



«Keeping time» vs. «making time»: Jon Christensen (1943–2020)

Hans Weisethaunet

Professor of Music, Department of Musicology, University of Oslo

Hans Weisethaunet is Professor of Music in the Department of Musicology at the University of Oslo, Norway (since 2005). He has published widely in ethnomusicology, popular music studies, jazz, and on music criticism. His areas of expertise include the cultural study of music in the Nordic countries, Nepal, and New Orleans, USA.

hans.weisethaunet@imv.uio.no

Sammendrag

Den norske trommeslageren Jon Christensen (1943–2020) var en av de mest innflytelsesrike musikerne i samtidas jazz og bidro til over 70 innspillinger for plateselskapet ECM. Med utgangspunkt i Deleuze og Guattaris begreper om «territorialisering» og «deterritorialisering», samt M. M. Bakhtins «kronotop»-begrep, søker artikkelen å kartlegge Christensens musikalske erfaringer på 1960-tallet. Spesielt vektlegges interaksjonen mellom Christensen og andre innflytelsesrike musikere, blant dem Dexter Gordon, Bud Powell, George Russell, Don Cherry, Jan Garbarek, Zbigniew Namysłowski, Steve Kuhn, Stan Getz, Sonny Rollins og andre. Ved en dialogisk-metodisk tilnærming er målet å belyse Christensens egne musikalske perspektiver og synspunkter, sett i relasjon til aktuelle jazzhistoriografiske begreper. Tilnærmingen er derfor både biografisk og antropologisk. Sentralt i Christensens egne refleksjoner stod begreper om «lyd» og «lytting». Mens mye akademisk og journalistisk litteratur synes å fokusere på «nasjonaliteter» og europeiske og/eller amerikanske «identiteter», viser mangfoldet av forbindelser Christensen inngikk i på 1960-tallet et langt mer sammensatt og detaljert (vei)kart, enn om utgangspunktet var reifiserte kategorier som «nordisk jazz» eller den «nordiske tonen».

Nøkkelord

Jon Christensen, historiografi, jazzhistorie, kartografi, lydstudier, musikalsk lytting

Abstract

Norwegian drummer Jon Christensen (1943–2020) was one of the most influential musicians in the contemporary jazz scene, contributing to over 70 recordings for the ECM label. Drawing on Deleuze and Guattari's concepts of 'territorialization' and 'deterritorialization', and M.M. Bakhtin's notion of the 'chronotope', this article outlines a map of Christensen's musical experiences in the 1960s. Particular weight is accorded to the interplay between Christensen and other influential musicians such as Dexter Gordon, Bud Powell, George Russell, Don Cherry, Jan Garbarek, Zbigniew Namysłowski, Steve Kuhn, Stan Getz, Sonny Rollins, and others. Through dialogic encounter, the aim is to highlight Christensen's own musical perspectives and worldview, in relation to current notions of jazz historiography. Hence, the approach is biographical as well as anthropological. Central to Christensen's musical considerations were concepts of 'sound' and 'listening'. While much academic and journalistic literature seems to focus on notions of nationalities and/or European or American jazz identities, taking a closer look at the heterogeneity of Christensen's musical connections in the 1960s brings forth a more diversified and musically detailed roadmap than that offered by reified categories such as 'Nordic jazz' or the 'Nordic tone'.

Keywords

Jon Christensen, historiography, jazz history, cartography, sound studies, musical listening

Introduksjon

Whenever a territorial assemblage is taken up by a movement that deterritorializes it (whether under so-called natural or artificial conditions), we say that a machine is released. (Deleuze og Guattari 2013, 387–88)

Han kunne ta det musikalske øyeblikket i helt nye retninger, Jon Christensen. Som han sa, i forelesningssalen ved musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo i 2016, «du veit, da jeg spilte med Keith [Jarrett], da hadde jeg skjønt at *jeg* kunne bestemme hvor beaten skulle være hen, asså.»¹

Musikk er en rytmisk kunstart. Et «beat» markerer et punkt i en rytmisk hendelse. Det inngår i en sammenheng, musikalsk her og nå, men kan også høres som å peke ut over seg selv – som å stå i forbindelse med ulike øyeblikk i musikkhistorien. Max Roach, Elvin Jones og Tony Williams endret alle på grunnleggende vis det rytmiske fundamentet i det som kalles «jazz». Jon Christensen, Paul Motian og Jack DeJohnette likeså; de to sistnevnte med betydelig fartstid hos Bill Evans, Miles Davis og Charles Lloyd, innen de ble «husartister» for det tyske plateselskapet ECM. Som musikerkollega Arild Andersen bemerket i sitt minneord ved Jon Christensen bortgang 18. februar 2020, så gikk Christensen i de siste årene mer og mer bort fra å spille «*time*»: «Jeg traff Jack DeJohnette på en festival, og han spurte hvordan det var med Jon. Jeg svarte ‘Ok, but he doesn’t play *time* anymore, Jon says they can keep their own time.’ Jack lo godt, og sa ‘he’s f... right’» (Andersen 2020).

Jon Christensen har ved sitt musikalske virke ervervet en plass, ikke bare i den nasjonale, men i den internasjonale musikkhistorien. Fra å være en «timekeeper», jamfør det velkjente norske musikeruttrykket «komp», utviklet Christensen ikke bare en egen måte å spille på, men også trommeslagerens relasjon – rolle – i en musikalsk setting. Dette angikk det rytmiske, men også det dynamiske og ikke minst det lydlige aspektet i den musikalske interaksjonen. Han ga ved en anledning også sin egen definisjon av hva han mente med «beat», en musikalsk hendelse som er utstrakt i tid. Et «beat» er ikke noe som kan defineres som en enkelt markering, i en musikalsk takt eller målt metronomisk (bpm): «You could go to a jazz club Tuesday at 8 o’clock and play just one tap on the cymbal,» he said, «then come back to the club exactly one week later and play one more cymbal hit. People would think the two events have nothing in common. But that is a beat» (Chinen 2020).

I Christensens tilfelle var ikke utsagnet innledningsvis, om hans rolle vis à vis Keith Jarrett, eller andre han spilte med, et utslag av arroganse eller mangelfull selvinnsikt. Tvert imot, er det riktig å si, var evnen til å gå inn i en musikalsk situasjon med ydmykhet og lyttende åpenhet hans varemerke. Men han kjente sitt «territorium», for å låne et begrep fra Deleuze og Guattari (2013). Christensens «lines of flight» oppstod ikke i et vakuum, men i en tidsmessig utstrakt interaksjon med mange av jazzens historisk mest innflytelsesrike utøvere. Han hadde lært seg å lytte, men også blitt direkte instruert, for eksempel av tenorgiganten Dexter Gordon (1923–1990) ved deres første musikalske møte på Oslo-klubben Metropol i 1962. Gordon ga klar beskjed om at når han spilte hurtige løp, var det å foretrekke om den unge trommeslageren la seg litt dynamisk bakpå, og aller helst gikk ned i «halvtempo».²

1. Samtale/forelesning med Jon Christensen, 29.02.2016.

2. Samtale med Jon Christensen, 23.09.2010. Dexter Gordon spilte med Einar Iversen (piano), Erik Amundsen (bass) og Jon Christensen (trommer) på Metropol i perioden 19.–24.11.1962.

Musikkforskning, jazzhistorie – problemstilling

Den store fortellingen om «jazz» er de siste tiårene betydelig problematisert, parallelt med framveksten av det som gjerne er kalt «new jazz studies». Krin Gabbards *Representing Jazz* (Gabbard 1995a) og *Jazz Among The Discourses* (Gabbard 1995b) stilte spørsmål ved hvordan det kunne ha seg at kritisk teori, refleksivitet omkring maktforhold, eller drøfting av premisene for kanonisering, inntil da så godt som hadde vært fraværende i litteraturen som beskjeftiget seg med jazzhistorie. Innflytelsen fra samtidig litteraturteori, post-strukturalistisk filosofi, og særlig film- og mediestudier, er her åpenbar. Ideologikritikk og problematisering av historieforfatternes fortellerposisjon er omdreiningspunktet for denne akademiske selvransakingen. Spesielt undersøkes hvilke verdier som tas for gitt, slik disse er innskrevet i språk og kategorier. Scott DeVeaux (1991) og John Gennari (2006) har mer spesifikt undersøkt den makt og innflytelse jazzjournalistikken har øvd med hensyn til å tegne et vel homogent bilde av jazzen som stilhistorisk utvikling, og hvor jazzjournalistene i stor grad har formet historiefortellingen ut fra sitt verdensbilde – eller, kanskje mer presist, ut fra egen platesamling. Et premiss, lånt fra den vestlige kunstmusikkhistorieskrivingen, om det individuelle «geniet» som driver historien stadig framover, har vært et strukturende grep i mange jazzhistoriske framstillinger.

