

# Masteroppgave i utøvende musikk

Fakultet for kunstfag  
Høgskolen i Agder - Våren 2006

## Studier over Miles Davis' improvisasjonspraksis i modaljazzen

Tore Bråthen

Tore Bråthen

*Studier over Miles Davis'  
improvisasjonspraksis i  
modaljazzen*

Masteroppgave i musikkutøving

Høgskolen i Agder  
Fakultet for kunstfag  
Institutt for rytmisk musikk  
2006

## Forord

Med denne oppgaven forsøker jeg å gi innsikt i Miles Davis spill i modaljazzperioden.

Hvilken rolle Miles Davis hadde, både som musiker og som bandleder. Oppgaven ser også på samarbeidet med modale musikere som Bill Evans og hvordan to grensesprengende musikere kan utfylle hverandre i søken etter en ny sound.

Oppgaven baserer seg i hovedsak på analyse, men det er også lagt egne betraktninger og refleksjoner til grunn for de linjer som er streket opp.

Den tar for seg to av låtene på den grensesprengende utgivelsen "Kind Of Blue". Det er "Blue In Green" og "Flamenco Sketches". Med disse to forholdsvis forskjellige låtene søker jeg å gi et reflektert bilde av Miles Davis ulike teknikker i modaljazzen. Jeg vil også komme inn på hvilke krefter som har påvirket MD, både av musikalsk og menneskelig art.

Jeg vil i starten av oppgaven få benytte anledningen til å tenke noen varme toner til de som har støttet meg i denne viktige fasen i min videreutdanning og min søken som musiker. Først min samboer og våre to barn. Uten den innsats og vilje jeg har fått fra de hadde det ikke vært mulig å gjennomføre dette prosjektet.

Videre vil jeg takke min veileder professor Tor Dybo. Uten hans hjelp og kyndige, tålmodige veiledning ville dette prosjektet vært en mye tyngre bær å bære.

Takk til min lærer 1. amanuensis Erik Gunvaldsen for interessante og innholdsrike diskusjoner og synspunkter.

Miles Davis er en så markant skikkelse, både musikalsk og menneskelig, at en er nødt til å gjøre seg opp en mening om han og hans musikk. Enten en er musiker, orkesterleder eller som ren entusiast.

Det er mitt håp at de som leser denne oppgaven vier mine synspunkter oppmerksomhet og videre veier de med egne refleksjoner.

God lesing!

Tore Bråthen

## Innhold

<b>INNLEDNING .....</b>	<b>6</b>
<b>FORMÅL .....</b>	<b>6</b>
<b>PROBLEMSTILLING/HYPOTESE .....</b>	<b>6</b>
<b>VALG AV METODER OG TEORIER.....</b>	<b>7</b>
<b>EN OVERSIKT OVER OPPGAVENS FORSKJELLIGE DELER .....</b>	<b>9</b>
<b>EGNE OPPTAK I FORBINDELSE MED DEN UTØVENDE DELEN.....</b>	<b>9</b>
<b>EN DEFINISJON AV SOUND .....</b>	<b>11</b>
<b><u>BLUE IN GREEN.....</u></b>	<b><u>13</u></b>
<b>INNSPILLINGSFAKTA .....</b>	<b>13</b>
<b>FORMANALYSE .....</b>	<b>14</b>
<b>SKJEMATISK FORMANALYSE .....</b>	<b>15</b>
<b>DYNAMISKE VIRKEMIDLER.....</b>	<b>18</b>
<b>EN ANALYSE AV INTROEN .....</b>	<b>19</b>
<b>BEGREPER OM TID.....</b>	<b>20</b>
<b>MELODISKE SPENNINGSTONER.....</b>	<b>22</b>
<b>ANTESIPASJON .....</b>	<b>22</b>
<b>FRASERING.....</b>	<b>23</b>
<b>TONAL ANALYSE .....</b>	<b>23</b>
<b>MODAL ANALYSE.....</b>	<b>30</b>
<b>EN MELODISK SKISSE .....</b>	<b>32</b>
<b>MODUS SETT I FORHOLD TIL AKKORDENE .....</b>	<b>33</b>
<b><u>FLAMENCO SKETCHES.....</u></b>	<b><u>35</u></b>
<b>INNSPILLINGSFAKTA .....</b>	<b>35</b>
<b>DE FEM MODUSENE.....</b>	<b>36</b>
<b>TONAL ANALYSE .....</b>	<b>38</b>
<b>SKJEMATISK FORMANALYSE .....</b>	<b>44</b>
<b>IMPROVISASJONSPRAKSIS, PROSESSER OG FORM .....</b>	<b>47</b>
<b>HISTORIKK .....</b>	<b>47</b>
<b>DEN MODALE IMPROVISASJONSFORMEN .....</b>	<b>49</b>
<b>DEN MODALE IMPROVISASJONSPROESSEN.....</b>	<b>52</b>
<b><u>KONKLUSJON.....</u></b>	<b><u>54</u></b>

<b>IMPROVISATION IN JAZZ.....</b>	<b>54</b>
<b>HVORDAN MILES DAVIS HAR PÅVIRKET MEG SOM MUSIKER .....</b>	<b>59</b>
<b><u>APPENDIKS .....</u></b>	<b><u>60</u></b>
KILDER SITATER.....	60
LITTERATURLISTE .....	60
INTERNETTADRESSER.....	61
VEDLEGG NO 1: CD.....	61
VEDLEGG NO 2: MILES DAVIS' SOLO PÅ BLUE IN GREEN .....	63
VEDLEGG NO 3: MILES DAVIS' SOLO PÅ FLAMENCO SKETCHES .....	65
VEDLEGG NO 4: LEAD SHEET PÅ "AFRO BLUE" .....	67
VEDLEGG NO 5: LEAD SHEET PÅ FOOTPRINTS .....	68

## ***Innledning***

I dette prosjektet vil jeg studere Miles Davis' trompetsound<sup>1</sup>. Denne unike kunstneren, jazzmusikeren og komponisten har skapt en helt egen, lett gjenkjennelig sound. Han er en av de musikerne en lett kan identifisere. Først på grunn av hans sound, deretter tonevalg, så frasing og ikke minst, bruk av pauser. Etter å bare ha hørt noen ganske få takter vil det sjelden være tvil om hvem en hører.

## ***Formål***

Grunnen til at jeg valgte dette temaet er for å finne ut mer om Miles Davis' sound og hvordan den oppstod. Hvordan MD brukte de ulike modus<sup>2</sup> i forhold til modaljazzen<sup>3</sup>. Jeg vil også se på samarbeidet med pianist og komponist Bill Evans. Dette har helt klart betydd mye for MDs utvikling som musiker.

## ***Problemstilling/Hypotese***

Miles Davis har vist gjennom hele sin karriere at personlig uttrykk har betydd mer enn virtuost "instrumentalartisteri". Det er viktig å stille spørsmål ved dette og prøve å finne ut hvordan dette var mulig. I en tidsperiode, dvs midten fra midten av 40-tallet og opp til første halvdel av 50-tallet, der bopen var en dominerende strømning. Hele denne jazzepoken gjenspeilet det hektiske New York livet og satte fokus på de sorte musikerne som innadvendte, uoppnåelig og kompromissløse. Hvordan kan så en trompeter med et sterkt og

---

<sup>1</sup> En definisjon på sound kommer senere i oppgaven.

<sup>2</sup> Modus henviser til de ulike modale skalaene.

<sup>3</sup> En jazztradisjon som baserer seg på bruken av modus.

intenst budskap, inspirert av klassiske komponister som Ravel og Debussy få respekt hos sine. En som inngår nære vennskap og samarbeidsforhold med "hvite" musikere og komponister. En som vil styre jazzten, de "sortes" egen musikk, gjenerobret gjennom bopen, inn på nye retninger. Å lede en opposisjon mot denne stilarten og dermed sitt eget folk, afroamerikanerne. For å finne svar på dette må en først kartlegge ingrediensene som er å finne i hans sound. Finne de sentrale elementene i hans budskap. Sette fokus på hva det var han gjorde som fortsatt fanger lytterens oppmerksomhet.

Det å ta for seg hele Miles Davis' liv og virke vil være en for stor oppgave i denne forbindelsen. Han er en av hovedpersonene når det gjelder å være retningsangivende i forhold til jazzens "veivalg" og utvikling også etter den modale perioden (i denne oppgaven forstått som slutten av 50-tallet til siste halvdel av 60-tallet). Elektronisk jazz, fusion, jazz-rock, acid osv er sentrale begreper innen jazzens utvikling som alle har hentet ut elementer fra Miles Davis sound. Jeg har valgt å konsentrere meg om den modale perioden. Jeg mener at sentrale elementer i hans sound blir skapt i denne perioden. Frasering, time, tonevalg, rytmikk osv er alle sentrale parametere.

### ***Valg av metoder og teorier***

Jeg vil konsentrere arbeidet mitt i hovedsak rundt transkripsjon og analyse. Jeg velger to av fem låter fra Miles Davis' utgivelse "Kind Of Blue" (Colombia, 1959). Låtene er spor nummer 3; "Blue In Green" og spor nummer 5; "Flamenco Sketches".



De notasjonseksemplene som er brukt i analysen har sitt utgangspunkt i utgivelsen "Kind Of Blue Transcriptions" (Hal Leonard Corporation 2000). De er ført inn i Sibelius 4.1 og tatt videre inn i Word for Mac, 2004 av meg selv. Alle noteeksemplene er notert i natura.

Blue In Green og Flamenco Sketches er to låter som beskriver det oppgjøret MD og hans musikere tar med den til nå vertikale tenkingen<sup>4</sup> i jazzmusikken. Elementer som ujevn periode og at solisten dikterer akkompagnementets akkordskifter er nye og banebrytende virkemidler i tillegg til den horisontale tenkemåten på improvisasjonene og på arrangementen av melodiene.

Jeg vil bruke flere analysemetoder for å få en oversikt over disse tingene. Tradisjonell transkripsjon med tradisjonell trinn<sup>5</sup> og funksjonsanalyse<sup>6</sup> der det er naturlig. Teorier i forhold til akkord/skala sammenheng<sup>7</sup> vil være sentrale. Også teorier knyttet til modalitet vil bli belyst. Melodisk analyse og en analyse av hans frasering er også naturlig i en slik oppgave. Samtaler med andre musikere vil også være en kontinuerlig del av prosessen.

Jeg vil også gjøre oppmerksom på at jeg benytter meg av engelsk når det gjelder besifring og notenavn i forhold til den norske tonen h eller akkord med samme navn. H blir i oppgaven referert til som B.

---

<sup>4</sup> En improvisasjonspraksis som forholder seg til akkordtenking som utgangspunkt.

<sup>5</sup> En analysemodell som "nummererer" akkordene ut fra en bestemt tonika og dens skala. Brukes for å vise det diatoniske slektskapet mellom akkordene.

<sup>6</sup> En analyseform som ved hjelp av symboler og tegn viser akkordenes funksjon i forhold til hverandre.

<sup>7</sup> En teori som viser forandringer i akkordens eller skalaens struktur ved tonale forandringer.

## ***En oversikt over oppgavens forskjellige deler***

I hoveddelen, analysen, starter jeg med å ta for meg uttrykket sound og gir en forklaring på hva jeg legger i uttrykket. Først kommer en analyse av "Blue In Green". Deretter følger en analyse av "Flamenco Sketches". "Blue In Green" er med sitt forholdsvis funksjonsharmoniske skjema svært forskjellig fra den modalkonstruerte "Flamenco Sketches". Allikevel er begge låtene nyskapende i forhold til det tonespråket som hadde vært vanlig til nå. Uvanlig form, modale progresjoner, en helt ny samspillmodell, en forklaring på tidsbegrepet i jazz osv er momenter jeg går inn på her. Også tidligere nevnte teorier blir belyst i denne delen.

