

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Fredrik Olav Arntsen Haga

The Blues End Passin' By

En studie i norske storbandrepertoar

Masteroppgave i musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Desember 2020

Fredrik Olav Arntsen Haga

The Blues End Passin' By

En studie i norske storbandrepertoar

Masteroppgave i musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Desember 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for musikk



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne masteroppgaven omhandler norsk storbandkultur. Den ser på storbandpraksis i et norsk jazzhistorisk perspektiv, noen utvalgte bands repertoar og arkiver, og grundigere analyser av originale komposisjoner skrevet av fire norske storbandkomponister. Den tar for seg storbandmiljøer knyttet til Oslo og Trondheim med det nasjonale NRK Radiostorbandet og det lokale Bodega Band, bandenes tilknytning til internasjonale storbandpraksiser, og knytter det opp mot problemene rundt det faktum at musikken ikke er lett tilgjengelig.

Abstract

This master's thesis concerns Norwegian big band culture. It looks at big band practices from the perspective of Norwegian jazz history, some selected bands repertoire and archives, and via detailed analyses of select original compositions written by four Norwegian big band composers. It studies big band surroundings related to Oslo and Trondheim, by looking at the national NRK Radio Big Band and the local Bodega Band. This is then connected to international big band practices and enlightens the problems that the music is not easily available.

Forord

Jeg husker det første store «kicket» jeg fikk av å spille saksofon. Det var min første dansejobb med Kristiansund Storband, sannsynligvis rundt 2012-2013, da vi spilte storbandswing på et arrangement i forbindelse med Operafestukene. Jeg hadde aldri opplevd noe så gøy, så mye energi og god stemning i et rom, og visste ikke om jeg skulle se på notene mine eller de som danset. Der var storbandilden tent.

Denne oppgaven hadde ikke vært mulig uten et fantastisk storbandmiljø. Takk til S. Møller Storband for over fem innholdsrike og givende år, for at jeg har fått organisere dere, planlagt prosjekter, plateinnspillinger og konserter, funnet noter til konserter og de siste årene vært en over gjennomsnittet «nørdete» konferansier. Takk til Studentersamfundet som har vært vår arena, og som har huset noen av de viktigste hendelsene i trøndersk jazzliv. Takk til veileder John Howland for gode samtaler, råd og tålmodighet, og takk til medstudenter for alle de nødvendige pausene.

Ellers ønsker jeg spesielt å takke komponistene oppgaven trekker frem, Helge Hurum, Jens Wendelboe, Jan Tro og Per Husby. Takk for at dere stiller opp til samtaler, svarer på spørsmål, og legger til rette for at jeg kan bruke musikken deres i oppgaven. Takk til Signe Marie Steensland, notearkivar i NRK, takk til arkivet ved Studentersamfundet, takk til Finn Kramer Johansen og Per Husby ved Nasjonalbiblioteket, Frida ved NTNU Musikkbiblioteket, tidligere medlemmer av S. Møller Storband og Bodega Band, Miriam Wicklund som har bidratt med fakta og avisutklipp, samt Halvor Hosar og Einar Kjensmo Fuglerud for korrekturlesing.

Figurer

FIGUR 1. MELODI FOR TEMA PÅ HELGE HURUMS «BLUES END».....	45
FIGUR 2. FORMANALYSE PÅ HELGE HURUMS «BLUES END».	48
FIGUR 3: EKSEMPEL FRA INSIDE THE SCORE AV RAYBURN WRIGHT, SIDE 54.....	51
FIGUR 4. VOICINGER I INTRODUKSJONEN PÅ HELGE HURUMS «BLUES END».	51
FIGUR 5. VOICINGER I UNDERLAG PÅ HELGE HURUMS «BLUES END».....	52
FIGUR 6. VOICINGER I ENSEMBLEDEL PÅ HELGE HURUMS «BLUES END».	53
FIGUR 7. VOICINGER I ENSEMBLEDEL PÅ HELGE HURUMS «BLUES END».	53
FIGUR 8. MELODI FOR TEMA PÅ HELGE HURUMS «LATE AFTERNOON».....	56
FIGUR 9. FORMANALYSE PÅ HELGE HURUMS «LATE AFTERNOON».....	58
FIGUR 10. VOICINGER I INTRODUKSJONEN PÅ HELGE HURUMS «LATE AFTERNOON».....	58
FIGUR 11. VOICINGER I ENSEMBLEDEL PÅ HELGE HURUMS «LATE AFTERNOON».	59
FIGUR 12. MELODI FOR TEMA PÅ JENS WENDELBOES «HUSKY WALK 86 SOUTH»	62
FIGUR 13. FORMANALYSE PÅ JENS WENDELBOES «HUSKY WALK 86 SOUTH».....	64
FIGUR 14. VOICINGER I UNDERLAG PÅ JENS WENDELBOES «HUSKY WALK 86 SOUTH».	64
FIGUR 15. VOICINGER I UNDERLAG PÅ JENS WENDELBOES «HUSKY WALK 86 SOUTH».	66
FIGUR 16. ORKESTRERING I JENS WENDELBOES «HUSKY WALK 86 SOUTH».	68
FIGUR 17. MELODI I TEMA PÅ JAN TROS «PASSIN' BY».....	71
FIGUR 18. FORMANALYSE PÅ JAN TROS «PASSIN' BY».	72
FIGUR 19. VOICINGER I MELODIHARMONISERING PÅ JAN TROS «PASSIN' BY».....	73
FIGUR 20. VOICINGER I MELODIHARMONISERING PÅ JAN TROS «PASSIN' BY».....	74
FIGUR 21. MELODI I TEMA PÅ PER HUSBYS «NOKVE».	77
FIGUR 22. FORMANALYSE PÅ PER HUSBYS «NOKVE».....	79
FIGUR 23. VOICINGER I UNDERLAG PÅ PER HUSBYS «NOKVE».	80
FIGUR 24. VOICINGER I UNDERLAG PÅ PER HUSBYS «NOKVE».	81
FIGUR 25. MELODIHARMONISERING I PER HUSBYS «NOKVE».	82
FIGUR 26. MELODIHARMONISERING I PER HUSBYS «NOKVE».	82

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG.....	I
ABSTRACT	II
FØRORD.....	III
FIGURER.....	IV
INNLEDNING	VI
DEN PERSONLIGE HISTORIEN BAK DETTE PROSJEKTET	VI
Å STUDERE STORBANDMUSIKK I EN HISTORISK OG MUSIKALSK KONTEKST	IX
KAPITTEL 1: STORBAND I NORSK JAZZHISTORISK PERSPEKTIV.....	1
STORBANDKULTUREN I NYERE TID.....	1
1919–1940: TIDLIG NORSKE JAZZIMPULSER	3
1940–1950: OKKUPASJON OG STØRRE STORBAND	8
1950–1960: STORBANDENE INTERESSERER SEG FOR KRINGKASTINGEN.....	12
1960–1970: AMERIKANSKE BESØK OG BEGYNNELSEN AV NOE STORT	16
OPPHAVET TIL BODEGA BAND	19
NRK RADIOSTORBANDET	22
KAPITTEL 2: REPERTOAR, ARKIVER OG RADIOSENDINGER.....	24
AMERIKANSKE IMPULSER - TRONDHEIM.....	29
INNFLYTELSEN TIL THAD JONES	32
AMERIKANSKE IMPULSER – OSLO	35
INNFLYTELSEN TIL SAMMY NESTICO OG COUNT BASIE	36
ORIGINALMUSIKK MELLOM BODEGA BAND OG NRK RADIOSTORBANDET.....	39
KAPITTEL 3: NORSKE ARRANGERINGSPRAKSISER FRA 1970-TALLET	42
HELGE HURUM – «BLUES END (BLUE SAXES BLUES)».....	43
HELGE HURUM – «LATE AFTERNOON».....	55
JENS WENDELBOE – «HUSKY WALK 86° SOUTH»	60
JAN TRO – «PASSIN’ BY».....	70
PER HUSBY - «NOKVE».....	76
KONKLUSJON	84
VIDERE FORSKNING	85
LITTERATURLISTE	87
VEDLEGG	90

Innledning

Den personlige historien bak dette prosjektet

Ved siden av masterstudiet har jeg vært aktiv i S. Møller Storband i Studentersamfundet i Trondhjem.¹ Storbandet har røtter fra 70-tallet – opprettet av studenter som ikke fikk plass i Bodega Band, et av de mest anerkjente storband i Norge i sin tid. Tre år senere ble også Kjellerbandet opprettet av samme årsak. S. Møller har promotert seg som et utradisjonelt storband som ofte spiller egenskrevet musikk. Da jeg begynte i storbandet selv syntes jeg dette hørte interessant ut, da jeg aldri hadde vært med å spille originalkomponert norsk storbandmusikk før, kun amerikansk musikk. Før jeg begynte i bandet hadde S. Møller spilt inn fire album med original musikk skrevet av bandmedlemmene, Bodega band har utgitt fem, noe jeg syntes var ganske ekstraordinært.

Etter hvert som jeg begynte å lese om norsk jazzhistorie la jeg merke til at det står skrevet veldig lite om musikken som har blitt spilt av jazzutøvere gjennom tidene. Det er nevnt noen låttitler, og enkelte avisanmeldelser kunne hevde at musikken «swinger», men det meste tilsier at det før krigen kun ble spilt amerikansk jazz som utøverne hadde hørt i radioen, eller kjøpt noter fra USA. Det er ikke før under krigen at vi finner tilfelle av originalmusikk i bøkene til Bjørn Stendahl og Johs Berg, men ikke noe som beskriver musikken – ofte ikke engang navngitt! Når det ble mer «vanlig» å skrive egen musikk, så er det fortsatt lite informasjon om musikken i seg selv, noe jeg som musikkvitenskapstudent synes er underlig. Når det er musikken som er fokuset til utøverne, hvorfor har det blitt viktigere å dokumentere historien til musikerne fremfor musikken de fremfører?

I arkivet til Studentersamfundet i Trondhjem har det blitt tatt vare på mange noter fra Bodega Band, S. Møller og Kjellerbandet. En dag i 2018 ba jeg om lov til å få komme inn i arkivet og se hva som faktisk finnes. En god del har blitt digitalisert, da arkivarene har scannet mange notesett til PDF og gjort det tilgjengelig til de interne musikerne på Samfundet. Da jeg begynte å se på dette var det lite oversiktlig: Den vedlagte oversikten hadde ikke engang informasjon om komponist, arrangør, besetning o.l. Det ville derfor være enklere å se på de fysiske notene. Her var alt av storbandnoter samlet sammen i esker, uavhengig av hvilket storband som har kjøpt eller komponert disse dem. Jeg fant noe originalkomponert musikk fra bl.a. Bodega Band, men da en del noter ikke var i logisk system

¹ Stavemåten «Trondhjem» har vært unormert siden 1930-tallet, men er en del av det offisielle navnet til Studentersamfundet i Trondhjem. Derfor brukes den gamle stavemåten i sammenheng med Studentersamfundet, og den nye stavemåten i alle andre sammenhenger.

eller all informasjon var notert i oversikten var det vanskelig å orientere seg om alt. Jeg tok så kontakt med to sentrale komponister for Bodega Band på 70-tallet, som sier at de tok med seg en del av de originale komposisjonene hjem etter de var brukt.

Samtidig oppdaget jeg at det har eksistert et radiostorband hos NRK på Marienlyst frem til ca. 90-tallet. Dette storbandet har kanskje vært det mest innflytelsesrike storbandet i Norge, da de hadde en god del radiosendinger mellom 60- til 90-tallet under forskjellige navn (Thorleif Østerengs storband, Østereng/Hurums storband, Radiostorbandet). Her hadde jeg også hørt rykter om at det fantes originalskrevet musikk, men jeg fant ingenting i søk på internett. Jeg tok kontakt med noen i NRK for å høre mer om dette. Arkivet etter radiostorbandet har visstnok stått tilnærmet urørt siden nedleggelsen, og det var derfor svært få i NRK som hadde kunnskap til materialet. Jeg spurte meg selv derfor: hvorfor er ikke denne musikken, som i mine øyne er en viktig del av norsk jazzhistorie, tilgjengelig?

Etter hva jeg selv har erfart, så spiller størsteparten av norske storband amerikansk storbandmusikk, noe som ikke er unaturlig, da tradisjonen stammer derfra. Men dersom norsk originalskrevet storbandmusikk hadde vært lettere tilgjengelig, ville flere band valgt å spille norsk musikk til dans fremfor amerikansk musikk? Jeg tok turen til Norsk Jazzforum sitt årlige storbandmøte på Lillestrøm Kultursenter 12. oktober 2019, og spurte om nettopp dette. Det viste seg at flere norske storband har gjennom årene enten skrevet egen musikk, eller fått musikk skrevet til seg på bestilling, hvorav mye av denne musikken har kun blitt spilt et par ganger, for så å bli lagt i et arkiv uten å brukes videre. Da jeg spurte om det var interessant å kunne bruke norsk storbandmusikk i fast repertoar var flesteparten som var til stede på møtet positive til dette.

Opphavsrettigheter og eierskap rundt dette repertoaret gjør arbeidet med å preservere og spre musikken mellom jazzmusikere og storband i dag vanskelig. Musikken er vanskelig å kjøpe, og det finnes ikke oversikt over hva som har blitt komponert da mesteparten av musikken ikke er utgitt på noe forlag. Musikken eies av komponistene, med mindre noen andre avtaler har blitt gjort, og derfor har ikke storbandene lov til å selge musikken videre til andre storband. Den ideelle masteroppgaven ville derfor vært å gjort en landsomfattende oppsamlingsarbeid blant norske storband og storbandkomponister, som hadde resultert i at musikken ble tilgjengelig på et noteforlag, dersom man fikk rettigheter fra komponistene til å selge notetrykk. På denne måten ville man hatt et større arkiv av originalskrevet musikk tilgjengelig på tvers av storband og komponister, og man kunne oppfordret til mer komponering ved å lage gode avtaler for publisering. Et slikt prosjekt ville dessverre bli alt for omfattende for en masteroppgave. Jeg har derfor valgt å ta utgangspunkt i et par norske

storband og se på originale komposisjoner spilt av disse bandene. Analyse av det musikalske materialet vil være relevant for å se på håndverket som ligger til grunn – hvor mye kan regnes som profesjonelle komposisjoner, og hvor mye er skrevet av amatører? Samtidig vil man kunne se om komponering- og arrangeringsteknikker er inspirert av ulike amerikanske komponister og arrangører, og om det er sammenheng mellom trender i USA og Norge, både musikalsk og populærkulturelt i videre forstand. Ved hjelp av ulike lærebøker for storbandarrangering og -komponering vil man ha verktøy til å se på det musikalske innholdet, f.eks. ved å se om noe ligner på Sammy Nestico eller Thad Jones. Det kan trekkes frem enten ut i fra hvordan komposisjonene høres ut, men også ut i fra hvordan håndverket ser ut, ved å se på spesifikke arrangeringsteknikker.

Det finnes lite relevant litteratur om norsk storbandmusikk. Nesten all relevant informasjon må derfor hentes fra historiebøker og muntlige kilder. Jazzhistoriebøkene til Bjørn Stendahl og Johs Bergh er veldig nyttige for å få et historisk overblikk over den norske storbandhistorien, som gir et innblikk i hva som er mulig inspirasjon for den norske storbandmusikken. Disse bøkene refereres derfor til ofte, da det er få andre kilder til denne historien uten å måtte rekonstruere den i sin helhet selv. Det er viktig å få frem denne historien i flere faglige tekster, derfor baserer det første kapitlet seg på denne historien. Lærebøker for storbandarrangering gir gode verktøy for hvordan en kan bearbeide materialet for analyse, og gir tydelige punkter man bør se etter i komposisjonene for å kunne se på kvaliteten i håndverket. Musikken som trekkes frem i oppgaven er noen komposisjoner av Helge Hurum og Jens Wendelboe som komponerte for NRK Radiostorbandet, samt Jan Tro og Per Husby som komponerte for Bodega Band. Disse arrangementene har jeg lagt merke til i arkivarbeidet i 2019, og partiturene har jeg enten fått eller kjøpt fra komponistene direkte, eller funnet i arkivene og brukt med tillatelse.

Kapitlene i oppgaven er organisert etter tema. Kapittel 1 tar for seg storband i norsk jazzhistorie fra 1919 frem til ca. 1970, og går dypere inn i historiene til Bodega Band og NRK Radiostorbandet. I tillegg trekkes sentrale svenske og danske storband inn, for å gi et raskt innblikk i hvordan storbandmiljøet var i nabolandene mellom 50- til 90-tallet. Dette kapitlet har fått ekstra stort fokus, da undertegnede enda ikke har funnet kilder som går dypere i den norske storbandhistorien, men bare nevner det som en del av en større helhetlig jazzhistorie. Kapittel 2 tar for seg arbeid knyttet til arkiver og repertoar, og ser på hvordan repertoaret brukt av norske ensembler er dokumentert i arkiver, i kringkasting og i litteratur. Det omfatter tidlige norske storbandkomposisjoner, og ser samtidig på amerikanske impulser både i Trondheim og Oslo. Noe av dette materialet knyttes så opp mot arrangeringsmaterialet som

ligger til grunn for analysene, og ser derfor raskt på arrangementsteknikker brukt av kjente storbandledere og komponister vist i lærebøker for arrangering. Dette vil være utgangspunktet for analysene i kapittel 3, som vil omhandle komposisjoner skrevet for NRK Radiostorbandet og Bodega Band.

Målet med denne oppgaven er å legge et grunnlag for videre arbeid med norsk storbandmusikk. Gjennom analysering av musikk og innhenting av lydmateriale ønsker jeg å vise at musikken er av høy kvalitet, og derfor er verdt å videreføre til nyere generasjoner. Jeg anser dette som et viktig arbeid som må gjøres så fort som mulig, da musikken begynner å bli glemt - NRKs storbandarkiv har vært urørt i nesten 30 år, og flere sentrale komponister er ikke lengre blant oss.

I kapittel 3 sees det på fem komposisjoner skrevet av norske storbandkomponister fra Bodega Band og NRK Radiostorbandet. Valget av komposisjoner fra Radiostorbandet baserer seg på feltarbeid gjort i NRKs notearkiv og i radioarkivet. Komponistene ble valgt ut på grunn av deres tilhørighet til bandene, og da arkivarbeidet viste at dette er komponister som har bidratt med mye materiale til orkestrene. Komponistene fra NRK Radiostorbandet ble spurt om hvilke komposisjoner de mente var mest «typiske» for sin egen stil, og en av disse valgte å sende partiturer han mente var gode valg for analyse. Deretter ble komposisjonene valgt ut etter tilgjengelighet på lydmateriale, for å gjøre analysearbeidet enklere. Det kan diskuteres hvorvidt det er negativt at den ene komponisten selv fikk foreslå hvilke komposisjoner han mente var aktuelle, og at valg av komposisjoner kan påvirke utfallet av oppgaven, men valget ble avgjort ut i fra hvilke komposisjoner jeg så hadde blitt spilt av Radiostorbandet i radiosendinger, og som hadde vært innom arkivet. Valget av komposisjoner fra Bodega Band var enklere, da jeg undersøkte hvilke komposisjoner fra albumene som fantes i arkivet til Studentersamfundet, og valgte ut i fra det utvalget jeg fant.

Å studere storbandmusikk i en historisk og musikalsk kontekst

For å kunne legge et grunnlag for videre arbeid med norsk storbandmusikk, er det nødvendig å se på originale komposisjoner for storband av norske komponister og utøvere og forsøke å sette de i sammenheng med samarbeid med amerikanske utøvere, bandledere og komponister. For å gjøre dette trengs innblikk i historie, repertoar og arkiv fra noen sentrale storband, slik at en kan se på hvilke impulser de norske komponistene kan ha fått kun fra å spille og eventuelt studere bandenes repertoar av amerikanske komponister. Her er de sentrale orkestrene til Count Basie, Duke Ellington og Stan Kenton essensielle, da disse hadde populære arrangementer som fantes i de aller fleste nordiske storbandarkiv. Bandenes historie

viser også til flere samarbeidsprosjekter med amerikanske utøvere, som Thad Jones, Bill Holman, Clark Terry, Bob Florence m.fl. Her er det interessant å se om komposisjons- og arrangeringsteknikker hos norske komponister utviklet seg etter møter med disse amerikanske utøverne, om disse møtene ble brukt som en arena for å lære mer om arrangering og komponering. For å kunne se på disse teknikkene trengs det noen verktøy for å kunne analysere de norske komposisjonene, da er det nyttig å se på litteratur om analysemetoder og arrangeringsteknikker knyttet til amerikansk storbandmusikk fra swing-æraen, men også nyere musikk. Her er det spesielt tre bøker som vil være essensielle for denne delen av oppgaven.

Først ut er John Wriggles *Blue Rhythm Fantasy* om storbandarrangering i swing-æraen, som trekker frem interessante diskusjoner om kunstbegrepet rundt arrangert musikk, og hvorvidt det blir tolket som jazz eller populærmusikk, i tillegg til en rask innføring i utviklingen av musikkutdanninger og jazzarrangering i USA. Den neste er Rayburn Wrights *Inside the Score*, en bok som gjerne blir sett på som en av de viktigste lærebøkene for storbandarrangering i nyere tid. Denne boken inneholder mye av sammenligningsmaterialet for de senere analysene. Bill Dobbins bok *Jazz Arranging and Composing* bygger videre på Wrights teknikker, og fokuserer mer på hvordan en skal strukturere et godt arrangement. Den går mer i dybden på generelle teknikker som er aktuelle for analysene, og forklarer hvordan disse kan brukes i komposisjon, ikke kun for analysering. Mye av dette materialet vil bli satt i sammenheng med den norske storbandhistorien, og vil være særs aktuelt i analysearbeidet.

I *Blue Rhythm Fantasy* har Wriggle analysert musikalske teknikker og hjelpemidler som ble brukt av arrangører under swing-æraen i USA, og han bruker tre kapitler på å gjennomgå dette og forklarer hvordan man lærte seg å arrangere musikk på den tiden. Mye av dette er nok fortsatt er aktuelt i dag. Enkelte mener at arrangeringskunnskaper har kommet gjennom utdanning, lang erfaring og trening, andre mener at det var noe man bare «begynte å gjøre».²

Rayburn Wright har gjort detaljerte analyser av til sammen åtte originale storbandpartiturer fra tre anerkjente komponister og bandledere, som utgjør boken *Inside the Score*. De aktuelle komponistene er Sammy Nestico, som skrev mye for Count Basie, Thad Jones og Bob Brookmeyer. Her har Wright systematisk plukket ut viktige aspekter med et godt arrangement ved å se på melodi, form, «voicing» i treblås, brass og ensemble, og harmonier, med underkategorier som bruk av bassdobling i blås, gjennomgangsakkorder og

² John Wriggle, *Blue rhythm fantasy: big band jazz arranging in the swing era*, Music in American life (2016). s. 63.

substituttakkorder i blokkharmonisering. Dette gir en god oversikt over hva en kan lete etter i et arrangement om en ønsker å sammenligne norske arrangementer med disse åtte arrangementene hos Wright.

Bill Dobbins fokuserer på hvordan man kan arrangere for å gi hvert instrument i et ensemble så melodiske linjer som mulig, og hvordan man kan oppnå dette gjennom tradisjonelle arrangeringsstiler eller harmoniseringsteknikker. Dobbins mener dette er viktig for å gjøre musikken interessant for utøverne, og fordi grunnlaget for musikken blir sterkere og rikere. Grunnlaget for hans arbeid er hentet fra å studere tidligere arrangører som Duke Ellington, og trekker også frem Wrights *Inside The Score* som et viktig grunnlag for sin egen bok. Der Wrights fokus er på storbandbesetningen ser Dobbins på hvordan man kan arrangere for to, tre, fire og fem horn, og gir også et grunnlag for hvordan notere for rytmeseksjonen, noe som ofte er sett på som veldig vanskelig for arrangører med lite erfaring.

Årsaken til at det er disse bøkene som brukes som verktøy er da de viser ulike sider ved storbandfeltet som har interessert meg. Wriggle har en akademisk tilnærming til feltet, og setter arrangementen i sammenheng med populariteten til swingmusikken og dens stjerner, og trekker frem arrangørene i et nytt lys. Wright har et dypere fokus på komponister jeg har beundret lenge, og Dobbins gir verktøyene for å faktisk forstå hva som ligger i det musikalske.³

³ Til tross for storbandets rolle og dets repertoar til 1900-tallets populær- og konsertmusikktradisjoner, har akademisk litteratur vært tilbakeholden om denne musikken, og spesielt til dens komposisjons- og arrangeringspraksiser. Sett bort i fra blandingen mellom akademisk og praktisk litteratur nevnt over, er større akademiske studier på storbandet gjort av f.eks. Gunther Schuller, Mark Tucker, Alexander Stewart, Walter van de Leur, Jeffrey Magee og John Howland, for å nevne noen.

Kapittel 1:

Storband i norsk jazzhistorisk perspektiv

For å kunne se på det musikalske innholdet i norsk storbandmusikk er det relevant å se musikken i sammenheng med tidligere norsk jazzhistorie. Storbandkulturen i Norge hadde sitt utspring fra revy- og restaurantorkestre, da det var her norske musikere først begynte å spille tidlig jazzmusikk, selv om den tidligste «jazzen» ikke nødvendigvis blir ansett som jazz i dag. Dette kapitlet viser utviklingen av storbandbesetningen her til lands, som til tider hang et tiår bak amerikanske besetninger. Historiedelen slutter med de to sentrale bandene for denne oppgaven, NRK Radiostorbandet og Bodega Band, rundt tiårsskiftet mellom 70- og 80-tallet, da historien etter dette ikke er veldig relevant for resten av oppgaven. Deretter ses litt dypere i historiene til disse to storbandene. Først er det greit å redegjøre for hvordan storbandkulturen er i nyere tid.

Storbandkulturen i nyere tid

Norsk Jazzforum har i skrivende stund mellom 120 og 130 medlemsstorband spredt utover landet, fra amatørband, studentband, halv-profesjonelle og profesjonelle storband, 19 av disse har tilhørighet i Oslo og ni i Trondheim.⁴ Av de profesjonelle er det derimot ingen band i landet som driver på heltid; de er kun prosjektbaserte. Til sammenligning har Tyskland tre profesjonelle band som opererer i kringkasting, NDR Big Band, HR Big Band og WDR Big Band, som har ansatt musikerne, i tillegg til SWR Big Band som opererer med en frilansmodell.

Av profesjonelle storband her til lands er det i all hovedsak to prosjektbaserte orkestre som er aktive i dag. Disse er Bergen Big Band og Trøndelag Big Band, begge bandene består av noen av nærmiljøenes beste jazzmusikere, men har også med profesjonelle orkester- og korpsmusikere. Bergen har storbandtradisjoner tilbake til 1935; bandet ble etablert på 90-tallet, men har røtter tilbake til 70-tallet. Bandet er anerkjent som et spennende og nyskapende orkester, og har tatt initiativ til flere nykomponerte verk og flere plateinnspillinger de siste årene. Blant annet kan det nevnes prosjekter med Dag Arnesen og Griegs musikk i

⁴ Norsk Jazzforum, "Oversikt medlemmer," Norsk Jazzforum, sist oppdatert oktober 2019, lastet ned 12.12.2019. <https://jazzforum.jazzinorge.no/medlemmer/>.

storbandformat. De er svært aktive på festivalene Vossajazz og Nattjazz (Bergen).⁵ Trøndelag Big Band er et nytt band fra 2011, som ble startet som Knut Lauritzen Big Band, og skal fungere som regionsstorband for Trøndelag. Bandet jobber prosjektbasert mot konserter på Dokkhuset i Trondheim, og jobber for å trekke inn unge jazzmusikere fra jazzlinja i Trondheim. De holder jevnlig konserter med repertoar av lokale komponister og arrangører, og bidrar sånn til å produsere nytt storbandmateriale.

Norsk Jazzforum har fem tilhørende regionale jazzsentre, med til sammen seks ungdomsstorband eller -jazzorkestre i landet. Disse orkestrene er viktige rekrutteringskilder for unge jazzmusikere over hele landet, og flere ungdommer fra disse programmene har gått videre til høyere musikkstudier. De er også viktige inspirasjonskilder for ungdom og ny norsk jazz, da orkestrene gjerne spiller musikk komponert av de musikalske lederne, samtidig som de får interesse for storbandmusikk generelt. Av andre ungdomsorkestre finnes det flere kulturskoler i landet med eget storbandtilbud, som rekrutterer elever som tar instrumenttimer i kulturskolen.

I de siste tiårene har det vært større interesse for såkalte «jazzorkestre», som gjerne også blir sett på som storband. Der hvor et storband er en relativt fast besetning (standarden i dag ligger etter Count Basie-stil med 17 personer), har et jazzorkester mulighet til å endre i besetningen, og bruke andre instrumenter som ikke vanligvis ville vært med i et storband. Om man knytter jazzorkestrene opp mot storbandene, så har ikke jazzorkestrene det samme standardrepertoaret som storbandene, og derfor spiller de gjerne nykomponert musikk på konserter. Man ser sjeldent et jazzorkester av denne typen spille opp til dans. Norsk Jazzforums ungdomsorkestre varierer i besetning etter tilgang på musikere fra år til år, derfor kalles noen av orkestrene for jazzorkestre fremfor storband. Et populært jazzorkester er Trondheim Jazzorkester, som har årlig produksjon av flere nykomponerte verk i samarbeid med unge fremadstormende musikere. Orkesteret fungerer som et bandkollektiv, hvor man kan velge hvilke musikere man ønsker å bruke, ut i fra et større utvalg av utdannede jazzmusikere. Om man regner med jazzorkestre i storbandbegrepet, så dobles antallet profesjonelle storband i Norge.

Selv om antallet storband i landet er relativt høyt, så er de ikke særlig fremtredende på jazzfestivaler. Det er ikke uvanlig at en norsk jazzfestival ikke har et storband på programmet, mye på grunn av mangelen på profesjonelle orkestre; der stiller heller ungdoms- og studentorkestrene sterkere. Det er heller ikke ofte det kommer tilreisende storband, da disse er

⁵ "Bergen Big Band," Vestnorsk Jazzsenter, sist oppdatert 2020, lastet ned 17. juni 2020. <https://vestnorsk.jazzinorge.no/bergen-big-band/>.

dyre å engasjere. Det er tydeligvis mer lønnsomt for jazzmusikere å opptre i mindre grupper, da det er nesten ingen norske jazzartister som reiser rundt med eget storband, og de amatørorkestrene som finnes i landet nøyer seg med å holde egne konserter utenfor festivalsesongen.

Det er ikke tvil om at det finnes vitale storbandmiljøer i Norge, og at disse har vært aktive i noen tiår. Bare på Studentersamfundet i Trondhjem ble det opprettet to nye storband på 70-tallet, på grunn av så stor interesse for å være med i det allerede eksisterende storbandet, Bodega Band. De fleste storbandene i regionen ble dannet fra 70-tallet og utover,⁶ få band som ble dannet før 70-tallet drives fortsatt i dag. Jazzhistoriebøkene til Stendahl og Bergh viser til gamle jazzband før 70-tallet, men det er vanskelig å si hvorvidt de dekker hele miljøet av amatørorkestre. I flere større og mindre byer nevner de ulike storband, de fleste av disse antas å være amatørorkestre ettersom de er nevnt i få setninger og ikke uten særlig utdypning om virksomheten. En del band har også blitt startet senere, på starten av 2000-tallet og frem til i dag, noe som viser til en stadig interesse for storband.

1919–1940: Tidlig norske jazzimpulser

Jazzhistorien i Norge startet for om lag hundre år siden. Bjørn Alterhaug skrev i en kronikk til Adresseavisen den 28. oktober 2019 at det det var studenteruka «Jazz» ved Studentersamfundet i Trondhjem i 1919 som først brakte begrepet til Norge, med revybandet «The Jazzband».⁷ Samme år ble de første kommersielle jazzplatene solgt i norden, to plater med Original Dixieland Jazzband utgitt på Skandinavisk Grammophon. På den samme tiden begynte norske amatørmusikere i tenårene å promotere bandene sine som jazzband, selv om de ikke var gamle nok til å ha selvpoplevelser av de tidlige jazzimpulsene, i følge Bjørn Stendahl.⁸ Det første utenlandske jazzbandet som besøkte Norge var Feldman's Jazz-Band som kom i 1921 til Den Røde Sal på Grand Hotel i Oslo. Bandet kom på besøk fra London, men det antas at noen av medlemmene var tidligere amerikanske soldater som hadde blitt igjen i Europa etter første verdenskrig. To uker senere annonserte Hotel Bristol i Dagbladet at The 5 Jazzing Devils skulle komme til deres Mauriske Hal i Oslo, direkte fra Amerika. Deres

⁶ Jazz ved Nidelven og Jazz i Norge-serien viser gjennom bøkene at det har vært flere band før 70-tallet, men at flesteparten av disse ikke eksisterer i dag. Bøkene viser at de fleste bandene som fortsatt er operative er fra 70-tallet og utover, flere er adskillig nyere enn dette også.