I sin iver etter å dekonstruere *kanon*, kan det samtidig se ut som at deler av denne fagkritikken har beveget seg inn i en akademisk blindsoner. Mens man har dekonstruert eksisterende jazzhistorieperspektiver, og (på grensen til det patologiske) vært opptatt av å kritisere den amerikanske trompeteren Wynton Marsalis for hans «*classicizing strategies*» og iscenesatte ideologi om jazz som «*America's classical music*», er det i litteraturen ikke vanskelig å spore en bevegelse, fra å forstå jazz som en primært (og fra 1950- og 60-tallet mer politisert) afrikansk-amerikansk musikkform til en slags europeisk essensialisme. Det vil si en bevegelse fra affinitet, et positivt blikk på den afrikansk-amerikanske «andre», til argumenter for «jazz» som nyvunnen «europeisk identitet». Med dette følger en *folklorifisering* – et argument om at «jazz» kan forstås som lokal kulturell variasjon, gjerne som forlengelse av lokale folkemusikalske «tradisjoner», men i en global medie verden. Mange som skriver om jazz synes å ha adoptert dette premisset forholdsvis ukritisk.³ En type identitetspolitikk er byttet med en annen. Slik utvikles en ny rådende ideologi, en slags tro, som blir formende også for lyttingen.⁴ Kanskje er det i særlig grad jazzjournalistikken som har fremmet ideen om at jazzen er blitt «europeisert», og følgelig blitt mer interessant, men betraktningmåten har vunnet terreng også i det akademiske feltet.

Jon Christensen er i denne sammenhengen en musiker blant mange. Likevel, kan det hevdes, har han satt flere spor etter seg enn de fleste norske musikere, lydlig dokumentert bl.a. ved et 70-talls innspillinger for det tyske selskapet ECM, i samspill med et stort antall musikere, europeiske og amerikanske, og et omfattende antall innspillinger også for andre selskaper. Samspillet med Jan Garbarek, Terje Rypdal, Arild Andersen, George Russell, Charles Lloyd, Miroslav Vitous, John Surman, Bobo Stenson, Keith Jarrett, Palle Danielsen, Anders Jormin, Eberhard Weber, Karin Krog, Sidsel Endresen, Ralph Towner, Dino

3. Det er her ikke hensiktsmessig å utvikle en systematisk kritikk av eksisterende jazzforskning, men termer som «glocal» (Robertson 1995), «global-local», «world jazz», «jazz planet» etc., er gjennomgående presentert som alternative forståelsesformer. Disse sammenfaller med en vending i retning «nasjonale» jazzhistorier (se Martinelli 2018).

4. Mange musikere synes imidlertid å ta avstand fra en slik forforståelse, blant dem bassisten Dave Holland (spesielt kjent for sitt samspill med Miles Davis på 1960-tallet, og med et stort antall musikere på det tyske selskapet ECM): «I don't like this idea of opposing European and American jazz, because I see it all as music, and there is a lot of crossover. Because I have European origins, I often get the question about the difference between European and American music» (samtale med Dave Holland, 24.11.2017).

Saluzzi, Palle Mikkelborg, Tomasz Stańko, Enrico Rava og mange andre, vil bli stående når den improviserte musikkformens status i det 20 århundre skal oppsummeres i historiebøkene.

«På hvilken måte tilhører *Belonging*-kvartetten norsk jazzhistorie?» Det er et spørsmål musikkforskeren Odd Skårberg (2007) stiller i dette tidsskriftet, om vi går litt over ett tiår tilbake. Artikkelen prosjekt er å se norsk jazzhistorie ut fra et perspektiv hvor albumet *Belonging* (ECM, 1974), utgitt som Jan Garbarek, Keith Jarrett, Palle Danielsson, Jon Christensen, fungerer som et slags omdreiningspunkt for fortellingen om jazz i Norge. Et utgangspunkt hos Skårberg er det han betegner som en «destabilisering av jazzen», og som han skriver, «en slik destabilisering må ses i lys av det som gjerne omtales som en 'europisering' av amerikanskinnfluert jazz» (2007, 169.) Andre forfattere har i enda større utstrekning betont ideen om «europisk identitet» som alternativ til «amerikansk» i en slik sammenheng.⁵ For undertegnede er det vanskelig å se at en slik dikotomisering av det europeiske versus det amerikanske fanger kompleksiteten – og graden av samspill – i interaksjonen som foregår i dette musikalske feltet. Sannsynligvis har man heller ikke med *en* tradisjon å gjøre, gitt at tradisjonsbegrepet i seg selv er det som har formet fortellingene om utvikling og sammenhenger (se f.eks. Williams 1983). Samtidig kan en hevde at jazzhistorien eksisterer, i kraft av sin(e) fortelling(er), men også som et reservoar av innspillinger og lydkilder, som fonogrammer – flittig lyttet til – og mediert via radio og ulike skiftende formater siden tidlig 1900-tall. De fleste jazzmusikere har en dialogisk «lyttende» relasjon til større eller mindre deler av dette materialet (Berliner 1994; Monson 1996). Heller enn en linje dreier dette seg om et nettverk av konstallasjoner, intertekstuelle kryssforbindelser, opplevelser, møter, samspillsituasjoner og så videre – et tankesett som kan ligne på Deleuze og Guattaris velkjente begrep om det rhizomatiske, hvor det er interaksjonen – gjerne på tvers av ulike systemer – som skaper konstallasjoner.⁶

Utgangspunktet for denne artikkelen er å synliggjøre at de musikalske sammenhengene Jon Christensen inngikk i – og utviklet seg musikalsk innenfor – strekker seg langt ut over, og delvis går forut for, ideene om det nasjonale så vel som det europeiske i jazzhistorieskrivingen. Et slikt perspektiv kommer særlig klart til syne om vi betrakter Christensens musikalske aktiviteter forut for ECM-perioden. Dette er nok vel kjent for mange jazzinnvidde i Norge, men så godt som fraværende i den globale (amerikanske eller europeiske) historieskrivingen. Historien om gründeren Manfred Eicher (ECMs produsent) kan i denne sammenhengen ses i et annet lys; ikke som den ene som gjorde alt *mulig*, men som en særdeles viktig aktør blant flere andre.⁷ I et slikt perspektiv er dessuten det avgjørende ikke hva musikerne representerte (nasjonalitet, rase, musikalsk sjanger etc.), men hva de presenterte – det vil si musikalsk. Bevegelsen fra representasjon til presentasjon, hvor situasjoner og objekter må tenkes å eksistere ikke bare i kronologi, i en linje, men som generative prosesser (som innbyr til «multiplicities of connections») antas her som en teoretisk forutsetning. På samme tid er det relevant å låne noen innsikter fra den russiske litteratur-

5. Jf. Nicholson (2005), Heffley (2005) og andre. Whyton (2017) utvikler f.eks. begrepet «growing up» som en metafor for å hevde at, spesielt den «europeiske», jazzen er blitt «voksen» – innforstått, en mer seriøs kunstform.

6. Deleuze og Guattari bryter i sin filosofi spesifikt med «rot-metaforen» som en inngang til innsikt i hvordan fenomenene henger sammen: «It is odd how the tree has dominated Western reality and all of Western thought, from botany to biology and anatomy, but also gnosiology, theology, ontology, all of philosophy...: the root-foundation, *Grund, racine, fondement*» (2013, 18.) En kan legge til på denne listen: jazzhistorie. Et av deres mest brukte eksempler på en rhizomatisk relasjon er forholdet mellom vepsen og orkidéen: «Wasp and orchid, as heterogenous elements, form a rhizome» (2013, 9).

7. Jf. Nicholson (2005), Lake og Griffiths (2007) og andre. I tillegg til utgivelser av fonogrammer var ECM også initiativtaker til en omfattende turnevirksomhet i Europa, men også i USA og Japan. Mye av dette er knyttet til ECMs platehistorie (siden 1969), og ikke minst til selskapets produsent Manfred Eicher.

viteren M. M. Bakhtin (1981), hvis anskuelser også i stor grad er basert på begreper fra musikken. Det «dialogiske» perspektivet hos Bakhtin er et argument for at språkbruken er performativ, slik som musikken, og hvor språklig formidlet mening ikke kan løsrives fra den gitte situasjonen.⁸ Bakhtins begrep om det kronotopiske, punkter hvor tid og sted går opp i en større enhet (tid-sted), erfares som elementer i konstruksjonen av en historie eller et større narrativ. Disse kan forstås som punkter med mange ulike forbindelser, og kan slik sett supplere Deleuze og Guattaris kartografi.⁹ Hos Bakhtin betegner kronotopene sentrale (tid-sted)-punkter i et menneskes liv. For Jon Christensens del kan en spore flere samspill-situasjoner – musikalske hendelser – som ble formende for hans måte å tenke og uttrykke seg musikalsk på; det er liten tvil om at han både tenkte, erfarte og uttrykte musikk. Innfallsvinkelen er derfor i noen grad biografisk, og kartografisk, med særlig blick på 1960-tallet (pre-ECM-perioden), men hvor de sentrale møtepunktene er av musikkhistorisk betydning også ut over det rent private eller personlige.