Den inneholder også en tonal analyse av begge soloene. Dette mener jeg forklarer, spesielt i forhold til "Blue In Green", hvordan Miles Davis benytter modusene i forhold til innslagene av funksjonsharmonikk vi finner i denne låten. Også i Flamenco Sketches ser en hvordan MD bruker ulike grupperinger av toner tilhørende moduset i øyeblikket og skaper spenning ved å fokusere på nye tonale sentra. Enten ved å forme linjer ut fra andre linjer eller ved å bryte treklanger fra akkordenes øvre strukturer.

Jeg kommer også inn på de ulike improvisasjonspraksisene i modaljazz i denne delen.

I oppgavens siste del sammenfatter jeg det jeg har funnet ut i analysedelen.

## ***Egne opptak i forbindelse med den utøvende delen***

Låter som ble spilt inn: Footprints (Wayne Shorter) og Afro Blue (John Coltrane)

Musikere: Tore Bråthen (trompet), Haldor Røyne (gitar), Per Elias Drabløs (bass) og Erik Markussen (trommer).

Opptaket er gjort i Lindesnes Lydstudio med Jan Rune Pedersen som tekniker.

*Footprints* er en låt spilt inn første gang på Miles Davis' utgivelse "Miles Smiles"

(Colombia 1966). Det er en 6/4-dels låt bygd over et bassostinat.

Det er i utgangspunktet en moll-blues med en noe reharmonisert avslutning på runden. En finner i de fire første taktene Cm7, deretter går den i 5. - 6. takt til subdominant Fm7 for så å gå tilbake til Cm7 i takt 7 og 8. Som avslutning på bluesrunden er det brukt D7 takt 9 og Db7 i takt 10 for til slutt å lande Cm7 i skjemaets to siste takter (takt 11 og 12). D7 kan sees på som V7/V og videre til Db7 som blir subV7 til tonika. Samtidig som D7 står i et V7/V forhold til tonearten C-moll vil den ha et tritonessubstitusjonsforhold<sup>8</sup> til Db7. Effekten av progresjone blir, uansett hvordan en velger å se på det, en kromatisk nedadgående basslinje inn til tonika. Et fin variasjon i forhold til bluesens Im7 – Ivm7 – Im7.

*Afro Blue* ble første gang spilt inn av John Coltrane på hans utgivelse John Coltrane (Van Gelder Studios 1963). Det er et afrikanskinspirert tema jeg har valgt å notere i 3/4-takt av notasjonsmessige hensyn.

Som harmonisk underlag på soloen er det på vår innspilling tenkt F-dorisk som utgangspunkt. Det harmoniske i headen er diatonisk til F-eolisk. Formen kan settes opp som en ABCB der hver del er på 8 takter. A-delen er bygget opp på akkordene Im7 – IIm7 – bIIImaj7. I B-delen er det brukt de mer åpne sus klangene. Her blir bVII7sus parallellført med bVI7sus som går til Im7. C-delen er harmonisk lik A-delen, men med en annen melodi over.

---

<sup>8</sup> En tritonesserstatningsakkord er en dominantakkord flyttet en fm 5 (tritonus) i forhold til den dominant den skal erstatte. Resultatet er at den fallende kvinten i dominantopløsningen blir byttet ut med en kromatisk nedgang. Reharmoniseringen er naturlig i og med at en beholder ters og septim fra den akkorden som erstattes (bytter plass).

Som solist kan denne låten angripes på mange måter. En kan enten bruke et modalt utgangspunkt og bruke ren moll på Im7 for så å videreføre den etablerte sounden med dorisk på IVm7. Skalaen inneholder da samme tone. Hvordan en så velger å alterere dominantakkordene til slutt er en smakssak, men for å videreføre ideen fra akkordne bruke lydsk b7 på begge. Men å følge samme kromatiske bevegelse som akkordene. Å bruke D-lydisk b7 første og så Db-lydisk b7 på den andre. Jeg vil understreke at dette er ikke noe "fasit", men en av mange mulige tolkninger.

### ***En definisjon av sound***

*"sound -en (utt saund; eng. 'lyd') musikalsk særpreg han brakte en ny s- inn i populærmusikken"* (bokmålsordboka).

Sound kan først oversettes direkte fra engelsk til det norske ordet lyd. Videre kan det brukes det om en lydkildes særpreg, i denne oppgaven en musikers og hans instruments særpreg. Videre kan det beskrive hans ensemble og hvordan det blir påvirket av hans sound.

I Cappelens Musikkleksikon finner vi følgende definisjon av begrepet:

*"Sound (engelsk, lyd, klang), vanlig begrep også på norsk, innen jazz-, pop- og populærmusikk, betegner det klang- (lyd) bildet som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger. Arrangementteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling og rytmiske, melodiske, harmoniske faktorer er utslagsgivende for de enkelt s. S. begrepet har mange fasetter, og står sentralt i de*

*nevnte genrer, hvor en personlig utformet spille- eller sangstil, ofte med vekt på det klanglige, er noe meget vesentlig. Det finnes ennå ingen dekkende terminologi til å beskrive en s. analytisk ” (Kjellberg/Silén/Stenkvis 1980:114).*

En annen variant av denne definisjonen finner vi hos den svenske musikkforskeren Lars Lillienstam (1988):

*”Sound er et ofte anvendt begrep som kan defineres på ulike vis. Den står for noe mer enn bare direkteoversetting ”lyd” eller ”klang”. I en annen sammenheng har jeg definert ”sound” som ”det totale lydbildet, harmonisk sats, akustisk helhetsbilde, instrumentenes balanse i forhold til hverandre osv.” ...Taler man om sound i et samband med en musiker handler det som oftest om hans spesielle spillestil og klang i instrumentet pluss det totale lydbildet” (Lillienstam, L. 1988: 16).*

Ordet sound kan derfor forklares på minst to måter, vibrasjoner som påvirker høreorganene eller som et begrep som dekker summer av alt vi hører i en konsertsituasjon eller fra en annen lydkilde. Som Tor Dybo skriver:

*”Med andre ord kan vi samle oss om at begrepet er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Begrepet inkluderer i denne sammenheng hver musiker sin individuelle spillestil. Med andre ord har hver musiker sin personlige ”sound”. (Dybo, T 2002: 17)*

## Blue In Green

*“Blue In Green” is a 10 measure circular form following a 4-measure introduction, and played by soloists in various augmentation and diminution of time values.*

(Evans, B.; 1959).

### ***Innspillingsfakta***

Spor no 3 på ”Kind Of Blue” (Colombia, 1959).

Opptaket ble gjort 2/3-1959. Det er 5. tagging som blir brukt på utgivelsen.

Musikere: Miles Davis – John Coltrane – Bill Evans – Paul Chambers – Jimmy Cobb.

Produsent var Irving Townsend.

Julian ”Cannonball” Adderley, bandets siste medlem, er ikke med på denne innspillingen. Det kan være flere grunner til dette. Blue In Green er sart og litt ”mørk” i uttrykket. Coltranes mørke tenorsaksofonklang passer bedre til denne stemningen enn Adderleys lyse altsaksofonklang. Coltrane har i tillegg et mer lyrisk og modalt uttrykk i sitt spill i forhold til Adderleys ofte mer bluesaktige og pentatone stil.

## **Formanalyse**

For å få en oversikt over de ulike delene i låten vil jeg starte med en formanalyse. Jeg henviser her til tid i form av minutter/sekunder. Hver del får sitt navn med en bokstav knyttet til for lettere å kunne henvide til analysen i teksten senere. En kort beskrivelse følger til hver del.

En historie fortalt av låtens komponist, Bill Evans, sier at Miles Davis gav han en musikalsk utfordring. En kveld Bill Evans var hjemme hos MD skrev MD ned to akkordsymboler på et noteark. Det var Gm og A#5. MD spurte så hva Bill Evans kunne gjøre med disse to akkordsymbolene. Han svarte på utfordringen med å skrive Blue In Green. Selve ideen til introen ble første gang brukt på en innspilling av Alone Together med Chet Baker. Bill Evans spiller en lignende intro der. Basert på de to akkordene han fikk av Miles Davis.

Blue In Green er en rundgang eller en sirkel. Det finns flere momenter som underbygger denne påstanden. Solorunden er på ti takter. Vestlig populærmusikk fra samme epoke er vanligvis bygget rundt perioder på 2, 4, 8 osv takter. De fleste som er oppdratt i slik musikktradisjon har denne forståelsen for perioder innebygd. Musikkens fraser blir videre delt inn etter dette, enten det er enkel visesang eller forholdsvis avansert jazzmusikk. Å frigjøre seg fra slike tradisjonelle normer er med på å fjerne bla forutsigbarhet. Musikkens retning blir ikke så selvfølgelig. Videre blir det melodiske, presentert som en komponert "head"<sup>9</sup> eller som en solo, ikke så forutsigbar. En får dermed et helt nytt spekter å spille på hos lytteren. Problemet er at en del "licks"<sup>10</sup> og faste vendinger ikke er like anvendelige. Både musikeren og tilhøreren må være med på å godta de uventede. Å tørre å gi slipp på de

---

<sup>9</sup> Melodi.

<sup>10</sup> Faste melodiske mønstre eller motiver.

faste holdepunktene. Videre er det vanlig i jazzlåter at et harmoniske virkemidler som for eksempel en turnaround<sup>11</sup> som bringer oss tilbake til utgangspunktet, starten av runden for flere soloer eller en melodigjentagelse. I Blue In Green er disse erstattet ofte med modale progresjoner. De blir da ikke så tydelige som i tonal jazz. I Blue In Green er dette er med på å underbygge den sirkulære følelsen. At en ikke når målet.

### **Skjematisk formanalyse**

<b><i>Tid</i></b>	<b><i>Del</i></b>	<b><i>Beskrivelse</i></b>
<b>0'00''</b>	A: Pianointro	Bill Evans spiller en melodios intro på fire takter sammen med Paul Chambers.
<b>0'18''</b>	B: Melodi	Jimmy Cobb på trommer setter en tydelig ener inn til denne runden. Han akkompagnerer denne runden med visper.  Miles Davis spiller med harmon mute uten stem <sup>12</sup> . En myk, litt nasal klang. Bruk av bending og halve ventiler. Mye bruk av melodisk spenning i form av den øvre akkordstrukturen.  Totaktsfraser.  Paul Chambers har mer bevegelse i basslinja enn i introen, men har, sammen med Jimmy Cobb, ansvaret for en stødig puls.

---

<sup>11</sup> En kadens eller et akkordmønster som leder tilbake til utgangspunktet eller til en ny del av en låt.

<sup>12</sup> Dette røret brukes for å lage en "wa-wa"- effekt.



<b>01'00''</b>	C: Trompetsolo 1	Miles Davis glir over til neste runde ved å holde en lang tone som overlapper rundene. Korte fraser som strekker seg over to takter. Chambers intensiverer basslinja, bl.a. ved å bruke et større register i basslinja. Jimmy Cobb legger et stødig og jevnt dynamisk vispekomp
<b>02'24''</b>	E: Tenorsolo	Samme fremgangsmåte som i pianosoloen blir brukt på John Coltranes solo. Chambers spiller en basslinje omtrent lik i noteverdier som på pianosoloen.
<b>03'06''</b>	F: Pianosolo 2	Bill Evans kommer inn igjen med en solo med "double time feel" <sup>13</sup> . Dette føles også i basslinja. Punkterte 8.deler etterfulgt av en 16.deler (svingte 16.deler). Chambers bruker også 16.del trioler
<b>03'28''</b>	G: Trompetsolo 2	Når Miles Davis kommer inn igjen går skjemaet igjen tilbake til sin originale harmoniske puls på helnoten. Orkesteret går ut av double time feelen. Chambers akkompagnerer tydelig med

---

<sup>13</sup> Grunnpulsen "dobles" til halvparten av den tidligere pulsens noteverdi.

