

Jazz og sex og sånt

Noen tanker om livets
store spørsmål

Men er'e jazz'a?

Noen tanker om jazzen, døden og kjærligheten

Johan Hauknes,

Første gang publisert i Fire flate, juli 2017

Revidert versjon, juli 2019

Oppdatert med mindre revisjoner, september 2024



I. Er'e jazz'a? Eller tenker'u bare på sex?

Jazz-jubileene er mange, disse første to-tre tiårene i det 21. århundret. I 2019 var det 100 år siden jazzen kom til Norge for første gang. Dette året var det også 142 år siden Buddy Bolden ble født, den første store spellemannen som sto fram i jazzhistoria.

I 2017 var det ikke bare 100 år siden den første plateinnspillingen som ble benevnt som jazz, det var også 100 år siden en av jazzens aller største vokalist – Ella Fitzgerald – ble født. I 1917 ble også en av de betydeligste fornyerne av jazztrompet-spill – og av jazz overhodet – født. Vi kjenner ham som «Dizzy» Gillespie. Samme året – og bare elleve dager før Dizzy – ble Thelonious Monk født.

Som om ikke dette var nok, nitti år før 2017 ble dessuten to toneangivende saksofonstemmer født, vi kjenner dem som Stan Getz og Gerry Mulligan. På toppen av det var det i tillegg femti år siden John Coltrane døde. Coltrane ville i 2024 fylt 98 år, han ble født i 1926.

Det var i 2017 også femti år siden Jan Garbarek utga sin aller første LP. På plata «Til Vigdis» spilte Jan Coltranes tributt til Paul Chambers, ei låt som Garbarek omformet til en hyllest til Coltrane og dermed kalte «Mr. JC». To år seinere, i 1969, ga Garbarek ut sin andre plate «Esoteric Circle», initiert av George Russell.

På denne bakgrunn vil jeg på de neste sidene gi noen refleksjoner i essay-form over den improviserte musikkens karakter på kritiske punkter i dens hundreårige historie og hvor den er på vei et godt stykke inn i det 21. århundret. Teksten ble opprinnelig skrevet i forbindelse med Molde jazzfestival i 2017, og publisert under festivaldagene i midten av juli dette året. Noen få og små deler av teksten gjenspeiler dette.

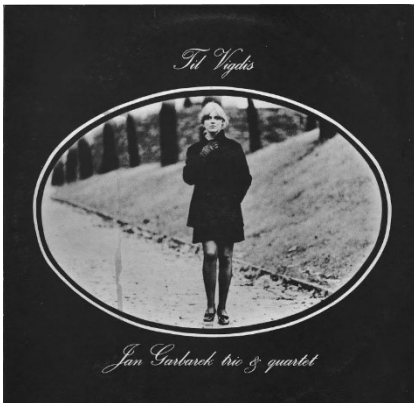
Hvordan skal vi i dag forholde oss til musikkformen som hadde sitt opphav på nordkysten av Mexicogolfen for over ett hundre år siden? Hva er dette vi i dag betegner som jazz i dagens kontemporære musikk, 100 år etter *the Jazz Age*? Er jazz musikk i dag? Og i så fall, er det noe som kjennemerker denne musikken? Er jazz et stilistisk uttrykk, en musikalsk sjanger, noe helt annet, ... eller ingen av delene? Er jazz populærkultur og bruksmusikk, eller er det den moderne samtidsmusikken? Er det musikk for adspredelse eller er det *'l'art pour l'art'*? Er det alt dette eller ingenting av det, på en gang?

Håpet mitt er å gi deg et underholdende innsyn i jazzens vesen og i dens underliv, i dens karakter. Kanskje kan jeg gjennom det bidra til også å stimulere leserens tenking omkring improvisert musikk, jazz og annen

sær musikk. Den musikken som i våre dager strømmer over oss i en mangfoldig og sammensatt kakofoni av all slags musikk. Men som alt regnes inn under en paraply som *jazz*.

Men først og fremst vil jeg gi deg mange spørsmål og ytterst få svar. Det er, mener nå jeg, gjennom dialogen og refleksjonen vi utvider vår horisont og gir oss selv grunnlag for ny forståelse. Det skjer ikke gjennom presentering av ferdigfordøyde svar.

Er du uenig, kan du bare ta deg en bolle. Med rosin, uten eller sjokolade, *I don't give a shit*. Er du enig, inviterer jeg deg med på en reise de neste dagene.



Jan Garbarek, "Til Vigdis" (1967)

Jeg skal, nærmest selvfølgelig, begynne med spørsmålet om jazz er tradisjonsmusikk, en folkemusikk – på lik linje med vår egen og andres folkemusikk. Da **Louis Armstrong** ble spurt om dette, om jazz var folkemusikk, var hans svar at; ja, selvfølgelig er jazz folkemusikk. Han fortsatte videre: «Man, all music is folk music. You ain't never heard no horse sing a song, have you?».

Jazz var folkemusikk – og som all folkemusikk var den en refleksjon av de forhold musikerne kom fra, levde under og hvem de møtte.

