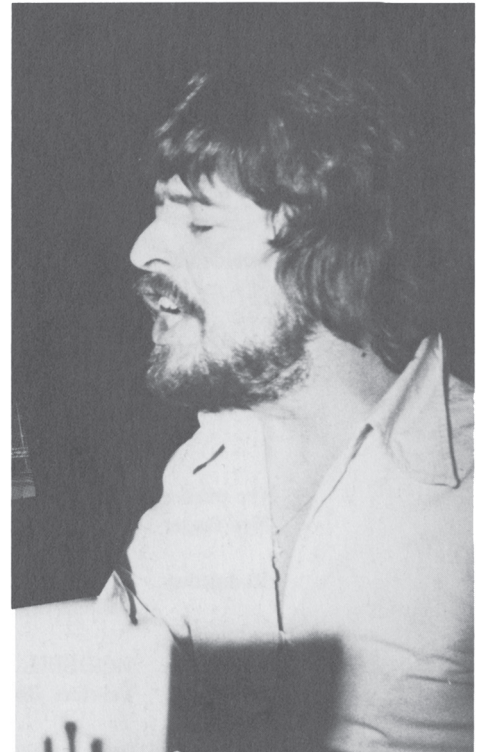
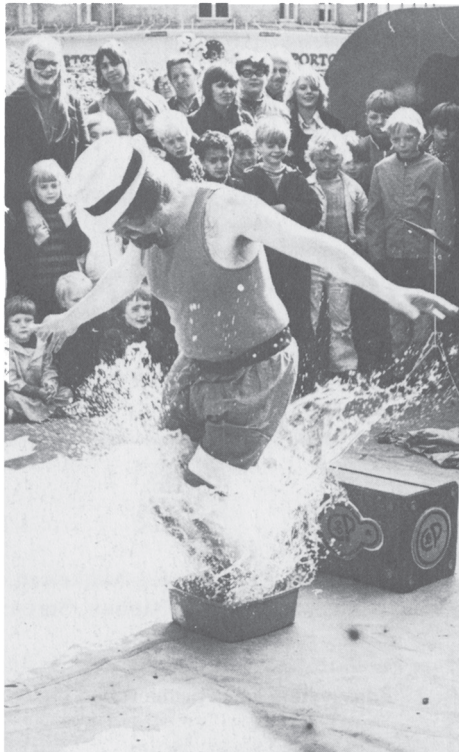


MODSRIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK



NR. 10 – TEMA: FOLKESANG I DAG

3. ÅRGANG NR. 10 · LØSSALG: KR. 25 · ABONNEMENT (4 NUMRE – 1980): KR. 91

TEMA: FOLKESANG I DAG

INDHOLD

Redaktionelt	Ny vin på gamle flasker	3
Interviews		
Lars Nielsen	Det er jo en kollektiv verden – Erik Clausen	4
Lars Nielsen	Din rygmarv visner – Benny Holst	10
Lars Ole Bonde	Et portræt – Niels Hausgaard, dialekt, politik og »KUNST«	13
Sange		
Niels Hausgaard	Minder ved havnen	19
Niels Hausgaard	Hilsen fra os	24
Debat & Kommentarer		
»Annas Logi«	Roskilde 80 – Traditionen tro	25
Lars Ole Bonde	Bayreuths fortsatte dilemma – Tradition eller fornyelse i Wagners musikdramatik	30
Anmeldelser		
Niels Krabbe	Man er ikke rigtig tryk ved den	34
	K. S. Overgaard og F. Roar: <i>Træk af den vestlige verdens musik. Fra gregoriansk sang til rock.</i>	
Sven Fenger	Reggae i Babylon	35
	Syphilia Morgenstjerne: <i>Reggae. I fritt fall fra Babylon mot Jamaicas indre.</i>	
Karin Sivertsen	Kritik eller forsoning	38
	Georg Knepler: <i>Geschichte als Weg zum Musikverständnis</i> og Günter Mayer: <i>Weltbild – Notenbild.</i>	
Nye plader		42
Nye Bøger		46
Redaktion	Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Kim Helweg-Mikkelsen, Jens Henrik Koudal, Peter Busk Laursen (Ansvarshavende for dette nummer), Lars Nielsen, Søren Schmidt, Karin Sivertsen og Trine Weitze.	
Redaktionens adresse	MODSPIL, Forlaget PubliMus, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C. – Telefon: 06 –13 67 11 lokal 498. Træffetid: tirsdage kl. 10 – 12.	
Sats/Tryk/Hefning	Jysk Fotosats/Heksetryk/Jørgen Meyer, Århus.	
Adresseændring	meddeles til postvæsnet. Problemer i leveringen til redaktionen.	
Forside	Niels Hausgaard, Erik Clausen, Benny Holst.	

Redaktionenens indledning

Ny vin på gamle flasker

Den folkemusikrevival vi har været vidne til de sidste 10 år har været karakteriseret ved udforskning og reproduktion af den gamle musik. Enten den helt gamle spillemandsmusik som Danske folkedanseres Spillemandskreds har taget sig af eller den lidt nyere spillemandsmusik, de lidt nyere sange og fortællinger som Folkemusikhusringens medlemmer hovedsagelig interesserer sig for. (se: 70ernes folkemusikrevival – tradition og fornyelse, Modspil nr. 8)

Interessen for den gamle musik har naturligt nok dels ført til udforskning og dels til praktisk tilegnelse. Man har fundet traditionsbærere og gennem dem lært folkekunst fra en svunden tid. Man har lært sig at spille og synge de gamle ting.

Men hvad så når man engang har lært sig det hele? Når der ikke er mere gammelt at tage fat på. Er det så slut med folkemusikken, eller kan man forestille sig at folkemusikrevivalen kan føre til en ny folkemusik med nutidigt indhold i den gamle tradition?

Da folkemusikken var folks musik var det ikke kun reproduktion det drejede sig om. Man sang ganske vist sangene om og om igen selv om man kendte hvert ord i dem, men der blev hele tiden lavet nye ting. Sangene var et kommunikationsmiddel. I sange fortalte herregårdsbørsterne om forholdene på de gårde de havde arbejdet på, og gennem sange fandt søfolk ud af hvilke skibe de ikke skulle tage hyre på og i sange gav man udtryk for sorg og glæde, der ikke kunne siges i almindelig tale. Den fornyelse der dengang var en vigtig del af folkemusikken kender vi ikke rigtig i dag.

Enkelte har bevidst arbejdet med at lave nye ting i forlængelse af traditionen. Benny Holst har lært sangene af sin bed-

stemor og den arv slår igennem i de nye ting han laver. Niels Hausgaard skriver sange om de ting der foregår i lokalsamfundet, sange om små og nære ting, men på en måde så de siger os alle noget. Clausen & Petersen har arbejdet med den gamle gøglertid og bruger den til at fortælle nogle nye ting om vores situation i dag. – Ny vin på gamle flasker.

Men er det muligt at lave sange i den gamle tradition som om intet var hændt? Hvad betyder det for tekst og musik at Holst og Hausgaard kommer på plader og hvad betyder det for det politiske gøgl at Clausen & Petersen bliver et led i fjernsynets lørdagsaftenunderholdning? Kan det overhovedet lade sig gøre at bibeholde den gamle folkemusiks kvaliteter og samtidig være »stjerne«. – Læs om dette og meget andet i interviewene med Benny Holst, Niels Hausgaard og Erik Clausen.

Uden for tema bringer vi anmeldelser, nye bøger, nye plader og to artikler:

I Bayreuth er der med Patrice Cheraus opsætning af Wagners »Nibelungens Ring« hældt ny vin på gamle, traditionsrige flasker. »Aktionskredsen for Richard Wagners værk« mener, at vinen aldrig skulle have haft lov til at komme ud af gæring, og at man i øvrigt altid og alene skal nyde den uforfalskede vare »Wagner selv satte etikette på i sidste århundrede.

Et af ungdomsoprørets institutionelle vartegn »Roskilde-festivalen« kunne i år fejre 10 års jubilæum. Er der her sket en fornyelse? – Det skriver festival-veteranerne i kollektivet »Annas Logi« om.

Sidste nummer af Modspil (nr. 11) i denne årgang vil blive udsendt mellem jul og nytår.

Det er jo en kollektiv verden

Interview med Erik Clausen (Clausen & Petersen) ved Lars Nielsen

Det startede ligesom så mange andre af 60'ernes og 70'ernes grupper er startet på ved at vi sagde: Vi gider altså ikke at skulle til at søge ind på Det kongelige Teater eller på Kunsta-kademiet, vi starter her og nu. Det vi laver er godt nok.

Vi var malere og udstillede på de anerkendte udstillinger. Vi følte os ikke særlig godt tilpas der, der var sådan en underlig konkurrencestemning, men en meget lukket konkurrence. Jeg har dyrket meget sport og der er en åben konkurrence, der kender du distancen, den står i brochuren og ligger i disciplinen, og da jeg kørte cykelløb vidste vi om det var 70 kilometer eller hvad fanden det var, ikke noget med ubekendt distance som det er i kulturlivet. Hvad går det ud på? Går det ud på at påtage sig de mest egocentriske attituder, går det ud på at lave de mest ulækre billeder, går det ud på at være mest selvoptaget?

Samtidig har jeg altid ment at vi må afmystificere kunsten og kulturen uden at man direkte bliver kulturfjendsk eller kunstfjendsk. Men det er sgu ikke så svært. Når jeg synes det er svært at lave et godt billede skyldes det at jeg ikke er noget særlig stort talent. Jeg må slås med stoffet for at få det til at virke. Men jeg kan selv vurdere hvilke billeder der er bedre end andre og jeg synes de ting jeg laver er gode nok til at blive udstillede, de er gode nok til at lave vægudsmykninger med osv.

– *Hvordan fandt I på at vælge gøglertraditionen?*

Der skete så det at vi gik ud af salonerne med vores malerier, lavede dem efter en anden metode i vejrbestandigt materiale og udstillede på gaderne. Vi satte ben på malerierne og lavede noget der hed Clausen & Petersens billedcirkus. Leif lavede bl.a. en stor skulptur som han kaldte et objekt og som forestillede en manege. Vi dyrkede cirkusfarverne og cirkusmotiverne meget, men lagde dem ind i en symbolistisk sammenhæng. Trapezkongen der flyver gennem luften og midt i luften fryser vi ham, hvor han ligger i fødselsstilling midt mellem

stjernehimlen og publikum. Vi kom så ud med den der billedkunst som man kalder objekter i kunstens verden, men når du så kommer ud til folk så siger de: det er en manege. Så vi begyndte at bruge manegen til at lave små forestillinger.

Vi har altid hørt til de typer der har lavet fis og ballade. I gymnastiktimen kunne jeg nedbryde lærerens autoritet, han kom fra militæret, bare ved at slå en prut på det rigtige sted. Gadedrengemanererne, den rappe replik, humoren fra arbejdspladserne kunne vi bruge. Og når vi så lavede fester her i haven så optrådte vi for kammeraterne og de grinede og de er sammenbidte venstreorienterede allesammen. Så vi blev enige om at hvis vi kunne få de kværlanter til at grine, så kunne vi få alle til at grine.

Samtidig er det fascinerende at arbejde med de der klovne-numre fordi de har den der antihelte-attitude. Det er svært at få folk til at grine, det er en spontan proces. Du kan ikke bukke og sige grin! Du kan bukke og sige: tak for nu, og så klapper folk af høflighed. Men du kan ikke fremkalde et grin, det er et resultat af en leg man har sammen og det fungerer i kraft af hinanden og nogle gange mod hinanden. Nogle situationer fremstiller vi så pinligt at folk kun kan afreagere ved at grine og tit kan de genkende sig selv fordi vi arbejder med de numre der mislykkes. Det er skønt at grine af det, for i ens egen tilværelse har man grædt over alle de ting der er mislykkedes. Og det gælder for klovnen og gøgleren om at vende pandekagen om! F.eks. siger alle at vi skylder en masse penge i udlandet. Men jeg skylder da ikke nogen penge i udlandet. Jeg har en bror i Sverige som jeg skylder 30 kroner, det er hvad jeg skylder i udlandet. Min bil er betalt 40 gange gennem skatter og benzin-skatter, den valuta den har kostet er betalt mange gange. Det er ikke mit problem.

Men tilbage til hvorfor vi faldt over det med gøglet. Det skete da vi begyndte at rejse med billedcirkus at vi kom rundt til forskellige cirkusfolk, og gøglere. Vi opsøgte dem også selv for



»Samtidig er det fascinerende at arbejde med de der klovnumre fordi de har den der anti-helte attitude«.

at fotografere nogle af deres farver og for at stjæle nogle af deres motiver. Stjæle i gåseøjne, for det er jo en kollektiv verden. Det er det jeg mener med at afmystificere. Tag f.eks. alfabetet, der er 28 bogstaver. De 28 bogstaver er fælleseje, som vi alle kan sætte sammen til forskellige ord, til forskellige historier. Systemet er det samme men giver forskellige historier. Tonerne er også fælleseje, kollektiv ejendom. Jeg har lige hørt Bob Marley i bilradioen, det er fyldt med magi, det han laver. Det er helt enkelt, men af en eller anden grund virker det mere end så meget andet, og den der magi kender vi også fra gøglerne. Hvorfor kan nogle gøglere få folk til at stå stille midt på gaden i myldretiden. Det kalder vi magi, det er den elektricitet der er i kunsten. Alle de gamle folkelige traditioner, der ligger i folkekunsten er fælles eje, men til forskel fra megen borgerlig kunst, så dyrker man fællesskabet, de fællestræk, den kollektive karakter.

I inkquisitionstiden var gøglerne de eneste, der kunne tillade sig at sige sandheden om de kutteklædte inkvisitorer. De kunne optræde som præster, de kunne tillade sig hvad som helst. De kom på markedspladserne og de var væk næste dag. Præsterne kom ikke på markedspladserne. Og når vi optræder på Engshave Plads så kommer hverken Erhard Jakobsen eller John Price eller kulturministeren, men der kommer masser af folk – og det opdagede vi da vi traf gøglerne. De har flere hundrede forestillinger året rundt, men man hører ikke om dem. Det fungerer udmærket. De optræder i foreninger, på markedspladser og til havnefester osv.

Vi lærte mange af de gamle gøglernumre og begyndte at arrangere dem i vores stil. Det er vigtigt at omsætte tingene til den tid vi lever i og ikke som der er en tendens til hos nogle spillemandsorkestre at komme til at ligne et omvandrende frilandsmuseum. Jeg har ikke lyst til at optræde i en dragt, der skal forestille at være fra middelalderen, det ville være for teateragtigt. Jeg vil hellere forestille en nar, der har solgt så mange brugte biler og som er så stor en plattenslager, at det eneste der er tilbage er at gå ud på gaden og sælge Ib Sylvester, der kan blæse ild. Og når man studerer gøglerne, så er der en tradition, der hedder »den hvide klovn og den dumme August«, magtmennesket og ofret, der fungerer i kraft af hinanden og mod hinanden hele tiden. Den hvide klovn spiller over til dumme August, så han får hele publikums sympati på sin side, dumme August spiller tilbage igen, og så kan man accelerere og disponere frem og tilbage fuldstændig som når du disponerer et billede.

– *Det er altså mere gøglertraditionen end agitproptraditionen I arbejder i forlængelse af?*

Ja.

– *Men så er det altså blevet mere politisk teater?*

Ja, men det har det været hele tiden på en eller anden måde. De politiske tilstande kan jo være så stramme, at bare det at få folk til at grine kan være en politisk handling.

– *Men gøglerne var vel ikke egentlig politiske?*

Nej, de er det på en måde som man skal være meget varsom med at fortolke. Det ubevidste oprør er også et politisk oprør, det uideologiske oprør er også et politisk oprør.

– *I nævner tingene ved deres rette navn.*

Ja, det er ret bevidst, det er naturligt for os at arbejde sådan. Hvis vi mener socialdemokratiet, så siger vi det. Det er helt naturligt for mig at arbejde med sådan nogle ting, og ikke som Erhard Jakobsen tror: en hemmelig sammensværgelse støttet af KGB i Moskva, eller en intellektuel beslutning, der er strategisk. Det er naturligt for mig at lave noget om København og de kvarterer jeg er kommet i og har arbejdet i. Samtidig er det et gammelt fif at lave nogle figurer, der er bunden i samfundet, Storm P.'s vagabonder, der anskuer samfundet; den slidte ensomme rocker på scenen, der fortæller om sit forfærdelige liv i rockmusik; Mackie Messer osv. Jeg synes det er skønt at fremstille sig selv som bunden, og det er forskellen på os og rigtige gøglere. For rigtige gøglere er det en levemåde med beboelsesvogn og at være med på farten altid. Vi har også beboelsesvogn, men vi bor kun i den nogle få måneder om året, ellers er vi her i vores hus med hvide vægge og børn med fodformede sko. Det er vores svaghed, men også vores styrke for her kan du komme videre.

– *Hvad er målet med det I laver?*

Målet er mange ting. Målet med gøglet er at skabe kendskab til en del af folkets kultur som er overset, som ikke er på museer. At skabe kendskab til den slagfærdighed, der findes på arbejdspladser og som er udtryk for en anden livsopfattelse, end den der hersker på bjerget. At skabe kendskab til de gamle gøglernumre, at skabe kendskab til det kollektive princip. Når du hugger en solo fra harmonikaspiilleren Cheminez fra Ry Cooder skal det være en glad hyldest til ham. Når jeg maler et stort Fernand Leger-billede så er det ikke noget jeg skjuler, men billedet hedder »En hilsen til Fernand Leger fra familien Clausen«.

Dernæst vil vi gerne have folk til at lave noget selv. Vi vil gerne lave kunst, der ikke får folk til at sige: »det kunne vi godt

tænke os at eje«, men: »Det kan vi også lave«. Når man laver gøglernumre, så smitter det. Det kendes også fra sport. Når jeg som dreng gik til seksdagesløb i Forum, så tænkte jeg: Det der kan du sgu også, og så begyndte jeg at køre. Og da jeg så Folmer Bendtsen male sydhavnen, hvor jeg boede, tænkte jeg: det kan jeg sgu også. Det højeste du kan nå som kunstner er når folk siger: det kunne jeg også tænke mig at prøve. Ikke at være Clausen, men at være Hansen, der udtrykker noget om Hansens situation.

Vi forsøger også at gøre nar af autoriteterne ligesom Chaplin gør nar af »betjenten«. Og når vi gør nar af socialdemokratiet, så skyldes det en stor interesse for socialdemokratiets politik og det skyldes stor bekymring for det visse dele af socialdemokratiet står for. Derimod nævner vi ikke Glistrup eller Erhard så meget, for det bliver bare til ondskabsfuldheder. Det er nemmest at lave satire med noget du på en eller anden måde godt kan lide eller har sympati for.

For det fjerde er det vel også et mål at få et bedre liv selv. Det at du kan rejse rundt som vi gør betyder, at du får kammerater over hele landet. En trediedel af det vi laver er gratis, vi har råd til at tage ud og optræde gratis, hvorimod en kongelig skuespiller ikke har råd til at lave et engagement med mindre han får 5–6000 for det. Det er for os en måde at komme ud af akkorden på, at komme væk fra den kolde byggeplads. Du skal ikke underkende dit eget egotrip, hvis du ikke har det med, er du uærlig over for dig selv, og så bliver du indhentet på et tidspunkt. – Og så er det spændingen. Det moderne menneske bliver sygt, indtørret og gråt af mangel på spænding. Og når jeg tænker på hvad Leif og jeg og andre kammerater har sat på benene i tidens løb, fuldstændig naivt, uden at vide om der kommer nogen. Det var skide spændende.

– Når I samarbejder med Røde Mor står I på en scene.....

Forskellen mellem gaderne og scenerne er meget stor. På gaderne optræder du øje til øje med publikum i fuldt dagslys. Du kan ikke bruge det flaterende scenelys' illusionsskabende virkning til noget som helst, lige på og hårdt – og vi har endda været ude for den uforkammethed, at det er begyndt at regne midt i en forestilling!

Scenerne og det politiske teater har deres kvalitet ved at det er et indforstået publikum. Ved de politiske fester oplever du at du er med til at opmuntre og sige: hold ud, venner, det kan nytte noget. Du er tit ude for at optræde i politiske sammenhænge, hvor du er den, der ved mindst om det politiske indhold, og derfor skal du ikke stille dig op og belære. I de sammenhænge skal man lave overraskende eller selvironiske



»Og så er der spændingen. Det moderne menneske bliver sygt, indtørret og gråt af mangel på spænding.«.

situationer i forhold til venstrebevægelsen. Samarbejdet med Røde Mor er en god kombination fordi den meget paroleagtige sang illustreret med gøglernumre passer godt sammen dramatisk. Det er meget svært at lave musikteater med dialoger osv., det virker bedre, hvis du bruger agitpropteater-virkemidler, attraktionernes teater hvor du viser de samfundsskabte illusioner og nederlag:

Se manden uden hænder!

Havde han ikke stået foran stansemaskinen, så kunne denne mand idag have rakt hænderne frem mod livet og sin unge elskede – nu kan han kun dunke hende i ryggen med benstumperne.

På den måde kan du fremstille de groteske ting, der er produkter af det kapitalistiske samfundssystem. Og det fremstilles i grotesk, illusionsskabende popbelysning, i slagkraftig hård rockmusik – og sådan lægger du lag på lag og når frem til et kunstnerisk billede, der er ret fortættet. Det politiske teater har især før Solvognens store forestillinger haft karakter af bedrevidende dommedagsprædikener, hvor man siger – det er rigtigt – men der er et eller ander, der ikke swinger, du får lyst til at protestere imod det, du får lyst til at vise din respektløshed, du får lyst til at tale med sidemanden, mens den blege unge socialist i sort højhalset sweater fortæller om kapitalismens forbandelser. Det er udialektisk, du må have dobbeltheden med.

Det jeg mindst kan lide ved at optræde på en scene er, at det som regel er sent om aftenen, og det er et forfærdeligt natteroderi, og man kommer altid til at drikke sig fuld og kan ikke køre hjem. Det er sundere, skæggere og sværere på gaderne.

– Sidst er I gået igang med at lave plader.