Et lite stykke Norge

Jon Christensen ble født 20. mars 1943. Han vokste opp på Grünerløkka i Oslo. Han hadde ved en anledning tenkt å begynne i korps, men var syk, og følgelig ikke til stede den dagen instrumenter ble delt ut. Hans fetter, Finn Melbye, hadde tatt pianotimer hos en klassisk pianolærer, men raskt fått interesse for boogie-woogie. De dannet band, fikk spillejobber på skoler, dansetilstelninger, julebord, høyfjellshoteller med mer. Christensen spilte i denne perioden også med Svein Erik Børja (på trekkspill), seinere kjent norsk lydtekniker. Han spilte med Gunnar Brostigen og med Arild Bjørks orkester, et storband hvor flere etter hvert kjente musikere var med, blant annet Helge Hurum. I 1959 var han innom rock 'n' roll med Frankie Boy & The Red Rockets (vokalist var Frank Guldbrandsen), innen interessen definitivt tok av i retning jazz. 20. november 1960 kunne Finn Melbyes kvintett, med Jon Christensen på trommer, innkassere «1. orkesterpris» i «moderne» klasse i det som ble kalt NM i amatørjazz. Av andre sentrale begivenheter var samspillaktiviteter ved Gamlebyen og Ruseløkka skoler, og Christensen spilte mye med Bjørn Johansen (saksofon), Petter Holm (bass) og Arild Wikstrøm (piano). Arild Wikstrøm (1941–1987) var en viktig aktør i dette miljøet, hvor han drev opplæring og samspill for unge musikere i det som ble kalt «moderne» jazzstil. I korthet betød det en tilnærming til jazz som gjenspeilet at man hadde kjennskap til John Coltrane og Ornette Colemans musikk.¹⁰ Det var i dette miljøet Christensen traff saksofonisten Jan Garbarek første gang, etter at også Garbarek hadde vunnet konkurransen NM i amatørjazz, i 1962. For Garbareks del betød det «1. orkesterpris» og «1. solistpris» i «moderne» klasse. «Det var ikke det at han kom med saksofonen og ville sitte inn eller noe sånt», forteller Christensen.¹¹ Men den fire år yngre Garbarek ville gjerne prate litt, og spørre om Christensen kunne tenke seg å være med å spille i et band. Det skulle bli første gang de traff hverandre – etter hvert en viktig musikalsk forbindelse, men der og da fortonte dette seg som en alminnelig samtale.

8. Det «dialogiske» hos Bakhtin er på sett og vis samspillsituasjoner, men hvor de individuelle stemmene får sin *eksistens* nettopp i relasjon til andre – herav begrepet polyfoni, det vil si musikkens/romanens/verdens flerstemmighet (en stemme kan ikke eksistere uavhengig av de andre).

9. Kartografien er hos Deleuze og Guattari en metodisk anmodning: «Make a map, not a tracing. [...] The map is open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification» (2013, 12).

10. Jf. Stendahl (2010) for mer detaljert beskrivelse av viktige hendelser i 1960-tallets norske jazzliv, inklusive arrangementer og spillesteder.

11. Samtale med Jon Christensen, 23.09.2010.

Jazz var på 1950-tallet en vital del av norsk ungdomskultur. Det er blant annet dokumentert ved mottakelsen Louis Armstrong fikk da han ankom Oslo lufthavn, Fornebu, i 1952, hvor det ble slik trengsel at politiet måtte rykke ut. Et hundretalls ungdommer, foruten Oslo Jazz Circles orkester, hadde møtt fram for å motta og hylle den populære gjesten. Tre år senere, i 1955, medførte Armstrongs visitt opptøyer i Akersgata.¹² Jazz var og hadde vært en del av den norske virkeligheten, ungdomskulturen, industrisamfunnet, lenge før andre verdenskrig, og gjerne forbundet med det «ikke-norske», noe kosmopolitisk eller internasjonalt, er det ikke helt urimelig å hevde. Stereotypien om at jazz i Norge kan forbindes med norsk natur, fjord og fjell, står på mange måter særdeles fjernt fra den virkeligheten hvor Jon Christensen trådte sine barnesko, etterkrigstidas Oslo. Christensen vokste opp i en liten arbeiderleilighet, hvor de fortsatt ikke hadde dusj eller toalett innlagt i leiligheten. Hans far var rørlegger, mor var hjemmeværende. Ishockey og fotball var andre aktiviteter den unge Christensen var engasjert i, men han forsto raskt at kombinasjonen forstuede fingre og trommespill ikke var ideell. Som elev ved Lakkegata skole hadde han, ifølge egen beretning, dessuten aldri beveget seg på vestkanten, før han ble godt voksen. Oslo var på 1950-tallet og tidlig 60-tall fortsatt et sosialt lagdelt samfunn, delt av Akerselva, en rennende åre som ga liv til industriell virksomhet, samtidig som den markerte skillet mellom øst og vest. I etterkrigstidas Norge var de sosiale skillene markant, og knyttet til sted.

Det er i den konteksten man må forstå Christensens utsagn, med referanse til ECM-estetikken, om at med «Manfred [Eicher] så ble det litt mye grantrær og sånt».¹³ Denne kritikken skyldtes imidlertid ikke mangel på visuell interesse – og det må legges til at han beundret det kunstneriske ved omslagene. Christensen hadde i tidlige år sågar malt selv og også søkt opptak ved kunstutdanning. Plateomslagene ble, helt fra starten i 1969, en eklatant markør av ECMs estetiske profil, hvor nakne naturlandskaper inngikk i en kunstnerisk utforming som definitivt bidro til å gi selskapet en estetisk-visuell utside.¹⁴ Samtidig har Manfred Eicher, for sin del, understreket at han aldri betraktet omslagene som en representasjon av musikken: «A cover shouldn't illustrate the music», har han uttalt (Rabenau 2010, 25). Når den amerikanske pianisten og musikkteoretikeren George Russell i 1971 ga ut et album med Garbarek-kvartetten (Jan Garbarek, Terje Rypdal, Arild Andersen og Jon Christensen), utgitt som *George Russell presents The Esoteric Circle* (Flying Dutchman, 1971), innspilt ved Henie Onstad Kunstsenter i 1969, hadde plateomslaget (også i kontrast til ECM) preg av å være et postkort fra Oslo. I vinterbekledning og med instrumentkofferter under armene er kvartetten fotografert foran Gustav Vigelands kjente verk «Monolitten», i en collage hvor bildet er etterbehandlet med pastellfarger og påført rosa skrift.¹⁵ I et kulturperspektiv er det selvsagt forskjell på et Norge sett utenfra, eller betraktet fra innsiden. Frognerparken, med Gustav Vigelands statuer, var et sted Christensen aldri hadde satt sine bein innen han ble godt voksen. Hvorfor ikke? «Vi som vokste opp på østkanten tenkte vel ikke på at vi hadde noe der å gjøre», er svaret som gis. Og, som han mer generelt uttrykte seg om stereotyper, i et intervju med NRKs Karen Frivik, «veldig mye kritikere, med en gang vet

12. *Norsk films revy*, nr. 44, 30. oktober 1952. Norsk Film A/S, NRK: <https://tv.nrk.no/serie/filmavisen/1952/FMAA52004452/avspiller> og *Filmavisen*, nr. 42, 20. oktober 1955. Norsk Film A/S, NRK: <https://tv.nrk.no/serie/filmavisen/1955/FMAA55004255/avspiller>

13. Samtale med Jon Christensen, 23.09.2010.

14. ECM-omslagene er ofte beskrevet som å ha en estetisk egenverdi, jf. Müller m.fl. (1996) og Müller (2010). Mye tyder på at artistene selv generelt har hatt liten innflytelse mht. plateomslagene.

15. Fotografiene er kreditert Tom Høeg, mens omslaget var designet av Dan Pezza og Marit Jerstad (bekjent av Russell og den gang leder for foreningen Ny Musikk i Norge). Ingen av de norske musikerne var nevnt ved navn på utsiden av plateomslaget, mens Arild Andersen er feilstavet Arild Anderson på innsiden. Albumet er bl.a. re-utgitt som *George Russell Presents Jan Garbarek with Terje Rypdal* (Arista, Freedom 1976), men med Garbareks navn forstørret.

du, de begynte å snakke om the Nordic sound, fjell og fjorder, og isbreer og sånt; det hadde ikke vi tenkt på, vi spilte jo bare sånn musikk som vi syns var gøy, asså» (Frivik 2020).

