

WOODSPIL



NR. 15-16

1982

4.ÅRG.-1982 - NR. 15-16 . LØSSALG: KR. 36 . ABONNEMENT (4.ÅRG. - 6 NUMRE): KR. 96

Indhold

Leder	MUSIK OG SEKSUALITET	3
Henrik Adler	ROCK-BILLEDER. - Nogle historiske hop over temaet rock-musik og seksualitet	7
Charlotte Rørdam	Sexy Sadie - where have you gone	16
Sven Fenger	Keep Dancing	21
Allan Mygind Vokstrup	I SING THE BODY ELECTRIC - et bekendelsesessay	26
Jan Knus	Hej Jagger - din gamle starfucker	28
Henrik Adler	Rockscenen som kønspolitisk slagmark. INTERVIEWS med Anna-Lise Malmros og Marianne Malfet fra »Gylle«	31
Hanne Tofte Jespersen	SANSELIGHEDENS SKÆBNE - den klassiske musik som eksempel	37
Lars Ole Bonde	WAGNER OG VENUSBJERGET - noter om eros og musik i Wagners univers	47
Karin Sivertsen	Gåden Mozart - eller hvordan man bevarer en myte ved at gennemhulle den	60
Anmeldelser		
Johan Fornäs	Hverdagsmusikkens Sociologi	64
	Per Drud Nielsen: Hverdagsmusikkens Sociologi. Publimus 1981	
Hans Aarup	Musikken - en del af barnet	65
	Estrid Heerup: Musikken - en del af barnet. Gyldendal 1980	
Nye bøger		67
Nye plader		67
Enquete:	MUSIK OG SEKSUALITET	
Morten Zeuthen		68
Birgit Dengsø		68
Eva Langkow		70
Redaktion	Henrik Adler, Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Hanne Tofte Jespersen, Jens Henrik Koudal, Lars Nielsen, Peter Busk Laursen, Søren Schmidt og Karin Sivertsen (ansvarshavende).	
Redaktionens adresser	Modspil c/o PubliMus, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C. Modspil c/o Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K.	
Administration	Kroghs Skolehåndbog, 7100 Vejle. Telefon 05-82 39 00.	
Tryk	Jørn Thomsen Offset, Kolding.	
Adresseændring og abonnement	meddeles til Kroghs Skolehåndbog.	

Noget om musikkens seksualhistorie

At der er en forbindelse mellem musik og seksualitet er lige så indlysende som det er kompliceret at beskrive og forklare den. Det har vi måttet sande i MODSPIL's redaktion.

Ideen til et temanummer om musik og seksualitet opstod allerede for et par år siden, netop som en indlysende god idé. Det har imidlertid været vanskeligt at skaffe materiale til veje, som ikke blot kunne vise ydre seksuelle attituder i musikudøvelsen, specielt i rock og beatmusikken, men også forstod musiks forbindelse til seksualdriften på et analytisk plan.

Når Mick Jagger manipulerer mikrofonen på scenen, er det ikke til at tage fejl af, hvad det drejer sig om, men hvilket udslag ligger der i denne eksibitionistiske attitude, og hvilket udtryk ligger der i det hele taget i rockmusikkens stædige hamren på temaet sex?

Eller man kunne omvendt spørge om den klassiske musik, som på overfladen virker helt afseksualiseret, virkelig fuldstændig har forvist seksualiteten fra sit domæne. Og yderligere – er seksualdriften, som eksisterer enten vi vil eller ej, i denne musik fortrængt i negativ forstand eller sublimeret i et højere æstetisk udtryk?

En af vejene til en forståelse af musikkens sanselige karakter kunne være at gennemtænke musikkens seksualhistorie.

I samme grad som man kan udsondre et socialhistorisk perspektiv på musik med den hensigt at undersøge musikkens indplacering og betydningsfuldhed på det plan, vi kalder det socialhistoriske, kan man udsondre og rendyrke en gren, der beskæftiger sig med musikkens forhold til seksualiteten op gennem historien. Forskellen i de to betragtningsmåders legitimitet beror udelukkende på at den første indfaldsvinkel, den socialhistoriske, allerede forlængst er accepteret og danner grundlag for en større litteratur, mens den anden stort set er ukendt; eller rettere ukendt i musikfaglig sammenhæng. Inden for filosofiens område har opfattelsen af musik som en kunst- art, der forbinder sig specielt til det sanselige faktisk været fremherskende. Aristoteles siger om musikken, at den ikke kan afbilde ydre genstande, men karakterer, det vil sige lidenskaber og dyder. Schopenhauer priser musikken som den eneste kunstart, der direkte objektiverer viljen (det ubevidste). Kant

vurderer musikken lavt, fordi den kun vanskeligt løfter sig op fra følelses og nydelsesplanet. Disse filosoffer synes altså enige om at forbinde musikken til følelsesmæssige lag, til området for det u- og forbevidste.

Heroverfor står en opfattelse, der vurderer musik som socialt fænomen og lægger vægten på forståelsesmæssige, fornuftsmæssige og formålsmæssige aspekter ved musikken. Med andre ord en forståelse, der oplever mennesket som *kulturelt væsen* i dets omgang med musik. Hvis man ønsker at undersøge musikkens seksualhistorie må man se på hvordan musik og menneske/samfund forholder sig til hinanden, hvis man primært opfatter mennesket som *seksuelt væsen*, og her er det man står næsten uden materiale.

I første omgang må man derfor opstille mulige hypoteser for den måde hvorpå musikken henholdsvis forbinder sig til og adskilles fra seksualiteten i den europæiske musiks historie.

I førkristne kultiske samfund vil man nok finde dem tæt forbundne, vævet sammen med parringsakten i dyrkelsen af frugtbarhedsguderne. Her ville det være meningsløst at udsondre de to dele fra hinanden, ligesom begrebet seksualitet formentlig heller ikke er relevant i denne sammenhæng, idet der forudsætter en bevidsthed, der skelner mellem seksualdrift og formeringsakt.

I klassisk tid (Grækenland i 5. og 4. årh. f.kr.) er denne bevidsthed stået igennem. Seksualdriften opfattes som en kraft, der må tæmmes for at borgernes samfund, som udfoldes i Polis, bystaten, kan opretholdes. Og interessant er det at musikken inddrages i denne sammenhæng. Platon beskriver musik som farlig, fordi den kan friste polisborgeren til at hengive sig til moralnedbrydende følelser. Derfor er der i Platons idealstat censur af toner og melodier. Polisborgeren skal dyrke poesien, der fremmer dyden, mens musikken afvises som vellystig og derfor nedbrydende for moralen.

Denne interessante polarisering af kunstarterne digtning og musik afspejler en dybere modsætning mellem det at formidle et æstetisk *formet* budskab og et følelsesmæssigt *ukontrolleret* budskab.

Disse to sider er faktisk nøglepositioner når relationen musik/seksualitet skal diskuteres. Hos Platon havde musikken stadig sin sanselige karakter, hvorfor den måtte om ikke forbydes så censureres, men senere i historien sker der en forskydning, således at musik langsomt presses over i den anden position og bliver til digtning, rendyrket æstetisk form, en proces, der kulminerer i Anton Webers musik, hvor den musikalske idé svarer til den absolutte lyriks idé. Hos ham opløses al musikalsk stofflighed i den rene lyd uden at nogen rest efterlades, som kan stå uassimileret udenfor eller op mod denne. Musik bliver et absolut udtryk, ikke forbundet til sanseligheden eller verden, det er *ren lyd*.

Vejen fra Platon til Webern er imidlertid lang og på et stykke stenet og lidet farbar. Der tænkes her på den kristne kirkes mistænksomme og særdeles kontrollerede forhold til musik. I middelalderens kirke blev der skelnet strengt mellem acceptable og uacceptable, frivole, tonearter, som man naturligvis ikke kunne give adgang til kirkerne hellige haller. Denne skelnen mellem hvilke af de såkaldte kirketonearter, der var frivole og hvilke der kunne accepteres, er i sig selv interessant. Først og fremmest var den ioniske toneart frivol og forbudt. Måske kan man her se en begrundelse i det forhold at den folkelige musik netop ofte benyttede formler fra den ioniske toneart, som svarer til ren dur, og denne musiks nære tilknytning til livsudfoldelse, dans og seksualitet. Men kirken havde andre tabuer. Instrumentalmusik opfattedes også som profan og blev forvist fra kirkerummet, guderne må vide hvorfor. – Sikkert er det, at kirken skelnede klart mellem verdslig og gejstlig musik, og med dens strenge håndhævelse af kravet om åndelig kontemplativ musik kappedes forbindelsen mellem det kultisk-religiøse og det seksuelle definitivt, for aldrig mere at blive føjet sammen i den vestlige kristne kirke.

En anden betragtningsmåde overfor dette spørgsmål, afseksualiseringen af kunstmusikken, finder vi i Max Webers rationaliseringsteori. Bag denne betegnelse ligger en forståelse af den kunstneriske udvikling som en gennemgribende sublimeringsproces, hvorigennem den oprindelige kropslige danse-musik stiliseres: »kunstfærdiggøres«. Denne proces gælder ikke kun inden for kunsten, der er tale om en generel udviklingstendens i det kapitalistiske samfund. I musikkens historie viser rationaliseringen sig i de musikalske formers stivnen f.eks. i koncertinstitutionen, hvor den musikalske kommuni-

kation sker mellem på den ene side professionelle aktører og på den anden side passive tilhørere. Kropslige reaktioner på musikken er reduceret til den formaliserede applaus *efter* musikken er afsluttet (og ve den, der klapper mellem satserne i symfonien). Den musik, der spilles her er musik for hovedet ikke kroppen. Rationaliseringen som udtryk for en stigende grad af beherskelse – nemlig beherskelse af det sanseligt-følelsesmæssige musikalske udtryk – viser sig på mange måder: i form af 8 taktsperioden som symmetrisk ordnende grundlov i den musikalske syntaks, i dur-mol tonalitetsens centralperspektivering mod tonikaakkorden og som resultat af denne udvikling, fjernelsen af skæve taktarter, uregelmæssig metrik og modal harmonik, som den fandtes i den folkelige musik.

Men denne tendens forbliver ikke enerådende i den europæiske kunstmusik. Efterhånden som den kristeligt-borgerlige kultursyntese krakelerer i 1800-tallets sidste halvdel, ændrer musikken sig også. Wagners musik er et karakteristisk eksempel på det opbrud fra den klassiske, rationalistiske og religiøse borgerlige livsforståelse, som sker efter midten af det 19. årh.

Wagner bryder med de herskende »regler« for en rationalistisk, abstrakt/absolut og sanselighedskontrolleret kunst. Musikalsk sætter han som følge heraf spørgsmålstejn ved såvel tonalitetsens centralperspektiv som den klassiske musiks regelmæssige periodisering og når derved frem til en nyformulering af musikkens dæmoni, som både ligestiller dissonans og konsonans i udtrykkets tjeneste og genindfører seksualiteten som væsentlig kategori i udtrykskarakteren. Musikken får med Wagner status som det ubevidstes sprog.

Parallelt med udviklingen i kunstmusikken i det 19. årh. løber et populærmusikalsk spor. Her får seksualiteten en anden udformning, den tillades – i første omgang som antydning, f.eks. i valsen med den berusende 3/4 dels takt, senere temmelig åbent, f.eks. i Offenbachs operetter. Men tag ikke fejl. Det vi står overfor her er ikke legitimeringen af kroppen, det er seksualitet i stramt korset og krinoline. Det er ikke sanseberuselsen, men pirringen, der kommer til udtryk i denne musik. Nok se, men ikke røre.

Måske finder vi her det klareste udtryk for det overmættede borgerskabs splittethed. Konflikten mellem lyst (for mændene naturligvis) og pligt i det bornerte samfundsliv bliver ubærlig, og som følge af behovet for et »dobbeltliv« opstår forlystelses-

branchen som marked for det seksuelle i mere eller mindre kontant form.

For det 20. århundredes vedkommende (og det 20. årh. begynder som bekendt ved 1. Verdenskrigs udbrud, når talen er om kulturelle forhold) tegner billedet sig betydelig mere uoverskueligt. Den tid, hvor samfundet kunne overskues i ét blik (eller med én verdensomspændende tanke) er forlængst forbi og det samme gælder muligheden for at vurdere musiklivet under én synsvinkel.

Med den øgede informationsmængde, sker der en voldsom differentiering af musikudbuddet. Det er ikke længere rimeligt at tale om to parallelle forløb, et kunstmusikalsk og et populærmusikalsk. Europa stiftede bekendtskab med de sorte amerikaners musik, jazzmusikken, og denne giver inspiration til helt nye musikalske udtryk, som primært bygges op omkring rytmen til forskel fra den europæiske populærmusik, hvor den sødmefulde melodik er det vigtigste kendetegn.

Som følge af det forøgede musikudbud, hvis brede formidling muliggøres gennem den tekniske udvikling inden for reproduktionssfæren, skabes nye behov – og behov ved industrien som bekendt at tilfredsstille. Der opstår en musikindustri – hvis indflydelse på musiklivet escalerer efterhånden som teknikken udvikles.

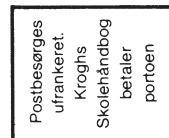
Billedet af hvordan samfundet og musikken står overfor hinanden forvrænges gennem disse formidlende led. Forståelsen af musikken må derfor etableres gennem en filtrering af de informationer, vi umiddelbart kan få ved at betragte musiklivet, og filtre til rensning af informationerne leverer bl.a. de store historiske, økonomiske og psykoanalytiske tolkningsmodeller, der blev formuleret i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. årh.

Marx og Freuds teorier om henholdsvis økonomien og det ubevidste som væsentlige samfundsmæssige drivkræfter får deres store betydning i en verden, der er uoverskuelig ved umiddelbar iagttagelse. Disse teorier, som i sidste instans også omfatter musiklivet selvom de ikke eksplicit er formuleret i forhold til den kulturelle sfære, kan danne grundlag for typologier eller forståelsesformer overfor musikken i det 20. årh. Dels til opstilling af lyttertypologier dels til en indplacering af selve det musikalske materiale i grupper efter hvilken brug, der bliver gjort af det i det moderne samfund.

Først må der imidlertid tages stilling til det musikalske materialebegreb. En entydig forestilling om musik som kom-

positionsmusik – musik som produkt af en individuelt udtrykt vilje – lader sig ikke opretholde, når størstedelen af den musik, der produceres, skabes for et marked, der ikke søger det enestående, individuelle udtryk, men derimod higer efter ukompliceret musik, der kan lette presset fra en lammende (og larmende) arbejdssituation eller fordrive kedsomheden fra den stadigt voksende fritidssfære.

TRYKSAG



KROGHS
SKOLEHÅNDBOG A/S
7100 VEJLE

Undertegnede bestiller herved

stk. MODSPIL nr. 2 - Kvindemusik	kr. 28,00
stk. MODSPIL nr. 4 - Venstrefløj og ungdomskultur	kr. 31,00
stk. MODSPIL nr. 6 - Musikeres leveforhold i Danmark	kr. 36,00
stk. MODSPIL nr. 7 - Musik/socialisme/agitation - mellemkrigstiden og 70'erne	kr. 36,00
stk. MODSPIL nr. 9 - Børn og musik	kr. 26,00
stk. MODSPIL nr. 10 - Folkesang i dag	kr. 25,00
stk. MODSPIL nr. 11 - Staten og musikken	kr. 17,00
stk. MODSPIL nr. 12 -	kr. 18,00
stk. MODSPIL nr. 13 -	kr. 18,00
stk. MODSPIL nr. 14 -	kr. 18,00
stk. MODSPIL nr. 15-16 -	kr. 36,00
☐ Abonnement på MODSPIL nr. 12-13-14-15-16-17 (15-16 dobbeltmr.)	kr. 96,00

Venlig hilsen

KROGHS SKOLEHÅNDBOG A/S

7100 Vejle . Telefon (05) 82 39 00

Navn

PS. Husk, vore priser er altid iberegnet moms. - Benyt venligst bestillingskortet eller bestil hos Deres boghandler.

Adresse

Post nr.

By

— Klip her

Musik i det 20 årh. er ikke længere reserveret et koncert- eller dansepublikum, den findes overalt, den vælges ikke i forhold til bevidste differentierede behov, den gydes ud over os gennem radio og fjernsyn, på arbejdspladsen og i stormagasinet, ved fester og anden samvær, i biografen og på værtshuset.

Selvfølgelig udøves og bruges musik også i vor tid bevidst. Men denne musikbrug udgør kun en lille procentdel af det samlede musikforbrug. En analyse af musikkens forhold til seksua-

liteten i vort århundrede, må som følge af denne tilstand tage udgangspunkt i et musikbegreb, der med musik simpelthen forstår klingende lyd, altså det bredest tænkelige musikbegreb. Enhver form for musik må indgå i det.

En del af dette materiale, altså det 20. århundredes samlede musikforbrug, udgøres af tidligere århundreders musik. Det er en temmelig stor del. En anden del er den ny kompositionsmusik. Så er der jazzmusikken i dens forskellige udformninger, fra dansemusik til avanceret lyttemusik. Desuden er der det, vi kalder politisk musik - musik som er formuleret ud fra en bevidst politisk intention, hvilket kan være såvel en socialistisk som en facistisk intention. Så er der den lette dansemusik fra specielt første halvdel af århundredet, varietémusikken, operetten. Der er popmusikken og der er, i den sidste halvdel af århundredet, rockmusikken, beatmusikken, soul, country and western, disco, punk, new wave o.s.v. o.s.v.

Alene opremsning viser kompleksiteten i musikudbuddet. Dertil kommer, at seksualiteten også er blevet samfundsmæssiggjort, industrialiseret og kommercialiseret i ekstrem grad i det 20. århundrede. Heller ikke her står vi med en entydig størrelse.

Når vi derfor i dette temanummer beskæftiger os med musik og seksualitet også i det 20. årh., er det med en erkendelse af at vi endnu kun har berørt overfladen af problemerne. Der foreligger et kolosalt arbejde med at udforske området.

Det, vi har påtaget os, er at lægge materiale frem og vise dele af spektret ud fra udvalgte emner. Det er vores håb, at vi kan gå videre med emnet efter en refraktionsperiode.

Karin Sivertsen



Rock-billeder

– nogle historiske hop over temaet rock-musik og seksualitet

af Henrik Adler

Rock'n Roll

Rock'n Roll-musikkens rødder er den sorte Rythm & Blues. Rythm & Blues var slummens og det nederste proletariats musik – og det var her en af grænserne gik i det race-opplittede USA i 50'erne. Proletariat, slum, fattigdom – indbegrebet af frygt og angst for den hvide del af USA – havde sin egen sorte kultur, der i sin musikalske stil lagde vægt på kropsligheden – på det kropslige udtryk. Rythm & Blues blev derfor osse en del af det hvide USA's frygt. Den passede ikke til den hvide kølighed, til den hvide økonomi med opsparing, parcelhus og bil. Til dette passede den hvide schlager bedre. Det var herigennem den hvide befolkning kunne udtrykke deres kærlighed i en pæn poleret overflade. Her overfor de sortes blues: kærlighed med krop og sjæl. De sortes Rythm & Blues sprængte schlager-stilen hos den hvide ungdom.

Rock'n Roll blev blandingen af sort kultur og hvid ophavsret, der fik det hvide småborgerskab til at gyse. Her var kropsligheden – den sorte – her var smudset, her var energien i musikken, der ikke svarede til den menneskelige og sociale stilstand, der var det hvide småborgerskabs livsmål. På denne måde var Rock'n Roll-oprøret et virkeligt potentielt oprør – et oprør mod hele den amerikanske drøm om et stabilt efterår efter at ambitionerne var blevet afprøvet.



Men se så engang på Elvis, Bill Haley og på Jerry Lee Lewis. Hvor ligger oprøret? Påklædningen er egentlig temmelig traditionel: jakkesæt, skjorter, slips, spidse sko og pressefold i bukserne. Men der er race-forskel. Hvor den sorte del af musikerne – først og fremmest er bærer af de hvides etablerede magt-klædning, er det de hvide, der gør oprør mod denne. For de sorte musikere var det akcepten og den sociale opstigning, det drejede sig om, for de hvide var det oprøret. Men det var et kropsligt/seksuelt oprør, der egentlig ikke berørte klædedragten så forfærdelig meget. Det var en kropslighed indenfor voksen-verdenens stiveste puds, men dette betegner så til gengæld osse det radikale i oprøret. Tænk, at bruge de etableredes ansete klædedragt til en så voldsom kropslighed – en provokation! Men ellers er der ikke det store at hente i netop klædedragten. Her kunne man jo umiddelbart tænke på læderjakkerne – den grove fysik og det vilde (ikke samfundsmæssige) udseende. Men dette er jo blot proletariatets udgave af den borgerlige klædedragt – ikke en nyskabelse i den forstand, men en understregning af fysikken i arbejdssituationen. Og dette benytter Rock'n Roll-musikerne sig af. Den i forvejen kropslige musik, der lugter af proletariat og af sort slum, garneres med proletariatets uniform og skræmmer det US-amerikanske borgerskab fra vid og sans. Det er lugten af proletarisering – det er lugten af underklasse (Hound Dog), der er væsentlig i det oprør, der udspiller sig i USA i 50'erne – og dette er først og fremmest gjort på det kropslige plan. Det hvide borgerskabs hvideste puds i en nyere og mere strømnet udgave. Det er strammere bukser, det er aggressive søm på læderet – der er fysisk styrke, der overgår Frank Sinatra's mandige udstråling med flere kilometer – det er »outcast-look« selv indenfor »jakkesæt-med-slips-og spidse-sko«-uniformen.



Hound Dog: (Leiber/Stoller)

You ain't nothing but a hound dog, cryin' all the time
You ain't nothing but a hound dog, cryin' all the time
Well, you ain't never caught a rabbit and you ain't no friend
of mine.

When they said you was high-classed, well, that was just a
lie

When they said you was high-classed, well, that was just a
lie

Well, you ain't never caught a rabbit and you ain't no friend
of mine.

