

Emil Holden Hoem

Tidlig modal jazz à la Django Reinhardt

De forsømte milepælene

Masteroppgave i musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Mai 2019

Emil Holden Hoem

Tidlig modal jazz à la Django Reinhardt

De forsømte milepælene

Masteroppgave i musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Mai 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

SAMMENDRAG

Modal tenkning fikk et ansikt i jazzen da Miles Davis konseptualiserte sin modaljazz på slutten av 1950-tallet. Men modalitet har samtidig vært et tilgjengelig virkemiddel for enhver jazzmusiker gjennom hele jazzens historie, uavhengig av epoker og stilarter. Tidlig modalpreget jazzmusikk anskueliggjøres idet man studerer enkelte andre utøvere, som uavhengig av Davis' modaljazz har utforsket modale strukturer forut for 1958. Et potent eksempel er den franske gitaristen Django Reinhardt. Reinhardts jazzkarriere varte fra 1930-tallet og fram til hans død i 1953, og i løpet av disse årene komponerte han flere låter med klare modale strukturer. Gitaristen og hans medmusikere evnet dessuten å interpretere mesteparten av disse strukturene med overbevisende og forseggjorte soloføringer. Denne masteroppgaven utfordrer dagens forståelse av begrepet "modal jazz", ved å foreslå at modal tenkning i jazzen er noe større og mer tidløst enn Davis' konsept. Det gjøres et dypdykk i seks av Reinhardts komposisjoner, der diskusjon og analyse påviser og fører lys over hans modale arbeider. Spesielt stor oppmerksomhet dedikeres til den kuriøse komposisjonen "Appel indirect", som innehar slående likhet med Davis' "So What", samtidig som låta er omlag 20 år eldre enn modaljazzen, angivelig initiert av Davis i albumene *Milestones* og *Kind of Blue*.

ABSTRACT

Modal improvisation formally entered jazz practice when Miles Davis conceptualized his modal jazz in the late 1950s. But modal-based improvisation has been a tool available to musicians through the whole history of jazz, regardless of epoch or genre. Early modal-related jazz can be illustrated through various practitioners who, independently of Davis's modal jazz, explored modal-based improvisational practices prior to 1958. A potent example of this small body of music can be found in the output of the French guitarist Django Reinhardt. Reinhardt's jazz career lasted from the 1930s until his death in 1953, during which he composed several songs with clear modal structures. The guitarist and his fellow musicians were also able to interpret most of these structures with clever and elaborate solos. This thesis challenges today's understanding of the term “modal jazz” by suggesting that modal thinking in jazz is something more capacious and timeless than Davis's late-1950s concept. Six of Reinhardt's compositions are thoroughly investigated by means of discussion and analysis, confirming and shedding light on his modal works. Particular attention is paid to the quirky composition “Appel indirect”, which has striking resemblance to Davis's “So What”, while simultaneously being about 20 years older than the supposed “birth” of modal jazz, with Davis's *Milestones* and *Kind of Blue*.

FORORD

Første gang jeg stiftet bekjentskap med både Django Reinhardt og modaljazzen var under min skolegang ved Fosen videregående skole, fra høsten 2007 til våren 2010. Helt siden den gang har begge disse jazz-fenomenene, spesielt Reinhardt, vært av betydning for videre veivalg som til slutt ledet til denne masteravhandlingen. Takk til Ingemar Andersson, som introduserte meg for modaljazzen for aller første gang, og til Jonas U. Eide, som i sin tid lærte meg D6/9- og Am6-voicingene på gitaren. Dessverre ble musikklinja ved Fosen vgs lagt ned høsten 2015 – jeg kan ikke gjøre annet enn å prise meg lykkelig for at jeg rakk å være der før dette skjedde.

Jeg vil takke alle ansatte og tidligere medstudenter som jeg har omgått i løpet av min studietid her ved instituttet, og som har bidratt til at dette har vært fire givende år. Takk også til samboer, familie og venner som har støttet meg fram mot ferdigstillingen av denne masteravhandlingen. Oppmerksomhet rettes til Laurent Cugny og Benjamin Givan, som har vært behjelpelige ved å svare på mine e-poster. Fremfor alt vil jeg takke veilederen min, professor John Howland, for verdifullt bidrag underveis i dette prosjektet.

INNHold

INTRODUKSJON	1
Målsetting	2
Struktur og metode.....	2
Litteratur	4
KAPITTEL 1: Bakgrunn – Django Reinhardt og modaljazz	7
<i>Milestones</i> og <i>Kind of Blue</i> – modaljazzen blir til	7
Modaljazzen definert.....	12
Akkompagnement i modaljazzen.....	18
Jazzmusikeren Django Reinhardt.....	21
Oppsummering.....	28
KAPITTEL 2: Tidlig modal jazz à la Reinhardt	32
Statisk harmonikk	32
Kromatisk-harmoniske avbrekk fra diatonisk oppbygning.....	37
Labile ikke-diatoniske strukturer	45
Oppsummering.....	55
KAPITTEL 3: "Appel indirect"	57
Grunnleggende om låta	57
Harmonisk struktur	59
Statisk lydbilde.....	62
Reinhardts solo fra 1938	65
Grappellis solo fra 1938.....	71
Reinhardts første solo fra 1940	75
Lewis' solo fra 1940	79
Reinhardts andre solo fra 1940	80
Oppsummering.....	84
KONKLUSJON	89
BIBLIOGRAFI	95
Litteratur og websider	95
Diskografi – opptak av Reinhardt	97
Diskografi – opptak av andre musikere	100
VEDLEGG	101

INTRODUKSJON

Miles Davis' låt "So What" (1959), fra LPen *Kind of Blue*, beskrives typisk som et kanonisk eksempel på modaljazzen, der dens harmoniske nedstripping av den klassiske AABA-formen er det mest vitale stiltrekket. Den spesielt sparsommelige harmonikken i "So What" tillot solistene å orientere seg ut fra én enkeltstående modalitet om gangen, og følgelig trengtes ikke formelaisk tenkning i like stor grad som i mange andre samtidige jazzlåter.

Komposisjonen oppfattes som en milepæl og en bauta for modaljazz-konseptet, som skal ha vært et motsvar på 1950-tallets hardbop-bevegelse. Men denne normative oppfatningen kompliseres av et utvalg tidligere jazzlåter, som inneholder tydelige modale trekk. Musikk skrevet av andre jazzmusikere enn Davis, og årevis før "So What" ble komponert, kjennetegnes av de samme egenskapene som modaljazzen, ved å ta i bruk statisk og ikke-diatonisk harmonikk.

En musiker som representerer denne modalpregede jazzmusikken er den franske gitaristen og sigøyneren Jean "Django" Reinhardt, født i 1910 utenfor den belgiske landsbyen Liberchies (Givan 2010, 1). I løpet av Reinhardts tid som jazzmusiker, fra tidlig 1930-tall til han døde i 1953, har han komponert et stort antall låter (Moran 2017), og denne masteravhandlingen argumenterer for at et utvalg av disse låtene kan relateres til modaljazz-praksis. På sett og vis er dette en kontroversiell påstand, siden modaljazz som konsept enda ikke eksisterte da Reinhardt komponerte sin musikk. Men samtidig var modal tenkning fullt mulig også da, i og med at all funksjonsharmonikk bygger på modalitet, og dersom man kutter ned på akkordprogresjoner kan man raskt nærme seg visse stiltrekk i modaljazzen: improvisasjon basert på enkeltstående modaliteter fremfor formelaiske linjer, og generelt mer rom for å fokusere på andre musikalske elementer enn harmonikk.

Forøvrig vil det vise seg at det er flere egenskaper enn den statiske harmonikken som knyttes opp mot modaljazzen. Stilarten har også blitt forbundet med ambisiøse ideologier om melodisk frihet, og dessuten med ikke-diatonisk harmonikk. Dvs modaljazzen kan også sies å representere trekk som har med solistenes tonespråk å gjøre, i tillegg til relasjonene mellom akkordene som brukes. Men disse opplysningene gjør det ikke nødvendigvis vanskeligere å knytte Reinhardt opp mot modaljazzen – i dette prosjektet har det blitt identifisert et variert utvalg fra musikerens komposisjoner som sammen imøtekommer alle de omdiskuterte egenskapene ved stilarten.

Målsetting

Denne masteravhandlingen har som mål å påvise likhet mellom Reinhardts musikk og den senere modaljazzen. Men det er på ingen måte intensjonen å kalle Reinhardts musikk for modaljazz, eller å frarøve Davis æren for å ha etablert stilarten. Hensikten er heller å demonstrere at modal tenkning i jazzen ikke nødvendigvis betinges av noen stilart, og at modal strukturering ikke behøver å konseptualiseres for å kunne tas i bruk. Dette i et forsøk på å blottlegge de begrensningene som potensielt finnes i akademias klassifiseringer og inndelinger i kategorier – eksempelvis i de epokene, genrene og stilartene som humaniora ofte smykker seg med. Slike grupperinger er nyttige, men som det fremgår i denne avhandlingen så gir de ikke alltid hele bildet. Reinhardt og hans modalpregede jazzlåter setter et klart eksempel, og utgjør derfor en velegnet case. Til samme tid gir dette prosjektet dekning for en helt spesiell side ved Reinhardts jazzhistoriografi, som hittil har vært svært lite anskueliggjort i musikkvitenskapen. Få tidligere forfattere ser ut til å ha tenkt over hans uttørelser innen modalpreget musikk.

Samtidig som prosjektet identifiserer likheter med Davis' modaljazz vil det også være sentralt å avdekke hvordan Reinhardt og hans medmusikere interpreterte sin modalpregede musikk. Hvordan kunne man akkompagnere og improvisere over statiske og ikke-diatoniske harmonier uten å forholde seg til et konsept om modal jazz? Spesielt det solistiske innholdet vil være i søkelyset, der dette anses å illustrere musikernes tenkning på en tydelig måte. I flere av låtene finnes det andre solister enn Reinhardt, og i disse tilfellene vil også deres soloer studeres. Men merk at alle musikkseksemplene er Reinhardts egne komposisjoner, og derfor er det naturlig å dedikere et hovedfokus til gitaristen. Hans egen interpretasjon av komposisjonene kan gi viktige ledetråder til hvordan estetikken i modaljazzen kunne bli berørt på et såpass tidlig stadium i jazzhistorien. Reinhardt rakk aldri å gjøre et konsept ut av modale strukturer, men det tas allikevel høyde for at gitaristen kan ha hatt visse ambisjoner med sin modalpregede musikk, som forhåpentligvis kan avdekkes i dette prosjektet.

Struktur og metode

Denne avhandlingen er inndelt i tre kapitler. Før det redegjøres for Reinhardts modale arbeider er det elementært å først tilegne seg grunnleggende innsikt om modaljazzen, samt om Reinhardts musikalske virke. Kapittel 1 vil dedikeres til disse to temaene, og dermed gi det bakgrunnsstoffet som er nødvendig for å forstå studiene i resten av avhandlingen. Det er

spesielt nødvendig å komme til bunns i modaljazzen tidlig i prosjektet, siden stilarten vil fungere som en modell på modal jazzmusikk i de to øvrige kapitlene, som Reinhardts komposisjoner kommer til å sammenlignes med. Tidligere litteratur enes totalt sett ikke om en klar definisjon på modaljazzen, og derfor behøves noe granskning av Davis' mest definerende modallåter for å oppnå en tilfredsstillende forståelse av temaet. Granskningen utføres i lys av eksisterende musikkvitenskapelig litteratur på feltet, og drøfting vil så gi en best mulig definisjon på stilarten, som brukes i resten av prosjektet. Reinhardt betraktes i første kapittel for å etablere kjennskap til hjernen bak låtene i avhandlingen. Det var gitaristens musikalske personlighet som tillot ham å utvikle sine modale ideer, og denne bør derfor anskueliggjøres før de konkrete musikk eksempene studeres senere i avhandlingen.

Kapittel 2 og 3 presenterer og redegjør for Reinhardts modalpregede jazzmusikk. Det gåes i dybden av seks ulike komposisjoner som på hver sin måte impliserer en form for modal strukturering: "Appel indirect" (1938), "Fleche d'or" (1952), "Douce ambiance" (1943), "Djangology" (1935), "Rythme futur" (1940), og "Diminishing" (1947). De seks låtene kan med fordel grupperes parvis, i tre ulike kategorier, avhengig av hvordan Reinhardt har tatt i bruk modale strukturer. Dette siden alle musikk eksempene innebærer modale ideer som hovedsaklig baserer seg på enten statisk harmonikk, kromatisk-harmoniske avbrekk fra diatonisk oppbygning, eller labile ikke-diatoniske strukturer. Kapittel 2 er et systematisk segment som i tur og orden fordyper seg i alle de tre kategoriene og deres tilhørende låter. For å imøtekomme problemstillingen i avhandlingen vil kapitlet foreta analyser av de seks musikk eksempene, der disse analysene skal si noe om hvordan modale strukturer er inkorporert i låtene, samt om solistenes og akkompagnementets interpretasjon av de aktuelle strukturene. Slik vil det avdekkes kompositoriske og utførelsesmessige likheter med og forskjeller fra Davis' modaljazz – og potensielt vil det også kunne avdekkes mulige incentiver som kan ha ledet til de modale ideene i hver enkelt låt. Totalt sett så er hensikten med Kapittel 2 å gi et ryddig helhetsinntrykk av Reinhardts modale arbeider.

Låta "Appel indirect" mottar lite oppmerksomhet i Kapittel 2. Grunnen til dette er at hele Kapittel 3 dedikeres eksklusivt til denne komposisjonen. Som det etter hvert vil redegjøres for så er "Appel indirect" særs aktuell i dette prosjektet, som følge av sin helt unike modale oppbygning, samtidig som låta ble komponert forholdsvis tidlig i Reinhardts jazzkarriere. Mens det foregående kapitlet gir en helhetlig forståelse av hans modale utrettelser, så har Kapittel 3 derfor til hensikt å supplere med dyptgripende studier av denne låta, som kan føre

nytt lys over Reinhardts beskjeftigelse med modal jazzmusikk. Grundig analyse av det solistiske innholdet vil spesielt ligge til grunn, og kapitlet vil således bidra med detaljert informasjon om Reinhardts og hans medmusikerers tonale forståelse av låta, som igjen setter et godt eksempel på deres generelle fortolkning av modalt strukturert jazzmusikk.

Det anses som hensiktsmessig å etablere en distinksjon mellom begrepene “modaljazz” og “modal jazz”. Det førstnevnte begrepet representerer Davis’ konsept fra slutten av 1950-tallet, mens “modal jazz” definerer all jazzmusikk som er konstruert ved hjelp av modale strukturer. Med en slik forståelse rettfærdiggjøres tittelen på avhandlingen, *Tidlig modal jazz à la Django Reinhardt*. Ved første øyekast, om man ikke er bevisst om denne distinksjonen, så kan en slik tittel i verste fall misoppfattes som anakronistisk. Men i mangel av en mer treffende ordbruk er dette en risiko som er verdt å ta: de mest potente musikkeksemplene i avhandlingen er åpenbart modale – f.eks Reinhardts “Appel indirect”, som nesten utelukkende består av statiske og ikke-diatoniske harmonier. Merk at i dette prosjektet så anses modalitet først og fremst som en iboende bestanddel i visse typer musikk, og kun dernest representerende for noen stilart. Allikevel, for å unngå forvirring vil “modal jazz” ofte avløses av visse andre begreper, som “modalrelatert” og “modalpreget”, der disse tydeligere distanserer seg fra Davis’ modaljazz, samtidig som de beskriver musikk med lignende egenskaper.

Litteratur

Det finnes lite tidligere litteratur som befatter seg med Reinhardts modalpregede jazzmusikk. Unntaksvis finnes forøvrig Laurent Cugny sine to artikler om låta “Fleche d’or”, begge fra 2006. I “Le solo de Django Reinhardt dans ‘Flèche d’or’” analyserer forfatteren Reinhardts solo i låta, og Cugny diskuterer dessuten en feil i periodiseringen til slagverkeren i opptaket. Forfatteren påpeker den svært statiske harmonikken i “Fleche d’or”, og at denne potensielt kan ha forårsaket forvirring hos slagverkeren. Analysene i artikkelen viser at Reinhardt forholder seg svært fritt til valg av modaliteter i låta, samt at gitaristen ofte drister seg til å bevege seg ut av tonaliteten for å skape spenning.

I “‘Flèche d’or’: pourquoi ne l’a ton pas entendu?” stadfester Cugny den svært slående likheten mellom Reinhardts låt og Davis’ senere komposisjon “Milestones”. Han stiller spørsmålsteget ved hvorfor “Fleche d’or” ikke har fått oppmerksomhet i forbindelse med modaljazzen. Videre studerer forfatteren hvordan visse skribenter på 1940- og 1950-tallet omtalte den

franske gitaristen – Cugny antyder at flere forfattere har neglisjert Reinhardts utrettelser, som følge av hans geografiske og kulturelle avstand fra den ellers så amerikansk-dominerte jazzbevegelsen. Det må sies at denne artikkelen i større grad stiller spørsmålstegn ved tingenes tilstand enn å føre lys over Reinhardts modale arbeider. Cugny vekker interesse for feltet ved å nevne flere av de andre modalpregede Reinhardt-låtene, men i den fire sider lange artikkelen berører han kun overflaten av dette komplekse temaet. Forfatteren innser at det forutsettes en definisjon på modaljazzen før man kan gå i dybden av tidlig modalpreget jazzmusikk, men en slik definisjon uteblir i Cugnys artikkel. Artikkelen er allikevel svært viktig for denne masteravhandlingen, der forfatterens oppmerksomhet om temaet i seg selv gir faglig tyngde til prosjektet, og Cugny demonstrerer behovet for å gå dypere til verks i Reinhardts modale arbeider. I dette prosjektet har det vel å merke blitt anvendt portugisiske oversettelser av Cugnys artikler, der begge ble oversatt av Fabiano Araújo i 2014.

Et annet særs viktig bidrag til oppgaven er Benjamin Givans bok *The Music of Django Reinhardt* (2010). I denne boka finnes omfattende studier av Reinhardts musikalitet, og på flere måter bidrar den med viktige perspektiver til min forskning. Boka gir dekning for Reinhardts stil, blant annet ved å illustrere hans gitaristiske tilpasninger etter den velkjente brannskaden fra 1928, ved å studere hans spesielt usammenhengende solostil, og ved å studere gitaristens økende interesse for bebop mot slutten av 1940-tallet. Alle disse temaene har stor betydning for Reinhardts musikalske hovedtrekk, og de gis derfor signifikant oppmerksomhet i avhandlingens Kapittel 1. Dessuten inneholder boka en omfattende redegjørelse for Reinhardts improvisatoriske formulaer, noe som også er nyttig for det analytiske arbeidet i de to siste kapitlene. Spesielt i Kapittel 3 har det vært nyttig å kjenne til Reinhardts improvisatoriske repertoar: denne kjennskapen har ledet til identifiseringen av noen helt konkrete motiver som kan ha hatt betydning for Reinhardts utarbeiding av låta “Appel indirect”.

Nest etter Givans (2010) bok må Andrew Berish sin artikkel “Negotiating ‘A Blues Riff’: Listening for Django Reinhardt’s Place in American Jazz” (2009) dras fram som et sentralt litterært arbeide som fører lys over Reinhardts musikalitet. Her studerer forfatteren innspillingen av Reinhardt og Duke Ellingtons orkester som spiller durbluesen “A Blues Riff” i 1946. Berish konstaterer den stilistiske distinksjonen mellom gitaristen og hans samtidige amerikanske jazzmusikere. Han foretar dessuten musikkanalyser som demonstrerer et særs inkonsekvent tonespråk i gitaristens musikalske stil, for hva angår overensstemmelse med den

underliggende modaliteten. Kort sagt så viser artikkelen at Reinhardt representerte en spesielt stor solistisk individualitet sammenlignet med mange av sine amerikanske motstykker, og at gitaristen generelt sett er en komplisert skikkelse å forholde seg til i jazzhistorien, som følge av hans kulturelle og geografiske egenart. Dette er to faktum som begge har betydning for avhandlingen: tilbøyelighet til å bryte med den underliggende modaliteten kan potensielt relateres til tilbøyelighet for å utvikle modalrelatert musikk, noe som vil poengteres i løpet av prosjektet. Reinhardts avsides posisjon i jazzen bidrar i å belyse hvordan han kunne utvikle sin helt unike stil, og dessuten hvorfor hans modale arbeider kunne bli oversett.

Til å definere modaljazzen har det blitt anvendt en rekke ulike kilder, som uttrykker hver sin forståelse av stilarten. To nyttige artikler er Samuel Barretts artikkel “*Kind of Blue and the Economy of Modal Jazz*” (2006) og Myles Boothroyds “*Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz*” (2010). På sett og vis ligner disse artiklene på hverandre, i og med at begge forfatterne har til hensikt å knytte et spesielt element opp mot modaljazzen. Barrett forfekter at stilarten er dypt preget av en monumental forankring i blueskonvensjonen, og Boothroyd på sin side insisterer på at melodisk frihet er det mest fundamentale stiltrekket i modaljazzen. Boothroyds artikkel er verdifull ved å demonstrere hvordan de strukturelle egenskapene i modaljazzen påvirker solisten – en spesiell form for melodisk frihet er absolutt til stede. Barretts vinkling er nyttig i denne avhandlingen hovedsaklig fordi han bidrar til en bevisstgjøring av modaljazzens forbindelse med ikke-diatoniske harmonier. Samtidig fornemmes det en fare ved å skulle føye seg for mye etter teoriene i disse artiklene, der de til en viss grad neglisjerer de helt fysiske egenskapene ved stilarten, for å gi rom til sine spesielle perspektiver. Potensielle svakheter i de to artiklene vil følgelig konfronteres i Kapittel 1. Heldigvis finnes det flere andre forfattere som også har befattet seg med modaljazzen, slik at også deres perspektiver kan bidra med viktig input ved etableringen av en egen definisjon i denne avhandlingen.

KAPITTEL 1

BAKGRUNN – DJANGO REINHARDT OG MODALJAZZ

Formålet med dette prosjektet er å anskueliggjøre Django Reinhardts utrettelser innen modalt strukturert jazzmusikk. Ved diskusjon og analyse vil det avdekkes hvordan han har benyttet modale strukturer i seks ulike komposisjoner, og det vil dessuten blottlegges hvilke utøvermessige strategier som ligger til grunn i de aktuelle komposisjonene. Et sentralt spørsmål vil være hvordan denne modalpregede jazzmusikken i det hele tatt har kunnet finne sted, i og med at det enda ikke fantes noen modaljazz-konsept på Reinhardts tid. Studiet vil føre lys over potensielle incentiver som kan ha ledet fram til låtene, og ikke minst vil det identifiseres hvilke solistiske tilnærminger som muliggjorde improvisasjon over låtenes modale strukturer.

Imidlertid, for å forstå Reinhardts modale beskjeftigelser anses det hensiktsmessig å først gi en redegjørelse for modaljazz som konsept og subgenre i jazzen. Forståelse for begrepet vil etableres i dette kapitlet, ved å gi en best mulig definisjon på hva modaljazz er, samt fremstilling av de viktigste jazzhistoriske hendelsene i forbindelse med stilarten. Før det går i dybden av hans modalpregede arbeider behøves det også en kartlegging av Reinhardts egen betydning for jazzen – med hensyn på utøvermessige og kompositoriske kvaliteter. Følgelig er det også en egen del i dette kapitlet som vil belyse de viktigste sidene ved gitaristen, samtidig som det etableres en viss forventning om hvorvidt han kan ha utviklet modalpreget musikk.

***Milestones* og *Kind of Blue* – modaljazzen blir til**

Et naturlig sted å starte når man snakker om modaljazzen er Miles Davis' album *Milestones* fra 1958. I tillegg til trompetisten hører man her John Coltrane og Cannonball Adderley på saksofoner, Red Garland på piano, Paul Chambers på bass og "Philly Joe" Jones på slagverk (Gridley 2006, 217). Albumet er et godt startpunkt fordi det ga den første tydelige konseptualiseringen av modaljazzen (Barrett 2006, 186), i kraft av tittelsporet, "Milestones", med sin unike harmonikk (Bernal 2007, 58). Som Leonardo Bernal (2007, 22, 56) påpeker er *Milestones* i sin helhet svært preget av hardbop-stilen, som var en dominerende jazzretning på 1950-tallet. Men tittelsporet skiller seg ut ved å være fullstendig modalt, der låta inneholder kun to akkorder: A-delen består av Gm7 (med unntak av de to siste taktene, der det spilles en

Am7), med G-dorisk som den underliggende modaliteten, mens B-delen består av Am7, med den A-eoliske modaliteten til grunn (Bernal 2007, 56). I tillegg har “Milestones” en spesiell AABBA-form (Bernal 2007, 56), noe som impliserer svært lange perioder med kun én akkord.

I sin samtid representerte “Milestones” en ny tilnærming til harmonikk som var helt annerledes fra eksisterende jazzkonvensjoner, og som snart skulle vise seg å få fotfeste i jazzen. Nyskapingen ved denne låta forstås best i lys av den store jazz-revolusjonen da bebopen ble til på 1940-tallet. Bebopen representerte et stort fokus på hyppige akkordskift, og generelt svært progresjonsrettet tilnærming i jazzen, som dominerte genren til og med 1950-tallet, spesielt i New York (Bernal 2007, 4-6). På slutten av 1950-tallet var mange jazzmusikere fortsatt forankret i bebop-bevegelsen (selv om cool jazz var en etablert stilart på denne tiden), men Davis på sin side påbegynte en helt ny tenkning i jazzen, ved å utforske statisk harmonikk (Bernal 2007, 15, 50). Denne utforskningen kom til uttrykk i *Milestones*’ tittelspor, og ble ytterligere tydeliggjort i 1959, da Davis ga ut det nye albumet, *Kind of Blue*: her høres de to låtene “So What” og “Flamenco Sketches”, med tydelig modal oppbygning (Barrett 2006, 187). Den helt fundamentale definisjonen på modaljazzen er at stilarten var en nedstripping av akkordprogresjonene fra bebopen, der man endte opp med enkeltstående akkorder som det strukturelle grunnlaget (Boothroyd 2010, 49).

Milestones og *Kind of Blue* ble innspilt i New York (Carr 2007, 613, 615), som derfor kan anses som et slags hjemsted for modaljazzen. Men faktisk var Davis på sporet av modal jazzmusikk også før disse to albumene, noe som kom til uttrykk under et opphold i Paris, i 1957 (Carr 2007, 118-119). Under oppholdet ble Davis ansvarlig for musikken til den franske thriller-filmen *Ascenseur pour l'échafaud* (ibid.). Alyn Shipton (2001, 664) beskriver at deler av denne filmmusikken var modalbasert, men ifølge forfatteren var den ikke like gjennomført som Davis’ senere modaljazz. Et relevant musikkseksempel herfra er låta “Julien dans l’ascenseur”, som innebærer et konstant orgelpunkt i akkompagnementet. I 1958, før innspillingen av *Milestones*, spilte Davis også inn albumet *Porgy and Bess*, der enkelte av låtene inneholdt partier med statisk harmonikk, som kan ha inspirert trompetisten i retning av modaljazzen (Bernal 2007, 54). Han har selv eksemplifisert albumlåtene “I Loves You, Porgy” og “Summertime” som spesielt relevante (ibid.). Men uavhengig av hvor inspirasjonen kom fra – med *Milestones* og *Kind of Blue* var Davis den aller første til å konseptualisere modal jazzmusikk, og trompetisten blir derfor sett på som den rettmessige

innovatøren bak modaljazzen (Boothroyd 2010, 47). Og følgelig anses stilarten å ha hatt sin opprinnelse på sent 1950-tall.

Tilbake til “Milestones” så har låta et betydelig hurtig tempo, omtrent liggende på 240 bpm, noe som bidrar til en energisk stemning. Hovedtemaet i A-delene beskrives av Bernal (2007, 57) som forholdsvis simpelt: det høres et kort repetert motiv spilt av blåserne og pianisten, med staccato rytmiseringer. Motivet er basert på en trinnvis veksling mellom akkordtonene i Gm7 – først stigende, og deretter fallende. Samuel Barrett (2006, 186) gjenkjenner dette temaet som et karakteristisk bluesmotiv. Hovedtemaet under B-delen kontrasterer fra det første partiet, der melodien heller spilles i halvnoter (Bernal 2007, 57), noe som bidrar i å gi en betydelig mer flytende rytmikk, selv om det fortsatt veksles like hyppig fra tone til tone. Dessuten spiller Davis tidvis ut av fase med resten av melodi-instrumentene, noe som også bidrar til en svevende stemning. Bernal (2007, 57) mener at den underliggende modaliteten i låtas A-del kan være vanskelig å oppfatte under headen: han bemerker at pianisten fremhever et orgelpunkt på C, mens bassisten ofte spiller tonen F ved slutten av partiet, noe som ifølge forfatteren kan antyde C-miksolydisk i stedet for G-dorisk. Samtidig understrekes den faktiske tonaliteten tydelig av Davis når han har solo, der solisten for det meste improviserer omkring grunntonen, G (Bernal 2007, 57). I tråd med disse observasjonene hevder Bernal (2007, 57) at vag harmonikk er et typisk trekk for modaljazzen, ved at musikerne tidvis kan kamuflere den underliggende akkorden.

Albumet *Kind of Blue* ble utgitt av Davis i 1959, og anses typisk som modaljazzens kulminasjon (Bernal 2007, 10). Innspillingen inneholder fem låter spilt av hans daværende sekstett, der de øvrige musikerne var Adderley og Coltrane på saksofoner, Bill Evans på piano, Chambers på bass og Jimmy Cobb på slagverk (Gridley 2012, 268). Vel å merke var det pianist Wynton Kelly som egentlig spilte i Davis’ sekstett da albumet ble innspilt, men Evans overtok allikevel rollen i alle låtene unntatt “Freddie Freeloader” (Carr 2007, 148). Låtene er skrevet av Davis selv, med noe hjelp fra Evans (Shipton 2001, 665).

“So What” er den første låta i albumet, og det er denne komposisjonen som assosieres sterkest med modaljazzen (Monson 1998, 150). Dessuten karakteriseres “So What” av sin melodi – et dorisk motiv spilt på bass, som kontinuerlig besvares av resten av besetningen med en kort konstaterende frase (Carr 2007, 146). Låta har en typisk 32-takters AABA-form, men som Mark Gridley (2012, 268) bemerker så bryter dens harmoniske struktur med jazzen som ellers

fantas på 1950-tallet; A-delene består kun av akkorden Dm7, mens B-delen består kun av Ebm7. Dette medfører en harmonisk struktur der kompgruppen spiller Dm7 i 16 takter, etterfulgt av åtte takter med Ebm7, før man igjen hører åtte takter til med Dm7. Under soloene improviserte musikerne oppå disse akkordene med utgangspunkt i de to korresponderende doriske skalaene (Monson, 1998, 150). På mange måter kan “So What” altså anses som en videreføring av ideene i “Milestones”. Forøvrig bærer “So What” et langt mer avslappet preg enn den første låta. Denne låta har et roligere tempo, omkring 135 bpm, og en flytende stemning hele veien igjennom, der musikerne holder et nokså lavt energinivå.

Også “Flamenco Sketches” dras fram som et representativt eksempel på modaljazzen i *Kind of Blue* (Barrett 2006, 187). Imidlertid regnes “Flamenco Sketches” også som det strukturelt mest unike stykket i albumet, på grunn av sin frie tilnærming til formstruktur (Gridley 2012, 268). Låta har ikke noe tema, og det er kun den fire takter lange introen som ikke består av soloer – men det mest spesielle med låta er at solistene selv bestemmer hvor lenge hvert parti skal vare i løpet av et kor (Gridley 2012, 268). I praksis består formen av fem bestemte modaliteter, som spilles i en forhåndsbestemt rekkefølge. Modalitetene er beskrevet av Bernal (2007, 78) i kronologisk rekkefølge som C-ionisk, Eb-dorisk, Bb-ionisk, G harmonisk moll (med femtetrinn som grunntone), og G-dorisk. En interessant observasjon er at det kun er de to siste tonale skiftene som kan forklares ut fra diatonisk sammenheng. Dette ved at G-moll er parallelltonearten til Bb-dur, og at overgangen til G-dorisk kan anses som en oppløsning fra det foregående fokuset på kvinten til G. Et annet interessant trekk, bemerket av Gridley (2012, 268), er at selv om solistene var fri til å bytte akkord akkurat når de ønsket, gjorde de vanligvis dette etter et partalls antall takter, og oftest slik at en modalitet varte i fire takter.

De øvrige tre låtene i albumet har en mer omstridt relasjon til modaljazzen, noe som blir poengtert av Barrett (2006, 187). Av disse tre er det “Blue in Green” som skiller seg mest ut, hvorav dette er en betydelig diatonisk ballade med funksjonsharmoniske akkordskift mellom hver eneste takt (Barrett 2006, 192). Allikevel hevder Barrett (2006, 189) at låta høres akkurat like modal ut som “So What” og “Flamenco Sketches”. De to gjenværende låtene, “Freddie Freeloader” og “All Blues”, er typiske blueslåter, og derfor strengt tatt heller ikke modalt oppbygd. Men Barrett (2006, 188-189) argumenterer også for å identifisere disse to låtene med stilarten. Han forfekter at flere av egenskapene i modaljazzen også finnes i blues-konvensjonen: improvisasjon basert på en spesifikk skala, samt ikke-diatoniske elementer som brukes i harmonikken (Barrett 2006, 187-188). Samtidig erkjenner Barrett (2006, 187-

188) at flere forfattere utelater de to blueslåtene når de refererer til Davis' modaljazz, og at det ikke finnes en enighet om at de kan identifiseres med stilen.

