

Alexander Bugge Pasca

# Bebop og afromodernisme

Abstraksjon i blueskomposisjoner på 1940-tallet

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Mai 2023



Gottlieb, William P., 1947, Portrait of Charlie Parker, Tommy Potter, Miles Davis, Duke Jordan, and Max Roach, Three Deuces, New York, N.Y.



Alexander Bugge Pasca

# **Bebop og afromodernisme**

Abstraksjon i blueskomposisjoner på 1940-tallet

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap  
Veileder: John Howland  
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden



## Forord

Arbeidet med denne oppgaven grunner i en fasinasjon og kjærlighet for jazztradisjonen. Etter å ha studert språket over en lengre periode følte det feil å ikke kjenne til musikkens historie, som jeg fort lærte at henger tett sammen med musikkens soniske karakter. Jeg skrev min første tekst om bebopens afromodernistiske trekk høsten 2022, men måtte holde meg svært kortfattet. Ønsket mitt med denne bacheloroppgaven er å kunne dykke enda dypere inn i bebopens fødsel på en sosial, kulturell og musikalsk måte.

Et fellestrekk for musikken jeg er aller mest glad i er bruken av bluesspråket. Bluessjangeren er en musikk jeg har hørt mange delte meninger om. Noen kan ikke fordra det, mens andre sverger til blåtonene for resten av sitt liv. Derfor fant jeg det svært interessant hvordan bluesen eksisterte side om side med sofistikerte og avanserte jazzstiler som bebopen. Jeg visste at musikken jeg skulle studere hadde tett tilknytning til afrikansk-amerikansk historie og folkeminne. Derfor forsøker jeg i denne oppgaven å tilegne meg en bred forståelse for hva bebop, blues og afromodernisme betyr basert på musikkanalyse og ulike forskeres refleksjoner og erfaringer.

Jeg vil gjerne takke veilederen min John Howland for å ha introdusert meg til nyttig litteratur og som har ledet meg trygt gjennom denne skriveprosessen. Jeg vil også takke mine gode venner fra studiemiljøet mitt som har vært viktige samtalepartnere. Til slutt vil jeg takke mine venner hjemme i Bærum som introduserte meg til jazz for første gang for snart syv år siden.

Trondheim, 19. mai 2023

Innholdet i denne oppgaven står for forfatterens regning

## **Sammendrag**

Bebopens utspring på 1940-tallet markerer starten på den moderne jazzen. Pionérenes musikalske språk er høyst relevant i dagens jazzmiljø, som fortsatt spiller musikken og frasere til kunstnere som Charlie Parker og Dizzy Gillespie. Musikken bar ikke bare på musikalske nyvinninger, men også sosiokulturell bagasje som utmerker seg som en afromodernistisk bevegelse. Bebop var frigjøring, kamp, revolusjon og kunst. Samtidig holder jazzen et godt grep om sine røtter i bluesen, en musikk med en følelseladd og turbulent historie. Musikalske innovatører på 1940-tallet bruker denne formen som et springbrett for kreative nyvinninger. På ikke mange år ser vi en utvikling innad i et tett musikkmiljø hvor bluesens egenart blir plukket fra hverandre og satt sammen igjen på spennende måter. Denne teksten tar for seg hvordan moderniserte og abstrakte blueskomposisjoner på 1940-tallet blir et medium for afromodernistiske uttrykk.

## **Abstract**

The emergence of bebop in the 1940s marks the beginning of modern jazz. The musical language of its pioneers remains highly relevant in today's jazz scene, where artists still play the music and phrases of Charlie Parker and Dizzy Gillespie. The music carried not only musical innovations but also socio-cultural baggage, distinguishing itself as an afro-modernist movement. Bebop was liberation, struggle, revolution, and art. Simultaneously, jazz maintains a strong grip on its roots in the blues, a music with a powerful and turbulent history. Innovators in the 1940s used this musical form as a springboard for creative innovations. In just a few years, we witness a development within a close-knit music community where the essence of the blues is deconstructed and reassembled in exciting ways. This text explores how modernized and abstracted blues compositions in the 1940s became a medium for afro-modernist expressions.

## **Innholdsfortegnelse**

<b>1. Introduksjon .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Metode.....</b>	<b>2</b>
<b>3. 1940-tallets USA: Folk på vandring og musikk i forandring.....</b>	<b>3</b>
<b>4. Modernitet: abstraksjon og opprør .....</b>	<b>6</b>
<b>5. Blueskonnotasjoner.....</b>	<b>8</b>
<b>6. «Billie’s Bounce» - Charlie Parker.....</b>	<b>10</b>
<b>7. «Sippin’ at Bells» - Miles Davis .....</b>	<b>13</b>
<b>8. «Israel» - John Carisi.....</b>	<b>16</b>
<b>9. Jazz i den modernistiske kanonen .....</b>	<b>21</b>
<b>10. Konklusjon.....</b>	<b>24</b>
<b>Bibliografi.....</b>	<b>26</b>

## Figurliste

Figur 1: «Bring it on Home» av Rubberlegs Williams (transponert til F-dur).....	12
Figur 2: Melodi og akkordskjema for "Billie's Bounce" .....	12
Figur 3: Akkordskjemaet til "Sippin' at Bells" av Miles Davis, 1947. Transkribert av Jeffrey Magee. ....	15
Figur 4: Jeff Sultanof's transkripsjon av Miles Davis' solo over "Israel". Avbildet er takt 51 t.o.m. 55. Davis på trompet spiller sitt andre kor med solo mens resten av blåserne bygger opp dynamikken ved å markere akkordene. Innad i blåserrekken kan vi observere i takt 51 og 52 en form for «spørsmål-svar» arrangeringsteknikk mellom ulike registre (tuba og baritonsaksofon mot trombone, valthorn og altsaksofon) .....	18
Figur 5: Et hyppig brukt akkordskjema for blues i moll. ....	19
Figur 6: Akkordskjemaet til «Israel», transkribert av Jeff Sultanof. ....	19



## 1. Introduksjon

Året er 1946. Vi befinner oss i hjertet av New York City, byen som aldri sover, i en leilighet på 55th street. Døra er ulåst, og mennesker i dress beveger seg inn og ut. Praten går jevnt og trutt om musikk, kunst og bransjen. Noen henger over pianoet som står inntil veggen og utforsker alle tonene, klangene og akkordene de kan komme på. Noen vokaliserer en rask melodi, andre tar frem et horn og forsøker å imitere den. Noen har krasja på sofaen og sover etter en sen spillejobb. I bakgrunnen spinner Prokofiev på platespilleren, og folk sitter tett rundt og lytter. Rundt omkring ligger det partiturer med instrumenteringer av uhørte typer. Det koker og bobler i jazzverden, og noen av fremtidens største figurer i amerikansk musikkhistorie befinner seg i denne leiligheten. Fremtidige musikalske konstellasjoner blir til og veien herfra til New Yorks fremoverlente jazzbransje er kort.

Beskrivelsen er basert på observasjoner fra Gil Evans (1912-1988) sin leilighet i 14 West 55th Street, gjenfortalt av Jeff Sultanof.<sup>1</sup> Leiligheten lå ikke langt unna 52nd Street, New Yorks «jazz-hotspot» på denne tiden. Her foregikk det jammer kveld etter kveld, hele natta, med de aller dyktigste jazzmusikerne. Her var det ikke uvanlig å høre skyhøye tempoer, brennende linjer og utallige akkorder på kort tid. Kun de aller beste musikerne klarte å holde tritt med akkordskiftene, og når man først satt i gang var det stor fare for at man ble stående på scenen lenge ettersom hver solist forsøkte å spille bedre enn den forrige. Imellom slagene var det ikke uvanlig å ta turen innom Evans' leilighet. Et kreativt og omfattende nettverk av jazzmusikere samlet seg her for å sosialisere og utveksle musikalske idéer. For mange var Evans' et musikalsk forbilde basert på hans lange erfaring og eksemplariske evne innenfor jazz-arrangering og komponering, og mange kom til han for å få veiledning i egne prosjekter. Også virtuose improviserende musikere som Charlie Parker kunne bli funnet sovende på sofaen inne i leiligheten, noe som viser til det enorme kaliberet i Evans' sosiale krets.

Evans var for tiden musikalsk leder i Claude Thornhills orkester. De moderne arrangementene av jazz-standarder han skrev til dette bandet har lenge blitt regnet som klassikere. I 1946 var derimot Gil Evans i ferd med å igangsette nok et prosjekt som skulle lede an i utviklingen av jazz. Ambisjonen hans om å videreføre bebop-elementene fra Thornhill Orkesteret ledet til et mindre band med musikere fra ulike bakgrunner, men alle fra samme sosiale sirkel. Dette resulterte i en nonett med usedvanlig instrumentering og stort

---

<sup>1</sup> M. Davis, Miles Davis Nonet, and J. Sultanof, *Birth of the cool* (7777 W. Bluemound RD. P.O. BOX 13819 Milwaukee, WI 53213: Hal Leonard, 2002), 1-3.

kompositorisk mangfold spredd utover hele ensemblet. Flere dager i studio over en lengre periode ble til Miles Davis albumet *Birth of the Cool*.

Dette albumet eksemplifiserer og belyser på mange måter hvordan jazzten i løpet av 40-tallet går fra å være underholdningsmusikk, til å bli en fullverdig og blomstrende kunstnerisk uttrykksform. Utvalgte musikere på denne platen demonstrerer på spesifikke spor hvordan musikalsk-stilistiske rammer har blitt plattformer for eksperimentering. Én av disse musikalske rammene er bluesen. At nettopp bluesformen ble et medium for komponister å katalysere modernitet er interessant på bakgrunn av bluesens historie. Utvalgte jazzmusikere har gjennom 40-tallet sett skamfullt på det å spille blues.<sup>2</sup> Dette resulterte i nytenkning i henhold til improvisasjon, arrangering og komposisjon. Sporet «Israel» fra *Birth of the Cool* demonstrerer dette tydelig. Med bakgrunn i et 12-takters blueskjema bruker komponisten John Carisi en rekke fremoverlente musikalske verktøy for å abstrahere blueskjemaet som ligger til grunn, og Miles Davis viderefører dette i sin improvisasjon.

