники и хроматики); по системе (смена звукоряда, реализуемая как транспозиция или как перемена ладового остова без транспозиции); по мелосу (смена характерных для данного лада мелодических формул).

Свойственная модальности опора на звукоряд не противоречит тональности (признак которой – опора на тонику-центр и наличие соотнесённой с этим центром периферии). Модальная музыка может содержать «тяготения», а тональная музыка – модализмы. Например, в музыке позднего Возрождения и раннего Барокко (К. Джезуальдо, Г. Шютц) обнаруживаются одновременно и модальные, и тональные черты, вплоть до полного равновесия обоих ладовых векторов.

Гармония в модальной музыке строится на вертикальном представлении лада, то есть построение аккордов происходит на звуках лада, центральной категорией которого является звукоряд. «Правила модальной гармонии допускают, в

принципе, любые последовательности, вписывающиеся в ладовый звукоряд» [1, стр.358]

Модальную гармонию можно разделить на три вида:

1) Архаичная модальность. Имеет кварто-квинтовую организацию. В такой системе ощущается тональный центр, все остальные звуки мелодии опевают тон.

2) Средневековая модальность. Данный тип, по всей видимости, был еще в античные времена, но наиболее яркого расцвета достиг в средние века в эпоху полифонии. При движении голосов (голосоведении) образовывались вертикальные созвучия, в которых на первый план выходит терцово-квинтовые отношения. Впоследствии эти терцово-квинтовые аккорды стали основой мажоро-минорной функциональной гармонии. В наши дни такая модальная система выражается в гармонизации ладов терцовыми аккордами и осмысливания относительно мажоро-минора.

3) Новые формы модальности в современной музыке называют неомодальностью. Помимо кварто-квинтовых отношений, характерных для «опевания тоники» и классических терцово-квинтовых аккордов, в неомодальности добавляется новый характерный элемент - тритон (увеличенная кварта или уменьшенная квинта). Активное использование симметричных ладов и других искусственных звукорядов потребовало применения соответствующих гармонических инструментов. Стандартные септаккорды и прогрессии уже «не работали». Неомодальность раздвинула границы понятий диссонанса.

В исторически и локально многообразных проявлениях модальности состав ладовых категорий и функций, их значимость для конкретной системы, терминология могут быть

разными. Основные категории модальных ладов на примере григорианской монодии: звукоряд (центральный элемент системы); амбитус (объём, диапазон напева); мелодическая формула (или целостная мелодия-модель); метабола (чаще всего по звукоряду, на практике реализовалась как мутация). Основные функции: вокс (значение ступени в гвидоновом гексахорде; например, *mi, fa*); финалис (заключительный тонустой); тенор, или реперкусса (господствующий тон, или тон повторения); иниций, или принципий (начальный тон, зачин мелодии), реперкуссия (мелодический интервал между финалисом и реперкуссой, который берётся скачком или заполняется поступенным мелодическим движением, или подчёркивается опеванием указанных ладовых устоев).

В эпоху романтизма модальность использовалась композиторами для воссоздания фольклорного, архаического или экзотического колорита и вводилась композиторами на фоне системы тональных функций. Ярким примером является применение диатонических ладов в творчестве М.П.Мусоргского.

Широкое применение модальности и модальной аккордики берет начало с Дебюсси, на творчество которого заметно повлияли русские композиторы, опиравшиеся на фольклор – Н.А.Римский-Корсаков, М.П. Мусоргский. Модальность (в том числе, целотонный лад) придает музыке Дебюсси особую живописность и некоторую «статичность», она служит созданию изысканных архаических и экзотических образов, Дебюсси как пианист создавал модальные созвучия, употребляя правую педаль при игре звукорядов. Таким образом, сложился важный принцип создания модальных аккордов: горизонталь стала

вертикалью, то есть в ладу и созвучиях присутствовали одни и те же звуки.

Композиторы XX века довольно часто использовали необычное звучание ладов, как диатонических, так и искусственных (целотонный лад, октатонический «тон-полутон») во всевозможных сочетаниях и контекстах. Можно найти массу примеров в творчестве Л.Яначека, М.Равеля, Б.Бартока, И.Стравинского, К. Шимановского и их последователей. Оливье Мессиан даже разработал свою систему ладов ограниченной транспозиции; Николас Слонимски опубликовал работу «Thesaurus of Scales and Melodic Patterns» (Указатель звукорядов и мелодических моделей, 1947). Представители тенденции минимализма или новой простоты (Пярт, Тавенер и др.) широко используют старинные лады для воссоздания атмосферы богослужения.

1.2. Модальность в джазе

Начиная с 1950-х годов, в джазе появляется интерес к использованию модальных принципов.

Модальный джаз представляет собой направление в джазе, связанное с переходом от традиционного типа тональной организации (европейский мажоро-минор с его функционально-гармонической системой) и формообразования (композиция в виде ряда повторяющихся гармонических квадратов) к новому, "ладовому" принципу. Главной организующей основой тем и импровизации становятся так называемые ладо-зукорядные структуры, сохраняющиеся на протяжении пьесы или ее раздела, но при

этом допускающие свободное комбинирование тонов в рамках определенного звукоряда.

Модальность позволяет связывать множество мелодических и гармонических элементов (модусов) в единое целое и одновременно разделять целое на части и разделы, органично связанные между собой. Материал для построения модусов может быть весьма разнообразен: диатонические лады европейской народной музыки, средневековые церковные лады, звукоряды неевропейского происхождения, блюзовый лад, искусственно сконструированные звукорядные структуры.

В начале 1950-х г.г. джазовый пианист, барабанщик, аранжировщик, композитор и теоретик Джордж Расселл (George Russell, 1923-2009) поднял вопрос о возможности использования модального подхода в качестве выхода из «смирительной рубашки», ограничивающей импровизацию, и создал систему из девяти хроматических вариантов лидийского лада - "Лидийская концепция тональной организации". Предназначалась она главным образом для использования в практике блюзовой импровизации для преодоления штампов в гармоническом языке.

