

Hvad er jazz?

– En præsentation af jazzens centrale begreber

Af Ulrik Bøegh

Jazzens historie fremviser en stor variation af musikalske udtryk, og mangfoldigheden kan virke overvældende på den, der ikke er indforstået med jazzens historiske udvikling.

Dette hænger sammen med, at hovedgenren *jazz* på samme måde, som eksempelvis *klassisk musik* eller *folkemusik* i realiteten dækker over et bredt spektrum af undergenrer og stilarter. Man kan derfor idag møde jazz i så vidt forskellige udformninger som eksempelvis trad(itionel) jazz, der nu om dage ofte forbindes med øltelte og festlig stemning, den klassisk orienterede kompositionsjazz i dens forskellige afskygninger, der ofte associeres med koncertsalens rum og andægtige lytterrolle, eller acidjazzen, der har dansegulvet som det egentlige omdrejningspunkt.

Som det fremgår af disse tre beskrivelser af undergenrer, er det ikke bare musikken i sig selv, men også anvendelsen af den, dens publikum og en række andre aspekter som eksempelvis geografisk oprindelse, der spænder definitionen af jazz som samlende hovedgenre så hårdt ud, at den næsten synes at sprænges. Det er der-

for vanskelig at finde dækkende karakteristika i musikken selv, der kan dække hele spektret af undergenrer.

De fleste bøger, der beskæftiger sig med jazzens historie, vil begynde med et kapitel, der forsøger stilistisk at afgrænse, hvad jazz er. Det er ikke min mening i denne artikel at forsøge mig med en sådan stilistisk definition, da den jo netop skulle kunne gælde for såvel tradjazz, kompositionsjazz som acidjazz. Derimod vil jeg præsentere nogle af de centrale musikalske perspektiver indenfor hovedgenren jazz i håbet om, at det vil give læseren en større oplevelse af musikken.

De næste afsnit handler derfor om henholdsvis 'Rytme', 'Individualitet og interaktion', 'Komposition, arrangement eller improvisation' og 'Stilistisk bredde'. Disse aspekter er naturligvis også relevante at diskutere inden for andre hovedgenrer, men jeg vil forholde mig til *måden*, de kommer til udtryk på inden for jazz.


Rytme

I de fleste definitioner af jazz nævnes rytmen som et fundamentalt bærende karakteristikum. Hvis man vælger at se jazzmusik i forhold til den klassiske musik, er det da også rigtigt, at der inden for de jazzmusikalske genrer i overvejende grad er tale om en anderledes tidsfornemmelse, der indebærer en *fast grundpulsforneemmelse*. Denne faste pulsforneemmelse er også

central i mange folkemusikalske og populærmusikalske genrer. Man kan sige, at den faste rytme indenfor disse genrer danner rygrad i musikken, eller som den amerikanske jazzforsker Barry Kernfeld udtrykker det: ”a simple reliable framework for performance” (1995).

Swing

Begrebet ’swing’ anvendes ofte til at karakterisere det, der adskiller rytmen i jazz fra andre stilarter.¹ Det paradoksale ved denne helt grundlæggende jazzførelse er, at alle, der har beskæftiget sig med jazzmusik, ved, hvad begrebet dækker, og alligevel er det ikke lykkedes at fremkomme med en fyldestgørende forklaring på begrebet.

Swing vises ofte som  med følgebetegnelsen ’swing’ eller ’jazz’ i venstre hjørne af noden, men der er her tale om en voldsom forsimpning i forhold til virkeligheden. Man kan nemlig ikke i virkeligheden tale om én fast måde at placere de enkelte toner på i forhold til den grundlæggende pulsførelse, som symbolet lægger op til. Swingbegrebet dækker i stedet over et bredt felt af mulige mere eller mindre individuelle fortolkning-

¹ Begrebet ’swing’ har flere forskellige betydninger, idet det også dækker en stilperiode og desuden anvendes bredt i udtrykket ”det swinger”, der bruges om stort set hvad som helst, der anses for at være god musik – også inden for andre hovedgenrer.

ger af det melodiske materiales placering i forhold til pulsen.