Mer enn det, jazzten vokste som vi alle vet ut av sex-industrien. Hadde det ikke vært for New Orleans' horedistrikt, *Storyville*, ville jazzen muligens ikke vært den samme som i dag, over ett hundre år seinere.

Men heller ikke dagens Molde ville da ha vært det samme. Det bør jo være velkjent at det var horestrøket i New Orleans og det som skjedde der, omtrent femti år tidligere, som var det nærmest selvfølgelig forbildet da Moldes nye jazzklubb skulle etableres og gis navn i 1953.

Men ikke nok med det. Miljøet i denne klubben, med Pingen, Kikkan, Petterson jr og andre unge –som velkjent er, sto alle disse noen år seinere bak etableringen av jazzfestivalen i Molde. Første gang festivalen ble gjennomført var i 1961.

Storyville i New Orleans var full av bordeller – *sporting houses* ble de kalt i New Orleans. Uten New Orleans sportshus, ville det ikke vært noen jazzfestival i Molde, tør jeg påstå! Molde var i 1953 og 1961 uten disse 'gledeshusene'. Men Molde har i stedet sportshus som Røkkeløkka. Men der sportshusene i kystbyen i Louisiana ble fylt av den musikken som etter hvert ble benevnt som *jazz*, er det ikke spor av jazz i sportshusene i Molde.

Men nesten som en slags ironisk kommentar til jazzens historie, kroner den lokale arvtakeren til horestrøket Storyville på toppen av kulturhuset **Plassen!** Lokalet som bærer strøkets navn – og dermed står også som en honnør til den lokale klubben – var løftet helt opp til øverste etasje da det ble åpnet i 2012.

La oss konkludere denne første runde med følgende: *Uten sex, ingen jazz!* Så dette er vår aller første, og dermed nullte ordens hypotese på spørsmålet om hva jazz er! Ut fra standard logiske slutningsregler, skulle kunne det da følge at *med jazz, følger sex*. Vi får se hva de neste dagene bringer av tanker.

II. All that jass & roll

Er det i det hele tatt riktig å snakke om jazz som en musikkform? Eller som sex? Er det fortsatt noe i det hele tatt som holder det sammen alt det vi i dag kaller jazz? Er jazz noe overhodet? Eller er det rett og slett selve livet?

Er jazz kanskje det nye 42? At jazz er svaret på det store spørsmålet om livet, universet og alt, svaret som til slutt viser seg å være umulig å forstå eller reproducere. Men hva betyr da spørsmålet? Dette er noe av det jeg reflekterte over i denne serien skrevet for Moldejazz i jazzens jubileumsår 2017.

Den 26. februar 1917 spilte det som den gangen fremdeles kalte seg **Original Dixieland 'Jass' Band** inn henholdsvis «Dixie Jass Band One-Step» og «Livery Stable Blues». Det er jo et sterkt uttrykk for den sosiale situasjonen i USA at det var et band med hvite musikere fra New Orleans som spilte inn den første jazz-plata – et band som kopierte, ikke et band som skapte.

Legg merke til hvordan bandet skrev det nye ordet; 'jass' – med to s-er og i gåseøyne. På akkurat denne tida hadde musikantmiljøet i New Orleans og Chicago begynt å karakterisere sin blandingsmusikk med noe som vi skal se skulle indikere musikken og den tilhørende dansens *livlighet, pepp* og *energi*. Noen av dem vågde seg altså til å omtale musikken som *jas* eller *jass*.



Grunnlaget for denne nye musikken vokste fram i Louisiana, fra en smelting av tradisjoner, med afroamerikansk, kreolsk og europeisk påvirkning, med karibiske rytmer. Låtstrukturer hentet inspirasjon fra blues-tradisjoner som hadde vokst fram i området de siste tiårene, og fra en lang rekke arbeidssanger og lokal folkemusikk med sine *call-response* mønstre.

Men musikken inkluderte også musikktradisjoner fra lokale tyske immigranter, fransk-kreolsk kultur og mye annet. I det hele tatt – musikken utviklet seg gjennom en levende praksis, utøvd på gateplan, etter et Askeladden-prinsipp. Det var en genuin fusjonsmusikk. *Jazz fusion* var ikke en 1960-talls oppfinnelse! Det som ble til jazz hadde allerede i mange tiår vært en fusjonsmusikk.

– *Jeg fant, jeg fant!* sa Askeladden, og fortsatte, *jeg har slikt å gjøre, jeg har slikt å føre, så jeg fører vel den også*. Akkurat slik all verdens folkemusikk gjorde det. Og jazz er jo folkemusikk, ikke sant?

Hundreårsjubileet kan gi grunnlag for å reflektere over denne musikkformen – og om det i det hele tatt er en musikkform, eller musikksjanger. Hvor står vi i dag, over 100 år seinere? Hva er *egentlig* jazz i dag, i det 21. århundret?

