

Odin Leithe Haukø

Kommersielt eller Kunst? Jazzens Dilemma

Juni 2019

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Bacheloroppgave

2019



Odin Leithe Haukø

Kommersielt eller Kunst? Jazzens Dilemma

Bacheloroppgave
Juni 2019

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg kommersialisering innenfor jazz, med fokus på bebop. Jeg prøver å legge til rette for hvordan kommersialisering har påvirket jazzen ved hjelp av artikler, bøker og lærehefter fra den perioden samtidig som jeg ser på hvordan dette passer inn i en moderne kontekst.

Innledning

En rosa bok laget for å fange oppmerksomheten. *Inside Jazz* «skrevet av Amerikas fremste autoritet på bebop» står det selvsikkert på forsiden. Leonard Feathers ansikt preger også forsiden og når man åpner den så blir man møtt med et helsidebilde av Dizzy Gillespie, en av bebopens fremste figurer. Publisert av et Tin Pan Alley forlag, et forlag fokusert på populærmusikk og med sterke kommersielle interesser. Blar man over til neste side så finner man nedlatende sitater om bebop, muligens for å provosere. Sitater som: «Bebop has set music back twenty years.» (Feather 1949, iv) og «Bebop bears the same relationship to music as tonsillitis.» (Feather 1949, iv). Provoserende utsagn for å si det mildt. Så på neste side i sterk kontrast med disse sitatene så får vi en hilsning fra selveste Dizzy Gillespie der han ønsker oss velkommen til Feathers bok. Men hvordan kan bebop, som er en reel kunstform, assosiere seg og reklamere for noe så kommersielt som en slik bok?

Hva var bebopens forhold til de kommersielle mediene og hvordan påvirket dette jazzen på den tiden og i ettertid? Hvordan har jazzens forhold til spørsmålet om «kommersielt eller kunst» påvirket hvordan vi legger til rette for jazzhistorien? Og blir man egentlig en bedre musiker med en bedre forståelse av jazz ved hjelp av slike kommersielle publiseringer, og hvis ikke hvordan da?

Jazzen Møter Et Veikryss

Fireworks flared when the indie's new musical director, Ted Steele, banned "Be-bop" because (1) it's not music, (2) it's very suggestive and contributes to juvenile delinquency and (3) the station doesn't like the stuff anyway. [...] As to exactly what constitutes "suggestive music," Steele did not say, but referred again to "Be-Bop and hot stuff." According to him, listeners do not like that kind of music. (Bop KMPC 1946).

En slik reaksjon til bebop var ikke uvanlig på den tiden. Som ofte når det oppstår en ny populærmusikk, som er populær med ungdom, så får det voldsomme reaksjoner. Reaksjoner

som dette var med på å føre bebop til et veikryss; de som ville livnære seg ved å føre bebopen inn i den populære, mer kommersielle retningen. Og de mer prinsippfaste som ønsket å bevare bebopen som en smalere kunstform. I dag når vi ser tilbake så er det enkelt å applaudere de som ville holde seg på den smale kunstneriske sti, og se med avsky på den kommersielle bebopen, men ved et nærmere innblikk kan det hende at denne atskillingen blir noe mer diffust, og at mediene spilte enn større rolle i dette en man kanskje skulle tro på forhånd.

For bebopen så var det ikke bare kritikk fra mediene den måtte forholde seg til, men også fra etablerte musikere, og særlig da de som drev med swing-musikk. De så konsekvensene av enda flere musikere i ett allerede krympende og marginalisert marked og fryktet for at en ny potensielt dominerende jazz-stil kunne få fatale konsekvenser for deres eget virke. En av de første som tok til å kritisere bebop-musikerne offentlig var «The King of Swing» Benny Goodman, som utalte seg slik, som gjengitt av Bernard Gendron i hans tekst om bebophistorien, etter å ha blitt anklaget for å være umoderne (Gendron 1992, 150).

I've been listening to some of the Re-bop musicians. You know, some of them can't even hold a tone. They're just faking. Bop reminds me of guys who refuse to write a major chord even if it's going to sound good." He continued to snipe even after introducing bop elements into his own arrangements two years later critiquing bebop for being more a "nervous" than an "exciting music," and complaining about the "morals" of the boppers, who have to be "screen[ed]" before being hired, "like [in] the FBI." (Gendron 1992, 150).

Pressen brukte denne uttalelsen for alt den var verdt, og den fungerte som et springbrett for å få reaksjoner fra andre anerkjente musikere som blant annet Fletcher Henderson, Nat Cole, Lester Young og Benny Carter. Selv om de var kritiske så var de nokså forsiktige i sine uttalelser og viste en viss respekt så toppet det seg da Louis Armstrong i 1948, presset av mediene, kom med en krass kritikk av hva han mente om bebop (Gendron 1992, 150-151).

