

Jazz som etnomusikologisk forskningsfelt¹

av Tor Dybo²

Manuskript under produksjon

Innledning

Jeg skal i denne forelesningen fokusere særskilt på nyere tendenser innenfor jazzforskningsfeltet, et forskningsfelt som siden begynnelsen av 1990-tallet har gjennomgått omfattende endringer i hva som er aktuelle forskningsspørsmål, som grovsortert kan sies å være preget av fra å være fokusert på **jazz som verk** (stilanalyse) til fokusering på **jazzens iboende kompleksitet og kulturbetydning**. Det siste vil si jazzmusikalske uttrykk tolket i en kulturell kontekst. Med antydningen av slike nyere tendenser er vi inne på jazz som etnomusikologisk forskningsfelt. Grovt skissert kjennetegnes det etnomusikologiske fagfeltet av et grunnleggende fokus på **musikk i og som kultur**, og videre en tverrfaglig tilnærming til undersøkelsesfeltet hvor det hentes inn teorier og metoder fra tilgrensende fagfelt som historie, religionsstudier, kulturstudier, sosialantropologi, sosiologi, mediefag osv i analysearbeidet. I denne sammenheng er det verdt å merke seg at det er først på 1990-tallet man begynte å finne etnomusikologiske arbeider med jazzgenren som tema.

Jazzbegrepet – definisjonsforsøk

La oss i denne sammenheng innledningsvis se på noe av jazzbegrepets innhold og iboende kompleksitet: ‘Jazz’ blir av mange regnet som et sekkebegrep (eller vi kan si et inklusivt begrep) som først og fremst knyttes opp mot en amerikansk tradisjon, men blir også brukt for å betegne lignende tradisjoner innen andre geografiske områder, selv om disse – musikalsk, kulturelt og sosialt – kan ha beveget seg langt fra en amerikansk jazztradisjon.³

Flere påberoper seg retten til opphavet til jazzbegrepet, bl.a. har New Orleans-pianisten Jelly Roll Morton uttalt at ‘I invented jazz in 1902’ (Berendt 1982:7). Morton er kjent som den første jazzpianisten som improviserte over egne temaer – det vil si såkalte ‘rags’ (derav den stilistiske betegnelsen ‘ragtime’) – som regel var hans egne.

Det finnes flere definisjonsforsøk på jazzbegrepet. Den tyske jazzkritikeren Joachim Ernst

¹ Deler av foreliggende tekst er basert på følgende tidligere publiserte arbeider eller manuskripter: Dybo 1995, 1996, 1999, 2001, 2002a, 2002b, 2003, 2004, 2005a og 2005b.

² Tor Dybo er professor i musikkvitenskap ved Høgskolen i Agder, Fakultet for kunsthøgskolen med særlig ansvar for etnomusikologi, jazz- og populærmusikkforskning. Tidligere har han vært henholdsvis førsteamanuensis (1995–2003) og professor (2003–2004) i musikkvitenskap ved Høgskolen i Nesna innenfor samme spesialisering. I perioden 1990–1994 var han forskningsrådstipendiat ved Institutt for musikk, NTNU, på KULT-prosjektet *Den norske jazzsyntesen* (KULT står for “Kultur og tradisjonsformidlende forskning”). Dybo disputerte i 1995 for dr.art.-graden i musikkvitenskap ved Universitet i Trondheim (nåværende NTNU) på avhandlingen *Jan Garbareks musikk i en kulturell endringsprosess*. Avhandlingen ble i 1996 omarbeidet til bok, utgitt på Pax forlag med tittelen *Jan Garbarek – Det åpne roms estetikk*. I tillegg har Dybo publisert en rekke artikler om jazzanalytiske, populærmusikalske og etnomusikologiske emner i norske og internasjonale musikkvitenskapelige tidsskrifter. Forskningsfelt: Musikkvitenskap (etnomusikologi, jazz- og populærmusikk). Tor.Dybo@hia.no

³ Begrepet ‘amerikansk jazztradisjon’ refererer til de mange jazzhistoriske og jazzstilistiske strømningene i USA gjennom det tjuende århundre som ‘afrikansk-amerikansk blues’ (work songs etc.), ‘New-Orleans-jazz,’ ‘Chicago-jazz,’ ‘swingjazz,’ ‘bebop,’ ‘cooljazz,’ ‘hardbop,’ ‘modaljazz,’ ‘mainstream jazz,’ ‘frijazz,’ ‘jazzrock’ (fusion jazz) osv. For nærmere definisjoner, analyser og beskrivelser av slike strømninger se f.eks. Berendt (1991), Collier (1978), Gioia (1998), Gridley (2000), Shipton (2004) og Tirro (1979). En historiografisk fundert kritikk av slike jazzhistoriske og stilistiske inndelinger kommer fram hos den amerikanske jazzforskeren Scott DeVeaux i flere av hans arbeider (se f.eks. DeVeaux 1991 og 1999).

Berendt har satt opp en modell for en jazzdefinisjon der han sier at jazz skiller seg ut fra europeisk kunstmusikk på tre områder (Berendt 1982:371):

- Jazz har en særegen relasjon til spørsmålet om 'tid,' i dette tilfellet definert som 'swing.'
- Swing vil si 'spontanitet' og 'vitalitet' under musikalsk produksjon hvor improvisasjonselementet spiller en viktig rolle.
- Jazz fordrer en individuell måte å skape en klang/sound på og frasere på som gir hver musiker sin særegne sound (bl.a. ved at han/hun har sin særegne timing).

Berendt prøver med denne modellen å fange opp noe av det som kan oppleves som 'essensen' i svært mange improvisasjonsformer samlet inn under jazzbegrepet, nemlig 'spontanitet' og 'vitalitet' og ikke minst 'tid,' som i dette tilfellet refererer til swing-fenomenet (refererer til hvordan en jazzmusiker kan være 'forpå' eller 'bakpå' grunnpulsen, som derigjennom kan gi framførelsen et 'swingende' preg). Det er selvfølgelig ikke her sagt at annen musikk ikke er spontan og vital, men disse parametrene utgjør en sentral drivkraft i en musikkskapelse som skjer i øyeblikket, hvor notasjon får en mindre rolle.

Det noe abstrakte begrepet 'tid' viser til måter rytmisk å organisere et tidsforløp på. I denne sammenheng skriver Marshall Stearns i sin bok om jazzens historie at "... jazzens grunnlag er en marsjrytme, men jazz-musikeren plasserer kompliserte rytmer ovenpå denne" (Stearns 1962:10.). James Lincoln Collier skriver i *The New Grove Dictionary of Jazz*⁴ at jazzens tiltrekkende særtrekk – som i mange andre musikkformer – ligger i dens kombinasjon av 'rytme,' 'melodi,' 'harmoni,' 'instrumental klangfarge' (sound) og lignende. Men i følge Collier har tre betydningsskillende karakteristika gitt 'jazz' – i en generell betydning – dens spesielle tiltrekningskraft: 1) Swingfenomenet, 2) de individuelle kodene og 3) dens ekstatisk funksjon.⁵

De senere års utvikling innenfor deler av europeisk (og for så vidt også innen amerikansk) jazzliv, slik dette kommer til uttrykk gjennom utgivelser på f.eks. det tyske plateselskapet ECM, har musikalske karakteristika hvor en i svært liten grad kjenner igjen det omtalte swingfenomenet. I stedet opplever en eksempelvis hos ECM-artister som den amerikanske gitaristen Pat Metheny, den norske gitaristen Terje Rypdal, den sveitsiske fiolinisten Paul Giger, og den norske saxofonisten Jan Garbarek, bruken av lange og til dels svevende klangflater hvor en markert rytme, puls og groove (driv) blir nærmest fraværende. Dette er eksempler på improvisasjonsmusikere som også knyttes til jazz, og det viser problemet med å gi en eksakt definisjon av jazzbegrepet. Dette stiller en overfor spørsmålet om hvem som har rett til å bruke begrepet 'jazz.' For å synliggjøre de motstridende definisjonene en kan møte på i litteraturen tydeligere kan den afrikansk-amerikanske musikkforskeren Leonard L. Brown (1989) trekkes fram. I sin doktoravhandling om afrikansk-amerikanske jazzmusikere i New England, USA, og deres syn på jazz definerer han jazz som musikk utviklet og utøvd av afrikansk-amerikanere i USA. Mens i Norge og andre nordeuropeiske land vil en som tidligere nevnt ofte møte på oppfatninger av jazz som improvisasjonsmusikk skapt av musikere med bakgrunn i og opplæring innenfor en tradisjon i jazzhistorien, og som bruker denne plattformen til å skape nye musikalske synteser.

Som vi ser har flere med høyst forskjellig kulturell bakgrunn et eiendomsforhold til denne musikkformen, noe som gjør en eksakt definisjon av jazzbegrepet vanskelig. I dette arbeidet

⁴ Se Collier 1994:580.

⁵ Ibid.

legges til grunn nevnte norske og nordeuropeiske betydning av jazzbegrepet (improvisasjonsmusikk skapt musikere med bakgrunn i en bestemt tradisjon i jazzhistorien).

En kortfattet presentasjon av jazzanalysefeltets forskningshistorie

Det som tradisjonelt sett – særlig før 1990-tallet – har skjedd av jazzforskning både nasjonalt og internasjonalt kan grovt skissert deles inn i **to hovedtendenser**:

1. **jazz som dokumentasjonsprosjekt** (biografiske og historiske rettede prosjekter) og
2. **musikkanalytisk innrettet jazzforskning.**

Førstnevnte forskningsområde har vært sterkest representert i denne sammenheng.

Dokumentasjonsprosjekter om jazz er også en viktig del av jazzforskningen, men en kan trygt si at arbeider som har viet jazzanalysen oppmerksomhet har vært sterkt underrepresentert. En viktig årsak til denne situasjonen er at det er svært få forskere innenfor de musikkvitenskapelige miljøene både nasjonalt og internasjonalt som har arbeidet med jazzanalytiske spørsmål.

Innenfor musikkanalytisk innrettet jazzforskning har det hittil vært mest vanlig med solistisk orienterte analyser. Det vil si at en med bakgrunn i transkripsjoner av enkeltmusikers improvisasjoner innenfor ulike tradisjoner og strømninger i jazzhistorien har gått inn på parametere som motivbruk, skalastrukturer, harmoniske mønstre og formproblematikk i analysene. Blant arbeider som kan karakteriseres som solistisk orienterte, kan i all korthet nevnes **Lawrence Gushee** (1981) som legger til grunn fire nivåer i jazzanalyse (motivic, formulaic, schematic og semiotic).⁶ En annen er **Thomas Owens** (1974), som gjennom 250 transkriberte improviserte chorus av den amerikanske altsaksofonisten Charlie Parker, får vist gjennom motivisk orientert analysearbeid karakteristiske trekk ved Parkers personalstil som improvisasjonsmusiker. Blant nyere solistisk orienterte arbeider kan **Wolfram Knauer** (1990) trekkes fram. I sitt doktorgradsarbeide om Modern Jazz Quartet, har Knauer brukt bl.a. analytiske termer som “Paraphrasen–Improvisation,” “Chorusfrasen–Improvisation” og “Motivische Improvisation” for å beskrive karakteristiske trekk i de improviserte linjene til hver enkelt musiker i Modern Jazz Quartet.

