



LUNDS
UNIVERSITET

Miles Davis fusionsmusik i jazzpressen

En granskning av kritiken till Miles Davis musik i *Orkester Journalen* och *Down Beat* mellan 1968 och 1975

Jacob Ekberg

Kandidatuppsats i musikvetenskap
Institutionen för kulturvetenskaper
Ht: 2011
Handledare: Ursula Geisler

Abstract

Jazzlegenden Miles Davis spelade mellan 1968 och 1975 in flera skivor, där han lät blanda influenser från den växande rockmusiken med estetik från jazzgenren. Detta splittrade jazzlyssnare i två läger – de som menade att han förde jazzen framåt samt de som kände att han hade vänt sina rötter ryggen. I denna studie undersöks hur mottagandet av dessa skivor såg ut från jazzpressen, då de först gavs ut. En analytisk jämförelse av recensionerna ur svenska *Orkester Journalen*, och amerikanska *Down Beat Magazine*, har legat till grund för undersökningen, då båda magasinerna hör till de mest väletablerade och äldsta jazzpublikationerna i världen. Recensionerna av alla Davis album från denna period har analyserats, i syfte att skapa en tidsenlig bild av den svenska och amerikanska jazzpressens bemötande av artistens tidiga jazzfusionmusik. Fokus ligger på dessa skribenters åsikter om det strikt musikaliska, och hur de här tidskrifterna omskrev sådant som användningen av elektriska och elektroniska instrument och studiodigering i Davis musik. Resultatet som växer fram är, trots mycket negativt betonad kritik från olika håll, att både de svenska och amerikanska kritikerna i de här tidskrifterna hade en till största del positiv inställning till Davis genreöverskridande album. Övergången mot elektriska instrument och enklare grundformer betraktades som någonting spännande. Man kan dock se ett något starkare motstånd mot Davis nya musik, från kritikerna i bägge länderna, under den senare delen av den här perioden, då musikens förankring i traditionell jazz förminskats markant. Undersökningen visar att *Orkester Journalen* och *Down Beat* ofta var samtyckande i sina respektive recensioner, dock kan man se att de svenska kritikerna ofta ställde sig än mer uppskattande av musiken.

Innehållsförteckning

1	Inledning	s. 4
1.1	Avgränsningar och disposition	s. 5
2	Syfte, frågeställningar och metod	s. 6
2.1	Forskningsöversikt och källor	s. 7
3	Bakgrund	s. 8
3.1	<i>Orkester Journalen</i> och <i>Down Beat Magazine</i>	s. 8
3.2	Jazzfusion och dess uppkomst	s. 9
3.3	Jazzfusion och kommersialism	s. 11
3.4	Miles Davis och jazzfusion	s. 12
3.5	Davis och kritikerna	s. 14
4	Miles Davis och jazzpressen – en analys	s. 16
4.1	<i>Miles in the Sky</i> [CBS, 1968]	s. 16
4.2	<i>Filles de Kilimanjaro</i> [CBS, 1968]	s. 17
4.3	<i>In a Silent Way</i> [CBS, 1969]	s. 19
4.4	<i>Bitches Brew</i> [CBS, 1970]	s. 21
4.5	<i>A Tribute to Jack Johnson</i> [CBS, 1971]	s. 23
4.6	<i>Live-Evil</i> [CBS, 1971]	s. 25
4.7	<i>On the Corner</i> [CBS, 1972]	s. 27
4.8	<i>Big Fun</i> [CBS, 1974]	s. 29
4.9	<i>Get Up With It</i> [CBS, 1974]	s. 30
4.10	En överblick av OJ:s och DB:s bemötande av Davis tidiga fusionmusik som helhet	s. 32
5	Sammanfattande analys	s. 34
6	Litteratur- och källförteckning	s. 38

1 Inledning

Miles Dewey Davis (1926-1991) gick i fronten för flera av de viktigaste stilskiftena inom jazzmusiken under de fem decennier han var verksam som trumpetare och bandleadare. Han är också en av de mest omskrivna jazzmusikerna någonsin. Vad som tillskrivs som Davis mest kontroversiella fas inleddes omkring 1968 och fortsatte att utvecklas fram till 1975. Under denna period började Davis tillföra musiken elektriska och elektroniska instrument, som elgitarr, elbas, elpianon, med mera (Cole, 1976, s. 107ff). Denna musikaliska utveckling uppstod delvis av inspiration från den stadigt växande rock- och popmusiken, och enligt många som en följd av påtryckningar från skivbolagsjätten Columbia (Cole, 1976, s. 111f).

Davis var inte den första jazzmusikern att låna från rocken och dess många förgreningar för att skapa vad som oftast kallas jazzfusion, fusionsjazz eller jazzrock, men han kan anses tillhöra de viktigaste (Kjellberg, 2007, s. 792). Flera av musikerna som spelade i de olika uppsättningarna av Davis band och studiogrupper under den här tiden kom senare att leda sina egna populära och inflytelserika band med liknande musikalisk inriktning. Hit hör t.ex. berömda och storsäljande band som Joe Zawinuls och Wayne Shorters grupp Weather Report, det Chick Corea-ledda Return to Forever, samt John McLaughlins Mahavishnu Orchestra (Kjellberg, 2007, s. 792).

Som majoriteten av tidens jazzmusik, hade Davis och den kvintett han ledde från mitten av 1960-talet dalat i popularitet hos den unga publiken. Detta var en påföljd av att den musikaliska genren i allt större utsträckning fått ge vika för rock och Rhythm & Blues (Carr, 1998, s. 212ff). Det är kanske därför inte speciellt märkligt att Davis sökte sin inspiration från artister från den här delen av det musikaliska spektrat, och började experimentera med soul- och rockharmonik på självkompositioner som "Stuff" och "Petits Machines" (Waters, 2011, s. 241ff). När Davis väl tog steget ut till fusion lämnade han kvintettformatet, och gick 1969 in i Columbias studio tillsammans med en stor grupp musiker för att spela in de experimentella men stilbildande albumen *In a Silent Way* och *Bitches Brew*. Den markanta stilförändringen och flörten med den vita rockmusiken väckte ogillande, och oförståelse hos många elitistiska jazzlyssnare (Cole, 1976, s. 114ff) och kritiker (Smith, 2010, s. 8). Dock ledde denna fusion av mer traditionell jazz och dåtidens populäraste förgreningar av rockmusik till att Miles Davis förvandlades till "jazzens första superstjärna". Hårddraget gick trumpetaren från spelningar på halvtomma jazzklubbar till dagens stora ineställen, som Bill Grahams The Fillmore, och framförallt den gigantiska rockfestivalen Isle Of Wight i augusti 1970 (Carr, 1998, kap. 15).

Miles Davis musik från denna period, och dess mottagande hos lyssnare och press, har blivit väl dokumenterat i både fack- och populärlitteratur. Alternativa rockmusiker som Carlos Santana har hyllat Davis nya sound (Santana, 2004, 26:42-27:35), medan exempelvis framstående jazzkritiker som Stanley Crouch, och musiker som Wynton Marsalis ansett Davis förvandling till jazzfusion-artist som ett svek mot jazzens alla värderingar (Carr, 1998, s. 525ff; s. 435). Mycket av musiken har dock omvärderats med åren och flera av albumen återfinns på listor som The Penguin Guide to Jazz; en kanon över de mest stilbildande

jazzalbumen genom tiderna. Detta speglas även då ett flertal av de här albumen gavs nya, mer positivt inställda recensioner av etablerade jazztidskrifter, då de återutgavs på CD (Alkyer, 2007, s. 280; s. 302; s. 306f).

Vad som inte finns dokumenterat på något liknande sätt är hur denna banbrytande musik mottogs i den svenska jazzpressen när den först släpptes. Länderna i Skandinavien var platser där Davis och hans allt mer rockorienterade sättningar gav ett flertal spelningar under 1970-talet (Losin, 2012). I sin självbiografi beskriver Davis ibland ett förakt för den amerikanska jazzpressen medan européernas förståelse av jazz bitvis beskrivs på ett annorlunda och mer positivt sätt (Davis & Troupe, 1989). En undersökning av hur den tidsenliga jazzkritiken i både Sverige och Amerika såg ut, och eventuellt skiljde sig åt, ter sig av dessa anledningar relevant och meningsfull, och ligger som utgångspunkt för denna uppsats. Bilden som växer fram i min undersökning är att musiken knappast var så hårt kritiserad, av varken den amerikanska eller svenska jazzpressen, som det ofta har framställts (se avsnitt 3.5). Snarare visar både *Down Beat Magazine* (i uppsatsen förkortad DB) och *Orkester Journalen* (fortsättningsvis förkortad OJ), vilka är de två tidskrifterna jag har utgått ifrån, en tydlig uppskattning av de element från dåtidens populärmusik som hörs på skivor som t.ex. *Bitches Brew*, och *A Tribute to Jack Johnson*.

1.1 Avgränsningar och disposition

Den viktigaste avgränsningen för uppsatsen är begränsningen av material som undersökningen är fokuserad kring. Denna avgränsning yttrar sig främst på två punkter. För det första är forskningen centrerad på utvalda texter från enbart två jazzmagasin. Dessa är svenska OJ och amerikanska DB. Att jag har utgått från just de här två magasinerna har ett par anledningar. Användningen av en amerikansk respektive europeisk tidskrift skapar en mer mångtydig bild av det övergripande mottagandet av Davis musik. Jazzscenerna de två kontinenterna emellan innefattar en del skillnader vilket troligtvis kan ha haft en viss inverkan på mottagandet av den berörda musiken (Arvidsson, 2011, s. 194ff). Just DB och OJ är två av de äldsta, fortfarande aktiva, publicerade jazzmagasinen i världen, och kom båda i tryck första gången 1933. Med tanke på detta är de ypperliga som underlag för undersökningen eftersom de startade med odelat fokus på jazzformer som föregår jazzfusion.

En annan avgränsning görs när det gäller antalet recensioner som undersöks i uppsatsen. Jag har valt att enbart analysera recensioner publicerade mellan 1968 och 1975 vilka berör studioinspelningar gjorda och utgivna i Miles Davis namn under denna tidsperiod. 1967 tillskrivs som året då Davis först introducerade elektriska instrument, och en mer rock- och popinfluerad harmonik till sin musik vid ett antal studioinspelningar (Waters, 2011, s. 240). Dessa förändringar presenterades dock först till den skivköpande publiken året därpå. Vad som kom att bli känt som jazzfusion dominerade därefter i princip all Davis musik fram till 1975, varpå han tog ett längre uppehåll från att helt spela musik under de följande sex åren (Davis & Troupe, 1989, s. 333). Trots att de skivor han spelade in efter sin comeback fortfarande kan räknas till fusionsgenren har jag valt att utesluta dessa från undersökningen. Det musikaliska klimatet inom både jazzen och rocken såg betydligt annorlunda ut 1981. De

stilistiska grepp som ansågs banbrytande under det sena 1960-talet och första hälften av 1970-talet hade vid den här tiden till stor del blivit en accepterad del av jazzen.

Uppsatsen består av fem kapitel. Efter detta inledande kapitel beskriver jag i kapitel 2 uppsatsens syfte och frågeställningar, och tar upp den viktigaste litteraturen jag har använt mig av. Detta följs av kapitel 3 vilket består av en bakgrund där begreppet jazzfusion, samt Miles Davis övergång till denna stilinriktning, hans anledningar till detta, samt bemötandet från lyssnare och kritiker överblickas. Genom inkluderingen av detta ingående bakgrundskapitel ämnar jag att placera forskningsproblemet i ett större sammanhang. Resultatet av undersökningen återfinns i kapitel 4, där recensionerna av varje angeläget album ur båda tidskrifterna redovisas och analyseras. I kapitel 5 görs en sammanfattande analys där det övergripande forskningsresultatet diskuteras.

2 Syfte, frågeställningar och metod

Med fokus på jazzkritikernas inställning till tidig jazzfusion har jag valt att titta på den svenska och amerikanska jazzpressens mottagande av Miles Davis studioinspelningar mellan åren 1968 och 1974. Genom att göra detta vill jag, år för år och skiva för skiva, redogöra för och analysera jazzpressens kritik av den här musiken då den först gjordes tillgänglig. Jag vill jämföra kritiken i Sverige och USA och därigenom försöka upptäcka hur inställningen till jazzfusion och Davis nya stilgrepp såg ut, och förändrades genom de ovanstående åren. För att uppnå detta har jag valt att fokusera på de två, för sin kategori och respektive land, största jazzmagasinen för sin tid – svenska OJ och amerikanska DB. Då jag analyserar recensionerna kommer jag att fokusera på det strikt musikaliska materialet, och därigenom utesluta sådant som kritik av t.ex. skivomslag eller icke-musikaliska personlighetsdrag. Jag vill veta vad som valts att ta fasta på i recensionerna, hur kompositionerna, harmoniken, rytmiken, produktionen och studiomusikernas insatser omnämns, och på vilket sätt och i vilken utsträckning detta gjordes. Jag lägger även stor vikt vid hur man i recensionerna beskriver och kritiserar de element av jazzfusion och, för jazzen, alternativa sound som Davis i allt större utsträckning inkorporerade i sin musik genom de berörda åren. Detta innefattar omnämmandet av Davis användning av elektriskt/elektroniskt förstärkta instrument, rockrytmer, ovanliga instrument och experimentella instrumentkombinationer, samt postproduktion; d.v.s. studiopålägg som lagts till musiken eller kompositionerna i efterhand. Genom att analysera recensenternas övergripande åsikt om varje berörd skiva ämnar jag att skapa en tydlig bild av hur mottagandet av Davis tidiga fusionsmusik såg ut från jazzkritiker i USA och Sverige, och vilka element som var mer eller mindre uppskattade.

Uppsatsens huvudsakliga del utgörs av denna redovisande analys av OJ:s och DB:s recensioner på allt nyinspelat studiomaterial av Miles Davis utgivet mellan 1968 och 1974. Skivorna och deras bemötande kommer att redovisas i kronologisk ordning, och tilldelas var sitt separat stycke i kapitel 4. Därigenom vill jag synliggöra hur kritiken utvecklades över tiden, och på så sätt skapa en helhetsbild av synen på Davis tidiga jazzfusion-musik i de två tidskrifterna.

2.1 Forskningsöversikt och källor

Bakgrundsstycket bygger på ett flertal olika källor, med syftet att skapa en bred överblick av begreppet jazzfusion, samt Davis roll i dess utveckling. Här återfinns bl.a. delar av information från Ian Carrs, en av Davis främsta levnadstecknare, *Miles Davis: The Definite Biography* (1998). Denna innehåller specifika fakta kring alla Davis skivor med information om inspelningen, datum, alternativa versioner, och studiomusiker. Mycket av boken bygger på intervjuer med de många involverade musikerna. Carrs bok följer Davis från uppväxten i St. Louis på början av 1930-talet fram till hans död 1991, men det är endast de kapitel som behandlar åren 1967 till 1975 som har använts i denna uppsats.

Frank Alkyer, Ed Enright och Jason Koranskys *The Miles Davis Reader* (2007) är en antologi över allt som publicerats om Davis i *Down Beat*. De tre sammanställarna har alla varit anställda hos DB. Tillsammans utgör dessa texter en förteckning över Davis musikaliska liv i rampljuset genom den stora mängden publicerade artiklar, intervjuer, nyhetsklipp och recensioner. Artiklarna sträcker sig från recensionen av trumpetarens första utgivna inspelning med Charlie Parker, till en intervjuartikel i samband med utgivningen av samlingen *The Cellar Door Sessions* publicerad 2005. Därmed är detta en av de viktigaste källorna för denna uppsats då den har varit synnerligen användbar för både bakgrundskapitlet och själva undersökningen. I de fall där jag misslyckats spåra originalkällan av en recension i DB, har jag istället använt *The Miles Davis Reader*.

