

Stian Berger

The Black Saint

Og hans kompositoriske tilnærming

Juni 2019

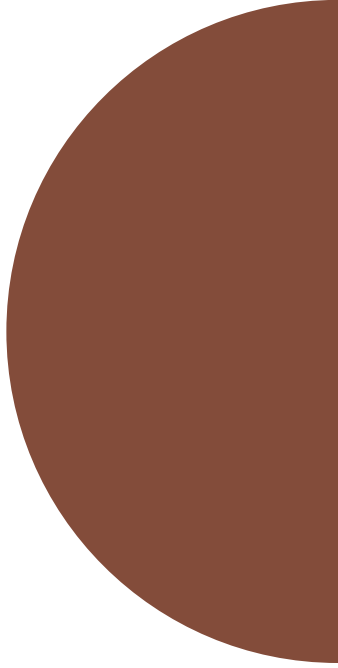
NTNU

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



Bacheloroppgave

2019



Stian Berger

The Black Saint

Og hans kompositoriske tilnærming

Bacheloroppgave
Juni 2019

NTNU

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



Kunnskap for en bedre verden

The Black Saint

og hans kompositoriske tilnærming

“What is a jazz composer?” spør Charles Mingus i et essay som følger med hans eget album *Let My Children Hear Music* (1971). I løpet av første avsnitt lyder i grove trekk hans definisjon: Enhver jazzmusiker inntar rollen som komponist i det han improviserer.¹ Swing æraens kritikere ville neppe sagt seg enige i dette – de diskuterte om et begrep som komposisjon i det hele tatt kunne knyttes opp til noe sånt som jazz, og ordet “komponist” ble sparsomt brukt om utøvere innen populærmusikk. Det henviste først og fremst til høykulturen, altså klassisk musikk. Donald Shirley, en klassisk skolert komponist i Duke Ellingtons krets, påsto at Ellington umulig kunne kalles en komponist, og at dette i så fall ville vært en fornærmelse mot Bach.² Likevel skulle Duke Ellington bli en av de første anerkjente jazzkomponistene, og senere en stor innflytelse på bassisten og komponisten Charles Mingus. En av Duke Ellingtons innfallsvinkler til det som kritikerne etter hvert kalte “extended jazz”-komposisjon, var den utvidede suiten – en systematisk samling av musikalsk uavhengige stykker.³ Dette formatet ser vi også i *Black Saint*, albumet som av mange betegnes som et av Charles Mingus’ mest komplekse og vellykkede verker. Det er delt opp i fire spor og seks satser. Til tross for den tydelige koblingen mellom jazzens første komponist og den mer eksentriske etterkommeren, Charles Mingus, så bor det store forskjeller i musikken. Ser vi her Mingus følge sitt eget ideal for hva en jazz-komponist bør etterstrebe? Hvordan kom Charles Mingus frem til denne musikken? Hvilke verktøy tar han i bruk? Hvilken effekt oppnår han med disse? Denne teksten skal forsøke å besvare disse spørsmålene sett i lys av historisk kontekst og analyse av “Track A – Solo Dancer”, det første sporet på albumet.

Charles Mingus er unektelig en av de større skikkelsene i jazzhistorien, men med et rykte på seg som jazzens “sinte mann”, og med stadige forandringer og innovasjoner hva gjelder estetikk og metode, fikk han ikke like stor blest rundt eget navn som andre skikkelser i sin samtid.

¹ Charles Mingus, *More Than a Fake Book*. (New York: Hal Leonard, 1991), 155–157. 1991.

² John Howland, *Ellington Uptown*. (Michigan: The University of Michigan Press, 2009), 176–178.

³ *Ibid.* 181.

Charles Mingus var seg selv på godt og vondt: kjefting på publikum, utskjelling av bandmedlemmer og en lang merittliste av håndgemeng utgjorde faktorer som var vanskelig å markedsføre. Kanskje kunne Mingus stått enda sterkere kanonisert i jazzhistorien hvis han hadde holdt seg til ett av områdene han utforsket i løpet av karrieren sin, eller om han hadde vært bedre på å promotere seg selv. Vi som lytter til musikken hans i *Black Saint*⁴ over et halvt århundre senere, skal uansett være takknemlige for hans rigide personlighet – det kan jo være denne som først ga insentiv til magien som finnes i musikken hans.

I *Black Saint* driver han bandet sitt fremover med en fresende autoritet, og det hyler av saksofoner i det høye registret, samtidig som det knurrer av messing-blås i det lave. Tempoet kan øke markant, for så å like plutselig sakke ned igjen, noe som bidrar til en form for uro og ambivalens i musikken. Scott Saul skrev at Mingus var “A pioneer of inner expression in jazz, a composer who developed a nuanced musical language from the extremes of tenderness to the extremes of rage”.⁵ Slik kan absolutt musikken i *Black Saint* beskrives. Fra svulmende, sensuelle partier med vakre linjer til insisterende, bjeffende partier med blås – og så mye mer. Røttene for dette musikalske språket som Scott Saul snakker om, kan trekkes helt tilbake til Mingus’ musikalske begynnelse.