På dette punktet har utvilsomt musikkjournalistikkens implisitte kulturforståelse noe med saken å gjøre. I plateindustrien var det en etablert praksis, og siden 1950-tallet sammenfallende med utviklingen av LP-formatet, at skriftlige essay fulgte med som bakside eller innsidetekst. Avstanden mellom utgivelse av lyd og tekst – og mellom kritikk og markedsføring – var delvis kollapset, eller iallfall påfallende kort. I tilfellet *The Esoteric Circle* hadde Russell (eller det amerikanske plateselskapets produsent Bob Thiele) bestilt en lanseringstekst til omslaget fra en av jazzhistoriens mest innflytelsesrike kritikere, Nat Hentoff (1925–2017). Som Hentoff skriver: «Though it is now a commonplace to recognize that the protean language of the new jazz transcends national boundaries, I must confess that I had not expected so forcefully compelling a group as the Esoteric Circle to emerge from Norway» (Hentoff 1971, 2). Men det er først med Joe H. Klees anmeldelse i det amerikanske jazztidsskriftet *Down Beat*, året etter, at naturmetaforene får fritt spillerom (Klee tar for seg både *The Esoteric Circle* og den, i ettertid, mer anerkjente *Afric Pepperbird*, ECM, 1970, i samme tekst):

Jan Garbarek, whom U.S. listeners may recall from the excellent George Russell *Othello* LP, reminds one of the craggy mountain fjords of his native Norway. His playing is full of jagged edges and beautiful surprises, Coltrane-influenced but his own. The first of these two LPs was produced by Russell for Flying Dutchman. The second is an import on a new label devoted to contemporary jazz. (Klee 1972, 22)

Like fullt, kan en hevde, leverer Hentoff en tekst som kommer tettere på å beskrive interaksjonen musikerne imellom enn hva som er tilfelle hos Klee. Selv om dette var en markedsføringstekst, forholder Hentoff seg i hovedsak lyttende og analytisk i relasjon til det klingende:

Their primary characteristic, it seems to me, is a mastery of controlled tension—the ability to create and sustain a continuum of climaxes that are organically inter-related in a bristlingly evocative mixture of unpredictable colors, rhythmic patterns and unusually subtle plays of dynamics. [...] And finally, what is also impressive about the Esoteric Circle is the degree to which the considerable technical skills of all four musicians have been channeled into entirely expressive purposes. There is none of the virtuosic high-wire walking for its own sake that is heard in the improvisations of some highly advanced jazzmen. (Hentoff 1971, 2)

Fortrinnsvis er det her det dynamiske samspillet som framheves, og at det tekniske, briljans, ikke går på bekostning av det musikalske. Da de ovenfor nevnte albumutgivelsene forelå, hadde Jon Christensen allerede i 10 år vært profesjonell utøvende musiker.¹⁶ Ideen om jazz som avspeiling av naturen – naturens mimesis – hviler dessuten sannsynligvis litt for tungt på den romantiske ideen om «inspirasjon», en mye brukt og allment kjent trope fra den nasjonalromantiske gullalderen. I den forestillingsverdenen er det primært den enslige komponistens indre sjelsliv, men aller helst naturen og nasjonen, som får uttrykk på notepapiret.

16. Ifølge Christensen var *The Esoteric Circle* ikke et navn de selv hadde brukt, men gitt av Russell for anledningen. I likhet med mange av Russells verkstitler i denne perioden var tittelen influert av hans lesning av den gresk-armenske mystikeren Gurdjieff.

Veiens kronotop – lydmøtene

Hentoff hadde utvilsomt rett i at bandet var sammensatt av ualminnelig dyktige musikere, og at musikaliteten og samspillet utmerket seg. Man kan samtidig snakke om originalitet og nyskaping, og særlig *Afric Pepperbird* (ECM, 1970) bidro til å plassere alle de fire involverte musikerne på det internasjonale jazzkartet. Som Hentoffs beskrivelse antyder, hadde de alle gått et stykke musikalsk vei, både i fellesskap og hver for seg, innen disse utgivelsene så dagens lys. Hva var de avgjørende øyeblikkene som ledet fram mot dette samspillet? Veiens kronotop, the «chronotope of the road», er hos Bakhtin en blant flere typer kronotoper.¹⁷ Dette er møtepunkter som på sett og vis markerer tiden i et enkelt menneskets liv. Annerledes sagt, det er de skjellsettende møtene. De som får konsekvenser for kursen: «a road is never merely a road, but always suggests the whole, or a portion of a ‘path of life’» (Bakhtin 1981, 120).

For Christensens del besto denne veien av særdeles mange musikalske møter, noen antagelig mer uforutsigbare enn andre. Norgesmesterskapet i jazz og bekjentskapet med Jan Garbarek var utvilsomt viktige hendelser. Garbarek og Christensen skulle komme til å følge hverandre i nesten alt de gjorde musikalsk i de neste 20 årene. Foruten bandet med Arild Wikstrøm inngår Christensen allerede fra sommeren 1962 i en trio med Einar «Pastor'n» Iversen (piano) og Erik Amundsen (bass),¹⁸ fra 1964 i pianisten Egil Kapstads trio (med Per Løberg, bass), innen han i 1964 sammen med Garbarek, Løberg og Terje Bjørklund (piano) blir en fast konstellasjon, den første Garbarek-kvartetten, som da også ble vokalisten Karin Krogs ensemble. Enkelt sagt beveget han seg blant kremen av norske jazzmusikere i denne perioden.

Men det var særlig ett møte Christensen ofte snakket om, som absolutt skjellsettende i hans tidlige karriere. Det var møtet med Dexter Gordon, tenorgiganten som fikk sin faste adresse i København fra tidlig 1960-tall og til midten av 1970-tallet. Christensen opplevde at de ble gode venner, og at Gordon ikke gikk av veien for å dele av sine musikalske innsikter og ideer. Spesielt ga Gordon råd som gikk på dynamikk, hvor og når den unge trommeslageren burde bruke visper eller stikker, og om å legge seg «bakpå» og bygge kontraster i dynamikken. Første gang de spilte sammen var på Metropol Jazz Club i Oslo i november 1962. Som Christensen selv beskrev relasjonen: «Han ble på en måte min pappa, det ble min skole liksom, det var kjempegøy altså. Jeg lærte veldig mye av han.»¹⁹ Gordon var et særdeles stort navn i jazzverdenen på tidlig 1960-tall; en stilskaper som øvde betydelig innflytelse på andre musikere, inkludert John Coltrane.²⁰ Dette var for øvrig første gang Gordon var i Europa. Han hadde fått et engasjement ved Ronnie Scott's Jazz Club i London i september 1962, deretter ved Montmartre i København, hvor han spilte fra 9.–28. oktober, samt ved Gyllene Cirkeln i Stockholm, 4.–17. november, innen han kom til Oslo. Under Oslo-oppholdet uttalte Gordon seg om erfaringen han hadde gjort med de norske musikerne til Dagbladets journalist Randi Hultin: «Det er den beste gruppe jeg har spilt med i Europa», innen han la til: «Alle tre er utmerkede musikere og de spiller med mer beat enn de jeg har spilt

17. For Bakhtin dreier prosessen seg om «assimilating real historical time and space in literature» (1981, 84). Disse punktene er derfor også sentrale for plottet i en roman. «In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history» (1981, 84). Veiens kronotop er slik sett forbundet med det han betegner som den litterære-kunstneriske kronotopen.

18. Dette ble, ifølge Christensen, ett av to faste «komp» ved Metropol i denne perioden, det andre bestod av Bjørn Pedersen (bass) og Ole Jacob Hansen (trommer).

19. Samtale med Jon Christensen, 23.09.2010.

20. Se Gordon (2018) for mer detaljert historikk.

med hittil. Den unge trommeslageren er meget god, han har fin «timing», er ikke for sterk og bruker i det hele tatt hodet» (Hultin 1962, 6).²¹

Christensen opplevde at han og Dexter Gordon fikk et mer personlig vennskap enn hva tilfellet var med mange av de andre internasjonale artistene han spilte med. Utvilsomt var det mange musikere i Danmark, men også rundt i Europa, som fikk spille med Gordon i løpet av de årene han var her. Mange av de amerikanske musikerne som bodde i Europa i perioder satte musikalske spor etter seg.²² Illustrerende for relasjonen til Dexter Gordon, og et vitnesbyrd om at anerkjennelsen var gjensidig, er likevel følgende hilsen fra Dexter i Christensens egen minnebok, innskrevet på et pressefoto fra den gang: «To Jon, rhythm is your business.» De kom også til å spille sammen flere ganger, blant annet ved jazzfestivalen i Molde i 1963 og 1965, ved Edderkoppen teater, og et ved et to ukers engasjement ved Gyllene Cirkeln i Stockholm i februar 1966.²³

Erfaringen med å lytte – å kunne forholde seg til den musikalske situasjonen der og da – var en helt sentral del av den musikalske veien Christensen gikk på 1960-tallet, det var selve premisset for de musikalske møtene. Blant dem han fikk spille med på tidlig 1960-tall var Don Byas, Sonny Stitt, Idrees Sulieman, Kenny Dorham, Don Ellis, Leo Wright, Clifford Jordan, Art Farmer, Bud Powell, Kenny Drew, og en hel rekke andre særdeles anerkjente amerikanske musikere. I intervjuer pleide han, iallfall i de seinere årene, ofte å fortelle at han «aldri øvde», og at han heller ikke hadde trommesett hjemme. Dette er nok en sannhet med modifikasjoner, men som han ofte kunne legge til, «lytting, det er en fin måte å øve på» (Frivik 2020). Allerede før NM i jazz, med sin fetter Finn Melbye, tilbrakte de mye tid sammen, ikke bare med spilling, men med å lytte på plater: «Det var å gå ned på Karl Johan vet du, å kjøpe LP-er, å høre på så mye som mulig. Og vi satt jo da med fetteren min og de andre musikerne og hørte på plater, og fant ut at det var show, og det var show.»²⁴ Særlig ble platene med Art Blakey & The Jazz Messengers, Horace Silver og de tidlige Miles Davis-platene (på Prestige og Columbia) lyttet mye til.

