

Ulleland, Adrian

Fra Miles Davis til Casiopea

En studie om jazz-fusion sin utvikling og variasjoner mellom USA og Japan

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Lindblad, Katarina

Mai 2024

Ulleland, Adrian

Fra Miles Davis til Casiopea

En studie om jazz-fusion sin utvikling og variasjoner
mellom USA og Japan

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Lindblad, Katarina
Mai 2024

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Jazz-fusion sjangeren er en sjanger som, i forhold til andre sjangre og stilarter innen jazz, sjelden får like mye oppmerksomhet til tross for sin store innflytelse på populærmusikken som kom etter. Enda mindre er fokuset på jazz og jazz-fusion-sjangeren som foregikk i Japan. Hensikten med denne oppgaven er å gjennom litteraturstudie og egen analyse av kjente musikkverk å utforske utviklingen av jazz-fusion sjangeren i både Amerika og Japan i løpet av slutten av 60-tallet frem til sent 80-tallet, og se på likheter og ulikheter mellom disse. Videre er målet også å se på hva som definerer “sounden” av begge versjonene av sjangeren og sette ord på hva som gjør Japansk fusion distinkt i forhold til den amerikanske versjonen av samme sjanger. Oppgaven vil definere hva fusion som sjanger er, samt forklare utviklingen av fusion i både Japan og USA, gjennom litteratur, kjente album og låter fra artister som Miles Davis og Casiopea som er med å definere sjangeren. Den vil også gjennom refleksjon basert på informasjonen som ble funnet, argumentere hvordan den japanske fusion stilen er distinkt i sin bruk av melodi baserte komposisjoner, fylt av “upbeat” og funky rytmer, hvor synther og gitarer fyller lydbilde overfor den rock og funk inspirerte, “groove” baserte fusion musikken som oppsto i Amerika.

Abstract

The jazz-fusion genre is a genre that, compared to other genres and styles within jazz, rarely receives as much attention despite its great influence on popular music that came after. Even less is the focus on jazz and the jazz-fusion genre that took place in Japan. The purpose of this thesis is to, through literature study and my own analysis of well-known works of music, explore the development of the jazz-fusion genre in both America and Japan during the late 60s until the late 80s, and look at similarities and differences between these. Furthermore, the goal is also to look at what defines the "sound" of both versions of the genre and put into words what makes Japanese fusion distinct in relation to the American version of the same genre. The assignment will define what fusion is as a genre, as well as explain the development of fusion in both Japan and the USA, through literature, well-known albums and songs from artists like Miles Davis and Casiopea that helped define the genre. It will also through reflection based on the information that was found, argue how the Japanese fusion style is distinct in its use of melody based compositions, filled with "upbeat" and funky rhythms, where synths and guitars fill the soundscape against the rock and funk inspired, "groove" based fusion music that originated in America.

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
Musikalske begreper og teori	3
Hva betyr “Fusion”?	4
Fusion i Amerika	6
Starten av jazz-fusion i statene.....	6
Miles Davis og “Bitches Brew”.....	8
Fusions etter “Bitches Brew”.....	10
Fusion i Japan	14
Hvordan kom jazzen til Japan?.....	14
Utviklingen av en egen stil av jazz i Japan.....	14
Fusion sin fremvekst i Japan.....	15
Casiopea og T-Square.....	18
Japansk jazz-fusion og City-Pop.....	21
Hva skiller japansk jazz-fusion fra amerikansk?	22
Konklusjon	25
Referanseliste	26

Innledning

Jazzens historie og utvikling strekker seg over mange tiår og har vært gjennom flere store endringer både i stil og lydbilde, samt en håndfull av utrolige utøvere som har vært med å gjøre jazzen til det den var gjennom å på samme tid utfordre og sprengte grenser for musikalsk innovasjon. Det er dermed en liten del av jazzens historie som ofte ikke blir omtalt i like stor grad som den tradisjonelle jazz, bebop-stilen eller modal jazz, nemlig utviklingen av jazz-fusion. Til tross for å ha inspirert en utallig mengde artister og utøvere, og samtidig vært springbrettet for en rekke forskjellige sjangre og musikkstiler som kom etter. Denne perioden føles i blant som nesten litt gjemt bort i sammenligning med musikken og stilene fra jazzens storhetstid.

Jeg vokste opp i en musikalsk familie av både rockere og jazzmusikere, og lenge var disse to sjangrene to forskjellige verdener for meg og opplevdes som separate og umulig å kunne se for seg kombinert. Det var først når jeg begynte å studere musikk selv at jeg falt ned i kaninhullet av jazz-fusion, hvor store utøvere i jazzen tok for seg å kombinere alle slags sjangere som blant annet rock og funk med jazzen for å skape et nytt uttrykk. Jeg har i senere tid forelsket meg i denne musikken som sprenger grenser for hva som er mulig i musikalsk innovasjon, samtidig som den utfordrer sjangerbegrepet som ofte kan føles å komme i veien for evnen til å kunne lage og ytre det en virkelig ønsker. Min store kjærlighet ligger derimot ikke i den vestlige jazz-fusion verden, men i japansk jazz-fusion. Japan utviklet sin egen unike stil av jazz-fusion som for meg er sin egen gjenkjennelige stilart og sjanger som tok det som ble gjort i vesten og gjorde det på en annen måte og laget det sitt eget. Spørsmålet som da kommer opp er hvorfor japansk fusion er så gjenkjennbart og sin egen unike stil av fusion-sjangeren. Dette er det jeg ønsker å se nærmere på gjennom denne oppgaven. Jeg ønsker å analysere og se nærmere på hva som faktisk skiller vestlig og japansk jazz-fusion gjennom å gjøre en undersøkelse av litteratur skrevet om disse områdene, samt analysere noen av de største artistene, utøverne og verk innen de forskjellige stilartene og sette ord på likheter og forskjeller som kan være med og fortelle oss hva som skiller stilartene fra hverandre.

Oppgaven vil dermed bestå først av forklaringer av sentrale begreper og teori som er nødvendig for å ta fatt på oppgaven. Videre vil en litteraturstudie bli gjort der det vil

undersøkes hva jazz-fusion er og om utviklingen av sjangeren i den vestlige verden. Jeg har valgt å holde meg spesifikt fra starten av fusion slutten av 60-tallet og ut gjennom 80-tallet, da dette er de første to tiårene av sjangeren og en definerende periode i utviklingen av stilen. Deretter vil det sees nærmere på hvordan jazz utviklet seg i Japan og hvordan jazz fusion kom til å bli der også. Til slutt vil det bli gjort en analyse og drøfting av de forskjellige stilene gjennom kjente verker fra noen av de største utøverne og artistene innenfor de to stilene. Oppgaven vil også prøve å sette ord på hva de forskjellige stilene av fusion har til felles eller ikke i lys av litteraturen som vil bli tatt opp i oppgaven. På denne måten ønsker jeg å svare på spørsmålet: hvordan utviklet jazz fusion seg i USA og Japan, og hva gjør japansk jazz fusion så distinkt i kontekst til den vestlige parallellen?

Musikalske begreper og teori

Det vil komme til å bli forklart fortløpende i teksten begreper og musikkteoretiske konsepter der disse oppstår og det er nødvendig å forklares, men det er noen begreper og musikkteoretiske konsepter som vil kunne komme til å bli tatt i bruk en del gjennom denne oppgaven. Her listes noen av disse for å gi et utgangspunkt for å forstå noe av litteraturen og drøftingen som vil foregå i løpet av oppgaven.

Funksjonsharmonikk: Begrepet funksjonsharmonikk handler kort fortalt om at en ser på akkorder som alltid å ha en funksjon til hverandre. Vi har tre hovedklanger som alle andre klanger føres tilbake til, og de er tonika, subdominant og dominant, som blir merket som T, S og D i harmonisk analyse, eller som de romerske tallene I, IV og V i trinnlære. Disse tallene viser til akkord 1, 4 og 5 i en skala (Ruud, 2020).

Jazzharmoni: Denne formen for harmonilære kjennetegnes av funksjonsharmonikken og baserer seg i hovedsak på II-V-I-progessjoner. Det er derimot også vanlig å reharmonisere, altså å endre disse akkordene, under fremføring av låter. Noe som også er vanlig i jazzharmoni er å legge til det vi kaller metningstoner, som er med å gjøre akkordene mer fyldig og skape mer forskjell i akkordene, eller å alterere enkelte akkordtoner som innebærer å heve eller senke enkelte toner i en akkord opp eller ned (Johansen et al., 2024).

Sound: I musikk er “sound” noe som ofte blir nevnt. Spesielt i jazz, men også i andre sjangre, legges det stor vekt i det at en som utøver, band e.l. skal utvikle en subjektiv og personlig estetikk. Dette er det vi omtaler som en sound eller personlig stemme på norsk. Det er en form for musikalsk identitet som kan komme fram i for eksempel individuell frasering, klang og rytmisk artikulasjon. Samtidig kan det også handle om å utvikle et eget melodisk, rytmisk og harmonisk improvisasjonsspråk som gjør at en har en personlig sound som kan gjenkjennes og skilles ut fra andre (Johansen et al., 2024).

Groove: Groove er følelsen av et rytmisk driv, og er noe som kan skapes av musikere når en repeterer rytmiske mønstre i samspill mellom rytmiske instrumenter som trommer, bass, gitar og keyboard. Groove er en innlevelse i rytmiske mønsterdannelse, der flere rytmiske mønstre spilles sammen og skaper spenning i forhold til hverandre (Ruud, 2022).