Fra Watts til New York

Charles Mingus jr. ble født den 22. april 1922 og vokste opp i Watts-området i Los Angeles.⁶ Watts bød på en tøff barndom i løpet av 1920 og 1930-tallet. Som gutt var han tilstrekkelig dedikert til den klassiske orkestertradisjonen til at han risikerte å trosse nabolagets bøller hver gang han med cello på ryggen bega seg ut på gaten for å dra på øvelse – mange episoder omtales med større detalj i hans selvbiografi, *Beneath the Underdog* (1971).⁷ I løpet av videregående gikk han over til kontrabass, og fikk spilletimer hos Red Callendar.⁸

⁴ Heretter kan kortformatet *Black Saint* bli brukt for å referere til *The Black Saint and The Sinner Lady*, (Impulse! A35, 1963, LP).

⁵ Krin Gabbard, *Better Git It in your Soul : An Interpretive Biography of Charles Mingus*. (Oakland, California: University of California Press, 2016), 4.

⁶ Barry Kernfeld, “Mingus, Charles(jr.) (Jazz)”. I *Grove Music Online*. (Oxford University Press, 2003.) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J302400> (Hentet 17. april 2019.)

⁷ Charles Mingus, *Beneath the Underdog*. (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1971).

⁸ Kernfeld, “Mingus, Charles(jr.) (Jazz)”.

Like etter han ble ferdig med skolen fikk han sjansen til å spille med klarinettisten Barney Bigard, som hadde bakgrunn fra New Orleans-jazzen og en lang karriere med Duke Ellington. Senere ble han via Bigard satt i band med en annen pioner fra jazzens røtter i New Orleans, Kid Ory. Gjennom sitt virke med disse to ble Mingus invitert til å spille med Louis Armstrong. Han turnerte med Armstrong i to måneder i 1942, men hoppet av da det ble planlagt en turné til sørstatene.⁹ Disse mulighetene til å spille med fanebærere for jazztradisjonen medførte en tradisjonsforståelse som utvilsomt virket inn på hans musikalske tilnærming. Senere skal det vise seg at Mingus ofte hadde et konservativt skråblikk på nye musikalske strømninger, og kanskje var det nettopp i disse tidlige møtene med musikkens fedre at dette blikket fødtes.

Bebopens inntog på 1940-tallet gjorde først lite inntrykk på Mingus, og generelt sett møtte pionerene i denne stilarten mye kritikk. En av de som raskt omfavnet denne nye bølgen, og ga musikerne som ledet den an en større arena å vise seg frem på, var saksofonisten Coleman Hawkins. Mingus spilte også med Hawkins i 1945, og hadde således et vindu inn til musikken. I samme periode begynte Mingus sitt virke som arrangør. Han arrangerte blant annet en rekke blues-numre for Dinah Washington. Disse var av god kvalitet, men de var først og fremst kommersielle av natur.¹⁰ Man ser en større materialisering av Mingus' personlighet i innspillingen av hans komposisjon "Mingus Fingers" (1947) under Lionel Hampton. Dette stykket er fullt av underlige, modernistiske harmonier og plutselige endringer i tempo. Mingus bryter også med samtidens storband-konvensjon¹¹ når han her tar i bruk en arco-passasje og stryker strengene til kontrabassen med buen i stedet for å plukke dem.¹²

I 1949 ble Mingus med i et ensemble som begynte å tre inn i bebopens motreaksjon, nemlig cool-jazzen. The Red Norvo Trio besto av bandlederen på vibrafon, Tal Farlow på gitar og Charles Mingus på bass. Besetningen var utradisjonell, og tilnærmingen deres til musikken likeledes. I mangel på en trommeslager å delegere ansvaret for puls og time til delte de ansvaret likt. Tidvis tok Norvo den solistiske rollen, andre ganger kunne han lage rytmisk solide mønstre og underlag, mens Farlow spilte en basslinje og Mingus spilte melodien i det høye registeret på kontrabassen. I musikken deres fra 1950–1951 hører man en skjønn forening av bebopens driv og

⁹ Gabbard, *Better Git It in your Soul*, 165.

¹⁰ Ibid. 168.

¹¹ Begrepet "konvensjon" medfører større kontekstuell betydning på norsk enn det direkte-oversatte begrepet "idiom" fra Gabbard.

¹² Gabbard, *Better Git It in your Soul*, 169.

