



**AALBORG UNIVERSITY**  
DENMARK

**Aalborg Universitet**

## **Miles Davis: Bags' Groove take 1 24.12.54**

Christensen, Erik; Mynborg, Birte

*Published in:*  
Musik & Forskning 3 1977

*Publication date:*  
1977

*Document Version*  
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

*Citation for published version (APA):*  
Christensen, E., & Mynborg, B. (1977). Miles Davis: Bags' Groove take 1 24.12.54. I J. Brincker (red.), *Musik & Forskning 3 1977* (Bind 3, s. 141-177). Akademisk Forlag.

### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us at [vbn@aub.aau.dk](mailto:vbn@aub.aau.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## MILES DAVIS: BAGS' GROOVE take 1 24.12.54

*Erik Christensen og Birte Mynborg*

Denne artikel præsenterer en analyse af Miles Davis' to trompetsoloer i Bags' Groove take 1. For at kunne analysere musikken, har vi skrevet den ned; men som andre transskriptioner af jazzmusik er denne kun en tilnærmelse til selve musikken, som den spilles. Det er derfor nødvendigt, at man lytter til musikken, inden man sætter sig ind i analysen — og lytter så mange gange og så tilpas koncentreret, at man kan huske musikken, når man læser analysen. På den måde kan nodeeksemplerne fungere efter deres hensigt: de er en hjælp til at genkalde sig den musik, man har hørt.

Vi vil foreslå, at man starter med ca. 6 gennemlytninger af Bags' Groove take 1 — det kan gøres på 20–30 minutter. F.eks. de to første gange som orientering og de to næste som auditiv analyse, hvor man mærker sig de 12 takters blueskor og karakteren af trompetsoloen i de enkelte kor (9 kor i første solo, 3 kor i anden solo). Ved femte og sjette gennemlytning kan man så følge med i transskriptionen side 143–146, og derefter gå i gang med at læse artiklen.

Analysen er lang og omstændelig og demonstrerer således, at det er uendelig meget enklere og elegantere at meddele et sammensat formforløb i musik, end at meddele det i ord, analysetegn og ræsonnementer. Under læsningen vil det ofte være nødvendigt at lytte til musikken igen eller at spille nodeeksemplerne på klaver, idet man efterligner Davis' rytme og frasering.

Bags' Groove blev indspillet d. 24.12.54 af Miles Davis, trompet, Milt Jackson, vibrafon, Thelonious Monk, piano, Percy Heath, bas, og Kenny Clarke, trommer. Nummeret blev indspillet to gange (i to takes), og begge takes er udgivet på LP'en "Bags' Groove", Prestige 7109 og LP'en "Miles Davis and the Modern Jazz Giants", Prestige 7650.

1) Artiklen indledes med en beskrivelse af storformen i de to takes af Bags' Groove (side 147).

2) Herefter gives en generel karakteristik af Davis' improviserede spil i begge takes: beskrivelse af frasetyper, fraseringstyper (spillemåder), skalagrundlag, melodik, forholdet mellem melodik og harmonigrundlag og endelig det melodiske materiale. (Side 147–153).

3) Artiklens hovedafsnit er en analyse af Davis' spil i take 1; en tilsvarende analyse af take 2 er under udarbejdelse. Udgangspunktet for arbejdet med take 1 var oplevelsen af en improviseret musik af meget høj kvalitet – klart bedre end take 2. Det er analysens hensigt at klarlægge, hvorledes kvaliteten er begrundet i den musikalske struktur. (Side 154-173).

a) Analysen af Davis' første solo (9 kor) viser et særdeles konsekvent formforløb, baseret på 2 musikalske motiver. De første 4 kor domineres af et motiv (A), der gennemgår en udviklende variation, mens et andet motiv (B) spiller en underordnet rolle. I de næste 4 kor bytter motiverne roller, idet B udvikles, mens A er underordnet. Det afsluttende (niende) kor er en syntese af de to motiver, idet det ene motiv overtager det andet motivs karakteristika og omvendt. (side 154-169).

b) En undersøgelse af det melodiske forløb viser, hvorledes de enkelte melodiske fraser kædes sammen til større sammenhænge; soloen beskrives her som et forløb i 2+2+2+2+1 kor. (Side 169-171).

c) En analyse af soloens tonerum, dvs. afstanden mellem højeste og dybeste tone i hver enkelt 4-taktsperiode, viser en klar udvikling fra et lille tonerum i begyndelsen til maksimalt tonerum i slutkoret. (Side 171).

d) En analyse af de musikalske frasers sluttoner viser, at alle fraser i de første 4 kor slutter på en af  $F^7$ -akkordens toner; i de følgende kor tilføjes andre sluttoner. I lighed med motivanalysen viser denne analyse, at de første 4 kor udgør et afsnit for sig. (Side 172).

e) Endelig undersøges det, om de enkelte 4-takt perioder begynder med op-takt, med tone på fuldtakt eller med pause; analysen viser, at periodebegyndelserne danner et konsekvent mønster. (Side 173).

Tilsammen viser analyserne, at Davis' 9 blueskor i den første solo er struktureret med forbløffende konsekvens, der viser sig såvel i storform som i detaljer i flere samtidige formforløb: en intuitivt og rationelt formet musikalsk helhed, hvor intet synes at være tilfældigt.

4) Til analysen af første solo føjes en analyse af anden solos musikalske materiale og formforløb. (Side 173-176).

BAGS GROOVE take 1: indledende riff-kor

62%

tp vib

bas

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is for trumpet/vibraphone (tp vib) and the bottom staff is for bass (bas). Both are in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The tp vib part features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass part provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

som 1. periode

Detailed description: This system shows the first period of the bass line. It consists of two staves: a treble clef staff with the text "som 1. periode" and a bass clef staff with the corresponding musical notation. The notation includes quarter and eighth notes.

som 1. periode

Detailed description: This system shows the first period of the trumpet/vibraphone part. It consists of two staves: a treble clef staff with the text "som 1. periode" and a bass clef staff with the corresponding musical notation. The notation includes quarter and eighth notes.

vib tp

bas

Detailed description: This system contains the second two staves of music. The top staff is for vibraphone/trumpet (vib tp) and the bottom staff is for bass (bas). The vib tp part continues the complex, rhythmic melody from the first system. The bass part continues its simple harmonic accompaniment.

som 1. periode

Detailed description: This system shows the first period of the bass line in the second system. It consists of two staves: a treble clef staff with the text "som 1. periode" and a bass clef staff with the corresponding musical notation. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

som 1. periode

Detailed description: This system shows the first period of the trumpet/vibraphone part in the second system. It consists of two staves: a treble clef staff with the text "som 1. periode" and a bass clef staff with the corresponding musical notation.

Detailed description: This section contains five empty musical staves, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff, arranged vertically.

## BAGS' GROOVE take 1 Miles Davis' 1. solo

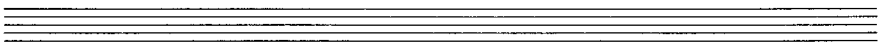
I

II

III

IV

V



VI

VII

VIII

IX

BAGS' GROOVE take 1 3 Miles Davis' 2. solo

I

II

III

### 1. Beskrivelse af storformen.

Bags' Groove en en *blues*, dvs. opbygget af et antal *kor a 12 takter*, baseret på de karakteristiske *bluesharmonier*, hvis simpleste form er følgende:

<sup>1</sup> F	<sup>2</sup> F	<sup>3</sup> F	<sup>4</sup> F
<sup>5</sup> B <sup>b</sup>	<sup>6</sup> B <sup>b</sup>	<sup>7</sup> F	<sup>8</sup> F
<sup>9</sup> C	<sup>10</sup> C	<sup>11</sup> F	<sup>12</sup> F

Bags' Groove er baseret på følgende udgave af dette skema:

<sup>1</sup> F	<sup>2</sup> B <sup>b</sup>	<sup>3</sup> F	<sup>4</sup> F <sup>7</sup>
<sup>5</sup> B <sup>b</sup>	<sup>6</sup> B <sup>b</sup>	<sup>7</sup> F	<sup>8</sup> F D <sup>7</sup>
<sup>9</sup> G <sup>7</sup>	<sup>10</sup> C	<sup>11</sup> F	<sup>12</sup> C

Begge takes indledes og afsluttes med et *riff*, dvs. et kort tema, der gentages over skiftende harmonigrundlag. Herimellem improviserer hver af solisterne et antal kor, fordelt således:

	TAKE 1	TAKE 2
riff (ensemble)	2 kor	2 kor
trompet (Davis)	9 –	9 –
vibrafon (Jackson)	10 –	5 –
piano (Monk)	9 –	7 –
trompet (Davis)	3 –	3 –
riff (ensemble)	2 –	2 –
	<hr/>	
ialt	35 kor	28 kor
samlet varighed:	11:22	9:30
Tempoet i begge takes:	ca MM 72	

### 2. Karakteristik af Miles Davis' improviserede spil i Bags' Groove take 1 og 2.

Beskrivelse af de generelle træk, der karakteriserer Davis' improviserede spil:

- A) Frasetyper
- B) Fraseringstyper
- C) Skalagrundlag
- D) Melodik
- E) Melodikkens forhold til harmonikken
- F) Motiver

#### A) Frasetyper

Periode: Ved en periode forstår vi fire 4/4-takter. Blueskoret består af 3 perioder.