Angående “Blue in Green”, “Freddie Freeloader” og “All Blues” fins det altså en ambivalens når det kommer til tilhørighet i modaljazzen. I den sammenheng kan det være hensiktsmessig å påpeke en mulig forveksling som kan forekomme ved tolkning av *Kind of Blue*. Både Barrett (2006, 186) og Bernal (2007, 63) poengterer at albumet preges av en gjennomgående avslappet stemning. Ved lytting til *Kind of Blue* kan man lett oppfatte en konstant sparsom og smooth sound, som later til å være en overordnet musikalsk ide i alle låtene. Man kan argumentere for at denne stemningen utgjør det aller mest fremtredende trekket i *Kind of Blue*. Men selv om albumet har et homogent lydbilde, så trenger ikke likheten låtene i mellom å ha en sammenheng med modal oppbygning. Det er viktig å kunne oppfatte strukturelle distinksjoner mellom “So What”, “Flamenco Sketches” og de andre låtene – selv om de representerer noen av de samme ideene. Som det snart vil vise seg er det ikke den avslappede stemningen i *Kind of Blue* som definerer modaljazzen, men heller andre særtrekk. Samtidig beviser både “So What” og “Flamenco Sketches” at modale strukturer er svært forenlig med musikalsk ro og sindighet. Man skal derfor være forsiktig med å forveksle disse to egenskapene, som begge er iboende i *Kind of Blue*, men ikke av den grunn ensbetydende.

“Milestones”, “So What” og “Flamenco Sketches” gjenstår som de klart definerende modale låtene i Davis' to album. Til syvende og sist er det kun disse tre låtene som virkelig bryter med og som skiller seg ut fra de jazz-konvensjonene som allerede eksisterte på 1950-tallet. Enkelte musikologer har interessante innfallsvinkler som relaterer de andre albumlåtene til modaljazzen, for eksempel Barretts (2006) bluesbaserte tilnærminger. Bernal (2007, 56) på sin side antyder at hele *Milestones* er en blanding av hardbop og modaljazz. Men et uheldig resultat ved en såpass vid oppfatning er at modaljazz som begrep kan miste sin validitet. Med hensyn på harmonisk struktur så avviker “Milestones”, “So What” og “Flamenco Sketches” på et helt grunnleggende nivå med ideene fra bebopen. Dessuten førte endringene i harmonisk struktur også til annen nytenkning i disse låtene – fortrinnsvis i musikernes solospill. Men ingen av de andre låtene i *Milestones* og *Kind of Blue* skiller seg ut på samme måte, der de åpenbart forplikter seg til progresjonsorientert harmonikk. Med dette som grunnlag er det kun de tre nevnte låtene som identifiseres med Davis' modaljazz videre i dette prosjektet. Dette slik at stilarten fremstår som mest mulig distinkt, med klare forskjeller fra øvrige jazzretninger.

Modaljazzen definert

Komponisten, arrangøren og musikkteoretikeren George Russell var vital for etableringen av modaljazzen (Boothroyd 2010). I korte trekk utarbeidet Russell en spesiell forståelse for modalitet som han delte med Davis før innspillingen av *Milestones* og *Kind of Blue* (Boothroyd 2010). Samme år som *Kind of Blue* ble utgitt skal Russell ha brukt en analogi mellom den da nye genren og ferden til en elv (Szwed 2003, 175-176). John Szwed gir en utdypning av denne analogien, som kaster lys over hva modaljazz dreier seg om:

If the Mississippi River can be thought of as a melody, the small towns along its banks are the chords, and the big towns are tonic stations (the points toward which two or more chords tend to resolve)... In modal playing such as heard in *Kind of Blue*, the player-ships are free to pick whatever towns they want to visit but with a main tonic station always governing. (Szwed 2003, 175-176).

Stiltrekkene som kommer til uttrykk i *Kind of Blue*, og som beskriver essensen i modaljazzen, har i varierende grad blitt skildret på ulike vis av ulike forfattere. Szwed (2003, 175) peker på at modaljazz indikerer fravær av akkordprogresjoner. Ian Carr (2007, 146-147) beskriver modaljazz som musikk basert på en til to modale skalaer i stedet for harmoniske strukturer. Myles Boothroyd (2010, 49) mener at modaljazz er et resultat av en rytmeseksjon som spiller en enkelt akkord over en forlenget tidsperiode, samtidig som solisten improviserer basert på en spesifikk skala forbundet med denne akkorden. Barrett (2006, 188) antyder en forvirring ved definisjonen av modaljazz, som følge av en tvetydighet i begrepet "modal". Han uttrykker at de fleste definisjoner fokuserer på tre ulike egenskaper, eller en kombinasjon av disse: (1) statisk harmonikk i akkompagnementet, (2) harmonisk organisering som på en eller annen måte avviker fra diatonisk oppbygning, og (3) solisters orientering mot en enkelt skala (Barrett 2006, 188). Denne slutningen later til å beskrive Davis' modaljazz ganske så godt, der alle disse tre egenskapene er til stede i både "Milestones", "So What" og "Flamenco Sketches". Spesielt må det sies at statisk harmonikk er fremtredende i disse låtene, noe som allerede har blitt anskueliggjort i dette kapitlet. Dessuten – satt i historisk lys så er få akkordskift åpenbart et vitalt særtrekk i modaljazzen, der det i stor grad var nettopp denne egenskapen som skilte genren fra eksisterende jazzretninger, og som gjorde at den var så banebrytende i sin samtid. Men i de neste avsnittene vil det redegjøres for at også de to andre egenskapene er vesentlig for modaljazzen.

Mens statisk harmonikk får stor oppmerksomhet ved de fleste beskrivelser av modaljazz, så er genrens forbindelse med ikke-diatoniske strukturer langt mindre omtalt. Men der “Milestones” utelukkende veksler mellom G-dorisk og A-eolisk, og “So What” mellom D-dorisk og Eb-dorisk, så er Davis’ modaljazz like fullt preget av dette særtrekket, hvor de harmoniske skiftene i begge disse låtene avviker fra diatonisk sammenheng. Og i “Flamenco Sketches” kan man faktisk hevde at denne egenskapen er enda mer fremtredende enn statisk harmonikk: det høres en veksling mellom fem forskjellige modaliteter som alltid varer minst fire takter hver, men samtidig innebærer hver modalitet forholdsvis hyppige akkordskift. Ved lytting kan man høre at det kontinuerlig gjøres akkordskift omtrent ved annethvert slag, der hver modalitet støttes opp av to vekslende akkorder knyttet til skalaen (Bernal 2007, 64-65, 78). Spesielt i den første (0:18), tredje (0:52) og fjerde (1:09) modaliteten kan det høres to distinkte akkorder som det veksles mellom – mens skiftene i den andre (0:35) og femte (1:43) modaliteten er mer diffuse, slik at harmonikken her kan oppfattes som mer statisk.

Således kan man argumentere for at statisk harmonikk er mindre til stede i “Flamenco Sketches”. Men låta inneholder flere modale rykk enn “So What” og “Milestones”, og ofte forekommer disse også hyppigere enn i de to andre låtene. Mellom de tre første modalitetene kan man legge merke til en slående ikke-diatonikk, fra C-ionisk via Eb-dorisk til Bb-ionisk (det samme gjelder vekslingen fra siste akkord tilbake til den første, fra G-dorisk til C-ionisk). På sett og vis kan man oppleve at manglende diatonikk i disse overgangene veier opp for de hyppige akkordskiftene, slik at modal konseptualisering allikevel står sterkt i låta. Dette der usammenhengende røsk til en ny toneart kan sies å fremheve fokus på skalaer fremfor progresjoner. Det må også understrekes at akkordvekslingene innad i hver modalitet utgjøres av nokså subtile harmonier, som bidrar til at de kan oppleves mer som dekorative enn som funksjonsharmoniske. Ved lytting til “Flamenco Sketches”, men også til Davis’ to andre modallåter, høres det ut som at ikke-diatonikk brukes bevisst for å atskille de tonale sentrene fra hverandre. Det later altså til at fraværende diatonikk er et gjennomgående særtrekk i modaljazzen, som bidrar i å fremheve ulike modaliteter som hvert sitt isolerte system.

En reflektert beskrivelse av modaljazzen formidles av Ingrid Monson (1998, 150), som stiller seg bak dens identifisering med få akkorder, men som samtidig påpeker at solistene i *Kind of Blue* ikke begrenset seg til enkeltstående skalaer. Hun viser til at selv om harmonikken i “So What” hadde D-dorisk og Eb-dorisk som tonale senter, så inneholdt soloene en rekke toner utenfor disse modusene (Monson 1998, 150). Monson (1998, 150) kommenterer at dette

spesielt gjelder soloene til de to saksofonistene, Coltrane og Adderley, mens Evans og Davis selv improviserte nært opp mot den underliggende modaliteten i låta. Utsving fra den underliggende modaliteten eksemplifiseres blant annet av Coltrane under hans første B-del, der saksofonisten spiller en kromatisk oppgang fra C til grunntonen, Eb (3:59). Dette er en av flere linjer der Coltrane later til å favorisere kromatisk tenkning fremfor å følge kirketonearten, noe som også kan observeres i “Milestones” (4:09).



Eksempel 1.1. “So What”, 1959. Coltrane spiller en kromatisk oppgang fra C til Eb, som impliserer den skalafremmede tonen D (3:59).

Shipton (2001, 664) hevder at modaljazzen mobiliserte ressurser på helt nye måter, der det ble lettere for solistene å spille lange og utstrakte fraser. Ved lytting f.eks til Adderley sin solo i starten av “Milestones” kan man komme til en viss enighet med dette utsagnet. Saksofonisten konstruerer en lang tematisk linje ved å etterligne sine egne motiver, men der innholdet fornyer seg, siden motivene sekvenseres til nye skalatoner (0:38). Han benytter dette virkemiddelet i et betraktelig høyt tempo, og man kan tenke seg til at den tonale forutsigbarheten i låta gjorde slike gester mer tilgjengelig enn før. Dette er observasjoner som leder inn mot selve idegrunnet bak modaljazzen, noe spesielt Boothroyd (2010) vier stor oppmerksomhet til. Davis’ modaljazz er bygd på visse musikalske egenskaper, men samtidig bygger den på ideer knyttet til jazzmusikerens begrensninger og friheter som improvisatører (Boothroyd 2010, 47). Davis har selv uttalt at modaljazzen gir nye muligheter for melodiføring, samt at modal harmonikk setter fokuset over på melodisk innovativitet fremfor å etterstrebe akkordtoner (ibid.). Dette er poenger som understrekes ytterligere av Boothroyd (2010, 57), idet han kritiserer forfattere flest for å overse hensikten bak modaljazzen.

Kor 2, takt 1
G^{m7}

Adderley

Eksempel 1.2. “Milestones”, 1958. Adderley bygger en tematisk linje ved å gjenta det samme motivet fra ulike skalatoner (0:38).

Boothroyd (2010, 58) tilnærmer seg modaljazzen som et medium der jazzmusikeren frigjør seg selv fra akkordprogresjoners restriksjoner, og hvor solisten oppnår frihet ved å improvisere basert på kun én skala. Han ser på stilarten som en setting der harmonikk blir dekorativt i stedet for funksjonelt, slik at alle de sju tonene til den underliggende skalaen blir likeverdige (Boothroyd 2010, 59). Dette i motsetning til diatonisk musikk, der melodier dikteres av forgjengelige akkordtoner som krever formulaisk tilnærming ved improvisasjon. En likeverd mellom skalatonene sånn som forfatteren beskriver kan sies å komme til uttrykk i Davis' andre solokor i "So What". I korets første A-del spiller trompetisten et karakteristisk motiv som konstaterer den lille tersen mellom E og G, og der spesielt E blir fremhevet ved å være en tydelig target-tone (2:27). Dette er et interessant tonevalg fordi E utgjør andretrinnet i den D-doriske tonearten, og derfor er et mer uventet landingspunkt enn akkordtonene i D-moll. Som Boothroyd (2010, 59) antyder har solisten mye rom til dette på grunn av den statiske harmonikken i låta. Et tilsvarende tonevalg kan også høres under Davis' solo i "Milestones", der han spiller tonen A oppå G-moll-tonaliteten i en av A-delene (2:38). Davis' tendens til å vektlegge andretrinnet styrker inntrykket av at modaljazzen innebærer en viss melodisk likeverd mellom skalatonene.

Kor 3, takt 1
Dm⁷

Davis

Eksempel 1.3. "So What", 1959. Davis bruker andretrinnet i den D-doriske skalaen som en tydelig target-tone. I den tredje takten blir også sjuendetrinnet fremhevet (2:27).

I tillegg må det også nevnes et potensiale for *rytmisk* frihet som ifølge Boothroyd (2010, 59-60) finnes i stilarten. Ifølge forfatteren medfører modaljazzen at solistene kan spille akkurat så lange fraser som de ønsker – den samme akkorden ligger alltid til grunn, og dermed er det alltid like riktig å konkludere et forløp. Dessuten kan nedstripping av harmonikken potensielt gjøre det lettere å kompensere ved bruk av skjeve eller utbroderte rytmer (Boothroyd 2010, 60). Men merk at den tonale såvel som rytmiske friheten som her identifiseres med modaljazzen er høyst knyttet til hvor lett det er å gjennomføre ulike gester. Akkurat som i modaljazzen så er det igrunn heller ikke noen føringer i andre jazzretninger som bestemmer at man skal lande på treklangen til akkordene, eller ved inngangen av en takt. I en bebop-låt vil det eksempelvis kunne oppfattes som hipt hvis en solist lander på tritonusen til en bidominant. Sempelthen er det altså vanskelighetsgraden ved slike gester som later til å ligge til grunn for

Boothroyds (2010) definisjoner. I den forstand skal man være varsom med å assosiere slike typer frihet kun med Davis' modaljazz, der det må åpnes opp for at musikere også kan oppnå det samme overskuddet i annen jazzmusikk – selv om det kan være vanskeligere.

Selv om Boothroyd (2010) har flere gode poenger i forbindelse med melodisk frihet, er det tydelig at han studerer temaet fra et temmelig ensidig ståsted. Forfatteren jobber hardt for å presentere alle mulighetene som finnes i modalt strukturert musikk, men potensielle begrensninger i slik strukturering blir fullstendig oversett. Det er åpenbart at Davis' modaljazz åpnet opp for helt ny frihet i lys av den progresjonsorienterte jazztrenden som dominerte på 1950-tallet. Men man kan stille spørsmålstegn ved hvorvidt genren gir større melodisk frihet *totalt sett*, sammenlignet med diatonisk jazz. En interessant observasjon er at modalitet er en grunnleggende og helt nødvendig komponent i diatonisk musikk, mens modal musikk ikke krever diatonikk for å eksistere. Dette der diatonisk musikk består av en rekke vekslende modaliteter satt i funksjonsharmonisk sammenheng, mens akkordskiftene i modal musikk er så sjeldne og usammenhengende at de ikke oppfattes som “progresjoner”. Følgelig kan man hevde at den diatoniske musikken innebærer et større potensiale for melodisk variasjon enn den modale, siden funksjonsharmonisk veksling kan endre rollen til hver enkelt tone og dermed også tilgjengeliggjøre nye toner. Mens modal musikk konstant forholder seg til de samme sju skalatonene, kan bidominanter og andre funksjoner forårsake stadige rollebytter mellom tonene i den diatoniske musikken.

Forfatterens argumenter er altså gyldige ved at musikeren får mer tid og frihet til å behandle *en spesifikk skala* i modaljazzen – men diatonisk musikk gir mulighet til å gi den samme tonen flere roller i løpet av kort tid, noe som også bør kunne identifiseres med en viss frihet. Naturligvis, dersom musikken når et visst harmonisk tempo kan man tenke seg til at diatonisk jazz blir vanskelig å improvisere over, tross et stort melodisk potensiale som teoretisk sett finner sted. Derav den formulaiske tilnærmingen som musikerne typisk lenet seg til i den bop-pregede jazzen (Boothroyd 2010, 47-49), der ulike linjer ble forberedt for å helgardere musikerne fra å falle ut. Og derav er det også forståelig at musikerne kan ha følt en form for frihet når de spilte over Davis' modale låter på slutten av 1950-tallet, siden de samme formulaene ikke lenger var like nødvendig. Men man skal allikevel ikke benekte mulighetene som kommer med funksjonsharmoniske virkemidler, i og med at harmoniske skift kan variere musikken, og gi frihet til å farge den samme tonen på ulike måter underveis i en låt.

Selv om diatoniske elementer ikke er et krav i modal musikk så kan det allikevel skimtes noen slike elementer i Davis' modaljazz. Som tidligere nevnt var det ofte ikke slik at solistene forpliktet seg til den underliggende modaliteten i Davis' modaljazz, men det er hittil usagt at noen ganger ble melodiske utsving faktisk gjort ved å antyde diatoniske funksjoner (Cugny 2014a). Dette kan f.eks observeres i Adderleys første solokor i "Milestones", der han spiller en trinnvis oppgang i Ab-dur-skalaen, etterfulgt av en brutt Eb-dur-treklang (0:42). Linjen spilles over den sjette takten i en A-del, altså oppå en underliggende G-dorisk tonalitet, noe som impliserer en merkbar dissonans. Solistens bruk av Ab-dur-skalaen kan funksjonelt sett oppfattes på to forskjellige måter. For det første kan denne melodikken oppleves som en slags tritonus-substitutt for D7, forøvrig med en alterasjon, siden Adderley benytter den store septimen til Ab. For det andre fungerer linjen også som en kromatisk-harmonisk interpolering opp til Am7, som er den påtroppende akkorden i den syvende takten. Et tredje alternativ ville være å oppfatte en distinkt Eb-dur-tonalitet, men merk at alle akkordtonene i Eb-dur hører hjemme i Ab-dur-skalaen, altså kan denne treklangen oppfattes som en utvidelse av den samme funksjonen. Selv om rytmeseksjonen beveger seg opp til A-moll i neste takt kan det her være nærliggende å oppfatte en dominantisk funksjon mot G-moll, noe som forårsakes av den harmoniske vagheten i låta, tidligere påpekt av Bernal (2007, 57).

Kor 2, takt 5

Gm7 (Abmaj7) Am7

Adderley

Eksempel 1.4. "Milestones", 1958. Adderley antyder en Abmaj7 mens Gm7 spilles i kompet. Linjen kan oppfattes som en dominantisk funksjon tilbake mot Gm7, men også som en kromatisk-harmonisk interpolering mot Am7 (0:42).

Det har nå blitt understreket at modaljazz gir solisten særlig frihet til å improvisere ved hjelp av én spesifikk skala: lange perioder med enkeltstående akkorder fremhever låtenes modalitet som isolerte systemer, der disse blir utgangspunktet for det solistiske innholdet. Det viser seg at den statiske harmonikken i modaljazzen gjør solistene spesielt tilbøyelige til å benytte akkordfremmede skalatoner som melodiske landingspunkt, noe som illustreres av Davis' spill i "So What" og "Milestones". Men det har også blitt understreket at modaljazzen åpner opp for tonale utsving. Adderleys solo i "Milestones" illustrerer at solisten kan fargelegge låtene med diatoniske gester selv om rytmeseksjonen ligger stasjonært på samme akkord. Og Coltrane tyr flere ganger til kromatisk melodikk for å nå sine foretrukne target-toner. Det at

solistene improviserer basert på én skala må derfor ikke misoppfattes som at de nødvendigvis begrenser seg til denne skalaen, der det viser seg at modaliteten kun ligger i bunn som et veiledende fundament. Solistene kan velge å spille forholdsvis slavisk på skalaen, sånn som Davis, eller de kan gå fritt inn og ut av den, mer sånn som de to saksofonistene. Det er et poeng at sammenlignet med andre jazzretninger så tillater modaljazzen fokus eksklusivt på én skala, noe som medfører en spesiell form for frihet. Solistisk sett – i tråd med Boothroyd (2010, 59) og Monson (1998, 150) sine observasjoner må det altså kunne sies at selve friheten til å interpretere en utvalgt modalitet akkurat som man vil er det mest avgjørende kjennetegnet. Dette medfører at selv om enhver solist improviserer med utgangspunkt i samme modalitet så er det vanskelig å definere en spesifikk solostil assosiert med modaljazzen.

Akkompagnement i modaljazzen

Når det kommer til rytmeseksjonen er det allerede påpekt at “Flamenco Sketches” inneholder funksjonsharmoniske relasjoner mellom enkelte av modalitetene i låta, og at hver modalitet impliserer vekslning mellom to samsvarende akkorder. Men i “Milestones” og “So What” finnes det nærmest ingen tilsvarende diatoniske elementer. Et unntak er kanskje overgangen inn til soloseksjonen i “So What”, der Chambers legger en markant A, som kan antyde en A7-funksjonalitet (1:28). Cobb bidrar samtidig med rytmiske markeringer som hjelper til med å fremheve denne gesten. Men Evans velger å være stille, og derfor finnes det strengt tatt ingen A7 i denne opptakten, selv om bassisten kan sies å initiere en slik funksjonalitet. Pianistens valg om å utelate denne dominanten er nokså representativt for hele låta: alle akkorder som Evans spiller består nesten utelukkende av enten D-moll eller Eb-moll, men som varieres med ulike voicinger og metningstoner. Evans later til å fullstendig neglisjere alt krydder i form av diatonisk harmonikk, f.eks Em7b5–A7 progresjoner som kunne være nærliggende ved inngangen av en ny A-del. Vel å merke høres antydning til en A7 i overgangen til den siste A-delen i Davis’ første solokor (2:12), men dette gjøres på en særs subtil og diskret måte, som om Evans ønsker å kamouflere akkorden. En tilsvarende tilnærming kan høres i Garlands spill i “Milestones” – akkurat som i “So What” så tillegges harmonikken omtrent ingen diatoniske funksjoner, der det denne gangen er headmotivet som ligger til grunn for akkompagnementet hele låta igjennom. Pianistenes neglisjering av funksjonsharmonikk var trolig bevisste valg i disse to låtene, der det var et poeng å demonstrere modaljazz som et nytt konsept, mest mulig distinkt fra eksisterende jazzmusikk.

Akkurat som Boothroyd (2010) så bemerker også Monson (1998, 150) hvordan frihet spiller en vesentlig rolle i modaljazzen. Hun mener at solistene gis stor frihet når det kommer til valg av toner og skalaer, og dessuten at rytmeseksjonen får mulighet til å spille mer kreativt som følge av akkordprogresjoners fravær (Monson 1998, 150). Som Monson (1998, 150) peker på så slipper kompgruppen å følge hyppige akkordprogresjoner i modaljazzen, noe som tillater større vektlegging av andre elementer. I modaljazzen høres det ofte at bassistene kommer opp med improviserte orgelpunkt, pianistene spiller gjerne kompliserte kompfigurer over lange perioder, og slagverkerne drister seg til polyrytmikk og intense underdelinger – dette ifølge Monson (1998, 150), som mener at disse særtrekkene i genren ledet til friere rytmeseksjoner enn tidligere. Det er kjent at Evans ble foretrukket over Kelly ved innspillingen av *Kind of Blue* sine modallåter. En årsak til dette kan være at Davis merket seg en overensstemmelse mellom Evans' stil og modaljazzens kvaliteter. Evans var en spesialist når det kom til å dekorere den samme akkorden med ulike voicinger (Carr 2007, 134), noe som kunne føre til interessante utbroderinger av Davis' modaljazz. Kelly på sin side hadde en mer bluesy tilnærming (Carr 2007, 146), og derfor kan han ha vært mindre aktuell i låter som “So What” og “Flamenco Sketches”.

Forøvrig må det konstateres at improvisatorisk spill i rytmeseksjonen på ingen måte kom til med modaljazzen, der dette har vært til stede i jazzen lenge før subgenren. Dette perspektivet underbygges av Andrew Berish (2009, 235), der han poengterer at improvisert interaksjon mellom musikerne var et gjennomgående trekk f.eks i Duke Ellington sitt orkester på 1940-tallet. Monson (1998, 150) sine bemerkninger bør derfor forstås som at genren tillot *nye tenkemåter* for rytmeseksjonen som kunne brukes ved improvisasjon, og ikke at modaljazzen til enhver tid impliserte mer improvisasjon enn eksisterende jazzdisipliner.

En slik forståelse overensstemmer med de musikalske uttrykkene i Davis' modaljazz, siden akkompagnementet interakterer på helt forskjellige måter i de tre låtene. I “So What” høres stor frihet i Evans og Cobb sitt spill, der pianisten later til å veksle helt fritt mellom staccato støt og lange klangflater, og slagverkeren krydrer lydbildet med fri rytmiseringer på skarptrommen. Frihet i Evans' spill vises godt under den andre A-delen i Coltranes første solokor (3:39-3:53), der pianisten plutselig går fra et asymmetrisk spill og inn i en karakteristisk synkopert kompfigur som spilles over en lengre periode. Og gjennom låta høres det at Cobb regelrett bruker skarptrommen på ulike vis for å skape variasjon – både i form av kantslag (4:18), trommevirvel (6:50) og generelt frie rytmiseringer (3:54 og 5:12). Det kan

også høres at Cobb improviserer ved hjelp av tammene (4:05). En viktig observasjon er at akkompagnementet følger opp dynamikken til solistene svært aktivt i denne låta, noe som spesielt kan sies om slagverkeren. Men i “So What” høres det også at Chambers forplikter seg til walking nesten konstant, noe som taler for en mindre frihet enn hos de andre kompmusikerne. Unntak høres under den første A-delen i Davis’ andre solokor (2:28), der bassisten repeterer et kort motiv relaterbart til orgelpunktene som Monson (1998, 150) beskriver. Et lite avvik høres også ved starten av andre A-del i Evans’ første solokor (7:20), men det er åpenbart at den dominerende walkingbassen er en essensiell del av estetikken i “So What”: bassgangen sørger for viktig fremdrift, der konstant betoning av alle slagene holder låta gående.

Men det samme gjelder ikke for “Flamenco Sketches”. Her er det Cobb som forplikter seg til den mest konservative spillingen, der det høres at han ikke spiller et eneste fill gjennom hele låta, men holder seg slavisk til en monoton puls. Den eneste variasjonen i slagverket er noen få dynamiske endringer som Cobb benytter for å tilpasse seg intensiteten til solistene, ved periodevis underdeling i double-time (4:59-5:37). Chambers derimot har langt mer spillerom for improvisasjon i denne låta, hvor han spiller en rekke ulike løp (6:36) og synkoperinger (5:05). Samtidig inntar Evans en ganske lik tilnærming som i “So What”, tilsynelatende med mange spontane innfall (4:17 og 5:47). “Milestones” på sin side skiller seg ut ved at de to partiene i låta forlanger hver sin approach fra rytmeseksjonen, der ideene fra headen alltid skinner igjennom. Både under A- og B-delene kan det tydelig høres at Garland baserer seg på hovedtemaet i sitt akkompagnement. Også Chambers ivaretar ideene fra headen, der han spiller walking under samtlige A-deler, mens han spiller orgelpunkt under alle B-deler. Jones spiller en energisk men monoton groove der det høres lite improvisasjon, med unntak av tidvis fri betoning av skarptrommen i B-delene.

Observasjon viser altså at de tre låtene inneholder helt forskjellig interaksjon mellom musikerne, noe som illustrerer at modaljazz kan by opp til ulike uttrykk som forutsetter ulik grad av improvisasjon i rytmeseksjonen. Denne slutningen utfyller også Monson (1998, 150) sin beskrivelse av modaljazzen, der man ser at stilarten faktisk ikke trenger å implisere improvisatorisk tilnærming for alle kompmusikerne til samme tid. Riktignok, som både Monson (1998, 150) og de foregående avsnittene vitner om, så innebar modaljazzen allikevel et stort potensiale for å kunne spille fritt, hvis musikerne la til rette for det. Således kan

akkompagnementet i modaljazzen sies å passe inn i Boothroyds (2010) forståelse av stilarten, der han forfekter at musikalsk frihet er det viktigste kjennetegnet.

Jazzmusikeren Django Reinhardt

I løpet av sin jazzkarriere, fra tidlig 1930-tall til hans død i 1953 (Givan 2010, 158), har Reinhardt prestert å sette et betydelig fotspor i jazzverdenen. Jazzlitteratur tenderer til å beskrive gitaristen som den aller første fullverdige jazzmusikeren som ikke var en amerikaner, kun med hans egen partner Stéphane Grappelli på et tilsvarende nivå i det europeiske kontinentet (Shipton 2001, 2). Gridley (2006, 94-96) bemerker at Reinhardt trakterte gitaren på en så ny og teknisk overlegen måte at han ble høyt ansett av amerikanske gitarister under swing-eraen. I tillegg til å overgå de fleste gitarister, hadde Reinhardt overskudd og solistisk hurtighet som kunne måle seg med mer etablerte soloinstrumenter, som saksofon og trompet (Gridley 2006, 94-96). Gridley (2006, 94-96) antyder også at dette er desto mer imponerende, fordi gitaren ifølge han er et vanskeligere soloinstrument. Også Benjamin Givan (2010, 24) omtaler Reinhardts tekniske hurtighet som et oppsiktsvekkende aspekt ved hans gitarspill.

I tillegg til å sette Europa på kartet i jazzverdenen har Reinhardts musikalitet gitt ham status som en banebrytende pioner for gitaren som soloinstrument (Gridley 2006, 94-96). Gridley (2006, 94-96) hevder at Reinhardt sammen med den amerikanske gitaristen Charlie Christian var de aller første musikerne som trakterte gitaren som et fullverdig soloinstrument, i og med at instrumentet stort sett bare ble brukt til akkompagnement før deres tid. Vel å merke var også amerikaneren Eddie Lang en aktiv gitarist på slutten av 1920-tallet og starten av 1930-tallet, som kan omtales som en forgjenger til Reinhardt (Givan 2010, 8).

Foruten gitaristens solospill var Reinhardt en innovatør også når det kom til akkompagnement. Blant annet utviklet han sammen med sin Quintette du Hot Club de France et revolusjonerende jazzformat hvor komp gitaristene var i stand til å erstatte slagverket som det rytmiske grunninstrumentet (Dregni 2004, 90-91). Dette ved hjelp av den karakteristiske *la pompe*-kompfiguren, som spilles på gitar ved at alle taktslag slås an med en perkussiv plekterstrum, og der etterklngen i instrumentet kontrolleres ved at venstrehånden demper akkordene. Teknikken kan beskrives som en miks mellom akkordspill, bassgang og tromming (Dregni 2008, 91).

Reinhardts soloer er ofte spekket med trinnvise ornamenteringer som mordenter og triller, og i tillegg tyr han hyppig til gitar-idiomatiske motiver – typisk bestående av slides, halvtonebending av strengene, og oktavdoblinger (Berish 2009, 259). Det kan også observeres at Reinhardt ofte fyller soloene sine helt opp med melodisk spill, slik at de inneholder begrenset med pauser (Berish 2009, 235). Berish (2009, 259) poengterer at dette er trekk som vitner om en sterk musikalsk personlighet, der Reinhardt representerer en markant vektlegging av solistisk individualitet. Vel å merke kommer individualiteten på bekostning av medmusikerens rom for å interagere, og den kontrasterer med jazzen som samtidig ble praktisert i USA, der det var vanlig med mer forhandling musikerne imellom (Berish 2009, 235, 261). Det er et poeng at Reinhardt utviklet sin musikkstil i en jazzbesetning som skiller seg ut fra tradisjonelle amerikanske konstellasjoner, der den franske gitarjazzen hadde betydelig mindre rom for improvisasjon i rytmeseksjonen (Berish 2009, 249), noe som kan ha påvirket Reinhardt til å kompensere med solistisk egenart.

Et uunnværlig moment som har bidratt til å forme Reinhardt som gitarist er den permanente deformasjonen i venstrehånda hans, som han pådro seg 26. oktober 1928, i en omfattende brannulykke (Dregni 2004, 45-48). Ulykken førte til at gitaristens ringe- og lillefinger ble kraftig deformert, delvis svidd bort i brannen, og Reinhardt som allerede var en forholdsvis etablert musiker ble nødt til å legge om instrumentteknikken sin betraktelig (ibid.). Resultatet var at etter ulykken ble han tvunget til å belage seg mye mer på peke- og langefingeren sin enn tidligere. I gitardisiplinen er det venstrehånden sin oppgave å definere hvilke toner som skal spilles, ved å traktere gripebrettet, mens høyrehånden legger alle tone-anslagene. Dette vil si at skaden satte tilbake Reinhardt i hans tekniske evne til å bevege seg mellom ulike toner, og til å legge visse samklanger på gripebrettet.

Ulike fagfolk har vært uenige i hvorvidt gitaristens skadede fingre fortsatt var anvendelige og i bruk etter ulykken, men Givan (2010, 9) peker på at fingrene utvilsomt var i bruk; det finnes i dag både videoopptak og fotografier som vitner om dette. Men nytten som Reinhardt beholdt i de to fingrene var nesten utelukkende knyttet til akkordspill, der det kun var de to sterkeste fingrene som var gode nok til enkelttoneføringer (Givan 2010, 10-11, 21). De deformerte fingrene var så avstumpede at de kun nådde opp til de to lyseste strengene, noe som blant annet har blitt bekreftet av Grappelli:

He acquired amazing dexterity with those first two fingers, but that didn't mean he never employed the others. He learned to grip the guitar with his little finger on the E string and the next finger on the B [norsk: H-strengen]. That accounts for some of those chord progressions which Django was probably the first to perform on the guitar ... at least in the jazz idiom. (Givan 2010, 11).

Grappelli antydde altså at Reinhardts handicap førte til innovativitet i hans gitarspill, ved å fremprovosere helt nye akkordvoicinger. For å ytterligere studere de musikalske konsekvensene av Reinhardts skade har Givan (2010, 18-20) gjort en musikkanalytisk sammenligning av Reinhardt og Eddie Lang: han sammenligner Reinhardts versjon av "A Little Love, A Little Kiss" fra 1937 med Langs innspilling fra 1927 av samme låt, og resultatene indikerer at Lang brukte mange akkordvoicinger med små intervaller, mens Reinhardt heller brukte større intervaller. Dette var en konsekvens av Reinhardts akkordtilnærming, der en streng nesten aldri ble slått an på et lavere bånd enn sin mørkere nabostreng – en tendens spesielt gjeldende for akkordenes høyeste toner, som typisk gjaldt H- og E-strengen (Givan 2010, 20). Slik stemmeføring må ha vært en naturlig løsning for Reinhardt, som ikke var i stand til å legge de deformerte fingrene på gitarens mørkeste strenger. Intervallet mellom nabostrengene på en gitar er en ren kvart, bortsett fra mellom de to nest lyseste strengene der intervallet er en stor ters. Et resultat av Reinhardts akkordspill er altså at hans voicinger oftest består av enten kvarter eller større intervaller.

