



Uio • Universitetet i Oslo

Forskjeller i amerikansk og nordisk jazz

*En sammenligning av Keith Jarretts amerikanske
og skandinaviske kvartett.*

Av Joachim Krogh Lyche

Masteroppgave i musikkvitenskap

30-poeng

Institutt for musikkvitenskap

Humanistisk fakultet

Vår 2022

Innholdsfortegnelse

Innledning	3
«Nordisk nasjonalitet» og Belonging kvartetten	4
The Survivors suite og Keith Jarretts amerikanske kvartett	7
Metode og teori	10
Analyse	14
Jan Garbarek sin solo på «The Windup»	14
Keith Jarrett sin solo på «The Windup»	19
Keith Jarrett sin solo på «Conclusion»	23
Dewey Redman sin solo på «Conclusion».....	28
Diskusjon og sammenligning	34
Sammenligning av musikerne	38
Avslutning	45
Kilder	48
Litteraturliste:.....	48
Musikk:	50
Vedlegg.....	51

Innledning

«Jeg ville bli sånn som John Coltrane [...] Coltrane var jo det aller viktigste i min begynnelse som musiker» (Dybo, 1996, s. 34). Dette sitatet er fra den norske saksofonisten Jan Garbarek. Han snakker om den amerikanske saksofonisten John Coltrane, og innflytelsen Coltrane har hatt på han. Garbarek regnes av mange som en av de viktigste bidragsyterne innenfor det som ofte blir kalt den «nordiske jazzen». Den ekstra betegnelsen «nordisk» impliserer at dette er en sjanger som ikke opprinnelig kommer fra Norden, men at det har utviklet seg en subsjanger i de nord-europeiske landene. Sitatet viser samtidig at mye av inspirasjonen for den musikalske identiteten til disse musikerne kan spores tilbake til amerikanske musikere. Hvorfor forsetter vi da å kalle denne subsjangeren for nordisk jazz? Hva er det som gjør nordisk jazz annerledes fra den amerikanske jazzen?

«All the tenor players were influenced by Coltrane» (Berliner, 1994, s.103). Dette sitatet er hentet fra Paul Berliner sitt studie. Han så på hvordan amerikanske jazz-musikere lærer å improvisere. Både dette sitatene og det ovenfor dreier seg om den samme musikeren, og om den samme musikken. Fortsatt omtaler man musikken som Jan Garbarek spiller som «nordisk jazz», mens de amerikanske musikerne spiller jazz. Er dette begreper som er laget fordi det er en klar musikalsk forskjell mellom jazz som blir spilt i Amerika, og jazz som blir spilt i Skandinavia? Eller er det begreper som simpelthen forteller noe om hvor musikken er laget, og brukes kun til å skape et geografiske skille?

I dag er jazz en sjanger som eksisterer på tvers av både landegrenser og kontinenter. Med tilgang på musikk til enhver tid, og en verden som beveger seg i et hurtig tempo, er lokale forskjeller mindre enn noen gang. Jan Garbarek ble født utenfor mysen i Østfold i årene rett etter andre verdenskrig, og vokste opp i Oslo. Selv på denne tiden hadde man, igjennom LP-plater og radio, mulighet til å høre den amerikanske jazzen. Sammen med blant annet Arild Andersen, Jon Christensen og Terje Rypdal lot Garbarek seg inspirere av denne amerikanske kunstformen. Dette er en av grunnene til at man kan spørre seg hvorfor det er noen forskjell på jazzen som blir laget i USA, og i de nordiske landene, med tanke på at de hadde tilgang til den samme musikken.

Nå er det over 50 år siden Jan Garbarek ga ut sitt første album som leder av et ensemble. Det er blitt skrevet mye om den typen musikken de norske musikerne spilte på denne tiden. Samtidig får jeg inntrykk av at mye av den eksisterende litteraturen dreier som mest om estetiske idealer, nasjonal identitet eller musikk som et kulturelt fenomen. I denne oppgaven ønsker jeg derfor å

rette fokuset på musikken. Samtidig vil jeg utnytte det jeg tenker er et særdeles godt sammenligningsgrunnlag for å se på forskjellen i amerikansk og nordisk jazz. Nemlig Keith Jarrett sin amerikanske og skandinaviske kvartett (også kjent som Belonging-kvartetten).

Som man fort erfarer når man fordyper seg i dette fagfeltet, er det veldig mange problemstillinger knyttet opp til både spørsmål om musikk og nasjonalitet, ulike definisjonsspørsmål rundt jazz som sjanger, og mange andre overlappende fagfelt. I denne oppgaven håper jeg å kunne bidra i det arbeidet som allerede er gjort på nordisk jazz. Jeg ønske å rett fokuset mot det musikalske, da jeg føler mye av den eksisterende litteraturen rundt nordisk jazz dreier seg om estetiske uttrykk. Dette er inspirert av Ingrid Monson sin tanke om mer musikalsk kulturstudier og en mer kulturell musikkteori som hun presenterer i sin bok *Saying something*, (1996). I denne boken fokuserer hun samtidig på hvordan den kulturelle konteksten er viktig når man gjør en musikkteoretisk analyse. Derfor kommer jeg først til å presentere musikerne og forklare i korte trekk hva slags bakgrunn de har. Jeg mener at når man vet hvor musikerne kommer fra i forhold hva som har hatt innflytelse på dem, gjør det at man både legger merke til andre ting i spillet deres, og bidrar til økt forståelse av hvordan man tolker det de spiller.

Problemstillingen kan derfor formuleres: *Hva er de musikalske forskjellene mellom amerikansk og skandinavisk improvisasjon?* Hvorvidt man kan komme med noen konklusjon på dette, basert på analyse av kun to forskjellige band vil bli diskutert senere i oppgaven. Men jeg vil innledningsvis si at musikerne som spiller i det skandinaviske bandet ofte blir sett på som sjangerdefinerende for skandinavisk/nordisk jazz, og i interessen av å begrense oppgaven er dette det beste valget jeg mener man kunne gjort. Først skal jeg adressere tanken om at noe kan være nordisk og presentere utøverne i «Belonging-kvartetten». Videre skal jeg ta en rask presentasjon av den amerikanske kvartetten og forklarer i korte trekk den musikalske tradisjonen de kommer fra. Etter det skal jeg analyserer utdrag fra Keith Jarrett sitt album «The Survivors suite» og sammenligner det med musikk på «Belonging» albumet. Jeg kommer tilbake til sammenligningselementet i oppgaven under metode kapitlet.

«Nordisk nasjonalitet» og Belonging kvartetten

Tanken om at hvert land har sin egen nasjonale identitet som kan uttrykkes igjennom kunst, kultur og musikk har sitt opphav i den nasjonalromantiske kulturepoken. På denne tiden forsøkte man å bygge en felles nasjonalidentitet med bakgrunn i hvordan man definerte

nasjonen. I Norge, men også mange andre europeisk land, fikk bondekulturen og naturen i landet en spesiell plass. Man ser dette for eksempel i komposisjoner som *Ma Vlast* av Bedřich Smetana. Her beskriver han naturen, og ulike lokasjoner rundt om i Tsjekkia. I Norge hentet blant annet komponister som Edvard Grieg inspirasjon fra den norske folkemusikken.

I mye av som blir omtalt som den tidlige nordiske jazzen, er det ikke veldig mye som jeg mener minner om norsk folkemusikk. Dette kan være noe av grunnen til at man startet å beskrive musikken igjennom naturmetaforer. I motsetning til Smetana og Grieg som gjorde det klart at de var inspirert av naturen og folkemusikken, kommer metaforene som blir tillagt den nordiske jazzen fra kritikere og publikum. Jon Christensen som spilte trommer i Keith Jarrett sin skandinaviske kvartett, sa: «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» (Weisethaunet, 2020, s. 83).

Norge har en veldig lang og sterk folkemusikk tradisjon. Samtidig ser vi i årene etter andre verdenskrig at det kommer mer og mer innflytelse utenfra. Spesielt datidens populærmusikk fra USA gjorde seg gjeldene på musikken som ble produsert i Norge på 1900-tallet. Dette kan til dels skyldes den økonomiske støtten som Norge og mange andre europeiske land mottok fra USA etter krigen. Hans Weisethaunet bruker begrepet «routes» i musikk for å beskrive hvordan kultur reiser rundt i verden og finner grobunn rundt i verden (Weisethaunet, 2017, s. 2). Globalisering er et annet begrep som er viktig i denne sammenheng. I dag har de fleste i Norge en veldig globalisert musikksmak, og mange kjenner på en nærmere tilknytning til store amerikanske og britiske artister enn de gjør til tradisjonell norsk folkemusikk (Weisethaunet, 2011, s. 70).

Jazz er et eksempel på hvordan en amerikansk musikkform emigrerte fra USA og fikk et publikum over hele verden, inkludert i Norge. Jazzmusikerne i Norge kom i kontakt med denne uttrykksformen som en følge av globalisering. Oslos jazzscene ble da et regionalt kulturelt senter, på grunn av alle de ulike impulsene som kom til byen. Det er flere eksempler på hvordan kulturelle sentere rundt om i verden oppstår, som en følge av at de mottar impulser fra hele verden. Vi kan derfor forstå både lokale og regionale kulturuttrykk som en blanding av mange forskjellige kulturelle impulser (Clifford, 1997, s. 3). Dette er en viktig del av utviklingen av jazz, også i USA. Hvor New Orleans var et viktig tidlig kulturelt senter hvor musikktradisjoner fra hele verdens møtes og utviklet seg til den tidlige jazzen. Kulturelle sentere har da en viktig rolle i utviklingen av jazz, og det er viktig og ikke undervurdere påvirkningen fra alle impulsene

som eksisterte i Oslo og de nordiske landene i forbindelse med utviklingen av den «nordiske jazzen».

Videre skal jeg videre skal presenterer medlemmene i «Beloning-kvartetten». Igjennom Paul Berliner sin forskning på hvordan jazzmusikere både innlemmes i et miljø og utvikler ferdigheten som er nødvendig for å utrykke seg og spille med andre i denne sjangeren. Skal jeg vise til likheter i hvordan musikere fra USA og Norge utvikler seg. Berliner sin forskning er sentrert rundt amerikanske musikere som fordypet seg i en jazz som har utspring fra bebop, mellom 1930- og 1960-tallet (Berliner, 1994, s. 7). Jeg ønsker her å vise at det er flere likhetstrekk både mellom hvordan man kom inn i jazzmiljø, og hvordan man lærer seg å spille i både USA og Skandinavia.

Jon Christensen vokste opp i Oslo og startet sin musikalske karriere med å spille på alt fra skoler til julebord og danser. Han ble etter hvert med i miljøet rundt jazzklubben på Gamlebyen. Her var Arild Wikstrøm, som Christensen spilte mye med, en viktig bidragsyter. Dette var det samme miljøet Jan Garbarek, Arild Andersen og Karin Korg var en del av. Det var i denne klubben at Garbarek og Christensen først møtes. Dette var en viktig arene for de unge musikerne, både for å lære, prøve seg frem, og bygge nettverk. Denne uformelle intuisjonen var en viktig utdanning for mange jazzmusikere som senere var med å etablere de mer formelle institusjonene vi har i dag, som jazzlinja i Trondheim og jazzlinjen ved Norges Musikkhøgskole (Weisethaunet, 2021). Vi kan derfor spore mange av de pedagogiske konseptene som brukes i dag, tilbake til miljøet rundt denne jazzklubben.

Dette minner veldig om flere av de tidlige arenaene som Paul Berliner beskriver i «Thinking in Jazz», og hvordan miljøet som eksisterte på klubber og ved jamsessions var viktige institusjoner før de mer formelle utdanningsinstitusjoner tok over (Berliner, 1994, s. 43). Etter hvert startet Christensen og spile med store internasjonale navn som; Sonny Stitt, Bud Powell, Kenny Dorham, Art Farmer og Dexter Gordon. Gordon og Christensen utviklet etter hvert et dypt vennskap, og Christen sier han læte ekstremt mye fra den 20 år eldre jazzgiganten (Weisethaunet, 2020, s. 81-85).

Et annet viktig møte for Christensen var under Molde Jazzfestival i 1965. Under en jamsession kom plutselig den amerikanske komponisten og musikkteoretikeren George Russell og spilte med Christensen og Jan Garbarek. Russell spurte videre om Garbarek og Christensen ville bli med i bandet hans, noen de takket ja til. Dette ble et viktig springbrett, både for å vise seg frem for et internasjonalt publikum, og fordi Russell introduserte de norske musikerne for teoriene

hans i «The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation». Denne videre utviklingen av musikalske ferdigheter samsvarer med funnen og utviklingen Berliner observerte i sin forskning om hvordan jazzmusikere etter hvert supplementere den kunnskapen de først fikk igjennom det auditive med mer teoretisk kunnskap (Berliner, 1994, s. 120-146). Etter hvert flyttet Christensen til Stockholm for å spille med Russell, og etter hvert ble også den fire år yngre Garbarek med til Stockholm (Weisethaunet, 2022, s.86).

Jan Garbarek er født i Mysen, men oppvokst i Oslo. Som nevnt ovenfor hadde han også sterk tilknytning til jazzmiljøet rundet gamlebyen. En viktig hendelsen for både Garbarek og Christensen var mens de var på tur med George Russell sin sekstett. Her kom de nemlig i kontakt med Manfred Eicher, som nettopp hadde startet opp plateselskapet ECM. Eicher og ECM tok en interesse i de norske jazzmusikerne, og spilte inn og publiserte mye av musikk deres. Allerede før Garbarek rakk å møte Keith Jarrett hadde han spilt inn flere album på ECM som leder av sitt eget band. Blant annet Afric Pepperbird, hvor blant annet Jon Christensen medvirker på trommer. Dette albumet var med på å plassere Garbarek på det internasjonale jazz-kartet. Det var musikken på dette albumet som Keith Jarrett skal ha lyttet til da han valgte å samarbeide med de norske musikerne (Skårberg, 2007, s.181).

Palle Danielsson vokste i motsetning til Christensen og Garbarek opp i Stockholm, Sverige. Danielsson kom ut på den internasjonale scenen med å spille med en annen amerikansk pianist, nemlig Steve Kuhn. Senere samarbeidet han også med Lee Konitz og Phil Woods og det var igjennom slike samarbeid at han etter hvert ble kjent med Christensen. Etter innspillingene med Keith Jarrett var han en del av kvartetten med Bobo Stenson og Jan Garbarek. Han er den eneste i denne kvartetten med en formell musikkutdannelse, da han studerte kontrabass i 5 år på Musikkhøgskolen i Stockholm (Dybo, 1996, s. 107). Sammen med Garbarek, Christensen og Jarrett gikk Danielsson i slutten av april 1974 i studio i Oslo for å spille inn albumet *Belonging*, som var det første albumet til denne kvartetten.

The Survivors suite og Keith Jarretts amerikanske kvartett

Før albumet «The Survivors suite» kom, hadde det som blir omtalt som Keith Jarrett sin amerikanske kvartett, vært aktiv i flere år. Kun 4 måneder før kvartetten gikk i studio for å spille inn dette albumet hadde de spilt inn musikken til albumene «Shades» og «mysteries». Men *The Survivors suite* var det første albumet som kvartetten ga ut på det tyske plateselskapet ECM.

Keith Jarrett hadde derimot spilt inn flere album for det tyske plateselskapet, og var godt kjent med både den europeiske jazzscenen og hvordan Manfred Eicher jobbet.

Keith Jarrett hadde igjennom sitt arbeid med både Charles Lloyd og Miles Davis allerede bygd seg opp et internasjonalt publikum. Han hadde bygd seg opp et rykt som en pianist med utrolig teknikk, intense lyriske melodier og en fysisk omfattende spillemåte som inkluderte hele kroppen (Dobbins, 2001). Med Lloyd spilte han sopran saksofon i tillegg til piano, noe han også gjør på The Survivors suite. Det var mens han fortsatt spilte med Miles Davis at han dannet den amerikanske kvartetten med Dewey Redman, Charlie Haden og Paul Motian.

Dewey Redman hadde spilte med Ornette Coleman siden tenårene, og gikk på videregående skole med flere musikere som etter hvert bemerket seg på frijazz og avant-gard scenen. Dette inkluderer både Prince Lasha, Charles Moffett og Coleman. Det vil si at han vokte opp i et miljø som ønsket og teste grensene for jazz, og utforsket hvor langt man kunne strekke seg. Første albumet han spilte inne med Coleman var «New York is Now!». Det var med dette albumet, og det videre samarbeidet med Coleman, at Redman etablerte seg på frijazzscenene og startet å bygge opp et internasjonalt publikum. Det var også igjennom Coleman at Redman første møte Charlie Haden som videre introduserte han til Keith Jarrett (Voce, 2006).

