

# McCoy Tyner

En undersøgelse af den amerikanske jazzpianist McCoy Tyners spillestil i perioden 1960-1965 med særlig fokus på hans brug af bitonale improvisationsstrukturer i form af outside-playing

Speciale af Poul Sejersen

Vejleder: Pia Rasmussen

Musikvidenskabeligt Institut,

Aarhus Universitet, juni 2009

# Indholdsfortegnelse

INDLEDNING.....	4
<i>Problemformulering</i> .....	5
<i>Metode</i> .....	6
<i>Opgavens opbygning</i> .....	6
HISTORISK RAMME .....	7
<i>Tidsmæssig afgrænsning</i> .....	9
<i>Jazz i 1940'erne</i> .....	11
Bebop.....	11
<i>Jazz i 1950'erne og begyndelsen af 1960'erne</i> .....	14
Miles Davis og John Coltrane .....	15
Kvartetten .....	18
Free jazz.....	19
MCCOY TYNER – BIOGRAFI OG SPILLESTIL .....	21
<i>Kort biografi</i> .....	21
<i>McCoy Tyners spillestil</i> .....	22
<i>Stilbegrebet</i> .....	23
<i>Tyners brug af kvartharmonik</i> .....	26
<i>Pentatonik</i> .....	32
<i>Modal tilgang</i> .....	34
TEORETISK BAGGRUND FOR ANALYSERNE .....	35
<i>Beboppens musikalske elementer</i> .....	36
<i>Gennemgang af begreber der knytter sig til outside-playing</i> .....	38
Superimposition.....	39
Chromaticism - grader af dissonans.....	40
<i>Oplevelsen af outside-playing</i> .....	42
<i>Valg af analysemateriale</i> .....	44
<i>Problemstillinger vedrørende aflytning af musik og analyse af aflyttet musik</i> .....	46
ANALYSE AF MCCOY TYNERS SOLOER MED FOKUS PÅ HANS BRUG AF OUTSIDE-PLAYING .....	47
<i>Analyse af Bessie's Blues</i> .....	48
Analyse af blues.....	49
Soloens overordnede karakter .....	49
Outside-forløb 1.....	51
Outside-forløb 2.....	54
<i>Analyse af The Promise</i> .....	57
Form og harmonisk opbygning .....	57

Soloens overordnede opbygning.....	59
Outside-forløbet.....	60
<i>Analyse af Resolution</i> .....	62
Tema og harmonisk opbygning.....	62
Soloens overordnede opbygning.....	63
Outside-forløb 1.....	64
Outside-forløb 2.....	68
<i>Analyse af Affirmation</i> .....	71
Soloens overordnede karakter.....	71
Outside-forløb 1.....	73
Outside-forløb 2.....	74
KONKLUSION.....	78
LITTERATUR.....	81
<i>Resume</i> .....	83

"McCoy is one serious cat. He played the hippest shit because he goes outside the chords and comes back and I thought that was amazing."<sup>1</sup>

## Indledning

Dette speciale beskæftiger sig med den amerikanske jazzpianist McCoy Tyners spillestil, idet jeg især fokuserer på Tyners brug af en gruppe af improvisatoriske teknikker, som har det fællestræk, at de i en jazzdiskurs betegnes *outside-playing*<sup>2</sup> og oftest er af bitonal karakter.

Jeg vil fokusere på McCoy Tyners brug af disse improvisatoriske teknikker, mens han var medlem af *The John Coltrane Quartet*, fra 1960, hvor han sammen med Coltrane var med til at danne kvartetten og indtil 1965, hvor han afbrød samarbejdet med Coltrane.

McCoy Tyner (f.1938) har haft afgørende betydning for udviklingen af den moderne jazzklaverstil, hvilket for eksempel udtrykkes i følgende citat: "*Not Bill Evans, not Herbie Hancock, not Ahmad Jamal nor Cecil Taylor --with all due respect to each of those greats, no pianist since Bud Powell has had as widespread an influence as McCoy Tyner*".<sup>3</sup> Det er i sagens natur svært at afgøre, hvem der er den mest indflydelsesrige pianist – og det er måske heller ikke så vigtigt. Alligevel rummer citatet en interessant pointe. Fælles for ovennævnte pianister er, at de hver på deres måde har været med til at udvikle og skabe den moderne jazzklaverstil. Herbie Hancock har med eksempelvis udviklingen af komplekse polyrytmiske strukturer og Bill Evans med sin elegante klangfornemmelse og brug af elementer fra den europæiske kunstmusik tilført jazzklaverspillet vigtige rytmiske og harmoniske aspekter. Men hvor disse pianister har skabt en spillestil, som trods tydelige personlige kendetegn og markante innovative træk alligevel havde karakter af en udvidelse af allerede eksisterende stiltræk, adskiller Tyner sig ved at have udviklet en spillestil, der havde en fundamentalt ny og anderledes *sound* – resultatet af Tyners brug af især tre harmoniske og melodiske elementer: *outside-playing*, kvartbaseret harmonik og pentatonik. Ingen af disse musikalske elementer er Tyners opfindelse, men med en intensiv brug af elementerne i kombination med en bebop/hard bop-æstetik skabte Tyner en unik spillestil, en stil, som hurtigt blev kopieret af

---

<sup>1</sup> Freddie Hubbard

<sup>2</sup> Jeg har valgt at benytte udtrykket uoversat. Dels fordi det rent sætningskonstruktionsmæssigt vil blive tungere at bruge en dansk oversættelse som for eksempel 'at spille ude', dels fordi *outside* og *outside-playing* også anvendes i en dansk jazzdiskurs (jævnfør for eksempel Westergård Madsen s. 210).

<sup>3</sup> Kevin Whitehead citeret fra uspecificeret udgave af *Down Beat* på websiden:  
<http://www.musicianguide.com/biographies/1608001057/McCoy-Tyner.html>

andre pianister. Pianister som eksempelvis Herbie Hancock<sup>4</sup> og Chick Corea<sup>5</sup> lod sig inspirere af Tyner, og mange af de nye harmoniske og improvisatoriske teknikker, som Tyner er ophavsmand til, er i dag standardpensum for jazzmusikere.<sup>6</sup>

At spille outside vil sige, at en solist i kortere eller længere forløb bevæger sig uden for en given toneart. Et selvsagt nødvendigt grundlag for at spille outside er, at der også er et inside-felt. Dette inside-felt udgøres af musikens toneart eller tonearter. Således er outside-playing knyttet til tonalt baseret jazz. Outside-forløb optræder simultant med – eller sagt på en anden måde – ovenpå en allerede manifesteret toneart, hvorved bitonalitet opstår. På et oplevelsesmæssigt niveau skaber brugen af outside-playing forløb, der ofte har en tonalitetforvirrende virkning. Samtidig har outside-forløb ofte en stærkt dissonerende karakter og optræder på den måde som et spændingsskabende element i musikken. Outside-playing er altså et begreb, der knytter sig til melodik og harmonik. På det rytmiske plan kan polyrytmik ses som modstykke til outside-playing.<sup>7</sup> Historisk set knytter udviklingen af outside-playing sig til det nybrud, der omkring 1960 fandt sted på den amerikanske jazzscene<sup>8</sup> med bl.a. The John Coltrane Quartet som en væsentlig komponent, men samtidig har ideen om at opbygge musikalsk spænding ved at bevæge sig udenfor en given tonalitet også tråde tilbage til den moderne jazz's (beboppens) fremkomst i første halvdel af 1940'erne.

## Problemformulering

Jeg vil i dette speciale undersøge McCoy Tyners brug af forskellige improvisatoriske teknikker, der samlet benævnes outside-playing. Konkret vil jeg analysere fire Tyner-improvisationer med outside-elementer. Improvisationerne er udvalgt blandt Tyners musikalske produktion i perioden 1960-1965, mens han var medlem af The John Coltrane Quartet, idet jeg har taget udgangspunkt i kvartetens officielle udgivelser fra disse år. Jeg ønsker gennem analyserne at undersøge, hvordan

---

<sup>4</sup> Lyons, s. 273.

<sup>5</sup> Chick Coreas debutalbum *Tones For Joan's Bones* (1966) får i en biografisk artikel om Corea på websiden [www.allaboutjazz.com](http://www.allaboutjazz.com) denne omtale: "*Corea's debut album as a leader is largely a hard-bop session with a McCoy Tyner presence to it*". <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=14563>.

<sup>6</sup> Se for eksempel Levine 1995. Der er i alt 34 henvisninger til Tyner i denne bogs indeks s. 522. Se også Madsen, Westergård, s. 190 og Liebman, s. 70 f.

<sup>7</sup> Vuust, s. 87 ff.

<sup>8</sup> Her tænker jeg også på eksempelvis Miles Davis' eksperimenter med modal jazz og Ornette Colemans opgør med jazzens konventioner i free jazz-bevægelsen, jævnfør for eksempel Shipton, hhv. s. 663 og 773.

de enkelte outside-forløb på et rytmisk, melodisk og harmonisk plan er opbygget, og hvilken rolle de på et dynamisk, intensitetsmæssigt og formstrukturerende plan spiller. Yderligere vil jeg i konklusionen diskutere, hvilke muligheder brugen af outside-playing åbner i den improvisatoriske proces.

Som indledning til analyserne vil jeg søge at begrebsliggøre fænomenet outside-playing og redegøre for den teori, jeg vil anvende i forbindelse med analyserne.

Tyner udviklede sin spillestil i begyndelsen af 1960'erne, og jeg vil bl.a. med henblik på at skabe en større forståelse for, hvorfor og hvordan denne udvikling fandt sted, placere den musik, jeg analyserer, i en bredere musikhistorisk forståelsesramme.

## Metode

Jeg tager i min undersøgelse af McCoy Tyners brug af outside-playing udgangspunkt i et konkret, afgrænset materiale: indspilninger af soloer med McCoy Tyner som pianist i The John Coltrane Quartet i perioden 1960-1965.<sup>9</sup> På baggrund af dette materiale (ca. 80 indspilninger) har jeg gennem en struktureret lytteproces udvalgt fire relevante soloer og derefter transskriberet udvalgte outsideforløb fra disse soloer. Hovedvægten i analyseafsnittet vil blive lagt på de transskriberede outside-forløb samt deres rolle i den overordnede kontekst. Jeg har fundet det vigtigt at forstå, hvordan outside-forløbene konkret er opbygget, hvilket er en væsentlig årsag til, at jeg har valgt så høj en detaljegråd i analyserne af hvert enkelt forløb.

Det teoretiske udgangspunkt for analyserne vil dels være musikanalytisk litteratur af almen karakter, dels litteratur, der specifikt omhandler outside-playing primært David Liebman: *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. Jeg vil hovedsageligt anvende teori og terminologi fra Barry Nettles, Mark Levine, Paul Rinzler og Dave Liebman. Jeg har selv gennem en årrække studeret jazz og jazzklaver og er dermed også bekendt med teori og terminologi fra en praktikers tilgangsvinkel.

## Opgavens opbygning

Jeg vil indledningsvis, for at skabe en ramme for den musik, jeg analyserer, gennemgå vigtige og relevante strømninger på den amerikanske jazzscene fra og med begyndelsen af den moderne jazz (beboppen) og kort – med udgangspunkt i Scott DeVeaux' artikel *Constructing the jazz tradition: Jazz historiography* – i ekskursform diskutere det traditionelle syn på jazzens historie.

---

<sup>9</sup> Se afsnit om afgrænsning af analysemateriale s. 44 f.

Herefter vil jeg redegøre for de nye strømninger på den amerikanske jazzscene omkring 1960, som The John Coltrane Quartet var en del af, og give et biografisk rids af kvartetten og McCoy Tyner. Dernæst vil jeg på et overordnet plan gennemgå centrale konstituerende elementer af McCoy Tyners spillestil med fokus på hans brug af kvartharmonik og pentatonik og kort diskutere stilbegrebet.

I et afsnit om det teoretiske fundament for analyserne vil jeg på baggrund af bl.a. Liebman, Nettles, Westergård Madsen og Levine redegøre for outside-begrebet. Derefter vil jeg i et *spændings-afspændings*-perspektiv diskutere oplevelsen af outside-playing samt diskutere muligheden for at vurdere styrken af det harmoniske og melodiske outside-felt. Desuden vil jeg diskutere problemstillinger vedrørende aflytning af musik og analyse af aflyttet musik.

I analyseafsnittet analyserer jeg de fire udvalgte soloer, som Tyner spiller over Coltrane-kompositionerne *Bessie's Blues* (1964), *The Promise* (1963), *Resolution* (1964) og *Affirmation* (1965). Jeg vil i de enkelte analyser undersøge, hvilke konkrete melodiske, harmoniske og rytmiske strukturer, der konstituerer de aflyttede outside-forløb, idet jeg antager, at disse forløb – trods deres umiddelbart perciperet kaotiske karakter – har en, om end ikke altid umiddelbart erkendbar, bagvedliggende strukturel logik. Desuden vil jeg undersøge, hvilke musikalske funktioner de enkelte analyserede outside-forløb på et storformalt plan tjener, eksempelvis intensitetsskabende, formkonstituerende eller formtilslørende.

## *Historisk ramme*

Hovedsigtet med de følgende afsnit er at skabe en historisk forståelsesramme, i hvilken jeg kan placere den musik, jeg analyserer. Til dette forehavende vil jeg benytte dels primære kilder,<sup>10</sup> hovedsageligt i form af interviews med McCoy Tyner, dels sekundære kilder,<sup>11</sup> historiske fremstillinger. Jeg vil fortrinsvis anvende en traditionel person-orienteret fremstillingsform. Imidlertid finder jeg det vigtigt kort at påpege, at denne måde at opfatte og gengive historien på kun er én af mange. Inden for jazzhistorieskrivningen er der de sidste par årtier sket en glidning i retning af en ny måde at anskue jazz og jazzens historie på:

---

<sup>10</sup> Jævnfør Olden-Jørgensen, s. 74.

<sup>11</sup> Ibid.

## Ekskurs:

I historiefaget har kildekritikken traditionelt været den fremherskende videnskabelige metode. På baggrund af eksisterende kildemateriale forsøger historikeren så præcist som muligt at rekonstruere en fortidig virkelighed. Resultatet bliver dog forskelligt alt efter om historikerens teoretiske og politiske udgangspunkt er eksempelvis materialistisk, mentalitetshistorisk, kulturhistorisk eller socialhistorisk. I de senere år er der imidlertid udviklet en stigende interesse for alternative metodiske strategier. Især har den amerikanske historiker Hayden White med sit værk *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe* (1973) gjort op med den traditionelle kildekritiske tilgang og fremkommet med en idé om, at historiske fremstillinger mest af alt er "*verbal fictions, the contents of which are as much invented as found and the forms which has more in common with their counterparts in literature that they have with those in the sciences*" (Hayden White citeret i Olden-Jørgensen, s. 41).

Den amerikanske musikhistoriker Scott DeVeaux tager i forlængelse heraf i sin vigtige artikel *Constructing the jazz tradition: Jazz historiography* fra 1991 udgangspunkt i blandt andet Whites ideer og beskriver den måde jazzens historie typisk fremstilles på som ... *a skillfully contrived and easily comprehended narrative...*" (DeVeaux, s. 525) mere end et præcist og multifacetteret (kulturhistorisk) billede af fortiden. Artiklen, der er en historiografisk analyse, påpeger, at den måde jazzens historie typisk opfattes og fremstilles på i bl.a. jazzlitteraturen – i den akademiske verden og også mere generelt – kan ses som én bestemt måde at anskue historien på, og at den er funderet i forestillinger, hvor jazz og jazzens historie ses som ét sammenhængende hele og at "*some central essence named jazz remains constant throughout all the dramatic transformations that have resulted in modern-day jazz*" (DeVeaux, s. 528). Scott DeVeaux stiller spørgsmålstegn ved denne opfattelsesmåde og spørger, hvad så forskellige musikere som *Sun Ra* og *Buddy Bolden* musikere, der begge betegnes som jazzmusikere, egentlig har til fælles. Scott DeVeaux afskriver ikke den eksisterende jazzforskning og historieskrivning, men påpeger, at nye anskuelsesmåder i forbindelse med jazz og jazzens historie vil kunne skabe en større og mere nuanceret forståelse af dette enorme felt.



Jeg vil i dette speciales historiske afsnit redegøre for relevante musikalske strømninger på den amerikanske jazzscene fra ca. 1940 til ca. 1960, strømninger der har haft afgørende indflydelse på den musik, McCoy Tyner og Coltrane-kvartetten skabte. Dernæst vil jeg beskrive kvartetens og McCoy Tyners udvikling med fokus på perioden 1960-1965 og præsentere konstituerende elementer i McCoy Tyners spillestil.

## Tidsmæssig afgrænsning

Selv om den musik, jeg beskæftiger mig med, er skabt i perioden 1960-1965, har jeg valgt at begynde den jazzhistoriske gennemgang med beboppens fremkomst omkring 1940. Jeg har valgt dette forholdsvis tidlige skæringspunkt af flere grunde:

Trods markante forskelle på 1940'ernes bebop og den musik, som blev skabt af Coltrane-kvartetten i perioden 1960-1965, har kvartetens musik, herunder McCoy Tyners bidrag, som det også vil fremgå af analyserne, en tydelig forbindelse til beboppen og i den videreførelse af beboppen, der fandt sted i 1950'erne med hard boppen. Oplevelsen af at syntetisere traditionelle og innovative musikalske elementer i en band-kontekst formuleres i følgende citat af en anden af 1960'ernes stilskabende pianister, Herbie Hancock. Hancock var på dette tidspunkt medlem af Miles Davis' anden kvintet (1962-1968). *The Miles Davis Quintet* var ligesom Coltrane-kvartetten en af 1960'ernes vigtige og stilskabende jazzgrupper:

*What I was trying to do and what I feel they [bandets andre medlemmer] were trying to do was to combine – take these influences that were happening to all of us at the time and amalgamate them, personalize them in such a way that when people were hearing us, they were hearing the avant-garde on one hand, and they were hearing the history of jazz that led up to it on the other hand ... We were sort of walking a tightrope with the kind of experimenting we were doing in music, not total experimentation, but we used to call it "controlled freedom."*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Berliner, s. 341.

Hancocks ord udtrykker langt hen af vejen det, som også Coltrane-kvartetten gjorde, om end kvartetten i den periode, jeg skriver om, gik længere i sine eksperimenter med nye musikalske elementer end Davis-kvintetten.<sup>13</sup>

Beboppens eksperimenter med akkordssubstitutioner, kromatik og polyrytmik kan ses som forløbere for egentlig outside-playing. Selv om der er afgørende forskel på beboppens søgen efter dissonans og så den dissonans, som outside-playing repræsenterer, er fællesnævneren en søgen efter nye måder, hvorpå spændings/afspændings-elementet i musikken kunne maksimeres.<sup>14</sup>

Med nutidige ører vil ældre typer af jazz, som for eksempel New Orleans-jazz og swing ofte virke antikverede, hvorimod beboppen har en mere moderne lyd. Dette skal bl.a. ses i lyset af, at den udvikling, jazzen undergik indtil beboppens fremkomst, var af en anden karakter end den, der fulgte.

Hvor jazzen fra den tidlige ragtime henover New Orleans-jazzen, 1920'ernes Chicago-scene, 1930'ernes swing og til og med beboppen undergik en udvikling præget af hurtige og store forandringer, har udviklingen siden hen i højere grad haft karakter af en stadig raffinering af de nye muligheder, beboppen repræsenterede.<sup>15</sup> Som Scott DeVeaux forklarer:

*"bebop is the point at which our contemporary ideas of jazz come into focus. It is both the source of the present--'that great revolution in jazz which made all subsequent jazz modernisms possible'--and the prism through which we absorb the past. To understand jazz, one must understand bebop."*<sup>16</sup>

Med beboppens opståen skete der også et skift i receptionen af jazzen. Hvor jazz tidligere primært sås som underholdnings- og populærmusik, sker der en bevægelse hen imod at opfatte jazzen som

---

<sup>13</sup> Efter 1965 er en sammenligning af de to bands ikke på samme måde relevant, idet Coltrane fra 1965 bevægede sig ind i free jazz-universet.

<sup>14</sup> Levine 1995, s. 183.

<sup>15</sup> Dette udsagn kan virke en anelse generaliserende. Der er selvsagt sket en enorm udvikling inden for jazzen siden beboppens fremvækst. Min pointe er, at beboppen, i mange forskellige afskygninger, synes at være nærværende i en betydelig del af den jazz, der fulgte.

<sup>16</sup> DeVeaux 1997, s. 3.

kunstmusik og jazzmusikerne som kunstnere, både blandt publikum og anmeldere, men også blandt musikerne selv.<sup>17</sup>

## Jazz i 1940'erne

I begyndelsen af 1940'erne var jazz som genrebetegnelse allerede bredt favnende. Op gennem 1920'erne og 1930'erne havde der blandt musikere, musikkritikere og historikere foregået en til tider voldsom diskussion om, hvilke kriterier musik skulle opfylde for at kunne blive betegnet som jazz. Da swingmusikken i slutningen af 1920'erne og starten af 1930'erne for alvor begyndte at vinde udbredelse, sås en ikke ubetydelig modstand mod at kalde denne nye musik for jazz. Både en gruppe af kritikere samt de musikere, der repræsenterede den tidlige, traditionelle jazz, så swingmusikken som et kommercielt modelune. At denne kritik efterhånden forstummede, kan bl.a. forklares ved, at såvel swingmusikerne som de musikere, der repræsenterede det traditionelle repertoire, kunne se en fordel i at inkorporere swingmusikken i jazztraditionen – swingmusikkens store popularitet og økonomiske succes skabte fornyet interesse for og kommerciel afsmitning på den ældre jazz, og for swingmusikerne gav det prestige at være en del af 'jazztraditionen'.<sup>18</sup> Omkring 1940 var swingmusikken, typisk repræsenteret ved bigbands, jazzens dominerende genre. På dette tidspunkt begyndte en gruppe unge sorte musikere på jazzscenen i Harlem, New York at eksperimentere med nye måder at spille på, der adskilte sig fra både den traditionelle jazz og swingmusikken. Disse unge jazzmusikere udviklede fra begyndelsen af 1940'erne en ny stil, bebop eller bare bop (angiveligt et onomatopoietikon, der skulle afspejle det centrale i denne nye stilarts *sound*), der skulle få massiv betydning for jazzens fremover.<sup>19</sup>

## Bebop

Beboppens fremvækst havde på det nærmeste karakter af en reformulering af jazzens æstetik og blev begyndelsen på den moderne jazz.

Beboppens formsprog, de små besætninger (ofte blot fire eller fem bandmedlemmer modsat det tidligere så populære bigband med omkring typisk 18 musikere), repertoire m.m. har karakter af at være det fundament, som jazzens efter beboppen har udviklet sig fra.<sup>20</sup> Som jeg senere uddyber,

---

<sup>17</sup> Shipton, s. 437 ff.

<sup>18</sup> DeVaux 1991, s. 537.

<sup>19</sup> Shipton, s. 437 ff.

<sup>20</sup> DeVaux 1997, s. 3.

havde for eksempel Coltrane-kvartettens musik trods fremtrædende avantgardetræk også klare referencer til beboppen, og på et nutidigt praksis-niveau er konsensus blandt jazzmusikere indbyrdes, at den 'rigtige' jazzmusiker er ham eller hende, der mestrer beboppens musikalske sprog (og ikke nødvendigvis for eksempel 1920'ernes Chicago-jazz). Hvis man ser bort fra free jazz, der mere eller mindre overbevisende frasagde sig alle tidligere musikalske konventioner, vil det være muligt at spore bebop-elementer i størsteparten af jazz efter 1945.

Der er i litteraturen generel enighed om, at beboppen udsprang fra det jazzklub-miljø, der var opstået i begyndelsen af 1930'erne på 52nd Street, Manhattan i New York. I begyndelsen af 1940'erne dannede jazzklubber med navne som The Onyx og Mintons rammen for koncerter og jam sessions hvor unge sorte jazzmusikere, herunder Kenny Clarke (1914-1985), Dizzy Gillespie (1917-1993), Thelonious Monk (1917-1982), Charlie Parker (1920-1955), Bud Powell (1924-1966) og Max Roach (1924-2007) og Miles Davis (1926-1991) havde mulighed for at udvikle og afprøve de nyskabende musikalske ideer, der udviklede sig til bebop.<sup>21</sup>

### ***Forskellige forståelsesmåder***

Beboppens opståen har dannet baggrund for flere forskellige tolkninger. Traditionelt er beboppens opståen blevet opfattet som enten et radikalt brud med eksisterende konventioner, hovedsageligt swingmusikken og den kommerialisering, som prægede genren, eller som en naturlig og uafvendelig videreudvikling af jazzen. Imidlertid udelukker den ene forestilling ikke nødvendigvis den anden.<sup>22</sup>

Uanset intentionerne var beboppen om end ikke et oprør mod, så i hvert fald et opgør med, en række eksisterende konventioner af både musikalsk og ikke-musikalsk art.

Sammenlignet med swingmusikken undergik centrale musikalske parametre store forandringer. (se også afsnittet Beboppens musikalske elementer, s. 36 ff. Beboppens fremvækst afstedkom en diskussion, der minder om 1930'ernes debat om, hvorvidt swingmusikken skulle opfattes som en del af jazzen eller ikke. Især var det bebopmusikerne, der ikke brød sig om at blive sat i bås med 'gamle tandløse musikere', som jazzen for dem syntes at repræsentere. Debatten gik dog snart i sig selv, og beboppen blev hurtigt set som den nyeste gren inden for jazzen.<sup>23</sup> Alligevel viser denne

---

<sup>21</sup> Shipton, s. 403 ff.

<sup>22</sup> DeVeaux 1991, s. 538 f.

<sup>23</sup> Ibid.

debat, at den nutidige forestilling om bebop som en uafvendelig nyskabelse inden for jazztraditionen ikke var en selvfølge ved beboppens fremkomst.