Дж.Расселл прошел интенсивный курс обучения под руководством Стефана Вольфпе и написал книгу, в которой изложил свои соображения. «Лидийская хроматическая концепция тональной организации» вышла в свет в 1953-м году. Сначала это была простая тоненькая брошюра в грубой бумажной обложке. Спустя шесть лет она была переиздана, и к ней был добавлен блок нотных примеров. Потом она стала регулярно переиздаваться, и Расселл добавлял в нее новые главы и новые примеры. И в конце концов «Лидийская

хроматическая концепция тональной организации» превратилась в толстый том с твердой обложкой. Последний раз книга была переиздана в 2001-м году.

Согласно Дж. Расселлу, вся европейская музыка основана на лидийском ладе. Точнее, не вся, но этот лад является в европейской музыке основным. Так получилось, что ладовая концепция Расселла оказалась отчасти соответствующей средневековым церковным ладам, но в то же время она была значительно «осовременена». Также следует упомянуть, что, исходя из его идеи, джазовый музыкант играет в звукоряде, который определяется каждым конкретным аккордом, и использует его для импровизации, скрещивая в одной тональности с другими гаммами. Благодаря этому у слушателя возникает ощущение, что игра идет в разных тональностях, хотя на самом деле все эти гаммы имеют один и тот же основной тональный центр.

Благодаря книге Расселла, был положен новый путь освоения техники импровизации – модальной импровизации. В этой книге аккорд трактуется как единое целое с соответствующей гаммой, а также говорится о том, что они имеют вертикальные взаимоотношения. Расселл усовершенствовал эту теорию в последующие двадцать лет после первого издания своего труда. В это же время он руководил различными ансамблями, в которых играли лучшие джазовые музыканты, импровизаторы.

Таким образом, был теоретически обоснован новый тип импровизации в джазе, базирующийся на ладовой основе. До этого в джазе существовали другие формы импровизации.

В раннем джазе (диксиленд) музыканты импровизировали, варьируя, орнаментируя основную

песенную или танцевальную мелодию. Такой принцип связывает джаз с его корнями – музицированием городских ансамблей – он похож на многие явления бытовой музыки, в частности, на игру музыкантов клезмерских ансамблей.

В более поздних стилях (свинг, бибоп, кул) сложился тип импровизации, основанной на опевании звуков аккордов гармонических последовательностей, заключенных в темах. Даже при всей усложненности и виртуозности импровизации в стиле бибоп, этот принцип остался основным.

Модальная техника в джазе не является чисто линейной: в ее арсенале есть и такие приемы, как мелодическое развертывание заданной аккордовой структуры или, напротив, "свертывание" исходного мелодического звукоряда в аккорды. Это дает музыкантам возможность применения в ансамблевой игре самых разных типов фактуры: полифонической, гомофонной, хоральной, респонсорной (вопросо-ответной) и др. К модальной технике обращались представители многих современных джазовых стилей, вплоть до фри-джаза.

Многие считают, что модальный джаз вырос из бибоба, ведь именно из этого стиля пришло большинство его исполнителей: Майлз Дэвис, Телониус Монк, Джон Колтрейн и другие. Однако это мнение ошибочно, так как бибоп был сосредоточен вокруг работы с ритмом, метром и гармонической вертикалью. В бибопе, так же, как и в хард-бопе, музыканты используют аккорды, как основу для импровизации. В начале пьесы музыканты играют тему. Затем ее гармония повторяется на протяжении всей композиции, пока солист играет импровизацию «поверх» повторяющейся прогрессии аккордов.

Тональный джаз основан на обычной трехфункциональной каденции: T -S -D -T (в джазе используется субдоминанта в виде S II^m7). Для обыгрывания каждой функции есть свой звукоряд. Мелодические звуки соотносятся с каждым из аккордов, которые содержат внутри свою иерархию звуков, сохраняющую ощущение тональности и функциональности. Интервалы в мелодии связаны с опевающими нотами (полутоны, тоны), с арпеджированием аккордов (комбинации секунд, терций, кварт и квинт), а также изложением звукорядов тетраchorдами и т.п. Модальный же джаз экспериментировал с ладом, мелодическим материалом. Музыканты использовали дорийский, лидийский, пентатонику и другие звуковые ряды европейского и африканского происхождения. Обычно гитаристы, зная аккорды мажора и минора, попадают в сложную ситуацию, так как эти аккорды не «работают» в других ладах. Это относится не только к аккордовому аккомпанементу, но и к импровизации, искусством которой невозможно овладеть, не зная ладов.

В вопросе "что есть модальность в джазе?" до сих пор идут жаркие споры, но если суммировать разные определения, то можно заключить следующее: модальность это как бы «мелодическая тональность», не содержащая аккордику и даже сопротивляющаяся ей; в ней модуляции происходят через трансформацию мелодии. В основе мелодии находится тот или иной модус, или несколько модусов, в которых каждая ступень может стать тоникой. Модальность в принципе однофункциональна, субдоминанты нет вообще, а доминанта, не являющаяся ещё самостоятельной функцией,

только намеком - через неустойчивость V ступени по отношению к первой.

Модальный джаз, как уже было сказано, - родом из 1950-х. В отличие от традиционного джаза, где основой для импровизации чаще всего являлась пентатоника, в модальном джазе активно используются звукоряды дорийского, фригийского, лидийского и других ладов, как европейского, так и неевропейского происхождения. Для него также характерно использование африканских, арабских и других народных ладов. Все это позволяет гораздо шире экспериментировать с мелодическим материалом.

Модальная гармония развивалась с ростом общего музыкального мышления, в котором, помимо звуковысотных связей, немаловажную роль играло развитие конструкций музыкальных инструментов (в частности, гитары). Оно давало возможность исполнять не только мелодии, но и играть сложный аккордовый аккомпанемент. Это заставляло музыкантов и композиторов искать новые решения и новые подходы к гармонии.

