

JAZZ SOM TRANSNATIONAL POPULÆRKULTUR

FRA EN LOKAL BIOTOPS PERSPEKTIV

■ KNUD KNUDSEN OG TORE MORTENSEN

Op igennem det 20. århundrede var jazz nærmest indbegrebet af transnational populærmusik. Dens transnationale karakter kan ikke bestrides. Jazzen opstod som en blandingsmusik i de amerikanske sydstater i slutningen af det 19. århundrede. Den bredte sig til resten af det nordamerikanske kontinent i starten af det 20. århundrede og derfra videre til Europa efter Første Verdenskrig. Efter 1945 har den bredt sig til resten af kloden, og på rejsen har den blandet sig med andre "lokale" musiktraditioner.

Derimod er det ikke helt uden problemer at definere jazz som populærmusik. I udgangspunktet havde jazzten solide rødder i de afro-amerikanske folkelige musiktraditioner, og lige som disse var den en brugsmusik, som byggede på gehørmæssig overlevering. Det var dog først, da musikken vandt indpas i det moderne urbaniserede og industrialiserede samfund, hvor den blev masseproduceret til et bredere kommercielt marked, at den fik udbredelse som populærmusik, ikke alene i 1920'ernes USA, men hurtigt efter også i Europa og hele den øvrige civiliserede verden. Allerede i 1924 skrev den amerikanske komponist John Alden Carpenter, at jazz var sin tids populærmusik – "our contemporary popular music"¹. Som al populærmusik var jazz i høj grad en hverdagsmusik, hvis funktion var at underholde og fungere som dansemusik, modsat kunstmusikken, som lige siden starten af 1800-tallet har været betragtet som autonom – som 'l'art pour l'art'.

Ser man på jazzens musikalske udvikling igennem det 20. århundrede, tegner der sig et ganske kompliceret billede af en musikform, som har gennemløbet stort set alle positioner i kontinuet fra folkelig kultur til populærkultur og fra populær massekultur til elitær finkultur. I 1930'erne var der – såvel i USA som herhjemme – verserende stridigheder imellem tilhængere af *hot*-musik (gehørstraderet negro-id dansemusik) og *swing*-musik (arrangeret 'hvid' dansemusik), og især de første europæiske jazzkritikere arbejdede ihærdigt på at oplyse om 'den ægte jazz' som andet og mere end bare underholdende dansemusik, herhjemme med kritikerne Sven Møller Kristensen og – et par tiår senere – Erik Wiedemann i spidsen.

¹ Her citeret efter Bruce Johnson: "Jazz as cultural practice", *The Cambridge Companion to Jazz*, 2002, s. 111.

Et tidligt eksempel på brydningen mellem finkultur og massekultur var Gershwins komposition "Rhapsody in Blue", som uropførtes af Paul Whiteman's Orchestra i 1924. Her blev ragtime, jazz og blues sat ind i et kunstmusikalsk format, den klassiske klaverkoncert. Mange i samtiden var begejstrede, også den danske jazzskribent C.E. Hansen, som så værket som det første skridt i bestræbelserne på at føre jazzen frem imod et selvstændigt kunstmusikalsk stade.² Men "Rhapsody in Blue" stødte også på modstand fra tilhængerne af såvel klassisk musik som jazz. Bl.a. Duke Ellington var i starten en hård kritiker af Gershwins bestræbelser; men hans eget helhjertede forsøg på at få sin musik accepteret som seriøs (fin-)kultur led en lignende krank skæbne. Det skete i forbindelse med uropførelsen af hans 45 minutter lange suite, "Black, Brown and Beige" i 1943 i Carnegie Hall, den amerikanske finkulturs højborg.

Med sine flydende grænser til folkemusikken og kunstmusikken har jazzen således altid indtaget en vanskeligt definerbar position inden for populærmusikken.

Udgangspunktet for denne artikel er vores arbejde med den lokale jazzhistorie i Aalborg fra 1920'erne til i dag,³ hvor vi mener at kunne udskille fire faser i jazzens udvikling: en tidlig fase frem til 1945, hvor jazzen blev en del af byens almindelige underholdnings- og dansemusik, og som fra 1930'erne tillige samlede en kreds af særligt jazzinteresserede i klubmiljøer; en anden (overgangs-)fase 1945-55, hvor nogle af byens unge musikere i stigende grad selv begyndte at spille offentligt; en tredje fase fra midten af 1950'erne til midten af 60'erne, hvor jazz i forskellige former – revival, swing og moderne jazz – var ungdommens foretrukne populærmusik; og endelig en fjerde fase fra midt 1960'erne til 1990'erne, hvor jazz indgik i et bredere defineret rytmisk miljø i byen.

Der er to hovedtemaer i artiklen. For det første vil vi diskutere spredningshistorien. Det er vores opfattelse, at der ikke har været en ensopret hovedlandevej fra jazzens fødesteder til den amerikanske jazzmetropol New York og derfra videre ud i verden til de europæiske hovedstæder, hvorfra jazzen siden er blevet spredt til de respektive provinser. I stedet mener vi at kunne se et mere sammensat og kringlet spredningsmønster. Det er tillige vores opfattelse, at spredningshistorien ikke blot skal opfattes som en eksport af en særlig amerikansk musikform til resten af kloden, men at jazzen undervejs i høj grad blev reformuleret af dem, der modtog den; med andre ord, europæisk jazz var ikke blot amerikansk jazz spillet af europæiske musikere. I forlængelse heraf vil vi for det andet se på receptionen, dvs. dem der tog imod jazzen, da den bevægede sig over Atlanten, al den stund det var de begejstrede modtagere af jazzen, der gjorde den populær; og

² Se C.E. Hansen: *Jazz, Tidens Toner – Tidens Rytmer*, København: Wilhelm Hansen, Musik-Forlag, 1929, s. 46.

³ Se Knud Knudsen, Ole Izard Høyer & Tore Mortensen: *Fra Odd Fellow til East Park, Jazz i Aalborg 1920-1970*, Center for Dansk Jazzhistorie og Aalborg Universitetsforlag 2010. En efterfølgende til denne Aalborg-jazzhistorie er under udarbejdelse.

vores interesse retter sig både mod musikere og publikum. Her er det vores opfattelse, at jazzens udbredelse som populærmusik må betragtes i et generationsperspektiv. Jazzen blev en bestemt (efterkrigs)generations populærmusik, og den forblev knyttet til denne generation, også efter at den havde mistet sin status som ungdommens foretrukne populærmusik.

JAZZENS SPREDNINGSHISTORIE – I DEN JAZZHISTORISKE LITTERATUR

De gængse fremstillinger af jazzens spredning tager udgangspunkt i New Orleans. Her opstod jazzen som en blandingsmusik med både hvide/europæiske og sorte/afrikanske stilelementer i den form, som Erik Wiedemann betegner som den arkaiske jazz.⁴ Den ældre jazzhistorie beretter om, hvordan jazzen spredtes fra New Orleans ad Mississippi op til Chicago og herfra videre til New York, hvorfra den siden nåede ud over hele det nordamerikanske kontinent via turnerende musikere, grammofonplader og coast-to-coast radioudsendelser.

Umiddelbart efter verdenskrigens afslutning i 1918 rejste de første amerikanske jazzorkestre til Europa, først England og London, men snart fortsatte de rejsen over Kanalen, gjorde Paris til jazzens hovedstad på Kontinentet, men også Holland, Danmark og Sverige modtog jazzen i denne omgang.

I de første år udbredtes jazzen via omrejsende musikere, i den anden fase i stigende grad gennem radio og grammofonplader, således lyder de gængse forklaringsmodeller i litteraturen. Når englænderne var de første europæere, der begejstredes for jazzen, er den enkle forklaring, at det var her, de første amerikanske jazzbands landede og gav koncerter i 1919. Det var ingen ringere end det kendte orkester, The Original Dixieland Jazz Band, som et par år forinden havde indspillet den første grammofonplade med jazz. The Original Dixieland Jazz Band blev i England i mere end et år og spillede bl.a. på Buckingham Palace for kongeparret. Senere fulgte andre prominente orkestre. Paul Whiteman optrådte med sit Symphonic Syncopated Concert Orchestre på London Hippodrome i 1923 og blev inspirationskilde for den engelske orkesterleder Jack Hylton. Da yngste søn i det aalborgensiske trælastfirma Brødrene Bendtzen flyttede til England i 1920'erne, blev han (Ole Bendtzen) optaget i Hyltons orkester og bragte senere jazzen tilbage til Aalborg i den symfoniske variant, som Whiteman og Hylton dyrkede. Bortset fra dette lokale intermezzo nævnes Louis Armstrongs besøg i Danmark i 1933 gerne som danskernes første oplevelse af, hvordan jazz kunne spilles og lyde. Jazzens udbredelse i Europa fulgte så at sige de amerikanske orkestres tourné-rute. Hvor de gav koncerter, lagde de et frø, og herfra spirede jazzinteressen frem.

Fremstilling og forklaringsmodeller er langt hen de samme, når det gælder jazzens spredning efter Anden Verdenskrig. Det hænger sammen med, at jazzens historie ofte er blevet skrevet som en stilhistorie, dvs. en historie om jazzens ud-

⁴ Erik Wiedemann: *Jazz og jazzfolk*, København: Aschehoug Dansk Forlag 1958, s. 10.

vikling som en musikalsk form: Efter 1945 afløstes swingmusikken af bebop og andre nye stilarter, cool, hard bop og mainstream, free jazz og fusionsmusik.⁵ Disse nye spillemåder repræsenteredes af nye generationer af musikere, som gennem koncerter og plader bragte deres jazz ud i verden.

1950'ernes revival jazz (Dixieland) bliver ikke altid nævnt i de jazzhistoriske fremstillinger. Der kan sagtes skrives en bog om jazzens historie, uden at Chris Barber eller Ken Colyer bliver nævnt, selv om de blev europæiske ambassadører for den bølge af såkaldt revival jazz, der bredte sig efter Anden Verdenskrig, og som i Danmark frembragte kendte orkestre som Papa Bue's Viking Jazzband, Theis/Nyegaards Jazzband og Ricardos Jazzmen. Anskuer vi imidlertid jazz som ikke kun et musikalsk fænomen, men i lige så høj grad et særligt fænomen inden for populærkulturen, vil det være svært at komme uden om de engelske orkestre, hvor lidet de end måtte have bidraget til jazzens musikalske udvikling.

