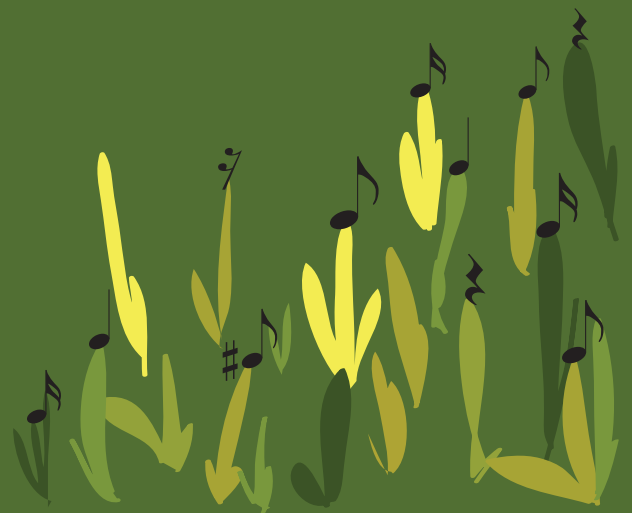


Den Nordiske Tone

Simon Juul Hyldgaard
Speciale
Foråret 2009
Institut for Sprog og Kultur



Forord

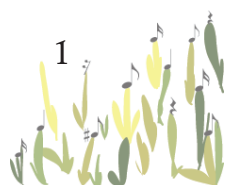
Dette speciale omhandler den nordiske tone i jazz. I fremstillingen redegøres for flere indfaldsvinkler til beskrivelsen af den nordiske tone. Disse indfaldsvinkler eksemplificeres gennem tre musikanalyser af musik med et dansk udgangspunkt, som er i berøring med både jazzen og det nordiske. Efterfølgende karakteriseres den nordiske jazz i forhold til den amerikanske jazz.

I fremstillingen er kildehenvisninger angivet i parentes med efternavn og årstal, som reference til bibliografien bagerst i specialet. Er den samme forfatter citeret fra flere kilder, indeholder kildehenvisningen også titlen på den citerede kilde. Citationer fra de to interviews, der udgør en del af kildematerialet til denne fremstilling, noteres ydermere med et antal minutter. Disse angiver hvor langt henne i interviewet citatet findes.

De to interviews, såvel som de tre analyserede stykker musik, er til vejleder og censor vedlagt bagerst på en CD i wma-format og kræver derfor afspilning på PC eller Mac.

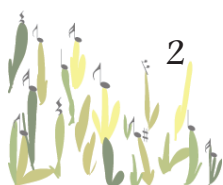
Jeg vil gerne rette en stor tak til de to inspirerende mennesker Hans Ulrik Jensen og Bo Stief for medvirken i mine interviews. Jeg vil gerne takke min søster Helene for design af specialets forside og bagside og takke min dejlige kæreste Mia for hjælp med rettetarbejdet og for tålmodighed med mig i specialets slutfase. Til sidst men ikke mindst vil jeg takke min alvidende vejleder Tore Mortensen for god vejledning.

Simon Hyldgaard



Indholdsfortegnelse

Indledning	3
Jazzhistorie og -kultur i Skandinavien	8
Den nordiske tone	12
Den amerikanske jazz	18
Analyse af tre stykker musik	25
Hans Ulrik: Under the sun	25
Bo Stief: Soundtrack to Denmark	31
Niels Henning Ørsted Pedersen: Skagen	35
Konklusion	40
Bibliografi	43



Indledning

Det kan være af en særlig interesse at beskæftige sig med musikkens nationale karakter. Et eksempel på en sådan indadvendt søgen efter national identitet i musikken, er anvendelsen af begrebet *nordisk tone* i karakteristikken af jazzmusik med et nordisk udgangspunkt.

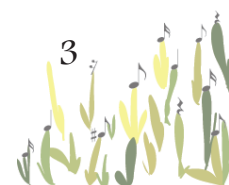
I karakteristikken af jazzmusik med et skandinavisk udgangspunkt, bliver begrebet ofte bragt på banen af jazzanmeldere såvel som jazzmusikerne selv. Det bringes fortrinsvist i anvendelse når musikken hævdes at besidde en enkel og transparent tone og et lyrisk tonesprog. (Døssing, *Nordisk Jazz*, 2006). Betegnelsen er ikke veldefineret og dette ses af den almindelige brug i avisartikler, anmeldelser, interviews, orkesterprofiler o.l. Det følgende uddrag fra en koncertnotits er typisk for begrebets anvendelse. Uddraget er en kommentar til sangerinden Sinne Eegs, på daværende tidspunkt nyeste pladeudgivelse, *Waiting for Dawn*.

”Sinne Eeg er begyndt at arbejde mest med sine egne kompositioner. Sange i den karakteristiske nordisk-kølige tone. Musikken er stille og sensuel med et strejf af vemod [...]” (Andresen, 2008)

Her knyttes det subjektive ord kølig til beskrivelsen af musikkens karakter. Det samme kan ses i det følgende citat, hvor en journalist karakteriserer af den Danske Salmeduo. Her hævder journalisten, at den nordiske tone er en rød tråd i duoens musikalske udtryk.

”Pianist Hans Esbjerg og saxofonist og klarinettist Christian Vuust spiller med inspiration fra amerikansk jazz og klassisk musik, med improvisationer, uforudsigelige forløb og hele tiden med den nordiske tone som en klar og stringent ramme om det brogede billede. Med følsomhed og humor.” (Kvist, 2003)

Begge tilfælde, som i øvrigt repræsenterer den typiske anvendelse af begrebet, viser at den nordiske tone er et etableret begreb i anmelderjargonen. Begge anmeldere finder



ordet tilstrækkeligt i sig selv, men uddyber begge med et eller flere subjektive ord. Det er således forudsat at læseren er indforstået med dets betydning, eller kan associere sig frem til anmelderens formål med at bringe begrebet på banen, ud fra konteksten det står skrevet i.

Selve begrebets ordvalg vidner om en indforstået opfattelse af, at de nordiske lande har et musikkulturelt fællesskab. De nordiske lande tæller Danmark, Finland, Island, Norge og Sverige, men ikke alle disse lande spiller en rolle i historien om den nordiske tone jazzen. Valget af ordet *nordisk* har sin oprindelse i vores kulturelle selvopfattelse, som har sine rødder i 1800-tallets nationalromantiske tænkning. Her blev den nationale identitets-følelse farvet af en ny selvforståelse, som havde sine rødder i bevidstheden om det historiske og kulturelle fællesskab, som de nordiske lande har. ("<http://www.denstoredanske.dk/>", *norden*)

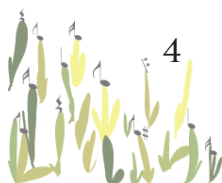
Ordet *tone* findes i flere betydninger, men er i sammenhængen anvendt i en musikalsk kontekst og ordets musikvidenskabelige definition er derfor af interesse. Denne definition omfatter de subjektivt oplevede egenskaber ved en veldefineret tone, som i almindelighed er tonehøjde, lydstyrke og klang. (Knakkegaard, 2003)

En anmelder tænker næppe en så snæver definition af begrebet *tone* ind i den nordiske tone, men hvor klangen i den musikvidenskabelige forstand henviser til den enkelte tones kvaliteter, så kan ordet *tone* i den almindelige brug af begrebet, muligvis også tænkes som en henvisning til hele det klingende lydbillede og det musikalske udtryk som dette er karakteriseret ved.

Ordet *tone* har også en række andre betydninger. Eksempelvis i omtalen af farvenuancer i billedkunsten, som på sin vis også kan anvendes subjektivt i musikvidenskaben i omtalen af klangens farve eller klangfarve. Ydermere kan ordet anvendes i beskrivelsen af den sociale omgangstone, der eksempelvis kan være formel, morsom, ironisk eller højtidelig. Her anvendes ordet som en direkte reference til det talte sprog og beskriver en stemning i den sociale interaktion. ("<http://www.denstoredanske.dk/>", *tone*)

Betydningerne af ordet har her de fællestræk, at de er subjektive og oplevelsesorienterede beskrivelser af musikalske, billedkunstneriske og sproglige parametre og kan derfor være genstand for fortolkning. Det er derfor sandsynligt, at den sammenhæng som den nordiske tone omtales i, afhænger af beskriverens forudsætninger. De fremførte synspunkter i forhold til den nordiske tones betydningsindhold i denne fremstilling, tager udgangspunkt i kilder som enten er musikere, musikvidenskabsuddannede, anmeldere af jazz eller har en lignende baggrund i tæt kontakt med musikmiljøet og må derfor forventes at have kendskab til den musikvidenskabelige betydning af ordet *tone*.

Det kunne være af interesse, at undersøge hvilke træk ved musikken, der motiverer anmeldere til at anvende begrebet.



Det er derfor formålet med denne fremstilling, at undersøge hvilke musikalske træk, der forbindes med den nordiske tone. Disse musikalske træk konkretiseres gennem musikanalyser. Konklusionerne fra musikanalyserne inddrages til slut i en beskrivelse af begrebet som helhed.

Udgangspunktet for denne undersøgelse er en beskrivelse af den musikhistoriske og musikkulturelle kontekst, som begrebet har sin oprindelse i. Udover et kort historisk rids af de nordiske landes jazzhistorie, beskrives her en række forskelle på de skandinaviske landes og Amerikas måde at organisere musikinstitutionerne på, idet en del af årsagerne til forskellene på den amerikanske jazz og den nordiske kan findes heri.

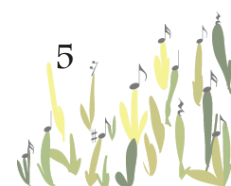
Dette efterfølges af et kapitel, der har til formål at klarlægge hvilke opfattelser af den nordiske tone, der eksisterer i jazzlitteraturen såvel som i danske jazzmusikers bevidsthed. Den udvalgte jazzlitteratur er primært danske bøger, artikler fra aviser, fagblade og jazzmagasiner, men også enkelte udenlandske bøger. Jazzmusikernes egen opfattelse af den nordiske tone er af interesse, idét musikere ofte har en håndværksmæssig tilgang til musikken, som kan give konkrete fingerpeg i retning af de parametre i musikken, der bidrager til den nordiske tone. Denne interesse har resulteret i to interview med henholdsvis saxofonisten Hans Ulrik Jensen (f. 1965) og bassisten Bo Stief (f. 1946).

I den forbindelse er bogen *Interview - en introduktion til det kvalitative forskningsinterview* blevet inddraget i udarbejdelsen af interviewoplæg og i efterbehandlingen af interviewene. (Kvale, 1997)

Hans Ulrik er blevet associeret med den nordiske tone, særligt efter udgivelsen *Strange World* i 1994, men har i flere omgange været i berøring med begrebet, bl.a. med fortolkningerne af danske sange i forbindelse med hans *Jazz & Mambo* projekt. Bassisten Bo Stief, der genremæssigt har markeret sig bredt på den danske musikscene, har et særligt nært forhold til den nordiske tone. Begge musikere har således bevæget sig indenfor det nordiske univers i jazzten, men adskiller sig centralt i spørgsmålet om deres rent personlige forhold til den nordiske tone. De har forskellige holdninger til spørgsmålet om deres forpligtigelse overfor Danmark og den danske musiktradition. Bo Stief har en klar præference for det nordiske, og citeres her fra en koncertanmeldelse, som citerer fra et radiointerview med bassisten.

”Der findes to slags jazzmusikere. De, der efterligner, og de, der er kreative. De første løber i hælene på de amerikanske musikere, de sidste vedkender sig deres identitet og forsvare den nordiske tone i musikken”
(Rabinowitsch, 1997)

Bo Stief identificerer sig med sine rødder, og anser det for vigtigt at dyrke og forsvare den unikke nordiske tone. Hans Ulrik vedkender sig sine nordiske rødder, men tager det modsatte standpunkt i spørgsmålet om sin forpligtelse overfor Norden, og udtaler at:



”Jeg skylder jo ikke Norden noget, så på den måde har jeg ikke nogen speciel grund til at ære Norden. Det man jo altid tænker, det er jo at det er et frit liberalt erhverv at være musiker. Det hele handler om at være unik, det er noget at det mest asociale man kan forestille sig at være kunstner. Det man altid er optaget af er at rendyrke ens lyd og afsøge nyt terræn indenfor ens egne muligheder” (Jensen, 2009, 11:00 min)

Hvor Bo Stief har det som et æstetisk mål for sit musikalske virke, at fremme sit nordiske udtryk, har Hans Ulrik en mere neutral indstilling til det nordiske, og ønsker ikke at fastlåse sig på en bestemt æstetik.

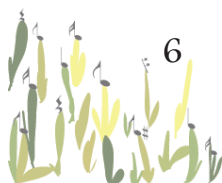
I de to interview klarlægges det, hvordan musikerne selv forholder sig til begrebet ”nordisk tone som helhed og deres tone som nordisk eller ikke-nordisk. Udvalgte citater og i nogle tilfælde meningskondensater af de to musikeres udtalelser, vil danne baggrund for diskussionen af den nordiske tones betydning sammen med relevant litteratur.

Interviewmaterialet og den udvalgte litteratur munder ud i flere tolkninger af begrebets betydning. Dette skyldes at begrebets betydning efterhånden er blevet forplumret af dets lange historie. Betydningen af begrebet har således oprindeligt fundet sit udgangspunkt i fortolkningen af nordiske folkemelodier indenfor et ideal tæt beslægtet med den amerikanske jazztradition. I forlængelse af udgivelser fra pladeselskabet ECM med fortrinsvist norske musikere, er begrebets betydning imidlertid blevet mindre håndgribeligt, idét den særlige æstetik for pladeproduktion, som selskabet har, også associeres med den nordiske tone.