Musikvetaren Bill Coles *Miles Davis - A Musical Biography* är en doktorsavhandling som skrivits om i populärvetenskaplig version, och först publicerades 1976. Cole granskar Davis som musiker, personlighet och en afro-amerikansk folkhjälte. Boken är uppdelad i tre större delar - biografi, stil och inspelningar. Det är den enda källan jag använder mig av som är skriven från ett direkt afro-amerikanskt perspektiv, där Davis beskrivs som ett viktigt föredöme för den svarta befolkningen i USA. Cole ser upp till Davis som en idol och anser honom vara en av de viktigaste afro-amerikanska personerna som lyckats slå sig fram i ett vitt Amerika på sina egna villkor. Han hyllar trumpetarens tidigare inspelningar, men visar många gånger ett förakt genom sina påståenden att han sålde ut sig till den vita rockpubliken i början av 1970-talet. Framförallt skivor som *Bitches Brew* och *On the Corner* får ta emot mycket negativ kritik, något som även speglar många andra kritikers åsikt (se kapitel 3.5).

I mindre utsträckning har jag använt mig av den svenske musikvetaren Alf Arvidssons *Jazzens väg inom svenskt musikliv* från 2011. Boken behandlar hur jazzen har sett ut i Sverige mellan 1930 och 1975, och hur musikformen har strävat efter och uppnått ett erkännande inom den svenska finkulturen. Denna är relevant för min uppsats då det för tillfället är den senast publicerade forskningen inom svensk jazz, och beskriver en del hur fusionsmusiken såg ut i Sverige samt utvecklingen av OJ.

Vid sidan av ovanstående litteratur har jag använt mig av ett par akademiska texter rörande Miles Davis fusionsmusik och jazzfusion som fenomen. Här återfinns Keith Waters *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet*, som utgavs 2011 som en av volymerna i

Oxford Studies in Jazz, en serie musikvetenskapliga undersökningar på området jazz. Waters publikation är en vältäckande och djupgående analys av Miles Davis s.k. andra stora kvintett, vilken var verksam mellan 1964 och 1968, och den musik den spelade in. Det var med det här bandet som Davis först började experimentera med vad som skulle komma att bli känt som fusion, och Waters skapar en mycket god bild av hur dessa tidiga inspelningar såg ut och kom att förändra Davis musik i växande utsträckning. Därtill har jag använt mig av musikvetaren Jeremy A. Smiths artikel från 2010, "Sell it Black: Race and Marketing in Miles Davis's Early Fusion Jazz" (2010). Smith analyserar jazzfusion, med Miles Davis som mittpunkt, från framförallt två viktiga perspektiv. Först tar han upp den ofta diskuterade rasfrågan, där jazz ansågs vara svart musik, medan rock i större utsträckning betraktades som en musikstil av och för vita personer. Vidare diskuterar han i vilken utsträckning jazzfusion egentligen bör betraktas som en kommersialiserad musikform med större ekonomiska än artistiska ambitioner.

I betydligt mindre utsträckning är bakgrundsdelen även sammanställd med hjälp av enstaka skivkonvolut tillhörande återutgivningar av vissa av de album som är relevanta för uppsatsen. Detta delvis eftersom de belyser, för bakgrunden, viktig information som inspelnings- och releasedatum, och delvis då de ofta inkluderar kortare artiklar eller intervjuer med studiomusikerna om skapandet av musiken, vilket bidrar till helhetsinformationen och skapar ett mer mångbottnat perspektiv på musiken.

3 Bakgrund

3.1 Orkester Journalen och Down Beat Magazine

Den idag äldsta existerande jazzpublikationen är Sveriges *Orkester Journalen*, som gavs ut av Nordiska Musikförlaget. Ursprungligen publicerades denna som ett reklamblad, innehållande aktuella notutgåvor, och inriktade sig på dansorkestrar som sin främsta målgrupp. (Arvidsson, 2011, s. 33). Begreppet jazz lanserades i Sverige 1919, men det var först under den senare halvan av 20-talet som den kom att bli en mer accepterad del av den svenska musiken (Arvidsson, 2011, s. 30). Jazzen fortsatte att vara ett växande fenomen i Sverige, och endast två år efter första reklambladsutgåvan, hade behovet efter en mer seriös svensk jazzfacktidning växt sig starkt. Från och med 1935 hade OJ utvecklat sitt innehåll, och dess innehållsmässiga ambitioner, så till den grad att den nu var den första konventionella tidskrift med inriktningen svensk jazz. I samband med detta började man också ta betalt för varje nummer (Arvidsson, 2011, s. 33). Enligt tidskriften själva är dess mål, då som nu, att vara "en tongivande röst för och om jazzen" (OJ, 2011).

Tidskriften trycks fortfarande både som papperstidning och i digitalt format, och med sina sjuttiofem år är den världens äldsta fortfarande existerande jazzfacktidning, då den i sin ursprungliga reklambladsform gavs ut knappt ett år före dess amerikanska motsvarighet DB. På den officiella hemsidan beskriver OJ en ambition att stå mitt i jazzen, och skildra musikformen från både ett nutida och återblickande perspektiv (OJ, 2011). Redaktör för

magasinet mellan 1938 och 1981, dvs. under perioden som den här uppsatsen behandlar, var Harry Nicolausson (Arvidsson, 2011, s. 95f).

DB är den amerikanska motsvarigheten till OJ och gick i tryck första gången 1934. Magasinet startades av en man vid namn Albert J. Lipschultz, som efter en misslyckad karriär som saxofonist på 1920-talet gick över till att arbeta som ekonomisk manager för ett flertal jazzmusiker. Genom att starta en facktidsskrift insåg han att han kunde hjälpa både sig själv och sina kunder. Med fokus på Chicagos jazzscen började Lipschultz trycka ett magasin som han valde att kalla *DownBeat*. Omkring ett och ett halvt år senare övertogs äganderättigheterna av Glenn Burs och tidskriftens innehåll ändrades drastiskt. Mellan 1935 och 1936 hade DB förvandlats till en viktig nationell publikation med recensioner av skivor och konserter, artiklar och intervjuer med jazzens nyckelfigurer (DB, 2011).

På samma sätt som förändringarna i Miles Davis musik kom att spegla det sena 1960- och 1970-talets nya musikaliska klimat, var även DB tvungen att i viss utsträckning modifiera sin inriktning för att inte förlora säljkraft. 1971 tog Jack Maher över som ägare för tidskriften med Chuck Suber som redaktionsansvarig med kreativ kontroll över innehållet som publicerades. De förstod att mötet mellan jazz och rock var någonting de behövde anamma snarare än förkasta för att överleva dåtidens konkurrens. Från och med 1972 bar framsidan undertiteln ”jazz – blues – rock” och redaktionen delades upp i två sektioner. 22-åriga Garry Giddins anställdes att recensera renodlade jazzskivor medan Alan Heineman, som redan skrivit för DB sedan en tid tillbaka, ansvarade för musik med kraftiga inslag av rock och blues (DB, 2011)

3.2 Jazzfusion och dess uppkomst

Innan vi inriktar oss på Miles Davis övergång till det som benämns jazzfusion alternativt jazzrock är det lämpligt att först se över begreppets innebörd. Sedan jazzen etablerats som en av den främsta amerikanska populärmusiken från början på 1900-talet och framåt var musikstilen i ständig förändring (Shipton, 2007, passim). Under 1960-talet samsades då en mängd former av vitt skilda jazzstilar om det musikaliska utrymmet, framförallt med Hard Bop och fri jazz som de två främsta förgreningarna. Samtidigt hade en ny ungdomsmusik börjat växa fram i form av den stadigt växande rockmusiken och dess många subgenrer. 1960-talets rockmusik förde med sig nyfödda koncept som ”Peace and Love” och ”Flower Power” där ett budskap om samhörighet och fred förde samman människor av olika kön och nationaliteter. Samtidigt var jazzscenen starkt splittrad mellan avantgardisterna som framförde svårlyssnad fri jazz och de musiker som fortsatte att spela och försöka utveckla mer klassiska jazzstilar (Carr, 1998, s. 213f).

Jazzen som helhet hade kring mitten av 1960-talet börjat avta markant i popularitet hos framförallt den yngre publiken. Många jazzmusiker började anpassa sig efter, och anamma, det nya musikaliska klimatet av både stilistiska och kommersiella orsaker. Flera väletablerade artister från både rock- och jazzgenrerna lånade och influerades av varandras respektive musikstilar. Mötet mellan de två musikaliska idiomerna, två egentligen vitt skilda musikgenrer

gav upphov till vad som relativt snabbt kom att bli känt som jazzfusion (Carr, 1998, 221ff). Man måste ta hänsyn till att en stor del av jazzens historia ända sedan genrens begynnelse byggt på hybrider av olika musikformer, men jazzfusion tog denna hybriditet ett steg längre. Det politiska och musikaliska klimatet på det sena 60- till tidiga 70-talet hade skapat en angelägenhet hos musiker att omforma jazzens konstnärliga position och sociala funktion. Samhället hade gått vidare med en ny politisk medvetenhet som vid den här tiden hade en starkare återspeglning i rockmusiken än i jazzen (Kjellberg, 2007, s. 792).

Hos den tidiga fusionsmusiken stod sammansmältningen av stildrag från den moderna jazzen och dåtidens växande populärmusik i fokus; och framförallt afro-amerikansk sådan, med blues, soul, funk, och rock i fokus. Stilen kom även att bli kallad jazzrock. Musik som vanligen kategoriseras under fusion kan låta oerhört annorlunda artister och skivor emellan, men typiska stildrag för genren innefattar ofta bruk av en mångfald olika elektriska/elektroniska instrument, betoning på elektrisk förstärkning och efterkonstruerade studioeffekter, och för dåtiden okonventionellt produktionsarbete. Improviserade solon i traditionell jazzanda var fortfarande en välanvänd musikalisk funktion, dock ofta placerade över mer eller mindre traditionella rockrytmer med uttalat backbeat. Det är viktigt att påpeka att det inte finns någon exakt mall för hur en jazzfusion-skiva låter då många av de artister som var aktiva inom genren endast delade marginella likheter med varandra (Reinholdson, 2011; kap. *Fusion*).

Vilken jazzmusiker som var först att märkbart influeras av, samt inkorporera tydliga spår av samtida rock i sin musik är en fråga utan något enkelt svar. Bland de allra tidigaste utövarna av denna hybridstil kan dock nämnas vibrafonisten Gary Burtons kvintett där bl.a. gitarristen Larry Coryell ingick. Detta band spelade jazz med tydliga inslag från rockstilar redan 1967 då bandet först bildades. Flera andra jazzartister experimenterade med elektriska instrument, rockrytmik och liknande med varierande framgång kring den här perioden, och jazzfusion etablerades snabbt som en del av det kommersiella musikfältet i början på 1970-talet (Kjellberg, 2007, s.792).

Vad som ofta framhålls som den definitiva vändpunkten för stilsiftet från traditionell jazz till jazzfusion/jazzrock är inspelningen av Miles Davis *Bitches Brew* i augusti 1969. Skivan släpptes först ett år senare och bidrog till att Davis och andra fusionsband, exempelvis Mahavishnu Orchestra, gick från spelningar på mindre jazzklubbar till gigantiska rockfestivaler (Carr, 1998). Flera av musikerna som deltog i inspelningen av *Bitches Brew* bildade snart därefter egna band, som alla mer eller mindre hade stora framgångar, och bidrog till jazzfusions popularitet och överlevnad. Dessa grupper fortsatte att utveckla den musikaliska smältpunkt av rock, jazz, soul och funk som hördes på *Bitches Brew*, vilken kom att bli Davis vid tiden bäst säljande album (Kjellberg, 2007, s.792). Även pop- och rockartister influerades av och inkorporerade element av jazz i sin egen musik i både Sverige och USA. I USA var det kanske främst bandet Santana och dess ledare Carlos Santana som stod i centrum för denna utveckling (Santana, 2004, 26:42-27:35). I Sverige fanns band som Telephone Paise, Heta Linjen, Hansson & Karlsson, och International Harvester som spelade musik som varken gick att klassificera som pop eller jazz (Arvidsson, 2011, s. 196f).

3.3 Jazzfusion och kommersialism

Kommersiella intressen var en starkt bidragande faktor i uppkomsten av den tidiga hybriden mellan jazz och rock, något som bejakades av skivbolagsjättar som Columbia och Atlantic. Jeremy A. Smith beskriver i sin artikel "Sell it Black: Race and Marketing in Miles Davis's Early Fusion Jazz" (2010, s. 8) likheter och skillnader i Columbia Records/CBS och Miles Davis värderingar av marknadsföringen av den senares tidiga jazzfusion-skivor, vilka gavs ut av bolaget. Smith menar att båda parterna såg försäljningen och spridningen av musiken som en del av en varsin större agenda. Dessa låg ibland i konflikt med varandra. Columbia använde Davis fusionsmusik och nya musikaliska inriktning som ett försök att påverka jazzmarknaden och skaffa en ny konsumentgrupp. Artisten själv hade ett estetiskt och nationalkulturellt intresse i att utveckla sin musik mot nya territorier (Smith, 2010, s. 8). Den akustiska musik Davis framförde med sin andra stora kvintett marknadsfördes i stort sett enbart med inriktning på en redan initierad jazzpublik. Enligt Smith påbörjade bolaget 1967, i samband med Davis skifte mot nya musikaliska områden, en aggressiv marknadskampanj som strävade efter att få ut Davis musik till en icke-traditionell publik. En del av denna kampanj gick ut på att marknadsföra hans album i rockpublikationer som *Rolling Stone*. I dessa annonser använde CBS ofta citat från recensioner av albumen från rockmagasin för att cementera Davis och den nya jazztraditionen som en spännande, hipp och ungdomlig musik. Tanken var att detta skulle leda till att även unga rocklyssnare skulle finna musiken lockande (Smith, 2010, s. 10).

För Miles Davis själv handlade det om att aldrig låta musiken stagnera; han ville utvecklas med tiden för att hålla sig relevant, samtidigt som han gärna experimenterade fram nya sound genom att kombinera olika stilar och musiker (Davis & Troupe, 1989, s. 312). Vid den här tiden lyssnade han och influerades mycket av soul, rock och funkmusiker som Jimi Hendrix, James Brown och Sly Stone (Davis & Troupe, 1989, s. 292). I sitt försök att utveckla sin musik i nya riktningar använde han sig av en mängd nya studiomusiker, och även medlemmarna i hans liveband var i rotation. Kritiker som Stanley Crouch och musikvetare som Bill Cole menade att han svek sitt afro-amerikanska ursprung, genom att anställa flera vita musiker och så totalt ändra sin musik (Carr, 1998; Cole, 1976, s.172). Till sitt försvar menade Davis att han arbetade med de musiker som var bäst lämpade för musiken, oavsett hudfärg, även om han alltid var en stor förespråkare för svartas rättigheter i USA. Cole menade att skivor som *In a Silent Way*, *Bitches Brew* och *On the Corner* var skamliga försök från Davis sida att alliera sig med den vita rockpubliken främst av kommersiella intressen (Cole, 1976, s.112). Det bör noteras att den rockmusik som Davis lät sig influeras av och lånade element ifrån i första hand kom från svarta rockmusiker som Hendrix, Brown, Stone och hans dåvarande hustru, Betty Mabry (Davis & Troupe, 1989, s. 292). Med trilogin *On the Corner* (en skiva som Cole och flera jazzskribenter ställde sig mycket kritiska mot), *In Concert at The Philharmonic*, och *Big Fun* tonades de europeiska harmonierna ner en aning. Istället fokuserade de på ett repetitivt och aggressivt sound där improviserade solon placerades över djupa basgångar, kraftigt backbeat och en mängd slagverksinstrument i en typ av tidig fusion av funk och jazz. Med detta nya stilsifte hoppades Davis att nå ut till den

unga, svarta publiken, vilket han kände att hans närmast föregående skivor hade misslyckats med. Dessa tankar beskriver Davis i sin självbiografi:

”It was with Sly Stone and James Brown in mind that I recorded *On the Corner* and with that and *Big Fun* I really made a strong effort to reach out to the young black audiences with my music [...] I had already gotten a lot of young whites to visit my concerts after *Bitches Brew* so I felt that it would be great if I could get all these youths to listen to my music together and dig the groove.” (Davis & Troupe, 1989, s. 360).

