

Keith Jarretts solokoncerter

den klingende proces og det fortløbende NU

En undersøgelse af hvordan Keith Jarretts æstetik, koncept og tilgangsvinkel afspejler sig i de improviserede solokoncerter med specielt fokus på Kyoto-koncerten



Svend Seegert 840311

Vejleder: Pia Rasmussen

Musikvidenskabeligt Institut

Aarhus Universitet, 2009

Indholdsfortegnelse

1. Indledning

<u>Emnevalg</u>	5
<u>Improvisation og etableringen af en ny forskningstradition</u>	7
<u>Specialets struktur</u>	8

2. Om improvisation og musik

<u>Improvisation, generelle træk</u>	11
<u>Improvisation i musik</u>	
<u>Rammer</u>	13
<u>Roller</u>	13
<u>Notationens rolle</u>	14
<u>Improvisation og komposition – et kontinuum</u>	15
<u>Fra den ene side: Komposition/improvisation</u>	15
<u>Fra den anden side: Improvisation/komposition</u>	18
<u>Diskurs, kreativitet og den kreative proces</u>	22
<u>Publikum og improvisator</u>	24

3. Kort biografi

<u>Indledning</u>	27
<u>Opvækst og tidlige år</u>	28
<u>Solokoncerter, Manfred Eicher og ECM</u>	29
<u>En karriere med flere lag</u>	29

4. Tilgang og koncept

<u>Æstetik og ritual</u>	30
<u>Keith Jarretts kreative proces</u>	34
<u>Hvad er meningen?</u>	39

5. Musikalske strategier

<u>Musikalske referencepunkter og Jarretts gestaltteknik</u>	42
<u>Vokabularium</u>	44

<u>Stilarter</u>	45
6. <u>Den klingende proces – solokoncerterne generelt</u>	48
<u>Spænding og forløsning, det flydende landskab</u>	49
<u>Pianisten</u>	50
<u>Ekstasen og det kropslige element</u>	56
<u>Problematikker</u>	59
<u>Skeptikere</u>	60
 <u>Intermezzo – analyseapparater</u>	
<u>Om traditionel analyse og soloimprovisation</u>	62
<u>Om transskriptionen af Kyoto koncerten</u>	63
<u>Om det grafiske billede af Kyoto koncerten</u>	64
 7. <u>Den klingende proces – Kyoto</u>	
<u>Sun Bear Concerts</u>	68
<u>Kyoto, introduktion</u>	68
<u>Kyoto, en kort genfortælling</u>	69
<u>Kyoto, analyse med fokus på 3 udvalgte steder</u>	72
<u>Fokus 1</u>	72
<u>Fokus 2</u>	79
<u>Fokus 3</u>	84
<u>Kyoto, et grafisk billede</u>	91
<u>Udvidet signaturforklaring</u>	91
<u>Hvad billedet viser</u>	92
<u>Volumen</u>	92
<u>Tonalitet</u>	93
<u>Puls</u>	93
<u>Gestalter</u>	93
<u>Stilarter</u>	94
<u>Sang og støn, ekstatiske træk</u>	95
<u>Substans</u>	96
<u>Inspiration</u>	97

<u>Det grafiske billede, en afrunding</u>	99
---	----

8. Opsamling og perspektivering

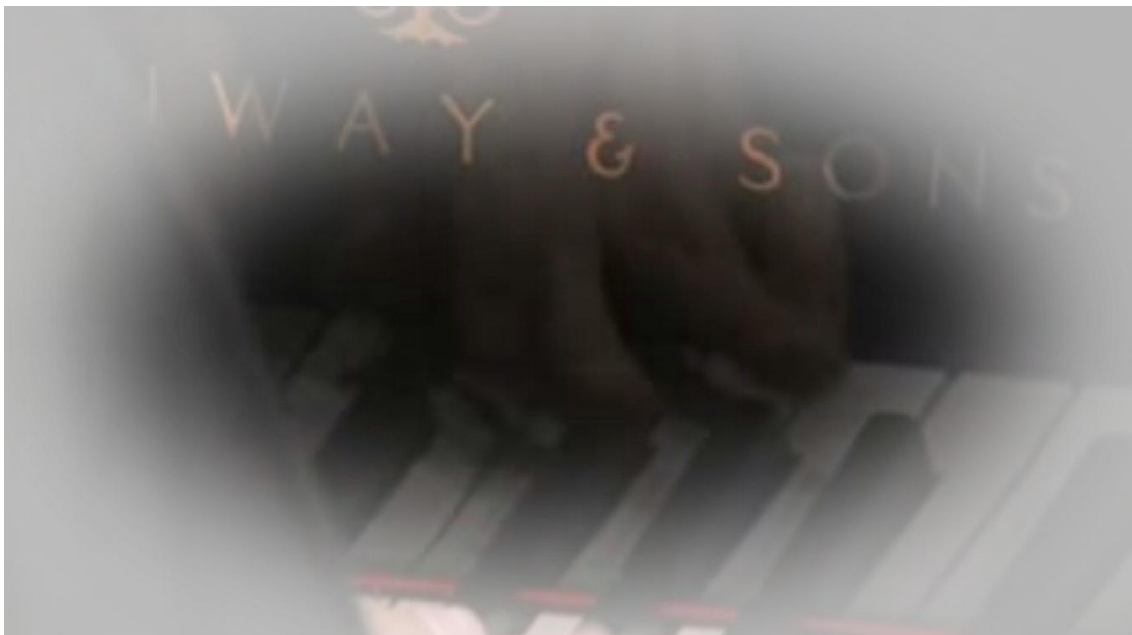
<u>Koncept og mening</u>	99
<u>Rammer</u>	101
<u>Det grafiske billede</u>	102
<u>Quo vadis</u>	103
<u>Det store billede</u>	104
<u>Slutbemærkning</u>	105

Materialer

Litteratur	106
Musik og andet kildestof	108

Appendiks

- Samlet ”rå-analyse” af Kyoto
- Transskriptioner af de tre fokuspunkter, samt af starten på Part 2, S. Seegert 2009
- CD med Kyoto



fra Tokyo 2002, billedbehandling: Svend Seegert

Keith Jarretts solokoncerter

den klingende proces og det fortløbende NU

En undersøgelse af hvordan Keith Jarretts æstetik, koncept og tilgangsvinkel afspejles i de improviserede solokoncerter med specielt fokus på Kyoto-koncerten

1. Indledning

Emnevalg

Fra første gang jeg hørte Keith Jarrett som improviserende solopianist, har jeg været fascineret af hans lyd, touch og melodiske flair. Det var fra starten især hans måde at spille gospel, blues og jazzballader der fængede. Det komplementærritmiske sammenspil mellem venstre og højre hånd, og en dermed forbundet evne til at få musikken til at gynge, har lige som hans country inspirerede triller og forsiringer været ting, som jeg har været meget inspireret af som pianist.

Et andet, og i forhold til emnevalg lige så vigtigt aspekt er, at Keith Jarretts solokoncerter i konceptet er totalt improviserede, og som sådan kan ses som et gennemført og på mange måder kompromisløst udtryk for kreativitet. Dette især da Jarrett i sin tilgang, selvforståelse og metodik i dette total-improvisations koncept er seriøs og konsekvent, i en grad der er usædvanlig. Specialeemnet er således ikke kun et resultat af interesse for Keith Jarrett som pianist, men også et udtryk for en interesse for improvisation forstået både som begreb og foreteelse, - en interesse der er tæt forbundet med mit virke som musiker og komponist.

Jeg vil i specialet kigge på Jarretts overordnede tilgang til improvisation, herunder hans selvforståelse og syn på egen rolle i processen, og også give et analyserende bud på hans metodik, når ”klaveret spiller” i det virkelige liv. Jarretts overordnede tilgang til sit eget koncept og til at improvisere er vigtig, dels fordi denne tilgang afspejler sig i den klingende musik, og dels fordi den er en vigtig del af forudsætningerne for at forstå hvad der er egentlig er på spil i en solokonzert.

Alt dette forudsætter, at nogle grundlæggende principper for improvisation både generelt og i musik er blevet sat på plads, og dette sker i kapitel 2. Et kernepunkt er, at al improvisation behøver en ramme, et *point of departure*, ligesom leg behøver regler og rammer.

Så hvordan formår Jarrett i sin improviserende kreative proces at være både bold og bane, eller billede og ramme om man vil?

Det vil indgå som en vigtig tese, at Jarrett ikke bare spiller ex nihili, ”ud i det blå”, eller ”finder på” uden at have et rum, en umiddelbar *sammenhæng*. Denne sammenhæng, og referenceramme, gestaltes i Jarretts improvisatoriske proces hovedsageligt af noget jeg i specialet har valgt at kalde *gestalter*. Det kunne også kaldes ”en form” eller ”noget der får betydning”, og disse gestalter fungerer som Jarretts kompas under en solokonzert.

Bemærk at disse gestalter, skabes og opstår *i processen*, og pr definition ikke er noget Jarrett har med hjemmefra, i form af materiale som han har øvet på eller bare tænkt på i forvejen. Jarrett har faktisk som hovedregel at gå på scenen tom. Dette ambitiøse koncept er blevet set som et Tabula Rasa koncept, hvilket Jarrett dog, så vidt jeg ved, aldrig selv har kaldt det. At der både ligger vanskeligheder og paradokser gemt i denne tilgang er evident, og dem vil jeg også kigge på.

Det kunne være fristende at kaste et musikhistorisk overblik på improvisation forstået som gennemdefineret og praktiseret musikalsk håndværk. Dette vil jeg dog i hovedsagen lade ligge, da det i sig selv er et uhyre omfattende emne. Hver musikkultur har og har haft sine egne musikalske og ind imellem udenoms-musikalske normer og regelsæt og af disse regelsæt udsprungne ”lærebøger” – skrevne eller blot praktiserede - om improvisation, som hver især kunne være et studium værd.

Det improvisatoriske håndværk er dog uundgåeligt at komme ind på, da dette begreb i udstrakt grad handler om hvilke rammer og metodikker der er i spil. Det er derfor også uundgåeligt, at jeg som ovenfor beskrevet kommer ind på områder, der kan defineres som ”Jarretts håndværk”.

Det er dog vigtigt, at Jarretts tilgang til improvisation, og hans selvforståelse som improvisator absolut ikke kun er håndværks-defineret, snarere tværtimod. Dette som sagt ikke fordi Jarrett ikke har sine metodikker, hvilket han efterviseligt har, men fordi en vigtig del af Jarretts proces handler om ekstase og proces-fokusering. Jarrett har flere gange sagt at hans solokoncerter handler om andet og mere end musik, og hans erklærede inspiration af den græsk-armenske mystiker og filosof Gurdieff (1866-1949) hvis mål kort karakteriseret var at berige den vesteuropæiske kultur og tænkemåde med stof fra gamle østlige religioner og dertil knyttede dybder er åbenlys i denne sammenhæng. Soloimprovisation i musik, set i et historisk lys, udgør i sig selv et yderst bredt emne, og jeg har derfor valgt hovedsageligt at benytte dette emne, denne vinkel om man vil, som referenceramme til det der er mit overordnede fokus, nemlig Keith Jarretts solokoncerter og den dermed forbundne proces.

Improvisation og etableringen af en ny forskningstradition

Der har i de senere år været en stærkt øget fokusering på forskning og æstetisk (ny)tænkning i forbindelse med kreativitet, improvisation – musikalsk og i andre sammenhænge. Dette til trods ("stærkt øget" fra næsten ingenting) lader det stadig til at normalen er at betone hvor ny og på mange måder stadig søgende og tøvende denne forskning er. En væsentlig del af denne traditionsetablerende forskning har på sin vis handlet om ikke at sige noget forkert, og gennem analyse, neuropsykologiske målinger og modeller at vise noget, som i hvert fald den improviserende musiker godt vidste i forvejen, men ville have brugt et andet sprog til at ville forklare, et sprog der i højere grad afspejler hvordan processen opleves eller føles.

Dette er jo ikke i sig selv diskvalificerende for den akademiske tilgangsvinkel, og i dette tilfælde jo altså nærmest tværtimod. Desuden synes der, at være øget fokus på at inddrage udsagn fra personer der har *deltaget* i de pågældende processer eksemplificeret i bl.a. Paul F. Berliners "Thinking in Jazz" 1994, såvel som Ingrid Monsons "Saying Something" fra 1996 og der synes ligeledes at være en stadig øget åbenhed for at kigge tværfagligt på begreber som improvisation og kreativitet som R. Keith Sawyer gør, ved at drage improvisatoriske paralleller ind fra både "det virkelige liv" og andre kunstarter, bl.a. improviserende teater. Disse indfaldsvinkler kommer også i spil i dette speciale. Dette forekommer mig at være yderst relevant, også da disse processer i høj grad foregår på

planer der både fordrer og fostrer ordbilleder og paralleller, da de er vanskelige eller umulige at kredse akademisk entydigt ind.

Disse lidt generaliserende linier er således ment som en skitsering af baggrunden for arten af de udefra kommende bidrag og beskrivelser af både det at improvisere og komponere, og af den kreative proces. Nærværende speciale med andre ord skrevet med en akademisk tilgangsvinkel med de behørig akademiske hensyn, og men måske i højere grad end normalt også baseret på egen indsigt, såvel som indsigt og udsagn fra andre improviserende musikere, herunder selvfølgelig Keith Jarrett selv. Det er øvrigt på sin plads at fastslå, at jeg langt ad vejen er *med* Jarrett i hans projekt, og at jeg ikke er på linie med de kritikere og musikskribenter, der fra tid til anden har draget tvivl om hans grundlæggende hæderlighed og integritet som improviserende musiker. Så selv om specialet på mange måder adskiller Jarretts koncept, og holder metodikker og musikalske substanser frem i et analyserende lys, har det været vigtigt for mig at sætte tingene sammen igen, både for at holde det der er Jarretts sigte indenfor synsvidde, og fordi specialet er en indkredsning af en proces, der i høj grad handler om det modsatte af bevidst analyse og objektivering.

Specialets hovedærinde er, med de ovennævnte vilkår in mente, at undersøge hvordan Keith Jarretts æstetik, koncept og tilgangsvinkel afspejles i de improviserede solokoncerter med specielt fokus på Kyoto-koncerten, og herunder hvordan Jarrett i den improvisatoriske proces formår at gestalte sine egne rammer, - at være både bold og bane.

Specialets struktur

Kapitel 1, Indledning

Indledningen indeholder, udover den ovenstående beskrivelse og indkredsning af emnevalg, nærværende oversigt over specialets emner og opbygning.

Kapitel 2, Om improvisation og improvisation i musik

Indledes med en præsentation af begrebet improvisation, og en introduktion til et vigtigt aspekt: Forholdet mellem leg/improvisation og rammer/regler.

Herefter handler kapitlet om improvisation i musik angrebet ud fra forskellige vinkler, der alle har relevans til solokoncertkonceptet. Vigtigt i denne forbindelse er forholdet mellem komposition og improvisation. Derefter tages der en nødvendig diskurs omkring begreberne ”kreativitet” og ”den kreative proces” og kapitlet rundes af med en karakteristik af forholdet mellem performer og publikum.

Kapitel 3, En kort biografi

Pr definition har Jarrett ikke nogen musikalske ideer eller skitser med på scenen i en solokoncert. Men han har sine forudsætninger, en musikalsk baggrund, og derfor indeholder kapitlet en kort Jarrett biografi, hvis hovedformål er at give et billede af disse forudsætninger.

Kapitel 4, Keith Jarretts koncept og tilgangsvinkel

Kapitlet indeholder en fokusering på Jarretts tilgangsvinkel til det at improvisere, og beskæftiger sig herunder med æstetik og ritual. Kapitlet indeholder en beskrivelse af Jarretts kreative proces, hvordan han forsøger at holde den fri for kompromisser, samt en relativisering af Jarretts projekt i forhold til R. Keith Sawyers definitioner omkring kreativitet og den kreative proces.

Kapitel 5, Musikalske strategier

En beskrivelse af hvordan den ovenfor nævnte tilgangsvinkel afspejler sig i de metoder/teknikker Jarrett benytter sig af undervejs i processen. Kapitlet behandler og præciserer den allerede nævnte term ”*gestalt*” som spiller en central rolle i hvordan Jarrett opererer, når han både ”er billede og ramme”. Jeg vil desuden berøre begrebet vokabularium, da dette ofte har været anvendt i forbindelse med analyser af musikeres måde at improvisere på. Slutteligt beskæftiger jeg mig med Jarretts stilpluralisme, og kigger på hvilken rolle disse stilarter og stilarsskift har i processen.

Kapitel 6, Den klingende proces - Solokoncerterne generelt

Jeg beskæftiger mig her med hvordan Jarretts koncept og dermed forbundne proces klinger i det virkelige liv. Om hvordan solokoncerterne opleves af publikum. Dette efterfølges af en fokusering på Jarrett som pianist - generelle træk, præferencer og forudsætninger. Næste punkt er en indkredsning af det fysiske element og den overordnede søgen mod ekstase.

Jeg vil slutteligt berøre og opsummere nogle overordnede problematikker der følger med i kølvandet på hans koncept, og bl.a. beskæftige mig med Jarretts integritet som improvisator.

Intermezzo – analyseapparater.

Kapitlet indledes med en nødvendig diskussion af traditionel musikanalyse og dens berettigelse i forhold til soloimprovisation. Dernæst kredses om problematikker i forbindelse med transskription af improviseret materiale, både generelt og specifikt. Specifikt, da jeg i min analyse af Kyoto koncerten udelukkende anvender mine egne transskriptioner. Kapitlet slutes af med metodiske overvejelser omkring de parametre, jeg har valgt at vise i de grafiske afbildninger af Kyoto koncerten.

Kapitel 7, Den klingende proces – Kyoto koncerten.

Indleder med en introduktion til Sun Bear Concerts, som Kyoto koncerten er en del af. Efter en kort genfortælling af koncertens dynamiske og udtryksmæssige forløb, følger en analyse med fokus på tre forskellige passager i koncerten, der tilsammen giver et repræsentativt billede af Jarretts proces, og hvordan han ”gør” i løbet af denne solokonzert. Dette følges op og illustreres af en grafisk afbildning af koncertens forløb. Dette billede fungerer dels som en grafisk opsamling og perspektivering af resultater fra den musikanalytiske gennemgang, men rummer også enkelte parametre af mere oplevelsesorienteret og alternativ subjektiv karakter.

Kapitel 8 Opsamling og perspektivering

Trådende fra specialets forskellige dele samles, og jeg genopridser hvordan Jarretts teori, koncept, og total-improvisationens grundvilkår, går i spænd med og influerer på hans metodik i den improvisatoriske proces. Jeg vil her også give et bud på hvad de næste punkter kunne være, og give et bud på i hvilke sammenhænge de i specialet anvendte metoder ellers kan anvendes. Jeg vil også kort berøre Jarretts indplacering i det 20. århundredes musik og kulturliv.

2. Om improvisation og improvisation i musik

Improvisation – generelle træk

Det er leg, det er alvor, det er her og nu, det er et nøgleelement i den kreative proces. Nogle er gode til det, andre har glemt hvad det handler om, nogen ved hvad det handler om uden at være gode til det, og andre er gode til det uden at kunne formulere ret meget om det. Evnen til at improvisere er en essentiel del af det, der gør mennesket til menneske, da den er grobund for nye tanker og handlemåder og dermed ny indsigt og udvikling.

Begrebet improvisation kan, som nedenstående citater er et vilkårligt og ret tørt eksempel på, slås op i en fremmedordbog.

” **improvisere** (se improvisation) digte, komponere o.l. på stående fod, uforberedt; lave noget på stående fod af forhåndenværende materiale, med forhåndenværende redskaber....”

” **improvisation** –en, -er (fra ital. *improvvisazione*, til *improvvisare* improvisere, af *improvviso* uforberedt, pludselig, lat. *improvisus* uforudset, in- 1 + pp af *providere* forudse) det at improvisere; det improviserede; **improvisator** –en, .. ’torer den der kan improvisere; **improvisatorisk** uden forberedelse, uden længere overvejelse;”

(Gyldendals fremmedordbog)

Selv om man med lidt indlevelse godt kan sætte disse ret barberede definitioner ind i forskellige forståelsesrammer, vil jeg benytte lejligheden til kort at berøre nogle essentielle og i virkeligheden grundlæggende sider af hvad improvisation handler om, og hvad der kræves for, at den i det hele taget kan ”handle”.

Begreberne kreativitet og improvisation er som sagt tæt forbundne. Improvisation er en proces. Jeg vil starte med at ridse nogle helt generelle men vigtige aspekter op i denne proces, og efterfølgende gå mere i dybden når det handler om improvisation i musik. Al improvisation har og behøver et udgangspunkt, nogle på forhånd givne eller vedtagne betingelser. Disse betingelser, er udgangspunktet hvorfra improvisationen kan starte,

rammen om det der skal ske. En proces hvor improvisation er et nøgleord, er leg, og for anskuelighedens skyld vil jeg holde lidt fast i denne parallel. Hvad enten det er leg - i skolegården, på en fodboldbane eller i et øverum (to play music!) - eller alvor fra det virkelige liv er der nogle rammer man forholder sig til. Der er regler på fodboldbanen, i samfundet, i musikudøvelsen, som man forholder sig til, også når man afprøver dem, eller evt. overskrider dem. Inden for rammerne er alt i princippet tilladt, vel at mærke så længe det holder sig "inde på banen". Hvis banen viser sig at være for lille eller snæver, kan man evt. prøve at omdefinere den eller finde en ny. Men at den er vigtig, er åbenlyst, og hvis man spiller/improviserer flere på en gang er konsensus, enighed om rammer og referencer, med andre ord *regler* af største vigtighed. Hvis disse overskrides, uden at denne overskridelse er en del af rammen, skaber det usikkerhed om konsensus, og legen vil sandsynligvis gå i stykker. Der kan også ske det, at legen transformerer sig, bliver til noget andet, men dette vil igen som oftest være ledsaget af en (ny)definering af rammerne. Torben Hangaard Rasmussen beskriver i sin bog "Orden og Kaos" omhandlende elementære grundkræfter i leg, hvordan leg og spil kan være forskellige i deres grad af organisering og regelbundethed, spændende fra de regelbundne, gemmeleg, ståtrold etc., til f. eks rollelege, hvor far mor og børn der via hurtige scenskift pludselig er blevet til to cirkusprinsesser. Fælles er dog behovet for en fælles referenceramme, hvorfra eller hvori tingene kan udvikle sig.

I forlængelse af ovenstående eksempel, kan det være illustrativt at inddrage R. Keith Sawyers artikel "Improvisation and the Creative Proces: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity", som jeg vil henføre til flere gange i specialet. Sawyer viser med et eksempel fra improviseret teater, hvordan den essentielle første "thing to do" er at definere konteksten, rammen hvori det følgende skal udspille sig.

"(1) (Actor A walks to stage, pulls up a chair and sits down, miming the action of driving by holding an imaginary steering wheel)

(2) Actor B walks to actor A, stands next to him, fished in the pocket for something)

(3) A: On or off?

(4) B: I'm getting on sir (continues fishing in his pocket)

(5) A: In or out?

(6) B: *I'm getting in,! I'm getting in!*

(7) A: *Did I see you tryin' to get in the back door a couple of stops back?*

(8) B: *Uh ...* ”¹

Keith Sawyer viser med dette eksempel, hvordan der i løbet af få replikker er kreeret en ramme og et udgangspunkt. Gruppedynamisk er det interessant hvordan rammen defineres i vekselvirkende fællesskab, hvor hver del-definering beror på en beslutning der både udspringer af det foregående, men som samtidig *kunne* have fået et væld af andre udformninger, som igen havde afstedkommet nye retninger i gestaltningen af rum og retning.

Sawyer anfører at spillerne er nødt til at overholde den dramatiske overensstemmelse med rammen, men at rammen samtidig er evigt foranderlig. Der ligger til trods for denne proces' kollektive dynamik, heri en slående parallel til Keith Jarretts soloimprovisationer, en parallel som bliver berørt i kapitel 5.

Improvisation i musik

Rammer

Jeg vil indledningsvis knytte an til de ovennævnte rammer og selv om det allerede er antydnet, vil jeg gerne slå fast, at dette behov også findes i forbindelse med musikalsk improvisation. Den improviserende musiker har altid et eller andet, en akkordrundgang, eller en melodi, og ofte ved han på forhånd, hvor lang tid han har at gøre godt med. Og hvis han lidt naivistisk sagt hellere vil spille solo over a-stykket end b-stykket, aftaler han dette med resten af bandet, da ”the first thing to do” også i musikalsk sammenhæng er at kende, - og hvis man er flere, blive enige om - rammen.

Jeg vil i det følgende meget kort berøre de forskellige rolle improvisation kan have i musik, og i forlængelse heraf notationens indflydelse. Jeg vil derefter belyse forholdet mellem improvisation og komposition, hvilket vil vise sig yders relevant. Derefter vil jeg med udgangspunkt i R. Keith Sawyer komme med en nødvendig diskurs omkring

begreberne ”kreativitet” og ”den kreative proces”, baseret på disse begreber i forbindelse med improvisation og musikalsk ”performance” såvel som komposition, og jeg vil slutte kapitlet af med en fokusering på forholdet mellem improvisator og publikum.

Roller

Der er et vidtstrakt spekter af måder og roller improvisation kan have i musikfremførelse, både formalt og æstetisk henseende, strækkende sig fra musik hvor alt er improviseret, over f.eks. pop og jazz hvor der er en vis underliggende improvisatorisk frihed, især når en af musikerne spiller en solo, til vore dages måde at forvalte den klassiske musiktradition på, hvor improvisation kun får lov at udspille sig i det spekter vi normalt kalder fortolkning. Det kunne være interessant at komme med en mere detaljeret skitsering af dette spekter, men jeg vil her nøjes med at påpege det selvfølgelige: At Jarretts koncept hører til i den improvisatoriske ende og yderkant af spektret.

Notationens rolle

Hvor omfangsrigt det improvisatoriske element er i de forskellige traditioner, er i høj grad influeret af om der er tale om mundtligt/oralt eller skriftligt videregivne traditioner. John A. Sloboda udfolder i *The Musical Mind*² hvordan der både er ”gains” and ”losses” forbundet med at blive at blive skriftlig, og hvordan notationens indførelse har markeret og forstærket en bevægelse fra fokus på proces til fokus på værk, og at dette skred på flere måder afspejler sig i arten og mængden af improvisatoriske elementer. Med den skriftlige viderelevering af stof kommer en kontrollerende faktor i spil, som handler om at musikken så vidt muligt er ens fra gang til gang. Det er således kontrol med, at den enkelte musiker *ikke improviserer* mere, end godt er. Og ”godt” har i den europæiske kunstmusiktradition, især i de sidste 150 år været at holde improvisationerne på fortolknings-niveau, hvilket jo ikke anfægter nodebilledet. I den orale musikkultur bliver musikken givet videre fra mund til mund, hvilket i princippet vil sige, at den bliver genskabt på ny for hver enkel

¹ R. Keith Sawyer: *“Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity”* in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000

² John A. Sloboda: *The musical mind, the cognitive psychology of music*, 1985, s. 240 ff

performance og derfor er ”*subject to mutation over time*”³. Dette element af uforudsigelighed går tabt med overgang til den skriftlige tradition.

Improvisation & komposition, et kontinuum

Improvisation og komposition kan ved første øjekast tage sig ud som komplementære størrelser, og er af både kritikere og teoretikere til tider blevet set som sådan. Ved nærmere eftersyn viser det sig dog, at de to begreber både er dybt forankrede i hinanden og hver især indeholder elementer af hinanden. Som konsekvens af dette er der da også musikere og teoretikere, der nægter at tale om det ene uden at tale om det andet. Keith Jarrett der er meget betegnende en af dem, og der er blandt teoretikere en stigende tilbøjelighed til at definere forholdet som et *kontinuum*, hvor forskellene mere består af gradbøjninger end af absolutter. I forlængelse heraf vil jeg i det følgende belyse forholdet mellem de to begreber – gradbøjningerne i kontinuummet - dels ud fra en kompositorisk synsvinkel og dels ud fra en improvisatorisk ditto.

Fra den ene side – komposition

Ligesom der kan defineres et element af improvisation i al menneskelig musikfremførelse, om ikke andet så bare i det vi normalt kalder fortolkning, så kan der som antydnet i forrige afsnit spores et større eller mindre element af improvisation i komposition af musik. Hvor stort dette element er, hvor på den kontinuerlige streng mellem komposition og improvisation man befinder sig, kan både afhænge af værkets art og komponistens arbejdsmåde. Ikke sjældent vil en improvisatorisk proces have været det der satte komponisten i gang med at skrive det pågældende værk, og i hvert fald er det intuitions- og inspirations-prægede øjeblik hvor en musikalsk ide, f. eks et tema dukker op, i sin natur improvisatorisk. Berliner påpeger at det ofte sker i jazz, og jeg ved af erfaring, at det element der i pop og anden populærmusik kan gøre udgøre forskellen på rutine og appellerende hookline kan slå ned som et lyn.

Kigger man som John A. Sloboda gør i kapitlet *Composition and improvisation*⁴, på hvad forskellige komponister fortæller om den kreative proces når det handler om komposition,

³ *Ibid* s. 245

⁴ *in Sloboda, 1985*

er der på tværs af stilarter og epoker nogle generelle fællestræk. Sloboda citerer her Mozart, Beethoven, Roger Sessions og Richard Strauss. Det viser sig, at de pågældende komponister, er enige om at der er to forskellige faser eller ”trin” og, at de har svært ved at redegøre for trin 1, altså et temas eller en musikalsk ides opkomst, med andet end ord som ”inspiration” og ”imagination”.

Samtidig med at der er stor overensstemmelse i beskrivelserne af den første ide eller impuls’ opkomst, (den er impulsiv, kan ikke tvinges, ”they come unbidden”) 1941⁵, er det også tydeligt lettere for komponisterne at tale om det næste trin i processen, nemlig det Sloboda med Sessions ordvalg kalder ”execution”, hvilket er at sidestille med hvad de forskellige komponister *gør* med deres ideer. Det handler med andre ord om hvilke kompositoriske overvejelser og teknikker indfaldene fra trin 1 skal igennem. At trin 2 er lettere verbalisere, er ikke unaturligt, da mængden af reflekterede overvejelser her er større.