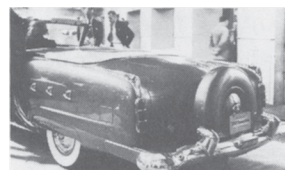
Ingen indledende takter, intet forspil, men direkte på. En hæs og rå stemme skærer igennem dagligdagens polerede overflade: Ain't nothing but a hound dog! Håndklap og trommer driver nummeret fremad, fremad – ekstatisk. En guitar indstillet på rålyd smider akkorderne på gribebrættet – ekstatisk. En basgang gæses med et par gummiskos lethed, og her overfor et kor, der er stillestående uden fraseringer, men stift og »klassisk« i sin stemmeføring – et hvidt kor uden lån fra den sorte gospel – en fremhævelse af Elvis' enestående lastbilchauffør-stemme.

Teksten er arbejderklassesprog og indeholder underklasse (underdog – hound dog) og overklasse (highclass). En på en gang afstandtagen fra underklasse (You ain't nothing but . . .), men osse en overklassefrygt eller ærbødighed. En ståen midt imellem – er hverken det ene eller det andet. Et klassestandpunkt, der passer til lastbilchaufførens »on the road«-bevidsthed – her er man først og fremmest sig selv.

Elvis overlever som den klasseløse arbejder, hvis bevidsthed er hentet fra de grå veje, fra bildækkenes syngen i asfalten – en ikke-etableret klasse- og kønsbevidsthed, der udtrykker sit mandlige oprør ved at bryde igennem den hvide pænhed, symboliseret af de hvide parcelhus-ghetto'er, der omkranser de støvede landeveje, der er lastbilchaufførens hverdag.

Det sker i midten af 50'erne. Det sker samtidig med et skift i den amerikanske økonomi – en opgangstid, som vi i Europa måtte vente endnu 5–10 år med at føle. Der sker en omstrukturering af produktionsprocessen, som bevirker, at uddannelse, mobilitet på arbejdsmarkedet og vandring fra land til by bliver nødvendig – og i kølvandet på disse forandringer, en

ændring i den sparsommelige og stramtandede moral, der er grundlaget for den ældre (forældre-)generations eksistens. Det er fart og smartness, der bliver sat i højsædet. Betragt i denne forbindelse bilen – og dens kæmpemæssige udbredelse og popularitet i USA på dette tidspunkt – som en forlængelse og en del af den ny-indvundne kropslighed – et seksualitetsdyr, hvor potensen og mandigheden måles på »dyrets« accelerationsevne – og på seksualiteten på bagsædet. – Se på 50'er-bilens bløde, runde hofter og brede bag: den er som skabt til en afpudsning lørdag eftermiddag og til date's lørdag aften.



Der er krøllen i panden – der er »anderumpen«, der ayes og plejes med tid og omhu, og som begge symboliserer fritiden – den tid, hvor man ikke nødvendigvis skal se ud som produktionslivet og sparekassen forlanger. Frisuren symboliserer et opgør med forældregenerationens barberede behovsopfylde – symboliserer en frihed, der for forældregenerationen var lig med forfald eller lig med proletarisering – og altså en hverdag, der ikke var så forskellig fra de sortes. Det var frygten. Men de økonomiske tider var blevet anderledes – ungdommen var blevet en forbrugergruppe, en fritidsgruppe, man kunne satse på. En fritidsgruppe, der kunne købe, købe, købe.

Der er øjnene. Se på aggressiviteten! Se på de rynkede og bekymrede øjebryn. Der er oprør i blikket. Der er en fysisk trussel i den nye ungdom, den vil ikke finde sig i hvad som helst – et læderbeslået oprør ventede.



Og kvinderne. Den læderbetrukne macho-rolle har helt skubbet kvinden over i et lille-pige-look, med hestehale, knæstrømper og pandehår. En blomst, der først folder sig ud ved brylluppet. En lille-pige, der i jitterbug'ens hede bliver kastet rundt, slynget over skulderen, og beskyttet igen af mandens fysik. – Eller et meget snerpet kvindebillede, der kun undtagelsesvis lader sig udtrykke på et indeklemt bagsæde i den nye model »Mustang«. En seksualitetsstyring, der stadig bærer spor af afhængigheden af forsørgelsen resten af livet. En temmelig stramt optrukken og sexistisk skillelinie mellem luderer og lille-pigen – mellem den plukkede blomst og den endnu ikke blomstrende. Stramheden i seksualiteten symboliseret af den stramt tilbagetrukne og snerpede hestehale-frisure, der trækker ansigtet frem i en »ren« attitude, i modsætning til det løsthængende og æggende hår. Osse pigerollen var et værn mod proletarisering – ingen kopulering før efter ægteskabs indtrædelse. Disse roller bliver udleveret på de fleste Rock'n Roll-plader. Elvis, der klynker om seksuel udfrielse på Heartbreak Hotel o.s.v. – helt i modsætning til Chuck Berry's Maybelline, der nok ved hvad hun vil.

Heartbreak Hotel (Boren Axton/Durden/Presley)

Since my baby left me found a new place to dwell,
down at the end of Lonely Street at Heartbreak Hotel
omkv.:

I get so lonely, baby, I get so lonely
I get so lonely, I could die.

Although it's always crowded, still can find some room,
where those broken hearted lovers cry away their gloom, oh!
omkv.:

Bellhop's tears keep flowing, desk clerks dressed in black.
They've been so long on Lonely Street they ain't never
gonna come back.
omkv.:

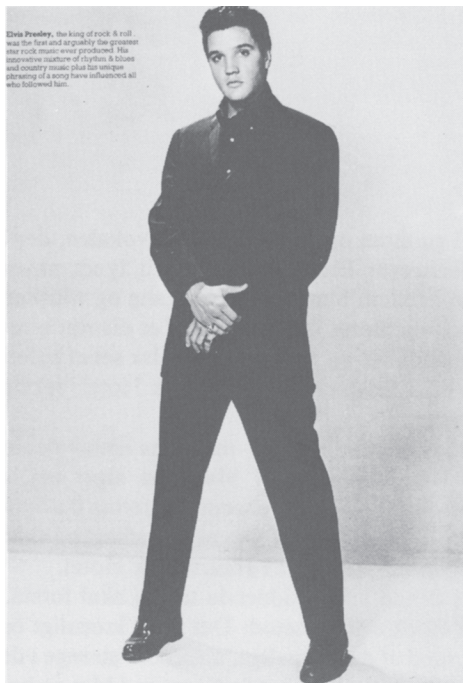
If your baby leaves you and you have a tale to tell
jusk take a walk down Lonely Street to Heartbreak Hotel.
omkv.:

Stop-kor i guitaren og staccato-hulk i vokalen, der knækker over, understreger Elvis' trængsler. Et tyndt akkompagnement – ind imellem blot med en basgang og whiskers i roligt tempo – kommenteres ind imellem af et distræt blues-klaver med højrehånds op-og nedtur. Musikalsk set et billede på den ensomme vej i fængsel på Heartbreak Hotel: seksualitetens indespærring.

Det er skyggesiden af 50'er-mandens ambivalente kvindeopfattelse i madonna-luder: Madonna siger nej, og Elvis hulker på forløsning. Kun i ensom afskæring fra omverdenen kan u-forløsningen bæres. Dommen er afsagt og skammen og uforløsningen får hjemsted i Heartbreak Hotel.

Det er i denne stramtsiddende tid, vi skal forstå, hvilken revolution Rock'n Roll betød. Det er et kropsligt oprør, der netop på grund af det kropslige, antænder strenge i det amerikanske samfund, der er langt farligere end blot og bart krops-

lige element. Kropspanseret var ikke blot en forsvarsindretning for det hvide småborgerlag, men det var hele dets eksistensgrundlag. Det er fra denne afkaldsmoral, fra denne »udskydelse-af-behov«-moral at det hvide småborgerskab overhovedet kunne eksistere. Men som så mange andre steder er den småborgerlige modstand forgæves. Den økonomi, afkaldsmoralen var opfostret ud fra, var netop på retur i 50'ernes USA. – Senere skulle turen komme til Europa. En ny økonomisk styring, hvor hovedelementet var forbrug, fritid og omskiftelse, var på vej. Og det var osse på denne måde – ungdommen som forbrugsgruppe – at oprøret blev indfanget – at generationen med den store styrke og den grove kropslighed blev indlemmet i forbrugersamfundets overdådige og triste tilværelse – en etablering i de gammelkendte familiemønstre, men med lovnin på forbrug og kompensation for den glemte kropslighed. Musikalsk set et forfald til Country & Western. Rock'n Roll-generationen – en generation, der aldrig helt kom ud af det småborgerlige »jække-panser«.



Elvis Presley, the king of rock & roll was the first and arguably the greatest star rock music ever produced. His innovative mixture of rhythm & blues and country music also for unique phrasing of a song have influenced all who followed him.

Hippies

Som blomstens blade om natten, lukkede jakkens revers sig om 50'er generationens kropslighed, og plantede et slips på halsen som symbol på, at intet var hændt. Kvindernes nye arbejdsmæssige selvstændighed løste dog så småt op for hestehalens pige knude – pigerne blev til kvinder med løst faldende hår, men i skarpt skårne kanter.

Paddehatteskyens truende skygge, Vietnam-krigens masse-mord, og unge amerikanere som kanonføde i en krig, der var umulig at legitimere, trængte den amerikanske ungdom i tres-serne op i en krog – det var ikke en verden at overlade den næste generation. Generationskløften udvidede sig så meget, at det ikke var muligt at bygge bro over den længere. En ny generation af unge i oprør var opstået – en generation af unge, for hvem det var muligt at hellige sig protesten i ly af højkon-junktur og uddannelsessystemets fri-givende placering i hver-dagen.

Protesten mod »Uncle Sam« førte snart til en *hel* kultur. En kultur, der ikke blot har protesten mod enkeltfænomener som program, men som drejer sig om en afvisning af samfundet som helhed (det er systemet – mand!). Det er altså ikke en ufrivillig »out-cast«-rolle, men en selvstændig og villet »drop-out«-position, der som grundlag netop havde omverdenens højkon-junktur som material basis. En manglende samfundsmæssig-hed som protest – en adskillelse mellem den materialistisk ind-stillede US-amerikanske hverdag og åndens ophøjede rige. Et romantisk tankevæv som eneste barrikade mod materialis-mens masseproduktion – et opråb om, at alle er skabende, alle er kunstnere. – KUNSTEN AT LEVE!

Alle blev sin egen kunstner – alle kunne udtrykke sig gen-nem tøjet. Man gik op imod det konstyranni modeindustrierne i New York, Paris og Rom havde skabt – man skabte sin *egen* kultur, og for første gang i mange herrens år lykkedes det at skabe en ny kommando-vej for tidens mode-strømninger: fra brugerne til industrien – en tiltrængt saltvandsindsprøjtning for de fleste modehuse. *Unisex* var bevægelsens kendetegn: cow-boy-bukser med svaj, skjorter, bluser og langt, langt hår. I soli-daritet med etnisk undertrykte grupper i samfundet var der osse en inspiration fra østens lande: de indiske skjorter, kina-flippen og ikke mindst det indianske og afrikanske kropsmaleri. Dette var osse en farveglæde, der stod i grel kontrast til den grå og kedelige vestlige hverdag. En profanering af den

hvide race og en bøjen sig for andre racers egenart og selvstændighed.



Hippie-ungdommen dannede sin egen stil – sin egen kultur. Den omskabte den oprindeligt udadvendte aggressive rock-musik, der var arbejderklassens i 50'erne, til en indadvendt komtemplativ musik – til passiv nydelse. Det er i denne periode, de store koncerter, festivalerne, opstår. Musikken nydes liggende – man er bedøvet af lyd, lys og stoffer. – Kunst er kaos, kaos er kunst. Eller som Jim Morrison fra The Doors udtrykker det: »Erotiske politikere – det er, hvad vi er. Vi interesserer os for alt, hvad der har med oprør og uro at gøre, for *alle* handlinger, som synes at være meningsløse«.



Vietnam-krigens menneskeforagt, Vietnam-krigens kropslige spild, blev til en ophøjelse af menneskeværd hos den nye generation – til en lykkebringende sanserus, der indeholdt udprægede regressive træk – en tilbagetrækning til et indre rum, hvor selvværdet kunne komme til udfoldelse som modsætning til det teknokratiske ingenmandsland udenfor. Det fik blomsterne til at blomstre. Det fik farverne til at springe ud. Det fik kærligheden til at sejre. Den inderlige og sarte følelsesfuldhed i et højromantisk skær. Den inderlige og uendelige kærlighed. Bydeformen var NU! Alting skulle være nu: sove, elske, spise

her & nu. Overflodssamfundet havde fået den nye generation til at slippe alle tøjler – oplevelsen kunne ikke skydes ud – »We want the world, and we want it NOW!« (Jim Morrison – The Doors). En romantisk forløsning i det indre rum – et krav om almagt udsprunget fra åndens rige, materialiseret i massenægtelse af militærtjeneste, materiel forsagelse og national landflygtighed i bredeste forstand. En landflygtighed, der kunne ses i påklædningen. De store gevandter, den løse påklædning, blomster, perlekæder og bjælder til begge køn. En begyndende nøgenhed og naturlighed – en søgen tilbage til en oprindelig sanselighed. Væk fra industrialiseringens truende fremmedhed – en stædig barnlighed, der ville lukke den vestlige verden a/s udenfor, som ville dyrke sig selv i rusens almagt og sammenhold. Det altfavnende stofbroderskab fremkaldte en følelse af samhørighed, samhu og velvære.

Syren inspirerede musikken ind i de lange forløb, ind i den kosmiske sfære. En ny sound var kommet frem: den stadigt insisterende rytme, de lange soli, der førte ud i himmelrummet, den tætte intensitet i sammenspillet, der samtidig kunne bevare en vis spontanitet hos de enkelte musikere.



Dansen var ikke den målrettede kropsberøring. Der var ikke trin og militans, der var frie former og fri bevægelse. Publikum skulle psykisk udtrykke, hvad musikken betød ved hjælp af kroppen. Pigerne skulle ikke længere skrike mod scenen, de var ét med oplevelsen. Det var den kollektive sammensmeltning, den diffuse symbiose af krop og intellekt. Hvor den oprindelige rock-musik var et bombardement af høresansen, blev hippie-musikken et udtryk, der smøg sig om kroppen – aede sanserne. Underlige bevægende billeder bag scenen til udflydende og diffus musik. Musikken blev barrikaden for den indre ligevægt mod den afsindige verden *udenfor*: The wicked world outside.

»Call me helium«, sagde Jimi Hendrix – det mest sublime udtryk for bevægelsens styrke og svaghed. Hendrix var alles »Voo-Doo«, men led osse en krank skæbne med nålen i armen. Helios som solens gud, som den, der skinner på jorden og giver den liv. Således kan man opfatte den musik, der blev skabt i dette ophøjede univers.



Voodoo Chile (Jimi Hendrix)

The night I was born the moon turned a fire red
The night I was born the moon turned a fire red
My poor mother cried out, well the gypsy was right
And I seen her fell down right dead.

Mountain lions found me there and set me on an eagles back
Well mountain lions found me there and set me on an eagles wing
He took me past the outskirts and infinity
And when he brought me back, he gave me Venus' witch's ring.

Hey, and he said fly on, FLY ON
Cause I'm a VOODOO CHILE, VOODOO CHILE,
VOODOO CHILE.

Well, I'll make love to you
And Lord knows you felt no pain
Well, I'll make love to you in your sleep
And God knows you'll feel no pain.

'Cause I'm a million miles away
And at the same time I'm right here in your pictureframe.
'Cause I'm a Voodoo Chile
Lord knows I'm a Voodoo Chile.



»Electric Lady Land« (1968) – det sted, hvorfra tonerne til Voodoo Chile stammer – er opholdsstedet for Jimi Hendrix' musik. En seksualiseret musikalsk omverden, styret af Hendrix' elektriske lyd-kaos. Guitaren liggende på scenen – tilbudt – sat i brand af begær. Sådan er den elektriske kvinde, der ømt begæres og dyrkes, som ved berøring fremtryller de mærkværdigste og vidunderligste toner og stemninger. Som fører til hørerne til Kosmos – til Electric Lady Land.

Hendrix er apokalypsens repræsentant – han bærer Venus-heksens ring og forhekser sine omgivelser – han er oversanselig og konkret her og nu – han er alles Voodoo Chile. Han bærer honningen fra blues-blomsten og bestøver os alle.

Musikalsk en kolossal åbenhed i udspillet – en åbenhed for spontanitet, for udvikling og råderum for indfald. Det kan hurtigt eksplodere og føre og langs guitarklangenes opadvendte stråler mod apokalypsen – og så stoppe op. – Roligt, roligt – slappe af, tøve, sætte i gang igen, igen Voodoo Chile. Man må følge ham hele nummeret igennem for selv at falde til ro. Man når Electric Lady Land og bli'r atter bragt til landing. En indre seksualiseret rejse er gennemløbet – et seksuelt crescendo og decrescendo er nået. Ved rejsens afslutning står man afslappet og mæt.

Hippiebevægelsen udgjorde en generation, der momentvis viste sig at være en anden verden værdig. Woodstock, denne jubelmesse til sammenholdets og rusens pris – til den kollektive sansning og det lykkelige kaos. Det svage led i bevægelsen var den åndelige (romantiske) overvægt i forhold til det materielle pres, der var lagt på bevægelsen. Det var ikke muligt at forsvare sig moralsk overfor det US-amerikanske samfund. Det var ikke nok at tro på kærligheden og seksualiteten midt i et samfund, hvor denne moral ikke kan bruges. Det er ikke nok at tro på fred midt i et land, der fører en imperialistisk krig i det

fjerne Østen. Hvor Woodstock blev bevægelsens højdepunkt, blev Altamont »the turning point«. Til denne koncert var det meningen, at The Rolling Stones selv ville producere et Woodstock – en genoplevelse af kærlighedsrusen fra Woodstock : men ak, så mislykket. Spontaniteten var druknet og ånden var blevet hjemme i sin flaske. Ved Altamont fik generationen sit første og største knæk af sine egne generationsfæller: de nye rock'ere. Mick Jagger som symbolet på underverdenen – på det farlige kaos – det destruktive kaos: The Devil. Ved koncerten blev én dræbt og fire såret. Hippiegenerationen var forsvarsløs og kunne ikke leve videre som andet end syretrip og bevidsthedsmæssige almagtsforestillinger – ikke som et konkret sanseligt udtryk. Hippiebevægelsen døde af indre kvæstelser.



Disco

Der kom en pakke ind ad døren. En kæmpestor candyfloss-lyserød pakke med lyseblå sløjfer om. Den glimtede af stjernestøv og knasede som cellofan. På pakken stod: »Fra R. Stigwood til »All of You« – Robert Stigwood var discomusikkens general. Discopakken var udtænkt i mindste detalje, inden den blev lanceret på markedet. To film blev sprøjtet ud i hurtig rækkefølge – ingen skulle være i tvivl: disco var disco – og det var nu! Gennem filmene fik vi som publikum ikke kun at vide, hvordan musikken lød, men osse hvordan man skulle se ud, hvilket tøj man skulle have på, hvilke farver, der var mulige – ja, et helt miljø af attituder blev serveret for os gennem de to film. En pakke så stor og fyldig, at hvis man skulle æde sig igennem den, ville man brække sig på halvvejen – overmæt og ør.



Som det umiddelbart så ud, var det først og fremmest en studieteknik at planlægge en hel ungdomskultur – et helt univers – en teknik R. Stigwood havde læssevis af erfaring med gennem sit arbejde med bl.a. Eric Clapton, The Beatles og Bee Gees. Men discoteker har eksisteret i umindelige tider – helt tilbage fra tressernes start. Det har været de fattige og de sortes mulighed for at komme i byen og høre musik. Det er på disse steder de skiftende dansemoder fra Twist og frem har fået lov til at florere og udvikles – det er her disc-jockeys har koblet numre sammen fra vidt forskellige genrer – lanceret ved deres hæsbælende og uendelige talestrøm. Det er her musikken er blevet bedømt på dens danseappeal – ikke på dens mere eller mindre forskruede budskab. Det, det drejede sig om, var *ekstasen* – det sted, hvor »dancesygen« kunne udfolde sig. I gamle dages Europa var »dancesygen« en sand plage for de besiddende. Det var et kendt problem op gennem historien og var på lige fod med karnevaller, de undertrykte protest mod arbejdets kropsdisciplinerende karakter. Kroppen er til andet end arbejde – den er til glæde! Denne glæde forsøger disc-jockey'en at manipulere med – sætte noget i sving – et kropsligt crescendo og decrescendo – ved hjælp af musikken. Han gør



både musikken anonym som lydtafet, men spiller samtidig på de forskellige farver lydtafet har. Det er hans funktion, og den har han haft siden tresserne. Hans funktion er at være kropsgeneral – han dirigerer den seksuelle krigsførelse på discotekets slagmark.

Men discotekerne blir for de unge, smukke og rige i midten af halvfjerdserne. Og det er med denne bevægelse i publikumsgrundlaget, vi får ændringerne i discotekernes funktion. Det er nu drinks-kulturen vinder indpas, det er nu ekstravagancen og hangen til decadece sætter ind. – R. Stigwood er så småt ved at have indpkningspapiret parat . . .



Og det kunne han osse sagtens. Samtidens rock-musik var i et dødvande. Rock-musikken havde forrådt sit oprindelige udgangspunkt: kroppen. Hvad havde Elvis i halvtredserne og Janis Joplin i tresserne ikke fået os til at tænke på. Det var deres seksualitet, der havde løst op for seksualiteten via musikken. Nu lå den forkrampet på gulvet, mens de forskellige procedurer og managere fór rundt for at finde et passende og hårrejsende image for et nyt idol. Aldrig før har rock-musikken været ude på et overdrev af disse dimensioner. Nogen med lædermasker, nogen med ingenting, nogen med ild i håret, nogen uden hår . . . Hver og én med hver deres ufejlbarlige og urørlige image. Men der var stadig ingen krop, det var intellektuel, åndelig musik. Det er i denne forbindelse, man skal se det oplivende ved disco'en. Her var kroppen igen, her kunne den bruges – her var kroppen til glæde.