Selv om beboppen brød med en række af swingmusikkens konventioner, såvel musikalske som ikke-musikalske, er forestillingen om bebop som en musikalsk revolution og et opgør med alle tidligere konventioner ifølge Scott DeVeaux at skyde over målet.<sup>24</sup> Trods forskellene er der alligevel så mange ligheder, at det er mere rimeligt at se beboppen som en genre, der har rødder i swingmusikken, men også på væsentlige områder adskiller sig derfra.<sup>25</sup> I denne udvikling fra swing til bebop udpeger Shipton musikere som bl.a. Lester Young og Coleman Hawkins som vigtige overgangsfigurer, og for eksempel indeholder Hawkins' indspilning af *Body and Soul* fra 1939 musikalske elementer, der foregriber beboppen, herunder kromatiske gennemgangstoner, halv-trins bevægelser fra frase til frase og harmonisk substitution. Overgangsfigurerne var også vigtige inspirationskilder for den generation af musikere, der var med til at skabe beboppen; for eksempel var Charlie Parker tydeligt inspireret af Hawkins og Young.<sup>26</sup> Shipton ser også beboppens fremkomst som værende betinget af jazzmusikernes sociale forhold. Som nævnt var 52nd Streets jazzklubmiljø af afgørende betydning for beboppens udvikling. I dette miljø mødtes progressive swingmusikere og den nye generation af unge sorte jazzmusikere. Baggrunden for miljøets udvikling skal bl.a. ses i den måde, jazzscenen fungerede på omkring 1940. Trods den store popularitet bigband musikken nød, var der hen imod slutningen af 1930'erne hård konkurrence mellem de forskellige bands. I denne konkurrence stod de sorte bigbands svagt overfor de hvide bands, der havde hvide impresarioer og hvide pladeselskaber i ryggen. Selv om flere store sorte bigbands overlevede (for eksempel Basies, Ellingtons og Luncefords), måtte mange også opgive, og det blev samtidig for de sorte jazzmusikere stadig sværere at få jobs i big bands med overvejende hvid besætning. Disse og andre faktorer skabte arbejdsmangel hos de sorte bigband-musikere, der søgte nye veje bl.a. i jazzklubmiljøet på 52nd Street, hvor der i anden halvdel af 1930'erne var sket en fremvækst af små bands – typisk rytmegruppe og et par solister.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Shipton, s. 415.

<sup>27</sup> En ikke uvæsentlig faktor i forståelsen af, hvorfor disse bands var små, er at der simpelthen ikke var plads til større bands i klubberne.

Mødet mellem progressive swingmusikere og en ny generation af jazzmusikere kombineret med fornyet interesse for små besætninger samt jamsessions har haft en vigtig betydning for beboppens opståen.<sup>28</sup>

Beboppen markerer også begyndelsen på en ny selvopfattelse blandt sorte jazzmusikere. Man gjorde op med jazzens status som populær- og underholdningsmusik, og en opfattelse af beboppen (og jazz generelt) som kunstmusik voksede frem. Denne for jazzens nye *l'art pour l'art*-æstetik skulle få enorm betydning for jazzens videre udvikling,<sup>29</sup> og man kan kontrafaktisk spørge, hvordan de følgende årtiers udvikling, herunder 1960'ernes jazz, som The John Coltrane Quartet var en del af, var forløbet, hvis jazz var fortsat med primært at være underholdningsmusik.

Jeg har valgt ikke at beskæftige mig med det enorme felt, der omhandler jazzens betydning i racismediskussionen i USA i perioden fra 1940 til 1970, men vil dog kort nævne, at beboppen også af bl.a. borgerrettighedsforkæmpere blev set som et mere autentisk udtryk for de sorte amerikaneres kultur end swingmusikken, der primært havde som formål at underholde det hvide publikum og skaffe de sorte musikere et levebrød.

## **Jazz i 1950'erne og begyndelsen af 1960'erne**

I begyndelsen af 1950'erne var jazzscenen præget af en bred vifte af samtidigt eksisterende stilarter. Beboppen fortsatte i 1950'erne efter sin fremkomst og konsolidering i 1940'erne med at være det stilistisk-æstetiske pejlemærke, de fleste progressive jazzmusikere sigtede efter, og blev en forudsætning for udviklingen af en bred vifte af nye stilarter.<sup>30</sup>

Hvor der er nogenlunde enighed om, hvilke betegnelser der dækker de forskellige stilistiske strømninger inden for jazz til og med beboppen, bliver billedet fra 1950'ernes begyndelse og frem mere uklart. Betegnelser som hard bop, neo bop, post bop, mainstream med flere bliver i flæng anvendt om beboppens videreførelse i 1950'erne, og hvis man læser jazzhistoriske værker om denne periode, vil man erfare, at der bestemt ikke altid er enighed om, hvad de forskellige genrebetegnelser dækker.<sup>31</sup> Der synes dog at være en tendens til, at betegnelsen hard bop er den mest anerkendte og udbredte. På baggrund heraf vil jeg i det følgende anvende denne betegnelse om

---

<sup>28</sup> Shipton, s. 426 ff.

<sup>29</sup> Shipton, s. 437 ff.

<sup>30</sup> Shipton, s. 667 f.

<sup>31</sup> DeVeaux, s. 526 f.

beboppens videreførelse i 1950'erne, idet jeg tager udgangspunkt i New Groves definition af hard bop:

*"A substyle of [be]bop dating from the mid-1950s. It stands in opposition to cool jazz and particularly to West Coast jazz.... Its leading practitioners were based in New York. As practised by... [e.g.] the Miles Davis quintet and Sonny Rollins's small groups of the mid-1950s, hard bop is largely indistinguishable from the parent style bop. However, other exponents, most notably Horace Silver, Art Blakey, Jimmy Smith, Charles Mingus and Cannonball Adderley, introduced elements of greater simplicity and tunefulness..."*<sup>32</sup>

Det er dog The Miles Davis Quintet-versionen af hard bop, John Coltrane og McCoy Tyner ligger i forlængelse af, og ikke den sidst i citatet omtalte enklere form, der indbefatter soul- og gospel-elementer.

## **Miles Davis og John Coltrane**

**Miles Davis** fremhæves ofte som en af jazzens centrale personligheder, og han skulle få stor betydning for Coltranes karriere. I 1940'erne havde Davis været en del af bebop-revolutionen, og han var også stilskabende, da han i 1949 indspillede det banebrydende album *Birth of the Cool*. Efter en lang periode præget af et invaliderende heroin-misbrug, lykkedes det i 1954 Davis at blive stoffri og genoptage karrieren. I 1955 dannede han sin første kvintet i eget navn med blandt andet den på det tidspunkt relativt ukendte tenorsaxofonist John Coltrane. Kvintetten opnåede hurtigt relativt stor popularitet med blandt andet de fire album *Workin... ' , Steamin... ' , Relaxin... ' og Cookin' with The Miles Davis Quintet*<sup>33</sup> der udkom i 1956, men også som live-band.<sup>34</sup>

Udgangspunktet for kvintettens musik var hard bop, og hvis man lytter til de førnævnte album, er det tydeligt, at både rytmegruppen – Red Garland (piano), Paul Chambers (bas) og Philly Joe Jones (trommer) – og solisterne Garland og Coltrane er funderet i denne genre. Davis adskiller sig imidlertid med en spillestil, der opleves som en decideret kontrast til resten af bandet. Hans

---

<sup>32</sup> Kernfeld, Barry: "Hard bop." In *Grove Music Online. Oxford Music*

*Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49163> (accessed April 16, 2009)

<sup>33</sup> Disse album er i realiteten resultatet af to indspilningssessions, som blev klippet sammen til fire album.

<sup>34</sup> Chambers I, s. 215 ff.

temapresentationer og soloer er præget af enkle fraser, lange toner og et bevidst brug af pauser som stilistisk virkemiddel. Samtidig er der en klar tendens til, at Davis tager udgangspunkt i skalaer (vertikal improvisation) frem for i de enkelte akkorder i en komposition (horisontal improvisation), som ellers var en af beboppens centrale konventioner (sammenlign, for eksempel Davis' og Coltranes soloer over *Trane's Blues* på albummet *Workin' With The Miles Davis Quintet* (1956). I 1958 gik Davis et skridt videre i sin udforskning af skalabaseret (vertikal) improvisation, da han introducerede det modale princip i kompositionen *Milestones* fra albummet af samme navn (1958),<sup>35</sup> og i 1959 udgav han albummet *Kind of Blue*, et album næsten udelukkende bestående af modale kompositioner.<sup>36, 37</sup> (Se mere om modal jazz s. 41 f. og 46 ff.).

**John Coltrane** (1926-1967) begyndte sin karriere i anden halvdel af 1940'erne, mens han boede i Philadelphia, som medlem af Dizzy Gillespies big band sammen med flere andre Philadelphia-musikere.<sup>38</sup> I 1951 ophørte samarbejdet med Gillespie, og Coltrane blev samme år medlem af Earl Bostics band. Indtil han mødte Miles Davis i 1955 indspillede Coltrane stort set ingenting, og der var ikke tegn på, at han var andet end en kompetent bebop- og rytm'n'blues-saxofonist. Hans møde med Miles Davis og deres samarbejde fra 1955 og indtil 1960, hvor han startede sin egen kvartet, fik en afgørende betydning for hans videre musikalske udvikling. Coltrane modnedes sent som musiker, og den udvikling, han undergik, fra han i 1955 i en alder af 29 år begyndte at spille med Davis og til sin død i 1967 betegnes af decideret formidabel.<sup>39</sup> Han udvidede mulighederne på tenorsaxofonen, hvad ambitus og hastighed angår, og blev sin generations mest stilskabende og skoledannende saxofonist.<sup>40</sup>

Coltrane var som så mange andre af sin generations saxofonister voldsomt optaget af Charlie Parkers musik, som han forsøgte at inkorporere i sin egen spillestil. Imidlertid var dette hverken tilfredsstillende for ham selv eller kritikerne. Da det første album Coltrane indspillede med Miles

---

<sup>35</sup> Chambers I, s. 276.

<sup>36</sup> Kun blueskompositionen *Freddie Freeloader* er ikke modal, men en blues, som lægger sig tæt op af den basale bluesform og dermed harmonisk set er langt enklere end den typiske bebopblues. Se også s. 48 ff., analyse af *Bessie's Blues*.

<sup>37</sup> Chambers I, s. 305.

<sup>38</sup> Coltrane samarbejdede også senere i sin karriere med Philadelphia-musikere, bl.a. McCoy Tyner, Jimmy Garrison og Archie Shepp.

<sup>39</sup> Shipton, s. 740 ff.

<sup>40</sup> Shipton, s. 739.



Davis Quintet, *Miles* (1955), udkom, var kritikerne ikke ligefrem begejstrede for Coltranes præstation. Eksempelvis skriver *Down beat*-kritikeren Nat Henhoff: ”... *so far there's very little Coltrane. His general lack of individuality lowers the rating*”.<sup>41</sup>

Shipton beskriver Coltranes stil i midten af 1950'erne som kompetent, men fragmenteret og uforudsigelig.<sup>42</sup> Op gennem 1950'erne havde Coltrane et heroinmisbrug, som skabte en række problemer for ham af både personlig og professionel karakter. Ifølge Shipton påvirkede misbruget Coltranes stil i en negativ retning, og han påpeger et sammenfald mellem det, at det i 1957 lykkedes Coltrane at blive stoffri og at han samme år udviklede ”*a consistent, definitive style that he could rely on producing in any circumstances*”.<sup>43</sup> Et yderligere aspekt af denne personlige udvikling var Coltranes stadigt stigende optagethed af sin kristne tro: et spirituelt element, som også fik en væsentlig indflydelse på hans arbejde fremover.<sup>44</sup>

I et interview fra 1958 kigger Coltrane tilbage:

”*Earlier, when I had first heard bird [Charlie Parker], I wanted to be identified with him...To be consumed by him. But underneath I really wanted to be myself.*”<sup>45</sup>

Denne søgen efter sit eget udtryk gennemsyrrer Coltranes karriere og bliver fra ca. 1957 og frem til hans død ti år senere meget tydelig.

Hvis man tager udgangspunkt i, hvordan Coltrane udviklede sin stil gennem denne periode på omtrent ti år, træder tre væsensforskellige faser frem:

**Den første fase** (ca. 1955-60), hvor Coltrane arbejdede inden for en funktionsharmonisk, vertikal ramme. Først med ’almindelig’ hard bop, som han med tiden udbyggede med blandt andet en teknik, der fik betegnelsen *sheets of sound*<sup>46</sup> og endelig med de såkaldte *Coltrane changes* (se nedenfor).

---

<sup>41</sup> *Down Beat*, 30. maj, 1956, s. 27.

<sup>42</sup> Shipton, s.745 f.

<sup>43</sup> Shipton, s.746.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Coltrane citeret i Shipton, s. 744.

<sup>46</sup> En frase opfundet af musikkritikeren Ira Gitler. Se Shipton, s. 739.

**Den anden fase** (1960-65), hvor Coltrane dannede sin egen kvartet og bevægede sig i retning af en musik, hvis harmoniske fundament er enklere,<sup>47</sup> ofte modalt.

**Den tredje fase** (1965-67), som indledtes med udgivelsen af albummet *Ascension* (1965), det første Coltrane-album, der kan betegnes som egentlig free jazz, en stilart, der blev basis for den musik, han skabte fra 1965 og indtil sin død den 17. juli 1967.<sup>48</sup>

### **Sheets of sound og Coltrane changes**

Som nævnt var Coltrane en musiker, der konstant søgte nye måder at udtrykke sig på. I anden halvdel af 1950'erne forfulgte han dette mål gennem udviklingen af en stadigt mere kompleks melodik og harmonik. Han udviklede således en melodisk teknik, hvor han søgte at udtrykke de enkelte harmonier gennem brug af ekstremt hurtige kaskader af toner – en teknik, der fik betegnelsen *sheets of sound*. I 1957, på albummet *Blue Train*, anvendte han for første gang de senere benævnte *Coltrane Changes*, en form for reharmonisering baseret på tertsforbindinger.<sup>49</sup> I 1959 udkom albummet *Giant Steps*, hvor blandt andet titelnummerets harmonik var baseret på disse såkaldte Coltrane changes.

### **Kvartetten**

I 1960 dannede Coltrane sin egen kvartet, *The John Coltrane Quartet*. Kvartetten bestod ud over Coltrane og Tyner af trommeslageren Elvin Jones, en musiker, der ud over at have et solidt fundament som swing- og bebop-trommeslager også benyttede polyrytmik som centralt element i sin spillestil med klar afsmitning til kvartetten. Steve Davis var kvartetens første bassist i perioden 1960-1961. Han blev afløst af Reggie Workman i 1961, hvorefter Jimmy Garrison samme år overtog pladsen som bassist og spillede med Coltrane til hans død i 1967.<sup>50</sup>

Hvor Coltrane med eksempelvis *Giant Steps*-albummet havde søgt at skabe en kompleks musik med en rytmegruppe, der understøttede hans betydeligt udbyggede harmonik og melodik, begyndte han med den nye kvartet at gå andre veje. Direkte ansporet af Miles Davis skete der en ændring i

---

<sup>47</sup> Den enklere harmonik var *ikke* ensbetydende med enklere improvisationer – tværtimod.

<sup>48</sup> Denne opdeling er inspireret af Porter, Lewis, s. 10 i forordet (angivet s. romertal x). Porter påpeger dog samme sted, at en sådan opdeling samtidig rummer det problem, at den kan være med til at tilsløre det faktum, at Coltrane var i konstant udvikling.

<sup>49</sup> Se Levine 1995 s. 351 ff. for en uddybning af begrebet.

<sup>50</sup> Shipton, s. 757.

Coltranes opfattelse af rytmegruppens rolle og muligheder. I et interview fra 1962 fortæller Coltrane:

*At the time I left Miles, I was trying to add a lot of sequences to my solo work, putting chords to the things I was playing...but it was hard to make some things swing with the rhythm section playing those chords [jævnfør for eksempel albummet Giant Steps], and Miles advised me to abandon the idea of the rhythm section playing those sequences, and to do it only myself.”<sup>51</sup>*

Denne nye tilgang, et enkelt harmonisk grundlag som fundament for komplekst improvisatorisk materiale, understreger det grundsyn, der blev dominerende for Coltrane-kvartetten: en stor del af kvartetens musik, herunder populære indspilninger som *My Favorite Things* (første gang indspillet i oktober 1960), havde et enkelt, modalt eller modal-lignende<sup>52</sup> fundament, oven på hvilket Coltrane og også Tyner kunne skabe deres improvisationer. Kvartetten indspillede også funktionsharmoniske kompositioner for eksempel på albummet *Ballads* (1961), men kernen i kvartetens produktion var baseret på en relativt enkel harmonisk platform. Kvartetens overordnede musikalske tilgang og sound ændrede sig imidlertid radikalt med indspilningen af albummet *Ascension* (1965), som var Coltranes første gennemførte free jazz album.<sup>53</sup>

## Free jazz

Som nævnt i forrige kapitel var 1950'erne præget af en bred vifte af samtidigt eksisterende undergenrer inden for jazzen. Ud over hard boppen, som var en af de dominerende stilarter på 1950'ernes amerikanske jazzscene, opstod i anden halvdel af 1950'erne free jazzen, hvis repræsentanter bevidst gjorde op med jazzens centrale konventioner. Hvor en stor del af nyskabelserne indenfor jazzen indtil nu var sket ved udvidelse af de harmoniske, melodiske og rytmiske elementer, skete der med free jazzen også en eksperimenteren med fravær af eksempelvis

---

<sup>51</sup> Wilmer, Val: *Conversation with Coltrane*, Jazz Journal, januar 1962, citeret i Shipton, s. 752.

<sup>52</sup> Begrebet *modallignende* er min egen konstruktion og dækker over den observation, at ikke alle kompositioner i Coltrane-kvartetten kan kategoriseres som *kun* funktionsharmoniske eller *kun* modale. I løbet af 1960'erne ses en udvikling, der muliggør integration mellem modale forløb og forløb af funktionsharmonisk tilsnit. Et eksempel er *The Promise*, som jeg senere analyserer. En tilsvarende udvikling ses også blandt andre 1960'er jazzgrupper med Miles Davis kvintetten som et indlysende eksempel.

<sup>53</sup> Shipton, s. 759 ff.

fast form og genkendelige temaer. Genren free jazz gik også under betegnelser som *the new thing* og *out music*. I realiteten var dog sjældent alle aspekter af musikken frie, idet musikerne ofte forholdt sig til mere 'ufrie' elementer som eksempelvis et givet tempo, den traditionelle skelnen mellem solist og akkompagnatør og andre konventioner.<sup>54</sup>

Hvor der som nævnt havde været en vis modstand blandt 1940'ernes bebopmusikere mod at blive set som en del af jazztraditionen, en frygt for at blive sammenlignet med den traditionelle jazz, var der blandt free jazz-musikerne en ganske anderledes villighed til at erklære, at de så sig som en del af jazzhistorien, og at de stod i gæld til denne. Et eksempel er Ornette Coleman, en af genrens foregangsmænd, der med albumtitler som *The Shape of Jazz to Come* (1959) og *Tomorrow is the Question* (samme år) gjorde free jazz-musikernes forestilling om, at deres musik var fremtidens musik, *the new thing*, åbenlys.<sup>55</sup>

Selv om Coltrane var bekendt med og fascineret af Ornette Colemans musik og free jazz,<sup>56</sup> rummede kvartetens musik i perioden 1960-1965 kun få egentlige free jazz elementer.<sup>57</sup> En undtagelse er måske lidt overraskende et af kvartetens tidligste album, *Africa/Brass* (1961), hvor der med bl.a. brug af en gruppe ekstra blæsere (herunder Freddie Hubbard og Eric Dolphy) blev eksperimenteret med fri kollektiv improvisation. En mulig forklaring på, at netop et af kvartetens tidlige album rummer flere free jazz træk end de senere kan være, at kvartetten på dette tidspunkt endnu ikke helt havde fundet et fælles, sammenhængende og personligt udtryk, og derfor i højere grad end senere var afhængig af udefrakommende impulser.

I 1965 skete der imidlertid et egentlig brud med kvartetens stil, som den havde udviklet og manifesteret sig fra 1960-1965. Med indspilningen og udgivelsen af albummet *Ascension* (1965) bevægede kvartetten, nu udvidet med seks blæsere, sig for alvor ind i free jazzens univers. Herfra blev free jazz det medium, Coltrane søgte at udtrykke sig igennem. Tyner forlod kort tid efter Coltranes musikalske kollektiv og blev erstattet af Coltranes kone, Alice Coltrane.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Shipton, s. 791.

<sup>55</sup> Radano påpeger, at free jazz-musikernes tidlige forsøg blev mødt med begejstring (også fra musikanmeldere, der senere kritiserede dem nådesløst), netop fordi de syntes at repræsentere det næste trin i udviklingen. Radano, s. 73.

<sup>56</sup> Shipton, s. 759.

<sup>57</sup> Cambridge, s. 210.

<sup>58</sup> Shipton, s. 759.

Selv om Tyners improvisationer i perioden 1960-1965, ikke mindst når han spiller outside, godt umiddelbart kan lede tankerne i retning af free jazz, kan improvisationerne i kraft af deres indre strukturelle og harmonisk-melodiske logik overordnet set ikke betegnes som sådan.<sup>59</sup>

## *McCoy Tyner – biografi og spillestil*

### **Kort biografi**

McCoy Tyner blev født i 1938 i Philadelphia, Pennsylvania. Tyner beskriver selv det Philadelphia, han voksede op i som en by med en stærkt rodfæstet sort musikkultur og en jazzscene, hvorfra han hentede en stor del af sin tidlige musikalske inspiration og erfaring. En del af denne jazzscene var bebop-ikonet Bud Powell og hans bror Richie Powell, som også var naboer til Tyner, og som var vigtige tidlige inspirationskilder. Tyner begyndte at spille klaver som 13-årig, og i en alder af 15 spillede han professionelt med lokale musikere.<sup>60</sup> Det er lidt uklart, hvornår Tyner og Coltrane rent faktisk mødtes første gang. Flere steder, herunder i et interview med Tyner, foretaget af Shipton i 1998, fremgår det, at Tyner og Coltrane mødtes første gang i 1957.<sup>61</sup> Andre steder<sup>62</sup> fortæller Tyner imidlertid, at han var 17 år gammel ved deres første møde, der derfor må have fundet sted i 1955.<sup>63</sup> Der synes imidlertid at være enighed om omstændighederne, under hvilke de mødtes.<sup>64</sup> Tyner spillede på det tidspunkt, hvor han mødtes med Coltrane, i Calvin Masseys band, hvor bl.a. også Jimmy Garrison, der senere blev bassist i Coltrane-kvartetten, spillede. Coltrane var hyret til at spille en uge i samme klub som Masseys band, og da Coltrane manglede en rytmegruppe, 'lånte' han Masseys. På dette tidspunkt spillede Coltrane stadig sammen med Miles Davis, men da både Coltrane og Tyner efter det fælles klub-job havde lært hinanden at kende og var blevet interesseret i et fremtidigt samarbejde, aftalte de at genoptage dette samarbejde, når Coltrane ikke længere

---

<sup>59</sup> Se også Joost, s. 97: ”*McCoy Tyner ... was never (and is not now) considered a true free-jazz musician ... A comparison with Cecil Taylor is too close at hand ... while Taylor's way was a sweeping liberation of dissonance and an avoidance of any association with traditional harmony, McCoy Tyner's modally coloured changes always aimed at a certain traditional 'beauty of sound' ...*”.

<sup>60</sup> Corbett, s. 17.

<sup>61</sup> Shipton, s. 755.

<sup>62</sup> Se for eksempel Corbet, John og [http://www.jerryjazzmusician.com/linernotes/john\\_coltrane\\_tyner.html](http://www.jerryjazzmusician.com/linernotes/john_coltrane_tyner.html)

<sup>63</sup> Se også Lewis Porters diskussion af denne problemstilling Porter, Lewis, s. 318.

<sup>64</sup> Ibid.

spillede med Miles Davis.<sup>65</sup> Indtil juni 1960, hvor Coltrane-kvartetten blev dannet, spillede Tyner, udover med Massey, sammen med musikere som Lee Morgan, Benny Golson og Curtis Fuller og flyttede i 1959 til New York for at spille med *The Benny Golson-Art Farmer Jazztet*. Tyner indspillede for første gang med *Curtis Fuller Sextet* den 17. december 1959 i en alder af 21 år.<sup>66</sup> Samarbejdet mellem Tyner og Coltrane blev, som jeg uddyber nedenfor, af essentiel betydning for Tyners musikalske udvikling.

## McCoy Tyners spillestil

I et interview med produceren Orrin Keepnews fortæller Keepnews en anekdote, der ud over at have et vist humoristisk islæt, siger noget centralt om Tyners udvikling fra at være en kompetent om end anonym hard bop-pianist til en musiker med en langt mere personlig og innovativ stil:

*”In 1960 I was doing an album...on the label Jazzland with a tromboneplayer named Julian Priester [f. 1935]...and the pianoplayer he [Priester] asked for and got was McCoy Tyner. McCoy and I many years later in conversation about how far back we indeed went together – aah – and I said I was pretty impressed with him on that date in 1960. He said ‘yeah but you never called me for any dates after that’ – and I do know I’m pretty proud of my off the cuff immediate answer...I’d said ‘**back then you didn’t sound like McCoy Tyner**’. He was a good, capable pianoplayer. He had been hired by Art Farmer and Benny Golson in the Jazztet – he was a young pianoplayer. I think McCoy would not be at all disturbed at my putting it this way. **His defining experience was his time with John Coltrane** (mine fremhævelser).”<sup>67</sup>*

Som allerede nævnt udviklede McCoy Tyner en spillestil, der sammenlignet med andre stilskabende pianister i hans generation, havde en fundamentalt anderledes og ny sound. Centrale elementer i denne sound var udover outside-playing, som jeg behandler indgående i senere afsnit, brugen af kvartbaseret harmonik og pentatonik. Ingen af de nævnte musikalske elementer er Tyners

---

<sup>65</sup> Corbett, s. 22

<sup>66</sup> Shipton, s.755 ff.