åpenheten som fulgte med cool-jazzen. The Red Norvo Trio var et laboratorium hvor mange av de første eksperimentene i cool-jazzen fant sted, og her spilte Charles Mingus en betydelig rolle.¹³

I 1951 forlot Mingus trioen og bosatte seg i New York med sin ektefelle Celia. Her hadde han flere samarbeid med sentrale boppere, kanskje mest nevneverdig Charlie Parker og Bud Powell. Året etterpå kom tilbudet om å bli med i Duke Ellingtons band, og omsider skulle Mingus få spille med en av sine største helter. Dessverre ble samarbeidet kort, da han kom i krangel med en trombonist i Ellingtons band, Juan Tizol.¹⁴ Han hadde dessuten problemer med å spille musikken slik han visste at Ellington ville ha den. Kanskje var han etter virket med Red Norvo Trio for sterkt forankret i en ny estetisk identitet til å gi seg hen til mer kommersiell musikk? Mingus ble enten sparket eller presset til å forlate bandet, men fortsatte å nevne Duke Ellington som en av sine store helter.

I 1954 ble Mingus oppringt av Art Tatum, og han ble deretter med i hans trio for en periode.¹⁵ Her er innflytelsen av Tatums musikalske innfallsvinkel interessant å trekke frem for senere betraktning. Han tok aldri utgangspunkt i nedskrevet musikk – Tatum hadde en svært ned-satt synsevne, og Mingus måtte derfor lene seg på eget øre og musikalitet for å henge med. Kanskje hadde han allerede begynt å tenke på en tilsvarende innfallsvinkel før dette samarbeidet, men det var utvilsomt en erfaring som var med på å forme hans egen metode i ettertid.¹⁶

Etter 1955 skulle stadig mer av Mingus' musikalske aktiviteter dreie seg om hans egen virksomhet som komponist og bandleder. Året før hadde han samlet et ensemble for en LP kalt *Jazz Composers Workshop*, og dette markerte begynnelsen på en rekke innovative utgivelser. "Haitian Fight Song", spilt inn i 1955 og i 1956, tar i bruk lengre strekk med statisk harmoni, som man også senere ser i Miles Davis' *Kind of Blue* (1959). I *Pithecanthropus Erectus* (1956) har Mingus inkludert strekk med kollektiv improvisasjon, og Priestley (2013) argumenterer for at

¹³ Ibid. 170–172.

¹⁴ Benjamin Bierman, "Duke Ellington's Legacy and Influence", i *The Cambridge Companion to Duke Ellington*, red. Edward Green. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 263.

¹⁵ Gabbard, *Better Git It in your Soul*, 177.

¹⁶ Ibid.

disse respektivt kan ses på som forgjengere for modal-jazzen på slutten av 50-tallet og 60-tallets fri-jazz.¹⁷

Hensikten med Charles Mingus' Jazz Workshop var å finne nytt musikalsk landskap. En nysgjerrighet for å finne noe nytt og originalt drev han frem, men denne kolliderte ofte med hans manglende evne til å slutføre prosjektene sine. Kernfeld (2002) hevder at en av de tydelige konsekvensene av dette er den stadige utbyttingen av personale; besetningen i The Jazz Workshop varierte stort, både i antall og personer.¹⁸ Med disse utskiftningene i besetningen fulgte også en konstant tilstrømning av nye personligheter, for ikke å snakke om nye kombinasjoner av personligheter blant musikerne i bandet. Mingus' kompositoriske innfallsvinkel på dette tidspunktet inkluderte også i stor grad musikerne i ensemblet, og de preget musikken deretter.

For å kunne forstå den kompositoriske metoden i *Black Saint and the Sinner Lady* er det nødvendig å utforske forandringene i Charles Mingus' perspektiv på partituret, altså nedskrevet musikk, fra begynnelsen av hans musikalske virksomhet og helt frem til innspillingen av albumet i 1963.

Til å begynne med, i hans periode som cellist, er det logisk å anta at Mingus behandlet partituret som man gjerne gjør i den klassiske tradisjonen: som en instruks for spill med begrenset frihet for improvisasjon. Senere kan man tenke seg etableringen av swingæraens perspektiv på partituret gjennom Mingus' kontakt med Red Callendar, Louis Armstrong, og arrangementen han gjorde for Dinah Washington. Dette perspektivet beskriver også et partitur som fungerer som en streng instruks for tonevalg og spill, men har også strekk som er tiltenkt soli – selv om Mingus også diskuterer i hvor stor grad alle disse var improvisatoriske i "What is a jazz composer?".¹⁹ I Red Norvo Trio kan man tenke seg at rammene for partitur og form på musikk forandret seg for Mingus. De eksperimenterte mye, og improvisasjon var en stor del av musikken. Samarbeidet med Art Tatum i 1954 involverte så en tilnærming for musikk hvor nedskrevet partitur ikke var en del av prosessen. Alle disse erfaringene utgjør noe av grunnlaget for Charles Mingus' perspektiv på nedskrevet musikk når han i 1955 begynner å rette fokuset stadig mer mot egne prosjekter.

¹⁷ Brian Priestley, "Mingus, Charles". I *Grove Music Online*. (Oxford University Press, 2014). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257680> (Hentet 17. april 2019.)

¹⁸ Kernfeld, "Mingus, Charles(,jr.) (Jazz)".

¹⁹ Charles Mingus, "What is a jazz composer?", i *More Than a Fake Book*. (New York: Hal Leonard, 1991), 155–157.