Hva betyr “Fusion”?

For å kunne starte på oppgaven om å besvare spørsmålet som blir stilt, må en først ha en grunnleggende forståelse for hva jazz-fusion er og betyr. I The Oxford English dictionary definerer de ordet fusion i kontekst av musikk som “Music in which elements of more than one popular style is combined [...]”, og på mange måter er det dermed vanskelig å definere jazz-fusion som en spesifikk sjanger da det heller kan sees på som et paraplybegrep for jazz som er blitt kombinert med andre sjangre (Oxford English Dictionary, 2023). I lys av dette kan en forstå at jazz-fusion tar fra jazz som sjanger, samt alt sjangeren inneholder av virkemidler som for eksempel jazz-harmoni og improvisasjon og kombinerer dette med andre trekk fra sjangere som rock, funk, og R&B og det disse sjangrene inneholder av kjennetegn og virkemidler.

Det at sjangere som jazz, rock og funk lenge har hentet inspirasjon fra forskjellige steder og blandet musikalske ideer var for såvidt ikke et nytt fenomen i musikkverden før fusion, men likevel ble jazz-fusion bevegelsen på mange måter en helt ny ting i seg selv og det ble skapt mye debatt og hete rundt bevegelsen i lys av de store forskjellene som var mellom sjangrene jazz, rock og funk (Fellezs, 2011, s. 4). Det ble derfor også for mange vanskelig å forstå helt hva denne musikken skulle være og for noen ble musikken opplevd som “verken jazz eller rock”, men på samme tid kunne en kategorisere det som “både jazz og rock”. Musikerne som spilte denne musikken stilte seg både innenfor og utenfor sjanger kategorier som er blitt skapt for de forskjellige sjangrene, noe som igjen forstyrret det vi var vant med av musikalske tradisjoner. Denne musikken var derfor vanskelig å plassere innen en spesifikk sjanger, men står som en egen ting mellom flere sjangre og musikalske tradisjoner (Fellezs, 2011, s. 5).

Når en skal ta for seg kombinerings av forskjellige sjangre, er det dermed viktig å ha en forståelse for hva som menes med begrepet sjanger. I dagligtale oppfatter en begrepet sjanger muligens bare som en form for å kategorisere forskjellige typer musikk i dens spesifikke estetiske stil, eller som en markør for å vise til en spesifikk målgruppe og/eller publikum som musikken er rettet mot. Noen ganger er sjanger også bare et begrep som brukes i interessen av musikkindustrien for markedsføring av produkter, men sjanger kan også fortelle oss mye mer om musikken som blir laget. Sjanger kan også oppfattes som forskjellige kulturer med blant annet sine egne verdier, tradisjoner og praksiser. Musikk kan samtidig også fungere som en plattform for å uttrykke ideer om kjønn, rase, og sosial klasse gjennom lyd (Fellezs, 2011,

s. 15). Sjanger er et begrep som i sin enkleste form forteller oss noe om stilen av musikk, men som også kan gi et dypere innblikk i kulturelle differanser i hvordan musikken er kommet til, praktiseres, samt hvilke tradisjoner som har oppstått musikalsk rundt den spesifikke sjanger. Hver sjanger kan med dette i bakgrunn sees på som forskjellige kulturer som har sitt eget spesifikke innhold, og i likhet med tradisjonelle kulturer, kan komme til å treffe på begrensninger og vanskeligheter i møte med hverandre (Fellezs, 2011, s. 15). Det kan derimot være vanskelig å sette tydelige grenser mellom sjangere da dets innhold kan i mange tilfeller allerede være utydelige og uten mange klare retningslinjer og klare regler for praktisering. Det er mer at en som lytter og utøver gjenkjenner klare soniske trekk som “sounden”, og at musikken har sentrale karakteristikk, som kan komme for eksempel i form av forskjell i komposisjon mellom jazz og rock musikk (Fellezs, 2011, s. 15-16). Sjanger er dermed noe som har fastsatte karakteristikk som er forventet i det musikalske, men samtidig kan være et mer løst begrep for en overordnet stil.

Likevel ble dette om til en stor debatt når en i utviklingen av fusion møtte på problemet, som nevnt tidligere, om hvordan musikken som begynte å ta en form som “verken var jazz eller rock”, men samtidig hadde en fot innenfor begge sjangrene. Det er derfor ordet “fusion” som begrep og som en form for sjanger begynte å bli tatt i bruk for å omtale denne musikken da det var nettopp prosessen å kombinere forskjellige musikalske estetikker sammen. Denne utviklingen ville samtidig sprengte grensene for hva hver sjanger var og dermed gjøre de samme grensene mer og mer utydelige. Fusion er egentlig ikke så mye en sjanger som det er mer et begrep for å prøve å kategorisere kombinasjon av forskjellige sjangre og viser oss på flere måter hvor ustabil sjangerbegrepet er i den form at det handler om å flytende blande sammen flere forskjellige musikalske praksiser og bryte ned de konvensjonelle murene forskjellige sjangre prøver å sette opp mellom seg (Fellezs, 2011, s. 16-17). Fusion er i en forstand dermed ikke en fastsatt sjanger, men kan forstås mer som et paraplybegrep for musikk som utfordrer sjangergrenser og som tåker til konseptet sjanger i helhet da det aktiv blander flere musikalske praksiser sammen for å lage noe unikt som beveger seg forbi de konvensjonelle sjanger karakteristikkene vi er vant med i hver enkelt sjanger. Om en skal prøve å definere denne musikken mer i tråd med sjangerbeskrivelser er det mer naturlig å beskrive musikken som, jazz-rock, jazz-funk og lignende, da dette muligens gir en noe tydeligere skildring av hva en kan forventes av musikalske praksiser og estetiske virkemidler og kjennetegn i musikken, noe sjangre som nevnt er til for å gjøre (Fellezs, 2011, s. 15-17).

Fusion i Amerika

Starten av jazz-fusion i statene

Når en snakker om starten av fusion og blandingen av jazz og rock, plasseres denne utviklingen på slutten av 60-tallet og starten av 70-tallet med Larry Coryell og Miles Davis, blant flere, som tidlige aktører i å blande kjennetegn fra rocken som elektriske instrumenter, riff og rytmer med jazz. For mange unge musikere som begynte sine voksne liv på 60-tallet ble det å kombinere jazz og rock, som frem til denne tid sto separat og på hver sin side av populærmusikken, naturlig og på mange måter logisk i lys av alt som skjedde rundt populærkultur og den psykedeliske kulturen som også foregikk på denne tiden (Cooke og Horn, 2004, s.220). Som nevnt var en av de mest fremtredende personene i denne utviklingen Larry Coryell, som i 1965 i en alder av 22, uttalte seg om hvordan han og mange av de rundt han elsket John Coltrane og Miles Davis, men også the Beatles og the Rolling Stones. Disse ungdommene ønsket både å vise at de var en del av den moderne scenen for tiden, men at samtidig hadde de dedikert seg til å studere og lære jazz også (Cooke og Horn, 2004, s.221). Det å kombinere jazz og rock var dermed ikke for Coryell noe han gjorde i håp om å få kommersiell suksess eller lignende, men heller for å videreføre musikken og skape noe nytt på samme måte som andre stilarter som vokste frem i jazzen som Bebop og frijazz hadde gjort tidligere (Cooke og Horn, 2004, s.221).

Jazz, rock og funk hadde på 70-tallet kommet til å bli velkjente og populære musikkjangre med hver sin veletablerte estetikk og historie, samt at hver stil hadde en rekke kjente utøvere og musikalske verk som videre også forsterket hver enkelt sjangers estetikk og historie (Fellezs, 2011, s. 33). Jazz ble sett på som en mye mer sofistikert og intellektuell stilart med en lang historie og bestemte regler. Der jazzen hadde beveget seg videre fra den sensuelle orientasjonen som hadde vært tilstede i den tidligere jazzen og gått fra en populær stil til noe som var mer en form for kunstmusikk, var rock og funk mer rått og vilt og holdt mer på det fast på det sensuelle. Rock og funk hadde også sterk tilknytning til rase og folkegrupper i det at for de fleste var rock i hovedsak representert av hvite og funk av svarte. En kan derfor forstå hvordan dette kunne skape konflikt og kontrovers da denne nye utviklingen utfordret disse tankene og rammene som var skapt rundt hver av de forskjellige sjangrene (Fellezs, 2011, s.33-34). Fusion stoppet derimot ikke bare ved å kombinere jazz med rock og funk.

Flere av musikerne som deltok i fusionbevegelsen hentet inspirasjon fra en stor mengde forskjellige steder. Alt fra klassiske komponister fra samtiden som Karlheinz Stockhausen og John Cage, til Indiske musikere og komponister fra samme tid som Ravi Shankar og Allah Rakha. På samme tid som de hentet stor inspirasjon fra store rock og funk artister og virtuoser som Jimi Hendrix og Sly Stone, hentet de også inspirasjon fra noen av tidenes største utøvere innen av jazz som John Coltrane og Charlie Parker (Fellezs, 2011, s. 34). Dette betydde derimot ikke at fusion foreslo en tilnærming til musikk hvor “anything goes” og det er ingen grenser for hva som er lov, eller noen respekt for sjangrene, tradisjonene eller komposisjonene som det ble hentet noe fra. De tok heller ikke bare en sjanger i sin helhet og slo dette sammen med jazz i sin helhet i et ønske om at det skulle fungere, men de valgte heller for eksempel ut noen spesifikke trekk, virkemidler eller tradisjoner fra de forskjellige inspirasjonene og rekonstruerte dette til å passe inn i deres smak og ønske for komposisjonen deres. Dermed ble det ikke unngått at noen ganger ble visse elementer fra sjangre hentet inn og brukt på helt andre måter eller kontekster enn det som de ville blitt brukt til i sine originale sammenhenger og sjangre (Fellezs, 2011, s. 34).

