

# Musikkens øjeblikskraft og det magiske øjeblik

Kresten Osgood interviewet af Jakob Thorkild.

Først offentliggjort i jakobthorkild.dk (nedtaget 6. august 2015), som Essay #25 i Musikhistorier. Disse sælges samlet af forfatteren i bogen Musikhistorier. Tyrting, 2014 (180 sider).

*Det magiske øjeblik. Alle, der lytter til eller spiller musik, kender til det. Men ingen kan sige præcist, hvad det er, der gør, at man pludselig kan have følelsen af, at noget magisk er opstået, og at man har været utrolig heldig netop at opleve dette på dette særlige sted og på dette særlige tidspunkt. Et magisk øjeblik er opstået, og alle, der er i nærheden af det, kan mærke det. Det magiske øjeblik kan alt – man kan komme til at føle sig i dyb samhørighed med de mennesker, man oplever øjeblikket sammen med, og man kan komme til at føle sig helt individuel og ganske særlig, fordi man netop oplevede dette. Det magiske øjeblik kan være fyldt med kærlighed, der omfavner alle de tilstedeværende og dem, der spiller musikken. Musikken kan der blive et universalsprog, som alle forstår, og alle træder ind i energifeltet af kærlighed, og man eksisterer nu i et familieforhold med dem, man oplever dette sammen med. Det er ikke nødvendigvis et familieforhold, der rækker ud over de minutter eller sekunder, øjeblikket varer, men i øjeblikket eksisterer et familieforhold. Man kan få følelsen af, at de mennesker, man oplever øjeblikket sammen med, forstår én på et helt andet plan end de venner, man ellers har, og at man nu er et forandret og transformeret menneske, der er dannet af dette fantastiske øjeblik og derfor selv er blevet lidt fantastisk. Man kan opleve den dybe samhørighed – også med dem, der spiller musikken, for det magiske øjeblik er ofte en kombination af selve musikken og dem, der oplever musikken. Man er nemlig nødt til at være modtagelig og åben, og musikerne er nødt til at give en stor del af sig selv, før øjeblikket fyldes med særlighed, kærlighed og magi.*

*Det er ofte ved live musik, at vi finder de magiske øjeblikke, men nogle gange lykkes det at fange magien på indspillet musik. Mange tænker eksempelvis på Miles Davis' album Kind Of Blue fra 1959 som et langt magisk øjeblik – musikere, der præsterer på deres højeste niveau, kompositioner, der er usædvanligt vellykkede og vitale, og nærværende sammenspil, der er så tæt og dynamisk, at det nærmest ikke kendes lige på andre jazzalbums. Man kan på en måde sige, at netop jazzen egner sig godt til dyrkelsen af det magiske øjeblik, fordi jazz i vid udstrækning er baseret på improvisation, og derfor dyrker genren øjeblikket som et ideal og en grundpræmis for succes. Men de magiske øjeblikke er ikke betinget af hverken improvisation eller bestemte genrer, for det magiske kan opleves i al musik. I al musik kan man opleve, at alt smelter sammen, alt har den helt sublime fremdrift, og alt klinger, som var det den bedste, mest fyldige og afstemte klang nogensinde.*

*Selvom det magiske øjeblik ikke er betinget af genrer, spørger jeg alligevel jazzmusiker og improvisator Kresten Osgood om de magiske øjeblikke og musikkens øjeblikskraft. Kresten og jeg mødes til en croissant og en kop kaffe på den blå scene på spillestedet Paradise Jazz i indre København. Jeg spørger Kresten, om han kan fortælle om det musikalske og magiske øjeblik, og om hvordan han oplever det?*

Jeg vil gerne starte med at tale lidt om improvisation. Altså, jeg har ændret mit syn meget bare inden for de sidste to-tre måneder på, hvordan jeg improviserer. Jeg har forladt næsten enhver form for æstetik i forhold til, hvordan det skal lyde. Og jeg er blevet meget opmærksom på gentagelser både i detaljen, men også i hele energien mellem dem, der spiller – hele grundformen i, at man står nogle mennesker på en scene og improviserer. Det kan meget hurtigt blive til en spændetrøje i sig selv, at folk forholder sig ukritisk til den situation. Ud over de musikalske hensyn, man tager i denne situation, er der eksempelvis også de sociale hensyn. Så det, jeg har gang i nu, er at se, om det kan lade sig gøre for mig at være helt indforstået – helt ærlig over for mig selv i mit spil og så tro på, at publikum kan følge med. Jeg har oplevet nogle gange her på det sidste, at de rent faktisk kan følge med i noget, jeg troede, at jeg nærmest gjorde for min egen skyld – private og bittesmå ting, der sker i musikken.