Denne teksten forsøker å sette ord på hvordan blues-tilnærminger har utviklet seg gjennom 40-tallet, fra Charlie Parkers «Billie's Bounce», gjennom Miles Davis' «Sippin at Bell's», til Carisis «Israel», og på hvilken måte dette illustrerer afromodernistiske tendenser i tiden. Gjennom musikalsk analyse kan man observere flere komponister ta lange steg i en moderne retning for hvert verk, på hver sin måte. Felles ved de utvalgte komposisjonene er grunnlaget deres i bluesen, noe som gir argumentasjonen spissere fokus. I tillegg til dette eksemplifiseres det klart hvordan bebopen karakteriseres av gjenkomponering, uttrykksfrihet og eksperimentering. I kombinasjon med et historisk bakteppe vil dette resultere i en dypere forståelse for hvordan blues og jazz til sammen kan være et uttrykk for afromodernisme. Samtidig vil analysen knyttes sammen og problematiseres ytterligere når vi undersøker musikernes egne holdninger til det modernistiske narrativ.

## 2. Metode

Innholdet i denne teksten er i all hovedsak basert på to former for akademisk arbeid – litteraturstudier og musikalsk analyse. I forsøket på å forstå begrepet afromodernisme og å sette dette i en historisk kontekst har tidligere akademiske verker om jazz og bebop blitt brukt. Mange av kjerneelementene i denne teksten springer ut av Jeffrey Magees tekst «Kinds of Blue: Miles Davis, Afro- Modernism, and the Blues» fra 2007. Herifra stilles det flere

---

<sup>2</sup> Jeffrey Magee, "Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues," *Jazz Perspectives* 1, no. 1 (2007/05/01 2007): 11, <https://doi.org/10.1080/17494060601061006>.

spørsmål som igjen diskuteres av akademikere som Scott DeVeaux («The Birth of Bebop: a Social and Musical History», fra 1997) som sørger for å trekke lange og brede historiske linjer mellom amerikansk jazzhistorie, bebop og afromodernisme. I samsvar med dette diskuteres idéene i Jesse Stewarts «No Boundary Line to Art: “Bebop” as Afro-Modernist Discourse» fra 2011 for å sette utvalgte blueskomposisjoner i en moderne – og eventuelt også modernistisk – sammenheng. Disse verkene kommuniserer for å gi et helhetlig bakteppe for analysedelen av teksten.

Den andre formen for akademisk arbeid baseres på analyse av tre utvalgte låter mellom 1945 og 1949. Låtene er valgt ut på bakgrunn av Magees tidslinje med Miles Davis’ bluesinnspillinger, ettersom listen inkluderer flere ulike komponister (f.eks. Rubberlegs Williams, Charlie Parker og John Carisi). Deler av det analytiske materialet er basert på Magees refleksjoner, mens en større del er basert på originale harmoniske og melodiske transkripsjoner basert på innspillinger. Analysen forsøker å kun favne relevante musikaliteter i lys av blues og improvisasjon, og fokuset veksler mellom melodi, rytme og harmoni, med et gjennomgående fokus på harmoni.

### **3. 1940-tallets USA: Folk på vandring og musikk i forandring**

1940-tallets USA preges av store sosiale og demografiske endringer. Landet tjente godt på andre verdenskrig, og den voksende økonomien endret forbrukersamfunnet og arbeidsmarkedet. Urbanisering og baby-boomet forandret amerikansk familieliv for godt, og store mengder med mennesker migrerte til byer som New York, Los Angeles og Chicago, herav mange afrikansk-amerikanere fra sør-statene. Byene med økt etnisk mangfold hadde naturligvis konsekvenser for politikken på statlig og nasjonalt nivå, men tillot også rike kulturelle utvekslinger som skapte nye musikker og bygget videre på allerede etablerte stiler.<sup>3</sup> Bettis Laurel trekker frem at migrasjonen nordover allerede på 20-tallet la grunnlaget for jazzens utvikling på 40-tallet. I mellomkrigstiden oppstod det et større marked for jazz, som førte til at mange jazzmusikere flyttet nordover i håp om bedre arbeidsvilkår og berømmelse. Her fikk jazzten for første gang et stabilt, voksende og engasjert publikum. Laurel drar det så langt ved å si at mange store jazzmusikere hadde aldri havnet på opptak om de ikke emigrerte nordover, basert på de mer inngripende rasistiske forholdene i sørstatene.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Guthrie P. Ramsey and Research Columbia College Chicago Center for Black Music, *Race music : black cultures from bebop to hip-hop*, vol. 7, Music of the African diaspora, (Berkeley, Chicago: University of California Press Center for Black Music Research, Columbia College, 2003), 98-100.

<sup>4</sup> Laurel Bettis, "Tough on Black Asses: Segregation Ideology in the

Jazzmiljøet på 1940-tallet kan karakteriseres som en musikkulturell tvetydig fortelling. I starten av tiåret er jazzen i rampelyset mer enn noen gang i swing-epoken. Storbandswingen spiller opp til dans hver kveld på klubber og scener rundt om i hele landet, og bandledere som Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman og Harry James er så populære at noen av de til og med får sine opptredener på TV og i film.<sup>5</sup> Swingjazzens storhetstid var eksplosiv i den forstand at den gikk fra å være standarden innenfor populærmusikk til å dø ut på få år; I 1944 var industrien tilsynelatende stabil og blomstrende, men det tok ikke mer enn tre år før swing-epoken var mer eller mindre forbi.<sup>6</sup>

Året 1942 til 1943 preges av en økonomisk konflikt som setter spor i musikkindustrien. James C. Petrillo, lederen av American Federation of Musicians (AFM), gjorde uttrykk for misnøye med offentlig bruk av den utgitte musikken til foreningens medlemmer. Offentlige utesteder som f.eks. nattklubber hadde rett til å bruke plater akkurat slik de måtte ønske etter de var kjøpt opp, som førte til at musikere ble satt ut av arbeid. Petrillo's misnøye gikk så langt at han ville stanse alle plateinnspillinger av musikere tilknyttet AFM. På dette tidspunktet hadde foreningen tilegnet seg enormt mange medlemmer. Tilnærmet hver eneste instrumentalist og vokalist på tvers av flere sjangere var medlem. Konflikten resulterte i en langvarig streik fra august 1942 til februar 1943. Siden store mengder musikk ikke fikk muligheten til å bli tatt opp i denne perioden, har det oppstått et historisk sort hull i dokumentasjonen vi har av de musikalske utviklingene jazzen gjennomgikk i dette tidsrommet.<sup>7</sup>

På starten av 40-tallet vokser det frem en ny jazz med kontrasterende motiver og hensikter. Kreative sjeler som Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Max Roach og Bud Powell blir frontfigurer og pionérer i det som senere skal få navnet «bebop». Her ønsker ikke lenger musikerne å tilfredsstille en bransje bygget på et dansende (hovedsakelig hvitt) publikum eller spille inn i forutsigbare linjer og rytmer. Bebopen springer ut av jam-kulturen på Minton's Playhouse og Monroe's Uptown House der harmoni, melodi og rytme får helt nye betydninger i hendene til virtuose instrumentalister med et unikt musikalsk språk. Bernard Gendron peker på musikernes tilflytting fra Harlem mot 52nd Street som en viktig del av

---

Early American Jazz Industry," *Historical Perspectives: Santa Clara University Undergraduate Journal of History, Series II* 17, 11 (2012).

<sup>5</sup> William M. Dabback, "'I Thought It Was Jazz': Polyphonic Voices in Jazz, Modernism, and the Processes of Institutionalization," *Transposition* 1, no. 1 (2011): 7, <https://doi.org/10.4000/transposition.383>.

<sup>6</sup> Scott Yanow, *Bebop*, Third ear, (San Francisco: Miller Freeman Books, 2000).

<sup>7</sup> Scott DeVeaux, "Bebop and the Recording Industry: The 1942 AFM Recording Ban Reconsidered," *Journal of the American Musicological Society* 41, no. 1 (1988): 128-31, <https://doi.org/10.1525/jams.1988.41.1.03a00040>.

bebopens modningsprosess. Her kom bebopen ut av jammene på Minton's og Monroe's, nærmere musikkbransjen og dermed nærmere folk flest.<sup>8</sup>

Bebopens utspring skaper til dels dissonans i musikkindustrien, og blir tatt imot svært forskjellig av ulike folk. Musikken eksisterer samtidig som andre sjangere som ikke bare er mer populære, men også stilistisk svært forskjellig. Et eksempel på dette finner vi i *The Record Changer* fra 1946 der William Purcell anmelder sangeren Rubberlegs Williams' «4-F Blues» der blant andre Gillespie og Parker gjør sin opptreden. Kommentarene beskriver deres melodiske dybde som upassende. Ironisk nok bemerker Purcell seg også at Gillespie spiller færre toner enn han er kjent for, men at det fortsatt kategoriseres som bebop, og dermed som uegnet for Williams' musikk.<sup>9</sup> Bebopen erobret ikke populærkulturen på samme måte som swingmusikken på grunn av musikalske og sosiale aspekter. Musikken var ikke på langt nær like dansbar og sangbar, i tillegg til at bebopmusikerne hadde fått et negativt rykte på seg for å være tilknyttet rusmiljøer.<sup>10</sup>

De musikalske skiftene i tiden må også sees i kontekst av den afrikansk-amerikanske tilværelsen frem mot 1940-tallet. Ordet «afromodernisme» har blitt et populært begrep for å beskrive hvordan svarte kunstnere (spesielt sentrert rundt USA) har brukt kunstneriske uttrykk som en plattform for å artikulere opplevelsen av det moderne liv for mennesker i egen, samt over hele den afrikanske diaspora.<sup>11</sup> På denne måten velger akademikere som Scott DeVaux og Guthrie Ramsey å beskrive bebopen som en revolusjonær bevegelse karakterisert av elementer som pan-afrikansk musikkutveksling, musikalsk og kunstnerisk selvhevdelse og modernistiske tendenser som abstraksjon. Felles for begge er måten de refererer til ordet «afromodernisme», og hvordan det er knyttet til modernitet i svart musikk. I lys av dette forsøker denne teksten å trekke linjer mellom blues og bebop med en baktanke om at begge musikkene bærer på flere av de samme afromodernistiske konnotasjonene og visjonene. For å gjøre dette må man spisse blikket og ørene inn mot viktige musikalske figurer fra denne korte, men intense perioden på 1940-tallet.

---

<sup>8</sup> Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club : popular music and the avant-garde* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 143.

<sup>9</sup> William Purcell, "Jazz on Records," *The Record Changer* (Musikkanmeldelse), august, 1946.

<sup>10</sup> Yanow, *Bebop*, 44.

<sup>11</sup> Ramsey and Columbia College Chicago Center for Black Music, *Race music : black cultures from bebop to hip-hop*, 7, 97.