Jeg skal ikke forsøke å gjøre det samme eksperimentet som det **Erlend Skomsvoll** gjorde med verket «*What if? A Counterfactual Fairytale*» som han skrev for Trondheim jazzorkester. Spørsmålet han stilte var akkurat dette, *hva er jazz som musikkuttrykk i det nye århundret?*

For å svare på det, utfører han et interessant eksperiment. Eksperimentet bygget han over et spørsmål omformulert til dette: Hvor ville jazzen vært i dag om **Igor Stravinskij**, **Arnold Schönberg** og andre samtidige komponister



Igor Stravinskij

innenfor den europeiske tradisjonen for komponert musikk, hadde levd og virket i New Orleans? Hva ville skjedd om de hadde blitt påvirket av den mangefasettete kulturen og de hadde fått prege den nye musikken som vokste fram?

Erlend Skomsvoll svar er for øvrig – og interessant nok – at i en slik alternativ verden ville jazzen vært om lag på samme sted som det den er i dag. Dette er et poeng vi skal komme tilbake til mot slutten i denne essayserien.



Ofte hevdes det at ordet *jazz* har et seksualisert innhold – at å *jazze* i New Orleans skulle bety å ha samleie, «å knulle». Knullemusikk skulle da være en treffende norsk oversettelse. Det passer jo for øvrig svært godt med at **Jelly Roll Morton** skal ha hevdet høylytt at det var han som hadde oppfunnet jazzen.

Pianisten Morton – eller Ferdinand Joseph LaMothe – var av kreolsk opprinnelse. Han tok selv et kallenavn, et artistnavn, *Jelly Roll*, som ble oppfattet å ha et seksuelt innhold. Han første spillejobber var da også på horehus i New Orleans, han underholdt gjestene her fra han var 14 år.

Det hevdes at han fulgte med på hva som skjedde på bakrommene gjennom et nøkkelhull – mens han spilte piano. Gledespiken hadde tatt med seg kunden inn dit, og Jelly Roll Morton la opp musikkens tempo og dynamikk, musikkens dramaturgi, etter hva som skjedde i senga der inne. Kanskje var det her **Maurice Ravel** fikk ideen til klimakset i sin vidunderlige «Bolero»?

Men ingen vet sikkert. I morgen skal jeg legge fram min egen hypotese om hvor *jazzen* kom fra for deg.

III. Man snakker da ikke om jazz foran damene!

I dag skal jeg lansere min lille hypotese om hvor ordet *jass*, eller *jazz*, kommer fra. Og ja, *jazz* handler om menn. Sorry, jenter! For om jazzerne ikke nødvendigvis har så mye hår på brystet, har de i hvert fall baller. Jazzen kommer rett fra ballene! Uten baller, ingen jazz. – Og så handler det jo da selvfølgelig om sex.

Min hypotese går som følger: Musikken som vokste fram på slutten av 1800-tallet i Louisiana – cakewalk, ragtime, hot music – var livlig, den fløt over av kraft og trøkk. Musikken hadde *jasm* på den tidens slang.



Dette arkaiske ordet *jasm* står fortsatt forklart i ordboka Merriam-Webster – fremdeles en av de viktigste ordbøkene over det engelske språket – som «*zest for accomplishment*» med synonymer som *drive* og *energy*.

Men *jasm* er antakeligvis også relatert til det samtidige slangordet *jism*, og kan ha hatt en tilsvarende mening som dette i mange sammenhenger. For *jism* er fortsatt et levende slangord for resultatet av mannlig ejakulasjon, for sperma. Men en som har *jism* kan også i dag fortsatt også være energisk, drivende, full av pågangsmot, av å ha gnist.

Min hypotese er altså at *jasm* – og det relaterte *jism* (kanskje er de egentlig samme ord?) – hadde denne tvetydige betydningen.

Fra *jasm*, fulgte *jass* og *jazz*. Noe som kan underbygge denne hypotesen er at avledningen *jasm* – *jazz*, synes å ha sin parallell i den – mer eller mindre samtidige(?) – avledningen i slang av *jism* – til *jizz*.

Slang-ordet *spunk* – et synonym til *jism* – har også begge disse betydningene. Ikke bare «kuksaft», det kan også bety pågangsmot, eller driv: «*she had some impressive amount of spunk*» trenger ikke bety at hun hadde en stor mengde sperma stukket unna! Historisk sett har *spunk* sitt opphav som betegnelse på gnister eller tennmiddel, fyrstikker har vært betegnet som *spunks*.

Denne koplingen mellom mannlig ejakulasjon og sprut, gnist, driv, trøkk og styrke går langt tilbake i menneskehetens historie. Ejakulasjon av sperma som bilde på befruktningen av jorda – som en representant for det som utløser jordas – og må det være lov å si, kvinnens – fruktbarhet – er et velkjent bilde i menneskets kulturhistorie.



Med det som bakgrunn kan vi begynne å forstå **Eubie Blakes** holdning til det som skjedde da hans musikal «Shuffle Along» ble satt opp på Broadway i 1921. Musikalen ses jo ofte på som det som startet «*the Jazz Age*» – 1920-tallets gale fascinasjon med den nye musikkformen.

