

Duplex og Ellen Andrea Wang —

En nærstudie av jazzmusikeres eklektiske forhold til sjangre

Masteroppgave i musikkvitenskap

av

Ingeborg Olavsrud Anthonsen

Vår 2016



Institutt for musikkvitenskap

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Forord

Denne masteroppgaven hadde ikke blitt skrevet uten hjelp fra andre, og i den forbindelse vil jeg benytte anledningen til å takke et knippe fantastiske mennesker.

Takk til familien og vennene mine som har støttet meg ved å høre på mine bekymringer, bidra med verdifulle idéer, lese korrektur og vise forståelse for all tid som har gått med til prosjektet.

Takk til veileder Hans Weisethaunet som med raushet har besvart alle merkelige spørsmål. Han har dyttet meg i riktig retning og hatt stor betydning for arbeidet.

Takk til medstudenter ved Institutt for musikkvitenskap, som har bidratt til hyggelige avbrekk fra lesesalen og delt min glede over kaffe, quiz og kake.

Jeg bøyer meg i støvet for Harald Lassen, Christian Meaas Svendsen og Ellen Andrea Wang. De har vist meg enorm tillit ved å la seg intervju og lagre musikk som treffer rett i hjerterota. Tusen takk!

Til sist vil jeg uttrykke min takknemlighet overfor David som har lest korrektur i de sene nattetimer, røpet hvor verdens beste kanelboller er å få kjøpt og ikke minst hatt en urokkelig tro på meg.

Oslo, mai 2016

Ingeborg Olavsrud Anthonsen

Innholdsfortegnelse

Forord	ii
Innholdsfortegnelse	v
Introduksjon	1
KAPITTEL 1	2
<i>INNLEDNING</i>	2
1.1 Bakgrunn	2
1.2 Hypotese	3
1.3 Problemstilling og struktur	7
1.4 Presentasjon av Duplex	9
1.5 Svendsens prosjekter	9
1.6 Fellesprosjekter	10
1.7 Lassens prosjekter	10
1.8 Presentasjon av Ellen Andrea Wang	12
KAPITTEL 2	15
<i>TEORI</i>	15
2.1 Populærmusikalske sjangre	16
2.2 Begrepene populærmusikk og jazz	20
2.3 Jazzhistoriografi	27
2.4 Begrepsavgrensning	30
KAPITTEL 3	33
<i>METODE</i>	33
3.1 Kvalitativ forskning og narrativ konstruksjon	33
3.2 Forforståelse	34
3.3 Kommunikasjon	35
3.4 Flyktige begreper	36
3.5 Arbeidsprosess	38
3.6 Etterarbeid	39
3.7 Om musikalsk analyse	40
KAPITTEL 4	42
<i>EMPIRI</i>	42
4.1 Struktur	42
4.2 Duplex-samtale	43
4.3 Duplex-øving	49
4.4 Kommentar til kronikk	49
4.5 Hovedintervju med Svendsen	51
4.6 Hovedintervju med Lassen	55
4.7 Hovedintervju med Wang	59
KAPITTEL 5	62
<i>MUSIKKANALYSE</i>	62
5.1 Verdsetting	62

5.2 Time-keeping	63
5.3 Kroppslig kommunikasjon	63
5.4 Harmonisk spenning	64
5.5 Timbre og mikro-improvisasjon	65
5.6 Overtoner og selv-kommunikasjon	66
5.7 Plastiske rammeverk	66
5.8 Teknologi	67
5.9 Sjangerspesifikke musikalske elementer?	67
5.10 Etablering og brudd av forventninger	68
5.11 Vokal, tekst og samspill	68
5.12 Oppsummering	68
KAPITTEL 6	69
<i>KONKLUSJON</i>	69
Litteratur	72

Introduksjon

En sensommerdag under Oslo Jazzfestival 2015 entret jeg St. Edmund's Church. Konserten var allerede i gang, så jeg skled inn på en kirkebenk så ubemerket jeg kunne og lukket øynene. Selv inne i bygget kunne man høre det stadige suset fra Oslo-trafikken. Jeg lukket øynene mens pulsen sank. Med tiden til hjelp ble jeg en del av publikummet i kirken, og ikke det forstyrrende elementet som hadde fått benkene til å knake.

På scenen var en saksofonist og en bassist i gang med å gjennomføre kirkerommet med tonene sine, og snart var larmen utenfra glemt. Musikken var lett å like; en type melodisk, stemningsfull jazz som ligner på noe man har hørt før, men som likevel byr på noe nytt. Som lytter var det absolutt utfordrende å henge med i svingene, men sjeldent ubehagelig. Det var som å være på ferie i et land der alt er annerledes, men plutselig slår det en likevel at «her kunne jeg bodd!».

Låta som ble spilt døde ut. I noen sekunder var det stille før applausen brøt løs. Jeg benyttet sjansen til å knirke litt med kirkebenken sånn at jeg fikk satt meg godt til rette før neste låt. Umiddelbart spisset jeg ørene. Dette var noe annet. Denne låta kunne ikke med letthet beskrives som jazz, selv om den som den foregående var melodisk og stemningsfull. Ved hjelp av en vokalprossessor, ble den ene stemmen som traff mikrofonen supplert med flere stemmer i ulike tonehøyder, slik at det høstes ut som flere sangere. Tonene fra kontrabassen var tykke og trygge, og bygde opp under teksten til låta «You are Enough»: «On your own. Super idol. Love yourself. You are enough. Love yourself. You are awesome»¹.

Låta fikk stor personlig verdi for meg. Derfor føltes det stort at de to musikerne, som utgjør ensemblet Duplex, kunne tenke seg å bidra til denne masteroppgaven.

¹ Egen transkripsjon av teksten til låta «You are Enough» av Duplex (Lassen og Svendsen).

KAPITTEL 1

INNLEDNING

1.1 Bakgrunn

Som saksofonist er jeg alltid interessert i nye inspirasjonskilder. Jazz har hatt en stor plass i hjertet mitt helt siden Vesterålen storband i 2006 gjorde meg målløs med sin tolkning av Herbie Hancocks «Watermelon Man». Senere fikk jeg muligheten til å bli med i dette storbandet og var stolt som en hane.

Da jeg spilte solo for første gang var jeg ikke like høy i hatten, men gleden jeg fikk av å smøre tykke strøk av saksofonklang ut over storbandets harmonier forandret hele min musikkforståelse. Siden den gang har improvisasjon vært mystisk for meg, slik det har vært for jazzmusikere og tilhørere opp gjennom historien:

For those outside the jazz community who discover improvisers as mature artists through their recordings, these issues remain mysterious. For prospective musicians who wish to follow in the footsteps of their idols, however, unraveling the mystery is essential (Berliner 1994: 2).

Ifølge Berliner innebærer altså det å avdekke mysteriet improvisasjon å gjøre seg kjent med de teknikker og metoder som musikere benytter seg av (Berliner 1994). I hans studie *Thinking in Jazz — The Infinite Art of Improvisation* blir dette bakteppet for improvisasjon undersøkt. Studien dreier seg imidlertid primært om én spesifikk stilart innen jazz: *bebop*.

Denne masteroppgaven tar utgangspunkt i at dagens jazz er formet av andre innflytelser enn utelukkende de improvisasjonsmetodene som er nedarvet fra bebop. I forlengelsen av min søken etter nye inspirasjonskilder og større musikalsk forståelse, startet jeg arbeidet med å undersøke musikeres holdninger til den musikken de skaper.

Ensemblet *Duplex (Lassen og Svendsen)*² er bare ett eksempel på hvordan musikere i samtiden forholder seg nokså eklektisk til sjangre. Tendensen gjør at det kan være vanskelig å trekke skillelinjer mellom jazz, populærmusikk, fusion og fri improvisert musikk. Denne oppgaven har på ingen måte til hensikt å tydeliggjøre disse skillelinjene, men heller å avdekke hvilke holdninger utvalgte musikere har til dem og hva som ligger til grunn for disse holdningene.

Det vil ikke være mulig å undersøke alle band og musikere innen dette feltet, så for å avdekke tendensene har jeg valgt å gjøre en nærstudie av ensemblet Duplex og Ellen Andrea Wangs virke, blant annet som frontfigur i bandet Pixel. Duplex er en duo som består av Harald Lassen på saksofon og Christian Meaas Svendsen på kontrabass. Pixel er et band med fire medlemmer: Ellen Andrea Wang på kontrabass og vokal, Harald Lassen på saksofon, Jonas Kilmork Vemøy på trompet og Jon Audun Baar på trommer.

1.2 Hypotese

Oppgaven tar utgangspunkt i følgende hypotese:

Jazzmusikere i samtiden forholder seg nokså eklektisk til sjangre.

Til tross for at hypotesen beskriver forhold i *samtiden* og tar utgangspunkt i *jazzmusikere*, så innebærer ikke dette at et eklektisk forhold til sjangre *utelukkende* er gjeldende for samtiden og jazzmusikere. Selv om jeg vil påstå at tendensen til å være sjangeroverskridende i dag er økende (argumenter for denne påstanden kommer jeg tilbake til), så har eklektisisme i lange tider vært et typisk trekk ved jazzmusikerens virke. Det finnes også en rekke eksempler på hvordan sjangerblanding resulterte i nye og etter hvert, nokså etablerte jazzstiler. For musikkritikere ble det i mange tilfeller nødvendig å konstruere termer for å kategorisere disse:

[...] at the end of the 1960s, when Miles Davis married elements from rock and soul with avant-garde textures and harmonies [...], did many critics decide that perhaps a new artistic phase was underway, requiring a new stylistic category, *fusion*, to explain it (DeVeaux 1991: 548).

² Det offisielle navnet inneholder etternavnene til musikerne, men for enkelhets skyld brukes heretter bare navnet *Duplex*.

Eklektisisme er altså et kjent trekk ved jazz, men det er ikke utelukkende jazzmusikere som forholder seg til musikkonstruksjon på en slik måte. Dette finnes det utallige eksempler på. For å ta ett av dem kan jeg nevne Michael Jacksons låt «They Don't Care About Us». Her danner brasiliansk maracatu-groove det rytmiske grunnlaget i pop-låten (jf. Boehler 2013). Til tross for dette har jeg altså valgt å formulere hypotesen slik jeg gjorde. Det er to årsaker til dette:

1

I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i tre musikere som alle med rette kan omtales som *jazzmusikere*. De tre albumutgivelsene til Pixel er utgitt ved plateselskapet *Cuneiform Records*. Plateselskapet presenterer Pixel på følgende måte: «The award-winning Norwegian jazz quartet Pixel has attained preternatural cohesion after five years together [...]» (jf. Cuneiform Records). Til tross for at Pixels eklektisisme understrekes i omtalen, kommer det tydelig fram at bandet er en *jazz*-kvarsett og at de er: «[...] poised to take the jazz world by storm» (loc.cit.).

Plateselskapet *NORCD*, som står bak utgivelsene til Duplex, understreker at ensemblet lager låter der «[...] de improvisatoriske elementene står i fokus» (jf. *NORCD*). Samtidig som at uttrykkene *ukonvensjonelt format* og *særegent uttrykk* brukes, skriver plateselskapet at «Tross sin korte fartstid som yrkesaktiv har Harald etablert seg godt på den norske jazzscenen [...]» (loc.cit.). Beskrivelsen til *NORCD* underbygger hypotesen om sjanger-eklektisisme, samtidig som at den viser at det er legitimt å kalle medlemmene i Duplex for jazzmusikere. Dette er også gjeldende for Wang og Svendsen som sier følgende om musikken sin:

-Jeg mener jo på en måte at Pixel er i en jazz-retning, men jazz er jo kanskje den sjangeren som har hatt flest retninger av alle (Wang 2016).

-Jeg og Harald [Lassen] er av den oppfatning at vi driver med jazz, selv om vi ikke er så opptatt av å kalle det det. Vi bruker ballasten fra jazz, selv om det av og til tilter over i pop. Jeg vil si at vi er et tilskudd til den norske jazzfloraen (Svendsen 2015).

I tillegg har de tre musikerne bakgrunn fra jazz- og improvisasjonsutdanningen ved Norges musikkhøgskole. Læringsmålene for dette studiet er at studenten «[...] kjenner til nyskaping, kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning innenfor fagområdet og kan relatere dette til sitt arbeid» (jf. Norges musikkhøgskoles hjemmeside).

Et ytterligere mål er at studenten: «[...] viser bred forståelse for musikk som kunstart i et historisk, kulturelt, kunstfaglig og samfunnsmessig perspektiv» (loc.cit.). Musikerne tilegner seg altså grundig musikkhistorie-kunnskap og sjangerforståelse, samtidig som at målet om å være nyskapende utfordrer disse kunnskapene.

Det stilles også krav til at studentene ved Norges musikkhøgskole skal være oppdatert på musikklivet i samtiden og at de «[...] kan kommunisere muntlig og skriftlig omkring musikkfaglige problemstillinger» (loc.cit.), noe som tilsier at de er nødt til å forholde seg til musikkvitenskaplig kunnskap. Det betyr at musikerne er nødt til å forholde seg til sjangerbegreper, definisjoner og musikkteori. Sagt på en annen måte så er det slik at studiet ved musikkhøgskolen gjør studentene til jazzmusikere, noe som innebærer å være innovativ *samtidig* som at jazz-tradisjon tas med i beregningen og brukes som metode for utvikling av instrumentale ferdigheter. Navnet på studiet: «Kandidatstudiet i utøving- improvisert musikk/ jazz» tar høyde for at jazzen oppfattes som en allsidig sjanger.

Hvordan allmennheten oppfatter Pixel og Duplex viser også hvordan termen jazzmusiker blir legitim å bruke om de tre musikerne. På kultursidene til *Dagbladet.no* står følgende: «[...] Da 'Årets unge jazzmusikere 2012' skulle kåres ved Jazzintro-finalen i fjor, var saksofonisten Harald Lassen og bassisten Christian Meeas Svendsen med i to av de fem finalebandene» (Mosnes 2013). Overskriften i denne saken lød: «Med ilden full av jazzjern» (loc.cit.), så medias bruk av termen jazz er like framtrædende som behovet for å understreke at musikerne visker ut sjangre.

Forholdene som er beskrevet over viser at bruken av termen *jazzmusiker* i denne oppgaven involverer en bred tolkning av den. Til tross for dette betyr bruken også at de tre musikerne som er intervjuet i større grad assosieres med jazz enn populærmusikk i generell forstand. Grunnlaget for dette argumentet er at Duplex og Pixel høster oppmerksomhet fra jazz-fellesskapet, både nasjonalt og internasjonalt. Eksempelvis har det anerkjente tidsskriftet *Down Beat* som publiserer artikler om det som rører seg i jazz-verdenen, omtalt Pixel (Ephland 2016). I tillegg kan det auditive materialet; musikken i seg selv, kategoriseres som jazz. Dette vil bli ytterligere forklart i musikkanalysen i kapittel 5.

Jeg vil påstå at tendensen til sjangeroverskridelse i dag er økende. Konsert-programmet til Victoria Nasjonal Jazzscene for januar - mars 2016 viser tendensen tydelig. *Anna Högborg Attack* presenteres på følgende måte:

I Anna Högborgs komposisjoner angriper musikerne med frie tøyler- friheten og uttrykket er det viktigste. [...] grensene for hva som kan groove og hva som kan være melodisk blir visket ut ettersom bandet sammen tenker nytt, trekker samspillet i nye retninger og lager sin egen sound (Lauvdal 2016).

Konsertprogrammet er spekket med slike arrangementbeskrivelser der sjangeroverskridelse blir satt i høysetet. I det samme konsertprogrammet finnes også en tekst som har til hensikt å presentere Pixel:

Fortsatt er det låter av singelkvalitet som groover avgårde med en god mix av jazz og alternativ pop i bunnen, men også komposisjoner som gir pusterom for magiske, ettertenksomme klanger. [...] Summen av fire musikalske hoder har skapt et deilig variert uttrykk som favner mange musikalske ideer. På konsertene merker vi også et musikalsk skifte, hvor lydlandskaper og improvisasjon får mer plass[...] (Mehl 2016).

Ordet *singelkvalitet* er brukt for å henvise til den musikalske formoppbygging som kjennetegnes av pop. Fenomenet er mye omtalt i musikkvitenskaplig litteratur, spesielt av Adorno som mener pop-låter bør betraktes som en kommersiell vare:

He [Adorno] observed that aspiring commercial songwriters were advised that their melodies and lyrics should fit rigid formulas and patterns (Negus 1996: 37).

Adorno mener at pop-låter følger rigide regler, er masseproduserte og inneholder «hooks» for å fenge lytterne (loc.cit.). Uavhengig av om dette kan knyttes til kommersialisme, er fenomenene Adorno peker på veletablerte kjennetegn ved poplåter.

Konsertbeskrivelsen av Pixel, som både tar disse kjennetegnene med i betraktningen og inkluderer termene *jazz* og *pop*, fungerer fint som eksempel på hvordan begrepet *sjangeroverskridelse* fungerer i denne oppgaven. Det er nemlig særlig gråsonene mellom disse to sjangerne som er relevante. Det betyr ikke at tendenser til sjangeroverskridelse bare er gjeldende i dette grenselandet, men at det er i dette grenselandet Lassen, Svendsen og Wang boltrer seg når de spiller i Duplex og Pixel³.

Således avgrenses også *sjangeroverskridelse* til den eklektisismen som er representativ for samtiden, for selv om tidligere ukonvensjonalitet har ført til etablering av nye sjangre og økt liberalitet omkring sjangre så er tendensen definitiv:

I hvert fall norske jazzmusikere har ikke så veldig interesse av sjangre lengre. [...] Det viktigste blir bare å lage god musikk (Svendsen 2016).

1.3 Problemstilling og struktur

Som nyutdannede musikere er Wang, Lassen og Svendsen svært selvreflekterende i henhold til hva de komponerer, og ønsker å tilfredsstille publikums, men også egne forventninger til det klanglige materialet. Disse forventningene bør ikke forveksles med publikumsfrieri; i tråd med Simon Frith kan ikke lyttere betraktes som hjernedøde forbrukere. Lyttere kan altså både ha forventninger om å bli utfordret intellektuelt, samtidig som de ønsker underholdning og følelses-stimuli (Frith 1996).

Det er interessant å studere holdningene til musikere som til daglig reflekterer over egen evne til nyskaping, og som stadig søker etter nye inspirasjonskilder. Jeg kan ikke undersøke dette for jazzmusikere generelt, siden holdninger er bygget på subjektive erfaringer. Derfor er oppgaven begrenset til Lassen, Svendsen og Wang. Deres forståelse for sjangre er svært sammensatt, noe som problemstillingen i denne oppgaven tar høyde for:

³ I andre ensemble-konstellasjoner boltrer de seg i ytterligere andre grenseland, noe som blir tydeligere forklart i presentasjonen av musikerne (se side 9-11).

Hvordan forholder jazzmusikerne Christian Meaas Svendsen, Harald Lassen og Ellen Andrea Wang seg til sjangre?

Problemstillingen er formulert slik at musikernes egne tanker og refleksjoner vil få stor plass i oppgaven. Fremgangsmåten som brukes i oppgaven er kvalitativ forskning, noe som vil bli ytterligere forklart i kapittel 3 som tar for seg metode.

I tillegg til å utfordre seg selv musikalsk, arbeider musikerne målrettet for å fungere som kompetente musikere i samtiden og reflekterer over sin plass i den norske, så vel som den internasjonale, musikalske samtiden. Derfor vil det være relevant å undersøke tradisjonene for improvisert musikk, med den hensikt å kunne få svar på hvordan musikkuttrykkene til Lassen, Svendsen og Wang kan plasseres i det kulturelle feltet. Dette teoretiske forholdet, i tillegg til de teoriene som diskuterer spenningsfeltet mellom begrepene populærmusikk og jazz, presenteres i kapittel 2.

I kapittel 4 presenteres empirien i oppgaven. Intervjuanalyse var avgjørende for presentasjonen av dette empiriske materialet, men for å utvinne meningen i hver av ytringene har teoretisk bakgrunn vært avgjørende. Særlig DeVeaux' artikkel om kanoniseringsprosesser i jazzmiljøet (DeVeaux 1991), har spilt en sentral rolle for tolkningen.

Kapittel 5 inneholder analyse av helhetsinntrykket av Duplex' konserter. Hensikten med analysen er å se etter samsvar mellom det klanglige materialet og de empiriske funnene. Det er imidlertid viktig å understreke at analyse av musikalsk tekst fungerer som et supplement i denne oppgaven; det er ikke musikken i seg selv som er gjenstand for undersøkelse, men musikernes virkelighet knyttet til sjangre.

Før jeg gir meg i kast med teoridelen av dette kapittelet, er det nødvendig med en presentasjon av Duplex og Wang.

1.4 Presentasjon av Duplex

Duplex består som sagt av saksofonist Harald Lassen og bassist Christian Meaas Svendsen. Begge har bakgrunn fra Norges musikkhøgskole. Under studietiden lærte de hverandre å kjenne som musikere i samspillsituasjoner, og følte seg straks sterke nok til å forme en duo. Samarbeidet startet i 2010, og på nåværende tidspunkt har duoen gitt ut to album: *Duolia* fra 2013 og *Én* fra 2015. I tillegg har de gitt ut en vinyl med tittelen *Sketches of...* i 2013. Det er ikke bare musikernes respektive hovedinstrumenter som benyttes i samspillet. Duoformatet byr på utfordringer i å fylle lydbildet og i den forbindelse har det vært nødvendig for dem å variere med teknologiske hjelpemidler, plystring, synging og pianospill. På albumet *Én* har de også med seg to gjestemusikere: Emilie Lidsheim på fiolin og Sverre Kyvik Bauge på cello.