⁷ Bjørn Alterhaug, "På hundre år har det skjedd mye i jazzen," Kronikk, *Midtnorsk debatt* (2019), https://www.midtnorskdebatt.no/meninger/kronikker/2019/10/28/P%C3%A5-hundre-%C3%A5r-har-det-skjedd-mye-i-jazzen-20242946.ece?fbclid=IwAR1-sGWr8yHJk_A6PJGuJvlsVJqV3fWe4ysoOpyawvq8P0SzIGCpTWp53ds.

⁸ Bjørn Stendahl og Johs Bergh, *Jazz, hot & swing : jazz i Norge 1920-1940*, vol. [nr 1], Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.) (Oslo: Norsk jazzarkiv, 1987)., s. 17-19.

besøk ble kortvarig, og ble erstattet med The Premier Syncopated Five, direkte fra London, med britisk-kanadiske Jack Harris som bandleder.⁹

Da disse tre orkestrene var kommet til landet, hadde allerede 18 år gamle Lauritz Stang sitt eget orkester, som blir ansett som landets første jazzband. Feldman's Jazz-Band og Jack Harris blir oppgitt som stor inspirasjon, selv om besetningen var ikke åpenbart inspirert av disse, med sine tre fioliner, to banjoer, piano og slagverk. Det var derimot de synkoperte rytmene som gav preg av jazz, og etter et par år ble to av fiolinene i orkesteret byttet ut med saksofoner, som gav et mer jazzpreget orkester. En annen sentral ungdom var Kristian Hauger, som fikk sitt første møte med jazzten på katedralskolen i Kristiania. Han spilte piano i flere jazzband med typisk europeisk besetning med fioliner, banjo, piano og trommer, og spilte mye i restauranter. Hauger ledet også flere band, blant annet Pan Jazzorkester, som ble det første jazzbandet til å opptre i norsk kringkasting i desember 1924.¹⁰

I Trondheim var det stort engasjement for jazz på 20-tallet, med The Jazzband i forbindelse med studentrevyen i 1919,¹¹ og Det Kommunistiske Ungdomslags Jazzband i 1922.¹² De mest kjente tidlige jazzbandene var blant annet The Syncopated Five fra 1923–25, og Chari Vari fra 1925. Tre av musikerne fra Chari Vari ble senere ansatt sammen med to andre som musikere i Teaterkaféen i 1927, og ble ansett som byens første profesjonelle jazzorkester.¹³ I 1928 ble bandet The Jazz Kings til, og ble et av de mest omtalte jazzbandene i Trondheim på den tiden, da de bl.a. spilte på åpningen av det nye huset til Studentersamfundet i Elgeseter Gate 1 i 1929 og på Trøndelagsutstillingen i 1930. Studentersamfundet ble raskt en viktig arena for jazzmusikk i Trondheim, da studentene var glade i å danse. I 1929 fikk huset sitt eget jazzband, Bodega Band, og i mai 1931 ble den første registrerte jazzkonsert i byen holdt i dette huset.¹⁴

Det samme året som Bodega Band ble stiftet, ble det lettere å få tak i nyere amerikansk jazz da Parlophone lanserte serien «New Rhythm-Style», med artister som Louis Armstrong, Duke Ellington, Fletcher Henderson og Fats Waller. Dette førte til at flere plateselskaper fulgte opp med å tilgjengeliggjøre mer av sin musikk. Populariteten til jazz hadde falt, men musikken ble bare bedre og bedre for de som fortsatt hang med på trenden.

⁹ Ibid., s. 22-30.

¹⁰ Ibid., s. 32, 46.

¹¹ Sigbjørn Eilertsen, "Jazz i Trondheim 1919-1955," (Trondheim1983). s. 60-61.

¹² Stendahl og Bergh, *Jazz, hot & swing*, [nr 1], s. 50.

¹³ Eilertsen, "Jazz i Trondheim 1919-1955." s. 63.

¹⁴ Stendahl og Bergh, *Jazz, hot & swing*, [nr 1], s. 70.

Med børskrakket i USA i 1929 ble det imidlertid vanskelig å finne rom til underholdning, da rundt 100.000 nordmenn i 1930 sto uten arbeid.¹⁵

Mange unge jazzmusikere fikk derimot ansettelse som teatermusikere eller restaurantmusikere, enkelte var dyktige nok til å bli kapellmestere på disse restaurantene. Disse orkestrene ble viktige for jazzens utvikling i Norge, da teaterorkestrene kunne flette inn jazzmusikk i revyenumrene, og det kunne arrangeres dansekvelder på restaurantene med litt «hottere» musikk. Enkelte musikere returnerte den samme tiden tilbake til Norge etter utenlandsopphold. Dette tilbrakte ny kunnskap om jazz til musikkmiljøene, og med mange jobber i ulike orkestre fikk kapellmesteren mulighet til å utvide besetningen med flere blåsere. Skala Teaters Orkester hadde i 1934 hele 12 musikere, Chat Noir-orkesteret nådde i 1934/35 10 stykk, Kristian Haugers orkester talte 11 personer, med blant annet fire saksofoner, to trompeter og en trombone.¹⁶ Også i Bergen var rytmemusikken blitt populær, og i 1935 ble «The Rhythmicans» dannet som et orkester uten tilknytning til teater eller restaurant. De spilte derimot jevnlig før filmvisninger på kinoen i Bergen, og fikk gode anmeldelser i avisene. Det interessante med «The Rhythmicans» er at de er et av de første orkestrene som blir omtalt som et «storband» i bøkene til Norsk Jazzarkiv, med sin 11-manns besetning samt dirigent, av og til utvidet med ekstra trompet eller sang, selv om aviser fra 1935 og 1936 fortsatt omtaler dem som et «orkester».¹⁷

De største inspirasjoner for musikerne var utenlandske (gjerne amerikanske) band, bandledere og solister man fikk høre på plater og som var på turné i nærområdet. Av større ensembler kan man trekke frem Louis Armstrong som gjorde stor suksess med plater, og spilte i Oslo i 1933, dog ikke med hans faste orkester, men et 9-personers «Hot Harlem Band».¹⁸ Jimmie Lunceford besøkte landet i 1937 med et 16-personers orkester, Edgar Hayes and His Blue Rhythm Band i 1938 med 16 personer i bandet,¹⁹ Duke Ellington i 1939 med 15 personer, samt det svenske Arne Hülpers Orkester samme år med 13 bandmedlemmer pluss dirigent.²⁰ Disse orkestrene hadde større besetninger enn de norske, dog var disse rene jazzorkestre og ikke teater- eller restaurantorkestre slik som de her til lands (med unntak av The Rhythmicans i Bergen).

¹⁵ Ibid., s. 62-64.

¹⁶ Ibid., s. 68, 83-87.

¹⁷ Ibid., s. 108-109.

¹⁸ Ibid., s. 78-79.

¹⁹ Ibid., s. 113-114.

²⁰ Ibid., s. 115-116.

Det meste av musikkutdanninger før andre verdenskrig baserte seg på vestlig kunstmusikk, noe som gjorde at de som ønsket å utvikle seg innen populærmusikalske sjangrer ikke hadde noe sted hvor de kunne få formell undervisning for dette. Flere sier derfor at de måtte basere seg på prøving og feiling. Derimot var det flere som studerte klassisk komposisjon og orkestrering som fikk et godt grunnlag for å lære seg arrangering for jazzensembler, og ellers lærte mye fra mentorer i jazzverden som hadde erfaring derfra. I USA var det først etter andre verdenskrig ble det mulig å studere jazz eller «kommersiell» musikkutdanning ved Schillinger House (senere Berklee College of Music) eller North Texas State College (senere University of North Texas), hvor man kunne få undervisning i arrangering for jazzorkester og ulike danseorkester.²¹ Den norske musikkutdanningen innen rytmisk musikk og arrangering kom derimot en god stund senere enn i USA.

John Wriggle skriver i boken *Blue Rhythm Fantasy* om historien til storbandarrangering på 30- og 40-tallet i USA. Arrangering av musikk har ofte blitt ekskludert fra å bli ansett som et kreativt felt slik som komposisjon og utøvelse har blitt.²² Storbandformatet var derimot et attraktivt tilskudd til populærmusikken, da besetningen gav rom for en variasjon for stilistiske tolkninger,²³ men selvstendige arrangører ble oversett fremfor komponister og utøvere som arrangerte egen musikk. Wriggle trekker frem Gunther Schullers *The Swing Era* fra 1989, som et av de første arbeidene som setter lys på arrangører fra Swing-æraen, og det er først nå i nyere tid at akademikere har begynt å anse nedskrevet og arrangert musikk som en kilde for jazzforskning.²⁴ Arrangører som Benny Carter, Sy Oliver og Mary Lou Williams er eksempel på arrangører som har fått spesielt med oppmerksomhet med tanke på at arrangører generelt ikke fikk oppmerksomhet, da de var arrangører samtidig som de var utøvere. Derimot levde de i skyggen av deres oppdragsgivere, som var stjerner som Louis Armstrong, Count Basie, Tommy Dorsey eller Benny Goodman, som blir ansett som de virkelige stjernene og geniene i jazzhistorien.²⁵

Det finnes ikke mange norske innspillinger av tidlige band fra 1920- og første halvdel av 30-tallet, men det finnes noen eksempler på en samle-CD utgitt av Norsk Jazzarkiv i 2001. Her kan man høre blant annet flere innspillinger med Kristian Haugers Jazzorkester mellom 1929–1937, og en hører hvordan musikken utvikler seg i løpet av disse årene. Den medfølgende brosjyren omtaler de første innspillingene fra 1929 slik: «But despite the

²¹ Wriggle, *Blue rhythm fantasy*. s. 64-67.

²² *Ibid.*, s. 1.

²³ *Ibid.*, s. 2.

²⁴ *Ibid.*, s. 7.

²⁵ *Ibid.*, s. 9.

orchestra's name and the name of the piece, this music does not have much of a swing to it», «This is a good example of what jazz was to most people in Norway at that time».²⁶ Ut på 30-tallet begynte visstnok bandet å swinge, da brosjyren omtaler det samme bandet slik: «This was a real swinging orchestra, with several good soloists».²⁷

Kristian Haugers «Norsk Jazz Fantasi, 1. del» fra 1929 er Haugers arrangement på norske folketonar og har et sterkt klassisk preg med fioliner, men man kan høre inspirasjon fra jazz med trompet og saksofon, som til tider viser en mild swingfrasering. Arrangementet har også inspirasjon fra jazz med tidvis triolunderdeling, men i alt ligner det mer på ragtime enn jazz. «Mr. Rhythm Man» fra 1936 har et mer swingpreg på seg, og minner mer om det vi kjenner som «tidlig jazz» i dag, som swinger på første og tredje taktslag. Besetningen har også mer treblås enn i 1929, men består fortsatt av en fiolin. Begge lytteeksemplene kan høres på CD-en *Jazz in Noway 1920–1940*, utgitt på plateselskapet Sonor.

Notetrykk og innspilte fremføringer fra ulike tiår dokumenterer ulike arrangeringsteknikker fra ulike perioder i jazzhistorien, noe som ikke har vært særlig utdypet fra arrangørene selv. Det ble produsert mye musikk i USA under swing-æraen, og denne blir gjerne sett på som musikkindustriens svar på amerikansk masseproduksjon. Moderne musikktrykk som fremhever arrangeringsteknikker finnes det derimot relativt lite av, men de sier gjerne litt om relevante universelle praksiser. I 1926 gav den amerikanske dirigenten og arrangøren Arthur Lange ut *Arranging for the Modern Dance Orchestra*, som ble utgangspunkt for flere arrangeringsbøker på 30-tallet gjennom swing-æraen, blant annet Glenn Millers *Method for Orchestral Arranging* fra 1943, som fokuserte på Millerbandet sin individuelle stil og instrumentering med utgangspunkt i Langes bok. Wriggle påpeker så at selv om disse selvhjelpsbøkene og artiklene har forskjellige bruksområder og ikke nødvendigvis er like pålitelige, så bruker de noen utbredte teknikker funnet i mange arrangementer fra sin tid, uavhengig om de er skrevet til spesifikke orkestre, eller om det er publiserte «stocks».²⁸

I Trondheim i denne perioden ble det meldt om ni musikkforretninger som solgte notetrykk til byens jazzorkestre. Eilertsen trekker frem intervjuer som også erindrer kjøp fra England, Tyskland og Danmark. Minsås-orkesteret ble også brukt som et reklameobjekt for

²⁶Norsk jazzarkiv, *Jazz, hot & swing : jazz in Norway : Vol. 1 : 1920-1940* (Trondheim,Oslo: Herman Records Norsk jazzarkiv, 2001).

²⁷ Ibid.

²⁸ Wriggle, *Blue rhythm fantasy*. s. 67-69.

noteforlagene da orkesteret var populært lokalt, og det nevnes om noteforlagene Lorence Wright, Francis Day and Hunter og Chappel, i tillegg til noter direkte fra USA.²⁹

Den norske jazzhistorien fra 1920-tallet er mye smalere enn den amerikanske, da det fortsatt skulle gå noen tiår før det skulle bli enklere å få tak i noter og plater. Derfor blir det diskutert hvorvidt 1920- og 30-tallets jazz faktisk er jazz eller ikke, og blir ofte omtalt som rytmemusikk eller dansemusikk. Man ser derimot at det skjer endringer i løpet av denne perioden, med endringer i størrelser og instrumenteringer i besetninger. Derfor blir denne rytmemusikken likevel sett på som en forløper til det man i dag omtaler som «ekte» jazz, da den la utgangspunktet for videre utvikling på 40-tallet.

1940–1950: Okkupasjon og større storband

Slutten av 30-tallet blir gjerne beskrevet som jazzens gullalder, Norge var her intet unntak, men det ble brått slutt på utviklingen i norsk jazz på starten 40-tallet da okkupasjonen inntraff.³⁰ Bjørn Stendahl og Johs Berghs bok «Sigarett Stomp» om jazz i Norge i årene 1940-1950 er en grundig studie i norsk jazzaktivitet under og etter okkupasjonen, og kartlegger aktiviteten til mange private jazzklubber, -sirkler, -møter og de musikerne som fortsatt var aktive. Til tross for okkupasjonen var det et aktivt jazz- og underholdningsliv frem til 1943.³¹ Restaurant- og underholdningsmusikerne hadde fortsatt jobber, men nå var det også blitt flere konserter, og ikke bare dansejobber.³² Musikkanmeldere i aviser fikk et mer positivt syn på jazzmusikken, og gav flere og flere gode anmeldelser.³³ De største utenlandske stjernene i norske jazzklubbmiljøer på den tiden var blant annet Fletcher Henderson, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Benny Carter m.fl.³⁴ Eilertsen skriver at grunnlaget for den profesjonelle jazzutøvelsen i Trondheim forsvant i løpet av 40-tallet, da restaurantorkestrene ble mindre, og repertoaret ble erstattet av tango, vals, foxtrot og latinamerikanske rytmer.³⁵

Det ble fortsatt etablert noen nye orkestre. Alf Søgaards Swingorkester ble satt på gata av tyskerne, som resulterte i at han startet et orkester på 11 personer, som fikk positiv avisomtale for sine «gedigne arrangementer med ordentlig seksjonsteknikk innøvd gruppevis. [...] det var et o r k e s t e r og ikke bare en flokk rytmikere som spilte».³⁶ Sørgaard holdt det

²⁹ Eilertsen, "Jazz i Trondheim 1919-1955.", s. 70-71.

³⁰ Bjørn Stendahl og Johs Bergh, *Sigarett stomp : jazz i Norge 1940-1950*, vol. [nr 4], Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.) (Oslo: Norsk jazzarkiv, 1991). s. 11-13.

³¹ Ibid., s. 17.

³² Ibid., s. 21.

³³ Ibid., s. 33.

³⁴ Ibid., s. 44.

³⁵ Eilertsen, "Jazz i Trondheim 1919-1955.", s. 127.

³⁶ Stendahl og Bergh, *Sigarett stomp*, [nr 4]., s. 67.

gående med store orkestre på 13 til 16 personer i årene 1943–44,³⁷ men etter det var det slutt. Restaurantene hadde ikke lengre råd til å ha faste orkestre større en sekstetter,³⁸ så orkestrene måtte bli mer uavhengige enn før. Flere merkbare storband så dagens lys i 1941, blant annet Trygve Fjelddalens storband og Fred Thunes storband. Degge fikk moderate kritikker – litt manglende «time».³⁹ Det blir skrevet lite om musikken hos Stendahl og Bergh, men låttitler som «Jumpin' at the Woodside», «Blue Skies», «Dinah», «The Devil's Cabin», «Night and Day», «My Blue Heaven» og «Night Ride» blir nevnt som repertoar på enkelte av konsertene til disse nye storbandene. Det er ikke dokumentert mange selvskevne komposisjoner for hverken små ensembler eller større orkester, men storbandet til Thunes hadde visst «en del spesialkomposisjoner av mer 'seriøs' karakter»,⁴⁰ og året etter bestod programmet til hans nå enda større orkester av «enda flere komposisjoner av Thunes selv».⁴¹ Kan Fred Thunes dermed ha vært Norges første storbandkomponist? Han gjorde plateinnspillinger med stort orkester senere i 1943, som i følge Stendahl og Bergh viser en «fin jazzfølelse, inspirert av Jimmie Lunceford. [...] klarte han å få det til å svinge helt utmerket i sin egen komposisjon *Ding Dong Dang!*».⁴² Siden målet med oppgaven ikke er å finne landets første storbandkomposisjon eller -komponist går ikke oppgaven dypere inn på dette.

Historiebøkene viser ikke til mye egenskrevet jazzmusikk før 40-tallet, og engasjementet for å skrive egen storbandmusikk var heller ikke spesielt stort etter Thunes. Skulle man ha ny og moderne musikk måtte man kjøpe arrangementer fra USA eller transkribere det man hørte på radioen, i en tid hvor det etter hvert ble ulovlig å eie en radio. I Horten derimot ble det dannet et stort rytmeorkester som baserte seg på illegal radiolytting og amerikanske arrangementer. Der fortelles det også om Lulle Kristoffersen, en ildsjel som «formidlet de siste nyheter og ga kyndig instruksjon. Det fortelles om harde teorikurs i 'skauen' og drilling i harmonilære - for at man skulle stå klar som landets beste storband når freden kom».⁴³ Var teorikurs i «skauen» og drilling i harmonilære nok for å skrive egenkomponert storbandmusikk? I 1943 var Nils Jacob Jacobsen, en etablert ildsjel for jazz på østlandet, i gang med et «landsomfattende rytmekonsern» kalt «Moderne specialarrangering» (forkortet MSA), som skulle formidle arrangementer fra etablerte orkestre til amatørorkestre. Det ble skrevet arrangementer for MSA som kunne formidles videre til små

³⁷ Ibid., s. 71.

³⁸ Ibid., s. 72.

³⁹ Ibid., s. 74-76.

⁴⁰ Ibid., s. 76.

⁴¹ Ibid., s. 77.

⁴² Ibid., s. 77.

⁴³ Ibid., s. 131.

band og storband.⁴⁴ Annonser om rytmekonsernet stod i musikkbladet Rytme, for «det var viktig at man sto rustet som jazzmusikere når tyskerne ble borte».⁴⁵

Det neste fremskrittet på storbandfronten var den første store jazzkonserten etter frigjøringen i 1945, da Mikal Kolstads storband holdt konsert på Torgalmenningen i Bergen på 17. mai, et orkester som nå var like stort som de amerikanske på samme tid med 17 personer. Til tross for at den amerikanske «standarden» var 17 musikere, holdt mange norske storband fortsatt på besetninger på 12-14 personer. Det var ikke mange utenlandsbesøk under krigen, men i årene 1945–47 var det blant annet besøk The Globe Trotters, 16-personers orkester fra USA, Thore Ehrlings Orkester, 14 instrumentalister fra Sverige, Nat Gonella and His Georgians med 11 musikere fra Storbritannia, Don Redman and His Orchestra 14-15 personer fra USA, og Ted Heath and His Music med 17 musikere fra Storbritannia. Størrelsen på orkestrene varierer, selv amerikanske orkestre mellom 14-16 personer, og britiske mellom 11-17. Stendahl og Bergh observerer at «De amerikanske storband 1940-45 var på 16-17 mann. De fleste norske hadde i denne tiden hatt 11-12 musikere, hvilket svarte til amerikansk nivå tidlig på 30-tallet».⁴⁶

Instrumenteringen i de norske storbandene var litt annerledes enn hos de amerikanske storbandene. Det var vanlig med saxrekker på tre til fire personer, mens brassrekkene var mindre, gjerne med en til to tromboner og to til fire trompeter. En annen ting som manglet var barytonsaksofonen, et «uunngåelig» instrument i hvert amerikanske storband, men som i Norge var sjeldent brukt før Pete Brown storband, som etter en radiosending ble omtalt som «sensasjon» og «for første gang et orkester med kontinentalt tilsnitt».⁴⁷ Det er nok to hovedgrunner til dette: tilgangen til repertoar, da det var bedre tilgang på eldre arrangementer fremfor nye; og mangel på nok musikere som spilte de ulike instrumentene. I 1946 annonserte Pete Browns orkester på 15 personer jazzkonsert i Det Nye Teater i Oslo, hvor de ble promotert som «Norges absolutt beste storband».⁴⁸

I USA var Bebopen blitt den nye populære jazzmusikken, den begynte smått å spre seg i Skandinavia også. Bebop blir gjerne sett på som en motreaksjon til 30- og 40-tallets storbandswing, med instrumentalister som Charlie Parkers og Dizzy Gillespies musikk som en «opprør mot storband, arrangører ... [og] mot kommersialisert musikk generelt».⁴⁹ Nå

⁴⁴ Ibid., s. 162.

⁴⁵ Ibid., s. 162.

⁴⁶ Ibid., s. 208.

⁴⁷ Ibid., s. 209.

⁴⁸ Ibid., s. 210.

⁴⁹ Wriggle, *Blue rhythm fantasy*. s. 12.

skulle musikken være spontan, og ikke like planlagt og arrangert som storbandmusikken var. Det ble sagt at «det er utenkelig at store improvisatører og virtuoser som Charlie Parker og Dizzy Gillespie skulle trenge en arrangør eller skulle trenge å skrive ut et arrangement av en av deres stykker».⁵⁰ Wriggle trekker derimot frem et motsvar til disse argumentene, da både Parker og Gillespie senere gikk over til musikk som var arrangert, både i storbandbesetninger, strykeorkester og kor,⁵¹ f.eks. Dizzy Gillespie sitt storband og albumet *Charlie Parker with Strings*. Dermed var arrangert musikk fortsatt aktuell, og storbandene levde videre.

Norsk Jazzarkiv har sammen med plateselskapet Sonor gitt ut en samle-CD med norsk jazz også fra årene 1940–50, med musikk fra orkestre som blir i nevnt bøkene til Stendahl og Bergh. Der finnes innspillinger av Fred Thunes' Orkester, Pete Browns Orkester og flere av Alf Søgaards orkestre, for å nevne noen. Sistnevnte har innspillinger fra 1941 og 1943. Innspillingene fra 1941 var av Alf Søgaards Orkester, som hadde tilholdssted på Restaurant Humlen i Oslo. De spiller låten «Avalon». CD-ens brosjyre omtaler ensemblet som «[...] not always successful in their attempts at playing jazz».⁵² Man hører her at instrumenteringen i ensemblene har endret seg fra 1920–30-tallet: Her har man saksofon, trompet, piano, gitar, bass og trekkspill. Swing-følelsen lugger derimot litt. Bass bytter på å spille på en og tre og spille walking, gitar og trekkspill spiller fire flate, mens trommene er ganske langt bak i lydbildet. Det gir ikke helt den swing-følelsen en kunne tenke seg fra et ensemble på 40-tallet. Søgaards Danseorkester fra 1943 var et større ensemble som spilte på Edderkoppen Teater i Oslo, med tre trompeter, to tromboner, fire saksofoner og fullt komp, og har en helt annen swing-følelse enn ensemblet fra 1941. CD-ens brosjyre skriver at «[...] one can hear the influence of Glenn Miller».⁵³ Låten «Melodi» var komponert og arrangert av Frank Ottersen, og man hører denne inspirasjonen fra Miller-orkesteret.

Fred Thunes' Orkester var som nevnt et orkester med komposisjoner av seriøs karakter, og man finner komposisjonen «Mamma» innspilt i 1943 på samme CD. Orkesteret består av fire trompeter, to tromboner, fem treblåsere og komp. Orkesteret låter mer som et fullverdig storband, komposisjonen låter godt gjennomarrangert med en blokkharmonisert saksofonblokk med fin gruppevibrato. Det hele låter veldig inspirert av Miller- og Goodman-orkestrene.

⁵⁰ Ibid., s. 12.

⁵¹ Ibid., s. 12.

⁵² Norsk jazzarkiv, *Sigaretstomp : jazz in Norway : Vol. 2 : 1940-1950* (Trondheim,Oslo: Herman Records Norsk jazzarkiv, 2001).

⁵³ Ibid.

NRK hadde både før og under okkupasjonen holdt direkteoverføringer av konserter med restaurantorkestre, til glede for noen og misnøye for andre. I 1941 var det på det meste tre til fire direkteoverføringer av dansemusikk fra restauranter i uka, men etter at radioene ble konfiskert senere samme år, ble det straks roligere. Det hadde i tillegg vært «egne» radioorkestre, hvor NRK hyrte inn musikere eller orkestre til å holde jevnlig konserter i studio. I 1945 ble det naturligvis mer aktivitet igjen, da Radio-Rytmikerne hadde opptil 6 sendinger i uka, med faste opptak i studio hver eneste formiddag.⁵⁴

I Trondheim kunne man høre blant annet Sunda Wentzel Kvartett, som spilte på Teatercaféen, og ble ansett for å være byens beste jazzgruppe mellom 1940–42. Stendahl og Bergh viser i slutten av boken til en diskografi fra 40-tallet, hvor det finnes et privatopptak av denne kvartetten. Musikken ble direktegravert på en lakkplate i 1941, og et av få lydeksempler på hvordan jazzen faktisk hørtes ut på 40-tallet.⁵⁵ Denne lakkplaten finnes i samlingen til Nasjonalbiblioteket, som i denne anledning sendte over et opptak til lytting. Bandet swinger godt etter norsk standard, og man hører gode solistprestasjoner både på tenorsaksofon og piano, og fin melodispilling i trompet, men ensemblet har hverken med bass eller gitar. Opptaket bærer preg av slitasje med mye knitring og susing, men bandets prestasjoner klinger godt igjennom, og er mye nærmere en mer «autentisk» type jazz enn en skulle antatt fra et restaurantorkester på 40-tallet.

1950–1960: Storbandene interesserer seg for kringkastingen

Femtiårene var ikke preget av store endringer blant norske storband. Det ble fortsatt etablert storband på 10-12 personer, samtidig som flere og flere siktet mot mer «moderne» besetninger på 17 personer, som var besetningen til Count Basie. Årsaken var at det fortsatt var vanskelig å finne nok musikere som kunne fylle rekkene, da det virker som at de fleste som spilte i storband var unge jazzentusiaster – det tiltrakk seg kanskje ikke den eldre garde. Med dette var det derfor ikke etablert seg den samme «standard» for storbandbesetninger her til lands enda. Repertoaret var derimot i endring da musikk av blant annet Stan Kenton var kommet på banen.⁵⁶ Kentons musikk markerte for mange en stilendring i storbandmiljøene på flere måter. Musikken ble gjerne tolket som mer «moderne» jazz, og denne «progressive» jazzmusikken oppfordret til komponering, som gjerne innebar å la seg inspirere av

⁵⁴ Stendahl og Bergh, *Sigarett stomp*, [nr 4]. s. 258-259.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 289.

⁵⁶ Bjørn Stendahl og Johs Bergh, *Cool, kløver & dixie : jazz i Norge 1950-1960*, vol. nr. 6, Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.) (Oslo: Norsk jazzarkiv, 1997).

konsertmusikk, noe som appellerte til europeere. Dette kan ansees som en motsetning i stil til modellen til Basie-bandet og dets arrangører.⁵⁷ Flere engasjerte seg i å arrangere musikk til bandene sine da besetningen gjerne var annerledes, og noen profesjonelle norske musikere solgte arrangementene sine til amatørorkestrene, da disse ofte ikke hadde egne arrangører.⁵⁸

Flere av de profesjonelle musikerne på 50-tallet er viktige figurer senere i denne oppgaven, da de var aktive med flere storband ut mot 70–80-tallet, blant annet med å skrive egen musikk brukt i NRKs radiostorband. Blant disse finner man Egil Monn-Iversen, som var en av dem som solgte arrangementer til amatørband på 50-tallet. En annen var Thorleif Østereng, og hans band skulle bli et av utgangspunktene for radiostorbandet i seg selv. Grunnlaget for radiostorband ble lagt tidligere, da NRK hyrte inn ulike orkestre til å spille inn innslag til radiosendinger. Det kunne variere fra kun én sending til flere opptak i uken. Pianisten og arrangøren Kjell Karlsen hadde store ambisjoner om å danne et storband, og samlet i 1959 hele 17 etablerte profesjonelle musikere for noen sendinger i NRK. Det var derimot dyrt å lønne så mange etablerte musikere, og Karlsen samarbeidet etter det med Mikkel Flagstad om å danne et storband med unge uetablerte musikere, et storband som i følge Stendahl og Bergh skulle prege den kommende norske jazzhistorien.⁵⁹

Oslo Jazz Circle og Gemini Records har gitt ut albumserien *Portrait of a Norwegian Jazz Artist*, hvor det er en CD dedisert til Kjell Karlsen, med 11 opptak av Kjell Karlsens storband, samt spor fra hans kvintett og oktett. Storbandsporene er fra 1960–61, mange av arrangementene er transkriberte av Karlsen fra plater, resten er kjøpte eller skrevet av andre i bandet.⁶⁰ *Two Different Moods* er et av de ukjente arrangementene, og er en ballade som viser et godt samspilt band som høres tilnærmet profesjonelt ut: Det er god intonasjon og klang i rekkene, kompet swinger bra, og solistene viser en fin sjangerforståelse. Låten *Laura* har Karlsen transkribert, en annen vakker ballade som viser den dyktige solisten Bjarne Nerem på tenorsaksofon. Arrangementet er enkelt, men låter fint og er godt transkribert. De spiller også *Stockholm Sweetenin'*, arrangement av Quincy Jones. Denne blandingen av egne arrangementer, transkripsjoner og kjøpte arrangementer viser et godt samspilt band, som låter profesjonelt med gode solister, gode rekkemusikere og et godt komp med en god del

⁵⁷ Personlig kommunikasjon med John Howland over e-post, 06.10.2020.

⁵⁸ Det er nevnt i *Jazz i Norge*-serien om flere musikere og arrangører som solgte litt arrangementer, men dette var ikke særlig utbedret. Deling og salg av arrangementer gikk stort sett gjennom kontakter man hadde fra før, det var få som var anerkjente som kommersielle arrangører.

⁵⁹ Stendahl og Bergh, *Cool, kløver & dixie*, nr. 6. s. 83.

⁶⁰ Kjell Karlsen et al., *Kjell Karlsen : portrait of a Norwegian jazz artist* (Vettr: Gemini Records, 2001).

sjangerforståelse, selv om swingfølelsen i blåsen til tider kan lugge litt. Norsk Jazzarkivs CD fra 1950–60 viser dessverre ikke til noen innspillinger av storband fra den tiden.

Flere storband var fortsatt knyttet til jazzklubber, og det var nå blitt enda viktigere for mindre byer å ha band tilknyttet klubbene sine. I Trondheim holdt Jazzklubben 1950 konsert i 1952 med et 15 personers orkester, mens Bodega Band hadde på et tidspunkt utvidet besetningen til hele 25 personer, men ble gjenoppstartet i 1958 som et 17-personers storband etter Basie-stil. Hommelvik Jazz-Circle hadde et 15 personers orkester i 1958. I Molde hadde Storyville Jazz i 1958 fått et orkester på ti personer. Ålesund Jazzmusikerklubb talte 14 aktive musikere, mens Flekkefjord fikk et band på 13 i «ekte Glenn Miller-stil». Rytmeklubben i Sandefjord samlet 16 musikere til et storband, og jazzmiljøet bar preg av at Egil Monn-Iversen hadde vært med på å øke jazzinteressen. Musikere fra Stokke Rytmeklubb dannet kjernen i et åtte til ti personers Big Ben Band i 1954. Drammen hadde Barwins rytmeorkester på syv til ti, og i Lierstranda kom The Big Band med 14 personer. Hamar fikk i 1953 samlet ti personer til et orkester, men fikk noen år senere en besetning på 15. Det var jazzinteresse i nord, også: Harstad fikk et 13 personers storband i 1956, Tromsø hadde tidlig på 50-tallet 12 musikere i et storband, til tider utvidet til 14, men fra 1953 var de oppe i 16 personer, i 1959 så et nytt storband på 13 dagens lys. Alt i alt viser dette en økende interesse for jazz og storband utover 50-tallet, med varierende besetninger.⁶¹

Det er interessant å se raskt på historien til svenske storband i sammenheng med historien til norske storband, da det naturligvis var en liten kobling mellom norske og svenske jazzmiljøer, spesielt med tanke på import av musikk. I Stockholm var det tre storband som opererte på fulltid i løpet av 40-tallet.⁶² Mange av de svenske storbandene på 40–60-tallet hadde færre brassinstrumenter enn det som hører med Count Basie-stilen, gjerne med så lite som kun én trombone. Det var vanlig at storbandene hadde et fast tilholdssted hvor de spilte danse- og underholdningsmusikk, gjerne via restauranter eller andre utesteder. Rundt 1950-tallet var det, slik som i andre land, en nedgangstid for storbandene, også i Sverige. I Stockholm var det da kun ett storband som var fullt sysselsatt, med tre trompeter, en trombone, fire saksofoner og tre komp. Av repertoar ble det blant annet spilt låter av Miller, i tillegg til annen underholdningsmusikk og «schlager»-musikk.⁶³

⁶¹ Stendahl og Bergh, *Cool, kløver & dixie*, nr. 6. s. 125-266.