Et annet karakteristisk trekk ved Reinhardts musikalske stil er hans stadige tendens til å spille diskontinuerlige soloer, dvs det høres lite sammenheng mellom det som spilles etter hvert som soloene utspiller seg. Givan (2010, 25-26) hevder at de fleste soloene til Reinhardt viser en karakteristisk stil uten noen overordnede tema eller systemer, og der Reinhardt har tatt i bruk en rekke vidt forskjellige motiver og spillemåter. Gridley (2006, 94-96) beskriver at gitaristen hadde en irregulær solotilnærming, sterkt preget av plutselige prangende motiver. En måte å beskrive Reinhardts spill er at han skapte en slags antifoni med seg selv, ved å veksle mellom vidt forskjellige musikalske ideer, og ifølge Givan (2010, 39-49) er det mulig å gruppere disse ideene i tre distinkte tilnærminger: (1) improviserte enkelnoteføring, (2) parafraseringer av låtenes hovedtema, og (3) karakteristiske riff- og akkordbaserte motiver, der sistnevnte ofte ble brukt mot slutten av låtenes kor, trolig for å tydeliggjøre hvor bandet var i låta. Ved lytting til Reinhardts soloer høres det at han også kunne overraske på andre

måter, f.eks i hans versjon av “Coquette” fra 1946, der gitaristen gjør kjappe vekslinger i toneleie (0:48).

En egenskap ved Reinhardt som kan være med på å forklare de abrupte soloene er hans svært harmoniske orientering. Flere forfattere konstaterer dette som et gjennomgående trekk ved gitaristens musikalske stil. Gridley (2006, 94-96) skildrer en kontrast mellom Reinhardt og Charlie Christian der den amerikanske gitaristen improviserte med en tilnærming som lignet på jazzgenrens blåsere, mens Reinhardt sammenlignes med en pianist. Michael Dregni (2004, 123) beskriver at man kan høre en klar stilistisk distinksjon mellom Reinhardt og Grappelli, der førstnevnte hengte seg mer opp i å eksperimentere med akkordene, mens fiolinisten orienterte seg omkring mykere melodiske linjer. Som en konsekvens var Reinhardts soloer ofte mer dissonerende og dristige (Dregni 2004, 123).

Et av varemerkene til Reinhardt var at han plutselig kunne bevege seg ut av de tonale rammene i musikken, før han raskt bevegde seg innenfor igjen (Berish 2009, 254), som et slags spenningsmoment. Reinhardts manager, Charles Delaunay, hadde følgende oppfatning: “Django was never concerned with melody – it was always suggested by the chord sequence” (Dregni 2004, 123). Dette er særtrekk i gitaristens spillestil som kan føre lys over hvorfor soloene er så usammenhengende; det later til at det ofte var harmonikken i seg selv som inspirerte Reinhardt, fremfor det å opprettholde en melodisk sammenheng, noe som kan forklare hvorfor soloene ofte innebar brå endringer og at han sjelden spilte låtenes hovedtemaer helt ut. Dessuten antyder Delaunays utsagn at Reinhardt ikke improviserte ut fra tonika som et stasjonært referansepunkt, men at han oppfattet alle akkorder som hvert sitt eget lille system, som han kunne bevege seg mellom.

Tidligere ble det pekt på at sammen med statisk harmonikk så er også ikke-diatonikk et kjennetegn ved modaljazzen. Faktisk antyder det forrige avsnittet at Reinhardt ikke behøvde diatonisk sammenheng mellom akkordene for å føle seg komfortabel som solist. Som nevnt: generelt abrupte vendinger i gitaristens spill kan ha sammenheng med at han forholdte seg til hver enkelt akkord som sitt eget uavhengige system, der han byttet tenkemåte for hvert akkordskift, i stedet for å stadig tenke ut fra grunntonens modalitet. I den forbindelse er det tenkelig at Reinhardt også var spesielt fortrolig med ikke-diatoniske akkordvekslinger, siden han uansett omstilte sin forståelse når harmonikken endret seg.

Det finnes enda en tendens i Reinhardts solospill som kan karakteriseres som en slags diskontinuitet. Etter å ha studert et liveopptak fra 1946 der Reinhardt fremførte låta “A Blues Riff” sammen med Duke Ellingtons orkester, observerer Berish (2009) en svært fri tilnærming til skalabruk i Reinhardts solospill. “A Blues Riff” er i utgangspunktet en spontan durblues konstruert med en typisk miksolysdisk modalitet, men Reinhardt spiller en rekke melodiske linjer som bryter med denne modaliteten (Berish 2009, 253). Dette først og fremst ved å benytte grunntonens store septim i stedet for den miksolysdiske septimen, noe som antyder en mer diatonisk harmonikk enn det intensjonelle blues-landskapet ellers initiert av låta. Berish (2009, 253) konstaterer at Reinhardts bruk av den store septimen er et gjennomgående trekk i “A Blues Riff” – et tonespråk som han gjentar gang på gang. Men samtidig må det understrekes at dette språket ikke er konsekvent, der man kan observere at Reinhardt også tar i bruk den lille septimen der han føler for dette.

Berish (2009, 253) uttrykker at de tvetydige tonevalgene i “A Blues Riff” er eksempel på et generelt trekk ved Reinhardts stil, der man kan observere hyppige og markante vekslinger mellom diatonisk og kromatisk melodiføring. Knyttet til modalpreget musikk er dette et stiltrekk som i generell forstand kan ha gitt gitaristen gode affeksjoner forbundet med statisk harmonikk. Mens enkelte andre jazzmusikere kan ha syntes det var vanskelig å opprettholde interessante soloer over enkeltstående akkorder så hadde Reinhardt et ekstra virkemiddel til å variere musikken med, der han vekslet mellom ulike modaliteter, selv om kompet lå stasjonært på samme akkord. Således er det mulig at Reinhardt følte mindre begrensning fra modale strukturer enn andre jazzmusikere i hans samtid.

Den tidvis diatoniske approachen kan ha en viss bakgrunn i Reinhardts tidligere kontakt med ikke-jazzgenrer, som bl.a. fransk musette og chanson, og europeisk kunstmusikk (Berish 2009, 252). En annen mulig årsak kan dessuten være Reinhardts manglende musikkteoretiske kunnskap, i og med at han aldri tok noen formell musikkutdanning (Givan 2010, 1). Kanskje var det hans egen uvitenhet om jazzens underliggende konvensjoner som tillot gitaristen å veksle så fritt mellom de to septimene. Men med Reinhardts generelt eksperimentelle og kromatiske tilnærming tatt i betraktning er det også høyst tenkelig at de modale vekslingene var intensjonelle virkemidler for å skape variasjon i musikken.

Som hos mange andre jazzmusikere kan man observere spesifikke melodiske forløp som Reinhardt har tendert til å gjenta i sitt improvisatoriske repertoar – såkalte formulaer. Dette

har blitt påvist av Givan (2010, 77-79), som har identifisert 41 distinkte Reinhardt-formulaer, gruppert i fire distinkte kategorier: *variable formulaer*, *stabile formulaer*, *superformulaer* og *kontekst-spesifikke formulaer*. Men det skal også sies at Reinhardts solostil endret seg gjennom hans karriere, f.eks fra slutten av 1940-tallet, da han plukket opp flere typiske bebop-tendenser, deriblant stilartens karakteristiske tritonus-substitusjoner (Givan 2010, 179). Det kan også observeres en parallell mellom Reinhardts økende interesse for bebop og en tilsvarende økende bruk av el-gitar. Siden 1935 hadde Reinhardt sverget til den akustiske Selmer-gitaren (Dregni 2004, 109), men etter 1946 brukte han oftere el-gitar. Dette førte til en distinkt ny klang, potensielt med mer volum og sustain enn før, i tillegg til at det ble lettere å spille hurtige soloer (Givan 2010, 159).

Reinhardts musikalske endring i retning bebop-stilen illustrerer godt gitaristens generelle beundring og gjennomgående adaptering av den amerikanske jazzbevegelsen. På 1930-tallet og tidlig 1940-tall så man tydelig inspirasjon fra swing-æraens utøvere, med spesiell vekt på bl.a. Louis Armstrong og Duke Ellington, og etter hvert som bebop-stilen ble en dominerende jazzretning observeres tydelig adaptasjon fra nyere utøvere, som Dizzy Gillespie og Charlie Parker (Givan 2010, 6). Et viktig poeng understreket av Givan (2010, 171) er at Reinhardt så ut til å heller ville holde seg oppdatert på jazzens nye impulser enn å finpusse på uttrykksformer som han allerede var vant med. Forøvrig, hans økende interesse for bebop utover 1940-tallet kan tale for at Reinhardt samtidig ble mindre tilbøyelig til å utvikle modalpregede ideer etter hvert som årene gikk. Dette i og med at bebopen karakteriseres av høy harmonisk rytmikk, og at gitaristens fascinasjon for denne stilarten dermed kan ha minket interessen for modale strukturer. Naturligvis kan det også være at Reinhardts interesse for bebop begrenset seg til stilartens andre egenskaper, altså er det fullt mulig at han beskjefteget seg med modale strukturer samtidig som han involverte seg i bebopen.

Det er verdt å merke seg at Reinhardt var analfabet, både når det kom til tekst og noter (Dregni 2004, 130, 175). Allikevel var han en driftig komponist, som produserte omkring 100 selvskevne låter (Moran 2017). Dregni (2004, 175) forklarer at Reinhardt kompenserte for sine manglende noteferdigheter ved å høre for seg musikken som han lagde, og at han pleide å innstudere sine bandmedlemmer ved å synge stemmen deres for dem, eller spille den på gitaren sin. Grappelli har uttalt: "Like Ravel or Berlioz, he was truly a composer who imagined a composition down to the smallest detail. If he was above the other musicians he

played with, it's precisely because he thought like a composer.... The key to his style was that he was an orchestra in reduction" (Dregni 2004, 178).

Etter hvert som han ble en etablert og suksessfull jazzmusiker eksperimenterte Reinhardt med en rekke vidt forskjellige uttrykksformer. De fleste av komposisjonene har en sterk forankring i den amerikanske jazzen, noe som eksemplifiseres godt av låtene "Daphne" fra 1937 og "Swing 42" fra 1941 (Hasegawa 2003). Begge disse låtene er oppbygd omtrent utelukkende ved hjelp av I-vi-ii-V turnarounds, som utgjør en karakteristisk akkordrekke fra jazzkonvensjonen (Levine 1995, xiv, 21). Et annet eksempel er Reinhardts "Babik (Bi-Bop)" fra 1947, som viser til en tilsvarende bruk av turnarounds. Men denne låta inneholder i tillegg karakteristiske III-VI-II-V progresjoner i sin B-del, dvs den befinner seg i kategorien "Rhythm" changes. Mark Levine (1995, 237) beskriver at "Rhythm" changes er den nest vanligste akkordrekken i jazzgenren, etter blues-skjemaet. Verdt å merke har Reinhardt også komponert sine egne blueslåter, som de to G-moll-låtene fra 1947, "Minor Blues" og "Swing 48". Et utvalg av Reinhardts musikk har markert seg som høyst suksessfulle jazzlåter, kanskje best eksemplifisert av "Nuages" fra 1940, som ble en massiv hit blant det franske folket under 2. verdenskrig (Dregni 2004, 166-167). Ifølge Dregni (2004, 167) har "Nuages" også blitt adoptert inn i det amerikanske standardrepertoaret.

Mesteparten av Reinhardts musikk ivaretar den typiske jazzformen, der det først fremføres et hovedtema, etterfulgt av improviserte soloer, før hovedtemaet igjen konkluderer låtene. Men enkelte av låtene skiller seg kraftig ut ved å være gjennomkomponerte, uten improviserte solopartier. Potente eksempler på dette er Reinhardts "Boléro" fra 1937 og "Rythme futur" fra 1940. "Rythme futur" er et av Reinhardts aller mest unike verker med sin helt spesielle sound (Dregni 2008, 86), gjennomsyret av dominantiske akkorder og heltoneskalaer. "Boléro" skiller seg ut ved å være komponert og arrangert for et lite klassisk orkester, og ved å inneholde en komfigur slående lik Maurice Ravel sitt verk med samme tittel (Dregni 2008, 66). Ravel og den andre store impresjonisme-komponisten Claude Debussy skal ha vært svært godt likt av Reinhardt, i tillegg til hans store favoritt Johann Sebastian Bach (Dregni 2004, 138-139), og det skal ikke sees bort fra at disse klassiske komponistene kan ha vært inspirasjonskilder for noen av hans låter.

Reinhardts kobling til klassisk musikk bekreftes blant annet av Gridley (2006, 94-96), som spesifiserer franske impresjonistiske komponister som en viktig inspirasjonskilde for

gitaristen. Hans interesser innenfor klassisk musikk illustreres også godt av balladen “Manoir de mes rêves”, som han jobbet med på tidlig 1940-tall. Med hjelp fra sin transkribent Gérard Lévêque arbeidet Reinhardt med å ferdigstille denne musikken som et stort orkesterverk (Dregni 2008, 88). Gitaristens musikkinteresser utenfor jazzen vises også i et annet prosjekt som han og Lévêque jobbet med i 1943 og 1944, der han ville komponere en religiøs messe dedikert til sigøynnerfolket (Dregni 2004, 178). Eksempelene i dette og i det forrige avsnittet kan hinte om en generell tilbøyelighet som Reinhardt hadde til å utforske nye musikalske strukturer, noe som også kan gjøre det sannsynlig at gitaristen visiterte modalpregede uttrykk i løpet av sin karriere.

Oppsummering

I dette kapitlet har det blitt identifisert tre distinkte egenskaper som later til å definere modaljazzen. For det første innebærer stilarten dominerende bruk av statisk harmonikk. Davis’ modale låter gjenkjennes av svært lange perioder bestående av enkeltstående akkorder, der disse typisk er på åtte eller 16 takter. Statisk harmonikk fremheves gjerne som det viktigste trekket i modaljazzen, fordi det var denne egenskapen som kontrasterte mest med de eksisterende jazztrendene da den kom til: bebopen fra 1940-tallet førte til en svært progresjonsorientert tenkning som preget jazzen til og med 1950-tallet, og Davis’ modale låter i *Milestones* og *Kind of Blue* var derfor svært oppsiktsvekkende i sin samtid.

For det andre viser det seg at modaljazzen innebærer omfattende fravær av diatonisk sammenheng. I forbindelse med den statiske harmonikken er det et poeng å fremheve enkeltstående skalaer i modaljazzen, siden det alltid er den samme kirketonearten som ligger til grunn. Og i de få akkordskiftene som de modale låtene inneholder kan man altså observere svært lite diatonisk sammenheng. Dette sånn som i “So What”, der det røskes kromatisk frem og tilbake mellom to identiske naboakkorder, eller som i “Milestones”, der musikerne beveger seg fra den G-doriske funksjonen til den A-eoliske, i stedet for den korresponderende A-frygiske modaliteten. En oppfatning er at manglende sammenheng mellom akkordene bidrar til å konstatere hver modalitet som sitt eget isolerte system. I forbindelse med diatonisk fravær er “Flamenco Sketches” et spesielt interessant eksempel. Her finnes en mindre grad av statisk harmonikk enn i de andre låtene, siden hver modalitet innebærer forholdsvis hyppige vekslinger mellom to akkorder. Men til gjengjeld inneholder “Flamenco Sketches” flere ikke-diatoniske vekslinger mellom ulike modaliteter, slik at det allikevel fremheves tydelig at hver

toneart er ment å fungere adskilt fra hverandre. Således vitner “Flamenco Sketches” om at ikke-diatonikk til en viss grad kan kompensere for statisk harmonikk i modaljazzen, der begge disse egenskapene fører til tydeliggjøring av enkeltstående modaliteter.

Det tredje kjennetegnet i Davis’ modaljazz er solistenes tendens til å improvisere med utgangspunkt i én spesifikk skala. I motsetning til diatonisk jazz, der det gjerne veksles hurtig mellom ulike modaliteter, så åpner modaljazzen for at solisten heller skal kunne gå i dybden av én utvalgt modus. Denne egenskapen i modaljazzen er i grunn et slags biprodukt av de to andre særtrekkene, siden disse legger opp til tenkning nettopp ut fra én skala alene. Faktisk viser observasjonene i dette kapitlet til at det kan gi lite mening å lete etter solistiske særegenheter som kjennetegner modaljazzen: stilarten impliserer ikke noen fasit på hvordan man forholder seg til modalitetene, der det later til å være like riktig å følge skalaen slavisk som å avvike fra den hvis man skulle ønske det. I solistisk forstand er det friheten til å hanske modaliteten på sin egen måte som står sterkest, altså finnes det ingen regel for hvordan det improviseres. Her passer det også å nevne modaljazzens rytmeseksjoner, som også har blitt studert i dette kapitlet: litt på samme måte som for det solistiske innholdet finnes det heller ikke noen endelig fasit på hvordan kompmusikerne opptrer i modaljazzen. Det viser seg at Davis’ ulike modallåter innebærer helt ulik grad av improvisasjon blant rytmemusikerne. Imidlertid finnes det en viktig distinksjon mellom solisten og kompmusikerne, der førstnevnte later til å være like fri uansett hvilken låt som spilles, mens rytmeseksjonen i større grad styres av de overordnede ideene til hver enkelt låt.

Django Reinhardt har også blitt anskueliggjort, der dette kapitlet innebærer en fremstilling av hans betydning for jazzen. I sin samtid var Reinhardt i besittelse av en helt unik virtuositet på gitaren som et jazzinstrument, og i tillegg var han en svært driftig komponist. Gitaristen hadde en sterk musikalsk personlighet, noe som kom til uttrykk i hans særs utfyllende og ornamenterte sololinjer. Som komponist var han mangfoldig, og i tillegg er han kjent for noen spesielt suksessfulle låter (eksempelvis hans komposisjon “Nuages”, som ble en hit under okkupasjonstiden).

Det er flere sider ved Reinhardts musikalitet som skaper forventning om at han kan ha beskjeftiget seg med modalpreget musikk. For det første er det påpekt at gitaristen latet til å orientere seg ut fra hver enkelt akkord mens han improviserte, i stedet for å tenke ut fra den overordnede tonearten, noe som henter om en god forutsetning til å spille over ikke-diatoniske

akkordvekslinger. Heller enn å beholde en spesiell melodisk tematikk så tenderte gitaristen til å overraske lytteren med helt nye motiver, altså virker det som at han hyppig omstilte seg de nye akkordene. Det viser seg også at Reinhardt ofte skapte variasjon over enkeltstående akkorder ved å låne fra andre modaliteter enn de som egentlig lå til grunn – en konsekvens av gitaristens spesielt kromatiske tilnærming. Denne egenskapen gjorde ham i god stand til å krydre den statiske harmonikken i eventuelle modalpregede låter: ved å bryte med den underliggende modaliteten kunne han skape spenning og oppløse den igjen akkurat når han ønsket det, uavhengig av hva akkompagnementet foretok seg. Kompositorisk sett var Reinhardt spesielt utforskende, der hans omlag 100 låter vitner om en rekke ulike uttrykksformer som han har befattet seg med. Han kunne tenke utenfor boksen, f.eks ved å la seg inspirere av klassisk eller geistlig musikk, eller ved å eksperimentere med spesielt utfordrende harmonier, slik som i “Rythme futur”. I det hele tatt observeres det et stort spenn i Reinhardts komposisjoner, som åpner opp for at han også kan ha eksperimentert med modalrelaterte strukturer.

Merk forøvrig at det er ett trekk ved Reinhardts stilistiske utvikling som potensielt foreslår at han var mest mottakelig for modalpreget musikk tidlig i sin karriere. Fra siste halvdel av 1940-tallet ble gitaristen vesentlig influert av den amerikanske bebop-stilen, noe som kan ha gjort ham mindre interessert i statisk harmonikk på denne tiden, i og med at bebop representerte svært progresjonsorienterte tilnærminger i jazzen. Samtidig må det også tas høyde for at Reinhardt kan ha vært interessert i bebop og modale strukturer til samme tid, altså er dette resonnementet nokså spekulativt.

Mye tilsier at det er hensiktsmessig å utelukkende overveie harmonisk tempo og diatonisk omfang for å avgjøre om en låt kan identifiseres med modaljazzen, mens det solistiske innholdet kun sier noe om musikernes individuelle forståelse av stilarten. Men det må presiseres at av den grunn er det på ingen måte mindre viktig å studere solistiske tilnærminger i forbindelse med modaljazzen. Tvert imot så åpnes det for at modal jazzmusikk kan imøtekommes på uendelig mange forskjellige måter av solisten, noe som i seg selv er svært interessant å se nærmere på. I de neste kapitlene vil det kastes lys over et utvalg av Reinhardts jazzkomposisjoner, fra tidsrommet 1935-1952, som inneholder slående likheter med modaljazzen. Diskusjon og analyse vil vise hvorvidt forventningene i dette kapitlet samsvarer med Reinhardts faktiske relasjoner med modalpreget jazzmusikk. Det vil være spesielt nyttig å avdekke musikernes improvisatoriske tilnærming i de aktuelle låtene: den solistiske

interpretasjonen kan si noe om hvordan Reinhardt kunne komme opp med modalpreget jazzmusikk lenge før Davis ga ut *Milestones* og *Kind of Blue*. Dessuten er det et sentralt spørsmål hvordan Reinhardt og hans medmusikere taklet å improvisere over de statisk-harmoniske og ikke-diatoniske strukturene i disse musikkeseemplene – på en tid da modaljazzen enda ikke var konseptualisert.

KAPITTEL 2

TIDLIG MODAL JAZZ À LA REINHARDT

I dette prosjektet har det blitt identifisert seks ulike komposisjoner av Django Reinhardt som alle har betydelige likheter med Miles Davis' modaljazz. Det er disse seks låtene som danner grunnlaget for prosjektet, ved å antyde en kobling mellom gitaristen og den senere stilarten. Dette kapitlet vil presentere samtlige av de respektive musikk eksempene, og føre lys over dem ved diskusjon og analyse. Dessuten, underveis i prosjektet har det vist seg hensiktsmessig å inndelegge låtene i tre distinkte kategorier, avhengig av hvilken egenskap i modaljazzen de knyttes opp mot, og på hvilken måte. De tre grupperingene er: (1) statisk harmonikk, (2) kromatisk-harmoniske avbrekk fra diatonisk oppbygning, og (3) labile ikke-diatoniske strukturer. Kapitlet kommer til å føye seg etter disse tre kategoriene, noe som kan gi en helhetlig forståelse av Reinhardts modale arbeider.

Statisk harmonikk

Det er en kjensgjerning at statisk harmonikk i svært høy grad forbindes til modaljazzen, og derfor vil denne egenskapen også tillegges stor vekt i dette prosjektet. De mest iøynefallende eksemplene på at Reinhardt har komponert statisk harmonisk musikk er "Appel indirect" og "Fleche d'or", førstnevnte først innspilt i 1938 og sistnevnte i 1952 (Hasegawa 2003). Også Laurent Cugny (2014b) identifiserer disse to låtene som sentrale eksempler. "Appel indirect" er så og si tvers igjennom modal, nærmest uten funksjonsharmonikk, og anses derfor som spesielt relevant. Samtidig som låta ble komponert omtrent 20 år før man begynte å snakke om konseptet modaljazz, er "Appel indirect" oppbygd med store åpenbare likheter til denne stilarten. Spesielt interessant er låta fordi den er oppbygd med en harmonisk struktur svært lik Davis' "So What", som typisk anses som det aller mest kanoniserte eksempelet på modaljazzen. Det finnes i dag to opptak av "Appel indirect" spilt av Reinhardt, der disse to til sammen inneholder omfattende solistisk materiale, først og fremst av gitaristen selv, men også av Stéphane Grappelli, samt pianisten Charlie Lewis. Alle disse faktorene gjør "Appel indirect" til et kuriøst fenomen i jazzhistorien, som kan få en til å sette spørsmålstejn ved den historiske framstillingen av modal jazz. Samtidig gir de to opptakene fra 1938 og 1940 vitale innblikk i hvordan Reinhardt og hans medmusikere tilnærmet seg harmoniske strukturer som i svært liten grad var utforsket av noen jazzmusiker på deres samtid. Derfor vil hele neste

kapittel dedikeres til “Appel indirect”, der grundig analyse fører lys over musikernes interpretering av låta.

Fordi det redegjøres grundig for “Appel indirect” i neste kapittel vil denne seksjonen heller fokusere på “Fleche d’or”. Dette er en låt som ble innspilt kun én gang av Reinhardt, i 1952 (Hasegawa 2003), der han spilte sammen med en gruppe yngre jazzmusikere identifisert som representanter for bebop-generasjonen (Cugny, 2014a). Besetningen består av trompet, saksofon, piano, bass og slagverk i tillegg til Reinhardt selv på el-gitar (Cugny, 2014a), altså bæres det preg av en mer amerikansk sound enn i de innspillingene som gitaristen typisk gjorde tidligere i karrieren. Cugny (2014b) legger stor vekt på “Fleche d’or” som et oppsiktsvekkende tidlig eksempel på modal jazzmusikk, og i den forbindelse stiller han seg kritisk til låtas minimale oppmerksomhet blant jazzhistorikere. Som forfatteren beskriver så er “Fleche d’or” komponert med en karakteristisk AABBA-form, som skiller seg ut fra den vanlige AABA-formen ved å duplisere B-delen, noe som i seg selv gjorde låta nokså unik strukturelt sett (Cugny, 2014b). Cugny (2014a) beskriver videre at hver A-del består av akkorden H-moll, mens B-delene består kun av akkorden E7, og derfor har låta en svært statisk harmonikk. Og faktisk – disse to egenskapene sammen skaper en sterk konkret assosiasjon til Davis’ komposisjon “Milestones” fra 1958, som er oppbygd med akkurat den samme spesielle formstrukturen, og som gjenkjennes av sin karakteristiske modale harmonikk (Cugny, 2014b).

Som kjent blir “Milestones” gjerne ansett som det aller første eksempelet på modaljazz, fordi låta har en modal struktur på mange måter tilsvarende med “So What”, utgitt ett år senere. Forøvrig – som Cugny (2014b) gir uttrykk for, så er det slående at “Milestones” ble innspilt for første gang seks år etter “Fleche d’or”, og inneholder akkurat de samme spesielle egenskapene som Reinhardts låt fra 1952: den spesielle AABBA-formen, samt en harmonisk struktur bestående av kun én modalitet per A- og B-del. Naturlig nok så forundres forfatteren av dette sammentreffet, og han stiller spørsmålstegn ved om Davis kan ha vært inspirert av “Fleche d’or” da han komponerte sin “Milestones” (Cugny 2014b). Dette er en spekulativ påstand som det er vanskelig å kunne enes om. Som Cugny (2014b) forklarer så ble ikke “Fleche d’or” utgitt i USA før i 1973, men på den annen side så var Davis i Paris i 1957, da han kan ha hørt opptaket. Det er kjent at Davis under dette oppholdet samarbeidet med en gruppe franske jazzmusikere med musikken til filmen *Ascenseur pour l'échafaud* (Carr 2007,

118-119), og det skal ikke sees helt bort fra at noen av disse musikerne kan ha vist “Fleche d’or” til amerikaneren.

Cugny (2014a) omtaler alle åttetakters perioder i “Fleche d’or” som utelukkende bestående av én akkord. Men her kan det være hensiktsmessig å tilføye noen nye observasjoner. Som forfatteren beskriver så høres et tydelig modalt preg under Reinhardts solo, der bassisten og pianisten later til å holde seg kun til H-moll i A-delene, og en tilsvarende statisk harmonikk i B-delene. Vel å merke – for hva som angår B-delene så skjer dette på en slik måte at det kan oppleves som vagt og diffust hvilken akkord som her egentlig ligger til grunn, spesielt i det første solokoret (0:57-1:13). Den uklare definisjonen av modalitet i soloens B-deler kommer fra flere sammenfallende faktorer. For det første gjør bassisten og pianisten ingen markante endringer i sine spillemåter i overgangen mellom A- og B-delene. Det er sant at bassisten starter den første B-delen i begge solokorene med tonen E, noe som i og for seg er et signal om at E er det nye tonale senteret. Men i begge tilfeller så beveger bassisten seg fort bort fra denne tonen i løpet av B-seksjonen – i det første koret allerede etter et par slag (0:57), og i det andre koret etter en takt (1:37). Pianisten på sin side bidrar kun med subtile forløp i B-delene, som ikke gir noen åpenbar indikasjon om den underliggende harmonikken.

Men like så mye må det sies at også solisten selv står til ansvar for denne tilsløringen. Som Cugny (2014a) kommenterer så opptrer Reinhardt med en gjennomgående solistisk tilnærming der han er minimalt konsekvent når det kommer til skalabruk. I Cugny (2014a) sine analyser av “Fleche d’or” så fremgår det at det ikke kan gjenkjennes en eller flere skalaer som Reinhardt forplikter seg til, der han stadig altererer sitt melodiske tonespråk. Dette er en faktor som gjør det ekstra vanskelig å oppfatte noen tonal distinksjon i overgangen mellom A- og B-delene i soloen.

For å forstå den diffuse forskjellen mellom de to partiene må også det nære slektskapet mellom H-moll og E7 dras fram. Cugny (2014a) poengterer at Reinhardt tidvis bruker H-harmonisk og H-eolisk mollskala, først og fremst i A-partiene. Dessuten kan det observeres at gitaristen flere ganger spiller en karakteristisk E9-arpeggio, fortrinnsvis i B-delene, men av og til også i A-delene (Cugny 2014a). Bruken av E9-arpeggioer vitner om en viss miksolydisk tilnærming når E er den underliggende grunntonen, og en viss dorisk tilnærming når H er grunntonen. Det som her bør legges merke til er at alle de ulike H-moll-skalaene er nært beslektet med E-miksolydisk, der H-dorisk består av akkurat de samme skalatonene som

denne modaliteten. H-eolisk har på sin side G i stedet for G#, og H-harmonisk har attpåtil A# i stedet for A. Men det konstant altererte tonespråket til Reinhardt i både A- og B-delene gjør det uklart om noen av disse tonene hører mer hjemme i A-partiene. Et resultat av alle disse faktorene er at man forholdsvis lett kan overse det tonale skiftet i overgangen mellom A- og B-delene, og nærmest oppfatte en slags H-moll-tonalitet hele veien under soloen.

En annen egenskap ved “Fleche d’or” som ikke nevnes av Cugny er et funksjonsharmonisk preg som utspiller seg i A-delene under headen. Her kan det oppfattes en kontinuerlig veksling mellom H-moll og F#7 i annenhver takt, der man hører for seg F#7 i partiets andre, fjerde og sjette takt. Denne opplevelsen impliseres av selve melodien, først og fremst av motivet som befinner seg i de to første taktene, samt i den femte og sjette takten, siden det her høres en karakteristisk H-moll-basert oppgang (fra grunntonen), som etter en takt avslutter med den lille tersen mellom A# og C# (0:00-0:02). Disse to tonene antyder sterkt en F#7 i den andre takten. I A-delens tredje og fjerde takt høres en tilsvarende oppgang, men som avslutter med et annet motiv i den siste takten, som legger stor vekt på tonene E og G# (0:02-0:04), i motsetning til den stigende tersen i de to andre tilfellene. Selv om dette motivet ikke antyder F#7 like sterkt som i stad, der G# bryter med den F#-frygiske dominantskalaen, så skaper resten av headen en kontekst som gjør det naturlig å oppfatte F#7 også her.

Tidvis forsterkes også denne funksjonsharmoniske opplevelsen av bassisten og pianisten sine tonevalg. For eksempel helt i starten av låta spiller bassisten en linje som sterkt antyder denne progresjonen i de to første taktene (0:00-0:02). I den fjerde takten, like etterpå, bidrar pianisten på en tilsvarende måte, der han spiller tonen C i taktens andre slag (0:03), noe som antyder en slags tritonus-substituering av F#7. En måte å understreke de funksjonsharmoniske undertonene i “Fleche d’or” er å betrakte de interpretningene som i senere tid er blitt gjort av andre musikere enn Reinhardt selv. Denne låta har flere ganger blitt spilt av moderne og meritterte sigøynerjazzere, og flere av disse har valgt å harmonisere A-delene med hyppig bruk av F#7. Dette høres for eksempel i Gonzalo Bergara sin versjon av “Fleche d’or” i albumet *Ansiedad (El Cuarteto Argentino)* fra 2014, der bassisten tydelig beveger seg bort fra H-moll i A-delens andre, fjerde og sjette takt.

Kor 1, takt 1

Hm⁶ (F#7) (Hm6) (F#7)

Spieler

Eksempel 2.1. “Fleche d’or”, 1952. Bassist Barney Spieler antyder tidvis F#7 for annenhver takt i låtas A-deler, noe som svekker den statiske harmonikken (0:00).

På sett og vis kan altså harmonikken i “Fleche d’or” anses som noe vag. Under headen kan det diskuteres om A-delene egentlig er modale, siden det kan argumenteres for at F#7 spilles i tre av taktene. Og under soloen er det noe uklart hvilken modalitet og harmonisk funksjon som ligger til grunn, spesielt i i B-delene. Kanskje kan disse egenskapene bidra i å besvare Cugny (2014b) sin forundring ved “Fleche d’or”. Det kan tenkes at det har vært vanskelig å forholde seg til de modale sidene ved denne låta for musikologer såvel som for musikkritikere, nettopp fordi den er veldig vanskelig å sette fingeren på. Og dessuten, som Andrew Berish (2009, 234, 264) gir uttrykk for, er Reinhardt generelt en komplisert skikkelse å forholde seg til i jazzhistorien, på grunn av hans geografiske og kulturelle avstand fra de amerikanske jazzmusikerne i hans samtid.