Rock-musikkens standardmelodier var osse blevet et problem for rock-musikken – en klump, den ikke kunne komme over. Det var latterligt at blive ved med at trampe rundt i de gamle melodier i nye forklædninger – nye fortolkninger. Men disco-musikken kunne bruge af disse standards uden at virke

latterlig – ja, den kunne bruge hvilke standards, man kunne hitte på lige fra Beethovens greatest hits til muzak. Det kropslige appeal får det latterlige skær til at smuldre bort. Det var ikke fortolkning, det drejede sig om, men dans, dans, dans – kroppen og appellen blev taget alvorlig. Disco-musikken gør alt til overflade ligesom Andy Warhole. Men hvor denne har en ironisk distance til omverdenen, har disco'en ingen distance overhovedet.



Og nu står R. Stigwood parat med sin overdådige Disney-color-pakke: LIVET ER EN FEST. Og livet er en fest i 50'erne, hvor man kan slippe for at tage stilling til alle problemerne i 60'erne. I 50'erne ved man, hvad man skal synes om alting – her er et helt fast normsæt for omverdenen og en seksualitet, man ved hvad handler om. Vi flytter halvtreds-ernes fritidserfaringer op til halvfjerdserne og glemmer den arbejdsmæssige undertrykkelse fra ti-året i farten:

Grease (B. Gibb)

I solve my problems, when I see the light
we gotta love them things, we gotta feel it right
there ain't no danger, we can't go too far
we start believing now, that we can be what we are
Grease is the word.

They think our love is just a growing thing
why don't they understand, it's just a crying shame
their lips are lying – only real is real
we start the fight right now, we got to be what we feel
Grease is the word.

Omkv.: – Is the word – is the word – that you heard
it's got groove, it's got meaning
this is the time – is the place – is the motion
Grease is the way we are feeling.

We take the pleasure, and we throw away
humentionality belongs to yesterday
there is a chance, that we can make it so far
we start believing now, that we can be, who we are
Grease is the word.

Omkv.: This is the life of illusions
I've got some troubles
makes me confused
what we are doing here.

Grease er ordet, er løsenet til at komme indenfor i varmen – i illusionernes paradis. Godt hjulpet af fanfarerne i indledningen til nummeret, gelejdes vi indenfor i dette glimmerland, hvor vi på trods af omverdenens protester finder lykken. På trods af alle samfundsmæssige odds sætter vi os op mod skæbne og prøver at leve et liv, som er kendt fra halvtredserne. En halvtredser-nostalgi, hvor hovedvægten er lagt på 50'er-ungdommens relative faste normsæt og stramme kønsopfattelse – her er der ingen slingrevals. Og det kan der nok være behov for i en verden fyldt med 70'ernes normnedbrydelse og kønsoprør. 60'er-generationen har løbet linen ud, og kan ikke hentes frem som et positivt ideal.

Disco-musikken har samtidig en vældig kropsappeal, som man totalt manglede i tressernes såkaldte progressive rock-musik. – Et kropsappeal, der på den ene side var befriende, men på den anden side var spærret inde i de mest dorske og fladtrampede kønsrollemønstre.

Kropsligheden har sin dobbeltside i musikken. På den ene side er den bastant seksuelle side repræsenteret af rytmegruppen – den pumpende bas og mellemgulvs-stortrommen. På den anden side er det sanselige element repræsenteret gennem den melodisk sovsede og ekko-infiltrerede tangentfunktion plus vokalen. Man skal både være hyllet ind i lyden og op at stå til rytmen. Hertil kommer discotekets lyseffekter og den på en gang vuggende og stive dans – en hovedrystende, balle-svingende og hælehoppende dansemusik – man er, hvor det hele sker: midt i discotekets bruser af lys og lyd.

Men disco-musikkens overfladiskhed – den musikalske slimline – var på længere sigt disco'ens problem. Så snart disco-musikken blev pakket ind i et helt univers, blev kropsligheden fanget. Nu skulle der ikke længere bare danses, nu skulle der danses bestemte trin – ostinatrin, som en højere form for disciplinering af kroppen. Nu var det ikke længere bare pænt tøj, nu skulle det være discotøj, der sad stramt for at understrege kropsligheden. Nu kom de bløde pastelfarver og lys til. Nu kom plyds- og drinkskulturen til – det ekstravagante og depraverende. Fjernheden fra verden, fjernheden fra kroppen – fra sig selv. Et misk-mask af kropslig nærhed og fjernhed: en kropslighed uden sved. Disco-musikken var blevet et univers, der i sig bar eksempler af ganske traditionel og fladpandet seksualitet – men osse med nye seksuelle toner i den musikalske verden. En gruppe som Village People er bærer af »bøsse-strømninger« i det nye univers. Disco-musikkens afstand fra rock-musikkens traditionelt brunstige mandehyl kan osse genfindes hos Bee Gees. – En mandlig selvfremsstilling af uskyld.



Universet fremstiller på én gang både en sund kropslighed, men der er intet sved under armen: en kropsnær og kropsfjendtlig musik på en gang – en visualisering og idolisering af kroppen uden skavanker – en guddommeliggørelse stivnet som skulptur i bevægelse.

Universet blev en magnet, der drog alt lige fra blyantspidse til hamburgeres til sig – en overfladiggørelse af alle fænomener i omverdenen. Disco blev det filter, som for en kort stund kunne holde den hårde hverdag væk fra én selv – i denne forstand osse en uhyre selvbeherskelse, som heller ikke kunne holde længere end til 79–80. Den store pakke var blevet overvægtig og kvaltes i for søde sager.

Sexy Sadie – where have you gone

af Charlotte Rørdam

For den, der har Jimi Hendrix, Elvis Presley, Janis Joplin – Inge og Steen Hegler som en del af sit kulturelle bagland – P-pillen, pornografifrigivelse m.m., kan 70'ernes rockkurve synes nedadgående i henseende til seksualitetens spillerum. Vi oplevede seksualiteten i bedste nudiststil; i reklameverdenen har vi stadig forståelse i annoncer som: Edet crepe til bløde numser, Faxe's buttede o.s.v.

Den seksualitet, som vi dyrkede, var vi selv med til at låse inde igen. Mætte, men forslåede lod vi eksperimenterne bag os – og de blev ikke taget op under de samme former af nye generationer. Why don't we do it in the road? er omtrent blevet afløst af spørgsmål som »Why do we do it?«

Jeg vil i det følgende gennem eksempler fra den engelske rockscene prøve at give nogle bud på, hvordan og hvorfor rock-musik og seksualitet ikke har det samme saftige udtryk i dag.

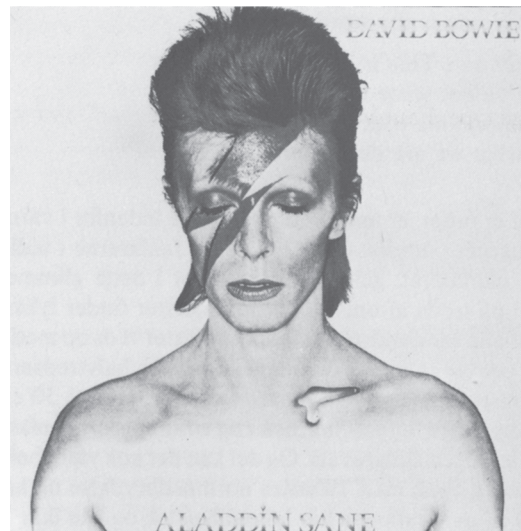
70'ernes genreoverflødighedshorn på rockmusikkens område modsvarede af cowboybukserne: 70'erne kan bedst karakteriseres som rockens imperialistiske periode, idet »rock« lægger sig hen over alle mulige andre stilarter. Ligeledes forholder det sig for cowboystoffet: alle kendte beklædningsgenstande fås i cowboyudgaver, US-imperialismens sidste bastion. Så at sige alle under 30 går rundt med et blå stempel – og hvis ikke i den karakteristiske farve, så da med et firmastempel, der skal vise, at man er med på »mærkerne«.

Den »uni-sex-formering«, som cowboybukserne er udtryk for, findes tilsvarende hos den del af ungdomsgruppen, der bekender sig til flipperkulturen og går i velourbukser. Her er det blot pigelukningen som overtages af de langhårede fyre. Altså en unisex med modsat fortegn.

De modetendenser, der har hersket gennem 60'erne, føres videre i 70'erne – nu blot ikke kun som indpakning. I 70'erne møder vi nemlig »det tredie køn«, den feminiserede yngling, altså et i grunden tvekønnet væsen.

På billedet her udstråler Bowie en art guddommelighed: en nærmest aristokratisk statue, der kun sanser sig selv. Dawid Bowie og Alladin Sane (= rask/normal) står med samme typer, hvilket angiver, at Bowie spiller denne rolle – men be-

mærk ordspillet i navnet: A lad insane (= en gal knægt). For yderligere at understrege det tvekønnede toner Bowie's arme ud i en livmoderformet aftegning.



Coveret viser iagttageren den skinbarlige Narcissos. De lukkede øjne lader os forstå, at lærredet er rullet ned, og at en indre forestilling er i gang – en genspejling af personen. Dette er helt i overensstemmelse med Narcissos-mytten, som fortæller om Narcissos, der sidder bøjet over sit eget spejlbillede – så opslugt er han, at han ikke hører pigen Ekko, der gentager hans egne ord, for at få ham i tale. Hun svinder ind til et ekko, mens han selv forenes med sit spejlbillede, der lukker sig hen over ham.

Bowie benytter her som på andre covers sin krop som materiale: hans krop er leret, der formes alt efter hvilken rolle han spiller. Når Bowie lader sin figur udstråle tvekønnethed, er det i virkeligheden en understregning af det selvtilstrækelige i figuren: som både mand og kvinde kan man fuldstændig give sig hen i sig selv – forelskelsen er fuldkommen.

- Selvspejlingen er et gennemgående karaktertræk i beat-lyrikkens personskildringer – og hos dens brugere.

I lyrikken optræder narcissister med sygelige mure ud til omverdenen som f.eks. The Who's Tommy eller Pink Floyd's »The Wall« – eller man kan blot finde narcissistiske symboler såsom den megen brug af spejle og flyvefantasier: I wanna take you higher. Og rockpublikummet giver sig hen, flipper ud, svømmer hen – også narcissisme-terminologi.

Bowie's tvekønslook har rødder tilbage i den engelske rockscene. De engelske rockstjerner har altid været mere feminine end de amerikanske. Ikke i hippiebevægelsens forstand – ikke som den bløde mand nys hjemvendt fra ø-lejr – nej – en særlig ynglinge type: Paul McCartney, Mick Jagger, Donovan m.m.

Hippiebevægelsen, der splintrede den engelske beatscene, efterfulgtes i England af en betonrock og glamrock eller fagrock – (glitter- og bøsserock). Glamrocken, der har David Bowie som forgrundsfigur, udøves af ynglinge med nøgne skuldre – myndeslanke mænd, der koketterer med feminine attituder – et popbud på »den bløde mand«. Bevægelsen slår aldrig rigtig igennem i Danmark, selvom den promoveres flittigt af popbladene, hvor de glinsende idoler er nam- nam. Publikummet i England er arbejderklasseunge; og til trods for de feminine bløde linjer i de ydre former, er musikken ofte hård rock – glamrocken er ikke nogen musikalsk genre.

Om vurderingen af manderollen som den kommer til udtryk i den engelske rockverden er anderledes end hippiekulturens. Man tager ikke udgangspunkt i det »naturlige look« – i stedet indfanger man nogle af kvinderollens attituder: glimmer, etageklip, sminke, kjoler m.m. Det er nødvendigt at inddrage kulturelle traditioner for at forstå baggrunden for den forskellige udformning af rockstjernen i England og USA (og Danmark). Især fordi den engelske glitterrock og fagrock i USA modsvares af en langt mindre jomfrunalsk retning: en transvestit-dyrkelse med sadomasochistiske krydderier: The Modern Lovers og Velvet Underground samt Alice Cooper og New York Dolls.

Det kan synes som om en del af den engelske rockscene til trods for oprør alligevel slæber rundt på sit kulturelle bagland: den aristokratiske (kostskole)kultur der som en del af sit udtryk har haft *ynglingen*: Shakespeares tvillingeforvekslinger, Oscar Wilde og Christopher Isherwood – og altså den let dekadente bløde, hvide, etageklippede rockstjerne i 70'erne.

Der er i England et meget stærkt mandemonopol indenfor rockverdenen. Det er påfaldende, at ingen kvinder (udover Suzi Quatro) har gjort sig gældende her. Og det er utroligt, hvordan den engelske rockscene indtil punkens gennemslag har kompenseret for kvindernes fravær via meget vide rammer for manderollen.

Måske er det den meget lange tradition for adskillelse af kønnene, frihed på tværs af kønnene, pub via kostskoler, klubber, fodbold o.s.v. i det engelske samfund der betyder, at rockens mænd her dækker så stort et felt: mændene tillægger sig kvindeattituder – Mick Jagers sminke, David Bowie's hermafroditshows, Sweet og Slade med deres høje hæle, glimmer og sukkersøde indpakning.



*Suzi Quatro er et eksempel på,
at det 3. køn osse tilnærmes
fra kvindernes side.*

Denne midt-70'er seksualitet har i sig visse dekadente træk – særlig set i forhold til hippieperiodens dyrkelse af natur. Også set på baggrund af kvindebevægelsens opgør med de plukkede øjenbryn. Set i lyset af 80'ernes rock er det oplagt, at fag- og glimmerrocken er forløbere for den offerdyrkelse, der ligger i punk og new wave. Ved at iføre sig kvindetøj, sminke m.m. kan de mandlige rockstjerner illustrere underkastelse, selvfordreelse, prostitution. I 70'ernes midte gennemført af enkelte kunstnere såsom Iggy Pop, Lou Reed, David Bowie, senere som punkens kollektive offer-dyrkelse. I begyndelsen sofistikeret, indstuderet, i punken vrængende og stolt. Punkerne stod frem som ofre og gjorde det som protest. I meget af new wave musikken er denne offerholdning ført videre: Elvis Costello og Ian Dury er ikke tingenes herrer, i deres image ligger den latente taber og titter frem – antihelten døjer med virkelighedens rænkespil.



Bowie, hvis forskellige modeller kreeres af popartkunstneren Andy Warhol, er det mest artistiske eksempel på tvekønslooket. Forfinelsen er gennemført. Heroverfor står de udklædte mænd her eksemplificeret via Sweet og Queens. Alice Cooper er den amerikanske udgave: outreret og ofte afbilledet med fallossymboler såsom tuber, balloner etc. Linda og Paul McCartney er manden og kvinden, der tilsyneladende uden mange fixfaserier dyrker samme udtryk i deres image.

I art-rocken eller new wave ligger også en anden slags offer – iagttageren. Uden at tage stilling, fra en flyver eller som et ikke-indgribende-jeg i teksterne, lader han-sig bedække med indtryk. Omverdenen affotograferes i forlængelse af popartens antistillingtagen: vær's go og se – slut – ingen fortolkning, ingen medriven. Som John Foxx udtrykker det i sangen »Touch and go«: »It's all so touch and go – so let's go«.

Nylon, grelle farver, neon, byen, kedsomheden – alt dette kan selvfølgelig tolkes som dekadence. Nu er dekadence imidlertid et begreb, som man tit slynger ud for at skabe afstand. Det er f.eks. påfaldende, at en gruppe som Ballet Mecanique, der selv udtaler, at de er inspireret af 30'ernes dekadence-kunst, overtager en norm for hvad der er dekadence fra nazisterne. Det var jo netop dem, der stemplede ikke-arisk og ikke naturalistisk kunst som dekadent.

Dekadence?

Men hvad gemmer der sig materielt bag dekadencebegrebet? Dekadencebegrebet hører lavkonjunkturer til. Først og fremmest skal begrebet forstås som en kritisk afstandtagen fra mennesker, der står uden for produktionslivet. Først og fremmest kunstnere, men også arbejdsløse, der i stedet for græmmelsen hengiver sig til nydelsen. I dekadencen ligger nemlig noget forfintet – det er aldrig proletariatets attributter der dekadenceres over – for det er aldrig proletariatet der har været nydere. Dekadente er altså de, der »uretmæssigt – ufortjent« (p.gr.a. den manglende tilknytning til produktionslivet) ophøjer sig selv til nydere på/i trods.

Under alle omstændigheder ligger der i begrebet af dekadence en vurdering. Dekadence betyder forfald, og forfald vil altid være en vurdering af en kultur i forhold til noget tidligere.

Indenfor artrocken findes eksempler på »totalimage«. Grupper, der i deres sceneoptræden direkte spiller roller - skjuler deres identitet overfor publikum og forsøger via sceneshowet at ud-



trykke andet og mere end igangsætter af fede vibrationer. I sådanne grupper fremtræder musikerne ikke som enkeltindivider. Her eksemplificeret via den amerikanske gruppe DEVO.

På baggrund af 68'ernes optimistiske forandringslyst – adventsholdning – som den er kaldt af Hans Jørgen Nielsen – altså forventninger om det der skulle komme – kan den nutidige ungdomskultur synes meget angstfuld – og de her-og-nu-krav, som altid har karakteriseret ungdomskulturerne virker i dag så meget mere desperate! Nydelse her og nu.

Der er mange ydre signaler, som kan sætte dekadence-tankerne i gang. Glimmer, satin, sort blandet med metal, sorte (malede) negle. En flirt med attituder og virkemidler, som hvis de blev ført helt ud af tangenter ville få os til at ligne medvirkende i en romantiserende B-films bordelscener.

Men den nye bølge skal ikke ses i diskotekernes lys, hvor brugen af glitter og silke understregede kødmarkedet. Med til den nye bølge hører osse en (til tider gymnasial og bleggul) totalkunst, der benytter alle forhåndenværende medier til et opgør mod 60'er-generationen og dens aflejringer. En toneangivende kreds, der meget fortættet beskriver »the real thing«. Vi andre er overladt til konsum – og kan så bl.a. via nye signaler vise, at osse vi er blevet nydere.

Natur og nøgenhed

Strammerne er blevet afløst af stramme bukser. Og de af os, der strammede ballerne og tænkte på Marx, får nogle gange sure opstød over en ny generations konsumholdning.

Men bag her-og-nu-holdningen ligger angsten for fremtiden – og dermed trangen til at bevise, at man lever, mens man kan. Ikke eksperimenterende med krop og sind, ikke med rusen som målet, derimod med nydelsen for øje.

Den manglende rus afspejler sig bl.a. i forhold til kroppen. De nye rockstjerner er for os, der har oplevet Mick Jagger og

hele det sjak, nærmest asekuelle. Stive og uforløsende. Her er ingen scenevoldtægter. Hvordan dette udtrykkes i musikken skal jeg komme tilbage til.

Dekadence som begreb dækker imidlertid ikke kun attituder. Nietzsche, der så sin samtid som dekadent, gjorde det ud fra moralnormer. Medlidenhed og tålmodighed, ydmyghed og overbærenhed, kristne værdinormer gjorde menneskene til ofre for en slavementalitet. Thomas Mann skrev i »Huset Buddenbrook« om en borgerlig families forfald – og forfaldet anskueliggjorde han ved at lade den yngste generation repræsentere via en fysisk svag bøsse med kunstneriske årer. Umiddelbart kunne det se ud, som om hippiebevægelsen ud fra Nietzsches vurderinger var dekadent – og lige netop den er nok svær at sluge, fordi hippiebevægelsen i sin dyrkelse af naturligheden udsendte »ikke-dekadente« signaler.

Mange af os bærer fra 60'erne rundt på et kulturradikalt dekadencebegreb. De bløde linjer, plantefarverne, nøgenhed, rusen var vores pant på et bedre liv. Den nye bølges udgangspunkt har været lavkonjunktur, arbejdsløshed, kedsomhed. Hvad vi ser som ubevidst konsum, fremmedgjorthed, dekadente træk er for dem kortfristede glæder i en ellers kold tid.

Umiddelbart er 80'ernes new look fascinerende – »nok se, men ikke røre«. Spørgsmålet er imidlertid om den megen dekadence-snak ikke er misvisende for New Wave-kulturen som helhed. De mørkerøde munde og negle leder tankerne hen på 30'erne, men disse tendenser koblet sammen med den musik, der hører sammen med til kulturen, får én hurtigt væk fra den tanke igen. Her er ingen flirten med 30'ernes libidinøse schlagere. Musikken tydeliggør, at de vampede attituder er schein. Ingen tilbagevenden til de gamle kønsroller, men snarere en udlevering af disse.



Talking Heads. Fra det kølige look er gruppen nu så at sige et dementi af sit tidligere image, hvilket afspejles tydeligt i disse »før og nu« billeder.

Musikken og seksualiteten

Uden at ville slå al new wave eller artrock over een kam, synes jeg, at der i den nye rock ligger visse tendenser væk fra de gængse spænding/afspændingskurver og -mønstre indenfor den vestlige musikkultur.

Popmusik som »flad« musik – den karakteristisk går ikke blot på teksternes indhold. Forfladigelsen betyder rent musikalsk – uanset om man så kan lide popmusik eller ej – at der ingen bearbejdelse foregår af det musikalske materiale. Der har i tonalt/spændingsmæssigt henseende ligeledes været en tendens til, at man gik væk fra funktionsharmonikken – flere og flere modale træk i akkordfølgerne. Denne udvikling har fået et kraftigt skub i mange artrock-numre. Som i megen punkmusik, starter numrene »oppe«, og der bliver de. Der er ingen dynamik, ingen højdepunkter. D.v.s. at man, når nummeret er slut, ikke har gennemlevet et spænding/afspændingsforløb, man er blevet præsenteret for en stemning i et vist tidsrum.

Denne manglende spænding understreges af barréharmnikken. Akkordvalget er ofte baseret på melodiens grundtoner, altså en unison bas og melodi – altså ingen kontrapunktik – og guitarer eller synthesizers går ofte med på basriffes eller anslår halvfunkede skæverter i forlængelse af basriffes. (Hør f.eks. David Bowie's »Fashion« fra Scary Monsters).