В соответствии с этим, в модальном джазе сложился особый тип импровизации: в качестве основы для импровизации выступает не гармония, как таковая (многие пьесы содержат минимум аккордов), а лад. Такой подход сближает джаз с этнической музыкой (рага, мугам). Это направление представляют такие выдающиеся музыканты, как Телониус Монк, Майлз Дэвис, Джон Колтрейн, Джордж Расселл, Дон Черри. Хотя сам термин «модальный джаз» происходит от использования определенных ладов (или звукорядов) при создании соло, композиции или

аккомпанемент музыканты модального джаза могут использовать одну или несколько из следующих техник:

- Медленный гармонический ритм, где один аккорд может длиться от четырёх до шестнадцати или более тактов;
- Отсутствие стандартной последовательности аккордов;
- Органный пункт или педаль;
- Политональность и полимодальность;
- Мелодические интонации с использованием широких интервалов (кварта, квинта, секста, септима).

Для модального джаза характерен особый стиль импровизации, поскольку исполнитель не делает акцент на смене аккордов, а подчеркивает особенность лада, «наложение» мелодики. В некотором отношении ладовый джаз был шагом, упрощающим джазовую музыку, так как создавалась структура для импровизации, которая в отличие от бибоба не требовала обширных знаний аккордов и гармоний. С другой стороны, использование ладов требует большой ответственности от музыканта. Не имея четкого гармонического пути во время импровизации, солист должен изобретать свою собственную мелодическую структуру сразу же во время исполнения. Сегодня это весьма популярное направление, и многие специалисты считают, что оно находится только в начале своего развития, и что это - обширное поле для экспериментов современных джазменов.

Модальная гармония в общем виде, как было отмечено, представляет собой вертикальное представление лада. То есть аккорды строятся на нотах какого-либо лада, по определенному принципу - кварто-квинтовому, терцово-

квинтовому, или более сложному виду, в котором ко всем известным отношениям добавляется секундо-тритоновая связь. Если в давние времена консонансом являлись только совершенные консонансы - унисон/октава и кварты/квинты, а позже к ним добавились несовершенные - терции (большая, потом малая), а также их обращения - сексты, то в неомодальности благозвучными являются секунды, и тритон. То есть сочетания всех 12-ти звуков хроматической гаммы стали «консонансами», имеющими градацию «близких и далеких».

В настоящее время модальная и тональные системы тесно переплетены. Современная музыка строится на взаимопроникновении подходов и систем. Поэтому изучение модальной гармонии (как и классической мажоро-минорной) музыканту необходимо.

Одним из первопроходцем модального джаза стал Майлз Дэвис. В середине 1950-х годов он был еще захвачен хард-бопом, но к 1958 году он был готов обратиться к модальной тенденции.

Глава II. Модальный джаз Майлза Дэвиса

2.1. Путь М.Дэвиса к модальности.

Концепция модального джаза Дэвиса заключается в мелодической свободе. Модальная композиция ослабила

гармонические ограничения и позволила импровизаторам мыслить более мелодично.

Давняя подруга Дэвиса, парижская актриса Жульетт Греко познакомила его с молодым кинорежиссером Луи Малем, который в это время заканчивал съемки своего первого фильма «Лифт на эшафот». Режиссеру нужно было музыкальное сопровождение для его мрачного и загадочного фильма в духе *Double Indemnity*, и он предложил Майлзу написать музыку и исполнить ее. Фильм был малобюджетный, но зато в этом деле не участвовали никакие адвокаты и прочие посредники, и Дэвис согласился.

Вместе с четырьмя музыкантами Дэвис записал всю музыку к кинофильму в течение одного вечера. Музыканты смотрели разные сцены из фильма, а Майлз в это время тут же на месте изобретательно сочинял, аранжировал и играл чистые блюзы и простые ритмические фигуры. Дэвис впервые занимался таким свободным сочинением и записью музыки, и это было ему очень интересно. Сочиняя и исполняя музыку, сопровождавшую сцены из кинофильма, он впервые получил возможность экспериментировать, отходя от обычных мелодических структур. Для того, чтобы наиболее выразительно проиллюстрировать сюжеты из фильма, он мог солировать, обыгрывая по желанию несколько аккордов или же всего один аккорд.

В декабре 1957 года Дэвис вернулся из Парижа с новыми музыкальными идеями и решил обратиться к группе, которую он сформировал после подписания контракта с фирмой «Columbia». В нее входили Джон Колтрейн, Рэд Гарленд, Джо Джонс и Пол Чемберс, и альт-саксофонист Джулиан «Кэннанбол» Эддерли, который играл с Дэвисом

прошлой осенью, перед отъездом Дэвиса в Париж. Дэвис узнал, что Джон Колтрейн (тенор и сопрано-саксофон) избавился от наркотической зависимости и его контракт с Телониусом Монком закончился. Майлз позвонил ему, а тот с радостью принял предложение вернуться.

От Монка Колтрейн научился развивать свою мелодическую концепцию, находя различные способы подхода к каждому аккорду, и ещё более усиливая свой необузданный, быстрый стиль импровизации, который продюсер Айра Гитлер назвал в 1958 г. «потокком звуков». Это привлекло Майлза - он увидел в этом процессе важный элемент, который он хотел включить в свое видение. Это мелодическое развитие должно было стать ключевым моментом в модальной музыке Дэвиса. С этими великими музыкантами и будет записана пластинка «Kind of blue»

До первой сессии звукозаписи «Kind of Blue», Дэвис записал два важных альбома, уже тесно связанных с модальной музыкой: «Milestones» (1958), и композиции на темы оперы Джорджа Гершвина "Порги и Бесс" в аранжировке Гила Эванса. Эванс написал в некоторых пьесах статичные гармонии и вместо аккордовых изменений написал Дэвису звукоряды, на которые можно было импровизировать. Вот как Майлс прокомментировал это Нэту Хентоффу в октябре 1958 года:

«В «Summertime» есть большое пространство, где мы вообще не меняем аккорд. Когда Гил сделал аранжировку композиции "I Love You, Porgy", для меня он написал только одну гамму. Никаких аккордов. И это... дает тебе гораздо больше свободы и пространства для импровизации. Когда ты играешь таким способом, можно импровизировать