Min (og andres) kritikk av den solistisk orienterte forskningstradisjonen er at det legges litt for mye vekt på satstekniske beskrivelser av en solists improvisasjonsrepertoar og for lite vekt på det som svært mange jazzmusikere trekker fram som essensen i improvisasjonspraksis, nemlig interaksjonsformer og kommunikasjonsprosesser. Som eksempel kan det nevnes at samtlige av de jazzmusikerne⁷ jeg intervjuet i forbindelse med mitt doktorgradsarbeide om Jan Garbareks musikk, framhever kommunikasjonsaspektet og interaksjonsformene under improvisasjonsprosessen som den essensielle drivkraften for hvilke veier improvisasjonsforløpet tar. I det hele tatt vitner store deler av faglitteraturen om mangel på begrepsutvikling og til dels ureflektert bruk av hevdvunnen musikkvitenskapelig terminologi. Gjennom slike metodologiske vinklinger analyseres improvisasjon som en statisk størrelse. Det vil si at det tas utgangspunkt i at improvisasjonene er konservert og “nedfrost” i form av transkripsjoner. Noen få brudd med denne tendensen finnes. Blant annet utgjør **Ekkehard Josts** (1974) internasjonalt velkjente frijazzbok et viktig bidrag i denne sammenheng. En stor

⁶ For ytterligere beskrivelser av Gushees arbeide og andre sentrale jazzanalytiske arbeider henvises det til Kjellberg (1984), Brownell (1994), Dybo (1995 og 1999) og Reinholdsson (1998) som foretar en gjennomgang av ulike retninger og enkelte doktoravhandlinger innenfor jazzforskningen.

⁷ Under min prosjektperiode, som ble finansiert av NFRs KULT-program, drøftet jeg denne problematikken om improvisasjonsprosesser i intervjuer med musikere som Jan Garbarek, Jon Christensen, Bobo Stenson, Erling Aksdal jr. og John Pål Inderberg.

styrke med Josts bok om den amerikanske frijazzen er viljen til å bryte med etablert vestlig musikkvitenskapelig analytisk terminologi for det som skjer under improvisasjon. I stedet prøver Jost å trekke opp linjene til å bygge opp nye analytiske begreper ved å trekke inn jazzkulturens egne termer for improvisasjonshendelsene. Her kan nevnes termer som “**sheets of sounds**,” “**stream of consciousness**,” “**timing**”⁸ etc. På denne måten synliggjør og etablerer Jost disse begrepene i en musikkvitenskapelig sammenheng ved å trekke dem inn i analysene, men han videreutvikler ikke begrepene f.eks. ved å knytte dem opp mot prosessanalytiske teoridannelser. Et annet viktig bidrag er **Roger T. Deans** (1992) bok om analyse av jazz og annen improvisasjonsmusikk siden 1960. Også Dean prøver å finne nye representasjonsformer for improvisasjonshendelsene gjennom begrepsliggjøring og visualisering for improvisasjonsmusikk som vanskelig kan la seg fange opp via transkripsjonsarbeid. Dette skjer bl.a. ved å bruke ulike grafiske tablåer.

Noen etnomusikologiske grunnlagsproblemer

Hva er så jazz som etnomusikologisk forskningsfelt? Kanskje bør man først i stikkordsform prøve å antyde hva det etnomusikologiske forskningsfeltet innebærer, for så å relatere det til jazz som framføringspraksis og kulturell konstruksjon.

Det etnomusikologiske forskningsfeltet favner vidt, der definisjonene av feltet spriker i mange retninger. Den svenske etnologen **Owe Ronström** prøver i innledningen til boken “Musik och Kultur” å vise vidden og kompleksiteten i forskningsfeltet: “For det er jo så at musikkvitene i sin iver etter å utrede musikkens indre struktur alt for ofte har ignorert dens betydning, og hva musikken gjør med mennesker. Like ofte har etnologer og antropologer etter (noggranna) analyser av sosiale systemer og grunnleggende kulturelle temaer tørt konstatert: ‘og så spilte musikerne opp til dans ...’ og dermed satt punktum for beskrivelser og analyser” (Ronström 1990:7).

Bruno Nettl (1983b:7) skriver at hvis vi kan snakke om en metodologi som de fleste forskere innenfor etnomusikologien kan samle seg om, kan den sentreres rundt følgende fem punkter:

1. Interessen for det universelle balansert med anerkjennelsen av uendelige variasjonsmuligheter
2. Vektleggingen av feltarbeid.
3. Muligheten for notering og analysering av musikk visuelt og verbalt.
4. Insisteringen på at musikk bare kan bli forstått i sin kulturelle kontekst.
5. Interessen for prosesser.

Nettl diskuterer dette i forhold til etnomusikologi generelt der det opprinnelig var studiet av utenomeuropeiske musikkulturer som var studieobjekter. Senere har studier over ulike europeiske folkemusikkformer, jazz, rock, blandingsformer mellom ulike genrer etc. blitt inkludert innenfor dette fagområdet (se Nettl 1983a).

Med andre ord utgjør **feltarbeid** en viktig metode i den etnomusikologiske forskningspraksisen, nettopp for å lære innsidekoder om bl.a. skikker, estetiske vurderinger og verdinormer i den undersøkte kulturen. Viktige elementer i feltarbeidet blir bl.a.

⁸ Begrepene “time” og “timing” brukes for å beskrive hvor god, eller dårlig, en musiker er til å forholde seg rytmisk til pulsen i en låt. Time er ofte brukt i swing- og bebopsammenheng for å betegne hvordan en musiker innen disse tradisjonene forholder seg rytmisk i en framførings situasjon. “He’s got time” er et superlativ som ofte brukes for å karakterisere en dyktig jazzmusiker ‘som svinger.’ Timing kan brukes innen frijazz og andre sammenhenger innen jazzen, for å beskrive en evne til å plassere fraser, musikalsk mening, på den ‘riktige plass’ i forhold til den øvrige samhandling under en samspillsituasjon.

granskning av internettsider fra det feltet som undersøkes, arkivarbeid, intervjuer og **deltagende observasjon**. For en etnomusikolog er det aktuelt å spørre: Hvordan er musikk noe som skaper kulturell tilhørighet og identitet? Hvordan inngår musikk som del våre hverdagsritualer, helgeritualer osv.? I forbindelse med jazzforskningsfeltet er relevant å spørre: Hvordan markeres kulturell identitet gjennom jazzmusikalske praksiser? Jeg skal i det følgende komme inn på hvordan noe av dette kommer til uttrykk i enkelte jazzrelaterte etnomusikologiske arbeider.

Etnomusikologiske perspektiver i jazzforskningen

Blant de mer sentrale etnomusikologiske arbeider som kom på 1990-tallet, og som tar utgangspunkt i en jazztradisjon, må **Paul F. Berliners** omfattende og viktige bok om tenkning i jazz nevnes. Her analyserer han jazzmusikerens utvikling av musikalske og improvisatoriske ferdigheter (Berliner 1994). Også de mange improvisatoriske rollene jazzmusikere forventes å fylle innenfor sin genre i jazzhistorien – bl.a. det å føle seg trygg i interaksjonssituasjon – blir grundig gransket i Berliners bok. Et annet arbeid er **Ingrid Monsons** doktoravhandling (Monson 1991) og senere bokutgivelse (Monson 1996) hvor hun gir næranalyser av interaksjonsformer under jazzimprovisasjon med utgangspunkt i utvalgte innspillinger med artister som Jaki Byard, Richard Davis, Sir Roland Hanna, Billy Higgins og Cecil McBee, basert på intervjuer med disse musikerne om interaksjonsfenomenet under deres improvisasjoner. Et av de siste arbeidene er **Peter Reinholdssons** doktoravhandling “Making Music Together” (Reinholdsson 1998) hvor han fokuserer på interaksjonsperspektivet i sammenheng med mindre ensembler i jazzsammenheng. Ved å konstruere en improvisasjonssituasjon – hvor ensemblet blir intervjuet både før og etter framførelsen – forsøker Reinholdsson å granske hele framføringssituasjonen fra utgangspunktet – da gruppen planlegger å spille en låt – til den er fullført. Ved å bruke video- og båndopptaker gir dokumenterer Reinholdsson framførelsen både auditivt og visuelt, noe som utgjør et viktig empirisk materiale for bl.a. å studere kroppsspråk, herunder blikkveksling. Dette empiriske materialet blir analysert og tolket ut fra et sosiofenomenologisk ståsted basert på Alfred Schutz’ arbeider og andre sosiologiske perspektiver, hvor Reinholdsson bygger opp analoge modeller i analysene av de interaksjonshendelsene som skjer i form av blikkveksling under en framførelse til et jazzensemble. Musikerne blir inngående intervjuet om hva som skjer av interaksjonsmessig art under framføringen, og Reinholdsson er spesielt opptatt av den enkelte musikerens strategiske tenkning, følelser, i hvilken grad de lytter til hverandre etc. under improvisasjonshendelsene.

Kulturanalytiske perspektiver på jazzanalysen

Jeg har tidligere antydnet den kulturanalytiske dimensjonen i jazzanalysen og skal nå ta for meg noen av de nyere analytiske bidragene som kom i løpet av 1990-tallet, og da særlig innenfor amerikansk jazzforskning. Flere av disse er av opptatt av å få fram (representert) kunnskapen innenfra kulturen, som i denne sammenheng vil si afrikansk-amerikanske jazzmiljøer.

Den amerikanske etnomusikologen og jazzforskeren **Ingrid Monson**⁹ bringer inn det som kulturteoretikere vil kalle for **‘black studies’-perspektivet**, ved å ta for seg ‘lærdommen-innenfra-feltet’ i forbindelse med ulike afrikansk-amerikanske kulturuttrykk. Innenfor etnomusikologien og antropologiforskningen blir dette omtalt som ‘emic’-studies.¹⁰ I en slik

⁹ Se Monson 1991 og 1996.

¹⁰ Begrepene ‘emic’ og ‘etic’ kommer opprinnelig fra lingvisten Kenneth L. Pike (1967), men blir også diskutert hos bl.a. Geertz (1973:14) og Klausen (1992:17f).

amerikansk kontekst har flere tatt opp diskusjonen om det som kulturteoretikere omtaler som 'the black difference' blant afrikansk-amerikanere. Blant disse kan det trekkes fram at Monson¹¹ bygger på **Du Bois** analyser og teorier om kulturelle aspekter ved afrikansk-amerikaneres liv og identitet, der '**black difference**' kommer til uttrykk f.eks. i forhold til jazz og språk, som bl.a. refererer til språklig identitet blant afrikansk-amerikanere. Du Bois bringer i denne sammenheng inn fenomenet '**double consciousness**,' som viser til en type '**tokulturell identitet**' blant afrikansk-amerikanere. Med bruken av begrepet 'double consciousness' siktes det til hvordan en afrikansk-amerikaner f.eks. om dagen i et arbeidsforhold (bank, undervisning osv.) kan være formelt kledd, opptre profesjonelt, snakke et normalisert og 'dannet' språk osv., mens samme person om kvelden skifter 'image' både klesmessig og språklig. Samme person kan da innenfor sitt miljø og kulturelle tilhørighet (f.eks. jazzklubb) snakke et språk som kan være fylt med slanguttrykk. Og dette kan være et språk som markerer kulturell identitet, men som samtidig markerer distanse til andre miljøer.