Sloboda påpeger, at den af komponisterne beskrevne vekselvirkning mellem ”conception” og ”execution”, mellem inspiration og bearbejdelse, på mange måder kan paralleliseres og føres ind under begreberne ubevidst og bevidst. Han henleder dog også opmærksomheden på, at graden, af hvor lette processerne er at verbalisere, ikke bør ækvalificeres ukritisk med graden af bevidsthed der er tilknyttet. Det kan også hænge sammen med, at de øjeblikke hvori inspirationen indtræffer, eller en ide kommer op i bevidstheden, er øjeblikke med mindre stringent fokus, og derfor øjeblikke hvis substans hurtigere bliver glemt. Sloboda påpeger også, at hvad der er bevidst, og hvad der er ubevidst, kan være højst individuelt, og være afhængigt af situationen. Til tider vil den kompositoriske proces gribe sig selv eller ”gå på vingerne”, hvor overvejelser der normalt vil kunne betegnes som rationelle, bliver foretaget i en impuls - og intuitivt præget proces. Man kan sige, at den indbyggede vekselvirkning mellem bevidste og ubevidste momenter og valg ikke kun grunder sig på, at nogle ting kun kan opstå og behandles i det ene felt, og derefter skal over i det andet for at komme videre, (ikke fordi at det ikke også kan være sådan) men fordi at processen kan ændre sig undervejs. Dette giver Sloboda et fint eksempel på, da han tillader

⁵ Sloboda 1985 s. 115-116

sig at kommentere på sin egen kompositionsproces. Sloboda beskriver hvordan han under genoptagelsen af komposition af en ellers opgivet koral sætter sig for at nedskrive fyldige kommentarer undervejs beskrivende de forskellige stadier i kompositionen af en koral. Dette i mine øjne lidt mistænkelige projekt (mistænkeligt fordi en fortløbende kommenterende beskrivelse af processen i mine øjne uomgængeligt gør et eller andet ved selv samme proces) får i samme hug en begrænsning såvel som en øget troværdighed, da Sloboda beskriver hvordan han på et tidspunkt er nødt til at slippe den kommenterende vinkel, da processen for alvor tager over.⁶

Jeg vil her, inspireret af Sloboda, tillade mig at drage mine egne erfaringer som komponist ind i billedet. Til forskel fra Sloboda har jeg ikke *under* denne proces nedskrevet processens forløb, men til gengæld lyder det for mig som om, at jeg kender processen bedre og måske fra flere kompositoriske vinkler end Sloboda, altså med andre ord: Skrevet mere musik og i øvrigt musik der er tættere på genrer som jazz, pop og folk.

For undertegnede er den del af kompositionen der omhandler det at finde en hookline, et flydende melodisk forløb der fænger, noget der i meget høj grad afhænger af at kunne gribe og tage imod noget, når det kommer dumpende ”ovenfra”, eller ud af en improviserende proces. Til tider vil et sådant indfald kunne have eller meget hurtigt få så megen substans, at det i virkeligheden, kunne gøre det ud for en hel komposition, men som oftest er der løse ender tilbage, der indbyder til mere bevidste overvejelser, f.eks. om der skulle mangle et B eller C stykke, eller at to linier lidt uhensigtsmæssigt ender på samme tone etc. Disse overvejelser vil altså dels kunne føre til en rationelt influeret præcisering eller forfinelse, men kan også via improvisation og musikalske undersøgelser føre til nye ”gnistspring”, der dels løser nogle af de problematikker jeg bevidst havde erkendt, samtidig med at der efterlades nye løse ender, der igen skal overvejes. Således kan man også i mit tilfælde tale om en vekselvirkning mellem ubevidst musikalsk impuls, intuitivt udstukne retninger og mere bevidste refleksionsprægede bearbejdelser, i form af overvejelser om hvordan impulsen i form af f.eks. en melodisk linie skal behandles, for at udfylde sine potentialer bedst muligt.

⁶ Sloboda 1985, s. 119

En ting jeg gerne vil fremhæve er, at nye musikalske indfald, og perioder fyldt med flow og inspiration som oftest forekommer når der dels er ”arbejdet for det”, og desuden indfinder sig i øjeblikke af afslapning, når man giver slip efter at have haft fat. Et vedholdende fokus og håndværks-præget arbejde med kompositorisk materiale vil således ofte give udbetaling eller afkast i form af ”et eller andet”, et indfald, en ny ide, eller en frembrusen af noget, der enten udvider og transformerer det, man har gang i, eller hører hjemme i et helt andet stykke musik. Der kan her ligge en parallel til beskrivelserne af at ”give slip” i improvisationsvinklen nedenfor. Og der kan også ligge en parallel som dog ikke skal udvikles mere i denne sammenhæng, til de beskrivelser af kreativt arbejde som udsiger, at det vigtige til tider ikke er det, man bevidst fokuserer på, men det der er i øjenkrogen. Så meget om min egen proces.

I kompositoriske sammenhænge hvor det håndværksmæssige element er tydeligere og vigtigere f. eks. i klassisk musik og andre større orkestresammenhænge, er dette gnist - eller kvantespring, denne evne til pludselig at spille noget man ikke helt ved hvor kom fra, ikke så livsvigtig men dog stadig med til at skille det sublime fra det gennemsnitlige. Sloboda nævner således Hindemith der definerer, at det der skiller geniet fra håndværkeren er hvor megen kompositorisk substans og helhed der kan koncipere i den ”præ-håndværksmæssige” fase.⁷

Bemærk at der senere i dette kapitel tages en relevant og præciserende diskurs omkring begreberne kreativitet, den kreative proces, og vores dertil knyttede konnotationer og forventninger om ubevidste lag og ”guddommelig inspiration”.

Fra den anden side - improvisation

Implicit i opfattelsen af forholdet improvisation og komposition som et kontinuum ligger, at der i improvisation uundgåeligt vil være et større eller mindre element af komposition tilstede. Hvor omfattende og mangefarvet dette element er, hvor på strengen mellem de to begreber man befinder sig, afhænger i høj grad af, hvor meget den improviserende går efter musikalsk substans og sammenhæng. Er improvisationen båret frem af fokus på musikalsk sammenhæng og logik, eller er den mere følelsespræget, båret af indre logik?

⁷ Sloboda 1985 s. 120

Man kan sige, at størrelsen på det kompositoriske element afhænger af i hvor høj grad, det der spilles er med til, at bestemme det næste der spilles. Hvis den melodiske frase der dukker op i hånden på en, hvad enten den er fra ens samling af tricks og figurer mm, eller ikke ligner noget man har gjort før, bliver brugt fremadrettet, som noget der varieres eller bringes ind i nye sammenhænge, er der tale om strukturering af kompositionelt tilsnit. Paul F Berliner belyser i kapitel 8 "Composing in the moment: The Inner Dialogue and the Tale" ved hjælp af en mængde forskellige musikeres udsagn, hvor mangefarvet og forskelligt artikuleret det kompositoriske element i improvisation kan være. En solo kan være motivisk/melodisk orienteret, bygget op over udforskning af skaler, parafrasere over melodien hvis der er en sådan, ja faktisk kan alle musikalske parametre, melodi, akkorder, rytme mm, være faktorer hvorom og hvormed en improvisation bygges op. Den kan strække sig fra hovedsageligt at benytte elementære fortælletekniske tommelfingerregler som "spil en frase, gentag den og gentag den igen men med en anden slutning, der igen kan bære videre", til decideret at være fokuseret på "storytelling" hvormed menes en fastholdt udvikling og gennemgående retning og mening.

"The real great cats can write novels" Paul Wertigo ⁸

I virkeligheden kan flere eller endog alle de ovennævnte vinkler og parametre i en vilkårlig og evigt foranderlig blanding være i spil i en improvisation, og det betoner Berliner da også.

"Ultimately, the dynamic interplay among different modes of musical thinking forms the heart of improvisation as a compositional process." ⁹

Det er værd at bemærke, at Keith Jarrett i løbet af en typisk solokonzert kommer omkring alle de ovennævnte tilgange, og i denne forstand er en solokonzert en kontinuerlig "story" med Jarrett som en meget "stor kat".

⁸ Berliner, 1994, s. 202

⁹ Ibid, 1994, s. 206

Strukturering af musikalske impulser og ideer under improvisationen er til forskel fra den tilsvarende proces i den kompositoriske situation beskrevet ovenfor, nødt til i høj og ofte overvejende grad at være baseret på intuition, og de rationelt betonedede overvejelser nødt til at begrænse sig til ting der enten er besluttet i forvejen, eller er øjebliksbeslutninger. Så selv om processen også i improvisationssammenhæng vil være en vekselvirkende blanding af ubevidste og bevidste valg, vil en overvægt af rationelle overvejelser uvægerligt være i fare for bringe den improviserende på afstand af processen, og rationelt betonedede frem og tilbage overvejelser der udspiller sig i tid, er *udelukket*, da der er jo ikke tid til at ”træde væk fra lærredet”, at tage en pause i processen.

Mange improviserende musikere udtrykker i øvrigt, at det kan være svært at undgå klicheer, ting man har gjort for mange gange før, og at et bevidst ønske om at spille noget man ikke har spillet før, ofte kun resulterer i, at man spiller noget *andet* man har spillet før.

”Sometimes, when you get ready to play, you say to yourself, ”I don’t want to play the same stuff I always play”, so you deliberately try not to play it, but you end up playing the same old stuff anyway” Bobby Rogovin¹⁰

”Just trying to make phrases come out differently is hard at times, very hard, because we’re programmed. It’s almost like working against the grain at times because you want things to come out differently, and they just don’t.”

*Lonnie Hillyer*¹¹

Der er, som Berliner udtrykker det, en stor ironi gemt i at så snart en jazzmusiker har lært en ny ting, en skala eller en ny vending og føjet den til sit repertoire, skal vedkommende passe på ikke at bruge den for meget, for uinspireret eller bare af vane. At den improviserende musiker med vekslende held kan forsøge at bruge rationelle overvejelser i processen for at undgå dårlige vaner og bringe nyt ind, er klart og ikke ualmindeligt. De kan handle om at *gøre noget andet*, skifte oktav, mønster etc., forfølge en musikalsk ide, eller ”et problem” man selv har kastet ind i processen, og selv skal løse. De ovennævnte

¹⁰ Berliner, 1994, s. 206

¹¹ Ibid, s. 206

citater illustrerer dog med al tydelighed, at man selv med disse intentioner let vil kunne finde sig selv spillende på den gamle måde.

Et meget interessant fællestræk ved mange musikeres beskrivelser er, at når der så endelig en gang imellem sker noget nyt, er det når man har givet slip, eller overgivet sig til bare at lade tingene ske.

*“At other times artists feel that realizing their goals depends on having the self-assurance and flexibility to back off from intentional pursuits – to relinquish control.” [...] “There is such a thing as letting the music take you, if you are willing, or if you are open enough”*¹²

Berliner følger op på disse udsagn med at betone, at udviklingen af mod og tillid til at indtage denne *mangel på kontrol* position i processen kan være et afgørende vendepunkt i den improviserende musikers modningsproces. Denne vinkel er, som vi vil se, absolut relevant i forhold til Keith Jarrett, der både er bevidst om de ovennævnte problematikker mht. til at undgå at gøre det man altid gør, og om hvad han gør for at undgå gentagelserne. Dette vender jeg tilbage til i kapitel 4.

På den ene og den anden side

Uanset hvad, og hermed også uanset om der er gang i ”magi” eller om musikeren er i gang med en mere ordinær improvisation, så er han tvunget til bruge, hvad der dukker op i hånden på ham. I forlængelse heraf, og som afrunding på de sidste siders fokus på hvordan begreberne improvisation og komposition interagerer og hvor meget de er at betragte som to sider af samme sag, kan det være illustrativt citere Sloboda der betoner den fundamentale forskel på komposition og improvisation således.

“The composer rejects possible solutions untill he finds one which seems to be the best for his purposes. The improviser must accept the first solution that comes to hand.”

¹² Berliner, 1994, s. 219

*“ ... in the case of improvisation the crucial factor is the speed at which the stream of invention can be sustained, and the availability of things to do which do not overtax the available resources. In composition, fluency becomes less important, but it is much more important to keep long-term structural goals in sight, and to unify present material with what has gone before. ”*¹³

Så selvom begge processer (og her vælger jeg at tale om det som to forskellige processer) indeholder forskellige grader af improvisation og komposition, og begge involverer en vis grad af vekslen mellem bevidste og ubevidste elementer af kreativitet, så ER de ovennævnte væsensforskelle i spil, og disse forskelle kan udtrykkes i et ord, eller har en fællesnævner om man vil: ”Performance”. Dette begreb der vel bedst oversættes som ”at fremføre live” men som jeg i dette speciale ellers vil lade stå uoversat, er en del af den følgende diskurs omkring begreberne ”kreativitet” og ”den kreative proces” i forbindelse med improvisation såvel som komposition.

Diskurs, kreativitet og den kreative proces

Det vil fremgå, og er allerede berørt, at der er væsensforskel på den kreative proces afhængigt af hvilken kreativitet, det er der udspiller sig. Jævnfør her den ovenstående diskussion af improvisation og komposition og den nedenstående skelnen mellem procesorienteret og produktorienteret kreativitet.

R. Keith Sawyer indkredser begreberne i sin bog *Explaining Creativity, The Science of Human Innovation*, Oxford 2006, og pointerer her at opfattelsen af hvad kreativitet og processerne hvori den opstår, både er kultur og tidsafhængige.

For eksempel har den indtolkede mængde af håndværk og inspiration i de kreative processer vekslet meget. Sawyer belyser indgående og metodisk hvordan den romantiske opfattelse af kreativitet og den kreative proces som forbundet med guddommelig inspiration især indenfor de forskellige kunstarter, stadig præger vores opfattelse af hvad kreativitet er. Dette ifølge Sawyer ret ensidige fokus på individets kamp og søgen efter guddommelig inspiration er en af mange beslægtede myter omkring kreativitet, og en essentiel del af Sawyers værk går ud på at aflive disse myter. Dette angiveligt ikke for at

¹³ Sloboda, 1985, s. 149

frakende dem alle enhver sandhedsværdi, hvilket i forhold til mit emne er vigtigt, og hvilket jeg vender tilbage til, men fordi denne inspirations-fokuserede romantiske og romantiserende i talesætning af kreativitet har og har haft en tendens til helt eller delvis at glemme begreber og faktorer som håndværk, flid, gruppedynamik og gensidig afhængighed.

Sawyer konkluderer under sin ”myteaflivning” lidt firkantet at:

“Like all creativity, musical composition is 99% hard work and only 1 % inspiration, and that 1 % is sprinkled throughout the creative process in frequent mini-insights that are always embedded in the conscious hard work under way.”

14

Man kan alt efter temperament læse et element af provokation ind i dette udsagn, og for undertegnede er det svært ikke også at se det som en del af arketypisk pendlen mellem fokus på dualismer som krop og ånd, følelse og intellekt mv. Man finder jo ofte noget af det man søger, og Sawyer søger jo åbenbart efter noget andet end den romantiske vinkel. Udsagnets procentangivelser klinger, hvis man tager dem helt bogstaveligt lidt hult i mine ører, ikke mindst når jeg tager egne og andres oplevelser og beskrivelser af den kompositoriske proces – bl.a. dem refereret i dette kapitel - i betragtning. Men selv om udsagnet hvis man tænker sig om, selvfølgelig er lige så usandt som det er sandt i det øjeblik, det er sagt (hvorfor f.eks. ikke hh 99,5 % og 0,5 % eller 98 % og 2 %, hvis det endelig var??), så er der for mig ingen tvivl om at det rummer en rigtighed. Hårdt arbejde og fokus går nærmest hånd i (h)ånd med glimt af inspiration, forstået på den måde, at inspiration og ”gnistspring” ofte vil være et resultat af forudgående fokusering og håndværks-præget flid.

Sawyer bløder dog op når det kommer til defineringen af den kreative proces i improvisatoriske sammenhænge, og det – som før antydte - på en måde som har relevans i forhold til Jarretts solokoncerter. Sawyer operer nemlig i ”Improvisation and the Creative

¹⁴ R. Keith Sawyer, *Explaining Creativity, The Science of Human Innovation*, 2006, s.225

Process” med en skelnen mellem **product creativity**, og **improvisational creativity**, og denne skelnen indbefatter vel at mærke de kreative processer der er involveret. Sawyers førnævnte statement omkring ”musical composition” handler således om produktorienteret kreativitet, og han viser til dels refereret igennem de to teoretikere Dewey og Collingwood hvordan improvisation, og improviserende performance i sin natur er procesorienteret. Han påpeger desuden hvordan fokus i undervisning såvel som forskning hovedsageligt har været lagt på produktkreativiteten.

”Because improvisational creativity is ephemeral, and does not generate a permanent product it has perhaps been easy to neglect.”¹⁵

”In improvisational creativity the process IS the product”¹⁶

Denne vinkling går igen i ”Explaining Creativity” hvor Sawyer i forbindelse med improviseret skuespil konstaterer at:

”Performance is the creative process made visible.”¹⁷

Sawyer betoner improvisationens rolle i denne proces, og fastslår også at musikalsk improvisation ofte er en vekselvirkning af bevidste og ubevidste valg. Sawyer er i øvrigt som før omtalt meget optaget af det kollektive element i improviserede kreative processer, og det er vigtigt at betone, at det kollektive element her rækker ud over at have medspillere i teatertruppen, eller bandet, da enhver performance har et publikum, og at dette publikum har betydning i processen, uanset hvor mange optrædende der er.

Publikum og improvisator

Det ligger som en underforstået naturlighed i vores kultur, at musik er noget der fremføres for et publikum. Dette forhold kan umiddelbart synes at indebære en adskillelse mellem publikum som modtager og performer som afsender, men da den udøvende musiker altid i

¹⁵ Sawyer 2000, s. 150

¹⁶ Ibid s. 150

¹⁷ Sawyer 2006, s 256

en eller anden udstrækning er påvirkelig af responsen fra publikum, er der mest mening i at betragte musiker(e) og publikum som deltagere i samme overordnede proces. Jo mere musikken er improvisatorisk funderet, desto tydeligere bliver dette.

Dette samspil mellem publikum og performer er af natur uhyre komplekst, og ladet med betydning, både praktisk og symbolsk. For den ”almindelige” komponist og musiker, såvel som for den improviserende gælder, at det er i mødet med publikum, at det de har at give videre, bliver givet videre. Succes eller fiasko er blevet afgjort i mødet med publikum, og talrige anekdoter i musikhistorien omhandler ”den første gang” f. eks. Beethovens 9. symfoni, Ravels Bolero mv.

Det siger sig selv, at i det øjeblik dele af - eller hele materialet er improviseret, må alle de spørgsmål eller kritikpunkter som vedrører materialet nødvendigvis rettes til musikeren i stedet for, som det ellers ville være tilfældet, komponisten. Det indebærer, at den improviserende musiker over for publikum både har et ansvar som komponist og musiker. Der er lidt naivistisk sagt ingen undskyldninger med at ”sådan er musikken altså”.

En væsentlig del af den improviserende musikers ansvar handler altså ikke kun om at spille ordentligt, men også om at kunne stå inde for hver enkelt tone der bliver spillet. Der er også en psykologisk vinkel i dette ansvar. Musikken kommer tættere på, bliver mere personlig, og man stilles overfor spørgsmålet om hvorvidt man (endnu en gang) evner at honorere kravet om at være kreativ, et krav der ikke altid er ækvivalent med kravet om musikalsk holdbarhed.

*”Commentators on jazz have emphasized that there is often less improvisation on the concert platform than one might imagine. The musician is often ”playing safe” by using improvisatory devices which have worked well in other circumstances, so as to create the best effects he knows how.”*¹⁸

Her kommer illustreret med ovenstående citat ofte et sikkerhedsnet ind, hvad enten man er en i kunstnerisk henseende moden musiker, eller overfladisk-leflende for publikums gunst

¹⁸ Sloboda, 1985, s. 149

på tværs af kunstnerisk berettigelse. For den seriøse musiker kan gælde, at han for at være sikker på at materialet holder, nøjes med at gøre noget han ved han kan. Toppen tages med andre ord af eksperimenterne, og for den bekræftelses-jagtende vil det let resultere i at man nøjes med et lager af sikre virkemidler og klicheer, eller en generel overflod af effektjageri.

Sloboda har dog masser af forståelse for det latente pres:

*”Improvisation is still at the heart of their art, but the social and commercial pressures of the concert platform do not encourage the risk-taking that improvisation enevitable involves. For real improvisatory jazz at its best one may have to seek out the late-night backroom informal sessions where, amidst a dedicated and sympathetic audience, experiments that fail, as well as those that reach new heights, may be observed.”*¹⁹

Denne underliggende problematik, må for den enkelte musiker kunne føles som en dyb splittelse i forhold til at optræde, og dermed også som en ambivalens i forhold til publikum. Det er nærliggende at tro, at det at spille med ryggen mod publikum som Miles Davis gjorde i de senere år af sin karriere, og som også Charlie Parker er set gøre, hænger sammen med en sådan ambivalens.

Alligevel er det et gennemgående faktum, at mange musikere elsker og i nogle tilfælde er direkte afhængige af en følelig respons fra publikum, og at processen for alvor bliver vedkommende og interessant når grænserne mellem artist og publikum flyder ud, når man ”går på vingerne”, som Peter Bastian udtrykker det i ”Ind i musikken”.

Mange improviserende musikere (der iblandt Jarrett) opfatter og bruger da også publikum som en del af det samlede environment, og dermed en vigtig, ja vel den vigtigste del af det udenoms-musikalske man kan og bør forholde sig til som improvisator. Paul F Berliner viser gennem citater²⁰ fra forskellige musikere, at temaet ”publikum” er centralt, og at denne betydning både kan være animerende og til tider begrænsende. Berliner giver flere eksempler på hvordan musikere tager bestik af hvem de spiller for, både før og under en

¹⁹ *Ibid*, s 149

²⁰ *Berliner, 1994, s. 458*

koncert. Nogle "audiences" er mere veluddannede end andre, og for at få en dialog i gang, er man nød til at "få fat". Sjovt nok er der også eksempler på at musikere forsøger at opdrage eller uddanne deres publikum. Grateful Deads, frontfigur Jerry Garcia mener, at man bare skal træne sit publikum, og fortsætter med at betone at hans publikum efterhånden ved at hver enkelt performance er unik, og at de (publikum) er en medskabende del af det.²¹

En anden der kan finde på at opdrage på sit publikum, og det måske på en ikke specielt pædagogisk måde er såmænd Keith Jarrett, der er notorisk berømt/berytet for at skælde ud på publikum hvis de ikke "er", som han synes at de skal være. Det vil jeg vende tilbage til, men det viser at også Jarrett er meget bevidst om publikums medskabende rolle.

Der ligger her en parallel til R. Keith Sawyers fokus på det kollektive element i improviserede kreative processer, da det kollektive element jo rækker ud over at have medspillere i teatertruppen eller bandet, da enhver performance har et publikum, og at dette publikum har betydning i processen, uanset hvor mange optrædende der er.

3. Keith Jarrett, kort biografi

Indledning

Formålet med denne biografiske skitse er ikke at give et udtømmende overblik over hvad Jarrett har foretaget sig i sin mangefarvede musikalske karriere, men derimod at tegne et lille billede af de personlige og musikalske forudsætninger han bringer med sig hen til flygelet når han improviserer. Man kunne i en vis forstand sige, at det er ligegyldigt hvad manden ellers har lavet, og det vigtige er hvad han laver under en solokonzert, men jeg mener alligevel at der er aspekter både i hans samlede musikalske karriere og i mere personlige forudsætninger, som både siger noget om seriøsiteten og holdbarheden i hans solokonzertkoncept. Jarretts karriere er en karriere præget af mangfoldighed på flere planer, og denne mangfoldighed en vigtig del af Jarretts ballast. De anførte biografiske data er derfor hovedsageligt udvalgt efter, hvad der har mest umiddelbar relevans til disse koncerter og det dermed forbundne projekt.

²¹ Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, 1992 s. 46

Opvækst og de tidlige år

Keith Jarrett er født (1945) og opvokset i Allentown, Pennsylvania. Han viste meget tidligt tegn på at være usædvanlig begavet både musikalsk og på andre områder, og var med andre ord et vidunderbarn. Han begyndte at få klassisk klaverundervisning som treårig og gav i en alder af 6 år sin første officielle optræden, der bl.a. inkluderede to musikstykker han selv havde komponeret. På ca. samme tidspunkt blev hans iq målt og vurderet til at være på geniniveau. Som en konsekvens heraf startede han på skolegangen med at springe direkte ind i tredje klasse uden problemer. Den klassisk orienterede musikuddannelse fortsatte gennem hele Jarretts opvækst. Han begyndte i en alder af 15 at få undervisning i komposition og studerede kortvarigt på Berklees klassiske linie i Boston. Selv om han på dette tidspunkt begyndte at spille dinerjobs for at tjene penge, så det dog stadig ud til at være den klassiske musikverden hans karriere skulle udspille sig i. Således fik han stadig som teenager chancen for at studere komposition hos Nadia Boulanger i Paris. At han i sidste øjeblik aflyste dette projekt og i stedet flyttede til New York for at spille jazz, ser ud til at være et afgørende skæringspunkt i hans musikalske løbebane.

Efter en periode med lejlighedsvis sit-inns i forskellige sammenhænge, begyndte der at komme fart på karrieren, da han kom med i Art Blakeys Jazzmessengers. Af endnu større betydning var det, at han fra 66-68 var pianist i Charles Lloyd Quartet. Denne gruppe var en af de første kommercielt succesfulde eksponenter for jazzrocken og dermed med til at redefinere begrebet jazz, som en tradition der kunne trække på flere forskellige stilarter. Gruppen brød afgørende igennem i Europa, hvilket banede vejen for et gennembrud i USA. Dette gennembrud fik stor betydning for Jarrett, især da han sammen med trommeslageren Jack DeJohnette, for mange fremstod som gruppens mest spændende medlemmer.

Jarretts evner som improvisator begyndte på dette tidspunkt at være meget iøjnefaldende, og allerede her begyndte visse anmeldere at have svært ved at kategorisere ham. Men de var dog i hovedsagen enige om at han på en nytænkende måde blandede traditionelle elementer med retninger som var oppe i tiden, så som f.eks. avantgarde.

Sideløbende med engagementet med Charles Lloyd dannede Jarrett i 67 sin egen trio, bestående af Paul Motian og Charlie Haden, og med denne trio indspillede han den første LP under eget navn i 1967: "Life between the exit signs".

Efter sammen med Jack DeJohnette at have brudt med Charles Lloyd, spillede Jarrett i 70-71 sammen med Miles Davis i dennes elektrisk prægede fusionsgruppe. Denne gruppe blandede elementer fra jazz, funk, og rock, og musikken var i vid udstrækning eksperimenterende og frit improviserende. Samspelet med Davis, pegede på sin vis både bagud og fremad. Det var på nær ganske få undtagelser sidste gang Jarrett spillede i et band, han ikke var leder af, og det var også sidste gang, han spillede på ikke-akustiske keyboards. Det, der for alvor pegede fremad, var beskæftigelsen med det der sammenfattende ofte kaldes free jazz. Altså musik der i høj grad var uden på forhånd definerede strukturerende elementer.

Solokoncerter, Manfred Eicher og ECM

Det var mens Jarrett stadig spillede med Miles Davis, at han mødte Manfred Eicher fra det tyske pladeselskab ECM. Dette møde skulle få stor betydning. Eicher var lydtekniker, og havde allerede lavet plader med bl.a. Chick Corea. Jarrett udgav på ECM i 1971 sin første soloklaver-plade "Facing You". Pladen blev indspillet på en eftermiddag, og indeholdt flere stykker der var improviseret på stedet, og kan således ses som en forløber for de solokoncerter og optagelser af samme, som fulgte efter. Det var med Manfred Eicher som lydtekniker, at Jarrett begyndte med optagelser og udgivelser af visse af de improviserede solokoncerter. En af de første i rækken, "The Köln Concert" fra 1975 er en af de bedst sælgende jazzplader i historien, og har været med til at profilere Jarrett som musiker såvel som det bagvedliggende improvisations-koncept.

Jarrett spillede i disse år et hav af improviserede solokoncerter, og selvom der i nyere tid har været lange pauser, til dels forårsaget af en sygdomsperiode med kronisk træthedssyndrom, spiller solo-improvisationskonceptet stadig for Keith Jarrett en meget vigtig rolle. Dette illustreres ved de nye udgivelser i hh. 2005 og 2006.

En karriere med flere lag

Jarretts karriere har næsten fra starten, og i markant grad siden starten på solokoncerterne i de tidlige 70'ere været en karriere med flere lag, hvor solokoncertkonceptet "kun" har været et af mange musikalske aktiviteter. I 70'erne havde Jarrett "den amerikanske kvartet" og "den nordiske kvartet", og siden 1983 har Jarrett med sin "standard-trio" haft

en fast sammenhæng at spille jazz-klassikere i. Denne trio spiller pt. stadig sammen og lader til at være en velkendt station og musikalsk helle for Keith Jarrett.

Ved siden af alt dette har Jarrett siden midten af 70'erne udgivet komponeret såvel som mere eller mindre improviseret musik af klassisk og kammermusikalsk tilsnit. Denne klassiske orientering blev for alvor synlig i 80'erne hvor Jarrett begyndte at indspille værker af Bach, Händel, Shostakovich og Mozart m.fl.

Oven i alt dette har Jarrett ved forskellige lejligheder, især i starten af karrieren lanceret sig selv som multiinstrumentalist, til tider på ret alternative udgivelser hvor en del af konceptet har været en søgning tilbage mod noget oprindeligt, noget ægte. Primitive hjemmeoptagelser og ham selv spillende sopransax, percussion og talrige andre mere eller mindre eksotiske instrumenter har været væsentlige ingredienser i disse udfoldelser.

En af de ting der springer i øjnene, når man ser på Jarretts karriere, er dels dens kalejdoskopiske brogethed, hvad angår stil, genre og æstetik, og dels den førnævnte ”flerlathed”, hvilket til sammen kan siges at være afspejlet i solokoncerternes stilmangfoldighed og udtryksmæssige spændvidde.

4. Tilgang og koncept

Æstetik og ritual

Scenen er sat, Jarrett sidder ved det polerede og velstemte flygel, den sidste snak og hosten er døet ud, og publikum venter forventningsfyldt. Sekunderne umiddelbart inden de første toner fylder rummet er fyldt med spænding. Alle ved på deres måde, at det er et øjeblik fyldt med betydning. Og alle deltager mere eller mindre bevidst i en proces der indbefatter Jarrett, flygel, publikum og dets reaktion og ageren, rummets lyd og atmosfæren i det hele taget. Måske er det lige præcis her, at man vil kunne fornemme og forstå lidt af Jarretts sårbarhed, - her inden musikken er begyndt, at den træder tydeligst frem. Denne sårbarhed vil jeg vende tilbage til.

Jarretts plads i dette ritual er omgærdet af en vis form for mystik. Dels har Jarrett ofte vist ulyst til teknisk at uddybe processen, og dels er ritualet, iscenesættelsen fyldt med konnotationer til både free jazz, og vel især de romantiske improvisationsudøvere med de dertil hørende forestillinger om den geniale kunstners evne til at komme i kontakt med det guddommelige. Det som Jarrett gennem tiden har udtrykt om processen, har i øvrigt været med til at opbygge denne mystik, og ”mytologisering”. David Ake belyser i sin artikel ”Keith Jarrett, The Pianist as Mystic”, kapitel 5. hvorledes denne hype frembragt både af anmeldere der ser Jarrett som magiker eller shaman, og af Jarrett i interviews og på pladecovers, bliver en del af den samlede iscenesættelse. En iscenesættelse hvor forventningen om noget ud over det sædvanlige er en væsentlig del.