Når du kigger et medie an er det spændende at se, hvilke bestanddele det består af, og hvordan de er sat sammen. For et gadeshow er det karakteristisk at man har arenabevægelser. Det er en klassiker vi kender fra hanekampe, fra slåskamp i skolen, hvor man stod rundt om de stakler, der var nødt til at tæve hinanden, for nu stod man jo og heppede på dem – og vi kender det fra boksekampe. Det er jo en genial scenografi. Tænk dig bokserne skal gennem lokalet for at komme op på scenen, både når han skal ind og når han skal ud, og som regel er der en af dem, der er taber. Forestil dig at man på Det kongelige Teater startede med at skuespillerne skulle ind gennem tilskuerpladserne. Og i boksning virker det. Jeg var med til at afgøre Jørgen Hansens sidste kamp. Det brøl, der lød da døren blev åbnet. Han blev båret frem. Den ceremoni der er i det. Og bokseren vedkender sig sit publikum.

I musik og tekster er det billeder det drejer sig om. Hvis vi skriver tekster om kolonihaver, så er det billed på billed, der produceres, ikke påstande. Hvis jeg skulle skrive »du skal stå tidligt op«, ville jeg lave det om til billeder:

Uret ringer
og han springer hurtigt ud af sin seng
han kigger og indånder den friske morgenluft
– åh, sikken duft!



»Hvorfor kan nogle gøglere få folk til at stå stille midt på gaden i myldretiden.«

Jeg vil aldrig skrive med løftede pegefingre. Nu synes jeg ikke, det er noget at stræbe efter at stå tidligt op om morgenen, men vi er meget påvirkede af Røde Mor og så har Leif spillet musik i sine unge dage som trommeslager i et jazzorkester og i pauserne spillede han lidt guitar og sang blues som en lidende neger og så gik folk. Så er det først efter at man er begyndt at sætte pris på at man synger som havde man gået på kloaklinjen på musikkonservatoriet, at vi har kunnet tage svagheden til indtægt, og det ligger der også en vis dialektik i.

– Hvis man laver en plade, stiller mediet så nogle krav til musikken. Den skal kunne høres mange gange, og derfor skal den være raffineret, kompliceret.

Det er ikke rigtigt. Bob Dylans musik er enkel, det er gårdmusik, det er værtshusmusik. Og det jeg har lyst til at dyrke er værtshusmusikken, både på grund af dens æstetik og dens enkelhed. Den russiske klovn sagde engang, da vi havde besøg af ham:

»det er genialt at lave kunst, der er så enkel at enhver kan forstå den, det er nemt at lave det kompliceret, så det ser uforståeligt ud«

Hensigten med »Storbyens favn« er at lave en god brugsplade, som du kan bruge til fester, som du kan danse til, som du kan synge med på, og som du kan lytte til når du gør rent. Det er ikke koncertmusik.

»Jeg vil hellere forestille en nar, der har solgt så mange brugte biler og som er så stor en plattenslager, at det eneste der er tilbage, er at gå ud på gaden og sælge Ib Sylvester der kan blæse ild.



Din rygmarv visner

Interview med Benny Holst ved Lars Nielsen

Helt fra gamle dage har jeg boet hos min mormor og hun er sanger og kan alle de gamle sange og har sunget for mig alle dage.

– *Hvordan fik det indflydelse på din »karriere«?*

Jeg har spillet guitar fra jeg var ca. 18 år. Jeg startede med at spille amerikansk musik, bluegrass og hillbilly og blues som jeg lærte at kende ved at låne plader på den amerikanske ambassade. Så mødte jeg Poul Dissing og vi begyndte at spille de amerikanske ting sammen. I midten af tresserne begyndte han så at spille danske sange »Giv mig en hest mor« osv. og tog rundt og spillede det for penge. Sangene havde han lært af sin mor.

I begyndelsen af tresserne åbnede Joe Banks sit kaffehus i sin lejlighed i Peder Skramsgade søndag eftermiddag. Der spillede foruden ham selv også Cy Nicklin, Robert, Poul og Maia og så Poul og jeg. På dette tidspunkt dukkede Torkild og Annelise Knudsen op for at høre hvad der skete der. Og der hørte de Poul og jeg og da vi var danske var det naturligt at de interesserede sig for os fremfor det udenlandsk.

Thorkild fandt ud af at min mormor sang de gamle sange og at hun bl.a. kunne »Svinedrengen« og så blev han helt vild, for den havde man på det tidspunkt kun nedskrevet, men ikke på bånd. Så han tog ud til hende og fik den optaget. Siden har vi holdt forbindelsen ved lige og har fulgt hvad hinanden har lavet.

– *Har du nogensinde sunget de gamle sange selv?*

Ja, »Svinedrengen«, »Skonnerten Sally« synger jeg altid lige før »Bedstemor med slag i«. Jeg synger også »Blomstrende jasminer«, »Bedstemor med slag i er ligesom »Totur til det bedre«, »Julies sprog« og »Sang til Ansgar« nyskrevne men i den gamle tradition og på gamle melodier.

I øjeblikket laver jeg tit et forløb derxestår af en rammesang der hedder »Livet er så kort, man er så længe død« der stammer fra en cabaret jeg har lavet sammen med Trille, Arne

Würgler og Anders Koppel. Derefter kommer »Totur til det bedre«, »Julies sprog« og »Gådevisen« allesammen sange der handler om traditionen, en afdeling kærlighedssange »Den blå vals« og nogle af Jenny-sangene og så slutter det med »Sang til Ansgar«, »Blomstrende jasmin« og »Drømmen om et sted«.

– *I »Bedstemor med slag i« er der et vers der lyder sådant:*

*Julie Petersen, Ingeborg Munch
og Ewald Thomsen med
I ska ha tak for at vi fik
fiolerne og kæverne på gled
hvis nogen flere af jeres slags
kom til orde
tror jeg nok at jeg
helt uden blusel turde
at fyre alle sociallapperarbejdere og psykologer.
Der endnu ikke ved.
Din rygmarv visner
din rygmarv visner
din rygmarv visner hvis du ikke danser
med din bedstemor.*

*Det er på den ene side en grov nedvurdering af folk i socialek-
toren og på den anden side en overvurdering af folkemusikken.
Hvad mener du egentlig med det?*

Jeg mener at et folk der ingen sange har er lette at holde i skak. Jeg mener ikke det kan nytte hele tiden at prøve at finde på nye ting enten det nu er folkemusik, ruskindsbukser eller pettigør.

– *Men er det ikke for nemt at sige: dans med din bedstemor, lær af de gamle så går det nok?*

Der er selvfølgelig en hel masse andre ting der skal fungere samtidig men man må starte et sted.

– *Er det det vigtigste sted at starte?*

Der er det jeg ved noget om. Jeg ved det er vigtigt at kunne synge aller at kunne fortælle historier eller spille..

– *Er det specielt vigtigt at kunne de gamle ting?*

Nej det er det ikke. Det er vigtigt at du mener noget med det du gør, at der er følelser i det og at det er alvor. Så kan du spille hvad som helst måske lige bortset fra den kommercielle dansktop. Men det er en kvalitet ved det gamle at det er dansk og fordi det er gammelt kan man opleve sin identitet i det. Der ligger nogle oplevelser og følelser i de gamle sange som kan bruges. Når man synger dem kan man mærke det er noget man selv har oplevet.

– *Hvad har du lært af traditionen?*

En ting jeg har lært er at skrive tekster i billeder. At lave tekster der handler om en person og via hans eller hendes oplevelser at sige noget der gælder for mange. De gamle sange var konkrete, det var historier men man kunne altid uddrage en morale af dem, man kunne blive klogere af at synge dem.

– *Hvorfor skriver man ikke sange på den måde idag?*

Det gør man også, det gør jeg.....

– *Får de samme udbredelse?*

Nej, men der er mange der hører dem og spiller dem hjemme. Den manglende udbredelse hænger også sammen med at mine ting ikke bliver spillet ret meget i radioen. Det kan skyldes at det ikke er dansemusik eller »nu skal vi ud og se på damer«-musik, men det kan også skyldes at Erhard har fået jaget

en skræk i livet på medarbejderne i DR så selvcensuren blomstrer.

– *Men tror du dine sange kunne blive folks sange ved at blive spillet i radioen?*

Det ved jeg ikke, men en af grundene til at de gamle sange blev brugt så meget var jo at der ikke fandtes medier som vi kender i dag. Det var jo datidens underholdning.

– *Tror du ikke det skaber en afstand at dine sange bliver kendt gennem plader og ikke gennem mundtlig overlevering?*

Der er mange modsætninger i det jeg går og laver. Jeg havde engang et slogan jeg brugte på mig selv: spillemand bliv på dit værtshus. Det er jo fuldstændig vanvittigt at rejse fra København til Møgeltonder og synge de sange for dem kan de ligeså godt synge selv. Det samme gælder pladerne hvor man laver musikken uforanderlig og hvor jeg i virkeligheden mener at musikken skal forandres hele tiden efter hvor man er og hvordan det bliver modtaget. Og i den sammenhæng er en plade en underlig stereotyp ting. Men så snart der kommer penge ind i det, og jeg har besluttet at jeg vil leve af det, så bliver det meget modsætningsfyldt. Jeg synger godt nok husk det er altid alvor, men det er selvfølgelig også nogengange et stykke arbejde der skal gøres.



»Det er vigtigt at du mener noget med det du gør, at der er følelser i det og at det er alvor«.

– *Hvordan får traditionen indflydelse på din optræden?*
Nogle sange er egnet til at synge med på og der lærer jeg folk omkvæd eller andenstemmer men ellers optræder jeg og synger mine sange selv.

Sang til Ansgar

Lagde du noget på tallerknen
da sangeren sluttede sin sang
på det værtshus han sad
for måske var det sidste gang
du hørte ham synge
du hører det måske aldrig mer
han var en af de sidste
der kommer nok aldrig fler.

Han har sunget for bajere og penge
han har sunget for mad
om hans sang gjorde dig trist
ja jeg tror han var ligeglad
ja hvad han havde set
det ku du knapt nok forstå
han har sunget for livet
fra den dag han ku stavre og gå

Et værtshus blir lukket
et nyt ser dagens lys
tapeter der taler
blir tavse når stedet fornys
men jeg har kendt ham så længe
skønt han intet aned om mig
Ansgar dine sange
vil jeg bringe vidre for dig.

(Ansgar Mundeling spillede i mange år på Pelikanen i Sct. Pedersstræde)

– *Du laver også sange om virkelige hændelser?*

Ja sangen om Jan Erik Olson, sangen om Anna og weekend far har jeg lavet professionelt men ellers laver jeg sange til familie og venner der har skillingsviser-præg.

– *Har folkemusikrevivalen givet noget udslag i den del af den professionelle scene hvor du kommer?*

Jeg kender vist ikke nogen der bruger det på samme måde som jeg. Poul Dissing synger vist de gamle sange i nogen sammenhænge, men han skriver ikke nye i traditionen.

– *Er du folkemusiker?*

Efterhånden er jeg nok professionel musiker, når man hiver guitaren op af kassen så stinker den af penge og øl. Jeg spiller meget sjældent for børnene – efterhånden er det blevet et arbejde. Jeg er sanger og spiller guitar til.

– *Kan det ikke forenes, på den ene side at være professionel og på den anden at bibeholde samværsformen fra folkemusikken?*

Det er svært hvis der sidder 4-500 mennesker der har betalt 30 kr. i entre. Men jeg synger de samme sange hvad enten det er koncert eller til fødselsdag for det er dem jeg kan. Det er også svært at synge med på sangene fordi de har min fraserings og mine betoningsskifter som måske skifter fra gang til gang.

– *Dine sange er svære at synge med på med en klasse f.eks. og det er vel også en grund til at de ikke er blevet folkelige som de gamle sange?*

Ja, de der er blevet brugt, »Totur til det bedre«, »Julies sprog«, er lavet på gamle melodier. Totur er lavet på en melodi der oprindelig hed »Postkortvisen«, men den følger sikkert ikke slavisk den gamle melodi, »Julies sprog« er en lejlighedssang som jeg har lavet til henden 75 årsdag og den hedder oprindelig »Ved Rigendals klippe«. Men den får nogle andre harmonier på og kommer til at ligne Bob Dylans sange. Og når folk så synger de to sange så synger de dem så det bliver deres sange, det er det hele handler om.

– *Er folkemusikken et mode-fænomen?*

Det er det for nogen. Mange af de der spillemandsgrupper hopper på vognen uden at kende baggrunden, uden at have linjen tilbage og det er ikke helt i orden. Det er i orden at man spiller spillemandsmusik med trommer og elektriske instrumenter men det er vigtigt at man kender traditionen.

– *Hvad sker der med folkemusikken i fremtiden?*

Ja, det er ved at være sidste udkald. Det varer ikke længe før der ikke er flere af de gamle originale meddelere tilbage og hvis ikke deres børn fører traditionen videre, så er der fare for at det dør ud.

ET PORTRÆT

– Niels Hausgaard, dialekt, politik og »KUNST«.

af Lars Ole Bonde

Niels Hausgaard er blevet verdensberømt i alle hjørner af Danmark – på at synge dialektviser. Det kan godt ligne et stort paradoks i et land, hvor dialekterne ellers er på vej ud af den »offentlige bevidsthed«, – hvor skolesystemets og massemediernes mangel på respekt for de sproglige mindretal har gjort sit til dialekternes vanskelbne på landsplan. Men måske er det ikke så mærkeligt endda, at vendelbomålet gennem Hausgaards sange har vundet nationalt gehør. Vi har jo før haft danske digtere, der nød bred folkelig popularitet og skrev på dialekt: Åkjær (der som bekendt endog »berigede« sproget med hjemmelavede dialektord), alsingen Martin N. Hansen, fynboen Mads Hansen – og Anton Berntsen, ikke at forglemme. Også set i et mere »internationalt« perspektiv er der tegn på en slags »dialekternes renaissance«: Hannes Wader har f.eks. dyrket frisernes sprog i mange år, og den »udborgrede« Wolf Biermann er begyndt at tage plattyske og andre dialekttekster på repertoiret.

– Hvorfor holder du fast ved dialekten? – eller hvorfor skriver du kun dialektviser?

»Det gør jeg sådan set heller ikke. Jeg skriver en hel del ting på rigsdansk, men jeg smider det meste væk, fordi det ikke er godt nok. Der er enkelte ting, der kan bruges, f.eks. har jeg lavet nogle til Thomas Jensen (»Fisker-Thomas«). Jeg kan godt ramme den genre til Thomas, for ham kender jeg, men ellers kan jeg ikke bruge rigsdansk på den måde. Dialekten er sådan et mærkeligt uskyldigt sprog. Når jeg føler, at mange af de der er begyndt at synge på dialekt på det seneste ikke opnår noget rigtig helstøbt resultat, er det nok ofte fordi man vælger dialekten, hvor jeg egentlig mere fornemmer, at dialekten har valgt mig! Det er dialekt, det er bondesprog, og så er der nogle klicheer, som man vedtager er morsomme – som jo ikke er morsomme. Jeg tror nok, det kræver et stort kendskab til det

miljø, dialekten er udtryk for, og også en stor kærlighed til det og respekt for det. For det jeg er mest bange for, det er egentlig at latterliggøre. Jeg vil ikke latterliggøre de personer, jeg bruger, jeg vil heller ikke latterliggøre de miljøer og det samfund, jeg skriver ud fra. For det føler jeg selv, jeg er en del af. Og jeg tror, at hvis man ikke ser dialekten bare som et udtryk for et samfund, der fungerer, så kan man ikke bruge den. Så bliver det bare Holberg, så bliver det dumme-petersprog. Og det kan harme mig så frygteligt, når jeg oplever folk, der bare bruger sådan en dialekt som dumme-petersprog. En ægte dialekt er jo en fantastisk jomfruelig ting, midt i hele denne her verden, når man tænker på hvad den egentlig er udtryk for. – Nu findes der forskellige selskaber til dialektens bevarelse, og det er også en smuk tanke, men det duer selvfølgelig ikke, det er nonsens. Hvis man vil bevare et smukt sprog, så må man for pokker da lave et samfund, hvor sproget er smukt. Det kan man godt, men så må man gå i den grad ind for decentralisering. Det nytter ikke bare at lave sproget om. Der er ikke andre veje, for sproget er ikke noget i sig selv, sproget er blomsten af et samfund, når det springer ud engang imellem. Og det er da klart, at i jo højere grad det samfund udviskes og forfladiges, ja så afspejles det i sproget – lige meget hvad man gør. Derfor kan det godt være, at der i min brug af dialekten ligger en længsel efter den holdning. For jeg har ikke nogen ambition om at bevare dialekten. Man kan bevare dialekten som en kuriositet, der kan komme på museum. Mine plader kan muligvis ende på Hjørring Museum. Så kan man gå derind og høre, hvordan dialekten var. Det er det eneste, man kan gøre i den retning. Men hvis mine sange kan være med til at styrke, at folk begynder at ytre sig i mindre sammenhænge – hvad jeg synes der er noget der tyder på – så synes jeg det er godt.

Det er helt tydeligt, allerede når man har hørt nogle få af NHs viser, at brugen af dialekten ikke er et forsøg på at skrue tiden

tilbage til gamle dages gode tider på landet (en nostalgisk tendens, som ellers stikker hovedet frem f.eks. i bagsideteksten til debut-LPen »Et portræt«). Formålet er ikke at stikke storbyboerne landlivets uforlignelige kvaliteter i næsen. Det ville alligevel være ude af trit med udviklingen, for »det er jo snart ikke til at være på landet for alle de byboere, der flytter ud i jagten på det nære samfund«, som NH af og til siger, når han taler om nærdemokratiet som ideal. – NH bruger dialekten som et ualmindeligt produktivt sprog, et sprog der hele tiden afføder nye rimmuligheder, der ikke eksisterer i rigsdansk. De obligate »oversættelser« af hans tekster falder af samme grund ofte utilfredsstillende ud (f.eks. på pladernes tekstbilag). Men det er også nærmest umuligt at fastholde f.eks. dybdeperspektivet i de afsluttende linier af sangen om den gamle sømand, der venter på døden, på at komme

»Uk te dej horisontj, som haj aldri hår ku nåej,
hves sæntrum haj håer vået uv på det stue våej«
Sproget hænger sammen med det liv der udspilles og afspejler sig i sangene. Men NH kan også lege med dialektens muligheder f.eks. i de uforlignelige linjer om »Vonni-Ejnar«, der går i Shakespeares fodspor i sin lovprisning af kystklimaet:

»Veej, oh veej, oh væesten veej.
Do kommer strygi frå havve.
Do blæser lyev i æ konstnerseej,
å lyev i hvar detj som a lavver.«

Mange husker sikkert også den »omvendte« oversættelse i en af Hausgaards Teatercafé-udsendelser i fjernsynet, hvor vores sproglige magelighed pludselig blev prentet på skærmen, så det nærmest var umuligt ikke at skamme sig – midt i latteren. Hos NH kan dialekten altså på en gang ses som et middel til bevidstgørelse (udadtil) og en kulturpolitisk insisteren på de sproglige »afvigelser«s betydning indadtil.

I Niels Hausgaards sange møder vi i første omgang den typisk (nord)jyske landsby, dens indbyggere og deres verden. Hver eneste af de foreløbig 4 LPer er et mikrokosmos. Men selv om visernes hovedpersoner har et lokalt særpræg, er deres meninger repræsentative langt ud over det lokale, og det samme gælder deres erfaringer, problemer og drømme. Den særlige styrke i NHs portrætter er nok især, at de altid er 100 procent konkrete og gennemsansede – og at det særlige »provinzielle« miniatureformat, som spørgsmålene om liv og død antager i teksterne, gør det ukompliceret for de fleste lyttere at tænke videre til deres eget liv. NH viderefører på sin egen måde det gamle princip om »at se det uendeligt store i det

uendeligt små«, i hans sange er der ingen udtrykskløfter (jvf. en sang som »Hushjælpen eller Det lille klem«).

De er der allesammen i sangene: Den varsomme købmand, det velorienterede postbud, den opportunistiske borgmester, de aldrende par i vaneægteskaberne, den hykleriske præst, sømandskonerne med de stærke følelser, mændene der ordner verdenssituationen i »tjøjajs« baglokale, men ikke kan hamle op med deres koner, de gamle aftægtsfolk der ser livet bevæge sig forbi deres stambænk, de unge mænd med knallerter, idoler og vage drømme og de unge piger, som ofte er mere realistiske og målrettede. Og vi følger dem på vej gennem livet, runder milepælene: fødsel, konfirmation, forelskelse, forlovelse, ægteskab, begravelse...

NHs teknik er enkel: Han lægger som regel den enkelte sang i munden på en eller flere af de i historien involverede personer, f.eks. i en indre monolog eller en dialog. Og synsvinklen resulterer i de fleste tilfælde i, at den talende enten udleverer sig selv (ufrivilligt) eller lod de andre (også gerne uden at ville det). Undtagelsen udgøres af de meget smukke, prunkløse sange om naturen og kærligheden, f.eks. »Et slidt brev« eller »Der er han«. – Gennemgående personer er et andet greb, NH benytter sig af. På samme måde som Bellmann har sin Fredman m.fl., Sjøberg sin Frida og Evert Taube sin Frithiof Andersson har Hausgaard f.eks. Åge og Ida (med blødt d), et ungt par, hvis udvikling, tanker og problemer følges gennem sange som »Åges ur«, »Åge og Ida« og »Kammeratskab«, hvor hhv. reklamens magt, de tomme ritualer (og kaffens rituelle betydning) og den militaristiske indoktrinering behandles kritisk.

– Det skulle jo næsten være logisk, at dine sange kun havde en appel rent lokalt, både sprogligt og i kraft af det miljø, som du skriver om?

Jamen jeg sigter egentlig heller ikke ud over det lokale.

– Hvordan kan det så være, at de slår igennem udover landet? Jeg tror det skyldes, at når jeg ikke sigter ud over det lokale, så skriver jeg kun om noget jeg ved noget om, og det må altså have en eller anden almen gyldighed fordi jeg er i stand til at være – nogenlunde!! – ærlig inden for det, jeg ved noget om. Jeg tror – og sådan er det vel inden for alting – at man er nødt til at have kendskab til det man arbejder med, og jeg kan aldrig nogen-sinde give mig til at skrive om storbyerne – udover som jeg har set dem med de øjne, jeg har haft med, når jeg har været derinde. Jeg kan ikke skrive som et storbybarn.

– Du sagde engang, at folk kunne genkende – ikke sig selv, men naboer eller andre bekendte i de personer, der optræder i dine sange.

