



Jens Rasmussen

VEJENE TIL "IN A SILENT WAY"

Om udviklingen i Miles Davis' musik 1965-1969

PubliMus

En skriftserie om musik

Jens Rasmussen
Vejene til “In a Silent Way”

PubliMus nr. 57-21

Aarhus, oktober 2020

Skriftserien PubliMus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 300707830 · e-mail: carlerikkuhl@gmail.com

Redaktion:

Carl Erik Kühl, ansvarshavende redaktør.

Christina Holm Dahl

Thomas Teilmann Damm

Finn Jespersen

Valdemar Lønsted

Henrik Marstal

Henrik Nebelong

Lars Rosenlund Nørremark

Rasmus Rex Pedersen

Søren Schou

Karsten Aaholm

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]



Det enkle, rolige og ikoniske closeup-portrætfoto fra coveret til "In A Silent Way".

Jens Rasmussen

VEJENE TIL “IN A SILENT WAY”

Om udviklingen i Miles Davis' musik 1965-1969

Indledning.

I perioden fra omkring 1960 og frem til midten af 1970'erne gennemgik jazzen en gennemgribende transformation, hvor især to strømninger satte nye musikalske dagsordener. Den ene var freejazzen, den anden jazzrocken. Miles Davis havde kun kortvarigt reel berøring med freejazzen og ingen væsentlig indflydelse på dens udvikling. Til gengæld kan hans betydning for jazzrockens udvikling op gennem 1970'erne næppe overvurderes. Dette dels fordi en påfaldende stor del af jazzrockens stildefinerende musikere havde vigtige, formative engagementer i Davis' stald i årene omkring 1969-70, dels fordi hans studieplader fra de år - herunder ikke mindst "In A Silent Way" - skulle få status som en af jazzrockens hovedværker.

Denne artikel indleder med at redegøre for "In A Silent Way"s status i Davis' produktion, før det uddybende beskrives, hvad der gjorde dette album til den skelsættende, nyskabende milepæl, det er. Derefter følger tekstens hovedafsnit. Her præsenteres hver af de egenskaber, der samlet set udgør den musikalske stil på "In A Silent Way", og det afdækkes, hvordan de hver for sig og i forskelligt tempo blev integreret i Davis' musik fra 1965, hvor han indspillede albummet "E.S.P.", og frem til 1969, hvor "In A Silent Way" blev

til. Ambitionen er således at beskrive, hvorfor "In A Silent Way" var så usædvanlig og epokegørende, som det var, da det udkom, samt at afdække, hvordan Miles Davis arbejdede sig frem til det musikalske udtryk, han her udfoldede.

Den musikalske proces over disse fire år er udtryk for en stærkt personlig kreativitet hos en mand, der udviklede sit stilistiske udtryk kontinuerligt gennem stort set hele karrieren. Samtidig var udviklingen i Davis' musik fra midten af 1960'erne betinget af inspiration fra tidens jazz- og ikke mindst populærmusik såvel som fra bredere ideologiske og kulturelle strømninger; tidsånden, om man vil. Flere af de musikalske stiltræk, der er tale om, er derfor også at finde hos mange andre af 1960'ernes konventionsudfordrende kunstnere. Disse vinkler på Davis' udvikling i den pågældende periode er alsidigt beskrevet og diskuteret i en omfattende faglitteratur, diverse magasinartikler og covernoter (og var i øvrigt emnet for mit eget cand.phil.-speciale på Aarhus Universitet). De mange pointer fra alle disse bidrag skal ikke gentages her. I stedet er denne artikel specifikt fokuseret på udviklingen internt i Davis' egen produktion.

Samtidig er den en introduktion til den stil, Miles Davis udfoldede sig indenfor i denne centrale periode i sin karriere, og ambitionen er tillige at give læseren indsigt i og overblik over det forholdsvis omfattende jazzhistoriske kernestof, der er tale om, samt at inspirere til at lære det grundigere at kende på egen hånd.

Da teksten beskæftiger sig med en relativt stor mængde musik, er der tilføjet et appendiks med de pågældende optagelser og de væsentligste fakta; se s. 45.

Pladetitler anføres i citationstegn (f.eks. pladen "In A Silent Way"), mens titler på de enkelte numre sættes med kursiv (f.eks. nummeret *In A Silent Way*). Selve kompositionen anføres uden nogle af disse: f.eks. den komposition fra Wayne Shorters hånd, der hedder Nefertiti, og som Davis benyttede på pladen "Nefertiti" - og som ligger til grund for *Nefertiti*.

Årstal efter en albumtitel angiver indspilningsåret, ikke året for udgivelsen.

”In A Silent Way”s status i Davis’ produktion

Miles Davis’ produktion i 1969 falder ind i en påfaldende – men sandsynligvis tilfældig – række af årstal med ti år imellem: 1949, 1959 og altså 1969.

I 1949 var Davis en af initiativtagerne bag de innovative optagelser, der sidenhen blev udgivet som ”The Birth Of The Cool”. Ret beset blev meget af musikken til før 1949, og også etableringen af den pågældende nonet fandt sted tidligere. Pladetitlen, ”The Birth Of The Cool”, skal under alle omstændigheder ikke tages for bogstaveligt, da der var andre musikere, som allerede havde arbejdet med de musikalske elementer, der skulle blive kendetegnende for cooljazzen. Ikke desto mindre er det vitterlig musik, der fik en konkret betydning for jazzens udvikling. Når albummet ofte bliver fremhævet som noget særligt, er det derfor ikke urimeligt, og selvom det kalder på en del forbehold, er cooljazzens opståen i eftertiden blevet knyttet til året 1949.

Ti år senere – i foråret 1959 – indspillede Davis ”Kind of Blue”, der skulle få plads blandt jazzens absolutte hovedværker, og er blevet betragtet som den modale jazzmusiks væsentligste startskud. ”Kind of Blue” er således indskrevet i jazzhistorien som en central milepæl, der ikke mindst er betinget af den udstrakte brug af modalitet, men efter alt at dømme skyldes pladens ikoniske særstatus ikke kun - og måske i virkeligheden kun i ret beskeden grad - dens stilskabende jazzhistoriske betydning. Lige så vigtigt har det sandsynligvis været, at jazzentusiaster, musikere, kritikere og jazzhistorikere i tidens løb har været enige om, at der er tale om musik af allerhøjeste kvalitet. Alle medvirkende leverede toppræsentationer, og man skal ikke undervurdere den betydning, det har haft for pladens kommercielle succes, at den har et afdæmpet udtryk, der også gør den velegnet som bredt appellerende hyggemusik. Hvad angår brugen af modalitet, er det værd at nævne, at det var noget, Miles Davis allerede havde eksperimenteret med på ”Ascenseur pour l’échafaud” (1957) og

”Milestones” (1958), samt at der var en række andre musikere som på forskellig vis havde udforsket de modale muligheder; eksempelvis George Russell, Chico Hamilton og Bill Evans.

Det tredje år i den magiske række, 1969, blev i særlig grad og på forskelligartede måder et skelsættende år i Davis’ karriere. I februar indspillede han den musik, der skulle blive til albummet "In A Silent Way", og i august blev materialet til ”Bitches Brew” optaget. Disse to plader, der begge har fået status af hovedværker på linje med jazzens største, afspejler tilsammen nogle afgørende aspekter ved de gennemgribende transformationer, jazzgenren gennemgik i 1960’erne og ind i 1970’erne. Nok så væsentligt er der al mulig grund til at hævde, at de havde en betydelig indflydelse på selvsamme udvikling. I øvrigt var 1969 tillige et år, hvor Davis’ livemusik ændrede sig ganske betydeligt, men i denne periode havde han meget forskellige musikalske dagsordener for hhv. sine studie- og liveaktiviteter, så det er derfor en lidt anden historie.

Når Davis’ musik fra 1969-70 så ofte er blevet fremhævet som særligt betydningsfuld for jazzens udvikling, bunder det blandt andet i, at imponerende mange af de musikere, som spillede med ham på det tidspunkt - i hans faste livegruppe såvel som ved hans mange studiesessions - efterfølgende indtog en fremtrædende og mere eller mindre dagsordensættende plads på 1970’ernes jazz-rockscene¹. Det drejer sig ikke mindst om saxofonisten Wayne Shorter, guitaristen John McLaughlin, pianisterne Joe Zawinul, Chick Corea, Herbie Hancock og Keith Jarrett, bassisten Dave Holland og trommeslagerne Tony Williams, Jack DeJohnette, Billy Cobham og Lenny White.

Som det er fremgået, skal den omstændighed, at de musikalske nyskabelser, der er knyttet til de ovenfor nævnte milepæle, er sat så specifikt i hhv. 1949, 1959 og 1969, tages med et gran salt. Den overordnede fortælling, som er denne noget forenklede 10-års-mytes kerne, dækker ikke desto mindre over nogle væsentlige fikspunkter i en generel udvikling i Davis’ produktion såvel som i den amerikanske jazzmusiks historie i almindelighed.

Sammenlignet med 1949 og 1959 var 1969 på mere konkret vis et stilistisk skelsættende år i Davis’ produktion. Alligevel er der heller ikke her tale om en pludseligt opstået musikalsk revolution, om end det må have taget sig sådan ud

for jazzlytteren anno 1969. Derimod var det frugterne af dels en lang række stilistiske eksperimenter (som først blev kendt i offentligheden senere), dels nogle overordnede tendenser, der forløb over flere år frem mod 1969.

Det er i tidens løb blevet diskuteret, hvilken af Davis' studieplader fra årene 1969-70, der bør vurderes som den mest banebrydende og betydningsfulde. Svaret afhænger af, hvilke aspekter man fokuserer på. Kort fortalt er "Bitches Brew" den, der bryder med flest af jazzmusikkens hidtidige konventioner og mest gennemgribende repræsenterer noget nyt, såvel som den, der vakte størst opmærksomhed og tillige den, der solgte flest eksemplarer. Desuden er det sandsynligvis den, der har fået mest omtale i diverse jazzhistoriefremstillinger. "Jack Johnson" - primært bestående af materiale optaget i begyndelsen af 1970 - er det album, hvor indflydelsen fra den samtidige rockmusik er tydeligst, men derudover har den ikke helt så mange innovative træk, som de to tidligere. Når fokus i denne artikel rettes mod "In A Silent Way", er det dels fordi, den er den første af de tre og dermed den, der mest markant repræsenterer et brud med Davis' hidtidige stilistiske udtryk, dels fordi mange af de egenskaber, som karakteriserede de transformationer, jazzgenren gennemgik i disse år, her for første gang i Davis' produktion præsenteres samlet og i koncentreret form. Dertil kommer en ambition om at danne modvægt til den lidt misvisende tendens til at fokusere den jazzhistoriske betydning af Davis' musik i disse år snævert omkring "Bitches Brew".

"In A Silent Way"

Da "In A Silent Way" udkom i juli 1969 vakte den fra første færd opmærksomhed og musikken blev – på godt og ondt – oplevet som radikalt anderledes, end hvad man hidtil havde hørt. I 1968 var der udkommet to Davis-plader, "Miles In The Sky" og "Filles de Kilimanjaro", som ligeledes med rette var blevet betragtet som nyskabende og på forskellig vis adskilte sig fra de forrige udgivelser ("Sorcerer" og "Nefertiti", der begge udkom i 1967). Alligevel repræsenterede musikken på "In A Silent Way" i særlig grad noget nyt.

Hvad var det så, der var så usædvanligt og bemærkelsesværdigt ved "In A Silent Way"? En af de første ting, som dengang må have fanget pladekøbernes opmærksomhed, var, at den består af kun to forløb, der hver strækker sig over en hel pladeside. De har begge dobbelttitler: *Shhh/Peaceful* og *In A Silent Way/It's About That Time*. Ved nærmere eftersyn viser det sig, at side 1 består af ét nummer med titlen *Shhh/Peaceful*, mens side 2 udgøres af et medley, der indledes og afsluttes med den samme indspilning af Zawinul-kompositionen, *In A Silent Way*, og som har *It's About That Time* som midte.²

Albummets besætning påkalder sig ligeledes opmærksomhed. Udover Miles Davis selv består den af hans faste saxofonist Wayne Shorter (der for første gang på en Davis-udgivelse spiller sopransaxofon) og den unge, britiske guitarist John McLaughlin, men mere bemærkelsesværdigt er det, at både Davis' (næsten) nye faste pianist, Chick Corea, samt hans tidligere pianist, Herbie Hancock såvel som Joe Zawinul – der først og fremmest var kendt for at være en del af Cannonball Adderleys populære kvintet, og i øvrigt var ophavsmand til dennes store hit, *Mercy, Mercy, Mercy* i 1966 – medvirker. Davis benytter således tre pianister, hvoraf to spiller el-klaver og én orgel, vel at mærke på samme tid. Resten af rytmegruppen udgøres ved denne lejlighed af den (ligeledes næsten) nye faste bassist Dave Holland og af trommeslageren, Tony Williams, der havde været del af kvintetten frem til efteråret 1968, hvor han blev erstattet af Jack DeJohnette.³

Den musik, disse otte musikere spillede, var tidspunktet taget i betragtning på mange måder usædvanlig dels i forhold til, hvad de fleste forstod som 'jazz' i de år, dels i forhold til Davis' hidtidige *output*. I stedet for akkordprogressioner, der havde dannet grundlaget for meget af jazzmusikken hidtil, udfoldes hele "In A Silent Way" over nogle få modi (også anakronistisk betegnet 'kirketonearter'), og i stedet for den karakteristiske walkingbas spiller Dave Holland helt enkle og let genkendelige

ostinater. Trommeslageren Tony Williams spiller simple, faste figurer gennem størstedelen af pladen, og på *Shhh/Peaceful* spiller han udelukkende hi-hat(!) Både trommerytmer og basostinater spilles desuden med lige underdelinger på samme måde, som det var almindeligt i rock-, pop- såvel som i f.eks. latinmusik, og ikke med den for jazzmusikken tidligere så karakteristiske *swing-feel* betinget af trioliserede 8.dels-underdelinger.