Ofte – som hos f.eks. John Foxx eller Ultravox kan musikken umiddelbart synes som taget ud af Chaplins »Moderne Tider«. Monotone samlebandslyde, som akkompagnement til en reciterende stemme. Den mere og mere anvendte rytmebox skal følges som en metronom – ingen slinger i valsen.

Jeg synes, at de manglende spændinger i klassisk forstand betyder, at musikkens påvirkninger bliver af mere fascinatorisk karakter. Musikken starter – holder dig fanget – ikke som medarbejder i en ekstase, men den fastholder dig på sit eget højdepunkt. Når nummeret er slut, opløses fascinationen – du er klar til næste nummer.

Teksterne understreger denne mangel på forløb – de bliver bærere af kulden i musikken, med deres modernistiske udformning. Musikken er ikke asexuel, og den er som navnet artrock antyder mange gange langt mere eksperimenterende – avantgardistisk end tidligere rockmusik. Men det er ikke længere en guitarsolo, der forløser publikum. Den svedende musiker der tog sine tilhørere med ud i rummet og tilbage igen er afløst af stædige robotlyde fra orkestre der ikke tror på, at man kan lette. Og mens orkestret kulder løs, prøver publikum at nyde – mens de kan . . .



Keep Dancing!

af *Sven Fenger*

»Det er ikke kun typografer, der bliver arbejdsløse, når en ny teknik indføres«. (DMT nr. 2, 81/82 – Lederen).

Scatterbrain: »Keep Dancing«. IRMG 3.

Pladen udkom i eftersommeren 81 på det indtil da lille og upåagtede pladeselskab Irmgard. Reaktionerne var mange og forskellige. Enhver rockanmelder og radiomedarbejder med rock som speciale måtte nødvendigvis forholde sig til pladen og sige sin uforgribelige mening, for det var jo lige præcist med

denne begivenhed, den nyeste nye New Wave – neuro-wave – artrock – elektronrock blev født her i landet. Sådan havde pladeselskabet proklameret det i sine reklame»brøl«, og sådan gik rygtet i de moderne caféer.

MM skrev: »En meget æstetisk og smukt produceret plade . . . Det livløse er æstetisk, skræk er en intens oplevelse, gys er en måde at trænge igennem på til de blokerede sjæle«.

Levende Billeder, bladet der har taget samtlige landets musiktidsskrifter på sengen, skrev:

»Er rytmen stiv og mekanisk, rummer musikken dog alligevel en slags organisk blødhed, som er med til at skabe interessante spændinger«.

Fra toppen af New Wave-hierakiet, i talerøret Sidegaden, lød dommen:

»Fesen og udvandet »modernisme« . . . Denne LP er ikke bare pretentøs, den er decideret stupid«.

Dog ikke entydigt, for i det samme nummer, blot en side længere fremme optræder gruppen i et helsides interview, hvor holdningen absolut er solidarisk og indlevende. Altså både – og.

Hans Jørgen Nielsen, manden med de ufejlbarlige stemningsprognoser, var der naturligvis osse:

»Mens kunsten igen overalt søges udstyret med stort K, er det ligegodt befriende, hvad der sker blandt nogle af de yngste. Og så endda blandt rockmusikere«.

Også DMT ofrede begivenheden behørig spaltepads. Her havde man lugtet lunt og koncentreret efterårsnummeret om temaet Punk/New Wave/Avantgardisme. I analyser og kommentarer blev »bølgen« spiddet med ord som: »renselse, stilisering, koncentration, stramning, forenkling, verfremdung«. Og i lederen lød det bl.a.:

»Men det er nok alligevel tvivlsomt, om det lader sig gøre at opretholde en skarp skillelinie mellem rock og nutidig kunstmusik«.

Alt dette peger i retning af, at med Scatterbrains plade »Keep Dancing« står vi her overfor musik med en bemærkelsesværdig appel, som det er svært ikke at forholde sig til. Mere præcist er det musik, der henter sit udtryk i både den etablerede rock-scene og den do. avantgarde verden:

Det er sammenkoblingen af elektro-akustisk musik – som vi kender den fra 60'ernes Jimi Hendrix til 80'ernes Kenneth Knudsen – og elektronmusikken – som Stockhausen og hans mere og mindre brødløse diciple har forvaltet den fra begyndelsen af 50'erne og til i dag – der virker stærkt, og som samtidig giver en lidt sær smag i munden. For det har jo alle dage været en »accepteret sandhed«, at den elektroniske musiks lukkede univers og egen virkelighed ikke kan fungere i rock-musikkens/tribunemusikkens sociale samvær, kollektive bevidsthed og kommunikation. Eller sagt på en anden måde: hvordan kan avantgardemusikken, der primært appellerer til underbevidstheden; er visionær og billedskabende i sit eget imaginære rum; der giver associationer til den indadvendte orgasme – samlejet oplevet med lukkede øjne, sammenstilles

med sin logiske modpol: rockmusikken, hvis inderste og egentligste kendetegn er, at den ideelt set swinger. D.v.s., at vibrationerne musikerne imellem og musikere – publikum imellem eksisterer, formidlet via musikken. At fornemmelsen af noget frigørende, noget overskridende, noget forløsende, er levende.

Det er seksualitet med alle følehornene ude. Kollektivt og svedende. Som Rugsted fornyligt sagde det i TV:

»Du spiller – maand – bare for at opleve det ene øjeblik under koncerten, hvor himmelens porte åbner sig for dig«.

Og her er det vel at mærke underforstået, at publikum er medpassagerer på himmelfarten.

Når rockmusikken bliver koblet med en datalogisk styret rytmebox og underlagt kompositionsteknikker, der er lånt i avantgardemusikkens båndværksteder, hvor er vi så henne?

Rockmusikkens principielt set grænseløse sammenspil, ekspressiviteten, de dynamiske elementer er i hvert fald gået fløjten. Det digitale diktat, en apparaturets neutralitet, har fået overtaget. – Hermed være ikke sagt, at musikken er udtryksløs, men den ekstatiske sammensmeltning er borte. Som Scatterbrain selv siger det i et interview:

»Der er ikke ret meget samspil. Vi står sådan og passer os selv – mere eller mindre«.

Det umiddelbare indtryk er sammenstillingen af modsætninger: motorik på den ene side og det statiske, collageagtige lydbillede på den anden side. En monoton puls overfor en tilfældig, mysticistisk præget rytmik. Linearitet/tid overfor uendelighed/tidløshed.

Altsammen munder ud i en musik, hvis erkendelsesfunktion bygger på en verfremdungsteknik, hvor der ikke er nogen direkte indlevelse – identifikation – men hvor der snarere leveres en udenfrastående kommentar til en verden i bevægelse. Det er ikke flugt ind i æstetik. Det er en forsøgsvis afspejling/registrering af mennesket i EDB-samfundet.

Selv siger Scatterbrain det i bedste verfremdungstradition:

»Det er en beskrivelse af tingenes tilstand, og så kan folk ellers udlede af dem, hvad de vil«. – Og videre om skabelsesprocessen siger de utvetydigt: »Man sidder og leger med en rytmebox og kommer til at programmere en god rytme ved en fejltagelse«.

For nu at sætte alle disse ting på begreb, vil jeg i det følgende beskrive og analysere de første 6.35 min. af pladens s. 2.

Det består af tre satser, der med hver sin titel – »Moment«, »Ice Age«, »Moving Ice« – er sat sammen i en art minisuite, hvis egentlige hensigt er at gøre kulden – Ice – nærværende, både som en rummelig/fysisk og som en følelsesmæssig/psykisk/underbevidst realitet.

ICE-AGE

(Siberg, Torp/Torp)

They said it today
On the five o'clock news
The love-machine has stopped
Someone pulled the switch
A long, long time ago
:/: No one ever not iced
No one ever cared:/:

Ice-age, century of cold
Oh, oh, ice-age . . .

I said it today
** while plugging the cord
My love for her is dead
The circuits gone cold
A long, long time ago
:/: She never not iced
She never cared :/:

Ice-age . . .

* »Zipping her womb«: lynede bukserne op.

** »Plugging the cord«: høvlende på guitaren.

Teksten giver egentlig sig selv. Nøgleordene er, at kulden er her, gennemtrænger alt, og har været her meget længe. Det er bare først ved at gå op for os nu i al sin gru. Og her ligger også tekstens budskab: det er et råb, en advarsel – og en meddelelse om, at du ikke er alene, og derfor ikke totalt magtesløs.

»Man skaber en stemning i teksten, og så laver man musikken og arrangerer den, som det er naturligt ifølge den stemning, der er i teksten. Et konkret eksempel er, at fordi der var noget der hed Ice Age, og det drejede sig om, hvor kolde tingene var, så skulle vi finde en kold lyd at lægge ind under, en islyd«.

(Dette og følgende Scatterbrain-citater stammer alle fra interviewet i Sidegaden nr. 1).

She said it today
* While zipping her womb
Her love for me is dead
I pulled the switch
A long, long time ago
:/: I never not iced
I never cared :/:
Ice-age . . .

I saw it today
While watching me fade
Life has turned to death
They sterilized our senses
A long, long time ago
:/: We never not iced
We never cared :/:
Ice-age, century of cold
Oh, oh, ice-age
Ice . . .

Her siges der noget centralt omkring musikken: nemlig at det er lyden – sound'en, mixningen, instrumenteringen – der er det altafgørende.

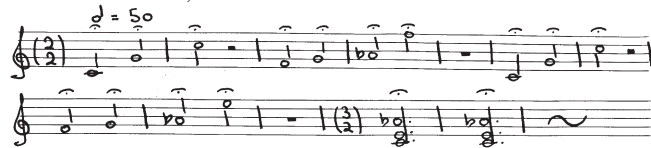
Pladen er lavet efter den kendte »lagkage-model«, og adskiller sig på denne led ikke fra enhver anden populærmusikplade på markedet. Men hvor det er de fleste mixningsprocessers mål at ramme en i forvejen veldefineret lyd så tæt som muligt – tænk bare på discosound'en – så er det her en vigtig del af selve kompositionsprocessen:

»Det er meget spændende at lave et par spor og så sætte sig ned og lytte det igennem og sige: »Hvad har vi nu? Og hvad mangler vi? Hvad ville lyde godt her?« . . . Meget af det arrangementsmæssige ligger i mixningen med at trykke instrumenterne ind og ud, vælge hvilke ting der skal på hvornår, og hvordan den klanglige og rumlige oplevelse skal være«.

Det, det handler om, er at komponisten(erne) her bruger studiet som arbejdsredskab, som stedet hvor musikken skabes og udvikles, hvilket netop er udgangspunktet for kombinationen rockmusik/elektronmusik.

»Moment« (1.05 min.) er et impressionistisk, totalt stillestående lydbillede. Det er enkelthed og gennemsigtighed indtil mindste detalje:

Melodiinstrumentet er et el-flygel, behandlet med et sk. analogt delay – d.v.s. med tilføjet ekkoeffekt. Klangens ishård og selve »melodien« er bygget op over en tom C-klang og Fm med skiftevis stor septim og ren oktav som sluttone. Her er ingen spænding – afspænding, ingen dynamisk udvikling, men derimod tomhed, stillestående kulde:



Ovenover dette ligger der en forsigtig og ubestemmelig lyddis, frembragt af en polyfon synthesizer. Og det hele svæver over et »væg-til-væg-tæppe« af farvet støj.

I »Ice Age« og »Moving Ice« (5.30 min.) fastholdes og for-tættes kulden:

»Ice Age« er typisk New Wave. Typisk i den forstand, at den formale opbygning, det harmoniske grundlag, melodik og rytmik er præget af sk. »afklaret enkelthed«.

Formen er den for rockmusikken så velkendte: Intro, 2×vers, refræn og mellemspil (der er identisk med introen), en guitarsolo over vers – refrænforløbet, og det hele en gang til med sidste refræn i en fortættet version. Mao. tre moduler, der afløser hinanden i et monotont, forudsigeligt skema:

INTRO
Melodi – synth.
Bas

VERS
Vokal
Bas

REFRÆN
Melodi – synth. + Bas
Vokal

The musical score is written for four parts: Melodi-synth., Bas, Vokal, and a combined Melodi-synth. + Bas part. The Intro section features a melodic line with a Cm7 chord and a tempo of 178. The Vers section includes vocal lines and a bass line with chords Am, Cm, and Dm. The Refræn section features a melodic line with chords (D), (C), (D), (C), (D), (C), (D) and a vocal line.

Harmonikken er holdt indenfor den sk. »barre«-stil«. En stil, der lanceredes med punkmusikken: parallelførte durakkorder, grundtone-basgang, nøgen og stiliseret enstemmighed, evt. med kvintfordobling i refrændelen. Og det er en stilart, som har rod i antistarholdningen, det bevidste opgør med den mere og mere sofistikerede jazz-rock. – I New Wave-musikken er stilen ført videre, men nu i et mere forfinet udtryk. F.eks. i en bevidst spillet kontrast mellem dur og mol. Som her i versets molforløb overfor refrænets dur do. Men linierne bagud til punken er klare nok. Det har lige så lidt at gøre med funktionsharmonik som med gennemført modalharmonik.

New Waven's forfinelse ligger i den nærmest jomfruelige holdning, der kommer til udtryk i brugen af dur-mol-kontrasten. Her er ingen højtopybyggede akkorder og kromatiske modulationer. Tværtimod en nærmest barnlig fascination af tonekønnenes forskellighed, og hvad der sker, når de støder sammen. Og det virker faktisk efter hensigten, også på den mere garvede lytter. Der bliver renset ud i øregangene, og man griber sig selv i at blive fascineret af effekten.

Nu er ophobningen af molakkorderne i verset ikke tilfældig. Der er en klar linie fra udgangspunktet Am til slutakkorden E dur. Der etableres en vis spænding, via den opadgående bevægelse. Men afspændingen kommer aldrig, for E dur akkorden afløses i refrænet af en instrumental D dur treklangs-brydning, der ender på hhv. e og c, med fornemmelsen af C dur som det harmoniske grundlag. D.v.s. den opadgående molbevægelse afløses af en nedadgående durbevægelse; og hvor er vi så henne? – Et sted hvor musikken kan køre derudad – mod uendeligt – men hvor den med lige så stor ret kan bringes til ophør når som helst, netop fordi afspændingen aldrig kommer.

Melodisk og *rytmisk* understreges dette såvel i introen som i vers og refræn:

Cm7-brydningen i første del af introen ender på et fis. Spændingen mellem grundtonen c og fis forløses aldrig, men afløses i anden del blot af et identisk forløb med f som udgangstone. Ingen afspænding, men heller ingen intensivering. Sammenstillingen af Cm7 og Fm7 synes nærmest tilfældig.

Versets »melodi« er en slags neutral recitatorisk fremsigelse af teksten på og omkring tonen e. Harmonierne følges slaviske, og der er ingen rytmisk intensitet. Det er tekstens skiftende versefødder, der bestemmer antallet af fjerdedele og ottendedele.

Refrænet er lidt mere intenst i udtrykket. Centralordet »Ice Age« får her en rytmisk markant »fremsigelse«, og den instrumentale treklangs-brydning ender også i en rytmisk markant figur. Enkel, men effektiv nok til at det hele kører. Konstant og derudad.

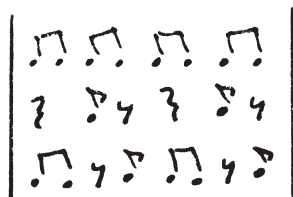
Samme funktion har det rytmiske ostinat i bassen. Effektivt, enkelt, kort og godt. Der skejes ikke ud, tonerne er givet på forhånd, i og med det harmoniske mønster er lagt. Det er bare at trykke på knappen.

Det hele er hængt op i et statisk spændingsfelt, hvor musikken bare kører og kører og kører. Rytmeboxen holder tempoet konstant under hele forløbet. Enkelt, men effektivt:

Hihat

Lilletr.

Stortr./tamtam



I overgangene mellem de enkelte moduler brydes mønsteret af ½ takts overledningshvirvel – med samme forudsigelighed og præcision – hvergang! Betjent manuelt – hvor det manuelle består i at udløse den programmerede rytme, at trykke på knappen, på det rigtige tidspunkt.

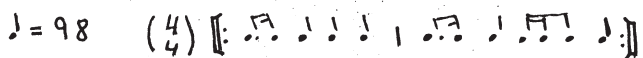
Og det hele er pakket ind i en utrolig æstetiseret *sound*. En *sound*, der lyder syntetisk, og som ved nærmere gennemhøring også er det:

Rytmegruppen består af rytmebox, en synthesizer med indkodet baslyd, en polyfon synthesizer, der lægger harmonierne langt tilbage i lydbilledet. Ovenover ligger melodi-synthesizeren, der skærer igennem med intro- og mellemspilstemaet; den neutrale, filtrede vokal; guitaren med forvrængereffekt; og endelig »baggrundskoret«, der sniger sig ind under det hele efter soloen, og som i virkeligheden blot er en polyfon synthesizer med indkodet korlyd. Når man så ovenikøbet ved, at guitarsoloen – det, der lyder mest autentisk, spontant, følt – er et sammenklip af flere forskellige soli, der er mixet ud og ind mellem hinanden, så er fornemmelsen af distance og kulde total.

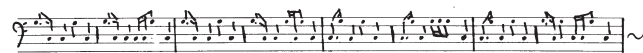
Efter sidste refræn, der som sagt er fortættet i den forstand, at det instrumentale refræntema dukker op i hver takt (læg mærke til, at det ikke får konsekvenser for vokalen, der er identisk med de foregående refræner – nul afslutningsintensitet!), fades »Ice Age« ud samtidig med, at »Moving Ice« fades ind.

»Moving Ice« har så at sige intet startpunkt, men strømmer fra uendeligheden og mod uendeligheden:

Her optræder det fastfrosne, statiske lydbillede igen, men nu i en mekanisk udgave, formidlet af en rytme i stadig skiftende tonal udformning. Det lyder kryptisk, men er det i virkeligheden ikke, når man vel at mærke blot har de rette instrumenter for hånden: rytmeboxen med flg. programmerede rytme:



sender impulser til en synthesizer, der med et forråd af c'er og g'er i tilfældig valgt rækkefølge bestemmer rytmens endelige lyd, som så sendes ud over højttalerne:



o.s.v., o.s.v. Ikke to perioder er ens. Organiseret tilfældighed.

Omkring dette uendeligheds mønster vikler der sig en polyfon synthesizer med fjern, sløret korlyd, kredsende omkring e, es, d, og med et ubestemmeligt antal stemmer over og under. Nu og da brydes »stilheden« af en hård metallisk klokkelyd – angiveligt en sk. »Ice-bell«.

Musikken fader ud, og tomheden, kulden er tilbage.

Er budskabet så trængt igennem? – Er der andet end rim tilbage på højttalerbetrækket?

Jo mere jeg har lyttet mig ind på denne musik, des mere er jeg tilbøjelig til at opfatte den dobbeltbundet. Det er klar ver fremdung, men det er osse noget mere. Måske er guitarsoloen osse varm – på trods af det konstruerede – organisk, ekstatisk og befriende midt i al kulden. – Måske er den uendelige bevægelse osse symbolet på, at det kan lade sig gøre, at komme over på den anden side bag om de glatte fliser og ind i det utopia, 60'ernes oprør ikke kunne fastholdes. Keep dancing!





af Allan Mygind Vokstrup

Rock og narcissisme er begreber, der ofte kobles sammen. I det hele taget snakkes der meget om narcissisme – vi mennesker er forelskede i os selv. Selvførelse opfatter jeg kun som negativt for så vidt, at målet for vor kærlighed vitterligt forbliver os selv, men man kan også anskue selvførelsen som et middel – et nødvendigt udgangspunkt for at elske andre: den, der hader sig selv, kan ikke elske andre. Imidlertid er jeg heller ikke i tvivl om, at der i vores kulturkreds af kommercielle grunde presses på for, at målet for vores kærlighed bliver os selv. Hverdagen er iscenesat – det frivillige råderum bliver mere og mere indskrænket – det nødvendige arbejde optager en stor del af vores bevidsthed og aktivitet (også for de mennesker, der ikke har arbejde) – og fri-tiden får karakter af kompensation. Kultur bliver et kompensatorisk forhold: der er nogen, der laver noget for andre, iscenesætter deres fritid – de få er aktive, de mange inaktive. Aktiviteten for de mange består hovedsageligt i at vælge, hvor man vil gå hen for at konsumere.

For at »overleve« går flere og flere mennesker i byen fredag og lørdag aften og »trykker den af«. At overleve bliver lig at leve; de indespærrede og opsparede energier i hverdagen bli-

ver frigivet i weekend'en. Kulturen og dermed rockmusikken bliver da den ventil, der sørger for, at kedlen ikke eksploderer. Rockmusikken er en ø i samfundet, hvor den undertrykte seksualitet eller kropslighed kan komme til udfoldelse, men måske også den subkultur, hvor det kompensatoriske kan overskrides.

Jeg har selv spillet rytmisk musik mere eller mindre kontinuerligt siden 1966. I årene 69–72 spillede jeg nærmest som professionel forstået på den måde: om jeg ikke levede af musikken, så levede jeg for den. Det var de år, hvor især rockmusikken var modkultur til det etablerede; rockmusikken var en kollektiv manifestation mod de etablerede opfattelser af moral, normer (herunder seksualitet) og politik. Det var først senere, at det blev illegitimt at spille »syremusik« til et Vietnam-arrangement eller –demonstration. Af forskellige grunde, som jeg ikke skal komme ind på her, holdt jeg en pause på næsten 3 år, blev politiseret (som det vist hed i studenterkredse dengang) og genoptog siden musikken af bl.a. politiske grunde: musikken som våben! Jeg var med i et projekt, der turnerede rundt med en rock-musical om et kendt og ærværdigt dansk multinationalt selskab. Musikken kom også på plade og blev ved flere lejligheder spillet i radioen, hvilket fik industrirådet til at se »rødt«.