**04'07''**

H: Trompetsolo 3

hovedvekt på halvnoter, 4.deler, punkterte  
4.deler. Basslinja er mest i det lave registeret.

Fortsatt harmonisk puls på helnoten. Chambers trekker seg enda mer tilbake og bruker et lite register. Cobb markerer bare pulsen med visper. Låten får med dette en symmetrisk form<sup>14</sup>.

**04'49''**

I: Pianooutro

Bill Evans avslutter låten med tema bygd over melodien og et firetonemotiv bestående av fire deler lagt i forskjellige voicinger. Outroen er over soloskjema, men har tre ekstra takter med en avsluttende effekt.

---

<sup>14</sup> Lik, men speilvendt over midten.

## **Dynamiske virkemidler**

Dynamisk får låten en nesten symmetrisk form med høydepunktet plassert litt etter midten i låten. Det er små variasjoner som er brukt. Det går ofte like mye på intensitet i spillet hos de ulike musikerne. En økende intensitet i form av at en legger seg mer frempå i ”beatet”<sup>15</sup> og at en beveger seg utenfor instrumentenes mellomregister er effekter som er med på å forandre det dynamiske uten at en uten videre trenger å sette på ulike styrketegn eller at en må spille sterkere. Dette er mulig når musikerne er så disiplinerte i forhold til sine definerte roller som på denne utgivelsen.

Låten bygges opp mot del F, den andre pianosoloen. Ikke minst markeres dette av bassisten. Paul Chambers intensiverer basslinja både med å øke registeret, hurtigheten og lengden på løp/passasjer mellom de ulike måltone<sup>16</sup>. I tillegg til dette konkretiserer han anslaget mer. Bill Evans følger på med hardere anslag og et mer variert akkompagnementmønster. Men samtidig unngår han å ”gå i veien” for Chambers. Bill Evans holder igjen da basslinja er på det mest hektiske. Når pianosoloen overtar (D) har den harmoniske pulsen doblet seg. Hver akkord blir spilt halvparten så lenge. Den harmoniske pulsen er nå på halvnoten, det vil si to pulsslag i stedet for fire. Den harmoniske runden blir nå spilt gjennom to ganger på 10 takter. Dette gjelder på pianosolo 1 (D), tenorsoloen til Coltrane (E) og pianosolo 2 (F). Denne siste pianosolo mener jeg er låtens høydepunkt da Bill Evans helt tydelig spiller fraser med svingte 16.deler og dobler med dette underdelingen. Dette kalles double time feel (også bare double feel). Basslinja tar i bruk kortere noteverdier for å følge opp doblingen på pianosoloen. Når Miles Davis kommer inn igjen med sine to siste runder (G og H) er den harmoniske pulsen tilbake igjen på helnoten. De går ut av double time feel og basslinja trekkes ned i et lavere og

---

<sup>15</sup> Grunnpulsen.

<sup>16</sup> Akkord- eller spenningstoner på tung taktid.

mindre fremtredende register. I låtens avslutningsdel (I) spiller Bill Evans en friere rytmisk variasjon over temaet. Han bruker mye blokkakkorder og spiller svært rubato. Chambers avslutter med en lang tone på bassen der han bruker bue.

### ***En analyse av introen***

Formålet med en intro er å "sette låten" eller å "sette" stemningen. Å bane veg for det som skal komme og å forberede lytteren. Bill Evans intro gjør dette til fulle. Melodisk sett er hele introen en brutt Dm11 akkord. Jeg velger å se på de fem første tonene som hovedmotivet. En finner samme motivet som starter i takt 1 fra takt 3. Motivet er noe forandret når det repeteres. Det er brukt en omvendning i slutten av motivet. I takt to og fire kommer det et motiv som vil fungere som et svar på det første motivet. Dette kommer også igjen med en omvendning. Motivet som lages fra takt 1 vil jeg kalle Blue In Greens tema. Melodisk sett er det kun toner fra Dm11 som blir brukt. Det harmoniske fra introen går også igjen i både i låtens head og som tema i Miles Davis' solorunder.

En kan si at grunnelementene i Blue In Green blir lagt frem i introen. Både de harmoniske og de melodiske. Dette ser en både i forhold til Bill Evans egne notater i forhold til Blue In Green (se tidligere sitat), det melodiske og på hvilke akkorder som er brukt i soloskjemaet.

**A**

The musical score is for the introduction of 'Blue In Green' by Bill Evans. It is in 4/4 time and features piano and bass. The piano part has four measures, with the first measure containing a Dm11 chord. The bass part has four measures, with the first measure containing a Dm11 chord. The piano part has a melodic line that starts with a Dm11 chord and then moves to a Dm11 chord in the second measure. The bass part has a simple bass line that starts with a Dm11 chord and then moves to a Dm11 chord in the second measure. The piano part has a melodic line that starts with a Dm11 chord and then moves to a Dm11 chord in the second measure. The bass part has a simple bass line that starts with a Dm11 chord and then moves to a Dm11 chord in the second measure.

Dette er hele "oppskriften" på låten. Dersom en analyserer ut fra en vertikal teknikk finner en følgende akkorder; takt 1 Dm(9/11/13) , C9sus4, B7alt., takt 2: Bbmaj7 og A7(#9/ #5). I takt 3 er det en Dm9 til E7(#9/#5) og i takt 4 finner en Am9 og Dm11. Med to unntak er dette de samme akkordene som blir brukt i låtens 8 siste takter av hver runde. I skjemaet senere i låten er det ikke brukt C9sus4 og B7alt. Der er det en Cm7 F7 (IIm7 – V7) inn til Bbmaj. En kan se på B7alt som en tritoneserstatningsakkord i forhold til F7 som brukes i skjemaet. Denne type vertikal funksjonsanalyse er ofte både umulig og poengløs å gjøre på modale låter. Men i Blue In Green finnes et så tydelig slektskap mellom akkordene at det har en hensikt. Harmoniene er bygd ved hjelp av ulike sammensetninger av toner fra moduset det spilles over.

### ***Begreper om tid***

I jazzlitteratur og i dagligtalen jazzmusikere mellom finns det en del uttrykk som omhandler tidsbegrepet i jazz. Dette er abstrakte uttrykk og må ofte settes inn i en sammenheng for å kunne forklares og forstås. I mange situasjoner finns det ikke noe dekkende uttrykk i det norske språket. Engelsk (amerikansk) er blitt et internasjonalt språk for jazzmusikere og siden beatpoetene satte sitt preg på jazzsjargongen på 50 tallet er dette språket med sine "slanguttrykk" blitt et varemerke for jazzen. Det mest nærliggende tidsperspektivet i jazzen har fått betegnelsen "time"<sup>17</sup>. Hver stilart og ulike utøvere har sin egen time. Dette er en stor del av hans eller hennes personlige sound.

Som Bill Evans selv påpeker om Blue In Green, solistene behandler denne låten i sine improvisasjoner ved å både strekke tiden og å innsnevre den. Dette gjøres ved å forandre den

---

<sup>17</sup> En musikers plassering av musikalske elementer som en tone eller frase i forhold til grunnpulsen.

harmoniske pulsen og ved å doble pulsfølelsen. Puls erstattes ofte med beat. Videre får en flere uttrykk som beskriver plasseringen i forhold til beatet. For eksempel vil off beat være at utøveren plasserer seg foran eller bak låtens grunnpuls.

Låtens grunnpuls er ikke alltid konstant. Hos jazzutøvere finner en ofte en noe løsere forhold til et tempo enn hva som er vanlig i annen musikk som for eksempel dansemusikk og annen populærmusikk. Grunnpulsen får i jazzsammenheng ofte "leve" sammen med frasingene og retningen musikken tar. En utøvers time vil derfor ofte bli avhengig av orkesterets time. Å ha god time eller timing i denne forbindelsen vil dreie seg om samspill og evnen til å treffe sammen med bandmedlemmene.

Det første som slår en når en hører Miles Davis spille på Blue In Green er den roen det spilles med. Trioen som akkompagnerer spiller så minimalistisk at det kan føles som om det av og til står stille. Men på grunn av faktorer som spenningstoner, frasenes plassering i forhold til hverandre og bruk av pauser drives det fremover. Det er interaksjonen og viljen musikerne mellom. Forholdet mellom lyd og stillhet har en sentral rolle som "drivkraft" og har alltid vært en stor del av MDs timing.

Miles Davis spiller oftest totaktsfraser og bruker rikelig med pauser mellom disse. Det er i tillegg sparsomt med fills fra trioen som akkompagnerer. En hører ofte at når en solist trekker pusten eller tar en pause, så fyller en av de andre musikerne i bandet. Dette blir sjelden gjort på Blue In Green. Dette henger også ofte sammen med stilart. I dixielandmusikk eller underholdningsmusikk fra tidlig på 30-tallet er det sjelden en får oppleve stillhet som et parameter innen musikk. MDs motto "less is more" gir en forståelse for hvordan han har tenkt på sine modale improvisasjoner. Tilhøreren får tid til å tenke over, fordøye og få lyst på mer.

## **Melodiske spenningstoner**

Miles Davis sentrerer ofte tonevalget sitt mot metningstonene<sup>18</sup> i akkordene og skaper med dette spenning. Spenning basert på det melodiske satt opp mot det harmoniske. Spenningen skapes av to ting. Plasseringen av den melodiske spenningstonen og at denne ikke løses opp. Plasserer en melodiske spenningstoner på tung takttid får en ofte en større spenning enn de plassert på en lett takttid. Melodiske spenningstoner brukes oftest i forbindelse med gjennomgangstoner og har som oftest kortere noteverdier enn de som ligger på tung tid. Disse spenningstonene binder ofte sammen akkordtoner. Måten MD bruker disse tonene på i soloene sine på denne utgivelsen gjør at det blir et ledd i det som driver musikken fremover.

Miles Davis varierer med å plassere seg bakpå beatet og å treffe rett på. Vanligvis ligger han bak, men ”overrasker” ofte lytteren med en spenningstone på tung takttid. Dette for å musikalsk understreke en påstand.

## **Antesipasjon**

I eldre jazz bruker en mye respektive bidominanter<sup>19</sup> foran de diatoniske akkordene. Dette for å skape spenning i kraft av å innføre ikke diatoniske toner. Denne funksjonsharmoniske tankegangen er ikke vanlig i modaljazz. I stedet for gjør Miles Davis ofte en melodisk antesipasjon i form av at han starter neste modus ved å spille en opptakt inn til dette. Han antesiperer moduset. Dette refererer ikke til akkordens eller modusets plassering i forhold til grunnpulsen i låten, men mer på den harmoniske timen. I og med at det i denne låten kretser

---

<sup>18</sup> Toner fra den øverste tersstrukturen oftest notert som 9, 11 eller 13.

<sup>19</sup> De diatoniske akkordenes respektive dominanter. Grunntonen i disse må være en diatonisk tone.

rundt en D-moll tonalitet kan det være vanskelig å finne eksakte plasser dette skjer på. Ikke minst pga at Miles Davis spill er så modalt på et skjema som inneholder mange funksjonsharmoniske ideer. Her må en ofte analysere en modal skala i forhold til en funksjonsharmonisk situasjon.

Slike antepasjoner er typiske for Miles Davis' spill. Ikke bare i låter fra modaljazzen, men også i stilarter både før og etter denne. Det er med på å skape den fremdriften som er en del av hans sound.

## ***Frasering***

Miles Davis spiller korte fraser. Dette er et av det typiske trekkene ved sounden hans. Frasene har ofte form av call and response eller spørsmål/svar. Han stiller først et spørsmål og svarer i neste frase. Selv om modaljazz med sine lange strekker over samme modus gir solister muligheten til å spille lange linjer gjør MD korte og kommuniserende fraser. Ingen av frasene i melodirunden begynner rett på. Mange av frasene slutter på akkordfremmede toner. Enten som metningstoner eller alterasjoner.