⁶² Jan Bruér, *Guldår & Krisår, Svensk jazz under 1950- och 60-talen*, Publikationer från jazzavdelningen nr 19 (Stockholm: Svenskt visarkiv, 2007). s. 113.

⁶³ *Ibid.*, s. 115.

Sverige fikk et radiostorband allerede på 50-tallet, «Radiobandet», i tillegg til flere midlertidige radioorkestre som kunne spille jazzrepertoar. Bandet ble ledet av Harry Arnold, og ble ansett som et veldig dyktig profesjonelt storband som opererte på deltidbasis, på lik linje med det senere norske Radiostorbandet. Harry Arnold brant for amerikansk storbandswing fra 40-tallet, og kunne også arrangere musikk.⁶⁴ Det svenske radiostorbandets største suksess var et prosjekt med Quincy Jones i 1958, et prosjekt som ble utgitt på LP både i Europa og i USA,⁶⁵ men Radiobandet hadde allerede fått mye oppmerksomhet i USA året før, da det florerte et opptak rundt på amerikanske radiostasjoner om et nytt og ukjent storband som ble anerkjent som et meget dyktig band. Etter at opptaket hadde fått anerkjennelse ble det annonsert at det var Radiobandet, noe som gav de mye oppmerksomhet.⁶⁶

Av originale komposisjoner i de svenske storbandene ble to låter av Gösta Theselius spilt inn av Thore Ehrlings orkester i 1952 og 1955, Harry Arnold arrangerte også mye musikk, blant annet til den første radiosendingen med Radiobandet. Han komponerte også en kort signaturløse til bandet, som ble flittig brukt. Det ble flere originale komposisjoner for Radiobandet utover 60-tallet, da de ønsket å søke nye klanger og uttrykk i bandets potensiale.⁶⁷ Radiobandet ble avviklet i 1965 på grunn av økonomiske innskrenkninger, på lik linje med flere ensembler i den svenske radioen.⁶⁸ Det ble derimot ikke slutten på jazzensembler i svensk radio. I 1965 ble det startet en programserie med et mer eksperimentelt studiorband, som ble kalt «Jazzstudioorkestern». Dette ensemblet hadde større fleksibilitet i besetning, men hadde også mye av de samme musikerne som radiostorbandet. Involverte musikere var blant annet Jan Johansson, Arne Domnérus, Bengt-Arne Wallin, Rune Gustafsson, Georg Riedel og Egil Johansen.⁶⁹ Jazzstudioorkestern ble oppløst etter kun én sesong, da det var administrative problemer med å drive orkesteret videre. Raskt etter ble «Radiojazzgruppen», et forminsket storband på 12 musikere, etter modell fra Domnérus sitt tidligere orkester, dannet. Orkesteret bestod av mange av de samme sentrale kompmusikerne, og var sentrale i jazzsenderinger frem til utpå 90-tallet.⁷⁰

De andre storbandenes repertoar var ganske likt, mye på grunn av lite tilgjengelighet av amerikanske trykkarrangementer. Det bestod mye av Miller, Ellington og Basie, og dette

⁶⁴ Ibid., s. 117.

⁶⁵ Ibid., s. 118.

⁶⁶ Ibid., s. 119.

⁶⁷ Ibid., s. 120.

⁶⁸ Ibid., s. 121.

⁶⁹ Ibid., s. 126.

⁷⁰ Ibid., s. 127.

var gjerne arrangementer som var transkriberte fra opptak, ikke nødvendigvis de originale arrangementene.⁷¹ Etter hvert ble Kenton og Herman mer populære også i Sverige, og bandene ble nødt til å kjøpe svenske arrangementer på disse komposisjonene. Mye ble skrevet av Theselius, som visstnok lagde omtrent 700 arrangementer på 40- og 50-tallet.⁷² Noen av de svenske storbandene rakk også å få omdømme i Norge, og enkelte norske musikere flyttet til Sverige hvor de hadde et utøvende virke. En av dem var saksofonisten Bjarne Nerem som spilte i bandet til Harry Arnold.

1960–1970: Amerikanske besøk og begynnelsen av noe stort

60-tallet skulle bli et viktig tiår for norsk jazz. Norge begynte å få internasjonale jazzmusikere i verdensklasse, tilstrømmingen av utenlandske band til landet var større enn aldri før, og antallet norske band økte kraftig. Innflytelsesrike amerikanske storband hadde flere konserter i hovedstaden, blant annet Count Basie, i tillegg til andre orkesterledere som spilte med mindre besetninger, blant annet Duke Ellington. Etableringen av Molde Jazzfestival i 1960 og Kongsberg Jazzfestival i 1964 skulle tiltrekke seg flere musikere fra hele verden, og nå ble det alvor for kampen om å etablere et radiostorband. Kjell Karlsens storband fikk en kortvarig avtale med NRK om radiosendinger, men opptrådte også med mindre besetninger. Jazzkåseriene kunne forekomme sporadiske som før, men til tider kunne man høre opptak av konserter fra klubber, og det var en stund nesten årlige innslag fra Moldejazz. Dagbladet ble jazzavisa, med ukentlige fullsider om musikk med hovedfokus på jazz, med Randi W. Hultin som viktig bidragsyter.⁷³

Jazzklubbene gav seg ikke, i 1960 og 1961 ble det opprettet 21 nye klubber i landet.⁷⁴ En av de desidert mest aktive var *Metropol* i Oslo, drevet av the Big Chief Jazzband. Her spilte mange utenlandske musikere, av og til med norsk komp, og det ble i alt 1600 konsertkvelder i løpet av levetiden.⁷⁵ Cecil Taylor, Dexter Gordon, Stan Getz og Ben Webster var noen av mange kjente som var innom. Det var flere klubber i Oslo, blant annet *Penguin Club*, men disse hadde ikke like stor virksomhet som Metropol. Helge Hurums storband og Kjell Karlsens storband var innom flere av disse klubbene.⁷⁶ I Trondheim hadde *Jazz Society* vært i drift fra 1950. De arrangerte klubbaftener på Astoria og Studentersamfundet, og et par

⁷¹ Ibid., s. 133.

⁷² Ibid., s. 133.

⁷³ Bjørn Stendahl, *Freebag? : jazz i Norge 1960-1970*, vol. nr. 14, Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.) (Oslo: Norsk jazzarkiv, 2010). s. 30-61.

⁷⁴ Ibid., s. 13.

⁷⁵ Ibid., s. 139-145.

⁷⁶ Ibid., s. 148-157.

mindre steder. *Jazz Society* hadde et eget dixieband, men det var Bodega Band som var det sentrale storbandet for studentmassen. Besøk fra utenlandske musikere var ikke like hyppig som i Oslo, og det var flere skandinaviske enn amerikanske musikere som kom tilreisende. Av amerikanske besøk tidlig på 60-tallet var det i alle fall et amerikansk storband i Studentersamfundet, *The Ambassadors*.⁷⁷ Men det ble nedgangstid for jazzen også på 60-tallet, da pop- og rockemusikken slo inn for alvor.

På 60-tallet opplevde også Sverige en økende popularitet for storband, og det ble forsøkt med flere profesjonelle band rundt om i landet. Nå var besetningene større, med fire trompeter, fire tromboner, fem saksofoner og fire kompinstrumenter. «West-Coasters» i Halmstad var en av disse, det ble dannet et nytt band i Stockholm, Göteborg, Gavle, Hässleholm, Umeå m.fl.⁷⁸ Mange av disse bandene hadde musikere som var aktive på 30- og 40-tallet, musikere som savnet storbandets storhetstid og ønsket å bringe den tilbake, men det var også yngre musikere som var aktive. Det ble blant annet dannet et storband ved Ingesunds folkliga musikskola i Värmland, startet av en av lærerne. Det var nå enklere å få tak i repertoar, både fra USA og fra Sverige, og en del repertoar kom til landet i forbindelse med samarbeidsprosjekter med komponistene.⁷⁹

Danmark hadde tilsynelatende hatt en mer internasjonal jazzscene enn Norge og Sverige, på grunn av større tilflytning av kjente, etablerte amerikanske jazzmusikere, hadde naturligvis innvirkning på storbandkulturen i landet. Stan Getz, Dexter Gordon, Ben Webster, Thad Jones og Ernie Wilkins er noen av de profilerte musikerne som bodde i Danmark i lengre perioder og hadde sitt virke der. Dette har naturligvis hatt innvirkning på storbandkulturen i landet. Spesielt anerkjent ble «Radioens Big Band» under ledelse av Thad Jones.

Det hadde vært forsøkt å engasjere jazzrelaterte radioorkestere i dansk radio flere ganger i løpet av 50-tallet, men i 1961 ble det lagt grunnlag for å danne «Radiojazzgruppen», et ensemble på 9-10 musikere som skulle bidra med 20 minutter sending i måneden i første halvdel av 1962.⁸⁰ Gruppen var en stor faktor for å profesjonalisere danske jazzmusikere under flere tiår med produksjoner, plateutgivelser og turnéer, og spilte mye egenkomponert

⁷⁷ Ibid., s. 292-299.

⁷⁸ Bruér, *Guldår & Krisår*. s. 130-132.

⁷⁹ Ibid., s. 132.

⁸⁰ Kjeld Frandsen, Olav Harsløf, og Finn Slumstrup, *Jazz i Danmark : 1950-2010* (København: Politiken, 2011). s. 120.

musikk av kapellmestrene, blant annet av Erik Moseholm og Ray Pitts. Andre kjente musikere var blant annet Pakke Mikkelsen og Niels-Henning Ørsted Pedersen.⁸¹

Radioens Big Band ble dannet i 1964 som «Det Ny Radiodanseorkester», som fra 1968 stort sett kun ble instruert av gjesteinstruktører, noe som gav store problemer på starten av 70-tallet, da de mange gjestedirigentene hadde forskjellige stilistiske påvirkninger. Fra 1971 tok Ray Pitts fra Radiojazzgruppen over som musikalsk leder, og skrev musikk direkte for orkesterets musikere, noe som gav et unikt lydbilde.⁸² Allerede i 1972 ble orkesteret nedleggingsstruet, mye på grunn av økonomiske besparelser for kringkastingen. Andre mente det var på grunn av få konserter og for lite kontakt med publikum, mens kritikere mente musikken var kjedelig. Bandet ble ikke nedlagt, og endret strategi ved å engasjere danske dirigenter og arrangører, samt holde flere konserter for publikum.⁸³

I 1977 startet Thad Jones sitt engasjement for Radioens Big Band. Jones hadde vært i Danmark tidligere med Thad Jones/Mel Lewis Orchestra, samt samarbeidet med den svenske Radiojazzgruppen, så hans arbeid var ikke ukjent i Skandinavia. Jones' filosofi var at bandet måtte oppføre seg som et teaterorkester, og spille de oppgavene de fikk tildelt slik som et teaterorkester ville gjøre, slik at det var lytterne og publikum som skulle bestemme hva orkesteret spilte.⁸⁴ Gjennom aktiv konsertvirksomhet på konserthuset *Montmartre* i Nørregade ble orkesteret stadig bedre under Jones' ledelse, og ble etter hvert sett på som et av verdens beste storband.⁸⁵ I denne perioden spilte orkesteret mye av Jones' musikk, men også arrangementer av danske arrangører og komponister. Etter et lite opphold bosatte han seg fast i København og gjenopptok arbeidet med radiostorbandet. På grunn av uenigheter med Danmarks Radio forlot han storbandet og dannet sitt eget orkester, Eclipse, som bestod av danske musikere og amerikanske musikere bosatt i Danmark. Eclipse spilte faste mandagskonserter i *Jasshus Slukefter*, med Jones' arrangementer, før han i 1985 reiste tilbake til USA for å lede Count Basie Orchestra.⁸⁶

Antall jazzklubber i Norge raste i 1964–65, med mellom 20-25 klubber som stengte dørene over hele landet. Beatlemania var nok en viktig faktor, da folk heller ville høre på dette fremfor å høre på jazz.⁸⁷ Sverige opplevde også et «jazzkrakk» på begynnelsen av 60-tallet, med flere stengte klubber, nedlagte tidsskrift og populærmusikkinspirert ungdom.

⁸¹ Ibid., s. 120-121.

⁸² Ibid., s. 236.

⁸³ Ibid., s. 237.

⁸⁴ Ibid., s. 238.

⁸⁵ Ibid., s. 238-239.

⁸⁶ Ibid., s. 239.

⁸⁷ Stendahl, *Freebag?*, nr. 14. s. 336-337

Danmark merket derimot ikke den samme nedgangen i popularitet, men opplevde heller en stilendring fra tradisjonell jazz og swing til mer moderne jazz.⁸⁸ Slutten av tiåret ble derimot noe lysere, og eksporten av norsk jazz ble adskillig større. Stjerner som Karin Krog, Jon Christensen og Jan Garbarek spilte sammen med utallige bandkonstellasjoner i utlandet, og det kom noen norske jazzplater med ujevne mellomrom. Thorleif Østereng, medarbeider i musikkredaksjonen i NRK, startet i 1964 et storband som skulle bli det nye Radiostorbandet – mer om dette i et eget kapittel. Ellers var det mer liv i Oslo på storbandfronten på slutten av 60-tallet: storband i garden, skoleorkesteret Big Swing College Band, Ila Storband og Universitetets Jazzorkester var noen av dem som fikk litt oppmerksomhet.⁸⁹ Det var flere storband i landet, og disse hadde varierende aktivitet som følge av populærmusikken. I Trondheim ble det slutt for jazzklubben *Jazz Society* i 1965; nå var det «Jazz på Puben» i Studentersamfundet som gjaldt.⁹⁰ Bodega Band spilte inn en hemmelig plate, og «Musikerlåfte» var stedet hvor Bodega Band øvde, som ble en smeltedigel av amatører, studenter og profesjonelle musikere som jammet sammen. Musikere som Bjørn Alterhaug, Jan Tro og Nils Tro kom til byen, og skulle for alvor sette sitt preg på jazzmiljøet, som musikere, arrangører og storbandmusikere, og Alterhaug også som underviser. Nå skulle det snart bli alvor for den utgaven av Bodega Band som skulle sette egenkomponert storbandmusikk på kartet.

Og med det har vi kommet til epoken hvor Bodega Band og Radiostorbandet hadde sine mest aktive år.

Opphavet til Bodega Band

Mens Stendahl og Bergh har skrevet kortfattet rundt historiene til både Bodega Band og NRK Radiostorbandet, benytter denne studien seg av det grunnleggende arbeidet fra *Jazz ved Nidelven*, som er den beste lokale kilden i nyere tid, da den er basert på intervjuer og samtaler fra musikere og musikalske ledere som var aktiv i bandet.

Bodega Band har røtter helt tilbake fra 1929, året da Studentersamfundet i Trondhjem tok i bruk sitt nye bygg i Elgeseter gate 1. Bandet startet som et danseorkester, og bestod frem til 1940 mellom seks til ni medlemmer. De spilte stort sett musikk etter noter, men plukket også solopartier, gjerne fra Ambrose sitt orkester⁹¹ (Benjamin Baruch Ambrose, også kjent

⁸⁸ Ibid., s. 338.

⁸⁹ Ibid., s. 471-472.

⁹⁰ Ibid., s. 537-541.

⁹¹ Jan Ditlev Hansen, *Jazz ved Nidelven : en musikkhistorisk byvandring* (Trondheim: Stiftelsen Midtnorsk jazzsenter, 2016). s. 272.

som Bert Ambrose). Bandet ble lagt på is i 1934, men oppstod på nytt i 1936, uten noen tilknytning til orkesteret fra 1934. I 1938 begynte en sentral skikkelse i bandet: «P.A.M.» eller «Pimpam» Mellbye, som tok med seg swingjazzen inn i Bodega Band. Dette ble den første gangen Bodega Band spilte det som i dag kjennetegnes som jazz, og bandet hadde nå en stabil besetning på ni personer. Denne perioden varte frem til krigens utbrudd i 1940.⁹² Bandet gjenoppstod på nytt i 1946, igjen uten tilknytning til den forrige besetningen. Orkesteret kunne huse 12-13 personer mot slutten av 40-tallet. Det er ikke mange kilder som viser til repertoaret fra denne perioden, men ut i fra bilder kan man se at besetningen bestod av saksofoner, trompet, slagverk, kontrabass, fioliner, sang og dirigent. Dirigenten Åer Dreier var solooboist i Trondheim Symfoniorkester,⁹³ noe som kan tyde på at denne versjonen av Bodega Band hadde en mer «seriøs» tilnærming til repertoarvalg, men dette blir i så fall kun antakelser. Denne utgaven av orkesteret hadde en «av-og-på-tilværelse» gjennom femtitallet.

Det «legendariske» Bodega Band er utgaven fra 1958, da det ble bestemt at de skulle restrukturere besetningen til å passe fast storbandbesetning etter Count Basie-stil på 16-17 personer. Det var denne utgaven av bandet som startet med plateinnspillinger, og er å høre på totalt fire stykker. Den første, *Bodega Band*, ble spilt inn i 1960, bestående av tradisjonelt storbandrepertoar, og utgitt i et veldig begrenset opplag. Deretter fulgte det utgivelser i 1973, 1974 og 1977 med originalskrevet musikk og egne arrangementer, og det er denne perioden som har fått mest fokus i norsk jazzhistorie, siden de var det første norske storbander som spilte inn egen musikk. Innholdet på utgivelsene tas for seg senere i oppgaven. Det er mange viktige skikkelser som bør trekkes frem fra denne perioden. Av musikalske ledere tok trombonisten Sture Hedlöv over i 1964 og Jan Tro i 1970, før Knut Lauritsen kom inn i bildet i 1972 og Jan Tro fortsatte som bassist i bandet. Bjørn Alterhaug var med som bassist før Tro, og skrev egne arrangementer til bandet. Alterhaug har siden blitt en av de mest respekterte jazzbassistene i landet, og underviste i lang tid ved musikkvitenskapelig institutt, som i dag er del av institutt for musikk ved NTNU. Alterhaug sørget for flere besøk av kjente amerikanske storbandledere til byen som blant annet samarbeidet med Bodega Band. Flere bandmedlemmer studerte eller hadde studert musikk etter Alterhaug, og det ble mer fokus på å skrive og arrangere egen musikk.⁹⁴ Viktige bidragsytere her var blant annet Jan Tro og Per Husby, som skrev mesteparten av musikken til de tre påfølgende utgivelsene på 70-tallet. Per Husby skrev også musikk til andre ensemble, og gjorde det bra med mindre grupperinger

⁹² Ibid., s. 273.

⁹³ Ibid., s. 274.

⁹⁴ Ibid., s. 274.

utenfor Samfundets vegger. Han har mottatt både Buddy-pris og Spellemannsprisen, og har de siste årene jobbet i musikkavdelingen til Nasjonalbiblioteket, hvor han har arbeidet med innsamling av informasjon om norsk jazzhistorie.⁹⁵ Andre som skrev egen musikk var Torgeir Døssland, Eirik Lie, Lars Martin Thomassen og Tor Halmrast.⁹⁶ Denne utgaven av Bodega Band fikk god omtale i aviser og musikkmagasiner, og musikerne ble ansett som noen av de beste storbandmusikerne i landet, til tross for at flere ikke nødvendigvis var utdannede utøvende musikere. De spilte mange konserter rundt om i landet, og noen har blitt forevige av NRK, blant annet en konsert på Moldejazz i 1977, i tillegg til klubbkonserter, radio og TV-opptredener.⁹⁷ Det har gått flere rykter om hvorfor denne utgaven av bandet ble lagt på is etter 50-års jubileum i 1979. Noen rykter sier at noen av bandmedlemmene ble kastet ut, mens de fleste andre kildene sier at mange sluttet frivillig. Slike rykter følger nok med når det skjer store endringer i et så populært band.

Den neste utgaven av Bodega Band kom i 1981, da med Jarle Førde som ny leder. Besetningen var nå gått bort fra tradisjonell storbandbesetning, med tre saksofoner, to trompeter, waldhorn, tre tromboner, piano, el-gitar, el-bass og trommer, og repertoaret skulle nå være mer eksperimentelt, lignende Carla Bley, men fortsatt med fokus på å arrangere og komponere egen musikk.⁹⁸ Tre år senere tok Jan Magne Førde over som leder, og det fulgte en tid med flere typer repertoar. *Jazz ved Nidelven* har funnet et sitat fra Jan Magne om repertoarvalg:

Vi vil jo helst spille på jazzklubber der vi kan improvisere, skifte takter og slikt. Den kan vi jo absolutt ikke gjøre når folk danser. Da ville folk følt seg temmelig dumme og forsvinne fra golvet umiddelbart. Men det skal være sagt: Uten dansejobbene hadde vi aldri fått nok penger til å gi ut denne plata. Ingen i bandet tjener en øre på spillinga.⁹⁹

Den neste utgivelsen kom i 1987. Da var de fleste låtene kreditert Jan Magne enten som komponist eller arrangør. Besetningen på denne plata var to trompeter (tre med Jan Magne), tre tromboner, waldhorn, tre saksofoner, synth, piano, gitar, bass, trommer, vokal og to korister.¹⁰⁰ Stilistisk sett skiller denne plata seg fra de foregående, da den retter seg mer mot

⁹⁵ Personlig kommunikasjon med Per Husby, 24. oktober 2019.

⁹⁶ Hansen, *Jazz ved Nidelven*. s. 274.

⁹⁷ *Ibid.*, s. 274.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 275.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 275.

¹⁰⁰ Eirik Lie, "Bodega Band," lastet ned 26. april 2020. <https://www.eiriklie.no/BB.html>.

en type funky jazz enn tidligere, og lydbildet er da preget av el-bass og el-gitar, samt synth i tillegg til piano. I 1989 feiret de bandets 60-års jubileum med konsert med Palle Mikkelborg, samt en TV-sending i NRK med Pam Mellbye, Jostein Gjersvik og Jan Tro, tre nestorer fra tidligere epoker.¹⁰¹ I 1990 tok Vagleik Storaas over bandet, og reduserte besetningen enda mer. Trombonerekkja ble redusert til én, basstrombonen ble erstattet med tuba, og repertoaret ble fornyet med Storaas sin egenskrevne musikk.¹⁰² Storaas er i dag anerkjent som en av de dyktigste jazzpianistene i landet, og har lang fartstid på jazzlinja i Trondheim. Denne utgaven av bandet ble foreviget med bandets første CD i 1992. I 1998 ble bandet derimot lagt på is, og har ikke eksistert i fast utgave siden. Den 69 år lange bandhistorien har likevel satt sterkt preg på norsk jazzhistorie.

NRK Radiostorbandet

Opphavet til Radiostorbandet er adskillig annerledes enn Bodega Band. Der hvor Bodega Band ble født, drevet og lagt på is i Studentersamfundet, hadde ikke Radiostorbandet det samme forholdet til NRK. Historien starter nemlig en god stund før de ble omtalt som et radiostorband. Det var flere band som forsøkte å tilegne seg rollen som radiostorband, en av de mer fremtredende var Kjell Karlsens elitestorband (1959–1964), som gikk til redaksjonen i Dagbladet for å få overskriften «*Her NRK, er storbandet dere trenger!*»¹⁰³. Dette hjalp dessverre ikke stort, men da Thorleif Østereng ble ansvarlig for «*lettmusikken*» i 1962 valgte han å få inn Karlsens storband på fast avtale med Underholdningsavdelingen i NRK.¹⁰⁴ Det varte derimot ikke lenge, og i slutten av 1963 hadde de sin siste faste sending. Med mangel på fast storband var det andre band som fikk prøve seg, blant annet Per Breivigs og Helge Hurums storband, men det var Østereng selv som tok initiativ til flere storbandsendinger i radio da han samlet sitt eget storband i 1964. Stendahl skriver «*Den desidert fremste formidleren av levende jazz i siste halvdel av 1960-tallet var Thorleif Østerengs storband. Det ble dannet høsten 1964 og ble snart NRKs reelle radiostorband, selv om det begrepet ikke ble brukt på 60-tallet*».¹⁰⁵ Bandet bestod av musikere fra Kjell Karlsens og Helge Hurums storband sammen med andre musikere fra jazzmiljøet i Oslo, med Østereng selv som musikalsk leder frem til 1969. Fra 1970 tok Hurum, som arrangerte mye av repertoaret, over som musikalsk leder, og bandet byttet navn til Østereng/Hurum Storband, et navn som ble

¹⁰¹ *Jubileums-jazz fra Trondheim*, (Norge: NRK, 1989).

¹⁰² Hansen, *Jazz ved Nidelven*. s. 275.

¹⁰³ Kjell Karlsen, "Her NRK, er storbandet dere trenger!," *Dagbladet*, 13. april 1960. s. 6.

¹⁰⁴ Stendahl, *Freebag?*, nr. 14. s. 39.

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 381.

brukt frem til 1979, deretter ble de kalt Radiostorbandet. Østereng trakk seg med det mer ut av det musikalske for å konsentrere seg om driften av bandet, men da han pensjonerte seg i 1982 tok Erling Wicklund over som programleder og videre drift.¹⁰⁶

Jens Wendelboe var en aktiv del av et mer moderne radiostorband på 80-tallet. På den tiden var det en yngre garde av jazzmusikere som ønsket å spille i bandet, men det var vanskelig å få plass i orkesteret, og da det ikke var veldig mange andre profesjonelle storband i byen var det vanskelig å få vise seg som musiker gjennom andre band, og å få plass som enkeltstående musiker var nærmest umulig.¹⁰⁷ Derfor startet Wendelboe et nytt band med denne yngre garden av musikere, dette ble kalt «Oslo Groove Company», og flere musikere herifra fikk til slutt spille med Radiostorbandet, blant annet Rune Nicolaysen, Knut Riisnæs og Erik Smith.¹⁰⁸ Denne senere utgaven av Radiostorbandet spilte litt mer moderne storbandmusikk, og det ble spilt musikk av blant annet Wendelboe, Frode Thingnæs, Helge Sunde og Lars Erik Gudim, for å nevne noen.

Radiostorbandets hovedformål var å holde konserter i NRK radio og TV i Store Studio på Marienlyst, men de holdt også kirkekonserter og spilte på festivaler. De hadde mange samarbeid med europeiske og amerikanske musikere og bandledere, som hadde med seg et rikt utvalg av noter, egne komposisjoner og arrangementer.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Personlig kommunikasjon over e-post med Helge Hurum, 1. desember 2020.

¹⁰⁷ Personlig kommunikasjon over videosamtale med Jens Wendelboe, 28. April 2020.

¹⁰⁸ "Oslo Groove Company," Wikipedia, sist oppdatert 13. mai 2020, lastet ned 2. juni 2020. https://no.wikipedia.org/wiki/Oslo_Groove_Company.

¹⁰⁹ Personlig kommunikasjon over epost med Helge Hurum, 1. desember 2020.

Kapittel 2:

Repertoar, arkiver og radiosendinger

Forrige kapittel har sett på storbandet i et norsk jazzhistorisk perspektiv, men har ikke sett særlig på repertoar. Hva spilte storbandene i senere tid? Historisk sett vet vi at tidlige norske storband og rytmeorkester spilte arrangementer kjøpt i lokale musikkforretninger og fra utlandet og transkripsjoner av amerikansk jazzmusikk de hadde hørt på radioen, både før, under og etter krigen. Noen arrangementer kan ha vært kjøpt fra Sverige, men det er sannsynligvis ikke mye, da Sverige heller ikke hadde stor tilgang på arrangementer fra USA. På 70-tallet begynte Bodega Band å gi ut plater med egenskrevet musikk, men spilte fortsatt noen kjøpte arrangementer fra USA til dans. I tråd med at storbandswing med tiden mistet popularitet, har en god del storband endret sine repertoarer deretter, og tatt inn mer populærmusikk, funk og soul i notearkivet, mye av dette omarrangert til større besetninger enn hva som er originalt for musikken. Ut i fra observasjoner på Romerike Storbandfestival, har flere amatørstorband de siste årene spilt en god blanding mellom tradisjonell storbandmusikk, funk, pop og litt mer moderne jazzmusikk. Noen storband holder derimot hardt på swingrepertoaret, som gjerne spilles til dans fortsatt den dag i dag. Dette er ikke nødvendigvis representativt for hele storbandmiljøet, men en nyttig observasjon.

Det skrives fortsatt ny norsk storbandmusikk i dag, da det de siste årene har kommet flere unge og ambisiøse storband på banen, blant annet det Nye Norske Storband i Oslo og Starlight Big Band i Trondheim, i tillegg til studentstorbandene S. Møller Storband og Kjellerbandet ved Studentersamfundet i Trondhjem. Alle disse fire har de siste årene produsert musikk skrevet av bandets medlemmer, eller fått anerkjente komponister til å skrive musikk på bestilling. Det å skrive egen musikk har ikke vært veldig utbredt blant norske storband, og de få bandene som gjør det regelmessig blir gjerne sett på som utradisjonelle. To av disse nevnte bandene er prosjektbaserte. mens de to fra Studentersamfundet drives året rundt. De to sistnevnte spiller derfor også mye klassisk storbandmusikk til dans og taffel, med innslag av funk og pop.

For å se på originalskrevet musikk er det fordelaktig å se på hva som ble spilt før man begynte å komponere storbandmusikk selv, og hvordan musikk spredte seg ved å bli spilt på radio, hvordan den ble omtalt i plateanmeldelser og lignende. Her brukes noen ulike metoder for de to ulike miljøene i Oslo og Trondheim, på grunn av varierende tilgang til informasjon fra disse. Felles for begge miljøene er tilgang til arkivmateriale og en enkel digital oversikt

over hva som finnes i de ulike arkivene som brukes, samt nedskrevet historie i bøker. Siden hovedfokuset fra Oslo-miljøet er Radiostorbandet, brukes sendeplaner fra NRK som et utgangspunkt for å se på repertoar. Dette er ikke informasjon som ligger lett tilgjengelig, da man må gjennom Nasjonalbiblioteket for å få tilgang til dette. For Trondheims-miljøet tas også utgangspunkt i plateutgivelser fra Bodega Band.

Naturlig nok var Oslo tidligere ute med flere plateutgivelser enn Trondheim, da Oslo er en større by med et større jazzmiljø og større tilstrømming av tilreisende musikere – som nevnt i kapittel 1 startet de første norske jazzbandene her. NRKs tilknytning til hovedstaden gjorde også at det var flere sendinger med jazz herifra, selv om det ble gjort mange opptak i Trondheim. Det var også flere profesjonelle jazzmusikere i området, mange spilte gjerne med amatørmusikere i storbandene, mens jazzmusikerne i Trondheim gjerne var studenter tilknyttet universitetet. Tilgangen på musikk og notetrykk var større i Oslo, da det var tettere kontakt med jazzmiljøer i Sverige, som hadde mer import av utenlandske innspillinger og notetrykk under og en stund etter krigen, samt at det var flere musikere fra Østlandet som dro til USA og tok med seg innspillinger og trykk hjem.

I Johs Berghs bok *Norwegian Jazz discography 1905–1998*¹¹⁰ trekkes det frem en stor mengde av norske jazzutgivelser eller utgivelser med norske utøvere, røft anslått 1300-1400 utgivelser. Selv om forordet sier at denne listen ikke nødvendigvis er komplett, er det utvilsomt det beste utgangspunktet for en samlet norsk jazzdiskografi. Boken viser låttitler, albumtitler, medvirkende, årstall og innspillingssted, men dessverre ikke komponister, arrangører o.l. Tidlige innspillinger vil heller ikke nødvendigvis betegnes som jazz i dagens forstand, eller skille mellom andre sjangere som enkelte vil si ikke er «ren» jazz. Her ser Bergh på det historiske aspektet, nemlig på hva som lå til grunn før det vi kaller jazz i dag, som i Norge blant annet var revy-, restaurant- og danseorkestre. En god del av denne musikken ble på 20-tallet omtalt som jazz, da anmeldere, journalister, til og med musikere, ikke hadde de referansene til hva som var «ekte» jazz i amerikansk sammenheng. Likevel ansees det som en riktig tilnærming, da det var disse orkestrene og musikerne som var de første jazzmusikerne i Norge.