After *Time* aired some of his grievances "Mistakes, that's all bop is" and "A whole lot of notes, weird notes . . .that don't mean nothing" *Down Beat* and *Metronome* cornered him into interviews which turned stray remarks into a major controversy. The boppers, he said, are "full of malice and all they want to do is show you up." He was clearly smarting from unnamed bebop "cats" who were deriding him for being "old-fashioned" and playing "too many long notes." "All the young cats want to kill papa so they start forcing their tone." (Gendron 1992, 151).

Denne ordkrigen mellom de to sidene gjorde ikke annet enn å polarisere jazzmiljøet og de som nøt best av denne konflikten var pressen som fikk mange sensasjonelle og provoserende utsagn som de tok full nytte av. Scott DeVaux oppsummerer konflikten slik:

The birth of the new style [bebop] coincided with the peak of the revival of New Orleans jazz, prompting a frequently acrimonious, occasionally hysterical war of words that did much to polarize the jazz community into opposing sides: the progressives and the "moldy figs." Bebop's success in winning the loyalty of a younger generation of musicians and the admiration of a core of jazz enthusiasts was an especially bitter pill for many conservatives. Panassié simply refused to recognize the new style. He expressed qualified admiration for the music of Charlie Parker and Dizzy Gillespie, but whatever it was, it wasn't jazz (Real Jazz rev. ed. 73-74). (DeVaux 1991, 538).

Bebop Triumferer

Til tross for det som mange mer konservative jazz-entusiaster prøvde å unngå så ble bebop innlemmet i jazzen og ble stadig mer populær. Som det står i en artikkel fra 1948:

The old order (in music) changeth. Bebop, progressive Jazz, New Music, these are the titles applied to the music we are hearing more and more frequently. As the trend spreads controversies appear, some for, some against. Some try to steer a middle course. Only the real diehards, the so called "real jazz" supporters, refuse to admit that a change was due. We are, in fact, going through the same revolution as the real jazz fans experienced twenty odd years ago. (Ellington 1948).

Bebopen var nå i full frammarsj og massemediene, med *Down Beat* i spissen, konkluderte med at bebop var reelt kunstnerisk, at den hadde et publikum som ikke kunne ignoreres, og at den var på bristepunktet til å oppnå stor kommersiell suksess. Men kanskje viktigst var det faktum at bebop hadde nå trumfet over de andre modernistiske stilene og stadfestet seg som etterfølgeren av swing, og det neste steget i jazzens utvikling (Gendron 1992, 151).

En av de som så det kommersielle potensialet i bebopen, og som tok full utnyttelse av dette var trompetisten Dizzy Gillespie. Gillespie begynte å samarbeide med agenten Billy Shaw og sammen brukte de Gillespies talent og unike stil til å tiltrekke seg oppmerksomhet, og det fungerte. Gamle artikler om Gillespie ble trykket på nytt og magasinet *Metronome*, som

tidligere ikke hadde hatt mye godt å si om Gillespie tidligere, applauderte nå hans unike stil og personlighet som ungdommer over hele landet nå prøvde å imitere (Gendron 1992, 152).

Den tingen som mediene kanskje lot seg imponere mest av var hvordan bebopen var med på å puste nytt liv inn i nattklubbene i New York:

Biz for Diz has been exceedingly good, for Gillespie is a top-drawer attraction among the tootler clan and adding the musickers to the regular street visitors keep the cash register humming. This Gillespie band is truly amazing. They execute extremely difficult scores with an enthusiasm and reverence that is rarely seen in most orks today. (Webman 1947).

Noen ble til og med så overbevist av Gillespies opptredener at de nå hadde fått en helt ny oppfatning av bebop. Som om at de endelig hadde sett lyset og nå fått en forståelse for bebop som de tidligere hadde vært foruten:

Oddly enough, be-bop isn't as hard to take as this reviewer once thought. It's noisy and brassy and has peculiar sounds, but has a primitive appeal that makes it exciting. (Smith 1948).

Denne plutselige godviljen til bebop fra mediens side fortsatte å vokse. Bebop ble spilt på mange radiokanaler, bøker og artikler om hvordan bebop skulle spilles og hva ord og uttrykk betydde. Dizzy Gillespie og Benny Carter stilte til og med opp på en bildepresentasjon av hvordan bebop-musikere hilste på hverandre med hemmelige tegn og håndtrykk i magasinet *Life* (Gendron 1992, 152-153). Dette hadde selvsagt ingen rot i virkeligheten, men så lenge folk var villige til å kjøpe det for å få det de trodde var eksklusiv informasjon og hemmeligheter, så var de villige til å produsere det.

De unge svarte musikerne, som nå var bebopens ansikt, hadde endelig et sted å uttrykke seg. Etter at de i årevis hadde blitt sett ned på av journalister og andre musikk-elitister hadde de fått en bredere suksess. Likevel var det de gamle New Orleans musikerne, som i all tid hadde vært nedlatende ovenfor de unge musikerne, som fikk den hardeste kritikken av de unge beboperne. Deres idealisering av det beboperne mente var primitiv og utdatert musikk, og at det var *den* som skulle være representant de svartes musikk fant de svært problematisk (DeVeaux 1991, 538).