Allikevel skal man ikke ignorere det modale preget som i aller høyeste grad finnes i “Fleche d’or”. I tillegg til den statiske harmonikken har Cugny (2014a) også identifisert noen slående trekk i opptaket, som henter om at en slik type jazzlåt var ny og uvant for Reinhardts medmusikere. Cugny (2014a) har bitt seg merke i en feil som begås av trommeslageren, Pierre Lemarchand, i overgangen til den siste A-delen i Reinhardts andre solokor. Her legger Lemarchand til to ekstra slag i B-delen, sannsynligvis fordi han forvirres av den monotone strukturen i låta, som sammen med Reinhardts svært frie solospill gjør det vanskelig å høre hvor i formen man er (1:51). Det er et godt poeng understreket av Cugny (2014a) at den bebop-disiplinen som Lemarchand representerte gjorde ham vant til hyppige harmoniske vekslinger spilt av sine medmusikere, som gjorde det lettere å høre formens gang. Som forfatteren peker på så finnes ikke denne frynsegoden i modal jazz, noe som kan forklare hvorfor feilen finner sted.

Derimot, som påpekt i forrige kapittel, forbindes det en stor melodisk frihet til modaljazzen. Denne friheten må det sies at Reinhardt berører i sin solo. Solistisk frihet kommer til uttrykk bl.a. ved at han konstruerer en rekke kadenser med sin melodikk, der andretrinnsfunksjonen i

ulike varianter leder via F#7 og inn til H-moll (Cugny 2014a). Cugny (2014a) viser dessuten til en dominerende trend i gitaristens solo til å bevege seg inn og ut av trygg grunn – både i tonal og rytmisk forstand. Dette stiltrekket kan knyttes til den treffende sammenligningen som tidligere ble brukt mellom modaljazzen og Mississippi-elva: i viten om at han alltid kunne lande trygt på enten H-moll eller E7 kan det hende at Reinhardt dristet seg til å spille mer fritt enn det han ellers ville gjort. Og – siden H-moll og E7 er såpass beslektet var det heller ikke veldig kritisk om han forvekslet disse toneartene, noe som også kan ha styrket solistens tilbøyelighet til å slippe seg løs i “Fleche d’or”.

Kromatisk-harmoniske avbrekk fra diatonisk oppbygning

Enkelte vil vektlegge modaljazzens tendens til å utelate diatonisk sammenheng. Dette er en egenskap som blant annet gjør seg gjeldende i både “So What” og “Flamenco Sketches”, men som man ikke eksponeres så ofte for i disse låtene, på grunn av forholdsvis lang tid mellom alle akkordskiftene. Allikevel er fraværende diatonikk et gjennomgående trekk, der “Flamenco Sketches” blant annet inneholder en veksling fra C-ionisk via Eb-dorisk til Bb-ionisk, mens “So What” kun inneholder kromatiske rykk frem og tilbake mellom D-dorisk og Eb-dorisk. Også i Reinhardts musikk finnes det tilsvarende harmonikk. To svært iøynefallende eksempler er “Djangology” fra 1935 og “Douce ambiance” fra 1943 (Hasegawa 2003). Begge disse låtene har en typisk AABA-formstruktur. A-delene er funksjonsharmonisk oppbygd, preget av hyppige akkordskift, forøvrig med distinkt forskjell mellom de to låtene. Men i B-delene kan man oppdage en slående likhet, der begge låtene eksemplifiserer en spesiell harmonisk struktur uten diatonisk sammenheng. De to B-delene er oppbygd av kromatisk stigende rykk som skyver det tonale senteret oppover og vekker fra tonika, men som så finner veien hjem igjen i en påfølgende A-del. Denne strukturelle egenskapen i “Djangology” og “Douce ambiance” kan beskrives som kromatisk-harmoniske avbrekk fra diatonisk oppbygning, og gir grunnlag for å studere disse to låtene som en egen subgruppe i Reinhardts modalpregede jazzmusikk.

“Douce ambiance” er en karakteristisk medium-upbeat låt i G-moll. I tillegg til den første innspillingen i 1943 ble låta også innspilt av Reinhardt i 1947 (Hasegawa 2003), der tempoet begge ganger var omkring 195 bpm. En viss distinksjon finnes mellom de to versjonene pga at i det første opptaket så spiller Reinhardt på den akustiske Selmer-gitaren, mens i versjonen fra 1947 benytter han elektrisk amplifisering, enten ved bruk av en el-gitar eller en

påmonterbar pickup-mikrofon. Bortsett fra dette har de to versjonene nesten helt lik besetning, bestående av kompgitar (én stk), bass og slagverk i rytmeseksjonen, i tillegg til en solist på klarinett. I 1943 var det forøvrig med en ekstra klarinettist, som bidrog med tekstur i form av liggetoner under Reinhardts andre solokor. I denne versjonen er det dessuten kun Reinhardt som spiller solo, mens klarinetten kun spiller lead under headen. I 1947 høres det derimot at klarinettisten, nærmere bestemt Gérard Lévêque (Hasegawa 2003), fremførte både head og en improvisert solo. I grunn minner den seneste innspillingen av “Douce ambiance” noe mer om amerikansk jazz enn den første – ikke bare på grunn av Reinhardts gitarlyd, men også fordi slagverket er mer fremtredende i denne versjon. Her slår trommeslageren konstant ride’n i hvert slag, noe som gir en mer svevende klangflate enn i opptaket fra 1943, der det høres ut som om slagverkeren nærmest imiterer kompgitaristen sin staccato *la pompe*-figur. Dessuten høres at trommisen i 1947 hyppig spiller improviserte motiver på skarptrommen, noe som ikke forekommer i versjonen fra 1943.

Den åtte takter lange A-delen i “Douce ambiance” består av en karakteristisk funksjonsharmonisk akkordrekke. I de to første taktene hører man Gm6 og D7 utgjøre progresjonen i–V7, før Gm6 innleder en V7–I progresjon til Bbmaj7 som ankommer i partiets fjerde takt, via F7. Deretter høres Cm7 og Gm6 i form av iv–i, før partiet avrundes med en slags fordobling av toneartens dominant. Her har andretrinns-funksjonen blitt forminset til Ab7, og fungerer som en slags tritonus-substitusjon for D7 som ankommer like etter – den første akkorden kan altså oppfattes som en alterert forlengelse av dominanten, men som skaper fremdrift i låta ved å endre seg til D7 midtveis i funksjonen. Vel å merke observeres et første-, andre- og tredjehus i partiets nest siste takt. Første hus benyttes i formens første A-del, der Ab7 spilles i en hel takt, etterfulgt av en D7 som opptar hele den siste takten, og slik leder logisk inn til G-moll i starten av neste A-del. Men i den påtroppende A-delen høres en annen variant, hvor Am7b5 spilles i stedet for Ab7, og der Am7b5 og D7 kun opptar en halv takt hver, slik at G-moll ankommer allerede i partiets siste takt. Altså spilles nå ii–V7–i, i motsetning til i første A-del. Det samme skjer i formens aller siste A-del, men med en liten variasjon for å lede inn til neste kor, ved at Gm er byttet ut med D7 i de aller siste to slagene.

Men låtas B-del skiller seg kraftig ut fra oppbygningen i A-delene. Det skapes en spesiell spenning ved at harmonikken røsker kromatisk opp til Abm6, fra Gm6 som akkurat opptok den siste takten i forrige A-del. Her rekker man å oppleve musikken som nokså modal, i og med at Abm6 varer i hele fire takter, der akkorden får tid til å etablere seg som en ny

midlertidig tonika. En faktor her som bidrar både til å skape spenning og til å etablere Abm6 som nytt tonalt senter er akkordens fullstendig fraværende diatoniske sammenheng med resten av låta. Det finnes ingen annen logisk forbindelse mellom Gm6 (som er tonika i låta og dessuten den forrige akkorden som ble spilt) og Abm6 enn relasjonen de har som kromatiske nabo-akkorder. Den mest nærliggende slutningen her er derfor å anta at Ab-moll er ment som et kromatisk løft av tonika, og å ikke forvente noen umiddelbar tilbakekomst tilbake til G-moll. Denne slutningen styrkes også dess lenger akkorden blir spilt. Under headen i låta blir den modale opplevelsen sterkt underbygd av selve melodien, der det høres et tydelig dorisk forløp som legger stor vekt på den store seksten til Ab.

Etter B-delens fire første takter rykker harmonikken enda en halvtone opp, til Am6, og man opplever et nytt spenningsmoment tilsvarende da låta modulerte til Ab-moll. Under headen påbegynner klarinetten akkurat den samme doriske melodien som i stad, men nå en halvtone lenger opp. Det oppfattes et slags mønster, og man opplever fort at A-moll er det nye tonale senteret. Men denne gangen varer den nye akkorden i kun to takter – i partiets to siste takter beveger harmonikken seg inn i en kromatisk nedgang fra F7 til D7. Dette er Reinhardt sin måte å lede logisk tilbake inn til den opprinnelige tonaliteten på: det høres et slags skred av dominantfunksjoner, i form av akkordrekken F7–E7–Eb7–D7, der hver akkord varer en halv takt hver. I omtrent alle gjennomgangene av formen til “Douce ambiance”, i begge innspillingene av låta, så er denne nedgangen vel å merke arrangert som kollektive rytmiske støt. Dette slik at Eb7 ankommer allerede i det siste slaget i den sjuende takten, og D7 innledes av en C#7 som spilles i den siste taktens andre slag. Allikevel kan det være hensiktsmessig å oppfatte en underliggende vending som her beskrevet, der støtene i arrangementet kan oppfattes som en oppliving av progresjonen. Forøvrig kan man se at nedgangen ramler beleilig på D7 i de to siste slagene, slik at musikken ledes logisk tilbake til G-moll ved starten av neste A-del.

Assosiasjoner til Davis’ “So What” kan lett dukke opp når man hører B-delen i “Douce ambiance”. Ikke bare på grunn av de halvtonevis kromatiske rykkene, men partiet besitter også den samme karakteristiske doriske modaliteten som finnes i “So What”. Også Cugny (2014b) poengterer denne likheten mellom de to låtene. Naturligvis så skiller “Douce ambiance” seg fra Davis’ låt ved at hver akkord varer vesentlig mye kortere, og i stedet for en kromatisk alternering mellom to nabo-akkorder så benyttes halvtonerykkene her kun i oppadstigende retning. Forøvrig skjer dette her med tre tonale senter involvert (medregnet G-

moll, som harmonikken beveger seg bort fra ved inngangen av B-delen), i motsetning til i “So What”, der det kun finnes to vekslende grunntoner. Og selvfølgelig er det bare en fjerdedel av “Douce ambiance” som består av denne typen harmonikk, der A-delene er aldeles diatoniske. Således kan Reinhardts låt oppfattes som et eksempel på at modal harmonisk struktur også kan brukes for å bringe variasjon til funksjonsharmonisk jazz, i motsetning til i “So What”, der harmonikken er utelukkende modalt oppbygd.

Det improvisatoriske materialet i låtas B-del kan føre lys over hvordan musikerne selv tilnærmet seg den modale strukturen i partiet. Et umiddelbart slående trekk i begge innspillingene er at de inneholder lite improvisasjon over B-delen. I versjonen fra 1943 består solo-seksjonen av Reinhardt sine to solokor, men der klarinettene spiller headtemaet over den siste B-delen (1:47). Slik gis lytteren et glimt av headen i slutten av “Douce ambiance”, noe bandet bruker som et påskudd til å avslutte versjonen like etter gitaristens solo. På den annen side fører denne oppbygningen til at det improviseres over B-delen kun én gang i denne innspillingen, i Reinhardts første solokor (1:08). En tilsvarende tendens kan også observeres i versjonen fra 1947: her spiller Reinhardt kun ett solokor, men på den annen side høres også et solokor fremført av Lévêque, der han dog spiller headen under B-delen; så igjen høres en slags hybrid mellom solo og hovedtema på slutten av låta. Følgelig finnes det bare ett kor der det improviseres over B-delen også i dette opptaket (1:08) – også her i løpet av Reinhardts solo.

Kun én B-del fra hvert opptak gjenstår altså der Reinhardt fremfører improvisert materiale. Kan det ha vært en intensjon for musikerne å unngå improvisasjon over dette partiet? Det kan ikke fastslås med sikkerhet, da de også kan ha arrangert “Douce ambiance” på denne måten av andre grunner, f.eks for å kutte ned på låtas varighet. Allikevel, ved lytting til Reinhardts soloer kan det late til at han ikke var så komfortabel med B-delen. Dette gjelder spesielt versjonen fra 1943, der det høres et svært overbevisende spill i nærmest hele hans solo, bortsett fra nettopp B-delen. Forskjellen mellom dette partiet og resten av Reinhardts solo er det melodiske drivet som kan sies å svekkes når B-delen ankommer. Over samtlige A-deler fører Reinhardt sterke melodiske linjer, stort sett preget av raske tonevekslinger, samt at solisten har en tydelig hensikt med alle sine føringer. Men i soloens B-del fornemmes en lavere form for solistisk mestring (1:08) – først gjøres et kort anslag på grunntonen til Ab-moll, etterfulgt av et langt et på tersen, som varer omtrent halvannen takt. Deretter repeteres Ab ved hjelp av en tur rundt denne tonen, før solisten spiller en (tildels alterert) stigende Ab-

moll-arpeggio som konkluderer partiets første fire takter. I de to neste taktene høres en melodisk nedgang etterfulgt av konstaterende anslag på tonen A, som er den nye grunntonen (1:13). Utfallet av dette tonespråket er at soloen her kan fremstå som mindre overbevisende og matnyttig enn ellers. Det kan nesten høres ut som at Reinhardt ønsker å spille så få toner som mulig under denne delen, og at han forsøker å drøye tida ved å spille lange og repeterte enkelttoner.

Det er også en annen faktor i akkurat dette koret som får en til å stusse over Reinhardts tilnærming til B-delen. I headen hørtes en klar og tydelig dorisk modalitet som ble etablert over partiet. En naturlig måte å opprettholde en rød tråd i låta ville være å beholde den samme modaliteten også i solopartiet. Men i Reinhardts solo uteblir denne røde tråden, der han heller benytter den lille seksten til Ab-moll. Vel å merke, over A-moll blir ingen av sekstene fremhevet. Den doriske seksten til de to toneartene er helt neglisjert av Reinhardt. Dette tonespråket kommer spesielt til uttrykk i B-delens fjerde takt, der den stigende Ab-moll-arpeggioen altereres ved å inkludere en Fb, noe som høres ganske så dissonerende ut i sammenheng med den underliggende harmonikken. Faktisk så kan det spekuleres i om det egentlig var med vilje at Reinhardt spilte Fb i dette forløpet: denne tonen er den nest siste i arpeggioen, og etterfølges av en ny alterering av Ab-moll, i form av tonen A. Resultatet er at Reinhardt ser ut til å modulere en halvtone opp underveis i frasen (1:12), og følgelig kan det være bedre å referere til den nest siste tonen som E enn som Fb. Kan denne gesten ha vært et forsøk på å delta i rykket opp til A-moll, men som ble utført litt for tidlig med et uhell? Det kan tenkes, noe som isåfall tyder på at Reinhardt opplevde partiet som brysomt.

Kor 2, takt 17

Abm⁶

Reinhardt

Eksempel 2.2. “Douce ambiance”, 1943. Reinhardt fremstår som usikker under B-delen grunnet et begrenset tonespråk, og fordi han ser ut til å modulere for tidlig til A-moll (1:08).

I innspillingen fra 1947 skal det sies at Reinhardt improviserer betraktelig mer overbevisende over B-delen. Men ikke helt knirkefritt: helt i starten av partiet snubler Reinhardt et kort øyeblikk i gitarbåndet i løpet av den første frasen, implisert av et par toner som ikke når skikkelig fram, etterfulgt av en dødnote (1:09). Det kan late til at Reinhardt ble overveldet av

det brå tonale skiftet i låta. Men denne gangen henter han seg fort inn igjen, og leverer solide melodilinjler i resten av partiet. Vel å merke så bærer ingen av disse linjene preg av dorisk tilnærming, der den store seksten uteblir fullstendig. I Ab-moll høres det at gitaristen er innom grunntonens lille sekst i en kromatisk tur rundt kvinten (1:13), men her var det nok heller ornamenteringen som var hovedideen fremfor å fremheve seksten. Over A-moll blir ingen av sekstene spilt av Reinhardt, men soloen preges av et flytende og selvsikkert tonespråk (1:14). Muligens hadde Reinhardt utviklet sin solistiske forståelse siden 1943, slik at han var bedre skikket til å mestre denne harmonikken i 1947. Dette til tross for glippen i starten av partiet, som på sin side antyder at vendingen fortsatt var en utfordring for Reinhardt.

Hittil har intro- og outro-partiet i “Douce ambiance” blitt oversett. Men i forbindelse med låtas bruk av kromatisk-harmoniske strukturer bør det også legges merke til disse partiene. I begge innspillingene av “Douce ambiance” høres en karakteristisk åtte takter lang intro med mye av den samme estetikken som i låtas B-del. Med dette siktes det til introens fire første takter, som er harmonisk oppbygd av kromatisk stigende dominanter, i form av progresjonen D9–Eb9–E9–F9, der hver akkord varer en takt hver. Det er slående lite diatonisk sammenheng i denne akkordrekken. Mens kompgruppen legger akkordene gir klarinetten en forsmak av headen ved å repetere tonen D, som utgjør hovedtemaets første takt. I partiets fire siste takter ankommer en mer funksjonsharmonisk tilnærming, i form av Bb6–Eb9–Am7–D9, der hver akkord fortsatt opptar en takt hver. I låtas outro høres akkurat det samme forløpet som i introen, inntil outroen avbrytes i partiets syvende takt, der musikerne går over til et konstaterende kollektivt motiv som avslutter låta. I grunn kan introen (og outroen) i “Douce ambiance” oppfattes som en miniversjon av ideen i resten av låta, der den innebærer en slags hybridisering mellom funksjonsharmonisk og modal oppbygning. Selv om introen og outroen i “Douce ambiance” ikke byr på improvisatorisk materiale, bidrar altså disse delene til å illustrere Reinhardts kromatisk-harmoniske tilnærming i arbeidet med å komponere låta, i et kompromiss mellom diatonisk og modal oppbygning.

“Djangology” ble innspilt av Reinhardt hele åtte ganger, medregnet det første opptaket fra 1935, og der det siste ble gjort i 1949 (Hasegawa 2003). Opptakene som finnes i dag viser til at også denne låta tenderte til å bli spilt i et medium-upbeat tempo. I motsetning til “Douce ambiance” har ikke “Djangology” en fast intro eller outro, men låta besitter den samme karakteristiske AABA-formen. Vel å merke finnes det en spesiell faktor i “Djangology” som

skiller låta fra de fleste andre eksempler med denne formen, nemlig det at B-delen kun består av fire takter. Dette fører til at formen i låta består av 28 takter i stedet for 32, som kjennetegner de fleste låter med AABA-form. Unntaksvis observeres tre versjoner fremført av Reinhardt sammen med The Air Transport Command Band (fra 1945), der lengden på B-delen har blitt doblet, slik at låta innehar den typiske 32-takters formen. Besetningen som Reinhardt her spiller med er et storband, der det kan tenkes at gruppens musikkarrangører ønsket å gjøre formen mer konvensjonell.

Reinhardts “Djangology” går i G-dur, noe som impliseres sterkt av A-delene. I sin helhet består disse partiene av progresjonen A7/C#–Cm6–G/H–Bbm6, etterfulgt av Am7–D7–G6, der alle akkordene varer en takt hver, unntatt G6, som opptar formens to siste takter (av og til supplert av D7 i den nest siste takten). Akkordvendingene i partiets fire første takter utgjør nokså spesielle progresjoner til å finnes i en 1930-talls jazzlåt, selv om de viser en klar funksjonsharmonisk oppbygning. En interessant observasjon er at progresjonen i “Djangology” sine A-deler kan gjenkjennes i Cole Porter sin kjente jazz-standard “Night and Day”, fra 1932. Takt 9 til 16 i Porters låt er tilnærmet oppbygd med akkurat samme akkordprogresjon. I og med at Reinhardt komponerte “Djangology” tre år etter utgivelsen av “Night and Day” kan det være sannsynlig at Reinhardt lot seg inspirere av Porter når han komponerte denne låta.

Men B-delen i “Djangology” har en helt annen harmonisk oppbygning. Dette partiet er, akkurat som i “Douce ambiance”, oppbygd av kromatiske halvtoneløft av tonika. Ved inngangen av partiet rykker musikken fra G-dur og opp til G#-dur, som blir det tonale senteret i to takter, før det rykkes videre opp til A-dur, som også varer i to takter. I de fleste innspillingene av “Djangology” benyttes også dominantene til B-delens to tonearter, der D#7 spilles i siste halvdel av den første takten, mens E7 spilles i siste halvdel av den tredje takten. Slik skapes det en konstaterende effekt som demonstrerer G#-dur og A-dur som midlertidige tonika. Imidlertid, i den aller første versjonen av låta (1935) er ikke komponistene konsekvent når det kommer til disse dominantene – her utelates D#7 i det første headpartiet (0:34). I versjonens to siste kor høres forøvrig at begge dominantene spilles tydelig begge ganger (1:51 og 2:29). På den annen side høres det også et fravær fra både D#7 og E7 i en innspilling fra 1942 (1:04). De varierende harmoniseringene kan tyde på at “Djangology” opprinnelig var komponert uten dominanter i B-delen, der de kan ha oppstått som improvisatorisk fyll fra kompgitaristene.

Det er viktig å legge merke til Reinhardts overskudd i denne låta. Allerede fra 1935 viser gitaristen en bekvemt solistisk tilnærming til de tonale rykkene i “Djangology”. En gjennomgående tendens i de første innspillingene er at gitaristen spiller spenningsladede motiver under B-delene, gjerne med utgangspunkt i hurtige arpeggioer, som kontrasterer med et svært melodios og lyrisk spill i A-delene. Eksempelvis høres et virtuost motiv i det første koret fra 1935 (0:34), som i stor grad også kan gjenkjennes i en versjon fra 1942 (1:03). Forløpet er basert på stigende arpeggioer der akkordtonene krydres av sin underliggende nabotone. Det er heller ikke noe å utsette på Grappelli sitt spill over denne B-delen, selv om han generelt ikke drister seg til like vågale linjer som Reinhardt, og det ikke finnes like mange kor der fiolinisten improviserer over dette partiet.

Den solistiske selvtilliten i “Djangology” gir et signal om at det ikke nødvendigvis var en utfordring for musikerne å skape interessante linjer over modale strukturer, noe som ble mistenkt etter å ha studert “Douce ambiance”. Kanskje var det ikke statisk harmonikk i seg selv som skapte vansker, men heller valget av modalitet? Det kan tenkes at det var betraktelig lettere å improvisere over ioniske funksjoner, som hørt i “Djangology”, enn de doriske modalitetene i “Douce ambiance”, som et resultat av musikernes erfaringer med diatonisk musikk. Fra musikernes eksponering mot de funksjonsharmoniske jazzlåtene på 1930- og 1940-tallet er det en selvfølge at de var svært fortrolige med den ioniske modaliteten som tonalt senter. Den doriske modaliteten var på sin side brukt i forgjengelige funksjoner som skulle lede videre til en annen akkord, fortrinnsvis implisert av ii-V7 progresjoner.

Forståelsen av dorisk modalitet som et eget tonalt senter var en lite etablert praksis på Reinhardts tid – et virkemiddel som i høyere grad ble standardisert i jazzen via Davis’ modale låter, “Milestones” og “So What”, på slutten av 1950-tallet. Dette kan være med og forklare solistenes potensielle bryderi med B-delen i “Douce ambiance”. Reinhardt var forut sin samtid når han komponerte “Douce ambiance”, der han fanget en helt spesiell stemning ved å fremheve statisk harmonikk og dorisk skalabruk i headens B-deler. Men den doriske melodien i headen impliserte en forventning om tilsvarende skalabruk også i solokorene, noe som kan ha vært problematisk å innfri for Reinhardt og hans medmusikere på 1940-tallet. Dette siden de doriske funksjonene her var frigitt fra den typiske diatoniske konteksten som musikerne var vant til, noe som kan ha ført til forvirring.

Kompositorisk sett kan det konkluderes med at “Djangology” og “Douce ambiance” minner

betraktelig mye om “So What”. Men det spesielle med Reinhardts to låter er at i motsetning til “So What”, så opptrer statisk harmonikk i “Djangology” og “Douce ambiance” kun som avbrudd fra funksjonsharmonisk oppbygning. På grunn av låtenes AABA-struktur, og at A-delene er diatonisk oppbygd, så opptar funksjonsharmoniske strukturer mesteparten av innholdet, og den modale harmonikken i B-delene blir dermed kun oppfattet som et slags flyktig utsving fra den egentlige tonearten. Derfor eksemplifiserer “Djangology” og “Douce ambiance” et særskilt kompositorisk virkemiddel – klassifisert som kromatisk-harmoniske avbrekk fra diatonisk oppbygning.

Labile ikke-diatoniske strukturer

I tillegg til de ovennevnte låtene er også “Rythme futur”, først innspilt i 1940, og “Diminishing” fra 1947 betydningsfulle, både når det kommer til statisk og ikke-diatonisk harmonikk (Hasegawa 2003). Disse spesielle komposisjonene består i stor grad av lange perioder med enkeltstående akkorder; og i motsetning til det meste av all annen Reinhardt-musikk er låtene oppbygd med en karakteristisk dissonant og utfordrende harmonikk, med dominerende bruk av labile funksjoner. Reinhardt fanger en merkverdig stemning i disse låtene blant annet ved hyppig bruk av heltoneskala i sine melodiføringer. Fordi disse låtene skiller seg så kraftig ut fra resten av eksemplene i dette prosjektet studeres “Rythme futur” og “Diminishing” sammen som en egen kategori.

Den aller mest spesielle av disse to låtene er “Rythme futur”, som har et svært høyt tempo, på omkring 330 bpm, og svært få ikke-dominantiske funksjoner. Låta ble innspilt høsten 1947, i tillegg til det første opptaket fra 1940 (Hasegawa 2003). En spesiell egenskap ved “Rythme futur” er at det ikke finnes noen distinkte improviserte soloer i denne låta – den består kun av gjennomkomponerte partier, noe som gjenspeiles bl.a. i en ytterst irregulær formstruktur. I tillegg har låta flere partier hvor harmonikken bærer tydelig preg av å ikke være konstruert for improvisasjon, der augmenterte akkorder forskyves trinnvis i spesielle rytmiske mønster for å skape en spesiell spenningsfølelse. Merk at i videre analyse av denne låta så vil “timers” referere til det første opptaket, fra 1940, med mindre noe annet fremgår i teksten.

Den labile harmonikken kommer til uttrykk med én gang i låta, der rytmeseksjonen begynner å pumpe en C9b5 over åtte takter uten at det presenteres noe melodisk innhold. Det høres en markant bassgang, bestående av en invertert vekselbass mellom Gb og C. Rytmeseksjonen

fortsetter å spille den samme akkorden i 16 nye takter, der Reinhardt krydrer lydbildet med to tremolo-toner – først G, og deretter D, der det høres ut som at begge disse tonene spilles på gitarens åpne G- og D-streng samtidig som de spilles på femtebåndet til strengen under (0:06). Dette forløpet blir spilt av Reinhardt to ganger på rad i løpet av de 16 taktene.

Videre går Reinhardt over til en heltone-melodi i gitarens lyse register (0:17). Denne melodien spilles i åttendedeler, noe som impliserer en svært høy hastighet, siden tempoet i begge innspillinger ligger godt over 300 bpm. Rytmeseksjonen ligger fortsatt og pumper på en C9b5, som kler heltoneskalaen til Reinhardt, siden melodien har C-tonen som rot. Etter Reinhardt har spilt heltonemotivet i 16 takter skjer det første harmoniske skiftet i låta: musikerne beveger seg inn i kromatisk stigende vekslinger av aug-akkorder, der hver akkord varer i to slag hver. Først høres den kromatiske oppgangen fra Gb+ og opp til A+, etterfulgt av tilsvarende vending fra G+ til Bb+, og deretter fra Ab+ til C+, der den siste akkorden varer i to takter og markeres med rytmiske støt (0:28-0:34). Videre fortsetter musikerne på samme måte fra Bb+ til Db+, etterfulgt av H+ til Eb+ (0:34-0:37). I dette partiet spiller Reinhardt brutte augmenterte treklanger i åttendedeler, noe som skaper en rytmisk flyt av legato underdelinger. Men deretter beveger musikerne seg bort fra denne flyten, der de i stedet spiller staccato støt i form av akkordrekken Eb+ – D+ – C+ – Bb+ – Ab+ – Db9b5 (0:37-0:42). Dette distinkte partiet varer til sammen i 19 og en halv takt, noe som bryter med de tidligere periodeinndelingene i låta, på åtte eller 16 takter, og dessuten med den konvensjonelle formstrukturen som typisk ble brukt på tiden. Strukturen som hittil er observert i “Rythme futur” kan oppfattes på flere måter, men en hensiktsmessig tolkning vil være at de 24 første taktene er en intro, mens Reinhardts heltone-melodi samt de kromatiske oppgangene utgjør et sammenhengende hovedtema – en slags A-del i låta.

Det neste som skjer er at musikerne rykker fra Db9b5 og ned til låtas opprinnelige akkord C9b5, som de så pumper på i åtte takter (0:43), akkurat sånn som helt i starten av låta. Deretter spiller Reinhardt et nytt motiv, som skiller seg ut fra resten av låta ved å underdeles i half-time, der melodien består av karakteristiske fjerdedelsnoter i shuffle (0:48). Dette motivet introduserer også nytt harmonisk landskap, der forløpet først impliserer en G-miksolydisk sound, som deretter omgjøres via G-frygisk-dominantskala til et støt på Fm7 i den fjerde takten. To ganger på rad høres det at Reinhardt spille dette motivet.

Låta har nå forberedt lytteren på et tonalt skifte. Musikerne går inn i et intenst parti som veksler kontinuerlig mellom G7 og Ab7 for annethvert slag (0:55), der de vender tilbake til den hurtige underdelingen fra tidligere. Klarinettisten, som i begge opptakene er Hubert Rostaing (Hasegawa 2003), spiller en karakteristisk melodi i åttendedeler basert på en kombinasjon av G7- og Ab-dim-arpeggioer, noe som indikerer at det er den G-frygiske dominantskalaen som ligger til grunn. Det høres en klar periodisk inndeling i dette partiet, der melodien varer i åtte takter, men spilles to ganger på rad. I de neste taktene beholdes den samme intensiteten, men der det gjøres et nytt harmonisk hopp, slik at Db7 blir det nye tonale senteret (1:06). Rostaing spiller nå et kort og repetitivt, nærmest maskinelt motiv bestående av den melodiske oppgangen Eb–F–Ab–Bb, men med et unntak i den fjerde takten, der tonen Cb opptar de to siste slagene. Melodikken vitner om en tydelig Db-miksolydisk tilnærming. Etter åtte takter modulerer besetningen tilbake til G7, der det høres et fire takter langt gjensyn med den forrige melodien, som avbrytes av et støt i den femte takten (1:12-1:15). Herfra høres en pause der klarinettisten spiller alene før det ankommer en ny del i låta.

De to siste motivene kan oppfattes som en distinkt B-del i låta, konstruert med en slags miniatyr AABA-form innad i dette mer overordnede partiet. Faktisk er formstrukturen innad i B-delen mye mer preget av konvensjonell jazzmusikk enn den overordnede formen i låta, som bl.a. hadde et parti på 19 og en halv takt. B-delen består derimot av en distinkt åtte-takters melodi som spilles to ganger på rad, etterfulgt av åtte takter med nytt materiale, før den første melodien spilles en siste gang. Vel å merke venter musikerne i kun sju takter før de går videre til neste del i låta, slik at seksjonen ender opp med å bestå av 31 takter i stedet for 32. Dette konstaterer at “Rythme futur” er en helt spesiell komposisjon i Reinhardts levne, som bryter med konvensjonene som hans øvrige låter føyer seg etter. Allikevel gir låtas B-del klare assosiasjoner til AABA-formen i mer ordinære jazzlåter, som således kan ha bidratt med innflytelse i “Rythme futur”.

Partiet som så høres er den siste delen i låta som introduserer nytt distinkt materiale (1:17). Dette er den mest intense og spenningsladede delen i hele låta, der Reinhardt og Rostaing sammen spiller en iherdig trinnvis oppgang i en inkonsekvent veksling mellom halv- og heltoner. Mens klarinettisten spiller lyse skjærende toner så spiller Reinhardt intense tremoloer på aug-akkorder. Oppgangen beskrives som inkonsekvens, fordi analytisk sammenligning av de to innspillingene viser til at hverken Rostaing eller Reinhardt spilte forløpet identisk begge ganger når det kommer til tonevalg. I 1940 spilte Reinhardt

oppgangen med tonene Ab–Bb–C–Db–D–Eb i topp (1:17-1:21), mens i 1947 høres i stedet Ab–Bb–H–C–Db–D som topptoner (1:16-1:20). Dette der han i begge versjoner forflyttet den samme voicingen trinnvis oppover. Samtidig spilte Rostaing G–A–H–C–Db–Eb i 1940, mens han i 1947 spilte Ab–Bb–H–C–Db–Eb.

De inkonsekvante tonevalgene kan tyde på at det ikke var et poeng for Reinhardt å ivareta noen konsistent tonalitet i dette partiet, der det later til at det heller var stemningen fra en dissonerende oppgang i seg selv som var målet, og som her dikterte harmonikken. En slik forståelse styrkes ved sammenligning av de to opptakene, der ingen av de to oppgangene høres særlig mer riktig ut enn den andre – begge varianter impliserer akkurat den samme voldsomme stemningen. Dette partiet gir altså en viktig påminnelse om at det ikke utelukkende er modale ideer som ligger til grunn for “Rythme futur”, der harmonikken i disse taktene kun er et biprodukt av en ønsket stemning. Nevneverdig er det at også dette partiet opptar kun sju takter, i stedet for åtte, der Reinhardt igjen bryter med ordinær periodisering.

