

Teenybop og avantgardisme (1)

Frank Zappa og the Mothers
of Invention 1964–69* *af Lars Mjøset*

**MEET
A
MOTHER!**



1. Joe Houston og Edgard Varese

Francis Vincent Zappa, født 1940, vokste opp omkring i Sør-California. Han hadde 650 singelplater med 50-talls rhythm and blues, rock og teenybop-slagere, vesentlig kjøpt, lånt eller stjålet fra bruksjapper som omsatte kasserte jukebox-plater fra lenger sør. Gutten og hans venner hørte jevnlig gjennom samlingen («til det rant ut av ørene på oss») og kunne tittel, artist og platemerke på hver og en. Snarere enn Elvis eller Pat Boone dreide det seg her om underskogen av obskure svarte og musikk produsert av de mange små hvite platemerker som dukket opp på hvert gatehjørne i USA på denne tiden: Zappa nevner artister som Joe Houston, Roy Tan, the Penguins og Lee Andrews & the Hearts.

13 år gammel plukket den unge Zappa opp et nummer av *Look*, der han kunne lese om Sam Goody, New Yorks dyktigste plateselger. Goody hadde prestert det umulige: han hadde i sin plateforretning klart å selge et eksemplar av lp-albumet *Ionization*, til tross for at musikken besto av lutter rabalder og hylende sirener. Unge Zappa ble besatt av tanken på å være kjøper til denne uselgelige platen. Men den var øyensynlig ikke til å oppdrive på hans hjemsted. Et år senere brakte imidler-

tid jakten på r&b-singler ham til en hifi-forretning i La Mesa som avholdt salg. Etter å ha plukket opp et par Joe Houston-singler fanges hans oppmerksomhet av et lp-omslag prydet av en mann med grått strittende hår, som en gal vitenskapsmann av Dr. Mabuse-typen. Tittel: *The Complete Works of Edgard Varese Volume I – Integrales, Density 21.5, Ionization, Octandre – Rene Le Roy, the N.Y. Wind Ensemble, the Juilliard Percussion Orchestra, Frederic Waldman Conducting – Liner notes by Sidney Finkelstein*. Det viste seg at platen sto framme fordi den ble brukt ved demonstrasjon av hifi-anlegg.

Tenåringen bød sin totale kapital på \$ 3.80 og fikk kjøpt den første lp-platen i sitt liv. Han likte musikken og merket av de beste stedene med kritt for å kunne spille dem av for sine venner. Da han til sin 15-årsdag fikk \$ 5 av sin mor, investerte han dem i en rikstelefon til Varese i New York. Bortsett fra å spille trommer og senere gitar i forskjellige teenage-combos, brukte Zappa high-school-tiden til å lete opp informasjon om Varese og hans musikk. Ved en anledning fant han noen utdrag fra Varese-partiturer og fetisjerte dem over lang tid, særlig harpestemmen («you know how groovy harp notes look»). 18 år gammel besøkte han østkysten for første gang. Mens han var hos tante Mary i Baltimore forsøkte han å få istand et besøk hos Varese i New York. Møtet ikke gikk i orden. Men i Zappas musikk møtes de; 50-talls teenager-erfaringer og jukebox-rhythm and blues møtes med den europeiske avantgardistiske kunstmusikkens tradisjoner.

Edgard Varese døde i 1965, 82 år gammel. Samme år begynte Zappa innspillingen av sitt debutalbum med the

Mothers of Invention, *Freak Out*. Ved utgivelsen i 1966 var Vareses uttalelse fra 1921 sitert på omslaget: »The present-day composer refuses to die!«. Zappa hadde overtatt.