Charlie Haden spilte som sagt også med Ornette Coleman. Han hadde spilt sammen med frijazzlegenden siden hans første album «The Shape of Jazz to Come» i 1959. Og det var i perioden med Coleman at Haden utviklet ferdighetene til å kunne improviserer frem et harmonisk underlag som ikke nødvendigvis hadde noe tilhørighet med en komposisjon eller et planlagt harmonisk forløp. Samtidig hadde basslinjen hans fortsatt så sterke og logiske løsninger at det impliserte harmonier som solisten kunne forholde seg til (Heckman, 2019). Dette er noe han har blitt veldig kjent for i ettertiden.

Paul Motian har spilt med noen av de største pianisten i det 20. århundre. Det inkluderer Thelonious Monk, Bill Evans, Lennie Tristano, Chick Corea, Brad Mehldau og selvfølgelig Keith Jarrett. Selv om han i starten av karrieren så vidt spilte litt med Monk, var det først i trioen til Bill Evans at Motian nåde det internasjonale publikumet. Samspillet med bassisten Scott LaFaro og Bill Evans på piano er verdt å nevne som noe helt spesielt. Her var han med på å etablere et helt nytt uttrykk i pianotrio formatet, hvor de brøt de opp i de tradisjonelle rollen. Tidligere hadde trommene og bassen utgjort kompet bak pianoet, men nå bryter de med dette mønsteret ved å interagere mer med solisten. Dette førte til et mer sofistikert samspill med mer

dialog mellom utøverne. Paul Motian skal ha møt Charlie Haden da de begge spilte med Paul Bley og Don Cherry (Bergh, 2020)

The Survivors suite ble spilt inn i april 1976. Jarrett sier i intervjuer at musikken på albumet er en suite som består av mange stykker. Disse stykke flyter inn i hverandre med overganger som er med på å binde hele suiten sammen. De individuelle stykkene ble komponert for å passe på lokalet Avery Fisher Hall i New York. I dette lokalet mente Jarrett at raske låter ikke passet seg, fordi akustikken gjorde at det hadde blitt grumsete (Nicholson, 2009). I store deler av albumet spiller Jarrett, sopransaksofon i tillegg til piano. Han er kreditert for å spille bass blokkfløyte, Celesta, og Osi tromme, piano og sopransaksofon. Redman spiller også diverse perkusjons instrumenter, blant annet spiller han tamburin under Keith Jarrett sin solo som jeg skal analyserer senere.

Metode og teori

For å kunne besvare problemstillingen min: *hva slags forskjeller er det mellom amerikansk og nordisk jazz?* Skal jeg som sagt analysere utdrag fra Keith Jarrett sin «amerikanske» og «skandinaviske» kvartett. I denne forbindelse vil det bli brukt flere analysemodeller for å kunne formidle det auditive mediet igjennom et skriftlig, og videre bearbeidet det som kan beskrives som «observasjonsnotater» fra lyttingen. Det mest fremtredende vil være transkripsjon av musikken, hvor jeg noterer ned musikken i standard notasjons systemer med alle fordeler og ulemper det innebærer (mer om det senere). I tillegg vil tidslinjemodeller bli brukt, for at leseren best mulig skal kunne forstå hvor vi befinner oss i musikken, og som analysegrunnlag utover transkripsjonsmaterialet.

Transkripsjon er en veletablert praksis i jazz-studier og er en viktig del av hverdagen for både pedagoger, analytikere og utøvere. Samtidig er det å overføre noe auditive til skriftlig ikke uten problemer, og det er mange ting som går tapt i oversettelsen. Spesielt er det mye av det som gjør musikken ekspressiv og unik som ikke alltid er like enkelt å skrive ned på noter. Derfor må transkripsjonen sees sammen med analyseteksten for å gi et så helhetlig bilde som mulig. Samtidig er transkripsjonen ment for å formidle det jeg mener er idéene til utøverne. Dette er en del av det distinksjonen Charles Seeger gjør mellom «descriptiv» notasjon, at notasjonen er ment for å gi et bilde av hvordan musikken høres ut. I motsetning til det han kaller «prescriptiv» notasjon som er notasjon som kan brukes til å si hvordan musikken skal høres ut. Benjamin Boretz videreutviklet idéene til Seeger. Han forsøkte å inkludere at når man noterer ned musikk, er det hvordan man erfarer musikken som er det som blir notert. Det vil si at man må ta hensyn til at erfaringene til den som transkriberer er med på å forme hvordan det blir notert. Som Henry Martin sier skal man derfor alltid se en transkripsjon som en interpretasjon av musikken, og ikke som en form for fasit (Rusch, Salley & Stover, 2016, s. 2-4).

For min del vil det si at jeg har notert ned musikken på den måten jeg mener best skildrer idéene og «utsagnene» som blir fremført. Siden transkripsjonen er ment til å supplementere analyseteksten har jeg derfor heller ikke veket fra den standardiserte europeiske notasjonsmetoden. Dette har jeg valgt å gjøre selv om det å endre det tradisjonelle notasjonssystemet er en helt vanlig praksis i transkripsjon, som Jason Stanyek viser igjennom intervjuer i sin artikkel «forum on Transcription» (2014). Mange av ideene som Stanyek kommer med i denne artikkelen har hatt stor påvirkning på det transkriberte materiale. Blant annet tanker om hvor store utdrag som jeg skulle transkribere, å bruke forskjellige teknologiske hjelpemidler for å assistere under transkripsjonsprosessen, og å prøve å formidle konteksten igjennom å tenke

over hvem som spiller, og hva som har skjedd i musikken før utdragene jeg har transkribert (Stanyek 2014, s. 101-103).

Samtidig som transkripsjon er en viktig del i innhenting og presentasjon av data, vil tidslinjemodeller som går over lenger partier være sentrale i og kunne fortelle hva som skjer i musikken uten å gå i samme detalj nivå som i en transkripsjon. Dette er annen veletablert metode for å både forklare til lytteren hvor man befinner seg i musikk, og for å se på musikken på en annen måte. I denne oppgaven kommer det både til å være grafiske modeller for å vise denne tidslinjen og det kommer til å bli gjort løpende i teksten for å oppdatere leseren om hva som skjer i utdragene som blir analysert.

Jeg mener at man kan se på transkripsjon som en form for auditiv observasjon. Dette gir mulighetene for å lene seg på metodikken som eksisterer rundt denne metoden, da det har en mye rikere tradisjon enn transkripsjon. I denne sammenheng mener jeg at idéene til Norwood Russell Hanson om at observasjon er teoridrevet er relevante (Kvernbekk, 2010). På lik linje som at man under en observasjon ikke vil legge merke til de tingene man ikke forstår, så vil man i en transkripsjon og lytte situasjon ikke være i stand til å notere det man ikke forstår eller klarer å høre. Den kognitive persepsjonen leder an selve transkripsjonsprosessen, og i forkant når jeg bestemte meg for utdrag, hvor jeg forsøkte å velge eksempler som utfyller hverandre på en tilstrekkelig måte.

Et gjennomgående problem med denne oppgaven er at det ikke vil være mulig å sikre oppgavens ytre validitet. Selv om jeg ivaretar den indre validiteten i oppgaven og sammenligner de forskjellige albumene og bandene, vil det ikke nødvendigvis være tilstrekkelig med data for å kunne si noe om forskjeller på nordisk og amerikansk jazz på en større skala. Derfor blir fokuset i denne oppgaven å sikre best mulig indre validitet, for at dette forhåpentligvis kan være med på å danne et grunnlag for videre forskning innenfor dette fagfeltet. Samtidig håper jeg at den musikkteoretisk analyse som jeg gjennomfører her vil få større plass i dette videre forskningsarbeidet om nordisk jazz. Jeg har troen på at dette kommer til å ha store pedagogiske ringvirkninger i tillegg til å supplere det kulturhistoriske arbeidet som allerede er påbegynt i norskjazz.

Etter at jeg har innhentet dataen skal jeg analysere musikken. Jeg skal primært fokusere på to aspekter ved musikken, motiv utvikling, og interaksjon. Analysemodellen som blir brukt til å se på interaksjon bygger på Garrett Michaelsen sitt begrepsapparat og teori om «divergence» og «convergence», som han presenterer i sin artikkel «making ant-music» (2019). Denne

artikkelen handler om en live-innspilling av et Miles Davis album med hans kvintett på 60-tallet (Michaelsen, 2019). Michaelsen mener at enhver musikalsk ytring enten bryter med det som har skjedd foreløpig i musikken (divergence), spinner videre på en eksisterende idé (convergence) eller fortsetter upåvirket i tidligere mønsteret. Som han selv sier: «This theory is based on a way of hearing a musical source as being composed of separate parts that influence or intervene in each other's paths» (2019, s. 1). Michaelsen er sterkt influert av Ingrid Monson og hennes idé og ønske om en mer kulturell musikkteori (Monson, 1996). Derfor er det interessant å se at han i denne modellen inkluderer hvordan musikerne interagerer med rollene de har i bandet, og den historiske konteksten av hvordan det for eksempel er vanlig å spille på instrumentene. I hans artikkel er dette spesielt relevant, da musikerne i Miles Davis kvintetten hadde et sterkt ønske om å bryte med de musikalske normene og spille «anti-musikk». Men i musikken jeg skal analysere i denne oppgaven er det også interessant å se på hvordan musikerne forholder seg til de tradisjonelle rollene som instrumentet har.

Jeg ønsker i denne oppgaven å vise hvordan Michaelsens modell kan bli brukt til å sammenligne forskjellig musikk. Her er det da sammenligningsmuligheter både for å se hvor ofte de ulike musikalske utsagnene bryter med forløpet i musikken, og på denne måten ha en kvantitativ innfallsvinkel og metode til hvordan man presenterer resultatene og sammenligner. Samtidig mener jeg at selv om et utsagn (Michaelsen kaller et musikalsk fragment som inviterer til interaksjon for «utterances», her oversatt til utsagn) er «divergence» eller «convergence» er det ikke binært, men det beveger seg på et spekter. Derfor mener jeg at det gir mer mening å sammenligne igjennom en mer helhetlig vurdering som baserer seg på inntrykket man får av de enkeltstående analysene. Derfor skal jeg analysere hvert av musikkemplantene, og videre sammenligne til slutt under diskusjonsdelen av oppgaven.

Motiv utvikling er kanskje den mest etablerte og benyttete måten og analysere jazz på. Spesielt er Charlie Parker forsket mye på. Mye av denne forskningen og analysearbeidet baserer seg på at det er transkribert enorme mengder av Parker soloer, og at man derfor har veldig mye musikk man kan sammenligne opp mot. I denne oppgaven kommer jeg potensielt til å møte på mye av den samme kritikken som Benjamin Givan (2014) hadde av Gunther Schuller i hans analyse av Sonny Rollins sin «Blue 7». Givan kritiserer blant annet at Schuller i sin analyse ikke tilstrekkelig inkorporerte Rollins sitt tidligere virke, og neglisjerte å inkludere noen form for «kontekst» utover de isolerte musikalske fragmentet. «The analysis of jazz improvisation ought to engage more extensively with broader stylistic issues in addition to the specifics of isolated individual performances» (Givan, 2014, s. 236). Jeg tolker dette ikke som at det er

nødvendig å måtte transkribere alt Garbarek noen sine har spilt opp til dette punktet, men at i analysen burde man ikke dra for store konklusjoner basert på et musikalske utsagn. Man burde bruke kunnskapen man har om den som improviserer for å denne et mer helhetlig bilde av hva det musikalske utsagn betyr.

I forhold til motiv utvikling og harmonisk analyse er det en etablert norm å jobbe ut ifra en modell som er inspirert fra Schenker sin analyse, også i jazz. Steve Larson har skrevet mye om både hvordan Schenker analyse fungerer i jazz og har brukt metoden aktivt i å analyse mye jazzmusikk. Jeg skal ikke i denne oppgaven utføre en schenkeriansk analyse, men idéene om å redusere musikken til det «essensielle» kommer fra denne analyse tradisjonen. Dette er noe jeg kommer til å gjøre for å forsøke å forstå hva som er ideen bak det som blir spilt. Samtidig som jeg erkjenner at det ikke vil være mulig å vite nøyaktig hva musikerne jeg analysere tenkte i øyeblikket. Larson sin analyse av Round midnight og hvordan musikerne improviserer med bakgrunn i melodien til komposisjonen, har vært viktig i hvordan jeg analyserer musikken i denne oppgaven (Larson, 2009).

Henry Martin skriver i sin artikkel om Charlie Parker sin solo på «Honeysuckle rose», at improvisasjons materialet kan kategoriseres i seks kategorier: *Brief formulas*, *licks*, *superformulas*, *context-specific formulas*, *melodic paths as improvisational schemata* og *formulas generated by structural frameworks* (Martin, 2012, s. 6). Spesielt den siste blir aktuell i denne oppgaven. Hvor man henter materialet fra det strukturelle rammeverket man improviserer rundt. Det vil si fra det harmoniske og melodiske strukturene som utgjør komposisjonen man improviserer over. I utdraget fra Keith Jarrett sin amerikanske kvartett er det derfor vedlagt til denne oppgaven en blekke (lead sheet) som fungerer som et kort sammendrag av det harmoniske og melodiske rammeverket som blir brukt i under Dewey Redman og Keith Jarrett sine soloer. Siden Belonging-kvartetten ikke forholder seg til komposisjonen på samme måte er dette ikke vedlagt, men jeg refererer tilbake til hovedtema selv om soloen utfolder seg over en friere form.

Analyse

Jan Garbarek sin solo på «The Windup»

For å kunne bruke Michaelsen sin interaksjons teori for å sammenligne de ulike bandene, kommer jeg som nevnte i metode kapitlet til å foreta enkeltstående analyser av de ulike musikalske eksemplene. Videre kommer sammenligningen i diskusjonsdelen av teksten. Det samme gjelder for motivanalysen. I begge soloene på The Windup starter solisten med en solo kadens for å starte sin improvisasjon. Mange av idéene som blir generert under denne kadensen er med på å forme den videre soloen. Transkripsjonsvedlegget starter der resten av bandet kommer inn og varer (i dette eksempelet) frem til takt 17. Tidslinjemodellen starter samtidig som transkripsjonen, men varer videre utover i soloen, og bidrar til å kunne se soloen som en helhet. Transkripsjonen til denne soloen er vedlagt som vedlegg 1.

Et viktig poeng og trekke frem, for å forstå helheten av låta, samt hva som skjer i forkant av Jan Garbarek sin solo. Er at Garbarek spiller solo, etter at Keith Jarrett har spilt sin solo. Som jeg håper det kommer fram i analysen av Jarrett sin solo, har hans solo en veldig sakte men samtidig stødig oppbygning. Jarrett bygger soloen sin oppover i intensitet før den til slutt lander ved å spille melodien til komposisjonen. Dette fungerer som et klimaks, men også som et mellomspill før Garbarek starter kadensen som er starten på hans solo. Kadensen til Garbarek bygger i mye større grad enn Jarrett sin på lenger toner. Dette kan være av instrument-idiomatiske grunner, ved at en saksofon kan holde tonene lenger uten at den dør ut. Og det kan være grunnet i ulike tilnærminger til kadensen. En annen ting som er interessant å bemerke er at begge solistene spiller korte fraser, og har et lignende melodisk tonespråk som kommer spesielt godt frem under kadensen. Det er ikke mulig å si, igjennom kun å lytte og analysere det auditive, om dette skyldes at Garbarek henter inspirasjon fra det som nettopp skjedde under Jarrett sin solo. Eller om det er noe som er planlagt, at de skal startet kadensene sine på denne måten. Uansett mener jeg at man vil kunne analysere store deler av Garbarek sin kadens som enten det Henry Martin ville kalt «context-specific formulas» eller «superformulas».

«context-specific formulas» er musikalske fraser (formulas) som er knyttet opp mot konteksten de spilles i. Martin har hentet denne idéen fra Benjamin Givan sin analyse av Django Reinhardt. Eksempelet han trekker frem er at det kan være fraser som kommer frem i starten av en musikalske periode, eller for å starte en solo (Martin, 2012, s. 5). «Superformulas» derimot er det musikere ofte kaller «licks» eller innøvde fraser som kan være både instrument-spesifikke, anvendelig i flere situasjoner og lar seg manipulere til å passe ulike situasjoner (Martin, 2012,

s. 6). Grunnen til at jeg mener man kan analysere frasene til Garbarek som innenfor disse to kategoriene er at han ikke får noe musikalsk stimuli fra noen av de andre i bandet. Det er ingen som spiller noe som Garbarek kan hente inspirasjon fra, og det virker for meg heller ikke som at han improviserer over et gitt akkordforløp eller noen annen musikalske form som kan gi inspirasjon.

