
JAZZKRIGEN GENOPTAGET

MARSALIS-BRØDRENE OG JAZZTRADITIONEN

Af Nikolaj Strands

Den amerikanske trommeslager Jason Marsalis har for nylig pustet nyt liv i jazzdebatten med en ramsaltet kritik af en type af unge jazzmusikere, som han betegner som "jazznørderne". Hans kritik viser sig at have en vis samklang med den jazzkritik, hans bror, Wynton Marsalis, fremførte i 80'erne, dog også med markante forskelle.

Den amerikanske trommeslager Jason Marsalis, der bl.a. har spillet med den danske pianist Søren Møller, har i en video på *YouTube* og i et efterfølgende bidrag til *L.A. Times'* musikblog "Pop & Hiss" kritiseret en tendens, han finder hos en gruppe af unge jazzmusikere, til at spille en meget kompliceret form for musik, der i alt for høj grad appellerer til intellektet og kun til det. Disse musikere, som Marsalis betegner "jazznørder", er primært unge musikere under uddannelse, som i kraft af dette ikke har særlig stor erfaring med rent faktisk at spille for et publikum. Deres musik bliver derfor præget af en intellektuel tilgang, hvor det i højere grad går ud på at spille en masse toner på en abstrakt facon end at formidle et basalt melodisk indhold. Deres musik er nørdet i den forstand, at den spilles for musikernes egen skyld og ikke for publikums. Musikerne er fuldstændig opslugte af musikken og har undervejs ikke engang øjenkontakt med det publikum, der sidder og arbejder hårdt for at finde hoved og hale i musikken i stedet for at nyde den.

Det er hans opfattelse, at mange af de unge jazzstuderende, der kom frem

i starten af 00'erne, spillede en form for musik, der indeholdt en meget høj grad af kompleksitet uden at afspejle kendskab til jazztraditionen. Det var en generation af musikstuderende, der primært orienterede sig efter musik fra 1990 og frem, og som ikke for alvor havde studeret musikken fra før og heller ikke troede på denne musiks relevans.

Marsalis definerer en jazznørd, som han forkorter JNA for "Jazz Nerds of America", på følgende måde:

"A jazz nerd, or JNA for short, is a jazz student who reduces all music to notes and concepts only. JNA worships complexity while ridiculing simplicity. JNA will hear groups led by Dave Holland and Wayne Shorter and will marvel at the complex musical structure but ignore the historical substance behind their music. JNA saxophonists will listen to and worship the music of Mark Turner, Chris Potter, Michael Brecker, and other modern players but ignore the musicians that have influenced their music such as John Coltrane, Dexter Gordon, Warne

Marsh, and Sonny Rollins. JNA will hear the music of James Brown and say that it's no big deal because it only has two chords." (Jason Marsalis 2010)

Desuden vil en jazznørd hellere spille en endeløs række af hurtige toner over "All the Things You Are" i 7/4 med lige ottendedele end spille en regulær blues. Blues anses for kedeligt, swing-rytme for gammeldags; skæve taktarter og lige ottendedele er det eneste, der kan bruges. Jazznørderne reducerer altså musik til så mange komplekse toner som muligt, mens de simple elementer og historien bag tonerne ignoreres.

Ud over den tekniske side af sagen beklager Marsalis også, at den gruppe af unge musikere, ofte betegnet som "neoklassicer", der kom frem i 80'erne med broren Wynton Marsalis i spidsen, blev modtaget så dårligt i visse kredse i jazzmiljøet. Disse såkaldte "traditionalister" ønskede ifølge Jason Marsalis blot at udforske 50'ernes og 60'ernes jazzmusik i modsætning til resten af deres generation. I stedet blev de beskyldt for at være reaktionære og for kun at ville beskæftige sig med musik fra før 1969. Jason Marsalis ser udviklingen af det, han kalder for jazzens "innovationspropaganda", som et resultat af dette opgør. Hvis man ligger under for den, tror man på følgende principper (Jason Marsalis 2010):

1. Jazzen må bevæge sig fremad og ind i fremtiden.
2. Vi kan ikke sidde fast i fortiden og dyrke dens helte.
3. Swing er gammeldags og forældet. Vi må bruge nutidens musik.