I forlængelse af dette vil jazzcombospillet i den amerikanske jazz beskrives, idét den nordiske jazz i sagens natur udspringer heraf. Her vil rollefordelingen i en typisk rytme-gruppe, den solistiske jazzimprovisation og den musikalske kommunikation i en jazz-combo i den amerikanske jazztradition bliver karakteriseret. Konklusionerne fra denne karakteristik sammenholdes til slut med erfaringerne fra den del af fremstillingen, som beskrev den nordiske tone, sådan at diskussionen af den nordiske tone har den amerikanske jazz som referenceramme. Dette giver muligheden for at beskrive hvilke elementer fra jazzens opførelsespraksis, der findes i den nordiske jazz.

Konklusionerne fra disse kapitler vil danne referencerammen for tre musikanalyser af musik, som er i berøring med amerikansk jazz såvel som den nordiske tone. Selve analyserne har som hovedsigte, at søge efter hvilke musikalske parametre, der peger i retning af den amerikanske jazztradition og hvilke parametre der peger i retning af den nordiske tone.

De tre stykker musik er overordnet set valgt, så de stilistisk set spænder bredt, således at konklusionerne fra de tre analyser komplimenterer hinanden. Det har været et krav til to af musikstykkerne, at de skulle være skrevet af de to interviewede musikere. Hans



Ulriks *Under the sun* er valgt, da den ved de første gennemlytninger viser tydelige folke-musikalske referencer. Bo Stiefs *Soundtrack to Denmark* var i første omgang tillokkende alene i kraft af titlen, som signalerer at komponisten her har haft et særligt musikalsk sigte af national karakter. Stykket er også valgt, fordi den repræsenterer et stykke musik skrevet i den stærke danske bastradition. Valget af Skagen tager også udgangspunkt i titlen, men særligt i den æstetik der kendetegner formidlingen af stykkets tematiske materiale. Denne har en særlig lyrisk karakter og den adskiller sig fra de to andre stykker musik i dens fravær af solistisk improvisation.

Musikanalyserne har til formål at konkretisere og eksemplificere konklusionerne fra kapitlet om den nordiske tone og danner rammen om en diskussion af de vanskeligheder, der er forbundet med at definere den nordiske tones, idet fordi de tre stykker musik stilistisk set spænder bredt.

Jazzhistorie og -kultur i Skandinavien

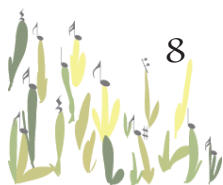
Den nordiske tone er historisk set ikke kun blevet anvendt i beskrivelsen af den nordiske jazz. Begrebet har sin oprindelse i 1800-tallets nationalromantik, hvor komponister i visse dele af Europa søgte at komponere en national karakter ind i musikken, ofte i forbindelse med oprindeligt nationalt materiale som folkeviserne. Tendensen opstod i forbindelse med den indsamling af nationalt musikmateriale, der skete i det århundrede. (Pedersen, 2003)

Sverige og Danmark

I tiden efter 1800-tallet har det nationale musikstof således været tilgængeligt i hele Norden, og materialet har spillet en rolle i forbindelse med udviklingen af den nordiske tone. Sverige placerer sig centralt i fortællingen om den nordiske jazz, da flere svenske jazzmusikere tidligt søgte at levendegøre nationalt stof i en jazzkontekst. Her var nationen i 1950erne et foregangsland. Den svenske saxofonist Lars Gullin (1928 - 1976) komponerede originalt jazzmusik med en melodisk nerve, der havde folkeviserne som forbillede. Den svenske jazzpianist Jan Johansson (1931 - 1968) forbindes med den nordiske tone, med sine minimalistiske jazzfortolkninger af svenske folkeviser på albummet *Jazz på Svenska* (Døssing, *En nordisk tone i Skandinavisk jazz*, 2006).

Hvor Sverige tidligt udviklede en nationalt orienteret jazzmusik, har Danmark en anderledes historie. Danmark er det af de nordiske lande, som har været mest loyal overfor den amerikanske jazz tradition. Dette skyldes delvist at Danmark ikke har en nær så stærk folkemusik tradition som både Sverige og Norge og dermed er blandingen af folkemusik og jazz ikke så oplagt. (Nicholson, 2005)

Der er imidlertid også andre årsager til Danmarks mindre markante position på den nordiske jazzscene. En af årsagerne er det amerikansk orienterede jazzmiljø, der opstod omkring det Københavnske spillested Montmartre efter åbningen i 1959. Miljøet omkring Montmartre tiltrak mange amerikanske jazzmusikere og stedet fik, som følgende citat illustrerer, en uddannede effekt på de unge danske musikere i lokalmiljøet, der kom



til at definere den danske jazzscene i de efterfølgende år.

”Så kom de der flygtninge der, som amerikanerne var. De flygtede jo fra deres narkodomme og alt muligt mærkeligt. De kom med en musik, som var fuldstændig færdig, og fuldstændig klar. Og de var pisse gode til det, og vi var nogle dumme danske idioter med blå øjne og lyst hår, som synes det var enormt spændende.” (Stief, 2009, 1:00 min)

Jazzspillestedet fik indflydelse på den indstilling, som denne generation af danske jazzmusikere havde til jazzen. Toneangivende jazzmusikere i den danske jazz, som Niels Henning Ørsted Pedersen (1946 - 2005), Bo Stief, Mads Vinding (f. 1948) og Alex Riel (f. 1940), har deres musikalske uddannelse fra et spillested, der tilbød en musikalsk opdragelse som var meget lig den opdragelse, som en amerikansk jazzmusiker fik i jazzmiljøerne i hjemlandet.

Dette er en af grundene til at Danmarks jazzmiljø set udefra placerer sig et sted mellem den rene nordiske tone, som forbindes med vores nordligere liggende naboer og de amerikanske indflydelser (Nicholson, 2005).

Flere af de nationalt orienterede udgivelser, som Niels Henning Ørsted Pedersen har efterladt sig, er kendetegnet ved denne dobbeltsidighed i udtrykket. Duo pladerne med pianisten Kenny Drew (1928 – 1993) besidder både den amerikanske traditions groove baserede indfaldsvinkel til jazzen, såvel som rent danske idealer i form af valget af danske sangforlæg.

Norge og ECM

Norge indtager en særlig position i den nordiske jazz, da en større gruppe af norske musikere som saxofonisten Jan Garbarek (f. 1947), trommeslageren Jon Christensen (f. 1943) og guitaristen Terje Rypdal (f. 1943) tidligt blev knyttet til pladeselskabet ECM, som har markedsført nordiske jazzprojekter internationalt siden 1970erne. (Holt, 2006)

Her har særligt Jan Garbarek været af betydning. Jan Garbarek har fundet stor inspiration i oprindeligt nationalt orienteret musik, men særligt det klanglige univers i hans udgivelser sættes i forbindelse med det nordiske udtryk. Garbareks egen saxofon lyd bidrager til dette udtryk, men også selve produktionen har indflydelse og det hold af nordiske og amerikanske musikere der medvirker på hans udgivelser. Musikken er produceret af produceren Manfred Eichner (f. 1943) på det tyske pladeselskab ECM, som i kraft af sine særlige æstetiske krav til pladeselskabets kunstnere, har været med til at tegne billedet af den europæiske jazz siden 1970erne. Selskabet er kendetegnet ved at have æstetisk målsætning for produktionen, som adskiller sig fra de toneangivende amerikanske jazzpladeselskaber. ECM antyder med sloganet ”The Most Beautiful Sound Next To Silence,” at selskabets æstetik er enestående. (Skovgaard, 1999)

Når ECM er interessant i forhold til diskussionen om den nordiske tone, så skyldes det at visse af udgivelserne fra pladeselskabet associeres med den nordiske tone. En vigtig udgivelse i den forbindelse involverer paradoksalt nok den amerikanske pianist Keith Jarrett (f. 1945). Et samarbejde mellem ECM, Jan Garbarek og Keith Jarrett resulterede i udgivelsen *Belonging* i 1974, og denne anses som en af de første plader fra ECM med en nordisk tone. Produktionen på denne udgivelse, såvel som på mange andre af Garbareks plader, er kendetegnet ved en stræben efter enkelhed og klarhed i det klingende lyd billede, som underbygger den lyriske karakter som musikken selv besidder. (Døssing, Jan Garbarek og den Nordiske tone, 2004)

Udgivelserne på ECM har medvirket til, at eksponere den nordiske tone i Europa og Amerika, og selskabet indtager derfor ikke kun en central placering i udviklingen af den nordiske tone, men også i formidlingen af den nordiske jazz udadtil. (Nicholson, 2005)

Støttekulturen i Norden

Skandinaviens jazzmiljø beskrives i en global kontekst ofte som særdeles levende og rummelig. De kulturelle forskelle mellem de nordiske lande og Amerika, giver sig til kende i organiseringen og bevillingerne til kulturinstitutioner og musikuddannelsesinstitutionerne. Dette medfører at jazzmusikere i Norden opererer inden for økonomiske rammer, som er anderledes end de amerikanske. De økonomiske støttemuligheder som de statslige institutioner tilbyder musikere i almindelighed, må forventes at have indflydelse på jazzmiljøets trivsel og dermed den skikkelse som de musikalske projekter antager.

I både Danmark, Sverige og Norges er musikskolerne overvejende drevet i offentligt regi. I Norges er musikundervisningen som i Danmark, baseret på uddannelsen i den offentlige grundskole og de kommunale musik- og kulturskoler. (Klempe, 2003)

Netop den offentlige støtte til musiske uddannelser på højt niveau og kulturstøtteinstitutionerne, som statens kunsthøjråd i Danmark, sikrer en økonomiske base for den professionelle jazzudøvelse i de nordiske lande. De offentlige støttemuligheder i Norden kan således spille en vigtig rolle i udviklingen af den nordiske tone på et fundamentalt niveau. (Nicholson, 2005)

Dette synspunkt gør Bo Stief sig også til repræsentant for.

”Siden 1983 har jeg fået støtte til mange af de projekter jeg har lavet. Og det har været fuldstændigt fantastisk, fordi så kan jeg vælge og så kan jeg vælge og gå niche og gå ud fra alt muligt andet og gøre den ting som jeg synes er rigtig, i stedet for at være kommerciel. Og den kommercielle måde at tænke på, den bliver man nødt til at have som amerikaner, fordi du er nødt til at klare dig. Det er en overlevelsesmusik” (Stief, 2009, 6:30 min)



Forskellen på amerikaneres mere liberalt organiserede kulturliv og det Skandinaviske, kan således tænkes at have den konsekvens at en amerikansk musiker må være mere opmærksom på at afveje de kunstneriske mål med en produktorienteret tænkning. Jazzprojekter i norden har bedre økonomiske rammer for, at musikken kan udvikle sig i en retning, som er på musikernes præmisser.

Den nordiske tone

Med de to interviewede musikeres holdninger til den nordiske tone in mente, er det formålet med det følgende kapitel at undersøge hvilke betydninger, der kan tillægges den nordiske tone.

Diskussionen af den nordiske tone medfører vanskeligheder, da begrebets subjektive karakter medfører at holdningerne til begrebet er forskellige. Jazzmusikere har til gengæld den tekniske side af musikudøvelsen tæt på, hvilket kan hjælpe til at finde specifikke fingerpeg i retning af den nordiske tone.

Pianisten Hans Esbjerg (f. 1967) beskriver i et interview den nordiske jazz som impressionistisk i modsætning til den amerikanske ekspressionistiske jazz. Denne anskuelse medfører, at den nordiske tone ses som en modsætning til den mere ekvilibristiske amerikanske jazz. Desuden udtaler han at:

”I amerikansk jazz er der en fast form med tema, solo og tema, hvor den nordiske mere er et episk, billedskabende forløb, hvor man ikke nødvendigvis ender, hvor man starter.” (Kvist, 2003)

Han antyder dermed, at den nordiske jazz adskiller sig fra amerikanske jazz på det formæssige plan, da ovennævnte form ikke nødvendigvis anvendes i den nordiske jazz. Kendskabet til den tekniske side af musikudøvelsen er imidlertid ingen garanti for, at begrebet er nemmere at indfange for en jazzmusiker. I forbindelse med modtagelsen af Nordisk Råds musikpris i 2001, udtalte Palle Mikkelsen (f. 1941):

”Jeg har tænkt meget over det og er kommet til den konklusion, at jeg egentligt ikke kan sige, hvad den nordiske tone er. Men jeg blev dog glad, da en anmelder mente at kunne høre, at jeg kom fra det land, hvor H. C. Andersen er født.” (Thøgersen, 2000)

Palle Mikkelsen undlader således helt at komme med konkrete bud på, hvad den nordiske tone er. Pianisten Jacob Anderskov tager i et interview i magasinet Jazzspecial afstand til begrebet nordisk jazz som mere end en geografisk betegnelse.



"[...] Jeg opfatter i hvert fald min musik som meget dansk. Jeg er ikke så glad for begrebet "nordisk jazz", fordi det er blevet en stilbetegnelse mere end noget geografisk" (Nimand, 2005)

De to musikere, der er interviewet i forbindelse med fremstillingen her, havde begge nuancerede bud på, hvad betydningen af den nordiske tone kan være. Beskrivelsen af den nordiske tone har imidlertid vist sig ofte at have karakter af fragmentariske observationer i musikken, som selvstændigt set ikke giver en helhedsopfattelse af begrebet. Det har derfor været nødvendigt at samle disse observationer, således at de indgår i beskrivelsen af fire overordnede indfaldsvinkler med hver deres betydningsindhold.