<sup>67</sup> Aflyttet fra videoklip fra youtube.com: [http://www.youtube.com/watch?v=ZnW5nV\\_8YD4&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=ZnW5nV_8YD4&feature=related)

opfindelse, men med et intensivt og kreativt brug af disse forskellige elementer i kombination med en hardbop-æstetik skabte Tyner sin unikke og stilskabende spillestil.

At Tyner udviklede sin unikke stil hænger, som bl.a. Orrin Keepnews giver udtryk for, uomgængeligt sammen med hans samarbejde med Coltrane og muligheden for at være en del af Coltranes musikalske univers. Adspurgt om udviklingen af sin spillestil fortæller Tyner:

*”Well, with John [Coltrane], I think I had a chance to develop that. I had dexterity when I was with the Jazztet (note), I had technique, but when I was with him I had a chance to develop my style.”<sup>68</sup>*

I et andet interview uddyber Tyner sin oplevelse af Coltrane:

*”He gave you enough room to develop ... he was such an inspiration himself – a hardworking person, practiced a lot – it was a great experience for me being with him, listening to him every night allowing us [de andre i kvartetten] to develop...it’s something I can’t say enough about...He was an inspiration to me in a very serious, a very creative way...”<sup>69</sup>*

Jeg anvender i dette speciale hyppigt begrebet spillestil og vil derfor i det følgende indkredse dette begreb. Derefter opstiller jeg en liste over parametre, der alle er med til at konstituere Tyners spillestil. Endelig vil jeg gennemgå to bærende elementer i McCoy Tyners spillestil: kvartharmonik og pentatonik.

## **Stilbegrebet**

Stil kan anskues som karakteristiske anvendelsesmåder af væsentlige musikalske elementer (form, tekstur, harmonik, melodi, rytme osv.), der samlet danner et identificérbart udtryk. Stilbegrebet har flere anvendelsesmåder: stil kan for eksempel beskrive musikalske karakteristika i en periode, et geografisk område eller hos en individuel komponist eller i denne sammenhæng improvisator. Sidstnævnte anvendelsesmåde af stilbegrebet knytter sig til personalstil-begrebet – det, at en komponist eller improvisator råder over en gruppe af musikalske/stilistiske virkemidler, der er

---

<sup>68</sup> Corbett, s. 22 f.

<sup>69</sup> Aflyttet fra videoklip fra youtube.com: <http://www.youtube.com/watch?v=DvXWhfCOEv4>

syntetiseret i et genkendeligt udtryk.<sup>70</sup> Som jeg senere uddyber, kan også Tyners spillestil opdeles i en række individuelle stilparametre.

En musikers stil er imidlertid ikke noget absolut, noget én gang for alle fastlagt. Mange musikere er i en stadig udvikling, og når det drejer sig om en musiktype, hvor improvisation er et bærende element, vil fluktuationer i vægtningen af stilkonstituerende elementer fra solo til solo uundgåeligt forekomme. Ikke desto mindre mener jeg, at det er muligt at antage, at en given kunster (improvisator) opbygger et repertoire af virkemidler, der vil gå igen - omend med forskellig vægtning - fra solo til solo. I forbindelse med mit arbejde med de fire soloer, jeg analyserer (og ved gennemlytning af et langt større repertoire af Tyner-indspilninger), har jeg observeret, at der trods forskelle, der kan tilskrives en række faktorer – herunder det enkelte nummers beskaffenhed,<sup>71</sup> Tyners konkrete æstetiske valg, impulser fra andre bandmedlemmer og i et længere perspektiv personlig musikalsk udvikling m.m., samt også mere diffuse faktorer, eksempelvis mental konstitution – alligevel er en række typiske fællestræk fra solo til solo, og at disse fællestræk udgør en musikers, i dette tilfælde Tyners, spillestil.

Inden jeg i analyseafsnittet vil fokusere på et enkelt element i Tyners stil – outside-playing – vil jeg først på et mere overordnet niveau gennemgå andre vigtige elementer i Tyners spillestil.

### ***Tyners spillestil – ikke kun kvarter og pentatonik***

Kvartharmonik, pentatonik og outside-playing er vigtige elementer i Tyners stil, men selvsagt ikke de eneste. Som jeg også berører i ovenstående afsnit, består en musikers spillestil af en stor gruppe af delparametre. Selvom jeg ikke vil gennemgå og analysere hver enkelt af disse parametre, har jeg med henblik på at vise kompleksiteten i det at identificere spillestil, i nedenstående opstillet mit bud på en liste med centrale spillestilskonstituerende elementer:

#### **Rytmik**

- Brug af forskellige underdelinger: swingende/lige ottendedele, doubletime, andre underdelinger, eksempelvis sekstendedels-kvintoler.
- Polyrytmik
- De enkelte toners placering og intensitet på mikrostrukturniveau (*feeling/frasering*)
- Placering af fraser/frasestart/fraselængde.

---

<sup>70</sup> Robert Pascall. "Style." Grove Music Online. Oxford Music Online. 2 Jun. 2009

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041>>.

<sup>71</sup> Typisk anvender Tyner mere kvartharmonik og pentatonik i modale kompositioner end i funktionsharmoniske.



## Melodik

- Bebop-melodik
- Outside-playing
- Kromatik
- Intervalstrukturerede melodiske forløb
- Pentatonik
- Blues-inspiration
- Modale elementer

## Harmonik

- Bebop-harmonik
- Coltrane-changes
- Modal harmonik
- Kvartharmonik, akkordlægninger (herefter betegnet *voicings*), herunder kvartstablede akkorder
- Reharmonisering

## Diverse

- Klangbehandling
- Harmonisk overblik
- Formsans
- Akkompagnement/"Comping"
- Evne til musikalsk interaktion
- Intensitets-opbygning og -afvikling
- Brug af dynamik<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Med dynamik mener jeg forholdet mellem forskellige styrkegrader i udførelsen af et musikstykke. Den musik jeg beskæftiger mig med er elektromekanisk optaget og elektronisk produceret musik beregnet til LP-formatet. For at musikken overhovedet kan tilpasses elektronisk gengivelse bliver den som en del af produktionsprocessen komprimeret ved hjælp af et elektronisk aggregat kaldet en *compressor*. Det har den konsekvens at forskellen mellem svage og kraftige passager er reduceret og dynamiske udsving kan opleves mindre end de i indspilningssituationen reelt har været. Det er trods denne kompressionsproces stadig i høj grad muligt at fornemme musikkens dynamik, men jeg mener samtidig, at det er vigtigt at være opmærksom på dette forhold.

I analyserne vil jeg overordnet fokusere på ét af disse elementer: outside-playing. Det betyder imidlertid ikke, at jeg ikke også inddrager andre relevante stilelementer.

## Tyners brug af kvartharmonik

McCoy Tyner var den første jazzpianist, der som centralt element i sin spillestil anvendte en harmonik baseret på kvartintervallet<sup>73</sup> i modsætning til traditionelle tertsbaserede akkordstrukturer.<sup>74</sup> Som jeg senere vil uddybe, var Tyners brug af kvartopbyggede akkorder med til at skabe spillestil, der havde en mere åben og flertydig karakter end, for eksempel den, den typiske beboppianist repræsenterede. Andre jazzmusikere før Tyner havde på forskellig vis også gjort brug af kvartintervallet. I 1940'erne havde Bud Powell anvendt kvartopbyggede voicings, men kun sparsomt og i højere grad som musikalsk effekt end som en integreret del af sin spillestil.<sup>75</sup> Med beboppen begyndte tostemmige temapresentationer arrangeret i kvarter at forekomme – typisk spillet af trompet og tenor- eller alt-saxofon.

Kvartintervallet ses også anvendt i forbindelse med funktionsharmoniske pianovoicings.<sup>76</sup> Fra midten af 1950'erne udviklede pianister som Red Garland, Wynton Kelly og Bill Evans en type af grundtoneløse voicings, som med tiden har fået karakter af standard-jazzpianovoicings.<sup>77</sup>

Betegnelsen grundtoneløs kan forekomme misvisende, da grundtonen rent faktisk godt kan optræde – med grundtoneløs menes, at grundtonen ikke spilles i klaverets bas, men i bandsammenhæng af bassisten. Denne type af voicings er opbygget af akkordernes centrale toner (grundtone, terts og septim og kvint) samt overbygningstoner (9, 11 og 13) og deres alterationer. Der findes en stor mængde hyppigt anvendte voicings opbygget efter dette system. Et eksempel på, at disse voicings i nogle tilfælde indeholder rene kvarter, ses i nedenstående eksempel. Denne voicing (fig. 1), der anvendes i en funktionsharmonisk kontekst, indeholder således udover et forstørret kvartinterval (mellem terts og septim) fire rene kvartintervaller:

---

<sup>73</sup> Brugen af kvartstrukturer eksisterer også i den europæiske kunstmusik. Fra begyndelsen af det 20. århundrede fik kvartstrukturer en væsentlig rolle som kompositorisk element i den europæiske kunstmusik repræsenteret ved komponister som eksempelvis Debussy, Schönberg, Bartók, Skriabin og Hindemith.

Fra Whittall, Arnold: *Quartal harmony*. *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. 3 may, 2009 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5433>>.

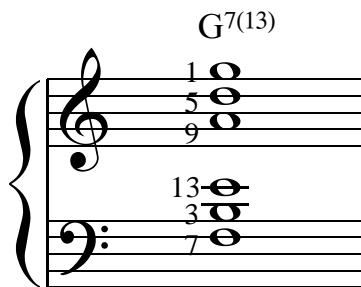
<sup>74</sup> Levine, Piano book, s. 105 og Rinzler: 1999, s. 37.

<sup>75</sup> Levine 1989, s. 105.

<sup>76</sup> Se for eksempel Madsen, Westergård, s. 64 f.

<sup>77</sup> Se for eksempel Levine 1989 s. 41 ff.

Figur 1. G-dominantakkord, der er opbygget af en forstørret og fire rene kvarter. Grundtonen G er underforstået. Hvis grundtonen spilles skabes også et lille septiminterval.



Der er her stadig tale om en akkord, der er en del af det funktionsharmoniske system – akkorden klinger som en dominantakkord, der søger mod opløsning i modsætning til Tyners ofte mere svævende og flertydige kvartstablede akkorder (se senere). Afgørende for denne akkords funktionsharmoniske kvalitet er det forstørrede kvartinterval (tritonus), der i denne sammenhæng repræsenterer ledetonerne septim og terts i akkorden.

Også dominantforudholdsakkorderne skal i denne sammenhæng nævnes. Det rene kvartinterval optræder i en funktionsharmonisk kontekst også i kvartsekst- og kvartkvint-dominantforudholdsakkorderne, 'spændingsakkorder' der søger mod opløsning; først mod den egentlige dominant, som derefter søger mod tonika.<sup>78</sup> Disse akkorder optræder hyppigt i den europæiske kunstmusik, men kan også høres i jazzen, for eksempel i gospelinspirerede stilarter.

### ***So What og All Blue***

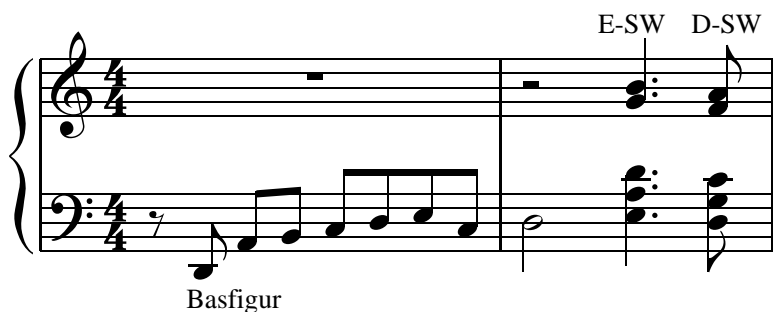
I akkordsammenhæng blev kvartintervallet i jazzmusik før 1960 primært anvendt som beskrevet i ovenstående. En anden og ny måde at anvende kvartintervallet i opbygning af akkorder optræder i Miles Davis' komposition *So What*, der findes på albummet *Kind of Blue* (1959). *So What* er en modal komposition baseret på den doriske skala. Idéen om at anvende skalaer som udgangspunkt for kompositioner blev allerede i 1953 introduceret af George Russell med bogen *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Miles Davis var en af de første moderne jazzmusikere, der gjorde brug af denne horisontale kompositions- og improvisationstilgang, og kompositionen *So What* betegnes ofte som et gennembrud for den modale jazz.<sup>79</sup> På indspilningen af *So What*

<sup>78</sup> Westergaard, Svend, *teksthefte*, s 20 f.

<sup>79</sup> Chambers I, s. 308.

benytter pianisten Bill Evans akkordvoicings baseret på kvarter – senere kendt som So What-akkordvoicings (fig 2). Denne type voicings er opbygget af tre rene kvarter og en stor tert.

Fig.2. Starten af *So What*. So What-akkorderne (hhv. E-SW og D-SW) ses sidst i nodeeksemplet. Læg også mærke til hvordan kompositionen er opbygget efter *call and response*-princippet.



Rene kvartvoicings – uden So What-akkordens store tert – kan på samme album også høres i begyndelsen af Bill Evans’ solo over Miles Davis-kompositionen *All Blues*. Her tager Evans udgangspunkt i kompositionens gennemgående riff (fig. 3),

Fig 3. All blues, gennemgående riff. Toneart G-mixolydisk.



men ændrer det sådan, at to akkorder opbygget af rene kvarter opstår (fig. 4):

Fig. 4. Bill Evans’ voicings fra *All Blues*. Akkorderne benævnt GQ7 og AQ7 er opbygget af to rene kvartintervaller. Se afsnittet Kvartharmonik (s .c) for gennemgang af terminologi vedrørende kvartakkorder (fx Q7).<sup>80</sup>



<sup>80</sup> Rytmen er forenklet i forhold til originalen.

### **Tyner inspireret af So What**

Jeg har ikke fundet dokumentation for, præcis hvorfor Tyner udviklede en spillestil, hvor kvartharmonik havde så vigtig en plads, men han har givetvis været inspireret af netop disse voicings. Paul Chambers skriver:

“ ... McCoy Tyner, Herbie Hancock, Chick Corea and Keith Jarrett [were] among the prominent young piano players who made heavy use of its [So What's] voicing in their own work.”<sup>81</sup>

Samtidig havde Coltrane spillet med på Kind of Blue/So What og var gennem sit samarbejde med Miles Davis bekendt med den modale jazz. Så ud over direkte inspiration fra Davis' So What befandt Tyner sig som medlem af Coltrane-kvartetten i et musikalsk miljø med fokus på modaljazz og de nye harmoniske og melodiske muligheder, den modale tilgang åbnede. Men også før Coltrane-kvartetten blev dannet, var Tyner opmærksom på og fascineret af de nye strømninger i jazzen, som var begyndt at bryde frem:

“We were trying to incorporate what was going on at the time, the modal thing. It was such an organic situation – it grew like a plant.”<sup>82</sup>

I det følgende vil jeg uddybe brugen af kvartharmonik og sammenhængen mellem kvartharmonik og pentatonik.

### **Kvartintervallet**

Det rene kvartinterval er som nævnt indenfor en traditionel funktionsharmonisk ramme primært knyttet til dominantforudholdsakkorder – spændings-akkorder, der søger mod afspænding. Hvor der inden for den vestlige musik er en lang tradition for, at tertsintervallet er grundstenen i opbygning af harmonier, har kvartintervallet i Tyners harmoniske univers til dels overtaget denne rolle. Ud over at anvende kvartintervallet som centralt element i opbygning af akkord-voicings, optræder intervallet også i opbygning af melodisk materiale.<sup>83</sup>

### **Kvartharmonik**

Kvartharmonik baserer sig, som betegnelsen lægger op til, på kvartintervallet og i Tyners tilfælde mere præcist oftest det rene kvartinterval. Der eksisterer ikke konsensus om becifringsnotation af

---

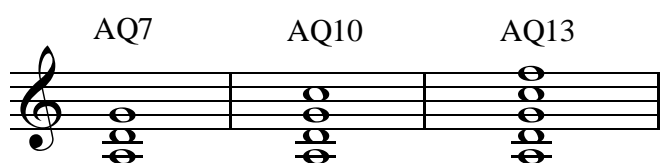
<sup>81</sup> Chambers, I, 309.

<sup>82</sup> Kahn, Ashley: Kind of blue, s. 72.

<sup>83</sup> Rintzler 1999, s 38.

kvartopbyggede akkorder. Nogle gange ses disse akkorder betegnet som 'sus4-akkorder',<sup>84</sup> hvilket er problematisk, fordi betegnelsen "sus4" er en becifringsnotation af kvartkvintforudholdsakkorden – en dissonerende akkord, der fordrer opløsning, hvilket netop ikke nødvendigvis gør sig gældende for Tyners kvartopbyggede akkorder. Hos Tyner optræder kvartintervallet i opbygningen af akkorder med en række forskellige funktioner, hvoraf nogle fremstår som konsonante og lige så stabile som dur- eller mol-treklange i en traditionel musikopfattelse,<sup>85</sup> men samtidig er brugen af kvartopbyggede akkorder med til at skabe en åben og flertydig klang – en vigtig del af Tyners og Coltrane-kvartettens sound.<sup>86</sup> Jeg har valgt at bruge P. Rintzlers terminologi<sup>87</sup> hvor 'Q' indikerer (fig. 5), at der er tale om en kvartstabled akkord:

Fig 5.: Bogstavet (her A) angiver udgangstonen og tallene (7, 9, 13) angiver afstanden fra udgangstonen til øverste tone.



Konkret indgår kvartharmonik som element i Tyners spillestil på flere forskellige måder: Kvartopbyggede Q7-akkorder anvendes som venstre hånds *comping*-akkorder under egne improvisationer på samme måde, som en bebop-pianist bruger (ofte grundtoneløse) voicings funderet på det tertsbaserede harmoniske system (se også s.26). På nogle indspilninger anvender Tyner udelukkende kvartbaserede venstrehåndsvocings, på andre kombinerer han brugen af kvartakkorder med tertsbaserede voicings. Et markant stiltræk i forbindelse med kvartbaserede venstrehåndssakkorder er foregribelsen af kvartakkorden med en kvint (to toner), også spillet med venstre hånd, bestående af 'grundtone' (den tone, som kvartakkorden tager udgangspunkt i) og dennes kvint (se figur 6), et element, der trods den moderne kontekst, hvori det optræder, giver mindelser om stride-piano-stilen.

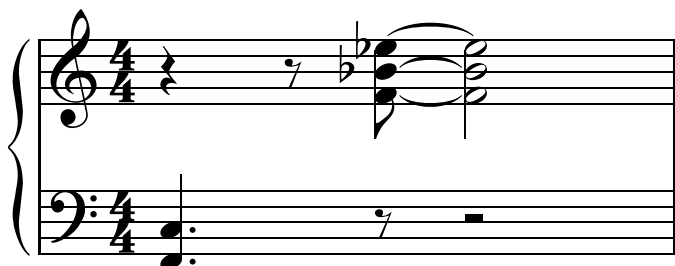
<sup>84</sup> Et eksempel er den måde, hvorpå McCoy Tyner-kompositionen *Passion Dance* er noteret i *The Real Book*. Da den version af *The Real Book* jeg henviser til er en ikke-autoriseret udgave har ingen bibliografiske data.

<sup>85</sup> Rintzler 1999, s 38.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Rintzler 1999, s 40.

Figur 6. Kvint efterfulgt af FQ7-akkord. Både kvint og akkord spilles i venstre hånd.



Om kombinationen af kvint- og kvart-intervaller siger Tyner:

*There are other things [end kvarter] involved. It's not just a pile of fourths. I play a lot of fifths in my left hand, you know, and they do the same thing as fourths: They open the sound...’’<sup>88</sup>*

Som solist anvender Tyner udover single-line stilen, hvor ovennævnte venstrehåndsvoicings bliver brugt som akkompagnement, et andet solistisk virkemiddel: tohåndsvoicings i locked-hands-stil. Her spiller Tyner brede og kompakte voicings. Disse voicings kan være So What akkorder eller akkorder udelukkende opbygget af kvarter og optræder for eksempel i crescendopassager (Se for eksempel sidste kor af *Resolution*), men også hele soloer kan være opbygget af sådanne forløb (for eksempel Tyners solo over *My Favorite Things* på albummet af samme navn (1960).

Udover at have en rolle som solist i Coltrane-kvartetten, var Tyner også en vigtig del af rytmegruppen. Shipton påpeger endda Tyners tilstedeværelse i gruppen som værende af afgørende betydning for Coltranes videre musikalske udvikling og fortsætter:

*’’Tyner’s ability to sense exactly the right level of support, when to supply **dense chording**, when to play very little, and – most important – when not to play at all opened up considerable opportunities for the saxophonist.(min fremhævning)’’<sup>89</sup>*

Citatet understreger, at inspirationen ikke kun udgik fra Coltrane, og at Tyners evner som akkompagnatør, et i sig selv stort og interessant emne, var af stor betydning i kvartettens sound. Også i denne rolle spillede brugen af kvartharmonik en afgørende rolle. Når Shipton taler om *dense*

---

<sup>88</sup>Tyner citeret i Rinzler 1999, s. 58.

<sup>89</sup> Shipton, s. 757.

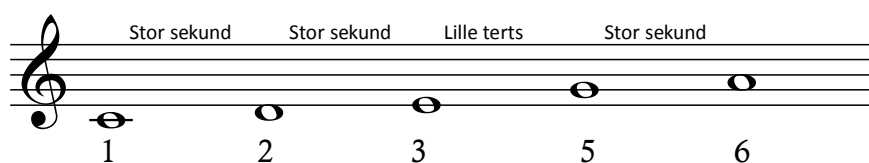
*chording* refererer han uden tvivl til bl.a. kvartopbyggede block-chords. Senere i Tyners karriere, hvor han begyndte udgive egne kompositioner, kan man se og høre, at også Tyner som komponist ofte har kvartharmonik som udgangspunkt. Et eksempel er *Passion Dance* på albummet *The Real McCoy*

## Pentatonik

Et andet centralt element hos Tyner er brugen af pentatonik. I dag synes pentatonik at være tæt sammenvævet med jazzen, men indtil omkring 1960, hvor bl.a. Tyner og Coltrane introducerede denne skalastruktur som vigtigt improvisatorisk element i jazz<sup>90</sup>, var det primært i den allertidligste protojazz<sup>91</sup> som grundlag for bluesskalaen (der kan anskues som en mol-pentaton skala suppleret med en ekstra tone – tritonus til skalaens grundtone) samt hos enkelte musikere, eksempelvis pianisten Teddy Wilson<sup>92</sup>, at pentatone skalaer optrådte.

Der findes en række femtonige skalaer, men i jazzsammenhæng er den skala, der benævnes 'pentaton', en skala, som er opbygget af durskalaens 1., 2., 3., 5., og 6. trin. Nedenfor ses en C-pentaton skala. (fig. 7). Den mol-pentatone skala består af samme toner men begynder på paralleltoneartens grundtone A og får da følgende intervalstruktur: lille tert, stor sekund, stor sekund, lille tert.<sup>93</sup>

Figur 7. C-pentaton skala.



De pentatone skalaer er, jævnfør eksemplet ovenfor, karakteriseret ved udelukkende at være opbygget af store sekunder og små tertser. Fraværet af kromatik og ledetoner giver de pentatone skalaer en mere åben karakter end de konventionelle syvtonige dur- og molskalaers velkendte opbygning af kombinationer af store og små sekunder. Brug af pentatonik som improvisatorisk

<sup>90</sup> Levine 1995, s. 194.

<sup>91</sup> James Lincoln Collier. "Jazz (i)." *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. 14 May. 2009

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J223800>>

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Levine 1995, s. 194.



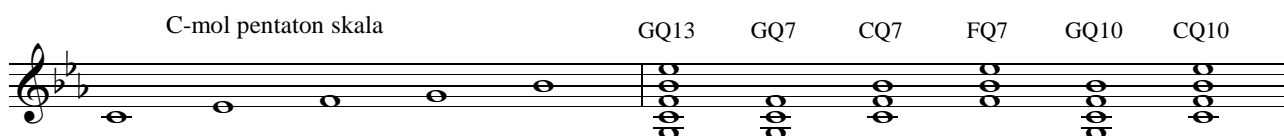
element giver i 1960'erne en speciel, tydeligt identificerbar lyd, bl.a. som følge af at nye, ikke oplagte toner og intervalstrukturer manifesterer sig.

Den pentatone skala er tæt forbundet med den rene kvart og med kvartopbyggede akkorder.

Kvartopbyggede akkorder kan som vist i nedenstående eksempel udledes af den pentatone skala.

Hele den pentatone skala kan omarrangeres til en fem-tonig kvartakkord (Q13), som også indeholder tre Q7-akkorder og to Q10-akkorder<sup>94</sup> (se fig. 8).

Fig. 8. Pentaton skala og afledte kvartakkorder



### Tyners brug af pentatone skalaer

Vigtigt i Tyners brug af pentatone skalaer er den måde, hvorpå han kombinerer skalaer og harmonik. Set fra et teoretisk perspektiv er der et utal af måder, hvorpå pentatone skalaer og akkorder kan anvendes sammen. Tyner anvender ofte kombinationer, hvor den anvendte skala *ikke* primært afspejler centrale akkord-definerende toner. Dette er ikke mindst tydeligt, når der er tale om mol-akkorder.<sup>95</sup> Eksempelvis kan Tyner over en mol7-akkord anvende den mol-pentatone skala, der ligger en kvint over den spillede akkord. Eksempel: over en Gm7-akkord spilles D-mol pentaton skala. G-mols tert er ikke med, og der opstår en mindre ”akkordtydelig” klang. Med er derimod 9’er og 11’er.<sup>96</sup> Denne spillemåde optræder typisk i modale forløb. Et andet eksempel på brug af pentatonik er i en funktionsharmonisk kontekst, hvor pentatonik kombineres med en altereret dominant-akkord. Over en altereret dominantakkord anvendes den mol-pentatone skala, der ligger en lille tert over den spillede akkord. Eksempel: over en D<sup>7</sup>-altereret akkord spilles en F-mol pentaton skala. Denne skala vil i forhold til D<sup>7</sup> rumme tonerne #<sup>9</sup> (F), #<sup>11</sup> (A<sup>b</sup>), <sup>b</sup><sup>13</sup> (B<sup>b</sup>), <sup>7</sup> (C), <sup>b</sup><sup>9</sup> (E<sup>b</sup>), altså samtlige D<sup>7</sup>’s overbygningstoner (9, 11, 13) i deres mulige altererede former. Derimod er en så central tone som akkordens tert ikke repræsenteret i skalaen. Den manglende tert kombineret med skalaens karakteristiske struktur har den konsekvens, at denne akkord/skala relation både har en tydelig altereret, men samtidig også tydelig pentaton lyd.

