

Tor Magnus Lund

George Russell dine Musikalske og Pedagogiske aktiviteter i Norge 1965-1973

Hvordan bidro George Russell sine teorier,
pedagogikk og musikalsk praksis, til den Norske
jazzens utvikling.

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: John howland

Juni 2021

Tor Magnus Lund

George Russell dine Musikalske og Pedagogiske aktiviteter i Norge 1965-1973

Hvordan bidro George Russell sine teorier,
pedagogikk og musikalsk praksis, til den Norske
jazzens utvikling.

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: John howland
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Forord:

Arbeidet har blitt veiledet av Professor John Howland.

Jeg vil også takke Arild Andersen for å ha bidratt som kilde.

"Innholdet i denne oppgaven står for forfatterens regning.

Sammendrag:

Denne oppgaven skal forsøke å gi et innblikk inn i en formende periode innen Norsk jazz, årene 1965-1970, og hvordan pedagogen, teoretikeren og bandlederen, George Russell bidro til denne utviklingen.

Problemstillingen er,

Hvordan bidro George Russells teorier, pedagogikk og musikalske praksis, til den Norske jazzens utvikling 1965-1973?

Vi vil også se på bakgrunnen gjennom Norsk Jazzhistorie for å forstå grunnlaget for de utviklingstrekkene Russell bidro til.

Deretter kommer en biografisk oppsummering av hans karriere i Skandinavia, med fokus på Norge og aktivitetene med Jan Garbarek, Arild Andersen, Jon Christensen og Terje Rypdal.

En forklaring og drøftelse av de viktigste trekkene ved hans filosofi, teori og praksis, sammen med en musikalsk analyse av Terje Rypdals solo på Strathusphunk (Trip to Prillarguri, innspilt 1970, utgitt 1982)

Før vi til slutt har en drøftelse og konklusjon.

Hvordan bidro George Russells teorier, pedagogikk og musikalsk praksis, til den Norske jazzens utvikling.

Bibliografi

Forord:	0
Sammendrag:	0
Hvordan bidro George Russells teorier, pedagogikk og musikalsk praksis, til den Norske jazzens utvikling.	1
Introduksjon	2
1.Jazz i Norge Fram til 1965	4
2.George Russell	9
3.George Russells musikalske aktiviteter i Skandinavia, Fokus på Norge	12
4. Russells Teorier, seminarer og deres innvirkning på Skandinavisk Musikk.	16
4.Konklusjon	23
Kilder:	25

Introduksjon

I denne oppgaven skal vi se på hvordan den amerikanske musikeren George Russell var med å utvikle norsk jazz utover midt-sent 60-tallet. Dette personifiseres gjennom den unge kvartetten, Jan Garbarek, Arild Andersen, John Christensen og Terje Rypdal. Disse musikerne skulle som kjent bli noen av Norges fremste jazzmusikanter, og er fortsatt store inspirasjoner for nye generasjoner musikere. Fram til denne kvartettens gjennombrudd med Afric pepperbird gitt ut på ECM i 1970 har vi få norske jazzmusikere som den dag i dag fortsatt er velkjente navn.

Det spørsmålet som må stilles er hvorfor ble denne generasjonen jazzmusikere så epokegivende? Selvfølgelig har dette mye å gjøre med den nordiske ECM bølgen på 70-tallet og samarbeidet med Jan Erik Kongshaug og Manfred Eicher.

Men denne i perioden innen norsk jazz kom ikke ut fra ingenting. Norsk jazz har en historie hvor grunnlaget ble lagt ut over de tidligste tiårene med stadig bedre og mer oppdaterte musikere. Pedagogiske og muligheter for konserterfaring blitt bygget opp, selv om dette var på et grunnleggende nivå. I fem år før utgivelsen av Afric Pepperbird hadde kvartetten samarbeidet med den amerikanske arrangøren, pianisten og bandlederen George Russell. Russell var en del av en større gruppe amerikanske musikere bosatt i Skandinavia i løpet av perioden 1960-1970. Jeg vil argumentere for at av disse musikerne var George Russell, selv om han ikke den mest kjente, den viktigste for utviklingen av norsk jazz. ‘

George Russell var i motsetning til de fleste av de amerikanske musikerne bosatt i Skandinavia, en stor teoretiker og kjent jazzpedagog. I USA hadde enkelte jazzpedagogiske forsøk blitt gjort, spesielt Lenox School of Jazz var et kjent prosjekt, hvor flere framtidige større utøvere innenfor avantgarde jazzen deltok. Ved dette seminaret fungerte også Russell som foredragsholder. Russells musikalske teorier var grunnleggende for modaljazzen og frijazzen. I tillegg var han investert i ny-musikken og ny-musikkmiljøet i Oslo. Innførelsen av kurs i avansert jazzutøvelse og teori må ha hatt store ringvirkninger i Norge (og Skandinavia). Tidligere var jazzen hovedsakelig selvlært.

Perioden 1965-1970 er i norsk jazzhistorie kalt for jazzkrisa. Mitt argument er derimot at norsk jazz i denne perioden så en av sine mest kreative perioder gjennom utviklingen av talentene Jan Garbarek, Terje Rypdal, Jon Christensen og Arild Andersen.

Oppgavens problemstilling er dermed, *Hvordan bidro George Russells teorier, pedagogikk og musikalsk praksis, til den Norske jazzens utvikling.*

George Russell forandret selvfølgelig ikke Norsk jazz til den institusjonen det er i dag alene, og det skjedde selvfølgelig heller ikke innenfor et historisk vakuum. Prosesser som det tidligere var lagt grunn for, norske ildsjeler og andre tilreisende amerikanske musikere var selvfølgelig viktige. Russell sitt engasjement stod ikke alene og inspirasjoner fra musikere i USA, på den tiden lett tilgjengelige plateartister slik som John Coltrane, Miles Davis og Ornette Coleman var utrolig viktige som inspirasjon. Det må også ha vært inspirerende for de unge norske musikerne og møte en musiker med kjennskap til, og fra samme miljø som disse.

Når vi ser tilbake på denne perioden er det viktig å ikke anta den nordiske jazzsunden for å ha blitt til i det Norske musikere begynte å gi ut plater på plateselskapet ECM. De første platene fra norske musikere på selskapet, som i dag er varemerket for den Europeiske og spesielt nordiske jazzsunden, var nær frijazz. Det var ved midten av 70-tallet at Nordisk jazz ble forbundet med behagelige harmonier, klanger, og med en fjord og fjell estetikken. Dette kom heller som en gradvis utvikling vi ved året 1970 stod midt inni.

Hvis vi legger startpunktet for nettopp denne utviklingen i året 1965, og slutten ved 1974 og ved Keith Jarrett sin utgivelse *Belonging* fra 1974, i samarbeid med Garbarek, Christensen og Palle Danielson (dansk, også aktiv i prosjekter med Russell).¹ Så var George Russell jevnlig aktiv i Skandinavia åtte av ni år, fra 1965-1973. Utviklingen mot denne sunden kan derfor ikke argumenteres som en frigjørelse fra hans teorier og influens. Med tiden forsvant også Russell ut av det skandinaviske musikkmiljøet og entret academia. Men som vi skal se er hans teorier både anvendelige innenfor både frijazz, modaljazz og akkordrevet improvisasjon.

For å forstå utviklingen mellom 1965 og 1970 er det også viktig å vite hvordan det norske jazzlivet hadde utviklet seg fram til 1965.. De prosessene som modnet Norge sitt jazzmiljø til å ta imot og praktisere avanserte og moderne jazzstiler var langsomme heller enn en plutselig åpning for talent. Eldre lokale musikere hadde stått først som forbilder og medhjelpere. Derfor er det viktig at vi forstår hvordan jazzen oppsto, hvordan jazzen forandret seg og hvordan jazzlivet var i Norge 1965

¹ Keith Jarrett, "Belonging," (ECM 1050 ST, ECM 1050, 1974). <https://www.discogs.com/Jan-Garbarek-Keith-Jarrett-Palle-Danielsson-Jon-Christensen-Belonging/master/26453>.

1. Jazz i Norge Fram til 1965

Hvis du søker i Aftenpostens arkiver på ordet jazz, vil det først opptre ved året 1919, og gi 94 resultater (noen av disse referer dog til barytonen Jazzo). Første bruk av ordet jazz er 7. Juli 1919 i en sak angående undertegnelsen av fredstraktaten mellom Tyskland og London. Aftenpostens korrespondent skriver om festlighetene «*i gaderne er der lystig dans, riktig jazz*».² Deretter tar ordet av i løpet av 1919 for å beskrive en form for dans og moro.³ Samfundet i Trondheims Revy, UKA 1919 het også Jazz (Steinar Kristiansen siterer feil årstall 1920). I 1920 ble Norges første jazzband dannet, selv om det sannsynligvis verken fantes opptak eller noter i Norge på denne tiden.⁴ Jazz i det som ble sett på som en renere musikkform form inntreffer ikke før i 1921, den er altså 100 år. Den første jazzkonsert med utenlandske musikere var *Fieldmans novelty 4* den 11. januar 1921. I en konsertrapport fra den 12. januar legges fokus på både publikums bifall, musikkens tempo og støy. Mest fokus blir lagt større tyngde på enn alle disse tre elementene, *Fieldmans novelty 4* hadde en svart trommeslager «*Alle vask-egte jazz-band har som bekjent en vask-egte neger*».⁵ Det er noe som skurrer med denne jazzens repertoaret, ved siden av hawaiiisanger og «*negerviser*», består det av *Grieg, Chopin og Beethoven*.⁶ Trommisen fortalte publikum at *Dovreubbens hall* var tidens mest populære jazzlåt i USA, altså en tidlig norgesvenn.⁷ To uker senere ankom *The five jazzing devils* Hotel Bristol, en gruppe bestående hovedsakelig av fire svarte musikere og en hvit. I Aftenposten 26.01.1921 ligger her også fokuset mer på det eksotiske ved svarte musikere, bråk og publikums bifall, enn selve musikken. Men her skurrer det også, en anekdote skrevet av reporteren, sannsynligvis fortalt på konserten, eller fri fantasi fra journalisten side, gjenforteller hvordan orkesterlederen på en konsert i England hadde glemte jazztonene. I stedet for å bringe med seg de riktige notene, var det Tannhäuser av Wagner som hadde blitt bragt inn. Løsningen på dette var rett og slett og snu notene baklengs, dermed var det blitt jazz. De fleste konsertrapporter var mer preget av eksotisme og ikke nødvendigvis positive, men samtidig

² Aftenpostens korrespondent, "Da fredsmeglingen kom til London," *Aftenposten* 08.07.1919.

