

Teenybop og avantgardisme (2)*

Frank Zappa og the Mothers of Invention 1964–69

af Lars Mjøset

5. Oh No

Allerede på Zappas fjerde album er de mer kyniske erkjennelsene i ferd med å bryte igjennom. Riktignok finner en her fortsatt utopiske tekster, men oppgjøret med hippietrenden dominerer. Dette oppgjør rammer også popmusikere som søker å gi seg selv en image ved å hekte seg på de til enhver tid rådende stemningsbølger. Allerede plateomslaget antyder at Zappa spesielt gjør Beatles til gjenstand for sin oppmerksomhet. Omslaget er en travesti over Beatles berømte *Sgt. Pepper*-cover. Mens Beatles her framstår kledd i trendy silkeuniformer med psykedelisk image, figurerer Mothers stå utkledd som gamle mødre. Tilsvarende med resten av omslaget. Beatles har et gruppebilde der lp-tittelen *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* er skrevet på stortrommen og navnet The Beatles er skrevet med blomster foran. Tilsvarende på Mothers' tromme: tittelen er den lakoniske replikken *We're only in it for the money*, og Mothers står skrevet med gulrøtter, reddiker, tomater og meloner. Beatles har blå himmel, palmer og en rekke ansikter, vesentlig fra det 20. århundres underholdningsverden, samt en del klassikere. Mothers har mørk himmel med flerrende lyn, et utspjåket juletre, en adskillig mer ob-skur ansamling ansikter, vesentlig med svartsladd foran øynene, og med refe-

ranse til helt moderne amerikansk mytologi i form av Lyndon Johnson, Kennedys drapsmann Lee Harvey Oswald og mannen som skjøt Oswald, Jack Ruby.

Musikalsk er det imidlertid ingen referanser til Beatles på *We're only in it for the money*. Men det finnes i Zappas tidlige produksjon også en sinnrik musikalsk kommentar til gruppen. Utgangspunktet er *All you need is love*, som Beatles spilte inn i forbindelse med historiens første verdensomspennende TV-konsert sommeren 1967. Dette markerer allerede en slags offisiell aksept av The Beatles, samtidig som gruppen nettopp søkte å flyte på hippietrenden. Zappa utstyrrer i denne forbindelse en av sine eldre melodier med teksten *Oh No*, (utgitt på samlealbumet *Weasels ripped my flesh*), og her er adressen til Beatles helt åpenlys.

John Lennon synger i Beatles' tekst at alt er forstått, alt er tenkt og at alle kan tilegne seg dette – alt man trenger er kjærlighet. Zappa derimot stiller seg distansert tvilende i sin kommentar: han tror ikke at Beatles kjenner meningen med kjærlighet, han tror ikke den vil redde verden og det er dessuten mye som ikke er forstått. Kynikeren kritiserer her den idealistiske humanisten: Lennon innbilder seg at han er en »profet« og tror han har funnet universalløsningen. Kynikerens bedømmelse: **Oh**

No / I don't believe it / You say that you think you know / The meaning of love / Do you really think it can be told? (...)
/ All your love – / Will it save the world / From what we can't understand? / Oh No / I don't believe it / And in your dreams / You can see yourself / As a prophet / Saving the world / The words from your lips ... / I just can't believe you are / Such a fool.

Disse kontrastene finner en også igjen i selve musikken. Profeten er en retoriker som vil vinne flest mulig tilhengere, som vil ha dem til å tro på sin profeti. Dette reflekteres i Beatles' allsang-refreng, som går i 4/4 og er holdt i tradisjonell music-hall tradisjon. Alle – i hele verden – synger med. Pop-melodienes mest elementære mekanisme gjør seg gjeldende: Refrenget skal feste seg og være sangbart etter minst mulig antall gjennomlyttninger. Kommunikasjonsformen er her innlevelse, en skal bli overbevist av profeten uten å tenke nærmere etter om budskapet er riktig. Dette kommuniseres til hele den TV-seende verden.