JAZZENS DIASPORA – TEORI OG BEGREBER

Det er denne spredningshistorie, vi her vil søge at behandle. Vi tager udgangspunkt i Bruce Johnsons artikel, "The jazz diaspora", hvori denne redegør for, hvorledes den tidligste jazzhistorieskrivning primært fokuserede på musikkens kronologiske udvikling som et rent musikalsk fænomen frem imod stadig højere niveauer af musikalsk æstetik og formåen.⁶ Samtidigt fastslår Johnson, at den musikalske udvikling allerede tidligt viste sig at korrespondere med diasporiske faktorer, nemlig den geografiske spredning af jazz fra New Orleans til Chicago, fra Chicago til New York osv. I modsætning til de rent musikalske fremstillinger af jazzhistorien kom de senere kulturelle fremstillinger i mindre grad til at fokusere på, hvordan musikken lød for i stedet at stille spørgsmål til musikkens funktion og kulturelle betydning.

I forlængelse heraf redegør Johnson for, hvorledes jazz diasporaen ikke skal opfattes som en ensrettet bevægelse, hvor jazzten spredes fra fødestedet i USA til den øvrige verden. Jazz blev ikke 'opfundet' i USA og derefter eksporteret til den øvrige verden med de omrejsende musikere og via eksport af plader, film osv. I stedet anskuer Johnson jazz diasporaen som en vekselvirkning mellem globale kulturelle processer i form af diverse massemedieringer og lokale praksisser, dvs. hvordan den fremmede musik blev optaget og kom til at indgå i lokale kulturer. Som eksempel herpå kan nævnes Europas mest kendte musiker før Anden Verdenskrig, den belgisk fødte guitarist Django Reinhardt. Django havde sigøjnerblod i årenerne og ledede i årevis – sammen med violinisten Stephane Grappelli

⁵ Pladsen tillader ikke en bredere gennemgang af den jazzhistoriske litteratur. Som eksempler på stilhistoriske fremstillinger af jazzten kan nævnes et par ældre værker, som begge er oversat til dansk, nemlig John Chilton: *Jazzens historie*, Gyldendal 1982 og Mark C. Gridley: *Jazzens Stilarter*, Notabene 1982.

⁶ Bruce Johnson: "The diaspora of jazz", *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press 2000, s. 33-54.

– en kvintet på kontinentets førende jazzhus i 1930'erne, Hot Club du France i Paris. Af et jazzorkester at være var kvintetten på Hot Club ret speciel, den bestod af en violin, tre guitarer og bas, som var normen for sigøjnerorkestre. Og som Finn Slumstrup skriver i Gyldendals bog om jazz, så betød det noget, at Django Reinhardt var sigøjner. I ham mødtes jazzen med "den mest swingende folkemusik i Europa", og Duke Ellingtons musik kom til at lyde anderledes, når den "blev kørt en tur igennem en sigøjnervogn".⁷ For øvrigt blev Django Reinhardt siden en stor inspirationskilde for amerikanske jazzguitarister.

Anskuet både som idé og praksis blev jazz med andre ord 'genopfundet' i selve spredningsprocessen, hver gang den fandt et nyt geografisk fodfæste, det være sig i USA, i Europa eller hvor som helst. I denne spredningsproces – den diasporiske praksis – opererer Johnson derfor naturligt med tre forskellige niveauer eller synsvinkler, hvor jazz ikke alene anskues som en *musikalsk form*, men i lige så høj grad ud fra hvilke *sociale praksisser*, der har været knyttet til jazz samt dens skiftende *kulturelle status*.

JAZZ SOM MUSIKALSK PRAKSIS

Begrebet improvisation forbindes ofte med jazz, og det er denne musikalske praksis, der i særlig grad adskiller denne musik fra vesteuropæisk musik. Og improvisationen er af stor betydning for jazzen, ikke forstået sådan at jazzmusikere altid improviserer, men snarere at improvisation er at opfatte som et grundvilkår for al jazz. Jazzen var i sin oprindelse en musik, der opstod, indlærtes og overleveredes per gehør, og lige siden de første år var det i tilknytning til den musikalske praksis, at det musikalske repertoire og normerne for improvisation og sammen spil blev indlært og givet videre til kommende generationer. Jazz er med andre ord en oral- eller gehørstraderet musiktradition på linje med folkemusikken.⁸ I jazz indtager det performative en central rolle, hvor den enkelte musikers frihed til at udfolde sig står helt centralt.

I forhold hertil fremstår den vesteuropæiske musiktradition – den finkulturelle kompositionsmusik såvel som underholdningsmusikken frem til 1950'erne – som skriftlige musiktraditioner, hvor indlæring og overlevering af musikken baserer sig på den skriftlige nodedotation. Også for denne musik er det performative af stor betydning – dette at musikken skal klinge –, men her er musikerens opgave den at formidle eller fortolke 'værket', som det foreligger fra komponistens/arrangørens nodepen.

⁷ Finn Slumstrup: *Gyldendals bog om jazz*, Gyldendal 2003, s. 140.

⁸ Det faktum, at nodedotation også anvendes som et værktøj til fastholdelse af musikken, f.eks. i forbindelse med kompositionen af originale jazzkompositioner, arrangementer for bigbands og den udbredte instrumental-pædagogiske virksomhed siden 1970'erne, ændrer ikke afgørende herved, det er fortsat i det frie improvisatoriske sammenspil at en given musik bliver til 'jazz'.

Igennem sin næsten 100-årige historie har den musikalske praksis i jazz bevæget sig imellem disse to yderpunkter, gehørstraditionen med rødder i den afro-amerikanske kultur og den skriftlige musiktradition med rødder i den vesteuropæiske kultur.

JAZZ SOM SOCIAL PRAKSIS

Som fænomen var jazz kendt allerede tilbage i 1910'erne som en dansestil, der var beslægtet med foxtrot, og begge var del af den moderne dansedille, som i starten af århundredet spredtes over hele verden fra de amerikanske dance halls og restauranter. Musikken hertil var i udgangspunktet ragtime, som det bl.a. fremgår af noderne til Georg Rygaards kompositioner fra 1919, "American Jazz" og "Albion [dvs. engelsk] Jazz". Først mange år senere kom 'jazz' til primært at betegne den særlige musikform, som man forbandt med de sorte amerikanske musikere. Siden da har jazzudøvelse og populærdans langt op i historien hyppigt været forbundet, hvor nye jazzformer som swing, shuffle, stomp, jump osv. har givet inspiration til nye modedanse, hvor musikken og de dansende resonerede sammen.⁹

Som udgangspunkt vil man derfor med jazz som *social praksis* forstå netop den moderne populære pardans. Jazzdansen har haft en afgørende betydning op igennem i det 20. århundrede, hvor den betød en løsrivelse fra de klassiske standarddansen (polka, vals, two-step osv.) og deres fastlagte mønstre og trin. Jazzdansen involverede hele kroppen, også de dele, som normalt blev negligeret i standarddansene, overkrop, hofter og bagdel. Robert P. Crease skriver bl.a. om den tidlige jazzdans: "Rag dances could be wild, earthy and erotically charged, had room for improvisation – what mattered was originality and style – and were generally done in place, with the creative agency vested in each individual."¹⁰

Jazzen blev også dyrket under andre sociale rammer sidst i 1930'erne, hvor unge samledes i mindre studiekredse – swingklubber og "hot clubs" – for at spille plader og diskutere hvilken jazz, der var mest ægte og værdifuld, hot eller sweet. Men også i 1950'ernes revival-bevægelse var det dansen, der var jazzens primære funktion, mens de afgørende ændringer i den sociale praksis begyndte at dukke frem med den moderne bebop, der i højere grad blev en lyttemusik for storbyens bohemer og unge fra middelklassen. I de senere årtier kom jazz til i stadig højere grad at fungere som koncertmusik, hvor lytteoplevelsen var i fokus, således som man kender det fra den klassiske musik.

⁹ Marshall & Jean Stearns: *Jazz Dance. The story of American vernacular dance*, New York: Macmillan 1968 og Robert P. Crease: "Jazz and dance", i *The Cambridge Companion to Jazz*, s. 69-80.

¹⁰ Crease: "Jazz and dance", s. 70.

JAZZENS KULTURELLE STATUS

Anskuer vi jazz som både musik og kultur – som både musikalsk praksis og kulturel praksis – så har Bruce Johnson en pointe, når han i en artikel om jazz som ”kulturel praksis” påpeger, at jazzen har haft svært ved at finde sin plads i den vesteuropæiske kultur.¹¹ Den skifter utvungent mellem at være populærmusik, kunstmusik og folkemusik, forsøger til tider at være det hele samtidig. Da jazzen kom til Europa efter Første Verdenskrig, blev den modtaget med stor usikkerhed, fordi den slet ikke passede ind i den europæiske tradition for kompositionsmusik. Ifølge Bruce Johnson var det især det improvisatoriske element i jazzen, der brød med de europæiske traditioner. Jazz blev skabt i udførelsen, af musikere der lod sig inspirere under fremførelsen, og hvis medspillere måtte have øre for, hvor musikken bevægede sig hen. Jazz var svær at kategorisere og sætte i bås. Det har dog ikke forhindret hverken jazzmusikere eller jazzskribenter i forsøg på at få jazzen anerkendt som seriøs musik – som finkultur.

Sådanne kunstneriske ambitioner havde revival jazzen efter krigen ikke. Den ville være ”glad” musik, spillet med hjertet. Den tilstræbte og opnåede en folkelighed, som jazzen ikke havde haft i swing-æraen. Revival-tilhængerne mente, at jazzen på den tid havde udviklet sig i en forkert retning og skulle bringes tilbage til den rette, den ægte, folkelige musiktraditions rødder. Den engelske historiker Eric Hobsbawm ser halvtredsernes revival-jazz som et udtryk for en konservativ reaktion, men også som en folkelig (”populist”) og demokratisk strømning: Jazzen skulle være populærmusik med ”folkelige rødder”, som appellerede til alle: den traditionelle jazz var ”gør-det-selv” musik – og den gamle kommunist kunne da heller ikke undlade at bemærke, at den tillige var velegnet til demonstrationer og kollektive ceremonier.¹²

Den kulturelle betydning, som jazzen er blevet tillagt, har været en ikke uvæsentlig side af jazzens gennembrudshistorie – dens diaspora. Da jazzen blev kendt i Europa før Anden Verdenskrig, blev den forbundet med amerikansk modernitet. Jazz var ikke kun eksotisk og uborgerlig, men også moderne. Efter krigen var jazzen ikke længere omgærdet af den samme aura af modernitet som tidligere. Som ”social” dansemusik var den dog stadig uovertruffen. Hvad jazzen – i den genoplivede New Orleans tradition – havde mistet af modernitet, havde den til gengæld vundet i folkelighed. Da New Orleans-musikken i 1950’erne fik sin renæssance og erobrede den populærmusikalske scene, appellerede den til et bredere publikum, nu ikke som ”kunstmusik”, men i den ”folkelige” udgave. Det var renæssancen for en jazz, som forenede det moderne og det folkelige – uden entydigt at være nogen af delene; den var hverken ”moderne musik” eller ”folkemusik”.