Folkevisematerialet

Blandingen mellem oprindeligt folkevisemateriale og jazz danner en mulig indfaldsvinkel til forsøget på at indkredse den nordiske tone. Under forudsætning af at folkevisemateriale fra Skandinavien er kendetegnet ved et bestemt tonesprog, kan dette præge jazzfortolkningen med et regionalt præg i form af en lokalt orienteret melodik. (Holt, 2006)

Den svenske pianist Jan Johansson indtager her en afgørende position, med sine fortolkninger af svenske folkesange. Herhjemme har talrige jazzmusikere fortolket danske sange i jazz, men Niels Henning Ørsted Pedersen indtager historisk set haft betydning. Under samme kategori bør også nævnes originalt musik, hvis tematiske materiale ikke er fra folkeviser men komponeret ud fra en folkeviser-æstetik. Her kan kunstneren eksperimentere med at ramme et musikalsk udtryk, der associerer til folkemusik uden rent faktisk at inddrage autentisk folkemusik.

Det lyriske tonesprog

Fortolkningen af folkevisemateriale er blot en af flere veje ind i begrebet. Flere af de markante nordiske jazzmusikere har en tilgang til improvisationen og ensemblespillet, som resulterer i et enkelt og lyrisk udtryk, som adskiller sig fra udtrykket i den amerikanske jazz. Saxofonisten Jan Garbarek dyrkede de helt enkle konstruktioner i sit tematiske materiale og improvisationen. Saxofonisten Hans Ulrik nævner i et interview Jan Garbarek, som en af hans store inspirationskilder og fortæller i den forbindelse, hvad han fandt fascinerende ved netop Jan Garbarek:

"Hans klang. Og så kunne jeg godt lide det han gjorde rent konceptuelt, at vælge og prøve og udtrykke så stærke følelser som overhovedet muligt så enkelt som muligt, og ikke være bange for at bruge nogle meget simple, nogen vil sige banale melodiske fraser til at nå frem til hans mål. Hvad hans mål end måtte have været, men for mig lyder det som om at

målet er følelser og æstetik og for nogle mennesker er den æstetik alt for ren og for nogle mennesker er de følelser alt for søde og for aseksuelle i forhold til f.eks. John Scofield. Det udtryk er meget mere snavset og seksuelt.” (Jensen, 2009, 13:58 min)

Han beskriver noget rent æstetisk, som er kendetegnende for Jan Garbarek og som knytter sig til både klang og melodik. Som en modsætning til Garbareks spil nævner han den bluesprægede amerikanske guitarist John Scofield. Det kan derfor være et karakteristika ved den nordiske jazz, at den er kendetegnet ved et fravær af blues som det kendes hos eksempelvis John Scofield.

Ifølge Hans Ulrik viser det enkle og lyriske tonesprog, såvel som harmonikken i den nordiske jazz tegn på indflydelse fra populærmusikken. Her nævner han brugen af populærmusikalske akkorder, som det ses hos eksempelvis pianisten Lars Jansson, som et kendetegn ved den nordiske jazz. Om enkelheden som karakteristika for den nordiske tone kommenterer han:

”Altså at vælge at bruge popmusikalske indflydelser, det er et meget meget enklere og meget mindre intelligent udgangspunkt end det vilde jazz eller det vilde bebop [...] Bebop genren er jo en rejse i harmoniske muligheder.” (Jensen, 2009, 29:20 min)

Han nævner flere steder i interviewet, at improvisationen i bebop og amerikansk jazz tager sit udgangspunkt i det harmoniske. Det kan således være en vigtig forskel på nordisk jazz og amerikansk jazz, at den nordiske jazz har sit fokuspunkt i det enkle og melodiske udtryk, hvor den amerikanske jazz er mere teknisk og har sit fokus på den improvisatoriske rejse igennem et komplekst harmonisk landskab.

I forhold til den nordiske tone tillægger Hans Ulrik også den danske bastradition stor betydning. Den typiske amerikanske jazzbassist spiller efter et akustisk lydideal, i modsætning til den nordisk orienterede bassist som hellere vil vælge et langt sustain, og dyrke den elektriske lyd med det melodiske spil for øje.

Det lyriske udtryk er således kendetegnet ved en enkelhed i de parametre i musikken, der omfatter det melodiske og det harmoniske.

Det naturassocierende og billedskabende udtryk

Cand. mag. Lone Døssing fra Københavns universitet har beskæftiget sig indgående med den nordiske tone, med særligt fokus på Jan Garbareks musik. Det følgende kapitel tager flere steder udgangspunkt i artiklen *Jan Garbarek og den nordiske tone*. (Døssing, Jan Garbarek og den Nordiske tone, 2004)

Et af Lone Døssings kernepunkter er at naturassociationer med de nordiske landskaber som udgangspunkt, ofte indgår i forestillingen om den nordiske tone. Naturassociatio-



nerne henviser til forestillingen om eksempelvis det nordiske lys eller nordens øde og åbne vidder i musikken. Idéen om at naturen afspejler sig som et nationalt musikalsk udtryk i musikken, er heller ikke ny, men går helt tilbage til 1800-tallet hvor denne type kobling mellem naturen og det nationale gennemsyrede hele den romantiske tankegang.

Naturassociationerne, som er almindelige i beskrivelsen af den nordiske tone i jazzen i dag, sættes ofte i forbindelse med pladeselskabets ECM's udgivelser. ECM har historisk set haft stor indflydelse på historien om den nordiske tone med sine produktioner af jazz med de norske musikere omkring Jan Garbarek. Om de norske jazzmusikere i dag fremhæver Hans Ulrik, at de er mere fokuserede på at arbejde med de forskellige mulige orkestrale klangfarver i musikken, end de er fokuserede på at afsøge de harmoniske muligheder for improvisation. (Jensen, 2009, 40:00 min)

Om den nordiske tone som et billedskabende og visuelt musikalsk udtryk i forhold til amerikansk jazz udtaler Hans Ulrik om de norske jazzmusikere:

”Det er ikke det som nordmændene kan. Det de kan det er at de kan få det til at lyde som en stor sandørken, eller som en motorvej, store mastodontiske bygningsværker [...] og det er jo for så vidt meget mere filmisk, og tænke i den slags ting end det er at afsøge improvisationsmulighederne. Så det er egentligt meget logisk, hvis det ofte vil blive opfattet som mere billedskabende musik” (Jensen, 2009, 41:00 min)

Den æstetik som de norske jazzmusikere har, kan resultere i et visuelt og billedskabende udtryk. Hos ECM understøttes denne musiks visuelle kvaliteter af de produktionsidealer, som kendetegner pladeselskabet. Den særlige brug af kunstig rumklang er en del af Manfred Eichners kendemærke som producer. Den kunstige rumklang medvirker til at forstærke de billedskabende egenskaber i musikken, som jazzskribenter måske tolker i retning af nordens langstrakte og øde landskaber. Brugen af rumklang indenfor den specifikke type musik som ECM udgiver repræsenterer således én konkret produktionsmæssig parameter, som kan hjælpe med at forklare, hvorfor naturassociationer ofte tages i anvendelse til at beskrive den nordiske tone hos et jazzorkester.

Bo Stief nævner en musikalsk parameter, som han finder karakteristisk ved den nordiske jazz i forhold til den amerikanske jazz. Denne kan være af betydning i forhold til det billedskabende udtryk.

”For eksempel spiller vi meget mere ude af tempo. De er helt vildt fokuserede på at groove enormt godt, hvor vi sagtens kan stå og spille rubato i et kvarter uden at det generer os. Jeg synes at vi satser på stemning.” (Stief, 2009, 21:30 min)

Det at spille rubato, kan være et element i skabelsen af et stemningsmættet udtryk, som kan være associerende og billedskabende.

Påstanden om at den nordiske jazz besidder et særligt billedskabende udtryk, udgør én indfaldsvinkel til beskrivelsen af den nordiske tone. Den er imidlertid belastet af sin subjektivitet, i det øjeblik den ønskes påvist i en musikanalytisk sammenhæng. Når den nordiske natur menes at kunne høres i musikken, indebærer det en risiko for, at tolkningen af musikkens udtryk er farvet af et nationalt tilhørsforhold hos beskriveren. Da musik i sagens natur ikke kan være meningsbærende, er det derfor nødvendigt at træde varsomt i en musikanalytisk sammenhæng. At tillægge den nordiske tone naturassocierende egenskaber har imidlertid sin berettigelse, da naturbeskrivelser ofte indgår i anvendelsen af den nordiske tone.

Inspirationen fra New Age og World Music

For Jan Garbarek og gruppen af musikere omkring ham findes elementer i musikken, som er beslægtet med New Age og World Music genren. Kendetegnende for New Age er musikkens statiske karakter, hvor fraværet af harmonisk progression udnyttes, til at skabe lange stillestående klangflader. I Garbareks musik sker der imidlertid ofte en vekslen mellem en groovebaseret tilgang til ensemblespillet og længere stillestående perioder i musikken, som har en mere en meditativ karakter. Musikken er kendetegnet ved dynamiske udviklingsforløb, som typisk ikke forbindes med New Age.

Jan Garbareks musik er gennemsyret af inspiration fra World Music scenen. Brugen af etniske instrumenter og klanglige idealer af anden oprindelse findes i meget af hans musik. Da Jan Garbareks arbejde hos ECM udgør en milepæl i udviklingen af den nordiske tone, er det derfor nærliggende at lade diskussionen af den nordiske tone omfatte muligheden for, at inspirationen fra World Music udgør endnu en indfaldsvinkel til beskrivelsen af den nordiske tones betydning. Jazzmusik som indeholder visse karakteristiske stilelementer fra New Age og World Music, kan således have et musikalsk udtryk som associeres med den nordiske tone.

Sammenfatning

Undersøgelsen har resulteret i fire indfaldsvinkler til indkredsningen af den nordiske tones betydning. En af disse betydninger knytter sig til fortolkningen af folkemusik eller folkemusiklignende temaer i jazzen. Sådanne fortolkninger må resultere i et melodisk udtryk, der adskiller sig fra det melodiske udtryk, som kendetegner de amerikanske musical-melodier. Inddragelsen af folkevise æstetikker repræsenterer én indfaldsvinkel til forklaringen af den nordiske tones betydning.

Det lyriske tonesprog, som ofte forbindes med den nordiske tone, har tilsyneladende sin oprindelse i en stræben efter enkelhed og klarhed i udtrykket. Denne enkelhed er knyttet til melodikken og harmonikken. Enkelheden i det melodiske udtryk forbindes



almindeligvis ikke med improvisationen i den amerikanske jazz, som med sin ofte mere bluesprægede melodik ikke opleves som lyrisk i nordisk forstand. Enkelheden er også knyttet til harmoniseringen. Det nordiske er ofte kendetegnet ved et fravær af jazzharmonik, til fordel for et enklere harmonisk udgangspunkt, som kan have indflydelse fra det popmusikalske univers.

Det lyriske og stemningsfulde udtryk kan også opnås gennem rubato-spil. I fraværet af et groove er det muligt gennem et plastisk forhold til tempoet, at forme musikkens fraser uafhængigt af en fast puls.

Gruppen af musikere der stilistisk befinder sig i området omkring Jan Garbarek, har en tilgang til ensemblespillet og improvisationen, som resulterer i en særlig æstetik for det klanglige udtryk. Denne æstetik resulterer i et billedskabende udtryk, som kan sættes i forbindelse med de naturbeskrivelser, der ofte ses i forbindelse med omtalen af den nordiske tone hos anmeldere. Det billedskabende udtryk forbindes ofte med musikere på pladeselskabet ECM, hvor de billedskabende udtryk opnås i en symbiose med det produktionsideal, som kendetegner produktioner ledet af Manfred Eichner.

For gruppen af musikere med et tilhørsforhold til ECM er produktionerne ofte præget af indflydelser fra World Music. Dette omfatter brugen af etniske instrumenter og spilleteknikker. Inspirationen fra World Music udgør en indfaldsvinkel til beskrivelsen den nordiske tone, ikke mindst i kraft af Jan Garbareks fremtrædende brug af sådanne indflydelser på sine nordisk orienterede udgivelser.

De fire indfaldsvinkler til beskrivelsen af den nordiske tone som er præsenteret her, er næppe så adskilte i deres betydning, som overskrifterne indikerer. For eksempel kan det lyriske tonesprog tænkes at være en del i skabelsen af det klanglige univers, som associerer til de øde og åbne vidder i musikken. Lige såvel kan det tænkes, at folkevise materialets melodik i sig selv er lyrisk i sin karakter og således lægger op til lyriske fortolkninger.

Afslutningsvist bør nævnes at både Hans Ulrik og Lone Døssing nævner, at den nordiske tone kan være et intellektualiseret begreb. Den subjektive karakter som de fire præsenterede indfaldsvinkler til den nordiske tone har, åbner for en diskussion, der omhandler den nordiske tone som et kunstigt konstrueret begreb, som bunder i en søgen efter national identitet i musikken. For den indfaldsvinkel der tolker et naturassocierende udtryk ind i den nordiske jazz fra ECM, ligger denne diskussion snublende nær, da den direkte henvisning til den nordiske natur i musikken kan være præget af denne søgen efter kvaliteter i musikken af national karakter. Desuden ligger der i selve begrebet nordisk tone en indforstået opfattelse af hele nordens havende et fælles kulturelt nærmere end blot geografisk udgangspunkt, der afspejler sig i hele nordens musik. Dette ræsonnement indebærer en risiko for at musikken tillægges nordiske, nærmere end blot nationale kvaliteter, som kun vanskeligt kan påvises.

Den amerikanske jazz

Jazzen opstod i Amerika, og den jazz der opstod øst for Atlanterhavet i Skandinavien, var i første omgang inspireret af de amerikanske forbilleder. Derfor er den nordiske jazz i sagens natur en afstikker fra den amerikanske jazz, og det vil derfor være fordelagtigt først, at beskrive karakteristikaene for den amerikanske jazz. I Amerika udviklede jazzen sig oprindeligt fra New Orleans jazzen i mange forskellige stilistiske retninger, så jazzen i dag omfatter mange forskellige stilistiske retninger. Af de klassiske jazzstilarter, som i dag er blevet en del af dannelsesidealet for unge jazzmusikere, kan nævnes beboppen med Charlie Parker, cool jazzen med Miles Davis og Gil Evans, free jazzen med fokus på den helt klicheløse udforskning af den frie musikalske kommunikations muligheder og senere de mange forskellige crossover ensembler, der miksede jazzen med etnisk musik eller andre samtidige strømninger indenfor den rytmiske musik.