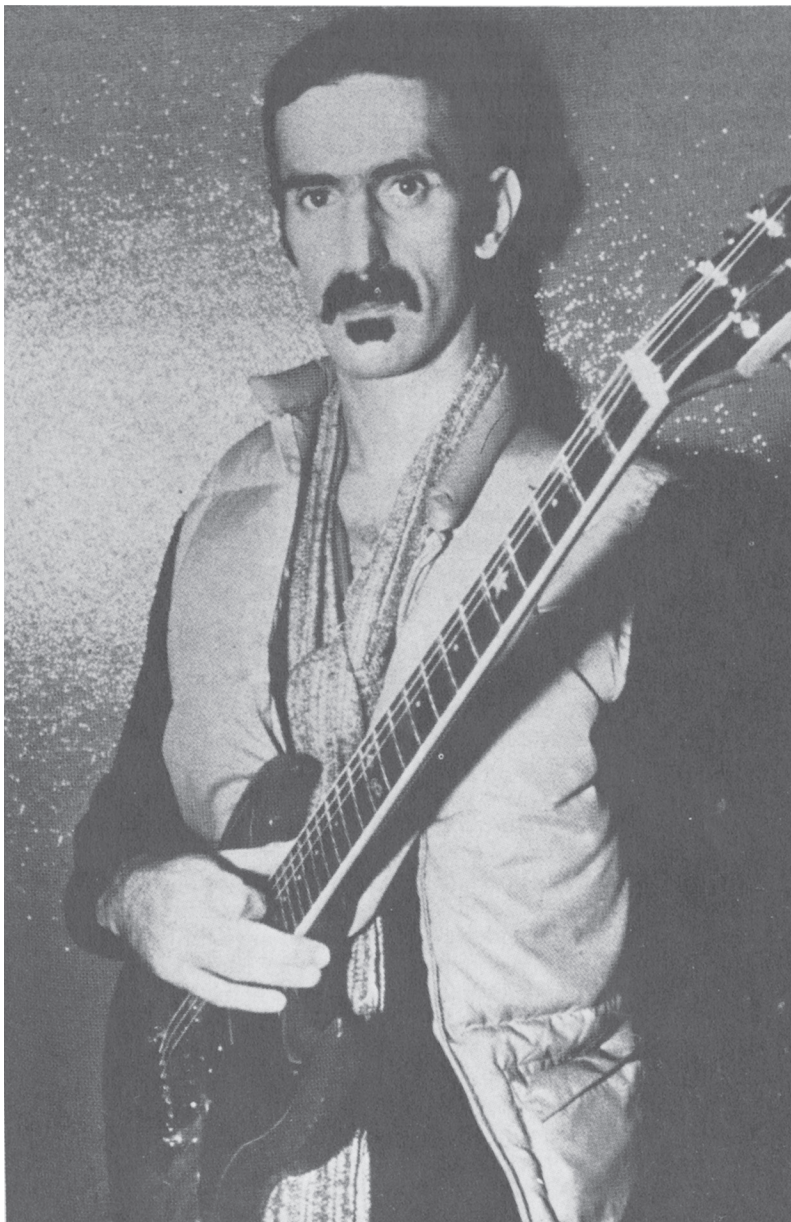
Beatles' produkt søker å absorbere lytterne. Sangen appellerer til de samme følelser som den handler om: idealistisk kjærlighet og innlevelse. Zappas svartekst er derimot avstandskapende: kjenner vi virkelig til meningen med kjærlighet? Vil kjærlighet løse alle verdens problemer? Vet vi alt?

Zappa markerer et skeptisk standpunkt. Følelsenes betydning skal ikke bestrides, men har de alltid slike harmoniserende konsekvenser? Zappa er den individualistiske skeptiker og humanismekritiker som ikke tror på profeten. Musikalsk reflekteres dette i at melodien er en genuin anti-pop-melodi. Her er det ikke noe refreng man skal synge med i. Melodien er kompleks med vanskelige sprang. Vokalisten har ingen frihet overfor melodilinjen. Sangstemmene har i seg selv en avstandskapende sound: først en slesk croonerstemme, deretter kunstig tegnefilmaktig. Det er ingen direkte sitater, men det musikalske materiale er aldri eldre enn det 20. århundre: modernisme og rock, ikke evergreens og barokk, som i Beatles avsluttende musikkstater i **All you need is love**.

6. Igor's boogie

Mothers of Invention var intet vanlig rockband. Allerede på de første albumene kan man høre store orkesterarrangeringer, og det på nyinnspillinger av en del av Zappas tidligste forsøk på å komponere for kulturindustrien. At Zappa fikk plateselskapet til å finansiere slike arrangementer viser hans intensive engasjement for å få skrive for større besetninger.

Bandet ble da også utvidet etterhvert som publikumsoppslutningen økte. Følger man stamtreet (lettest tilgjengelig i *The big note*, Oslo 1985, men også i *Mother People*, No. 1, 1981) besto den første versjonen av to gitarer (Zappa og Elliot Ingber), bass (Roy Estrada), trommer (Jimmy Carl Black) og vokalist (Ray Collins). Sent i 1966 var rytmegitaristen forsvunnet, mens fire musikere var kommet til: keyboards (Don



Preston), to treblåsere (Bunk Gardner, Jim Sherwood), samt en ekstra trommeslager (Billy Mundi). Sommeren 1967 kommer en tredje treblåser, som også spiller keyboards (Ian Underwood), og B. Mundi erstattes av Art Tripp som ved siden av trommer også behersker vibrafon og marimba. Underwoods senere kone, Ruth Komanoff, bidrar tidvis også på marimba og B. Gardners bror Buzz Gardner på trompet. Utvidelsene sier noe om Zappas musikalske ambisjoner: To trommeslagere og et markert inslag av vibrafon, marimba og andre perkusjonsinstrumenter viser hans gjeld til Vareses tradisjon for slagversmusikk. Det finnes rene slagverkssekvenser, men hans form er aldri den rene modernismen: han integrerer de modernistiske inspirasjonene og teknikkene i den rytmiske populærmusikkens tradisjon og opererer som sådan oftest med akkorder. Blant blåserne er det en preferanse for treblåsere, og særlig Gardner, som behersket alt fra fløyte over saxer og klarinetter til obo og fagott ble av Zappa dirigert flittig fra instrument til instrument.