I betraktning av *Black Saint* står innflytelsen til Duke Ellington sentralt. Mingus hadde sannsynligvis hørt beskrivelser av hans metoder fra før, men med deres korte samarbeid i 1952 fikk Mingus en førstehånds erfaring av disse. I hvor stor grad akkurat dette samarbeidet preget Mingus i prosessen frem mot innspillingen er vanskelig å si, men han var alltid åpen om sin hyllest til Ellington.

The Duke and The Black Saint

En tydelig kobling mellom musikken til Duke Ellington og Charles Mingus ligger i den kreative prosessen for komposisjon og fremføring. Ellington hadde et fleksibelt forhold til partituret, og brukte det mer som et musikalsk rammeverk enn en musikalsk betingelse. Walter Van De Leur (2017) beskriver dette i “People Wrap Their Lunches in Them: Duke Ellington and his Written Music”.²⁰

Originale manuskripter av partitur fra The Smithsonian Institution’s Duke Ellington-samling viser at forskjellige innspillinger av samme tittel ofte er basert på samme nedskrevne materiale. Selv om de ulike versjonene på denne måten hadde samme rammeverk, varierer de betydelig fra hverandre. Ellington kan ha forandret rekkefølgen på de musikalske delene, musikerne kan ha forandret frasing, artikulasjon og dynamikk, de kan ha gjort feil, rytmeseksjonen kan ha spilt annerledes, og soloene varierer.²¹

Ellington likte å samarbeide med musikerne i ensemblet sitt. I stedet for å presentere et ferdig stykke musikk for dem ba han dem jobbe med ham. Han forklarte ideen sin, spilte deler av den og ga hver enkelt musiker roller.²² Denne tilnærmingen gjorde at enhver ny solist som kom inn i Ellingtons band var med på å forme musikken på nytt. Det finnes et sett med partitur hos The Smithsonian Institution, utarbeidet fra innspillinger og manuskripter, hvor nøye noterte harmonier kombineres med tilsynelatende utydelige verbale instruksjoner (eksempelvis “Tricky ad lib”, som betydde at Sam Nanton skulle spille solo).²³

²⁰ Walter Van De Leur, “People Wrap Their Lunches in Them: Duke Ellington and His Written Music.”, i *Duke Ellington Studies*, red. John Howland (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 161.

²¹ Ibid.

²² Ibid. 165–166.

²³ Ibid. 166.

Når de ulike stemmene var gitt ut til bandet, gikk komposisjonen til Ellington inn i en ny fase. I innøvingen av materialet gjorde de ferdig verket de jobbet med, om enn bare for øyeblikket, fordi det samme råstoffet senere kunne lede inn i en ny versjon. Typisk for Ellington var det å forandre rekkefølgen av de musikalske delene. Tidvis satte han også inn musikk fra andre kilder, og noen ganger ble disse utklippene skrevet ut og kopiert på stedet. Formen baserte seg ofte på informasjon som ikke var skrevet ned, og det samme gjaldt stemmene for rytmeseksjonen.²⁴

David Berger(2014) beskriver denne kompositoriske tilnærmingen som en slags “prøve og feile”-autodidaktikk (“trial and error”).²⁵ Ellington prøver seg frem med orkesteret frem til han finner det musikalske uttrykket han leter etter, og involverer resten av ensemblet i den kreative prosessen samtidig. Man kan også tenke seg at han gjennom denne prosessen med større overblikk kan se de ulike musikalske personlighetene i orkesteret, samt deres styrker.

Den mest vesentlige likheten mellom dem representerer også en viktig forskjell. Mingus, med sitt “Jazz Workshop”-konsept, tok Ellingtons arv videre i den forstand at han inkluderte ensemblets musikere i den kreative prosessen. Han fremhevet styrkene deres, både i ensemble og som solister. Ingen av deres “sidemen” var navnløse figurer – deres musikalske personlighet var en uadskillelig ingrediens i musikken.²⁶ Mingus’ tilnærming til dette, og hans kompositoriske metoder – som for eksempel å synge de ulike stemmene til musikerne i stedet for å bruke notasjon – skapte en bevisst løshet i ensemblet. Der Ellington tidvis skrev låter basert på fraser som han stjal fra solistene, bygde Mingus stykket i sin helhet på den musikalske dialogen mellom aktørene i bandet.²⁷ Mingus’ signatur legger vekt på improvisasjon og det individuelle uttrykk, men han var samtidig alltid en betydelig kraft i samspillet, og i høyeste grad i kontroll av estetikken i musikken.²⁸

²⁴ Ibid. 176.

²⁵ David Berger, “The Land of Suites: Ellington and Extended Form.”, i *The Cambridge Companion to Duke Ellington*, red. Edward Green (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 245-246.

²⁶ Ibid. 264.

²⁷ Ibid. 265.

²⁸ Benjamin Bierman, “Duke Ellington’s Legacy and Influence”, i *The Cambridge Companion to Duke Ellington*, red. Edward Green. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 265.