Musikernes individuelle frasering er altså medbestemmende for hvordan det swinger. Forskellige musikere, forskellige lande og forskellige perioder swinger forskelligt.

Ikke al jazzmusik spilles imidlertid med *swingede ottendedele*. Hvis man ser helt overordnet på jazzhistorien, kan man betragte den i to forskellige rytmiske hovedgrupperinger; henholdsvis ’swingende underdelinger’ og musik, der, på trods af at den betragtes som jazz, spilles med *lige ottendedele*.

Den sidste gruppe indeholder en lang række forskellige stilarter, der på forskellige tidspunkter i historien er opstået som synteser af den eksisterende jazzmusik og udefrakommende rytmiske elementer. Bossanova er et eksempel på en sådan stilart, idet den er opstået som en syntese af brasiliansk musik og jazz. Ind i denne gruppe hører også en lang række blandformer med populærmusikalske genrer.

Rytmsk smidighed og kompleksitet

I stedet for at tale om ’swingede underdelinger’ er det måske vigtigere at pege på to andre træk, som kendetegnende for jazzmusikerens forhold til rytme; dels en smidighed i forhold til den grundlæggende pulsførelse, dels en forkærlighed for

synkoper, polyrytmik og andre rytmiske spidsfindigheder, der medfører, at rytmen fra lytterens position opfattes som kompleks. Det er vigtigt at forstå, at disse to karakteristiske fænomener ikke udelukker hinanden, men ofte er til stede på samme tid.

For at forstå, hvad der menes med *smidighed* i rytmen, kan man tage udgangspunkt i den store variation, der ligger i den rytmiske placering af de swingede ottendedele. I bogen *Rockmusik i tid og rum* (s. 95ff) kan man se grafiske fremstillinger af forskellige nuanceringer af swingede ottendedele, men det er imidlertid en pointe, at der også indenfor den samme frase kan varieres i forhold til hvor blødt, musikeren fraserer ottendedele. Hvis man eksempelvis lytter til Miles Davis' frasering af tema-starten i hans udgave af "Bye Bye Blackbird" fra pladen *Round About Midnight*, kan man høre, hvordan simpelhed i udtrykket blander sig med en rytmisk smidighed, hvor han varierer rytmen på mikroniveau. Hans frasering kan derfor være svær at genskabe i et nodebillede.

De swingede ottendedele kan placeres i hele spektret mellem to lige ottendedele og en punkteret ottendedel plus en sekstendedel, eller de kan placeres friere i forhold til slagene – eksempelvis langt tilbage. Dette spektrum anvendes kreativt af jazzmusikeren til at skabe et udtryk, hvor musikken nok er opbygget omkring

en fast grundpulsfølelse, men det samlede udtryk er elastisk.

Det legende element, der ligger i denne måde at forholde sig til rytmen, kendetegner også jazzmusikernes forkærlighed for rytmisk *kompleksitet*. Synkoper og off-beat markeringer er så normale i jazzmusik, at deres overraskelseseffekt ikke længere er til stede. I stedet må den rytmiske variation og kompleksitet betragtes som ryggraden i megen jazz. Det, der gør, at man husker et nummer.

Det aspekt af leg, der ligger i det rytmiske aspekt af jazz, er dog mest udpræget i de polyrytmiske forekomster. Ved polyrytmik forstås det, at der er flere modsatrettede rytmiske lag til stede i musikken på samme tid. Sagt på en anden måde: Polyrytmikken åbner for nye dimensioner i rytmen, hvorved lytteren får mulighed for at vælge mellem flere forskellige samtidige rytmiske lag – om end det for det meste kun er for en kort stund. Virkningen kan forekomme nærmest magisk, hvis ikke man på forhånd har kendskab til denne type rytmiske effekt. "Hvordan ramte alle musikerne 1-slaget på samme tid, når de øjeblikket forinden tilsyneladende spillede i hver deres rytmiske verden?"