Varese var utdannet i Paris med kon-takter til Berlin og hadde emigrert til USA i 1915. Som komponist regnes han som den viktigste oppfølger til den europeiske *futurismen* fra tiden omkring første verdenskrig. Futuristene hyldet det tekniske framskrittet og mente at i det 20. århundre måtte musikken fri seg fra romantikkens pastorale idyller. Istedet måtte den bli en vitenskapelig basert lydkunst som tok opp i seg den urbane maskinkulturens lyd og rytmer. Vareses *Ionization* er det første verk skrevet bare for slagverk i den vestlige musikktradisjonen.

Futuristene hadde tidligere brakt inn både flypropeller og fabrikkfløyter i sine komposisjoner og Varese brukte sirener som et symbol på det urbane liv. Allerede i 1939 beskrev Varese i detalj hva han ventet seg av en ny lydmaskin han håpet kunne konstrueres en gang i framtiden. Denne maskinen ville frigjøre komponisten fra det »arbitrære, paralyserende tempererte systemet«, den kunne skape lyder med enhver ønskelig svingning, enhver skala etter ønske, dele en oktav i så små biter man bare ville, spille i alle registre og frambringe lydbilder langt utenfor rekkevidden av det som kunne frambringes med det skrøpelige redskap som heter et vanlig symfoniorkester. Akkurat de samme visjonene kan en finne hos John Cage, som på den tiden også skrev musikk bare for slagverk. I hans forskjellige *Constructions for metal* spilles det på slagsverksinstrumenter og daglig-dagse objekter som blomsterpotter,

metallstrimler, osv. Valget av slag-verksinstrumenter henger nettopp sammen med at de setter det tonale systemet ut av spill. Dermed blir ikke lenger samklangen og harmonien det sentrale organiserende prinsipp, slik det er i den vestlige kunstmusikkens tradisjon. Istedet blir rytmen og altså mer fundamentalt varigheten det sentrale. Dette skulle ifølge futuristene nettopp reflektere den moderne tiden, men samtidig åpnet det for innblikk i den ikke-vestlige verdens rike reservoar av etnisk musikk. Dermed går den modernistiske musikken også den framvoksende amerikanske populærmusikken i møte. Denne utviklet seg fra jazz via swing til r&b og rock i etterkrigstiden. Her anvendte man enkle harmonier, men det var det rytmiske prinsippet i form av synkopen som dominerte. Dette var en av betingelsene for at Varese kunne fange r&b-fanatikerens Zappas interesse.

I mangel av den elektroniske musikkmaskinen de begge drømte om, befridde moderne komponister som Varese og Cage seg fra tonaliteten ved å skrive for slagverk. I sine verker for preparert piano gjør Cage nettopp klaveret om til et slagverksinstrument. I sine seneste verker går Cage nesten i ett med den afroamerikanske rytmiske musikkens evolusjon: ved å sette tilfældighetsprinsippet i sentrum for sine verker ender han opp på samme punkt som den fullt improviserte frijazzen. Varese løste den futuristiske komponistens dilemma på en annen måte: han sluttet å komponere. I *Integrales* (1924–5) hadde han skrevet orkestermusikk som imiterte lyden av musikk spilt baklengs. Men ved inngangen til 1930-årene kom han til den konklusjon at det

var umulig å komponere for de tilgjengelige musikkinstrumenter. Ved inngangen til 50-tallet var imidlertid båndopptakeren tilgjengelig. Først da, etter en pause på nesten 20 år, tok Varese opp igjen komponeringen. Senere ble også mer sofistikerte elektroniske musikkmaskiner, forløperne til vår tids synthesizere, utviklet. *Deserts* – som Varese skrev på da unge Zappa ringte – er et verk for orkester og preparerte bånd. Da Zappa ville komme på besøk i 1957 var han nettopp på vei til Europa for å forberede oppføringen av sitt største elektroniske verk, *Poeme Electronique*, i Le Corbousiers paviljong ved verdensutstillingen i Brussels i 1958. Som en ekte futurist hadde Varese ventet på at produksjonsmidlene skulle utvikle seg for han fortsatte sin gjerning som komponist.