Priestley (1983) hevder at musikken i *Black Saint* bærer på store kontraster fra Ellington, så vel som klare referanser: "... his most Ellingtonian piece and his least Ellingtonian".²⁹ Som klare likhetstrekk trekker han frem Byards introduksjon til andre sats, Marianos presentasjon av melodi – som kan påstås å illudere Johnny Hodges, kjent for sitt samarbeid med Ellington – og Jacksons bruk av plunger på trombone, i kjent "jungle-style" a la Ellington. Jackson gjorde dessuten dette med stor integritet, da han på dette tidspunktet hadde samarbeidet med Ellington i 11 år.³⁰ Likevel taler den sparsommelige formen på det musikalske materialet, dets polyrytmiske utvikling og den strukturelle bruken av passasjer med akselererende tempo (eller intet tempo) mer om Mingus' egen estetikk enn noen andres. I denne musikken er også alle improviserte soli modale.

Swingæraens storband

Store norske leksikons definisjon på swing lyder: "... en stilart i jazzen som var dominerende mellom ca. 1930 og 1945, mellom New Orleans-jazz og bebop. Betegnelsen ble også brukt om mye av den populære dansemusikken på denne tiden."³¹ Denne definisjonen går overens med John Wriggles bruk av begrepet "The Swing-Era" i *Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*.³² Her trekker han frem eksempler på storband-konvensjoner fra denne perioden, og gjør et forsøk på å belyse betydningen de kommersielle arrangørene hadde for utviklingen av jazz-tradisjonen. Denne tekstens bruk av disse eksemplene har som formål å danne en målestokk for senere analyse av *Black Saint*. Herunder er det først og fremst de idiomene for arrangering av rytmeseksjon, samt messing og treblås, da det er disse som vil være relevante for Mingus sitt ensemble i *Black Saint*.

I swingæraens populærmusikk manipulerte ofte arrangørene den originale kilden av musikken til å passe inn i et gjenkjent idiom, en sjanger eller en stil. I løpet av perioden kunne disse manipulasjonene favne så vidt som å inkorporere swing-jazz rytme, eller gå så spesifikt til verks som å

²⁹ Brian Priestley, *Mingus, a critical biography*. (New York: Da Capo Press, 1983), 144–145.

³⁰ Ibid.

³¹ John Bergh, "swing." i *Store norske leksikon*. fra <https://snl.no/swing> (Hentet 31. mai 2019)

³² John Wriggle, *Blue Rhythm Fantasy : Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*. (Urbana: University of Illinois Press, 2016)

prøve å illudere en gitt artist eller et ensemble.³³ Storband var et særlig populært format for populærmusikk, da fleksibiliteten i et slikt ensemble tillot en bred palett av stilistisk variasjon.³⁴

I 1933 skrev Eddie MacDonald en artikkel for bladet *Metronome* som diskuterer ulike tilnærminger for arrangering av rytmeseksjon.³⁵ Her trekkes det frem to teknikker som skulle vise seg å være dominere populær dansemusikk gjennom swingæraen – “Press roll”- og “ride”-mønsteret:
³⁶ “Press roll”-mønsteret forbindes ofte med piano og bass i “two-beat” eller “cut-time” (2/2);
 “Ride”-mønsteret er ofte forbundet fire-slags rytme (4/4).³⁷ Partitur fra swingæraen gjenspeiler i stor grad denne praksisen, og tar i bruk relativt intrikat notasjon for rytmeseksjonen. Piano og

70 · CHAPTER 4

The image shows two musical examples of rhythm section scoring patterns. Example I, titled 'I. Press Roll Pattern (sounding 8vb)', is in 2/2 time and features a Banjo part with chords, a Piano part with chords, a Bass part with a simple two-beat pattern, and a Drums part with a 'Press Roll' pattern. Example II, titled 'II. Ride Pattern', is in 4/4 time and features a Banjo part with chords, a Piano part with chords, a Bass part with a simple four-beat pattern, and a Drums part with a 'Ride' pattern. Both examples are marked with a 'C' time signature.

Example 4.1. Rhythm section scoring patterns, after Eddie MacDonald's August 1933 *Metronome* examples I–II.

bass ble vanligvis skrevet ut per notasjon som vist i eksemplet ovenfor, og venstrehånden i pianoet doblet vanligvis bassen i unison eller i oktaver, selv om det i overganger eller “breaks” kunne doble messing- eller treblås. Denne formen for notasjon forble standard praksis frem til 1940-tallet.³⁸

De ulike komponentene i trommesettet fikk ikke en klar standard for notasjon før slutten av 1920-tallet og fortsatte å utvikle seg i løpet av swingæraens utfoldelse. Én praksis følger den vi ser i

³³ Ibid. 2.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid. 69–70.