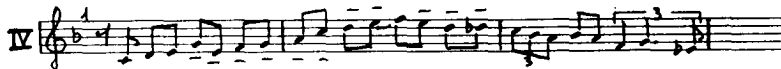


Fraser: Ved en frase vil vi forstå et melodisk forløb, der er knyttet til en 4-takts periode, men som kan overskride periodens grænser.

Flere fraser kan være knyttet sammen som for- og eftersætninger, og inden for en frase kan de enkelte dele være knyttet sammen som underordnede for- og eftersætninger.

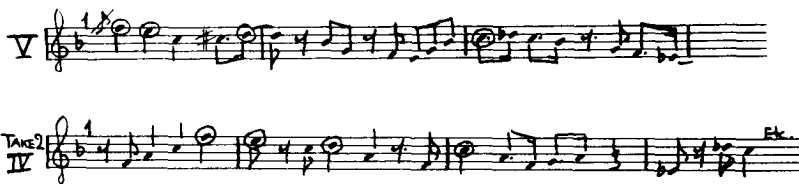
*I Davis' spil træffer vi to karakteristiske frasetyper:*

- 1) den melodiske bue eller linie



- 2) den diskontinuerlige frase

Denne kan beskrives som et antal melodiske fragmenter adskilt ved pauser. I de nedenstående eksempler ses, at frasen trods pauserne danner et sammenhængende hele.

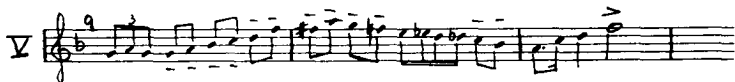


Bemærk i begge eksempler, hvordan de melodiske fragmenter bindes sammen, idet nogle betonedede toner danner en "toptonelinie" (vist med: o i eksemplerne)

Flere eksempler: kor III 9-11), take 2 kor II 1-4, kor VI 1-4 og 8-12.

*Fraserne kan endvidere karakteriseres ved deres bevægelsesformer:*

- 1) Retningsbestemt bevægelse: I eksemplet er en smukt formet melodisk bue udgangspunkt for en springvis bevægelse op til den stærkt markerede tone f'.



- 2) Ikke retningsbestemt bevægelse: Især i take 2 finder man "omspindingslinier" uden bestemt retning:



Se også take 2 kor V 1-3

- 3) Fixeret bevægelse: I begge takes findes en "standsende" gentagen drejning om tonerne b og a:

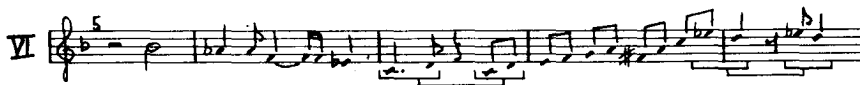


Se også de tilsvarende steder i kor VIII 7-8 og take 2, kor VII 7-8 og take 2, kor VII 7-8 og kor IX 7-10.

De tre nævnte former svarer til bevægelseskategorieme: kardinalitet, labilitet og fix, der bl.a. er formuleret af Per Nørgård.

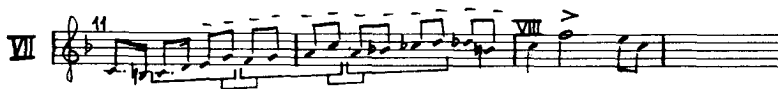
#### Andre fraseformende faktorer:

- 1) Nogle fraser eller dele af fraser "bider hinanden i halen", idet en frase gentager den foregående frases sluttoner:



Se også kor I 11-12 og kor VIII 3-4.

- 2) Beslægtet med dette er den sekventiske melodik:

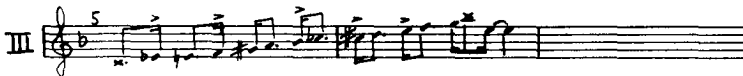


se også kor III 9-11.

#### B) Fraseringstyper

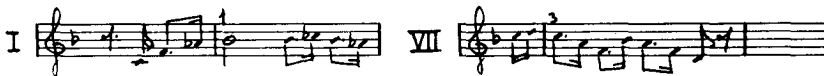
Ved frasering forstår vi en bestemt spillemåde, som karakteriserer en melodilinie.

- 1) Markante punkteringer (i transskriptionen noteret med akcenter)



Se også kor IV 7-8.

- 2) Triol-punkteringer, som generelt er hyppigt anvendt i jazz: (i overensstemmelse med gængs praksis er disse i transskriptionen noteret som almindelige punkteringer).

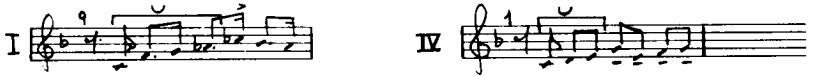


- 3) Hængende ottendedele. Anden ottendedel, der normalt skulle være ubetonet, får her en ekstra stærk betoning, så alle ottendedele høres som lige betonede, hvilket giver en "rytmisk svævende" fornemmelse. I transskriptionen er de hængende ottendedele noteret således:



Se også kor IV 1-3 og 10-11, kor I 9-11, kor VI 7-9 og kor VII 9-12.

- 4) Lang ubetonet indledning. I fraser der former en bue (særlig hyppig i kor I-IV) ses en lang ubetonet bevægelse i den opadgående fraseindledning, indtil en betonet tone markerer at forløbet er i gang.

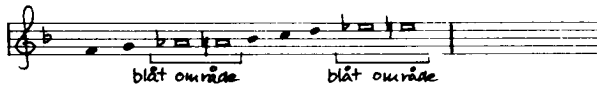


Se også kor I 5, kor II 5 og kor IV 1.

### C) Skalagrundlag

Traditionelt benyttes både i bluessang og instrumentalt bluesspil ikke blot den diatoniske skalas 7 toner, men også to "blå" områder med svævende tonehøjde: tonehøjden varieres meget nuanceret i området mellem den store og lille terts og den store og lille septim.

I en bluestransskription kan man således tilnærme sig til den klingende musik ved at benytte den såkaldte blueskala:



I Bags' Groove spiller Davis især over de toner, der indgår i akkorderne F og B<sup>b</sup>; vi har optalt samtlige takter, hvori disse toner forekommer.

Optællingen gav følgende resultat: I soloens 108 (9 x 12) takter forekommer

- f i 51 takter
- a i 46 —
- c i 53 —
- b i 54 —
- d i 34 —

En tilsvarende optælling viser, at de sidste to toner i den diatoniske F-dur skala bruges i mindre grad:

- e i 24 takter
- g i 19 —

Hertil kommer de to blå toner; de bruges i samme omfang som e og g:

es i 18 takter

as i 21 —

Men udover bluesskalaens toner bruger Davis yderligere to "farvningstoner":

ces i 19 takter

des i 18 —

*ces* benyttes 1) over F-akkorden som tritonusfarvning (et træk, som Davis' spil har til fælles med megen anden nyere jazz)

2) over B<sup>b</sup>-akkorden som kromatisk nedadgående forbindelse

3) over C-akkorden i kromatisk omspinding des — ces — c.

*des* benyttes 1) over B<sup>b</sup>-akkorden som lille terts (mollfarvning)

2) over C -akkorden i kromatisk omspinding.

En tilsvarende optælling i take 2 viser en lignende fordeling.

Det viser sig således, at Davis spiller over en F-bluesskala, der er kromatisk farvet af det sænkede 5. og det sænkede 6. trin:



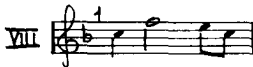
Den kromatiske skalas 12. tone fis forekommer næsten ikke: ialt i 4 takter og kun i forbindelse med D<sub>7</sub>-akkorden.

#### D) Melodik

Generelt karakteriseres melodikken af følgende træk:

*Trinvis bevægelse* er overvejende.

*Spring* forekommer især i treklangsbrydninger, både i op- og nedadgående bevægelse. Efter større spring tilstræber solisten balance i frasen ved at videreføre melodien i modsat retning:



Se også nedenstående eksempel fra kor VI,3.

*Omspinding* af en central tone:



Her omspindes tonen b.



I denne frase i hængende ottendedele omspindes en midterakse, tonen b. Frasen har således ingen markant retning; den har den funktion at bringe den melodiske bevægelse til hvile, inden nyt melodisk stof sætter ind i det følgende kor.