Jarrett er, som Ake viser, i sin selvopfattelse i samklang med denne position, og har gentagne gange betonet processens religiøse og sakrale aspekter.

”All through each day, every day, I am aware of that place. It’s like a place, a state. And I would say that it’s the only state from which to make music of any value to you or to anyone else. But, because I know of it, I also know it’s a gift. I mean, it isn’t as though we’d have to invent it. I consider it a sacred thing, not to be fooled with, or played with, you know. So the strange thing is that luckily, if I say I’ll do a concert, that concert is already set long in advance. Which means that I’m not “playing” when it gets to be eight o’clock. It is serious at this point. You know. That state is requested of me, because I have set a precent for being in it, at least for my self.”²²

Jarrett bliver i denne iscenesættelse nærmest at betragte som moderne spirituel guide, og betonere selv at den ovennævnte gave er en forpligtigende gave. Læg nemlig mærke til at gaven indbefatter bevidstheden om at den kræver fokus for at være (en) present. Der er med andre ord en tillid til egen evne til at være der når det gælder, samt en bevidsthed om at denne evne ikke bare er der, fordi han er Keith Jarrett. Den kræver *hver gang* seriøs forberedelse.

²² Art Lange, “The Keith Jarrett Interview” in *Down Beat*, June 1984

“If I could call everything I did Hymn, it would be appropriate, because that’s what they are when they are correct....If [the music] does not connect with a greater ... power, and I do not surrender to it, nothing happens. In that sense everything feels like a hymn, because I don’t have access to this just by the fact of being Keith Jarrett and having recorded all this time. There’s no reason why I should have this experience ever. Every time it’s a gift. So if I want to acknowledge this gift, I would have to call it a hymn. Ritual was in a way, just another word about something perhaps surrounding a state of prayer.”²³

Man kan med Ake konkludere, at både den samlede iscenesættelse og Jarretts egen tilgang til processen er med til at gøre hver enkelt solokonzert til en spirituelt transcenderende oplevelse eller seance, og at dette indgår i Jarretts intentioner, vel at mærke både for ham selv og for publikum. Jarrett tilstræber faktisk at den transcenderende seance bliver en kollektiv enheds-oplevelse.

Denne intenderede parallelitet ja nærmest identiskhed mellem det den kreative kunstner oplever, og det der opleves af vedkommendes publikum, samt den religiøse i talesætning af den kreative proces har flere musikhistoriske paralleller. Det romantiske tankegods, kunstneren som den særligt udvalgte synes at være synligt, og faktisk kan man drage en lidt skæv parallel til Richard Wagner, der via sine ledemotivers ”Ahnung” og ”Erinnerung” forsøger at genskabe sin egen kreative proces’ vekselvirkning mellem bevidst og ubevidst for publikum.²⁴ ”Skæv” især fordi der trods Wagners årelange og artikulerede fokus på sin egen proces jo er nærmest uovergåede mængder af værk/produkt i Wagners Gesamtkunstwerk, hvilket står i klar kontrast til Jarretts fokus på processen.

Man kunne godt forestille sig, at den ritualomgærdede iscenesættelse, med indbefattet idol-såvel som shamanstatus, de ovenfor omtalte indbyggede forventninger, samt alene det at skulle være ”bold og bane” i op til 2x45 minutter, kunne friste svagere sjæle til at have

²³ Lange, 1984

²⁴ Bo Marschner har i Festskrift til Otto Mortensen 1977 påvist en slående overensstemmelse mellem Wagners og Jungs begrebsverdener hvor ”Das Reinmenschliche” er at ligne med det kollektivt ubevidste, og der hvor arketyperne hører hjemme, og ”Ahnung” og ”Erinnerung” er at ligne med det der endnu er ubevidst, og det der (i Wagners tilfælde via scenisk og verbal forklaring) er blevet bevidst.

noget med i lommen, eller til at indgå i et af de i kapitel 2 nævnte kompromiser. Jarrett er dog i sin selvforståelse totalt kompromisløs, og de ovennævnte faldgruber forekommer han at være uhyre bevidst om, ja bestræbelserne på at undgå dem er faktisk en uadskillelig del af hans projekt. Dette viser sig på flere måder.

For det første har han som forsæt at gå på scenen totalt åben, rensat for musikalske indtryk, og uden musikalske ideer om hvad der skal ske.²⁵ Desuden forsøger han under koncerten, at udøve en slags *negativ-kontrol*. Jarrett har fortalt, at han oprindeligt prøvede at lede processen i en positiv retning, prøvede at forestille sig nye ting mens han spillede, men at det ikke virkede, fordi han kun kunne tænke på de ting, der allerede var i ham. Til gengæld opdagede han, at han ved kun at tænke på det han *ikke* ville spille, at lukke dørene for de nemme udveje, garanterede musikken plads - et frirum. Denne metode har en slående parallel i Thelonius Monks råd til en på daværende tidspunkt knap så erfaren kollega Steve Lacy. Lacy fortæller at Monk aldrig fortalte ham hvad han skulle gøre, kun hvad han ikke skulle gøre.

*"...It's what you don't play that's very important, really. And that's extremely important." (Thelonius Monk)*²⁶

Den førnævnte åbenhed, det at gå på scenen totalt tom, har nogle aspekter som er centrale i hele denne proces, og skal ses som en væsentlig del af baggrunden for Jarretts udtalelser om "en åndelig byrde" i forbindelse med det at improvisere. Der er en essentiel sårbarhed forbundet med processen.

*" If I don't feel vulnerable I'm not doing my job ".*²⁷

²⁵ At der er paradokser indbygget i denne hensigt, er allerede omtalt, og de vil blive yderligere italesat i kapitel 5.

²⁶ William Day, "Jazz Improvisation and Moral Perfectionism" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000

²⁷ Schnabel, 1988

Dels er der ikke noget prækomponeret musikalsk materiale at gemme sig bag ved - musikken er helt og holdent knyttet til artisten, dels er der i fokuseringen på det at skabe og dermed det at være totalt åben for de impulser der måtte komme, indbygget en tilsidesættelse af diverse egoforsvar. Det vil jeg komme nærmere ind på i det følgende.

Keith Jarretts kreative proces

Jarrett søger en ”sandhed”, noget uspoleret i den spontane kreativitet, og derfor handler en solokonzert, den kreative proces sat i scene, ikke om først og fremmest om produktet, den frembragte musik, men om *processen*.

Den kreative proces rummer for Jarrett en sandhed og helhed, som atmosfæren, publikum, stedet, instrumentet og kunstneren tilsammen udgør. En helhed der for Jarrett er af religiøs og kosmisk karakter.

" The meaning for me is the truth involved in this: one artist creating spontaneously something which is governed by the atmosphere, the audience, the place (both the room and the geographical location), (and) the instrument; " ²⁸

" I don't believe that I can create, but that I can be a channel for the Creative. I do believe in the Creator, and so in reality this is His album through me to you, with as little in between as possible on this media-conscious earth " ²⁹

Han oplever altså sig selv som medium i processen. Inspirationen er ikke noget der kommer indefra, men udefra, el. rettere ovenfra. Han er, som andre kunstnere også har udtrykt om deres egen kreativitet, bare et rør. Denne proces kræver en tilsidesættelse af eget ego. Kun ved ikke at forholde sig personligt til det der sker, til musikken, kan strømmen flyde frit.

" The minute I would identify with what I'm playing, I wouldn't hear the next thing, and that's particularly true of solo playing. You just can't go and improvise music, if you're hearing what you do and considering it to be yours. " ³⁰

²⁸ Keith Jarrett, liner notes to "Solo Concerts", ECM 1035/47, 1973

²⁹ Ibid

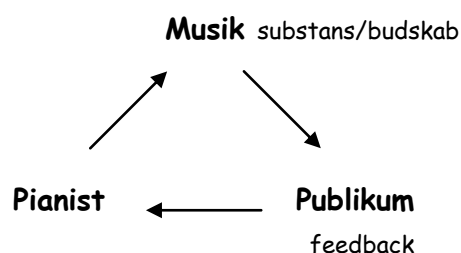
³⁰ John Rockwell, *Mystical Romanticism, Popularity, & the varied forms of fusion*, 1983

En væsentlig del af Jarretts kreative proces er altså hans ”egoløshed”. Fordi det at ville eje noget indebærer en objektivisering, og dermed en adskillelse fra det man vil eje. Med det resultat at processen blokeres. Den improviserende intuitive tilstand er jo som også berørt i kapitel 2 en sart størrelse, og negativt påvirkelig af afstandsforstærkende og ego-relaterede aspekter som ejerfornemmelser og forfængelighed. Man kan således sige, at der er tale om en (i hvert fald intenderet) ophævelse af det normale subjekt/objekt forhold mellem Jarrett og den musik han frembringer eller formidler. Det samme kan i en vis forstand siges, at komme til at gælde for publikum.

For anskuelighedens skyld vil jeg skitsere en kommunikationsmodel af ”typisk traditionel” karakter over en koncertsituation. Det er indrømmet er en simplificeret udgave af flere kommunikationsmodeller, men det vigtige er at pianisten leverer noget som publikum er modtager af. (”noget” – et budskab – musik)

→ Pianist → Musik → Publikum

Denne simplificerede model er dog, også i lyset af hvad jeg tidligere har skrevet, indlysende mangelfuld, især da vi taler om en koncert, hvor det handler om improvisation. Således har vi set at både R. Keith Sawyer, og Keith Jarrett, og med dem et væld af musikere og teoretikere, ser publikum som en *med-skabende del* af processen. Hvis man prøver at følge Jarrett og Sawyer lidt på vej, stiller tingene sig derfor anderledes i en performance domineret af improvisation, og dermed i en solokoncert.



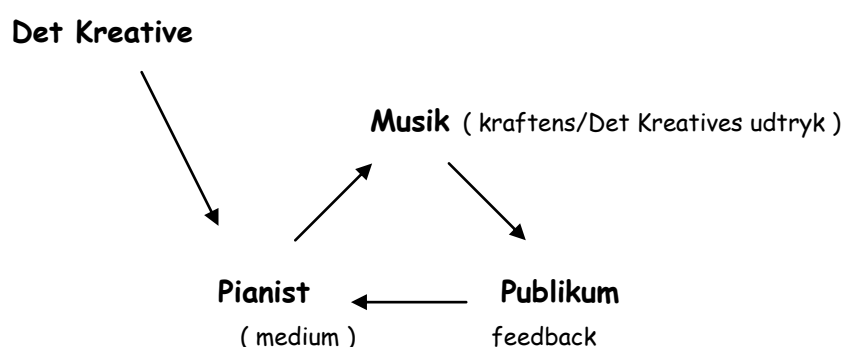
I denne model er publikum en med-skabende og uundværlig del af processen. Men – det er jo kun en model! Hvis vi tager Jarretts briller på, er denne models funktionsdygtighed yderst sårbar overfor forskellige real life faktorer.

En vigtig faktor er pianisten, som i Jarretts øjne bør være formidler, rør for den inspiration der er at hente ”ovenfra”, og som bør tilsidesætte sine egne ego-relaterede mål, udover det at ene at være egoløst medium. Dette fordi ego-relaterede ønsker om at ”eje” processen, eller den dertil knyttede substans - altså musikken – er gift i denne proces. Hvis man tænker efter er der flere latente paradokser i farvandet, og der er nok noget om at italesætning og problematisering af egoets indflydelse ofte kan tage sig ud som kommende fra en person hvor egoet allerede spiller en meget stor rolle. Relateret hertil er der det både før og i kapitel 5 omtalte skisma med Jarretts egoløshed, kontra hans genkendelighed som pianist.

Uanset hvad er det åbenlyst, at Jarrett ikke ser ovenstående model som en der opfylder sig selv. Den kræver *åbenhed*, både hos pianist og hos publikum.

Nedenstående model kan siges at indeholde nogle urimeligheder, men den kan på sin egen paradoksfyldte facon, sige lidt om Jarretts syn på processen. Det skal betones at det der i modellen kaldes ”Det Kreative”, af Jarrett er blevet kaldt forskellige ting så som ”The Creative” og ”the Power”. At kalde denne kraft ”Det kreative” er i mine øjne ret ”Jarrettsk” og jeg har derfor valgt at bruge den. Men for læseren af modellen skal det betones, at ”Det Kreative” ikke er lig med den kreativitet Jarrett praktiserer – men en urkraft, eller kreativ kilde om man vil, som Jarrett gennem sin kreativitet og åbenhed kan videregive en oplevelse af.

(Model frit efter Jarrett)



Pianisten har tilsidesat sit ego og dermed forsvaret af samme, er spontan og gør uden at ville gøre. Han fungerer som rør eller sender for impulserne/musikken fra det kreative. At Jarrett er inspireret af østlig filosofi er tydeligt i denne forbindelse. Pianisten er på zen-

lignende vis ikke adskilt fra handlingen, dvs. musikken. - Han er musikken. Eller i hvert fald bare et rør. I en vis forstand er der således *ikke nogen pianist*.

I og med at musikken ideelt set er et udtryk (for noget) der ikke er forstyrret af pianistens ego, men transmitteret direkte fra kilden - det skabende, er det ideelt set muligt for publikum at lytte på samme frekvens, altså egoløst - "kollektivt ubevidst", uden personlig afstand til dét at lytte, altså uden at være lyttere. Der er altså på sin vis intet publikum / alle er pianister eller rør om man vil.

Modellen ligner, hvis man fortolker den lidt mindre flyvsk, jo den første trekantsmodel. Publikum har i begge modeller indflydelse på *hvad* der spilles. Men i Jarretts udvidede model er alle deltagere i en proces hvis energitilførsel er kontakten med kraften, det kreative, og at dette kan køre optimalt kræver, at pianisten ikke står i vejen med ego og ejerforfølelser, at han er lydhør, og at publikum er åbent og i besiddelse af et mindstemål af bevidsthed om deres rolle.

Det er en proces, der i hvert fald for Jarrett foregår på et totalt nonverbalt plan, hvor spørgsmål og svar har mistet deres mening. Dette plan lader sig derfor ikke kredse entydigt ind, hvilket Jarrett da også altid har undladt at forsøge. Faktisk har han ofte nægtet at tale om det. Jarrett bliver i "Rolling Stone" af Mikal Gilmore spurgt:

"Surely there are decisions you make in that moment-to-moment process about what notes to play and not to play, and how long and how loud to play them?"

Svaret indeholder som modellen ovenfor, et zen-lignende paradoks:

*"Since it's all improvised, every second may contain a hundred choices for me, and my first job is to know whether I'm making those choices mentally or not. Like, if my finger is about to play a note, I can't play it because I **want** to play it, and yet I can't **not** play it because I don't want to. It's a course of thought and no thought, decision and no decision."*³¹

³¹ Mikal Gilmore: "Keith Jarrett's keys to cosmos in "Rolling Stone", January 25, 1979

Dette udsagn, der på sin vis er både enkelt og paradoksfyldt, kan siges at rumme en almengyldighed om rationelle overvejelser og beslutninger i en intuitivt domineret kreativ sammenhæng.

Jarretts generelle lukkethed omkring processen eller utilbøjelighed til at beskrive den i mere musiktekniske termer har flere perspektiver. De til tider lidt mystiske og religiøst lydende udsagn, har som sagt utvivlsomt været med til at forstærke myten om Jarrett som den geniale kunstner, der står i direkte forbindelse med ”det kreative”. Dette er der jo ikke nødvendigvis noget odiøst i og må ses som et resultat af, hvordan han oplever processen. Samtidig kan der i denne måde at formulere sig på ligge en mere eller mindre bevidst beskyttelse af selv samme proces. For hvis den virkelig ER mystisk, i princippet udelelig og uindkredselig i ord, kunne der for Jarrett ligge en oplagt fare i at snakke for meget om den. Der er måske en magi der kunne gå tabt.

Jeg slog i kapitel 2 fast, at en kreativ proces, når det handler om komposition, udspiller sig som en (ofte fortløbende) vekselvirkning af impuls og refleksion. Selv om disse dele af processen er betinget af hinanden, er de i af natur forskellige. De rationelt betonedede overvejelser kan jo formuleres verbalt, mens gnisten og de pludselige ideers opkomst nærmest er uindkredselig.

Tager man Jarretts koncept ind i dette billede, er det åbenlyst, at hans fokus ligger på denne ubevidste del af processen, da det interessante - det der tænder ham er kontakten til kilden - det kreative. I Jarretts kreative proces, der jo her handler improvisation, er det rationelt betonedede arbejde, den refleksive bearbejdning af impulser erstattet af en strukturering der i høj grad, ja måske udelukkende foregår på et intuitivt niveau. Dette fordi mere rationelle overvejelser ville spærre for den kontakt, der er livsvigtig at holde gang i. Jarrett kan jo ikke som maleren der maler et billede, træde to-tre skridt tilbage og betragte det foreløbige værk, for derefter at gå hen til lærredet og tilføje eller rette en streg. Jarretts pensel skal forblive aktiv på lærredet.

Med andre ord bliver en pause i en proces-orienteret kreativ proces til en pause i det tilhørende produkt. Det er i Jarretts tilfælde af afgørende betydning, da der intet er tilbage

hvis han ikke er konstant improviserende aktiv. Dette jo dels fordi han er alene, og fordi der intet prækomponeret materiale er at støtte sig til.

For anskuelighedens skyld vil jeg bringe R. Keith Sawyers førnævnte kredsen om kreativitet og den kreative proces i spil. Som vist i kapitel 2 betoner Sawyer forskellen på *product creativity* og *improvisational creativity*. Det er interessant at Jarrett både verbalt og gennem den ritualiserede iscenesættelse på den ene side lever og spiller op til hele den romantiske forestilling om den gudbenådede kunstner og hans særlige evne og adgang til via sin kunst at formidle glimt af guddommelighed, ”hvor meget mere der er” etc., OG samtidig er i fuldstændig samklang med hvad den erklærede ”mytedræber” Sawyer betoner, både om den kreative proces i improvisatorisk kreativitet, og om den kreative proces i performance. Sawyer fastslår at processen i improvisatorisk kreativitet ER produktet,³² og om performance, at det er en synliggørelse af den kreative proces.³³

“We now know that creativity is fundamentally social and collaborative, that it involves preparation, training, and hard work, and that the process is more important than the product or the personality.” Sawyer 2006 s. 256-57

Jarretts proces er i sit fundament social, den er i sin rituelle natur utænkelig uden publikum som medspiller og samarbejdende del af det han skal forholde sig til. Forberedelsen indeholder både Jarretts mentale opladning/afladning om man vil, hans bortkastning af egoforsvar, og den før beskrevne indtræden i ”the required state of mind”. Øvelsen og ”the hard work” er i fuldt omfang til stede i form af Jarretts tekniske niveau, hans radikale tilgangsvinkel, det højst koncentrerede fokus, samt den før omtalte bortkastning af lette løsninger. Og et nøgleelement i Jarretts projekt er jo det altovervejende fokus på processen.

Hvad er meningen?

Jarrett har gentagne gange betonet, og det er i det foregående også allerede italesat, at en solokonzert ikke kun handler om musik, og at processen ikke kun er en musikalsk kreativ proces.

³² Sawyer 2000, s. 150

³³ Sawyer 2006 s. 256-57

"...in my art I try to show what more there is" ³⁴

"What I'm doing, is really not about music, it's about an experience far beyond sound." ³⁵

Så, hvad er det der er ”mere”, når Jarrett snakker om ”what **more** there is”? Noget af det der er i spil er en søgen efter autenticitet, om at møde og deltage i en proces der er ægte. Denne proces er ikke kun en musikalsk proces. For at anskueliggøre Jarretts proces har jeg opstillet følgende model – et dualistisk funderet skema, som i et lettere forpligtigende tonefald kunne kaldes en god gammeldags ØST-VEST konflikt. (filosofisk forstås) Pointen er, at de begreber som karakteriserer Jarretts solokoncerter, og som til en vis grad både kan opleves, men også fordres af publikum, *også* handler om det, den vestlige kultur ifølge Jarrett mangler.

ØST

proces

spontan kreativitet

irrationel

flertydighed

oprindelighed

åbenhed

oplevelse

helhed

VEST

produkt

vanetænkning

rationel

entydighed

fremmedgjorthed

lukkethed, kontrol

analyse

delhed

³⁴ Schnabel, 1988, s. 77

³⁵ Gilmore, 1979

intet sikkerhedsnet

sikkerhed, vane

oral/mundtlig

skriftlig

Jarrett siger selv, at han ikke totalt vil bortkaste den vestlige verdens form for realitet, men at det handler om at udvide realitetsbegrebet. Jarretts koncerter handler om at møde en oplevelse af spirituelle dimensioner - og om at møde den **åbent** - at deltage. Musikken synliggør denne proces. En proces der handler om, - og er et billede på, de ovennævnte begreber: kreativitet, oprindeligthed, spontanitet og uspolerethed. En helhedsorienteret proces. Og hvad der er vigtigt: Denne proces er ikke kun noget der finder sted i koncertsalen. Det handler om at kunne tage den med ud af koncertsalen, og overføre den på sit eget liv, og dette ifølge Jarrett fordi processen rummer dimensioner der er glemt, forsvundet, eller godt på vej til at blive glemt i den vestlige kultur.

Man kunne jo spørge, om han i stedet for at være offentlig yogadøver/soloimprovisator, ikke bare kunne gå ud og fortælle folk hvad det er den vestlige kultur mangler. Hertil må man sige, (udover at han jo altså *er* musiker) at de begreber og dimensioner Jarrett savner lader sig vanskeligt anskueliggøre i ord, - de skal *opleves*.

Her er kunsten ifølge Jarrett det eneste middel, eftersom religionen og kirkerne er fanget ind af det samfund de skal kritisere. Og i kunsten er musik vigtig, fordi den kan overtale eller påvirke uden om intellektuelle frasagn. Man kan ikke benægte musik.

5. Musikalske strategier

Begrebet strategi har nogle konnotationer, som det er på sin plads at "retningsbestemme" i denne sammenhæng. At have en strategi vil normalt betyde, at man følger en på forhånd lagt plan, eller i hvert fald ved hvad man går efter. Præciseringen handler på sin vis om at huske, hvad det er Jarrett går efter. Selv om anvendelsen af en strategi signalerer et ønske om kontrol, og at denne anvendelse i sig selv kan være et bevist valg, er det vigtigt at forstå, at det Jarrett vil have kontrol med er, at processen holdes levende altså fri for bevidsthedsstyring. At der med andre ord er rammer for en "fri udfoldelse". Man kan lidt paradoks-formulerende sige, at Jarretts overordnede mål med sine musikalske strategier er, at have kontrol med at der ikke er kontrol...

Jeg vil i dette kapitel nævne Gernot Blume, og Peter Elsdon, der hver har skrevet en Ph.D. om Jarrett. Blumes Ph.D.³⁶, handler om Jarrett generelt, men indeholder et bud på en forståelse af Jarretts musikalske strategier under en solokonzert. Peter Elsdons Ph.D.³⁷ handler decideret om solokonzertene, og hans forsøg på afdækning af musikalske strategier i solokonzertkonceptet indeholder selvsagt flere vinkler. Som det vil fremgå i det følgende, er det min opfattelse, at både Blume og Elsdon er på sporet af noget uden dog at få helt fat i det.

Musikalske referencepunkter og Jarretts gestalt-teknik

Jeg har slået fast, at al improvisation har og behøver et rum, en ramme eller m.a.o. en rød tråd. Det er under min beskæftigelse med Jarretts soloimprovisation da også blevet mere og mere klart for mig, at han ikke bare spiller ”ud i den blå luft”. Jarrett er som andre improvisatorer bundet til at have *et eller andet*, også selv om dette ”et eller andet” ikke er givet på forhånd.

Både Gernot Blume og Peter Elsdon erkender dette behov, men de lander begge deres søgning efter dette behovs konkrete udtryk i en solokonzert ved Jarretts stilarter, hvilket i mine øjne er problematisk og i virkeligheden helt utilstrækkeligt. Stilarterne *har* betydning i struktureringen af en solokonzert, men dette i sig selv ville ikke være ramme eller referencepunkt nok. Jarrett må have noget *konkret* at spille videre på. Han kan som den i kapitel 2 nævnte improviserende teatertrup ikke befinde sig i dette ”fortløbende nu”, der omkredses af umiddelbar fortid, som han må og skal forholde sig til, og fremtid, en vej frem som er et resultat af, hvordan han forvalter dette nu, uden at have en slags navigationsværktøjer, eller landmærker om man vil.

Disse landmærker, som jeg her og i den konkrete analyse af Kyoto-konzerten har valgt at kalde **gestalter**, fungerer som Jarretts måde at orientere sig på, i det flydende landskab han skaber og bevæger sig i, og de er i denne forstand totalt nødvendige som muren at spille bolden op ad. Også selvom muren ”glemmes” ind imellem, altså ligger implicit men ikke artikuleret i det der spilles. Gestalten er med andre ord, **en form med strukturerende betydning**, et udgangspunkt og et referencepunkt. Gestalten kan være en akkordrundgang,

³⁶ Gernot Blume, *Musical Practices and Identity Construction in the Work of Keith Jarrett*, 1998

³⁷ Peter Elsdon, *Keith Jarrett's Solo Concerts and the aesthetics of free improvisation, 1960-73*, 2001

et rytmisk eller melodisk forløb, en bestemt rytme, en puls, eller en op - eller nedadgående bevægelse som danner udgangspunkt og referencepunkt for det efterfølgende. En gestalt kan i princippet være en hvilken som helst genkendelig struktur, og derfor har jeg valgt termen *gestalt* frem for f.eks. *tema*, eller *motiv*.

Et kernepunkt i min analyse af Kyoto koncerten er at undersøge hvordan disse gestalter opstår, udforskes og udvikles, hvordan de afvikles og ind imellem slippes, og ikke mindst hvordan de griber ind i hinanden og blandes.

Gestalterne kan betragtes som et sæt bevægelige byggeklodser og rammer der formes og omformes i løbet af processen. De bruges som strukturerende elementer, og til at finde vejen – evt. nye veje - frem, idet de bringes ind i nye sammenhænge, får nyt lys, anden funktion, anden mening.

Når man tager de analyserende ”gestaltbriller” på, bliver det hurtigt klart, at der både er forskel på disse gestalters længde, hvilket jo ikke er overraskende, men også deres udstrækning som musikalske referencepunkter. Jeg har derfor valgt at operere med begreberne *store* og *små* gestalter udfra en vurdering af deres tidsmæssige udstrækning som strukturerende elementer. En stor gestalt er altså en gestalt, der har vidtrækkende betydning og funktion som referencepunkt, og den er ofte ramme og baggrund for flere små gestalter. Et eksempel på en stor gestalt er Kyoto part B’s 6/8 fornemmelse, som ligger hen under vidt forskellige tiltag og forskellige andre gestalter. Et andet eksempel er den musikalske struktur med akkorder og melodisk tematisk materiale, der indleder samme koncert, og er referencepunkt for de næste 9-10 minutter.

En lille gestalt er f.eks. et af de melodiske motiver der dukker op og bruges til f.eks. at modulere med i et begrænset tidsrum for derefter at blive afløst af noget andet.

Det skal pointeres at ”stor” og ”lille” ikke nødvendigvis afspejler den umiddelbare ”synlighed” i musikken. En stor gestalt kan ligge som ramme og være næsten usynlig, mens en lille kan være meget synlig og være udtryk for inspiration. Nogle gnister/lyse indfald bliver ikke til andet end små gestalter, da de ikke umiddelbart får videre improvisationsteknisk betydning. Alligevel kan man hævde, at de kan have stor betydning for lytteren, ja sandsynligvis også for Jarrett i kraft af den bekræftelse eller ”benzin” der

kan ligge i deres fremkomst. Generaliserende kan man sige, at de store gestalter er vigtige brikker i den overordnede strukturering af en solokonzert - altså i storformen, mens rammer og referencepunkter om det øjeblikkelige ”nu” ofte vil være en blanding af store og små gestalter.

Jarrett har, så vidt jeg ved, ikke selv nogen speciel term for gestaltprincippet, men jeg vil hævde, at princippet strukturerende funktion både formalt og i det ”fortløbende nu” er så åbenlys, at dets eksistens og relevans som model er indiskutabel. Gestalterne er Jarretts vigtigste redskab i den impulsstyrede fortløbende strukturering af musikalsk materiale, og jeg vil hævde, at de sammen med Jarretts brug af forskellige stilarter, også er nødvendige eller i hvert fald befordrende for lytterens muligheder for at orientere sig.

Jeg vil kort berøre gestalternes rolle i forhold til Jarretts stil-pluralisme. Stilskiftene har, som jeg vender tilbage til, også betydning i den overordnede strukturdannelse, og i en vis udstrækning også på en måde der er gestalt-relateret, men på en mindre teknisk facon. En stilart er således i sig selv ikke en gestalt, men kan fint være en del af en gestalts identitet. I sagens natur vil et stilskift i musikken ofte være ledsaget og måske foranlediget af en udskiftning eller bearbejdelse af igangværende musikalske gestalter. Selv om disse stilskift også ofte vil være baggrund for nye gestalter, er det vigtigt at bemærke gestalter kan være fungerende og dermed strukturerende på tværs af stilskift.

Vokabularium

Der er gennem forskningen i improvisation i de sidste 30-40 år opstået en praksis og tradition for at karakterisere en given musikers udtryksmæssige spændvidde ved dels hjælp af termen vokabularium, forstået som den mængde af fraser, skalakendskab, tricks, vendinger, den givne musiker er i besiddelse af, dels gennem en karakteristik af hvordan dette vokabularium benyttes. En generel svaghed ved denne tilgangsvinkel, er at den hvis den ikke kombineres med andre analyseapparater, eller andre indfaldsvinkler, kan indbyde til en forestilling om at en given musikalsk improvisation kan skilles ad i et givent antal smådele, der tilsammen rummer *hele* substansen, eller meningen om man vil.

Det skal siges, at der er forskellige mere eller mindre komplekse forståelser af hvad termen dækker, forskellige dybder om man vil. Når det gøres som Paul F. Berliner gør det i

”Thinking in jazz” kan det være en ret illustrerende måde at tale om improvisation på. Berliner betoner at termen ”vokabularium” ikke skal forstås alt for firkantet, og at et vokabularium, samlingen af motiver, skalaer, tricks, mv. kan bruges til at ”udvide sig selv”, man kan sætte ting sammen man ikke har gjort før, etc.

Det er da også oplagt, at man ved at anvende en traditionel analytisk tilgangsvinkel på Jarretts solokoncerter, kan finde spor af et vokabularium, men samtidig er det min opfattelse, at det til en vis grad ville være spildte kræfter, og lidt af en blindgyde. For det første ville en sådan vokabularium oversigt efter min overbevisning hurtigt blive endog meget omfangsrig, Jarrett begrænser sig jo ikke til en enkelt stilart, og for det andet ville det hverken bringe os meget nærmere på hans overordnede tilgangsvinkel eller sige noget væsentligt om hans måde at improvisere på.