Denna paradox skulle kunna tyda på möjligheten att Coles, Marsalis och Crouchs åsikter om Davis som kommersiell ”sell-out” främst bottnar i deras personliga missnöje av hans nya musikaliska inriktning, och de många vita musiker han valde att omge sig med. Framförallt Cole var en uttalad beundrare av Miles Davis som en slags afro-amerikansk folkhjärte eller förebild vars akustiska, mer traditionella jazzmusik representerade den svarta musiken som högkonst (Cole, 1976, s. 29).

3.4 Miles Davis och jazzfusion

Miles Davis steg från ”renodlad” akustisk jazz till aggressiv jazzrock med stora ensembler och fokus på elektroniskt förstärkta instrument var en process som utvecklades gradvis över en längre period. Redan sedan det sena 1940-talet hade han lyckats behålla sin position som ett av jazzens tyngsta namn genom viljan att konstant utvecklas och förändras med tiden. Under början på 1960-talet hade han för första gången börjat omge sig med många betydligt yngre musiker då han bildade sin s.k. ”second great quintet” med Wayne Shorter, Tony Williams, Ron Carter och Herbie Hancock. Att spela med så pass mycket yngre musiker bidrog till att han kunde hålla sig uppdaterad i vad dagens ungdomar intresserade sig för (Davis & Troupe, 1989, s. 273). Davis beskriver i sin självbiografi hur framförallt trumslagaren Tony Williams och pianisten Herbie Hancock var två starkt bidragande faktorer till hans intresse för jazzfusion. Williams spelstil bar influenser från både frijazz och rockmusik vilket inspirerade Davis att låta rytmen få en mer framträdande roll i musiken han spelade. Hancock följde den musikaliska och teknologiska utvecklingen och hade tidigt en stor fascination för elektroniskt drivna ting. Efter att Davis introducerat det elektroniska pianot, till att börja med ett s.k. Rhodespiano av märket Fender, i både studion och på scenen skulle det ta många år innan Hancock återvände till det akustiska pianot även på hans solospelningar (Davis & Troupe, 1989, s. 277; s. 279; s. 295).

Då man spårar Miles Davis tidigaste musikaliska experiment som skulle kunna klassas som fusion, utmärker sig året 1967 som begynnelsen av denna nya era i trumpetarens musik. Både i studion och på scenen märktes flera centrala förändringar som pekade mot att någonting nytt och annorlunda var på väg att bryta igenom och ta över Davis musik. Under första hälften av året spelade Miles Davis kvintett in LP-skivorna *Sorcerer* och *Nefertiti*, vilka kom att bli hans två sista helakustiska album. Framförallt den sistnämnda introducerade många nytänkande stilgrepp, där improviserade solon blev underordnade stämning och återkommande melodislingor (Waters, 2011, s. 210). Strax efter dessa inspelningar, återvände bandet till

Columbias studios i syfte att prova ett antal mer experimentella kompositioner. Under dessa inspelningsdatum användes för första gången elektriska/elektroniska instrument, samtidigt som Davis också bjöd in gitarrister som George Benson och Joe Beck. Musiken från de här inspelningarna kan på många sätt klassas som tidig jazzfusion. Kanske det mest tydliga exemplet är den nära trettio minuter långa ”Circle in the Round” vilken visar studioprocessen som snart skulle vara standard för trumpetarens musik. Bandet spelade in kompositionen i trettiofem segment vilka sedan redigerades samman till en tagning av producenten Teo Macero (Waters, 2011, s. 240). ”Circle in the Round” och de övriga tidigaste fusionsinspelningarna som Davis band spelade in under den här perioden släpptes dock inte förrän över ett decennium senare, då de två samlingssskivorna *Circle in the Round* (1979) och *Directions* (1981) gavs ut (Carr, 1998, s. 345).

1967 inleddes även någonting essentiellt i Davis och kvintettens liveframträdanden som bör räknas till de förändringar som hör till Davis övergång till jazzfusion. Davis började nu framföra all sin musik på scen utan något avbrott mellan kompositioner - varje konsertset framfördes som en slags oavbruten svit. Bytet till en ny låt signalerades enbart av musikaliska signaler, oftast genom att Davis påbörjade huvudtemat till den låt han ville spela innan föregående helt avslutats. Då gällde det för hans musiker att snabbt och på ett musikaliskt trovärdigt sätt glida över till den nya kompositionens rytmspår (Kahn, 2011, s.11). Denna metod fortsatte bandleadaren använda under alla sina livespelningar fram till hans uppehåll från musiken i mitten av 1975. Davis talade ofta om en strävan efter att skriva och spela sin musik cirkulärt, dvs. en musik utan en början, mittsektion eller slut i traditionell mening. Han menade att han genom att komponera på detta sätt skulle man kunna låta en lyssnare påbörja ett spår i mitten och när detta var slut repetera det från början utan att det egentligen skadade musikens kompositionella utformning (Waters, 2011, s.74f). Detta tillvägagångssätt att skriva och spela musik speglades inte bara i Davis konserter utan blev även en viktig del av hans fusionsskivor. Långa kompositioner omarrangerades ofta av Teo Macero i postproduktionsarbetet i studion, så att ett spår som den hördes på skivan inte var speciellt representativ för hur den ursprungligen hade spelats in (Carr, 1998, s. 243f).

Festivalarrangören George Wein har berättat om hur den då 43-årige Miles Davis intresse för rockgenren tog sig uttryck under det sena 1960-talet. Wein anordnade årligen The Newport Jazz Festival där Davis länge varit en av huvudattraktionerna. På grund av minskade inkomster till följd av att jazzens popularitet hade sjunkit valde Wein att 1969 utöka festivalens spellista med flera stora rockband. Vid sidan av erkända jazzmusiker som Davis, Art Blakey, och Dave Brubeck spelade även bl.a. rockgrupperna Led Zeppelin, Jethro Tull, och Sly & The Family Stone på festivalen. Davis, som tidigare år hade hållit en låg profil på festivalområdet, stannade nu hela helgen för att iaktta och lyssna med stort intresse, enligt Wein:

”He watched every group and he watched the response of everyone in the audience; who got the most applause, what music they were playing [to get that reaction]. He wanted to be part of that world because that’s where it was happening” (Azzerad, 2011, s. 3).

Enligt egen utsago var de band som främst influerade Davis vid den här tiden afro-amerikanska musiker i gränlandet mellan rock, funk och Rhythm & Blues. Här fanns influenser som Jimi Hendrix, James Brown och Sly & The Family Stone, men även de souljazzinspelningar som Cannonball och Nat Adderley gjorde med Joe Zawinul på elektroniskt piano kom att bli en viktig inspirationskälla för utveckling av Davis fusionsmusik (Davis & Troupe, 1989, s. 298). De kanske allra viktigaste instrumenten för skapandet av funk- och R&B-soundet var den elektriska basen med dess funktion som ankare för musiken, elpianot och synthesizern, samt den elektriska gitarren. Det sistnämnda fick en betydande roll i Davis studiomusik från och med inspelningen av *In a Silent Way* 1969, och fortsatte därefter att vara en viktig ingrediens i hans studiomusik. Från och med 1972 började han även regelbundet inkorporera gitarren i sin livemusik, då han anställde gitarristen Reggie Lucas. Därefter fanns oftast en gitarrist med i Davis många olika band fram till hans bortgång 1991 (Davis & Troupe, 1989, s. 295f; s. 329).

Davis strävade efter att aldrig låta sin musik stagnera och bli förutsägbar, någonting som frustrerade de kritiker och lyssnare som var ute efter att placera in hans musik i ett fack. Davis olika bandmedlemmar från den här perioden har berättat om dess forne ledares förmåga att få sina musiker att använda sin totala förmåga, och hålla sig uppmärksamma på förändringar i musiken de framförde (Carr, 1998, s. 247; 291; s. 296). Mellan 1967 och 1975 befann sig Davis i en av sina mest kreativa faser och musiken fortsatte att utvecklas och förändras under i princip hela denna period (Davis & Troupe, 1989, s. 311).

3.5 Davis och kritikerna

Miles Davis hade under hela sin karriär varit öppen för att förändra sin musik, och förstod vikten av att anpassa denna efter regerande trender för att hålla sig relevant. Inspelningen av framförallt *In a Silent Way* och *Bitches Brew* skiljde sig dock från tidigare stilskiftet i trumpetarens karriär, då han nu valde att ignorera många av de traditionella grunderna för jazzmusik. Istället för jazzens traditionella ” huvudtema – solon – huvudtema ”-form över t.ex. en accentuerad 6/8 rytm handlade musiken nu mer om ett totalt ensemblespel från hela bandet ackompanjerat av ett betydligt hårdare spelat backbeat (Cole, 1976, s.171ff). Det är föga förvånande att det uppstod en reaktion från de som följt Davis karriär en längre tid. Både jazzkritiker, musiker och inbitna fans delades upp i två läger angående hans experimenterande av jazz med rockelement. Musiker som Percy Heath och Dizzy Gillespie, vilka tidigare spelat med Davis och respekterade honom som musiker, var osäkra på hur de skulle ställa sig till denna nya spelstil och vad den egentligen handlade om (Carr, 1998, s.315; s.277f). Även väletablerade jazzkritiker som Leonard Feather erkände sig oförstående av Davis tidiga fusionsmusik, men som ovanstående musiker antog han att det handlade om någonting mer än ett försök från Davis sida att sälja ut sina värderingar för att tjäna snabba pengar:

“Casual listeners might assume that [Davis] had been taken over by the youth movement, rock, stock and barrel. The diagnosis would be dangerously over-simplistic. As can be deduced from his current album (“Bitches Brew”), he is creating a new and complex form,

drawing from the avant-garde, atonalism, modality, rock, jazz and the universe. It has no name, but some listeners have called it 'space music'" (Feather, citerad i Carr, 1998, s.284).

Många andra lyssnare och kritiker ställde sig istället snabbt som motståndare mot fusion och det musikaliska spår som Davis slog in på under det sena 60-talet. Till denna grupp hör konservativa jazzskribenter som Amiri Baraka, John Litweiler, Stanley Crouch och Martin Williams. Dessa kritiserade Davis nya musik med motiveringar som att den ignorerade de formella elementen av traditionsenlig jazz och dess kanon. Vad ovanstående kritiker valde att kalla riktig eller autentisk jazz ansåg de var sådan musik som spelades på akustiska instrument utan influenser från rockmusik och annan "vit" musik (Smith, 2010, s. 8). Svart-vit-problematiken spelade överhuvudtaget en central roll i kritiken av Davis tidiga fusionsmusik då vissa motståndare vände sig mot att Davis valde att anställa allt fler vita musiker; en kontrast till de helsvarta band han ofta omgav sig med under större delen av hans tidigare karriär. Som beskrivits i avsnitt 3.2 hade jazzen vid den här tiden sjunkit rejält i popularitet och många jazzmusiker hade svårt att hitta jobb. Att spela med Miles Davis hade sedan mitten på 50-talet betytt ett rejält uppsving i karriären, och majoriteten av trumpetarens sidemen gick genom åren vidare till att bli ledare för sina egna framgångsrika orkestrar. Att Davis i början på 1970-talet anställde allt fler vita musiker trots att många duktiga afro-amerikaner stod utan arbete sågs av vissa kritiker som ett svek mot hans tidigare ideal (Cole, 1976, s.113f; s.172). Dessa kritiker menade att Davis försökte skapa en "ny vit image", med syftet att nå en större publik för kommersiell vinning (Carr, 1998, s.285).

Davis fusionsmusik var tidsenlig och hade större möjlighet att attrahera fler människor med olika musikaliska bakgrunder. Detta, tillsammans med en mer intensiv marknadsföringskampanj från Columbia Records sida, ledde till att hans skivor *In a Silent Way* och *Bitches Brew* sålde i betydligt fler exemplar än hans tidigare, mer renodlade jazzalbum (Smith, 2010, s. 17). Som en följd av detta omskrevs Davis inte bara av jazzmagasin som OJ och DB, utan fick även uppmärksamhet från rockpressen för sin musik och extravaganta personlighet. *In a Silent Way* och *Bitches Brew* fick ett varmt mottagande av en majoritet av rockkritiker, och i december 1969 syntes Davis på omslaget till Rolling Stone. Magasinet innehöll en ingående artikel fylld med recensioner över en stor del av hans karriär och långa citat med hans tankar angående den amerikanska musikscenen. Davis etablerades ännu en gång som en viktig medlem av USA:s erkända musikscen (Carr, 1998, s. 271). Han började snart därefter få regelbundna bokningar på stora konserthallar och gav 1970 en framgångsrik spelning på den enorma rockfestivalen Isle Of Wight. Det svarta nyhetsmagasinet *Jet* och vissa samtida jazzmusiker, exempelvis Eddie Harris, reagerade dock mot det förtryck de såg i att Davis fick spela en sekundär roll som förband till de stora vita banden han delade scenerna med. Detta trots att han ofta hade lika höga försäljningssiffror (Carr, 1998, s.285).

Vare sig man läser Davis självbiografi, Carrs biografi, Coles *Miles Davis* eller annan litteratur som behandlar den här perioden av Davis musik är det tydligt att det var ett kontroversiellt ämne för många. Men hur ställde sig då väletablerade jazzfacktidsningar som OJ och DB till

de ökande förändringarna i Miles Davis musik? Detta är utgångspunkten för den här undersökningen, och resultatet följer i det nästkommande kapitlet.

4 Miles Davis i jazzpressen – en analys

Här följer redovisningen av resultatet av min undersökning. Jag har granskat alla recensioner av Miles Davis studioalbum som publicerades i OJ och DB mellan 1968 och 1975. Under den här perioden släpptes, och recenserades, även en hel del samlingsskivor med äldre, tidigare otillgängligt material. Också ett antal officiella liveskivor kom ut mellan dessa år, vilka både dokumenterar Davis tidiga jazzfusion-musik samt äldre spelningar. Jag har valt att inte behandla recensionerna av dessa två albumgrupper. Samlingsskivorna faller bort då de inte representerar den fusionsmusik jag har valt att inrikta min undersökning på. Visserligen gör ett antal av livealbumen från de berörda åren detta. Dock saknar de ett viktigt element i form av studionproduktionerna och pålägg som hjälpte till att forma både Miles Davis och fusionsgenren som helhet under denna period. Dessutom har både DB och OJ varit betydligt mindre noggranna med att skriva om liveskivorna, vilket har omöjliggjort en jämförande analys de två magasinerna emellan. Det undantag som finns av den här regeln gäller dubbelalbumet *Live-Evil* som gavs ut 1971. Denna innehåller ett antal korta studioinspelningar, men majoriteten av skivans hundra minuter kommer från en liveupptagning några månader tidigare. *Live-Evil* skiljer sig dock från övriga liveskivor eftersom den i princip är producerad på samma sätt som Davis studioalbum från den här tiden, med stor användning av postproduktion; d.v.s. redigering och efterkonstruktioner gjorda i studion.

För att på ett lämpligt och överskådligt sätt följa musikens utveckling och jazzpressens gensvar på denna har jag valt att ställa upp recensionerna i kronologisk ordning. Varje album har tilldelats var sitt separat stycke där recensionerna från de båda respektive magasinerna ställs upp och analyseras. Det jag kommer lägga störst vikt på i min granskning av dessa texter är följande:

- Vad anser recensenterna om det strikt musikaliska? Hur benämns och kritiseras produktionerna, kompositionerna, de inblandade musikerna, harmoniken, etc.?
- Hur ställer de sig till de element av jazzfusion som musiken innehåller; t.ex. användningen av elektriska instrument, den stora ljudbilden, rockrytmer och influenser från andra håll än traditionell jazz?
- Vilka är likheterna och skillnaderna mellan de två tidskrifternas recensioner?
- Förändras synen på Davis fusionsmusik längre in på 1970-talet?