Ingrid Monson tar for seg hvordan slike 'double-consciousness'-fenomener også kan gjenspeile seg hos flere jazzmusikere i deres musikalske improvisasjonsspråk, men også deres øvrige adferd i jazzmiljøene. Denne formen for tokulturell identitet gjenspeiler seg her i de mange musikalske kodene som er mellom jazzmusikere, og som tidligere nevnt refererer disse til bl.a. de mange musikalske 'innforståtheter' som kan være mellom musikere under improvisasjon (f.eks. å improvisere på lange strekk uten at bassisten og trommeslageren markerer pulsslagene, fravær av markering av akkordskjemaet under deler av framføringen av en 'standardlåt,' dobling av tempoet osv.). Og dette er koder som kan virke ekskluderende på andre musikere som ikke har blitt sosialisert inn i slike improvisasjonsmiljøer. I mange tilfeller har slike musikalske koder et afrikansk opphav, men som i USA har fått sin videreutvikling i afrikansk-amerikanske jazzmiljøer. På denne måten søker Monson å få fram hvordan improvisasjon innenfor slike miljøer kan tolkes som konversasjon mellom jazzmusikere, og det er ut fra slike metodologiske perspektiver hun søker å analysere interaksjonsprosessene mellom musikere som deler denne form for kodefortrolighet.

I denne forbindelse må det påpekes at innenfor internasjonal jazzforskning har det vært viet lite oppmerksomhet om og eventuelt i hvilken grad denne form for miljøbetingete improvisasjonskoder også gjenspeiler seg utenfor afrikansk-amerikanske jazzmiljøer, og ikke minst i jazzmiljøer utenfor USA. Her reiser bl.a. spørsmålet seg om hvordan og i hvilken grad en finner tilsvarende improvisasjonsfenomener blant jazzmusikere på våre hjemlige trakter (Europa, Norden og Norge).

For å bygge opp et egnet jazzanalytisk begrepsapparat som kan fange opp kulturelle elementer med afrikansk opphav henviser mange musikkforskere til den afrikansk-amerikanske litteraturforskeren Henry Louis Gates jr. (1988) og hans bruk av begrepet signifyin(g).¹² Gates bruker dette begrepet først og fremst i forhold til afrikansk-amerikansk ('svart') litteraturteori. Men samtidig inviterer han afrikansk-amerikanske forskere generelt innenfor de fortolkende vitenskaper til å "... **step outside the white hermeneutical circle into the black.**"¹³ Dette går ut på at i stedet for å bruke et vestlig fundert analytisk perspektiv på afrikanske eller afrikansk-amerikanske kulturuttrykk i form av fortellinger og tekster, søker Gates heller å la tekstene i sin opprinnelige ('afrikanske') form tale for seg selv, for på den

¹¹ Se Monson 1991 og 1996.

¹² I forbindelse med tittelen på Gates bok (Signifying Monkey), viser 'Monkey' bl.a. til de mange tegn i form av 'gags,' 'stunts' osv. som kommer til uttrykk i afrikansk-amerikanske kulturuttrykk.

¹³ Gates 1988:258.

måten å få fram den særegne kulturdimensjonen i teksten. I følge Gates vil et vestlig fundert analytisk begrepsapparat anvendt på tekster med afrikansk opphav kunne risikere å 'forkludre' vesentlige sider ved meningsdimensjonen (budskapet) ved slike kulturuttrykk. Det afrikansk særegne kan forsvinne i en slik sammenheng.

I denne forbindelse differensierer Gates begrepene 'Signifyin(g)' og 'signifying.'

Ordbokbetydningen av begge begrepene viser til hvordan kulturelle fenomener gjøres kjent (synlig) via 'tegn,' 'tale' eller 'handling.'¹⁴ Signifyin(g) med bokstaven "g" i parentes viser til kulturelle koder og væremåter som har sitt afrikanske opphav og identitet. Utelatelsen av bokstaven "g" begrunnes av Gates i at de fleste afrikansk-amerikanere ikke uttaler denne i forbindelse med begrepet 'Signifyin(g)'. På denne måten søker Gates å omskrive begrepet til å gi en mer korrekt gjengivelse av hvordan det faktisk uttales hos denne gruppen, og dermed vil en bedre kunne fange opp hvordan den afrikanske kulturarven kommer til uttrykk bl.a. i uttale. I overført betydning vil begrepet 'Signifyin(g)' således vise til kulturelt innlærte koder (f.eks. slangspråk), og hvordan disse aktualiseres i en kulturell kontekst.

Hos Gates viser betydningsforskjellene mellom begrepene 'Signifyin(g)' og 'signifying' til at mens førstnevnte refererer til afrikansk-amerikansk kulturtradisjon, viser 'signifying' til 'hvit' (europeisk-amerikansk) kulturtradisjon.¹⁵ I denne betydningskonteksten utgjør 'hvit' signifying 'logiske,' 'rasjonelle' og 'begrensete' størrelser, og ut fra dette perspektivet får meninger sin hovedbetydning som konstruerte, eksakte og eksklusive. Meninger kan i en slik sammenheng bli absolutte, permanente, og objektivt spesifisert. **Som motsats til dette refererer afrikansk-amerikansk 'Signifyin(g)' til de 'tegn' og 'gester' som kommer til uttrykk under de mange sammensetninger av 'dialoger' (og da gjerne i form av ironi og parodi) under kommunikasjon mellom afrikansk-amerikanere, og hvor bl.a. meninger skapes gjennom eksempelvis assosiasjoner i en slik kommunikasjonsprosess.** Bruken av begrepet 'Signifyin(g)' søker videre å fange opp øyeblikket i dialogen, den improvisasjon som oppstår i en slik sammenheng, og hvordan dette leder til sosial produksjon og formidlingen av meninger. **Et slikt analytisk perspektiv søker bl.a. å fange opp den 'kraft' som oppstår mellom aktørene under slike prosesser. Et viktig poeng for Gates er at de former for 'imitasjon,' 'repitisjon' og 'forskjell' som kommer til syne under slike kommunikasjonsprosesser symboliserer kulturelle uttrykk som er spesifikke for afrikansk-amerikanske miljøer, og dermed gjenspeiler et afrikansk opphav.** I forbindelse med sin litteraturforskning søker Gates gjennom dette – i stedet for å se på fortellingens struktur og formelle oppbygging, og da gjerne analysert ut fra vestlig funderte teorier – å analysere hvordan slike afrikansk-amerikanske særegne kulturuttrykk kommer til syne gjennom de forskjeller som skapes under 'imitasjon,' og 'repitisjon.' I denne sammenheng kan det trekkes fram at diskusjonen om forskjellstenkning er høyaktuell i tiden, særlig innenfor antropologisk og etnomusikologisk forskning. Her kan nevnes at **Georgina Borns** og **David Hesmondhalghs** essaysamling *Western Music and its Others: On Difference, Representation and Appropriation in Music* (Born/Hesmondhalgh 2000) drøfter grunnleggende spørsmål om to relaterte fenomener innen slik forskjellstenkning: 1) Musikalske lån, eller tilegnelser, og 2) måten musikk har blitt brukt for å konstruere, framkalle, eller å markere forskjeller/endringer på en musikalsk eller en sosiokulturell måte. En parallellføring til Gates teorier om 'signifyin(g)' synes nærliggende. Vi skal komme tilbake til dette.

¹⁴ Se f.eks. *Websters Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Gramercy Books, New York/Avenel, New Jersey 1989:1326.

¹⁵ Denne eksemplifiseringen av betydningsforskjellene mellom 'Signifyin(g)' og 'signifying' bygger på Walser (1995:345f).

Med bakgrunn i Gates analytiske perspektiver – særlig hans bruk av begrepet ‘signifyin(g)’ – søker musikkforskere som Samuel A. Floyd jr., Robert Walser, Ingrid Monson m.fl. på en tilsvarende måte å bygge opp en afrikansk-amerikansk (‘svart’) hermeneutisk tilnærming til jazzanalysen. Med bakgrunn i dette perspektivet ønsker disse forskerne å forflytte det jazzanalytiske perspektivet fra ‘vanlige’ stilistiske beskrivelser og analyser (melodisk og harmonisk oppbygging, motivvalg under improvisasjonene osv.) i en jazzlåt, til heller å undersøke de mange kulturelle kodene og betydningene med afrikansk opphav som kommer til uttrykk under samspill og improvisasjon hos afrikansk-amerikanske musikere, og da som gjerne kommer til uttrykk i form av forskjeller gjennom ‘imitasjon’ og ‘repetisjon’ under improvisasjon. **Samuel A. Floyd jr.** søker å gå inn på kulturperspektivet manifestert gjennom ulike musikalske uttrykk og væremåte blant afrikansk-amerikanere (f.eks. utrop og andre uttrykksformer i form av **‘shouting,’ ‘ringing’ og ‘yells’**) for på denne måten å få fram ‘inside’-perspektivet rundt jazzimprovisasjon (emic studies). For å forsøke å forklare swingfenomenet (hvordan f.eks. bassisten er litt ‘forpå’ eller ‘bakpå’ pulsslaget) bruker Floyd begrepsdannelsen ‘signifyin-on-the-timeline’ for å fange opp denne dimensjonen. Med Gates som utgangspunkt prøver Floyd å gjøre en ny analyse av innspillingen ‘Black Bottom Blues’ som han bygger på **Gunter Schullers** tilsvarende analyse i bokverket *Early Jazz* fra slutten av 1960-tallet (Schuller 1968). Mens Schuller vektlegger mer ‘tradisjonelle’ musikkvitenskapelige stilistiske beskrivelser og analyser, gjennomgår Floyd innspillingen på nytt (med utgangspunkt Schullers transkripsjoner), og fokuserer nå på det kommunikative aspektet i denne innspillingen som resultat av afrikansk-amerikanske kulturtradisjon. Mens Floyds analytiske perspektiver reflekterer Gates teorier om ‘signifyin(g),’ kan vi si at Schuller motsvarer ‘hvit’ signifyin, grunnet at han anvender et vestlig fundert ‘tradisjonelt’ musikkvitenskapelig begrepsapparat på en afrikansk-amerikansk musikkultur. På denne måten kan vi si at Schullers analyseperspektiver innebærer en risiko for ‘eurosentrisme’ i analysearbeidet.

