SØREN KJÆRGAARD

– LYDENS ALKYMI

Den 32-årige pianist Søren Kjærgaard har for længst passeret perioden, hvor betegnelsen "lovende talent" er dækkende. Efter modtagelse af prestigefyldte priser, etablering af selskabet ILK med ligesindede musikere og deltagelse i en lang række musikalske konstellationer som *sideman* og leder, har Kjærgaard slået sit navn fast som en musikalsk drivkraft på den danske og internationale musikscene. De senere år har især været frugtbare med et samarbejde med multikunstneren Torben Ulrich og en amerikansk trio, der tæller den legendariske trommeslager Andrew Cyrille og bassisten Ben Street.

AF **Jakob Bækgaard** FOTO **Steen Møller Rasmussen**

Umiddelbart er der langt fra duoen med Ulrich, der bevæger sig i feltet mellem 12-tone musik, improvisation og dadaistisk poesi, til udforskningen af jazztrioens formsprog med Cyrille og Street, men springet mellem Kjærgaards forskellige aktiviteter kan synes endnu større, når man kaster et blik henover hans omfattende diskografi, der tæller alt fra postmoderne hiphop med gruppen Ikscheltaschel, Bandapart med Jakob Bro, soloklaver, triojazz med Jonas Westergaard og Frands Rifbjerg, neojazz med Blake Tartare til jobs som *sideman* for rockmusikere som Jens Unmack, Niels Skousen, Nikolaj Nørlund og neofolkgruppen Murder. Der er tale om en enorm musikalsk legelyst, men også en seriøsitet i alt, hvad Kjærgaard foretager sig. Det samlende omdrejningspunkt for hans virke kan siges at være en fascination af lyde i alle deres former. En fascination, der går tilbage til Kjærgaards tidligste minder, der ikke handler om musik i en bestemt genre, men snarere om en betagelse over at lytte efter lyde:

—Mine tidligste erindringer handler nok mere om de lyde, der omgiver os. En støjende vaskemaskine, en tørretumblers centrifugale summen, togets kadence på skinnerne og vindens spil på min families sejlbåd, og det er jo interessant at vi så med årene bliver så hurtige til at kategorisere mellem den form for lyde og musik.

Tradition og oprør: Begyndelsen på ILK

Meget af Kjærgaards virke som kunstner har været karakteriseret ved et bevidst arbejde med musikkens formsprog og traditioner, men også en opmærksomhed overfor lyd som et materiale, der kan frigøres fra stivnede konventioner. En sensibilitet overfor lydens poesi, der har sin rod i barndommen. Oprøret mod den mekaniske tilgang til traditionen bandt i sin tid en gruppe unge musikere sammen, heriblandt Kjærgaard og trommeslageren Peter Bruun, bassisten Jonas Westergaard og saxofonisten Laura Toxværd, som alle havde deres udgangspunkt i miljøet omkring Rytmisk Musikkonservatorium i København.

—Vi var en hel flok elever, som brændte for at skabe en musik, der var båret af vores egen lyd. Måske som en reaktion på den banalisering, der foregik på miljøet omkring skolen. Det vrimlede med kopibands, og udover en masse festjobs med god hyre, var det måske også fordi kons-eleverne nu havde tilegnet sig redskaberne til at affotografere musikken og imitere den med et vist håndelag og en vis præcision, som på pladen. Denne tilgang var også en del af den instrumentfaglige og pædagogiske proces på skolen, men musikken forblev udvandede versioner af de oprindelige kilder. Det samme kunne man måske vove at sige om dele af jazzscenen dengang, hvor flere forsøgte at spille sig ind i jazztraditionens store fortællinger om "Bird" [Charlie Parker], Miles [Davis], Dexter [Gordon], Coltrane, men det havnede ofte i et fortærsket standardrepertoire, der i en eller anden grad var kørt fast i nostalgien om de gyldne københavnske jazztider i 1960erne, bare iklædt 90er-jakkesæt. Misforstå mig ikke, de tider på det gamle Montmartre må have været fantastiske, men de her reaktioner skal ses i lyset af at vi var en gruppe unge mennesker, som havde lyst til at gi' den tradition et spark, både i ordets danske og engelske betydning, for at finde ind til noget, der for os var autentisk. Og i den proces eksperimenterede vi med at blande en masse ting sammen. Vi lyttede til musik fra alle verdenshjørner og komponerede selv en hel masse, dannede bands og afholdte maraton-sessions i øvelokalerne, arrangerede koncerter og mini-festivaler og lavede klubber. Det var båret af en intens energi og en fælles begejstring, og ud af det opstod blandt andet ILK.