Jeg kan godt komme til at overskride nogle sociale normer for at skabe et øjeblik. Tænk på, at alene det, at man skal lytte til hinanden, eller at alle er lige vigtige, er jo to meget kedelige udgangspunkter. Når jeg hører folk improvisere, er der næsten ingen, der dealer med det på den måde. Der er næsten ikke nogen, der stiller sig selv forrest i sådan en situation. Det handler næsten altid om at lave god musik – vellyd. Så jeg kan godt finde på at køre folk over. Det har jeg arbejdet med i perioder. Men det er også på en måde forudsigeligt. Altså, nu er jeg nede i hele tiden at følge – eller tilstræbe en form for 'stream of consciousness' spil, som ikke behøver at hænge sammen. Det virker kun, hvis man tilpasser sit spil klangligt, man skal ligesom have en eller anden form for mere kontrolleret gennemskuelig, klanglig palet, som gør, at man har lov til at spille hvad som helst. Det er jo det, der er læren fra eksempelvis sådan en som trommeslageren Paul Motian, som kan spille med stor abstraktion, men stadigvæk inden for et klangligt område, hvor det lyder godt. Jeg har fjernet alle de store peaks og de meget voldsomme udslag i mit spil. Til gengæld foregår det hele tiden i en mindre og mere deltaljeret form. Og så er jeg begyndt at holde op med at spille ... Nogle gange gå på scenen og ikke spille de første 45 minutter og lade alle de andre spille – sådan noget kan ændre spillet fuldstændigt.

Der er en konsensus om, at man går efter vellyd, og det påvirker folks valg, når de improviserer. Fuldstændig ligesom man spiller jazz – så siger man, at "nu vil det være fedt at gå fra two-beat til four-beat" – så rykker det. Man skal ikke være blind for, at det også foregår i improvisationsmusik. Og så må man spørge sig selv, om i hvor høj grad man i virkeligheden vil improvisere – altså, er det en livsanskuelse, eller er det en stilart? Hvordan opfatter man det at improvisere, hvor vigtigt er det for dig at være i det skabende øjeblik? Og man ser mange også ret højt estimerede musikere spille, hvad man kan kalde stilren improvisationsmusik. Og det er der ikke noget galt i, men jeg synes, at man indledningsvist skal gøre sig klart, hvad det handler om for én selv. Og der har jeg fundet ud af, at for mig handler det faktisk om, at jeg meget gerne vil spille musik, som er afgrænset og har en form. Men hvis jeg skal improvisere, bliver det en æressag, at der er nogle idealer, som man holder op og siger er vigtige. Og det må være noget med, at man prøver at skabe noget nyt – prøver på at være ærlig over for sig selv. Det kan godt være svært at tale om ...

Men det, man vil, er at opnå unikke øjeblikke. Og dem er jeg blevet bedre til at finde i kraft af, at jeg har improviseret meget, og jeg kan også finde dem, når jeg spiller anden musik. Der er tit magiske øjeblikke, og man regner med dem flere gange i løbet af en aften – sådan er det for mig nu i modsætning til for 10 år siden, hvor de kom en gang om måneden, og man ikke vidste, hvorfor de kom. Det er ikke afhængigt af, hvilken musik, man spiller, om der kommer unikke øjeblikke. Det kan der komme i al musik. Altså, jeg spiller kun fed musik. Fx når jeg spiller med Hugo Rasmussen, der opstår der magiske øjeblikket hele tiden, for han ved jo også, hvordan han skal finde dem. Det er langt fra en tilfældighed, at et unikt øjeblik opstår ... Jeg tror, at man kan ende med hele tiden at være i et unikt øjeblik – i et unikt space. For eksempel Sun Ra. Man kan ikke sige, at det der var et unikt øjeblik, og det der var ikke ... Al hans musik er et stort unikt øjeblik. Det giver nærmest ingen mening at spille Sun Ra covernumre, for man kan ikke overføre magien. Al Sun Ras musik handler jo om noget andet end det, det egentlig er. Jeg vil våge den påstand, at han ikke træffer valg som i den konkrete, musikalske verden. Fx så kunne det være fedt med en amol7 her – han kommer jo ud af en traditionel jazzbaggrund, men den åbenbaring, han fik – og det, som han så levede resten af sit liv efter – frigjorde ham musikalsk og den måde, han kunne være intuitiv omkring alt. Og så havde han hele den overbygning med det filosofiske og religiøse aspekt. Dem, der spillede i hans band, troede jo på, at det lærte dem noget eller tog dem op på et højere plan. Musikerne i hans band gennemgik mange forskellige faser, og han kontrollerede dem meget. Han hypnotiserede dem. Jeg har talt med flere forskellige, der spillede i hans band, og har fået lidt forskellige beretninger. Men det er i hvert fald helt sikkert, at det i perioder (han havde jo bandet i 40-50 år) var sådan, at han snakkede og holdt foredrag, og så øvede de, og det foregik bare hele tiden. Og han bestemte for eksempel, at de ikke måtte have kærestes. Pat Patricks mor døde, og Sun Ra blev meget sur over, at han tog til sin mors begravelse – han mente ikke, at der var nogen grund til, at han skulle tage til den begravelse, fordi han jo nu var en del af orkesteret.