беспрестанно. Не нужно заботиться о сменах гармоний, и ты можешь варьировать мелодическую линию. Ты получаешь возможность продемонстрировать свою изобретательность в мелодическом отношении. Когда же импровизация основана на смене гармоний, ты знаешь, что к концу 32-х тактов все гармонии исчерпаны, и ничего не остается делать, как повторить то, что ты только что играл (с некоторыми вариациями). Я думаю, что сейчас в джазе происходит отход от использования обычного набора гармоний... количество аккордов будет меньше, но при этом открываются неограниченные возможности для манипуляций с ними. Некоторые классические композиторы давно уже пишут музыку таким образом, но в джазе это было редко. Когда я хочу, чтобы Джей Джей Джонсон послушал что-нибудь... я просто звоню ему, и он слушает музыку по телефону. Однажды я поставил ему музыку Арама Хачатуряна, в которой композитор использует армянские гаммы, отличающиеся от обычных западных гамм. А потом мы обсудили с ним влияние мелодии и гамм на импровизацию. Джей Джей сказал мне: «Больше я не буду записывать аккорды». А возьми Джорджа Расселла. Ведь он в основном записывает гаммы. В конце концов, ты должен сам чувствовать смены гармоний». [19, стр.89] Этот комментарий иллюстрирует общие идеи и концепции Дэвиса: меньше аккордов, больше мелодического развития.

Вскоре после выхода альбома «Milestones» на сцену вышел пианист Билл Эванс. Эванс, который позже будет играть на записи альбома «Kind of Blue», записал оригинальную композицию под названием "Peace Piece" (1958) которая, была тесно связано с модальным стилем и

похожа на “Flamenco Sketches”, одного из символов модального джаза.

Еще одним важным влиянием на музыку Дэвиса, которое становилось все более очевидным на протяжении всего десятилетия, но отчетливо проявилось в этот последний период и на альбоме «Kind of Blue», был модальный элемент классической западной музыки начала XX века.

Дэвис слушал много записей классической музыки и тем самым перенимал, заимствовал некоторые элементы модальности у таких композиторов, как Э. Сати, М. Равель и А. Хачатурян.

С конца 1950-х, Майлз Дэвис и Джон Колтрейн в области подхода к мелодии и импровизации развернули новаторские эксперименты с ладами, заимствованными непосредственно из классической музыки. Музыканты для формирования мелодий вместо аккордов стали использовать небольшое количество специфических ладов. Результатом стала гармонически статичная, построенная почти исключительно на мелодии форма джаза. Солисты иногда рисковали, отступая от заданной тональности, но это и создавало острое ощущение напряженности и свободы. Темпы были очень разные - от медленного до быстрого, но, в целом, музыка имела непостоянный и извилистый характер, и главным её отличием было чувство неторопливости. Для создания более экзотического эффекта исполнители в качестве «модальной» основы для своей музыки иногда использовали неевропейские (индийские, арабские, африканские) лады.

Обычно музыканты изучают традиционные лады западной музыки, которые соответствуют ладам народной музыки разных стран. Например, фригийский лад можно

использовать для воспроизведения испанского колорита, как на пластинке «Sketches of Spain». Дорийский лад, который любили классические композиторы М.Равель и С.Рахманинов, можно использовать вместе с блюзовым ладом, как это сделал Майлз на своей композиции «Milestones» с одноименного альбома.

Новые, нетрадиционные лады можно также найти в некоторых теоретических трудах. Так, Джо Завинул говорил о том, что многие гаммы, которые Колтрейн использовал в своих соло, он взял из книги Николаса Слонимского «Тезаурус гамм и мелодических структур».

В 1950-е годы экзотические лады, в частности из Индии и других культур Среднего Востока, вошли в лексикон джазовых музыкантов под рубрикой ладового джаза. Майлз писал, что он обратил внимание Диззи на «египетские минорные гаммы», которые он изучал в Джульярдской школе. Джо Завинул, который родился в Австрии, переехал в Нью-Йорк в 1958 году и играл у Дэвиса в конце шестидесятых, познакомил американских музыкантов с этническими ладами восточной Европы.

Неопределённый тональный центр модального джаза стал неким стартовым фундаментом для фри-джазовых взлётов тех экспериментаторов, которые пришли на следующем этапе джазовой истории: Орнетта Коулмена, Чарльза Мингуса, Фаро Сандерса и др.

Классическими примерами модального джазового стиля являются пьесы из репертуара Майлза Дэвиса: «Milestones» (игра слов: «Вехи» либо «Звуки Майлза»), «So What» («Ну и что?») и «Flamenco Sketches» («Наброски в стиле фламенко» или «Зарисовки фламенко»), а также «My Favorite Things»

(«Мои любимые вещи») и «Impressions» («Впечатления») Джона Колтрейна.

Ладовый джаз конца пятидесятих характеризовался двумя особенностями. Во-первых, отражая эстетику Дэвиса и других пионеров этой музыки, темп исполняемых пьес стал медленнее. Сравнивая ладовый джаз с теми направлениями, которые имеют гармоническую основу, музыковед Льюис Портер отмечал, что «в большинстве джазовых пьес аккорды и соответствующие гаммы меняются примерно раз за такт, в то время как в новой музыке Дэвиса одна и та же гамма могла обыгрываться в течение шестнадцати тактов». [9, с.16]

Исследователь джаза Барри Уланов признает, что структура ладового джаза способствует замедлению темпа, подчеркивая «линейный», мелодический аспект музыки: «Я думаю, это было удачное направление в развитии джаза. Как в музыке барокко и классической музыке, когда музыкант играет длинные (мелодические) линии, возникает мягкость и плавность звучания, потому что музыкант концентрируется на том, что он хочет выразить, а не окружает себя потоком звуков». [9]

Вторая особенность ладового джаза заключается в том, что продолжительность соло увеличилась. Солист был уже теперь не скован традиционными 32-х или 12-тактовой структурами при исполнении баллад или блюзов, и, соответственно, мог свободно и изобретательно играть столько времени, сколько ему было нужно, чтобы выразить себя. Теоретически в отсутствие аккордов, определяющих мелодию, соло становилось подобным песне, а импровизирующий музыкант становился композитором. И

действительно, солист в ладовом джазе был настоящим творцом.