Som det fremgår er jazzmusikeres tilgang til rytme altså ikke udelukkende et spørgsmål om tidsfølelsen 'swing',

men skal nærmere ses som en blanding af *smidige* fraseringer og en forkærlighed for rytmisk *kompleksitet*.

Individualitet og interaktion

Et centralt aspekt i forståelsen af jazz som musikalsk udtryk er at forstå den fokus, der er på det personlige udtryk. Det personlige udtryk hos den enkelte musiker optræder imidlertid i samspil med de andre musikeres udtryk og danner derved det endelige musikalske udtryk. Dette foregår i en åben dialog. Der finder kort sagt en kommunikation sted, hvor de enkelte musikere via de kommunikative impulser, de udsender, har indflydelse på, hvad hinanden spiller.

Individualitet – den personlige stemme

Inden for jazzen er genkendelighed hos den enkelte musiker et grundlæggende krav. Det skal være muligt at identificere musikeren på den måde, han eller hun spiller. Dette gælder både, når man taler om den melodiske frasering af en standardmelodi og i forbindelse med improvisationer. Man vil således kunne genkende, at det er Miles Davis, der spiller ”Bye Bye Blackbird”, hvis man tidligere har hørt ham spille.

Det er ikke kun gennem valget af toner og den rytmiske frasering, den individuelle jazzmusiker skal være genkendelig. Man taler også om *personlig tone*, hvilket eksempelvis giver sig til udtryk i saxofoni-

stens klang eller måden, hvorpå en pianist lægger sine akkorder.

At den enkelte musiker placeres i centrum af den musikalske oplevelse skal ses i lyset af jazzens fokusering på musikeren som den, der skaber musikken i et *nu*. *Det improviserede element* drejer i høj grad de tilhørendes opmærksomhed i retning af solisten, og derved bliver den enkelte musikers originalitet (eller mangel på samme) det centrale omdrejningspunkt.

Det er klart, at alle musikere ikke kan være originale (i betydningen ’aldrig hørt før’). Mange jazzmusikere lyder nu og da som andre musikere, netop fordi jazz er en musikalsk hovedgenre, der bygger videre på eksisterende stilarter og traditioner. Det er derfor også normalt, at spirende jazzmusikere opfordres til at lytte til, transskribere og spille til eksisterende jazzplader. Traditions- og stilbevidsthed er en nødvendighed i en musiktype, hvor mange forskellige udtryksformer lever side om side.

Interaktion – musik som sprog

Musik sammenlignes ofte med sprog og opfattes dermed som interaktiv kommunikation. Det særlige ved jazz er vægten på det improviserede aspekt, der medfører en friere kommunikation, end den, man møder i hovedgenrer, hvor noderne i vid udstrækning dikterer den musikalske udformning. Hver musiker taler således i højere grad med sin egen stemme. Den

århusianske bassist og jazzteoretiker Peter Vuust beskriver – populært fremstillet, men sigende – forskellen på klassisk musik og jazz ved at sammenligne med forskellen på ”et teaterstykke” og ”en rundbordsdiskussion om et til tider lidt løst formuleret emne”. Jazzmusikerne forventes i skabelsen af musikken at deltage aktivt i en diskussion; dvs. de forventes gensidigt at reagere på hinandens musikalske udsagn eller impulser.

Som det er fremgået foregår jazz altså i en kommunikativ proces, der minder om en hverdagslig samtaleform mellem enkeltindivider med hver deres genkendelige personlige udtryk. Det samlede musikalske udtryk fremstår derved som den unikke blanding mellem de enkelte musikers stemmer.

Komposition, arrangement eller improvisation

Som det fremgår af sidste afsnit, er der inden for de fleste jazzgenrer en opprioritering af det individuelle musikalske udtryk. Opprioriteringen af nuet i musikkens udtryk har central betydning for forståelsen af forholdet mellem komposition, arrangement og improvisation. Vægten lægges med opprioriteringen af musikkens *nu* i overvejende grad på improvisation frem for på komposition og til dels arrangement. Dette forhold er naturligvis af-

hængigt af, hvilken undergenre af jazz, der er tale om, idet forholdet imellem de tre arbejdsmetoder er forskellig inden for forskellige jazzgenrer.