They saw their own music as a logical expression of modernity. "Modern life is fast and complicated, and modern music should be fast and complicated," said the arranger Gil

Fuller in 1948. "We're tired of that old New Orleans beat-beat, I-got-the-blues pap" (qtd. in Boyer 28). "That old stuff was like Mother Goose rhymes," Dizzy Gillespie added. "It was all right for its time, but it was a childish time" (qtd. in Boyer 29). (DeVeaux 1991, 538).

Disse utsagnene, som kan sees på som nokså hvasse, kom i 1948, året som Barry Ulanov i *Metronome* erklærte å være «*the year of bop*» (Gendron 1992, 154). Det var her at Bebopen var på sitt aller mest anerkjente, men litt inn i 1949 dalte den kommersielle interessen.

Bebopens Fall

Mediene var villig til å støtte bebop så lenge det lønnet seg, men snart holdt bebopen på å miste sitt største bevis på dens suksess blant folk flest: nattklubbene. Nattklubbene i New York som hadde opplevd sin renessanse under bebopens suksess begynte å miste kunder og måtte snart se seg nødt til å stenge dørene:

[...] first the Clique and Billy Berg's in early 1949, followed by the Royal Roost in mid-1949, and Bop City at the end of 1950, leaving only Birdland, by this time no longer primarily a bebop establishment. It was clear, at the beginning of 1949, that the jazz industry was facing its worst economic crisis since the depression, from which it might never recover. (Gendron 1992, 154).

Etter et par desperate forsøk på å holde den kommersielle interessen i live hos folk med blant annet konkurranser for å finne et bedre egnet navn på musikken enn jazz, fabrikkere nyheter om et nytt danse-boom, og å sette i stand ett eksperiment med et uidentifisert danseband for å finne ut hva som var feil med bransjen. Men alle disse tiltak til tross; bebopen mistet sin kommersielle appell og gikk fra å være helt til å bli syndebukk (Gendron 1992, 154-155).

For the remainder of 1949 and into 1950, musicians and disc jockeys, some of whom had been avid supporters, spilled their recriminations against bop on the pages of *Down Beat*. According to Chubby Jackson, jazz was "plagued" by a "cult" of young musicians causing "bizarre night club spectacles," such as "leaning against walls and staring into space like idiots." [...] There was innuendo about the taking of drugs and other behaviors which would give jazz the reputation it used to have "before we picked it out of the gutter and made it respectable." (Gendron 1992, 155).

Mediene snudde altså ryggen til bebop like raskt som den hadde omfavnet den, og dens lite dansbare rytmer ble igjen tatt opp som et problematisk element. Dizzy Gillespie som hadde vært den kommersielle bebopens fremste stjerne prøvde å omstille ved å spille flere standardlåter med bebop-variasjoner og gjøre musikken mer dansbar, men heller ikke dette slo an da det kom i veien for den energiske og frie spillestilen han var så kjent for. Høsten 1950 sto Dizzy Gillespie uten verken band, platekontrakt, eller noen sikker framtid (Gendron 1992, 156). Bop-æraen var over, men navn som Dizzy Gillespie, Charlie Parker, og Thelonious Monk skulle gjennom bebopens oppstandelse senere på 1950-tallet bli verdenskjente, og være med på å inspirere flere utallige jazzmusikere de kommende tiårene.

En Ikke-lineær Jazzhistorie

Som man forstår så er jazzens historie nokså innviklet, med opp- og nedturer for de ulike stilene innenfor jazzten. Likevel så er det ofte at vi blir framstilt med forestillingen om at etter New Orleans jazzten så kom swing og så bebop, og med hver stil så ble den forrige pensjonert. En av grunnene til denne lineære oppfatningen er at mange som skrev om jazz på 40- og 50-tallet var opptatt av å gi inntrykket av at bebop var en kunstform mens New Orleans jazz bare var hjerneløs underholdningsmusikk, og ga da inntrykk av at underholdningsmusikk ble satt til side for kunstmusikk. Det er denne tankegangen som i stor grad har hjemsøkt jazzhistorien fram til den dag i dag.

Leonard Feather var en av de som var en av de som virkelig ville trekke fram bebopens overlegenhet over de tidligere jazzstilene. Dette viser seg allerede i forordene i boken hans der han skriver følgende:

It would be hard to overestimate the role that bebop has played in revolutionizing the jazz world during the past five years. [...] To some musicians and fans, many of the old jazz records they cherished for years have lost their attraction, because the advances made by bebop have made so much that preceded it seem unimaginative and trite by comparison. (Feather 1949, vi)

Det er denne holdningen som stadfestet seg hos mange. At bebopen kom som en naturlig utvikling fra New Orleans jazzten på dens bekostning er noe DeVeaux påpeker som et problem når man skal legge til rette for jazzhistorien:

This envisioning of jazz as an organic entity that periodically revitalizes itself through the upheaval of stylistic change while retaining its essential identity resolved one of the fundamental problems in the writing of its history: the stigma of inferiority or incompleteness that the notion of progress inevitably attached to earlier styles. (DeVeaux 1991, 540).