Resten av låta består i grunn av de samme mønstrene som tidligere, og til slutt ender begge versjoner opp i låtas B-del, som spilles helt ut, før musikerne konkluderer det hele med en bastant kadens fra G til C (2:36). Et slående trekk i begge innspillingene er at Reinhardt denne gangen tillater seg å improvisere over B-delens Db7-parti (2:26 i 1940, 1:50 i 1947), sannsynligvis for å gi et friskt pust til partiet, som lytteren nå har hørt en gang før. Men med unntak av de korte innslagene i slutten av låta er improvisatorisk solospill helt fraværende i “Rythme futur”, og det blir derfor feil å forbinde låta for mye til modaljazzen. Når det er sagt har “Rythme futur” en klar tendens til å fange lyden i spesifikke skalaer med sin harmonikk. Dette gjør at melodikken allikevel minner om modaljazz, på tross av fraværende improvisasjon. Slutningen her gjøres med utgangspunkt i Myles Boothroyds (2010, 56) forståelse av modaljazzen: han mener at stilarten indikerer fraværende bevissthet om akkordenes destinasjon, men et økt fokus på deres egen iboende sound. Boothroyds (ibid.) beskrivelse av modaljazzen passer godt med det melodiske innholdet i “Rythme futur”, der A-delen viser konsekvent bruk av heltoneskala over C9b5, mens B-delen viser G-frygisk dominant skala spilt over G7 og Ab7, samt Db-miksolydisk skala over Db7.



Eksempel 2.3. “Rythme futur”, 1940. Reinhardt tematiserer heltoneskalaen over den underliggende C9b5-akkorden i låtas første hovedtema (0:17).

Store deler av harmonikken i “Rythme futur” kan sies å minne om den senere modaljazzen. Mens Reinhardt konseptualiserer enkeltstående skalaer i både A- og B-delen i låta så er harmonikken utpreget statisk. Forøvrig – det forekommer hyppige skift mellom G7 og Ab7 i det første temaet i låtas B-del, noe som kan brukes i et argument for at harmonikken her har en rask harmonisk rytme. Dette er et interessant trekk, der Ab7 opptrer som en slags kryssning mellom en fargelegging av G7, og en selvstendig harmonisk funksjon. Alle akkordtonene i Ab7 unntatt septimen er uproblematisk å knytte til en G-frygisk dominantskala. Dette der grunntonen, tersen og kvinten i Ab7 utgjør G sin lille sekund, kvarten og den lille seksten. Septimen i Ab7 er forøvrig enharmonisk med den store septimen til G, noe som teoretisk kan gjøre det naturlig å oppfatte akkorden som en tritonus-substitutt for D7. Men den G-frygiske dominantskalaen i melodien og den forgjengelige fremstillingen av Ab7 kan allikevel gi inntrykk av at hele forløpet er en slags sammenhengende G7-funksjon.

Det kan late til at låta er et uttrykk for to grunnleggende typer ideer: for det første ideen om å fange lyden i visse dominantfunksjoner, og for det andre en gjennomgående ide om omfattende augmentert harmonikk. Den distinkte heltone-melodien i starten av A-delen kan sies å være en slags hybrid mellom disse to ideene, der C9b5 brukes for å underbygge stemningen i melodien. Men augmentert harmonikk utspiller seg også i hurtige akkordvekslinger, og der det ikke oppfattes noen distinkte dominantfunksjoner. Dette skjer i slutten av både A- og B-delen i “Rythme futur”, noe som skaper variasjon fra de langvarige akkordene ellers i låta. En annen observasjon er at alle tonale skift i “Rythme futur” er nokså brå og funksjonsharmonisk uforberedte, noe som også antyder at de ulike delene skal presentere hver sin ide fremfor noe annet. Med dette må det presiseres at det er de tonale rykkene som er uforberedte, og ikke selve hovedtemaene. A-delen i “Rythme futur” er godt forberedt av vamping på C9b5, og før B-delen høres det karakteristiske half-time-temaet som introduserer den G-frygiske dominantskalaen.

“Diminushing” har blitt innspilt tre ganger av Reinhardt etter det første opptaket fra 1947, der det finnes to opptak fra 1949 og 1950 under tittelen “Black Night”, samt en versjon fra 1951 med tittelen “Diminushing Blackness” (Hasegawa 2003). Merk også i avsnittene om denne låta at “timers” refererer til det første opptaket med mindre annet fremgår i teksten. Låta har et mye roligere tempo enn “Rythme futur”, der de ulike opptakene spenner mellom 115 og 140 bpm. Men låta har allikevel mye av den samme stemningen som “Rythme futur”, noe som først og fremst kommer av den harmoniske strukturen, som bl.a. gir solistene anledning til å spille heltoneskalaer i store deler av sine improvisasjoner. “Diminushing” er strukturert med en vanlig AABA-form, der alle partier varer åtte takter hver. Her er det først og fremst A-delene som skaper spenning og dissonans i låta, og som sørger for at “Diminushing” minner om “Rythme futur”. Dette partiet består kun av tre akkorder: først fire takter liggende på D9, sterkt preget av en konsekvent alterasjon av akkordens kvint, der denne tonen både forminskes og forstørres av musikerne (0:00). Videre høres to takter med harmonikken kromatisk forskjøvet ned til Db9 (0:08), etterfulgt av to konkluderende takter på Cmaj7 (0:11). Denne harmoniske strukturen kan oppfattes som en slags tritonus-substituering av dominanter, som oppløser seg til grunntonen i de to siste taktene. Det er altså naturlig å oppfatte C-dur som tonika.

Hovedtemaet i A-delene består av et kort repetert motiv som fremhever sekunden og den forstørrede kvinten til både D9 og Db9 (0:00-0:29). I denne delen av låta oppleves derfor en lik funksjonalitet hos disse to akkordene, der melodien sørger for altererte femtetrinn hos dem begge. Dessuten – helt i starten av låta mangler lytteren harmonisk kontekst å relatere til, og da oppfattes den kromatiske forbindelsen mellom akkordene som eneste logiske referansepunkt. Dette i og med at det ikke finnes noen intro i låta, der den starter rett på de dissonerende akkordene i A-delen. Men de to siste taktene i partiet består av et C-ionisk forløp som lander på den store septimen til C, og der hele besetningen gjør rytmiske støt på C-dur (0:11). Her blir den stabile funksjonaliteten i C-dur-akkorden tydelig konstatert av septimen i melodien, og først i disse to taktene oppleves følelsen av en slags tonika. Det skal sies at den aller siste A-delen i headen har en annerledes melodi enn de to første, men også her beholdes det samme tonespråket, og det konkluderes med akkurat samme forløp når C-dur ankommer i de to siste taktene (0:44-0:58).

Det finnes en markant distinksjon mellom A-delen under headen og soloene i låta. Som nevnt er det tilsynelatende ingen funksjonell forskjell mellom D9 og Db9 under headen. Men i

solodelen av låta høres en klar forskjell, der musikerne beholder det altererte tonespråket til D9, mens Db9 blir omgjort til en slags mildere dominant. Merk at dette først og fremst skjer pga solistenes ulike tilnærming til akkordene, mens akkompagnementet forholder seg ganske så likt til Db9 til enhver tid, primært ved bruk av metningstoner som finnes i den Db-miksolydiske skalaen. Forøvrig, over den første akkorden er soloene sterkt preget av heltoneskalaer, som svært ofte later til å være en slags basis-ide for deres melodikk. Dette illustreres eksempelvis i det første opptaket av låta, der både Reinhardt (1:15) og Grappelli (2:14) spiller tydelige heltone-motiver. Men over Db9 later solistene konsekvent til å slutte med denne typen skalabruk, der de heller baserer seg på en Db-miksolydisk tilnærming. Dette er et slående trekk i alle soloene til Reinhardt, selv om det skal understrekes at han slettes ikke begrenser seg til miksolydisk skala i disse taktene. Hyppige avvik forekommer eksempelvis ved bruk av den lille sekunden til Db, blant annet observert i opptaket fra 1949 (1:02). I dette opptaket finnes også et unikt trekk som ikke gjenkjennes i de andre innspillingene: pianisten i denne versjonen, Francois Vermeille (Becker 2010), spiller konsekvent ii–V progresjonen Abm7–Db7 i stedet for en sammenhengende Db9 over to takter, noe som fører til sterk forventning om en oppløsning til Gb-dur. Akkordskiftet til C-dur virker derfor noe mer uventet i dette opptaket enn ellers (1:41).

Ved overgangen til B-delen rykker musikerne rett fra C-dur og inn i Gb-dur (0:28), som på en måte er en forsinket innfrielse av forventningene fra Db9. Men det at C-dur brukes som en mellomstasjon gjør det allikevel uforutsett at harmonikken går videre til Gb-dur. Under headen i låta spiller alle instrumenter unisont: det høres et kort motiv som repeteres, og som kun består av de fire første tonene i Gb-durskalaen (0:29). Selv om det ikke er noe akkompagnement i denne seksjonen så antyder melodien akkordprogresjonen Gb–Db7 – men manglende tonal sammenheng med A-delen kan allikevel gjøre denne harmonikken vanskelig å oppfatte. I slutten av B-delen spiller musikerne en G7#11 for å forberede et akkordskift tilbake til A-delen (0:42). Denne funksjonen forstås som en forberedelse på den tonale ideen som ligger til grunn i den påtroppende D9-akkorden: G7#11 har en nær relasjon til heltoneskalaen, og forbereder derfor en slik type skalabruk ved inngangen av D9. I tillegg impliserer skiftet mellom disse to akkordene en halvtonevis forskyvning av nettopp heltoneskalaen, noe som skaper fremdrift, og et spenningsmoment ved inngangen av A-delen. Et godt eksempel på at G7#11 brukes for å sette stemningen i A-delen finnes i Reinhardt sin solo fra 1947, der solisten spiller en dissonerende tremolo som brått bryter med resten av B-delen (1:40).

Låtas B-del sørger for at “Diminushing” innehar mye mer stabil harmonikk enn “Rythme futur”. Under headen er harmonikken i dette partiet forholdsvis vag, som følge av fraværende akkompagnement pluss en markant distansering fra tonaliteten i A-delen. Men under solopartiet i låta blir B-delen betraktelig lettere å tolke. Alle innspillingene viser til en tydelig Gb-ionisk tonalitet, som bekreftes av tydelige diatoniske akkordprogresjoner i akkompagnementet. Imidlertid viser de ulike opptakene til forskjellige akkordrekker. I den første innspillingen (1947) spiller musikerne akkurat samme progresjon som antydes av headen, dvs det veksles utelukkende mellom Gb-dur og Db7, der hver akkord varer i to slag (1:28). I versjonen fra 1949 høres en nokså lik akkordrekke, men der det later til at annenhver Gb-dur er byttet ut med Abm7 (1:20). Opptaket fra 1950 viser til en harmonikk der Gb-dur først spilles i en hel takt, etterfulgt av en takt med Abm7 og Db7, noe som også ble hørt i 1949 (1:34). Av alle innspillingene er det den siste versjonen (1951) som viser til den mest utvidede harmonikken, der musikerne også har inkludert Ebm, og dermed inkorporerer en I–vi–ii–V turnaround i partiet (1:35).

Men for solisten spiller disse variasjonene en mindre rolle, der det uansett er den Gb-ioniske funksjonen som ligger til grunn for melodikken. Det høres tydelig at Reinhardt tar utgangspunkt i denne modaliteten i alle sine soloer over B-delen i “Diminushing”. Forøvrig, som påpekt av Berish (2009), tenderte Reinhardt generelt til å bryte med underliggende modaliteter. Ved lytting til alle de fire opptakene av “Diminushing” kan Berish (2009) sine uttalelser forstås som svært treffende for det solistiske materialet over låtas B-del. Faktisk går Reinhardt sporadisk ut av Gb-dur-skalaen i alle opptakene, men alltid på nye måter, slik at versjonene fremhever ulike toner som er fremmede for skalaen. I opptaket fra 1947 spilles den lille seksten til Gb, men enda tydeligere grunntonens tritonus, som fremheves tre ganger på rad av Reinhardt (1:30-1:35). Også den lille sekunden kommer tydelig fram i denne soloen (1:37). De samme tre fremmedtonene blir også vektlagt i versjonen fra 1949 (1:28-1:31). Opptaket fra 1950 viser derimot til en fremheving av grunntonens lille septim, som gjøres overbevisende ved å spilles i en tersvis veksling mellom Fb og Db (1:39-1:41). Samtidig høres i den siste innspillingen (1951) at Reinhardt vektlegger den lille tersen (1:38). De fire innspillingene som en helhet viser altså at Reinhardt har inkorporert hele 12-toneskalaen på en overbevisende måte over den underliggende Gb-dur-tonaliteten i B-delen.

B-delen i “Diminushing” er isolert sett fullstendig diatonisk. Men samtidig mangler dette partiet tonal sammenheng med resten av låta, der overgangen fra en C-ionisk funksjon til Gb-

ionisk er svært ulogisk funksjonsharmonisk sett. Overgangen fra B-delen til A-delen er heller ikke tydelig diatonisk bundet sammen, der den kromatiske relasjonen mellom Gb-dur og G-dur brukes som en påskjønnelse for å fremheve heltoneskalaen forbundet med G7#11.

Bortsett fra den Db-miksolydiske tilnærmingen i de to nest siste taktene av A-delen er det lite som knytter B-delen harmonisk til resten av låta. Og dessuten er også denne diatoniske forbindelsen betydelig vag, siden Db9 først oppløses til C-dur i stedet for Gb-dur, noe som besudler forventningen om denne akkorden. En kan forundres ved om Reinhardt hadde en intensjonell dramaturgisk hensikt med denne vendingen i låta, der han roper “ulv, ulv” mot slutten av hver A-del, ved å antyde Gb-dur med sin bruk av Db9. Men hver gang blir lytteren i stedet møtt av C-dur slik at forventningen må forkastes. Når Gb-dur endelig ankommer ved inngangen av B-delen har Reinhardt skapt en setting der dette ikke oppfattes som naturlig lenger – ulven kommer, men lytteren har blitt mistroisk, og tror ikke lenger på det.

Som Cugny (2014b) poengterer blir det feil å definere “Diminishing” som en modal låt. A-delen består av en kromatisk synkende rekke av tre akkorder, der de to første er dominant-funksjoner, mens den tredje er en ionisk funksjon. I utgangspunktet er det naturlig å tyde denne typen akkordrekke som en tritonus-substituering av dominanter på vei ned til C-dur som en fungerende tonika. Således vil D9 anses som dominantens dominant, mens Db9 er en forkledd variant av dominanten til C-dur, dvs G7. Det har blitt understreket av Benjamin Givan (2010, 179) at Reinhardt var kjent med konseptet tritonus-substituering på slutten av 1940-tallet, og det kan derfor ha vært nærliggende for ham å benytte dette virkemiddelet når han komponerte “Diminishing”. Enda tydeligere observeres en klart diatonisk oppbygning i låtas B-del, der akkordprogresjonene utelukkende består av funksjoner med grunnleggende relasjoner til Gb-dur.

Men som Cugny (2014b) samtidig peker på så blir det også feil å anse låta som entydig funksjonsharmonisk. Når det kommer til D9 i starten av hver A-del så merkes det en gjennomgående tendens til at denne akkorden fremmedgjøres fra resten av låta. Solistene tar utgangspunkt i dissonerende motiver basert på heltoneskala over denne akkorden, noe som gjør harmonikken nokså intetsigende. Selv om det kromatiske rykket ned til Db9 antyder en dominantisk relasjon så skaper tonespråket en sterk tvetydighet til hva det egentlig er som foregår i vekslingen mellom de to akkordene. Både ved ankomsten av og overgangen bort fra D9 så kan man oppfatte at det heller er ideen om å variere stemningen og tonespråket som dikterer akkordskiftene, fremfor en spesiell diatonisk logikk. Det skal sies at overgangen fra

Db9 til C-dur oppfattes som mer funksjonsharmonisk logisk – tilslørt, forøvrig, i opptaket fra 1949 ved inkluderingen av Abm7.

“Rythme futur” og “Diminushing” inneholder ulike partier som baserer seg på vidt forskjellige modaliteter. Den førstnevnte låta presenterer tre forskjellige dominantfunksjoner, der disse henholdsvis impliserer heltoneskala, frygisk dominantskala, samt miksolydisk skala. Alt det harmoniske innholdet i “Rythme futur” later til å være basert på disse tre skalaene, noe som indikerer en gjennomgående svært labil harmonikk i hele låta. “Diminushing” har en A-del der hele den første halvdel er basert på en heltoneskala, spilt over en enkeltstående akkord. Resten av partiet inneholder en miksolydisk (under soloene) og en ionisk funksjon, mens B-delen er basert på en ny ionisk skala, en tritonus unna den forrige. Det er tydelig at det gjøres et poeng ut av harmoniske kontraster i denne låta.

På sett og vis vil det være riktigere å klassifisere de to låtenes hovedtemaer som motiver enn som melodier. Argumenter for dette er at temaene i begge disse låtene er utformet som korte isolerte forløp knyttet til hver sin del i låta, og da typisk til hver sin modalitet. Det skapes et tydelig skille mellom partiene: i “Diminushing” er headen i både A- og B-delen oppbygd av hvert sitt en-takters motiv, der det første er basert på heltoneskala (evt alterert dominantskala), og det andre på ionisk skala. I “Rythme futur” høres et distinkt tema i A-delen, og to i B-delen, der alle disse består av forholdsvis korte repeterte motiver. To av motivene er basert på hvert sitt to-takters forløp med en variasjon den tredje gangen. Det tredje motivet, spilt i Db-miksolydisk skala, er et repetert forløp på kun to slag. Derfor, grunnet den repetitive tematiske oppbygningen, oppfattes ingen sammenhengende melodi gjennom “Rythme futur” og “Diminushing”. I stedet bidrar låtenes hovedtema til å distansere partiene fra hverandre, og til at det heller skapes relasjon mellom en spesifikk modalitet og et korresponderende motiv, som atskilles fra resten av låtene.

Karakteristisk labil harmonikk og heltoneskala går hånd i hånd i både “Rythme futur” og “Diminushing”, noe som gjør disse to låtene ganske unike sammenlignet med resten av Reinhardt sine komposisjoner. Begge disse låtene implementerer heltoneskala med den samme harmoniske strategien, der skalaen spilles over visse dominanter, tilpasset ved inkludering av den store nonen og alterering av femtetrinnet. På sett og vis kan “Diminushing” anses som en slags tilpasning av ideene fra “Rythme futur” til et mer konvensjonelt jazzformat, spesielt for hva angår formstruktur. Mens den første låta inneholder

en rekke skjeve periodiseringer, er “Diminushing” strukturert med den tradisjonelle 32-takters AABA-formen. Dette forklarer inkluderingen av improviserte soloer i denne låta, i motsetning til i “Rythme futur”, der dette er utelatt.

En interessant tanke dukker opp idet heltoneskala forbindes til modaljazz, knyttet til den melodiske likestillingen som genren visstnok tildeler sine skalatoner (Boothroyd 2010). På sett og vis er heltoneskalaen som skapt for en slik likeverd mellom toner, på grunn av sine unike symmetri-egenskaper. Som Mark Levine (1995, 90) påpeker så finnes det ingen “avoid-notes” i denne skalaen, der alle heltoneskalaens seks toner er jamstilte med hverandre. Dette i motsetning til skalaer basert på kirketoneartene, der ulike kombinasjoner av halv- og heltonetrinn gir ulike kriterier til skalatonene. Samtidig er heltoneskalaen strengt tatt ikke en modal skala, noe som på sin side kompliserer forsøk på å relatere den til modaljazz. Men til gjengjeld høres det både i “Rythme futur” og “Diminushing” at heltoneskalaen effektivt fanger stemningen til en spesifikk akkord – i begge tilfeller en dominantfunksjon med høy sekund og alterert femtetrinn. Denne anvendeligheten blir også understreket av Levine (1995, 90), som poengterer skalaens overensstemmelse med visse dominantfunksjoner. Heltoneskalaen ivaretar altså likeverd mellom sine ulike toner, og den kan dessuten definere en spesifikk akkord, to egenskaper beskrevet av Boothroyd (2010) som kriterier i modaljazzen. I den forstand kan det argumenteres for at skalaen allikevel er godt forenlig med stilarten. Således er “Rythme futur” og “Diminushing” interessante låter i dette prosjektet, der de viser at Reinhardt anvendte heltoneskalaene i stor grad på samme måte som Davis gjorde med de modale skalaene på slutten av 1950-tallet.

Oppsummering

I dette kapitlet er det anskueliggjort at Reinhardt benyttet modalrelaterte strukturer i seks av sine låter, som i ettertid gir klare assosiasjoner til Davis’ senere modaljazz. Flere av musikkseksemplene antyder at de modalrelaterte egenskapene oppstod som et biprodukt av andre kompositoriske interesser. I “Douce ambiance” og “Djangology” brukes kromatisk-harmoniske akkordvendinger som avbrekk fra diatonisk oppbygning, mens i “Diminushing” spilles enkeltstående dominantfunksjoner over lengre perioder slik at solisten kan improvisere ved bruk av heltoneskalaer. En tilsvarende sammenheng mellom harmonikk og melodikk som i “Diminushing” finnes også i “Rythme futur”, selv om denne låta ikke inneholder noen improviserte solopartier. “Fleche d’or” på sin side tillater solisten å improvisere mer eller

mindre med de samme skalaene hele låta igjennom, noe som kan ha vært et mål ved utformingen av denne komposisjonen. Følgelig minner “Fleche d’or” mye om ideologien i Davis’ modaljazz, hvorav stilarten skulle gi melodisk frihet ved hjelp av enkeltstående modaliteter.

Samtidig som musikk eksempene indikerer forskjellige kompositoriske intensjoner ser man også at de tilsynelatende er vilkårlig fordelt utover Reinhardts jazzkarriere. “Djangology” er den tidligste komposisjonen, fra 1935, og “Fleche d’or”, fra 1952, er den seneste, mens de andre er spredt utover 1930- og 1940-tallet. Modale strukturer later altså til å være et virkemiddel som Reinhardt behersket i mesteparten av sin jazzkarriere, og som han sporadisk benyttet seg av for å realisere ulike kompositoriske ideer. I neste kapittel vil det gåes i dybden av Reinhardts “Appel indirect”, der det forventes å avdekke ytterligere av de incentivene som ledet til hans modalpregede musikk. Analyse vil dessuten vise hvordan Reinhardt og hans medmusikere var i stand til å interpretere den spesielle harmonikken i låta.

KAPITTEL 3

“APPEL INDIRECT”

I forrige kapittel ble det anskueliggjort at Django Reinhardt har komponert et utvalg låter med betydelig modalt preg. Dette kapitlet vil gå mer i dybden i hans modale arbeider ved å se grundig på én spesifikk låt, som anses som spesielt relevant for dette prosjektet: “Appel indirect”. Spesielt vil det rettes fokus mot Reinhardts soloer i låta, der de antas å kunne si noe om hans tilbøyelighet til å komponere modalpreget musikk. Dessuten er det sentralt å avdekke hvilke improvisatoriske strategier som benyttes, og som får låta til å fungere til tross for en samtidig ikke-eksisterende ide om noen modaljazz. Følgelig vil det også legges en viss vekt på de andre solistene i låta.

Grunnleggende om låta

“Appel indirect”, sterkt preget av sin statiske harmonikk, er muligens det aller mest slående eksempelet som viser at Reinhardt har beskjeftiget seg med modale ideer. Komposisjonen ble innspilt første gang av Reinhardt sammen med hans kvintett i juli 1938, hvor de øvrige medlemmene da var Stéphane Grappelli på fiolin, Joseph Reinhardt og Eugène Vées på gitarer, samt Roger Grasset på bass (Hasegawa 2003). Reinhardts session fra 1938 er den eneste studioinnspillingen som gitaristen har gjort av “Appel indirect”. Men i tillegg finnes det et annet opptak av låta, fra 1940. Dette er en live radioinnspilling fra utestedet Jimmy’s Bar i Paris, der Reinhardt spilte sammen med en konstellasjon kalt L’Orchestre de Chez “Jummy” (Becker 2010). På norsk kan bandtittelen oversettes til “Jummy’s Husorkester”, noe som antyder at besetningen var midlertidig sammensatt for akkurat denne konserten. I tillegg til Reinhardt selv så høres Charlie Lewis på piano, Henri og André Salvador på gitarer, og Emmanuel Soudieux på bass i denne fremføringen av låta (Hasegawa 2003). Det kan også høres en trommeslager i opptaket, men vedkommende er dessverre ikke navngitt. I dette studiet legges det vekt på begge versjonene av “Appel indirect”. Det finnes en viss forskjell mellom dem, som gjør at de to innspillingene kaster hvert sitt lys over tidlig modal jazz à la Reinhardt. Distinksjon kommer fra forskjellen i konstellasjoner, og musikken er dessuten noe preget av de ulike settingene til de to opptakene.

Opptaket fra 1938 ble som nevnt innspilt av den faste besetningen Quintette du Hot Club de France, og presenterer et typisk format som denne gruppen kjennetegnes av: head og soloer

fremført av Reinhardt og Grappelli, mens de to øvrige gitaristene og bassisten akkompagnerer forholdsvis konservativt. I dette tilfellet settes låta i gang av gitar og bass, med en åtte takter lang intro, bestående av et staccato synkopert motiv vekslende mellom akkorden H6 og en identisk C6-voicing halvtonen over. C6-akkorden i introen definerer C-dur som det tonale senteret til låta. Videre introduseres låtas hovedtema, fremført av Reinhardt. Temaet er et totakters swingende motiv som repeteres, og som består av en brutt C6-akkord, først stigende fra kvinten og opp til seksten, og deretter synkende tilbake ned til grunntonens tritonus. Alle akkordtonene i motivet innledes av tonen en halvtone under seg, der det er ledetonene som spilles på slagene i låta. Temaet spilles først over 16 takter i den opprinnelige C-tonaliteten, og deretter i åtte takter transponert til Db-dur, etterfulgt av åtte ytterligere takter i C-dur. Tempoet er hurtig, og befinner seg omkring 270 bpm, noe som gjør melodien høyst energisk og pulserende. Videre i opptaket høres først en gitarsolo på to kor, etterfulgt av en like lang fiolinsolo, før låta avsluttes med at Reinhardt spiller hovedtemaet igjen.

Innspillingen fra 1940 har en litt annen fremtoning enn versjonen fra 1938. Siden fremføringen var innslag i en radiosending kan man høre en stemme helt i starten av sporet som introduserer låta. Når radio-introduksjonen er ferdig er bandet allerede godt i gang med hovedtemaet, som det bare er seks takter igjen av etter snakkingen. Forøvrig rekker man fint å høre at Reinhardt spiller det karakteristiske totakters motivet sitt akkurat som før i melodidelen. På den annen side høres det fort at denne versjonen har et høyere tempo, på omtrent 280 bpm. I og med at versjonen er en liveinnspilling – man hører faktisk prating i bakgrunnen – er det tenkelig at det er mer adrenalin involvert denne gangen, noe som kan ha påvirket bandet til å spille låta fortere.

En annen ting som man merker seg i denne versjonen er at låta nå har en annen pitsj, der grunntonen her befinner seg et sted mellom H og C, og faktisk nærmere H enn C, som var tonearten i den forrige innspillingen. Siden det er med piano i opptaket kan det antas at låta allikevel ble spilt med vanlig stemming, og at den nye tonehøyden har oppstått ved teknisk behandling i ettertid av innspillingen. Det vil også vise seg at Reinhardt benyttet seg av et melodisk motiv i låta som avhenger av den åpne G-strengens relasjon til C-dur, altså kan det følgelig antas at det er C som er grunntonen, og ikke H. Dette er også sannsynlig siden det var denne tonearten som ble brukt to år tidligere.

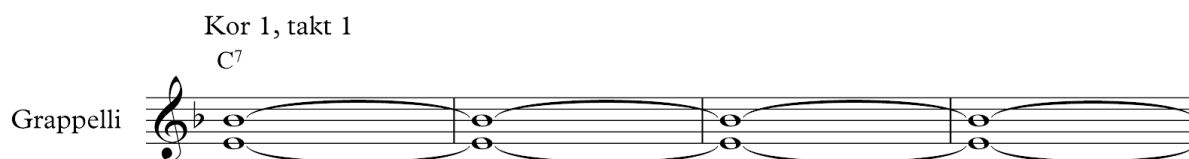
Som i studioversjonen er det Reinhardt som starter solopartiet også her, hvor han denne gangen spiller tre ganger gjennom låtas form. Etter gitarsoloen høres en pianosolo fremført av Lewis, og det er her det skapes størst forskjell fra innspillingen i 1938. Soloen varer i hele fem kor, men i motsetning til Reinhardts soloer i begge versjoner av låta, samt Grappellis solo fra 1938, er denne preget av langt mindre variasjon, og den høres på langt nær like spontan og improvisert ut. Når disse fem gjennomgangene er over høres enda en gitarsolo, der Reinhardt improviserer seg to ganger gjennom formen, før han igjen går inn i hovedtemaet og avslutter låta.

I videre analyse av “Appel indirect” kommer de to versjonene til å brukes jamstilt. Sammen inneholder de interessant solospill som viser hvordan først og fremst Reinhardt, men også Grappelli, forholder seg til den modale harmonikken i låta. Analysen vil hovedsaklig befatte seg med improvisasjonene til Reinhardt, men noe oppmerksomhet vil også gis til Grappelli, som også var en høyst signifikant og innflytelsesrik jazzsolist på tiden, og derfor interessant i dette prosjektet. Den repetitive 1940-soloen til Lewis er ikke fullt så matnyttig når det kommer til melodisk solospill, men det anses allikevel som relevant å ta med en kort analyse også av denne soloen. Blant annet kan det tidvis høres et samspill mellom piano og trommer, som viser til rytmisk spontanitet ganske ulikt resten av låta, noe som kommer til å ses nærmere på.

Harmonisk struktur

En unik egenskap ved “Appel indirect”, som skiller seg ut fra mesteparten av Reinhardts øvrige komposisjoner, er den markante harmoniske strukturen, hvorav låta omtrent utelukkende består av to akkorder. Komposisjonen er oppbygd med den konvensjonelle 32-takters AABA-formen, men der hver A-del består av akkorden C7, mens B-delen består av akkorden Db7. Det observeres kun et unntak i B-delens siste takt, der det benyttes en G7 for å vende tilbake til C7. Dette fører til en svært statisk harmonikk, med en struktur nesten identisk med Miles Davis’ “So What”. Men i motsetning til “So What” så har ikke “Appel indirect” en dorisk modalitet. I stedet er det den miksolysiske modusen som ligger til grunn, noe som gir det tonale senteret i låta en labil og spenningsladd egenart. Denne transformeringen av en dominantfunksjon til å bli det tonale senteret i “Appel indirect” kan i grunn forbindes til harmonikken som ofte finnes i blueslåter; durblueser gjenkjennes typisk av

at tonika tillegges den lille septimen, og slik gis det tonale senteret en dominantisk feel (Barrett 2006, 189).



Eksempel 3.1. “Appel indirect”, 1938. Grappelli spiller E og Bb som lange liggetoner mens hovedtemaet pågår. Den lille septimen i fiolinen setter en insisterende miksolydisk modalitet på låta (0:08).

Tross den dominerende modale strukturen i “Appel indirect” finnes det allikevel noen funksjonsharmoniske elementer i låta. For det første spiller kompgruppen alltid en G7-funksjon helt på slutten av låtas B-del, altså for å lede ut av Db-dur og tilbake inn i den opprinnelige C-dur-tonaliteten. Dette er et gjennomgående trekk i begge de to innspilte versjonene av “Appel indirect”, hvor det faktisk ikke finnes et eneste unntak fra denne tendensen i noen av dem. Det bør kommenteres at innspillingen fra 1938 høres en anelse mer konsekvent ut enn den senere versjonen, i og med at her kan det høres tydelig at G7 alltid spilles kun fra den aller siste takten i B-delen. I versjonen fra 1940 kan man høre at kompgruppen fortsatt er konsekvent på dette bortsett fra under pianosoloen, der G7-ens lokasjon derimot blir mer flyktig, som følge av at denne soloen er betydelig akkordbasert. Lewis dikterer selv når G7 slås an, noe han lett klarer å gjøre siden pianoet overdøver kompgitarerne uten problem. Men foruten denne soloen hører man en klar bruk av G7 nøyaktig fra samme sted hver gang, og det bør antas at denne vendingen er komponert av Reinhardt som en intensjonell del av låta.

For det andre, når det kommer til funksjonsharmonikk i låta, så høres også en rekke sporadiske dominanter i den første versjonen av “Appel indirect”, nokså subtilt fremført av de to kompgitaristene under Reinhardts solo. Dominantene som her beskrives later til å spilles med en improvisert touch for å pynte på lydbildet i låta, og kanskje tildels for å markere hvor i formen man befinner seg. Årsaken til at de høres improviserte ut er at disse dominantene oppstår uregelmessig, og dessuten deltar ikke bassisten i disse vendingene. Omfanget av slike improviserte dominanter illustreres i **eksempel 3.2**, som viser besifring av alle akkordene spilt av kompgitaristene under Reinhardts første kor. De faste akkordene i låta er notert med store akkordsymboler, mens de improviserte akkordene er notert med små symboler. I tillegg til å

sprite opp harmonikken med hyppige dominanter, krydrer kompgitaristene også lydbildet ved omfattende bruk av forminskning av tonika-akkordene, altså ved bruk av C-dim og Db-dim. Det forekommer også improvisert spill i form av enkelttoneføringer, noe som noteres i figuren ved å sette parenteser rundt tonene som dette gjelder. Idet de to korene til Reinhardt er ferdig slutter kompgitaristene fullstendig med sin improvisatoriske touch, sannsynligvis for å gi rom til Reinhardt, som nå overtar rollen, med betraktelig mer fremtredende fyll enn de som ble hørt fra de to andre gitaristene.