De 3 års pause betød imidlertid, at den professionelle ambition var borte – ikke noget med at forsøge at leve af musikken, men på den anden side betød arbejdet med rock-musicalen også en afklaring: jeg vidste, at jeg ikke kunne undvære at spille – ude. Gennem de sidste 3 år har jeg da sideløbende først med deltidsarbejde og siden med fuldtidsarbejde spillet med et fast band, der »trykker den af« i weekend'er og ferier med musik, som den unge Elvis ville ku' li'.

D.v.s. at jeg bruger mine »fridage« til at fare land og rige rundt og træde op i stedet for at restituere min krop og sjæl i kollektivets favn; tilbringer timer af min dyrebare fritid i en kold orkesterbil; bruger meget energi på at slæbe tungt og for det meste uhandy gear (derudover skal det nævnes, at mit band har base i Århus, mens jeg selv bor og arbejder i Ålborg, hvilket DSB i allerhøjeste grad drager nytte af.

Hvad får mig egentlig til det?

Økonomisk løber indtjeningen i bandet lige rundt, d.v.s. at jeg næsten ikke sætter penge til på det, og ambitionen om at blive berømt blev begravet i 1972. På trods af, at alle objektive forhold taler imod, bliver jeg ved og har ingen aktuelle

planer om at stoppe, så grunden må vel være, at de negative aspekter rigeligt opvejes af de positive.

Når man spiller rockmusik, indgår man i et kollektiv, der kræver samhørighed såvel uden om som i musikken, men musikken er det samlende punkt – der skal være en fælles reference i bandet til den musik, der spilles. Et band er en musikorganisme, hvor de enkelte musikere indgår som led, og derfor består øvearbejdet væsentligst i at oparbejde en fælles *puls*, som er det bærende i musikken. Puls er for mig at se ikke identisk med teknik eller stilart, men derimod det fysiske udtryk for musikernes samhørighed – om de svinger på samme måde og sammen. Teknikken er sekundær – tænk blot på alle de opreklamerede supergrupper gennem tiderne som bestod/består af fremragende instrumentalister og vokalister, men hvor musikken ikke bevæger sig en tomme. Pulsen er for mig fundamental i rockmusikken (og for den sags skyld også i al anden musik) og i forlængelse af denne: kroppen og bevægelsen.

Musikernes fælles fysiske udtryk – musikken – er udladning af energi; underbevidste somme tider ubevidste følelser og stemninger kommer til udtryk gennem melodik, tempo og volumen. Størrelser, der ganske vist bliver fastlagt, bearbejdet, poleret og systematiseret i øvelokalet, men som på jobbet aldrig får det samme udtryk, og som på de forskellige jobs aldrig er identiske.

Dette hænger for mit vedkommende sammen med bl.a. bandets naturlige svingende sindstilstand, som igen hænger sammen med et jobs struktur.

Før jobbet befinder jeg mig i en forventningstilstand eller rettere en spændingstilstand, som i høj grad relaterer sig til det publikum, som endnu ikke er mødt op. Dårlige spillefaciliteter f.eks. elendig akustik kan medføre stressede og forjagede lydprøver, der resulterer i manglende tid til at koble fra før det rigtig går løs. Dette har også betydning for sindstilstanden.

Under jobbet er bandet udgangspunkt og katalysator for en samhørighed på et andet plan, nemlig samspillet mellem band og publikum. For at et job er vellykket skal der opstå en »overensstemmelse« mellem band og publikum. Musikkens puls omsættes i publikums dans, der virker produktivt tilbage på musikerne – dansen bliver den naturlige forlængelse af musikken – den fælles reference er den kropslige udfoldelse, og såvel musikere som publikum sveder i bogstaveligste forstand energier ud, som er stængt inde i dagligstuen.

Samtidigheden mellem produktion og konsumtion forvandler spillestedet til et kultisk rum, hvor driften kan få fri udfoldelse, i hvert fald i den tid musikken spiller.

I dansen kommer narcissismen frem, for det er legitimt at danse intimt også med dig selv, men nydelsen af din egen dans kan også være en forudsætning for nydelsen i at danse med andre. De energier, der omsættes gennem musikernes livtag med instrumenterne og publikums dans er udtryk for seksualitet – frisættelse af kroppen på en måde, der i vores rationelle og kommercielle kulturkreds er illegitim uden for øen, fordi den i princippet er ukontrollerbar.

En total udryddelse af seksualiteten er umulig, men den kan kanaliseres i forskellige retninger – f.eks. i profitable forretninger, men under alle omstændigheder er det for systemet (og det vil sige samfundssystemet) nødvendig med ufarlige ventiler, og rockmusikken opfatter jeg som sådan en ventil, hvor du – sat på spidsen – for 20–50 kr. for en aften kan få realiseret din utopi om fri driftsudfoldelse. Ikke desto mindre er ventilen en livsnødvendighed – festen har altid haft denne funktion uanset, hvor isoleret den har været fra andre livssammenhænge.

Rockmusikken er ikke synonym med oprør, som den var engang. Rockmusikken er ikke den revolutionære fortrop, som man troede den var engang. Men rockmusikken kan stadig og med fornyet kraft indgå som en seksualpolitisk og samfundspolitisk faktor i progressive og samfundsforanderende sammenhænge. På en måde er vi ved at genopdage nogle af de kvaliteter, der var i slutningen af 60'erne og i begyndelsen af 70'erne, men som siden blev illegitime. I dag er det igen blevet tilladt at spille 50'er rock, funk, punk eller any wave til Rock against Racism, Rock against Reagan eller Rock against Egon – kropsudfoldelsen og dermed festen er igen blevet knyttet sammen med progressiviteten.

Det tænker jeg egentlig ikke på, når jeg sidder udbændt efter et job. Her kan melankolien let brede sig, når lyset tændes, og det kultiske rum forvandles til en ulækker snavset sal, hvor det flyder med knuste flasker, ølsjatter og cigaretskod og det er helvedes svært at geare ned. Publikum kan fortsætte rusen andetsteds, mens man selv skal til at slæbe og siden køre mange kilometer. Men ubevidst tror jeg, at det lille pust af frihed, frigørelsen fra dagligdagens rammer, frisættelsen af energi på mine egne betingelser gør, at jeg også tager ud af spille næste weekend.

HEJ JAGGER! – din gamle starfucker . . .

af Jan Knus

I hvert fald bortførte Mick Jagger uskylden og naiviteten for de generationer, der var teen-agers omkring de tider, da han med THE ROLLING STONES brød igennem på den engelske og en senere verdensomspændende scene.

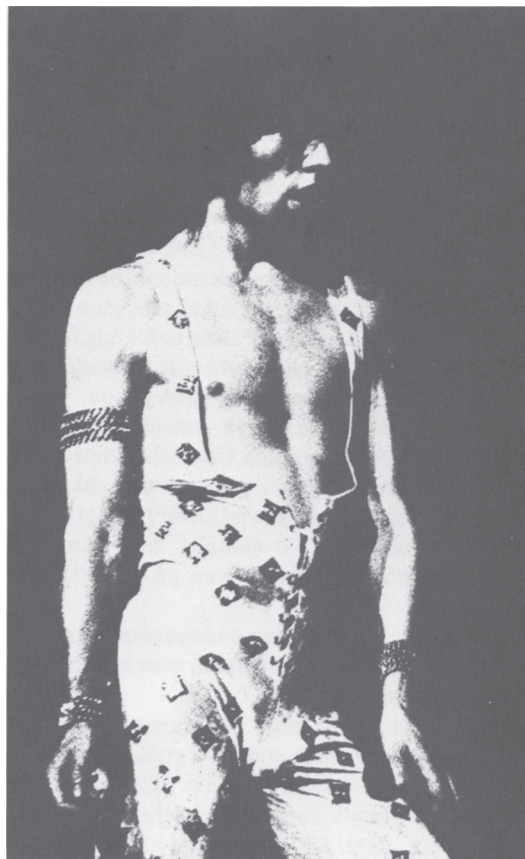
De tunge sten . . .

Skyggerne bevægede sig langsomt rundt på Skt. Johannes kirks lille plads, med tårnet som et solfangende center, der antydte tidens gang.

Og tiden var ved at være inde . . .

Det var det sene forår 1963, og der var fest i en lille lejlighed tæt ved kirken. »Ungdomsgilde« hed det dengang, med konfirmationernes puritanske løssluppenhed klæbende ved sig. Vi kendte ikke begrebet »bornerthed«, men vi vidste, der var en del ting vi sku' væk fra, og en del ting vi havde til gode. Og vi var godt i gang med at lære at sparke til udviklingen ved hjælp af musikken og rusen.

Netop dén aften bølgede særlige stemninger mellem flere i gruppen fra et par af skolens ældste klasser. Pigerne var ikke længere specielt generte over, at de havde eller fik bryster, og hos mange af fyrene hang stenene efterhånden lidt forårstungt. Hvis ikke sodavandene og et par Ceres »hvidguld« ku' hjælpe den stemning videre, var der jo den nye LP med »The Rolling Stones«. Alene gruppens *navn* var en indforstået frækhed hos de af os fyre, der snakkede sammen om den slags. At »the Stones« samtidig gennem deres *påklædning, hår og opførsel* fik autoriteterne hen til tavlerne og ud ad stolene var blot endnu mere benzin på det bål af uforløste og indespærrede længsler, der brændte i os. Og *musikken*, den var ikke køn og melodisk som The Beatles hurtigt blev, eller sentimentalt indsovet, som hos de fleste samtidige *popgrupper*, – med »Cliff« og »Elvis« som de fremtrædende solistiske repræsentanter – den var rå og offensiv *rythm'nd-blues*, der gik lige til mellemgulvet og underlivet. For slet ikke at tale om de af teksterne vi ku' forstå: »I CAN'T GET NO-SATISFACTION«, brummede vi højere og højere den aften. Et kamp- og parringsråb, som senere generationer har givet udtryk som »Day-åh!«, eller mere kontant og mystikforladt som »Fis-se!«



Selvfølgelig måtte den aften blive en undtagelsestilstand fra en ellers voksenbestemt verden, vi til daglig følte os tvungent til at tilpasse os. En befrielsesbevægelse var sat i gang. Ikke fordi vi fik »satisfaction« ved festen. Der var stadig for mange hæmninger og manglende erfaringer, men fordi mange af os gav hinanden et ubevidst kollektivt løfte om, at »satisfaction«, det ville vi fan'ne ha! På de tider meget koncentreret om det erotiske og seksuelle. Senere sku' det ikke alene udbredes til andre livsområder, men osse problematiseres i hoved og røv.

Så at sige. Den aften, den gang, var det umiddelbart mere enkelt. Længslerne var rettet *efter* kærlighed og seksuelle erfaringer – og *mod* autoriteter af alle slags. Og vi sku' nok nå det. Tiden var på vores side . . .

Starfucker!

»Time is on my side« sang Mick Jagger, og der ku' ikke være tvivl om, at netop Jagger var på vores side. Selv om han var medlem af en gruppe, blev han fra starten som forsanger den figur der fik, og tiltrak sig, de fleste spots.

Flabet og fanden-i-voldsk brugte han sin krop som et visuelt instrument på scenen. Så fræk og lækker som fyrene gerne ville være i vores oprørslust, og som pigerne halvdånende gerne ville spille model til. Og så den måde han diskret eller åbenlyst provokerende ku' onanere en mikrofon eller et mikrofonstativ . . . eller demonstrere sin dominerende seksualitet ved at hælde sin øl i en turnémusikers saxofon mens han spillede. En magtdemonstration, såvel som et rituelt samleje.

Og det var vel netop dét, der fungerede mellem »the Stones« og deres publikum. Med Altamont-koncerten som en frygtelig undtagelse. Her kørte »Hells Angels« showet med dræbende vold, en vold som Mick Jagers magnetisme intet ku' stille op imod, hvor han tværtimod selv blev magtesløs og bange. Tusinder var paralyseret ved dette mareridt, hvor rockens budskab om oprør og anti-autoritær handling slog om i sin mest groteske konsekvens, den nihilistiske ekstase, der ender i overlagt mord.

Før og efter er publikum ved »the Stones'« koncerter blevet håndfast forført gennem et godt timet show, hvor iscenesættelsen af musik, lys og andre visuelle effekter har spillet op til Jagger som den helt kompetente rock-star, med den nødvendige blanding af fascination og dæmoni, af musikalsk og seksuel udladning, *af beherskelsen af sin scene*.

Helt ud i hovedfigurens navn synes denne kombination at være tilstede: Mick Jagger! har med en engelsk udtale en eksplosiv vokalkarakter, en fallisk hårdhed, der med to udskiftninger ovenikøbet står der på tryk: Dick Dagger!

Scenen og magten var Jagers. Ved en af de første koncerter i København var min kæreste tilstede sammen med en veninde. Helt unge teen-agers, bestemt ikke uberørt af de hysteriske stemninger. De fulgte villigt med tilbedelsesstrømmen op til scenekanten, men hvor veninden råbte på »Mick!«, var helten for den anden af trodsige, uransagelige grunde den tynde trommeslager med Buster Keaton-ansigtet, Charlie Watts. Men så snart armene røg i vejret og munden sku' forme råbet, blev det alligevel til »Mick!«

Men ikke nok med det. Hver gang skrig og arme røg i vejret, benyttede den unge hvalp bagved situationen til at gribe hende om brysterne, hva' der lidt håndgribeligt brød ind i vor unge piges helt retningsbestemte eufori, men samtidig illustrerer distancen mellem den absolutte stjerne og de mange vandbærere. Og så ham, der ikke var helt tilfreds med kun at bære vand.



Tiggerfesten

Samværer med Mick Jagger, »the Stones« og deres musik har aldrig været herredømmefri. Men endnu i begyndelsen af 70'erne ku' vi gamle, grå punkere dog se oprør i dem, måske som myte, symboliseret i »mundens der rækker tungen«.

Et af de afgørende plademæssige højdepunkter finder jeg i LP'en »Beggars' Banquet«, som nok rummer en nøgle til forståelse af rullestenene. Pladen kom i '68. Året, der har givet navn til en generation, der fik sit oprør rettet mod en ikke-individuel sag, i en samfundskritik, der sku' blive socialistisk.



På coverets inderside finder vi et fotografi, hvor bandet i tilsyneladende middelalderlige klæder og iscenesætning *grådigtmæsker sig* ved et *overdådigt* bord med kød, vine og frugt. Man fornemmer svingningerne mellem lad dekadence og ræbende udmattelse. »Tiggernes fest« er myten, der handler om at komme til fadet, at få mættet sine sanser og behov med alle de glæder og fornøjelser, der normalt er forbeholdt samfundets herskende. Det er de undertrykte drøm om dog for en gangs skyld at få *tilfredsstillet* de umiddelbare behov. Deri ligger mytens oprør. Mytens gen-undertrykkelse ligger i tilbageslaget til tiggerstadiet, om ikke materielt så dog åndeligt, gennem det overdrevne frådseri, gennem umådeholdet, gennem tabet af sine rødder.

I det omfang denne myte er en selvironisk kommentar, har Mick Jagger og medspillere allerede på dette tidspunkt gennemskuet det spil, det spillede sig ind i, og har accepteret

I denne proces var, og er, musikken bærer af kræfter og identitet, der mange gange er nok så afgørende end skrevne politiske manifeste.

På »Beggars' Banquet« finder »the Stones« i teksterne tilbage til de proletariske rødder de selv er vokset af: i en smuk, solidarisk sang om »Factory Girl«; om samfundsoprøret og gadens parlament i »Street Fighting Man«; i bekendelsen til alt hva' »the Establishment« ikke er i »Sympathy For The Devil«. Alt sat i stærk rockmusik med rødderne intakte til den rytm-nd-blues, de startede med.

begrænsningen af deres oprør. De vender tilbage til udgangspunktet i den umiddelbare og ureflekterende behovstilfredsstillelse. En livsstil, der i dag i følge nye amerikanske og tyske kulturkritikere finder stadig større genklang i en ny »narcissistisk kultur«, der nyindspiller et musikalsk-seksuelt spil som de mellemliggende tiders musik- og kønskritik har afmålt med millimeters nøjagtighed.

Mick Jagger og de andre har fået en plads i solen gennem et oprør, der forblev individuelt og potenserede traditionelle mandsdyder. Hva' man ku' ha' gjort uden at afskrive baggrund og evt. idealer, ka' vi måske finde hos den samtidige John Lennon, der i sin individualitet mere synes at ha' forfulgt kollektive mål for et bedre liv.

Under alle omstændigheder er der mange sange, der ska' synges endnu. Og der er mange måder at gøre det på, som vi endnu ikke har prøvet.

»Rock-scenen som kønspolitisk slagmark«

af Henrik Adler

Modspil har gennem de to følgende interviews med Anna-Lise Malmros og Marianne Malfet prøvet at skitsere, hvad der rører sig på rock-scenen i dag. Rock-scenens brogede mangfoldighed af forskellige kønsroller og seksualiteter er et kernepunkt i forståelsen af rock-musik og seksualitet.

Interview med

Anna-Lise Malmros

Vi valgte at interviewe ALM, fordi hun i en årække har manifesteret sig som rock-skribent i diverse sammenhænge – og netop tit har taget sig af rock-musikken udfra et kønspolitisk standpunkt.

Om sin motivation til at springe på interview'et siger hun, at der sker mange ting på den danske rock-scene i dag, der vender op og ned på de forestillinger, der var dominerende i 70'erne. Rock-musikken er en slagmark for den seksuelle kønskamp. Dette fik mig til at spørge:

Modspil: Den engelske kvindelige rock-musiker Lucy Toothpaste mener, at sexismen er et mere oplagt felt at tage op i rock-sammenhæng end f.eks. »Rock Against Racism«, fordi racismen aldrig har været en del af rock-musikken. Det har sexismen derimod, fordi rock-musikken er så mandsdomineret.

ALM: Jamen, det er osse rigtigt. Når der kan ændres noget ved de seksuelle relationer via rock-musikken, så er det fordi sexualiteten er en integreret del af musikkens meddelelse – hvis det ikke er musikkens vigtigste meddelelse overhovedet. Omvendt er racismen *ikke* en integreret del af rock-musikkens grundlag.

Altså musikken i sig selv bærer ikke et racistisk budskab, selv om den er opstået i et racistisk USA. Men racekampen er udkæmpet – vi har fået et produkt ud af denne racekamp: rock-musikken. Racismen er derfor en »selvfølge« for rock'en. Vi har jazz'en som de sortes musik, og rock'en som de hvides – og her specielt de hvide *mænds* musik. Derfor er racismen i rock-musikken en selvfølge – og derfor uinteressant – men det er ikke en selvfølge, at det kun skal være mænd, der spiller rock-musik. Denne kamp er ikke overstået. Derfor er seksualiteten rock-musikkens væsentligste budskab, men samtidig osse det sværeste at få greb om. Det nytter nemlig ikke noget med en overfladisk ændring – det kræver en ændring med hensyn til musikere, publikum, musikken . . . I 10 år har vi haft en kvindebevægelse, der har været temmelig stærk både herhjemme og i udlandet – men hvad er der sket. Er der overhovedet sket noget særligt?



Kusserne (The Slits) – Engelsk kvindepunk.

Modspil: Men noget er der vel sket. Du har fornylig skrevet en artikel i »Kvinder« om, hvad der er på vej af ny kvindemusik.

ALM: Ja, rent musikalsk vil jeg nævne en gruppe som The Slits – en ny engelsk kvinde-gruppe . . . Men det er altså ikke nok at høre dem, man skal så sandelig osse se dem. De er på en gang enormt afslappede og samtidig utrolig determinerede på deres budskab. De har et sceneshow, der siger spar to til, hvad jeg ellers har oplevet af kvindebands: de kommer ind som tre sorte balletpiger med dukkemasker på og strutskorter – helt skørt, ikke? Så begynder de at danse en mærkelig dans – en slags blanding mellem klassisk ballet og disco-dans. Hertil blev der spillet gedigen rock-musik. – Og så pludselig *eksploderer* det hele – helt utroligt. Maskepien bliver brudt. Det var enormt sjovt og fascinerende. De spillede herefter ret afslappet reggea-påvirket rock-musik. Teksterne handler om kønsroller på den måde, at kvinder og rock-musik, det er en selvfølge, basta! Og dermed har man nok sagt en del om deres attitude i det hele taget. »Vi er kvinder og vi spiller rock – selvfølgelig! Og vi vil ikke modtages på nogen anden måde eller nogen særlig speciel måde, fordi vi er kvinder«.

Manderollen:

Modspil: Er der sket ændringer i manderollen på scenen. Er der en historisk linie af kønsmæssig karakter i udviklingen fra Chuck Berry's »duck-walk« over David Bowie's tve-kønsattitude og Mick Jagers trætte attitude?

ALM: Hm . . . Rock-scenen er jo enormt god til at køre kønskamp på. F.eks. SW 80, hvis tekster nærmest er mandesange. Det er en enormt bevidst måde at bruge rock-musikken på. Det mandlige seksuelle budskab, der traditionelt ligger i rock-musikken, bliver vendt et par omgange i luften både via teksterne, men så sandelig osse via musikken – tænk f.eks. på Søren Wolf's stemme.

Modspil: Hvad så med David Bowie?

ALM: Ja, jeg ved ikke rigtig med ham. Det virker enormt stærkt, det han laver. Jeg så en

video-udsendelse på et discotek i London, hvor han sang nummeret »Boy« – og det var skræmmende. Tænk han foretager et køns-skifte både i sangen og på scenen – det var altså virkelig skræmmende. Men han gør det klogt og meget professionelt. Det er noget helt andet end Mick Jagger, der nærmest er en lidt gammeldags og afdanket manderolle. David Bowie er dygtig og meget bevidst om, hvad han laver, og det bøjer jeg mig for.