Hvor og når spesifikt jazz fusion ble til som stil er noe en kan diskutere mye rundt. Det at det ble begynt å bruke elektriske instrumenter i jazz var for mange en stor del av utviklingen, men samtidig kan en se tilfeller av bruk av elektriske instrumenter lenge før Larry Coryell begynte å snakke om utviklingen av fusion. Derimot et album som i all hovedsak blir anerkjent for å være starten på fusion sjangeren, er albumet “Bitches Brew” av Miles Davis (1970a), som til den dag i dag står som et grunnleggende album i forsøket på å blande elementer fra jazz, rock og andre sjangere, samt det å ta i bruk elektriske instrumenter i jazzen (Japanese Jazz Fusion, u.å.a). “Bitches Brew” var derimot ikke det første vi hørte av Davis sitt forsøk på å kombinere elementer fra rock og elektriske instrumenter inn i jazz. I 1968 ga Miles Davis (1968) ut albumet “Miles In The Sky”, som igjen også bruker disse typer elementer i låtene sine. Musikkritiker Stephen Thomas Erlewine skrev i en anmeldelse for AllMusic:

“With the 1968 album *Miles in the Sky*, Miles Davis explicitly pushed his second great quintet away from conventional jazz, pushing them toward the jazz-rock hybrid that would later become known as fusion. Here, the music is still in its formative stages [...]. (Erlewine, u.å.)

Videre skriver han om hvordan albumets rytmer er enkle og rett frem i tråd med hvordan rytmer ofte er i rock, og hvordan det både blir tatt i bruk elektrisk gitar og piano under albumet, noe som er kjennetegn vi har snakket om tidligere i utviklingen av fusion. Han går også inn på hvordan låten er på mange måter bare fire lange “jammer”, som er når musikere samles og spiller i lag uformelt og uten noe innøvd eller forberedt (Djupvik, 2021). Disse “jammene” er godt gjennomført og interessante, og de skaper intriger, men albumet ender opp med å føles som et album i en overgangsprosess (Erlewine, u.å.). Det er derimot veldig interessant å se på hvordan denne prosessen før “Bitches Brew” var og hvordan dette var en utvikling som ikke bare plutselig skjedde. Det var altså en utvikling som foregikk over tid i Miles Davis sine låter og album fra årene på slutten av 60-tallet opp mot starten av 70-tallet, hvor det til slutt ender med innspillingen av det banebrytende albumet “Bitches Brew”, som forklart tidligere sees på som det definerende albumet for utvikling av fusion.

Miles Davis og “Bitches Brew”

“Bitches Brew” er på mange måter et av de viktigste albumene i utviklingen av fusion, og for mange markerer det starten på sjangeren. Selv om det som nevnt tidligere ikke er det absolutt første albumet hvor vi hører Miles Davis sin eksperimentering med elementer fra rock og bruken av elektriske instrumenter i overgang til og utvikling av fusion “sounden” og sjangeren, er det fortsatt det albumet som var med på å raffinere og definere en ny form for jazz på for mange. Det er derfor naturlig å dykke litt dypere inn i hvordan dette albumet kom til å bli når vi ønsker å oppnå en dypere forståelse av ikke bare vestlig fusion, men all fusion generelt.

Tidligere i oppgaven har vi snakket om hvordan rock og funk var de nye sjangrene som ledet populærmusikken på denne tiden, og jazz som opp til nå hadde vært stor i populærmusikkens bilde, begynte nå å sakte dø ut i det de store rockefestivalene som Woodstock og de større plateselskapene høstet inn på populariteten av disse nye mer råe sjangrene som trakk til seg folkemengder. Selv store jazzlegender som Miles Davis så en nedtur i salg av plater, og konsertene begynte å bli mindre og tynnere i folk sammenlignet med de gigantiske festivalkonsertene med flere hundre tusen i publikum (Svorinich, 2015, s. 4). På samme tid var det store endringer som foregikk i samfunnet i Amerika, spesielt i det afroamerikanske miljøet, med store borgerretts bevegelser og militære bevegelser i landet. Dette i tråd med andre store endringer i den afroamerikanske artistiske kulturen samt Davis

sine personlige opplevelser og følelser, var det mer enn nok av å ta inspirasjon fra. “Bitches Brew” vokste kanskje derfor frem naturlig i tråd med en tid med stor forandring, der ikke bare store ting skjedde i samfunnet, men også i jazzen. På en måte markerer ikke bare “Bitches Brew” starten på det som ble å komme i musikkmiljøet, men kan også sees på som en oppsummering av en æra på vei ut (Svorinich, 2015, s. 3-4).

I løpet av slutten av 60-tallet skjedde et stort skifte hos Davis. I sammenheng med hans nye giftemål med Betty Mabry, så Miles et stort skifte i hans forhold til det nye og moderne. Han gikk fra å gå i gamle dresser til å få en mer moderne stil i tråd med samtidens mote, samt begynte å omgås en ny gruppe mennesker bestående av flere store ikoner fra samme tid, som Jimi Hendrix, Sly Stone og flere andre store navn i populærmusikk miljøet. Dette førte til hans store møte med rockens harde, skitne, høylytte og voldsomme estetikk. Noe som kom til å forandre Miles Davis, og der han tidligere hadde fulgt tett på andre store helter i jazzen tidligere, var nå rockens store afroamerikanske ikoner de han fulgte etter (Svorinich, 2015, s.6-7). Ut av dette klimaet av forekomster og alt som skjedde rundt han kom den nye Miles Davis og hans nye innovative tilnærming til jazz å vokse frem.

Når det kommer til “Bitches Brew” sitt innhold er det mye som kan bli sagt. Victor Svorinich skriver i boken sin *Listen to This: Miles Davis and Bitches Brew*:

The album explores modal improvisation, extended forms, new uses of timbre, polyrhythm, rhythmic interaction, collective improvisation, atypical instrumentation, etc. Yet there seems to be something eerily familiar about the record. In a sense, *Bitches Brew* illustrates both continuity and change. Many of the traits of this album show how existing elements can achieve a new synthesis that gives the illusion of the radically new, when there is actually a blend of the new and the familiar. (Svorinich, 2015, s. 21)

Som det blir nevnt er det en rekke forskjellige elementer og virkemidler som tas i bruk i albumet, men som Svorinich (2015) nevner er det hvordan Miles Davis tar alle disse forskjellige elementene som på ingen måte er nye for oss og som har blitt brukt i flere av de forskjellige sjangrene som var populære på denne tiden og fletter de sammen til noe som både føles nytt og fremmed, men samtidig familiært som kanskje er det mest spennende. Videre skriver Svorinich (2015): “Appreciating these continuities casts *Bitches Brew* in a new

light: as the realization of longstanding developments in Davis's music merged with fresh insight, and not a fateful break or rupture in his art and career" (Svorinich, 2015, s. 21-23). Tidligere i oppgaven snakket vi om hvordan jazz-fusion vokste frem som et resultat av at mange utøvere fra denne tiden tok del i flere sider av populærmusikken, og at utviklingen var en form for videreutvikling av det som hadde vært før, og Davis er et godt eksempel på dette. Miles Davis var tilstede i en tid med mye forandring som ble faktorer som førte til endringer i både hans musikalske liv og hans liv utenom, og sakte men sikkert utviklet dette seg videre naturlig til å bli noe nytt som fulgte tiden og tilstandene av verden og livet rundt han og mange andre på denne tiden. Det var altså ikke et brudd med det som kom før, men heller at Davis endelig realiserte en endring som har foregått lenge ved hjelp av ny innsikt og inspirasjon som kom med utviklingen i livet hans ellers (Svorinich, 2015, s. 6-7 og 21-23).

Fusions etter "Bitches Brew"

Miles Davis sitt album "Bitches Brew" er som nevnt kanskje ikke det første jazz fusion albumet, men uten dette albumet er det mulig å se for seg at jazz fusion bevegelsen på 70-tallet, og sjangrene som ble utviklet i lys av dette senere, ikke hadde kommet like langt i det hele tatt. Det er derimot ikke bare Miles Davis selv som står bak hele denne suksessen, men også alle de utrolige utøverne som spilte sammen med Miles på "Bitches Brew", samt mange andre album. Mange av disse utrolige musikerne ville komme til å bli ledende navn i jazz-fusion bevegelsen og selv lage banebrytende musikk som var med å forme sjangeren videre samt innovere på egne måter (Svorinich, 2015, s. 154).