Musikken til Duplex har blant andre blitt lagt merke til av musikkritiker Stian Stakset. I en anmeldelse for magasinet *Jazznytt* skriver han at albuet *Én* er «[...] preget av et råflott, intuitivt samspill og sterke melodier» (Stakset 2015).

Musikerne er i tillegg aktive i en rekke andre ensembler, noe som har blitt fanget opp av Dagbladet:

Duplex, Mopti og Andrea Kvintett — med tre platelanseringer på under ei uke er Harald Lassen og Christian Meaas Svendsen jazzhøstens travleste radarpar (Mosnes 2013).

1.5 Svendsens prosjekter

Svendsen startet i 2015 ensemblet *Nakama* der han komponerer låter med inspirasjon fra amerikansk samtidsmusikk, europeisk jazz og japansk tradisjonsmusikk. Her spiller musikerne Adrian Løseth Waade, Ayumi Takana og Andreas Wildhagen, i tillegg til Svendsen selv.

Medlemmene samarbeider også om å drive plateselskapet *Nakama Records*. Ayumi Tanaka samarbeider i tillegg med Svendsen i pianotrioen *Ayumi Tanaka Trio*, der det tredje medlemmet er Per Oddvar Johansen.

I *Paal Nilssen-Love Large Unit* boltrer Svendsen seg sammen med elleve andre nordiske, improviserende musikere.

Svendsen spiller også i *Aksiom*, et klassisk samtidsmusikk-ensemble som består av ti medlemmer. På Aksioms hjemmeside er Svendsen beskrevet slik:

As a musician, he is challenging and innovative, aiming at a unique sound in the meeting between the traditions of classical, contemporary, free and rhythmic music (jf. Aksioms hjemmeside).

Etter utgivelsen av Svendsens solo-album *Forms & Poses* skriver prosjektleder og fungerende redaktør for nettsiden *Salt peanuts* følgende om låta «aria prefix M-[sic.]»:

Den viser mye av spennet i den musikken Meaas Svendsen lager, og bare basslyden er til å sette deg helt ut som lytter. En utrolig vakker improvisasjon! (Granlie 2016).

1.6 Fellesprosjekter

Lassen og Svendsen opererer sammen i andre konstellasjoner enn Duplex. Ett eksempel er Andrea kvintett som spiller en tradisjonell form for jazz med Andrea Rydin Berge i spissen.

I ensemblet *Mopti*, som beskjeftiger seg med eksperimentell hip-hop og jazz, spiller både Svendsen og Lassen. De andre medlemmene er Kristoffer Eikrem, David Aleksander Sjølie, Andreas Wildhagen og Bendik Baksås.

1.7 Lassens prosjekter

Lassen er altså både saksofonist i Duplex og bandet Pixel. Sistnevnte ensemble spiller jazz med tydelige pop-kjennetegn: «Bland indie-rockens energi med stor improvisatorisk fleksibilitet, og du får Pixel» (jf. Lassens hjemmeside).

Bandet *Dr.Kay and his Interstellar Tone Scientists* spiller musikk som er inspirert av 60- og 70-tallets spirituelle frijazz. Her spiller Lassen sammen med åtte andre musikere.

I likhet med Svendsen, komponerer også Lassen låter til bandene han spiller i. Ensemblet *Sjøen* er et eksempel på dette. Sjøen spiller musikk som blander indisk kunstmusikk, europeisk kunstmusikk og skandinavisk musikk. De andre musikerne i Sjøen er Håkon Aase, Johan Lindvall, Bjørnar Kaldefoss Tveite og Axel Skalstad.

I den norsk/svenske-kvartetten *Ronja*, som Lassen spiller i, utforskes de musikalske mulighetene ytterligere. Her spiller også Andreas Wildhagen, som allerede er nevnt flere ganger. På Lassens hjemmeside, kan man se at termene *frijazz*, *folkemusikk*, *pop* og *samtidsmusikk* blir etterfulgt av forkortelsen: *etc.* Den rettmessige hensikten med dette er å forklare Ronjas mange inspirasjonskilder.

Lassen har også jobbet med et prosjekt der den musikkfaglige kunnskapen brukes på en annen måte enn ren utøving. Gjennom kulturutvekslingstiltak i løpet av hans tid på Norges musikkhøgskole, har han vært mye i Øst-Afrika. Noen av de han kjenner fra denne tiden driver musikkakademi på Zanzibar i Tanzania, og i 2013 reiste Lassen dit og ble værende i tre måneder. Lassen hjalp til med driften og bygde etter hvert opp en jazzlinje ved akademiet (Lassen 2016).

Denne korte redegjørelsen viser altså Lassens og Svendsens produktivitet, og hvordan de inngår i en vrimmel av ensemble-konstellasjoner. Kritikere har med rette lagt merke de to musikerne. I 2012 deltok Mopti, som altså både Lassen og Svendsen spiller i, på *Jazzintro*. Det er et lanseringsprogram for unge jazzmusikere i Norge, der åtte utvalgte band får spille på flere jazzfestivaler. Mopti gikk til topps i finalen under Moldejazz og ble utnevnt som «Årets unge jazzmusikere».

Det kan virke ekskluderende å ikke trekke inn alle musikerne som bidrar i de ovennevnte ensemblene. Hensikten med å velge ut Lassen og Svendsen er en kombinasjon av å konstruere en avgrensning for oppgaven, og for å kunne gå dypere inn på akkurat disse musikerne sine perspektiver. Avgrensningen er gjort på bakgrunn av min opplevelse i St. Edmund's Church og det at Duplex kan beskrives som representativ for den økende tendensen til sjangeroverskridelse.

1.8 Presentasjon av Ellen Andrea Wang

Underveis i prosessen forstod jeg at det var plass til å inkludere ytterligere én musiker i oppgaven. At Wang ble den musikeren jeg da valgte å trekke inn, kommer av at jeg stadig har hatt oppmerksomheten rettet mot Pixel etter at jeg hørte dem for første gang under festivalen *By:Larm* i 2014. Det er interessant at Pixel spilte på denne festivalen fordi den ikke har en tydelig jazz-profil. Hvorfor passer et band, som utelukkende består av jazzmusikere, inn på *By:Larm*? Det at man kan stille slike spørsmål om Pixel, forklarer at det er relevant å trekke Wang inn i en oppgave som har til hensikt å diskutere holdninger til sjangre.

Wang har på nåværende tidspunkt mange jern i ilden. Hun er som sagt frontfigur i bandet Pixel. I hoveddelen av oppgaven vil jeg gå mer inn på hvordan musikken deres kan beskrives, men allerede nå kan jeg slå fast at Pixel har hatt stor suksess siden oppstarten i 2012. Bandet har gitt ut tre album:

-*Reminder* 2012

-*We Are All Small Pixels* 2013

-*Golden Years* 2015

I forbindelse med den siste utgivelsen ble Pixel presentert på nettstedet *Jazz i Norge*:

Det akustiske jazzbandet spilte 80 konserter på pop og jazzfestivaler i Norge og Europa i løpet av 2014 og har følgere verden over. De har mottatt utmerkelser og kåringer som årets band og vant en pris under UK Music Video Awards – etter all sannsynlighet som historiens første jazzband! (jf. Jazzinorge.no).

Som sagt ble ensemblet også omtalt av det amerikanske tidsskriftet *Down Beat*, etter at de spilte på festivalen *Match & Fuse* i London i 2012:

Another bassist who excelled at the fest was Ellen Andrea Wang, who fronted the promising Norwegian band Pixel on the outdoor Gillett Square stage. The group's chromatic runs on the snarling tune 'Call Me' gave Wang an opportunity to pull off one of the most memorable moments of the weekend (Graham 2012).

En ytterligere omtale av Pixel ble publisert av det samme magasinet i februar 2016:

[Pixel] tore things up at last fall's Stockholm Jazz Festival, playing to a full house at the jazz club Fasching. With members composing music for the band, their unique blend of danceable jazz with indie pop and rock continues to include tight arrangements, ample room for blowing and fetching vocals (Ephland 2016).

I starten av 2016 var Pixel på turné i London, Amsterdam, Rotterdam og München. Etter dette fulgte flere konserter i Norge. Jeg hadde gleden av å overvære én av disse 12. mars på Victoria nasjonal jazzscene.

Sommeren 2015 vant Wang DnB (Den norske Bank)-prisen under Kongsberg jazzfestival. Prisen gis til en musiker som har utmerket seg på den norske jazzscenen (jf. Kongsberg jazzfestivals nettsider). I 2016 skal hun derfor tilbake til festivalen for å holde en takkekonsert der hun vil presentere et nytt musikalsk prosjekt. Sammen med Hanna Paulsberg på saksofon, Jon Balke på flygel, Andreas Ulvo på diverse tangenter og Erland Dahlen på trommer skal hun fremføre komposisjoner som tar utgangspunkt i folketoner fra bygda Søndre Land, der Wang vokste opp. Prosjektet har hun kalt *Songs From Land*.

I konsertinformasjonen om Songs From Land, som presenteres på hjemmesiden til Kongsberg jazzfestival, kan man lese dette om Wang:

Ellen Andrea Wang er ikke redd for å blande pop-elementer inn i sin jazzmusikk, og resultatet appellerer bredt. Hun skaper en sympatisk miks av leken jazz og melodisk pop, der lyriske og røffe partier og akustiske og elektroniske elementer fusjonerer til en velklingende helhet (jf. Kongsberg jazzfestival).

Når Wang gjør seg fortjent til en slik høythengende pris som DnB-prisen, og samtidig spiller med de veletablerte musikerne i Dag Arnesen trio; Arnesen på piano og Pål Thowsen på trommer, gir det en indikasjon på Wangs musikalske kompetanse.

I likhet med Lassen og Svendsen, har Wang flere prosjekter på gang. Trioen hennes består av to av de musikerne som skal være med på Songs From Land (Ulvo og Dahlen) i tillegg til henne selv. I 2014 ga trioene ut albumet *Diving*.

I forbindelse med Oslo jazzfestivals 30-årsjubileum, som går av stabelen i august 2016, har bandet *Oslo Jazzfestival Orchestra* blitt opprettet. Her spiller Wang sammen med de anerkjente musikerne Mathias Eick, Gard Nilssen, Jon Balke (som også er med på Songs From Land) og Trygve Seim.

Som om ikke dette var nok, jobber også Wang med å spille inn et album sammen med trommeslager Manu Katché, saksofonist Tore Brunborg, pianist Jim Watson og trompetist Luca Aquino. Katché blir omtalt som en legende på Victoria nasjonal jazzscene sine hjemmesider⁴. Etter albumslipp i mars 2016, legger musikerne ut på turné der de vil gjeste Victoria nasjonal jazzscene i Oslo.

Wang spilte også sammen med artisten Sting i april 2016. Katché har spilt sammen med Sting ved flere anledninger, og inviterte ham til konsert i Paris for å feire albumutgivelsen (jf. Jazzinorge.no/ Kongsberg jazzfestival), og i den forbindelse deltok altså Wang på konserten⁵.

Til slutt i dette kapittelet av oppgaven bør det nevnes at selv om mange av prosjektene til Lassen, Svendsen og Wang har blitt inkludert, så har det ikke vært rom for å nevne *alle* deres kollegaer. Lassen, Wang og Svendsen tar også på seg oppdrag som ikke nødvendigvis dreier seg om faste ensembler. For eksempel bidro Lassen på pop-bandet *No.4* sin konsert på Rockefeller i Oslo den 12. februar 2016.

Jazz-fellesskapet er et spindeltev av bandsammensetninger og kontaktnettverk som det er interessant å avdekke. I denne oppgaven er det dessverre ikke rom for å gjøre dette, men de tre intervjupersonene fungerer som eksempel på en liten flik av disse sammenhengene.

⁴ «[...]vi er stolte av at Ellen Andrea Wang og Tore Brunborg er med på legendereisen» (jf. Victoria nasjonal jazzscene).

⁵ Lenke til video av opptreden: <https://www.youtube.com/watch?v=QxBxOIRnPUo>
[Visningsdato: 12. april 2016]

KAPITTEL 2

TEORI

I denne delen av oppgaven gjøres det rede for grunnleggende teorier som er relevante for tolkningen av det empiriske materialet. Det er en kompleks historie man må ta med i betraktningen når man undersøker eklektisisme med utgangspunkt i tre norske jazzmusikere, men en presis oppsummering av nasjonal og global jazzhistorie er umulig innenfor denne oppgavens rammer. Istedenfor å gi et mangelfullt overblikk over den historiske konteksten som Lassen, Svendsen og Wang springer ut av, vil jeg heller undersøke de teoriene som tar for seg sjangerbegrepet i en populærmusikalsk sammenheng.

Først presenteres sjangerbegrepet med utgangspunkt i populærmusikkforskning. I den forbindelse vil jeg benytte meg av Holts *Genre in Popular Music* som et startpunkt. Studien diskuterer hensikten med sjangre og den står i stil med denne oppgaven siden Holt gjør nærstudie av spesifikke eksempler på populærkultur. Siden jeg tillegger empiri stor betydning i denne oppgaven, vil jeg også inkludere Friths kapittel «Genre rules» i boken *Performing Rites — Evaluating Popular Music*. Denne innledende teorien om sjangre bringer oss videre inn i Friths «Is Jazz Popular Music?» som er en redegjørelse for hvordan sjangerbegrepene *jazz* og *populærmusikk* blir behandlet i akademisk sammenheng. Selv om det er forbindelser mellom akademiske definisjoner og kulturelle forhold, så er «Genre rules» i større grad forbundet med fans' evaluering og verdsetting av populærmusikk mens «Is Jazz Popular Music?» heller evaluerer metodene for musikkritikk. Siden denne oppgaven forsøker å avdekke holdningene til tre *jazzmusikere*, er også DeVeaux' «Constructing the Jazz Tradition» relevant. Denne artikkelen avdekker hvordan jazzhistorikernes narrativ har ført til det DeVeaux mener er en upresis allmennforståelse av sjangeren jazz. I intervjuene fikk jeg inntrykk av at Lassen, Svendsen og Wang forholder seg til denne innarbeidede allmennforståelsen, selv om de evner å ha et fremadrettet blikk.

Hensikten med denne teoretiske gjennomgangen er å kunne presentere en begrepsavgrensning av sjangrene populærmusikk og jazz, slik at jeg både er sensitiv overfor grunnleggende teori samtidig som at intervjupersonenes bruk av begrepene får spillerom.

2.1 Populærmusikalske sjangre

Holt mener at populærmusikk kan forstås som en overordnet sjanger som inneholder et stort mangfold av undergrupper. Det er grensene mellom disse undergruppene som er gjenstand for undersøkelse, og både siden undergruppene er så mange og siden definisjonene av dem er i stadig forandring har Holt valgt å avgrense diskusjonen ved å konsentrere seg om undergruppene *folk music*, *art jazz* og *world music*⁶. Ifølge Holt har populærmusikk en stor innvirkning på samfunnet og han mener at konseptet sjanger kan bygge opp under en felles musikalsk forståelse uten å gå på bekostningen av sjangermangfoldet. Nettopp siden populærmusikkstudier har til hensikt å bidra til økt forståelse av samfunnsmessige forhold⁷ bør også sjangergrenser diskuteres (Holt 2007: 1-2). Holt forklarer sammenhengen mellom kontekstuelle forhold og sjanger på denne måten:

Genre is not only "in the music", but also in the minds and bodies of particular groups of people who share certain conventions. These conventions are created in relation to particular musical texts and artists and the contexts in which they are performed and experienced (ibid.:2).

Siden en felles forståelse, som er basert på komplekse samfunnsmessige og sosiale forhold, er det som danner basisen for sjangre, er dette en av hovedgrunnene til at populærmusikkforskere bør undersøke dem. Holt gjør også rede for andre grunner til at forskning på sjangre er viktig:

- Sjangre er helt grunnleggende for populærmusikkforskning siden konseptet musikk er basert på kategorisk forskjellighet; det finnes ingen generell musikk.
- Sjangre er med på å bygge personlig identitet for lytterne. Dette forklarer Holt med en anekdote fra hans eget liv der han allerede som barn ble presentert for musikk som var rettet mot ham på bakgrunn av hans alder og kjønn (ergo: barneplater for gutter).
- Utdanningsinstitusjoner og støtteordninger behøver sjangre for å avgjøre henholdsvis musikalsk kanon og hvordan midler skal fordeles.
- Musikkindustrien benytter seg av sjangre for å markedsføre produkter.

⁶ Studien til Holt gjøres med utgangspunkt i USAs populærmusikk. En oversettelse av begrepene vil by på problemer. For eksempel vil den norske termen «folkemusikk» være noe ganske annet enn den amerikanske «folk music».

⁷ Holt refererer i denne forbindelse til IASPMs (the International Association for the Study of Popular Music) interesse for kontekstuelle forhold (Holt 2007: 2).

- Sjangre gjør oss i stand til å diskutere helt sentrale musikalske temaer (eksempelvis rytmisk og melodisk variasjon og lyttepraksiser).
- Diskriminering og generalisering er forutsetninger for etablering av sjangre. I noen tilfeller er dette uheldig og i mange tilfeller vil dette føre til reaksjoner. Dette involverer altså motstand og aksept og slike forhold bør undersøkes.
- Sjangre er ikke bare resultatet av et komplekst populærmusikkfelt; de innehar også makt til å bygge bro mellom ulike deler av musikklivet.
- Konsertarrangører, musikksener og festivaler er organisert rundt ulike sjangre.
Organiseringen er mulig ved hjelp av sjangerbegreper (for eksempel etableringen av jazzfestivaler og rockeklubber).
- Etablering av sjangre skjer ved at konvensjoner legitimeres gjennom å bli repetert. Dette er et resultat av sosial interaksjon og videre fører en etablert sjanger til et styrket sosialt fellesskap. Igjen: skal populærmusikkforskning omhandle samfunnsmessige forhold er sjangerforskning sentralt.

(jf. Holt 2007:1-4).

Det er imidlertid ingen enkel oppgave å ta med sjangre i betraktningen. Dette kommer til uttrykk hos Middleton:

What is popular music? So riddled with complexities has this question proved to be that one is tempted to follow the example of the legendary definition of folk song – ‘all songs are folk songs; I never heard horses sing ’em’ – and suggest that all music is popular music: Popular with someone (Middleton 1990: 3).

Populærmusikkbegrepet er altså komplekst, og det som utgjør denne kompleksiteten er både det sosiale trekket ved musikk og alle undergruppene innen populærmusikk. Holt siterer i den forbindelse Walser:

Nowhere are genre boundaries more fluid than in popular music... musicians are ceaselessly creating new fusions and extensions of popular genres (Walser 1993:27, sitert i Holt 2007:4).

Selv om Holt redegjør for årsakene til hvorfor sjangre eksisterer og hvorfor det er viktig å forske på dem, så mener han at det er nyanser om hvorvidt sjangerinndeling er bra eller ikke. Frith er også enig i en «seemingly inescapable use of generic categories in the organization of popular culture» (Frith 1996:75), men hans grundige beskrivelse av hva sjangre har å si for musikkindustrien resulterer i en mer skeptisk vurdering av sjangres nytthet:

[...] in using genre labels to make the marketing process more efficient, record companies are assuming that there is a manageable relationship between musical label and consumer taste (ibid.:85).

Frith mener plateselskapenes sjangerinndelinger er kunstige og fungerer som idealer. I tillegg til at plateselskapene prøver å gjennomføre den umulige oppgaven å si noe om hva lytterne liker og hvorfor de liker det (ibid.:86).

Det som imidlertid er interessant i dag er at strømmetjenestene benytter seg av sjangerinndeling og beskrivelser i antagelig enda større grad enn slik Frith beskriver plateselskapene og radiokanalenes inndeling. Men til tross for at bilder av store artister som Rihanna er det første som møter meg når jeg åpner strømmeprogrammet Tidal⁸, så finnes det funksjoner i programmet som har til hensikt å hjelpe nye band og artister (som ikke har hatt noe gjennombrudd og dermed heller ikke noen merkelapp på musikken sin) å bli oppdaget av strømmetjenestens brukere. Dette er nok et eksempel på kompleksiteten i musikklivet: Alt er i forandring. Kompleksiteten resulterer i en utfordring for musikkhistorieskriving, for en sjangers betydning vil alltid variere over tid og etter brukssammenheng (ibid.:89).

Frith fortsetter diskusjonen om sjangre ved å se på deres innflytelse på musikkutøving og lytting. Her er det et tydelig sammenfall med Holts begrunnelse for viktigheten av sjangre: «Genre discourse depends [...] on a certain sort of shared musical knowledge and experience» (ibid.:87).

⁸ Forsiden til Tidal oppdateres ofte og Rihanna-eksempelet forekom 25.april 2016.

Dannelsen av en sjangerkategori er ifølge Frith og Holt altså avhengig av gjentakende musikalske praksiser i fellesskap. Disse fellesskapene betrakter Fabbri som musikalske sfærer i sin artikkel «A Theory of Musical Genres: Two Applications» (jf. Fabbri i Frith 1996 og Holt 2007). Til tross for slik konvensjonalisme i fellesskapet så kan Frith, ved å ta for seg industrien, utøverne, lytterne og kontekstene som omkranser disse, trekke konklusjonen:

The final point to make here, though, is that one way in which genres work in day-to-day terms is in a deliberate process of rule testing and bending (Frith 1996: 90).