Samspeillet med den legendariske pianisten Bud Powell, i september 1962, var også et møte Christensen kom til å huske godt, men noe vennsksforhold, som med Gordon, resulterte dette ikke i. Som vanlig var det ikke tid til noen øvelse på forhånd, «han [Powell] sa bare *I got rhythm*, eller blues i F, så begynte vi å spille.» Powell hadde attpåtil klokka si liggende nede ved pianotangentene, og når det hadde gått akkurat tre kvarter stoppet han, «uansett om det var midt i låta, asså.»²⁵ Når de utenlandske storhetene kom, var det forventet at man hadde repertoaret inne. Og selv om det ikke var tid til øvelser, stilte Christensen alltid godt forberedt. Det gjorde han også i forkant av spillejobben med Bud Powell i 1962.

Da jeg fikk den jobben igjen, så var det å gå ned på Karl Johan, å kjøpe alt som var av plater med Bud Powell, for å høre på de trommeslagerne han hadde på de platene, vet du. Og det var jo de beste i Amerika. For det ble aldri tid til noe øvelser, bare å møtes på Metropol og håndhilse og sånn.²⁶

21. Dette var ingen dårlig attest, tatt i betraktning at blant de øvrige aspirerende musikerne Gordon spilte med denne høsten var også Niels-Henning Ørsted Pedersen, i Danmark, og Rune Carlsson, i Sverige (loc. cit.).

22. Gordon var generelt en hyggelig og omgjengelig mann, og i motsetning til de fleste amerikanske jazzmusikere som bosatte seg i Danmark i perioden, lærte han raskt dansk. Han fikk mange venner, blant dem den danske forfatteren, filmmakeren og tennisspilleren Torben Ulrich. Gordon ble også gudfar til hans sønn, Lars Ulrich, i voksen alder en ikke ukjent trommeslager i metall-sjangeren (Gordon 2018, 125).

23. Da med Lars Sjøsten (piano) og Roman Dylag (bass), i perioden 7.–19.2.1966.

24. Samtale med Jon Christensen, 15.10.2015.

25. Samtale med Jon Christensen, 23.09.2010. I bandet inngikk ved denne anledningen Bjørn Pedersen (bass). Powell spilte andre kvelder med Erik Amundsen (bass) og Ole Jacob Hansen (trommer) (Stendahl 2010, 151). Powell var på dette tidspunktet sannsynligvis heller ikke helt frisk, eller som Christensen erfarte det, «han var helt ute, asså».

26. Samtale med Jon Christensen, 15.10.2015.

Mange av de musikalske møtene, og med et stort antall musikere, som i ettertid har fått sin behørlige plass i den amerikanske jazzhistorien, var viktige for Jon Christensen. Noen overraskelser ble det også underveis. Under en jamsession ved Molde-festivalen i 1965 oppsto et helt uventet møte, som skulle få avgjørende betydning for veien videre – ikke bare musikalsk, men også i forhold til det nettverket Christensen beveget seg innenfor:

Vi hadde jobb som jam-komp, på Alexandra hotel, på kvelden etter konsertene. Da spilte Terje [Bjørklund], Per Løberg, Jan og jeg, i kjelleren der. Da kom Dexter Gordon og alle de amerikanske musikerne som var der på jammene vet du. Så satt vi og spilte en låt, og jeg satt sånn som jeg pleier å gjøre – og plutselig forandra pianospillet seg enormt. Så tenkte jeg, hva er det Terje driver med nå, altså? Da så jeg opp, og da satt George Russell der, han hadde sneket seg opp. [...] Det var sånn det startet, du kan si, tilfældigheter, altså.²⁷

Det første møtet med den innflytelsesrike komponisten, arrangøren og musikkteoretikeren George Russell (1923–2009), som ifølge de fleste jazzhistoriske framstillinger hadde øvd avgjørende innflytelse på musikere som Bill Evans, Miles Davis og John Coltrane, åpenbarte seg der og da, som lyd i rommet. Det Christensen reagerte på var ikke bare at lydbildet spontant endret seg, men pianospillet fikk med ett en helt annen rytmisk karakter. (Russells pianostil var utpreget perkussiv; han var også i utgangspunktet trommeslager.) Etter jammen ble både Christensen og Garbarek forespurt om de kunne tenke seg å spille med Russell. Han hadde bosatt seg i Sverige og hadde planer om å sette sammen en ny sekstett og et storband.

Og vi var helt sånn, ja det er sånn amerikanere sier, og så drar de videre, vet du. Men jeg sa *ja*, jeg kan tenke meg å gjøre det hvis du synes jeg spiller bra nok. Jan var også interessert, men han hadde ett år igjen på Blindern. Så tenkte vi at ja, det var hyggelig å møte George og sånn. Og så ringte han tre måneder etterpå, til Jan og meg, husker dere jammen i Molde; det er George Russell som ringer. Er dere fremdeles interessert? Jeg var klar. Jeg sa, jeg kommer gjerne.²⁸

Betydningen av Russells påvirkning på de norske musikerne er ofte nevnt, spesielt er det lesningen av teoriverket *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation* (Russell 1959) som nevnes. Russell ga etter hvert også kurs i dette, hvor flere av de norske jazzmusikerne deltok. Men vel så viktig som det teoretiske var sannsynligvis samspillet som møtet ledet til. Russell bidro til å skaffe den unge norske trommeslageren hybel i Stockholm, og Christensen inngikk etter hvert i en rekke musikalske konstellasjoner både med Russells sekstett og storband. Jan Garbarek fulgte med året etter, og etter hvert ble også Arild Andersen (bass) og Terje Rypdal (gitar) engasjert som medmusikere i Russells band. Også i dette tilfellet var Christensen bevisst på at han måtte lære seg repertoaret, innen han satte seg på toget til Stockholm høsten 1965:

Da var det for meg, ut å kjøpe alle LP-ene med George, alle de gamle storbandtingene hans og sekstettgreiene hans, med Bill Evans og Paul Bley, Eric Dolphy, kjempefine greier. Da satte jeg meg ned med alle de LP-ene jeg hadde kjøpt og hørte, hver dag, i timevis, lærte meg alle låtene utenat, altså. Så da jeg kom til Stockholm så visste jeg liksom hva jeg gikk til. Jeg visste at jeg kunne klare det her, uten noter.²⁹

27. Samtale med Jon Christensen, 15.10.2015.

28. Samtale med Jon Christensen, 15.10.2015.

29. Samtale med Jon Christensen, 15.10.2015.

Christensen var beredt til å bevise at han var rett mann på rett sted. Noen «notespiller» anså han seg imidlertid ikke for å være. Russells komposisjoner var som oftest nedskrevet til minste detalj, inklusive trommenotene. «På øvelsene lærte jeg alt utenat, og George sa det var greit at jeg spilte fritt, så lenge jeg satte inn blåserne der de skulle komme, og den slags.» På dette punktet kom han nok også Russell noe i forkjøpet. Man kan hevde at Christensen med sin kreativitet tilførte en del som ikke fantes der i Russells komposisjoner og arrangementer: «En trommeslager som er fri i et sånt storband, vil alltid låte mer spennende, sa jeg til George altså.»³⁰

Kryssende veier – «*multiplicities of connections*»

De mange musikalske møtene Christensen inngår i på 1960-tallet viser et mangefasettert nettverk – på tvers av nasjoner, men også på tvers av ideer om stil og sjanger, inklusive verdihierarkier, kunstideologier, forestillinger om høy og lav kultur etc.³¹ Christensens inntog i Russells ulike orkestre avstedkommer spilleoppdrag mange steder i Europa, samtidig som det vanker lovord hos kritikerne. Særlig framheves interaksjonen i rytmeseksjonen, bestående av Christensen og den renommerte amerikanske bassisten Cameron Brown. Den unge norske trommeslageren ble den «verklige øverraseringen» ved en konsert med Russell-sekstetten, skriver den svenske kritikeren Carl-Erik Lindgren (kjent som «Cool-Erik», og i ettertid spesielt husket for sitt radiointervju med John Coltrane i 1960). Christensen berømmes for å ha et «naturligt, osökt 'beat'» og interaksjonen med Brown betegnes som unik: «I Brown har han funnit en partner, som skapar en idealisk rytmseksjon, bland de bästa jag alls hört på Circeln, oavsett nationaliteter» (Lindgren 1965, 19).³²

De amerikanske forbindelsene er ikke de eneste som er av musikalsk betydning i denne perioden. Et annet samarbeid, som ifølge Christensen, også hadde direkte innflytelse på det musikalske, var møtet med de polske frijazzmusikerne, Krzysztof Komeda's kvintett, og særlig trompeteren Tomasz Stańko og saksofonisten Zbigniew Namysłowski. Dette viser at jazz var en musikkform som ikke bare krysset rasebarrierer og kontinentene Amerika – Europa, men også den godt bevoktede grensa mellom Øst- og Vest-Europa. I folkevognbuss fullastet med instrumenter passerte han ofte grensa mellom øst og vest i 1966–67. På grensestasjonen ble det et møte med «svære tanks, blodhunder og folk med maskingevær»; noen hyggelig opplevelse var grensepasseringene ikke: «Da sa de at fra dere kjører herfra nå, så har dere fire timer på å komme til Berlin. Hvis dere ikke er der om fire timer så kommer det folk etter dere. Det var bare å sette seg inn i folkevogna og kjøre, altså.»³³

Spesielt gjorde festivalene i Warszawa og Kraków et stort inntrykk. Christensen var fascinert av landet, og til tross for at han opplevde det som fattig og grått, fant han et yrende kulturliv med film, teater, plakatkunst, opera og annet. De første musikerne han kom til å spille med i Polen var pianisten Adam Makowicz, saksofonisten Zbigniew Namysłowski og bassisten Roman Dylag.³⁴ For mange av de polske musikerne ble jazzen en «frihetens port»,

30. Samtale med Jon Christensen, 15.10.2015.

31. Oppholdet i Stockholm resulterte dessuten i samspill med de sentrale svenske musikerne Bernt Rosengren, Bertil Lövgren, Rolf Ericson (kjent fra sin medvirkning i Charles Mingus-bandet på tidlig 1960-tall) og tyrkiske Muvaffak Falay (kjent fra samarbeid med Kenny Clarke, Quincy Jones m.m.). Og allerede ved inngangen til 1960-tallet hadde Christensen spilt med Bengt-Arne Wallin og Arne Domnérus, og reist i Europa, med Karin Krog.