## 4. Modernitet: abstraksjon og opprør

I forsøket å sette musikk i en afromodernistisk kontekst må man også komme til enighet rundt hva det betyr å være moderne. Ingrid Monson mener jazz- og særlig bebopmodernitet kan forekomme på to ulike måter. I artikkelen «The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse» skriver hun: «The first [jazzmusician] uses the word [modern] to describe structural and artistic elements of the music. [...] The second aspect has to do with the meaning of 'modern' in relation to political and social opposition to racial segregation in the entertainment world».<sup>12</sup> Modernitet var altså ifølge Monson et diskutert tema blandt jazzmusikere i tiden. For å introdusere argumentet refererer hun til «moldy figs», kallenavn på tilhengere av den gamle jazzzen (dixieland, New Orleans etc.), som på tidlig 40-tall viste avsky for swing-jazzzen fordi de mente det var «moderne kommersialisert musikk». Senere på 40-tallet ser vi til dels en reprise av disse holdningene, men mot bebop og annen musikk man kan argumentere for at er mer fremoverlent og «moderne» i henhold til flere av parameterne Monson presenterer. På denne måten kan man se på bebopen ikke bare som et friskt musikalsk vindpust, men som redefinerende for hva modernitet er i seg selv.

Monsons første punkt om modernitet i jazzmusikk henviser til rene musikalske og kunstneriske valg. Et kjerneaspekt ved dette ligger i musikalsk abstraksjon, et begrep brukt om utviklingen av vestlig kunstmusikk rundt overgangen til det 20. århundre. Jesse Stewart bruker også dette i konteksten av bebop. Ifølge Stewart blir dette synlig gjennom bebopens bruk av eksisterende musikalske konvensjoner til å kalle på ulike stiler og tradisjoner. Som en respons til kulturelle og sosiale endringer kan musikere eksperimentere med disse konvensjonene, og forholdet til dem blir dermed abstrahert. Dette mener Stewart at blir eksemplifisert i «contrafacts» samt i blues. I «contrafacts» blir kjente og kjære poplåter fra f.eks. Tin-Pan-Alley tradisjonen kledd en ny melodi som samsvarer mer med bebop-ismen, etterfulgt av soloer over det originale akkordskjemaet (hør f.eks. «Donna Lee» og «Anthropology», hvor førstnevnte er en tolkning av James F. Hanleys «Back Home Again in Indiana» fra 1917 og sistnevnte er kun én av utallige «contrafacts» med akkordskjemaet til George Gershwins «I Got Rhythm» fra 1930). Eric Porters utsagn om at bebopmusikere avslø bluesen fordi de mente det var et symbol på begrensningene de hadde blitt påtvunget som musikere og afrikansk-amerikanere problematiseres av Stewart ved å trekke frem de utallige

---

<sup>12</sup> Ingrid Monson, "MUSIC ANTHROPOLOGIES AND MUSIC HISTORIES: THE PROBLEM WITH WHITE HIPNESS: RACE, GENDER, AND CULTURAL CONCEPTIONS IN JAZZ HISTORICAL DISCOURSE," *Journal of the American Musicological Society* 48, no. 3 (1995): 407.

komposisjonene fra 40-tallet med blueskjemaet som grunnlag. Videre peker han på hvordan pulsslagene i bebopromming ble flyttet fra basstrommen til ride-symbalen, noe som gir en mer luftig, lett og flytende rytmisk forankring, og dermed en mer abstrakt lyd.<sup>13</sup> Soloer ble mer basert på akkordskjemaet fremfor melodien, og akkordsubstitusjoner kunne formidle låtens harmonikk samtidig som nye og til tider mer abstrakte klanger kunne komme frem.

Pan-amerikanske musikalske samarbeid og kryssninger var òg en sentral del av den afromodernistiske bevegelsen. Charlie Parkers samarbeid med afrikansk-kubanske musikere som Francisco «Machito» Grillo og hans band «Machito and his Orcherstra» eksemplifiserer dette godt i låter som «Okiedoke» og «Mango Mangüé» fra 1948 som blander autentisk bebopspråk med en afrikansk-kubansk rytmeseksjon. Særegent for afrikansk-kubanske musikere var hvor tidlig ute de var med å ta eierskap til den afrikanske arven i musikken sin. Allerede på 40-tallet hadde musikken i New York fått navnet «afro-cuban», som ikke bare refererer til de konkret kubanske trekkene ved musikken, men også til den afrikanske tradisjonen hvor musikken har sine røtter.<sup>14</sup> Musikken til Dizzy Gillespie viser også kreative kryssninger mellom musikk fra ulike afrikanske diasporaer i bl.a. «A Night in Tunisia». Gillespie mener at bassintroen, i kontekst med resten av låten, peker mot en afrikansk-kubansk fremtid i jazzen samtidig som den reflekterer over dens afrikanske røtter.<sup>15</sup> En slik pan-amerikansk og -afrikansk kulturutveksling er et element som anses som sentral for den afromodernistiske bevegelsen ettersom det bidrar med å konkretisere, markere og reflektere over den afrikansk-amerikanske identiteten i den moderne verden.

Monsons andre punkt om bebopens modernitet går på de sosiale aspekter ved afromodernisme og defineres av misnøye og opprør mot en segregerende musikk- og underholdningsindustri. Allerede fra jazzens opprinnelse har den rasistiske kulturen i USA (spesielt i sørstatene) påvirket industrien gjennom anmeldelser, mottagelse, samt rettigheter på og av scenen. På starten av 1900-tallet satt «primitivistiske» holdninger – et tankesett om at mer «primitive» mennesker og kulturer har genetisk lettere for å uttrykke følelsene sine på en autentisk måte – fortsatt føringen for ordleggingen mange hvite anmeldere hadde i sine omtaler om jazz av svarte musikere. Bransjen formet også publikums forhold til ragtime og tidlig jazz fra 1800- til starten av 1900-tallet via «minstrel» varietéteaterformen. Disse forestillingene var basert på at hvite mennesker med svart maling i ansiktet spilte på humor og

---

<sup>13</sup> Jesse Stewart, "No Boundary Line to Art: "Bebop" as Afro-Modernist Discourse," *American music* (Champaign, Ill.) 29, no. 3 (2011): 335-37, <https://doi.org/10.5406/americanmusic.29.3.0332>.

<sup>14</sup> Stewart, "No Boundary Line to Art: "Bebop" as Afro-Modernist Discourse," 342-44.

<sup>15</sup> Ramsey and Columbia College Chicago Center for Black Music, *Race music : black cultures from bebop to hip-hop*, 7, 98.

stereotypier av svarte amerikanere for et hvitt publikum. Senere ble også svarte aktører sett på scenen, som ga dem et tidlig levebrød i bransjen, dog med forventninger av det hvitt-dominerte publikumet om at humoren fortsatt skulle baseres på rasistiske stereotyper på afrikansk-amerikanere. Da Duke Ellington spilte Vaudeville show på midten av 20-tallet måtte han og bandmedlemmene ha pudder i ansiktet for å «se hvitere ut» da de spilte for hvite publikummere. Selv inn på 40-tallet møtte musikere klubbeiere som ikke tillot at svarte og hvite musikere spilte sammen på scenen. Et eksempel på dette er da Artie Shaw skulle på turné sørover i 1941, og fikk beskjed om at han fikk inkludere den svarte trompetisten Hot Lips Page på scenen på betingelsen at han til enhver tid befant seg 4-5 meter unna de andre musikerne.<sup>16</sup> Dette er kun et fåtall av mange historier om rasisme, trakassering og vold i livene til afrikansk-amerikanske musikere.

Bebopmusikerne oppsøkte en ny musikalsk frihet som storbandene ikke kunne gi dem. I mindre komboer kunne hver enkelt musiker ha større kreativt spillerom til å endre retning på musikken. Den individuelle friheten ga en plattform å vise frem virtuositet og kunstnerisk kreativitet på en individuell måte, som storbandsjangeren naturligvis ikke tillot i samme grad basert på ensemble-størrelsen. Sterke musikalske karakterer med unike stemmer lot seg utfolde på åpne «jam-sessions» der alle som ville vise seg fram fikk scenetid. Scott DeVeaux utdyper også at friheten på disse jammene ble speilet i de lite rasediskriminerende holdningene som gjennomsyret dem. Han peker på hvordan Dizzy Gillespies showmankarakter og gjestfrihet utstrålte det motsatte av forskjellsbehandling og ville legge bort rasistiske spenninger til fordel for det som virkelig betydde noe, nemlig musikken.<sup>17</sup> Til tross for at bebopmiljøet hadde en lang vei å gå når det kom til f.eks. kjønnsdiskriminering (se s. 348-349 i Stewart, 2011, om Melba Liston i Gillespies orkester) blåste musikken og dens miljø liv i en rekke frigjørende prosesser, på musikalske og sosiale plan, deriblant i bluesen.<sup>18</sup>

## 5. Blueskonnotasjoner

Bluesen og alle dens varianter og teksturer hadde for mange blitt nærmest et synonym for svart musikkultur på 40-tallet. Samuel Floyd argumenterer for at bluesen står som en trope i

---

<sup>16</sup> Bettis, "Tough on Black Asses: Segregation Ideology in the Early American Jazz Industry," 117-18.

<sup>17</sup> Scott DeVeaux, *The birth of bebop : a social and musical history* (Berkeley: University of California Press, 1997), 167.

<sup>18</sup> Stewart, "No Boundary Line to Art: "Bebop" as Afro-Modernist Discourse," 348-49.



afrikansk-amerikansk musisering på 1900-tallet.<sup>19</sup> Man kan visualisere seg at bluesens tekster, melodier og harmonier står som nederste stein i en afromusikalsk næringspyramide, og gjør seg synlig i mange ulike sjangere. Floyd argumenterer videre at bluesens formbarhet og utholdenhet kommer av bluesens opprinnelse fra afrikansk vokalmusikk og slavekultur. Bluesen har deretter gjort et selvsikkert inntog i mange ulike sjangere som country, «rhythm & blues», jazz og gospel.