De mange forskellige stilistiske retninger gør det vanskeligt entydigt, at indfange essensen af det musikalske sammenspil i et jazzorkester. Et godt udgangspunkt for karakterstikken af jazzsammenspillet kunne være, at fokusere på rytmegruppen i en mindre jazzcombo, som hører til perioden efter bebop-tiden. Den musikalske praksis som forbindes med denne type jazzcombo, er i store træk kendetegnende for jazzudøvelse i bredere forstand. Denne rytmegruppe kunne eksempelvis være den ofte anvendte klavertrio. Den består af en trommeslager, bassist og en pianist som hver især udfylder bestemte roller i samspillet med de øvrige medlemmer af rytmegruppen såvel som det øvrige orkester.

Siden 1970'erne er en stor mængde litteratur udgivet, der beskriver jazzteori og -historie. Et af de nyere hovedværker i denne sammenhæng er Ingrid Monsons bog *Saying Something*, der beskriver sammenspillet i en jazzcombos rytmegruppe. Denne bog er hovedkilde til den følgende tekst. (Monson, 1996)

Groove

Et af kendetegnene ved den amerikanske jazz er det særlige rytmisk kropslige forhold



i musikken. Det gælder ikke kun for jazzens særlige swing-time. Den rytmiske underlægning skal for hele jazzcomboen ske indenfor den æstetik, der gælder for rytme og det forhold til pulsen kaldet *time*, der findes i jazz. Disse to hovedpunkter skal være tilstedeværende for at skabe jazzens groove. Konceptet *time* er vanskeligt at definere, men er relateret til jazzmusikerens evne til at frasere rytmisk indenfor jazzstilen. Det er således ikke evnen til at følge pulsen præcist og slavisk, men er relateret til musikerens evne til midlertidigt at vige bort fra musikkens faste groove eller måske endda pulsen, for derefter at vende tilbage igen. Musikerens *time* har altså noget at gøre med evnen til præcist, at veksle mellem forskellige rytmiske underdelinger, som står i et rytmisk modsætningsforhold til groovet.

I forhold til groovet har *time* også noget at gøre med den enkelte musikers generelle forhold til beatet. Ofte vil man finde at nogle musikere er *laid-back* (bagved), *on-top* (lige på) eller *pushed* (foran) i forhold til pulsen, hvilket har indflydelse på den måde groovets kropslige fornemmelse bliver. (Mortensen, 2003)

For den amerikanske jazz er det typiske kendetegn for groovet, at to- og fire-slaget betones og i swing-time spilles den særlige punkterede ottendedelsfigur, som kendetegner swing. Jazzens groove giver en fast rytmisk underlægning og udgør en samlende kraft for hele jazzcomboen, over hvilket de øvrige elementer i musikken virker, som eksempelvis harmonik, klang og melodi.

Bassisten

I den amerikanske jazz er der traditioner for, hvilken rolle de enkelte rytmegruppe-medlemmer udfylder. Bassisten skal eksempelvis bidrage til skabelsen af musikkens groove, men bassisten har en også en betydelig rolle i formidlingen af musikkens harmonik.

For bassisten er der en række teknikker, som er særligt anvendte i jazz. En af disse er walking bas, som er kendetegnet ved en fast markering af de fire slag i takten i taktarten firefjerdedele. En velkonstrueret walking baslinje fortæller så meget om den harmoniske progression som muligt. Hvis bassisten spiller walk, kan han i stor udstrækning selvstændigt, skabe det rytmiske fundament for hele rytmegruppen. Walking bas er kendetegnet ved en unik distinkt rytmisk fremdrift og identificeres særligt med den amerikanske jazztradition. Er groovet af en type som indebærer walking bas, viger bassisten ofte kun bort fra denne, for at understrege *kicks* eller lignende aftaler musikerne i mellem. Den rutinerede og kreative bassist kan medvirke i den spontane musikalske kommunikation, der kendetegner jazzsammenspillet.

Bassisten kan vælge at spille et orgelpunkt. Her viger bassisten en periode bort fra at skitsere den harmoniske progression med eksempelvis walking bas, for til gengæld at holde den samme tone typisk på et rytmisk ostinat. Denne effekt kræver, at resten af

rytmegruppen forstår at reagere korrekt på det. Eksempelvis vil pianisten vælge, at spille en harmonisk underlægning, som passer til orgelpunktet og trommeslageren må være parat til at vige bort fra groovet. Hvis orgelpunktet fungerer som en art forudhold i den harmoniske progression, kan trommeslageren understøtte dette forudhold, ved at fravige stykkets groove. Trommeslageren vil da først vende tilbage til groovet, samtidigt med at bassisten vender tilbage til sin oprindelige basfigur ofte i forbindelse med indgangen til et nyt formafsnit. I dette tilfælde skaber rytmegruppen sammen et *break* fra det groove, der ellers kendetegner musikstykket.

Pianisten

Det er helt afhængigt af sammenhængen hvilken rolle pianisten forventes at udfylde, og da klaveret som instrument er fleksibelt, har historien budt på meget forskellige pianister, med forskellige måder at indgå i jazzcombospillet på. Pianisten har principielt set mulighed for, at udfylde bassistens rolle og kan også selvstændigt formidle musikens puls i stedet for trommeslageren, såvel som at improvisere solistisk og fortolke tematisk materiale.

I jazzcomboen er det pianistens fornemmeste opgave at akkompagnere solisterne. Pianisten udsmykker og skaber en passende harmonisk underlægning til solistens tema gennemspilning og improvisation.

Mange pianister i den amerikanske tradition har en indfaldsvinkel til det at akkompagnere, som er inspireret af big band traditionens brug af *riffs* og *call & response* teknikker. Når bassisten og trommeslageren tager ansvaret for at formidle groovet, vil pianisten ved hjælp af disse teknikker, typisk formidle harmonikken på en sådan måde, at den rytmiske placering af akkorderne står i et rytmisk spændingsforhold i forhold til groovet. Dette opnås ved brug af lifts og synkoperinger i den musikalsk interaktion med de øvrige rytmegruppemedlemmer og solisten.

Trommeslageren

Den stærke rytmiske fremdrift som findes i jazzen, formidles oftest af trommeslageren. Trommeslagerens rolle er, at formidle jazzens rytmiske fundament ofte i symbiose med bassistens walk. Der er mange måder at formidle dette på, men hvis der er tale om swing-time, vil de swingende ottendedele blive spillet på *ride* bækkenet. Der findes mange forskellige måder at formidle backbeatet på, men typisk spilles *backbeatet* på lilletrommen eller med hihatten.

Den rutinerede trommeslager kan imidlertid mere, end blot at spille swing. Han interagerer med resten af rytmegruppen og kan eksempelvis spille *fills*, der først og fremmest indikerer de vigtige skift mellem forskellige formled. I de perioder hvor trommeslageren blot spiller swing, er den ene hånd låst til *ride*-bækkenet. Den anden hånd er således fri



til at understøtte solisten eller de andre rytmegruppedlemmer, hvis de spiller på en måde, der opfordrer til en improvisatorisk musikalsk kommunikation.

Det er alle musikere i rytmegruppens ansvar, at sikre et velfungerende groove, som de øvrige medlemmer af orkesteret kan fungere solistisk i.

Øvrige rammer om jazzmusikkens udøvelse

Rollefordelingerne i orkesteret og de øvrige praktisk foranstaltede normer der forbindes med udøvelsen af jazz, er opstået i det musiske miljø som jazzmusikerne bevæger sig i. Jazzmusikken unikke jambaserede musikkultur kræver faste rammer for den musikalske udfoldelse, således at musikere frit kan mødes og udøve musikken kun med kendskab til disse normer.

Denne form for udøvelse af jazzen kræver et indgående kendskab til jazzrepertoiret. Det forventes at en jazzmusiker kender en lang række af bestemte sange fra realbook repertoiret, da disse udgør kernen i den jambaserede udøvelse af jazz. Dette medfører at kernerepertoiret i jazzen er mere eller mindre fastlåst.

Den form som standarderne udøves over er samme grund også i store træk fastlåst. Denne form indebærer, at jazzcomboen i begyndelsen af musikstykket fortolker temaet. Denne fortolkning efterfølges af den solistiske improvisation i forskellige afskygninger. Improvisationen tager som oftest udgangspunkt i temaets form og det dertil hørende akkordsæt. Den solistiske improvisation fortsætter, lige så længe de enkelte solister finder det passende og efterfølgende gennemføres temaet igen.

Det ligger således i hele jazzens formale struktur, at det er improvisationen der er omdrejningspunktet for den musikalske udfoldelse.

Solisten og den spontane dialog

Det ligger i selve jazzmusikkens natur, at musikerne i rytmegruppen hele tiden bevæger sig spændingsfeltet mellem det solistiske og de forpligtelser, som opretholdelsen af groovet kræver. I den situation hvor et medlem af rytmegruppen skal spille en decideret solo, overdrages ansvaret for groovet i større eller mindre grad til resten af rytmegruppen. Dermed får solisten større frihed i improvisationen, men det betyder imidlertid ikke, at solisten ikke interagerer med rytmegruppen. En lyttende rytmegruppe støtter op om de dynamiske udviklinger i solistens spil såvel som konkrete solistiske idéer, der indbyder til interaktion med rytmegruppen. Ligeledes kan den lyttende solist, tage idéer fra rytmegruppen og anvende i den solistiske improvisation. Den dygtige jazzmusiker har musikalsk overskud til at svare på selv vanskelige improvisatoriske indfald fra solisten, uden at groovet mister kontinuitet og energi.

Det er ikke uden grund at den musikalske kommunikation, der foregår mellem orke-



sterets medlemmer, ofte sammenlignes med en samtale og den solistiske improvisation sammenlignes med historiefortælling. I den amerikanske jazz er det den musikalske samtale musikerne imellem, der er i centrum, hvilket følgende citat illustrerer:

”Good jazz improvisation is sociable and interactive just like conversation; a good player communicates with the other players in the band. If this doesn’t happen, it’s not good jazz.” (Monson, 1996, s. 84)

I den kommunikerende jazzcombo eksisterer der en konstant udveksling af musikalske budskaber musikerne imellem. Den musikalske dialog kan antage direkte former, som når to solister i en chase fører en musikalsk dialog. Denne åbner for muligheden for, at solisterne svarer på og tager udgangspunkt i det musikalske materiale, som modparten præsenterer. I det tilfælde tager musikken form som en direkte musikalsk konversation.

Den musikalske interaktion sker imidlertid på alle musikkens planer og det er kun musikernes risikovillighed, der sætter grænsen for den spontane dialog i orkesteret. Overskuddet til at indgå aktivt i den musikalske kommunikation i orkesteret, kræver mange års oparbejdet rutine i, at bevæge sig korrekt og stilbevidst gennem det harmoniske landskab. Det kræver også et dybtgående kendskab til standardrepertoiret, således at opmærksomheden kan rettes fuldt og helt mod samspillet med orkesteret.

Tonesproget

I udformningen af den solistiske improvisations melodik er der også en række bestemte traditioner, som solisten bør overholde. Solisten skal være i stand til at udnytte de muligheder, som det harmoniske forlæg giver og udnytte disse som direkte virkemidler i solospillet. Den stilbevidste solistiske rejse gennem det harmoniske landskab kendetegner jazztonesproget og gør det genkendeligt og skelneligt i forhold til tonesproget i andre rytmiske genrer.

Hvis det antages at improvisationen i den amerikansk jazztradition tales på et bestemt musikalsk sprog, kan dette sprog siges at have en bestemt musikalsk syntaks. Denne syntaks er blandt andet kendetegnet ved, at vigtige akkordtoner fremhæves således at improvisationen fortæller så meget om den underlæggende harmonik som muligt. Af eksempler på teknikker der anvendes i denne forbindelse kan nævnes inkorporeringen af arpeggioer i melodiføringen såvel som brugen af surround notes. Surroundnotes er udsmykningen af vigtige akkordtoner med de omkringliggende kromatiske eller diatoniske toner.

Syntaksen udgør en grundsten for improvisation over de amerikanske standarder og den rutinerede jazzmusiker har ofte et stort repertoire af melodiske veje igennem akkordforbindelserne også kaldet licks til sin rådighed. Den licks-baserede improvisation



udgør naturligvis blot én af vejene ind i improvisationen, men den stilbevidste jazzmusiker vil have et kendskab til standardfraserne.

Standardfraserne til trods besidder den enkelte jazzmusikers improvisation ofte træk, som gør den genkendelig i forhold til andre musikere. Denne genkendelighed kan blandt andet stamme fra en række syntaktiske egenskaber ved den solistiske udøvelse, som er kendetegnende for netop den pågældende jazzmusiker. Således kan det vises, at for eksempel Miles Davis (1926 - 1991) har en særlig musikalsk sætningsdannelse i sin improvisation.

”Karakteristisk for Davis’ fortællestil er det knappe vokabularium med få og præcise gloser, hvor de mange pauser stiller skarpt på hvert enkelt udsagn. Den musikalske syntaks er logisk og stringent, hvert udsagn starter hvor det forudgående slap [...] Improvisationen høres med andre ord som én, lang logisk sætningsdannelse.” (Kirkegaard & Mortensen, 2009)

I samme artikel vises det at saxofonisten John Coltrane (1926 - 1967), i modsætning til Miles Davis, har en anderledes sætningsdannelse, der tager et anderledes udgangspunkt i den improvisatoriske udvikling af det samme musikalske udsagn. I forlængelse af dette kan nævnes, at den amerikanske jazz også er karakteriseret ved at det unikke solistiske udtryk dyrkes og værdsættes meget højt.

