

Det synkoperende hjerte er et sygt hjerte

Max Harrison og kritikken af det kulturradikale jazz-syn

Da Erik Wiedermann i sin disputats *Jazz i Danmark* (1982) skulle karakterisere jazzmusikken, var det med formuleringer som, at »det ekstatiske sættes over det forhåndskontrollerede, det kropsbaserede over det forstandsdirigerede«.

Dermed videreførte han en lang dansk tradition for at opfatte jazz som ekstase og kropslighed, mellemkrigstidens kulturradikale. Pædagogen Astrid Gøssel og musikskribenten Sven Møller Kristensen kæmpede for den nye musik ved at betone dens kropslighed, der spilledes ud mod europæisk partiturmusik. Således skrev Gøssel i 1934 (citeret efter Wiedemann): »Vor afmaterialiserede blodløse, abstrakte musik tørster efter negerjazzens saftige, blodrige fysik, hvis kerne er det strømmende, rytmisk betonedede materiale.« Med en mindre orgiastisk metaforik sagde Møller Kristensen næsten det samme i *Hvad jazz er* (1938): jazzen var »naturlig«, ikke konstrueret, den var »fysisk« og »primitiv«.

En skjult, ukommenteret pointe i Wiedemanns værk er, at besyn-derligt nok hævdede jazzens modstandere noget lignende. Ja, jazzen er primitiv, påstod bl.a. komponisten Vagn Holmboe - men *derfor* ubrugelig i en europæisk kultursammenhæng. Og ja, vor egen kultur er degenereret, sagde han, hvis den måtte »søge fortsættelse i en så fjerntstående kultur som negerens«.

Kvalitetsforskellen på forkæmpernes og modstandernes argumenter var mildt sagt betragtelig. Møller Kristensens værk var et pionérarbejde, også i international målestok, mens Holmboe talte sort om »den eksotiske jazz: den, der findes i Afrikas urskove«. Manden havde ikke engang sat sig ind i, hvilken verdensdel musikken kom fra.

Niveauerne var næsten inkommensurable. Og så var der alligevel en sær overensstemmelse mellem de kategorier, entusiasmen og modstanden blev formuleret igennem. Når de kulturradikale hørte jazz, tænkte de på uspolerede »børn«, reaktionen associerede til vilde »aber«. Man begejstredes eller væmmedes, men fandt under

alle omstændigheder musikken karakteriseret ved naturlighed, fysisk udfoldelse og primitivitet.

Det kulturradikale jazzsyn sejrede. Så meget vi end har at takke kulturradikalismen for, så skabte denne treenighed af naturligheds-, udfoldelses- og primitivitetsdyrkelse problemer på lidt længere sigt, nemlig da jazzen for alvor begyndte at ændre sig. Det gik endda med de første efterkrigsårs komplicerede bop-musik. Den kunne stadig betragtes som naturlig og fysisk - primitiv var det imidlertid blevet svært at kalde den.

I 50erne opstod der åben konflikt mellem jazzen og dens forkæmpere. Især Vestkyst-jazzen og den såkaldte Third Stream, der bevidst lod sig inspirere af europæiske avantgarde-procedurer, vakte modvilje. Nu trak de kulturradikale 30ernes krops- og naturforestillinger op af skuffen - ikke mindst Møller Kristensen reagerede voldsomt i en artikel, jeg siden skal komme nærmere ind på. Jazzen var blevet for subtil, for kropsløs, for anæmisk. Barnet var blevet for voksent.

Anderledes gik det i Sverige. Der havde jazzen ikke i samme grad været mærkesag for kulturradikale i 30erne. Til gengæld blev den heller ikke sidenhen i samme grad korrekset af sine forkæmpere. Man kan gisne om, det havde været medvirkende til, at unge svenske musikere frit og frejdigt lod sig inspirere af cool- og Vestkyst-musik - og at svensk jazz blomstrede i 50erne, hvor vi herhjemme var på smalkost.

Siden har vi haft vanskeligt ved at omgås jazzen på en anden måde end den kulturradikale. Vi kan godt lide det sanselige, vi er imod det »cerebrale«. Vi er på forhånd mistænksomme over for musikmiljøer dominerede af hvide (som amerikanernes vestkyst i 50erne). Vi falder til gengæld for soul- og fusionsmusik. Vestkysten affærdiges som »kommerciel«, til trods for at nogle af de dristigste og økonomisk mest halsløse eksperimenter er blevet til dér, mens vi er starblinde for den kommercialisme, der for længst har begravet så fremragende sorte musikere som Billy Cobham og Herbie Hancock.