Denne praksisen med å trekke i grensene er en av de grunnene Holt mener har gjort at institusjoner som IASPM⁹ ikke har beskjeftiget seg med sjangre i noen utstrakt grad. Samtidig har postmodernismens interesse i å bryte ned standardiserte analysemetoder, positivisme og narrative konstruksjonsmodeller (som for eksempel organisk utvikling) ført til en, ifølge Holt, overdreven forherligelse av eklektisisme. En annen grunn til at sjangerforskning har blitt neglisjert kan være det faktum at det er vanskelig å etablere brukbare sjangerbegreper på det flyktige og abstrakte materialet *musikk*; sjangerinndelinger blir sårbare (Holt 2007: 4).

Å beskjeftige seg med sjangre i en forskningssammenheng er altså komplekst, vekker engasjement hos kommersielle krefter, musikere som mer eller mindre ufrivillig blir satt i bås og hos lyttere med sine assosiasjoner til – og nytelse av – sjangerinndeling. Både Holt og Frith viser at sjangre også er viktig for prioriteringer i akademiske sammenhenger. Det er dette siste aspektet som blir relevant for diskusjonen omkring begrepene jazz og populærmusikk.

⁹ The International Association for the Study of Popular Music.

2.2 Begrepene populærmusikk og jazz

Det er en ambisiøs affære å skulle begi seg ut på å forklare de to begrepene *populærmusikk* og *jazz*. Innledningsvis understrekte jeg at denne oppgaven ikke har til hensikt å tydeliggjøre skillelinjene mellom stilarter. Heller ikke i denne sammenhengen er det meningen å tydeliggjøre hva som avgjør om en spesifikk musikalsk tekst kan defineres som det ene eller det andre. Det som imidlertid er interessant er at begrepene ikke utelukkende fungerer som kategorier der man setter musikalske tekster i bås; begrepene er tuftet på politiske og sosiale kontekster. Etymologisk sett er det for eksempel sammenheng mellom ordet «populær» og «populasjon» (Middleton 1990: 3).

Videre vil den sammenhengen ordet «populær» brukes i, altså hvilke andre ord som brukes i samme setning som ordet selv, ha innvirkning på tilhørende assosiasjoner og definisjoner. Det er på bakgrunn av dette at Middleton påpeker at ordet «populær» er belastet med den konservative forståelsen av at dette er noe som er gjeldende for *vanlige folk* og dreier seg om noe som kjennetegnes av lav status (loc.cit). Middleton viser til Birrers oppsummering av de tilhørende definisjonene og assosiasjonene som baserer seg på fire begrepsforståelser:

- Populærmusikk som en underlegen musikkstil
 - Populærmusikk som noe annet enn eksempelvis folkemusikk eller kunstmusikk
 - Populærmusikk som representativ for en spesifikk sosial gruppe
 - At populærmusikken eksisterer på grunn av dens spredning i massemedia
- (jf. Birrer i Middleton 1990: 4).

Middleton hevder at selv om disse forståelsene har noen interessante aspekter ved seg, så blir ingen av dem presise nok. Den første av dem baserer seg på personlig synsing. Den andre forutsetter at man må sette tydelige skillelinjer mellom ulike typer musikk, noe som ifølge Middleton er umulig. Den tredje er avhengig av en oppfatning om at det ikke er noen utveksling mellom ulike sosiale grupper, samt at det finnes tydelige klasseskiller. Dette stemmer ikke overens med dagens virkelighet: «Social mobility and class fluidity make this obvious today[...]» (Middleton 1990: 4). Den fjerde er problematisk fordi spredningen av musikk i massemedia ikke er unik for populærmusikk. I tillegg kan populærmusikalsk fornøyelse forekomme uten at det til enhver tid er kommersielle krefter i sving:

[...]all forms of what would usually be considered popular music can in principle be disseminated by face-to-face methods (for instance, in concerts) rather than the mass media, and can be made available for free, or even structured as collective participation, rather than sold as commodity; it is hard to believe that a few friends, jamming on 'Born in the USA' at a party, are not producing 'popular music' (ibid.:4-5).

Middleton mener at de definisjonene som er i sving både i hverdags- og vitenskapssammenheng ikke holder seg til én av de fire begrepsforståelsene, men kombinerer dem. Selv om disse definisjonene derfor ikke er definitive, blir de likevel upresise siden de fortsatt springer ut av i de fire begrepsforståelsene. Derfor fremholder Middleton at:

All the approaches mentioned so far are engaged in dividing up the musical field in a particular way – between this and that, better and worse, elite and mass, higher and lower, aristocratic and plebeian, and so on. Of course, in internally differentiated societies, distinctions *are* necessary, otherwise important tensions and conflicts will pass unremarked. The danger is of over-rigid definition, usually built on a failure to recognize the framework of assumptions underlying every distinction (ibid.:6).

Løsningen er altså å ikke forholde seg til definisjonene som rigide og absolutte forståelser av populær-begrepet. Videre framholder Middleton at:

'Popular music' [...] can only be properly viewed within the context of the *whole musical field*, within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still – it is always in *movement* (ibid.:7).

Jeg har inkludert redegjørelsen til Middleton siden den både omhandler termen *populærmusikk* på det mest grunnleggende nivå – altså ved først å avdekke essensen i ordet *populær* – og siden den innebærer flere mulige forståelser av begrepet, som tar en foranderlig kontekst med i betraktningen. Forandring er særlig relevant for undersøkelse av jazz (og således også for denne oppgaven), noe DeVaux påpeker: «[...] the essence of jazz is the process of change itself» (DeVaux 1991:528).

Middleton tok utgangspunkt i spørsmålet *hva er populærmusikk?* Dersom man stiller spørsmålet *hva er jazz?* vil ikke svaret være mindre komplekst. Videre kan man ane at spørsmålet *er jazz populærmusikk?* også byr på utfordringer ettersom at Frith besvarer det med: «Yes! End of discussion» (Frith 2007:7), samtidig som at DeVaux setter fingeren på tendensen til å bruke begrepet «America's Classical Music» (DeVaux 1991:553), der hensikten er å distansere jazz fra den lavkulturelle populærmusikken. Igjen kan det være en løsning å akseptere at det er flere måter å definere både *populærmusikk* og *jazz* på, så når jeg nå går inn på Friths argumentasjon er det ikke med det mål for øyet å finne et konkret svar på spørsmålet.

Til tross for at Frith innleder sin artikkel å konstatere at jazz virkelig er populærmusikk, så dannes et mer nyansert bilde etter hvert. Frith begrunner det at han definerer jazz som populærmusikk ved å liste opp kjennetegnene på populærmusikk:

- Populærmusikk forholder seg til et marked og lover om copyright.
- Populærmusikk benytter seg av teknologi som er i stadig utvikling der særlig teknikker for innspilling av musikken er sentral.
- Populærmusikk blir spredt gjennom massemedia.
- Hensikten med populærmusikk er at den tjener til fornøyelse. I den forbindelse er de sosiale trekkene ved musikken viktig og dans og underholdning har en sentral plass.
- Populærmusikk sprenger gjerne de sosiale, kulturelle og geografiske grensene slik at resultatet blir et blandingsprodukt (jf. Frith 2007.:8-9).

Disse kjennetegnene mener Frith at passer overens med jazz. Sammenligner man dem med de fire begrepsforståelsene (Birrer i Middleton 1990:4) som Middleton kritiserer, så er heller ikke Frith enig i at populærmusikk bør forstås som en underlegen stilart. Istedenfor at populærmusikk bør defineres ut fra hva som skiller den fra andre stiler, mener også Frith at den heller er preget av sammenblanding av musikalske elementer. Frith inkluderer i tillegg teknologi som et ytterligere kjennetegn, og hans vektlegging av fornøyelse er i overensstemmelse med Middletons sitat om jamming på «Born in the USA».

Ifølge Frith er altså disse kjennetegnene gjeldende for jazz i en ikke-vitenskapelig sammenheng. Men i en akademisk jazzforskning neglisjeres det faktum at disse kjennetegnene er sammenfallende for jazz og populærmusikk. Derfor trekkes det skillelinjer mellom de to musikktypene (Frith 2007). Frith mener at det er tre grunner til denne inndelingen som også har ført til at IASPM har unnlatt å vektlegge jazz i noen særlig grad. For det første var det viktig for jazzforskere å distansere jazz fra rock, mens det for populærmusikkforskere var viktig å undersøke rock. For det andre var det viktig for populærmusikkforskere å knytte seg til kulturstudier nettopp for å forstå de kontekstuelle forholdene som dannet grobunnen for rock. Dette bringer oss videre til den tredje grunnen: Jazzforskere var mer opptatt av å undersøke jazz ut fra perspektivene til musikerne, og mindre opptatt av publikum og de fagteoriene som dannet grunnlaget for kulturstudier.

Frith stiller spørsmålsteget ved at jazzforskerne ikke ville bidra til IASPMs populærmusikkforskning, men tenker at jazzlæreres interesse for instrumentale ferdigheter framfor interesse for faglig teori og estetiske studier kunne være noe av årsaken (loc.cit.). På grunn av disse forholdene mener Frith at det innledende spørsmålet må reformuleres:

The question is no longer why 'popular music' as defined by academics does not include jazz, but why the jazz world doesn't regard jazz as part of popular music (Frith 2007:13).

Her bruker Frith termen «jazzverden» og jeg mener derfor at sitatet over viser at det ikke utelukkende er *jazzforskere* som forholder seg til jazz og populærmusikk som to ulike stilarter. Forståelsen er altså gjeldende for hele *jazzverden*. Selv om Frith diskuterer begrepene på et metakritikk-nivå, har også den ikke-vitenskapelige jazzverden innflytelse på ordenes betydning.

Videre vil jeg presentere to eksempler på kulturelle aktørers forståelse av populærmusikkbegrepet, men først vil jeg sette fingeren på et mulig paradoks: Samtidig som at Frith argumenterer for at jazz er populærmusikk, mener han at man ikke kan forholde seg til begrepene som absolutte definisjoner. Frith mener det er vanskelig å avgjøre hva som er jazz og ikke, siden jazz er i spenningsfeltet mellom kanonisering og forandring. Dermed blir hans egen definisjon *jazz er populærmusikk* ikke absolutt. Frith unngår imidlertid paradokset ved å reformulere sitt spørsmål nok en gang: *Er jazz populærmusikk? Det spørs hva du mener med termen jazz!* (ibid.:18).

De to eksemplene jeg nå presenterer har heller ikke til hensikt å fungere som absolutte definisjoner, men er likevel representative for en allmenn oppfatning. I Intervju ytret Lassen følgende:

[...] de fleste jazzmusikere har et forhold til den populærmusikken. Alle hører på populærmusikk når de vokser opp, da. [...] man lærer jo jazz som en metode, en tenkemåte som er veldig standard. Den musikken jazzmusikere lager kan være en reaksjon på det; plutselig så tar man inn det man kanskje har hatt et sterkt forhold til hele livet, og så blandes det (Lassen 2015a).

I sitatet kommer det fram at jazz og populærmusikk ikke blir sett på som én og samme ting i samfunnet. Det er heller ikke bare jazzmusikere som opprettholder termene som adskilt fra hverandre. På hjemmesidene til *Popsenteret — populærmusikkens hus* i Oslo kan man lese følgende:

Det mange tror er et begrep kun for pop og rock, viser tvert i mot til musikken som til enhver tid er populær. Visste du for eksempel at revy og jazz var den mest populære festmusikken blant ungdom på 30-tallet? (jf. Popsenteret — Populærmusikkens hus i Oslo).

Dette sitatet viser at det mulig å forholde seg til populærmusikkbegrepet som et tilpasningsdyktig begrep. Således er det i overensstemmelse med Frith, fordi Popsenteret rent overordnet inkluderer jazz i populærmusikkbegrepet. Samtidig viser sitatet at det per i dag ikke lenger er *jazz* og *revy* som betraktes som populærmusikk. Derfor trekkes det noen skillelinjer mellom jazz og populærmusikk, der *tid* og *historie* har en stor innvirkning.

Det er imidlertid vanskelig å avgjøre om Popsenteret kan sies å representere academia eller ei. Den forklarende tonen (her tenker jeg på ordlyden: «Visste du for eksempel at...») som preger sitatet, tyder på en slags folkeopplysning. Jeg vil uansett anta at de fleste ansatte hos Popsenteret har god forståelse for populærmusikk og dets betydning, både i samtiden og i historisk forstand¹⁰.

¹⁰ Noe som ville ha vært i overensstemmelse med det kvalitative forskningsintervjuets validitet (jf. Kvale og Brinkmann 2012).

De to eksemplene har til hensikt å vise hvordan akademisk kunnskap også henger sammen med oppfatninger i samfunnet, siden musikkvitenskapen, i likhet med andre samfunnsvitenskapelige felt, til syvende og sist har til hensikt å forstå mennesket i samfunnet (jf. Eriksen 2010: 14). Det er imidlertid ikke slik at Frith representerer en akademisk virkelighet som er i uoverensstemmelse med den virkelige virkeligheten — han mener nettopp at academia må vektlegge faktiske kulturelle forhold fremfor å gjøre studier basert på egeninteresse i sitt eget fagfelt, slik han mener er beskrivende for jazzforskere (jf. Frith 2007).

Frith presenterer deretter økonomiske forhold som nok en mulig årsak til jazzforskeres aversjon mot forbindelser til populærmusikkforskning. Han siterer i den forbindelse Gridley som mener jazz er nødt til å stikke seg ut som en uavhengig stilart, slik at jazzmusikere kan dra nytte av statlige støtteordninger. I et forskningsprosjekt som tok for seg musikkindustrien i Skottland fant Frith ut at salgstallene for jazzplater var en marginal del av de totale salgstallene for innspilt musikk. I tillegg kunne disse solgte jazzplatene deles inn i tre kategorier: klassisk jazz, «easy-listening»- jazz (= smooth jazz) og samtidig improvisasjonsmusikk (= avantgarde jazz). De to første kategoriene hadde de beste salgstallene og de veletablerte, store plateselskapene tjente inn de ressursene de tapte på salget av samtidsjazz ved hjelp av salget fra klassisk jazz og «easy-listening» (jf. Frith 2007). Gridleys forslag blir derfor til en viss grad forståelig.

Da jeg intervjuet Wang til denne oppgaven kom det fram en lignende økonomi-sammenheng:

Jeg gjorde et intervju med [radiokanalen] P2 da Pixel hadde gitt ut sitt andre album. Da spurte journalisten meg: «Er dette jazz? For hvis dette ikke er jazz så kan vi ikke spille det på NRK jazz». Jeg hadde jo lyst til å bli spilt da, så jeg svarte bare at «ja, dette er jazz!» Da følte jeg jo at jeg plutselig hadde definert det. Det var ikke helt med vilje (Wang 2016).

Frith mener at markedskreftene har etablert en levelig situasjon for de jazzmusikerne som innfrir kriteriene for klassisk jazz og smooth-jazz, mens det er umulig for jazzmusikere som spiller avantgarde å konkurrere mot disse (Frith 2007:17). Disse utfordringene har vært med på å forme selve essensen av jazz og uttrykkes gjennom holdninger som: «[...] jazz which is popular isn't really jazz» (jf. Quincy Jones i Frith 2007:13 + 17).

Som en mulighet for jazzmusikerens økonomiske overlevelse mener Frith at suksess kan oppnås ved å strebe etter flere publikummere på jazzkonserter framfor å forsøke å forandre urokkelige markedskrefter. Videre hevder Frith at utfordringen ikke går ut på å få fans av klassisk og smooth-jazz til å lytte til avantgarde jazz, men heller å få publikummere fra andre stilarter til også å gå på avantgarde jazz-konserter. Frith mener derfor at jazzmusikere heller bør viske ut grensene mellom jazz og andre stilarter enn å gjøre dem tydeligere (Frith 2007). I tråd med hypotesen for denne oppgaven mener jeg at veien allerede har begynt å bli tråkket opp — Duplex og Pixel er eksempler på nettopp dette. Wang har en særlig bevissthet overfor Pixels musikalske uttrykk:

[...] litt av målet mitt har vært å kanskje lure folk inn i jazzen uten at de vet helt om det selv. Mange har jo veldig... hvis du sier *jazz* til en person, så får vedkommende veldig mange tanker og kan bli veldig kritisk og tror det er for avansert og intellektuelt (Wang 2016).

Det er tre slutninger som trekkes i Friths artikkel: Sjangerbegreper kan ikke betraktes som absolutte termer, jazz bør være eklektisk og populærmusikkforskere bør beskjeftige seg med jazz nettopp fordi jazzforskere er uvillige til å beskjeftige seg med populærmusikk.

I denne oppgaven har jeg forsøkt å både forholde meg til populærmusikkforskning og jazzforskning. Det at jazzforskere har hatt andre interessefelt enn de som har vært viktige for populærmusikkforskere ser ut til å stemme, noe som blir tydelig ved å se på jazzens historiografi.

2.3 Jazzhistoriografi

Det å viske ut grensene mellom jazz og andre stilarter (som altså ikke er noe nytt fenomen) innebærer at det må eksistere noen grenser i utgangspunktet. DeVaux tar for seg hvordan slike grenser har blitt dannet og hans innfallsvinkel legger derfor vekt på historiografiske sammenhenger. Det finnes ikke like mye teori som tar for seg praksiser for musikkhistorieskriving som det finnes historiske fremstillinger av musikkhistorien. Dette er ikke så rart, for det er jo nettopp framstillingen man er ute etter å konservere når man skriver musikkhistorie. Å beskrive hendelser, verk og sammenhenger i samfunnet er av større interesse enn å reflektere omkring historiografi som fra et metafysisk utgangspunkt. I artikkelen *The Historiography of Music: Issues of Past and Present*, påpekes nettopp dette av Treitler. Artikkelen er et bidrag til samleverket *Rethinking Music*, og på bakgrunn av den fraværende refleksjonen rundt historieskriving stiller Treitler spørsmålstegn ved forstavelsen «re-» i bokens tittel:

In any case the prefix 're-' is hardly necessary, or even appropriate; for the historical study of music has hardly been conducted on the grounds of serious reflection about historiographical principles in the first place (Treitler 1999: 356).

Selv om man skulle tro at det var tilfredsstillende med fremveksten av en musikkvitenskapelig praksis som tar kontekstuelle forhold med i betraktningen og som stiller seg kritisk til en teksts autonomi, kritiserer Treitler «ny musikkvitenskap»:

The discovery that the study of music has been grounded on the premiss of the autonomous work and the recognition that this premiss is refuted by the fact that the musical work, like its composer and its reception, is deeply embedded in the culture in which it participates and to which it contributes have been followed too quickly by the dogmatic imposition of an obligatory, absolute abstinence from the autonomy concept and the adaption of that ban as one of the main banners of 'new' musical studies. Engagement with the musical work in its autonomy is the beginning, not the end, of historical interpretation. (Treitler 1999: 357).

Jeg mener imidlertid at et verk ikke blir automatisk autonom, som om dets eksepsjonelle trekk var nedfelt i det fra begynnelsen av. Dette er i tråd med Frith som mener at det må være noen aktører involvert— noen som verdsetter og evaluerer verket:

To be engaged with popular culture is to be discriminating, whether judging the merits of a football team's backs or an afternoon soap's plots (Frith 1996: 4).

Videre hevder Frith at verdsettings- og evalueringsprosessen bygger på sosial interaksjon: «Part of the pleasure of popular culture is talking about it; part of its meaning is this talk, talk which is run through with value judgments» (loc.cit). Når man tar sosial interaksjon med i beregningen må man i samme vending tenke over kontekstuelle sammenhenger, fordi slike forhold danner grunnlaget for sosial interaksjon. Eksempelvis blir refleksjon omkring historiografi avhengig av spørsmål om kulturell kapital. Ifølge Bordieu har klasseforskjeller hatt stor innvirkning på hva som kan ansees for å være «dannet», og det er den øverste klassen som til enhver tid har mest definisjonsmakt (Eriksen 2010: 150). I tilknytning til Duplex og Wang er det vanskelig å trekke fram klasseskiller som et kriterium for kulturell kapital; i dagens samfunn er definisjonsmakt og kulturell kapital basert på andre faktorer enn først og fremst klasse (jf. Middleton 1990: 4). Frith mener at dedikerte fans argumenterer for at deres kunnskap og erfaringer gjør dem skikket til å inneha definisjonsmakt:

[...] this is how both rock critics and season ticket holders to football games claim a special attention. There is such a thing, in other words, as popular cultural capital, which is one reason why fans are so annoyed by critics, not just for having different opinions but for having public sanction to state them (Frith 1996: 9).

Kulturell kapital har også hatt innvirkning på konstruksjonen av den allmenne oppfatningen av jazzhistorien som DeVaux kritiserer. DeVaux forklarer essensen i neoklassisistenes hovedinteresse slik:

Any change that fails to preserve the essence of the music is a corruption that no longer deserves to be considered jazz. [...] for it is an article of faith that some central essence named *jazz* remains constant throughout all the dramatic transformations that have resulted in modern-day jazz (DeVaux 1991: 528).