32. Lindgren omtaler videre Christensen som «ett av de största trumfynd vi gjort någonsin på dessa breddgrader» (loc.cit.).

33. Samtale med Jon Christensen, 15.10.2015.

34. Christensen spilte også med dette bandet både i Finland og Sverige, og gjestet jazzfestivalen i Kongsberg med Namysłowskis band i 1967, dokumentert ved NRK-opptak.

ut av det lukkede Øst-Europa; noen av musikerne bodde også i lengre perioder i Skandinavia.³⁵ På festivaler i Polen og Tsjekkoslovakia møtte Christensen dessuten ikke bare polske, men også øst-tyske musikere: «Det var stappfullt over alt; det var en hel verden der på den andre sida av Berlin-muren altså.» Musikalsk opplevde han at det var noe å lære av samspillet med de polske musikerne. De hadde en mer fri tilnærming, både rytmisk og harmonisk, som han tok til seg: «De var tidligere ute enn oss her i Oslo; de var ikke noe interessert i å spille be-bop, de var interessert i å lage egne låter, løsrive seg fra det der 4/4.»³⁶

I Sverige oppsto et annet samarbeid, som skulle foregripe seinere konstellasjoner på ECM – trioen med den amerikanske pianisten Steve Kuhn og den svenske bassisten Palle Danielsson. Det resulterte i to plateutgivelser, en trioutgivelse (*Watch What Happens!*, MPS, 1968), og en i samspill med saksofonistene Lee Konitz, Leo Wright, Phil Woods og Pony Poindexter (*Alto Summit*, MPS, 1968). Kuhn hadde vært sentral i miljøet rundt Lenox School of Jazz i Massachusetts i 1959, og hadde i en periode også spilt med John Coltrane. Både Kuhn, Danielsson og Christensen blir seinere sentrale ECM-artister. Trioen opererte i tillegg som kvartett, med Monica Zetterlund, Sveriges mest renommerte jazzvokalist internasjonalt. Kvartetten spilte både i Norge og Sverige, og la sågar ut på valgkampturné på skoler og forsamlingshus med det svenske sosialdemokratiets frontfigurer, Tage Erlander og Olof Palme. En annen musiker som kom til å bety mye for den musikalske orienteringen videre for Christensen, men også for Jan Garbarek og Arild Andersen, var den amerikanske trompeteren Don Cherry (1936–1995). Cherry hadde vært helt i front, i frijazzens fortropp, i Ornette Colemans mange prosjekter på seint 1950-tall, også på plate: *The Shape of Jazz to Come* (Atlantic, 1959); *Tomorrow is the Question!* (Contemporary, 1959); *Free Jazz* (Atlantic, 1961). Både Garbarek og Christensen hadde spilt med Cherry i 1966–67, med Russells band.³⁷ Jazzens avantgarde (Cherry) hadde bosatt seg i Skåne, og det ble flere prosjekter med de norske musikerne, blant annet i kvartett (med Garbarek, Christensen og Løberg) ved jazzklubben på Sogn studentby, Oslo, 12. mai 1967. Det er liten tvil om at de norske musikerne erfarer noe ved dette samspillet, en grunnholdning om å eksperimentere, om å gå utenfor rammene av det allerede tenkte – og spilte. Mye av eksperimenteringen i dette feltet fant sted på europeisk grunn.³⁸ Som den danske musikkhistorikeren Erik Wiedemann skriver om The New York Contemporary Five (bestående av Don Cherry, John Tchicai, Archie Shepp, Don Moore og J.C. Moses): «It was formed with a special view to an engagement in Copenhagen, as no club in New York would, in 1963, be persuaded to invest in music of this kind» (Wiedemann 1964, 2).

For Christensen fulgte flere grensekryssende musikalske møter i siste del av 1960-tallet, blant annet samspill med Sheila Jordan, Joe Henderson, Marion Brown, Charlie Mariano, Eternal Ethnic Sound (Cherry, Garbarek, Johnny Dyani og Christensen), turné med Stan Getz i Sør-Afrika (1970) og den sagnomsuste konserten med saksofonlegenden Sonny Rollins (i Kongsberg kino 1971). Den innflytelsesrike saksofonisten Marion Brown (1931–2010) forlot Norge innen engasjementet var fullført våren 1968 (han syntes hverken klimaet eller maten her oppe var noe å skrive hjem om), men han skrev senere, i sin masteroppgave, at de norske musikerne Garbarek, Andersen og Christensen var de beste han hadde spilt med i Europa (Brown 1976, 142).

35. Blant dem bassisten Roman Dylag (i Sverige) og saksofonisten og fiolinisten Michal Urbaniak og hans kone, vokalist Urszula Dudziak, som i flere år bodde i Oslo (Weisethaunet 2019).

36. Samtale med Jon Christensen, 15.10.2015.

37. Lyddoptak av Emanon Big Band (ledet av Russell) finnes, med solistene Don Cherry, Bernt Rosengren, Jan Garbarek og Jon Christensen («Live at the Golden Circle», innspilt 4. februar 1967, Flash Music CD, vedlegg i Abrahamsson m.fl., 2002).

38. Det gjelder for Don Cherry såvel som den tidlige Albert Ayler, Archie Shepp og Cecil Taylor.

Overskridelse av sjangergrenser var for øvrig noe som kjennetegnet siste halvdel av dette tiåret. Som eksempel fant Christensen det interessant å kunne overheøre diskusjonen, slik den utspant seg mellom George Russell og Karlheinz Stockhausen da de møttes til felles «Gallerikonsert» i Københavns tivolis konsertsal, 22. desember 1965; Jon Christensen satt bak trommesettet.

Territoriet – og «eneren»

Territorialization is an act of rhythm that has become expressive, or of milieu components that have become qualitative (Deleuze og Guattari 2013, 367).

Man kan hevde at Jon Christensen i løpet av 1960-tallet sosialiserte seg inn i den eksisterende musikalske virkeligheten; han kjente definitivt territoriet han beveget seg innenfor. Allerede før Christensen ble ECM-artist hadde han, som denne drøftingen har vist, inngått i samspillsituasjoner med en rekke av jazzens viktigste størrelser i det 20. århundre. Disse møtepunktene tydeliggjør at hans musikalske kunnskap og erfaring ikke oppstod i isolasjon i det kalde nord – eller i fjellheimen om du vil. I alle disse samspillsituasjonene pågikk det i større eller mindre grad en musikalsk eksperimentering. En kan lese Deleuze og Guattari dit hen, at rytmisering skaper et territorium, en slags orden i kaos. Spesielt refrenget skaper en sammenbindende struktur, et ekspressivt her og nå, hvor ulike elementer virker sammen (Deleuze og Guattari 2013). I denne konteksten kan begrepene om «territorialisering» og «deteritorialisering» synes relevante, med sikte på å forklare at også hva som er norm er i stadig bevegelse. Det som kjennetegner Christensen som musiker, er at han bryter med det mest tilvante, de vanligste groovene, normen.

På et tidspunkt kan man kanskje si at Christensens spill ikke er et produkt av samtidens musikalske normer, men at han blir en skaper av den musikalske tiden. Allerede på 1960-tallet var Christensen i sentrum, om man undersøker 1960-tallets norske platehistorie – selv om han i enda større grad kom til å bemerke seg i tiårene som fulgte. En gjennomgang viser at Jon Christensen spiller på åtte av de ca. tolv eller tretten jazzrelaterte LP-platene (litt avhengig av hvordan man kategoriserer) som ble utgitt i Norge i løpet av hele 1960-tallet. I overveiende grad er dette også de musikkhistorisk viktigste norske jazzutgivelsene dette tiåret: *Metropol Jazz: Jazz Sounds From Norway* (Harmoni, 1963); Karin Krog: *By Myself* (Philips, 1964); Karin Krog: *Jazz Moments* (Sonet, 1966); Einar Iversen Trio: *Me and My Piano* (NorDisk, 1967); Jan Garbarek trio & quartet: *Til Vigdis* (Norsk jazzforbund, 1967); Egil Kapstad Choir & Orchestra: *Syner* (Norsk jazzforum, 1968); Terje Rypdal: *Bleak House* (Polydor, 1968) og Jan Erik Vold: *Briskeby Blues* (Philips, 1969). I tillegg kommer platene med George Russell (hvor Christensen er med).³⁹

Som Christensen fortalte, kom han også til å snakke med musikkjournalister om hvordan han tenkte musikk, inkludert bevisstheten om musikalsk nyskaping. Med bakgrunn i diskusjonene i kvartetten med Jan Garbarek, fortalte Christensen at de gjerne kunne ta utgangspunkt i noe de kalte «bølger», en idé om å bygge litt lengre musikalske strekk og forløp hvor musikerne kontrasterte hverandre dynamisk og formmessig. Med tiden ble noe av denne informasjonen også mytologisert, og som musikkjournalist Audun Vinger antyder, gjaldt det særlig det etter hvert så berømte postulatet om at Christensen unngikk å markere «eneren» i takta:

39. De sentrale utgivelsene han ikke medvirker på er *Svein Finnerud Trio* (Norsk jazzforum, 1968) og Karin Krog & Friends: *Joy* (Sonet, 1968).