Uanset om man taler om Kjærgaards egen musik eller om ILK som pladeselskab, så synes der at være et forbehold overfor at reducere musikken til en bestemt genre, et specifikt udtryk eller en prædefineret lyd. Styrken ved musik er netop, at den kan kombinere mange former og udtryk uden at lade sig begrænse af genremæssige konventioner. Det er ikke tilfældigt, at Kjærgaard citerer saxofonisten og komponisten Steve Lacy, da jeg spørger ham om, hvad en jazzmusiker er:

—Jeg synes at Steve Lacy siger det meget godt når han siger:

"A jazz musician is a combination of an orator, singer, dancer, diplomat, poet, dialectician, mathematician, athlete, entertainer, educator, student, comedian, artist, seducer and general all around good fellow."

Avantgardisme, traditionalisme og modsætningernes ophør

—Man fornemmer, at referencen til jazztraditionen er meget vigtig i din musik, du har blandt andet fortolket Leo Mathisen, men samtidig er du også en slags jazzikonoklast, som bryder med de stivnede opfattelser af jazzmusikken. Kan du fortælle om dit forhold til jazztraditionen, repræsenteret ved folk som Duke Ellington, og hvordan det står i forhold til den mere avantgardistiske side af dit virke.

—Når du nu siger Duke Ellington, som er en af mine allerstørste helte, synes jeg det er aktuelt at citere de første linjer i coverteksten til Torben Ulrichs og mit seneste album ALPHABET, PEACEFUL, DIMINISHED: 29 PROPOSALS FROM THE TOWERS OF BABBLE, hvori der står:

"It don't mean a thing
and it ain't got that swing."

—Vi er begge meget optagede af jazztraditionen, med det væld af fantastiske stemmer som har foldet sig ud i tidernes løb. For Torben begyndte det allerede i slutningen af 1930rne og resten er kulturhistorie. Selv har jeg samlet på jazz-cd'er og -vinyler, siden jeg var 15 og lyttet til alt muligt fra Jelly Roll Morton til Jimmy Lyons. Samtidig må vi også erkende at vi er født i Danmark og ikke kommer direkte ud af den tradition. Så når en af jazzens store faderfigurer spiller de velkendte linjer, så det swinger som bare fanden, er det måske værd at spørge om vi kan være med der. Kan vi swinge på dén måde? *That* swing. Altså, swing med w og alt hvad det indebærer. Som de oprindelige linjer siger, mister det hele sin betydning hvis det ikke har det swing, og i den meningsløshed er der måske noget at undersøge. Et andet swing, et afsving? Både i respekt for det Duke og hans folk har skabt, og for ikke at træde rundt i den samme mølle og tynde det hele ud.

—Men jeg spiller jo også med Andrew Cyrille [født 1939 i Brooklyn, New York], som må siges at være skudt direkte ud af de linjer og den tradition, og det er interessant hvordan han ser disse ting fra et helt andet sted. Selvom han måske er mest kendt for at åbne det swing i 1960erne sammen med Cecil Taylor, er der en direkte forbindelse til de tidligere generationer. Philly Joe Jones var hans mentor, og han spillede med Coleman Hawkins og Mary Lou Williams som ung. Så på en måde kender han ikke denne problematik på sin egen krop, og da jeg engang spurgte ham om hvordan man kunne arbejde med sin *time* eller puls, svarede han: *"Did you ever listen to your heartbeat? That's how you swing."*

—Titlen på dit seneste album OPEN OPUS betyder "åbent værk". Hvordan opfatter du forholdet mellem improvisation og komposition? Hvornår er det muligt at bestemme, at noget er et værk?

—Det kommer vel an på i hvilken sammenhæng det skal forstås, og spørgsmålet er om værk og opus kan oversættes så direkte, eller om man i den oversættelighed kan finde flere betydninger. Marcel Duchamp [fransk kunstner, 1887-1968] talte om at værket opstår i en dialog med beskueren, eller tilhøreren, og at det måtte være op til eftertiden at beslutte dets skæbne. *Let posterity decide.* I det lys er det ude af vores hænder efter at vi har sat det i verden, og det synes jeg kan være en befriende tanke. Ikke at se sig så meget tilbage.