³ "Jazz i Norge - en utenlandsk utfordring," 17.03.2010, accessed 03.06.2021, https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/musikkhistarkiv/originaltekster/jazz_bindfire.html.

(accessed 03.06.2021.)

⁴ Kristiansen, "Jazz i Norge-en utenlandsk utfordring, 2010

".

⁵ "Fieldmans Novelty 4," *Aftenposten* 12.01.1921.

⁶ "Aftenposten, 12.01.1921."

⁷ "Aftenposten, 12.01.1921."

aksepterende for at dette var slikt unge (velstående) mennesker likte. Vi ser i enkelte aviser direkte rasisme, blant annet i Dagbladet 26.01.1921,

«Det er trist, men sant, at en jazzbande bestaaende av fire negre og et menneske maate der altsaa til for aa skape den intense kaféstemning ...»⁸

Disse første jazzgruppene det var snakk om spilte sannsynligvis ikke noe i nærheten av hva vi ville kalt jazz. Hva slags musikk de spilte kan vi bare gjette ettersom det ikke finnes opptak fra oppvisningene. Sannsynligvis var det lite improvisasjon involvert, og repertoaret bestod i stor grad av fortolkninger av klassiske stykker. Hovedsakelig ble også jazz forbundet med dansen disse bandene akkompagnerte. Det må også nevnes at steder som Hotel Bristol og Grand Hotell var forbeholdt folk fra privilegerte bakgrunner. Jazzen var derfor et elitefenomen. I resten av Europa ser dette ut til å ha vært sant. I Frankrike ble det av musikere, og afroamerikanske emigranter til Paris, rapportert om at Jazzen der hadde lite å gjøre med Jazzen i Amerika.⁹ Det første bandet som skal ha improvisert av Norske grupper var sixpence på 20-tallet, ifølge tidligere medlemmer fra deres band og Funny Boys i programmet Glimt fra norsk jazzhistorie fra 1979.¹⁰ For alvor ble ikke dette vanlig før på 30-tallet derimot. Jazz i en mer autentisk form kom ikke før det, og spesielt viktige var gruppen Funny Boys.

På to viktige fronter var denne gruppen viktig for den senere utviklingen av Norsk Jazz. De var den første Norske Jazzgruppen som turnerte i utlandet, i Sveits, Østerrike og Tyskland i 1934 (året før det Tyske Jazzforbudet).¹¹ De var også den første norske gruppen det finnes innspilninger av. Også Trommeslager Per Gregersen var viktig i det han var den første nordmannen som turnerte med en større amerikansk solist, når han spilte med Coleman Hawkins tre uker i Zürich 1935 eller 36.¹² Coleman Hawkins var også en av de første amerikanske jazzmusikerne som i en periode flyttet til Europa.

Den viktigste konserten i perioden, var Louis Armstrong sin konsert i Oslo 1933. Dette var dette var den første konserten hvor Norske musikere kunne lytte til amerikansk jazz, selv om platene var tilgjengelige en periode før. Men å se jazz live var stor forskjell fra og høre på plate,

⁸ Kristiansen, " Jazz i Norge-en utenlandsk utfordring, 2010

".

⁹ Kristiansen, " Jazz i Norge-en utenlandsk utfordring, 2010

".

¹⁰ *Glimt fra Norsk Jazzhistorie, 1920-1940, 1979*, on NRK. <https://tv.nrk.no/serie/glimt-fra-norsk-jazzhistorie/1979/FMUS00005677/avspiller.07;20-07;45>

¹¹ *Glimt Fra Norsk Jazzhistorie, 1920-1940*. 36;30-37:30

¹² Kristiansen, " Jazz i Norge-en utenlandsk utfordring, 2010

".

nettopp fordi den improviserende praksisen er så viktig. På plate hører man gjentatte ganger den samme soloen, selv om du vet den er improvisert er det kun den versjonen som er tilgjengelig. Ved en fremføring live vil denne soloen alltid være forskjellig og det å bevitne denne praksisen førte nok til store endringer i det norske jazzlivet. I 1935 spilte Coleman Hawkins og i 1939 ankom også Duke Ellington og Django Reinhardt Norge. Disse var proponenter for en langt mer virtuos og avansert jazz enn Armstrong.

I Norge ble det også på 30-tallet åpnet for jazz som en mer høykulturell jazzform. Det ble etter hvert ett mer lyttende publikum, dette var ikke bandenes eget initiativ som var fornøyd med å være danseorkestre. Spesielt på Sistners Bar, hvor publikum lyttet og applauderte.¹³ Dette må tolkes som at publikum lyttet til, men i tydelig grad viste begeistring for solistenes egenskaper. I 1936 ble Oslo Rythm klubb startet, som var en lytteklubb. Denne utviklingen symboliseres også med at jazzen, som i Norge ble tenkt som den tidligere dansemusikken, med få innslag av improvisasjon, endret navn til hot rythm music.¹⁴ Det må sies at disse miljøene fortsatt var små og knyttet hovedsakelig til Oslo Vest i hovedstaden. Oslo Rythm klubb delte seg også senere i en gruppe swingentusiaster og connaisseurer som mislikte dans¹⁵ Jazzmiljøet var på mange måter isolert, privilegert og lite opptatt av de spenningene som eksisterte i Norges ved krigens utbrudd.

En god del utviklingstrekk var også viktige etter krigen. Be-bop slo an i Norge utover 50-tallet og virtuositet ble langt viktigere. Fortsatt er det få musikere som i stor grad utmerket seg. Mest markante var gitaristen Robert Normann, selv om han var av en tidligere generasjon, og trommis Egil Johansen. Forløper for det store antallet amerikanske jazzmusikere som i lengre og kortere perioder bosatte seg i Skandinavia, var altsaksofonisten Anthony Ortega. Etter en konsert med Lionel Hampton i Norge 1953 flyttet han base til Norge året etter og lærte mange norske musikere lært opp i be-bop. Egil Johansen var et stort be-bop talent. Han flyttet i 1954 over til Sverige og spilte i Arne Domnerius sitt storband og den Svenske Radiojazzgruppen. Dette er også den eneste Norske musikeren jeg har funnet som spilte med George Russell utenom Christensen, Andersen, Garbarek og Rypdal, kreditert på platen, Essence of George Russell. Flere andre Norske musikere dro også til Sverige. Johansen var fast inventar i grupper sammen med de musikerne som hovedsakelig var aktive i Russells storband, nemlig svenske

¹³ *Glimt Fra Norsk Jazzhistorie, 1920-1940*.45;30-47:00

¹⁴ Kristiansen, " Jazz i Norge-en utenlandsk utfordring, 2010

"

¹⁵ Kristiansen, " Jazz i Norge-en utenlandsk utfordring, 2010

"

musikere fra generasjonen som gjorde sitt gjennombrudd mellom 1950-1965. Som vi ser videre i oppgaven og som Norske musikere fra perioden har uttrykt, var nivået på svensk jazz langt høyere enn i Norge. Danmark og Norge skulle i større grad utmerke seg utover 70-tallet. Et viktig tiltak for unge norske musikere var NM i amatørjazz, som ble arrangert på slutten av 50 og starten av 60-tallet. Både Christensen og Garbarek vant medaljer i dette mesterskapet på starten av sistnevnte tiår.

Populariteten til jazz i Norge nådde sitt høydepunkt rundt midten av 50-tallet med Louis Armstrong sine besøk i 1952 og 1955.¹⁶ I begge tilfellene oppsto det massehysteri, som ikke ble overgått før Rolling Stones besøkte Norge i forløperne til det massehysteriet som ble opplevd ved Rolling Stones besøk i 1965.

Det nevnes ofte at det i Norge mellom 1965 og 1970 inntraff en krise i Norsk jazz. Det henvises her til en minskning i antallet dedikerte Norske jazzklubber i 1965. Også i Sverige var det tilfelle med nedstenging av jazzklubber og mindre (ren) (jazz)aktivitet i årene rundt midten av 1960-tallet. De viktigste og mest kjente klubbene var Metropol Jazzcenter i Oslo, Jazzhus Montmartre i København og Den Gyldne Cirkeln i Stockholm. Metropol Jazzcenter åpnet høsten 1960, og var helukentlige spillested for jazzmusikere.¹⁷ Danmarks Montmartre åpnet i 1961 og Den Gyldne Cirkeln det påfølgende året. Alle disse var helukentlige jazzklubber og gjorde det mulig å booke amerikanske jazzmusikere over lengre engasjementer. Før dette bodde allerede Stan Getz i Danmark 1958-61, hvor han spilte med den første bølgen av nye skandinaviske musikere, spesielt Jan Johannsons lengre engasjement med Getz var viktig. Et lite utvalg musikere som turnerte i Skandinavia som solister ved disse klubbene var, Bud Powell, Cecil Taylor, Coleman Hawkins, Don Cherry, Archie Shepp, og Art Farmer.¹⁸

I løpet av 60-tallet bodde også en lang rekke amerikanske jazzmusikere, spesielt i Danmark. Sammen med George Russell, som hovedsakelig hadde base i Stockholm og Oslo bodde Dexter Gordon i store perioder fra og med 1962 og ut på 70-tallet i København.¹⁹ Sammen med Russell og Gordon sine lengre opphold i Skandinavia hadde en rekke viktige og mindre viktige jazzmusikere sin base i Skandinavia over kortere perioder, blant annet Don Cherry bodde en