<sup>94</sup> Rinzler 1999, s. 40.

<sup>95</sup> Rinzler 1999, s. 48 ff.

<sup>96</sup> Levine 1986, s. 136 f.

Dette er blot to eksempler af mange, hvorpå akkorder og pentatone skalaer kan kombineres.<sup>97</sup>

## Modal tilgang

Som jeg har været inde på tidligere, er der en sammenhæng mellem kvartopbyggede akkorder, pentatonik og modal harmonik. En væsentlig del af Coltrane-kvartetens og dermed Tyners repertoire bestod af modale eller modal-lignende kompositioner. En komposition som *Impressions* (indspillet første gang i 1961) er direkte baseret på So Whats harmoniske fundament, og standarden *My Favorite Things* (indspillet med kvartetten første gang i 1960) dannede ramme for modale improvisationer af Tyner og Coltrane. Samtidig anvendte kvartetten ofte en modal tilgang til funktionsharmonisk baserede jazzstandards.

I det følgende vil jeg gengive et uddrag af et interview, hvor Tyner diskuterer sin holdning til en akkordbaseret (horisontal) versus modalt/skalabaseret (vertikal) tilgang til improvisation:

*”...when I grew up they were playing a lot of changes. You know when I were a teenager... you had these bebop songs. At that time most of them were like that, you had Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk...they had a lot of changes. But then later on, as time went on, you had Miles Davis and John [Coltrane] who changed the concept of how you can play this music. Which is a very old concept when I think about it. You have the opportunity to play what you want; you can play changes or keep it simple.*

**JRC**<sup>98</sup>: *But maybe playing modal requires more of one's creativity?*

**McCoy Tyner**: *Yeah... with the changes, it kind of blocks you in. It's ok, but I think it restricts you. With an open sound you can do whatever you want to do. I think it's more personal.”*<sup>99</sup>

På det klanglige plan understøtter de åbne kvartopbyggede akkorder og den ligeledes åbne ledetoneløse pentatone skala kombineret med en forkærlighed for modale eller modal-lignende kompositioner i Coltrane-kvartetten hinanden. Der bliver tale om et musikalsk rum, der virker mere

---

<sup>97</sup> Flere eksempler kan ses i Levine 1986, s. 136 f.

<sup>98</sup> JRC=Jazz Resource Center. Holder til på web-adressen <http://www.jazzcenter.org>. Se også næste note.

<sup>99</sup> [http://www.jazzcenter.org/index.htm?http://www.jazzcenter.org/tyner/interview\\_2005.htm](http://www.jazzcenter.org/index.htm?http://www.jazzcenter.org/tyner/interview_2005.htm)

flertydigt og rummeligt<sup>100</sup> end for eksempel beboppens udpensling af samtlige akkorder. Hvor det typisk er et mål for bebop-improvisatoren at *spille gennem akkorderne* (som Tyner nævner i ovenstående citat), anvendte Tyner og Coltrane kvartharmonik og pentatonik (i kombination med outside-playing) til det modsatte: til at skabe en mere diffus, svævende og flertydig harmonisk oplevelse.

## *Teoretisk baggrund for analyserne*

At spille outside eller ude betyder, sådan som jeg anvender begrebet, at man som improvisator i kortere eller længere afsnit bevæger sig uden for en given toneart. Imidlertid har grænserne for, hvad der opleves som outside, gennem tiden ændret sig. Levine påpeger eksempelvis, at hvor bebop-pionerernes intensive brug af kromatik i samtiden er blevet oplevet som stærkt dissonerende, som 'ude', opleves og analyseres bebop i dag som en del af et klart funktionsharmonisk tonesprog.<sup>101</sup>

I dag synes der i den (jazz)musikanalytiske litteratur at være en konsensus om, at:

*"...outside-playing ... betyder sådan noget som det at spille udenfor eller i konflikt med akkorderne/skalaerne. Det refererer altså til den bevidste brug af 'forkerte' toner som bruges for at opnå særlig spænding..."*<sup>102</sup>

Det er vigtigt at skelne mellem outside-playing og *out music*. Hvor *out music* repræsenterer den del af jazzen, hvor en hver tilknytning til tonalitet er ophørt – free jazz – er outside-playing tæt knyttet til det at to tonaliteter forekommer samtidigt: bitonalitet. Et sådant bitonalt forløb forekommer typisk, når solisten i kortere eller længere forløb bevæger sig uden for tonearten, der stadig er manifesteret i rytmegruppen. Centralt er altså brug af tonalitetsfremmede toner, der anvendes med henblik på at opbygge spænding i musikken (se mere om spænding/afspænding, s. 42 f.). Imidlertid findes der også grænsetilfælde: forløb, der *kan* tolkes funktionsharmonisk, men alligevel har så dissonerende en karakter, at de på et oplevelsesmæssigt plan kan sidestilles med bitonalt prægede outside-forløb. Outside-playing i den form, jeg anvender begrebet, er altså ikke synonymt med bitonalitet, men oftest vil outside-forløb være helt eller delvist bitonale.

---

<sup>100</sup> Se Nettles s. 179, *Quartal, Quintal harmony*.

<sup>101</sup> Levine 1995, s. 183.

<sup>102</sup> Westergård Madsen, s. 210.

En afgørende forudsætning for at opnå den rette outside-virkning er, at der i musikken simultant optræder to klart forskellige standpunkter. Ellers lyder det ikke outside, men blot forkert i lytterens ører. En tilstrækkeligt klart melodisk formuleret frase i en skala langt fra akkordskalaen vil ofte kunne etablere det alternative standpunkt. Logikken kan også være fraværet af logik, som, for eksempel totalt tilfældige toner i et tilfældigt anvendt rytmisk mønster.<sup>103</sup>

I den teoretiske litteratur om brugen af tonalitetsfremmede toner i jazzimprovisation er et værk, der beskæftiger sig indgående og systematisk med at begrebsliggøre fænomenet outside-playing, og jeg har på den baggrund valgt at anvende hans terminologi og analyseperspektiv i forbindelse med analyserne af McCoy Tyners soloer.

I forbindelse med analyse af harmoniske progressioner anvender jeg dels traditionel musikanalytisk terminologi,<sup>104</sup> dels en analysemetode<sup>105</sup> og terminologi, der mere specifikt knytter sig til analyse af jazz. Denne analysemetode, som er en kombination af trinanalyse og funktionsharmonisk analyse, er indgående beskrevet i Nettles, Barry: *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*.

Ud over at anvende Liebman's terminologi og analysemåder, der primært sigter mod musikalske strukturer, som ikke lader sig tolke inden for en traditionel funktionsharmonisk ramme samt ovennævnte metoder til harmonisk analyse, vil jeg også gøre brug af analytiske begreber, der knytter sig til melodisk og harmonisk analyse af bebop.<sup>106</sup>

Jeg vil i det følgende som teoretisk baggrund for analyserne gøre rede for bebop-improvisationens grundelementer og centrale terminologi samt for David Liebman's teori og terminologi. Endelig vil jeg diskutere oplevelsen af outside-playing set i et spændings/afspændings-perspektiv.

## **Beboppens musikalske elementer**

Som nævnt i det historiske afsnit om bebop er der, trods divergerende opfattelser om beboppens opståen, betydning osv., nogenlunde enighed blandt historikere om, at beboppen på et rent

---

<sup>103</sup> Vuust ,s. 89.

<sup>104</sup> Som det eksempelvis præsenteres i Westergaard, Svend, *teksthefte*.

<sup>105</sup> Analysemetoden er oprindeligt udviklet på det amerikanske musikinstitut *Berklee College of Music*. I mange år eksisterede der ikke en lærebog i dette system, og her i landet var det typisk tidligere elever fra Berklee, der videregav og underviste i systemet. Dette har imidlertid ændret sig med udgivelsen af Nettles, som er en systematisk gennemgang af analysesystemet. Systemet har i dag karakter af at være de facto standard inden for harmonisk analyse af jazz.

<sup>106</sup> Denne terminologi er primært baseret på egne forelæsningsnotater fra seminaret *Jazz teori* (fo2000) ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet med Morten Thybo som underviser, samt Levine 1989 og 1995.

musikalsk plan har rødder i swingmusikken, og at der de to genrer imellem er mange fællestræk. Set i det perspektiv er det nærliggende i en gennemgang af beboppens grundelementer at tage afsæt i, hvordan beboppen adskiller sig fra swingmusikken. Hvor der i swing-musikkens harmonik og melodik kun sjældent optrådte udvidelsestoner højere end septimen, og hvor bluesskalens b3 og b5 blev opfattet som dissonanser, udvidedes det harmoniske og tonale vokabularium markant med beboppen til at indbefatte akkordernes overbygningstoner (9, 11 og 13) samt disse overbygningstoners alterationer ( $b^9$ ,  $\#9$ ,  $\#11$  og  $b^13$ ). Derudover øgedes brugen af kromatiske gennemgangs-toner og -mønstre (*chromatic approach note patterns* eller bare *chromatic approach patterns*) markant. Repertoiret blev udvidet med nykomponerede temaer ofte med reharmoniserede standards som harmonisk grundlag. Melodikken var præget af ottende- og sekstendedels-forløb og også rytmen blev mere kompleks med mange synkoper, polyrytmik m.m. En anden typisk tendens for beboppen var mere ekstreme tempi: hurtigere uptempo-numre og langsommere ballader. Alt sammen nye træk, der fik beboppen til at fremstå som en mere kompleks, mere dissonerende og fra lytterens perspektiv sværere tilgængelig genre end swingmusikken. Ti år senere – i første halvdel af 1950'erne – var beboppens sprog fuldt integreret i de fleste stilretninger inden for jazz.<sup>107</sup> Trods denne udvidelse af improvisatoriske muligheder med kromatik, højtbyggede akkorder og alterationer, er beboppens tonesprog grundlæggende diatonisk/funktionsharmonisk funderet. På det rytmiske plan er fraseopbygningen centreret om trioliserede ottendedele.<sup>108</sup> Desuden anvendes ottendedelstrioler og såkaldte *doubletime*-fraser, fraser, der melodisk set oftest er opbygget på samme måde som ottendedelsfraserne, men tempomæssigt spilles som lige sekstendedele - i dobbelt tempo. Trille-lignende figurer opbygget af sekstendedels trioler, kvintoler osv. forekommer også. På det melodiske plan er det centrale princip, at man som solist opbygger sin improvisation direkte over det givne akkordgrundlag og fjerner sig fra det i swingmusikken så hyppigt anvendte

---

<sup>107</sup> Jævnfør for eksempel *Miles Davis Quintets Prestige sessions*. Hvor Davis, med sin karakteristiske minimalistiske spillestil er svær at sætte i bås, er både Coltranes og Garlands soloer klart funderet i beboppens tonesprog – dette blot et af utallige eksempler.

<sup>108</sup> I stedet for at notere trioliserede ottendedele som to overbundne ottendedelstrioler efterfulgt af en ottendedelstriol er der, for at lette læsningen, tradition for at notere trioliserede ottendedele som lige ottendedele og i stedet angive at de skal spilles trioliseret. I de nodeeksempler som optræder i analyserne har jeg også benyttet denne notationsform. Man møder af og til i ældre nodemateriale en decideret fejlagtig notationsform af trioliserede ottendedele: en punkteret ottendedel efterfulgt af en sekstendedel.

parafraserende princip. Dette at spille over akkorderne<sup>109</sup> betegnes som tidligere nævnt vertikal improvisation i modsætning til for eksempel modale principper, man begynder at anvende i 1950'erne, principper, hvor man som improvisator forholder sig til en eller få skalaer: horisontal improvisation. Fraser i bebopstil vil typisk være opbygget af akkordbrydninger og skalabevægelser. Derudover er et vigtigt princip, at man som solist strukturerer soloen omkring de toner, der bedst definerer de enkelte akkorder *target-notes*<sup>110</sup> typisk tert, septim, kvint eller prim. Disse kan 'rammes' direkte, som for eksempel en del af en akkordbrydning eller de kan, hvilket er det mest almindelige, tilnærmes eller omkranses af andre toner, de såkaldte *approach-notes-patterns*, enten diatonisk, kromatisk eller i en kombination. Endelig skal teknikken *sideslip*. Sideslip er en melodisk teknik hvor man som solist gentager en allerede spillet frase eller spiller en ny frase en halv tone højere eller lavere end udgangspunktet.<sup>111</sup>

Fig. 1. Eksempel på bebop-frase.



I ovenstående eksempel (fig. 1) ses nogle af de beskrevne elementer anvendt i praksis.

Frasen begynder med et chromatic approach pattern til C-mols tert (target-note). Herefter bevæger frasen sig mod F<sup>7</sup>-akkordens tert (target-note) ved hjælp af toner fra C-mol-akkorden (da C-mol her midlertidigt optræder som andentrinsakkord vil skalatonerne være C-mol-dorisk – derfor er tonen F repræsenteret). Fra F<sup>7</sup>'s tert bevæger frasen sig til F-akkordens grundtone via et chromatic approach pattern og videre til B<sup>b7</sup>'s tert der foregribes en ottendedelstriol efter fireslaget i takt to - igen via et chromatic approach pattern. Frasen slutter på B<sup>b7</sup>'s grundtone B<sup>b</sup> (target-note).

## Gennemgang af begreber der knytter sig til outside-playing

Jeg vil i det følgende gennemgå den amerikanske sopran- og tenorsaxofonist samt musik-pædagog David Liebman's idéer og analytiske tilgang til bitonalitet og outside-playing, som det er beskrevet i hans bog tidligere nævnte bog. Der er, som ved al musikteori, tale om en efterrationalisering og systematisering. I dette tilfælde af et musikalsk repertoire med stor diversitet – overordnet jazz efter

<sup>109</sup> Fra engelsk: *To play the changes* eller *change running*.

<sup>110</sup> Terminologien er oprindeligt udviklet af bl.a. Barry Nettles på Berkley School of Music, men er ikke beskevet i Nettles 1993. Se også note 105.

<sup>111</sup> Liebman, s. 51.

1960. Liebman gennemgår i bogen forskellige principper, hvormed man kan opbygge melodiske strukturer, idet han primært beskæftiger sig med praksisser, som knytter sig til jazzen fra 1960 og fremefter. Han begrebsliggør i sin bog en række forskellige kromatiske teknikker til opbygning af improvisation, herunder outside-playing. Jeg ser det som en kvalitet ved bogen, at Liebman i stedet for at anvende konstruerede eksempler primært tager udgangspunkt i transskriptioner i sin udforskning af de forskellige kromatiske og melodiske teknikker, bogen omhandler. Bogen er engelsksproget, og jeg har valgt at anvende dele af Liebmans terminologi uoversat, men dog fordansket af den grund, at jeg ikke har kunnet finde gode, mundrette ækvivalenter til de anvendte begreber.

## Superimposition

Et centralt begreb, der knytter sig til bitonalitet og outside-playing, er *superimposition*.<sup>112</sup>

Superimposition betyder i denne sammenhæng, at ét musikalsk element placeres oven på et andet element således, at begge elementer optræder samtidigt. Hvis elementerne ikke er harmonisk relaterede, vil resultatet være bitonalitet. Superimposition adskiller sig fra harmonisk substitution, eksempelvis tritonussubstitution ved, at der ved harmonisk substitution er tale om en udskiftning af et eller flere harmoniske elementer inden for en funktionsharmonisk ramme, hvorimod der ved superimposition optræder to forskellige harmoniske elementer samtidig, og hvor disse elementer ikke behøver at have nogen funktionsharmonisk sammenhæng. Som jeg uddyber senere (s 42 f), kan *Polyrytmik* ses som det rytmiske modstykke til bitonalitet.<sup>113</sup>

Brugen af superimposition i en praksissammenhæng kan forklares på følgende måde: oven på et eksisterende akkordforløb anbringer eller rettere forestiller solisten sig et nyt sæt af akkorder – akkorder, der kan være langt fra den underliggende toneart. Selve akkorderne spilles normalt ikke, men danner det harmoniske fundament for solistens improvisation. Derfor er det, jeg betegner som de superimposerede akkorder, i realiteten en analytisk konstruktion – en efterrationalisering, skabt på baggrund af det melodiske forløb, som solisten producerer og skabt ud fra et ønske om at gøre

---

<sup>112</sup> Superimposition. **To superimpose** betyder oversat til dansk at lægge ovenpå eller 'overlejre'. Med andre ord: der eksisterer ikke en oplagt dansk ækvivalent til begrebet (*overlejre* lyder noget tungt i mine ører) og jeg har valgt at fordanske ordet således at 'to superimpose' bliver til 'at superimposere' og superimposition til superimposition (hvor ... **position** udtales som det danske ord position).

<sup>113</sup> Vuust, s. 87.

sammenhængen mellem overbygning (det superimposede) og fundamentet forståelig.<sup>114</sup> Som jeg uddyber i næste afsnit, kan den her beskrevne form for outside-playing også betegnes *tonal chromaticism*.

## Chromaticism - grader af dissonans

Liebman opstiller en rækkefølge af tre typer melodiske forløb inden for jazzen med en stadig stigende grad af dissonans.<sup>115</sup> Type 1 er historisk set knyttet til jazzen før 1960, for eksempel bebop. Type 2 og 3, henholdsvis tonal og ikke-tonal *chromaticism*,<sup>116</sup> er former for outside-playing og knytter sig til jazzen efter 1960.

1. Melodiske forløb, der knytter sig til den givne harmonik. Hvis kromatiske toner anvendes, bliver disse hurtigt opløst. I et inside/outside-perspektiv kan denne form for melodik betegnes som inside.
2. Tonal *chromaticism*. Der er her tale om melodiske forløb, hvor der anvendes mange kromatiske toner i længere forløb inden opløsning indtræder. Der vil oftest være tale om tonekonstellationer, der ikke har nogen funktionsharmonisk relation til den underliggende harmonik, altså bitonalitet, om end betegnelsen også dækker over forløb, hvor både bitonalitet og harmonisk substitution inden for en funktionsharmonisk ramme forekommer. Disse forløb kan ofte kategoriseres som outside-forløb.
3. Ikke-tonal *chromaticism*. Det melodiske forløb er ikke relateret til et tonalt center og sigter ikke mod opløsning. Også disse forløb kan betegnes som outside.

---

<sup>114</sup> Denne problemstilling kan yderligere udvides med spørgsmålet: hvad tænker en musiker overhovedet på, når han eller hun improviserer? Dette er i sig selv et stort og spændende felt at undersøge, men er uden for dette speciales rammer. Jeg vil dog kort give mit eget – udokumenterede – bud på et svar på spørgsmålet: Han/hun tænker i hvert fald ikke på hvordan improvisation konstrueres. Teori, teknik osv. er gennem mange års hårdt øvearbejde blevet så integreret i musikeren, at han eller hun er i stand til at anvende det indlærte intuitivt. Derfor tænker Tyner heller ikke konkret på, at han superimoserer. Det har han sandsynligvis gjort i øvesituationer, men i den musik jeg analyserer, er mit bud, at brugen af outside-playing i samme grad som Tyners brug af alle mulige andre teknikker foregår uden intellektuel refleksion, men derimod intuitivt.

<sup>115</sup> Liebman, s. 11.

<sup>116</sup> Liebman anvender begrebet *Chromaticism* i en snævrere form end det danske ord *kromatik*. I Liebmans terminologi dækker begrebet over anvendelse af kromatik i sammenhænge hvor forbindelsen mellem melodik og harmonik ikke umiddelbart kan analyseres inden for en funktionsharmonisk ramme. I Liebmans terminologi dækker *Chromaticism* ikke den kromatik, der anvendes i for eksempel bebop.



I det følgende vil jeg redegøre for to typer melodiske forløb – tonal og ikke tonal chromaticism – to strukturelt forskellige former for outside-playing.

### ***Tonal chromaticism***

Der er her tale om en form for outside-playing, hvor de melodiske strukturer superimponeres oven på en underliggende harmonik. Med tonal menes i denne sammenhæng, at den superimponerede melodiske struktur i sig selv er knyttet til en tonalitet. Teknikkerne anvendes både i funktionsharmoniske kompositioner og i modal sammenhæng. Således kan et funktionsharmonisk opbygget melodisk forløb superimponeres, altså lægges oven på enten et andet funktionsharmonisk forløb eller oven på et modalt forløb, og omvendt kan én modus lægges oven på en anden modus eller oven på et funktionsharmonisk forløb.

### **Superimposition i funktionsharmonisk sammenhæng**

Der kan her både være tale om enkle II-V-I vendinger og mere komplekse forløb baseret på forskellige akkord-substitutionsteknikker,<sup>117</sup> der lægges oven på en allerede manifesteret toneart. Den nye akkordprogression optræder simultant med den oprindelige progression (der typisk fastholdes af bas og akkordbærende instrumenter) og fungerer som grundlag for den improviserede sekvens. Herved fremkommer et melodisk forløb, der set fra den oprindelige progressions perspektiv ofte er stærkt dissonerende, men samtidig grundlæggende diatonisk, hvis forløbet ses i relation til de superimponerede akkorder.

### **Superimposition i modal sammenhæng**

Teknikken med at superimponere en ny akkordprogression oven på den eksisterende og anvende den som grundlag for et improviseret forløb ses også anvendt i improvisationer over modale kompositioner. Ofte vil der være tale om funktionsharmoniske akkordprogressioner uden tydelig forbindelse til den underliggende modus.

En anden anvendt tilgang er at superimponere andre modi af den spillede toneart. Hvis en kompositionens grundmodus er for eksempel D-dorisk, superimponeres andre modi af D.

En tredje teknik er at superimponere den samme modus i forskellige tonearter. Hvis kompositionens grundmodus er D-dorisk, anvendes for eksempel F-dorisk, Cis-dorisk og så videre.

---

<sup>117</sup> For eksempel forskellige tritonus-substitutioner, sideslip, Coltrane-substitutioner med mere.

Endelig kan nævnes en teknik, hvor de superimposede skalaer hverken er modi af den grundlæggende toneart eller transponerede versioner af kompositionens grundlæggende toneart. Hvilke akkordprogressioner eller skalaer der anvendes, vil i sidste ende være op til den enkelte musikers æstetiske præferencer.

### ***Ikke-tonal chromaticism***

Ikke-tonal *chromaticism* er betegnelsen for melodiske og harmoniske strukturer, der ikke knytter sig til en toneart og som ikke har et tonalt centrum. Det strukturerende princip vil her ofte være brugen af intervaller, intervalrækker og mønstre. Her er fokus altså lagt på sammenhængen mellem de enkelte toner og ikke tonernes forhold til en underliggende superimposeret harmonik. Dog kan princippet om spænding/afspænding stadig være en styrende faktor i opbygningen af melodiske strukturer. Hvis frasestrukturer af denne slags ikke har et struktureret fundament, vil musikken nærme sig eller være free jazz.<sup>118</sup>

### **Oplevelsen af outside-playing**

I dette speciale anvender jeg hyppigt modsætningsparret *spænding/afspænding*. Disse to begreber i kombination har en aksiomatisk karakter og gennemsyrrer ikke blot musik, men store dele af vores eksistens:

*Tension and release: This is the basic life principle of opposing pairs as in yin and yang, night and day, life and death, etc. Artistically, this principle means that in a meaningful statement there should be a balance of excitement and quiescence, action and relaxation.*<sup>119</sup>

Begrebsparret er bærende inden for den musik jeg her beskæftiger mig med og for den sags skyld i store dele af den vestlige verdens musik.

Specifikt udmøntes princippet om spænding/afspænding i den vestlige musik på flere niveauer.

På makro-niveau er variationer i spænding på et harmonisk/melodisk, klangligt, rytmisk og strukturelt plan med til at konstituere et værks form. Går man ned på et mindre niveau, er princippet for eksempel repræsenteret ved kadencer, i frasers opbygning med mere. På mikrostrukturniveau

---

<sup>118</sup> Liebman, s. 30.

<sup>119</sup> Liebman, s. 13.

kan de enkelte toners placering og intensitet (*feeling/frasering*) være med til at skabe oplevelsen af spænding/afspænding.<sup>120</sup>

På det harmoniske område er princippet om dominant (spænding)/tonika (afspænding) et centralt princip, omkring hvilket funktionsharmonikken er opbygget.