4.1 Miles in the Sky [CBS, 1968]

Trots att Miles Davis och hans arbetsband hade experimenterat med olika inslag av ”fusion” på ett antal dittills utgivna inspelningar sedan 1967, var det först då *Miles in the Sky* gavs ut under första halvan av 1968 som dessa element introducerades för omvärlden. På albumet

hörs Miles Davis och hans band i en övergångsfas. Skivan innehåller ett par ”traditionella” akustiska jazzlåtar med rötter i experimentell Hard Bop, men framförallt spåret ”Stuff” pekar framåt mot vad Davis skulle spela några år senare. Här hörs för första gången Hancock och Carter på elektroniskt piano, respektive elbas, och den sexton minuter långa kompositionen var starkt inspirerad av souljazz, Rhythm & Blues och det som skivbolaget Motown gav ut runt den här tiden (Waters, 2011, s. 252f). På Wayne Shorters komposition ”Paraphernalia” introduceras för första gången elgitarren till Davis sound då gitarristen George Benson bjöds in för att spela in spåret med kvintetten. *Miles in the Sky* som helhet kan ses som slutet på en era och början på någonting nytt. Den var även den sista LP:n som helt spelades in av Miles Davis så kallade andra stora kvintett (Waters, 2011, s. 244). I OJ recenserades albumet i en dubbelrecension med efterföljaren *Filles de Kilimanjaro*, där man undvek att tala om enskilda kompositioner (se avsnitt 4.2), varför nedanstående text enbart fokuserar på Larry Karts recension ur DB.

”As this record and the recent *Miles Smiles* show, Davis has triumphantly renewed himself”, inleder Kart sin recension av albumet och både uppmärksammar och hyllar de nyskapande element som finns representerade på albumet (Kart, 1968, citerad i Alkyer, 2007, s. 246). *Miles in the Sky* beskrivs i recensionen som en av de bästa skivorna Davis har spelat in med sitt dåvarande band. Kart ser tydliga spår av den avantgardistiska frijazzen som var populär då, trots att Davis själv ofta uttalade sig negativt om denna jazzförgrening (Davis & Troupe, 1989, s. 271f). Kart skriver att frijazzrevolutionen, som leddes av ikoniska artister som John Coltrane och Ornette Coleman ”has pushed along Miles to the only path that seems open to him, an iconic detachment from sentiment and prettiness” (Alkyer, 2007, s. 247). Detta är en central del av recensionen då skribenten menar att Davis i mycket av musiken här hörs balansera det traditionellt vackra med det disfragmenterade och avantgardistiska. En stor del av texten behandlar också de element av vad som senare skulle benämnas som fusion. Både den elektrifierade ”Stuff” och den gitarrförstärkta ”Paraphernalia” analyseras i var sitt längre stycke och båda i övervägande positiva ordalag: ””Stuff” establishes a pattern that hints at rock, bossa nova, country and western...” (ibid). Snarare än att motsätta sig denna genrefusion berömmar Kart både Tony Williams rockinfluerande trumslagande, och Herbie Hancocks ”beautiful work on electric piano, emphasizing its relationship to electric guitar and organ” (ibid). Kart är imponerad av Davis och bandets sätt att framföra traditionellt material på ett nytt, spännande och innovativt sätt. *Miles in the Sky* tilldelas fyra och en halv stjärna av fem i DB:s recension.

4.2 *Filles de Kilimanjaro* [CBS, 1968]

Filles de Kilimanjaro spelades in några månader efter *Miles in the Sky*, och fortsatte det experimenterande av idéer som introducerades med framförallt ”Stuff”. Här hörs en del inslag av trumpetaren och hans bands mer traditionella spelstil, men det var än mer tydligt att Miles Davis var på väg mot nya musikaliska territorier. Det är fortfarande den, för jazz, klassiska kvintettsättningen med två blåsare, bas, trummor och piano som hörs samspela genom hela LP:n. Det akustiska pianot har här dock i princip helt ersatts av ett elektroniskt sådant, och också elbasen är mer dominerande än sin akustiska motsvarighet på skivan. Influenserna från

pop- och rockgenren är på *Filles de Kilimanjaro* uttalad i både harmonik och rytmik. Från och med denna skiva började Davis själv komponera den stora majoriteten av material som gavs ut under hans namn. Att denna skiva, samt dess två efterföljare, bar undertiteln ”Directions in Music by Miles Davis” vittnar om Davis vilja att uppmärksamma musikens nyskapande experimentella natur, samt trumpetarens ökade roll som kompositör av materialet (Waters, 2011, s. 243). Tre av skivans fem kompositioner hade spelats in av den kvintett som Davis regelbundet använt i både studion och på scenen sedan 1964. De två övriga spåren introducerade pianisten Chick Corea och den brittiska basisten Dave Holland. Dessa ersatte härefter Hancock respektive Carter i Davis liveband, och kom att spela en viktig roll i utvecklingen av Davis fusionsmusik. Alla de här faktorerna pekar framåt mot Davis allt mer gränsöverskridande och experimentella musik som han snart därefter helt skulle omfamna. Samtidigt har *Filles de Kilimanjaro* fortfarande en tydligare förankring i den typ av Hard Bop som dominerat de föregående inspelningarna än de skivor som följde den, mycket till följd av att soundet fortfarande skapades av en femmannagrupp (Carr, 1998, s. 251).

Som beskrivet i avsnitt 4.1 recenserades *Filles de Kilimanjaro* i en dubbelrecension tillsammans med *Miles in the Sky* av OJ:s Dick Idestam-Almqvist (Idestam-Almqvist, 1968, s.22). Skivorna recenserades som en enhet då de gavs ut tätt inpå varandra och enligt skribenten tillsammans representerade en markant förändring i trumpetarens musik. ”För vilken gång i ordningen håller det på att hända nya saker i Davis musik? Jag undrar om någon modern jazzmusiker har haft en sådan förmåga att förnya sig med jämna mellanrum som Miles [...] Nu sedan gruppen spelat ett par år med Miles är det någonting på gång igen”, skriver Almqvist (Idestam-Almqvist, 1968, s. 22). Kanske då den skrevs som en dubbelrecension behandlades inga enskilda kompositioner, specifika solon eller liknande. Istället fokuserar och berömmar Idestam-Almqvist Davis unika förmåga att ständigt förnya sig musikaliskt och därmed hålla sig relevant. 1968 är det märkbara influenser från popmusiken och en strävan från Davis håll mot enklare grundmaterial som står i fokus, skriver Almqvist. Davis sätt att komponera på de två skivorna beskrivs som ett steg bort från den traditionella jazzkompositionen. Istället utgår musiken ofta från ett eller ett par ackord, en del av en skala eller en frasering som ligger som grund för kompositionen. Denna detalj används sedan genom hela spåret där improvisationen framgångsrikt kretsar kring och undersöker denna på olika experimentella sätt, beskrivs Davis nya sätt att skriva på. Vidare understryker Idestam-Almqvist att den rytmik och frasering som hörs på stora delar av skivorna direkt influerats av dåtidens popmusik: ”De som läser Down Beat vet att Miles nästan enbart lyssnar på popskivor, och det har börjat sätta sina spår, fast inte på det ytliga sätt som är brukligt bland jazzmusiker som vill flyta med tidens ström” (ibid). Skivorna gavs inga separata betyg men som en helhet tilldelades de två albumen fyra utav fem möjliga stjärnor med motiveringen att ”skivorna är jämgoda, kanske med en liten övervikt på *Filles de Kilimanjaro* som har lite roligare grundmaterial” (ibid).

Även Alan Heineman, som recenserade *Filles de Kilimanjaro* för DB, var mycket positivt inställd till musiken och betygsatte skivan med högsta möjliga betyg (Heineman, 1968 citerad i Alkyer, 2007, s.249). Heineman uppmärksammar flera av de stilistiska förändringar som han uppfattar i musiken. Han betonar att Davis här har tagit ett steg mot rock- och popgenren, och

att dessa influenser underströmmar hela albumet. Att man här har ersatt det traditionella akustiska pianot med dess eldrivna motsvarighet på nära hela LP:n förstärker enligt Heineman intrycket av dessa influensers närvaro: "I detect hints of the interest in rock that Miles has spoken of lately [...] This reaching out toward rock seems an undercurrent throughout and the electric piano reinforces it" (ibid). Heineman betonar även att Davis kompositioner på *Filles de Kilimanjaro* har en rikare och mer utpräglad harmonik än vad som hörts på hans närmast föregående inspelningar. Introduktionen av Corea och Holland som nya bandmedlemmar omnämns som en annorlunda men fullt värdig ersättning av Herbie Hancock och Ron Carter.

Att Davis musik 1968 befann sig i en förändringsfas som utmärktes på flera olika sätt undgick varken Idestam-Almqvist eller Heineman, men recensionerna visar att de båda var lika öppna inför denna stilistiska modernisering. Almqvist antyder i ett av de citerade stycken ovan ett slags förakt mot annan samtida jazz som var tidiga med att låna element från pop- och rock. Dock använder han kritiken mot dessa artister för att positivt förstärka Davis experimenterande med jazz- och rockharmonik som han menar är betydligt mer trovärdig. Den svenska recensionen som helhet talar mer övergripande om de förändringar som Miles Davis här använder sig av. Heinemans recension i DB är däremot betydligt tydligare med att specificera på vilket sätt och var någonstans man kan höra spår av rockmusik. T.ex. nämns grundriffet i "Frelon Brun" som R&B-aktigt och "Mademoiselle Mabry" som en korsning mellan jazz och bluesrock. Detta är en träffande beskrivning av jazzfusion innan stilen varken namngivits eller blivit ett erkänt fenomen. Att mer ingående beskrivningar som ovanstående, de elektriska instrumentens roll i musiken eller introduktionen av Corea och Holland inte finns omskrivet i OJ:s recension kan förmodligen härledas till att Idestam-Almqvist skrivit sin recension i tandem med *Miles in the Sky*, dock med samma antal tecken som en vanlig recension. Heineman talar om en utpräglad och rikare harmonik i musiken vilket också speglar Idestam-Almqvists tankar i OJ:s recension. I OJ gör man också en mycket viktig iakttagelse om skivornas influenser från pop- och rockhålet då man nämner att det är övervägande afro-amerikanska rockstilar Davis influerats av. Detta är en intressant paradox till motståndarna av Davis fusionsmusik vars kanske främsta argument var att Davis försökte alliera sig med den vita rockpubliken genom att spela "vit" rockmusik (Smith, 2010, s. 8).

Avslutningsvis kan påpekas att DB:s läsare röstade fram Miles Davis till 1968 års bästa trumpetare och 1969 *Filles de Kilimanjaro* till årets bästa jazzalbum (Carr, 1998, s. 270). Detta tyder på att varken DB:s lyssnare eller dess recensent (likväl OJ:s) skrämdes av trumpetarens tidiga experimenterande med elektrisk förstärkning och rockharmonik som hörs på *Filles de Kilimanjaro* och, i något mindre utsträckning, *Miles in the Sky*.

4.3 In a Silent Way [CBS, 1969]

In a Silent Way, och dess efterföljare, är de album som har blivit synonyma med Miles Davis totala övergång till fusionsjazz. Förutom i sina samarbeten med Gil Evans, hade Davis nästintill alltid lett band bestående av typiska jazzsättningar, d.v.s. kvintetter eller sextetter. Denna princip följdes även på *Miles in the Sky* och *Filles de Kilimanjaro*, vilket trots många nya inslag gav dem en tydlig förankring i jazztraditionen. *In a Silent Way* presenterade ännu

ett nytt och innovativt sound från Davis och hans grupp. Det klassiska jazzkvintettformatet hade slopats till förmån för en åttamannaensemble där alla ofta spelade samtidigt. Davis liveband utökades för inspelningen i februari 1969 med ytterligare två keyboardister, Herbie Hancock och Joe Zawinul, samt den unga gitarristen John McLaughlin (Carr, 1998, s. 246). En annan viktig faktor för slutresultatet var Columbias producent Teo Macero, vars redigering av det inspelade materialet kom att bli en minst lika viktig faktor av *In a Silent Ways* färdiga ljudbild som någon enskild musikers insats. Musiken på skivan omarrangerades och efterkonstruerades av Davis och Macero i studion så till den grad att det ibland är svårt att känna igen originalversionen, vilken kunde höras på en samlingsbox 2001. De valde ut de starkaste partierna från inspelningarna, ändrade musikens kompositionsform, lade till eko på Davis trumpet i utvalda partier, och till och med upprepade ett par minuter på varje skivside. Denna produktionsmetod var någonting nytt och banbrytande för jazzvärlden, men skulle hädanefter användas av Davis och Macero på alla kommande skivor som den här uppsatsen behandlar. Även andra fusion-artister som Weather Report och Mahavishnu Orchestra kom att använda liknande stilistiska studiotricks i sina fusionsalbum under 1970-talet (ibid).

In a Silent Way recenserades inte i OJ i samband med det ursprungliga utgivningsdatumet 1969, utan recenserades först två år senare. Varför det dröjde så pass länge är oklart, men när Lars Ove Westin 1970 recenserade *Bitches Brew* nämner han att han är osäker på hurvida albumet då ännu getts ut i Sverige. När Bertil Sundin väl skrev om *In a Silent Way* i oktobernumret 1971 gav han den ett högt betyg i form av fyra av fem möjliga stjärnor. Då man läser själva recensionen är detta något förvånande, eftersom Sundin lägger störst vikt på att kritisera vad han uppfattar som musiken svagheter (Sundin, 1972, s. 28). Sundins text visar på en splittrad inställning till Davis genreöverskridande nya sound. Han skriver att det är en direkt fortsättning på Davis tidigare experimenterande med användningen av pauser för att öka och förhöja spänningselementet i musiken, vilket hörts på de närmast föregående skivorna. Enligt recensentens åsikt har Davis här draget detta till sin absoluta spets, vilket gör att *In a Silent Way* "ibland gränsar till en ganska tom esteticism" (ibid). Sundin kommenterar vidare den utökade instrumentuppsättningen med Wayne Shorter och Davis på sina respektive blåsinstrument, de två elpianona, Zawinuls elektroniska orgel, gitarr, bas och trummor, och den ensembleklang dessa tillsammans skapar. Sundin anser att deras melodiskt och rytmiskt obestämda spelande fungerar bra för att underbygga solisternas påståenden. Då de däremot lämnas ensamma, framhåller han, lyckas de inte uppehålla samma höga klass, och musiken reduceras till "ett ganska tråkigt skvalpande" (ibid). Även gitarristen John McLaughlin kritiserar extra som solist i recensionen, då han enligt Sundin misslyckas med att tillföra någonting alls för att föra musiken framåt. Vad som framförallt omskrivs i positiva ordalag är Wayne Shorters sopransaxspel, och framförallt Davis trumpetsolon. Den senares spel benämns som både "engagerande" och "briljant" (ibid).

I DB recenserades *In a Silent Way* av Larry Kart samma år som den gavs ut, och visade på en lika splittrad inställning till musiken som Sundins recension två år senare. Kart framhäver att det som hörs här är en stilistisk fortsättning på de kronologiskt föregående albumen *Sorcerer*, *Nefertiti* och *Filles de Kilimanjaro*. Kart beskriver den ljudbild som skapas av elorgeln och de två elektroniska pianona som intressant och annorlunda. Dock menar han att en alldeles för

stor del av musiken blir sökande och trevande då Davis i för stor utsträckning förlitar sig på att framhäva den tonala klang och stämning som denna unika instrumentkombinationen skapar. Musiken som helhet är enligt Kart av denna anledning ofta relativt tom, även om han också påpekar att när det väl händer någonting signifikant, exempelvis ett trumpetsolo, är det nästan alltid någonting intressant. Den explosivitet som Davis och hans band visar upp i sina liveframträdanden saknas enligt Kart dock i de här studioinspelningarna. Vad som i Karts tycke är skivans största behållning, och gör den lyssningsvärd, är den talang som de involverade musikerna, och framförallt Davis och Wayne Shorter, besitter: "If the performers of this music were merely good musicians the results would probably put anyone to sleep, but the skill and subtlety of the accompanists and the genius of Davis and Shorter make this LP worth hearing" (Kart, 1969, citerad i Alkyer, 2007, s.252). Kart tilldelade *In a Silent Way* tre och en halv stjärna i sitt betyg i DB.