¹¹ Bruce Johnson: ”Jazz as cultural practice”, *The Cambridge Companion to Jazz* 2002, s. 96 ff., især s. 109-112.

¹² Eric Hobsbawm: ”Jazz Comes to Europe”, *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz* 1998, s. 356, s. 358 og s. 362 f.

DEN LOKALE SCENE – NOGLE METODISKE OVERVEJELSER

Den lokale jazz er noget ganske andet end det, der udspiller sig på den internationale scene. Den lokale scene har forholdsvis flere skolelærere, boghandlere og pædagoger – og tilsvarende færre bohemer og narkomaner – både blandt musikere og publikum. James Lincoln Collier har leveret en meget præcis karakteristik af den lokale jazzscene, som også er nyttig i vores sammenhæng.¹³ Han anfører bl.a., at lokaljazzen er båret frem af musikernes begejstring, musikere der ofte har en anden hovedbeskæftigelse end musik, amatører og semi-professionelle, der gerne spiller sammen med de professionelle, og ofte i lokale bigbands, der typisk udspringer af uddannelsesinstitutionerne.

Så hvis man spørger om en transnational populærkultur, i dette tilfælde jazz-en, kan studeres på en lokal scene, så kan vi svare bekræftende. Netop Bruce Johnsons pointer omkring jazzens diaspora peger klart i retning af, at musikken bliver genskabt på hver ny lokalitet i en 'forhandling' med lokale kulturer. Samtidig er det i studiet af det lokale miljø, vi er blevet opmærksom på det fine samspil af påvirkninger og forbindelser – mellem lokale, nationale og internationale inspirationskilder – som er så centrale i populærmusikkens spredningsproces, ligesom det er her (i det lokale miljø), at erkendelsen af populærmusikkens generationskarakter og generationsbetingethed fremstår tydeligt.

I den forstand betragter vi Aalborg som en kulturel biotop. Begrebet biotop bruges i dag ikke kun om naturens afgrænsede økosystemer, og forestiller man sig begrebet anvendt på kulturlivet i Aalborg, vil det kaste et interessant lys ind over byens musikliv. Byen rummer mange vidt forskellige musikformer, hvis vækstbetingelser udgøres af de politiske/økonomiske rammer for musiklivet – symfoniorkester, koncerthuse, spillesteder, der støttes økonomisk af stat og kommune. Men vækstbetingelserne er også betinget af byens sammensætning af befolkningssegmenter, for hvem musikken er med til at definere den enkeltes personlige identitet, både som udøver og forbruger. Man ser således, at jazzens habitater, dvs. vækststeder eller spillemiljøer, ændrer sig over tid, efterhånden som vækstbetingelserne for musikken ændrer sig.

Som et eksempel på den politiske/økonomiske faktors betydning for den lokale scene i Aalborg kan nævnes organiseringen af jazzmiljøerne, som i høj grad har været baseret på frivilligt arbejde gennem årene, sådan som man kender det fra klubmiljøet. Dette skyldes til dels en vældig aktiv inderkreds af 'ildsjæle'. Men det hang også sammen med, at der i mange år kun var ringe politisk vilje til at støtte 'den slags musik', og at den smule offentlig støtte, der begyndte at tilflyde den rytmiske musik fra omkring 1990, stadig forudsatte en udstrakt grad af frivillighed i det organisatoriske arbejde. Også den store tilgang af unge studerende til byens

¹³ James Lincoln Collier: "Local Jazz", i *The American Theme Song*, Oxford University Press 1993, s. 263 ff.

uddannelsesinstitutioner fra midt-1970'erne og frem var med til på forskellige måder at bestemme vækstbetingelserne for de lokale jazzmiljøer.

I de seneste årtier har vi således bemærket en tendens til, at skiftende generationer af jazzmusikere og deres publikum har eksisteret side om side i byens musikliv, men adskilt i separate miljøer. Dette er ikke blot et generationsspørgsmål, men i lige så høj grad et spørgsmål om de til tider meget forskellige sociale samværsformer, der traditionelt knytter sig til jazzens skiftende udtryksformer. Med andre ord så er jazzens forskellige vækststeder betinget af såvel politisk/sociale faktorer som sociale og generationsmæssige forhold.

JAZZENS TIDLIGE ÅR I AALBORG 1922-45

Som overalt i Europa kom jazzen til Aalborg som dansemusik. Den sociale praksis var afgørende, måske det afgørende for en forståelse af jazzens spredning efter Første Verdenskrig.¹⁴ Det tidligste vidnesbyrd om jazz i Aalborg var en annonce i Aalborg Stiftstidende om et Mortensaftens-arrangement i Odd Fellow Palæet. Her ville der være "Jazz Musik og Optræden". Kort efter, i januar 1923, annoncerede Beiers Hotel med et "nyt Jazz-Orkester" med violin, banjo, saxofon, klaver og janitchar. Tilsyneladende var musikmelderen ved den lokale avis i stand til at skelne mellem et jazzorkester og et orkester, der til tider spillede jazz. I hvert fald blev det Blues Jazz-Band, der blev engageret til Odd-Fellow-Palæet i januar 1924 omtalt som "det første *originale* Jazz-Orkester, som har besøgt Aalborg". Det havde spillet den foregående sommer i Scala i København, og det bemærkedes, at orkestrets pianist var den eneste, der kunne læse noder.¹⁵ Vi ved ikke hvordan denne musik har lydt, men datidens øjenvidner beretter om de nye instrumenter – saxofon og banjo – og om janitscharen, der havde en fremtrædende rolle som indpisker med sine koklokker, grydelåg og pistoler. Her var efter alt at dømme tale om en løssluppen dansemusik for et yngre publikum.

Man kunne forundres over, hvor hurtig spredningsprocessen forløb. Blot tre år efter det første amerikanske jazzorkester var landet på den engelske sydkyst, blev der annonceret med jazz i Aalborg, og fem år senere spillede et københavnsk jazzorkester på en af byens fineste restauranter.

Hvordan forløb spredningsprocessen i denne tidlige periode, og hvordan lærte unge aalborgensere at spille jazz? De kunne læse om jazz i de lokale aviser, hvor den havde en vis nyhedsinteresse. Der kunne høres jazz på byens danse-restauranter, hvor der både kom danske og udenlandske orkestre, bl.a. nogle af de kendte danske navne, i 1920'erne for eksempel Otto Lingtons "Solistorkester" og i 30'erne Erik Tuxens store orkester; der kom kendte europæiske navne som de hollandske "Ramblers" og amerikanske navne som Bobby Martins og Mills

¹⁴ Se Erik Moseholm: *Da den moderne dansemusik kom til Danmark*, Erik Moseholm Forlag 2010.

¹⁵ *Aalborg Stiftstidende* 7.11 1922 og 13.1 1923 samt *Aalborg Amtstidende* 20.1.1924.

Brothers. Bortset fra disse korte besøg har det store antal af danske professionelle musikere på byens danserestauranter formentlig haft langt større betydning for musikmiljøet i byen. Og så var der den førnævnte amatørmusiker Ole Bendtzen, der blev en lokal læremester for unge, der ville spille jazz. Nogle af de unge var ganske dygtige. Trommeslageren Poul A. Schrøder nævner vennen Svend Lynge Nielsen, der "kunne spille Earl Hines klaver-stil med venstre hånd og Louis Armstrong trompet-stil med højre, utroligt! Men han måtte ikke spille for sine forældre."¹⁶ En stor karriere stoppede, før den var begyndt.

Ikke alle forældre var så restriktive som Svend Lynge Niensens. Ole Bendtzen ledede således fra midten af 1920'erne et lokalt amatørorkester med 10-14 medlemmer, og flere af disse amatører gik senere over i de professionelle rækker, fortalte han i et interview i 1934. Han nævnte den mest kendte aalborgensiske jazzmusiker, saxofonisten Kaj Møller, samt trompetisten Tage Rasmussen. Hylton "satte mig ind i alle jazzteknikkens finesser", fortalte Bendtzen, og finesserne har han sikkert givet videre til amatørerne. Vi møder Ole Bendtzen i forskellige sammenhænge op igennem 1920'erne, 30'erne og 40'erne, ikke kun som orkesterleder, men også som aktiv deltager i byens forskellige jazzklubber.¹⁷ På den vis blandedes internationalt, nationalt og lokalt i jazzens spredningsproces.

Som kulturelt fænomen var jazzen op igennem 1930'erne en del af den brede populærmusik, der bl.a. også omfattede schlagere og amerikanske evergreens, revyviser, wienervalse, operettemusik og populære klassiske toner, og som blev spillet på danserestauranterne til underholdning og dans. Selv i en provinsby som Aalborg var der et betydeligt antal professionelle musikere i kraft af de faste orkestre på Ritz-Safari (Svend Orloff) og Roxy (Kai Eckhausen), Odd Fellow Palæet (Rino Colombo) og den mondæne 'Danserrestaurant Kilden'. Især Kildens orkester, der i en årrække blev ledet af Kai Julian, var kendt uden for byens grænser gennem de faste radiotransmissioner, "Tonen fra Aalborg".¹⁸

På danserestauranterne havde musikken forskellige sociale funktioner. F.eks. spillede Kildens orkester musik til dinér kl. 12-14 med lette klassiske værker og populære sange udsat for stort strygerorkester; mellem kl. 15 og 16 var der matiné, dvs. koncert, igen med de lette klassikere for strygeorkester, og endelig spillede orkestret op til dans kl. 22-24 med valse, polkaer, foxtrots og lejlighedsvis jazz, nu også med messingblæsere og saxofoner. Også på de mindre danserestauranter i Aalborg spillede orkestrene til matiné, dinér og dans, ligesom de leverede akkompagnement til tidens mange revysangere og artister.

Det var således nødvendigt for den professionelle restaurationsmusiker at være musikalsk alsidig og beherske forskellige instrumenter. Eksempelvis spille-

¹⁶ Ivan Kousgaard & Morten Stuhr: *Jazz – et fænomen i en tid*, projekt, AUC 1974, s. 127.

¹⁷ Se portræt af Ole Bendtzen, i Erik Wiedemann: *Jazz i Danmark 1*, København 1982, s. 200; *Aalborg Stiftstidende* 27.1.1934 og *Politiken*, 28.1 og 29.1 1934.