Alle gruppens plateutgivelser var collager. Ikke bare Zappas vekt på slagverk og treblåsere viser gjelden til Varese. Fra 1968 og framover finnes det også en god del elektronikk på platen. Studioenes utstyr for å lage rent elektronisk musikk var ennå ganske primitivt på den tiden, men Zappa visste å bruke det som var. Det mest markerte eksemplet er nok hans elektroniske kommentar til Kafkas novelle *I Straffekolonien*, komposisjonen *The chrome-plated megaphone of destiny* på *We're only in it for the money*.

De senere plateutgivelsene innehol-



der en del konsertopptak, men alltid klippet og montert sammen av Zappa. Imidlertid finnes det blant bootleg-utgivelsene, for ikke å snakke om innenfor det store nettverket for sirkulasjon av kassettkopier, en rekke hele konsertopptak. Her kan en høre hvordan parodier, avantgardistiske frie improvisasjoner og gjennomkomponerte sekvenser ble montert sammen. Dobbeltheten i tittelen på Zappa's instrumentalkomposisjon *Igor's Boogie* reflekterer nettopp ytterpunktene i det spek-

trum av musikalske former som Zappa montert sammen: boogie og modernisme.

I 1968–9 var bandets yteevne betraktelig forbedret. Zappa kalte deres konserter for »elektrisk kammermusikk«. De framførte lange sekvenser som Zappa komponerte i øyeblikket ved å benytte seg av innarbeidede tegn som ble gitt til musikerne: signaler for forskjellige taktarter, for pianoclusters, osv. Et eksempel på dette er et utdrag fra en konsert i Royal Albert Hall i

London – gitt tittelen *Prelude to the afternoon of a sexually aroused gas mask*, på albumet *Weasels ripped my flesh* – der komponisten kommenterer musikken: »At this very moment on the stage, we have drummer A playing in 7/8s, drummer B playing in 3/4s, the bass playing in 3/4s, the organ playing in 5/8s the tambourine playing in 5/8s and the altosax blowin' his nose.« Nærmere bestemt spiller altsaxen frijazzinspirerte improvisasjoner, så også jazztradisjonen er integrert. Det fortelles forøvrig at noen av de absolutte høydepunktene blant Mothers konserter på denne tiden fant sted når den blinde fargede treblåsertusenkunstneren Roland Kirk – mannen som gjerne virtuost spilte på tre saksofoner samtidig – satt inn med bandet.

Et grunnleggende poeng i den estetikken Zappa hermed praktiserer er at det ikke er noe skille mellom opphøyet og populært, mellom seriøst og morsomt. Parodien er for Zappa aldri noe mindreverdige. Disse poengene kommer godt fram om en betrakter hans komposisjon *Amerika drinks and goes home* fra *Absolutely Free*. I en radioutsendelse fra 1967 forklarer Zappa i detalj hvordan han har bygget inn den sosiale satiren helt fra akkordene og fram til det lydbildet som finnes på platen. Han påpeker at akkordskjemaet er en parodi på akkordprogresjonen i standard populærmusikk, som gjerne består i »a series of 2/5/1s rotating around the circle of fifths. Our parody consists of – instead of going around the circle of fifths like the old folks used to do – we made the 2/5/1s go in funny directions where they normally wouldn't go. It's a little bit more adventurous a chord progression than the normal stock ballad

chord progression.« Teksten er en absurd sammenstilling av fraser. Musikken spilles som i en amerikansk bar: på masete »cocktail piano«, kvasimodernistisk gitar og med smakløst trommespill. I tillegg har Zappa i studio laget et eget lydspor med alle de lyder, fraser og kommentarer man kan høre i amerikanske barer og nattklubber.

Zappas metode beror på at han kjenner populærmusikken inn og ut, han benytter dens teknikker (eller dens »musemer« som det ville hete i P. Taggs terminologi), men han vrir en aning på de strukturene lytterne er vant med. Han monterer musene sammen på uventede måter. Den beste betegnelsen på hans musikk er kanskje »meta-rock«, noe som forøvrig treffende kommer til uttrykk når vokalistene på en konsert i 1977 oppfordrer til allsang med bemerkningen: »Everybody sing along like a great big rockshow!« Konserterne med Zappa er fremmedgjøringsaksjoner: Publikum ser på seg selv som om de var på en stor rockekonsert!