Referenser till en övergång mot en ny stil med utmejslade pop- och rockinfluenser är mellan de två recensionerna förvånansvärt lättträknade. Både Sundin och Kart nämner att kompositionen "It's About That Time" framförs över ett rockbeat. DB:s recension uppmärksammar också den postproduktionsteknik som använts i skapandet av de två spåren som utgör LP:n, även om detta endast nämns flyktigt. Kart använder detta för att kritisera skivans första spår: "'Shh/Peaceful' appears to have been spliced together from several different takes, and is the less successful performance" (Alkyer, 2007, s.252). På ett par viktiga punkter är de två recensenterna överens i deras åsikt om musiken; Davis och Shorter hyllas för sina solon, medan kompositionerna och rytmsektionens spel oftast beskrivs som intetsägande, för experimentell och sökande. Båda skribenterna nämner också att den musik som finns här, trots dess omisskännliga förändringar, är en direkt och naturlig fortsättning på Davis närmast föregående album.

4.4 *Bitches Brew* [CBS, 1970]

Från mitten av 1969 började Davis och hans bands förändras radikalt; både musikaliskt och i dess image. Mycket av materialet från *Bitches Brew* provades inför publik i tidiga liveversioner. Ett problem var dock att framförallt bandets scenframträdanden bestod av musik som var annorlunda, och svår att ta till sig för både rock- och jazzpublik. Musiken var delvis förankrad i svårlyssnad frijazz och saknade den rytmiska sammanhållningen som förstods och uppskattades av rockpubliken. Samtidigt framfördes musiken med hjälp av nymodig teknologi, och blandade influenser från genrer som rock, soul och funk. Därmed höll Davis på att mista sin gamla publik utan att ännu lyckas fånga en ny (Carr, 1998, s. 280; s. 282). Inspelningen av *Bitches Brew* i augusti 1969 kom att förändra mycket av detta. I studion utökades ensemblen från *In a Silent Way* ännu mer, elektrifieringen och studioredigeringen var än mer utpräglad, och Davis och hans band spelade in en banbrytande mix av stilar som kom att bli synonym med en av de viktigaste och mest inflytelserika fusionsjazzskivorna genom tiderna (Kjellberg, 2007, s.792). Musiken hade ett kraftigt driv som kunde tilltala rocklyssnare samtidigt som den innehöll ett virtuost ensemblespel och kraftfulla solon som också jazzfans kunde finna uppskattning för. Samtidigt bedrev Columbia/CBS en utbredd marknadsföringskampanj för LP:n då den gavs ut 1970, och annonser för den syntes i både

rockmagasin som *Rolling Stone* och i den traditionella jazzpressen (Carr, 1998, s. 270f). Trots att det var en väldigt experimentell och ofta svårlyssnad skiva blev den snabbt Davis för tidens bäst säljande LP (Kjellberg, 2007, s.792). Därmed gagnade han många nya lyssnare, men förargade även jazzpurister som Stanley Crouch och Amiri Baraka (Smith, 2010, s. 8).

I den svenska pressen utnämndes *Bitches Brew* till Månadens bästa skiva i septembernumret 1970. I samband med detta tilldelade recensenten Lars Ove Westin albumet högsta möjliga betyg med motiveringen att ”fem stjärnor är i överkant, men fyra skulle vara för litet” (Westin, 1970, s. 22). Westin ger uttryck för en misstanke om att det var CBS och Davis beslut att ge ut skivan som en dubbel-LP till lågpris som den största orsaken till att *Bitches Brew* hade betydligt bättre försäljningssiffror de första veckorna än tidigare utgivningar av Davis. Vanligare är att detta faktum tillskrivs artistens skifte från någorlunda renodlad jazz till ett betydligt mer tidsenligt populärmusikaliskt sound, vilket allierade honom med rockmusikens fans (Cole, 1976, s. 172f). Att denna blandning av olika genrer var en viktig aspekt tas dock fasta på i OJ:s, och i viss mån också DB:s, recension av skivan. Westin inleder sin text med att säga att Davis närmast föregående LP *In a Silent Way*, som vid detta lag ännu inte hade recenserats i OJ, enligt påståenden nådde lika många jazz- som poplyssnare. Även på *Bitches Brew*, skriver han, hittar man Davis omgiven av nytt musikaliskt material med nya rytmer, musiker och instrumentkombinationer. Detta har framförallt uppstått till följd av trumpetarens intresse för dagens popmusik. Ändå menar Westin att det är förvånansvärt lite popmusik att höra på skivan och skriver att den tydligaste märkbara popinflansen är användningen av elektriska, och elektroniska instrument: ”Det är uppenbart att Miles Davis hört saker och gillat dem men det är förvånansvärt lite popmusik i det han gör. Letar man efter popinflanser hittar man först och främst instrumenten, som i många fall är av den elektriska typ som associeras till pop” (Westin, 1970, s. 23). Vidare understryker Westin att elektroniken aldrig tar överhanden över musiken utan används med medvetenhet för att skapa nya, intressanta klanger. Davis trumpetspel hyllas och beskrivs som intensivt och spännande, med improviserade solon som hela tiden behåller sin förankring i grundrytmen. Vad recensenten anser vara den minst tilltalande faktorn för musiken är Wayne Shorters insats på saxofon: ”Jag är inte riktigt lika förtjust i Shorters sopranspel” (ibid).

Westins övergripande åsikt om *Bitches Brew* är nästintill uteslutande positiv: ”Överhuvudtaget är musiken i det här albumet mycket vacker och följsam och det är fascinerande att känna hur stämningarna växlar, hur man bygger upp och fulländar musiken, med Miles själv hela tiden i centrum...” (Westin, 1970, s. 23).

Jim Szantors recension i DB är betydligt mer sparsam i sitt försök att förklara ljudbilden och harmoniken, då denne menar att detta är musik som inte på ett rättvist sätt kan beskrivas i ord: ”Listening to this album is to say the least an intriguing experience. Trying to describe the music is something else again; mainly an exercise in futility” (Szantor, 1970, s. 20). Utan något försök av en djupgående analys av varför musiken låter som den gör bygger Szantor istället upp en positiv recension av LP:n genom att beskriva ett antal enskilda saker som han anser utmärker sig hos den stora ensemblen som hörs på skivan: ”The rhythm section’s devices during parts of ’Brew’ are highly reminiscent of Wagner’s *Siegfried’s Funeral*

March” (ibid). Vidare omnämner Szantor den elektroniska och elektriska instrumentationen som konstnärlig och musikaliskt kraftfull utan att någonsin bli klichéartat: ”Though electronic effects are prominent throughout, art, not gimmickry, prevails and the music protrudes mightily”. Denna kritiska position stämmer väl överens med Westins tankar. Även Szantor är övergripande mycket positiv i sitt omdöme, och beskriver *Bitches Brew* som Davis då intressantaste skivsläpp sedan åtminstone 1967s *Nefertiti*. Precis som i OJ tilldelades *Bitches Brew* fullt betyg av DB.

Båda den svenska och amerikanska jazzpressen, representerad av OJ och DB, visar i dessa recensioner en nyfikenhet och stor uppskattning av det okonventionella möte mellan rock och jazz som *Bitches Brew* innehåller. Szantor är mindre beskrivande av albumets inslag av ”jazzrock”, men påpekar att detta till största del är musik man behöver höra själv för att komma i närheten av att förstå. Den svenska recensionen lägger däremot relativt stort fokus på att försöka beskriva skivans musikaliska ”avvikelser”. Möjligtvis kan det vara så att man vid denna tidpunkt hade hört mer jazz med elektrifierade instrument, och influenser från rock i Amerika än Sverige. Westin hänvisar också till en amerikansk tidskrift angående försäljningssiffrorna av albumet, vilket visar att man sneglat på den amerikanska pressen inför den svenska recensionen.

4.5 A Tribute to Jack Johnson [CBS, 1971]

I början av 1971 släppte Columbia/CBS LP:n *A Tribute to Jack Johnson*, vilket föregick ett avbrott på nästan två år från studioinspelningar för Davis. *Jack Johnson* är Davis mest tidsenligt rockbetonade inspelning och soundet och instrumentationen är betydligt mer avskalat än på de två föregångarna. Med albumet bröt Davis den långa traditionen att enbart anställa tränade jazzmusiker, då den unge R&B-basisten Michael Henderson deltog vid inspelningen. Trumslagaren Billy Cobham spelar här ett mer drivet och aggressivt backbeat med tydligare markering än de trummisar Davis brukade använda sig av. Tillsammans med gitarristen John McLaughlin håller denna trio upp en rockdriven puls som har mer gemensamt med Rhythm & Blues än jazz. Musiken spelades ursprungligen in som soundtrack till en dokumentärfilm om tungviktsboxaren med samma namn (Carr, 1998, s. 294ff). ”This is the album that is going to get Miles into the Rock ’n’ Roll Hall of Fame” (Milkowski, 2003, s. 35) citerades Columbias nuvarande jazzproducent Bob Belden säga då skivan återutgavs på CD.

I OJ recenserades *A Tribute to Jack Johnson* av Bertil Sundin samma år som den släpptes, och tilldelades toppbetyget med fem stjärnor. I och med detta blev det också det sista av Davis sjuttiotalsalbum att belönas med högsta betyg i magasinet. Sundin omnämner skivan som ”det mest spännande som hänt inom jazzen för sin tid” (Sundin, 1971, s. 26) och menar att Davis som ledare här ”får gruppen som helhet att skapa det första riktigt nya jazzsoundet på länge” (ibid). Sundin påpekar att Davis musik genom åren har utvecklats till att bli betydligt enklare och att den innehåller kvaliteter som även den mest otränade lyssnaren kan uppskatta. Anledningen till detta menar han är att trumpetarens tidigare ”inåtvända finsmakarmusik avbrutits när den uttömts sina möjligheter och ersatts av en direktare” (ibid). Wayne Shorters

uppbrott från bandet omnämns som en bidragande faktor till utvecklingen av det sound som hörs på *Jack Johnson* då denna enligt recensenten ”verkade dra [Davis] i en annan, mindre utvecklingsbar riktning” (ibid). Sundin nämner många av de inslag av rockmusik som hörs på LP:n: ”det pådrivande backbeatet, harmonisk förenkling, rytmiska och melodiska ostinatomönster, och gott om luft mellan fraserna” (ibid). Musiken som helhet ställer sig Sundin nästintill enhälligt positiv till. Dock nämner han att det är just Davis och de andra musikernas förmåga att spela som en enhet som gör att musiken närmar sig perfektion trots att varje enskild instrumentalist inte är superb: ”Nye trumslagaren Billy Cobham verkar däremot inte märkvärdig, inte heller Grossman, men de har sin plats i helhetsoundet” (Sundin, 1971, s. 27).

Doug Ramsey recenserade *A Tribute to Jack Johnson* för DB, och är mestadels positiv i sin kritik även om han är något mindre lyrisk över musiken än Sundin. Ramsey betygsatte skivan med fyra stjärnor (Ramsey, 1971, citerad i Alkyer, 2007, s. 255f). Davis hyllas för sin starka insats på både öppen trumpet och trumpet med sordin, d.v.s. trumpettillbehör med dämpande funktion, som även kan påverka klangfärg, och tonhöjd (NE, 2012; kap. *Sordin*). Vidare talar Ramsey mycket gott om Davis lyriskhet, samt hans sätt att konstruera melodier på. Trots att musiken låter mer rock'n'roll än jazz spelar trumpetaren med stark lyrik och med full kontroll över sitt instrument, skriver Ramsey: ”It emphasizes that Davis has not abandoned his lyricism and has not buried in a mound of rock his genius for constructing melodies [...] He reaches high and moves fast and virtually always makes whatever leap or speed he attempts” (Alkyer, 2007, s. 255). Däremot anser Ramsey att, i likhet med den kritik som riktades i DB:s recension av *In a Silent Way*, i de partier där Davis inte spelar har musiken en tendens att tappa mycket av kvaliteten och reduceras ”to merely good rock'n'roll” (ibid). Dessa, enligt Ramsey, mindre spännande rockelement uppstår främst genom samspelet i rytmsektionen: ”This is due in large measure to McLaughlin, a guitarist who does not deal in subtlety, and Cobham, an excellent drummer whose role here is limited to rather routine patterns” (ibid). Med det senare syftar Ramsey till det stadiga rockbeat som genomsyrar albumet och därmed förankrar det mer i rockmusiken än i jazzen. Ramsey ger intrycket att han betraktar LP:n mer som filmmusik än ett Davisalbum på egna meriter och hans slutplädering om LP:n är splittrad trots en övervikt mot det positiva: ”At times it seems the record session must have been held independently of the film making; the music just doesn't fit. Nonetheless, on balance it is a good deal more successful than the vast majority of movie music” (ibid).

Både Sundin och Ramsey talar om den utveckling i Davis kompositioner som musiken här speglar. Även om intrycket av att Davis hittar en ny musikalisk väg ett par gånger om året nämns, menar Ramsey att man kan se en naturlig utveckling från 1965s *E.S.P.* till den friare och elektriskt förstärkta musiken på *Jack Johnson*. Den svenska recensionen betonar att Davis här knyter an till flera tendenser som, enligt Sundin, kan höras i de flesta musikslag vid tiden. Detta inkluderar sådant som harmonisk förenkling, rytmisk upprepning hos framförallt bas och trummor och att låta musiken andas för att framhäva de melodiska fraserna. Båda recensenterna framhäver musikens starkt rockbetonade stil, och framförallt talar de om skivans fusionskvaliteter. Sundin och Ramsey är överens om att Davis trumpetspel är mycket välspelat och en stor behållning för musiken. Sundin anser att Davis här har skapat det första

riktigt nya jazzsoundet på en längre tid. I DB anser man dock att *Jack Johnson* inte är mycket mer än en hyfsat bra fusionsskiva om man plockar bort Davis. Sundin menar att gruppen som helhet är vad som gör LP:n så fantastisk, och Ramseys beskrivning av musiken som ”merely good rock’n’roll” (Alkyer, 2007, s. 255) står i stark kontrast till Sundins påstående att ”Davis får gruppen som helhet att skapa det första riktigt nya jazzsoundet på länge” (Sundin, 1971, s. 26).

4.6 *Live-Evil* [CBS, 1971]

Live-Evil är ett dubbelalbum vilket skiljer sig markant från övriga skivor som behandlas i denna uppsats. Materialet spelades in 1970 och utgörs av fyra studiomkompositioner – ”Gemini/Double Image” och tre tagningar av den nästintill balladliknande ”Nem Um Talvez” – samt fyra liveupptagningar från ett framträdande av Davis band på klubben The Cellar Door i Washington tillsammans med John McLaughlin. Trots att mycket av skivan utgörs av livematerial producerades den av Teo Macero med samma metoder som Davis föregående fusionsalbum. På samma sätt som på t.ex. *Bitches Brew* omarrangerade Macero mycket av Cellar Door materialet och klippte bort utvalda delar, och t.o.m. placerade en minut av en studioinspelning under det första livespåret, ”Sivad”. *Live-Evil* introducerade Miles Davis nya arbetsband – Keith Jarrett, Jack DeJohnette, Michael Henderson och Gary Bartz – och var även en milstolpe i Davis jazzfusion-period, då han här för första gången på skiva hördes använda en wah wah-förstärkare till sin trumpet, d.v.s. en elektrisk effektpedal som förändrade hans ton, och gjorde hans trumpetspel mer gitarlikt (Carr, 1998, s. 297). Efter *Live-Evil* använde Davis i stort sett wah wah-pedal på sin trumpet vid alla live- och studioinspelningar, fram till hans sex år långa uppehåll från musiken (Davis & Troupe, 1989, s. 344).