Ingrid Monson bruker Gates perspektiver for bl.a. å studere improvisasjonsprosessen hos den afrikansk-amerikanske tenor- og sopransaxofonisten John Coltrane under hans innspilling av Richard Rogers komposisjon ‘My Favorite Things.’ I denne sammenheng fokuserer Monson på improvisasjonsprosessen som uttrykk for ‘ironi’ og ‘parodi’ i denne innspillingen. Monson bruker Coltranes ‘My Favorite Things’ som eksempel på den transformering av musikalske uttrykk med afrikansk opphav, og hvordan disse forvandles i en afrikansk-amerikansk jazztradisjon. Det ironiske elementet kommer til uttrykk på måten Coltrane i denne innspillingen distanserer seg fra den opprinnelige komposisjonen bl.a. ved å ikke spille rett på pulsslaget, men rundt den. Således skapes det vesentlige forskjeller i kulturelle uttrykk i Rogers komposisjon på den ene siden og Coltranes improvisasjon over denne på den andre.

I sitt studium over trompetisten Miles Davis’ ‘My-Funny-Valentine’-innspilling fra 1964 tar den amerikanske jazz- og populærmusikkforskeren Robert Walser¹⁶ utgangspunkt i Gates for å belyse Davis’ særskilte improvisasjonsspråk. Innledningsvis formulerer Walser en kritikk mot flere tidligere Miles-Davis-studier med tanke på hangen til å bruke vanlige stilistiske beskrivelser og analyser i denne sammenheng, og da særlig når slike analytiske perspektiver brukes for å vise at Davis er en mindre teknisk dyktig jazzmusiker enn størrelser i jazzhistorien som altsaxofonisten Charlie Parker og trompetisten Dizzie Gillespie. Dette representerer vestlig funderte analytiske perspektiver som ikke yter Davis’

¹⁶ Se Walser 1995.

improvisasjonsspråk rett, i følge Walser. Hos Davis' må en gripe tak i hans særegne musikalske karakteristika i form av 'måten han setter an tonen på,' hvilke toner han velger ut,' hans former for 'imitasjon' og 'repetisjon' i en slik sammenheng osv. Dette markerer en 'forskjell' hos Davis fra musikere som Parker og Gillespie, og i Walsers kritikk ligger at analysens formål bør nettopp være å få fram denne forskjellen, og da på dens egne premisser ('signifyin'), framfor å holde nevnte jazzmusikere opp som modell for å vurdere Davis' improvisasjonspraksis ('signification'). Ut fra et slikt perspektiv representerer hver enkelt jazzmusiker sin særegenhet i jazzhistorien som igjen er resultat av hvordan vedkommende påvirkes – både bevisst og ubevisst – i sin musikalske smak av den kulturen og det miljøet vedkommende lever innenfor, og det er denne særegenheten som en diskusjon om 'signifyin' søker å få fram.

Som en anførsel til teoriene om 'signifyin(g)' er det viktig å påpeke at verken Gates selv, eller de forskere som bruker hans teorier, hevder at slike fenomener er eksklusive for afrikansk-amerikanske kulturtradisjoner. Gates m.fl. bruker dette begrepet 'for å få fram kulturelle særpreg nevnt ovenfor innenfor afrikansk-amerikanske tradisjoner. Begrepet 'signifyin(g)' brukes således for å yte afrikansk-amerikanske kulturuttrykk større rettferdighet. Men verken Gates eller andre forskere utelukker at 'signifyin(g)' kan brukes som analytisk begrep for å diskutere særpreg innenfor andre kulturelle 'settinger'¹⁷ enn de som har sitt opphav i en afrikansk-amerikansk kulturtradisjon.

Gates begrepspar 'Signifyin(g)' og 'signifying' har i sin anvendelse hos enkelte musikkforskere blitt omskrevet noe. Bl.a. gir Walser dette begrepsparet i nevnte studium benevnelsene 'signifyin' og 'signification,' for å kunne reflektere henholdsvis en afrikansk-amerikansk og en europeisk-amerikansk kulturtradisjon. I den videre framstilling i dette arbeidet vil Gates begrep 'Signifyin(g)' bli skrevet som 'signifyin' mens såkalt 'hvit' signifying forblir uforandret. Det vil si at det er i hovedsak førstnevnte ('signifyin') som vil bli drøftet.

'Signifyin-on-the-timeline' – Analyse av tid i jazz

Flere jazzmusikalske karakteristikaer ('timing,' 'groove,' 'driv,' 'swing,' 'intensitet,' 'det tar av,' 'trøkk,' 'sound,' 'beat,' 'rytmikk,' 'puls,' 'fravær av puls' etc.) kan diskuteres i forhold til spørsmål om 'tid' i jazzanalyse. Og en mulig innfallsvinkel for å drøfte et slikt tema er Henry Louis Gates' jr. teorier om 'signifyin.' Med andre ord kommer en her inn på en diskusjon om hvordan afrikansk-amerikansk kulturbakgrunn og identitetsfølelse hos jazzmusikere kan gjenspeile seg i improvisasjonspraksis, og da med særskilt fokus på spørsmål om artikulering av tid. Som vi har sett ovenfor diskuterer musikkforskeren Samuel A. Floyd jr. artikulering av tid i form av f.eks. å være litt 'forpå' eller 'bakpå' pulsslaget ut fra begrepsdannelsen '**signifyin-on-the-timeline.**' Flere jazzforskere har vært opptatt av dette fenomenet, men som skal gå inn på lengre ut i dette arbeidet har dette problemfeltet fått høyst ulike metodologiske tilnæringsmåter (representasjonsformer) i analysearbeidet. Men både Gates og andre har diskutert dette feltet på et mer 'mikrostrukturelt nivå,' det vil si en diskusjon om rytmisk artikulering i forhold til puls. Jeg skal i det følgende drøfte 'signifyin' i forhold til artikulering av tid på et 'makrostrukturelt nivå,' som viser til hvordan jazzmusikerere strukturerer sine improvisasjoner i forhold til formstrukturen (akkordskjemaet) under en framføring.

¹⁷ 'Setting'-begrepet refererer til etnografiske forhold som den arena en jazzframførelse foregår innenfor. F.eks. vil en jazzklubb med dens lokaliteter, publikum og musikere utgjøre en type 'setting.' Et annet eksempel er platestudioet, som har sin spesielle lokaleoppbygging med kontrollrom, studio osv. Her vil ulike artisergrupper som musikere, lydteknikere, produsent o.a. inngå i en slik 'setting.'

La oss se på noen mulige representasjonsformer for slike musikalske fenomener, ved bl.a. å gå inn på spørsmål om hva som er notert, prestrukturert og ferdig innøvd på forhånd, før en innspilling blir til, og spørsmålet om hva som ikke blir notert eller innøvd. Det vil si det som oppstår spontant i framføringsøyeblikket. Med andre ord er vi ute etter å verbalisere over og analysere det prosessfylte under improvisasjon ut fra et 'signifyin'-perspektiv. Flere spørsmål reiser seg i denne sammenheng: Er det de gjør strengt forankret til et akkordskjema, eller fungerer akkordskjemaet kun som et slags orienteringspunkt? Vi kan ta utgangspunkt i standardlåten¹⁸ 'All the things you are' av Hammerstein og Kern for å se på mulige representasjonsformer for analyse av artikulering av tid under jazzimprovisasjon:

Eksempel: 'All the things you are'

'All The Things You Are'¹⁹ blir i denne innspillingen framført av noen av de fremste musikerne innenfor bebopjazz i siste halvdel av 40- og første halvdel av 1950-tallet. Samtidig er det mye generell jazzhistorie som kommer til uttrykk ('signifyin') i dette opptaket, ved at eksempelvis bassisten Charles Mingus (1922–1979) har spilt med representanter for store deler av amerikansk jazzhistorie som New-Orleans-trombonisten Kid Ory (1886–1973), New-Orleans-trompetisten Louis Armstrong (1900–1971) og storbandlederen og komponisten Duke Ellington (1899–1974), for å nevne noen. Karakteriserende for innspillingen er at den i sin formstruktur er bygd opp i et AABA-formmønster, men avviker fra standardlåter generelt ved at den har 36 takter isteden for 32. Harmonisk følger innspillingen standardlåt-mønsteret med kvintskrittsekvenser i II–V–I-progresjoner, pluss enkelte akkordsubstitusjoner. Gjennomføringen av låten følger vanlig oppsett (chorusstruktur) for framføring av standardlåter: Tema (komposisjonen) presenteres; som etterfølges av improvisasjon over komposisjonen (som i jazzsjargong vil si å spille 'kor') av de forskjellige solistene i hver sine runder;²⁰ og til slutt presenteres temaet som avslutning. Kompinstrumentalistene (bassisten og trommeslageren) markerer pulsen i låten ved å spille på fjerdedelene; bassisten gjennom det karakteristiske 'walking bass'-spillet, men tenderer i akkurat denne innspillingen også til brudd på dette.

Allerede på dette planet er det mye å gripe fatt i ut fra en diskusjon om 'signifyin.' La meg nevne enkelte forhold: Låten blir ikke spilt 'streit.' På en måte 'lekes' den med av musikerne i form av humoristiske musikalske kommentarer av den opprinnelige komposisjonen, bl.a. ved altsaxofonisten Charlie Parkers toneutvalg under hans 'kor' og trompetisten Dizzie Gillespie dobling av tempo under sitt 'kor.' Under disse partiene hører en enkelte utrop (f.eks. 'yeah') og latter som signaliserer en intern kodefortrolighet mellom musikerne. Ut fra et Gates-perspektiv vil en tolke en slik kodefortrolighet som uttrykk for felles kulturell identitet blant jazzmusikere med afrikansk-amerikansk bakgrunn. I slike miljøer har en bygd opp en felles kodefortrolighet og forståelse for hva denne improvisasjonsformen (i dette tilfelle bebopjazz) krever med bakgrunn i den enkelte musikers sosialisering inn i slike jazzmiljøer. Dette nevnes fordi at en her kan argumentere for at kulturell representasjon blir et sentralt moment i jazzanalysen. Vi skal imidlertid forfølge denne diskusjonen om 'signifyin' på et 'makronivå'

¹⁸ Begrepet 'standardlåt' refererer til jazzlåter som i tillegg til nyere komponerte låter bygger på bl.a. Tin Pan Alley-låter og som regel er fast strukturert i vestlig harmonikk med kvintskrittsekvenser i akkordmønstre på f.eks. 32 takter.

¹⁹ Hentet fra LP-platen *The Greatest Jazz Concert Ever*, innspilt mai 1953. *Besetning*: Charlie Parker (altsaxofon), Dizzie Gillespie (trompet), Bud Powell (piano), Max Roach (slagverk), Charles Mingus (kontrabass).