Et sidste karakteristika ved jazzens tonesprog er dens stærke rødder til bluestraditionen. Det omfatter brugen af de særlige blue notes fra blues musik, som giver sig til udtryk som en flydende intonation af de vigtige akkordtoner (Gravesen, 2003).

Blues-elementerne bidrager til det ekspressive udtryk i den amerikanske jazz. Blueselementer er videreført og bevaret som en integreret del af tonesproget i jazz, både i form af blue notes og den særlige melodiføring som kendetegner blues. Det gælder i særdeleshed for de stilistiske træk, der knytter sig til improvisationsspil med udgangspunkt i standarder komponeret over bluesformen.

Sammenfatning

Hvis den amerikanske jazz ønskes karakteriseret indebærer det en stilistisk indsnævring, da den amerikanske jazzscene har siden 1940erne forgrenet sig i mange stilistiske retninger, sådan at jazzen som genrebegreb i dag fremstår ret pluralistisk. Selvom det må forventes, at der siden 1940erne, har foregået en konstant udveksling af musikalske impulser i mellem Amerika og Europa vælges den jazz der står i forlængelse af efterkrigstiden, som udgangspunktet for beskrivelsen af den amerikanske jazz.

Den amerikanske jazz er kendetegnet ved en kropsligt forankret rytmisk underlægning kaldet groovet. Groovet indebærer en fast puls, men den enkelte jazzmusiker bidrager



til groovets fornemmelse med sit særlige forhold til pulsen kaldet time.

Hver musiker i jazzcomboen har til enhver tid sin rolle i ensemblespillet. Eksempelvis har hver musiker i rytmegruppen en rolle i skabelsen af musikkens groove. Rollerne kan skifte undervejs, hvis eksempelvis en af rytmegruppens medlemmer skal spille solo. Der knytter sig ligeledes visse teknikker til hvert instrument, hvor eksempelvis walking bas nærmest er synonymt med jazzen.

Selve nerven i jazzen er improvisationen og den spontane musikalske kommunikation,, der kan opstå i jazzcomboen i en sådan situation. Denne kommunikation kan foregå på mange planer i musikken. Rytmegruppen hjælper med at tegne de dynamiske udviklinger i solistens spil, men den spontane kommunikationen med udgangspunkt i konkrete solistiske idéer kan foregå mellem solisten og enkelte eller flere rytmegruppemedlemmer.

Jazzsolospillet sammenlignes ofte historiefortælling. Denne reference til det talte sprog kan skyldes, at en jazzsolo ofte er kendetegnet ved en særlig sætningsdannelse i solistens konstruktion af fraserne. Den enkelte jazzmusiker kan således være kendetegnet ved en særlig sætningsdannelse i sin improvisation.

Hvor sætningsdannelsen knytter sig til solistens motiviske og frasemæssige udvikling af soloen er tonesproget i jazzsolospillet også præget af standardfraserne, som er standardiserede melodiske linjer, der i konstruktionen fremhæver bestemte akkordforbindelser. Tonesproget i jazzen er også præget af jazzens rødder til bluestraditionen.



Analyse af tre stykker musik

Indledning

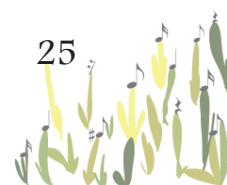
Med karakteristikkene af den amerikanske og den nordiske jazz som reference er det hensigten med de følgende tre musikanalyser, at søge efter musikalske parametre, der peger i retning af det amerikanske såvel som det nordiske. Det er målet, at konkretisere de subjektive betydninger af den nordiske tone, så meget som det lader sig gøre og eksemplificere dem i den udstrækning de kan findes i de tre stykker musik. Det er ligeledes formålet, at beskrive balancen mellem det amerikanske og det nordiske i de tre stykker musik.

Analyserne anvender almene begreber og metoder fra musikvidenskaben. Disse inkluderer trinanalyse, formanalyse og melodisk analyse.

Hans Ulrik: Under the sun

Hans Ulriks musikalske karriere har flere gange budt på fortolkninger af den danske sangskat i jazztraditionen. Hans Ulriks spil er inspireret af amerikanske saxofonister men også skandinaviske og her i særlig grad Jan Garbarek. I sine egne udgivelser har Hans Ulrik været i berøring med den nordiske tone og her indtager udgivelsen *Strange World* fra 1994 med den svenske pianist Lars Jansson (f. 1951), den svenske bassist Lars Danielsson (f. 1958), den svenske trommeslager Anders Kjellberg, den danske perkussionist Marilyn Mazur (f. 1955) og den danske vokalist Mona Larsen en vigtig position. Hans Ulriks tone på denne plade bærer præg af inspirationen fra Jan Garbarek og i besættningens rent skandinaviske udgangspunkt, kan valget af Marilyn Mazur, som i flere år var fast medlem af Jan Garbareks gruppe muligvis tilskrives et ønske om, at bevæge sig i det klanglige univers, som kendetegner Jan Garbarek.

Pladen spænder stilistisk ret bredt. Musikstykker som *The journey* og *For you* har et tæt tilknytningsforhold til den amerikanske jazztradition. Den harmoniske progression i begge stykker musik indeholder akkordforbindelser, som også kan findes i sangene i



den amerikanske sangbog. Stykkerne får imidlertid en særlig klanglig ikklædning, som til dels skyldes Hans Ulriks egen tone men også Lars Janssons enkle og luftige klaverspil. Andre numre bliver præget af Marilyn Mazurs perkussionspil og Mona Larsens korarbejde. Flere af disse musikstykker ligger sig stilistisk indenfor jazztraditionen tilsat elementer hentet fra World Music scenen i form af Marilyn Mazurs perkussion. *This is the way it goes* er et eksempel på, hvordan indflydelsen fra Jan Garbarek gør sig gældende i Hans Ulriks spil, der favoriserer det enkle og klare i både det klanglige udtryk såvel som fortolkningen af det tematiske materiale.

Stykket *Under the sun* adskiller sig fra pladens øvrige musik, idét Hans Ulrik her har valgt, at skifte den vanlige saxofon ud med en pennywhistle. Fløjten klang associerer ikke til jazz i traditionel forstand, men har sine rødder andetsteds. Fløjten giver nærmere associationer til folkemusikalske eller etniske idealer.

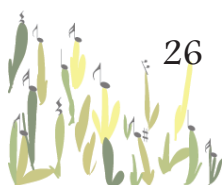
Det underliggende groove er her præget af Marilyn Mazurs intense rytmiske spil og brugen af eksotiske perkussion instrumenter.

Form, harmonik og temaets melodik

Stykkets form er den mest komplicerede af de tre analyserede stykker musik. Temaet har AAB form, hvor hvert formled består af otte takter tilføjet en coda til sidst. Formen kompliceres, idet et lille seks tacters forløb inden selve A-stykket citerer selve A-stykkets tema men i en reduceret udgave på seks takter. Efterfølgende improviseres solistisk over et toogtredivetacters forløb sammensat af fire formafsnit af otte tacters varighed. Til slut afrundes stykket med en gennemspilning af B-stykket. Stykkets form er skitseret på Figur 1.

Formled	Antal takter	Kommentarer
Intro	2	Klaver, bas spillet med bue og perkussion. Tonearten er F-mol.
Tema-citat	6	Fløjte citerer temaet.
Tema moduleret (AA)	8+8	Modulation til fis-mol. Klaveret mere fremtrædende og Trommebækken-hvirvler tilføjes som dynamisk effekt.
Tema (B+coda)	8+4	Overdubbet kor indføres i de sidste seks takter.
Solo	8+8+8+8+4	Skift i groove's opbygning. Ligestilling af alle taktens slag, og rytmisk intens markering af sekstendeldele i bassen.
Tema (B + 2 x coda)	8+4+4	Tilbagevenden til tema.

Figur 1. Formskema for musikstykket *Under the sun* af Hans Ulrik. Til venstre er formleddets navn noteret. I midten er antallet af takter noteret og til højre kommentarer, der knytter sig til det specifikke formled.



Musikstykket indledes med et orgelpunkt på tonen *f* spillet af pianisten og bassisten, der her spiller med bue. Dette orgelpunkt holdes igennem stykkets første otte takter. Basspillet i hele musikstykket er overvejende præget af en orgelpunktisk tænkning.

Temaets melodik bevæger sig i A-stykkets første fire takter overvejende omkring den dominerende harmoni *F #m*'s kvint, men som illustreret på Figur 2 kadencerer første frase til grundtonen *fis*. Den anden frase kadencerer til kvinten. Denne kvint-prægede melodik refererer til en tid, hvor dur/mol tonalitet endnu ikke var etableret i Europa, og indikerer et tilknytningsforhold til de sen-middelalderlige folkevisemelodier som *Ramund* og *Jeg gik mig ud en sommerdag*. Begge er af nordisk oprindelse og karakteriseret ved det samme kvintspring i temaets begyndelse. I det høje tempo som stykket udføres i, medvirker den ottendedelsprægede melodik til at give temaet et levende og energisk udtryk.

The image shows a musical score for the first eight measures of the theme in form A. The notation is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff. Chord symbols are placed above the notes: F#m, E/f#, F#m, H/f#, F#m, E/f#, F#m, Dmaj7, C#m, and H (2. gang: F#m). The melody consists of eighth and quarter notes, with a prominent interval of a fifth between the first and second notes of each phrase.

Figur 2. De første otte takter af temaet i formafsnit A.

Harmonikken i A-stykket associerer til modalharmonik. Der gøres ikke brug af dominanter og harmonikken under orgelpunktet består overvejende af treklange. Hele musikstykket er dog funktionstonalt hele vejen igennem og kadencerer hyppigt. Som det ses på Figur 2 kadencerer A-stykket via en I – VI – V – IV første gang. Anden gang kadencerer den via den mere afsluttende I – VI – V – I. Inden overgangen til solostykket efter temaets B-stykke, udvikles denne kadence i en coda, der indeholder forbindelsen I – VI – V – IV – III – IV – I. Her er også Mona Larsens vokal tilføjet indspillet i flere lag til en flerstemmighed.

Pianisten, som er den eneste harmonibærende instrumentalist, formidler akkorderne uden mange harmoniske udvidelser. Derfor fremstår det harmoniske forløb spændingsfrit og tydeligt.

Rytmegruppens sammenspil og solistens improvisation i solostykket

Overgangen til solostykket markerer det største dynamiske skift i stykket. Fra den lette markering af et- og tre-slaget i temagennemspilningen ændrer groovet karakter, idet rytmegruppen skifter til en hektisk markering af alle taktens slag og deres underdelinger. Særligt bassen bidrager til musikkens hvileløse karakter, ved med bue at markere orgelpunktet på grundtonen *fis* på alle sekstendedele. Perkussionunderlægningen un-

derstøtter denne sekstendedelsfølelse. Selvom pianisten her skifter mellem hurtige skalaforløb med et overordnet pentatont præg og akkordskift mellem I-trin og IV-trin i forskellige klanglige forklædninger, er den samlede betoning af orgelpunktet så markant, at passagen umiddelbart fremstår som harmonisk statisk.

Den solistiske improvisation som fløjtenisten præsenterer i dette formafsnit, er i det første otte tacters forløb kendetegnet ved en række hurtige og livlige korte motiver der udvikles og varieres i forhold til hinanden. For de første fire takter er det karakteristisk, at der tages udgangspunkt F#m akkordens terts og der gøres hyppig brug af triller. Dette ses på Figur 3, der viser det indledende motiv arbejde i den første del af fløjtesoloen. Det indrammede motiv på figuren er grundlaget for udviklingen af soloens fraser. Motivet ligger i de to første fraser på taktens første slag, hvilket øger motivets genkendelighed i udviklingen af det improvisatoriske forløb. Det repeterede motivmateriale skaber en rød tråd i soloforløbet.

Desuden er improvisationens melodik overvejende sekstendedelspræget, hvilket danner en tæt tilknytning til groovets intense rytmik. De korte og kontante udbrud fra fløjten bidrager til skabelsen af det flygtige musikalske udtryk, som det samlede lydbillede i denne passage er karakteriseret ved.



Figur 3. Nodebilledet viser de første otte takter af solostykket. De indrammede noder viser det repeterede motiv i solospillet.

I det andet otte tacters forløb bevarer solospillet sin karakter, men intensiveres gennem den improvisatoriske udvikling. Fraserne er fortsat præget af den pludselighed, der karakteriserer improvisationen i de første otte takter af soloen. Der sker et mindre dynamisk skift i overgangen til dette ottetacters forløb, da pianisten nu bidrager til underlægningen i form af improviserede skalaløb og en let harmonisk underlægning, men på et afdæmpet niveau således at klaveret bevarer sin plads i baggrunden.

I det tredje otte tacters forløb ændrer solisten sin tilgang til det motiviske arbejde i sine fraser. Han holder i begyndelsen fast i en enkelt tone a og lader denne være udgangspunktet for improvisationen og fokuserer på motivarbejdet i det rytmiske plan. Udviklingen i improvisationen ligger fortrinsvist i den rytmiske frasering af tonen a. Motivarbejdet kan ses på Figur 4, hvor fraserne indrammet under titlen "Motiv 1" udgør det grundlæggende materiale for improvisationen i de første tre takter af dette otte tacters



forløb. Det ses, at frasen i takt to og frasen i takt tre er variationer af frasen i takt ét.