Eubie Blake og **Noble Sissle**, som skrev teksten, kalte fremdeles musikken sin for *ragtime*. Men på Broadway ga produsentene denne musikken en ny betegnelse – et navn som Blake syntes var nedlatende og obskønt. Han ville ikke en gang si det – selv så seint som i 1979 – bare stave det.

Til [WNYC/NPRs Tom Vitale](#) sa han i 1979 om det som skjedde nesten seksti år tidligere: «... they called it 'J-A-Z-Z'. It wasn't called that [by us]. It was spelled 'J-A-S-S'. That was dirty, and if you knew what it was, you wouldn't say it in front of the ladies».

IV. Og bakom promper solisten

Er jazzen født i New Orleans eller i Chicago? I Storyville eller på South Side? Og hva har dette med flatulens å gjøre?

I fransk-kreolsk-tyske New Orleans og Louisiana hadde en raskt økende befolkning av frigitte slaver etter 1865 tatt med seg kulturen sin inn i en ny tid. En kultur som var utviklet under meget trange og strengt regulerte forhold.

Fra møtet mellom disse tradisjonene og kreolske og tyske folkemusikalske tradisjoner vokste det etter hvert fram ny fusjonsmusikk. Denne fusjonsmusikken omtaltes tidlig som *cakewalk*, etter hvert *ragtime*, *hot music* og andre navn. *Jig bands* og *jig piano* var også en betegnelse på den utøvde musikken. *Jig* har antakeligvis sitt opphav i den kontinental-europeiske bondedansen som ble benevnt som *gigue* eller *gig*.



Buddy Boldens band ca. 1903

I utøvelsen av denne musikken var det som i all folkemusikk mye improvisering. I miljøet rundt horestrøket Storyville og Basin Street i de fattige delene av New Orleans og andre deler av Louisiana vokste det fram en lapskaus av musikk som ble spilt i barer, på gata og i horehusene.

Det første store navnet som pekte seg ut som utøvende *spellemann* – som vi ville kalt det her på berget – var han som må karakteriseres som New Orleans' Myllarguten. Kornettisten **Buddy Bolden** ble født for over 140 år siden, og var i det første tiåret etter 1900 den mest toneangivende stemmen på gatene i New Orleans.

Og her kommer flatulensen. Det var Bolden som skrev klassikeren «Funky Butt» – en referanse til promp og annen drit og dets umiddelbare opphav. Og ikke minst lukta etterpå. Det påstås at bare det å plystre melodien i offentlig rom ble ansett som usømmelig og slibrig. Med det skapte han også et begrep som ble intimt forbundet med den nye musikken. En norsk sekstett som på 2000- og 2010-tallet spilte en moderne fusjon av New Orleans, hard bop, tango og my mer tok Boldens låttittel som sitt bandnavn.

Bolden skal også ha vært den som introduserte det rytmiske mønsteret som ble benevnt «*the Big Four*», et fire-taktig mønster (4/4) som har sitt opphav i den to-taktige (2/4) habanera-rytmen. Ifølge Wynton Marsalis er dette første gangen at basstromma synkoperer.



En guttunge som vokste opp i Storyville-miljøet på denne tida, tok opp arven etter Buddy Bolden og førte den videre. På gatene i New Orleans fikk han kallenavnet *Satchel Mouth*, etter hvert forkortet til Satchmo. Vi snakker da selvfølgelig om **Louis Armstrong**. Han ble opplært av en annen storhet i New Orleans; **King Oliver**. Om Bolden spiller rollen som telemarkingen Myllarguten, så er vel Armstrong jazzens svar på valdrisen Jørn Hilme. Mens New Orleans og Buddy Bolden da står fram som analogt til Telemarkstradisjonene, så står Armstrong og Chicago for Valdres-tradisjonene.

I 1916 begynte det å skje noe. USA gikk med i første verdenskrig og industrien i stålbelte eksploderte, med tilsvarende vekst i etterspørsel etter arbeidskraft. Mange afroamerikanere fra sørstatene trakk nordover – og mange endte opp i Chicago. South Side i Chicago ble en smeltedigel slik Storyville i New Orleans hadde vært det.

Markedet for musikerne var nå nordpå – det var her det var spillejobber og penger å tjene. King Oliver dro, og ikke lenge etter fulgte Armstrong etter. I Chicago endret musikken seg, med nye fusjoner. Chicago-musikken adskilte seg etter hvert fra New Orleans-musikken – det var musikken på South Side som kom til å prege the *Jazz Age*. I 1925-27 spilte Armstrong inn sine Hot Five og Hot Seven-skiver – og med blant annet «*Potato Head Blues*» fra 10. mai 1927, var den moderne jazzens form satt.

Nå forlot man den kollektive improvisasjonen, nå var det den solistiske improvisasjonen som ble forbildet. Først nå kan vi egentlig snakke om jazz i moderne form. Å avgjøre hvor gammel jazz er, det er nærmest som å selge gummistrikk som metervare: Hvor lang vil De at den skal være?

Den gamle musikken fra New Orleans var ikke lenger jazz, den ble etter hvert beskrevet som «*Dixieland music*». Musikk fra Dixie, fra sørstatene, fra landet sør for Mason-Dixon-linja – den linja som landmålerne Mason og Dixon trakk opp i 1767, i grensekonflikten mellom Maryland, Delaware og Pennsylvania.