## ***Tonal analyse***

*"You can tell where it starts [but] you can't tell where it stops...I love that suspense. Not only does it sound good – it's unpredictable (Davis, M./Quincy, T. 1989).*

Temaet i denne låten bygd på melodiske spenningstoner og "vandringen" mellom disse. Den gir stort rom for tolkning med sin rubato stil. Den spilles løst over et stødig





Miles Davis første frase på Blue In Green "smyges" inn ved bruk av halv ventil. Det lages en "aaa" sound. Fra lukket til åpent. Dette gjøres ved å trykke ned ventilen halvveis slik at luften får en trangere passasje. Tonen vil da låte "innestengt". Tonalt sett starter han på høyt 6. trinn som gir en dorisk klangfarge i forhold til den m7 akkorden som ligger der. Frasen avsluttes i takt 2 på spenningstonen #9. Med #5 i som en alterasjon i denne dominantakkorden legges det et alterert grunnlag. Både #9 og #5 er helt typiske tonale alterasjoner på dominant akkorder som oppløses til en moll akkord. Sett ut fra en horisontal tenkemåte er hele første frase diatonisk til D-eolisk. Motivet er klart relatert til åpningsmotivet i Bill Evans intro. Det er strukket i tid og motivet er bearbeidet.

Andre frase startes på kvinten i forhold til akkorden. Den sluttes på 9. i forhold til akkorden i takt 4. Foruten om en tone jeg velger å tolke som kromatikk. Også denne frasen diatonisk til D-eolisk.



Om en deler tredje frase i forhold til de to akkordene som legges og ser på første del i forhold det harmoniske gir det et lydsk preg pga det høye fjerdetrinnet. Neste takt vil forholde seg til en alterert sound da Miles Davis spiller flere alterasjoner i oppgangen opp til #9. Ser en på tredje frasen under ett er den foruten om den kromatiske dreitonen i takt 5 diatonisk til D-eolisk. Fjerde frase (takt 7) starter på en 16-dels opptakt som lander på en kvart i forhold til den m7 akkorden som ligger i takt 7. I neste takt setter han b13 rett på eneren. Denne spenningen løser han opp med å gå videre via akkordens septim til kvinten. Horisontalt sett er hele frasen diatonisk til D-dorisk.



Legg merke til at han går fra nieren til Dm7 til nieren i Gm7.



Første frase i andre runde startes altså på siste takt i runde 1. Han bryter en Dm treklang over en Gm7 akkord. Han spiller igjen på akkordens øverste struktur. (5, 7 og 9). Legg også merke til at han på siste akkord i første runde spiller tonene A-E-A. Det kan sees på som grunntone og kvint i en A akkord, en akkord som står i et dominantforhold til den Dm treklang han bryter i første takt. Denne type akkordprogresjonstenking er typisk i forhold til teknikker som omhandler superimposition<sup>20</sup>. Det er selvfølgelig viktig å se den modale innfallsvinkelen til D-eolisk. Treklangen er konstruert av toner diatoniske til dette moduset. Den andre frasen i runde 2 er bygd på spenningstonen #9. Med #5 i akkorden legges et alterert klangbilde. Igjen er frasen diatonisk til D-eolisk. Interessant er det at en finner samme alterasjon og samme sound på samme sted i 1. runde.

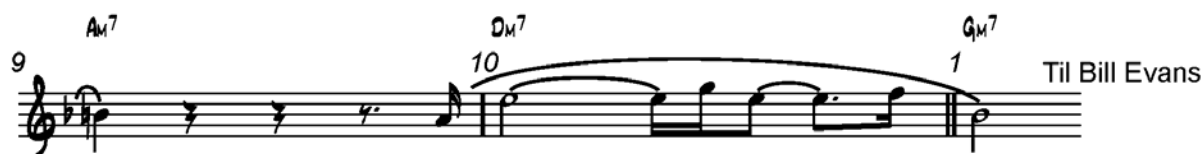
---

<sup>20</sup> Solist og akkompagnement tar utgangspunkt i ulike harmoniske progresjoner mot samme mål.



Neste frase startes med en opptakt inn til #9 over en A7#5. Frasen lander på en kvart i forhold til den mollakkorden som kommer. Nok et eksempel på melodisk spenning.

I fjerde frase kretser Miles Davis rundt b13 i forhold til akkorden. Frasen avsluttes med at han bryter E dur treklang og lander på 9'eren i Am. Foruten om durtersen (G#) finner en samme alterasjoner brukt samme sted i forrige runde.



Avslutningsfrasen i denne runden minner mye om siste frase i runden tidligere. Opptakt inn til nieren i forhold til Dm7. Men her er han innom kvarten isteden for å bruke kvintten.

Som er ser så er andre runde, med få unntak, diatonisk til D-dorisk. Det mest interessante er å se på hvordan musikerne utnytter denne skalaen. Hvordan Bill Evans utnytter dette klanglig og hvordan Miles Davis bruker ulike sammensetninger og grupperinger av toner fra moduset for å få frem de ønskede stemningene.

Miles Davis kommer inn igjen på tredje solorunde (G) med å legge en ellever i forhold til første akkord for så å la den ligge og dermed bli #9 på A7(#5).



Den andre frasen, konklusjonen, er en oppgang som kan minne om en melodisk/harmonisk moll oppgang. Denne lander på kvarten i forhold til akkorden i takt 4.



Miles Davis fortsetter i tredje frase med det samme tonespråket. Han lander på en #9 i forhold til A7(#5). I denne frasen bruker han også b9 i forhold til denne akkorden. Foruten om å være diatonisk til D-eolisk, lager han en alterert sound med å bruke både #9 og b9.

Neste frase er tydelig diatonisk til D-eolisk. Han lander på b13 i forhold til E7(#9). Han er innom b9 i samme akkord før han lander på nieren i forhold til Am7. Igjen blir linja diatonisk til D-eolisk.



Denne runden avsluttes med en oppgang bygd på D-dorisk. Han lander på nieren i siste akkord på tredje runde.

Første frase i fjerde runde startes med en F treklangsbyrning og lander på grunntonen i forhold til A7(#5) som er akkorden i 2. takt. Jeg ser på denne akkordbrytningen som en F-dur treklang over en A7(#5).

Neste frase denne runden er en oppgang bygd på D-moll tonalitet. Den ligger nært klassisk tolkning av melodisk molltonalitet, da den på veg ned får lavt 7. trinn. Den er på toppen innom en kvart i forhold til Cm7 akkorden. Fra denne tonen brytes en Dm7 akkord. I forhold til Cm7 blir det brukt både ellever og nier i forhold til akkorden. Denne nedgangen ender opp på grunntonen i F7 samme takt.

Frasen som startes i takt 5 denne runden startes på høyt fjerde trinn i forhold til Bbmaj7. En leppeglissando tar oss ned til en kromatisk tilnærmingstone som resulterer i en indirekte oppløsning inn til tonen D som jeg oppfatter som grunntonen i det moduset som blir brukt her. Oppgangen som ligger over A7(#5) minner om en alterert skala foruten om at 5. trinnet er med. Den etterfølgende frase startes på kvarten i forhold til Dm7 akkorden som den blir

spilt over. Skalaen kan også sees på som D-eolisk. Tonen H som legges to slag før Am7 ligger over som kvint fra E7(#9) til nier i forhold til Am7.



Siste frase er en Dm7 oppgang som munner ut i at Miles Davis bryter en Am treklang.

### Modal analyse

Siden en både i Miles Davis tonevalg og Bill Evans akkorder i denne låten kretser rundt både D-eolisk og D-dorisk setter jeg opp et akkordskjema og tar for meg hver runde med hvilke skalaer som MD spiller.

Miles Davis spiller ikke alltid hele skalaer eller han utelater de tonene som er typiske for moduset. I mange tilfeller er det derfor vanskelig å se hvilket modus han har tenkt.

Dette mønsteret går igjen i alle rundene til Miles Davis. Først 7 takter eolisk så to takter dorisk, så en takt eolisk. Han tar i bruk kromatikk og diverse antesiperinger. Dette er som tidligere nevnt en skisse. Når det gjelder akkordenes forhold til hverandre velger jeg å se de i forhold til dette modale mønsteret som blir brukt av MD. Alle akkordene kan forsvares ut fra de modusene det spilles over. Enten i form av diatonikk eller som bidominanter. Foruten om Cm7 – F7 i takt 4. Miles er imidlertid aldri innom den ikke-diatoniske tonen Eb (b3 i Cm7 eller b7 i F7).

Det er også interessant å merke seg at skjemaet benytter seg av fallende kvinter i stor grad, men at det funksjonsharmoniske systemet ofte er tilpasset en modal tenkemåte. Dette resulterer i dur/moll veksling, ikke diatoniske kadensar og uvanlige tonale/modale alterasjonskombinasjoner på dominantene. Det å bruke et funksjonsharmonisk analysesystem på en modaljazz låt er i utgangspunktet vanskelig siden det oftest ligger andre klanglige ideer til grunn for sammenhengen mellom akkordene enn det vi oftest finner i ”premodal” jazz. Men på denne låten finner jeg det hensiktsmessig siden det finns mange klare forbindelser.

Låten begynner med IVm7 – V7(#5) – Im7. Første dominantoppløsningen kommer altså mellom takt 2 og 3. Dette etterfølges av en IIm7 – V7 – Imaj7 inn til takt 5 (IVm7 – V7/bVI til bVI i forhold til moduset). Igjen dominantoppløsning inn til takt 5. Så følger det to V7 til I, henholdsvis i takt 6 – 7 og takt 8 – 9 (V7(#9)/V til Vm7 i forholdet til moduset). Legg merke til de to siste som er Am7 til Dm7 (Vm7 til Im7). Grunntonene er fortsatt fallende kvint, men det er en moll akkord som går til en ny mollakkord. Dette skjer også i neste takt der vi får en Dm7 til en Gm7 akkord (Im7 til IVm7). Det lages med dette en ”modal” turnaround opp til begynnelsen.



## En melodisk skisse

Basert på egne analyser av både tidligere og senere komposisjoner av Bill Evans og intervjuer gitt av Bill Evans mener jeg at det er Bill Evans som har komponert denne melodien. Miles Davis spiller antagelig denne første melodirunden etter en skisse laget av Bill Evans. Hvor nøyaktig denne skissen er vet jeg ikke, men jeg tror den gir stor frihet i forhold til time og gjennomgangstoner/løp for å nå gitte "måltoner" satt av Bill Evans.

Denne antagelsen er bygd på den tonale analysen over og at de samme alterasjoner går igjen på samme sted i runden. Her følger et sammendrag over spenningstonene. Utformingen av denne skissen har tatt utgangspunkt i Heinrich Schenkers analysemodell ved å gjennomføre en reduksjon av Miles Davis' improvisatoriske linjer til de bærende spenningstoner innen hver takt.

1 *G<sub>m</sub>7* 2 *A7<sub>(b9)</sub>* 3 *D<sub>m</sub>7* 4 *C<sub>m</sub>7* *F7*

5 *G<sup>b</sup>Δ7* 6 *A7<sub>(b9)</sub>* 7 *D<sub>m</sub>7* 8 *E7<sub>(b9)</sub>*

9 *A<sub>m</sub>7* 10 *D<sub>m</sub>7* 1

Som en ser er det bare ved en anledning at han spiller rundt en akkordtone. Det er i takt nr 3 der han bruker kvinten. Om en sammenligner med denne oversikten med den modellen som tar for seg hvilke modus han har brukt finner en "stien" mellom tonene.

### **Modus sett i forhold til akkordene**

For å få en oversikt over hvordan D - eolisk skala fungerer over akkordene brukt på "Blue In Green" har jeg satt opp en tabell. Utformingen og ideen er hentet fra George Russells "The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization for Improvisation" (New York: Concept Publishing, 1959).