Et nyt motiv introduceres i takt fire. Dette motiv har et omfang på ét slag og kan ses indrammet på Figur 4 under titlen "Motiv 2." Passagen som er kendetegnet ved dette motiv, strækker sig fra takt fire til takt seks. Perioden danner udgangspunktet for en improvisatorisk musikalsk kommunikation mellem pianisten og solisten i perioden fra takt fem til seks. I takt fire introducerer solisten det gentagede motiv, som føres igennem uden variation i hele denne takt. Pianisten svarer på denne idé ved i den efterfølgende takt, at introducere en melodisk linje i akkompagnement af samme repeterende karakter. Optakten til denne linje ses på det første slag i takt fem og på andet slag ses det grundlæggende motiv i linjen indrammet med en firkant under titlen "Motiv 3". Dette motiv har ligesom solistens motiv en udstrækning svarende til ét slag. Denne linje fortsættes og varieres lige så længe som solisten holder fast i sit motiv, dvs. indtil slutningen af takt seks. Pianisten melodiske linje støtter op om og øger effekten af solistens idé.

Solisten indleder affraseringen af dette ottetakters forløb, ved at vige bort fra sekstendelslinjen og improvisere en ottendedelslinje i takt syv. Pianisten affraserer sit eget forløb, ved at lade sin linje blive dybere og dybere for til sidst runde den af med en surroundnote på slaget to i takt otte.

The image shows a musical score for Fløjte (Flute) and Klaver (Piano) in 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows Motiv 1, which is a melodic line in the flute part and a harmonic accompaniment in the piano part. The piano part has chords F#m, Hm, F#m, evt. C#7, F#m, and C#7. The second system shows Motiv 2, which is a melodic line in the flute part and a harmonic accompaniment in the piano part. The piano part has chords F#m and C#7. The third system shows Motiv 3, which is a melodic line in the flute part and a harmonic accompaniment in the piano part. The piano part has chords F#m and C#7. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Figur 4. Nodebilledet viser det tredje otte takters forløb i solostykket. Dette formlid byder på en tydelig improvisatorisk kommunikation mellem pianisten akkompagnement og solistens fløjtesolo i perioden fra takt fem til seks.

Improvisationen i det sidste otte takters forløb er dynamisk set yderligere intensiveret i forhold til det tredje otte takters forløb. Dette opnår solisten ved at indføre musikalske

effekter, som hurtige skalaløb der ikke nødvendigvis følger det underlæggende grooves puls. En sådan kortvarig fravigen fra musikkens puls skaber et effektivt rytmisk spændingsforhold mellem akkompagnementets og solistens puls.

Referencer til den amerikanske jazz

Det er nu af interesse at undersøge, i hvor stor udstrækning *Under the sun* læner sig opad de konventioner, der gælder for den amerikanske jazz tradition, som de blev fremlagt i kapitlet *Den amerikanske jazz*.

Rytmegruppens underlægning til solistens solo i *Under the sun* har en karakteristisk rytmisk udformning, der gør det rimeligt at bruge betegnelsen groove om denne. Det er i særlig grad bassisten og perkussionistens sekstendelsmarkeringer, der fastlægger ensartetheden i dette groove, idet både pianisten og perkussionisten veksler imellem forskellige rytmiske mønstre i løbet af soloforløbet. Se eksempelvis klaverets underlægning i takt et til tre på Figur 4.

Groovet har i sin udformning ingen referencer til et traditionelt jazzgroove. Groovet indeholder naturligvis ikke bestanddele fra swing, hvilket til dels skyldes at hverken perkussionisten eller bassisten anvender teknikker fra jazz eller sigter efter en musikalsk udtryksmåde, som kendetegner den amerikansk jazz. Eksempelvis indeholder bassistens spil ingen referencer til den amerikanske jazz, idét han ikke spiller walk og i øvrigt spiller med bue.

I forhold til de traditioner i den amerikanske jazz som omhandler musikernes rollefordeling i ensemblet, så påtager pianisten sig en rolle i dette stykke, som læner sig op ad den rolle som en jazzpianist i den amerikanske tradition påtager sig. Det er først og fremmest pianistens musikalske kommunikation med solisten i solostykket, der her er centralt. Denne kommunikation giver sig til kende som en improvisatorisk respons på visse af solistens musikalske idéer, eksempelvis gennem en improviseret melodisk linje som underbygger solistens idé. Pianisten og perkussionistens frie hænder til at improvisere i akkompagnementet, inden for de rammer groovet giver, signalerer at musikerne har en indgangsvinkel til ensemblespillet, som er beslægtet med den amerikansk jazzmusiker har.

Solistens improvisation er flere steder karakteriseret ved, at udviklingen af solospillet dynamisk set sker gennem gentagelsen og bearbejdningen af egne motiver. Solisten har som følge heraf en *sætningsdannelse* i sin improvisation, som fokuserer på udviklingen af egne fraser med udgangspunkt i det motiviske. Improvisationen udvikles på denne måde til et dynamisk højdepunkt i det fjerde otte tacters forløb, hvor brugen af effekter som hurtige skalaløb der afviger fra groovets puls, introduceres for at skabe en dynamisk forøgelse i musikken. Solistens sætningsdannelse og fokus på skabelsen af et



dynamisk stigende udviklingsforløb vidner om solistens rødder i den amerikanske jazz. Tonesproget i soloen har ikke træk af jazztonesproget. For det første er soloens udtryk præget af den harmoniske underlægnings statiske karakter. Den amerikanske jazzharmonik, der er præget af kvintskridtsekvens og hyppige dominanter, tages ikke i anvendelse i solostykket. Dette har i sig selv en indflydelse på soloens tonesprog, idét den frasemæssige tænkning i den amerikanske jazz i stor udstrækning er knyttet til jazzharmonikken. For det andet kan det tænkes, at det er målet for solisten at navigere uden om jazzens standardfraser, for dermed at fjerne referencer til den amerikanske jazz. Eksempelvis er improvisationen kendetegnet ved et fravær af pentatone bluesfraseringer.

Både pianisten og fløjtenisten indsats i *Under the sun* har rødder i den amerikanske jazztradition. Pianisten indtager en rolle i ensemblespillet, som hører jazzten til. Dette giver sig til udtryk i det frit improviserede og udadvendt lyttende akkompagnement.

Referencer til den nordiske tone

Under the sun har en række musikalske træk, der falder ind under nogle af de kategorier, der udgør de mulige indfaldsvinkler til begrebet den nordiske tone. Temaets kvintprægede melodik og fortolkningen på fløjte associerer ikke til jazz, men vidner om at komponisten har søgt at komponere temaet efter en folkemusikalsk æstetik.

Desuden har perkussionisten med sit valg af instrumenter og opførelsespraksis indført elementer af en etnisk karakter, som i sammenhængen her er typisk for World Music.

Der er ikke elementer i musikken, der retfærdiggør anvendelsen af betegnelsen lyrisk og stykket har heller ikke til hensigt at være stemnings- eller billedskabende i den nordiske forstand.

Hans Ulrik nævner selv, at han i en periode tidligt i sin karriere nærmest kun var inspireret af Jan Garbareks arbejde og det er ikke utænkeligt, at denne udgivelse henter inspiration hos Jan Garbarek, idét fusionen af etnisk musik og jazz netop er helt central i Garbareks musikalske virke.

Bo Stief: Soundtrack to Denmark

Hvor Hans Ulriks udgivelser har tydelige referencer til jazz, så er Bo Stiefs kunstneriske virke kendetegnet ved en større genre-mæssig spredning. Starten på Bo Stiefs karriere går tilbage til jazzhuset Montmartres dage. Stedet blev udgangspunktet for en karriere, der har været præget af arbejde indenfor jazz-, fusions- og rocksammenhænge. (Larsen H & Sjøgren, 2003)

For Bo Stief er diskussionen om den nordiske tone en mærkesag og for ham er de nord-

ske rødder et omdrejningspunkt for hans musikalske virke. Han fastholder i modsætning til Hans Ulrik den nordiske tone som et decideret æstetisk mål for sin musik.

Bo Stief har sat sit præg på det danske musikliv som underviser og som sideman tilknyttet forskellige projekter. Først efter mange år i branchen valgte han at udgive plader i eget navn. Et af disse projekter er *Bo Stief One Song III*. Besætningen på denne plade er usædvanlig sammensat, idét den udover Bo Stief består af den jugoslaviske harmonikavirtuos Lelo Nika (f. 1969) og den italienske pianist Paolo Russo (f. 1969). Om denne udsædvanlige konstellation forklarer Bo Stief:

”Det handler om at jeg er nordisk, han er italiensk og han er sigøjner. Det handler om at vi holder vores identitet og så viser det sig at vi kan godt lave noget sammen alligevel.” (Stief, 2009, 20:30 min)

Udgivelsen fra 2002, som har undertitlen *First time*, indeholder inspiration fra jazz men også mere eksotiske stilarter som eksempelvis tango i karakterstykket *White Clown* eller Lounge Music i stykket *Hope* med dets dovne basriff og synthesizer klangflade. *White Clown* er et godt eksempel på den originale tilgang til ensemblespillet og kompositionen som udgivelsen udmærkes ved. Musikken er ofte gennemkomponeret og uforudsigelig i mængden og placeringen af usædvanlige musikalske indfald. Andre stykker som balladerne *First time* og *It’s Raining* har Lelo Nikas unikke harmonikaspiel, til at give et eksotisk skønhedsideal i melodikken og hele ensembles klang.

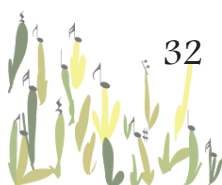
Stykket *Soundtrack to Denmark* er i den forbindelse interessant. Stykket er komponeret af Bo Stief og titlen i sig selv vidner om et ønske om at skabe et stykke musik, der er i Danmarks ånd. Dette stykke musik er en duo med ensembles pianist og bassist.

Form

Stykket har ingen introduktion, men introduceres direkte på temaet. Temaet har AA form og efterfølges af en bridge, som introducerer ny harmonik og instrumentering. I de efterfølgende otte takter er der basimprovisation. Til slut introduceres et nyt otte-takters tema som afslutter stykket. Formen er illustreret på Figur 5.

Formled	Antal takter	Kommentarer
Tema 1	8 + 8	Bas spiller tema og synth danner det harmoniske grundlag.
Bridge	8	Klaver erstatter synth og markerer med akkorder alle slag i takten.
Bassolo	8	
Tema 2	8	Nyt tema materiale introduceres, igennem hvilket stykket afsluttes.

Figur 5. Formskema for musikstykket *Soundtrack to Denmark*. Til venstre er noteret formleddets navn. I midten er noteret antal takter og til højre er der tilføjet kommentarer, der knytter sig til det pågældende formled.



Tema og harmonik

Temaets A-stykke har en konstruktion, der har træk af AABA form. På Figur 6 ses at temaets anden frase, som findes i takt tre til fire med optakt, er en udvikling af den første frase, som findes i takt to til tre med optakt. Frasens start har samme melodiske bevægelse, men er transponeret en tone ned. Den sidste af de fire fraser findes i takt syv til otte og denne er kendetegnet ved at frasens længde og de sidste tre noders længde, har fællestræk med frase nummer to.

Temaet fortolkes i dette stykke musik på kontrabas og bassens klang er kendetegnet ved et langt sustain og en fyldig tone. Fortolkningen af temaet sker i et langsomt tempo, som giver mulighed for, at bassisten kan dvæle ved tonerne og fremhæve denne klang. Endvidere er temaets melodik overvejende trinvis og resultatet er et enkelt, lyrisk og sangbart udtryk.

Det harmoniske fundament hvorpå temaet hviler formidles af en synthesizer. Akkordforløbet som er illustreret på Figur 6, gør hyppig brug af akkorder af typen *add9*, der også er udbredt i populærmusik. Akkordlægningen er overvejende tætført hvilket vil sige, at den ikke indeholder store intervalspring i overgangen mellem de forskellige akkorder. Undtaget er de første tre takter, hvor synthesizeren gradvist føres ind. Resultatet er, at det samlede akkompagnement fremstår uden kanter, blidt og poleret i sit udtryk, hvilket harmonerer godt med bassens klangideal i temafortolkningen.

The image shows two staves of music. The top staff is a bass line in 4/4 time, starting with a 'pizz' (pizzicato) marking and a '8va' marking. The bottom staff is a harmonic accompaniment consisting of a series of chords: Gadd9, G/f, Cadd9, C, Hdim, Am9, Am/g, Fadd9, G/f, C/e, Am9, G/h, Cadd9, C.

Figur 6. Nodebilledet viser temaet i det første A-stykke, med den tilhørende harmoniske underlægning noteret som becifring.

Akkordforløbet gør ikke brug af akkordudvidelser af den type, som kendetegner traditionel jazzharmonik. Således er stykkets harmonik kendetegnet ved et fravær af de stærke dominanter. Eneste undtagelse er den formindskede firklang i begyndelsen af takt tre, som er beslægtet med den dominantiske akkord E7b9.

Bridge, solostykke og afslutning

I bridgen erstattes synthesizeren af et klaver. Her er intet tematisk materiale og duetten dvæler ved den nye akkordrundgang, som her bliver introduceret. Denne akkordrundgang har en udstrækning på to takter og består af forbindelsen I – V – VI, som illustreret på Figur 7.

Ved overgangen til soloen føres klaveret så langt tilbage i lydbilledet, at det blot mar-

kerer akkorderne på alle taktens fire slag, således at bassisten har et solidt rytmisk fundament, at improvisere over.



Figur 7. Nodebilledet viser de to første takter af bassens solo med becifring.

Bassoloens to første takter er illustreret på Figur 7 og det ses at melodikken i begge fraser er tænkt overvejende trinvist. Soloen som helhed veksler mellem sådanne lyriske trinvisse passager af en enkel melodisk karakter og kontrasterende eksplosive udbrud.

Efter soloen afsluttes hele musikstykket med en otte takters forløb. De første seks takter har det samme harmoniske grundlag som soloen og bridgen. Her introduceres et langsomt og enkelt temaforløb af både bassisten og pianisten, som afsluttes med en lang ritarderende kadence, der fungerer som en lang affrasering af hele musikstykket.