Skellet mellem komponist og solist er ikke skarpt, idet man med jazzpianisten Niels Lan Dokys ord kan opfatte jazzkomposition som ”improvisation i slow motion”. Lan Doky fortsætter uddybende:

”Improvisation er spontant, men foregår under meget specifikke spilleregler, men stort set, når det er spillet er det væk. Derfor er det vigtigt at lave improvisationer i slow motion, som man skriver ned – det man normalt ville kalde at komponere” (Schrøder 1997)

To vigtige forudsætninger skal til, for at denne iagttagelse giver mening: Den ene forudsætning er, at en jazzkomposition er det samme som et jazztema, altså at en komposition ikke nødvendigvis er gennemkomponeret, men nærmere at betragte som et ”emne” til diskussion. Den anden er en mere præcis forståelse af hvilke forudsætninger, der ligger til grund for improvisation.

Tema – musikkens ramme

Hvis man hører ”Bye-bye, Blackbird” med Oscar Peterson Trio og Ben Webster kan man høre et typisk eksempel på, hvordan jazzmusikere anvender det komponerede forlæg som en ramme, inden for hvilken

de udfolder musikken. ”Bye-bye, Blackbird” er oprindeligt skrevet af Ray Henderson i 1925 og er et eksempel på, hvordan et Tin Pan Alley-hit optages i jazztraditionen som en standard. I Ben Websters og Oscar Petersons udgave har denne standard på det helt overordnede plan denne form:

| | | |
|--------------------------|-------------------------|-----------------------------------|
| Intro | 8 takter | Nykomponeret baslinie |
| Tema | 32 takter | Personlig fortolkning af tema |
| 1. Solo (klaver) | 2 x 32 takter (to kor) | Improvisation på grundlag af tema |
| 2. Solo (saxofon) | 3 x 32 takter (tre kor) | Improvisation på grundlag af tema |
| Tema og coda | 30 + 3 takter | Personlig fortolkning af tema |

Denne overordnede formlig kaldes også *korform*, og temaets form og akkordgang kaldes et ’kor’. Koret går igen som grundlag for de forskellige soli, og i dette specifikke tilfælde vil man altså sige, at pianisten spiller solo i to kor, mens saxofonisten spiller i tre kor. Når jazzmusikere anvender kompositionen ”Bye-bye, Blackbird” som *en standard*, opfatter de den som en ramme eller et forlæg, der udfyldes af først en fortolkning eller et arrangement af temaet og dernæst de forskellige musikeres soli. Selve det komponerede grundlag er altså kun 32 takter, men disse takter gentages ad libitum, indtil

musikerne vælger at bringe temaet igen, og standarden dermed er slut.

Korformens overordnede deling af musikken i tema-soli-tema er en væsentlig årsag til, at jazzmusikere, der ikke har spillet sammen før eller blot ikke har øvet et specifikt nummer sammen før, kan mødes i jamsessions. Her spilles og improviseres over *standards*, der indsættes i en overordnet korform og derved fungerer både som tema og som ramme for de enkelte soli, eller over *standardformer*, hvoraf de mest kendte er bluesformen og de såkaldte ”Rhythm-changes”, bygget over akkorderne til George Gershwins komposition ”I’ve Got Rhythm”. Sådanne sessions ville være vanskelige, hvis musikken var minutiøst planlagt på forhånd.

Standards og standardformerne medfører dog ikke, at detailkomposition og mere komplekse former er et ukendt fænomen inden for jazz. Man kan finde hele spektret fra fri improvisation (uden eller med et minimalt forlæg) over standardformer til gennemkomponeret musik. Oftest vil jazz dog indeholde et element af improvisation.