Guthrie Ramsey presenterer flere vinklinger til Floyds utsagn som stritter imot tendensen å regne blues som en urørlig grunnpilar i afrikansk-amerikansk folkeminne og identitet. Ronald Radano vektlegger evnen å kunne se hvordan rasistiske og politiske forutsetninger har skapt et usunt og romantisert bilde på folketradisjoner. Han redegjør for at tanken om musikk som noe overmenneskelig er utdatert og upassende. Historiker Evelyn Brooks Higginbotham ved Harvard University setter søkelyset i større grad på religiøs musikk og religiøse seremonier. Samtidig som man må være kritisk til romantiseringen av folkekulturers påvirkning på populærmusikk er det ifølge Ramsey ikke til å stikke under en stol at bluesens modalitet i afrikansk-amerikansk musikkultur er viktig og dermed ikke kan overses.<sup>20</sup>

Jeffrey Magee oppsummerer denne dissonansen med sitatet «The blues: can't live with it, can't live without it».<sup>21</sup> At bluesens modalitet i afrikansk-amerikansk musikk er såpass omdiskutert understreker hvor innflytelsesrik den er. Bluesens solide grep om jazzen gjør seg synlig i diskografiene til mange sentrale musikere som Charlie Parker – som skrev utallige blueskomposisjoner gjennom sin korte karriere – og Miles Davis som spilte og komponerte blues i alle slags nye jazzstiler han tok del i. Hvorvidt bluesen hypotetisk sett er essensen av afrikansk-amerikansk musikalsk identitet er mindre viktig i dette tilfellet enn hva slags inntrykk folk flest hadde av bluesens betydning. Å analysere musikk etter bluesens premisser tydeliggjør en viss kronologi i hvordan jazzmusikere komponerte, samtidig som det kan resultere i at andre viktige kompositoriske elementer utenfor bluesformen overses. Avgrensningen gjør det derimot lettere å peke på historiske linjer mellom ulike komponisters refleksjoner rundt komposisjon og abstraksjon.

---

<sup>19</sup> Ramsey and Columbia College Chicago Center for Black Music, *Race music : black cultures from bebop to hip-hop*, 7, 45.

<sup>20</sup> Ramsey and Columbia College Chicago Center for Black Music, *Race music : black cultures from bebop to hip-hop*, 7.

<sup>21</sup> "Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues," 11.

## 6. «Billie's Bounce» - Charlie Parker

Charlie Parkers kanskje mest kjente blueskomposisjon har navnet «Billie's Bounce». Låten har vært i jazzens standardrepertoar i lang tid, og spilles fortsatt på jammer hvor enn i verden det er en viss kultur for amerikansk jazztradisjon. Pedagogisk sett eksemplifiserer «Billie's Bounce» godt hvilke harmoniske og rytmiske elementer en jazz-blues består av, samtidig som den er en del av Parkers diskografi og er dermed pensum for mange musikkelever rundt om i verden.<sup>22</sup> Senere i teksten kommer vi til å se hvordan «Billie's Bounce» ikke bare ble en standard i seg selv, men et rammeverk åpen for videre fortolkninger av bluesen. Låten dukker opp for første gang på plate sammen med én av hans flere blueskomposisjoner «Now's the Time». Innspillingene er gjort i 1945 i WOR Studios på Broadway i New York City. Sammen har han med seg flere musikere som skal bli fremtiden innen jazz; Miles Davis på trompet, Dizzy Gillespie – her under pseudonymet Hen Gates – på piano, Curly Russell på bass og Max Roach på trommer. Til tross for dagens syn på viktigheten ved denne utgivelsen, ble den ikke nødvendigvis godt tatt imot i sin tid. I en utgave av *Metronome Magazine* fra mars 1946 beskriver «The Three Deuces» (musikkjournalistene Barry Ulanov, George Simon og Leonard Feather) innspillingen som miserabel som følge av det de mener er saksofonteknisk slurv fra Parker, dårlig tatt opp rytmeseksjon, og Davis som i sin transkriberte Gillespie-solo kun klarer å imitere hans feil (Davis nevnes for øvrig ikke ved navn i denne anmeldelsen).<sup>23</sup>

Rent musikalsk er det en rekke grunnleggende endringer som er gjort for å utvide den tradisjonelle bluesformen. Først og fremst bærer innspillingen naturligvis på ismer som definerer bebopen i kontrast til den tidligere jazzen som gir «Billie's Bounce» en fundamentalt annerledes vinkling på bluesen. Siden låten ikke har noe vokalinnslag – og dermed ingen tekst – åpnes det for større melodiske friheter. Melodiske, rytmiske og lyriske repetisjoner – som regel med en AAB-form – kan forkastes til fordel for variasjoner i synkoper, rytmiske forskyvinger og små underdelinger. Selv om mitt fokus i denne kortfattede analysen er på komposisjonen, vil det være irrasjonelt å ikke nevne de virtuose improviserte linjene til Parker og hvordan dette er knyttet til komposisjonen. I boka «Race Music» refererer Ramsey til et sitat fra Gillespie der han beskriver hvor lite forskjell han mener det er mellom komposisjon og improvisasjon: «[...] The jazz musician, though he practically never receives credit for it, is constantly composing during his improvisations, and

---

<sup>22</sup> Steve Sullivan, "Billie's Bounce (1945)—Charlie Parker's Re-Boppers," in *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings* (Scarecrow Press, 2013).

<sup>23</sup> Barry; Simon Ulanov, George; Feather, Leonard, "Charlie Parker's Re Boppers," *Metronome*, March, 1946, 29.

most of the melodies he creates are never set down on paper, nor on record. [...]» Ramsey argumenterer for at ved å plassere improvisasjon under kategorien komposisjon blir virkelighetsoppfatningen til mange tradisjonelle og moderne komponister snudd på hodet. Til tross for at det er markante praktiske forskjeller mellom de to musiseringene for de aller fleste musikere (f.eks. at komposisjoner oftere skrives ned, preges oftere av bevisste musikalsk-teoretiske verktøy og er en langsommere prosess) gir det jazzmusikere en annen form for autentisitet ved å kategorisere deres spontanitet som fullverdig komposisjon.<sup>24</sup> I lys av dette kan vi betrakte bebop-bluesen «Billie's Bounce» ikke bare som en modernisert bluesmelodi, men som en markør for et skifte i moderne musikalske uttrykksformer.

Parker var kjent for å komponere i siste øyeblikk før opptak. Flere av hans medmusikere har fortalt historier om hvordan han på få minutter klarte å sette sammen flere låter rett før alle bandmedlemmene skal stå klare foran mikrofonen. «Billie's Bounce» og «Now's the Time» er et resultat av en slik raptus ifølge bekjente av Parker.<sup>25</sup> En rekke av hans utgitte komposisjoner er også resultat av oppmøte i studio uten et eneste noteark medbrakt. Musikken som kom ut av disse øktene ble komponert mens opptaket ble gjort, og i senere tid har uttakene også blitt offentliggjort som inviterer oss inn i Parkers kompositoriske og improvisatoriske sinn. Et eksempel på dette er låten «Blues (Fast)» som i tillegg til å ha en tittel som beskriver seg selv godt ble komponert takning for takning i studio, hvor Parker bearbejdet et enkelt motivisk materiale. De avbrutte takningene nr. 1-8 har varierende lengde før de avbrytes av hans produsent Norman Granz som i løpet av opptaksprosessen noterte «Blues (Fast)» som «not very good».<sup>26</sup> «Billie's Bounce» krevde mer kommunikasjon fra Parker ettersom Davis skulle spille melodien under Parkers harmonisering. Likevel kan uttakene fra «Blues (Fast)» gi oss et innblikk i Parkers unike kompositoriske stil, også over en blues.

Samme år som «Billie's Bounce» kommer ut slipper Henry «Rubberlegs» Williams låten «Bring it on Home».<sup>27</sup> Sidestiller vi disse sporene vil vi lettere kunne se og høre konkrete nyvinninger ved bebop-blues i kontrast til den mer tradisjonelle tilnærmingen til Williams. Bildene under viser melodi og akkordskjemaet til begge låtene. Williams sin

---

<sup>24</sup> Ramsey and Columbia College Chicago Center for Black Music, *Race music : black cultures from bebop to hip-hop*, 7, 96-97.

<sup>25</sup> Henry Martin, "Four studies of charlie parker's compositional processes," *Music theory online* 24, no. 2 (2018): 2, <https://doi.org/10.30535/mto.24.2.3>.

<sup>26</sup> "Four studies of charlie parker's compositional processes," 12.

<sup>27</sup> Magee, "Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues," 5.

vokalteknikk og stil er preget av – i enda større grad enn Parkers spillestil – svært frie rytmer og effekter som bøying av toner og vregng som gjør at mange detaljer går bort i notasjon.

Figur 1: «Bring it on Home» av Rubberlegs Williams (transponert til F-dur)

Figur 2: Melodi og akkordskjema for "Billie's Bounce"

Det viktigste å legge merke til er hvordan det strofiske mønsteret AAB skaper restriksjoner på de rytmiske elementene i melodien. Parker kan på den andre siden lage en betydelig lenger og mer kompleks melodi uten å ta hensyn til tekst. Bebopmelodier karakteriseres ofte som lite sangbare basert på f.eks. bruken av kromatiske innhegninger (takt 8-9 i «Billie's Bounce»), sekstendedelstrioler (takt 4), akkordbrytninger (synkende  $Gm^{maj7}$  i takt 9) og generelt høye tempo («Billie's Bounce» ligger på omtrent 177 slag i minuttet mot «Bring it on Home» sine 92). I tillegg har Parker utvidet harmonikken med ii-V progresjoner, eksemplifisert i takt 8 når den harmoniske pulsen dobles og Am-D7 leder til  $Gm7$  i takt 9. Melodien spiller videre på dette ved å markere altererte metningstoner som  $b9$  ( $E^b$ ) til D7 i takt 8.

Man kan allerede her argumentere for at Parker abstraherer bluesen på bakgrunn av de musikalske utvidelsene som finner sted, derimot vil dette komme mye tydeligere frem i de neste låtene som analyseres. Viktigere er det å kunne forstå «Billie's Bounce» og andre

blueskomposisjoner av Parker («Now's the Time», «Cheryl», «Cool Blues» og «Buzzy» for å nevne noen) som tidlige eksempler på hvordan bluesen gjorde sitt inntog i jazzen. Kort tid etter «Billie's Bounce» tas opp på plate observerer vi andre blueskomposisjoner fra musikere i Parker sin omgangskrets som viderefører mange av de samme elementene vi finner i Parkers musikk.