²⁰ 'Runde' betyr improvisasjon over f.eks. 32 takter i et standardskjema (jf. 'kor'). Hver 32-takters gjennomgang under en framførelse utgjør en runde.

og ved å ta for oss et sammenligningseksempel med bassisten Charles Mingus, som også var med på forrige innspilling.²¹ Mingus spilte inn i 1960 det som må sies å være en ganske så særegen versjon av denne komposisjonen:

Eksempel: ‘All the things you could be by now if Sigmund Freud’s wife was your mother

Bakgrunnen for at ‘All the things you could be by now if Sigmund Freud’s wife was your mother’²² ble til var at Charles Mingus mot slutten av 1950-tallet hadde vært innlagt på Bellevue Hospital i bydelen Harlem i New York på grunn av en personlig krise. Under sykehusoppholdet gikk han i psykoanalytisk terapi, som er bakgrunnen for det navnelige opphavet til denne låten. Med utgangspunkt i innspillingens lydbilde aktualiserer seg så følgende spørsmål: Hva er det som skjer under improvisasjonsprosessen i denne noe ‘anarkistiske’ utgaven av ‘All the things you are’? I stikkordsform kan følgende musikalske karakteristika trekkes fram: Tempoet økes; hyppige tempoendringer; fravær av en jevnt markert puls; kollektiv improvisasjon; musikerne bryter med tema–improvisasjon–temamønsteret; hyppige stoppkor (solisten improviserer uten at kompet spiller).

Flere av nevnte musikalske karakteristika kan tolkes som varianter av ‘signifyin.’ Innen etnomusikologien er flere av ovennevnte musikalske fenomener – f.eks. å improvisere på lange strekk uten at bassisten og trommeslageren markerer pulsslagene, eller at f.eks. akkordskjemaet ikke blir markert under deler av framføringen av en ‘standardlåt’ – kjent fra studier av afrikanske musikkulturer under termer som *metronome sense* og *time line*. ‘Metronome sense’ ble opprinnelig brukt av den amerikanske musikkforskeren **Richard Waterman** (1948) for å beskrive hvordan musikere innen afrikanske musikkformer “... hadde evne til å holde strengt samme tempo i lange tidsperioder, iblant flere timer” der det kunne gå lange perioder uten at referansepulsen ble markert (**Malm** 1978:37 og 1981:22f). ‘Time line’-begrepet har vært brukt av bl.a. **Nketia** (1975) og **Dauer** (1988 og 1989) for å betegne samme rytmiske fenomen innen afrikanske kulturer. Referansepulsen innenfor afrikansk musikk oppleves i denne sammenheng som analog med grunnpulsen i musikkformer som har sitt utgangspunkt i den afrikansk-amerikanske musikkarven. Med andre ord kan det være rimelig her å diskutere musikalske karakteristika av afrikansk opphav som får sin særegne variant i en afrikansk-amerikansk ‘setting.’

²¹ Det er kanskje to musikere i jazzhistorien som det er vanskelig plassere i forhold til noen jazzhistorisk strømning. Den ene er trompetisten Miles Davis (1926–1991, og den andre jazzbassisten og komponisten Charles Mingus (1922–1979). Hver for seg kan vi si at disse to har hatt sine tyngdepunkter som musikere i hver sin ende av jazzhistorien. Mingus fra og med den tidlige jazz til med hardbop-renessansen på 1970-tallet. Miles Davis fra bebop til jazzrock på 1970- og 1980-tallet. Mingus kom opprinnelig fra Los Angeles, men hadde sitt virke som jazzmusiker i hovedsak i New York. Han var en virtuos bassist og regnes som en post-Blanton-bassist ved at han videreførte det revolusjonerende kontrabassspillet til Ellington-bassisten Jimmy Blanton (1918–1942). Mingus er også svært kjent som jazzkomponist, og da særlig preget av Duke Ellingtons arrangementer. Men han hentet også mye næring til sine komposisjoner fra vestlig kunstmusikk, og her kan nevnes navn som Maurice Ravel, Beethovens strykekvartetter og Paul Hindemith. Charles Mingus er så godt som umulig å plassere innenfor en jazzhistorisk strømning. Han var en viktig jazzmusiker på 1950-tallet, både som bassist og komponist. Mingus skilte seg ut ved at han har spilt med musikere fra hele så godt som hele jazzhistorien. Blant disse kan nevnes viktige jazzmusikerne fra New-Orleans-tiden som trombonisten Kid Ory, trompetistene King Oliver og Louis Armstrong, swingmusikere som Duke Ellington og bebopmusikere som altsaxofonisten Charlie Parker og trompetisten Dizzy Gillespie, cooljazz (John LaPorta, Teo Macero m.fl.), hardbop, frijazz (bassklarinetisten Eric Dolphy m.fl.).

²² Innspilt 20. oktober 1960, og er hentet fra LP-platen ‘Charles Mingus present Charles Mingus.’ Candid 9005. *Besetning*: Charles Mingus (kontrabass), Eric Dolphy (altsaxofon og bassklarinet), Ted Curson (trompet), Dannie Richmond, (slagverk).

La oss i denne forbindelse gå videre på den 'makrostrukturelle' dimensjonen i dette opptaket. Hvordan er det med bruk av akkordskjemaet til 'All the things you are' i denne innspillingen, eksisterer det, og i tilfelle hvordan blir det strukturert? Hvordan blir kompinstrumentene spilt? Da siktes det særlig til spørsmålet om markering av puls og akkordstruktur. 'Chorus'-strukturen til 'All the things you are' er beholdt i denne innspillingen, selv om strukturbærende elementer som markert puls og harmonikk i store deler av improvisasjonsprosessen er fraværende. Ved at 'chorus'-strukturen til 'All the things you are' er beholdt kan dette tolkes som en analogiføring til Watersmans 'metronome sence' og Nketia og Dauers 'time lines.' Mingus-bandets behandling av 'chorus'-strukturen blir på denne måten en form for 'signifyin' av et rytmisk fenomen av afrikansk opphav. Samuel A. Floyd jr. (1999) henviser i forbindelse med denne form for improvisasjonsprosesser til **'ring'-fenomenet i afrikansk-amerikanske framføringsformer**, som har sitt afrikanske opphav. 'Ring' viser til hvordan man i en vestafrikansk sammenheng organiserer f.eks. trommeensemblet og danserne i en ring, et fenomen som karakteriserer den flate strukturen i 'settingen' som denne form for framføringspraksis representerer. **Et velkjent musikalsk karakteristika under en slik 'setting' er 'call and response'-fenomenet.**²³ Som en transformasjon fra vestafrikansk til afrikansk-amerikansk framførelsespraksis gjenkjenner en dette prinsippet i et jazzensemble, rockegruppe osv, og således vil en slik transformasjon utgjøre en type 'signifyin,' hvor det afrikanske opphavet kommer til uttrykk under framførelsen. Det er også vanlig å omtale slike transformasjoner fra et afrikansk opphav til en afrikansk-amerikansk tradisjon som uttrykk for en 'afrikanisme.' I forbindelse med 'ring'-fenomenet trekker Floyd inn 'shout,' som står for de tilrop, kommentarer o.l. som musikerne kommer med under slike 'call and response'-hendelser. Floyd (1999:403) refererer her til tilrop og kommentarer som "... 'Oh yeah,' 'Say it,' 'He's cookin','" og "... 'That's bad'." Denne form for kodefortrolighet mellom musikerne og dens publikum signaliserer en form for kulturell tilhørighet og internt språk hvor en rekke dobbelbetydninger, f.eks. gjennom bruk av 'ironi,' kommer til uttrykk (signifyin').²⁴

Men hva er så avvik eller 'forskjell' i denne innspillingen ut over det som er drøftet hittil fra framføring av 'All the things you are' i en 'standard' jazzframføring? En del av forskjellen viser til at denne innspillingen er preget av en form for 'opprørsholdning' blant musikerne mot etablerte normer for jazzimprovisasjon. Innspillingen representerer en rekke brudd mot det som hadde vært normgivende for jazzimprovisasjon helt opp til slutten av 1950-tallet. Her kan nevnes kollektiv improvisasjon som en kan si representerer en videreføring av en vestafrikansk trommetradisjon kjennetegnet med en flat struktur i 'settingen,' og således kan ses på som en 'afrikanisme.' Jeg har tidligere nevnt Georgina Borns musikkantropologiske perspektiver (Born/Hesmondhalgh 2000), hvor hun bl.a. ønsker å belyse måten musikk har blitt brukt for å konstruere, framkalle, eller å markere forskjeller/endringer på en musikalsk eller en sosiokulturell måte. I innspillingen 'All the things you could be by now if Sigmund Freud's wife was your mother' kan en si at ovennevnte musikalske virkemidler brukes med formål å kunne i større grad konstruere en afrikansk-amerikansk identitet. Musikalske virkemidler med afrikansk opphav får på denne måten en representasjon i Mingus' særegne innspilling. Men den kan også tolkes i lys av sosiokulturelle fenomener i hans samtid, og her

²³ Begrepet 'call and response' viser opprinnelig til den spørsmål-svar-formen som kunne oppstå mellom en sangsolist og et kor. Begrepet blir også brukt i jazz-sammenheng for å betegne hvordan to solister under en improvisasjon kan imitere hverandres melodilinjer. På denne måten kan en si at det oppstår en 'dialog' mellom to musikere.

²⁴ Den amerikanske jazzforskeren Ingrid Monson (1991 og 1996) diskuterer mer inngående spørsmålene om 'signifying' i tilknytting til interaksjonsprosesser under samspill hos afrikansk-amerikanske jazzmusikere som Jaki Byard, Richard Davis, Sir Roland Hanna, Billy Higgins og Cecil McBee.