Det er derfor ikke antallet af vendinger, figurer, tricks eller motivstumper der måtte gemme sig i hænderne på Jarrett, der er mit fokus her, men som beskrevet i forrige afsnit hvordan han bruger de ideer og ting (gestalter) der falder ham ind i kompositorisk/improvisatorisk eller strukturel henseende. Om han er faldet over dem før, i en anden sammenhæng, eller anden solokonzert har jeg således ikke i overvejende grad beskæftiget mig med. Peter Elsdon udvider termen til også at indbefatte Jarretts forskellige stilarter, og det er i mine øjne ikke så dumt.

Man kan hævde, at det er sandsynligt, at der med den grad af ubevidsthed som Jarrett arbejder med, indsniger sig ting der ligger godt i hænderne på ham, det vil sige ting han i en eller anden forstand har gjort før, men man kan jævnfør det før bragte citat om at spille eller ikke spille en bestemt tone, og Jarretts artikulerede mål om at undgå lette løsninger, formode, at der hos Jarrett ligger en bevidsthed om denne problematik.

Jarrett som pianist, og derunder hans præferencer, mht. til fraserings og lign. har selvfølgelig betydning for hvordan musikken lyder, og jeg vil i kapitel 6 beskæftige mig med nogle af disse sider. Om Jarretts genkendelighed som pianist er problematisk i forhold til at være ”tom”, vil også blive berørt, og jeg vil argumentere for, at

genkendeligheden ikke behøver at være i konflikt med Jarretts intentioner om at være åben og uden forudgående musikalske ideer.

Stilarter

Noget af det første der springer i ørerne ved gennemlytning af en typisk solokonzert, er Jarretts brug af forskellige stilarter og stiltræk, og det er da også det, der oftest har været brugt til at karakterisere oplevelsen af en solokonzert. Gernot Blume taler om en ”Jarrett’sk identitet” i sammenbringningen af forskellige stilistiske elementer, og det har under alle omstændigheder været med til at opbygge hans status som grænsedbrydende især mellem jazz og den klassiske tradition.

Nogle kan lide denne stilpluralisme og accepterer den som en integreret del af Jarretts identitet som solopianist, mens andre har været mindre begejstrede og til dels set den som en overfladisk måde at demonstrere en musikalsk horisont på. Jeg slår gerne fast, at jeg i min opfattelse hører til i førstnævnte gruppe, og altså opfatter stilpluralismen som en seriøs og integreret del af Jarretts improvisationer.

Et gennemgående træk i mange beskrivelser, er den associations og konnotations-rigdom som følger med de forskellige musikalske sprog. Som en konsekvens af dette er et mindre hav af musikere og komponister blevet brugt som referencerammer, så som Chopin, Schubert, Schumann, Debussy, Charles Ives, Webern, John Cage, Bill Evans, Ornette Coleman, Art Tatum, Janacek, Gershwin, Meade Lux Lewis, og Peter Duchin, for blot at nævne et udvalg.

Mangfoldigheden af specifikke sammenligninger afspejler det faktum, at stilpluralismen ikke kun manifesterer sig som antydninger og blandinger, men også ind imellem med stor tydelighed i forhold til de forskellige traditioner, hvilket bidrager til en høj grad af *genkendelighed*, også for mindre navnefikserede lyttere.

Denne genkendelighed ser Peter Elsdon i sin Ph.D. som en essentiel faktor i formidlingen af processen, en fordel når man skal ”tale” med publikum. Stilarterne, som Peter Elsdon indbefatter som en væsentlig del af Jarretts vokabularium, rummer med de forskellige musikalske sprog ifølge Elsdon hver især et sæt kulturelle konnotationer, og et sæt ”betydningsområder”, forstået som et sæt stemninger og følelser som det pågældende sprog formidler godt, og derfor næsten pr. definition forbindes med. Hvor langt og hvor

specifikt disse betydningsområder kan og skal defineres, kan diskuteres, men der ligger for Jarrett en oplagt mulighed for at komme omkring det, som de forskellige stilarter hver især er gode til at udtrykke.

I dette ligger implicit en sandsynlighed for, at de forskellige stilarter har deres force *forskellige* steder i Jarretts proces. Dette kommer jeg med konkrete eksempler på i analysen og den grafiske afbildning af Kyoto koncerten.

Nogle stilarter er i tonal dur/mol progressionsrelateret forstand mere søgende end andre, og nogle er på samme måde i højere grad end andre udtryk for at være på fast grund, eller ”Jeg er der hvor jeg skal være”-agtige. Man kunne også vende det om og sige, at nogle stilarter er mere velegnede at ”søge” med end andre. F.eks. er det lettere eller mere naturligt at modulere i impressionistisk eller jazzballade præget territorium end i en blues eller gospel præget sammenhæng. Desuden veksler graden af ekstase og i hvert fald ekstasens grad af lydligt udtrykt kropslighed alt efter hvilket musikalsk landskab vi befinder os i.

Man kunne af ovenstående få det indtryk at Jarretts brug af stilarter altid er entydig, hvilket absolut ikke er tilfældet. Der findes passager i hans koncerter, hvor flere forskellige stiltræk er mærkbare på samme tid, til tider identificerbart f.eks. i form af klassisk tonalitet + jazz-rytme i improvisationerne i højre hånd, og til tider i blandinger der vanskeligt lader sig definere.

Kyoto koncerten starter således ud i et lyrisk ”blandingsunivers” mht stil, og bevæger sig i store perioder i musikalske landskaber med flere stilreferencer i spil på samme tid. Således kommer man her omkring stilarter og stil-blandinger som: Jazz-klassisk (lyrisk blend), jazz gospel, ”world”, free jazz, droneblues, jazz ballade, minimalisme, impressionisme, impressionisme/jazz, avantgarde serialisme, barok, klassisk romantisk, folk etc. Dette underbygger rimeligheden i at betragte stilarterne som en integreret del af et vokabularium, hvis bestanddele både kan formes og omformes, og sættes sammen på nye måder.

Peter Elsdon opererer med følgende af ham selv navngivne/præciserede stilarter:

Ballads, blues vamps, gospel style, chorales, free passages, folk ballad og drones (pedals/ostinatos), og kommer med fyldige kommentarer omkring hver stilart, hvad den normalt associeres med, og hvordan Jarretts version er. Elsdon betoner selv, at denne liste

hovedsageligt relaterer sig til 1973, og at der hen ad vejen især i 80'erne kommer flere klassiske udtryk med. Dette er dog som illustreret ovenfor aflæseligt allerede i Sun Bear Concerts, hvor der bl.a. i Kyoto koncerten er passager med barok, med impressionisme og steder hvor det 20 årh. klassiske kunstmusik optræder som inspirationskilde.

Som nævnt ser både Blume og Elsdon Jarretts forskellige stilarter som hovedbestanddelen af den ramme eller flydende kontekst som Jarrett er nødt til at have, og derfor skabe på stedet. Positioneringen af stilarterne som Jarretts vigtigste instrument i denne proces har jeg allerede erklæret min uenighed med, men det er værd at pointere stilarternes betydning i den stor-strukturelle sammenhæng, da det er der, de er mest i spil som medstrukturerende faktorer.

Umiddelbart i det spillende improvisatoriske øjeblik er det dog stadig Jarretts impulsive arbejde med det han her og nu har gang i af musikalske gestalter, der er den hovedstrukturerende faktor, og som en ekstra ramme eller kontekst har vi stilarternes farvning og indflydelse. Man kan sige, at Jarretts gestalter gestaltes i et evigt foranderligt musikalsk landskab, og at landskabets karakter til dels bestemmes af hvilken stilart eller stilblanding der er i spil.

Jeg vil af ovennævnte årsager ikke fokusere på stilarterne i samme grad og vægtning som Elsdon, men de vil blive italesat og refereret til, og i den konkrete analyse af Kyoto koncerten i kapitel 7, vil det ske både i den traditionelle analyse og som faktor i det grafiske billede af koncerten.

6. Den klingende proces - solokoncerterne generelt

Jeg vil i det følgende beskæftige mig med hvordan Jarretts koncept klinger i det virkelige liv. Derfor indeholder denne del både brede karakteristikker, der kredser om hvordan konceptet opleves af publikum, og en mere detaljeret musikfaglig fokusering på den del af processen der handler om Jarrett som pianist. Selvom Jarretts karakteristika som pianist jo er centrale for hvordan en solokoncert lyder, kan det være på sin plads at pointere at dette afsnit altså i mindre grad end det første, handler om *oplevelsen* af en solokoncert. Jeg vil desuden beskæftige mig lidt med de dele af oplevelsen som i en traditionel vesteuropæisk

æstetik karakteriseres som udenomsmusikalske, nemlig Jarretts fysiske udfoldelser og medsyngen, og se dem i lyset af et vigtigt aspekt; den overordnede ekstasesøgning. Slutteligt vil jeg berøre nogle af de problematikker der ligger latent ”i kølvandet” på Jarretts ambitiøse koncept og tilgangsvinkel, når vi bevæger os fra tegnebord og ideelle tilstande ud i det virkelige liv.

Spænding og forløsning, det flydende landskab

Keith Jarretts solokoncerter er selvfølgelig forskellige materiale- og udtryksmæssigt, og graden af substans kontra proces kan veksle, men konceptet er det samme, og hvad der siges i det følgende gælder i overvejende grad dem alle. Det skal dog i parentes anføres, at de koncerter jeg har beskæftiget mig mest med er koncerterne i perioden 73-89. Keith Jarrett tog efter sin sygeperiode i slutningen af 90’erne konceptet op igen, og indspillede 2002 to koncerter i Japan, udgivet i 2005 og 2006.

I disse koncerter og i Carnegie Hall koncerten udgivet 2006, har Jarrett, selv om koncept, og udtryk i meget væsentligt lægger sig tæt op af de øvrige, justeret lidt på sine egne rammer, hvilket jeg dog vil vente med at kommentere nærmere på, da det i skrivende øjeblik både er relativt ”nyt” og i forhold til det samlede billede atypisk.

En solokonzert er normalt delt op i 2 afdelinger á 30-45 minutter, og har til tider været efterfulgt af et eller to ekstranumre. I løbet af den tid når man ofte igennem et sandt virvar af forskellige stilarter, stiltræk og reminiscenser. Et musikalsk univers, der spænder fra lige fra barok, romantik, impressionisme og modernisme over til blues, gospel og jazz, - både mainstream og nyere avantgardejazz. Og mens der er bred enighed om at Jarrett har sine gode øjeblikke, vil de mest kritiske røster (som Rossini anekdotisk skulle have sagt og gjort om Wagner) tilføje ”men nogle lange kvarter”. Selv kritikere anerkender dog at koncerterne har en egen form for åndedræt eller puls om man vil.

På undertegnede virker musikken, når den høres i sin helhed, organisk med en stadig strøm af søgen, spænding og forløsning. Næsten som at bevæge sig i et evigt skiftende landskab. Denne strøm af spænding og forløsning manifesterer sig som en blanding af inspirerede til tider ”guddommelige øjeblikke”, og perioder hvor Jarrett på nærmest trancejagende facon holder fast i og intensiverer et ostinatmønster hvor energien er vigtigere end den musikalske substans. Til tider udkrystalliseres et tema af en søgning, eller en kredsen om

noget endnu ikke udfoldet - en musikalsk struktur (gestalt), til andre tider kommer temaet som faldet ned fra himlen, næsten færdigt i sin første optræden. Der er således steder, hvor alt synes at gå op i en højere enhed, og steder præget af søgen, rådvildhed og arbejde og ”famlen”. Dog, kan man tilføje, en teknisk meget kompetent famlen.

Det er karakteristisk, at Jarrett aldrig dvæler mistænkeligt længe ved et vellykket tema, enten videreudvikles det, føres ind i nye sammenhænge, eller også bliver det sluppet, forsvinder i strømmen og afløses af noget andet. Ligeså karakteristisk er det, at han ikke skynder sig eller skyder genvej ud af perioder med dødvande i form af manglende retning eller inspiration, men tværtimod fører processen igennem og dyrker søgningen, indtil det i musikalsk henseende lysner forude.

Musikken i en Jarrett-solokonzert er, som før omtalt, uløseligt knyttet til sin skaber eller formidler, og er som en konsekvens af dette, svær at beskæftige sig med, uden at tale - og have talt - om Keith Jarrett som pianist. Følgende afsnit handler derfor i højere grad om pianisten, end om improvisatoren Keith Jarrett, selv om begreberne ikke totalt kan skilles ad.

Pianisten

Selvom det i den lidt vidtløftige tolkning af Jarretts kreative proces i kapitel 4 siges, at der ikke er nogen pianist, og selvom Keith Jarrett vitterlig forsøger at spille uden om sit eget ego, kan man jo ikke komme udenom, at der faktisk ER en pianist.

Og selvom Jarrett ikke dyrker genbrug melodisk og materialemæssigt, er der selvfølgelig spilletekniske ting som går igen fordi Keith Jarrett er Keith Jarrett, selv under en solokonzert. Dem vil jeg beskæftige mig med i det følgende, da det i høj grad er disse tekniske og fraseringsrelaterede præferencer, der er med til at gøre Jarrett genkendelig, også i andre jazzsammenhænge. Denne genkendelighed kan siges at problematisere Jarretts opfattelse af sig selv som medium eller rør, og kan man overhovedet gå på scenen ”tom”?

Det kan være nærliggende at afskrive denne tilgangsvinkel som illusorisk, men det er nok mest hvis man hvis man sidestiller *egoløs* med *identitetsløs*. Jarretts udtalelser taget i betragtning er *fornemmelsen* af at være egoløs, og være et rør uden ejerfornemmelser af altafgørende vigtighed for at processen kan flyde frit. Rør-analogien er måske mere

vandtæt, hvis man anerkender røret som en størrelse, hvis farve er helt afhængig af hvem det tilhører, og hvis det er med til at understrege at der er ”hul igennem”. Man kan i fortsættelse af de sidste sætningers lidt lomme filosofiske karakter sige: At en stemme er genkendelig, behøver ikke betyde, at den ikke kan sige noget forskelligt fra gang til gang. I en vis forstand er det der ændrer sig mindst ikke ”hvad” men ”hvordan”. Vi ved jo godt, at enhver fugl synger med sit næb, og man kan hertil tilføje at Jarrett med sine forskellige stilarter har mange forskellige næb. Når jeg i det følgende fokuserer på nogle spilletekniske aspekter, er det altså i højere grad for at kigge lidt på dette, eller rettere disse næb, end for at rette blikket på selve processen.

Det må betones, at Jarrett har en højt udviklet teknik, vel at mærke inden for *alle* de stilarter han berører. Det er i solokonzert-sammenhæng meget vigtigt, da det, også af ham selv, ses som en forudsætning for frit at kunne omsætte impuls og ide til øjeblikkelig handling, dvs. musik, og måske endog bryde grænsen mellem ide/impuls og handling. Ofte er en improvisations udtryksmæssige spændvidde jo afgrænset af musikerens tekniske begrænsninger.

Denne spændvidde, er hos Jarrett på nogle måder ekstrem, og afspejler sig i de forskellige stilarter både som teknisk dygtighed og som en form for autenticitet. Han går ind i de forskellige musikalske sprog, gør dem til sine, og kommer dermed omkring de ting som de hver især er gode til at udtrykke.

Som berørt i indledningen, har Jarrett i de mere lettilgængelige eller poppede sammenhænge, et specielt *touch*. Dette touch der på en gang er kælent, appellerende og lyrisk, består af flere ingredienser og kan derfor i anskuelighedens navn opdeles i et par spilletekniske præferencer, som jeg vil berøre i det følgende.

Det første handler om en side af hans måde at frasere på. Det ytrer sig ved, at de toner der udgør de dynamiske og rytmiske nøglepunkter i en kortere eller længere strofe ofte får et eller flere forslag. De bliver med andre ord ofte spillet sådan, som man ville synge det i den rytmiske tradition, altså intoneret nedefra. Denne intonering er mere end bare et stiltræk, da den rummer en udtryksmæssig betydning. Når en tone – også i sang – intoneres nedefra, mærker man, at det ikke er en hvilken som helst tone, men en tone med betydning

- fordi der er en **historie** gemt i at **nå** den. Hvordan denne tone intonerer og fraseres er derfor vigtigt for hele motivets samlede udtryk.

Nu kan man jo faktisk ikke intonere nedefra på et klaver, men det lader Jarrett og et hav af blues og jazz pianister sig jo som bekendt ikke forvirre af, og gør det derfor alligevel, ved f.eks. at krydre tonen e med et strejf af es. At Jarrett er genkendelig i dette hav, skyldes dels, at han har en teknisk kompetent, nærmest delikat måde at gøre det på, dels at intoneringen ofte tilvejebringes gennem *flere* toner. Den accentuerede tone "e" vil hos Jarrett således ofte være bestå af d-es-,e, eller endog c-d-es,e, altså en endnu mere tydelig nedefra intonering, og dermed en "endnu længere historie".

Vigtigt er det desuden, at der sammen med denne intonering ofte ligger en tone *over* melodien. Dette er især fremherskende i de mere gospel og countryprægede afsnit. Tonen e hos Jarrett kan altså inkludere både de førnævnte "intoneringstoner" + e, samt ovenover g, a eller c, afhængigt af hvilken akkord og bastone der er gang i. (Vi er i dette eksempel i nærheden af C dur). Den hermed forøgede rigdom af eksakt klingende toner og overtoner, har sammen med den kropsligt funderede sangattitude i de ovennævnte fraseringer, sandsynligvis været med til at animere til den ofte benyttede betegnelse "syngende".

I de ovennævnte "jazz-gospel-pop" sammenhænge, er der hos Jarrett i øvrigt en udpræget forkærlighed for på betonedede slag, navnlig etslaget, at lægge melodien eller rettere keypointet i den, i et terts eller sekstforhold til bassen. Terts når bastonen er rod i den pågældende akkord, og sekst når melodien tangerer roden. Der ligger i melodik med disse tertsforhold noget generelt appellerende, og samtidig er der noget levende og viderebærende i ikke at have melodi og bas på samme tone.

Dette levende element går igen i andre parametre hos Jarrett for eks. i hans opfattelse af begrebet akkord. Dette illustreres af nedenstående citat fra Ted Rosenthal's interview med Jarrett.

*"KJ: ... I don't believe in chords, in the sense that they're vertical structures. [...] If there's a chord that should be sitting under a melody note, I want that chord to be alive and if it isn't alive just sitting there, then something moves inside it to keep it from just being a solid object somebody just dropped on the floor.
TR: Are you saying that you're thinking horizontally?"*

KJ: That would be too facile a way of putting it. I'm thinking texturally. In a kaleidoscope, in the glass, when you turn (it), it's not going to change color because the items in there are the same. I think what I see is the never ending motion inside the chords whether they're still or not. But the only way to keep them alive might be how you balance the chord, or how the lines continue to move inside this so-called thing".³⁸

Citatet, der er et godt eksempel på den Jarrett, der ikke uden videre lader sig putte ind i de båse eller definitioner, han bliver tilbudt, demonstrerer en ret kompleks forståelse af akkordbegrebet. Og at denne forståelse ikke kan reduceres til "bare" at betyde horisontalt tænkende, som Rosenthal ikke så dumt endda forslår.

Jarrett fortsætter i interviewet med at betone, at musik er "sonic motion", og at denne bevægelses størrelse kan være afhængig af blandt andet det instrument, han sidder ved. Ja faktisk kan både rum og piano være så medspillende og levende i lyden at "*nothing has to move at all*", mens han andre gange har spillet på instrumenter der var så døde at det nødvendiggjorde vis portion vedligeholdte "stirring", da der ellers bare ville være et "plong", som vel at mærke ikke ville være langt nok.³⁹

Denne dynamiske måde at tænke akkorder på, afspejles både i de skiftende farver, krydderier i form af små ting der kommer og går, ad 9'ere 11'ere etc., samt ting der forbigående kan gøre den enkelte akkord flertydig, parallelle stemmeføringer med melodien, der f.eks. resulterer i et strejf af andre akkorder end den det handler om lige nu. Det bevægelige element manifesterer sig også, og mindst lige så markant i det rytmiske parameter.

Jarretts akkorder vokser nemlig ofte ud af et bevægeligt og rytmisk accentuerende mønster, som hovedsageligt men ikke kun leveres af venstrehånden. Dels hjælper højre tommel til indimellem, og dels indgår melodien ofte som en integreret del af det rytmiske element. Denne komplementærrytmiske, og ind imellem utroligt diskrete måde hvorpå underdelingerne i en takt udfyldes i disse perioder, er med til at give musikken en levende og swingende karakter.

³⁸ Ted Rosenthal: "*Keith Jarrett, The "insanity" of doing more than one (musical) thing*, 1996

³⁹ Rosenthal, 1996

Der er en tendens til, at den ovenfor beskrevne bevægelighed og melodiske frasering især kommer til udtryk i ”opgangsperioder” og ”lykkelige” perioder i musikken. I mere overgangsprægede eller krisefyldte perioder nærer Jarrett generelt en stor kærlighed til ostinat-figurer i den meget flittige venstrehånd, mønstre og gestalter som bl.a. i ventende eller søgende perioder, kan være valide redningsplanker. Dette er dog absolut en generalisering, da ostinater, lyrik og melodisk orientering forekommer både i ”op” og ”ned” perioder.

En ting der i højere grad end de ovennævnte handler om Jarrett som improvisator, men som kan ses i sammenhæng med den før omtalte levendegørelse af akkorderne, er hans evne til at operere/improvisere i flere musikalske planer på én gang. Ofte har han således gang i mindst to lag f.eks. i form af melodisk højrehåndsimprovisation, og en ofte melodisk udtrykt (videre)udvikling af venstrehånden. Eller gang i to forskellige stemmer i højrehånden. Også i disse tilfælde kan over eller understemme være en længere, mere udstrakt og til tider mere usynlig melodisk struktur. Denne kompleksitet i improvisationerne, som kan siges at pege over mod den klassiske improvisationstradition, rummer nogle interessante aspekter, også i forbindelse med de før omtalte musikalske gestalter, som via dette intuitivt prægede overblik har mulighed for at blive blandet på endnu flere måder, end det ellers ville være tilfældet. Denne flerstemmighed vil jeg vende tilbage til i den konkrete koncertanalyse. Sammenfattende er den improvisatoriske flerstemmighed med til at forøge både dybde og sammenhæng i det musikalske udtryk, og dermed – med andre ord – med til at give musikalsk substans.

Selvom Jarretts improvisationer på tværs af stilarter som sagt ofte er meget lyriske og melodisøgende, indeholder mange af koncerterne passager, hvor det ikke er lyrik, for slet ikke at tale om melodik der er på dagsordenen. Det vender jeg tilbage til i næste afsnit, som omhandler et væsentligt træk ved Jarretts solokoncerter, nemlig den overordnede søgen mod ekstase. Inden da vil jeg kort berøre et emne som har været strejft i det ovenstående, og som, selv om det er let at forbigå, har sin egen betydning, og det er *instrumentet*.

Derek Bailey opererer (*Bailey, 1992*) med to forskellige måder at forholde sig til sit instrument på som improviserende musiker. Bailey pointerer selv at vinklerne ikke er så

modsatrettede som de umiddelbart lyder, og at der mere er tale om et kontinuum end om polariserede modsætninger. Desuden vil næsten enhver musiker rumme elementer fra begge kategorier. Bailey kalder (måske lidt kantet) sine kategorier for hh. ”the pro-instrument attitude” og ”the anti-instrument attitude”. I den pro-instrument prægede er instrumentet centralt i musikerens bevidsthed, det er ens bedste ven og samarbejdspartner. Musikeren vil ofte have kælet for og modificeret instrumentet så det bedst passer til det han vil fokusere på. I delvis modsætning hertil har vi den anti-instrument prægede hvor improvisatoren mest betragter instrumentet som noget ”inbetween” et filter mellem improvisatoren og det der skal udtrykkes. Det handler i virkeligheden om at komme så tæt på sit instrument at det nærmest forsvinder – at det ”ceases to be a consideration”.⁴⁰ Heller ikke Jarrett kan placeres entydigt ind i forhold til disse kategorier, men der er dog noget meget Jarrett’sk i at betragte instrumentet som noget der skal ”fylde” så lidt som muligt (lige som pianisten), da det er processen og kontakten til ”noget større” der i sidste ende er vigtigst. Baileys understreger at de fleste musikere i denne gruppering *“share an almost pathological hatred of anything which might be called electronic.”*⁴¹ Et udsagn der springer i øjnene, når man betænker Jarretts før og nedenfor omtalte forhold til al ikke-akustisk musik.

Jarrett spiller notorisk helst på Steinways. De har ifølge ham selv de fleste og lyseste overtoner, og at hans spil afhænger af hvad han spiller på, kan læses ud af de akkordrelaterede citater ovenfor. Der er da også flere passager i solokoncerterne hvor man fornemmer at flygelet næsten spiller af sig selv, hvor overtonerigdom, pedalteknik og ghostnotes tilsammen, skaber et lydunivers der forekommer at være mere omfattende end de toner der rent faktisk slås an. I nogle af disse passager kommer dette videreførte og vedligeholdte klanglige univers til at fungere som en akkumulation af energi og potentiale. Der er også eksempler på, at han udforsker én tone, og de forskellige overtoneopbyggede klangfarver der følger med de forskellige måder at slå tonen an på. Når man tager denne lydhørhed overfor instrumentets muligheder og dermed udforskning af samme instruments grænser i betragtning, bliver det lettere at forstå Jarretts ind imellem lidt ”frelste” eller puritanske udsagn om den akustiske musiks fordele og uspolerethed i

⁴⁰ Bailey, 1992, s. 101

⁴¹ Ibid, s. 101

forhold til den elektriske. Jarretts udforskende forhold til sit instrument kan illustreres af følgende citat, der selvom det nok overrasker lidt, er typisk Jarrett:

*When you come to think of it, the piano is a pretty much boring instrument, that's probably why I try to get so much out of it. Einstein hated math you know..(laughs)*⁴²

Citatet siger på en finurlig måde, både noget om Jarretts måde at udfordre instrumentet på, og noget om en pianist med en ikke specielt underspillet selvbevidsthed.

I øvrigt har Jarrett i de senere år eksperimenteret med en kompliceret mekanik, der skulle eliminere den lille modstand, der ofte føles når en tangent er trykket ca. 1/3 ned, og som det med ”luppen sat for øjet”, er ret kompliceret at overvinde uden at hammerslaget mod strengen bliver kraftigere, end det egentlig var meningen. Jarrett udfolder her en attitude og praksis der fører ham ind under den anden af Baileys ovennævnte instrument-kategorier, og det passer jo i virkeligheden fint ind i Baileys egen forsigtighed mht. til kategoriseringerne.

Ekstasen og det kropslige element

Man kan beskrive de ekstatiske træk, der indiskutabelt er i solokoncerterne, som en funktion af den hypersensitive og uhyre ekspressive tilstand han er i. Dette er dog til dels en utilstrækkelig beskrivelse, da solokoncerterne generelt inkluderer en *søgen* mod ekstase. Den ytrer sig ofte i en ret speciel medsyngen der til tider minder mere om en brægen, og sine steder er en næsten fast bestanddel af lydbilledet. Den viser sig også som støn og andre lyde. Og den afspejles for det tilstedeværende publikum, endnu mere markant i den ekstreme kropslighed som Jarrett praktiserer under en solokonzert.

Som andre aspekter ved Jarretts solokoncerter, har også disse fysiske udfoldelser ved klaveret, altså dem der rækker ud over at trykke en tangent ned, samt hans til tider meget markante lyde i form af sang og støn, været diskuteret, og anskuet og vurderet i højst forskelligt lys. Jeg vil starte med at beskæftige mig med det decideret kropslige aspekt.

⁴² Rosenthal 1996

Nogle kritikere har som antydnet set de fysiske udfoldelser ved, omkring og *i* flygelet som teatraliske effekter, hvis største formål har været at dramatisere begivenheden. Andre har set dem som en direkte afspejling af musikken, en slags dans. Dette er en udlægning som Peter Elsdon problematiserer i sin Phd, og det forekommer da også at være en utilstrækkelig og i bedste fald forsimplet forklaring.

At Jarretts til tider nærmest akrobatiske udfoldelser har til hovedformål at imponere publikum, forekommer mig at være temmelig usandsynligt, når man tager hans erklærede tilgangsvinkel og seriøsitet i betragtning. Alligevel kan der meget vel ligge en vigtig og rigtig observation til grund for den forklaring.

Der er nemlig ingen tvivl om, at Jarretts fysiske udfoldelser virkeligt ”imponerer”/gør et stærkt indtryk på publikum, og i hvert fald indgår i den samlede oplevelse. Man kan hævde, at i jo højere grad publikum forstår hvad det er der foregår på scenen, desto mindre vil det fysiske element virke udenomsmusikalsk, eller påklistret. Dette bl.a. fordi det fysiske kan ses som en naturlig del af Jarretts ”effort of getting there”, altså en fysisk artikuleret søgning mod ekstasen, og ikke bare (et måske villet) udtryk for at det niveau *er* nået.

Ekstase er også et fysisk begreb, og det at bevæge sig kan være en fysisk vej til at ramme eller tangere de bevægelser som ekstasen er udtryk for. Hans bevægelser er i denne forståelse ikke nødvendigvis et entydigt udtryk for, at nu ”kører det bare derudad”, da de altså også kan være et udtryk for kreativ kamp, bryderier med at finde vejen frem.

På mange måder kan, hvad der her er sagt om det fysiske bevægelsesmønster og ekstasesøgningen, gælde for Jarretts karakteristiske medsyngen. Som det er tilfældet med de fysiske udfoldelser, har denne medsyngen og øvrige lyde i form af støn og gisp delt kritikerne i mindst to lejre. Der er dog ikke så mange, der ser Jarretts sang som en gimmick, måske hjulpet af det forholdsvist objektive faktum at den er mere charmerende end køn. Blandt dem der synes, at den er decideret irriterende, kunne man måske ønske en lidt dybere forståelse af hvad der sker når man synger det man spiller. Således er det blandt rytmisk improviserende musikere et gammelt kendt kneb, en gang imellem at prøve at synge med på improvisationerne. Dette har nogle indlysende fordele. Improvisationen får tendens til at blive mere melodisk og sangbar, og mindre mekanisk. Dette kan bane vej for større

opmærksomhed på de kompositionsrelaterede aspekter i processen, og kan desuden være med til at ophæve eller mindske den før berørte adskillelse mellem indfald og udførelse da stemmen i sin natur er ”tættere på”, end den tangent der skal slås an. Jarrett udtrykker selv noget lignende i nedenstående citat.

”Well I think the singing comes from the fact that the subject matter is being dictated to me and I have to quickly “transcribe” it and then decide how to play it and in what dynamic and which finger and all that, so it's an explosive process.”⁴³

Jarretts andre lyde i form af støn, suk og en til tider temmelig rallende vejtrækning synes i endnu højere grad end den melodisk orienterede medsyngen, at kunne paralleliseres med de fysiske udfoldelser og dermed som en del af søgningen mod ekstase. Visse steder får denne stønnen og gispen endog en måske ubevist rytmisk funktion i musikken.