Det at denne tankegangen har hatt så stor innvirkning på jazzhistorieskrivingen gir en indikasjon på neoklassisistenes definisjonsmakt. Det er vanskelig å gå i sømmene på hvordan begreper har blitt definert og hvordan vurderinger har blitt gjort, men det virker som at sosial interaksjon også er en av de faktorene som spiller inn på prosessen. DeVaux trekker for eksempel fram musikernes holdninger som medvirkning til den allmenne oppfatningen:

[...] there is ample evidence from jazz folklore to suggest that musicians take a certain stubborn pride in the resistance of their art to critical exegesis. (To the question *What is jazz?* the apocryphal answer is: «If you have to ask, you'll never know.») (loc.cit).

Sagt på en enklere måte vil det være summen av alle røster, i dette tilfellet jazzfellesskapet, som danner den allmenne og generelle oppfatningen av hva jazz er. Kulturell kapital er den ressursen som bidrar til at noen av røstene er sterkere enn andre.

Ifølge DeVeaux har kulturell kapital lagt til rette for en framstilling av jazz som at den er hevet over populærmusikk:

Only by acquiring prestige, the "cultural capital" (in Pierre Bordieu's phrase) of an artistic tradition can the music hope to be heard [...]. The accepted historical narrative for jazz serves this purpose. It is a pedigree, showing contemporary jazz to be not a fad or a mere popular music, subject to the whims of fashion, but an autonomous art of some substance[...] (DeVeaux 1991:526).

Neoklassisistenes interesse for å konservere musikken kombinert med jazzhistoriens organiske narrativ har satt tydelige spor i det totale bildet av jazzhistorien. I jazz er det altså et spenningsfelt mellom tradisjon og nyteknung (som altså også gjelder for improvisasjon-studiet ved Norges musikkhøgskole). Ifølge DeVeaux er framstillingen av tradisjonen med dens organiske struktur og gjerne en logisk inndeling i stilsifter hvert tiår fra 20-70-tallet, kunstig. Frijazz og jazz/rock fusion kan virke som to motpoler, men DeVeaux mener at opplyste lærebokforfattere forstår at en bør se på jazz som en eklektisk sjanger som forener disse to. Problemet er imidlertid at:

No one, apparently, has thought to ask whether the earlier "cohesive thread" of narrative might mask similarly conflicting interpretations (DeVeaux 1991:527)

I likhet med Holt som mener at man kan se på populærmusikk som en hovedsjanger bestående av et mangfold av stiler(Holt 2007:1), mener DeVeaux at man må passe seg for å ikke neglisjere de mange uttrykkene innenfor jazz:

[...] even a glance at jazz historiography makes it clear that the idea of the "jazz tradition" is a construction of relatively recent vintage, an overarching narrative that has crowded out other possible interpretations of the complicated and variegated cultural phenomena that we cluster under the umbrella *jazz* (DeVeaux 1991: 531).

Løsningen må heller være å se på essensen av jazz som et sømløst kontinuum, fordi «Jazz is what it is because it is a culmination of all that has become before» (ibid.:530). I likhet med DeVeaux mener Lassen at det går an å snakke om en sammenhengende strøm mellom utøveren og dennes inspirasjonskilder. Strømmen er imidlertid ikke begrenset til tidligere praksis; også nåtiden har en innvirkning på helheten:

Jeg tror ikke det er mange musikere i 2016 som tenker «vi har lyst til å blande sjangre nå», det skjer bare naturlig. Det er noe naturlig som skjer og det tror jeg har med samfunnet å gjøre. Påvirkning og sammenblanding av musikk og hvor man tilegner seg musikk: Alt serveres på samme plattform — alt er bare en strøm og i den strømmen er det alt av forskjellige artister og aldersgrupper (Lassen 2016).

2.4 Begrepsavgrensning

Grunnen til at jeg har valgt å bruke *begrepsavgrensning* istedenfor ordet *begrepsavklaring* har nettopp å gjøre med det faktum at sjangerbegreper ikke kan forstås på som absolutte:

We must conclude that the terms used to indicate musical genres are extremely difficult to translate, and have different meanings in different languages and cultures: here a term not only connotes different things for two different people - according to the diversity of their interests in the denoted object and therefore according to the diverse processes of understanding involved - but precisely denotes two different things (Fabbri 1982 :132).

Ved å betrakte termene jeg bruker som en *avgrensning* oppnår jeg å tilpasse sjangerbegrepene slik at de passer til denne oppgavens empiri. Ordlyden *avklaring* gir meg derimot assosiasjoner til *redegjørelse* der hovedhensikten er å definere ordene.

Med utgangspunkt i teoriene vil jeg derfor si at jeg betrakter populærmusikk som en overordnet sjanger og at jazz går inn under denne termen. Her er det viktig å understreke at termen populærmusikk innehar en seriøsitet og at bruken ikke medfører en umiddelbar vraking av jazz som kunst. Jeg velger heller løsningen å betrakte populærmusikk som kunst på lik linje med jazz. Dette vil være i overensstemmelse med Walsers kjepphet som går ut på å vurdere enhver stilart ut fra dens egne premisser (jf. Walser 2003). Det som er særlig nyttig med å betrakte jazz som populærmusikk er at sjangerteoriene som populærmusikkforskerne presenterer blir relevante. Før jeg leste Deveaux' artikkel om historiografi trodde jeg at man utelukkende måtte benytte seg av teoriene til jazzhistorikere dersom man ville undersøke jazz, fordi jeg så på jazz som komplett adskilt fra populærmusikk.

Det kan virke som at jeg i avsnittet over forsøker meg på en definitiv definisjon, men det er heller slik at jeg prøver å omfavne alle mulige innfallsvinkler. Bakgrunnen for dette er at jeg i samtale med intervjupersonene i denne oppgaven trenger å være åpen for deres sjangerforståelser. Det *er* en forskjell på jazz og populærmusikk: Det er nettopp derfor det finnes to ulike termer for dem. Således vil intervjupersonene ta i bruk sjangertermer (særlig for å sette ord på sammenhengen mellom jazz og pop-musikk¹¹ i samtiden) for disse er et resultat av den allmenne oppfatningen av begrepene i musikklivet. Samtidig fører intervjupersonenes eklektiske uttrykksformer til en økende åpenhet overfor ulikheter i musikklivet. Dette gjelder imidlertid ikke bare i musikklivet, men i samfunnet for øvrig – to sfærer en ikke kan se på som adskilte verdener. Sett på denne måten blir mitt forslag til begrepsavgrensning et ideal der man evner å både diskriminere *og* forsøker å unngå å diskriminere.

Faren ved å gjøre dette er imidlertid at man kan neglisjere ulike typer musikkens innvirkning på verdens historie. Ifølge DeVeaux kan følgende definisjon av jazz i tilfredsstillende grad ta med samfunnsmessige forhold i betraktningen:

[...] an African-American musical tradition that manages, against all odds, to triumph over obstacles of racism and indifference (DeVeaux 1991:552).

Denne definisjonen mener han at står i kontrast til det å idealisere jazz som et estetisk objekt (ibid.:553). Her vil jeg igjen understreke at min *begrepsavgrensning* har til hensikt å synliggjøre den sjangermessige konteksten som er gjeldende for Lassen, Svendsen og Wang. Selv om jeg ikke diskuterer raseproblematikk¹² (eller andre politiske problemområder for den saks skyld) i noen utstrakt grad, så skyldes ikke det en uvitenhet overfor verdenshistorien, men fordi det heldigvis ikke er relevant for Duplex' og Pixels kontekst. Det er nettopp slik som DeVeaux sier; jazz har overvunnet hindrene *rase* og *ulikhet*.

¹¹ Intervjupersonene bruker begrepene «pop-musikk» og «populærmusikk» om hverandre. Jeg prøver å bruke det første begrepet om musikk som er populær i nåtiden (eksempelvis Aurora, Sondre Justad, Beyoncé og Kygo og i tillegg Prince og David Bowie, siden deres nylige bortgang fører til økt publisitet). Med begrepet «populærmusikk» menes stort sett paraplybetegnelsen som også innbefatter jazz, funk, rock men her vil det også være en god del unntak der det behøves.

¹² Det er et lite avsnitt om problemer med rase på side 47, men til tross for at empirien penset meg inn på dette sporet konkluderer jeg i samme avsnitt med at rase ikke er et sentralt tema for Duplex' og Pixels kontekst.

I presentasjonen av Lassen ble hans engasjement ved et musikkakademi i Tanzania presentert. Da Lassen fortalte meg om dette sa han:

[...] intensjonen var ikke at jeg skulle prakke på dem en sånn jazz-skole, tvert imot: jeg var opptatt av at jeg ikke skulle komme ned der og si «sånn gjør vi det» og «dette er det beste». Dette er egentlig interessant for det du skriver om, fordi improvisasjon er, tror jeg (og tror han kunstneriske lederen på skolen og mange andre) — vi tror at det er et fantastisk redskap som alle musikere innen enhver sjanger bør kunne noe om, fordi det åpner opp ørene og du får en mye bredere forståelse og du får større ører og blir mer åpen rett og slett (Lassen 2016).

Siden det som kjennetegner improvisasjon er å variere og skape noe nytt (jf. Svendsen 2016), som i forlengelsen kan føre til sjangereklektisisme, kan man betrakte det som et nyttig grep for å unngå *for* definitive sjangerbegreper. Samtidig gir improvisasjon klare assosiasjoner til jazzfeltet, men i likhet med intervjupersonenes synspunkter kan man betrakte improvisasjon som et hjelpemiddel til kreativitet framfor et kjennetegn ved jazz:

[Jeg oppfatter improvisasjon] som en metode for å leke med musikk, men også som en måte å uttrykke seg på fordi du uttrykker jo deg selv der og da, og spiller ting som ikke er planlagt (Lassen 2016).

Flere av de sjangerteoriene som er presentert i denne delen av oppgaven bygger på Fabbris forklaring av sjangre: «A musical genre is a set of musical events, real or possible, whose course is regulated by a definite arrangement of socially accepted rules» (Fabbri 1982: 136). Ved å unngå for tydelig sjangerdefinisjon kan jeg prøve å avdekke hvilke forhold som danner grobunnen for holdningene til Lassen, Svendsen og Wang.

KAPITTEL 3

METODE

3.1 Kvalitativ forskning og narrativ konstruksjon

Metodene for denne oppgaven dreier seg om kvalitativ forskning. Denne fremgangsmåten kjennetegnes av at kunnskap erverves gjennom samtale mellom mennesker. Kunnskap i kvalitativ forskning er med andre ord ikke forståelsen av konkrete, objektive sannheter, men tar utgangspunkt i at «Kunnskap [...] eksisterer i relasjoner mellom mennesker og verden» (Kvale og Brinkmann 2012: 71). Siden jeg ønsket å vektlegge intervjupersonenes synspunkt i stor grad, var det velkomment å benytte meg av en slik kvalitativ metode som tar intervjupersonenes opplevelser, historier, håp og drømmer med i betraktningen (ibid.:56). Dette forutsetter et fenomenologisk perspektiv som vektlegger:

[...] interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes enge perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter (ibid.:45).

Konstruksjon er i denne forbindelsen et svært viktig stikkord, fordi det fenomenologiske perspektivet baserer seg på menneskers fortolkning av virkeligheten. Denne fortolkningen beror på at man konstruerer en virkelighetsforståelse ut fra konteksten i samfunnet og samspillet med andre mennesker (ibid.:71) I denne oppgaven fortolkes både den nåværende konteksten som de tre musikerne har å forholde seg til, samt deres verdensoppfatning, i tillegg til musikalske tekster. Hensikten er å tolke alle disse aspektene, slik at de kontekstuelle forholdene tas med i betraktningen, fordi «[...] enhver tekst får sin mening fra en kontekst» (ibid.:70). I tråd med postmoderne tenkning tas kontekst med i beregningen for å forstå en verden bestående av kvalitativ forskjellighet (ibid.:71). Virkeligheten og sannhetene i verden er altså noe som konstrueres og avhenger av intervjupersonenes oppfatninger og forskerens tolkning av det de formidler.

Fortolkning er ikke bare avhengig av kontekstuelle forhold, men også det språklige narrativ. I DeVeaux' artikkel om jazzens historiografi (se side 28-29) kommer det tydelig fram hvordan narrativ konstruksjon kan ha en enorm definisjonsmakt (DeVeaux 1991). Jeg vil derfor understreke at denne oppgaven fungerer som et vitenskapelig forslag, og hadde sett helt annerledes ut dersom en annen person gjennomførte samme prosjekt.

Det er imidlertid også mulig å se på narrativets makt som en styrke innen humaniora, fordi et postmoderne perspektiv tillater en «[...] åpenhet overfor kvalitativ forskjellighet, overfor mangfoldet av lokale betydninger[...]» (ibid.:71). På den måten blir denne masteroppgaven en del av fortolkningsmangfoldet og representerer således en *narrativ versjon* av studier som omhandler musikalske sjangre.

3.2 Forforståelse

Siden jeg har en liten tå innenfor det å være utøver i jazzfeltet stiller jeg med noen grunnleggende forforståelser omkring sjangertemaet, og har selv holdninger omkring temaet. Forskerens forutsetninger er et aspekt som ikke kan unnlates å reflekteres omkring i en kvalitativ forskningsprosess. Når man arbeider innenfor humaniora må man ta forforståelsen med i betraktningen fordi vår tolkning av verden er avhengig av slike fordommer, og fortolkningsprosessen påvirkes både av hvem vi er i utgangspunktet og den nye kunnskapen vi tilegner oss i relasjonen med andre (Gadamer i Kvale og Brinkmann 2012: 100).

Samtidig som det er umulig å være fullstendig avskjermet fra sin egen forforståelse, bør man prøve å sette den i bakgrunnen slik at man får opprettholdt en nyansert åpenhet overfor den kunnskapen som erverves (Kvale og Brinkmann 2012: 245). I boka *Det kvalitative forskningsintervju* av Kvale og Brinkmann settes denne forforståelsen som et fenomen man bør være bevisst på i prosessen med analyse av intervjuene. Samtidig argumenterer forfatterne for at intervjuanalysen er i gang allerede i løpet av gjennomføringen av selve intervjuet (ibid.:203). Jeg mener at dette bør trekkes enda lengre: Forforståelsen vil også komme til å påvirke utformingen av et forskningsarbeids tematikk, hensikt og ønsket mål med studiet. Hypotesen som ligger til grunn for denne masteroppgaven er et eksempel på en slik forforståelse. Allerede i planleggingsfasen av masterprosjektet tolket jeg sjangeroverskridelse som et kjennetegn ved samtiden, basert på inntrykk fra deltakelse i, og observasjon av, det kulturelle feltet.

3.3 Kommunikasjon

På grunn av det intersubjektive trekket ved kvalitativ forskning, har jeg forsøkt å utvise sensitivitet overfor kommunikasjonen mellom meg og intervjupersonene. Rent praktisk involverte det å dra nytte av sosiale ferdigheter slik at intervjupersonene følte at de ble møtt med respekt og tillit. En slik tilnærming vil feile dersom den ikke er et resultat av et ønske om å få innblikk i intervjupersonenes virkelighet. For meg som person er det grunnleggende å møte mennesker på en genuin måte, samtidig som at erfaring fra samtaler om musikk tidligere i livet har vært alfa og omega. På den måten har min for forståelse, i denne sammenhengen, vært et fortrinn i møte med intervjupersonene; jeg har allerede tilegnet meg ferdigheter i tilknytning til det å snakke om musikk.

Her brukes ordet musikk i bred forstand; jeg snakker ikke bare om den musikalske teksten, men om hele summen av kontekstuelle forhold og empirisk materiale. Dette er i tråd med Feld:

Communication is neither the idea nor the action but the process of intersection whereby objects and events are, through the works of social actors, rendered meaningful or not (Feld 1994: 78).

Grunnen til at det blir riktig å sitere Feld i denne sammenhengen, er fordi jeg betrakter intervjupersonene som noen av de sosiale aktørene som bidrar til å definere meningen med musikalske objekter og hendelser. Jeg mener imidlertid at det er viktig å ikke begrense seg til objekter og hendelser, men la intervjupersonene få en finger med i spillet når deres kontekstuelle virkelighet undersøkes. Dette er heller ikke fremmed for Feld:

All musical sound structures are socially structured in two senses: they exist through social construction, and they acquire meaning through social interpretation (ibid.:85).

Ved å vektlegge empiri får man utnyttet de kvalitative fordelene ved et semistrukturert livsverden-intervju slik det defineres av Kvale og Brinkmann:

En planlagt og fleksibel samtale som har som formål å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden med henblikk på fortolkning av meningen med de fenomener som blir beskrevet (Kvale og Brinkmann 2012: 325).

3.4 Flyktige begreper

Formidlingen av oppfatningen om sin egen livsverden er avhengig av språk, fordi intervjupersonene tar i bruk begreper for å ytre sine synspunkter. Forskeren forholder seg til disse begrepene i prosessen med å tolke og formidle undersøkelsene skriftlig. Dette kan by på problemer:

Antropologiske tekster blir formet av forfatterens biografi, språklige stil og retorikk, foruten den historiske perioden teksten ble skrevet i (f.eks. kolonitiden) og, naturligvis, feltarbeidets karakter. Disse aspektene ved produksjonen av antropologisk kunnskap har ofte vært undervurdert eller sett bort fra (Eriksen 2010: 42).

Selv om denne oppgaven ikke er direkte antropologisk, vil en musikkvitenskaplig studie med bruk av kvalitativ møte lignende utfordringer. Jeg har allerede vært inne på hvordan forskerens perspektiv påvirker en studie, men det er altså ikke bare forforståelse som påvirker resultatet. Det er også slik at:

Sosialantropologien må operere med abstrakte begreper som slektskap, sosial organisasjon, status og rolle, sosial kontroll, religion osv. Disse ordene [...] eksisterer ikke i de samfunnene vi skriver om (ibid.:43).

Selv om Eriksen diskuterer sosialantropologisk arbeid i et *annet* samfunn enn forskeren, er det en lignende problematikk i denne oppgaven. Jeg har nemlig ingen garanti for at jeg selv og hver av intervjupersonene tolker de begrepene vi benytter oss av på samme måte. En musikalsk tekst er et abstrakt materiale¹³, på samme måte som at samfunnsmessig kontekst er abstrakt:

Culture is not 'out there' waiting to be correctly described by theorists who keep getting it wrong. Rather, the concept of culture is a tool that is of more or less usefulness to us (Barker 2012: 39).

¹³ Den musikalske teksten er ikke nødvendigvis avgrenset til lydbølgene som settes i sving av instrumenter, eller som strømmer ut av en høyttaler. Se side 40 for referanse til Holts analyse av filmen *O Brother, Where Art Thou?*

Vi benytter oss altså av flyktige begreper for å forsøke å sette ord på vår subjektive persepsjon av virkeligheten. Men nettopp her ligger essensen i kvalitativ forskning: Gjennom intersubjektivitet i samtale blir hver parts subjektive oppfatning forent, på bakgrunn av en gjensidig avhengighet (Kvale og Brinkmann 2012: 22).

Selv om det reiser seg et oversettelsesproblem i forsøket på å sette ord på abstrakte forhold (Eriksen 2010:43), og selv om ett ords betydning kan variere fra person til person og sammenheng til sammenheng, kan man oppnå en nyansert og fullgod kunnskapskonstruksjon. Dette krever at forskeren utviser sensitivitet overfor intervjupersonenes perspektiv og samfunnets kompleksitet, men likevel kobler disse emiske¹⁴ elementene til «[...] et komparativt begrepsapparat» (ibid.:45). Antropologisk forskning forutsetter derfor en tiltro til at det finnes et generelt begrepsapparat. I tilknytning til denne oppgaven innebærer dette at jeg må knytte teori til det empiriske materialet.

Fordelen med denne oppgaven er imidlertid at jeg ikke står *fullstendig utenfor* det området jeg undersøker. Sjansen for at mine definisjoner er sammenfallende med intervjupersonenes er derfor større enn den hadde vært om jeg undersøkte en musikkultur jeg ikke hadde kjennskap til. Faren er imidlertid at jeg i for stor grad kan identifisere meg med intervjupersonene, og fortolker ut fra deres perspektiver (Kvale og Brinkmann 2012: 92). Løsningen ble å være bevisst på de aspektene jeg nå har diskutert: narrativ konstruksjon, forforståelse, kommunikasjon og begrepers plastiske karakter.

I tilknytning til sistnevnte punkt, har det i denne oppgaven vært nødvendig å være bevisst på at begrepsapparatet sjeldent består av absolutte definisjoner. Én av intervjupersonene selv bidro med et eksempel:

[...] jeg mener at det man definerer frihet som, det tror jeg varierer ekstremt fra person til person og fra kultur til kultur. Bare for å ta et eksempel: den konsensus som råder i vesten er at frihet er å gjøre akkurat det du vil. Frihet til å velge, ikke sant. Men jeg mener det er helt motsatt; at frihet *fra* å velge er frihet. Når du er okay med situasjonen uansett hvordan den situasjonen er: *Da* er du fri, da! (Svendsen 2016).

¹⁴ Eriksen definerer det emiske nivået som «[...] tilværelsen slik den erfares og beskrives av samfunnsmedlemmene selv[...]» (Eriksen 2010: 44).