## 7. «Sippin' at Bells» - Miles Davis

Miles Davis (1926-1991) anses ofte som én av jazzhistoriens mest innflytelsesrike bidragsyttere, både som bandleder, komponist, og improviserende musiker. Født i 1926 var han rundt midten av 40-tallet på vei inn i 20-årene og elev ved Juilliard School of Music i New York. Hans studietid der var ikke uten turbulens. Til tross for at han var en brukbar akademiker, og fikk gode karakterer i flere emner, fant han lite ro i store deler av læreverket og studentmiljøet. Davis er beskrevet av mange bekjente som en nådeløst direkte person, og dette fikk også hans lærere erfare. Magee henviser til en kjent hendelse i Davis sitt liv hvor én av hans musikkprofessorer forklarer at svarte amerikanere spilte blues fordi de var fattige og var tvunget til å jobbe på bomullplantasjer. I respons til dette skal Davis ha reist seg opp og sagt: «I'm from East St. Louis and my father is rich, he's a dentist, and I play the blues. My father didn't never pick no cotton and I didn't wake up this morning sad and start playing the blues. There's more to it than that».<sup>28</sup>

Davis forklarer selv at han brukte mye av tiden sin på å studere de han rundt 1945 anså som sine sanne professorer – Charlie Parker og Dizzy Gillespie. Til tross for at Davis ikke er kjent for sine raske improviserte linjer som Gillespie og Parker var han allerede som 19-åring en svært dyktig trompetist med røtter tydelig plantet i bebopspråket. Dette var noe han også brakte med inn i blues og R&B til stor kontrast til andre solister på samme tid.<sup>29</sup>

Musikkeksempelen «Bring it on Home» av Rubberlegs Williams i forrige del er faktisk platedebuten til Davis, hvor han spiller linjer og «fills» i bakgrunnen av vokalens pauser. Til tross for at han er plassert så langt bak i lydbildet at han kunne vært i et helt annet rom klarer han å formidle et svingende bebopspråk. Fra 0:16 til 0:22 og fra 0:27 til 0:33 hører vi to strekk hvor Davis utnytter det langsomme tempoet til å spille «double-time» fraser med stort dynamisk rekkevidde som markerer akkordene på en tydelig måte. På den andre siden reflekterer Herbie Fields' saksofonsolo fra 1:13 til 1:45 en mer klanglig og rytmisk populær

---

<sup>28</sup> Magee, "Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues," 6.

<sup>29</sup> "Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues," 5-6.

tilnærming preget av «growling», bøying av toner og seigere rytmer som speiler Williams' vrenghet og rytmiske frihet. Slik markerer denne innspillingen hvordan bebopspråket skiller seg ut som en sofistikert og grensesprengende tilnærming til jazzvokabularet side om side med den mer konvensjonelle stilen på denne tiden.

Davis sine tidlige komposisjoner viser til en musiker med føttene godt plantet i tradisjonen samtidig som de gir et frempek på hvordan fremtiden i jazz vil se ut. Gjennom hele hans karriere har bluesen vært en rød tråd, og én av hans første komposisjoner på opptak er en 12-takters blues med navn «Sippin' at Bells» fra 1947 (under bandnavnet «Miles Davis All-Stars» har han med seg Parker på tenorsaksofon, John Lewis på piano, Nelson Boyd på bass og Max Roach ved trommesettet). Låten bruker sentrale musikalske reharmoniserings-teknikker fra beboptradisjonen – eksemplifisert i Parkers blueskomposisjoner – men tar det ett steg lenger inn mot en mer abstrakt tolkning. Det mest sentrale verktøyet er ii-V progresjonen, som Davis flytter kromatisk og forkorter for å skape harmoniske omveier og digresjoner. Magee trekker likheter mellom «Sippin' at Bells» og «Blues for Alice», en Parker-komposisjon fra 1951 og derfor 4 år senere enn Davis' komposisjon. Denne teksten tar en mer kronologisk tilnærming til analysen, og vil derfor fokusere på å se den moderne utviklingen i lys av «Billie's Bounce» istedenfor. Dog anerkjennes det at den mulige problematikken ved dette ligger i Magees tekst om hvordan Davis studerte Gillespie og Parkers tonespråk nøye, og at det derfor kan ha hendt at akkordprogresjonen (eller en nærmest tilsvarende én) til «Blues for Alice» ble lært bort til Davis før «Sippin' at Bells»-opptaket i 1947. Om «Blues for Alice» ble komponert før dens debut på plate i 1951 finnes det ingen kilder på, og derfor er det rimelig å regne med at den er komponert samme år. Dessuten vil dette også argumentere videre for Davis' sin originalitet.

I løpet av de første fem taktene av «Sippin' at Bells» møter vi forlengede tritonussubstitusjoner og forkortede ii-V progresjoner, hvorav sistnevnte er en særegen teknikk for denne bluesen. Bevegelsen fra takt 1 til 2 ( $I^{maj7}$  endres til  $ii^7$  i en ii-V progresjon, som her også fungerer som en markering av  $IV^7$  akkorden  $B^b7$ ) er hyppig brukt i store deler av jazzrepertoaret, men takt 3 avduker dens nye hensikt.

<b>Fmaj7</b>		<b>Fm7</b>	<b>Bb7</b>	<b>Am7</b>	<b>Gm7</b>	<b>F#m7</b>	<b>B7</b>
<b>Bb7</b>		<b>Bbm7</b>	<b>Eb7</b>	<b>Am7</b>	<b>D7</b>	<b>Abm7</b>	<b>Db7</b>
<b>Gm7</b>	<b>C7</b>	<b>Dbm7</b>	<b>Gb7</b>	<b>Am7</b>	<b>Abm7</b>	<b>Gm7</b>	<b>C7</b>

Figur 3: Akkordskjemaet til "Sippin' at Bells" av Miles Davis, 1947. Transkribert av Jeffrey Magee.<sup>30</sup>

B<sup>b</sup>7 blir tritonussubstitusjonen til E7 gjennom å lede til Am7. Substitusjonen forlenges i den forstand at ii-akkorden Fm7 er inkludert i samme takt. Den samme forlengingen ser vi i taktene 4-5 og 10-11(F<sup>#</sup>m7-B7-B<sup>b</sup>7 og D<sup>b</sup>m7-G<sup>b</sup>7-Am7). Retter vi blikket vårt tilbake på takt 3 til 4 bruker Davis en annen variant av Parkers typiske ii-V sekvens mot IV<sup>7</sup> akkorden. I stedet for å bruke rekken Am7-D7-Gm7-C7-F7-B<sup>b</sup>7 dobler han den harmoniske pulsen i takt 3 ved å fjerne V<sup>7</sup> akkordene D7 og C7, for så å gå inn i en utvidet tritonussubstitusjon i takt 4 som nevnt tidligere. Dette kan tolkes som en form for abstraksjon av selve ii-V substitusjonsmetodikken som bebopmusikere var godt kjent med gjennom å antyde til en dominantakkord som ikke er der. En annen måte å formulere dette på vil være å gi m7-akkorden en dominant funksjon (til tross for at Am7 og Gm7 er diatoniske akkorder i F-dur oppleves de mer som ii-akkorder til «usynlige» V-akkorder).

Magee bruker tittelen «Sippin' at Bells» til å argumentere for at Davis navnsatte låten som et opprør mot de kontemporære forestillingene om bluesens kulturelle og sosiale betydning. Han refererer til et sitat fra Dizzy Gillespies biografi «To Be or Not to Bop» (1979) hvor Gillespie forklarer at det å spille blues var skambelagt for noen, særlig for mange bebopmusikere. Formen og sjangeren var knyttet til en eldre generasjon musikere som hadde andre forestillinger om hva jazz og blues var og skulle være. I tilfellene der bluesen likevel ble spilt av bebopmusikere var det vanlig å bruke grunnskjemaet til å spille store mengder akkordsubstitusjoner og virtuose vendinger, i kontrast til det mer tradisjonelle bluespråket. Magee bringer opp flere muligheter for hva slags sted «Bells» kunne være, deriblant en nøktern bar med klasse og stil hvor Davis og Sonny Rollins ofte befant seg (beskrevet av Davis selv i hans biografi fra 1990). Ordvalget «Sippin'» skiller seg også tydelig fra mer

<sup>30</sup> "Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues," 10.

ubeherskede måter å konsumere alkohol på. Til sammen blir tittelen «Sippin' at Bells» et klart utsagn som motstrider assosiasjonen folk hadde om blues som en primitiv og gammeldags musikk.<sup>31</sup> På denne måten kan også «Sippin' at Bells» eksemplifisere godt hvordan afrikansk-amerikanske musikere utfordret den kunstneriske takhøyden jazzkomposisjon kunne ha. Dette skulle vise seg å kun være begynnelsen på noe stort når det to år senere samles en helt unik gruppe musikere, deriblant med Davis, for å spille inn det som skal bli *Birth of the Cool*.

## 8. «Israel» - John Carisi

Spor nummer 10 på det eminente Miles Davis albumet *Birth of the Cool* fra 1957 med navn «Israel» er skrevet av New Jersey trompetisten og komponisten John Carisi (1922-1992). Til tross for albumets lanseringsdato sent på 50-tallet var musikken et resultat av flere dager i studio allerede på slutten av 40-tallet. *Birth of the Cool* fikk sitt navn noe feilaktig – mulig pga. sin lange vei fra studio til platebutikker – som har ført til at albumet ofte forbindes med opprinnelsen til cool-jazzen til tross for sine mange solistiske bebopelementer. «Israel» er ett av sporene som ble tatt opp i 1949 og viser til hva den franske musikkjournalisten Andre Hodeir kalte for «a rather astonishing renewal of the blues». «Israel» var særlig nyskapende når det kommer til komposisjon og arrangering, men også de improvisatoriske elementene reflekterte nye stemmer i jazzen.<sup>32</sup> Nonetten som skulle ende opp med å bli ensemblet på *Birth of the Cool* hadde som nevnt tidligere sitt utspring fra Gil Evans' sosiale sirkel. Ensemblets medlemmer varierte delvis mellom de tre ulike dagene i WOR Studios (21. januar 1949, 22. april 1949 og 9. mars 1950), men en fellesfaktor blant medlemmene var Davis, som var med på alle sporene. Barytonsaksofonisten Gerry Mulligan hadde vært fasinert over Davis sin stemme over lang tid, og da Davis fikk delta på planleggingen hos Evans fikk han fort rollen som bandleder. Takket være ensemblets ønske om å utforske og eksperimentere sammen har albumet blitt preget av betydelige nyvinninger innenfor jazzkomposisjon og dermed fått en viktig plass i musikkhistorien.<sup>33</sup>

«Israel» skiller seg fra begge låtene vi har snakket om tidligere med hensyn til mengden gjennomkomponering, tolkning av bluesharmonikk, kontrapunkt og improvisasjon. Henry Martin definerer to typer jazzkomposisjoner basert på størrelse og omfang. «Smaller-scale works» er komposisjoner som i all hovedsak er ment for å improvisere over, som er her

---

<sup>31</sup> Magee, "Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues," 11-12.