Sammenfattende vil jeg pointere, at både de visuelle og auditive ”tilføjelser” til de klingende toner, er med til at understrege hvad en solokonzert handler om. At de er med til at anskueliggøre det som en proces. Og de kan således af publikum også ses som en tilbagevendende påmindelse om hvad det er, der er på spil.

Ind imellem går det for alvor vildt til med orgastiske brøl, gulvstampen, slag på klaveret og spil på strengene. Dette er bl.a. tilfældet i München-concerten fra ”Concerts” hvor alt mod slutningen af 2. halvdel energimæssigt går op i en højere enhed. Jarretts karakteristik af denne passage understreger det ekstatiske element.

”At the end of the Munich concert there's a thing that started to happen in the strings, and I'm just playing the strings as I have done in the past. And it was even visible to the friends of mine who were there, that I had left the stage, and all that was left on the stage was this thing that was happening, and it was like I was subsidiary to this thing. There's an example of being where I had to be. That's where it all happens.”⁴⁴

⁴³ Rosenthal 1996

⁴⁴ Tom Schnabel, *Conversations with contemporary Musicians*, 1988

Musikalsk hører denne passage dog til ekstremerne, men den er med til at understrege Jarretts spændvidde som improvisator. Som det er med dette eksempel, er det som sagt med alle solokoncerterne: De skal opleves i deres helhed, da højdepunkter og fikspunkter er betinget og defineret af det, de er opstået af, det der ligger forud.

Problematikker

Jeg vil i det følgende beskæftige mig med et par overordnede problematikker der følger med i kølvandet på hans koncept. Jeg vil desuden give en kortfattet karakteristik af Jarretts integritet som improvisator.

Af de mange solokoncerter Keith Jarrett har givet gennem årene er det kun et fåtal, der er udgivet på plade eller cd. På trods af at der ind imellem har været lydtekniske årsager til, at nogen ikke blev udgivet, må man formode, at dem der er udgivet ligger i den øvre ende af skalaen mht. inspiration og materialemæssig holdbarhed. Der må uvægerligt forekomme ”ups and downs”, også større ”downs” end dem man støder på i de udgivne koncerter, der jo som før omtalt også indbyrdes er forskellige mht. til inspiration, flow osv.

De meget forskellige anmeldelser Jarretts solokoncerter har fået gennem tiden, afspejler derfor utvivlsomt ikke kun anmeldernes forskellighed, men også solokoncertkonceptets skrøbelighed.

Måske er det med improvisation i almindelighed og Jarretts solokoncerter i særdeleshed, som det ifølge ”Old Lodge Skin i Thomas Bergers Roman ”Little Big Man” er med magi:

”That’s the way it is with magic, sometimes it works, and sometimes it doesn’t”

Et selvfølgelig problem er, at ånden skal være til stede ”i aften kl. 20.00”. Selvom der er begreber som disciplin, og evne til fokusering gemt i dette spørgsmål, vil der altid være det essentielle problem – kommer gnisten eller ej. Og hvis den kommer, hvordan fungerer den så i den komplekse helhed, der udgøres af Jarrett, publikum, atmosfære, geografi mm? Der et grundlæggende element af risiko indbygget i konceptet, en risiko som Jarrett selv har været med til at understrege, for at få publikum til at forstå eller ane, hvad processen handler om. Samtidig har dette element af risiko fungeret som en spændingsopbyggende del af iscenesættelsen.

Situationen er på mange måder uforudsigelig, da alt får betydning, vel at mærke ikke kun positive ting så som positiv feedback eller lign, men også at publikum hoster, fotografer blitser eller telefoner ringer backstage etc. Mere end en gang er en koncert blevet afbrudt helt eller delvist på grund af lignende omstændigheder. Der kan ligge en ironi gemt i, at det der ofte har fået Jarrett til at fremstå som hysterisk egomaniker, må ses i lyset af denne sårbarhed. Det er jo ikke kun situationen der er sårbar men også, som et resultat af den nødvendige tilsidesættelse af sit eget ego, Jarrett selv.

*"...the most vulnerable, by far, is certainly with the least material"*⁴⁵

Han fortæller i Gilmore-interviewet,⁴⁶ at han til tider har følt døden omkring sig under koncerten. Som om hans ego ikke var stærkt nok til at beskytte ham mod de kræfter han sætter i sving. Jarrett sammenligner her en solokoncertturne med en atlets marathondøbturne (!), og betegner det generelt som en åndelig byrde at improvisere.

Skeptikere

Jarretts solokoncertkoncept har lige fra starten haft skeptikere. Næsten alle kritikere har medgivet at der er momenter og øjeblikke med virkelig kunstnerisk og musikalsk værdi, men nogle har betvivlet nødvendigheden af at skulle høre musik med alle de tilhørende mellemregninger, ting der i en normal kompositorisk sammenhæng ville være luget ud.

Der er i disse kritikeres øjne er for langt mellem snapsene, og for megen fyld. Disse kritikere går dog i en vis forstand fuldstændig galt i byen, da de ikke indser at disse "hills and valleys" er en central del af projektet. At det er processen, og det at være tro imod den der er vigtigst, at musikken/værket til en vis grad kommer i anden række og i forlængelse heraf, at de gode steder skal opleves i sammenhæng, med det de kommer ud af, hvad enten det er en periode fyldt med kreative bryderier og søgen, eller en periode der i forvejen var fyldt med flow.

⁴⁵ Schnabel, 1988

⁴⁶ Gilmore, 1979

Visse kritikere bl.a. har fra tid til anden sået tvivl om Jarretts hæderlighed, i form af det skeptiske spørgsmål, ”er det virkelig improviseret alt sammen?” Jeg er dog ikke stødt på nogen argumentation desangående som holdt for et nærmere eftersyn, og jeg vil af pladshensyn ikke bruge spalteplass på at gendrive disse påstande.

Den af Jarretts indspillede solokoncerter der har rejst flest løftede øjenbryn hvad angår ægthed som værende helt igennem improviseret, er Köln koncerten. Med sin tematiske gennemførthed er der jo mistænkeligt meget *værk* over den. Den rummer færre tomgangsperioder og er som helhed nok den mindst søgende og mest ”hittede” af Jarretts solokonzert udgivelser. Jarrett har så vidt vides aldrig brugt speciel megen energi på at overbevise dem der stiller spørgsmål ved hans hæderlighed, men siger selv:

*“There is nothing – if you call it nothing – in solo concerts. Nothing exists except a process, and in the process something might exist of substance, and it might not... ..In a solo concert sometimes it becomes so substantial that it is a written piece. That’s why a lot of people think the Köln concert was conceived before it was played”*⁴⁷

Man kan erindre sig at Jarretts italesættelse af improvisation som komposition på stedet. Man kunne måske betegne det som gennemført Zen. Og som japanske zenkunstnere heller ikke *altid* kan male den perfekte hane i et strøg, kan Jarrett heller ikke altid spille den perfekte koncert, hverken i procesmæssig eller substansmæssig forstand.

Om Jarrett har rent mel i den improvisatoriske pose afhænger nok i sidste ende af ørerne der hører. Tager man hans samlede koncept, evner og seriøsitet ind i billedet, forekommer det dog undertegnede mest naturligt at tage gnisterne for gode varer. Dermed ikke være sagt, at Jarrett altid problemløst har evnet at være lige præcis så nærværende og egoløs, som han ifølge sit egen overordnede tilgangsvinkel burde være. Det kan således virke næsten befriende menneskeligt, at han efter en passage i en koncert hvor han udforskede en enkelt tones forskellige klangmuligheder, angiveligt greb sig selv i at tænke på om publikum kedede sig.⁴⁸

⁴⁷ Schnabel, 1988

⁴⁸ Elsdon, 2001

Intermezzo - Analyseapparater

Om traditionel analyse og soloimprovisation

Som berørt tidligere er der nogle centrale problematikker omkring traditionel musikanalyse i forhold til improvisation i almindelighed, og Keith Jarretts solokonzert-koncept i særdeleshed. Kernen i disse problematikker er, at traditionel analyse i udstrakt grad forholder sig til musik som komposition, dvs. strukturer der uanset hvordan de først opstod, er tænkt og reflekteret over, en formgivning der i meget væsentligt er produkt og resultat-orienteret.

Solokonzerternes erklærede og til dels også realiserede mangel på substans-fokus og bevidste overvejelser begrænser på flere måder rækkevidden af den traditionelle analyse, der jo grunder sig på undersøgelse af et musikalsk produkt, og selvom der efterviseligt er over og underordnede strukturer i en solokonzert, svinger graden af substans forstået som ”musik af kompositionelt tilsnit og gestaltisk karakter” i solokonzertene meget.

Desuden er de strukturer, som jo trods alt findes, hverken rationelt afpudsede eller måske overhovedet tænkt over. Da analysen hermed ikke har nogen overvejet substans at knytte sig til, er det et nærliggende spørgsmål, om ikke den hermed mister noget af sin mening. I hvert fald kan man sige, at den ikke fanger den irrationelle "stream of consciousness", der er en del af essensen i denne musik, og at man går glip af eller glemmer den ekstasesøgende og transcenderende *proces* som jo er det centrale.

Nu må man jo som akademiker selvfølgelig acceptere at der kan tales akademisk og objektiviserende om ting og processer, som handler om det stik modsatte, men det er vigtigt at huske på at der med det traditionelle akademiske sprog og analysemønstre er ting man kan overse. Det paradoksale element i at analysere og adskille en helhedssøgende proces, bliver i Jarretts tilfælde ekstra synligt fordi det han gerne vil formidle - deltagelse, helhedsfornemmelse, helhedssyn, åbenhed og overgivelse på mange måder også det der kræves, for at indse hvad det er han vil. Det kan opfattes som et latent problem, men på den anden side kan det også ses som udtryk for, at det hele hænger sammen - hvad det i

øvrigt gør for Jarrett - og at man med de analytiske briller på ikke kan undgå at støde ind i paradokser.

Trods det, grunder det langt det meste af mit fokus på Kyoto koncerten sig på hvad jeg må kalde traditionel musikanalyse, på basis af transskriptioner foretaget af mig selv. Jeg vender tilbage til disse i næste afsnit. Jeg har med ovennævnte problematikker in mente valgt at sidestille supplere transskriptionerne og den traditionelle analyse, med en grafisk fremstilling af koncertens forløb. Hensigten, og de metodiske problematikker i forbindelse med dette billede i tid, vender jeg tilbage til.

Om transskription

Transskriptionerne som er tilgængelige i specialets appendiks er kreeret i erkendelse af at uanset hvor meget Keith Jarrett vægter proces frem for værk og substans, så er man som musikanalytiker og akademisk positioneret proces-undersøger nød til at have ”noget” i form af målbar dokumentation at tale ud fra. Transskriptionerne er m.a.o. referencepunkter i forhold til det foreliggende projekt: At sætte hovedsageligt akademiske ord på Jarretts kreative og uakademiske proces.

Der er ved transskription af solokonserter og brudstykker heraf, nogle problematikker, som er værd at nævne. Disse problematikker bevæger sig ud over de selvfølgelige problemer, der kan ligge i at aflytte, hvad der foregår.

Fælles for koncerterne er, at der i sagens natur ikke eksisterer en noteret nodebillede af dem på forhånd. Det er jo en improvisation, og ikke en (nedskrevet) komposition der er tale om. Dette betyder, at det, man forsøger at lave en transskription af, ikke har været igennem det kompositoriske filter som enhver komponist, der skal til at nedskrive noget man har i hovedet, eller evt. optaget fra en session, kender.

Man skal i en notationsproces bestemme sig for hvad det egentlig er man mener. Disse til dels rationelle overvejelser, har ikke fundet sted i solokoncerten, da det jo er første gang de høres, også af fremføreren selv.

Dette leder videre til selve musikkens kompleksitet, for selv om der i løbet af de fleste solokonserter er perioder med en fornemmelse af både puls og ”time”, brydes disse ofte af materiale, der er umuligt at definere præcist i forhold til puls/tid, umuligt at gøre op i

brøker, hvorfor man her må nøjes med at få et mere nøjagtigt billede af hvilke toner der spilles, end af hvornår de spilles, da dette ”hvornår” til tider er umuligt at definere både præcist og forståeligt på en gang. Jarrett har selv understreget, at han under en solokonzert slet ikke bekymrer sig om puls eller time, og dette er der en sammenhængende pointe i, da puls og time er parametre der kan ses som afspejlende ønsket om kontrol. Jævnfør her det førømtalte skred i fokus fra proces til værk i forbindelse med den øgede anvendelse af notation. En solokonzert er fundamentalt set ikke egnet til at blive transskriberet, og vores nodesystem ikke (ber)egnet til at beskrive musikalsk substans og mangel på samme i en solokonzert.

Alt dette munder ud i, at enhver transskription er influeret af valg, der beror på lytterens øre, og præferencer. I forordet til den af ham selv godkendte transskription af Köln koncerten betoner Jarrett da også, at transskriptionen i vid udstrækning er et valg mellem forskellige ”inaccuracies”.⁴⁹

I øvrigt er der passager som i solokoncerterne, som det som ovenfor antydte dels ville være ekstremt vanskelige at transskribere, og som desuden ikke ville blive væsentligt belyst ved en sådan proces, da traditionel musikalsk substans her overtrumpes af ekspressiv og ekstremt flertydig disharmoni. En sådan passage er f.eks. den vilde a-metriske og dissonerende freejazz start på Kyoto part 2.

Om det grafiske billede af Kyoto-konzerten

Jeg har med de ovenstående problematikker in mente kreeret et grafisk billede af Kyoto koncerten, udstrakt i tid som et pianorulle skema, der på nogle måder kan minde lidt om ”arrange” vinduet i et typisk computer musik sequenserprogram. Jeg har i dette billede kombineret parametre og fakta, herunder især mængden af musikalske gestalter, fra den traditionelle musikanalyse, med mere oplevelses-relaterede parametre, hvoraf et enkelt i traditionel forstand absolut er subjektivt, og beskæftiger sig mere med kvalitet end kvantitet. Jeg er bevidst om at dette er utraditionelt i traditionel akademisk forstand, men jeg har valgt at indbefatte det alligevel, da det i vid udstrækning handler om oplevelsen, og

⁴⁹ Yukiko Kishinami & Kinishiko Yamashita, Keith Jarrett *The Köln Concert, Original Transcription Piano*, 1991

om hvordan processen forløber og opleves. Man kan sige, at en analyse af en kreativ proces vel bør kunne give et bud på, om ”det kører”, eller ”ikke kører”. Det subjektive og kvalitetsvurderende i denne vinkel kommer dog især i spil som et slags metaplan, og er i øvrigt ledsaget af den faglighed, der følger med selv at være musiker, komponist og improvisator.

Det grafiske billede kan i højere grad end ord alene vise, hvordan Jarrett ved hjælp af sine gestalter bygger Kyoto koncerten op. Det giver et bud på hvordan koncerten forløber rent inspirationsmæssigt, og det giver på sin egen måde et indtryk af koncertens organiske strøm af søgen, spænding og forløsning.

Jeg har i billederne valgt at inddrage og illustrere begreberne:

Tid, Volumen, Gestalter, Puls, Tonalitet, Stilarter, Medsyngen og støn, og som metaplan: **Inspirationsniveau**.

Den udvidede signaturforklaring, som er en forudsætning for at kunne læse det grafiske billede fuldt ud, er placeret i umiddelbar sammenhæng med evalueringen af billedet. Der knytter sig til nogle af de afbildede parametre dog nogle metodiske overvejelser, som jeg har valgt at placere i det følgende.

Metodiske overvejelser i forbindelse med det grafiske billede.

Tid.

En x-akse i konstant måleenhed. 0.0 er første tone anslag.

Om lydstyrke

Må siges at være en objektiv størrelse, selvom man støder på samme paradoks som ved opmåling af kystlinier. Udsvingene afhænger af hvilken lup og hvilket måleapparat man anvender. Realiseringen har været ret ligetil; En grafisk afbildning af lydniveauet taget som et gennemsnit og profil af begge stereokanaler i et audio program, i en forstørrelse hvor et enkel kraftigt anslag af en tone, eller en akkord, stadig er aflæseligt.

Om gestalter

En gestalt er som før defineret en ”form der får betydning”. Mængden, vægten af gestalter der er i spil varierer undervejs og det gør kompleksiteten også. Vurderingen af hvad der er

”gestaltisk arbejde”, altså et improviserende arbejde med en given form, eller struktur/princip, kan være et spørgsmål om hvilke briller man har på, og hvor stærke de er. Mængden af gestalter, store eller små, er således ikke en ”absolut” på samme måde som antallet af bogstaver i nærværende sætning, men generelt er det min fornemmelse, at den valgte ”gestalt-brille” giver et godt signalement af Jarretts metodik. Jeg har i min analyse desuden tilstræbt at brillerne er lige stærke under hele koncerten, så man uanset hvad kan få fornemmelse af hvor der er flest gestalter i spil, og hvor der er færrest. At de ER i spil, vil jeg hævde helt uden forbehold.

Om puls

Spændende fra rubato til rimelig fast puls med skiftende metrik til fast puls i f. eks 4/4. Er til en vis grad noget absolut, og alligevel afhænger det af ørerne der hører. ”Modtageren bestemmer budskabet” etc. Et af de parametre hvor min faglighed som musik-menneske kommer i spil.

Stiltræk/arter

Kyoto-koncerten udspiller sig i høj grad i musikalske landskaber hvor stiltræk fra forskellige stilarter er tilstede på samme tid. Det sværeste i denne forbindelse har været at definere de blandinger der forekommer. ”Drone-blues”, ”klassisk-jazz” m.fl.

Sang og støn

Relateret til ekstasesøgningen og dennes udtryk i sang og stønnen. En decideret måling af mængden af ekstase er umulig, men en registrering af hvornår Jarrett sætter lyd på, og hvordan, er så nogenlunde til at have med at gøre. Det sværeste har været at lodde grænsen mellem sang og klaverets overtoner. Man kan visse steder være i tvivl.

Inspirationsniveau

Her kommer det førnævnte metaplan ind. Og vurderingen af om noget er inspireret eller ej er en til dels, og sine steder yderst subjektiv vurdering. Jeg har valgt at definere det som en blanding af hvor vedkommende det der sker føles, og graden af flow set i forhold til graden af besvær eller modstand i processen. Er der med andre ord hul igennem det åbne rør, og i hvor høj grad manifesterer dette sig i ”ordentlig” musik? Dette betyder også at graden af appel er inde i billedet. Lyder det godt? Fænger det, eller lyder det mere som tekniske øvelser eller musikalsk søgning ”ude i moradset”?

Det er naturligt, at perioder præget af søgning har tendens til at føles mindre inspirationsfyldte end de øjeblikke hvor noget bliver eller lige er blevet fundet. Samtidig må det påpeges, at et dødvande eller en søgning kan være mere eller mindre inspireret og energifyldt. Jeg har desuden holdt mig for øje ikke at forveksle inspiration med dynamisk intensitet, og husket på at det ikke nødvendigvis er ækvivalent med mængden af substans.

Analyseprocessen har bestået af gennemlytninger både i sammenhæng og i små portioner, med blyant og kvadreret papir, til at tegne inspirationsniveauet ned på. Processen har været kendetegnet af talrige genlytninger, for at tjekke om min opfattelse af om det ”gik op eller ned” ikke svingede mistænkeligt meget. Dette gjorde at jeg tidligt blev overbevist om parameterets berettigelse. Det sværeste var at få lagt en generel måleenhed ind i kurven. Talrige krydstjek havde således til formål at rette kurven til, så et inspireret øjeblik fra en tidlig periode, ikke på grund af kurvens intuitivt tegnede forløb, kom til toppe højere oppe end et endnu mere inspireret og måske vigtigere sted senere. Dette krydstjek handlede også om en vurdering af længerevarende perioders indbyrdes niveau, hvor spørgsmål som: ”Er denne periode nu også højere end denne her?” og i forhold til de enkelte perioder: ”Topper den tidligt eller sent” mv.

Jeg har valgt at illustrere inspirationsniveauet med farve. Jo mere intens den røde farve er, desto højere er min vurdering af inspirationsniveauet på det pågældende (tids)punkt.⁵⁰ Som illustration af de tilfælde hvor der optræder øjeblikkelig inspiration, grænsende til åbenbaring, når noget – et tema eller motiv ikke skal arbejdes frem, men tilsyneladende dumper direkte ned gennem ”det åbne rør” har jeg brugt en mangetakket stjerne for at knytte an til termen ”gnist”.

⁵⁰ Dette er realiseret ved at lade grafens vertikale udsving have samme højde som en ”gradient” gående fra grå til absolut rød. Grafen løber på denne måde igennem en mere mættet rød jo højere den løber. Denne stadige farveændring har jeg oversat til en vandret strimmel der med sin skiftende farvemætning afspejler grafens vertikale udsving.

7. Den klingende proces - Kyoto, Sun Bear Concerts

*"I've been thinking – Sun Bear is the only thing I've recorded that runs the whole gamut of human emotion. I think that if you got to know it well enough, you'd find it all in there someplace."*⁵¹

Sun Bear Concerts

Keith Jarrett indspillede i løbet af 14. dage i november 1976 fem solokoncerter i Japan, som i 1978 blev udgivet under navnet "Sun Bear Concerts". Et i det oprindelige LP-format tidobbelt album, og en mammut-udgivelse som af iøjnefaldende årsager aldrig blev nogen millionsællert. Visse kritikere, så udgivelsen som endnu en demonstration af de grandiose og egocentrerede sider af Jarretts musikalske udfoldelser, men andre (og flere) så samlingen som en milepæl og et mesterværk.

Det kan være nærliggende at beskæftige sig lidt med den æstetik og selvforståelse der ligger bag udgivelse af en tidobbelt LP med total-improviseret musik, men jeg vil nøjes med at pointere, at udgivelsen af dem som et album understreger den betydning, han tillægger – og i hvert fald på daværende tidspunkt - tillagde solokonzert-konceptet. Som det fremgår af ovenstående citat, så Jarrett selv udgivelsen som værende yderst vellykket.

"Sun Bear" er i øvrigt navnet på en japansk bjørn Jarrett havde set i en zoo under opholdet i Japan. Bjørnen havde et sødt og venligt ansigt, men ville efter sigende "*knock you about three blocks down the street*"⁵² hvis man kom tæt nok på. De enkelte koncerter i "Sun Bear Concerts" fik traditionen tro navn efter de byer, de blev indspillet i, og "Kyoto" er den første i rækken.

Kyoto, introduktion

Jeg har i min analyse af Kyoto, valgt at fokusere på 3 forskellige steder, der hver for sig viser noget om Jarretts metode og proces, og som tilsammen giver et repræsentativt billede af koncerten både mht. metodikker, dynamik og udtryk. Fokuseringerne er således i meget

⁵¹ Gilmore, 1979

⁵² Ibid

høj grad udtryk for et forsøg på at indkredse de steder i koncerten, der bedst illustrerer Jarretts brug af musikalske gestalter og løbende strukturering af stof.

Analysen i disse fokuspunkter vil også kunne bruges som guide mens musikken spiller⁵³, og i denne sammenhæng gerne med et let aflæseligt spilletids display. Dette gælder i øvrigt også det grafiske billede, samt den samlede analytiske gennemgang i specialets appendiks.⁵⁴

Det står klart for mig, at mine fokuspunkter i analysen til en vis grad indebærer et tilvalg af det jeg bedst kan lide i koncerten. Hvis der skulle være en bagside ved det, kunne man anføre, at alle tre passager er passager der i det store hele lykkes for Jarrett. Musen, inspirationen kommer, eller der viser sig en gnist. Der er ”hul igennem”, og det er der jo ikke altid i lige høj grad. Spørgsmål omkring inspiration såvel som substans er interessante i denne forbindelse, men de vil blive behandlet mere i grafikafsnittet.

Analysen følges op med den grafiske afbildning af koncerten i tid. Denne afbildning er hovedsageligt bygget på fakta fra analysen, og er tænkt både som illustration og perspektivering af denne. Den grafiske afbildning dækker dog hele koncerten, og bygger således også på den del af min analyse, der har fået plads i appendiks.

Kyoto, en kort genfortælling

Kyoto koncerten er delt op i to dele, af det som i det virkelige liv var en pause i koncerten. ”Part 1”, som det hedder på pladen, er ca. 45 minutter lang mens Part 2 med godt 33 minutter er en del kortere.

Part 1 indledes lyrisk, med et lille motiv, der i sin udfoldede tilstand indeholder et fortsat forudhold, der er med til at føre igennem de første 10-15 minutter af koncerten. Denne

⁵³ Man kunne anføre at koncerten nok kommer tættest på at blive oplevet som den er ment, når man bare ”oplever” den, uden guides og andre ”facit-liste”. Men nu er vi jo ude med den akademiske lup.

⁵⁴ Den samlede gennemgang er uden nodeeksempler, men ligner ellers de i specialet analyserede dele, dvs. med tidsangivelser og kommentarer .

lyriske og ind imellem meget smukke og melodiske indledning fører via et jazzpræget ostinatfyldt intermezzo over i en fase med veloplagte rytmiske og melodiske udfoldelser. Musikken glider via endnu et søgende intermezzo over i en tung bluespræget F-drone, der forfølges i et godt stykke tid, med rullende energi.

Efter endnu et søgende intermezzo finder Jarrett hen i noget jazzballade præget, som langsomt men sikkert bliver mere og mere skulptureret, og smukt, med masser af appel, og ”Det skal nok gå alt sammen” fornemmelse. Dette sted er for undertegnede et meget bevægende sted i hele koncerten, fordi Jarrett her er meget enkel og dog samtidig meget troværdig i udtrykket.

Hele den langsigtede spændingsopbygning fra starten finder her en foreløbig udløsning, og der lægges egentlig op til en slutning. Imidlertid vælger Jarrett ved en musikalsk korsvej at fortsætte, og efter et impressionistisk intermezzo findes igen hen til noget dronepræget til dels spansk klingende, med stor spændvidde i udtryk og energi.

Herefter kommer vi igennem et kalejdoskopisk stilblandet passage, en slags ”reprise” og part 1 sluttet efter et flere minutter langt vandfaldagtigt arpeggio, af med et lille løb der efterlader tilhøreren lidt uforløst. En cliffhanger til part 2.

Part 2 indledes vildt, kaotisk, helt atonalt og utroligt gestikulerende. Der er tale om minimal substans men fuldt udtryk. Kaos råder, og det lyder med konventionelle ører forfærdeligt. Gradvist sker der dog en ændring, og det kraftfulde i udtrykket afløses af noget mere ”itubrydende”, som om der er noget der skal brydes eller rives ned. Alt i alt en stor følelses udladning. Via en kaospræget overledning, føres vi over i et mere afdæmpet tonesprog med reminiscenser både af det 20. århundredes serialisme såvel som impressionismen.

Efter en brydningsfase moduleres i et sprog der rækker endnu længere tilbage end impressionismen, og Jarrett er nu på sporet af noget med substans. Tydelig tonalitet, men konstant modulerende, indtil der findes et fokus.

Der er her vældig meget flow, Jarrett synger med på melodien, der ikke mere er ”blevet væk”. Der moduleres igen, søges og et smukt tema såvel som sidetema fremarbejdes og

findes, og disse bruges frem til halvvejs i part 2 – der således hidtil har været en stor sammenhængende vej fra kaos til orden.

Efter denne ”slutning”, en slags pause, sker der et tydeligt skift. I en $\frac{3}{4}$ puls som er underlag de næste ca. 10 minutter vokser noget frem, som i starten er barokinspirerede modulationer og motivisk arbejde. Via en fase med noget der kunne minde lidt om Satie nås hen til et slags mediterende afventende punkt.

Med udgangspunkt i det forrige kommer der pludselig et utrolig smukt tema ind, velklingende og ”færdigt”. Et totalt stemningsskift! Dette tema glider over noget mere gospel præget der bare kører derudaf i flere minutter.

Efter at have ført denne proces til ende, kommer vi over i en kort men effektiv fase med et smukt motivisk Gershwin-sk tema, der bearbejdes. Derefter glider musikken over i et minimalistisk stykke, der bliver til et langt fortsat arpeggio, som igen i en kaskade af toner, tyndes ud og frem af disen dukker temaet der startede hele koncerten ud, det smukke og lyriske starttema med det indbyggede forudhold.

Og her som slutakkord får vi endelig den rigtige tonika, i den rigtige toneart. En meget smuk slutning på hele koncerten, og så vidt vides er det den eneste dokumenterede /indspillede gang at Jarrett slutter af med det han startede med.

Kyoto, analyse med tre fokuspunkter

Obs. Sammenhængende transskriptioner af de tre fokuspunkter er at finde i specialets appendiks. Når en gestalt, stor eller lille er med fed skrift, kan den findes i det grafiske billede af koncerten.

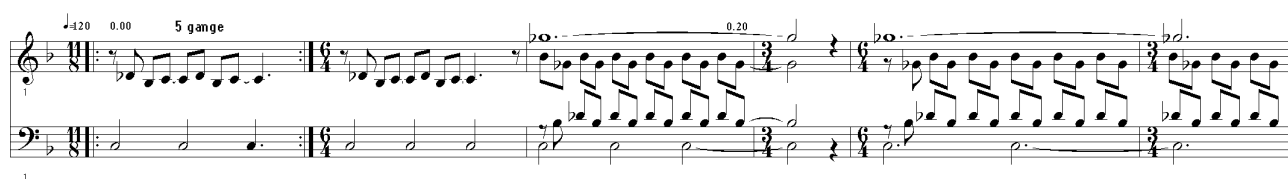
Fokus 1

” Det lange forudhold ”

0.00

Gestalt 1

Starter med et enkelt motiv bestående af tonerne C, Db og Bb - kredsende om C. Fornemmelsen er søgende, afstedkommet af de dominantiske elementer med lille septim og none (C7b9), og signalerer en F dur eller mol tonalitet. Disse tre toner - denne akkord om man vil, lægger med sine muligheder og indbyggede spænding grunden for, hvad der videre sker.



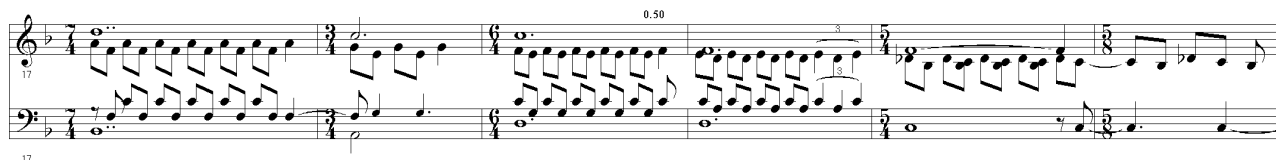
Efter en indledende ”tøven” – motivet gentages principielt uændret 5 gange - åbnes der op (takt 7) , med en Gb/C akkord med tonen Gb øverst. Bas og melodi/øverste tone er ubevægelige, mens midten af tonespektret udgøres af parallelle op og ned-tertsfigurer, der viser sig at blive et gennemgående element. Efter to indledende ansatser på denne akkord efterfølges tredje ansats på Gb/C af F/C og C7.