A 4/4	C ₇		/.		//.					
			//.	G ₇		C ₇		Dm ₇ Ebo		
A	C ₇		/.	Ebo		C/E		//.		
			//.					//.	Ab ₇	
B	D ₇ ^b		/.					//.	Dbo	
	Db ₇		//.			/.		G ₇		
A	C ₇		/.			/.		(D)	(Eb)	
	(E)			(Eb)	(D)		(C)		G ₇	

Eksempel 3.2. “Appel indirect”, 1938. Joseph Reinhardt og Vèes improviserer sporadiske akkorder oppå den underliggende modale strukturen i låta (0:37-1:05).

De kortvarige men markante dominantene i “Appel indirect”, spesielt i versjonen fra 1938, er et interessant trekk. En årsak til denne gjennomgående tendensen kan være at musikerne opplevde låta og dens harmoniske struktur som et fremmed lydlandskap, og kanskje et visst ubehag ved å skulle spille de samme akkordene over så lang tid, uten noen som helst diatonisk sammenheng mellom de to akkordene. Det er påfallende at kompgitaristene stadig innledet de tonale rykkene i låta ved hjelp av G₇ og Ab₇, akkurat som om de ønsket å flette sammen harmonikken mer, med en tilføyd diatonisk logikk. Naturligvis må det også tas høyde for at gitaristene simpelthen ønsket å krydre låta med korte fyll, og at kortvarige

dominanter var et praktisk valg, men uten noen videre harmonisk hensikt. Eventuelt kan akkordbruken også ha funnet sted med intensjonen om å tydeliggjøre hvor i låtens form man befant seg. Som Benjamin Givan (2010, 39) understreker så brukte Reinhardt ofte akkompagnement-baserte motiver med dette som formål.

En annen slående tanke når man observerer de hyppige dominantene er at det sannsynligvis ikke var en intensjon for musikerne å demonstrere modal jazz som et konsept i “Appel indirect”. Hvis Reinhardt og resten av bandet hadde ønsket å vise fram modal jazz som en ny tankemåte og jazzretning, er det naturlig å tro at de ville ønsket å polarisere harmonikken så mye som mulig fra konvensjonell diatonisk musikk. Slik ville de kunne skapt en størst mulig distinksjon fra den funksjonsharmoniske jazzen, ved å fjerne all bruk av dominanter, mer slik som harmonikken i Davis’ “So What”. Antakelsen her samsvarer også godt med Reinhardts sosio-kontekstuelle plass i det samtidige jazzmiljøet, der han og hans samarbeidspartnere i grunn var outsiders som iherdig prøvde å holde seg oppdatert på og lære seg de nye trendene i den amerikanske jazzgenren (Dregni 2008, 10). Dette eksemplifiseres godt av Reinhardts stilistiske utvikling fra og med 1946, der man ser en markant overgang til bebop-pregede særpreg i hans soloer, noe som har blitt poengtert av Givan (2010, 159). Reinhardt og hans medmusikere hadde neppe noen store tanker om å utfordre eller bryte med de konvensjonene som eksisterte på andre siden av Atlanteren. Som det etterhvert vil vise seg finnes det andre momenter i “Appel indirect” enn konseptualiseringen av modal jazz, som kanskje kan være bedre forklaringer på låtas opprinnelse.

Statisk lydbilde

Flere ulike faktorer gjør at “Appel indirect” har et fullstendig annerledes lydbilde enn Davis’ modaljazz. Den karakteristiske besetningen og disponeringen av instrumentene setter for eksempel et sterkt preg på låta. Givan (2010, 40) observerer et generelt trekk ved Quintette du Hot Club de France der ingen av gitaristene, bortsett fra Reinhardt, pleide å bidra med fremtredende variasjon i lydbildet, annet enn å følge musikkens harmoniske endringer; foruten dette var hovedoppgaven deres å opprettholde swing-rytmen i bandet, og kompgitaristene var derfor forpliktet til å holde den pulserende men monotone *la pompe*-kompsfiguren (Dregni 2008, 91). Av gitaristene var det kun Reinhardt selv som tillot seg å bevege seg ut av *la pompe*, og å fille de andre solistene med utbroderte kompsfigurer og motiver. En konsekvens av dette er at musikken til kvintetten ofte inneholdt mindre variasjon

i rytmeseksjonen enn det som var vanlig i amerikansk jazz, der pianister og trommeslagere typisk har hatt en viss frihet til å komplementere solistene med egne improviserte motiver.

I “Appel indirect”, spesielt i versjonen fra 1938, er den monotone rytmeseksjonen ekstra utslagsgivende, siden låta har så få akkordskift. Resultatet av disse to egenskapene sammen er at “Appel indirect” har fått et ekstra utpreget statisk lydbilde, der det nesten utelukkende er de improviserte soloene som står for variasjonen i både harmonisk og rytmisk forstand. I versjonen fra 1938 oppleves et fremtredende unntak fra dette særpreget kun under Grappellis solo, der Reinhardt bidrar med fills under soloens siste halvdel, noe som gir økt variasjon til lydbildet. Hvis man ser bort fra disse fillsene høres akkompagnement-variasjon kun i form av de subtile improviserte akkordene til kompgitaristene, mens bassisten nesten utelukkende spiller på slagene i låta, og holder seg enten kun til grunntonen eller vekselbass.

Versjonen fra 1940 har en rytmisk struktur ikke veldig annerledes fra det typiske kvintett-formatet, men trommeslageren i denne besetningen bidrar med tidvis rytmisk komplementering. Dette bidraget gjør seg gjeldende under pianosoloen, idet Lewis gjentatte ganger setter i gang et totakters synkopert motiv som turrer trommeslageren til å nesten konsekvent svare solisten med sprudlende rytmikk (2:10 og 2:43). Når det kommer til rytmeseksjon står allikevel også versjonen fra 1940 i kontrast til modaljazzen i *Kind of Blue*, som i motsetning preges av svært frie kompfignurer spilt av Bill Evans på piano, og der Jimmy Cobb supplerer med stor rytmisk frihet på skarptrommen.

Kor 5, takt 25

Lewis

Eksempel 3.3. “Appel indirect”, 1940. Lewis spiller et rytmisk motiv i soloen sin som hyppig besvares av komplementering i slagverket (2:10).

Låtas hovedtema underbygger det statiske lydbildet i “Appel indirect”. Som tidligere nevnt består temaet av et motiv på kun to takter, som repeteres gjennom hele headkoret. En spesiell effekt her er at selv om temaet er basert på en brutt C6, så er det alltid den kromatiske

ledetonen til hver akkordtone som spilles på slaget, mens akkordtonene spilles offbeat. Dette fører til en fremheving av grunntonens forstørrede kvart, den store septimen, samt den lille tersen og seksten på slagene i temaet. Spesielt tritonusen fremheves i temaet, siden hver frase konkluderes med denne tonen. Tritonusen tydeliggjøres dessuten ved at det tar to hele slag før den blir erstattet av neste tone, mens alle de andre tonene kun varer en åttendedel hver. Ingen av onbeat-tonene i hovedtemaet finnes i den miksolysiske skalaen, der den lille tersen og tritonusen kan hinte om et bluespreget tonespråk, mens den store septimen relateres til en ionisk-diatonisk funksjonalitet. Den lille seksten på sin side kan mulig beskrives som et lån fra eolisk modalitet. Forøvrig, i denne sammenhengen kan det gi mer mening å studere disse ikke-diatoniske tonene ut fra sin kromatiske relasjon til hver sin ovenforliggende nabotone, der det er effekten av å rykke halvtonevis opp til akkordtonene som er selve ideen i temaet.

Det er verdt å nevne at hovedtemaet i “Appel indirect” har blitt gjenkjent av Givan (2010, 85, 94) som et av gitaristens improvisatoriske formulaer. Forfatteren har observert at Reinhardt flere ganger har spilt tilsvarende motiver i sine soloer, også før “Appel indirect” først ble innspilt (Givan 2010, 94). Som Givan (2010, 94) gir uttrykk for så tyder dette på at motivet oppstod som improvisatorisk materiale først, og senere inspirerte gitaristen til å komponere “Appel indirect”. En annen interessant observasjon er låtas slående likhet med Raymond Scotts komposisjon, “Powerhouse”. Scotts låt ble innspilt i 1937 (Goldberg 2006, 9), altså ett år før “Appel indirect”. Begge disse låtene har et høyt tempo, og et spenningsladd repetitivt hovedtema oppbygd av raske halvtonefraser opp til de tonale akkordtonene. Og akkurat som i Reinhardts låt så lander også melodien i “Powerhouse” offbeat på akkordtonene. Denne melodiske likheten, og det at amerikanske Scott spilte inn sin låt ett år før Reinhardt, kan tyde på at franskmannen kanskje hadde hørt “Powerhouse” på den tiden han komponerte “Appel indirect”, og at den kan ha vært en mulig inspirasjonskilde. Denne mistanken styrkes av et opptak fra tidlig 1940-tall der det høres ut som at Reinhardt siterer melodien i “Powerhouse”. Her siktes det til gitaristens innspilling av “Djangology” fra 1942, der den første B-delen inneholder et motiv påfallende likt hovedtemaet i Scotts låt (1:04). Allikevel er det nokså spekulativt hvorvidt Reinhardt kjente til denne låta allerede i 1938.

Tross den dominerende repetitiviteten i låtas hovedtema finnes en variasjon i hver syvende og åttende takt, der Reinhardt typisk spiller en annerledes versjon av oppgangen sin, før han konkluderer melodien med et kort sluttmotiv i den siste takten. Disse to taktene varierer avhengig av om Reinhardt befinner seg i C-dur eller Db-dur, og later til å være dels

improvisert. I tillegg skiller disse taktene seg ytterligere fra resten av hovedtemaet ved at kompgruppen konsekvent slutter å spille, slik at Reinhardt spiller de to taktene alene. Foruten dette er det kun de tonale halvtonerykkene som skaper variasjon mens hovedtemaet spilles, der spenningen intensifiseres for hver gang harmonikken rykker fra C-dur og opp til Db-dur, og et tilsvarende spenningsmoment utspiller seg i modulasjonen tilbake til C-dur via G7.

Kor 1, takt 1
C⁷

Reinhardt

Eksempel 3.4. “Appel indirect”, 1938. De første fire taktene av headen i låta. Tablatur illustrerer at temaet gunstig spilles med peke- og langefinger i venstrehånden (0:08).

Reinhardts solo fra 1938

Det er åpenbart at det først og fremst er soloene som sørger for å skape variasjon i “Appel indirect”, der de utgjør det eneste fremtredende momentet preget av spontanitet og uforutsigbarhet. Istad ble det påpekt at den miksolydiske tonaliteten i “Appel indirect” skaper assosiasjoner til bluesmusikk. En annen trend som ligger naturlig i bluesen er solisters tendens til å ta i bruk den lille tersen, selv om låtene går i dur (Barrett 2006, 191), og også denne egenskapen finnes i Reinhardts “Appel indirect”. Stiltrekket eksemplifiseres allerede fra første takt i Reinhardts solo fra 1938, der han spiller den lille tersen mellom Eb og C, og deretter setter en ytterligere bluesy stemning ved å ta i bruk Bb, dvs den lille septimen, i takt 2-4 (0:37-0:41). I fjerde takt gjøres atmosfæren enda mer blå, der Reinhardt ved hjelp av halvtonebend spiller en glissando fra Bb og ned til A, for så å lande frasen på grunntonens kvint, G. Et interessant trekk her er altså “Appel indirect” sitt potensiale til å fange den samme stemningen som finnes i en durblues. I løpet av disse første taktene høres klare likheter med Reinhardts soloer over mer klassiske blues-skjemaer, som f.eks i “Noel Blues” fra 1940, der man også kan høre bluesy bending og distinkt bruk av den lille tersen (0:50).

Kor 2, takt 1

C⁷

Reinhardt

Eksempel 3.5. “Appel indirect”, 1938. Reinhardt bruker den lille tersen og septimen til å etablere et bluesy tonespråk i starten av soloen sin (0:37).

I den andre A-delen i soloen spiller Reinhardt fanfare-aktige C-dur-arpeggioer, rytmisert i fjerdedels-trioler (0:44-0:48). Gitaristen spiller slike fanfarer to ganger etter hverandre, der han første gang konkluderer med tersen i treklangen. Men andre gang skaper Reinhardt en karakteristisk forholdning, ved denne gangen å lande arpeggioen på grunntonens lille sekst, Ab, som så leder logisk inn til tonen G via den underforliggende tersen, E. Dette er et tidlig eksempel på at Reinhardt ikke kan forventes å holde seg til én spesiell modalitet, der han allerede nå har vært innom både den store og lille seksten til grunntonen. Like etter dette motivet gjør Reinhardt en ny lignende gest, men denne gangen en ters lengre ned, dvs motivet her dreier seg rundt E, og i dette tilfellet ved hjelp av tonens trinnvise nabotoner, D og F. Det at han her benytter tonen F illustrerer at den lydiske kvaliteten som fantes i hovedtemaet ikke lenger er en selvfølge, noe man kanskje kunne forventet etter å ha hørt temapartiet, med sine repeterte motiver stadig konkludert med tonen F#. I forrige kapittel ble det observert et lignende trekk i “Douce ambiance”, der headen etablerte en klar dorisk modalitet i låtas B-del, men som ikke ble opprettholdt under soloene. Forøvrig finnes det en distinksjon mellom disse to låtene, der det er lite som tyder på at Reinhardt var solistisk fortrolig med tonika i et dorisk format. På den annen side hadde han erfaring med miksolydiske tonale senter fra blueslåter, noe som taler for at gitaristen var mer bevisst over sitt tonespråk i “Appel indirect”. Tritonusen i headen kan dessuten oppfattes som en blåtone, dvs den impliserer ikke nødvendigvis noen spesielle føringer for hvilken kvart som brukes i resten av låta.

Den miksolydiske stemningen som ble satt i den første A-delen opprettholdes i B-delen. Her repeterer Reinhardt tonen Db i den første takten, før han hurtig spiller en nedgang til samme tone oktaven under, også her ved bruk av liten septim og ters (0:51). Videre går solisten inn i et arpeggiobasert motiv fokusert rundt den midlertidige grunntonens høye sekst, som han repeterer to ganger, for så å konstatere moduleringen tilbake til C-dur ved å spille en G-dur-arpeggio som ender med en iherdig tremolo på tonen G (0:54-0:58). Denne tremoloen blir kromatisk forskjøvet i løpet av det siste slaget i B-delen, slik at Reinhardt lander på tonen Eb

ved inngangen av neste A-del. Molltersen utgjort av denne tonen oppløses raskt opp til den egentlige durtersen, via grunntonens rene kvart, F. Deretter høres en fallende C-dur-trekleng som lander på tonen G. Alt melodisk innhold i soloen har hittil vært svært bluespreget, noe som impliseres av lekende vekslinger mellom den lille og store tersen, kombinert med tidvis konstatering av den lille septimen.

Men etter dette, i den andre takten i A-delen (1:00) høres så et oppsiktsvekkende tonevalg; Reinhardt bryter med den miksolysiske stemningen som han hittil har etablert, der han nå spiller tonen H, som han bruker til å bevege seg heltonevis ned til G, for så å konkludere frasen på C, en kvint nedenfor. Her har solisten valgt å introdusere den høye septimen til grunntonen, og dermed et mer diatonisk tonespråk enn det som hittil har blitt hørt. Dette i og med at tonen H indikerer en ionisk modalitet når C-dur er det tonale senteret. Igjen kan det altså høres at Reinhardt ikke er konsekvent med hvilken modalitet han holder seg til.

Kor 2, takt 25

C⁷

Reinhardt

Eksempel 3.6. “Appel indirect”, 1938. Reinhardt introduserer et diatonisk tonespråk der den store septimen brukes i stedet for den lille (0:58).

I slutten av det første solokoret setter Reinhardt i gang et karakteristisk motiv som skal vise seg å vare ut hele resten av soloen hans (1:02-1:31). Motivet starter først en konstant åttendedels puls på tonen C i den første takten, før denne pulsen utbroderes melodisk fra neste takt. Reinhardt holder hele tiden en kontinuerlig flyt i høyrehånden sin, der alle åttendedeler slås an, men innimellom grunntone-anslagene utvikles det et kromatisk alternerende mønster mellom den ovenforliggende tonene F og A. Og etter hver tone i dette kromatiske mønsteret spilles så tonen G i oktaven under, før C igjen repeteres. Slik fortsetter Reinhardt, noe som fører til en rytmisk skjevhet: det høres et melodisk repetert forløp på tre toner, mens underdelingen er firedelt, og resultatet er en rytmisk forskyvning der den opprinnelige rytmen går opp i hvert tredje slag, og som et resultat også i hver tredje takt. Den mørke G-tonen befinner seg i samme oktave som gitarens G-streng, noe som tyder på at motivet rent idiomatisk utføres ved å spille det kromatiske mønsteret på denne strengen, for så å slippe båndet og slå an en åpen streng. Og i så fall ville det være gunstig å spille C-tonen på D-

strengens tiende bånd, for å unngå unødvendig store bevegelser i venstrehanden. Det er åpenbart at dette er et høyst idiomatisk motiv, der gitarens åpne G-streng gjør det mulig for Reinhardt å spille det intrikate forløpet uten problem, tross et betraktelig høyt tempo i låta.

Kor 3, takt 1
C⁷

Reinhardt

Eksempel 3.7. “Appel indirect”, 1938. Dette gitaridiomatisk motivet repeteres omtrent gjennom hele det andre solokoret til Reinhardt. Tonene C og G opptrer som borduntoner, mens det samtidig spilles en kromatisk alternering mellom F og A i det lyse registeret (1:05).

Det eneste avbruddet i andre kor som høres fra dette pulserende motivet er i overgangen mellom de to første A-delene (1:11-1:13). Her beveger Reinhardt seg inn i en iherdig lys tremolo-akkord, bestående av tonene G, A og Eb i stigende rekkefølge. De to lyseste tonene i denne voicingen krydrer den underliggende C-tonaliteten i retning C-dim, en type harmonisk fargelegging som hittil ser ut til å brukes betydelig mye i “Appel indirect”. Akkorden til Reinhardt varer i to takter, før han igjen går løs på det forrige motivet sitt, og som han også tar med seg inn i B-delen. Når låta rykker opp til Db-dur, høres det ut som at Reinhardt bokstavelig talt gjør akkurat det samme som resten av bandet; han fortsetter å spille akkurat det samme som før, med den eneste forskjellen værende at han forflytter seg et bånd opp på gitaren, slik at alt melodisk materiale transponeres til Db-dur. En konsekvens av dette er at den åpne G-strengen som Reinhardt fortsatt spiller nå utgjør den forstørrede kvarten til Db, og slik gjenskerer for første gang, ihvertfall til en viss grad, den lydiske atmosfæren fra låtas hovedtema. Det er begrenset hvor godt man legger merke til denne høye kvarten i B-delen, i og med at G-tonen er nokså kamuflert innimellom de øvrige tonene i forløpet. I den siste A-delen beveger Reinhardt seg tilbake til motivets opprinnelige posisjon, og fortsetter slik frem til korets to siste takter, der han avslutter soloen sin med rytmisk energiske akkordvoicinger, som sammen med kompet danner opplevelsen av en ii⁷-V⁷ progresjon fra Dm⁷ til G⁷. Igjen låner altså bandet diatoniske elementer fra den C-ioniske tonearten, og her ekstra forsterket ved at dominanten innledes av andretrinnsfunksjonen.

I stad ble det belyst at motivet i Reinhardts siste solokor tilsynelatende er svært betinget av gitarens idiomatikk. Men det bør også nevnes at dette motivet er høyst betinget av den harmoniske strukturen i “Appel indirect”. For det første er motivet avhengig av hvilken toneart som brukes, siden solisten her benytter seg av den åpne G-strengen. Dvs de tekniske premisene for å utføre forløpet forutsettes av den tonale forbindelsen mellom tonen G og de tonale sentrene, C-dur og Db-dur. For det andre er det aktuelle motivet påfallende repetitivt, med grunntonen i låta fungerende som en slags borduntone. G-tonen i motivet bærer også et tilsvarende borduntone-preg, først som kvinten i C-dur, og deretter som den forstørrede kvarten i Db-dur. Det tematiske innholdet dreier seg hovedsaklig om den kromatiske bevegelsen opp og ned mellom grunntonens kvart og sekst, som også fremheves ved å utgjøre de lyseste tonene i forløpet. En viktig observasjon her er at grunnen til at dette mønsteret fungerer over så lang tid i låta er nettopp den statiske harmonikken. Fordi låta kun består av åtte takter lange perioder med enten C-dur eller Db-dur er dette et trumfkort som alltid fungerer i “Appel indirect”, så lenge man tilpasser seg rykkene mellom de to toneartene.

I en funksjonsharmonisk låt ville Reinhardt vært langt mer avhengig av kontekst for å få et tilsvarende motiv til å passe inn, og det ville sjelden kunne fungert over like lang tid. Etter å ha lyttet til et omfattende utvalg av de opptakene som generelt finnes av Reinhardt kan man dessuten merke seg at slike motiver faktisk er en sjelden vare i hans improvisatoriske repertoar – til tross for et nevneverdig unntak i “Les yeux noirs” fra 1947 (1:01-1:08). Reinhardts fravær av slike forløp bevitnes av Givan (2010, 80-90) sin kartlegging av gitaristens formulaer, der ingen av de 41 identifiserte formulaene har en tilsvarende struktur. Forøvrig er det et av formulaene som har en vesentlig relasjon til motivet: i kategorien *stabile formulaer* kan man observere formulaet nummerert av Givan (2010, 85, 94) som F20, som har en lik rytmisk oppbygning med motivet i “Appel indirect”, der begge forløpene består av konstant pulserende 8-deler. F20 består imidlertid kun av én tone som hele veien repeteres, men på den annen side har formulaet en aksentering på hvert tredje anslag, slik at den samme rytmiske forskyvningen finnes i begge motiver.

Givan (2010, 85) bruker en innspilling fra 1936, av standardlåta “Limehouse Blues”, til å eksemplifisere F20 – her kan det høres at Reinhardt repeterer tonen H over akkordprogresjonen H7–Em7–A7. Forfatteren understreker dessuten at F20 ofte ble spilt av Reinhardt ved bruk av gitarens åpne strenger, noe som bl.a. er tilfelle i eksempelet fra “Limehouse Blues” (Givan 2010, 94). Med dette tatt i betraktning er det mulig å kategorisere

motivet i “Appel indirect” som en melodisk-modifisert utvidelse av F20, der en kromatisk melodi er implementert innimellom det opprinnelige forløpet, i tillegg til at det er to liggetoner som repeteres i stedet for bare en. Forøvrig – siden det inneholder langt flere ulike toner enn F20 så har motivet i “Appel indirect” en betydelig større kontekst-spesifikk avhengighet. Det er verdt å merke at mesteparten av låtene som Reinhardt spilte var langt mer diatoniske enn “Appel indirect”, noe som kan forklare hvorfor slike typer motiver generelt har blitt lite spilt av gitaristen.

Kor 4, takt 11

H⁷ Em A⁷

Reinhardt

Eksempel 3.8. “Limehouse Blues”, 1936. Reinhardt spiller et karakteristisk enkelttone-motiv, identifisert av Givan (2010, 85, 94) som et av gitaristens improvisatoriske formulaer, navngitt som F20 (1:31).

I de to foregående avsnittene ble det observert at den modale strukturen i “Appel indirect” har gitt Reinhardt anledning til å produsere nytt solistisk materiale som skiller seg ut fra linjene som han typisk spilte i de fleste låter. I grunn skaper dette en analogi til den friheten som bl.a. Myles Boothroyd (2010, 47) omtaler i modaljazz-genren. Ved å kutte ned på det harmoniske omfanget tas fokus vekk fra progresjonsorientert improvisasjon, og solisten gis større frihet til å fokusere på det melodiske innholdet. Men i dette tilfellet observeres en frihet som er vel så knyttet til gitaristisk idiomatikk som til valg av toner, slik som Boothroyd (2010, 47) forfekter. Det viser seg her at statisk harmonikk ikke bare åpner opp for ny tonal tenkning, men også til å utvikle komplekse idiomatiske forløp som passer sammen med en spesiell akkord.

For det som angår tonespråk må det nevnes at gjennom Reinhardts motiv observeres en form for frihet som kanskje ikke samsvarer helt med Boothroyd (2010) sine beskrivelser. Motivet eksemplifiserer en modal miksolydisk struktur som tillater solisten å leke seg med en kromatisk alternering mellom grunntonens kvart og sekst – altså et melodisk tonespråk med distinkt bruk av både tritonus og den lille seksten, i tillegg til fjerde-, femte- og sjettetrinnene som hører hjemme i den miksolydiske modaliteten. Her er det ikke friheten til å fange stemningen til en spesiell modal skala som gjør seg gjeldende, men en kromatisk form for frihet som tilsynelatende utforsker enhver tone sin relasjon til det tonale senteret. Naturligvis

er de to akkordfremmede tonene i motivet brukt som forgjengelige ledetoner innimellom skalatonene, noe som forklarer hvorfor de passer inn i den kontekstuelle musikalske sammenhengen. Allikevel kan man argumentere for at dette eksemplet illustrerer en høyere form for melodisk frihet enn den som beskrives av Boothroyd (2010, 60), i og med at den ikke begrenser seg til en modal skala. Boothroyd (ibid.) stadfester modaljazzens evne til å gjøre alle skalatoner likeverdige, men han nevner ingen potensiell frihet som genren også kan gi til å gå utenfor modaliteten.

Grappellis solo fra 1938

Midtveis i versjonen fra 1938 overtar Grappelli som solist (1:33). Umiddelbart konstateres et bluesy tonespråk likt det som hørtes i starten av Reinhardts solo. Grappelli begynner soloen med åttendedels-fraseringer sterkt preget av den lille tersen, og den lille septimen tas også i bruk. Dette er et tonespråk som opprettholdes gjennom hele fiolinistens solo. Videre kan man høre fiolinisten gjøre en spesiell frasering i løpet av den andre A-delens siste takt, der han legger an tonen G, men i en gradvis glissando opp til Ab, som via tonen Bb leder inn til Db i det første slaget i B-delen (1:46-1:47). Slik bruker Grappelli slutten av A-delen til å forberede det påtroppende rykket opp til Db-dur. Den første solofrasen i B-delen avsluttes i partiets tredje takt, hvor man hører en distinkt nedgang fra grunntonens rene kvart ned til durtersen (1:48-1:50), et tegn på at Grappelli velger bort en lydsk tilnærming i sitt solospill.

I overgangen mellom fiolinistens to kor høres et karakteristisk trekk. Grappelli bruker de siste fem taktene i det første koret på å konstatere den lille tersen mellom C og Eb (1:57-2:01), og i de to aller siste taktene komplementeres fiolinisten av Reinhardt, som begynner å spille en tremolo akkordvoicing lik den han også spilte i sitt eget andrekor (bestående av tonene G, A og Eb). De to motivene sørger sammen for en kraftfull forminsket harmonisering, der det kun er tonen Gb som mangler for å gjengi hele firklngen i en C-dim. Forminskningen av det tonale senteret forsterkes ytterligere ved inngangen av andre kor, der Grappelli klatrer enda en liten ters opp, og starter partiet nettopp med tonen Gb (2:01).

Fiolinisten er bare raskt innom denne tonen, men Gb dukker også opp i Reinhardts gitarspill, der han begynner å repetere et to takter langt harmonisk motiv (2:01). Gitaristen beholder tremolo-rytmen fra i stad, men spiller herfra en klingende sekstparallell mellom tonene A og Gb. Etter en takt forflyttes sekstparallellen en heltone ned, slik at han nå spiller tonene G og

E, fortsatt med tremolo produsert av høyrehånden. Slik fortsetter Reinhardt å gjenta seg i alle A-delene i fiolinistens siste kor, noe som skaper en flytende stemning som følge av det rytmisk monotone tremolo-spillet. Motivet gjør også stemningen mer spenningsladd, siden de alternerende sekstparallellene skaper en konstant veksling mellom C-dim, antydning av A og Gb, og oppløsningen til C-dur, representert av G og E. Legg merke til at det her refereres til tonen Gb i stedet for F#. Dette er fordi tritonus fremtoner seg mer som en forminskete kvint enn som en forstørret kvart i de omdiskuterte taktene. På grunn av den forminskete atmosfæren som tonen skaper sammen med C, Eb og A er det mer naturlig å oppfatte grunntonens tritonus som Gb i stedet for F#, som i denne konteksten forbindes med et mer lydsk lydbylde. I grunn ville det således også vært teoretisk riktigst å omtale Bbb i stedet for A i denne settingen, men for enkelhets skyld refereres det heller til A, siden det er denne tonen som finnes i den underliggende modaliteten.

I den andre A-delen i koret (2:07) påbegynner Grappelli en betydelig seigere rytmikk enn den som hittil har preget soloen, der fiolinisten nå begynner å rytmisere fjerdedelstrioler i stedet for åttendedeler. Det er også kun i dette partiet, nærmere bestemt fra siste halvdel av partiets tredje takt fram til den sjette takten (2:10-2:12), at Grappelli presenterer materiale med distinksjon fra et ellers så bluespreget tonespråk. Fiolinisten viser en spesielt kromatisk tenkning, ved å spille et to-toners heltone-motiv, først på tonene C og D, og som han deretter flytter heltonevis nedover to ganger, før han lander på en underforliggende G-tone. I forrige kapittel ble det påpekt at ofte var det Reinhardt som dristet seg mest ut av den underliggende modaliteten, mens Grappelli pleide å fokusere på myke linjer, betydelig rammet inn av tonearten. Disse taktene bevitner imidlertid at også Grappelli kunne eksperimentere med harmonikken. Det at det korte motivet forflyttes to ganger ned med en heltone impliserer først en repetisjon med tonene Bb og C, som inntil videre ikke medfører noen utsving fra den underliggende modaliteten. Men etter dette benytter Grappelli tonen A til å gjøre en kromatisk bevegelse videre ned til Ab, der motivet nå utspiller seg for tredje gang, før fiolinisten konkluderer med tonen G. Fordi motivet skaper en kontekstuell egnet melodisk omgivelse oppfattes ikke Ab spesielt dissonerende i denne sammenhengen, selv om tonen er fremmed for låtas underliggende tonalitet.

Kor 5, takt 10

C⁷

Grappelli

Eksempel 3.9. “Appel indirect”, 1938. Grappelli improviserer et synkende heltonemotiv fra C til G som får den modalt fremmede tonen Ab til å passe inn i melodien (2:08).

I korets B-del (2:15) returnerer Grappelli til en kvikkere rytmikk igjen, hovedsaklig bestående av åttendedels-rytmer. På den annen side er det melodiske innholdet her ikke like omfattende, der fiolinisten fokuserer på hyppige gjentakelser av tonen F, som utgjør durtersen til Db. Men også Reinhardt fortsetter å komplementere lydbildet i korets B-del, noe som skaper økt variasjon. Vel å merke går gitaristen her over til en ganske annen rytmikk enn den han spilte i A-delene. I dette partiet spiller Reinhardt en energisk synkopert Db7-voicing på de fire lyseste strengene, og som sporadisk krydres ved å innledes av sin underliggende halvtone-nabo. Den tydelige distinksjonen mellom Reinhardts tremoloer i A-delene og synkoperingene i B-delen fører til en betydelig kontrasterende effekt i overgangene mellom disse delene, og kanskje spesielt i overgangen inn i B-delen, der også Grappelli bytter fra en nokså svevende tilnærming til en mer intens rytmikk. Gjennom hele denne innspillingen av “Appel indirect” er dette kanskje det mest kontrasterende punktet, der Reinhardt sørger for effektiv endring i akkompagnementet, i tillegg til variasjonene i Grappellis soloføringer. I Grappelli sin aller siste A-del (2:22) sverger fiolinisten til et markant bluesy tonespråk med en svært fri veksling mellom den lille og store tersen, og med intense linjer uten mye rom for pauser. Denne melodiske intensiteten vedvarer til og med partiets sjette takt, der Grappelli tar en pause, før han i løpet av de siste taktene spiller en kort konkluderende blues-frase som lander på C (2:27-2:28).

Et interessant trekk er at fiolinisten gjentatte ganger konkluderer frasene sine på tonen C i A-delenes syvende takt. Faktisk foretar Grappelli denne gesten i det første og andre partiet i begge sine solokor (1:36, 1:43, 2:03 og 2:10), dvs den finner sted i fire av de seks A-delene som han spiller. Bevissthet om dette markante særtrekket avslører at også Reinhardt berørte det samme mønsteret i sin solo, der også han landet konstaterende på grunntonen i sine første to A-deler (0:41 og 0:48) – begge ganger ved inngangen av partiets syvende takt. En årsak til dette gjennomgående trekket kan være solistenes erfaring fra diatoniske låter, der de var vant til å oppløse harmonikken i partienes syvende takt. For eksempel kan det være interessant å

sammenligne “Appel indirect” med Reinhardts låt “Daphne” fra 1937. Denne låta har samme formstruktur som “Appel indirect”, og det samme tonale skiftet i B-delen. Men i motsetning er “Daphne” basert på karakteristiske I–vi–ii–V turnarounds, noe som dessuten gir tonika en ionisk modalitet i stedet for miksolydisk. I grunn var harmonikken i “Daphne” langt mer vanlig på 1930- og 1940-tallet enn den som finnes i “Appel indirect”. Ved lytting til “Daphne” og mange av de andre låtene som musikerne spilte i disse tiårene kan det høres at progresjonene ofte oppløste seg til tonika i partienes syvende takt. Slike vendinger kan naturlig nok ha blitt en vane for solistene, noe som kan forklare at de ofte landet på grunntonen til samme tid også i “Appel indirect”, selv om harmonikken strengt tatt ikke krevde det.