Referencer til den amerikanske jazz

Musikstykket er kendetegnet ved et fravær af både jazzmelodik, -harmonik og -rytmik, men indeholder ikke desto mindre flere referencer til den amerikanske jazz. Stykkets form har træk af den traditionelle jazzform med en temaintroduktion, et solostykke og derefter tema igen. Stykket indeholder en improvisationsdel indenfor de formmæssige rammer, der er gældende for jazz.

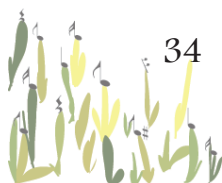
I improvisationsdelen er der ingen målrettet improvisatorisk kommunikation de to musikere imellem, hvilket til dels kan skyldes de begrænsninger, som en duo sætter på mulighederne for, at begge kan udfolde sig frit. Den ene musiker er nødt til at være pulsbærende og pianisten er derfor låst til både at formidle stykkets harmonik såvel som den faste puls.

Stykket har som helhed mange fællestræk med enkelte af Niels Henning Ørsted Pedersens duo projekter. Eksempelvis fortolkningen af den amerikanske standard Somewhere af duetten Niels Henning Ørsted Pedersen og Ole Kock Hansen (f. 1945) på triopladen *To a Brother*, som i valget af tematisk materiale imidlertid har klare referencer til den amerikanske jazz.

Referencer til den nordiske tone

I forhold til *Under the sun* er der i dette stykke færre henvisninger til jazz i amerikansk forstand. Til gengæld er der henvisninger til de betydninger af den nordiske tone, som tidligere er blevet diskuteret.

Bassens klang er konfigureret på en måde, der stemmer overens med Hans Ulriks beskrivelse af den typiske nordiske basklang, som eksempelvis er kendetegnet ved det lange sustain.



Det er kendetegnende for dette stykke musik, at melodikken er enkel i sin struktur og bliver på bassen fortolket på en måde, der medvirker til at skabe et lyrisk udtryk. Dette udtryk understøttes af den harmoniske progression, som ikke refererer til jazzen, men nærmere er beslægtet med populærmusik. Temaets lyriske udtryk underbygges også af en, især i starten, pulsløs formgivning af fraserne. Musikerne må i disse passager løbende, kommunikere om fraserens begyndelse og afslutning. Ligeledes afsluttes stykket med en lang ritarderende kadence.

Om stykket kan tillægges nogle af de billedskabende egenskaber, som tidligere er nævnt, er i alle tilfælde en subjektiv diskussion, men det er næppe målet for Bo Stief, at lave henvisninger til New Age eller være billedskabende i den forstand, som kendes fra ECM udgivelserne. Det er nærmere målet at skabe så kønt, afdæmpet og smukt et musikalsk udtryk som muligt, med den særlige stemning som denne æstetik medfører.

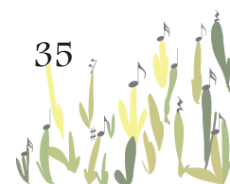
Niels Henning Ørsted Pedersen: Skagen

Niels Henning Ørsted Pedersens har flere gange samarbejdet med den danske, autodidakte pianist Kenneth Knudsen (f. 1946). Dette er eksempelvis sket i samarbejde med Palle Mikkelborg, men de to udgav tilbage i 1976 en plade sammen med navnet *Pictures*. Kenneth Knudsen er bemærkelsesværdig, fordi de musikalske projekter han har været involveret i, stilistisk set spænder bredt. I 1970erne var han aktiv med fusionsprojektet *Secret Oyster* og i 1980erne med orkesteret *Anima*. Her udnyttede han i stil med andre samtidige fusionsgrupper, de muligheder som de nye elektroniske instrumenter gav.

Niels Henning Ørsted Pedersen er den af de danske jazzbassister, som har haft den største internationale karriere i amerikanske jazzsammenhænge. Selvom hans basspil er forankret i den amerikanske jazz, har han også samarbejdet med danske musikere med et andet musikæstetisk udgangspunkt. Ligesom Kenneth Knudsen har han samarbejdet med Palle Mikkelborg. Hans basspil på *Pictures* er kendetegnet ved et fravær af de teknikker, som almindeligvis kendetegner hans spil eksempelvis det solidt swingende walk.

Pictures tilstræber i udgivelsens seks musikstykker, at skabe en så varieret musik som muligt, indenfor de rammer som en duo af denne type tillader. Den indeholder musik af et formmæssigt mere traditionelt tilsnit som musikstykket *School Song*. I dette stykke musik er improvisationen indrammet af en temagennemspilning, hvor musikerne agerer rytmegruppe for hinanden på en måde, der er kendetegnet ved en fast puls og groove. Andre numre eksperimenterer med de klanglige muligheder, som instrumenterne har. Musikstykket *It's all there* har således basspil med bue og chorus effekt og andre numre har længere improvisatoriske forløb, hvor musikerne spiller alene.

Stykket *Skagen* adskiller sig fra både *Under the sun* og *Soundtrack to Denmark* på flere



måder. Først og fremmest er stykket, kendetegnet ved et fravær af både groove og fast puls. Men på baggrund af titlen alene må det formodes, i lighed med Bo Stiefs *Sound-track to Denmark*, at musikerne her nærer et ønske om, at formidle en stemning og har i den forbindelse valgt improvisationen og jazzformen fra.

Form, melodik og harmonik

Skagen består af en temagennemspilning og indeholder ikke lange solistiske formafsnit. Formen og akkordprogressionen hørende til de enkelte formled kan ses på Figur 8.

Formled	Akkordprogression			
Intro	Klaver: A/d - Basfill			
A	A/d	Cadd9	Hadd9	Dadd9 (US: F#)
	Fmaj9	G	A11 - Basfill	A11 - Basfill
A	Eadd9	Cadd9	Hadd9	Dadd9 (US: F#)
	Fmaj9	G	A11 - Basfill	A11 - Basfill
B	Eb/g	F#m7	Gmaj7	F/Eb
	Am9	Bb	Em7	Dadd9
	Cadd9	Bb/a	Am	Bbmaj7
	C	F	Gm9	A11 - Basfill
B	Gentagelse af B-stykket. Klaver slutter: Dadd9 - Basfill			

Figur 8. På figuren ses formen på Skagen. Til venstre er noteret formleddets navn og til højre er noteret akkordforløbet i det pågældende formled. "US" står for "upperstructure," idét treklangen F# spilles over akkorden D. Bemærk at akkordernes varighed i musikken ikke afspejles af tabellen.

Skagen introduceres af pianisten med akkorden A-dur, som har et d som bastone. Akkorden er tæt beslægtet med en Dmaj9, blot er dennes terts udeladt og akkorden fremstår dermed en anelse mere spændingsløst. Akkorden slås an og efterklangen udsmykkes af pianisten på en sådan måde at harmoniens klang fremhæves. Som et svar på dette musikalske udsagn improviserer bassisten efterfølgende en kort melodisk linje som flageoletter. De to musikalske manifestationer er ikke bundet af en fælles puls, men fremstår som to frit fraserede musikalske sætninger i en musikalsk dialog.

Efterfølgende gentager pianisten akkorden og sammen indfører musikerne temaets A-stykke. Temaets melodik fremstår i A-stykket ikke tydeligt og i lydbilledet synes harmonikkens klanglige kvaliteter at være fokuspunktet i kompositionen nærmere end temaet. Den manglende klarhed i temaets melodik kan først og fremmest tilskrives fraværet af en fast puls. Temaet og akkordprogressionen formidles ikke med den faste puls som et ankerpunkt, men i stedet følger musikerne hinanden i et forløb, der sætter store krav til fælles timing. Musikerne former og fraserer temaet frit i tid ubundet af en fast puls. Resultatet er, at stykket veksler mellem passager med en relativt veldefineret puls



og passager uden en veldefineret puls. Således er introduktionen kendetegnet ved en mangel på fast puls mens akkordprogressionen i flere passager i A-stykket, kun ganske kortvarigt har en tilnærmelsesvist veldefineret puls. Eksempelvis er passagen gennem akkorderne Cadd9 – Hadd9 – Dadd9 og passagen gennem G – A1 kendetegnet ved en momentan fastholdelse af pulsen.

B-stykket har en hurtigere fremadskridende harmonik og en større tematisk klarhed end A-stykket. B-stykket fremstår derfor dynamisk mere intenst end A-stykket. På Figur 9 ses B-stykkets tema og det ses at temaet er kendetegnet ved et fravær af gentagede og bearbejdede melodiske fraser som de kendes fra de amerikanske standards og eksempelvis temaet i *Under the sun*. Temaet er ikke komponeret med sådanne teknikker in mente. Måden som temaet er komponeret på har til gengæld en tæt tilknytning til fortolkningens vekslende puls. Eksempelvis er det lange ritardando, som ses på figur 9 således knyttet til en trinvist faldende melodisk bevægelse.

I B-stykket findes den passage i hele musikstykket, der bevarer en fast puls i længst tid. Denne passage ses i takt et til tre på Figur 9.

The image shows a musical score for Figure 9. It consists of two staves of music in 4/4 time. The top staff begins with a tempo marking 'Poco a poco rit - -' and contains a melodic line with a fermata at the end. The bottom staff begins with a measure number '5' and a tempo marking 'A tempo', and contains a melodic line with a fermata at the end labeled 'Basfill'.

Figur 9. B-stykket byder på det klareste tema-arbejde i hele musikstykket. Pulsen ligger ikke fast, så noteværdierne bør ikke tages for pålydende. Ej heller definerer valget af faste fortegn en toneart for B-stykket.

Både for A- og B-stykket er det harmoniske forløb kendetegnet ved et fravær af dominanter og de akkordforbindelser som typisk knytter sig til brugen af disse. Harmonikken er kun fragmentarisk knyttet til bestemte tonearter og følger ikke de normer som knytter sig til harmonisering indenfor disse tonarter, som de kendes i den amerikanske jazz. I stedet er disse normer fraværende til fordel for en harmonik, som ikke er låst af de gængse konventioner, men som til gengæld udmærker sig ved, i fraværet af det faste groove alligevel at fremstå som en helhed. Dette bunder i musikernes ønske om først og fremmest at formidle harmoniernes rent klanglige kvaliteter, på en måde hvor de enkelte harmonier fremstår som selvstændige ”skulpturer af samklange” i lydbilledet.

Stykket afsluttes med samme akkord som det startede, hvormed stykket rundes af.

Referencer til den amerikanske jazz

Som *Soundtrack to Denmark* er dette stykke musik kendetegnet ved af fravær at jazz-melodik, -harmonik og -rytmik. Skagen er heller ikke kendetegnet ved den form, som kendetegner jazz, idét stykket kun indeholder en temagennemspilning.

Stykket må overordnet set betegnes som gennemkomponeret, da den ikke indeholder længere solistiske indslag eller andre spontane musikalske indfald. De ganske korte basimprovisationer der er noteret med et "Basfill" på Figur 8, kan indeholde et element af improvisation. Pianistens egne akkordudsmykninger kan ligeledes indeholde et element af improvisation. I så fald er det de eneste referencer i musikstykket, som referer til den del af jazztraditionen.

Den måde som stykket fraseres på og formes pulsmæssigt kræver, at musikerne har en fælles timing. Der er således en høj grad af musikalsk kommunikation mellem de to musikere igennem hele stykket, men ikke i den forstand som forbindes med amerikansk jazz. I denne forbindes den musikalske kommunikation primært med det spontane og musikernes improvisation ud fra musikkens hændelsesforløb i nuet.

Musikstykket er det af de tre analyserede stykker musik, der har færrest referencer til amerikansk jazz.

Referencer til den nordiske tone

Det frie forhold til metrum resulterer i et organisk musikalsk forløb, hvor musikken ofte sættes i stå for derefter pludseligt at udvikle sig igen. Dette ses særligt i introduktionens lange statiske perioder og de harmonier, der afslutter de enkelte formled. Disse steder fornemmes i musikkens statiske udtryk en refleksion over egne musikalske udsagn.

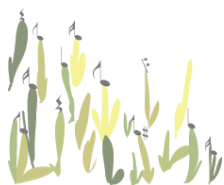
Den indfølelse blidhed hvormed fraserne i stykket formes og den måde akkordernes klanglige egenskaber fremhæves gør, at betegnelsen lyrisk kan bruges i beskrivelsen af musikkens karakter. Musikernes frie forhold til pulsen bruges som et virkemiddel i formgivningen af stykket. Dette forhold bidrager til det lyriske udtryk og stemmer overens med Bo Stiefs beskrivelse af nordiske jazzmusikers præference for at spille ude af tempo.

Stykket besidder visse egenskaber, som er beslægtet med de træk, der ifølge Lone Døssing danner det billedskabende udtryk. Således er stykket flere steder, hovedsageligt i introduktionen og ved de bassfills der affraserer de enkelte formled, stillestående og dvælende ved harmoniernes klanglige udtryk.

Sammenfatning

De tre stykker musiks forskelligheder til trods, er det muligt at finde berøringsflader med det nordiske i dem alle tre.

I beskrivelsen af *Soundtrack to Denmark* og *Skagen* er det rimeligt at anvende betegnelsen lyrisk. *Soundtrack to Denmark* er kendetegnet ved nænsomhed i fortolkningen af det enkle og trinvist tænkte tema og bassens klang er konfigureret på en måde, som er i



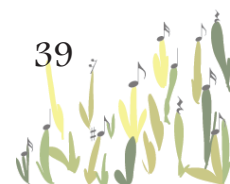
tråd med forestillingen om den nordiske klang på bassen. Også *Skagen* har en nænsomhed i fraseringen af det tematiske materiale. Derudover er *Skagens* pulsløst formede musikalske forløb karakteriseret ved en kontrasterende vekslen mellem bevægelse og stilstand, hvor de atmosfæriske efterklange af akkorderne fremhæves i stilstanden. Musikkens manglende puls, fraværet af fokus på det tematiske og det særlige fokus på det klanglige udtryk drejer det musikalske udtryk væk fra jazzen og hen imod et stemnings- og billedskabende udtryk, som ikke følger amerikanske æstetikker. Dette er i tråd med den fortolkning af den nordiske tone, som tillægger den nordiske tone billedskabende egenskaber.