Improvisation – teori og spontanitet

Den individuelle fortolkning af et tema kan ses som et vigtigt personligt og delvist improviseret udtryk, men i dette afsnit drejer det sig om det, man kunne kalde egentlig improvisation, nemlig det *at skabe musikken på stedet mens den udføres*. Alle de

medvirkende musikerne er mere eller mindre del af en improvisatorisk helhed. I centrum for det improvisatoriske aspekt står dog solisten, og det er solistens rolle at stå som frontfigur i de åbne ikke-arrangerede passager.

Som Lan Doky pointerede, foregår dette ”under meget specifikke spilleregler” – de regler, man med et andet udtryk kalder for jazz-teori. Den spirende jazz-musiker må for at mestre stilen til fulde lære sig jazzens teori (og historie) for derefter igennem at opnå en forståelse af hvilke toner og skalaer, der passer til hvilke akkorder, hvordan akkorderne danner sammenhænge og hvordan disse sammenhænge danner form. Solisten er på samme tid bundet og fri, idet soloens byggesten allerede er indbygget i kompositionen, mens konstruktionen af soloen er overladt til solisten. Ifølge den amerikanske jazzpianist og teoretiker Mark Levine (1995) er 99 % af det, der udgør en god jazzsolo ”Explainable”, ”Analyzeable”, ”Categorizeable” og sidst, men ikke mindst ”Doable”. Han opfatter altså primært jazzsolisten som en, der har lært sig et håndværk. Jazzteorien må dog for at skabe en god solo indarbejdes i solisten til det punkt, hvor det ikke længere er nødvendigt at forholde sig til den, for derefter er det muligt at nå til et spontant udtryk. Levine citerer Charlie Parker for at have

udtrykt det således: ”learn the changes and then forget them”.

Hvis vi holder fast ved analogien mellem musik og sprog, vil teorien være sammenlignelig med sprogets grammatiske rygrad. Det at lytte til, spille med og transskribere eksisterende jazzplader vil videre kunne sammenlignes med den mundtlige indlæring, og endelig vil det spontane udtryk hos solisten kun kunne opstå i det øjeblik, sproget ikke længere er nogen hindring for en meningsfuld samtale eller diskussion.

Arrangement

Arrangementer benyttes i jazz, når der er behov for anvisninger på elementer, der ikke kan overlades til individuel fortolkning. Jazzarrangementet befinder sig et sted mellem komposition og improvisation, idet det dels fremstår som en personlig fortolkning af en komposition uden dog at blive improvisation, dels kan tilføje nyt tematisk materiale til kompositionen. Især kategorierne komposition og arrangement overlapper hinanden, men deres funktioner er i udgangspunktet forskellige.

Behovet for arrangerede passager opstår, når flere musikere skal udfylde samme rolle i orkestret, som det eksempelvis er tilfældet i bigbands og jazzvokalgrupper – denne arrangementsfunktion dækkes mere præcist af termen *orkestrering*. Komponistens rolle inden for jazz er således, hvis vi skal holde os til den skarpe

skelnen, at skrive det bærende tema, mens det er arrangørens rolle at orkestrere. Den musikalske komposition *kan* være så tæt forbundet med arrangementet, at de er svære at adskille, men dette rykker dog ikke ved, at der er tale om to forskellige funktioner.

Hvor skellet præcist går fra komposition til arrangement er altså en gråzone, idet det står arrangøren frit for at ændre såvel melodikken, harmonikken som metrikken eller sågar indskrive helt nye formdele. Arrangementet fastfryser derved kompositionen i en bestemt udgave. De udøvende musikere må altså udover at bestemme sig for hvilken komposition, de vil spille, også forholde sig til, om det er den ene eller andens udgave – netop fordi det implicerer forskellige mellemspill, harmoniseringer og andet.

Stilistisk bredde

De foregående afsnit har været lagt an som en diskussion af generelle aspekter og forhold, der gælder eller i det mindste er vigtige at forholde sig til for hele hovedgenren jazz. Jazzens historiske udvikling tegner dog en række væsensforskellige undergenrer. Jeg vil i dette afsnit kort introducere tre forskellige måder, hvorpå nye stilarter kan opstå og er opstået i jazzhistorien: 'udvikling', 'aflejring' og 'hybriddannelse'. Det er vigtigt at pointere, at de fungerer sideløbende, og at det er disse

begreber, der tilsammen kan forklare den stilistiske spændvidde i jazzhistorien.