Miles Davis hadde et stort og fabelaktig ensemble med seg på innspillingene av "Bitches Brew" som var bestående av Miles Davis selv på trompet med Charles (Don) Alias, Jack DeJohnette, Lenny White og Billy Cobham på trommer. På bass hadde han med seg Dave Holland og Harvey Brooks. I tillegg til seg selv på trompet hadde han med to andre blåsere i form av Bennie Maupin på bassklarinet og Wayne Shorter på sopransaksofon. Han hadde med tre personer på elektrisk piano. Disse var Larry Young, Joe Zawinul og Chick Corea. Til slutt hadde han med seg Airto Moreira og Jumma Santos, som også het Jim Riley, på perkusjon, og John McLaughlin på gitar (Allmusic, u.å.a). Som en ser var det en stor mengde utøvere som spilte på albumet og disse utøverne ville komme til å bli egne stjerner i tiden fremover. Det å kunne vise til at en hadde spilt med Miles Davis, og da spesielt på albumet

“Bitches Brew” gjorde en nesten garantert en solid karriere i musikkbransjen (Svorinich, 2015, s. 154).

Noen av disse karrierene besto også av å danne noen av de største bandene som kom til å bli i fusionbevegelsen i statene. En av disse var gitaristen John McLaughlin som startet opp Mahavishnu Orchestra, som ble til et av de mest suksessfulle jass-fusion bandene på 70-tallet (Svorinich, 2015, s. 154). Bare et år etter “Bitches Brew” ble “The Inner Mounting Flame” sluppet, det første albumet til bandet Mahavishnu Orchestra (1971a), og et album som kom til å stå som et definerende album i “fusion” av jazz og rock. I en anmeldelse for AllMusic skriver Richard S. Ginell:

This is the album that made John McLaughlin a semi-household name, a furious, high-energy, yet rigorously conceived meeting of virtuosos that, for all intents and purposes, defined the fusion of jazz and rock a year after Miles Davis’ Bitches Brew breakthrough. [...]. Though much was made of the influence of jazz-influenced improvisation in the Mahavishnu band, it is the rock element that predominates, stemming directly from the electronic innovations of Jimi Hendrix. (Ginell, u.å.)

Låtene på albumet leder mer inn i den progressive rockescenen som foregikk på samme tid, mer enn de kanskje gjør til jazzen, spesielt i bruken av ostinater på en akkord som de baserer mange låter på (Ginell, u.å.). Likevel er det ingenting å ta vekk fra McLaughlin sine utrolige improvisatoriske evner på gitar i låter som for eksempel “Meeting of the Spirits” (Mahavishnu Orchestra, 1971b) og “Vital Transformation” (Mahavishnu Orchestra, 1971c) som begge viser hans energiske og intense spilling på gitaren.

Et annet band som ble til gjennom utøvere fra “Bitches Brew” bandet, var bandet Weather Report. Her var det saksofonist Wayne Shorter og pianisten Joe Zawinul som slo seg sammen og lagde et band som også kom til å dominere i fusion-sjangeren (Svorinich, 2015, s. 154). Bennie Maupin endte opp med å slå seg sammen med Herbie Hancock som også tidligere hadde spilt på flere av Miles Davis sine låter, og under Herbie Hancock sitt navnet ble albumet “Head Hunters” sluppet i 1973 (Svorinich, 2015, s. 154).

Hancock hadde som nevnt spilt med Miles Davis før. Et av albumene som Hancock deltok på var tidligere nevnte “Miles in the Sky” hvor han spilte piano og elektrisk piano (AllMusic,

u.å.b). Dette bandet, bestående av flere andre anerkjente og dyktige musikere, ble kalt for “Miles Davis’ Second Great Quintet” (Djupvik & Bergh, 2024). Herbie Hancock hadde hatt med seg Maupin i bandet sitt under innspillingen av en triologi av eksperimentale album i det som er kjent som Mwandishi perioden i Hancock sin karriere. I denne perioden begynte Hancock å ta i bruk flere av produksjonsteknikkene som hadde blitt tatt i bruk av Miles Davis og bandet under innspillingen av “Bitches Brew”. De samme produksjonsteknikkene som mange jazzpurister i miljøet hadde sagt forbudt å bruke i lys av “Bitches Brew” kontrovers blant mange jazzentusiaster og kritikere. Maupin som hadde deltatt på innspillingen av “Bitches Brew” ble eneste medlemmet fra Mwandishi periodens band som ble med Hancock videre i det han var i søken etter en ny sound hvor resultatet ble “Head Hunters” prosjektet, og med det er Maupin på en måte som et menneskelig bindeledd mellom to av jazzens mest beryktede plater (Larson, 2020). Maupin skal også ha vært et viktig ledd i det som ble inspirasjonen til “Head Hunters” (Hancock, 1973a) albumets mest kjente låt sitt ikoniske “bassriff”. Dette “bassriffet” som ikke spilles i bass i det hele, men heller i synth, ble basen for hitlåten “Chameloen” (Hancock, 1973b). Jeremy D. Larson skriver i sin anmeldelse av albumet dette om låten “Chameleon”:

[...] an indefatigable 15-minute track that staked a new epoch for jazz the minute Hancock plucked out its bassline. Nothing was what it seemed: the bassline was a synth; the guitar-sounding riff was a bass, played by Bay Area funk stylist Paul Jackson in the altissimo register. Hancock plays his clavinet like Hendrix comping time a wah-wah pedal. The in-demand R&B session drummer Harvey Mason plays in a straight-eighth funk feel, like Clyde Stubblefield did behind James Brown. “Chameleon” slid in and out of the downbeat of ‘70s funk, the looseness of cool jazz, the musical modes of R&B, all while drawing upon the rhythms of Anlo-Ewe and Afro-Cuban drumming, black counterculture, and the vanguard of modular synthesizers. (Larson, 2020)

Herbie Hancock hadde bestemt seg for å lage noe nytt og bevege seg vekk fra den akustiske og avantgarde jazzten som han hadde spilt tidligere. Hancock sa på et tidspunkt at han ikke prøvde å lage et jazzalbum. I stedet gikk han mot funken og lagde “Head Hunters”, som ble en suksess uten like. Albumet tilbrakte 42 uker på Billboard listene og ble med det det første platina selgende jazzalbumet og fastslo med dette hvor viktig albumet kom til å bli for jazzmusikken videre (Larson, 2020).

Nå har vi sett litt dypere på utviklingen av “fusion” i statene og fått en bedre forståelse på hva sjangeren betyr, hvordan og hvorfor den ble til, samt sett dypere på et av de definerende albumene for sjangeren. Videre er spørsmålet da hvordan jazz som sjanger kom til Japan, og hvordan fusion i den vestlige verden kom til å bevege seg over til Japan og bli til der?

Fusion i Japan

Hvordan kom jazzen til Japan?

I lang tid var Japan en svært lukket nasjon som på ingen måte var interessert i andre land og deres kulturer og tradisjoner. Dette var i stor del basert på Japans mistillit til andre land, og dette var med på å innføre politikken om “sakoku” som var implementert under Edo perioden i Japan som strekker seg fra 1600-tallet til 1860-tallet (Munez, 2024). Denne politikken innebar flere forskjellige regler og direktiver som for eksempel forbud mot kristendom og hvordan japanere ikke kunne komme tilbake til Japan om de hadde reist over havet (Munez, 2024). Etter at denne politikken falt så vi myndighetene fokusere mer og mer på nasjonalisme og for mange av dem var jazz noe som kom til å tynne ut japansk kultur, og dette førte til at i samme tid andre verdenskrig kom, var også jazz ulovlig i Japan (Nguyen, 2022).

Det tok derimot ikke lang tid før dette endret seg. Etter andre verdenskrig endte, og Japan overga seg selv, skjedde det store endringer i Japan. En av disse endringene kom i form av amerikanske soldater som kom over fra Amerika og tok med seg plater med jazz. Det ble deretter ikke uvanlig for japanske musikere å ta seg arbeid i å underholde de amerikanske styrkene og soldatene. Her ble det vanlig at disse musikerne ble spurt om å spille jazz, og i fremveksten av jazzkafeer som spilte musikken, og hvordan jazz ble for mange lyden av modernitet, tok det ikke lang tid før jazz som musikkform blomstret i Japan også. Mange av musikerne begynte da å kopiere de amerikanske utøverne og låtene, og videre begynte de å tilpasse jazzen til å være mer sitt eget og begynte å innovere innenfor sjangeren (Nguyen, 2022).

Utviklingen av en egen stil av jazz i Japan

En av de første utøverne til å bryte vekk fra det å bare imitere og kopiere jazzen fra statene var pianisten Toshiko Akiyoshi. Hennes arbeid, sammen med andres, ble starten på å utvikle en egen distinkt “sound” som tok i bruk elementer som japanske instrumenter og harmonier i jazzmusikken. En annen stor utøver med navn Sadao Watanabe ville for eksempel starte bruken av elementer fra japansk folkemusikk med jazzen, en stil som har fått navnet “Shin-Kayōkyoku Jazz” eller “New Japanese Jazz”. Denne formen for fusion av melodier fra japanske folkemusikk og jazz kan tydelig høres på albumet hans “Round Trip” (Watanabe,

1969) . Toshiko Akiyoshi og bandet hennes ble også kjent på verdensbasis for sin bruk av japanske inspirasjoner, men i stedet for melodier fra folkemusikk ble hun mer kjent i sine innovative arrangeringer hvor hun ofte dro inspirasjon fra japanske komposisjoner og tematikk (Japanese Jazz Fusion, u.å.b).