»Proces« (SW80)

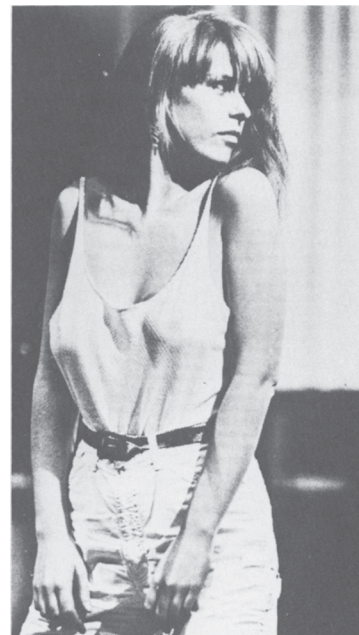
har lige indset en ting
forstå det hvem der kan
jeg er en mand
ville ellers foretrække
en anden drøm
og være hvid og øm
men det her sku være mig
og det er da vist også meget sjov
hvis hun ku se mig
ville hun helt sikkert le
og det er der
betænkeligheden dukker frem

jeg er ikke født af igår
og slet ikke som jeg står
og når ingenting
jeg ku gå en tur og huske
før jeg blev mand
hvor jeg græd
når det var forbudt
at låne bilen bare en enkelt nat
hvis hun ku se mig
ville hun helt sikkert le
og det er der
betænkeligheden bryder frem

Viktimisering

Modspil: Hvad er det nye, der er sket indenfor det sidste års tid. Jeg mener, at vi på nogle måder er ved at vende tilbage til nogle gamle og højest traditionelle kønsroller på scenen med sangerinder og musiker-mænd. Hvad er der sket – hvad er det nye efter din mening. Hvad f.eks. med Sanne Salomonsen?

ALM: Sanne Salomonsen og Sneakers er selvfølgelig noget nyt, men måske er det alligevel ikke så nyt endda. Men i hvert fald er Sanne Salomonsen med til at lave materialet selv, og hun har en yderst dominerende rolle i bandet. Hun danser og springer rundt og står ikke bare foran de andre og skal se yndig ud. – Det får mig til at tænke på, at det selvfølgelig ikke er nok, at skelne de forskellige kvinde-roller udfra om kvinderne er aktive eller passive. Se f.eks. sådan en kunstner som Janis Joplin. Hun var da enormt aktiv på en scene, men i sit udtryk var hun den lidende – offeret. Det bliver skildret ret præcist i en artikel i Der Spiegel om voldtægt. Det, der skal udryddes eller bekæmpes er det, de der kalder viktimisering. Jeg har altid været ked af begrebet objektivering, for hvem er ikke objekt på en scene. Men viktimisering siger alligevel en hel del mere – altså er det et offer-udtryk, man giver videre, som f.eks. Janis Joplin gør, eller er det ikke, som Sanne Salomonsen. Så kan



Sanne Salomonsen.

de være nok så aktive eller passive på scenen. *Modspil:* Punkbevægelsens udtryk går jo osse på en offer-attitude – en viktimitering?

ALM: Man kan jo tage fat i ekstremerne. Johnny Rotten (tidligere Sex Pistols) har dannet en ny gruppe, der hedder Public Image Ltd. De har for nylig spillet i New York. Det specielle ved denne koncert var, at de havde sat nogle hvide skærme op foran sig, så publikum kun kunne se deres skygger. Det vakte en voldsom ballade. Folk begyndte at kaste øldåser o.l. op mod scenen. De havde i den grad aktiviseret publikum – gjort dem aggressive – og det var just meningen. Det viste sig osse efter et stykke tid, at de blev kaldt frem igen. Man var alligevel blevet gjort nysgerrig.

Modspil: Er der en tendens i tiden til at gemme sig – skjule sig på scenen, og være offer? Er det det samme TV2 gør, når de slæber alle deres TV-apparater op på scenen?

ALM: Nå, TV2 er jeg nu ikke særlig begejstret for. Der er jo ikke sket nogen ændring – de har jo ikke gjort noget ved sig selv. Det er mere nogle gammeldags former, der er fyldt ud med noget, der er oppe i tiden. Det virker tomt og ret intetsigende – li'som Scatterbrain osse gør, i hvert fald set i forhold til Kliché. Scatterbrain har en flot og elegant lyd, men det er ikke gennemført, der er lidt for mange fiduser. Man har lidt på fornemmelsen, at de ikke rigtigt tør kaste sig ud i det. Men det er osse svært ikke at falde i en grøft, hvor det blot er koketteri med et nyt udtryk. Det er f.eks. ikke afstanden i sig selv – for det har både Scatterbrain og TV2 – men mere viljen til at ville sige noget med den afstand, så retningen på budskabet bliver fra publikum op mod scenen og ikke omvendt.

Fortolkning i virkeligheden

Modspil: Hvad er det så for en udvikling, der er sket siden Doors, der netop var specialister i crescendo/decrecendo, og så den nye lyd i dag, der i langt højere grad kører på monoton. I tresserne blev musikken med rette karakteriseret som orgasme af Carsten

Grolin. Det kan man ikke sige om musikken i dag.

ALM: Doors vil fortolke samtidens virkelighed. De vil bygge nogle fremtidsvisioner oven på virkeligheden i sådan en høj-romantisk aura, der var oppe i tiden omkring slutningen af tresserne. Det, der sker i dag, er en bevægelse tilbage til rock'ens rødder – til dengang rock-musikken direkte afspejlede hårdheden i hverdagen. Tag f.eks. Kim Larsens »Blip-Båt«, der afspejler tomheden i hverdagen uden nogle visionære dikke-darer. I modsætning hertil står en gruppe som The Doors, som en gruppe, der sætter perspektiv på virkeligheden. Det er det, man kan kalde deres opbygning i crescendo/decrecendo – opbyggelsen til det store brag. Og det er en ganske bestemt måde at lave de dér perspektiver på – en bestemt indadvendt måde, der appellerer til en indre tilfredsstillelse: altså opbyggelsen af musikken til det store brag: orgasmen. »Blip-Båt« kun fortæller om virkeligheden *gør* Doors noget ved den på den dér til tider regressive måde. På den måde har Carsten Grolin ret, men han har kun historisk ret.

Man skal prøve at erkende sin egen fascination!

Modspil: Er der sket en polarisering af konsrollerne fra unisex i midten af tresserne til jakkesæt og vide kjoler i begyndelsen af firserne?

ALM: Der er sket en form for polarisering, men spektret er helt bredt – og det er ganske befriende. Der er osse sket en udvidelse af, hvad man kan tillade sig som kvinde i rock-sammenhæng. Eller sagt på en anden måde: hvad er det for en omvending af kvinderollen, der går ud på at tage en kedeldragt på. Jeg oplever det som falsk – sådan løser man ikke problemerne. Og det er nok her jeg synes, at det er rart, at der sket så meget for tiden. Der er tid og plads til at eksperimentere lidt mere med de roller. Man skal prøve at erkende sin egen fascination, det er det vi skal bruge til at vende om på – populært sagt. Og så kan man jo tit og ofte gå roligt ud fra, at det man har travlt med

at tage afstand fra, det måske er det, man inderst inde er mest optaget af.

For mig at se får man betydeligt mere ud af at spille på de traditionelle kvinderoller på scenen og så vende dem om i luften, mens publikum bare måber over, at det altså osse kunne lade sig gøre. Lillepigen i de røde sko o.s.v. . . der viser sig at være et energibundt, whau . . . Altså vi ved, der er nogle mønstre, og det giver vi osse udtryk for, men vi accepterer det ikke. Men for at arbejde med det, må vi osse have de traditionelle roller med, ellers bliver det tomt og hult! Men det er svært at skelne. Der er omgange, hvor det lige er på kanten af det acceptable – hvor man ærlig talt sidder og får på fornemmelsen, at det nye show blot er en vej frem, som bare er lidt for let at gå for de fleste kvinder – altså på nogle umådelig traditionelle kvinderoller. F.eks. Kate Svanholm fra »Repeat, Repeat«. Der står nogle kolde, hvide og blege musikere og kører synthesizer-rock og foran står en lille varm pakke og folder sig ud i kort leopard-skørt, høje hæle og netstrømper. Og så er man altså kommet lidt for langt over på den anden side, så kan det ikke bruges længere.

Modspil: I den forbindelse kunne jeg godt tænke mig at høre, hvem du synes er mest fascinerende på scenen i dag?

ALM: Ja, øh . . . ha, ha . . . der er vel . . . jamen, det er fordi, ha, ha . . . øh, er det scenen eller musikken?

Modspil: Kan du skille det ad?

ALM: Ja, f.eks. Iggy Pop han virker stærkt på mig på plade, men hans sceneoptræden er ikke nær så stærk – det er simpelthen for koldt. Og det gælder vist osse Bowie – han går osse lige ind på plade, men ikke på scenen. Og på den danske scene er det nok sådan én som Lars Hug fra Kliché.

Modspil: Hvad med kvinderne?

ALM: Ja, det er svært på den danske scene, men ellers er jeg ret fascineret af Ari Upp fra The Slits. Hun er stor og smuk, men er osse aggressiv og stærk – og det oplever man ikke på den danske scene. F.eks. Sanne Salomon-

sen, hun synger godt. . . men der er sandt at sige osse nogle grupper, der fascinerer mig temmelig meget, men som jeg intellektuelt ikke bryder mig om. F.eks. B.52 der har de dér duller med opsat hår og som er skideflotte. Og så er det gode, virkelig gode danseplader.

Modspil: Hvad med discomusikken – nu vi er inde på det?

ALM: Jamen, det hænger nøje sammen med B.52. Der er noget særligt ved denne nøgne ærlighed, og samtidig primitive stil, jeg slet

ikke kan stå for. F.eks. Donna Summer har et nummer, der hedder »I'll Survive« og det kan jeg godt lide, fordi den handler om hendes egne oplevelser i showbis – hendes oplevelser i det hele taget med at være kvinde i det miljø – showbis som social opstigning for hende. Der er en bestemt mening med dette nummer, som osse genspejler sig i musikken.

Modspil: Boney M?

ALM: Nej, der er nogle banale numre, der kan gå ind. Jeg kan godt høre, det er effektivt –

men nej, det er altså et nummer for strengt.

Modspil: Men hvad er skillelinien mellem Boney M og Donna Summer?

ALM: Altså hele formen i discomusikken er staffage – det er opreklameret, det er plastik, det er fjernt. Men ind imellem kan det godt være det lykkes for enkelte kunstnere at bryde personligt igennem på enkelte numre – som f.eks. Donna Summer. Men det kan ikke ramme mig, når jeg ikke kan mærke en hel person bag nummeret. Det skal dreje sig om hele personer – ikke klichéer.

Interview med Marianne Malfet fra punkgruppen Gylle



Gylle 1981.

Gylle er et punk-band fra Århus. Det er nok det punk-band der har vakt mest opsigt på den århusianske scene bl.a. fordi bandet kombinerer spillet med et strip-show, der er lidt udover det almindelige – mildest talt! Vi fra redaktionen synes, det var oplagt at tage et interview med gruppen for at høre om dens syn på musik og seksualitet. Gruppen består af Henrik (bas), og Jens (trommer), Hanne (guitar), og Marianne (sang). Jeg spurgte, hvad Gylle egentlig er for noget?

Marianne: Gylle er et band, der startede i '79 som et rent kvindeband. Vi var 2 piger fra Århus og 2 fra Odense. Ja, egentlig er gylle jo ko- og grisepis, og det falder jo i tråd med vores hensigt. Nå, men vi startede altså i '79, men det var ikke starten på punk for mig. Jeg havde allerede været i gang med punk-strip i gruppen Slim. Det kørte jeg sideløbende med det mere bløde show, jeg skulle præstere på diskoteker og sådan . . . Men Slim var altså en omgang for skrappe. Der var ingen støtte overhovedet i det band – sådan noget med: »Vi ved godt, hun har hængepatter og bumser på røven«. – I stedet for at bakke mig op i opbygningen af de dér shows. Nå, men heldigvis startede vi så Gylle, og det var helt fedt. *Modspil:* Hvorfor det?

Marianne: Punk var en anledning til overhovedet at begynde at spille. Det havde jeg aldrig gjort før. Jeg fik lokket pigerne til at spille og greb selv bassen. Det dér med strippen udviklede sig først senere i Gylle, men det reddede da faktisk den første koncert vi havde på Århus Musikteater i '79. Vi kunne ikke spille en skid – vi stod bare dér og gloede ud i rummet uden at have ordentlig kontakt med hinanden. Men strip-show'et reddede meget.

Modspil: Men nu er I altså blevet en M/K-gruppe. Hvorfor det?



Gylle på Roskildefestivalen.

Marianne: Det kom sig af, at pigerne fra Odense ikke ville spille punk mere. Der var en anden, der hellere ville spille blidere musik – og så gik det ikke længere, for jeg ville blive ved med at spille punk – jeg ville nemlig tror ikke, at jeg begynder at spille i rene pigegrupper igen. Det giver en masse problemer i gruppen. Pigerne skal altid lægge vægt på følelserne, hvor drengene er mere ligeglade – det gider de sgu ikke. Og det er egentlig rart. Man kan ikke være en spille-gruppe med alt det der koks, det er ikke til at holde ud. Fyrene lægger en dæmper på det, og det er godt.

Modspil: Du har været stripper for. Hvad er det, der får dig til bruge punk'en til dine shows?

Marianne: Jeg har strippet siden '73 til »What A Wonderful World« og alt sådan noget. Det er den såkaldte bløde strip med høje hæle og netstromper og alt det der. Men det blev jeg efterhånden træt af. Det var det samme hele tiden, der skete ikke noget. Så horte jeg noget musikken, bl.a. fordi jeg var træt af alt det bløde og underdanige i strippen. Så fandt jeg ud af, at det egentlig kunne være skægt at lave et nyt show med punk. Så var det Slim spurgte om jeg ikke ville være med – og så sprang jeg til. Det var i den forbindelse, jeg lavede det første punk-strip, der var meget mere aggressivt og vulgært – altså bevidst grimt og ulækert. Det betyder, at jeg ikke appellerer til mændene på samme måde som for, fordi jeg ikke længere er en yndig lille nips, men er hård og aggressiv.

Modspil: Du mener altså, at der er et andet budskab i din form for strip?

Marianne: Ja, bestemt. Mændene kan blive helt bange for mig. Det er jo ikke sådan en langsom afklædning, hvor man flot og elegant



»Ikke noget med lille-pige-strip her«.

skal tage stromperne af med lange stive ben og sådan noget. Det er noget helt andet. Engang var der en, der var med på Tagskægget, der havde et hundehalsbånd om halsen. Ham lagde jeg ned på scenen, mens jeg strippede. Så satte jeg mig ovenpå ham og rykkede i det der halsbånd og råbte ud til folk, at nu kunne de bare komme an. – Det er mere aggressivt. Jeg er ikke sådan en lille nips.

Modspil: Hvordan bruger du musikken? mig meget i udformningen af mine shows. Det aggressive element ligger jo osse i musikken. Men efterhånden spænder jeg over flere shows. Både en mere pæn og borgerlig strip – og så en vulgær. Det pæne punk-strip har jeg lavet.

fordi folk blev ved med at sige, at jeg var ulækker, og så synes jeg, det var på tide at producere et nyt.

Modspil: Show'ene er altså ikke improviserede?

Marianne: Nej, de er gennemtænkt på forhånd herhjemme, men der er selvfølgelig altid plads til at improvisere. Når Gylle står på scenen, sker der altid noget nyt. Når Gylle står i Stakladen, er det altid noget helt andet, end hvis vi spiller på Huset.

Modspil: Hvordan fandt du på at spytte på folk, række tunge o.s.v.?

Marianne: Jamen, det hører jo med til det hele, men egentlig er det vel Elvis Costello, der startede med det dér – jeg så det på Roskildefestivalen i '78. Og journalisterne blev skidesure og aggressive på ham, så de tog en paraply op foran ham – det kan man jo godt forstå, ik'?

Modspil: Hvad lægger du selv i det?

Marianne: Foragt og provokation. Jeg har sgu aldrig været nogen spytslikker. Jeg kan huske engang i Horsens, hvor jeg strippede. Jeg måtte ikke bruge punk-show'et, men den allersidste aften gjorde jeg det alligevel. Kors hvor blev han gal – han himlede op om, at jeg ødelagde hans forretning o.s.v. . . ha, ha, ha . . . ja, der er sgu mange indenfor den branche, der er temmelig perverse – og det sjove er, at det altid er dem, der har mest travlt med at tage afstand fra mine shows. Og på den måde bliver jeg vel en slags magnet for deres perversiteter.

Modspil: Den aggressivitet, du udstråler i dine shows, er ikke en normal kvindeattitude – og da slet ikke indenfor rock-musikken.

Marianne: Jamen, det er jo det, der er det fede ved det hele. Rock-musikken er enormt mandsdomineret – osse punk'en, da Gylle startede, men efterhånden er der heldigvis nogle piger, der spiller godt – f.eks. dSign. Men Shit & Chanel og Anne Linnet Band kan godt grave sig ned – og Sneakers. Puha!

Modspil: Er jeres musik og show et opgør med den politiske musik i 70'erne herhjemme?

Marianne: Show'et er helt bestemt et opgør.

Du har ikke før i Danmark set en pige smide tøjet sammen med et band – og specielt ikke sammen med punk'en. Og det er i øvrigt blevet bandlyst af pressen hver eneste gang, der er sket noget – og hvis det endelig sker, er det altid påklædte billeder.

I sig selv er strippen selvfølgelig ikke noget nyt – men egentlig tror jeg, det er noget nyt overfor de folk, vi spiller for. Det er venstreorienterede i en eller anden forstand – og de skulle jo være både tolerante og frigjorte, men



»Jeg har sgu aldrig været nogen spytslikker«.

de er sgu så reaktionære og småborgerlige i deres holdning til strippen. Jeg lavede engang et strip-show nede på Huset – jeg var rengøringskone til en eller anden julefrokost – og rodstrømperne gik fuldstændig amok. 2 år senere lavede jeg et punk-strip sammen med Slim, og ny syntes de, det var helt skægt. Der er altså lidt for meget dobbeltmoral i det miljø efter min mening. De almindelige borgere ac-

cepterer sgu strippen meget mere – d.v.s., mændene kan godt være lidt træls efter show'et, men så plejer jeg at sige til dem, at de skulle tage at vende sig om og se efter deres egen kone. Fordi jeg er stripper, er det ikke det samme, som at jeg er bedre end nogen anden sådan rent seksuelt.

Modspil: Men det show, du laver, er jo heller ikke sådan – kønt. Hvordan skal det egentlig opfattes?

Marianne: Det skal først og fremmest opleves! Vi kører meget på publikum. På Den Sociale Højskole er det nok at provokere rent verbalt. Det er sjovest. For de er allerede blevet for gamle – og det gælder osse de gamle flippere. Det er altså skideskægt. Men punk'erne skal have noget nyt hver gang. Punk-musik – og hele miljøet – er et rigtigt »lige-på« miljø. En provokerende musik, der får folk til at komme af med deres aggressioner. Og så danser de til – eller hvad man nu skal kalde det dér med at hoppe og og ned hele tiden. I gamle dage var man påvirket af hippie-musikken – man lagde sig ned og fyrede en fed. Punk'en virker stik modsat. Folk rejser sig op og danser »Gylle-mastik«, som jeg kalder det.

Men jeg er godt træt af de polerede musikere, der findes for øjeblikket. De afleverer jo ikke andet end musikken – og så kan folk bare gå hjem bagefter. Der synes jeg trods alt, at vi i Gylle er kommet noget videre. Jeg har oplevet, at folk reagerede spontant ved at synes, at jeg var ulækker – eller de sidder og fniser. Der sker sgu noget hele tiden. Det er det, der er befriende ved punk-musikken. Der er energi hele tiden, og sådan skal det være. – Altså den dér stil med »har I det godt venner« og sådan noget – de gamle hippietider kan ikke lives op igen. Men hvis man siger »I er vel nok nogle gamle skvat«, ja, så sker der noget, ik'? Vi ææælsker sgu ikke hinanden mere som i de gamle 60'ere. Den dur ikke længere. Vores show og vores musik er et oprør mod dette. Men der er selvfølgelig undtagelser som f.eks. Jomfru Ane Band. De dér tøser, de kan deres kram – og de gi'r sig selv på en scene – og der er masser af energi. Det er til at holde ud.

Sanselighedens skæbne

– den klassiske musik som eksempel

af Hanne Tofte Jespersen

I efteråret '81 kunne nogle skoler og en række musikforeninger rundt omkring i landet tilbyde noget – med ARTE som markedsførende led – der til en begyndelse fortjener betegnelsen »en usædvanlig koncert«.

Sandsynligvis har overraskelsen været på både publikums og de lokale arrangørers side, thi hvad der udspandt sig i løbet af den godt halvanden time lange koncert, kunne dårligt have været beskrevet på forhånd; det skulle opleves. Og oplevelse fik man, formidlet af tre musikalske og personlige kraftcentre: Fuzzy, Morten Zeuthen og Peter Bastian.

Som bekendt er de alle tre musikere, der ikke har begrænset deres virke til en enkelt musikalsk stil, men formår at bevæge sig indenfor adskillige og højest forskelligartede musikalske udtryk. Det interessante ved den her omtalte koncert var imidlertid, at langt størsteparten af programmet var centreret om *klassisk musik*. Interessant fordi formidlingen af den klassiske musik var så radikal forskellig fra den, vi kender fra den etablerede koncertinstitution.

Man kan sige, at de tre musikere drog den fulde konsekvens af det faktum, at de med den klassiske musik forvalter en musikkultur, hvor det oprindelige udgangspunkt eller historiske tilhørsforhold er fundamentalt forskelligt fra nutidens, hvad enten man taler om musikudtrykket i sig selv eller om tilhørsforholdet af det. Og videre, at konsekvens her betyder at bruge, ja bringe klassisk musik ind i *nutiden*; ikke at føre nutiden tilbage til den klassiske musik. Hvilket også indebærer en reel stillingtagen til, at bortset fra netop den etablerede koncertinstitutions publikum er forudsætningerne for forståelse af og overhovedet lytten til klassisk musik faktisk ikke til stede eller rettere, forudsætningerne er »sat« af en helt anden musik og de dertil hørende ganske anderledes lyttevaner.