Men måske er det den kulturradikale jazzforståelse, der er noget i vejen med. Imidlertid eksisterer der kvalificerede alternativer. Et af dem fremlægges af den engelske musikskribent Max Harrison, forfatter til flere jazzbøger - bl.a. om Charlie Parker - og til den lange hovedartikel om jazz i *The New Grove Dictionary of Music*.

Sammen med landsmændene Charles Fox og Eric Thacker skriver Harrison på *The Essential Jazz Records*, et tobindsværk - hvoraf første bind er kommet - der bliver på op imod 1200 sider. En art forstudie til andet bind udkom allerede 1975 under titlen *Modern*

Jazz 1954-70. The Essential Records. Her er Alun Morgan blandt de øvrige bidragydere.

Allerede i første bind, der rækker frem til 40'ernes midte, er der ophobet så meget nyt stof og anlagt så mange provokerende synspunkter, at man i hvert fald kan fastslå, at dette værk er det værd at være enig og uenig med. Umuligt er det at være kun det ene. I det efterfølgende, hvor jeg også inddrager artiklen fra *The New Grove*, vil jeg imidlertid koncentrere mig om - og undertiden forfølge - de synspunkter, jeg sympatiserer med. Det bliver på min regning og risiko, værket bringes i dialog med den kulturradikale jazztradition.

Hvor kulturradikalerne betragtede jazzten som en folkelig brugskunst, ser Harrison den især som en *minoritetskunst* - en minoritetskunst, som har haft den særegne skæbne, at den på én gang har gennemløbet en voldsom udvikling inden for et kort åremål, og samtidig (periodisk) har skullet gøre sig nyttig til anden side som dansemusik. Det er især denne dobbeltbestemmelse, der er skyld i, at mange spændende udviklingstendenser blev snøret af i deres vorden, efterlades som uindfriede muligheder langs jazzens hovedvej.

At jazzten har haft forpligtelser som brugsmusik, har aldrig for alvor gjort den populær, bortset fra enkelte, kortvarige perioder som swingtiden, og selv dengang var populariteten mere begrænset, end man senere har villet gøre den. For at eksemplificere lokalt: Hvad sagde ikke Svend Asmussen i selveste jazzens guldalder herhjemme? At når han kom ud i landet, ville folke helst høre skippervalse.

Alligevel har populariseringskravet været så stærkt, at det kunne medvirke til, at massevis af eksperimenter er blevet udgrænset af jazzens hovedstrøm. Hvad blev der af bassisten Charles Mingus' vilde gruppedynamik i 50'erne, med deres særegne blanding af lederstyring og anarki? Hvad blev der af pianisten Cecil Taylors produktive dialog mellem tonale centre og atonalitet, eller af trompetisten Don Ellis' eksperimenter med sære taktarter? Intet af dette blev virkelig udnyttet.

Hvor andre fristes til at anlægge en darwinistisk-evolutionistisk synsvinkel på jazzens udvikling - det bedste overlever og bliver fundament for nye udviklinger - dér vender Harrison betragtningsmåden om. For ham er det lodige ikke identisk med det sejrende. Jazzens historie er et sandt katalog over uindløste muligheder, lige frem til de seneste år, hvor rockens simplificeringer af rytmik, harmonik og klang har virket som et fluepapir på potentielt fremragende musikere, der nok havde ambitioner om at leve *for* musikken - men sandelig også om at kunne leve *af* den.

Jazzens udvikling er, som alle andre kunstarters, præget af en vekselvirkning mellem afprøvende eksperimenter og syntetiseringer. Det særlige ved jazzen er, at syntesedannelserne - den nye stil, den nye mode, det nye paradigme - ofte er blevet dannet på et niveau, der ligger væsentligt under tilløbenes, eksperimenternes niveau.

For Erik Wiedemann kendetegnes jazzen ved, at det ekstatiske sættes over det forhåndskontrollerede. Harrison afviser denne kulturradikale dualisme. Det er ofte netop gennem arrangementet, den forstandsdirigerede opstilling af regler for musikkens forløb, musikerne bringes på nye tanker og artikulerer nye følelser. Invention er en forudsætning for ekstase, for at musikeren går ud af sit gode skind og konfronterer sig med det ukendte.

Improvisation er et centralt element i jazzen (omend ikke genre-definerede). Men improvisationen kræver et afsæt, en udfordring for den improviserende og en karakteriserende ramme, dersom den såkaldte frie udfoldelse ikke blot skal være en eufemisme for repetition af det, der allerede sidder i fingrene.