Rett før resten av rytmeseksjonen kommer inn setter Garbarek opp en rytmisk figur, som høres ut som er inspirert av en 5/4 figur. Han fortsetter denne polymetriske figuren videre mens bassen og etter hvert trommene kommer inn. Selv om det ikke er noe veldig klart meter igjennom soloen, er denne figuren med på å skape den fri og løse følelsen som trommene og bassen starter med. Før de etter hvert går over og setter grooven som fortsetter gjennom store deler av soloen. Dette er et klart eksempel på at alle musikerne som spiller (Jarret har ikke kommet inn enda), jobber sammen mot det samme målet, altså et eksempel på det Michaelsen kaller convergence. I transkripsjonen ser vi en forskjellen fra de første 6 taktene til hva som skjer videre. Vi ser at bassen og trommene spiller både mer fjerdedeler og generelt flere toner per takt etter de første 6 taktene. Dette skjer rett etter Garbarek spiller en rask kromatisk figur som er med på å skyte intensiteten og energien videre.

Når vi ser på detaljene ser vi at Danielsson lar seg inspirere av Garbarek sin figur i 5/4, og starter med å spille en basslinje som man også kan tenke går i 5/4 (starter på halvtonen E i takt 3). Man hører dette både ved at han spiller den første tone i figuren som en halvtone, noe som gir tyngde til starten av frasen. Samtidig spiller han med den sterke harmoniske kraften som ligger i kvintsirkelen. Han starter nemlig bassfiguren sin på E og beveger seg til A og D, som er kvintfall. Dette er med på å skape en veldig funksjonsharmoniske underlag. Dette bryter Garbarek opp med å spille raske åttendeler som baserer seg på mye kromatikk. Her ser vi at solisten, Garbarek, og kompet med Danielsson har forskjellige tilnærminger til hverandre, på både et rytmisk og harmonisk plan.

I forhold til det rytmiske henger Danielsson seg på Garbarek og spiller med han på 5/4 figuren, det vil si at han konvergerer. Garbarek bryter dette med å gå over til et raskt åttendels løp, det vil si at han divergerer. Mens dette skjer har vi som nevnt også interaksjon på et harmonisk nivå. Danielsson bygger sine bassgang på sterk funksjonsharmonikk og kvintfall, dette er en musikalsk ytring som Garbarek velger å bryte med ved at han basere sin linje på kromatikk. Mens dette skjer på mikronivå, kan vi på makronivå si at solisten aktivt bryter med de musikalske ytringene som kommer fra kompet. Kompet derimot forsøker og konvergere med solisten.

Selv om Garbarek bryter med Danielssons ytringer, blir Christensen på trommer med på Danielsson sine idéer. Vi ser at de i takt 5 har helt lik rytme med punktert fjerdedel på slag 3 og tidlig ener inn i neste takt, ved at Christensen dobler Danielsson med både basstrommen og cymbalen. Vi ser videre hvordan de begge er rett på fjerdedelen i takt 8 og fortsetter å sammen bygge grooven og underlaget som Garbarek spiller over. Den grooven som blir etablert her holder seg ganske stabil igjennom resten av soloen, og er med på å lage et underlag som Garbarek og Jarrett holder en «samtale» over. I tidslinjen nedenfor ser vi hvordan soloen utfolder seg videre.

Tid:	05:31	05:34	05:38-05:40	05:49	05:56	06:05	06:10
Garbarek (Saksofon):	rytmisk forkjøvet frase	rask kromatikk	lyse semi-lange toner		rask kromatikk		altissimo
Jarrett (Piano):			kort akkord figur	nedadgående figur		dissonerende akkord rekke	mer rytmisk
Danielsson (Bass):	fri 2-feel		rask walking				kort pedal tone
Christensen (trommer):	rolig inngang		etablere groove				bygger
Tid:	06:19	06:32	06:35	06:47	06:53	07:10	07:24
Garbarek (Saksofon):		nytt rytmisk motiv			sekvinsering mellom register	hinter til melodi	full melodi presentasjon
Jarrett (Piano):			ny akkord		dissonerende akkord rekke	tacet	melodi presentasjon
Danielsson (Bass):	rask repeterende toner			halvtoner oppadgående	rask walking		2-feel
Christensen (trommer):		mer aktiv skarp				støt	

Tidslinje fra Jan Garbarek sin solo på «The Windup».

Vi ser at Garbarek repeterer det hurtige kromatiske motivet han spilte under takt 6-8 i transkripsjonen, ved 05:56. Hvis vi skal analysere dette ut ifra Michaelsen sin teori, ville vi tenkt at dette er et punkt hvor Garbarek interagerer med et tidligere musikalsk utsagn. Et utsagn han faktisk kom med selv (Michaelsen, 2019, s.8). Det kan vi si er med på å legge vekt på denne korte frasen, og ender det til et motiv. Jeg mener at et motiv er en sterkere musikalskytring enn det en enkeltstående frase er. Dette er fordi at det gir de andre musikerne anledning til å interagere mer direkte med motiver når det kommer igjen noe de kjenner. Det er samtidig med på å gi soloen en helhet. Det er en relativt vanlig praksis å hente disse motivene fra melodien til komposisjonen, men i dette eksempelet spiller Garbarek et motiv som han improviserer fram der og da. Det kan tenkes at dette er noe han ofte spiller og at dette er en vel etablert frase i hans vokabular, men det kan vi ikke være sikre på uten å analysere/transkribere enda mer av Garbarek sine soloer.

Samtidig hører vi, og ser i tidslinjemodellen, at Jarrett svarer på Garbarek sitt kromatiske motiv, med å spille en dissonerende akkordrekke. Selv om han ikke svarer med å videre utvikle direkte det Garbarek spiller, tolker jeg dette som et «convergence»-øyeblikk. Fordi det har lignende

karakter som det Garbarek spilte. Det er dessuten med på å dra musikken videre inn i samspillpartiet som skjer ved 06:10, hvor hele bandet kommer med klare utsagn til hverandre og bygger intensitet sammen.

Som vi ser på tidslinjen, er det neste tidspunktet i låten hvor det er en klar interaksjon mellom alle musikerne ved rundt 06:10 ut i låta. Her bryter både Christensen og Danielsson fra det de har spilt tidligere, og er med på å skape spenningen og intensitet sammen med Garbarek og Jarrett. Danielsson går over til å legge en kort pedaltone, som både fungerer som et anker harmonisk, og danner et rytmisk grunnlag som resten av bandet bruker til å skape intensitet ved bruk av rytmisk og harmonisk dissonans. Rytmisk dissonans er et konsept som ikke har fått like stor oppmerksomhet i verken academia eller i høyere utdanningsinstitusjoner for utøvere, som det harmonisk dissonans har fått. Samtidig har den rytmiske utviklingen vært viktig igjennom jazzens historie. I Paul Berliner sin bok «Thinking in Jazz» intervjuer han musiker som snakker om viktigheten av å utvikle et personlig og sterkt rytmisk konsept. Tommy Turrentine, som blir intervjuet i denne sammenheng, går så lang som å si at det rytmiske konseptet er viktigere enn både det harmoniske og melodiske (Berliner, 1994, s. 146). I dag er artister som Gilad Hekselman, Tigran Hamasyan og Ari Hoenig med på å videre utvikle den dype rytmiske dissonansen som vi blant annet hører i dette eksempelet. Dette er da et eksempel på hvor nyskapende denne kvartetten var.

Etter dette partiet ser vi at Garbarek lar seg inspirere av det rytmiske spillet til Danielsson ved 06:19, og starter å videreutvikle et rytmisk sterkt motiv, med mye repeterende toner. Dette kan analyseres som et tilbakeblikk til starten av soloen, da Garbarek brukte en polymetrisk teknikk for å starte soloen sin. Jeg mener dette kan passe inn i Henry Martin sin teori om motiver som *formulas generated by structural frameworks* (Martin, 2012, s. 6). Dette mener Martin er idéer som kommer fra det felles strukturelle rammeverket som musikerne improviserer over. I «the Windup» sitt tilfelle, er melodien veldig rytmisk kompleks. Selv om melodien i komposisjonen beveger seg mer melodisk enn det Garbarek gjør i soloen sin her, kan man tenke at dette fokuset på rytme er en viktig del av komposisjonen og noe som Garbarek lar seg inspirere fra når han improviserer. Dette ser vi videre ved at Christensen lar seg inspirere og introduserer en mer aktiv skarptrommer, som komplimenterer Garbarek sin improvisasjon.

Keith Jarrett spiller en ny akkord som bryter med det resten av bandet gjør ved 06:35, samtidig virker det ikke som at dette påvirker den videre flyten til resten av bandet. Garbarek forsetter å utvikle sitt rytmiske motiv, noe Danielsson og Christensen støtter opp om. Dette er da et eksempel på hvordan Jarrett bryter med det resten av bandet gjør, og igjennom å fortsette

upåvirket av Jarrett sitt akkordvalg, bryter resten av bandet med Jarrett. Michaelsen bruker begrepet «Projection» for å beskrive et musikalsk utsagn «the ways in which musicians imply continuation» (Michaelsen, 2019, s. 5). Michaelsen utviklet dette konseptet fra en idé som kommer fra Christopher Hasty, men da Hastys idé først og fremst dreier seg om rytme og meter, fungerer Michaelsen sin teori bedre i mitt eksempel, da det ikke omhandler kun rytme, men inkludere melodi og harmonisk «projection» også. Et annet aspekt ved dette begrepet er også hvordan det musikalske utsagnet sier noe om hva som skal skje videre. Igjennom å repetere og holde seg til motivet sitt, impliserer Garbarek at dette er tema som kommer til å være med videre, og viser hvordan soloen utvikler seg fremover.

I slutten av soloen sin introduserer Garbarek et annet motiv. Dette motivet er ganske annerledes fra hva som har skjedd tidligere i soloen. Opp til dette tidspunktet har Garbarek spilt relativt kort fraser, og med unntak av det rytmiske motivet ved 06:32, har han ikke holdt seg til en idé så lenge. Han bryter med dette når han starter med det sekvensert motiv som flytter seg i register ved 06:53 og holder seg til denne idéen ganske lenge. Etter at Garbarek har startet denne sekvensen, kommer Jarrett etter hvert inn med en lenger akkordrekke, som etter hvert utvikler seg til et kort ostinat. Spillet til Jarrett er her en «projection» av hva som skjer videre, da han på lik linje som Garbarek starter med en sekvensering som leder til et ostinat. Det korte ostinatet han lander på er samtidig et musikalsk utsagn som i aller høyeste grad inviterer til samspill i på grunn av ostinates repeterende funksjon.

Både Garbarek og Jarrett bryter etter hvert opp sekvensen sin og lager rom til hverandre. De går etter hvert inn i et kort parti hvor man hører det som kalles «call and respons». I dette eksempelet med call and respons, spiller Garbarek en repeterende tone, og mens han har pause spiller Jarrett et gospel inspirert riff. Dette tilfellet av interaksjon er kanskje det klareste eksempelet på konvergering under soloen. De lager plass til hverandre og spiller musikalske utsagn som passer godt sammen. Det siste som skjer i soloen er at Jarrett slutter og spille, og Garbarek spiller rundt melodien til komposisjonen. Etter hvert blir resten av bandet også med på melodien, og vi får en siste melodipresentasjon før låta er over.

Keith Jarrett sin solo på «The Windup»

Keith Jarrett spiller den første soloen på «The windup». Soloen starter på samme måte som med Garbarek sin, med en solo kadens. Denne kadensen kommer rett etter at vi har hatt melodipresentasjon. Resten av bandet stopper brått opp på siste tonene i melodien. Men Jarrett fortsetter og går rett inn i kadensen sin. Her får man inntrykk av at han forsøker å ta med seg energien og intensiteten som var under tutti delen, inn i kadensen sin. Dette er i annerledes enn hvordan Garbarek starter soloen sin. Garbarek lar det være et lite sekund med stilhet før han starter soloen sin i både lavere register og dynamikk enn det Jarrett gjør. Et annen viktig observasjon fra Jarrett sin kadens er at han kun spiller enkeltstående toner, ingen akkorder. Dette er interessant fordi det divergere både med pianoets tradisjon som et instrument, pianoets rolle i jazz og hvordan Jarrett vanligvis spiller solo piano. Det mest interessante av disse tre brytningene er kanskje brytningen fra Jarrett sitt solo piano spill.

Kun ni måneder etter at Jarrett spilte inn *Belonging* albumet spilte han en solo konsert i Köln i Tyskland. Denne konserten ble tatt opp og albumet «The Köln Concert» ble etter hvert det mest selgende jazzpiano-albumet igjennom tidene (Ferner, 2022). Selv om dette albumet på mange måter er unikt i Jarrett sin diskografi, er det et godt eksempel på hva som publikum assosierer med solopiano spillet til Jarrett nettopp på grunn av den kommersielle suksessen. Piano spillet på dette albumet inneholder de samme lange episke linjene som man finner på *Belonging* albumet. Samtidig er det de ulike polyfone ostinatene og harmoniene som blir assosiert med Köln konsert albumet, og dermed Jarrett solo piano spill generelt. Jarrett sitt valg med å spille enkeltstående melodier uten akkorder i kadensen på *The Windup*. Viser hvordan han velger og ikke utnytte pianoets polyfoniske muligheter. Dette må derfor sees som et bevist kunststrisk valg, noen han fortsetter med når bandet etter hvert kommer inn. Kadensen utvikler seg videre frem til trommene og bassen etter hvert kommer inn, og det er her transkripsjonen som er vedlagt starter. Transkripsjonen til denne soloen er vedlagt som vedlegg 2.

Som vi ser i starten av transkripsjonene spiller Jarrett mye med kromatikk allerede fra før bandet kommer inn, og fortsetter med dette mens rytmeseksjonene etablerer en groove. Danielsson tilpasser seg dette med å spille repeterende toner i de første to taktene etter han kommer inn. Selv om det i transkripsjonen kan virke som at Danielsson diverger fra Jarrett sitt musikalske utsagn, er resultatet av Danielsson sin ytring at Jarrett får plassen og frihetene han trenger til å komme med sine komplekse og intrikate melodifraseringer. Derfor mener jeg at man må tolke og analysere denne interaksjonen i starten av transkripsjonen som at Danielsson konvergerer med Jarrett sitt kromatiske utsagn. Fra takt fem ser vi at Danielsson starter å spille mer

synkopert og legger seg mer på off-beate enn på slaget. Selv om Jarrett opp til dette tidspunktet allerede har brukt mye synkoper, ser vi at han fra rundt takt 8 utbroderer på dette og følger Danielsson sin synkoperte basslinje. Her ser vi da at begge musikerene konvergerer og forsøker å finne hverandre. Fra slutten av takt 9 henger Christensen seg på synkopene og alle tre musikerne vektlegger synkopen, helt frem til Danielsson spiller en mørk F på slag to i takt 12.

Det er vært å bemerke seg at Danielsson og Christensen ikke kommer helt på samme bølge lengde før lenger ute i soloen. Dette er atypisk for en rytmeseksjon, da bassen og trommene som regel er grunnmuren i en slik jazzsammenheng, og «skal» være helt synkronisert. Noe av dette kan skyldes blant annet at Danielsson tar i bruk mange teknikker som inviterer til interaksjon hos solisten. I eksemplene fra Garbarek sin solo ser vi at Danielsson tar en mindre aktiv rolle, da Jarrett kan fungere som bindeleddet mellom solist og rytme-seksjon. Ingrid Monson skriver i «Saying something» blant annet om de ulike teknikkene bassister kan ta i bruk for å være med på å styre samspillet og musikken videre. Hun nevner både pedaltoner, tonekontroll, repeterende toner, rytmiske ostinater og melodiske sprang, som oktavering av basslinjen, som viktige teknikker i en bassists repertoar (Monson, 1997, s. 33-43). I starten av transkripsjonen ser vi for eksempel at Danielsson starter med repeterende toner i takt 3 og 4. Dette er med på å gi spesielt trommeslageren frihet til å kunne etablere en groove samtidig som det gir et harmonisk ankerpunkt for Jarrett å bygge sine melodiske fraser. Senere i takt 8 ser vi at Danielsson spiller en D-dur til D-moll treklang som er spredt ut over en Oktav pluss sekst, det vil si over et stort register. Dette er med på å bygge intensitet sammen med Jarrett som spiller en oppadgående melodisk linje i samme rytme som Danielsson.