Men selv i 1927 var det uklart hva den nye musikken egentlig var. Helt siden de første kimene til den nye musikken sto fram tilbake i 1880-årene, hadde fusjon vært et sentralt kjennemerke ved den – at musikken



hentet inn trekk og inspirasjoner fra all mulig annen musikk. Men derfor var også musikken i kontinuerlig forandring – og nærmest umulig å fange i en strikt definisjon.

Det var lettere å si hva jazz *ikke* var. Eller ikke å si noe i det hele tatt! Men mer om det i morgen.

V. Jazz er hva for noe, sa'ru?

På spørsmål om hva jazz var, svarte Louis Armstrong en gang at «Man, if you have to ask what it is, you'll never know». Et meningsløst og ekstremt blærete utsagn som ikke står Armstrong til særlig ære å ha gitt.

Vi har tidligere i serien nevnt to av de klassiske kjennemerkene som har blitt brukt for å karakterisere musikken, dens sjangeroverskridende og sjangerfusjonerende karakter, og etter 1927, den solistiske improvisasjonens betydning. Ved improvisasjon skulle solisten «fortelle en historie» som det ble sagt.

Et vesentlig kjennemerke og kvalitetsfaktor etter 1927 var altså solistens evne til improvisatorisk historiefortelling. Men hva det var «å fortelle en historie» ble aldri tydeliggjort. Var det snakk om rent musikalsk sammenheng/koherens, eller skulle musikken bety noe, fortelle en historie som gikk utover musikken selv?

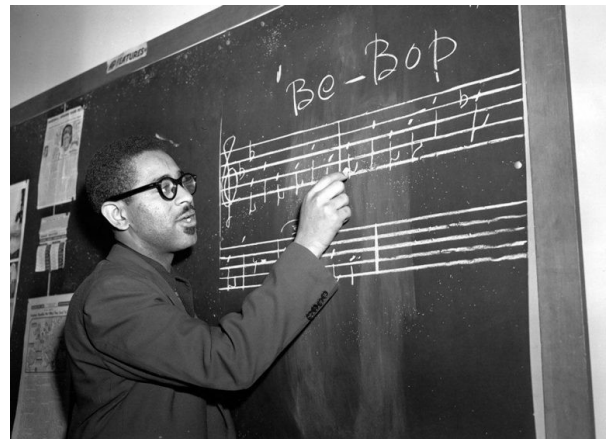
Men ytterligere to faktorer ble oppfattet som av vesentlig betydning for musikkens karakter. Og begge går tilbake til musikkens historiske opphav i en smeltedigel av mange kulturelle inntrykk i det kreolske og karibiske området.

Og til raskt endrede sosio-økonomiske forhold – som frigjøringen av slaver, økt innflytting til byene i sørstatene, det sosiale fallet til den fransk-kreolske befolkningen – alt i siste halvdel av det 19. århundret. Som igjen førte til flere, hyppigere og bredere kontaktflater mellom sosiale kulturstrukturer.

Det betyr at jazzen ikke har én mor, eller far, den har mange. Det betyr ikke at jeg undergraver den afro-amerikanske arven i musikken de neste femti årene. For den er sterk. Og det er på de to neste faktorene at denne arven er særlig stor. Den første går tilbake til navnet som ble gitt til musikken, den som ble kalt ragtime: Rytmikken i musikken var *ragged* – ujevn. Musikken var systematisk og bredt anlagt synkopert. Dette utviklet seg til begrepet *swing*. Og som Dizzy Gillespie sa en gang, *swingen* ligger i «the offbeat», det som er utenfor beatet.

Nå har jo Dizzy Gillespie sagt mye rart, som da det skulle vurderes om han var aktuell for å innkalles til militærtjeneste under andre verdenskrig. Han svarte mennene i uniform: «At this stage in my life here, the white man's foot has been in my ass hole buried up to his knee in my ass hole! ... Now you're speaking of the enemy. You're telling me the German is the enemy. At this point, I can never even remember having met a German. So if you put me out there with a gun in my hand and tell me to shoot at the enemy, I'm liable to create a case of 'mistaken identity', of who I might shoot.» Men når det gjaldt musikk, var Gillespie alltid seriøs.

Det var altså ikke lenger snakk om *downbeat* eller *upbeat* – tunge og lette taktslag – i taktene. Det var det som skjedde *mellom dem* som var det sentrale. Det er den ørlille tidsforsinkelsen – eller det motsatte – som får deg til å vugge med i musikken, til å «tap your foot». *It don't mean a thing if it ain't got that swing – doo-wah – doo-wah – doo-wah – doo-wah – doo-wah – doo-wah – doo-wah – doo-waaaah*





Noe som understreket betydningen av denne offbeat-swingen, var at musikken først og fremst var dansemusikk, bruksmusikk. Jazzmusikk var musikk å svinge seg til, derfor måtte den ha swing. Jazzen ble en rein underholdningsmusikk. Swing-industrien i USA var en stor, kommersiell underholdningsindustri.