Det kan virke oplagt at knytte en række af jazzens historiske forløb op på en tanke om *udvikling*. Denne måde at forstå historien betragter jazzmusik som en fremadskridende udvikling fra stade til stade på baggrund af, at musikerne opnår mere og mere erfaring med at spille jazz. Et oplagt eksempel på denne måde at forstå jazz er udviklingen af bebop, hvor musikerne udfoldede stort set alle musikens parametre, hvorved musikken blev mere kompleks – såvel i det melodiske som harmoniske materiale, ligesom også tempoet blev hurtigere. Dette skete på baggrund af en allerede eksisterende musik.

Samtidig med at jazzen udvikler sig, *aflejrer* den stilarter. Dette er en af grundene til, at der er så stor genremæssig spredning, hvis man forsøger at overskue hele feltet. Det interessante ved jazzens aflejring er, at de forskellige stilarter forbliver aktive og udvikler sig selvstændigt, så der stadig i dag spilles ny musik inden for stilarter, der egentlig er både 40, 60 og 70 år gamle. Dette fænomen er også kendt inden for rockmusikken, hvor eksempelvis 50'ernes rock'n'roll stadig afføder nye kompositioner.

Den sidste mekanisme, *hybriddannelse*, dækker, som navnet indikerer, jazzens tendens til at blande sig med andre genrer.

Jeg har tidligere peget på bossanova som et eksempel på en sådan hybriddannelse, men også jazz-rocken kan eksempelvis kategoriseres under denne stilskabende mekanisme. Forskellige stilistiske elementer er således gennem tiden blevet importeret af jazzmusikere, og derved er grænserne for, hvad der forstås som jazz blevet udfordret. Hovedgenren jazz kommer derved til at fremstå mere åben og eksperimentel, end man umiddelbart får fornemmelsen af ud fra de to første stilskabende mekanismer, der i høj grad betragter jazz som en lukket organisme, inden for hvilken undergenrerne udvikler sig og aflejrer aktive genrer. Det er et grundvilkår i udviklingen af jazzmusikken, at den indoptager stilistiske træk fra de øvrige hovedgenrer, men denne fundering i hybriddannelser med andre stilarter ses stadig hos jazzpurister – specielt med indflydelsen af populærmusikkens markedsmechanismer i 60'erne – som et knæfald.

Afrunding

Betegnelsen jazz dækker, som jeg indledningsvis var inde på, over vidt forskellige musikalske udtryk. Jeg har imidlertid i denne artikel forsøgt at pege på en række musikalske perspektiver, der kan være væsentlige at forholde sig til, hvis man vil have mulighed for at beskrive de forskellige undergenrer i forhold til hinanden og derved nå til en dybere forståelse af jaz-

zens mangefacetterede udtryk – en forståelse af det, der gør netop jazz til noget særligt.

Artiklen er en omskrivning af et uddrag af mit speciale ved Århus Universitet, ”Jazz, der krydser grænser”, 2002.

Der citeres i artiklen fra følgende bøger og artikler:

Barry Kernfeld: *What to Listen For in Jazz*, New York 1995

Mark Levine: *The Jazz Theory Book*, Petaluma 1995

Regitze Schröder: ”Talent til fingerspidserne”, i *Koda-nyt*, nr.1, marts 1997

Peter Vuust: *Polyrytmik og -metrik i moderne jazz – en studie af Miles Davis' kvintet fra 1960erne*, Denmark 2000

Anders Aare m.fl: *Rockmusik i tid og rum*, Denmark 2000

De to versioner af ”Bye-bye, Blackbird”, der refereres til i artiklen kan findes på cd'erne:

The Miles Davis Quintet: *'Round About Midnight* (1955/1956), CBS

Ben Webster meets Oscar Peterson (1959), Verve