Slik oppnår Zappa fremmedgjørings-effekter helt i tråd med Brechts estetiske prinsipper. Samtidig oppheves distinksjonen mellom det moderne og det populære: det fremmedgjorte populære er umiddelbart modernistisk. Komposisjonen *America Drinks* forekommer derfor i to versjoner på albumet *Absolutely Free*: første gang som et rent modernistisk verk, annen gang i den omtalte cocktail-bar-versjonen. Forskjellen mellom Brecht og Zappa er ikke primært at Zappa er musiker og komponist: Zappa er også sin egen forfatter og han har selv hatt teaterambisjoner; filmen *200 Motels* er en slags opera og i den seneste tid har Zappa forsøkt (uten hell) å få opp et Broad-

way-stykke. Forskjellen ligger primært i at Zappa er yngre og amerikansk: det er således kulturindustriens produkter (heller enn det mer klassiske teatrets) og særtrekk ved det amerikanske fordistiske massekonsumsamfunnet (heller enn det klasse-polariserte europeiske mellomkrigs-samfunnet) han gjør til objekt for sin fremmedgjøring. Zappas senere kynisme er også mer markert enn Brechts, men Zappas opprinnelige hensikt, nemlig at folk (selv amerikanerne) en gang skulle reise seg og spørre »What the fuck is this!« er ikke langt fra Brechts.

7. Kynismens grenser

Zappa oppløste sin første utgave av The Mothers of Invention sent i 1969. I løpet av de 15 årene som er gått siden den tid har han gitt ut en mengde plater, skrevet store orkesterverker, pleiet sitt trofaste publikum med jevnlig turner, osv. Men hans grunnleggende inspirasjoner stammer fra tiden på 60-tallet, og derfor er dette essayet begrenset til den perioden. Noen vil også hevde at han musikalsk sjelden kommer opp mot den tidens prestasjoner: Konserterne er ikke lenger happenings med stort rom for improvisasjoner, men disiplinerte forestillinger der Zappa backes opp av flinke yngre yrkesmusikere som skiftes ut med jevne mellomrom. Samtidig er det oppstått en arbeidsdeling: Zappa tilfredsstiller sine mer modernistiske behov i verker for ny-musikk ensembler eller store orkestre, mens han i rockgruppeformat fortsetter å spille ironiserende metarock. I den opprinnelige Mothers-gruppen var han derimot tvunget til å gjøre alt innenfor formatet av den 9–10-personers sterke gruppen: avantgardisme, impro-

visasjon og metarock. Han var tvunget simpelthen fordi han som regel ikke hadde ressurser til å arbeide med større besetninger. Kunne han få det til, var han ikke sen om å benytte sjansen. Tittelen på en komposisjon han først spilte inn med fiolonisten Jean Luc Ponty antyder problemet: *Music for electric violin and low budget symphony orchestra*.

Men etterhvert har altså Zappa fått bedre ressurser. Hvordan har han klart det? Hans plater er riktignok ikke av den typen der overskuddsopplaget dukker opp på utsalg, men han har heller ikke noen gang vært blant storselgerne øverst på hitlistene. For å besvare dette spørsmålet er det nødvendig å se på Zappas aktivitet også på 70- og 80-tallet. Svaret har prinsipiell interesse, for det sier både noe om Zappas kynisme og noe om grensene for den.

For å få en oversikt over Zappas aktuelle standpunkter, må en se på hans små skrivelser og på hans uttalelser til pressen. En av de få journalister som har klart å komme på bølgelengde med Zappa er Robert Cassella (i et intervju i *Gold Coast Free Press*, January 5th, 1984, her sitert etter *Mother People*, No. 22).

Grunntonen er utsiktsløs kulturkritikk. 1980-tallet har brakt USA lenger ned i kristen reaksjon enn noen gang før enn historien, noe Zappa karakteriserer som »the beginning of the Dark ages... The only difference between this dark age and the other one, is that we'll be able to watch a lot of this one on TV.« Fortsatt er det »the American way of life« som er kjernen i elendighe-ten:

Zappa: »If you stop and think, if the entire population of the United States woke up and realized the depth of the

badness that is surrounding them and that is being perpetrated in their name, worldwide, what the fuck do you think they would do?«

Cassella: »Go to a movie.«

Zappa: »So they should stay the way they are. They're fucking happy. Stay happy.«

Her melder resignasjonen seg: USA kan aldri forandres. Zappa nærmer seg faktisk en Adorno-liknende posisjon. Han har intet håp når han uttaler seg om musikkens framtidsutsikter i det amerikanske samfunnet.