På det rytmiske plan er den mest ekstreme manifestation af spænding brugen af *polyrytmik*, som er det musikalske fænomen, at to fundamentalt forskellige pulsoplevelser eksisterer sideløbende i et stykke musik. Polyrytmik kan som tidligere nævnt opfattes som en rytmisk ækvivalent til *outside-playing* og anvendes inden for jazzen ofte på en lignende facon: polyrytmikkens primære funktion er ligesom *outside-playing* at skabe musikalsk spænding – en spænding, der udløses, når musikerne 'finder sammen igen'.<sup>121</sup>

Oplevelsen af *outside-playing* knytter sig til oplevelsen af spænding i musikken. Spændingen ved *outside-forløb* kan beskrives som den diskrepans, der opstår mellem overbygning (solisten) og fundament (rytmegruppen som udtrykker den oprindelige harmonik). Jo længere solisten bevæger sig udenfor de givne harmoniske rammer, desto større spænding. Energiltførslen i samlingspunkterne, den lettelse, der opstår, når konsensus om harmonigrundlaget mellem solist og rytmegruppe reetableres, kan betegnes som det punkt, hvor afspænding etableres.<sup>122</sup> Det betyder også, at der er forskel på styrken af forskellige *outside-forløb* – altså hvor intenst et *outside-forløb* opleves af lytteren. Flere parametre knytter sig hertil: forløbets varighed spiller ind således, at et kort forløb alt andet lige virker mindre intenst end et længerevarende forløb. Rytmegruppens rolle spiller også ind på oplevelsen af et *outside-forløb*'s styrke. Typisk vil det virke stærkere, hvis rytmegruppen ikke 'går med' på solistens superimposede improvisation, end hvis den gør. Hvis solisten samtidig med at spille *outside* påbegynder en dynamisk intensivering med klimaks i samlingspunktet, vil dette øge forløbets styrke. Endelig skal nævnes brugen af polyrytmik kombineret med *outside-playing*. Hvis polyrytmik og *outside-playing* optræder simultant, vil styrken af *outside-forløbet* typisk øges markant.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Et klassisk (og meget tydeligt) eksempel på princippet om spænding/afspænding på mikrostrukturniveau i rytmisk sammenhæng er Elvin Jones' trommefill mellem temapresentation og Wayne Shorters solo på Shorters komposition *Witch Hunt* på albummet *Speak no Evil* (1964).

<sup>121</sup> Vuust, s. 87.

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> Kombinationen af *outside* og polyrytmik ses anvendt hos Tyner (for eksempel i sidste kor af soloen over *Resolution* – en solo jeg analyserer i dette speciale). Imidlertid ikke i samme grad som hos pianisten Herbie Hancock, der som

## Valg af analysemateriale

McCoy Tyner optrådte i 1959 i en alder af 21 år første gang på en pladeindspilning<sup>124</sup> og er stadig aktivt udøvende. Bag sig har han en enorm produktion. I stedet for at forsøge at dække hele denne produktion har jeg valgt at afgrænse materialet periode- og kontekstmæssigt. Jeg vil i det følgende gøre rede for, hvorfor og hvordan jeg har udvalgt analysematerialet.

### Periode

Perioden 1960-1965 udgør en vigtig del af Tyners formative år. Dermed ikke sagt, at Tyner ikke har udviklet sig siden, men det er i denne periode, at han udvikler og raffinerer en række af de elementer, der er med til at konstituere hans spillestil.<sup>125</sup> I en generel jazz-historisk optik er perioden omkring 1960 interessant (se også afsnittet *Jazzen i 1950'erne og begyndelsen af 1960'erne*, s. xx). Som nævnt brød en række musikere i denne periode med flere af jazzens centrale konventioner, hvilket udmøntede sig i bl.a. den modale jazz og free jazz, genrer, som Tyner og Coltrane-kvartetten lod sig inspirere af.

### Kontekst

En væsentlig årsag til, at jeg beskæftiger mig med Tyner som medlem af Coltrane-kvartetten og helt ser bort fra bl.a. hans trio-produktion i perioden 1960-1965, er, at Tyner, som jeg oplever det, generelt er dristigere og mere grænsesøgende i kvartetten end i sine trio-konstellationer og andre sammenhænge i denne periode; Tyners soloer spillet i kvartetten rummer også rent kvantitativt flere improvisatoriske forløb med relevans for denne opgave end hans soloer i triosammenhæng, der oftest er tilbageskuende og bedst kan betegnes som 'almindelig' hard bop.

Endeligt har jeg et personligt motiv for at vælge netop denne periode og kontekst. Jeg har den opfattelse, at McCoy Tyner som medlem af Coltrane-kvartetten spillede med en ekstrem grad af både energi og raffinement. Trods et langt og aktivt liv som (stadig) udøvende musiker er det efter min mening i disse tidlige år, at McCoy Tyner – måske blandt andet på grund af Coltranes tilstedeværelse – viste det ypperligste af sit talent.

---

medlem af Miles Davis anden kvintet 1963-1968 mere end nogen anden raffinerede netop kombinationen af disse to teknikker. Lyt for eksempel hans solo over *All of You* fra albummet *My Funny Valentine* (1964).

<sup>124</sup> Curtis Fuller: *Imagination*.

<sup>125</sup> Se for eksempel note 67.

## Yderligere afgrænsning

Efter denne overordnede afgrænsning stod jeg stadig tilbage med et stort repertoire (Coltrane-kvartettens produktion fra 1960-1965) at skulle forholde mig til. I den forbindelse har jeg anvendt følgende udvælgelsesstrategi:

Jeg har fra starten valgt at koncentrere mig om det materiale, der eksisterer som officielle udgivelser (dvs. album, der er udkommet i Coltranes levetid). Dette skal ses i lyset af den store mængde af posthumt udgivet materiale, box-set, nyopdukkede optagelser, bootlegs osv., der eksisterer med Coltrane-kvartetten. At opspore og inddrage alt dette materiale ville være uforholdsmæssigt tidskrævende.

Efter denne udvælgelse havde jeg et materiale på ca. 80 indspilninger (enkelte udgivelser har jeg ikke kunnet få fat i, men alt i alt dækker disse ca. 80 indspilninger i hovedtræk perioden 1960-1965). Jeg gennemlyttede dette materiale for at finde de indspilninger, som rummede pianosoloer. Dette reducerede materialet til ca. 40 indspilninger. Disse indspilninger analyserede jeg ekstensivt.<sup>126</sup> Den ekstensive analyse indebar, at jeg lyttede til indspilningerne og noterede<sup>127</sup> væsentlige oplysninger om indspilningernes overordnede kompositions karakter, herunder informationer om tempo, form, harmonik og rytmik. Herefter fokuserede jeg på de enkelte pianosoloer, deres opbygning, karakter og brugen af outside-playing. Fordelen ved denne tilgang er, at det var muligt for mig at overskue et forholdsvis stort repertoire (ca. 40 indspilninger). Ulempen er, at vigtige forløb *kan* være forbigået min opmærksomhed. Jeg mener dog, at den erfaring, jeg opbyggede i forbindelse med lyttefasen samt mit generelle kendskab til genren, giver en acceptabel sikkerhed for, at de soloer, jeg i sidste ende har udvalgt til analyse, er relevante og karakteriserende for McCoy Tyners stil. Alternativet ville være en transskription og analyse af samtlige 40 soloer – et projekt, der ville være ekstremt tidskrævende og uden for rammerne af denne opgave. Ud fra den målrettede gennemlytning og ekstensive analyse af de 40 soloer valgte jeg at lave intensive analyser af fire klaversoloer, som karakteriserer Tyners stil – 4 analyser, hvor jeg dels har fokus på de enkelte outside-forløb, som jeg har aflyttet og nedskrevet, dels på, hvordan disse forløb optræder i en større sammenhæng. De eksempler, jeg har analyseret intensivt, er ikke primært udvalgt ud fra et kriterium om at være de mest repræsentative for Tyners stil som sådan, men snarere ud fra et ønske

---

<sup>126</sup> Se Vuust, s. 17.

<sup>127</sup> Selv om disse arbejds papirer har haft en stor betydning i forbindelse med udarbejdelsen af dette speciale, er de ikke specielt relevante for læseren og indgår derfor ikke heri.

om at undersøge Tyners brug af outside i indspilninger, hvor disse teknikker anvendes i deres mest omfattende udfoldelse.

## **Problemstillinger vedrørende aflytning af musik og analyse af aflyttet musik**

At jeg har valgt selv at aflytte relevante forløb skyldes blandt andet, at det ikke trods ihærdig søgning har været muligt at finde transskriptioner af McCoy Tyners soloer i perioden 1960-1965. Imidlertid har denne fremgangsmåde også givet mig en større frihed med hensyn til valg af indspilninger; jeg har ikke været bundet af hvilke transskriptioner, der eventuelt måtte have været tilgængelige.

Jeg har valgt primært at fokusere på single-line outside-forløb frem for outside-forløb opbygget af block-chords. Dette har to årsager: dels er jeg efter gennemlytningen af de ca. 40 Tyner-soloer nået frem til den personlige overbevisning, at det er i singlelineforløbene, Tyner på mest raffineret vis anvender outside-teknikkerne, dels har det i forbindelse med aflytningerne ved at fokusere på singleline-outside-forløb været muligt at opnå en større præcision, end hvis jeg havde valgt at fokusere på block-chord-outside-forløb i og med, at Tyners akkordstrukturer er meget kompakte og komplekse med deraf følgende risiko for manglende præcision i aflytningerne.

Mine analyser tager udgangspunkt dels i musikkens klingende lyd repræsenteret ved et fonogram,<sup>128</sup> dels i transskriptioner, jeg som nævnt selv har udarbejdet. Denne tilgang – at jeg forholder mig til musikken som både fonogram og i en grafisk repræsentation – giver mig mulighed for at analysere de enkelte soloer på flere niveauer. I forbindelse med foranalyse har jeg taget udgangspunkt i fonogrammet samt de udarbejdede formskemaer, mens jeg i højere grad i forbindelse med analyserne af de enkelte outside-forløb har taget udgangspunkt i transskriptionerne – at forholde sig til forløbene som grafisk repræsentation giver mig mulighed for på detailplan præcist at undersøge disse til tider komplekse forløbs rytmiske, harmoniske og tonale struktur. Vigtigt er det imidlertid at fastslå, at aflytning og notation af jazzsoloer altid vil være tilnærmelse til virkeligheden:

*“... the notation of a jazz improvisation – no matter how scrupulously exact – can comprehend only partial aspects; fundamental characteristics of tone and tone production, as well as minute rhythmic and dynamic shifts which may be essential to the stylistic identity of the musician, defy objectification by written notation. ... Apart from the fact that a transcription gives an incomplete clue to an*

---

<sup>128</sup> En samlebetegnelse der dækker over musik som er optaget på for eksempel magnetbånd, grammofonplade eller CD.

*improvisation we must not forget that the improvisation itself is usually only a part of a larger musical context. ... In every type of jazz there are as a rule more or less strong interactions between the improvising soloist and the rhythm section accompanying him.”*<sup>129</sup>

Tendensen inden for analyse af jazz har typisk været at fokusere på melodiske og harmoniske aspekter, og det er efter min mening rimeligt at antage, at en væsentlig årsag til dette, selvfølgelig ud over at disse aspekter *er* elementært interessante, er, at det dels er i tråd med den traditionelle musikanalyse, dels at parametre, som toners placering og accentuering på mikrostrukturniveau (frasering) er analysefelter, som er sværere tilgængelige.<sup>130</sup> At dette område ikke er særligt udforsket kan virke paradoksalt, da netop jazzmusikerens frasering – hans eller hendes behandling af tonematerialet på det rytmiske mikrostrukturniveau – er af afgørende betydning for en musikers samlede udtryk.

## *Analyse af McCoy Tyners soloer med fokus på hans brug af outside-playing*

I det følgende vil jeg analysere fire soloer spillet af McCoy Tyner over John Coltrane-kompositionerne: The Promise, Bessie's Blues, Resolution og Affirmation. Alle indspilninger er med Tyner som pianist i *The John Coltrane Quartet*. Jeg vil i analyserne fokusere på de i soloerne forekommende outside-forløb og også komme ind på, hvordan soloerne er opbygget på et storformalt plan, fordi jeg på den måde bedre har mulighed for at undersøge, hvordan outside-forløbene er med til at forme en solo, og hvilke musikalske funktioner forløbene eventuelt måtte have implicit (formkonstituerende, intensitetsopbyggende, formtilslørende).

Selv om soloerne på hver deres måde repræsenterer væsentlige træk af Tyners spillestil, rummer de også store individuelle forskelle. Derfor er min måde at tilgå de enkelte soloer på også forskellig fra solo til solo. Det har den konsekvens, at hver af analyserne har deres egen individuelle struktur og opbygning frem for slavisk at følge én skabelon. Denne tilgang har for mig været den mest frugtbare. Med hensyn til becifringsnotation af dominantakkorder har jeg af pladshensyn i de grafiske repræsentationer til tider undladt at notere akkordens udvidelser. Det vil sige, at en

---

<sup>129</sup> Ekhardt Jost: *Free Jazz, Studies in Jazz Research* 4, 1975.

<sup>130</sup> Se Vuust, s.112 ff. og s.128 ff.

dominant akkord altid mindst er noteret med septimen (for eksempel G<sup>7</sup>), men at overbygningstonerne kun er med, hvis de er af speciel relevans og altid, hvis de er altererede.

## Analyse af Bessie's Blues

Bessie's<sup>131</sup> Blues er komponeret af John Coltrane og blev indspillet den 27. april 1964 i Rudy van Gelders studie. Denne indspilning udkom første gang på albummet *Crescent* fra samme år og er den version, jeg i det følgende analyserer. Der er, som titlen indikerer, tale om en komposition opbygget over blues-formen. Bessie's Blues er i Eb-dur<sup>132</sup> og tempoet er 175 bpm.

Kompositionen befinder sig på det harmoniske plan et sted midt imellem den basale bluesform<sup>133</sup> og en typisk bebop/hardbop reharmonisering<sup>134</sup> af 12-takters bluesen.

Jeg har i det materiale, jeg arbejder med, identificeret 12 kompositioner, der er baseret på blues-formen. Af disse kompositioner er der en klar overvægt af bluesnumre, som lægger sig op af den basale blues' harmonik,<sup>135</sup> om end Coltrane-kvartetten også anvender blues-harmonikken som udgangspunkt for mere eller mindre intensive reharmoniseringer.<sup>136</sup> Som jeg tidligere har nævnt, er der en overvægt af modale og modallignende kompositioner på Coltrane-kvartettens repertoire, og det er nærliggende at se tendensen til at anvende en enkel blues-harmonik frem for en kompleks som en parallel til kvartettens forkærlighed for det modale univers' harmoniske enkelhed frem for funktionsharmonikkens komplekse.

---

<sup>131</sup> Bessie er ifølge B. Givan sandsynligvis bluessangerinden Bessie Smith (1884 – 1937). Der eksisterer dog ingen endegyldig dokumentation herfor.

<sup>132</sup> Se senere om bluesharmonikkens særtræk.

<sup>133</sup> Der er i litteraturen ikke absolut enighed om hvordan den 'oprindelige' 12-takters blues harmonisk set er opbygget. Uenigheden drejer sig om hvorvidt der i takt 10 optræder en V<sup>7</sup> eller IV<sup>7</sup> akkord. De fleste forfattere, herunder Levine 1995, s. 220 f. og Nettles s. 98 angiver en V<sup>7</sup> akkord i takt 10. Grove Music Online (Barry Kernfeld and Allan F. Moore. "Blues progression." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 15 Jun. 2009 - <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41276>> ) påpeger dog at IV<sup>7</sup> akkorden, som variant, blev anvendt i den tidlige blues. I Aare, Anders m.fl. *Rockmusik i tid og rum* angives det at den basale bluesharmonik har en IV<sup>7</sup> akkord i takt ti (Aare, anders, s. 62). Forfatterne til denne bog betegner vendingen som *en baglæns kadance* (Aare s. 64). At jeg beskæftiger mig med denne problemstilling skal ses i lyset af at Bessie's Blues er opbygget med en IV<sup>7</sup>-akkord i akkordskemaets takt ti.

<sup>134</sup> Levine, s. 220 ff.

<sup>135</sup> For eksempel *Up 'gainst the wall*, (1962) og *village Blues* (1963).

<sup>136</sup> For eksempel solo-delen af *Big Nick*, (1962).



## Analyse af blues

Den basale bluesrundgang er traditionelt set opbygget af durseptimakkorder. I den harmoniske analyse af blues anvender man oftest trinanalyse, da septimakkorderne ikke kan forklares funktionsharmonisk.<sup>137</sup> I en jazzsammenhæng, hvor bluesen er reharmoniseret, giver det dog alligevel mening at holde fast ved funktionsanalysen, da reharmoniseringen oftest går ud på at indsætte ekstra akkorder i form af bidominanter eller II-V-I-forbindelser. I trinanalysen af blues betegner man første trin som I<sup>7</sup>, fjerde trin som IV<sup>7</sup> og femte trin som V<sup>7</sup>. Uden at gå dybere ind i problemstillingen, om hvordan bluesharmonikken adskiller sig fra funktionsharmonik, vil jeg blot nævne, at denne særstatus for bluesakkorderne er historisk betinget.<sup>138</sup>

Forskellene mellem den basale bluesharmonik og akkordprogressionen i Bessie's Blues optræder i takt to, hvor der er indskudt en fjerde trins akkord (A<sup>b7</sup>) og i takt otte, hvor der er indskudt to bidominanter: en subV<sup>7</sup>/VI(D<sup>b7</sup>) og en V<sup>7</sup>/II(C<sup>7</sup>). I en typisk bebop reharmonisering ville V<sup>7</sup>/II sædvanligvis blive efterfulgt af eksempelvis en IIm<sup>7</sup> (Fm7), vekseldominanten V<sup>7</sup>/V, (F<sup>7</sup>) eller dennes tritonussubstitution subV<sup>7</sup>/V (H<sup>7</sup> – evt. i en altereret form). Imidlertid vendes der tilbage til den basale bluesform, således at bidominanten V<sup>7</sup>/II (C<sup>7</sup>) efterfølges af dominanten B<sup>b7</sup>.<sup>139</sup>

Denne harmoniske form følges gennem hele nummeret med nogle undtagelser: flere gange anvender Tyner en E<sup>b7</sup>-altereret akkord i stedet for en almindelig E<sup>b7</sup> i bluesrundgangens fjerde takt med en større harmonisk spænding som følge. Desuden afviger den harmoniske progression selv sagt i outside-forløbene.

## Soloens overordnede karakter

Piano-soloen strækker sig over fire kor (se fig. 1: formoversigt). Soloen er præget af pentatonik, blues-licks opbygget af bl.a. toner fra E<sup>b</sup>-bluesskalaen samt bebopmelodik og kan kategoriseres

---

<sup>137</sup> Levine 1995, s. 219 ff.

<sup>138</sup> Ibid.

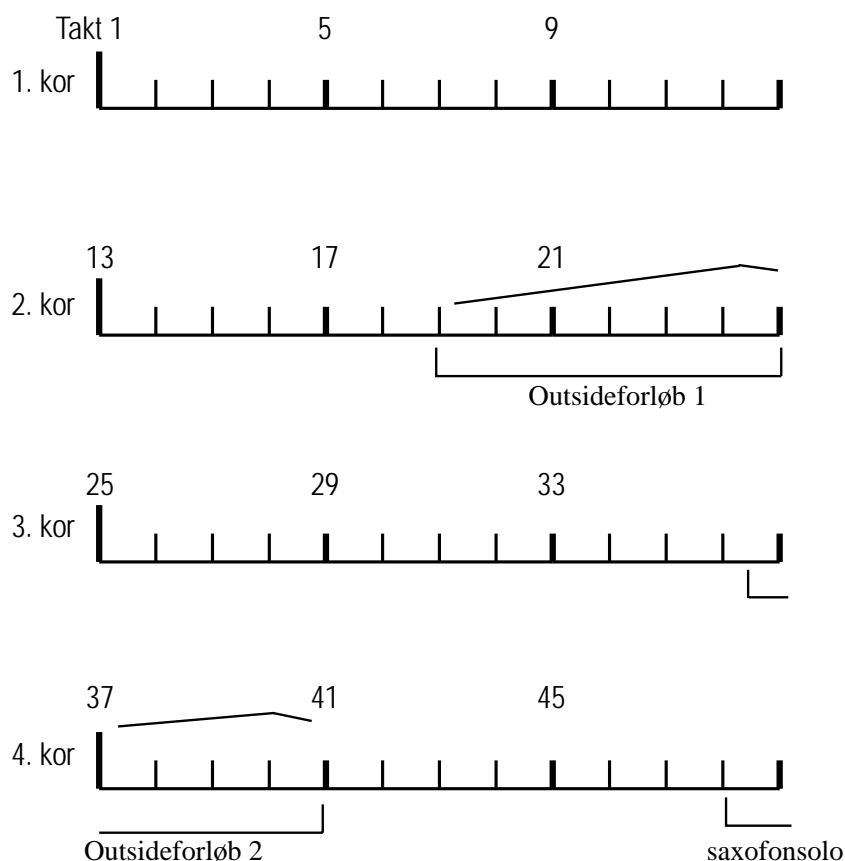
<sup>139</sup> V-IV progressionen optræder kun sjældent i jazzindspilninger af bluesnumre fra denne tid. Af kendte eksempler på jazz-blues-indspilninger hvori progressionen forekommer, kan dog nævnes Miles Davis' *Freddie Freeloader* fra albummet *Kind of Blue*, 1959 og Coltranes *Blues to Elvin* fra albummet *Coltrane Plays the Blues*, 1960 men alt i alt er V-IV-progressionen atypisk i bebop-blues-harmonik (Givans, B.).

som en typisk bebop-blues-solo. To steder (i slutningen af andet kor og i starten af fjerde kor) brydes denne spillemåde af outside-forløb.

Det første kor er primært opbygget af blues og bebop-melodik. Tyner anvender i venstre hånd almindelige grundtoneløse venstrehandsvoicings, som hyppigst placeres på fire-og eller lige på et-slaget. I takt fire optræder en typisk blues-reharmonisering med en altereret (bi)dominant ( $V^7/IV$ ) ( $E^{b7}\#9b13$ ) til femte takts  $IV^7$  akkord. Andet kor fortsætter med den enkle bebop-blues stil, men  $IV^7$ -akkorden i bluesformens anden takt, der ellers optræder i både temapræsentation og i resten af Tyners solo, er fraværende i andet kor. Tyner forenkler lokalt formen ved i stedet at fortsætte med at spille en  $I^7$ -akkord i stedet for den forventede  $IV^7$ -akkord (takt 14). Også i dette kor øges spændingen i fjerde takt - her med en frase, som er baseret på *sideslip* kombineret med en altereret  $V^7/IV$ -akkord. Hvor Tyner indtil nu i soloen har anvendt traditionelt bebop- og blues-melodik optræder der fra takt 7-12 i andet kor et outside-forløb.

Det er muligt at identificere en sammenhæng mellem soloens dynamiske og intensitetsmæssige opbygning og anvendelsen af outside-forløb (se figur x – oversigt over pianosolo). Efter Coltranes temapræsentation, der har et højt intensitetsniveau, falder niveauet fra begyndelsen af pianosoloen. I andet kor stiger intensiteten fra og med takt 19, hvor første outside-forløb begynder. Dette forløb slutter med begyndelsen af tredje kor (takt 25), hvor den spænding, som outside-forløbet har skabt, bibringer et intensitetsniveau, der opleves som højere end i foregående kor. Outside-forløbet virker også som et signal til Elvin Jones, der under og efter forløbet intensiverer sit trommespil. I tredje kors sidste takt (takt 36) påbegyndes det andet outside-forløb med introduktionen af en  $E^{b\#9}$  akkord på to-og slaget. I fjerde og sidste kor af pianosoloen fortsætter Tyner outside-forløbet, som afsluttes med en beboplignende sekvens henimod  $A^{b7}$  i bluesformens femte takt (takt 41). Også dette outside-forløb har en intensitetsøgende virkning og peger hen imod begyndelsen af Coltranes solo, hvor intensiteten yderligere øges.

Figur 1: Pianosoloens overordnede form. Linjerne markerer ændringer i intensitetsniveau.



## Outside-forløb 1

Dette outside-forløb (fig. 4) strækker sig fra takt 19-24 (takt 7-12 i andet kor). Forløbet initieres af to venstrehåndsvoicings: en  $E^b_{7/13}$  grundtoneløs voicing efterfulgt af en  $E^bQ7$ . Den kvartstabledede  $E^b$ -akkord markerer et skift i sound fra en generel bebopblues-stil til en mere specifik Tyner-sound.<sup>140</sup>

Én måde at anskue forløbet på er ved at opdele det i to afsnit på baggrund af den rytmiske underdeling i højre hånd: fra takt syv til og med takt ni optræder en sekvenseret fem-tonig figur bestående af tre forskellige toner opbygget af ottendedelstrioler, og fra takt otte til og med takt tolv er underdelingen overordnet betragtet sekstendedele.

Den fem-tonige figur (fig. 2) optræder i alt fem gange og har hver gang samme intervalstruktur bortset fra den femte gang, hvor figuren optræder i en let varieret form (fig. 3).<sup>141</sup>

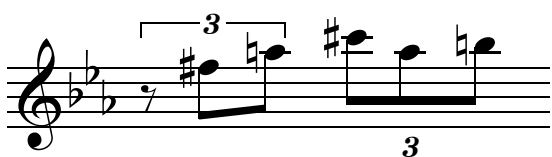
<sup>140</sup> Jævnfor afsnittet McCoy Tyners spillestil s. 22 ff.

<sup>141</sup> Denne tretonegruppe som udgøres af figurens tre første toner er nært knyttet til Coltranes musik på dette tidspunkt, og er bl.a. den grundlæggende tematiske celle i *Acknowledgement*-delen fra *A Love Supreme* (1964) og

Fig. 2. Den fem-tonige figur baseret på Eb-mol pentaton skala.



Fig. 3. Den femtonige figur i varieret form. Baseret på A/F#-mol pentaton skala.



De tre første gange figuren optræder er udgangspunktet en Eb-mol-pentatonskala (takt syv og takt otte), første og tredje gang er figuren med en oktavs forskel identisk og har begyndelsestonen Eb, anden gang er begyndelsestonen Bb: kvinten til Eb. Sammenlagt udgør tonerne i figuren første og anden gang den spilles de toner, som den Eb-mol-pentatone skala er opbygget af.

Simultant spiller Tyner i venstre hånd kvartstablede akkorder: to EbQ7 (takt syv og otte) og en FQ7 (takt otte), akkorder med toner fra Eb-mixolydisk – en skala, som passer til førstetrins akkorden i en Eb-blues.