¹⁸ "Tonen fra Aalborg", *Aalborg Stiftstidende* 31.1.1937.

de den aalborgensiske restaurationsmusiker, Anker Møller – udover hovedinstrumentet guitar – også cello og tenorsax til koncert- og dansemusikken. Musikeren måtte være rutineret nodelæser, da musikken – som overalt i den professionelle musikverden – spillede efter noder, enten i form af originale arrangementer eller indkøbte 'stock arrangements'. Kapelmesteren måtte endvidere have en sikker fornemmelse for hvilken musik, der egnede sig til skiftende publikummer, og i denne sammenhæng var jazz sjældent den foretrukne.

Flere professionelle musikere med lyst til at spille jazz blev med andre ord nødt til at resignere, når de konfronteredes med restauratørernes og publikums krav. Saxofonisten Winstrup Olesen formulerede det i 1937 således: "Jeg er kontraktligt forpligtet til at spille netop det, folk ønsker at høre. Det er min opgave hver aften at fornemme, hvorledes mit publikum er indstillet. Det bliver en vane-sag, noget der ligger i luften og bare er der."¹⁹ Også jazzviolinisten Eli Donde, der var en populær orkesterleder i Aalborg, udtrykte på samme tid en dyb resignation på jazzens vegne: "Hvis *jeg* kan lide et stykke jazz, så kan jeg med absolut sikkerhed gå ud fra, at de 100 blandt publikum ikke kan fordrage det! Det gælder herhjemme i Danmark først at være noget for sit publikum og eventuelt gemme sine gode ideer til en senere lejlighed. For tiden er de i hvert fald uigennemførlige."²⁰

Den lettere, populære dansemusik, som altså blev foretrukket af det ældre og pæne publikum, blev kendt som 'sweet'. For ungdommen var der langt større interesse for den sprælske dansemusik med rødder i den amerikanske swingjazz, som gik under betegnelsen 'hot'. Og som en samlebetegnelse for hele spektret af musik talte man om 'moderne rytme-musik'. 'Hot' eller 'sweet', det var en smags-sag, men dog primært et generationsspørgsmål, som saxofonisten Winstrup Olesen formulerede det:

Folk i almindelighed foretrækker ting som "Wien, du Stadt meiner Träume", og det må vi finde os i det meste af ugen, men til gengæld lever vi op om søndagen.

– Er det en fridag?

– Nej, men så spiller vi om eftermiddagen dansemusik for ungdommen. Og det er *hot* – ikke andet end hot. Og *den* ungdom forstår os.²¹

Der opstod i 1930'erne et lokalt jazzmiljø, hvor jazzinteresserede unge mødtes i restauranternes baglokaler – bl.a. i det lille baglokale i Fr. Agnes Jensens Restaurant i Svalegården for at diskutere jazz og lytte til plader og foredrag om jazz. Flere af de unge spillede selv jazz på amatørbasis. Klubberne afholdt ofte sammenkomster på restauranterne udenfor de normale åbningstider, hvor amatørerne fik lejlighed til at mødes med byens professionelle musikere for at jamme.

¹⁹ Karen Aabye: "Kapelmesteren, der drømmer om doktorafhandlingen!", *Jazz*, februar 1937.

²⁰ Karen Aabye: "Alt for sit publikum. Eli Donde udtaler sig om dansk jazz", *Jazz*, januar 1937.

²¹ Karen Aabye: "Kapelmesteren, der drømmer om doktorafhandlingen!" *Jazz*, februar 1937.

For de begejstrede amatørmusikere var det en vigtig læringsproces at spille sammen med 'rigtige' musikere, og for de professionelle var disse jamsessions et kærkomment pusterum, hvor det kedelige underholdningsrepertoire for en tid kunne lægges på hylden, jf Winstrup Olesen ovenfor. Når nye musikere kom til byen, var det ikke usædvanligt, at der blev arrangeret sådanne jamsessions, hvor både professionelle og amatører spillede sammen. Her mødtes man omkring den uformelle musikalske praksis, som gik under betegnelsen 'at buske': at improvisere pr. gehør over melodien eller harmonierne, hvad der nu passede én bedst.

Før 1940 var jazz herhjemme generelt integreret i populærmusikken i form af spredte indslag i repertoiret. Det ændrede sig i nogen grad i krigsårene, hvor kontakten til omverdenen begrænsede sig til et minimum, og dansk "guldalderjazz" fik kronede dage. Der er ingen tvivl om, at tidens swingjazz-orkestre var populære i den brede befolkning. Koncerterne i Aalborg i krigsårene med Svend Asmussens "Grammofonquintet", Niels Foss og hans "Shortwaveband", Børge Roger-Henrichsen og hans "swingtet", Leo Mathisens Orkester og Peter Rasmussens Sekstet samlede et stort publikum i Håndværkerforeningens store sal. Dette boom i jazzinteressen hang givet sammen med danskernes behov for ukompliceret dansemusik i en mørklagt tid; men det var også en måde, hvorpå man kunne demonstrere sit nationale sindelag over for en tysk besættelsesmagt, som ikke var udeelt begejstret for engelsksprogede tekster og musik med negroide rødder.

Det var dog stadig ungdommen, der dyrkede jazzen med den største entusiasme, og over hele landet blev dansegulvene hærget af generationer af unge, de såkaldte 'swingpjatter'. Herom fortæller arkitekten Anders Dyrup:

Den der oplevelse af aldrig at have set et neonlys, altid at have gået i det der mørke... Mange forestillede sig at jazzen på den tid var en sådan en eksklusiv kunstart, gu' var det ej, det var en spejderbevægelse. Det var det, de unge samledes om. Det var ikke musikken, der var det bærende på det tidspunkt, det var en måde at være sammen på, og så at det var smart og kom fra Amerika og England. Og de havde alle sammen haft den der mørke, mørke tid, og jeg kan huske jeg var 17 år, da krigen holdt op. Jeg kan bedst huske det utroligt kedelige verdensrum vi var i, for teenagere. Teenagere vil jo gerne sprælle lidt, det gjorde man så lidt, man stjal en gang imellem en dørmåtte, tog et gult halstørklæde på og kaldte sig en swingpjatte, fordi man gik i Tivoli og hørte Bruno Henriksen. Det var jo ikke de store oplevelser, det var sådan mere en ungdomsdille.²²

Dyrups beretning relaterer sig naturligvis til de københavnske swingpjatter, men vi har mange andre beretninger fra samtiden om swingpjatternes hærgen overalt i landet, Holbæk, Fredericia, Aalborg, ja selv Farsø. Den ungdommelig begejstring

²² Interview med Anders Dyrup på Center for Dansk Jazzhistorie, Aalborg, 27.5.2007.

var også kendetegnende for den nye generation af amatørmusikere i Aalborg som talte bl.a. Anker Møller, Ebba Clarup, Bjarne Landt Andersen, Arne Behrndtz, Fønnes Hansen og "Sjussi" Michaelsen. Under Frode Bjerregaards ledelse dannede de unge et stort orkester, som opnåede enorm popularitet i Aalborg i årene 1943-44. Også blandt de professionelle gik der frاسagn om orkestret, og musikere fra 'Kilden' kunne finde på at dukke op til orkestrets prøver søndag formiddag for at høre på og give gode råd. I 1944 spillede orkestret, nu under Bjarne Landt Andersens ledelse, bl.a. ved to matiné-koncerter i Restaurant 'Kilden'. Men yderligere engagementer med det populære orkester i Kilden blev forplumret af Orkesterforeningen i Aalborg, der truede med blokade for at beskytte foreningens organiserede musikere. Man tilbød de unge musikere optagelse i forbundet, hvis de stillede op til den krævende optagelsesprøve. Men her valgte Orkesterforeningen at dumpe nogle af orkestrets medlemmer, hvorefter de unge ikke længere kunne spille sammen offentligt, amatører og professionelle måtte ikke blandes i den professionelle branche.

De stærke faglige/økonomiske interesser kom på denne måde til at favorisere forældregenerationen og dens lettere populærmusik. Teenage-generationen måtte selv tage affære, organisere sig i klubber og arrangere egne koncerter og jam-sessions, hvis man ville dyrke jazzinteressen.

OVERGANGSFASEN 1945-1955

Efter den danske swingjazz' store popularitet i besættelsesårene blev jazz igen reduceret til eksotiske indslag i underholdningsmusikken efter krigen. Jazzen forsvandt ikke ganske fra byens danserestauranter. Jazzfolk som Winstrup Olesen, Jonny Campbell, Svend Aage Esbensen, Poul Verli og flere andre spillede i Kilden, på Ambassadeur og på Ritz Safari i de første efterkrigsår, og de havde også jazz på repertoiret, men ligesom før krigen var jazz igen blevet reduceret til spredte indslag i populærmusikken. Jazzinteresserede i byen var henvist til klubmiljøet, som blev en undergrundskultur. Flere af den gruppe af unge, som var kommet ind i jazzmiljøet op til og under besættelsen, fortsatte efter krigen som professionelle musikere – Ebba Clarup med Leo Mathisen, Frode Bjerregaard med Winstrup Olesen, Grave Toft Hansen med Campbell brødrene og Bob Anders (alias Bjarne Landt Andersen) med Radioens Danseorkester. Med Frode Bjerregaard, Bjarne Landt Andersen, Grave Toft Hansen og senere Arvid Møller fostrede Aalborg i de år nogle gode trommeslagere. Men en ny efterkrigsgeneration var på vej.

Der var i efterkrigsårene en vis usikkerhed om jazzens placering i danskeres musikliv og dens fremtid som populærmusik. "Hvor står jazz i dag?", lød spørgsmålet i marts-nummeret af *JAZZinformation* 1946 – som indledning til en artikelserie om jazz som kunst og musik, og allerede i april-nummeret kom Poul Henningsen med et markant statement: Jazzen var "en social kunst". "Den vil

leve lige så længe som Demokratiet”, udtalte han²³. Statsradiofonien begyndte at bringe programmer med jazz, men sammenlignet med andre europæiske lande haltede dansk radio bagefter.²⁴

Det var begrænset, hvor meget jazz, der kom til Danmark udefra i de første efterkrigsår. Der var enkelte besøg af udenlandske orkestre; turnéen med Vic Lewis' Jazzmen i februar 1946 var det første ikke-skandinaviske jazzbesøg efter krigen, men især koncerterne med Don Redmans orkester i efteråret 1946 gjorde stort indtryk. I radioen spillede Timme Rosenkrantz i sine "causerier" nogle af de mange jazzplader, som han havde bragt med sig hjem fra USA, men de nye amerikanske grammofonplader lod vente på sig endnu nogle år på grund af importrestriktionerne efter krigen.