kan det være nyttig å se på hva som skjer i USA i etterkrigstid: Det globale storpolitiske klimaet etter andre verdenskrig var i stor grad preget av at USA og Sovjet fikk et 'noe anspent forhold' til hverandre, og som resultat kom den 'kalde krigen.' USA som nasjon gikk i denne situasjonen inn for å markere en nasjonal ideologi. Dette skyldtes bl.a. at innvandringen til USA var meget stor før andre verdenskrig, noe som førte til at statene utgjorde et konglomerat av ulike etniske kulturer. Landets nasjonale ideologi ble som følge av dette å smelte dette sammen til enhetlig stat. I teorien var rasediskrimineringen opphevet gjennom lovgivingen, men i praksis eksisterte den for fullt med raseskille hvor europeisk-amerikanske og afrikansk-amerikanske hadde egne boområder som utgjorde såkalte 'ghettoer,' restauranter m.m. Men offisielt ble den nasjonale ideologien å markere en samlende kultur, vise brodd mot det som de styrende organer kalte 'den kommunistiske trusselen' fra øst. Senator Joseph McCarty sto for mye ideologien bak dette, og hvor den mest intense fasen av 'kommunistjakten' pågikk i årene mellom 1949 og 1954. Her kan det anføres at det skulle ikke mange 'uamerikanske' uttalelser til før en ble fjernet fra stillinger. Dette rammet lærere, universitetsansatte, ansatte ved ambassadene og andre offentlig ansatte spesielt hardt. I dette 'tøffe' politiske klimaet ble bl.a. bebopjazz og senere frijazz – to stilistiske strømninger som i store grad framhever en afrikansk-amerikansk identitet både musikalsk og kulturelt – ikke særlig populær blant europeisk-amerikanske. Ut fra en slik tolkning fører dette 'klimaet' til at for å bygge opp og framheve en 'svart' identitet og stolthet innenfor afrikansk-amerikanske kulturer, utvikles det jazzmusikalske særpreg som markerer brudd mot musikalske karakteristika med europeisk opphav. I akkurat denne konkrete innspilingen til Mingus hører vi brudd med den improvisasjonspraksis som kan samles under termen 'standard jazz,' der et fast harmonisk underlag (akkordskjema) for låten legger mye av premissene for hvilken vei improvisasjonene skulle ta. Improvisasjonene er i slike tilfeller, bundet opp mot den til enhver tid underliggende akkorden i akkordskjemaet. Improvisasjonsformen omtales som harmonibunden, siden improvisasjonene i hovedsak forankres innenfor akkordene. Istedenfor melodiføring vektlegges hos Mingus utforskningen av instrumentenes 'timbre' (klangfarge/sound) under improvisasjonene. 'Tekstur' og 'sound fabric,' det vil si sammensetningene av de ulike instrumentklangfargene som er representert og utfoldelsen av denne over tid under improvisasjonsforløpet, gir preg av at klangflater kommer i fokus. I stedet for at en jevn grunnpuls blir markert i spillet til Mingus og trommeslageren Dannie Richmond, vektlegges en rik multirettet polyrytmikk der plutselige tempoforskyvninger kunne forekomme. En av følgene av at grunnpulsen helt eller delvis forsvinner i denne sammenheng, blir at bassistrollen sidestilles med de andre instrumentalistene, siden dens *time keeper*-funksjon har falt bort. I den senere frijazzen ble denne kjennetegnet med at bassisten og trommeslageren deltok i likhet med de andre instrumentallistene i en fri kollektiv improvisasjonsform. I stedet for 8-taktersperioder (AABA-skjema) med improvisasjoner som var forankret i tonal og kvintsirkelbunden funksjonsharmonikk, framheves en fri improvisasjonsform hvor de strukturerende elementene i mye større grad enn tidligere sentreres rundt klang, dynamikk og polyrytmikk. I stedet for harmonikk opplever en klangflater, støyflater m.m. Men som nevnt det som allikevel kjennetegner Mingus innspilling er at chorusformen er beholdt til tross for de fri improvisasjonstrekkene som er diskutert ovenfor.

Ved å bryte med musikalske stiltrekk som har sitt europeiske opphav, markerer Mingus en form for 'signifyin.' I denne frie improvisasjonsformen kommer Mingus afrikansk-amerikanske bakgrunn til uttrykk, eller sagt annerledes kan en si at han er i dialog (signifyin) med denne bakgrunn. Også ved at 'All the things you could be by now if Sigmund Freud's wife was your mother' har musikalske trekk som en finner igjen på det vestafrikanske kontinentet, kan en tilsvarende si at han er i dialog med den afrikanske musikkarven.

‘Signifyin-on-the-timeline’ – Tidsrelaterte begreper i forbindelse med jazzimprovisasjon

Tidsbegrepet er i seg selv et ganske abstrakt fenomen. Avgrensningen diskuteres til hvordan tid aktualiseres i forbindelse med jazz, er dette et komplisert felt å gå inn på, som stiller store metodologiske utfordringer i analysene. Med andre ord er spørsmålet om tid lite håndgripelig. Likevel er jazzlitteraturen mettet med henvisninger til tid, og det samme gjelder dagligtalen. Kjent er begrepene *time* og *timing* som brukes for å beskrive hvor god, eller dårlig, en musiker er til å forholde seg rytmisk til pulsen i en låt. *Time* er ofte brukt i swing- og bebopsammenheng for å betegne hvordan en musiker innen disse tradisjonene forholder seg rytmisk i en framføringssituasjon. “He’s got time” er et superlativ som ofte brukes for å karakterisere en dyktig jazzmusiker ‘som svinger.’ *Timing* kan brukes innen frijazz og andre sammenhenger innen jazzen, for å beskrive en evne til å plassere fraser, musikalsk mening, på den ‘riktige plass’ i forhold til den øvrige samhandling under en samspillsituasjon. *Puls* (grunnpul) blir en annen tidsmetafor for å beskrive det som eksisterer av markerte, eventuelt ikke markerte, taktslag. Innenfor jazzterminologien blir denne grunnpulsen gitt betegnelsen ‘beat.’ På denne måten blir også *beat* en tidsmetafor. Videre kan vi oppleve parameteren *frasering*, som viser til den subtile tidsgestalten som aktualiseres når en jazzmusiker rytmisk skal plassere tonen i forhold til f.eks. en grunnpul. Plasserer han eller hun tonen rett foran eller rett bak pulsslaget, gis dette betegnelsen ‘offbeat.’ Således er også *offbeat* en tidsmetafor. En annen parameter er *presstid* som brukes for å betegne den tette veven av toner som kan forekomme under frijazzimprovisasjon. Nok en parameter er *form*, som refererer til måten en jazzmusiker forholder seg til tid på innenfor større formstrukturer. Slike begreper for artikulering av tid karakteriserer improvisasjonsfenomener som kan tolkes som resultat av de interaksjonsformene som oppstår mellom jazzmusikere under samspill.

Når jazzmusikere spiller med basis i et akkordskjema på f.eks. 32 takter i II–V–I-progresjon, og gjentar skjemaet x antall ganger (32+32+32+32 osv.), kan dette ses på som et uttrykk for tid. Like lange gjentakende runder er med andre ord et uttrykk for tid. Og velkjent er kanskje Tin Pan Alley-låtene som ble bygd opp fast strukturert i vestlig harmonikk i akkordmønstre med kvintskrittsekvenser på f.eks. 32 takter. Når f.eks. Mingus kunne med basis i akkordskjemaet til komposisjonen ‘I’ve got rhythm’ (som opprinnelig er strukturert 32+32+32 etc.) gjenta dette uregelmessig, som f.eks. 8+35+32+8+37 i komposisjonen ‘Mingus Fingus’ fra 1947, kan dette ses på som et uttrykk for en annen måte å artikulere tid på. En mer dristig måte er å si at dette er et uttrykk for en annen tidsoppfattelse. Vi kommer her inn på et problemfelt om afrikansk-amerikansk tidsoppfattelse versus vår kronometriske vestlige tid. En annen måte vi kan uttrykke denne mulige motsetningen på er gjennom uttrykkene ‘lineær tid’ (retningsstyrt tid) versus syklisk tid. Et viktig poeng hos Floyd (1999) er at flere av jazzens kjennetegn og framføringsmåter som ‘call and response’ og ‘time’ og ‘timing’ har sitt afrikanske opphav som kommer til uttrykk (signifyin’) under framføring på jazzklubben, platestudioet osv.

”Jazz in Diaspora” – norsk standardjazz-tradisjon

En viktig diskusjon i forbindelse med spørsmål om ‘kulturell globalisering’ er spørsmålene om ‘kulturspredning,’ ‘kulturoverføring’ og ‘kulturbrytning.’ Et ofte brukt begrep for kulturspredning er ‘**diaspora**’ som i denne sammenheng viser til overføring av kulturuttrykk som er knyttet til et bestemt geografisk område til et annet. Jeg skal nå fokusere på noen problemområder vedrørende standardjazzen improvisasjonspraksis gjenspeiler seg i norsk jazzliv.

‘Standardjazz’ bygger på en amerikansk jazztradisjon, og som også kan bli betegnet med merkelapper som ‘neobop,’ ‘mainstream’ m.fl. Samtidig med frijazzstrømmingen på

begynnelsen av 1970-tallet – og den kommende jazzrocken – fikk standardjazzen en ny oppblomstring på de hjemlige konsertarenaer, hvor jazzmusikere som bl.a. pianisten Egil Kapstad (f. 1940), tenorsaxofonisten Bjørn Johansen (1940–2002), bassisten Bjørn Alterhaug (f. 1945), tenorsaxofonisten Bjarne Nerem (1923–91) og pianisten Einar Iversen (f. 1930) ble sentrale aktører. Imidlertid kan det også tilføyes at Alterhaug, Kapstad og flere andre norske jazzmusikere i deres generasjon gjorde seg bemerket innenfor fri eksperimentell jazz og samtidsmusikk på denne tiden.

Som et generelt utgangspunkt kan det argumenteres for at innenfor de mange jazzkulturer hver enkelt musiker kjenner – som en form for taus kunnskap – er innlæring av jazzimprovisasjon basert på læring av en stil innenfor jazzhistorien. En stil, eller en bestemt musiker innenfor en stil, som har en personlig appell til en kommende jazzmusiker. Imitering av en modell på det samme instrumentet, spille sammen på “jamsessions,” klubber og konserter er skolen for å lære jazz for mange utøvere. Dette er en muntlig kultur innenfor jazzsamfunnet – den samme måten å lære ferdigheter på som vi finner i mange andre muntlig traderte musikktradisjoner som ulike folkemusikktradisjoner i den vestlige verden, rock, ulike former for “etnisk” musikk i tredje verden land, som f.eks. reggae.

En vanlig oppfatning blant jazzutøvere, med utgangspunkt i jazzstilistiske strømninger som har sitt opphav før utviklingen av frijazz, er at en jazzmusiker må kjenne standardrepertoaret, eller som den norske jazzbassisten Bjørn Alterhaug uttrykker det: “... det er ikke populært å si at du ikke kan låta.”²⁵ Dette er med på skape en rekke uttalte og uuttalte forventninger til jazzmusikeren. Altså, en del premisser – eller vi kan også omtale dette som “common knowledge” blant jazzmusikere – som er tilstede i den kulturelle settingen for en standardjazzframførelse. Forventningen er at når musikeren stiller på f.eks. jamsession så behersker vedkommende standardrepertoaret. Dette er noe premissene for denne type improvisasjonspraksis.

Hvordan kan vi så søke å forstå standardjazzbegrepet? I *The New Grove Dictionary of Jazz* definerer **Robert Witmer** begrepet “standard repertoire” som:

“... a song that a professional musician may be expected to know. Standards in jazz include popular songs from the late 19th century (e.g. *When the saints go marching in*), songs from Broadway musicals and Hollywood films by composers such as George Gershwin, Jerome Kern, Harold Arlen, Irving Berlin, Cole Porter, and Richard Rogers, and tunes newly composed by jazz musicians (e.g. Thelonious Monk’s *Round Midnight*, Dizzy Gillespie’s *A Night in Tunisia*, and John Coltrane’s *Giant Steps*). Jazz musicians themselves, however, distinguish further between these categories, referring to the first as comprising dixieland standards, the second as unqualified or mainstream standards, and the last as jazz standards; it is the consensus that the essential repertory of standards is comprehended within the mainstream category” (Witmer 1994:1155).