Denne swingen – de swingede notene – har klare affiniteter til karibiske rytmer, som habanera, som hevdes å ha kommet fra både Vest-Afrika og fra Spania. Habaneraen – dansen fra Havana – ble også tatt opp i fastlandsuttrykk som hambone. På samme måte var det med tonene. Det var det som var mellom notene i de «vestlige», eller «europiske», diatoniske skalaene – *do, re, mi, fa, so, la, ti, do* og halvtonene imellom – som var det som ga spenst og liv. Dette er trekk vi kjenner fra all verdens folkemusikk, jazzmusikken er ikke noe særmerkt i dette.

De tolv tempererte tonene kjenner vi så godt. Siden vi var barn ble vi drillet i dette. Det som kom inn i jazzen fra bluesen var ikke minst pentatoniske blues-skalaer. Folkemusikalske skalaer som disse lar seg jo ikke reprodusere tonerett på et piano. Noen toner – *the signifyin' notes* – skulle være «blå». De skulle ligge utenfor det klassiske, tempererte skjemaet. Det europeiske skjemaet, som det ble betegnet som.

«Blå» toner kan du altså ikke spille på et piano. Pianoet er konstruert for å skape temperert musikk. Når Thelonious Monk ville understreke noe som lå mellom to halvtoner, så spilte han begge deler.

La oss ta et eksempel med slike «blå» toner i skandinavisk folkemusikk. I denne folkemusikken er det, som det sies, umulig å si om låtmaterialet er i dur eller moll. Start med C på pianoet. I C-dur er tersen den hvite E-tangenten. I C-moll er tersen den svarte ess-tangenten mellom D- og E-tangentene. I folkemusikkens skalaer er tersen «blå», den ligger i rommet mellom mellom Ess- og E-tangentene. Tersen er en 'kvarttone'. Eller skal vi kanskje si, tre-kvart-tone?

Den tonen en kvedar eller felespiller ville bruke, som ikke er bundet til det tempererte skjemaet, ligger mellom de to. Om nå Monk spilte skandinavisk folkemusikk og ville markere denne musikkens tvetydighet, så ville han spille ess- og E-tangentene *samtidig*. Gjør som Monk og slå ned de begge to, en på hver side av den «blå» tonen. Dette var for øvrig trikset som også Jan Johansson brukte med betydelig effekt på plata «Jazz på svenska», når han brukte den svenske folkemusikkens «blå» toner som basis for den nye jazzen, i stedet for bluesens «blå»-toner.

De fire karakteristika jeg nå har pekt ut – **musikalsk fusjon, solistisk improvisasjon, swing** og «blå» toner – var nok til å karakterisere jazzen i de første ti-årene. Også i den perioden på 1930-tallet da swing-musikken



Thelonious Monk i Minton's Playhouse, New York, september '1947. Foto: William P. Gottlieb

ble nærmest industrialisert. De fungerte som effektive vurderingskriterier for å kunne besvare spørsmålet om musikken var jazz eller ikke. De var altså positive kjennemerker, tilstrekkelig sterke til å kunne holde på en forestilling om at jazz var en musikalsk sjanger, med spesifikke kjennemerker. Det var først med lyttemusikken som utviklet seg i de første to tiårene etter andre verdenskrig at hva som var jazz eller ikke ble ordentlig uklart. *Jazz isn't a what, jazz is a how*, sa Bill Evans.

Men selv om skillet mellom jazz og ikke-jazz ble visket ut, var det alltid noe udefinert i tillegg i denne vurderingen, noe som skilte klinten fra hveten, men som ingen sa klart hva var. Noe som gjorde at musikken hadde liv eller var død, om den fortalte en historie. Noe som skilte musikk som hadde noe å gi – som Duke Ellingtons musikk – og den som ikke hadde noe å gi – som Glenn Millers. Som en av musikantene til Glenn Miller sa mange år seinere: «Det er dessverre slik at Glenn Miller er død, mens musikken hans lever videre. Det burde ha vært omvendt!»

For jazzen var fortsatt ikke død!

VI. To jazz or not to jazz

Så er vi kommet til enden i denne serien. Det er siste dagen og vi skal svare for hvor jazzen står i det 21. århundret. Da kan vi røpe hovedkonklusjonen: Jazz var en gang en betegnelse på et musikalsk uttrykk, på en musikk-sjanger. Men ikke lengre. Skal vi gjenta det sammen? *Jazz er ingen musikk-sjanger!*

Fortsatt er det slik at når andre stiller deg spørsmålet, «Men er'e jazz'a?», så er den usagte forutsetningen at jazz er noe, jazz er ikke som annen musikk. Jazz er en boks som det går an å sette én type musikk i, og hvor all mulig annen musikk ikke passer.