Det er ikke til å komme unna at Jon Christensen er en av de få gjenlevende fakkelbærerne for det man kan kalle den mytologiske jazzens ånd. Å høre ham snakke i sitt umiskjennelige jazzhipster-sosiolekt om livets beskaffenhet, er som å få en smak av historiens beger; vi suger det til oss. [...] Hans betraktninger om groove og musikalsk frihet, om hvor eneren i beatet finnes («jeg veit hvor den er, jeg, men jeg sier det ikke til noen»), og om livet som jazzmusiker før («det fantes ikke noe jazzlinje da vi vokste opp, vettu – vi lærte av hverandre og av å spille»), er befriende å høre i et gjennomorganisert, eksporttilrettelagt, skolebenssatt og karriereorientert norsk musikkliv. (Vinger 2018, 71)

For seinere generasjoner musikere ble Christensen en mulig inngangsport til en epoke de ikke hadde direkte tilgang til. Samtidig kan det sies at han i liten grad framsto som tilgjort – en slags persona – dialekten var nok mer et produkt av tiden han vokste opp i, og Oslo øst, enn all verdens jazz- eller Club 7-sjargong. Christensen satt alltid litt på skakke og spilte, gjerne litt flatt inn mot cymbalene, observerte mange. Også det hadde sin forklaring. Han hørte dårlig på det ene øret, manglet den stereo-hørselen som de fleste har, etter å ha blitt «tatt med tang» ved fødselen, slik han forklarte det.⁴⁰

Om man går lyttende til verks i forhold til de mange innspillingene som finnes med Jon Christensen på plate, må trolig også ideen om hans relasjon til «eneren» modifieres. Kjentetegnet er generelt ikke at han unngår «eneren», men i flere av konstallasjonene med Garbarek – og slik vanen var hos Don Cherry, Cecil Taylor og flere av de polske musikerne han spilte med på 1960-tallet – unngår man å spille i 4/4-takt. Det vil si at musikken kan være uten fast puls, men den kan også ha rytmisk puls uten at den har meter (periodisk inndeling i takter).⁴¹ Heri ligger også trommeslagerens frihet relatert til at han inngår i settinger hvor det tidsmessige står åpent. Sannsynligvis er det også slik vi best kan forstå hans utsagn om at da han spilte med Jarrett, kunne han bestemme hvor «eneren» skulle være. Eller som Jack DeJohnette formulerer det i en samtale omkring samme tema, «playing with Keith you could do that; Keith gave you that kind of freedom.»⁴²

Jack DeJohnette og Jon Christensen ble de mest sentrale trommeslagerne på plateselskapet ECM fra 1970-tallet av, de bidro begge til å manifestere nye «directions» for trommespill. Av og til møttes de og snakket om sine musikalske ideer og erfaringer. Det er nok ikke helt feil å si at Christensen spillemessig var mer orientert mot cymbaler, mens DeJohnette orienterer seg mer mot skarp, tam og trommer, om en skal sammenlikne. Muligheten som bød seg for begge, ved måten ECM-platene ble spilt inn på, var samtidig at det ble rettet skarpere fokus inn mot detaljer i lydbildet; det ble mulig å høre nyansene i cymbalspillet på en annen måte enn det som generelt hadde vært tilfellet tidligere. Objektivet endret muligens i noen grad også spillemåten. For begge dreier uttrykket seg like mye om det timbrale, om det lydige og melodiske aspektet som det rytmiske per se. Et vesentlig moment er at heller ikke trommespill vokser ut av en formel – det er et resultat av interaksjon i øyeblikket. Som DeJohnette formulerer det, når trioen med Keith Jarrett, Gary Peacock og han selv spiller standardlåter, er dette en måte å uttrykke seg på – gjennom materialet, «we use the standards as a vehicle for improvisation, really».⁴³ I denne sammenhengen kan det være viktig å forstå at «musikken» ikke eksisterer uavhengig av musikerne. Musikerne *er* musikken som skapes. De kronotopiske møtepunktene – mellom spesifikke musikere – muliggjør musikken, den eksisterer ikke forut for dette, hverken som «rytmemønster», «stil» eller

40. Samtale med Jon Christensen, 23.09.2010.

41. Det er fra 1960-tallet av ikke gitt at musikk skal gå i 4/4 eller 6/8 (eller 5/4) slik det så ofte hadde vært i «jazzens» verden. Ofte unngår Christensen å spille faste rytmiske mønster, det vil si groove hvor de ulike slagene er fiksert, stortromme på 1 og 3, skarp på 2 og 4, og den slags.

42. Samtale med Jack DeJohnette, 24.04.2016.

43. Samtale med Jack DeJohnette, 24.04.2016.

«sjanger». Dette skiller territoriet Christensen og DeJohnette opererer innenfor fra mye annen musikk.⁴⁴

Det nytter ikke hvor mange timer du sitter hjemme bak et trommesett og øver inn ting, hører på plater, stjeler noen tricks herfra og litt derfra. Når du kommer på en scene sammen med andre musikere, så er det der og da musikken skapes, da holder det ikke å komme med innøvde tricks, som ikke har noe med musikken – der og da – i det øyeblikket å gjøre.⁴⁵

Dette er en innstilling som har med lytteperspektiv å gjøre. Det er slik musikerne lytter, men heller ikke publikum går til konsert for å høre «jazzmusikk»; man går for å høre DeJohnette, Sidsel Endresen eller Paal Nilssen-Love (for å ta noen tilfeldig valgte eksempler). Snarere enn «jazz» kan man si at det handler om erkjennelse av å skape musikk. To ulike musikere vil sannsynligvis ikke respondere likt i en musikalsk setting. Musikkhistorie, som personlig erfart, spiller derfor med i lyttingen. Det viktigste for Christensen var at musikk kunne skapes i øyeblikket, hans tilstedeværelse gjorde samtidig en forskjell – historien er så og si innskrevet i personen, i spillet, i øyeblikket.

Unge trommeslagere som kommer opp, og skal lage noe nytt og skal bli kjendiser fort. De har ikke tenkt så mye på det, som jeg har tenkt, at all musikken som jeg har spilt, det kommer fra et sted altså. Det synes jeg er så viktig å tenke på. [...] Dette med historie, det er så viktig i den bransjen her.⁴⁶

Et musikalsk øyeblikk står i forbindelse med andre; det er ikke avsondret fra det man har erfart tidligere. Deterritorialisering, å bryte ut, skape noe nytt, forutsetter at man virker i territoriet; «the territory is constantly traversed by movements of deterritorialization» (Deleuze og Guattari 2013, 380). Det er ingen tvil om at Christensen influerte andre musikere og flyttet rammene for hva trommespill kan være, foruten noen forestillinger om det vante.⁴⁷ Det musikalske beveger seg likevel i forhold til noe man allerede kjenner. Det kan man høre, i nyansene, i detaljrikdommen, for eksempel i samspillet mellom Palle Danielsen og Jon Christensen, og i deres mange innspillinger, enten medmusikerne er Jan Garbarek, Charles Lloyd, Enrico Rava, Steve Kuhn, Keith Jarrett eller Bobo Stenson.

Mange musikalske møter fra 1960-tallet er omtalt i denne artikkelen. En kan stille spørsmålet, var alle like viktig? Det var nok summen av alle erfaringene som gjorde Christensen til den sikre og innovative musikeren han var. Christensens erfaring og samspillkompetanse var unik, men i liten grad et produkt av «nasjonale» strømninger. Samspillet med Dexter Gordon utmerket seg ifølge Christensens egen forståelse – de møttes på et plan som utvidet og styrket hans musikalitet og musikalske trygghet. Tiden med George Russell ble selve skolen, mens de polske frijazzmusikerne også påvirket måten han tenkte *time* på. Snarere enn folkloristiske retninger var det i møtene med en rekke av de mest sentrale musikerne i jazzhistorien, mange av dem amerikanske – Dexter Gordon, Cameron Brown, Don Cherry, og som nevnt, utallige andre – han utviklet sin kreativitet. Lyttingen var den musikalske orienteringen på kryss og tvers i dette landskapet.