Ja det er jo det skægge: alle ved, hvem det er jeg skriver om! Men der må alligevel være nogle essentielle ting, nogle almenmenneskelige træk, som jeg arbejder med. Men som sagt: jeg sigter ikke ud over det lokale, for det var mit udgangspunkt. Det var endda så lokalt, at det kun var de nærmeste venner, jeg skrev til, og det er nok styrken på det punkt, at jeg ikke skal forsøge at gøre perspektivet bredere, selvom der ligger en fristelse i den popularitet, jeg har fået. Det er en fristelse, som jeg må bekæmpe hårdt, for det ville være helt udvandet, hvis jeg begyndte at tro, at jeg skulle være en Evert Taube eller lignende. – Nu ved jeg ikke, jeg har jo ikke noget barometer, hvor jeg kan se, i hvor høj grad folk er lydhøre over for det jeg laver. Jo, jeg har det barometer, at jeg kan se, der er fler og fler der køber mine plader. Men ellers må man nok sige, at jeg har haft noget at sige et stykke tid, folk har gidet at lytte en tid i hvert fald. Men det kan godt være, at den tid er ved at være ovre. Det behøver heller ikke at gøre noget, hvis det så bare afløses af nogle, der går videre med det.

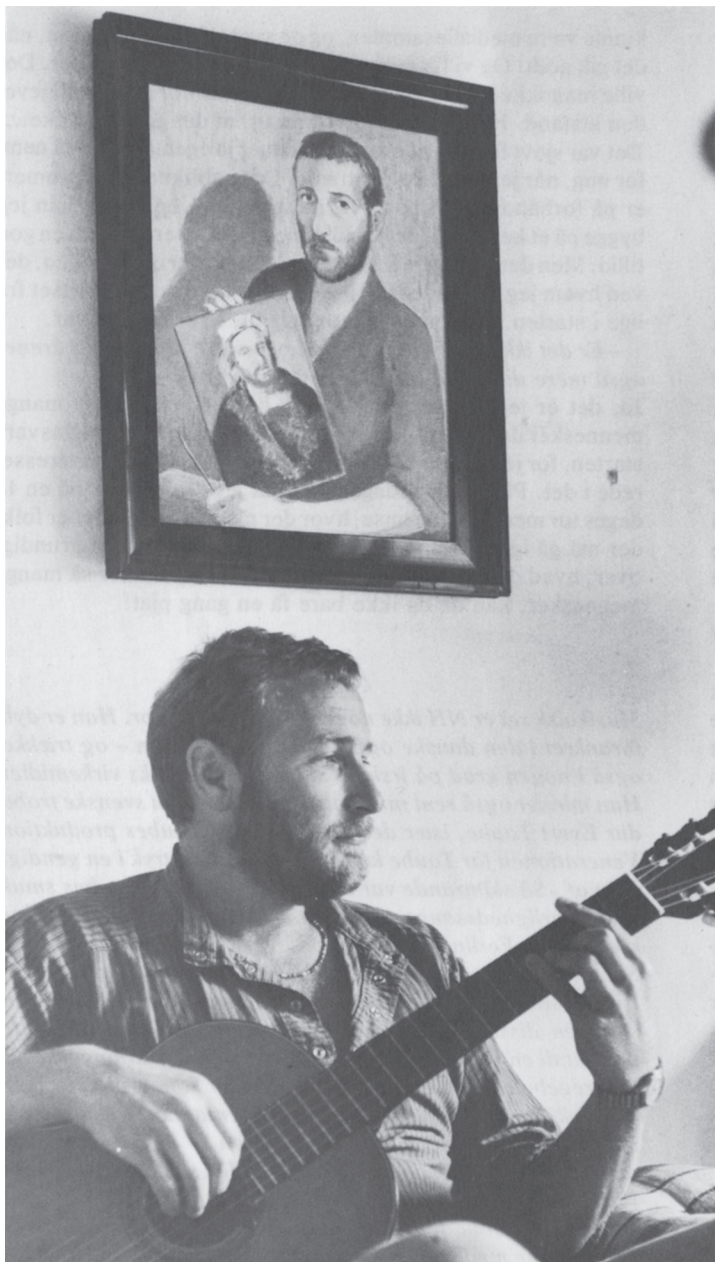
– Oplever du selv, når du optræder f.eks. på Fyn eller i Sønderjylland, at folk forstår, hvad du siger med dialekten? Ja, det gør jeg. Men det mest normale, hvor dialekten er folk meget fremmed, er at de siger, de forstod det meste, ikke alle ordene, men de forstår godt, hvad jeg synger. Jeg har oplevet nogle spanioler til en Amnesty International-koncert, som kom hen og sagde til mig, at det jeg lavede var det, de fik mest ud af, for det forstod de! Det synes jeg var sødt sagt. – Det hænger nok også sammen med enkeltheden, og den er jeg jo henvist til. Det kan ikke nytte noget, at jeg vil gøre det flottere, for det kan jeg ikke. – Jeg var i Tyskland og lave et TV-program sammen med Cornelis Wresvijk og nordmanden Lillebjørn Nielsen, en skandinavisk aften. Cornelis havde en schweizisk bassist med, der var helt guddommelig, og Cornelis var virkelig god den aften. Lillebjørn havde en fantastisk fløjtespiller med. – Jeg havde Jens Memphis med, og vi havde ikke øvet! Det var så laset, så forfærdeligt ved siden af de andre, men nu har jeg hørt udsendelsen bagefter, og alligevel var det nok vores kvalitet. Vi stod og klodsede lidt i det, og Memphis kom til at grine. Det gik helt ad Pommern til, og folk skreg af grin. Ikke på den måde at det var latterligt, men på den måde fik vi egentlig en betydelig bedre kontakt med publikum, end de andre havde haft, for vi var helt nede på publikums plan. De

kunne være med allesammen, og de syntes det var helt fint, når det gik godt! Og vi fik mange positive reaktioner bagefter. Det ville man ikke gå hen og give Cornelis, vel, for der er alligevel den afstand. Han er så institutioneret, at det gør man ikke.... Det var sjovt for mig at prøve, for det er jo egentlig altid så nemt for mig, når jeg er ude og optræde. Det publikum der kommer, er på forhånd meget positivt, næsten altid, og derfor kan jeg bygge på et kendskab de har til mine ting. Der er ligesom en god tillid. Men det har jeg jo ikke f.eks. i Köln. Der er der ingen, der ved hvem jeg er, og det har jeg egentlig ikke prøvet bortset fra lige i starten. Jeg havde næsten glemt, hvordan det var.

– Er det ikke rigtigt, at du er blevet mere kritisk med årene, også mere direkte i dine tekster?

Jo, det er jeg blevet, efter at jeg har opdaget, hvor mange mennesker der lytter til mine tekster. Jeg følte ikke det ansvar i starten, for jeg mente ikke der var så mange, der var interesseret i det. Pludselig opdagede jeg, at jeg kunne tage på en 14 dages tur med 14 fulde huse, hvor der næsten alle steder er folk, der må gå igen. Det siger mig nok, at jeg må tænke grundigt over, hvad det egentlig er jeg gør. Når der kommer så mange mennesker, kan de da ikke bare få en gang pjat!

Musikalsk set er NH ikke nogen eksperimentator. Han er dybt forankret i den danske og svenske visetradition – og trækker også i nogen grad på irsk og skotsk folkemusiks virkemidler. Han minder også rent musikalsk meget om den svenske trobadur Evert Taube, især den lyriske del af Taubes produktion. Venerationen for Taube kommer f.eks. til udtryk i en gendigtning af »Så skimrande var aldrig havet«, en af Taubes smukkeste kærlighedssange. Også en anden svensker, den raffinerede Niels Ferlin, optræder på NHs (koncert)repertoire. – Slægtskabet ligger bl.a. i melodikonstruktionen: En udpræget trinvis, sangbar melodibevægelse med en forkærlighed for forslag (en dissonerende, betonet meloditone, som fortsætter trinvist til en »rigtig« akkordtone) især i fraseslutningerne. En helt regelmæssig metrik, 8-taktsperioder som grundelement i den enkelte strofes opbygning (med gentagne 2- eller 4-taktsmotiver som mindste enhed). Formen er meget enkel, ofte aabb eller den folkelige ballades aab (den såkaldte bar-form). NH bevæger sig mao. (og med afvigelser) inden for et musikalsk sprog, som de fleste danskere er fortrolige med. Arrangementerne med stambesætningen: guitar, fløjter, bas, violin,



»Mine koncerter opfatter jeg – når de er bedst – som en dialog mellem publikum og mig. Det er det ikke længere i det øjeblik, du står og vil slynge sandheder i hovedet på publikum. Så er det en prædiken.«

harmonika og lejlighedsvis sav understreger det velkendte. NHs sangstil er et kapitel for sig, fleksibel som den er: fra lavmælt, afdæmpet skønsang over fri frasering iblandet deklamation til »melodramat« med talt tekst og baggrundsmelodi. En stor del af viserne er endog meget iørefaldende, men kun en relativt lille del kan betegnes som egentlige fællessange. Men det er måske fordi – som NH af og til udtrykker det fra scenen – »det ødelægger for meget, hvis I synger med på hele sangen«.

– Hvordan er din personlige baggrund, og hvad har haft indflydelse på din musik?

Det er nok relevant at gå tilbage til mit hjem, for det kan man spore i min musik, ved jeg. Jeg er opdraget i Indre Mission, med vækkelsessang og de harmonier som det medfører. Og så har jeg været på et opdragelseshjem – det har ikke sat spor i min musik – , jeg har været ude på landet og tjene, og så er jeg udlært smed. Jeg har sejlet, og så har jeg selvfølgelig lavet en hel masse andre småting. Jeg har gået på Kunstakademiet, en kort tid, indtil jeg indså at jeg ikke havde noget at gøre der. Det er der nogen, der er mange år om at opdage. Jeg var et år om det. Så har jeg været cykelvikar i folkeskolen. Det blev jeg på grund af en misforståelse, idet jeg kun har gået 5 år i skole. Det var jeg i 3 år. Ja, så har jeg sunget. Det er i grove træk min musikalske barndom.

– Hvordan kom du egentlig igang med at synge?

Jeg har lige været til min fars 74 års fødselsdag, hvor man mindede mig om, at jeg allerede i 1. klasse lavede musik til de digte der var i læsebogen. Det kan jeg også godt huske nu – at jeg optrådte med dem i familiesammenhænge. Der er jeg altså begyndt at lave musik. Og så har jeg egentlig lavet sådan noget altid, jeg har lavet en utrolig masse parodier – på det jeg mente var dårlig smag, dårlig pop: dansktoppen – med meget svingende resultater, nogen af dem endte jo altså på hitlisten. Det var lidt af et antiklimaks. – Jeg startede med at spille, mens jeg sejlede, for der havde jeg god tid. Jeg købte simpelthen en guitar, fordi der ikke var nogen der spillede – en meget dårlig guitar – og så startede jeg med at sidde og spille. Min kone gav mig en guitar, da vi var forlovede, og så lavede jeg en masse melodier til Harald Bergstedt og Nis Petersen og sådan nogle ting. Jeg har sat musik til de fleste af Nis Petersens digte, ikke godt nok, selvfølgelig, men det var en udmærket øvelse, fordi Nis Petersen har to slags digte: dem der er nemme at sætte musik til og så dem der er næsten umulige, og når man så havde taget alle de nemme, så var man ligesom for fejg, hvis man ikke

også gik igang med de andre. – Så var jeg soldat et stykke tid, og jeg endte i spjældet. Der måtte jeg ikke have guitaren med, og jeg sad der egentlig temmelig længe. Jeg skulle sidde og klistre dannebrogssflag på snore – til at hænge på juletræer. Man gør det, at man spænder nogle snore ud på et brædt, og så klistrer man de der flag på. Der kunne jeg altså, når jeg havde snorene spændt ud, sidde og fornemme strengene i fingrene, men jeg kunne selvfølgelig ikke høre noget. Det eneste, jeg måtte læse, var gamle rejsebeskrivelser, og jeg havde noget af Knud Andersen, søfareren, og han havde en masse gamle shanties og sådan noget, som jeg ikke kendte. Så sad jeg og lavede musik til dem på de der snore, og så opdagede jeg, da jeg kom ud, at jeg kunne huske alle melodierne, alle figurerne! Nu kan jeg ikke skrive dem ned, og derfor har jeg simpelthen trænet mig op til at kunne huske melodierne. Det blev jeg så utrolig glad for, da jeg kom ud, for der var noget af det der var godt. Det kunne jeg høre inde i hovedet. Noget af det svarede ikke helt til det, jeg havde hørt inde i hovedet. Noget af det var altså udmærket. Og den del af hjernen, jeg bruger til at huske figurerne med, har jeg udviklet yderligere siden. Jeg bruger det meget, og det har jeg haft stor fornøjelse af. Altså når jeg laver en melodi idag, så venter jeg simpelthen med at optage den, til jeg opdager, at jeg har gået og spillet den ens i 14 dage. Jeg giver den hele tiden chancen for at ændre sig. I det øjeblik, jeg har indsunget den på bånd – det svarer til at man skriver den ned – så ændrer man ikke ret meget på den. Så er det ligesom den er som den er. Men på denne her måde, hvor jeg har den inde i hovedet, er det sådan en organisme, der hele tiden forandrer sig, og man kan hele tiden blive ved med at skifte nogle harmonier ud. – Jeg laver også meget musik i bilen, jeg har lavet masser af musik i toget – og i busser! Toget er altså vældig godt at lave musik i, fordi der er så meget lyd. Der har du den kontinuerlige susen, som indeholder så mange lyde, du kan bruge – og nogle gange er der rytme på! Så sidder man og laver de mest utrolige ting. Det gjorde jeg også som helt ung, men det var jo væk, når jeg steg ud af toget. Men det er det altså ikke mere. Jeg kan lave noget i toget, og så tænker jeg måske ikke mere på det, før jeg sidder på hotellet om aftenen. Så er den der igen, jeg kan huske det, tage guitaren og arbejde videre med en figur.

– Vil det så også sige, at du laver din musik først, uafhængigt af teksterne?

Nej, jeg laver altid teksterne først. For musik er ikke noget, jeg bestemmer mig for, at jeg vil lave, – det er bare noget jeg laver, nærmest ligesom hedeboenderne i gamle dage, der altid gik og

strikkede. Når jeg så skal bruge noget til en tekst, har jeg simpelthen sådan et »arkiv«, jeg kan dykke ned i og finde nogle harmonier frem, som jeg kan stykke sammen og bruge på forskellig måde. Nogle gange er det ikke noget problem, for i samme øjeblik jeg har teksten, har jeg også melodien. Tit er der en »indbygget« melodi i sådan en tekst, hvis man lige barberer de allerværste banaliteter af.

Nu har jeg jo efterhånden siddet mange timer i pladestudiet som producer, dels på mine egne ting, dels på andres, hvor jeg har været tvunget til også at tænke på klangfarver. Jeg sammenholder det med, når jeg maler. Der kan man også bruge ordet klang. Jeg kan godt lide en vis rumlig virkning i mine billeder, så jeg går og finder ud af, hvilken stofflighed i en farve, der er villig til at trække sig tilbage og danne baggrund for en anden, – hvilken farvekoncentration der kan fremhæve en anden, og det kan jeg altså bruge, når jeg mixer musik. Hvis jeg laver et akkompagnement til en sang, vil jeg f.eks. have, at stemmen skal stå langt fremme, så teksten er forståelig. Så må musikken komme i anden række. Jeg kan så nogle gange finde lyde, der i styrke godt kan komme op på siden af sangstemmen uden at forstyrre, – lyde, som kan komme op og farve klangen på stemmen. Det kan jeg kun gøre fordi jeg har arbejdet med maleriet. Jeg kan se for mig, hvordan det skal være. Jeg ved f.eks., at jeg kan lade nogle stemmer stå helt tørre, uden spor klang på – ligesom i et pulterkammer. De behøver ikke være spor kraftige for at trænge sig frem over den musik, der har en lille smule klang. Det er jo egentlig mærkeligt, og jeg har lagt mærke til, at mange inden for pop-branchen gør det modsatte. Man lægger utrolig meget klang på stemmen, for så tror man, den kommer op at stå – og det gør den jo egentlig ikke!

– *Hvordan kom du fra Nis Petersen til vendelbo-sange?*

Ja, der var jo altså ikke flere Nis Petersen-ting! Der var heller ikke flere af Harald Bergstedt. Jeg tror det kom af, at da jeg holdt op på akademiet, sad jeg bare og malede et års tid, og samtidig skrev jeg – en masse parodier, fordi jeg sad og hørte radio, og jeg var altså ved at brække mig! Jeg havde et helt aftenskolehold i musik, hvor vi kun behandlede dansktoppen en hel vinter. Vi lavede vores egen hitliste, og vi fandt ud af, hvorfor de var som de var, og så lavede vi dem om. Vi lavede vores egne hits. Men ind imellem sad jeg også og skrev nogle ting på dialekt – og det ved jeg egentlig ikke, hvorfor jeg gjorde. Det var ikke parodier, – det var de ting, der er på min første plade, som jeg bare sad og lavede, og som jeg sang for vennerne, som jeg troede syntes det var sjovt. Og det syntes de da

også... Så sang jeg dem for min gamle lærer fra Akademiet, som var ude at besøge mig. Han lavede causerier til Nordjyllands Radio, og han sendte en journalist ud til mig med en båndoptager. Og vi lavede sådan en halv times tid – ude i et hønsehus, jeg havde. Og så skal jeg ellers love for at det gik stærkt! Det resulterede i, at jeg blev hyret til at lave en ny sang til dem en gang om ugen. Og det gjorde jeg – sommetider to! Jeg syntes det var morsomt, og jeg tog det ikke så højtideligt, for det var jo ting, som bare skulle bruges en enkelt gang. Men efterhånden var det jo ikke så sjovt mere, så vi satte det ned til en sang hver 14. dag. Men så fik jeg tilbudet fra Palle Juul og pladeselskabet Stuk. De ville gerne lave en plade, og det ville jeg egentlig ikke være med til, for jeg havde overhovedet ikke set mine sange i den sammenhæng. Der gik et halvt år, hvor Palle jævnligt besøgte mig og ringede. Jeg turde simpelthen ikke, for jeg troede det ville blive en total fiasko, og jeg var sikker på, at han ville sætte penge til. Det syntes jeg ikke rigtig, jeg kunne bære. – Til sidst tænkte jeg: Nå, det er også ligemeget. Han er så opsat på det, så han er selv ude om det! Så lavede vi den første plade, som jo nok må siges at være blevet en succes. Men det var egentlig utrolig modigt gjort, også i den situation han var i: han havde intet udstyr, ingen penge. Han rystede skillingerne sammen og han lavede det, og det ville have været en katastrofe for ham, hvis det ikke var gået. For den var egentlig ikke billig at lave. Det tog lang tid – der var tørstige folk i det meste af en uge! Men så skulle der laves en til året efter, og det skulle jeg nok ikke have gjort. Det stod ikke i kontrakten, men det lå ligesom i luften, og jeg havde også materiale til den, men det var bare ikke tænkt rigtigt igennem. Det er jeg lidt ked af idag, for der er gode tekster på den anden plade, synes jeg, men den blev aldrig rigtig færdig. Jeg kørte ud på et sidespor. Jeg havde jo det, vi kaldte »rigtige musikere« med, altså konservatoriefolk, byorkestermuikere. De var jo afsindigt dygtige. Jeg var vildt imponeret. Men det var bare slet slet ikke det, jeg skulle bruge. Vi skiftede nogle folk ud, lavede det om et par gange. Til sidst var der postet så mange penge i de musikere. Og da vi ikke kunne komme videre, sagde jeg til Palle: »Ved du hvad, jeg er ikke glad for det her«. Han blev helt bleg. Så sagde han – og det skal han også mindes for – »Det er også ligemeget, så smider vi det væk!« Det synes jeg var flot sagt, for det var virkelig noget, der kunne vælte budgettet. Men det kunne jeg ikke nænne, og der var mange der sagde, det var godt nok, og jeg kunne ikke mere høre, hvordan det var, tænkte: »Det er godt nok« – og så sendte vi det ud. Men jeg er aldrig blevet glad

sangtekst og noder fjernet
af copyrightmæssige hensyn

for den plade. Mange af numrene kunne jeg godt tænke mig at lave om, hvad jeg nok også får lejlighed til nu, fordi jeg skal lave nogle af dem på norsk til en plade, jeg skal producere med en nordmand. Jeg var så optaget af Bellmann på det tidspunkt, hvad man nok også kan høre. Jeg havde nok kendt Bellmann før, men pludselig havde jeg opdaget ham. Så er der ikke andet i verden... Så gik der tilgængæld også nok 2 år, inden jeg lavede den næste, og da havde jeg hele materialet klar. Problemet var, at det jo ikke var skrevet ned nogen steder, jeg vidste bare inde i hovedet, kunne høre helt klart, hvordan det skulle være. Og så valgte vi nogle folk, som jeg regnede med kunne forstå det, og det kunne de altså også. Det var et meget heldigt hold. Vi havde det skægt, også fordi vi hele tiden nærmede os det, jeg havde tænkt mig. – Og så er der igen gået 2 år imellem den og den sidste, jeg har lavet. Da vidste jeg så nogenlunde, hvordan jeg ville have det. Derfor er det nok for mit vedkommende nødt til at gå 2 år mellem hver plade. Jeg vil ikke gå i studiet igen, før jeg er sikker på, hvad jeg vil med hver enkelt sang.