*Omspinding af en akkords toner:*

b-motivet, som senere vil blive omtalt nærmere, er dannet ved omspinding af F<sup>6</sup>-akkordens toner med disses nabotoner:



### E) Melodikkens forhold til akkordgrundlaget

Den melodiske bevægelse over en akkord indeholder først og fremmest akkordens toner, og desuden gennemgangstoner i trinvis bevægelse. Men herudover anvender Davis de to blå toner *as* og *es* og de to "farvningstoner" på en karakteristisk måde. En undersøgelse af solo 1 i take 1 og 2 viser følgende:

F-akkorden forekommer således i blueskemaet:

takt nr.	1	2	3	4
	F		F	F <sup>7</sup>
	5	6	7	8
	9	10	11	12
			F	

Over F-akkorden finder vi foruden den diatoniske F-dur skalas toner:

*blåfarvning:* *es* og *as* anvendes ofte i takt 1,3,7 og 11. I F<sup>7</sup>-taktan (t.4) er *es* akkordtone og forekommer således hyppigt. Derimod forekommer *as* kun undtagelsesvis i denne takt (take 2, kor V). *Es* bruges på en karakteristisk måde i *take 1*. Der skabes en "blå spænding" i 1. periode: I kor V, VI og VII spilles konsekvent *e* i takt 1 og *es* i takt 4.

I *take 2* indgår *es* i et mere stereotypt spil over akkordtoner.

*tritonusfarvning:* *ces* spilles ofte i F-takterne (t. 1,3,7 og 11), men aldrig i F<sup>7</sup>-taktan (t.4).

B<sup>b</sup>-akkorden forekommer således i blueskemaet:

takt nr.	1	2	3	4
		B <sup>b</sup>		
	B <sup>b7</sup>	B <sup>b7</sup>	7	8
	9	10	11	12

Over denne akkord finder vi:

*as:* i B<sup>b7</sup>-takterne er *as* akkordtone og forekommer næsten altid. I B<sup>b</sup>-taktan (t.2) anvendes *as* sporadisk.

*Nedadgående "ledetone"*: ces forekommer hyppigt i t. 2,5 og 6 som nedadgående kromatisk forbindelse.

*Mollfarvning*: I take 1 er t.2 oftest mollfarvet af des. I take 2 forekommer dette derimod kun 1 gang (kor V)

I den sidste del af koret skifter harmonierne i kvintskridt:

takt nr.	1	2	3	4
				<sup>6</sup> F D <sup>7</sup>
	<sup>9</sup> G <sup>m</sup> <sup>b9</sup>	<sup>10</sup> C	<sup>11</sup> F	<sup>12</sup> C <sup>7</sup>

Over disse hurtige harmoniskift udfolder Davis stor melodisk aktivitet, præget af mange hurtige noder og kromatik. Ofte spilles en akkords toner i den følgende takt, så der opstår en "dominantisk" spænding mellem melodi og underliggende akkord.

I C-takten t. 10 finder man næsten altid b og des som meloditoner, dvs. Davis spiller over en C<sup>b9</sup><sub>7</sub>-akkord. I denne takt er også den kromatiske omspinding des – ces – c karakteristisk.

Både take 1 og take 2 er således præget af blåfarvning, tritonusfarvning, nedadgående kromatisk bevægelse og kromatisk omspinding; men take 1 er i højere grad end take 2 præget af "blå spænding" e – es og mollfarvning med des.

### F. Motiver

Det melodiske materiale kan have karakter af et motiv med klart genkendelig kontur.

Take 1 præges af to meget markante motiver, som vil blive grundigt omtalt i det følgende:

Motiv A

Motiv B

De to motiver er klart afledt af riff'et, idet Motiv A er baseret på tonematerialet i riff'ets første version:

(se nedenstående gennemgang)

og Motiv B har form som riff'ets anden version: en nedadgående melodilinie fra f<sup>2</sup>.

### 3. Analyse af take 1, solo 1.

#### A. Musikalsk materiale

Motiv A: Karakteristik  
Beskrivelse af A-stoffet  
A-motivets udvikling

Motiv B: Karakteristik  
Beskrivelse af B-stoffet  
B-motivets udvikling

Syntese af A- og B-motiverne

#### Motiv A: Karakteristik

Ved et motiv vil vi forstå en melodisk bevægelse med visse tydeligt fremtrædende og genkendelige karakteristika.

Et første overblik over soloens 9 kor viser, at kor I-IV især er præget af et bueformet motiv A, der har opadgående begyndelse og nedadgående følgemotiv.

Tilsvarende er kor V-VIII præget af et motiv B, der har nedadgående begyndelse og to forskellige følgemotiver.

Endelig træffer vi i kor IX et klimaks og en syntese af motiv A og motiv B i radikal omformning.

Motiv A ser således ud i sin karakteristiske form:



A består af

- 1)  $\alpha$ : en indledende opadgående treklangsbevægelse eller udfyldt treklangsbevægelse, der indholder tertsen f-as eller f-a. Bevægelsen går op til en *kernetone*, mærket  $\circ$ .
- 2) figuren *a*, hvori kernetonen b omspindes med tonerne ces og as; bevægelsen fortsætter nedad til
- 3) en *slutning*, der indeholder fonen f.

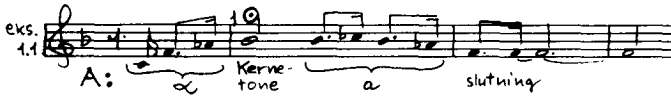
A-motivet forekommer 5 gange i den karakteristiske buform, i nodeeksempler og skema mærket A eller A'. Herudover forekommer A-stoffets elementer enkeltvis eller i forskellige kombinationer.

Vi vil først beskrive A-stoffet fra soloens begyndelse til dens slutning, siden gøre rede for A-motivets udvikling.

### Beskrivelse af A-stoffet.

#### Kor I:

Hver af de 3 perioder indledes med A-motivet i den karakteristiske bueform.



eks. 1.1: en todelt bue:  $\alpha$   $\circ$  / a slutning. Buen er præget af to karakteristiske intervaller: kvart op (f-b), tritonus med (ces-f)



eks. 1.2: en bue, der er udelelig, idet kerne-tonen og omspindingsmotivet knyttes sammen:  $\alpha$   $\circ$  slutning. Karakteristiske intervaller: tritonus op (f-ces), kvart ned (b-f).



eks. 1.3: A-stoffets elementer er adskilt, og frasen delt i to buer: 1)  $\alpha$  a 2)  $\alpha$   $\circ$  slutning. I denne frase ser man et karakteristisk bluestræk: skift mellem lille terts (as) og stor terts (a). Karakteristiske intervaller: tritonus op og ned (f-ces-f), kvart op og ned (f-b-f).

#### Kor II:



eks. 1.4: A-stoffet kommer i 2. periode: en spændingsfyldt bue, hvori  $\alpha$  forlænges op til en ny kerne-tone f, og a-figuren er udeladt:  $\alpha$   $\circ$  slutning. Tonen f er første tone i en figur  $\beta$ : en fjerdedelsbevægelse f-e-c, som senere får en væsentlig funktion i kor V-VIII. Karakteristiske intervaller: tritonus op 2 gange  $f^1$ -ces<sup>2</sup>  $f^2$ , kvart ned to gange (f-c og as-es). Herefter følger en lang slutningsdannelse, der i flere buer arbejder sig nedad og endelig munder ud i a-figuren.



## Kor III:



eks. 1.5: en bue, hvori kernetonen gentages, og  $\alpha$  er udeladt:  $\alpha$   $\circ\circ\circ\circ$  slutning. Karakteristiske intervaller: kvart op og ned (f-b-f).

## Kor IV:



eks. 1.6: A-stoffet er bredt ud, så det fylder et helt kor. Koret indledes med en bue (t. 1-3), der synes modelleret over buen i kor II (eks. 1.4). Man genfinder den lange opadgående bevægelse til kernetonen  $f^2$  og den nedadgående bevægelse til fraseslutningen es. T. 4-5 bringer en foreløbig slutningsdannelse, benævnt (b); denne figur vil blive omtalt senere. Først i t. 6 kommer omspindingsfiguren a, derefter en  $\alpha$ -treklangsbevægelse op til en gentagen skarp accentuering af kernetonen b, drejende om tonen a. Endelig følger en slutningsdannelse (t. 10-11), der munder ud i a-figuren: ( $\alpha$ )  $\circ$  slutning... (b) a  $\alpha$  a-hale slutning... a

## Kor V:



eks. 1.7: A-motivet ses her i en reduceret form (A): Kernetonen er udeladt,  $\alpha$ - og a-figurene er transponeret en tone op, mens slutningsdannelsen er utransponeret:  $\alpha$  transp. a transp. slutning

## Kor VI:



eks. 1.8: Igen det reducerede motiv (A), opbygget som i kor V.

## Kor VII:

Intet A-stof.