Bertil Sundin, som under den här tiden var den OJ-skribent som recenserade flest av Davis album från den berörda perioden, recenserade *Live-Evil* för den svenska marknaden. Denna var Sundins dittills mest negativt betonade skivrecension av Davis musik, och man kan dra vissa paralleller till hans recension av *In a Silent Way*, publicerad nio månader tidigare. Precis som där är Sundin av åsikten att Davis solopartier är mycket övertygande, och det som håller ihop en i annars osammanhängande musik utan fokus: ”Så länge Miles Davis själv är med fungerar det, när han vilar flaxar alla omkring” (Sundin, 1972, s. 25). Vid sidan av Davis själv, är den enda musikern som beskrivs mer specifikt, och positivt John McLaughlin. I Sundins åsikt bidrar denne med ett av hans, vid den här tiden, absolut bästa framträdanden i sin karriär. Recensionen ger uttryck för att musiken mest består av rytmiska och klangliga improvisationer över ett tröttsamt och ständigt upprepande basostinato. Davis har, enligt Sundin, här i princip helt förkastat melodi i vanlig mening: ”[Davis] vinkar adjö åt melodin mer och mer, tunnar ut musiken, men vart är han på väg? Mot ett slutet rum, en sluten värld?” (ibid). Sundin ställer sig uppenbarligen oförstående till vart denna nya inslagna väg i Miles musik kommer att leda, och vad det är trumpetaren vill ha sagt med den här musiken: ”När estetik blir självändamål – som här – och inte underordnat något budskap, hamnar man lätt i det kryptiska där spegelvändningar i titlarna kan ses som uttryck för både självspjuling och likgiltighet i musiken” (ibid). *Live-Evil* tilldelades tre av fem stjärnor i betyg av OJ.

DB:s recensent Pete Welding är inte heller speciellt tillfreds med musiken som Davis presenterar på *Live-Evil* (Welding, 1971, citerad i Alkyer, 2007, s. 256ff). Skivan tilldelas endast två och en halv stjärna, vilket är det lägsta betyget en Miles Davis LP dittills getts i tidskriften sedan en inspelning utgiven 1954 (Alkyer, 2007, s. 193). Detta motiverar Welding med att *Live-Evil*, enligt honom, fortsätter en nedåtgående spiral som har symboliserat Davis musik sedan *In a Silent Way*, vilken han beskriver som höjdpunkten för Davis jazzfusion-album: ”*Live-Evil* is in many ways the least interesting or effective of all the Davis albums since that beautiful achievement (*In a Silent Way*)” (Welding, 1971, citerad i Alkyer, 2007, s.257). Recensionen innehåller inga referenser till specifika spår, någon enskild musikers insatser, eller ens något egentligt försök att analysera LP:ns sound. Snarare är den ovanligt långa recensionen uppdelad i två delar: inledningsvis ett listande av musikens negativa aspekter, samt ett längre stycke där Welding frågar om Miles Davis kommer kunna hitta tillbaks till en respektabel och meningsfull musik (Alkyer, 2007, s. 257ff). Welding nämner att skivan innehåller en märklig blandning av material från olika tillfällen, och att det finns en del tekniska missöden i produktionen: ”There are occasional technical differences, including loud amplifier buzz, bad piano, soprano saxophone mixed in at a curiously low level from time to time, etc.” (Alkyer, s. 257). Både studiomaterialet och liveinspelningarna lider av långa, oinspirerade och trevande stycken, fortsätter Welding. Han menar att *Live-Evil*, och även de flera tidigare dubbelalbumen av Davis från den här perioden, hade tjänat enormt på att redigeras ner till längden av en singelskiva: ”There’s really not a lot of playing – that is, genuinely, consistently creative high-level music making [...] There are fewer moments of truly inspired playing than on either *Bitches Brew* or *Live at the Fillmore*. Still, there are enough of them to have resulted in an impressive single LP” (Alkyer, 2007, s.257). Recensenten menar alltså att musiken behöver kortas ned, redigeras och omarbetas i studion för att framhäva de kvaliteter som bitvis hörs. Som beskrivet ovan används en stor del av Weldings text till att diskutera Davis nya musikaliska inriktning och hur den påverkar hans karriär. Som många av Davis kritiker vid den här tiden (se avsnitt 3.5) antyder Welding en misstanke om att trumpetarens musikaliska övergång mot fusion har mer med kommersiella än artistiska skäl att göra: ”Perhaps knowing that his music is viewed by many of his new listeners as a strange but pleasantly freaky trip music, is this the form he has taken – that is, give them what they deserve; they won’t know the difference anyway, so why bother?” skriver Welding i sin slutplädering av albumet (Alkyer, 2007, s. 258).

En jämförelse av recensionerna av *Live-Evil* i OJ och DB antyder att det var den, bland jazzlyssnare, hittills minst uppskattade Davisskivan sedan han börjat experimentera med fusion. Sundin ställer frågan hur länge Davis kan fortsätta på den inslagna vägen som *Live-Evil* representerar. Dessa tankar är likväl överhängande i Weldings recension av plattan för DB. Welding har egentligen mycket lite positivt att säga angående skivan, men Sundin berömmar, som tidigare, Miles Davis för en stark insats även om hans lyrik och melodik ofta saknas. Dock påpekar Sundin att även om trumpetarens insats är bra faller musiken samman utan honom. Weldings kanske starkaste kritik riktas mot skivans längd och i hans mening många överflödiga partier. Han menar att musiken hade tjänat enormt på att kraftigt redigeras och postproduceras i studion. Detta är intressant då *Live-Evil*, liksom de närmast tidigare

skivorna, redan var mycket redigerad och omarrangerad av Columbias producent Teo Macero (Carr, 1998, s. 297). Trots båda recensionernas övervägande negativa ton tydliggör båda kritikerna att de inte gett upp hoppet om Miles Davis som artist. Att skivan kommer efterföljas av en stilistisk vändpunkt är en förhoppning som återfinns i båda texterna.

4.7 On the Corner [CBS, 1972]

Med *On the Corner*, som spelades in i juni 1972, rörde sig Miles Davis ännu längre bort från den traditionella och melodiösa jazz han gjort sig känd för sedan slutet av fyrtioalet. Den representerade ännu en oväntad vändning i den rastlösa trumpetarens musik (Carr, 1998, s. 306). Som beskrivits i avsnitt 3.5 fanns det en åsikt hos vissa afro-amerikanska lyssnare och kritiker att Davis sålt ut sig till den vita rockpubliken med skivor som *Bitches Brew* och *A Tribute to Jack Johnson* (Smith, 2010, s. 10). Med *On the Corner* ville Davis nå ut till den unga svarta publiken, som vid den här tiden ofta lyssnade på funkartister som James Brown och Sly & The Family Stone. Albumet, där Davis i princip helt lämnat den europeiska musiktraditionens melodik, harmonik och notation, centrerades kring flera lager av rytm. Med två trumslagare, kongas och tabla, samt sitar, gitarrer, keyboards och blåsinstrument, vilka alla på sätt och vis spelades som slagverksinstrument, var musiken på skivan mer förankrad i afrikanska och indiska traditioner än musiken på t.ex. *Bitches Brew*. Davis val att inte inkludera någon lista över studiomusiker på skivkonvolutet var ett ovanligt grepp för jazzmusiken, och likt musiken i sig, förvirrade detta både kritiker och lyssnare (Davis & Troupe, 1989, s. 322). När *On the Corner* släpptes i slutet av 1972 var den enligt många, t.ex. DB:s och OJ:s recensenter, Miles Davis mest kontroversiella skiva dittills. Både funkrytmerna och Corky McCoys tecknade skivomslag tydliggjorde att musiken främst vände sig till en ung svart publik, hos vilka Davis hade förlorat mycket av den status han en gång haft. Skivan var mycket avantgardistisk och svårlyssnad och hade därför svårt att nå ut till den unga svarta publiken som Davis hoppats på (Carr, 1998, s. 306f). Albumet fick ta emot mycket kritik, t.ex. kallade musikvetaren Bill Cole *On the Corner* för en förolämpning mot det mänskliga intellektet (Cole, 1976, s. 173).

I OJ recenserades *On the Corner* av Thomas Millroth några månader efter att den först släppts i USA. Skivan tilldelades tre stjärnor, vilket är förvånansvärt högt när man läser kritiken i recensionen: ”*On the Corner* innehåller en mycket tät musik med envetet malande bas- och trumlinje i alla numren. Ibland undrar man om inte Henderson och Foster tröttnar någon gång”, skriver Millroth i sin kritik av vad han uppfattar som musikens enformighet (Millroth, 1973, s.23). Vidare beskrivs soundet som en ensemblemusik, där melodik och harmonik har minimerats och ersatts av fokus på effekter och klangfärger: ”Ovanpå de enkla, malande rytmerna och bastonerna utspelar sig Miles Davis nya ensemblemusik, den musik som borde innehålla någon musikalisk frihet och uppfinningsriktighet (kompet är så hårt utskrivet att det inte ens med bästa vilja går att tala om frihet)” fortsätter recensenten (ibid). Till skillnad från tidigare recensioner i OJ prisas här inte Davis själv som den musikaliska mittpunkten - ”Huvudaktörerna heter Reggie Lucas och Carlos Garnett, mellan dessa pendlar Miles själv med en stor ekonomi med medlen” (ibid). Millroth menar att Davis misslyckas med att bidra med någonting unikt, och kritiserar dennes konstanta användande av elektrisk förstärkning,

d.v.s. användningen av wah wah-pedalen, vilket får hans ton att blandas med de andra instrumenten, snarare än att sticka ut som solist. Enstaka toner och klangfärger från den hårt elektrifierade trumpeteten kan vara svåra att urskilja bland de höga gitarrerna och den massiva elektriska ljudväggen, fortsätter han. Nämnvärt är att Millroth vid det här laget, fem år efter inspelningen av *Miles in the Sky* och *Filles de Kilimanjaro*, knappt alls längre verkar räkna Davis musik till jazz. Detta visar sig då Millroth rundar av sin recension med orden:

”Tyvärr måste jag säga att helhetsintrycket av *On the Corner* är ett överarbetat producentjobb som blir tungt och malande redan efter ett nummer, men i jämförelse med andra band i samma genre (t.ex. rockgruppen Redbone) är *On the Corner* fenomenal. Bara det att Miles och grabbarna borde kunna ännu bättre och inte fastna i rockens fallgropar...” (Millroth, 1973, s.23).

I DB recenserades *On the Corner* av skribenten Will Smith som ställer sig frågan huruvida Davis nya sound här är innovativt och fantastiskt, eller endast repetitivt och långtråkigt: ”Take some chunka-chunka-chunka rhythm, lots of little percussion diddle-around sounds, some electronic mutations, add some simple tune line that sound a great deal alike and play some spacey riffs. You’ve got the ‘groovin’ formula and you stick with it to create your ‘magic’” (Smith, 1972, citerad i Alkyer, 2007, s.261). Smith lutar uppenbarligen mot det senare svaret på sin retoriska fråga, och skivan tilldelades endast två av fem stjärnor. Detta var det lägsta betyget av en Davisinspelning sedan släppet av *Dig? (1 and 2)* tjugo år tidigare (Alkyer, 2007, s. 190). Smith påpekar att albumets titel är passande då mycket av musiken låter som den spelats in på en öppen gata, eftersom instrumenten är dåligt separerade. I Smiths mening är Davis solon för det mesta starka och hans spelstil är egentligen inte markant annorlunda än den var på 1950- och 60-talet: ”The purity and simplicity of approach, the wide-open spaces to create that teasingly beautiful tension – it all remains. Sure, he’s added some electronics, but it really doesn’t alter his style much. Thank god he’s got more taste in the use of his electronic hookups than Don Ellis” (Alkyer, 2007, s.261). Vidare nämner Smith ett antal av solisterna på LP:n. Carrlos Garnett är inte övertygande på sopransax, vilket han hörs mest på, men när han spelar tenor lyser musiken till och bjuder på starka och distinkta solon, i Smiths mening. Herbie Hancock’s närvaro misstänker han vara ett tecken på att man även använt sig av en del äldre, tidigare utgivet material. För övrigt följer Smiths recension den Pete Welding skrev om *Live-Evil* i DB (se avsnitt 4.6), och menar att musiken är i stort behov av att redigeras. Med meningen ”The aforementioned Welding review asked for an affirmative answer from Davis’ next album. Sorry, Pete. How about next time?” avrundas DB:s recension (Alkyer, 2007, s.262).

OJ:s och DB:s respektive recensioner av *On the Corner* fortsätter i stort sett från deras kritik av dess föregångare, *Live-Evil*. Musiken är mycket annorlunda från Davis tidigare fusionsalbum som *In a Silent Way* och *A Tribute to Jack Johnson*, då de europeiska elementen nästan helt ersatts av afrikanskt rotade rytmer. Det är slående att när Millroth i sin recension gör en jämförelse mellan *On the Corner* och andra skivor inom samma genre drar han istället paralleller till det samtida funkrockbandet Redbone, snarare än något mer tidstypiskt jazzfusionsband. Varför ett album som överhuvudtaget inte anses innehålla jazzmusik

recenseras i Sveriges största jazzmagasin ter sig en aning märkligt. Mellan förändringarna i Davis musik på *Live-Evil* och *On the Corner* och bemötandet av dessa, är det tydligt att skribenterna för båda tidskrifterna hade betydligt svårare att ta till sig den här musiken än den på tidigare album. Återigen nämner DB:s text behovet av redigering och studioarbete av Davis album, trots att grovmaterialet på *On the Corner*, precis som *Live-Evil*, redan hade förändrats mycket i efterhand av Teo Macero (Belden, 2000, s. 10). De två recensenterna ligger relativt nära i sin kritik, men med några viktiga undantag. Den svenska pressen ansåg inte Davis insats speciellt märkvärdig, och menade istället att nyckelspelarna var Carlos Garnett och gitarristen Reggie Lucas; den senare deltog egentligen inte under inspelningen; gitarristerna som hörs är John McLaughlin och David Creamer (Alkyer, 2007, s. 23). I DB skriver man istället att Davis spelade för sällan på skivan, men att han för det mesta hade mycket starka solon som återgick till hans rötter i 50- och 60-talet. Carlos Garnetts insats beskrevs däremot som svag. Det är tydligt att det finns en skillnad i mottagandet av Davis fusionsmusik före och efter 1971.

4.8 Big Fun [CBS, 1974]

Big Fun gavs ut som en dubbel-LP som innehöll nära två timmars musik, uppdelad på fyra längre kompositioner vilka var och en upptog en skivside. Innehållsmässigt bestod det av tidigare outgiven musik inspelad mellan 1969 och 1972, där flera olika tagningar, genom postproduktion och studioarbete, sammansatts till fyra långa sviter. I en intervju med DB berättade producenten Teo Macero om det hårda arbete han bidrog med för att göra ”’Big Fun’ till en respektabel, för att inte säga perfekt skiva” (Macero, citerad i Hall, 1974, s.13f). Davis beskrev i sin autobiografi istället besvikelsen över att albumet innehöll äldre musik, som han musikaliskt och stilistiskt lämnat bakom sig. Detta tyder på att Davis personligen spelade en liten roll i utgivningen av *Big Fun* och den slutgiltiga produktionen (Davis & Troupe, 1989, s. 322). Till skillnad från 1972:s *On the Corner* var *Big Fun* ett steg tillbaka mot en mer jazzbaserad musik, eftersom den innehöll äldre, mer reflektiva inspelningar som mer påminde om *In a Silent Way* och *Bitches Brew* än skivorna från 1971 och framåt (Carr, 1998, s. 322).

Ray Townsley gav en övervägande positiv recension av *Big Fun* i DB då den gavs ut (Townsley, 1974, s. 18). Med fyra stjärnor i betyg berömmar Townsley initiativet av Columbia och Davis att gå igenom studioarkiven och ge ut äldre material som ännu inte hörts av publiken. I recensionen skriver han att de fyra spåren på *Big Fun*, genom sina respektive ljudbilder och de virtuosa musiker som deltog i inspelningarna, var och ett representerar en essentiell del av Davis jazzfusionsperiod mellan 1969 och 1972 . Själva musiken beskrivs som abstrakt och fri och både beröms och kritiseras på samma grunder: ”The concept of chordal freedom has allowed musicians to fade in and out of the impressionistic electronic network, so often without resolution or explicit direction” (Townsley, 1974, s.18). Samtidigt anser Townsley att de utdragna, ofta långsamma och sökande styckena inte alltid helt klarar av att hålla lyssnarens intresse hela vägen. För att lyckas fånga och uppskatta alla subtila överdubningar bör musiken helst lyssnas på genom ett par stabila hörlurar, påpekar han. Som

helhet är *Big Fun* i Townsleys mening dock en värdig och viktig del av Miles Davis diskografi: ”Ultimately, ’Big Fun’ is another Miles-stone in the endless unraveling of a genius at play [...] It further illuminates Miles as the musical prophet of the ‘70s which he certainly is” (Townsley, 1974, s.18).