Når de var ude at rejse, gik han altid først ind på hotellet, så skulle de andre sidde udenfor og vente. Så gik han ind og inspicerede alle rum og besluttede, hvem der skulle bo sammen i hvilke rum, før de overhovedet måtte komme ind i hotellet. Han har virkelig taget sig af dem. Men han har jo også samlet folk op fra gaden og givet dem mad og husly og lært dem at spille musik, og på den måde var det jo et kæmpe socialt foretagende, han havde gang i i sit hus i Philadelphia.

Jeg tror, at ekstramusikalske ting – spiritualitet, religiøsitet, arbejdsmetoder – kan gøre én til en bedre improvisator, og det vil jeg sige noget ret konkret om. Både Yusef Lateef og Wadada Leo Smith står for mig som eksempler på folk, der udvikler et koncept, som de faktisk holder sig inden for, også når de improviserer. Og den frihed, det skaber, gør, at man kan høre, at det handler om noget. Men man har ikke forstået, hvad det handler om. Men det handler om noget for dem. Det gør, at hver enkelt tone, de spiller, får en betydning. Man kan mærke, at den har en anden betydning, end hvis det bare var en tone, man valgte, fordi den lød godt. Så det er med til at kvalificere deres musikalske valg – det, at der er en metode, kvalificerer de valg, de tager. I virkeligheden er de i et improvisatorisk space, når de improviserer. Det er anderledes for Wadada at sætte en tone an i hans molekylære musikopfattelse, end hvis han ikke

havde haft noget system. Man kan høre, at han hører noget meget hurtigt og noget langsomt, og han stopper tonen med en seriøsitet, som om der er noget før og noget efter, så selvom der kun er den tone, hører man også alt det drama omkring den tone. Overbygningen er med til at kvalificere de valg, de tager – at de har truffet nogle teoretiske beslutninger.

Jerome Cooper er et godt eksempel på det. Han kan jo for eksempel slippe afsted med at holde en hi-hat i 40 minutter, fordi det står i hans komposition. Og der er ingen, der er i tvivl om, at det er det rigtige. Når man spiller med ham, er det ikke sammenspil på den måde. Det er distinkte musikalske aktioner – repræsentationer af større gestikulationer.

Jerome Cooper har en 'performance dagger'. En kniv, som han tager på – han har fået den i Bali, og den sætter ham ind i det space, han skal være i, når han performer, og hans almindelige space og hans performance space skelner han meget imellem. Hans 'performance dagger' tillader ham at gøre noget i den spirituelle verden. Den gør momentet seriøst. Mange andre gør alle mulige ting for at sætte sig op til at performe – øver sig, drikker sig fulde, laver yoga eller whatever, men Jerome tager bare sin 'performance dagger' på, så er han i sit performance space – han tænker ikke mere over det, det er en beslutning, han har taget. Han bruger det til at sætte sig op til situationen – til at respektere sine forgængere, sine elskede, savnede kolleger, alle dem, han har lært at spille sammen med. Han repræsenterer ligesom hele sin fortælling. Og det space kommer han i, når han tager sin 'performance dagger' på.