## Kor VIII:



eks. 1.9: Vi finder her et citat af de tilsvarende takter (t. 6-8) i kor IV (eks. 1.6). Denne parallellitet skal vi siden vende tilbage til i diskussionen af den storformale opbygning.

## Kor IX:



eks. 1.10: A-stoffet indledes med en nedadgående treklang  $as^2 - f^2 - c^2$ , altså en omvendning af  $\alpha$ -figuren:  $\alpha$ -omvendning a  $\emptyset$  slutning. Det er bemærkelsesværdigt, at denne omvendning kun findes en gang, og netop i soloens sidste kor. Også dette træk vil vi vende tilbage til.

I takt 10-11 slutter soloen med det reducerede motiv (A), opbygget som i kor V og VI.

*A-motivets udvikling:*

*Kor I-IV: Udviklende variation:* De ændringer, som A-motivet undergår i løbet af de første 4 kor, udgør en konsekvent omformning, som vi vil betegne som udviklende variationer. To træk lader sig iagttage: et spænding-afspændingsforløb og en gradvis "anonymisering" af materialet: motivet mister sin karakter af individuel, klart genkendelig gestalt.

1) *Spænding-afspændingsforløbet:*

Seks gange finder vi et A-motiv, der indeholder den opadgående  $\alpha$ -treklangsfigur. (3 gange i kor I, i kor II t. 5, kor III t. 1 og kor IV t. 6). Undersøger man kernetonernes placering i disse motiviske buer, ser man et spænding-afspændingsforløb, der kan beskrives således:

Motivets klare gestaltkarakter medfører, at lytteren vil genkende motivet og, hver gang det høres, "forstå" det ud fra den foregående tilsynekomst.

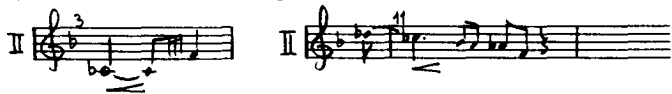
Første gang A-motivet høres i kor I per. 1 kommer kernetonen b på periodens første fjerdedel efter en optakt. Næste gang (kor I per. 2) kommer kernetonen senere, idet optakten forlænges. Lytteren får så at sige lov at vente i spænding en fjerdedel længere. Tredie gang (kor I per. 3) øges "ventetiden" med endnu tre fjerdedele. (Se nedenstående skema).

Fjerde gang (kor II per. 2) nås en form for klimaks. Spændingen udløses, idet det indledende forløb igen forkortes, men samtidig nås et klimaks ved bevægelsen op til soloens hidtil højeste tone. Mens lytteren de første 3 gange har fået den forventede kernetone b<sup>1</sup>, overraskes han her af en ny kernetone f<sup>2</sup>.

Femte forekomst af A-motivet (kor III per. 1) viser en afspænding: kernetonen kommer umiddelbart efter  $\alpha$ -opgangen. Det samme gælder for den sidste forekomst (kor IV, per. 3).

Medvirkende til opbygning og aftrapning af spænding er placeringen af de nævnte karakteristiske kvart- og tritonus-intervaller: (se skema).

Første gang hører man først kvarten, derefter tritonus som en farvning (kor I per. 1). Anden gang får tritonus en mere fremtrædende placering i begyndelsen af frasen (kor I per. 2). Tredie gang bredes intervallerne ud i to buer: tritonus op-ned, kvart op-ned (kor I per. 3). Fjerde gang nås en maksimal spænding ved stabling af to tritonus-intervaller op til den ny toptone f' (kor II per. 2). Hele dette kor er præget af tritonus:



ces, det sænkede 5. trin, fremhæves dels ved lange nodeværdier, dels ved crescendo.

Herefter følger total afspænding: A-motivbuen i kor III per. 1 har ingen tritonus, men opad- og nedadgående kvart f-b-f.

Skema over :		buer og Kernetoner	placering af kernet. i frøsen	Inter- valler
Kor I	par. 1			Kva - tri
	2			tri - kva
	3			tri - kva
Kor II	par. 1			
	2			tri - tri
	3			
Kor III	par. 1			Kva - Kva
	2			
	3			
Kor IV	par. 1			
	2			tri - kva
	3			

## 2) Anonymiseringen

Foruden det motiviske "individualiserede" materiale med klart genkendelig karakter finder man i Davis' spil mere "anonymt" materiale, der ikke træder frem som selvstændigt motiv, f.eks. passager i lige lange nodeværdier og trinvis bevægelse.

I løbet af kor II-IV ses en gradvis ændring af A-motivet henimod det anonyme materiale: Den karakteristiske form af A er slået fast 3 gange i kor I; i kor II kombineres det med nyt materiale  $\beta$  (eks. 1.4). I kor III har motivet samme bueform som i starten, men er svækket ved tabet af a-figuren. (Eks. 1.5). I kor IV udviskes motivkarakteren: motivets enkeltdelte splittes op og spredes ud over hele koret; i t.7 stagnerer den oprindelige bubevægelse i en drejebbevægelse. (Eks. 1.6).

A-motivet gennemgår således en klar udvikling: Det præsenteres – intensiveres – kulminerer – afspændes – svækkes og anonymiseres.

*Kor V-VIII: Reduktion og underordnet funktion:* I de følgende 4 kor er A-stoffet kun i ringe grad genkendeligt. Vi finder det transponerede og forkortede motiv (A) som følgemotiv i en B-stof-sammenhæng (se nedenfor) i kor V, og slutningsdannelsen i kor VIII, der er citeret fra kor IV.

*Kor IX: Klimaks og syntese af A- og B-stof:* Se nedenfor.

Ovennævnte iagttagelser er sammenfattet i skema a) side 166.

Motiv B: Karakteristik

Motiv B præger kor V-VIII. Det træffes i forskellige udformninger:

Karakteristisk er den indledende nedadgående bevægelse, der fører videre i en række små buer, hvis toptoner (markeret med  $\circ$ ) danner en faldende linie.

I soloens første 4 kor så vi A-stoffet udvikle sig fra et klart struktureret motiv til et mere anonymt materiale. For B-stoffets vedkommende sker et modsat forløb: Fra en "motivkim"  $\beta$  i kor II udvikles B-stoffet, indtil det fremtræder som klart struktureret motiv i kor VI-VII. Vi vil først følge denne motivkims udvikling:

I kor II består  $\beta$  af de tre første toner i en nedadgående brudt F maj7-akkord:

Denne genfindes i kor V:

I kor VI tilføjes en tone:

I kor VII bringes akkordens tone 2, 3, 4 og 5:

I kor VIII igen tone 1, 2 og 3:

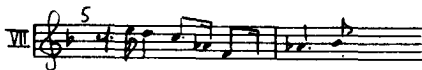
og senere i kor VIII tilføjes en højtone:

Hele F maj7-akkorden

"udfoldes" således i  $\beta$ -motivet i løbet af kor V-VIII.

Herudover finder man  $\beta$  tilpasset en Gm-akkord i kor VI:

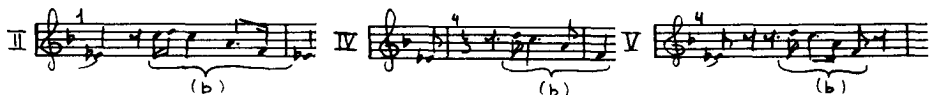
og tilpasset en  $B^{b9}$ -akkord i kor VII:



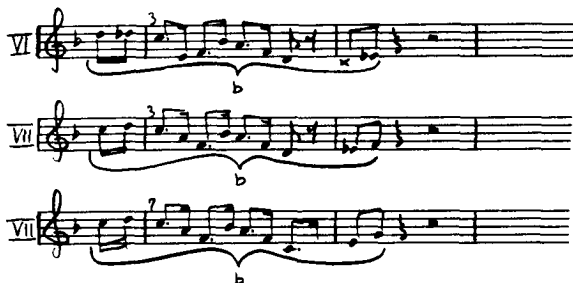
I kor VIII og IX findes særlige omformninger af  $\beta$ , som vi vil vende tilbage til.

### Følgemotiv b

I kor II, IV og V optræder en karakteristisk brydning af F6-akkorden; forud for denne kommer altid tonen es:



Også denne akkordbrydning kan betegnes som en "motivkim" benævnt (b); i kor VI og VII får motivet sin karakteristiske form, der benævnes b, som følgemotiv i en B-motiv-sammenhæng, idet F6-akkordens toner omspindes med deres nabotoner, og den nedadgående brydning fortsættes sekventisk:



Endelig undergår b ligesom  $\beta$  en radikal omformning i kor IX (se nedenfor).

### Det centrale B-motiv

B-stoffet findes i talrige udformninger. En af disse forekommer tre gange på en karakteristisk måde: den indleder 1. periode af kor VI: og 1. og 2. periode af kor VII:



- Vi vil kalde denne udformning for det centrale B-motiv; det er opbygget af
1. en  $\beta$ -motivkerne med "hale", der har den karakteristiske rytme  $\text{♩} \text{♩}$
  2. følgemotivet b, som er beskrevet ovenfor.