4. Jazz er begrænsende. Man må tage en chance ved at bringe nutidige stilretninger ind i musikken.

5. Jeg er ligeglad med fortiden. Jeg må lave min egen musik.

6. Vi er færdige med at spille standards. Det er gårsdagens musik.

Som Jason Marsalis ser det, er denne forståelse af jazz en spejlbillede på det, traditionalisterne beskyldes for: Jazznørderne beskæftiger sig i virkeligheden kun med musik fra efter 1969, eller sågar 1999 for nogle, og anser ikke den ældre musik for relevant – innovationspropagandaen bliver brugt som en undskyldning for ikke at studere den ældre del af jazztraditionen. Jason Marsalis argumenterer for, at man bør anlægge et langt bredere syn på inspiration:

"Here's the reality about music. Genres are neutral, all music is old and music is information. The 20th century has produced lots of music. Rather than dividing it up with categories like "traditional" and "modern" or "old" and "new," it should be viewed as a century worth of information. There's information in Louis Armstrong, Benny Goodman, Louis Jordan, Chuck Berry, Ray Charles, Johnny Cash, The Beatles, Cecil Taylor, Jimi Hendrix, George Clinton, Art Ensemble of Chicago, Bob Marley, Stevie Wonder, Weather Report, Michael Jackson, Public Enemy, Genesis, Nirvana, Common, John Legend just to name a few. Hundreds upon thousands of artists in numerous genres were left out, but the point is this music is all available

for any musician to employ, or be employed rather. There are those that complain of narrowing music through categories. My complaint is about narrowing music through dates. There's information that can be incorporated in music from 1900 to 2000 in today's context. Jazz is an open architecture that includes everything from genres to history.” (Jason Marsalis 2010)

Jason Marsalis beskæftiger sig med dette spørgsmål, fordi han mener at se en tendens til, at publikum bliver så frustrerede over tingenes tilstand, at de helt forlader jazzen. Publikum kommer for at høre en god koncert, de er ligeglade med, om musikken er ny eller innovativ. Innovationspropagandaen gør til gengæld, at publikum føler sig skyldige, hvis de ikke kan lide musikken. Efter Jason Marsalis' mening er det en vigtig grund til, at jazzens publikum bliver mindre i disse år, og at jazzen visse steder erklæres død.

Han ser kun én løsning på dette problem: Den musik, de studerende undervises i, bør udvides, så hele det 20. århundredes musik inddrages, og musikundervisningen bør udvides kraftigt helt fra folkeskolens 4. klasse. Kun på denne måde kan et helt århundredes musik medvirke til at bringe jazzen på fornuftig vis ind i det 21. århundrede.

Jazztraditionen som konstruktion

Jason Marsalis' kritik af jazznørderne handler i sin essens om, hvad jazzens rolle er, og hvordan den forholder sig til sin historie. Det kan i den forbindelse

være relevant at inddrage jazzforskeren Scott DeVeaux, der har skrevet artiklen ”Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography”, som adresserer en række spørgsmål vedrørende historieforståelsen inden for jazzverdenen. Som titlen antyder, anlægger DeVeaux en konstruktivistisk tilgang til ”jazztraditionen”, bl.a. på baggrund af Hayden Whites postmoderne historieforståelse¹. Ifølge Hayden White er en bestemt historieforståelse altid udtryk for en narrativisering af fortiden ud fra en række valg og fravalg. Historien skrives altså på forskellige måder, afhængig af hvilke formål man har. DeVeaux' artikel er skrevet i 1991 midt i en af de mest ophidsede jazzdebatter i nyere tid, den som også Jason Marsalis er inde på, mellem de såkaldte neoklassicer og deres modstandere. Begge disse lejre påkalder sig på forskellig vis ”jazztraditionen” uden nærmere at reflektere over, hvordan denne defineres og er historisk betinget.