Det gjaldt ganske vist ikke et geni som altsaxofonisten Charlie Parker og de andre virkeligt fremragende improvisatorer gennem jazzens historie. Men det gælder den overvældende majoritet af musikere. Hvad Parker kunne skabe ud fra det løsest tænkelige head-arrangement var og er undtagelsen, der imidlertid hyklerisk opstilles som reglen. Pladeproducenterne lader som om - bl.a. fordi det er det billigste og nemmeste - at der kan komme Parker-genialitet ud af en hvilken som helst sammenbringning af fem musikere (trompet, sax og rytme) i et pladestudie, kun underlagt kravet om, at de obligatoriske seks numre af hver syv minutters varighed skal indspilles i løbet af en enkelt session. *Blue Note*-normen kunne man kalde denne praksis, ihukommende dette pladeselskabs konsekvente politik.

Den modsatte norm, arrangementjazzens, fra Jelly Roll Morton og Ellington til John Lewis og Gil Evans, har i almindelighed været betragtet som mere eller mindre aparte, skønt det er fra dens udfordringer, friskheden og opgøret med de konventionaliserede følelsesudtryk i høj grad stammer.

Som nævnt betragter Harrison ikke improvisationen som genre-definerende - han følger i det hele taget en gammel tradition inden for jazz-skriveriet ved ikke at definere, hvad jazz er. Mere uhørt er det, at selveste swing-kvaliteten ifølge ham »er fraværende fra megen autentisk jazz«. Man kunne eksemplificere med Gil Evans-arrangementet af »*Moon Dreams*«, indspillet af Miles Davis' nonet i 1950. Nummeret indeholder ingen improvisationer og swinger ikke. Det er et studie i langsomt skiftende harmonier og teksturer, ribbet for jazzens mest omtalte karakteristika, og alligevel opleves det umis-

kendeligt som jazz, vel især på grund af klangen, der intet har med traditionerne fra europæisk partiturmusik at gøre.

Swing og improvisation er altså ikke hele sagen. Hvad mere er: begge kvaliteter var kun meget sporadisk til stede i jazzens tidligste år. De første rigtige soloer indspillede af klarinettisten Leon Roppolo i 1922 og King Oliver året efter. Og hvad swing-kvaliteten angår: selv den mest »energiske« jazz frem til Armstrongs Hot Five og Seven forekommer idag stolprende, hektisk og firkantet. Jazzen »urtid« swingede altså ikke særlig meget.

Det kan man naturligvis tolke på den måde, at det krævede tid at »aflære« f.eks. marchens og den daværende dansemusiks rytmeopfattelse. det rokker blot ikke ved den kendsgerning, at swing altså var noget, der måtte »tillæres« - og altså ikke uden videre kan tages som en kvalitet *ab origine*, som en hørbarøgørelse af menneskekroppens pulsslag, og hvad fænomenet ellers er blevet tolket som. Swing er en tillært måde at frasere et musikalsk forløb på.

Den ofte lyrisk-bevandede tale om jazzens kroppe rytme kan passende få en lidt makaber kommentar med på vejen. Trompetisten og orkesterlederen Don Ellis døde af en hjertesygdom i 1978. Han var især blevet kendt for sine rytmisk avancerede kompositioner, som udnyttede nogle usædvanlige taktarter, f.eks 7/4, underdelt som 2 + 3 + 2, 2 + 2 + 3 eller 3 + 2 + 2. Inden sin død havde han været syg i noget tid og bl.a. gennemgået en større hjerteroperation. Han fortalte under sin rekonvalescens til tidsskriftet *Down Beat*, at hans hjertefejl havde vist sig ved nogle meget uregelmæssige slag. Pludselig - som han sagde med en vis morbid ironi - kunne han nu fornemme sine rytmiske eksperimenter i sit eget hjerteslag.

Den historie kan man udlægge forskelligt. Nogle vil nok mene, at det ikke blot var Ellis' hjerte, men også hans jazz, der var noget i vejen med. Alligevel erindrer historien jo også om, at det sunde hjertes slag mere har metronomisk end jazzmæssig karakter, og at et synkoperende hjerte er et sygt hjerte!