Også begrepet “Mainstream” er på denne måten en inklusiv kategori som inkluderer enhver akkordbasert jazzimprovisasjon fra den solistiske stilen til Louis Armstrong og andre på slutten av 20-tallet til nyere jazzstandardlåter. Men som **James Lincoln Collier** skriver i *The New Grove Dictionary of Jazz*:

²⁵ Bjørn Alterhaug i intervju med forfatteren 8. juni, 1999.

“... most writers would still exclude the free or aleatory jazz of the avant garde, fusion styles (notably jazz-rock), and dixieland and other traditional forms from any definition of mainstream jazz” (Collier 1994:743).

I dette arbeidet defineres “standard” som en stil som innbefatter “mainstream” kategorien. Standard inkluderer enhver jazzframføring hvor improvisasjonene bygger på akkordsekvenser.

Mange norske jazzmusikere er opplært innenfor dette konseptet for jazzimprovisasjon som beskrevet. Jeg har allerede nevnt musikere som pianisten Egil Kapstad, tenorsaxofonisten Bjørn Johansen, bassisten Bjørn Alterhaug, tenorsaxofonisten Bjarne Nerem og pianisten Einar Iversen som sentrale personer i denne sammenheng.

La oss nå fokusere på hvordan noen av disse aspektene kommer til uttrykk i innspillingen “I Love You” fra 1980 med Egil Kapstad Bjørn Johansen Quartet:

Eksempel: Egil Kapstad Bjørn Johansen Quartet “I Love You”²⁶

Det første spørsmålet som aktualiserer seg er hva er “standard” i denne framførelsen, som er basert på en komposisjon av Cole Porter? Med henblikk på at jazzmusikere bruker slike standardlåter som utgangspunkt for improvisasjon leder dette til neste spørsmål: I hvilken grad er denne innspillingen innøvd på forhånd, og hvor mye av framføringen skjer spontant? “I Love You” er opprinnelig komponert i F-dur, og er basert på en 32-takters skjemastruktur bygd på harmoniske kvintskrittsekvenser. Kwartettens versjon av “I Love You” framføres også i F-dur. Med andre ord: improvisasjon innenfor en klart definert struktur. Vi kan høre at musikerne er fortrolig med denne akkordbaserte improvisasjonsformen. Kwartettens bassist, Bjørn Alterhaug, forteller at de så godt som ikke forberedte slike standardlåter før framføring, slik at framføringen av flesteparten av slike standardlåter skjedde spontant.²⁷ Med dette antydes en fortrolighet med standardjazzens improvisasjonspraksis som bl.a. innebærer følgende: Musikerne improviserer med utgangspunkt i melodier og deres tilhørende akkordrekker som kan være organisert i ganske strengt oppsatte formstrukturer. “Kompet” (kontrabassisten og trommeslageren) artikulerer grunnrytmen tydelig ved at kontrabassisten spiller på alle grunnslag innenfor takten, og trommeslageren er med på å framheve denne pulsen. Ofte kan vi innenfor denne type improvisasjonspraksis finne et formoppsett som følgende i en 32-takters AABA-struktur:

- Temaet presenteres.
- Hver solist improviserer sine kor²⁸ innenfor hver sitt 32-takters AABA-forløp.²⁹
- Temaet spilles igjen som avslutning.

Denne utviklingsgangen i et improvisasjonsforløp forsterker inntrykket av linearitet med hensyn til artikulering og opplevelse av tid. Vi forventer oss et mål for det vi hører. Vi forventer at etter presentasjon av tema kommer f.eks. et saxofonkor, deretter et pianokor, så eventuelt en annen solist etc., og til slutt kommer temaet inn igjen som avslutning. Spørsmålet

²⁶ *Innspilt*: Trondheim 1980, Arctic KAL OLA-402. *Musikere*: Bjørn Johansen (tenorsaxofon), Egil Kapstad (piano), Bjørn Alterhaug (kontrabass), Ole Jacob Hansen (slagverk).

²⁷ Bjørn Alterhaug i intervju med forfatteren 8. juni, 1999.

²⁸ *Kor*, kommer fra engelsk “chorus” og innebærer improvisasjon over komposisjon basert på standard/bluesskjema.

²⁹ *Forløp*, betyr improvisasjon over f.eks. 32 takter i et standardskjema (jf. “kor”). Hver 32-takters gjennomgang under en framførelse utgjør et forløp

om den lineariteten som kommer til uttrykk her, kan ses på som et fenomenologisk spørsmål. Vi har forventning om noe framtidig, som f.eks. at temaet skal spilles som innledning og som avslutning. Innenfor denne rammen forventer vi at solistene skal spille sine kor etter tur. Innenfor hvert AABA-forløp forventer vi at etter to gjennomføringer av A-delen vil vi få en B-del (stikket)³⁰ som igjen etterfølges av en A-del, så startes det igjen på AABA-skjemaet og samme prosessen gjentas, men forskjellen er at nå er det en annen solist som spiller. Vi kan med andre ord trekke en linje fra åpningstema til sluttema. Vi er målrettet mot en slutt, og de pulserende bassbevegelsene, forsterket av trommespillet, er med på å understreke denne opplevelsen.³¹

Hvordan kommer så disse jazzmusikalske kjennetegnene til uttrykk i Kapstad/Johansen-kvartettens innspilling av I Love You? Framføringen åpner med en introduksjon hvor melodien blir spilt ad lib av tenorsaxofonisten Johansen og pianisten Kapstad i et rubato tempo. I neste gjennomføring av det 32-takters-akkordskjemaet kommer Alterhaug og Hansen inn i lydbildet på henholdsvis kontrabass og slagverk og låten spilles nå i tempo. Og som en gjenkjennende karakteristikk innenfor standard idiomet hører vi et bass-slagverk-samspill i tråd med tradisjonen, hvor bassisten (Alterhaug) og trommeslageren (Hansen) bidrar til å skape det pulserende drivet. Rent improvisatorisk dokumenterer innspillingen fire musikere som er fortrolig med en jazz-i-en-amerikansk-tradisjon. Vi får oppleve fire musikere i et akustisk lydbilde som er i en improvisatorisk dialog med hverandre. Gjennom denne dialogen bygger musikerne opp en indre dynamikk og spenning som bærer preg av at alle er på “tå hev” overfor hverandre, noe som er med på skape spensten og drivet i innspillingen. Framføringen bygger på standardjazzens improvisasjonskoder hvor noen av dens karakteristikker er nevnt ovenfor.

“I Love You” ble spilt inn som et ekstra innspillingskutt på LP-utgivelsen Friends fra 1980,³² og ble gjennomført på ett “take.”³³ I innspillingen blir tempoet satt av pianisten Egil Kapstad, som også leder ensembles avslutning av denne framføringen ved å spille kvintsirkelen som en outro.³⁴ Denne kvintsirkelavslutningen er en velkjent “que” (tegn) blant disse musikerne ved at Kapstad former en sirkel med hånden like før kvintsirkelen skal spilles. På denne måten fungerer den figurerte sirkelen som en interaksjonskode. Men her må det tilføyes at dette var en intern cue-praksis i Kapstad/Johansen-kvartetten. Et slikt sirkeltegn kan også forstås som codategn i andre ensemblesammenhenger.

I tilknytning til denne diskusjonen om norske jazzmusikere som viderefører en amerikansk jazztradisjon har jeg i et tidligere arbeid³⁵ satt fram **hypotesen om musikalske forskjeller som nødvendigvis må komme med bakgrunn i forskjeller i kulturelt opphav.** Dette kan eksempelvis være ørsmå intonasjonsmessige forskjeller – og dessuten i forhold til

³⁰ Stikket, i en 32-takters formstruktur med AABA-inndeling vil B-delen utgjøre stikket.

³¹ Med dette er en inne på viktige sider ved kompleksiteten i rollene til bl.a. bassist og trommeslager i et jazzensemble. For nettopp noe av det som skaper det rytmiske drivet (også omtalt som “groove”) i en framføring er hvordan den enkelte musiker har utviklet sin individuelle måte å plassere tonen på i forhold til puls, men hvor samtidig mye av det som er med på å bygge opp “grooven” i en framføring er sammensetningen av de individuelle fraseringsmåtene.

³² Hot Club Records HCRCO 2022/KAL OLA-402.

³³ Begrep brukt av lydteknikere, musikere og produsenter som term for et opptak av en låt i platestudio. Ofte blir det foretatt flere *takes* av en bestemt låt for å bruke det beste av hvert enkelt *take* i den endelige versjonen som vi kan høre på platene.

³⁴ Bjørn Alterhaug i intervju med forfatteren 8. juni, 1999.

³⁵ Se Dybo (2002a).

pulsoppfattelse og markering – som skaper forskjeller i framføringspraksis mellom amerikanske og norske jazzkulturer.³⁶ Premisset for en slik hypotese er at etnografiske forhold (bosted, oppvekstmiljø, hjemmemiljø, arbeidsmiljø, fritidsmiljø osv.) i det store og hele er av en annen karakter for norske jazzmusikere enn tilsvarende kulturelle settinger for amerikanske jazzmusikere, og som i sin tur kan påvirke en jazzmusiker utvikling.³⁷

Hvordan kan dette forstås i forhold til Kapstad/Johansen-kvartetten? En viktig læringsarena for denne type improvisasjonspraksis har for disse norske musikerne – foruten ulike jamsessions og turnevirksomhet med andre norske jazzmusikere – vært i møtet med amerikanske jazzmusikere. Som eksempler kan det nevnes at bassisten Bjørn Alterhaug bl.a. har spilt med musikere som Pepper Adams, Bill Hardman/Junior Cook og James Moody (1979), Lee Konitz (1983 og 85), Chet Baker (1983 og 84), Harold Land (1986) og Joe Henderson/Woody Shaw (1987).³⁸ Mens trommeslageren Ole Jacob Hansen har bl.a. spilt med Benny Bailey 1961, Lucky Thompson, Bud Powell og Don Byas 1962, Coleman Hawkins, Don Ellis og Dexter Gordon 1963. Donald Byrd og Eric Dolphy (sommeren 1964). Bill Hardman/Junior Cook (Kongsberg 1979).³⁹ Tilsvarende merittliste finner man for pianisten Egil Kapstad som har spilt med navn fra jazzhistorien som Chet Baker, Red Mitchell, Al Cohn, Barney Kessel, Bob Brookmeyer, Sheila Jordan, Mark Murphy, Toots Thielemans og Georg Riedel for å nevne noen.⁴⁰ Også tenorsaxofonisten Bjørn Johansen kan vise til tilsvarende meritter med amerikanske navn som Donald Byrd, Dexter Gordon, Joe Henderson og Clark Terry.⁴¹ På denne måten har det skjedd en langvarig kulturell innlæringsprosess. Et viktig skille i denne sammenheng er kvartetten som kulturell setting, og de andre jazzkulturelle settingene disse musikerne går inn i på turneer, festivaler, plateprosjekter m.m. Her fungerer de ulike bandsammensetninger som musikerne går inn i som et møtested på tvers av kulturbakgrunner. Selv om man ikke deler kulturelt opphav og språk er de jazzmusikalske kodene felles. I denne sammenheng kan en driste seg til å si at jazzen blir et universelt språk og således kan en prate om en globaliseringsdimensjon i denne form for improvisasjonspraksis. Universelt på den måten at de felles kodene er utviklet hos den enkelte musiker med bakgrunn i og opplæring innenfor en tradisjon i jazzhistorien (f.eks. swing, bebop, cool og modal), og som bruker denne plattformen til å skape nye musikalske synteser. Jazzens utvikling kan således betraktes som en lang serie av kulturmøter mellom høyst ulike befolkningsgrupper og musikktradisjoner som har avstedkommet en rekke nye musikalske synteser. Av denne grunn kan en snakke om jazz som global musikkform.