Detaljene i historien om Varese og Zappa kan være sanne eller ikke. Det er nettopp et poeng at Zappa selv forteller den slik. Tittelen på Zappas lille erindring – »Edgard Varese – Idol of my youth« – antyder den sentrale problematikken: Hvorfor denne koblingen mellom 50-tallets amerikanske tenåringserfaringer og den kunstneriske avantgarden? Hvorfor idoldyrke Varese? Det er ikke et spørsmål om lærd tradisjon, ingen kunne belære unge Zappa om modernismens tradisjon der ute i Mojaveørkenen. Det som fanget interessen var at denne musikken var *uselig*. Tenåringen var på jakt etter r&b-singler da han fant den, og den var der bare for å tilføre rare lyder som kunne demonstrere den nye konsumelektronikkens fortreffelige lydgjengivelse. Selve innholdet var altfor merkelig til å få innpass i det amerikanske konsumentsamfunnets veltilfredshet. Derfor

tiltalte det tenåringen, som retrospektivt legger vekt på hvordan tilfældighetenes spill brakte ham i kontakt med Varese. Interessens for modernismen er interessen for noe som provoserer samfunnet, for noe det ikke vil kjøpe. Da han fikk høre musikken likte han den, og da var det bare naturlig for ham å gjøre musikkens opphavsmann til sitt idol. På denne tiden begynte Zappa selv å komponere musikk. Det var for lite av slik musikk som han likte å høre på, følgelig måtte han skrive selv.

2. Jim Willis

Under sitt besøk i fødebyen Baltimore i 1957 skulle den noteskrivende 18-åringen forestilles for en venn av tante Mary. Han drev et lokalt symfoniorkester og tanten introduserte håpefullt: »This is Frankie. He writes orchestra music.« Konversasjonen endte etter kort tid med følgende replikkveksling: *Orchestra guy*: »Really? You know about violin harmonics?« *FZ*: »What's that?« *Orchestra guy*: »See me again in a few years.«

Det ble aldri noe gjensyn. Det var Varese som hadde inspirert Zappa og i likhet med andre samtidige modernister innen musikken hadde Varese for lengst overskredet den klassiske harmonilæren og dens læresetninger om fiolin-harmonier. Det ble aldri noen som terpet klassisk harmonilære med Zappa. Han forble selvlært.

Ved inngangen til 60-tallet forsøker Zappa å livnære seg som komponist og musiker i Los Angeles-området. Han jobbet i klubber, skrev filmmusikk og framførte egne modernistiske komposisjoner. Fikk han anledning arrangerte han happenings-liknende framføringer, som i sin sykkelkonsert og i sin »vi-

suelle musikk for jazz ensemble og 16 mm filmframviser«. Dessuten hadde han strøjobber som komponist og produsent. Zappa lærte slik genrenne innenfra: r&b, filmmusikk, surfing sounds, teenybop. I intervju med Frank Kofsky i 1967 forteller Zappa at han i flere år før The Mothers ble dannet hadde foretatt »motivational research in the field, watching successes and failures of other people in the industry«. Men samtidig fikk han på denne tiden åpenbart satt seg bedre inn i tradisjonen: Schönberg, Webern, Stravinski, Kagel, Boulez og Stockhausen figurerer side om side med bluesgitarister, filmstjerner og obskure bekjentskaper på en lang liste over inspirasjonskilder som er å finne på *Freak Out*-omslaget.

I 1963 fikk Zappa uventet sitt første større honorar for sin filmmusikk til en B-western (»Run home slow«). Pengene investerte han i et lydstudio, et skur med en hjemmelaget 5-spors båndopptaker. Ideelt for en blivende komponist, rent bortsett fra beliggenheten: en reaksjonær californisk småby, Cucamonga. Zappa flyttet inn, døpte skuret for *Studio Z* og tilbød »Record your band« for \$ 13.50 i timen. Ifølge biografiene laget han her »many tapes of music and sociological commentary«. Men komponisten og hans venner hadde hår som var en aning lenger enn glattbarbert og var ikke særlig velsett skal en dømme etter lokalpressen.