Det later til at Grappellis solo er enda mer forankret i den miksolydiske modaliteten enn Reinhardt sin. Laurent Cugny (2014b) identifiserer fiolinistens solo med denne modusen, mens forfatteren unnlater å omtale Reinhardts spill i låta. Forøvrig er begge soloene sterkt forankret i en bluesy tilnærming, som fører til at begge solistene er minimalt konsekvent når det kommer til valg av ters. Men foruten dette, hvis man ser bort fra vekslingene mellom den store og lille tersen, later fiolinistens tonespråk til å være betydelig mer uniformt enn Reinhardt sitt. Nesten alle ideene til Grappelli ser ut til å være innrammet i den miksolydiske modaliteten. I Reinhardts tilfelle later det i større grad til at motivene i seg selv dikterer hvilke toner som spilles, i stedet for at han begrenser seg til modaliteten. Dette eksemplifiseres best av det lange motivet i gitaristens andre solokor, der både tritonus og den lille seksten blir tydelig fremhevet, og et annet forløp som fremhever grunntonens store septim. Som tidligere påpekt finnes ulike definisjoner av modaljazzen, men forklaringer flest peker på enkeltstående modaliteter som det melodiske grunnlaget. I den forbindelse kan det argumenteres for at Grappelli sin solo overensstemmer bedre med modaljazzen enn Reinhardt sin, der fiolinisten avviker sjeldnere fra den miksolydiske modaliteten. På den annen side, i tråd med Boothroyds (2010) vektlegging av melodisk frihet i stilarten, kan det også argumenteres for at Reinhardt sin solo overensstemmer bedre, siden han forplikter seg til færre rammer. Uavhengig av hvilken solo som ligner mest på modaljazzen observeres begge solistene å takle den statiske harmonikken i låta uten problem, til tross for at denne typen harmonikk var lite utforsket da innspillingen ble gjort.

Reinhardts første solo fra 1940

Starten på Reinhardts solo i 1940 antyder en deksteritet og et teknisk overskudd som skal vise seg å prege gitaristens solospill gjennom hele denne versjonen av “Appel indirect”. Han bruker de to siste taktene i hovedtemaet på å spille en kromatisk oppgang hele veien fra lille E og opp til en tostrøken E (0:09-0:11), noe som er en svært rask manøver, der hver tone kun varer en åttendedels-triol hver. Den siste tonen i oppgangen lander presist på det første slaget i solokoret, og setter herfra i gang et mer avslappet solospill. En kromatisk form for tenkning kommer til uttrykk i den femte og sjette takten i koret, der Reinhardt gjentar en melodisk stigende ters mellom E og G, men som andre gangen flyttes opp til F og Ab (0:14-0:15). I den andre A-delen gjenkjennes Reinhardts tonespråk fra 1938, der det veksles fritt og hyppig mellom grunntonens lille og store ters (0:18-0:22). Men mot slutten av denne delen støter man også på et trekk som det bare fantes et lite snev av i versjonen fra 1938; en utpreget diatonisk tenkning, med bruk av grunntonens høye septim (0:22-0:23). Denne kvaliteten kommer til uttrykk idet gitaristen spiller en nedgang som sterkt antyder en G7, ved å basere seg på tonene F, D og H. Spesielt H gjøres veldig tydelig, der solisten spiller et fjerdedels anslag på denne tonen, før frasen avsluttes en halvtone ovenfor, på låtas grunntone.

En viss diatonisk touch preger også starten på B-delen, der Reinhardt repeterer en karakteristisk trille rundt Db, men som hver gang lander en halvtone nedenfor grunntonens, på tonen C (0:24-0:26). Her er det forøvrig ikke en dominantisk funksjon som impliserer septimen, men den kromatiske relasjonen C og Db har som nabotoner. Videre i denne delen viser Reinhardt en fullstendig fri tilnærming til hvilken septim som brukes, der han hyppig improviserer med både den lille og store septimen (0:26-0:30). Dette gjør gitaristen ved å først spille en ionisk trinnvis bevegelse rundt Db i den tostrøkne oktaven, før han spiller en kjapp miksolydisk nedgang som impliserer den lille septimen i de to underforliggende oktavene. Dette er en gest som Reinhardt her gjør to ganger på rad før han beveger seg inn i korets siste A-del.

I den påtroppende A-delen høres en ny diatonisk vending i Reinhardts solospill, men som denne gangen benytter fremmedtonen F# i stedet for H (0:35-0:37). I partiets sjette takt spiller gitaristen en stigende tersvis bevegelse på tonene F#, A og C i taktens første halvdel, etterfulgt av E og G i den siste halvdel. Deretter konkluderer Reinhardt frasen med en konstaterende C i neste takt. Det som her skjer er at solisten konstruerer en forgjengelig

oppfatning av akkordvendingen D7–G7–C, ved at F# sammen med A og C oppfattes som tersen i dominantens dominant. Slik benytter Reinhardt atter en gang grunntonens tritonus uten å skape en lydisk sound, denne gangen ved at tonen i stedet bidrar til å skape en funksjonsharmonisk fargelegging av låta.

Kor 2, takt 28

Reinhardt

Eksempel 3.10. “Appel indirect”, 1940. Reinhardts bruk av tonen F# gjør at melodien antyder en D7–G7–C progresjon (0:34).

I den tredje takten i Reinhardts andre kor høres en melodisk vending som skaper sterk assosiasjon til Davis’ solo i “So What” fra 1959. Reinhardt spiller en nedgang fra en tostrøken D og ned til samme tone oktaven under, der den siste tonen fremføres som en tydelig og konstaterende melodisk sluttone oppå den underliggende C-tonaliteten (0:39-0:41). Tonen varer dessuten i hele fire slag, noe som gjør den enda mer fremtredende i lydbildet. Det som skjer er at Reinhardt velger grunntonens andretrinn som melodisk ankomstpunkt – en karakteristisk vending også benyttet av Davis i hans “So What”: gjentatte ganger landet trompetisten intensjonelt på grunntonens andretrinn over en underliggende D-moll-tonalitet. Reinhardts bruk av andretrinnet er dog mer kortvarig enn i Davis’ tilfelle, der gitaristen bruker D som ankomstpunkt kun én gang, før han oppløser den resulterende forholdningen med en C-dur-arpeggio som lander på grunntonen. Men allikevel er dette et påfallende eksempel som viser at statisk harmonikk inviterte solisten til å fremheve andre modale skalatoner enn akkordtonene i C7. Boothroyd (2010, 57) antyder at dette er et trekk i modaljazzen som oppstod ut fra Davis’ søken etter større melodisk frihet, men i denne fraseringen i Reinhardts “Appel indirect” høres et slående hint av den samme friheten.

Kor 3, takt 1

Reinhardt

Eksempel 3.11. “Appel indirect”, 1940. Grunntonens andretrinn brukes som en tydelig target-tone i starten av Reinhardts andre solokor (0:38).

Den siste frasen i korets første A-del starter med at Reinhardt spiller en A-moll-treklang etterfulgt av tonene A og G i partiets sjette takt, før solisten slutter frasen på C i den sjuende takten (0:42-0:44). Her er det veldig innbydende å høre for seg akkordene Am–G7–C ut fra Reinhardts melodiske innhold, altså høres enda en funksjonsharmonisk gest i hans solospill. Denne vendingen minner betydelig mye om Reinhardts ene frasering i det første koret, der han gjorde en tilsvarende vending, men med D7 i stedet for Am. Disse to fraseringene vitner om at Reinhardt kan ha hatt en viss hang til å oppløse seg inn til C-dur i partienes sjuende takt, ved hjelp av egenkonstruerte mini-turnarounder påbegynt i den sjette takten.

I neste A-del starter Reinhardt et staccato forløp spilt med kraftige oktavparalleller, som han dristig avslutter på Ab i partiets andre takt, før han fortsetter et tilsvarende oktavspill kromatisk fra G og helt ned til C (0:45-0:48). Siden gitaristen fortsetter en nedgang fra G i den tredje takten oppleves den forholdsvis langvarige Ab-tonen som en forholdning, som derfor ikke blir alt for dissonerende. Etter at Reinhardt lander på C, synkoperer han tonene G og F#, en vending som skaper den hittil mest lydiske stemningen i soloen. Men det viser seg fort at F# kun er en kromatisk mellomstasjon på veien videre ned til E, via F. Frasen her (0:48-0:51) konkluderes i partiets sjuende takt med en synkende durters mellom E og C.

Det skapes en spesiell kontrast i korets påtroppende B-del (0:51-0:56). Gitaristen bruker de første taktene i partiet på å gjenta den lille sekunden mellom Cb og Bb, dvs septimen og seksten i den Db-miksolydiske skalaen. Disse skalatonene gir ingen umiddelbare bidrag til å definere Db som det nye tonale senteret, der de heller mer mot å tåkelegge hva som egentlig foregår harmonisk sett. Like før B-delen hadde Reinhardt akkurat spilt tonen C nært ovenfor disse to tonene, og til å begynne med kan det nesten høres ut som at de repeterte sekundene er på vei til å rykke kromatisk tilbake opp til C. Denne effekten styrkes av at Reinhardt spiller i oktaver, noe som gjør at han tar en større del av lydbildet enn ellers, og det tonale skiftet i rytmeseksjonen er vanskeligere å høre (selv om effekten sannsynligvis ikke var like markant live på Jimmy's Bar i Paris, der lyd kvaliteten må ha vært bedre enn i opptaket som nå er tilgjengelig). Men forvirringen er kortvarig, fordi fra siste halvdel av den tredje takten spiller Reinhardt en fanfareaktig oppgang basert på Db-dur-treklangen – og idet gitaristen avslutter frasen med tonen F kunne det ikke ha vært mer åpenbart at det er Db-dur som er tonearten. Resultatet her er en slående kontrast mellom diffus harmonisk definering og insisterende åpenbarhet i Reinhardts spill.

Reinhardt setter så i gang en pulserende åttendedels-rytme i neste A-del, først kun på tonen G, før motivet utbroderes ved at gitaristen spiller trinnvise turer rundt akkordtonene i C-dur, der han beveger seg opp fra den lille G-tonen til en tostrøken E (0:59). Frasen avsluttes så ved at Reinhardt spiller en rask C-dur-treklang ned fra E til G. Gitaristen fortsetter å bygge videre på 8-delspulsene som han har etablert, ved å introdusere et motiv godt kjent fra Reinhardts innspilling fra 1938. I overgangen mellom solistens andre og tredje kor (1:04) begynner han å spille akkurat det samme motivet som Reinhardt brukte gjennom hele det andre koret sitt i den tidligere versjonen, der eneste forskjell er at denne gangen går den kromatiske alterneringen fra seksten og helt ned til grunntonens store ters. Men snart høres også at det er blitt gjort tekniske inngrep i dette koret. Ved grundig lytting høres at omtrent hele den første A-delen samt de to første taktene i den andre A-delen er blitt klippet bort. Dette avsløres av et brått hopp i bassgangen midtveis i korets første takt (1:05), og av at korets modulering til Db-dur skjer mye tidligere enn ellers. Dessuten høres det støy i lydsporet like før og etter hoppet finner sted (1:04-1:08), noe som sannsynligvis er et biprodukt av selve klippingen.

Dette inngrepet medfører rent musikalsk at det først høres bare en kort smakebit av det idiomatiske forløpet, før Reinhardt beveger seg inn i en tremolo sekstparallell, ganske lik akkord-voicingen fra 1938 som også avbrøt det samme motivet. Og akkurat som i den tidligere versjonen setter han motivet i gang igjen etter kort tid, der temaet denne gangen varer frem til slutten av korets B-del (1:06-1:16). Selv om omtrent hele den første A-delen er klippet bort kan det være nærliggende å anta at Reinhardt spilte det samme motivet som like før og etter, siden dette ville være en logisk oppbygning av soloen (som han også tydde til to år tidligere), og dessuten kan det antas at klippingen ble intensjonelt gjort på et sted slik at lytteren ikke skulle gå glipp av unikt innhold. Uansett, det at Reinhardt bruker det samme spesielle motivet også i denne innspillingen styrker mistanken om at forløpet var øvd inn av Reinhardt på forhånd for å passe inn i "Appel indirect".

Reinhardts siste A-del før Lewis overtar rampelyset er basert på en opp- og nedadstigende C6-arpeggio på gitarens tre lyseste strenger, spilt i åttendedeler (1:18-1:23). Men etter å ha vist fram denne arpeggioen den første gangen begynner gitaristen å gjøre små modifiseringer på enkelte av akkordtonene. I de to første repetisjonene gjøres dette ved å forminske kvinten, og den tredje repetisjonen modifiseres ved å spille den lille tersen. Reinhardt spiller motivet én siste gang i partiets femte og sjette takt, og denne gangen i forløpets opprinnelige form,

bortsett fra at gitaristen avslutter forløpet med en kromatisk åttendedels-triol fra G ned til F, etterfulgt av en konstaterende frase inn til C i partiets sjuende takt.

Som flere ganger tidligere høres også denne gangen konturene av en diatonisk vending mot C-dur i den sjette takten som følge av Reinhardts tonevalg (1:21-1:23). Selv om melodikken her ikke inneholder den store septimen kan man høre for seg en Dm7–G7–C vending, bl.a. antydning av tonen F i taktens to første slag, og av den stigende kvarten fra G til C i taktskiftet. Et påfallende trekk som nå begynner å bli tydelig er at Reinhardt ser ut til å lande på grunn-tonen hver gang han oppløser progresjonene, i stedet for tersen eller kvinten – noe som gjør oppløsningen ekstra konstaterende. Dessuten ser dette ut til å være en trend eksklusivt knyttet til låtas A-deler, der alle eksempler så langt har funnet sted. Fascinerende er det at man hørte en tilsvarende tendens også i opptaket fra 1938, der både Reinhardt og Grappelli konstaterte sine fraser med tonen C i A-delens sjuende takt. Dette til tross for at frasene den gangen ikke hintet like mye om diatoniske progresjoner, slik som i denne soloen. Videre i låta avsluttes gitarsoloen i den åttende takten, ved at Reinhardt spiller staccato akkordvoicinger som tydeliggjør overgangen inn til pianosoloen i det påtroppende koret (1:23).

Lewis' solo fra 1940

Lewis sin solo bærer preg av å være svært repetitiv. Blant annet oppfattes et mønster der alle de fem korene til pianisten karakteriseres av at de to første A-delene spilles tilnærmet identisk, i tillegg til at den siste A-delen også ligner på de to første. Også innad i partiene er det solistiske innholdet svært repetitivt, f.eks i de to aller første A-delene, der det stort sett kun høres et repetert motiv i pianoets lyse register bestående av kvinten mellom C og G, etterfulgt av en ionisk trinnvis melodi som leder tilbake til C (1:26-1:36). Dette samtidig som venstrehånden alternerer trinnvis mellom E og G. Det at venstrehånden fungerer som en likeverdig solistisk bidragsyter i tillegg til høyrehånden later til å være et gjennomgående trekk – eksemplifisert av det tredje korets A-deler, der Lewis repeterer en karakteristisk nedgang i bass-stemmen (2:17-2:29 og 2:37-2:42). Lewis' soloføringer i B-delene kan høres noe mer improvisert ut enn i A-delene, der pianisten til en viss grad viser distinkt ulike melodikk for hver gang. Men på den annen side holder Lewis seg stort sett til halvnoter i disse partiene, og han spiller nesten aldri raskere enn fjerdedeler i B-delene. A-delene inneholder på sin side omfattende bruk av 8-deler, og har derfor en mer intens rytmikk.

Når det kommer til modalitet hører man faktisk en dominerende hang til den ioniske skalaen i Lewis' solo, selv om også denne soloen riktignok preges av signifikant vekslning mellom den lille og store septimen. For eksempel helt i starten av det første koret så spiller Lewis et kort motiv bestående av tonene G, A og Bb, som antyder miksolydisk tilnærming – noe som fort avvises idet pianisten beveger seg inn i et repetert ionisk motiv (1:25). I soloens andre B-del gjøres en annen brå endring av modalitet, der Lewis bytter ut C med Cb i partiets femte takt (2:07). En interessant effekt av dette tonevalget er at siden pianisten hadde introdusert den høye septimen i den første halvdel av partiet, blir den dominantiske opplevelsen av Db7 kraftig forsterket når tonen Cb plutselig bekreftes av solisten. Således kan man her være tilbøyelige til å oppleve akkorden som en tritonus-substitutt for G7 allerede fra den femte takten. Den mest miksolysiske stemningen i pianistens solo forekommer i de to første A-delene i det fjerde koret, der Lewis gjentar et synkopert motiv vekslende mellom C og Bb (2:43-2:53). Et tilsvarende synkopert motiv (men uten Bb) forekommer også i det andre korets siste A-del (2:10). Som tidligere bemerket så tirrer disse motivene trommeslageren til å svare pianisten med livlig rytmikk.

Reinhardts andre solo fra 1940

Etter den fem kor lange pianosoloen høres det to nye kor med Reinhardt, før låta konkluderes med hovedtemaet. Gitaristen repeterer først tonen G over seks takter (3:33-3:38). Givan (2010, 94, 108) bemerker at Reinhardt ofte gjorde slike langvarige repetisjoner av enkelttoner, og han antyder at slike forløp kan ha vært en måte å fylle tiden på hvis gitaristen ventet på inspirasjon. I dette tilfellet kan det også hende at Reinhardt ønsket å bygge opp en spenning og forventning med dette motivet, der lytteren fikk tid til å forberede seg på et nytt innslag med hans solospill. Forventningen om nytt solistisk materiale innfris i soloens åttende takt, der Reinhardt spiller en oppadstigende C-dim arpeggio, som oppløses til E ved starten av den andre A-delen (3:38). I "Appel indirect" kan det late til at Reinhardt forholder seg til dim-harmonikk på en ganske lik måte som med dominant-akkorder, der begge disse funksjonene brukes fritt til å oppløse melodikken inn til den opprinnelige tonika-akkorden. En tilsvarende bevissthet mot dim-akkorder fantes også i innspillingen fra 1938, der både kompgitaristene og Grappelli også tidvis tydde til forminsket harmonikk.

Kor 10, takt 6

Reinhardt

Eksempel 3.12. “Appel indirect”, 1940. Reinhardt bryter en oppadstigende C-dim-arpeggio som oppløses til E (3:37).

Tonespråket i den andre A-delen er svært diatonisk (3:40-3:45), der man flere ganger kan høre solisten ta i bruk den store septimen, mens den lille septimen fullstendig uteblir. Et annet slående trekk her er en karakteristisk svevende rytmikk fra slutten av den tredje takten: Reinhardt setter i gang en melodikk i fjerdedelstrioler som skaper en skjevhet i forhold til låtas periodisering (3:41). Skjevheten her forekommer ved at det er tonen Ab som befinner seg på det første slaget i fjerdetakten, mens E befinner seg i taktens andre fjerdedelstriol. Melodien kan skape en illusjon om at det er E som starter takten – både som en følge av at Reinhardt aksenterer E i stedet for Ab, og at det er mer logisk å lande på den siste tonen, siden E er grunntonens ters, mens Ab er fremmed for den underliggende modaliteten. Dessuten har det akkurat vært en pause i soloen, noe som gjør den rytmiske periodiseringen mindre tydelig. En tilsvarende diffus rytmikk fortsetter i resten av dette partiet, der solisten spiller enda flere svevende fjerdedelstrioler. Melodikken her gjør at man igjen påminnes den solistiske friheten som Boothroyd (2010, 47) omtaler i modaljazzen. Forfatteren argumenterer for at statisk harmonikk gir solisten stor rytmisk fleksibilitet til å avslutte sine fraser akkurat når man ønsker det (Boothroyd 2010, 60), noe som overensstemmer godt med Reinhardts spill i disse taktene, der han ser ut til å periodisere sin melodi helt fritt oppå den underliggende 4-takten.

Kor 10, takt 11

Reinhardt

Eksempel 3.13. “Appel indirect”, 1940. Den rytmiske periodiseringen kamufleres av Reinhardts skjeve triolfraseringer (3:41).

Den påtroppende B-delen består av en oppadstigende Db6-arpeggio som spilles to ganger på rad i halvnoter, med sin kromatisk underforliggende nabotone som forslagsnote (3:46). Men i den andre gjennomføringen av motivet avslutter Reinhardt med A i stedet for Bb, dvs han spiller denne gangen b6 i stedet for den store seksten til Db. Tonen A lander her på det første

slaget i B-delens sjuende takt (3:50), noe som oppleves som en tjuvstart på moduleringen tilbake til C-dur. Faktisk skapes det her en følelse av tritonus-substituering i partiets sjuende takt, siden tonen tilhører C-miksolydisk men ikke Db-miksolydisk, og man fortsatt hører Db7 i rytmeseksjonen. Sannsynligvis var nok allikevel ikke tritonus-substituering en intensjonell vending, men trolig heller et resultat av Reinhardts iver etter å lede logisk inn til C-dur. Dette kan antas fordi slik reharmonisering fortsatt var et lite etablert virkemiddel i 1940 (Biamonte 2008, 1), og dessuten har Reinhardt hittil behandlet låtas to tonearter svært likt med hensyn på modalitet, noe som tyder på at han oppfattet dem som likeverdige tonale sentre. Denne gesten utført av Reinhardt var åpenbart et virkemiddel for å forberede rykket tilbake til C-dur, der den demonstrerer et ønske om å lappe sammen det tonale skiftet på en logisk måte.

Den siste A-delen i dette koret starter med at Reinhardt hermer rytmen fra B-delen, nå med tonen G, før han setter i gang nye fjerdedelstrioler som ligner på de han spilte i forrige A-del. Det som her er påfallende er melodikken i partiets femte takt, der solisten spiller en tydelig F-moll-treklang (3:55-3:56). Denne linjen fører til enda en ny reharmonisering tillagt låta av Reinhardt, som ender opp med å oppløses til C-dur i sjuende takt. Forøvrig begynner denne fargeleggingen allerede i delens femte takt, i stedet for den sjette. Og vel å merke så lander Reinhardt denne gangen på E i oppløsningen (3:57) – selv om han fort beveger seg videre ned til C i løpet av den sjuende takten, slik at akkorden konstateres ytterligere.

Kor 10, takt 28

C⁷ (Fm) (G7) (C)

Reinhardt

Eksempel 3.14. “Appel indirect”, 1940. En tydelig brutt F-moll-treklang i Reinhardts solo bidrar til å skape omrisset av en Fm–G7–C progresjon (3:54).

De to første A-delene i Reinhardts femte (og siste) kor består av synkoperte fanfarer spilt i oktaver, med sterkt fokus på grunntonens lille ters (3:59-4:11). Intens synkopering opprettholdes i korets B-del, der Reinhardt spiller kraftfulle Db9-voicinger i de to første taktene. Det man videre bevitner i dette partiet eksemplifiserer Reinhardts tendens til å skape antifoni med seg selv, ved hjelp av markant solistisk diskontinuerlighet (4:11-4:18). I den tredje og fjerde takten besvarer han Db9-støtene, nå med hurtige åttendedels enkeltnoteføringer. Deretter svarer Reinhardt seg selv igjen, med tilsvarende Db9-støt som i de to første taktene, før han igjen avslutter partiet med et nytt raskt løp i de to aller siste

taktene. Som Givan (2010, 43) påpeker er dette et typisk trekk i den solistiske stilen til Reinhardt, der han ofte veksler brått mellom fullstendig forskjellige spillemåter i sine soloer, gjerne mellom akkompagnement-pregede motiver og mer fremtredende enkeltnote-improviseringer – akkurat sånn som i disse taktene.

Men det er ikke bare gitaristiske spillemåter som det veksles mellom i dette partiet. En annen like så viktig egenskap er her en nærmest schizofren veksling mellom miksolydisk og ionisk skalabruk. Samtidig som de karakteristiske Db9-voicingene impliserer grunntonens lille septim, så observeres at den raske 8-dels-linjen i partiets tredje og fjerde takt i stedet anvender den store septimen. Dette et raskt Dbmaj-løp som utnytter tonen C hele fire ganger, og i tre ulike oktaver (4:13). Strengt tatt er ikke modaliteten i denne frasen egentlig ionisk, men lydsk, noe som forøvrig kun impliseres av G-tonen på vei ned til F helt i slutten av forløpet.

Det skal sies at fri modal veksling har vært et svært gjennomgående trekk i hele denne innspillingen av “Appel indirect”, blant annet mellom den lille og store septimen. Men få tidligere eksempler har vist en så insisterende og konsentrert veksling fram og tilbake mellom de to septimene som i disse taktene. Reinhardts vandring mellom de to septimene i “Appel indirect” minner i grunn svært mye om Andrew Berish (2009, 253) sine observasjoner i “A Blues Riff”, fra 1946. Denne låta var utformet som en typisk durblues, dvs akkurat som “Appel indirect” hadde den en underliggende miksolydisk modalitet. Og det viser seg at også i “A Blues Riff” så krydret Reinhardt harmonikken ved hyppig bruk av den store septimen (Berish 2009, 253). Denne fellesnevneren i de to låtene kan derfor si noe om Reinhardt sin solistiske tilnærming til miksolydiske funksjoner, ihvertfall når disse opptrer som tonale sentre: gitaristen svekker akkordenes labile spenning ved å overtale lytteren om at tonika også kan opptre som ionisk. Samuel Barrett (2006, 189) antyder en felles tendens i både blues og modaljazz der det musikalske språket i begge stilartene preges av fraværende diatonikk, men Reinhardts spill i “Appel indirect” og “A Blues Riff” viser at både blueslåter og modalt konstruert jazzmusikk kan tillegges diatoniske egenskaper. Dette har Reinhardt også hyppig gjort i “Appel indirect” ved å oppkonstruere sine egne dominante funksjoner, som oppløses inn i en ellers så statisk harmonikk.

Kor 11, takt 17
Db⁷

Reinhardt

Eksempel 3.15. “Appel indirect”, 1940. Reinhardt skifter tonespråk svært fort, idet han beveger seg fra en Db9-voicing til et oppadstigende Dbmaj-løp (4:11).

Det siste raske løpet i B-delen viser en ny tjuvstart på moduleringen tilbake til C-dur, der et alterert G7-språk impliseres allerede i partiets syvende takt (4:16). I denne moduleringen vises også en ny rytmisk skjevhet skapt av Reinhardt, ved at gitaristen avslutter frasen med en konstaterende kromatisk vending fra G og opp til C, men som ikke lander på sluttonen før i det tredje slaget i den påtroppende A-delen. Reinhardt forsinker altså oppløsningen til C-dur med to slag i forhold til rytmeseksjonen (4:16-4:18). I motsetning til det forrige eksempelet som illustrerte en tilsvarende rytmisk frihet, så befinner dette eksempelet seg midt i moduleringen fra Db-dur til C-dur. Dette demonstrerer at statisk harmonikk ikke nødvendigvis forutsettes for at Reinhardt skal driste seg til slik rytmikk. Forøvrig, den aller siste A-delen i Reinhardts solo består hovedsaklig av en kontinuerlig konstatering av tonika. I partiets femte takt interpolerer Reinhardt seg virtuost inn til en rekke tersvis synkende turer rundt akkordtonene i C-dur, før han konkluderer soloen med en lang C i den siste takten (4:21-4:24).

Kor 11, takt 23
Db⁷ (G7) G⁷ C⁷

Reinhardt

Eksempel 3.16. “Appel indirect”, 1940. Reinhardt venter til det tredje slaget i A-delens første takt med å oppløse G7-akkorden, slik at det oppstår en rytmisk skjevhet i forhold til resten av bandet (4:16).

Oppsummering

Til å være en jazzlåt fra 1938 har “Appel indirect” en nokså spesiell harmonisk struktur, der den er nesten utelukkende oppbygd av C7 og Db7. Men de to opptakene som finnes av låta demonstrerer at solistene var i god stand til å interpretere “Appel indirect”, og til å føre overbevisende soloer over skjemaet i låta. Dette til tross for at de andre låtene som musikerne spilte var betydelig mer diatonisk oppbygd. Imidlertid er både Reinhardt og Grappelli sine soloer tydelig preget av deres erfaring med funksjonsharmoniske mønstre. Dette fremgår av et

gjennomgående mønster der begge solistene ofte konkluderer frasene sine med grunntonen, noe de regelrett gjør ved inngangen av den sjuende takten i A-delene. Som nevnt var det mange av de diatoniske låtene på tiden som ledet til harmonisk oppløsning i partienes syvende takt, noe som kan ha ført til en vanedannelse for solistene, og som kan forklare deres tendens til å lande på C akkurat i disse taktene i “Appel indirect”.

Det at Reinhardt lander på C i den syvende takten forekommer i begge opptakene av “Appel indirect”, men i versjonen fra 1940 identifiseres samtidig en annen interessant trend. Her fargelegger gitaristen linjene på vei inn mot grunntonen med sterk antydning av tillagt funksjonsharmonikk. Det er typisk at denne fargeleggingen begynner i partienes sjette takt, og at G7 benyttes mot slutten for å oppløses til C. Til å lede inn mot G7 integrerer Reinhardt eksempelvis andretrinnsfunksjonen, både i et dorisk og et dominantisk format. Når det kommer til oppløsning må det også nevnes en omfattende bruk av forminsket harmonikk, som gjennomsyrrer begge innspillingene av låta. Både Reinhardt og Grappelli, samt kompgitaristene i det første opptaket, ser ut til å bruke C-dim og Db-dim på samme måte som de bruker dominanten til grunntonene, der disse akkordene skaper en tilsvarende spenning. På samme måte som G7 og Ab7 brukes også disse funksjonene til å oppløses inn i C-dur og Db-dur – noe som kan observeres i både melodikk og akkordspill.

Den spesielle harmoniske strukturen i “Appel indirect” bidrar i å gi låta et karakteristisk statisk lydbilde. I tillegg til den monotone harmonikken så bidrar også headen i låta, samt disponeringen av instrumentene, i samme retning. Som tidligere nevnt er headen basert på et to takter langt motiv som repeteres, der Reinhardt hver gang spiller en C6-arpeggio, krydret med ledetonen til akkordtonene. Konsekvent repetisjon av dette motivet fører til et svært ensformig lydbilde under headpartiet. I grunn brukes ikke instrumentene annerledes i “Appel indirect” fra de andre låtene som Reinhardt spilte på tiden. Men den karakteristiske *la pompe*-stilen til de franske jazzmusikerne bidrar i seg selv i retning av et statisk lydbilde, siden kompgruppen konstant spiller den samme rytmefiguren, og generelt bidrar med lite improvisatorisk innhold. Og når denne disiplinen kombineres med harmonikken i “Appel indirect”, minimaliseres også den eneste fremtredende variasjonen i kompet, nemlig akkordskiftene. Som tidligere nevnt var det med en trommeslager i 1940 som faktisk bidro med noen små improvisatoriske forløp, men allikevel – når det kommer til interaksjon musikerne imellom avviker også denne innspillingen fra amerikansk jazzkonvensjon, der også denne er mer preget av estetikken til Quintette du Hot Club de France. På sett og vis kan

“Appel indirect” anses som en slags ekstremversjon av musikken til kvintetten, der låta fremhever ekstra tydelig den solist-orienterte tilnærmingen til Reinhardt og hans medmusikere.

Vel å merke kan det faktisk høres flere improviserte akkorder spilt av kompgitaristene i det første opptaket (**vedlegg 2**), men disse er betraktelig subtile, og de forekommer kun mens Reinhardt spiller solo. De tillagte harmoniseringene som det her er snakk om består primært av dominantene til de to grunntonene, samt forminskede varianter av de tonale sentrene. Det er antydning at disse akkordene kanskje skulle myke opp harmonikken ved å gi låta noen diatoniske elementer, slik at “Appel indirect” skulle ligne mer på de andre jazzlåtene som fantes på tiden. Men det kan også hende at akkordene ble brukt kun for å skape variasjon, eller for å konstatere hvor man var i formen. Uansett årsak så taler disse improviserte akkordene for at musikerne ikke ville konseptualisere “Appel indirect” sånn som Davis gjorde med sine modale låter på slutten av 1950-tallet. Hvis dette var intensjonen ville det være naturlig å polarisere harmonikken med diatonisk musikk, slik at konseptet ble mest mulig synliggjort. I tillegg til de improviserte akkordene i den første innspillingen innebærer låta også en G7 som spilles ved utgangen av alle B-delene, og som dermed avviker fra modal struktur. Også denne akkorden ville trolig blitt utelatt hvis musikerne hadde ønsket å demonstrere modalitet som et nytt konsept.

Forøvrig finnes det to andre faktorer som med større sannsynlighet kan forklare hvorfor Reinhardt komponerte “Appel indirect”. Først og fremst må det pekes på headen. Som Givan (2010, 85, 94) poengterer så fantes headmotivet til låta i gitaristens solorepertoar allerede før “Appel indirect” ble innspilt i 1938, og det ble brukt såpass mye av gitaristen at forfatteren definerer motivet som et av Reinhardts solistiske formulaer. Til en viss grad kan altså låta ha blitt designet for å tematisere Reinhardts motiv. Merk også at jazzlåta “Powerhouse” fra 1937 har et lignende hovedtema, noe som kan ha inspirert Reinhardt i denne retningen. For det andre har det blitt identifisert et karakteristisk gitaridiomatisk motiv som brukes over lange perioder i begge innspillingene av “Appel indirect”. Dette motivet er tydelig konstruert med en kromatisk tilnærming til grunntonen, der alternering mellom de miksolydiske skalatonene integrerer flere fremmedtoner på en overbevisende måte. Dessuten er motivet svært teknisk komplisert, blant annet ved implementering av den åpne G-strengen, noe som tyder på at Reinhardt øvde inn motivet på forhånd av innspillingene. En viktig observasjon er at dette forløpet passer inn i låta på grunn av den statiske harmonikken. Siden motivet opptar store

deler av Reinhardts solo i “Appel indirect” kan det antas at gitaristen satte stor pris på det, og muligens var forløpet en medvirkende faktor til at låta ble komponert.