Disse, blant andre, ble til stor inspirasjon for artister til å bevege seg videre til og skape noe nytt, og dette førte til utforskning i bruken av for eksempel rock og elektroniske elementer i musikken, eller å ta inspirasjon fra andre sjangere som blant annet afrobeat og flamenco (Nguyen, 2022). Flere og flere beveget seg sakte vekk fra den strammere stilarten av jazz med dressjakke og kjole til et mer individuelt preget uttrykk der også samarbeid mellom utøvere og artister ble en viktig del av musikken. Masabumi Kikuchi var en av disse som spilte på mange plater og låter sammen med andre og som skrev musikk sammen med en rekke andre artister til det punkt at han nesten ble en av de ledende utøverne innen stilarten og fikk en form for guru lik rolle i miljøet (Nguyen, 2022).

For noen var denne prosessen ikke ment som et forsøk på å presse ned grensene for hva jazz kunne være, men heller bare at de som utøvere følte for å bare spille inn det de følte kom naturlig for dem, andre derimot lagde sin musikk som en klar rebell mot de som kom før (Nguyen, 2022). Japan er en kultur som sterkt baserer seg på respekt for de eldre og de som kom før, og i denne utviklingen var det mange av de eldre utøverne som sto fast på at en skulle spille standardlåtene og fokusere på de gamle gigantene i stedet for denne utviklingen, men i likhet med at på denne tiden var det store opprør blant folket, da spesielt i studentgruppen, ble japansk jazz også en slik plattform for opprør for noen (Nguyen, 2022).

Fusion sin fremvekst i Japan

Jazz i Japan hadde allerede begynt en klar utvikling i å skape sin egen “sound” av jazz som tok mer inspirasjon fra japansk kultur og musikk som kom før. Samtidig var det ikke å unngå at det Miles Davis (1970a) og Herbie Hancock (1973a) hadde gjort med sine innovative prosjekter, som “Bitches Brew” og “Head Hunters”, kom til å være til stor inspirasjon over i Japan også. Som nevnt tidligere tok mange japanske musikere inspirasjon fra de store utøverne i statene som førte til utviklingen av mye fabelaktig jazzmusikk i Japan også. Det tok heller ikke lang tid før en hørte mer og mer av det vi i dag ser på som japansk jazz-fusion.

I starten av fusion-utviklingen i Japan hører en tydelig inspirasjon fra "Bitches Brew" og andre tidlige fusion plater fra statene. Om en hører på jazz-fusion musikk som kom ut like etter "Bitches Brew" som albumet "POO-SUN" av Masabumi Kikuchi (1970) hører én tydelige inspirasjon fra Miles Davis i både hvordan mange av låtene er, men også i framgangsmåten med mer groove orienterte låter som inneholder store deler improvisasjon som ofte er i form av kollektiv improvisering, altså at alle improviserer over hverandre.

En av de mer interessante albumene i utviklingen av japansk jazz-fusion er albumet "Bakishinba: Memories of Africa" (Akira Ishikawa & Count Buffalos, 1970a) som drar stor inspirasjon fra afrikansk musikk og rytmer, og som drar jazz fusion i en annen retning enn det vi hører i "Bitches Brew" av Davis (1970a) i den form at det er mer låter, med melodier og klare deler, enn en jazz inspirert improvisasjon og "jam" over rock baserte rytmer og "grooves". En finner derimot låter som virker som å ha noe inspirasjon fra Davis, som tittellåten "Bakishinba" som i likhet med låtene på "Bitches Brew" (Davis, 1970) er mer en groove som går gjennom hele låten og utvikler seg i tråd med improvisasjonen som foregår over og som også ofte er kollektiv slik som på Davis's sitt album (Akira Ishikawa & Count Buffalos, 1970b). De fleste av låtene gir en klar følelse av tilknytning til rock og funk, slik som låtene "Sandstorm" (Akira Ishikawa & Count Buffalos, 1970c), "Flamengo" (Akira Ishikawa & Count Buffalos, 1970d), som bruker klare funk og rock rytmer og har en klar form og oppbygning i form av klarere A og B deler. Albumet har fortsatt mye elementer fra jazzen også, noen en ofte hører i cymbal arbeidet og trommingen i låter som "African Deer" som også bruker blås som ledende instrument, samt at keyboardet i bruk mye mer akkorder som er både utvidet harmonisk og som ofte improviserer med reharmonisering her og der slik som en ofte er vant med i mye av den tidligere jazz (Akira Ishikawa & Count Buffalos, 1970e). Det er også mye innspill av improvisatoriske soloer gjennom hele albumet som er i tråd med tradisjonene i jazz også. Det er derimot interessant hvor annerledes dette albumet føles i forhold til Miles Davis sin versjon av fusion i Amerika.

Noe som en fort legger merke til i Japan sin versjon av jazz-fusion er hvordan den er tett knyttet opp til den enorme teknologiske utviklingen av instrumenter og av musikkutstyr som ble skapt på 70-tallet. Spesielt var det utviklingen av "synthesizers" og elektriske piano som tok av på denne tiden (Ogawa, 2014). Albumet "High-Flying" av Hiromasa Suzuki (1976) er et godt eksempel hvor en hører mye av den innovative bruken av synther og keyboards i tillegg til tradisjonelle piano og er en fin representasjon av den tidlige fusion jazz som

hadde kommet til Japan (Ogawa, 2014). Det er derimot også tilfeller av bruk av tradisjonelle japanske instrumenter, som i albumet “Rock Joint Biwa - Kumikyoku Fulukotofumi” av Hiromasa Suzuki (1972a) som tar i bruk det tradisjonelle japanske instrumentet “Biwa” (Japanese Jazz Fusion, u.å.a). Biwa er en tradisjonell japansk pæreformet lutt med kort en nakke som blir spilt med et stort kileformet plekter (Britannica, 2022). Gjennom hele albumet dukker dette instrumentet opp flere steder som in låten “Hi No Kawa” som starter hele låten med bare en tone som ligger som en drone, hvor da en hører my perkussiv spilling på en Biwa før fele og andre perkussive instrumenter sakte kommer inn (Suzuki, 1972b). Låten ender med at vi beveger oss inn i den mer kjente jazz fusion lyden av el-gitar og keyboard resten av låten med improvisasjon i alle instrumentene over en rask basslinje resten av sporet (Suzuki, 1972).

Året én merker mer og mer en tydelig distinkt “sound” begynner å vokse frem er i 1976. Hører en på låter som “The Breeze and I” fra albumet “Juice” av Ryo Kawasaki (1976) og begynner en å høre mer tydelige funk inspirerte bass- og gitarspilling i kompingen, samt funky tromme linjer. Denne låten bærer også sterke preg av disco i trommene og driven av låten. En hører flere av de samme tendensene i låter som “Tanchame” fra albumet “Okinawa” av Akira Ishikawa Count Buffalo Jazz and Rock Band (1976) og låten “Red Shoes” fra albumet “Rising Sun” av Teruo Nakamura (1976). Låtene er dansbare og oppleves “upbeat” og lekende på hver sin måte, og det er vanskelig å ikke bevege seg til og låtene har et tydelig driv til seg.

Etter 1976 merker en tydelig at flere og flere går for denne mer upbeat, funky nesten disco lignende pop “sounden” bak seg, ofte med mye perkussive driv. En hører også mer og mer at synther og keyboards blir tatt i bruk enda mer hyppig, samt at gitarene ofte har mer effekter på seg som tydeligere “distortion”, “klang” og ”delay” som gir en mer distinkt sound til flere av gitardelene i låter som “Dancing Moon” av Prism (1977) og “An Insatiable High” av Masayoshi Takanaka (1977a) . Eksempler på låter som tar i bruk mer synther og keyboard er “Manhattan Special” av Teruo Nakamura And The Rising Sun (1977) og “Sea Horse” av Jun Fukamachi (1978) som bruke flere forskjellige typer keyboard og synthlyder gjennom begge låtene. En låt som inneholder alt av det som er nevnt hittil er låten “Stick Freighter” (1977) av Jun Fukamachi. Her finner vi en funky basslinje som er doblet av en synth, for så å videre bli doblet igjen av en gitar. Dette riffet blir grunnlaget for hele låten og over dette legges en funky melodi spilt også i en synth og en groovy trommerytme som tydelig utvikler seg inn i

en neste del av låten som bærer en tydelig disco stemning i både trommer og bass. Denne delene ender i et antall slag og hits som leder oss tilbake til en A-del. Dette blir grunnlaget for resten av låten som består av improviserte soloer for både keyboards, synth og gitarer. Låten får se et mer flytende parti i synth over hovedriffet, før vi får melodien vi hørte i første A og så B del igjen før låten slutter med klare støt. Låtene bærer på alt av elementene som begynte å bli definert på slutten av 70-tallet. De har klare funk og disco-inspirerte rytmer. Låtene baserer seg ofte på synth, keyboards og gitareffekter, men kan også bruke blås som saksofon som ledende melodiinstrument. Det som derimot blir mer og mer tydelig når en hører på disse låtene er hvordan melodier begynner å bli mer og mer viktig og hvordan musikken går fra en mer groovebasert form der det handlet mer om improvisasjon over en spesifikk groove, til å fokusere mer på at låtene skal ha form og melodier som utvikler seg og at improvisasjon, som fortsatt er en stor del av flere av låtene, ikke blir hovedfokus, men heller som variasjon i gjentagelsen av deler.

Casiopea og T-Square

Når en tar for seg japansk fusion er det to band som absolutt må nevnes og det er Casiopea og T-Square, eller The Square som de også het på et tidspunkt. Disse to bandene er de lengstvarende bandene i japansk jazz-fusion og holder på den dag i dag, til tross for endringer i medlemmer gjennom årene (Japanese Jazz Fusion, u.å.c).