»I think that it's beyond hope, but I think that is definitely what is deserved. I think that music is an art form that is too good for the kind of society that we have here. I think it is something that is too beautiful and too subtle to be appreciated on a large scale by the average American person.«

Det framtidssamfunnet som futuristene så fram mot viser seg ikke å være verdig musikk i det hele tatt. Ut fra dette må Zappa naturlig nok konkludere med at det ikke har noen mening å komponere musikk verken i USA eller i noe annet sted i den amerikaniserte vestlige verden. Ut fra dette er det også forholdsvis klart hva Zappa vil si i et foredrag til »American Society of University Composers«. Gjennom uransakelige veier er dette livlige foredraget som Zappa motvillig holdt ved foreningens konferanse i Columbus, Ohio i april 1984, bevart for ettertiden i form av en lydbåndutskrift publisert i *Society Pages* (No. 25, April 1985), utgitt av norske entusiaster. Zappas utgangspunkt er at samtidskomponister er fullstendig unyttige i det amerikanske samfunnet, og hans kyniske konklusjon er at universitetsansatte komponist-læ-

rere må innse at det eneste fornuftige de kan gjøre er å overbevise sine studenter om at de aldri må forsøke seg på å komponere. Hvis man lærer opp studentene kan det jo hende at de blir bedre komponister enn sine lærere og da mister lærerne jobben. Tittelen på foredraget er da også: »Bingo! There goes your tenure«.

Også i det moderne samfunnet er de aller fleste komponister – om de ikke er heldige og får en universitetsstilling – henvist til å bli komponist for makthaverne, slik komponistenes skjebne alltid har vært. Tidligere komponerte man for konger, diktatorer og for kirken. I dag komponerer man for kulturindustrien. Zappas mer detaljerte framstilling av hvordan kulturindustrien uttrykker den amerikanske ungdommens behov er verdt å gå nærmere inn på. »Kongen« komponistene i dag skriver for er i dag forkledd som film- eller tv-produsent, eller som »damen med det stygge håret« som sitter i den bevilgende komiteen, eller kanskje helst hennes niese, *Debbie!* Debbie er den »archetypical imaginary pop music consumer«. Hun er datter av »a lazy, incompetent, overpaid, ignorant son of a bitch« og hennes mor »is a sexually maladjusted mercenary schrew, who needs to spend her husband's paycheck on ridiculous clothes designed to make her look younger.« Debbie tror på foreldrenes amerikanske verdier, hun liker »only short songs with lyrics about boy-girl relationships, sung by persons of indeterminate sex, wearing S&M clothing...« All musikk som lages i USA blir tilpasset det plateselskapseliten anser som hennes behov.

Beskrivelsen av Debbie som standardkonsumenten av popmusikk er

også interessant i lys av en kampanje Zappa nylig har kastet seg inn i. Sommeren 1985 gjorde det seg gjeldende en amerikansk pressgruppe kalt »The Parents Music Resource Center« (PMRC). Dens grunnleggende krav er at plateselskapene frivillig skal merke plater med en advarende merkelapp dersom de inneholder for sterke tekster om sex, drugs eller vold. Hykleriet i dette har beskjeftiget Zappa helt fra tidlig på 1960-tallet: Det moderne amerikanske konsumsamfunnets forstumpe familieliv og reklamens fantasi-verden gir opphav til nok av uforløst seksualitet, men samfunnet fortrenger det først med å tro *It can't happen here*, deretter ved å gå ut med sensurforsk.

Slikt press på plateindustrien er ikke noe nytt. Den får jo nettopp noen av sine største suksesser når den beveger seg meget nær opp mot og pirrer de for-

trenge fantasier og behov. Debbie liker jo best artister i S&M-utstyr, mens hennes mor er »sexually maladjusted«. Men det aktuelle angrepet i USA er sterkere enn tidligere fordi den fundamentalistiske protestantismen blir stadig sterkere og eventuelt fordi videomarkedsføring av popmusikk har slått igjennom på amerikanske fjernsynsskjermer.

Zappa har stått fram som den mest artikulerte talsmannen mot slike sensurforsk. PMRC har på sin side forsøkt å henge ham ut som grisk og samfunnsskadelig profitør som bare er ute etter å forsvare sine egne lønnsomme grovheter. Zappa på sin side har vitnet i Senatet, deltatt i diverse tv-debatter og sågar offentliggjort åpent brev til president Reagan. Til denne gallionsfigur for den amerikanske republikansk-fundamentalistiske høyrebølgen skri-

ver Zappa blant annet (sitert etter *Mother People*, No. 30, 1985): »In a nation where deranged pressure groups fight for removal of sexual education from public schools, and parents know so little about sex that they have to call Dr. Ruth on TV for answers to rudimentary anatomical questions, it would seem infinitely more responsible for these esteemed wives and mothers to demand a full-scale Congressional demystification of the subject.«