Etter en stund fikk Studio Z besøk av en bilselger som gjerne ville få produsert et pornografisk lydbånd. Den lutfattige Zappa laget et 10-minutters bånd sammen med en veninne. Da personen kom tilbake for å hente kontrabanden presenterte han seg etter en stund som Detective Sergeant Jim Willis

fra San Bernadino Vice Squad. Den driftige lovens håndhever hadde overført hele samtalen via sin armbandsradiosender til en varebil på den andre siden av gaten. Zappa og hans medskyldige ble arrestert, og alle hans bånd beslaglagt. Det ble kausjon og rettssak der Zappa ble dømt til 10 dagers fengsel og tre års prøvetid: i denne perioden hadde han forbud mot å oppholde seg i enerom med ugifte kvinner under 21 år uten i nærvær av en »ansvarlig voksen person«.

Hendelsen er bare ytterpunktet i en lang rekke konfrontasjoner Zappa og hans liksinnede hadde med vokterne av

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

det etablerte Amerikas moralske dyd. Når Zappa nå flyttet tilbake til kulturindustriens fremste storby, Los Angeles, var han seg endelig fullt bevisst sin fremmedhet overfor det amerikanske samfunnet og dets etablerte kultur. På denne tiden ble han med som gitarist i r&b-gruppen *the Soul Giants*, bestående av indianeren Jimmy Carl Black på trommer, pachucoen Roy Estrada på bass og sangeren Ray Collins. Etter en del utskiftninger og navneendringer var det denne gruppen som på morsdagen 1964 ble døpt om til *The Mothers*, senere utvidet til *The Mothers of Invention*. I perioden 1964–69 ble besetningen utvidet til 9, noen ganger 10 medlemmer. Den ble Zappas fremste medium for musikalsk eksperimentering og sosial provokasjon. Gruppen slo seg opp på alternativ-scenen i Los Angeles i løpet av 1965, utga sin første plate i 1966, slo an i New York og spilte i Europa og Skandinavia i 1967 og framover. I dette orkestret falt alle Zappas inspirasjoner på plass på en måte de aldri senere har gjort i hans karriere. Modernismen og avantgardismens tradisjoner, teenager-erfaringene fra 50-tallet, kunnskapene om kulturindustrielle teknikker og genre. Alt Zappa senere har gjort på 70- og 80-tallet er blekende repetisjoner av landevinningene fra denne periodens eksperimenter.

3. The american dream

Varese hadde flyttet til USA for å komme så nær framtiden som mulig. USA ble pionerlandet i utvikling av massekonsum, bilisme og forstadsvelstand for store deler av den hvite befolkningen. Den tekniske utvikling som futuristene ville reflektere i sin musikk skapte en høyeffektiv produksjon, in-

dustrialisert jordbruk og urbanisering. Det ga store befolkningslag stigende lønninger og mere fritid. Allerede i mellomkrigstiden ble denne typen kapitalisme ironisk og beundrende døpt »fordisme«. Men Vareses framtidsmusikk lot seg ikke selge i denne framtiden. Dette samfunnet kommersialiserte fritiden og gjorde underholdning til industri, produsert av et kulturarbeiderproletariat (herunder unge Zappa) av lutfattige underleverandører. Musikken var siste sorts romantisk søtledenhet. Vareses form for rytmisk musikk var uselgelig, men etterhvert som dette samfunnet produserte stadig nye ungdomsgenerasjoner med ekstra fritid, viste det seg at en annen form for rytmisk musikk kom til å dominere: den afroamerikanske tradisjonen fra jazz og blues. Musikkmarkedene var imidlertid like rasedelt som det amerikanske samfunnet generelt: De svarte ungdommene kjøpte sin rhythm and blues, mens de hvite kjøpte de til enhver tid rådende pop-trender, inklusive utvannede hvite kopiversjoner av svart musikk.