Yderligere bemærkelsesværdigt og påfaldende er det, at nummeret *In A Silent Way* udgøres af fire langsomme gennemspilninger af den samme melodi, men ikke har nogen soli, mens de to andre numre har soli fra Davis, Shorter og McLaughlin, men til gengæld ingen egentlige melodier eller temaer. Der er masser af melodisk kvalitet i musikken, men det optræder i basostinaterne, i soloerne og i korte tilbagevendende elklaver/orgel-figurer.

De musikalske roller er fordelt i tre lag. Dave Holland og Tony Williams holder sig gennem det meste af pladen tæt til nogle få på forhånd givne figurer og ostinater, som tilsammen udgør et bundlag i musikken. Som toplag optræder solisterne (Davis, Shorter og til dels McLaughlin), mens de tre keyboardspillere, der ikke har nogen soli, udgør en art mellemlag – til dels sammen med McLaughlins guitar, når han ikke fungerer som solist – hvor de det meste af tiden improviserer frit fabulerende mellem hinanden. Her er musikken karakteriseret ved, hvad der vil blive omtalt som 'kollektiv improvisation'; hvilket vel at mærke er grundlæggende forskelligt fra New Orleans-jazzens parafraserende ditto, men i øvrigt har lighedstræk med nogle af de former for kollektiv improvisation, man kan møde i freejazzen.

De tre musikalske lag, der beskrives her (toplag: solisterne; mellemlag: de tre keyboards og periodisk McLaughlins guitar; bundlag: bas og trommer), er markant forskellige. Bundlaget er uhyre enkelt og er trukket ret langt frem i lydbilledet. Toplaget er tilsvarende enkelt i den forstand, at

det udgøres af én musiker ad gangen, men det er mere udviklingsorienteret end det repetitive bundlag. Det frit fabulerende mellemlag er til gengæld præget af en enorm detaljerighed og er periodisk uhyre komplekst. Det er trukket noget tilbage i lydbilledet, og får dermed i nogen grad karakter af 'bagtæppe'.

Endnu en væsentlig omstændighed ved "In A Silent Way" er, at den blev produceret på den måde, at Davis med en gruppe musikere, der var særligt indkaldt til lejligheden, og med produceren Teo Macero bag pulten indspillede nogle i sig selv ufærdige forløb som efterfølgende blev klippet sammen på en ny måde af Macero. Arbejdsmetoden blev blandt andet brugt til en gennemgribende nytænkning af den overordnede formopbygning, der blev fundamentalt anderledes end på Davis' forrige udgivelser. I flere tilfælde fik det tillige gennemgribende betydning for musikkens detaljer. I mangel af bedre vil denne metode i det følgende blive omtalt som 'studiekomposition', fordi den udmærker sig ved, at helt afgørende kreative beslutninger og æstetiske dispositioner, der almindeligvis knytter sig til det at komponere, i dette tilfælde først foretages i studiet, efter musikken er indspillet. Selvom det falder udenfor artiklens emne, skal det nævnes, at denne produktionsmåde er både udtryk for og en konsekvens af en væsentlig nytænkning i forhold til LP-mediet, der fandt sted i de år. LP'en har nu ikke blot funktion af reproduktion/dokumentation af en musikalsk begivenhed, men får i stadig stigende grad status af selvstændigt kunstnerisk værkmedie.

De forhold ved "In A Silent Way", der gør den til noget helt særligt i et jazzhistorisk perspektiv, og som denne artikel vil afdække udviklingen af, kan i forlængelse af det ovenstående samles i følgende musikalske parametre: *Ostinater* (s. 14), *rytmik med lige underdelinger* (s. 17), *modalitet* (s. 18), brug af *elektriske instrumenter og sopransaxofon* (s. 21ff.), brug af *mere end én pianist* (i det konkrete tilfælde to på el-klaver og én på orgel) (s. 22) samt *kollektiv improvisation*, i den forstand, det er

beskrevet ovenfor (s. 24). Dertil kommer de usædvanligt *lange numre* (s. 26), *studiekomposition* (som det er defineret i det ovenstående) (s. 27), og de - i hvert fald for Miles Davis - helt *nye formale opbygninger* (s. 29), samt *udeladelse af traditionelt melodisk materiale til fordel for soli* i to numre (*Shhh/Peaceful* og *It's About That Time*) og omvendt *udeladelse af improvisation til fordel for melodi* i det tredje (*In A Silent Way*) (s. 37).

Nogle af disse karakteristika var højst usædvanlige, optagelsestidspunktet taget i betragtning, mens andre ikke i sig selv kan siges at være bemærkelsesværdige i 1969. Til gengæld er kombinationen af alle disse musikalske parametre og den konsekvens, hvormed Davis samlet set bryder med de hidtidige jazzmusikalske konventioner, under alle omstændigheder radikal og imponerende innovativ, ligesom det – sammen med de åbenlyse musikalske kvaliteter – er blandt grundene til, at denne plade fortjener den jazzhistoriske status, den har fået.

I det følgende vil det for hvert af de nævnte parametres vedkommende blive uddybet, hvordan de bliver brugt på "In A Silent Way", og det vil blive afdækket, hvor og hvordan de er at finde i Davis' musik fra midt i 1960'erne og frem. Inden da skal der dog sættes nogle indledende ord på, hvordan Miles Davis' virke i disse år forgrener sig i tre forholdsvis forskellige musikalske spor.

For alle eventualiteters skyld bør det nævnes, at Miles Davis på andre optagelser fra disse år - ikke mindst på "Bitches Brew" - eksperimenterede med endnu flere parametre end på "In A Silent Way". Blandt dem, der ikke er eksempler på her, er først og fremmest inddragelse af indiske instrumenter (sitar, tabla og tambura), brug af basklarinet og perkussion, inkorporering af egentlige freejazz-elementer og - måske især bemærkelsesværdigt - dobbeltbesætning på både bas og trommer. Alligevel tegner et studie af "In A Silent Way" et billede af de mest afgørende og bemærkelsesværdige udviklingstendenser i Miles Davis' musikalske veje frem til hans udtryk i 1969 og 1970.

Der er løbende gennem onlineudgaven af teksten links til en væsentlig del af de numre og passager, der omtales. Læser man pdf-udgave kan alle numre findes på de større streamingtjenester. [[Shhh/Peaceful](#)][[In A Silent Way/It's About That Time](#)]

Tre spor i Davis' produktion 1965-69

I årene fra midt i 1960'erne og frem til 1969 udfolder Miles Davis sine musikalske aktiviteter i tre påfaldende forskellige spor:

Det ene spor udgøres af livekoncerterne, hvor kvintetten frem til efteråret 1967 næsten udelukkende spillede standards, hvilket de gjorde med en stor innovativ variation, men uden den grad af nyskabelse, der karakteriserer de to andre spor. Der blev ganske vist eksperimenteret med eksempelvis temposkift, reharmoniseringer og med at frisætte soloernes forløb fra harmoniskemaernes rammer, men kvintetten eksperimenterede stadigvæk, så at sige, indenfor konventionerne. Fra 1968 inddrages i stigende grad nyt materiale, og i 1969 er kvintettens udtryk kraftigt påvirket af både freejazz og den spirende jazzrock.

Et andet spor er de studieindspilninger med samme kvintet, der blev optaget i 1965-68 og udgivet umiddelbart efter. Her var næsten alt materiale komponeret af gruppens medlemmer (på de første fire af seks plader i høj grad af Wayne Shorter), og der blev på forskellig vis søgt nye veje, hvad angår eksempelvis melodik, harmonik og formopbygning. På de to sidste studieplader er Davis krediteret for det meste materiale, men meget tyder på, at Gil Evans havde en væsentlig andel i processen.⁴ Dette spor udgøres af pladerne "E.S.P." (optaget januar 1965), "Miles Smiles" (oktober 1966), "Sorcerer" (maj 1967), "Nefertiti" (juni-juli 1967), "Miles In The Sky" (januar+maj 1968) og "Filles de Kilimanjaro" (maj-juni+september 1968).

På liveoptagelserne fra før 1969 og de fem første studieplader udgøres besætningen med få enkeltstående undtagelser/tilføjelser af Wayne Shorter (tenorsax), Herbie Hancock (klaver), Ron Carter (bas) og Tony Williams (trommer), men to af numrene på "Filles de Kilimanjaro" er optaget efter Chick Corea har afløst Herbie Hancock og Dave Holland tilsvarende har afløst Ron Carter i Davis' faste gruppe. Efterfølgende overtager Jack DeJohnette Tony

Williams' plads, så fra foråret 1969 udgøres livebesætningen af Davis, Shorter, Corea, Holland og DeJohnette.⁵

Det tredje spor udgøres af en række - i flere tilfælde uhyre interessante, men ikke nødvendigvis kunstnerisk særligt vellykkede - studieindspilninger fra perioden december 1967 til november 1968, som ikke blev udgivet før flere år - i nogle tilfælde mange år - senere, og hvor Davis på mere gennemgribende vis eksperimenterede sig hen imod de nye retninger, hans musik skulle tage. Disse optagelser blev udsendt over en lang periode på "Water Babies" (udgivet i 1976), "Circle In The Round" (1979), "Directions" (1981) samt bokssættene "Quintet 1965-68" (1998) og "The Complete In A Silent Way Sessions" (2001).⁶ På mange af disse indspilninger eksperimenterede Davis på forskellig vis med skiftende besætninger og udvidede ensembler, og også på mange andre måder afprøvede han nye musikalske veje.

"In A Silent Way"-musikken ligger i kontinuerlig forlængelse af studieoptagelserne; både dem, der blev udgivet umiddelbart, og - især - dem, der i første omgang blev gemt væk. Udviklingen i hans *live*-aktiviteter går til gengæld i lidt andre retninger, og selvom der her er relevante forhold, som vil blive omtalt i det følgende, er det især studiemusikken, der er af betydning for udviklingen frem til "In A Silent Way". Derfor er det også her resten af artiklen vil have sit primære fokus.

Ostinater

Både *Shhh/Peaceful*, der udgør hele første pladeside på "In a Silent Way", og *It's About That Time*, der udgør midterdelen af den anden pladeside, er tydeligt ostinatbaserede, og i modsætning til Davis' samtidige livemusik og længere passager på eksempelvis "Bitches Brew" spilles de over meget lange stræk med ret få variationer. Der er ganske vist også passager, hvor Dave Holland improviserer, men i det store billede er det undtagelser.

På *Shhh/Peaceful* spiller han et helt enkelt droneagtigt ostinat, som udgøres af grundtonen, d, og derudover blot en kvart-optakt. Det afveksles dog løbende med små udfyldninger. Under Davis' solo spiller han periodisk (efter 02:44) mere frit og er fra 03:54 i aktiv interaktion med solisten, og eksempelvis under

McLaughlins solo finder han kortvarigt ind i andre figurer; det høres fra omkring 07:50. [[Shhh/Peaceful](#) – Davis' solo (fra 01:44)][[Shhh/Peaceful](#) (fra 07:55)]

På *It's About That Time* er der to forskellige ostinater. A-ostinatet består i sin grundform blot af en enkelt 16.dels-drejning om undersekunden, rytmisk placeret så drejningen optræder som optakt til to-slaget. B-ostinatet, der strækker sig over to takter, er melodisk, sangbart, let genkendeligt og rytmisk vuggende. De to forskellige ostinater supplerer hinanden exceptionelt godt, og det er samtidig dem, der tydeligst definerer hhv. A- og B-delene. A-ostinatet har en tilbageholdt og spændingsskabende karakter, betinget dels af den spændstighed, som den pulsmæssige placering giver, dels af kernetonen, es, der er lille septim i forhold til den overordnede f-mixolydisk tonalitet. Det underbygger og forstærker B-ostinatets forløsende karakter. Det får desuden særlig vægt og effekt, fordi det ofte på forskellig vis fordobles af orgel, elklaver og/eller guitar. (Hør f.eks. Shorters sopransaxsolo; B-ostinatet begynder 10:33.) [[In A Silent Way/It's About That Time](#) (fra 09:35, Shorters solo)]

Formmæssigt betinger ostinaterne tillige et intensiverende raffinement: Davis' første solo forløber kun over A-ostinatet, de to næste (McLaughlin og Shorters soli) forløber hver over et A- og et B-stykke, mens Davis' afsluttende solo forløber over et ABAB-forløb. Derved optræder den forløsende overgang fra A til B her to gange, og samlet set bliver det en mere intens og begivenhedsrig solopassage end de to foregående: Davis A (04:16-05:01) - McLaughlin AB (05:46-09:11) - Shorter AB (09:35-11:47) - Davis ABAB (11:55-15:17). [[In A Silent Way/It's About That Time](#) (fra 11:55, Davis' anden solo)]

Undtagelsen fra ostinaterne er nummeret *In A Silent Way*, der forløber over en drone.

Udviklingen henimod brug af ostinater hos Davis skal forstås som del af en længere og mere overordnet proces, der dels indebærer, at bassen generelt set bliver mere fremtrædende og får en mere selvstændig funktion i musikken, dels kommer til udtryk i, hvad man kan betegne som 'basfigurer'. Hvornår der i

egentlig forstand er tale om et ostinat, og hvornår det er en basfigur, kan diskuteres, men det har betydning om bassen følger en akkordprogression (og hvor kompliceret den i givet fald er), eller om der er tale om en modal kontekst.