—Angående relationen mellem improvisation og komposition, så er der ofte en tendens til at lade de to felter indgå i et dikotomisk forhold. Både i vores opfattelse og i det performative *approach*; som to forskellige former for opmærksom-

heder: Nu spiller vi noden og lytter på én måde, nu spiller vi ikke noden og lytter måske på en anden måde. Torben Ulrich og jeg har så arbejdet med at konvergere de to tilgange til ét spillefelt, hvor kompositionens noterede direktiv formindskes til et mere åbent og legende udgangspunkt, men stadig rummer et formuleret afsæt. På vores seneste album kalder vi den form *proposals*, forslag.

—Du nævner selv din plade med Torben Ulrich. Umiddelbart er der et stykke vej fra dit samarbejde med Torben Ulrich – et af dine seneste projekter – og så den nye plade, OPEN OPUS. Alligevel synes jeg, der er en forbindelse og det er opmærksomheden omkring at forme lyd som materiale og sammenspillet mellem stilhed og musik. I forlængelse heraf oplever jeg også en form for dybde og nærvær i musikken, der har at gøre med oplevelsen af tid. Oplever du selv, at der kan være en religiøs dimension i musikken eller er den et rent fysisk fænomen? Eller er modsætningen mellem det fysiske og metafysiske i virkeligheden falsk. Jeg tænker om der kunne være en mulig filosofisk påvirkning fra buddhismen – som Torben Ulrich jo bekender sig til – som har fundet vej ind i din musik eller om det i det hele taget er forkert at tale om en religiøs dimension i forhold til musik?

—For at blive ved det dikotomiske, så er de modsætningsforhold, om end det er mellem fysik og metafysik eller lyd og stilhed, noget vi støder på hele tiden. Det er en sproglig konsekvens af den dualistiske tænkning, vi er så forankrede i. Og hvis vi ser nærmere på den musikteoretiske terminologi, kunne de dualismer hedde tonal og atonal, konsonans og dissonans, harmoni og disharmoni. Opdelinger som skoler vores ører til at høre tingene på en bestemt måde og i et givent harmonisk sprog. Men hvad er der tilbage hvis vi skræller de teoretiske og æstetiske lag af musikken? Hvis vi skræller musikken af musikken, så der blot er lyd og stilhed tilbage. Ikke som nye modsætninger men som i hinanden iboende elementer.

—John Cage [komponist og filosof, 1912-1992] talte om at give slip på trangen til at kontrollere lyden, rense sindet for musik, og lade lyd være lyd. Det har Torben og jeg talt meget om og været optagede af i vores samarbejde. Titlen på vores første udgivelse er SUDDENLY, SOUND. Pludselig, lyd. Altså, kan vi i en pludselighed fryse øjeblikket og samtidig frigøre dets vanefelt, penetrere dets lag af konventioner og trænge ind til selve lyden? Og igen, kunne vi måske lægge det ud i en anden diskurs end det to-delte? Torben taler om en femfoldighed af elementerne lyd, linje, puls, stilhed og rum, som en slags lydlig oversættelse af de klassiske elementer jord, vand, ild, luft og rum, der indgår i et kontinuerligt sammenspil. Igen kunne elementerne ses i et mere fysisk og idrætsligt perspektiv, hvor det jordlige kunne forstås som styrke, det vandige som fleksibilitet eller smidighed, det ildige som hurtighed, det luftige som vejtrækningen og det rumlige som en kropslig koordination af alle elementerne. Disse femfoldigheder, deres mange sammenfletninger og konstellationer, kan være en alternativ måde at arbejde med lyd på, også som en fysisk udfoldelse. Det handler ikke kun om en anden skoling, men også om en form for aflæring af det netværk af vanemønstre vi er spundet ind i.

—Denne afmestring og trængen igennem er noget Torben har arbejdet med igennem sit liv som boldspiller, skribent, musiker, billedkunstner, filmmager og sådan i det daglige, og derfor er han også en inspirerende mentor. Samtidig tror jeg nok ikke at han ville sige, at han bekender sig til buddhisme, eller til noget som helst andet for den sags skyld. For i det øjeblik at vi bekender os til noget, risikerer vi også at hænge os selv op på det, og så kan det blive svært at komme videre.