Dette er Zappas bakgrunn under oppveksten, og den gjør det umulig å være futurist. Zappa gjør istedet opp status over hva framtiden er blitt. Han kombinerer den popen som vokste fram på fritidskommersialiseringens premisser for det første med med den svarte rytmiske musikken som kom med på lasset, sikret av USAs svarte subkulturer, og for det andre med den modernistiske kunstmusikken som samfunnet ga opphav til men ikke kunne tåle å høre annet enn innenfor begrensede kretsløp av kunstnyttende eliter. Som det allerede framgikk ved Zappas første møte med Varese, var

det for Zappa intet skille mellom slike tradisjoner, ikke noe som var seriøst og noe som var populært, høyt eller lavt. Det var alt foreliggende materiale i etterkrigstidens Amerika. Dette Amerika er også innholdet i Zappas for det meste observerende og beskrivende tekster.

Resultatet var fremmedartet musikk, som i ord, toner og framføring markerer en distanse til rådende forhold. Mothers of Invention sørget for å understreke denne avstanden også overfor sitt publikum: **We are the other people!** sang de mot underholdningskonsumentene: **Just as much as you wonder / If I mean just what I say / That's just how much I question / The social games you play.** Men de unge er i utgangspunktet **uheldige ofre for løgner de voksne tror på.** En rekke tekster fra denne tiden beskjeftiger seg med det amerikanske forbrukersamfunnets fenomenologi: **the gray despair of your ugly life**, og svaret på hvilken kroppsdel som er den styggeste er selvfølgelig verken nesen eller tærne, men **your mind.** I beskrivelsene framstår menneskene selv som laget av samme materiale som sine kjæreste forbruksvarer: plastikk og krom. *Plastic people* heter første sats i undergrunnsoratoriet *Absolutely free*, The Mothers annet album. »Nazis« er en annen term som ofte brukes om disse gruppene. Men under overflaten av forkrummet veltilfredshet i Lyndon Johnsons »Great Society« lurte frykten for at karaktermasken skal revne, som det heter i *Who are the brain police?* **What will you do when the / Label comes off / And the plastic's all melted / And the chrome is too soft...**

Hva denne frykten grunner i uttrykkes forholdsvis presist i følgende sitat,

gjengitt på *Freak Out*-coveret, fra The Mothers »closing message to tourists at the Hollywood Whisky a-go-go«, desember 1965: »If your children ever find out how *lame* you really are, they'll murder you in your sleep«. De yngre generasjoner truer med å avvise den amerikanske drømmen. *Freak out*-coveret oppfordret de unge til å frigjøre seg fra det amerikanske »sosiale slave-ri«. Side 4 av albumet dokumenterte hva »freaking out« betød i praksis: den inneholder en ballett tatt opp midt på natta med studio fullt av freaks og leide (for \$ 500) slagverksinstrumenter. Freaks og »weirdos« danset her til Vareseinspirert musikk, nettopp slik musikk som var uselgelig ut fra etablert smak. Tilsvarende i collagen *Help, I'm a rock*; med hylende sirener og avsluttende barbarshop-sang med følgende budskap: **Would you believe? / That they could freak out in / Washington D.C. (...) / It can't happen here (...) / They had a swimmingpool / And they thought it couldn't happen here!**

Men Zappa dokumenterte at det kunne skje. Hans ståsted i denne tiden var en subkultur i Los Angeles, bestående av en blanding av avantgardekunstnere og dropouts (»freaks, weirdos«). Enhver som har en kritikk av samfunnet vil lete etter krefter som kan bistå med å forandre samfunnet til det bedre. Alternativet er resignasjon og kynisme. På Zappas 60-talls-produksjoner er nettopp the freaks den praktiske inkarnasjonen av kritikken mot »the plastic people«. De er surrealistisk livskunstnere. De er **the left-behinds of the great society**, den praktiske kritikk av **Mister America** og hans **supermarket dreams**. Disse nekter nettopp å akseptere forbrukersamfunnets **Great**

mid-western hardware store philosophy, som det heter i *Hungry Freaks, Daddy: Mister America / Try to hide / The emptiness that's you inside / When once you find that the way you lied / And all the corny tricks you tried / Will not forstall the rising tide / Of hungry freaks, daddy.*