Når det gjelder merkelapper har Zappa allerede sørget for å merke sine plater: »Warning: This album contains material which a truly free society would neither fear nor repress«. Hans argumentasjonsstrategi i Senatshøringen 19 september 1985 var nettopp at forslagene om merking av plater nødvendigvis innebærer sensur og således er et brudd på First Amendment i den



amerikanske grunnloven, bestemmelsen om »freedom of speech«. Fundamentalistene derimot hevder at det verken er lovgivning eller sensur de går inn for. Det er en frivillig avtale. Zappa svarer med å antyde at de ligger en hestehandel bak det hele. Initiativtakerne til PMPC kalles gjerne »The Washington Wives«, siden de er gift med framstående Washington-politikere. En av disse sitter også som komiteformann i en komite der plateindustrien har interesse av å få igjennom en skatt på uinnspilte lydbånd (Forslag HR 2911, »the blank tape tax«). Inntektene fra avgiften skal tilfalle industrien, det er ikke her snakk om noe »kassettavgiftsfond« som fordeler midlene til utøvende artister, slik man har organisert skattleggingen av uinnspilte lydbånd i det sosialdemokratiske Norge.

Zappa legger stor vekt på denne materielle bakgrunnen for hele aksjonen: »While the wife of the secretary of the treasury recites 'Gonna drive my love inside you' and Senator Gore's wife talks about 'Bondage' and 'oral sex at gunpoint' on the CBS Evening News, people in high places work on a tax bill that is so ridiculous, the only way to sneak it through is to keep the public's mind on something else – *Porn Rock*... You can't distract people from thinking about an unfair tax talking about music appreciation. For that you need SEX and lots of it!« (sitert i *Mother People*, No. 30, 1985).

Plateindustrien gjør altså ifølge Zappa en typisk amerikansk deal der de merker av suspekte rockplater som motytelse mot inntektene fra en ekstraskatt på uinnspilte lydbånd. Zappa påpeker også at slik merking antakelig vil få omfattende ringvirkninger: Med slik

merking ligger forholdene godt til rette for at høyrepuritanske pressgrupper kan organisere boykotttrusler mot plateforretninger som selger merkede plater, hvorved det amerikanske »brain police«s jerngrep kan strammes ytterligere.

Pressen melder at de store plateselskapene (med over 80% av samlet salg) har akseptert merking av suspekte rockplater. Ut fra Zappas erfaringer med USA i almenhet og plateindustrien i særdeleshet er dette neppe noen overraskelse. Her er det interessant å gå tilbake til intervjuet med Cassella. Intervjueren er nemlig ikke helt tilfreds med Zappas fornektelse av musikkens verdi. Dermed presser han Zappa opp i kynismens hjørne:

Cassella: »There must be somebody out there that really appreciates what you're doing.«

Zappa: »Well, I know there are some who think they do. But they certainly have some perverse reasons for doing it (...)«

Cassella: »Well there must be some purity, some truth, some ultimate essence they can get to and lose their perversity?«

Zappa: »No there isn't (...)«

Selv de som slutter opp om Zappas musikk gjør det altså ifølge komponisten av perverse grunner! Musikken er for god for denne verden. Det store flertall av Zappas rockinnspillinger etter 1970 er resultatet av en slik holdning: en endeløs metarock som bare gjør narr av omverdenen.

Zappa motsetter seg altså å utrope selv sin egen musikk som bærer av en utopi. På sin egen kyniske måte gjør imidlertid Zappa sitt for å verne om musikken. Zappa har for såvidt resig-

nert: Det amerikanske samfunnet ikke kan forandres. Det beste man da kan gjøre er å bli god forretningsmann på samfunnets egne premisser. Det forsøker Zappa å bli og han vil bruke denne kompetansen til å verne om sine egne muligheter for å fortsette som fri og selvstendig artist.

Dette fører for det første til at han engasjerer seg for å sikre seg rettighetene til sine tidligere innspillinger. Det er sagt at Zappa går til rettssak oftere enn andre folk går til kjøleskapet, noe som uttrykker hans bestrebelser på å få full kontroll over hele prosessen fra komposisjon til salg. Å være selvlært komponist, sin egen tekstforfatter, snakke-syngende vokalist, samt særpreget sologitarist, var åpenbart ikke nok. For å unngå kulturindustriens makt uten å bukke under som selvstendig kunstner, var det nødvendig å bli selvlært advokat og bedriftsøkonom i tillegg. For det andre fører det nettopp til at Zappa engasjerer seg i kamp for retten til å provosere, slik som i polemikken mot »The Washington Wives«.

Med sine forskjellige platemerker (det seneste bærer navnet Barking Pumpkin Records) har Zappa åpenbart gjort seg til uvenn med de fleste større platemerkene som jo kontrollerer distribusjonsledet. Dette har ført til at han ved siden av ordinære utgivelser selger forskjellige spesialutgivelser pr. postordre til sitt trofaste publikum. Det dreier seg om filmmusikk, hele storyen i hans Broadway-produksjon (*Thingfish*, 1984) som aldri ble satt opp (den var så full av grovheter og gjorde systematisk narr av alt hva Broadway står for), trippelalbum bestående utelukkende av egne gitarsoli, eller innspillinger av egen orkestermusikk med The