3.5 Arbeidsprosess

Valg av tema og avgrensning for oppgaven ble fattet ved hjelp av veileder og medstudenter på institutt for musikkvitenskap. Etter at disse avgjørelsene var fattet fulgte en periode med kartlegging og forberedelse til datainnhenting. Det skulle straks vise seg at den kvalitative forskningsprosessen bestod i å ha mange baller i lufta samtidig, og det ble stadig nødvendig å endre oppgavens struktur og innhold. *Det kvalitative forskningsintervju* fungerte som en håndbok for arbeidsprosessen, og det var velkomment at det ble tatt høyde for at prosessen til tider kunne være kaotisk:

Redaksjonelle krav fremmer et forvrengt rasjonalisert bilde av vitenskapelig forskning som en logisk, lineær prosess- noe som er langt fra den alltid skiftende, faktiske forskningsprosessen med dens overraskelser, designendringer og reformuleringer av begreper og hypoteser (Kvale og Brinkmann 2012: 116).

Første steg for masterprosjektet ble å gjøre seg kjent med kvalitativ forskning. Med utgangspunkt i temaet for oppgaven utviklet jeg en intervjuguide til bruk for intervjuene bak empirien. Selv om temaet allerede var valgt, måtte vinkling og avgrensning stadig tilpasses, så intervjuguiden måtte også tilpasses etter behov. Jeg gjennomførte i alt sju intervjuer. Siden arbeidet har vært en nærstudie, gjennomførte jeg gjentakende intervjuer med de samme intervjupersonene, og jeg fulgte også musikerne på sosiale medier for å holde meg oppdatert på deres prosjekter. De gangene det var nødvendig kontaktet jeg dem for oppfølgingsspørsmål.

Nærstudien har i tillegg involvert å observere øvinger og å oppleve konserter. Å treffe musikerne på denne måten var særlig fruktbart fordi det gav økt inspirasjon og glede; et godt utgangspunkt for å vektlegge empiri.

Siden jeg allerede har skrevet litt om forskerens rolle i gjennomføringen av intervjuer, skal jeg ikke beskrive selve intervjuet inngående. Men det er viktig å understreke at selv om jeg tok utgangspunkt i intervjuguiden, så resulterte fremgangsmåten i semistruktur; intervjuene var hverken åpne samtaler eller lukkede spørreskjemasamtaler (Kvale og Brinkmann 2012: 47).

Ved å være fri fra guiden, stod musikerne som ble intervjuet friere til å gå mer inn på det de syntes var viktig. Dersom jeg stilte spørsmålet *hvordan forholder du deg til sjangre?* var det typiske svaret at musikerne ikke er opptatt av sjangre. Ved å tillate musikerne å snakke fritt om musikken sin, forstod jeg hva de var opptatt av *istedenfor* å være opptatt av sjangre. Det semistrukturerte intervjuet gjorde altså at jeg kunne få dypere innsikt i hva som er av betydning for musikerne, nettopp fordi jeg av og til tok avstand fra intervjuguiden.

Metodene for arbeidsprosessen er nært knyttet til hensikten med denne oppgaven. Kvale og Brinkmann skriver at ««[...] tanker og betydninger får sin legitimitet når de setter oss i stand til å mestre den verden vi befinner oss i» (Kvale og Brinkmann 2012: 74). Det er med andre ord sånn at mitt ønske om å avdekke Lassens, Svendsens og Wangs holdninger til sjangre har en verdi, fordi prosjektet bidrar til bedre forståelse av samtiden.

3.6 Etterarbeid

Som nevnt har arbeidet vært preget av parallelle prosesser der strukturering, planlegging, tolkning, skriving, tenking, analyse, problematisering og lesing har foregått samtidig. Likevel kan man i grove trekk betrakte forarbeidet som bestående av planlegging og gjennomføring av intervju, mens etterarbeidet har bestått av transkripsjon og analyse av intervjuene, samt prosessen med å knytte empirien til teori og til slutt skrivingen av denne oppgaven. For- og etterarbeid har fungert som en gjensidig symbiose, der prosessene har gått over i hverandre, mens musikkanalysen ble gjort til slutt. Det førte til at den kunnskap og erfaring som jeg ervervet meg gjennom arbeidet med empiri og teori, i tillegg til de inntrykkene jeg fikk på konsertene, har dannet et godt grunnlag for de metodene som er brukt i musikkanalysen.

Analysen av intervjuene startet allerede mens den intersubjektive samtalen pågikk, fordi persepsjonen av mening er naturlig i kommunikasjonen med andre mennesker. Dersom jeg ikke hadde reflektert over det som ble sagt hadde jeg for eksempel ikke vært i stand til å stille oppfølgingsspørsmål. Ved hjelp av lyd-opptak av intervjuene ble transkripsjonsprosessen så nøyaktig som mulig, og det hendte seg at dette bidro til ytterligere forståelse. Noen ganger hadde jeg misforstått det som ble sagt i intervjuene, og lydopptaket fungerte da som en kvalitetssikring av materialet.

Videre ble materialet kategorisert ut fra samtaleemnenes grad av betydning. Dømmingen av hvilke utsagn som var essensielle ble fattet på bakgrunn av intervjupersonenes engasjement under intervjuet og oppgavens tema og avgrensning. På den måten kunne jeg sile ut essensen av intervjuene og trekke fram de ytringene som var særlig interessante eller svært viktige for intervjupersonene. Siden intervjupersonene stort sett snakker om de samme temaene, men på totalt ulike måter, følte jeg at det ble feil å kategorisere dem etter tema. Isteden tok jeg hvert av intervjuene på alvor ved å presentere essensen i hver av dem ut fra hvordan samtalen forløp i den faktiske gjennomføringen av intervjuet. På den måten oppnådde jeg også en slags kontinuitet og logiske overganger mellom samtaleemnene, istedenfor at ytringene ble framstilt som fragmenterte uttalelser.

3.7 Om musikalsk analyse

Når man diskuterer musikk, diskuterer man et klanglig materiale, et abstrakt materiale. Til tross for at dagens teknologi tillater å stoppe og starte en låt, spole fram til spesifikke steder i den og gjør det mulig å endre tempoet for å skille ut detaljer, så er likevel materialet flyktig og utfolder seg i tiden som går. Dette gjør musikalsk persepsjon utfordrende. I tillegg er musikken til Duplex kompleks og en musikkanalyse i tradisjonell forstand som tar for seg harmonisk struktur, transkripsjon av rytme og melodier ville ha vært en stor hørelære-orientert jobb. Mye av kommunikasjonen mellom Lassen og Svendsen foregår uten hjelp av noter, og jeg syntes det var kunstig å trykke musikken deres inn i et notebilde, særlig siden hensikten med å analysere musikken deres var å forstå deres forhold til sjangre bedre. Holts analyse av populærmusikalske tekster fungerte som inspirasjon i den forbindelse. Disse tekstene var ikke avgrenset til klanglig materiale, men gikk heller ut på å gjøre rede for essensen av det helhetlige bildet som det klanglige materiale var en del av. Eksempelvis ville Holt få en dypere forståelse av den amerikanske «folk music» og undersøkte derfor filmen *O Brother, Where Art Thou?* der både filmens handling og musikkens betydning ble forklart (Holt 2007). Måten Holt skriver analyse på virker som en fortelling om hans kunstneriske opplevelse, noe som passer for den teksten som skal undersøkes. Dette innebærer at analysemetoder bør tilpasses etter hvilken tekst man ønsker å analysere og målet for analysen.

I mitt tilfelle ønsker jeg altså å undersøke hvilke holdninger Duplex har til sjangre, og som man vil se av selve musikkanalysen, mener jeg at man vil komme langt med å se på hvordan musikerne kommuniserer. Siden Duplex er opptatt av variasjon og improvisasjon, valgte jeg å betrakte all den konsertobservasjonen som jeg har gjort i løpet av dette prosjektet som den musikalske teksten til gjenstand for undersøkelse. På den måten kunne jeg se på hvordan musikerne varierte sine virkemidler og hvordan samspillet foregikk. Ved en narrativ gjenfortelling av konsertopplevelsene evner jeg å sette ord på det som skjedde, samtidig som at det blir tydelig hvordan Duplex spiller — hva som er viktig for dem. Jeg mener at dette gir større rom for refleksjon enn ved transkripsjon og notert gjengivelse av det klanglige materialet. Leseren blir muligens også mer engasjert siden analysen fungerer som en fortelling og en narrativ tolkning innebærer at leseren ikke må inneha notesluningskunnskap for å forstå analysen.

KAPITTEL 4

EMPIRI

4.1 Struktur

Denne delen av oppgaven har til hensikt å presentere de empiriske funnene i oppgaven. Funnene følger en inndeling som tar utgangspunkt i den faktiske gjennomføringen av intervjuene. Med dette menes altså at strukturen har blitt bestemt ut fra når intervjuene skjedde og hva som kom fram i hver av samtalene. Selv om det var mulig å finne en god del av enighet mellom intervjupersonene, var aldri ytringene helt identiske. Ved å presentere intervjuene hver for seg blir hver historie formidlet uten å falle i skyggen av de andre intervjupersonenes synspunkter.

Noen ganger kom vi inn på temaer der jeg skjønnte at intervjupersonen hadde forsnakket seg eller der praten ble irrelevant for denne oppgaven. Disse passasjene har selvsagt blitt kuttet. Et bevisst etisk ansvar med hensyn til forskning og intervjupersonenes ve og vel har altså blitt benyttet i arbeidet med transkripsjon og analyse, noe som samsvarer med retningslinjene i *Det kvalitative forskningsintervju* (Kvale og Brinkmann 2012).

For å være i stand til å avgjøre hvilke ytringer som var viktige for å besvare problemstillingen, var det viktig å ha kjennskap til teoriene. Teoridelen i kapittel 1 fungerte derfor som et utgangspunkt, og tolkningen av empirien i denne delen muliggjør en fordypning og videreføring av disse teoriene.

Her er oversikten over de seks intervjuene som ble gjort. For å opprettholde oversikten har jeg laget beskrivende navn på hvert av dem:

1- *Duplex-samtale*. I startfasen av dette prosjektet tok jeg en samtale med Lassen og Svendsen. Hensikten var å få grunnleggende informasjon om Duplex. Samtalen viste seg derimot å bli til et fruktbart intervju der mye kunne brukes i oppgaven.

2- *Duplex-øving*. Senere fikk jeg observere en av øvingene deres, der det også ble rom for å stille konkrete spørsmål om den kreative prosessen som ligger bak låtene deres.

3- *Kommentar til kronikk*. I forbindelse med at jeg snublet over en kronikk som Svendsen skrev i 2012, var det nødvendig å stille ham noen spørsmål som kunne oppklare hans nåværende synspunkt på sjangre.

4- *Hovedintervju med Svendsen*. Da oppgaven hadde tatt mer form ble det nødvendig å intervju Svendsen på nytt, siden flere konkrete spørsmål reiste seg.

5- *Hovedintervju med Lassen*. Det siste intervjuet jeg gjorde med Svendsen gjorde meg nysgjerrig på om det kunne være noe sammenfall med Lassen og jeg gjorde enda et intervju med ham.

6- *Hovedintervju med Wang*. Etter hvert lot det seg gjøre å trekke inn en ytterligere intervjuperson som kunne kaste mer lys over holdninger til sjangre og intervjuet med Wang ble gjennomført.

4.2 Duplex-samtale

I utgangspunktet ble Duplex formet fordi Svendsen og Lassen kjente hverandre fra å ha spilt sammen i andre band. Erfaringen gjorde at de følte seg sterke nok til å fungere sammen i en duo, selv om det formatet kan være krevende:

Det blir jo på en måte en sånn utfordring også, med tanke på lydbildet. Det er jo ikke så lett å spille to stykk sammen alltid, fordi det er så nakent. Det er jo egentlig to melodi-instrumenter. Eller, at de ikke har akkorder, så det er ganske nakent opplegg (Lassen 2015a¹⁵).

¹⁵ I litteraturlista står dette intervjuet oppført som «Lassen, Harald og Svendsen, Christian Meaas 2015a». Jeg har imidlertid tatt meg friheten til å bruke referansene «Lassen 2015a» og «Svendsen 2015a» for å understreke hvem av dem som til enhver tid siteres.

Allerede her aner man en ukonvensjonalitet i henhold til jazztradisjonen. Berliners *Thinking in Jazz – The Infinite art of improvisation* tar for seg de etablerte normene innen jazzimprovisasjon. Studien er på ingen måte smal, men kan likevel betraktes som en forklaringsmodell for hva som er vanlig praksis for improviserende musikere. Det betyr ikke at alle musikere gjør alt på samme måte, eller at den kunstneriske friheten er tøylet. Tvert imot tar Berliner kreativitet med i betraktningen ved å gi kapitlene i boka navn som «Seeing Out a Bit: Expanding Upon Early Influences» og ved å bruke begrepet «cycle of creativity»:

Many [improviserende musikere] describe their performance histories as ongoing cycles of creativity during which the proportion of old to new musical ideas conceived during a particular composition's solos constantly changes (Berliner 1994: 271).

Selv om kreativitet blir medregnet, finnes det likevel rammer som de improviserende musikerne i hans studie forholder seg til. Disse rammene fungerer ikke først og fremst som rammer, men som hjelpemidler og basis for musikalsk utøving og musikkskapning. Men ved å gjøre rede for disse metodene, blir resultatet en avdekking av det konvensjonelle innen jazz, slik at man kan konkludere med at bruken av disse metodene kan sies å være beskrivende for jazz. Det er i denne forbindelse Duplex' format blir ukonvensjonelt. Instrumenteringen i de fleste jazz-stiler kjennetegnes som regel av ensembler med flere enn to instrumenter:

Joe Oliver's Creole Jazz Band in the twenties, Fletcher Henderson's orchestra featuring Don Redman's arrangements in the thirties, Charlie Parker and Dizzy Gillespie's quintet in the forties, and Ornette Coleman's pianoless quartet in the sixties each became the prototype for many bands performing, respectively, in their New Orleans, swing, bebop, and free jazz styles (ibid.: 291).

Berliner mener også at de konvensjonelle improvisasjonspraksisene bygges på følgende grunnlag:

Composed pieces or tunes, consisting of a melody and an accompanying harmonic progression, have provided the structure for improvisations throughout most of the history of jazz (ibid.: 63).

Duo-formatet til Duplex går altså imot de konvensjonelle normene innen jazz, siden det harmoniske grunnlaget blir annerledes uten akkordinstrument. Det er imidlertid viktig å understreke at Berliners beskrivelse gjelder for *mesteparten* av jazz (loc.cit.), fordi det også er et etablert kjennetegn ved jazz å nettopp ta avstand fra de konvensjonelle normene. Det er på bakgrunn av denne tilbøyeligheten at DeVaux kritiserer Berliners definisjon av jazz:

Jazz, in other words, is formed in bebop's image as the art of highly disciplined virtuoso instrumentalists. Other possible definitions — jazz as dance music or popular music (as in the Swing Era or jazz-rock fusion), jazz as avant-garde experimentalism — are marginalized or implicitly dismissed (DeVeaux 1998: 395).

Som i teorikapitlet havner man oppi debatten om hvilken musikk som faller innenfor og utenfor kategorien jazz. Dersom man forsøker å forsvare grensene til jazzfeltet, vil man ifølge Gabbard møte på problemer, fordi jazz er i stadig forandring:

The actual development of a jazz canon — not to mention the critic's role in the process — is complex and multidetermined, caught in a complicated web of changing conditions (Gabbard 1995 :8).

Det er nettopp på grunn av de mange mulige definisjonene av jazz, og de alltid skiftende kontekstuelle forholdene at denne oppgaven ikke setter seg til doms over hva som kan defineres som jazz og ikke, men heller søker etter musikernes meninger om temaet. Disse meningene kommer ikke bare til uttrykk gjennom det musikerne sier, men også gjennom det de gjør i praksis. I den innledende presentasjonen av Duplex beskrives det hvordan utfordringene ved duoformatet krever at musikerne fyller lydbildet med pianoklanger, plystring, sang, teknologiske effekter. Trolig er det også utfordringene med duo-formatet som er bakgrunnen for at Duplex har valgt å ha med to strykere på innspillingen av *Én*. Lassen kommenterer avvikene fra duo-formatet slik:

Besetningen kan styre musikerne veldig mye. Styre musikken. Men som du sikkert så på konserten, så må det ikke være bass og sax hele tiden. Vi er jo to stykker, og vi er de vi er. Det er summen av hvem vi er som er Duplex ikke det at jeg spiller sax og at Christian spiller bass (Lassen 2015a).

Praksisen til duoen er interessant fordi den understreker et dualistisk forhold til sjangre. Den kreative dragkampen mellom tradisjon og nyskaping som Norges musikkhøgskole legger til rette for er også tilstede i Duplex musikkutøving. Samtidig som at Lassen påpeker at duo-formatet tvinger dem ut av mønstre, føler musikerne på et ansvar for å fylle lydbildet og få låtene til å «fungere» i tråd med et jazz-estetisk perspektiv. Det betyr at det må eksistere noen forventninger, eller noen musikalske idealer som legger føringer for ensemblet. Det er ikke sikkert at disse forventningene oppleves som et begrensende rammeverk, men det musikalske resultatet står uansett igjen som bevis på den dualismen som preger jazz. I intervjuet sier jeg at jeg får inntrykket av at Lassen og Svendsen ikke holder seg til bestemte sjanger-rammer. Som respons til påstanden svarer Svendsen:

Vi bare lager musikk, liksom, og så kan man jo snakke lenge om hva man skal kalle ting. Men det blir opp til offentligheten å kalle det et eller annet. Man kan være litt strategisk å bevisst kalle det noe, slik at man unngår å få en merkelapp man ikke vil ha. Men altså, vi prøver ikke å passe inn i et konsept eller et sjangerformat (Svendsen 2015a).

Denne uttalelsen står ikke helt i stil med sitatet på side 4, der Svendsen sier at Duplex er å regne som et tilskudd til jazzfloraen. Det er imidlertid ingen grunn til å arrestere musikerne for å ha motstridende uttalelser. Nok en gang blir dualismen understreket, i tillegg til at fraværet av definitiv kategorisering fungerer som bevis på at sjangerbegrepene er plastiske.

Uttalelsen til Svendsen er også med på å definere forventningene som følger med spesifikke roller innen det kulturelle feltet. Ifølge Frith er man både som lytter og kritiker nødt til å dømme og diskriminere for å kunne diskutere populærkultur (Frith 1996: 4).

Som sagt mener Frith at man kan se jazz som en del av populærmusikk-kulturen og dermed blir sitatet over også gjeldende for jazz. Det som imidlertid kommer fram av sitatet til Svendsen er at selv om musikerne har en viss definisjonsmakt så er det en større interesse for å utvikle et begrepsapparat hos musikkkritikere, forskere og andre lyttere. Dette stemmer overens med de forutsetningene som Eriksen mener er gjeldende for antropologi (Eriksen 2010: 45). Selv om denne oppgaven ikke har til hensikt å hverken dømme, kategorisere eller verdsette musikken til Lassen, Svendsen og Wang på noen spesifikk måte, så er jeg avhengig av å definere og diskriminere for å kunne gjøre musikkanalysen og knytte det empiriske materialet til teori.

Lassen peker også på offentlighetens interesse, samtidig som at det er tydelig at også han selv har en formening om hva som er med på å definere jazz:

[Det blir] veldig interessant for oss å se i slutten av året hva du opplever musikken som. Det er jo fem millioner tolkninger av hva vi driver med. Men altså, vi driver mye med improvisasjon, og det er jo klart at improvisasjon hører hjemme i jazz (Lassen 2015a).

Videre i intervjuet legger jeg fram hypotesen om en økende grad av eklektisisme for dagens musikere. Svendsen kan bekrefte hypotesen, og hevder samtidig at sjangeroverskridelsen i større grad gjelder vekslinger og lån mellom pop-musikk og jazz:

På 60- og 70-tallet drev dem [jazzmusikerne] på med funk, på 80-tallet mer elektronisk, og nå er det liksom mer popmusikk [...] sånn sett er jazz mer en «approach» enn nødvendigvis en sjanger. Det kan brukes både som en sjangerbetegnende ting og som en tilnærmingemetode (Svendsen 2015a).

Denne beskrivelsen er litt problematisk fordi den antyder at elektronisk musikk og funk ikke kan betraktes som pop-musikk. Igjen viser det seg at sjangerdefinisjoner endres. Av uttalelsen til Svendsen får jeg inntrykk av at han betrakter «pop-musikk» som populærmusikken i nåtiden. For å avgrense hva han mener med termen funk, må derfor Svendsen benytte seg av årstall slik at konteksten blir klar og da vet man *hvilken* funk han mener. Lassen trekker i samme vending inn Emilie Nicolas og Susanne Sundfør som først og fremst kan sees på som pop-artister¹⁶, men som har solid erfaring og ferdigheter innen jazz (og andre sjangre) og som begge samarbeider med jazzmusikere. Jeg spør om det kan være slik at det er en sammenheng mellom forventningene til at jazzmusikere skal ha en viss egenart og deres søken etter inspirasjon i pop-musikk. Til dette svarer Lassen:

Absolutt. Men jeg tenker at det kanskje er mer sånn at for fem år siden — for å bruke det forferdelige ordet jazz-pop; det er forferdelig for da får du den der Silje Nergård-følelsen, at det er pop-musikk som flørter litt med jazz, men det har liksom blitt en annen stil nå. Nå er det jazzmusikere som flørter litt med pop-musikk, så det blir mer interessant. Jeg tror jazzmusikere har den der fleksibiliteten de lærer av improvisasjon og derfor gjør de det interessant (Lassen 2015a).