Dette er et eksempel på at interaksjonen ikke er binær. Fordi selv om de spiller samme rytme og i samme melodiske retning, noe som peker mot at de begge konvergerer, spiller de toner som dissonerer veldig med hverandre. Hvis man ser på intervallene som blir generert mellom Danielsson og Jarrett i takt 8, ser vi at de spiller først to små noner etterfulgt av en tritonus og en liten sekst. Spesielt små noner og tritonus er veldig dissonerende intervaller. Videre i takt 9 finner de tilbake til hverandre og Jarrett spiller faktisk en D-dur treklang som anerkjenner det harmoniske valget som Danielsson tok i forrige takt.

I takt 15-16 ser vi at Danielsson igjen bruker repeterende toner over et stort register. Dette kan signaliserer både at hans forrige oppadgående utsagn er over og det inviterer til en mulig endring i musikken. Dette er det Michaelsen ville kalt «projection» hvor han spiller noe som viser til hvordan musikken kommer til å endre seg. Endringen vi ser er at Danielsson og Christensen endelig kommer mer sammen og Danielsson starter en rask walking-bass-linje. Han bryter opp

linjen med diverse utsagt, som vi ser videre frem til slutten av transkripsjonen. Men basere videre utover i soloen spillet sitt først og fremst på den raske fjerdedels rytmen.

Tid:	02:29	02:38	02:45 - 02:47	03:03	03:16	03:31	03:36
Jarrett (Piano):	tre toners motiv	lenger linje	ny ide rundt punktert fjerdedel	repeterende rytme		raskt løp	"pedaltone" motiv
Danielsson (Bass):	2-feel, repeterende toner	lang tone	hinter til walking	mørkt repeterende	walking		mye repeterede toner
Christensen (Trommer):	kommer inn, crescendo	hinter til punktert fjerdedel		aktiv skarp, synkopert ride		harder anslag på ride	

Tid:	03:45	03:49	03:53-04:09	04:10	04:17	04:35	04:40
Jarrett (Piano):	reptererende lys tone		raske løp og figurer	enkel treklang melodi	sekvensering opp i register	hinter til melodi	melodipresentasjon
Danielsson (Bass):		reptererende lys tone	mye veksling mellom register	kort pedal		pedal tone	
Christensen (Trommer):			bygger med sekstendeler		bygger intensitet		

Tidslinje fra Keith Jarrett sin solo på «The Windup»

Tidslinjen viser hvordan soloen til Jarrett utfolder seg videre, og viser når det kommer sterke musikalske utsagn fra musikerne. Transkripsjonsmaterialet slutter ved 02:47. Det neste punktet vi ser i tidslinjen hvor alle tre musikerne interagerer med hverandre er ved 03:03. Dette paritet starter med en repetitiv rytme som Jarrett spiller. Repeterende rytmer og motiver som dette er sterke invitasjoner til samspill da det sier veldig klart hvor musikken er på vei videre, en teknikk som kan knyttes til projection begrepet. Vi hører at Christensen responderer til Jarrett sin ide med å bygge intensitet igjennom å spille mer aktivt på skarp-trommen og markerer en synkoperendefigur på ride-cymbalen. Det er vanskelig å høre nøyaktig hvilken toner og rytmer Danielsson spiller her, men han beveger seg i et mye mørkere register enn det Jarrett gjør, begynner fra 03:16 en rask walking-basslinje som signaliserer at soloen beveger seg videre.

Frem til dette tidspunktet har Danielsson og Christensen spilt veldig fritt rundt «time-følelsen». Dette divergerer med instrumentene sin tradisjonelle rolle i et jazz-ensemble. Tidligere i jazzhistorien har hovedoppgaven til spesielt trommene, men og bassen, vært og holde en stødig puls. Som Ingrid Monson skriver «To the concept of good time must be added the idea of *playing time* a particular specialty of drummers.» (Monson, 1997, s. 52). Videre fortsetter hun med å presisere forskjellen mellom *puls* og *time*, og hvordan time fungerer mer elastisk og at det å ha god time innebærer samtidig evnen til å tilpasse seg ulike rytmer og ha en god rytmisk fraserings.

For Christensen sin del har forholdet mellom puls og time blitt adressert blant annet av Hans Weisethaunet i hans artikkel «Keeping time vs. Making time: Jon Christensen (1943-2020)» (2020). Under et segment i denne artikkelen påstår Weisethaunet at «På et tidspunkt kan man kanskje si at Christensen spill ikke er et produkt av samtidens musikalske normer, men at han blir en skaper av den musikalske tiden» (Weisethaunet, 2020, s. 89). Med dette tror jeg at

Weisethaunet mener at Christensen tok det etablerte vokabularet for denne stilarten, som var utviklet tidligere under bandene til blant annet Don Cherry, Ornette Coleman og Cecil Taylor, og videre utviklet idéene på sin egen måte. To viktig konsept for denne musikken var nemlig at man ikke hadde samme metriske inndeling av takter som tidligere i jazzen, og at man hadde en mer «elastisk time» (Weisethaunet, 2020, s. 90). Derfor velger jeg å analysere grooven og timefølelsen i denne soloen, og for så vidt under Garbarek sin solo, som et «kontrollert kaos» som har impulser fra frijazzen. Selv om man kan sitte igjennom med en følelse av at grooven aldri «lander», er dette noe som kjennetegner den musikken som spilles her, og man hører klart innflytelsen fra fri-jazzbevegelsen under soloene på «The Windup».

Et annet parti under soloen til Jarrett som fortjener å bli adressert er segmentet fra 03:53 til 04:09. Nok en gang er det Jarrett som er initiativtaker. Han starter sitt musikalsk utsagn med å introdusere en lang og rask frase. Både igjennom frasens struktur i forhold til sekvensering og repetisjon prosjekterer Jarrett med denne frasen at det bygges opp til et høydepunkt. Dette høydepunktet kommer ved 03:44 hvor Jarrett tar en kort pause. Her hører man et eksempel på hvordan han kan komme med små vokale «utbrudd». Han lager en lyd som best kan beskrives med onomatopoetikonet «woo!». Det er skrevet mye om Keith Jarrett og «vocalization» blant annet av Jairo Moreno, men en omfattende analyse av dette faller litt utenfor denne oppgavens formål.

Senere i soloen, ved 04:17, startet Jarrett et sekvenserende motiv som beveger seg opp i registeret til pianoet. Nok engang ser vi at det er Christensen som blir med Jarrett på denne oppbygningen. Det er verdt å merke seg at selv om Christensen ikke spiller tradisjonell jazz-trommekomp, som man gjerne forbinder med bebop, er det mange av konseptene som man kan spore tilbake til hvordan bebop trommeslagere kompet bak en solist. Ingrid Monson skriver at et tromme-«fill» kan ha mange ulike funksjoner. Blant annet kan de ha en funksjon som faller under kategorien melodisk-interaksjon (Monson, 1997, s. 59). Jeg mener at spillet til Christensen under dette segmentet faller under denne kategorien. Når vi da analyserer det med modellen til Michaelsen, kan vi si at Christensen følger Jarrett sitt musikalske utsagn og derfor konvergerer med Jarrett. Danielsson derimot fortsetter med sin musikalske idé og prosjekterer derfor en fortsettelse av det musikalske forløpet. Det siste som skjer, før vi får en kort melodipresentasjon mellom soloen, er at Jarrett begynner å hinte til melodien. Ved 04:40 kommer Garbarek inn og det blir et tutti parti før Garbarek starter kadensen sin.

Keith Jarrett sin solo på «Conclusion»

Soloen til Jarrett og Garbarek på «The windup» utfoldet seg over et relativt fritt underlag. Man hører at de har et referansepunkt i komposisjonen, spesielt det rytmiske, men det er ikke noe akkordskjema som de improviserer over. Soloene jeg skal analysere fra Jarrett og Garbarek derimot har det harmoniske rammeverket til komposisjonen med under soloene også. Begge soloene har samme akkordgrunnlag og jeg har transkribert en rund til hver av solistene. Jeg har også transkribert det melodiske og harmoniske grunnlaget som de baserer improvisasjonen sine på. Lead Sheet til denne komposisjonen er vedlagt som Vedlegg 3. Som nevnt innledningsvis består The Survivors suite av en rekke komposisjoner som er satt sammen til en suite. Overgangen til den delen jeg skal analysere består av et lenger «vamp»-parti før det kommer en melodipresentasjon. Først med melodi kun i piano også igjen med både piano og saksofon. Melodipresentasjonen i piano starter rundt 07:09 ut i «conclusion» delen av suiten.

Siden jeg kun skal analysere ut utdrag fra The Survivor suite, og dette utdraget er hentet fra andre del av albumet, kommer jeg til å referer til komposisjonen som «Conclusion». Det er fullt mulig at denne komposisjonen egentlig har et annet navn, men det fremkommer ikke i verken noe intervju med Keith Jarrett eller fra settlisten på albumet. Conclusion melodien består av to klare melodiske temaer. Det første temaet, i takt 1 og 2, analyserer jeg først som en «enclosure»/omringning rundt tonen C4. Hvor de først spiller tonen C4 før de spiller tonene en heltone over D4 og en heltone under Bb3 og tilbake til C4. Videre beveger melodien seg synkopert opp og gjør et sprang ned til G3. Det andre melodiske temaet starter i takt tre. Dette temaet består av først en omringning, som det første motivet, etterfulgt av et sprang. I takt tre ser vi at dette spranget blir en liten septim fra A4 til G4, men videre i takt fem og seks flyttes først dele av den frasen ned et diatonisk trinn. Omringningen blir da rundt tonene G3 og spranget blir en oktav fra G3 til G4. Videre ser vi at disse to temaene blir bearbeidet videre, da de blir transponert opp en kvint og får et annet harmonisk underlag.

Harmonisk tar Keith Jarrett i bruk mange ulike teknikker og konsepter. Hvis man skulle redusert akkordforløpet til det mest grunnleggende, i en stil influert av Schenker, ville jeg beskrevet akkordforløpet som Gm-Dm-Gm. De første 6 taktene baserer seg mye på den mest typiske akkordprogresjonen i jazz, i moll, IIm7(b5) – V7 – Im7 – VIm7(b5). Den første akkordene Abmaj7 analyserer jeg som bruk av «modal-interchange» hvor man bruker en akkord fra en parallell-modalitet til tonearten (Gm). I dette tilfellet påstår jeg da at man bruker Abmaj7 som finnes på andre trinn i en G frygisk skala. Det samme gjelder Ebmaj7 i takt 7 som ligger på sjette trinnet. Selv om Ebmaj7 er en del av det man ofte tenker som «vanlig» G-moll skala

(eolisk), er det i jazzrepertoaret like vanlig å bygge akkord fra høyt sjette trinn, for å få et rent kvintsprang til IIm7(b5). Eksempler på jazzstandarder som tar i bruk moll7(b5) akkord fra høyt sjette trinn i moll er «How Deep Is The Ocean» skrevet av Irving Berlin og «Lullaby Of The Leaves» skrevet av Bernice Petkere. Videre beveger komposisjonen seg til D-moll i takt 9, og igjennom en kromatisk basslinje ned til B7. Takt 11, med B7 til C, har en dominantisk funksjon for å sette opp E7'en i takt 12 som igjennom kvintfall etter hvert tar komposisjonen tilbake til Gm.

Transkripsjonen jeg har gjort av Jarrett sin solo er den andre runden han spiller over akkordskjemaet. Grunnen til at jeg har valgt å ikke transkribere første runden er fordi Jarrett spiller så presise fraser for å starte soloen hans, at man allerede kan si mye om de frasene uten å analysere de via en transkripsjon. En annen ting som må adresseres er at jeg ikke har transkribert Dewey Redman som spiller tamburin under hele soloen til Jarrett. Dette er fordi han spiller et statisk rytme mønster og det er ingenting i tamburinspillet hans som har en klar påvirkning av samspillet. Jeg tror absolutt at tamburinspillet hans påvirker hvordan de andre musikerne spiller, men siden det er et konstant mønster som han spiller føles det overflødig å inkludere det i transkripsjonsmaterialet. Transkripsjonen til denne soloen er vedlagt som vedlegg 4.

I transkripsjonen ser vi at Jarrett starter med et raskt sekstendels løp. Han startet også soloen sin med et oppadgående løp, men her i runde to ser vi at han halverer rytmeverdiene ved å spille dobbelt så fort. Samtidig som han gjør idéen litt lenger. Dette kan vi analysere som at han videre utvikler idéen som han spilt under første runde av soloen. I forhold til Michaelsen sin analysemodell kan vi si at han konvergerer med det tidligere musikalske utsagnet, i kategorien Michaelsen kaller «interpersonal» interaksjon (Michaelsen, 2019, s.8). Samtidig gir det muligens mer mening å analysere dette som en form for motiv utvikling. Henry Martin bruker begrepet «Context-specific formulas» for å beskrive motiver og fraser som er knyttet til spesifikke øyeblikk i forhold til form (Martin, 2012, s. 6), men også knyttet opp mot kontekst som vi så i Garbarek sin solokadens. Vi kan med denne kunnskap da anta at Jarrett har musikalske idéer som er knyttet opp til spesifikke øyeblikk i musikken. Det at han starter andre runde i soloen sin på samme måte som første runde er med på å gi en følelse at han nærmest «starter soloen på nytt».

Videre ser vi fra takt 6-10 at Jarrett endrer på underdelingen og spiller et lenger strekk med triolbasert rytme, hvor han tar i bruk masse forskjellige grupperinger. Han starter blant annet med å spille trioler gruppert i 2 i takt 6, kombinerer trioler med åttendeler i takt 8, og hincer til

en triolgruppering i 5 i takt 10. Denne aktive bruken av rytmiske konsepter som grupperinger og forskjellige underdelinger, er en viktig del av post-bop sjangeren og har blitt et kjennetegn på moderne jazzimprovisasjon. Keith Waters skrev om Herbie Hancock sin bruk av grupperinger og rytmiske konsepter. Waters mener det er tre forskjellige forskyvninger, forskjøvet aksent, forskjøvet motivisk repetisjon og implisert metriskmodulasjon (Waters, 1996, s. 26). I dette eksempelet virker det som at Jarrett bruker denne rytmiske teknikken for å skape en forskjøvet aksent, da jeg mener at han verken gjør det over langt nok strekk eller på et sterkt nok punkt formmessig til å skape en metriskmodulasjon. Bruken av trioler over disse fire taktene kan være med på å forskyve motiv utviklingen fra et metrisk perspektiv, men han spiller kun fraser som varer rundt en takt. Som et musikalsk utsagn som inviterer til samspill prosjekterer Jarrett med dette et kompleks rytmisk språk, med uventede aksenter. Motian og Haden svarer på dette utsagnet med å spille et veldig enkelt og trygt underlag, noe som er med på å gi Jarrett muligheten til å spille komplekst som solist.

Videre ser vi et nytt motiv i Jarrett sitt spill som utvikler seg fra takt 12 og frem til neste runde. Dette motivet baserer seg i mye større grad enn tidligere motiver, på større intervaller som sekster og kvinter. Dette er et av de første øyeblikkene hvor Jarrett og Charlie Haden begge konvergerer. De bruker begge mye kvinter og i takt 14 og 15 ser vi at de begge spiller veldig synkoperte linjer for å skape rytmisk dissonans, som senere løses opp når neste runde starter, hvor alle kommer sammen på en felles sterk ener. Paul Motian spiller fortsatt enkelt og stødig bak Jarrett og Haden sin interaksjon, men han er aktiv med å bytte det rytmiske mønsteret som han spiller på ride cymbalen. Han bytter på om han legger aksent på 1 og 3 eller 2 og 4. Med dette prosjekterer han en fortsettelse av grooven som går mer eller mindre igjennom hele solo partiet.