Da jazzen kom ut av den andre verdenskrig, hadde den ikke bare forandret fullstendig karakter. Den hadde også splittet seg i (minst) to uforliknelige bevegelser. Først var det *revival*-bevegelsen i New York, som hentet fram glemte helter fra New Orleans — som klarinettisten George Lewis — og gjennom det hentet fram det de så som den *virkelige*, den *ordentlige* jazzen. Jazzen fra landet Dixie. Alt som hadde skjedd i swing-årene var en avledning fra den *egentlige* jazzens virkelige vesen.

Men særlig var denne bevegelsen nesten aggressive mot det nye, hippe uttrykket med disse ungdommene som hadde samlet seg og spilte sammen gjennom «the after hours» mot tidlig morgen i Minton's Playhouse. Disse spilte det de kalte «*be-bop*», etter hvert bare «*bop*».

Til gjengjeld benevnte «*be-bopperne*» *revivalistene* for «*mouldy figs*», mugne fikener. Grunnen kan man jo lett tenke seg, En muggen fiken har en gråhvit sky av hår rundt seg, mens huden under er trukket sammen i rynker og urenheter. *Bopperne* var ungdommene, det friske nye, *revivalistene* var de gamle, de som var gått ut på dato.

Men fremdeles var jazzen en ting, en kategori. *Bebopen* skrudde opp tempoet, og snudde harmonisekvensene på hodet. Akkordsubstitusjoner og -inversjoner ble dagens tema. På grunnlag av de gamle swing-slagerne — som «I got Rhythm» — skrev man dem om med nye akkordprogresjoner og nye melodier oppå dem. De ble betegnet som kontrafakta. Som når Charlie «Bird» Parker skrev «Anthropology» over skjemaet til «I got Rhythm».

Disse ungdommene – den gangen var du ansett som død som jazzmusiker om du hadde passert 30 år – lot seg interessere i musikken til komponister som Stravinskij og andre. Den danske jazzforskeren Erik Wiedemann skrev sin første bok i 1959, ei bok han kalte «Jazzfolk». Der skrev han at jazzmusikere over tretti år ikke kunne skape noe nytt. Var du over førti, var du uinteressant. Jeg tror nok at det kan ha noe med saken å gjøre at Wiedemann selv var tretti år da han skreiv boka.



Det er fortalt en historie om da Charlie Parker spilte på Birdland i 1950 eller 1951. Mens Parker spilte kom Igor Stravinskij inn med et følge og satte seg ved et bord rett foran scenen. I det Bird dro igang «Koko» — et kontrafakt over «Cherokee» — i godt over 300 bpm (beats per minutt), flettet han sømløst inn åpningen av Stravinskij's «Ildfuglen» («L'Oiseau de feu») i starten av sitt andre kor. Stravinskij ble så begeistret at han kom til å kaste whiskey'en sin med is og det hele over publikum bak seg.

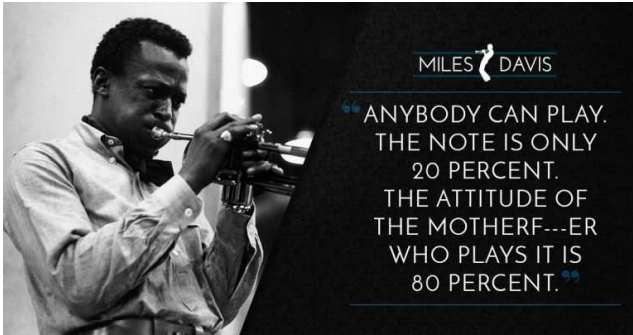
Rundt 1950 var gnisten gått ut av *bebopen*. Og siden det var aldri mer jazzen det samme. Det som skjedde var at jazzen nå ble pan-amerikanisert, Kansas City var allerede en kvalitativ typebetegnelse, *cool*-en la grunnlaget for vestkystjazz, og New York-jazzen utviklet seg til *hard bop*. Hard-boppen ble tatt til sin ytterste konsekvens med John Coltranes «Giant Steps». I tittellåta til Trane blir akkordmanipuleringene tatt så langt at den toniske følelsen nesten blir helt borte.

Frijazzen vokste ut av den samme jakten på harmonisk og formmessig frihet som kom med modaljazzen. De frie jazzen var ikke fri i betydningen tone-messig kaotisk, den var i utgangspunktet et oppbrudd med pre-determinert struktur og akkordskjema. Frijazzen var en protest mot den sterke graden av organisering i musikken som lå i bop-tradisjonene. Frijazzen var jazz med ikke fastsatte former – med frie former. I fri-formig jazz gle formen skapt gjennom og vokste ut av musikkutøvelsen der og da.

Ikke overraskende: Det var også på denne tiden jazzen ble fremmedgjort fra det store publikum. Det var tiden der det interne jazzpolitiet ekskluderte deg om du ikke visste hva en dim-akkord, eller en sus4-akkord, var. Om du ikke hadde noen idé om hva en tritonesubstitusjon var for noe.

Miles Davis fortalte en gang, hvordan de unge «up and coming»-artistene i New York utfordret hverandre. Mens bandet spilte på scenen i jazzklubben, skulle du knipse en fyrstikkeske opp i lufta. Når den landet på bardisken skulle du raskt skrive den eksakte akkorden bandet spilte. Det var et effektivt virkemiddel for å skille klinten fra hveten.