Disse fire norske jazzmusikere viderefører en amerikansk jazztradisjon, og mye av denne videreføringen danner grunnlag for en improvisatorisk kreativitet hvor en har lært de kulturelle kodene for standardjazzens musikalske kjennetegn. Denne form for improvisatorisk kreativitet kan sammenlignes med fotballspillerens hvor man i begge tilfellene må kunne spillereglene på en slik måte at de kan brukes intuitivt. Gjennom lang trening/øving er spilleferdighetene innøvd (internalisert) på slik måte at man behersker improvisasjonsspråket tilsvarende Dreyfus og Dreyfus' ekspertnivå, og gjennom denne type kulturpraksis internaliseres jazzkulturelle koder som berører en rytmisk kompleks pulsoppfattelse

³⁶ Her er jo distinksjonen mellom "hvit" og "svart" rytmikk aktuell, hvor en kan møte på musikalske karakteristikk som "... han spiller svart," og da med klar hentydning til en helt bestemt groove.

³⁷ Denne distinksjonen går jeg for øvrig nærmere inn på i Dybo (2002a, 2002b, 2003 og 2004).

³⁸ Kilde: www.jazzbasen.no

³⁹ Kilde: www.jazzbasen.no

⁴⁰ Kilde: <http://www.norskjazzforlag.no/Kapstad%20bio.htm>

⁴¹ Informasjon fra Bjørn Alterhaug 22. oktober, 2004.

(“timing”), harmonisering, skalabruk, intonasjon, klangfarger m.m. Men samtidig lever disse norske jazzmusikerne under andre etnografiske rammebetingelser enn sine amerikanske kolleger, og dette åpner opp for nevnte hypotese om musikalske forskjeller som nødvendigvis må komme med bakgrunn i forskjeller i kulturelt opphav. Denne hypotesen velger jeg imidlertid å ikke gå nærmere inn på i dette arbeidet av avgrensningsmessige hensyn, men henviser heller til min kommende bokutgivelse om jazz og globalisering (se Dybo 2004) hvor jeg forfølger dette problemfeltet nærmere.

Referanser

- Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago og London.
- Berendt, Joachim Ernst (1982): *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond* (eng. overs.), Westport Connecticut (f. utg. 1975).
- Berendt, Joachim Ernst (1991): *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*, revised by Günther Huesmann; translated by H. and B. Bredigkeit with Dan Morgenstern; new sections translated by Tim Neville, Lawrence Hill Books, New York.
- Born, Georgina / Hesmondhalgh, David (red.) (2000): *Western Music and its Others: On Difference, Representation and Appropriation in Music*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Brown, Leonard L. (1989): *Some New England African Americans' Views on Jazz: An Ethnomusicological Study*, avhandling (PhD.), Wesleyan University.
- Brownell, John (1994): “Analytical Models of Jazz Improvisation,” *Jazzforschung/Jazz Research* “26,” Graz, side 9–29.
- Collier, James Lincoln (1978): *The Making of Jazz: A Comprehensive History*, Granada Publishing, London.
- Collier, James Lincoln (1994): “Jazz,” i: Kernfeld, Barry (red.): *The New Grove Dictionary of Jazz*, The Macmillan Press Limited, London. Side 580.
- Dauer, Alfons M. (1988): “Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische Aspekte”, *Jazzforschung/Jazz Research* “20,” side 117–154.
- Dauer, Alfons M. (1989): “Das Derler-System und der Jazzrhythmus: Berichtigung und Ergänzung”, *Jazzforschung/Jazz Research* “21,” side 137–151.
- Dean, Roger T. (1992): *New structures in jazz and improvised music since 1960*, Milton Keynes.
- DeVeaux, Scott (1991): “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography,” *Black American Literature Forum* 25:3 (Fall 1991), side 525–560.
- DeVeaux, Scott (1999): “Constructing the Jazz Tradition,” i: Walser, Robert (red.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*, Oxford University Press, New York & Oxford, side 417–424.
- Dybo, Tor (1995): “Jan Garbareks musikk i en kulturell endringsprosess,” avhandling (dr.art.), Universitetet i Trondheim, AVH.
- Dybo, Tor (1996): *Jan Garbarek: Det åpne roms estetikk*, Pax forlag, Oslo.
- Dybo, Tor (1999): “Analysing Interaction during Jazz Improvisation,” *Jazzforschung/Jazz Research* 31 (1999), side 51–64.
- Dybo, Tor (2001): “Plateselskapenes rolle for utviklingen av jazz i Europa,” *Studia Musicologica Norvegica* 27 (2001), side 185–210.
- Dybo, Tor (2002a): “En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet,” i: Jonsson, Leif (red): *Musikklidenskapelig årbok 2002*, NTNU, Trondheim 2002. Side 15–56.
- Dybo, Tor (2002b): “Ethnomusicological Reflections on Challenges in Norwegian Jazz Research,” in: Alterhaug, B. / Dybo, T. / Oversand, K. (eds.): “Challenges in Norwegian

- Jazz Research – Report from a Conference in Trondheim, September 15-17 2000 arranged by The Department of Musicology, NTNU in co-operation with The Norwegian Jazz Archiv, Oslo and The Centre for Northern Norwegian Folk Music Research, Nesna University College,” in: Jonnson, Leif (red): *Skrifter fra Institutt for musikk*, NTNU, Trondheim 2002, side 131–150.
- Dybo, Tor (2003): “Komparative aspekter ved norsk jazzliv på 70-tallet: Sammenligning mellom amerikanske, europeiske og norske utøvere,” i: *Publications from Norwegian Jazz Archives*, Norwegian Jazz Archives, Oslo, side 77–88.
- Dybo, Tor (2004): “Jazz og globalisering: Komparative perspektiver på jazzens framvekst og utvikling i USA, Europa og Norge” (fagbok i avslutningsfasen).
- Dybo, Tor (2005a): “Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse: En drøfting av enkelte problemområder, retninger og arbeider innen feltet” i *Skrifter fra Institutt for musikk*, red. Leif Jonnson, NTNU (under utgivelse).
- Dybo, Tor (2005b): “Improvisasjonsformer i norsk jazzliv: Rapport fra et forskningsprosjekt i musikkvitenskap,” i: Aasen, Torbjørn (red.): *Lærdom i lyd – Musikkonservatoriet i Kristiansand gjennom 40 år*, Skiftserien nr. 113, Høgskolen i Agder, side 95–126.
- Floyd jr., Samuel A. (1991): “Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry,” *Black Music Research Journal* 11:2, side 265–287.
- Floyd jr., Samuel A. (1995): *The Power of Black Music: Interpreting its History From Africa to the United States*, Oxford University Press, New York.
- Floyd jr., Samuel A. (1999): “Ring Shout, Signifyin(g), and Jazz Analysis,” i: Walser, Robert (red.): *Keeping Time: Readings in Jazz History*, Oxford University Press, New York & Oxford, side 401–410.
- Gates jr., Henry Louis (1988): *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York.
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- Gioia, Ted (1998): *The History of Jazz*, Oxford University Press (første utgivelse: 1997).
- Gridley, Mark C. (2000): *Jazz Styles: History & Analysis* (7th ed.), Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey.
- Gushee, L. (1981): “Lester Young’s ‘Shoeshine Boy.’” I: (D. Heartz and B. Wade ed.): *Report of the twelfth Congress Berkeley*, Kassel & c.
- Jost, Ekkehard (1974): *Free Jazz*, Graz.
- Kjellberg, Erik (1984): “Jazzmusik och musikanalys: Traditioner, metoder, perspektiv,” i: Erik Wiedemann (red): *Jazz: Historie, samtid, metoder*, København. Side 69–82.
- Klausen, Arne Martin (1992): *Kultur: mønster og kaos*, Ad notam Gyldendal, Oslo.
- Knauer, Wolfram (1990): *Zwischen Bebop und Free Jazz – Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet*, Mainz (tilsammen 2 bind).
- Malm, Krister (1978): “Afrika” (oppslagsord), *Cappelens musikkleksikon*, Oslo, bind 1, side 33–41.
- Malm, Krister (1981): *Fyra musikkulturer: Tanzania, Tunisien, Sverige och Trinidad*, Stockholm.
- Monson, Ingrid (1991): “Musical Interaction in Modern Jazz: An Ethnomusicological Perspective,” avhandling (Ph.D.), New York University.
- Monson, Ingrid (1996): *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press, Chicago og London.
- Nettl, Bruno (1983a): *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*, University of Illinois Press, Urbana og Chicago.
- Nettl, Bruno (1983b): “Ethnomusicology: Definitions, Directions and Problems”, i: May, Elisabeth (ed.): *Musics of Many Cultures*, Berkeley and California, side 1–9.
- Nketia, J.H.K. (1975): *The music of Africa*, London.

- Owens, Thomas (1974a): "Charlie Parker. Techniques of Improvisation" 1-2, avhandling (Ph.D.) University of California.
- Pike, Kenneth L. (1967): "Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior" (2nd rev. ed.), *Janua linguarum, Series maior* (24).
- Reinholdsson, Peter (1998): "Making Music Together: An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz," avhandling (Fil.Dr.), *Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series* 14. Uppsala University.
- Ronström, Owe (red.) (1990): *Musik och kultur*, Studentlitteratur, Lund.
- Shipton, Alyn (2004): *A New History of Jazz*, Continuum, London.
- Stearns, Marshall W. (1962): *Jazzens historie* (översatt av Karl Emil Hagelund), Gyldendal, Oslo. Original titel: *The Story of Jazz*, Oxford University Press, New York (1956).
- Tirro, Frank (1979): *Jazz: A History*, J.M Dent & Sons LTD, London, Melbourne & Toronto.
- Walser, Robert (1995): "Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis," i: Gabbard, Krin / Lester, James P. (red.): *Jazz Among The Discourses*, Duke University Press, Durham, N.C. 1995, side 343–365.
- Walser, Robert (red.) (1999): *Keeping Time: Readings in Jazz History*, Oxford University Press, New York & Oxford.
- Waterman, Richard (1948): "Hot Rhythm in Negro Music," *Journal of American Musicological Society* "1."
- Witmer, Robert (1994): "Standard," i: Kernfeld, Barry (red.): *The New Grove Dictionary of Jazz*, The Macmillan Press Limited, London. Side 1155.