I denne oversikten var målet å lete frem ulike storbandutgivelser, gjort av ulike typer storbandbesetninger med variasjoner i antall blåsere og lignende, for å se hva som har blitt spilt inn. Allerede her støter man på noen problemer. Under Andre verdenskrig måtte man gi utenlandsk musikk norske titler for å kunne spille musikken på radio, og denne praksisen

¹¹⁰ Johs Bergh, *Norwegian jazz discography : 1905-1998*, vol. no. 10, Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.) (Oslo: Norwegian Jazz Archives, 1999).

fortsatte i noen grad også etter krigens slutt, da en del musikk ble kjent under de norske titlene. Derfor er det vanskelig å skille mellom hva som er original norsk musikk, hva som er amerikansk jazz og hvem som har komponert og arrangert musikken. Grunnen til at dette er et problem, er at målet med dette arbeidet er så se hvorvidt storbandene spilte egenskrevne arrangementer og egne komposisjoner, eller om låtene er trykkarrangementer fra utlandet. Et annet mål er å se om det fantes felles repertoar mellom de ulike orkestrene, og hvilke faktorer som har lagt til rette for dette felles repertoaret, for eksempel om noen orkestre påvirket andre i større grad når det kommer til repertoarvalg, komponering og arrangering.

I Bjørn Stendahls bok *Freebag...? Jazz i Norge 1960–1970* er det en oversikt over norske musikere med plasseringer i den svenske Orkesterjournalens nordiske favorittavstemninger, hvor arrangører også ble rangert. Her kunne man i 1960 og 1961 se navnet Kjell Karlsen på listen over favorittarrangører, og Kjell Karlsens orkestre på listen over orkestre.¹¹¹ Det er interessant da dette orkesteret var tidlig ute med å spille inn låter, blant annet med en utgivelse i 1961, og med innspillinger til radio. I samme bok vises det også avstemninger over beste norske jazzmusikere i Verdensrevyen i 1960 og 1961, og her vises det til arrangørene Eilif Holm, Kjell Karlsen og Egil Monn-Iversen som de tre beste fra avstemningen.¹¹² Dette er gode eksempler som viser at det var flere som drev med arrangering til storband og andre større jazzbesetninger. Kjell Karlsen hadde i 1960 et storband på 16 personer som spilte mye amerikansk repertoar:

Repertoaret var som for 1950-tallets sentrale amerikanske storband. En del av materialet var såkalte «kjøpearr», ferdig skrevne av amerikanske arrangører, men mye ble skrevet av Kjell Karlsen selv, og bl.a. Alf Erling Kjellman og Knut Guettler. Forbildene var først og fremst Count Basie og hans arrangør Frank Foster. Ellington var naturligvis beundret, men var så spesielt «ellingtonsk». Både progressiv Stan Kenton og dansant Glenn Miller gav inspirasjon – og naturligvis Woody Herman med en meget passende saxrekke.¹¹³

Karlsens storband gjorde flere innspillinger på 60-tallet. Først ute var låta «Kingfish» i 1961, en låt skrevet av Bill Holman og spilt inn av Stan Kentons storband i 1954. I følge Jazznytt

¹¹¹ Stendahl, *Freebag?*, nr. 14. s. 25.

¹¹² *Ibid.*, s. 24-25.

¹¹³ *Ibid.*, s. 80.

ble låta innspilt til den planlagte filmen «Ungdom og jazz», også i 1961¹¹⁴. I 1963 gav storbandet ut en singel på Viking Music med låtene «Big P» og «Long John Silver». «Big P» er en låt utgitt av den amerikanske musikeren og storbandlederen Jimmy Heath Big Band på albumet «Really Big!» i 1960,¹¹⁵ mens «Long John Silver» er en låt originalt utgitt av Jimmy Dorsey i 1938 under navnet «John Silver», men denne ble senere omarrangert og gitt ut som «Long John Silver» i 1945.^{116 117}

I følge noteforlaget Sierra Music Publications ble «Kingfish» et av Holmans best likte og mest spilte arrangementer,¹¹⁸ og man finner dette også i arkivet til NRK. Radiostorbandet spilte inn album med Holman og hans musikk i 1989, men «Kingfish» er ikke på denne plata. Radiostorbandet og Kjell Karlsens storband hadde derimot en del felles musikere, blant annet Atle Hammer, Frode Thingnæs, Harald Bergersen og Alf Kjellman, så man kan jo anta at noen av disse tok med arrangementet til Radiostorbandet på 60-tallet. Når det senere ble skrevet originalmusikk, kan man se at det er flere komposisjoner som er felles mellom disse to storbandene. Komposisjonen «For 'Atom'» av Frode Thingnæs ble spilt inn på plata *Do You Mind?* av Kjell Karlsens storband i 1984, og ble senere spilt av Radiostorbandet blant annet i programmet «Swingtime i Store Studio» i mars 1985. Komposisjonen «Time For Tussle» av Øivind Westby i oktober 1984 var på samme plate med Karlsenbandet, og er også å finne i notearkivet til Radiostorbandet, og det samme gjelder komposisjonene «Still Hazy After All These Beers» (også omtalt som «Still Hazy After All These Years, ikke til forveksling av Paul Simons «Still Crazy After All These Years») av Carsten Klouman og «Bop Is Beautiful» av Sigurd Jansen.

Anmeldelser var fraværende i norske aviser og tidsskrift for *Do You Mind?*, og det ser også ut til at utgivelsen gikk Jazznytt tilnærmet hus forbi. Derfor er det vanskelig å si hvor langt utgivelsen nådde ut blant norske jazzentusiaster. Flere av låtene ble derimot spilt på radio av NRK, og flere ganger hadde det blitt satt av tid til å spille flere låter etter hverandre

¹¹⁴ Bjørn Stendahl, "Å Slenge Skitt i Glasshus," *Jazznytt* nr. 1 (2010). s. 50.

¹¹⁵ "The Jimmy Heat Orchestra - Really Big!," Discogs, sist oppdatert 2020, lastet ned 31. august 2020. <https://www.discogs.com/The-Jimmy-Heath-Orchestra-Really-Big/master/465086>.

¹¹⁶ "Benny Goodman And His Orchestra / Jimmy Dorsey And His Orchestra – Jersey Bounce - String Of Pearls / Long John Silver," Discogs, sist oppdatert 2020, lastet ned 31. august 2020. <https://www.discogs.com/Benny-Goodman-And-His-Orchestra-Jimmy-Dorsey-And-His-Orchestra-Jersey-Bounce-String-Of-Pearls-Long-J/release/13245093>.

¹¹⁷ Discogs.com viser ikke at dette ikke er originalkomposisjoner ved å kreditere opphavspersoner, men noen enkle googlesøk viser at dette var populære storbandlåter på 50- og 60-tallet, alle originalt kun utgitt i USA med unntak av Jimmy Heath Orchestra som også ble utgitt i Storbritannia.

¹¹⁸ "Kingfish - Bill Holman," Sierra Music Publications, sist oppdatert 2020, lastet ned 25. juni 2020. https://www.sierramusicstore.com/Kingfish_p/smp-614.htm.

fra samme utgivelse.¹¹⁹ Her er noen tilfeldig utvalgte sendinger: 02. august 1985 ble låtene «Time For Tussle», «Blues for Linda» og «Banquers» spilt som en introduksjon av albumet. Den 22. oktober 1985 ble «Still Hazy After All These Beers», spilt i radioprogrammet «Morgenmelodier», og den 22. august 1986 ble samme låt spilt i segmentet «Inn i Sommernatten». Den 8. november 1987 ble det sendt et program i forbindelse med NOPAs 50-års jubileum, og det ble spilt hele seks låter fra utgivelsen: «Do You Mind?», «Joe's Back In Town», «Til Atom», «Time for Tussle», «Just a Little Bit Longer» og «Blues for Linda». Den 3. september 1989 ble «Still Hazy After All These Beers» igjen spilt, og den 4. september 1992 ble «Time for Tussle» og «Bop is Beautiful» spilt etter hverandre. Det er tydelig at låtene «Time for Tussle» og «Still Hazy After All These Beers» muligens var av de mer populære sporene på plata, noe som kan forklare hvorfor disse låtene også ble spilt av Radiostorbandet.

Før 1984 var det alltid begrenset hvor mye jazz som ble spilt i NRKs radiosendinger, da de kun hadde én landsdekkende kanal. Men i 1984 opprettet NRK et program 2 – NRK P2, som resulterte i at jazz kunne få mer sendetid enn tidligere. P2 ble regnet som kanalen som skulle være «smalere» med mer fokus på mindre sjangre som jazz og klassisk. Da programrapportene ikke alltid spesifiserer hvilken kanal de gjelder for, så kan en anta at disse viser noen av Karlsen-sendingene fra P2. Siden ingen av kanalene var rene jazzkanaler, kan en si at disse innspillingene ble moderat representert i radio, med tanke på at det kom flere norske jazzplater på markedet, i tillegg til større mengder fra utlandet.

Selv om musikken har blitt litt spredt ut over landet via radio, så har spredningen av noter vært mindre. Den vanlige praksisen blant norske storband og storbandkomponister i dag har vært at storband som ønsker å kjøpe et musikkstykke som regel må ta kontakt med komponisten direkte. På 70- og 80-tallet ser det an som at det foregikk lite salg av originalmusikk, da musikken stort sett ble spredt via seminarvirksomhet. Dette skal vi se mer på senere. I dag finnes det derimot publiseringstjenester som selger litt storbandmusikk, blant annet Nasjonalbibliotekets satsing NB noter. Her finnes det omtrent 160 stykker skrevet for storband hvorav en god del av disse er upubliserte, som betyr at de ikke er tilgjengelige for salg via forlaget, men finnes tilgjengelig i arkiver, biblioteker eller andre steder. Her finner vi blant annet fire låter fra *Do You Mind?*, «Til Atom», «Bop is Beautiful», «Banquers» og «Time For Tussle». Tre av disse er upubliserte.

¹¹⁹ Det registreres også at noen av de samme låtene også ble spilt av radiostorbandet, her trekkes kun frem innspillinger fra Kjell Karlsens orkester.

De fleste av disse publiseringstjenestene og forlagene har kommet frem i nyere tid, og mye av musikken som ligger på NB noter er eldre enn selve publiseringstjenesten. Om man ser tilbake på *Do You Mind?*, så kan man spørre seg hvorfor kun fire av elleve låter er blitt registrert hos NB. Det kan være flere årsaker: Det kan hende musikken kun var håndskrevet og aldri ble digitalisert, at opphavsperson ikke ønsket å selge musikken, at notematerialet er tapt o.l. En annen faktor kan være mangel på arkivering: Selv om musikken ikke stort eldre enn tretti til førti år, så var praksisen for mange komponister å samle sammen notematerialet etter det ble brukt for så å ta det med hjem, og har deretter blitt liggende nedpakket i kjellere og på loft, i følge muntlige kilder. Flere av komponistene har dessverre dødd det siste tiåret, og dermed er det vanskeligere å finne frem til disse kildene.

Amerikanske impulser - Trondheim

I likhet med Radiostorbandet spilte også Bodega Band mange trykkarrangementer i sine tidligere perioder. Selv om bandet på papiret startet i 1929, var det hovedsakelig som et revy- og danseorkester som ikke hadde veldig mye til felles med storband. De var fast orkester under UKE-revyene under UKA-festivalen på Studentersamfundet i Trondhjem, og det var ikke før bandets «fjerde periode» fra 1958 at det hadde besetningen som et tradisjonelt storband. Repertoaret bestod mye av Stan Kenton, Duke Ellington, Count Basie, samt Glenn Miller til dans.¹²⁰ I følge *Jazz ved Nidelven* ble det på slutten av 60- og begynnelsen av 70-tallet begynt bygginga av et notearkiv med hundrevis av storbandarrangementer, som fortsatt får inn nye komposisjoner og arrangementer i dag. Dette notearkivet er i dag i stor grad digitalisert, med en oversikt i Google Regneark, i tillegg til originalnotene som ligger i det fysiske arkivet, men det er mulig at det er noe som fortsatt ikke har blitt digitalisert, og det ser også ut til at en del komposisjoner og arrangementer aldri ble levert inn til arkivet. I regnearket ligger kun 5 oppslag av Stan Kenton, men 20 låter av Duke Ellington og like mange av Sammy Nestico, som skrev mange arrangementer for Count Basie. Dette kan vise til trender for repertoar, også for hva som var populært i USA på den samme tiden. Kenton-materiale var populært fra 40-tallet til tidlig 60-tall, og ikke fått særlig mye oppmerksomhet etter det. Ellingtons låter kommer frem i lyset med noen arrangementer hvert tiår, da flere arrangører og forlag publiserte flere av hans gamle (og nyere) populære låter, noe som har gitt popularitet også etter 60-tallet. Låtene av Nestico viser populariteten til Basie i Europa og

¹²⁰ Hansen, *Jazz ved Nidelven*. s. 274

Norden i etterkrigstiden, både i samsvar med utbedringen av musikkutdanninger, men også på grunn av at arrangementene blir mer tilgjengelige kommersielt.¹²¹

Problemet med dette arkivet, er at det er felles for Bodega Band, S. Møller Storband og Kjellerbandet – de tre storbandene som har vært eller er på Studentersamfundet. Derfor er det vanskelig å si hvilke av disse komposisjonene og arrangementene som stammer fra Bodega Band. Derimot spilte Bodega Band inn en LP i veldig begrenset opplag i 1960, som aldri ble utgitt, med opptak gjort i Storsalen på Studentersamfundet med sannsynligvis kun to mikrofoner, 13. mai 1960. Det ble spilt inn syv låter, 1. «Wiffenpoof Song» (Scull/Minnigerode/Pomeroy), 2. «Lester Leaps In» (Lester Young), 3. «Stompin' at the Savoy» (Edgar Sampson), 4. «Jumpin' at the Woodside» (Count Basie), 5. «Don't Get Around Much Anymore» (Duke Ellington), 6. «Moonlight Serenade» (Glenn Miller) og 7. «Intermission Riff» (Ray Wetzel). Av disse er det kun nummer fem og seks er låter som ligger i arkivet, og dette kan være de samme arrangementene som ble spilt inn i 1960. Nummer tre har et arrangement som har kommet inn i senere tid da arrangøren er født i 1949. Siste låt viser mangfold i repertoar, da dette ikke var en like populær låt som de andre.

Om en skal se på felles repertoar for noen av orkestrene, så har også Radiostorbandet «Stompin' at the Savoy» i arkivet sitt, men muligens i et annet arrangement. Da arrangementet spilt av Bodega Band ikke ligger i det digitale arkivet og innspillingene fra 1960 ikke er tilgjengelige, er det vanskelig å si hvilket arrangement som faktisk ble spilt. Radiostorbandet har to arrangementer av låten i arkivet, ett skrevet av Bill Holman og ett av Matt Catingub. Catingub ble født i 1961 mens Holman ble født i 1927, noe som gjør at det er mulig at både Bodega Band og Radiostorbandet spilte det samme Holman-arrangementet. Derimot spilte Radiostorbandet inn album med Holman i 1989, uten av «Stompin' At The Savoy» var med på innspillingene, så kan det hende at arrangementet ble kjøpt etter dette. Innspillinger i radioarkivet av dette arrangementet er heller ikke å oppdrive, til tross for at låten er nevnt i over to hundre programrapporter. Derimot var originalinnspillingen av låten veldig populær å sende i jazzprogrammer, så det er ikke nyttig å bla igjennom alle programrapportene for å prøve å finne en innspilling av Radiostorbandet. Bruken av «Stompin' at the Savoy» viser tilknytning til en litt konservativ storbandtradisjon, siden det var en populær låt fra swing-æraen er den gjerne ansett som dansemusikk, og har ikke det store fokuset på arrangering og store solistiske ferdigheter.¹²² Det faktum at Bodega Band spilte den inn på plate viser populariteten til komposisjonen, noe som igjen viser til at det var

¹²¹ Personlig kommunikasjon over e-post med John Howland, 02. april 2020.

¹²² Personlig kommunikasjon over e-post med John Howland, 02. april 2020.

enklere tilgang på noter for populære låter. Samtidig kan det vise at det tidligere Bodega Band fokuserte på bruksmusikk som var populær som danse- og dansemusikk. Derimot kan det nevnes Holman komponerte og arrangerte for Stan Kenton, som representerer en stil som trekker frem fokuset på arrangement og solistiske ferdigheter,¹²³ noe som ikke passer med den konservative storbandtradisjonen.

På grunn av problemet knyttet til at Bodega Band-arkivet er felles med to andre storband, ser jeg det nødvendig å inkludere S. Møller Storband og Kjellerbandet i undersøkelsene på felles repertoar. Disse to storbandene har også opphav fra Studentersamfundet, og ble opprettet i hhv. 1974 og 1977. Da Bodega Band, S. Møller Storband og Kjellerbandet stammer fra samme hus, med opphav fra felles musikermiljø og notesamlinger i et felles arkiv vil ikke hovedfokuset fremover være å se på felles repertoar mellom disse bandene, bortsett fra repertoar fra én komponist, som snart vil bli belyst.

Da *Jazz ved Nidelven* trekker frem at Bodega Band spilte låter av Kenton, Ellington og Basie, ser jeg det nyttig å se på om det finnes felles repertoar mellom Samfundet-bandene og Radiostorbandet fra disse bandlederne. Alle tre representerer kjernen av den konservative storbandtradisjonen og mye av storbandmusikken som var populær blant folk flest. Musikken var såpass lett tilgjengelig at den kunne spilles på de fleste konsertstedene, den var (og fortsatt er) ganske tidløs, og var underholdende å spille, noe som gjorde at den var fortsatt var populær på 60- og 70-tallet.

Der hvor Samfundsarkivet kun har fem låter av Stan Kenton, har Radiostorbandet ingen. Av felles trykkarr av Duke Ellington finnes kun to låter: 1. «I'm Beginning to See the Light» og 2. «Satin Doll». Av låter arrangert av Sammy Nestico for Count Basie ligger det tre låter: 1. «Fascinating Rhythm», 2. «The Heat's On» og 3. «The Queen Bee». Begge arkivene har derimot andre komposisjoner og arrangementer fra Ellington- og Basieorkestrene, men siden det er så få felles komposisjoner mellom disse bandene i Oslo og Trondheim er det lite som tyder på at det har vært noen utveksling av arrangementer mellom band og byer. Ut i fra det kan man regne med at arrangementer har blitt kjøpt direkte fra forlag, og at de arrangementene som er felles kun er tilfeldigheter, i alle fall i den aktuelle tidsperioden på 70- og 80-tallet.

¹²³ Ibid.

Innflytelsen til Thad Jones

Noen arrangementer ble også skaffet direkte fra komponistene og arrangørene selv, gjerne i sammenheng med å engasjere dem som instruktører og solister for storbandene. I *Jazz ved Nidelven* er det nevnt besøk av både Clark Terry og Thad Jones i Trondheim som instruktører for flere band. Terry var innom som trompetsolist og dirigent for Bodega Band i 1972 og 1979. Thad Jones kom til byen i 1981, og instruerte Bodega Band, S. Møller og AVH-storbandet. S. Møller hadde et fire dagers langt seminar med Jones, etterfulgt av en konsert i Frimurerlogen i Trondheim under Nor-Vest-festivalen 17. oktober 1981,¹²⁴ som fikk glimrende omtale i Adresseavisen tre dager senere: «[Thad Jones hadde] en nærmest uforklarlig stor musikalsk effekt på orkesterets skjulte krefter. Thad Jones virket som en magnet på musikerne og greide å trekke ut det beste av S. Møller. Bare hans nærvær var nok til å inspirere.»¹²⁵ En skal ikke se bort i fra at slike besøk skapte stor interesse for hans musikk i det lokale jazzmiljøet. Jones' norgeshistorie og arrangeringsteknikker er viktige for videre arbeid, derfor skal oppgaven gå mer i dybden på dette. Arrangeringsteknikkene vil være viktige for kapittel 3.

Jones hadde også seminarer med AVH-storbandet under det samme besøket. AVH-storbandet¹²⁶ ble blant annet brukt som en læringsarena for studenter ved det musikkvitenskapelige institutt for å prøve arrangementer skrevet i undervisningssammenheng, da storbandarrangering ble en disiplin på timeplanen fra 1981, i regi av blant annet Bjørn Alterhaug. Alterhaug forteller at Jones også var engasjert som seminarholder i arrangeringsundervisningen, hvor det da var fokus på hans egne komposisjoner og arrangementer. Alterhaug erindrer at Jones ikke hadde studert storbandarrangering selv, men hadde en særdeles praktisk tilnærming til faget basert på lang erfaring. Arrangeringsemnet brukte derimot arrangeringsbøker som læringsmiddel, og fikk dermed en annen tilnærming til disiplinen.¹²⁷ *Adressa* roste Jones sine arrangementer i samme anmeldelse: «Thad Jones har unngått den feilen mange storbandledere og komponister gjør, nemlig overarrangering. Det kan lett bli for mye storbandarrangementer og lite jazz. Her finner derimot stor vekt på solistisk improvisasjon.»¹²⁸ Alterhaug minnes dette om Jones på Dragvoll: «Jones gjorde en

¹²⁴ Idar Lind, Gunnar Strøm, og Trondhjem Studentersamfundet i, *Vår egen lille verden : Studentersamfundet i Trondhjem 1910-85* (Trondheim: Studentersamfundet i Trondhjem, 1986). s. 100

¹²⁵ Ove Bjørken, "Thad Jones inspirerte," *Adresseavisen*, 20. oktober 1981.

¹²⁶ fra Den Allmennfaglige Høgskolen, også kalt Dragvoll storband.

¹²⁷ Personlig kommunikasjon over telefon med Bjørn Alterhaug, 24. mars 2020.

¹²⁸ Bjørken, "Thad Jones inspirerte."

formidabel instruktørjobb, og bandet låt utrolig bra under hans inspirerende ledelse. Han etterlot seg også 10-15 originalarrangementer, som storband i byen har hatt mye glede av».¹²⁹ Arrangementene var de samme som ble spilt med S. Møller i Frimurerlogen. Alterhaug fikk disse i etterkant av konserten, og de fleste av disse ligger i arkivet til Studentersamfundet. Dette arkivet inneholder i dag rundt tretti Jones-låter.

Dette var derimot ikke den eneste gangen Jones var engasjert som instruktør for et norsk storband. I 1978 opptrådte han med Bergen Band (senere kalt Bergen Big Band) på jazzfestivalen Vossajazz. Jones var i 1978 bandleder for det danske radiostorbandet DR Big Band, og løftet dette til et band i verdensklasse. Kjetil Ytre-Arne var en av bandmedlemmene i Bergen Band, og minnes et par øvinger med Jones en eller to klubbkvelder på Vossajazz. Han husker også hvilke låter som ble spilt, blant annet «Back Bone», «Tip Toe», «The Waltz You 'Swang' for Me», «Ahunk Ahunk» og «It Only Happens Every Time»,¹³⁰ som er fem låter som også ligger i arkivet til Studentersamfundet. Det var nok vanlig for instruktører å ta med eget materiale når man ble engasjert til å instruere nye storband. Dette skal vi også se kort på hos norske komponister og instruktører litt senere.

Jones var fast musiker i Count Basies orkester mellom 1954 og 1963, og ble i løpet av disse årene anerkjent som en spennende musiker og arrangør. Etter han forlot bandet startet han i 1965 Thad Jones/Mel Lewis Orchestra sammen med Lewis, som frem til slutten i 1977 var ansett som datidens største storband.¹³¹ Han har med dette hatt en stor innflytelse på storbandmiljøene, og siden han arrangerte mye av musikken til sistnevnte band selv har han også hatt stor innflytelse på arrangeringspraksiser etter 60-tallet. Denne innflytelsen gjør det nyttig å se nærmere på arrangeringspraksisen hans, og for å kunne sammenligne det med norsk originalskrevet storbandmusikk, som vil være fokus i kapittel 3. Richard Wright ser i boken *Inside the Score* på arrangementene til Thad Jones gjennom et analytisk perspektiv, og trekker frem ulike arrangeringsteknikker som man ofte finner i hans komposisjoner ved å bryte arrangementene ned i mindre segmenter som melodi, form, voicing og harmonikk.

Melodiene hos Thad Jones bygger noe på sekvensering, og noen av låtene bærer preg av at de er skrevet for spesifikke musikere i bandet, i følge Wright. Formmessig er komposisjonene ryddige med klare skiller mellom tema, solo og ensemble. De modulerer lite, men Jones kan finne på å vise nye klangfarger under solospill, for å gi variasjon til formen.

¹²⁹ Hansen, *Jazz ved Nidelven*. s. 278.

¹³⁰ Personlig kommunikasjon på Facebook med Kjetil Ytre-Arne, 24. mars 2020.

¹³¹ Johs Bergh, "Thad Jones," Store Norske Leksikon, sist oppdatert 16. mars 2020, lastet ned 08. desember 2020. https://snl.no/Thad_Jones.

Ofte knytter han slutten sammen med starten på komposisjonene, som gir en helhetlig avslutning, og har et musikalsk og dynamisk høydepunkt omtrent 80% inn i låten, selv om det kan forekomme mer enn ett høydepunkt.¹³² Jones «voicer»¹³³ hver individuelle rekke slik at de høres helhetlige både alene og sammen, og gir hvert instrument idiomatiske linjer og figurer i et behagelig register. Voicingen følger også leadstemmen tett. Dersom lead spiller i et lavt register er voicingen tett, mens i høyt register er den spredt. Flere teknikker fremheves i analysene i neste kapittel.

Harmonisk sett bruker Jones noen forskjellige grep i voicinger i gjennomgangsakkorder. Wright trekker frem fire typer: 1) Dim 7, gjerne med en ekstra heltone over en av de fire akkordtonene, i hvilken som helst oktav; 2) Kromatisk, parallell føring hvor alle stemmene følger lead; 3) Diatonisk føling hvor alle stemmer følger lead i samme retning, eller 4) heltoneføling i moll 7-akkorder, hvor alle toner beveger seg en heltone opp, slik at alle fortsatt spiller innenfor en moll 7-akkord. Substituttakkorder gir derimot en annen funksjon enn gjennomgangsakkorder, da de gir bevegelse i harmoniseringen. Substituttakkorder må også noteres til kompet, om ikke dissonerer blås og komp harmonisk. De gir basstemmene mulighet til å frigjøre seg mer fra melodien.

Av andre kjente bandleidere som har vært innom Trondheim bør også Clark Terry nevnes. Terry spilte blant annet i bandene til Basie og Ellington og mindre jazzensembler, i tillegg til å ha sitt eget Clark Terry Big Band, og var instruktør for Bodega Band i 1972 og 1979. Terry hadde spilt en kvintettkonsert på Molde Jazzfestival i 1971, og var tilbake i Molde i 1973 med eget storband bestående av amerikanske musikere.¹³⁴ Terry ble engasjert til å holde konsert i Storsalen i Studentersamfundet både som solist og sammen med Bodega Band, og kom til Trondheim noen dager før konserten for å instruere bandet.¹³⁵ Det var visstnok Bodega Bands egen Per Husby som var stod bak prosjektet. Husby fikk kontakt med Terry som sendte storbandarrangementer til Bodega Band som bandet skulle øve inn før han ankom Trondheim. Konserten var tredelt: først en kvartettkonsert med Per Husby, Bjørn Alterhaug og Kjell Johansen sammen med Terry som solist, deretter spilte det svenske Kustbandet, og til slutt var det Bodega Band med Terry i spissen som stod for tur.¹³⁶ Det var tydelig at besøket satte preg på både band og instruktør:

¹³² Rayburn Wright, *Inside the score : a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts : Sammy Nestico, Thad Jones, Bob Brookmeyer* (Delevan, N.Y: Kendor Music, 1982). s. 46-48, 78, 96.

¹³³ «Voicinger» er et etablert engelsk begrep, det er ikke et tilsvarende godt nok begrep i det norske språket.

¹³⁴ "Jazzarkiv," Molde Int. Jazz Festival, sist oppdatert 2018, lastet ned 26. april 2020.

http://jazzarkiv.moldejazz.no/list_artist.php.

¹³⁵ "Studentersamfundet får flere jazz-besøk," *Adresseavisen*, 09. november 1972. side 3.

¹³⁶ "Trondheim," *Jazznytt* nr. 1 (1973). s. 21.

One of the most pleasant experiences of my life was working in front of the Bodega Band during my last visit to Trondheim. A finer bunch of dedicated jazz interpreters would be hard to find – anywhere in the world. This record is a must for your Big Band record collection. Hurry and get ‘em while they’re hot.¹³⁷

Bodega Band feiret 50-års jubileum i 1979, og holdt flere jubileumskonserter det året, blant annet med en konsert på Trubadur i Trondheim 30. mai 1979 sammen med Terry og Karin Krogh. Konserten fikk strålende anmeldelser i Adresseavisen, og konserten ble direkteendt av NRK. Mangelen på mer enn en kanal gjorde at det var uvanlig på 60- og 70-tallet å ha direkteendte jazzkonserter i radio, og avspilling av jazzmusikk ikke alltid var like godt mottatt. Slike direkteoverføringer av jazzmusikk fra restaurantorkestre var derimot vanlig før krigen. Bodega Band ble da det første storbandet med direkteending i nyere tid. Omtalen viser til noe av repertoaret som ble spilt, blant annet et arrangement av Per Husby, samt en del andre jazzstandarder.¹³⁸ Det ligger fire låter fra denne konserten i NRKs arkiver – «Terry’s Delight», «I Want a Little Girl» (arrangert av Per Husby), «Sheba» og «Blue Eyes» – men ingen av disse ligger i notearkivet til Studentersamfundet. Innspillingene presenterer et meget godt forberedt band, med dyktige musikere og solister som er godt samspilte. Omtalen i *Adresseavisen* viser til flere låter som ble spilt, blant annet «Little Boy, Don’t Get Scared» og «Lament», som heller ikke ligger i arkivet, og «Take the A-Train» av Billy Strayhorn, som er arkivert med flere ulike arrangementer, og det er usikkert om det var disse som ble brukt, samt «Mumblin’», som kan ha blitt arkivert som «Mumbles», arkivert og merket Bodega Band. Dette viser igjen til dårlige rutiner for arkivering av notemateriale, og kan tyde til at flesteparten av arrangementene ble skrevet av musikere i bandet som ble tatt med hjem etter konserten, da det ut i fra arkivoversikten virker som at det stort sett er kjøpte arrangementer som har blitt arkivert.

Amerikanske impulser – Oslo

Som nevnt hadde Radiostorbandet besøk av den amerikanske komponisten, arrangøren og dirigenten Bill Holman i 1989. Radiostorbandet gav ut to plater, den andre med Bob Florence, men hadde langt flere utenlandsbesøk enn kildene viser til. Helge Hurum erindrer besøk av

¹³⁷ Lie, "Bodega Band".

¹³⁸ Leiv Kolbeinsen, "Storsuksess på Trubadur," *Adresseavisen*, 02. juni 1979. s. 2.

blant annet Oliver Nelson, Dissie Gillespie, Clifford Brown, Jimmy Heath, Slide Hampton og Freddie Hubbard, for å nevne noen.¹³⁹ Trombonisten, komponisten og bandlederen Jens Wendelboe erindrer besøk av Thad Jones og den amerikanske tenorsaksofonisten Dexter Gordon, som begge var en stund bosatt i København. Wendelboe nevner og at det var langt flere samarbeid, også med musikere som ikke skrev originalmusikk, men som baserte seg på standardrepertoar.¹⁴⁰ Siden Radiostorbandet lagde produksjoner for NRK, så regnes det med at disse samarbeidene resulterte i konserter og radiosendinger. Dessverre er det ikke overveldende med digitale opptak i NRKs arkiver.

Oslo har naturligvis hatt større andel tilreisende musikere enn andre steder i landet, blant annet legendariske amerikanske storband. Wendelboe trekker frem at både Ellington og Basie var innom med sine band på 50- og 60-tallet, og dette var nok stor inspirasjon for de tidlige storbandene i Oslo, deriblant Helge Hurum, som var en særs viktig bidragsyter til Radiostorbandet.¹⁴¹ Basie var faktisk i Oslo fem ganger på 50-, 60- og 70-tallet, ofte med flere konserter i løpet av hvert enkelt besøk, og han hadde i løpet av disse årene flere omtaler i norske aviser, blant annet plateomtaler. Radiostorbandet har, i likhet med veldig mange norske storband, mange Basie-låter i arkivet. Et raskt søk viser fem låter av Neal Hefti og elleve låter av Sammy Nestico som ble spilt inn av Basiebandet i arkivoversikten, muligens flere.

Innflytelsen til Sammy Nestico og Count Basie

En av Count Basies mest kjente arrangører og komponister var Sammy Nestico. Flere av Basie-låtene i NRK-arkivet er skrevet av Nestico, og for senere analyser vil oppgaven nå gå litt i dybden på Wrights analyser av arrangementsteknikker, hentet fra *Inside the Score*.

Wright begynner med å se på melodien, og hvordan den samsvarer med arrangementets form. Konturen trekkes også tidlig frem, samt oppbygningen i dynamikk og tempo, og hvordan melodien forholder seg til dette. Deretter ser han på hvordan melodien oppfører seg i samsvar med harmonikk, om den bruker metningstoner som 9, 11 eller 13 som sentrale toner. Melodiens variasjon kan gi mer å spille på dersom variasjoner endrer akkordprogressjonen under den samme melodien, og til slutt ser han på rytmisk og melodisk sekvensering, samt rytmiske forskyvninger.

¹³⁹ Personlig kommunikasjon over e-post med Helge Hurum, 10. oktober 2020.

¹⁴⁰ Personlig kommunikasjon over videosamtale med Jens Wendelboe, 28. april 2020.

¹⁴¹ Ibid.