Ансамбль Дэвиса, исполнявший стандарты и бибоповые композиции авторства Ч.Паркера, Т.Монка и Д.Гиллеспи, был одним из самых передовых коллективов на сцене хард-бопа. Однако Майлз все больше и больше разочаровывался в традициях бопа и искал новый подход. После долгих поисков Дэвис нашёл то, что искал, в книге пианиста Джорджа Расселла «Лидийско-хроматическая концепция тональной организации». Так родился модальный джаз, в котором, в отличие от традиционного подхода, гармоническая основа заменена ладами (дорийским, фригийским и т.д.) – как экзотическими, так и традиционными для европейской музыки. Благодаря этому, развитие импровизации опирается не на смену аккордов, а на подчеркивание особенностей конкретного лада.

Майлс Дэвис был на три года младше Расселла, но, по словам самого Джорджа, оказал немалое влияние на него. Например, как-то раз Джордж спросил Майлса, какая у него цель в музыке. Тот ответил, что хотел бы выучить все аккорды. Вначале Расселл был немного удивлен, потому что на тот момент Майлз уже знал все аккорды и их варианты, но чуть позже он понял, что Майлз имел в виду что-то совсем другое. А именно, - найти новые соотношения внутри гармонии.

Дэвис был настолько впечатлен его идеями, что как-то даже отметил, что все, что он знает о композиции, он извлек из трудов Расселла. Под влиянием идей Рассела Дэвис воплотил свою первую модальную композицию в заглавной песне своего студийного альбома «Milestones» (1958).

Удовлетворенный результатами, Дэвис подготовил полноценный альбом, основанный на модальности - «Kind of Blue» (1959) . Это самый яркий пример того, к чему привела его концепция Дж.Расселла.

2.2 Альбом «Kind Of Blue»

«Kind of Blue» - одна из самых значимых и продаваемых пластинок во всей истории джаза, создана, по признанию Дэвиса, под влиянием музыки Мориса Равеля и Сергея Рахманинова. Это наиболее отчетливо слышно в композициях «So What» и «Flamenco Sketches», где выделяются звучания тембров фортепиано и трубы, создающие особую музыкальную «палитру» цветов.

Дэвис указан как автор всех композиций, но многие критики и поклонники считают, что Билл Эванс написал часть или всю тему «Blue in green», а также «Flamenco Sketches» целиком. Потомки Дэвиса признали авторство Эванса в 2002 году.

Майлз в альбоме использует блюз, но превращает его форму и язык в нечто такое, что все еще звучит современно много лет спустя. Ключ к обманчивой легкости восприятия альбома — это ансамбль, который собрал Майлз Дэвис. Великие музыканты, играющие с ним - Джон Колтрейн (тенор-саксофон), Джулиан «Кэннонбал» Эддерли (альт-саксофон), Билл Эванс (фортепиано, на одном треке его сменил Уинтон Келли), Пол Чемберс (контрабас), Джимми Кобб (ударные) - это «великий секстет», вместе с которым Дэвис переработал звучание бибопа и хард-бопа в стиль, получивший название «модальный джаз».

«Kind of Blue» полностью основан на модальности и отличается от раннего джазового стиля хард-боп Дэвиса с его сложной последовательностью аккордов и импровизацией. Весь альбом представляет собой серию модальных набросков, в которых каждому исполнителю давался набор гамм и звукорядов, охватывающих параметры их импровизации и стиля. Этот стиль записи контрастировал с типичной подготовкой к записи, когда музыкантам давали или полную партитуру или (для импровизационного джаза) музыкантам предоставляли последовательность аккордов или серию гармоний. Сам Дэвис ранее использовал тот же метод в подготовке альбомов «Milestones» и "Порги и Бесс". Модальная композиция, с ее опорой на гаммы и лады, представляла, как назвал ее Дэвис, «возвращение к мелодии».

Альбом «Kind of Blue» состоит из пяти разных по своему художественному смыслу, но стилистически близких композиций:

1. «So What»
2. «Freddie Freeloader»
3. «Blue In Green»
4. «All Blues»
5. «Flamenco Sketches»

Первая пьеса «So What» - наиболее известная композиция на пластинке и наиболее показательная для избранной нами темы, поэтому ей будет уделено особое внимание, и она будет проанализирована далее подробно.

2.«Freddie Freeloader» - это стандартная двенадцатитактовая блюзовая форма, в которой достигнута

новая индивидуальность, благодаря эффективной мелодической и ритмической простоте.

3 «Blue in Green» - это десятитактовая «циркулярная» форма, следующая за четырехтактовой интродукцией и исполняемая солистами с увеличением и сокращением ритмической длительности нот и пауз.

4 "All Blues" - это двенадцатитактовая блюзовая форма на 6/8, в которой используются только несколько смен тональностей, и Майлс Дэвис демонстрирует свободную мелодическую концепцию. Запись альбома началась с блюза и закончилась им.

5 «Flamenco Sketches» строится по звукорядам пяти гамм: До-мажора ионийского, Ля-бемоль-мажора миксолидийского, Си-бемоль мажорная 7-й ступени, ре-минора фригийского и соль-минора эолийского. Каждая из которых проигрывается «столько времени, сколько пожелает солист, пока он не завершит серию». «Flamenco Sketches» указала путь к синтезу джаза и элементов североафриканской и восточной музыки, что произошло гораздо позже, начиная от В. Мустафа-заде.

Пьеса «**So What**» . Для многих слушателей названия этой пьесы и пластинки стали тождественными. Музыканты и любители часто называют эту композицию «Kind of blue». основана на дорийском ладе и содержит только две функции - тонику и неустойчивую функцию, которую даже нельзя назвать доминантой - она включает самый неустойчивый звук в дорийском ладу - шестую ступень, и каждый аккорд, содержащий ее, является неустойчивым. Интервалика

аккордов включает комбинации кварт с добавленной терцией, что нейтрализует мажорное или минорное звучание. Сам Дэвис строил гирлянды терций на каждой ступени звукоряда; однако Колтрейн взял квартаккордовые построения для будущей разработки мелодических линий, основанных на цепочке кварт. Оба главных аккорда в «So What», которые потом транспонируются по полутону, построены из двух соседних пентатонических ладов на расстоянии б. секунды.