(takt 11 –13)

Analyseret i den ovennævnte F fornemmelse, som viser sig at være dur, kan det ses som en neapolitansk subdominant med/ovenpå en c-drone efterfulgt af et kvartsekt forudhold der igen efterfølges af dominanten. Man kunne også kalde det, der klingende er en Gb/C for en C7b5b9, altså en dominant med to ekstra ledetoner – dog uden ledetonen e. Der er flere sammenhængsskabende

elementer tilstede på dette tidspunkt. Dels er der den accentuerede enkle, men tæt beliggende melodik (ges, f og e) samt de parallelle sekster mellem melodi og de øverste toner i højre hånds tertsfigurer (bb, a, g). Denne progression gentages og efterfølges af Bb maj, Am7, Dm7 á to omgange/takter inden



musikken igen falder midlertidigt til ro på en variation af C7b9-motivet fra indledningen.

Under denne videre progression fortsættes ottendedels figuren fra de førnævnte tertser således, at fornemmelsen bibeholdes selvom intervallerne i fortsættelsen varierer. Denne indledning + de efterfølgende progressioner udgør tilsammen

gestalt 1, den første store gestalt, som er udgangspunktet for de koncertens næste 9-10 minutter.

Gestalten har af musikalsk substans det skitserede akkordmønster, de parallelle tertsbevægelser i v. og h. hånd, og den overliggende melodik. Substantielt er også den indbyggede spænding i forløbet.

Hvis man regner indledningen og de første ansatser på Gb/C fra - (Gb/C kan fortolket som C7b5b9 ses som en videreudvikling eller skærpelse af C7b9) – ser forløbet sådan ud :

|: Gb/C | F/C | C7 :| Bb maj | Am7 | "Dm7ad4" | Dm7 | C7b9 motiv |

Lige som C7b9 motivet takt 21-27 ikke lyder som i starten - , bliver gentagelsen takt 27-37 af det "barberede" forløb heller ikke en ren gentagelse af første gennemspilning. Taktunderdelingen ændres, bl.a. styret af tertsfigurerne, og nogle af akkorderne ændres på en umiddelbart naturlig el. "glidende" facon. Bb maj takten får tilføjet både 6'er og 9'er uden dog at fornemmelsen ændrer sig, den korte Am7 takt har i gentagelsen mere karakter af en Fad9/A og de to forskellige Dmol takter har nu ændret sig til Dm7(9), Dm7(9)/C. Det som der faldes til hvile på 2. gang er ikke C7b9-motivet men Gb/C akkorden med tilhørende parallelle tertsbevægelser.

1.32

Gestalten - formen har nu været spillet igennem to gange, og herfra tager improvisationerne fart. Den afsluttende hvilen/venten på Gb/C kommer til at fungere som et spændingsopbyggende afsæt til de følgende minutter, hvor den beskrevne struktur er ramme om melodiske improvisationer i højrehånden.

1.48

3. gennemspilning/cyklus.

Efter den lange spændingsakkumulation erstattes F/C takten af endnu en takt med det mere spændings-opretholdende C7b5b9, og fremover undtagen ved gestaltens reprise (4.24-5.01) gåes fra C7b9/C7b5b9 direkte til C7. C7b9-motivet der jo stammer fra indledningen springes over ligeledes undtagen ved gestaltens reprise. Det føles ikke som om der ”mangler” noget, fordi spændingen fra ventemotivet er bibeholdt i C7b5b9.

Melodiske improvisationer i højre hånd, en nedadgående struktur, en lille melodisk gestalt uden at det føles specielt tematisk, men det er dog tydeligt at den hele tiden tager udgangspunkt i hvad den lige har spillet, og nærmest fortløbende kaster små gestalter ud, der til dels udkrystalliseres af de i nuet eksisterende.

Læg mærke til melodien ved skiftet fra Bb maj til F/A, et sted der harmonisk er et udtryk for delvis spændingsudløsning. Melodien falder for en stund til hvile på tonen c, en melodisk struktur der gentages på flere måder fremover. Venstrehånden sørger for at vedligeholde den skitserede struktur. I denne tredje gennemspilning optræder forløbet |C7b5b9| - | C7 | kun en gang, men ellers er akkordmønstret herfra og frem sådan:

|C7b5b9| - | C7 | - | C7b5b9 | - | C7 | - | Bb maj | F/a | Dm | Dm7/C |

Man kan vælge at betragte det som et billede af gestalten i barberet version. Strukturens ikke strengt metriske natur bliver i det følgende understreget. Ofte er det de melodiske forløb der kommer til at bestemme de enkelte taktens længde, og visse steder også antallet af takter i strukturen.

Akkordforløbet |C7b5b9| - | C7 | - | C7b5b9 | - | C7 | - | der jo udgør ca. 2/3 af den beskrevne struktur, (den barberede gestalt), er spændingsakkumulerende og føles på trods af længden næsten som overgange, der i det følgende både fungerer som kulmination og startpunkt for næste tur ”rundt”. Set i forhold til nærværende skemasætning er det i en vis udstrækning således dobbelttydigt hvilken omgang de ”hører med” til. Det er her at taktantallet som før nævnt skifter. Visse steder får C7 akkorden, der jo er den tilbagevendende midlertidige opløsning og konsekvens af de forudgående C7b5b9, kun en enkelt takt at udspille sig over inden man føres videre.

2.09

4. cyklus. Begyndende sang – her som det oftest er tilfældet – synges der med på højrehåndens melodiske improvisationer, lyriske melodilinier og stadig i høj grad struktureret ved hjælp af bearbejdning af fraser der i

genkendelig form kommer typisk 3 til 4 gange, hvorefter de forsvinder eller afløses af nyt.

Den i forrige cyklus nævnte melodipause/falden til hvile på c ved F/A kommer også her i en lignende udgave.

- 2.32 5. gennemspilning synger, der kommer mere fart på de melodiske tiltag. Læg mærke til at også i denne cyklus er en vekselvirkning mellem den spændingsakkumulerende ”venten” på C7b9b5 stykket, og den til en vis grad spændingsudløsende Bb F/A mv. progression. Et forhold der som den ene cyklus afløser den anden bliver til en form for **åndedræt**. Melodien falder her til ro på f. oven på F/A akkorden.
- 2.55 6. smuk melodifigur h. hånds hidtil mest markante tematiske arbejde, og det mest ”synlige” siden gestalt1 blev præsenteret, en **lille gestalt** der bruges 3-4



gange.

Som i 5. cyklus falder melodien kortvarigt til ro på f.

- 3.15 7. stadig sang
- 3.28 sød lille vending – endnu en **lille gestalt** - på Bb F/A - fegfc...ikke første gang at c er centrum eller som her endepunkt. Der er gang i melodisk materiale der også bliver brugt i næste cyklus.
- 3.34 8. Her et lille eksempel på at Jarrett arbejder improvisatorisk i flere lag. Højrehånden arbejder melodisk, en frase udkrystalliseres og bruges (igen en **lille gestalt**) 4-5 gange i træk. Samtidig kommer der oven i venstrehåndens efterhånden velkendte tertsbewægelser og akkordmønster, noget nyt ind i form af en oktaveret og spændingsforstærkende melodisk linie ind. (måske spillet af det øverste af venstrehånden og det nederste af højrehånden.) Denne linie optræder igen i tremolo-passagen længe henne.



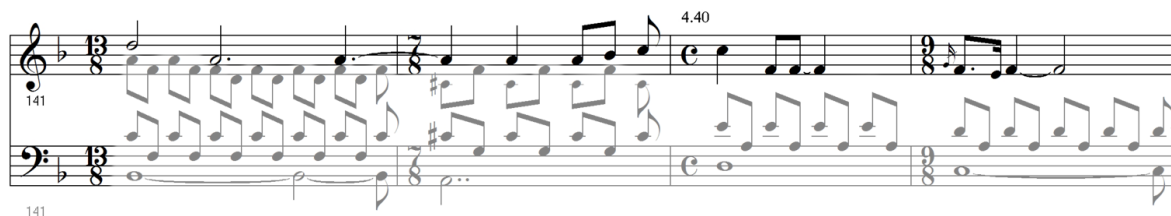
3.54 9. Har længe været jazzreminiscenser i h. hånds melodiske improvisationer - både rytmisk og tonalt, nu afspejler det sig i akkorderne....det der startede som Am7, og blev Fad9/A, bliver her til A7#5 - også fremover.

4.08 Den **lille gestalt** (den søde lille vending) fra 3.28 markerer optakt til den første berøring af et decideret melodisk tema på Bb|A7#5|Dm|Dm/c|

4.15 oprindeligt start/ventemotiv, – 4.23 vejrtrækning inden tilbagevenden til....

4.24 10. ”reprise” tilbagevenden til gestaltens oprindelige tema med melodi gb, f og e + tilhørende parallelle sekster og tertsbewægelser, og akkordmønstret | C7b5b9 | F/C | C7 | mv. Selvom repriseførmelsen er tydelig, er der ændringer i forhold til de to første gennemspilninger. Den melodiske linie ges- f- e er oktaveret og der hviles kun på C7 i en takt, hvilket er med til at gøre det samlede udtryk mere intenst. Den ovenfor beskrevne akkordændring af F/a til A7#5 er bibeholdt.

4.35 Det efterhånden fundne **melodiske tema** på Bb| A7#5|Dm|Dm/c|....man kan sige at gestalt1 her er fuldendt, i melodisk henseende. Melodien, der før brugte Dm Dm/C til en form for optakt til ny spænding på næste cyklus, falder nu først til ro her, da den lidt tonika-agtige F/A jo nu som sagt er erstattet af A7#5.



4.45 11. ”gentagelse” stadig mere kraftfuldt, venstrehåndsudvidelse + melodiske højrehånds tilføjelser, den sidste C7 akkord inden Bb samler energien op, og bliver en takt længere end normalt.

5.01 temafortsættelse også her (**som 4.35**) næsten det samme, og de vigtigste keypoints er intakte fra 4.35



- 5.11 12 - melodiske imp... syngende men lidt søgende cyklus i første del, men i forløsningsdelen bryder melodien ud i en skala og treklangs baseret opstigning til en trappelignende figur ned til en opadgående treklangsbrydning der er en ny lille gestalt, og optakt og styrende i første del af næste cyklus. (VIS)
- 5.33 13 - Ovennævnte treklangsmotiv, minder lidt om 6.cyklus tilbage på 2.55. Igen er denne del af cyklussen, spændingsakkumulerende. Forløsningsdelen her præget af en trioliseret lille frase der bruges som byggeklods.
- 5.54 14.højre hånden bliver mere levende, lange jazzfraserende energiske melodiliner. Det der er sammenhængsbærende her (udover at melodikken holder sig til det lidt klassiske/nordiskjazz influerede tonesprog) den rytme der ligger indbygget i de melodiske udfoldelser. Diga-diga-dig diga-diga-dig diga-dig ...
- 6.15 15. som fortsættes, med sang...
- 6.28 En lille melodisk frase bruges gennem flere takter, igen en **lille gestalt** der opstår og forsvinder igen
- 6.34 16. I starten af denne cyklus jazzer højrehånden stadig løs,
- 6.48 På forløsningsdelen, ved Bb akkorden samler melodien sig sammen og danner en melodisk frase der parafraserer den melodik, der før har været på dette sted, men også signalerer at noget er ved at slutte.
- 6.54 17 vi lander fra en "tur ud i det jazzblå". Både her og efterfølgende har fornemmelsen vendt sig lidt, da dette stykke mere føles som afslutning på det foregående, end start på noget nyt. Melodien understreger den evindelige forudholdskarakter på dette sted, f, e, f, ges, f, e.
- 7.07 Bb akkorden ritarderes lidt, og med den efterhånden **velkendte strofe** a-a-bb-c-c-f glides der
- 7.19 (18) over i et fortsat tremolo – på den spændingsakkumulerende del som dette stykke trods tremoloerne stadig er, accentueres **en melodi** der har rødder i det foregående a, as, ges, f, opløsning til e, og igen ges, as, bb, as, ges, f (d)e, og så
- 7.43 videre op på det også tidligere anvendte a som melodistart på Bb akkorden

Melodien stopper dog her. Alt nulstilles nærmest

Overgang og intermezzo

- 8.00 Efter dette nulpunkt, en hvilen på dm, tager højrehånden fat, en melodisk frase, og venstrehånden begynder en enkel groove givende figur. Her hvor musikken ”går i gang igen” er der stadig genskær af den gamle cyklus Dm, Dm/C, Bb, A7#5, men det musikalske udtryk er ændret væsentligt. Det jazz/klassiske er afløst af en mere enkel gospelinflueret toneverden, og fra
- 8.05 8.05 er der en fast 4/4 dels puls, og en takt pr akkord. Det spændingsakkumulerende ventepunkt på Cb9b5 er nu væk, og det er som om at vendepunktet (start/finish) for hver omgang (som her er en gemen 4 takts periode) nu er Bb akkorden. Stadig som hidtil undgår Jarrett tonikaen på F.
- 8.12 en **lille melodisk gestalt** der tematisk er bærende frem til 8.30.
- 8.20 Her en underspillet men stemningsmæssig ændring af akkordmønstret, da Dm/C bliver til en gospel associerende F7/C.
- 8.30 hvor der Jarrett en sidste går i det ovenfornævnte akkumuleringsfase på Cb9b5, og med den gammelkendt pulsflertydighed fra før tremolostykket. Dette trækkes indtil 8.40 hvor gestalten fra før pludselig er helt på plads
- 8.40 Et godt sted, en lille ”gnist” - tilbage på puls og metrik, ukompliceret 4/4, og her er den melodiske gestalt fra før helt på plads. Alt er pludselig let! Akkordmønstret bliver | Bb |A7#5|Dm (c)| Bb | og som naturlig variation og fortsættelse (nu ER vi jo allerede på Bb): |gm7|C7 |Dm (c)| Bb | Måske går det **for** let.. på næste rundgangsstart |Gm7| går Jarrett ikke til C eller A7 men vender tilbage til Bb, og så tilbage til Gm osv... som om han pludselig er fanget, eller ikke ved hvilken vej han skal gå.
- 8.57 |: Gm Bb :|Jarrett tager de to akkorder som midlertidig ramme, **en lille gestalt** altså.. og veksler mellem dem i fast puls og metrik. Både op og ned med gennemgangs bastone a. Højrehåndens animerende energi er med til at holde ”dampen oppe” Der fortsættes de næste 24 takter på næsten samme måde... kun øges og undersøges intensiteten i det spillede.. det er mere groove end musikalsk materiale. Først hen mod 12. gang de to akkord eller takt-par spilles sker noget melodisk.
- 9.40 **En melodiansats** d, f, der genbruges og kort berører gnisten fra 8.40.
- 9.55 I forlængelse heraf tilføjes en Dm, der er med til at udløse noget af den tonale spænding fra de sidste 50 sek. Som parallel til den foregående vekslen mellem Bb og Gm, veksles nu mellem Dm og Bb i 4 takter, hvorefter vi

- 10.03 kommer tilbage til den førnævnte og nu meget let genkendelige vekslen mellem Bb og Gm. Denne gang dog kun i 4 takter, der er mere hul igennem "isen" nu... det flyder og lyder bedre.
- 10.10 Stadig med vekselvirkningen mellem to akkorder finder Jarrett F/A og C for en kort stund. Begge med et Bb som mellem akkord på 4 slaget i takten. Oven i det en **lille melodisk gestalt**, der inden for en c-oktav kredser om f og c på h. h. F/a akkorden og C akkorden. Ikke en total forløsning rent tonalt, vi mangler stadig det fuldgylde "nu er vi hjemme-F", men det er "bedre end ingenting" og inspirationen på vej igen.
- 10.22 Igen måske for let.. Jarrett lader vekselvirkningen gå i samme rille på Bb akkorden, og glider umærkeligt over i -
- 10.27 Starttemaet, gestalt 1 som inden intermezzo og tremolo. Og som de sidste 2 minutter har været en fri udflugt fra. Altså en sidste tilbagevending til Gestalt 1. Og gennem hele forløbet har Jarrett flirtet med, men undgået den F-tonika som har ligget og ventet, også i det mere enkle gospelagtige tonesprog efter opbrydningen og tremolofasen.
- 10.40 Den oprindelige terts og sekst baserede bevægelse i Gestalt 1 er i denne sidste omgang, ledsaget og til dels erstattet af en underliggende ostinat, der næsten ledemotivisk forudgriber gestalt2's venstrehåndsarbejde i sidste ombæring...

Jeg har valgt at lade mit første fokus slutte her. Jarrett har "gennemspillet" sin første store gestalt, så det sted vi slipper ham er i en overgang, hvor noget er afsluttet, (men som sagt ikke forløst) og hvor noget stadig er i sin "vage vorden". En fortsat kommenteret analyse og fokus på Jarretts metodik og processens forløb frem til næste fokuspunkt som starter ved "25.15" kan findes i specialets appendiks.

Fokus 2

Jarrett har siden vi slap ham været igennem nogle faser som i de store træk har været rammet ind af to store gestalter, Gestalt 2 og Gestalt 3. Gestalt 2, har været en dronebaseret worldmusic inspireret gestalt gennemsyret af et vedholdt kvartsekt forudhold, på sin vis en fortsættelse af Gestalt 1's vedholdende forudhold, og Gestalt 3 en tung blues ostinat, i F mol. Lidt som en skuffende og ikke helt tilfredsstillende reaktion på den forudgående spændingsopbygning og vedligeholdelse.

Obs.: Små bogstaver i parentes og kursiv henviser i Fokus 2 og Fokus 3 til den pågældende lille gestalts placering i det grafiske billede.

Intermezzo

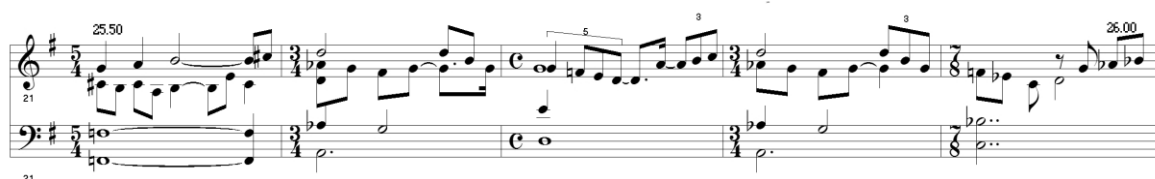
- 25.15 Sammenfaldende med at gestalt 3's groove udtynes, accentueres i højrehånden tonen es, i starten som en rest af det strum Jarrett har brugt i den foregående periode. Denne tone bliver en slags livline (en **lille gestalt** "3c") gennem det næste moment af næsten "ingenting". Den klinger ud og alt der er tilbage er
- 25.20 en staccato **ostinat figur** i højre hånd |c b'gc b'g|...en medspillende **lille gestalt**(3d) . Den vendes..
- 25.24 Det søgende moment bæres oppe af den **gentagne udprækning af es** 25.25 - Es'et gentages i næste takt, og nu kommer der gradvist mere fylde og flere toner ind. C i bassen giver en Cmøl fornemmelse sammen med det vigtige es.
- 25.31 Samtidig med at es'et bliver "holdt ved lige" og at bassen med et d i bunden signalerer modulation og ændring, begynder der at ske noget med ostinaten. En meget kort overgang ligner den det lille tretoners motiv hele koncerten starter med, - bb, g, a (modsvarende indledningens c, des, bb). Jarrett har i denne proces flere bolde i luften.

Mens ostinatfiguren med variationer fortættes, og umiddelbart efter at bassens bevægelse opad er blevet ført videre med et es, bliver det fastholdt i højrehånden nu vigtigt, fordi det – som et slags svar - bliver ført ned, først til et d, og under den videre modulation til cis. Denne bevægelse bliver modspillet af bassens videre bevægelse opad fra es til e. Tonaliteten er i denne passage lidt "grumset", bl.a. på grund af den none som lidt underspillet ligger i venstrehånden, og som følger med under bassens bevægelse opad, men i hovedtræk ser modulationen sådan ud: Cm7, Cm7/D, Eb, A7/E og i takt 17 F#. På F# akkorden bliver den spændings-holdige none i venstrehånden samlet til en ukompliceret oktav.



Hidtil har pulsen uden at være metrisk konsistent været båret oppe af ostinaten, til tider lidt tøvende, men dør helt ud i takt 18 og 19, hvor musikken glider over i en rubato fornemmelse.

- 25.47 Ostinaten bliver til en lille tretoners ”nedad trille” der i takt 20 gentages 3 gange i et opadgående mønster, der fortsættes i takt 21. Her bliver det i sig selv til en
- 25.52 melodisk frase, **en ny lille gestalt**, (3e) der er kendetegnet ved en opgang til en højtliggende ”destinations-tone”, og efterfølgende nedgang der påbegyndes med en treklang nedad og afsluttes med et lille løb ned til slut-destinationstone. Læg mærke til understemmen der ”snakker” når overstemmen hviler på den højtliggende destinationsstemme. Også her er der således en form for flerstemmig improvisation.



Tonesproget bliver tydeligt jazzet, og improvisationerne melodisk orienterede. Det melodiske motiv bruges igen, med stadig modulation og med altererede akkorder under, 3. gang i takt 26 varieres og udvides det melodiske bevægelsesmønster. Den ret lettilgængelige akkordsekvens |Ab7sus, Db/Ab| i denne takt virker som et forvarsel om en renere tonalitet. Der moduleres dog til stadighed, men Jarrett er ved at få hul på en melodisk åre, og begynder at synge med på de melodiske strofer i højrehånden. Melodikken er det mest synlige bærende element, men efter denne takt med et mere lettilgængeligt tonesprog, glider musikken over i en til dels vag, men alligevel ret konsistent tredelt fornemmelse, i transskriptionen benævnt 3/4.

- 26.10 rytmisk energiskift...jazzballade præget, men der er stadig gang i gestalten fra 25.52, hen til 26.15.
26. 15 melodiske brudstykker små nedgange der, der hænger melodisk sammen. Hele passagen frem til 27 er præget af melodiske ”åndedræt” der ofte er 2 takter lange, til tider mere, mere ofte end ikke, genbruges en frase og bliver til en gestalt. Et hovedtræk i dette er at de vigtige toner de anvendte gestalter, i gentagelserne eller rettere sagt genanvendelserne, i sig selv tegner en melodi, et forløb opadgående såvel som nedadgående, Den melodiske tænkning er ikke kun i frasen men også på et større plan en del af den form der udspiller sig i denne passage.
- 26.24 **Ny lille melodigestalt**, (3f) i nedad pegende spil frem til 26.32
- 26.32 til dels ny melodisk gestalt, men kan også ses som udvikling af forrige. Denne udvikling, bærer over en opbremsning af de samliggende modulationer og dominant-forberedt em, helt hen til

- 26.54 hvor en i forhold til E mol, lidt neapolitansk subdominant-klingende F/A med den overliggende tøvende melodik, på spændingsakkumulerende vis, antyder at noget skal til at ske...
- 26.58 Og det begynder det så på her.. C/D, lyder med den overliggende melodi der vipper fra d til e, umiskendeligt som en dominant... til det G der kommer 5 sekunder senere.

Gestalt 4

- 27 og frem Smukt !! Med G/H tonika (bemærk at spændingen akkordmæssigt kun er delvist løst op, da tertsen i bassen giver dynamik – ”vi er ikke færdige”) markeres at noget nyt er opstået. Vi er i en ny situation, der er, som de følgende akkorder viser, tonalt ro på nu og plads til en søgen i ”trygge omgivelser”. Disse omgivelser er en jazz/gospel ballade-præget yderst sammenhængende akkordrække i G dur og med en rolig puls, - fra 27.30 fast 4/4 - som jeg kalder **Gestalt4**.

Hele denne passage er meget lyrisk, og inderlig, men har samtidig mere ”mening” og flow, end egentlig strofisk substans. Man kan også sige, at hele den melodiske improvisation er en *sammenhængende* sang, som det giver begrænset mening at skille ad. Dette understreges på sin vis af Jarretts her ret smukke medsyngen, der nærmest flyder helt sammen med melodistemmen i klaveret. Sproget er gospel’et med en blues præget ”intonering” mange steder. Medvirkende til det appellerende udtryk i melodikken er at mange af nøgle-tonerne ligger i terts eller sekst placering i forhold til den underliggende bastone.

En anden ting der skaber sammenhæng er den trinvis basgang, navnlig efter 28.05 og de i visse akkord overgange tilføjede ledetoner der sammen med den melodiske bas, og den udprægede dur-mol tonalitet er med til at give hele passagen en kæmpe portion af retning og sammenhæng.

Den delvist udløste spænding holdes i det første minut som sagt ved lige ved stadig at undgå ren tonika, | G/H | A/C#, Cm6 | G/H, C | D/Cm, C | G/H | C, A/C# | (Her kunne let have fulgt en dominant D7 og tonika G, men ..) | Dm, G7 | C/E, Eb dim | Dm7, G7/D | A/C#, Cm6 | G/H, Bbdim | Am, D7 | som jo er dominanten, så kommer vi ”hjem” nu? Nej, og melodien i h. hånd vil også gerne have en fortsættelse uden tonika, så videre med 2, 5, 1 til subdominanten... | Dm7, G7 | C, C# dim | G/D, Em7 | nu kan det ikke vare længe.. via | Am7, G/H, C, D7sus | kommer vi -

- 28.05 Endelig ned på G, og dermed ro ”et lykkeligt øjeblik”. På en måde er dette sted et centralt element i hele første halvdel af Kyoto, da man her, endelig (langt om længe) får en ”ægte” tonika, forberedt og udløst. At den ikke er i F-

- dur, men i G, er ikke så væsentligt, især da udsættelsen af tonikaforløsningen i det forudgående minut (i G dur) både bygger op til forløsningen af ”sig selv” men også tager den i bund og grund uforløste tråd op fra partens første halvdel. Tonikaen bliver således også en mere ægte forløsning end gestalt 3’s modale F-mol.
- Der hviles dog ikke i statisk uvirksomhed, og gestalten fortsætter med masser af appel og retning med at udspille sig som ovenfor beskrevet, men vi er med den bekræftede tonika G trådt fra entreen ind i selve ”stuen”.
- 28.05 - det følgende er meget smukt, lyrisk, fortrøstningsfuldt.....gospel religiøst
- 28.30 Efter en smuk tur ”rundt” tilbage til tonika, men hurtigt videre. Melodi og progressioner intensiveres.
- 28.58 Tonika igen, men ingen hvil, melodi og progression på jagt efter klimaks
- 29.05 Tonika igen, denne gang mere rigtigt, vi er tæt på nu
- 29.09 toppunkt i den lyrisk-melodiske improvisation...når op på det obligatoriske” g..., og der kadencerer smukt ned til den sidste tonika på G
- 29.24 sidste tonika...man fornemmer næsten at noget er slut...fuldendt fra nu af kan det ikke destilleres mere....forude ligger rudimenteringen....
- Som efter de foregående tonikaer, bevæger musikken sig videre med en opgang, [G, D7/A] Gmaj/H, Cmaj], men både melodik, og dynamik er tydeligt ”efter festen”, epilogisk . Oven i denne ”afdansning” er et **afdæmpet motiv i højre hånd**, (4a) der vil vise sig at få betydning. En ny **lille gestalt**.
- 29.34 Der tøves med C subdominanten, der kunne komme en dominant, men – nej...
- Vi kommer via 2, 5, 1 hen i Bb, og videre Eb, D7sus
- 29.45 Efter denne meget rubato epilogiske progression ender Jarrett således smukt på dominanten, D7 med sus, der let kunne have været forberedelsen på slutningen på 1. del af koncerten.
- Man kan næsten fornemme at han her træffer et valg, der hedder fortsættelse. Så i stedet for tonika får vi en fremadpegende A/H..
- 29.53 stadig førnævnte lille gestalt i spil - hen til E-mol, D6, Cmaj9, H7sus4b9, H9(b9),
- 30.05 A9sus4, A9...i en hvis forstand ”sidste chance” for at slutte af.. da man her stadig meget tydeligt mærker denne akkord som vekseldominantisk, og altså pegende frem mod den slutningsforberedende dominant...
- Dette sker dog ikke og i stedet
- 30.10 spilles der videre på førnævnte melodiske gestalt, nu i den D dur, som den foregående A jo også lagde op til...men der moduleres konstant, selvom om der et stykke vej frem holdes en ”usynlig forbindelse”, en reference tilbage til

G dur, men der kommer intet G, og i virkeligheden er musikken på vej videre...

Og her vil jeg så slippe Jarrett igen. Forude viser sig efter en mediterende jazz-koral passage som jeg kunne have valgt at kalde en stor gestalt, at vente Gestalt 5, en til dels dronepræget spansk klingende akkordprogression, med masser af spændvidde i udtryk og energi, en repriselignende tilbageblikks periode, samt Gestalt 6, en substansfattig arpeggio-defineret gestalt der dynamisk og tonalt slutter part 1 temmelig uforløst af.

Part 2's vilde start med minimal substans og maksimalt udtryk, kaotisk, nærmest atonalt og i hvert fald vildt dissonerende første 5 – 8 minutter er karakteriseret både ovenfor og udførligt i appendiks. Kaos og følelses udladning råder, men er som sagt, i virkeligheden starten på en sammenhængende vej fra kaos til orden, der efter en klassisk lydende kadencering ledsaget af en forsmag på Gestalt 10's 3-fornemmelse sluttet af med en kulmination og forløsning på F dur.

Fokus 3

Ny begyndelse.

- 15.28 Nyt skift, tavlen er blevet visket ren, men den foregående periodes opadgående inspirationsniveau synes intakt, og der fortsættes med en barokinspireret klassisk ekskursion. En opadgående "trinmelodi" en (meget) **lille gestalt (a)** som i virkeligheden kan ses som en omvending af det trinvis nedadgående motiv fra 15.00. En Bb durskala, eller Gm, som det i første omgang peger hen på, udvikler sig, der kommer nyt til, og ved
- 15.39 15.39 er der moduleret til C-dur, og gestaltet **et motiv, (b)** der bruges flere gange, og hurtigt bliver det tydeligt at vi er i en fast puls, og i en tredelt takt. Motivet er karakteriseret ved en nedadgående treklangsbyrning efterfulgt og til dels overlappet af et nedadgående (i sekunder) motiv .



Da den første tone i treklangsmotivet slås an sammen med den sidste tone i sekundnedgangen, kommer der noget flerstemmigt ind i fornemmelsen, og

samtidig også noget kontrapunktisk. Hele denne passage er et godt eksempel på oceaner af substans.

15.45 **Gestalt 10**

3/4 (6/8) puls bliver tydelig, i sig selv den store underliggende gestalt. Det ene indfald udspringer af det andet, og der arbejdes utroligt tematisk/klassisk her. Den ofte tilstedeværende motiviske multitasking, som Jarrett er eksponent for, kan ses på microplan i nedenstående eksempel. Bortset fra anslaget på 1, er det sådan at v. hånd taler når h. hånd tier.