<sup>32</sup> "Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues," 12.

<sup>33</sup> Davis, Nonet, and Sultanof, *Birth of the cool*.



vi kan plassere de aller fleste verk av Parker samt «Sippin' at Bells». «Large-scale works» er karakterisert av musikk som inneholder flere deler, uavhengig av låtens totale varighet, men kan også inneholde elementer fra den klassiske vestlige kunstmusikktradisjonen.<sup>34</sup> «Israel» bærer preg av begge typene; Låten har et relativt kort akkordskjema på 12-takter som improviseres over med tonespråk hentet fra bebopen, men inneholder samtidig en intro, outro og flere gjennomkomponerte deler som takket være bl.a. ensemblet størrelse kan variere stort i karakteristikk. Derfor er også varigheten på improvisasjonen i forhold til låtens totale varighet lavest i «Israel» (42% improviserte soloer) sammenliknet med «Billie's Bounce» og «Sippin' at Bells», begge med 57% improviserte soloer. Fokusskiftet hadde også utslag på måten kritikere betraktet Carisi. I en anmeldelse av et senere Carisi-verk i *The Jazz Review* understreker journalisten hvordan hans kompositoriske knapphet ikke resulterte i stor komponist-berømmelse for «Israel» i sin tid, til tross for dens evidente plass på bluesmoderniseringens tidslinje.<sup>35</sup>

Gjennomkomponeringen til Carisi åpner opp for to grunnleggende musikaliteter. For det første bringer det ut potensialet i den unike blåserrekken, som herifra kan markere og konstruere et rytmisk og polyfont landskap. Rekken består av to instrumenter fra ulike undergrupper i diskant- og bassregister (alt- og barytonsaksofon, trompet og trombone, valthorn og tuba). Den andre virkningen til Carisi sin gjennomkomponering er knyttet til de improvisatoriske elementene. Davis spiller to kor med solo på «Israel», der det første koret kun har en improviserende rytmeseksjon med piano, bass og trommer, mens det andre koret introduserer arrangerte støt og linjer i den resterende blåserrekken. Disse stemmene bygger på den underliggende harmonien, og tydeliggjør den slik at Davis sine solistiske valg kan spille med eller imot. Dette hører vi et eksempel på i takt 51 der J. J. Johnsons trombonestemme spiller en D<sup>#</sup> mot Davis sin E over en Cmaj7 akkord. Kombinasjonen av liten (notert som #9) og stor ters er et tydelig blueselement som Carisi bruker på en mindre singulær og tradisjonell måte i sin komposisjon. Dette kommer også gjennom i takt 54, men ikke over I<sup>maj7</sup>-akkorden. Her spiller Davis en linje som tydeliggjør den tvetydige og dissonerende harmonien gjennom en frase med toner fra den altererte skalaen (syvende modus i melodisk moll). Dette får frem metningstoner som #9, b9 og #5 i forhold til den underliggende G7<sup>b5</sup> akkorden. Carisi definerer også dette mer diskret i altsaksofon- og valthornstemmene som støter en B<sup>b</sup> og en B i samme takt med et intervall på en stor septim.

---

<sup>34</sup> Martin, "Four studies of charlie parker's compositional processes," 4.

<sup>35</sup> Don Heckman, "John Carisi: «The New Jazz Sound of Show Boat»," *The Jazz Review* (Musikkanmeldelse), September-Oktober, 1960.

Figur 4: Jeff Sultanof's transkripsjon av Miles Davis' solo over "Israel". Avbildet er takt 51 t.o.m. 55.<sup>36</sup> Davis på trompet spiller sitt andre kor mens resten av blåserne bygger opp dynamikken ved å markere akkordene. Innad i blåserrekken kan vi observere i takt 51 og 52 en form for «spørsmål-svar» arrangeringsteknikk mellom ulike registre (tuba og baritonsaksofon mot trombone, valthorn og altsaksofon)

«Israel» tar utgangspunkt i en moll-blues i kontrast til låtene vi har sett på tidligere. Historisk sett er det vanskelig å sette en dato på når man begynte å snakke om «moll-blues» og «dur-blues». I bluesens natur er tvetydigheten mellom dur- og moll-ters sentral, og man kan derfor si relativt sikkert at den tidlige bluesen ikke var fast bestemt som musikk i enten dur eller moll. Moll-bluesen kan sees på som en variasjon av bluesen med dominantakkorder der  $I^7$  akkorden er erstattet med en  $i^7$ . Takt 9 inneholder i de aller fleste jazzblueskomposisjoner i moll en  $bVI^7$  akkord ( $A^b7$  i C-moll) som leder ned en halvtone til  $V^7$  akkorden ( $G7$ ) som en form for tritonus substitusjon. Et godt eksempel på dette er «Mr. PC» fra John Coltranes album *Giant Steps* gitt ut i 1960.

<sup>36</sup> Davis, Nonet, and Sultanof, *Birth of the cool*, 64.

Figure 5 shows a three-staff musical diagram for a blues progression in C minor. The first staff contains the chord Cm7. The second staff contains Fm7 in the first measure and Cm7 in the second measure. The third staff contains Ab7 in the first measure, G7 in the second measure, Cm7 in the third measure, and (Dm7b9 G7) in the fourth measure.

Figur 5: Et hyppig brukt akkordskjema for blues i moll.

Figure 6 shows a three-staff musical diagram for a complex blues progression. The first staff contains Cm7, G7b9, Cm7, G7b9, Cm7, and G7b9. The second staff contains Fm7, G7b9, Cmaj7, Dm7, Ebmaj7, and Fm7. The third staff contains Gbmaj7, Db6/G, G7, Cmaj7, Db7, Gb7, and G7.

Figur 6: Akkordskjemaet til «Israel», transkribert av Jeff Sultanof.<sup>37</sup>

Låten «Israel» tar dette konseptet videre, blant annet ved bruk av alterert harmonikk, akkordsubstitusjoner og modulasjoner. Først og fremst kan vi tolke det som at Carisi utnytter bluesens dur/moll tvetydighet på en mer konseptuell måte. Kjerneeksempelen på dette kommer frem i bruken av I<sup>maj7</sup> akkorden (Cmaj7) i takt 7 og 11, i kontrast til i<sup>7</sup> utgangspunktet (Cm7). Skulle man modulert til en mer tradisjonell dur-blues ville I<sup>maj7</sup> akkorden vært byttet ut med en I<sup>7</sup> akkord istedenfor. Derimot blir den store septimen i Cmaj7 en større kontrast mot Cm7 akkorden som den substituerer gjennom at både tersen og septimen er fremmed for hva man ville forventet. Maj7 akkorder karakteriseres i seg selv ofte som stabile, glade og lyse, særlig når de får en tonikansk rolle. I «Israel» oppleves de derimot ikke som stabile i det hele tatt, men heller det motsatte. Harmonisk tvetydighet med liten og stor ters blir av Carisi brukt ikke bare i akkorder med liten septim, men også i akkorder med stor septim. Denne vertikale måten å analysere på (ved å kun ta hensyn til akkorder som faller på gitte slag i takten) åpner opp for å forstå «Israel» sin blueskarakteristikk på en systematisert måte.

Bandet blir ikke værende på I<sup>maj7</sup> akkorden lenge før en ny bevegelse er satt i gang. Takt 7 til 9 etablerer en harmonisk vending som er svært karaktersetende for «Israel» der det moduleres oppover i små terser til G<sup>b</sup>maj7. Akkorden E<sup>b</sup>maj7 presenterer toner som vi kan

<sup>37</sup> Birth of the cool, 60-61.

analysere i kontekst av Cmaj7 akkorden gitt at vi velger å tolke Cmaj7 som en stedfortreder for I<sup>7</sup> akkorden (C7). Om man forflytter dominantakkorder i små terser vil man få en rekke toner fra den altererte skalaen i relasjon til akkorden man tar utgangspunkt i. For eksempel vil akkordene E<sup>b</sup>7, G<sup>b</sup>7 og A7 gi tonene b7, #9, b9 og b5 over en C7 i tillegg til toner utenfor den altererte skalaen som 5 og 13. I «Israel» er det derimot ikke en C7 som er utgangspunktet, men en Cmaj7. Over denne akkorden gir E<sup>b</sup>maj7 tonene 5, b7, 9 og #9 (G<sup>b</sup>maj7 gir tonene 4, b5, b7 og b9 over Cmaj7, men denne akkorden faller på takt 9 hvor det i en blues gir mer mening å ha forflyttet seg til en dominantfunksjon som setter opp den kommende V<sup>7</sup> akkorden). Dette får fram den ustabile kvaliteten til Cmaj7 akkorden på en horisontal måte gjennom harmoniske bevegelser. Ved å forflytte maj7-akkorder i små terser fører dette også til at både dur- og moll-intervaller blir fremhevet til ulike tidspunkt på kort tid. Solisten kan for eksempel improvisere med toner fra C-dur skalaen i takt 7, men når takt 8 introduserer en E<sup>b</sup>maj7 vil C-moll-tonalitet stemme overens med harmonikken ettersom Cm7 er 6. trinn i E<sup>b</sup>-dur skalaen. Carisi abstraherer dur-/moll-spenningen i bluesen på et horisontalt plan.

Også takt 9 har en annerledes harmonisk vending som ikke er like lett å sette i system. Å tolke G<sup>b</sup>maj7 utelukkende som en utvidelse av Cmaj7-akkorden kan være irrasjonelt i henhold til blueskjemaet som ligger til grunn for komposisjonen, til tross for at den følger bevegelsen fra takt 7 og 8. En viktig del av periodefølelsen er at det i takt 9 i en 12-takters blues kommer en dominantfunksjon til en kommende V<sup>7</sup> akkord, som er derfor fokuset her er på denne funksjonen. I C-moll kan dette f.eks. være A<sup>b</sup>7 (bVI<sup>7</sup>) eller Dm7<sup>b5</sup> (iim7<sup>b5</sup>). I stedet for blir vi møtt med en G<sup>b</sup>maj7, en maj7-akkord halvtonen under dominanten G7. Dette oppleves som bluesens musikalske klimaks både harmonisk og melodisk. Bevegelsen en halvtone opp til den dramatiske og dominante G7-akkorden reflekteres også i måten trompet, baryton- og altsaksofon spiller forskyvde fjerdedelstrioler med rene kvarter oppover fra C, som resulterer i metningstonene 9, #11 og 13. Den tydelige oppadgående bevegelsen gjør at G<sup>b</sup>maj7<sup>#11</sup> til G7 føles mer logisk og naturlig. Carisi hadde erfaring fra komposisjon og arrangering i kammermusikkformatet fra tidligere.<sup>38</sup> Formatet krever i mange tilfeller en konsentrert og fokusert form for komposisjon og arrangering, og i «Israel» kommer dette tydelig fram i samarbeidet mellom den uttrykksfulle harmonien og melodien. Dette kan også trekkes sammen med Martins beskrivelse av et verk av større skala.