DeVeaux' interesse for jazztraditionen bunder i en observation af, at der er opstået en mere eller mindre officiel jazztradition, der gentages i de fleste nye bøger om jazzhistorien i dag, og som de fleste ser ud til at anerkende. Denne officielle jazztradition er dog problematisk. Den forklarer normalt udviklingen til og med bebop entydigt, for derefter at blive mere og mere utydelig, jo nærmere på i dag man kommer. Således har man efter beboppen en række grene inden for jazzen: cool jazz, hard bop, modal jazz, third stream og avantgarde, som ikke på nogen entydig måde lader sig ordne. Siden da er kompleksiteten kun blevet større, og som også Jason Marsalis er inde på, er den mængde af musik, der på en

¹ For en introduktion til denne anbefales introduktionen i White 1973 og White 1978.

eller anden måde kan gå under begrebet jazz, i dag meget stor. Denne store forskel i den tidlige og sene del af jazztraditionen forklares som regel med øget kompleksitet i samfundet eller lignende, men man kan sagtens forestille sig, at den tilsyneladende enkle sammenhæng, der findes i den tidlige del, i højere grad skyldes den historiske narrativs kompleksitetsreduktion end noget i historien selv.

DeVeaux bemærker det paradoksale i, at selvom jazztraditionen benyttes til forskellige formål, er der overraskende stor konsensus om selve narrativen. Han skriver:

”Its basic narrative shape and its value for a music that is routinely denied respect and institutional support are accepted virtually without question. The struggle is over *possession* of that history, and the legitimacy that it confers. More precisely, the struggle is over the act of definition that is presumed to lie at the history’s core; for it is an article of faith that some central essence named *jazz* remains constant throughout all the dramatic transformations that have resulted in modernday jazz.” (DeVeaux 1991: 528)

Således bruges jazztraditionen til at definere, hvad jazz er: Ved at kræve ejerskab over traditionen kan man legitimere sine egen æstetik, og idéen om en ”jazztradition” er altså en måde at udtrykke, at der findes en jazzens essens, der binder de forskellige stilarter under jazzparaplyen sammen til et kontinuum.

DeVeaux sporer idéen om jazztraditionen tilbage til en række historiske kompromisser mellem fortalere for ”tradition”

og ”fornyelse” i det 20. århundrede: i 30’erne i overgangen mellem den tidlige jazz og swingmusikken og i den senere overgang fra swing til bebop. Idéen om en musik, der kunne udvikle sig, var noget, der tiltalte mange musikere og kritikere, og disse kompromisser bidrog også til, at den ældre musik kunne være udtryk for en glørværdig fortid frem for blot at blive afskrevet som forældet.

En væksttankegang blev grundlæggende i forståelsen af jazzhistorien. I stedet for jazz som en samlebetegnelse for forskellige stilarter blev udvikling og vækst centralt for selve forståelsen af jazzens essens, og dette kunne hjælpe på problemet med, at tidligere udviklingsstadier i jazz fremstod som underlegne: Alle stilarter kan således opfattes som autentiske manifestationer af deres respektive perioder.

At jazzens udvikling således kom til at fremstå som immanent og uundgåelig, styrkede den modernistiske, autonome forståelse af jazz som kunst. Bevægelsen til bebop kommer således til at fremstå som et afgørende historiske punkt: Her når jazz sit foreløbige endemål som *kunstmusik*, og den tidligere jazz omfortolkes som kunstmusik i et uerkendt stadium.