¹⁶ Hans Weisethaunet, "«Keeping time» vs. «making time»: Jon Christensen (1943–2020)," *Studia Musicologica Norvegica* Årgang 46, nr. 1-2020 (2020). S.82

¹⁷ Bjørn Stendahl, "Parrallelitet og samarbeid i Norsk jazz på 1960-tallet," *Nordisk Jazzforskning, rapport fra den sjette konferansen i Oslo, 9.-10. August 2002* (2003). S.17

¹⁸ Stendahl, "Parrallelitet og samarbeid i Norsk jazz, 2003.", S.16

¹⁹ Stendahl, "Parrallelitet og samarbeid i Norsk jazz, 2003.", S.16

periode i Sverige. Viktig er også Red Mitchell som flyttet til Stockholm i 1968 og samarbeidet i flere av Russell sine grupper.²⁰

I 1965 ble Metropol i Oslo stengt ned og fra og med 1964 sluttet Den Gyldne Cirkeln å ha sommeråpent. Sistnevnte klubb begynte i større grad å satse på RnB og mer mainstream musikk.²¹ Montmartre som jazzklubb overlevde i motsetning til disse to. Grunnlaget for nedgangen til disse klubbene kan skyldes avantgardejazzens inntog på starten av tiåret og dens popularitet innad i jazzmiljøet. Dette var utilgjengelig musikk og kun populært innenfor spesifikke sirkler. Jazzen var i mindre grad blitt dansemusikk og i større grad lyttemusikk, men det virker til at den Gyldne Cirkeln som ble dannet som et lyttested, allerede hadde tatt dette inn i beregningen. Det hadde også som tidligere nevnt, eksistert lyttescener helt siden 30-tallet i Norge. Derfor kan ikke avantgardejazzens inntog være hele grunnlaget for jazzklubbenes vanskeligheter.²²

Det at enkelte jazzmusikere måtte tilnærme seg mer mainstream jazz og RnB i perioden viser at visse hensyn måtte tas ved popmusikkens økende popularitet.²³ For noen virker dette å ha svekket jazzmiljøet. Men den yngre generasjonen ser ut til å ha gått motsatt vei. Avantgarde pop som ble mer populært etter 1966, funk og tungrock var retninger som tok til seg både improvisasjon og bluesens musikalske språk. Disse retningene hadde tydelig innflytelse på Miles Davis sine plater *Bitches Brew* og *In a silent way fra 1969*.²⁴ I gruppene som spilte inn disse to platene hører vi musikere som John McLaughlin, Herbie Hancock, Tony Williams, Joe Zawainful og Chic Corea. Disse kom til å dominere jazzen sin mest populærmusikalske form med *Headhunters*, *Mahavishnu Orchestra*, *Tony Williams Lifetime*, *Weather Report* og *Return to forever*. I Norge var også proponenter for fusion jazzen til stede, for eksempel Moose Loose, og progrocken fikk stor kommersiell status med Popol Ace og Prudence.²⁵

Jan Garbarek, Jon Christensen, Arild Andersen og Terje Rypdal som i sitt samspill med George Russell er hovedtema i denne oppgaven, var i årene 1965-70 inne i en formativ periode. I løpet av de årene vi undersøker, cirka 1965-73 endret jazzen i likhet med populærmusikken karakter. For disse musikerne var den største inspirasjonen John Coltrane, som utforsket jazzens

²⁰Stendahl, "Parrallelitet og samarbeid i Norsk jazz, 2003.", S.17

²¹ Stendahl, "Parrallelitet og samarbeid i Norsk jazz, 2003.", S.17

²²Stendahl, "Parrallelitet og samarbeid i Norsk jazz, 2003.", S.14

²³ Stendahl, "Parrallelitet og samarbeid i Norsk jazz, 2003.", S.15

²⁴ Tor Dybo, "Komparative aspekter ved norsk jazzliv på 70-tallet; sammenligning mellom amerikanske, europeiske og norske utøvere," *Nordisk Jazzforskning, rapport fra den sjette konferansen i Oslo, 9.-10. August 2002* (2003). S. 81

²⁵ Dybo, "Komparative aspekter ved Norsk jazzliv, 2003.", S.81

klanglige og harmoniske ytterkanter ved hjelp tradisjonelle instrumenter. Med inklusjonen av Terje Rypdal begynte gruppen også å utforske mer elektroniske klanger. Rypdal tok i Norge både på seg rollen som både en Hendrix, Clapton og McLaughlin. Hans første soloplate *Bleak House*, hvor resten Christensen og Garbarek var medhjelpere, var like mye en rocke som jazzplate.²⁶ For unge musikere var ikke populærmusikken og jazzen inkompatibel og George Russell var i det hele tatt blind for sjangerbegrensninger.

Vi ser foruten konserter med George Russell og denne besetningen ved universitetets aula og Henie Onstad kunstsenter, konserter ved Club 7.²⁷ Ved at motkulturelle impulser fikk større plass i populærkulturen, fant også avantgarde jazzen en plass utenfor det smale jazzmiljøet. I kulturfilmfilmen *Himmel og Helvete* fra 1969 finner vi blant annet Garbarek og Rypdal i husbandet på den fiktive Club 8.²⁸ Filmen som handler om cannabis sine vanedannende og farlige effekter, dog meget overdramatisert, personifiserer jazzen som noe sammenfallende med en farlig motkultur. At jazzen bevegde seg fra tidligere lukkede jazzscener til nye scener viser evne og vilje til tilpasning.

I 1965 ble også Norsk Jazzforum (må ikke blandes med nåtidens Norsk jazzforum) opprettet. Organisasjonen bidro til at jazzmusikerne selv arrangerte konserter og at de i felleskap kunne verne om sine interesser ved for eksempel statstilskudd.²⁹ Dette bygget en ny generasjon musikere, foruten de forannevnte, også Karin Krogh med flere. Det er åpenbart at musikerne selv oppfattet perioden som en nedgangstid for jobbmuligheter. Men dette førte også til en vilje til å tilpasse seg. I Norsk jazzhistorie oppstår det jeg vil betegne som en brytningstid. Ved å tilpasse seg nye forhold gikk jazzen inn i en periode med kreativ nyskaping, ikke sett tidligere i Norsk Jazzhistorie.

2. George Russell

George Russell var en amerikansk musiker (1923-2009) som fra og med slutten av 40-tallet jobbet hovedsakelig som arrangør og komponist. I 1941 Ved et lengre opphold på sykehus på grunn av tuberkulose satte George seg inn i musikkteori, han bestemte seg for å spesialisere

²⁶ Terje Rypdal, in *Bleak House* (Polydor, 1968). <https://www.discogs.com/Terje-Rypdal-Bleak-House/release/1025182/image/SW1hZ2U6MTMyODU3OQ==>.

²⁷ "Club 7," *Aftenposten* 31.08.1967.

²⁸ Øyvind Vennerød, "Himmel og Helvete," (Norge, 1969). https://www.youtube.com/watch?v=2N9NLXiP_k4, 00:30-00:31

²⁹ Stendahl, "Parrallelitet og samarbeid i Norsk jazz, 2003." S.14

seg innenfor feltet som arrangør.³⁰ Etter å ha blitt utkonkurrert av Max Roach i Benny Carters storband bestemte han seg for å slutte som trommeslager.³¹ På grunn av hans fortid som trommeslager utviklet hans stil som pianist seg meget perkusivt. I 1947 ga Dizzy Gillespie ut Cubana-Be, Cubana-Bop, som var Russells første suksess som arrangør.³² Ved et nytt enda lenger sykehusopphold, på 16 måneder, ble *the lydian concept of tonal organisation* utviklet. I 1953 ble boken utgitt og en revidert versjon kom i 1959³³. Mest kjent ble han i ettertid på grunn av dette verket.

På 50-tallet var Russell sentral i New York sitt jazzmiljø, uten å få spesielt mye annerkjennelse utenfor miljøet. Russell hadde kontakt med flere store jazzmusikere i denne perioden, blant annet Miles Davis, Bill Evans og John Coltrane. De to sistnevnte var blant annet med på albumet *New York, NY* (1959).³⁴ Hans teorier omhandler i stor grad skala-teori. Russells innvirkning på modaljazzen som skulle bli populær fra og med Miles Davis *Kind of Blue* (1958), og Coleman sin frijazz er blitt i stor grad blitt oversett. Ornette Coleman har uttrykt sin beundring for the lydian chromatic concept, «*Det overgår all musikalsk kunnskap jeg har blitt utsatt for*».³⁵ Arild Andersen uttrykte i en samtale 14.05.2021 at George Russell og hans teori var en stor inspirasjon for han,

«*På den tiden var jeg veldig opptatt av frijazz (slutten av 60-tallet til starten av 70-tallet) og hørte inne i hodet mitt en sånn utvida måte å tenke tonene som tilhørte en akkord ... på den tiden tenkte jeg at George Russell dekket mye av det teoretiske, slik at hodet mitt syntes det var greit å tenke slik jeg tenkte musikalsk.*»³⁶

Om The Lydian Chromatic Concept inspirerte Miles Davis og andre store jazzmusikere, som til tider er blitt påstått, er vanskelig å si. Det er klart at Russell og Davis kjente hverandre og hadde musikalske samtaler, men i hvilken grad de påvirket hverandre er vanskelig å si. Russell nevner en samtale i 1945 med Miles Davis som inspirasjon for å lage *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Davis sa han ønsket å lære alle verdens akkorder/omvendinger. Russell forstod ikke, han trodde Miles allerede kjente alle akkordene, kanskje Miles mente han

³⁰ "George Russell," accessed 21/05/2021, <http://www.georgerussell.com/gr.html>.

³¹ "Georgerussell.com, Biografi." S.63

³² George Russel Olive Jones, "Conversation With... George Russell, A New Theory For Jazz," *The Black Perspective in Music, Spring, 1974, Vol. 2, No. 1* Vol. 2, No. 1 (1974).S.63

³³ Olive Jones, "Russel, Conversation With... George Russell, 1974."S.63

³⁴ Discogs, New York, NY, (Accessed, 19,05,2021), <https://www.discogs.com/George-Russell-And-His-Orchestra-New-York-NY/release/7603610>

³⁵ Olive Jones, "Russel, Conversation With... George Russell, 1974.", S.65

³⁶ Arild Andersen, "Arild Andersen om George Russel," interview by Tor Magnus Lund, *Zoom*, 14. Mai.2021.

