

trykke sig i sand overensstemmelse med sin egen forrevne tidsalder. Den bliver med andre ord et udsagn om en næsten religiøs bekendelse til *historien* – som livsnødvendighed, som skæbne og som sandhed.

Det gælder for begge instrumentationerne, at de er langt mere end blot *arrangementer* af Bach. De er eksempler på en art meta-musik (»musik om musik«) – musikalske essays, i en vis forstand. Og det er nærliggende at drage paralleller imellem deres forskellige udtryk og de forskellige omstændigheder de er blevet til under. Weberns frygt for fremtiden i mellemkrigstidens Europa – to år efter Hitlers magtovertagelse – viste sig jo at være særdeles velbegrundet. Hvorimod Stravinskys koralvariationer, præget som de er af et uforpligtende og legende forhold til traditionen og af en fascination af den mekaniserede tidsalder, er blevet til i efterkrigstidens USA – ja, endda i selve den amerikanske ideologis mekka, Hollywood.



*Stravinsky i New York, 1957.*

## Potato Head Blues

– en oplevelse der flyttede sig  
af Fuzzy

En interview-fortælling ved Arne Kjær



*Foto: Arne Kjær.*

### Levende jazz

Jeg havde jo hørt jazzmusik som helt ung. I tolvårsalderen begyndte jeg at lytte til jazz på radio og plader, men første gang jeg hørte *levende* jazz må ha' været omkring 1953–54. Det var til en byfest i Roskilde, hvor jeg pludselig hørte Saint-Louis Blues spillet af fire

rigtige levende musikere, lige foran mig. Jeg husker det som en voldsom oplevelse. Benene rystede under mig, jeg blev skiftevis kold og varm og vovede ikke at forlade området omkring tribunen af angst for at skulle miste næste afdeling. Bandet hed »The Ramblers«, og efter vor tids normer ville man må-

ske ikke synes, at de spillede særlig godt, men for mig var dette *nu* begyndelsen til en forelskelse i jazzen, der har overlevet både konservatorieuddannelse og rockmusik.

Samme aften prøvede jeg på min klarinet at spille Saint-Louis Blues efter en note i et musikleksikon, men ak, jo mere nodepro je spillede, desto mindre jazz blev det. En tydelig illustration af, at det egentlige ved jazzen er det der ligger uden for det registrerbare.

Som en konsekvens af dette begyndte jeg at spille jazz efter gehør. Jeg blev god til at spille en bunke toner over de rigtige harmonier, men gav mig i min ungdommelige iver desværre alt for lidt tid til at tænke på, hvad det var jeg spillede og hvorfor.

Jeg bliver helt flov, når jeg tænker på, *hvor* lidt jeg vidste om den musikstil jeg forsøgte at lære mig, – og direkte skamfuld over, hvor lidt jeg forstod af forskellen på at lave musik og brække en masse toner op.

Det må have været i 1959 jeg startede på konservatoriet i København. Når jeg var i dårligt humør, tog jeg min klarinet under armen og gik ned og spillede nede i Nyhavn. Men som pianist holdt jeg helt op med at spille jazz, fordi jeg ville lære at spille rigtig klaver. Det havde jeg jo ikke lært. Jeg gik meget op i det, og jeg syntes det var spændende at lære at spille klaver. På det tidspunkt syntes jeg, at jeg måtte foretage et valg. Og jeg tror også det var nødvendigt for mig, fordi der var ufattelig meget jeg skulle tilegne mig. Jeg foretog en næsten bevidst flugt fra jaz-

zen, hvis man kan sige det på den måde. Der var ligesom ikke plads til begge dele.

### En øretæve til et ungt menneske

Men så – det må have været omkring den tid hvor jeg var ved at afslutte mine studier, dvs. i 1965 – skete der det mærkelige, at jeg genopdagede Armstrong, som havde været en af favoritterne i 50'erne. I mellemtiden havde jeg stiftet bekendtskab med Dizzy Gillespie, Stones, Beatles, Miles, Jimmy Hendrix og Cecil Taylor osv., men køllen der slog mig var et gammelt bånd med *Potato Head Blues*, som jeg pludselig faldt over.

Situationen var den, at jeg havde om ikke forkastet så lagt noget til side som jeg troede jeg havde forstået alting om. Jeg troede at jeg vidste hvordan New Orleans-musikken hang sammen, og jeg havde forladt den, – måske fordi den tilsyneladende var så enkel sammenlignet med alt det, vi beskæftigede os med til daglig: Stockhausen, Ligeti, Varèse, Boulez. Og så sad jeg pludselig der og opdagede, at *Potato Head Blues* havde fået helt nye kvaliteter; kvaliteter som jeg ikke havde bemærket tidligere, eller måske mere præcist udtrykt, – ikke havde været i stand til at bemærke tidligere.