Eksemplet kan næppe bruges til at afvise, at der eksisterer en forbindelse mellem kropslige og musikalske rytmer, skønt det er vanskeligt at argumentere for, at en sådan nexus i højere grad gælder jazz end andre musikarter. Der er en anden, bevares, men lige så udtalt rytmisk livfuldhed og fraseringsmæssig smidighed i en Clemens Krauss-dirigeret opførelse af valsekongen Johann Strauss Jr. som i Count Basie-orkestrets afspilning af et Neal Hefti-arrangement. Men eksemplet kan i hvert fald problematisere forbindelsens umiddelbarhed, og dermed problematisere den Aladdin-mythe, der opstod omkring 1930, da Armstrong blev kendt af et europæisk publikum. Da opstod myten om den sorte mand, der kunne det hele *ab origine* (fra sin egen og sin races sjæl) - swinge og improvisere.

Man havde ikke blik for, at han betegnede kulminationen på en udvikling, forberedt af en række Noureddin'er, som gennem ofte fejlslagne eksperimenter og drøje syntetiseringsforsøg havde gjort det muligt for Armstrong at høste appelsinerne.

Det var vigtigt for de kulturradikale at fremføre denne Aladdin-myte, da den korresponderede fint med den kulturradikale idé om det naturlige, spontane, der mobiliseredes i opgøret med den europæiske blodløse intellektualisme (som flere kulturradikale, bl.a. Sven Møller Kristensen, mente prægede den samtidige partiturmusik). Og det var vigtigt at betone, at det var fra *de sorte*, fornyelsen kom.

Om det især var oprindelighedsdyrkelsen (de sorte som mere naturforbundne) eller det var sociale idealer (de sorte som den mest undertrykte befolkningsgruppe i USA), der dominerede i den bestandige fremhævelse af den sorte races overlegenhed, er vanskeligt at vurdere: begge komponenter har indgået i den kulturradikale jazz-tænkning, som på dette punkt har fået et meget langt efterliv.

Forholdet mellem »sort« og »hvidt« i jazzens udvikling er et kompliceret spørgsmål, og kun nogle sider af det kan belyses her på baggrund af Harrisons skrifter, som iøvrigt ikke behandler emnet samlet.

Om taksonomien »sort«-»hvidt« overhovedet er særlig præcis og meningsfuld er et spørgsmål, jeg vil tage op senere, men i en vis forstand havde de kulturradikale utvivlsomt ret: flertallet af fremragende musikere var og er sorte. I en hvilken som helst kort liste over hovedskikkelser i musikken må indgå navne som: Armstrong, Ellington, Coleman Hawkins, Lester Young, Roy Eldridge, Parker, Thelonious Monk, Clifford Brown, John Coltrane og Ornette Coleman. Men listen bør også - efter min, på dette punkt ikke særlig excentriske mening - rumme »hvide« navne som Bix Beiderbecke, Benny Goodman og Bill Evans.

Når man morer sig med at lave den slags lister (og det morer jazztidsskrifterne sig uafsladeligt med), sker det som regel ud fra to, principielt vidtforskellige kriterier, dels et rent musikalsk (indre kvaliteter i de pågældendes musik), dels et påvirkningsmæssigt (betydning for jazzens udvikling). De to kriterier, anlagt hver for sig, fører ikke nødvendigvis til identiske resultater. Man kunne forestille sig, at den fremragende solist ikke fik nogen disciple, og omvendt at den mere jævne musiker gik hen og blev stilskeber. En sådan mulig diskrepans mellem kvalitet og indflydelse er så meget mere sandsynlig inden for en musikform som jazzen, som dens udvikling jo har været karakteriseret ved, at syntesedannelserne ofte har ligget under tilløbets niveau. Anderledes sagt: med de mange ufuldbårde

ansatser måtte muligheden være nærliggende for, at det i sig selv fremragende blev afsnøret og udgrænset.

Noget sådant er det da også nemt at finde eksempler på, flere end i den europæiske partiturmusik, hvor de betydelige, indflydelsesløse komponister er undtagelsen (som Alkan og Busoni). I jazzen er der mange navne, i flæng kan nævnes pianisterne Art Tatum og Herman Chittison (som ingen har haft teknik til at kunne efterligne), klarinettisten Pee Wee Russell (som så at sige har haft det modsatte problem), barytonsaxofonisten Serge Chaloff, orkesterlederen Sun Ra. Hvorimod andre, mindre originale folk vandt voldsomt gehør, f.eks. de »soul«-prægede musikere inden for neo-boppen i slutningen af 50'erne.

Den kongerække, jeg forsøgte mig med ovenfor, er imidlertid dannet ud fra begge kriterier: det er musikere, som både er fremragende og stilskabende. Ikke umiddelbart stilskabende, nødvendigvis; i Beiderbeckes tilfælde kunne man ligefrem hævde, at indflydelsen - til trods for et større antal adepter i den umiddelbare sam- og eftertid - først for alvor blev mærkbar en snes år efter Beiderbeckes død, i den introverte, legatoprægede jazz fra omkring 1950.