Tidlige eksempler på den fremtrædende basstemme kan man høre på numre som *Eighty-One* og *Mood* fra "E.S.P.", der begge illustrerer, hvordan bassen begynder at blive en selvstændig del af kompositionen og ikke blot spiller walkingbas over harmonierne. [[Eighty-One](#)][[Mood](#)]

Senere i perioden og ikke mindst på det materiale fra slutningen af 1967 og fra 1968, der ikke blev udgivet i første omgang, bliver det stadig mere tydeligt, at bassen - ofte forstærket af guitar, el-klaver og/eller orgel - får en central rolle for kompositionens melodik og identitet. Eksempelvis har *Water On The Pond* og *Fun*, der blev indspillet vinteren 1967-68, begge meget markante baslinjer, i førstnævnte tilfælde forstærket af både guitar (Joe Beck) og el-klaveret (Hancock). [[Water On The Pond](#)]

Hvad de egentlige ostinater angår, er det relevant at skelne mellem de numre, hvor de primært optræder sammen med temapresentationen (og hvor bassisten spiller mere eller mindre frit derefter), og de numre, hvor de - ligesom på "In A Silent Way" - spilles gennem hele nummeret eller i hvert fald over lange stræk. *Riot* fra "Nefertiti" er et eksempel på det første; *Footprints* fra "Miles Smiles" på det sidste.⁷ [[Riot](#)][[Footprints](#)]

Samtidig med den overordnede tendens, at basstemmen bliver mere fremtrædende, og at Davis oftere benytter basfigurer eller egentlige ostinater, benyttes walkingbas naturligt nok tilsvarende sjældnere. *Country Son* og *Black Comedy*, som begge er fra "Miles In The Sky" og optaget i maj 1968, er de sidste optagelser, hvor der er egentlig walkingbas.

Det er værd at bemærke, at basfigurerne og ostinaterne på pladerne fra før "In a Silent Way" i mange tilfælde er forholdsvis indistinkte (f.eks. *Riot* og *Filles de Kilimanjaro*), mens de senere bliver mere klart formet. Det ovenfor omtalte B-ostinat fra *It's About That Time* er et karakteristisk eksempel. Et andet er ostinatet til Zawinul-kompositionen, *Directions*, som var det sidste nummer, der blev indspillet før "In A Silent Way", og som i særlig grad er karakteriseret ved et dominerende, fremadgående basostinat, der spilles

kontinuerligt af både bas og keyboard gennem alle soloerne. Directions skulle i øvrigt blive Davis' faste set-åbner ved koncerterne til erstatning for Agitation, og dermed nærmest en slags kendingsnummer. Ostinatet antydes kort ca. 00:16 og begynder ellers 00:30 på den version, der er udgivet som *Directions I*. (*Directions II* har en lidt længere temapresentation, hvor ostinatet er mere fremtrædende.) [[Directions I](#)]

Det vil fremgå af de følgende afsnit, at nummeret *Circle In The Round* (optaget allerede i december 1967) på imponerende mange måder er højst usædvanligt og nyskabende, men hvad bassens funktion angår holdt Davis her fast i den traditionelle walking-rolle.

Lige underdelinger

Shhh/Peaceful og *It's About That Time* udfoldes med lige underdelinger, og der er ingen passager med *swing-feel* på pladen. *In a Silent Way* spilles med en langsom, ikke-trioliseret rubato-puls.

Overordnet set sker der et markant skift fra Davis' udgivelser i 1965-66, hvor musikken primært spilles med *swing-feel*, til 1968, hvor de lige underdelinger bliver det mest almindelige. Langt størstedelen af de i første omgang ikke-udgivne numre fra slutningen af 1967 og fra 1968 spilles ligeledes med lige underdelinger, og fra maj 1968 er de overordnet set altdominerende.

Allerede på "E.S.P." optaget i januar 1965 er der dog med nummeret *Eighty-One* et interessant og ret eksponeret eksempel på brug af lige underdelinger. Der skiftes her mellem afsnit med to forskellige typer rytmik (hhv. *swing* og *boogaloo-feel* med lige 8.dele), hvorved forskellen bliver meget tydelig. Første skift til swingende underdelinger sker efter ca. to minutter. [[Eighty-One](#)]

Billedet er dog mere nuanceret end her skitseret, fordi de to rytmiske grundtyper kan kombineres på forskellig vis; dels kan en eller flere musikere periodisk spille med lige underdelinger, samtidig med at andre spiller med swingende, dels er der eksempler på kortere indskud af trioliserede underdelinger i numre, der ellers primært spilles med lige - og omvendt. Specielt i 1966-67 er ikke mindst Tony Williams med sit enormt nuancerede og altid meget idérige spil garant for denne type rytmiske raffinementer. Et

eksempel er førnævnte *Footprints* (oktober 1966/"Miles Smiles"), hvor de lige underdelinger dominerer, men hvor han flere steder kortvarigt spiller swingende (ofte i kombination med Carters skift til walkingbas). Det kan f.eks. høres ca. 01:50 og 02:15. [[Footprints](#)]

Et sent eksempel på periodisk skift fra lige til trioliserede underdelinger høres på *Splashdown* (november 1968), som ellers altovervejende spilles med lige underdelinger. F.eks. fra ca. 04:15. [[Splashdown](#) fra 04:10]

På *Country Son* (maj 1968) fra "Miles In The Sky" spilles den ene af tre markant forskellige formdele (se senere) med lige underdelinger, mens de to andre har swingende. (De lige høres første gang 01:36.) I øvrigt er *Country Son* det sidste nummer, hvor vi hører de trioliserede underdelinger i ren form gennem længere passager. [[Country Son](#)]

På et nummer som *Stuff* fra samme plade har det tillige betydning for oplevelsen, at brugen af lige underdelinger kombineres med forskellige klicheer og spillemåder fra populærmusikken ikke mindst i trommer (f.eks. fra begyndelsen) og i Hancocks spil (f.eks. 03:26).

Særligt bemærkelsesværdige er måske de to indspilninger af Directions fra november 1968, der i højere grad end tidligere har en rockinspireret rytmik, understøttet ikke mindst af Jack DeJohnettes kraftfulde, pågående spillestil og det pumpende ostinat. Det er i øvrigt fra den første studiesession, hvor DeJohnette deltog. [[Directions II](#)]

Modalitet

Alle tre kompositioner på "In a Silent Way" er i ordets egentlige forstand modale. *Shhh/Peaceful* d-mixolydisk, *It's About That Time* f-mixolydisk og *In a Silent Way* e-mixolydisk. Særligt bemærkelsesværdigt, hvad dét angår, er titelnummeret. Flere uafhængige kilder beretter, at Davis om morgenen, den dag, hvor de optagelser, der skulle blive til "In A Silent Way", skulle finde sted, ringede og spurgte Joe Zawinul, om han ville deltage, og ved samme lejlighed bad ham tage noget musik med. Det gjorde han, og blandt de medbragte kompositioner var In A Silent Way.⁸ I Zawinuls egen oprindelige version (som bl.a. kan høres på hans plade, "Zawinul", optaget sensommer/efterår 1970) har

kompositionen en del akkordskift, men Davis 'modaliserede' den, således at den spilles over én skala og en lang drone. Desuden forenkledede og forkortede han melodien.

For både *Shhh/Peaceful* og *It's About That Time* gælder det, at den mixolydiske skala er udvidet med den lille tert, og at skalafremmede toner - som det havde været almindelig jazzpraksis gennem mange år - inddrages i større eller mindre grad.

Det er en kendt sag, at Davis havde arbejdet med modale kompositioner sidst i 1950'erne på "Ascenseur pour l'échafaud", "Milestones" og "Kind of Blue". Derudover er modalitet til gengæld ikke noget, der har en særligt fremtrædende plads hos ham før relativt langt oppe i 1960'erne. Live-repertoiret frem til 1968 udgjordes for størstedelens vedkommende af (ikke-modale) standards⁹, og på de første fire af kvintettens studieplader er langt størstedelen af kompositionerne ikke-modale. Dog er der væsentlige undtagelser.

Ikke mindst er der eksempler på, hvad man kan betegne som 'semimodal harmonik', dvs. harmonik som ikke i egentlig forstand er modal, men som alligevel har modale træk. Et eksempel er *Footprints*, der blev optaget i oktober 1966 og udgivet på "Miles Smiles". Det har et harmoniskema, der med lån fra "New Real Book"¹⁰ ser ud som følger:

t. 1-4:	cm	[I c]
t. 5-6:	fm	[IV c]
t. 7-8:	cm	[I c]
t. 9-10:	$f^{\#}m^{(b5)} - F^{7(\#11)} E^{7(b5,\#9)} - A^{7(b5,\#9)}$	["V"]
t. 11-12:	cm	[I c]

Havde de spillet en - evt. tritonussubstitueret og/eller udvidet - dominantfunktion i t. 9-10 (hvilket nogle noder faktisk foreslår), ville det være tydeligt, at det er variation af et blueskema (jf. trinbetegnelserne), men den harmoniske progression i de to takter er noget mere kompleks end det. Under alle omstændigheder har vi en samlet akkordprogression, der på den ene side har åbenlyse modale træk, hvilket forstærkes ved at første trin bliver

understøttet af en basfigur og et orgelpunkt under det meste af forløbet (dvs. 10 ud af 12 takter og også i t. 5-6, hvor der akkordisk spilles IV), som angivet i højre kolonne overfor, og på den anden side har nogle forholdsvis komplekse akkordskift (i t. 9-11). [[Footprints](#)]

Af egentlige modale kompositioner skal først og fremmest Agitation fra "E.S.P." (indspillet i januar 1965), der forløber over tre modus (c-frygisk, deslydisk og g-mixolydisk), nævnes sammen med Masqualero fra "Sorcerer" (maj 1967), som udelukkende er baseret på en enkelt g-frygisk skala. *Riot* fra "Nefertiti" er også modalt og dertil interessant, fordi de tre soli forløber over forskellige skalaer af uens længde.¹¹

Det er bemærkelsesværdigt, at de - i øvrigt påfaldende få - nye kompositioner, der blev en fast del af Davis' liverepertoire i 1965-67 (f.eks. ovennævnte Agitation, Footprints, Masqualero og Riot) stort set alle er (semi)modale; ligesom de fleste i øvrigt var karakteriseret ved en fremtrædende baslinje, jf. forrige afsnit.¹²

Generelt set går tendensen i perioden frem til "In A Silent Way" mod mere modalitet, men i de fleste tilfælde kombineres det på forskellig vis med brug af akkordprogressioner.

Country Son (maj 1968) og *Directions* (november 1968) - der begge blev omtalt i forrige afsnit - kan illustrere: To af de tre dele (B og C), som *Country Son* udgøres af, er i egentlig forstand modale, mens A-delen spilles over en akkordprogression (se s. 32). Samtidig får den en art semi-modalt præg, fordi der ligger et orgelpunkt på g under de første fire af periodens seks takter.¹³

Directions-temaet - der er ret kort, og i øvrigt som tendens blev kortere og kortere efterhånden, som Davis løbende ændrede det - spilles over en akkordprogression, men den lange solopassage (Davis, Shorter og Corea) er modal over det karakteristiske ostinat.

Besætning og instrumentation

Selve lyden på nummeret *In a Silent Way* tiltrak sig særlig opmærksomhed i sommeren 1969, fordi den afdæmpede, kontemplative, næsten stillestående stemning udfoldes med den let forvrængede, nærmest støvede rockguitarlyd.

[\[In A Silent Way\]](#)

Denne brug af klanglig forvrængning var ny i Davis' produktion, og var én af mange grunde til, at pladen blev oplevet som så anderledes, da den udkom. I 1969 var det et klangligt ideal, der først og fremmest hørte rockverdenen til. Også de to elektriske klaverer og orglet har stor betydning for klanguniverset på "In a Silent Way".

El-guitar: *Circle In The Round* og *Water On The Pond* fra december 1967 er de første numre, hvor Davis inddrager en guitarist, men det er karakteristisk for flere af de første forsøg med instrumentet, at det primært bruges til klanglig forstærkning. På det meste af *Circle In The Round* spiller Joe Beck en gennemgående, stemningsskabende, men samtidig påfaldende monoton figur på de dybe strenge, og på *Water On The Pond* spiller han igennem det meste af forløbet med på bassen. Det samme gælder for f.eks. *Fun* fra januar 1968.

[\[Circle In The Round\]](#)[\[Water On The Pond\]](#)[\[Fun\]](#)

Nogle dage senere havde Davis George Benson med i studiet til optagelse af blandt andet *Paraphernalia*, der kom med på "Miles In The Sky". Benson fik en mere aktiv rolle, end Beck havde, men hans spil både som del af rytmegruppen og som solist (fra 07:10) var til gengæld helt traditionelt.

[\[Paraphernalia\]](#) Hvis ambitionen fra Davis' side var fornyelse, var dette tydeligvis ikke vejen frem. Fra december 1967 og frem til "In A Silent Way" brugte Davis guitar på syv optagelser, men kun *Paraphernalia* blev udgivet dengang. Det er fristende at drage den konklusion, at det først var med John McLaughlins deltagelse på "In A Silent Way", at guitaren for alvor blev et kreativt aktiv hos Davis.

El-klaver: På de optagelser, der blev udgivet inden "In A Silent Way", høres el-klaver for første gang på *Stuff* (maj 1968), og derefter på alle numrene på "Filles de Kilimanjaro" - og i øvrigt alle studieoptagelserne derefter.¹⁴ Første gang Davis brugte el-klaver var på *Water On The Pond* optaget i december

1967 og på *Fun* nogle uger efter. På de fleste af de numre, der blev optaget i vinteren/foråret 1968, og som ikke blev udgivet i første omgang, spiller Hancock dog akustisk, hvilket han gør for sidste gang i en Davis-kontekst på indspilningerne af *Country Son* og *Black Comedy* til ”Miles In The Sky” i maj 1968. Hvad angår skiftet til elektriske instrumenter, skal det nævnes, at der på optagelserne frem til og med ”In A Silent Way” endnu ikke benyttes effektpedaler og ringmodulation, som det kan høres hos Davis året efter.