³⁶ Wriggle, *Blue Rhythm Fantasy*, 70.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid. 71.

eksemplet ovenfor, hvor nedre halvdel av notesystemet indikerer rytmen i basstrommen (som vanligvis underbygde bassen), og øvre halvdel rytmen i skarp-tromme eller cymbal (hvor sistnevnte vises til med en X som notehode). En annen gir tromme-slagerne instruksjoner om å “fake” eller gjøre “ad-libs” etter egen og forgodtbefinnende. Denne gir større frihet for tolkning, og hevder at de, gitt god stilforståelse, bør kunne improvisere, bortsett fra i sekvenser hvor arrangøren vil ha en konkret effekt.³⁹

Ensembleformatet for blåserekke og rytmeseksjon ble stadig utvidet i løpet av 30-tallet, og her viser Wriggle til den stadig mer etablerte praksisen med å ta i bruk sekstintervallet i ensemblepassasjer. En annen samklang i blås som skulle vise seg å bli et idiom for swingæraen, er bruken av en none over en dominantakkord (eksempelvis tonen A over G7).⁴⁰ Den typiske kombinasjonen av instrumenter mot midten av 30-tallet baserte seg på tre trompeter, to tromboner og fire saksofoner (som også kanskje kunne doble på klarinett). De tre trompetene og den første trombonen ble vanligvis orkestrert i fire stemmer, hvor hvert instrument har hver sin akkordtone; den siste (andre) trombonen doblet vanligvis førstetrompet i et lavere register, eller så la den seg på grunn-tonen. De laveste fire

stemmene i messing-blåsen ble som regel doblet unisont eller i oktav av saksofonene.

Denne praksisen for dobling vises i Chappie Willets arrangement av “A-tisket, A-tasket”:⁴¹

Denne teknikken kalles ofte “close ensemble voicing⁴²”.

Example 4.2. Score reduction of five-voice ensemble scoring in “A-Tisket, A-Tasket” mm. 5–8 (0:05), arr. by Chappie Willet for Red Norvo (1938). Manuscript orchestra parts held in RNP.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Wriggle, *Blue Rhythm Fantasy*, 73.

⁴¹ Ibid. 74.

⁴² Et uttrykk for måten akkorder blir bygget opp og vendt om på i arrangering eller spill.

Dette vil si orkestrering med minimal intervallisk avstand mellom instrumentene.⁴³ Legg også merke til bruken av sekst og none i blås (D over F-dur, G over Bb-dur, og D over C7).

Denne teknikkens speilbilde – “open ensemble voicing”, hvor instrumentene var arrangert med større intervaller mellom stemmene – ble ofte reservert til bruken som rytmiske aksenter eller som avslutninger av en passasje. Den kunne brukes for å skape større kontrast under antifonale strekk, hvor messingblås for eksempel svarer på en linje som kommer fra treblås.⁴⁴ En annen etablert bruk av store intervaller i orkestreringen er den såkalte “drop two”-voicingen. Her tar man utgangspunkt i en “close ensemble voicing”, men skiller seg fra sistnevnte ved at man skriver andrestemmen en oktav under. Denne teknikken var spesielt populær blant ensembler som hadde barytonsaksofon.⁴⁵

Mingus’ storband

Fra 27/11–19/12/1962 opptrådte Charles Mingus med et ensemble bestående av ti musikere på the Village Vanguard. Her proklamerte han navnet for ensemblet: “The Charles Mingus New Folk Band”, og de spilte inn størsteparten av *Black Saint* den 20/1/1963.⁴⁶ Kreativ bruk av overdubbing og redigering preget sluttresultatet stort, og en uke senere ble det lagt på mer altsaksofon, da særlig i siste sats. Innspillingen av de tre saksofonene i ensemblet ble gjort i en V-formasjon, med tenoren lengre unna mikrofonen, for å skape en illusjon om at de var flere enn tre.⁴⁷ Mingus så opprinnelig på albumet som et kontinuerlig stykke musikk, men brøt det senere ned i forskjellige biter. Albumnotatene ble skrevet av Mingus selv og hans psykiater Edmund Pollock, som ser på de første tre satsene som “recurrent themes of loneliness, separateness and tearful depression... There can be no question that he is the Black Saint who suffers for his sins”.⁴⁸

⁴³ Wriggle, *Blue Rhythm Fantasy*, 74.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid. 75.

⁴⁶ Jim Pepper, følgeskjema til presentasjon av semesteroppgave for Rutgers University-Newark kurset, “The History of the Jazz Orchestra,” 2010, gjort tilgjengelig av John Howland.

⁴⁷ Brian Priestley, *Mingus, a critical biography*. (New York: Da Capo Press, 1983), 144–145.

⁴⁸ Jim Pepper, følgeskjema til presentasjon av semesteroppgave for Rutgers University-Newark kurset, “The History of the Jazz Orchestra,” 2010, gjort tilgjengelig av John Howland.

18–33 over “Dbmaj7” og “Bb-9”. Blåserne spiller ensemblefigur 2, og messingblås tar i bruk “plungers”, en type mute. Denne delen må kontekstuellet utgjøre seksjon B (0:49), men markeres ikke i partituret. Seksjon C (1:18) markeres fra takt 21, og består av barysolo i 12 takter, spilt to ganger, med walking-bass og trommesett i 6/8-feel. Dette går gradvis over i ballade-feel fra 2:30 – 2:36.