Skala	eolisk	lokrisk	jonisk	dorisk	frygisk	lydisk	miksolydisk
Akkord							
Gm7	5	6	b7	1	2	b3	4
A7#5	4	5(#5)	b6	b7	1	b2	b3
Dm7	1	2	b3	4	5	b6	b7
Cm7	2	3(b3)	4	5	6	b7	1
F7	6	7(b7)	1	2	3	4	5
Bbmaj7	3	#4	5	6	7	1	2

På de to taktene der Miles Davis spiller D-dorisk (takt 8 og 9) ser tabellen slik ut:

Skala	dorisk	frygisk	lydisk	miksolydisk	eolisk	lokrisk	jonisk
Akkord							
E7(#9)	b7	1	b2	b3	4	5	b6
Am7	4	5	b6	b7	1	2	b3

Som vi ser dukker det opp nye skalatyper enn de vanlige altererte skalaene på dominantakkorder når vi bruker de modale skalaene over for eksempel dominanter. En finner ofte lignende skalaer når en ser på primærskalaer til bidominanter og bruker

konstruksjonsprinsippet, men da er de tonale alterasjonene kun knyttet opp mot dur/moll tonalitet. I modalitet blir ofte alterasjonene en større utfordring for øret. Kanskje fordi det mangler mange av de andre tradisjonelle tonene i akkordene. Det resulterer i en helt ny klang.

De konfliktene som oppstår er der det er satt inn parentestoner. Tallet i parentes er den tonen akkorden krever, mens det tallet som er uten er det som følger med skalaen. Første gang dette skjer er på A7(#5). Denne alterasjonen er samme som b13. Ofte blir den vanlige kvinten ikke med i disse akkordene. I besifringen noteres det da som #5. Skalaer med både vanlig og alterert kvint finner en som primærskala til bidominantene V7/II, V7/III og V7/VI. I og med at disse skalaene ikke har vanlig 6. trinn blir den korrekte betegnelsen på disse V7(b13).

Disse skalaene har i tillegg durters. Som en ser av tabellen har ikke denne skalaen det. Men ut fra prinsippet om at dersom en skala har en form for alterert 9er, er den motsatte alterasjonen tilgjengelig. Den vanlige 9er er ikke vanlig å bruke. Det typiske for disse bidominanatskalaene er at en som improviserende musiker og arrangør må en vise stor forsiktighet med disse såkalte "avoid"<sup>21</sup> tonene, da det fort kan resultere i en uønsket grad av dissonanser. Her ser en et typisk klanglig skille mellom modal tradisjon og tradisjonell tonalitet når det gjelder bruk av dissonanser. I modalitet løses ikke alltid de dissonerende klange opp. Den spenningen som skapes da er en stor del av det modale uttrykket.

---

<sup>21</sup> Toner som enten skaper en "dobbelfunksjon" for akkorder eller som frembringer b9 intervaller innad i akkorden. Tradisjonelt sett skaper dette en uønsket grad av dissonans.

## Flamenco Sketches

*Flamenco Sketches is a series of five scales, each to be played as long as the soloist wishes until he has completed the series* (Evans, B.; 1959)

### **Innspillingsfakta**

Spor no 5 på "Kind Of Blue" (Colombia, 1959).

Opptaket ble gjort 22. april 1959. Det er 6. tagging som blir brukt på utgivelsen.

Musikere: Miles Davis – Julian "Cannonball" Adderley – John Coltrane – Bill Evans – Paul Chambers – Jimmy Cobb.

Produsent var Irving Townsend.

Flamenco Sketches er en mer typisk modal låt en Blue In Green. Den ivaretar friheten til hver solist i forhold til tid. Hvor lenge hvert modus ligger blir opp til den enkelte solist. Selv om modusene er gitt på forhånd foreligger det ingen instruksjon om hvilke akkorder Bill Evans skal legge for å ivareta tonaliteten.

Låten er en videreføring av Bill Evans' låt "Peace Piece". Denne låten inneholder kun et mode. Miles Davis oppsøkte Bill Evans og ville gjerne gjøre denne låten på "Kind Of Blue". Evans og Miles Davis ble enige om å ta ideen fra Peace Piece videre og sette fem modes på låten de skulle bruke på Kind Of Blue. De fem modusene er C-jonisk, Ab-miksolydisk, Bb-dur, D-frygisk og G-dorisk. Låten fikk i utgangspunktet bare arbeidstittelen "Sketches". Det eneste bandmedlemmene fikk av den var en rekke med skalaer skissert ned på et noteark. I følge Evans selv var dette den eneste skissen bandet fikk. En blanding av studiopersonalets

ønske om et navn og kanskje det mest dominerende moduset, det mørke, spansk klingende frygisk, er med på å sette det som etter hvert ble låtens fulle navn; *Flamenco Sketches*.

### **De fem modusene**

The image displays five musical staves, each representing a different mode. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are written in a sequence that corresponds to the mode's scale, with fingerings indicated by numbers 1 through 7. The modes are: C-jonisk (C major), A♭-miksolydisk (A-flat mixolydian), B♭-jonisk (B-flat major), D-frygisk (D phrygian), and G-dorisk (G dorian).

Fra første tone Bill Evans spiller på *Flamenco Sketches* hører en tydelig likheten til låten *Peace Piece* fra utgivelsen "Everybody Digs Bill Evans" (Riverside, 1959). Bassostinatet er tilnærmet identisk. Også ideen om samhörigheten mellom skala og harmonier er den samme. Denne låten bærer riktignok mer preg av frihet i form av mer rubato og et mer utforskende spill på pianoet. *Peace Piece* er et solostykke og gir selvfølgelig derfor større frihet for utøveren.

Chambers legger kvint grunntone figurer gjennom hele introen. Dette er et mønster han fortsetter med gjennom hele låten. Med dette defineres grunntonen i moduset på en tydelig måte. Bill Evans får dermed fritt spillerom til å utbrodere hvert modus på en svært så fri måte. Også for solistene fungerer Chambers som et "anker" og et stødig holdepunkt. Introen

gir oss en innføring i hvordan Bill Evans forholder seg til å spille over modusene. Han legger diatoniske akkorder bygd på moduset i øyeblikket.

Jeg har i hele denne analysen valgt å notere det harmoniske ut fra basstonen. Bill Evans legger hele tiden akkorder diatoniske til det moduset som er aktuelt i øyeblikket. Chambers spiller friere etter hvert, men forholder seg for det meste til ”grunnfiguren” kvint til grunntone i hvert modus.

**A** C-JONISK Til Miles Davis

PIANO

BASS

Tonen C ligger forankret i bunn. Kvinten som bassen legger før skaper en dominantoppløsningsforhold til denne. Ostinatet, eller vampen, får en funksjonsharmonisk funksjon mens Bill Evans spiller akkorder diatoniske til C-jonisk mode. I takt en legger han Cmaj til G7sus4 voicet som kvartvoicing. Det samme skjer i takt 2. I takt 3 beveger han seg på tredje og fjerde slag til en Am9. I fjerde takt bygger han en Cmaj 7 akkord. Legg merke til tredje og fjerde slag der han har med tonen F. Denne tonen skaper en spenning. Ikke bare foreslår den en sus-funksjon i forhold til grunntonen, men den får også det typiske dominantintervallet b5 i forhold til den store septimen.

## **Tonal analyse**

Den rolige introen er spilt i "time". Ikke rubato som i *Piece Peace*. Men den setter allikevel en følelse av beveget ro. Det blir verken stillestående eller kjedelig. Tvert imot bygger den opp til Miles Davis som kommer inn på første runde i femte takt. Den ivaretar også introens funksjon om å forberede lytteren.



Når Miles Davis kommer inn etter introen fortsetter han å bygge videre det motivet som bassen starter med. En fallende kvint. MD spiller de fire første taktene bare med å enkelt å behandle dette motivet. Enten i form av utvidet rytmikk eller diatoniske nabotoner som brukes. Chambers spilte fra dominanttonen G til tonika C på sitt ostinat. MD spiller en fallende kvint fra nieren til kvinten. Dette setter et sterkt fokus på tonen G. Videre i løpet av de fire første taktene MD spiller bruker han også mye B. Slik at det dannes en G-dur treklang. En kan si at MD spiller på den øverste terstrukturen i en Cmaj9 akkord. At denne G dur akkorden som spilles er dominanten til moduset i øyeblikket gjør at det skapes en ekstra spenning.

Den litt nasale og tørre klangen den mutede trompeten til Miles Davis skaper er perfekt for stemningen. Det slår meg hvor forskjellig klangen er i de ulike registrene. Det kan høres ut som to forskjellige musikere.

Frasene til Miles Davis går fra det litt høye mellomregisteret til et forholdsvis lavt register. Omfanget på første solorunde strekker seg fra tostrøken A til enstrøken C. I andre runde er

det noe utvidet. Fra trestrøken Db og ned til enstrøken C. Registeret er ikke uvanlig for jazztrompetere, men i og med den klangforskjellen han får frem blir disse registrene nesten som om det er to instrumenter. Han har en svært åpen og lys klang i det øverste registeret, mens han lukker den nesten helt inne på den lavere delen.

Dette kommer av to ting. Først av alt så spiller han sterkt i det øverste registeret. Han produserer masse luft som holder en stødig og fyldig tone. Han spiller helt uten vibrato i begge registre. Når han så går ned i det lavere leie, bruker han mindre luft, går helt inn til mikrofonen og spiller svakt. Problemet med å bruke så lite luft er at en fort mister kontrollen på tonen. Det gjør ikke Miles Davis. Tvert om. Han holder tonen lukket og stødig, skaper en spenning og får oss til å lengte etter det lysere lydlandskapet samtidig som vi fascineres av det mørke og mystiske.



På Ab-miksolydisk (takt 5 – 8), som er låtens andre mode, bryter Miles Davis en Db-trekleng. Dette er den treklengen vi finner på dette modusets fjerde trinn om vi setter opp en diatonisk akkordrekke bygd på skalaens toner. Videre spiller han i takt 7 og 8 en oppgang som også bærer preg av samme Db-tonalitet. Han spiller ikke kvarten i forhold til Db (b7 i forhold til Ab). Men ellers så stemmer tonene til en Db-jonisk skala. Legg også merke til at han bruker bop fenomenet "enclosure"<sup>22</sup> inn fjerde slaget i takt 7. Miles Davis antesiperer neste mode og skifter til Bb-jonisk en takt før kompet. Denne tonen kan sees på som 9'er i forhold til Ab-

<sup>22</sup> Å forsinke oppløsningen ved hjelp av kromatikk.





Miles Davis antesiperer neste modus som er G-eolisk med at han ligger på molltersen i takt 20.



Når moduset starter spiller han en brutt Am7 akkord for så å lande på en ellever. Denne orienteringen rundt akkordenes øverste strukturer gjør at en ikke får følelsen av å avslutte. At det fortsetter videre.

Da de typiske harmoniske og tonale vendingene som avslutter og/eller driver oss videre inn i neste del er så fraværende er dette noe av de elementene som holder oss fast og får oss til å drive med musikken. Som setter oss i den stemningen musikerne vil at lytteren skal befinne seg i.



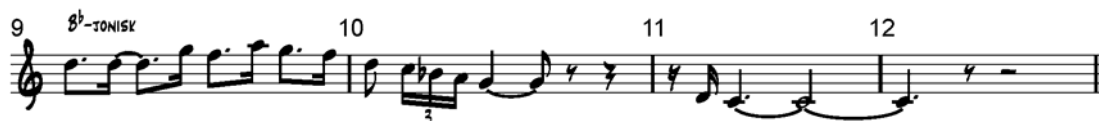
Når Miles Davis kommer inn igjen for å spille siste runde og for å avslutte låten er det uten fokusering på kvint og den G-treklangbrytning man finner i første runde. Han spiller på C-jonisk over to fraser fordelt på fire takter. På første frasen tar han utgangspunkt i den store septimen. Siste tonen i andre frase er som i første runde, kvinten.