Fjerde og femte gang den fem-tonige triolfigur optræder, er det med udgangspunkt i en F#-mol/A-dur pentaton skala, der isoleret set kan opfattes som en skala, der knytter sig til en tritonussubstitueret I7-akkord (A7). Første gang med udgangspunkt i tonen Db, en stor sekund under den foregående figur, anden gang (fig d) er begyndelsestonen F#/Gb, altså en kvart over foregående figurs begyndelsestone. Under den fjerde og femte figur spiller Tyner nu grundtoneløse dominantakkorder: på første slag i takt ni en Ab7(13), der kan tolkes som en IV7-akkord om end på et

---

begyndelsesmotivet i *Ascension* (1965), se Givan, B., s. 273. Jeg vil dog indskyde at figuren samtidig har en særdeles generel karakter!

sted i formen, hvor en  $V^7$  ( $B^{b7}$ ) kunne forventes, og på tredje slag i samme takt samt på første og tredje slag i takt ti en  $H^{7(13)}$ , der kan tolkes som en tritonussubstitueret vekseldominant ( $subV^7/V$ ). Hvor kombinationen af  $A/F^\sharp$ -mol pentaton og  $H^{7(13)}$  passer fint sammen med hensyn til sammenfaldende toner,<sup>142</sup> er de tre toner, som spilles over  $A^{b7(13)}$ : kvart ( $D^b$ ), forstørret kvint (E) og septim ( $G^b$ ), ikke de mest oplagte valg. Imidlertid er der heller ikke meget, der peger på, at Tyners første prioritet i denne sammenhæng er at opnå den ”rigtige” akkord/skala-forbindelse. Tyner påpeger selv, hvordan hans måde at flytte rundt med dominantakkorder på er et identificerbart element i han spillestil:

*“I think that one of the characteristics of my style is I can take a dominant chord and do a lot of different things with it, and utilizing suspensions and moving around that particular sound. By the way I voice the chord I can move, generally, in any direction ... you can move diatonically, or in terms of skipping notes and using thirds and fourths and mixing them up like that. . . . The music has more flexibility”*<sup>143</sup>

Fra takt 10 begynder det forløb, som overvejende er opbygget af sekstendedele – andet afsnit af outside-forløbet. Harmonisk set består dette forløb af den tritonussubstituerede vekseldominant ( $subV^7/V$ )  $H^{7(13)}$ , der på fjerde slag i takt 10 afløses af dominanten  $V^7/I$  ( $B^{b7/13}$ ). Dominanten markeres ikke i venstre hånd, men udtrykkes gennem det melodiske materiale, der består af toner fra  $B^b$ -bebopskala<sup>144</sup> samt  $B^b$  alteret skala.

Opsummerende kan forløbet beskrives på følgende måde: Tyner bevæger sig i takt syv fra traditionel bebop-blues stil ind i en kvartorienteret spillemåde. Fra takt syv til otte bliver han inden for tonearten ( $E^b$ -dur/ $E^b$ -blues), men bevæger sig i takt ni outside. I takt ni skaber kombinationen af  $A/F^\sharp$ -mol pentaton skala og de to grundtoneløse dominantakkorder, hvoraf sammenstillingen af  $A/F^\sharp$ -mol pentaton og  $A^{b7(13)}$  i sig selv giver en markant dissonerende effekt, en spændingsøgende virkning. Dette understøttes af den fem-tonige figurs (bortset fra fjerde gang den spilles) opadgående bevægelse. Den spænding, som er blevet opbygget, falder gradvist med den

---

<sup>142</sup> Jævnfør for eksempel Westergård s. 102

<sup>143</sup> Del af interview fra 1983 foretaget af Marian McPartland. Citeret i Givan s. 274.

<sup>144</sup> Om bebopskalaer, se Levine 1995, s. 171 ff.

overvejende nedadgående bevægelse i det efterfølgende sekstendedelsforløb (bortset fra begyndelsen af takt 10, slutningen af takt 11/begyndelsen af takt 12) og skiftet fra subV<sup>7</sup>/V (H<sup>7(13)</sup>) til V<sup>7</sup>/I (B<sup>b</sup>-altereret), men bl.a. gentagelsen af de to akkorder forløbet startede med, den grundtoneløse E<sup>b7(13)</sup>-voicing efterfulgt af en E<sup>b</sup>Q7 i takt 25, skaber en overordnet oplevelse af, at det tredje kor begynder med et højere spændingsniveau end det, som det foregående kor begyndte med.

Figur 4: Outside-forløb 1

Takt 19

E<sup>b</sup>m7 pentaton skala

E<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>Q7 5-tonig figur E<sup>b</sup>Q7 5-tonig figur FQ7 5-tonig figur

Harmonisk analyse: I<sup>7</sup> (tonika-niveau)

T 21

F<sup>♯</sup>m7/A-pentaton skala Hm7/D-pentaton skala + G<sup>♯</sup> B<sup>b</sup>-bebopskala

A<sup>b7(13)</sup> 5-tonig figur H<sup>7(13)</sup> 5-tonig figur - variant H<sup>7(13)</sup> H<sup>7</sup> (B<sup>b7</sup>) bebop-kromatik

VI<sup>7</sup> sub V<sup>7</sup>/V sub V<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup>/I

T 23 T 25

(B<sup>b7</sup>-altereret) 3 E<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>Q7

V<sup>7</sup>/I I<sup>7</sup> (tonika-niveau)

## Outside-forløb 2

Dette forløb (fig. 8) optræder fra begyndelsen af soloens fjerde kor (takt 37) og seks takter frem. Forløbet er et eksempel på, hvordan Tyner presser funktionsharmonikken til det yderste og skaber et forløb, der oplevet har en tydelig outside karakter til trods for, at det lader sig tolke inden for en

funktionsharmonisk ramme. Forløbet kan opdeles i to afsnit. Centralt i den første del (takt 37-38) er brugen af  $E^{b7\#9}$ -akkorden i venstre hånd, oven på hvilken der i den instrumentideomatiske locked hands-stil lægges en melodi opbygget af de fire første toner af den  $E^b$ -mol pentatone skala ( $E^b-G^b-A^b-B^b-E^b$ ).<sup>145</sup>

Brugen af den altererede  $E^{b7}$ -akkord har i sig selv en spændingsskabende effekt. Den kan ses som en foregribelse af den alteration af  $V^7/IV$ -akkorden, der ofte optræder i blues i fjerde takt, når den spilles i en jazz-kontekst, og som har det formål at skabe en øget spænding hen imod  $IV^7$ -akkorden i femte takt.

På det rytmiske plan betones fire-slagene i takt 38 og 39 på en sådan måde, at disse slag lokalt opleves som et-slag. Uden at kunne betegne denne rytmiske forskydning som egentlig polyrytmik, skabes der en pulsforvirrende<sup>146</sup> effekt, som er med til at underbygge forløbets karakter af outside. Den anden del af forløbet (takt 39-41) er på det harmoniske plan opbygget omkring fire indskudte akkorder ( $F^{\#m7} H^{7(13)} Em^7 A^{7(13)}$ ) (fig. 7), der leder hen imod  $IV^7$ -akkorden ( $A^{b7(13)}$ ) i takt 41 (femte takt i blues-formen). Disse fire akkorder kan tolkes som en tritonussubstitution af en typisk bebop-reharmonisering af blues (fig. 6), hvor fjerde-trins akkorden i takt fem ( $Ab^7$ ) foregribes af følgende indskudte akkordprogression:

Fig. 6. Typisk bebop reharmonisering af blues.  $Ab^7$  repræsenterer fjerdetrinsakkorden i takt fem.

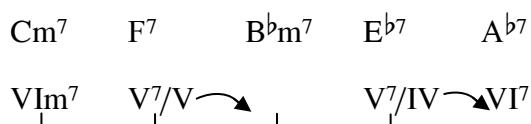
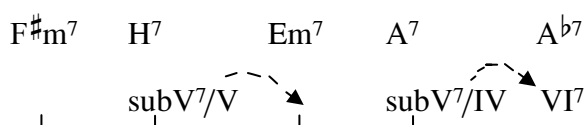


Fig. 7. Tritonus-substitueret version som den anvendes af Tyner.



Brugen af denne tritonussubstituerede reharmonisering (fig. 7) skaber en sekvens af akkorder, der ligger langt fra den oprindelige tonalitet og som følge deraf har en dissonerende karakter. Dette

<sup>145</sup> På slaget 2og i takt 38, under tonen Bb, spiller Tyner dog en  $AbQ7$ -akkord.

<sup>146</sup> jævnfør Vuust s. 61 ff.

accentueres yderligere af den kontrast det bliver, at soloen samlet set er baseret på et forholdsvist enkelt bebop-blues sprog. Brugen af locked-hands-teknik anvendes også på to-og- samt tre-og-slagene i takt 40. Samtidig benytter Tyner herfra og i resten af forløbet bebop-melodik. Fra og med Em7 (sidste ottendedel i takt 39 og frem) og til og med Ab7 optræder et melodisk forløb, der er opbygget af to nedadgående sekvenser. Den første sekvens består af toner fra Em7 og A7, den anden af toner fra Ab7.

Fig. 8. Outside-forløb 2. Takt 36-41.

The figure displays a musical score for measures 36-41, divided into three systems. The first system (Takt 36) features a piano accompaniment with a 4-measure rest followed by a 4-measure chordal pattern of Eb7#9, and a melodic line in the right hand consisting of a 4-measure rest followed by a triplet of eighth notes. Labels include '4. kor', 'Eb-mol pentaton skala', and 'Betoning af 4-slaget'. The second system (T 38) shows piano accompaniment with chords Ab7Q7, Eb7#9, F#m7, H7(13), and Em7, and a melodic line labeled 'Bebop-melodik'. The third system (T 40) shows piano accompaniment with chords A7(13) and Ab7(13), and a melodic line. Labels include 'Bebop-blues reharmonisering i tritonussubstitueret version' and '\*Jf. afsnit om harmonisk analyse af blues'.

Harmonisk analyse: I7#9\* eller V7/IV

Betoning af 4-slaget

Bebop-melodik

sub V7/V

Bebop-blues reharmonisering i tritonussubstitueret version

sub V7/IV → IV7\* (V7/bVII)

\*Jf. afsnit om harmonisk analyse af blues

Tyners solo over Bessie's Blues er præget af stærk kontrast mellem på den ene side et traditionelt bebop-blues-sprog, både i kompositionens overordnede harmoniske struktur samt i Tyners solo, og på den anden side innovative elementer repræsenteret ved de to outside-forløb.



Set i forhold til de andre indspilninger på albummet og den musikalske retning, hvori Coltrane-kvartetten bevægede sig i 1964, er *Bessie's Blues* en atypisk indspilning, der stilistisk set kan virke tættere på kvartetens tidlige indspilninger end på, hvad den ellers producerede i 1964, og hvad kvartetten kun ca. et halvt år senere skabte - *A Love Supreme*.

Som Givan udtrykker det: "... [Bessie's blues] *seems like a brief nod to the past before a decisive plunge into the musical future.*"<sup>147</sup>

## Analyse af The Promise

The Promise er en John Coltrane-komposition, og den her analyserede indspilning stammer fra albummet *Live at Birdland*, som blev indspillet den 8. oktober 1963 på den legendariske jazzklub Birdland i New York. Hvor de tre andre soloer i højere grad er præget af outside-playing, indeholder denne solo kun et outside-forløb. Når jeg alligevel har valgt denne solo som analyseobjekt i dette speciale, er en væsentlig årsag, at dette outside-forløb er et godt eksempel på, hvorledes bebopmelodik i næsten 'ren' form anvendes af Tyner som superimoserings-melodik. Med hensyn til fortegn i nodeeksemplerne har jeg valgt at notere med G-mols og ikke G-dorisk fortegn. Begge måder er korrekte notationsformer, og valget er truffet på baggrund af personlig præference.<sup>148</sup>

## Form og harmonisk opbygning

Kompositionen har tydelige modale træk, der dog brydes i B-stykket (se senere). Tonearten kan bedst angives som en blanding af G-æolisk og G-dorisk i og med, at Tyner veksler imellem at anvende tonerne E og Eb hhv. det lave og høje sjette trin regnet fra grundtonen G. Tempoet er ca. 145 bpm.

Temagennemspilningen er anderledes formmæssigt struktureret end solo-korene. Hvor temagennemspilningen følger en ABABA-form, følger solo-korene en traditionel AABA-form (se fig. 1).<sup>149</sup> Både A- og B- stykkerne strækker sig over otte takter. Under temapresentationen spiller rytmegruppen løst: Elvin Jones spiller en afro-inspireret rytme, der er med til at sløre fornemmelsen af de enkelte pulsslæg. Under piano-soloen er tendensen, at rytmegruppen i A-stykkerne har en

---

<sup>147</sup> Givans, s. 260.

<sup>148</sup> Dette gør sig også gældende i de andre analyser hvor problemstillingen er relevant.

<sup>149</sup> Kunne det mon skyldes at det som solist er nemmere at holde rede i den traditionelle AABA-form?

time-keeper-funktion, mens der i B-stykkerne optræder en høj grad af rytmisk interaktion mellem piano og trommer, flere gange i polyrytmiske forløb.

I nedenstående skema ses den form, der anvendes under soloerne. Der er tale om en AABA form (fig. 1), hvor A-stykkerne er modale (G-æolisk/G-dorisk). B-stykket optræder med et funktionsharmonisk indslag i form af en D<sup>7</sup>-akkord (dominant til G) som et spændingsopbyggende mellemstykke, der igen leder tilbage til den modale grundstemning i A-stykket.

Figur 1. Et kor, som det spilles under soloerne.

A	: Gm <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> /G	Gm <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> /G	
	Gm <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> /G	Gm <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> /G	:
B	F <sup>7</sup>	∴	D <sup>7</sup> (#9 b13)	∴	
	F <sup>7</sup>	∴	D <sup>7</sup> (#9 b13)	∴	
A	Gm <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> /G	Gm <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> /G	
	Gm <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> /G	Gm <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> /G	

Akkordmaterialet i A-stykkerne udgør første- og anden-trinsakkorderne i G-dorisk. Sekundafstand i akkordsammensætningen er et ofte anvendt modalt træk. F<sup>7(13)</sup>-akkorden i B-stykket kan enten tolkes som en VII<sup>b7</sup>, altså som en del af et mol-subdominantfelt<sup>150</sup> eller den kan omtydes til en Am<sup>7b5</sup> og kan således tolkes som en IIm<sup>7b5</sup> (S<sub>p</sub>) i en II-V-I-vending med efterfølgende D<sup>7</sup> og Gm<sup>7</sup>. A-stykkerne er som nævnt modale (G-æolisk/-dorisk). Den modale harmonik brydes som nævnt i B-stykket med D<sup>7</sup> akkorden, der *må* tolkes funktionsharmonisk som durdominant, hvor F<sup>7</sup>, som vist i ovenstående, *kan* men ikke nødvendigvis behøver at tolkes funktionsharmonisk. Tertsen i D<sup>7</sup> er ikke hjemmehørende i G-dorisk, men udgør et forhøjet syvende trin – G-skalaens ledetone – altså klar funktionsharmonik i kompositionens overvejende modale harmoniske univers.

---

<sup>150</sup> En VII<sup>b7</sup>-akkord vil typisk enten stå alene eller foregribes af den egentlige mol-subdominant (i dette tilfælde en Cm7) jævnfør Nettles s. 80.

## Soloens overordnede opbygning

Jeg vil i det følgende gennemgå soloens forløb (se figur 2: oversigt over solo). Tyner bruger flere forskellige improvisationsteknikker i denne solo. For at skabe et overblik over de forskellige teknikker har jeg grupperet teknikkerne på følgende måde:

- **Single Line** ottendedels- og triol-fraser (SL)<sup>151</sup>
- **Single Line** sekstendedels/**Double Time**<sup>152</sup> inside-fraser (SL-DT)
- **Single Line** sekstendedels/**Double Time** **outside**-fraser (SL-DT outside)
- **Blues Fraser** (ofte med brug af flere toner samtidigt i højre hånd) (BF)
- **Block-Chords** (BC)

En sådan gruppering fanger ikke de finere nuancer i soloen, men giver et overblik over, hvordan Tyner vælger at bruge disse improvisationsteknikker. Der er en klar tendens til, at disse forskellige teknikker hver især har en mere eller mindre spændingsopbyggende karakter. Typisk har block-chord-forløbene den højeste grad af intensitet. Block-chord-forløbene bruges i B-stykkerne, hvor der også er den største grad af rytmisk og styrkemæssig intensitet. Kortere block-chord-forløb bruges også som markering af overgang mellem to A-stykker (konkret overgangen mellem første og andet kor, overgangen mellem tredje kors første og andet A-stykke samt overgangen mellem femte kors første og andet A-stykke). Samtidig optræder der i flere af block-chord-forløbene korte afsnit med outside-karakter.

Brugen af outside-playing er sparsom i denne solo, men det enkelte sted, hvor der optræder et single-line outside-forløb, virker dette som et stærkt spændingsskabende element i soloen.

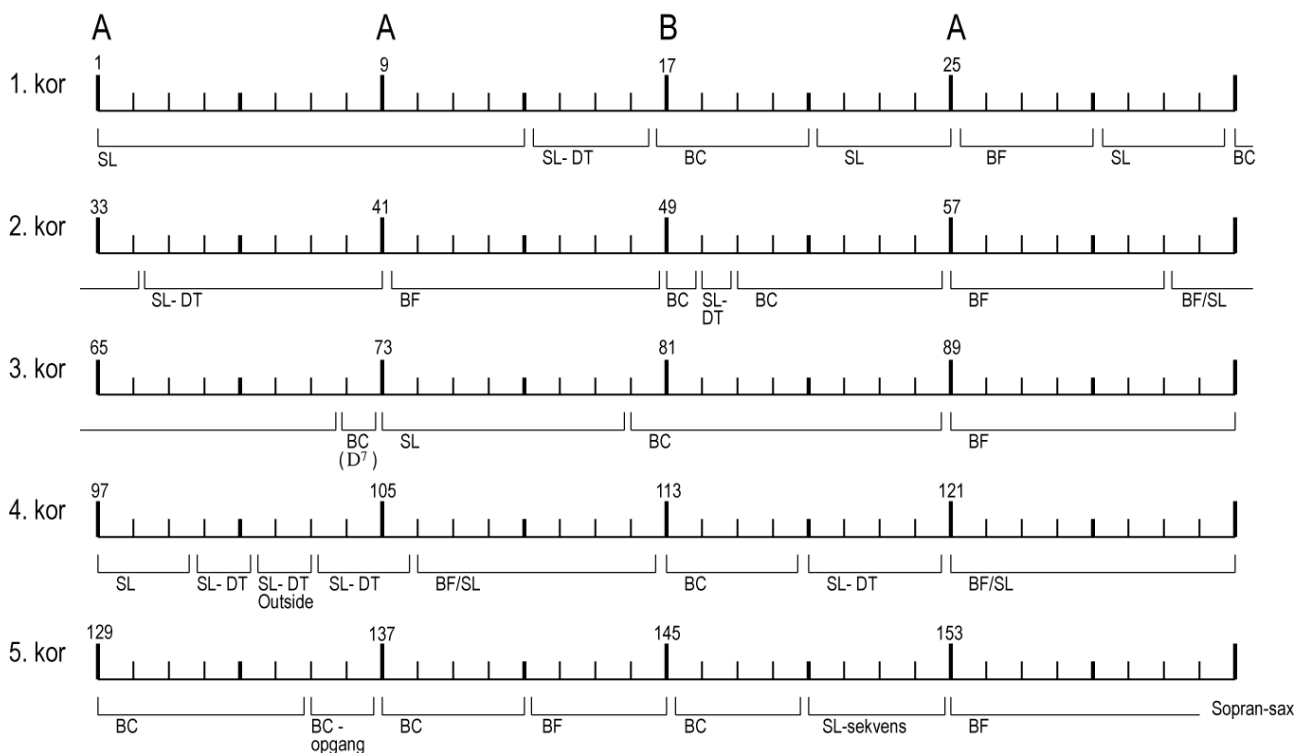
På et storformalt plan er det ikke umiddelbart tydeligt, at soloen har ét oplagt klimaks. Snarere kan hvert kor ses som havende et forholdsvis forudsigeligt dynamisk forløb med det intensitetsmæssige højdepunkt omkring B-stykket.

---

<sup>151</sup> Forkortelserne i parentes knytter sig til figur X, SL står for *single line* osv.

<sup>152</sup> Double-time: det dobbelte tempo af ottendedele, altså sekstendedele.

Figur 2. Oversigt over pianosolo.



## Outside-forløbet

(se figur 3)

Soloens outside-forløb (figur 3) optræder fra takt 101-105 i fjerde kors første A-stykke, og er det eneste singleline outside-forløb i soloen. Det overordnede princip, Tyner anvender, er superimposition af en akkordsekvens oven på det eksisterende harmoniske grundlag G-æolisk/dorisk. Med det superimposerede akkordforløb som grundlag improviserer Tyner et double-time forløb, der i forhold til den grundlæggende toneart *opleves* som outside, men er inside i forhold til det superimposerede harmoniske forløb – i Liebman's terminologi *tonal chromaticism*. Centralt for forløbets melodiske opbygning er brugen af bebop-fraser, kromatiske fraser i bebopstil og enkle 1235- eller 5321-figurer (se figur 3). I en anden kontekst kunne det melodiske forløb være et eksempel på en typisk bebopsolo, men her, hvor forløbet er superimposeret på et nyt harmonisk grundlag, G-æolisk/dorisk, klinger det ganske anderledes og dissonant.

Den superimposerede akkordsekvens består af kvintrelaterede akkorder begyndende på andet slag i takt 100: (Gm-C<sup>7</sup>-Fm-B<sup>b7</sup>-E<sup>b</sup>m-A<sup>b7</sup>-D<sup>7</sup>), hvor Ab<sup>7</sup> omtydes til en trinuserstatning af D<sup>7</sup>. Indskudt

inden forløbet afsluttes er Cm-F7, der kan tolkes som et lån fra B-stykkerne. Da forløbet lader sig tolke inden for en funktionsharmonisk ramme, og de enkelte harmonier derigennem er knyttet til G-mol, kan man stille det spørgsmål, om der er tale om bitonalitet eller harmonisk substitution. At forløbet kan tolkes som avanceret funktionsharmonik skal imidlertid stilles over for, at det perciperede fundament under forløbet stadig er modalt inden for en G-modus. Samtidig optræder tonen A<sup>b</sup> der ikke har nogen relation til G-æolisk/dorisk flere gange og er med til at give forløbet en dissonerende karakter.

En lille kuriositet skal også nævnes. Alt efter, hvor man vurderer, at outside-forløbet præcist begynder – er det ved begyndelsen af den egentlige bebopmelodik (takt 100 andet slag) eller ved den første tone, der ikke er i G-mol? – ligger begyndelsen af dette outside-forløb meget tæt på det gyldne snit, også kaldet det gyldne punkt. Om dette er tilfældigt, et udtryk for et bevidst valg eller et intuitivt fænomen, er selvsagt umuligt at afgøre.

Figur 3. fjerde kor, første A-stykke.

Takt 97

Takt 100

Takt 102

Takt 104

Denne solo rummer en række forskellige improvisatoriske teknikker, der bortset fra et sted bevæger sig inden for den givne toneart. Flere steder kan det virke som om Tyner lægger an til at spille outside. Især opleves singleline-doubletimeforløbene samt de i B-stykkerne forekommende block-chord-forløb som ansatser dertil. Samtidig har soloen en til tider næsten meditativ stemning, som

blandt andet udspringer af, at Tyner i A-stykkerne bevæger sig mellem de to akkorder Gm og Am i venstre hånd. På den baggrund har det, da Tyner endelig bevæger sig ud i et outside-forløb, en næsten overrumplende og i hvert fald markant spændingsskabende effekt. Outside-forløbet rummer stærkt dissonerende materiale, når det ses i sin modale kontekst med G-æolisk/dorisk modus som fundament. Hvis man derimod isolerer melodikken, viser det sig, at der er tale om traditionel bebop-melodik. Dissonansen skabes, når bebop-melodikken superimponeres oven på fundamentet. Det her analyserede forløb er et eksempel på, hvordan Tyner syntetiserer tradition og innovation på en gensidigt befrugtende facon, og at Tyner trods en personlig og innovativ spillestil har rødder i 1950'ernes hard bop.

## Analyse af Resolution

*Resolution* er anden sats af suiten *A Love Supreme*, der i alt består af fire satser. Suiten er komponeret af John Coltrane, er indspillet i Rudy Van Gelders Studio den 9. december 1964 og udkom på et album af samme navn. *Resolution* er i E<sup>b</sup>-møl og tempoet er ca. 160 bpm.

### Ændret pitch/tempo

De andre indspilninger, jeg har arbejdet med, stemmer alle med kammertonen 440 Hz. Denne indspilning stemmer imidlertid en anelse lavere med A-kammertone = 434 Hz. At dette skyldes, at instrumenterne er stemt lavere, virker ikke sandsynligt. Snarere er dette frekvensfald i forhold til 440 Hz opstået under den efterfølgende bearbejdning af indspilningen. Hvis dette er tilfældet, er det formodentlig sket i en elektromekanisk proces,<sup>153</sup> hvilket udover faldet i tonehøjde også har medført en lille, men dog erkendbar reduktion af tempo.