Пьеса «**So What**» имеет простейшую возможную структуру ААВА, с двумя восьмитаками в дорийском ре-миноре, восьмью тактами в дорийском ми-бемоль-миноре и заключительным восьмитаком снова в дорийском Dm. Для ладовой музыки это малая форма, и начало бриджа у Майлза воспринимается как внезапная модуляцию в субдоминанту, а при переходе к последней А части дает ощущение sub5. Частота смены аккордов в бопе (целыми, половинками) связана с каденционностью II-V-I, и фактически аккорды тоже шагают - как бас, только широкими шагами. Если слушать запись в двойной скорости, то это сразу обращает на себя внимание.

Каждый солист в этой пьесе по-своему решает сложную задачу, стоящую перед ним. Альт-саксофонист Кэннанбол Эддерли использует более плавный и мелодичный подход, внося своей игрой жизнерадостность, контрастирующую с печальным настроением, предшествующим его соло. Его лирическая линия наименее ладовая среди всех солистов, и он использует в своей импровизации хроматические гаммы, а не гаммы, лежащие в основе композиции «So what». Последовательность соло, которая в основном была

неизменна на протяжении всего альбома, показывает, что соло Эддерли зависели от того, что играли предшествующие солисты. Хорошо видно, что альтист использовал в своих соло подходы, развиваемые Майлзом и Колтрейном. Кэннанбол исполняет диатонические последовательности в этих ладах, а Бил Эванс играет задумчиво, используя гармонический подход. Эванс начинает соло с небольшой задержкой, как бы пропевая, закончил ли Кэннанбол солировать. Его импровизация развивается легко, затем он играет ответные аккорды, в то время как духовые инструменты поддерживают его, тихо играя ритмическую фигуру «So what». Потом он изящно начинает соло с успокаивающего, слегка синкопированного кластера нот и продолжает импровизировать. Он играет в своей типичной сдержанной манере. Сначала его фортепьяно звучит как бы нерешительно. В то время как духовые инструменты продолжают тихо звучать, он обыгрывает серию аккордов, демонстрируя богатство нюансов, используя «мягкую педаль» Стейнвея, которая позволяет очень точно контролировать звук в спокойном темпе, добавляя теплоту звучанию. И лишь в конце соло он создает сильный, драматический эффект.

Дэвис, солирующий первым, великолепно исполняет в своей импровизации короткие мелодические мотивы. Его соло настолько легко запоминается, что многие выучили его наизусть. Его соло также многие музыканты даже называют Библией джаза. Д. Расселл считал, что это соло представляет собой самостоятельную тему. Расселл был настолько убежден в этом, что в 1983 году сделал аранжировку соло Дэвиса для своего большого оркестра из

двадцати одного музыканта (Living Time Orchestra). Дэвис начинает свою импровизацию с простого развития темы, играя арпеджио в Dm, эта тема вновь появляется перед бриджем его второго квадрата и является как бы основной темой соло. Части A в его соло в основном состоят из коротких арпеджированных фраз. Обе части бриджа отличаются от частей A тем, что в них используется главным образом длительное восходящее или нисходящее поступенное движение. Дэвис выражает свои чувства, используя богатый набор экспрессивных тембров и артикуляций. Он начинает играть второй квадрат с неторопливого, плавного обыгрывания Dm аккорда в высоком регистре и затем мягко повторяет его октавой ниже. Утонченный аккомпанемент пианиста Билла Эванса вносит свой вклад в красоту этого момента, в то время как Пол Чемберс создает ощущение неопределенности с помощью органного пункта в первом A второго квадрата. Чемберс делает то же самое в начале второго квадрата в соло Колтрейна.

Спонтанное компактное соло Колтрейна примечательно абстрактной природой его мелодических мотивов и манерой, в которой Колтрейн развивает их. Его соло в «So what» начинается с простой основной идеи и состоит только из первой, третьей, четвертой и пятой ступеней дорийского лада (по нотации D-дорийский, E для тенор-саксофона). Он развивает эту идею, меняя ритм и расширяя ее, добавляя все новые звуки в течение полных шестнадцати тактов. После бриджа Колтрейн играет короткий выразительный мотив, добавляя новые звуки при каждом повторении, доходя до высокой ноты Ми. Потом, в продолжение второго квадрата,

он берет три последние ноты Ре, Фа и Ре из предыдущей вариации, каждой из которых предшествует форшлаг, и они образуют новый мотив. На этот раз он расширяет этот мотив, каждый раз добавляя в его начале ноты. [см. Приложение Фото №1,2,3,4]

Майлс Дэвис в интервью с Беном Сидраном, 1986 г. сказал:

«"So What" или "Kind of Blue», они были написаны в ту эпоху, в нужный час, в нужный день, и это произошло. Все кончено ... То, что я играл с Биллом Эвансом, все эти разные лады и заменяющие аккорды, у нас тогда была энергия, и нам это нравилось. Но я этого больше не чувствую - это больше похоже на подогретую индейку». [13]

Для баса и фортепиано возможен сдвиг внутри лада, который диссонирует с основой аккорда. К примеру, внутри ионийского лада До (C) ноты имеют следующую последовательность C D E F G A B, с C как основной нотой. Другие не диатонические ноты, к примеру, си-бемоль (Bb) диссонируют с ионийским ладом до, поэтому мало используются в не модальном джазе, когда обыгрывается этот аккорд. В модальном джазе эти ноты могут быть свободно использованы и это открывает большую гармоническую гибкость, и разнообразные гармонические возможности.

Гармонический ритм в модальной системе сильно отличается от тональной. Ладовая инерция велика, и может продолжаться несколько часов музыки - как в индийской музыке. Майлс же шел от бопа и его традиционной 32-х тактовой формы, в которую должен был втиснуть 2 разных

лада с их модальными особенностями. Отсюда и построение: 16-8-8.