ønsket å finne en ny måte å spille akkordene?³⁷ Uten å gi boken for mye av æren, så inneholder den mye av tanken rundt modaljazzen. Kanskje viktigere er også Russells musikkfilosofi, hans seminarer og samtaler. Om andre tenkte slik som Andersen kan det være at Russell hadde en større rolle i amerikansk jazz enn han har blitt tildelt.

I 1964 eller 65 flyttet George Russell til Sverige, her spriker kildene, i perioden levde han på undervisningsoppdrag, radioinnspillinger og konserter.³⁸ Hovedsakelig var oppdragsgiveren hans den svenske Radiojazzgruppen, og Russell beskrev Sveriges Radio som hans forsørger.³⁹ I 1968-1969 flyttet George Russell base til Norge. Samme år ble et Guggenheim-legat og en pris fra National Endowment for the Arts gitt til Russell.⁴⁰ I USA entret han akademia for fullt gjennom en lærerstilling ved New England Conservatory i 1969 og skal ha flyttet tilbake til sitt hjemland.

På coveret til *Trip to Pillarguri* er datoen for innspilling satt til Mars.1970.⁴¹ Sannsynligvis pendlet han på starten av 70-tallet over Atlanterhavet, men det er vanskelig å få bekreftet om Russell permanent hadde flyttet til USA. I en sak i VG angående en konsert, Søndag 11. Oktober, står det at Russell har endret base til USA.⁴² Men ut fra kildene har også Russell fortsatt sitt jevnlige engasjement i Skandinavia til 1973, hvor VG skriver at en tv-innspilling med George Russell sitt verk *Listen to the silence* skal bli oppført.⁴³

Mange kilder fra Norge er blitt tapt med årene, for eksempel radio og tv konserter i NRK sine arkiver. Vi har enkelte innspillinger som ble gitt ut som plater, *Esoteric Circle* (Innspilt 1969, gitt ut 1971),⁴⁴ *The Essence of George Russell* (innspilt 1966-67, gitt ut 1972), *Trip to Prillarguri*,⁴⁵ (Innspilt 1970, Gitt ut 1981).

³⁷ George Russell, *George Russell's Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (Brookline, Massachusetts, 2001).

³⁸ Christen Kold Thomsen, "George Russell i Danmark," *Nordisk Jazzforskning, rapport fra den sjette konferansen i Oslo, 9.-10. August 2002* (2003). S.67

³⁹ Olive Jones, "Russell, Conversation With... George Russell, 1974."

⁴⁰ Thomsen 2002: 31, Jones, Russell, 1974, S.67. Arild Andersen 14.05,2021. Discogs, *Trip to Pillarguri*, <https://www.discogs.com/George-Russell-Sextet-Feat-Jan-Garbarek-Trip-To-Prillarguri/master/322456> (Accessed, 10, 05, 2021)

⁴¹ Thomsen, 2002 S. 31. Andersen, 14.Mai 2021,

⁴² "Jazz suksess på ny," VG 10.10.1970.

⁴³ Sjur Sandberg, "Webster Lewis Med Ny Plate," VG 20.01.1973.

⁴⁴ Jan Garbarek George Russell, in *George Russell Presents The Esoteric Circle – The Esoteric Circle*, (Flying Dutchman, FD-10125, 1971). <https://www.discogs.com/George-Russell-Presents-The-Esoteric-Circle-The-Esoteric-Circle/release/12980036>.

⁴⁵ Jan Garbarek George Russell, in *Trip to Prillarguri* (Sonet, SN 1029, 1982). <https://www.discogs.com/George-Russell-Sextet-Feat-Jan-Garbarek-Trip-To-Prillarguri/master/322456>.

3. George Russells musikalske aktiviteter i Skandinavia, Fokus på Norge

I 1964 ankom som nevnt George Russell Skandinavia etter en turne med sin sekstett arrangert av George Wein i formatet jazzens historie.⁴⁶ Konseptet gikk ut på å vise forskjellige stilarter fra jazzens historie, i en stor konsert. Dens første konsert i Danmark var på Copenhagen Jazz Festival, hvor jazzensembler ble presentert etter hvor moderne sounden var.⁴⁷ Russell sin sekstett gikk på til slutt etter Miles Davis Quintet som representanter for det mest utfordrende moderne. Børge Roger Hendrichsen, den ansvarlige for radioens sending av konserten, var overasket over en hovedsakelig positiv tilbakemelding fra publikum.⁴⁸ Hendrichsen kommenterte også noen «*urolige elementer*», og at musikken var «*krævende og utfordrende*»⁴⁹ Enten i 1964, eller 65 etablerte George Russell seg i Sverige. I disse årene var han aktiv i hele Skandinavia, men det meste av hans aktivitet i Norge kom etter 1967.

Mottagelsen av Russells musikk var generelt kjøliger i Danmark enn i Norge, selv om den kanskje ble bedre mottatt blant publikum enn av anmeldere. Anmeldelser nevner musikkens kjølige og akademiske kvaliteter og dens mangel på individuelle improvisasjoner.⁵⁰ I Norge derimot ser mottagelsen ut til å ha vært mer positiv. I Aftenposten (14.Mars 1967) anmeldes en konsert med George Russell sekstett i serien «ny Musikk», ved siden av komponistene, Henrik Posseur, W.Kotonski og Bjørn Fongaard. I motsetning til de førnevnte komponistene, med unntak av W.kontonski, får sekstetten gode skussmål. Jazzen sto «*ikke ... noe tilbake for elektronikken hva gjelder styrke som stereofoni*».⁵¹ inspirasjonene fra den nye seriøse musikken ble kommentert. Avløsningen fra tradisjonelle taktarter ble også lagt merke til. I motsetning til danske anmeldelser, ble bandets samspill satt i fokus som meget bra.

Enda en anmeldelse fra Norge har jeg funnet, igjen fra Aftenposten samme år (21.August, 1967). Anmeldelsen omhandler Russells 17 manns besetning, formodentligvis med mange av de samme musikerne som er kreditert på innspilningene.⁵² I denne kortere saken blir igjen likheten mellom samtidsmusikken gjort til et poeng. Deler av bandet blir gitt mer eller mindre skryt, hovedsakelig Rupert Clemendore på perkusjon. Jan Garbarek og Jon Christensen, «*Sto Godt i helhetsbilde*», «*Og ellers merket man seg*

⁴⁶ Olive Jones, "Russell, Conversation With... George Russell, 1974."S.67

⁴⁷ Thomsen, "George Russell i Danmark, 2003."S.32

⁴⁸ Thomsen, "George Russell i Danmark, 2003.",S.32

⁴⁹ Thomsen, "George Russell i Danmark, 2003.",S.32

⁵⁰ "Elektrofoni og Jazz," *Aftenposten* 14.03.1967.

⁵¹ "Aftenposten, 14.03.1967."

⁵² "Seriøs Jazz," *Aftenposten* 21.08.1967.

*ikke minst den fremdragende gitarist Rune Gustavson i et par soli».*⁵³ Vi ser her at selv om anmeldelsen var positiv, også bemerkningene om de skandinaviske musikerne, så var det er over forventning for de skandinaviske musikerne å stå godt i helheten. Rupert Clemendore, helt sikkert fortjent, får mye skryt for sine solistiske egenskaper. Georg Riedel får også det, men mye mer reservert.

George Russell sine aktiviteter i Norge ser ikke ut til å ha startet i stor utstrekning før på slutten av tiåret, 1967, 68 og spesielt 1969 var et aktivt år. Det tidligste tidspunktet hvor Russell kan stadfestet å ha vært i Norge er Moldejazz 1965.⁵⁴ Den moderne klassiske musikken hadde ifølge anmelderen i Aftenposten 14.Mars allerede blitt en klisje, mens Russell sitt innslag ved konserten var en fornyelse. Anmelderen er således litt elitistisk i hen sin (nesten) knusende dom over modernistene.⁵⁵ Uten at jeg med sikkerhet kan stadfeste hvem som var initiativtakeren til konserten, så var Russell også aktiv i miljøet rundt den nye kunstmusikken.⁵⁶ Informasjon rundt George sine aktiviteter innenfor ny-musikkmiljøet har vært vanskelig å finne.

Det eneste av misnøye som vi finner i Norske kilder er fra en anmeldelse av en TV sending i 1968, Petter Petterson Jr har sendt et sint leserbrev angående VG sin anmeldelse og gjengir et sitat fra en journalist underskrevet M.K,

Det verste er kanskje at det norske folk skal utsettes for Russells storband på en lørdags kveld... Og så byr man plutselig ... folket George Russell, som ikke en gang har med seg en skarve vokalist.

Petterson grunngir så sin kritikk,

MKs forsøk på kritikk av konserten innskrenker seg til benyttelse av subtile karakteristikk som «ulåt og disharmoniske veiver». Ikke et forsøk på forståelse av Russells musikk ...⁵⁷

I Norge hadde Russell høy status, noe som kan ses i beskrivelsen som en av de viktigste jazzmusikerne for den moderne bølgen konsekvent i Norske avisartikler, med unntak fra sistnevnte anmeldelse. Danmark derimot betegnes musikken som kjølig og

⁵³ "Aftenposten, 21.08.1967."

⁵⁴ Weisethaunet, " Keeping Time, 2020."

⁵⁵ "Aftenposten, 14.03.1997."

⁵⁶ Andersen, interview.

⁵⁷ Petter Petterson Jr, "Om VG-anmeldelsen av George Russel-programmet i TV," VG 10.01.1965.

akademisk. Hvorfor de danske og Norske anmelderne spriker så mye kan ikke enkelt besvares, og mine kilder er begrenset her. Muligens har bruken av den Norske kvartetten Andersen, Rypdal, Garbarek, Christensen nesten konsekvent i både kvartetter, sekstetter og storband, gjort mye for hans ry i jazzmiljøet. I August 1968 lå også platen *George Russell at Beethoven hall II*, på 20 plass VG lista.⁵⁸ Så en viss mainstream appeal må musikken ha hatt.