På sin sidste LP kredser NH helt ud på omslaget omkring selve problemet »kunst«. Det mangetydige cover (malet af NH selv) illustrerer bl.a. vanskelighederne ved at (skulle) forholde sig til kunstneriske for-billeder – og ved kunstnerrollen som sådan. Kunst i glas og ramme? Eller brugs-»kunst«? Eller – ? – I de sorte riller er det sangen om lejlighedsdigteren og inseminøren Vonni-Ejnar, der tager problemet om kunstens forskellige fremtrædelsesformer direkte op. Ejnars poesi er højt elsket, fordi den er konkret – den handler om dagligdags ting – og fordi den er »smuk« – den rimer effektivt og betjener sig af kendte og elskede klischeer. Det siger sig selv, at Ejnars »kunst« ikke er af den slags, der er i høj kurs øst for Valby Bakke. Men NHs vise er ikke et klart forsvar for brugskunsten, holdningen til Ejnar og hans talent er for mig at se tvetydig: På den ene side fremhæves det, at Ejnars vers virkelig har en social funktion, en klar brugsværdi, på den anden side er han med sin gamle orne lige så grinagtig, som hans vers er oppustede. Tvetydigheden er uden tvivl tilsigtet, og problemet »Ejnar« er også helt centralt i forbindelse med en diskussion af (ikke specielt vise-) »kunstens« mål og midler, hvis den vil være folkelig og »nå ud«. Det griber også dybt ind i NHs egen situation. Hans popularitet viser, at han kan noget som meget få andre »venstremænd« blandt musikfolket gør ham efter:

han kan få andre end »menigheden« til at lytte. Han har et bredt publikum, som tæller flere generationer og spænder over mange politiske holdninger. Det hænger bl.a. sammen med, at han i sine sange tager folks/folkets sprog alvorligt, men det hænger uden tvivl også sammen med hans optræden: han synger ikke »mærkeligt« og er ikke så fremmedartet at se på, at de ældre generationer skræmmes væk på forhånd. – Beskrivelsen af Åge er lige ved at kunne passe:

*»Haj var flink i skoel å ælti ræen å pæen,
dar var aldrig noe å usæt på ham.«*

Men måske er det en dyrekøbt succes. Måske revner buksene alligevel en dag. NH er en dybt samfundsengageret kunstner (uden anførselstegn), og mange vil sikkert kalde ham en politisk sanger (hvad der plejer at være ensbetydende med venstreorienteret). Men NH er ikke de politiske slagordsmand. Han har ingen bombastiske agiterende sange på sit repertoire. Det er betegnende, at den mest direkte politisk formulerede af hans sange, »Hilsen fra os«, samtidig er helt enestående blandt samtlige sange om A-kraft, takket være den geniale form, han har valgt. Vendelboernes jordnære logik kræver nuanceret omtanke, sangen nøjes ikke med at stadfæste en given mening. – Men spørgsmålet er, om en så elskværdig og loyal kritik overhovedet rammer nogen for alvor. Om NHs popularitet vokser, fordi han i stigende grad ses som en ufarlig, hyggelig stemningsspreder? Det er en tankevækkende og imponerende respekt, han nyder i f.eks. mine forældres generation, men jeg er i tvivl om baggrunden for den: Skyldes den, at sangene – og deres kritiske pointer – går hjem, eller at personen NH med det venlige væsen og den pæne stemme går hjem?

– Har du en bestemt målsætning med dine sange?

Selvfølge ligt er mine sange udtryk for, i hvilken retning jeg gerne vil have, udviklingen skal gå. Jeg har ikke noget parti-program, jeg kan gå ind for. Men der er nogle ting, jeg er bange for. Tendenser i samfundet. Jeg er bange for, at vi gør den fejl, som alle tidligere samfund på vores stade har gjort. Vi hygger os faktisk ihjel. Vi har slået os i den grad til tåls med, at vi har et demokrati. Hvad vi jo ikke har. Hvad vi aldrig nogensinde har haft. Vi har været på vej til det. Men i det øjeblik det bliver slået fast, at nu har vi det, så arbejder vi ikke mere på at få det. Vi har ikke noget særlig demokratisk samfund, og jeg synes næsten det værste er, at vi har opgivet den kamp. Man siger at revolutionen er en stadig kamp for revolutionen. Men det er demokrati også. For i det øjeblik, du slapper af, så sætter det sig fast,

så kommer vi ingen vegne. Jeg kunne godt tænke mig, hvis der skulle laves flere partier – hvad jeg egentlig ikke synes der skulle – at lave et parti, der ikke havde andet formål end at styrke decentralisering og at holde partierne fast på de ting, de lover i den retning. For essensen af alt det her er, at hver gang vi går med til en eller anden form for centralisering, så svækker vi demokratiet. Du kan ikke forestille dig nogetsomhelst demokratisk i en EF-sammenhæng. Der er intet demokratisk i det, det er flertalsafstemninger og ikke andet. Det er anonymt.

Der er for tiden megen snak om den underlige voldsmentalitet, der flourer og accellererer. Det undrer ikke mig. Det er jo i bund og grund en kamp for at have en identitet. Og det kan du ikke have i en EF-sammenhæng. For der er du jo ingenting. Du kan kun have en identitet i en meget begrænset sammenhæng. Jo mindre sammenhænge, vi skal vælge i, jo bedre kan vi vælge. Du kan da ikke »vælge« nogen til Bruxelles. Det er da sindssygt!

– Du taler meget om decentralisering, og det er også sådan et smukt ord. Jeg kan også godt lide det. Men hvad er forskellen på det, du forstår ved decentralisering, og så de gode gamle Venstre-floskler om »det nære samfund«?

Forskellen er, at Venstres floskler om »det nære samfund« er ren og skær skvalder. Det har de jo aldrig nogensinde bevist, at de mente noget med. – OK, de vil godt være med til decentralisering på de områder, hvor det ikke koster noget. Men decentralisering er da dyr. Demokrati er dyrt. Meget dyrt. Og så kan det jo ikke nytte noget bare at sige »Vi skal have færre offentligt ansatte« og sådan noget. For hvis vi vil have demokrati, som for mig at se er det eneste menneskeværdige i et samfund som vores, så må vi da også være villige til at betale det, det koster. – Men hele den politiske debat idag går i modsat retning, synes jeg, og det er både på højre- og venstrefløjen.

– Men der må være nogle ting i den decentralisering, som man skal sikre. For det mest decentrale, vi har i Danmark idag er vel de små landsbysamfund, der er tilbage. Det er bl.a. dem, du skriver sange om. Og et af hovedtemaerne i dine sange er jo intolerance, som trives uhyggelig godt i de små samfund!

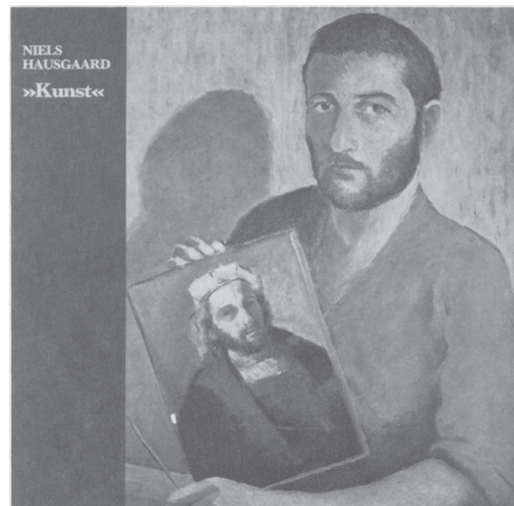
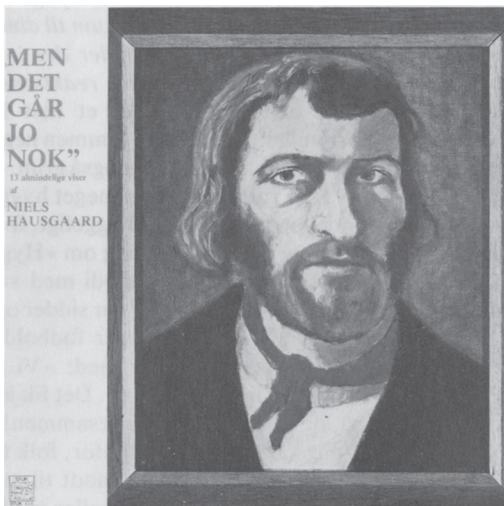
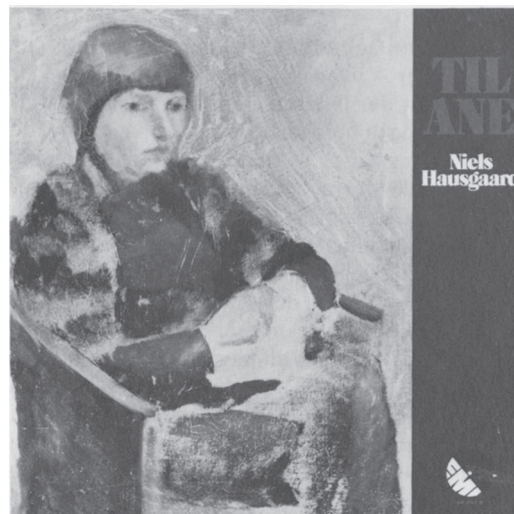
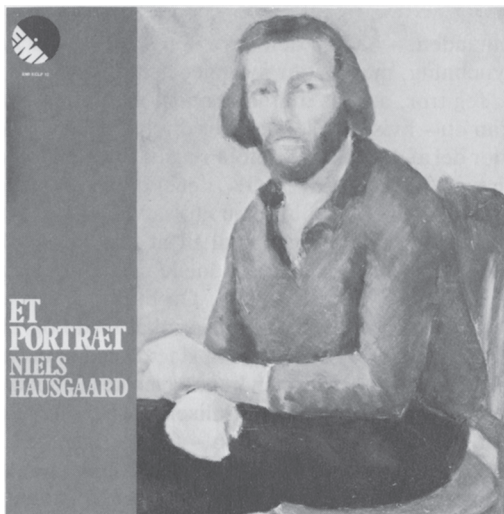
Jo, men den vil nok altid være der. Men selv i den intolerance har hver enkelt en identitet. Selvfølgelig er det da en dårlig ting, men den er der nu engang, og den er såmænd heller ikke kun af det onde. Fordi f.eks. sladder, som jo også er et herligt emne, er også med til at give folk en identitet. Det er slet ikke dårligt at blive sladdret om! Det er egentlig udtryk for interesse for

hinanden. – Så kan der være den sladder, der har karakter af lynchning, men det er jo noget helt andet.

Jeg tror, at hvis du vil igennem med noget tværpolitisk, så kan du – hvis du ellers holder dig fra politiske floskler – få en stor del af den danske befolkning til at gå ind for at vi decentraliserer. Hvis vi så siger: OK, det er det overordnede mål, det er »ideologien« bag politikken nu, så vil uenighederne selvfølgelig melde sig, når man skal til at snakke detaljer. Men der mangler sådan nogle overordnede mål. Der mangler en ideologi, man kan blive enig om. Og derfor synes jeg tit, det er vanvittigt, når politiske partier skal sidde og blive enige om nogle detaljer – i stedet for at sige: Hvad er det egentlig, vi vil bygge på. – Jeg tror, man kunne nærme sig hinanden nemmere ved at sige: OK, vi decentraliserer, koste hvad det vil, det og det område, f.eks. energien – Og jeg tror nok, det er sådan nogle holdninger, der kan spores i mine sange, men jeg er bange for at være for rabiat, for firkantet i min – man kan ikke kalde det propaganda, for det er det ikke. Det er også fordi jeg selv er alt for usikker, jeg har selv svært ved at holde sammen på det hele. Så er det for nemt bare at slynge noget ud.

– Men hvis det nu er rigtigt, at publikum til dine koncerter er velvilligt indstillet i forvejen, så gælder det jo ikke, når du optræder i TV. Får du nogle negative reaktioner?

Ja, DET kan du tro! Jeg har fået et helt læs breve nu efter Skagen-festivallen, næsten allesammen negative. Det var på grund af min slutsang, men den var også grim. – Nogle gange kan jeg ikke selv tage rollen som den meget hyggelige entertainer – det bliver nogengange lidt for hyggeligt, for tiden er ikke rigtig til det. Så havde jeg lavet en sang om »Hygge«, vi havde lavet sådan en rigtig »hyggelig« melodi med swingtrommer, lidt doven, og teksten handler om to, der sidder og ser fjernsyn, og de har det så dejligt. Der kommer fodbold om en time. Omkvædet efter hvert vers slutter med: »Vi hygger os, vi hygger os, vi har det så lunt og dejligt«. Det fik jeg også folk til at synge med på, og de hyggede sig allesammen! Men i sangen bliver der pludselig sådan en støj udenfor, folk tramper sådan frem og tilbage derude, at de bliver nødt til at skruer op for fjernsynet for at overdøve det, og de ruller gardinet for, fordi de bliver så forstyrrede af det. – Så havde vi produceren Poul Bruun nede bagved med et kassettebånd med Hitlers brunskjorter, der marcherede. Og de marcherede frem og tilbage i salen. Folk syntes, det var helt fint, de klappede løs. Da sangen var færdig sagde jeg, at jeg havde skrevet et ekstra vers, for jeg



»Jeg kæler meget for pladeomslagene, for det synes jeg er så sjovt at lave. – Jeg er meget, meget dårlig til at arbejde sammen med andre, når det gælder mine egne ting. Jeg er utaknemmelig at have med at gøre, for når det drejer sig om mine omslag er det lige meget, hvad folk laver, så synes jeg det er dårligt. Og så siger jeg det – for jeg bliver altid så skuffet! Og så har de måske lagt alt deres hjerteblod i det. Så jeg har indset, at jeg lige så godt kan lave det selv til den bitre ende. – Så er det min egen skyld, hvis det er noget lort.«

vidste jo godt, at det med at sidde og se fjernsyn, det var jo ikke lige dem og mig, for vi gik jo ind for folkemusikken. Men lidt af det samme kunne ske til sådan en folk-festival, hvor man synes, man gør en hel masse for verdensfreden ved at sidde og lytte til protestsange. Og så sang jeg et vers om dem, der sad til folk-festival, lunt i hinandens armhuler. »Bajeren var kølig og luften var lun«. Og de hyggede sig og sang med. Og så kom Horst Wessel: »Die Fahne hoch«! farende ud gennem salen. Og folk opdagede ikke, hvad det var der skete. Da sangen var færdig, sad de og klappede i takt – til Horst Wessel-sangen. I et helt minut. Så forlod jeg scenen og skyndte mig ud og gemte mig på lokum. Først så gik det op for folk, hvad der var sket. Du kan tro, luften var kølig omkring mig. Iskold. – Det sidste vers virkede 10 gange hårdere end vi havde regnet med – vi havde jo aldrig prøvet. Trommeslageren fik nervøse trækninger, bassisten svedte sådan, at skjolderne nåede sammen på midten, og Memphis' fløjte gik helt ad Pommern til. Han var skrækslagen. Det var for meget! – Men det var godt nok, jeg gjorde det. Det eneste jeg har fortrudt er, at introduktionen ikke var god nok. Det skulle have fremgået tydeligere, at jeg selvfølgelig tog mig selv med i den kritik. For jeg er selv fjernsynsnarkoman. Men det fremgik altså ikke klart nok af introduktionen. Derfor opfattede folk det nok som at jeg stod deroppe og skulle fortælle dem, hvordan de var. Og det var ikke meningen! – Det var på rigsdansk, for at det ikke skal være løgn.

– *Hvis man ser på dine sange, så er der jo kun en lille procentdel af dem, der er »hyggelige«.* Men dit image er hyggeligt?

Ja. Det gør heller ikke noget, for det er en god måde at sige noget på. Hvis jeg stod op med knyttet hånd og råbte og skreg, så var der aldrig én, der ville lytte udover dem, der var enige med mig – og det er jo ligemeget. – Der er ikke rigtig noget ved det, der hvor det holder op med at være en dialog. Mine koncerter opfatter jeg – når de er bedst – som en dialog mellem publikum og mig. Jeg bygger på det, som publikum er lige nu. Når det er bedst er det en dialog, men det er det ikke længere idet øjeblik, du står og vil slynge sandheder i hovedet på publikum. Så er det en prædiken.

– *Jeg har haft den fornemmelse, at når du »klovner« i TV, så går ironien og den sorte humor hen over hovedet på folk. Tror du, de rigsdanske fjernsynsseere opfatter bare en lille del af din kritik?*

Hvis man forestiller sig, at jeg havde slået ud med en pisk, så har jeg ramt mange! Det kan jeg se af de breve jeg får. Og når

jeg f.eks. tager en sang som »Hyggesangen« med til Skagen, så er det nok egentlig også for ligesom at sparke en lille smule til mit alt for hyggelige image. Jeg kan ikke holde det ud.

– *Du siger, du er bange for at være for firkantet. Jeg har fornemmelsen af, at hvis du overhovedet skulle til at sætte tingene firkantet op, så ville det sprænge din form – hvis du altså vil fastholde den.*

Ja, men det er nok ikke så meget et spørgsmål, om jeg vil fastholde min form. Det er et spørgsmål, om jeg kan andet! Jeg skriver tit ting i mine sange, som jeg er uenig i. Jeg ved, der er sange, som jeg føler har en personlighed ud over min egen, men på den anden side er det en god sang! Det er egentlig ikke så vigtigt, om jeg er så enig med den. Jeg kan sige: jeg er ikke enig med den sang, og det kan andre også. Men sangen er god nok. Mange gange når man skriver en sang – hvis det går godt – overtager sangen efterhånden selv. Sangen bliver selv et væsen, så man ikke bare kan tage et vers ud, hvis man vil. Det bliver næsten som at foretage et operativt indgreb i en organisme.

– *Hvordan har du det med rollen som kunstner?*

Kunstnerrollen synes jeg er latterlig. Jeg tror det er Kandinsky, der siger, at *kunstkritikere* er kunstnere, der er stækket af mangel på egen skabende kraft og derfor føler sig kaldet til at stække andre. Jeg synes ikke, det er på den måde jeg kritiserer. – Jeg synes, kunstnerrollen efterhånden er så udvandet, så lallende. For godt et redskab i hånden på snobberne.

– *Hvor meget eksisterer den egentlig inden for folkemusikken og den rytmiske musik?*

Den er der i et andet billede, fordi man inden for folk vender sig imod den etablerede kunst – også lidt som et forsvar for sin egen fortræffelighed. Man vil helst ikke holdes op imod den. Men så opstår der alligevel noget andet, som er ligeså åndssvagt, og det er altså sammen med til at holde en afstand til publikum. Det er sikkert noget, der foregår ubevidst. Man vil egentlig godt have, at publikum forbliver publikum og inaktivt. For hvad skulle vi gøre, hvis vi ikke havde publikum?! Man er bange for, at publikum måske bliver aktivt og begynder at identificere sig med dem, der står på scenen – tro, at de er ligeså gode! Jeg tror virkelig, det er sådan noget – desværre. – Kunstnerrollen er bare et lille redskab til at dukke nogen, til at gøre svage sjæle endnu mere usikre.

sangtekst og noder fjernet
af copyrightmæssige hensyn

Roskilde 80 – Traditionen tro

Landets musikliv har i de senere somre i stigende grad stået i festivalernes tegn; fra kvindefestivalen i maj til Tønder-festivalen sidst i august. En veteran blandt festivalerne er Roskildefestivalen – i år afholdt for 10. gang. I den anledning bad vi kollektivet »Annas logi« – bosiddende i Århus – om en stemningsrapport. – *redaktionen.*

Når sommeren nærmer sig, begynder folk hjemme i deres kollektiver og små kvistværrelser at kigge ud fra deres skjul. Det er Roskilde der trækker – igen i år. Folk styrter op og ned af trapperne, vasker tøj, pakker køleskabet sammen, får de sidste forsalsbilletter der trods alt er lidt billigere. Teltene bliver lappet sammen. Så bliver flippertojet fundet frem igen, der året igennem er blevet skubbet lidt længere tilbage i skabet. Andre syr specielle bukser til lejligheden. De sidste topskud fra sidste års høst blir nuldret med en pertentlighed der ikke har nogen sammenligning. Man begynder at holde ørene stive – »skal Marie med i år? Satans. Nå, der er nok så mange at vi alligevel ikke støder på hinanden«. Nogle kliker åbner sig lidt op og spørger hid og did. Jo flere jo bedre. Andre har nok i sig selv og klapper i som østers.

Så begynder forventningerne for alvor at stige. Programmet for festivallen bliver lavet om i en uendelighed, og man følger med så godt det nu kan lade sig gøre. Veteranerne fortæller vidt og bredt om hvordan det plejer at være, mens de pryder handledene med armbånd fra de tidligere års festivaler.

Selvfolgelig var vi nær kommet for sent til bussen da vores kollektiv drog afsted fredag morgen. Der var åbenbart flere end os der havde fået den gode idé at tage med den tidlige færge for at komme i rimelig tid. Der blev organiseret gruppebilletter i den helt store stil, og der var allerede en mægtig god stemning over at vi var så mange. Og selvom togene var så proppede at folk sad overalt og trådte på hinandens jakker og tær og ben, var det stadigt vigtigere at vi var så mange spændte og glade, end at der var for lidt plads. Det var som at være med i en kæmpe stjernedemonstration. Men allerede ved Roskilde bane-gård begyndte det at gå galt. Hver lille gruppe folk skulle hyre en vogn, og al solidaritet forsvandt øjeblikkelig. Jeg hader når folk ikke har køkultur. Det hjalp lidt på humøret da vi selv fik fat i en taxa, og at køen ind til festivalen ikke var enorm. Efter at være blevet lukket ind i dette indtryksbombardement,

gik vi tavse blandt tusinder ned til teltpladsen, stillede vores telte op med angst for kontrollen, istedet for brandfaren, og faldt i søvn mens regnen væltede ned over festivalen.

Myrer i modvind

Festivalpladsen er en helt »lille« by i sig selv, hvor 45000 mennesker skal leve i tre dage med alt hvad det indebærer. De 28 campingområder, hvor folk bor, dominerer selvfølgelig helt vildt. En myretue hvor man roder rundt på vej til og fra teltene, og med en af verdens højeste befolkningstætheder. 10 toilet-huse – 4500 pr. stk., hvor køerne snor sig livligt ud fra. For hvert år forbedres sanitetsforholdene, men aldrig nok til at dække den øgede tilstrømning. Der er madtelte, ishuse, polse-vogne, førstehjælpshus, garderobe og meget andet. De fleste steder med konstante køer. I filmteltet kan man se en lystig blanding af film med gøg og gøkke, solvogner, Fassbinder osv. Et virkelig hyggeligt sted med god stemning, tørvejr og varme. Der er cirkustelt med børneteater, gøgl og jazzmusik, og hos guds børn kan man få et gratis måltid mad og et ord med på vejen. Mor Milles æbleskiver og african-sandwich var der selvfølgelig også, sammen med de private boder med chillum-mer, vandpiber, lædersmykker, øreringe og som det sidste nye skud på stammen: badges. De private boder var af mere eksotisk karakter end festivalens egne, der solgte mere almindelige varer som mælk, smør, brød, frisko is og bajere. Alt til høje priser og med frivillig, ulønnet arbejdskraft – det er sikkert herfra en væsentlig del af overskuddet stammer.