## Tema og harmonisk opbygning

Temaet forløber over 24 takter og består af tre dele på hver otte takter (A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> og A<sup>3</sup>), der både melodisk og harmonisk har mange fælles træk. De fire første takter i hver af delene er identiske, mens de fire sidste takter af de enkelte dele trods ligheder er forskellige både harmonisk og

---

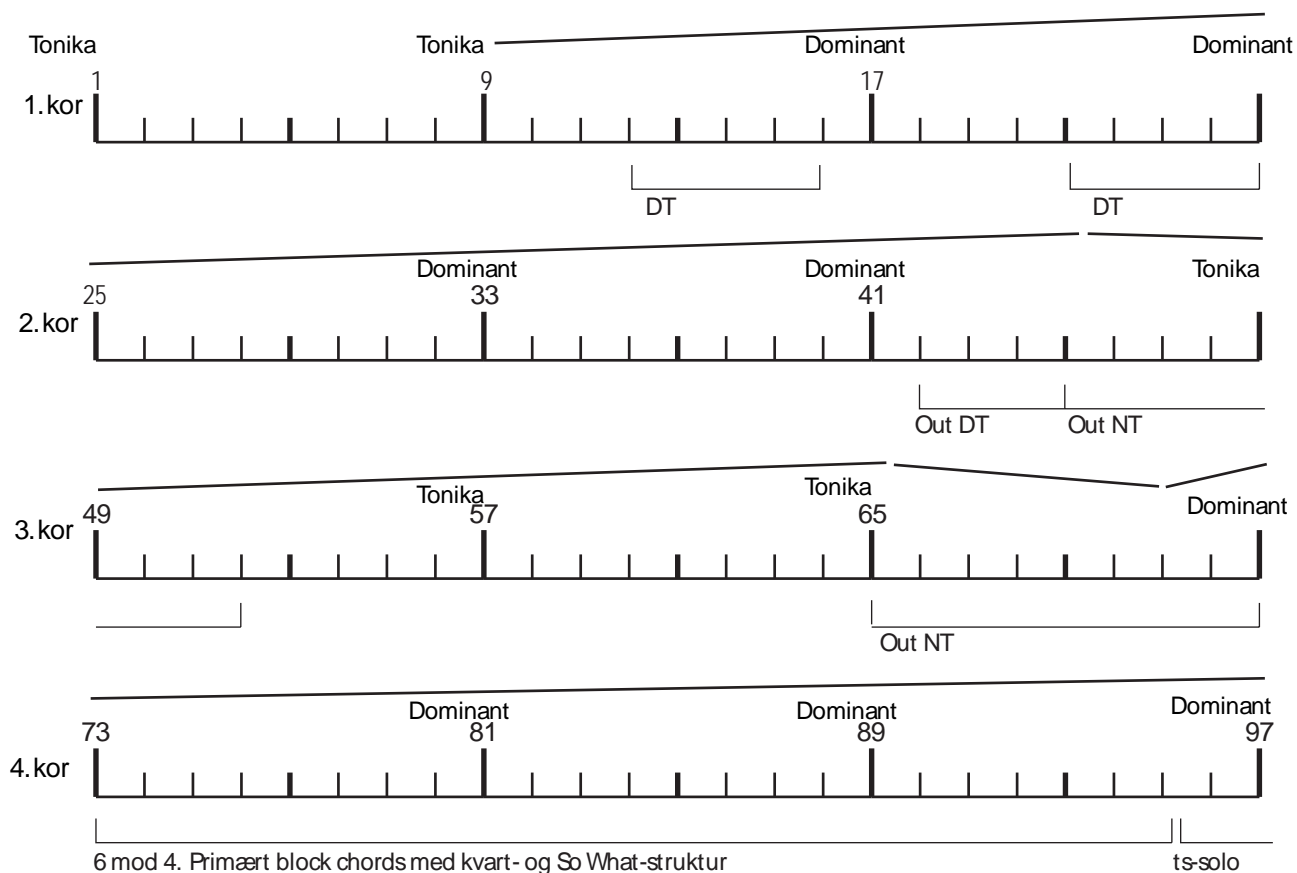
<sup>153</sup> Hvordan det konkret er sket kan jeg selvfølgelig kun gisne om. Men da den formodede frekvensændring både er til stede på den originale LP-udgivelse og CD-versionen er det mest sandsynligt at 'fejlen' allerede eksisterer på masterbåndet (med mindre man ved CD-genudgivelsen ud fra et autenticitetsargument har valgt at inkorporere det samme fald i pitch på CD'en). Nærmere en forklaring kommer jeg ikke.

melodisk. Del  $A^1$  og  $A^3$  er harmonisk identiske og slutter begge på tonika ( $E^b$ -mol), mens  $A^2$  slutter på dominanten ( $Bb7$ ). Den harmoniske struktur er forholdsvis enkel og har en vamp-lignende karakter. Hver af A-stykkerne begynder med en tonika-akkord ( $Im$ ), bevæger sig videre via en tritonus-substitueret vekseldominant ( $subV^7/V$ ) til en vekseldominant ( $V^7/V$ ) og videre til dominant ( $V^7/I$ ). Hvor dominanten i  $A^1$ - og  $A^3$ -stykkerne opløses til  $Im$  (tonika) i stykkernes syvende takt, opretholdes dominanten ( $V^7/I$ ) i  $A^2$ -stykkets takt syv og otte.

## Soloens overordnede opbygning

Soloen strækker sig over 98 takter svarende til fire gennemspilninger af tema-formen. Indtil omkring takt 33 anvender Tyner temaets form og harmonik som grundlag for sin solo. Efter takt 33 bevares stadig formstrukturen, men på det harmoniske plan forenkles den underliggende harmonik således, at den oprindelige harmoniske progression afløses af et forløb, der overordnet set er centreret omkring  $E^b$ -mol-akkorden indtil takt 73, hvor et længerevarende polyrytmisk block-chord baseret outside-forløb initieres. Hvor  $A^1$  og  $A^3$  i temagennemspilningen slutter på tonika, bryder Tyner dette princip således, at de enkelte A-stykker i soloen hyppigere afsluttes med en dominant-akkord ( $B^b7$ ) (se fig. 1, formoversigt). Dette gør sig også gældende efter takt 33. Brugen af dominantakkorden som afslutning på en fire- eller otte-takters-periode lægger flere steder op til en kraftig markering af det liftede et-slag eller selve et-slaget med en kvint på tonika ( $E^b$ - $B^b$ ) i venstre hånd (markeret med et "K" i fig. 1, formoversigt). De kraftige markeringer af overgangene mellem perioderne giver en oplevelse af, at soloens intensitet for hvert kor øges således, at hver ny markering skaber en forøgelse af det musikalske energiniveau. Fra takt 1 til 45 opleves overordnet en stadig intensitetsforøgelse, der kulminerer med et outside-forløb fra takt 41 til 45. Efter fire takter med lavere intensitet øges intensiteten igen hen imod takt 57 til 65, der har karakter af soloens klimaks, og hvor frekvensen af venstrehånds-kvinter er forøget. I det efterfølgende outside-forløb reduceres den dynamiske spænding henimod soloens sidste kor, der består af et seks mod fire polyrytmisk outside-forløb af block-chords, der primært er opbygget af kvartakkorder og So What-akkorder. I dette sidste kor sker en dynamisk og harmonisk spændingsmæssig intensivning, der fungerer som en opbygning til Coltranes solo. Der optræder i denne solo to singleline outside-forløb, som jeg i det følgende vil analysere.

Fig. 1. Formoversigt, McCoy Tyners solo. NT står for normal time altså ottendedele, DT for double time, sekstendedele.



## Outside-forløb 1

Dette forløb (fig. 2) strækker sig fra takt 42 til 53 – i alt 11 takter. Der synes ikke at være ét overordnet strukturerende princip i dette forløb, men snarere flere forskellige. På baggrund af den rytmiske underdelingsgrad kan forløbet opdeles i to afsnit. Det første afsnit (fra takt 42-44) består primært af sekstendedele, det andet (takt 45-52) primært af ottendedele. (se fig 2)

Forløbet begynder med figurer baseret på en F-in-sen-skala (se særskilt afsnit senere). Denne femtonige skala er, som jeg senere vil uddybe, et derivat af  $E^b$ -dorisk og består altså af toner fra hovedtonearten. Fra andet slag i takt 43 og til første slag i takt 44 optræder et sekvens-lignende forløb bestående af fire figurer. Hver af figurerne begynder på toner fra en  $E^b \dim 7$ -akkord (se fig. 2, takt 43 fra og med andet slag) i en nedadgående bevægelse, således at den første figur har



akkordens formindskede septim som begyndelsestone, den anden den formindskede kvint som begyndelsestone og så videre. Fra og med den første figur er der ikke nogen erkendbar sammenhæng med den overordnede toneart  $E^b$ -mol, og valget af tonemateriale i dette afsnit af soloen (til og med første slag i takt 44) har karakter af at være instrument-idiomatisk betinget. Den første figur består af toner fra en heltoneskala, den anden af toner fra en formindsket firklang, den tredje af toner fra en H-mol treklang. Den fjerde figur kan opfattes som et chromatic approachnote-pattern (jævnfør afsnittet Beboppens musikalske elementer s. xx) til tonen F, som er den første tone i et forløb baseret på D-mol/G-mixolydisk.

Indtil takt 44 er der i venstre hånd kun blevet spillet kvartstablede akkorder der kan relateres til  $E^b$ -mol. På første slag i takt 44 – samtidig med den fjerde figur – optræder en grundtoneløs  $A^{7(13)}$ -akkord. Selv om denne akkord i funktionsharmonisk sammenhæng kan ses som en  $SubV^7/IV$ , mener jeg, at det er mest rimeligt at opfatte den mere lokalt: som dominant til D-dorisk ( $Dm^6$ -akkorden), der optræder efterfølgende. Fra og med tredje slag i takt 44 til andet slag i takt 46 anvender Tyner toner fra D-dorisk/G-mixolydisk. På dette slag (tredje i takt 44) spilles en akkord i venstre hånd, der kan ses som enten en grundtoneløs D-mol<sup>6/9</sup> eller en grundtoneløs  $G^{7/13}$ . Mest rimeligt virker det at opfatte dette forløb som D-dorisk, dels fordi der i forløbet kan identificeres en Dmol-treklang, dels på grund af den forudgående  $A^{7/13}$  som er dominant til D.

Fra tredje slag i takt 46 til første slag i takt 47 anvender Tyner toner fra  $A^b$ -mol pentaton. Først som grundlag for en pentaton figur (takt 46, tredje og fjerde slag), derefter som basis for en kvartbaseret sekvens, der i store sekunder bevæger sig nedad (takt 47, første og andet slag) og derefter opad (takt 47, tredje og fjerde slag samt takt 48, første slag). Fra andet slag i takt 48 fortsætter sekvensen, men nu med toner fra D-dorisk/G-mixolydisk som grundlag og afsluttes med en kvint i hovedtonearten ( $E^b - B^b$ ) på første slag i takt 49, som svarer til begyndelsen af en ny ottetakters periode.

Bevægelsen  $E^b$ -mol ( $A^b$ -pentaton) – G-mixolydisk –  $E^b$ mol opleves som sideslip (kromatisk forskydning). I venstre hånd i dette forløb spilles tre-tonige kvartstablede akkorder, der består af toner fra de førnævnte skalaer. Fra sidste slag i takt 49 fortsættes den kvartstrukturerede sekvens igen med udgangspunkt i  $A^b$ -mol pentaton skala nu dog udvidet med tonen  $B^b$ , Takt 51 er opbygget af toner fra den C-mol pentatone skala og er et overordnet set et nedadgående forløb opbygget af kvarter og store sekunder. Forløbet fortsætter i takt 52 med F-mol-pentatonik, der leder hen mod en akkord på to-og-slaget opbygget af en  $FQ7$  i venstre hånd og en  $BbQ7$  i højre udvidet med tonen F

– en akkord, der rummer de samme toner som en F-So What-akkord, men ikke har dennes entydige voicingsstruktur. Med en kvint ( $E^b-A^b$ ) i venstre hånd på fjerdeslag i takt 52 vendes der tilbage til hovedtonearten  $E^b$ -mol.

Fig. 2. Outside-forløb 1.

Takt 41

F-In-sen skala F-In-sen skala

GQ7 FQ7 E<sup>b</sup>Q7 FQ7 E<sup>b</sup>Q7

T 43

Heltone-skala E<sup>dim</sup>Δ<sup>7</sup> H-mol-treklang Approach-note-pattern G-mixolydisk/D-dorisk

8<sup>va</sup>

Dim-akkord struktur FQ7 A<sup>7</sup> G<sup>7</sup> eller Dm<sup>6</sup>

T 45

A<sup>b</sup>-pentaton skala Kwartbaseret sekvens

G<sup>7</sup> eller Dm<sup>6</sup> D<sup>b</sup>Q7 (G<sup>b</sup>)F<sup>#</sup>Q7

T 48

G-mixolydisk E<sup>b</sup>-mol A<sup>b</sup>-pentaton+sekund kvartbaseret sekvens

GQ7 E<sup>b</sup>Q7 (G<sup>b</sup>)F<sup>#</sup>Q7 A<sup>b</sup>Q7 GQ7

T 51

C-mol pentaton skala F-mol pentaton skala E<sup>b</sup>-mol

FQ7 FQ7 E<sup>b</sup>

## In-sen skalaen

In-sen skalaen er en fem-tonig skala, der svarer til det japanske instrument *kotoens* stemning og er i jazzsammenhæng blevet introduceret af John Coltrane og McCoy Tyner.<sup>154</sup> Skalaen har følgende intervalstruktur: lille sekund, stor tert, stor sekund og lille terts<sup>155</sup> (se også fig. 3, andet system).

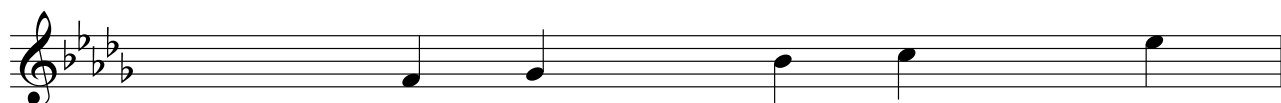
I Tyners solo over Resolution optræder en melodisk struktur opbygget over F-in-sen skalaen. Som nævnt er temaet skrevet i Eb-mol, men Tyner anvender også Eb-dorisk i sin solo. In-sen skalaen er lige som den almindelige pentatone skala udledt af andre skalaer. Konkret er den i soloen anvendte F-in-sen et derivat af Eb-dorisk, jævnfør nedenstående eksempel.

Fig. 3. Sammenhængen mellem en Eb-dorisk- og en F-in-sen-skala.

E<sup>b</sup>-dorisk



F-in-sen



## Outside-forløb 2

Dette forløb (fig. 5) strækker sig fra takt 65 og til takt 73, hvor det polyrytmiske forløb af block-chords, der leder hen imod starten af Coltranes solo i takt 95, begynder. Som nævnt tidligere ophører Tyner fra takt 33 med at spille over temaets harmonier. Han forenkler det harmoniske grundlag således, at han nu overordnet anvender E<sup>b</sup>-mol (frem for den under temaet spillede harmoniske rundgang) samt E<sup>b</sup>-mols dominant B<sup>b7</sup>.

Det gør sig også gældende i det her analyserede forløb. Selv om Tyner i dele af forløbet ikke direkte markerer E<sup>b</sup>-mol i venstre hånd, er oplevelsen ved gennemlytning af forløbet den, at fundamentet

<sup>154</sup> Levine, Mark: *The Jazz Theory Book*, s. 213 f.

<sup>155</sup> Ibid.

stadig er E<sup>b</sup>-mol. Oven på dette fundament spiller Tyner fra begyndelsen af forløbet og til og med takt 69 superimposede singlelinefraser i højre hånd. Fra takt 70 til takt 73 er det nu kvartopbyggede akkorder og So What-akkorder spillet i venstre hånd, der dominerer. Det superimposede forløb, der strækker sig fra takt 65 og til takt 69, er en blanding af funktionsharmonisk orienteret bebop-stil, Ab-mol-pentatonik og Ab-mixolydisk skala. I det nedenstående skema (fig.4) ses øverst de akkorder og skalaer som ligger til grund for det melodiske forløb og underneden en analyse af disse. Det aspekt, der giver forløbet et funktionsharmonisk præg, er den II – V vending og den tilhørende bebop-frase, som optræder i takt 66. Denne vending foregribes af en Gb-mol-akkord (sideslip) og efterfølges af en D<sup>7</sup>-struktur. Lokalt og helt løsrevet fra Eb-mol kan Gm<sup>7</sup> og C<sup>7</sup> ses som et mol-subdominant-felt<sup>156</sup> i forhold til D<sup>7</sup>-akkorden. Det superimposede forløb afsluttes med A<sup>b</sup>-mixolydisk skalamateriale, og man kan opfatte D<sup>7</sup> som tritonusrelateret til Ab-mixolydisk, der både kan opfattes som et dur-subdominant-felt i forhold til Eb-mol<sup>157</sup> og omtydes til E<sup>b</sup>-dorisk - altså en tilbagevenden til hovedtonearten, der også markeres med en EbQ7 i takt 70. Indskudt mellem D og A<sup>b</sup> optræder en Ab-mol pentaton sekvens. Udover at fungere som overgang mellem D og A<sup>b</sup> er den A<sup>b</sup>-mol pentatone sekvens også, hvis man antager, at Tyner her er vendt tilbage til hovedtonearten, i kombination med Ab-mixolydisk et eksempel på, hvordan både et lavt og et højt sjettetrin og dermed både mol (æolisk) og dorisk optræder i soloen. Konkret optræder der et lavt sjette trin i takt 68, tredje slag og et højt sjette trin i takt 69 første slag, hvilket opfattes som et skift fra en mørk til en lysere klangførmelse.

Figur 4. Det harmoniske forløb fra og med takt 65 og til 70.

G <sup>b</sup> m	Gm <sup>7</sup>	C <sup>7</sup>	D <sup>(7)</sup>	A <sup>b</sup> m-penta	A <sup>b7</sup> (mixolydisk)/E <sup>b</sup> -dorisk
sideslip	IVm <sup>7</sup>	<sup>b</sup> VII <sup>7</sup>	I <sup>(7)</sup> eller tritonus Relation til Ab		Tritonusrelation til D, IV-trin ift. Eb-dorisk eller omtydningsfelt til Eb-dorisk

Fra takt 70 til og med takt 72 er det akkorder spillet med dels venstre hånd dels begge hænder –

<sup>156</sup> Nettles s. 80.

<sup>157</sup> I og med at tonearten kan beskrives som tvetydig – til tider E<sup>b</sup>-mol, til tider E<sup>b</sup>-dorisk kan A<sup>b7</sup>(A<sup>b</sup>-mixolydisk) også tolkes som den naturligt forekommende fjerde trinsakkord i forhold til E<sup>b</sup>-dorisk.

kvartopbyggede- og So What-voicings – der dominerer. Det strukturerende princip er den melodi, som den dybeste tone i de enkelte voicings til sammen danner. I takt 71 er der tale om tonerne E<sup>b</sup>-F-G-B<sup>b</sup> og i takt 72 tonerne G<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>. Forløbet i takt 71 består trods soloens overordnede molpræg af toner fra en E<sup>b</sup>-dur-pentaton skala, men allerede takten efter er basis en E<sup>b</sup>-mol-pentaton skala. Forløbet afsluttes inden for tonearten, men den G<sup>b</sup>-So What-akkord, som optræder i takt 72, er *outside* og kan tolkes som en foregribelse det længerevarende polyrytmiske og *outside*-prægede forløb af kvartopbyggede akkorder og So What-akkorder, som afslutter soloen (takt 73 til 97).

Fig. 5. Outside-forløb 2.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 65-66) shows a piano accompaniment with a G<sup>b</sup>m chord and a melodic line with a bebop lick. The second system (measures 67-70) features a D<sup>7</sup>/D-mixolydisk chord, an A<sup>b</sup>-mol pentaton scale, and an A<sup>b</sup>-mixolydisk scale that is interpreted as E<sup>b</sup>-dorisk. The third system (measures 71-73) shows a sequence of quartal chords (FQ7, GQ7, B<sup>b</sup>Q7) and So What chords (G<sup>b</sup>SW, A<sup>b</sup>SW, E<sup>b</sup>SW). Annotations explain the construction of these chords based on pentatonic scales.

**Annotations:**

- Bebop-lick
- G<sup>b</sup>m
- G<sup>b</sup>-mol treklang
- C-kvartstruktur i omvendning
- Approachnote-pattern til tert i C<sup>7</sup>(E)
- A<sup>b</sup>Q7
- D<sup>7</sup>/D-mixolydisk
- A<sup>b</sup>-mol pentaton
- A<sup>b</sup>-mixolydisk - omtydes til E<sup>b</sup>-dorisk
- E<sup>b</sup>Q7 FQ7 E<sup>b</sup>Q7
- T 65
- T 67
- T 71
- T 73
- FQ7 GQ7 B<sup>b</sup>Q7
- G<sup>b</sup>SW A<sup>b</sup>SW E<sup>b</sup>SW

**Textual Explanations:**

Kvartopbyggede akkorder hvis nederste tone følger en 1-2-3-5 sekvens i E<sup>b</sup>-dur

So What-akkorder hvis nederste tone følger en 3-4-1 sekvens i E<sup>b</sup>-mol, svarende til E<sup>b</sup>-mol pentatonskalaens anden, tredje og første tone.

Tyner blander i soloen forskellige improvisatoriske teknikker: traditionel bebop-stil (singleline-motiver med ottende- og sekstende-dels skalaløb), block-chords og *outside*-playing (ottende- og

sekstende-dele). Desuden anvendes kombinationen af kvinter og Q7-akkorder (jævnfør afsnittet Tyners spillestil). Brugen af de forskellige ovennævnte teknikker er med til at skabe en solo med intensitetsmæssige og klanglige kontraster.

I denne solo markeres de enkelte formafsnit i flere tilfælde tydeligt. Dette sker eksempelvis med brugen af kvinter i venstre hånd, en typisk Tyner-teknik, og dominantakkorder i slutningen af formafsnit. Selv om soloen har klare modale træk, som for eksempel brugen af det forenklede harmoniske grundlag, der introduceres fra takt 33, er for eksempel anvendelsen af de formmarkerende dominantakkorder et klart funktionsharmonisk træk.

## **Analyse af Affirmation**

*Affirmation* er fjerde del af en unavngiven suite bestående af fem satser komponeret af John Coltrane. Suiten optræder første gang på Coltrane-kvartettens album *Transition* og er indspillet 10. juni 1965 i Rudy van Gelders studie. *Affirmation*, som er den del af suiten, jeg her vil analysere, spilles i up-tempo, ca. 216 bpm og er overordnet en modal komposition i Ab-dorisk dog med visse funktionsharmoniske træk, hvilket vil fremgå af følgende afsnit.

Temaet (se appendiks x) strækker sig over 32 takter og er opbygget af toner fra Ab-mol pentaton-skala, der er udvidet med en none/stor sekund: Ab-Ces-Des-Es-Ges (Ab-mol pentaton-skala) samt Bb (none). I og med, at der hverken optræder en stor eller lille sekst i temaet, kan det ikke alene på baggrund af temaet fastslås, om satsens modus er Ab-æolisk eller Ab-dorisk. Imidlertid er Tyners voicings og akkompagnement tydeligt dorisk orienteret, og under pianosoloen er tonematerialet, når Tyner spiller inside, også primært Ab-dorisk. Som det også gjorde sig gældende ved *The Promise*, er der tale om en hybridform mellem æolisk og dorisk.

## **Soloens overordnede karakter**

Soloen strækker sig over 96 takter (se fig. 1) svarende til tre tema-kor. Tyner bryder imidlertid i sin solo temaets 32-takters kor-struktur. Det gennemgående periodemæssigt strukturerende princip er snarere en opdeling i fire- og otte-takters-perioder. Ofte vil begyndelsen på en ny fire- eller otte-takters-periode markeres med en kortere eller længere tilbagevenden til grundtonearten og med en kraftig markering af enten et liftet et-slag (fire-og) eller selve et-slaget med en kvint i venstre hånd (Ab-Eb)<sup>158</sup> - et af Tyners hyppigt anvendte virkemidler (jævnfør afsnittet *McCoy Tyner – biografi*

---

<sup>158</sup> Markeret i fig. 1 med 'K'.

og spillestil). Disse markeringer af et- samt de liftede et-slag virker som orienteringspunkter, imellem hvilke Tyner opbygger sine fraser.

Den tilgrundliggende toneart er Ab-dorisk, om end Tyner kun i ca. en tredjedel af soloforløbet improviserer inden for tonearten. I resten af soloen bevæger Tyner sig ved brug af forskellige outside-teknikker uden for tonearten.

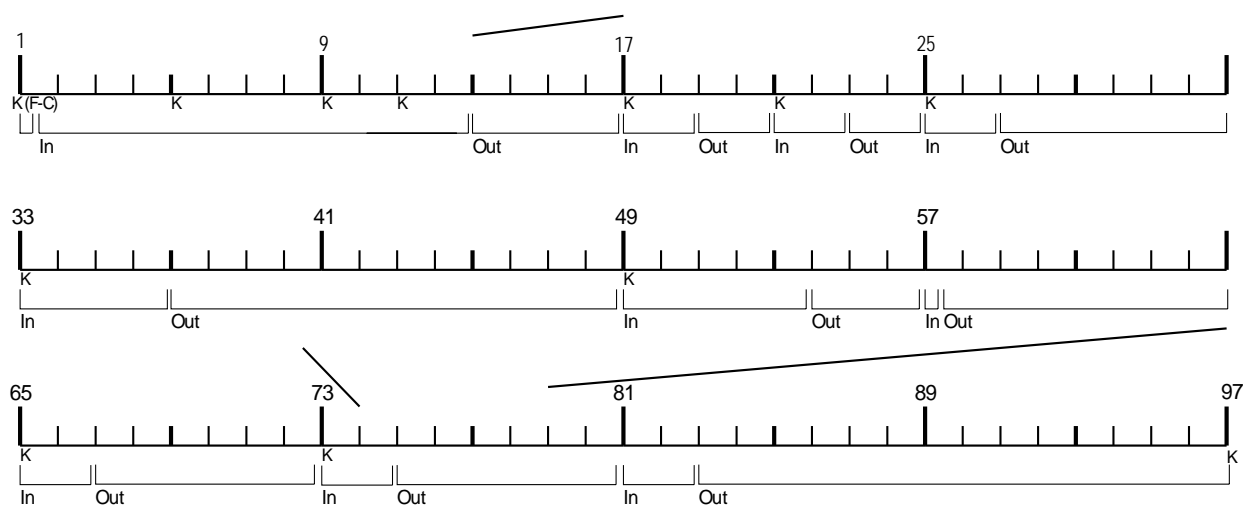
At så stor en del af soloen er outside ansporer til at stille spørgsmålet, om det overhovedet er rimeligt at betragte Ab-dorisk som den tilgrundliggende toneart – inside-feltet – når 2/3 af soloen består af melodiske og harmoniske strukturer uden direkte tilknytning til Ab-dorisk. Det mener jeg, det er. Selv om outside-forløbene kvantitativt dominerer, er soloen, som nævnt, på det formmæssige plan disponeret på en sådan måde, at outside-forløbene ofte sigter mod harmonisk spændingsopløsning til Ab-dorisk på 1-slagene i begyndelsen af en fire- eller ottetakters perioder (jævnfør fig. 1). Det er altså i lige så høj grad placeringen som kvantiteten, der afgør, at Ab-dorisk kan betragtes som inside-feltet.