Særlig i undergrunnsoratoriet på *Absolutely Free* blir Zappas egne tekster også praktiske eksempler på overskridelsen av den amerikanske symbolverdenen: surrealistiske visjoner med tema fra grønnsakenes, fruktenes eller dyrenes verden: en verden ennå uberrørt av samfunnslogikken, weirdoenes fantasiverden. Jamfør tekster som *the Duke of Prunes* (sviskehertugen) eller *Call any vegetable*.

Zappa har i intervjuer på denne tiden en visjon om at kulturindustriens motsetninger ville bidra til å fremme en amerikansk »kulturrevolusjon«. Futurister og surrealistene innen den kunstneriske eliten hadde søkt å gripe framtiden. Nå var framtiden realisert og den ville masseprodusere surrealistene. Zappa ble ofte spurt om det var revolusjon han ønsket. Han betonte at han ikke siktet mot å »destroy the system«, men: »I want it modified to the point where it works properly«. Dette skulle skje ved å bruke systemet mot seg selv. Dette ville være en revolusjon, men uten »blood-in-the-street and all that bullshit«: »Today, a revolution can be accomplished by means of mass media, with technical advances that Madison Avenue is using to sell you washing machines and a loaf of bread and everything else. This can be used to change the whole country around – painlessly.« Den modernistiske bearbeidelsen av den amerikanske drømmens symbol-

verden skulle sprengre fremmedgjøringen. Kulturindustrien lar seg alltid bevege av profittmotivet:

»Industry wants to make money; and I'm getting into a phase now where I'm being used by the industry to move products. A lot of the industries now are aware of the fact that they're in a vicious circle: in order to sell their goods on the youth market, which accounts for the major market of most American products, the same market that buys most of the records, you have a weird situation where in effect record companies especially are helping to disseminate the information which will cause the kids to wake up and eventually destroy what they stand for, and they can't help it.«

Samfunnsforskerne har analysert nettopp det dilemma Zappa her antyder: En profittorientert privat organisering av media gjør at opposisjonelle produkter vil komme igjennom dersom det er etterspørsel etter dem. Paul M. Hirsch har vist at radiostasjonene på den tiden var på grensen til å bli utkonkurrert av fjernsynet. Mange stasjoner skiftet derfor til et subkulturorienterte programtilbud, dette skapte en etterspørsel etter de nye »progressive« formentene for rock, og de store plateselskapene måtte rask oppgi sine forsøk på å kontrollere materialet de sendte ut – små plateselskaper slo seg likevel opp.

Zappa antyder her utopier. Mens kulturkritikerne fra Horkheimer/Adorno til Daniel Bell har sett kulturindustrien som et uttrykk for opplysningens tilbakeslag i myte, ser Zappa den som et (ufrivillig) middel til fullendelse av opplysningstidens program. »The present principles of democracy that were originally set up when they in-

vented it aren't being applied today, and I think that with an educated population, democracy works«. Gjennom media kunne man »change the shape of education« ved å spille på etablerte symboler og bruke kjente genre. Kjente elementer brytes opp og monteres i en ny ramme som provoserer fram distanse til den rådende virkelighet.