Det skandinaviske jazzmiljøet ser ut til å ha ganske lav selvtillit på dette punktet i sin historie, ved siden av den såkalte jazzkrisen som vi skal diskutere, fantes det i liten grad noen jazzutdannelse. Som skrevet i forrige avsnitt var i det hele tatt at Jan Garbarek og Jon Christensen satt godt i lydbildet noe som fortjente skryt. Ofte ser vi at amerikanske musikere ble sett på som overlegne. Til en viss grad var de nok det, i møte med George Russell sine første innspillinger og konserter ble det i Danmark fort anspent. Der hadde flere musikere problemer med Russell på grunn av det presset han satte dem under.⁵⁹ I USA hvor jazzkulturen og prestasjonsjaget stod sterkere var det vanligere med et pressende tidskjema og en hardere dialog. I Skandinavia, som enda ikke hadde konservatorier eller et særlig profesjonelt jazzliv, fantes ikke denne konkurransen i like stor grad.

I Norge ledet Russell som oftest kvartetten/sekstetten bestående av Garbarek, Christensen, Andersen og Rypdal, pluss en skiftende besetning på de to siste plassene, i noen tilfeller Russell selv. Arild Andersen kan ikke han huske noen konflikt gruppene.⁶⁰ Det som var tilfellet i Danmark har sannsynligvis vært fordi Radiojazzgruppen ikke holdt det samme nivået som gruppene i Sverige og Norge. I de norske musikerne sitt tilfelle var det kun fire veldig unge, men ekstraordinært talentfulle musikere som ble engasjert (som jeg har funnet). De Svenske musikerne var eldre og konstituerte eliten av skandinaviske musikere i perioden. Riedel var allerede kjent for sitt samarbeid med Jan Johansson, likeså Rune Gustavsson og Arne Domnerius var nok den mest erfarne figuren innenfor skandinavisk jazz. Et unntak fra Danmark var musikerne Erling Kroner, og Palle Mikkelborg som deltok i storbandet. Enkelte amerikanske musikere bosatt i Skandinavia var også engasjert, Red Mitchell sammen med Arild Andersen og

⁵⁸ "20,LP på Topp," VG 02.08.1967.

⁵⁹ Thomsen, "George Russell i Danmark, 2003."32-33

⁶⁰ Arild Andersen, 14. Mai 2021

George Riedel var en av de foretrukne bassistene i storbandet. Etter en turne i England sa også Russell seg meget fornøyd med nivået på Engelske storband.⁶¹

Jon Christensen, som spilte i flere av George Russell sine prosjekter hadde allerede opplevd dette presset i hans perioder som en del av Bud Powells band.⁶² Hans erfaring delte han sannsynligvis med resten av gruppen, Garbarek og Christensen møttes allerede i 1962, Andersen og Rypdal ble med mot andre halvdel av tiåret. Jan og Jon møtte Russell på en jam på Moldejazz i 1965. Tre måneder senere fikk de en forespørsel om å bli med i bandet hans, og Christensen i motsetning til Garbarek (som hadde 3 måneder igjen på universitetet/gymnaset?) ble med.⁶³ Året etter ble både Jan Garbarek og senere Terje Rypdal og Arild Andersen med i gruppen. Andersen møtte for første gang Russell på Sogn Jazzklubb.⁶⁴ Christensen flyttet en periode til Stockholm og ble i likhet med Mikkelborg en av de som hadde et godt forhold til Russell av de skandinaviske musikerne. Ved en Europa-turne i 1965, før de andre Norske musikerne startet sine oppdrag med Russell, fikk Jon Christensen, spesielt samspillet med bassisten Cameron Brown, strålende mottakelser.⁶⁵ Det at han ble engasjert av Russell fikk stor oppmerksomhet av VG sin Eivin H. Solberg, noe ble sett på som ekstraordinært innen Norsk jazz anno 1965.⁶⁶ En viss stolthet over Jan Garbarek som måtte avslå tilbudet ses også. Det høye nivået på svensk jazz blir nevnt. At norske musikere kunne spille på lik linje viser at nivået på de nye norske musikerne var høyere enn tidligere.

En konsert i Bologna 1968 sammen med George Russell Sekstett førte til gruppens møte med Manfred Eicher som inviterte Jan Garbarek kvartett til å lage plater for ECM.⁶⁷ Som viden kjent skulle samarbeidet mellom Eicher, Jan Erik Kongshaug og de fire musikerne allerede nevnt, bli meget anerkjent og produktivt. Selv om større deler av diskografien etter hvert kom til å inneholde en stor del innspilninger av disse musikerne i andre besetninger. ECM sin skandinaviske katalog inneholdt for det meste unge musikere, og få av de eldre svenske fra George Russell sine besetninger. Det må nevnes at Palle Mikkelborg også spilte en sentral rolle i senere utgivelser,

⁶¹ Andersen, interview.

⁶² Weisethaunet, " Keeping Time, 2020."85

⁶³Weisethaunet, " Keeping Time, 2020."S.86

⁶⁴ Andersen, interview.

⁶⁵Weisethaunet, " Keeping Time, 2020.";87

⁶⁶ Eivind H.Solberg, "Et nytt trommetalent eksportert," VG 20.10.1965.

⁶⁷ Andersen, interview.

spesielt i samarbeid med Terje Rypdal. Utgivelsene med George Russell ble spilt inn tidligere, og utgitt senere, enn de norske musikerne sin første utgivelse for ECM, *Afric Pepperbird* (1970).⁶⁸

4. Russells Teorier, seminarer og deres innvirkning på Skandinavisk Musikk.

George Russell sine teorier bestod av tre forskjellige aspekter, det filosofiske grunnlaget, teorien om tonal forankring i den lydiske skalaen og det praktiserende aspektet, bruken av vertikale improvisasjoner og melodier. Seminarene som ble arrangert i Skandinavia var en av de få avanserte jazzutdannelsene som fantes, og var et viktig pedagogisk tiltak.

Den vestlige satslæren, som kjent, baserer seg på spenning og oppløsning mellom hovedfunksjonene *Tonika-Sub Dominant-Dominant*. De fleste akkorder rundt er i teorien knyttet til disse funksjonene i et system med draging mot-til-fra. Hoved progresjonen T-S-D-T, baserer seg på at T-SD graviterer mot en forløsning i D-T. Ledetoner slik som septimen i D7 er mye brukt, også i Blues og Jazz. Ledetonen i en D7 i skalaen C-dur, er en F som leder mot en G, som er dominanten og kvinten i C. I klassisk musikk er dette vanlig, spesielt innen *common practice* musikk. I senere klassisk musikk, spesielt i romantikken ble sats teknikken mindre aktuell, fortsatt baserte musikken seg på tension and release. Ganske vanlig (og fortsatt) var akkordprogresjoner som C-Em7-G7-Hmb5-C, hvor alle akkordene deler 2 toner, og sammen med septimene leder mot forløsning i tonika. En annen vanlig variant av dette er den vanlig brukte progresjonen, Am-G-F-E7. hvor skalaens akkorder 1-7-6-5 skrittvis går ned mot D7 som leder tilbake mot tonika.

Fellestrekkene med alle disse eksemplene er at de går fra Tonika, mot et endelig mål, å komme seg tilbake til tonika. Utfra Russells filosofi baserer satslære seg på den vestlige målorienterte tilværelsen,

*“When human consciousness allows itself to become blind to the second and third (passive and neutralizing) forces, the unrestrained active force alone rules life, and the Darwinian aspects of that condition become more and more apparent.”*⁶⁹

⁶⁸ "Afric Pepperbird," (Allmusic: ECM, 1970). <https://www.allmusic.com/album/afric-pepperbird-mw0000315243>.

⁶⁹ Russell, *Lydian Chromatic Concept*, 2001.S.236

I motsetning baserer den F-lydiske skalaen seg på den naturlige stillstand. Sivilisasjoner over hele verden har basert sin musikkteoretiske tilnærming på kvinter. Om kvinter blir satt opp i stigende rekkefølge får du den lydiske skalaen. Du finner den Lydiske skalaen i både Kina, Japan og hindustanimusikk.⁷⁰ I motsetning til vestlig satslære går ikke den lydiske tonika mot noe annet enn seg selv, fordi du tar bort både subdominanten og ledetonen i den lave septimen i dominanten. Derfor symboliserer den lydiske skalaen noe mer stillestående og esoterisk enn Durtonearten. (som Russell mener egentlig er dens parallelle Lydiske skala.)

Filosofien bak teorien speiler på mange plan hans erfaringer som en farget mann i USA før og under borgerrettighetsbevegelsen. Satslære baserer seg på mange små enkeltstående, absolutte regler, slik det vestlige mennesker ser på hele samfunnet.⁷¹ George Russell som følte seg undertrykket av samfunnet, måtte derfor endre musikkteorien, som i seg selv var undertrykkende. Den klassiske satslæren følger ifølge teorien kirkens moral. Hvilke moralske standpunkt dette baserer seg på ligger åpent for tolkning. Reed Gratz forsøker i sluttordet å forklare det med trentkonsilet og motreformasjonens prosjekt.⁷² Det å forklare dur tonaliteten med kirkelig påvirkning er vanskelig, institusjonen var nok dur tonalitetens største motstander i hundrevis av år. Kirken er nok i større grad Russells personifisering av den vestlige verden.

Disse vestlige konseptene er noe som har undertrykt svarte amerikanere i århundrer, den vestlige mann som Russell kaller det, har fortalt dem at de må følge deres regler.⁷³ For å komme seg unna den vestlige manns undertrykkelse, må de vestlige idealene om lover regler og framgang forkastes.