Neste sentrale punkt er stykkets form. Wright ser på verkets formtype, f.eks. om det følger et AABA-, ABAC-skjema eller lignende, og hvor mange «runder» av denne formen som gjentas i arrangementet. Eventuelle brudd på formen er også viktig. Innad i formen sees det på hvorvidt den inneholder spenning og avspenning i melodi, harmonikk og rytme, hvorvidt stykket har modulasjoner, hvordan tutti ensemblespill brukes som virkemiddel, og om det finnes noe gjenbruk av tidligere materiale. Wright avslutter formanalysen med å vise et «konturkart», som viser lydnivå og aktivitet i arrangementet i en graf, hvor det er understreket hvor låtens klimaks ligger.¹⁴²

Deretter går Wright til det som anses som kjernen i arrangementer med mange blåsere, voicinger. For Nestico trekkes det frem tre måter som er viktige for soundet til Count Basie. 1) Klassisk firstemt voicing med trompeter i tett voicing innenfor en oktav, som er duplisert av tromboner og treblås en oktav under. Baritonsaksofonen følger leadtrompet to oktaver under. Når det kun er fire toner som brukes, trengs ikke alltid grunntone for å vise hvilken akkord som spilles, da den også ligger i kompet, men voicingen inneholder nesten alltid ters og septim/sekst. Alle stemmene følger leaden parallelt. 2) Grunnleggende ensemble/grunnleggende koralvoicing består av trombone og sax i åpne voicinger spredt over mer enn en oktav, konstruert fra bunn og opp med grunntone, ters og septim. Intervallene mellom laveste og nest laveste stemme er større enn de andre, gjerne en kvint eller en septim. Stemmene er ikke nødvendigvis parallelførte med leadstemmen, og kan derfor bevege seg individuelt for å gi balanse og bedre stemmeføring. Trompet spiller gjerne trestemt med leaddobling i oktaven under, eller i en firstemt tett voicing. 3) Kombinasjon av begge baserer seg på brass i firstemt tett voicing, baritonsaksofon som spiller akkordenes basstoner, og resten av treblås spiller som i den klassiske firstemte voicingen. Man kan også se på voicing i de ulike blåserekkene for seg selv. Nestico skriver ofte en såkalt firstemt drop-2 voicing, som baserer seg på en firstemt tett voicing, hvor andrestemmen fra topp er lagt en oktav ned, for å skape større avstand mellom første og andre stemme. I tillegg dobles leadstemmen en oktav under. I tillegg unngår Nestico å doble basstoner i oktaven over normalt bassleie.¹⁴³

Til slutt i analysen ser Wright på harmonikkbruk. Det trekkes ikke frem særlig mange punkter, da mye av harmonikken hos Nestico kan anses å være forutsigbar og etter regelboka i funksjonsharmonisk sammenheng. Det er et par punkter som er verdt å nevne, da de likevel er karakteristiske for arrangeringsstilen. I Basie-stilen er blåsen hovedsakelig firstemt, anslagsvis to tredeler av tiden, mens en tredel er femstemt eller mer, enten i tett eller spredt

¹⁴² Wright, *Inside the score*. s. 8, 28.

¹⁴³ Ibid., s. 9-10, 29.

voicing. Det er lite bruk av små sekund-intervall, da disse er heller spredt over oktaver. Gjennomgangsakkorder er lite brukt, og er ikke særlig mye erstattet av substituttakkorder heller, da disse er forsiktig brukt.¹⁴⁴

Notearkivet til Radiostorbandet inneholder visstnok kun ca. fire komposisjoner av Duke Ellington, som er like mange ganger som han besøkte Oslo, og gjennom en konsert i Bergen finnes bevis for fem norgesbesøk. Hvert besøk fikk mye omtale i norske aviser. Den første konserten var i 1939, og Ellington ble i *Hamar Arbeiderblad* omtalt som «jazzens ukronede konge».¹⁴⁵ Krigen satte en stopper for flere besøk de påfølgende årene, og neste besøk var derfor ikke før i 1958, og deretter i 1967 og Bergen i 1969; han kom siste gang på besøk i 1971. Som notearkivet viser, ble det ikke spilt særlig mye Ellington-repertoar i Radiostorbandet, men sendeplanene viser et par innslag av «Satin Doll» og «Concerto for Cootie», selv om «Sophisticated Lady» og «I'm Beginning to See the Light» også ligger i notearkivet. Derimot sier Helge Hurum at det ble spilt mer Ellington enn arkivet tilsier, da han arrangerte både Sacred Concert og Peer Gynt-suiten for Radiostorbandet.¹⁴⁶

Thad Jones var tydeligvis en norgesvenn, med årlige besøk i hovedstaden mellom 1974 og 1978. Hans første storbandkonsert i landet var under Kongsberg Jazzfestival med Thad Jones/Mel Lewis Orchestra, men gjestet Club 7 i Oslo like etter, et sted som ble fast konsertsted for orkesteret de neste fem årene. Etter konserten på Kongsberg Jazzfestival ble de omtalt som verdens beste storband i norske medier, noe som tydet på at populariteten til orkesteret var stort. Det vises også ved at de i 1976 og 1977 hadde tre dager etter hverandre på Club 7, og to dager i 1978. I 1979 var det ikke noe besøk. Det samme året flyttet Jones til København for å lede det danske radiostorbandet, og startet etter hvert sitt eget danske storband Eclipse, som gjestet Kongsberg i 1981. Jones bodde i Danmark frem til 1984, og skal i følge Wendelboe en gang i løpet av de fem årene i København ha vært gjesteinstruktør for Radiostorbandet, noe Hurum har bekreftet. Notearkivet til Radiostorbandet viser ikke til Thad Jones-repertoar, men ulike sendeplaner fra NRKs radio viser at det ble spilt flere komposisjoner fra Thad Jones/Mel Lewis-storbandet, blant annet «Little Pumpkin», «Interloper», «Tribute to a Statesman» og «The Forever Flower» i 1983,¹⁴⁷ og «A Child is Born» i 1981.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Ibid., s. 11-12, 29.

¹⁴⁵ Ritz, "Duke Ellington," *Hamar Arbeiderblad*, 19. april 1939. s. 6.

¹⁴⁶ Personlig kommunikasjon over telefon med Helge Hurum, 2. desember 2020.

¹⁴⁷ Norsk Rikskringkasting, "NRK P1 1983.01.23 : programrapport," sist oppdatert 10. desember 2020. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digiprogramrapport_10023112., s. 39.

¹⁴⁸ "NRK P1 1981.01.18 : programrapport," sist oppdatert 10. desember 2020. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digiprogramrapport_10071607., s. 25.

Erling Wicklund var ansatt i musikkavdelinga i NRK, og fungerte som Radiostorbandets produsent og ildsjel, samtidig som han var ansvarlig for bandets radioproduksjoner, gjerne i programmet «Swingtime». Wicklund overtok ansvaret for orkesteret etter et studieår i USA, hvor han besøkte Los Angeles en lengre periode. Der fant han «et levende storbandmiljø hvor Basie-tradisjonen var videreført av personligheter som Bill Holman og Bob Florence».¹⁴⁹ Som nevnt har Radiostorbandet spilt inn plate med Florence sine komposisjoner, men spilte gjerne en Florence-komposisjon i hvert «Swingtime»-program,¹⁵⁰ og huser 22 av hans komposisjoner i notearkivet. Derfor er det kanskje ikke unaturlig at Radiostorbandet har mange låter fra Basie-orkesteret, da Holman og Florence visstnok videreførte Basie-tradisjonen i Los Angeles. Mange musikere og bandledere har bånd til Basie-tradisjonen¹⁵¹ men om dette har noen innvirkning på spilling av Ellington-repertoar er vanskelig å utdype. Både Holman og Florence hadde egne storband i Los Angeles, og blir omtalt som «Vestkyst»-band («West coast»). Denne stilen streber gjerne etter et mer polert stiluttrykk, og miljøene består av mange studiomusikere som ønsker et «studiomusikerideal».¹⁵² Vestkyststilen og østkyststilen («East coast», Thad Jones/Mel Lewis, Clark Terry) fikk nok variert popularitet, da det virker som at vestkystbandene ikke har hatt like stor innvirkning på norsk storbandrepertoar som østkystbandene,¹⁵³ men Radiostorbandet var en viktig bidragsyter til å gjøre denne stilen mer kjent for norske storband. Siden Radiostorbandet jevnlig spilte Florence-låter i radiosendinger fikk de henvendelser fra amatørstorband i landet som ønsket å få tak i arrangementer og innspillinger av musikken.¹⁵⁴

Originalmusikk mellom Bodega Band og NRK Radiostorbandet

Bodega Bands andre plate, *Bodega Band*, er den første som ble ordentlig utgitt og som i dag er omtalt som *Bodega Band I* (1973). Dette var landets første storbandplate med originalkomposisjoner. Komposisjonene ble skrevet av Per Husby (to låter), Jan Tro (to låter og en suite), Torgeir Døssland (én låt) og Eirik Lie (to låter), og fikk gode anmeldelser, blant annet i *Arbeiderbladet*:

¹⁴⁹ "Radiostorbandet", avisutklipp, Thor von Krogh, ukjent kilde, s. 50-51. Denne artikkelen var gavmildt skaffet av Miriam Wicklund, søster til Erling Wicklund. Den dateres til 1980-tallet. Se vedlegg 11.

¹⁵⁰ Terje Mosnes, "... Los Angeles, Oslo 3," *Dagbladet*, 23. juni 1986. s. 22.

¹⁵¹ Personlig kommunikasjon over e-post med John Howland, 02. april 2020.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Mosnes, "... Los Angeles, Oslo 3."

Det er særlig morsomt å konstatere at Norges første LP med originalkomposisjoner for storband er innspilt av et amatørband – Bodega Band, står det å lese på coveret til Bodega Bands LP-plate som foreligger i disse dager. Og morsomt da er det å kunne legge til, at bandet ikke er blitt fristet til å lage plata bare for å bli den første, men også for å vise kvalitet. For det er nettopp hva denne gjengen fra det jazzinteresserte studentmiljøet i Trondheim har gjort.¹⁵⁵

At et storband fra Trondheim fikk god omtale i en Oslo-avis gikk nok ikke ubemerket hen. Med Bodega Bands neste plater, *Bodega Band 2* (1974) og *Bodega Band 3* (1977) fikk bandet og komponistene anerkjennelse i norske storbandmiljøer, og *Jazznytt* skrev dette om *Bodega Band 2*

Bodega Band 2 [...] er det mest overraskende, gledeligste, mest oppmuntrende og mest imponerende som disse ørene har hørt av norsk jazz på plate. [...] Noe av det mest imponerende med Bodega-fenomenet [...] er at orkesteret har maktet å bygge opp en solid stamme av originale komposisjoner, som i hvert fall for denne platens vedkommende skriver seg fra begavete musikere og arrangører som pianisten Per Husby og bassisten Jan Tro, [...] Men allerede det faktum at man må hente frem slike navn [Thad Jones-Mel Lewis' orkester] for å trekke relevante sammenlikninger, skulle tyde på at Bodega Band har både den personlighet og den dynamiske fremdrift som er nødvendige forutsetninger for et moderne storband med ambisjoner ut over ren underholdning.¹⁵⁶

En slik omtale kunne ikke Radiostorbandet unngå å legge merke til, og innledet det som kanskje var den eneste kontakten mellom disse to bandene, da de ba komponisten og pianisten Per Husby om å ta med noen av låtene han hadde skrevet for Bodega Band og spille de inn med Radiostorbandet. Per Husby erindrer at låtene «Til en Ugle» fra *Bodega Band 2*, «Wardell» og muligens «Konglo» fra *Bodega Band 3* ble spilt av Radiostorbandet.¹⁵⁷ Disse låtene ligger ikke i notearkivet til NRK, noe som tydelig viser at det kan ha vært litt uklare rutiner knyttet til arkivering av notemateriell som ikke var kjøpte trykkarrangementer, men skal i følge Husby ha blitt spilt inn til radiosendinger. Dessverre er ikke opptak av dette å

¹⁵⁵ "Solid storband-jazz fra Bodega Band," *Arbeiderbladet*, 09. august 1973. s. 9.

¹⁵⁶ Olav Angell, "Dagens band på plate," *Jazznytt* nr. 2 (1976). side 11.

¹⁵⁷ Personlig kommunikasjon over e-post med Per Husby, 11. mars 2020.

oppdrive i radioarkivene hos Nasjonalbiblioteket. Den den aktuelle databasen er dog utdatert, og kan derfor være ganske mangelfull. Derimot har notearkivet til NRK andre komposisjoner av Husby, så selv om dette var kanskje det eneste møtet mellom Bodega Band og Radiostorbandet, så var det ikke deres eneste møtet med Husby. Han forteller om flere gjesteopptredener med Radiostorbandet i blant annet 1986 og 1989, hvor det ble spilt flere av Husbys låter originalt skrevet for andre band, blant annet følgende: 1. «Seasons Change», en original komposisjon som ble spilt i 1986 med sangeren Laila Dalseth som solist; 2. «Emily», en standardlåt Husby skrev et arrangement av for Trondheim Big Band (også kjent som P2-storbandet) i 1982, spilt av Radiostorbandet i Oslo, også med Laila Dalseth i 1986; 3. «Suite for Knut», en original komposisjon skrevet for det finske Radiostorbandet med Knut Riisnæs som solist, som ble spilt inn med Radiostorbandet i Oslo og Riisnæs som solist i 1989; og 4. «A Song You'll Never Sing», en minnesang om Radka Toneff etter hennes død, først spilt på Montmartre i København med Danmark Radios Storband med Palle Mikkelborg som solist i 1983 (det er usikkert hvilket år den ble spilt med Radiostorbandet). Alle disse komposisjonene og arrangementene ble spilt med Radiostorbandet i forbindelse med at Per var engasjert som instruktør.¹⁵⁸

Videre undersøkelser av notearkivet etter Radiostorbandet viser at størsteparten av arkivet er kjøpte trykkarrangementer, og at resten av komposisjonene og arrangementene er skrevet av musikere som var direkte involvert med Radiostorbandet som musikere eller instruktører, eller involvert som innleide instruktører. Ut i fra hva jeg har hørt fra ulike kilder, var det veldig lite utveksling av norske komposisjoner og arrangementer mellom forskjellige storband, med mindre de aktuelle komponistene var engasjert som instruktører for bandene. Et eksempel på dette kan være Frode Thingnæs, som jobbet ganske mye som gjesteinstruktør, og låtene hans kan ha blitt spredt ut over landet av dette, og nevnte Per Husby, som ble engasjert til å jobbe med Radiostorbandet. Derfor kan man nok trygt konkludere med at det foregikk svært lite utlån, kjøp og salg av noter mellom storband, med mindre aktuelle komponister hadde blitt engasjert til instruering og derfor tok med egne komposisjoner.

¹⁵⁸ Personlig kommunikasjon over e-post med Per Husby, 11. Mars 2020.

Kapittel 3:

Norske arrangeringspraksiser fra 1970-tallet

Etter å ha sett på storband i et norsk jazzhistorisk perspektiv i kapittel 1 og repertoar i kapittel 2, skal oppgaven nå gå i dybden på noen låter skrevet av norske komponister og arrangører. Dette er nyttig av flere grunner. Først vil det gi et innblikk i arrangeringsteknikker som komponistene bruker, og disse vil settes i sammenheng med teknikkene som fremheves i bøkene til Wright og Dobbins for å se om det blir brukt noen generelle teknikker, eller om de kunstneriske valgene baserer seg på hva som «låter bra». Dette vil vise hvorvidt kunnskapen rundt «håndverket» storbandarrangering er fremtredende i jazzmiljøene fra 70-tallet. Dette gir også mulighet til å sette disse komposisjonene opp mot en historisk kontekst, ved å se om låtene i seg selv ligner på eller er inspirert av låter av amerikanske komponister, og hvordan de fremstår i den norske storbandhistorien. Et mer sosialt aspekt å ta i betraktning er hvorvidt dette er musikk som bør konserveres og bearbeides, da enkelte arkiver kan være i fare for å kvitte seg med materialet, eller at materialet bør jobbes med mens komponistene fortsatt er aktive og fortsatt kan bidra med materiale og informasjon.

Ut i fra disse analysene kan man sette komposisjonene fra NRK Radiostorbandet og Bodega Band i et større jazzhistorisk perspektiv, da dette sannsynligvis er to av de mest innflytelsesrike norske storbandene på 70- og 80-tallet. Begge har etterlatt seg store mengder med noter, selv om de kanskje ikke brukte alt dette materialet aktivt. Ut i fra de fem analysene kan man se at det er ulike stilistiske trekk for de fire komponistene, hvor noe ligner på swingmusikk, noe er funk-basert, og noe har et mer moderne jazzuttrykk som kan sees i sammenheng med det vi i dag vil kalle «norsk jazz». Noen av komposisjonene bruker flere arrangeringsteknikker man kan knytte til musikk fra Sammy Nestico og Thad Jones, hvor noe av dette vakte stor nok interesse til å bli spilt i utlandet, mens andre komposisjoner benytter seg av en mer lineær teknikk, med mål om god stemmeføring og spennende harmonikk.

De første komposisjonene er to av Helge Hurum og en av Jens Wendelboe. Dette er komposisjoner oppgaven med sikkerhet kan vise ble brukt av Radiostorbandet i radiosendinger, og som har vært lagret i notearkivet til NRK. Deretter følger en komposisjon av Jan Tro og en av Per Husby. Begge disse er låter som Bodega Band fikk spilt inn på plate i løpet av 70-tallet. Analysene tar hovedsakelig utgangspunkt i blåsestemmene i partiturene, av to grunner. Mengden blåseinstrumenter er noe av det som gjør et storbandarrangement til nettopp det, da man har veldig mange ulike måter å arrangere blåsestemmer på, og det er

gjærne en fast besetning.¹⁵⁹ I tillegg ligger det mye «friheter» i rytmeseksjonen i et slikt arrangement, da de ofte ikke har noterte motiver i notene, men heller såkalt «slashnotasjon» og besifring. Dette gjør at det blir mer opp til musikeren å skulle tolke denne type notasjon, eller opp til dirigenten å gi instruksjer på hvordan man ønsker at det skal låte. Det er en balanse mellom jazz som et nedskrevet storbandidiom og jazz som improvisert musikk, som det også har vært diskusjoner rundt: «Does an arrangement represent the stain of commercial formula upon the freedom of jazz improvisation, or does arranging play a central role in creating jazz as we know it?»¹⁶⁰ spør Wriggle. Kompet står ofte for mye av improvisasjonen i et arrangement, og en kan argumentere med at det er rytmeinstrumentene som utgjør den sentrale rollen i å få et arrangement til å swinge, og at samspeillet mellom disse instrumentene er viktigere enn å ha nedskrevne noter. Derimot må en arrangør skrive ned noter til kompet dersom en har spesifikke idéer om hvordan noe skal høres ut, eller om de skal følge blåsens markeringer.

Helge Hurum – «Blues End (Blue Saxes Blues)»

Helge Hurum var som tidligere nevnt en viktig skikkelse i NRK Radiostorbandet, da han fungerte både som musiker, musikalsk leder, komponist og arrangør, og arrangerte også for andre ensembler tilknyttet NRK. Notearkivet til NRK viser til en liste på omtrent hundre arrangementer eller komposisjoner av han, disse har blitt hentet ut av arkivet av Hurum selv, da det i flere år har floret rykter om at arkivet skal flyttes og at materialet fra Radiostorbandet skal kastes.

Hurum studerte klarinett, fløyte og saksofon ved Musikkonservatoriet i Oslo, og er regnet som en av landets fremste storbandledere. Han er selvlært komponist, og har komponert for små og store jazzensembler, men også for korps og symfoniorkester, og trekker frem Gil Evans, Quincy Jones, Maurice Ravel og Anton Bruckner som inspirasjonskilder. Han har komponert flere bestillingsverk til norgesmesterskapet for janitsjar, vunnet prisen «årets verk» av NOPA, og mye av hans musikk har blitt innspilt av en rekke korps og ensembler.¹⁶¹ Han har i tillegg gitt ut flere hefter på Norsk Musikkforlag A/S om «Storbandets oppbygning», og ledet Radiostorbandet, EBU-storbandet, Oslo Storband og eget band. Han var på 60- og 70-tallet en av landets mest sentrale norske komponister,

¹⁵⁹ Alle arrangementene som analyseres i denne oppgaven er en fast besetning på 5 treblås, 4 trompeter og 4 tromboner.

¹⁶⁰ Wriggle, *Blue rhythm fantasy.*, s. 9.

¹⁶¹ Ballade.no, "Hurum, Helge," lastet ned 25.11.2020.

<http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2002040912155433693751>.

arrangører og storbandledere, og har spilt med de største innen norsk jazz, blant annet Jan Garbarek og Karin Krogh.¹⁶²

Under arkivarbeidet i NRKs radioarkiv ble det funnet to innspillinger Hurums «Blues End» – en av NRK Radiostorbandet fra 28. april 1975, og en av det Danske Radiostorbandet fra 12. november 1983. Disse to innspillingene er ikke helt like, noe som tyder på at komposisjonen har blitt revidert siden fremføringen i 1975. I tillegg har Hurum vært så vennlig å dele partituret for analyseformål. Det tilsendte partituret er merket «NRK 1985», altså ti år etter innspillingen i 1975. For å unngå unødig forvirring er det greit å trekke frem disse mindre revisjonene, da de vil bli tatt med i betraktning i videre analyse. 1975-versjonen starter rett på første runde 12-takters blues, mens 1983-versjonen starter med to takter introduksjon, som er den samme som to av de siste taktene i avslutningen. Introduksjonen er med i partituret fra 1985. Melodien har også en liten endring i andre og tredje takt i første hus,¹⁶³ men endringen er tilsynelatende såpass liten at det ikke tolkes som at det har noen innvirkning på melodiens funksjon. Formen er ellers ikke endret, sett bort fra at de første 12 taktene i introduksjonen repeteres noen ganger i 1983-innspillingen.

Det er derimot noen merkbare endringer mellom partituret og begge innspillingene, nemlig kutting av blåseunderlag. Dette er merkbart er blant annet i takt 69-71 og 86-90 i saksofoner, all blås mellom 103-114, takt 126 i tromboner, piano og barisax, samt 145-146 og 148 i outroen, for å nevne det viktigste. I tillegg er det lagt til en fermate på halvtonen i 145, og tre fermater på de tre tonene i 147. Med dette i bakhodet kan man for seg analyse av materialet. Etter analysen vil det følge med et lite utdrag fra partituret, for å gi et litt mer helhetlig bilde av komposisjonen. Årsaken til at ikke hele partituret er vedlagt er at det ikke skal kunne deles ut gratis uten tillatelse fra komponisten. Hovedfokuset for analysen er partituret fra 1985, men innspillingen fra 1975 har blitt brukt som hjelpemiddel, siden det er innspillingen gjort av NRK Radiostorbandet.

«Blues End» er en 12-takters blues basert rundt et standard I-IV-V skjema, men med en god del variasjoner i akkordprogresjoner mellom melodidel, ensembledel¹⁶⁴ og solodeler. Melodien går over to 12-takters runder med repetisjon de første åtte taktene, og variasjon de siste fire (første og andre hus). Den baserer seg på bluesskalaen i F, med noen altereringer og

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ «Hus» er her betegnelsen på klammene som settes over taktene før og etter et repetisjonstegn dersom de siste taktene før repetisjonen ikke skal gjentas andre gang.

¹⁶⁴ En «ensembledel» er en arrangert del i en komposisjon som spilles instrumentalt, helst av alle musikere. Delen skal gjerne vise nivået til storbandet ved å være gjerne mer krevende å spille enn resten av komposisjonen, og skal fungere som en kontrast til resten av komposisjonen.

gjennomgangstoner i husene, og er skrevet godt idiomatisk for altsaksofon, som holder melodien. Selv om akkordgrunnlaget tilsier at låten går i F-dur, starter melodien på moll-ters, går til senket femte trinn, så til fjerde trinn. Dette er et rytmisk motiv som sekvenseres i takt tre, med grunntone, lavt syvende trinn og vanlig femte trinn. I takt 2 spilles blueskalaen i sin helhet, hvor den starter med en «pick-up» (i mangel på et lignende norsk begrep, da «opptakt» ikke er like beskrivende) på femte trinn, til F, Ab, Bb, B, C, Eb og F. Denne sekvensen på tre takter repeteres så i takt 5 til 7. Den første tolvtakters runden spiller rytmeseksjonen kun med markeringer sammen med melodien i takt en, tre, fem og syv, samt på slag to og fire i takt 9-10, før de går over til swing med walking bass i takt 11-12, som videreføres i andre runde. Melodidelen spilles to ganger i løpet av komposisjonen, fra takt 27 og som repetisjon mot slutten.

Komposisjonen benytter seg av et par enkle grep som man finner i komposisjonene til både Nestico, Jones og Brookmeyer, som bruk av sekvensering og repetisjon av samme melodi over en annen akkord, og bruken av altereringer som #5 og b9 samt gjennomgangstoner, som er også fine grep for å gjøre melodien mer interessant enn ved å kun bruke tonene fra blueskalaen.

Ritmisk sekvens

Bluesskala

Repetisjon i Bb

Gjennomgangstoner

Figur 1. Melodi for tema på Helge Hurums «Blues End».

Dobbins trekker frem at form og utvikling er også viktige analysepunkter, da det viktigste punktet i et godt arrangement er balanse. Derfor nevnes det noen viktige aspekter som er verdt å legge merke til for å oppnå denne balansen. Den mest vanlige formen i jazz er å repetere chorus. Dette er en veldig forutsigbar form som kan varieres harmonisk hver «runde», og er gunstig for improvisasjon. Her er det viktig å se på balanse mellom harmoni og variasjon, spenning og avspenning, bevegelse og ikke-bevegelse. Det motiviske innholdet bør ikke være for forutsigbart, da det kan bli kjedelig dersom det er for forutsigbart, mens det kan bli kaos dersom det er for uforutsigbart.¹⁶⁵

Den overordnede formen baserer seg utelukkende på det 12-takter lange blueskjemaet med introduksjon, melodi, tre soloer, ensembledel, melodi og avslutning. Introduksjonen består av to runder pianosolo med blåseinnsetser den andre runden. Melodien spilles som nevnt i melodianalyse over to runder, med rytmiske annoteringer første runde og swingkomp andre runde. Deretter følger tre soloer, først fem runder hos trompet med blåseunderlag fjerde og femte runde, så en saksofonsolo som starter halvveis inn i neste runde, med tre ekstra runder med blåseunderlag kun siste runde, før gitar spiller fire runder. Ensembledelen går over to runder, første runde starter med unison saksofon med rytmiske annoteringer på andre og fjerde slag, som bygger seg gradvis opp mot fire takter trommesolo mot slutten av runden. I den andre runden spiller all blås samme blokkharmoniserte motiv som bygger en god del på antesiperte enere. Denne runden er det dynamiske høydepunktet i låten da all blås spiller fortissimo, og er også høydepunktet spenningsmessig da de mange antesiperte enerne skaper en harmonisk spenning som løser seg opp når melodien repeteres mot slutten. Komposisjonen avsluttes i en coda med trommesolo med støt i blås, før blås spiller et to-taktersmotiv som ender på en fermate, etterfulgt av tre nye fermater.

Da lydopptaket som er brukt som utgangspunkt i samsvar med partituret ikke er en offentlig innspilling tilgjengelig for allmennheten, er det ikke hensiktsmessig å bruke en visuell eller dynamisk formanalyse som tilsier at man trenger tilgang på både partitur og lydinnspilling. Derimot er det likevel viktig å inkludere en type formanalyse som viser de ulike delene i komposisjonen, med merknader om hva som foregår i de ulike delene. I tillegg er det fordelaktig å inkludere taktnummer, for å kunne vise eventuelle uregelmessigheter i antall takter. Derfor vil denne oppgaven trekke frem skjematiske formanalyser som viser taktnumre og formdeler fra partituret, med merknader om vesentlige hendelser i disse delene.

¹⁶⁵ Bill Dobbins, *Jazz arranging and composing : a linear approach* (Rottenburg: Advance Music, 1986). s. 83.

På grunn av ulikhetene mellom partitur og innspillinger vil det også vises til en egen kolonne med endringer fra partituret til innspillingen, for å gi et skriftlig innblikk i lydopptaket.

Takt	Del	Merknad	Endring
1-2	Intro	Saksofonmotiv, støt i brass og komp	Ikke på innspilling
3-14		Pianosolo, swingkomp, saksofonunderlag siste 4 takter	Takt 13-14 i brass spilles ikke på innspilling
15-26		Solo forts. Støt og underlag i blås	
27-42	Tema	Harmoniert melodi i saksofoner, rytmiske annoteringer i komp første runde, swing andre runde, brass tacet første gang.	Liten endring i melodimotiv på innspilling
43-54	Solo 1	Trompetsolo, repeteres fire ganger. Blåseunderlag siste repetisjon.	Takt 41 i brass spilles ikke på innspilling.
55-66		Trompetsolo forts, underlag i blås	Små endringer i underlag
67-78	Solo 2	Saksofonsolo, kort mellomspill i tromboner, tenor- og barisax.	Takt 69-71 i saksofoner spilles ikke på innspilling.
79-90		Saksofonsolo forts, repeteres tre ganger. Underlag i blås siste repetisjon	86-90 i saksofoner spilles ikke på innspilling.
91-102	Solo 3	Gitarsolo, repeteres tre ganger. Underlag i saksofoner siste repetisjon.	Underlag droppes helt på innspilling
103-114		Gitarsolo forts, ensembleled under solo i brass, saksofoner med siste seks takter	Notert blås droppes helt på innspilling, saksofoner spiller i stedet lange toner i underlag.
115-126	Ens.	Ensembleled, starter i saksofoner, komp markerer to og fire, tromboner kommer inn på to og fire, trompet tar over ensemblemotivet, før fire takter solo i slagverk	Markeringer i trombone og barisax i takt 126 spilles ikke på innspilling.
127-138		Ensembleled fortsetter, samme motiv i all blås, fire takter motiv, fire takter markert antesipert ener, fire takter motiv	Liten endring i saksofoner i takt 138 på innspilling.

27-41	Tema	D.S. al coda med repetisjon, spilles likt som tidligere. Siste takt i runden droppes til fordel for coda	
139-148	Coda	Avslutning, fire takter trommesolo som spilles to ganger, blåsestøt andre gang. Saksofonmotiv fra introen spilles med støt i brass og komp.	Halvnoten i 145 er gjort om til fermate, resten av takten samt takt 146 droppes, de tre tonene i 147 spilles også som tre fermater og takt 148 droppes på innspilling.

Figur 2. Formanalyse på Helge Hurums «Blues End».

Det neste viktige punktet i en slik analyse er å se på voicinger. Introduksjonen består av to takter med et motiv skrevet for saksofonene, med tre synkoper som er forsterket med brass. Melodien ligger i første altsax, og man ser enkelt at de resterende stemmene hos saksofonene er harmonisert ut i fra denne stemmen. Dobbins trekker frem denne teknikken som en av de tre typiske metodene for å arrangere melodier. Den lineære tilnærmingen som Dobbins baserer seg på er enklere å oppfatte i spredt voicing, og trekker frem at det er viktig å analysere melodien i relasjon med a) akkordarpeggioer eller bevegelse fra en akkord til annen, b) skalaer eller skalafragmenter, c) kromatisk bevegelse i melodien og d) forholdet mellom hver melodinote til den underliggende akkorden. Dette blir grunnlaget for videre arbeid med arrangering for ulike antall horn.¹⁶⁶ Han starter med tre typiske måter for å arrangere melodier: a) harmonisering hvor melodien er voicet med akkordtoner under, og antall noter tilsvarer antall instrumenter, b) homofoni, hvor melodien er en enkel linje med harmonisk komp, dette ofte akkordvoicinger kombinert med passende rytmer, eller c) kontrapunkt, hvor en eller flere uavhengige stemmer er lagt til, som regel under melodien. Disse linjene er da rytmisk uavhengige fra melodien.¹⁶⁷

Det er også krevende å arrangere for tre horn, da en fortsatt ikke får med alle viktige akkordtoner, og derfor er valg av toner viktig. Tredje og syvende trinn er essensielle, femtetrinn kan sløyfes, med mindre det er alterert. Bassen spiller ofte grunnfunksjon, derfor trengs ikke førstetrinn å legges i blås så ofte. I akkorder med tonikafunksjon kan en bruke

¹⁶⁶ Ibid., s. 10.