Som noget helt nyt var der i år arrangeret en »alternativby«, med telte fra forskellige bevægelser af politisk og udenomsparlamentarisk karakter. OOA, NOAH, Mellemfolkeligt samvirke, Bris og mange andre. Der kunne man så hygge sig med en kop te, se lysbilleder, læse pjecer eller snakke med repræsentanterne fra bevægelserne. Specielt folkebevægelsen mod hårde stoffer manifesterede sig kraftigt. Deres kæmpestore



transparent nærmest lyste ud over hele festivalpladsen. Vi har på fornemmelsen, at deres tilstedeværelse var en væsentlig grund til at festivalen ikke var så åbenlys »syret« som den plejer at være. Som de selv sagde: »Vi vil afsløre dødens købmænd hvis de kommer på festivalen, For en stoffri festival! Vær stærk. støt folkebevægelsen!«

I øvrigt havde vi ikke indtrykket af, at alternativbyen var særlig godt besøgt. Dette hænger sandsynligvis sammen med at folk er for festfixerede, til at være åbne for politisk oplysning, samtidig med at man iøvrigt hele tiden bliver bombarderet med tusindvis af indtryk. Initiativet er godt – et sted hvor man bor så mange mennesker samlet, men det er for svært at trænge igennem i en festivalsituation.

Musikken der blev borte med blæsten

Den store scene (canopyscenen) står som et monument over hele foretagnet. I den anden ende, rytmescenen og folkscenen som i år var gjort extra store, med fyldte til randen alligevel. Musikoplevelsen var desværre blevet noget devalueret i forhold til de forrige år, især p.gr.a. den helt enorme folkemængde. Til trods for at der var et rigt udvalg af gode grupper, var det svært at løsrive sig fra de mange irritationsmomenter man hele tiden blev konfronteret med. På den store udendørs scene var det dårlige vejr tillige en væsentlig hindring for den umiddelbare musikoplevelse. Folk stod i mudder til anklerne, og skønt den tætte fysiske kontakt mellem publikum, som normalt osse betyder samhørighed på et eller andet plan, kan man ikke sige at det var tilfældet her.

Alligevel var begejstringen stor, da Joan Armatrading, efter den obligatoriske times forsinkelse, trådte ind på scenen. Som Informations anmelder osse skriver, er det fantastisk så tålmodigt et rockpublikum er – i stedet for at kaste rådne tomater efter »stjernen«, jubler de og glemmer straks alle trængslerne. Man kan ikke lade være med at tro, at disse »forsinkelser« er planlagte med fuld overlæg, for at stimulere interessen, og det virker jo osse hver gang.

Da hun så endelig kom, var det lidt slapt i det. Det virkede ikke som om hun eller bandet var særlig engageret i det der foregik. Måske er det heller ikke så let en situation for musikerne at stå og »gi' den« når man alligevel ikke rigtig kan se og høre det publikum, man spiller for.

Et andet af de store navne på festivalen var Santana. Han havde valgt at spille noget folk kendte (forventede?), og derfor fyrede han sene bedste hits fra de sidste 10 år af i hurtig

rækkefølge, og det var publikum tilsyneladende godt tilfredse med. Genkendelsens glæde og fællesskabet omkring den. Alligevel kan man nu nok sætte spørgsmålstegn ved, at så stor og dyr en gruppe kommer og lurer gamle numre af; økonomisk på bekostning af de mindre kendte og billigere grupper. I det mindste kan man dog forlange lidt nyskabelse i arrangementerne; men okay trods regnvejret var Santana dog en publikumssucces.

Kendetegnende for de store udenlandske grupper var dog, at de ikke formåede at nå ret langt ud over scenen. Ganske vist var scenen blevet hævet 1 meter i forhold til sidste år, og hegnet foran flyttet, netop for at fremme en bedre kontakt mellem musikere og publikum, men det mærker man jo ikke så meget til når man står ½ km. væk. Nogle gange havde både syns- og høreindtrykket karakter af, at det var en film man så, (her kan man selvfølgelig heller ikke se helt bort fra canabissens virkning) bortset fra at man er hér, ikke ville være generet af de mange høje hoveder foran én. Dog kan man jo heller ikke ligefrem påstå, at det er en let opgave for musikerne, at kommunikere med så mange tusinde mennesker på en gang. Der skal meget til for at komme helt op på mærkerne, hvis man skal glemme alt om at man skal tisse, fryse osv. Hér havde de danske bands selvfølgelig deres force. Det er meget lettere at forstå både musik og tekst, når man kender kulturen der ligger bag. C.V. Moto havde osse det fortrin at det, på det tidlige tidspunkt de spillede, endnu var til at bevæge sig frit omkring. De spillede god gedigen dansk rock, og vi synes de havde haft held med at lave så meget om på arrangementerne i de gode gamle numre fra C.V.'s tid som sanger, at man ikke synes det var helt tyndt. F.eks. var der brugt kor flere steder på sangen. Det er jo osse en svær opgave for Lotte Rømer at skulle leve op til publikums forventninger, når de er vant til at høre C.V. synge på sin helt specielle måde. Efter vores opfattelse lykkedes det nu meget godt. Gnags var der osse fuld tryk på, og der var gang i den – de har nu altid været gode til at få folk med, og det er altid lækkert at opleve.

I rytmeteltet var det lidt lettere at fornemme en god kontakt mellem folk. Rent fysisk blev regnen og kulden jo holdt ude, men derforuden var det et mindre sted end den store scene, omend som regel proppet til randen med mennesker. Nogle gange var der en virkelig god stemning, som f.eks. da »Anne Linnet Band« fredag nat stod på scenen. Hele teltet gængede og musikglæden oppe fra scenen forplantede sig til publikum og tilbage til scenen igen. Det var de fleste numre fra Anne Lin-

nets nyligt udkomne plade »You're crazy«, plus lidt nyt, så folk kendte musikken og kunne synge med – og være sammen om det!

Bandet var i det hele taget godt sammenspillet, men man kan måske kritisere den noget poppede sceneoptræden. Især under præsentationen af musikerne, hvor der blev gjort meget ud af de store armsving. Publikum var ikke desto mindre meget begejstrede, os selv inclusive over disse »attituder« – (det er jo ikke altid ideologien stemmer overens med praxis). Den fede stemning var da heller ikke forsvundet, da vi tidlig lørdag morgen, smånynnende og fyldte af musik, forlod rytmeteltet. Det var lækkert at mærke den gamle »Roskilde-stemning« ikke helt var roget sig en tur.

Et andet dansk band som gjorde sig gældende på rytmescenen var »Eclipse« under ledelse af Thad Jones. Vi havde egentlig forestillet os en lille indforstået lytterskare til dette arrangement, men her var osse fuldt hus. Interessen for det mere jazzede er åbenbart for opadgående, hvad der måske ikke er noget at sige til. Thad Jones er osse i besiddelse af en enorm musikalitet og vitalitet som næsten ikke kan undgå at gøre publikum lydhøre. Det som gør bigbandmusik spændende er bl.a. de mange klangmuligheder, som kun kommer til udtryk, hvis der bliver spillet præcist og dynamisk, og det behersker Eclipse. Især vil jeg fremhæve altsaxofonisten Ole Thøgers lavede en helt fænomenal solo uden akkompagnement.

Folketeltet adskiller sig væsentligt fra både rytmeteltet og den store scene. De bands som spiller er som regel ikke så store og heller ikke så kendte. Tilstømningen er da heller ikke så stor som de andre steder. Der er opstillet borde og bænke, og der er en helt anderledes stemning dér, og osse meget bedre mulighed for kontakt med dem der spiller. Bl.a. opnåede kvindebandet »Dannerrock« at skabe en sådan god stemning med publikum. Noget af den samme stemning var forøvrigt at finde i det lille jazztelt.

Hvad fik vi så ud af det?

Oplevelserne er selvfølgelig meget afhængig af hvem man er derved sammen med og hvad for nogle gode og dårlige episoder man ryger ind i. Vi var fem afsted sammen, og det var for mange. Aftaler om hvem der er hvor og hvornår og tilbage igen; og så moder man lige én man vil snakke med, mens de andre pænt må stå og vente. To-tre stykker er vist mere passende hvis man skal følges ad. Ellers kan man gå alene og være anonym på en anden befriende måde end hvis man går alene på

Vestergade 58. Det er lækkert – at ku drukne i mængden, fri for alverdens krav om hvad man skal sige, gøre og være. Bare gå rundt og kigge, droppe ind og få en kop kaffe, snakke med nogen af dem der står i boderne. Det er osse befriende og flippe fedt sammen med de andre. Over musikken eller hinanden eller dem der går forbi (måske falder der et smil af) eller hvad man nu kan flippe over i en combi skævert og brandert.

Men det var det sædvanlige festivalvejr, som altid kommer som en forsinket april med alt for meget regn og efterfølgende plore og alt for lidt sol. Der var de sædvanlige festival-koer foran Indgangen (op til fem timers ventetid) og lokummerne, hvor vi hurtigt vænnede os til at planlægge vores afføring og tilfore hegnene endnu mere væde) osse selv om man er pige og må fortrænge brændenælderne i blufærdighedens navn. Og der var den sædvanlige trængsel for at komme til at se og høre musikken, evt. at få en siddeplads i rytmeteltet; kors hvor alle de mennesker skulle ud og ind og forbi og lidt længere frem. Skub og puf. Der var ikke meget ro til at høre musikken. Der var simpelthen ALT for mange mennesker, hvilket nok var den største fejl ved festivalen. For Helvede! at være skæv og få klaustrofobi med folk klinet op af én til alle sider. Og man aner ikke engang hvem det er. Hvilket iøvrigt er totalt uinteressant, undtagen hvis det er en af de få rockere, (der godt nok ikke gjorde særlig mange katte fortræd, men det ku vi jo først vide bagefter). De havde lavet en udmærket aftale med politiet om at ringe, hvis der blev optræk til bandekampe.

Hvor gik de gode gamle flippere hen da de gik ud? Det var i hvert tilfælde ikke til Roskilde. Eller osse har de osse fået blå cowboybukser og hurtige sko. Vi, efterslægten af de gamle flippere, var blandt de få, der rendte rundt i farvede velourjakker og langt hår (og blå bukser og hurtige sko). Det var stort set kun punkerne, der rigtigt demonstrerede deres foragt for det etablerede samfund ved deres udklædning. Ellers virkede det som én grå masse, der helt passivt forsøgte at følge med i hvad der foregik på scenen. Ingen konstruktivitet, ingen provokationer, ingen kanter, kun et trofast publikum, der kommer fordi programmet byder på en masse fed musik og fordi det nu engang *er* en tradition.

Måske er det sundt bare at få en masse i hovedet uden at nogen kræver noget bagefter, men der var noget der ikke stemte da vi fandt ud af, at vi blev mere og mere asociale som dagene gik. Hvis vi ville høre musikken – nå ja – så måtte vi jo lidt længere frem i trængslen. Hvis vi ville derfra – nå ja – det gjaldt om at få fat på en Taxa lidt hurtigt. Fællesskabsfølelsen

fra afrejsen blev for os Århusianere først genetableret da vi tog hjem igen. Festivalen var overstået og vi var glade ved tanken om vores bløde madrasser, om freden og roen og den gode lyd der strømmer ud af anlæget hjemme i stuen. Her ku vi igen finde sammen med tilfældige folk, der osse var kommet til at smide returbilletten væk.

For os at se har Roskilde-festivalen fjernet sig meget fra den store fællesskabsoplevelse det var de første år. Nu er det snarere et sted hvor man flipper med de medbragte venner. I »gamle dage«, hvor festivalen var langt mere overskuelig, var det ligesom man bedre kunne komme i kontakt med hinanden, opleve musikken sammen, og flippe sammen med andre på en god måde. Man irriterede ikke hinanden fordi der ikke var så mange for mange som nu, Selv lokumskørerne kunne være en social oplevelse, i modsætning til nu, hvor man føler sig i en ydmygende situation indtil man er færdig, og går derfra med en følelse af frihed og merværd end de der stadig står i kø, og skal stå længe endnu.

Festivalen har osse mistet en del af sin funktion som manifestation af ungdomsoprøret. »Dengang« tog man meget derover for at hente inspiration, opleve glæden ved at være sammen med andre, som deltog i det samme oprør, og høre den musik,

der repræsenterede oprøret. Og musikken har mistet sin status som udtryksmiddel for ungdomsoprøret, selv når festivalen hvert år henter et af de store navne frem fra dengang. Musikudbudet er blevet mere bredt og henvender sig dermed til mange forskellige grupperinger; punk for punks, nostalgisk rock med rod i 60'erne for os levn, og jazz for de nye jazz-freaks. Af en eller anden grund var der ikke særlig meget vold i år (ikke fordi vi savnede det), hvilket osse kan være et tegn på det manglende engagement. Folk orker ikke mere at konfrontere sig med de ting, som ikke passer ind i deres livsstil, hvilket i øvrigt ville være umuligt nu, så bred som festivalen er blevet. Det var lettere i gamle dage, da var man enten flipper, og så var man *med*, eller man var rocker, og så var man *mod*. Nu passer man sig selv og sine egne cirkler og tollerer i hoved og røv.

Selve grundlaget, den alternative livsstil, har osse ændret sig. Det er kollektiver, politisk engagement, rodløshed og usikkerhed i stedet for en bred 60-er-kærlighed, og det man tager hjem til 80-ernes »samfundsmæssige forhold« med arbejdsløshed og krise og ikke »de gode gamle dage«s optimisme og udfoldelsesmuligheder, mulighed for at realisere sig selv.

Eller å er vi bløven for gammel.



Et af campingområderne med en utrolig kort lokumskø i forgrunden.

Bayreuths fortsatte dilemma – tradition eller fornyelse i Wagners musikdramatik

af Lars Ole Bonde

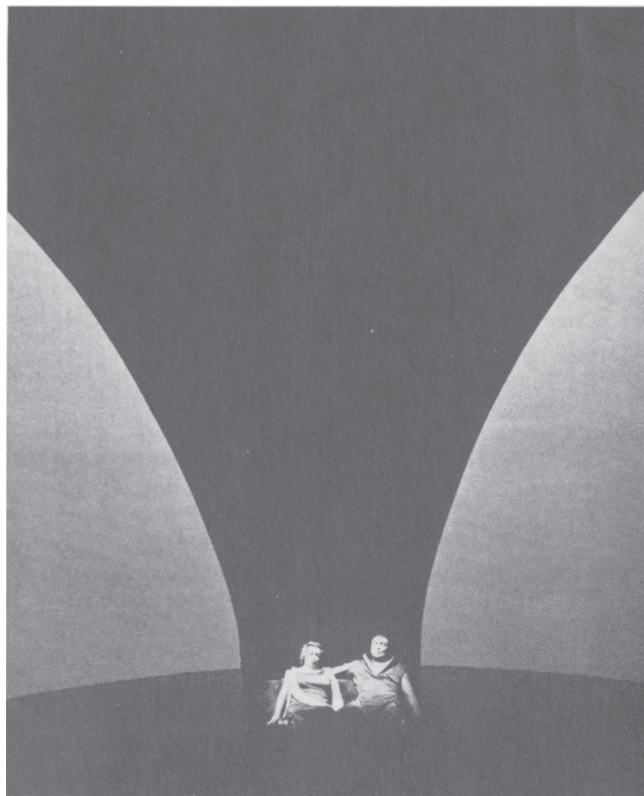
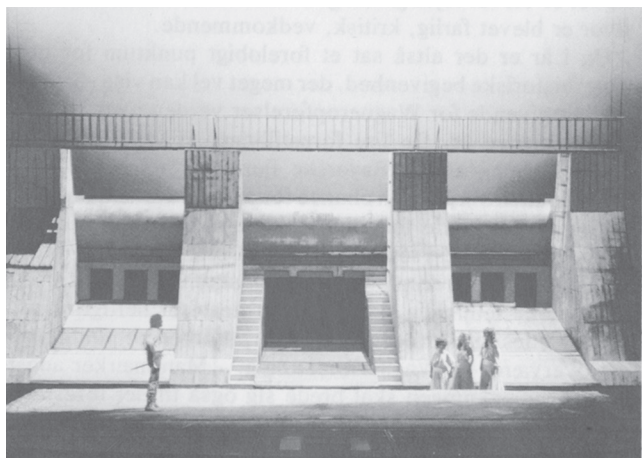
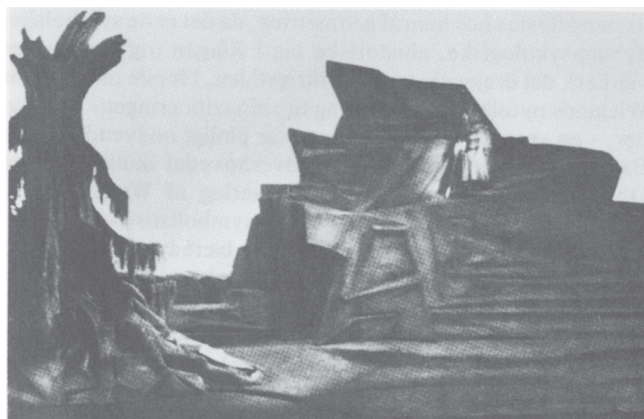
Bayreuth er Richard Wagner i praksis. Og praksis er, som Brecht sagde det om sandheden, altid konkret, historisk. Det gælder også for de mange iscenesættelser af Wagners musikdramaer, som festspilhuset har været rammen om. Hver eneste opsætning af kæmpeværket »Nibelungens Ring« (som består af de fire musikdramaer »Rhinguldet«, »Valkyrien«, »Siegfried« og »Ragnarok« – med en samlet spilletid på ca. 16 timer) har – incl. Wagners egen i festspillenes premiere-år 1876 – været et historisk betinget bud på fortolkningen af dette det andet tyske »verdensdrama« ved siden af Goethes »Faust«, som Thomas Mann udnævnte det til.

Men den franske instruktør Patrice Chereaus opsætning, som i år vistes i Bayreuth for sidste gang, har nok været den første, der direkte skilter med, at en iscenesættelse af Wagner idag er to historiske perioders møde på scenen. Man kunne i første omgang fristes til at tro, at den furor, som den »franske« Ring har vakt siden premieren i jubilæumsåret 1976, udelukkende skyldes dens helt usædvanlige kombination af ideologikritik og historisering: Her vises en spade som en spade. – Ringens Guder er ikke ubestemmelige mytologiske væsener i et tidsbestemt rum. Nej, vi befinder os i 1800-tallet, ansigt til ansigt med de samfundsklasser, der konfronteres og udkrystalliseres i dette tidsrum. Overguden Wotan er kostumeret som prototypen på tidens nye statsmandstype, Walhal er tilsvarende et kolossalt borgerligt palæ. Dværgen Alberich fremstår som benhård og despotisk bjergværksejer, en ekspansiv kapitalist, der kræver bogstaveligt talt blind disciplin af sine arbejdere, Nibelungerne. Åbningsscenens traditionelle naturidyl på bunden af Rhinen er skiftet ud med et kraftværk i arbejde, mens sluttetableauet udspiller sig i en stor industriby havnekravter. Og så videre. Historisering af detaljerne og af helheden. Her udsættes Wagners musikdramatiske samfundskritik mao. for en opsætning, der både er historisk, supernaturalistisk og symbolsk. Myten tolkes og iscenesættes historisk

specifikt, og Chereau forholder sig samtidig som nutidsmenneske til Wagners konfliktløsninger. Det betyder bl.a. at helten Siegfried, der ellers altid fremtræder som en positiv, men tragisk person, her fremstilles som en naiv, utroværdig marionet i Wotans store spil. En temmelig usympatisk helt, fremstillet som sådan på scenen, fordi Chereau ser ham som en meget tvivlsom helt fra Wagners hånd. Men selv om Ringen på denne måde fremstår som på en gang Wagners kapitalismekritik og Chereaus kritik af kritikken er det ikke sikkert, at det er instruktørens åbenlyse sociale – socialistiske – engagement, der er den egentlige årsag til de mange kontroverser.

Når man ser tilbage på Festspillenes historie, viser det sig hurtigt, at protester imod nye iscenesættelser har været en jævnligt tilbagevendende foreteelse. Og hvis man erindrer sig, at Chereaus »forbrydelse« først og fremmest består i at han ikke tager Wagners egne regianvisninger for pålydende, men former scenerne og personerne ud fra sin egen helhedsfortolkning, er det interessant at se, at netop skiftende instruktørers forhold til Wagners egne anvisninger altid har været et kardinalpunkt i angrebene. – Allerede i 1896 var det galt, at Wagners enke Cosima nyinstruerede den første Ring efter Wagners egen uropførelse. Hendes holdning var for »utysk«, ikke national nok. I 1933 var det helt galt: En række prominente Wagnerianere bl.a. komponisten Richard Strauss og musikhistorikeren Hans von Wolzogen, skrev i vrede til festspilledelsen, at »Parsifal« kun burde opføres i Wagners egen ur-version fra 1882 – den eneste »der var hans kunst værdig«. Og scenografen Emil Preetorius måtte indkassere mange skældsord for sine »hæslige«, stilerede scenebilleder. Da festspillene i 1951 blev genoptaget efter 2. verdenskrig, under børnebørnene Wieland og Wolfgang Wagners ledelse, blev der med Wielands iscenesættelse af Ringen og Parsifal indledt en helt ny æra i Wagnerhistorien.