Med denne differensieringen av stilarter og musikalske strategier for utøvelse, ble jazz mer og mer en paraply som skulle romme alle disse forskjellige sjangrene. Men hva var det som holdt det sammen? Etter hvert som bredden av nye uttrykksformer økte, ble det vanskeligere og vanskeligere å finne hva alle formene hadde felles. Det var allikevel én ting som sto sterkt hele veien, den solistiske improvisasjonen.



Med 1960-tallet brøt dette sammen. Jazzen slo seg til i Europa, i Afrika, i Asia. Ikke lenger som en kopi og lokal tilpassing av stiler fra USA, men som genuint nye uttrykk. På 1970-tallet var det forskjell på engelsk, tysk, nederlandsk, og norsk jazz. Disse regionale stilene begynte å utvikle seg etter sin egen dynamikk, ikke som en funksjon av nye plater fra USA.

1968-erne og 1978-erne likte jazz, men det var en helt annen jazz enn den foreldrene og besteforeldrene deres hadde digga. Som på slutten av 1940-tallet i New York, ble jazz nå et uttrykk for et generasjonsskifte, det som skilte mellom *dem* og *oss*. Med ekspansjonen av høyere utdanning i de fleste rike land i løpet 1960-tallet, ble studentmiljøene viktige rekrutteringsarenaer for et nytt jazzpublikum.

Gjennom ekspansjonen av utdanningssystemene, ble også jazzmusikerne mer og mer skolerte. Og bredere musikkhistorisk og samtidsmusikalsk orientering førte til et rikere rom av former å uttrykke musikken i.

Til slutt var jazz så mye forskjellig, at det eneste alt dette hadde felles var at det hadde ingenting felles. Med unntak av improvisasjonens betydning, den totale sjangerblindheten og med en musikk som ble uttrykt gjennom polyrytmikk og mikrotonalitet. Der swingen og «blå» toner var begynnelsen, hadde nå mer allmenne musikologiske uttrykk tatt over.

Jazzen ble mer og mer en betegnelse for en tilnærming til det å utøve musikk, ikke en stilbetegnelse på musikken selv. I dag er jazz en strategisk «metode» som kan brukes på all musikk, uavhengig om det er blues, norsk folkemusikk, indiske raga eller balinesisk gamelan-musikk. Eller noe helt annet. Den kan gå i alle mulige taktarter — det Erik Wiedemann skrev i 1959, er ikke riktig lenger. Nå er det mulig å improvisere fullverdig også i 3/4-takt, og i 17/4-takt.

Jazz er i dag et globalt musikalsk fenomen, eller rettere en globalisert måte å uttrykke musikk på. Den er globalisert, med markante lokale trekk, som Jan Johanssons bruk av svensk folkemusikk, den er som samfunnsgeografene sier, *glokalisert*. Jazz er en måte å tilnærme seg utøvelsen av musikken. Den henter opp lokale, regionale og globale trekk og gjør de til integrerte verktøy i hvordan jazzmusikerne uttrykker seg. Denne nye jazzen kan innarbeide – fusjonere inn – alle mulige lokale musikkformer, -uttrykk og tilnærminger til musikk. Og det er fortsatt jazz.

Så konklusjonen er: Jazz er en måte å forholde seg til musikk på., en måte å kommunisere musikk på. *Jazz er en måte å utforske musikk på.*

Om det er modal jazz eller hard bop, frijazz eller post-bop, spontan eller instantan musikk, ... eller moderne folkemusikk, spiller ingen rolle — alt er jazz. Det er midt oppe i dette mangfoldet, én ting som består som det helt essensielle:

Det helt sentrale er *improvisasjonen*. I motsetning til i en uendelighet av andre måter å uttrykke musikk på, der improvisasjon er en underordnet del av uttrykket, ofte med utsmykkende funksjon, er det her improvisatoriske uttrykket som er det helt sentrale.

Improvisasjonen er ikke bare utsmykning. Det er jazzens essens, dens vesen. Musikkens mening og dens historie ligger i improvisasjonen, ikke i det tematiske innholdet. Improvisasjonen er budskapet.



Jazz er dermed ikke sex ... Nei, prøv igjen! Jazz er *ikke bare sex*, det er så mye mer. Jazz er som selve livet. Som *livet* er en måte å utforske og kommunisere virkeligheten på, gjennom utprøving, gjennom improvisasjon, så er *jazz* en måte å utforske musikken på, med improvisasjonen som det sentrale verktøyet.

Men mer enn det. For musikken kommuniserer også om virkeligheten. ... Nei, mer enn det – den *er* virkeligheten. Men da ... da må jo også jazz *være* livet selv? Ikke sant? Det er i det magiske som vi liker å kalle jazz – at vi finner selve *livet*, det er der vi finner drivkraften til å ville eksistere. Men da er jo jazz *også* sex, ikke sant? Og alt annet som hører til tilværelsen.

Da er det bare å ønske takk for i år nok en gang, og velkommen igjen til Moldejazz neste år. I mellomtida:
God jazzing!