Även Bertil Sundins recension i OJ tilldelade *Big Fun* fyra stjärnor och ger överlag intrycket att det här var ett steg tillbaka i rätt riktning från Davis två föregående album (Sundin, 1974). Många av de punkter Sundin berör stämmer mycket väl överens med motsvarande text i DB. Det är därför inte bara en möjlig slump utan snarare troligt att Sundin har använt Townleys text som förlaga för sin egen, inte minst då han även nämner att han har fått låtarnas inspelningsdatum ifrån DB. Sundin skriver, i likhet med Townsley, också att de fyra spåren fungerar som utmärkta exempel på Miles Davis olika band och skivorna som de spelade in mellan 1969 och 1972. Förutom att mer ingående diskutera spåret ”Go Ahead John” och samspelet som där uppstår mellan Davis och McLaughlin känns det mesta av recensionen som en klockren spegling av Townsleys åsikter i DB. Sundin anmärker även han att musiken kommer mest till sin rätt genom ett par ordentliga hörlurar. Båda tidskrifterna kommenterar till och med det faktum att trumpetarens röst kan höras säga en kortare mening till sin producent på spåret ”Ife”. DB:s recension avslutas med meningen: ”The real reward of this album is the raspy, hoarse voice at the conclusion of *Ife* saying ‘OK, that’s enough. Let’s hear some of that Teo’” (Townsley, 1974, s.18). Jämförelsevis lyder Sundins avslutningsfras: ”Vid slutet av *Ife* hörs förresten Davis sandpapperröst säga två hela meningar” (Sundin, 1974, s.75).

Vid sidan av de många extrema likheterna mellan de två texterna är det anmärkningsvärt att man i båda recensionerna noterar förekomsten av överdubbingar från postproduktionsarbetet som en viktig faktor på skivan. Trots att detta varit en essentiell del av Miles Davis musik under de berörda åren som den här uppsatsen behandlar, är detta endast den andra gång någon av OJ:s eller DB:s recensenter nämner detta (se även avsnitt 4.3). Kanske är överdubbingarna fler och tydligare här, men det är trots allt intressant att betona att detta, för Davis studiomusik, flitigt använda produktionssätt endast tas upp i enstaka fall, och då endast flyktigt. Studioproducenten Teo Macero som senare blivit en erkänd faktor i skapandet av soundet under den här perioden (Carr, 1998) nämns däremot inte som en musikalisk faktor i någon av recensionerna.

4.9 *Get Up With It* [CBS, 1974]

Get Up With It släpptes i slutet av 1974 och var som *Big Fun* en dubbel-LP innehållande en blandning av tidigare outgivet material, från inspelningar gjorda mellan 1970 och 1974. Till skillnad från den ovannämnda innehöll dock *Get Up With It* till största del relativt nyinspelat material, och inkluderade både några av Davis mest abstrakta och experimentella verk, samt kraftigt funk- och R&B-betonade kompositioner. Den musikaliska era som påbörjades med *Miles in the Sky* avslutades på många sätt här. *Get Up With It* blev Davis sista skivsläpp med nya kompositioner på en längre tid. Detta berodde på att han helt drog sig tillbaka från musiken efter ett antal spelningar sommaren 1975 (Davis & Troupe, 1989, s. 333). Davis

musikaliska ”förtidspension” sträckte sig fram till 1981 då han åter samlade ihop ett nytt band, spelade in och släppte *Man With the Horn* som gavs ut på Columbia Records. Musiken på denna och de efterföljande 80-talsalbumen var fortfarande rotade i popmusik, men var mindre experimentella och kontroversiella än den som behandlas i denna uppsats (Carr, 1998, s. 350).

Den över två timmar långa *Get Up With It* recenserades aldrig i OJ. Detta kan ha sin förklaring i att OJ vid den här tidpunkten kände att Miles Davis musik inte längre passade för magasinets striktare jazzinriktning. Både de föregående recensionerna av *On the Corner*, och *Live-Evil*, kritiserade Davis då han i allt större utsträckning spelade musik som hade väldigt lite att göra med traditionell jazz (se avsnitt 4.6 samt 4.7). Enligt musikforskaren Alf Arvidsson fick jazzfusion aldrig det genomslag i Sverige som det fann i USA. Det fanns en del artister som sysslade med genreöverskridande musik, men många lyssnare och kritiker ville få in jazzen i musikens finrum, medan pop- och rockmusiken ansågs ytlig (Arvidsson, 2011, s. 194ff).

I DB recenserades däremot skivan strax efter att den släpptes, och då av Charles Mitchell. Mitchell kallar *Get Up With It* för Davis mest sammanhängande och banbrytande LP sedan 1971s *Live-Evil* (vilket visar på splittringen som fanns jazzkritiker emellan, då denna kritiserades kraftigt av en annan recensent i DB då den gavs ut) (Mitchell, 1975, citerad i Alkyer, 2007, s. 266). Mitchell beskriver *Get Up With It* som en av Davis starkaste fusionsskivor dittills, och berömmar hur artisten både överblickar och använder sig av allt det han åstadkommit under sin långa karriär, samtidigt som han fortsätter att utveckla musiken på framförallt ett rytmiskt plan: ”Miles has made innovations in every area of contemporary music: harmonic, melodic, coloristic and now rhythmic. *Get Up With It* explodes the possibilities of fusion rhythms first suggested as far back as Tony Williams tenure with the band” (ibid). Att musiken är djupt rotad i bluesen är någonting som Mitchell flera gånger återkommer till i den ovanligt långa recensionen. Davis trumpetspel genom hela skivan beskrivs som fenomenalt, och likaså det han åstadkommer med hjälp av den elektrifierade wah wah-pedalen som förändrar hans ton: ”Miles is more into vocalization on the trumpet than ever, the wah-wah now completely incorporated into the way he hears the music. His solos are all variations on blues concepts [...] and it speaks from a frankly black perspective” (ibid). Mitchell berömmar flera av instrumentalisterna för sina respektive insatser på skivan. Slagverkarna Al Foster, och James ”Mtume” Foster skapar en dialog med kontramelodier och rytmiska figurer vilka är centrala för soundet, påpekar han. Inkluderingen av de två elgitarristerna Reggie Lucas och Pete Cosey, som hörs på majoriteten av spåren, är enligt Mitchell en annan lyckad förstärkning av musiken: ”Cosey and Lucas seems to be able to do it all, from abstract blues lines in the quiet spaces to churning rhythm blankets in the wilder ensembles” (ibid).

I princip varje enskilt spår tas upp i recensionen. Skivans mittpunkt är i Mitchells åsikt den explosiva, över trettio minuter långa ”Calypso Frelimo”, vilken han anser vara en lika essentiell, och lyssningsvärd inspelning som de absolut bästa från trumpetarens hela karriär. Trots att Mitchell lägger mycket fokus på de individuella spåren och musikernas insatser,

menar han att skivans stora behållning infinner sig då alla dessa enskilda komponenter samspelar, och bildar en helhet: ”Though this review has focused on the individual components, the final strength of this music lies in its total power. For the first time, Miles Davis has forged a music of collective intensity and ensemble unity, rather than stellar individuals in orbit around Miles’ sun” (Alkyer, 2007, s.267). Avslutningsvis skriver han att den komplexa och själfyllda musiken på *Get Up With It* representerar ännu en ny riktning i Miles Davis musik.

Get Up With It innehåller åtta kompositioner med en blandning av material inspelat på 70-talets första hälft. Genom att inkludera både 1970:s ”Honky Tonk” och 1973:s episka ”Calypso Frelimo” får lyssnaren ta del av Davis stilistiska utveckling och musikaliska paralleller mellan de respektive studiomusikerna. Den sistnämnda kompositionen omnämns som kulmen av Davis tidiga jazzrock, och är i Mitchells tycke lika intressant som valfritt stycke från trumpetarens långa karriär. DB:s recension lägger stor vikt på specifika musikaliska händelser på skivan och musiker och kompositioner hyllas. Dess största styrka ligger dock i den totala kombinationen av alla dessa element, enligt Mitchell. Han menar att Davis för första gången har lyckats sammanföra ett album av perfekt ensemblespel och kollektiv intensitet, istället för en rad fantastiska individuella framföranden centrerade runt Davis briljans. Mitchell pekar på att *Get Up With It* representerar ännu en ny riktning för Miles Davis musik, en komplex och soulfylld sådan, full av soniska överraskningar, där artisten fortsätter trotsa musikens lagar och stilistiska riktlinjer. Till följd av den ovanligt långa och i stort sett enhälligt positiva recensionen betygsattes *Get Up With It* med fem stjärnor.

4.10 En överblick av OJ:s och DB:s bemötande av Davis tidiga fusionsmusik som helhet

Genom denna undersökning har jag tydligt kunnat se att OJ:s och DB:s skribenter, på ett övergripande sätt, delat många gemensamma synsätt på Miles Davis tidiga fusionsmusik då den först gavs ut. Intressant är att det i stort sett är samma skivor som tilldelades positiv respektive negativt betonade recensioner de två magasinerna emellan. Varken de svenska eller amerikanska skribenterna motsatte sig introducerandet av elektriska och elektroniska instrument och en mer pop- och rockbaserad harmonik då Davis först införde detta på *Miles in the Sky* (avsnitt 4.1) och *Filles de Kilimanjaro* (4.2). Tvärtom ställde sig OJ:s Idestam-Almqvist och DB:s Heineman mycket positiva till vad dessa förändringar tillförde musiken. *Miles in the Sky* och *Filles de Kilimanjaro* kan idag ses som en mjukare övergång mellan den, för jazzen, mer traditionella Hard Bop baserade musik Davis tidigare spelat och den mer uttalat rockinspirerade musik som 1969 gavs ut på *In a Silent Way* (4.3) och 1970 på *Bitches Brew* (4.4). Experimenten med elektroniskt förstärkta instrument, teknologi och dagens populärmusik introducerades först i en, för jazzlyssnare, relativt lättlyssnad variant, vilket gjorde den mer aggressivt annorlunda fusionsmusiken som de två sistnämnda skivorna innehöll mindre överraskande. Denna metod för att introducera de förändringar som höll på att hända i Davis musik verkar ha fungerat väl då man ser på de respektive positiva

recensionerna i DB och OJ. *In a Silent Way* recenserades visserligen inte i OJ då den först släpptes, vilket gör det omöjligt att med någon säkerhet säga vad den svenska pressen ansåg om det nya soundet på LP:n vid tiden för dess release. Visserligen var DB:s Larry Kart mer kritisk av soundet till *In a Silent Way* än vad tidskriften ställt sig mot de närmast föregående Davisskivorna, då recensenten inte var övertygad av skivans ensemblespel med bl.a. gitarr och tre olika keyboardister. Någon negativ inställning till Davis nya rockinspirerade sound kan man däremot inte hitta i varken OJ:s eller DB:s recension av *Bitches Brew* då den gavs ut året därpå. Trots att skivan är relativt svårlyssnad, kraftigt elektrifierad, och annorlunda från all annan jazz vid den här tiden, var Lars Ove Westin och Jim Szantor båda mycket övertygade av Davis musikaliska inriktning. Framförallt den svenska Westin var närmast lyrisk i sin recension, delade ut högsta betyg och utnämnde *Bitches Brew* till Månadens Album. Likväl i den svenska recensionen av *A Tribute to Jack Johnson* (4.5) året därpå skriver Bertil Sundin att Miles Davis med sin grupp har lyckats skapa det första riktigt nya och intressanta jazzsoundet på en längre tid.

Efter 1971 kan man se en tendens från jazzpressen att deras mottagande av Davis fortsatta musikaliska utveckling var betydligt mindre uppskattande. Möjligtvis har detta sin förklaring i att jazzskribenterna hade lättare att ta till sig, uppskatta och förstå Davis fusionsmusik medan den fortfarande hade en tydlig förankring i trumpetarens ursprungliga jazzrötter. Exempelvis albumet *A Tribute to Jack Johnson*, som både OJ och DB gav högsta betyg, är visserligen starkt rockdriven, men innehåller tillika långa stycken med energiska men melodiska och mycket välspelade trumpetsolon framförda utan elektrisk förstärkning. Det bästa exemplet på motsatsen är 1972:s *On the Corner* (avsnitt 4.7), där nästan all jazzestetik slopats och ersatts av en kraftigt pådrivande rytm, och ett totalt elektrifierat ensemblespel. Davis själv spelar relativt lite på denna skiva, och när han gör det är det utan undantag med kraftigt elektriskt förstärkt trumpet. *On the Corner* var också det album, bland de som den här uppsatsen inriktat sig på, som tilldelades lägst betyg och möttes av hårdast kritik från både OJ:s och DB:s recensenter. Thomas Millroth gick t.o.m. så långt som att hänvisa till en grupp utan någon anknytning till jazzscenen vid en ”jämförelse med andra band i samma genre” (Millroth, 1973, s.21). I både recensionerna av *Live-Evil* (avsnitt 4.6), och *On the Corner* talar recensenterna om en nedåtgående spiral som representerar Miles Davis musik under den här perioden. Anledningen till att musiken betraktades så under 70-talet hör ihop med att Davis allt mer lämnade jazzen, och att betoningen från melodik övergick till tung rytmik, och elektriskt ensemblespel. Detta förstärks av att uppföljaren *Big Fun* (avsnitt 4.8) innehöll betydligt fler element av traditionell jazz än *Live-Evil* och *On the Corner*. Detta berodde inte på att Davis rättade sig efter kritikerna, utan på att den innehöll flera tidigare utgivna spår, inspelade 1969 och 1970 med endast ett stycke från 1972. Resultatet blev mycket positiva recensioner i båda facktidningarna, där man berömde den fria men reflekterande och melodiska sidan av musiken, och Davis eget trumpetspel som här återigen hördes utan elektrisk förstärkning.

Sammanfattningsvis kan sägas att inställningen till Davis musik mellan 1968 och 1975 som helhet var mer uppskattande än kritiserande från både OJ:s och DB:s recensenter. Överlag kan man se att de svenska recensenterna i flera av fallen ansåg och beskrev musiken som än mer

tilltalande än sina amerikanska kollegor. Majoriteten av de utgivna albumen tilldelades av båda tidskrifterna fyra eller fem stjärnor i betyg, med endast ett fåtal utstickande undantag. De mer negativt inställda recensionerna förekom utan undantag senare under den berörda perioden, då musiken blivit än mer abstrakt, och hade betydligt mindre att göra med någon traditionsenlig jazz. Den enda studioskivan inspelad och utgiven mellan de här åren som inte skrevs om av båda de två tidskrifterna är den kronologiskt senaste – 1974:s *Get Up With It* (4.9) vilken av oklar anledning valdes att inte recenseras i OJ. I DB lovordades dock detta album som gavs högsta möjliga betyg. Recensenten Charles Mitchell menade att skivan visade att Davis återigen var på väg mot nya utforskade musikaliska territorier.

5 Sammanfattande analys

Perioden då Miles Davis började spela fusion, fram till uppehållet 1975 kan betraktas som trumpetarens mest omtvistade, men enligt vissa även mest kreativa, musikaliska era. Myten om hur Davis vände jazzen ryggen, och att jazzpressen i sin tur gjorde detsamma mot honom, har stadigt växt fram genom åren. Lyssnare, musiker och kritiker har delats upp i två läger – de som anser att denna del av Davis diskografi hjälpte till att föra jazzen som musikaliskt språk framåt, samt de som menar att han spädde ut jazzen och svek sina rötter och ideal genom att alliera sig med den skivköpande rockpubliken, övervägande av kommersiella skäl och påtryckningar från skivbolaget. Till den senare kretsen hör till exempel musikern Wynton Marsalis, jazzkritikern Stanley Crouch och författaren Bill Cole (Davis & Troupe, 1989, s. 359f; Carr, 1998, s. 526; Cole, 1976, s. 116ff). Bland DB:s och OJ:s många olika recensenter av de nio albumen som den här uppsatsen bygger på hittas representanter från båda lägren.