В интервью 1958 года Нэту Хентоффу из *The Jazz Review* Дэвис подробно остановился на этой форме композиции в отличие от последовательности аккордов, преобладающей в бибопе, заявив, что:

«Можно продолжать до бесконечности, не задумываясь о смене аккордов и сосредотачиваясь на мелодии. Это вызов самому себе – понять, насколько ты можешь быть мелодически инновационным».

Среди знаковых композиций модального джаза можно выделить «So What» Майлса Дэвиса и «Impressions» Джона Колтрейна. Обе композиции следуют одной песенной форме ААВА, с дорийским Ре для части А и модуляцией на полтона вверх, до Ми-бемоль для части В. Дорийский лад натуральная минорная гамма с повышенной шестой ступенью. Например, в "So what", основанном на Ре и Ми-бемоль дорийских ладах, есть 2 аккорда (снизу-вверх): E-A-D-G-B и D-G-C-F-A. Первый аккорд содержит неустойчивый звук для Ре дорийского Си; второй разрешает. Напряжения создают в первую очередь типичные модальные ступени; 6-ая в дорийском, 2-ая во фригийском, 4-ая в ионийском и т.д. Модальное созвучие, содержащее эти модальные звуки является неустойчивым и требует разрешения в другое созвучие, не содержащее эту модальную ступень.

Среди других композиций стоит отметить «Flamenco Sketches» Дэвиса, «Peace Piece» Била Эванса и «Footprints» Шортера.

В отличие от Дэвиса Билл Эванс пришел к ладовому джазу в основном благодаря занятиям в консерватории (в Юго-восточном Университете Луизианы и позже в Музыкальном колледже Мэннс), а не играя в клубах и записываясь в студиях. Но оба они оказали большое влияние на развитие ладового джаза. И именно благодаря их сотрудничеству возникла та искра, которая инициировала создание пластинки *Kind of blue*.

И Дэвис, и Эванс добились индивидуального, эмоционально сдержанного звучания без всяких излишеств, в отличие от джазовой музыки, часто перегруженной техническими приемами, которую играли в то время многие музыканты. Их музыка отличалась исключительной лиричностью, а мелодические линии лишь едва уловимо намечали музыкальную структуру. У Эванса был богатый, классический звук, который был не типичен для джазового фортепьяно. Он избегал играть основной тон аккорда, что открывало новые гармонические возможности. Майлс, который «играл одну ноту и связывал ее одновременно с несколькими аккордами», делал что-то похожее с другой стороны.

Аkkomпанирующие инструменты не ограничены стандартными аккордами как в бопе, а могут обыгрывать аккорды, основываясь на различных комбинациях лада. Кроме того, музыкант может использовать различные пентатоники внутри гаммы (гамма До-мажор): До-мажор пентатоника, Фа-мажор пентатоника и Соль-мажор пентатоника (а также связанные с ними минорные пентатоники Ля, Ре и Ми).

В то время как увлечение Дэвиса модальным джазом носило эпизодический характер, он включил несколько тем из Kind of Blue в репертуар своего «Second Great Quintet». Колтрейн, со своим классическим квинтетом, встал в авангарде развития модальной импровизации. Некоторые его альбомы того периода считаются определяющими для развития джаза в целом и особенно для модального джаза: Giant Steps, Live! at the Village Vanguard (1961), Crescent (1964), A Love Supreme (1964), и Meditations (1965). Композиции того времени, такие как «India», «Chasin' the Trane», «Crescent», «Impressions», а также стандарты, к примеру «Flamenco Sketches» Ричарда Роджерса, в исполнении Колтрейна стали неотъемлемой частью джазового репертуара.

Колтрейновские успехи в модальной импровизации вырастили целое поколение саксофонистов (преимущественно тенор), которые продолжили развитие нового стиля (зачастую комбинируя его с джаз-фьюжн). Среди прочих здесь выделяются Майкл Брекер, Дэвид Либман, Стив Гроссман и Боб Берг.

Ещё одним новатором модального джаза был пианист Херби Хэнкок. Он известен своей работой в «Second Great Quintet» Майлса Дэвиса, и, ещё до этого несколькими сольными работами. Заглавная мелодия альбома «Maiden Voyage» 65-го года один из самых известных примеров модального джаза: навязчиво повторяющиеся риффы в ритм-секции и ощущение поиска на протяжении всей композиции. Кроме того, настоящим предтечей модального джаза, чье влияние признавал Майлс Дэвис, был виртуозный пианист

Ахмад Джамал. В своих ранних записях Джамал использовал растянутые рифы (своеобразные остановки посреди мелодии для вставки зацикленного фрагмента), позволившие ему играть затяжные соло, опираясь на повторяющиеся фрагменты баса и ударных.

Заключение

В данной дипломной работе я исследовал модальный джаз и его роль в творчестве М. Дэвиса, а также влияние окружающих на путь Дэвиса к модальному (ладовому) джазу.

Считаю, что моя работа будет интересна и полезна всем музыкантам, которые ищут новые знания. А суть и идеи модального джаза помогут им обрести мелодическую свободу, позволят импровизировать и мыслить более мелодично.

На примере жизни и творчества Дэвиса в моей работе можно увидеть путь и развитие ладовой музыки, ее концепцию. Концепция открывает возможности – и дело каждого музыканта эти возможности тщательно исследовать. Анализируя свой выбор, музыкант может расширить свои понятия и вкус и, возможно, прийти к какой-либо

собственной концепции в рамках изложенного. Лидийская Хроматическая концепция тональной организации Д. Расселла применима ко всей музыке в целом. Эта концепция не законодательствует в области вкуса; соответственно, нет никаких «можно» или «нельзя», никаких правил и законов – это скорее попытка организовать в определенную систему весь тональный материал, с которым приходится встречаться джазовому музыканту, и дать ему возможность свободного выбора соответственно его эстетической необходимости.

Майлз Дэвис один из таких музыкантов. Он всегда смотрел вперед. Вместо того, чтобы следовать тенденции украшать и ускорять стиль, чего добивался бибоп, Дэвис решил вернуться к корням джаза и блюза, искал новый подход. После долгих поисков он нашёл то, что искал, в книге пианиста Джорджа Расселла. Так родился модальный джаз.