Det er en meget stor øretæve til et ungt menneske, der tror at nu er man begyndt at vide noget om det hele: at opdage, at det er man ikke. Men det er også en stor invitation til livet. Det at tingene ændrer sig hele tiden, samtidig med én selv, – det er en stor rigdom.

For mig blev det simpelthen en oplevelse af at tingene mistede deres konstant, og blev bevægelige. Når man oplever, at alt det indvundne bare er en begyndelse, så kan man selvfølgelig blive bange. Det blev jeg ikke, for jeg oplevede at Armstrongs musik kunne bruges igen. Det var jo fantastisk.

### Jazzens »nu«

Den gang var det især Armstrongs *timing*, som jeg blev helt rystet over. Netop i *Potato Head Blues* spiller han et break-kor, hvor man bliver slået over den måde han holder indsatserne tilbage på, venter, og så . . . Det handler også om de toner han vælger, og den måde han gør det så ufattelig smukt på. Tænk at det kan være så indlysende enkelt, – og alligevel så svært at beskrive. Som musiker og analytiker kan man gøre rede for alle de udvendige hændelser: tonehøjder, varigheder, harmonik og form. Men det er i virkeligheden ikke der, det interessante ligger; det ligger dybest set i interpretationen. Og det er her jazzen, især tidligere, er blevet undervurderet. Man værdsætter ikke alt det, som musikerne i virkeligheden gør, – og som ikke enhver kan gå hen og gøre. Der er tusinder af mennesker der kan spille det stopkor, vi snakkede om, hvis de får noderne stukket ud. Men der er ingen der nogensinde ville kunne spille det som Armstrong spillede det. Og der er ingen andre der ville have gjort de ting, som han gjorde på det tidspunkt.

Efter min mening er Armstrong lige så unik som Stravinsky, men medens

Stravinskys musik findes i superpræcise partiturer, der kan fortolkes af verdensdirigenterne til enhver tid, så eksisterer Armstrongs kun i erindringen hos dem der har hørt ham i virkeligheden og på plade; og pladerne – når det drejer sig om den tids direkte indspilninger – er og bliver en mekanisk gengivelse af et *nu* der var engang. En af jazzens fineste kvaliteter er, at den hænger så meget sammen med nuet. Som *tilhører* følger man åndeløst solistens behandling af en idé: hvorledes udvikler han den, hvordan bliver den næste tone – hvad gør han nu? Som *musiker* arbejder man i et fascinerende grænseland mellem det bevidste og det ubevidste. Nogle gange fører bevidstheden, andre gange kommer tonerne før tanken. Jazz er for mig en række af nu'er, som aldrig kommer tilbage.

### Analysen som barometer

Når jeg tænker tilbage på, hvad jeg har sagt indtil nu har der vel egentlig været mere tale om oplevelse end analyse. Det skal absolut ikke forstås derhen, at disse to begreber skal ses som modsætninger. Selv synes jeg at analysen er mest spændende når de er subjektive, – når analytikeren gennem sin egen oplevelse af værket åbner det for os andre. Det er klart at hans eller hendes nuværende univers påvirker analysen, men det ser jeg kun som en fordel. Når jeg selv analyserer, starter jeg i et hjørne af værket, sommetider et tilfældigt sted. Ved at nærlæse dette, finder jeg som regel ideen til, fra hvilken vinkel jeg skal »angribe« værket. Selv om jeg af og til

må vende om og begynde forfra, finder jeg alligevel, at denne form bringer mig mere fornøjelse og indsigt end hvis jeg havde arbejdet med et forudbestemt mål. Personlig finder jeg analysen mere spændende end konklusionen, eller om man vil: rejsen mere spændende end ankomsten.

I det hele taget er det under denne samtale gået op for mig, at analysen i virkeligheden, sådan som jeg gerne vil se den, er en kreativ foreteelse, Og at den ligesom al anden kreativitet ændrer sig med de mennesker der analyserer. Hvis du selv holder dig i bevægelse og prøver at udvide dig hele tiden, så vil

tingene omkring dig også modtage noget fra denne bevægelse. Det synes jeg er en fantastisk ting.

Analysen kan være et barometer for og en beskrivelse af hvorledes man oplever f.eks. et musikalsk værk. Men angriber du i 1987 et værk ud fra de samme præmisser som du gjorde i 1986, så er det om at komme ud af røret og få hørt noget nyt. Musikken bevæger sig hele tiden, hvad gør vi?

*Potato Head Blues* er indspillet i Chicago, den 10. maj 1927 af Louis Armstrong and his Hot Seven. Optagelsen er genudgivet på: CBS 62471, V.S.O.P. vol. 2.