¹⁶⁷ Ibid., s. 19.

sjette trinn i stedet for syvendetrinn for mer variert harmonikk. Dobbins trekker frem tre vanlige fremgangsmåter for å voice tre blåsere, a) å arrangere de i treklanger i ulike omvendinger, enten i tett eller åpen voicing, b) arrangere de i kvarter i ulike omvendinger, oftest i tett voicing, da åpen voicing vil gi veldig store intervaller mellom stemmene, og å c) arrangere de i en form for kluster hvor andrestemmen ligger en ters under melodien, og tredjestemmer ligger en sekund under andrestemmen. Sistnevnte vil alltid gi tersharmonier til melodien, men kluster mellom de to andre stemmene. Dette brukes ofte i tett voicing i grunnstilling, men kan også brukes i åpen voicing for en annen effekt.¹⁶⁸

Når en skal arrangere for fire horn kan en få med det meste av akkordtoner og metningstoner i de fleste akkorder. De samme akkordtrinnene som tidligere er essensielle, tredje og syvende trinn, men for fire blåsere kan en som regel nesten alltid bruke femtetrinn. Når en så går til å skrive for fem horn, så nevner Dobbins at det enkleste er å skrive for fire blåsere for så å doble melodien en oktav under, noe Wright også trekker frem. Det er mer krevende å skrive lineært for fem blåsere uten å doble melodien, selv om det kan gi mer harmonisk farge. Her trekkes også frem tre fremgangsmåter: a) parallell bevegelse i fire stemmer under det melodiske utgangspunktet, b) kontrabevegelse mellom melodien og de fire resterende blåserne, samt c) kontrabevegelse mellom to blåsere i midten og de tre resterende. Disse grepene er da veldig overførbare til storbandarrangering, hvor en får mulighet til å variere parallelle og kontrasterende bevegelser mellom de ulike seksjonene.¹⁶⁹

I «Blues End» baserer det harmoniske innholdet i voicingene seg på F-bluesskala og F-durskala, på grunn av bruken av både dur- og mollters, niende trinn og vanlig sjette trinn (som ikke ligger i blueskalaen). Motivet er arrangert femstemt, noe som tilsier at det ikke ligger oktavdobling av melodilinjen. I tillegg kan man se at avstanden mellom de to laveste stemmene ofte er mellom en kvint og en kvart, og avstanden mellom de to høyeste er mellom en ters og en kvart, noe som tilsier at dette er en drop-2-voicing, som blir forklart i neste avsnitt. Ved å legge nederste stemme en oktav opp kan en se at en ville fått mange sekunddissonanser mellom de to høyeste stemmene, så en drop-2-voicing gir her klart en mer spredt klang, og mer tydelig melodilinje. Brass spiller med på tre synkoperte støt på slutten av motivet til saksofonene, trompeter er her voicet innenfor en oktav, mens tromboner har åpnere voicing, med en kvint eller mer mellom de to laveste stemmene, og et spenn mellom en og to oktaver.

¹⁶⁸ Ibid., s. 50.

¹⁶⁹ Ibid., s. 63, 75-76.

Her er det fellestrekk med teknikker fra Thad Jones. Hos Jones er treblås som regel spredt mer enn en oktav i samspill med resten av ensemblet, gjerne med en avstand på en none eller desim i mellom ytterstemmene, og er ofte skrevet femstemt med drop-2, altså femstemt hvor andre stemme fra toppen er senket en oktav uten at leadstemmen er doblet i oktaver. firestemt drop-2 er også mye brukt, ofte i 9-akkorder hvor niende trinn ligger i melodien, og gjerne sammen med en dominant 13-akkord når hverken tredje eller trettende trinn ligger i melodi. Vanligvis er det større avstand mellom første- og andrestemme og fjerde- og femtestemme enn mellom andre til fjerde, så dersom det skal brukes kluster er dette som regel skrevet inn mellom andre-, tredje- og fjerdestemme. Tromboner spiller som regel akkordens 1., 3., og 7. trinn, mens trompeter ofte spiller metningstoner som 9, 11 og 13, men ikke alle på en gang, og ofte kun én. Når basstrombonen spiller grunntone, som er ca 50% av tiden, kan resten av trombonevoicingen være spredt, men når den ikke spiller grunntone er resten av voicingen sjeldent større enn 9 eller 10, og avstanden mellom hver stemme er sjeldent mer enn en tritonus.¹⁷⁰

Hos Jones ser en også at trompeter som regel ikke er spredt mer enn en oktav, og voicingen til trompetrekka trenger ikke nødvendigvis å gjenspeile grunnakkorden, på grunn av metningstonene. Lead-trompet er som regel doblet i en lavere oktav, med mindre den spiller grunntonen. Når tromboner spiller akkordtoner i ensemblespill og trompeter spiller metningstoner, supplerer treblås ofte med akkordtoner i lavt register for et helhetlig lydbilde. Det er sjeldent at både basstrombone og baritonsaksofon spiller grunnfunksjon sammen; dette gjøres oftest av basstrombone.¹⁷¹ Håndtering av gjennomgangsakkorder i blokkharmoniseringer gjøres på flere måter: a) forminsket syvende trinn, b) parallellføring, dersom melodien beveger seg en halvtone følger resten av stemmene også etter en halvtone i samme retning, c) følge diatonisk, eller d) heltonefølging i moll 7-akkord. Figur 3 viser et eksempel på Jones' behandling av gjennomgangsakkorder i saksofonrekke fra *Inside The Score*, noe som skal sees i sammenheng med introduksjonen til «Blues End» i Figur 4.

¹⁷⁰ Wright, *Inside the score*. s. 49-51, 79-80, 97.

¹⁷¹ Ibid. s. 49-51, 54, 79-81, 97.

The image shows a piano score in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chords are: Fm¹³, Fm⁷, Gm⁷, Fm⁹, and Fm⁷. The notation shows the left hand playing the bass notes and the right hand playing the upper notes of the chords.

Figur 3: Eksempel fra *Inside the Score* av Rayburn Wright, side 54.

Figur 4 er introduksjonen til «Blues End», hvor man kan se mellom de første tre åttendelene at han bruker parallellføring, hvor alle tonene i den andre åttendelen er senket med en halvtone. Man kan se figuren i en større sammenheng i vedlegg 1.

The image shows a musical score for Saxophone (Sax.), Trumpet (Trp.), and Trombone (Trb.) in 4/4 time. The key signature has two flats. The saxophone part has a melodic line with notes: Ab, G, Ab, F, Fm, D. Above the notes are chord symbols: Ab⁶/A, G⁶/Ab, Ab⁶/A, F7(#9), Fm⁹, D⁷. There are markings for 'Likt' (like) above the first and fifth notes. The trumpet and trombone parts show voicings with fingerings: (ε3), (2), (6), (ε3). A note in the trumpet part is marked 'Akkord senket en halvtone' (chord lowered by a half tone). There is a triplet of eighth notes in the saxophone part.

Figur 4. Voicingene i introduksjonen på Helge Hurums «Blues End». ¹⁷²

Underlagene baserer seg mye på det rytmiske motivet fra melodien. Fra takt 79 spiller trompeter og tromboner underlag sammen under saksofonsoloens siste runde. Voicingene varierer mellom å være tette og spredte. I trompeter varierer de mellom et sprang på en sekst og en desim; Dette skiller dem fra Nestico og Jones, som stort sett voicer trompeter innenfor en oktav. De spredte voicingene i trompet vises best der de ligger i helnoter i takt 88 og 90, og viser seg å være firstemte drop-2-voicinger, en teknikk som ofte er gjenspeilet hos Nestico og Jones, men ikke så ofte i trompeter. Trombonene er voicet på samme måte, og bytter på å ligge i tett og nokså spredt voicing mellom en sekst og en desim. Bruken av de ulike akkordtonene i instrumentgruppene varierer. Første slag i takt 79 spiller trombonene ters, kvint, septim og none, når trompet spiller grunntone, ters, kvint og none. I takt 82 spiller trombonene en tersbasert firklav med grunntone, ters, kvint og septim, mens trompetene spiller kvint, septim, none og ellevte trinn, en vanlig tilnærming hvor man lar trompetene ta

¹⁷² Besifringen i figur 4 er ikke hentet fra originalpartitur, de er skrevet inn ut i fra voicingene for å brukes i sammenligning med Figur 3.

seg av metningstonene i det lyse registeret. I takt 88 og 90 spiller begge instrumentgrupper samme akkord i ulike vocinger, hvor de alle de fire akkordtonene er doblet. Legg merke til tallene ved siden av tonene i figurene, de påpeker tonenes akkordtrinn i voicingene.

Besifringene er hentet fra partituret. Figurene 5 kan ses i større sammenheng i vedlegg 2.

The image shows two systems of musical notation for Trompet (Tpt.) and Trombone (Tbn.). The first system covers measures 79 to 84, and the second system covers measures 85 to 90. Chord symbols are placed above the staves: F, Bb7, F9, F13, Bb9 in the first system; F9, F13, Eb9, D7(#5), Eb9, Gm7(b5), C7, F9, F13 in the second. Fingerings are indicated by numbers 1-5 next to the notes. A dotted line labeled 'Identisk' connects the voicings in measures 85-90 to those in measures 79-84. A bracket at the bottom of the second system is labeled 'Repeteres i slutten av ensembleled'.

Figur 5. Voicinger i underlag på Helge Hurums «Blues End».

Takt 127 ligger i ensembleledelen som er det dynamiske høydepunktet i komposisjonen. Den er basert på både blokkharmoniseringer og unisone linjer i kontraster mot hverandre, et virkningsfullt grep som gir både tette voicinger som skaper dissonanser samtidig som enkelte kontrasterende melodier blir veldig lett å oppfatte. Det synkoperte første slaget i takten er en F9-akkord, som i saksofoner er bygd opp fra bunnen med grunntone, septim, none, ters og kvint. Tromboner spiller grunntone i bunnen, og er bygd opp av septim, none og kvint, mens trompeter spiller kvint, septim, none og kvint. Her er trompet voicet trestemt i en treklang med oktavdobling, men bytter videre i partiet mellom trestemt med oktavdobling, firstemt og unison med oktavdobling. Trompetene er mesteparten av tiden voicet innenfor en oktav, men går også her så spredt som en desim i en firestemt drop-2-voicing. Tromboner er oftest voicet firstemt, men bytter også til å spille unisont med oktavdobling, som til tider er doblet i baritonsaksofon. Når trompetene spiller unisont spiller gjerne tromboner lignende motiv

harmonisert, en effekt som understreker melodiføringen da harmoniseringene i tromboner gjerne er tette innenfor en oktav. Der tromboner spiller unisont fungerer dette som en effekt for å understreke et bassmotiv, da det ligger dypt i register hos alle trombonene og i baritonsaksofon. Når både trompeter og brass spiller harmonisert sammen er det som regel femklanger, hvor som oftest kvint, septim eller none er doblet, som for eksempel i takt 135. Figur 6 og 7 kan ses i større sammenheng i vedlegg 3.

Figure 6 is a musical score for three instruments: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 127 to 131. The second system covers measures 132 to 136. Above the staves, various chords are indicated: F⁹, A^{b9}, C^{b9}, B^{b9}, F⁹, C^{m7(b5)}, F⁹, C^{b9}, and B^{b9}. Annotations include '3-stemt oktavdbl.' (3-stemmed octave doubling) for Sax. in measure 127, '4-stemt' (4-stemmed) for Tpt. in measure 128, and 'unisont' (unison) for Tbn. in measure 129. In the second system, there are annotations for 'Unisont (b3)' and 'Lik' for Tpt. in measure 135, and 'Trompetmotiv harmonisert' (Trumpet motif harmonized) for Tbn. in measure 135. The score uses a key signature of two flats and a common time signature.

Figur 6. Voicinger i ensembledel på Helge Hurums «Blues End».

Figure 7 is a musical score for three instruments: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 132 to 134. The second system covers measures 135 to 136. Above the staves, various chords are indicated: G^{b7(b5)}, F^{7(#11)}, B^{b7(b5)}, E^{b9}, D^{7(#5)}, E^{b9}, G^{7(b5)}, C^{7(b9)}, F⁹, and F¹³. Annotations include '3-stemt oktavdobl.' (3-stemmed octave doubling) for Sax. in measure 132, '4-stemt' (4-stemmed) for Tpt. in measure 133, and 'avstand mellom ytterstemmer' (distance between outer stems) for Tbn. in measure 135. In the second system, there is an annotation for '4-stemt drop-2 oktavdobl.' (4-stemmed drop-2 octave doubling) for Sax. in measure 136. The score uses a key signature of two flats and a common time signature.

Figur 7. Voicinger i ensembledel på Helge Hurums «Blues End».

Å skrive for rytmeseksjon kan som nevnt være krevende, spesielt for noen som spiller blåseinstrumenter, da akkord- og rytmeinstrumenter har en annen tilnærming til notert musikk enn blåsere kan ha. Dobbins har trukket frem tips for å løse dette. Et eksempel er bass, hvor man noterer spesifikke motiver der hvor man har spesifikke ønsker om hvordan musikeren skal spille, eller bruker såkalt «slashnotasjon» når man ikke har spesifikke ønsker. Da noterer man besifring over denne notasjonen, og bassisten står fritt til å spille som en ønsker, innenfor stilartens rammer. Besifring for bass kan derimot være ulik fra besifring for akkordinstrumenter. Dersom piano spiller en 9-akkord, trenger ikke nødvendigvis bassen mer info enn at det er en 7-akkord, da en bassist sjeldent vil betone niende trinn for å ikke endre

følelsen av grunnakkorden. Derimot er det enkelte ting som må med i bassbesifringen, som altererte femtetrinn, syvendetrinn o.l.. Når en noterer for piano, gitar og eventuell vibrafon kan man bruke mye av de samme grepene med slashnotasjon, eller en kan notere spesifikke motiver.¹⁷³

Når det kommer til rytmeseksjonen i arrangementet, er mye av de «vanlige» swingpartiene kun notert som slashnotasjon og besifring. Den første runden av bluesskjemaet er notert ut som «walking bass», men etter dette tar den utgangspunkt i besifring. Slaverket har noterte støt fra brass mellom takt 15-26, og under melodien har alle den samme rytmiske notasjonen som skal følge blås, men med tekst som spesifiserer vanlig time ved repetisjonen. I ensembledelen er bassen helt notert, piano har rytmisk notering med besifring, og slagverk har noe av de rytmiske motivene til blås, samt spesifisert å spille «fills» i siste biten av ensembledelen.

Ut i fra denne analysen kan man nå forsøke å sette «Blues End» i et større perspektiv. Analysene viser at Hurum bruker arrangeringsteknikker som finnes hos både Sammy Nestico (Count Basie Orchestra) og Thad Jones, noe som er interessant med tanke på at Radiostorbandet spilte komposisjoner av begge disse, blant annet i forbindelse med besøk av Jones, og andre amerikanske musikere som tok med seg Basie-repertoar i bagasjen. I melodianalysen påpekes bruken av sekvensering, et veldig vanlig trekk i mange komposisjoner (også for andre sjangre enn jazz), som også er veldig fremtredende hos Nestico og Jones. Formmessig holder komposisjonen seg til den 12-takters bluesformen, en forutsigbar form som kan varieres harmonisk og som er veldig forutsigbar for solister. Melodiharmoniseringen er også et grep Dobbins trekker frem, for eksempel de første to taktene i introduksjonen hvor melodien harmoniseres femstemt hvor de resterende stemmene følger melodiens bevegelser. Når Hurum harmoniserer støt i blås ser man at disse både samsvarer og ikke samsvarer med teknikkene, ut i fra voicingene som brukes. Noen steder er voicingene innenfor en oktav, som Wright trekker frem som et grunnleggende grep, mens andre ganger er de voicet i større intervaller mellom ytterstemmene, for å gi en større klang. Hurum følger derimot rådene om å legge grunnfirklingen i tromboner og metningstoner i trompeter, da det ikke er ofte at det blir lagt høyere metningstone enn none i tromboner, mens trompeter i figur 4 blant annet går til 11.

Komposisjonsprosessen er også interessant, og formanalysen påpeker ulikhetene som finnes mellom partituret og de brukte innspillingene. Dette viser at prosessen med

¹⁷³ Dobbins, *Jazz arranging and composing*. s. 35-38.

komposisjonen har stadig vært under utvikling fra første registrerte fremføring i 1975 til partiturets datering i 1985. Dette viser en komponist som aktivt tilpasser arrangementet etter bruken, og som gjerne fortsetter å utvikle et arrangement med tiden. Det faktum at komposisjonen også ble spilt av det danske radiostorbandet viser at det ikke bare var interesse for norsk storbandmusikk i Norge, men også i Skandinavia, og med den nasjonale dekningen som NRK Radiostorbandet hadde, så kan man anta at mange av landets jazzinteresserte på den tiden ved en anledning hørte Hurums komposisjoner.

Helge Hurum – «Late Afternoon»

Komposisjonen «Late Afternoon» er en sakte ballade skrevet for Radiostorbandet, og har i likhet med «Blues End» blitt spilt av det danske radiostorbandet i 1983 på Jazzhuset Montmartre i København, og sendt på radio som en del av programmet «Lørdagmatine fra København»¹⁷⁴. Partituret er derimot merket med NRK 1978, men ut i fra problemstillingen fra «Blues End» og innspillinger før nedskrevet årstall, så er det usikkert om komposisjonen ble til før dette. Derimot er det vanskelig å finne sendeplaner som viser bruk av komposisjonen i tidligere radiosendinger, og det ble ikke funnet innspillinger av denne før 1983 i løpet av arkivarbeidet.

Det tilsendte partituret stemmer nokså godt overens med innspillingen fra 1983. Det er noen små endringer i introduksjonen, da flygelhorn spiller en improvisert solo før resten av komposisjonen starter. Soloen er basert på temaet. Når resten av ensemblet kommer inn spiller de først fra takt 7 med motiv i trompeter, da er altså de første seks-syv taktene i treblås kuttet. Fra takt 30 er det åpent for solo, på innspillingen er det to repetisjoner med flygelhornsolo med underlag andre gang, deretter en tenorsakksolo med underlag andre gang. Andre endringer er så små at de ikke er viktige å trekke frem.

«Late Afternoon» baserer seg på et åttetakterstskjema med relativt lite variasjoner i akkordprogresjoner mellom melodidel, ensembledel og solodel. Melodien går over to åttetaktersrunder med en liten variasjon i andre runde, med et innslag av en 2/4-takt, slik at andre runde blir ni takter. Melodien spilles utelukkende av solo flygelhorn, og fordeler seg på en A- og B-del. I praksis er disse to delene like. De åtte taktene i A-delen fra takt 13 er notert ut som melodi, og spilles deretter. De ni taktene i B-delen fra takt 21 er en variasjon på temaet i A-delen, hvor takt 23-26 er notert som solo eller fills over underlag i treblås, før den

¹⁷⁴ Norsk Rikskringkasting, "NRK P2 1983.11.12 : programrapport," lastet ned 10. desember 2020. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digiprogramrapport_10031471.

kommer tilbake til notert melodi i takt 26 med en 2/4-takt i takt 27. Resten av melodien er notert som en avrunding av tema ulik fra A-delen. I innspillingen spilles takt 23-26 likt som melodien i A-delen fremfor improviserte fills, og melodien er derfor notert deretter i melodianalysen under.

Melodien er organisert rundt metningstonen #11, derfor finner vi ofte akkorden Ebmaj7 med #11. De første tre taktene i motivet benytter rytmisk sekvensering (første og andre takt er vel og merke nesten identiske), det samme gjør takt fire og åtte, et grep sett i «Blues End», og hos Nestico og Jones. Flere steder blir sus4-akkorder løst opp ved å gå til kvinten i stedet for tersen, f.eks. i takt 18, 20 og 26. Første runde spiller slagverk sakte time med visper, piano spiller fills under hele melodien. Andre runde går slagverk over til en double time-feel de første fire taktene, og tilbake til single time resten av runden. Piano fortsetter med utfyllende fills under melodien. Melodidelen spilles, i likhet med «Blues End», to ganger i løpet av komposisjonen, andre gang som D.S. al Coda.

♩ = 52

Rytmisk sekvens

13 Ebmaj7(#11) Ebmaj7 D7(sus4) Ebm6/9 A(sus4) Am7(b5) D7(#5) Fm7(b5)

Rytmisk sekvens

17 Ebmaj7 Ebmaj7(#11) D7(sus4) Ebm6/9 A7(sus4) Am7(b5) D(sus4) Abm6/9

Sus4 oppløst til 5

A Variasjon på tema fra A-del

Notert med solo/fills i partitur

21 Ebmaj7(#11) Ebmaj7 D7(sus4) Ebm6/9 A(sus4) Am7(b5) D7(#5) Fm7(b5)

25 Ebmaj7 Ebmaj7(#11) D7(sus4) Ebm6/9 A7(sus4) Am7(b5) Abm6/9 Bb7(b9)/E Ebmaj7

The image shows a musical score for Helge Hurums' 'Late Afternoon'. It consists of four staves of music in a 3/4 time signature. The first staff starts at measure 13 and ends at measure 16. The second staff starts at measure 17 and ends at measure 20. The third staff starts at measure 21 and ends at measure 24. The fourth staff starts at measure 25 and ends at measure 28. Chord progressions are written above the notes. Annotations include 'Rytmisk sekvens' (rhythmic sequence) over measures 13-16 and 17-20, and 'Sus4 oppløst til 5' (sus4 chord resolved to 5) over measure 19. A box labeled 'A' is placed above measure 21, with the text 'Variasjon på tema fra A-del' (variation on the theme from the A-section). Another annotation 'Notert med solo/fills i partitur' (notated with solo/fills in the score) is placed above measures 23-24. The tempo is marked as ♩ = 52. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figur 8. Melodi for tema på Helge Hurums «Late Afternoon».

Den overordnede formen baserer seg den åtte takter lange skjemaet, med tema, solo og ensembleled. Introduksjonen bryter med åtte tacters formen, men baserer seg likevel på det

samme akkordgrunnlaget som resten. Melodien spilles som nevnt i melodianalysen over to runder, selv om de to rundene er tilnærmet like. Deretter følger soloer i flygelhorn og eventuelt i tenorsaksofon. Soloen ligger over en runde som repeteres så mange ganger som ønskes, med underlag siste runde for hver solo. Ensembledelen går også over en åtte takters runde, med fem takter blåseparti og tre takter pianosolo. I likhet med «Blues End» er det dynamiske høydepunktet i låten i ensembledelen, og her ligger det spesifikt i takt 42, som er den lave tonen blåsen ligger på før pianosoloen. Deretter følger en D.S. al Coda tilbake til melodi over to runder, siste takt i andre runde droppes til fordel for coda, som har et nytt innskudd av en 2/4-takt, og avslutter på en lang fermate.

Takt	Del	Merknad	Endring
1-12	Intro	Introduksjon starter med motiv i saksofoner og komp, flygelhorn spiller utdrag fra melodi som introduksjon, brass kommer inn i takt 7	Åpen solo i trompet på innspilling, takt 1-6 i treblås spilles ikke på innspilling, solo spiller inn til opptakt til takt 3.
13-20	Tema	Tema i solo flygelhorn, underlag i saksofoner fra takt 16, unison linje i 1.trp med harmonmute og 1.trb.	Liten endring i saksofoner i takt 17 fra partitur til innspilling.
21-29	Tema	Temaets fortsetter i flygelhorn, underlag i tromboner og saksofoner. Takt 23-26 er notert som solo/fills i melodien, men spilles likt som takt 15-18. Takt 27 er 2/4.	Liten endring i rytmikk i underlag i takt 21 og 23 fra partitur til innspilling, endret til synkopert første og tredje slag. Takt 29 er notert som pickup til solo.
30-37	Solo	Flygelhornsolo, repetisjon 8 takter, notert underlag i brass andre gang, 2.alt spiller sammen med trompeter, resten av treblås kommer inn i takt 33.	To soloer på innspilling, to runder med flygelhorn og to runder med tenorsaksofon, underlag andre runde begge soloer.
38-45	Ens.	Ensembledel, blåseparti på 5 takter, 3 takter pianosolo. Dynamisk høydepunkt i takt 42.	

13-20	Tema	D.S. al Coda, repetisjon av tema I flygelhorn, spilles som tidligere.	Samme som før
21-28	Tema	Tema i flygelhorn fortsetter som reprise, går fra takt 28 til Coda.	Samme som før
46-53	Coda	Avslutning, tema i flygelhorn, underlag i treblås. 2/4-takt i takt 48. Blås spiller tema fra takt 49 og ut, lander på fermate.	

Figur 9. Formanalyse på Helge Hurums «Late Afternoon».

Hurum bruker flere harmoniseringsteknikker i «Late Afternoon», og kombinerer disse smakfullt til et interessant lydbilde. Fra introduksjonen kan man se unisone trompeter som bærer temaet. Trombonene spiller firstemt, men basstrombonen er til dels løsrevet fra resten av rekka, da den spiller både akkordfunksjoner og en kontrasterende stemme til trompeter sammen med baritonsaksofonen. Resten av trombonene spiller harmoniseringer i tette voicinger i mellomregisteret, noe som gir en fyldig klang. Saksofonene er på lik linje med tromboner delt mellom baritonsaksofon og resten av rekka. De resterende saksofonene bytter mellom å spille firstemt og unisont i oktaver, mens leadstemmen også tar en rolle for å utfylle trompetstemmen, f.eks. i takt 9-10. De harmoniserte voicingene mellom de resterende saksofonene ligger innenfor en oktav, mens baritonsaksofonen ligger uavhengig under dette. Deler av introduksjonen er vist i figur 10, som kan ses i større sammenheng i vedlegg 4.

Figur 10. Voicinger i introduksjonen på Helge Hurums «Late Afternoon».

Ensembleledelen benytter flere av de samme teknikkene brukt i introduksjonen, blant annet en variasjon mellom unisone linjer som ender i harmoniserte akkorder og harmoniserte linjer. Trompetene er unisone mesteparten av tiden, men ender opp i harmoniserte klanger i takt 40

og 42, i sistnevnte spiller de oktavdoblet tostemt. Voicingene i trombonene varierer mye, og det er vanskelig å finne en gjennomgående stil i disse taktene. En kan se enkelte innslag av drop-voicinger på enkelte harmoniseringer, men ikke nok til at vi kan konkludere med eksempelvis en firstemt drop-2 voicing over et lengre strekk. Tettheten i voicingene varierer mellom en kvart og over to oktaver; avstanden mellom første- og andrestemme ligger på alt mellom en stor sekund og en kvint, og avstanden mellom tredje- og fjerdestemme ligger mellom en stor sekund og en oktav pluss en kvint. Derimot er det trombonene som har det meste av akkordgrunnet i dette partiet, som utfyller de unisone linjene i trompeter og saksofoner, og bygger akkordene på grunntone, ters (kvart ved sus 4), kvint, septim og none i ulike omvendinger. Akkordtoner er presisert i eksempel 9. Saksofonene spiller for det meste unisont i oktaver, og ender i harmoniserte akkorder i takt 40, hvor de lander på «trygge» akkordtoner, og i takt 42, hvor de spiller grunntone og ters, oktavdobling av septim og add #11.

Nestico er varsom med bassdobliger. I figur 11 ser man i siste trombonevoicing på fjerde slag i takt 41 ser man at grunntonen spilles av basstrombone, og er oktavdoblet av tredjetrombone. Når Nestico arrangerer i standard ensemblestil unngår han å doble basstemmen i den neste oktaven over det vanlige bassregisteret, men det hender likevel en gang i blant.¹⁷⁵ Figur 11 kan ses i større sammenheng i vedlegg 5.

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The score is in 4/4 time and features several chord changes: Ebmaj7, Ebmaj7(#11), D7(sus4), Am7(b5), D7(sus4), Fm7(b5), and Bb13(b9)Ebmaj7. The saxophone part includes a triplet of eighth notes and a first-embellished octave doubling. The trumpet part features a harmonized line in the trombones. The trombone part includes a double octave doubling. The score is annotated with various voicing techniques and chord symbols.

Figur 11. Voicinger i ensembleled på Helge Hurums «Late Afternoon».

Rytmeseksjonen er mer nøyaktig notert her enn i «Blues End». Basstemmen er notert ut identisk med venstrehånden i pianostemmen, noe som antas å være en føring slik at pianisten skal kunne forutse hva bassisten gjør. Piano- og gitarstemmene har ellers mye besifring, men

¹⁷⁵ Wright, *Inside the score.*, s. 11.

gitar har også utskrevne motiver som følger blåsestemmene, noe pianisten har lite av. Slagverk har noen føringer, men holder time og feel gjennom hele komposisjonen.

Ut i fra denne analysen kan man nå forsøke å sette «Late Afternoon» i et større perspektiv. I likhet med Helge Hurums «Blues End» viser analysene bruk av teknikker som er funnet hos Sammy Nestico og Thad Jones, men ikke i like stor grad. Her er det ikke like åpenbare strekk med bruk av f.eks. femstemt drop-2 voicing, men man ser kontrollen i tonevalg i voicinger, for eksempel i bruken av metningstoner som også ligger i besifringen. Ellers er voicingene bygd opp av firklanger, hvor det som regel brukes grunntone, ters, kvint og septim. I melodianalysen påpekes bruk av sekvensering og variasjonen på melodien i B-delen, samt melodiens tilknytning til #11-trinnet. Formmessig holder komposisjonen seg til 8-taktersformen, som igjen påpekes som lurt av Dobbins, da det gir en forutsigbar form. I likhet med «Blues End» er komposisjonsprosessen interessant, da det igjen vises forskjeller mellom partitur og innspilt materiale, og det danske radiostorbandets fremførelse gir komposisjonen et internasjonalt tilsnitt.

Neste komposisjon er skrevet av Jens Wendelboe. Den er hentet fra samme band, og har ligget i samme arkiv som de to foregående, men skal snart se at de har veldig forskjellige stilistiske uttrykk.

Jens Wendelboe – «Husky Walk 86° South»

Jens Wendelboe er en norsk trombonist, bandleder og komponist som har vært en aktiv del av det norske storbandmiljøet siden midten av 1970-tallet.¹⁷⁶ Wendelboe spilte med Radiostorbandet fra 1980-81 mens Helge Hurum var musikalsk leder, men spilte ikke fast langvarig da han på 80- og 90-tallet vekslet mellom å være i Norge og New York. Han bor nå fast i USA og underviser ved Jackson State Community College. Han har studert ved Manhattan School of Music, og vært trombonist for Blood Sweat & Tears.

Wendelboe skrev sin første storbandkomposisjon i 1976, og har siden da vunnet flere priser for musikken sin. «Husky Walk 86° South» er en låt som ble spilt av NRK Radiostorbandet, og radioarkivet viser til en sending fra desember 1989, ikke lenge før bandet ble lagt ned. Låten ble også spilt inn av Wendelboes eget storband Big Crazy Energy Band og utgitt på album i 1991. Noe av musikken til Wendelboe har blitt omtalt som vanskelig, og mye er sterkt forankret i funk og groove. Jens har selv nevnt at Neil Hefti og Sammy Nestico

¹⁷⁶ Han er en av få som aktivt har skrevet mye for storband og fått materialet utgitt på flere album, og har komposisjonene til salgs lett tilgjengelig på egen hjemmeside.

er av de første arrangørene som ble inspirasjonskilder, men band som Blood Sweat & Tears, Chicago og Tower of Power har også hatt stor innflytelse. «Husky Walk» er en latinlåt med snev av fusion-estetikk, noe som gjenspeiles i groovet som spilles av trommer og bass, og i akkordskjemaet.¹⁷⁷

Melodien går over et 20-takters ABA'-skjema fordelt på åtte, åtte og fire takter, og baserer seg mye på synkoper, slik en ofte finner i latin-musikk. Hver takt i A-delen benytter seg av antesiperte andreslag («tidlig toer»), en gjennomgående rytmisk sekvens som også gjenspeiles i den andre A-delen. B-delen består også av mange synkoperinger i et motiv som sekvenseres, dog med en minimal forskjell hvor kun terstrinnet i akkorden senkes en halvtone. Den andre A-delen er lik andre halvdel av den første A-delen. Melodien legger seg oftest på trygge akkordtoner som grunntone, ters og kvint (også b5), med unntak i takt 26 hvor den ligger på maj9 i Bbmaj9, som går over til å være tersen i en Ab11.

Melodien spilles delt mellom saksofon- og trompetrekka, og spilles alltid unisont. Trompetene spiller A-delene, mens B-delen er lagt til treblås. Det eneste i melodien som er harmonisert er de partiene som fremstår som blåsestøt, som f.eks. første halvdel av takt 22, og takt 29-30. Den harmoniske pulsen i A-delene er moderate, oftest med én akkord per takt, mens pulsen er høyere i B-delen, med akkordskifter opp til på hvert taktslag, et virkemiddel som gir høy intensitet uten nødvendigvis å måtte arrangeres ut til blås.

¹⁷⁷ «Husky Walk 86° South» er lett å finne tilgjengelig. Noter er til salgs på Wendelboes nettside crazyenergy.com, og kan lyttes til fra albumet *Big Crazy Energy Band, Vol.1* som ligger ute på flere strømmetjenester. Begge disse kildene er utgangspunktet for analysene som presenteres.