Zappa er kulturkritisk nok til å innse at amerikanerne ikke lenger er istand til å godta fornuftige argumenter. Men han mener at de fortsatt er istand til å lære av eksempler. De vil ikke høre på argumenter om at moderne reklame er galskap og ressursløsning, men de kan lære når Mothers overdriver reklamens prinsipper ut i det bisarre og groteske: »And the only way you're going to make'm know is to do it, really overdo it – buy, sell cram. Until they finally say, »What the fuck is this?«« Innen 60-talls-maleriet kan man sammenlikne med Roy Lichtensteins sterkt forstørrede tegneseriefirkanter og Clas Oldenburgs kjempemessige konsumobjekter. Zappas tekster anvender seg forøvrig ofte av reklamefraser og tegneseriespråk.

Det er denne strategien som reflekteres i Zappas to/tre tidligste plateutgivelser med The Mothers. Riktignok finnes det her også utmerkede bidrag til den mer direkte politiske rocken, så som *Trouble comin every day*, om raseskillet og *Concentration Moon*, en tekst med utgangspunkt i det faktum at det fantes amerikanske konsentrasjonsleire på 1950- og 1960-tallet. Men det dominerende er betoningen av mulighetene for utopi og overskridelse. Dette uttrykker seg i freaksens sang og dans på det første albumet og i tekster på de to neste. En positiv utopi antyder

uten ironi i sanger som *Take your clothes off when you dance* og særlig *Absolutely free* med ordene **Unbind your mind/ There is no time/ To lick your stamps/ And paste them in/ Dis-corporate/ And we'll begin.../ Freedom! Freedom!/ Kindly loving!/ You'll be absolutely free/ Only if you want to be.**

4. Freaks and hippies

Her er det nødvendig å gjøre en viktig distinksjon. Både i USA og da hippiebølgen kom som import til Europa var det vanlig å ta Zappas bidrag som en støtte til denne bevegelsen. Men de *weirdos* som var basis for Zappas utopi

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Andy Warhol ...after«, 1962.

var ganske andre grupper enn *hippiene*, som Zappa umiddelbart gjennomskuet. På *We're only in it for the money* drives eksempelvis narr med hippiene i *Flower Punk (Hey Punk, where you goin' with that flower in your hand/ Well, I'm goin' to a love-in to sit and play my bongos in the dirt)*.

»Weirdos« var en reell overskridelse av det etablerte USAs bevissthetsformer. Hippiebevegelsen tolker Zappa derimot delvis helt materialistisk som en konsekvens av nye former for rusmidler, noe som bare ligger i forlengelse av det generelt sett dopedede amerikanske livsstil. Hippiebevegelsen er en vanlig ungdomsbevegelse, som mange andre. Zappa uttalte i 1971: »No matter what they wear, the bulk of kids in the US continue to think as their parents do, adopting the old prejudices and stupidities in a different disguise and repackaging them on their own level. (...) A lot of things look like they have changed more than they really have.«

Det var ikke bare hippies som fikk en slik nådeløs dom over seg. Zappas fordømmelse gjaldt flere av de protestbevegelser han kom i kontakt med. Ved siden av blomsterbarna gjorde også tidens studentrevolusjonære krav på hans velsignelse. De ble skuffet. Zappas fordømmelse var like sterk som hans senere polemikk mot kvinnebevegelsen. Det kan være verdt å se nærmere på Zappas konfrontasjon med studentopprørerne, da det dreier seg om prinsipper.

Mothers spilte i Vest-Berlin høsten 1968, nettopp som studentopprøret var som sterkest. Zappa hadde her avvist en gruppe studentledere som ville at Mothers skulle bevise sin radikalisme ved å bli med og oppfordre til direkte

aksjon. Zappas motargument var at konserten i seg selv var en politisk handling. Zappa har en lang versjon av historien i en samtale med studenter ved The New School for Social Research i New York noen måneder senere. Her hevder han at de ville ha ham til å oppfordre publikum til å sette fyr på »The Allied Command Center« rundt hjørnet og at studentlederne og deres lakeier forsøkte å sabotere konserten da Zappa ikke ville delta.