Han spiller så to fraser på neste modus, Ab-miksolydisk.



Første frase er en stigende linje som minner om en Db-pentatonskala. Andre frase er en nedadgående Ab-pentaton skala som starter på en sekser. Begge frasene sluttes på grunntonen (basstonen). Frasene beveger seg i forholdet spenning/avspenning på grunn av den melodiske bevegelsen i de to frasene. Opp og ned.

Som en ser i slutten av takt 8 antesiperer Miles Davis neste modus med en opptakt. Legg merke til at han starter på syvende trinn i forhold til dette moduset. Han spiller en linje som minner mye om et A-frygisk.



Første frase avsluttes med en nedgang som slutter på tonen G. Den skalaen som spilles inn til denne tonen er som i forrige runde på samme sted, G-moll. Om det er dorisk eller eolisk er vanskelig å fastslå siden 6. trinnet mangler. Frasen er også formet som den forrige først oppover for så å føres nedover. Andre frasen slutter på nieren. En tone som befinner seg i den øverste strukturen av akkorden som legges og dermed ikke gir noen avslutningsfølelse.

På D-frygisk spiller Miles Davis variasjoner rundt det samme folkemusikkaktige motivet som i første runde samme modus. Grunntone, b2 og b3.

Legg merke til 3. frase (takt 16) der Miles Davis spiller en nesten komplett C-doriske skala. Her, som i første runde, mangler 7. trinnet slik at det kan være en melodisk moll oppgang, men bygd på moduset i øyeblikket tror jeg det ligger nærmere C-dorisk. Dersom en spiller en frygisk skala fra dens b7 blir det en dorisk skala. Igjen et eksempel på at det tas i bruk et nytt modus. De to første frasene har et spørsmål/svarforhold, mens det som skjer på tredje og fjerde frase minner mer om to spørsmål/påstander eller et spørsmål som stilles to ganger, men som blir besvart i slutten av fjerde frase da han hviler på grunntonen. Siste frase i D-frygisk blir et ekko av konklusjonen i fjerde frase. Låten avsluttes med at MD slutter på kvarten. Låten "svever" videre ut i stillheten. Den bare fortsetter. Sluttes ikke av. Flere steder i MD solo finner en denne effekten. Lytteren blir bare "hengende" uten å få noen avslutning på frasene.

Selv om denne låten skulle ha en fri form så finner en at musikerne spilte på den tradisjonelle periodefølelsen. Fire eller åtte takter på hvert modus. Unntaket blir fem takter med G-dorisk på Coltranes solo.

Låten opptrer for det meste i et dynamisk mellomregister. Den ligger rundt piano til middles sterkt. Den beveger seg opp mot f av og til. Spelsielt på det frygiske moduset som blir det mest dramatiske.

## Skjematisk formanalyse

<i><b>Tid</b></i>	<i><b>Del</b></i>	<i><b>Beskrivelse</b></i>
0'00''	A: Intro	Fire takter av 1. mode. Modus er "satt" av bassen. Paul Chambers spiller 1. og 4. slag av hver takt. Bill Evans (piano) legger akkorder bygd på 1. mode.
0'18''	B: Trompet	<p>Trommene kommer med på denne runden. De starter på andre slaget i første takt. Et tett vispekomp som flyter sammen med Chambers og Evans under Miles Davis linjer. Trioen spiller disiplinert og tilbakeholdent, men det høres en tydelig forandring i både dynamikk og intensitet når det kommer til 4. mode. Det er helt klart at høydepunktet blir satt her. Varigheten av dette modus er også dobbelt så langt som det andre.</p> <p>4 takter med 1. mode 4 takter med 2. mode 4 takter med 3. mode 8 takter med 4. mode 4 takter med 5. mode</p>

2'03''

C: Tenorsaksofon

En får følelsen av at låten strammes inn litt spesielt siden Cobb begynner å svinge på trommene. Han spiller et svingmønster på riden som nesten indikerer double time feel. Punkterte 8-del/16-del med svingt 16-dels underdeling. Mest inn til ener og treer. Tonalt sett er han løsere i forhold til kompingen under Miles Davis runde.

4 takter med 1. mode

4 takter med 2. mode

4 takter med 3. mode

8 takter med 4. mode

5 takter med 5. mode

3'42''

D: Altsaksofon

Følelsen av double time feel er enda sterkere nå i og med at Adderley også begynner å spille svingte 16-deler i sine linjer. Når de så kommer til 4. mode dobler Cobb feelen. Bill Evans og Paul Chambers spiller stort sett uanfektet av dette. På 5. mode er Cobb tilbake til å spille firedelsmarkeringer på riden.

8 takter med 1. mode

**5'54''**

E: Piano

4 takter med 2. mode  
8 takter med 3. mode  
8 takter med 4. mode.  
4 takter med 5. mode

Akkompagnert av bass og ride cymbal.  
Cobb marker fortsatt firedeler på riden.  
Chambers spiller forholdsvis disiplinert mot kvint/grunntone. Litt fills av og til.

8 takter av 1. mode  
4 takter av 2. mode  
8 takter av 3. mode  
4 takter av 4. mode  
4 takter av 5. mode

**7'50''**

F: Trompet

Kompet forsetter med firedels basert ride spill og kvint/grunntone figur fra Chambers.

4 takter av 1. mode  
4 takter av 2. mode  
4 takter av 3. mode  
8 takter av 4. mode  
2 takter av 5. mode

## ***Improvasjonspraksis, prosesser og form***

Her vil jeg se på de improvisasjonspraksisene og de ulike improvisasjonsprosessene i ulike improvisasjonsformer sett i forhold til modaljazzen.

Med improvisasjonspraksis menes de ulike teknikkene som blir brukt innenfor en improvisasjonsform. Improvasjonsform er de særegne trekk ved improvisasjonen i de ulike stilartene. Improvasjonsprosesser tar for seg samspillet og interaksjonen mellom musikere når de improviserer.

### ***Historikk***

For å få en oversikt over modaljazzen som improvisasjonsform vil jeg begynne med en kort historisk oversikt frem til modaljazzen.

Fra tidlig av ble jazz brukt til underholdningsmusikk. Den skulle være munter og glad og få frem dansefoten. Fra slutten på 1800-tallet og tidlig 1900-tallet ble jazz sett på som underholdningsmusikk. Helt opp til 40-årene ble jazz brukt som dansemusikk og til bakgrunnsmusikk på mer eller mindre "lysskye" plasser. På 40-tallet skjer den første store musikalske revolusjonen innen jazzen. Improvasjonspraksisen fra denne tiden gikk på mye på humor og å holde seg til melodien. Anført av Charlie Parker og Dizzy Gillespie blir jazz en opprørsk kunstform. Musikken blir intelligent. Virtuositet og energi blir en viktig del av musikken. Musikken går fra å være utadvent og publikumsrettet til å bli innadvent og forbeholdt de kunnskapsrike og de spesielt interesserte. Musikken skal lyttes til og ikke danses til. Instrumentene i orkesteret får nye roller. Kanskje den største forandring finner vi hos trommeslageren og bassisten. Trommeslageren går fra å være et beskjedent svingelement



i orkesteret til å bli en verdifull alliert for solisten og det dynamiske i musikken. Hans tidligere rolle blir nå ivaretatt mer av bassen som nå både blir harmonisk anker og "timekeeper". Nye harmoniske ideer blir sjekket ut. Den harmoniske pulsen øker og solistene blir mer interessert i klangen av akkordenes metningstoner. Ulike substitusjonsakkorder og innskutte II – V blir et varemerke.

På tross av en noe kjølig mottagelse i starten kommer bopen til å dominere dette tiåret. Det at krigsåra herjet i hele verden gjorde sitt til at en ikke ble klar over musikkens. Bopen hadde i tillegg utviklet seg nærmest som en undergrunnsmusikk. Neste revolusjon skjer ved skifte til neste tiår, cooljazz. Anført av komponister, arrangører og musikere som Gil Evans, Lennie Tristano, Gerry Mulligan, John Carisi, Stan Getz og Miles Davis settes fokuset mot Vest-Europa og vesteuropeisk kunstmusikk som den komponert av Debussy og Ravel. Det blir lagt vekt på linjeføring, kontrapunktteknikker og klangbilder. Uvanlige taktarter, nye og uvanlige formstrukturer, nye instrumentkombinasjoner og nye harmoniske ideer er elementer som vektlegges i cooljazzen. Etter hvert dukker betegnelsen west-coast-jazz opp. Klangen til Claude Thornhills storband, videreført i Miles Davis orkester, The Capitol Orchestra, setter en mal for det som etter hvert får betegnelsen west-coast Jazz.

Som en reaksjon kommer hard-bop og funk-jazz. Dette er mer aggressive og virtuose østkyst musikere som inspirert av gospel og blues spiller en mer hardtsvingende og shuffle-lignende jazz. En stor kontrast til west-coast-jazz. Der denne var dynamisk og flytende var Hard Bopen drivende og energisk. Harmonisk var hard-bopen forholdsvis enkel. Den bar ofte preg av reharmonisert blues. Men kjennetegnet for utøverne var en energi og en virtuositet som kunne sammenlignes med den tidligere bopen. Lee Morgan, John Coltrane og Elvin Jones er eksempler på musikere som hadde sitt utgangspunkt fra denne stilarten.

Den neste store revolusjonen er modaljazz. Den gjør sitt inntog med utgivelsen av Kind Of Blue i 1959. Miles Davis har tidligere spilt in utgivelsen Milestones der han også bruker modalitet som virkemiddel. Vi må også nevne Mingus og hans eksperimentering med dette tema på 40-tallet. Det blir allikevel Kind Of Blue som regnes for den første rene modaljazzutgivelsen. All musikken på denne utgivelsen er tenkt ut fra modus. En horisontal tenkemåte i form og klanglig utforskning bygd på modale skalaer kjennetegner stilarten. Andre utøvere representative for denne stilen er blant andre Bill Evans og John Coltrane. Begge medvirkende på Kind Of Blue.

### ***Den modale improvisasjonsformen***

Ideen om modalitet strekker seg tilbake i tid til oldtidens Hellas. Det finns teorier vedrørende dette temaet fra ca år 350 f. kr. I vestlig kultur oppstår det etter hvert en tonalitet bestående av jonisk og eolisk skala, samt et kromatisk system bygd på 12 mulige halve tonetrinn. Ut fra dette settes 12 ulike kromatiske skalaer, 12 ulike durskalaer og 12 ulike mollskalaer.

Musikken deles med dette inn i to stemninger; ”glad” og ”trist”. Dette er tenkemåter en finner igjen i vestlig filosofi på mange områder. Som for eksempel i forhold til teologi; delingen mellom ”god” og ”ond” og filosofen Descartes (1596 – 1650) deling mellom kropp og sjel.

I tradisjonell jazztonalitet er det mye bruk av tersoppbygde akkorder og en klart definert tonika. Modaljazzen åpner for et mer variert harmonisk bilde. Sekund og kvartoppbygde akkorder er svært vanlig.

Et godt eksempel på dette er Bill Evans voicinger på So What. Fra øverste tone er det et tersintervall etterfulgt av tre kvarter. Dette er et godt eksempel på hvordan disse musikerne

satte fokus på klang. Hele voicingen er organisert ut fra moduset D-dorisk og videre som to pentatone skalaer.

The image displays musical notation for a Dm7 chord and two pentatonic scales. At the top, a piano voicing for Dm7 is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The notes are D3, F3, G3, A3, B3, and C4. Below this, two pentatonic scales are presented in grand staff notation. The first scale is labeled 'D-dorisk' and consists of the notes D, E, F, G, and A. The second scale is labeled 'Dm-pentaton' and consists of the notes D, E, F, G, and B.