På den baggrund kan det undre, hvor hurtigt den moderne jazz – bebop'en – kom til Aalborg. Der blev spillet moderne jazz på Restaurant "Haabet" allerede sidst i 1940'erne, og da Statsradiofoniens Jazzklub med Børge Roger-Henrichsen som konferencier i 1953 var i Aalborg, blev han overrasket over kvaliteten af den moderne jazz i byen, især jazzklubbens beboporkester "Susies Bopstars" gjorde indtryk. Det var "bedre end Børge Roger-Henrichsen turde vente", skrev den lokale avis. Nu havde Børge Roger nok ikke ventet sig for meget. Men den private lakplade, som orkestret havde indspillet nogle år forinden, vidner om, at de faktisk spillede ganske godt. Både orkestret og arrangementet i 1953 var kommet til verden i klubregi. I omtalen af koncerten blev der som tidligere lagt vægt på, at jazz var de unges musik. Musikerne var "ganske almindelige unge".²⁵

De jazzorkestre, som var på plakaterne i Aalborg i 1953, havde "traditionelle" besætninger med trompet, tensorsaxofon, piano, bas og trommer eller måske kun en enkelt blæser. At byen nærmest flyder over i gode bassister og guitarister, skyldtes for en stor del familien Andersen, hvorom Bjarne Landt Andersen berettede: "Foruden os var der i byen en "Andersen-familie", en fisker som boede i et lille hus ved havnen, hvor der var 14 børn, som efter moderen, alle spillede guitar, i den meget flotte stil, som Django Rheinhardt – Stephane Grapelli kvintetten."²⁶

Ud over familien Andersen og deres elever, hvem var så denne første efterkrigs-generation, og hvordan var spredningsvejen nu? Ib Bøg Andersen – en af de unge, der spillede bebop i Aalborg sidst i 1940'erne – har fortalt om det miljø, der opstod i de år. Han var selv en ung mand – med egne ord: en stor dreng (født i 1931) – der stod i lære som maskinarbejder hos Obel i Aalborg og spillede violin efter fyraften. En ven havde nogle 78'ere med amerikansk jazzmusik (Mills Brothers m.m.), og her vakttes interessen for jazz. Han hørte Don Redman i Køben-

²³ Bent Henius: "Jazzen er en social kunst", *JAZZinformation*, april 1946, s. 6.

²⁴ "Jazzen i æteren", *JAZZinformation*, januar 1946, s. 10 og "Hvor staar jazzen i dag?", *JAZZinformation*, marts 1946, s. 12.

²⁵ "Bedre end Børge Roger-Henrichsen turde vente", *Aalborg Stiftstidende* 19.2.1953.

²⁶ Bjarne Landt Andersen: *Et liv med takt og toner*, Bob Anders Forlag 2005, s. 9.

havn i 1946 og var imponeret over disse "negermusikere", der spillede så fremragende. Violinen blev skiftet ud med en kontrabas, og han begyndte at spille med bl.a. Ejvind Brick. Ejvind Bricks kvartet bestod af Brick selv på klaver og Bøg på bas, "Sjussie" Michaelsen på trompet og Arvid Møller på trommer. Orkestret øvede lørdag eftermiddage i en pianofabrik i Langesgade. Ejvind Brick kunne på det tidspunkt ikke læse noder, men lærte det. Ib Bøg Andersen begyndte at tage undervisning, i første omgang hos Carl Olsen, der spillede i Kai Julians orkester i Kilden. Arvid Møller havde bl.a. stået i lære hos Grave Toft Hansen, inden denne forlod byen.²⁷

Når Ejvind Brick og hans musikere kunne optræde med moderne jazz i restaurant "Haabet" i Nyhavnsgade i 1948, så var det fordi, de var begyndt at lytte til AFN ("American Forces Network"), som transmitterede fra Frankfurt, det eneste sted hvorfra man kunne høre den nye jazz herhjemme. 27. november 1949 indspillede Bricks gruppe en privat lakplade i Aalborg, som havde et bebop-nummer med titlen "Jesse Bams" på den ene side. Musikken er næsten identisk med "Jersey Bounce", som var et stort hit i 1940'erne for bl.a. Benny Goodman og Ella Fitzgerald, men hverken tema eller titel har åbenbart ladet sig afkode helt korrekt fra det gamle radioapparat.

De fire musikere i Bricks Kvartet blev alle senere professionelle musikere i kortere eller længere perioder, og som det fremgår af Ib Bøgs og Arvid Møllers scrapbøger, betød dette samtidigt, at jazzen måtte vige pladsen for tidens populære toner, danske og tyske schlagere, mexicanske sange, osv. Brick blev gift med refrænsangerinden Søs Gregers og fortsatte karrieren som indspilningsdirektør for BASF i Tyskland.

Forinden havde Ejvind Brick været en samlende skikkelse i det aalborgenske klubmiljø. Jazzen var netop et klubmiljø. Der var en jazzklub i byen – på Mølle Plads – startet i november 1951. Klubben udgav sit eget blad og afholdt regelmæssige koncertarrangementer med Bricks kvartet som husorkester. Men det vil være misvisende at tale om jazz som et udbredt populærmusikfænomen i de år. Jazzen i Aalborg var et undergrundsfænomen – samlet i en jazzklub, der arrangerede klubaftener, havde eget orkester og egne dansere – "Swing Clubs Jitter-Buggere" – og egne faste tilholdssteder i byen, hvor man kunne mødes og jamme.

Klubberne som socialt og musikalsk miljø var et internationalt fænomen, der var slået igennem i Danmark fra 1930'erne, og denne organisationsform holdt sig – i Aalborg helt frem til i dag. I Aalborg i 1950'erne fortsatte en kerne af folk omkring Ejvind Brick over i den nye klub, East Park Jazz, da den startede omkring 1955-56. I Aalborg markerede dannelsen af East Park jazzens skifte fra undergrundskultur til moderne ungdoms- og populærkultur.

²⁷ Interview med Ib Bøg Andersen, Center for Dansk Jazzhistorie, Aalborg, 30.1.2007.

FRA UNDERGRUND TIL POPULÆRKULTUR

Med 1950'erne bevæger vi os ind i amerikaniseringens tidsalder. Under den kolde krig lagde amerikanerne mange kræfter i at vinde europæernes sjæle. Amerikansk kultur blev en ideologisk eksportvare.²⁸ Amerikanske grammofonplader blev igen forhandlet i Danmark, og der blev arrangeret koncerter med amerikanske musikere og orkestre. Men de unge, der overalt i landet og også i Aalborg tog jazzten til sig, lærte i første omgang den amerikanske jazz at kende i en engelsk aftapning – ”by proxy”. Snart fandt de unge aalborgensere ud af, at der var en ”ægte” New Orleans jazz, som lå langt tidligere, og som de så begyndte at interessere sig for og tillære sig. For den generation af unge kom grammofonpladerne til at spille en væsentlig rolle i jazzens spredningshistorie. Karl Emil Knudsens pladeselskab ”Storyville” blev det toneangivende for traditionel jazz på den danske og europæiske scene med populære navne som Acker Bilk, Chris Barber og Papa Bue i kataloget.

Den nærmest eksplosionsagtige opblomstring af jazzklubber i 1950'erne er nok det mest iøjnefaldende vidnesbyrd om jazzens gennembrud efter krigen. Starten på det hele udgør et besynderligt kapitel i historien om jazzens spredning. I 1948 var den australske revivalmusiker, Graeme Bell på Europa-turné med sit orkester, og i London konfronteredes han med de engelske klubber, hvis medlemmer lyttede til plader og førte seriøse diskussioner om den ’ægte jazz’. Graeme Bell beretter:

We found this approach so stuffy. It contradicted the very reasons that attracted us to jazz in the first place: the breaking free of restrictions, rigidity and seriousness of European music. It was a protest against locked doors and came bursting out with all the joy and happiness of sunshine. (...) So we opened up our own club with the design ’jazz for dancing’. (...) With posters and flyers proclaiming ’Jazz for Dancing’ and ’You Can Dance to Jazz’ we opened on Monday, 2 February 1948, on a regular, once-a-week basis.²⁹

Ganske kort tid efter oplevede den danske jazzskribent Børge J.C. Møller under sit besøg i London, hvordan den engelske ungdom her mødtes for at *danse* til musikken. Ved hjemkomsten, i august 1948, tog han sammen med Harald Grut, Erik Wiedemann, Børge Roger Henriksen og en række amatørmusikere initiativ til dannelsen af ’Hot Club of Denmark’, der fik lokale i Borgernes Hus, Rosenborg-

²⁸ I debatten om amerikanisering anlægger vi som det er fremgået, et perspektiv fra modtagerens vinkel, jfr. Rob Kroes: ”American Empire and Cultural Imperialism. A View from the Receiving End” og Reinhold Wagnleitner: ”The Empire of the Fun, or Talkin’ Soviet Union Blues. The Sound of Freedom and U.S. Cultural Hegemony in Europe”, i Michael J. Hogan (red.): *The Ambiguous Legacy*, Cambridge University Press 1999, s. 463 ff. og 500 ff.

²⁹ Graeme Bell: *Australian Jazzman. His Autobiography*, Child & Associates Publ., Australia 1988, s. 105.

gade 1 i København, og hvor der skulle danses til musikken efter engelsk forbillede. Efter Møllers foredrag i "Radioens Jazzklub" i januar 1949 om den engelske revivalscene fik 'Hot Club' sit eget orkester, det første traditionelle jazzband herhjemme, der blev dannet i foråret 1949.³⁰ Efter etableringen af klubberne 'Blue Note' og 'Storyville' i 1952 skød jazzklubberne frem som paddehatte overalt i landet de efterfølgende år, så Erik Wiedemann i 1954 kunne konstatere: "Den, der har fulgt jazzklublivet i årene siden krigen, har ikke kunnet undgå at bemærke det omsving, der fandt sted for et par år siden, et omsving, hvorved begrebet "en jazzklub" helt skiftede betydning. Fra at være mødesteder for pladesamlere (og enkelte musikere) hvor man spillede plader for hinanden, er jazzklubberne blevet templer for amatørmusikken og dens publikum. Tidligere dyrkedes amerikansk jazz "passivt", nu dansk jazz "aktivt."³¹

I midten af halvtredserne var jazz med andre ord ikke længere en amerikansk musikform, som dyrkedes af engagerede og historisk interesserede unge i små lukkede klubmiljøer. Den store krigsgeneration af unge tog revivaljazzen til sig. Man købte instrumenter og lærte sig at spille musikken efter pladerne. Man flokkedes hver uge i klubberne over hele landet og dansede til "Everybody Loves Saturday Night", "Over in the Gloryland", "St. Louis Blues", "High Society" og "Ice Cream", og jazzen blev for første gang herhjemme en selvstændig populærkultur med titusindvis af udøvere og publikummer.