Et viktig spørsmål som blusser opp i diskusjonen rundt «Israel» er hvorvidt vi kan koble verket opp mot afromodernisme når Carisi og flere av bandmedlemmene var hvite.

---

<sup>38</sup> Lawrence McClellan, "The Later Swing Era, 1942-1955," (Westport, Connecticut: ABC-CLIO., 2004), 176.

George E. Lewis håndterer denne problematikken ved å definere «afrologiske» og «eurologiske» improvisasjonsmusikkssystemer som grunnet i historiske begivenheter, heller enn i etnisitet. Dette åpner opp for å kunne se på afrikansk-amerikansk musikk – i dette tilfellet jazz – som historisk afrologisk uansett hudfargen eller etnisiteten til den som spiller eller komponerer det.<sup>39</sup> Vi kan derfor se på det afromodernistiske fenomenet som både rasebetinget og ikke rasebetinget til samme tid. Carisi og de andre medlemmene i *Birth of the Cool* bandet deltok ifølge Lewis' på en bevaring samt utvidelse av bluestradisjonen. Dette kommer til uttrykk ved Carisis avanserte horisontale og vertikale tilnærming til bluesens dur-/moll-tonalitet.

## 9. Jazz i den modernistiske kanonen

I et intervju med Charlie Parker i *Down Beat* fra 1949 kommer Parker med flere utsagn som vekker oppmerksomhet; «They teach you there's a boundary line to music, [...] but man, there's no boundary line to art». I samme intervju sier han: «bop is no love-child of jazz» og «[bebop is] something entirely separate and apart».<sup>40</sup> Til tross for at Parker gjennom historien har opparbeidet seg en status som bebopens fanebærer er det flere sider ved disse utsagnene som er paradoksale og stiller flere spørsmål enn svar rundt bebopens kunstneriske røtter. Intervjuet er sterkt preget av et forsøk på å få Parker til å gi en smal definisjon av hva bebop er uten hell. Parker sier «It's just music, [...] It's trying to play clean and looking for pretty notes», som gir oss god grunn til å spørre: kan bebop være 'bare musikk' og kunst samtidig, og er det ønskelig å integrere jazzkomposisjon i samme kunstneriske nettverk som europeisk klassisk musikk?

Jesse Stewart argumenterer for at Parkers utsagn om bebop som kunst kan være et forsøk på å innlemme bebopen innenfor den europeiske/vestlige kunstmusikkens narrativ og distansere den fra det hvite og kommersielle grunnlaget swing-jazzen i stor grad livnærte seg på.<sup>41</sup> Han trekker fram hvordan Parker ofte ga uttrykk for fasinasjon av modernistiske komponister som f.eks. Igor Stravinskij, men problematiserer ikke det faktum at disse komponistene ikke lenger var i fronten for kunstmusikkbevegelsen. Det kan tyde på at Parker hadde andre underliggende agendaer enn den stereotypiske modernistiske komponist som konstant ønsket å sprengre grensene for hva musikk (og kunst) kan være. Parker – samtidig som han var en innovatør – hadde begge beina godt plantet i jazztradisjonen, eksemplifisert i

---

<sup>39</sup> George E. Lewis, "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives," *Black music research journal* 22, no. 1 (2002): 217, <https://doi.org/10.2307/1519950>.

<sup>40</sup> Michael; Wilson Levin, John S., "Bop Roots In Jazz: Parker," *Down Beat* (intervju), 9. september, 1949.

<sup>41</sup> Stewart, "No Boundary Line to Art: "Bebop" as Afro-Modernist Discourse," 333.

tilknytningen til f.eks. bluesen og jazzens grunnleggende harmonikk. I forsøket å plassere musikk innenfor den modernistiske kanonen bør man anerkjenne at modernisme kommer i forskjellige former og fasonger basert på Lewis' afrologiske og eurologiske perspektiver; Parker kan musisere og innovere innen den eurologiske musikkarven, men det vil kreve en europeisk tilnærming til kunsten.

Det finnes tilfeller opp gjennom historien der jazzmusikere har blitt forsøkt karakterisert som tilnærmet europeisk kunstmusikk. Et eksempel på dette finner vi allerede på 20-tallet med Duke Ellington. Markedsføringen av Ellingtons musikk gikk lenge ut på å portrettere ham etter estetiske standarder på lik linje som populærkulturens oppfatning av europeiske klassiske komponister. I 1943 ble det utgitt en samleplate med musikk fra Ellington-diskografien med navn «Duke Ellington and his Orchestra – Ellingtonia Volume 1» og i 1944 kom også volum 2. For ikke å snakke om at coveret er dekket med rød fløyel – som selv for klassisk musikkutgivelser var svært uvanlig – portretterer forsiden silhuetten av en konsentrert, seriøs og fremoverlent musiker i smoking sittende ved et stort flygel. Dette står i stor kontrast til den mer «showman»-estetikken til «jazzpianist»-promoteringer. Det storartede navnet «Ellingtonia» henter også til en forhøyet musikalsk verdi på diskografien som i motsetning til annen musikk fortjener opp til flere samlealbum.<sup>42</sup> John Howland tydeliggjør denne «eurofiseringen» videre ved å dekonstruere Ellingtons komposisjoner. Ellingtons introduksjon til låten «The Clothed Woman» i Carnegie Hall fra 1947 har forsøkt å bli karakterisert som atonal av Gunther Schuller på 1980-tallet. Etter å ha lest Howlands analyse vil en kunne høre at låten ikke baserer seg på hverken aleatorikk eller atonalitet, men rettere en velmaskert blues i F.<sup>43</sup> Å analysere afrologisk musikk gjennom eurologiske briller alluderer et slags musikalskkulturelt hegemoni – et ønske om å «forhøye» afrologisk musikk sin status eller kunstneriske verdi slik at det kan regnes som like «sofistikert» som eurologisk musikk.

Vår opplevelse av musikk innenfor gitte kunstretninger lar seg definere av kvaliteter utenfor tonespråk, rytmer og akkorder. I «Modernism and Popular Music» av Ronald Schleifer diskuteres de ekstramusikalske trekkene ved populærmusikk og typisk modernistisk musikk på starten av 1900-tallet, og Schleifer peker på at selve hensikten til begge musikkene viker langt fra hverandre. På den ene siden har vi den skandaløse premieren på Igor Stravinskij's *Vårofferet* i 1913, beskrevet av Modris Ekstein som et landemerke for modernisme; Adjektivene skandaløs, provoserende, utfordrende og for noen hånende

---

<sup>42</sup> John Howland, *Duke Ellington studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 33-35.

<sup>43</sup> Howland, *Duke Ellington studies*, 133-34.

beskriver hvordan det totalt rasende publikumet opplevde premieren. Denne «upopulære» moderne musikken stiller seg i Schleifers bok ved siden av de definerende trekkene til populærmusikk; Til tross for musikkens eventuelle kompleksitet og dissonans sikter den stort sett på enkelhetene og tryggheten i det ordinære og hverdagslige liv.<sup>44</sup>

Ser vi tilbake på bluesens røtter vil vi finne dens likheter med hensiktene til populærmusikken, samtidig som det avduker hvordan sjangeren har blitt transformert nærmere Schleifers observasjoner av tidlig 1900-talls modernistisk musikk. Erkjenner vi bluesen i sin mest tradisjonelle og grunnleggende form som lett tilgjengelig musikk – i den forstand at alle kunne synge med – brukt for å lette på strevsomt og utmattende slavearbeid kan vi trekke paralleller til Schleifers hensikter til populærmusikk. Musikken er «simpel» (få akkorder, enkle melodier, enkel tekst osv.) og sikter mot hverdagslighet og trøst. Når da bluesens harmonikk, melodikk, rytmer og tekst blir utfordret av Parker, Davis og Carisi er det naturlig at reaksjoner fra kritikere og generelle lyttere skapes. Plutselig handler ikke bluesen lenger om felleskap og trøst. Hverdagsligheten og tilgjengeligheten blir visket ut av Parkers virtuose spillestil som tilnærmet ingen andre i hans tid klarte å gjenskape. Davis' substitusjonsbaserte akkordskjema blir en utfordring for lytterens ører og det samme gjør Carisis vektlegging av alterert harmonikk. Om moderniseringen av bluesen tar til seg flere trekk fra modernistisk musikk er ikke sikkert, men at den fjerner seg fra tilgjengelighet, det forutsigbare og det enkle er åpenbart. Slik foregår det altså en sjangerhistorisk abstraksjon av bluesen.

Sammenlikningen gir mening om man neglisjerer de grunnleggende sosiale kreftene som bluesen manifesterte og fortsetter å manifestere den dag i dag. Dette har sine problematiske sider, samtidig som det hjelper oss å forstå nærmere hvordan jazzens moderniseringer av bluesen vi har sett på i denne teksten fører til distansering fra bluesens røtter. Man må også være kritisk til å sammenlikne bluesen med populærmusikk, selv om bluesformen i lang tid var hyppig brukt i populære låter på 40-tallet. Det er nevneverdig at dens mutasjon i jazzen vekk fra det tradisjonelle ikke impliserer en mutasjon inn i det modernistiske; «Billie's Bounce», «Sippin' at Bells», «Israel» og andre blueslåter i samme sjanger hadde ikke samme skandaløse og provoserende hensikter eller utfall i samme grad som premieren på *Vårofferet* i 1913. Det er med andre ord mange variabler som må rettes etter ved bruk av paraplybegrepet «modernisme», som er derfor «afromodernisme» er et såpass beskrivende ord for utviklingen av jazz, blues og bebop i dette tidsrommet; Begrepet

---

<sup>44</sup> Ronald Schleifer, *Modernism and Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), Book, 29-32. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=369454&site=ehost-live&scope=site>.

har grunn i sosiale, kulturelle og historiske aspekt og holder fast i sitt afrologiske utgangspunkt, uten å neglisjere de eurologiske spenningene.