Et viktig aspekt med Michaelsen sin interaksjonsmodell, er idéen at musikerne kan interagerer med andre aspekter med musikken enn kun det «interpersonelle». Det vil si at de kan interagere med mer enn kun de andre musikernes utsagn. En viktig dimensjon til interaksjon er også hvordan musikerne forholder seg til det Michaelsen kaller «the referent» som kan være både komposisjonen de improviserer over, men også arrangementet og kjente innspillinger av materialet (Michaelsen, 2019, s. 8). Hvis vi ser notevalgene Motian og Jarrett gjør i forhold til «lead sheet»'en ser vi at spesielt Haden velger toner som egner seg veldig godt til det harmoniske rammeverket. Et spesielt punkt som er verdt å merke seg er i takt 9 og 10. Her divergerer Haden fra den nedadgående basslinjen som både er en del av komposisjonen, og som han spiller fast i nesten alle de andre solo-rundene. Han beveger seg faktisk motsatt vei, da han

i takt 9 spiller en oppadgående basslinje i motsetning til den nedadgående som han vanligvis spiller ved dette punktet i formen. Dette kombinert med Jarrett sine grupperinger er med på å bygge i intensitet, og energien blir løslat i takt 11, hvor Haden lander på B og Jarrett tar en kort pause, før han introduserer neste musikalske ytring.

Tid:	08:02	08:29	08:32	09:13-09:18	09:35	09:41
Jarrett (Piano):	"pick-up" til solo	oppadgående idé		lyst motiv	repeterende toner	
Haden (Bass):	2-feel		sprang i register			
Motion (Trommer):	groove m/ cymbaler		sterke "back-beat"	sterke dynamisk		akksent på skarp
Tid:	09:54	10:01	10:14	10:27	10:40	11:06
Jarrett (Piano):	tacet	tacet		"laid-back" 8-deler		solo slutt
Haden (Bass):						holder energien oppe
Motion (Trommer):	tromme fill	tromme fill	hinter til dobbel-time		endre rytme mønster på ride	

Tidslinje fra Jarrett sin solo på «Conclusion».

Tidslinjen viser hvordan soloen fortsetter etter transkripsjonsmaterialet. En viktig observasjon er hvor lite som er notert om Haden sitt spill. Dette skyldes ikke at han er passiv og lite interagerende, men skyldes at hans musikalske utsagn er for komplekse til å passe inn i tidslinjemodellen som jeg bruker her. Han kan for eksempel interagere igjennom retningen han spiller på basslinjen, eller hvordan han bruker sprang og repeterende toner. Paul Motian prosjekterer også for det meste en fortsettelse av grooven, og interagerer igjennom bruken av dynamikk og aksenter.

Et viktig interaksjon øyeblikk som skjer mellom Motian og Jarrett er fra rundt 09:54 til 10:01. Her hører man hvordan de sender musikalske utsagn frem og tilbake til hverandre, ofte kalt «trading». Her spiller først Jarrett en frase, så svarer Motian med å spille et tromme-fil. I jazztradisjonen er det vanlig at dette ofte skjer i perioder på 8, 4 eller 2 takter. Det vil si at man bytter på å spille solo hver fjerde takt, for eksempel. Her skjer det ikke så systematisk, men fordi Jarrett ikke spiller mens Motian har tromme-fil, får man en lignende effekt. Etter dette punktet i soloen ser vi hvordan Motian tar en litt friere rolle i resten av soloen. Han hinter blant annet til en dobbel-time ved 10:14 ved å endre underdelingen slik at åttendelen blir den nye fjerdedelen. Han fortsetter ikke på denne idéen lenge, men det er med på å gi variasjon i soloen og grooven. Selv om det går et par sekunder fra Motian sitt musikalskutsang til Jarrett svarer, kan vi si at Jarrett divergerer fra Motian sitt tempoendring, ved å spille en åttendelslinje som ligger veldig langt bak slaget, og dermed strekker i tempo andre veien enn hvordan Motian

strakk tempo. Når Jarrett etter hvert blir ferdig med soloen sin holder Haden energien oppe inn i Redman sin solo, som kommer rett etter Jarrett blir ferdig med sin.

Dewey Redman sin solo på «Conclusion»

Dewey Redman starter sin solo etter at Jarrett har spilt 7 runder over akkordskjemaet, hvor Redman bidro med å spille tamburin under hele soloen. Den eneste endringen i dynamikk og tekstur som skjer mellom soloen er at tamburinen forsvinner og at Redman kommer inn på saksofonene, energiene som ble generert under soloen til Jarrett holder seg videre.

Transkripsjonsmaterialet begynner ved starten av soloen til Redman og viser dermed også inngangen hans i soloen. Transkripsjonen til denne soloen er vedlagt som vedlegg 5.

Redman starter soloen sin i slutten av takt 1 med å repetere tonene D4, noe han fortsetter med inn i takt 2. Vi ser at både akkordene til Jarrett og basslinjen til Haden bruker tonen D aktivt, og i lead-sheet'en ser vi at akkordene de improviserer over her er D7. Det vil si at alle musikerne konvergerer sterkt med det harmoniske rammeverket de improviserer rundt. Dette er interessant fordi det sier noe om hvordan Redman starter soloen sin. Senere i transkripsjonen, og videre utover i soloen, divergere han ganske kraftig fra akkordskjemaet, noe som gir en dramatisk effekt nettopp fordi han startet soloen sin med å spille toner som er veldig nærliggende akkordskjemaet.

Videre i takt 6 ser vi at Redman returnerer til D4 tonen etter et kort løp. Denne gangen er akkord grunnlaget Gm7, noe som både Haden og Jarrett klart viser i sitt tonevalg. Med å gjenta den første tonene han spilte for å starte soloen sin, skaper han en helhetsfølelse, setter lytterne opp for en saktere oppbygningen og lar lytteren og musikerne komme seg litt etter Jarrett spilte en lang og intens solo. I takt 7 til 10 spiller Redman et langt løp over et stort register som inneholder mye kromatikk og beveger seg ganske langt opp og ned i register før linjen bytter retning. Det lange løpet i takt 10 strekker seg over en desim, og i takt 9 går løpet ned en oktav pluss en kvart, fra A3 helt ned til D3 før linjen går oppover igjen. Rytmen på dette løpet har jeg vært nødt til å kvantifisere litt for å kunne best beskrive hva som skjer her, derfor er det mer interessant å se på konturen og tonevalgene i frasen en rytmikken, selv om rytmene ser veldig komplekst ut i notene. Det er verdt å merke seg at både Motian, Haden og Jarrett alle spiller veldig enkle rytmer som gir Redman muligheten til å «flyte» mer over underlaget. Harmonisk ser vi også at Haden og Jarrett sitt spill representerer akkordskjemaet veldig presist. Haden spiller grunntone på slag 1 og 3, og Jarrett spiller akkorder veldig sparsommelig med god stemmeføring og masse tydelige melodiske idéer.

I takt 11 og 12 fortsetter Redman å spille raske fraser, men denne gangen med flere aksenter og hyppigere endring i retningen på linjen. Vi ser i takt 12 at Jarrett tilpasser seg dette med å spille enda enklere rytmer, hvor han kun spiller tre toner på slag 1 og 3 i takten. Haden fortsetter å spille mest grunntone, men introduserer mer sprang i basslinjene sine enn det han hadde i starten av Redman sin solo. Som vi ser i takt 11 og 12 er sprangene først og fremst oktaver og kvinter i takt 13. Disse oktavsprangene er på oppslagene og skaper derfor aksenter på offbeate, som divergerer fra Jarrett sitt spill, men konvergerer med Redman.

Jeg har ikke adressert Paul Motian sitt spill så mye foreløpig i denne analyse. Han holder for det meste grooven gående fra Jarrett sin solo. Det som derimot gir Motian muligheter til å spille mer aktivt under Redman sin solo enn han gjorde under Jarrett sin solo, er at Redman ikke lenger spiller tamburin. Dette gjør at spesielt cymbalspillet til Motian kommer bedre frem. Eksempler på dette er hvordan han snurr rundt på rytmemønsteret på ride-cymbalen ved å legge trykk på enten 2 og 4 eller 1 og 3 i Jarrett sin solo. Han kan bruke dette som en effektiv teknikk for å velge om han vil konvergere eller divergere med Haden, da Haden som regel alltid har 1 og 3 som sinne sterke slag. Et eksempel på dette er takt 6 til 8 hvor Motian spiller åttendeler på slag 1 og tre og en aksent på fjerdedelen som kommer på 2 of 4. Fra takt 9 finner de tilbake til hverandre igjen, og vi ser at de til og med treffer aksentene på åttendelen inn til slag 1 i takt 10, og åttendelen før slag 4 i takt 10, helt synkront.

I siste del av transkripsjonsmaterialet ser vi at Haden fortsetter med de store sprangene i register i takt 14 og 15, og bruker mye synkoper i takt 15 før ting lander i takt 16 og de spiller alle inn mot eneren på toppen av neste periode. Synkope bruken og hoppene i register minner veldig om hvordan Palle Danielsson brukte de samme teknikkene. Ingrid Monsen nevner disse i «Saying Something» (1996), noe jeg gikk igjennom under Danielsson sin rolle i Keith Jarrett sin solo på «The Windup». Samtidig får disse teknikkene en annen funksjon når man spiller over en satt form, som Charlie Haden gjør her, i motsetning til det Danielsson gjør. Dette er fordi Danielsson bruker disse teknikken for å prosjektere en ny periodiskform, eller som en overgang til en nye musikalsk idé. For Haden sin del brukes disse teknikken for å interagere med solisten og de andre musikerne. Det er klart at Haden sin rolle under dette segmentet av suiten skal ha en veldig tradisjonell akkompagnerende rolle.

I Garrett Michaelsen sin artikkel sier han at musikerne kan interagere med de tradisjonelle rollene og hva som vanligvis spilles av det gitte instrumentet, i den rollen instrumentet har. Han argumenterer videre for at bassisten har rolle sammen med trommen for å holde tempo, men at i motsetning fra trommen og pianoet er det ikke bassisten sin rolle til å «compe». Michaelsen

definere å «kompe» som: «The process of providing primarily chordal support to the soloist» (Michaelsen, 2019, s.11). Med en slik definisjon vil jeg påstå at Haden sitt spill absolutt har en «komp» rolle. Da han igjennom basslinjen aktivt bidrar til at solisten har et solid harmoniske grunnlag og spille solo over. Samtidig mener jeg at Michaelsen absolutt har rett i at pianoet har en annen akkompagnerende rolle enn det bassisten har. Jeg ville heller definert komp-rollen som «en som interagerer med solisten ved å komme med kompletterende eller motsettende musikalske utsagn». Med en slik definisjon kan vi si at trommene fortsatt har en komp-rolle ved at de kan spille rytmer som går utover den fastsatte grooven og dermed interagerer med solisten sine rytmer. Denne definisjonen skiller fortsatt på bassisten sin rolle med tanke på den harmoniske rollen til pianisten. Da bassisten kan komme med harmonisk støtte til solisten uten at det har noen annen funksjon enn å beskrive det harmoniske forløpet.

I forhold til Michaelsen sin idé om at man kan interagere med den rollen som instrumentet har. Kan vi da si at når bassisten velger å gå mer inn i komp-rollen divergere det fra instrumentets funksjon og rolle i et jazz-ensemble. Haden konvergere da for det meste med sin roll som bassist, men ved situasjoner som i takt 14 og 15, divergere Haden fra bassens roll, for å kunne interagere melodisk og rytmisk med solisten. I takt 16 er han tilbake til bassistens hovedrolle i bandet og spiller linjer som bringer det harmoniske og strukturelle rammeverket tilbake til toppen av perioden, og neste runde starter.

Et annet markant øyeblikk hvor Haden divergere fra bassistens rolle, både på et makronivå igjennom det instrumenttradisjonell og på et mikronivå med tanke på som hva har vært bassens hovedoppgave i denne komposisjonen frem til dette øyeblikket, er i takt 10 i transkripsjonsmaterialet. Sekvensen starter med at Keith Jarrett spiller en harmonisert stigende melodiske bevegelse. Et par sekunder senere hører vi Charlie Haden svarer med en veldig markant oppadgående slide. Harmonisk er det ikke noe spesielt som skjer her. Haden beveger seg opp en kvart for å lande på E3 som er grunntonen i E7sus akkordene som Jarrett spiller, og som er akkordene som ifølge akkordskjema skulle komme. Samtidig hører man at dette skiller seg fra det andre Haden spiller når man hører på musikken. Jeg mener dette til dels skyldes teknikken han tar i bruk. Frem til dette tidspunktet har Haden for det meste spilt alle tonene han spiller med en solid og tradisjonell sterk pizzicato teknikk. Dette øyeblikket kan man da analysere som at Haden divergere fra det tekniske, og dermed også det lydmessige som han har prosjektert frem til nå. Ingrid Monson har skrevet om forskjellige teknikker de ulike instrumentene kan bruke for å invitere til samspill. I kapitlet om bassister nevner hun viktighetene av lydproduksjon, hvordan instrumentet låter, som noe bassister selv mener er

veldig viktig for å kunne interagere med de andre musikerne. Dette gjelder både i forbindelse med registeret bassisten spiller i, men også i forhold til hvor på bassens bassistens spiller, da man får en «skarpene tone» hvis man spiller nede ved strengefestet (bridgen), og en «mykere tone» hvis man spiller nærmere gripebrettet (Monson, 1996, s. 38-40).

Tid:	11:06	11:20-11:24	11:35	11:39	11:47	12:02	12:11-12:17
Redman (saksofon):	repeterende tone		pause	sekvenserende motiv		repetativ idé	lange toner
Jarrett (piano):		stigende melodi	ny stigende idé		sekvenserende motiv		
Haden (bass):		stigende slide		oppadgående tone	sekvenserende motiv		
Motion (trommer):	repeterende rytme		opphold på cymbalen				økende intensitet

Tid:	12:23	12:35	12:41	12:44	12:51
Redman (saksofon):	raske løp	repeterende toner			solo slutt
Jarrett (piano):	lang akkordrekke	ostinat		markert ener	Lenger akkordrekke
Haden (bass):				markert ener	starter solo
Motion (trommer):	rask ride cymbal	Hintertil dobbel-time	tilbake til vanlig groove	markert ener	ned i dynamikk

Tidslinje fra Dewey Redman sin solo på «Conclusion»

Tidslinjen viser hvordan soloen til Dewey Redman utfolder seg videre. Sammenlignet med Jarrett sin solo ser vi at både Haden og Motian interagerer og kommer med flere musikalske utsagn som inviterer til interaksjon, og de tar en mer aktiv del i de musikalske utsagnene som Jarrett og Redman kommer med. Dette kan både være fordi tamburinene, som fungerte neste som et lydteppe, ikke lenger er til stede og de andre musikerne kan da ta opp plassen som tamburinene opptok under Jarrett sin solo. Det første klarer interaksjons øyeblikket etter transkripsjonsmaterialet er ferdig, skjer ved 10:35

Her ser vi at Redman som frem til nå, og egentlig under hele soloen, har spilt veldig mye og veldig raske løp. Han tar nå en pause og gir plass til de andre musikerne. Paul Motian som sekunder før dette tidspunktet har hatt en veldig aktivrolle og har spilt veldig energisk på ride-cymbalen, med både 16-deler og uten noe fast rytmiske mønster, forandre plutselig på orkestreringen i trommesettet og spiller mye mindre på ride-cymbalen. Dette rommet som Redman og Motian her lager, fyller Keith Jarrett med å presentere en stigende melodisk idé. Dette øyeblikket er veldig kort, men jeg mener at Jarrett med dette musikalske utsagnet projekte en forandring som leder til at Redman kommer med sin neste musikalske idé, som inkluderer sekvensering i mye større grad enn det soloen han har gjort frem til nå. Jeg ville derfor analysert dette interaksjonsøyeblikket ved å si at Jarrett kommer med et musikalsk utsagn som inviterer til forandring, og at Redman med sitt utsagn viser hvordan sekvenseringer får en

rolle videre. Vi ser at både Jarrett og Haden bearbeider sine musikalske idéer som sekvenser fra 11:47.

Sekvenser er en enkel og effektiv metode for å bearbeide en musikalske idé. I jazz er det vanlig å snakke om to forskjellige typer sekvenseringer, diatonisk og parallell. En diatonisk sekvensering innebærer at man flytter tonen innenfor en gitt skala. Hvis man i Bb-dur for eksempel har tonene Bb-C-D-F som et melodiskfragment, vil en diatonisksekvensering som beveger seg opp i register for eksempel kunne vært C-D-Eb-G. Her sekvenserer vi med et diatonisktrinn og alle intervallene manipuleres slik at de passer inn i skalaen. Et alternativ til denne måten og sekvensere på er parallellsekvensering. I denne type sekvensering holder vi intervallene i den opprinnelige idéen i takt under sekvenseringen. Hvis vi skulle sekvensert idéen Bb-C-D-F i heltoner ville vi da fortsatt til C-D-E-G, til D-E-F#-A osv. Når man velger hvilken måten man ønsker å sekvensere på er det et par fordeler og ulemper man må ta hensyn til. En diatonisksekvensering vil ha fordelen at den har den harmoniske dra kraften tilbake til grunntonen, en slik sekvensering gjør det enkelt for medmusikerne til solisten å vite når frasene lander og man kan handle deretter. En parallellsekvensering derimot drar nytte av sekvenseringen som et verktøy til å gi mening til toner som ellers ville følt veldig fremmed over det harmoniske underlaget. Solisten kan dermed introdusere toner som er med på å skape spenning til harmoniene som de andre instrumentene spiller.