I praksis betød det et totalt brud på de rammer, der er normale for en klassisk koncert. En tendens som også andre musikere arbejder henimod, men som i dette tilfælde med hensyn til både form og indhold blev netop det totale brud. Det bestod

bl.a. i, at musikere talte lige så meget, som de spillede og i øvrigt spillede ret korte stykker eller enkeltsatser, som f.eks. to satser af en sonate for cello, fagot og klaver af Marcello eller et stykke for fagot og cello af Weyse.

Men denne talen skulle sandelig ikke bare fungere som udfyldende element i forhold til det »egentlige«. Den indgik derimod i den helhed, som var denne koncerts særkende, – i en fortættet atmosfære, der blev skabt i kraft af *nærheden*, elimineringen af den udvendige distance, der ellers kendetegner kjole- og-hvidt-musikken. En nærhed, der blev formidlet gennem musikernes fuldstændig tvangfri optræden, en grad af åbenhed og naturlighed overfor publikum, som kun er mulig, når udgangspunktet er ønsket om virkelig at formidle i præcis den konkrete situation, det vil sige *nå* publikum.

Og det kræver selvfølgelig bevidsthed om, hvad man gør, når man spiller for andre, bevidsthed om den musik, man spiller og det publikum, man spiller for. Hvis nogen nu skulle sidde tilbage med indvendingen »entertainment« og dermed mene at have gennemskuet den omtalte koncert, så er der dertil kun at melde hus forbi. For det var samtidig et møde med musikere, der mestrer det for musikkens professionelle så altafgørende: at overgive sig den musik, det gælder, *når* det gælder; transcendere sig selv så at sige. Det var nemlig med nærheden lykkedes at skabe det rum for musikken, som gjorde, at der i sjældnen grad kom *musik* ud af det – på begge sider af den scene, der i øvrigt ikke var der.

Wenn es nur so ist. . .

Når dette ikke sker særlig ofte, og da slet ikke henimod slutningen af det 20. århundrede, hænger det sammen med den klassiske musiks *historiske* betingethed. Klassisk musik står her for den vest-europæiske kunstmusik. Når denne musik overhovedet i vor tid gøres til genstand for en kritisk-historisk beskæftigelse, skyldes det først og fremmest eksistensen af en

modpol til kunstmusikken, i form af populærmusikken¹, som sætter kunstmusikken i relief.

Populærmusikkens tidlige historie skriver sig tilbage til første halvdel af 1800-tallet². Men det er i kraft af masseproduktionen, kulturindustriens enorme vækst i det 20. årh. frem



tegning fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Dannelsens genvordigheder (Picasso: Le Pianiste. 31.12.70).

til disse produkters totale dominans nu, at vi har fået øjnene op for den klassiske musiks historiske bundethed eller betingethed. En betingethed, der slår igennem i det musikalske materiale, i formningen af det, og som lige så vel finder udtryk i de »krav« til oplevelsen af den, der udgør den bevidsthedsmæssige basis for tilegnelsen (receptionen), – når vi altså taler om en lyttemåde i overensstemmelse med musikken.

¹Udtrykket er brugt *uden* værdiladning: alle forhåndenværende udtryk, ikke mindst »rytmisk musik«, er problematiske.

²Musiceren i hjemmet indgik som et vigtigt led i denne tids Biedermeierkultur, og frem for alt blev der spillet klaver. »Et hjem med klaver« symboliserede dannelse, i løbet af 1800-tallet i stigende grad og måske netop indenfor småborgerskabet, hvis dannelsesstrang det store udbud af klaverstykker var et af svarene på.

Litt. bl.a. i: »Fra et hjem med klaver. Til en samfundsmæssig forståelse af trivialmusikken i 1800-tallet« (PubliMus 1979).

Med andre ord, den klassiske musik er væsensforskellig fra anden musik, og dette dens væsen er hovedemnet for denne artikel i hvert fald i eet af dets aspekter, nemlig det sanselige indhold. Men forståelsen af dens væsen bygger på en helhedsopfattelse, der ser fremkomsten af æstetiske produkter, kunst – såvel som kulturindustrielle, – som historisk begrundede i den samfundsmæssige totalitet. Modsætningen imellem kunstmusikken og populærmusikken er altså en modsætning, der er samfundsmæssigt produceret, hvor vi i vor forståelse af den er i stand til at tænke indholdet, delene sammen. Ikke for at sammenføje dem, men for at begribe helheden:

»Enheden mellem musikens to sfærer består efter dette i deres uløste modsigelse. De hænger ikke sammen f.eks. på den måde, at den underste udgør en slags folkelig propædeutik til den øverste eller at den øverste kan låne sin tabte kollektive kraft fra den nederste. Helheden lader sig ikke sammenaddere af de adskilte halvdele, men i hver af dem kommer forandringerne i helheden til syne, uanset hvor perspektivisk det så også sker, idet helheden ikke bevæger sig på anden måde end i modsigelsen«.

Th.W. Adorno: »Om fetichkarakteren i musikken og regressionen hos lytteren« (1938).

Den øverste sfæres »tabte kollektive kraft« er udtryk for den seriøse musiks udvikling henimod stadig større kompleksitet i løbet af det 19. århundrede. Denne bevægelse betyder jo samtidig, at den fjerner sig fra en stadig større del af publikum, hvor den oprindeligt – og det er et meget kort tidsrum i historien – kunne siges at rumme det hele.

»Wenn es nur so ist, dass der Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgegen.«³ Goethe

Det sker, hævder Adorno (i »Fetichkarakteren...«), for sidste gang i Mozarts Tryllefløjten: »Her sammenfalder frigørelsens utopi nøje med fornøjelsen over en syngespilscouplet. Efter »Tryllefløjten har det ikke længere været muligt at tvinge seriøs og let musik sammen«. – Her står vi så med den borgerlige musiks dilemma.

³Når det blot er sådan, at mængden af tilskuere har glæde ved frembringelsen; den højere mening vil samtidig ikke unddrage sig de indviede opmærksomhed.

Natur og kultur. Den truede sanselighed

Denne polarisering ud i to adskilte sfærer⁴ handler også om sanselighedens udgrænsning/forsvinden fra den ene, den seriøse musiks sfære, og dens (gen-)opdukken i den anden, i populærmusikken. At tale om *forsvinden* er dog tydeligvis at reducere problemet, for selv om det sanselige indhold i hhv. den seriøse og i underholdningsmusikken og med det oplevelsen er af forskellig art, er der dog det fællestræk, at de begge er *æstetiske* produkter, objekter for sanserne. Spørgsmålet bliver herefter, hvad det er for en formning af sanseligheden, der er tale om. Hvad sker der indenfor spændingsfeltet: menneskelige (samfundsmæssige) vilkår/menneskelig bevidsthed – når dette felt ændrer sig, og hvad sker der i forhold til de menneskelige udtryk som f.eks. musik?

Når vi overhovedet interesserer os for sanseligheden som selvstændigt emne, sker det i erkendelse af, at sanseligheden er truet. Menneskets historie kan beskrives som historien om menneskets stadig større beherskelse af naturen. Mennesket som sansende væsen er selv et stykke natur. Men det er samtidig et tænkende væsen og er dermed i stand til at overvinde sine naturbundne vilkår, beherske, »menneskeliggøre« naturen. Denne proces er modsætningsfuld. Mennesket bliver i takt med den samfundsmæssige organisering mere og mere uafhængigt af sin oprindelige naturbundethed, – og bliver dermed stadig mere fremmed for sit eget grundlag, idet det jo fjerner sig fra det.

I vor tid, hvor denne proces er vidt fremskreden, er modsigelsen så meget mere iøjnefaldende. Samfundsmæssiggørelsen, som finder sit objektive udtryk i det gennemindustrialiserede, teknologisk højtudviklede og bureaukratisk uigennemskueligt organiserede samfund, har sin subjektive side i den pris, det enkelte menneske betaler gennem den undertrykkelse af egne behov, som strukturen påtvinger.

Med andre ord, sanselighedens skæbne ligger os på sinde, fordi det i det senkapitalistiske samfund efterhånden står klart, hvor denne historiens udviklingsgang bærer hen. Den massive vægt på intellektet, nærmere betegnet de samfundsmæssige krav til individet om undertrykkelse og beherskelse af egne

⁴De to sfærer har som bekendt fået egne betegnelser, der er gået ind i musikfagets terminologi: som U- og E-musik. Betegnelserne stammer fra tysk radiofoni, hvor »U« står for »Unterhaltungs-« og »E« for »Ernste Musik«, jvf. DR's skelnen mellem Underholdnings- og Musikafdelingen.

behov, om tilpasning for at fungere hensigtsmæssigt i forhold til produktionen, – alt dette indebærer, at det er sanseligheden, *kroppen*, der skal undertrykkes og beherskes. Derfor er sanseligheden truet af total deformering⁵, og mennesket, subjektet henvises til kompensatorisk tilfredsstillelse. Her træder f.eks. underholdningsindustrien ind.

Rus eller renselse

Modsætningen mellem kunstmusikken og populærmusikken skal søges herfra. Populærmusikken kan træde ind som compensation i kraft af et bestemt sanseligt indhold. Nemlig et sådant, der kan virke *pirrende* for den sanselighed, der ellers holdes nede. Den lyst, som musikken vækker, er med andre ord for-lyst; den fører ikke til egentlig lyst og tilfredsstillelse – (i så fald ville sanseligheden jo udfoldes, kroppen gøre oprør).

Men som pirringsmusik i denne forstand egner den klassiske musik sig dårligt. Når klassisk musik i dag afvises eller simpelthen ikke kommer på tale som en del af musikforbruget (når vi undtager eliten, som musikfagets professionelle jo også selv tilhører), skyldes det først og fremmest, at den opleves som kedelig. Dels på grund af manglende rytmisk »appeal« eller som en gymnasieelev udtrykte det efter at have hørt Bach: »så sku' der bare nogen trommer på«. Men nok så meget fordi

⁵Dette er hovedtemaet i Alfred Krovos artikel: »Inderliggørelsen af det abstrakte arbejdes normer og sanselighedens skæbne« (1974). Inderliggørelse betyder jo, at noget bliver en del af individet, indoptaget i det; her altså præcis den kapitalistiske produktionsproces' normer:

»Når arbejdskraftens naturbasis i sine organismeriske, sensoriske og driftsmæssige dimensioner, når menneskelig sanselighed på et niveau af fuldt udviklet, materiel produktionsbetinget uddannelse, totalt bliver revet ind i denne forandringsproces . . . først da kan vi tale om dens »reelle subsumtion«. Krovos gør da rede for, på hvilke leder inderliggørelsen sætter igennem: 1) som ændring af tidsbevidstheden, »livstiden bliver til arbejdstid«, idet tidsbevidsthed struktureres af arbejdstidsnorm. 2) Som ændret forhold til omverdenen, »en tingsliggjort og feticheret erfaringsverden«, hvor vareproduktion medfører, at individet er fremmedgjort både overfor det, det producerer og det, det forbruger. 3) Endelig som afseksualisering, idet kroppens afretning til arbejdsinstrument forudsætter undertrykkelse, repression af seksualiteten, »en krop, der er afhængig af rytmerne og strukturen i seksuel tilfredsstillelse og organismisk lyst, en krop, hvori den seksuelle spændings og tilfredsstillelser tidsstruktur bliver fremherskende . . . ville ikke være i stand til denne præstation« (nemlig at blive afrettet til arbejdsinstrument).

den nutidige lytters opmærksomhed tilsyneladende primært er rettet imod klang. Og på denne baggrund lader den klassiske musik sig ikke strukturere; hvorfor den for lytteren forbliver mere eller mindre uoverskuelig – og kedelig. De få kendte high-lights som Beethovens 5. og Mozarts »Elvira Madigan-Koncert« bliver heroverfor undtagelser, der bekræfter reglen⁶.

Nu er hensigten med den klassiske musik heller ikke sansespirringen for dennes egen skyld. Snarere det modsatte. Dette er specifikt for denne musik:

»Måske er det musikkens dybeste ønske overhovedet ikke at blive hørt, end ikke set eller følt, men, om det var muligt, opfattet og anskuet i et Hinsides sanserne, ja endog sindet, altså i det åndeligt-rene«, siger Wendell Kretzchmar i Thomas Manns »Doktor Faustus«.

En forståelse af denne tankegang om *hensigten* kan vi kun få ved at vende tilbage til spørgsmålet om, hvordan ændringer i forholdet mellem vilkår og bevidsthed slår igennem i udtryksformer, som her musik. Det er derfor nødvendigt at præcisere, *hvad* for vilkår og *hvilken* bevidsthedsmæssig konstitution eller sagt på en anden måde, hvor er vi henne i den historiske udvikling, når vi taler om »den klassiske musik«?

Den vesteuropæiske musiks historie bliver i den traditionelle musikvidenskab ført tilbage til den tidlig-kristne kirke, med dennes kulturelle fundament i det antikke Grækenland. Men musik som *kunst*, som selvstændig sfære er noget, der er specifikt for den borgerlige epoke; dens historie er derfor kædet uløseligt sammen med historien om kapitalismens gennembrud i Europa. Og det vil samtidig sige *individets* historie overhovedet. Renæssancen udgør begyndelsen til »individualis-

⁶Dette fænomen, at det klassiske repertoire indsnævres til nogle få bestsellers, er et af de træk, Adorno i »Om Fetichkarakteren . . .« henfører under begrebet *musikalsk fetichisme*. Af andre lignende træk kan nævnes dyrkelsen af sangeren eller rettere af sangerens *stemmemateriale*; feticheringen af dirigenten (jvnf. »Lennie on town«-, Bernstein i København i efteråret, hvilket Hansgeorg Lenz problematiserede i sin anmeldelse i Information af koncerten i Falkoner C.) – træk som Adorno fører tilbage til det forhold, at hele det nutidige musikliv er behersket af vareformen. Kulturgoderne er som al anden produktion underlagt den kapitalistiske produktionsmåde, men i egenskab af kultur-varer tilslores dette forhold: »det forekommer at være kendetegnet ved umiddelbarhed i forhold til goderne, men netop dette skin kan kulturgoderne takke deres bytteværdi for«.

mens epoke«, det er historien om naturbeherskelsen på det trin, hvor:

»Mennesket opdager sig selv og andre som individer, som adskilte enheder, han oplever naturen som noget adskilt fra sig selv i to henseender: som objekt for teoretisk og praktisk herredømme, og som et objekt for skønhed der kan nydes«.

Erich Fromm i »Flugten fra Friheden«.

Dette individs psykiske konstitution er frugten af den »nye tilværelses« opsplnitning mellem den udadvendte aktivitet (arbejde, økonomi) og det intime familieliv, hvad der betyder adskillelsen mellem fornuft og følelser⁷.

I og med den kapitalistiske produktionsmåde finder der altså en adskillelse sted mellem konsument og producent *også* på kulturens område. Hvor »kunst«-produktion i den førborgerlige periode var et led i den totale livssammenhæng – som i den folkelige musikkultur – sker der en afgørende ændring med hensyn til kulturprodukternes funktion. Fra at indgå i eksempelvis en kultisk sammenhæng, over det at være lydkulisser ved selskabeligt samvær – bliver musikken *kunst*, d.v.s. genstand for æstetisk nydelse og oplevelse.

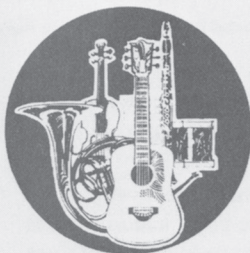
Men vi får ikke fat om karakteren, det særlige ved den klassiske (borgerlige) musik, medmindre vi inddrager det forhold, at musik fra da af er noget, der primært tager form inde i *hovedet* på folk, hvilket er fundamentalt forskelligt fra at beruse sig i sanser-(d.v.s. lyd-)indtrykket. Eller i hvert fald *en rus med klart hoved*.

Det sanseliges historie – sanselighedens historicitet

Den æstetiske nydelse består i nydelse »på afstand«, distance i oplevelsen. Den forudsætter med andre ord et individ, der behersker denne opleveform.

Dannelsen af det borgerlige individ er bl.a. den formning af sanseligheden, der muliggør kropsbeherskelse, behovsudsæt-

⁷Det er med andre ord *borgeren*, det borgerlige individs dannelse, der er tale om, idet også den musik, det drejer sig om, refererer til borgerskabets, den herskende klasses, dannelse. En nærmere redegørelse for individets opkomst findes i Peter Olsens: »Historie og Psykologi«, hvis tre kapitler omhandler: 1) feudale livsformer og psykiske strukturer. 2) Borgerskabets opkomst og »individets« dannelse, og 3) proletariats opståen og udvikling. (P. Olsen: »Historie og Psykologi«, Dansk psykologisk Forlag 1978).



Geld ist wie Musik

Musik kann beruhigen, verzaubern – alles schöner machen im Leben. Musik gehört dazu. Und eben auch Geld.

Wer rechtzeitig spart, schafft den »Lebensrhythmus« besser. Kommen Sie zu uns, wenn's um Geld geht.

Sparkasse Bremen 

Am Brill 1 · 2800 Bremen 1 · Tel. 31 90

MOZART:
Klavierkonzert no 21
»Elvira Madigan«,
Murray Perahia, piano

ALBINONI:
Adagio for or-
chestra
Malgoire dir.

BRAHMS:
Violinkonzert,
Isaac Stern, violin,
Zubin Mehta dir.
N.Y.P.

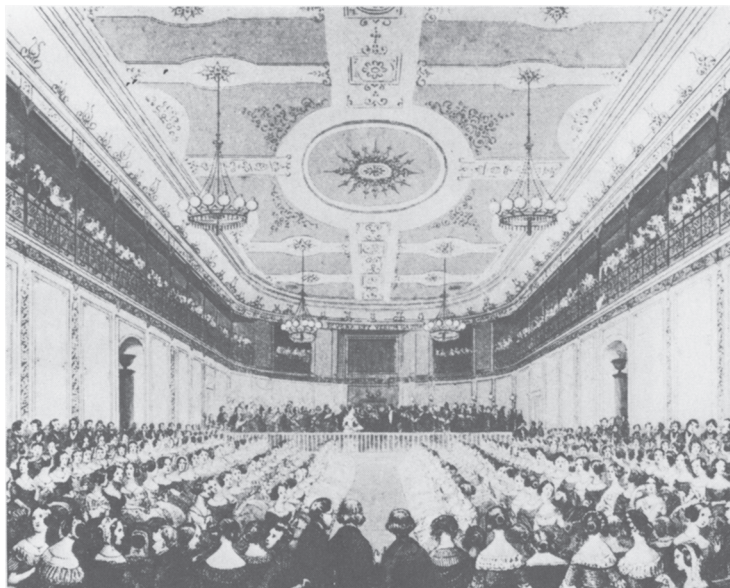
Mozart
Eine kleine
Nachtmusik
Scherzino
Die Moldau
Laut
Les Preludes
Tschikowsky
Capriccio
Italien

Tschikowsky
Klavierkonzert
Nr. 1 b-moll
Julian
von Karolyi

MASTERWORKS
MASTERWORKS

-her
er et
godt
klassisk
712BND!

telse. I psykoanalytisk teori vil det sige driftsregulering, forklaret ud fra begreberne lyst- og realitetsprincip⁸. Driftsaf-savn, der fungerer i kraft af en bogstavelig talt indbygget evne til fortrængning og sublimering, er grundlaget for individets beherskelse af omverdenen. Det borgerlige individ skulle altså besidde de egenskaber, som muliggør den beherskelse, der ligger i at distancere sig fra, overskue, objektivere.



Den sublimerede sanselighed: »glæden er i tanken, ikke i kroppen« (ill. Koncert i Leipziger Gewandhaus, kobberstik ca. 1840).

»Samfundsmenneskets sanser er andre sanser end ikke-samfundsmenneskets . . .

Det er først det menneskelige væsens objektivt udfoldede rigdom, der dels udvikler, dels skaber den subjektive, menneskelige sanseligheds rigdom: det musikalske øre, blikket for formens skønhed, kort sagt: menneskelige nydelser og egnede *sanser*, d.v.s. sanser det bekræfter sig som *menneskelige* væsenskræfter. Thi ikke blot de fem sanser, også de såkaldt åndelige sanser, de praktiske sanser (vilje, kærlighed etc.), kort sagt: den *menneskelige* sans eller sansernes menneskelighed bliver først til i kraft af, at *deres* genstand er til, i kraft af den menneskeliggjorte natur. Kultiveringen af de fem sanser er hele den hidtige verdenshistories arbejde«.

Marx: Frühschriften.

Hvorledes fungerer da »mødet« mellem individ og omverden for den borgerlige musiks vedkommende?

Overhovedet at lytte til musik for at *lytte* og være i stand til at opfatte musik udefra som en helhed, som form, siger os noget – bevidsthedshistorisk – om, at vi har med et andet menneske at gøre end det før-borgerlige individ, og det siger samtidig noget om de forandringer, som musikken har undergået i udviklingen henimod en egentlig borgerlig tidsalder.

Forudsætningerne kan vi beskrive på forskellige niveauer. Vil vi holde beskrivelsen på det økonomiske plan, kan vi sige, at musik som al anden kunst, ja som al øvrig produktion løsrives fra sin brugsfunktion og bliver vare. – Socialt set fungerer kom-

⁸Disse principper knytter sig til Freuds model for psykiske processer, struktureringen i instanserne id, jeg og overjeg. Id'et er det oprindelige kontinuum af drifter, der i følge lyst-princippet stræber efter tilfredsstillelse. Jeg'et dannes efterhånden ud af dette id, som følge af reguleringen ml. tilfredsstillelse og forsagelse. Jeg'et erstatter mere og mere lyst-princippet med realitetsprincippet, der sætter individet i stand til at beherske omverdens krav. Overjeg'et udgør en selvstændiggjort instans i jeg'et, der erstatter den ydre(forældre-)autoritet med en indre (samvittighed, skyldfølelse).

ponisten(producenten) og publikum(konsumenterne) indenfor rammerne af det borgerlige kulturliv, for musikkens vedkommende især indenfor det offentlige koncertliv, som netop historisk set er en borgerlig foreteelse.