Rytmsk sekvens

♩ = 124

15 B \flat maj 9 C(add 9)/B \flat Cm 9 (b 5)/B \flat B \flat maj 9 E/F \sharp E \flat /F

19 B \flat maj 9 C(add 9)/B \flat Cm 9 (b 5)/B \flat B \flat maj 9 Emaj 9

Rytmsk sekvens

23 \wedge E \flat maj 9 \wedge E \flat m 9 E \flat m 6 Dm 9 D \flat maj 9 Bm 9 B \flat maj 9 A \flat 11 B13 Emaj7

27 E \flat maj 9 E \flat m 9 E \flat m 6 Dm 9 D \flat 9 G13(\sharp 11) Cm 9 F7(\sharp 9) A13(\sharp 11)

31 B \flat maj 9 C(add 9)/B \flat Cm 9 (b 5)/B \flat B \flat maj 9

Figur 12. Melodi for tema på Jens Wendelboes «Husky Walk 86 South»

Den overordnede formen i komposisjonen består av: introduksjon, tema, ensembledel, solodel, tema og avslutning. Innad i de ulike delene består temaet av et 20-takters skjema fordelt på en ABA'-form på åtte, åtte og fire takter. Dette skjemaet er også grunnlag for soloene, og utgjør da en stor del av komposisjonen. Ensembledelen består av et tema på fire takter som repeteres seks ganger med en modulasjon i midten, som gjør at solodelen baserer seg på et modulert akkordskjema fra temaet. Solodelen består av akkordskjema som repeteres, og har ikke noterte underlag i blås. Trombonen spiller første solo med to runder, og saksofonen spiller deretter to runder. Komposisjonen modulerer tilbake før rekapituleringen av tema i takt 80, før avslutningen i takt 99, som baserer seg på introen. Låten har ikke et klart definitivt dynamisk høydepunkt, men har flere mindre høydepunkter som kan diskuteres. Den første takten i solodelen er en av dem, hvor all blås spiller et støt med fall i fortissimo. Den

andre er mellom takt 96-98, den siste A'-delen i skjemaet, hvor leadtrompet spiller melodien 8va.

Formanalysene av Helge Hurums komposisjoner har en egen kolonne for endringer mellom partitur og innspilling. Denne droppes i analysen av «Husky Walk», da det er et kjøpt arrangement som stemmer overens med den kommersielle innspillingen, og det ikke er endringer mellom disse to.

Takt	Del	Merknad
1-14	Intro	Introduksjonen starter med to takter med slagverk alene, deretter legges på gitar, bass og baritonsaksofon, så syv takter med synth, før blås kommer inn. Lyden til synten er spesifisert som «bell synth sound» i partituret.
15-34	Tema	Temaet består av 20 takter i en ABA-form på 8, 8 og 4 takter. Presenteres først i unisone trompeter. Etter fem takter kommer grov treblås inn med underlag, før alt- og tenorsaksofoner tar over B-delen av melodien fra takt 23; tromboner spiller en unison motstemme som til tider harmoniseres. Trompeter tar tilbake melodiføringen fra takt 31, med underlag i grov treblås.
35-58	Ens.	Nytt triolbasert tema på 4 takter presenteres i første- og andre trombone, spilles totalt 6 ganger. To nye unisone motstemmer legges på andre runde, delt mellom altsaksofoner og 3-4. trompet og tenorsaksofoner og 3. trombone. Tredje runde spiller alle saksofoner et rytmisk motiv, mens motstemmene fortsetter i trompeter og tromboner, fjerde runde modulerer alt en heltone opp, motstemmer fortsetter, ny motstemme presenteres i 1-2. trompet, repeteres frem til solo.
59-79	Solo	Solodel som følger skjemaet til tema modulert til C-dur. Først kommer to runder med trombonesolo, deretter to runder saksofon solo. Ingen noterte underlag under soloer.
80-98	Tema	Rekapitulasjon av tema, spilles som tidligere, modulerer i takt 80 tilbake til original toneart. Siste takt i tema droppes før avslutningen

99-108	Avslutning	Rekapitulasjon av intro med synth. Synthstemmen orkestreres ut til blås, fra takt 101 i trompet og 103 i saksofoner, og tromboner spiller rytmisk motiv fra takt 106. Avslutter med felles støt.
--------	------------	--

Figur 13. Formanalyse på Jens Wendelboes «Husky Walk 86 South»

«Husky Walk» har ikke mange blokkharmoniserte partier som sett i komposisjonene til Helge Hurum. I denne komposisjonen brukes blokkharmonisering stort sett kun i blåsestøtene. Wendelboe har derimot valgt å heve ensembledelen dynamisk ved å presentere flere ulike temaer i blås, som spilles unisont av to og to instrumenter. Dette er en annen tilnærming enn vi har sett i analysene så langt, og er et spennende tilskudd. Oppgaven skal likevel ta for seg et par korte eksempler på blokkharmonisering, for å kunne sammenligne teknikker med de andre komponistene.

Trombonene harmoniseres i takt 26, en takt som ligger innklemmt mellom to unisone partier, hvor det er høy harmonisk puls. Det er flere interessante ting å trekke frem ut i fra dette tilsynelatende korte strekket. Først kan man se på avstanden mellom stemmene, som har en teknikk som er ulik fra det vi ser hos Nestico og Jones, nemlig tett voicing mellom første- og andretrombone, men større avstand mellom andre- og tredjetrombone og tredje og fjerde. Dette skiller seg ut da tett voicing i lyst register oftere kan oppleves som kluster, men her er det altså snakk om en liten ters i avstand, så det er likevel fullt spillbart uten at det fjerner fokus fra leadtrombonen. Avstanden mellom andre-, tredje- og fjerdetrombonene synes derimot å vise at strekket tilsynelatende er harmonisert som en 4-stemt drop-3-voicing, altså at tredjestemmen har blitt lagt til basstrombone. Dette er en teknikk som er familiær med 4-stemt drop-2, hvor andrestemmen legges en oktav ned for å gi større avstand til leadstemmen, men som ikke kan brukes til det samme formålet. Den gir derimot en åpnere voicing enn 4-stemt drop-2 ville ha gjort, da avstanden mellom lyseste og mørkeste tone blir større. Oppbygningen til harmoniseringene er derimot bygd opp fra grunntoner i basstromboner, og bruker både ters, kvint og septim, men også none, 11 og #13. Figur 14 og 15 kan ses i større sammenheng i vedlegg 6.

25

Trb.

Bm⁹ Bbmaj⁹ Ab¹¹ B¹³(#11) Emaj⁹ Ebmaj⁹

Figur 14. Voicinger i underlag på Jens Wendelboes «Husky Walk 86 South».

Et annet harmonisert parti er takt 29 og 30, hvor tromboner og saksofoner spiller et rytmisk parti sammen med kompet. Voicingene som har blitt brukt er spennende, da de til tider forholder seg til de tradisjonelle teknikkene med å legge naturlige akkordtoner i blåsevoicingene, men samtidig til tider velger å gå bort i fra dette. Av og til spiller de også metningstoner som ikke er skrevet i besifringene, noe som er uvanlig da det vil skape kluster med akkordene som spilles av akkordinstrumentene. Om man ser på hvordan voicingene er bygd opp, så ligger grunntone alltid i bunn i disse to taktene, både i tromboner og saksofoner. Akkordbesifringene er hentet fra partituret. Første akkord, Dm9, spilles med de stabile akkordtonene grunntone, ters, kvint, septim og none, mens akkorden etter, en Db9, har grunntone, ters, septim, none og 13 i saksofoner, og grunntone, ters, kvint og 13 i tromboner. Her dobles altså metningstonen 13 i en akkord som ikke har den tonen i besifringen. Neste akkord, G13(#11), har grunntone, ters, b5 og septim i tromboner, og grunntone, b5, septim, b9 og #11 i saksofoner. Besifringen spesifiserer ikke at denne akkorden har forminsket kvint eller b9. En årsak til denne voicingen kan være at begge disse trinnene løser seg derimot opp i neste akkord, hvor b9 leder ned til neste akkords kvint, og b5 løser seg opp til neste akkords none, men da disse ikke er spesifisert i besifringen vil dette igjen skape kluster mellom blås og akkordinstrumenter. I neste takt ser vi en Cm9, som voices med grunntone, ters, kvint, septim og none, med fravær av ters i tromboner, til en F7(#9b5) med tonene b5, 7 og #9 fint lagt i blås. Neste akkord er en A13(#11), hvor lead altsax spiller en forminsket septim eller #13, og resten av blås spiller grunntone, kvint, septim og none. Her er det spesielt at besifringen spesifiserer en 13-akkord når det spilles tilsynelatende en #13 i blås (eventuelt en forminsket septim), og at #11 er notert som Eb (b5) i saksofoner i stedet for D# (#11). Men i alt viser nok dette at stemmeføring som har vært hovedfokuset fremfor det harmoniske, noe som gir enharmonisk kromatikk som ikke nødvendigvis stemmer overens med besifringen. Disse to taktene ender i en Bbmaj9 i takt 31, som er spesielt voicet med ters, kvint, septimdobling og none i saksofoner, og kvint, septimdobling og none i tromboner, med basstrombone voicet over tredjetrombone. Det vanlige her ville vært å voicet blås til å ende i en sikker tonika når dette er starten på A-delens repetisjon, men mangelen på grunntone i blås gjør voicingen mer usikker. Derimot gjør melodien og kompet sin del for å understreke tonikafunksjonen til akkorden.

The image shows a musical score for Saxophone (Sax.) and Trombone (Tbn.) parts. The Saxophone part is in the treble clef and the Trombone part is in the bass clef. The score is for measures 29 to 35. The chords and their voicings are as follows:

- Measure 29: Dm⁹ (Sax: 5, 3, 9, 7, 1; Tbn: 7, 5, 3, 1)
- Measure 30: Db⁹ (Sax: 13, 3, 9, 7, 1; Tbn: 3, 13, 5, 1)
- Measure 31: G¹³(#11) (Sax: b9, 7, b5, 3, 1; Tbn: b5, 3, 7, 1)
- Measure 32: Cm⁹ (Sax: 5, 3, 9, 7, 1; Tbn: 9, 7, 5, 1)
- Measure 33: F⁷(#9) (Sax: #9, 7, b5, 3, 1; Tbn: 7, b5, 3, 1)
- Measure 34: A¹³(#11) (Sax: fm7, b5/#11, 9, 7, 1; Tbn: 9, 7, 5, 1)
- Measure 35: B^bmaj⁹ (Sax: 5, 3, 9, 7, 1; Tbn: 9, 7, 5, 1)

The Trombone part includes a note for the 4th trombone voice (4.trb) over the 3rd trombone voice (3.trb).

Figur 15. Voicinger i underlag på Jens Wendelboes «Husky Walk 86 South».

Om en skal se på funksjonene til disse akkordene, så kan man se på progresjonen Dm – G – C – F – Bb som kvintharmonikk, Dm – G – C er 2-5-1, det samme er C – F – Bb. Ser man derimot på Dm⁹ – Db⁹ – G, så kan Db⁹ tolkes som en tritonussubstitusjon. A¹³(#11) er også vanskelig å tolke ut i fra at den leder mot tonikaen Bbmaj⁹, men om man tar de to øverste og nest laveste tonene fra hver akkord, så er en at Gb og Eb leder ned til F og D, mens E og G leder mot F og A, da har en ters, kvint og septim i tonikaen, som kan være nok til å gi tonikafølelse. En annen liten ting å bite merke i er at baritonsaksofonen er notert med C#, mens basstrombonen spiller en Db. Tonene er enharmoniske, men notasjonen er ikke konsekvent. De tolkes likevel som samme tone i analysen, da de klinger enharmonisk.

En annen teori bak besifringen kan være at det er andre harmoniske progresjoner som ligger bak, og da med voicinger som eventuelt mangler toner og derfor blir tolket som noe annet. En velger da å skrive besifringene så «enkle» som mulige. Det en kan bite seg merke i er derimot stemmeføringene: De har ikke store sprang og leder ofte mot neste akkord. Derfor kan voicingene bære preg av at de er skrevet for å lage gode stemmeføringer, og gode stemmeføringer trumfer som regel det meste. Som Dobbins nevner er tredje og syvendetrinn essensielle når man skriver for flere blåsere, og at når man skriver for fire blås kan en som regel nesten alltid bruke femtrinn, slik vi ser mye av i trombonene. Når man skriver femstemt, slik som til saksofonene her, så trekker Dobbins frem at det er mer krevende å skrive lineært for fem blås uten å doble melodien, men at femstemt gir mer harmonisk farge. En av fremgangsmåtene til Dobbins er her veldig relevante, nemlig å skrive parallelle bevegelse i fire stemmer under det melodiske partiet. Dobbins mener åpne voicinger gjerne har mer potensiale enn tette voicinger, da spredte dissonanser oppfattes mildere, spesielt om en bruker niende eller ellefte trinn. Slik sett kan man se på eksempel 13 som et eksempel på lineær tilnærming i den norske storbandmusikken.

Et annet aspekt med denne komposisjonen som gjør at den skiller seg ut fra Helge Hurums komposisjoner, er måten Wendelboe har komponert ensemblepartiet på. I stedet for å harmonisere melodier har han valgt å presentere flere unisone motiver som utfyller hverandre. Til sammen er det seks ulike motiver som presenteres i partiet mellom takt 35-58, som nevnt i foranalysen. Noen av motivene flyttes mellom de ulike stemmene, og vi skal derfor se på de siste fire taktene, som er det dynamiske høydepunktet i ensembledelen. Saksofonene er de eneste som er harmoniserte, og de spiller et rytmisk motiv firstemt tett voicet innen en oktav. Baritonsaksofonen spiller et basstema unisont med basstrombonen, en instrumentkombinasjon som er mye brukt sammen i bassfunksjon. Første- og andretrombone spiller det som tilsynelatende er hovedtemaet for ensembledelen, da det er det første motivet som presenteres, og holder seg til kun de stemmene. Tredjetrombone spiller et underlagstema som presenteres tidlig sammen med tenorsaksofoner, men som til slutt kun spilles alene av tredjetrombonen. Tredje- og fjerdetrompet spiller et motiv som også presenteres tidlig, da sammen unisont med altsaksofoner, men som senere holder seg kun til disse trompetene. Første- og andretrompet spiller et motiv som presenteres litt senere, og deles ikke med andre stemmer.

Denne typen orkestrering har vi ikke sett mye av tidligere, og den kan kanskje derfor anses som litt utradisjonell, men dette er likevel en god måte å skape et dynamisk og intenst ensembleparti uten blokkharmonisering. De seks ulike temaene utfyller hverandre godt, og måten de presenteres på gradvis gir også rom til at en enkelt oppfatter de ulike temaene uten at det blir overveldende. Figur 16 kan ses i større sammenheng i vedlegg 7.

The image shows a musical score for the piece «Husky Walk 86 South» by Jens Wendelboe. The score is for a jazz ensemble and includes parts for Saxophone (Sax.), Baritone Saxophone (Bari. Sax.), Trumpets 1-2 (Tpt. 1-2), Trumpets 3-4 (Tpt. 3-4), Trombones 1-2 (Tbn. 1-2), Trombone 3 (Tbn. 3), and Bass Trombone (B. Tbn.). The score is in 4/4 time and features a Latin groove with syncopated rhythms and triplets. The saxophone part has a melodic line with many slurs and accents. The brass parts have a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The bass and guitar parts (not explicitly shown but mentioned in the text) provide a steady groove.

Figur 16. Orkestrering i Jens Wendelboes «Husky Walk 86 South».

Rytmeseksjonen har flere føringer i «Husky Walk 86° South» enn i komposisjonene til Hurum. Arrangementet starter med notert trommemotiv som introduksjon sammen med utskrevne akkorder i synthen, og fortsetter ut melodidelen. I synten bytter det mellom å være notasjon og slashnotasjon med teksten «latin groove» mellom A, B, og A-formen, men den legger av i det ensembledelen kommer, sammen med gitar og bass. Kompet kommer tilbake i løpet av rytmeseksjonen, da med noterte stemmer hvor bass og gitar spiller sammen med noen av blåsestemmene, mens piano spiller en egen stemme. På solodelen har hele rytmeseksjonen slashnotasjon og besifring, og spiller latin-groove.

Ut i fra denne analysen kan man nå forsøke å sette «Husky Walk 86° South» i et større perspektiv. Ut i fra det jazzhistoriske perspektivet skiller denne komposisjonen seg fra det vi har sett så langt. Frem til 1970-tallet var det lite spor av funk i norsk jazz, og det aktuelle arkivmaterialet funnet som stammer fra før 1980 viser kun til enten amerikansk storbandmusikk, eller norsk storbandmusikk komponert i stil etter norsk eller amerikansk jazz. Denne komposisjonen fremført i 1989 viser da en stilendring, hvor Wendelboe selv har vært en sentral komponist ved å føre inn preg fra funk og soul inn i norske storbandkomposisjoner. Dette er også representativt for mye av repertoaret som spilles av norske storband i dag: Som nevnt tidlig i oppgaven ble det observert mye pop, funk og soul i repertoarene til mange norske storband på Lillestrøm Storbandfestival for noen år siden. Dette

er derimot ikke en stilendring som har tatt over for swingrepertoaret, da dette fortsatt står sterkt i repertoaret hos mange band. Fremføringen i 1989 viser også en endring for Radiostorbandet, som i løpet av 70- og 80-tallet spilte utrolig mye amerikansk standardrepertoar som solister og bandledere tok med på norgesbesøk. Dette kan muligens vise at Radiostorbandet selv var i en stilendring selv før nedleggelsen, men dette blir kun antakelser.

Populariteten til låter som dette må ha vært stor i jazzmiljøene mot 80- og 90-tallet, da Wendelboe på denne tiden spilte inn flere storbandplater med egenskrevet musikk, mye forankret i funk. Det at musikken ble spilt av Radiostorbandet på radio før den ble spilt inn på plate med Wendelboes eget band gav også publisitet for Wendelboe, noe som kan ha ført til større popularitet for hans eget band.

Formmessig er denne komposisjonen litt annerledes enn hos Hurum. «Husky Walk 86° South» benytter seg stort sett av skjemaet og formen fra temaet, men bryter med dette i ensembledelen. Dette gir komposisjonen et uventet trekk, men er likevel forutsigbar da formen fra temaet er utgangspunkt for solo, og med repetisjonen av temaet mot slutten, som Dobbins anser som viktig. De få trekkene av blokkharmonisering er veldig spennende da de er annerledes enn det som er presentert hos Hurum, ved at de tar utgangspunkt i god stemmeføring fremfor det funksjonsharmoniske. Forholdet mellom voicinger og besifringer er derimot litt spesielle, da de ikke alltid samsvarer med hverandre. Ensembledelen er håndtert på en spennende måte som gir låten mye energi uten bruk av blokkharmonisering, noe som bryter med måten Nestico og Jones komponerer ensembledele, og dette gir låten et friskt pust og avbrekk fra form, melodi og harmonikk. I alt er «Husky Walk 86° South» et godt eksempel på en nyere stil i norsk storbandrepertoar, som gir en fin kontrast til Helge Hurums mer tradisjonelle komposisjoner.

Oppgaven har nå tatt for seg tre komposisjoner knyttet til NRK Radiostorbandet, et storband bestående av profesjonelle musikere fra Oslos jazzmiljø, som har hatt mange samarbeid med profesjonelle og anerkjente storbandledere og musikere fra amerikanske jazzmiljøer. Det som følger videre er to komposisjoner fra Bodega Band, et studentstorband delvis bestående av musikkstudenter, delvis profesjonelle musikere, og delvis amatørmusikere. De to komponistene trukket frem har etter tiden i Bodega Band blitt anerkjent som dyktige utøvere, og ansett som viktige bidragsytere for norsk jazz.

Jan Tro – «Passin' By»

Jan Tro er en norsk bassist, komponist og akustiker, og var aktiv bidragsyter i Bodega Band gjennom store deler av 70-tallet, blant annet som komponist for bandets tre album i 1973, 1974 og 1977. Han jobber som førsteamanuensis ved institutt for elektroniske systemer ved NTNU, og er utdannet sivilingeniør i akustikk, i tillegg til å være frilansmusiker. Han har medvirket på album med Knutsen & Ludvigsen og Stil Nilsson på 70-tallet, og Kjell Bartholdsen i 2008. Tro ble med i Bodega Band i 1969, og overtok bassrollen etter Bjørn Alterhaug, og studerte og analyserte musikk ved musikkvitenskapelig institutt parallelt med sivilingeniørutdanningen.

«Passin' By» er åpningssporet til *Bodega Band 3* fra 1977, et album som per i dag kun finnes i fysisk format på vinyl, og derfor ikke er lett tilgjengelig. Jan Tro skrev fem komposisjoner til dette albumet, i tillegg til å ha skrevet to komposisjoner til *Bodega Band 2* og tre komposisjoner til *Bodega Band 1*. Det er en up-beat swinglåt, hvor scannede kopier av det håndskrevne partituret ble funnet i arkivet til Studentersamfundet i Trondhjem. Av inspirasjon nevner Tro arrangementer som «How Down» og «Stolen Moments» av Oliver Nelson og noe av Don Sebesky, men sier at komponistene i Bodega Band ikke ble særlig påvirket i sine egne arrangementer etter besøk av Thad Jones og Clark Terry, til tross for at de kjente musikken godt.

Melodien består av tre deler i en ABC-form, bestående av 16, 16 og 8 takter, og spilles to ganger i løpet av komposisjonen, først som melodipresentasjon, andre gangen som underlag under saksofon solo. A-delen består av to deler på åtte takter som spilles to ganger, først av tenorsaksofoner og tromboner, deretter av altsaksofoner og trompeter. B-delen spilles stort sett av brass, og består også av to deler på åtte takter. Andre halvdel starter med en rytmisk endring av temaet, før saksofoner spiller de fallende løpene resten av delen. C-delen er tatt fra introduksjonen, men tas med som en del av melodien her, da B-delen ikke ender som en avslutning men føres videre, og da brukes den også for å gå videre til solopartiet. Den består av tre ulike motiver som sekvenseres, to av disse over hverandre. Rytmisk sekvensering har vi sett hos både Hurum og Wendelboe, i tillegg til Nestico og Jones. C-delen fungerer også som underlag når melodien repeteres som underlag senere i komposisjonen, og har ikke særlig nøyaktig notert besifring, da kompet spiller noterte rytmiske motiver sammen med saksofonene.

Figur 17. Melodi i tema på Jan Tros «Passin' By».

Den overordnede formen til komposisjonen består av introduksjon, tema, solo, tema med solo og coda. Temaet går som nevnt over en ABC-form på 40 takter, fordelt på 16 + 16 + 8. Akkordskjemaet i A- og B-delen er grunnlaget for solodelen på 32 takter. Låten har ingen ensembledel som låtene til Hurum og Wendelboe. Årsaken kan være at komposisjonen er skrevet som åpningslåt for albumet og derfor skal være kortfattet, men det føles likevel ikke som at komposisjonen mangler en ensembledel. Tenorsaksofonsoloen går videre fra solodelen inn over A- og B-delen av temaet, og er ferdig før C-delen og coda spilles. Komposisjonen modulerer ikke, og det dynamiske høydepunktet ligger i starten av B-delen av temaet, hvor unisone, oktaverte trompeter spiller melodien.

I likhet med «Husky Walk» stemmer partituret til «Passin' By» veldig godt overens med innspillingen, og det er ingen merkbare endringer som har blitt skrevet inn i partituret som skal nevnes i formanalysen. Derfor droppes kolonnen for endringer også i denne analysen.

Takt	Del	Merknad
1-16	Intro	Første takt i introduksjonen er notert som en opptakt til takt 2 med et trommebrekk. Det er to rytmisk sekvenserte motiver som presenteres, som er delt mellom komp/baritonsaksofon og brass i to takter i 2/4-takt, før det er to takter med swinggroove i komp og løp i saksofoner. Segmentet gjentas, med en lang tone i blås, deretter to takter trommefill før neste del.
17-32	Tema A-del	Melodien presenteres i tenorsaksofoner og tromboner, komp spiller swinggroove ad lib. Melodien bytter til altsaksofoner og trompeter i takt 25, tenorsaksofoner, trompeter og tromboner spiller underlag.
33-48	Tema B-del	Melodien fortsetter i brass, unisont i trompeter, harmonisert i tromboner. Saksofoner spiller underlag fra takt 36, spiller med unisont på melodi fra takt 41.
49-56	Tema C-del	De tre første taktene er like som takt 2-4 i introen; takt 52-54 er sekvensering av 2/4-takten fra introen i 4/4.
57-88	Solo	Solo i tenorsaksofon over akkordskjema fra A- og B-del av temaet, 16 + 16 takter. Komp spiller swinggroove ad lib. D.S. al Coda fra takt 17.
17-32	Tema	Spilles som tidligere, men med solo i tenorsaksofon over.
33-48	Tema	Spilles som tidligere, men med solo i tenorsaksofon over.
49-55	Tema	Saksofonsolo slutt, spilles som tidligere. Takt 56 kuttes til fordel for coda.
89-95	Coda	Saksofoner fortsetter på motiv fra takt 55, brass spiller lange toner.

Figur 18. Formanalyse på Jan Tros «Passin' By».

«Passin' By» har flere partier som spilles unisont og harmonisert, og til tider litt om hverandre. Grupperingene bytter på hvem som spiller melodien, og til tider spilles den unisont av en stemmegruppe mens en annen stemmegruppe spiller harmoniseringer på den. I takt 33

spiller trompeter melodien unisont i oktaver, mens trombonene spiller harmoniseringer uten melodi. Her kan man se likheter fra Bill Dobbins teknikker for å skrive for femstemt blås, hvor han trekker frem teknikken med parallell bevegelse i fire stemmer under det melodiske utgangspunktet. Melodien spilles ikke av trombonene, men man ser at de følger melodien rytmisk, da melodien først spiller tre toner i en fallende retning, mens trombonene spiller i en stigende retning. I takt 35 spiller derimot all brass i fallende retning, som følger melodien. Figur 19 og 20 kan ses i større sammenheng i vedlegg 8.

Figur 19. Voicinger i melodiharmonisering på Jan Tros «Passin' By».

Videre i takt 41 spiller alt- og tenorsaksofonene melodien unisont oktavert, mens trompeter, tromboner og baritonsaksofonen spiller harmoniseringer. Trompetene er harmonisert trestemt innenfor en oktav med oktavdobling, mens trombonene er harmonisert firstemt, også i tett voicing innenfor en oktav. Harmoniseringene består av tre- og firklanger, men er ikke spesifisert med egen besifring i kompet. En må derfor vurdere om de skal analyseres ut i fra den ene akkorden som er besifret i takten, eller om en skal se på harmoniseringene ut i fra hvilket akkordgrunnlag de danner selv. Eksempel 18 analyserer ut i fra besifringen for takten. Trompeter spiller ofte grunntone, ters og kvint, mens tromboner spiller det samme med septim. I de tilfeller trompeter spiller septim i firklanger kan tromboner spille grunntone, septim, none og 11, f.eks. i takt 45 og 47.

Et problem med dette partiet er at det består av mange antesipasjoner, som kan gjør at en må tolke hvorvidt det som står notert på fjerde slag i en takt skal tolkes ut i fra besifringen i takten det er notert i, eller i takten som det er antesipert til. En kan derimot tolke voicingene som individuelle harmoniseringer ikke knyttet til besifringene i akkordene. Et eksempel på dette vil være fjerde slag i takt 41, som tilsynelatende er en Dmaj7/E. Dette går videre en til Esus4 i takt 42 og lander på Amaj9(omit 3) i takt 43, som da tilsvarer en IV–V–I progresjon. Fjerde slag i takt 43 er antesipert inn i F#m7, men om man ser bort fra besifringen kunne man tolket det som en Dmaj13. Støtene på andre og fjerde slag i takt 45 og 47 ser ut i fra voicingene som akkorder som er bygd opp av kvarter, med innslag av tersintervaller.

Avstanden mellom trombonene er ofte kvarter, og dette blir mer åpenbart dersom man fjerner sekundintervallene i fjerdeslagene.

The image displays a musical score for three instruments: Saxophone (Sax.), Trumpet (Trp.), and Trombone (Trb.). The score is divided into two systems, measures 41-43 and 44. The key signature is B-flat major. The first system (measures 41-43) features chords Bm7, E9(sus4), and Amaj7. The second system (measures 44) features chords F#m7, Bm7, E9(sus4), and Cm7. The score includes detailed voicings for each instrument, with fingerings and articulation marks. The Trombone part includes the instruction 'Antesipert ener' (Anticipated notes) under measures 42 and 44.

Figur 20. Voicinger i melodiharmonisering på Jan Tros «Passin' By».

Notasjonen for rytmeseksjonen i «Passin' By» er både lik og ulik fra de tidligere analysene. Den største forskjellen er nok at dette er et håndskrevet partitur, og komponisten har ikke nødvendigvis sett seg nytte i å notere ut en nøyaktig trommegroove, men har heller gitt muntlig instruks. Her er det også brukt mye besifring, men lite slashnotasjon, da det ikke nødvendigvis var vanlig å skrive ut «fire flate» i hver takt for hånd før man hadde digitale notasjonsprogrammer; det var ofte nok å kun skrive det i første takt. Introduksjonen er notert ut, da kompet følger blåsen i dette partiet. Det er ingen partier i denne komposisjonen hvor rytmeseksjonen har helt egne stemmer, fokuset ligger åpenbart på samspill og groove.

Ut i fra denne analysen kan man nå forsøke å sette «Passin' By» i et større perspektiv. Bodega Band var et studentorkester tilknyttet Studentersamfundet i Trondhjem, hvor musikerne var en blanding av musikkstudenter og andre studenter. Ved å studere musikk ved

siden av ingeniørstudiene fikk Jan Tro en spennende utdanning innen musikk, og hadde på grunn av Bodega Band en unik arena å utfolde seg musikalsk. Til tross for at bandet var amatører har de hatt stor innflytelse på norske storbandmiljøer, da det var unikt på 70-tallet å gi ut tre album med egenkomponert og egenarrangert musikk. Det er underlig at Tro selv har uttalt at han ikke har hentet mange teknikker av utøvere som Clark Terry og Thad Jones, når han selv har møtt og spilt sammen med disse i Trondheim, men det viser muligens ønsket om å tilstrebe et annet musikalsk ideal. Slik sett kan man se at utøverne i Bodega Band hadde noen av de samme forutsetningene som utøverne i Radiostorbandet, med tanke på muligheten av å lære fra internasjonale samarbeid – dog i mye mindre grad, da Bodega Band ikke hadde på langt nær like mange samarbeider med amerikanske utøvere som Radiostorbandet hadde. Bodega Band fikk gode omtaler i norske aviser for albumene sine, og var ved flere anledninger på turnéer rundt om i Norge. De fikk et godt omdømme, mye på grunn av at de skrev egne komposisjoner, og flere av disse ble også spilt i radioen. Derimot ble ikke platene trykket opp i store forlag da de var utgitt på Studentersamfundets eget plateselskap, så de fleste som hørte Bodega Band utenfor Trondheim hadde nok mest sannsynlig hørt de på en turné, eller hørt noen av låtene bli spilt i radio.

Ser man på det musikalske i «Passin' By» består melodien av mye sekvensering, repetisjoner og rytmiske endringer av melodi, teknikker vi til nå har sett i alle analysene, og dette finnes også både hos Nestico og Jones. Bruken av disse teknikkene er derimot ikke nok til å si at Tro likevel har latt seg inspirere av Jones, da disse teknikkene er veldig utbredt hos mange komponister. Formmessig skiller låten seg fra Hurum og Wendelboe, da formen for temaet ikke er lik formen som ligger under soloene. Dette bryter da med Dobbins syn på at en form bør være konsis for å gi forutsigbarhet, men på grunn av denne komposisjonens formål som åpningsnummer på et album, så trenger den ikke nødvendigvis å oppfattes på samme måte som de andre komposisjonene oppgaven har analysert så langt. Den er fortsatt en helhetlig komposisjon, men funksjonsmessig trenger den ikke å ha solodeler som følger det harmoniske forløpet til temaet, og trenger heller ikke en ensembleledel, da låten er interessant nok slik den er. Harmonisk sett skiller voicingene seg litt fra teknikkene en kan trekke fra Sammy Nestico og Thad Jones, da det flere steder forekommer at tromboner spiller flere metningstoner enn trompeter, noe som ofte blir arrangert motsatt. I takt 45 i figur 19 spiller f.eks. trompeter grunntone, ters, kvint og septim, mens tromboner spiller grunntone, septim, none og 11. Dette kan da være grep Tro har lært ved å analysere andre storbandkomposisjoner.

Per Husby - «Nokve»

Per Husby er en norsk pianist, komponist og sivilingeniør, og har vært en aktiv musiker siden 70-tallet. Han har skrevet flere komposisjoner for Bodega Bands tre album på 70-tallet, i tillegg til å ha ledet egne orkestre og ha vært ansatt som musikalsk leder på Trøndelag Teater. Husby har også vært jazzformidler i flere radioprogrammer i NRK og skribent for Jazznytt, og har de siste årene jobbet for Nasjonalbibliotekets musikkavdeling, det som tidligere var Norsk Jazzarkiv. Han har med andre ord god oversikt over norske jazzmiljøer, og noen av komposisjonene hans for Bodega Band ligger i arkivet hos Studentersamfundet i Trondhjem. Husby vant i 1985 Spellemannprisen i kategorien jazz, Buddyprisen i 1989, og Alf Prøysens Ærespris i 2019.

«Nokve» er er fjerde spor på *Bodega Band 3* fra 1977. Husby komponerte tre spor for dette albumet, to spor for *Bodega Band 1* og tre spor samt en suite for *Bodega Band 2*. Han har også ved et par anledninger samarbeidet med NRK Radiostorbandet, da de ved en anledning spurte om å spille hans komposisjoner for Bodega Band. Disse komposisjonene ligger ikke i notearkivet til NRK. Ellers har Radiostorbandet spilt låter han har komponert direkte til dem, i tillegg til andre originale komposisjoner og arrangementer opprinnelig skrevet for andre storband, hvorav noe av dette ble arkivert hos NRK.