Figure 2: With rhythmic variations

Seksjon D (2:36) har ballade-feel, og innehar en melodi som bytter fra stemme til stemme; først trompet, så altsaksofon, så barytonsaksofon før det fortsettes med melodi i altsaksofon. Etter dette følges en gjentakelse av seksjon A (3:15) fra takt 43–47. Blåserne spiller ensemblefigur 1.

Seksjon E (3:33) presenterer første bruk av ensemblefigur 3, som ligger bak en utskrevet solo for altsaksofon og trompet. Disse fortsetter inn i seksjon F (3:50), hvor det kommer inn en gjentagende linje i tuba, ensemblefigur 3 får en ny variant, messingblåsen tar i bruk plungers, og rytmeseksjonen gradvis beveger seg mot double-time.



Figure 3: Section E Section F

Etter dette følger seksjon X (4:11), markert med “(Blues insert)”. Sopransaksofon spiller solo alene over et blues-skjema med rytmeseksjonen i double-time. Dette er ikke skrevet inn i partituret, men vises til med bokstaven “X” og nevnes over seksjon G.

Soloen fortsetter inn i seksjon G (5:37), hvor blås kommer inn med ensemblefigur 4. Tenorsaksofon har i følge partituret en utskrevet solo her, men den spilles ikke. Messingblås tar i bruk plungers.



Figure 4: Section G

Til slutt legger blåserne av, og sopransaksofonen blir alene igjen med piano før de fades ut. Dette finnes ikke i partituret.

Ved å utforske et utvalg av Mingus’ musikalske erfaringer – fra barndom og frem til 1955 – har denne teksten forsøkt å belyse hans kompositoriske utvikling, og sette den i sammenheng med hans kompositoriske tilnærming i *The Black Saint and The Sinner Lady* (1963). Gjennom Walter Van De Leurs diskusjon om Duke Ellingtons forhold til partituret forsøker teksten å vise til paralleller og ulikheter mellom Ellington og Mingus, før den ved hjelp av John Wriggles materiale om

storband-konvensjoner i swingæraen forsøker å vise om første spor i albumet, “Track A – Solo Dancer”, har avvik fra eller innpass i disse.

Om man betrakter denne musikken med utgangspunkt i konvensjonene forklart i Wriggle (2016), kan man peke mot konkrete likheter og forskjeller. De mest åpenbare forskjellen på storband-konvensjonene i swingæraen og musikken i *Black Saint* ligger i de musikalske betingelsene og i besetningen. Den typiske blåserekkene fra swingæraen består av noe sånt som tre trompeter, to tromboner og fire saksofoner, mens den vi ser i *Black Saint* består av en tuba, en trombone, to trompeter og tre saksofoner. I “Track A – Solo Dancer” har man også kombinasjonen av tuba, barytonsaksofon og trombone som gir en voldsom bunn til kontrast for resten av blåserekkene. Forskjellen i de musikalske betingelsene ligger i det modale grunnlaget for musikken, da konvensjonene fra swingæraen i all hovedsak vokste frem med bruk av vestlig funksjonsharmonikk. Når det gjelder likheter, kan man argumentere for at man ser en form for “close ensemble voicing” i ensemblefigur 3 (som brukt i seksjon E). Det samme kan sies om “open ensemble voicing” i ensemblefigur 1. Mingus følger ikke konvensjonene for doubling som strengt tatt følger med disse begrepene, men oppnår uansett en forandring av musikalsk tekstur under veksling av slike voicinger. Vi ser også en større harmonisk utfoldelse enn bruken av sekst i samklang og bruken av none over dominantakkorder (eksempelvis “F b2 +5+9”⁵³).

Van De Leur (2017) gir også nyttige perspektiver i sin beskrivelse av Duke Ellingtons holdning til partituret. Vi hører avvik fra nedskrevet musikk flere steder i innspillingen, og i enkelte passasjer må Mingus antageligvis ha avtalt en musikalsk løsning med bandet. Dette går godt overens med Van De Leurs beskrivelse av Ellingtons perspektiv på partituret som en ramme, og ikke en musikalsk betingelse. Et eksempel på Mingus’ variant er seksjon “X”, som ikke en gang er skrevet inn i partituret som et musikalsk strekk, men som bare henvises til i notater mellom to etablerte seksjoner (F og G). Et annet er slutten, hvor en solistisk sopransaksofon – som på dette tidspunktet per partituret burde ha vært en tenorsaksofon – og pianoet fades ut alene. Gjenbruken av musikalske elementer er også en fellesnevner mellom Ellington og Mingus i “Track A – Solo Dancer”. Van De Leur (2017) hevder at det var typisk for Ellington å sette inn utklipp av

⁵³ Charles Mingus, originalt partitur av “Track A – Solo Dancer”, i *The Black Saint and The Sinner Lady*, (Impulse! A35, 1963, LP). Gjort tilgjengelig av John Howland i 2019.

musikalske passasjer for å fylle ut arrangementet.⁵⁴ Man kan argumentere for den samme ånden for gjenbruk i Mingus' omlag 5 ensemblefigurer, selv om akkurat dette med musikalske passasjer gjerne kunne være improvisert i bassistens praksis (slik som avslutningen på sporet, med sopransaksofon og piano). En siste kobling hva gjelder partitur er innspillingens suite-format.