Andre keyboards: Orgel benyttes første gang (sammen med el-klaverer) på de optagelser fra sidst i november 1968, hvor Joe Zawinul medvirker (*Splashdown*, *Ascent* og *Directions I+II*). Med til billedet, hvad angår eksperimenterne med nye tangentklange, hører også, at Davis på nogle få optagelser i vinteren 1967-68 benyttede celeste og cembalo. Førstnævnte har med Hancocks lidt flimrende, ofte tremolo-dominerede spil en markant betydning for klangen og stemningen på *Circle In The Round*, hvor det i længere passager er forholdsvis fremtrædende, især efter indklippet lige efter 7:00. Brugen af cembalo, der givetvis var inspireret af samtidens populærmusik, høres på *Water On The Pond* og *Teo's Bag*, og virker måske en anelse bedaget hørt med nutidens øre. [[Directions II](#)][[Circle In The Round](#) – fra 6:50][[Water On The Pond](#)]

El-bas: Samtidig med det endegyldige skift fra akustisk til elektrisk klaver skiftede Ron Carter til elbas, som man kan høre det på *Stuff* og på de tre numre på ”Filles de Kilimanjaro”, hvor det er ham, der spiller bas. Til gengæld skiftede Dave Holland gennem længere tid mellem elbas og akustisk ved koncerterne; og på ”In A Silent Way” spillede han som tidligere nævnt kun akustisk.

Sopransaxofon: Hvad angår instrumentationen, skal også den karakteristiske, sprødt klingende sopransax, der er med til at give musikken på ”In A Silent Way” dens lyse, transparente klang, nævnes. Frem til november 1968 spillede Wayne Shorter tenor på samtlige studieoptagelser med Davis, men på den sidste november-session, der samtidig var den sidste før indspilningen af ”In A Silent Way”-materialet, høres han på sopran både på det lyriske *Ascent* (fra ca. 04:35) og det energisk kraftfulde *Directions*.

To-tre pianister

At besætningen på "In A Silent Way" er så usædvanlig, skyldes først og fremmest tilstedeværelsen af de tre samtidige pianister. Dog bør det tilføjes, at dét, at der er flere keyboardspillere ikke i sig selv ville være så bemærkelsesværdigt, hvis de havde hver deres roller. I den udstrækning én af dem f.eks. spillede med på basostinater, mens en anden comp'ede og en tredje spillede solo, ville det - alt andet lige - være mindre usædvanligt, fordi de i så fald ville have forskellige og klart definerede roller. Det er faktisk tilfældet flere steder på "In A Silent Way", at de har indbyrdes forskellige roller (f.eks. under McLaughlins solo på *It's About That Time* fra ca. 05:46, hvor én periodisk spiller med på basostinatet, og én ind imellem spiller det lille faldende el-klavermotiv), men mange steder har de i realiteten samme rolle og improviserer frit, kollektivt imellem hinanden; f.eks. under Davis' første *In A Silent Way/It's About That Time*-solo fra ca. 04:16. [[In A Silent Way/It's About That Time](#) fra 05:46, McLaughlins solo] [[In A Silent Way/It's About That Time](#) – slutningen af Davis' solo – fra 04:16]

Brugen af to og især tre pianister på samme tid var i 1969 en forholdsvis ny foreteelse hos Davis, og der er ingen tilfælde af dobbeltbesætning på de seks plader, der blev udgivet før "In A Silent Way". Heller ikke ved sine 1968-studiesessions i januar, februar, maj, juni og september brugte Davis mere end én pianist ad gangen, men det gjorde han til gengæld på *Two Faced*, *Dual Mr. Tillman Anthony* og *Splash*, der blev optaget i november 1968. Her medvirker for første gang både Chick Corea og Herbie Hancock på el-klaver. Senere samme måned var Davis så i studiet igen og indspillede *Splashdown*, *Ascent* og to udgaver af *Directions*, og her blev besætningen yderligere udvidet med Joe Zawinul på orgel.

Two Faced, der kan tjene som eksempel, viser hvordan Corea og Hancock i alt væsentligt har samme funktion. Visse steder skiftes de til at være i front, men på lange stræk fletter deres fraser sig ligeværdigt ind mellem hinanden. Det kan gøre deres rolle i musikken (både hver for sig og samlet set) mindre distinkt, end hvis der kun havde været én, men det bibringer samtidig musikken

det præg af fabulerende netværk, der er så karakteristisk for meget af Davis' musik i disse år. Et af mange eksempler er deres samspil under Davis' første solo fra 00:43, et andet er fællespassagen fra 02:36. Indledningen til *Ascent*, som bliver omtalt i næste afsnit, er også et illustrativt eksempel på, hvordan de tre pianister improviserer kollektivt.

Kollektiv improvisation

Den særlige form for kollektiv improvisation, vi oplever på "In A Silent Way", udfoldes i mellemlagets sammenspil under solisternes hovedroller, og - hvad der især er bemærkelsesværdigt - ikke mindst i passager hvor der hverken er solist eller tema. Det, der her omtales som kollektiv improvisation, indebærer således ikke nødvendigvis, at *alle* musikere improviserer frit på samme tid (og på "In A Silent Way" er bassens og trommernes roller eksempelvis på lange stræk lagt i faste rammer). Pointen er i højere grad, at flere musikere improviserer samtidigt, uden at én af dem har en solistisk hovedrolle, eller at den comp'ende rolle, pianisten traditionelt har haft, nu varetages af flere ligeværdige musikere. Den kollektive improvisation foregår således først og fremmest i de tre keyboards, men flere steder indgår også McLaughlins guitar. Periodisk udgøres musikken alene af et fabulerende improviseret fletværk over den helt enkle bund af bas og trommer. I de passager, hvor der hverken er en solist eller spilles temaer, er musikken i særlig grad 'kollektiv' i den forstand, at ikke én musiker træder tydeligt frem. På *Shhh/Peaceful* høres det f.eks. fra begyndelsen (hvor McLaughlin dog er lidt mere fremtrædende end resten) og 05:17-05:55, før McLaughlins solo begynder, samt fra 10:44 og frem. På *It's About That Time* er der lidt færre og typisk kortere passager af denne karakter. [[Shhh/Peaceful](#) (forfra)][[Shhh/Peaceful](#) fra 05:14][[Shhh/Peaceful](#) fra 10:40]

Egentlig kollektiv improvisation på samme måde som på "In A Silent Way", høres ikke på de seks forudgående studieudgivelser. Til gengæld er der interessante forstadier i kraft af en begyndende omdefinering af instrumenternes indbyrdes roller. Generelt går tendensen imod en stadig højere grad af ligeværd mellem instrumenterne og dermed i det store perspektiv fra den tidligere så

udpræget hierarkiske organisering af musikken til en mere kollektivt disponeret. Et af de mest bemærkelsesværdige og illustrative eksempler på denne begyndende forandring af instrumenternes indbyrdes roller er titelnummeret på ”Nefertiti” fra sommeren 1967. Her er ingen soli fra hverken Davis, Shorter eller Hancock. I stedet spiller Davis og Shorter temaet unisont kontinuerligt gennem hele nummeret (dog med en pause ca. 06:28-07:08), mens resten af gruppen - klaver, bas og ikke mindst trommer - improviserer uhyre dynamisk nedenunder. Blæsernes rolle er udelukkende melodibærende, mens musikkens improvisatoriske elementer og dynamiske udsving er flyttet til rytmegruppen, hvor de tre i fællesskab på kreativ vis udfolder en art rytmegruppe-improvisation. Det, der er tale om her, er anderledes end det, vi møder på ”In a Silent Way”, men *Nefertiti* markerer tydeligt, at en omdefinering af instrumentrollerne var på dagsordenen, og at instrumenterne i stigende grad fungerer på lige fod.¹⁵ [[Nefertiti](#)]

Det første nummer, hvor Davis helt eksplicit eksperimenterede med kollektiv improvisation, er det flere gange omtalte *Circle In The Round* indspillet i december 1967. Indledningen, der præsenterer nummerets helt særegne klangunivers domineret af blandt andet Williams trommer, Hancocks celeste og en repeterende guitarfigur på de dybe strenge, udfoldes de første ca. 25 sekunder uden hverken tema eller solist. Derefter præsenteres et forholdsvist langt tema, der med sit rolige udtryk og de relativt langsomme nodeværdier danner kontrast til den energirige bund. Det spilles først af Shorter og derefter unisont af Shorter og Davis. Efter temapresentationen giver konventionerne - og Davis’ hidtidige praksis - forventning om den første solo, men i stedet følger en passage (fra ca. 01:19), hvor rytmegruppen frit fabulerende interagerer kollektivt, før temaet gentages (ca. 01:45). Heller ikke herefter kommer den første solo, men til gengæld endnu en længere kollektivt improviseret passage. [[Circle In The Round](#)]

De omtalte passager illustrerer samtidig, at definitionen af ’soli’ udfordres og er under forandring: I passagen fra 01:19 og igen fra 02:11 er Williams på lange stræk den mest frie og mest dynamisk spillende, hvorfor man kan opleve ham som solist. På den anden side spiller han - størstedelen af tiden - i alt

væsentligt på samme måde som i tema- og hhv. trompet- og saxofon-solopassagerne.

Tilsvarende kan man diskutere om Hancock kortvarigt har en solistisk rolle fra omkring 07:01. Også passagen fra 23:49 kan opleves både som kollektiv improvisation og solistisk. Her er Carters bas i begyndelsen tydeligt fremtrædende og får en solistlignende rolle, men efter forholdsvis kort tid spiller han stort set også, som han gør i resten af nummeret, og samtidig bliver Hancocks celestespil fremtrædende. [[Circle In The Round](#) fra 07:01][[Circle In The Round](#) fra 23:49]

De omtalte passager illustrerer, at det langt fra altid er entydigt, om der er tale om kollektiv improvisation eller én (eller to samtidige) solist(er) eventuelt med en påfaldende aktiv backing; men dét er til gengæld også i sig selv både bemærkelsesværdigt og karakteristisk. Under alle omstændigheder er graden af ligeværdighed mellem instrumenterne i disse passager højere, end vi tidligere har hørt det hos Davis, og på lange stræk har musikken uhierarkisk karakter uden en tydelig hovedrolle.

Den anden af de to passager fra *Two Faced*, der blev omtalt i forrige afsnit, illustrerer en lignende problemstilling. Man kunne - alt efter analytisk temperament - argumentere for, at det ville være mere præcist at betegne det som en art 'fælles-solo'. Ligeledes f.eks. passagen fra 09:23.

[[Two Faced](#) fra 09:23]

Ascent, optaget sidst i november 1968, har ligeledes flere, længere passager med karakter af kollektiv improvisation. Det indledes af mere end 4½ minutters næsten flydende el-klaver/orgel-klange uden hverken én fremtrædende solist eller en temapræsentation; og i øvrigt kun akkompagneret af et enkelt, men melodøst basspil og en rolig tamburin. Denne indledning har næsten - og ret bemærkelsesværdigt - karakter af stilstand i en grad som ikke tidligere hørt hos Davis. Efter en lyrisk Shorter-sopransolo følger igen (ca. 07:11-09:20) en passage uden solist. (Se evt. formoversigten på s. 35). [[Ascent](#) fra 07:05]

Lange forløb

Også de lange forløb af hver en hel pladesides længde var med til at gøre "In A Silent Way" til noget særligt, da den udkom. Hvad numrenes længde i perioden 1965-68 angår, er der to åbenlyse forhold: Dels er tendensen, at de bliver længere, dels at de længste numre er at finde i det materiale, der ikke blev udgivet i første omgang.

På "E.S.P", "Miles Smiles", "Sorcerer" og "Nefertiti" varer de længste numre 8-9 minutter, men de fleste er noget kortere, og længden er således ikke i sig selv bemærkelsesværdig. (På eksempelvis "Kind of Blue" varer to af numrene tæt på 10 minutter og *All Blues* 11½).

På "Miles In The Sky" (januar og maj 1968) varer de tre længste ud af fire numre hhv. 12½ minut (*Paraphernalia*), tæt på 14 minutter (*Country Son*) og 17 minutter (*Stuff*), og nærmer sig således i sidstnævnte tilfælde noget, der kunne gøre det ud for en pladesidelængde. På "Filles de Kilimanjo" (juni og september 1968) er numrene generelt lidt kortere, men *Mademoiselle Mabry* varer dog 16½ minut. De lidt over hhv. 18 og 20 minutter, der udgør de to forløb på "In A Silent Way", er således ikke markant længere, end på de foregående Davis-udgivelser, men længden eksponeres i nogen grad ved at forløbene udgør hele LP-pladesider.

Af de optagelser fra november 1968, der blev udgivet på "Water Babies" og "Directions", varer *Ascent* lige under 15 minutter og *Two Faced* 18 minutter. Særlig bemærkelsesværdig er - også hvad dette angår - *Circle In The Round* (december 1967), som i Teo Maceros oprindelige version, der ikke blev udgivet før på "Quintet 1965-68" i 1998, varer ikke mindre end 33½ minut! Den version, der blev udgivet først (på "Circle In The Round" i 1979), var redigeret af Stan Token¹⁶ og havde en længde på lidt over 26 minutter.

Studiekomposition

Indspilningen af materialet til "In a Silent Way" fandt sted om formiddagen d. 18. februar 1969 over blot små fire timer. Ingen af musikerne var på forhånd informeret om, hvad de skulle spille¹⁷, og Davis selv lod tilsyneladende også

alle muligheder stå åbne (jf. omstændighederne omkring Zawinul og kompositionen *In A Silent Way* omtalt på s. 18). I løbet af den korte session indspillede de ca. 40 minutters løst struktureret musik¹⁸, og derefter gik produceren Teo Macero - der havde arbejdet med Davis frem til 1962 og efter en pause igen siden 1966, og i øvrigt selv var en kompetent jazzmusiker - i gang med at klippe den sammen til de formalt velafbalancerede forløb, der skulle ende med at udgøre de to pladesider.

Det er afgørende at pointere, at der ikke var tale om en proces, hvor musikerne først spillede den 'rigtige' musik, som så derefter blev klippet fra hinanden, men derimod en aktivt valgt kreativ proces, hvor indspilningerne blev foretaget netop med henblik på den efterfølgende musikalske formgivning.