London Symphony Orchestra eller for mindre besetninger dirigert av Pierre Boulez. Uten å ha lest de forskjellige Zappa-selskapenes regnskaper, kan en nok gå ut fra at inntektene fra rockplatene pløyes ned i finansiering av ambisiøse og meget kostbare orkesterproduksjoner. Det er her, i viljen til å bruke systemet mot seg selv, grensene for kynismen ligger. Zappa er ingen idealist, og slutter at han i USA best kan forsvare sin kunstneriske frihet ved selv å drive etter kapitalismens forretningsmessige prinsipper. Ringer man hans reklametelefon (som i USA har telefonnummer »818 Pumpkin«) får man ikke bare tilbud på plater, videoer og T-shirts, men også informasjon og propaganda i forbindelse med kampen mot »The Washington Wives«.

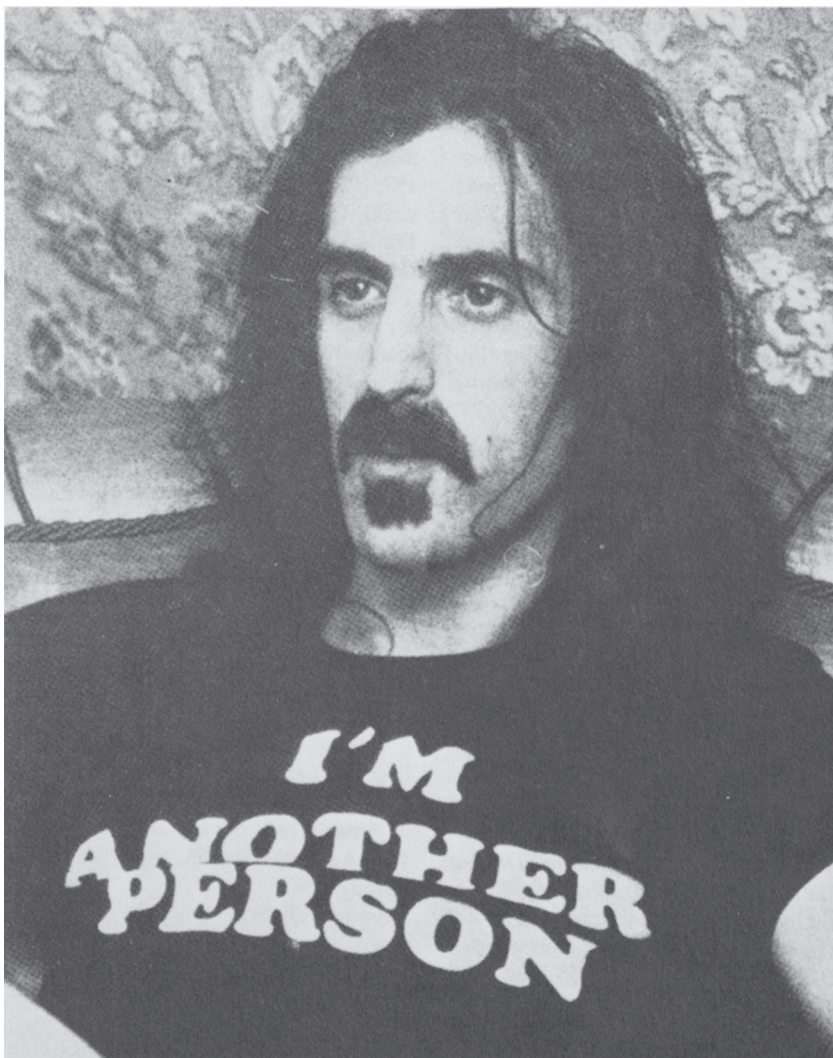
Zappas lille bedrift med adresse North Hollywood har ingen hittil klart å stanse. Forretningsmessig synes det å gå bedre enn noen gang. Zappa er nå i ferd med å realisere en plan han har snakket om siden slutten av 1960-tallet. Først var planen å utgi en samling på ca. 10 lp-plater under tittelen *The History and Collected Improvisations of the Mothers of Invention*, med stoff fra 1960-tallet. Nå er planen endret: prosjektet heter nå *Old Masters*, og Zappa akter å utgi en slik lp-samling pr. år. Vol. 1 kom sommeren 1985 og består av remixede versjoner av hans fem første plateutgivelser. Tittelen henspiller på at Zappa etter lange rettssaker fikk kjempet seg til å kjøpe tilbake de gamle »master«-lydbåndene som til da hadde ligget i plateselskapet Verves arkiver, der de var på god vei til å råtne opp. For noen av platene måtte man sågar spille inn trommer og bass på nytt, da de opprinnelige sporene var ødelagt.

Tilbake til utgangspunktet: I *Old Masters, Vol 1* er de mest klassiske Mothers of Invention-platene gjenuttgitt, sågar med sine opprinnelige plateomslag. Rockens første genuine klassi-

kerutgivelse.