I improviseret jazz vil der ofte være en sammenhæng mellem dynamik og melodisk/harmonisk spænding. Et typisk eksempel er trommeslageren, der intensiverer sit spil på baggrund af solistens stadig mere dissonante udtryk (jævnfør, for eksempel takt 13-17 i Affirmation). Det kan også forekomme, at den forøgede musikalske spænding, som solisten tilvejebringer, ikke i nævneværdig grad påvirker det musikalske forløbs overordnede dynamiske niveau (jævnfør, for eksempel takt 58-65).

På et dynamisk og spændingsmæssigt niveau indeholder Tyners solo over Affirmation overordnet store kontraster (se fig. 1). Efter Coltranes temapresentation, der dynamisk må betegnes som *forte*, begynder klaversoloen i *piano*. Med det første outside-forløb (takt 13-17) øges det dynamiske niveau til *mezzoforte*. Med mindre afvigelser fortsætter dette niveau indtil takt 73, hvor det dynamiske niveau falder brat. Bassen spiller fra takt 73-77 offbeat (på og-slagene) og dette, kombineret med det generelle niveaufald, giver takt 73-81 en fornemmelse af 'stilhed før stormen'. Fra takt 81 og soloen ud opbygges en stadig større dynamisk og harmonisk spænding med brug af primært block-chords blandet med korte single-line-fraser hen imod *forte fortissimo*, der kulminerer med begyndelsen af Coltranes solo.



Fig. 1. McCoy Tyners solo. Formoversigt.



Som tidligere nævnt er denne solo rig på outside-forløb. På baggrund af en ekstensiv analyse af hele pianosoloen har jeg udvalgt to forløb, som jeg i de følgende vil analysere intensivt. Det første forløb (takt 13-17) er forholdsvis kort (fire takter) og er på det rytmiske plan opbygget af ottendedele, ottendelstrioler og sekstendedele. Det andet forløb (37-49) er soloens næstlængste outside-forløb (12 takter) og er opbygget af ottendedele.

### Outside-forløb 1

Det overordnede princip i dette forløb (fig. 2), der strækker sig fra takt 12-17, er en superimposeret trinvis akkordsekvens:  $D^b$ -dur<sup>159</sup> – D-dur – C-dur –  $B^b$ -dur –  $A^b$ -dur – G-dur –  $A^7$  (mixolydisk). Til hver af disse akkorder, bortset fra A-dominantakkorden, anvender Tyner figurer opbygget af de respektive durskalaers fem første toner. Fra C-dur til og med G-dur anvender Tyner strukturen 5-3-2-(1), hvilket understøtter forløbets sekvens-struktur. Forløbet afsluttes af en figur, der baserer sig på melodisk materiale fra A-mixolydisk, der i forhold til den efterfølgende akkord ( $A^b$ -dorisk) kan betegnes som sideslip. Alternativt kan brugen af A-mixolydisk inden for den funktionsharmoniske forståelsesramme tolkes som en triton substitution for dominanten  $E^b7$ .

I outside-forløb 1 superimposerer Tyner altså en ny harmonisk/melodisk sekvens over det modale grundlag. Der er tale om tonal chromaticism i og med, at de enkelte figurer i sekvensen, trods deres

<sup>159</sup>  $D^b$ -dur kan opfattes som et omtvingsfelt i og med at første til femte trin i  $db$ -dur svarer til fjerde til første trin i  $A^b$ -mixolydisk.

i forhold til grundtonearten dissonerende karakter, tydeligt relaterer sig til den superimposerede akkordsekvens. Sagt på en anden måde: det, der er outside i forhold til grundtonearten Ab-dorisk, er inside i forhold til den superimposerede harmoniske sekvens.

På det rytmiske plan er tendensen i dette forløb, at graden af underdelinger øges i forhold til den del af soloen, der omkranser forløbet. Brugen af tonal chromaticism og forøgelsen af den rytmiske underdelingsfrekvens kombineret med den melodiske struktur over A-mixolydisk giver samlet dette forløb en tydelig spændingsopbyggende effekt, der forløses med en kvint (Ab-Eb) i takt 17, der repræsenterer en tilbagevenden til Ab-dorisk.

Fig. 2. Outside-forløb 1, takt 12-17.

## Outside-forløb 2

Outside-forløb 2 (fig. 3) strækker sig over 12 takter: takt 37-49. Forløbet efterfølger fire takter med kvartstabledede blokakkorder. På det rytmiske plan spiller Tynes kun ottendedels-fraser og ikke, som det ellers ofte gør sig gældende i hans outside-forløb, hurtigere underdelinger.

En væsentlig strukturerende faktor i forløbet er Tyners brug af tonal chromaticism, hvor en ny akkordprogression superimponeres over Ab-æolisk/dorisk i både højre og venstre hånd:

$H^7-G^7-A^7-D^{\flat 7}-(D^7)-D^{\flat 7}-H^7-A^7-G^7-F^7-E^{\flat 7}-E^{\flat 7}$ altereret- $A^{\flat}$ æolisk/dorisk

Karakteristisk ved det superimposede forløb er brugen af store tertsforbindinger ( $H^7-G^7$  og  $A^7-D^b7$ ) samt store sekundforbindinger henimod  $Ab$ -mols dominant  $Eb^7$ . Det at flytte tonale centre en stor terts op eller ned var før John Coltranes introduktion af det harmoniseringsprincip, der i dag betegnes Coltrane-changes, kun sjældent anvendt inden for jazzen,<sup>160</sup> og Tyners brug af denne forbindelse kan ses som en indikation på, at Tyner selvsagt hentede meget inspiration hos Coltrane. Ud over de to store tertsforbindinger er forløbet opbygget af store sekundforbindinger, der bortset fra  $G^7-A^7$  bevæger sig nedad. Dette er med til at skabe forløbets sekvenspræg.

Det melodiske materiale i højre hånd er langt hen af vejen knyttet til de underliggende harmonier, hvilket betyder, at forløbet set i relation til de superimposede akkorder er inside. Der er en klar tendens til, at Tyner benytter pentatone strukturer, hvilket er med til at give forløbet en markant, identificerbar sound. I takt tre anvender Tyner en 1-2-3-5 struktur, en struktur, der også optræder i forløb 1 og som anvendes hyppigt af Tyner.<sup>161</sup> To steder er der fravigelser fra sammenhængen mellem melodi og harmonier. Det første eksempel er de to begyndende takter, takt 37 og 38 i forløbet, hvor en opadgående sekvens bestående af toner fra  $D^b$ mol-pentaton-skalaen efterfølges af en nedadgående sekvens bestående af toner fra  $E^b$ -mixolydisk<sup>162</sup> en halvtone lavere (sideslip). I takt 42 til 44 anvendes en  $D^b$ mol-blues-skala over  $D^b7$ . Om dette er en egentlig fravigelse kan diskuteres, men i konteksten, overensstemmelse mellem akkorder i venstre hånd og melodik i højre, har brugen af  $D^b$ mol-blues-skalaen over en  $D^b7$ -akkord en yderligere dissonerende virkning. Fra tredje slag i takt 44 optræder en figur, der kan opfattes som en overgang mellem blues-skala-sekvensen og det efterfølgende forløb fra takt 45, hvor der igen harmonisk set er overensstemmelse mellem melodi og akkorder. Figuren, der spilles over en  $D^b7$ -akkord (benævnt  $Db$ -hybrid – egen terminologi), består i forhold til  $D^b$  af kvint, stor terts, lille terts og lille septim og indeholder altså både bluesskalaens lille terts og  $D^b$ -mixolydisk store terts.

Fra takt 45 påbegyndes i venstre hånd en i store sekunder nedadgående bevægelse fra  $H^7$  til og med dominanten til  $A^b$ ,  $Eb^7$ .

---

<sup>160</sup> Levine 1999, s. 355.

<sup>161</sup> Coltranes legendariske solo over *Giant Steps* (1959) er i vid ustrækning opbygget af lignende 1235 figurer.

<sup>162</sup> Tonerne i sekvensen kan også tolkes som tilhørende flere andre skalaer og rummer den  $Bb$ -mol-pentatone struktur  $Eb-Db-Bb-Ab-Bb$ .

Fig. 3. Outside-forløb 2. Takt 37-49.

takt 37

Db-mol pentaton

G-dur

A-lydisk b7

H7

G7

A7

takt 41

Db-mol blues-skala

Db7

D7

Db7

takt 44

Db-hybrid

Db-mixolydisk

A-dur pentaton

H7

A7

takt 47

G-dur

G7

F7

Eb7

Eb7 #9 b13

Ab-mol

De to analyserede forløb er begge eksempler på anvendelse af tonal chromaticism. I begge forløb er et væsentligt strukturerende princip brugen af sekvens. Centralt i outside-forløb 1 er brugen af 1-2-3-5 figurer, der sekvenseres hen imod en tritonussubstitueret dominant ( $A^7$ ) til  $A^b$ -mol.

I outside-forløb 2 ses også en nedadgående harmonisk sekvens med en tilhørende melodik, som primært er baseret på forskellige versioner af pentatone figurer og 1-2-3-4-5-figurer. I dette forløb flytter Tyner to steder tonale centre med en stor tertss' afstand, en teknik, der med albummet Giant

Steps (1959) blev introduceret af Coltrane som en del af den harmoniseringsteknik, der går under betegnelsen Coltrane-changes. Som i forløb 1 slutter dette forløb 2 også på en dominant (Eb7), der leder tilbage til grundtonearten (Ab-dorisk).

Den høje forekomst af outside-forløb kan på et oplevelsesmæssigt plan være med til at give soloen et kaotisk præg. Dette opvejes imidlertid til dels af soloens opbygning med klare markeringer af fire- og otte-takters perioder (jævnfør fig. 1). Så hvor soloen på et melodisk/harmonisk plan kan siges at udfordre de på indspilningstidspunktet gældende konventioner, er den på et formmæssigt plan mere konventionel. De enkelte outside-forløb i soloen har også en formdannende funktion. Således er der flere eksempler på, at Tyner ved hjælp af outside-forløb intensiverer den harmoniske spænding over en fire- eller otte-takters periode hen imod en ny periodes et-slag, hvor den harmoniske spænding forløses – typisk med en kvint (A<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>) i venstre hånd. Ét sted i soloen har et outside-forløb den modsatte virkning (takt 37-49/outside-forløb 2). I og med, at Tyner undlader at markere begyndelsen af to nye fire-taktsperioder, har brugen af outside her snarere en formtilslørende virkning.

## Konklusion

Jeg har i dette speciale vist, at Tyner i 1960'erne var en stilskabende pianist. De primære og sekundære kilder, jeg har haft til rådighed, peger på, at Tyner omkring 1960 i løbet af relativt kort tid udviklede sig fra at være en kompetent omend anonym hard bop pianist til, med skabelsen af flere genuint nye harmoniske, melodiske og improvisatoriske teknikker, herunder brug af outside-playing, kvartharmonik og pentatonik, at være en af 1960'ernes mest nyskabende og indflydelsesrige pianister.<sup>163</sup> Tyners spillestil havde samtidig, i den periode, jeg beskæftiger mig med, tydelige rødder i beboppens æstetik, og således repræsenterede han med sin spillestil både det musikalske miljø, hvori han var oplært – beboppen – og det musikalske nybrud i starten af 1960'erne, som han og resten af Coltrane-kvartetten var en del af. Kilderne peger også på, at Tyners samarbejde med Coltrane og medlemskabet af The John Coltrane Quartet i perioden 1960-1965 mere end noget andet tjente som musikalsk inspiration for Tyner i udviklingen af sin spillestil. Efter at have analyseret fire af Tyners soloer kan jeg konkludere, at Tyner i opbygningen af outside-forløb anvender en række forskellige harmoniske og melodiske teknikker, som superimponeres på et musikalsk fundament. Som beskrevet kan denne teknik både anvendes i forbindelse med tonale og ikke-tonale strukturer. I de analyserede soloer anvender Tyner kun tonal chromaticism.<sup>164</sup> Centrale teknikker, der superimponeres, er for eksempel bebop-harmonik-og melodik, pentatone strukturer, bluesfraser, kvartopbyggede voicings, intervalstrukturerede forløb, enkle figurer som 1235-celler, der flyttes rundt i bestemte intervalafstande.

Jeg vil i det følgende kort i eksempelform opsummere nogle af de konklusioner, som jeg er kommet frem til gennem analyserne.

---

<sup>163</sup>Jeg har i dette speciale forsøgt ikke i alt for høj grad at hengive mig til normative vurderinger. Alligevel skinner det givetvis igennem, at jeg personligt oplever Tyner (ikke mindst som medlem af Coltrane-kvartetten) som en musiker, der ud over at have skabt en stil, der har haft betydning for en hel generation af pianister, også er en musiker, jeg personligt sætter stor pris på. Imidlertid deles denne fascination af Tyner som pianist i Coltrane-kvartetten ikke af alle. I bogen *Miles and Me* skrevet af Miles Davis-biografen Quincy Troupe er Miles Davis citeret for følgende: ”*McCoy can't play shit. All he do is bang around the piano. Just bang around. Never played shit and never will. He's a very nice person, but he can't play no piano to my way of listening. I told Trane [John Coltrane] that, too, But Trane liked him, liked what he was doin', and kept him on. But for me McCoy couldn't play if his life depended on it.*” Fra Troupe, Quincy, s. 63.

<sup>164</sup> Et eksempel på ikke tonal chromaticism kan høres på Herbie Hancocks solo over Shorters komposition *Witch Hunt* på albummet *Speak no Evil* (1964). Her spiller Hancock et outsideforløb, hvor det superimponerede materiale udelukkende er intervalstruktureret og ikke knyttet til en superimponeret tonalitet eller akkordsekvens.

I Bessie's blues har outside-forløbene en kontrasterende funktion i forhold til resten af soloen, der er en typisk bebop-blues-solo. Som centralt element i outside-forløb 1 anvender Tyner en triolbaseret fem-tonig pentaton figur, der gentages på en sådan måde, at den fra at være inden for tonearten bevæger sig outside. Dette har en gradvist spændingsøgende effekt, som kulminerer med et seksendedelsforløb, der bevæger sig i grænselandet mellem superimposition og harmonisk substitution. I samme solo, i outside-forløb 2, er en tritonussubstitueret bebop-blues-reharmonisering konstituerende for forløbet.

Der er imellem de analyserede soloer stor forskel på, hvor hyppigt outside-forløb forekommer, og hvor meget de fylder. I Tyners solo over *The Promise* er der kun et singleline outside-forløb, og det strækker sig kun over få takter af den samlede solo, hvorimod soloen over *Affirmation* rummer mange outside-forløb som udgør i alt ca. 2/3 af soloens samlede forløb.

Af de outside-forløb, jeg har analyseret, er forløbet i *The Promise* det, som lægger sig tættest op af bebop. Forløbet er superimposeret på et G-dorisk fundament, men kan isoleret set karakteriseres som typisk bebop. Den afstand, der harmonisk set er mellem det superimposerede forløb og fundamentet, skaber imidlertid stærk dissonans, der dels giver forløbet sin outside-karakter, dels slører, at der er tale om et bebop-forløb. Således udfordrer Tyner på den ene side beboppens konventioner og anvender på den anden side dele af selv samme konventioner som vigtige elementer i sin spillestil.

Et andet vigtigt princip i Tyners outside-forløb er brugen af intervalstrukturerede forløb – intervallet styrer opbygningen af et melodisk forløb. I Tyners solo over *Resolution* optræder i outside-forløb 1 et forløb, hvor brugen af rene kvarter er et styrende princip.

Endelig skal nævnes et eksempel på, hvordan Tyner i *Affirmation*, outside-forløb 2, superimposerer harmonier, der indbyrdes er relateret til hinanden i intervaller af store tertser og store sekunder. På baggrund af disse harmonier spilles relativt enkle melodiske figurer. Alligevel opleves forløbet som stærkt dissonerende, som outside, fordi afstanden mellem den oprindelige toneart og de superimposerede harmonier er stor.

Selv om de enkelte outside-forløb i sig selv er fascinerende at undersøge, står de ikke alene. De er korte udsnit af en langt større kontekst. Jeg har i analyserne også undersøgt, hvilke funktioner forløbene på et storformalt plan tjener. Om dette kan der ikke siges noget entydigt.

I *The Promise* opleves det ene outside-forløb, der forekommer, nærmest som en overraskende effekt, hvor forløbene i *Affirmation*, hvor cirka 2/3 af soloen består af outside-forløb, har en markant intensitetsskabende og formstrukturerende funktion. I denne solo er de enkelte outside-

forløb med til at skabe struktur i et ellers temmelig kaotisk lydbillede, der paradoksalt nok også er kaotisk pga. outside-forløbene. Der er i denne solo flere eksempler på, at Tyner ved hjælp af outside-forløb intensiverer den harmoniske spænding over en fire- eller otte-takters periode hen imod en ny periodes et-slag, hvor den harmoniske spænding forløses – typisk med en kvint i venstre hånd, der markerer tonika. På den måde er de enkelte outside-forløb trods deres immanente kaos også med til at skabe en oplevelse af orden. Imidlertid er der i soloen også et eksempel på, hvordan Tyner ved hjælp af et outside-forløb tilslører formen ved at fortsætte forløbet hen over periodemarkeringerne.

Tyners brug af outside-playing er altså på et melodisk og harmonisk plan med til at udfordre de på indspilningstidspunktet gældende konventioner. På et formmæssigt plan er Tyner generelt set mere konventionel. Ofte indgår outside-forløb i afgrænsede afsnit, der mere end at tilsløre formen gør den tydelig.

Som nævnt i problemformuleringen ønsker jeg på baggrund af analyserne at diskutere, hvilke nye muligheder outside-playing eventuelt måtte skabe for en jazzsolist.

I dette speciale har et omdrejningspunkt været begrebsparret spænding/afspænding. I 1940'ernes og 1950'ernes jazz kan man spore en søgen efter at maksimere denne kontrast mellem spænding og afspænding. Typiske eksempler på denne søgen er beboppens udvikling af højtopbyggede akkorder, herunder altererede dominantakkorder, diverse kromatiske melodiske teknikker, mere ekstreme tempi osv. Free jazzen kan også ses i denne optik, om end dens repræsentanter gik i en ganske anderledes retning. I slutningen af 1950'erne udviklede John Coltrane *sheets of sound* og *Coltrane changes* - nogle af de mest ekstreme, stadig funktionsharmonisk funderede metoder i denne søgen. Imidlertid rummer selv den mest komplekse funktionsharmonik indbyggede begrænsninger, hvor spændings/afspændingsfeltet overordnet set er knyttet til V-I kadencen, dens forskellige alterationer samt de kromatisk-melodiske muligheder kadencen rummer.

Analyserne viser, at Tyner anvender outside-playing netop som måder, hvorpå han kan skabe spænding og afspænding. Han bruger disse teknikker som et alternativ til den funktionsharmonisk baserede jazz's spændings-opbygning og -udløsning. Tyner formår gennem brug af en række forskellige outside-teknikker, som jeg har vist i analyserne, at skabe større grad af plasticitet og nuancering af spændings/afspændings-feltet end beboppens og hard boppens kadencebundne form giver mulighed for.



## *Litteratur*

- Berliner, Paul F.: *Thinking in Jazz*. Chicago 1994
- Chambers, Jack: *The music and times of Miles Davis* bd. I og II. New York 1985
- Cooke, Mervin, m. fl.: *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge 2002
- DeVeaux, Scott: *The birth of bebop: a social and musical history*. Californien 1997
- Giddens, Gary: *Visions of jazz – the first century*. New York 1998
- Jost, Ekkehard: *Free jazz*. Wien 1975
- Kofsky, Frank: *John Coltrane and the jazz revolution of the 1960s*. USA 2001
- Lyons, Len: *The great jazz pianists*. New York 1983
- Levine, Mark: *The jazz piano book*. USA 1989
- Levine, Mark: *The Jazz Theory Book*. USA 1995
- Liebman, David: *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. Tyskland 1999
- Mehegan, John: *Jazz improvisation: Contemporary styles*. New York 1976
- Monson, Ingrid: *Saying something – jazz improvisation and interaction*. Chicago 1996
- Nettles, Barry: *The Chord scale theory & jazz harmony*. 1997
- Porter, Lewis: *John Coltrane: his life and music*. Michigan 1999
- Russel, George: *The Lydian chromatic concept of tonal organization for improvisation*. N. Y. 1953
- Shipton, Alyn: *A new history of jazz*. London 2001
- Taylor, Bill: *Jazz piano – history and development*. USA 1982
- Troupe, Quincy: *Miles and Me*. Californien 2000
- Vuust, Peter: *Polyrytmik og – metrik i moderne jazz*. Danmark 2000
- White, H: *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Michigan 1973
- Aare , Anders, m. fl.: *Rockmusik i tid og rum*. 2000

## Artikler

Corbett, John: *Trane-Crossing. McCoy Tyner on His Experience with John Coltrane and Beyond.*

DeVeaux: *Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography.*1991

Down Beat maj 30. 1956, s. 27

Down Beat, 65/3 (Mar.1998), 16-18, 22-23

Givan, Benjamin: *Apart Playing*". Cambridge Journal of the Society for American Music (2007), 1:2:257-280 Cambridge University Press

Radano, Ronald M.: *The Jazz Avant-Garde and the Jazz Community: Action and Reaction.* Annual review of Jazz Studies 3, s 71-79. (1985)

Rinzler, Paul: *McCoy Tyner: Style and Syntax.* Annual Review of Jazz Studies 2 (1983): s. 109–49.

Rinzler, Paul: *The Quartal and Pentatonic Harmony of McCoy Tyner.* Annual Review of Jazz Studies 10 (1999): s. 35–87.

## Musik

Alle album er indspillet af med The John Coltrane Quartet i perioden 1960-1965

*My Favorite Things*

*Coltrane's Sound*

*Coltrane Plays The Blues*

*Africa/Brass*

*Coltrane*

*Coltrane "Live" At The Village Vanguard*

*Ballads*

*Coltrane*

*Coltrane Live At Birdland*

*Crescent*

*A Love Supreme*

*Transition*

*Ascension*

## Internet

Websider er angivet direkte i fodnoterne.

## Om eksempel-CD

CD'en er disponeret på følgende måde: først kommer de enkelte outside-forløb i samme rækkefølge som i analyserne. Derefter kommer de enkelte kompositioner i deres fulde længde – igen i samme rækkefølge som i analyserne, bortset fra Affirmation der først kommer i en kort (klippet) version med kun tema og pianosolo og dernæst i sin suite-sammenhæng.

## Resume

Title:

**McCoy Tyner.** A study of the American jazz pianist McCoy Tyner's playing style in the period 1960-1965 with special attention to his use of bitonal improvisational structures in the form of *outside playing*.

Resume:

The aim of this dissertation is to investigate the Afro-American jazz pianist McCoy Tyner's (b. 1938) playing style with special attention to his use of a group of bitonal improvisational techniques, which in jazz discourse is known as *outside playing*.

I have chosen to put the main focus on the period 1960 to 1965, during which time Tyner was a member of The John Coltrane Quartet. This period can also be described as Tyner's formative years as a pianist. As an introduction to Tyner and his music, the dissertation will begin with a historical reading of jazz with special relevance to this topic.

According to both well-established musicians and musicologists, McCoy Tyner was an important innovative and influential jazz pianist in the beginning of the 1960's due to the way in which he used quartal harmonies, pentatonic structures, and the aforementioned technique of outside playing. *Playing outside* means that a jazz improviser for a shorter or longer period during his or her solo plays phrases or sequences that are *not* part of the given tonality. In order to achieve the aim of examining Tyner's playing style with special attention to his use of outside playing, I collected the relevant music for this project: the official releases of albums by The John Coltrane Quartet. My goal in this process has not been to select recordings which were the most representative for Tyner's overall playing style, but rather to find solos which display Tyner's use of outside playing at its most comprehensive display. Through a structured listening process I ended up with four solos which served this purpose.

The main part of this thesis is the analyses of the four aforementioned solos performed by McCoy Tyner, while he was a member of The John Coltrane Quartet. In these analyses I will focus on the parts where he is using the technique of outside playing and examine how these sequences are constructed melodically, harmonically, and rhythmically. The paper will also examine in which way these outside sequences have an effect on the overall design of the solos. The ability to use outside playing as a means to create *tension* and *release* is an essential part of this musical technique and this phenomenon will also be examined.

As a theoretical background for the analyses I will use the the following authors: David Liebman's book: *A chromatic approach to jazz harmony and melody* , Mark Levine's *The Jazz Theory Book* and an article by Paul Rinzler: *The Quartal and Pentatonic Harmony of McCoy Tyner*.

The analyses showed that McCoy Tyner, when playing outside often uses the technique of superimposition (Liebman). On an already existing harmonic foundation (e.g. a harmonic progression or a modal backdrop) he superimposes a new set of changes which he uses as a means to create a new melodic sequence. Most often there is no, or only little, harmonic coherence between the existing harmonic foundation and the superimposed changes which creates different levels of dissonance. The analyses also showed that Tyner both uses traditional bebop phrases, pentatonic scales, seven-note scales, and interval based sequences as the musical material that he superimposes.

Finally, it is important to stress that by using the technique of outside playing Tyner is able to use the principle of tension and release in a way more subtle, a differentiated manner, compared with the 'traditional' harmonic of bebop and hard bop, in which tension and release is primarily created through the use of the V-I cadence and short chromatic patterns.