Konsekvensen af disse synspunkter er, at man kun ved at gøre vold på det komplicerede netværk af reelle og betydningsfulde påvirkningsforhold kan konstruere en jazzens evolutionshistorie, hvor det kun er den sorte musik, der skaber dynamikken, og hvor hvid jazz reduceres til hhv. opfølgning på et lavere niveau eller til kommercialisering, således som der er tendens til i mange jazz-historier, f.eks. Erik Wiedemanns *Jazz og jazzfolk* (1958 og 60).

For også i den periode, hvor samspil mellem racerne endnu ikke var socialt acceptabelt (men fandt sted alligevel), var påvirkningsforholdene mangeartede, og teorier om de kulturelle skel mellem sort og hvid, der ligner dem ved en semipermabel hinde, som kun tillader bevægelse i den ene retning, er simpelthen forkerte.

Således var det *ab origine*, jazzens »urtid« er også interessant ud fra dette perspektiv. Musikken er som bekendt skabt ved en syntetisering af vidt forskellige elementer. Harrison påpeger, at mange af disse - endog selve blues-skalaen - var fællesgods for hvide og sorte, og at kun en forsvindende del af dem med blot nogen sikkerhed kan føres tilbage til vestafrikansk negroid kultur. Særlige sorte bidrag til udviklingen af jazzens formsprog kan konstateres, men det er de amerikanske slavers kultur, de hidrører fra - og det var en kultur, som allerede mange år før jazzens opståen var dybtgående præget af den hvide godsejerkultur. Derfor er begrebet afro-amerikansk musik mystificerende, hvis man dermed forbinder forestillinger om en musikalsk kontinuitet mellem oprindelsesområdet Vestafrika (hvor der i øvrigt eksisterede flere, vidtforskellige musikformer) og slave-

tilværelsen i USA. Jeg er ikke tilstrækkeligt fortrolig med *Black Studies* til at kunne vurdere, om det samme forhold gør sig gældende på andre kulturområder, men for musikkens vedkommende er der hold i den hypotese, at negrene - netop på grund af knægtelsen i slaveri - i højere grad end andre etniske grupper i det amerikanske samfund depriveredes og derfor var særlig henvist til at skabe en ny musikkultur på Den ny Verdens »bricolage«-agtige betingelser.

Det ændrer naturligvis ikke ved, at denne pluralistiske musikkulturdannelse fandt sted i et racediskriminerende, barrierefyldt samfund. De sociale og racemæssige skranker for sort kulturudfoldelse medførte, at jazzen længe fulgte en etnisk bestemt, polycentrisk udvikling. Men de forskellige centre inspirerede hinanden, og altså ikke blot efter modellen »sort originalitet - hvidt derivat«.

Harrisons mest kontroversielle eksempel på en omvurdering af påvirkningsforholdene er omtalen af den hvide Paul Whitemans orkester. Whiteman, uglest i europæiske jazzkredse, fordi han bemykkedes med titlen »King of Jazz« i 20'ernes slutning, ledede faktisk et spændende orkester, siger Harrison. Det påvirkede periodens mest fremtrædende sorte orkester, Fletcher Hendersons, og overgik det ofte i arrangementernes kvalitet (ikke i solospillet). Og 20'ernes avantgarde dannes ifølge Harrison ikke mindst af hvide New Yorker-musikere som Red Nichols og Miff Mole, der bragte jazzen frem til en harmonisk og rytmisk kompleksitet, som foregreb bop-musikken en snes år senere.

Enkeltskæbner kommer til at fremtræde i ændret lys gennem denne omskrivning af jazzhistorien. Myten om Bix Beiderbecke berøves en del af sin tragik. Beiderbecke fremstilles traditionelt - med et ubehageligt billede fra bokseverdenen - som 20'ernes »great white hope«, den ene-stående jazzmand i den hvide kreds, spærret inde i Whitemans kommercielle danseorkester, hvad der så forklarer hans alkoholisme og tidlige død. Harrisons Bix er en anden: en ung mand, der bliver medlem af tidens førende orkester, omgivet af særdeles kompetente folk med samme interesse i instrumental ækvilibrisme og harmoniske eksperimenter. Belæg for denne omvurdering kan Harrison finde i Richard Sudhalter's omfattende biografi *Bix; Man and Legend* (1974), der betoner Beiderbeckes stolthed ved at være Whiteman-musiker.