Modalitet åpner for langt flere klanglige muligheter enn de vi finner i dur og moll. De ulike modale skalaene har flere stemninger i seg en de tonale stemningene ”glad” og ”trist”. Ofte best forklart i grader mellom de kontrasterende ”lys” og ”mørkt”. Ofte uvant for våre ”vestlig” tilpassede ører.

De ulike modusene kan også beskrive og defineres med ulike sinnsstemninger. Lydisk blir ”aggressivt” og ”travel” mens jonisk blir mer ”rolig” og ”stabil”. Miksolydisk blir ”søkende” og ”flytende”. Dorisk kan være ”tankefull” og ”usikker” mens eolisk er ”melankolsk” og ”trist-romantisk”. Frygisk er ”mystisk” og ”eksotisk” mens lokrisk er ”intens” og ”grusom”.

Elementer som tempo, range og klang kan enten utdype eller dempe disse følelsene. Dette gir imidlertid et utgangspunkt for hvordan en kan ha et modalt utgangspunkt når en skal komponere, harmonisere og improvisere.

Lydisk modus



Jonisk modus



Miksolydisk modus



Dorisk modus



Eolisk modus



Frygisk modus



Lokrisk modus



For videre å forklare modusene kan en bruke to ulike modeller. Den første modellen er et system for å forholde seg til en toneart og å vise det diatoniske slektskapet mellom de ulike skalaene. En ser at en fra durskalaen kan konstruere syv ulike modus. Et annet navn på disse modusene kan derfor være gitt i posisjoner i forhold til durskalaen. Slik vil dorisk bli en durskala i 2. posisjon, frygisk vil bli dur i 3. posisjon, lydisk blir dur i 4. posisjon,

miksolysdisk vil bli dur i 5. posisjon, på 6. posisjon finner en eolisk og til slutt kommer 7. posisjonen i durskalaen som vil bli lokrisk.



Dette sier ikke så mye om hvordan de ulike modusene klinger. Systemet vil være effektivt når det gjelder å for eksempel huske tonene i de ulike modusene for nybegynnere. Forutsatt at de kan durskalaen. Modusene blir avledet fra enten dur eller moll. Dette blir nærmest en tonal forklaring på et modalt system.

Da er den "parallele" sammenligningen bedre for å beskrive hvordan de modus låter. At en sammenligner de ulike skalamodus med den vanligste skalaen, en durskala. En durskala, eller stamtonerekka, låter kjent for de fleste. Ved hjelp av tall og fortegn foran disse viser en alterasjoner i forhold til durskalaen.



## ***Den modale improvisasjonsprosessen***

I jazz før 1960 var solisten så å si "ute" om han ikke hadde sitt akkordskjema. Alt ble bygd rundt dette. Akkordskjemaet var det kartet som behøvdes for å finne veien gjennom det harmoniske i en låt. I bopen og i cooljazzen ble harmoniene mer komplekse. Nye skalaer ble

lagd enten for å holde tritt med de alterasjoner som ble brukt, som hel/halv skala, eller det ble lagt til kromatiske gjennomgangstoner for å kunne spille jevne 8.-dels fraser og samtidig få viktige akkordtoner på tung takttid<sup>23</sup>. Men hele tiden var skjemaet i fokus. Formen på låtene var ofte standardisert, bygd på tradisjonelle perioder.

I boka "The Lydian Chromatic Concepts of Tonal Organization for Improvisation" (Concept Publishing, 1953) legger ekstrommeslager George Russell frem en teori som tar for seg slektskapet mellom akkorder og skalaer. Dette regnes for å være den første utgitte jazzteoriboka av en jazzteoretiker. George Russell og Bill Evans har et nært forhold. Bill Evans tar hans teorier med seg til musikerne på Kind Of Blue.

Bygd på disse teoriene skapes modaljazzen. Denne søker seg på mange måter ut av det tradisjonelle. Først og fremst er musikken bygd på forholdet mellom ulike modus og de klangene som er tilgjengelige bygd på disse. I låter som for eksempel Flamenco Sketches blir solisten overlatt til å bestemme lengden av hvert modus. Samarbeidet mellom orkester og solist når med dette en ny dimensjon. Solisten "cuer" neste modus. Det er ikke avtalt noe fast skjem. Videre blir det fokusert på klanger i denne jazzformen. For å kunne fokusere på dette må en la klangene ligge lenge nok slik at et modus blir etablert.

I mange premodale jazzstiler er det vanlig at om solisten trekker pusten eller tar en liten pause i spillet mellom to fraser så fyller noen av de andre musikerne. I modaljazzen brukes stillhet som en musikalsk effekt mer enn i tidligere improvisasjonsformer. Miles Davis spiller korte fraser og bruker mye pause mellom disse.. Han spiller korte fraser og bruker mye pauser mellom disse. Det skapes en ettertenksom ro over det hele.

---

<sup>23</sup> Oftest referert til som "bopskalaen".

## Konklusjon

### **Improvisation In Jazz**

*“There is a Japanese visual art in which the artist is forced to be spontaneous. He must paint on a thin stretched parchment with a special brush and black water paint in such a way that an unnatural or interrupted stroke will destroy the line or break through the parchment. Erasures or changes are impossible. These artists must practice a particular discipline, that of allowing the idea to express itself in communication with their hands in such a direct way that deliberation cannot interfere.*

*The resulting pictures lack the complex composition a texture of ordinary painting, but it is said that those who see will find something captured that escapes explanation.*

*This conviction that direct deed is the most meaningful reflection, I believe, has prompted the evolution of the extremely severe and unique disciplines of the jazz or improvising musician.*

*Group improvisation is a further challenge. Aside from the weighty technical problem of collective coherent thinking, there is the very human, even social need for sympathy from all members to bend for the common result. This most difficult problem, I think, is beautifully met and solved on this recording”.*

(Evans, B. ;1958)

Slik begynner Bill Evans skriv på utgivelsen "Kind Of Blue". En hyllest til spontanitet og dyrking av fellesskapet. Jeg føler at dette gir en god innsikt i hva som skjer i forhold til improvisasjonene på denne utgivelsen. Den enkeltes spontanitet ivaretatt av fellesskapet. Hva må til for å skape en slik atmosfære? Hva behøves for å skape grobunn for at musikere skal kunne gi så mye? Å være spontan samtidig som en innordner seg.

Interaksjonsbegrepet får en helt ny betydning. Det er ikke lenger nok å bare kjenne stilarten og å kunne lese "charts"<sup>24</sup>. En må være sensibel for ulike retninger og stemninger når så lite er avtalt på forhånd. Samtidig må en ha en leder som stoler på sine musikere. En leder som ikke er redd for å bli en del av orkesteret. Som lar alle få muligheten til å jobbe fritt innenfor gitte rammer. Å ha noen som streker opp rammer og som kan gi hver enkelt forståelsen av hvordan de kan fungere innad i disse rammene, både som solister og som bandmusikere. En må kjenne de musikerne som skal være med. Å vite hva de er gode for og hvordan få de til å yte under en så stressende situasjon som innspilling kan være. En ting er at de ikke kjente låtene, en annen ting er at de ikke kjente stilarten. Det var oppløyd mark for alle.

Miles Davis viste allerede ti år tidligere at han var en slik leder. Sammen med blant annet Gil Evans, Gerry Mulligan, John Carisi og John Lewis skapte han et orkester som var med på å gjøre den neste jazzrevolusjonen etter bopen. MD tar i dette orkesteret et farvel med bopen. Han bruker nok mange harmoniske ideer fra bopen men han fraserer mer som en vokalist enn en instrumentalist. Kortere fraser og han bruker ikke så stor range som de fleste instrumentalister. Om en ser på en av soloene på utgivelsen så finner en at MD allerede her tenker horisontalt mer en han bruker de typiske bop-likesene. På grunn av at musikken var så gjennomarrangert ble det i tillegg korte soloer. Skal noe uttrykkes i slike soloer, så må en gå

---

<sup>24</sup> En notajsonsform som brukes i forbindelse med rytmiske instruksjoner til besifringtegn.



rett på sak. Han fungerte både som solist og manager i dette bandet. Han skaffet mange av musikerne, gjorde avtaler og ordnet øvelser.

Miles Davis hadde tidligere beklagd seg til Dizzy Gillespie. Miles Davis ville spille mer som han. Høyere og hurtigere. Men nettopp at MD ikke gjorde dette er styrken hans. Som Art Farmer sier i et intervju om MD: "When you're not technically a virtuoso, you have to say something. You have no place to hide" (intervjusitat Farmer, A).

Miles Davis hadde noe å si. En kan godt tenke seg at om han hadde vært en briljant bopvirtuos så ville han kanskje ikke blitt hørt. Hadde han spilt sterkere og raskere ville en kanskje ikke fått med seg nyansene i det MD "sa". Fått med seg stemningen. På samme måte som ord kan sies forskjellig og dermed få forskjellig betydning, kan toner, motiver og fraser få det samme. Å beherske dette er noen av de viktigste kvaliteter en improvisator kan ha.

Og alt handler om nyanser. Både dynamiske og klanglige forskjeller. Time og intonasjon. Som på- eller avfrasering. Som improvisator har en tilnærmet uendelige muligheter. Men det krever at en som musiker tar seg tid til å lytte og tid til å spille sammen. At en hører etter hva som foregår i orkesteret og har tid til å tenke på hva som har vært i musikken og hvor den skal videre. Måten Miles Davis er bakpå i timen, men på strategiske toner i frasene setter han en klar "rett på" tone. For å få frem et poeng. For å overraske lytteren. Å aldri være forutsigbar. Dette mener jeg er det viktigste Miles Davis har tilført jazzens utvikling og dens improvisasjon.

Miles Davis startet på Juliard School Of Music, men sluttet raskt der. Han mente det var mer å lære fra mer praktiske situasjoner. Å diskutere teori med trompetisten Clark Terry, spille med og å høre på Parker og Gillespie. Også å se på partiturer av bl. a. Debussy og Ravel.

Også partiturer av Gil Evans fant han meningsfylte. Samarbeidet med pianisten Bill Evans og komponisten George Russell var også med på å "utdanne" MD. Felles for alle disse "lærerne" og samtidig kolleganene er deres horisontale syn på det harmoniske i musikken.

Miles Davis var enig: *"I think a movement in jazz is beginning away from the conventional string of chords, and a return to emphasis on melodic rather than harmonic variations,"*

(Davis, M./Henthoff N. "The Jazz Review" (1958).

Dette er noe som kommer til å sette sitt preg på Miles Davis' trompetspill resten av hans liv.

En annen ting jeg tror preget MD for livet var oppvekstforholdene hans. MD hadde "rike" foreldre. Faren drev med eiendommer og var praktiserende tannlege. Han vokste opp i et beskyttet miljø. Han var liten og spe av vekst og hadde som liten et feminint utseende. Han ble kalt "sweet" av de andre elevene på skolen. Denne mobbingen gjorde at han ble nødt til å utvikle et tøffere ytre.

Et av MD store forbilder var bokseren "Sugar" Ray Robinson. Måten han var i ringen, alvorlig, uten et smil, alltid "business" i fokus. Denne tøffheten kopierte MD. Beundringen for denne bokseren var så stor at han sluttet med stoff bla pga at han beundret Sugar Ray. Han dro hjem til sin fars gård og låste seg selv inne.. Det var en tøff periode, men det var i følge MD over etter en uke. Miles var klar for et "comeback". Tidligere hadde folk etter hvert begynt å behandle han som en junkie. Å se på han med et blick som om han var skitten. Og folk hadde medlidenhet med han. Dette passet absolutt ikke inn i det imaget han vill ha. Han var klar for å ta igjen det tapte.