Beskrivelse af B-stoffet

Kor II:



eks. 2.1: Den brudte F6-akkord (b), der senere udvikles til følgemotivet b.



eks. 2.2: Motivkimen  $\beta$ , der senere tilføjes hale og følgemotiv.

Kor IV:



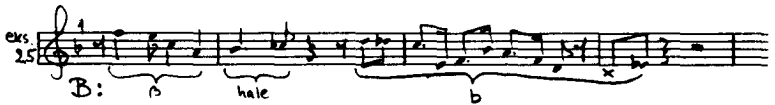
eks. 2.3: (b)

Kor V:

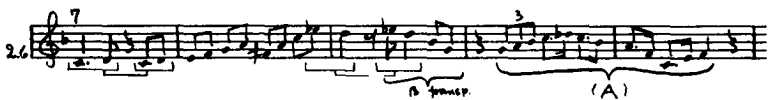


eks. 2.4: Motivkimen  $\beta$  får her en sekvensagtig fortsættelse. Hertil føjes det reducerede bueformede motiv (A), som er beskrevet ovenfor, og akkordbrydningen (b).

Kor VI:



eks. 2.5: Første forekomst af det centrale B-motiv.  $\beta$  er her let rytmisk ændret i forhold til kor II og kor V.



eks. 2.6: i takt 9 er  $\beta$  transponeret og indeholder således den underliggende Gm-akkords toner. Herefter følger (A).

## Kor VII:

eks. 2.7: Det centrale B-motiv indleder de to første perioder og får derved en placering, som minder om A-motivets placering som periodeindledning i kor I.  $\beta$  er rytmisk varieret og i t. 5 tilpasset tonerne i en  $B^{b9}$ -akkord.

## Kor VIII:

eks. 2.8: Hele første periode er præget af motivkimen  $\beta$ . I t. 1 spilles de karakteristiske toner f - e - c; herefter varieres  $\beta$ , idet e erstattes af d; den sidste del af denne variation gentages og føres videre til en hale i t. 5.

eks. 2.9:  $\beta$  begynder her på soloens hidtil højeste tone  $a^2$ , der forbereder soloens højeste tone overhovedet:  $b^2$  i kor IX.

## Kor IX:

eks. 2.10: I første periode finder vi det centrale B-motiv i radikal omformning som vi vil benævne  $\beta!$ :  $\beta$  begynder på den akkordfremmede højtone  $b^2$ ; herefter følger en hale og  $b!$ , hvori F6-akkordens toner for første gang omspindes i en opadgående buebevægelse.

Ovenstående iagttagelser er sammenfattet i skema a) s. 166.



*B-motivets udvikling:*

*Kor I-IV: Kimform:* I de første 4 kor er B-stoffet meget sparsomt og helt underordnet A-stoffet; i kor II og IV (eks. 2.1 og 2.3) findes kimen til b-motivet, den brudte F6-treklang, og i kor II findes som en del af A-motivets bue kimen til det centrale B-motiv, den brudte F maj7-treklang  $\beta$ .

*Kor V-VI: Selvstændiggørelse:* I kor V t. 1 (eks 2.4) træder B-motivet for første gang klart frem; de 3 nedadgående toner understreges af en sekvensering. A-stoffet er her underordnet B-stoffet, idet det er reduceret til følgemotivet (A). B's egentlige følgemotiv b er endnu i kimform (b).

I kor VI (eks. 2.5) har B-stoffet fået sin selvstændige form, det centrale B-motiv:  $\beta$  hale b. Samtidig med at B-stoffet selvstændiggøres, forsvinder A-stoffet; i t. 10-11 høres (A) for sidste gang i en B-stof-sammenhæng.

*Kor VII-VIII: Udvikling og kulmination:* Disse to kor er helt domineret af B-motivet. Det centrale B-motiv udvikles i de to første perioder af kor VII (eks. 2.7), idet det tilpasses den underliggende B<sup>b</sup>7-akkord i t. 5, og der skabes en "blå spænding" mellem es i takt 4 og e i takt 8. De sidste 3 takter af dette kor får funktion som en lang optakt til næste kor; i en kromatisk-melodisk bue opbygges en spænding, der kulminerer i den oprindelige motivkim f - e - c i kor VIII, t. 1 (eks. 2.8). Toptonen gentages, idet  $\beta$  bringes i varieret form i t. 3, og derefter aftrappes spændingen i t. 4-9.

Hermed er et lille cyklisk forløb tilende: kim – selvstændiggørelse – udvikling – kulmination – kim.

I t. 10-11 (eks. 2.9) starter et nyt forløb, idet en stærkt ændret udformning af  $\beta$  forbereder

*Syntese af A- og B-motiverne: Kor IX*

I dette kor høres i 1. periode det centrale B-motiv og i 2. periode det fuldstændige A-motiv. Mens de øvrige kor i soloen har været domineret af enten A- eller B-stof, er motiverne her ligestillede. Og de er omformede på en måde, der må betegnes som en *syntese af motiverne*.

$\beta$ !: I t. 1-2 høres en variant af den nedadgående  $\beta$ -figur. Til forskel fra alle andre  $\beta$ -figurer starter denne på tonen b, altså *kernetonen i A-motivet*.

b! :I t. 3-4 kommer følgemotivet b: omspindingen af F6-akkordens toner. Men for første gang danner motivet en opadgående bue – *altså A-motivets form*.

A!: I t. 6 starter A-motivet med  $\alpha$ -treklangsbyrning. For første gang går den nedad, og den nedadgående bevægelse fortsætter til slutningsdannelsen. Her har A-motivet altså *B-motivets form*.

Endelig følger i t. 10-11 en afspændende slutningsdannelse: det reducerede motiv (A).

Det ses, at sidste kor afrunder soloen på en særdeles konsekvent måde: *De to motiver ligestilles, og A-motivet overtager B-motivets karakteristika og omvendt*.

*Soloens storform* kan således beskrives som:

4 kor domineret af A-stof

4 kor domineret af B-stof

1 kor med ligestilling og syntese af A- og B-stof.

*B. Formforløb* (se skema side 166-167).

Sammenfatning af motivernes udvikling, skema spalte a)			
Frasesammenhæng	”	”	b)
Melodiens forhold til blueskemaet	”	”	c)
Tonerum	”	”	d)
Frasesluttoner	”	”	e)
Periodebegyndelser	”	”	f)

*Sammenfatning af motivernes udvikling* (se skema spalte a)

Storformens musikalske materiale er sammenfattende beskrevet i spalte a side 166.

A-motivet med elementerne  
 $\alpha$ : treklangsbyrning  
 $\circ$ : kernetone  
 a: omspindingsfigur  
 slutning

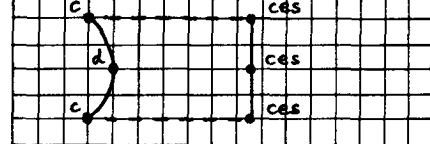

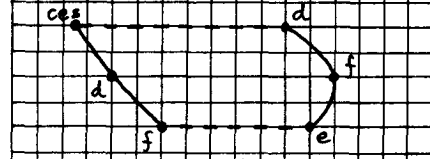
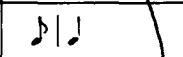
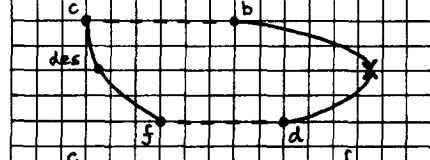
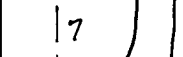
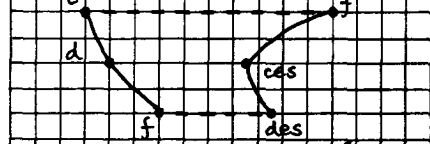
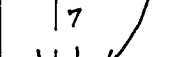
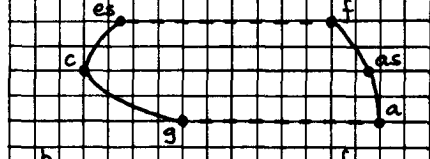

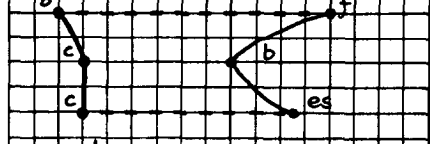
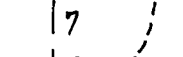
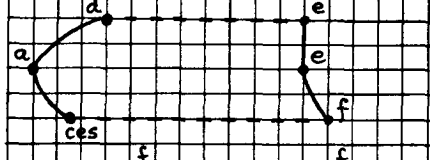
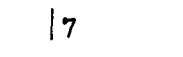
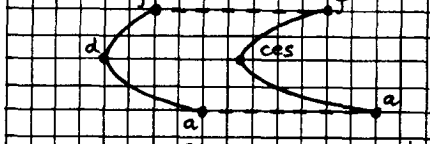

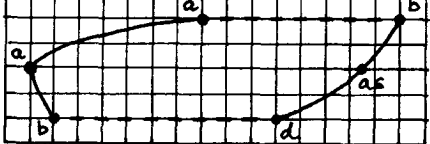

A betegner det fuldstændige A-motiv:  $\alpha \circ a$  slutning.