En annen viktig distinksjon er bruken av overdubbing og redigering av det innspilte materialet. I enkelte passasjer i *Black Saint* er altsaksofonen til Charlie Mariano lagt på en uke etter første innspilling. Dette gjorde de på den måten at Mingus ga signal til Mariano når han skulle begynne å spille, for så å gi et nytt et når han skulle slutte. I denne fasen var det altså absolutt ingen bruk av notasjon hva gjelder Marianos spill.⁵⁵ Ved hjelp av dette oppnådde Mingus en flyt fra spor til spor som tidligere ikke hadde vært gjennomført, og som skulle vise seg å være spesielt viktig i en innspilling med et suite-konsept.

I *Black Saint* ser vi personifiseringen av et av argumentene Charles Mingus fremstiller i "What is a Jazz Composer". Han snakker om at han foretrekker musikere som ikke bare svinger, men som også oppfinner nye rytmiske mønstre, kombinert med nye melodiske konsepter. Historisk sett har han bestandig vært skeptisk nye kunstretninger: holder dette mål mot de gamle mesterne? Kan dette virkelig gjøre noe konstruktivt for musikken? Er dette en legitim kunstnerisk tanke? Samtidig skriver han om lysten til å bryte ned rammene som begrenser musikken, og tidvis har han til og med vist seg å stå fremst i disse nye retningene. "Track A – Solo Dancer", og for øvrig resten av *Black Saint*, tilbyr en symbiose av det tradisjonelle og det innovative i Mingus. Utskrevne soloer, fullt improviserte soloer, voicinger som bryter regler og utforsker ukjent landskap, men som likevel viser til en grundig etablert tradisjonsforståelse. Verktøykassen han tar i bruk er et resultat av musikken han hadde tatt del i frem til da, enten som utøver eller som lyttende publikum, og det er også denne musikken som formet hans kunstneriske ideal: "I always wanted to be a spontaneous composer. I thought I was, although no one's mentioned that."⁵⁶ Resultatet er evnen til å få en fullstendig utarbeidet komposisjon til å høres ut som noe som ble født i øyeblikket.

⁵⁴ Van De Leur, "People Wrap Their Lunches in Them", 176.

⁵⁵ Brian Priestley, *Mingus, a critical biography*. (New York: Da Capo Press, 1983), 146.

⁵⁶ Charles Mingus, "What is a jazz composer?", i *More Than a Fake Book*. (New York: Hal Leonard, 1991), 155–157. 1991.

Litteraturliste:

Berger, David. "The Land of Suites: Ellington and Extended Form.", i *The Cambridge Companion to Duke Ellington*, red. Edward Green (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 245–261.

Bergh, Johs. "swing." i *Store norske leksikon*. fra <https://snl.no/swing> (Hentet 31. mai 2019)

Bierman, Benjamin. "Duke Ellington's Legacy and Influence", i *The Cambridge Companion to Duke Ellington*, red. Edward Green. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 262–273.

Gabbard, Krin. *Better Git It in your Soul : An Interpretive Biography of Charles Mingus*. Oakland, California: University of California Press, 2016.

Howland, John. *Ellington Uptown*. Michigan: The University of Michigan Press, 2009.

Kernfeld, Barry. "Mingus, Charles(,jr.) (Jazz)". I *Grove Music Online*. (Oxford University Press, 2003.) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J302400> (Hentet 17. april 2019.)

Mingus, Charles. originalt partitur av "Track A – Solo Dancer", i *The Black Saint and The Sinner Lady*, (Impulse! A35, 1963, LP). Gjort tilgjengelig av John Howland i 2019.

Mingus, Charles. *Beneath the Underdog*. (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1971).

Mingus, Charles. "What is a jazz composer?", i *More Than a Fake Book*. (New York: Hal Leonard, 1991), 155–157.

Pepper, Jim. Følgeskjema til presentasjon av semesteroppgave for Rutgers University-Newark kurset, "The History of the Jazz Orchestra," 2010, gjort tilgjengelig av John Howland.

Priestley, Brian. *Mingus, a critical biography*. New York: Da Capo Press, 1983.

Priestley, Brian. "Mingus, Charles". I *Grove Music Online*. (Oxford University Press, 2014). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257680> (Hentet 17. april 2019.)

Van De Leur, Walter. "People Wrap Their Lunches in Them: Duke Ellington and His Written Music.", i *Duke Ellington Studies*, red. John Howland (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 157–176.

Wriggle, John. *Blue Rhythm Fantasy : Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.