Da først dette syn på jazzens udvikling var slået igennem, videreførtes det på to forskellige måder: På den ene side kunne større og større frihed ses som målet for den kunstneriske udvikling, og en progressiv ”afskalning” af traditionens forhindringer i form af sangformer, instrumentation, tonalitet m.v. ses som det afgørende udviklingsprincip. Særligt free jazz’en og avantgarden, der opstod omkring 1960, blev set som eksponenter for denne

udvikling. På den anden side kunne udviklingen ses som resultat af jazzens møde med tidens populærmusik. Særligt fusionsjazzen i alle dens afskygninger ses som eksempler på denne udvikling, og der skelnes ikke hårdt mellem kunstmusik og populærmusik.

Jazzkrigen og Wynton Marsalis

I modsætning til den mere modernistisk orienterede jazzforståelse opstod også det, som Scott DeVeaux kalder for mainstreamforståelsen. Her ses jazzkreativitet i stedet som uløseligt forbundet med traditionen. Denne tankegang, der i 80'erne blev mere alment udbredt under betegnelsen "neoklassicisme", kan betragtes som en evolutionær konservatisme, der kigger både fremad og bagud i historien på samme tid. Wynton Marsalis var en af de vigtigste fortalere for denne bevægelse. Han slog igennem i 80'erne som en af de mest populære og kritikerroste musikere i sin generation og blev hurtigt en omdiskuteret person. Han var lidt af et vidunderbarn, der ud over jazz også spiller klassisk musik og allerede som 22-årig havde vundet en Grammy i både klassisk musik og jazz.

Ifølge Wynton Marsalis er swing og blues det vigtigste i jazzen. Han går ind for en knivskarp opdeling mellem jazz og pop, og det skinner igennem, at han anser jazz for at være på et højere intellektuelt niveau end pop. Derimod sammenligner han ivrigt jazzen med den klassiske musik, både hvad angår teknik og tradition. Dette hænger sammen med Marsalis' modvilje mod den primitivistiske myte om jazz som noget, "negeren har i kroppen":

"But the noble-savage cliché has prevailed over the objective fact

of the art – and this is manifest in my generation's inability to produce more than a few musicians dedicated to learning and mastering the elements like blues and swing that gave Louis Armstrong, Duke Ellington, Thelonius Monk and Charlie Parker such unarguable artistic power. [...] musicians are also faced with the constant clamor for something "new." How can something new and substantial, not eccentric and fraudulent, be developed when the meaning of what's old is not known?" (Wynton Marsalis 1988: 336)

Det, som Marsalis' forbilleder Armstrong, Ellington, Monk og Parker har til fælles, er i hans fortolkning, at de mestrede swing og blues. Det var ikke deres nyskabelser, men deres håndværksmæssige kunnen, der gav dem deres kunstneriske gennemslagskraft, og som således definerer jazztraditionen.

Wynton Marsalis ser "den ædle vilde"-klichéen og den liberale tilgang til, hvad jazz er, som to sider af samme sag, og på baggrund af sin normative ophævelse af en meget personlig og selektiv udgave af jazztraditionen afskriver han således 60'er-avantgarden som bedragerisk. Med hensyn til 70'ernes fusion siger Marsalis et andet sted:

"I don't think the music moved along in the '70s. I think it went astray. Everybody was trying to be pop stars, and imitated people who were supposed to be imitating them." (Mandel 1984: 18)

Fusionen sættes her i forbindelse med kommerciel udnyttelse: Hvis man som jazzmusiker ikke spiller den rene jazz,

som Marsalis, forsøger man altså ”bare” at blive popstjerne ved at spille en lavere form for musik. Når Marsalis kigger tilbage i jazztraditionen, er det for at få inspiration og for at lære håndværket – hvis man inddrager elementer fra populærmusik, er det ”imitation”.

Kritik af Marsalis

I jazz-kredse er Marsalis stærkt om-diskuteret. Hans meget polemiske stil og meget kompromisløse syn på jazzen kritiseres af mange, og det har gjort det endnu værre, at hans tanker er blevet meget udbredt i de populære medier, og at hans syn på tingene et langt stykke hen ad vejen er blevet institutionaliseret i kraft af hans post som kunstnerisk leder ved ”Jazz at Lincoln Center”, som er en af de relativt få statsstøttede kulturinstitutioner i USA.