Shhh/Peaceful sættes i gang af en kort, stationær orgel/guitar-klang, og efter få sekunder klippes der - tydeligt hørbart - direkte ind i en roligt flydende musik, hvor John McLaughlin fletter sit diskrete spil ind mellem afdæmpede, men energirige og mellem hinanden frit improviserende keyboards. Flere steder i det følgende er det tilsvarende tydeligt, at der er klippet i forløbet (f.eks. 05:55), men mange klip er foretaget så diskret, at man nemt overhører dem.¹⁹
[\[Shhh/Peaceful fra begyndelsen\]](#)[\[Shhh/Peaceful fra 05:45\]](#)

Også *It's About That Time*, der følger direkte efter *In A Silent Way*, indledes med et bemærkelsesværdigt klip (04:15 på den samlede skæring), hvor lytteren kastes brat ind i en energiladet musik, der dog afdæmpes umiddelbart efter. Blandt andre markante eksempler er f.eks. 05:01.

[\[In A Silent Way/It's About That Time fra begyndelsen af It's About... 04:10\]](#)
[\[In A Silent Way/It's About That Time fra 04:51\]](#)

Davis og Maceros nye arbejdsmetode har lighedspunkter med beat-/rockmusikkens brug af studiet som kompositionsværksted, men adskiller sig også derfra, blandt andet fordi de stort set aldrig benyttede *overdubs*. Det er desuden væsentligt at understrege, at deres praksis er fundamentalt anderledes, end den, hvor man klipper passager (typisk hele soli) fra forskellige optagelser, men fra det samme nummer sammen til én samlet version. Forskellen er, at man dér har bestemt det musikalske forløb - dvs. komponeret og arrangeret - forud for indspilningen, og valget af den ene del af et *take* frem for den anden er

primært betinget af kvalitative forskelle mellem overordnet set identisk musik. Hos Davis/Macero er der tale om, at musikken først formes, efter indspilningerne er afsluttet; derfor - som tidligere forklaret - her betegnet 'studiekomposition'.

På de seks oprindeligt udgivne albums bruger de teknikken i forholdsvis beskeden grad. Et tidligt eksempel er tromme-introen til *Agitation* på "E.S.P." (januar 1965), som er klippet ind efterfølgende. Et mere bemærkelsesværdigt er den lyriske *Little One* fra samme plade, hvor samme optagelse af en rubatopassage med temaet og begyndelsen af Davis' solo bruges både som indledning og som afslutning (fra ca. 05:44). Som en allersidste afslutning klipper Macero en kort Davis/Shorter-frase ind (07:06).

[[Little One](#) forfra][[Little One](#) fra 05:40]

På *Stuff* fra "Miles In The Sky" (maj 1968) klippes det første ca. halvandet minut af temaet ind igen (fra ca. 01:50), så den i forvejen lange temapresentation bliver en del længere, og der skabes dermed homogenitet i kraft af gentagelsen. Noget tilsvarende gælder for *Country Son* på samme plade. Nummeret har ikke noget tema, men udgøres af soli over tre distinkt forskellige formdele (se s.32ff.). Davis spiller den første og sidste solo, men en passage fra et andet *take* er klippet ind som indledning. Det giver nummeret en kraftfuld begyndelse, så meget desto mere da Davis' første fraser har en temalignende karakter. (Det vil blive uddybet i næste afsnit om form). [[Country Son](#)]

Anderledes gennemgribende er det på *Circle In The Round*, som i udpræget grad er resultatet af studiekomposition, hvor der er mange sammenklipninger,²⁰ og hvor formen således tydeligt er disponeret efter optagelserne.²¹ Man kunne muligvis hævde, at nogle af disse klip er lidt uelegant udført; i hvert fald er flere af dem meget tydelige og nemme at høre. Til gengæld bibringer det musikken nogle uventede, men i flere tilfælde ret effektfulde skift, eksempelvis 03:14 og mere brat 04:47, 07:01 og især 08:42. (Bemærkelsesværdig er i øvrigt også temapresentationen fra 05:02, hvor Macero har mixet trommerne ud.)

[[Circle In The Round](#)]

Også *Ascent*, der er omtalt flere gange i det foregående, og som er blevet til ved at fire forskellige optagelser er klippet sammen,²² er et eksempel.

Metoden har fundamental betydning for Davis' kreative processer i disse år, blandt andet fordi de mange på hinanden følgende og i nogle tilfælde ret korte optagelser giver mulighed for løbende overvejelser og diskussion omkring selve materialet. Nye ideer kan opstå og afprøves, justeringer kan foretages. Arbejdsprocessen er med til at placere Miles Davis' musik i tiden omkring 1969-70 i et fascinerende krydsfelt mellem noget, der på den ene side er skabt ved næsten fri improvisation på baggrund af yderst få forudgående kompositoriske beslutninger, og som på den anden side er minutiøst gennemstruktureret.

Form

Et vigtigt aspekt ved Macero og Davis' arbejdsmetode er, at den indebærer den grundlæggende præmis, at musikken først formgives, efter den er indspillet, og netop hvad form angår, blev der eksperimenteret uhyre kreativt på "In A Silent Way". *Shhh/Peaceful*, der udgør hele albummets A-side, har overordnet set et højest bemærkelsesværdigt forløb i kraft af en usædvanlig disposition: De første ca. fem minutter spiller Davis - efter en kortere, indledende passage med kollektiv improvisation - solo frem til 05:15, hvor der kommer endnu en passage uden solist. Derefter følger McLaughlin og Shorter med deres soli, hvorefter endnu en solist-løs passage følger, og så - og dét er det virkelig bemærkelsesværdige - kommer (næsten) hele forløbet fra pladesidens første ca. seks minutter igen i præcis samme indspilning²³, således at der etableres en storformal ABA-form:

- A (0:00-5:55): Kollektiv improvisation + Davis' solo + kollektiv improvisation
- B (5:55-11:56): McLaughlins og Shorters soli + kollektiv improvisation
- A (11:56-): Kollektiv improvisation + Davis' solo; vel at mærke identisk med ca. fem minutter fra første A-del.

[\[Shhh/Peaceful\]](#)

Tilsvarende har B-siden overordnet ABA-form med to identiske versioner af *In a Silent Way* som A-del og *It's About That Time* som B-del. Formen på *It's About That Time* er primært betinget af to forhold. For det første solorækkefølgen adskilt af kortere kollektive, solist-fri passager: Davis, kort solo (fra 04:15) - kollektiv passage (fra 05:01) - McLaughlin solo (05:46) - kollektiv passage (09:13) - Shortersolo (09:35) - kort kollektiv passage (11:45) - Davis, længere solo (11:55); og således samlet set med Davis selv som 'ramme' for forløbet. For det andet skiftet mellem de to forskellige ostinater, som er beskrevet på s. 15.

Fra en meget lavpraktisk vinkel kan man måske tænke, at det er unødvendigt, at den præcis samme version af titelnummeret optræder to gange og måske især, at den samme længere solopassage bruges to gange på samme plade; man kunne måske oven i købet føle sig snydt som pladekøber. Begge gentagelser (dvs. nummeret *In A Silent Way* og Davis' solo på *Shhh/Peaceful*) er imidlertid tydelige udtryk for, at Davis og Macero betragtede albummet (både dette specifikke album og albumformatet i almindelighed) som et samlet værk, og gentagelserne er helt afgørende for forløbenes formale konstruktion. Ved alt arbejde med komposition og arrangement - og pladeproduktion ikke mindst - gælder det, at graden af forskelle og ligheder i materialet er en faktor, og med en meget begrænset forudgående planlægning og tilsvarende høj grad af spontanitet distribueret udover pladesidelange forløb bliver ligheder ikke foræret. Gentagelsen af *In A Silent Way* og måske især af Davis' solo på *Shhh/Peaceful* bibringer de to forløb en homogenitet, de ikke ville have haft uden, og man kan argumentere for, at dispositionen ikke mindst af *Shhh/Peaceful* er noget nær en genistreg - hvor uortodoks den end må være.²⁴

På de oprindelige Davis-udgivelser fra før 1969 såvel som ved hans koncerter i midten af 1960'erne var tema-soli-tema den absolut mest benyttede form, og det var desuden en næsten fast skabelon, at Davis præsenterede temaet (som oftest sammen med Shorter), før han spillede den første solo, efterfulgt af Shorter og med Hancock/Corea som sidste solist. Ved koncerterne begynder Davis i 1967 en praksis, hvor numrene kædes sammen til lange medleyforløb,

og i samme proces bliver det efterhånden fast praksis, at han udelader temagentagelsen efter soloerne; dvs. ikke længere 'tema-soli-tema og pause', men 'tema-soli ⇒ nyt tema-soli ⇒ nyt tema-soli' osv. Om det er en afsmitning herfra, er svært til at afgøre, men også for studiematerialets vedkommende er der fra 1968 og frem eksempler på, at temaerne/melodierne kun spilles i numrenes begyndelse. Blandt eksemplerne er *Directions I + II* og titelnummeret fra "Filles de Kilimanjaro", hvor melodien i sidstnævnte tilfælde i øvrigt er påfaldende lang, gentages flere gange, og hvor dele af den høres igen flere steder undervejs (f.eks. 07:42). Et andet er *Circle In The Round*, hvor Davis dog parafraserer temaet i sine sidste soli, se evt. s. 34ff. [[Filles de Kilimanjaro](#)]

Afvigelserne fra tema-soli-tema-modellen bliver stadigt flere og mere bemærkelsesværdige i Davis' produktion gennem perioden 1965-68. Man skal i den forbindelse være opmærksom på, at der, hvad form angår, ikke er tale om et skift fra én specifik praksis til en anden på samme måde, som når Davis eksempelvis skifter fra akustisk klaver til elektrisk eller fra swingende underdelinger til lige. I stedet indebærer opgøret med tema-soli-tema-modellen, at der åbnes utallige nye og indbyrdes meget forskellige muligheder. Ikke alle de måder, det kommer til udtryk på hos Davis, skal omtales her, men følgende kan tegne et billede af tendenserne i form-udviklingen.

Titelnummeret på "Nefertiti", som allerede er omtalt i afsnittet om kollektiv improvisation, er optagelsestidspunktet taget i betragtning et højst bemærkelsesværdigt eksempel på frisættelse fra de formmæssige konventioner, hvor blæserne gentager temaet gennem stort set hele nummeret, mens rytmegruppen improviserer nedenunder. På samme plade kan man høre *Pinocchio*, der er disponeret, således at temaet først spilles fire gange. Derefter følger (vanen tro) hhv. en trompet-, en saxofon- og en klaversolo, men de er adskilt af temaindsatser: Temax4 - trompetsolo - temax1 - saxsolo - temax1 - klaversolo - temax1 - outro. [[Pinocchio](#)]

Et andet eksempel, som ligeledes er fra "Nefertiti", er *Fall*, hvor dele af melodien - primært de karakteristiske 16-dels-bevægelser - spilles løbende gennem nummeret under soloerne eller som korte indskud imellem dem. (Hør f.eks. 02:52, 03:14 og 03:26.) [[Fall](#)]

Country Son fra ”Miles In The Sky” er særligt interessant, hvad form angår. Grundlæggende set består nummeret af tre soli i den typiske rækkefølge (Davis, Shorter og Hancock), som hver udgøres af tre distinkt forskellige og på forhånd planlagte dele:

A: Langsom ballade, $\frac{3}{4}$, i g-mol,

B: 4/4, lige underdelinger, D-tonalitet. Carter varierer et ostinat omkring grundtone og kvint (underkvart) og en trinvis udfyldning heraf. Hancocks akkompagnement er flere steder domineret af en tydelig inspiration fra soul og pop, og

C: 4/4, *uptempo swing* – overvejende med walkingbas – tonalt ligeledes centreret omkring D.

De tre kontrasterende formdele har således hver deres harmoniske, rytmiske og tempomæssige egenskaber. B og C adskiller sig f.eks. ved hhv. lige og trioliserede underdelinger, og ved at Carter spiller hhv. ostinat og *walking*.

Der er udgivet to versioner: Dels den, der kom med på ”Miles In The Sky”, dels en, der blev indspillet tidligere samme dag, og som blev udgivet på ”Quintet 1956-68” i 1998.²⁵ Sidstnævnte består af tre soli over A, B og C, samt en kort afsluttende Davis-solo over A:

Davis: 00:00-04:18: ABC

Shorter: 04:18-09:07: ABC

Hancock: 09:07-13:28: ABC

Davis: 13:28-14:38: A

[[Country Son](#) (alternativ udgave)]

Den anden udgave - dén som blev valgt til udgivelse i første omgang og den, som formalt set er mest interessant - er mere komplekst opbygget.

Solorækkefølgen er den samme, men dels begynder Davis’ første solo over C-delen og forløber samlet set kun over C og A, og Shorters solo begynder så med B, dels sker skiftet mellem Shorter og Hancock i løbet af A-delen, og endelig er længdeforholdet af Davis’ soli ændret. I den første udgave er hans første solo lang (ABC, ca. 4 ½ min), den sidste kort (A, ca. 1 min.); i den anden udgave er det omvendt (hhv. CA, under 2 min. og ABCA, over 4 min.).

Det samlede formforløb af den anden version udgøres af:

C-ABC-ABC-ABC-A

De fire soli har følgende form:

Davis:	00:00-01:36:	CA
Shorter:	01:36-05:21:	BC + begyndelsen af A
Hancock:	05:21-09:15:	ABC
Davis:	09:15-13:49:	ABCA

[[Country Son](#)]

Grundideen i de to udgaver er tydeligvis den samme, men den anden version er på flere måder mere varieret, og mens den første indledes og afsluttes med den langsomme ballade-del, kommer den anden langt mere kraftfuldt fra start på grund af indklippet i C-delen. (Ang. studieklip se s. 29.)