Lassen underbygger her hypotesen som ble presentert i begynnelsen; der *er* nye tendenser i emning. Jeg spør videre om det kan være at jazzmusikernes flørting med pop-musikk kan være et resultat av strategisk, økonomisk tankegang og Lassen svarer:

Det er jo på en måte faren, da – at man kanskje er redd for å ... eller *jeg* er egentlig ikke så redd for det, da, men at folk kanskje tenker at en tilpasser seg det lyttemønsteret: radio. Jeg tror det er en del av en prosess som har ført til at jazzmusikere plutselig blir innafor på sånne steder som Øyafestivalen. Der spiller Jaga Jazzist og The Shining og Trondheim jazzorkester; plutselig får jazzmusikerne «cred» i et annet miljø, sånn som i p3-miljøet. Som igjen kanskje gjør at p3-miljøet blir litt mer eksperimenterende, da (Lassen 2015a).

¹⁶ Her er det litt upresist å bruke ordet «pop-artister» siden disse musikernes eklektiske utøving gjør at den uspesifiserte termen «artister» antagelig blir mer presis. Grunnen til at jeg likevel har valgt å bruke den er på grunn av Lassens bruk av termen. Han betrakter musikken til Nicolas og Sundfør som representativ for det som er populært i dag og dette er ikke egentlig direkte feil. Igjen ser vi at sjangerbegreper er i stadig forandring.

Siden Lassen understreker at han ikke er så redd for hva «folk» tenker (som jeg antar betyr lytterne og aktører i musikklivet) og samtidig evner å se fordelene med sjangeroverskridelse, så tolker jeg det som et uttrykk for at han ønsker forandring velkommen. Sjangeroverskridelse kan altså bidra til økte muligheter for jazzmusikere i tillegg til å utvide horisontene til et «mainstream» publikum.

Som jeg skrev innledningsvis, så vil det ikke bli upresist å betrakte Duplex som et jazzensemble. I forlengelsen av dette mener jeg også at det er naturlig å få assosiasjoner til plateselskapet ECM (Edition of Contemporary Music) når man hører musikken deres. Jeg spør derfor musikerne om ECM har vært en inspirasjonskilde. Lassen sier i den forbindelse at selv om de ikke har en klar idé om å skulle etterligne et slik klangideal, så vil assosiasjonene automatisk trukket ditt: «[...] hvis man er hvit, fra Norge og spiller saksofon melodisk, så blir man linket til Garbarek, uansett liksom»(ibid.). Denne uttalelsen er interessant fordi også hudfarge er med på å definere sjangre (jf. Brackett 2005). Jeg stiller meg likevel skeptisk til utsagnet. Er det virkelig slik at en som hadde vært mørk i huden men spilt helt likt *ikke* hadde blitt assosiert med ECM-sound? Slike spørsmål blir vanskelige å diskutere fordi det er lett å gjøre uetisk generalisering. Populærmusikalsk diskusjon om rase *er* imidlertid både viktig og høyst aktuelt¹⁷, men kan dessverre ikke inkluderes innenfor denne oppgavens avgrensning. En annen grunn til at jeg ikke går mer inn på denne diskusjonen er på grunn av ECMs beskrivelse av to eksempler på musikken de gir ut:

Jazz, an amalgam-form, a melting-pot music from day one, has always drawn from sources beyond itself. On *Break Stuff* Vijay Iyer plays Monk, Coltrane and Strayhorn, giants of the tradition, but also incorporates influence from West African drumming, South Indian mridangam playing, Brooklyn hiphop and Detroit techno, and names pieces after the birds of New York, those migrants who still cross borders with impunity. Another Bird is referenced in Chris Potter's magnum opus *Imaginary Cities*. *Charlie Parker with Strings* is a touchstone here, so too Béla Bartók and orchestras of the Arab world (jf. ECM).

Jeg mener ikke å påstå at Lassen er av den oppfatning av at ECM har en eller annen form for ekskluderende «hvithet» over seg, men at grunnlaget for assosiasjonene til Jan Garbarek må (eller i hvert fall «bør») ha mer med sound enn hudfarge å gjøre.

¹⁷ Særlig med tanke på Rønsens anmeldelse av Beyoncé's og Kendrick Lamars nylige utgivelser.

4.3 Duplex-øving

Observasjonen av øvingen til Duplex resulterte i store mengder notater om samspillet deres og hensikten var ikke at jeg skulle gjennomføre et intervju. Mot slutten ble det likevel rom for noen spørsmål og jeg lurte på hvorfor de i så stor grad improviserer og hva som er årsakene til at de ønsker å være nyskapende. Svendsen svarte at «det handler om å akseptere at man ikke gammel enda» og framholdt videre: «Livet er for kort til at man skal gjøre det som andre allerede har gjort, da blir det lite framdrift» (Svendsen 2015b). Lassen nikket og føyde til: «Men det er slitsomt fordi vi hele tiden må finne opp kruttet på nytt. Egentlig har jo alt blitt gjort før, men det handler om å tørre å utfordre seg selv estetisk» (Lassen 2015b).

Jeg spør om de føler på et slags ansvar på å bryte med tradisjoner, og til dette svarer Lassen: «Det er ikke sånn at vi tar avstand fra noe. Det synes jeg er en litt sånn punktholdning. Motivasjonen er ikke å gå imot noe, motivasjonen er å gjøre noe nytt» (Lassen 2015b). Denne samtalen gjorde at jeg fikk inntrykk av at Duplex' eklektisisme ikke bare er en naturlig reaksjon på kontekstuelle forhold, eller at det er inkorporert i det å være jazzmusiker: Det ligger også en subjektiv og personlig drivkraft bak. Det handler om at det føles godt å være kreativ og at det føles godt å ikke bli lei mens man spiller:

Vi improviserer for at ting skal forandre seg. Når vi øver og trækker i en dårlig salat veldig lenge, så kan det løse seg når vi improviserer (Lassen 2015b).

4.4 Kommentar til kronikk

I 2012 skrev Svendsen en kronikk til jazzinorge.no der han reagerte på en konsert under festivalen By:Larm samme år. Et av innslagene hadde programtittelen «Bugge presenterer» der Bugge Wesseltoft presenterte tre band som «framtida i norsk jazz». Svendsen følte at bandene ikke kunne betraktes som jazz. Siden han var klar over at termen *jazz* kan ha ulik mening for ulike mennesker, spurte han musikerne i bandene om de ville si at de spilte jazz. Bare ett av tre band syntes termen jazz kunne stemme. Svendsen forklarer hvorfor dette er problematisk:

By:Larm har et stort publikum, og det er reelt å anta at majoriteten av dette publikummet ikke er den gjengse jazzfantast. Når Nasjonal Jazzscene, Victoria likevel fylles til randen av festivalgjengere som er hypp på å sjekke ut et jazzarrangement, er det synd at de ikke får høre jazzmusikk (Svendsen 2015).

Videre forklarer han at det å redefinere begrepet jazz for å nå flere publikummere vil gå på bekostning av de som faktisk spiller jazz / improvisert musikk og sier i samme vending: «Det skader ikke å innse at jazz ikke er populærmusikk lenger[...]» (loc.cit.).

Svendsen mener at selv om jazzutdannede musikere slutter å spille jazz og heller går over til å spille rock/pop, så blir de fortsatt sett på som jazzmusikere av kritikere og arrangører. Ifølge Svendsen fører dette til at potensielle rock/pop-publikummere ikke oppsøker musikken, for disse vil komme til å styre unna merkelappen jazz. I tillegg vil pop/rock-band som presenteres som jazz-ensembler ta over de arenaene som er tiltenkt jazzmusikere (loc.cit.).

Jeg ble overrasket over kronikken siden Svendsen er en fleksibel musiker som stadig krysser sjangergrenser. Først og fremst ønsket jeg å finne ut om Svendsen fortsatt mener det han skrev i 2012 og ringte ham. Svendsen svarte at han fortsatt stod for det han hadde sagt og at dersom musikerne i de bandene som ble presentert av Bugge hadde kalt musikken sin for jazz selv, så hadde saken vært en annen. Han utdypet ved å si at jazzmusikere som flørter med pop-musikk slår an i flere kanaler og burde la de kanalene som er smalere være tilgjengelig for de som faktisk trenger disse (Svendsen 2015). Av dette kan man tolke det som at Svendsen mener at jazzmusikere som spiller musikk som ikke flørter med pop-musikk har vanskeligere for å lykkes og han mener at det må ha vært av kommersielle grunner at de tre bandene ble valgt ut.

Negus er en av dem som har tatt for seg forholdet mellom kreativitet og kommersialitet. En etablert oppfatning er at musikerne, produsentene og andre utøvende aktører står på den ene siden og må kjempe mot plateselskapene og underholdningsbransjen på den andre siden (Negus 1996: 46) (i dette tilfellet Victoria nasjonal jazzscene). Negus mener imidlertid at det ikke stemmer helt at musikklivet er musikkindustriens marionett og introduserer følgende forklaring på sammenhengen mellom industri og utøving: «[...] *an industry produces culture and culture produces an industry*» (Negus 1999: 14). Det er altså her snakk om en symbiose mellom musikklivet og industrien. I denne forbindelse er det interessant å lese Wesseltofts motsvar til Svendsen. Wesseltoft sier at det overhodet ikke er noen kommersielle forhold som har ligget til grunn for hvilke band han valgte, og at han ikke er særlig opptatt av om de spiller jazz eller ikke nettopp fordi jazz er en eklektisk sjanger (Wesseltoft 2012). Nettopp det at jazz er en eklektisk sjanger gjorde at jeg ble overrasket over Svendsens kronikk. Wesseltoft utdyper ytterligere:

[...]det ligger i jazzmusikerens natur å bruke alle inspirasjonskilder i musikken sin. I det øyeblikket jazzen blir puttet i bås og ikke tar inn andre kilder er den død. tro mine ord. Se bare på den mer kommersielle delen av amerikansk jazz med Wynton Marsalis i spissen. Komplett død musikk spør du meg (Wesseltoft 2012).

Også DeVaux trekker fram Marsalis som eksempel på en musiker som blir sett på som en forkjemper for et utdatert, kunstig og statisk syn på hva jazz er og kan bli, og påpeker at denne har blitt beskrevet som en muggen fiken¹⁸ (jf. Santoro i DeVaux 1991: 527). Jeg vil ikke påstå at Svendsen med sin åpenhet ovenfor alle mulige inspirasjonskilder fortjener samme kallenavn. Dette er særlig siden han sier at det kan være smart å blande ulike uttrykk i sammensettingen av festivalprogram og at det vil være hensiktsmessig av både økonomiske, sosiale, politiske og etiske årsaker. Men Svendsen framholder samtidig at denne blandingen av uttrykk må være balansert, og da balansert mellom det som kalles jazz og det som ikke kan kalles jazz (Svendsen 2012). Kronikken til Svendsen understreker det som ble avdekket i teorikapittelet: Sjangerbegreper er nødvendige uunngåelige. Samtidig er de foranderlige og selv om de i bunn og grunn oppstår av konvensjoner etablert i fellesskap (jf. Holt 2007: 1-4) kan de også defineres subjektivt.

4.5 Hovedintervju med Svendsen

Da oppgaven tok mer form var det nødvendig å utføre grundigere intervju med Lassen, Svendsen og Wang, siden jeg hadde tydeligere for meg hva jeg trengte å vite. På denne tiden var Svendsen på turné i Japan og intervjuet ble gjennomført via Skype. Siden improvisasjon er sentralt innenfor jazz og kan sees på som en fellestegner mellom uttrykkene jazz, populærmusikk, fusion og fri/ improvisert musikk ønsket jeg å høre hvordan Svendsen definerer improvisasjon. Han ser på improvisasjon som et ideal der man trakter etter å kunne være helt fri, men at det er umulig å være helt fri:

[...] hvis det eneste du kan på piano er «Lisa gikk til skolen» og du blir bedt om å improvisere, så er det ganske sannsynlig at du kommer til å spille noe fra «Lisa gikk til skolen» [...] (Svendsen 2016).

¹⁸ Min oversettelse av «latter-day moldy figs» (DeVaux 1991: 527).

Svendsen sier imidlertid at det ikke er mulig å fullstendig unngå improvisasjon heller: «Selv om du spiller klassisk musikk, så tradisjonsrikt og så etter notene som du bare kan, så er du uansett ikke en robot» (loc.cit.) En tolkning av et klassisk stykke vil også være å improvisere, ifølge Svendsen og framholder at improvisasjon handler om å skape i øyeblikket (loc.cit.).

Denne sistnevnte måten å definere improvisasjon på har imidlertid blitt kritisert av Berliner. Han mener at det å se på improvisasjon som komponering i øyeblikket gjør at man neglisjerer all den øving og kunnskap som har blitt gjort i forkant av selve utførelsen: «there is far more to improvisation than meets the ear» (Berliner 1994: 3). I studien sin gjør Berliner rede for alle slike forberedelser i tillegg til at han redegjør for kontekstuelle omstendigheter som vil spille inn på en jazzmusikers utøving. Svendsens uttalelser står likevel ikke i kontrast til Berliner siden han tar med i betraktningen at man alltid vil være påvirket av det man har øvd på før. Lassen mener at alt en musiker øver på vil kunne være til hjelp i improvisasjonssammenheng: «Man har på en måte en verktøykasse med musikalske innflytelser og så tar man tak i ting som man har lyst til å bruke» (Lassen 2016).

Her er det mulig å se improvisasjon på to forskjellige måter. Man kan se på improvisasjon som å leke seg med alle de innflytelser man har tilgjengelig, men samtidig innenfor visse rammer. Et eksempel på dette er når Berliner undersøker bebopmusikerens improvisasjonsmetoder. Den andre måten er å betrakte improvisasjon som de små variasjonene som alltid vil oppstå i utøvelsen av musikk– bevisst eller ubevisst. Dette man man kalle mikro-improvisasjon, og for eksempel *groove* kan sies å være et resultat av mikroimprovisasjon. Monson definerer groove som «[...] a rhythmic relationship or feeling existing between two or more musical parts» (Monson i DeVaux 1998: 404). Måten en musiker plasserer, fraserer, artikulerer og varierer i interaksjon med andre musikere vil altså lede til denne rytmiske følelsen. I tolkningen av intervjuet med Wang vil kommer jeg tilbake til dette (se side 59).

Uansett hvilken av de to måtene å improvisere på man benytter seg av, så vil improvisasjon involvere komplekse og intellektuelle skapelsesprosesser i en sosialmusikalsk setting. Derfor er det interessant når Svendsen sier at improvisasjon også kan defineres som det å koble ut:

[...]når jeg sier kobler ut, så mener jeg ikke at ting slutter å fungere, men du i hvert fall ikke er bevisst på de valgene du tar. Da kan vi begynne å snakke om improvisasjon! Altså, det som skjer, det skjer som en følge av det som har vært og det som kommer til å komme og det som er, men uten at det er noe refleksjon og dømming rundt det, da (Svendsen 2016).

Jeg spør om det å koble ut intellektet betyr at Svendsen ikke tenker teoretisk i en improvisasjonssammenheng. Han svarer at han selvsagt tenker teoretisk fordi han ikke alltid *klarer* å koble ut og at det er nettopp derfor han anser improvisasjon som et ideal: idealet er å være helt fri (loc.cit.). Svendsen mener at det å koble ut intellektet kan være en terapeutisk opplevelse fordi man slutter å vurdere alle inntrykk man får og alt det man gjør i en musikalsk utførelse. Han mener det er frigjørende å kunne unnlate å prosessere alle inntrykk. Det er utrolig nok en sammenheng mellom de kognitive prosessene som er nødvendige for å øve inn musikalsk materiale og utkoblingen i improvisasjonssetting. Ifølge Svendsen så kan øvingen som ligger bak en improvisasjon bidra til at man kobler ut: «Når du kan det, når det er noe du har lært, så vet du hva du gjør. Da går fingrene av seg selv og så står du bare der og digger musikken, liksom» (loc.cit.).

Siden Svendsen også spiller i Nakama, som kan betegnes som et fri-jazz-ensemble, var jeg nysgjerrig å høre hvilke tanker han hadde om fri improvisasjon kontra improvisasjon innenfor definerte rammer (slik som den typen improvisasjon som Berliner undersøker). Ifølge Svendsen kan man heller ikke i denne sammenhengen være helt fri fordi det alltid vil være rammer involvert. Bare det at man benytter seg av et musikkinstrument fungerer som en avgrensning. I Nakama er det særlig formkomposisjonene som er ukonvensjonelle; formen er plastisk. Noen ganger bestemmes formen i det øyeblikket utførelsen skjer. Men til syvende og sist vil det være noen avgrensninger der og

Med en gang du går inn i noe og prøver å forme det på et vis, så er intellektet ditt med en gang i spill.

Du har dine formeninger om hva som er bra og dårlig og det styres av intellektet, mener jeg (loc.cit.).

Det virker som at Svendsen er enig i at det konvensjonelle i musikk har blitt etablert gjennom repetisjon i fellesskap og han synes det er gøy å utfordre akkurat disse konvensjonene. Det kan være at det finnes noen like normer selv innenfor svært ulike sjangre: «det kan være at nye elementer kommer inn i musikken med samme type puls» (loc.cit.). Akkurat dette synes Svendsen det er gøy å utfordre og jeg spør ham hvorfor – hvorfor det er gøy å utfordre lytteren. Til dette svarer han at det kan være spennende å presse lytteren til å lytte på en ikke-intellektuell måte. Dersom lytteren alltid tolker musikk på samme måte, vil også opplevelsene bli relativt like hver gang:

Kanskje kan det være lurt å trene seg opp på å lage musikk som er anti-intellektuell. Selv om dette er et paradoks, for når man tenker og reflekterer, så er jo intellektet alltid i spill [...] Man kanskje si at trener seg opp til å bruke intellektet på en annen måte, så sann sett er kanskje intellektet alltid i spill (loc.cit.).

Selv om Svendsen mener at Nakama bryter med konvensjoner, så ønsker han ikke å påstå at ensemblet gjør noe revolusjonerende. Ifølge ham er det også mange andre som utfordrer hvor hyppig nye elementer introduseres i musikken, selv innenfor musikk som ikke kan betegnes som fri-improvisasjon. Likevel holder han fast ved at «det er viktig å alltid trekke i de vedtatte definisjonene om hva folk liker aller, aller best» (loc.cit.).

Improvisasjon kan altså defineres på flere måter: å være fri, å koble ut intellektet, å skape i øyeblikket, å bryte ned konvensjoner og å improvisere over klare rammer:

[...] for meg er den typen improvisasjon som interesserer meg mest den som er mer fri; fri impro. Det er det ikke veldig mye av i Duplex, for å si det mildt, men jeg liker Duplex likevel, altså! (loc.cit.).

Dette utsagnet bringer samtalen tilbake til sjangertermer og Svendsen sier igjen at sjangertermene ikke er så viktige for jazzmusikere:

Sånn tror jeg det har vært alltid. Den gode musikken er på en måte den som ikke prøver å være noe, det er den musikken som blir laget fordi man hører det for seg. Alle kategoriene har kommet etterpå (loc.cit.).

Disse kategoriene er det altså i mange tilfeller fellesskapet i musikklivet som skaper (jf. Holt 2007), og ifølge Svendsen så har han ingen tanker om hvordan musikken han er med på å skape kategoriseres. Dette synes jeg ikke stemmer helt overens med kronikken hans fra 2012 og jeg klarer ikke helt å akseptere at han ikke bryr seg noen ting om publikums mottakelse. Dette konfronterer jeg ham med ved å gå inn på hvordan han fremstår på scenen: Tenker han noe over hvordan han er kledd og hvordan han ter seg? Svendsen svarer at han ideelt sett kunne ønske at han ikke tenkte på dette i det hele tatt, og at selv om han ønsker å være så naturlig som mulig uten å gjøre seg til så er det han gjør en del av uttrykket. Han vedkjenner at videoen som ble laget i forbindelse med lanseringen av hans soloalbum kan virke litt tilgjort (Svendsen filmes mens han gjør yoga med bassen ved sin side), men at han gjør det fordi han selv synes det virker kult og for å kunne benytte seg av flere medier for å ha flere måter å uttrykke seg på (loc.cit.).

Hensikten med å uttrykke seg mener Svendsen er å gjøre en forskjell i verden – på en god måte. Dette prøver jeg å fiske mer etter; hvordan kan man gjør en forskjell med musikken? Svendsen synes dette er vanskelig å svare på, men sier til slutt at det egentlig er meningen at musikk skal gjøre mennesker mer tolerante. Problemet er imidlertid at de menneskene som kunne hatt godt av å bli mer tolerante ikke kan nås fordi disse ikke ville ha oppsøkt musikken hans: «Så uansett hvor hvor intellektuelt eller stimulerende uttrykket mitt er, så ender det opp meg underholdning for de som er interesserte» (loc.cit.). På bakgrunn av dette mener Svendsen at det ideelle hadde vært om musikken hadde fungert mer som et ritual; et terapeutisk hjelpemiddel, men han avslutter med å le og si: «men i et ideelt samfunn hadde ikke folk trengt terapi!».