Man bruger noget tid på at komme igennem en tankerække med sig selv, og så træffer man en beslutning om en komposition, og så tænker man ikke mere over det. Så kan man bruge energi på nogle andre ting. For eksempel: Nu kan jeg spille trommer – nu er jeg ikke én, der godt kunne tænke mig at kunne spille trommer eller blive god til at spille trommer. Nu kan jeg synge – det kunne jeg ikke før, men det kan jeg nu. Det gør hele forskellen. Man er seriøs omkring det – man kommer ind i spillet. Ens performance space gør også, at begrebet inspiration ikke har den store betydning. Der foregår nok en minimal grad af, at man inspireres af sine medmennesker, det kan også være lyden i rummet, det kan være, hvor man kommer fra, inden man skal spille. Men i virkeligheden vil jeg sige, at inspirationen måske er 10-15% af det – ud over det er det noget, man gør, fordi man kan – det kommer, uanset hvad man gør, når man spiller. Man træffer musikalske beslutninger af sig selv. Per refleks. Og så begynder det at lyde godt, og så er man i det space.

Jeg higer aldrig efter at have det på en bestemt måde. Jeg går til situationen med overskud og en forventning til mig selv. Jeg har en forventning om, at jeg skal leve op til mit eget billede af, hvor godt jeg spiller. Og så gør jeg, hvad der er nødvendigt for at komme til at leve op til det. Og jeg har helt klart ofret folk på scenen for det – slagtet folk, hvis de ikke kunne komme op og køre – fordi jeg ikke vil acceptere dårlig musik. Der var nødt til at ske et eller andet.

Dem, jeg spiller med, har jeg på forhånd besluttet mig for, at jeg godt kan lide, og egentlig påvirker det ikke mit spil specielt meget, hvad de gør. Men der kan jo være meget lavpraktiske ting, der gør, at det kan være svært at spille sammen – fx en bassist, der har en anden tempoopfattelse, end man selv har ... Så bliver man nødt til at banke vedkommende på plads musikalsk. Eller også kan man tilpasse sit spil, så den person kommer til at

lyde godt. I de situationer hjælper det at have en vis form for menneskelig intelligens – allerede før, der er sat en tone an, kan man påvirke situationen, så det kommer til at lyde godt. Det er noget med at placere noget energi up front, så folk ved, at det kommer til at blive alvorligt. Også hvis folk vil snakke meget om musikken, eller hvis man kan mærke, at folk gerne vil have lidt kontrol over én for selv at have selvtillid til at spille – så skal man også kunne håndtere det.

Man skal ikke tage fejl af, at vi er alle sammen alene med vores musik, selvom vi spiller sammen – også selvom man har oplevelsen af, at det hele smelter sammen.

Der er ikke noget af det, som man laver, når man spiller musik, som er én ting. Og alle dem, der sidder og lytter til det, oplever det også forskelligt – derfor nytter det ikke noget at have meninger om, hvorvidt det er godt eller dårligt. Men hvad man selv mener, er selvfølgelig vigtigt, men det er jo også kun ens egen opfattelse af det. Der er ikke noget ejerskab over det, der foregår.

Det nytter ikke ret meget for mig at tale om den musik, der skal spilles. Det ideelle for mig ville være, hvis der stod et trommesæt og nogle stikker, og jeg bare kunne gå ind af døren og begynde at spille. Så ville jeg selvfølgelig være voldsomt interesseret i de mennesker, jeg spiller med, mens vi spiller. Men jeg har ikke lyst til at snakke med folk før. Det private er uinteressant. Det er ligegyldigt i forhold til det, der skal til at ske – netop, fordi man i nogle tilfælde også er venner, så synes jeg, det er vigtigt at skelne imellem, om man spiller sammen, eller om man taler sammen. Det er to helt forskellige ting. Jeg kan for eksempel godt finde på at slagte en af mine venner musikalsk på måder, som jeg aldrig ville lade vedkommende i stikken uden for musikken. Så jeg tilstræber at spille sammen med folk, jeg ikke kender så godt, både uden for Danmark og herhjemme, hvor jeg inviterer folk over, som jeg ikke kender så godt.

Og det med, at man helst ikke skal tale sammen, har helt klart at gøre med øjeblikksdyrkelse, og det er sådan, jeg vil foretrække, at det er. Nu her for nylig spillede jeg sammen med Martin Philadelphly, som jeg nærmest ikke vidste noget om på forhånd. Og så havde jeg sådan set maskeret det, der skulle ske. Og det havde jeg lagt mærke til, at han også havde gjort, hvilket jeg synes var et godt tegn. Så gik vi på scenen, og fandt begge ud af i løbet af de første 20 sekunder, at der var en meget større palet, end hvad vi begge havde regnet med. Og derfra gik det bare nemt, fordi vi ligesom kiggede hinanden an inden og indledningsvist fandt ud af, at det ville blive noget andet, end vi havde troet. Men når man så spiller, er man jo nede i at træffe klanglige musikalske beslutninger, der relaterer til, hvordan ting føles – og der foregår jo masser af ting.