Casiopea har som nevnt gjennom årene gått gjennom flere endringer i medlemmer av bandet, og i sammenheng med dette deles Casiopeas karriere opp i fire større deler bestående av “Casiopea 1st” som gikk fra 1976 til 1989, “Casiopea 2nd” fra 1990 til 2006, “Casiopea 3rd” som kom tilbake etter 6 års pause i 2012 og holdt på til 2022 og siden har “Casiopea-P4” vært navnet på versjonen av bandet som kom i 2022 og som spiller til den dag i dag (“Casiopea”, u.å.). I oppgaven vil det bli hovedsaklig fokusert på Casiopea sin første periode, altså “Casiopea 1st”.

Bandet ble startet i 1976 av gitaristen Issei Noro, bassisten Tetsuo Sakurai, keyboardist Hidehiko Koike og trommis Tohru “Rika” Suzuki. Et år senere ble Koike og Suzuki byttet ut med Minoru Mukaiya og Takashi Sasak, og det var denne oppstillingen av medlemmer som ble å spille inn Casiopea sitt debutalbum med samme navn i 1979. Etter at Sasaki forlot bandet i 1980, tok Akira Jimbo over som trommeslager i bandet og dette ble hoved

oppsetningen til bandet ut den “Casiopea 1st” (“Casiopea”, u.å.). I de tidligere årene var det heller ikke uvanlig å se andre store utøvere og musikere i jazzmiljøet i Japan dele scenen med Casiopea som spesielle gjester eller som støttemedlemmer i bandet under konserter og live show. Eksempler på slike musikere var keyboardist Jun Fukamachi og gitarister som Akira Wada og Kenji Omura for å nevne noen (“Casiopea”, u.å.). I løpet av “Casiopea 1st” perioden av bandet slapp en rekke album, men debutalbumet deres “Casiopea” (1979), som til tross for å ha kommet ut sent på 70-tallet og da også et godt stykke inn i fusion utviklingen, står fortsatt som et album hyllet av flere som et av de beste jazz fusion utgivelsene på 70-tallet (Casiopea, 1979a).

T-Square, eller The Square som de het tidligere, ble også startet i 1976 og tross for mange endringer i medlemmer har de holdt på siden 70-tallet til den dag i dag. I likhet med Casiopea startet de med et oppsett av en gitarist, en bassist, en keyboardist og en trommis, men ble fort til flere med tilleggingen av enda en gitarist og keyboardist, samt en perkusjonist og en saksofonist som også ble et av de ledende melodiske instrumentene i bandet sammen med leadgitaren. Med denne besetningen ga T-Square (1978) ut sitt første album “Lucky Summer Lady”, som bærte klare trekk av en disco “sound” (“T-Square (band)”, 2024). Etterhvert reduserte bandet mengden instrumenter og medlemmer i oppsettet sitt og gikk fra 8 medlemmer til fem medlemmer bestående av bass, trommer, gitar, keyboard og saksofon. Musikken deres begynte også å hente mer elementer fra rock. Etter at de som spilte trommer og bass ble byttet ut i 1981 ble det en ny skift i det tonale landskapet i bandet med nye bassisten Toyoyuki Tanaka sin bruk av teknikken for å spille bass kjent som “slapping” (“T-Square (band)”, 2024). “Slapping” er en teknikk som består av å slå de mørke strengene på bassen med siden av tommelen samtidig som man bruker en annen finger til å “poppe” de lyse strengene, noe som resulterer i en perkussive basslyd, en teknikk som ofte blir sett på å ha blitt først tatt i bruk av Sly & The Family Stone på slutten av 60-tallet (Tuzcu, 2021). Denne teknikken kan bli hørt på flere av låtene i albumet “Adventures” (T-Square, 1984a) i låter som “Night Dreamer” (T-Square, 1984b) og “Travelers” (T-Square, 1984c) hvor “grooven” i begge drives av den perkussive lyden av “slap” bassen. I låten “Rodan” hører en også de mer rockete “sound” som ble nevnt tidligere (T-Square, 1984d).

Casiopea og T-Square sin musikk blir også ofte satt opp mot videospill-musikken fra samme tid. Ofte blir sammenligningen gjort mellom musikken til Casiopea og T-Square og musikken i de klassiske Nintendo spillene fra 80-tallet og utover. En av de største eksemplene av dette

er den revolusjonære musikken fra “Super Mario Bros.” spillet som kom ut i 1985 og var komponert av Koji Kondo, som i seg selv var med å skape en helt ny kunstform innen komponering av musikk for spill (Schartmann, 2015, s. 1). En av grunnene til dette kan være hvordan Koji Kondo var en fan av jazz-fusion-musikken på samme tid. I et intervju for den japanske bokserien game maestro (Yoshida & Totsuka, 2001, oversatt i shmuplations, u.å.) forteller Koji Kondo om hvordan han fra en ung alder av likte musikk som var “uptempo”, rytmisk musikk og at han i løpet av sine år på universitetet spilte keyboard i et amatørband sammen med andre studenter hvor de spilte fusion og lagde cover av låter av Casiopea og Naniwa Express. Han forteller også om hvordan han i arbeidet med å lage musikken for Mario tok mye inspirasjon fra latinamerikansk musikk, men hvordan han også tok inspirasjon fra Sadao Watanabe. Det som kanskje viser tydeligst hans inspirasjon til fusion er “Overworld Theme” fra spillet, som han selv har sagt har inspirasjon fra T-Square. I intervjuet forklarer han at T-Square sin musikk brukte rytmer som for japanske lyttere var enkel å følge og at det samme gjaldt musikken til Sadao Watanabe også (Yoshida & Totsuka, 2001, oversatt i shmuplations, u.å.). En kan høre nettopp denne sammenligningen mellom Mario sitt “Ground Theme” av Koji Kondo (1985) og T-Square (1984e) i låten “Sister Marian” fra albumet “Adventure” hvor de rytmiske linjene gjennom låten har klare likheter med T-Square sin låt. Spesielt er likhetene store mellom de to verkene om én setter hovedmelodien i Mario sitt tema opp mot “refrenget” i “Sister Marian” som starter rundt (1:02) i låten. Her er både melodien og rytmene til de to låtene veldig like. Denne musikken ble å forme lyden av den japanske videospillbransjen på 80-tallet og videre, og en kan høre flere andre eksempler av fusion inspirert musikk i flere av spillene som kom ut på denne tiden. Eksempler på dette er musikk som “Cruising Line fra spillet Outrun fra 1986, “Beach” fra spillet Plok fra 1993, “Quartz Quadrant Present” fra den japanske og europeiske utgaven av spillet Sonic CD fra 1993 og “Deep Drive” fra spillet Rage Racer fra 1996 (T2norway, 2021). Selv i nyere tid har japansk jazz-fusion vært å høre i videospill. Et klart eksempel på jazz fusion brukt i spill i nyere tid er musikken til spillet Mario Kart 8 fra 2015 med av Mario Kart Band (2015), hvor musikere fra det japanske jazz-fusion bandet Dimension var med å spille på flere av låtene (Discogs, u.å.). En kan da se hvordan jazz-fusion er en mye brukt sjanger i videospill.

Japansk jazz-fusion og City-Pop

En annen sjanger som nylig blomstret opp igjen i populærmusikkbildet i løpet av 2020 er den løst definerte sjangeren City Pop som bærer preg flere elementer av R&B og jazz på samme måte som jazz-fusion (Zhang, 2021). Sjangeren vokste frem på slutten av 70-tallet og videre inn i 80-tallets Japan i midten av Japan sin store økonomiske høyde som ledende innen teknologi. Aldri før hadde musikk vært så lett tilgjengelig med enheter som Sony Walkman og mer sofistikerte bilstereoer som gjorde det mulig å høre musikk hvor en ville, og livet fikk en egen “soundtrack” som i de store amerikanske filmene. City Pop ble da sjangeren for denne soundtracken (Zhang, 2021). Med sine mange hint til amerikanske musikkstiler som funk, yacht rock, boogie, lounge, R&B og jazz, var musikken preget av en stemning som mange relaterte til California og de store byene i Amerika. Mye av bildene på plater og cover bar også preg av denne estetikken av skinnende blått vann, kule biler og pastellfarger som nesten ga en type feriefølelse av seg (Zhang, 2021). Sjangeren baserte seg på mange måter på den naive optimismen for fremtiden og at den økonomiske veksten kom til å fortsette. Når Japan da kom til 90-tallet og økonomien endte med å kollapse, kollapset også sjangeren og forsvant, frem til den som nevnt ble gjenoppdaget i nyere tid (Zhang, 2021).

Hva skiller japansk jazz-fusion fra amerikansk?

Nå som vi har fått en forståelse for hvordan jazz-fusion oppsto både i den vestlige verden og i Japan, kan en begynne å reflektere om hva som skiller disse to sjangrene basert på det som er blitt kommet frem til i litteraturstudien som er gjort.