Nogle af dem, der var med i de tidlige jazzklubber i Aalborg i starten af 1950'erne, var også med i januar 1956 ved stiftelsen af den jazzklub, vi har udnævnt til starten på jazzens lokale gennembrud som populærmusik/kultur.³² Klubben i Aalborg blev oprettet på initiativ af nogle unge fra et af byens boligselskaber – Østparken – deraf klubbens navn: East Park Jazz. I de år hvor jazzklubben East Park Jazz eksisterede i Aalborg – på forskellige lokaliteter i byen – blev den et samlingssted for unge, der ville høre moderne musik og danse, klubben blev et samlende socialt miljø for en hel generation af musikere og publikum.

En af de unge, der var med i de år, Kai Broberg, har i bogen om det traditionelle jazzorkester Gabadela samlet interviews og materiale om klubbens start og jazzmiljøet i byen. Det var de engelske revival orkestre, Chris Barber, Ken Colyer og andre, der blev den første inspirationskilde, men man var ikke musikalsk kræsne. Den første plade, der blev lagt på grammofonen hjemme på værelset, var Chris

³⁰ Jfr. "Jazzklubber: Hot Club de France har store planer", *JAZZinformation*, januar 1945, s. 6 og Pekka Cronow: "Was jazz invented in Paris in October 1932?" (paper), *The 9th Nordic Jazz Conference*, Helsinki 18.8.2010. Om jazzmiljøet og klubbernes udvikling i Danmark efter krigen, se artikler af Børge Roger Henriksen og Sven Møller Kristensen i *Jazzårbogen* 1958, s. 22 ff. og s.58 ff.

³¹ Erik Wiedemann: "Ved klubsæsonens start", *Musikrevy*, oktober 1954, s. 32.

³² Se *Musikrevue*, nr. 3, marts 1950, s. 60. Se i øvrigt Ole Izard Høyers skildring af East Park Klubs historie i Knudsen m.fl.: *Fra Odd Fellow til East Park*, som det følgende om East Park Jazz støtter sig til.

Barber, men Benny Goodman's "Stardust" blev også spillet, og den vakte lige så stor begejstring. Broren Poul Erik Broberg fortæller i det følgende om starten på de to brødres musikerkarriere:

I en pladeforretning så jeg en plade med Benny Goodman, "Stardust". Jeg spurgte om jeg måtte høre den, og det lød spændende, og så tog jeg den med hjem. Og senere hørte min bror Kai den, og blev fuldstændig vild og sagde: "Jeg vil ha' en klarinet". Han vidste ikke, hvordan sådan en så ud, men han havde ørerne og kort efter købte han en klarinet og begyndte at øve sig på den. Det første nummer han prøvede at spille var "The Yellow Rose of Texas", og han blev fuldstændig blå i ansigtet af at spille på det her instrument. Og tre måneder efter lånte han mig penge, eller gav mig dem, til at købe min første jerntrompet. Jeg prøvede den allerede i musikforretningen, og husker, at jeg kunne spille de første strofer af "Basin Street Blues" uden nogensinde før at have haft sådan et apparat i hænderne. Og så fandt jeg ud af, at det ku' jeg gøre det der. Og så begyndte vi at øve os sammen.³³

De unge musikere begyndte at spille jazz per gehør uden elementær viden om noder og uden forudgående instrumentalundervisning. De har sikkert ikke været klar over, at netop denne musikalske praksis, gehørstraditionen, altid har været et grundvilkår for jazztraditionen og den allerbedste metode til at tilegne sig jazzens frasering og udtryk, dens særlige sprogtone.

For de enkelte personer i miljøet kunne det tage sig ud som lutter tilfældigheder, hvordan de blev grebet af jazz. For nogen var det en grammofonplade med Chris Barber, for andre naboen, der kom stikkende med en plade med Svend Asmussen, og for en tredje en koncert i Håndværkerforeningen,³⁴ men tilfældighederne fører sig selvfølgelig ind i et bredere billede af en ny generation af unge i 1950'erne, hvor den traditionelle jazzmusik blev et naturligt musikalsk omdrejningspunkt. Den blev i Danmark båret frem af kendte orkestre som Papa Bues Viking Jazz Band og senere Theis-Nyegaards Jazz Band, og ellers havde enhver større by og købstad sit eget trad-orkester. For krigsgenerationens unge blev 1950'erne et tiår i jazzklubbernes tegn.³⁵

Ved åbningsarrangementet i Restaurant Paafuglen mødte 350 unge op. Inden for et halvt år var der 500 medlemmer i jazzklubben, og i de gode år i første halvdel af 1960'erne talte den over 1.000 medlemmer. Når der var fuldt hus i barakken

³³ Kai Broberg: *Gabadela Jazzband – og andre Jazzfolk i Aalborg gennem mere end femogtyve år*, Munin 1986, s. 6.

³⁴ Pianisten Bjarne Jensen fortæller, at hans første jazzkoncert var koncerten med Cy Laurie i Håndværkerforeningen i 1953, men ellers var det naboen, der satte ham i gang ved at spille noget Svend Asmussen, Benny Goodman og så selvfølgelig Louis Armstrong for ham. Se Broberg: *Gabadela Jazzband*, s. 7-8.

³⁵ Se Olav Harsløf og Finn Slumstrup (red.): *Jazz i Danmark 1950-2010*, Politikens Forlag 2011, s. 43-48.

på Kong Christians Allé var der 200-300 unge mennesker. Da klubben startede i 1955-56, var initiativtagerne unge, der endnu gik i skole eller var i gang med en faglig uddannelse; der var en finsmed, en maler, en kemigraflærling, en litograf-lærling, to skoleelever og – ej at forglemme – inspektøren i boligselskabet. To af de senere bærende organisatoriske kræfter i klubben var revisor- og bankuddannede, gode faglige og liberale erhverv. Med tiden fik jazzklubben et nært samarbejde med elevforeningen på Aalborghus Statsgymnasium, som startede op i 1958 og undertiden holdt elev-arrangementer i barakken. En ny og voksende gruppe af gymnasieelever bidrog hermed til at øge publikumsgrundlaget for jazzen. De kom for at høre musik, danse og "socialisere". Talrige fotos fra klubarrangementer viser unge på dansegulvet med de frisurer og i det 'pæne' tøj, som hørte de tidlige tressere til, lyttende og diskuterende. Det sociale og fællesskabet var mindst lige så vigtigt som musikken. Kornettisten Trolle Henriksen oplevede det således:

"Det var jo mange gymnasieelever, der kom ude i Skovdalen. Det var ikke jazzmusikken, der trak dem, det var simpelthen det samvær der var, og det forum der var i Skovdalen. Det var ikke fordi de var specielt interesserede i om vi nu spillede "Wolverine Blues" eller et andet nummer. Men de skulle bare ud og danse."³⁶

Jazzklubben kom også til at danne ramme omkring et musikermiljø med massevis af amatørmusikere og orkestre, og de skarpe grænser mellem traditionelle og modernister, som kunne opleves andre steder, eksisterede ikke her. "Vi kom jo alle sammen fra Vejgaard", som det blev bemærket af en af de lokale. Musikere spillede med hinanden på kryds og tværs, og publikum kom til det hele. Efterhånden opstod nogle orkestre med forholdsvis stabile besætninger. Det før omtalte Gabadela, startet i 1961, blev det ene af byens førende traditionelle orkestre. Senere kom Trolle Behrens Wolverines til og Lime River Jazz Band, der blev gendannet i 1970'erne efter nogle års pause og stadig spiller den dag i dag.

De lokale amatørbands satte deres præg på klubben, udenbys orkestre blev hentet ind, når lejlighed bød sig, også kendte navne fra København spillede i East Park, Jesper Thilo, Birgit Brüel og mange flere, og højdepunkterne var store amerikanske navne som Dexter Gordon, Ben Webster, Art Farmer, Lee Konitz m.fl. Især en aften med legendariske Earl Hines i april 1965 blev husket. Hines blev hentet og kørt ud til barakken, der henlå i bælgravende mørke. Muligvis har gamle "Fatha" Hines for en stund overvejet, hvad han mon havde kastet sig ud i, men da dørene blev slået op, og han så den tætpakkede sal og ikke mindst det til lejligheden anskaffede sorte Hornung & Møller flygel, så lyste han op og gav de fremmødte en uforglemmelig aften, som de stadig taler om i Aalborg. Som det ofte var tilfældet, når store solister gæstede klubben, blev han akkompagneret af to lokale musikere, Morten Hansen og Jørgen Kureer på hhv. bas og trommer. For de lokale musikere kom de mange møder med store solister, hvad enten det drejede sig om

³⁶ Fra symposium om lokaljazzen på Center for Dansk Jazzhistorie 11.2.2011.

historisk jazz eller mere moderne toner, til at stå som skelsættende begivenheder i deres musikalske karrierer, musikalske møder som gav et løft til deres egen musikalske udvikling – Trolle Behrens spillede med Wild Bill Davison, Gabadela optrådte med Chris Barber, Jørn Særker akkompagnerede Dizzy Gillespie, Willy Moesgaard spillede ofte med Bent Jædig og Jesper Thilo og Søren Lundbye med James Moody – listen er lang.

East Park generationens orkestre blev aldrig professionelle musikere, og de fleste lærte aldrig at læse eller spille efter noder. Man lyttede til de nye (og gamle) grammofonplader, og hvis et orkester besluttede sig for at tage et nyt nummer på repertoire, blev det lyttet af fra pladen. Musikerne var amatører, og de blev gehørstraditionens seriøse forvaltere i de år. Bare det swingede – som Jørgen Hanefeldt-Møller siger i bogen om Gabadela:

... netop swinget er det interessante ved amatørjazzen. Jeg husker – med varme – en aften med Limeriver, hvor vi måtte spille "over tiden". Jubelen ville ingen ende tage. Det var denne blanding af god sound, god timing og drive tilsat den rette ånd, der gav swinget. Det er svært at forklare, men nemt at sanse, når man oplever det. Det er amatørens lod ikke at have tid til teknisk perfektion. Men at opleve jazzens kendetegn nummer ét – det swingende – kræver ikke teknik, men musikalitet. Her er amatøren lige med den professionelle.³⁷

Dette er vel det nærmeste, man kunne komme amatørens musikalske credo.