Man ender altså opp med enten å måtte se nedlatende på sine forgjengere, eller at de rett og slett var mangelfulle. Det er kanskje lett å se for seg at denne typen holdninger er noe som har bleknet med tiden, men man ser enda at det dominerende synet på hvordan man framstiller jazzhistorien fremdeles er godt rotfestet i dette. Ted Gioia skriver i sin bok *The History of Jazz*, utgitt i 1997, dette:

[...] the rise of a more overt modernism in the early 1940s should not be viewed as an abrupt shift, as a major discontinuity in the music's history. It was simply an extension of jazz's inherent tendency to mutate, to change, to grow. (Gioia 1997, 200).

Denne «organisme-metaforen» som man bruker om jazzhistorien er nok en av de vanligste når man skal forklare jazzhistoriens utvikling. Et overbevisende argument som man bruker for å støtte under denne teorien er at et par innovatører planter noen ideer i unge musikere som senere springer ut i full blomst som en ny forbedring av sjangeren. På et personlig nivå så blir musikerne definert ut fra et nettverk av deres innflytelser; hvem av sine forgjengere de har hentet sin stil og inspirasjon fra. (DeVeaux 1991, 541).

Denne teorien er noe som både Feather og Gioia støtter seg på i sine bøker:

Charlie's evolution as a modern jazzman cannot be ascribed to any one influence. During his first year around jazz he listened to Herschel Evans and Lester Young, both with Basie; to the late Chu Berry, and to Andy Kirk's tenor man, the late Dick Wilson. (Feather 1949, 14-15).

Although the influence of Lester Young has been frequently highlighted—and no doubt proved crucial in Parker's musical development—the altoist clearly drew inspiration from a variety of other sources during the late 1930s and early 1940s. [...] At other points, momentary echoes of Willie Smith and Johnny Hodges can be heard in his playing. The lithe phrasing of Young overlays all these sources, providing the basic melodic prism through which the other influences were filtered. (Gioia 1997, 208).

Det som er et stort hull i denne logikken er at drivkraften bak forandringene i jazz kun er interne, at jazzen kun utvikler seg i visse retninger fordi det er diktert av den interne logikken, og at ingen annen forklaring er nødvendig (DeVeaux 1991, 541). DeVeaux utdyper videre:

While the social context for the music is rarely ignored entirely (if only for the human interest it adds to the narrative), it is generally treated as, at best, a secondary cause the cultural static of political or social upheaval that may color the process of development but is ultimately external to it. The most ambitious attempts to organize the history of jazz through detailed musical criticism or analysis, not surprisingly, rely primarily on such internal explanations. (DeVeaux 1991, 541).

Denne undervurderingen av den sosiale kontekstens viktighet er et poeng av DeVeaux som er svært treffende. Feather er rask til å så godt som avfeie den kulturelle konteksten i sin bok hvor hans skriver følgende:

Nevertheless; Jim Crow was breaking down under the pressure of the musicians' own attitudes. [...] The important thing was that musicians were getting to know each other; there was no longer a fence that kept white culture on one side and a Negro culture on the other. (Feather 1949, 4).

Dette er stort sett den eneste måten som Feather tar opp den sosiale konsekvensen på og selv om det er riktig det han sier; at nå var endelig skillet mellom raser blitt litt mindre, så var det fremdeles et stort problem for den svarte befolkningen i USA. Ikke minst var jo dette problematisk for bebopmusikerne som stort sett besto av fattige svarte musikere. Det er klart at denne stillingen som minoriteter (bebopere) i en gruppe allerede dominert av minoriteter (afro-amerikanere) var med på å forme bebopen og dens uttrykk i like stor, om ikke større, grad som inspirasjonen de fikk av musikerne som kom før dem.

DeVeaux argumenterer videre at dette skiftet fra swing til bebop er mer enn bare et stilskifte. Han mener at bebop har blitt en hjørnestein i den historiske framstillingen av jazzhistorien. Den nødvendige koblingen hvor tidlig jazz og den moderne møtes og at det er gjennom bebop at jazzens sanne natur viser seg. Det er en implisert utvikling fra swing til bebop: en distansering fra dansemusikk, populær musikk og underholdning etter hvert som musikerne og folket innså hva jazz kunne være (DeVeaux 1991, 543).

With bebop, jazz finally became an art music. And this, in a sense, is the goal toward which the "straight line of development" in modern historical narratives, consciously or unconsciously, has always been aimed. [...] Once this goal is accepted, the whole narrative for jazz history must be adjusted accordingly. (DeVeaux 1991, 543-544).

Dette er et kritisk problem som de som vil legge til rette for en utvikling av jazzen gjennom historien møter på. For gjennom å se tilbake og si at det var med bebop at jazz ble kunst, så impliserer jo dette at jazzen som kom før den ikke er kunst. Det er med dette harde skillet at man legger skyggelapper på seg selv og selektivt velger å se bort fra den kommersielle underholdningsdelen som også var en del av bebop, og hvilken del av den tidlige jazzen som var unntaket for denne påtatte regelen.