*I think, because of the great suffering that the black race has experienced in America, the soul of the race is in touch with a higher power, a more esoteric power that is a lot more durable and less destructible than the raw power of Western society.*⁷⁴

Selv om Russells teorier ifølge han selv var et biprodukt av undertrykkelse, ser dette ikke ut til å ha påvirket hans forhold til hvite musikere. Hans næreste samarbeidspartner i USA var i perioder Bill Evans, og har uttalt at musikernes etniske tilhørighet er mindre viktig.⁷⁵ Også

⁷⁰ Russell, *Lydian Chromatic Concept*, 2001.,S.240

⁷¹ Olive Jones, "Russel, Conversation With... George Russell, 1974."S.71

⁷² Russell, *Lydian Chromatic Concept*, 2001.S.239

⁷³ Olive Jones, "Russel, Conversation With... George Russell, 1974."S.72

⁷⁴ Olive Jones, "Russel, Conversation With... George Russell, 1974." S.72

⁷⁵ Thomsen, "George Russell i Danmark, 2003."S.36

Kroner, den andre danske musikeren nevnt i oppgaven, mente det var uproblematisk å skille filosofien og teorien til Russell.

Russells liv og lære inneholdt som hans pedagogikk noen motsetninger. Meget antivistlig, men glad i Europa. Skapte en altomfattende musikkteori, men det var opptil elevene hva de fant nyttig. I forholdet til musikere var han fargeblind, men når Russell skulle nevne en favoritt-filosof svarte han

*... I am into philosophy. Gurdjieff is a particular favourite of mine...I guess he'd be classified as caucasian, but he was one of the darker brothers and came from a soulful part of the world.*⁷⁶

Angående forholdet til skandinaviske musikere, ser det ikke ut til at det måtte argumenteres tilsvarende.

Grunnlaget for teorien bak *The Lydian Chromatic concept of Tonal Organization* er Pythagoras sin organisering av toner i rene kvinter, C, G, D, A, E, B, F#. Hvis du organiserer disse tonene som en skala i istedenfor en tetraakkord blir det C, D, E, F#, G, A, B, altså den lydiske skalaen.⁷⁷ Ved seminarene i Norge snakket også Russell om konseptet. Arild Andersen forklarte Russell sin teori presentert ved et kurs slik.

«Så lagde han et kurs for noen musikere, hvor han gikk igjennom boka ... og det som var utgangspunktet var at han spilte alle de hvite tonene samtidig, i en oktav, den tonen som klinger lengst er F. Han mente at F er grunntonen i de hvite tangentene, altså grunntonen i C-dur skalaen. Du får med en H i C-durskalaen, og H er b5 i forhold til F, derfor er egentlig den F-Lydiske skalaen mest klingende i en tonalitet bygget rundt C-dur skalaen.

Videre forklarte Russell konseptet ut fra den C-Lydiske skalaen, og hvordan tonika blir bestemt i den lydiske modusen. Russell forklarte det på denne måten.

*Hvis du tar tonen C og hører overtonerekka så kommer først oktaven, kvinten, oktav...langt opp i overtonerekka kommer F# (b5) lenge før F(kvart), så klangen av tonen C inneholder mer F# enn F. F# er b5 i C-Lydisk, Derfor er C grunntonen i C-Lydiske skalaen.*⁷⁸

⁷⁶ Olive Jones, "Russel, Conversation With... George Russell, 1974." S.74

⁷⁷ Olive Jones, "Russel, Conversation With... George Russell, 1974."S.64

⁷⁸ Andersen, interview.

Videre la Russell ut om ett fullstendig kromatisk system basert på den lydiske skalaen og dens altereringer.

På tv-programmet *The Subject is Jazz* fra 1958 la George Russell fram en kortfattet introduksjon til det lydiske kromatiske konseptet, i en enklere og mer kortfattet versjon enn tidligere beskrevet. Dur-skalaen blir gjentatt som grunnlaget for den vestlige klassiske musikken, men også jazz. Den kromatiske skalaen er det den moderne musikken er basert på, som sannsynligvis må forstås som modernistisk klassisk musikk. Det lydiske kromatiske konseptet skal hjelpe jazzmusikere å ta i bruk dette kromatiske språket, uten å miste grooven og dens (tonale) grunning. Et tema som Russell presenterer som vi ikke har diskutert i teksten til nå er, vertikal og horisontal improvisasjon. Måten det blir forklart i programmet er i all sin enkelhet, vertikal er akkordbasert improvisasjon hvor tonika kommer fra akkorden, horisontal er skalabasert improvisasjon.⁷⁹ Det burde også nevnes at programmet ble sendt i 1958 og teorien Russell presenterer i all sin enkelhet, skulle i praksis bli brukt det påfølgende året på de viktigste jazzalbumene *The Shape of Jazz to Come* og *Kind of Blue*.

George Russell la dette opp på kursene med en allegori som han kalte *The mississippi River Trip*. Ved seminarene i Norge la han den fram ved å sammenligne Coleman Hawkins og Lester Young. Som kaptein på et skip ville Coleman Hawkins stoppet ved alle havnene, altså spille over alle akkordene. Lester Young ville derimot ha styrt ekspressbåten og kun stoppet på de viktige stasjonene, altså spille den viktigste tonaliteten akkordene hørte til.⁸⁰ Coleman Hawkins spiller meget vertikalt, Lester Young mer horisontalt, ifølge allegorien.

Sammen med horisontal og vertikal improvisasjon var ideen om at tonaliteten kun svever rundt et stillestående sentrum, i praksis de viktigste av Russells teorier. I modaljassen vil sjelden vertikal improvisasjon forekomme. Vertikal improvisasjon kan også forstås som at alle akkorder blir like viktige og aksentueres i en progresjon. Derimot er horisontal improvisasjon når solisten graviterer mot de viktigste akkordene og spiller friere over mellomakkordene. Dermed vil også horisontal improvisasjon være nyttig i musikk der tilnærmingen til komposisjonen er en akkordprogresjon, eller hvor tonalitet istedenfor harmonikk er grunnlaget, slik som i mye av Ornette Colemans musikk.

I praksis vil dette handle mer om feel enn nødvendigvis noen slavisk teoretisk tilnærming til improvisasjon. Noen musikere vil for eksempel ha en mer vertikal tilnærming til modal jazz,

⁷⁹ *The Subject is Jazz*, 1958. <https://www.youtube.com/watch?v=Web-tXOImQA>.

⁸⁰ Andersen, interview.

gjennom å skape en akkordprogresjon over et stillestående grunnlag, mens noen vil ha en vertikal tilnærming og skape en modal solo over en avansert akkordprogresjon. Ved starten av den modale jazzen, for eksempel *so what* fra *kind of blue* (1959), ser vi et strengt modalt preg, hvor toner utenfor skalaen og akkorder uteblir.⁸¹ Ut på 60-tallet ser vi derimot fusjoner av horisontal og vertikal improvisasjon ved *John Coltrane og flere*. Horisontal spilling vises som oftest også i friere former. For eksempel i *Lonely Woman* (1959) hvor tonearten D-moll antydes i kompet, soloen til Coleman følger ikke slavisk D-moll tonearten, men det graviterer mot tyngdepunktet på D-moll.⁸²

Også i populærmusikken var det i perioder vanlig med improvisasjon. Dette startet i typiske bluesgrupper slik som *John Mayall and the bluesbrakers*, som fulgte bluesimprovisasjoner over 12 bar skjema.⁸³ Ofte vil solisten legge vekt på Tonika, og tilbakevendingen fra Dominant til Tonika. Vi ser senere grupper som *Cream* og *The Allman Brothers band* frigjøre seg i improvisasjoner fra blusens tolvtakters skjema. I *Cream* sitt tilfelle, som vist i *spoonful*, fra *Wheels on fire* (1968), improviserer bassist Jack Bruce og Eric Clapton fritt innenfor et strengt modalt skjema.⁸⁴ I *Almann Brothers band* sitt tilfelle hører vi på *In Memory of Elizabeth Reed* fra *At Fillmore East* (1971) et strengt komp, men gitarsoloene spiller meget fritt rundt en D-Dorisk tonalitet.⁸⁵ Utenfor bluesen har vi eksempler på friere horisontal spilling i *Grateful Dead* sin *Dark Star* fra *Live/Dead* (1969), hvor en relativt fri improvisasjon over A-Mixolydisk forekommer.⁸⁶ Det er vel kjent at mange av de improviserende rockemusikerne var inspirert av spesielt John Coltrane og Miles Davis, som George Russell fikk inspirasjon fra og inspirerte.

Hvordan vertikal improvisasjon foregikk i Jan Garbarek kvartett forklarer Andersen

⁸¹ Miles Davis, "So what," in *Kind of Blue* (Columbia, CL 1355, 1959). <https://www.discogs.com/Miles-Davis-Kind-Of-Blue/master/5460>.

⁸² Ornette Coleman, "Lonely Woman," in *The Shape of jazz to come* (Atlantic, 1959). <https://www.discogs.com/Ornette-Coleman-The-Shape-Of-Jazz-To-Come/master/47813>.

⁸³ , in *John Mayall with Eric Clapton-Bluesbrakers* (1966). <https://www.discogs.com/John-Mayall-The-Bluesbreakers-Blues-Breakers-With-Eric-Clapton/master/30199>.

⁸⁴ "Spoonful," in *Wheels of Fire* (Polydor, 1968). <https://www.discogs.com/Cream-Wheels-Of-Fire/master/35706>.

⁸⁵ Dicky Betts, "In memory of Elizabeth Reed," in *The Allman Brothers Band At Fillmore East* (1971). <https://www.discogs.com/The-Allman-Brothers-Band-The-Allman-Brothers-Band-At-Fillmore-East/release/2379908>.

⁸⁶ Robert Hunter Grateful Dead, "Dark Star," in *Live/Dead* (Warner Bros, 1969). <https://www.discogs.com/The-Grateful-Dead-Live-Dead/release/1150844>.