Endelig blev klubben også ramme om et mere lukket socialt miljø og et kunstnermiljø, som begge havde tilknytning til kredsen af amatørmusikere. "Jazzkredsen af 1962" havde nærmest karakter af en loge, hvis medlemmer i udgangspunktet var amatørmusikere, men som med tiden udvidedes til også at omfatte andre af generationens mere anarkistiske jazztilhængere. Jazzkredsens funktion var primært af social karakter med ugentlige mødeaftner samt drageflyvninger og pindspil-turneringer som faste årlige højdepunkter. Pianisten Jørn Særker Sørensen, bassisten Kaj Vestergaard, trommeslageren Thorvald Odgaard og multiinstrumentalisten Karsten Amstrup var del af dette sociale netværk, og sammen udgjorde de desuden kernen i kunstnergruppen "Sæhrimner", der udstillede i "Galleri Sleipner", og de tog senere initiativ til dannelsen af Kunstpavillonen i Søndergade 20. Disse sociale og kunstneriske sammenslutninger udgjorde en selvbestaltet og stabil ryggrad i det aalborgensiske jazzmiljø i de efterfølgende årtier, og det var herfra de mange nye initiativer kom, når jazzen i perioder blev klemmt i byens musikliv.

³⁷ Broberg: *Gabadela Jazzband*, s. 9.

FRA POPULÆRKULTUR TIL SUBKULTURER

Allerede fra slutningen af 1950'erne og starten af 1960'erne udfordredes jazzens status som ungdommens foretrukne populærmusik af først rock'n'roll og dernæst "pigtrådsmusikken", og jazz blev herefter del af et bredere defineret rytmisk musikmiljø i byen. Samtidig var der opbrud og omrokeringer i de rytmiske musikmiljøer, da der blev åbnet nye professionelle spillesteder og diskoteker. Jazzens miljøer blev også splittet op, efterhånden som nye musikergenerationer og nye jazzformer kom til.

Den gamle jazzklub lukkede ned i 1966, da Aalborg kommune opførte et kunstmuseum på grunden, hvor barakken lå. I ti år havde East Park været samlingssted for jazzmiljøet i Aalborg og mødested for nogle ungdomsårgange, der ville have et sted, hvor de kunne mødes, danse og diskutere. Jazzmiljøet var både et musikalsk og ungdomskulturelt miljø. Den position som populærmusik/-kultur blev nu overtaget af pigtrådsmusikken. Allerede et par år før jazzklubben lukkede, var der åbnet en 'Mælkepop' på Frederikstov i Aalborg, og det blev i sidste halvdel af tresserne et samlingssted for en ny beatgeneration. Her kunne de høre tidens populære orkestre – Peter Belli og Rivalerne, Defenders og hvad de ellers hed, samt utallige lokale orkestre. Tressernes unge greb den elektriske guitar, hvor halvtredsernes havde kastet sig over trompeten eller banjoen. Men jazzen forsvandt ikke, blot fordi den ikke længere havde samme kulturelle status som tidligere.

I første omgang forsøgte to af de aktive fra East Park at videreføre jazzmiljøet på det nye sted "Katten" ved Mølleplads. "Katten" åbnede samme år, som East Park lukkede, men var altså et diskotek og ikke en klub. I starten fungerede "Katten" både som et spillested for lokale musikere og et mødested for jazzpublikummet, men med tiden fik stedet snarere karakter af "burlesque restaurant", fortæller Frank Søndergaard, den ene af de to initiativtagere.³⁸ Dette førte til, at musikermiljøet kort tid efter tog initiativ til at genoplive klubmiljøet, og det skete i 1968 med oprettelsen af jazzklubben "Slotsgade 27". Som i andre danske byer blev der også i Aalborg åbnet et jazzhus, altså et værtshus/restaurant, som skulle være et spillested for jazz, drevet på kommercielle vilkår. I København blev det Montmartre, i Århus "Tagskægget", og i Aalborg kom det til at hedde "Jazzhus Louis", og det åbnede i Jomfru Ane Gade i 1972. I løbet af et par år udkonkurrerede "Louis" såvel jazzklubben som "Katten", og Louis blev 1970'ernes mest populære samlingssted for ungdommen i Aalborg. Men i takt med at de nye populærmusikformer – beat, folk, fusionsjazz, osv. – fandt vej til plakaten og vandt et nyt og større publikum, fadede stedets jazzprofil gradvist ud og ophørte reelt i starten af 1980'erne.

Det er ikke stedet her at følge den kringledede historie om jazzmiljøets veje efter lukningen af East Park. Blot et yderligere spillested fra 1970'ernes Aalborg skal

³⁸ Frank Søndergaard: "Katten" (manuskript).

nævnes, nemlig "Multi-Maren", der var et græsrodsinitiativ, styret af et kollektiv af musikere og andre entusiaster, der ville et brugerstyret spillested, der – som navnet angav – skulle være åben for alle former for rytmisk musik – folkemusik, rock, jazz, visesang m.m. Det kunne minde om Vestergade 58 i Århus eller "Huset" i Magstræde i København, men var måske mere konsekvent i sin insistens på at være et "multi-sted" for rytmisk musik af alle slags. Det vil ikke være forkert at se "Multi-Maren" som det logiske udslag af en udvikling i musikken, hvor de musikalske genrer i stigende grad blandedes – og blev til "fusionsmusik": jazz-rock, folk-rock, latin-jazz o.a.

Et sted som "Multi-Maren" var også udtryk for en ny generations ændrede identitet. I dele af 1970'erne-generationen var identiteten i langt højere grad knyttet til kollektivtanken og tidens store politiske spørgsmål, modstanden mod Vietnamkrigen, Fællesmarkedet, atomkraften, etc. Og tilsvarende var generationens musikalske præferencer mere bredtfavnende og udogmatisk, ligesom publikum problemfrit favnede forskellige musikformer fra indisk musik til folkemusik, psykedelisk rock og elektrificeret jazz – fra Ravi Shankar til Frank Zappa og Weather Report. Det var en ungdomsgeneration, der var født ind i velfærdssamfundet. Hvor man i den kreds af unge, som stiftede East Park i midten af 50'erne, mødte unge med faglige uddannelser, var der i 70'erne og 80'erne en langt større andel af unge uddannelsessøgende, både blandt publikum og musikere, og i en by som Aalborg var der blandt de udøvende jazzmusikere et betydeligt islæt af musikstuderende fra konservatoriet, universitetet og seminariet.

Jazzen og jazzmiljøet fortsatte, men nu under andre former. Det samlede miljø, der havde eksisteret fra midten af 1950'erne til midten af 1960'erne, blev splittet op, og fra slutningen af 1960'erne opstod et parallelløb mellem klubmiljøerne – som de ældre amatørmusikere forblev tilknyttet – og de nye spillesteder, der virkede på kommercielle vilkår. Det var spillesteder med hver sin musikprofil, "Jazzhus Louis" havde i starten en klar jazzprofil, "Multi-Maren" en klar profil som bredtfavnende rytmisk spillested, i 1980'erne blev "Musikcafé Rendez Vous" stedet med den mest progressive jazzprofil i Aalborg, men med den klare ændring, at jazzen her blev til et koncertfænomen, hvor yuppie-segmentet primært *lyttede* til musikken ved cafébordene.

Men 1980'erne markerede også en yderligere opdeling af jazzmiljøet mellem den ældre generation af amatørmusikere – som stadig spillede den traditionelle jazz – og de nye generationer af unge jazzmusikere. Den generation, der havde været teenagere i slutningen af 1950'erne, lyttede stadig til musikken fra dengang, og de musikere, der havde spillet "Do You Know What It Means To Miss New Orleans", spillede den stadig op gennem 1980'erne og 90'erne, men nu på andre spillesteder. Den traditionelle musiks udøvere og publikum blev klemt væk fra midtbyen og Jomfru Ane Gade af de nye generationer og deres musik. I stedet flyttede man væk fra centrum og fik sidst i 1980'erne og op igennem 90'erne et fast spillested ("Kompasset") i lystbådehavnen – hvor man samledes til "frokostjazz" om

lørdagen – og ellers spillede til private fester. Under de årlige jazzfestivaler, som startede i Aalborg i slutningen af 1980'erne, dukkede de frem fra subkulturens scener og spillede på byens torve og pladser; og så gendannede de i 1989 deres egen jazzklub, "Club Satchmo", som sørgede for at skaffe udenbys og udenlandske orkestre til Aalborg. Endelig begyndte de traditionelle orkestre 15 år senere at opsøge deres gamle publikum på byens plejehjem og ældrecentre. Trods lakuner gennem årene har klubformen været uløseligt forbundet med den traditionelle jazz som musikalsk, socialt og kulturelt fænomen.

Efter dens populærmusikalske højdepunkt i slutningen af halvtredserne er jazzen og dets publikum således blevet splittet op i flere musikalske subkulturer, som ikke har meget med hinanden at gøre, men lever af og med hver sine generationer af musikere og publikum. Mange beretninger fortæller ligefrem om vandtætte skotter mellem de forskellige subkulturer og deres musik, som dengang pianisten i Limeriver, Knud Lauridsen, med et par venner fra den traditionelle lejr tog til koncert for at høre nogle af de lokale bebop-musikere. Alt gik godt, indtil Knud og vennerne begyndte at føre længere samtaler, alt imens musikken spillede. Sådan var man vant til det i trad-miljøet, men dette gik dårligt i spænd med den moderne jazz og dens publikum, hvor den sociale praksis var koncertens med et andægtigt lyttende publikum. Knud og hans tradvenner måtte forlade koncerten i utide for ikke at komme i korporligt klammeri.

KONKLUSIONER

Med denne artikel har vi forsøgt at anskue fænomenet jazz og jazzens spredningsveje ud fra en lokal synsvinkel. Vi har redegjort for, hvordan jazzen kom til byen, og hvordan det aalborgensiske publikum og musikerne tog musikken til sig. Vores arbejdshypotese var, at selvom jazzen kom til Aalborg bl.a. via plader og koncertbesøg, så fandt jazzen altid sin egen musikalske form og særlige kulturelle betydning på lokalsamfundets præmisser.

Det er vores opfattelse, at *jazzens spredningsveje* har været mere "tilfældige" og kringlede end det oftest fremgår af den jazzhistoriske litteratur, og at de lokale forudsætninger for at modtage musikken har været helt afgørende. Aalborg-eksemplet, som vi har set på i denne artikel, vidner om andre og ofte mere direkte forbindelser, som i tilfældet med Ole Bendtzen. Et andet eksempel var AFN, de amerikanske styrkers radio i Tyskland efter 1945, og den betydning stationen fik for den unge efterkrigsgeneration i Aalborg.³⁹ Der er dog ingen tvivl om, at fonogrammet blev den vigtigste del af spredningshistorien fra midt-1950'erne, først i form af 78'eren og EP'en, siden med LP'en og CD'en.