Kommersiell Jazz og Jazzens Utvikling

Som tidligere nevnt så var en av de som hyppigst utnyttet bebopens kommersielle popularitet Dizzy Gillespie, men likevel så husker man ikke Gillespie for disse handlingene som ble gjort i fortjenestens navn, men man husker han heller for hans enorme talent som trompetist og komponist. Selv om man ikke kan nekte for at Gillespie var i besettelse av et voldsomt talent og at han spilte en sentral rolle i bebopen og jazzens historie, så er det denne uærligheten rundt hvordan vi husker han et godt eksempel på agendaen om å fremme bebopen som en pur kunstform uten noen form for kommersiell interesse. Feather er igjen rask til å avfeie kommersialiseringen av jazz som noe muligens problematisk, og mener heller at dette var en triumf for bebopen:

[...] bebop was beginning to win its fight for commercial security, Soon Diz and Bird would not have to work for a salary that was an insult to their great contribution to music. Bebop had begun to climb the last and most significant barrier – the barrier separating it from public acceptance. (Feather 1949, 32).

Feather spør videre hvordan bebopen nå, som den endelig har blitt allment akseptert, vil utvide seg, unnslippe sine restriksjoner og klisjeer, og lede veien til noe rikere i musikalsk tekstur og finere i kunstnerisk konsept (Feather 1949, 45). Det som er merkelig med dette er at det ikke virker som om Feather tar i betraktning muligheten for at bebopen kan bli avsatt for en nyere sjanger innenfor jazz. Selv om det skjedde både med jazzen fra New Orleans og swing musikken, så lufter han ikke ideen om at den samme skjebnen en dag kan ramme bebop. Feather har likevel noen forbehold for hva han mener jazzen trenger for å fortsette å være et eget vesen:

[...] the element of swing, the implied steady beat and tempo, will still be a vital part of every jazz performance, as will the art of improvisation on a given set of chord patterns. (Feather 1949, 45).

Etterhvert som jazzen fortsatte å utvikle seg så ble alle Feathers ideer om essensielle elementer i jazz borte. At jazz nødvendigvis må være swing er i dag ingen selvfølge da store jazzartister som Kamasi Washington og Robert Glasper sjeldent bruker swing i sine låter. "Reglen" om at man er avhengig et satt tempo ble brutt allerede med Dave Brubecks «Blue Rondo à la Turk» hvor det under saksofonsoloen foregår både tempo og taktartskifter. Ideen om at man trenger et akkordskjema ble jo også knust da modaljazzen oppsto hvor man ofte improviserte over kun én akkord gjennom hele låten. Den eneste av Feathers påstander som holder noen tyngde i dag er at jazz alltid vil være preget av improvisasjon, noe som alltid har vært tilfellet helt siden dens utvikling fra blues til New Orleans jazz.

Så våre tanker og ideer om hva som skal være jazz eller ikke skal være er i konstant utvikling. Rundt jazz fusion så skriver DeVaux dette om dens posisjon i henhold til jazz:

[...] what jazz is *not* is far more vivid rhetorically than what it is. Thus fusion is "not Jazz" because, in its pursuit of commercial success, it has embraced certain musical traits – the use of electric instruments, modern production techniques, and a rock- or funk-oriented rhythmic feeling – that violate the essential nature of jazz. (DeVaux 1991, 528).

Med ønsket om å bli populær hos allmenheten så har jazz fusion klart å bli ekskludert i fra jazz sjangeren. Den eldre garde som har røtter fra gamlere tradisjoner nekter å anerkjenne den som jazz fordi den er for annerledes, og før den fikk et bredere publikum ble den innlemmet som en godtatt jazz sjanger. Med disse treffende sammenligningene til bebop så kan man forstå hvorfor den konstruerte jazz historien som mange forholder seg til er med på å skade musikken som skapes i dag. For ved å legge restriksjoner på nyskapende musikk og forholde seg nedlatende til den ved å konstant sammenligne den mot tidligere stiler så gjør man de samme feilene som man har gjort i nesten hundre år. DeVaux konkluderende tanker omkring dette er følgende:

The narratives we have inherited to describe the history of jazz retain the patterns of outmoded forms of thought, especially the assumption that the progress of jazz as art necessitates increased distance from the popular. If we, as historians, critics, and educators, are to adapt to these new realities, we must be willing to construct new narratives to explain them. (DeVaux 1991, 553).

Feather har også noen tanker omkring holdninger man har til nyskapninger innenfor jazz. Med en overraskende hard tone mot kommersialisering (noe man kan si er en smule ironisk med tanke på bokens kontekst og Feathers rolle i jazzhistorien), og reaksjonister:

The story of bop, like that of swing before it, like the stories of jazz and ragtime before that, has been one of constant struggle against the restrictions imposed on all progressive thought in an art that has been commercialized to the point of prostitution; of struggle against reactionaries who resent anything new which they can neither understand nor perform themselves. (Feather 1949, 45).