Wielands scenografiske princip var stiliseringen. Natura-



Skiftende tiders tolkninger af Wagners musikdramatiske univers afspejles, ikke mindst i ændringerne i opførelsespraksis. Her er nogle yderpunkter: Scenebilleder hhv. 1876 (den mytiske naturalisme fra Wagners egen tid – ø.tv.) 1933 (Emil Preetorius voldsomt kritiserede stilliseringsforsøg – ø.th.) 1950'erne (Wieland Wagners symbolistiske Tristan – n.th.) og 1976 (Cheraus/Peduzzis jubilæums-Ring, hvor naturalisme og symbolisme indgår en overraskende forbindelse – n.tv.).

lismen afløstes hos ham af geometrien, da det er de symbolske, dybdepsykologiske, ahistoriske lag i Ringen (og i de øvrige værker), det drejer sig om i efterkrigstiden. I første omgang var Wielands nytolkninger et bidrag til »afnazificeringen« af Wagner, – en »renselsesproces«, som var pinligt nødvendigt, hvis Bayreuth og disse musikdramaer overhovedet skulle overleve DNSAPs annektering og monopolisering af Wagnertraditionen. – Men på længere sigt viste den symbolistisk–psykologiske tolkning sig at være overordentlig bæredygtig. Og det er ikke tilfældigt. Skarpsindige musikforskere har påvist, at Wagner på flere punkter foregriber såvel Freud som Jung. – Men anerkendelsen af Wieland Wagner kom ikke med et slag. I 1951 måtte han tage imod mange drøje hug, fordi han ikke gjorde, som der stod – og står – i hans salige bedstefars scenografiske anvisninger. I et »opråb« fra dette år står der f.eks. at Wagners »værker hverken er privat eller statsejendom, men et kulturgode betroet til det tyske folk, og derfor har dette folk også en hellig forpligtelse til at beskytte disse værker og til at gøre en indsats for deres uforfalskede, skabertro gengivelse«. – Man stiftede samme år en »Forening for den værketro gengivelse af Wagners dramaer«.

I 1961 var det galt, at man lod en sort sangerinde (Grace Bumbry) synge Venus' parti i Tannhäuser, og i 1972 lød der ramaskrig fordi en østtysker fik lov at iscenesætte samme opera. Det var den herhjemme senere så kendte Götz Friedrich, der fik på puklen, fordi han havde »den grove smagløshed i slutscenen af Tannhäuser at stille *nutidsproblemer* til skue med de arbejdere, bønder og håndværkere, som han lader optræde i den!«

Og i år, 1980, fik jeg uden for festspilhuset udleveret en løbeseddel fra »Aktionskredsen for Richard Wagners værk«, hvori Chereaus Ring afvises som »værkforfalskende« og »værkødelæggende«. Som belæg herfor bringes en række udtalelser af »uafhængige Wagnerkendere« som Herbert von Karajan, Georg Solti, Lorin Maazel og Marcel Prawy. Som kilder i forbindelse med jubilæumsringen ville halvdelen af disse udtalelser falde for enhver gymnasieelevs kildekritiske analyse.

Fællesnævneren for alle disse protester er ortodoksien: alt skal forblive, som det éngang var. Bag ortodoksien ligger den opfattelse, at der gives endegyldige svar på de spørgsmål, et kunstværk rejser – at traditionen altid har ret. – Ringen skal opføres, som Wagner selv gjorde det, Bachs musik skal spilles, som den blev spillet på Bachs tid, med originalinstrumenter og ensembler af samme størrelse som dem, den gamle mester selv rådede over osv. – Disse års Ring-dirigent, komponisten

Pierre Boulez, har (i et interview med Hansgeorg Lenz) præciseret, hvorfor denne opfattelse er problematisk. Han spørger, hvorfor man dog skal rekonstruere betingelser, som komponisterne måske ikke har været tilfredse med. Han mener tværtimod, det er vigtigt at fastholde, at et værk *ændrer* sig historisk. Det kommer for ham – som det gjorde for dirigenten Wilhelm Furtwängler – an på at tage et værk og spørge »Hvad betyder det *for os* idag?« Og det spørgsmål kan fortiden ikke levere svaret på. Jeg vil vove den påstand, at hvis man spillede Ringen idag i den originale scenografi og med de originale kostumer, ville det virke totalt fremmedgørende på et nutidigt publikum. Det ville nok have antikvarisk interesse – men ikke andet. Og hvorfor så ulejlige andre end antikvarisk interesserede?

Ortodoksien tager livet af kunsten. Langsomt, men sikkert. Kun gennem kunstneriske eksperimenter og fornyede livtag med den såkaldte »kulturarv« kan man forhindre at den havner på museum. Bayreuth har i de sidste 5 år, takket være Wolfgang Wagners mod til nytænkning, været et af de steder, hvor støvet er blevet fejtet grundigt af »kulturkunsten«, så den for alvor er blevet farlig, kritisk, vedkommende.

Og i år er der altså sat et foreløbigt punktum for denne teaterhistoriske begivenhed, der meget vel kan vise sig at blive retningsgivende for Wagneropførelser verden over i de kommende mange år. De fire forestillinger er imidlertid blevet optaget »live« af det Bayerske fjernsyn. – Og hermed får Wagner altså omsider en chance for at få sit værk kommunikeret ud til det brede folkelige publikum, som han oprindeligt havde forestillet sig som målgruppe. Dette perspektiv bekommer selvfølgelig ovennævnte »Aktionskreds for Richard Wagners værk« temmelig skidt. Den protesterer heftigt imod, at man således vil »foregøgle« et stort, uforberedt publikum, at det overværer en Wagnerforestilling. – Man mærker angsten for, at nytænkningen skal brede sig også til det forestående Parsifal-jubilæum i 1982.

Jeg tror nu roligt, man kan lade formynderiet fare. Dels er der ingen grund til at være pietetsfuld på andres vegne, dels ville »autenciteten« i en traditionel Ringopførelse være den sikre vej til seerstorm – eller gabende ligegyldighed hos de uindviede.

For os danskere vil disse Ring-optagelser nok være fremtidsmusik. Selv hvis Danmarks Radio er om sig, vil der nok gå en del år, før bare et par af forestillingerne er vist i deres helhed – som operaføljetoner. Men man har da lov at håbe – og i mellemtiden indstille kanalvælgeren på tysk fjernsyn, når lejligheden byder sig.

Festspilhusets indre, der adskiller sig fra de fleste operahuse ved sin enkelhed, modsvarer Wagners ønske om en opera uden fyrstelig pomp og pragt. Men festspilpublikummets ydre viser, at Wagner nok stadig ikke har fået det folkelige, uborgerlige publikum, han drømte om.



Anmeldelser

Man er ikke rigtig tryk ved den

af Niels Krabbe

Kjeld Søren Overgaard og Finn Roar: *Træk af den vestlige verdens musik. Fra gregoriansk sang til rock. Musikhistorisk Håndbog*. Edition Wilhelm Hansen, 1979. 431 sider, kr. 164,15.

Bogen er ifølge forordet en udvidet og revideret udgave af K. S. Overgaard *Den vestlige verdens musik* fra 1963. Om der i denne lille – men væsentlige – ændring af titlen (nemlig tilføjes af ordene »Træk af«) ligger en ny erkendelse hos forfatterne skal jeg ikke kunne udtale mig om; der er i det følgende ikke foretaget nogen sammenligning med den oprindelige version. Dog er det af flere grunde tydeligt, at det afsluttende kapitel om »Den rytmiske improvisationsmusik« er helt nyt. Af ukendte årsager har bogen været undervejs i fire år, idet forordet er dateret 1975. De sidste fem års udvikling inden for selve musikken og ikke mindst de sidste fem års diskussion af mere teoretisk art om musikkens funktion og musikhistorieskrivningens mål må således af gode grunde lades ude af betragtning – beklageligvis.

Formålet med bogen er at »danne grundlag for undervisningen i musikhistorie og give baggrund for værkgenngang på seminarier, gymnasier, HF-kurser, højskoler, i aftenskoler og ved andre skoleformer, der modtager elever med meget forskellige forudsætninger«. Der er altså tale om en lærebog, og ingen skal benægte at der er behov for en musikhistorisk lærebog på dansk. Siden 1936 har Poul Hamburgers berømte musikhistorie været så godt som enerådende på dette felt, og til trods for bogens talrige fortrin og Hamburgers førstehåndskendskab til store dele af stoffet har man længe savnet en afløser.

Der er heller næppe tvivl om, at forfatteren både i sin disposition og i dele af bogen bygger på Hamburgers musikhistorie.

Det er alene på denne baggrund *Træk af den vestlige verdens musik* kan vurderes: som en stil- og formhistorisk fremstilling, omfattende musikken fra den gregorianske sang til 70'ernes rockmusik; altså i sit udgangspunkt ikke væsentlig anderledes

end talrige, især engelske, musikhistorier af et vist populært og pædagogisk tilsnit. Man skal ikke vente at finde forsøg på nye indfaldsvinkler, endsige nye tolkninger af det i forvejen kendte; alene det forhold at kompositionsmusikken og den rytmiske musik behandles helt adskilt – sågar formentlig af hver sin forfatter – understreger, at alt er ved det gamle.

Spørgsmålet er så, om det er en sådan musikhistorie, der er behov for som grundbog for musikhistorieundervisningen i de anførte skoleformer; om det fortsat er rimeligt at docere musikhistorie som de musikalske stilarters og formers historie; om de velkendte Adler'ske epokebetegnelser som barok, klassik, romantik osv. blot skal videregives til kommende slægtled uden videre; om musikkens historie i al evighed skal beskrives gennem en kort karakteristik af et væld af enkelte komponisters værker; om endemålet for vores beskæftigelse med musik også fremover skal være en så forfinet og minutøs kortlægning af musikkens stil som muligt, altså om vi fortsat skal bringes til at tro på, at ethvert musikværk er skrevet for at vise et bestemt stadie i en stilhistorisk udvikling.

Naturligvis bør det ikke være sådan, og formentlig er det heller ikke sådan. Men det, man kunne frygte, var, at pædager og andre musikformidlere i erkendelse af utilstrækkeligheden i denne måde at beskrive musikken på, helt lader den historiske side af sagen ude af betragtning; at alternativet til den stil- og formhistoriske tradition ikke bliver en anden slags historie, men derimod ingen historie. Så er det sidste næsten værre end det første. En historieløs musikformidling er det dårligst tænkelige værn mod det pres som musikken er udsat for, både som fag og som fænomen.

Bogen er disponeret klart og overskueligt – næsten skematisk: syv hovedkapitler, de seks af dem med de velkendte epokebetegnelser som overskrift (middelalder, renaissance, barok, wienerklassik, romantik, modernisme(?)), det syvende med titlen »Den rytmiske improvisationsmusik«; hvert af disse syv kapitler indledes med en oversigt over epokens »samfundsforhold og kultur«, så følger selve den stilhistoriske beretning, herefter kommer et afsnit om Danmark og endelig afsluttes kapitlet med en række biografier over de i det pågældende kapitel omtalte personer. Denne ide med at bringe biografier og værkoversigter i selvstændig leksikalisk opstilling er god og bevirker at teksten ikke tynges af de sædvanlige endeløse opremssninger af værker og levnedsløb. Derimod er det vanskeligere at se rimeligheden i den gennemførte tredeling af det enkelte kapitel: samfundsforhold og kultur, det stilhistoriske, Danmark. Ingen vil modsige det synspunkt, der fremføres i

forordet, at »det ikke er uvæsentligt for forståelsen af en tidsalders musik at den betragtes i relation til de øvrige kulturelle foreteelser og politisk-historiske begivenheder«. Imidlertid er det netop en af hovedindvendingerne mod bogen at »relationen« ikke berøres: fordi man først bringer en oversigt over samfundsforholdene i en given periode og derefter en analyse af dens musik har man jo intet sagt om relationen mellem musik og samfund. I virkeligheden svarer disse iøvrigt i mange måder klare og rammende indledningsafsnit blot til det, der i tidligere tiders historiebøger stod »med småt« – lidt ekstra kolorit på hovedteksten.

Bogen er forsynet med en række illustrationer og talrige nodeeksempler. Også her er der en mærkbar forskel på det, der formodes at være de to forfatters bidrag. I de seks kapitler om kompositionsmusikken er billedmaterialet velvalgt og supplerer teksten på en god måde; man har i meget høj grad undgået de velkendte billeder, som ses i enhver musikhistorie; i stedet har man lagt vægt på at finde billeder specielt fra arkitektur og malerkunst til belysning af musikkens stilistiske karakteristika. I det afsluttende kapitel om den rytmiske musik, derimod, er billedmaterialet ret uinteressant, idet det næsten udelukkende består af nærbilleder af førende musikere. For nodeeksemplernes vedkommende gør en anden forskel sig gældende. I kapitlerne om kompositionsmusikken bringes nodeeksemplerne som regel ret umotiveret; ingen bliver rigtig klar over, hvorfor netop dette eksempel er valgt. »I denne symfoni har jeg (uden overdrivelse) lagt hele min sjæl«, sagde Tjaikovskij om sin sidste symfoni »Pathétique« – hedder det som tekst under fem temaer fra Tjaikovskijs 6. symfoni Eller: »To kendte stykker fra Glucks opera »Orfeus og Euridice«. Øverst de salige ånders dans og nederst Orfeus' berømte klagesang«; hvad eksemplerne iøvrigt skal vise fremgår ikke – og ydermere er teksten på tysk (»Ach ich habe sie verloren...«!). Anderledes med nodeeksemplerne i det rytmiske kapitel. Her er næsten alle eksemplerne valgt for at vise noget ganske bestemt: en »rytmisk« udformning af et kendt populær-tema; en speciel harmonisk effekt, som udanalyseres i teksten; en »blå« farvning hos John Coltrane o.lig. Selvom man kan frygte at forklaringen til disse nodeeksempler undertiden forudsætter større musikteoretisk indsigt end bogens målgruppe må formodes at have, kan man dog klart se, hvad meningen med de valgte eksempler er.

En liste over ordforklaringer, en tidstavle samt en litteraturliste afslutter bogen. Litteraturlisten er ikke rigtig til at blive klog på; den ligner et tilsyneladende helt tilfældigt udpluk af

danske og udenlandske titler. Under rubrikken »Musikhistorie i almindelighed« finder vi Emilius Bangert, *Gudstjenestemusik*, Kbh. 1944, Rudolf Simonsen, *Musikhistoriske Hovedstrømninger*, Kbh. 1930 og Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen 1961, men ikke f.eks. senere udgaver af Wörner eller Lang, *Music in Western Civilisation*. Under »Romantikken« står opført Einstein, *Die Romantik in der Musik*, München 1950, C. Skou, *Andreas Peter Berggreen*, Kbh. 1895, men ikke Knepler, *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts*. Og sådan kunne man blive ved. Som litteraturvejledning for interesse-rede elever er en sådan litteraturliste uanvendelig.

Som det fremgår må der rejses en række væsentlige indvendinger mod bogen, både af principiel art og af mere detaljeret art. Som musikhistorisk håndbog kan den kun anvendes, hvis man enten ser bort fra disse indvendinger eller bruger teksten som udgangspunkt for en problematiserende og stærkt begrebsudvidende diskussion om sider af den vestlige verdens musik.

Reggae i Babylon

af Sven Fenger

Syphilia Morgenstjerne: *Reggae. I fritt fall fra Babylon mot Jamaicas indre*. Eget forlag.

Dette er den første norske - og skandinaviske - bog om reggae-musikken på Jamaica. Og som sådan må den også interessere et bredt dansk publikum bestående af musikpædagoger, musikudøvere og alle de andre, som hverken er det ene eller andet, men som er vågne overfor, hvad der rører sig på musikscenen lige nu. For der er ingen tvivl om, at reggae-musikken her i Danmark for alvor er ved at blive udbredt, både i sin oprindelige form, og i en speciel dansk - europæisk udgave. Det kan direkte aflæses af pladesalgs-statistikker; af det antal koncertgængere, der fyldte Forum i København (intet mindre) ved Bob Marley-koncerten i juni dette år; og af den forholdsvist brede omtale, musikken får i de mere progressive musikudsendelser i radioen.

Er det så en grundbog om reggae-musikken og dens sociale og historiske forudsætninger i det jamaicanske samfund? Det er nemlig det, der er brug for, for indtil videre er stort set al reggae-litteratur - dvs. engelske, amerikanske og jamaicanske bøger om emnet - præget af, at der aldrig er foregået nogen gennemgribende og grundlæggende forskning på området. Enten handler disse bøger om noget af det, der er forudsætningerne for reggaens eksistens - rastafarianismen, raceproblematikken på Jamaica, og lign. - eller osse er det slet og ret populære fremstillinger med mange flotte billeder og musikerbiografier, beregnet på et stort marked og derfor af mere tvivlsom værdi i en mere seriøs, for ikke at sige videnskabelig sammenhæng.

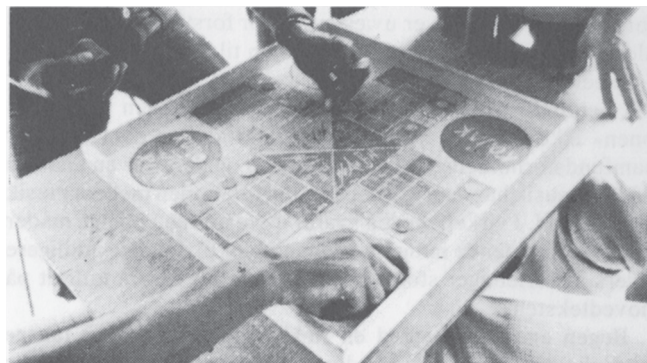
Lad det være sagt straks, at denne bog dækker ikke dette hul. Det er ikke grundbogen om reggae-musikken.

Umiddelbart skulle man ellers tro det, når man hurtigt kigger indholdsfortegnelsen over og bladrer bogen igennem. Alle punkterne er med:

Beskrivelser af ghettomiljøet i Kingston, hvor reggaen hovedsagelig findes og dyrkes. En gennemgang af rastafaribevægelsen og filosofien fra slavetiden, over Haile Selassies skelsættende besøg på Jamaica i 1966 og frem til en præcisering af, hvor bevægelsen står idag, ideologisk og socialt. Et afsnit om reggaemusikken. De musikalske rødder i afrikanske rytmer og europæisk præget folkefolkemusik, og hele udenomsapparatet - pladestudiet, diskotekerne og disc-jockeyerne (eller soundsystems og toasters, som det hedder på Jamaica), og musikere og deres publikum. Et afsnit om Jamaica i dag. Jamaica som et tilnærmet socialdemokratisk samfund i den 3. verden, hvor der paradoksalt nok hersker social nød og elendighed hos 90% af befolkningen, og hvor den politiske korrupsion er reglen og ikke undtagelsen.

Et afsnit om ganja, hvor der redegøres for dette euforiserende rusmiddels enorme udbredelse hos såvel brugerne som udøverne af reggae-musikken. Og endelig en omfattende ordliste, hvor alle væsentlige ord i reggae-terminologien er forklaret, samt en liste over relevant litteratur. Hertil kommer, at bogen er rigt og spændende illustreret.

Men hvorfor er det så ikke grundbogen om reggae-musikken? Det er det ikke, fordi bogen først og fremmest er journalisten Syphilia Morgenstierens egen og højst subjektive reportage om det besøg, hun aflagde på Jamaica i juni/juli 1978. Og bogen handler om den måde, hun mødte reggae-musikken og reggae-menneskene på, mens hun var på øen. Det er bogens styrke og svaghed. Styrke, fordi man under læsningen gang på



gang bliver revet med i nogle fantastisk levende beskrivelser.

Som f.eks. S.M.'s beskrivelse af det første møde med Downtown-ghettoen i Kingston:

Kort efter sin ankomst til Jamaica, efter at have installeret sig i Uptown på et anstændigt hotel, begiver hun sig på egen hånd ned i byen, og hun fortæller:

»Der er teknisk set lige varmt over hele byen. Men des længere sydpå den hvide pilgrim kommer, des stridere løber sveden.

Hun har negligeret turistdamens råd og Uptowns anstændighedsprincipper, og hun begiver sig nedad til fods. I begyndelsen marcherer hun målrettet. Det tager sig komisk ud, for ingen her forhaster sig unødvendigt.

To mænd, som sidder under skyggen af et mangotræ kigger hovedrystende på marchen, og standser hende. Hun nøler, men standser 'og tar en røyk' (ganja formodentlig - v.a.) sammen med dem under træet.

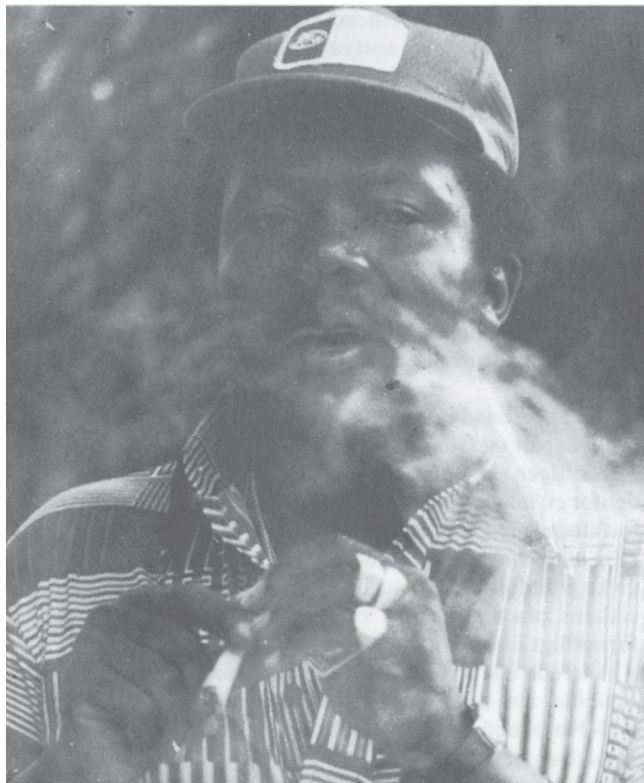
- Ah weh you come fa-am?

- Hva? Hun forstår ikke et ord. De taler 'patwa', et sprog, som ikke er omtalt i turistbrochurerne.

- Jeg sagde: Hvor kommer du fra? Han som har præsenteret sig som Winston, skærer grimasser, mens han overdriver sit skoleengelsk.

- Å. Norge. Skandinavien. Hun vil lire en forklaring af sig, men Winston afbryder hende og oplyser, at statsministeren hedder Nordli og er et sidestykke til Jamaicas Michael Manley, og at Nordli var her for nogle måneder siden, og da måtte de oversætte alt, hvad han sagde i radioen.

- Du må coole dit tempo ned, siger de. - Du dør, hvis du fortsætter sådan. Du må leve dig ind i rytmen. Rytmen! Den du hører. Se, folk bevæger sig efter rytmen her. Reggae-rytmen.« (s. 13).