³⁹ Først et tiår senere fik jazzformidlingen plads i Statsradiofonien, som herefter blev en vigtig platform for jazzen, bl.a. med nyhedsformidling og oplysende programmer, læs herom i Tore Mortensen: *Fortællinger om jazzen, dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR.*, Center for Dansk Jazzhistorie og Aalborg Universitetsforlag 2010.

Af størst betydning for musikerne var måske det direkte møde med den gæstende jazzmusiker, som ofte blev igangsættende for vordende musikere, og som utallige oplevede som en nærmest religiøs vækkelse. Vi har indsamlet flere beretninger om de lokales møde med de store navne, Don Redman, Louis Armstrong, Albert Nicholas, Earl Hines, Ben Webster osv., og mange aalborgensiske amatør-musikere, traditionelle som moderne, kom selv til at optræde med deres idoler ved senere lejligheder. Sammenspillet med professionelle jazzmusikere var en vigtig musikalsk læreproces og kilde til inspiration for lokale musikere. Sådan havde det været lige siden de løse jamsessions i 1930'erne, og sådan er det stadig i dag.

Aalborg-eksemplet belyser også den anden side af spredningsprocessen, nemlig receptionen og modtagernes forudsætninger for at tage den nye musik til sig og popularisere den i forhold til det lokale miljø. Som Bruce Johnson udtrykte det: Jazzen "genforhandlede" under påvirkning af de lokale forudsætninger som led i den transnationale udbredelse.

Anskues jazzen som en *musikalsk praksis*, er det netop jamsessionen og improvisationen, der udgør selve kernen i dens egenart som en musikalsk gehørstradition. Når jazz i begyndelsen var en del af underholdnings- og dansemusikken, var der et modsætningsforhold mellem disse to musikformer; underholdningsmusikken spillede af professionelle musikere, dvs. efter noder, mens jazzudøvelse per gehør fortrinsvis var et anliggende for amatørerne. Kun under halvprivate former kunne amatører og professionelle udøve jazzen sammen.

Det var den store ungdomsgeneration – "gør det selv"-generationen fra midt 1950'erne til midt 1960'erne – der overvandt denne konflikt. Man organiserede sig i et klubmiljø, der dannede ramme om amatørmusikken. De unge lærte jazzen ved at lytte til grammofonplader og spille med koryfæerne, når de kom til byen. Klubmiljøet kunne mønstre utallige udøvere af især den traditionelle, men også den moderne jazz, og alle disse musikere ernærede sig gennem årene ved andet arbejde og forblev amatører.

Fra midt 1960'erne og frem var det fortsat amatørorkestre, der prægede byens musikliv, og byens musikuddannelser (universitetet, konservatoriet og seminariet) skabte nye generationer af (amatør-)musikere, hvoraf enkelte senere blev professionelle. Byens forskellige bigbands opstod omkring disse musikuddannelser, og også disse blev en vigtig platform for nye generationer af jazzmusikere.

Selv om vi i vores fremstilling har sondret mellem jazzen som musik og som kultur, har det været vores overordnede opfattelse, at den som fænomen eksisterer både som musikalsk og social praksis, og at den skal forstås ud fra denne dobbelthed. Som populærmusik var jazzens funktionalitet overvejende knyttet til dansen, både i de første årtier, hvor den var en integreret del af underholdningsmusikken på byens danserestauranter, og også da den fik sit folkelige genembrud i 1950'erne. I 1950'ernes selvorganiserede klubmiljø var der tillige en anderledes stærk sammenhæng i jazzkulturen, her var nemlig den musikalske og sociale praksis to sammenhængende sider af jazzen som populærmusik, ligesom

vi kan tale om et identitetsmæssigt fællesskab mellem jazzens udøvere og dens publikum.

Dette klubmiljø blev fastholdt op gennem 1970'erne og helt frem til i dag, hvilket fortrinsvis har været et generationsspørgsmål. For nogle af denne generations musikere blev New Orleans på det nærmeste en livsstil, man spillede – og spiller stadig - til street parades, begravelser og brunch-arrangementer som i New Orleans. Mange har besøgt jazzens Mekka, New Orleans, nogle endog flere gange; musikerne har spillet i New Orleans, studeret byens historie og arrangeret støttekoncerter til fordel for ofrene efter orkanen Catarina. Og publikum er fortsat det samme i dag som dengang, New Orleans jazzen er blevet en hel generations musikkultur.

Vi har sideløbende kunnet iagttage en gradvis ændring af jazzens kulturelle status fra midt-1950'erne, hvor den igen blev en del af det offentlige musikliv. Den revival-jazz, som blev populær efter 1945, havde ikke den samme glans af modernitet over sig som jazzen havde før krigen, og som den moderne jazz fortsat havde i efterkrigsårene. Men den havde en oprørskhed, den repræsenterede et brud med stive borgerlige normer og konventioner. Det var normbrydende, når "Det var på Frederiksberg" blev peppet op og udsat for et traditionelt jazzorkester. Efterfølgende – fra midt-1960'erne – blev der spillet jazz på professionelle spillesteder som ungdommens "gå-i-byen-musik", men nu som del af et bredere defineret rytmisk musikmiljø. Med årene blev jazz i højere grad en koncert-/lyttemusik – ligesom rock i øvrigt også blev lyttemusik. Jazzkoncerter blev lanceret som 'seriøse' arrangementer på linje med klassiske symfonikoncerter, en tendens som forstærkedes de følgende årtier på "Skråen" og de mange udendørs musikscener, som opstod med de årligt tilbagevendende jazzfestivaler. Med denne ændrede kulturelle praksis skete der også en ændring i jazzens sociale praksis, hvor man i højere grad var sammen om at lytte til musikken i det sociale fællesskab, som var knyttet til cafékulturen og koncertscenen.

Vi har benyttet termen *biotop* – som en samlende metafor for kulturlivets vækstbetingelser i en særlig lokalitet; vi sigter hermed til et afgrænset sæt af økonomisk-politiske, sociale og demografiske forudsætninger for et særligt kulturelt og musikalsk liv. I 1950'erne var det industribyens selvbevidste identitet, hvor kultur i det regerende politiske lederskabs selvforståelse primært var aktiviteter som sport, kolonihaver og folkebiblioteker og måske et byorkester. En af styrkerne ved det ungdomsmiljø, som blev bygget op fra midten af 1950'erne, var ganske enkelt, at det var organiseret af de unge selv, og at det var ramme om både en musikalsk og en social praksis. Vækstbetingelserne ændrede sig i 1970'erne og 80'erne, hvor gymnasieungdommen og uddannelsessøgende på universitetet, seminarieret o.a. begyndte at fylde meget mere i byens sociale liv. 70'er-ungdommen definerede en ny og anderledes identitet end 50'ernes og 60'ernes, langt mere politisk og eksperimenterende; nok var 50'er-generationen fortrolig med alkohol, men ikke stoffer og mærkelige urter. Den kulturelle prægning fra ungdomsårene

blev hængende ved både East Park-generationen og den generation, der fulgte efter. For både den tidlige generation af unge og efterfølgerne i 1970'erne og 80'erne var der tale om generationsbetingede identiteter, i hvilken musik indtog en helt central rolle, både som ramme omkring det sociale liv og som en vigtig identitets-skabende faktor; og selv om de nok eksisterede samtidigt, var der tale om socialt og kulturelt klart adskilte miljøer.

Biotopen som metafor giver således en forståelse af de forskellige jazzmiljøer som dynamiske fænomener i stadig forandring. Hver ungdomsgeneration kastede sig over tidens nye jazzrytmer og jazzformer, mødtes i egne miljøer og fandt selv deres sociale rammer for musikken. De enkelte generationers musikere og fans har fastholdt deres foretrukne jazzstil i de efterfølgende årtier, mens de fysiske miljøer og sociale rammer omkring jazzudfoldelsen jævnligt ændrede sig, enten som et resultat af den indbyrdes konkurrence mellem generationerne, eller i takt med at generationer ændrede deres musikforbrug med nye "gå i byen"-vaner.

I denne artikel har vi argumenteret for, at jazzen ikke blot var en amerikansk musik, der blev ført over Atlanten og derefter gjort populær af danske musikere. Vi har vist hvorledes den etablerede sig og slog rod i lokalsamfundet på musikernes og publikums egne sociale og kulturelle præmisser, dels inspireret af det direkte møde med amerikanske musikere, dels via de globale massemedieringer. Således har vi konstateret, at Aalborg-jazzen er at betragte som et *dansk* kultur-fænomen, lige så dansk som Erik Ballings TV-serier og filmene med Olsen-Banden, hvis kendingsmelodi i øvrigt blev komponeret af Bent Fabricius Bjerre og indspillet af Papa Bues Viking Jazz Band i 1968.

KNUD KNUDSEN

LEKTOR

HISTORIESTUDIET

INSTITUT FOR KULTUR OG GLOBALE STUDIER

AALBORG UNIVERSITET

TORE MORTENSEN

LEKTOR

CENTER FOR DANSK JAZZHISTORIE

INSTITUT FOR KULTUR OG GLOBALE STUDIER

AALBORG UNIVERSITET

ABSTRACT**Jazz as Transnational Popular Culture:
The Perspective of a Local Biotope**

In the article, we explore the “diaspora of jazz”. The empirical foundation is our study of the development of jazz in the provincial town of Aalborg. The article takes its theoretical inspiration from Bruce Johnson’s critique of traditional historiography of jazz, portraying it solely as a history of the musical development of jazz. The argument is that jazz should not only be seen as a musical practice but also as a social and a cultural practice. Jazz was played in Aalborg from the early 1920s but didn’t receive its popular breakthrough until the mid-1950s. The general argument is that jazz in the 1950s represented a distinct musical practice – autodidact musicians learning the new music by listening to records, “do-it-yourself” in the words of Eric Hobsbawm, but that the social practice (jazz dancing) and the cultural practice (the self-organized club milieu) were just as important aspects of the break-through of jazz as popular music and culture. The traditional jazz (dixieland) remains to this day the favorite musical culture of the generation of the 1950s, when new generations in the 1960s and later turned to rock’n’roll, beat, folk or fusion music styles. Finally, we look at the channels of musical dissemination, being more “irregular” and intertwined than what is generally depicted in jazz literature.