A' betegner den bueformede variant i kor II.

(A) betegner det bueformede følgemotiv, der benytter A-materiale, men ikke har det fuldstændige A-motivs karakteristika.

B-motivet med elementerne  
 $\beta$ : motivkim  
 hale:  $\uparrow \downarrow$

a) materiale		materialeudvikling	b) frasesammenheng
I	A $\alpha$ $\circ$ / a sløtn. A $\alpha$ $\hat{a}$ sløtn. A $\alpha$ a $\alpha$ $\circ$ sløtn.		$F \overline{2 \ 2}$ $F \overline{3} =$ $F \overline{3} \sim F \begin{array}{ l} 1 \\ 1 \ 2 \end{array}$ $F \overline{3} E \begin{array}{ l} 1 \\ 3 \end{array}$
II	(b) A' $\alpha$ $\beta$ a		$F \overline{3} =$ $F \overline{3} =$ $E \overline{3} =$
III	$\alpha$ $\circ$ sløtn.		$F \overline{3} \rightarrow \begin{array}{ l} 1 \\ 1 \rightarrow E \begin{array}{ l} 3 \\ 1 \ E \overline{2} \end{array} \end{array}$
IV	( $\alpha$ ) (b) a $\alpha$ $\circ$ $\circ$		$F \overline{3} \rightarrow \begin{array}{ l} 1 \\ 1 \rightarrow F \overline{2} = \\ E \overline{3} = \sim \\ \sim F \overline{2 \ 2} \\ E \overline{3} \sim E \begin{array}{ l} 1 \\ 1 \ 2 \end{array} \end{array}$
V	$\beta$ $\beta$ sekv. (A)(b)		$F \overline{2 \ 2}$ $F \overline{2 \ 2}$ $E \begin{array}{ l} 4 \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} E \\ 3 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \end{array}$
VI	B $\beta$ hale b B $\beta$ trsp. (A)		$F \overline{2 \ 2}$ $F \overline{2 \ 2}$ $E \begin{array}{ l} 4 \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} E \\ 3 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \end{array}$
VII	B $\beta$ hale b B var. hale b		$F \overline{2 \ 2}$ $F \overline{2 \ 2}$ $E \begin{array}{ l} 4 \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} E \\ 3 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \end{array}$
VIII	B $\beta$ var. B var. hale a $\alpha$ $\circ$ $\circ$ $\beta$		$F \overline{2 \ 2}$ $F \overline{2 \ 2}$ $E \begin{array}{ l} 4 \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} E \\ 3 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \end{array}$
IX	B! $\beta!$ hale b A! $\alpha!$ a $\circ$ sløtn. (A)		$F \overline{2 \ 2}$ $F \overline{2 \ 2}$ $E \begin{array}{ l} 4 \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} E \\ 3 \\ 1 \end{array} \begin{array}{ l} F \\ 2 \end{array}$

c) frase-længde	d) tonerum	e) frase-silvtoner	f) periode-begyndelser	
4 4 4		f es		I
4 4 4		a es f		II
4 4 4		f a f		III
5 7 { 4 3		es f a a		IV
8 { 5 3 4		es b d f		V
4 8 { 3 5		h es d g f		VI
4 4 9 { 6 3		h f b g f		VII
7 { 4 3		c a as g c		VIII
8 { 5 3 4		h es d a b a		IX

(b): kimen til følgemotivet b

b: følgemotiv til  $\beta$

B betegner det centrale B-motiv:  $\beta$  hale b

Endelig betegner

A!: Syntese-A, dvs. det fuldstændige A-motiv i B-motivets form, den nedadgående melodiline.

Heri indgår  $\alpha!$ : omvendingen af  $\alpha$

B!: Syntese-B, dvs. det centrale B-motiv med A-motivets karakteristika.

Heri indgår  $\beta!$ :  $\beta$  med A's kernetone b og b!: b i A-motivets bueform.

Materialeudviklingen er fremstillet grafisk i skemaet. A-motivet er tegnet med ———, B-motivet med ———.

A gennemgår følgende udvikling:

præsentation	kor I per. 1
intensivering	kor I per. 2 og 3
kulmination	kor II per. 2
afspænding	kor III per. 1
anonymisering	kor IV per. 1, 2 og 3
underordnet	kor V per. 1
funktion	kor VI per. 2
	kor VIII per. 2

B gennemgår følgende udvikling:

kimform	kor II per. 1 og 2
	kor IV per. 1
selvstændiggørelse	kor V per. 1
	kor VI per. 1
udvikling	kor VII per. 1 og 2
kulmination og til-	kor VIII per. 1 og 3
bagevenden til kimform	

Endelig kulminerer begge motiver i kor IX, hvor de overtager hinandens karakteristika og forenes i en syntese.

Disse udviklinger er søgt anskueliggjort i den grafiske figurs "vækst": når et motiv udvikles, vokser figuren i omfang. Når et motiv er i kimform eller reduceret form, tegnes det tilsvarende tyndere.

Således kan man direkte se på figuren, at dominansen overgår fra Motiv A til Motiv B, at et motiv er tilstede i svækket form, når det andet motiv domine-

rer, og at motiverne forenes og ligestilles i sidste kor.

En analogi med organisk vækst og udvikling er nærliggende.

Det skal endelig nævnes, at alt det motiviske materiale kan forstås som afledt af de akkorder, der er opbygget på grundtonen F:

Motiv A er baseret på F, Fm, F dim og F<sup>7</sup>-akkorderne.

I motiv B er β og b baseret på F maj 7 og F<sup>6</sup>-akkorderne. Der er altså en grundlæggende enhed bag dualiteten og mangfoldigheden.

Den motiviske begrundede opbygning af soloens storform kan ses i sammenhæng med andre karakteristiske træk ved blueskorets perioder og melodiske fraser: Hvert blueskor er opbygget af 3 perioder à 4 takter. I traditionel blues spiller eller synger solisten oftest en melodisk frase i hver periode.

I Bags' Groove følger Davis ofte dette mønster, men i visse tilfælde bryder han det på en karakteristisk måde.

Vi har undersøgt de enkelte frasers længde og opbygning, frasernes toptoner, bundtoner og sluttoneer, sammenhængen mellem fraserne og endelig 4-taktperiodernes begyndelser. Resultaterne er sammenfattet i skemaet side 000.

*Frasesammenhæng* (se skema spalte b):

I skemaet har hver periode sin linie.

*Klammerne*, som svarer til fraserne mellem mærkerne || . . . . || i transskriptionen, angiver de melodiske fraser; disse kan ligge inden for en periode (vandret klamme) eller strække sig fra en periode til en anden (lodret klamme). *Tallene* angiver det antal takter, frasen strækker sig over. Desuden er angivet heltaktpauser. I nogle tilfælde er det angivet, at en frase er opbygget af mindre dele (flere tal under en klamme).

*Tegnet*  $\rightsquigarrow$  angiver, at der er melodisk slægtskab mellem slutningen af en frase og begyndelsen af den næste.

*Tegnet*  $\rightarrow$  angiver, at en kort frase danner forbindelse mellem to perioder.

*F* og *E* angiver, at en frase har karakter af forsætning eller eftersætning. (Der er her tale om en tolkning af det klingende forløb). Klammerne er *forskuet* i forhold til hinanden på følgende måde: Fraser, der har karakter af selvstændige musikalske "sætninger" med lige stor vægt, skrives lige under hinanden, f.eks.

$\frac{3}{2}$

Hvis et melodiforløb fortsætter fra den ene frase til den næste, forskydes klammerne i forhold til hinanden, f.eks.  $\frac{2}{2} \frac{2}{2}$

Det mønster, der tegnes af klammerne er således et billede af melodiforløbet i soloens storform. (Også her er der tale om en tolkning ud fra talrige gennemlytninger af det klingende forløb).

Vi hører *soloens formforløb* på følgende måde:

*Kor I-II:* Et langt afsluttet melodiforløb. Først 3 præsentationer af motiv A. Slutningen af kor I, per. 3 genoptages i optakten til kor II, således at forløbet fortsætter, og korene bindes sammen. A-motivet kulminerer (jvf. ovenfor) i kor II, per. 2; derefter følger en lang slutfrase, der lidt efter lidt udfylder kulminationsfrasens *tonerum*, dvs. afstanden mellem den højeste tone  $f^2$  og den dybeste tone  $d^1$ . Ingen af de 5 første fraser har afsluttende karakter, idet solisten hele tiden tager nye melodiske initiativer; der er således 5 F og 1 E.