Når jeg tænker på, hvad jeg har oplevet af store musikalske øjeblikke, kommer jeg først i tanke om et kæmpe stort øjeblik til en solokonzert med Milford Graves i New York seks dage efter terrorangrebet på World Trade Center 11/9 2001. Det var en støttekoncert for Røde Kors. Koncerten var fuldstændig utrolig på alle måder. Man skal forestille sig en situation, hvor byen er dækket af gult støv, og det var nede under Canal Street, så man skulle forbi politirækker og sådan noget for at komme derved. Der var måske 200 unge mennesker, som sad på betongulvet i spillestedet Tonic.

Og så går han på scenen, og så siger han: "Jeg ved godt, at der er mange unge folk herude i aften og set i lyset af, hvad der er sket, føler I måske ikke, at der noget sted at tage hen, og I er måske bange. Men jeg vil bare sige, at det er OK, fordi jeg er her, og nu vil jeg heale jer med mit spil. Og det kan jeg faktisk gøre." Og så gik han i gang. Tænk sig at sige det! Han var den første person, jeg så, der udviste lederskab efter angrebet – før nogen af verdenslederne havde gjort noget som helst fornuftigt. Og der står Milford Graves og tager ansvar – ansvar for den unge generations følelser. Det er jo helt vildt. Så spillede han en vanvittig og ufattelig solokonzert. Så efter 35 minutter er der nogen, der begynder at bevæge sig lidt, fordi man sidder dårligt på det der betongulv. Så stopper han og går ud med en trommestik som stok – går rundt som sådan en gammel abekonge og snakker: "Hey man, I heard Milford Graves playing tonight, man" – han laver sådan en lille sketch. Og så kaster han sig ned og lander oveni nogle mennesker og bare det, at han ikke var bange for at røre ved folk og have fysisk kontakt med folk, var også enormt forløsende. Så gik han op igen og spillede lidt videre. Og så siger han: "I know there's someone in the audience who wants to come up here – come on Mike, you know who you are." Så kom Mike Pride, som er hans protegé, op på scenen. Mike Pride er en stor og tyk amerikaner i hiphoptøj og baseball cap. Han vejer sikkert 200 kilo. Og så klatrer den her kæmpe store hvide mand op på Milfords skuldre, og han giver ham et sæt trommestikker, og så spiller de improviseret musik firhændigt. Ud over at det lød fuldstændigt fantastisk, begyndte jeg også bare at græde – alle omkring mig begyndte at græde. Det var den fysiske kontakt og det, at de stod sammen, og det var enormt healende at se på det tidspunkt, hvor man troede, at verden skulle gå under. Det var meget heftigt – det var liv midt i alt den død, og det var medmenneskelighed. Det var virkelig smukt. Hold kæft, hvor var det godt.

Jeg har mange gange selv oplevet magiske øjeblikke, når jeg selv spiller. Der var for eksempel, da jeg spillede med Yusef Lateef i Glassalen i Tivoli. Det var en koncert på 60-70 minutter, der bare var et langt flow – afslappet og innovativt. En lang jam, hvor man kunne alt. Vi forstod hinanden hele tiden og vidste, at hvis man ikke gjorde noget, ville der ske noget genialt for nogen. Alle bevægede sig i samme zone, og det var selvfølgelig på grund af Yusefs enorme overblik og udstråling og kærlighed. Da koncerten var færdig, kravlede folk bare op på scenen til ham, og så var han i en halv time bare omgivet af mennesker, der ville røre ved ham og tale med ham og have ham til at signere gamle plader. Hans tilstedeværelse var fuldkommen enorm.

*Tak til Kresten for dejlig tale om magiske øjeblikke i musik.  
Når Kresten beskriver, at man som musiker kan blive bedre til at finde de magiske øjeblikke, kan jeg supplere med, at det kan man også som publikum. Man kan jo være mere eller mindre rutineret som publikum, og jeg tror, at der er forskel på den rutinerede og den urutinerede. Den rutinerede finder også hurtigere de magiske øjeblikke og får nok mere ud af musikken som sådan. Når man oplever mange koncerter, trænes man i situationen og lever sig nemmere ind i musikken, og derigennem oplever man i højere grad de magiske øjeblikke, end hvis man ikke lever sig ind i musikken. Så det at nå ind til en kerne af øjeblikskraft og magi er ikke bare noget, musikerne gør og kan, det er også noget, publikum gør og kan.*

\*\*\*