Under the sun adskiller sig fra de to andre stykker musik, ved at have sin berøringsflade med det nordiske primært i det folkemusikalsk prægede tema. Inddragelsen af elementer fra World Music scenen bidrager også til den nordiske tone, i tråd med den æstetik som kendetegner Jan Garbareks musik.

De tre stykker musik har forskelligt tilknytningsforhold til den amerikanske jazz, men besidder visse fællestræk. Alle tre stykker musik er kendetegnet ved et fravalg af den traditionelle jazzharmonik, til fordel for enklere eller anderledes harmoniske strukturer. Formidlingen af harmonikken sker i *Soundtrack to Denmark* og *Skagen* på en måde, der fremhæver akkordernes enkle og rene klanglige kvaliteter. I det solistiske og tematiske er alle tre numre kendetegnet ved et fravær af traditionelle jazz- og blueslicks. Dette skyldes til dels at jazztonesproget er sammenflettet med jazzharmonikken, der er fraværende i alle tre numre. Rent udtryksmæssigt er der imidlertid forskel på de tre numre. *Under the sun*'s intense groove er meget forskelligt fra *Skagens* klanglige og reflekterende musikalske rum.

Under the sun placerer sig tættest op ad sjælen i den amerikanske jazz. Det gør den, idét musikerne i solostykket har friheden til at forholde sig til hinandens musikalske udsagn i nuet. Musikerne her betragter sig selv som jazzmusikere i den improvisatoriske tilgang, de har til materialet. Både *Under the sun* og *Soundtrack to Denmark* har træk af den traditionelle jazzform, hvilket også vidner om musikernes tilhørsforhold til den amerikanske jazz. *Skagen* er i stor udstrækning gennemkomponeret og indeholder kun få referencer til jazzen.

De tre stykker musik kan således hver især vises, at være i berøring med en eller flere af de opfattelser af den nordiske tone, som er præsenteret i denne fremstilling. Desuden viser analyserne, at de tre stykker musik på hver deres måde placerer sig i spændingsfeltet mellem det amerikanske og det nordiske.



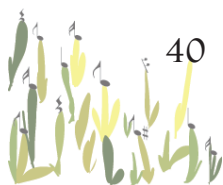
Konklusion

Gennem undersøgelser af jazzlitteraturen og interview har det vist sig, at den nordiske tone kan tillægges mange forskellige betydninger. Den nordiske tones divergerende betydningsindhold gør det vanskeligt, at indkredse begrebet i en snæver musikvidenskabelig forstand. Divergensen medfører, at ikke alle fortolkningerne af begrebet nødvendigvis lader sig påvise i et givent stykke musik, som siges at være kendetegnet ved en nordisk tone. Det kan skyldes, at den nordiske tones forskellige betydninger i realiteten har sin oprindelse i kunstnere med forskellige nationale og periodemæssige tilhørsforhold.

Betydningerne af den nordiske tone er søgt eksemplificeret igennem tre musikanalyser. Den nordiske tone kan i alle de tre analyserede musikstykker i en eller anden grad tolkes ind i det musikalske udtryk, til trods for at de tre stykker musik isoleret set har få indbyrdes referencer; *Under the sun* og *Skagen* befinder sig således i to forskellige musikæstetiske universer. Den forskellighed i det musikalske udtryk, som kendetegner de tre stykker musik, vidner også om de vanskeligheder, som vil være forbundet med forsøg på at indkredse begrebet i andet end en bred forstand. Konsekvensen af begrebets mangetydighed er, at den nordiske tone kan påvises i musik, der stilistisk set spænder bredt og begrebet kan således ikke tillægges et bestemt stilistisk tilhørsforhold.

Den nordiske tone har en lang historie og de musikere der historisk set har bidraget med nordiske udgivelser, har også stor stilistisk spændvidde i det musikalske udtryk. De fire indfaldsvinkler til den nordiske tone har historisk set forskellige udgangspunkter, hvilket også bidrager til vanskelighederne med at definere den nordiske tone. Den følgende karakteristisk, der har til formål at beskrive den nordiske jazzmusiker i forhold til den amerikanske, er derfor en beskrivelse af den nordiske jazzmusiker i en både stilistisk og historisk bred sammenhæng, da den enkelte musiker i sagens natur har og har haft sine egne præferencer og æstetiske mål for sit musiske virke.

Undersøgelsen har vist, at den nordiske jazzmusiker tilstræber et melodisk og lyrisk udtryk og vælger i den forbindelse, at nedprioritere den solistiske tilgang til udøvelsen,



som kendetegner den amerikanske jazz. Det lyriske udtryk findes i særdeleshed i de musikalske parametre, der omfatter melodik og harmonik. I dannelsen af det lyriske udtryk kan nordiske musikere også have et friere forhold til metrum og fravælge groovet. Groovet er omdrejningspunktet for den amerikanske jazz og en musiker, der er hjemhørende i den amerikanske tradition, er eksempel kendetegnet ved hans *time*. Dette begreb hentyder bl.a. til musikerens evne til frit, at skabe rytmiske spændingsforhold i forhold groovet i sine fraseringer. Det kan derfor være forbundet med vanskeligheder, at tale om *time* i forbindelse med den nordiske jazzmusiker i samme forstand som den amerikanske, da den nordisk jazz ofte er kendetegnet ved et fravalg af groovet.

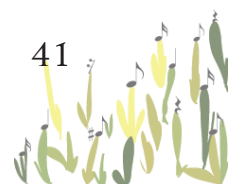
Den nordiske jazzmusiker kan, som stykket *Skagen* er et eksempel på, have en mere kompositorisk tilgang til musikudøvelsen. I det tilfælde er det amerikanske formskema ikke længere ønskeligt, idet dennes konstruktion har improvisationen, indenfor de snævre rammer som standard repertoire medfører, som et æstetisk mål.

Flere af de gængse normer for den amerikanske jazzudøvelse fravælges af den nordiske jazzmusiker. Disse omfatter de roller som de enkelte orkestermedlemmer udfylder i orkesteret, såvel som de mange traditioner der knytter sig til fortolkningen af jazzens fastlagte repertoire. Den nordiske musikers fravalg af standardrepertoiret, til fordel for originale kompositioner eller musik af national oprindelse som folkeviser og sange gør, at han kan tillade sig, at frigøre sig fra disse normer. Den nordiske jazzmusiker vil i den forbindelse også vælge teknikker og æstetikker, der knytter sig til de amerikanske sanges harmonik, melodik og form fra. Dette kan eksempelvis være bassens walk og chasekor og det bluesprægede tonesprog.

Noget tyder på, at de nordiske jazzmusikere har det stemningsfyldte eller billedskabende musikalske udtryk som et æstetisk mål; noget der ofte tillægges naturassocierende egenskaber i den daglige brug af begrebet.

For den gruppe af nordiske jazzmusikere, der almindeligvis forbindes med den nordiske tone, kan elementer fra den ovenstående beskrivelse af den nordiske jazzmusiker have sin rigtighed.

Afslutningsvis skal nævnes, at den snævre definition af amerikansk jazz, som er præsenteret i denne fremstilling næppe er en sandfærdig præsentation af den amerikanske jazz i en bredere forstand. Det kan diskuteres om de karakteristika som nævnes for den amerikanske jazz, kan have deres rigtighed i andet end en snæver forstand i forhold til den pluralisme som kendetegner jazzten i dag. Således kan det eksempelvis diskuteres, hvorvidt den traditionelle jazzform hvor temagennemspilningen indrammer det improviserede forløb, er et retvisende karakteristika for den amerikanske jazz set i et bredere stilistisk perspektiv, når mange amerikanske jazzmusikere har forladt de fastlåste rammer, som denne formtype indebærer.



På samme måde kan det diskuteres om de parametre, der fremlægges som særlige kendetegn for den nordiske jazz, kan have deres rigtighed set i et bredere perspektiv. Eksempelvis kan det diskuteres, hvorvidt det er rimeligt at betragte det subjektive lyriske musikalske udtryk såvel som det billedskabende udtryk alene som nordisk. Det ville være spændende, at udarbejde en struktureret undersøgelse, der forsøger at afdække om de musikalske parametre, som menes at kendetegne den nordiske jazz, i realiteten kan påvises i jazzmusik af anden oprindelse end nordisk.

Selvom den nordiske tone er vanskelig at definere, er det stadig en kendsgerning, at den nordiske tone er et produkt af musikere, der har musikalske og kulturelle rødder i både det lokale og det globale. Det lokale er vores nordiske arv af kunstmusik og folksange, som formidles gennem landets musikinstitutioner og skoler. De kulturelle rødder omfatter også den særlige støttekultur, som kendetegner de nordiske lande. Det globale er de amerikanske jazzindflydelser og andre kulturelle strømninger, som omgiver os. Disse kulturelle indflydelser indgår i vores musikalske opdragelse og det ligger i den interesserede jazzmusikers sjæl, at han til enhver tid må forholde sig de kulturelle strømninger, der omgiver ham, tage stilling til dem, og lade sig inspirere af dem.

”Jeg føler mig som voyeur, altså sådan én der kigger ind ad vinduerne. Jeg kigger på det og så når jeg laver noget, så siger jeg tak for blues! Tak for at jeg fik lov at kigge ind i den verden. Jeg ved godt det er jeres verden. Det er min reaktion på det jeg ser - 1000 tak for det.” (Stief, 2009, 39:00 min)



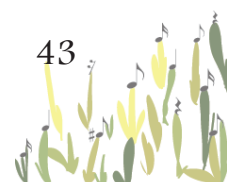
Bibliografi

Bøger

- Monson, I. (1996). *Saying something*. Chicago: The University of Chicago press.
- Nicholson, S. (2005). *Is jazz dead?* New York: Taylor & Francis Group.
- Døssing, L. (2004). Jan Garbarek og den Nordiske tone. Rapport fra den syvende konference i Nordisk Jazzforskning, s. 28-39.
- Holt, F. (2006). Om brug af hjemligt repertoire i Skandinavisk jazz. Musikvidenskabelige kompositioner, festskrift til Niels Krabbe, s. 363-376.
- Kirkegaard, P., & Mortensen, T. (2009). Kind of blue - Europa blues. I P. S. Larsen, P. K. Pedersen, E.-U. Pinkert, & B. Sørensen. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, s. 253-255.
- Kvale, S. (1997). Interview - en introduktion til det kvalitative forskningsinterview. København K: Hans Reitzels Forlag, s. 129-140, 186-204.

Avis- og magasinartikler

- Døssing, L. (Januar 2006). En nordisk tone i Skandinavisk jazz. Norden, s. 4-6.
- Døssing, L. (Okt/Nov #92 2006). Nordisk Jazz. Jazzspecial, s. 66-68.
- Andresen, E. (22. Januar 2008). Vejle: Feminin Nordisk Blues. Vejle Amts Folkeblad.
- Kvist, D. (12. juni 2003). Nænsom fortolkning af gamle salmer. Kristeligt Dagblad.
- Løvgren, M. (Nr. 8 Februar/Marts 1993). Tøm en Legetøjsbutik. Jazz Special, s. 16-17.
- Nimand, O. (Nr. 83 Juni/Juli 2005). Jacob Anderskov. Jazz Special, s. 58-59.
- Rabinowitsch, B. (6. april 1997). Et spørgsmål om en fælles tone. Politiken, s. 8.
- Skovgaard, I. (26. november 1999). Lydbillede. Weekendsavisen, s. 3.
- Thøgersen, B. (2. november 2000). Mikkelporgs Dag. Politiken, s. 2.



Leksikonopslag

Gravesen, F. (2003). Blå toner. I F. Gravesen, & M. Knakkegaard, Gads Musikleksikon Sagdel (s. 931). København K: Gads Forlag.

Klempe, S. H. (2003). Norge. I F. Gravesen, & M. Knakkegaard, Gads Musikleksikon, Sagdel (s. 1398). København K: Gads Forlag.

Knakkegaard, M. (2003). tone. I F. Gravesen, & M. Knakkegaard, Gads Musikleksikon Sagdel (s. 1639). København K: Gads Forlag.

Mortensen, T. (2003). Rytmik. I F. Gravesen, & M. Knakkegaard, Gads Musikleksikon, Sagdel (s. 1523). København K: Gads Forlag.

Pedersen, P. K. (2003). Nationalromantik. I F. Gravesen, & M. Knakkegaard, Gads Musikleksikon, sagdel (s. 1384). København K: Gads Forlag.

Larsen H, P., & Sjøgren, T. (2003). Politikens Jazzleksikon. København: Politikens Forlag A/S.

<http://www.denstoredanske.dk/>. (u.d.). Hentet juli 2009 fra Den store danske encyklopædi, Norden (Idéen om nordisk samhørighed):

[http://www.denstoredanske.dk/Rejser,_geografi_og_historie/Norge_og_Sverige/Norden_generelt/Norden/Norden_\(Idéen_om_nordisk_samhørighed\)](http://www.denstoredanske.dk/Rejser,_geografi_og_historie/Norge_og_Sverige/Norden_generelt/Norden/Norden_(Idéen_om_nordisk_samhørighed)). Hentet juli 2009.

<http://www.denstoredanske.dk/>. (u.d.). Hentet juli 2009 fra Den store danske encyklopædi, tone: <http://www.denstoredanske.dk/Special:Opslag?opslag=tone>

Interview

Jensen, H. U. (7. Maj 2009). (S. J. Hyldgaard, Interviewer)

Stief, B. (15. Juli 2009). (S. J. Hyldgaard, Interviewer)