Anslagets æstetik og trioens formsprog

—Når du taler om tilgangen til instrumentet, er der en ting, der slår mig ved dit klaverspil, følsomheden i anslaget. Din musik opleves fysisk og dette kommer også til udtryk på den nye plade. Jeg tænker også, at der er en forbindelse her til din medspiller Andrew Cyrille, som er en taktil trommeslager, på én gang perkussiv og melodisk. Sådan oplever jeg også dit spil. Hvad er dit forhold til klaveret som instrument? Hvordan har du arbejdet med dit anslag og hvilken betydning har det for måden du opfatter musikken på?

—Jeg er glad for at du kan høre den forbindelse til Andrew Cyrille og det perkussive og melodiske spil. Han er fantastisk at spille med, det flyder af sig selv. Relationen mellem trommer og klaver synes jeg også er interessant, fordi de begge har et bredt klangregister og en mangfoldighed af overtoner og perkussive muligheder. Hvor klaverets klangharpe kan høres som et veltempereret orkester, er trommernes tempereringer orkestrale på en mere abstrakt og støjagtig måde, som både klæ'r og afklæ'r klaverets klanglige renhed og veltemperede perfektionisme. Pianister kommer let til at fylde for meget i sammenhæng med andre melodiske instrumenter, fordi vi kan spille så mange toner ad gangen og diktere harmonikken, men der er en anden plads i forhold til trommer og slagtøj.

—Men for at komme tilbage til anslaget, så har jeg arbejdet med sammenhængen mellem anslaget og ens lytten. Hvordan øret udvikler tonen, og tonen udvikler øret, og at den lytten på en måde er basis for hele ens teknik. Det taler den russiske klaverpædagog Heinrich Neuhaus [1888-1964] om. Der sidder alt for mange pianister, som hugger rundt i alle mulige øvelser for at opbygge en vis *bravura*, men uden at lytte efter, og så øver man sig vel i yderste konsekvens bare på ikke at lytte. Subtiliteterne i et anslag afslører sig ved en koncentreret lytten. Én tone kan være nok. Problemet er blot at alle kan gå hen og trykke på en tangent for at få en tone ud af instrumentet, så det tager vi let for givet, hvorimod en begyndertrompetist må svede i mange timer inden han eller hun overhovedet kan få lyd ud af trompeten.

—For at lære noget om disse ting har jeg gået til spil hos tre klassiske pianister. I New York hos Sophia Rosoff og japaneren John Kamitsuka, og herhjemme hos Anne Marie Fog. Kamitsuka og Rosoff talte om interrelationen mellem alle kroppens led og lemmer. De talte om hvor listige øvelser var, især de fingercentriske, fordi vi let kommer til at bilde os ind at tonen skabes i fingrene, og overser hele det potentiale som resten af fysikken rummer. Vi talte før om elementernes kontinuerlige sammenspil, og fra et pianistisk syn var det meget det samme de var inde på. Ikke at dualisere mellem øvelser og musik, eller fokusere os blinde på fingrene, men at arbejde med hele spilleapparatet i en rumlig koordination. Hvordan vi sidder, vores vejrtrækning, jordforbindelse, balance og bevægelighed i forhold til anslaget og tonedannelsen. Og igen, hvordan den tone på en måde er

et udtryk for hvem vi er, i det øjeblik vi slår den an. Kamitsuka sammenlignede ofte med tennisspillere når han skulle belyse denne koordination og *timing* i forhold til anslaget som en rumlig forståelse, om det så er en tangent eller en bold der slås an. Han fik mig for eksempel til at kaste tennisbolde op i luften med bind for øjnene og råbe "NU!" når de ramte jorden, for at fremme fornemmelsen af tyngdekraften, der ifølge ham var et afsæt for al rytmisk aktivitet.

—Sophia Rosoff satte mig til at spille Bach-fugaer stående, dansende, for at få gang i hofterne, og siddende på gulvet nedenfor klaviaturet for at mærke tangenternes vægt og opdrift. De bragte hele fysikken i spil frem for blot at arbejde fra håndleddet og ud.

Anne Marie Fog gjorde mig opmærksom på lyden bag tonerne. Hun talte om overtonernes sitren og om hvordan de samler sig. Hun kunne noget med tonens slør af klangfarver og tonernes vægtfordeling i en akkord. Jeg husker hvordan hun spillede et Satie-stykke, så det virkelig flød fra klang til klang. Det var magisk. En fysisk oplevelse, som du også taler om.