Jeg vil fremdrage et konkret eksempel på kritikken i form af Eric Nisensons bog *Blue. The Murder of Jazz*. Han er særlig kritisk over for den måde, hvorpå Marsalis dikterer en række snævre principper for, hvad jazz og jazztraditionen er. Ifølge Nisenson er jazzens essens innovation, og det, der definerer en god jazzmusiker, er, at han har sin egen personlige stemme, og at hans musik afspejler hans eget liv her og nu. Således er det eneste, der forbinder de store jazzikoner, deres innovationsevne og deres risikovillighed:

”While Parker and Coltrane and the other great jazz innovators, such as Louis Armstrong, Lester Young, Duke Ellington, and Ornette Coleman, pointed to new directions for musicians to explore, Marsalis has done just the contrary. His concern has been with the ”jazz tradition” and playing music based

on his great knowledge of jazz of the past, particularly post-bop of the 1950s and early 1960s.” (Nisenson 1997: 14)

Og senere:

”The whole problem with this concept of the jazz ”tradition” is that the truth is, the only real tradition in jazz has been the no tradition at all, or rather, the tradition of individual expression and constant change and growth.” (Nisenson 1997: 16)

Nisenson anerkender således ikke jazztraditions normative rolle på det stilistiske plan: Det er umuligt at definere jazz ud fra begreber som swing og blues. Med sin opremsning af en række innovative musikere forholder Nisenson sig dog selv til en jazztradition: traditionen, der består i det individuelle udtryk, der afspejler tiden og den konstante udvikling. Altså en modernistisk jazzforståelse. Nisenson bruger dermed i lige så høj grad jazzhistorien til at legitimere sin egen æstetik, selvom han forsøger at maskere det som en afsværgelse af tradition i det hele taget.

Marsalis-brødrene og jazztraditionen

Som vi har set, er Jason Marsalis’ kritik af de unge jazzmusikers historieløshed altså ikke noget nyt; hans bror har fremført nogle af de samme argumenter for allerede tyve år siden, og desuden er kampen mellem traditionalister og dem, der går ind for en progressiv modernistisk jazzæstetik, noget, der på sin vis har været til stede siden jazzens begyndelse. Jazzhistorien kan igennem DeVeaux’ optik ses som netop en lang kæde af brud

og forsoninger de to positioner imellem, og den mere eller mindre officielle jazztradition kan altså læses og benyttes med lige stor ret, uanset hvilken position man bekender sig til.

Hos begge brødre kobles den påståede jazzhistorieløshed med en kritik af innovationstænkningen i jazzen, som er med til at definere jazz som modernistisk. Hos Wynton Marsalis begrædes det, at musikere udefra kræves at komme frem med noget nyt og substantielt, før de har haft tid til at lære håndværket og tilegne sig traditionen. Hos Jason Marsalis overføres denne kritik til forholdet mellem musiker og publikum: Innovationspropagandaen kan forhindre eller være en undskyldning for ikke at sætte sig ind i de historiske dele af jazzen, der underforstået er garant for en god koncertoplevelse, og publikum bliver således taget som gidsel, idet det per automatik bliver reaktionært ikke at kunne lide den nye musik.

I forhold til spørgsmålet om fusion adskiller Jason Marsalis sig markant fra sin bror. Han anlægger et nærmest utopisk syn på, hvordan musikere bør forholde sig til musikhistorien. Idéen om, at jazzen skal lade sig inspirere af i princippet al musik i det 20. århundrede, ligger milevidt fra Wynton Marsalis' udtalelse om jazzens forhold til f.eks. popmusik. Hvor Wynton Marsalis anså jazzmusikerne for kun at være forpligtet på jazztraditionen, som den kommer til udtryk i hans egen noget snævre udgave, udvider Jason Marsalis denne forpligtelse til at gælde principielt al musik i det 20. århundrede, selvom det dog skinner igennem, at han, som sin bror, også mener, at det største problem er, at de unge musikere ikke forholder sig til musikken før 1969.