15.48 **lille gestalt (c)**



15.52 **sødt lille motiv, (d)** en gestalt, lidt som et sidemotiv og til dels beslægtet med ovenstående lille motiv – venstrehånden er jo en fortsættelse – fra forrige eksemplet ovenfor – motivet i højrehånden er i sin korthed egnet som ”byggeklods”. Motiv har en struktur, og bliver en vigtig lille gestalt: en 1/8 optakt til en takt med tre fjerdedels toner, og så, som første tone i den nye takt, den tone der ”sigtes efter”, hvor motivet tager sig et hvil.



Med dette motiv moduleres der kvintskridt-sekventisk, A, D, G, C. Denne **kvintskridtsekvens (e)** fungerer i det følgende som **en lille gestalt** for Jarrett.

Moduleringerne hjulpet af ”vippe”toner fra motivet tager fart og tonaliteten en overgang mere vag, 16.04 er det i en kort sekvens kontrapunktikken mellem en **nedadgående sekund og opadgående terts (f)** der er melodisk gestalt.

Kvintskridtssekvens H,E,A,D,G,”C” (e1) lidt underspillet, der slutter med en F akkord, hvor der sker noget nyt.

- 16.11 **nyt motiv** gestalt (g), der i starten bruger 4 takter i gentagelsen 2, og dernæst 1 - der moduleres igen via kvintskridtsekvensens, (takt 42-48) es, as, d, g
- 16.20 c, f, bb, jazz tendenser i akkorderne, toplukninger, 13'ere, kvintskridtene "maskeret" lidt i takt 49 og 50, men er der, via en substitution i takt 50.. A, "D", G, C F...
- 16.30 **nyt motiv** gestalt (h) der består af en figur der "starter" og en der "svarer", i alt 4 takter, udpræget kromatiske stemmeføringer her, modulerer kvintskridtsekventisk, D, G, C, i gentagelsen fra takt 58 og frem F, Bb, E, A, D, G og melodikken nedadgående (kan ses som en funktion af den fortsatte kvintskridts-baserede moduleren), som en spiral og dette nedadgående forstærkes 16.41 hvor det kun er motivets sidste del, og til sidst kun sidste tone der i sig selv tegner en trinvist nedadgående melodi. Denne "nedtur" ender 16.48
- 16.48 **ny venstrehåndsfigur**, (i) en gestalt der får betydning, og denne figur får næsten øjeblikkeligt selskab af en til dels **ny melodisk figur**, (j) en gestalt der viser sig allerede at være bragt på bane...
- 17.00 figuren bliver klarere, det er tydeligt at den er i familie med det lille søde motiv fra 15.52. Og den er også i familie med det der kommer. Her er der ingen 1/8 node som optakt, men de tre fjerdedels toner der leder hen til "destinationen" er der igen.



Motivet får lille hale på, der egentlig startede ud med at være en forsiring af den ovennævnte destinations-tone. I gentagelserne bliver denne forsiring til et mest trioliseret nedad løb, der i følger sig til motivets "identitet" som gestalt. Løbet varieres op og ned, og er med til at belyse og karaktergive de følgende modulationer.

Vi er lidt tættere på en fast tonalitet nu, der moduleres stadigt, men kvintskridtsekvensen C(m), (Eb)/F, Bb bruges her først som en 2-5-1 progression i Bb, og denne fornemmelse fastholdes henover Gm til C9 uden terters i takt 85.

De efterfølgende modulationer Dbmaj9, Gbmaj, Dm7, Ebmaj, har indbygget en forholdsvis tydelig opadgående kromatik, der kan ses som kontrast til de foregående periodes nedadgående kvintskridts-relaterede kromatik. De 4 takter med as nederst, og derefter 4 takter med a nederst fastholder denne udvikling og introducerer så småt det orgelpunktsprincip (og altså en lille gestalt)der er fremtrædende i det næste minut.

- 17.26 lander på orgelpunkt D...(k) **en lille gestalt** et jazzet modalt tonesprog i starten med Ab/D, Bb/D Cm/D.
- 17.41 Her sker der noget vigtigt, da tonaliteten ændrer sig, og det der før var en modal Eb eller Cm med d i bassen bliver nu til C/D, som giver det første dominantiske signal om signal om G dur. Dette bekræftes at de følgende spændingsakkumulerende progressioner der vender tilbage til den spændingsakkumulerende tilstand.
Et langt forudhold...!
- 18.06 Her falder et eller andet på plads, ikke på G, men på E (m) – en hylde er fundet. En foreløbig forløsning af den forudgående spændingsakkumulation. Den melodiske improvisation i højre hånd, her langt oppe i det høje toneregister, slipper her lidt af de stramme tøjler den har været underlagt, klaverets klangmuligheder udforskes lidt. Den underliggende progression, 6 takter E13, 6 takter Am 11, 6takter Dm11, føles ikke tonalt pegende, og ikke så spændingsopbyggende. Denne tilstand ændrer sig dog med de næste 8 takter på Bb/C, Ab/C, Bb/C, C9 som både på grund af vekslen mellem Ab og Bb i toppen, og den afsluttende C9 bliver spændingsopbyggende – hvad nu?
- 18.33 Gnisten springer – i form af et **fuldt færdigt tema**. Smukt, folkemusisk/pop, med en melodi der i sin struktur er i familie med det forudgående der startede tilbage på 15.52. Også venstrehåndens figur er allerede introduceret 16.48, og denne samling af allerede introducerede gestalter samt tilføjelsen af den ukomplicerede men indbydende dur-mol tonalitet, gør at man med rimelighed kan vælge at se temaet som en stor gestalt oven i den allerede definerede 3/4's gestalt.
På den anden side bliver det forladt forholdsvis hurtigt, og man kan sige at temaets og passagens betydning som gestalt mere er af retrospektiv end konstruktiv karakter. Temaet er et resultat af de foregående minutters arbejde, men bliver, måske da det ER færdigt, forladt temmelig hurtigt.
I første gennemspilning er akkordstrukturen således:
| F | C | F | Am| C | F | F | E7 |
|Am| F |Dm7| F |F/G G|Am| F | G |
Bemærk i øvrigt at takterne i denne oversigt såvel som nedenfor faktisk dækker over 2 takter, og måske burde tænkes som 6/4 eller 6/8 takter.

- 19.07 2. ombæring - lyder som en gentagelse, og melodien genkendelig, men det vender anderledes, starter på tonika (C).
 | C F | D/E E7 | Am C | F (E7) | Am | F6 (E7) | Am C/G | F6 |
 | C/G G | C C7 | F G | C C7 | F G | E7/G# Am | C7 F | G7 |
 Alt i alt mere "gosplet" bl. a understreget af C7 F G C progressionerne.
 Feelingen er også mere groovet
- 19.41 3.gang – næsten blevet en ren gospel-rundgang: |C E7|Am7 C7| F G | E7 Am|
 D7 G7sus| C.... Den sidste del af melodien som nu kun meget rudimentært minder om den "oprindelige" melodi fra 18.33, slutter 19.50 af med en nærmest **arketypisk blues/gospel frase** der i det følgende bliver en lille gestalt.
- 19.52 Her ligger Jarrett og groover, lidt intro agtigt indtil 20.00. Herefter er der "dømt gospelgroove" med melodisk gospel/blues i højre hånd. Det er tydeligt at transformationen fra folk-pop udtryk over i noget der mere handler om at swinge fedt er ved at være tilendebragt.
 Dette **gospel groove** (stadig 3/4) er, selv om det er vokset ud af det foregående, i sig selv en gestalt og på kan på samme måde som det forudgående ses som en stor gestalt oven i den underliggende 3/4 's gestalt.
 C-dur ca | C FC |

Der er nogle meget interessante aspekter ved udviklingen fra gestalt 10's start og etableringen af 3/4 fornemmelsen, henover de kvintskridtsbaserede modulationer, udforskningen af de forskellige temaer, ventepositionen og så det yderst velklingende "befriende" tema på 18.33. Dette tema, lyder jo umiddelbart som om det kommer dumpende ned fra himlen, og det gør det måske også, men det er meget interessant, at ingredienserne i denne tydelige gestalt, næsten alle har været tilstede i de foregående minutter. Temaets strofe-længde, rytmiske signatur, og melodiske konsistens, samt den underliggende figur og fornemmelse i venstrehånden, er alle blevet fundet og udforsket i de modulerende passager der leder hen til. Man kan se det som en indfrielse af den kompositoriske søgen der leder op til. Det der for alvor markerer forskellen er den ukomplicerede C-dur tonalitet, og pop/populærmusikalske akkorder og tonesprog.

Et andet interessant aspekt er, at når denne indfrielse har udspillet sig, ja endog under, starter der en gradvis afvikling af det kompositoriske element, med andre ord - af musikalsk substans. Den meget gospelprægede 3. gennemspilning er således i en vis

forstand en tydelig ”erodering”, mindre ”personligt”, mindre substansholdigt end 1. og 2. gennemspilning. Afviklingen af musikalsk substans falder sammen med en intensivering af energi i det samlede udtryk. Der er ved at komme ”gang” i den, og Jarrett er her tydeligt ved at lette, gå på vingerne... det ekstatiske i processen bliver tydeligere og tydeligere, det er energi mere end materiale nu.

Jarrett drøner af sted i ”gospelmood”, så jeg vil forlade ham her, men jeg vil lige sætte luppen til hans før beskrevne slutning på koncerten:

Gospel groovet har kørt indtil ”det ikke kunne mere”, har været afløst af en inspireret men kort melodisk blues/western/Gershwin blendet passage, der igen har ført over i en minimalistisk passage, lidt lige som i slutningen på part 1. Denne afløstes af nogle tunge ”dommedags” akkorder til dels dissonerende, og den sidste akkord i rækken er en dissonerende blanding af C og Des – ud af hvilket vokser:

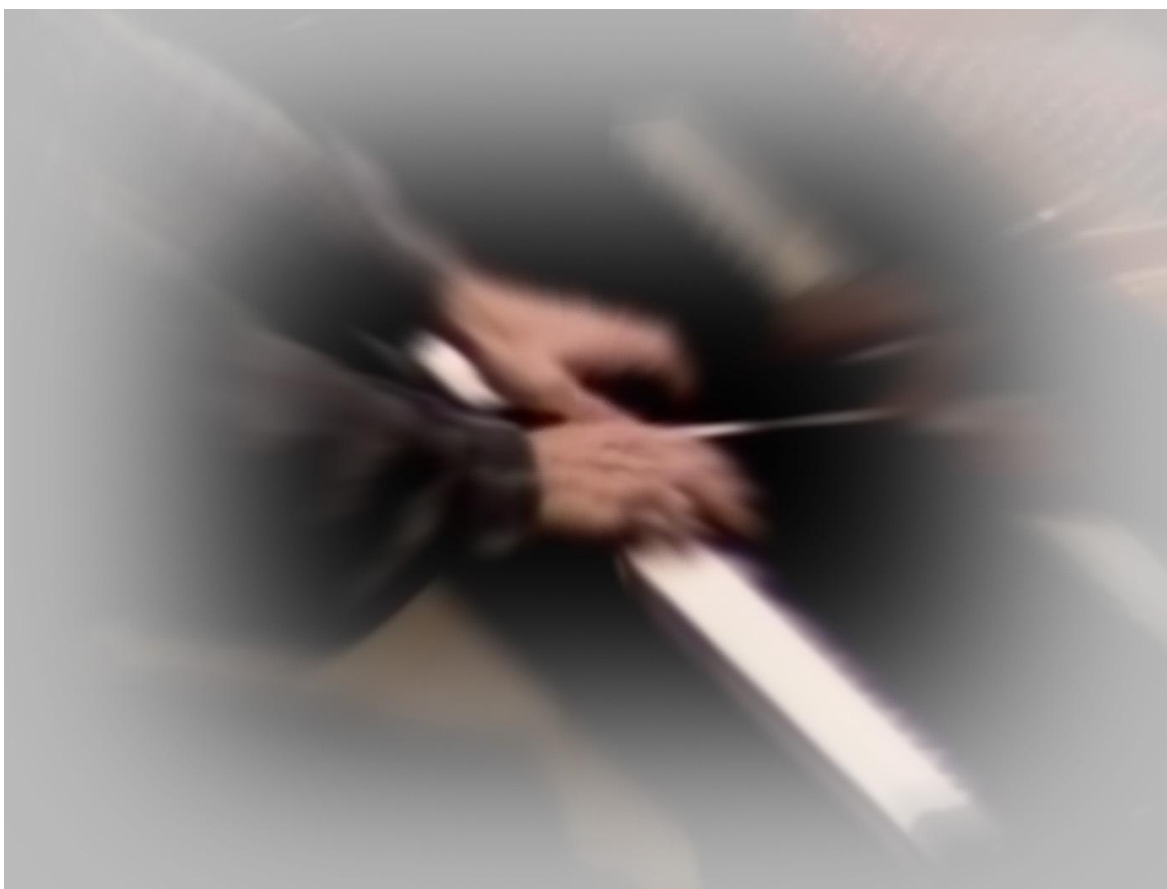
- 31.20 **gestalt1 (!)**
 først med ”ventetema” indeholdende tonerne c og des, og fra 31.30 med
 rundgangen | Gb/C | F/C | C | etc.
- 31.50 venter
- 31.53 Et smægtende skalaløb op mod ny omgang
- 32.11 Her med den velkendte melodik på Bb og frem
- 32.23 Et løb op til hvad der lyder som endnu en rundgang startende med Gb/C men
 her bliver progressionen stoppet, og de karakteristiske terts/sekst bevægelser
 ebber ud – tilbage står de tre toner c, des og bb, - det oprindelige
 vente /indledningsmotiv. Det kommer ikke her så krystalklart som i starten,
 men er umiskendeligt de samme toner, og samme gestalt. C’et er dog det
 mindst hørlige, og der opstår en mol subdominant fornemmelse med tonerne
 bb des.
- 33.23 dominant C 7 sus og
- 33.30 slutning på Tonika!! F og ”tak for det”.

Hermed forstået at store dele af hele koncerten har været præget af forudhold, og næsten konstant vedligeholdte tonale spændinger, som for eksempel første halvdel af part 1.

Der *har* været forløsninger undervejs, også tonalt men vedligeholdelsen af spænding er alligevel et gennemgående tema i denne koncert. Og da Gestalt 1 som i sig selv aldrig blev ordentligt forløst i part 1, er tonikaslutningen til sidst yderst afrundende. Den afsluttende akkord er for øvrigt bygget op som følger: Grundtone + kvint + terts i sekst afstand til

kvinten. Enkelt, velklingende og typisk Jarrett.

Det er i øvrigt så vidt vides den eneste dokumenterede gang, at Jarrett slutter med det han starter med. At han gør det her, er interessant – ikke fordi det er bemærkelsesværdigt rent fortælleteknisk – men fordi det forlener denne koncert med en for disse solokoncerter uvant grad af ”værk” og komposition.



fra Tokyo 1984, S. Seegert

Kyoto, et grafisk billede

Det grafiske billede findes i plasticlommen i specialet. Signaturforklaring herunder til højre forklares indgående nedenfor. Kommentarerne følger signaturforklaringen punkter nedefra og op.

Udvidet signaturforklaring

Tid:	X-aksen/målebåndet i bunden og toppen af billedet. Tiden er i både bogstavelig og overført betydning rammen om hele billedet.	Tid →
Volumen	Profil af lydfil-billedet. Udgør en del af det samlede dynamik, og intensitetsniveau. Kan afspejle ting der også læses/opleves i andre parametre.	Inspiration Sang Støn Stilarter
Tonalitet	Vises med et nodesystem. Hvis der intet system er, er passagen ”atonal”. Et bølgende system betyder modulationer, og et fast system en fast tonalitet. Tonearten angivet i cirklerne er altså ikke akkorden det pågældende sted.	Stor gestalts nummer og udstrækning Små gestalter Store gestalter Puls Tonalitet
Puls	Angivet med hjerter. Ingen puls/rubato ses som ingen eller kun svag synlige hjerter, fast puls som en ubrudt række hjerter, og fast metrisk som hjerter med taktstreger.	Volumen Tid →
Gestalter	Store og små. De store som fede strimler, og de små som smalle strimler. Pile mellem forskellige strimler angiver at den samme gestalt er i spil.	
Stilarter	Angivet som f.eks. ”jazz”, ”folk” eller ”jazz/impressionisme”, når der er tale om blandinger.	
Sang/støn	Angivet i samme blå bånd. Sang som en strimmel med O’er, og støn, brummen mm. som en strimmel med talebobler.	
Inspiration	Kører det eller ej. Herunder også de gange når noget kommer ”dumpende ned” i det følgende også kaldet ”gnister”. Jo mere mættet den røde farve er, desto højere er inspirationsniveauet.	



Hvad billedet viser

Det grafiske billede af Kyoto koncerten er tænkt dels som opsamling og illustration af den ovenstående analyse og dels som en perspektivering, der hovedsagelig udfoldes i de nedenstående kommentarer til billedets forskellige parametre. Jeg har i billedet kombineret fakta, herunder især mængden af musikalske gestalter, fra den traditionelle musikanalyse, med mere oplevelses-relaterede parametre, hvoraf et enkelt ”inspirations-parameteret” på et metaplan giver et bud på hvordan koncerten forløber/opleves rent inspirationsmæssigt. Som helhed kan det samlede grafiske billede på sin egen måde give et indtryk af koncertens organiske strøm af søgen, spænding og forløsning.

Bemærk at metodiske overvejelser omkring billedet både overordnede og specifikke er at finde i Intermezzo-kapitlet side 63-67. Bemærk desuden at ”Overgang -Intermezzo” relaterer sig til analysens fokus på gestalt 1. Der er mange andre overgange etc. i koncerten, og også i de andre fokuspunkter der ikke er anført i billedet.

Volumen

Dette parameter består som sagt af en profil af selve lydfilen fra koncerten og er i al enkelhed det mest absolutte og indiskutable parameter i hele billedet. Lydfilens profil er på sin vis koncertens skygge kastet op på en væg. Man kan konkret aflæse hvor højt, eller kraftigt om man vil, Jarrett spiller, og med hvilke dynamiske udsving. Man kan, i tråd med hvordan koncerten kan opleves, se lydfilen som et evigt skiftende landskab der i forskellige perioder antager vidt forskellig karakter. Og begynder man at nærlæse profilen, springer mange ting i øjnene. Således er overgange mellem store gestalter, og afslutninger af store gestaltperioder ofte afspejlet i et markant fald i lydstyrken. De forskellige passagers karakter skinner også igennem flere steder. Således illustreres det, at vi starter og slutter på samme måde, det illustrerer den ujævne afslutning på part 1, den vilde kaotiske og fyldende start på part 2, den nye begyndelse ved fokus 3 start (part 2, 15.35), den pludselige intensivering ved gnisten 18.33, det finurligt tætte mønster i 2 parts minimalisme, og det vertikalt dramatiske profil i gestalt 13, der fint afspejler denne passages teatralisk-dramatiske karakter. At volumen viser noget om koncertens dynamiske forløb og energiniveau er med ovenstående iagttagelser in mente indiskutabelt, også selv om der selvfølgelig ikke kan sættes lighedstegn mellem volumen og intensitet.

Tonalitet

Den er skiftende - skiftende med stilarterne og skiftende med de forskellige steder vi er i koncerten. Der er passager med fast tonalitet, og andre med konstant modulation. Der er også passager, hvor tonaliteten ikke er i spil som retningsfaktor, såvel som direkte atonale passager. Når den er fast, er den som en del af rammen, og når den skifter kommer den mere aktivt i spil som en måde at afsøge muligheder på, gennem modulationer. Den er en vigtig faktor når det handler om traditionel musikalsk appel, og typisk vil perioder uden tonalitet fremstå som kaos i forhold til perioder med tydelig og forståelig tonalitet. Det er det lange fravær af tonalitet i starten af part 2 et slående eksempel på.

Puls

Pulsen er som tonaliteten skiftende, og afspejlende den samme vekslen mellem substans og ikke substans (mere om det senere) som tonaliteten. Faktisk er der en vis grad af parallelitet mellem de to parametre. Således er fast metrisk puls for det meste ledsaget af fast tonalitet og ingen puls af atonalitet. Perioder med fast men ikke-metrisk puls kan være både fast toneart, eller modulerende, men er kun undtagelsesvist atonale. Hvad der er sagt om tonaliteten mht. betydning for traditionel musikalsk appel gælder også for pulsen. Jo tydeligere og fastere den er, desto lettere er den at være lyttende til.

Gestalter

Som en afspejling af den forudgående analyses fokus, udgøres en væsentlig del af det grafiske billede af de i analysen fundne gestalter, store såvel som små. Det er i billedet tydeligt hvordan koncerten kan ses som en række store gestalter der på forskellig vis kædes sammen, og som hver især er ramme om en mere eller mindre kompleks samling af små gestalter i spil. Som man kan se, er der forskel både på de store gestalters tidsmæssige udstrækning, og på hvad der udspiller sig i dem. Dette hænger til dels sammen med de forskellige ting der definerer de forskellige store gestalter. Gestalt 1 er f. eks en gestalt defineret af en specifik/genkendelig akkordrundgang, med tilhørende melodiske kendetegn, mens andre er løsere defineret som f.eks. gestalt 10 der blot er defineret af den underliggende tredeling og taktfasthed.

Nogle store gestalter er tæt gennemvævet af små gestalter der til tider går ind og bliver en del af den store gestalts identitet, og andre steder som f. eks i gestalt 4 – den smukke jazz-ballade - er struktureringen enklere.

Der er også steder hvor der i gestalthenseende ingenting sker. Dette forekommer et par steder som pauser i en gestalts rolle, men mest i visse overgange fra en stor gestalt til en anden. Bemærk også i denne sammenhæng at store gestalter ikke nødvendigvis er lige ”store”, lige bredt definerede og ej heller lige skarpt aftegnede. Gestalt 7 og navnlig gestalt 8 i den kaotiske start på part 2 er således mere bevægelses principper end egentligt musikalsk materiale, og i hvert fald ret flertydige.

Stilarter

Som sagt, ser jeg ikke de forskellige stilarter som hovedingrediensen i Jarretts måde at strukturere musikken på, men som spillende en rolle, navnlig i den storstrukturelle sammenhæng. Bemærk for eksempel at starten på koncerten, (”det lange forudhold”) er holdt i et dur/mol sprog der fænger, er velkendt, forståeligt og med evne til at vedligeholde en spænding. Og fordi man kender dette sprog, kan man mærke enten bevidst eller i hvert fald følelsesmæssigt, at denne spænding er der og man kan fornemme når den bliver udløst. Og Jarrett vender som før omtalt tilbage til dette sprog og forløser hele molevitten med en tonika til sidst. I forlængelse af dette, er det interessant at notere sig, at den mindst tilgængelige passage er lige oven på pausen mellem Part 1 og Part 2. Man er frisk udhvilet, og kan nu rumme mere end inden pausen. Måske kan Jarrett også det.

Dette sted, starten på part 2 er i øvrigt med til at illustrere, at de forskellige stilarter har forskellige roller. Jarrett starter med ekspressiv freejazz, og efterfølgende avantgarde i kaos, der først for alvor begynder at brydes op, da der blandes små portioner impressionistisk tonesprog ind. Med de efterfølgende modulationer i et klassisk dur/mol univers, bliver søgningen mere artikuleret og retningsbestemt.

Man kan desuden ane et mønster i Jarretts brug af minimalisme i både part 1 og 2. Det kommer hen mod enden, efter at vi (både publikum og pianist) har været gennem en masse ting, og kommer næsten til at fungere som et ”frikvarter fra” materiale, eller substans om

man vil. Man kan sige, at Jarrett her, fordi der i virkeligheden næsten intet sker, får mulighed for at tage bestik af situationen, og tid til at finde den rigtige vej frem og ud.

I denne koncert er stilarterne i høj grad blandede, og de er især i part 1 en del af de enkelte store gestalters identitet. I part 2 kommer stilarterne til en vis grad i spil, på en mere medstrukturerende facon også inden for rammerne af en enkelt stor gestalt. Dette sker mest tydeligt i ”gnist-punktet” 18.33, hvor en masse små-gestaltiske tiltag bliver samlet, og hvor det vigtige er at vi pludselig er i en genkendelig fast tonart og lettilgængeligt pop/folkemusikalsk tonesprog.

Sang og støn, ekstatiske træk

Jeg har tidligere været inde på at Jarretts sang og stønnen meget vel kan og bør betragtes som en integreret del af processen, og den derudaf springende musik, og at begge fænomener kan ses som en afspejling af musikkens ekstatiske karakter. Jeg har overvejet, om graden af ekstase kunne afbildes som en fortløbende graf i billedet, men er kommet frem til at det i bedste fald ville blive et metaplan på linie med inspirationsparameteret og samtidigt en opgave med for mange ubekendte faktorer. Trods det, eller rettere netop derfor, kan det være jo interessant at kigge lidt sang og støn parametrene der i mine øjne siger *noget* om graden af ekstase.

Jeg har afbilledet disse parametre i samme bånd, da de på mange måder er i familie, og de har da også det til fælles, at det er noget der optræder *undervejs* i processen. Jarrett starter og slutter altså ”som pianist”. Samtidig træder der dog nogle tydelige forskelle frem. Generelt ser det nemlig ud til at sang og stønnen optræder i indbyrdes forskellige steder i processen, og kun sjældent i samme musikalske åndedrag. Der er en selvfølgelighed indbygget i denne komplementaritet, da det jo vitterligt er svært at stønne og synge på samme tid men det komplementære rækker videre. Der er passager uden lyd, passager med sang, og passager med støn. Og her springer visse ting i øjnene: Sangen optræder (ikke unaturligt) i passager med en høj grad af sangbarhed, og med fokus på melodi og melodisk såvel som klanglig udvikling og konsekvens. Der er her typisk tale om lyriske passager hvor der er hul på en musikalsk åre, når det begynder at køre, når der er flow. Dette betyder ofte, at der er både mening, retning og substans i de perioder der synges.

I delvis modsætning hertil kommer Jarretts stønnen ofte på banen i passager med fokus på groovet, ekspressivitet, samt i passager uden megen traditionel substans. Tendensen er, at der er en anden kropslighed i spil i støn-perioderne, og det ekstatiske mindre lyrisk, og mindre hymnisk. Måske er der noget med at Jarrett stønner når han er på jagt eller på vej, og synger når han er der... Det er dog mere en tanke end et faktum, og i virkeligheden svært at dømme om, især da man ikke kan se hvordan han ellers gebærder sig kropsligt det pågældende sted. Det kan sige noget om processen, at så godt som alle de steder Jarrett synger er steder der er vurderet højt på metaplans-niveauet ”inspiration”, mens mange af de gryntende steder forekommer i grå perioder. Når det er sagt, skal man selvfølgelig huske at vende kikkerten en gang og erkende, at noget der lyder lyrisk, melodisk og sammenhængende for undertegnede ofte vil lyde mere ”inspireret” end passager med atonalitet, også selvom der når Jarrett stønner næsten altid er en energimæssig ”grund”.

Det er værd at bemærke at Jarrett næsten synger konstant med under den hymniske gestalt 4, hvilket kan ses som et resultat af, at melodien her i al sin grundlæggende afklarethed stadig er søgende efter sin ultimative udfrielse, som den som omtalt i analysen ender med at få. At han ikke synger med på det fængende tema 18.33 part 2, som ellers er uhyre sangbart, kan ses som en afspejling af at dette tema nærmest springer fuldt færdigt ud af hænderne på ham, efter at have været under bearbejdning i den foregående periode, hvor der i parentes bemærket var masser af sang. Man kan sige at temaet er så færdigt, at han ikke behøver at synge med. I gospelfortsættelsen stønnes der meget og her er det ekstatiske, eller jagten på ekstase tydelig.

Substans

Begrebet substans har været bragt på bane ved flere lejligheder i specialet, Jarrett bruger selv begrebet, og det forekommer også i den forudgående analyse. Det kunne derfor fristende at lave en kurve/graf, der skulle afspejle mængden af substans, som skulle være baseret på ovenstående parametre samt justeret af en til dels intuitivt baseret fornemmelse. Jeg har dog i erkendelse af et sådant parameters kompleksitet undlade at fabrikere en sådan graf, men at mængden af substans svinger er allerede slået fast, og da substans i denne sammenhæng defineres som mængden af meningsgivende, retningsbestemt materiale, er

det klart, at den generelt afspejles i og hænger sammen med antallet af gestalter i sving, og til dels er en funktion af hvor gennemførte og genoptagede de er.⁵⁵

Graden af sangbarhed og genkendelighed kommer også i spil her og derfor er andre af de i billedet afbildede parametre, så som puls og tonalitet med til at bestemme eller afspejle graden af substans. Således ser førnævnte gestalt 4 passage og starten på part 2, (gestalt 7 og 8) lige tynde ud mht. antallet af gestalter og undergestalter, men gestalt 4 er defineret af flere rammesættende faktorer der hver især er med til at give retning og mening. Der er her fast toneart med dur mol tonalitet, fast metrisk puls, og et melodisk velkendt og appellerende tonesprog hvilket alt sammen er med til at gøre, at denne passage føles mere substansfyldt end gestalt 7 og 8. Den førnævnte start på Part 2, (Gestalt 7 og 8) har hverken medopbyggende små gestalter, dur mol tonalitet, fast puls eller andre menings- og retnings-skabende faktorer, hvilket tilsammen afspejler et fravær af substans. Dette i en vis forstand på trods af den ekspressivitet og vilde energi der i øvrigt hersker i passagen.

Inspiration

Er der hul igennem? Er røret åbent, eller har nogen trådt på det? Kører det for ham? Er det let og lyder det godt, eller er det en brydsom kamp? Er vi der hvor vi gerne vil være, eller er vi lidt frustreret søgende blot på vej? Det er lidt kalejdoskopisk udtrykt det, jeg gerne har villet give et umiddelbart aflæseligt signalement af med denne graf. Grafens tilblivelse og de tilhørende metodiske overvejelser er beskrevet indgående i [Intermezzo-kapitlet](#), men det kan være på sin plads at igen at pointere, at dette er et metaplan, og at vurderingen, selv om den er garneret af en musikalsk faglighed, i sidste ende er subjektiv. Ligeledes er det værd at huske på, at jeg i min vurdering har inddraget spørgsmålet om hvorvidt musikken lyder godt og har appel. Grafen afspejler med de føromtalte omstændigheder in mente, den stadige vekslen mellem perioder hvor det kører, og perioder præget af søgen. Grafens udsving mellem gråt og rødt, og altså svingningerne mellem inspireret/”uinspireret” er

⁵⁵. Det bør pointeres at graden af substans selvfølgelig også er afhængig lytterens musikalske referencerammer og horisont. Jarretts musikalske horisont trækker i sit omskiftelige tonesprog i alt væsentligt på stilarter der er alment kendte over det meste af verden, og som besidder en høj grad af genkendelighed, uanset om vi taler jazz, klassisk, avantgarde eller minimalisme mm. Men stadig spiller lytterens horisont jo en rolle.

typisk bløde graduerede overgange, og 3 af de 4 steder hvor der pludselig dukker nyt lys og inspiration op (gnister), er steder der i forvejen er præget af flow og medgang.