Men hvordan er så reggae-rytmen, spørger den vinterblege læser sig selv og S.M. Og her bliver bogens svaghed tydelig:

Der er mange tilløb til analyser og beskrivelser af reggaemusikken, som f.eks.:

»Reggae er et ægtefødt barn af sort socialt oprør mod det hvide herresamfund, og moderne teknologi. Undfanget ved trommerne, Forløst ved tropevarmen, det sociale samvær og transistorradioen. Næret af rastafarianismen, dansegleden, ganjaen og ekkomaskinen.«

Men bogen når aldrig rigtig længere end til sådanne konstateringer. Stilarterne Ska, Rock Steady, Reggae og Roots-reggae defineres og analyseres aldrig præcist, hverken hver for sig eller i forhold til hinanden. Beskrivelserne og definitionerne foregår hele tiden på oplevelsesplanet:

»Og den (Roots-reggaen - v.a.) genspejler sig ikke blot i teksterne. Bag selve den hårde 'ridim' - rytme - ligger der noget, som ifgl. udøverne ikke kan læres:

'Eric Clapton, Johnny Nash, Rolling Stones - svenske, engelske, franske bands - de kan prøve at spille reggae, men de opnår det ikke. Alt hvad de kan gøre er at henlede opmærksomheden på den musik, som kommer fra os og som vi kalder 'Roots'. ... Men det er ikke teknisk eller musikalsk dygtighed, det drejer sig om. Det er holdninger. Og for at forholde sig til virkeligheden, må du opleve den. Vor musik er ægte.'« (s. 61)

Og senere hedder det:

»Diskotekerne er Roots-musikkens vigtigste legeplads. Og derfor har der i diskotekerne udviklet sig en egen, hårdnakket musikstil: 'Rub-a-dub style'.

For et utrænnet og uforberedt øre er denne stil nærmest uigennemtrængelig og opleves sikkert lige så afskyeligt som rå punk. Men er man først fanget ind i reggae-verdenens konsekvente net af nydelser, er denne form selve 'den yderste konsekvens' og et farligt musikalsk rusmiddel.« (s. 62)

Og igen senere:

»For musikken er så revolutionerende, at du må bevæge dig når du hører den. Og den er så konsekvent og kompromisløs, fordi der ligger så megen bevidsthed bag den. Vi vil rive Jerikos mure ned.« (s. 65)

Man fornemmer altså, at Roots-reggae er noget med socialt oprør, et uoverskueligt lydbillede, og en inciterende og nærmest euforiserende rytmeoplevelse. Men meget længere når man heller ikke.

Det er måske for meget forlangt af en bog af denne type, at den skal klarlægge og opstille alle elementerne i en musikstil i overskuelige og illustrative diagrammer og nodeplancher, men en vis grad af objektiv og saglig information om hovedemnet må man dog kunne forvente. Og det får man altså ikke. - Noget andet er så, at dele af reggae-kulturen simpelthen ikke lader sig dechiffre:

»Men hovedgrunden til, at det ikke lader sig gøre at nedskrive disc-jockeyens lyrik, er ikke sproget. 'Talk'-lyrikken er, som ordet antyder, kunsten at snakke.

Den er så mundtlig, og skabt i øjeblikket - til en given rytme - at det ikke lader sig gøre at overføre det til papiret, uden at volde kunstarten grov uretfærdighed.« (s. 66)

Bortset fra denne - store - svaghed er bogen en oplevelse af de gode. Anekdoterne er mange og spændende, miljøbeskrivelserne ligeså. Illustrationsmaterialet er nærmest forbilledligt brugt. Hvert billede fortæller en historie og er altid lige præcist der, hvor teksten kræver det. Sproget er flydende og letlæst -

også for danskere. Og så har vi ovenikøbet den oplevelse at læse om ganja-kultur og ghetto-reggae på klingende norsk. Noget der i danske øjne og ører kan være en sjov oplevelse. Som f.eks. på det sted, hvor S.M. har taget læseren med til en superprofessionel og helt igennem tuff pladeindspilningssituation i et studie, hvor ganja-skyerne ligger tungt og musikerne sveder. Her bliver det ufrivilligt komisk, når det hedder, at »I-Roy (produceren - v.a.) sender en guttunge ut etter brus.«

Denne bog kan med fordel supplere den allerede eksisterende reggae-litteratur. Bogen koster ca. 60 kr. og kan i Danmark indtil videre kun købes hos Haase og Søn i København.

P.S. Det var oprindeligt planen, at Norsk Gyldendal skulle udgive bogen, men forlaget fik kolde fødder, da man i bestyrelsen erfarede, at denne bog indeholder et forsvar af nydelse af marihuana - for nu at sige det mildt.

Kritik eller forsoning?

af Karin Sivertsen

Georg Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. – Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Reclam 1977. 663 sider. Kr. 22,–.

Günter Mayer: *Weltbild–Notenbild. – Zur Dialektik des musikalischen Materials*. Reclam 1978. 470 sider. Kr. 20,–.

Det internationale (tyksprogede) bogmarked for musikvidenskabelig litteratur får i disse år en veritabel vitaminindsprøjtning gennem den strøm af udgivelser, som tilføres det fra den østtyske musikforskning. Fra østtyske forlag er der i de senere år udkommet adskillige store videnskabelige arbejder, heriblandt de to bøger, som denne anmeldelse skal beskæftige sig med.

Normalt har de musikvidenskabelige musiktidsskrifter været stedet at søge, hvis man ville orientere sig i den nyeste forskning, men østtyskerne har nu satset på at opbygge et bogmarked, et projekt, som skulle have de bedst mulige betingelser set ud fra en købersynsvinkel. Bøgernes pris er så lav, at der nærmest er tale om symbolsk betaling.

Og hvad får man så for sine penge?

Generelt er der tale om samleudgivelser af tidligere offentliggjorte artikler fra de østtyske musiktidsskrifter eller bidrag fra de mange musikkongresser, normalt med en eller to nye artikler. Der er altså ikke altid tale om nyudgivelser. Bliver man i første omgang skuffet over dette opvejes denne skuffelse imidlertid af den nytte, der ligger i at en række artikler, der omhandler samme emne, er blevet samlet på et sted. Karakteristisk for bøgerne er nemlig, at der til trods for antologikarakteren altid er en indre logik i udvælgelsen af artikelstoffet, således at det er en relativt afgrænset problemstilling der behandles.

En udgivelsespolitik af denne art er efter min mening meget værdifuld både set i et videnskabeligt og et pædagogisk perspektiv.

Det er forbundet med speciel interesse at sammenligne Georg Knepler og Günter Mayers nyeste bøger. Begge forfattere beskæftiger sig med musikvidenskabens teori og metodik indenfor en marxistisk referenceramme. Alligevel arbejder de to forfattere med forskellige teoretiske modeller for *materialistisk musiktolkning*, forstået på den måde, at selve det sociologiske grundproblem i musikvidenskabens, spørgsmålet om musikkens placering i den samfundsmæssige helhed, opstilles forskelligt hos dem.

Allerede i de to bøgers titler træder dette forhold frem, »*Geschichte als Weg zum Musikverständnis*« overfor »*Weltbild–Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*« (mine fremhævelser).

Kneplers udgangspunkt for beskæftigelsen med musik er det historiske forløb den kompositoriske virksomhed indgår i. Forklaringsmodellen for den musikalske og dermed musikhistoriske udvikling (med streg under udvikling) finder han derfor i sidste instans i den klassemæssige udvikling i samfundet jf. f.eks. »*Methodologisches Nachwort*«, i hvilket Knepler opstiller en forskningsmodel, der tager udgangspunkt i den universalhistoriske sammenhæng de musikalske fænomener dannes i. (*Geschichte als Weg...* s. 537). Günter Mayer forstøder omvendt almenhistorien som direkte forklaringsfaktor i sin materialistiske musiktolkningsmodel, idet han fastslår, at det er i det musikalske materiale og kun der, musikkens materialitet skal søges. »... det specifikke materielle medium for det musikalske sprog, betragtet som den kunstart, der retter sig mod høresansen, er det musikalske materiale« (*Weltbild–Notenbild* s.48).

Der er altså tale om henholdsvis en ekstern (trancenderende) og en intern (immanent) fortolkningsmodel og disse forskellige

udgangspunkter får vældige konsekvenser både for musiktolkningen men også (og det er nok så interessant) for hele det historisyn og den socialismeopfattelse, der kan udledes af de to forfatteres videnskabelige praksis. Det skal vi vende tilbage til.



Fra venstre til højre:
Georg Knepler,
Hans Pischer, Fritz
Greissler og Horst
Domagalla.

Geschichte als Weg zum Musikverständnis er opdelt i 3 delvis uafhængige afsnit omhandlende 1) Musikkens urhistorie 2) Forskellige musikalske fænomener fra den tidlige musikhistorie og klassikken og 3) Fremskridts-begrebet som en nødvendig forudsætning for musikhistorieskrivning.

I afsnittet om musikkens urhistorie opstiller Knepler den hypotese, at musikken var et led i den tidligste menneskelige kommunikationsproces. Han forestiller sig, at der har eksisteret to parallelle kommunikative processer hver med sin funktion og syntaks; det talte sprog, der blev brugt i menneskenes kognitive kommunikation (dvs. det der vedrører tænkning og erfaring) og musik som det sprog, der brugtes i menneskenes emotive (dvs. følelsesmæssige) omgang med hinanden. Disse to former opstod samtidig og har udviklet sig i en dialektisk vekselvirkning i den historiske proces. Med denne hypotese binder Knepler musikken til selve den menneskelige livsproces, til selve menneskets materielle eksistens i dets omgang med naturen. Gennem musikken udtrykkes en primær funktion i menneskelig praksis, den skal altså ikke opfattes som en luksus, en nydelseskategori, som opstår, når de materielle behov først er dækket. Man kan sige at Knepler forsoner den kognitive og den emotive side hos mennesket og placerer musikken som bindeled i denne forsoningsproces.

Afsnittet om musikkens urhistorie er langt, over 200 sider, og det er kun selve grundtanken i teorien, der her er refereret. Men det store springende punkt i hele den teori, der bygges op omkring ovenstående hypotese er sandelig også gyldigheden af denne grundtanke. Knepler opstiller på Darwinistisk vis en lydens udviklingshistorie fra dyrets skrig til Beethoven. En sådan teori lader sig ikke dokumentere videnskabeligt, lydmateriale er noget anderledes flygtigt noget end dyrerigets materielle forekomster *men*, den lader sig fortolke, og her tror jeg vi er ved sagens kerne i forbindelse med Kneplers teori om musikkens urhistorie.

Jeg mener denne tolkningsmodel skal betragtes som led i bestræbelserne på at legitimere den socialistiske beskæftigelse med kunst fra tidligere historiske perioder, en legitimeringsbestræbelse som svarer til en ganske bestemt fase i den samfundsmæssige udvikling i østlandene. I denne fase (som Østtyskland er forblevet i længere end f.eks. nabolandet Polen) betragtes integrationen af kunsten fra den borgerlige og tidligere perioder som nødvendig, fordi socialismen endnu ikke har opbygget en selvstændig proletarisk kunst. Ved at binde musikken, dette fortvivlende umaterielle fænomen til menneskets omgang med naturen præsteres en materiel forklaringsmodel for musik. Da materialismen er socialismens filosofiske forudsætning er forbindelsen mellem musikken og socialismen etableret. Følgeslutninger af denne art er helt almindelige i videnskabelige produkter fra Østtyskland indtil de seneste år, hvor en ny mere empirisk bundet forskning begynder at dukke op, og hos Knepler finder vi dem altså stadig.

Under denne synsvinkel må afsnittet om musikkens urhistorie betragtes som myte snarere end videnskabeligt produkt. Og så sker det spændende at teksten pludselig får en sandhedsværdi, som den ikke kan have vurderet ud fra videnskabelige kriterier. Den åbner faktisk vores ører for en lydopfattelse, som kan udvide vores musikforståelse betydeligt, nattergalens sang eller ulvenes hyl som musik? Ja hvorfor ikke?

Med denne fortolkning er anmelderens holdning til bogens 3. afsnit samtidig foregrebet. Dette er nemlig en pendant til 1. afsnit, blot anvendes evolutionsteorien her på materiale fra moderne tid, regnet fra det naturvidenskabelige gennembrud i 14. og 15. årh., men afsnittet har klar adresse til det nuværende socialistiske østtyske samfund. Det handler kort fortalt om, hvordan det er en historisk nødvendighed at udskille de progressive kunstneriske elementer, dvs. produkter fra de *kunstnere*, der har taget progressiv stilling i klassekampen fra de regressive, de reaktionære kunstnere, som har forhindret frem-

skridtet. Ved denne adskillelse bevares de til enhver tid progressive kunstneriske frembringelser for det nuværende socialistiske samfund, de bliver en del af den borgerlige kulturelle arv, som er en vigtig ingrediens i den socialistiske verdens humanistiske livsanskuelse. Således er forbindelsen skabt mellem urmennesket og den socialistiske borger, som ifølge teorien repræsenterer det højeste udviklingstrin i menneskets historie.

Ser vi på bogens 2. afsnit er det af karakter helt forskelligt fra de to andre, idet det primært består af historisk fremstillende stof. Dette afsnit er spækket med spændende iagttagelser og originale indfaldsvinkler og delkonklusioner, men som med de øvrige afsnit gælder det, at helheden svækkes af Kneplers nærmest voldelige forsøg på at få de store brede sammenhænge etableret. Vi skal se et enkelt eksempel på dette.

Afsnittet indledes af en redegørelse for udviklingen i middelalderens musikalske praksis. Knepler fremlægger her en ny teori til belysning af frihed og nødvendighed i henholdsvis improvisation og komposition, idet han hævder, at førstnævnte er langt mere bunden af natur end sidstnævnte. Improvisation bygger nemlig ifølge Knepler på en strengt fikseret praksis, i hvilken kun rækkefølgen i anvendelsen af standartvendinger er fri, mens komposition er en relativt fri proces indtil det øjeblik musikstykket er nedfældet på papiret. Inde i komponistens hoved er der frihed til original strukturering af det musikalske materiale. Dette er jo en meget interessant konstatering hos en ellers meget dogmatisk marxistisk musikkforsker. Synspunktet dukker op senere og uddybes her udfra et citat af Marx.

Citatet er fra »Louis Bonapartes attende Brumaire«, og det der skal vises er at Marx og Engels selv lagde stor vægt på overbygningsfænomenerne (herunder kunsten) som udviklingskonstituerende faktorer. Knepler skriver:

»Man må lægge mærke til, at Louis Bonapartes attende Brumaire (1851/52), et skrift, der analyserer de politiske begivenheder i Frankrig mellem december 1851 og august 1852, indledes med to–tre siders behandling af overbygningsfænomener. Der tales om »navne, kampparoler, kostumer«, som revolutioner betjener sig af, og de »idealer og kunstformer (fremhævet af G. K.), de selvbedrag ... sprog, lidenskaber og illusioner« og den »poesi«, som revolutionen kræver. Først omkring to dusin sider kommer Marx til de »materielle eksistensbetingelser«, der ligger til grund for de af ham analyserede begivenheder«

...

»Vi befinder os altså i godt selskab, når vi anser det for nødvendigt ikke at behandle illusioner, idealer og kunstformer som uvigtigt biprodukt. Man kan ikke periodisere (historien K. S.) uden at tage kunstudviklingen i betragtning. Det er en ren misforståelse hvis der af den rigtige og uundværlige bestemmelse, at bevidstheden er sekundær i forhold til materien, konkluderes, at udviklingen i produktivkræfterne og forandringer i basis først må være ført til ende før ideologiske processer kan registrere dem. Tværtimod. Fantasibegavede mennesker kan i tanke eller i kunstnerisk form foregribe, hvilke fremtidsmuligheder, der ligger i produktivkræfterne og i basis, længe før disse muligheder er realiserede. (s. 350)

Helt bortset fra, at det er en besynderlig anvendelse af dette citat og helt bortset fra at Louis Bonapartes attende Brumaire er et besynderligt skrift at anvende i denne sammenhæng (det handler om noget helt andet), så må det virkelig undre hvordan i alverden Knepler vil få dette synspunkt forenet med teorien om klassekampen som den drivkraft, der i sidste instans bestemmer også musikkens (og i det hele taget kunstens) udvikling. Skulle klassekampsteorien gælde generelt for den musikhistoriske udvikling, blot med undtagelse af de virkelig store komponister? Her er et meget svagt punkt hos Knepler.



Fra venstre til højre: Günter Mayer, Dieter Zechlin og Paul Rahner.

Men lad os se på Günter Mayers bog. *Weltbild–Notenbild* er en samling af artikler med følgende titler: »Hegel und die Musik«,

»Zum Personalstil Beethovens. Materialstand und ideologische Dimension«, »Materialtheorie bei Eisler. Zu Hanns Eislers Konzeption einer dialektischen Theorie der Musik.«, »Arnold Schönberg im Urteill Hanns Eislers«, »Zur musikalischen Integration des Dokumentarischen«, »Materialpraxis bei Dessau. Zur analyse des »Requiem für Lumumba«.

I modsætning til Knepler, som immigrerede til DDR efter statens grundlæggelse i 1949 og som har deltaget aktivt i hele opbygningsfasen, tilhører Günter Mayer kredsen af 2. generations musikforskere i DDR, i hvilken han i øjeblikket er den ledende teoretiker. Hans område er videnskabsteori hvoraf desværre følger at hans skrifter er ganske utroligt tunge at arbejde med. Det er dog umagen værd at gøre sig aden anstrengelse det er at sætte sig ind i hans dialektiske model for materialistisk musikanalyse.

Allerede i titlerne i de seks artikler kan vi se hvordan interessen er koncentreret om det musikalske materiale. Der er ikke plads til på dette sted at gennemgå en eller flere af bogens artikler, dertil er de for komprimerede og en kort gengivelse ville uvægerlig medføre en voldsom forgrovn af Mayers synspunkter, jeg har derfor valgt at referere den materialeteori, der er grundlaget for Mayers behandling af musik relativt udførligt.

Mayer opstiller en dialektisk tolkningsmodel for musik udfra den egentlig indlysende kendsgerning, at musik kan betragtes på to væsensforskellige måder 1. som *betydningsbærende* fænomen og 2. som betydningsbærende *fænomen*, repræsenterende henholdsvis en indholdsæstetisk og en form- eller materialeæstetisk tilgang.

Den første betragtningsmåde lægger vægt på det processuelle aspekt ved skabende kunstnerisk virksomhed. Musik betragtes her som en speciel original måde og form for tilordning af det overleverede musikalske materiale, en gennem værki-deem formet artikulation af betydningsammenhænge. Til konkret anskueliggørelse kunne man nævne den klassiske sonateforms brug i Beethovens symfonier. Hos Beethoven får den overleverede sonateform et nyt udtryk i kraft af den for Beethoven særegne tematiske bearbejdning i gennemførelsesdelen, og ved reprisens nye symbolværdi, men også ved selve temaernes art. Den nye bearbejdning af det foreliggende materiale formidler et udsagn, som kan gøres til genstand for indholdsanalyse.

Den anden betragtningsmåde lægger vægt på musik som resultat. Her drejer det sig om at definere det enhedsprægede

kompleks af karakteristiske kendetegn ved det klingende resultat. Den kompositoriske metode er her anskueliggjort ved sig selv. Processen er glemt og kan først post festum udledes af resultatet. Anliggendet er at iagttage, hvad formen i sig selv kan udsige om det musikalske materiales »tilstand«. Genstand for en analyse kunne i dette tilfælde være Beethovens 5. symfoni og kun denne, betragtet som autonomt resultat.

Ingen musikfortolkningstradition har benægtet, at musik både er betydningsbærende og anonymt klingende, men forskellige skoler (karakteristiske modpoler er musikhermeneutikken og den stilanalytiske tradition) har lagt vægt på hver sin side i deres musikfortolkende praksis, betinget af den bevidste eller ubevidste interesse hos interpreterne, som igen er betinget af den historiske situation osv.

Mayer indser at de to sider må opfattes som dialektisk forbundne ligebyrdige størrelser, hvorved han er i stand til at begribe musikken i hele dens fylde. Teorien holdes så at sige flydende, hverken form eller indhold får primat, og *afspejler herved selv musikkens egenart*. Dette er teoriens enkle med fremragende indsigt.

Sprogligt udtrykkes teoriens dialektiske grundstruktur i formuleringen: materiale bliver sprog og sprog bliver materiale. Klarere kunne det samme udtrykkes i sætningerne: musik betragtet som sprog og musik betragtet som materiale. Mayers abstrakte formulering taber ganske vist i klarhed, men vinder alligevel i sidste instans, fordi selve den sproglige formulering udtrykker den dialektiske sammenhæng mellem musikkens indholds- og materialeside og forklarer deres indbyrdes forbundethed.

Ved begge betragtningsmåder gælder det, at det er i det musikalske *materiale* og i bearbejdningen af det musikalske *materiale* dets udsagn skal søges. Man kunne spørge: hvor ellers? Men dette er ikke så selvfølgeligt F.eks. mente Knepler jo, at det var i epokens klasse-mæssige modsætninger tolkningen af musikkens skulle søges og vi kender også den psykologiske tolkningsmodel, hvor komponistens personlighedsstruktur gøres til det primære tolkningsgrundlag.

Vigtigt er det også at forstå at forestillingen om en absolut materialistisk tolkningsmodel for musik, altså en model, som har universel gyldighed til alle tider og overfor alle former for musikalsk aktivitet, afvises med denne teori. I stedet fremlægges en historisk følsom model, altså en model, der er åben og kan tilpasses forskellige historiske formationer. Lidt firkan-tet udtrykt kan man sige, at den fremadrettede, selvsikre, optimistiske fortolkningsramme, som vi fandt hos Knepler erstat-

tes af en mere søgende og mindre entydig forklaringsmodel for fænomenet musik.

De to tolkningsmodeller vi finder hos Knepler og Mayer afspejler som allerede nævnt forskellige stadier i den socialistiske udvikling i Østtyskland. Man kan imidlertid prøve at betragte dem uden at inddrage den historiske kontekst de indgår i. Ved en sådan betragtningsmåde kan vi uddrage følgende essenser af teorierne.

Kneplers teori bliver så en forsoningsteori, en teori, der vil indordne kunstnerisk virksomhed helt under de krav, der stilles for den generelle samfundsmæssige udvikling. Kunsten tillades her ingen egenverdi eller funktion, den må lydigt medvirke til opbygningen af det socialistiske samfund. Den må genspejle den socialistiske virkelighed optimistisk for at tjene det fælles mål som først og fremmest omhandler økonomiske forbedringer.