«Nokve» er en jazzballade for storband og altsaksofonist med nokså høy harmonisk puls, hvor melodien ofte ligger på toner som ikke nødvendigvis er typiske akkordtoner. Melodien går over en AA'B-form med åtte takter i hver del, hvor den andre A-delen har en del variasjoner i harmonikk og noen mindre variasjoner i melodi, derfor omtales den som A med merke (A'). Den er skrevet for 2. altsaksofon og er lite blokkharmonisert ut i resten av bandet, men er skrevet over mange harmoniserte underlag.

Flere steder ligger melodien på toner som ikke heller er notert i besifringen. I takt 13 ligger melodien på en Bb over en Fm7, en 11 eller sus4. Ut i fra partituret tolkes dette som en 11, da tromboner opprinnelig skulle ligge på en Fm7-firklang, men dette har blitt droppet på innspillingen. Likevel antas det at kompet spiller ters, og melodien derfor er 11 fremfor sus4. På tredje slag i takt 15 treffer den en C i en Bb9, altså en 13 eller add6, som heller ikke er notert i besifringen. I takt 18 ligger den på en G i en F-dur, noe som vil tilsvare besifringen Fadd9. Videre, i takt 24, er besifringen en Abmaj9(b5), mens melodien ligger på tonen Eb, som er vanlig femtetrinn i en Ab-dur, noe som da ville tilsvart en add#11. Det kunne tenkes at besifringen ikke var så nøyaktig notert i partituret da den er mer utfyllende i de utskrevne notene til akkordinstrumentene, men etter å ha undersøkt den utskrevne pianostemmen blir

dette motbevisst, da besifringen er den samme, og stemmer derfor enkelte steder ikke overens med melodiføringen.

Det harmoniske grunnlaget i melodien varierer som nevnt mellom A- og A'-delene, mens melodien ikke har mange store forandringer. Partituret tilsier at komposisjonen opprinnelig ble skrevet med en repetisjon av melodien i tankene, men dette har blitt endret på før innspilling og er krysset ut i partituret i senere tid. Det som kan være verdt å merke seg er at det enkelte steder har blitt skrevet alternative besifringer for repetisjonen, noe som kan antyde at komponisten har hatt flere harmoniske idéer enn de som har blitt utført i innspillingen. De første fire taktene i begge A-delen er tilsynelatende like i besifring og melodi, med kun minimale endringer. De neste fire taktene har også tilsynelatende like melodier, men har større endringer i harmonikk, som i takt 25-26 og takt 28.

A

12 Fm7 Bb9(add13) Ebmaj13 Ab9(add13) Bbm9 Eb9 Abmaj13

(sus4) (6) (13)

17 Gb Bb13(#11) F Gm9(b5) C7 Gm (9) E7(#9) Ebmaj13 Dm9 Cm9

(9) (b5) (13)

B

21 Fm9(sus4) Bb9(b5add13) Ebmaj9(add13) Ab13 Bmaj9 Bbm9(sus4) Eb9(b5) Abmaj9(b5)

(sus4) (5, ikke b5)

25 Abm9(sus4) D13(#11) Gm7(sus4) Gm9(b5) C7 Gm Fm7 E7(#11) Bbm11 Eb7

(9)

C

29 Abmaj7 Db9 D° Ebmaj7 Dm9 Cm Bbm9 Am9(sus4) D7(#9)

33 Gm7(sus4) C7(#9) Fm9 Bb7 E7 Ebmaj9(b5add13)

(9)

Figur 21. Melodi i tema på Per Husbys «Nokve».

Den overordnede formen til komposisjonen består av introduksjon, tema, solo og coda. Opprinnelig er komposisjonen skrevet med en D.S. al Coda i tankene, som ville gitt en rekapitulasjon av temaet mellom solo og coda, men dette ble endret i partituret før innspilling. Formen for temadelen er som nevnt en AA'B-form på 24 takter. Årsaken til at den er delt i to deler i formanalysen er at delene er skilt med et øvingsmerke i partituret. Harmonisk sett er akkordskjemaene over temaet og solo/ens relativt like, men med noen merkbare endringer. Noe av dette kan være knyttet til intensjonen om å repetere temaet mot slutten av komposisjonen, da besifringen for repetisjonen ligner mer på skjemaet over soloen. I analysen tas utgangspunkt i akkordskjemaet som spilles over melodien i temaet, så variasjonene ligger da tilsynelatende i solopartiet.

Komponisten og arrangøren Bob Brookmeyer, også nevnt hos Wright, skiller seg litt ut fra Nestico og Jones ved å bruke andre arrangeringsgrep og ved å eksperimentere mer med harmonikk. Noe av musikken som trekkes frem av Wright er komponert på en måte som gjør det vanskelig å definere melodisk form slik som hos de andre komponistene, men grep som rytmisk repetisjon, sekvensering og utvikling er likevel sentrale. Formmessig kan Brookmeyer bryte med 32-taktsformen, og heller basere komposisjonene på irregulære fraser, som heller fokusere på flytende lengde for melodiens fordel. Akkordskjema under solo følger ikke akkordskjema til melodien slavisk, men kan bygge videre på akkordprogresjoner eller form. Enkelte ensembledeleler hører ikke nødvendigvis heller til det melodiske materialet tidligere presentert.¹⁷⁸

Da partituret til «Nokve» har større endringer mellom den originale intensjonen da komposisjonen ble skrevet og innspillingen, så brukes kolonnen med endringer i formanalysen, for å understreke de endringene som har blitt gjort.

Takt	Del	Merknad	Endring
1-12	Intro	Introduksjonen starter med unison linje i bass og baritonsaksofon. Ulike korte motiver blir presentert i blås – både harmoniserte og unisone.	

¹⁷⁸ Wright, *Inside the score*. s. 112, 115, 150.

13-20	Tema	Melodi spilles av 2. altsaksofon; underlag i 1. alt. 1. tenor og 2. trp starter unisont og fortsetter hver for seg.	Tromboneunderlag i takt 13-16 er droppet, krysset ut i partitur og spilles ikke på innspilling.
21-37	Tema	Melodi fortsetter som solo i 2. alt. Tromboner kommer inn med underlag sammen med tenorsaksofoner og baritonsaksofon. Trompeter med på underlag fra takt 25. Melodi harmonisert fra takt 28-32.	
38-45	Solo	Solo tenorsaksofon, ingen underlag	
46-53	Solo	Solo fortsetter, underlag i saksofoner fra 46, trompeter og tromboner med bucketmute fra takt 49-50.	
54-60	Ens.	Kort ensembledel. Saksofoner spiller melodien unisont oktavert, resten spiller melodien blokkharmonisert.	Endring i partitur fra takt 57: 2.alt spiller solo i stedet for notert melodi, underlag i trombone, trompet droppes fra takt 57 og underlag i saksofoner droppes fra takt 58. Takt 60 droppes helt, og man går rett i coda. Ingen repetisjon fra D.S. al coda.
61-68	Coda	Baserer seg på intoen, men med en ekstra 2/4-takt etter takt 61. Generalpause før avslutning.	

Figur 22. Formanalyse på Per Husbys «Nokve».

«Nokve» har partier som veksler mellom å være unisone og harmoniserte, i likhet med Jan Tros «Passin' By», noe som vises godt allerede i introduksjonen, hvor saksofonene spiller harmoniserte segmenter: Trompetene beveger seg fra harmoniseringer i takt 4-5 til

unisonføring i takt 6-7, og trombonene spiller en oktavdoblet unison linje i takt 3-4, og harmonisert i takt 6-9. Når det er temaer som presenteres som underlag er disse som oftest spilt unisont, noe som gir de større melodisk fokus enn dersom de hadde vært harmoniserte, og når det er lange toner i underlagene er de som regel harmoniserte. Harmoniseringene er generelt relativt tett voicet i alle blåsegruppene, gjerne innenfor en oktav, mens tromboner av og til benytter seg av åpnere voicinger.

Ser man på trombonene fra takt 21 i «Nokve» er de skrevet firstemt, men de har generelt lite grunntoner i voicingene, kun i tre av åtte voicinger, og bare to av disse er lagt i basstrombone. Toner som går igjen er kvint, septim og none, men det er også brukt metningstoner som ikke er nevnt i besifringen, som i Bb9(b5), hvor førstetrombonen spiller en 13, og i akkorden Abmaj9(b5) i takt 24 er også andretrombonens 13 glemt i besifringen, i tillegg til at det spilles både vanlig kvint i bass og b5 i tredjetrombone. To av saksofonene er med i voicingene, og gjør de litt mer utfyllende med terser, en grunntone og en kvint. Figur 23, 24 og 25 kan ses i større sammenheng i vedlegg 9.

The image shows a musical score for Saxophone (Sax.) and Trombone (Trb.) parts, measures 21-24. The score is in 3/4 time and B-flat major. The chords are: Fm9(sus4), Bb9(b5), Ebmaj9(add13), Ab13, Bmaj9, Bbm9(sus4), Eb9(b5), and Abmaj9(b5). The Saxophone part is written in treble clef, and the Trombone part is written in bass clef. Fingerings and voicing numbers are indicated for both instruments. The voicing numbers for the Trombone part are: 9, 7, 13, b5, 3, 9, 13, 5, b#, 5, 9, 5, b, b5, 9, 7, 13, b5, 5.

Figur 23. Voicinger i underlag på Per Husbys «Nokve».

Videre i takt 25 kommer også trompeter inn og spiller sammen med tromboner, og begge grupper spiller tette voicinger innen en oktav, uten oktavdoblinger. Her varierer det i hvilke instrumenter som har de ulike akkordtonene. «Tommelfingerregelen» er å ha grunnfirklingen i tromboner, og eventuelle metningstoner i trompeter, mens her kan trompeter ha grunntone, ters, kvint og septim mens tromboner har septim, none, 11 og 13 (takt 27). I samme takt ser man også derimot at tromboner har grunntone, ters (b4), kvint og septim, mens trompeter har grunntone, septim, #9 og #11 (klingende #11, notert som b5). Her er det også voicinger som ikke stemmer overens med besifringene, f.eks. Gm7(sus4) i takt 26, hvor både trompeter og tromboner spiller ters i tillegg til kvart, noe som tilsier at akkorden egentlig er en Gm7(add11). Akkorden etter, Gm9(b5), har fortsatt sus4-forholdningen fra forrige akkord, og denne blir ikke løst opp før i neste akkord, C7(#5) (klingene #5, men notert b6). Ingen av

blåserne spiller nonen, og dette tilsier at akkorden er en Gm7(b5 add11). På den siste akkord i strekket, Bbm11, er voicingen i trompet lagt til kvint, septim, none og 11, mens tromboner spiller septim, none og dobbelt 11. Det er spesielt at tre av åtte stemmer spiller den samme metningstonen, når kun ett av instrumentene spiller tersen, og ingen spiller grunntone eller ters. Voicingene alene kan også tolkes som en Fm7/Bb, eventuelt en Ab6/Bb om man tar utgangspunkt i trombonevoicingen med sekst i fjerdetrompet.

Et annet spennende punkt i dette segmentet er bruken av polyakkordikk i takt 27. I Figur 24 er det kun brukt ett sted, men det er brukt litt mer tidligere i komposisjonen. Her er det en skrevet inn en Gm over en Fm7, som eventuelt kunne blitt notert som en Fm#13. De andre gangene poly-akkordikk brukes i komposisjonen er det med to akkorder som er nærliggende nok til å kunne skrives som en 11- eller 13-akkord. Polyakkordikk brukes vanligvis når det skal spilles to akkorder som ikke er nærliggende nok til å kunne noteres som fulle akkorder med metningstoner, men det skal sies at det i enkelte tilfeller er enklere å lese polyakkordikk, da det her tilsier at han skal spille en 13-akkord i piano med grunnfirklingen i venstre hånd og metningstonene i høyre.

The figure shows a musical score for trumpet (Trp.) and trombone (Trb.) parts, measures 25-30. The score is written in B-flat major (two flats). Above the staff, chord symbols are provided for each measure: $A\flat m9(sus4)$, $D\flat 9(\#11add13)$, $Gm7(sus4)$, $Gm9(b5)$, $C7(\#5)$, $\frac{Gm}{Fm7}$, $E7(\#11/\#9)$, and $B\flat m11$. The score includes fingerings and articulation marks for both instruments. The trumpet part is in the upper staff, and the trombone part is in the lower staff. The score is divided into measures 25, 26, 27, 28, 29, and 30.

Figur 24. Voicinger i underlag på Per Husbys «Nokve».

Videre fra takt 28 spiller alt- og tenorsaksofonene melodien harmonisert. Her ligger melodien i andrestemmen, mens de tre resterende spiller stemmer som følger denne. Førstestemmen ligger over melodien, noe som gjør at melodien får mindre fokus, men til tross for at det er tette voicinger er den fortsatt mulig å oppfatte. Dette er et av få segmenter i komposisjonen som blokkharmoniserer melodien.

Figur 25. Melodiharmonisering i Per Husbys «Nokve».

Ved et senere punkt spiller saksofoner unisont oktavert, mens brass spiller harmonisert. I takt 54-55 er den harmoniske rytmen lav, da tolkes den som harmonisert ut i fra melodien innenfor den gitte besifringen. I takt 56 er det derimot hyppige akkordskifter som sannsynligvis er ment for kompet, men gir grunnlag til å se på disse enkelte voicingene i forhold til besifringen. Ser en på trombonevoicingene i denne takten er det mye som tyder på at det harmoniske grunnlaget baserer seg på kvarter, mens trompetene stort sett baserer seg på tersklanger. Voicingene er fortsatt tette: det brukes noe oktavdobling her og der, men er ellers begge gruppene firstemt. I dette strekket er også basstemmen notert ut og tatt med i eksempelet, da man ikke nødvendigvis trenger å skrive bassfunksjonen inn i blåsevoicinger dersom bassen er notert ut. Am9(sus4)-akkorden på slutten er egentlig en Am11, da tersen er med i voicingene. Figur 26 kan ses i større sammenheng i vedlegg 10.

Figur 26. Melodiharmonisering i Per Husbys «Nokve».

Rytmeseksjonen har noterte motiver i introduksjonen som følger de ulike motivene i blåseinstrumentene, men fra melodien starter er det besifring som gjelder. Gitar har små motiver som er nedskrevne, og disse følger ofte motivene i en trombonestemme. Solodelen

består kun av besifring. I likhet med «Passin' By» er dette et håndskrevet partitur, derfor er det ikke nødvendigvis vanlig å notere ut nøyaktig notasjon for groove, og særlig ikke i ballader. Her kan man også anta at instruksene har kommet fra dirigenten.

Ut i fra denne analysen kan man nå forsøke å sette «Nokve» i et større perspektiv. I likhet med «Passin' By» av Jan Tro er «Nokve» spilt inn av et band bestående av studenter og amatørmusikere, hvor musikerne hadde muligheter til å utfolde seg musikalsk gjennom egne komposisjoner. Bodega Bands rolle som musikalsk drivkraft i Trondheim ble viktig, da de i mange år var en viktig arena for studenter fra jazzlinja som ble etablert på i slutten på 70-tallet. Bandet lagde to album på 80- og 90-tallet, flere år etter at Husby og Tro hadde forlatt bandet, da med komposisjoner av musikere som var eller hadde vært studenter fra jazzlinja. Grunnlaget for utviklingen av bandet på 80- og 90-tallet ble lagt på 70-tallet, da alle i jazzmiljøet i Trondheim kjente til bandet og dets plater, og dette skapte ringvirkninger for musikkutdanningene i byen i så stor grad at enkelte i bandet begynte å undervise på jazzlinja.

Av de fem låtene oppgaven har tatt for seg er «Nokve» den med mest utfordrende harmonikk, og analysen av denne komposisjonen har tatt lengst tid. Partituret ble funnet i det digitale arkivet til Studentersamfundet, som en kopi av håndskrevne originaler, og denne var til tider vanskelig å tyde. Derfor var det nødvendig å komme nærmest mulig originalmanuskript, og i en tid hvor det er frarådet å reise var dette utfordrende. Derfor var det ikke nok å basere analysene kun på partituret fra det digitale arkivet; man måtte også finne partituret scannene var tatt fra, for å ta bilder med et kamera for å bedre kunne tyde skriften. Etter alt dette var det klart at komposisjonen benyttet seg av polyakkordikk, et grep som tidligere nevnt er mest brukt hvor man ønsker to akkorder som ikke er nær hverandre funksjonsharmonisk, men som her er brukt for å enklere kunne forstå komponistens ønsker for besifring. Den harmoniske pulsen er også relativt høy, og med mange besifringer gir det et spennende grunnlag for å tolke voicingene. Her finner en ikke innslag av f.eks. firstemt drop-2 voicinger. Voicingene er i stedet ofte tette og bygger på en god del metningstoner, så det er ulikt fra det vi har sett hos Sammy Nestico og Thad Jones. Formmessig er den ulik fra teoriene til Dobbins, da formen er mer uforutsigbar med melodi, solo og ensemble del rett til coda, selv om den opprinnelige tanken med D.S. al Coda ville gitt større forutsigbarhet ved å gjenta temaet før slutten. I alt er dette en mer moderne jazzkomposisjon enn de fire andre låtene som har blitt analysert, tatt i betraktning komposisjonens harmonikk og form. Med tanke på Husbys utøvende virke som jazzpianist, så kan en anslå at dette ligner mer på det en gjerne definerer som norsk jazz.

Konklusjon

I dette kapitlet har vi sett på fem storbandkomposisjoner av fire forskjellige komponister fra to ulike storbandmiljøer i landet, og forsøkt å se de i sammenheng med storbandhistorisk perspektiv, arkivmateriale og repertoar. Målet har vært å vise komponistenes arrangeringsferdigheter og sette de i sammenheng med ulike arrangeringsteknikker for å se hvorvidt de har blitt påvirket av amerikanske komponister og arrangører, og for å vise at dette er musikk som er verdt å bevare. Mye historisk norsk storbandmusikk ligger dessverre utilgjengelig i forskjellige arkiver mens radioinnspillinger er ikke nødvendigvis tilgjengelige for allmennheten og står i fare for å bli glemt.

Komposisjonene til Helge Hurum viser en viss tilknytning til musikken til Basie og Ellington, med ryddige voicinger som tar utgangspunkt i fir- og femklanger basert på akkordenes grunntoner. Vi ser tendenser til drop-2-voicinger og smakfulle skifter mellom unisone og harmoniserte linjer, og partiturene viser litt av den kunstneriske prosessen ved å spille gjennomarrangert musikk, ved at partiturene og innspillingene ikke nødvendigvis samsvarer helt. Jens Wendelboe viser en mer moderne funkbasert komposisjon, med litt sprekere harmonikk og en videre bruk av metningstoner. Voicingene er ganske spredte, men vi ser likevel til tider tendenser til kluster på grunn av liten avstand mellom topptone. Komposisjonens ensembledel viser også en mer temabasert tilnærming til komponering fremfor å bruke harmoniseringer, noe som kan gjøre at komposisjonen virker mer lineær enn hos Hurum. Jan Tros komposisjon viser også en tilknytning til amerikansk storbandtradisjon, samtidig som det høres ut som noe man ikke har hørt før. Voicingene varierer fra å holde seg til de mest vanlige tonene grunntone, ters, kvint og septim, men dykker også litt mer inn i flere metningstoner. Per Husbys komposisjon for Bodega Band viser derimot en mer moderne storbandkomposisjon med mer avansert harmonikk, og mer fokus på metningstoner. Balladens akkordskjema, den mystiske introduksjonen og melodiens tilknytning til metningstoner gir også et mer moderne sound enn i de andre komposisjonene.

Gjennom å belyse den norske storbandhistorien for seg selv og ikke som en liten del av en større jazzhistorie, har det vært et mål å vise til levende storbandmiljø rundt i landet, som fortsatt lever i beste velgående. Historisk sett har jazzen hatt opp- og nedgangsturer, og man kan vise til band som oppstår og legges ned, men interessen for storband er likevel stor i dag, noe man kan se på produksjonene dagens storband gjør. En kan diskutere om nedleggelsen av NRK Radiostorbandet og Bodega Band var på grunn av mangel på interesse eller av økonomiske årsaker, men denne oppgaven har i alle fall vist at det ikke står på kvaliteten i musikken eller typen produksjoner.

Videre forskning

Denne oppgaven har forhåpentligvis lagt et grunnlag som viser at den norske storbandkulturen har vært en viktig del av norsk jazzliv. Det meste av den originale musikken skrevet av og for NRK Radiostorbandet og Bodega Band har nesten ikke vært i bruk siden bandene ble lagt ned på 90-tallet, noe som gjør at det blir mindre interesse å oppbevare notematerialet for arkivene. Musikken ligger som tidligere nevnt flere ganger ikke tilgjengelig digitalt, noe som er et stort tap for den norske jazzhistorien da dette har vært to av de mest aktive og innflytelsesrike storbandene i landet. Mange av notene er håndskrevne og må digitaliseres, og mange av komponistene oppbevarer notene i privat eie, på grunn av dårlige arkiveringsrutiner hos instansene. I tillegg er flere sentrale komponister, arrangører, musikere og andre sentrale skikkelser ikke lengre med oss.

Det største arbeidet ligger i å gjøre et omfattende innsamlingsarbeid av originalskrevne komposisjoner og arrangementer fra arkiver og privatpersoner, for å unngå at materialet blir kastet. Dette materialet må så digitaliseres i notasjonsprogrammer, og man må vurdere om det er mulighet for å lage såkalte «critical editions», da oppgaven har belyst i flere av komposisjonene at notematerialet ikke nødvendigvis stemmer overens med innspillinger. Optimalt sett burde en søkt om rettigheter fra opphavspersonene til å kunne gjøre musikken tilgjengelig via et noteforlag, slik at norske storband kan få mulighet til å bruke norsk originalmusikk i repertoarene.

NRKs Digitalt Radioarkiv er en base med mye gammelt materiale fra radiosendinger som har blitt digitalisert i senere tid. Her ligger det mange opptak av Radiostorbandet som kun kan brukes til internt bruk og forskningsformål, men som ikke blir spilt i radiosendinger i dag. NRK er strenge med å gi rettigheter for å ta musikk ut av arkivene for å gi de ut kommersielt, men dette er et arbeid som burde vurderes, da opptakene er av høy kvalitet med profesjonelle musikere, og er av stor jazzhistorisk betydning. Digitaliseringsprosessen av de gamle opptakene tar lang tid, og det finnes sannsynligvis mye mer materiale enn hva man finner i Digitalt Radioarkiv i dag. Her vil man sannsynligvis finne opptak av Radiostorbandet som spiller sammen med anerkjente internasjonale musikere og bandledere, og dette vil være viktig dokumentasjon på at Norge har hatt flere internasjonale samarbeid, med et kringkastingsband som var landets absolutt ledende storband.

I innledningen til oppgaven ble det nevnt om Norsk Jazzforums storbandmøte, hvor det ble nevnt at det var flere storband rundt i landet med originale komposisjoner i arkivene, som ikke hadde blitt brukt på lang tid. Dette kunne lagt grunnlaget for større analytiske

studier om norske storbandkomponister og -arrangører, og sett på hvilken innvirkning norske musikkutdanninger har hatt på disse. På storbandmøtet ble det også vist interesse fra mange storband et ønske om å kunne bruke norske komposisjoner i standardrepertoaret, noe som kan arbeides for å oppnå ved å skape gode baser for å kunne lytte til og kjøpe noter.

Nasjonalbibliotekets noteforlag har et lite utvalg av norske komposisjoner, men har absolutt potensiale til å satse større på storbandfronten, noe som ville passet utmerket med Nasjonalbibliotekets funksjon som arkiv av norsk kultur. Dette prosjektet kunne også vært veldig aktuelt å koble til prosjektet Norsk musikkarv.

Tidlig i planleggingsfasen for denne oppgaven ble det vurdert om oppgaven skulle omhandle problematikken rundt at det finnes så få faste arbeidsplasser for profesjonelle rytmiske musikere i landet, og at de få aktuelle jobbene som finnes (distriktsmusikerjobber) er nedleggingstruet. Målet med dette prosjektet var å kartlegge hvor mange som blir uteksaminert fra utøvende musikkutdanninger, se på hvilke jobber disse nyutdannede musikerne får, og hvor mange faste arbeidsplasser det faktisk finnes for musikere i dag. Målet med dette prosjektet skulle være å vise et behov for flere arbeidsplasser for rytmiske musikere, gjerne ved å vise at et profesjonelt storband kunne være en av løsningene. En av oppgavene til dette bandet kunne vært å jobbet aktivt for å fremme norsk storbandmusikk ved å ta nytte av materialet som ligger i de ulike arkivene.

Underveis i studiet har det åpenbart seg at det har blitt gjort minimalt med rene studier på norske storband, og at det mye potensiale for fremtidig forskning på feltet. NRK Radiostorbandets historie og produksjoner har potensiale til å være et eget forskningsprosjekt, hvor det burde finnes midler til å kunne gjøre et innsamlingsarbeid av materiale for å publisere både historie, opptak og noter. Studentstorbandene i Trondheim er også mulige forskningsobjekter, da disse gjerne baserer seg på amatører og musikkstudenter som bruker bandene som læringsmiljø, og gjerne er mer eksperimentelle enn profesjonelle. Til slutt finnes det mange amatørstorband i det langstrakte landet, som alle har en historie, et arkiv og spennende prosjekter.

Litteraturliste

- Alterhaug, Bjørn. "På hundre år har det skjedd mye i jazzen." *Kronikk, Midtnorsk debatt* (2019). Publisert elektronisk 28.10.2019.
https://www.midtnorskdebatt.no/meninger/kronikker/2019/10/28/P%C3%A5-hundre-%C3%A5r-har-det-skjedd-mye-i-jazzen-20242946.ece?fbclid=IwAR1-sGWr8yHJk_A6PJGuJvlsVJqV3fWe4ysoOpyawvq8P0SzIGCpTWp53ds.
- Angell, Olav. "Dagens band på plate." *Jazznytt* nr. 2 (1976).
- Ballade.no. "Hurum, Helge." lastet ned 25.11.2020.
<http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2002040912155433693751>.
- "Benny Goodman And His Orchestra / Jimmy Dorsey And His Orchestra – Jersey Bounce - String Of Pearls / Long John Silver." Discogs, sist oppdatert 2020, lastet ned 31. august 2020. <https://www.discogs.com/Benny-Goodman-And-His-Orchestra-Jimmy-Dorsey-And-His-Orchestra-Jersey-Bounce-String-Of-Pearls-Long-J/release/13245093>.
- "Bergen Big Band." Vestnorsk Jazzsenter, sist oppdatert 2020, lastet ned 17. juni 2020.
<https://vestnorsk.jazzinorge.no/bergen-big-band/>.
- Bergh, Johs. *Norwegian jazz discography : 1905-1998*. Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.). Vol. no. 10, Oslo: Norwegian Jazz Archives, 1999.
- . "Thad Jones." Store Norske Leksikon, sist oppdatert 16. mars 2020, lastet ned 08. desember 2020. https://snl.no/Thad_Jones.
- Bjørken, Ove. "Thad Jones inspirerte." *Adresseavisen*, 20. oktober 1981, s. 5.
- Bruér, Jan. *Guldår & Krisår, Svensk jazz under 1950- och 60-talen*. Publikationer från jazzavdelningen nr 19. Stockholm: Svenskt visarkiv, 2007.
- Dobbins, Bill. *Jazz arranging and composing : a linear approach*. Rottenburg: Advance Music, 1986.
- Eilertsen, Sigbjørn. "Jazz i Trondheim 1919-1955." Trondheim, 1983.
- Frandsen, Kjeld, Olav Harsløf, og Finn Slumstrup. *Jazz i Danmark : 1950-2010*. København: Politiken, 2011.
- Hansen, Jan Ditlev. *Jazz ved Nidelven : en musikkhistorisk byvandring*. Trondheim: Stiftelsen Midtnorsk jazzsenter, 2016.
- "Jazzarkiv." Molde Int. Jazz Festival, sist oppdatert 2018, lastet ned 26. april 2020.
http://jazzarkiv.moldejazz.no/list_artist.php.

- Jazzforum, Norsk. "Oversikt medlemmer." Norsk Jazzforum, sist oppdatert oktober 2019, lastet ned 12.12.2019. <https://jazzforum.jazzinorge.no/medlemmer/>.
- "The Jimmy Heat Orchestra - Really Big!". Discogs, sist oppdatert 2020, lastet ned 31. august 2020. <https://www.discogs.com/The-Jimmy-Heath-Orchestra-Really-Big/master/465086>.
- Jubileums-jazz fra Trondheim*. Norge: NRK, 1989.
- Karlsen, Kjell. "Her NRK, er storbandet dere trenger!" *Dagbladet*, 13. april 1960.
- Karlsen, Kjell, Kjell Karlsen, Atle Hammer, Bjørn Johansen, Erik Amundsen, Ole Jacob Hansen, Frode Thingnæs, et al. *Kjell Karlsen : portrait of a Norwegian jazz artist*. Vette: Gemini Records, 2001.
- "Kingfish - Bill Holman." Sierra Music Publications, sist oppdatert 2020, lastet ned 25. juni 2020. https://www.sierramusicstore.com/Kingfish_p/smp-614.htm.
- Kolbeinsen, Leiv. "Storsuksess på Trubadur." *Adresseavisen*, 02. juni 1979.
- Lie, Eirik. "Bodega Band." lastet ned 26. april 2020. <https://www.eiriklie.no/BB.html>.
- Lind, Idar, Gunnar Strøm, og Trondhjem Studentersamfundet i. *Vår egen lille verden : Studentersamfundet i Trondhjem 1910-85*. Trondheim: Studentersamfundet i Trondhjem, 1986.
- Mosnes, Terje. "... Los Angeles, Oslo 3." *Dagbladet*, 23. juni 1986.
- Norsk jazzarkiv. *Jazz, hot & swing : jazz in Norway : Vol. 1 : 1920-1940*. Trondheim,Oslo: Herman Records Norsk jazzarkiv, 2001.
- . *Sigarett stomp : jazz in Norway : Vol. 2 : 1940-1950*. Trondheim,Oslo: Herman Records Norsk jazzarkiv, 2001.
- Norsk Riksringkasting. "NRK P1 1981.01.18 : programrapport." 10. desember 2020. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digiprogramrapport_10071607.
- . "NRK P1 1983.01.23 : programrapport." 10. desember 2020. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digiprogramrapport_10023112.
- . "NRK P2 1983.11.12 : programrapport." lastet ned 10. desember 2020. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digiprogramrapport_10031471.
- "Oslo Groove Company." Wikipedia, sist oppdatert 13. mai 2020, lastet ned 2. juni 2020. https://no.wikipedia.org/wiki/Oslo_Groove_Company.
- Ritz. "Duke Ellington." *Hamar Arbeiderblad*, 19. april 1939.
- "Solid storband-jazz fra Bodega Band." *Arbeiderbladet*, 09. august 1973.
- Stendahl, Bjørn. *Freebag? : jazz i Norge 1960-1970*. Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.). Vol. nr. 14, Oslo: Norsk jazzarkiv, 2010.

- . "Å Slenge Skitt i Glasshus." *Jazznytt* nr. 1 (2010).
- Stendahl, Bjørn, og Johs Bergh. *Cool, kløver & dixie : jazz i Norge 1950-1960*. Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.). Vol. nr. 6, Oslo: Norsk jazzarkiv, 1997.
- . *Jazz, hot & swing : jazz i Norge 1920-1940*. Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.). Vol. [nr 1], Oslo: Norsk jazzarkiv, 1987.
- . *Sigarett stomp : jazz i Norge 1940-1950*. Publications from the Norwegian Jazz Archives (trykt utg.). Vol. [nr 4], Oslo: Norsk jazzarkiv, 1991.
- "Studentersamfundet får flere jazz-besøk." *Adresseavisen*, 09. november 1972.
- "Trondheim." *Jazznytt* nr. 1 (1973).
- Wriggle, John. *Blue rhythm fantasy: big band jazz arranging in the swing era*. Music in American life. 2016. doi:10.5406/j.ctt1hd18mj.
- Wright, Rayburn. *Inside the score : a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts : Sammy Nestico, Thad Jones, Bob Brookmeyer*. Delevan, N.Y: Kendor Music, 1982.

Vedlegg

Vedlegg 1: Utdrag fra Helge Hurums «Blues End», side 1.

Vedlegg 2: Utdrag fra Helge Hurums «Blues End», side 10-12.

Vedlegg 3: Utdrag fra Helge Hurums «Blues End», side 17-18.

Vedlegg 4: Utdrag fra Helge Hurums «Late Afternoon», side 1-2.

Vedlegg 5: Utdrag fra Helge Hurums «Late Afternoon», side 5-6.

Vedlegg 6: Utdrag fra Jens Wendelboes «Husky Walk 86° South», side 6-7.

Vedlegg 7: Utdrag fra Jens Wendelboes «Husky Walk 86° South», side 12-13.

Vedlegg 8: Utdrag fra Jan Tros «Passin' By», side 5-6,

Vedlegg 9: Utdrag fra Per Husbys «Nokve», side 3-4.

Vedlegg 10: Utdrag fra Per Husbys «Nokve», side 7.

Vedlegg 11: “Radiostorbandet”, avisutklipp, Thor von Krogh, ukjent kilde, s. 50-51. Denne artikkelen var gavmildt skaffet av Miriam Wicklund, søster til Erling Wicklund.