At grafen næsten øjeblikkeligt begynder at blive rød i koncertens start, afspejler at Jarrett næsten øjeblikkeligt har fat i det ”lange forudhold” der med både fasthold spænding og melodios og harmonisk konsekvens bærer langt ind i koncerten, og jo som i virkeligheden bliver så vigtigt at, han vender tilbage til det i slutningen, for at slutte det af.

Sammenligner man inspirations-grafens forløb i part 1 og part 2, springer det i øjnene at grafens forløb i part 1 er mere broget end i part 2. Man kan også sige at der er en mere langstrakt konsekvens i part 2, startende med de kaotiske og atonale Gestalt 7 og 8, og den gradvise nærmest uafbrudte stigning hen mod gnist og toppunktet ved 18.33 og frem, og som efterfølges af det lange gospel-groove stykke, hvor inspirationen afmattes og substansen gradvist erstattes af energiudladelser og ekstasesøgning.

De før omtalte passager ”Gestalt 4” i part 1 og ”18.33 og frem” i part 2 er der hvor inspirationsgrafen topper, og sammenligner man disse passager er der flere fællespunkter, så som et lettilgængeligt appellerende tonesprog i dur/mol, samt fast puls og tonalitet. Desuden kommer de begge når man er nået lidt mere end halvvejs ind i hver part, og her kan man erindre sig det i kapitel 2 omtalte fænomen, at inspiration og gnistspring ofte er noget der skal arbejdes for.

I øvrigt kan man om inspirationsgrafens udsving sige, at den *skal* veksle, og at de uvægerlige ups and downs er en del af det spil og de præmisser, der indrammer hele konceptet. Den vekslende rytme i inspirationsniveauets svingninger er i øvrigt nærliggende at tolke i sammenhæng med de store gestalters vekslende længde. Et træk, der går igen flere steder, er, at når noget er udforsket og måske endda udtømt, er de rammer der indrammede det, altså de musikalske gestalter der var ramme om processen i den pågældende passage modne til udskiftning, og falder væk eller kastes bort.

På denne måde kan en gestalts længde og inspirationsniveauet interagere, da en gestalt vil have tendens til at blive fortrængt af noget andet, hvis det ikke kører, og hvis det er en god eller rummelig gestalt der sætter andre gestalter og ting i sving, kan den være inspirations-

animerende. Der er dog også flere eksempler på at inspirationsniveauet med mindre udsving, tegner en stor linie hvilket som allerede nævnt sker fra starten af part 2 af og frem.

Det grafiske billede, en afrunding

Det er allerede pointeret, at det grafiske billede både bygger på og illustrerer den forudgående analyse. Sammenfattende kan man sige, at den ovenstående gennemgang af billedet bringer lidt mere fokus på hvorfor visse ting sker i koncerten, end selve den analytiske gennemgang. Som sagt i starten af afsnittet, kan det samlede grafiske billede give et indtryk af koncertens organiske strøm af søgen, spænding og forløsning. Jeg har overvejet at lave et parameter og en graf der kunne illustrere dette mere eksakt, en ”processens retning graf” om man vil. Denne graf skulle i givet fald illustrere koncertens vedholdte spænding i part 1, den foreløbige forløsning lidt over halvvejs i part 1, den videre færd frem til den uforløste cliffhanger afslutning på part 1, part 2’s lange vej fra gestikulerende kaos til velklingende og velordnet kosmos ved 15. 30 og 18.33, den efterfølgende gospelekstase etc., og ikke mindst den smukke og spændings- og historie forløsende slutning på hele koncerten. Jeg har dog som mht. substans og ekstase valgt at belyse dette i glimt og via billedets øvrige parametre.

Sjovt nok kan billedet ses som et ganske vist flertydigt signalement af eller et metabillede på musikeren Keith Jarrett musikalske og stilomskiftelige univers og karriere. Det ultimative billede ville i øvrigt være et billede hvor

8. Opsamling og perspektivering

Koncept og mening

Det kan efter de sidste kapitlers fokus på Jarretts klingende musik være på sin plads at indlede opsamlingen med at geninddrage Jarretts overordnede tilgangsvinkel til det at improvisere, og til hvad det er, der i det hele taget er meningen.

En Keith Jarrett solokonzert er fra start til slut en intuitivt domineret kreativ proces, indrammet af et ritual hvor Jarrett iscenesættes som shaman eller spirituel guide, og den er

karakteriseret ved en søgen efter ekstase, og ved i udstrakt grad at handle om proces frem for resultat. Derfor er Jarretts kreative proces i en vis forstand det centrale i hele specialet. Den er, som beskrevet med henvisning til bl.a. R Keith Sawyer, af intuitiv karakter og med kollektive aspekter. Det er denne proces, han gerne vil formidle videre og give et fuldgældigt billede af, og i denne proces at det hele sker.

Jarrett ser som beskrevet i kapitel 4 sig selv som medium i processen, der ifølge ham selv handler om meget mere end musik. Jarrett vil vise "what more there is", og jeg opstillede i "hvad er meningen" afsnittet de beslægtede temaer i Jarretts fokus i et dualistisk funderet skema.

Jeg vil ikke genopstille skemaet, men konkludere at Jarretts "more" handler om spontan kreativitet, oprindelig, åbenhed, om at give slip, og om at forkaste den rationelle vanetænkning, fremmedgjorthed og produktorienterede kontrol, der i Jarretts øjne dominerer i den vestlige verden.

Det er vigtigt at huske på, at Jarretts æstetik og det samlede koncept er mere end en i princippet overflødig nyreligiøs overbygning. Den i specialet beskrevne kompromisløshed, procesorienteringen, ønsket om at gå på scenen tom, det artikulerede forsøg på at undgå klicheer og den rituelle iscenesættelse med henblik på en oplevelse af spirituel karakter, er alle faktorer der har betydning helt ud i den klingende musik, og de valg Jarrett træffer i den improvisatoriske proces.

Jeg har i kapitel 2 kredset om de centrale problematikker, som enhver seriøst improviserende musiker kan møde, og må forholde sig til, når musikken spiller. Det har især været væsentligt for mig at afdække og illustrere at - og hvordan at - totalimprovisation både generelt og i musik er en intuitivt domineret proces. Afsnittet om kontinuummet improvisation/komposition handler således i høj grad om at komme til klarhed over hvad der er og ikke er i spil, i kompositorisk, musikalsk og bevidsthedsmæssig henseende. Jeg har i sammenhæng hermed vist, hvor langt der for den enkelte musiker kan være før man når hen til en tilstand, hvor man bare er "åben" for inspirationen, og ikke kun spiller det man plejer at spille. Jeg har desuden givet et bud på

hvad det at improvisere betyder for den enkelte musikers sårbarhed, og i forlængelse heraf kredset om den essentielle sårbarhed der er forbundet med at gå på scenen ”tom” og uden materiale.

Jarrett er som vist i kapitel 4 yderst bevidst om disse problematikker, og det at ville gå på scenen tom, og uden egoforsvar er et både bevidst og ambitiøst valg. Og der er, på en måde en ring der sluttes her, for de valg er i Jarretts verden uomgængelige valg. Jarrett er *nødt* til at være åben for at projektet kan lykkes, og samtidig er publikum nødt til at være åbent, for hvad der kommer, og åbent overfor at en solokonzert ikke kun handler om musikalsk substans men om proces. Den kreative improvisatoriske proces er som vi så i kapitel 2 og 4 af yderst intuitiv karakter, og derfor sart overfor afstandsskabende faktorer så som hostende eller snakkende publikum, fotografer der blitser etc.

Holder man sig dette for øje, kan det være lettere at forstå den Jarrett der kontroversielt skælder sit publikum ud, når det af den ene eller anden årsag ikke helt leverer den vare, han gerne vil have. Hvad den vare i virkeligheden består af, kunne i sig selv være et studium værd, og det kunne anføres, at når jeg i kapitel 2 kredser om publikums generelle betydning og indbygger publikum som faktor i min teoretiske model af Jarrett-musik-publikum forholdet i kapitel 4, burde jeg også i højere grad have indbygget publikum som en faktor i min analyse af koncerten. Dette har dog ikke været min førsteprioritet, og jeg har især i den traditionelle analyse valgt at acceptere publikum som permanent faktor, men som en faktor der må analyseres nærmere ved en anden lejlighed. Dette også fordi denne faktor ikke er entydig og ikke umiddelbart aflæselig.

Rammer

Jeg definerede i starten af kapitel 2 og som udgangspunkt for meget af hele specialets fokus, enhver improvisations grundlæggende behov for en ramme, og at denne ramme når alt er improviseret må gestaltes på stedet. Jeg har i forlængelse heraf vist hvordan dette behov manifesterer sig i leg såvel som i improvisation i andre sammenhænge, for eksempel improviseret teater og musik.

Jeg har i min musikalske analyser i særdeleshed fokuseret på hvordan Jarrett i den intuitive og fortløbende proces skaber disse rammer, og ud af dette analytiske fokus er sprunget den

”gestaltmodel” der i mine øjne er en god og rammende karakteristik af Jarretts metodik i den improvisatoriske proces. Det er ligeledes min opfattelse, at jeg med gestalt-modellen når videre og på flere måder får mere fat i hvad der sker end både Gernot Blume og Peter Elsdon, der jo nøjes med at definere Jarretts stilarter som det rammesættende. Det skal dog også her pointeres, at stilarterne vitterligt *spiller* en rolle, navnlig på det storstrukturelle plan, at de som vist i både kapitel 6 og i analyserne i kapitel 7 interagerer med Jarretts gestalter, og at de med deres forskellige sprog og forskellige portioner af ”rum og retning” med til at bestemme processens skiftende karakter. Samtidig afspejles det i mine øjne med al tydelighed i både analyse og det grafiske billede, at Jarretts mest konkrete og umiddelbare rammer og redskaber *er* de gestalter store som små, der sammenkædet i processen er med til at bygge Jarretts koncerter op fra start til slut. Når alt dette er sagt, kan det være på sin plads at minde om at gestaltmodellen viser meget om Jarretts metodik, men ikke noget entydigt om den spiritualitet der gennemsyrrer hele processen.

Det grafiske billede

Det grafiske billede af Kyoto koncerten, som illustrerer og perspektiver min musikalske analyse, var fra starten af også ment som en måde at få fat i, og meta-afbilde processens spirituelle elementer. Dette fordi jeg indledningsvis var i tvivl om hvorvidt en søgning efter helhed og oprindelighed kunne fanges af en akademisk behandling. Det kan den selvfølgelig godt, men billedet var ment som en måde at fastholde noget af koncertens og processens flertydige og poetiske univers. I hvor høj grad det er lykkedes, er i sagens natur en temperamentssag, og måske er det sådan, at et billede af noget flertydigt er mindst usandt, når det er eller forbliver flertydigt. Billedet har dog under alle omstændigheder sin klare berettigelse, både fordi det i forhold til analysen giver overblik og anskuelighed, og fordi det er ramme om den efterfølgende perspektivering.

Det ultimative grafiske billede ville jo i øvrigt være det hvor man på en pc kunne høre og se koncerten blive afspillet, og hvor det fortløbende nu vistes som en fortløbende vertikal streg, nøjagtigt som i et pc baseret lyd-editerings program. Hermed også antydning at det i burde kunne realiseres, ved at lade grafikken være den grafiske baggrund i software lyd-programmet, hvor den i billedet viste lydfil var ikke blot var et billede af filen, men noget der kunne afspilles og zoomes ind på.

Quo vadis

Der er pegende udfra mit emne og det fokus jeg har valgt i specialet en del emner og spørgsmål, som det kunne være interessant at følge op på. Nogle er nævnt undervejs, men jeg vil her nævne dem som i mine øjne er de mest oplagte. For eksempel kunne det være meget interessant at undersøge om Jarretts 5 koncerter i Sun Bear Concerts interagerer på den ene eller den anden måde. Er der et mønster, og i givet fald hvilket et? Det er nærliggende at tro, at der er *et eller andet* der binder dem sammen, også selv om Jarrett pr. definition går på scenen tom.

Under alle omstændigheder ville det være interessant for mig, at se andre af Jarretts solokoncerter analyseret og afbilledet på den måde og vinkel, jeg har valgt i dette speciale. Gestaltmodellen og den valgte analyseform har jo vist sig at fungere i forhold til Kyoto koncerten og det gør, at jeg har en forventning om, at den også vil være anvendelig i forhold til andre koncerter.

Om den også er anvendelig i forhold til andre kunstnere, er nok afhængigt af hvor meget eller hvor lidt deres tilgang er i familie med Jarretts. Det er klart, at den er mest relevant i forhold til totalimprovisation, hvor også de musikalske rammer skal gestaltes på stedet. Og måske er der kunstnere, som har en stil eller metodik så det jeg i forhold til Jarrett kalder en gestalt, ligeså godt kunne hedde ”motiv” eller ”ide”. Men at en total-improviserende kunster er nødt til at gestalte sine rammer, er i mine øjne en uomgængelighed uanset hvilke termer man bruger. Så på denne måde vil ”gestaltbriller” være en fin ting i forhold til analyse af enhver totalimproviserende kunstner, også uden for musikkens verden.

Det kunne også være interessant at gå mere i dybden med de ekstatiske træk, det at være shaman og i hvor meget den i indledningen omtalte inspiration af Gurdieff betyder. Og som allerede berørt i dette kapitel kunne et konsekvent fokus på publikum, og om karakteren af den feedback der gives – og fordres fra Jarretts side – være et studium værd.

Som en lidt løsrevet meta-tanke kunne man spørge: Kan gestaltteknikken ”vendes om” i improvisations-pædagogisk sammenhæng? Kan man lære noget om sine egne muligheder som musik-improvisator? Eller kan den bruges som en af flere modeller? En løs tanke...

Det store billede

Keith Jarrett fremstår for nogle som noget af en anakronisme. Konceptet med den store specielt benådede kunstner som et rør for den guddommelige skaberkraft er ikke nyt. Det er - med variationer fra bl.a. Bach, Mozart, Beethoven, Carl Nielsen, Peter Bastian og Franz Beckerlee med flere hørt før, - det at træde ud af den normale sindstilstand, og "gå på vingerne" som Peter Bastian siger. For undertegnede er det, at hans oplevelse af, at der er noget større end ham selv, dog ikke specielt anakronistisk, og at hans fornemmelse i forbindelse med det kreative er på linie med andre kreative personligheder, borger i mine øjne mere for, at han har fat i noget væsentligt, end at der skulle være noget letkøbt over hans projekt. Det, der kendetegner Jarretts solokonzertkoncept, er jo den totale kompromisløshed det er ført igennem med. Det er nok denne kompromisløshed, det at tingene hænger skånselsløst sammen for Jarrett, der er grunden til, at han på mindre konsekvente skabninger, f.eks. journalister der skal interviewe ham, kan virke arrogant, humorforladt, og med sine ikke specielt pleaser-formulerede krav til publikum, desuden elitær, docerende og frelst.

Man kan i denne sammenhæng drage en parallel til Bobby McFerrin, som uomtvisteligt evner at krydre *sin* mission, med en meget tiltalende og generelt appellerende humor såvel som menneskelig poesi. Sådan spiller Jarretts klaver dog ikke, eller rettere sagt hos Jarrett *er* det klaveret og ikke personen det handler om. I så fald må jeg dog retfærdigvis sige at Jarretts musik for mig rummer uanede dybder, varme og poesi, og som sagt er Jarretts person, om han er "rar", ikke på dagsordenen. Han er optaget af, at hans person ikke står i vejen for rollen og funktionen som medium.

Uanset hvad springer Keith Jarrett ikke over hvor noget gærde er lavest, og at det er et kronisk træthedssyndrom som han har lidt af siden midten af 1990'erne til ind i dette årtusind, er i en måske lidt bagklog forstand, ikke så overraskende som hvis det var sket for så mange andre. Jarrett *har* budt sig selv meget, og derfor er det ret interessant, at han i forbindelse med de sidste to solokonzertudgivelser, har justeret sin tilgangsvinkel og metode på et enkelt punkt. Keith Jarrett tillader sig nemlig nu at *stoppe* – ikke mens legen er god, for det har han turdet hele tiden, men også hvis legen *ikke* er god. Det vil i det virkelige liv sige: Hvis det ikke kører, er for meget "op ad bakke" etc. – så må han nu om

dage bryde af, og starte noget nyt. Der kan ligge store og udvidende oplevelser gemt i at arbejde sig op fra moradset og ud i lyset, men hvis man *skal* gøre sådan hver gang, kan det, der måske mere burde være noget man gjorde engang imellem, blive til en æstetisk tvang. Det kan der være flere meninger om, men Jarretts eget syn på det som det er formuleret inden for det sidste par år er, at der er tale om en nyindvunden frihed, og det kan vel desuden også tolkes, som en måde at passe på sig selv på.

Hovedemnet i dette speciale har været en fokusering på Jarretts proces. Dette indebærer at jeg ikke har talt meget om Jarretts placering i det samlede billede hverken musikhistorisk, eller bredere formuleret det 20 århundredes kulturhistorie. Der er mange linier man kunne trække op, men en af dem man bør nævne, er hans placering i den vestlige kulturs søgen efter noget nyt og andet, i sidste halvdel af det 20. årh. En søgen der på mange forskellige planer har givet sig udtryk i en orientering mod alternative værdier til hvad man lidt marxistisk kunne kalde den vestlige verdens endimensionelle kapitalist-tænkning. Så samtidig med at der er noget gammeldags romantisk, tilbage til naturen over hans æstetik, er hans proces, hans søgen også i familie med 1980'erne og 90'ernes søgen efter bæredygtighed, som igen kan ses som en udløber af ungdomsoprørets søgen efter noget ægte og alternativt. Og hans projekt er i øjenhøjde med de musikteoretikere der leder efter alternative æstetikker – samt R. Keith Sawyers kredsen om kreativitet og performance. Set på denne måde er der mange tråde der samles, bagudrettede såvel som knyttende an til nutidens søgen efter en anden vej frem end den gammelkendte.

Slutbemærkning

Det har gennem skrivningen af specialet ligget som et vilkår, at den akademiske tilgang til en helhedssøgen der i sig selv udgør en helhed, er forbundet med nogle paradokser, og der kan være grund til engang at nævne faren for, at meningen med Jarretts proces forsvinder, i takt med mængden af ord der hæftes på den. Som en konsekvens heraf jeg har som tidligere udtrykt, forsøgt at "sætte tingene sammen igen" når jeg har fundet at der var behov for det. En afsluttende del af denne genopbygning kunne passende være en opfordring til, at sætte vedhæftede eller en anden solokonzert på musikanlægget og "bruge sine ører som øjne", som Jarrett opfordrer til i inner sleeve noten til Sun Bear Concerts.

" Use your ears as eyes "

Litteratur

Alperson, Philip: "On Musical Improvisation" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 1. (Autumn, 1984), pp. 17-29.

Andresen, Uwe: *Keith Jarrett: sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*, Gauting, Germany. 198?

Arntzen, Jytte: "Bedre gøres det ikke" in *Berlingske Tidende*, 19. april 1980

Baily, Derek: *Improvisation, its nature and practice in music*, first published 1980, The British Library, 1992

Berliner, Paul F: *Thinking in Jazz*, 1994

Blume, Gernot: *Musical Practices and Identity Construction in the Work of Keith Jarrett*, PhD. diss., , University of Michigan, 1998.

Bonnesen, Michael: "Musikken fortsætter når jeg holder op" in *Politiken*, 17. okt 1983

Brown, Lee B.: "Feeling My Way": Jazz Improvisation and Its Vicissitudes-A Plea for Imperfection" in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 113-123.

Brown, Lee B.: "Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 4. (Autumn, 1996), pp. 353-369.

Carr, Ian: *Keith Jarrett, the man and his music*, London, Paladin, 1991.

Carr, Ian: "Acoustic music for the mind and body" in *Melody Maker*, Nov. 5, 1977

Clifton, Thomas: "Some comparisons between intuitive and scientific descriptions of music" in *Journal of Music Theory*

Cochrane, Richard: "Playing by the Rules: A Pragmatic Characterization of Musical Performances" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 135-142.

Cook, Nicholas: *Music, Imagination and Culture*, Oxford 1990

Day, William: "Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 99-111.

Elsdon, Peter: *Keith Jarrett's Solo Concerts and the aesthetics of free improvisation, 1960-73*, PhD diss. 2001 University of Southampton, England.

- Feist, Sabine: *Der Begriff "Improvisation" in der neuen Musik*, 1997
- Gjedsted, Jens Jørn: "Betragt dine ører som øjne" in *Weekendavisen*, 14. okt 1983
- Guilmore, Mikel: "Keith Jarrett's keys to the cosmos" in *Rolling Stone*, January 25. 1979
- Gould, Carol S.; Keaton, Kenneth: "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 143-148.
- Jarrett, Keith, *liner notes to "Solo Concerts"*, ECM 1035/47, 1973
- Johnson, Bruce: "Hear Me Talkin' to Ya: Problems of Jazz Discourse" in *Popular Music*, Vol. 12, No. 1. (Jan., 1993), pp. 1-12.
- Hagberg, Garry: "Foreword: Improvisation in the Arts" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 95-97.
- Heidkamp, Konrad: „Das Klavier singt doch“ in *DIE ZEIT* 48/1999
- Lake, Steve: "Genius on a razor's edge" in *Melody Maker*, May 22, 1976
- Lake, Steve: "Don't shoot the pianist" in *Wire Magazine*, June 1989
- Lange, Art: "Keith Jarrett In Concert... and Otherwise" in *Radio Free Jazz*, April 1979
- Lange Art: "The Keith Jarrett Interview" in *Down Beat*, June 1984
- MacDonald, Ian: "The fastest fingers in the West" in *New Musical Express*, January 26. 1974.
- MacKenzie, Ian: "Improvisation, Creativity, and Formulaic Language" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 173-179.
- Moreno, Jairo: "Body'n'Soul: Voice and Movement in Keith Jarrett's Pianism, Jairo Moreno" in *The Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 1. (Spring, 1999), pp. 75-92.
- Nettl, Bruno (ed.): *In the course of performance, Studies in the world of musical improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998
- Noglik, Bert: *Wege improvisierter Musik*, Frankfurt am Main, 1992
- Palle, Henrik: "Et træt geni" in *Politiken* 30. juni 1999
- Rasmussen, Torben Hangaard: *Orden og kaos i leg*, Semi-Forlaget, Kbh. 1992
- Roberts, John Storm: "In the middle with Jarrett" in *Melody Maker*, April 12, 1975

Rockwell, John: *Mystical Romanticism, Popularity, & the varied forms of fusion, All American Music, Composition in the Late Twentieth Century*, Alfred A. Knopf, New York, 1983

Rosenthal, Ted: "Keith Jarrett, The "insanity" of doing more than one (musical) thing" in *Piano and Keyboard*, Jan-Feb 1997

Rüedi, Peter: *The Magician and the Jugglers*, (mangler bibliografiske data)

Sawyer, R. Keith: *Explaining Creativity, The Science of Human Innovation*, Oxford University Press, 2006

Sawyer, R. Keith: "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 149-161.

Schnabel, Tom: *Stolen Moments, Conversations with contemporary Musicians*, 1988

Siegmundfeldt, Jørgen: "Melodien der ikke blev væk" in *Berlingske Tidende*, 9. okt 1983

Siegmundfeldt, Jørgen: "En blandet affære" (anm. af koncert) in *Berlingske*, 16. okt 1983

Sloboda, John A: *The musical mind, the cognitive psychology of music*, Clarendon Press, Oxford 1985

Sterritt, David: "Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 163-172.

Wiedemann, Erik: "Kanal for det skabende" (anm. af solokonzert) in *Information*, 19.-20. april, 1980

Wiedemann, Erik: "Over regnbuen - og under" (anm. af koncert) in *Information*, 17. okt 1983

Woodard, Josef: "Keith Jarrett, In search of the perfect E minor chord" in *Down Beat*, February 1989

Young, James O.; Matheson, Carl: "The Metaphysics of Jazz" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 125-133.

Musik

Soloimprovisation i studie etc.

Facing You (1971) ECM 1017

Dark Intervals (1987) ECM 1352

Solokonserter

Solo Concerts (Bremen + Lausanne) tripple album 1973 ECM 1035/37
The Köln Concert 1975 ECM 1064/65
Sun Bear Concerts (Kyoto, Osaka, Nagoya, Tokyo, Sapporo) 1976, udgivet 1978, CD'89
ECM 1100
Concerts (Bregenz + München) 1981 ECM 3-1227
Vienna 1984 ECM (G) 1481
Paris Concert, The last concert" 1988 ECM (G) 1401
Vienna Concert 1991 ECM(G) 1440
La Scala 1995 ECM (G) 1640
Radiance, Koncert fra Osaka og dele af en koncert i Tokyo i 2002, ECM 2005.
Tokyo Solo, DVD med hele Tokyo koncerten, udgivet 2006 ECM 5501
The Carnegie Hall Concert, 2005, ECM 2006.

Node materiale.

Kishinami, Yukiko & Kunihiko Yamashita, *Keith Jarrett The Köln Concert, Original Transcription Piano*, Mainz 1991

Seegert, Svend, *Kyoto transskriptioner, 3 fokuspunkter "Kyoto" fra "Sun Bear Concerts"*.
(I alt ca. 25 minutter.) 2009

You Tube videoklip, solokoncert uddrag, og andet relevant.

http://www.youtube.com/watch?v=9ulfT9TNN_Q Keith Jarrett om improvisation, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=YyR7zvxiDGo&feature=related> Tokyo 2002 Solo Concert, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=YM2cdtU2qTg&feature=related> Tokyo 2002, 2d, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=CbesyPby7P8&feature=related> Danny Boy, Tokyo 2002, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=PIUIuCrPGVg&feature=related> Old Man River, Tokyo 2002, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=HPqK1JJOFxw> Encore Tokyo 1984, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=mxuAc8M25nY> Solar – extra fra? Ca 1990, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=eVgkiVWeiSU> Paris concert Part 1 (kun lyd), 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=o3D8Ri84hmw&feature=related> I loves you Porgy af Gershwin, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=eq0EWNuR1H8&feature=related> Somewhere Over the Rainbow 80'erne, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=z9zdb58HKY&feature=related> Vermont solo 1977, 31.08.09
<http://www.youtube.com/watch?v=WNk2eP8AOm0&feature=related> På Rhodes 1971 med Miles Davis, 31.08.09

The Sounding Process And The Ever Progressing Now

An investigation into how the aesthetics, concept and approach of Keith Jarrett are reflected in his improvised solo concerts, with a special focus on the Kyoto Concert.

The thesis investigates how the aesthetics, concept and approach of Keith Jarrett are reflected in his improvised soloconcerts. This will include an analysis of Jarretts improvisational methods, his characteristics as a pianist, a picture of his concerts in general as well an analysis with three main-focus points of the Kyoto Concert from the 10-LP album "Sun Bear Concerts" recorded in Japan 1976, released 1978 and reissued in 1990 as a 6 double cd.

The thesis starts out with a basic but necessary discourse about improvisation in general as well as in music. A key-statement and reference point for the entire thesis is, that all improvisation needs a frame, a *point of departure*, just like childrens play, or sporting events need rules and frames, and that this framework, when all is improvised, has to be created on the spot, and on the fly. As an example, I display how this need manifests itself in childrens play, as well as in improvised theatre, where the first thing to do is create a mutual reference point. This part of the thesis also deals with the terms improvisation and composition, terms that increasingly often are seen as a continuum. This is relevant because Jarrett sees the two terms as being closely related and because the discussion sheds light on Jarretts approach to improvisation .

In my musical analysis I have shown how Jarrett, in the intuitive process and ever progressing *now*, creates the above mentioned indispensable frames. I have, in the analytical search discovered, that the necessary framework in Jarretts improvisational process takes shape as "things" I have chosen to call "**gestalts**", which in this context means "*a shape*" or "*something that will be of importance*". These gestalts are Jarretts immediate guide and way ahead during a solo concert. Some of those gestalts can indeed be motifs, others can be a chord progression repeated, or just a 3 beat-feeling for example, which is why terms as "motif" or "theme" would be too narrow. The music-analysis parts of the thesis reveal how the Kyoto concert can be seen as 14-15 consecutive "big gestalts" tied together, enriched and exploited by a very large amount of "smaller gestalts".

Others, namely Gernot Blume and most notably Peter Elsdon have chosen to define Jarrett's use of different styles throughout a typical solo concert as the "main tool" in the landmark/frame creating process. My conclusion differs, but I do agree that they an important role. In his Ph.D about Jarretts solo concerts Peter Elsdon points out how the different styles have different languages, different amounts of "space and direction" and are widely connected with different emotions and moods. As such they do have an influence on the shifting character of the proces, playing a role in the overall structuring and as such often interacting somehow with Jarretts gestalts. Still, in the improvisational process that contains a myriad of choices that has to be made *now*, it is evident that Jarrett

needs something very concrete and immediate, something with *substance* and that is exactly what the use of gestalts provides. So, the gestalt model adds to the big picture of how Jarrett methodically spoken, does what he does.

Being totally improvised a Keith Jarrett solo concert is, from start to end, an intuitive creative process. It is basically a ritual that displays Jarrett as a shaman or spiritual guide, and it is characterized by a search for ecstasy and release. It is this process and experience that Jarrett wants to display and pass on, and give a full-valid picture of. Jarrett sees himself as a medium in this process, that, in his eyes, is about much more than music. It is about spontaneous creativity, originality, openness, about letting go, and about rejecting the rational one-dimensioned way of thinking, alienation, and product oriented control, that according to Jarrett dominates the western world and way of thinking.

It is important to bear in mind that Jarretts aesthetics and overall concept are more than just an in principle not needed neo-religious superstructure. The aim to walk on stage "empty", the articulated attempt to avoid cliches, as well as the ritualised stage-setting, all in an attempt to bring on an experience of a spiritual nature, are all factors that have importance all the way out into the sounding music, and the choices Jarrett takes in the improvisational process. Jarrett doesn't jump the fence where it is lowest, and this is being illustrated in the general discourse as well as in the analysis of the Kyoto concert.

I have, in an attempt to illustrate the results from the analysis, created a "multi-parameter" graphical picture of the entire concert. This picture is in itself used as basis for further discussion, and containing certain meta-levels of subjective nature, it also gives an impression of the progress of the entire process and its ups and downs. The thesis also contains small discourses about Jarretts career, about the creative process, and about the relevance and shortcomings of traditional musical analysis in connection with total-improvisation.

Basic analysis of the "unfocused" parts of the Kyoto concert, as well as transcriptions of all three focus points, are to be found in the appendix of the thesis.

Svend Seegert, august

2009