4.6 Hovedintervju med Lassen

Begynnelsen av intervjuet med Lassen handlet også om improvisasjon. Lassen mener at definisjonen på improvisasjon må være lek og som sagt, at det kan være en metode og en uttrykksform. Etter hvert går han litt dypere inn på sin forståelse av begrepet:

Jeg vil si at improvisasjon egentlig er det mest menneskelige man kan drive med, for vi improviserer jo alle sammen hver eneste dag. Vi tar valg. Vi må velge på veldig kort tid – hvilket sete skal jeg velge på bussen? Skal jeg gjøre det eller det? [...] Det er improvisasjon hele tiden 24/7 hos alle mennesker, så jeg tror det er viktig å trekke det ned fra et intellektuelt sted, siden dette er noe veldig menneskelig (Lassen 2016).

Jeg spør Lassen om hvorfor han benytter seg av improvisasjon og han svarer at for ham er det veldig naturlig at alt han spiller endrer seg. Livet er fullt av rutiner og man gjør det samme hver dag; danderer sveisen sin på samme måte, sminker seg likt hver eneste dag, kanskje man spiser det samme til frokost hver dag. Lassen mener at det å gjøre nye ting kan gjøre at man får nye opplevelser. Samtidig understreker Lassen viktigheten av samspill. Han mener det er viktig å oppleve noe nytt sammen med andre:

Du kaster ut noe og så tar andre tak i det sammen med deg og prøver å forme det til noe. Du vet aldri hvor det går hen og det er så fantastisk for publikum også. De blir med på en reise som ingen aner hvor skal ende og det kan bli veldig bra eller veldig dårlig. Det er det som er så fantastisk med improvisasjon; det er veldig menneskelig. Det kan vise seg at valgene du tar var elendige: Du valgte et bussete og det viste seg å være veldig dumt, for det kom en person på 300 kg og skulle sette seg ved siden av deg. Men det kan også vise seg å være et perfekt valg, fordi det ikke var noen som satte seg ved siden av deg. Det er det som er det menneskelige. Det kan bli veldig bra og veldig dårlig (loc.cit.).

Jeg spør Lassen om hva det er man opplever – om han kan konkretisere hva han mener. Da forteller han at han som jazzmusiker har opplevd å ha det han kaller en ut-av-deg-selv-opplevelse: «[...] noen få ganger opplever man at man ikke er til stede, på en positiv måte altså» (loc.cit.). Da spør jeg om det betyr at han har fått en form for frihetsfølelse og Lassen svarer igjen at det ikke er mulig å være fri, men at man kan føle. Videre lurer jeg på om det er målet med en framføring det å oppleve noe spesielt eller føle noe spesielt. Lassen sier da:

Jeg tror ikke at jeg har noe spesielt mål når jeg går opp på en scene og skal spille med et band. Altså, selvfølgelig vil man lage god musikk sammen og så definerer man sammen med de andre hva som er god musikk (loc.cit.).

Videre mener Lassen at det er avgjørende å føle seg så fri som mulig når man improviserer, til tross for at man aldri kan være *helt* fri. I tillegg tenker også Lassen at det er vanlig å variere på ørsmå detaljer og altså utføre en form for mikroimprovisasjon. Da presiserer han nok en gang at en jazzmusiker vil trenge et visst spillerom og at det ikke minst er viktig å nullstille seg før en konsert:

Hvis du prøver å forme musikken på noe vis, når det er så mange involvert i samspillet og som alle bidrar med sine tolkninger, så vil du bli skuffa hvis du på forhånd hadde en annen plan for hvordan det skulle låte. Det blir en psykisk påkjenning rett og slett (loc.cit.).

Til tross for at det er viktig å nullstille seg, så mener Lassen at det vil være mulig å ha en slags formening om hvordan samspillet og improvisasjonen utvikler seg dersom man har spilt mye sammen med sine kolleger. Mange av Berliners intervjupersoner bruker *samtale* som en metafor for den interaksjonen som foregår i improvisasjonssammenheng (Berliner 1994: 348). I konvensjonelle jazzensembler er det gjerne en solist som dermed blir den som har ordet, mens tilhørerne lytter til det som blir sagt og responderer. Kanskje sier de seg enige, eller kommer med en innskytelse. Dette bildet kan stemme godt overens med Pixel, fordi selv om et samtaleemne og innholdet i samtalen kan endre seg, så vil man antagelig ha en viss forventning til hvordan «samtalepartneren» (les: medmusikeren) vil respondere.

Hvilke rammer som danner utgangspunktet for et bands musikk har en sentral rolle i denne sammenhengen. Form, sjanger, virkemidler og musikalske kjennetegn vil bidra til at man vet omtrent hvordan resultatet av samspillet vil bli (Berliner 1994). Lassen sier at han er veldig glad i å spille med utgangspunkt i klare rammer: «Jeg synes det er mye morsommere å være inne i en ramme og finne veier ut av den, framfor å bare begynne ute i det blå for å finne fram til et eller annet» (Lassen 2016). Jeg spør om sjanger kan være en slik ramme, men Lassen avfeier dette og sier at han og de han spiller med aldri snakker om sjangre. Det er heller de musikalske elementene som får betydning. Rammeverket kan da være spesifikke riff, komposisjoner eller at man har en slags rollefordeling: «du spiller mørke toner, jeg spiller lyse» (loc. cit.).

I løpet av intervjuet kommer det fram at Lassen rett og slett mener at sjangre er irrelevant for hans musikkskaping. Retningen samtalen tar etter dette viser tydelig hvorfor. Jeg spør om det er et bevisst valg at han og hans medmusikere ikke tenker at sjangre utgjør en del av rammeverket og får svaret:

Vi snakker aldri om det. Vi sier ikke at «vi må ha et sånn jazzkomp her» eller «kan du synge litt R&B her?» [...] Hvis det har forekommet så har det i så fall vært ment humoristisk — «åh, det var tøft da du spilte sånn gospel-bass», men dette sier egentlig veldig lite. Det er mye bedre å bare spille det man tenker, og så er det ikke så viktig å sette ord på hva det er (loc.cit.).

Lassen kommuniserer altså med sine medmusikere gjennom musikk. Å benytte seg av sjangerbegreper dreier seg om å sette ord på musikk (jf. Frith 1996), noe som rett og slett blir irrelevant for Lassen, Svendsen og Wang siden disse kan formidle gjennom sitt instrumentale spill. I likhet med Svendsens forståelse er det altså de musikalske elementene som har noe å si. For musikerne vil det ikke være noen vits i å definere hvilke inspirasjonskilder enhver musikalsk idé kommer fra. Musikerne er opptatt av å lage god musikk, kommunisere med andre musikalsk og å få nye opplevelser.

Videre spør jeg Lassen om det å snakke om sjangre, eller å tenke over hvor de musikalske elementene kommer fra, ville ha ødelagt eller lagt noen uheldige føringer. Til dette svarer Lassen:

Vi har kommet til et punkt der det er veldig ulovlig å snakke om sjangre, men jeg er ikke redd for å snakke om sjangre i det hele tatt. Jeg tenker heller at vi kan snakke mer om sjangre framover for dette gjør oss i stand til å diskutere musikk (loc.cit.).

På dette tidspunktet ble jeg forvirret. Jeg skjønnte ikke hvorfor Lassen plutselig mente at det er viktig å snakke om sjangre siden han avfeide det noen sekunder tidligere. Jeg spør om han mener at det er slik at lytterne trenger sjangre for å kunne fortolke musikken og han svarer:

Nei, ikke lytterne, dere musikkvitere, journalister og arrangører. *Dere* er opptatt av det. Jeg leser stadig sånne setninger: «Nå er alle opptatt av å sjangeroverskriding», men nei, jeg tror ikke vi tenker over det. *Jeg* tenker ikke over det i hvert fall (loc.cit.).

I neste vending kommer det imidlertid fram at det av og til kan være relevant, selv for musikere selv, å snakke om sjangre. Lassen sier at unge mennesker ønsker å bruke hele seg, de ønsker å bruke alt som er tilgjengelig for dem og verden i dag er jo nettopp slik at alt er tilgjengelig: «[...] da trekker man inn swing-trommer og synth og opera og saksofon og alt mulig rart. Men det er klart at akkurat med opera og saksofon; da har noen tenkt over at de vil sette sammen to spesifikke sjangre» (loc.cit.). Det finnes med andre ord unntak, og det er ikke slik at musikerne ikke har en viss kjennskap til sjangre eller avfeier dem. Sjangre vil også spille inn på ulike framføringskontekster. Da jeg spurte Lassen om han fremstår på ulike måter i ulike band svarte han at det prøvde han å la være. Det beste for ham var å bare forsøke å være seg selv, for noe annet ville bare blitt tafatte forsøk på å late som et eller annet. Likevel sier han at konsertsted og publikumsforventninger gjør at musikerne må ta noen hensyn:

Skal vi spille på et stort pop-sted, så er settingen helt annerledes. Folk blir utålmodige fordi de står. Kanskje har de lyst til å skrike og skråle og hoppe opp og ned. [...] Det gir kanskje litt flere forventninger til det sceniske, for på en jazzklubb kan man være mer innadvendt (loc.cit.).

4.7 Hovedintervju med Wang

Wangs forståelse av improvisasjon er i stor grad sammenfallende med Lassens og Svendsens. Hun mener også at improvisasjon er å skape i øyeblikket og peker på at hverdagen er preget av samme type impulsivitet. Bevisstheten rundt improvisasjon kan derfor variere. For Wang personlig er det imidlertid viktig at det er en stor grad av frihet involvert som vil si at: «hvis noen ber meg om å improvisere, så er det jeg som bestemmer hvordan den improvisasjonen skal være» (Wang 2016). Samtidig mener Wang at improvisasjon ikke bare dreier seg om det å spille på instrumentet sitt fordi det også kan være mulig å betrakte det faktum at ingen konserter vil bli totalt like hverandre som en form for improvisasjon. Ifølge Wang kan møtet med spillestedet, møtet med publikum, interaksjon mellom musikerne og alle små faktorer som vil gjøre at det totale bildet av musikken forandres betraktes som improvisasjon (loc.cit.). Siden jeg tidligere i dette kapittelet kalte de små variasjonene som oppstår i samspill som mikro-improvisasjon, så kan vi kanskje snakke om en form for kontekstuell mikro-improvisasjon. Også Berliner avdekket at omgivelsene spiller inn på en opptreden:

Within the lives of bands, circumstances surrounding each performance introduce a bundle of variables that affects the art of improvisation (Berliner 1994: 449).

Graden av improvisasjon kan også variere ifølge Wang:

[...] for eksempel i en jazzstandardlåt, så improviserer man over et satt akkord-skjema, men så kan det jo også være helt totalt fri improvisasjon med mer at man lager rare lyder på instrumentet at man har en helt sånn fri holdning til musikk og definisjonen av musikk kan være skrape og gnikke-lyder; andre ting enn toner (Wang 2016).

I forbindelse med mikro-improvisasjon forklarer Wang at dersom hun spiller en groove sammen med en trommeslager, vil hun komme til å forandre denne grooven over tid, gjennom små variasjonen. Dette er også en form for improvisasjon, og minner om det Berliner kaller tolkning av *time*. Dette innebærer at en utøver evner å «[...] articulate a regular [...] pattern in slightly different positions, before, on top of, and after the beat, without changing the actual tempo» (Berliner 1994: 351).

Jeg spør om Wang mener at det alltid vil være rammer involvert og hun svarer at det vil nok ofte være noen rammer der, men at det ikke er sikkert at man vet hva disse rammene er eller at er bevisst på om man holder seg innenfor dem eller om man bryter ut av dem. Derfor mener Wang at improvisasjon kan betraktes som en uttrykksform (Wang 2016.).

I likhet med Svendsen mener Wang at det er viktig for improvisasjon å ha gode instrumentale ferdigheter for å kunne gi slipp på den mentale kontrollen:

[Dersom] man kan håndverket sitt, og kjenner instrumentet sitt relativt godt, da har man en frihet til å kunne spille hva som helst, man har noen sjangerbetegnelser inne, man vet definisjonene på hva som er de ulike: Hva som er forskjell på indierock og frijazz (loc.cit.).

Wang trekker dette lenger og sier at hun har inntrykket av at frijazzutøvere ofte har gått gjennom en lang prosess med tilegning av kunnskap og instrumentale ferdigheter. I den forbindelse trekker hun fram Sidsel Endresen og Stian Westerhus som eksempler og sier at disse to har bygd seg opp en stor musikalsk bank slik at de har mange redskaper tilgjengelig for å kunne rive seg løs. Dersom man er trygg på instrumentet sitt vil man tørre å ta flere sjanser (loc.cit.).

For å relatere intervjuet til formålet med masterprosjektet spør jeg Wang hvordan improvisasjon brukes i Pixel og hun fortalte at i arbeidet med deres siste album *Golden Years* ble låtene laget kollektivt. Det vil si at alle bandmedlemmene kastet ut idéer, varierte sine roller og lekte seg fram med de musikalske elementene og virkemidlene. På grunn av denne arbeidsmåten ble *Golden Years* mer preget av improvisasjon enn tidligere utgivelser. Til tross for at låtmaterialet på tidligere utgivelser er preget av tydeligere formstruktur og ligner mer på pop-musikk, sier Wang at ensemblet brukte mye improvisasjon også på den tiden for live-konsertene inneholdt alltid mange soloer og stor grad av improvisasjon:

Vi tenker at improvisasjon er viktig i musikken vår og for oss musikere er det viktig å ikke bli lei rett og slett (loc.cit.).

Med albumet *The Shape of Jazz to Come* av Ornette Coleman som inspirasjonskilde, ble Pixel i stand til å utforme et interessant lydbilde. I sitatet av Berliner på side 44 kom det fram at kvartetten til Coleman var uten piano og det er dette Wang mener er essensielt for Pixels uttrykk. Ved å fordele akkordtonene mellom sax, trompet og bass blir timbren og de musikalske rollene til musikerne fullstendig annerledes enn om akkordinstrumenter ble benyttet. Dette er grunnen til at låter som i utgangspunktet er strukturert ut fra konvensjonelle pop-kjennetegn høres «jazzete» ut (loc.cit.).

Jeg fortsetter med å spørre Wang hvordan hun forholder seg til sjangre og hun svarer at hun egentlig ikke forholder seg til sjangre, men i samme øyeblikk sier hun at hun må forholde seg til dem fordi: «[...] jeg vil jo vite hva det er jeg spiller og jeg vet jo hva som definerer mange ulike sjangre [...]» (loc.cit.). På spørsmål om hun tror hypotesen min stemmer er svaret «ja» og hun utdyper at «[...] musikken speiler jo et samfunnsbilde, et verdensbilde og hvordan ting stammer fra en større sammenheng: alt er lov!» (loc.cit.). Wang benytter også sjansen til å understreke at dersom man er jazzmusiker i musikkmiljøet i Oslo og også spiller pop/rock, vil man bli tatt inn i varmen. Hun mener det er svært vanskelig for en jazzmusiker å klare å leve av å bare spille standardjazz og at jazzmusikerens eklektisisme henger sammen med alle inspirasjonskilder man har tilgang til. Wang er imponert over de få som orker å holde seg til sitt uttrykk til tross for at det kanskje ikke faller i smak hos publikum, og jeg spør om hun tenker mye på det å tilfredsstille publikum. Da svarer hun at hun prøver å ikke tenke på det, men sier samtidig at hun blir en del av et fellesskap og at dersom det ikke kommer noen på konsertene hennes så vil det komme til å gå utover motivasjonen hennes (loc.cit.).

Det som utgjør fellesskapet er altså både musikkindustrien, arrangører, kritikere, lyttere, konsertgjengere, radiolyttere og produsenter. Selv om behovet for å forholde seg til sjangre varierer, så eksisterer begrepene og kan både brukes og misbrukes.

KAPITTEL 5

MUSIKKANALYSE

5.1 Verdsetting

Gjennom observasjon av Duplex' konserter har jeg, i kombinasjon med de empiriske funnene og gjentatt lytting til duoens utgivelser, kunnet trekke noen slutninger om deres forståelse av sjangre. Det er ikke bare ved hjelp av ord at musikernes holdninger kommer til overflaten. Måten jazzmusikerne praktiserer musikk på, kan bidra til ytterligere forståelse.

I denne analysen kaster jeg lys over hvordan musikerne får duo-formatet til å fungere. Ordet «fungere» er i denne forbindelse ikke nøytralt. Implisitt ligger det en forutsetning om at musikk kan «fungere» eller «ikke fungere». Man aner derfor en form for diskriminering mellom hva som kan betraktes som bra og dårlig. Denne dømmingen baserer seg på lytterens persepsjon. Persepsjonen er imidlertid ikke konstant. Da jeg hørte låta «You Are Enough» for første gang tolket jeg den ganske annerledes enn da jeg hadde hørt den flere ganger. I tillegg vil persepsjonen, i likhet med kvalitativ forskning, være varierende fra lytter til lytter.

Oppfatninger om godt og dårlig konstrueres også i fellesskap, og er ikke uavhengig av innflytelse fra andre mennesker og de vedtatte konvensjonene i samfunnet. Det er på bakgrunn av dette at Frith argumenterer for at prosessen med å bedømme hva som er godt og dårlig er intrikat: «Value arguments, in other words, aren't simply rituals of "I like/you like" [...]; they are based in reason, evidence, persuasion» (Frith 1996: 4). Med andre ord stiller både jeg, Duplex selv og andre lyttere med meninger om hva som fungerer og ikke. Disse meningene er basert på komplisert persepsjon som jeg ikke kan gå i sømmene på, men det er verdt å ha dette i bakhodet fordi denne musikkanalysen fungerer, i likhet med helheten av oppgaven, som et *forslag*.

5.2 Time-keeping

Samspillet i Duplex dreier seg altså om kommunikasjonen mellom to aktører. Publikums respons spiller i noen tilfeller inn på helheten av all kommunikasjonen som foregår, men jeg vil undersøke den kommunikasjonen som har med samspillet å gjøre. En viktig faktor som får musikken til å «fungere» er graden av improvisasjon. Som nevnt tidligere i oppgaven krever formatet at musikerne må fylle lydbildet på uvanlige måter. Eksempelvis gjør formatet at musikerne får større ansvar for time-keeping, enn dersom en trommeslager tar hovedansvaret for denne slik det gjerne gjøres i mer konvensjonelle bandsammensetninger. Igjen bruker jeg Berliner som mal for det konvensjonelle. I forbindelse med orientering om trommeslagere i jazztradisjonen skriver Berliner:

Because of the early commercial position of jazz as accompaniment for dancing, the drummer's central function has been to maintain a strong, regular beat within the framework of conventional tempos and metres. The practices of contemporary drummers reflect the legacy of their early forerunners (Berliner 1994: 324-325).

Time-keeping må altså opprettholdes av saksofonisten og bassisten i Duplex alene, men samtidig fungerer ikke de rytmiske elementene i musikken deres som «a strong, regular beat». Tvert imot vil jeg påstå at tempoet er plastisk. Det vil si at duoformatet tvinger musikerne til å ha kontroll på time-keepingen *samtidig* som at formatet tillater at tempoet og rytmene til enhver tid er i forandring.

5.3 Kroppslig kommunikasjon

På én av konsertene til Duplex var jeg vitne til en interessant hendelse. Midt i en låt ble Svendsen et kort øyeblikk søkende og flakkende i blikket. Den lille usikkerheten ble umiddelbart fanget opp av Lassen på saksofon, som straks artikulerte tempo og rytme tydeligere. Dette gjorde han både ved å bruke tydeligere tungeansats og ved å bevege kroppen oppover eller nedover, i samsvar med frasenes oppadgående eller nedadgående melodiske forløp, samtidig som at foten trampet den grunnleggende pulsen.

Det hele var over på bare noen få sekunder, og selv om Lassen var svært tydelig i sin musikalske forklaring av hvor han «befant seg» i henhold til låtens grunntempo, dreide kommunikasjonen seg om ørsmå gester (i mangel på et bedre ord skrev jeg at Lassen «trampet» med foten, men denne trampingen var mer som en rytmisk bevegelse uten lyd). Det blir feil å si at Svendsen hadde «gått seg vill» i det musikalske materialet, eller ikke visste hva han holdt på med, men det at den ørlille flakkingen med blikket førte til en så hurtig respons fra Lassen og at Svendsen umiddelbart forstod de ørsmå gestene, sier noe om hvor vant de to er til å spille med hverandre. Siden tempoet er i stadig forandring kan det tenkes at Lassen også gjorde noe uventet eller etablerte et nytt tempo som Svendsen måtte bruke noen få sekunder på å forstå.

5.4 Harmonisk spenning

Et annet grep musikerne gjør for å fylle lydbildet er å spille melodiske temaer på samme tid, men litt forskjøvet i forhold til hverandre. Det gjør at frasene høres mer komplekse ut, i tillegg til at det blir økt harmonisk spenning. Når jeg bruker uttrykket harmonisk *spenning* i denne sammenhengen dreier det seg ikke om den typen harmoni som beskrives av Berliner:

Learners must also master the chord progression of each piece as a fundamental guideline because of its roles in suggesting tonal material for the melody's treatment and in shaping invention to its harmonic-rhythmic scheme (ibid.: 71).