Harrison berøver i det hele taget jazzhistorien en række af dens myter, men derfor behøver hans modfremstilling jo ikke være mindre tendentiøs. Den umiddelbare følelsesmæssige reaktion på læsningen af hans skrifter er, at her har jazzen sandelig fået en *high brow*-historiker, og undertiden er det ikke svært at fornemme, at han ved siden af jazzen har ganske andre musikalske interesser, nemlig senromantisk og impressionistisk partiturmusik, som han i

mange år har anmeldt i *The Gramophone*. Det er utvivlsomt rigtigt, at han beskriver og vurderer jazzen ud fra andre standarder end den gængse jazzskribent, nok også standarder fra partiturmusikken, men dermed er det jo ikke givet, at traditionens er de mest adækvate.

Det er urimeligt, som det er sket, at beskyldte ham for at dyrke det cerebrale. Som han stadigt betoner, er formålet med at udvikle nye teknikker ene og alene dette at skabe nye oplevelsesdimensioner. Ingen kult omkring »nie erhöerte Klänge« her. Og ingen avantgardeforhippelse; Harrison fremhæver som et særkende ved jazzen, at der kan skabes gyldig kunst inden for alle »tilbagelagte« stilarter den dag i dag, hvad der hænger sammen med musikformens utroligt kondenserede udvikling: der lever endnu (eller levede til for nylig) musikere fra alle skiftende strømninger, som kan spille autentisk inden for deres oprindelige idiom. Kun 40rnes revival-jazz udmærker sig ved absolut intet at have skabt af værdi, og kun en Stan Kentons, en Dave Brubecks eller Oscar Petersons formelmusik møder han med apati.

At affærdige Harrison som celebral er tydeligvis hen i vejret, med mindre man da anser det for negativt at analysere i det hele taget. Indvendingen er snarere udtryk for en modvilje mod at se de kulturradikale idealer antastet, især idealet om jazzen som den urmenne-skelige lyd, selve hørbarførelsen af de biologiske rytmer.

Det kan være værd at minde om, at idealet var progressivt i mellemkrigsperioden, hvor jazzen var et vigtigt våben i kampen mod den samfundsmæssigt-kulturelle undertrykkelse af driftslivet, samtidig med at det kunne føres frem mod en konservativ udformning af biologismen: det racistiske dogme om den sorte races mindreværd.

Det kulturradikale jazzideal var imidlertid selv biologisk, rigtig nok på en mere sympatisk vis. Og det udviklede som nævnt i begyndelsen selv repressive ansatser, når det skulle fastholdes over for en musikalsk virkelighed, der var eruptivt dynamisk.

Den typiske kulturradikale attitude måtte derfor blive den ængstelige formynders. Fik jazzen nu sjælen med, når den slog sine volter? Mistede den sin primitivitet, når den kastede blikket efter europæisk partiturmusik? Var den sort nok?

Sven Møller Kristensen, den danske kulturradikale jazzkritiker frem for nogen, formulerede disse betænkeligheder i 1958 (artiklen *Den varme jazz og den kølige*, optrykt i *Den kødelige rationalisme*, 1979). Endnu bop-musikerne kunne han acceptere: »Hos dem er den gamle ild tydeligt levende. Men hos mange af den kølige stils tilhængere ser man allerede skråplanet: afsked med »kroppen«, opløsning af helheden, svagere rytme og mindre rytmisk liv, ivrig

beskæftigelse med harmoniske krydderier, klanglige og tonale fornyelser, jagt efter nyt, jagt efter det »personlige« og »originale«, en stigende intellektualisme og subjektivisme (...). Man aner også allerede, især hos eksperterne, genoptagelsen af den gamle melodi med: oh, hvor interessant! denne originale fraserings! denne subtile solo! denne vittige kombination af fløjte, baryton og bækken! nej, hvor pudsigt!«

Nogle kulturradikale har forholdt sig pragmatisk og fleksibelt til de mange kursændringer. Det ændrer blot ikke ved, at den kulturradikale position efter sit væsen må være kustodens, præget af ængstelse for, om »den gamle ild« nu er med (men symptomatisk nok uinteresseret i den evt. »ny ild«), og af en formynderholdning over for de sorte efter formen: Nu taler jeg jeres sag, så har I til gengæld også at holde jer på den plads, som er anvist jer i det kulturradikale verdensbillede! I den forstand var den mest fundamentalistiske af alle kulturradikale jazzskribenter den ærkereaktionære Hugues Panassié - og den eneste virkeligt acceptable hvide musiker klarinettisten Mezz Mezzrow, som i sine erindringer, *Min aske til de sorte* (1946), fremviser alle flagellantens karaktertræk, bodfærdigt sønderknust som han er ved at være født med den forkerte hudfarve.