Generelt er meget af materialet fra 1968 - og især det, der ikke blev udgivet i første omgang - karakteriseret ved nogle forholdsvis løst strukturerede formforløb. *Two Faced*, *Splash* og *Splashdown* er tre blandt flere eksempler.

Circle In The Round (december 1967) påkalder sig endnu engang opmærksomhed. I store træk forløber det i Maceros oprindelige version som følger:

00:00:	Kollektiv improvisation
00:26:	Tema x 2 (Shorter - Shorter+Davis)
01:19:	Kollektiv improvisation (Williams solo?)
01:45:	Tema (Shorter+Davis)
02:11:	Kollektiv improvisation (Williams solo?)
03:36:	Tema x 2 (Shorter - Shorter+Davis)
04:28:	Kollektiv improvisation (Williams solo?)
05:02:	Tema uden trommer (Shorter+Davis)
05:28:	Kollektiv improvisation (Williams solo?)
06:18:	Tema (Davis+Shorter)

- 06:43: Kollektiv improvisation (Williams solo? - Hancock celeste-solo?)
- 08:42: Davis 1. solo
- 09:57: Shorter 1. solo
- 10:44: Davis 2. solo
- 13:00: Shorter 2. solo
- 13:51: Davis 3. solo (med temamateriale)
- 19:45: Shorter 3. solo
- 21:22: Davis 4. solo (med temamateriale)
- 23:49: Carter solo
- 25:26: Kollektiv improvisation med solopassage fra Williams
- 27:03: Davis 5. solo
- 29:55: Shorter 4. solo
- 30:50: Davis 6. solo
- 31:35-33:30: Davis og Shorter kollektiv solo (med temamateriale)

Nummeret er således på mange måder usædvanligt opbygget, ligesom det er usædvanligt langt. For det første er der de mange kollektive passager, som blev omtalt i afsnittet om kollektiv improvisation s. 25 ff. (hvor også spørgsmålet om hvorvidt Williams og Hancock optræder som solister i begyndelsen af forløbet blev omtalt). For det andet er der påfaldende mange temaindsatser i løbet af de første ca. seks minutter, men ingen 'rene' temagennemspilninger de resterende næsten 25 minutter. Dog benytter Davis temamaterialet flittigt i nogle af sine soli I løbet af den tredje (fra 13:51) spiller han det næsten igennem undervejs, og i den afsluttende kollektive solo med Shorter præsenterer han det i en form, der ligger forholdsvis tæt på dets oprindelige form. De løbende skift mellem Davis' og Shorters soli (der i øvrigt som overordnet tendens bliver længere gennem nummeret) er også en bemærkning værd, og samtidig er det påfaldende, at Davis inddrager en guitarist, men ikke en eneste gang i et forløb på mere end en halv time bruger ham solistisk. En af motivationerne bag det trommeløse tema fra 05:02 er givetvis kontrasten til de første fem minutter, hvor Williams dominerer ret markant. [[Circle In The Round](#)]

Ascent optaget i november 1968 består overordnet set af tre dele, der alle har en rolig, drømmende karakter, men alligevel er klart forskellige, og det er formmæssigt et af de mere usædvanlige fra Davis' hånd i disse år.

A: 00:00-04:36: Stillestående, næsten konturløse el-klaver- og orgelklange uden tydelige melodiske elementer, akkompagneret af akustisk bas og en enkel tamburin langt fremme i lydbilledet, men ellers uden brug af trommesæt. Med andre ord: Fire-et-halvt minut med karakter af poetisk, fredfyldt stilstand.

B: 04:36-09:44: En lyrisk sopransaxofonsolo over samme klangunivers som A, men med DeJohnette på whiskers. Fra 7:11 følger igen en passage, der som A er præget af el-klaver/orgel-klange uden egentlig melodik og solistisk spil (men stadig DeJohnette på whiskers), og fra ca. 09:20 endnu en kort sopranbemærkning fra Shorter.

C: 09:44-14:52: Davis' solo. Det er i sig selv bemærkelsesværdigt - og højt atypisk - at han kommer så sent ind i billedet. (DeJohnette spiller her med stikker.)

I det store perspektiv udgøres forløbet af 'kollektiv passage - sopransolo - kort kollektiv passage - kort sopransolo - trompetsolo', og formalt er vi således meget langt fra den traditionelle tema-soli-tema-form. Der er tale om et nummer, som varer tæt på 15 minutter, der hverken har melodi eller en karakteristisk akkordprogression, men som er båret af klange, små indistinkte figurer, soli og i høj grad af noget så ukonkret som 'stemninger'. *Ascent* er et eksempel på en karakteristisk opblødning af musikkens fastere konturer, som er typisk for Davis' udvikling i disse år. [[Ascent](#)]

I perioden fra sidst i 1967 og frem er der ret store formale forskelle mellem numrene, og man kan ikke pege på en entydig udvikling. Overordnet set synes der at være to forskellige tendenser, hvad disponering af form angår.

Det ene er en afvigelse fra tema-soli-tema-formen, men med bibeholdelse af en art ramme først og sidst i forløbet, hvor det samme materiale både indleder og afslutter numrene. *Country Son* er et eksempel i den forstand, at Davis' solospil udgør rammen, (men mens den første version både begynder og slutter med A, indledes den anden version med C, men slutter med A).

Den anden tendens kommer til udtryk i en række eksperimenter med processuelle former, hvor der sker en udvikling fra ét til noget andet, til erstatning for de mere konventionelle cirkulære former med en 'ramme'. Det ses dels i de numre, hvor der er et klart defineret tema, men hvor det ikke spilles afsluttende (*Directions I+II* og *Filles de Kilimanjaro* er blandt de allerede omtalte eksempler), hvilket tilsvarende var gængs praksis ved koncerterne, dels i de numre, hvor forskellige formdele følger hinanden uden tilbagevenden (f.eks. ABCD i stedet for ABA); *Ascent* er et af de mest oplagte til illustration. På "In A Silent Way" valgte Davis og Macero som allerede beskrevet de cirkulære med ABA som overordnet form på begge pladesiders forløb.

Karakteristisk er også de mange eksempler på, at temaet (eller dele af det) spilles undervejs (*Pinocchio*, *Fall* og *Filles de Kilimanjaro* f.eks.), i nogle tilfælde uden at blive spillet som det første og det sidste (*Circle In The Round*).

Udeladelse af enten traditionelt melodisk materiale eller soli

Nummeret *In a Silent Way* udgøres af fire gennemspilninger af melodien uden antydning af hverken soli eller improvisation. Omvendt er både *Shhh/Peaceful* og *It's About That Time* karakteriseret ved ikke at have temaer og slet ikke egentlige melodier i traditionel forstand. Der er således to markant forskellige typer numre i spil: Én type med *melodi, men ingen soli*, og en anden med *soli, men uden melodi eller tema*. Det, der definerer den sidstnævnte type komposition - som jo heller ikke har en karakteristisk, genkendelig akkordprogression, når den er modal - er i stedet et eller flere ostinater, en eller flere skalaer, et tempo, et 'groove', og eventuelt noget så ukonkret som en 'stemning'. Desuden kan der være en eller flere tilbagevendende figurer af den ene eller anden slags; på *It's About That Time* er der eksempelvis den karakteristiske, trinvist faldende el-klaverfigur, som høres fra 05:01 og flere andre steder i det følgende. [[In A Silent Way/It's About That Time](#) fra 05:01]

Denne skelnen skulle blive karakteristisk for Davis' produktion i perioden umiddelbart efter "In A Silent Way", men var ny i februar 1969. Der er forholdsvis få eksempler på disse typer numre tidligere, men de, der er, er til

gengæld en opmærksomhed værd. Af numre med tema, men ingen soli - i hvert fald ikke i traditionel forstand - er *Nefertiti* allerede blevet omtalt (se s. 24 ff.). Det er dog også - sammen med den alternative version af Pinocchio fra juli 1967 omtalt i note 15 - det eneste af slagsen før "In A Silent Way".

Til gengæld er der flere eksempler på numre uden temaer. Som en art forstadie, der skal nævnes, er en mindre gruppe kompositioner, der er karakteriseret ved påfaldende korte og/eller meget enkle, i nogle tilfælde næsten signalagtige temaer; mest illustrativ er *Agitation* ("E.S.P.", 1965), *Masqualero* ("Sorcerer", 1966) og *Riot* ("Nefertiti", 1967). *Live* blev temaerne ofte spillet i ultrakort form.²⁶ Blandt de mange illustrative eksempler på disse meget korte temaudgaver er *Agitation* og *Masqualero* fra Antwerpen-koncerten 28. oktober 1967 udgivet på "The Bootleg Series Vol. 1. Live in Europe 1967".

[[Agitation](#) – 01:56 (fra temapræsentationen)]

[[Agitation](#) – live fra Antwerpen 28.10.1967]

[[Masqualero](#)]

[[Masqualero](#) – live fra Antwerpen 28.10.1967]

[[Riot](#)]

Karakteristisk for Davis' musik i specielt 1968 er kompositioner uden temaer (eller med meget korte og/eller indistinkte temaer), men som har andre letgenkendelige elementer, der som regel spilles af rytmegruppen; en karakteristisk (og typisk rytmiseret) akkordprogression og/eller en basfigur og/eller nogle markante betoning. *Splash* fra november 1968 er et eksempel.

Et andet interessant eksempel er *Mademoiselle Mabry* fra september 1968 og udgivet på "Filles de Kilimanjaro". De første tre minutter er rytmegruppen alene, og spiller tydeligvis planlagt/komponeret materiale af den type, der er beskrevet ovenfor. Når Davis derefter kommer ind, kan man ikke umiddelbart identificere, om han spiller en melodi eller begynder på en melodisk solo; han er alene og der er ikke noget, som tydeligt indikerer, om det er det ene eller det andet. I slutningen af det lange nummer kommer han ind (15:28) og spiller en kort afsluttende passage. Ved sammenligning bliver det tydeligt, at der er tale om et tema, der således indleder (omend først efter tre minutter) og afslutter. Det bemærkelsesværdige er, at der indiskutabelt er et tema, men at det først

opleves som sådant ved en temmelig grundig lytning. [[Mademoiselle Mabry](#) fra 03:00] [[Mademoiselle Mabry](#) fra 15:28]

Fra 1968 er der en række numre helt uden tema/melodi, hvoraf *Country Son* og *Ascent*, der er blevet omtalt i det foregående (bl.a. på s. 18, 20 og 32 ff. og på s. 26 og 35ff.), kan tjene som illustrative eksempler.

I forlængelse heraf er det interessant, at Davis i februar 1968 indspiller Shorter-kompositionen Sanctuary, som i den senere, legendariske (og på flere måder meget anderledes) version fra "Bitches Brew" (optaget august 1969) er uden egentlige soli (men dog med en varieret/parafraserende version af temaet i gentagelsen (fra 05:21), se evt. Mortensen s. 25 og 132), men i denne tidligere 1968-studieversion er med soli fra både ham selv, Shorter og Hancock.

[[Sanctuary](#) fra februar 1968][[Sanctuary](#) fra "Bitches Brew"]

Opsummerende afrunding

Musikken på "E.S.P", som var den første studieplade med den berømte 1960'er-kvintet, ligger i alt væsentligt inden for de overordnede stilistiske konventioner, der definerede jazzen i efterkrigstiden og langt op i 1960'erne, men som gradvist og i stadigt stigende grad blev udfordret, og som med freejazzens kulmination sidst i 1960'erne og ikke mindst 1970'ernes jazzrock endegyldigt ophørte med at have paradigmatisk karakter. "In A Silent Way" repræsenterede i kraft af de alsidige innovationer et nyt og radikalt bud på, hvor jazzen kunne bevæge sig hen, og processen fra "E.S.P." optaget januar 1965 til "In A Silent Way" fra februar 1969 tegner således ikke blot en udvikling i Davis' musik, men illustrerer samtidig mange grundlæggende aspekter ved den transformation, jazzen gennemgik i denne periode.

Da "In A Silent Way" udkom i juli 1969 blev den oplevet som en revolutionerende overraskelse. Eftertidens udgivelser af hidtil gemte studieoptagelser fra især perioden december 1967 til november 1968 på "Water Babies" (1976), "Circle In The Round" (1979), "Directions" (1981), "Quintet 1965-68" (1998) og "The Complete In A Silent Way Sessions" (2001) har imidlertid med stadig større tydelighed bekræftet, at "In A Silent Way" var

kulminationen på en længere udviklingsproces; resultatet af en stilistisk evolution, snarere end en egentlig revolution.

Denne artikel har med fokus på en række centrale musikalske parametre beskrevet, hvordan Miles Davis' stil ændrede sig fra "E.S.P." til "In A Silent Way". I koncentreret form kan det opsummeres som følger:

I 1965-67 var de trioliserede underdelinger stadig det mest almindelige, men de lige underdelinger høres stadig oftere. I 1968 var de blevet reglen fremfor undtagelsen og fra sommeren det år høres de trioliserede stort set ikke i Davis' musik. Med til billedet hører forskellige blandingsformer.

Davis havde eksperimenteret med modalitet allerede sidst i 1950'erne, men frem til 1968 var der kun relativt få modale numre på hans repertoire. Til gengæld var det tydeligt og i stigende grad på dagsordenen - om end meget ofte i kombination med passager med akkordprogressioner - i løbet af 1968 og blev dominerende i perioden herefter.

Skiftet fra walkingbassens dominans til ostinaterne skete via en proces, hvor bassen/basstemmen dels fik en mere fremtrædende og mere selvstændig rolle, dels i stigende grad blev integreret i kompositionerne. Fra slutningen af den firårige periode er der mange eksempler på brug af ostinater, men de har kun sjældent det enkle, sangbare præg, de ofte skulle få senere. Walkingbas høres praktisk talt ikke efter sommeren 1968.

Numrenes gennemsnitlige længde voksede løbende gennem perioden, men især på "Miles In The Sky" (optaget 1968) er de påfaldende lange. Nogle af de numre, som ikke blev udgivet oprindeligt, er endnu længere; Teo Maceros oprindelige version af *Circle In The Round* er med 33 minutter i særklasse.