Fordi den miksolydiske modaliteten ligger til grunn fanger “Appel indirect” mye av den samme stemningen som typisk høres i en durblues. Dette i tråd med en gjennomgående trend i bluesen, poengtert av Barrett (2006, 189), der tonika gis en lav septim også når låtene går i dur. Det høres at Grappelli sin solo er dypt forankret i den miksolydiske skalaen omtrent til enhver tid, og også Reinhardt tar tydelig utgangspunkt i denne modaliteten. Som i en typisk blueslåt hører man at begge solistene forholder seg fritt til valg av ters, der de ofte gjør et poeng ut av raske vekslinger mellom disse. Låtas unike kombinasjon av statisk harmonikk og bluesy sound er spesielt interessant i lys av Barretts (2006) studier, der han forfekter at det finnes et nært bånd mellom bluesmusikk og Davis’ modaljazz. Men i motsetning til Grappelli sin solo fra 1938 forplikter Reinhardt seg langt mindre til denne bluesy tilnærmingen. I gitaristens solospill kan det høres en rekke forløp som bryter med tonaliteten, der det kan late til at det er selve ideene som bestemmer hva han spiller, og ikke modaliteten. I forrige avsnitt ble det nevnt et gitaridiomatisk motiv som opptar betydelig store deler av Reinhardts solospill, og som implementerer flere modalt fremmede toner. Dette er bare et av flere eksempler der Reinhardt bryter med miksolydisk skala. På samme måte som det veksles mellom tersene kan det sies at Reinhardt også veksler fullstendig fritt mellom den store og lille septimen. Det finnes flere eksempler, fortrinnsvis i opptaket fra 1940, der Reinhardt tydelig fremhever den store septimen til grunntonen, noe som svekker den dominantiske opplevelsen av tonika. I gitaristens soloer finnes det dessuten omfattende bruk av den lille seksten, og tidvis brukes også tritonus. Avvik fra den miksolydiske skalaen finnes også i Lewis sin solo fra 1940, der også han veksler nokså fritt mellom den store og lille septimen.

I Reinhardts solospill fra 1940 observeres noen spesielt forseggjorte linjer over de statiske harmoniene i låta. Dette ved at gitaristen her spiller svært rytmisk fritt, og bryter med låtas periodisering. Ifølge Boothroyd (2010, 60) er solister ekstra tilbøyelig til å spille rytmisk fritt hvis harmonikken nedstrippes slik som i modaljazzen, siden man da slipper å fokusere på akkordskift. I så måte kan disse frasene brukes i et argument for å knytte “Appel indirect” til stilarthen. Et annet konkret eksempel som skaper assosiasjon til Davis’ modaljazz er en spesiell frase fra det samme opptaket, der Reinhardt bruker andretrinnet som target-tone, i stedet for en av akkordtonene til tonika. Som tidligere påpekt gjør Davis akkurat det samme i sine innspillinger av “Milestones” og “So What”, og det oppleves derfor en slående likhet.

Fremheving av andre skalatoner enn akkordtonene er ifølge Boothroyd (2010, 58-59) et karakteristisk trekk ved modaljazzen, som følge av statisk harmonikk. “Appel indirect” på sin side har en harmonikk som ligner betraktelig mye på Davis’ modallåter, og derfor er det naturlig at komposisjonen kan ha bydd opp til noen av de samme ideene som finnes i denne senere stilarten.

KONKLUSJON

Som demonstrert i flere analytiske eksempler i løpet av denne oppgaven, har Django Reinhardt unektelig nærmet seg estetikken i modaljazzen. Dette illustreres helt spesifikt av hans komposisjoner “Appel indirect” (1938) og “Fleche d’or” (1952), begge gjennomsyret av statisk harmonikk, som også er det mest fremtredende kjennetegnet ved den senere stilarten. “Fleche d’or” deler to markante trekk med Miles Davis’ “Milestones”, i og med at begge låtene har en helt spesiell AABBA-formstruktur, i tillegg til å være oppbygd av statiske harmonier. Med dette som grunnlag spekulerer Cugny (2014b) i hvorvidt Davis kan ha vært inspirert av “Fleche d’or” da han komponerte sin “Milestones”, og han forundres ved at Reinhardts låt ikke har fått musikkvitenskapelig oppmerksomhet i forbindelse med modaljazzen. Forøvrig, studiene i dette prosjektet viser at den statiske harmonikken i “Fleche d’or” tidvis er veldig vag, noe som kan bidra i å svare på Cugnys spørsmål. Både akkompagnementet og hovedtemaet i låta antyder visse diatoniske progresjoner, noe som svekker den statiske harmonikken. I tillegg besitter låtas A- og B-del to svært beslektede tonaliteter (H-moll og E7), som solisten bruker om hverandre, uavhengig av hvor man er i formen. Musikkanalytisk sett kan det derfor være vanskelig å tolke låta, noe som kan ha bidratt til at den har blitt oversett i sammenheng med modaljazzen. Dessuten, tidlig i dette prosjektet ble fraværende diatonisk sammenheng dratt fram som et typisk kjennetegn på modaljazzen, noe som “Fleche d’or” kan sies å avvike fra, som følge av slektskapet mellom de to akkordene.

“Appel indirect” på sin side er slående lik Davis’ “So What”, med sin AABA-form og fullstendig modale struktur. Låta er omlag 20 år eldre enn modaljazzen, men den innehar allikevel nesten den samme harmoniske strukturen som Davis’ senere låt, bortsett fra at her benyttes den miksolydiske modaliteten, i stedet for den doriske. Opptakene av “Appel indirect” viser at solistene interpreterte låta ved hjelp av tenkning fra blueskonvensjonen: akkurat som i en typisk durblues skaper solistene spenning og variasjon ved å veksle fritt mellom den lille og store tersen til grunntonen. Det er et poeng at på denne tiden var det hovedsaklig fra bluesen at man var kjent med tonika i et miksolydisk format, og derfor bør det ikke være uventet at låta impliserer et bluesy tonespråk. For å skape interessante soloføringer tar solistene også i bruk forminset harmonikk, der de spiller dim-akkorder ut fra de underliggende grunntonene, som kan oppløses tilbake til sin opprinnelige form. Dette vises i både Reinhardt og Stéphane Grappelli sine soloer. Unikt for Reinhardt er forøvrig at han

tidvis også utvider harmonikken ved hjelp av diatoniske progresjoner, som typisk oppløses til tonika via dominanten. I tråd med dette særtrekket finnes det også et annet unikt trekk i Reinhardts spill, som han bruker til å variere det melodiske innholdet i låta: han avviker stadig fra den miksolydiske modaliteten, med alterasjoner av både kvarten, seksten og septimen. Det vises en spesielt kromatisk tilnærming i gitaristens soloføringer, der han ofte baserer seg på motivene i seg selv fremfor å la modaliteten styre melodikken.

Noen av Reinhardts linjer henter om at harmonikken i seg selv kan ha oppmuntret solisten til å tenke likt med det som senere ble vanlig i modaljazzen. I opptaket fra 1940 observeres det at gitaristen fremhever grunntonens andretrinn som en tydelig target-tone, og dessuten finnes det noen takter der han spiller særs rytmisk utfordrende. Tilbøyelighet for slike virkemidler fantes også i Davis' og hans medmusikeres spill på slutten av 1950-tallet, der de samme egenskapene også da stod i ledtog med underliggende statisk harmonikk. På den annen side finnes det en gjennomgående gest i både Reinhardt og Grappelli sine soloer, som samtidig skaper distinksjon fra den senere modaljazzen. Begge solistene spiller svært ofte fraser som oppløses til grunntonen ved inngangen av partienes syvende takt, selv om harmonikken er statisk, og derfor ikke legger opp til dette. Det oppfattes fort et mønster der denne vendingen etter hvert blir veldig forutsigbar, og som en følge kan lytterens interesse potensielt svekkes. Antagelig har dette mønsteret oppstått i "Appel indirect" på grunn av musikernes generelt manglende erfaring med modale strukturer. Fra før hadde de omtrent utelukkende beskjeftiget seg med diatoniske låter, og som påpekt var det mange av disse låtene som oppløste seg til tonika i partienes syvende takt. Altså kan denne gesten ha blitt en vane for solistene, noe som kan forklare hvorfor den finner sted i "Appel indirect". Dette sammenlignet med Davis på slutten av 1950-tallet, som ønsket å distansere sine modale låter fra øvrige jazzdisipliner, og som følgelig var bedre egnet til å styre unna slike mønstre.

Lite tyder på at det var intensjonen å konseptualisere den statiske harmonikken i "Appel indirect". Dette er spesielt gjeldende i opptaket fra 1938, der kompgitaristene spiller hyppige improviserte dominanter som bringer en viss diatonikk inn i låta. Dessuten er det inkorporert en dominant som spilles ved slutten av alle B-delene i begge opptakene. I harmonisk forstand tyder alle disse akkordene på at musikerne ikke skjelnnet "Appel indirect" fra resten av repertoaret sitt – diatoniske virkemidler vitner om diatonisk tenkning. Derimot er det mulig at Reinhardt la til rette for statisk harmonikk på grunn av det melodiske innholdet. Dette antydes av låtas hovedtema, som var et formula i hans lick-repertoar allerede før "Appel indirect" ble

innspilt i 1938. Ideen om å tematisere dette motivet kan potensielt ha vært en medvirkende faktor som ledet fram til den helt spesielle låta.

Reinhardt har også vist seg å bruke modale virkemidler på andre måter, foruten det å strukturere statisk harmoniske låter. Dette kommer til uttrykk i de to komposisjonene “Djangology” (1935) og “Douce ambiance” (1943), som i utgangspunktet er diatonisk oppbygd. Unikt for disse låtene er at de inneholder hver sin spesielle B-del som røsker det tonale senteret kromatisk oppover og vekk fra den opprinnelige grunntonen. En fellesnevner i de to B-delene er at statisk harmonikk utspiller seg i et slags miniformat, ved at hver tonalitet varer i to eller fire takter, slik at lytteren rekker å tilvenne seg det nye tonale senteret. Således oppfattes disse partiene som kromatisk-harmoniske avbrekk fra diatonisk oppbygning.

Kompositorisk sett kan denne gesten beskrives som et kløktig virkemiddel for å skape fremdrift og variasjon i de to låtene. Men som improvisatør kan det diskuteres hvorvidt Reinhardt klarte å leve opp til sine kompositoriske ambisjoner. I “Douce ambiance” impliserer headen en eksplisitt dorisk modalitet som skyves kromatisk oppover under B-delen. Forøvrig, i solopartiet ivaretar ikke Reinhardt denne doriske harmonikken, og attpåtil kan det høres ut som at han famler i dette spesifikke partiet. Vel å merke, i “Djangology” vises en langt større selvsikkerhet i Reinhardts soloer, på tross av at også denne låta impliserer akkurat det samme harmoniske virkemiddelet. Her er det imidlertid den ioniske modaliteten som ligger til grunn. Som det har blitt pekt på kan det være nettopp forskjellen i modalitet som påvirket den solistiske mestringsen, som følge av musikernes tonale forståelse på tiden.

I tillegg er det identifisert to helt spesielle låter der Reinhardt fremhever visse dominantfunksjoner, og som innebærer slående vektlegging av heltoneskalaer. Her er det snakk om komposisjonene “Rythme futur” (1940) og “Diminushing” (1947). Begge låtene impliserer lange perioder med enkeltstående dominanter, og de har åpenbart som intensjon å fange lyden til hver enkelt akkord fremfor å skulle lede til den neste. Dette indikeres av harmonikken, som heller røskes til en helt uventet akkord enn å følge noen form for diatonisk logikk – og av melodien, ved at hver akkord knyttes opp mot hvert sitt korte motiv som distanseres fra resten av låta. Signifikant funksjonsharmonikk finnes riktignok i “Diminushing”, spesielt i låtas B-del, men denne diatoniske sammenhengen forekommer kun innad i hvert enkelt parti, der låtas A- og B-del er fullstendig adskilt fra hverandre.

“Rythme futur” på sin side inneholder ikke noen distinkt solodel – den er fullstendig gjennomkomponert. Dermed er det fortrinnsvis “Diminushing” som viser improvisatoriske interpretasjoner av de labile funksjonene som finnes i disse låtene. Vel å merke, et karakteristisk trekk i begge de to låtene er en omfattende bruk av én spesifikk type dominantfunksjon: både “Rythme futur” og “Diminushing” er sterkt preget av dominantiske funksjoner som tillegges den store sekunden og en alterert kvint. Med disse funksjonene legger Reinhardt til rette for en helt spesiell type melodikk: det skapes et harmonisk landskap der solistene kan bruke heltoneskalaer som det melodiske utgangspunktet. Dette kommer til uttrykk i de improviserte soloene i “Diminushing” såvel som i den forhåndskomponerte melodikken i “Rythme futur”. I lys av dette særtrekket er det innbydende å assosiere med Davis og hans senere modaljazz, der også han brukte enkeltstående akkorder til å fremheve spesifikke skalaer, og der han attpåtil skapte en viss likeverd mellom de ulike skalatonene. Et poeng er at heltoneskalaen besitter helt spesielle symmetriegenskaper, som kan gjøre det lettere for musikerne å likestille tonene som spilles. Følgelig kan det hevdes at Reinhardts bruk av heltoneskalaen overensstemmer godt med estetikken i modaljazzen.

Tidlig i dette prosjektet ble det utarbeidet en generell jazzhistoriografisk oversikt over Reinhardt som utøver og komponist. Og underveis, ut fra hans musikalske hovedtrekk, ble det etablert en viss forventning til hvordan han mest sannsynlig kan ha forholdt seg til modalpreget jazzmusikk. I korte trekk ble det antatt at Reinhardt kan ha hatt gode affeksjoner knyttet til både statisk og ikke-diatonisk harmonikk, noe som antydes av hans solostil såvel som hans kompositoriske virke. Samtidig er det tatt høyde for at Reinhardt kan ha mistet interesse for statisk harmonikk fra siste halvdel av 1940-tallet, som en konsekvens av hans økende interesse for bebop på denne tiden. Studiene i dette prosjektet bekrefter at Reinhardt uten problem kunne improvisere over både statiske og ikke-diatoniske harmonier, og prosjektet vitner dessuten om at han har benyttet slik harmonikk som et kompositorisk virkemiddel gjennom nesten hele sin jazzkarriere. Alle de seks låtene studert i dette prosjektet impliserer betydelig statisk harmonikk, og alle låtene unntatt “Fleche d’or” innehar dessuten ikke-diatoniske progresjoner. Merk at samtidig som “Diminushing” og “Fleche d’or” innebærer omfattende bruk av statisk harmonikk, er dette komposisjoner fra sent 1940-tall og tidlig 1950-tall. En definitiv slutning som dette prosjektet leder til er dermed at Reinhardt behersket både å komponere med og improvisere over ulike modale strukturer, og at dette var to av hans iboende egenskaper helt fra han komponerte “Djangology” i 1935 fram til hans død

i 1953. Reinhardts interesse for bebop på 1940- og 1950-tallet var dessuten ikke en hindring for at han beskjeftiget seg med modalpreget musikk også på denne tiden.

Samtidig som Reinhardt behersket modalrelatert jazzmusikk gjennom mesteparten av sin karriere, oppfattes det ingen periode i hans virke der modale ideer stod noe sterkere enn ellers. Gitaristens modalpregede låter er tilsynelatende vilkårlig fordelt i tidsrommet 1935 til 1952. Dette faktumet kan forstås i lys av Reinhardts vedvarende distansering fra modal konseptualisering. Heller enn å forsøke å gjøre et poeng ut av modale strukturer slik som Davis gjorde med sin modaljazz, er det tydelig at Reinhardt tok i bruk modale virkemidler av ulike andre grunner. Musikkseksemplene i dette prosjektet indikerer at Reinhardt benyttet modale strukturer både for å skape avbrekk fra diatonisk harmonikk, for å distansere låtenes partier fra hverandre, og for å legge til rette for visse melodiske ideer. Men modal harmonikk i seg selv stod ikke fram som selve ideen med låtene – de modale strukturene var alltid midler for å oppnå noe annet. Unntaksvis må det sies at i “Fleche d’or” fornemmes modale ideer som et sterkere incentiv enn i de øvrige låtene, ved at solisten her får mulighet til å basere seg på tilnærmet samme skala gjennom hele låta, og det observeres ikke noen andre grunnleggende ideer ved låta, foruten hovedtemaet. Derfor, selv om headen og kompmusikerne antyder visse diatoniske vendinger, kan det tenkes at Reinhardt var på sporet av en ny modalrelatert estetikk i “Fleche d’or”, men som han aldri rakk å fullbyrde som følge av hans brå død ett år etter at låta ble innspilt. Naturligvis er dette kun spekulasjon – det er umulig å si noe om hva Reinhardt ville foretatt seg hvis han levde lenger enn til 1953.

Som beskrevet i Kapittel 1, så ble modaljazzen utviklet i New York av Davis og hans medmusikere på slutten av 1950-tallet, og derfor vil det være anakronistisk å identifisere Reinhardts musikk med denne stilarten. Imidlertid, som dette prosjektet vitner om, har gitaristen produsert flere låter med klare modale strukturer. Mens Davis var den første til å gjøre et poeng ut av statiske og ikke-diatoniske harmonier med sine album *Milestones* og *Kind of Blue*, så benyttet Reinhardt akkurat de samme virkemidlene allerede på 1930-tallet, om enn i et mindre stilrent format. I motsetning til Davis så demonstrerte ikke Reinhardt modale strukturer som noe eget, men han kunne ta slike strukturer i bruk for å realisere sine kompositoriske ideer. Som Berish konstaterer (2009, 263-264) var Reinhardt en slags outsider i jazzen, som følge av hans geografiske og kulturelle avstand fra de amerikanske utøverne. Følgelig, selv om han var i besittelse av noe nytt og banebrytende, følte Reinhardt neppe at han hadde noen myndighet til å definere sin egen stilart. I tillegg ble Reinhardt eksponert for

andre stilistiske impulser gjennom sitt virke enn de som fantes på slutten av 1950-tallet, noe som også har vært avgjørende for at det var Davis, og ikke Reinhardt, som kom opp med modaljazzen. Men det fremgår i dette prosjektet at Reinhardt allikevel var en monumental innovatør innen modalpreget jazzmusikk, noe som fører viktig lys over modaljazzen: modalstrukturering er ikke en svart-hvitt oppfinnelse som oppstod i kraft av noen spesiell stilart – modalitet har alltid vært en iboende grunnstein i enhver diatonisk låt, og et tilgjengelig virkemiddel for alle som evnet å ta det i bruk. Selv om Davis var den første til å konseptualisere modal jazz, var det fullt mulig for tidligere utøvere, som Reinhardt, å komme opp med modal tenkning.

BIBLIOGRAFI

Litteratur og websider

Barrett, Samuel. 2006. "Kind of Blue and the Economy of Modal Jazz". *Popular Music* 25/2: 185-200.

Becker, Heinz. 2019. *All About Django Reinhardt*.
http://www.papabecker.com/All_About_Django_Reinhardt.htm (hentet: 4. februar 2019).

Berish, Andrew. 2009. "Negotiating 'A Blues Riff': Listening for Django Reinhardt's Place in American Jazz". *Jazz Perspectives* 3/2: 233-264.

Bernal, Leonardo C. 2007. *Miles Davis: The Road to Modal Jazz*. Masteroppgave, University of North Texas. Tilgjengelig fra: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3693/> (hentet 4. januar 2019).

Biamonte, Nicole. 2008. "Augmented-Sixth Chords vs. Tritone Substitutes". *Music Theory Online* 14/2. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.biamonte.html> (hentet 14. februar 2019).

Boothroyd, Myles. 2010. "Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz". *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology* 3: 47-63. Tilgjengelig fra:
<https://www.scribd.com/document/335605493/Modal-Jazz-and-Miles-Davis-George-Russells-Influence-and-the-Me> (hentet 20. april 2019).

Carr, Ian. 2007. *Miles Davis: The Definitive Biography*. Boston: Da Capo.

Cugny, Laurent. 2014a. "O solo de Django Reinhardt em 'Flèche d'or'". *Per Musi* 30: 12-20. Oversatt av F. Araújo fra fransk til portugisisk. Tilgjengelig fra:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-75992014000200003&lng=en&nrm=iso (hentet 2. april 2019).

- Cugny, Laurent. 2014b. “‘Flèche d'or’ de Django Reinhardt: porquê não foi ouvida?”. *Per Musi* 30: 7-11. Oversatt av F. Araújo fra fransk til portugisisk. Tilgjengelig fra: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000200002 (hentet 2. april 2019).
- Dregni, Michael. 2004. *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*. New York: Oxford University Press.
- Dregni, Michael. 2008. *In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*. New York: Oxford University Press.
- Givan, Benjamin. 2010. *The Music of Django Reinhardt*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Goldberg, Corey M. 2006. *Raymond Scott: Rediscovering the Forgotten Wit of Jazz*. Masteroppgave, Rutgers University-Newark. Tilgjengelig fra: <https://www.raymondscott.net/wp-content/uploads/2016/09/RS-thesis-Corey-Goldberg-2.pdf> (hentet 12. mars 2019).
- Gridley, Mark C. 2006. *Jazz Styles: History and Analysis*. 9. utg. Upper Saddle River, NJ: Pearson Education.
- Gridley, Mark C. 2012. *Jazz Styles: History and Analysis*. 11. utg. Boston: Pearson Education.
- Hasegawa, Hikaru. 2003. *The Complete Django Reinhardt Discography, 1928–1953*. <http://www.djangoreinhardt.info/printdiscography.php> (hentet: 4. februar 2019).
- Levine, Mark. 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music.
- Monson, Ingrid. 1998. “Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz”. I *In the Course of Performance*, red. Bruno Nettl og Melinda Russell (Chicago: The University of Chicago Press): 149-168.

Moran, Pat. 2017. "Django Reinhardt Still Inspires Guitarists Six Decades After His Death". *Acoustic Guitar*, 1. mars. <http://acousticguitar.com/django-reinhardt-still-inspires-gypsy-jazz/> (hentet 1. februar 2019).

Shipton, Alyn. 2001. *A New History of Jazz*. New York: Continuum.

Szwed, John. 2003. *So What: The Life of Miles Davis*. London: Arrow Books.

Diskografi – opptak av Reinhardt

Reinhardt, Django. "A Blues Riff" (innsp. 10. nov. 1946). *Essential Electric*. RockBeat Records ROC-3240, 2014. LP. Live fra Civic Opera House, Chicago.

———. "A Little Love, A Little Kiss" (innsp. 26. apr. 1937; matrise nr. OLA 1716-1). *The Quintet of the Hot Club of France, 1936-1937: Django, vol. 1*. Inner City Records IC 1104, 1980. LP.

———. "Appel indirect" (innsp. 14. jun. 1938; matrise nr. 4213 HPP). *Parisian Swing: Django Reinhardt and Stéphane Grappelli with the Quintet of the Hot Club of France*. Avid AMSC 648, 1999. CD.

———. "Appel indirect" (innsp. mars 1940). *Intégrale Django Reinhardt, vol. 10: "Nuages"*. Frémeaux & Associés FA 310, 1999. CD. "Radio Cité", live fra Jimmy's Bar, Paris.

———. "Babik (Bi-Bop)" (innsp. 21. mai 1947; matrise nr. Fo 1785-R). *Brussels and Paris*. DRG Records 8473, 1996. CD.

———. "Black Night" (innsp. 25. okt. 1949). *Inédits, vol. 2*. Nec Plus Ultra 502010, 1984. LP. Opptak, Radio Geneve.

———. "Black Night" (innsp. april-mai 1950; matrise nr. WL 204). *Django in Rome, 1949-1950*. JSP Records JSP919, 2003. CD.

- . “Boléro” (innsp. 14. des. 1937; matrise nr. X2 LA 1996-1). *Swingin' with Django, 1937*. Swaggie Records S 1370, 1976. LP.
- . “Coquette” (innsp. 31. jan. 1946; matrise nr. OCF 25-1). *Intégrale Django Reinhardt, vol. 13: “Echoes of France”*. Frémeaux & Associés FA 313, 2000. CD.
- . “Daphne” (innsp. 29. sept. 1937; matrise nr. OLA 2149-1). *Django with His American Friends*. DRG Records 8493, 1998. CD.
- . “Diminushing” (innsp. 14. nov. 1947; matrise nr. OSW 486-1). *Djangologie, vol. 16, 1947-1949*. Pathé 2C 054-16016, 1978. LP.
- . “Diminushing Blackness” (innsp. 1. feb. 1951). *Django Reinhardt au Club St-Germain-des-Prés*. Nec Plus Ultra 502008, 1983. LP. Opptak, Club Saint Germain-des-Prés, Paris.
- . “Djangology” (innsp. sept. 1935; matrise nr. P 77540). *Django Reinhardt on Vogue, 1934-1951*. Vogue 88725444692, 2012. CD.
- . “Djangology” (innsp. 8. mai 1942; matrise nr. 16220). *Django Reinhardt en Belgique, 1942*. Polydor 2344 146, 1964. LP.
- . “Djangology” (innsp. 6. nov. 1945; matrise nr. OSW 408-1). *Djangologie, vol. 14, 1943-1946*. Pathé 2C 054-16014, 1978. LP.
- . “Djangology” (innsp. jan.-feb. 1949; matrise nr. CW 31). *Django in Rome, 1949-1950*. JSP Records JSP919, 2003. CD.
- . “Douce ambiance” (innsp. 17. feb. 1943; matrise nr. OSW 322-1). *Djangologie, vol. 13, 1942-1943*. Pathé 2C 054-16013, 1978. LP.
- . “Douce ambiance” (innsp. 13. nov. 1947). *Django Reinhardt on Vogue, 1934-1951*. Vogue 88725444692, 2012. CD. Opptak, Radiodiffusion-Télévision Française, Paris.

- . “Fleche d’or” (innsp. 30 jan. 1952; matrise nr. P 1180). *Nuits de Saint-Germain-des-Prés*. Gitanes Jazz Productions 018 427-2, 2002. CD.
- . “Les yeux noirs” (innsp. 29. aug. 1947). *Nuages (Radio Sessions 1947, vol. 1)*. Vogue 500100, 1980. LP. Opptak, Radiodiffusion-Television Française, Paris.
- . “Limehouse Blues” (innsp. 4. mai 1936; matrise nr. OLA 1062-1). *The Complete Django Reinhardt and Quintet of the Hot Club of France Swing, HMV Sessions, 1936-1948*. Mosaic MD6-190, 2000. CD.
- . “Manoir de mes rêves” (innsp. 17. feb. 1943; matrise nr. OSW 323-1). *Paris Bruxelles, 1934-1943*. Frémeaux & Associés FA 205, 1994. CD.
- . “Minor Blues” (innsp. 16. apr. 1947; matrise nr. ST 1984-2). *Peche à la Mouche: The Great Blue Star Sessions, 1947-1953*. Verve Records 835 418-2, 1992. CD.
- . “Noel Blues” (innsp. 22. okt. 1940; matrise nr. OSW 140-1). *Djangology*. Membran Music Ltd. 222918, 2005. CD.
- . “Nuages” (innsp. 13. des. 1940; matrise nr. OSW 146-1). *Intégrale Django Reinhardt, vol. 10: “Nuages”*. Frémeaux & Associés FA 310, 1999. CD.
- . “Rythme futur” (innsp. 1. okt. 1940; matrise nr. OSW 128-1). *Classic Recordings by Django's Music and Quintette du Hot Club de France: Nuages, vol. 6, 1940*. Naxos Jazz Legends 8.120726, 2004. CD.
- . “Rythme futur” (innsp. 22. sept. 1947). *Rythme Futur Radio Sessions, 1947, vol. 2*. Vogue 500108, 1981. LP. Opptak, Radiodiffusion-Television Française, Paris.
- . “Swing 42” (innsp. 11. sept. 1941; matrise nr. OSW 229-1). *Djangologie, vol. 12, 1940-1941*. EMI EMC 2602, 1978. LP.
- . “Swing 48” (innsp. 6. juli 1947; matrise nr. ST 2092-1). *Swing 48*. Gitanes Jazz Productions 013 544-2, 2001. CD.

Diskografi – opptak av andre musikere

Astaire, Fred. “Night and Day” (innsp. 22. nov. 1932; matrise nr. BS-73977). *Crazy Feet!*
ASV AJA 5021, 1983. LP.

Bergara, Gonzalo. “Fleche d’or” (innsp. 2014). *Ansiedad (El Cuarteto Argentino)*. Gonzalo
Bergara 889211008285, 1. sept. 2014. CD.

Davis, Miles. “Flamenco Sketches” (innsp. 22. apr. 1959; matrise nr. CO62293). *Kind of
Blue*. Columbia Records CL 1355, 2013. LP.

———. “I Loves You, Porgy” (innsp. 18. aug. 1958; matrise nr. CO61423). *Porgy and
Bess*. Columbia Records PC 8085, 1977. LP.

———. “Julien dans l’ascenseur” (innsp. 4. og 5. des. 1957). *Ascenseur pour l’échafaud*.
Fontana 660.213 MR, 2018. LP. Innspilt som filmmusikk.

———. “Milestones” (innsp. 4. feb. 1958; matrise nr. CO60202). *Milestones*. Columbia
Records CL 1193, 2013. LP.

———. “So What” (innsp. 2. mars 1959; matrise nr. CO62291). *Kind of Blue*. Columbia
Records CL 1355, 2013. LP.

———. “Summertime” (innsp. 4. aug. 1958; matrise nr. CO61421). *Porgy and Bess*.
Columbia Records PC 8085, 1977. LP.

Scott, Raymond. “Powerhouse” (innsp. 20. feb. 1937; matrise nr. M 120). *The Music of
Raymond Scott: Reckless Nights and Turkish Twilights*. Columbia Records CK 53028,
1992. CD.

VEDLEGG

Vedlegg 1: “Appel indirect” (1938), transkripsjon, Reinhardts solo

Vedlegg 2: “Appel indirect” (1938), improviserte akkorder i kompet

Vedlegg 3: “Appel indirect” (1940), transkripsjon, Reinhardts soloer

Vedlegg 1: "Appel indirect" (1938), transkripsjon, Reinhardts solo

TRANSCRIPTION BY BEN GIVAN

Appel Indirect (Reinhardt)

Recorded June 14, 1938

4213-HⁱPP

$\text{♩} = 270$
INTRO₁

The musical score is written in G major and 3/4 time. It begins with an introduction of four measures of chords. The main melody starts at measure 5 with a C7 chord. The score consists of seven staves of music.



Musical staff 1: Treble clef, 8va. Features three triplet markings over eighth notes.

Musical staff 2: Treble clef, 8va. Includes a 217 Db7 chord marking and a double bar line with a repeat sign.

Musical staff 3: Treble clef, 8va. Features a flat key signature and eighth-note patterns.

Musical staff 4: Treble clef, 8va. Includes G7 and 225 C7 chord markings.

Musical staff 5: Treble clef, 8va. Continues the eighth-note patterns.

Musical staff 6: Treble clef, 8va. Includes a 31 measure marking.

Musical staff 7: Treble clef, 8va. Continues the eighth-note patterns.

Musical staff 8: Treble clef, 8va. Continues the eighth-note patterns.

Musical staff 9: Treble clef, 8va. Includes a 39 measure marking and a complex chord structure.

The musical score consists of seven staves of music. The first six staves are melodic lines with various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks (accents, slurs). The seventh staff shows a transition to a chordal texture with a G7 chord. Chord changes are indicated by 'Db7' at measure 317 and 'C7' at measure 325. The piece ends with a double bar line.

***Merk følgende feil i Givans transkripsjon:**

- Takt 3₁, dvs overgangen mellom solokorene, er notert en takt for tidlig.
- I takt 3₇ og 3₈ er det notert en tostrøken C og A i Reinhardtts akkord, mens akkorden egentlig inneholder en enstrøken A i stedet for disse to tonene.
- Fra takt 3₁₆ til 3₂₄ er det notert en tostrøken Ab som repeteres i bunn, mens Reinhardt egentlig fortsetter å spille en tostrøken G.

Vedlegg 2: "Appel indirect" (1938), improviserte akkorder i kompet

Kor 1

(Up Tempo Swing) J. Reinhardt og Vées

<p>A</p> <p>4/4</p> <p>C₇</p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>
<p> </p> <p>∕.</p> <p>G7</p> <p>C7</p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p>Ebo</p> <p>C/E</p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p>Ab7</p>	<p> </p> <p>Dm7</p> <p>Ebo</p> <p> </p>
<p>A</p> <p>C₇</p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>
<p> </p> <p>∕.</p> <p>Db7</p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>	<p> </p> <p>G₇</p> <p> </p>
<p>A</p> <p>C₇</p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>	<p> </p> <p>∕.</p> <p> </p>	<p> </p> <p>(D)</p> <p>(Eb)</p> <p> </p>
<p> </p> <p>(E)</p>	<p> </p> <p>(Eb)</p> <p>(D)</p> <p> </p>	<p> </p> <p>(C)</p> <p> </p>	<p> </p> <p>G7</p> <p> </p>

Kor 2

(Up Tempo Swing)

J. Reinhardt og Vées

A	4/4	C7		∕.		∕.		
				∕.		∕.		∥
		Dm7 C/E		C7		∕.		∥
A		C7		∕.		∕.		
				∕.		∕.		∥
		G7		C7		∕.		Ab7 ∥
B		D ^b ₇		∕.		∕.		
				∕.		∕.		∥
				∕.		G7		∥
A		C7		∕. Co		C7		∕.
				∕.		∕.		∥
				∕.		Dm7		G7 ∥

***Merk:**

- Med kor 1 menes her første solokor, dvs ikke headen.
- Improviserte enkelttoneføringer er notert i parenteser.

Vedlegg 3: "Appel indirect" (1940), transkripsjon, Reinhardts soloer

Transkr.: Emil Hoem

$\text{♩} = 280$
C⁷

Kor 1

Db⁷

C⁷

G⁷

Kor 2

9,5 takter er her klipt bort

Kor 3

8 3

Pianosolo

159

8

Kor 4

8 C7

8 3 3 3

8 Db7

8 G7 C7 3 3

8 Kor 5