Selv om Feather ikke ser ironien i å angripe det kommersielle aspektet ved jazz, da han tidligere hyllet Gillespie og Parker for å ha sikret seg en kommersiell sikkerhet, så stemmer likevel mye av det han skriver overens med dagens realiteter. Om han visste at dette utsagnet var noe fra hans bok som skulle være så relevant mange år senere er usikkert. Men Feather hadde ikke bare tanker omkring bebopens framtid og fortid; han hadde også konkrete tips slik at hvilken som helst tilhenger av bebop kunne få en dypere forståelse og lære seg å mestre denne spennende nye kunstformen.

Et kritisk blikk på Feathers Bebop

Det første som Feather tar for seg i sin *How* del av boken er blues. Først kommer et eksempel av en helt standard 12-takters blues og så et eksempel til med litt variasjoner som er mer i linje med en typisk jazz-blues. Så kommer Feather med det han anser å være et typisk eksempel på en bebop-blues.

Ex. 3

Chords for Ex. 3:

Measure 1: Bbmaj9

Measure 2: Eb13

Measure 3: Bbmaj9

Measure 4: F-7 or Bb+7

Measure 5: Bb7(5b) E7

Measure 6: Eb9(5b)

Measure 7: Ab9 Ebdim

Measure 8: Bb

Measure 9: C-7

Measure 10: Dm7 or Bbmaj9 Dbm7

Measure 11: Cm7

Measure 12: F7b5

Measure 13: Bbmaj9 Bb13

Measure 14: Ab9

Measure 15: Dbmaj7 Bb13b5

Measure 16: F9(5b)

(Feather 1949, 50).

Det er en del problematiske ting med dette notebildet. Hvis man skal pirke så er det forvirrende at det veksles mellom: (5b) og b5. Det er også rent teoretisk feil å skrive Bb13b5 da det er mer korrekt å kalle det en Bb13#11 akkord. Likevel så er nok det største problemet at Feather, i sitt ønske om å vise fram bebopens overlegne kompleksitet gjennom å utfylle hver akkord mest mulig, ender opp med å ta meget mye plass og hvis man hadde spilt dette sammen noen så hadde man ikke hatt mye musikalsk frihet til å bevege seg. Noe som stort sett alle kompeinstrumenter lærer seg er å tynne ut akkordene sine nettopp for at de ikke skal

ta for mye plass. Spesielt i jazz som er så improvisasjonsbasert så vil en slik akkompagnering hindre solistene mer enn det fremmer låten.

Feather går så inn i hvordan akkordprogresjoner har utviklet seg i bebop i forhold til tidligere typer jazz:

[...] instead of the conventional B Flat, G Minor Seventh, C Minor Seventh and F Seventh which would normally be the way to lead back into the B Flat chord, you find the first B Flat chord followed by a D Flat Ninth, C Minor Seventh and B Seventh, so that the bass part moves chromatically from D to B Flat. (Feather 1949, 65).

Det som Feather beskriver her at man i stedet for å spille en vanlig *turn around* benytter seg av tritonus-substitusjoner. Så man spiller en Db i stedet for G og H i stedet for F, men slike substitusjoner var ikke noe nytt i jazzen som Mark Gridley påpeker:

Art Tatum had previously added and replaced chords underneath existing melodies. In fact, his reharmonization of “Tea for Two” is well known among jazz musicians. Coleman Hawkins had loved to improvise on complicated chord progressions and invent solo lines whose construction implied that chords had been added. His recording of “Body and Soul” demonstrates this. In these ways, Tatum and Hawkins had set the stage for the wide use of these techniques in bop style. (Gridley 2012, s.165).

Slike substitusjoner var altså ikke noe bebop kan ta all ære for som man kan få inntrykk av ut ifra det Feather skriver. Men denne utrolige fasinasjonen over tritonuser er i alle fall noe som blomstret opp med bebopen og som Feather er svært opptatt av å skrive om:

The more you listen to bebop, the more you will be impressed with the change that has been affected in the whole character and sound of jazz improvisation by the acceptance of this flatted fifth as a “right” note instead of a wrong one. [...] Obviously the flatted fifth is nothing new in music as a whole, but its relatively new in jazz. [...] Today, flatted-fifths as a concluding chord are the rule rather than the exception. (Feather 1949, 70).

Denne bruken av tritonusen som et symbol på bebopens rebelske opprør mot den etablerte jazzen er noenlunde forståelig, det som derimot er mindre forståelig er det Feather følger opp dette med. «The diminished chord, for no apparent reason, is used less frequently in bebop than in earlier jazz. (sic)» (Feather 1949, 71).

At Feather som har påtatt seg rollen som en autoritet innen jazz, og da spesielt bebop, kan skrive dette må man kunne si er forbløffende. Hvis man ser på beboplåter så er bruken av forminskede akkorder ikke særlig mindre representert enn forstørrede akkorder og i hvert fall mer vanlig enn durakkorder med forminsket kvint. *All the Things You Are* (1939), *Things to Come* (1946), *Donna Lee* (1947) og *Scrapple from the Apple* (1948) er alle låter som bruker dim eller dim med lavt syvendetrinn. I tillegg så ble jo som tidligere nevnt så substitusjoner også mer og mer populært på denne tiden og det kan virke som om dette utsagnet ikke var helt gjennomtenkt fra Feather sin side.