Piano og gitar har tradisjonelt sett hovedansvaret for harmonisk progresjon, selv om eventuelle øvrige musikere også må forholde seg til progresjonen. I Duplex er akkordinstrumenter sjeldent brukt. Riktignok brukes piano for eksempel i låten «You Are Enough» der den tilfører noen korte harmoniske forløp, men da fungerer pianoet først og fremst en kontrasterende effekt. Likevel oppstår det altså harmoniske forhold mellom saksofon og bass i Duplex. Når musikerne spiller samme melodi, men i litt forskjøvet tempo spilles to ulike toner samtidig og kombinert med romklang blir summen av tonene — de som spilles og de som fortsatt klinger — til en harmonisk spenning. Hvorvidt de akkordene som oppstår kan sies å følge en harmonisk progresjon, eller dreier seg om tilfeldige klanger er vanskelig å gjette seg fram til.

I tillegg til romklang, bidrar også bruken av mikrofoner med reverb til at det å danne harmonier blir mulig. Det som imidlertid danner tydeligst harmonisk progresjon er når saksofonisten spiller akkorder i arpeggio. Det typiske når dette gjøres er at Lassen spiller arpeggioene i så hurtig tempo at det nærmer seg samme effekt som når akkordinstrumenter setter an toner på samme tid. Da kan han gjerne også spille topptoner som danner en melodi over sine egne dypere toner. Ved å artikulere topptonene tydelig mens de dypere tonene er mindre artikulerte, oppnår Lassen den effekten at de dypere tonene klinger mer inn i hverandre og ligner derfor enda mer på konvensjonelle harmonier.

5.5 Timbre og mikro-improvisasjon

Et annet interessant resultat av at musikerne av og til spiller melodiene forskjøvet, er at man som lytter blir var på instrumentenes timbre. Noen ganger forsøker bassisten å etterligne saksofonistens klangfarge og vice versa. Andre ganger forandres timbre slik at den står i kontrast til motparten. På noen tidspunkt under konserten var det til og med vanskelig å skille saksofonens toner fra overtonene til bassen.

Slik forandring av timbre kan sies å være et eksempel på mikro-improvisasjon. Det er det som er fordelen med duo-formatet: Ethvert musikalsk element i lydbildet får større betydning og en større oppmerksomhet rettet mot seg. Eksempelvis hender det at bassisten lar strengene slå hardt mot gripebrettet på bassen, både som en rytmisk effekt og et kontrasterende element. Effekten er særlig framtrædende på låten «Vita» fra Svendsens soloalbum *Forms and Poses*. Dersom det hadde vært flere musikere på scenen er det ikke sikkert at det hadde vært mulig å høre ut slike detaljer, siden lydbildet da hadde vært tettere. Det er på bakgrunn av at detaljene vies stor oppmerksomhet at jeg mener man kan bruke adjektivet «meditativ» om Duplex' musikk. Et annet eksempel på mikro-improvisasjon er tidvis bruk av vibrato, triller, glissando og tone-delning (altså å overblåse på saksofonen slik at to toner klinger samtidig). I tillegg varierer musikerne toneansatsene. Disse endringene gjør ved at saksofonisten varierer bruken av tunge, og at bassisten varierer mellom å bruke bue eller fingre på strengene. Dersom tunge og bue er involvert i produksjonen av toner, varierer også musikerne *hvordan* de brukes. For eksempel bruker bassisten av og til den «crispe» lyden av bue mot streng bevisst som en interessant effekt.

Bruken av ut-pust bidrar også til variasjonsmuligheter for saksofonisten. Projeksjon av lufta vil påvirke hvordan saksofonen klinger. Dersom pusten presses ut av munnen på en slik måte at den blir kraftfull, vil en større del av instrumentet vibrere enn ved en forsiktig luftstrøm. Disse ulike variasjonsmulighetene kan man kanskje betrakte som synonymt med timbre, men forskjellen på kraftig eller forsiktig luftstrøm er så stor at begrepet *sub-tone* har blitt etablert. Sub-tone er altså den lyden som blir å høre når en vag luftstrøm brukes.

5.6 Overtoner og selv-kommunikasjon

Både saksofon og bass bruker også overtoner som virkemidler. Bassisten spiller gjerne en dyp bordun-tone som står i kontrast til sine lysere flageoletter. De idiomatiske begrensningene for saksofonisten gjør at han ikke kan spille en konstant borduntone (ikke at det er nødt til å være et definert mål), men i likhet med slik harmonier skapes, kan Lassen også utføre denne formen for selv-kommunikasjon, der instrumentalistene akkompagnerer seg selv. Enten bygger de opp under sin egen melodiføring eller så kontrasterer de den. Saksofonistens hurtige arpeggioer er et eksempel på dette, siden de dypeste tonene i akkordbrytningene fungerer som en understemme.

5.7 Plastiske rammeverk

Rammeverket rundt disse variasjonene er låtenes struktur. Ved å ha observert flere av Duplex' konserter har jeg fått innblikk i hva som danner strukturen, altså hvilke deler av låtene som er det konstante rammeverket. Det er imidlertid lite av strukturen som det ikke røkkes ved. Noen elementer er i utgangspunktet like, slik at det for eksempel alltid er et høydepunkt i en låt, eller at saksofonisten spiller de samme innøvde «licks-ene». Men igjen så kan oppbyggingen mot høydepunktet varieres, samt at licksene varieres ved hjelp av både mikro-ornamentering og ulikheter i volum, fraserings og artikulering.

Det er med andre ord alle disse nyansene, enhver måte å endre musikken på, fra mikro-nivå til låtenes grunnleggende rammeverk som gjør duoformatet interessant, og som også avdekker musikernes habilitet. De er *i stand til* å benytte stor grad av variasjon.

5.8 Teknologi

Allerede har bruken av mikrofoner med reverb blitt forklart. I tillegg bruker Lassen som sagt en vokalprosessor i låta «You Are Enough». De teknologiske hjelpemidlene tar ikke veldig stor plass i Duplex, noe som indikerer at de har et tett forhold til jazz, men de få gangene teknologiske effekter brukes blir lydbildet totalforandret. Teknologi har stor makt til å endre helheten, kanskje mest fordi nye lyder og elementer tar plass i lydbildet og bryter med lyden av de akustiske instrumentene som opptar største parten av musikkens forløp. Et annet interessant aspekt ved bruken av teknologi er at det resulterer i et tilskudd til duoen: lydteknikeren får plutselig en rolle i kommunikasjonen og i et såpass åpent lydlandskap som hos Duplex er det mulig å følge dette samspillet også.

5.9 Sjangerspesifikke musikalske elementer?

På en av konsertene spilte Svendsen litt av solo-materialet fra utgivelsen *Forms & Poses*. På forhånd visste jeg om Svendsens interesse for japansk tradisjonsmusikk og kanskje var jeg litt farget av denne forforståelsen, men Svendsen brukte i alle fall glissandoer i stor grad. Dette fikk meg til å tenke på at glissandoer er mye brukt i jazz og sånn sett kunne man ha argumentert for at Svendsen refererer til jazzkonvensjonalisme i framføringen av soloen. Det som imidlertid er et faktum er at glissando like gjerne kan betraktes som et virkemiddel i japansk tradisjonsmusikk, noe som understreker musikernes eklektisisme. Det er *lyden* av de musikalske elementene som er interessante, ikke hvorvidt disse lydene kan betraktes som spesifikke sjangerkjennetegn.

5.10 Etablering og brudd av forventninger

Som sagt kan Duplex' musikk betraktes som meditativ. Dette er på grunn av at musikerne tar seg til til å la tonene klinge. De tar seg tid til at tonene dør ut før de senker instrumentene og applausen bryter løs. De tar seg tid til å være oppmerksom på hverandre og til å videreutvikle soloimprovisasjonene sine. Ved hjelp av dynamisk oppbygging over tid, samt tonevalg (som i noen tilfeller inkluderer harmoni) evner de å konstruere forløsende høydepunkt. Noen av de musikalske forløpene virker nesten klisjéfylte og som lytter forstår man «hvor det bærer hen». Det som duoen ofte gjør er å etablere slike forventninger hos lytterne for så å bryte brått med dem. Det gjør at man alltid blir vekket litt; det skjer noe uventet som røsker tak i oppmerksomheten. Men Duplex overdriver aldri disse uventede vendingene slik at det blir ubehagelig. Et eksempel på dette er 1 min uti «You Are Enough». Her spiller Svendsen basstone som dissonerer med Lassens vokal.

5.11 Vokal, tekst og samspill

Det er ikke så mange av Duplex' låter som har tekst og vokal, men når Lassen synger varierer Svendsen mellom å akkompagnere melodien, eller spille nøyaktig samme melodi. De stedene der Svendsen spiller samme melodi som vokalstemmen, blir resultatet at ordene i teksten blir underbygget og tillagt ekstra betydning. Også lydteknikerens rolle har noe å si her, for denne innehar også en viss makt til å avgjøre hva som skal skille seg ut dynamisk og dermed få en større plass i lydbildet.

5.12 Oppsummering

Duplex' samspill viser at det er de musikalske elementene som er av betydning for musikerne. Selv om Duplex definitivt spiller jazz, en konklusjon man kan trekke på bakgrunn av klangen i instrumentene deres og referanser til veletablerte jazzkjennetegn, så er sjangre underordnet behovet for utvikling. Enhver tone, rytme, artikulasjon, styrkegrad, harmonisk forløp og pause vil bli endret slik at samspillet ikke bare dreier seg om å formidle et materiale, men å leke seg med det under framføring.

KAPITTEL 6

KONKLUSJON

I denne oppgaven har sjangereklektisisme blitt undersøkt med utgangspunkt i musikerne Lassen, Svendsen og Wang. Musikerne kan omtales som jazzmusikere på grunn av deres utdanningsbakgrunn, selvforståelse og musikken de skaper. Likevel er musikerne preget av en dualisme som går ut på å hente inspirasjon fra tradisjonene i jazz, men også å lete etter andre, gjerne ukonvensjonelle, inspirasjonskilder. Særlig bandet Pixel befinner seg i grenselandet mellom pop-musikk og jazz og er således representativ for den økende tendensen jazzmusikere har til å flørte med pop-musikk.

Det kan være at det pluralistiske samfunnet fører til økt aksept for ulike kulturelle uttrykk. Dette kombinert med at jazzmusikerne Lassen, Svendsen og Wang først og fremst er interessert i å sette sammen ulike musikalske elementer til en estetisk interessant helhet, gjør at sjangerbetegnelser ikke spiller så stor rolle for dem.

Det er altså særlig i kreativ musikkutøvingssammenheng at musikerne føler sjangerbegreper blir overflødige. Dersom musikerne imidlertid trenger å snakke om musikk eller på annen måte må forholde seg til de allment konstruerte sjangerbetegnelsene, blir det nødvendig å ta disse med i betraktningen. Derfor er det også logisk at sjangerbetegnelser trolig er viktigere for musikkritikere, journalister, musikkvitere og ikke minst musikkindustrien som benytter seg av sjangertermer for å henvende seg til potensielle forbrukere av musikk.

Det som imidlertid er verdt å merke seg er at sjangerbegreper aldri er definitive eller absolutte. Ulike mennesker har ulik forståelse, begrepene forandres ut fra kontekst og kan derfor virke flyktige. Likevel fungerer begrepene som redskap for kategorisering av populærmusikk, noe som bidrar til muligheter for musikalsk diskusjon.

En ytterligere positiv faktor er at sjangertermer kan bygge bro mellom ulike sosialmusikalske sfærer. I dagens musikkliv finnes mange eksempler på dette, og dette kan være en sunn utvikling. Eksempelvis var Lassen oppmerksom på at folk i Tanzania hadde en musikkarv som de kunne dra nytte av i forbindelse med musikalsk entreprenørskap, da han opprettet en improvisasjonslinje ved et musikkakademi på Zanzibar. Lassens improvisasjonsbidrag fungerte i den forbindelse til økte musikalske ferdigheter hos studentene og samtidig lærte han selv mye av å arbeide der. Resultatet er at hans kunstneriske uttrykk har endret seg og at han har fått nytt musikalsk og menneskelig påfyll (jf. Musikkultur, april 2016).

Dagens musikkliv er komplekst og kontekstuelle forhold har en innvirkning på musikalsk utøving. Det kan av den grunn være lurt å ikke bruke alt for rigide sjangerdefinisjoner, men som sagt trengs kategorisering siden det muliggjør musikalsk forståelse. For musikere innen sjangeren jazz — selve definisjonen på forandring, har det over tid blitt mulig å komme fram til en estetisk løsning der konvensjoner i jazz brukes som verktøy for å tilegne seg instrumentale og improvisatoriske ferdigheter. Disse ferdighetene danner et godt utgangspunkt for å kunne benytte seg av andre inspirasjonskilder. Jeg tror at et lignende dualistisk forhold er løsningen for måten sjangerbegreper bør brukes på. Ved å bruke kategorisering av musikk som et verktøy for diskusjon og ikke diskriminerende grensesetting mellom ulike musikalske uttrykk, oppnår vi toleranse ovenfor ulikheter i samfunnet samtidig som vi blir i stand til å sette ord på disse ulikhetene.

Litteratur

- Barker, Chris 2012. *Cultural Studies- Theory and Practice*. 4. utgave. London / Los Angeles / New Delhi / Singapore / Washington DC: Sage Publications.
- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz- The Infinite Art of Improvisation*. Chicago og London: The University of Chicago press.
- Brackett, David 2005. «Questions of Genre in Black Popular Music», i *Black Music Research Journal*, Vol. 25, nr 1/ 2, s. 73-92.
- DeVeaux, Scott. 1991. «Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography», i *Black American Literature Forum*, Vol. 25, No. 3, Literature of Jazz Issue, s. 525-560. St. Louis University.
- DeVeaux, Scott. 1998. «Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation, by Paul Berliner. Chicago: University of Chicago Press, 1994. xix, 883 pp. Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction, by Ingrid Monson. Chicago: University of Chicago Press, 1996. xii, 253 pp», i *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 2 s. 392-406.
- Ephland, John 2016. *Pixel – Seeking Joy*, anmeldelse i *Down Beat*, s. 20. Februar 2016.
- Eriksen, Thomas Hylland 2010. *Små steder- store spørsmål, innføring i sosialantropologi*. 3.utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fabbri, Franco og Chambers, Iain 1982. «What kind of music?», i *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method (1982), pp. 131-143. Cambridge: Cambridge University press.
- Feld, Steven 1994. «Ch. 2: Communication, Music, and Speech About Music», i *Music Grooves. Essays and Dialogues* 1994 s. 77-95. Chicago: University of Chicago Press.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites — Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon 2007. «Is Jazz Popular Music?», i *Jazz Research Journal* 1, pp. 7-23.

- Gabbard, Krin 1995. «Introduction: The Jazz Canon and Its Consequences», i (Red) Gabbard, Krin *Jazz Among the Discourses*. Durham og London: Duke University Press.
- Holt, Fabian 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kvale, Steinar og Brinkmann, Svend 2012. *Det kvalitative forskningsintervju*, 2. utgave, 3.opplag. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. (Milton Keynes: Open University Press).
- Musikkultur, 2016. April-utgave, medlemsblad for Musikernes Fellesorganisasjon.
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory - An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Negus, Keith 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London og New York: Routledge.
- Stakset, Stian 2015. *Duplex - Én*. Anmeldelse i Jazznytt #235, sommeren 2015, s. 61.
- Treitler, Leo 1999. «The Historiography of Music: Issues of Past and Present», i (Red) Cook N. & Everist, M. *Rethinking Music*, ss. 356-377. Oxford: Oxford University Press.
- Walser, Robert: "Popular Music Analysis: ten apothegms and four instances" i Moore, Allan F. (red.): *Analyzing Popular Music*, 2003. Cambridge: Cambridge University Press. 16-38.

Intervjuer og observasjon

- Lassen, Harald og Svendsen, Christian Meaas 2015a. Intervju 28. august 2015.
- Lassen, Harald og Svendsen, Christian Meaas 2015b. Observasjon av øving 23. oktober 2015.
- Svendsen, Christian Meaas 2015. Telefonintervju 11. november 2015.
- Lassen, Harald 2016. Intervju 2. mars 2016.
- Svendsen, Christian Meaas 2016. Intervju 17. februar 2016.
- Wang, Ellen-Andrea 2016. Intervju 18. februar 2016.

Konsertprogram

Lauvdal, Anja 2016. Konsertbeskrivelse av Anna Högberg Attack, i *Victoria Nasjonal Jazzscene*

Våren 2016, ved daglig leder Jan Ole Otnæs.

Mehl, Henrik 2016. Konsertbeskrivelse av bandet Pixel, i *Victoria Nasjonal Jazzscene Våren 2016*,

ved daglig leder Jan Ole Otnæs.

Internettkilder

Aksiom ensemble. <http://aksiomensemble.no/people/musicians/> [Lesedato: 11. april 2016].

Cuneiform Records. *Pixel*. <http://www.cuneiformrecords.com/bandshtml/pixel.html>
[Lesedato: 11. april 2016].

ECM Records. *The Label*. <https://www.ecmrecords.com/story> [Lesedato: 28. april 2016].

Graham, Stephen 2012. *Match & Fuse Artists Light Up London*.
http://www.downbeat.com/default.asp?sect=news&subsect=news_detail&nid=1935
[Lesedato: 11. april 2016].

Granlie, Jan 2016. *Christian Meaas Svendsen «Forms & Poses» Nakama Records NKM002CD*. <http://salt-peanuts.eu/record/christian-meaas-svendsen/>
[Lesedato: 11. april 2016].

Jazzinorge.no, 2015. *Pixel- Golden Years*. <http://jazzinorge.no/utgivelse/golden-years/>
[Lesedato: 11. april 2016].

Jazzinorge.no/ Kongsbergjazzfestival 2016. *Ellen Andrea Wang med nytt prosjekt til KongsbergJazz*. <http://jazzinorge.no/2016/02/18/ellen-andrea-wang-med-nytt-prosjekt-tilkongsberg-jazzfestival/> [Lesedato: 12. april 2016].

Kongsberg jazzfestival 2015. *DNB-PRISEN 2015 TIL WANG*.
<http://kongsbergjazz.no/2015/07/01/ellen-andrea-wang-fikk-dnb-prisen/>
[Lesedato: 11. april 2016].

Kongsberg jazzfestival 2016. *DNB- PRISVINNERKONSERT: ELLEN ANDREA WANG.*

<http://kongsbergjazz.no/events/dnb-prisvinnerkonsert-ellen-andrea-wang/>

[Lesedato: 11. april 2016].

Lassen, Harald 2015. <http://haraldlassen.com/site/projects/> [Lesedato: 28. januar. 2015].

Mosnes, Terje 2013. *Med ilden full av jazzjern*, i Dagbladet 31. august 2013

http://www.dagbladet.no/2013/08/31/kultur/musikk/jazz/harald_lassen/christian_meaa_s_svendsen/28790644/ [Lesedato: 11. april 2016].

NORCD <http://www.norcd.no/artist/duplex-lassensvendsen> [Lesedato: 11. april 2016].

Norges musikkhøgskole 2016. *Studieplan for kandidatstudiet i utøving-improvisert musikk/jazz:startkull høst 2015.*

<http://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull2015/studier/bachelornivastudier/kandidatstudiet-i-utovning--improvisert-musikk-jazz> [Lesedato: 9. april 2016].

Popsenteret — populærmusikkens hus i Oslo

<http://www.popsenteret.no/ArticleDetails.aspx?ArtId=369&mid=24> [Lesedato: 24. april 2016].

Rønsen, Arild 2016. «Anmeldelse av Beyoncé og Kendrick Lamar»¹⁹

<http://arildronsen.no/14756.html> [Lesedato: 28. april 2016].

Svendsen, Christian Meaas 2012. «Framtida i norsk jazz ser mørk ut»

<http://jazznytt.jazzinorge.no/2012/03/02/framtida-i-norsk-jazz-2/> [Lesedato: 28. april 2016].

Tidal 2016. Strømmetjenestens musikknyheter.

Victoria Nasjonal jazzscene 2016. <http://nasjonaljazzscene.no/arrangement/manu-katche-unstatic> [Lesedato: 12.april 2016].

¹⁹ På grunn av den pågående debatten rundt denne anmeldelsen har jeg for sikkerhetsskyld valgt å sensurere tittelen.

Wesseltoft, Bugge 2012. Kommentar til Svendsens «Framtida i norsk jazz ser mørk ut»
<http://jazznytt.jazzinorge.no/2012/03/02/framtida-i-norsk-jazz-2/> [Lesedato: 28. april 2016].

Video

Sting / Katché, Manu / Miller, Dominic / Wang, Ellen Andrea 2016. *Sting (Manu Katché & Friends) "Every Breath You Take" @ Olympia (Paris)*
<https://www.youtube.com/watch?v=QxBxOIRnPUo> [Visningsdato: 12. april 2016].

Forelesning

Boehler, Kjetil Klette 2013. *Brazil II: Groove aesthetics in Brazilian music*. [Forelesning]
Universitetet i Oslo, institutt for musikkvitenskap 25. september 2013.

Musikkeksempler

Christian Meass Svendsen 2016. *Forms & Poses*. NKM002CD/LP.

Duplex 2013a. *Duolia*. NORCD1324.

Duplex 2013b. *Sketches of...* NORCD1325LP.

Duplex 2015. *Én*. NORCD1556.

Michael Jackson 1996. «They Don't Care About Us»,
https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu_Q [Visningsdato: 19. april 2016].

Ornette Coleman 1959. *The Shape of Jazz to Come*. Atlantic.

Pixel 2012. *Reminder*. Cuneiform records.

Pixel 2013. *We Are All Small Pixels*. Cuneiform records.

Pixel 2015. *Golden Years*. Cuneiform records.