Om én skal sette de to stilartene opp mot hverandre, er det først naturlig å se på hvor de kom fra. Tidligere så vi på hvordan i Amerika kom jazz-fusion ut av at jazzen ble overskygget av sjangre som rock og funk, og for unge musikere som vokste opp med alle de forskjellige stilartene ble det et større ønske å kombinere og uttrykke sin plass i begge landskapene. Mange følte jazzen trengte å videreføres og utvikles til noe nytt og ut av det kom eksperimenteringen på å kombinere de forskjellige stiluttrykkene, som endte i jazzfusion. Når vi så på samme utviklingen i Japan så vi at det derimot ikke var et problem at jazz var på vei ut av populærmusikken i landet, men heller det motsatte. Jazz kom som en storm etter 2. verdenskrig og etterhvert som flere og flere musikere begynte å utøve musikken ble det fort til at flere utforsket å skape en egen form av jazz som tok i bruk elementer fra japanske tradisjoner og musikkstiler. En kan på en måte tyde dette som at det var et større fokus på å utvikle og blande uttrykk og sjangre i jazzen i Japan helt fra starten av i forhold til i Amerika hvor jazzen hadde en lang og tradisjonsrik historie. Det er derimot ikke bare forskjeller i hvordan sjangeren kom til å bli i de forskjellige områdene. Musikken som vokste ut av det ble også forskjellig og bærer sine egne stiltrekk.

La oss ta for oss spor nummer 4, “Midnight Rendezvous”, fra albumet “Casiopea” av Casiopea (1979b) som et eksempel på japansk fusion. Låten starter med en funky basslinje som dobles av gitaren, mens akkorder legges rytmisk i keyboard som komp for låten. Etter et par repetisjoner kommer gitaren inn med melodien som er enkel og lett gjenkjennbar, og som skaper et fengende melodisk “hook” for låten. Et hook er et musikalsk eller lyrisk element som setter seg fast hos lytteren fra start av og som en lett kan synge og nynne på. Det er ment for å kapre lytterens fokus og skape noe minneverdig (Atlanta Institute of Music and Media, 2019). Som nevnt blir melodien i gitaren hooket som driver låten og utvikler seg i de forskjellige delene av låten sammen med akkordene i keyboard og basslinjen som også endrer seg i tråd med de forskjellige delene av melodien. Etter at melodien når sitt klimaks i en form for B-del i låten går vi tilbake til hoved grooven fra versene hvor vi nå får improviserte soloer først i keyboard og så i gitaren før vi beveger oss tilbake til melodien som spilles ut A og

B-delen av låten på nytt før vi kommer tilbake intro groven igjen og med improvisatorisk spill i trommene fader låten ut. Dette står i tråd med den samme formen for låtskriving som man kan se i låten “Stick Freighter” av Jun Fukamachi (1977) . Sammenlignet med den flere andre eksempler av fusion musikk fra Japan som er blitt omtalt iløpet av oppgaven kan en høre gjennom disse låtene at her og finner en den funky, groovy og ofte “upbeat” stilen som bygger mer på vanlige låtstrukturer med melodier som tydelige skiller forskjellige deler og som er det som driver låtene. Dette er et kjennetegn som blir en gjenganger i flere album av japansk fusion, som Prism av bandet Prism (1977), “An Insatiable High” av Masayoshi Takanaka (1977b) og “Adventure” av T-Square (1984a) for å nevne noen. Flere av låtene på disse albumene har relativt høye tempo, som for eksempel “Rodan” av T-Square (1984d) og “An Insatiable High” av Masayoshi Takanaka (1977a). En ser en trend i at låter skal være oppkvikkende og catchy, men at de samtidig holder fast på de mer improvisatoriske tradisjonene fra jazzen gjennom å ha lange improviserte soloer i låtene, men hvor dette er mer som noe som kommer som en egen del ved siden av resten av sangen. En annen ting som disse nevnte albumen også har til felles er mye bruk av synther og effekter, noe som viser hvor tett knyttet japansk fusion er til den teknologiske utviklingen noe som er med å videre skape en distinkt “sound” i musikken (Ogawa, 2014).

I Amerika var fusion-musikken ikke like melodi-orientert som den japanske versjonen. Ser vi nærmere på låten “Miles Runs the Voodoo Down” fra albumet “Bitches Brew” av Miles Davis (1999b), legger vi merke til hvordan hele låten baserer seg mer på en spesifikk “groove” som ligger i trommer og bass. Dette blir grunnmuren for hele låten. Låten har ikke en tydelig melodi eller akkordprogresjon som driver låten, men det er heller bassen som blir å skape “hooket” som låten baserer seg rundt. Over dette "hooket" hører vi resten av bandet improvisere sammen, og låten beveger seg i den form av at vi sakte bygger på dynamikk og intensitet, samt at trommene følger denne utviklingen også. Det eneste som holdes fast i låten er basslinjen som som sagt blir grunnmuren for “jammen” som foregår over det. De fleste av låtene fra Davis (1970a) sitt album “Bitches Brew” følger denne formen. En danner et grunnlag i en form for “groove” eller “hook” i form av enten noe rytmisk i trommene eller en basslinje, og bygger en jam rundt dette hvor deres improvisering, bruk av dynamikk og intensitet blir det som skaper variasjonen i låtene og drar de videre. Tar vi nå for oss det andre største albumet i jazz fusion bevegelsen i Amerika, nemlig “Head Hunters” av Herbie Hancock (1973a) ser vi igjen denne groove-baserte formen i låtene, dog noe mer utviklet. Låten “Chameleon” er et bra eksempel på nettopp dette (Hancock, 1973b). Her starter igjen

låten med en basslinje spilt i synth som blir grunnlaget for resten av låten å bygge på. Her er det derimot innslag av mer gjennomkomponerte deler i alle instrumentene, samt en melodilinje i blås. Vi har dermed hoved “hooket” som ligger i basslinjen i synth og bass som, men også et “hook” i form av en blåselinje som gir oss et melodisk innslag. Etter det melodiske hooket er spilt gjennom, kommer vi til de lange improvisatoriske delene av låten som tar opp mesteparten av låten. Her ser vi den tydelige linjen som kan dras fra Davis (1977a) sitt album “Bitches Brew”, og hans måte å bygge låten over et “groove” grunnlag som han improviserer over. De improvisatoriske elementene blir det som utvikler låten. Låten skifter til nye grunnlag i groove etterhvert i låten, men fremgangsmåten er den samme. “Grooven” i bass og trommer blir grunnlag for andre å improvisere over, og gjennom utforskning dynamisk og i intensitet skaper det variasjon som fører låten videre. De andre låtene på albumet bærer også preg av denne formen for låtskriving hvor de bruker forskjellige rytmer og “grooves” som grunnlaget for det som skjer over og som ofte består av improvisering. Til tross for at albumet har innslag av melodier og flere deler, blir det ikke på samme måte som i den japanske stilen, hvor vi har nå sett det er tydelig melodiske temaer og deler som skaper låtene og der låten bygges rundt melodier, og ikke “groove” eller komp”. Dette betyr ikke at det ikke er eksempler på amerikansk fusion som gjør dette. Låten “Electric City” av Chick Corea Elektric Band (1986) bærer tydelig preg av den samme synth og effekt tunge “sunden” som vi hører hos japansk fusion, samt at den følger en form for melodi basert låtskriving med tydelige “hook” i melodien som skiller deler fra hverandre og driver låten mer enn en spesiell “groove” gjør. Amerikansk fusion holder likevel mer på den “groove” baserte fusion stilen, hvor rytme, “groove” gjentagende “hook” er grunnlaget for låtene, noe som vi kan se igjen i låten “Meeting of the Spirits” av Mahavishnu Orchestra (1971b), hvor store deler av låten baserer seg på en gjentagende linje i fele og bass som blir “hooket” og grunnlaget for låten og som John McLaughlin improviserer over.

Konklusjon

Jazz fusion er en sjanger som vi nå har funnet ut vokste frem av et ønske og kanskje en nødvendighet for å utvikle jazz som i Amerika var på vei ut av populærmusikkbildet, samtidig som den nettopp hadde fått slått rot i Japan og kommet inn i populærmusikkbildet der. Begge sjangrene bygger på ønsken om å kombinere andre sjangre og stiler sammen, samt ta del i de teknologiske fremskrittene i musikkinstrumenter som kom på slutten av 60-tallet og utover 70-tallet. Likevel ble det en forskjell i utviklingen. I statene ble musikken “groove” fokusert og holdt sterkere på den improvisatoriske tradisjonen fra jazzen, samtidig som den utforsket elektriske gitarer og piano. Sjangeren handlet mer om å utforske og skape gjennom improvisasjon, dynamikk, intensitet og rytmiske grunnlag. Japan bygget i motsetning til Amerika melodisk basert musikk, der utforskning skjedde i form av melodisk utvikling, bruken av effekter og synther og en mer gjenkjennelig form av låtskriving der det fortsatt var plass til improvisering, men ikke hovedfokus. Der Amerika hentet klare elementer fra rock og funk som var sjangrene som toppet populærmusikken i Amerika, tok Japan det videre og hentet inspirasjon fra flere andre amerikanske sjangre som disco, R&B, boogie og lounge i sin musikk. Det var klare tilfeller av japansk fusion som baserer seg på de samme elementene som amerikansk fusion gjør, og amerikansk fusion som tar i bruk de samme elementene som ble normale i den japanske versjonen av sjangeren, men det var fortsatt tydelige forskjeller i det store hele hvordan sjangrene ble å utvikle seg og det er disse forskjellene og elementene som er med å gi hver av sjangrene sin distinkte “sound” og estetikk som igjen er grunnen til at japansk jazz fusion er distinkt i kontekst til den vestlige parallellen.

Referanseliste

Akira Ishikawa Count Buffalo Jazz and Rock Band. (1970a). *Bakishinba: Memories of Africa* [Album]. Polydor.