Så på en måde er hans kritik selvmodsigende: Hvis musikere i dag principielt skulle tage udgangspunkt i et så bredt spektrum af musik, som Jason Marsalis fremfører, skulle man tro, at indflydelsen fra jazztraditionen ville blive endnu mindre. Når han taler om jazz som en åben arkitektur, der kan inkludere fra alle genrer og historiske perioder, lyder det, som om han anlægger en fusionsæstetik. Det skinner dog igennem, at han i virkeligheden ønsker mere af fortidens jazz ind i musikken og således i virkeligheden bekender sig til en mainstream-jazzforståelse.

Som nævnt virkede Wynton Marsalis' polemiske og kompromisløse form som en rød klud på mange i jazzmiljøet i 80'erne. Desuden blev han kritiseret meget for sin generaliserende form. I kølvandet på Jason Marsalis' artikel har mange kritiseret ham for noget tilsvarende: Ingen steder adresserer han mere konkret, hvilke musikere der er jazznørder. Er det kun jazzstuderende, eller er hans argumentation også skjult rettet mod de etablerede musikere, han nævner i sin definition, såsom Mark Turner og Chris Potter?

Scott DeVeaux' konklusion i forhold til spørgsmålet om jazztraditionens rolle er, at den som udgangspunkt tjener til at give jazzen kulturel kapital og til at sætte fokus på den afroamerikanske kultur, dens fortid og udvikling, hvilket er positivt. På den anden side kan en snæver læsning af jazztraditionen blive problematisk, hvis den i for høj grad går ind og forsøger at diktere nutidens musik. En god del af kritikken af Jason Marsalis går også på dette spørgsmål; mange ser hans udtalelser som et forsøg på netop at diktere, hvordan

jazz må og ikke må spilles. Det må anses for både umuligt og lettere ubehageligt at forestille sig, at en person som Jason Marsalis skal bestemme, hvad andre musikere skal spille, særlig når man tager hans noget utopiske forestilling om, at hele det 20. århundredes musik skal studeres, i betragtning.

Den eklektiske tilgang til jazzen er dog uanset hvad nok kommet for at blive, så man kan håbe på, at endnu et kompromis vil opstå i kølvandet på denne debat:

at musikerne både formår at skabe ny musik, der afspejler den tid, de lever i, og samtidig formår at forholde sig konstruktivt til såvel det bugnende arkiv, som jazztraditionen udgør, såvel som det 20. århundredes musik i almindelighed. Vi har altså brug for både jazznørderne og de musikere, der sikrer kontinuiteten i forhold til fortiden. Man må bare håbe, at de sidste får tid til at spille og ikke bruger al deres tid på at skrive sure blogindlæg om, hvad andre bør gøre.

LITTERATUR

DeVeaux, Scott: "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography", i: *Black Americal Literature Forum*, vol. 25.3 (1991), s. 525-560

Marsalis, Jason: "The Definition of a Jazz Nerd", http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2010/06/jazz-nerds-revisited-jason-marsalis-responds.html, 2010 (17/9 2010)

Marsalis, Wynton: "What jazz is – and isn't" [oprindeligt bragt i *New York Times*, 31. juli 1988], i: Walser, Robert (red.): *Keeping time. Readings in Jazz History*, New York: Oxford UP, 1999

Mandel, Howard: "The Wynton Marsalis Interview", *Downbeat*, juli 1984: 16-19, 67

Nisenson, Eric: *Blue. The Murder of Jazz*, New York: St. Martin's Press, 1997

White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: John Hopkins UP, 1973

White, Hayden: "The Historical Text as Literary Artifact", i: *Tropics of Discourse*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978