Spill som Dizzy for under en dollar

Feather var ikke den eneste som så sin mulighet av å kunne tjene seg en rask profitt på bebopens suksess. Et eksempel på dette er Frank Paperelli som kom med læreheftet *The Dizzy Gillespie Trumpet Style* i 1944. Med en samling av transkriberte Gillespie-soloer så loves det bort et, ikke akkurat moderat, læringsutbytte:

We're extremely pleased to present a trumpet folio which is the last word in *quality*, *quantity* and *treatment*. Trumpet players seeking to unravel Dizzy's phenomenal ideas will find a wealth of priceless material in the folio. [...] Dizzy's got the trumpet players buffaloed – and not only the trumpet players! Once you hear him, you find yourself trying to unravel his style. Before you know it, you're afflicted with Dizzymania . . . and you're glad you're afflicted. (It's incurable). (Paperelli 1946, 1-2).

Dette høres jo nesten for godt ut til å være sant. All denne uvurderlige kunnskapen for kun 75 cent. Alt du må gjøre, ifølge Paperelli, er: å lese delen din nøye, hold et strikt tempo, og spill avslappet. Hvis man gjøre dette så vil du få et ordentlig *kick* fra Dizzys gale ideer (Paperelli 1946, 4).



(Paperelli 1946, 26).

Dette lille utdraget fra heftet er et representativt eksempel på hvorfor dette heftet ikke tilstrekkelig holder hva det lover. Hvis man har kjøpt dette heftet i det håp om å lære seg bebop så tror jeg man blir skuffet. Melodien og soloene er transkribert riktig, men det mangler besifring, akkordene spilles bare på 2 og 4, og bassen spiller bare vekselbass, men hver firedel gjentas i to slag. Selv om fokuset i dette heftet primært skal være på solistens del så er det lagt så lite innsats inn i disse andre delene at det er svimlende. Det virker som at Paperelli har neglisjert hele aspektet ved samspillet og kreativitetens viktighet i bebop. Hvis man hører Gillespies innspilling av *Groovin' High* så er det jo ikke bare Gillespies trompetspill som gjør låten bra, men *helheten* i det.

Hvis man kjøper dette heftet så ender man kanskje opp med å lære seg noen melodier og noen soloer, men lærer man seg å spille bebop? Det er nok lite trolig. For med å gjøre musikken så steril så mister man nærheten som trengs for å skape god musikk. Det er bemerkelsesverdig at etter som bebop ble mer identifisert med kunst så kom slike instruksjoner som er med på å fjerne det elementet som var med på å gi bebopen distinksjonen som en kunstform til å begynne med. Den verdenskjente saksofonisten Joshua Redman sier dette til Lloyd Peterson når spurt om hans råd til aspirerende jazzmusikere:

Jazz is not just playing about what you know, what you've studied, or what you've accomplished. It's about discovering something in the moment and discovering something through your interaction with the relationships to the other musicians you are playing with. (Peterson 2006, 256).

Dette er jo bare Redmans mening, men finnes det en slags konsensus i dag for hvordan man best kan lære seg jazz?

Den Moderne Metoden

Thomas Erdmann har gjennom sine intervjuer med profesjonelle jazztrompetister fått et innblikk i hvordan de har jobbet for å oppnå et slikt høyt musikalsk nivå. En av de verdens mest profilerte jazztrompetister, Christian Scott, sier dette om hvordan han lærte seg å improvisere:

So I never sat down and worked out of books. Since I was young I've always been able to play by ear, pretty well, to a certain extent. So once I learned things about harmonies, I was able to superimpose them on to what I was hearing. For me it was never a

problem. Not working on things like that is probably one of the reasons my playing has certain shapes, feelings and phrases that are a little different from others. (Erdmann 2016, 37).

Å lese at en av verdens beste trompetister «aldri» har øvet på improvisasjon er nokså fascinerende og at det har vært med på å forme hans unike lyd er nok også en konsekvens av dette. Tom Browne forteller at heller ikke han la særlig fokus på å studere eller transkribere i detalj.

I was never a player who would transcribe things and break them down. I listened more for the essence of what a solo was all about rather than for the particular notes. (Erdmann 2016, 147).

Ted Curson forteller om hvor viktig det var for han å finne sin egen stil og *ikke* bare kopiere sine forgjengere:

I knew I wasn't going to play like Dizzy. I had to figure out what kind of sound I could get that would be my own way. [...] There's no sense in playing like Dizzy or Miles or Clifford for your whole career because then you cut your own thing out. (Erdmann 2016, 52).

Viktigheten med å utvikle sin egen virker å være en viktig brikke hos dagens kjente musikere som blant annet Brad Mehldau. «Your style is your attempt to express the music you love most dearly in an honest fashion, in your own idiosyncratic way.» (Peterson 2006, 183).

Også Myra Melford understreker viktigheten i å finne sin egen stil, men ikke bare fra jazz:

So if I were not able to play my music for them [studentene hennes], I would explain that I have been working on creating my own style and approach to composing and improvising that's been informed by many different kinds of music, including jazz. (Peterson 2006, 184).