Vi hører at sekvenseringen som skjer i dette eksempelet kan spores tilbake til komposisjonen, da spesielt Jarrett og Haden spiller toner som retter oppmerksomheten til lytteren til den nedadgående basslinjen som er en del av formen de improviserer over. Redman sitt spill konvergere også med komposisjonen, da hans musikalske idé sekvenserer nedover samtidig som Jarrett og Haden. Jeg nevnte så vidt under analysen av Jarrett sin solo at musikerne kan interagere med formen og («referent» som Michaelsens kaller det (Michaelsen, 2019, s.8)) og i dette segmentet ser vi at musikerne spiller idéer som konverger med den musikalske formene og at de alle henter inspirasjon til improvisasjonen sin fra komposisjonen.

Det neste viktig interaksjonspunktet som skjer er et langt strekke fra rundt 12:11 til 12:23. Her går Redman fra å spille de lange og raske frasen som dominerer soloen, til å spille mer lyriske og lengre toner. Vi hører at Motian svarer på denne overgangen med å øke i både intensitet, dynamikk og ved spille flere toner. Dette gir en følelse av at energien holdes opp samtidig som solisten gir mer plass, da det ikke lenger er en konstant strøm av sekstendelslinjer. Under hele dette segmentet fortsetter både Jarrett og Haden med sine tidligere musikalske utsagn. Ikke som ostinater eller sekvenser, men de prosjekterer en fortsettelse av de tidligere musikalske

utsagnene sine. Dette gjør at vi som lyttere retter oppmerksomheten vår til interaksjonen som skjer mellom Redman og Motian. De skaper intensitet ved at de divergerer fra hverandre, og vi får et inntrykk av at de trekker musikken i hver sin retning.

Rundt 12:23 går Redman tilbake til å spille raske løp. Nesten momentant svarer Motian med å gå tilbake til en veldig rask og aktivt ride-cymbal. Dette øyeblikket føles som at musikerne kommer tilbake og konvergerer med hverandre. De interagerer samtidig med formen da dette skjer i overgangen inn til Redman sin siste runde i soloen. Dette er med på å gi en struktur til interaksjonen og de musikalske utsagnene, da det er vanlig å starte toppen av formen med å introdusere nye, eller i dette tilfellet gå tilbake til tidligere motiver og idéer. Det siste som skjer i denne soloen, er at Redman introdusere en musikalsk idé som baserer seg i stor grad på synkoper. Det som høres ut som en repetert tone i fjerdedelstrioler. Både Jarrett og Motian konvergerer med Redman ved å fortsette denne rytmiske dissonansen. Dissonansen bygger seg opp til vi hører Haden, Motian og Jarrett lander på en sterkt markert ener ved 12:44. Redman holder intensiteten og energien i spillet sitt oppe helt frem til runden er over og Haden går over i å spille bass solo.

Diskusjon og sammenligning

«If I wrote the Belonging music with Charlie [Haden] and Paul [Motian] in the band they couldn't be pulling in that way. The language wouldn't work. I'd have to stop and say, "Listen, Charlie, you gotta come down on 'one' here." If I wrote chords in a certain manner for Dewey, for example, and he was playing on changes, it would be a whole different sound.»
(Lange, 1984)

Sitatet ovenfor er hentet fra et Keith Jarrett intervju i tidsskriftet Downbeat. I intervjuet snakker han om hvordan han skriver for ulike besetninger, både kvartetter, trioer og større orkester. Han trekker i denne sammenheng frem viktigheten av individene, spesielt kvartett-formatet, når han komponerer (Lange, 1984). Derfor er det kanskje ikke så rart at musikken på Belonging albumet høres så annerledes ut fra musikken som er på Survivors suite albumet. Det er individer som alle har ulike bakgrunner, ferdigheter og idealer. I denne oppgaven har jeg som mål å starte arbeidet med å finne ut: *Hva er de musikalske forskjellene mellom amerikansk og skandinavisk improvisasjon?* Det er viktig å huske at jeg har valgt ut noen få individer som et utgangspunkt for å kunne besvare dette spørsmålet. Samtidig kan disse musikerne på ingen måte representere en hel sjanger eller et helt land alene.

Musikken som spilles på disse albumene, er ikke nødvendigvis den beste representasjonen for de ulike bandene heller. Odd Skårberg argumenterer for at man kan anse Belonging albumet som et «Foreløpig ende-punkt som startet tidlig på 1960-tallet med tonalt/modalt, rytmisk regulært spill i konvensjonelle former, men som i løpet av tiåret og inn i 1970-tallet tidvis gikk langt utenfor slike rammer, for så med Belonging å falle inn i et regelbundet rammeverk igjen» (Skårberg, 2007, s.173). Et tidligere album fra Jan Garbarek sin diskografi som jeg nevnte innledningsvis til oppgaven er «Afric Pepperbird». Det var med dette albumet de norske musikerne fikk plass på den internasjonale scenen og det var igjennom denne innspilingen at Jarrett skal ha hørt Garbarek og Christensen og uttrykt et ønske om å spille med dem (Weisethaunet, 2020, s. 84). Samtidig, i sammenligningen, hjelper det å ha Keith Jarrett som en konstant i begge bandene. Det åpner blant annet for å kunne analysere hvordan musikerne påvirker hvordan han spiller. Som det kommer frem i sitatet fra Keith Jarrett påvirkes han av de ulike musikerne han spiller med, både i komposisjonsfasen og som improvisator. Jarrett utaler seg i samme intervju om hvordan publikum har meninger om hva som forskjellen mellom

det amerikanske og skandinaviske bandet, samtidig som han gir oss et innblikk i hva han selv tenker:

«they'll say positive or negative things about "The Swedish band doesn't exert enough." Or, "Charlie Haden and Paul Motian were always pulling and stretching things, and we think that challenged Jarrett's creativity." But what they're really hearing isn't quite what they're saying. What they're saying is true, but what they're hearing is how considerate I had to be to write for each of those bands» (Lange, 1984).

For å sammenligne forskjellene mellom det amerikanske og skandinaviske bandet blir helhetsvurderingene av de enkeltstående analysene viktig. Selv om det kunne vært mulig å kvantifisere funnen gjort i analysene, og sammenlignet tallen. Tror jeg ikke en slik sammenligning og presentasjon av resultater vil kunne skildre nyansene i funnen som er gjort. Jeg kommer til å sammenligne og diskutere blant annet hvordan de interagerer med det forhåndskomponerte materialet, hvordan de interagerer med de andre musikerne, til en viss grad hvordan de tar i bruk instrumentspesifikke teknikker, og det harmoniske/melodiske vokabularet. For å starte sammenligningen mener jeg det gir mest mening med å starte med en sammenligning av komposisjonen og de ulike formene som musikerne improviserer over, før vi videre kan se på hva de individuelle musikerne bidrar med.

Musikken som er analysert fra det Survivors suite er et av stykkene som til sammen utgjør suiten. Over dette stykket spiller både bass, saksofon og piano solo. Under bass og piano soloene spiller Redman en tamburin, mens det ikke er noe tamburin under Redman sin solo. Dette stykket er basert på en 16 takters form som for det meste sentrerer seg rundt Gm. Jeg har allerede analysert denne komposisjonen ut ifra harmoni, rytmikk og form, under analysen av Keith Jarrett sin solo. I forhold til stilart kan vi plassere denne låta ganske klart i post-bop sjangeren, samtidig som den helt klart har innflytelse fra både gospel musikk og hard-bop.

Post-bop er en av subsjangrene i jazz som gjorde seg gjeldene etter bebop og hard-bop æraen. Miles Davis sin andre kvintett, med Herbie Hancock, Wayne Shorter, Tony Williams og Ron Carter er den fremste representanten for denne sjangeren. De utviklet konsepter i dette bandet som musikerne henter inspirasjon i helt frem til i dag. De hentet inspirasjon fra avant-gard og fri-jazz bevegelsen, uten at de brøt helt med formene fra Bebop og tidligere jazz. En av teknikken som ble utviklet i post-bop var å gå vekk fra monotonaliteten, som dominerte den tidligere jazzen, og introdusere et nytt harmoniskvokabular. Dette gjorde man blant annet for å

systematisk bryte med funksjonsharmonikken og tradisjonen. Derfor kan ønske om et nytt harmoniskvokabular forstås som en impuls fra frijazz bevegelsen. Dette ble gjort blant annet ved å bruke andre akkordprogresjoner enn det som er vanlig i en funksjonsharmoniske sammenheng (for eksempel II-V-I progresjonen). Man startet å ta i bruk akkordrekker som har en annen harmonisk drivkraft enn den tradisjonelle kvintfall bevegelsen. Keith Waters har skrevet om Chick Corea og post-bop harmonikk. Han påpeker at formmessig ser vi en tendens til at komponisten i post-bop sjangeren hadde en interesse av former som ikke repeterer seg selv. Det vil si ikke AABA eller ABAC former, men at hele akkordprogresjoner repeteres uten at seksjoner av komposisjonen repeteres. Waters tenker seg at dette kan skyldes både muligheter til å utvikle motiver, og friheten som kommer av å kunne utvikle et musikalsknarrativ over et lenger strek før noe repeteres (Waters, 2016 s. 39). Vi ser i lead sheeten til utdraget fra Survivors suite at mye av harmonikken her fortsatt bruker vanlige funksjonsharmoniske teknikker. Samtidig er det av og til noen akkord som virker som ikke helt passer inn i tonaliteten som funksjonsharmonikken impliserer. For eksempel takten med B7 og C7 som til sammen utgjør en dominantfunksjon til E7 akkorden. Disse akkordene er relativt fjerne fra G-moll tonaliteten, som vi ellers ser igjennom store deler av komposisjonen. I analysen ser vi hvordan kan analysere noen disse fjerne akkordene som et produkt av «modal-interchange» (Abmaj7 og Ebmaj7 akkordene). The Windup henter også mye inspirasjon fra post-bop idéer. Samtidig er den annerledes i at den ikke har et fast harmoniskrammeverk som musikerne improviserer over. Ifølge Odd Skårberg skal amerikansk «Square dance» impulser også hatt innvirkning på The Windup (Skårberg, 2007, s. 183).

Odd Skårberg trekker videre frem The Windup som et eksempel på hvordan denne kvartetten kunne ta impulser fra frijazz og anvende de over låtene sine. Han presiser ikke hva slags «impulser» han mener at kvartetten bruker, men han skiller mellom hvordan de kunne låne konsepter fra frijazz på denne låta, i motsetning til for eksempel «Mandala» fra My Song albumet, hvor han mener at kvartetten rendyrker «typiske frijazzparametere» (Skårberg, 2007, s. 172). Jeg mener et av konseptene som de bruker på The windup er hvordan de ikke har noe fast tonalitet som de spiller rundt. Det høres ut som de spiller mye rundt C som tonika, men med både stor og liten ters. Et annet frijazz-konsept de bruker er at de heller ikke har noen melodi som de bruker aktivt til å hente melodiske inspirasjon til improvisasjonen. For å gi musikken en type form starter alle soloene med en solokadens og ender med en melodipresentasjon av hele bandet mellom solistene. Dette er med på å «pakke inn» frijazz

elementene i veldig tydelige formprinsipper som fungerer mer på makronivå, enn mikronivået som en akkordprogresjon kan bidra med.

Vi kan derfor si at selv om begge utdragene som er analysert faller innenfor post-bop subsjangeren, henter de innflytelse fra hver sin side, og i forskjellig grad fra frijazzspekteret. Dette har uten tvil en innflytelse på hvordan musikerne improviserer over komposisjonene. Vi ser blant annet i starten av Garbarek sin solo hvordan både Danielsson og Garbarek bruker rytmer som ikke passer i vanlig 4/4 taktart. Som sitatet fra Keith Jarrett i starten av kapitlet viser, så er musikken skrevet spesifikt til musikerne i de ulike bandene. Dette sier noe om hva Keith Jarrett selv mener er de sterke sidene til de ulike musikerne. Det er dokumentert at Keith Jarrett hørte mye på Afric Pepperbird, i forbindelse med valg av de skandinaviske musikerne (Skårberg, 2007, s.181). Derfor kan man til en viss grad forstå hvorfor han skrev musikk som bruker frijazz elementer i så stor grad.

Sammenligning av musikerne

I en sammenligning av musikerne gir det mening å starte diskusjonen med å sammenligne de ulike instrumentene. Jeg kommer til å starte med å sammenligne Dewey Redman og Jan Garbarek da dette er de ulike solistene jeg har sammenlignet, og videre kommer jeg til å bruke analysene av både Jarrett sine soloer, og analysen av saksofon soloene til å kunne foreta en sammenligning av de andre instrumentgruppene. Selv om sammenligningen av musikken ovenfor viser at dette er ganske forskjellig musikk, mener jeg at det er flere mulig slutninger man kan trekke fra å sammenligne musikerne. Det vil uansett være interessant å se hva som skiller Keith Jarrett sine band fra hverandre da disse bandene holdt til på ca samme tid.

Som det fremkommer av analysen av Jan Garbarek sin solo, ser vi at han drar nytte av de få formprinspene som er i bruk på «The Windup». Han har en relativt stabil utvikling i soloen sin og tar i bruk masse ulike rytmiske motiver, som henter til det rytmisk komplekse melodien til komposisjonen. Han er dermed ganske aktiv ved å benytte det forhåndskomponerte materialet, innenfor de estetisk rammene til bandet. Det var akkurat i perioden rundt starten av 1970, at Garbarek begynte å kjenne at mye av det man kalte frijazz, ikke føltes så fritt. «Du har jo egentlig aldri frihet til å spille en konvensjonell melodi.» (Dybo, 1996, s. 104). Dette kan være noe av grunnen til at han velger å utnytte de få stabile parameterne som er i denne komposisjonen til det ytterste, nettopp fordi han var på vei ut av frijazz-verden.

Dewey Redman har historisk sett blitt sterkt assosiert med avant-gard og frijazz miljøet. I denne sammenhengen spiller han innenfor et harmonisk og formmessig rammeverk. I forhold til form hører man at han spiller fraser som tydelig markerer periodene selv om det ikke er mulig å høre at han tenker noe over melodien til komposisjonen mens han spiller. Han bruker til tider mye kromatikk og toner som ikke direkte kan relateres tilbake til akkordene, men han spiller melodier som oppløses på sterke harmoniske holdepunkter i formen. Derfor vil jeg påstå at Redman bruker det forhåndskomponerte materialet han også, selv om han tar seg noen flere friheter enn det som er normen når man spiller over akkorder. Mitt helhets inntrykk blir da at Garbarek som egentlig begynner å bli ferdig med å spille fritt, utnytter komposisjonene i større grad enn det Redman gjør, når man tar komposisjonen de spiller i beretning.

I forhold til hvordan de to saksofonistene interagerer med de andre musikerne er det et par interessante observasjoner vi kan gjøre. For det første hvordan de interagerer med trommeslageren. Jeg kommer tilbake til nøyaktig hva som er trommeslagerens ulike oppgaver, når jeg skal sammenligne Christensen og Motian. Samtidig er det et par nevneverdige

observasjoner vi kan gjøre angående hvordan saksofonistene spiller opp mot trommeslagerne. Dewey Redman spiller veldig mange raske og lange sekstendels-linjer igjennom hele soloen sin, med disse linjene kan han interagerer med Motian på et mikronivå igjennom den «rytmiske og dynamiske flyten» i linjene sine. I analysen tok jeg for det mest å analyserte de klare interaksjonsmomentene som er med i tidslinjemodellen. Igjennom denne analysen ser vi at Redman og Motian divergerer fra hverandre for å skape kontrast og intensitet. For eksempel når Redman spiller lange toner spiller Motian mange toner. Samtidig ser vi at de begge bruker sekstendelsnoten som et holdepunkt og kan velge å returnere til den når de vil konvergere.