På 50-tallet hersket det en "dyrking" av det enkelte vil kalle "det middelmådige" i USA. Folk arbeidet i byene, bodde i forstadsboliger, gjennomsnittsfamilier, gjennomsnittsliv osv ble

”The American Way”. Folk lengtet etter eleganse. Kanskje også noe som viste ”The American Dream”. Miles Davis vellykkede tøffe image passet utmerket.

Miles Davis spilte inn mye plater på denne tida for selskapet Prestige. Han brukte mange gode musikere og utviklet seg selv som musiker og som leder. Om en hører på innspillingene fra denne tida legger en merke til hvor strukturert kompet spiller. MD har som leder definert helt klare roller for musikerne sine. Samtidig setter det et enormt fokus på solisten. MD definerer også sin egen rolle i lydbildet på 50-tallet. Etter headen var det oftest MD som spilte første koret. Deretter tok saksofonisten over. Låtene ble bygget “stigende”. Både dynamisk intensitetmessig. Om de ikke bare hadde en jevn dynamikk. Men den typiske “plassen” til MD var planleggeren. I denne posisjonen kunne han gi inputs til de andre musikerne. Stake ut kursen. Å være en “soundsetter”.

Om jeg skal trekke frem de viktigste elementene i Miles Davis' improvisering i modaljazzen så er det fraseringen hans og måten han kompromissløst benytter seg av moduset. Nettopp derfor fungerer det. På steder der han ”kolliderer” med akkordtoner låter det bra fordi han tidligere har etablert en sound bygd på det moduset han spiller over. I tillegg ivaretar det en spenning og retning. Som analysene viser er frasene korte og det er mye brukt av pauser mellom de. De veksler mellom å være spørrende og søkende bakpå til å være konkluderende og sikre. Frasene er uforutsigbare og dermed utfordrende å høre på. Han slutter de gjerne på toner i den øverste akkordstrukturen. Stilen hans er gjennomført. Modusen er sentral. Det blir brukt få “forstyrrende” elementer som kromatikk og briljerende spill. Rytmsk sett spiller han forholdsvis enkelt. Han legger mer vekt på plassering i forhold til beatet og tonevalg enn for eksempel hurtige passasjer. Han prioriterer klang før høyde. Det personlige uttrykket er det som står i fokus. Slike ting virker suggererende. Lytteren blir på en måte ”dratt” inn i den mystiske sfæren som omgir MD. Inntrykket av det raseriet som fulgte personligheten hans er

borte. Det er i stedet erstattet med et ”melankolsk” preg. Dette gjenspeiler seg i tonen hans. Den er klar og direkte, frasene konkrete og meningsfulle. Men det er et ”ulykkelig” og ”ensomt” preg over klangen hans.

### ***Hvordan Miles Davis har påvirket meg som musiker***

Hva ulike musikere hører når de lytter til Miles Davis er nok svært individuelt. For meg som musiker blir jeg fascinert av overraskelsesmomentet i spillingen hans. Å ikke gjøre det publikum forventer skal skje som er et av de viktigste momentene ved hans spilling. Miles Davis bruker mye spørsmål/svar i frasene sine. Men som et ledd i den uventede fraseringen besvarer også spørsmål med nye spørsmål eller han gjentar påstander etter hverandre. Videre å tørre å la det synke inn hos lytteren ved å bruke pauser. Utsagnene er så sterke at medmusikerne hans ikke trenger å spille noe imellom av frasene hans. De står for seg selv. Dette er kun mulig på grunn av de klare definerte rollene blant musikerne i de orkestrene han ledet.

Det resulterer i at han får oppmerksomhet i lydbildet. Å ta en plass i lydbildet uten å måtte bruke store ord. Alt dette er egenskaper som krever en ustoppelig tro på det en gjør og på sin egen musikalitet. Og det er viktig når en skal fungere i et band. For å kunne ta imot ”inputs” fra andre musikere er det også viktig å kunne gi. Å stole på at det en tilbyr andre er ”ekte vare”. Det kan være vanskelig. Det går heller ikke an å tenke på Miles Davis uten å tenke time. Det å styre plasseringen i forhold til beatet på denne måten krever en enorm kontroll. Også som bandleder blir en inspirert av MD. Enten det er storband eller mindre comboer. Å gi folk utfordringer som ”strekker” de litt lengre. De fleste musikere arbeider best under

press. Men et overkommelig press. Dette med å gi folk trygge forhold for så å la de få utfolde seg helt på grensa av det de klarer er en fornøyelse. Å se kreativiteten få fritt spillerom.

## Appendiks

### Kilder sitater

- Davis, M./Hentoff N. (desember, 1958) Intervju i ”*The Jazz Review*”
- Davis, M./Quincy, T. (1989), *Miles, The Autobiography*, New York
- Dybo, T (2002): ”*En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet*”, i: Jonnson, Leif (red): *Musikklienskapelig årbok 2002*, NTNU, Trondheim, s 17
- Evans, B. 1959: Bill Evans egne notater på omslaget til originalutgivelsen “*Kind Of Blue* (Colombia, 1959)
- Evans, B./intervju, sitat hentet fra Kahn, A. (2000):*Kind Of Blue, The Making Of The Miles Davis Masterpiece*, s 98
- Kjellberg, E./Silén, L./Stenkvisst, L. (1980): ”Sound”, *Cappelens musikkleksikon*, Oslo, bind 6, s 114
- Lillienstam, L. (1988): ”*Musikalsk ackulturation: frå blues till rock: En studie kring låten Hound Dog*”, Göteborg, s 16.

### Litteraturliste

- Baker, D. (1980), *The Jazz Style Of Miles Davis*, Belwin
- Boling, M./edited by Coker, J. (1993) *The Jazz Theory Workbook*, Advance Music
- Carr, I. (1999): *Miles Davis, The Definitive Biography*, Thunder Mouth Press
- Duboff, R./Vinci, M/Davis, M./ Davis, J. (2000) *Miles Davis, Kind Of Blue, Transcribed Scores*, Hal Leonard
- Dybo, T (1996) *Jan Garbarek – Det åpne roms estetikk*, Pax Forlag a/s
- Dybo, T. (2005), *Analyse av sound og populærmusikk*, upublisert kompendium
- Dybo, T. (2005), Ordliste, Upublisert notat
- Gunvaldsen, Erik (1994), *Harmonilære, Grunnleggende Teori*, Upublisert lærebok
- Kahn, A. (2000): *Kind Of Blue, The Making Of The Miles Davis Masterpiece*, Da Capo Press
- Kirkeby, W. (1996), *Engelsk-Norsk blå ordbok*, Kunnskapsforlaget
- Levine, M. (1995), *The Jazz Theory Book*, Sher Music Co.
- Miller, R. (1992), *Modal Jazz, Composition & Harmony*, Advance Music

Nettles, B./Graf, R. (1997), *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, Advance Music  
Pease, T. (2003), *Jazz Composition, Theory And Practice*, Berklee Press  
Russel, George (1959), *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation*,  
Concept Publishing Company  
Troupe, Q. (1989) *Miles, The Autobiography, Miles Davis with Quincy Troupe*, Touchstone,  
Rockefeller Center

## Internettadresser

Dowdell, D. (1998), *A Passion for Jazz!*, <http://apassion4jazz.net/dcdowdell.html>  
Evans, G. *TrumpetStuff.com*, <http://trumpetstuff.com>  
IBM-Norge, (2005), *bokmålsordboka*, <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.htm>  
Lomheim, I. (oppdatert 2006), *skrive prosjekt eller semesteroppgave*,  
[http://www.ub.ntny.no/viko/mod7/mod7\\_side1.php](http://www.ub.ntny.no/viko/mod7/mod7_side1.php)  
Macy, L. (2001), *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com>  
Sony Music (2002), *miles davis*, <http://www.miles-davis.com/>

## Vedlegg no 1: CD

CD med innspilling av de to låtene analysert i denne oppgave samt egen innspilling av oppgavens utøvende del:

1. Blue In Green (Kind Of Blue, Colombia, 1959)
2. Flamenco Sketches (Kind Of Blue, Colombia, 1959)
3. Footprints (Wayne Shorter)
4. Afro Blue (John Coltrane)



Vedlegg no 2: Miles Davis' solo på Blue In Green

*Miles Davis på*  
**Blue In Green**

**[B]**

1 *Gm7* 2 *A7+* 3 *Dm7* 4 *Cm7* *F7*

5 *BbΔ7* 6 *A7+* 7 *Dm7* 8 *E7(♯9)*

9 *Am7* 10 *Dm7* 1

**[C]**

1 *Gm7* 2 *A7+* 3 *Dm7* 4 *Cm7* *F7*

5 *BbΔ7* 6 *A7+* 7 *Dm7* 8 *E7(♯9)*

9 *Am7* 10 *Dm7* 1 *Gm7* Til Bill Evans



2

Miles Davis på *Blue In Green*

**G**

1  $G_M^7$  2  $A^7+$  3  $D_M^7$  4  $C_M^7$   $F^7$

5  $B^b\Delta^7$  6  $A^7+$  7  $D_M^7$  8  $E^7(\#9)$

9  $A_M^7$  10  $D_M^7$  1

**H**

1  $G_M^7$  2  $A^7+$  3  $D_M^7$  4  $C_M^7$   $F^7$

5  $B^b\Delta^7$  6  $A^7+$  7  $D_M^7$  8  $E^7(\#9)$

9  $A_M^7$  10  $D_M^7$  Til Bill Evans

Vedlegg no 3: Miles Davis' solo på *Flamenco Sketches*

Miles Davis på

**Flamenco Sketches**

**B**

1 C-TONISK

2

3

4

5 A<sup>b</sup>-MIXOLYDISK

6

7

8

9 B<sup>b</sup>-TONISK

10

11

12

13 D<sup>7</sup>-FRYGISK

14

15

16

17

18

19

20

21 G-DORISK

22

23

24

Detailed description: The image shows a musical score for Miles Davis' solo on 'Flamenco Sketches'. It consists of six staves of music in treble clef, numbered 1 through 24. The score is divided into sections by modal labels: C-TONISK (measures 1-4), A<sup>b</sup>-MIXOLYDISK (measures 5-8), B<sup>b</sup>-TONISK (measures 9-12), D<sup>7</sup>-FRYGISK (measures 13-16), and G-DORISK (measures 21-24). Measures 17-20 are not explicitly labeled but follow the D<sup>7</sup>-FRYGISK mode. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. A boxed 'B' is placed above measure 1.

Tore Bråthen - Studier over Miles Davis' improvisasjonspraksis i modaljazzen

2

Miles Davis på *Flamenco Sketches*

1 **F** C-TONISK

2 3 4

5 **A<sup>b</sup>**-MIXOLYDISK

6 7 8

9 **B<sup>b</sup>**-TONISK

10 11 12

13 **D**-FRYGISK

14 15 16

17

18 19 20

21 **G**-DORISK

22 23

Vedlegg no 4: Lead sheet på "Afro Blue"

# Afro Blue

John Coltrane

**A**

**B**

**C**

**B**

Detailed description: This is a lead sheet for the jazz standard "Afro Blue" by John Coltrane. The music is written in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat major / D-flat minor). The sheet is divided into three main sections: A, B, and C. Section A consists of two lines of music, each with five measures. The first line has chords Fm7, Gm7, AbΔ7, Gm7, and Fm7. The second line has chords Fm7, Gm7, AbΔ7, Gm7, and Fm7. Section B consists of two lines of music, each with three measures. The first line has chords Eb, Db, and Eb, Fm7. The second line has chords Eb, Db, Eb, and Fm7. Section C consists of two lines of music, each with five measures. The first line has chords Fm7, Gm7, AbΔ7, Gm7, and Fm7. The second line has chords Fm7, Gm7, AbΔ7, Gm7, and Fm7. The notation includes stems, beams, and rests, with some notes beamed together. The key signature is indicated by three flats in the beginning of each section.

Vedlegg no 5: Lead sheet på Footprints

# Footprints

Wayne Shorter