Elektrisk klaver blev afprøvet i studiet første gang i december 1967 og fra juni 1968 brugte Davis kun elektriske tangentinstrumenter. Den elektriske guitar blev forsøgsvis inddraget på syv numre fra december 1967 og 1968, men flere af dem blev først udgivet senere.

Sopransaxofon blev brugt første gang i november 1968.

Studiekomposition (som det er defineret i det foregående) blev benyttet i ret begrænset omfang, men dog med lidt stigende frekvens på de seks oprindelige udgivelser. Macero og Davis udforskede på forskellig vis arbejdsformens

potentialer på en del af de optagelser, der først blev udsendt flere år senere, og *Circle In The Round* er - også hvad dette angår - i særlig grad en milepæl.

På ingen af de seks oprindeligt udgivne albums er der flere samtidige keyboardspillere, men fra sommeren 1968 havde Davis to med på optagelser, der først blev udgivet senere, og i efteråret eksperimenterede han for første gang med tre.

Kollektiv improvisation (som det er defineret ovenfor) høres ikke på de seks oprindeligt udgivne albums, men en omdefinering af instrumentrollerne var i spil gennem længere tid med titelnummeret på "Nefertiti" som et tidligt og markant eksempel. På *Circle In The Round* er længere passager af denne karakter; også *Two Faced* og den lange indledning på *Ascent* (begge fra november 1968) bør nævnes.

Eksperimenter med nye formdispositioner var tydeligt på dagsordenen i arbejdet med "Nefertiti" (optaget sommeren 1967) og de to efterfølgende studieplader, "Miles In The Sky" og "Filles de Kilimanjaro" (begge 1968), men også på dette punkt er det især på de optagelser, der ikke blev udgivet i første omgang, at Davis gik nye veje. *Circle In The Round* er igen bemærkelsesværdig.

Distinktionen mellem numre med melodi, men ingen soli og numre med soli, men ingen melodi var ikke tilnærmelsesvist så udtalt før 1969, som den senere skulle blive, men f.eks. *Nefertiti* (juni 1967), *Country Son* (maj 1968) og *Ascent* (november 1968) illustrerer den begyndende tendens.

Samlet set er der tale om en udviklingsproces, der forløb over fire år, men som tog fart dels med de sidste tre LP-udgivelser før "In A Silent Way" ("Nefertiti", "Miles In The Sky" og "Filles de Kilimanjaro"), dels - og i særlig grad - med flere af de optagelser fra slutningen af 1967 og fra 1968, der i første omgang ikke blev fundet egnede til udgivelse.

"In A Silent Way" skulle sammen med "Bitches Brew" og "Jack Johnson" - optaget hhv. august 1969 og vinteren/foråret 1970 - blive en milepæl ikke bare i Miles Davis' egen produktion, men i hele jazzens historie. Det sidste ikke mindst fordi denne musik blev, hvis ikke ligefrem det stilistiske udgangspunkt, så i hvert fald en meget stærk og åbenlys inspirationskilde for flere af

jazzrockens toneangivende grupper i 1970'erne. Weather Report og Herbie Hancocks Mwandishi er blandt de mest oplagte eksempler, men der var utallige i både USA og Europa.

Miles Davis opfandt ikke jazzrocken, men uden hans eksperimenter i 1965-68 kulminerende med "In A Silent Way" og efterfølgende "Bitches Brew" ville den have lydt og udviklet sig betydeligt anderledes. Hans betydning for jazzens stilistiske udvikling var - ikke mindst i kraft af hans produktion i årene frem til og omkring 1969 - helt i særklasse.

Få, meget korte passager fra denne tekst vil kunne genfindes i mit cand.phil.-speciale fra Aarhus Universitet, 2013, "Miles Davis 1969-70. En jazzhistorisk perspektiveret stilanalytisk undersøgelse", men de er omformuleret og tilpasset artiklens kontekst.

Tak til C.C. Møller, Lene Hove, Karsten Aaholm, Jeppe Wessberg Christensen og Christian Kraglund

NOTER

- ¹ Det er baggrunden for en serie á seks artikler, jeg har skrevet for magasinet Jazz Special fra februar 2018 til februar 2019.
- ² Det er en misforståelse, når Christian Braad Thomsen på s. 313 i ”Drømmejazz” (Tiderne Skifter, 2009) skriver, at *Shhh/Peaceful* består af to forskellige numre. (Lytter man til live-optagelser med Davis’ kvintet fra 1969, kan man i øvrigt også konstatere, at det er forkert, når Braad Thomsen på s. 310 hævder, at Davis havde et ”absolut negativt forhold” til freejazzen.)
- ³ Lohmann *The Sound of Miles Davis*, s. 102-103 og Chambers *Milestones 2*, s. 152-153.
- ⁴ Se f.eks. Bob Belden, *Annotations* s. 98 og 100 og Paul Tingen, *Miles Beyond*, s. 53 ff.
- ⁵ Se Jan Lohmann, *The Sound of Miles Davis*, s. 103 ff.
- ⁶ I 2016 udkom desuden ”Freedom Jazz Dance” som den femte i ’The Bootleg series’, men den består af optagelser fra forberedende studieøvelser fra 1965-68, og da de ingen særlig relevans har for denne artikel, vil de ikke blive inddraget.
- ⁷ Formelt set må basstemmen til Footprints kategoriseres som en basfigur, men den semimodale kontekst (se senere) og de mange gentagelser gør sammen med den enkle, melodiske karakter, at den umiddelbart opleves som et ostinat.
- ⁸ Se f.eks. Paul Chambers, ”Milestones”, s. 158 ff. og John Szwed, ”So What”, s. 278 ff.
- ⁹ Se koncertrepertoire hos Jan Lohmann.
- ¹⁰ Det er vigtigt at være opmærksom på, at der ikke er én ’rigtig’ udgave af denne type kompositioner, og at musikken, også hvad harmonikken angår, var under stadig forandring. I tilfældet Footprints er der publiceret forskellige transskriptioner, og nogle af dem har andre akkordprogressioner i t. 9-10 end anført ovenfor.
- ¹¹ Se Bob Belden, ”Annotations”, s. 87.
- ¹² Agitation var blevet inkorporeret i det faste repertoire i 1965 og var fra foråret 1967 den faste set-åbner frem til 1969. Footprints fandt vej til repertoireet i sommeren 1967, og både Masqualero og Riot kom til i efteråret. Se Jan Lohmann hhv. s. 92. ff., s. 95, s. 96-97 ff.
- ¹³ $|gm|G_{sus}^7|G_{sus}^7|G^{7,b9}|G^{\Delta(\#11)}|G_{fis} C_{fis} |F^{\#} H_{fis}|$. For detaljer, se Waters s. 244 ff.
- ¹⁴ Fender Rhodes skulle blive den absolut foretrukne el-klavertype hos de fremtrædende jazzrock-pianister i 1970’erne (og også hos Davis), men frem til maj 1968 spillede Hancock på Wurlitzer.

- ¹⁵ På den alternative version af Pinocchio (optaget juli 1967 og udgivet på "Quintet 1965-68" i 1998) prøvede Davis det samme, men valgte en anden form til den version, der kom med på "Nefertiti". Se afsnittet om form s. 32.
- ¹⁶ Token havde ifølge Belden, "Annotations", s. 89 været producer hos Columbia i en længere årrække.
- ¹⁷ Se f.eks. Szwed s. 277 ff. og Chambers.
- ¹⁸ Flere andre tal har været nævnt i litteraturen, men Bob Beldens informationer i den lange covernote til "The Complete In A Silent Way Sessions" s. 9 fremstår mest troværdig. Se evt. også Tingen, s. 60.
- ¹⁹ For detaljerne se Belden, covernoter til "The Complete In A...", s. 43.
- ²⁰ Ifølge Belden "Annotations", s. 89 optog de 35 'stumper'.
- ²¹ For en detaljeret beskrivelse af de mange klip, se Tingen s. 305.
- ²² Tingen s. 309.
- ²³ Det har været en kendt sag gennem mange år. Se evt. Tingen s. 60 og Mortensen s. 17 ff.
- ²⁴ Homogenitet etableres naturligvis med mange forskellige midler og på mange samtidige måder. Et helt andet eksempel er Davis' solo fra ca. 12 minutter inde i *In A Silent Way/It's About That Time*, der i udpræget grad benytter den faldende el-klaverfigur - som vel at mærke ikke spilles under den pågældende solo - som motivisk udgangspunkt. (Se evt. Tore Mortensen s. 21 og den tilhørende transskription s. 127.)
- ²⁵ Dertil en *session reel* på "Freedom Jazz Dance", se evt. note 6.

LITTERATUR

- Carr, Ian: "Miles Davis. The Definitive Biography", HarperCollins, 1998. (Revideret og udvidet udgave af "Miles Davis. A Critical Biography", 1982.)
- Chambers, Jack: "Milestones. The Music and Times of Miles Davis", Da Capo Press 1. udgave 1983, 1985
- Cook, Richard: "It's About That Time. Miles Davis On And Off Records", Atlantic Books, London 2005
- Freeman, Philip: "Running the Voodoo Down. The Electric Music of Miles Davis" Backbeat Books, San Francisco 2005
- Lohmann, Jan: "The Sound of Miles Davis. The Discography 1945-1991" Jazzmedia (u.å.)
- Mortensen, Tore: "Miles Davis – den nye jazz", hovedfagsspeciale fra Århus Universitet 1976. Udgivet af forfatteren, 1977
- Nicholson, Stuart: "Jazz-Rock. A History" Cannongate, 1998
- Pekar, Harvey: *Miles Davis: 1964-69 Recordings* i "A Miles Davis Reader", red. Bill Kirchner, Smithsonian Institution Press, 1997
- Szwed, John: "So What. The Life of Miles Davis" Simon & Schuster, New York, 2002
- Tingen, Paul: "Miles Beyond. The Electric Explorations of Miles Davis 1967-1991" Billboard Books, New York, 2001
- Waters, Keith: "The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68" Oxford Studies in Recorded Jazz, Oxford University Press, 2011

APPENDIKS

De væsentligste Miles Davis-udgivelser 1965-1968

Udover de seks oprindeligt udgivne albums er kun optagelser, der er nævnt i artiklen taget med, og listen er derfor ikke komplet. 16 *tracks* er fremhævet. Der er ikke tale om anbefalinger baseret på en kvalitetsvurdering, men om de optagelser, som vurderes samlet set at illustrere Miles Davis' stilistiske udvikling i perioden fra "E.S.P." frem til "In A Silent Way" mest tydeligt og koncentreret.

De seks oprindeligt udgivne albums

"E.S.P." Optaget januar 1965. Udgivet 1965.

E.S.P. (Shorter)(5:27) / *Eighty-One* (Carter/Davis)(6:11) / *Little One* (Hancock)(7:21) / *R.J.* (Carter)(3:56) / *Agitation*_(Davis)(7:46) / *Iris* (Shorter)(8:29) / *Mood* Carter/Davis)(8:50)

"Miles Smiles" Optaget oktober 1966. Udgivet 1967.

Orbits (Shorter)(4:35) / *Circle* (5:52) / *Footprints* (Shorter)(9:44) / *Dolores* (Shorter)(6:20) / *Freedom Jazz Dance* (Eddie Harris)(7:11) / *Gingerbread Boy* (Jimmy Heath)(7:40)

"Sorcerer" Optaget maj 1967. Udgivet 1967.

Prince of Darkness (Shorter)(6:27) / *Pee Wee* (Shorter)(Williams)(4:49) / *Masqualero* (Shorter)(8:53) / *The Sorcerer* (Hancock)(5:10) / *Limbo* (Shorter)(7:13) / *Vonetta* (Shorter)(5:36)

"Nefertiti" Optaget juni-juli 1967. Udgivet 1968.

*Nefertiti*_(Shorter)(7:52) / *Fall* (Shorter)(6:39) / *Hand Jive* (Williams)(8:54) / *Madness* (Hancock)(7:31) / *Riot* (Hancock)(3:04) / *Pinocchio* (Shorter)(5:08)

Alternative takes er udgivet på "Quintet 1965-68", herunder:

Pinocchio (Shorter)(5:08)

"Miles In The Sky" Optaget januar og maj 1968. Udgivet 1968.

Stuff (Davis)(16:58) / *Paraphernalia* (Shorter)(12:36) / *Black Comedy* (Williams)(7:25) / *Country Son*_(Davis)(13:49)

Alternative takes er udgivet på "Quintet 1965-68", herunder:

*Country Son*_(Davis)(14:38)

"Filles De Kilimanjaro" Optaget juni og september 1968. Udgivet 1969.

*Tout de Suite*_(Davis)(14:07) / *Petit Machins* (Davis/Evans)(8:04) / *Filles de Kilimanjaro*_(Davis)(12:01) / *Frelon Brun* (Davis)(5:37) / *Mademoiselle Mabry*_(Davis)(16:33)

På de første fem albums og tre numre fra "Filles de Kilimanjaro" er besætningen: Miles Davis (trompet), Wayne Shorter (tenorsax), Herbie Hancock (klaver), Ron Carter (bas) og Tony Williams (trommer). På *Frelon Brun* og *Mademoiselle Mabry* fra "Filles de Kilimanjaro" erstatter Chick Corea Herbie Hancock, og Dave Holland erstatter Ron Carter.