For Jan Garbarek og Jon Christensen sin del ser vi at, fordi de ikke spiller over en metrisk groove på samme måte som Redman og Motian gjør, har Christensen mulighet til å interagere mer direkte med Garbarek. Vi hører at de interagerer på mikro nivå, slik som Redman og Motian, men mitt inntrykk er at de interagerer mer på mikronivå enn det amerikanerne gjør, da de har et annet forhold til grooven. Fortsatt er det et par klare interaksjonsøyeblikk på makronivå som kommer frem i analysen. Blant annet tidspunktet hvor hele bandet starter å bygge sammen. Dette eksempelet er ganske interessant fordi, Garbarek bygger intensitet ved å spille lange toner i altissimo-registeret på saksofonen. Christensen svarer på dette med å øke intensiteten og spille flere toner. Det vil si at han reagerer på Garbarek sine lange toner akkurat som Motian reagerer når Redman spiller lange toner. Dette mener jeg skjer på grunn av musikerne sin felles musikktradisjon og lignende interesser, for eksempel John Coltrane. Som jeg nevner innledningsvis i denne oppgaven var Coltrane, og spesielt bandet med Elvin Jones på trommer en store inspirasjons kilde for musikerne i både Skandinavia og USA. For å hente et spesifikt eksempel fra dette bandet kan vi hører på albumet «A Love Supreme» hvordan Elvin Jones gjør akkurat som Motian og Christensen her og øker i både intensitet og antall toner når Coltrane starter å spille lange toner i altissimo registeret. Dette skjer ofte og igjennom hele albumet (Coltrane, 1965). Arild Andersen, som blant annet spilte på Garbarek sitt album *Afric Pepperbird* (1970), nevner nettopp denne kvartetten til Coltrane som viktig for hvordan Andersen, Christensen og Garbarek tenkte samspill på *Pepperbird* albumet (Dybo, 1996, s. 95). Jeg vil derfor påstå at når Redman og Motian, eller Garbarek og Christensen, interagerer på denne måten viser det et felles vokabular. Dette hører vi har innflytelse både på de solistiske idéen som blir utviklet, men også samspillet og hvordan musikerne reagerer på det de hører.

Redman interagerer ikke veldig direkte med Charlie Haden. Haden sin rolle, som vi kommer tilbake til etter hvert, består først og fremst av og tydelig spille formen og harmoniene som Jarrett og Redman kan improviserer over. Tor Dybo skriver om en improvisasjonspraksis som

var vanlig for Garbarek sin kvartett på slutten av 1960-tallet. Her beskriver han hvordan musikeren enten kunne være i forgrunnen, mellomgrunnen eller bakgrunnen (Dybo, 1996 s. 94). Denne rollespill-modellen, som Dybo kaller det, kan beskrive veldig godt samspillrollene i både den amerikanske og skandinaviske kvartetten. Med utgangspunkt i denne modellen, kan vi si at Haden tar en ganske klar bakgrunns rolle. Han improviserer relativt uavhengig av hva de andre musikerne gjør, og fungerer som et stabilt punkt for Redman og Jarrett som solister hvor de kunne lene seg på han for rytme, harmoni og form.

På grunn av bassens dempete lydproduksjon og mørke register, er det ikke like lett for bassister og gå inn i denne forgrunnen som Dybo beskriver. Samtidig hører vi at Danielsson tar en mye mer aktiv rolle under Garbarek sin solo. I starten av analysen ser vi hvordan Danielsson følger, og forsøker å konvergere med Garbarek. Samtidig ser vi en tendens spesielt i starten av soloen, at Garbarek divergerer fra det Danielsson spiller. Videre utover i soloen ser vi ved flere anledninger at Danielsson og Garbarek interagerer. Hvor Danielsson bruker enkle teknikker, som pedaltoner, for å ta oppmerksomhet og kommer med musikalsk utsag som Garbarek kan velge å enten konvergere eller divergerer med, eller han kan velge og overse dem.

Den klareste og mest brukte interaksjonspartneren som Garbarek og Redman har er Keith Jarrett. Når Jarrett komper for de ulike saksofonistene hører vi at han tar to veldig forskjellige roller og tilnærminger. Når han komper bak Garbarek, spiller han veldig sparsommelig. I starten av Garbarek sin solo spiller han faktisk ingenting, som vi ser i transkripsjonsvedlegget (vedlegg 1) kommer ikke Jarrett inn før i takt 12. Og når han kommer inn spiller han bare to akkorder før han tar en ny 4 takters pause. Dette gir han mer oppmerksomhet når han først spiller, og publikum kan høre hvordan musikken forandres drastisk av både det han spiller, men også bare at han spiller. Videre utover i soloen spiller Jarrett mer og mer, noe som er med på å gi soloen en oppbygning på en nærmest orkestral måte. Vi hører også hvordan han hele tiden introduserer akkorder som skiller seg ut fra Garbarek og Haden sin harmoni. Dette oppfatter jeg som at han divergerer fra Garbarek og resten av bandet. Samtidig er det øyeblikk hvor han konvergerer med hele bandet, for eksempel som under altissimo spillet til Garbarek som jeg beskrev ovenfor. Her hører vi hvordan han konvergerer med Garbarek og resten av bandet.

Jarretts rolle under Redman sin solo er litt annerledes. Her inntar han en mer tradisjonell akkompagnerende rolle, og spiller akkorder som presenterer det harmoniske forløpet på en presis måte. Vi hører at han interagerer med Redman på en mer melodisk måte enn han gjorde under Garbarek sin solo, blant annet ved å spille melodier med en klar retning som Redman kan interagere med. En interessant observasjon fra denne soloen er hvor ofte han spiller en enkel

harmonisert melodi linje som beveger seg oppover i register. Dette gjør han spesielt i pausene til Redman og effekten blir etter min mening at Jarrett sitt piano spill står i kontrast til Redman sitt harde og raske spill. Mitt inntrykk blir da at Jarrett spiller like kontrasterende under Redman sin solo som under Garbarek sin solo, men at han tar mer initiativ til å forandre det musikalske forløpet under Garbarek sin solo.

For å kunne sammenligne de andre musikerne kan jeg se hvordan de spiller under Keith Jarrett sin solo. Keith Jarrett spiller to veldig ulike soloer på disse to låtene. Det mest nevneverdige er hvordan han bruker venstre hånden sin. Under the windup spiller han nestene utelukkende linjer med høyre hånd og spiller veldig får akkorder for å «akkompagnere seg selv». Min hypotese er at dette har en innvirkning spesielt på bassistene da de må forholde seg til harmoniene som Jarrett uttrykker når han spiller akkorder. Haden har en lignende «passiv» rolle under Jarrett sin solo som han hadde under Redman sin solo. Som jeg skriver i analysen åpner Haden sitt spill også for samspill, men på en mer intrikat og delikat måte. Han spiller for eksempel fortsatt med mye dynamikk og ornamenterer basslinjen sin med åttendeler. Haden sitt spill gir også Jarrett mulighet til å strekke musikken både harmonisk og rytmisk.

Under Keith Jarrett sin solo på The Windup derimot, med Palle Danielsson, hører vi hvordan bassen og pianoet interagerer på en mer dirkete måte. Spesielt med bruken av repeterende toner er Danielsson med på å påvirke musikken og hva Jarrett spiller. Vi merker også en klar forskjell i hvor mye Danielsson interagerer under Jarrett sin solo i forhold til under Garbarek sin solo. Under Jarrett sin solo bruker Danielsson i enda større grad hele registeret til bassen, og hopper hyppig mellom ytterpunktene. Sammenlignet med Haden ser vi at Danielsson divergere mer fra bassens tradisjonelle rolle, noe som gir mening da The Windup som komposisjon henter mer impulser fra frijazzen enn det den amerikanske kvartetten gjør, i hvert fall under akkurat dette segmentet fra The Survivors Suite.

Jon Christensen begynte rundt slutten av 60-tallet og videre inn på 70-tallet å spille groove på en veldig personlig og karakteristisk måte. Mye er skrevet om hvordan han interagerer med solister. Blant annet skal han ha blitt fortalt av Dexter Gordon om å «legge seg dynamisk bakpå» når saksofonisten spilt raske løp (Weisethaunet, 2020, s.78). Garbarek spiller ikke veldig mange hurtige løp under sin solo, derfor hadde det vært interessant om man kunne hørt hvordan Christensen hadde spilt bak Redman sin solo, som bruker veldig mange raske løp. Men vi hører hvordan Christensen hele tiden tilpasser seg solisten, enten det er Garbarek eller Jarrett. Han prosjekterer hele tiden er fortsettelse av grooven, uten at han repeterer seg for mye. I forhold til

hvordan han orkestrere idéene sine på trommesettet, ser vi at han i større grad enn Motian bruker hele tromme sette og beveger seg mellom trommene for og skapene mer intensitet og variasjon.

Motian blir på mange måter overdøvet av Redman som spiller tamburin under Jarrett sin solo. Og tilpasser seg dette med å spille mer sparsommelig på cymbalene. Han bruker også denne mulighetene til å spille mer intrikate rytme mønster under Jarrett sin solo. Et veldig interessant øyeblikk er litt lenger ute i soloen til Jarrett. Her høres det nestene ut som at Jarrett og Motian utveksler idéer frem og tilbake i det som blir kalt for «trading», at man spiller musikalske idéer frem og tilbake til hverandre. Dette er en veldig direkte måte og interagere på, samtidig som det går over lenger strekk enn den umiddelbare interaksjonen vi ser at Christensen driver med. Jeg analyserer dette øyeblikket i mer detalj under analysen av Jarrett sin solo over Conclusion.

Når vi analyserer og sammenligner harmoniske og melodiske valg er det et par grunnleggende forskjeller musikalsk, som gjør en direkte sammenligning vanskelig, og til tider lite fordelaktig. Det mest innlysende er at Belonging kvartetten spiller ikke over noe gitt harmoniskform, mens den amerikanske kvartetten har et klart harmonisk rammeverk som de improviserer over. Samtidig er det noen harmoniske valg som vi fortsatt kan sammenligne. Blant annet i bass spillet er det noen harmoniske teknikker Haden og Danielsson bruker for å effektivt skape en harmoniske bakgrunn som solistene kan skape melodier over. Som vi ser i starten av analysen av Garbarek sin solo på The Windup, ser vi at Danielsson bruker kvintsirkelen til å skape noe forutsigbart i alt kaoset. Dette ønsket om å spille noe enkelt kan sammenlignes med Haden sin innfallsvinkel og rolle under både Dewey Redman og Keith Jarrett sine soloer. Dette er da en likhet mellom Charlie Haden og Palle Danielsson.

Haden sine harmoniske valg er veldig direkte og enkle, da han for det meste spiller grunntonen i akkorden og ornamenterer den med diverse andre teknikker. Vi ser blant annet at han bruker mye oktav og kvint spring. Dette bidrar både til å skape bevegelse og interesse i basslinjen, samtidig som det gir muligheter for at de andre musikerne kan interagere med rytmene og aksentene dette skaper. De samme teknikken bruker også Palle Danielsson, og som vi ser i transkripsjonsmaterialet og analysene av soloene (både i Jarrett og Garbarek sine soloer) bruker Danielsson disse teknikkene mer for å interagere med resten av bandet, enn for å ornamenterer en basslinje. Dette er da et eksempel på hvordan Haden og Danielsson bruker de samme teknikken, men på forskjellige måter og for å få forskjellige resultater.

I forhold til hvordan musikerne bruker instrumentene, både med tanke på teknikker de bruker og hva slags tone produksjon de foretrekker, ser vi at de har mange likhetstrekk. Selv om

Redman og Garbarek prosjekterer veldig forskjellige musikalske idéer, med Redman som foretrekker å spille raske løp med mye harmoniske informasjon, ser vi at de har lignende vokabular av instrumentspesifikke teknikker. Blant annet hvordan de bruker altissimo registeret til saksofonen, selv om de bruker forskjellige saksofoner. Igjennom hele Survivors suite albumet spiller Redman tenorsaksofon (samt diverse perkusjonsinstrumenter). Garbarek spiller sopransaksofon på The windup, men spiller tenorsaksofon på andre låter på Belonging albumet. Selv om disse instrumentene ligger et stykke fra hverandre i register, er det et par likhetstrekk. Blant annet er de begge stemt i Bb. Dette gjør at det er de samme fingersetningene på begge instrumenter for å få de samme tonene, alt- og barytonsaksofoner har andre grep for å få for eksempel en C natura. Dette kan være noe av grunnen til at vi har mange eksempler i jazzen på saksofonister som både spiller tenor og sopransaksofon, blant annet Wayne Shorter, John Cotrane, Branford Marsallis i tillegg til Jan Garbarek. Tor Dybo har skrevet om Garbarek sitt «saksofon sound» når han spilte tenorsaksofon. Han trekker paralleller til Coltrane sitt ideal, og never både friluftstrøm i det mørke registeret, og bruken av overblåsingsteknikker som eksempler man kan spore tilbake til Coltrane (Dybo, 1996 s.100).

Dybo fortsetter med å beskrive hvordan «saksofon soundet» til Garbarek ble utviklet på 1970-tallet. Blant annet ved at han tok større avstand til frijazzbevegelsen og startet å dyrke sine egne idealer. Dybo beskriver «Det nye hos Garbarek blir bl.a. å bytte ut «intensiteten» og «det overdreven tempoet» med søken etter en ro i spillet, der bruken av stillhet blir en viktig parameter» (Dybo, 1996, s. 105). Videre fortsetter Dybo med å forklare om mange av saksofonistene og instrumentalistene som Garbarek hentet inspirasjon fra når han utviklet dette soundet. Innen Garbarek og resten av bandet hadde startet med å spille inn Belonging albumet hadde Garbarek sin tone utviklet seg til å bli mer nasal, lys og overtonerik, og klangen var allerede blitt en personlig del av Garbarek sitt saksofon sound og musikalske uttrykk.

Mitt helhets inntrykk av de to ulike bandene er at de interagerer mye mer momentant i den skandinaviske kvartetten. Dette har mye med hva slags repertoar som blir spilt, men som sitatet med Jarrett viser skrev han musikk som han mente passet best for de ulike bandene. I forhold til hvilken grad musikerne velger og konvergere eller divergere med hverandre, og de andre parameterne som de kan interagere med, mener jeg at vi kan se hvordan den felles jazztradisjonene påvirker begge bandene. Det er muligens en tendens til at de i den skandinaviske kvartetten divergere mer fra hverandre enn den amerikanske kvartetten gjør. Begrepene «konvergere» og «divergere» kommer som sagt fra Garrett Michaelsen sin artikkel som skal beskrive hvordan Miles Davis lagde «anti-music» på midten av 60-tallet (Michaelsen,

2019). Ingen av disse bandene går inn for å sabotere hverandre og musikken i samme grad som Miles Davis kvintetten gjorde. Samtidig mener jeg at disse begrepene fungerer utmerket til å beskrive hvordan forskjellige musikalskutsagt interagerer med hverandre. Det amerikanske bandet har en klarere rolle inndeling enn det det skandinaviske bandene har, noe de norske musikerne har et bevist forhold til (Dybo, 1996 s. 94-95). Vi ser av eksemplene i denne oppgaven hvordan noen roller og instrumenter tar en mer divergerende rolle enn andre. Garbarek divergerer for eksempel mer med Danielsson, enn det Danielsson divergerer fra Garbarek sine utsagn. Vi ser hvordan Jarrett får en annerledes rolle når han spiller med de skandinaviske musikerne, ved at han kommer med utsagn som divergerer mer fra musikken når han spiller med Belonging-kvartetten. Dette er med på å sende musikken i nye retninger og bryter opp i frasene til Garbarek i større grad, enn det akkompagnementet hans bak Redman sin solo gjør.

Avslutning

Begge disse bandene har hatt veldig stor innflytelse på generasjoner av musikere, allerede når disse to albumene ble utgitt på 1970-tallet hadde de en momentan suksess. Idéen bak denne oppgaven var å analysere og sammenligne nordisk jazz med amerikansk jazz, for å finne ut om det var noen man kunne peke på fra et musikkteoretiskperspektiv som forskjeller. Grunnen til at nettopp disse to bandene ble valgt er nettopp på grunn av innflytelsen de har hatt. Jeg tror det skal godt gjøres å finne en norsk jazzmusiker som ikke har noe forhold til musikken som Jan Garbarek lagde fra midten 1960-tallet og utover. Den amerikanske kvartetten har også hatt innflytelse på ettertiden. Musikere som Kurt Rosenwinkel, Ethan Iversen, Mark Turner, Jeff Ballard og Ben Street forteller ofte i intervjuer hvordan denne kvartetten har påvirket dem. Fra et kompositorisk perspektiv, men også med tanke på samspill og uttrykk (Rick Beato, 2021; Burning Ambulance Podcast, 2018).