»And I gave them a speech for about 15 minutes wherein I discussed the possibility that they were acting more like Americans than anything I've ever seen. And that pissed them off. They went out yellin' 'Revolution! Revolution!' They said: You are the Mothers of Reaction'. And I told them they were fucked. And they understand English.

Today the German youth have their own brand of flowerpower, over there. They have hairy boys and girls with funny clothes. And they're nazis. Just like their mothers and fathers. And the problem is, they believe they are the new left. They believe they are the forefront of the youth revolution. It's just a crazed fantasy that these kids have that they are actually doing something new. They talk about a revolution in sort of carnival terms. They are still thinking about banners, gathering together in the street and yellin' things at policemen. That's their idea of a revolution, and it's so oldfashioned. And corny even.«

Zappa fordømmer – hårdt og realistisk – disse protestbevegelsene som falske. Slike protestbevegelser under kapitalismens sterkeste oppsvingsfase er egentlig bare opprørsk konformitet.

Og de er idealistiske: De ser ikke det nye ved media- og forbrukersamfunnet, men identifiserer seg med grupper som i dag er integrert (proletariatet) og med kampformer som var realistiske for 100 år siden. På et vis er 1980-tallets lavkonjunkturungdom, og dens mer illusjonsløse eksistensialisme, adskillig rimeligere for Zappa. Ti år senere har Zappa relativt lite ironi å oppvise mot disse, selv om han anser punk-musikken som musikalsk naiv. Ennå viktigere er det imidlertid å merke seg at den mest massive protestbevegelse i USA på 1960-tallet, nemlig de fargedes borgerrettighetsbevegelse, *aldri* blir offer for Zappas ironi. Tvert om var det nettopp i forbindelse med ghetto-opptøyene i bydelen Watts i Los Angeles i 1966 han skrev en av sine aller mest bitende politiske tekster, *Trouble comin every day*. Denne teksten trekker forøvrig nettopp inn mediasamfunnets nye virkelighet ved å angripe mediadekningen av disse opptøyene. Zappa har altså en distinksjon mellom overskridende og samfunnsbekreftende protestbevegelser: de fargedes krav om like rettigheter hadde legitimitet. De hvite middelklasseungdommenes snakk om »peace and love« var derimot bare en sublimert versjon av den moderne reklamens symbolverden og troen på en »proletarisk revolusjon« var bare velhavende beleste studenter avkall på å forstå sin egen samtid.

»Zappa reagerer særlig på at de sistnevnte setter utvendige krav til musikken. De er ikke istand til å se at musikkens montasje av modernisme og etablert symbolikk i seg selv provoserer de moderne mediasamfunnet. De freaks Zappa satte sin lit til drev overskridende egenaktivitet, mens hippies bare

dropper ut og krever universell fred og kjærlighet. Etterhvert som 1960-tallet går mot slutten blir ikke Zappa bare eldre og mer erfaren, han blir framfor alt skuffet: hippies og studentrevolusjonære er ingen erstatning for de freaks han ennå kunne knytte en positiv utopi til. Fra den tiden av dreier han i retning av instrumentalmusikk, og når

han noen år senere tar opp rockgruppeformen igjen er budskapet mer ensidig nihilistisk enn før, Zappa anser utsiktene for en kritisk subjektivitet for å være nærmest fraværende.»

(2. del af Lars Mjøsets essay
bringes i Modspil 32)

Forkortet utgave av et essay publisert i Arno V. Nielsen og Kristian Berg Nielsen (red), *Musikæstetik, Arbejdsopgaver fra Nordisk Sommeruniversitet*, Nr. 23, Aalborg 1985. Gjendiktning av Zappa til norsk er en stor utfordring, derfor står alle sitater her i original språkdrakt. Tekstsitater står med **uthevet skrift**. Kilder er det redegjort for til slutt. Uten materiale fra Steve Hechts arkiver ville dette essayet vært umulig å skrive. I tillegg takker jeg Geir Johnson for hjelp til musikk-analysen. – Desember 1985.