«Og det inspirerte meg til å gripe tak i en åttetakters periode, hvor jeg startet på den akkorden som den 8 takters perioden startet på i en standardlåt også visste jeg at jeg skulle til neste store stopp. Om kompet ikke spilte Grunntone og ters på alle stopp, visste jeg at jeg kunne slippe tak i akkordprogresjonen og skape en bue fra begynnelsen til neste høydepunkt... da vil soloinstrumentet og bassen lage et kontrapunkt.»⁸⁷

Sporet *Stratusphunk* på platen *Trip to Prillarguri*, sekstett med George Russell på piano og Stanton Davis på trompet, inneholder horisontale improvisasjoner. Selve låten baserer seg på et basstema, som går hele stikket. Spesielt improvisasjonen til Terje Rypdal over 32 takter med start rundt 03:35 minutter, er spesielt interessant. De første åtte taktene inneholder et komp av Arild Andersen med Rypdal som solist. Improvisasjonen inntreffer ved at Andersen de fire første taktene spiller hovedtemaet, mens Rypdal spiller en rekke slides. Fram til takt 4 spiller Christensen rytmiske innslag i fri stil, før trommene stilner i tre takter. Ved takt 4 fraviker Andersen fra både det rytmiske grunnlaget og det melodiske, gjennom en rekke bøyde noter og ved å tidvis endre fra et underlag i åttendelsbeat til fjerdedelsbeat. De første åtte taktene legger Rypdal mest vekt på tidstypiske teknikker og ekkoeffekter vanlige i rockemusikken. Ved takt 7 entrer Christensen sine trommer på en steady beat og tonika entrer ved at hovedtemaet blir antydnet i bassen i takt 8. Fra og med takt 8 går bassen inn i en steady beat, hvor det spilles i friere form rundt tonaliteten i hovedtema. Her minner samspillet om kvartetten Coleman, Cherry, Hayden, og Higgins. Det må sies at Christensen og Garbarek spilte med Don Cherry og Russell i 1966-67.⁸⁸ Det legges en steady groove med fritt samspill mellom gitar og bass, hovedsakelig med beataen lagt på åttendeler i bass. Gitaristen spiller med typisk jazzfrasering fram til det i takt 20 markeres tonika og i tidstypisk rockestil spilles en ren solo i moll-pentaton/bluesskala. Fra 24 spiller gitaren igjen i typisk jazzstil. Bassen lander på tonika første slag takt 28, og fra og med takt 30-32 spilles det en blues turnaround av bassen og gitaren spiller igjen pentaton skala i typisk rockestil. Gjennom hele improvisasjonen holder Christensen en steady beat.⁸⁹

Dette blir etterfulgt av en Garbarek-solo og komp i ren bluesstil.

⁸⁷ Andersen, interview.

⁸⁸ Weisethaunet, " Keeping Time, 2020." S.88

⁸⁹ George Russell, "Stratusphunk," in *Trip to Prillarguri* (Soul Note, SN 1029, 1982).

<https://www.discogs.com/George-Russell-Sextet-Feat-Jan-Garbarek-Trip-To-Prillarguri/master/322456>. 03;35-04;

Dette eksempelet viser godt hvordan George Russells teorier omkring horisontal improvisasjon i praksis kunne brukes i en fri stil. Det er ingen tvungen tanke her om å bruke det lydskromatiske konseptets skalaer i improvisasjonen. Det viktigste her er hvordan det selv i fritt samspill eksisterer et tonalt sentrum som blir antydning, selv om dette er uregelmessig. Gjennom fri improvisasjon innenfor en fastsatt groove, periode og med en antydning til en tonalitet, men ikke modus, viser dette hvordan kontrapunkt skapes i frijazz. I samspelet mellom bass og gitar antydes akkorder og harmonier, men det hele forekommer innenfor en fullstendig kromatisk tilnærming. De unge musikerne viser sine egne særegenheter uten at Russell i noen stor grad styrer deres tolkning av hans originalkomposisjon. Utrykket viser gruppen i samme stadiet som ved innspilningen av *African Pepperbird*. Det står nærmere i stil med John Coltrane og Ornette Coleman enn deres mer modne uttrykk som vist utover 1970-tallet. Det mest originale bidraget kommer fra Rypdal som kombinerer typisk jazzstil i utførelsen, kombinert med rockens blues og bruk av effekter. Det viser sågar lite verken av hans stil utover 70-tallet, unntagen bruken av klangeffekter. Affæren holdes i stor grad oppe av ungdommelig energi og utforskning.

Et annet interessant aspekt ved George Russell sine komposisjoner var bruken av aleatorikk. Interessen for denne komposisjonsteknikken skal ha oppstått ved hans opphold i Skandinavia.⁹⁰

«Med storbandet til George hadde han plakater når han dirigerte. Det var seksjoner med navn slik som, A1, A2, A4, B3. Når solisten spilte kunne han holde opp en plakat hvor det stod B3, da hadde alle i bandet notert en del noter som het B3. om han holdt opp B3 kom dette temaet som bakgrunn for solisten. Likt med de andre plakatene.

Han kunne også holde opp fingrene om han bare hadde 1-2-3-4 som seksjoner, da kunne han holde opp 3 fingre så kom del-3. Det var ikke ferdig utskrevet på den måten at det startet og sluttet der. Det kom an på solisten og hva George gjorde i øyeblikket. Det var litt sånn intuitivt både fra bandet og George Russell. Det var ganske morsomt å være med på»⁹¹

Er slik Arild Andersen beskriver hvordan bruken aleatorikk i en konsertsetting utartet seg. Dette må for musikerne ha vært utfordrende, men også spennende for en del av dem. John Christensen var derimot ingen notespiller, og for hans del fungerte dette mer intuitivt.⁹²

⁹⁰ Thomsen, "George Russell i Danmark, 2003." S.33

⁹¹ Andersen, interview.

⁹² Weisethaunet, " Keeping Time, 2020." S.87

Dessverre har jeg ikke vært i stand til å finne filmopptak hvor denne teknikken vises tydelig. På *The Essence of George Russell* og ved et filmopptak fra 1967, kan elementer ved denne tilnærmingen høres, spesielt disse forskjellige komponentene som storbandet spiller under solisten.⁹³ Men uten å kunne observere, på platen åpenbart fordi aleatorikk krever å ses, på videoen fordi typisk for slike opptak så er kameraet fokusert på solistene og ikke dirigenten. Vi får dermed konkludere at denne teknikken ble brukt ved enkelte av innspillingene fra perioden, men uten at det kan bevises i noen detalj.⁹⁴

4. Konklusjon

At George Russell hadde sterk innflytelse på skandinaviske utøvere i denne perioden, er uten tvil. Spesielt for de yngre danske og norske ble dette møtet viktig. George Russell var en av de tidligste pedagogene og teoretikerne innenfor jazzen. I 1959 var George Russell en av lærerne ved Lenox School of Jazz, noe som blir nevnt i opptaket fra *Subject is Jazz*.⁹⁵ Dette var et sommerkurs for talentfulle unge jazzmusikere. Av elevene var blant annet Ornette Coleman og Don Cherry. I hele Skandinavia var Russell en aktiv seminarholder og dette konstituerte noe av det første, og sannsynligvis tidens beste jazzutdanning. Kursene var flerfoldige og blant annet ble det holdt et seminar med Karlheinz Stockhausen og Russell på UIO.⁹⁶ Dette startet en periode i Norge med tidligere usett innovasjon innen jazzen.

Som vi kan se i et opptak fra 1967 med George Russell sitt storband, her med Garbarek og Christensen som norske innslag, var eksperimentering og dramaturgi noe elevene fikk erfaring med. Ved siden av å vise Russell sin tilstedeværelse som dirigent, blant annet vist ved dansing og stadige skifter av instrument, er det innslag av kostymer, i form av hvite spøkelsesmasker, og et innslag av fri improvisasjon med lekefløyter. Blandingen av seriøs musikk og show må ha hatt gitt lyst og en følelse av at det var lov til å eksperimentere. Selv om Russells sine komposisjoner inneholdt strenge rammer innenfor strukturen, uten at det nødvendig oppfattes slik av publikum.⁹⁷

Det er uten tvil at jazzen hadde en dalende popularitet i Norge utover 60-tallet, men det var en generell tendens hele tiåret. I Norge var ved midten av 50-tallet jazzen den største

⁹³ George Russell, in *The Essence Of George Russell* (Sonet, SLP 1411/1412, 1971).

<https://www.discogs.com/George-Russell-The-Essence-Of-George-Russell/release/1122669>.

⁹⁴ Dominique Musik, "George Russell and the Big Bang Band of 1967 - live at Circus in Stockholm, Sweden," (Youtube, 04.06.2021 2014).

⁹⁵ *The Subject is jazz, 1958*.

⁹⁶ Weisethaunet, " Keeping Time, 2020." S.89

⁹⁷ Musik, "Russell, Big band of 1967, live at circus in Stockholm, Youtube.."

sjangeren innenfor ungdomskulturen, som vist ved Louis Armstrong sitt besøk i 1955. Rock n'roll hadde sin innflytelse på Norsk musikk før *The Shadows* var begrenset. Men fra og med 1965 var jazzens popularitet synkende som mainstream konsum. Dette var en generell trend i hele verden og til og med Miles Davis ble tvunget av markedshensyn å tilnærme seg Rocken.⁹⁸ Men uten tvil kan det også sies at Norsk jazz i nivå gjorde et gigantisk hopp. At musikere som Christensen og Garbarek fikk mulighet til å spille ikke bare med Russell, men også med store stjerner som Dexter Gordon, Cherry og Stan Getz, til tider langt utover landegrensene på 60-tallet, var uhørt 10 år tidligere.

Også kreativiteten var langt mer utforskende, selv om innspilningene med Russell la flere begrensninger på utøverne enn på deres egne soloprojekter. Vi ser en langt større modenhet på *Trip to Prillarguri* og *Esoteric Circle*, enn Jan Garbareks første plate *Til Vigdis* (1967).⁹⁹ Den tilnærmingen til Frijazz som vises på platen fra 1967 er langt mindre komponert enn på de spilt inn i 1969-70. *Afric Pepperbird* tok også i bruk elementer fra hans lære selv om platen kun består av Jan Garbarek John Christensen og Arild Andersen sine komposisjoner. Selv om det er frijazz, viser platen innovative teksturer og klanger. Som en konsekvens av samarbeidet med Jan Erik Kongsvoll og Manfred Eicher, er produksjonen langt mer moderne enn på Russell sine plater. Det skal sies at Russell sine plater produksjonsmessig holder relativt høy standard innenfor tidstypisk jazz. Lydbildet på *Afric Pepperbird* var derimot revolusjonerende i og med at produksjonen la vekt på stereobildet og en likeverdighet i instrumentenes plass.