Da Parker sa «[bebop is] something entirely separate and apart» var det sannsynligvis ikke med et ønske om å direkte innlemme bebop i den europeiske kunstmusikktradisjonen. Trolig bar utsagnet på større kulturelle og sosiale konnotasjoner enn både Parker og journalisten som intervjuet ham kunne fatte i det øyeblikket. For de aller fleste var ikke bebopens sosiale og musikalske nyvinninger noe som ble lagt merke til i samtiden på samme måte som vi kan analysere den som i dag. I William M. Dabbacks tekst «I Thought It Was Jazz» får han frem gjennom intervjuer med musikere og jazzentusiaster fra 40-tallet hvordan bevegelsen opplevdes i tiden. Et intervjuobjekt beskriver den nærmest ikke-eksisterende bevisstheten rundt bebop som drastisk eller «revolusjonær».<sup>45</sup> Faktumet at det tok lengre tid før svarte musikere ble løftet frem i rampelyset i like stor grad som hvite kan ha påvirket hvorvidt folk flest fikk med seg bebopens etterskjelv. Om Parker hadde kunnet vite hvilke konsekvenser bebopens opprinnelse ville ha for fremtidens jazz kan en diskutere hvorvidt hans sitat «it's just music» er jazzhistoriens største underdrivelse.

## 10. Konklusjon

Ved hjelp av musikalsk analyse og studier av relevant litteratur har denne teksten forsøkt å favne store skifter i den amerikanske musikkhistorien som fant sted i et svært kort tidsrom på 1940-tallet. Under temaet jazz har vi sett at det blir helt nødvendig å ta historiske og sosiale komponenter i nøye betraktning for å få en tilstrekkelig forståelse for hvorfor musikken ble til slik den ble. Musikk er kultur, og gjennom analyse av musikk vil vi derfor også kunne analysere de kulturelle svingningene i tiden musikken ble skrevet og hvilke realiteter komponistene måtte forholde seg til.

1940-tallets USA er en tid preget av migrasjon og folk på vandring. Tendenser i økonomien tvinger fram endring i livet til amerikanere, og særlig den svarte befolkningen blir rammet hardt. Forflytning av mennesker fører også til forflytning av kultur og kunst, og når jazzten og dens aktører «rømmer» nordover for overlevelse og forutsigbarhet får de mangfoldige storbyene en finger med i spillet å forme fremtidens jazz. Bebopen springer ut av hete klubber med høyt tempo, og bebopmusikere markerer seg fort som de fremste utøvere innenfor jazzens språk.

---

<sup>45</sup> "“I Thought It Was Jazz”: Polyphonic Voices in Jazz, Modernism, and the Processes of Institutionalization," 5.



Å etablere seg i bransjen er for svarte musikere ofte som å gå gjennom tykk gjørme i hardt vær. Selv for de allerede etablerte storbandmusikerne og lederne er bransjelivet preget av rasisme, diskriminering og hvit overlegenhet. Bebopmusikernes modernitet gjør seg synlig som en enorm vilje til å stå imot disse konvensjonene. De vektlegger friheten ved små ensembler der hver enkeltmusikers virtuositet og kunstneriske takhøyde får muligheten til å skinne i rampelyset uavhengig av sosiale forutsetninger. Bebopen var moderne i henhold til faktorer som stod både innenfor og utenfor det rent musikalske. Musikken tilførte ny mening til musikk som lenge hadde eksistert i lytternes ører gjennom abstraksjon av poplåter i «contrafacts» og moderniseringer av bluesen.

I retrospekt beskrives dette som en sentral del av den afromodernistiske bevegelsen, en bevegelse som karakteriseres i kreative disipliner som en markør og refleksjon på det afrikansk-amerikanske livet i en moderne verden. Ismen kommer eksempelvis til uttrykk i pan-amerikanske og -afrikanske kulturutvekslinger som fremhever et felles kulturminne over store deler av den afrikanske diasporaen. I forsøket å eksemplifisere afromodernisme blusser det opp spørsmål om etnisitet, kulturarv og modernitet som leder til nye forståelser av musikk gjennom afrologiske og eurologiske blikk.

Kunstmediet i sentrum av afromodernistiske uttrykksformer er bluesen, basert på sin rike, men også turbulente historie. Akademikere er svært uenige om flere aspekter ved bluesen; Dens opprinnelse og ringvirkninger har en tendens til å romantiseres på en potensielt problematisk måte, som kan risikere å skape fordommer hos lytteren. Disse komponentene er viktige å ha i bakhodet når man analyserer musikk, ikke bare fordi jazz- og blues er musikk rik på nyanser, men fordi den kontinuerlige endringen som denne musikken går gjennom er mer eller mindre historisk og geografisk betinget.

Slik kan vi angripe analysen av den bluesbaserte musikken til for eksempel Charlie Parker, Miles Davis og John Carisi på en helhetlig og strukturert måte. Parker – som en pionér innen bebopen – skyter startskuddet for blues i jazz-æraen ved å løsrive seg fra de tradisjonelle blueselementene, samtidig som lyden av bluesen ble vedlikeholdt. Han inspirerer mange, deriblant Miles Davis, til å ta stafettpinne videre med sin aller første komposisjon på opptak. «Sippin' at Bells» abstraherer den harmoniske leken med akkordsubstitusjoner som bebopen var så kjent for. Davis forsøker også å gi bluesen en mer sofistikert og smakfull drakt, gjennom å aktivt distansere seg og sin komposisjon fra datidens blues-konnotasjoner. To år senere står han i studio igjen, men denne gangen med et helt annet ensemble satt sammen av ivrige musikere fra Gil Evans' fremoverlente musikknettverk. *Birth of the Cool* er ikke bare en mulig markør på cool-jazzens begynnelse, men inneholder også en 12-takters

blues som viderefører Davis' abstraksjon enda lenger. Carisis komposisjon «Israel» konseptualiserer dur/moll-tvetydigheten som er så karakteristisk for bluesen. Dette gjør han på horisontale og vertikale plan med verktøy som modulasjoner, alterert harmonikk og kontrapunkt.

Momentene over har ved flere tilfeller blitt forsøkt kategorisert som modernistiske etter den europeiske kunstmusikktradisjonen. Historisk sett har dette gitt antydninger til et kulturelt hegemoni – forestillinger om at den europeiske kunstmusikktradisjonen har høyere verdi enn andre tradisjoner. For å nyansere forskjellene mellom populærmusikk og modernistisk kunstmusikk har vi sett på hensiktene bak musikken, og hvor utslagsgivende dette er for hvor vi plasserer den. Dette dypdykket gir oss et bredere grunnlag for å forstå kunstneriske verk og uttrykk i den afromodernistiske bevegelsen, samt en bedre forståelse for afromodernitet på 1940-tallet.

## Bibliografi

- Bettis, Laurel. "Tough on Black Asses: Segregation Ideology in the Early American Jazz Industry." [In English]. *Historical Perspectives: Santa Clara University Undergraduate Journal of History, Series II* 17, 11 (2012): 107-33.
- Carisi, John. "Israel." In *Birth of the Cool*. New York City, NY, USA: Capitol Records, 1949.
- Dabback, William M. "'I Thought It Was Jazz': Polyphonic Voices in Jazz, Modernism, and the Processes of Institutionalization." *Transposition* 1, no. 1 (2011).  
<https://doi.org/10.4000/transposition.383>.
- Davis, M., Miles Davis Nonet, and J. Sultanof. *Birth of the Cool*. 7777 W. Bluemound RD. P.O. BOX 13819 Milwaukee, WI 53213: Hal Leonard, 2002.
- Davis, Miles. "Sippin' at Bells." In *Miles Davis' All Stars*. New York City, NY, USA: Savoy, 14. august 1947.
- DeVeaux, Scott. "Bebop and the Recording Industry: The 1942 Afm Recording Ban Reconsidered." *Journal of the American Musicological Society* 41, no. 1 (1988): 126-65. <https://doi.org/10.1525/jams.1988.41.1.03a00040>.
- . *The Birth of Bebop : A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Gendron, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club : Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Heckman, Don. "John Carisi: «the New Jazz Sound of Show Boat»." *The Jazz Review* (Musikkanmeldelse), September-Oktober, 1960, 22.
- Howland, John. *Duke Ellington Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Levin, Michael; Wilson, John S. "Bop Roots in Jazz: Parker." *Down Beat* (intervju), 9. september, 1949, 1, 13, 19.
- Lewis, George E. "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives." *Black music research journal* 22, no. 1 (2002): 215-46.  
<https://doi.org/10.2307/1519950>.

- Magee, Jeffrey. "Kinds of Blue: Miles Davis, Afro-Modernism, and the Blues." *Jazz Perspectives* 1, no. 1 (2007/05/01 2007): 5-27.  
<https://doi.org/10.1080/17494060601061006>.
- Martin, Henry. "Four Studies of Charlie Parker's Compositional Processes." *Music theory online* 24, no. 2 (2018). <https://doi.org/10.30535/mto.24.2.3>.
- McClellan, Lawrence. "The Later Swing Era, 1942-1955." Westport, Connecticut: ABC-CLIO., 2004.
- Monson, Ingrid. "Music Anthropologies and Music Histories: The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse." *Journal of the American Musicological Society* 48, no. 3 (1995): 396-96.
- Parker, Charlie. "Billie's Bounce." In *Charlie Parker's Re-Boppers*. New York City, NY, USA: Savoy, 26. november 1945.
- Purcell, William. "Jazz on Records." *The Record Changer* (Musikkanmeldelse), august, 1946, 14.
- Ramsey, Guthrie P., and Research Columbia College Chicago Center for Black Music. *Race Music : Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Music of the African Diaspora. Vol. 7, Berkeley, Chicago: University of California Press Center for Black Music Research, Columbia College, 2003.
- Schleifer, Ronald. *Modernism and Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Book.  
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=369454&site=ehost-live&scope=site>.
- Stewart, Jesse. "No Boundary Line to Art: "Bebop" as Afro-Modernist Discourse." *American music* (Champaign, Ill.) 29, no. 3 (2011): 332-52.  
<https://doi.org/10.5406/americanmusic.29.3.0332>.
- Sullivan, Steve. "Billie's Bounce (1945)—Charlie Parker's Re-Boppers." In *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings*, 459-60: Scarecrow Press, 2013.
- Ulanov, Barry; Simon, George; Feather, Leonard. "Charlie Parker's Re Boppers." *Metronome*, March, 1946, 29.
- Williams, Rubberlegs. "Bring It on Home." In *Rubberlegs Williams With Herbie Fields' Band*. Broadway, New York City, NY, USA: Savoy, 24. april 1945.
- Yanow, Scott. *Bebop*. Third Ear. San Francisco: Miller Freeman Books, 2000.