Kunsten får her en funktion som ideologi, men vel at mærke som *åbent* og naturligt integreret element i en større helhed (i modsætning til den skjulte funktion ideologidannelsen i den kapitalistiske verden har).

Med Mayers teori tilbagegives kunsten en vis selvstændighed og frihed til at kritisere. I hans teori står kunsten anfægtende overfor den samfundsmæssige virkelighed. Som den iagttager, men ikke nødvendigvis bekræfter.

Mayers teori afspejler således det opbrud i den dogmatiske og ensrettede socialisme, som kan iagttages overalt i de østeuropæiske lande i øjeblikket, hvilket igen viser noget om den nære sammenhæng mellem videnskab og almen samfundsmæssig udvikling i de socialistiske lande.

Forfattere i dette nummer:

Lars Ole Bonde. cand.mag. i musik og dansk, adjunkt ved Skanderborg Amtsgymnasium.

Lars Nielsen. stud.mag. i musik, timelærer på Køge Gymnasium.

Karin Sivertsen. cand.mag. i historie og musik.

Niels Krabbe. lektor ved Musikvidenskabeligt Institut, KU.

Sven Fenger. cand.phil i musik, undervisningsassistent ved ÅU og AUC.

NYE PLADER

Det følgende er en liste over nye plader, som vi mener har interesse for vore læsere. De bemærkninger, vi knytter til de enkelte plader, er udelukkende af informativ karakter. Der er altså ikke tale om en række minianmeldelser.

Danske plader

Paul Banks og Jørgen Lang. MdLP 6032

Dansk engelsk folk-beat af to garvede musikere fra den danske folkrockscene (guitar og mundharmonika). På pladen medvirker desuden Michael Friis på bas og Martin Andersen på violin.

Barbarossa og hans æsler: »En sang om frihed«. RLP 80 001
Pladen indeholder musik af den græske komponist Mikis Teodorakis, arrangeret for kor og orkester, og med tekster på dansk. Teksterne handler om det græske folks kamp mod diktaturet. Det er korsang på en ny måde, og dermed nyt materiale og ny inspiration til et alternativt korarbejde.

Bazaar: »Gibbon jump«.

Amar
»Bazaar-musik« er en blanding af folkemusik, jazz, rock, latin, funk etc., og denne plade er ingen undtagelse. Musikerne er: Peter Bastian, Anders Koppel, Finn Gustafsson, Flemming Quist Møller, og Papi Arosemena.

Byggersange: »Byggeren overgir sig aldrig«.

Musikpres 3. (single)
Sange fra kampene på Nørrebro. De medvirkende er, foruden politi og hunde, to musikgrupper fra Nørrebro, der har slået sig sammen under navnet »1. Majgruppen«.

Al overskud fra pladen går til byggerkampen og til de fængslede og anholdte folk i sagen.

Børn og voksne på Aasivik 79: »Fam«.

Ulo 6
Grønlandsk børneplade for børn og med børn. Pladen indeholder 16 sange og gamle grønlandske børneremser.

Carácas: »En strålende tid«.

BDLP/MC 707
Danske sange og blandingsmusik, bestående af funk, jazz, soul, og rock. Musikerne er alle »gamle« på den danske jazz-rockscene.

Coma: »Amoc«. Genlp 119

Den 2. LP fra den gennem 7 år sammenspillede nordjyske gruppe. Det er original musik, udelukkende instrumental, med inspiration fra den nyeste »Weather Report-jazzrock«, iblandet orientalske taktarter og skalaer.

Cox Orange: »Cox Orange 2«. Amar 19

Cox Orange er sammensat af musikere fra Århus og København, der alle samtidig er engageret i andre grupper. Karakteristisk for gruppen er, at den spiller gennemarrangeret instrumentalmusik, der afleveres præcist og overbevisende. Stilar-ten er jazz/funk/rock.

Jomfru Ane Band: »Blodsugerne«. Amar

Ny LP med sangene fra de seneste turneer i Sverige og Danmark. Hård og ligetil politisk rock.

Kamæleon: »Svajende siv«. Amar 18

Kamæleon er en instrumental 5-mands gruppe, der spiller stilfærdig lyrisk fusionsmusik. Dette er gruppens 2. LP. Gruppen består af Uffe Steen Jensen (guitar), Fini Høstrup (tangentinstrumenter), Jens Jefsen (bas), Steen Råhauge (perc.) og Poul Poulsen (trommer).

Lasse og Mathilde: »Lasse og Mathilde«. MdLP 6026

Duoens 3. LP. Danske sange om livet på Fyn og i det øvrige Danmark, i lette, luftige overvejende akkustiske musikalske rammer.

Anne Linnet: »You're crazy«. BDLPMC 706

Dette er en plade med meget store ambitioner. Teksterne er engelske, og produktet sigter helt klart på et internationalt marked. De medvirkende musikere er bl.a.: Holger Laumann, Flemming Ostermann, Anders Koppel, Jens Rugsted og Niels Henning Ørsted Pedersen.

Anne Linnet: »Go' søndag morn«. Better Day Records.

Rock- og børnesange. Medvirkende musikere er: Holger Laumann, Norma Ferrington, Flemming Ostermann, Ulla Eriksen og Astrid Elbæk.

Malurt: »Kold krig«. Amar

Debut-LP fra en forholdsvis ny gruppe på den danske rockscene. Der arbejdes med et energisk, oprørske udtryk, og musikken rummer inspiration fra såvel new wave som soft rock.

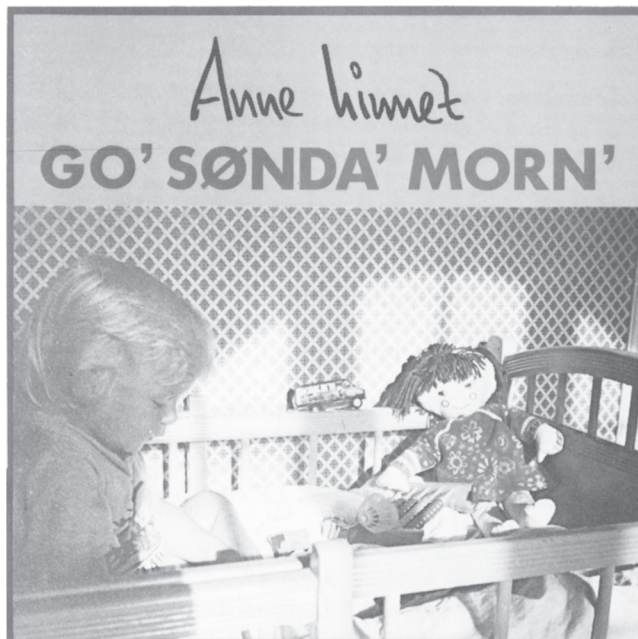
Ny Dag: »Det regner idag«/»Det røde kort«. Gens. 1004 (single)
Politisk rock fra Århus.

Karen-Lise Mynster: »Tro aldrig dagen ingen kamp er værd«. Oktober

Karen-Lise Mynster tager med denne LP tråden op fra den foregående »Vi længes sikkert mod noget andet«. Pladen indeholder musik til tekster af de socialt engagerede digtere: Rudolf Nielsen, Bertholt Brecht, Carl Scharnberg, Otto Gelsted og Harald Herdal.

Ortiga: »Håbets sang«. MELP 624

Ortiga har indspillet denne plade under deres besøg i Danmark i oktober 79. Gruppen er aktiv i den chilenske modstandskamp, og betragtes af befolkningen i Chile som en af de væsentligste faktorer i den kamp, der til stadighed føres mod den militære junta. Musikken er bearbejdelser af original chilensk folkemusik, og teksterne er af førende (og forfulgte) chilenske kunstnere. Pladen er tilegnet teatergruppen Skifteholdet, og i øvrigt det danske folk.



Niels Hausgaard



Niels Hausgaard: »Vi hygger os«/»Liver Å«, MdS 159

Mehmet Ozan: »Istanbul Express«, KPLP 7

Mehmet Ozan er guitarist med spansk og latinamerikansk musik som speciale. På denne plade akkompagneres han af Jens Jepsen på bas og Durul Gence på trommer, og resultatet er blevet instrumentalmusik med inspiration fra orientalsk, afrikansk, spansk og latinamerikansk musik.

Parkering Forbudt: »Hej far«, Mds 139 (single)

To sange om børn og voksne i en verden, der er skabt på og styret af »de voksnes« præmisser.

Piitsukkut: »Imisaat naqisimaneqartugut kattutta«»Undertrykte i alle lande, forén jer«. ULO 10

Gruppen Piitsukkut fra Julianehåb er det nye navn på den grønlandske politiske rockscene. LP'en indeholder 9 sange, alle af egen produktion.

Finn Roar: »Beaver service«, Amar 17

LP med musik arrangeret af komponisten, tekstforfatteren, sangeren, pianisten, saxofonisten og pædagogen Finn Roar.

Leif Roden: »Roden«, BDLPMC 710

Solo-LP fra bassisten og sangeren i den nu opløste og legendariske gruppe Alrune Rod. De medvirkende musikere er alle gamle kendinge fra den danske beat-scene; men det er mere 80'er rock end nostalgi, der præger musikken. Teksterne er ligefremme og enkle.

Sidevind: »Rock og ballader«. Forlaget Tiden

Med denne plade, der er gruppens 3., er stilen lagt om, således at musikken nu hovedsagelig bygger på elementer fra rocktraditionen. Teksterne behandler aktuelle dagligdags og globale politiske spørgsmål.

Christian Sievert: »Guitar«, CBS 98122

Christian Sievert er guitarist og en gammel kending i det danske folkemusikmiljø. Dette er hans første solo-LP. Musikken er inspireret af spansk flamenco og latinamerikansk samba.

Søren Wolff: »SW 80«, Amar

Solo-LP fra guitaristen i Sylvester og Svalerne. Sammen med pladens 5 øvrige medvirkende musikere har han nu dannet gruppen SW-80, som han dyrker ved siden af. Musikken kan med et lidt upræcist udtryk karakteriseres som melodisk new wave.

Svenske plader

Dan Berglund: »Den store maskerade«. Proletærkultur

Dan Berglund er en af 70'ernes mest omtalte og særprægede trubadurer på den svenske politiske musikscene. Han har tidligere lavet en LP med tekster af Rudolf Nilsen, og har nu lavet sin, efter eget udsagn, sidste plade. Både tekster og musik er af egen produktion.

Cono Sur: »Musica folklórica latinoamericana«. Nacksving 031-26

Original latinamerikansk folkemusik, spillet på originale instrumenter. Gruppen har 3 medlemmer, har eksisteret i 5 år, og er bosiddende i Sverige.

Annika Dahlquist: »Blues Annika«, Nacksving 31-28

»Blues Annika« er et kendt navn i det göteborgske musikmiljø. Hun er vel nærmest en pendant til vores egen Lone Keller-

mann. Hun synger blues og rock. Pladen er produceret og tildels komponeret og arrangeret af Bertil Goldberg, der har en fortid i Nynningen, Nationalteatern og Teltprojektet.

Nationalteatern: »Rövarkungens ö«. Nacksving 031-30
Nationalteatern er primært kendt som en gruppe, der har arbejdet med teater- og filmmusik. Bl.a. har gruppen lavet musik til Teltprojektet, Rockormen og filmen »Et anstændigt liv«. »Rövarkungens ö« er ikke produceret i en teatersammenhæng, men sounden og spille måden og teksternes karakter er den samme. Det er tunge og markante politiske rocksange.

Ensamma Hjärtan: »En massa hjärtan«. Nacksving 31-24
Gruppen har eksisteret i 4 år, og spiller kontant rock krydret med morsomme, satiriske og erotiske tekster.

Fiendens Musik: »Häftiga hästen ock andra äventyr«. BLP 708
Fiendens Musik er kendt her i landet fra deres besøg i København og Århus dette forår, og fra deres debut-LP, der udkom umiddelbart før. Teksterne på denne LP er skrevet af Karl Gustav Jönsson og gruppens sanger Mats Zetterlund, der begge er medlemmer af den socialistiske journalistgruppe »Grupp fem«. Musikken og sounden er svingende rock.

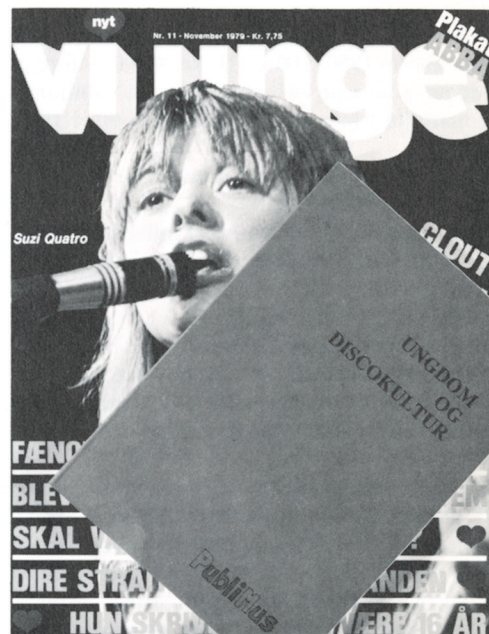
Husmoderns Bröst: »Husmoderns Bröst«. Amalthea 11
Husmoderns Bröst er en sydsvensk kvindegruppe, der har eksisteret i ca. 5 år. Medlemmerne er alle uddannede musikere, udgået fra den svenske musiklærerhøjskole SAMUS. Musikken er rock og jazz, og teksterne er beskrivelser af virkeligheden, som den opleves af kvinder i et moderne samfund, i privatlivet som i det offentlige liv.

Thomas Forsell: »Nya tider«. AVL P 08
Thomas Forsell, der for nogle år siden var med i Nynningen, har nu lavet sin første solo-LP. Den er produceret i samarbejde med musikere fra Nationalteatern, Nynningen, Kabaretorkestern og Skrotbandet. Musikken er rock, shadows-guitarer, reggae m.m., og teksterne handler om Sverige idag og i morgen.

Misty: »Misty over Sweden«. Nacksving 31-25
Det er en live-LP fra den engelske reggae-gruppens turné i Sverige og Danmark. Musikken er roots reggae, dvs. tung pulserende reggae med tekster, der udtrykker rasta-filosofi.

Södre Bergens Balalaikor: »Skiva«. MNW 96p
Södre Bergens Balalaikor er et 30-personers stort kor og orkester, som hermed udgiver sin 3. LP. Det er russisk folkemusik, sunget på russisk og spillet på originale russiske instrumenter.

Dan Tillberg: »Gatstenar«. BLP 707
Dan Tillberg arbejder til daglig som producer på pladeselskabet Bellatrix, og har her lavet en plade, der indeholder nyfortolkninger og gendigtninger af gamle Rolling Stones-numre.



Ny bog om discoteker, discoblade, discomode og discomusik

**180 sider + et Vi Unge
Kr. 67,75**

Nye bøger

En liste over nye bøger, som vi mener har interesse for vores læsere. Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed.

Kristin Baggelaar & Donald Milton: *The Folk Music Encyclopedia*. London m.fl. 1977. 419 s., £ 3,95. – Leksikon om folk'ens historie, personer og steder med over 200 opslagsord.

Rudolf Bahro: *Tidens stora fuga*. Exemplet Beethoven och sju dikter. Stockholm 1980. 100 s., D. kr. 46,00. – Fire essays om Beethoven anskuet som eksempel på en revolutionær generation, der måtte indrette sig på reaktionen efter 1815.

John Collis (red.): *The Rock Primer*. Harmondsworth m.fl. 1980 (Penguin Handbooks. 335 s., £ 1,95. – Korte introduktioner til en halv snes af den nyere rytmiske musiks genrer og gennemgang af de 20 betydeligste LP-plader inden for hver genre.

Robert Colls: *The Collier's Rant*. Song and Culture in the Industrial Village. London 1977. 216 s., £ 6,50. – En socialhistorisk analyse af nordøstengelske minesamfund, deres kultur og sange i det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede.

Folk og Kultur. Årbog for Dansk Etnologi og Folkemindevidenskab, 1980. København 1980. 184 s., kr. 72,00 (Udsendes til medlemmer af Foreningen Danmarks Folkeminder). – I år med artikler om bl.a. harmoniets historie, skillingsvisegenren og den »kloge« mand Kristen Spillemand. Bibliografi over dansk folkekultur 1979 samt en snes anmeldelser.

Peter Gammond & Raymond Horricks (red.): *The Music Goes Round and Round*. A cool look at the record industry. London m.fl. 1980. 183 s., £ 6,00. – 10 essays om gramfoneteknikkens historiske udvikling og (især) om de mange forskellige led i en pladeudgivelse.

Dizzy Gillespie with Al Fraser: *Dizzy*. The Autobiography of Dizzy Gillespie. London 1980. 553 s., £ 9,95. – Dizzy Gillespies selvbiografi.

Charles Hamm: *Yesterdays; Popular Song in America*. New York 1979. 533 s., \$ 24,95. – Den populære amerikanske sangs udvikling under skiftende sociale betingelser fra revolutionen til i dag.

Estrid Heerup: *Musikken – en del af barnet*. København 1980 (Gyldendals pædagogiske bibliotek). 200 s., kr. 160,00. – Teoretisk og praktisk orienteret gennemgang af børns musikalske udvikling og af begynderundervisning i musik.

Niels W. Jacobsen, Jens Allan Mose & Egon Nielsen: *Dansk Rock'n'roll – anderumper, ekstase og opposition*. En analyse af dansk rockkultur 1956–63. Tappernøje 1980. 254 s., kr. 87,00. – Første større afhandling om sit emne.

Douglas Jarman: *The Music of Alban Berg*. University of California Press 1979. 266 s., \$ 38,50. – Musikalske analyser af Bergs musik. Appendix med bl.a. liste over Bergs værker og manuskripter.

Københavns Bogcafe: *Katalog 80*. København 1980. 256 s., kr. 15,00. – Systematisk katalog over de mere end 7000 bøger, ca. 800 plader og over 200 løbende tidsskrifter, der føres af Københavns Bogcafe. Forfatter- og titelregister.

Gustav Mahler: *Selected Letters of Gustav Mahler*. London 1979. 480 s., £ 15,00. – Forøget udgave (på engelsk) af Gustav Mahlers breve af Knud Martner efter Alma Mahlers originale udgave. Ny introduktion og noter ved Martner.

Meddelanden från Svenskt Visarkiv, 39. J. Lorenzen: »Danmarks gamle Folkeviser 1853–1976« & B. H. Bronson: »Danmarks gamle Folkeviser XI: Melodier. Old Popular Ballads of Denmark«. Stockholm 1978. 26 s., Sv. kr. 15,00. – Særtryk af to store anmeldelser af DgF fra »Danske Studier« 1979 og 1978.

Sylphilia Morgenstjerne (pseud.): *Reggae*; i fritt fall fra Babylon mot Jamaicas indre. Oslo 1979. 106 s., Da. kr. ca. 60,00. – Anmeldt i dette nr. af Modspil. (kan kun købes i Haases Boghandel, Kbh.)

Michael Naumann & Boris Penth (red.): *Living in a Rock'n'Roll fantasy*. Berlin 1979. 302., kr. 87,50. – 11 essays plus et interview om ungdomskulturens musik (rock, reggae,

punk) set ud fra mange aspekter af mange forskellige forfattere.

Brono Nettl (red.): *Eight Urban Musical Cultures; Tradition and Change*. University of Illinois Press 1978. 320 s., \$ 15,00. – En antologi af afhandlinger om otte urbane musikkulturer i landene: Iran, Indien, Sierra Leone, Ghana, Mexico og USA.

John Storm Roberts: *The Latin Tinge*. The impact of Latin American music on the United States. Oxford University Press 1979. 246 s., \$ 12,95. – Om den historiske baggrund for udviklingen af tango, rumba og mambo samt hele latin musikens betydning for amerikansk populærmusik.

Dmitrij Sjostakovitj: *Vidnesbyrd: Dimitrij Sjostakovitj' erindringer*, fortalt til og redigeret af Solomon Volkov. København 1980. 419 s., kr. 113,50. – Sjostakovitj' erindringer, hvis ægthed er omdiskuteret.

Christopher Small: *Music – Society – Education*. London 1977. 234 s., £ 3,95. – En kritisk analyse af musikkens funktion i vestlige, østlige og afrikanske kulturer med dens indflydelse på samfundet og dens brug i opdragelsen.

SUMLEN. Årsbok för vis- och folkmusikforskning, 1979. Stockholm 1979. 248 s., udsendes til medlemmer af Samfundet för visforskning, Hagagatan 23 A, 2. sal, 113 47 Stockholm. – Den alment skandinavisk orienterede årbog med afhandlinger, diskussionsindlæg og anmeldelser.

Bertil Sundin: *Børns musikalske udvikling*. København 1980. 165 s., kr. 68,00. – Omtalt i den kommenterede bogliste i sidste nr. af Modspil.

Karsten Tangaard: *JAZZ – en arbejdsbog; JAZZ – lærervejledning; JAZZ – eksempelbånd*. Edition Egtved, Danmark 1980. 293 s. + 68 s. + kassettebånd, kr. 131,00 + 74,65 + 70,45. – To bøger plus et kassettebånd, der tilsammen udgør et lærebogssystem i jazz primært beregnet på gymnasiet/HF og folkeskolens ældste klasser – men også til seminarier, universiteter og selvstudium. Emnet ses fra tre synsvinkler: Analytisk, praktisk samt historisk og samfundsmæssigt perspektiverende.

Lise Marie Thrane-Olsen: *Faglitteratur om Folkeminder*. En

selektiv bibliografi over dansk folkemindeforskning. København 1980. 73 s., kr. 25,00. – Specialeopgave (fra Danmarks Biblioteksskole) der også omfatter viser. Udgivet af Dansk Folkemindesamling.

Torben Weinreich (red.): *Politisk kunst 1968–79*. København 1980. 40 s., kr. 32,00. – Skoleradio/TV-hæfte af interesse for fagene dansk, samfundsfag, formning, musik, drama.

NODER JAZZ BEAT ROCK KLASSISK

Bøger i ovenstående bogliste kan leveres.

AROSIA MUSIKFORLAG
Frederiksgade 34 8000 Århus C Telefon (06)194000 Postgiro 6 745628

NR. 10

Erik Clausen

Benny Holst

Niels Hausgaard

Tre interviews om folkesang i dag

Bayreuth 1980

Roskildefestival

Anmeldelser

Nye bøger

Nye plader

PubliMus

ISSN 0105 – 9328