—OPEN OPUS er din anden plade med din amerikanske trio med Andrew Cyrille og Ben Street og det er langt fra første gang, du har arbejdet med trioen som form. Hvilken udvikling har der været i forhold til dit arbejde med formen og hvad får du ud at arbejde med de forskellige musikalske formater (solo, trio, orkester, arrangering)?

—Meget af det klavermusik jeg har lyttet til og lært af, stammer fra solo- og trioformatet, og selvom vi før var inde på jazztradition omkring det at swinge og at svinge i andre retninger, så synes jeg stadig det er interessant at tage de gamle former op og arbejde med dem. Både fordi de endnu har masser af udviklingspotentiale og fordi man i den proces også spiller på de gamle takter så at sige. Meget triomusik, og jazzmusik i det hele taget, har udviklet solist-akkompagnatør-forholdet i en retning, hvor alle spiller mere, og hvor der er sket en fortætning. Jeg har så været interesseret i en form for luftighed, der ikke er fyldt op med lyd hele tiden. Musikken til OPTICS og OPEN OPUS var skrevet med det i tankerne, at Andrew og Ben skulle have plads til at lyde som de gør, uden nødvendigvis at forholde sig til mig som solist fra Danmark. Også for at komme ud over det forhold, at en europæer hyrer nogle amerikanere for at få noget amerikansk kog på kedlerne. Den musik jeg havde med var kogt ned til det rene ingenting, og min fornemmelse var at der ville komme noget andet ud af det. Nu har vi så efterhånden spillet og rejst en del sammen og kender hinanden bedre, så det er en anden historie.

Uanset de musikalske formater han udforsker, så arbejder Søren Kjærgaard med lydens alkymi. Lyd er et materiale, der kan formes og forandres i en kontinuerlig kunstnerisk proces og for Kjærgaard handler det om at bevæge sig fri af de æstetiske konventioner, der holder os fast i forestillingen om hvad musik er og bør være:

—Jeg søger en lyd der er fleksibel og ikke nødvendigvis er begrænset til et bestemt sprog, men som kan komme til udtryk på mange forskellige måder og i mange forskellige sammenhænge. At være åben i min tilgang til instrumentet, de mennesker jeg spiller med og spiller for. Så kan alt ske.

Udvalgte Søren Kjærgaard-album

Søren Kjærgaard Trio: AMFEBIA. ILK (2005).
Søren Kjærgaard Trio: AKUSTIKA. ILK (2005).
Søren Kjærgaard solo: KEYS. ILK 2CD (2006).
Søren Kjærgaard - Ben Street - Andrew Cyrille: OPTICS. ILK (2008).
Søren Kjærgaard - Ben Street - Andrew Cyrille: OPEN OPUS. ILK (2010).

Torben Ulrich - Søren Kjærgaard: SUDDENLY, SOUND: 21 Songlines for Piano, Drainpipe etc. ILK CD & LP (2009).
Torben Ulrich - Søren Kjærgaard: ALPHABET, PEACEFUL, DIMINISHED: 29 Proposals from the Towers of Babble. ILK (2010).

Bandapart: BANDAPART. ILK (2005).
Bandapart: VISIONS DU LAMARCK. Whiteout CD & LP (2007)

Ikscheltaschel: IKSCHELTASCHEL I. Newnet Music (2001).
Ikscheltaschel: IKSCHELTASCHEL II. ILK. (2004).

Som sidemand:
Kresten Osgood & HVAD ER KLOKKEN. Newnet Music (2000
Michael Blake: BLAKE TARTARE. Babytank Music LP (2003), CD Stunt (2005).
Michael Blake: THE WORLD AWAKES - A Tribute to Eli "Lucky" Thompson. Stunt (2007).
Dane T.S. Hawk Locomotion Starsemble. ILK 2CD (2005).
Blake Tartare: MORE LIKE US. Stunt (2006).
Niels Skousen: DADDY LONGLEG. Auditorium (2006). Jonas Westergaard: Helgoland. Stunt (2008).
Jakob Bro: WHITE RAINBOW. Loveland Records (2008)
Jonas Westergaard: HELGOLAND. Stunt (2008)
Murder: GOSPEL OF MAN. Tape Records (2010).
Nicolai Munch-Hansen: CHRONICLES. Stunt (2010).