*Kor III:* Opbygget som et traditionelt blueskor: solisten spiller i begyndelsen af hver periode. De to første sætninger har karakter af F, den sidste har karakter af afsluttende E. (Blues'ens klassiske AAB-form).

*Kor IV:* i per. 1 udspændes korets *tonerum*  $c^1 - f^2$ , derefter udfyldes dette i de følgende fraser. En kort frase (b) forbinder periode 1 og 2. I t. 7 stagnerer den melodiske bevægelse i en gentagen drejning, og forløbet afrundes i t. 10-11. Begge de sidste per. får således karakter af E.

*Kor V-VI:* B-motivet introduceres i kor V i en diskontinuerlig frase. Per. 1 og 2 bindes sammen af (b). Per. 2 er endnu en F, per. 3 en E. Sluttonen  $f^2$  føres videre i begyndelsestonen i kor VI, hvorved korene bindes sammen. I t. 7 bindes per. 2 og 3 sammen, idet per. 3 genoptager tonerne  $c^1 - d^1$ . Begge per. har E-karakter.

*Kor VII-VIII:* Først manifesterer det centrale B-motiv sig 2 gange. I per. 3 starter soloens længste frase (9 takter), der fortsætter over grænsen mellem korene; derefter følger den stagnerende drejebevægelse, som er et citat fra kor IV, og forløbet afsluttes med en "åben" slutning, der ledes over til næste kor. Drejebevægelsen har således funktion som afslutning både på de 4 A-motiv-dominerede og de 4 B-motiv-dominerede kor.

*Kor IX:* Toptonen  $a^2$  i kor VIII's sidste sætning gentages i forslaget i kor IX's første takt, således at melodiforløbet fortsætter og kulminerer i slutkoret (jvf. ovenfor). A! frasen og B! frasen i per. 1 og per. 2 bindes sammen af tonerne  $f^2 - d^2$  i t. 4-5.

Herefter aftrappes den melodiske spænding, og melodien klinger ud i per. 3.

#### *Melodiens forhold til blueskemaet (se skema spalte c)*

Ud fra frasesammenhængsanalysen kan man nu beskrive melodifrasernes forhold til blueskorets 4-takts-perioder.

Skemaet viser, hvor mange takter melodifraserne strækker sig over (incl. pauser). De kortere, forbindende fraser i kor IV og V er her inkluderet i de foregående fraser.

I kor I, II og III holder Davis fraserne inden for 4-takters rammen, oftest med pauser i periodens 4. takt, sommetider med optakt til en periode.

I kor IV udgør de første 5 takter et samlet forløb, således at det melodiske forløb overskrider grænsen mellem per. 1 og per. 2. Koret opdeles således i 5 + 4 + 3 takter.

I kor V og VI finder vi lignende uregelmæssige fordelinger af melodifraser i forhold til perioder. Kor V opdeles i 5 + 3 + 4 takter, kor VI opdeles i 4 + 3 + 5 takter.

I hvert af korene IV-VI høres altså en ny opdeling af de 12 takter; der opstår en spænding mellem melodien og blues'ens skematiske form. Denne spænding når et maximum i kor VII-VIII: efter to regelmæssige 4-takts fraser følger en lang melodilinie på 6 + 3 takter; her overskrides grænsen mellem korene for første gang. Kor IX har en lignende opbygning som kor IV-VI: en kombination af 3 + 4 + 5 takter.

I hele soloens forløb kan man således iagttage en stigende spænding mellem melodi og bluesskema, kulminerende i kor VII-VIII.

### *Tonerum* (se skema spalte d)

Ud fra opdelingen i melodifraser a 3, 4, 5 eller 6 takter kan soloens tonerumsforløb beskrives.

Ved tonerum forstår vi afstanden mellem en melodifrases højeste og dybeste tone. I skemaet er der trukket en linie igennem toptoner og bundtoner i de 3 fraser, der hører til et kor, således at hvert kor har en toptonekurve og en bundtonekurve.

For at muliggøre en direkte sammenligning med de øvrige kolonner er korene stillet op under hinanden, således at tonehøjden er stigende fra venstre mod højre. Hvis man vil sammenligne med nodebilledet, er det naturligt at dreje skemaet, således at tonehøjden aflæses stigende nedefra og opefter.

Skemaet viser, at melodien oftest bevæger sig inden for tonerummet  $c^1 - f^2$ ; således er  $c^1$  undergrænse i kor I, III, IV, V og VI, og  $f^2$  er overgrænse i kor II, IV, VI og VII.

I visse tilfælde overskrides disse grænser. Det ses, at soloen når sit maximale tonerum a -  $b^2$  i sidste kor. Forud for dette maximum er gået en gradvis udvidelse:

Nedadtil udvides fra  $c^1$  til h i kor II. I kor VII berøres a ganske kort, og endelig slås a fast som definitiv undergrænse med en halvnode i kor IX.

Opadtil udvides fra  $f^2$  til  $as^2$  og  $a^2$  i kor V og endelig fra  $a^2$  til  $b^2$  i kor VIII-IX.

(I denne beskrivelse er ikke medtaget det tonehøjdebestemte "flop" i højt register i kor III).

I hele soloens forløb ses således en konsekvent gradvis udvidelse fra kor I til kulminationen i kor IX.

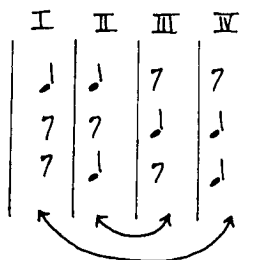


*Frasesluttoner* (se skema spalte e)

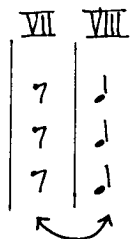
Skemaet viser sluttonerne i hver enkelt melodifrase. Det ses, at soloen ud fra denne undersøgelse kan deles i to dele: kor I-IV, hvori alle sluttoner tilhører F7-akkorden, og kor V-IX, hvori andre sluttoner inddrages.

*Periodebegyndelser* (se skema spalte f)

I skemaet angives det, om en periode begynder med optakt: ♪ | ♪ med tone på 1-slaget: | ♪ eller med pause på 1-slaget: | ♪ . Der viser sig her et meget varieret billede; ethvert kor er forskelligt fra de andre. Ser man nærmere på fordelingen af toner og pauser på periodernes 1-slag, viser der sig en art komplementær opbygning i kor I-IV:



Og det samme kan iagttages i kor VII-VIII:



Da musikken er improviseret, er der næppe tale om en bevidst konstruktion; men man kan formode, at en sådan konsekvens må skyldes en ubevidst strukturering af den musikalske storform.

Således forstået er denne detalje i soloen et tankevækkende eksempel på overensstemmelse mellem rationelt gennemskuelig opbygning og intuitiv helhedsformning.

Vi kan nu sammenfatte de væsentlige træk ved formforløbet:

Storformen præges primært af opdelingen i 4 kor domineret af motiv A, 4 kor domineret af motiv B og 1 kor, hvori motiverne forenes.

A-motivdelen får yderligere sin egen karakter ved det konsekvente valg af frasesluttoner: alle fraser slutter på f, a eller es.

Soloen kulminerer i sidste kor. Til denne kulmination hører soloens største tonerum  $a - b^2$ , som er forberedt ved stigende toptoner  $as^2 - a^2$  i kor V og  $a^2$  i kor VIII.

I kulminationen udløses en spænding, der er opbygget i det foregående. Den tiltagende spænding opbygges ved en stigende grad af uregelmæssighed i forhold til blueskemaets 4-takts perioder, jvf. skema c. De 3 første kor er regelmæssige, så følger 3 kor, hvori de 12 takter er fordelt med 3 + 4 + 5 takter i forskellige kombinationer; endelig nås en maximal spænding i kor VII-VIII, hvor det melodiske forløb bliver så langt, at det overskrider grænsen mellem korene.

Der synes her at være tale om en helhedsformning, der er baseret på såvel "bevidste" som "ubevidste" strukturerende faktorer. Struktureringen af det musikalske materiale har mange træk tilfælles med strukturer, man finder i nedskrevet kompositionsmusik. Det, der i denne solo virker overbevisende og forbausende, er at denne strukturering kan ske "i farten" i det improviserede forløb.

Analysen afdækker møjsommeligt og omstændeligt en musikalsk logik, hvis konsekvens i det klingende forløb fremstår som en selvfølgelighed. Man må spørge sig selv, hvilke psykiske strukturer der manifesterer sig i den musikalske struktur — og foreløbig lade spørgsmålet stå ubesvaret.

#### 4. Analyse af take 1, solo 2.

##### A. Musikalsk materiale

##### B. Formforløb

##### A. Musikalsk materiale

###### Kor I:

per. 1: En frase i lange nodeværdier med A-motivets toner og  $c^2$  som keretone. I denne udformning af A-stoffet er kvint-intervallet  $c^2 - f^1$  fremtrædende.

per. 2: En A-frase med  $c^2$  som keretone:  $\alpha$  a o slutning.