Historiografien i jazzen består ofte av å se tilbake på hva som har påvirket musikerene (Deveaux, 1991, s. 539). Jan Garbarek og Jon Christensen har hentet mye inspirasjon fra andre etablerte amerikanske jazzmusikere, derfor kan vi si at musikerne i Belonging-kvartetten er jazzmusikere på grunn av sin musikalske bakgrunn. Samtidig er de et produkt av miljøet og tiden de levde i. Man kan derfor sammenligne det med språk, og si at de snakker en nordisk dialekt av det overordnede jazzspråket. Det er viktig å påpeke at idéen om en nordisk-jazz er sosialt konstruert av publikum og anmeldere. Carl Dahlhaus mener at musikkvitene må ta spørsmål om nasjonalitet i betraktning nettopp fordi det eksisterer en tradisjon om å knytte musikk til en nasjonal eller lokal lokasjon (Weisethaunet, 2007, s.172). Jazzmusikere med en norsk bakgrunn er derfor «norske jazzmusikere». Målet med denne oppgaven har vært å peke på noe fra et musikkteoretiskperspektiv som skiller den amerikanske jazzen fra den nordiske. Som jeg håper det kommer frem i diskusjonen ovenfor, er det noen forskjeller i samspill og interaksjon som fremkommer i analyse materialet presentert i denne oppgaven. Samtidig er dette kun starten på et større forskningsprosjekt, og den ytre validiteten til denne oppgaven er derfor meget begrenset.

Belonging albumet var det først albumet som Keith Jarrett sin skandinaviske kvartett lagde. Allerede fra albumet kom ut gjorde det stor suksess, både av anmeldere, igjennom platesalg og nominasjoner til diverse priser. For de norske musikerne sin del (Garbarek og Christensen) ser vi at de fikk enda større muligheter internasjonalt etter suksessen som var Belonging-albumet. Jon Christensen ble kåret til «årets trommeslager» av European Jazz federation, og Jan Garbarek medvirket på rundt 10 plater i perioden 1976 til 1977 med musikere og artister fra

store deler av verden (Skårberg, 2007, s. 185-186). Kwartetten med Keith Jarrett holdt på i rundt 5 år til og slapp 5 album, hvor det siste album kom senere (2012), men var spilt inn på slutten av 70-tallet. Av disse albumene er det de to første, *Beloning* og *My Song*, som har hatt størst kommersiell suksess.

Den amerikanske kvartetten hadde allerede spilt sammen i flere år før *Survivors suite* albumet kom i 1977. Det førstes studioalbumet dette bande ga ut sammen, hadde kommet ut noen år tidligere «*El Juicio (The Judgement)*» (utgitt 1975). Før dette hadde de allerede sluppet et livealbum fra Village Vanguard, en legendarisk jazzklubb i New York. De turnerte over hele verden og på grunn av Keith Jarrett sin fordelaktig kontrakt med Impuls!, kunne bandet spille inn album med forskjellige plateselskaper og produsenter (*The Music Aficionado*, 2020). For eksempel er *Survivors suite* spilt inn på ECM. Etter innspillingen av *Survivors suite* gikk det bare en måned før de startet å spille inne neste albumet, *Eyes of the heart*. Selv om de publiserte to album til etter dette, var *Eyes of the Heart* det siste albumet som Keith Jarrett spilte inn med sine amerikanske kvartett.

I min konklusjon av hva som skiller disse to bandene på et musikalskplan er det et par punkter jeg mener er avgjørende. Det første handler om musikken og komposisjonene de spiller. Som jeg allerede har gjort rede for, skrev Keith Jarrett musikken til disse bandene med tanke på de spesifikke musikerne i de respektive bandene. Det vil si at han hadde en idé om hva slags musikk som passet til de ulike musikerne. Derfor finnes det et argument for at Keith Jarrett på mange måter har vært med å definere hva som tenkes som «nordisk-jazz», samtidig valgte han musikerne ut ifra det de tidligere hadde medvirket på. Musikken på *Beloning* albumet inkorporere mange forskjellige stilarter og innflytelser. Jeg har i denne oppgaven fokusert mest på «the windup» og ikke brukt for mye tid på resten av albumet. Men for å oppsummere kort de andre komposisjonene på albumet, ser vi at de spiller i mange forskjellige tempoer og stilarter. Mye av musikken på resten av albumet tar ikke i bruk friformene vi ser i *The Windup*. Garbarek og resten av de skandinaviske musikerne skal også ha latt seg fascinere av stemmeføring og pianospillet til Keith Jarrett. «Ja du vet det som var det rare når jeg spilte med Keith var at jeg følte at pianoet ikke ble piano lenger, det ble et blåse- eller strykeinstrument. Det ble et instrument som sang» (Skårberg, 2007, s. 183). Keith Jarrett sin rolle i hvordan dette albumet låter skal derfor ikke undervurderes.

Det andre punktet handler om musikernes innfallsvinkel til samspill og hvordan de interagerer musikalsk med hverandre. Tor Dybo har skrevet om ulike samspillsteknikker som de norske musikerne hadde tatt i bruk i perioden hvor de spilte inn *Afric Pepperbird*. Jeg har så vidt

forklart om dette tidligere i oppgave, om hvordan man kan enten ligge i bakgrunnen, forgrunnen eller mellomgrunnen (Dybo, 1996, s. 94-95). Dette er konsepter som jeg mener er til stede i nesten all musikk, men det som er interessant er hvor bevist forhold musikerne hadde til disse samspill idéene. Ved hjelp av Michaelsen sitt begrepsapparat, med konvergere og divergere, kan vi få et inntrykk av både hva slags innstilling musikerne har til samspillsituasjonen og sin egen roll i musikken. Til slutt vil jeg si et par veldig generaliserende oppsummerende ord om forskjellen mellom musikerne i eksemplene som er brukt i denne oppgaven. Vi ser at Danielsson interagerer mer direkte med medmusikerne sine enn det Haden gjør. Redman projeksjoner musikalske idéer som inneholder mer harmoniskinformasjon enn Garbarek, det vil si at han foretrekker å spille flere toner. Motian interagerer på en mer subtil måte enn Christensen. Og Keith Jarrett spiller utsagn som diverger mer med den musikalske flyten når han spiller med Belonging-kvartetten.

Det er vanskelig å kunne besvare den omfattende problemstilling som jeg startet med: *Hva er de musikalske forskjellene mellom amerikansk og skandinavisk improvisasjon?* Fortsatt mener jeg at denne teksten og analysen har nytte utover å svare på denne problemstillingen. Musikken jeg har analysert her har en egenverdi som gjør analysearbeidet uvurderlig i og gi oss en større forståelse av denne innflytelsesrike musikken. Igjennom analysen har vi sett hvordan musikerne interagerer med hverandre, hvordan de forholder seg til rollen de har i ensemblene og hvordan de forholder seg til jazztradisjonen og vokabularet denne tradisjonen kommer med. Dette er informasjon som kan ha ringvirkninger i både pedagogikken rundt jazz og andre musikkvitenskapelige kulturstudier som ønsker å forske på disse spesifikke albumene. Jeg mener at arbeidet som er gjort her, er et steg på veien i å kunne svare på problemstillingen jeg stiller. Samtidig trengs det enda mer analysert data for å kunne ha en valid konklusjon på problemstillingen. Jeg håper å kunne bidra videre i denne forskningen, og er spent på å se hva den fremtidige konklusjonen blir.

Kilder

Litteraturliste:

Bergh, Johs. 2020. «Paul Motian» *Store Norske Leksikon*. Lest: 09.03.2022

https://snl.no/Paul_Motian

Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Burning Ambulance Podcast. «Mark Turner & Ethan Iverson». Podcast. Publisert 27.09.2018

Clifford, James. 1997 *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press

Deveaux, Scott. 1991. «Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography.» *Black American Literature Forum* Vol. 25, no. 3 side. 525-560.

Dobbins, Bill. 2001. «Jarrett, Keith» *Oxford Music online*. Lest 09.03.2022

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041297?rskey=S6M007>

Dybo, Tor. 1996 *Jan Garbarek - det åpne roms estetikk*. Oslo: Pax Forlag.

Ferner, Per-Arne. 2022. «Keith Jarrett» i *Store Norske Leksikon*. Lest 28.03.22

https://snl.no/Keith_Jarrett

Heckman, Don. 2019. «Charlie Haden: Everything Man» *Jazz times* lest: 09.03.2022

<https://jazztimes.com/features/profiles/charlie-haden-everything-man/>

Kvernbekk, Tone. 2010. «*Seeing in Practice: A conceptual analysis*». *Scandinavian Journal of Educational Research*. 44:4, 357-370. <https://doi.org/10.1080/713696678>

Lange, Art. 1984. «The Keith Jarrett Interview». I *Downbeat magazine* lest 18.04.2022

https://downbeat.com/microsites/ecm-jarrett/post_2-jarrett-interview.html

Larson, Steve. 2009. «*Analyzing jazz: a Schenkerian approach*». New York: Pendragon Press.

Michaelsen, Garrett. 2019. «*Making "Anti-music": Divergent interactional strategies in the Miles Davis quintet's The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*». *Music Theory online*, 2019-09, vol.25(3).

Monson, Ingrid. 1996. *Saying something : jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press.

Nicholson, Stuart. 2009 «Keith Jarrett Interview Conducted By Stuart Nicholson: February 2009». <https://stuartnicholson.uk/wp-content/uploads/2016/02/Click-Here-To-Go-To-Keith-Jarrett-Interview-On-PDF.pdf>

Rick Beato. «Kurt Rosenwinkel: The Most Important Guitarist of His Generation?». Video. Lastet opp 19.04.2021. Sett 29.03.2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=ML9lvtIj07I&t=4s>

Rusch, René; Salley, Keith og Chris Stover. 2016. *Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins*. Music Theory online, 2016-09-01, vol.22(3)

Skårberg, Odd 2007. «På hvilken måte tilhører *Belonging*-kvartetten norsk jazzhistorie? Noen perspektiver på historisering av nyere jazz i Norge.» i *Studia Musicologica Norvegica*. 01 / 2007 (Volum 33), side 169-190.

Stanyek, Jason.2014. "Forum on Transcription." *Twentieth-Century Music* 11 (1): 101–161. (Rusch, Salley & Stover, 2016, s. 2-4).

The Music Aficionado, 2020. «Keith Jarrett's American Quartet, 1973-1976» lest 14.04.2022
<https://musicaficionado.blog/2020/06/10/keith-jarretts-quartet-1973-1976/>

Voce, Steve. 2006 «DEWEY REDMAN; 'Country boy' jazz saxophonist». *The Independent*. Lest 09.03.2022 [https://advance-lexis-com.ezproxy.uio.no/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:4KTK-T2V0-TX34-S3DK-00000-00&context=1516831](https://advance.lexis-com.ezproxy.uio.no/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:4KTK-T2V0-TX34-S3DK-00000-00&context=1516831).

Waters, Keith. 2016. «*Chick Corea and Postbop Harmony*» *Music Theory Spectrum* 38, no. 1 (2016): 37-57).

Waters, Keith. 1996. «*Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock*». I *Annual Review of Jazz Studies*: 19-37. <https://www-proquest-com.ezproxy.uio.no/scholarly-journals/blurring-barline-metric-displacement-piano-solos/docview/1370944/se-2?accountid=14699>.

Weisethaunet, Hans. 2007. «Historiography and complexities: why is music 'national'?» i *Popular Music History* Vol.2 (2). side 170-199.

Weisethaunet, Hans. 2011. «Music and Identity. Grieg and Beyond» i Music and Identity in Norway and Beyond, side 41-85. Oslo: Fagbokforlaget

Weisethaunet, Hans. 2017. «Roots, Routes, and Cosmopolitanism: David Lindley Meets Harding Hank» i The Oxford Handbook to Popular Music in the Nordic Countries. Oxford: Oxford University Press.

Weisethaunet, Hans. 2020. «*Keeping time*» vs. «*making time*»: *Jon Christensen (1943-2020)*» i Studia Musicologica Norvegica Vol.46 (1), side 77-93.

Musikk:

Coltrane, John. 1965. «Pursuance», A Love Supreme. Impulse!

Jarrett, Keith. 1974. «The Windup», Beloning. ECM Records

Jarrett, Keith. 1977. «Conclusion», The Survivors' Suite. ECM Records

Vedlegg
Vedlegg 1:

The Windup - Jan Garbarek solo

Keith Jarrett

Soprano Saxophone

Piano

Upright Bass

Drum Set

Measures 1-5 of the first system.

Sop. Sax.

Pno.

U. Bass

Dr.

Measures 6-9 of the second system.

10

Sop. Sax.

Pno.

U. Bass

Dr.

14

Sop. Sax.

Pno.

U. Bass

Dr.

Vedlegg 2:

The Windup - Keith Jarrett Solo

Keith Jarrett

Piano

Upright Bass

Drum Set

The first system of music is in 4/4 time. The piano part (treble clef) begins with a whole rest, followed by a sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. The upright bass part (bass clef) has whole rests for the first two measures, then plays a quarter note F#3, followed by eighth notes G3, A3, B3, and a quarter note C4. The drum set part (snare drum clef) has whole rests for the first two measures, then plays a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, and a quarter note C3.

4

Pno.

U. Bass

Dr.

The second system starts at measure 4. The piano part (treble clef) continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, followed by a quarter note D4. The upright bass part (bass clef) plays quarter notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4. The drum set part (snare drum clef) plays eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

7

Pno.

U. Bass

Dr.

The third system starts at measure 7. The piano part (treble clef) continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, followed by a quarter note D4. The upright bass part (bass clef) plays quarter notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4. The drum set part (snare drum clef) plays eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

10

Pno.

U. Bass

Dr.

14

Pno.

U. Bass

Dr.

18

Pno.

U. Bass

Dr.

Vedlegg 3:

Conclusion - Lead Sheet

Keith Jarrett

1 A \flat maj7 Am(b5) D7 Gm7 Em7(b5) A(sus4) A7(b9)

5 Dm C7(sus4) Gm11 E \flat maj7 Em7(b5) A7

9 Dm11 /C# /C B \flat B7 C E7(sus4) E7

13 Am7 Am7(b5) D7alt. Gm7 E \flat A \flat maj7

Vedlegg 4:

Conclusion

Keith Jarrett

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The first system includes Piano (Piano), Upright Bass (Upright Bass), and Drum Set (Drum Set). The second system includes Piano (Pno.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The third system includes Piano (Pno.), Upright Bass (U. Bass), and Drums (Dr.). The score is in 4/4 time and features complex piano and bass lines, with drum patterns. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Copyright © Transcription Joachim Lyche

8

Pno.

U. Bass

Dr.

11

Pno.

U. Bass

Dr.

14

Pno.

U. Bass

Dr.

Vedlegg 5:

Conclusion - Dewey Redman solo

Keith Jarrett

Musical score for the first system of 'Conclusion - Dewey Redman solo'. The score is in 4/4 time and features four staves: Tenor Saxophone, Piano, Upright Bass, and Drum Set. The Tenor Saxophone part begins with a rest followed by a melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Upright Bass part plays a steady eighth-note bass line. The Drum Set part features a consistent eighth-note pattern.

Musical score for the second system of 'Conclusion - Dewey Redman solo'. This system includes measures 4 and 5. The Tenor Saxophone part starts with a triplet of eighth notes in measure 4. The Piano part continues with harmonic accompaniment. The Upright Bass part maintains its eighth-note line. The Drum Set part continues with its eighth-note pattern.

Copyright © Joachim Lyche 2022

2 7

Ten. Sax.

Pno.

U. Bass

Dr.

10

Ten. Sax.

Pno.

U. Bass

Dr.

13

Ten. Sax.

Pno.

U. Bass

Dr.

Musical score for measures 13-15. Tenor Saxophone (Ten. Sax.) has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes, including a triplet in measure 14. Piano (Pno.) has chords in the right hand and bass notes in the left hand. Upright Bass (U. Bass) has a walking bass line. Drums (Dr.) have a steady pattern of eighth notes.

16

Ten. Sax.

Pno.

U. Bass

Dr.

Musical score for measures 16-17. Tenor Saxophone (Ten. Sax.) has a melodic line with a quarter rest in measure 17. Piano (Pno.) has chords in the right hand and bass notes in the left hand. Upright Bass (U. Bass) has a walking bass line. Drums (Dr.) have a steady pattern of eighth notes.