8. Referanser

Viktigste kilder har vært: Frank Zappa, »Edgard Varese – Idol of my youth«,



Stereo Review, juni 1971; Frank Zappa, as told to R. Blackburn, »50s teenagers and 50s rock«, *Evergreen Magazine*, 1971. To radioutsendelser: WDET, Detroit, november 1967 (om produksjonen av »America drinks«) og en diskusjon ved New School for Social Research, 2. febr. 1969 (om studentopprørerne). Frank Kofskys Zappa-intervju sto opprinnelig i *Jazz & Pop*, Oct. 1967, og er gjengitt i J. Eisner (ed), *The Age of Rock*, New York 1969. Den mest omfattende samling av Zappas tekster (amerikansk/tysk tekst) er *Plastic People. Songbuch (Corrected Copy)*, Frankfurt a.M. 1977. Librettoet til *Absolutely Free* (som plateselskapet nektet å trykke), ble sirkulert i et privattrykk og er tatt med i Zappas nytgivelse (se under). I *The Frank Zappa Songbook*, Vol 1, Los Angeles 1973, finnes pianoutskrifter av en del komposisjoner fra perioden 1964–9.

Løpende informasjon finnes i *Mother People*, fansine utgitt i USA med diverse hefter pr. år, inngangsporten til bootleg-markedet og lydbånd-nettverkene. Den norske parallellen, *Society Pages*, har også brakt interessant materiale i det siste. Den mest komplette oversikt over plateutgivelser, filmer, bootlegs, etc. er *Zappalog*, utgitt i flere reviderte utgaver av en hengiven, heltids samler i Vest-Tyskland. *Society Pages* har også nylig utgitt et vedlegg med oversikt over alle Zappas grupper og plateutgivelser.* *The Big Note*, Oslo 1985. (Sett i sosiologisk perspektiv har Zappa-tilhengerne i det hele tatt mange særtrekk: Stilt overfor sitt idols kynisme kan de jo ikke være nesegruse fans. Isteden har de utviklet en oppsiktsvekkende egenaktivitet med tidsskrifter, nettverk for omset-

ning og sirkulasjon av båndopptak og piratplater, osv. Samtidig som de åpenbart er loyale kjøpere fra Zappas varetilbud, påkaller de seg samtidig mestrens utvetydige harme ved også å sirkulere »ulovligheter« i et omfang som antakelig savner sidestykke i rockens historie.)

Det finnes videre tre biografier: David Walley, *No Commercial Potential*, New York 1972; Alain Dister, *Frank Zappa et les Mothers of Invention*, Paris 1975 (også i tysk oversettelse) og Michael Gray, *Mother! Is the story of Frank Zappa*, New York/London 1984. Av øvrige referanser kan det nevnes at Varese finnes omtalt i de fleste oversikter over modernistisk musikk i det 20. århundre, f.eks. i Paul Griffiths, *Modern Music. A Consise History from Debussy to Boulez*, London 1978. Den nevnte analysen av Paul M. Hirsch er »Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon«, *American Behavioral Scientist*, Vol. 62, 1971. Philip Tags analysemetode for popmusikk er utviklet i hans doktoravhandling, *Kojak: 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*, Studies from Gothenburg University, Dept. of Musicology, No. 2, Gøteborg 1979.

Zappas musikk med den opprinnelige Mothers of Invention-besetningen kan høres på følgende plater:

- **Freak Out**, dobbeltalbum, innspilt Los Angeles 1965/66, utgitt av Verve august 1966,
- **Absolutely Free**, innspilt Los Angeles nov. 1966, utg. av Verve mai 1967,
- **We're only in it for the money**, innspilt New York august/oktober 1967, utgitt av Verve, des. 1968,
- **Cruising with Ruben and the Jets**,

innspilt New York, januar 1968, utgitt av Verve, november 1968,

– I tillegg kommer Zappas første store orkesterplate, der Mothers-musikerne er en del av en større besetning: Frank Zappas Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra & Chorus, **Lumpy Gravy**, innspilt i New York, februar 1967, utgitt av Verve i juni 1968. – (Disse fem er remixed og gjenutgitt i **Old masters, Vol 1**, Barking Pumpkin Records 1985, sammen med en **Mystery Disc**, inneholdende et utvalg av kuriøse innspillinger fra tiden før The Mothers ble dannet.)

– **Uncle Meat**, dobbeltalbum, innspilt New York/Los Angeles, oktober 1967/februar 1968, pluss liveopptak, utgitt av Reprise, april 1969,

– **Burnt Weeny Sandwich**, samling av live- og studio-opptak 1968–9, utgitt av Reprise, september 1970,

– **Weasels ripped my flesh**, samling av live- og studioopptak 1968–69, utgitt av Reprise, september 1970,

– **Mothermania**, samlealbum med klipp fra de første utgivelsene, utgitt av Verve, april 1969.

* 1. del af essay'et om Zappa blev bragt i *Modspil* nr. 31.