Akira Ishikawa Count Buffalo Jazz and Rock Band. (1970b). Bakishinba [Låt]. Fra *Bakishinba: Memories of Africa*. Polydor.

Akira Ishikawa Count Buffalo Jazz and Rock Band. (1970c). Sandstorm [Låt]. Fra *Bakishinba: Memories of Africa*. Polydor.

Akira Ishikawa Count Buffalo Jazz and Rock Band. (1970d). Flamenco [Låt]. Fra *Bakishinba: Memories of Africa*. Polydor.

Akira Ishikawa Count Buffalo Jazz and Rock Band. (1970e). African Deer [Låt]. Fra *Bakishinba: Memories of Africa*. Polydor.

Akira Ishikawa Count Buffalo Jazz and Rock Band. (1976). Tanchame [Låt]. Fra *Okinawa. Seven Seas*.

AllMusic. (u.å.a). *Bitches Brew*.

<https://www.allmusic.com/album/bitches-brew-mw0000188019>

AllMusic. (u.å.b). *Miles in the Sky*.

<https://www.allmusic.com/album/miles-in-the-sky-mw0000652711>

Atlanta Institute of Music and Media. (2019, 29. mars). *What Exactly is a Hook in songwriting*. <https://aimm.edu/blog/what-exactly-is-a-hook>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, 2. Januar). *biwa*. *Encyclopedia Britannica*.

<https://www.britannica.com/art/biwa>

Casiopea. (1979a). *Casiopea* [Album]. Alfa Records.

Casiopea. (1979b). Midnight Rendezvous [Låt]. Fra *Casiopea*. Alfa Records.

Casiopea. (2024, 18.mai). I *Wikipedia*.

<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Casiopea&oldid=1224440788>

Davis, M. (1968). *Miles in the Sky* [Album]. Columbia Records.

Davis, M. (1970a). *Bitches Brew* [Album]. Columbia Records.

Davis, M. (1970b). Miles Runs the Voodoo Down [Låt]. Fra *Bitches Brew*. Columbia Records.

Discogs. (u.å.). *Mario Kart Band - Mario Kart 8 Original Soundtrack*.

<https://www.discogs.com/release/7426556-Mario-Kart-Band-Mario-Kart-8-Original-Soundtrack>

Djupvik, O. (2021, 4. februar) jam session. I *Store norske leksikon*.

<https://snl.no/.versionview/1357822>

Djupvik, O. & Bergh, J. (2024, 28. april). Miles Davis. I *Store norske leksikon*.

<https://snl.no/.versionview/2283202>

Erlewine, S. T. (u.å.). *Miles in the Sky Review by Stephen Thomas Erlewine*.

[Musikkanmeldelse av albumet *Miles In The Sky*, av Miles Davis]. AllMusic.

<https://www.allmusic.com/album/miles-in-the-sky-mw0000652711#review>

Fellezs, K. (2011). *Birds of fire : Jazz, rock, funk, and the creation of fusion*. Duke University Press.

Fukamachi, J. (1977). Stick Freighter [Låt]. Fra *Second Phase*. Toshiba Records.

Fukamachi, J. (1978). Sea Horse [Låt]. Fra *Evening Star*. Kitty Records.

- Ginell, R. S., (u.å.). *The Inner Mounting Flame Review by Richard S. Ginell*.
[Musikkanmeldelse av albumet *The Inner Mounting Flame*, av Mahavishnu Orchestra]. AllMusic.
<https://www.allmusic.com/album/the-inner-mounting-flame-mw0000198020>
- Hancock, H. (1973a). *Head Hunters* [Album]. Columbia Records.
- Hancock, H. (1973b). Chameleon [Låt]. Fra *Head Hunters*. Columbia Records.
- Japanese Jazz Fusion. (u.å.a). *Tracing the Steps of Jazz Fusion in Japan: One Album at a Time (1970 to 1977)*.
<https://www.japanesejazzfusion.com/j-fusion-history/tracing-the-steps-of-jazz-fusion-in-japan-1970-to-1977.html>
- Japanese Jazz Fusion. (u.å.b). *Post-War Jazz in Japan: A Harmonious Journey of resilience and Creativity*. <https://www.japanesejazzfusion.com/post-war-jazz-in-japan.html>
- Japanese Jazz Fusion. (u.å.c). *Tracing the Steps of Jazz Fusion in Japan: One Album at a Time (1978 to 1979)*.
<https://www.japanesejazzfusion.com/j-fusion-history/tracing-the-steps-of-jazz-fusion-in-japan-1978-to-1979.html>
- Johansen, G. G., Bergh, J. & Monsen, C. (2024, 11. april). jazz. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/.versionview/2271369>
- Kawasaki, R. (1976) The Breeze and I [Låt]. Fra *Juice*. RCA Victor
- Kikuchi, M. (1970). *Poo-Sun* [Album]. Philips.
- Kondo, K. (1985). Ground Theme [Låt]. Nintendo.
- Larson J. D., (2020, 5. april). *Head Hunters*. [Musikkanmeldelse av albumet *Head Hunters*, av Herbie Hancock]. Pitchfork.
<https://pitchfork.com/reviews/albums/herbie-hancock-head-hunters/>

Mahavishnu Orchestra. (1971a). *The Inner Mounting Flame* [Album]. Columbia Records.

Mahavishnu Orchestra. (1971b). Meeting of the Spirits [Låt]. Fra *The Inner Mounting Flame*. Columbia Records.

Mahavishnu Orchestra. (1971c). Vital Transformation [Låt]. Fra *The Inner Mounting Flame*. Columbia Records.

Mario Kart Band. (2015). *Mario Kart 8 Original Soundtrack* [Album]. Nintendo.

Munez, E. (2024, 11. Januar). *sakoku*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/topic/sakoku>

Nakamura, T. (1976). Red Shoes [Låt]. Fra *Rising Sun*. Polydor.

Nguyen, D. V. (2022, 12. Januar). 'Society was volatile. That spirit was in our music': how Japan created its own jazz. The Guardian.
<https://www.theguardian.com/music/2022/jan/12/how-japan-created-its-own-jazz#comments>

Nicholson, S. (2002). "Fusions and Crossovers". In Cooke, Mervyn; Horn, David (eds.). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge University Press.

Ogawa, M. (2014, 26. November). *Essential Japanese Jazz Fusion*. Red Bull Music Academy.
<https://daily.redbullmusicacademy.com/2014/11/essential-japanese-jazz-fusion>

Oxford English Dictionary, s.v. "fusion (n.), additional sense," September 2023,
<https://doi.org/10.1093/OED/6576007883>

Prism. (1977a). Dancing Moon [Låt]. Fra *Prism*. Polydor

Prism. (1977b). *Prism* [Album]. Polydor.

- Ruud, E. (2020, 6. februar). funksjonsharmonikk. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/.versionview/1824275>
- Ruud, E. (2022, 23. mars). groove. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/.versionview/1752050>
- Schartman, A. (2015). *Koji Konso's Super Mario Bros. Soundtrack*. Bloomsburry Academic.
- Suzuki, H. (1972a). *Rock Join Biwa - Kumikyoku Fulukotofumi* [Album]. Cinedelic Records.
- Suzuki, H. (1972b). Hi No Kawa [Låt]. Fra *Rock Join Biwa - Kumikyoku Fulukotofumi*.
Cinedelic Records.
- Suzuki, H. (1976). *High-Flying* [Album]. Nippon Columbia.
- Svorinich, V. (2015). *Listen to This : Miles Davis and Bitches Brew*. University Press of
Mississippi.
- T2norway. (2021, 14. mai). *Casiopea: Japan's Most Energetic Jazz Fusion Band* [Video].
YouTube. <https://youtu.be/RVzld8ES9hQ?si=YWzLSwnZXXIz8>
- Takanaka, M. (1977a). An Insatiable High [Låt]. Fra *An Insatiable High*. Kitty Records.
- Takanaka, M. (1977b). *An Insatiable High* [Album]. Kitty Records.
- Teruo Nakamura And The Rising Sun. (1977). Manhattan Special [Låt]. Fra *Manhattan
Special*. Polydor.
- T-Square. (1978). *Lucky Summer Lady* [Album]. Sony Music Entertainment Japan.
- T-Square. (1984a). *Adventures* [Album]. Sony Music Entertainment Japan.
- T-Square. (1984b). Night Dreamer [Låt]. Fra *Adventures*. Sony Music Entertainment Japan.

T-Square. (1984c). Travelers [Låt]. Fra *Adventures*. Sony Music Entertainment Japan.

T-Square. (1984d). Rodan [Låt]. Fra *Adventures*. Sony Music Entertainment Japan.

T-Square. (1984e). Sister Marian [Låt]. Fra *Adventures*. Sony Music Entertainment Japan.

T-Square (band). (2024, 26. mai). I *Wikipedia*.

[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=T-Square_\(band\)&oldid=1225720367](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=T-Square_(band)&oldid=1225720367)

Tuscu, A. (2021, 27. juli). *Jimi Hendrix and 9 Other Musicians Who Changed the Way We Play*. Berklee Online.

<https://online.berklee.edu/takenote/jimi-hendrix-and-10-musicians-who-changed-the-way-we-play/>

Zhang, C. (2021, 24. februar). *The Endless Life Cycle of Japanese City Pop*. Pitchfork.

<https://pitchfork.com/features/article/the-endless-life-cycle-of-japanese-city-pop/>