I DB skrev totalt åtta olika kritiker om varsin skiva från den gällande perioden. Detta har både för- och nackdelar i det här sammanhanget. Bilden blir mer nyanserad då fler röster kommer till tals. Samtidigt saknas någon inblick i hur en enskild kritikers åsikt formats och förändrats med musikens pågående utveckling. Det senare är en intressant aspekt med tanke på att Davis musik i sig förändrades enormt över tiden, nästan med varje ny skiva. Däremot finns detta till viss del dokumenterat i OJ, där skribenten Bertil Sundin recenserade fyra av de åtta omskrivna plattorna. De album Sundin recenserade är *In a Silent Way*, *A Tribute to Jack Johnson*, *Live-Evil*, och *Big Fun*. Alla fyra texterna har mycket gemensamt i sitt sätt att betrakta musiken, och målar tillsammans upp en bild av Sundins åsikt om Miles Davis experiment som jazzfusion-artist. Bortsett från den positiva *Jack Johnson*-recensionen är han kluven till musiken, vilket också speglar många andras inställning till trumpetarens sound vid den här tiden (se avsnitt 3.5). Å ena sidan lovordar han Davis, som han ofta anser fantastisk, och som ofta ensam får hålla musiken levande. Å den andra sidan talar Sundin om en tom esteticism som saknar något egentligt budskap. Han påpekar att de rytmiska och klangliga improvisationerna som står i fokus aldrig helt lyckas engagera lyssnaren. Sundins recensioner är också de som stämmer bäst överens med de i den amerikanska tidskriften, det vill säga att man kan hitta flera likheter, som att *Big Fun* gör sig bäst i ett par ordentliga hörlurar. Skivorna kom ut och omskrevs tidigare i USA än i Sverige, vilket gör det möjligt att Sundin på förhand har läst och inspirerats av dessa. Den svenska marknaden för amerikanska tidskrifter var

betydligt mer begränsad då än idag, vilket gör att sådana likheter var troligare att undgå läsarna. Det ska dock poängteras att det i Sundins fall handlar om inspiration från de amerikanska kollegorna, snarare än något plagiat.

Miles Davis tidigast utgivna musik med elektrisk förstärkning, och rytmik/harmonik tydligt inspirerad av dåtidens rockmusik, hittar man på skivorna *Miles in the Sky* och *Filles de Kilimanjaro*. Albumen mottogs mycket positivt i både OJ och DB då de släpptes 1968. I båda tidskrifterna är man tydliga med att uppmärksamma att Davis tagit ett stort steg mot en ny musikalisk inriktning, vilken starkt underströmmas av influenser från pop- och rockvärlden. I den amerikanska recensionen talar man om flera av hörnstenarna i vad som skulle komma att bli känt som jazzfusion, inte minst då man omnämner en av kompositionerna som en direkt korsning mellan jazz och bluesrock. Intressantast här är mottagandet av Davis tidigast utgivna fusionsexperiment med mycket positiva reaktioner från båda publikationerna. Inslagen av de utstickande elektriskt förstärkta instrumenten kritiserar inte överhuvudtaget i någon av recensionerna. I den amerikanska versionen hyllas de snarare medan de i Sverige inte alls noteras. OJ:s Idestam-Almqvist drar ett skiljetecken mellan Davis och andra samtida jazzartisters experimenterande med den här typen av genreöverskridningar, med motiveringen att Davis lyckas göra detta med stor trovärdighet. Hur pass väl det här stämmer överens med tidskriftens recensioner av övrig tidig fusionsmusik är svårt att säga, men frågan kan tänkas ligga till grund för fortsatt relevant forskning på området. Vad de två recensionerna visar på är att både den amerikanska och svenska jazzpressen accepterade, och till och med hyllade, det tidiga introducerandet av jazzfusion-element i Davis studiomusik.

Trots att många av elementen började användas tidigare är det vanligt att beteckna de två nästkommande albumen, *In a Silent Way* och *Bitches Brew*, som Davis kompletta övergång till fusion. Davis kritiker menade att den nya inriktningen var ett tydligt försök att kommersialisera sin musik, och att genom introduceringen av elektriska instrument och tydliga influenser av rockmusik alliera sig med en ny, yngre publik. Afro-amerikanska publikationer som *Jet* och musikvetaren Bill Cole hade svårt att förlika sig med att Davis nu valde att omge sig med ett stort antal vita musiker, då det vid den här tiden fanns många duktiga afro-amerikanska jazzmusiker som stod utan arbete (Cole, 1976, s.113f; s.172). Trots blandad kritik lyckades *In a Silent Way* dock sälja betydligt bättre än Davis musik hade gjort på länge, vilket visar på att det fanns en stor skara som var öppen för hans experimenterande med jazz och rock. Att man i OJ helt uteslöt albumet från sina recensionssidor vid releasen ter sig därför märkligt. Kanske ansåg man i början av 1969 att *In a Silent Way* var en överträdelse för långt mot ett annat musikaliskt idiom för att platsa OJ:s strikta musikaliska inriktning?

Om ovanstående antagande har någon förankring i verkligheten hade i sådana fall dessa övertygelser luckrats upp i samband med den popularitet som jazzfusion relativt snabbt funnit (Kjellberg, 2007, s. 792). Både *Bitches Brew* och *A Tribute to Jack Johnson* gavs övervägande positiva recensioner i OJ. Detsamma gällde för DB, där man från och med 1972 till och med i viss utsträckning omprofilerade magasinet genom att addera undertiteln ”jazz – blues – rock” (DB, 2011). Detta visar tydligt att man förstod vikten av jazzfusion och det genreöverskridande musikaliska mötet som stilen innebar. Det är troligt att båda magasinens

redaktioner utgick från att det hade varit omöjligt att fortsätta driva en jazzfacktidsskrift på 70-talet utan att ge vika för rockmusikens influenser. Miles Davis var en central del i jazzfusions popularitet, lika mycket som dess stilistiska utveckling. Dessutom var Davis prestige så pass stor att det betydde en rejäl knuff framåt i karriären för de musiker som spelade med honom (Cole, 1976, s. 113). *Bitches Brew* sålde bättre än någon av hans tidigare skivor, och majoriteten av de tretton musikerna som deltog i inspelningen gick vidare till att bli nyckelpersoner i utvecklingen av jazzfusion som ledare för sina egna orkestrar (Kjellberg, 2007, s. 792). Det är omöjligt att säga hur denna utveckling av jazzen på det sena 1960- och 70-talet hade sett ut utan Miles Davis involvering, men det är mycket troligt att den hade sett radikalt annorlunda ut.

Förutom Davis och hans bandmedlemmars innovation och virtuositet var producenten Teo Maceros roll en mycket viktig del i skapandet av musiken som den slutligen lät på skivorna. Detta har idag accepterats som ett välkänt faktum och omnämns flitigt i återblicksrecensioner, skivkonvolut och dylikt. Däremot får man leta länge och noga innan man upptäcker Maceros namn eller arbete i såväl OJ:s som DB:s dåtida recensioner. Framförallt Weldings recension av *Live-Evil* i DB är i det här sammanhanget speciellt talande. Mycket av Weldings negativt laddade kritik handlar om avsaknaden av postproduktion, och modifiering av livematerialet som större delen av dubbelskivan består av. Faktum är att *Live-Evil* innehåller ca 86 minuter livemusik, nedklippat från 110 minuters råmaterial vilket man kunde se då originalkonserten 2005 släpptes på CD-boxen *The Cellar Door Sessions*. Det var inte ovanligt att man använde s.k. studioedits för att klippa ihop musik från flera olika tagningar och därigenom skapa betydligt längre versioner av kompositionerna än vad som fanns inspelat (Waters, 2011, s. 240). Min uppfattning är att Welding helt förbisåg detta till följd av att han, till skillnad från en rimligt påläst recensent idag, inte kände till tillvägagångssättet som skivan producerats på. Därför kunde han lättare anta att man valt bort att klippa ner materialet, eftersom det passade ihop med hans argument att musiken led av långa och oinspirerade stycken.

Med recensionerna av *Live-Evil* och *On the Corner* kan man se att en mer negativ inställning till Davis musik hade etablerat sig hos både OJ:s och DB:s skribenter. Tre utav de föregående fyra studioalbumen hade mottagit högsta betyg i åtminstone en av tidskrifterna. De här skivorna visade på ännu en ny musikalisk inriktning för Davis, där han valt att separera sig allt mer från europeiska harmoniktraditioner, och satt rytm framför melodik. Varken Sundin, Welding, Millroth eller Smith, som står för de fyra recensionerna av de här två skivorna, var nöjda med den nya inriktningen. Welding tar här för första gången upp, i materialet jag har utgått ifrån, frågan om Miles Davis dåtida musikaliska inriktning uppstått mer av kommersiella än artistiska skäl. Denna åsikt speglar andras samtida kritik av Davis fusionsinspelningar, och verkar ha varit ett populärt skäl att ange för dem som inte gillade trumpetarens nya inriktning (Cole, 1976, s. 117f; Carr, 1998, s. 525; Smith, 2010, s. 8). I autobiografin skriver Davis dock att han 1971, samma år som *Live-Evil* släpptes, vann DB:s läsarpriis för bästa trumpetare och att hans band blev utsett till bästa liveband (Davis & Troupe, 1989, s. 319). Detta är i så fall ett bevis på att han, även vid den här tiden, fortfarande hade en stor hängiven skara följare även bland jazzlyssnare.

Relevant är också att OJ:s Millroth i sin recension av *On the Corner* helt verkar ha räknat bort musiken från jazzidiomet, då han omnämner rockbandet Redbone som ett exempel på ett band i samma genre. Det är sant att musiken med Davis på den skivan gått ifrån det mesta av sina rötter i jazzen, vid sidan av att det fortfarande handlar om improviserad instrumentalmusik. Möjligen var det till följd av detta som OJ valde att inte skriva om *Get Up With It*, artistens sista skiva inom den period som denna uppsats är fokuserad kring. Visserligen kan en facktidning inte hinna med att recensera varje nyutgiven jazzskiva, men det ter sig ändå förvånande att man valt bort att skriva om en ny LP innehållande över två timmars musik, med ett av jazzens fortfarande största namn. Vid det här laget var Davis musik mer förankrad i renodlad blues än vad man brukar förknippa med jazz, och musikerna i hans band bestod till lika stor del av spelare från rockgenren som de med jazzbakgrund. I DB, som garderat sig som en jazztidning som även tittade på blues och rock, hyllades däremot den musikaliska inriktningen på ”Get Up With It”. Charles Mitchell tilldelade denna fullt betyg och den blev därmed den första Davisskivan att nå fem stjärnor på nära fyra år.

Avslutningsvis kan sägas att jag genom denna undersökning har kunnat se att påståendet att de etablerade jazzkritikerna ställde sig missnöjda och oförstående till Miles Davis tidiga jazzfusion-skivor inte stämmer överens med verkligheten: åtminstone inte i OJ:s och DB:s fall. Framförallt de tidigare skivorna som *Bitches Brew* och *Filles de Kilimanjaro* bemöttes av nästan enhälligt positiv kritik i både OJ och DB. Man kan se en tendens till ogillande, och oförståelse av inriktningen på *On the Corner* och *Live-Evil*, där melodin och de europeiska formreglerna allt mer tryckts bort. Således är det tydligt att inställningen till Davis musik förändrades, och blev mer negativt laddad, i takt med att den utvecklades och förnyades längre in på 1970-talet. Sett som en helhet var dock mottagandet av Davis experimentella och rockinfluerade musik, utgiven mellan 1968 och 1974, betydligt mer positivt än negativt betonad i den dåtida jazzpressen, här representerad av OJ och DB. Skillnaderna mellan de två tidningarnas bemötande av dessa album är oftast relativt små, då det i stort sett är samma skivor som gavs positiv, respektive negativ kritik. Överlag kan man dock se att de svenska skribenterna haft en något mer positiv inställning till musiken från den här eran. Detta yttrar sig genom att de skivor som hyllas görs det ännu tydligare i OJ, medan de hårdast kritiserade albumen får ett något mindre kritiskt bemötande i OJ än DB.

6 Litteratur- och källförteckning

Alkyer, Frank. *The Miles Davis Reader: Interviews & Features from Down Beat Magazine*. Hal Leonard Books, New York, NY, 2007

Arvidsson, Alf. *Jazzens väg inom svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930-1975*. Gidlunds förlag, Mörklinta, 2011

Azzerad, Michael. *Bitches Brew Live* (Skivkonvolut). Columbia Legacy, 2011

Belden, Bob. *On The Corner* (Skivkonvolut). Columbia Legacy, 2000

Carr, Ian. *Miles Davis: The Definite Biography*. HarperCollins Publishers, London, 1998

Cole, Bob. *Miles Davis: A Musical Biography*. Bohusläningens AB, Uddevalla, 1976

Davis, Miles & Troupe, Quincy. *Miles – The Autobiography*. Simon & Schuster, New York, 1989

Hall, Gregg. "Teo - The man behind the scene". *Down Beat Magazine*, 1974/07/18

Idestam-Alqvist, Dick. "Miles in the Sky / Filles de Kilimanjaro". *Orkester Journalen*, nummer 11/1969

Kahn, Ashley. *Miles Davis Quintet – LIVE in Europe 1967: The Bootleg Series, Vol. 1*. (Skivkonvolut). Columbia Legacy, 2011

Kjellberg, Erik. *Natur & Kulturs musikhistoria* (2:a upplagan). Natur & Kultur. Stockholm, 2007

Losin, Peter. Miles Davis Sessions: 1970-1978 [Databas/Diskografi]
<<http://www.plosin.com/milesAhead/Sessions.aspx?d=7>>, hämtad, 2012/06/20

Milkowski, Bill. *The Complete Jack Johnson Sessions* (Skivkonvolut). Columbia Legacy, 2003

Millroth, Thomas. "On the Corner". *Orkester Journalen*, nummer 02/1973

N.N. "About Down Beat – A History as Rich as Jazz Itself". *Down Beat Magazine*.
<<http://www.downbeat.com/default.asp?sect=about>>, hämtad 2011/12/20

N.N. "Om OrkesterJournalen". *Orkester Journalen*.
<http://www.orkesterjournalen.com/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=100183>, hämtad 2011/12/29

N.N. "Sordin". *Nationalencyklopedin*. <<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/kort/sordin>>, hämtad 2012-07-30.

Reinholdson, Peter. "Fusion". *Nationalencyklopedin*.
<<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/lang/fusion/176718>>, hämtad 2011/12/04

- Santana, Carlos. *Miles Electric: A Different Kind of Blue* (DVD-film). Eagle Vision, 2004
- Shipton, Alyn. *A New History of Jazz* (2:a upplagan). Continuum, London, 2007
- Smith, Jeremy. "Sell it Black: Race and Marketing in Miles Davis's Early Fusion Jazz". *Jazz Perspectives* IV/1: Rethinking jazz through the '70s. 2010
- Sundin, Bertil. "Big Fun". *Orkester Journalen*, nummer 01/1975
- Sundin, Bertil. "In a Silent Way". *Orkester Journalen*, nummer 10/1970
- Sundin, Bertil. "Live-Evil". *Orkester Journalen*, nummer 06/1972
- Sundin, Bertil. "A Tribute to Jack Johnson". *Orkester Journalen*, nummer 12/1971
- Szantor, Jim. "Bitches Brew". *Down Beat Magazine*, nummer 12/1970
- Townley, Ray. "Big Fun". *Down Beat Magazine*, 20/06/1974
- Waters, Keith. *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68*. Oxford University Press, New York, 2011
- Westin, Lars Ove. "Bitches Brew". *Orkester Journalen*, nummer 09/1970