Karakteristiske intervaller: tritonus  $f^1 - ces^2$  og kvint  $c^2 - f^1$ .

per. 3. En melodisk bue, der fra toptonen  $as^2$  tegner en nedadgående melodilinie, der ligner motivsammensmeltningen A! i solo 1: A-stof i B-motivets form. Dette stof benævner vi *syntese-A*.

###### Kor II:

per. 1: starter med optakt opadgående til tonen  $f^2$  på første slag i takt 1. På baggrund af udviklingen i solo 1 høres dette som en ufuldstændig  $\beta$ -motivkim; vi benævner optakt + tonen  $f^2$  ( $\beta$ ).

Herefter følger en A-frase: *syntese-A* slutning.

per. 2: Frasen består af A-motivets tonemateriale  $f - as - b - ces$  formet på en ny måde: melodien omspinder tonen b med trioler, hvori første og tredje tone

er den samme. En sådan frase benævner vi *omspindingsfrase*. Frasen bevæger sig hele tiden inden for tritonus-intervallet  $f^1 - ces^2$ .

per. 3: Triolbevægelsen fortsætter i en melodilinie, der har to buer. Begge melodiske buer brydes brat af, anden gang lige før kor III. Efter 2 slags pause, hvor lytteren "holder vejret" i spændt forventning, følger fortsættelsen:

### Kor III:

per. 1: En længere frase, der indledes med B-stof og har A-stof som slutning:



$\beta$  med gennemgangstone,  $\beta$ -hale med mellemtoner, slutning

$c^2$  er kernetone i A-stoffet, og det fremtrædende interval er kvint  $c^2 - f^1$ .

per. 2: En A-frase med  $c^2$  og  $b^1$  som fremtrædende toner. Slutningsdannelsen i t. 7 er et tro citat af slutningen til syntese-A-stoffet i solo 1, kor IX t. 7.

Karakteristiske intervaller: kvint  $c^2 - f^1$  og kvart  $b^1 - f^1$ .

per. 3: begynder med vendingen



hvori tonen  $c^2$  omspindes, og som er et citat fra solo 1, kor II,9 og kor IV,10.

Karakteristiske intervaller: kvint  $c^2 - f^1$  og kvart  $b^1 - f^1$ .

Ovenstående kan sammenfattes i følgende skema:

	Motivisk materiale	Kernetoner	Korets karakter
Kor I	(A) $\alpha$ a $\odot$ slutning syntese-A slutning	$c^2$ $c^2$	A
Kor II	( $\beta$ ) syntese-A slutning Omspindingsfrase Nyt stof	$f^2$ $b^1$	Udviklet A+B + nyt stof
Kor III	$\beta$ $\beta$ -hale slutning (A) citat citat slutning a-hale	$f^2$ $c^2$ $c^2$ $c^2$	A + B

### B. Formforløb

I denne korte solo resumeres A- og B-stoffet, og samtidig udnyttes det til at skabe en sluttet form med præg af symmetri. A-stoffet afspændes i kor I og III, hvor de melodiske A-motiv-buer nu præges af kernetonen  $c^2$  og kvintintervallet  $c^2 - f^1$ , i modsætning til A-motivets forskellige udgaver i solo 1, der var præget

af kvart og tritonus. I kor II formes A-motivets tonemateriale på en ny måde: omspindingsfrasen.

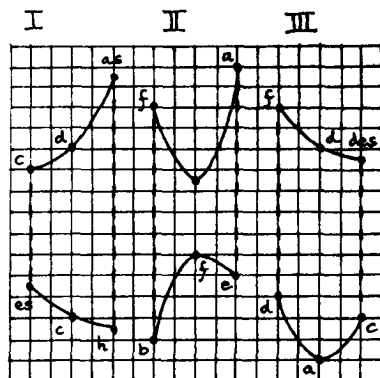
Anvendelsen af A-motivet bidrager til at skabe symmetri: Soloens 9 perioder, taget under et, har følgende materiale:

- 1 }  
2 } A-motiv-buer
- 3 }  
4 } andet stof
- 5 omspinding (A-tonemateriale)
- 6 }  
7 } andet stof
- 8 }  
9 } A-motiv-buer

I periode 3, 4 og 7 finder vi B-stof kombineret med A-stof. Periode 6 bringer helt nyt materiale: de melodiske buer i triolbevægelse og den markerede meloditone *fis*, som konsekvent har været undgået i solo 1, (jfr. side 151). Denne frase må fremhæves som en af de bedste i Bags' Groove overhovedet. Den har en befriende, dansende karakter, som unddrager sig sproglig beskrivelse — her må vi henvise til pladen. Frasen er klimaks i solo 2's dynamiske forløb; her udløses den spænding, der blev opbygget i 3. 4. og 5. periode.

Periode 7, 8 og 9 har karakter af afspænding og afslutning. Det kendte A- og B-stof blandes, varieres og citeres.

Soloens midte er et klimaks i melodisk aktivitet; i løbet af kor I kommer der gradvis flere toner pr. takt, og i 5. periode (den midterste) kan man tale om en maximal *tæthedsgrad* målt i enkelttoner pr. takt. Derefter er tonetætheden igen gradvist aftagende, og soloen slutter med lange nodeværdier.



Tonerumsanalysen viser et tilsvarende dynamisk forløb, idet toptonelinien tegner en næsten symmetrisk form.

Rummet udvides kraftigt i løbet af kor 1; efter en sammentrækning i per. 5 kommer en ekspansion i per. 6, hvor soloens højeste tone nås. Herefter trækker tonerummet sig igen sammen.

Solo 2 må ses som en konsekvens af solo 1.

A- og B-motiverne og foreningen af dem: Syntese-A, er nu kendt stof, som citeres som en erindring om solo 1. De karakteristiske intervaller i A-motivet, kvart og tritonus, som havde en formdannende funktion i solo 1, er her erstattet af en kvint, hvilket kan tolkes som en "afdynamisering", svarende til den mere underordnede funktion som ramme om det øvrige materiale.

Men soloen er ikke en efterklang af solo 1; den har sin egen konsekvens. Afgørende for soloens karakter er dels det nye materiale i kor II, dels symmetripræget. Triolrytmerne og den "friske" meloditone fis i kor II giver en følelse af musikalsk overskud, som er en "prik over I'et". Og hvor solo 1's stigning fra begyndelse til slutning kunne høres som en "åbning", kan solo 2's symmetri høres som afrunding og fuldbyrdelse.

## SUMMARY

Bags' Groove was recorded the 24th December 1954 by Miles Davis, trumpet, Milt Jackson, vibraphone, Thelonius Monk, piano, Percy Heath, bass, and Kenny Clarke, drums. The number was recorded twice (in two takes), and both takes have been released, on the LP "Bags' Groove" Prestige 7109, and the LP "Miles Davis and the Modern Jazz Giants", Prestige 7650.

- 1) The present article begins with a general form description of the two takes of Bags' Groove.
- 2) It goes on to a general characterization of Davis's improvisations in both takes: a description of phrase types, types of phrasing (ways of playing), scale basis, melody, the relationship between melody and harmony base, and finally the melodic material.
- 3) The main section of the article gives an analysis of Davis's playing in take 1. The starting-point of the work on take 1 was the experience of an improvised music of very high quality – clearly better than take 2. It is the aim of the analysis to explain how this quality is founded on the musical structure.
  - a) The analysis of Davis's first solo (nine choruses) shows that its form takes a highly consequent course, based on two musical motives. The first four choruses are dominated by a motive (A) which undergoes development by variation, while a second motive (B) plays an inferior role. In the following four choruses the two motives change roles, B being developed while A is less important. The final (ninth) chorus is a synthesis of the two motives, one taking over the characteristic features of the other and vice versa.
  - b) An investigation of the melody shows how the melodic phrases are linked together, forming larger continuities; the solo is here described as a sequence of 2+2+2+1 choruses.
  - c) An analysis of the ambitus of the solo, i.e. the interval distance between the highest and the lowest notes in each single four-bar period, shows a distinct development from a small tone-compass in the opening chorus to a maximum range in the final chorus.
  - d) An analysis of the final notes of each musical phrase shows that all phrases in the first four choruses end on one of the notes of the  $F^7$  chord; in the following choruses other final notes are added. As in the case of the motive analysis, this analysis shows the first four choruses to constitute a separate section.
  - e) A final examination of each single four-bar period with regard to initial upbeat, downbeat or pause, shows that the period openings form a consequent pattern.

Taken together, the analyses reveal the fact that Davis's nine blues choruses are structured with amazing consequence, apparent in the general form as well as in the details of several simultaneous form sections: an intuitively and rationally shaped musical unity in which nothing is left to chance.
- 4) To the analysis of the first solo is added an analysis of the form and musical material of the second solo.

Translated by Gunver Krabbe.