Nu er bekymrighed ikke noget, man skal håne sine modstandere for, hvis bekymring faktisk er på sin plads, og kun en forhærdet attituderelativist ville finde på at kalde alt godt i jazzens brogede udviklingshistorie. Også Harrison bekymrer sig undertiden, han er således skeptisk over for den såkaldte »fusionsmusik« fra 70'erne, hvor et af problemerne er diskrepansen mellem frijazzens avancerede tonesprog og rockmusikkens ekstremt simple rytmik.

Men det er forskellige ting, en Møller Kristensen og en Harrison bekymrer sig om. For Møller Kristensen består faren i en europæisering af jazz, hvorimod den for Harrison udgøres af kommercialisering. Eller rettere: de bekymrer sig på hver sin vis over en mulig skævrækning af de indre balanceforhold i kunstformen, for begge ved naturligvis, at både finkulturelt-europæiske og brugsmusikalske elementer indgår i jazzens konstitutionsgrundlag.

Den afgørende forskel turde dog være en forskel i konceptionens åbenhed, for mens den prototypiske kulturradikale holdning er ængstelse for, at musikken bevæger sig for langt »væk«, er Harrisons dynamisk, og bekymringen gælder de faser, hvor musikken regrederer - bliver »løgnagtig« som Adorno ville sige - f.eks. når den søger tilbage til et enklere rytmisk fundament. Og de problemer, Harrison ser i jazzens samlede udvikling, gælder ikke dens hast, men, som nævnt, dens tendens til afsnøring af løfterige eksperimenter.

Harrisons *New Grove*-artikel er en almindelig og sammenlignende jazzhistorie, *The Essential Jazz Records* er - hvis man fortsætter i den litteraturvidenskabelige terminologi - en nykritisk gennemgang af hovedværker. Han har ikke skrevet en jazzens socialhistorie, men under ét rummer værkerne tilløb hertil, som andre kunne følge op.

Et af tilløbene er bestemmelsen af jazzen som minoritetskunst. Begrebet bruges til at pege på de ret snævre kredsløb, musikken - med periodiske undtagelser - har fungeret i, men det lader sig også anvende i en uddybende karakteristik af musikkens etnisk-sociale baggrund. For kan man, som oven for forsøgt, problematisere den traditionelle bestemmelse af jazzen som »sort« musik, har man stadig ikke sagt noget konkret om, hvad den så er i etnisk forstand.

Taksonomien »sort-hvid«, som jeg allerede har kritiseret som værdimærke, er også analytisk upræcis, eftersom den skaber associationer til et USA, hvor hovedskellet går mellem to racer, en behersket sort og en herskende hvid. Associationen er vildledende, for hvid jazz er ikke fortrinsvis skabt af det såkaldte WASP-lag i USA, de socialt dominerende White Anglo-Saxon Protestants; den er i høj grad skabt af etniske minoritetsgrupper som jøder og italienere, altså diskriminerede grupper. Det var dem, der fik den helt overvejende indflydelse på den »hvide« Chicago-jazz, swing-musik og Vestkystjazz i hhv. 20'erne, 30'erne og 50'erne.

Den summariske henvisning til hudfarve negligerer disse etniske forhold og bliver absurd, når også musikere af indiansk afstamning som basunisten Jack Teagarden og sangerinderne Lee Wiley og Mildred Bailey (30'ernes betydeligste ved siden af Billie Holiday) raskvæk omtales som »hvide«.

Taksonomien er interessant: er man »ikke-sort«, f.eks. indianer, er man altså »hvid« (nok er der også »natur« i indianere, men den refererer til en helt anden primitivitetsmyte, western-universets, som ikke må sammenblandes med jazzens). Men omvendt: er man »mulat«, er man alligevel »sort«, muligvis let besmittet, men alligevel helliggjort af den natur, der ruller i ens årer.

Disse tragikomicke forsøg udi det klassifikatoriske er rigtignok ikke kulturradikalernes værk. De har blot overtaget og omvurderet et dualistisk sorteringsinstrument og set bort fra dets oprindelige »nytteværdi«, som f.eks. kunne bestå i at give restaurationsejerne regler for, hvilke musikere og musikerkonstellationer der måtte optræde på deres enemærker.

Kulturradikalerne har haft en mere human sag at kæmpe for end restaurationsejerne. Men også brugt med andre hensigter end de racediskriminatoriske forbliver sorteringsinstrumentet dog stumpet. Det har sløret blikket for, at jazzen længe var minoritetsmusik i

mere omfattende forstand, end man normalt forestiller sig, ikke blot præget af én stor minoritet, negrene, men også af minoriteter som jøder og italienere.