Его жизнь была полна событий, которые иллюстрируют его характер, например, то, как Дэвис осознавал, допускал и даже поощрял влияние, которое каждый из его музыкантов оказывал на его группу. Он выбирал музыкантов с учетом этого влияния и тщательно следил за тем, чтобы их видение и стиль совпадали с его видением. Гилл Эванс, Ахмад Джамал, Билл Эванс, Джон Колтрейн, Херби Хэнкок, Уэйн Шортер, Чик Кория, Джо Завинул также были захвачены идеей развивать джаз в совершенно новом направлении.

В конце следующего десятилетия Дэвис снова двигался вперед с еще одним поколением музыкантов. На этот раз он был вовлечен в более фанковые ритмы и с большим количеством электронных инструментов.

Дэвис постоянно менялся. Это было то, к чему он стремился и чего добивался. Неудивительно, что перемены

никогда не были внезапным или случайным событием, но всегда были следствием постепенной и постоянной работы. В человеке, желающем и способном адаптироваться и учиться по мере необходимости, в результате бесконечного мыслительного процесса, неограниченного видения и творчества развился модальный джаз, совершенно новая форма музыки, оцененная сама по себе и как отправная точка для следующего поколения дальновидных джазовых музыкантов.

Список литературы

1. Акопян Л.О. Модальность // Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010, стр. 358-369.

2. Дэвис М. Автобиография. При участии Куинси Тroupa / Пер. с англ. Е.Калининой. - М.-Екатеринбург-София: Ультра. Культура, 2005.
3. Кан Э. Kind of Blue. История создания шедевра Майлса Дэйвиса / Пер. с английского М.Н. Сапожникова. - Москва: «Печатные Традиции», 2010.
4. Коллиер Дж.Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк / Пер. с англ. - М.: Радуга, 1987.
5. Кинус Ю.Г. Джаз: истоки и развитие. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2011.
6. Пис Т. Джазовая композиция: теория и практика / Пер. с англ. К. Боенко. (Berklee College of Music)
7. Портер Л. Джон Колтрейн: жизнь и музыка / Пер. с англ. М.Н. Сапожникова. - М.: Арт-Волхонка, 2015.
8. Сарджент У. Джаз: генезис. Музыкальный язык. Эстетика / Пер. с англ. М.Рудковской и В.Ерохина. - М.: Музыка, 1987.
9. Фейертаг В.Б. Джаз. Энциклопедический справочник. - СПб.: Скифия, 2008.
10. Baret S. Kind of Blue and the Economy of Modal Jazz // Popular Music, Vol 25, Iss.2, May 2006, p.p.185-200.
11. Bernal. L. K. Miles Davis: The Road to Modal Jazz. - University Of North Texas, 2007.
12. Boothroyd M. Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz // Nota Bene; Canadian Undergraduate Journal of Musicology, Vol 3: Iss.1, Article 5.
13. Gridly M. Jazz Styles: history and analysis. 5-th edit. - New Jersey: Prentice Hall, 1994.

14. Kernfeld B.D. Adderley, Coltrane and Davis at the Twilight of Bebop: The Search for Melodic Coherence. (1958-59). Ph. D. thesis, - Cornell University, 1981.
15. Martin H., Waiters K. Jazz. The First 100 years. - Belmont: Wadsworth Group, 2002.
16. Nisenson E. The Making of Kind of Blue. Miles Davis and his Masterpiece. - New York: St. Martin Press, 2000
17. Russell G. The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation. - New York: Concept Publishing, 1961.
18. Yudkin J. Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop. - Bloomington: Indiana University Press, 2008.
19. Hentoff N. An Afternoon with Miles Davis //Jazz Review. December 1958.
20. https://ru.wikiarabi.org/wiki/Miles_Davis#1955%E2%80%931959:_Signing_with_Columbia,_first_quintet,_and_modal_jazz

Приложение

So What Miles Solo
from "Kind of Blue" Classic Records CS 8163
By Miles Davis

The image displays a musical score for a solo in the key of D minor, 4/4 time. The score is written on ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody starts with a half note D4, followed by a quarter rest, then a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The second staff continues the melody with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The third staff starts with a half note D5, followed by a quarter rest, then a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The fourth staff continues with a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The fifth staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb), and a 4/4 time signature. The melody starts with a half note D4, followed by a quarter rest, then a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The sixth staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The seventh staff starts with a half note D5, followed by a quarter rest, then a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The eighth staff continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The ninth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody starts with a half note D4, followed by a quarter rest, then a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The tenth staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. Chord symbols are placed above the staves: Em7 above the first staff, Em7 above the third staff, Fm7 above the fifth staff, Em7 above the seventh staff, and Em7 above the ninth staff. Measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37 are indicated at the beginning of their respective staves.

solo de JOHN COLTRANE sur
SO WHAT

saxophone ténor

Transcription: Adrien Espinouze

The image displays a musical score for tenor saxophone, transcribed by Adrien Espinouze. The score is written in treble clef, with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 3, 6, and 5. The piece features a characteristic modal jazz style with a mix of eighth and quarter notes, and some triplet patterns. The score concludes with a double bar line and a final cadence.

229

Musical score for measures 229-233. The score is written for piano in 8/8 time. It consists of two systems. The first system (measures 229-233) features a treble clef with a common time signature of 8 and a bass clef. The melody in the treble clef is characterized by dotted rhythms and rests. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth-note patterns. The second system (measures 234-238) is titled "(Bill Evans' Solo)" and begins with a forte (*f*) dynamic. It features a treble clef with a common time signature of 8 and a bass clef. The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment features a triplet of eighth notes and a sustained bass line.

234 (Bill Evans' Solo)

Φοτο №3

So What

Cannonball Adderley

E♭ Alto
B-7

by: Miles Davis

The musical score is written for Eb Alto in 9/8 time. It consists of seven staves of music. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. There are several triplets and a sextuplet indicated by brackets and numbers. Chord symbols are placed above the staff: B-7, B-7, and Bb-7. The copyright notice at the bottom reads '© MollyAm 1995'. A small number '3' is located at the end of the seventh staff.

© MollyAm 1995