Men dette eksempelet viser også hvordan George Russells innvirkning hadde en oppdragende effekt. I 1967 var de ikke modne nok til å lage et slik verk som sistnevnte under eget navn. Utviklingen vi ser mellom *Til Vigdis* og *Afric Pepperbird* er ganske stor. Russell innvirkning ser ut til å ha gitt et langt mer strukturert forhold til frijazz. Dette er en av målene ved the lydian chromatic concept, å begrunne frijazzen i teoretiske termer. Improvisasjonene skal også ha et mål og en mening. Hvis vi som i introen ser på utviklingen fra *Til Vigdis* over til *Belonging*, så er fasen med George Russell både disiplinerte og utforskende. Fasene går fra 1967, utforskende stil, 1970 utforskende og disiplinert stil, 1974 moden stil. Dette er også en typisk utvikling unge Norske jazzmusikere har gått.

⁹⁸ Dybo, "Komparative aspekter ved Norsk jazzliv, 2003."

⁹⁹ Jan Garbarek, in *Til Vigdis* (Norsk Jazzforbund, 1967). <https://www.discogs.com/Jan-Garbarek-Trio-Quartet-Til-Vigdis/release/4339353>.

Ettersom seminarene om the lydian chromatic concept, var noe av det første som konstituerte en jazzutdannelse i Norge, er det naturlig at noen av disse ideene har blitt tatt videre i landets konservatorier. Jazzlinja ved NTNU, Norges første ble ikke åpnet før noen år etter Russells engasjement i Norge avsluttes. Fortsatt ligger det beviser for at han fortsatt har sterk påvirkning på utdannelsen av musikere i Norge. Det mest åpenbare beviset er at Norges musikkhøgskole tilbyr et kurs i konseptet.¹⁰⁰ I tillegg blir ofte elevene opplært til å finne sitt eget uttrykk. Det teoretiske rammeverket og undervisningen er det valgfritt å ta hva man vil ut fra, og hva man selv har lyst til å bruke. Selvfølgelig førte også musikken spilt i de forskjellige ensemblene på 60-70-tallet at nivået som ble forventet av musikerne var høyere enn tiårene før. Moderne komposisjonsteknikker og framføringspraksis ble også, om ikke innført, eksponert for et stort antall musikere. Storbandene til George Russell vises også i praksisen med eliteorkestre, slik som *Trondheim Jazzorkester* som både kombinerer strengt komponerte elementer og mer improviserte partier.

Det teoretiske og praktiserende aspektet var nok ikke det viktigste man lærte på George Russells seminarer. Hva elevene fikk ut av kursene var nok individuelt, og for deres egen del fant de nok forskjellige aspekter, om det var musikkteoretisk, improvisasjonsmetodisk eller bare musikalsk inspirasjon mest interessant. Men det var en lærdom som nok var like viktig for alle tilstedeværende ved kursene, det musikalske miljøet rundt og Norsk jazz sin videre utvikling. Ved seminarene uttrykte ofte George Russell, som gjenfortalt av Arild Andersen.

“its up to your own aesthetic Judgement”.¹⁰¹

Kilder:

John Mayall with Eric Clapton-Bluesbrakers, 1966. <https://www.discogs.com/John-Mayall-The-Bluesbreakers-Blues-Breakers-With-Eric-Clapton/master/30199>.

"20,Lp På Topp." VG, 02.08.1967.

"Afric Pepperbird." Allmusic: ECM, 1970. <https://www.allmusic.com/album/afric-pepperbird-mw0000315243>.

¹⁰⁰ <https://nmh.no/studiehandboker/startkull-2020/valgemner/lydian-chromatic-concept-of-tonal-organization>

¹⁰¹ Andersen, interview.

Andersen, Arild. "Arild Andersen Om George Russel." By Tor Magnus Lund. *Zoom*. 14. Mai.2021.

Betts, Dicky. "In Memory of Elizabeth Reed." In *The Allman Brothers Band At Fillmore East*, 1971. <https://www.discogs.com/The-Allman-Brothers-Band-The-Allman-Brothers-Band-At-Fillmore-East/release/2379908>.

"Club 7." *Aftenposten*, 31.08.1967.

Coleman, Ornette. "Lonely Woman." In *The Shape of jazz to come*, Atlantic, 1959. <https://www.discogs.com/Ornette-Coleman-The-Shape-Of-Jazz-To-Come/master/47813>.

Davis, Miles. "So What." In *Kind of Blue*, Columbia, CL 1355, 1959. <https://www.discogs.com/Miles-Davis-Kind-Of-Blue/master/5460>.

Dybo, Tor. "Komparative Aspekter Ved Norsk Jazzliv På 70-Tallet; Sammenligning Mellom Amerikanske, Europeiske Og Norske Utøvere." *Nordisk Jazzforskning, rapport fra den sjette konferansen i Oslo, 9.-10. August 2002* (2003).

"Elektrofoni Og Jazz." *Aftenposten*, 14.03.1967.

"Fieldmans Novelty 4." *Aftenposten*, 12.01.1921.

Garbarek, Jan. In *Til Vigdis*, Norsk Jazzforbund, 1967. <https://www.discogs.com/Jan-Garbarek-Trio-Quartet-Til-Vigdis/release/4339353>.

"George Russell." accessed 21/05/2021, <http://www.geogerussell.com/gr.html>.

George Russell, Jan Garbarek. In *Trip to Prillarguri*, Sonet, SN 1029, 1982. <https://www.discogs.com/George-Russell-Sextet-Feat-Jan-Garbarek-Trip-To-Prillarguri/master/322456>.

———. In *George Russell Presents The Esoteric Circle – The Esoteric Circle*, , Flying Dutchman, FD-10125, 1971. <https://www.discogs.com/George-Russell-Presents-The-Esoteric-Circle-The-Esoteric-Circle/release/12980036>.

Glimt Fra Norsk Jazzhistorie, 1920-1940, 1979, on NRK. <https://tv.nrk.no/serie/glimt-fra-norsk-jazzhistorie/1979/FMUS00005677/avspiller>.

Grateful Dead, Robert Hunter. "Dark Star." In *Live/Dead*, Warner Bros, 1969. <https://www.discogs.com/The-Grateful-Dead-Live-Dead/release/1150844>.

H.Solberg, Eivind. "Et Nytt Trommetalent Eksportert." *VG*, 20.10.1965.

Jarrett, Keith. "Belonging." ECM 1050 ST, ECM 1050, 1974. <https://www.discogs.com/Jan-Garbarek-Keith-Jarrett-Palle-Danielsson-Jon-Christensen-Belonging/master/26453>.

"Jazz Suksess På Ny." *VG*, 10.10.1970.

Jr, Petter Petterson. "Om Vg-Anmeldelsen Av George Russel-Programmet I Tv." *VG*, 10.01.1965.

korrespondent, Aftenpostens. "Da Fredsmeglingen Kom Til London." *Aftenposten*, 08.07.1919.

- "Jazz I Norge - En Utenlandsk Utfordring." 17.03.2010, accessed 03.06.2021, https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/musikkhistarkiv/originaltekster/jazz_bindfire.html.
- Musik, Dominique. "George Russell and the Big Bang Band of 1967 - Live at Circus in Stockholm, Sweden." Youtube, 04.06.2021 2014.
- Olive Jones, George Russel. "Conversation With... George Russell, a New Theory for Jazz." *The Black Perspective in Music*, Spring, 1974, Vol. 2, No. 1 Vol. 2, No. 1 (1974).
- Russel, George. In *The Essence Of George Russell*, Sonet, SLP 1411/1412, 1971. <https://www.discogs.com/George-Russell-The-Essence-Of-George-Russell/release/1122669>.
- Russell, George. *George Russel's Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Brookline, Massachusetts, 2001.
- . "Stratusphunk." In *Trip to Prillarguri*, Soul Note, SN 1029, 1982. <https://www.discogs.com/George-Russell-Sextet-Feat-Jan-Garbarek-Trip-To-Prillarguri/master/322456>.
- Rypdal, Terje. In *Bleak House*, Polydor, 1968. <https://www.discogs.com/Terje-Rypdal-Bleak-House/release/1025182/image/SW1hZ2U6MTMyODU3OQ==>.
- Sandberg, Sjur. "Webster Lewis Med Ny Plate." VG, 20.01.1973.
- "Serious Jazz." *Aftenposten*, 21.08.1967.
- "Spoonful." In *Wheels of Fire*, Polydor, 1968. <https://www.discogs.com/Cream-Wheels-Of-Fire/master/35706>.
- Stendahl, Bjørn. "Parrallelitet Og Samarbeid I Norsk Jazz På 1960-Tallet." *Nordisk Jazzforskning, rapport fra den sjette konferansen i Oslo, 9.-10. August 2002* (2003).
- The Subject Is Jazz*, 1958. <https://www.youtube.com/watch?v=Web-tXOImQA>.
- Thomsen, Christen Kold. "George Russell I Danmark." *Nordisk Jazzforskning, rapport fra den sjette konferansen i Oslo, 9.-10. August 2002* (2003).
- Vennerød, Øyvind. "Himmel Og Helvete." 1;30. Norge, 1969. https://www.youtube.com/watch?v=2N9NLXiP_k4.
- Weisethaunet, Hans. "«Keeping Time» Vs. «Making Time»: Jon Christensen (1943–2020)." *Studia Musicologica Norvegica* Årgang 46, nr. 1-2020 (2020). <https://nmh.no/studiehandboker/startkull-2020/valgemner/lydian-chromatic-concept-of-tonal-organization> (accessed, 04.06.2021)