I første omgang uudgivne studieoptagelser

Circle In The Round to udgaver. (26:15)(33:32)

Optaget 4. december 1967. Udgivet første gang på "Circle In The Round" i 1979.
Davis (+ klokke), Wayne Shorter (tenorsax), Herbie Hancock (celeste),
Joe Beck (guitar), Ron Carter (bas) og Tony Williams (trommer)

Water On The Pond (7:00)

Optaget 28. december 1967. Udgivet første gang på "Directions" i 1981.
Davis, Wayne Shorter (ts), Herbie Hancock (el-piano, cembalo),
Joe Beck (gt), Ron Carter (b) og Tony Williams (tr)

Fun (4:09)

Optaget 11. januar 1968. Udgivet første gang på "Directions" i 1981.
Davis, Wayne Shorter (ts), Herbie Hancock (elp, cembalo), Bucky Pizzarelli (gt),
Ron Carter (b) og Tony Williams (tr)

Sanctuary (8:50)

Optaget 15. februar 1968. Udgivet første gang på "Circle In The Round" i 1979.
Davis, Wayne Shorter (ts), Herbie Hancock (p),
Ron Carter (b) og Tony Williams (tr)

Two Faced (18:02)

Optaget 11. november 1968. Udgivet første gang på "Water Babies" i 1976.
Davis, Wayne Shorter (ts), Herbie Hancock (elp), Chick Corea (elp)
Dave Holland (b) og Tony Williams (tr).

Dual Mr. Tillman Anthony (13:20)

Optaget 11. november 1968. Udgivet første gang på "Water Babies" i 1976.
Davis, Wayne Shorter (ts), Herbie Hancock (elp), Chick Corea (elp)
Dave Holland (bas) og Tony Williams (tr)

Splash (10:05)

Optaget 12. november 1968. Udgivet første gang på "Circle In The Round" i 1979.
Davis, Wayne Shorter (ts), Herbie Hancock (elp), Chick Corea (elp)
Dave Holland (b) og Tony Williams (tr)

Splashdown (8:03)

Optaget 25. november 1968. Udgivet første gang på "The Complete In A Silent Way Sessions" i 2001.
Davis, Wayne Shorter (ts), Herbie Hancock (elp), Chick Corea (elp), Joe Zawinul (orgel)
Dave Holland (b) og Tony Williams (tr)

Ascent (14:52)

Optaget 27. november 1968. Udgivet første gang på "Directions" i 1981.
Davis, Wayne Shorter (sopransax), Herbie Hancock (elp), Chick Corea (elp), Joe Zawinul (org)
Dave Holland (b), Jack DeJohnette (tr) og Teo Macero (tamburin)

Directions₂ to udgaver (6:47)(4:51)

Optaget 27. november 1968. Udgivet første gang på "Directions" i 1981.
Davis, Wayne Shorter (ts og ss), Chick Corea (elp), Joe Zawinul (org)
Dave Holland (b) og Jack DeJohnette (tr)

Om forfatteren:

Jens Rasmussen (f. 1964) er mag.art. i musikvidenskab. Musikunderviser, foredragsholder og skribent. For yderligere information se hjemmeside: www.jensrasmussen-musik.dk

Skriftserien *PubliMus*

Oversigt over udgivelser 2007-2020

1-07. Mogens Christensen: Ugler i musen

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. Fredrik Søegaard: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. Carl Erik Kühl: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. Hans Sydow: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. Tonespace er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. Charles Morrow: Lydkunst i det offentlige rum

I disse år vokser mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. Elisabeth Meyer-Topsøe: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. Niels la Cour: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. Orla Vinther: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

9-08. Eva Fock: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. Leif Ludwig Albertsen: Brahms og Magelone

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. Palle Jespersen: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen Zoltán Kodály fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. Peer Birch: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnstenen i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. Carl Humphries: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. Magnus Tessing Schneider: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera Don Giovanni i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. Ole Kühl: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det ikoner, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, Motown og Bebop antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. Bendt Viinholt: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. Leif Ludwig Albertsen: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen Wilhelm Meisters Lehrjahre, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. Johan Bender: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. Mads Bille: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. Finn Jespersen: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk Carmina Burana er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uopført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. Orla Vinther: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. Søren Ryge Petersen: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV-programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. Jørgen Erichsen: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjten Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. Karl Aage Rasmussen: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. Thomas Vilhelm og Per Wium: Frank Zappa

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. Henrik Nebelong: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008) den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i PubliMus skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. Manfred Eger: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. Mogens Wenzel Andreasen: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. Valdemar Lønsted: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

30-14. Peter Wang: Lille Lise – og andre småtterier.

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en dynamiske foranalyse, han præsenterer.

31-14. Thomas Agerfeldt Olesen: Reaktionær og moderne.

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk *Metamorphosen*.

32-15. John Frandsen: Reaktionær og moderne – en messe for livet.

Anmelderne var begejstrede – og forbavsedede – over John Frandsens 1½ time lange Requiem efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til PubliMus besvarer han det skriftligt.

33-15. Henrik Nebelong: Aïda – triumfmarcherende dystopi.

I 2013 fejrede PubliMus 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Giuseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, *Aïda* – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. Michael Fjeldsø, Søren Schou og Carl Erik Kühl: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. Johan Bender: Synet af Nielsen.

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36-16. Henrik Marstal: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.

Den internationalt kendte danske jazzpianist Carsten Dahl indspillede i 2014 sin unikke fortolkning af Johann Sebastian Bachs Goldberg-variationer for præpareret klaver. I den anledning lod han sig interviewe af Henrik Marstal, der sidenhen har bearbejdet interviewet til denne artikel.

37-16. Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Trisse Gejl. Søren Ulrik Thomsen. Asger Schnack. Claus Handberg. Flere: "Mig og musikken".

Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde. (Foreløbig kun i digital version)

38-16. Per Aage Brandt: Bellmans fødder – en metrisk meditation.

Artiklen præsenterer en ny semiotisk analyse af forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi og anvender den på Bellmans Fredmans Epistel nr. 12, "Gråt Fader Berg", hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst. (Foreløbig kun i digital version)

39-16. Christina Dahl: Musikkens mange formål.

"Musikudøvelse styrker hukommelsen! Musikudøvelse styrker læse og regneevnerne! Musikudøvelse styrker de sociale relationer!" Ja, musik kan noget andet og mere end være musik. Men hvorledes med musikken og musikudøvelsen for dens egen skyld? Artiklen drøfter denne problemstilling såvel teoretisk som under inddragelse af eksempler fra praktisk musikundervisning. (Foreløbig kun i digital version)

40-17. Hans Henriksen: Per Nørgård – de unge år.

Første udgivelse i en antologi om markante danske komponister i 1900-tallet, som de erindres af personer, der har kendt dem personligt eller fulgt dem opmærksomt. (Foreløbig kun i digital version)

41-17. Per Vadmand: Duke Ellington og den store form.

Til forskel fra andre store jazzmusikere var Ellington i at udforske større og mere sammensatte former, der begrænser det improvisatoriske moment og derfor af mange kritikere blev betragtet som "ikke rigtig jazz". I sin artikel gennemgår Per Vadmand Ellingtons hovedværker i den store form med særlig vægt på 'Harlem-Suiten'. I web-versionen er der links til adskillige eksempler, så læseren kan lytte med! (Foreløbig kun i digital version)

42-17. Thomas Michelsen: Musikanmelderen skal invitere til debat.

Det er ikke helt nemt at forklare den professionelle musikanmeldelses berettigelse, og med de senere års strukturelle ændringer i medieverdenen er den kommet yderligere under pres. Michelsens artikel gennemgår problemstillingen historisk og systematisk, idet den argumenterer for, at musikanmeldelsen rummer et særligt potentiale, som også i dag kan komme vores fælles offentlige kulturliv til gode. (Foreløbig kun i digital version)

43-17. Niels Bille Hansen: Entusiastisk ambivalens. Om Thomas Mann og Richard Wagner.

Forfatteren Thomas Mann (1875-1955) havde et livslangt lidenskabeligt forhold til musik, der også prægede hans litterære værker. Som han selv udtrykker det: "Jeg skaber så megen musik, som man med rimelighed kan skabe uden musik." Richard Wagner er oplagt den komponist, der har betydet mest for ham. Men hans indstilling til Wagner ændrer sig hele tiden i takt med de dramatiske forandringer i Tysklands historie og udviklingen i hans eget forfatterskab. (Foreløbig kun i digital version)

44-18. Leif Balthzersen: Musikken på Shakespeares teatre. En kort introduktion.

Shakespeares tid i det elizabethanske England betegner en blomstringsperiode inden for såvel teater som kunstmusik. Men i dag ved man faktisk kun lidt om den musikalske praksis på teatrene: hvilken plads musikken havde – for slet ikke at tale om, hvordan den lød. (Foreløbig kun i digital version)

45-18. Christian Munch-Hansen: Saxfonisten med Helligåndens ild.

Den store jazzsaxofonist John Coltrane, som døde i 1967, er ikke blot musikalsk blevet en legende. Den afrikansk-ortodokse kirke i USA har kanoniseret ham som helgen, og i et lokale i Fillmore Street 1286 i San Francisco har han fået sin egen kirke, Saint John Coltrane African Orthodox Church. Her er Coltranes musik hver søndag centrum for gudstjenester, og hans eksempel har givet kirken en stærk social profil med fattighjælp, kamp imod racisme, politivold og kapitalistisk boligpolitik. (Foreløbig kun i digital version)

46-18. Thomas Teilmann Damm: Bernard Herrmanns 'Vertigo'.

Vertigo er kendt som titlen på et af Alfred Hitchcocks filmiske mesterværker, men i samarbejdet med komponisten Bernard Herrmann løftes værket op i en unik syntese mellem det filmiske og det musikalske. Thomas Damms artikel indeholder både en række generelle overvejelser om film og filmmusik og en fremstilling af samarbejdet mellem Hitchcock og Herrmann. (Foreløbig kun i digital version)

47-18. Lars Ole Bonde: Fra Høffding til Høybye.

I 1980 og 1986 skrev komponisten Finn Høffding (1899-1997) to breve til komponistkollegaen John Høybye (f. 1939). Han giver hér udtryk for sin oplevelse af et nært (ånd)slægtskab, henover generationskløften på et halvt århundrede. Er der en forbindelse mellem den kulturradikale musiktradition i mellemkrigstiden, repræsenteret ved Høffding, og Høybyes arbejde som komponist, pædagog og dirigent i den kolde krigs tid. (Foreløbig kun i digital version)

48-18. Jørgen I. Jensen og Michael Fjeldsøe: Projekt Nielsen.

En dialog mellem forfatteren og teologen Jørgen I. Jensen og prof. Michael Fjeldsøe om Carl Nielsen som dansk komponist i en europæisk musikkultur. (Foreløbig kun i digital version)

49-19. Karl Aage Rasmussen: Haydn og historiens luner.

"Haydn, Mozart og Beethoven", siger vi. Men i dag er denne Wienerklassikkens treenighed nok lidt af en tilsnigelse. Det er, som om Haydn sakket agterud. Karl Aage Rasmussens artikel gør rede for, hvordan musikkulturen har opfattet Haydn og hans betydning fra hans egen tid og til i dag, godt 200 år efter hans død. (Foreløbig kun i digital version)

50-19. Peter Nissen: Langgaard, Liszt og det moderne.

I årene 1887-1890 besøgte den unge komponist og pianist Siegfried Langgaard flere gange Franz Liszt i Weimar. Hans breve hjem til moderen og kæresten giver et interessant billede af masterclass-kulturens begyndelse i 1800-tallet. Liszt bekræfter Langgaard som kunstner og introducerer ham i moderne udtryksformer. Siegfried Langgaard var far til Rued Langgaard. (Foreløbig kun i digital version)

51-19. Steen Chr. Steensen: Paraden, tomheden og Den store Krig

Paris lå tæt på krigsfronten i 1. Verdenskrig, og hér udviklede sig en verdensfjern fin-de-siècle dyrkelse af det æstetiske side om side med eksperimenterende avantgarde. Et ikonisk eksempel på et avantgardistisk værk er balletten Parade, som i denne artikel beskrives og belyses i sin sammenhæng med krigen. (Foreløbig kun i digital version)

52-19. Henrik Marstal: Upåagtet Danskhed

Artiklen kan betragtes som et supplement til Marstals biografi fra 2019 om komponisten Else Marie Pade (1924-2016). Med fokus på hendes særlige hverdagsnationale kunstpraksis som pionerkomponist inden for det internationale elektroniske musikområde i perioden 1954-1958 undersøger den, hvad forfatteren betegner som hendes "upåagtede danskhed". (Foreløbig kun i digital version)

53-20. Jens Cornelius: Gruppen for alternativ musik.

Hvad skete der i det danske klassiske musikliv i ungdomsoprøret? Midt i det frodige anarki fremstod i København ca. 1968-72 "Gruppen for alternativ musik". Forfatteren optegner kronologien for Gruppens eksistens på basis af kilder og samtaler med to af de vigtigste medlemmer, de dag fremtrædende danske komponister Hans Abrahamsen og Ole Buck. Artiklen præsenterer links til musikoptagelser, der aldrig før har været offentliggjort. (Foreløbig kun i digital version)

54-20. Karl Aage Rasmussen: Bach, Gud, Luther og påskemordet.

Langfredag 1724 blev den første af Johann Sebastian Bachs passioner, Johannes-passionen, uropført i Leipzigs Nikolaikirke. Hvad hørte menigheden, hvad tænkte de, hvad gik gennem hovedet på dem i løbet af de omkring to timer en opførelse varer? Vi har ingen kilder. Forfatteren forsøger at skrive sig ind på begivenheden under en musikalsk, historisk, biografisk og teologisk synsvinkel. (Foreløbig kun i digital version)

55-20. Valdemar Lønsted: Brahms og Wagner uden vibrato?

Der er - på mange måder - stor forskel på det, som var symfoniorkestrenes klanglige ideal og almindelige praksis helt frem til Mahler, og det, vi i dag i alle medier tager for givet. Det gør forfatteren rede for sin artikel under anvendelse af et væld af video- og lydseksempler.

56-20. Bent Lorentzens musikdramatik

Bent Lorentzen (1935-2018) er en af Danmarks mest produktive operakomponister. Artiklen giver den første samlede fremstilling af hans musikdramatiske værker i perioden 1963-1995, hvor han også er en signifikant figur i tidens institutionelle og musikpolitiske forhold.