44. En kan si at dette er kompasset, den grunnleggende orienteringen inn i det musikalske, også når materiale/komposisjoner foreligger, f.eks. i samspillet med gitaristen Ralph Towner, hvor mye åpenbart var prekomponert, og strukturert i 6/8, 10/8 eller 11/8.

45. Samtale med Jon Christensen, 23.09.2010.

46. Samtale med Jon Christensen, 15.10.2015.

47. Som Rune Carlsson skriver, «jag måsta erkänna at mitt trumspel har blivit friara av att jag har lyssnat på Jon Fält och Jon Christensens senaste utspel på trummor och cymbaler» (2009, 97).

Coda

Deleuze og Guattari anbefaler oss å lytte til historien, som til en grammofonplate. Det vil si, gjerne la enkelte album, eller enkelte spor, snurre om og om igjen.⁴⁸ Det er ingen dårlig idé; det er slik musikken fester seg hos oss. I Christensens tilfelle er det særdeles mye å ta av – de lydlige og historiske kryssforbindelsene åpenbarer seg for hvert objekt det børstes støv av.

«Mr. J.C.» fra Garbareks *Til Vigdis*, innspilt i «Arbeidsbrakka» i Asker 1. april 1967, dokumenterer at Christensen kunne swinge hardt, intensiteten er høy, energinivået koker. Tempoet er høyere enn hos Coltrane; dette er Coltranes «Mr. P.C.» fra *Giant Steps* (Atlantic, 1960). «Mr. P.C.» er ifølge historiebøkene dedikert bassisten Paul Chambers, kan vi anta at omskrivingen er en dedikasjon til Coltrane – eller, kanskje, står initialene for Jon Christensen? Trommene følger særdeles tett på Garbarek, hvem som er driveren av disse to er vanskelig å avkode. Per Løbergs bass fanges ikke tilstrekkelig i mikrofonene – her skulle vi gjerne ha vært *til stede*. Norges første jazz-LP med en enkelt artist, Karin Krogs *By Myself* (1964), åpner med trommesolo, Jon Christensen, innen Krogs stemme manifesterer seg. Bass og piano henger seg på etter 16 takter. Uvanlig, men Coltrane gjorde noe lignende på «Countdown», *Giant Steps* (Atlantic, 1960). Visper mot skarptromme, før hi-hat og hele settet tas i bruk.

Et særtrekk er hvordan Christensen manøvrer det frie versus det faste, noe som blir hans varemerke utover 1970-tallet. En utgivelse, som ikke var blant Jons egne favoritter, viser imidlertid hvordan hans spillestil gir liv til et verk som klinger noe statisk: «Touch» fra Eberhard Webers *Yellow Fields* (ECM, 1976). Trommesettet er lagt helt fram i lydbildet, dette er 4/4, tradisjonell komposisjon og melodiføring. Men Mr. J.C. fyller på, skaper kontraster, bryter opp, får det til å vibrere. Tomasz Stańko Septet: *Litania* (ECM, 1997), Komedas musikk har sjelden fått en delikater fasong: Stańko, Rosengren, Stenson, Milder, Rypdal, Danielsson, Christensen. Interessant hvordan møtepunktene musikerne imellom stadig gjentar seg, henger i hverandre, i et kontinuum fra tidlig 1960-tall. Han har beveget seg et stykke nå, vi snakker vel ikke lenger om «keeping time», men «making time». Keith Jarrett: «Questar» fra *My Song* (ECM, 1978), Jarrett, Garbarek, Danielsson, Christensen; integrert musikalsk helhet, *Sleeper*, Tokyo, April 16, 1979 (ECM, 2012). Hadde de norske musikerne spilt med Keith Jarrett før, spør Odd Skårberg, dette avkreftes av Garbarek (Skårberg 2007, 188). Men de kjente hverandre godt, fra alle besøkene Jarrett hadde gjort i Oslo. Om vi går i arkivene, kan vi imidlertid finne at Christensen spilte med musikerne i Charles Lloyd-kvartetten allerede i 1967, den gang med DeJohnette på piano, Christensen trommer og Keith Jarrett på sopransax (Hultin 1967, 3). På jam i Warszawa. Hvordan henger alt dette sammen? Hvilken historie tilhører musikken, den norske, den amerikanske, eller den europeiske? Trenger vi en «line of flight» også i historieskrivingen? For Jon Christensens del har vi mer enn antydning en serie kreative bevegelser nærmere *becoming* enn *Belonging*.

Litteratur

- Abrahamsson, Åke m.fl. 2002. *Den Gyllene Circle. Jazzen på 1960-tallet*. Stockholm: Prisma.
- Andersen, Arild. 2020. «JON. Minneord.» *Ballade.no*. <https://www.ballade.no/musikken-og-livet/jon/>
- Bakhtin, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

48. Det er iallfall slik de vil vi skal lese *Capitalism and Schizophrenia*, ifølge oversetteren Brian Massumi (1992, 7).

- Brown, Marion. 1976. *Faces and Places. The Music and Travels of a Contemporary Musician*. Ma. thesis. Middletown, Conn.: Wesleyan University (upub.).
- Carlsson, Rune. 2009. *Precis i tiden. En jazzmusiker minns*. Göteborg: Bo Ejeby Forlag.
- Chinen, Nate. 2020. <https://www.wbgo.org/post/jon-christensen-inspired-norwegian-drummer-heard-dozens-ecm-albums-dead-76#stream/0> (sitatet er hentet fra et intervju i *Drummer World*)
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. 2013. [1980]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Bloomsbury Academic.
- DeVeaux, Scott. 1991. «Constructing the Jazz Tradition». *Black American Literature Forum* 25 (3): 525–560.
- Frivik, Karen. 2020. *Jon Christensen: Portrett av en trommis*. Radioprogram, NRK: <https://radio.nrk.no/program/KMRA11001620>
- Gabbard, Krin. 1995 a). (red.) *Representing Jazz*. Durham: Duke University Press.
- Gabbard, Krin. 1995 b). (red.) *Jazz Among The Discourses*. Durham: Duke University Press.
- Gennari, John. 2006. *Blowin' Hot and Cool: Jazz and Its Critics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gordon, Maxine. 2018. *Sophisticated Giant: The Life and Legacy of Dexter Gordon*. Oakland: University of California Press.
- Heffley, Mike. 2005. *Northern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz*. New Haven: Yale University Press.
- Hentoff, Nat. 1971. «The Esoteric Circle», omslagstekst, plateutgivelse: *George Russell Presents The Esoteric Circle*. Flying Dutchman, LP, FD 10125.
- Hultin, Randi. 1962. «En festuke på Metropol med Dexter Gordon», *Dagbladet*, 4.12.1962, 6.
- Hultin, Randi. 1967. «Garbarek med trio på Sogn», *Dagbladet*, 27.10.1967, 3.
- Klee, Joe. 1972. «Jan Garbarek: The Esoteric Circle/Afric Pepperbird» (review), *Down Beat*, January 1972, 20.
- Lake, Steve og Paul Griffiths. 2007. *Horizons Touched: The Music of ECM*. London: Granta Books.
- Lindgren, Carl-Erik. 1965. «Upphetsande Russell», *Stockholms-Tidningen*, 14.12.1965, 19.
- Martinelli, Francesco. 2018. (red.) *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*. London: Equinox.
- Massumi, Brian. 1992. «Pleasures of Philosophy». I *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, redigert av Brian Massumi, 1–9. Cambridge, M.: Massachusetts Institute of Technology.
- Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Müller, Lars, m.fl. 1996. *ECM: Sleeves of Desire: A Cover Story*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Müller, Lars 2010. *Windfall Light: The Visual Language of ECM*. Baden: Lars Müller Publishers/ECM.
- Nicholson, Stuart. 2005. *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. New York: Routledge.
- Rabenau, Kai von. 2010. «Manfred Eicher, Recording ECM». *Monokultur* 26, 2010/2011, 9–36. Berlin.
- Robertson, Roland. 1995. «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity.» I *Global Modernities* (red.) Mike Featherstone et al., 25–44. London: Sage. <http://dx.doi.org/10.4135/9781446250563.n2>
- Russell, George. 1959. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York: Concept Publishing Co.
- Skårberg, Odd. 2007. «På hvilken måte tilhører Belonging-kvartetten norsk jazzhistorie? Noen perspektiver på historisering av nyere jazz i Norge». *Studia Musicologica Norvegia* 33(1): 169–190. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stendahl, Bjørn. 2010. *Freebag...? Jazz i Norge 1960–1970*. Oslo: Norsk jazzarkiv.
- Vinger, Audun. 2018. «Full ytringsfrihet», *DN Magasinet D2*, 24.3.2018, 70–71.
- Weisethaunet, Hans. 2019. «Tomasz Stańko. Det siste intervjuet», *Jazznytt* #249, 40–45.
- Whyton, Tony. 2017. «Moving to Higher Ground. The Changing Discourse of European Jazz 1960–1980». *European Journal of Musicology* 17 (1): 13–22.
- Wiedemann, Erik. 1964. «New York Contemporary Five», omslagstekst, plateutgivelse: *New York Contemporary Five: Recorded Live at Jazzhus Montmartre, vol. 1*. Sonet, LP, SLP 36.
- Williams, Martin. 1983. *The Jazz Tradition*. Oxford: Oxford University Press.