På spørsmålet om hvordan folk vil se tilbake på den tidligere- og dagens jazz så sier jazzfiolinist Regina Carter at den eldre jazzen ikke kommer til å forsvinne siden folk alltid kommer til å spille den typen musikk, og at folk vil bli inspirert og skape nye musikkstiler.

Likevel har hun noen bekymringer:

People have stopped studying and by saying that that's not jazz or by ignoring it, is not going to make it go away. Instead of ignoring it and fighting about it, give it a name and give it a category so that people can learn about it. (Peterson 2006, 38).

Evan Parker ber oss også om å ikke glemme historien til jazz og hvordan jazzmusikere til alle tider har gått i disse fellene der hostilitet har oppstått mellom fraksjoner:

It shouldn't be forgotten that many of the swing-era musicians were hostile towards bebop so the whole thing is cycles of attitude that are repeated. They are repeated generation upon generation and every so often you have a generation that revives some previous style. (Peterson 2006, 234).

Alle disse musikerne som kommer fra forskjellige bakgrunner med ulike tradisjoner, spiller forskjellige instrumenter, har ulik spillestil, er både kvinner og menn av ulik alder og rase, men det er nettopp gjennom deres forskjeller at de har utviklet sin egen stil og tankemåte om musikk som har gjort at de har mestret den. Utrolig nok så har også Feather, som tidligere i sin bok la sten for sten det han mente var fundamentalt og nødvendig i kunstformen, en lignende oppfordring til unge bebopere:

Remember, in short, that nobody ever gave Diz or Bird a lesson in the art of blowing a jazz chorus. They Learned by listening to the jazzmen who preceded them, then they added ideas of their own. You can, in turn, build on the wonderful foundation that the Gillespies and Parkers have provided. From there on out, it's up to you. (Feather 1949, 72).

Konklusjon

Jeg vil påstå det knapt er noen overdrivelse å si at jazzen har blitt mer påvirket av kommersielle krefter enn det man kanskje liker å innrømme. Gjennom denne splittelsen av hva som er kunst og hva som er kommersielt så er det fort gjort å glemme at de fleste musikere og stiler krysser disse grensene. Og ved at man prøver å sette et fast skille ved hva som er hva så skaper det bare splittelse innad i jazzmiljøet og vi begår ofte de samme feilene og har de samme holdningene som vi alltid har hatt.

Mens bøker som Feathers ikke akkurat var skrevet med et objektivt blikk eller nødvendigvis helt korrekt teoretisk så tror jeg han, i motsetning til mange andre, er oppriktig interessert i bebop og ønsket den alt godt.

Hvis man ikke lar seg påvirke av kommersielle meninger, men heller tar lærdom fra stiler som man liker og er mer åpen mot det man ikke liker så er det mulig at man etter hvert klarer å bryte ned skillene som man har satt opp og innser at jazz kan være så mangt. Til og med kommersielt.

I Petersons bok så har Pat Metheny en oppfordring til alle som har noe med jazz å gjøre, og som jeg synes er en passende oppfordring å avslutte med:

As musicians, educators, journalists, industry executives, students, all of us, we all have and exciting opportunity to take jazz to places it has never gone, to turn it into a music that millions of people everywhere will find out what *we* already know: that the nature of this music has the ability to transform people, to enlighten them and enrich them in ways that *only* this music can. (Peterson 2006, 322).

Kilder

- Bop KMPC. 1946. 'Bop KMPC for Bopping Be-bop' *The Billboard*. 23. Mars, s.5.
- DeVeaux, Scott. 1991. 'Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography'. *Black American Literature Forum*: 525-560.
- Ellington, Ray. 1948. 'The Truth About Bebop!'. *Musical Express*. 10. September, s.4.
- Erdmann, Thomas R. 2016. *How jazz trumpeters play music today: Twelve interviews on technique, style, and aesthetic*. New York: The Edwin Mellen Press,
- Feather, Leonard. 1949. *Inside Jazz*. New York: J. J. Robins & sons.
- Gendron, Bernard. 1992. 'A Short Stay in the Sun: The Reception of Bebop, 1944-1950'. *Library Chronicle- University of Texas*: 137-160.
- Gioia, Ted. 1997. *The History of Jazz* (New ed.). New York: Oxford University Press,
- Gridley, Mark C. 2012. *Jazz styles: History and analysis*. 11 utg. Boston: Pearson.
- Paperelli, Frank. 1946. *The Dizzy Gillespie Trumpet Style*. New York: Leeds Music Corporation.
- Peterson, Lloyd. 2006. *Music and the creative spirit: Innovators in jazz, improvisation, and the avant garde studies in jazz no.52*. Lanham: Scarecrow Press.
- Smith, Bill. 1948. 'Vaudeville Reviews' *The Billboard*. 18. Desember, s.45.
- Webman, Hal. 1947. 'Be-bop Bistros Boom on 52d'. *The Billboard*. 2. August, s.41.