Hermed kan nye undersøgelsesområder udstikkes, samtidig med at der bør advares mod nye mytedannelser.

Undersøgelsesområderne først: Hvordan kan det være, at netop disse minoriteter - amerikanere af jødisk, italiensk og indiansk herkomst - kom til at bidrage så væsentligt til jazzens udvikling, i modsætning til f.eks. efterkommere af de græske og spanske indvandrere? Hvilke træk var det mere konkret i deres allerede eksisterende musikkultur, der var forenelige med jazzens, og hvordan har de bidraget til at ændre den?

Et andet spor, der bør følges, er undersøgelsen af jazzens rytmiske karakteristika. En skepsis ved den kulturradikale jævnføring med biologiske rytmer som bestemmelse af jazzens rytmiske egenart bringer jo ikke i sig selv erkendelsen videre. Kulturradikalerne talte imidlertid også et andet sprog, når de analogiserede mellem jazzen og »tidens opskruede tempo«, »maskinalderens rytmer« m.v. Her blev rytmen altså betragtet som en kulturhistorisk, storbymæssig manifestation. Det er en vinkel, der forekommer mere givtig, men spørgsmålet er, om den kan anlægges, uden at det fører til nye, luftige analogiseringer. Desværre er den især siden taget op af mennesker, der ligger under for den vrangforestilling, at jazzrytme er noget larmende og maskinelt - hvad der jo gør en sammenkobling af metropol- og fabrikstilværelsen med jazzen besnærende enkel, men ikke desto mindre usensitiv. Med samme ret, som man kan afvise, at hjertet synkoperer, kan man afvise, at maskinalderen gør det.

Disse nye spørgsmål skal ikke fortrænge et gammelt, som der mig bekendt heller ikke er blevet givet noget tilfredsstillende svar på: Hvordan gik det overhovedet til, at denne musikform kunne gennemløbe en udvikling på nogle få årtier fra enkle syntetiseringer til rytmisk komplekse, modale og atonale former, endda med »overskud« nok til at afsnøre massevis af løfterige eksperimenter på sin vej og til at fungere som brugsbestemt dansemusik? Udviklings-skemaet er uden for-eller paralleltilfælde i andre musikformer.

Og til slut advarsen: bestemmelsen af jazzen som flere minoriteters musik skulle ikke gerne føre til nye mytedannelser, hvor der blot sker det, at »etno-jazz« bliver det nye fetichord. Bestemmelsen er kvantitativ, mere end den er kvalitativ, og dens gyldighedsperiode begrænser sig til jazzens første 30-40 år. Selv da dyrkedes den af andre end diskriminerede minoriteter. Bix, navnet på den unge kornettist fra det velstående tysk-amerikanske hjem, var et diminutiv for Bismarck.

Siden da er der opstået brede og originale jazzmiljøer, der ikke primært har været båret af etniske minoriteter, også uden for USA og måske særlig udpræget i Sverige. Jazzudøvelse er stadig en aktivitet, der er gennemtrukket af sociale betydninger, selv i samfund uden voldsomme race- og gruppediskriminationer, men det er andre betydninger.

Nok var Europas betydeligste solist i mellemkrigstiden, guitaristen Django Reinhardt, sigøjner og dermed medlem af en diskrimineret minoritet, men efterkrigstidens europæiske jazzudfoldelse måtte undersøges ud fra andre synsvinkler end de etniske. Således kunne den oplagt - til omkring 1960 hvor rockmusikken overtog dens rolle - ses som led i teenage-gruppens identitetsskabelse i opgøret med mellemlagsfamiliens normer og livsstil. Og det er en anden jazzhistorie, omend lige så »social« som de amerikanske minoriteters.

Litteratur

- Harrison, Max et al.: *Modern Jazz 1945-70. The Essential Records*. London 1975.
Harrison, Max et al.: *The Essential Jazz Records. Vol 1*. London 1984.
Harrison, Max: Artiklen om Jazz i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London 1980.
Møller Kristensen, Sven: »Den varme jazz og den kølige«, optrykt i antologien *Den kødelige rationalisme. Artikler og vers 1936-79*. Kbh. 1979.
Wiedemann, Erik: *Jazz i Danmark I-III*. Kbh. 1982. Artiklens referater og citater af den unge Møller Kristensen, Astrid Gøssel, Vagn Holmboe og Svend Asmussen er hentet herfra.