Men for at nå til bunds i »mødet« mellem koncertgænger og musikken, sådan som det finder sted i musikoplevelsen, må vi gribe ned i det specifikt musikalske, den sanselige materialitet og forstå, hvordan den formidles.

Egentlig »æstetisk« lytten er først mulig, når musikken, den klingende lyd, fremtræder som en art genstand. Det kan den på det tidspunkt (som ikke er noget punkt) i historien, hvor musikken etablerer sig i et selvstændigt område, som kunst.

Her finder vi musikken i skikkelse af *værk*; i kunstværket opfyldes kravet om, at musikken skal etablere sig genstandsmæssigt, lukke sig om sig selv:

»Der synes at ligge fastlagt noget i den borgerlige produktionsmåde, der ved kunstværker sigter mod lukkethed, alle detaljers relaterethed til helheden, og mod helhedens integrerende funktion som det meningsgivende over-(ordnede) begreb for alle detaljer. »Værk« i denne forstand er et borgerligt begreb (Leistung) længe før en »borgerlig tidsalder«, sikkert siden renæssancen«.

Peter Rummenhøller: »Unterhaltung« in der Musik. Th.W. Adorno zum Gedenken (6.8.79).

Denne proces er netop lige så langstrakt som historien om kultivering af de menneskelige sanser. Vi må søge at aflæse den historie dér, hvor den kommer til udtryk i medierne for sansningen; som i musik.

Musikkens centralperspektiv

Vanskeligheden ved at fremstille denne historie ligger vel i selve materialet musik – som klingende fænomen, der forløber i tid. På sin vis er det historien om menneskets stadig voksende beherskelse af dette materiale: som evnen til at strukturere og udfolde det i overensstemmelse med det til hver en tid udviklede niveau for menneskelig sansning. Og det vil grundlæggende sige menneskets forhold til *tid* og *rum*.

Når musikken kan fremtræde som værk, er det udtryk for afgørende ændringer i menneskets rum- og tidsopfattelse. Nemlig dem, der følger af »menneskets opkomst fra den før-individualistiske eksistens til en fase, hvor han er sig selv fuldt bevidst som et adskilt væsen«, sådan som Fromm karakteriserer renæssancen. Det adskilte individ kan jo omvendt holde

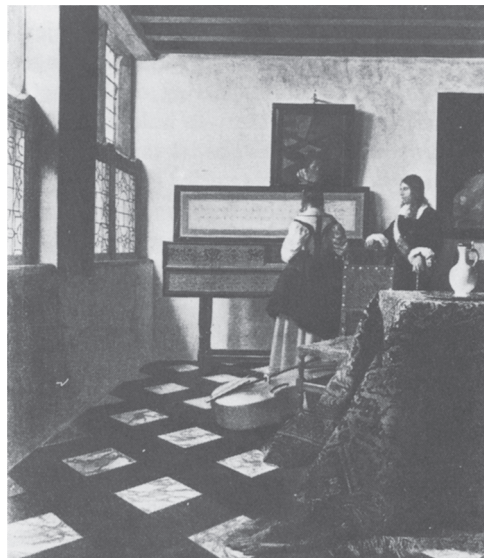
den verden, der ikke længere er ubetvinget, truende natur, på afstand, forholde sig til den.

I renæssancemaleriet bliver centralperspektivet midlet til på én gang at fastholde verden (billedet) og beskueren, adskille dem i det gensidige afhængighedsforhold, der er forudsætningen for, at billedet kan opleves æstetisk. – I musikken udgøres det tilsvarende strukturerende princip af *tonaliteten*. I kraft tonalitetsbegrebet i forbindelse med den *harmoniske* flerstemmighed kan vi tale om helhedens integrerende funktion, om at delene er underordnet og forholder sig til helheden, sådan som vi karakteriserer *det integrale kunstværk*.

Tonaliteten er med andre ord den ramme, der etablerer den *æstetiske distance* for musikkens vedkommende. Teknisk set er det den ligesvævende temperatur, der gør det muligt at fremstille den »rumillusion«, som er nødvendig, for at kunsten kan tjene sit nye formålsløse formål: at være »kunst«.

»Hvad rammen giver kunstværket er, at den symboliserer denne dets grænses dobbeltfunktion og forstærker den. Den udelukker omgivelserne og dermed betragteren fra kunstværket og hjælper dermed med at bringe det på afstand«.

Georg Simmel: »Zur Philosophie der Kunst«. Citeret efter Kurt Blaukops Musiksoziologie (1950).



Vermeer: *Musiktimen* (ca. 1664).

Den dobbelthed, der fremstilles, er præcis det frisatte individs situation; sanselighedens omformning, der giver frihed for ånden og lænker kroppen.

Det er en tendens, vi har med at gøre, en langsom proces der forløber over flere århundreder. Først i 1700-tallet kan den dur-moll-tonale musik for alvor siges at have overtaget. Til gengæld er der ingen tvivl, da tonaliteten først er etableret som det overordnede princip. Til at begynde med må den manifestere sig atter og atter; håndfast som i de mangfoldige baroksatseres evindelige kvintskridtsekvenser – svarende til det vi kender fra utallige samtidigemaleriers gengivelse af rum med sort/hvide marmorfliser, som det der skaber perspektiv i billedet.

Musikrationalisering

Hvis vi tager denne proces som udtryk for den rationalisering⁹, der i følge Max Weber kan forstås som styrende princip for hele vesterlandets historiske udvikling, så er den i musikken karakteriseret ved bevægelsen *væk fra* det kropsligt funderede henimod en musik, hvis udtryk er rensat for kropslighed, sanselighed.

Her viser den vesteuropæiske musiks tætte forbindelse med den kristne kultur sig. Skridt for skridt banes vejen for den egentlig autonome musik i kraft af rationaliseringen af det musikalske materiale; en rationalisering, der i mangt og meget bæres af den kristne kirkes asketiske holdning.

Den tidlig-kristne kirke krævede, at sangen skulle fremstå som det *rene* udtryk. Den måtte derfor i første omgang bandlyse forstyrrende elementer som instrumental-ledsagelse, der kunne lede tanken, for ikke at sige kroppen, hen på musikkens forbindelse med dansen. Ligeledes måtte den liturgiske sang renses for en – i dansen – kropsligt begrundet rytmik, såvel som for uorganiseret flerstemmighed (heterofoni).

En forudsætning for tonalitetsens gennembrud er rationaliseringen af tonesystemet, som i allerhøjeste grad er udtryk for bestræbelserne på at beherske materialet: fra simpel tone-differentiering, over fastlæggelse af intervaller til bestræbel-

serne på at udvikle den hensigtsmæssige temperering, der skulle muliggøre omsættelsen af »musikkens rumlige princip«, harmonien, til det, der endelig kunne fremstille musikkens tredje dimension.

Med middelalderens »organiserede« flerstemmige kirkesang udvikler musikken sig til en skriftkultur, hvad der er af stor betydning for den videre rationaliseringsproces. I denne ser Weber instrumentalmusikkens dominans i den vestlige musikkultur som en naturlig følge af det i kulturen grundfæstede træk: bevægelsen væk fra, elimineringen af kroppen og det kropsligt begrundede.

Den instrumentalmusik, der sidenhen kommer til at spille så stor en rolle, er jo af en ganske anden art end den, kirken i den tidlige middelalder måtte forbyde. For selv om en række musikformer er overtaget fra dans som f.eks. instrumentalsuitens satser, så er det karakteristisk, at musikken *er* løsrevet fra det kropslige udtryk. Dansen stiliseres til hof- eller kunstdans, og dansemusikken stiliseres til instrumentalmusik. Dette sker altså på et meget »højere« trin i rationaliseringsprocessen, hvor det, at instrumentalmusikken overtager dansens symmetri- og periodeinddeling, forlængst ikke mere forlener den med et *kropsligt* udtryk.

I en egentlig sanselighedens historie med udgangspunkt i musikken, en slags ørets socialhistorie, må det, der her skitseres om musikrationalisering, naturligvis udarbejdes nøjere. Men netop Webers begreb om rationalisering, »zweckrationales Handeln« (handlen efter formål) forekommer evident som forståelsesramme for de træk, som musikhistorikere i hobe tal har påpeget som særlige for den vesteuropæiske musik.

Den sande uforståelighed

Og hermed nærmer vi os (igen) den egentlig borgerlige periodes musik, om hvilken vi for alvor kan sige, at her er sanseligheden kun mulig i sublimeret form. Den æstetiske distance er det, der på een gang muliggør *kunst*-oplevelsen og sikrer, at det adskilte forhold mellem værket og lytteren opretholdes:

»Den lyst, som det borgerlige kunstværk giver mulighed for, er en lyst ved intellektuel syntese, ved det lykkeligt anskueliggjorte begreb. Glæden er i tanken, ikke i kroppen«.

Hoffmann-Axthelm: Theorie der künstlerischen Arbeit (1974), citeret efter Krovoza.

⁹ Kan oversættes med »samfundsmæssiggørelse« i Marx' forstand. Se også Bilag II i Poul Nielsens »Musik og Materialisme«, til en forklaring af begrebet.

Det turde derfor også være indlysende, at denne særlige lyst er forbeholdt et privilegeret publikum, der klart er afgrænset fra masserne. I løbet af det 19. århundrede bliver konsekvensen af dette mere og mere udtalt:

»Hvad der førhen kun var en tendens, hældningen mod det integrale kunstværk (det *rene* kunstværk): her (i den egentlig borgerlige tidsalder, d.19.årh.) bliver det manifest og styrer nu mere og mere henimod en spaltning af musiklivet. Siden Beethoven tegner det stadig mere til, at sfæren for »værket« isolerer sig: seriøs musik i denne forstand underholder ikke mere, tværtimod, den kræver anstrengelse i form af bevidst indleven, den forudsætter sågar visse kundskaber, ud over kender- og liebhaverniveauet, kort sagt: reception af musik af denne art antager karakter af *arbejde*«.

P. Rummenhøller: »Unterhaltung« in der Musik.

Det, der med andre ord er ved at aftegne sig, er det kunstmusikens dilemma, som ligger i, at den i løbet af det 19. århundrede bliver stedse mere vanskelig at kapere for tilhøreren, hvorfor den sender flere og flere over i den anden lejr, til den musik, der ikke kræver »arbejde« for at blive forstået.

Dilemmaet er på sin vis en konsekvens af kunstens funktion i det borgerlige samfund. Netop ved at være *kunst* adskiller den sig fra realiteten; dens mulige sandhedsindhold er kun muligt, så længe kunsten er andet end den blotte afspejling af realiteten. Der ligger heri et krav om, at kunsten skal rumme den modsigelse, der – skjult – er bygget ind i det borgerlige samfund, modsigelsen mellem natur og kultur, krop og ånd, sanselighed og bevidsthed.

Vender vi tilbage til tankegangen om menneskets historie som historien om den stadigt voksende beherskelse af naturen, er *fremmedgørelsen* udtryk for, hvordan mennesket, subjektet oplever denne proces. Hvis kunsten skal være et sandt udtryk for, hvor vidt fremskreden denne (rationaliserings-)proces er, så bliver resultatet, at den (kunsten) efterhånden tømmes for sit sanselige indhold. – Sådan som vi kan iagttage det i den »store« musik, hvor konsekvensen i det 20. århundrede bliver den nye musik, hvis udtryk er sanselighedens endeligt, »desanselliggørelsen som idé« (Adorno om Webern).

Hvor gik sanseligheden hen, da den gik ud?

Hundrede år forinden, hos Beethoven er det stadig muligt i værket at rumme modsætningen. Den så at sige gennemleves i det musikalske tidsforløb, der i kraft af det formmæssige hele

udfolder sig som en slags dialektisk opgør mellem modsatte kræfter: tid, der struktureres i en slags rum (melodisk strøm/tonal disposition), hvor tidsbevidstheden i kraft af den harmoniske orden bevares. Den form for tidsbevidsthed, der her er tale om, er bevidstheden om *tid*, der »varer«. Det er den tid, der rummer fortid, nutid og fremtid i sig, den subjektive erfarings- eller livstid, – og som i det musikalske forløb svarer til fornemmelsen af, hele tiden at vide os *undervejs* i et forløb¹⁰.

Følgende lille passage fra 1. satsens af Beethovens klaver-sonate opus 101 viser lidt om, hvordan et sådant spændingsforløb skabes; hvordan en idé introduceres, prøvende i to omgange (markeret i nodeeksemplet med a' og a''), så atter sætter ind (a'''), for i en fantastisk spænding at holdes hen før den endelig udfoldes.



Beethoven, sonate nr. 28 op. 101, 1. sats takt 35–50.

¹⁰Med begreberne fra Henri Lefébvres »Kritik af hverdagslivet« er den tidsbevidsthed, der her beskrives, den *cykliske tid*, den, der kan opleves af en levende krop. Modsætningen hertil, den *lineære tid* er den, der som arbejdstid opdeles og måles som enheder, der til stadighed gentages. Tiden bliver til *rum*, til noget kvantitativt. Det, der oprindeligt kendetegnede livstiden – at den netop *ikke* var den ubønhørlige gentagelse af det samme forløb, men var der, hvor livet udviklede sig, suspenderes til fordel for det, der kan udmåles (d.v.s. underlægges den økonomiske tvang).

Sublimeret sanselighed, men ikke usanselig. Musik der taler gennem bevidstheden, men netop derigennem, – for derved egentlig at tale lige så meget til det underbevidste, til underlivet i mere end een forstand. Men i den tid musikken forløber, skal lytteren i høj grad udslette sig selv.

sangtekst og noder fjernet
af copyrightmæssige hensyn

Det forlanger U-musikken ikke. Her tillades det, som forvises fra den efterhånden mere og mere seriøse musik. Det gælder udfoldelsen af en harmonik som kunstmusikken, – ca. 150 år efter Beethoven – vel at mærke den *samtidige* kunstmusik, må forkaste som banal. Som f.eks. sådanne harmoniske raffinementer som overgangen fra forspil til vers i Beatles-sangen »If I fell in love with you« (på LP'en »A hard day's night« fra 1964). Det gælder for øvrigt også den utrolig indsmigrende melodi, som kendetegner sangen som helhed, og som vist mere end noget andet tydeliggør, *hvis* dilemma dette med det banale er.

Og endelig gælder det den utilslørede kropslighed, der er

rockmusikkens særkende. Men kropslighed på hvilke præmisser eller sagt på en anden måde: kan sanseligheden overhovedet i vor tid udfoldes i andet end »aflukker«, hvad der i sidste instans altid betyder faren for endnu en raffineret tilpasning?

Det spørgsmål må vi stille igen og igen. Og så længe det er tilfældet, er der brug for ethvert modtræk til elendigheden. – Som modtræk til tabet af den historiske bevidsthed gælder det ikke mindst den bevidste brug af den gamle musik.

Litteraturhenvisninger:

Adorno, Th.W.: Om Fetichkarakteren i musikken og regresionen hos lytteren (1938; let ændret i »Dissonanzen« 1958).

Blaukopf, Kurt: Musiksoziologie (St.Gallen 1950).

– : fra »Neue musikalische Verhaltensweise der Jugend« (Musikpädagogik, bd. 5. Mainz 1974): kapitlet »Körperliche und entkörperlichte Musik«.

Fra et hjem med klaver. Til en samfundsmæssig forståelse af trivialmusikken (PubliMus 1979).

Fromm, Erich: Flugten fra friheden, kap. 2 og 3 (1942).

Krovoza, Alfred: Inderliggørelsen af det abstrakte arbejdes normer og sanselighedens skæbne (1974; da.udg. i »Socialisationsforskning«, Borgen 1978).

Larsen, Peter: Billedet og historien (i »Visuel Kommunikation«, København 1980).

Lefébvre, Henri: Kritikken af hverdagslivet (1961), ty. udg. München 1975).

Mann, Thomas: Doktor Faustus (1947).

Nielsen, Poul: Musik og Materialisme, (Borgen 1978).

Olsén, Peter: Historie og psykologi, (Dansk Psykologisk Forlag, 1978).

Olsén, Peter & Andreasen, Peter: Om dannelsen af det borgerlige individ (i tidsskriftet »Udkast« nr. 2 og 3–4, Kbh. 1974).

Rummenhøller, Peter: »Unterhaltung« in der Musik. Th.W. Adorno zum Gedenken, 6.8.79.

Schädler, Stefan: Das Zyklische und das Repetitive. Zur Struktur populärer Musik (i »Massenkommunikationsforschung 3: Produktanalysen. Herausgegeben v. Dieter Prokop. Fischer Taschenb. Verl. 1977).

Wagner og Venusbjerget

– noter om eros og musik i Richard Wagners univers

af Lars Ole Bonde

Optakt

Temaet musik og seksualitet vil uden tvivl lede mange klassisk interesserede tanker hen på Richard Wagner. Det er ikke tilfældigt. Dels kredser Wagner på det stoflige, indholdsmæssige plan om eros og erotiske konflikter i hele sin produktion, fra ungdomsværket »Das Liebesverbot« til hans sidste musikdrama, 100 års-jubilaren »Parsifal«. Dels er driften på spil også på et mere uhgribeligt, musikalsk plan hos Wagner. Det kan komme til udtryk på forskellige måder: dirigenten Herbert von Karajan har fortalt, at hans hjerteaktivitet stiger nærmest katastrofalt under bestemte passager hos Wagner, og anekdoter vil vide, at to europæiske dirigenter er faldet døde om under direktion af lignende passager. Mere ydmyge ånder vil nok som undertegnede have erfaret et bestemt »sug« i mellemgulvet, når Wagners orkestremelodi for alvor folder sig ud. – Det handler også om musik og seksualitet. I denne artikel vil jeg forsøge at bevæge mig på begge de nævnte planer: dels vil jeg undersøge Wagners forståelse af seksualiteten, den sanselige kærligheds placering og betydning i hans univers, dels vil jeg give et bud på, hvordan forbindelsen mellem musik og seksualitet knyttes i et enkelt af Wagners værker.

Paulus og Wagner. Kærlighedens dilemma

20. september sidste år, 14. søndag efter trinitatis, kunne kirkegængere høre flg. budskab som dagens epistel: »I skal handle i Ånden, siger jeg, så vil I ingenlunde fuldbyrde kødets begæringer. Thi kødet begærer imod Ånden og Ånden imod kødet; de to ligger i strid med hinanden, så I ikke kan gøre det som I gerne vil.(. .) Og de som hører Kristus Jesus til, har korsfæstet kødet med dets lidenskaber og begæringer«.

Sådan skriver Apostlen Paulus til galaterne (efter 1. tekst-række). En klar, koncentreret version af den dualisme, der som historisk-praktisk reaktionær antagonisme har været en del af den kristne kirkes budskab til menneskene. Konflikten mellem Ånd (med stort) og kød (med lille), Himmel og helvede, afholdenhed og seksualitet, kærlighed og utugt, o.s.v.

Samme søndag, 20. september 1981, kunne man i dansk TV overvære en transmission af Richard Wagners Tannhäuser (fra Bayreuth 1973 – i Götz Friedrichs instruktion). Sammen-træffet er sikkert tilfældigt rent programpolitisk, men indholdsmæssig er det slående. Tannhäuser handler om nøjagtig det samme, men i kritisk belysning: det paulinske budskab som problem. Den franske symbolist Charles Baudelaire taler i artiklen »Richard Wagner og Tannhäuser« i Paris 1861 (en af de første seriøse Wagner-analyser overhovedet) om operaen som en fremstilling af »kampen mellem de to principper, som har valgt det menneskelige hjerte til sin hovedslagmark, altså kødets kamp med Ånden, helvedes med himlen, satans med Gud«. Og Wieland Wagner så Tannhäusers tragedie som »mandens tragedie i den kristne tidsalder«.

I Tannhäuser artikulerer og bearbejder Wagner m.a.o. en helt grundlæggende konflikt, som den vestlige kultur har kæmpet med siden kristendommens første apostle. Konflikten udspiller sig på forskellige planer og med forskellige betegnelser – fra Paulus' modstilling af ånd/kød til Nietszches af Apollon/Dionysos, men essensen er den samme. Det er en kulturel konflikt, som sætter dybe spor i den enkeltes psyke. Hos Wagner nuanceres konflikten gennem en sammenvævning med en række andre temaer, som jeg vil gøre rede for i det følgende; konflikten gestaltes dramatisk og musikalsk. Og den føres tilsyneladende frem til en (for)løsning i 3. og sidste akt. Det er en konfliktløsning, som er vanskelig at forstå umiddelbart, dramatisk, selv om den giver god mening ud fra Wagners filosofiske standpunkt i 1840'erne, op til revolutionen i 48/49. Jeg synes også, den er utilfredsstillende, kritisabel set med nutidige bagkloge øjne. Men den er gribende – og som værket iøvrigt præget af indre modsætninger og brud. I det følgende vil jeg forsøge at gøre rede for nogle af de væsentligste brudflader i værket.

Mellem Himmel og Helvede. Tannhäusers problem

Jeg vil ikke her anvende spalteplads på et referat af handlings-



To verdener: Venusbjergets dunkle, dragende hatteverden med bløde, asymmetriske konturer og svævende lys og farveovergange (gouache af Evg. Delacroix) og Wartburgs klare, strenge dagverden med skarpe konturer, symmetri og orden (Phillippe Chaperons udkast til 2. akt, scene 3 i Parisopsætningen 1861).

gangen i Wagners opera, ligesom jeg vil undlade en længere redegørelse for de biografiske omstændigheder samt for det kildemateriale, der ligger til grund for librettoen. Disse oplysninger kan findes i operaforere samt i nogle af de efter artiklen nævnte bøger. Det vil m.a.o. være en fordel at have gjort sig bekendt med operaens forløb, gennem et operaforer-opslag eller – naturligvis bedst – via en gennemlytning.

Wagners Tannhäuser-libretto er resultatet af en sindrig kombination af 2 eller snarere 3 oprindeligt uafhængige legender – hvilket også afspejles i værkets fulde titel: »Tannhäuser og sangerkrigen på Wartburg«. Legenden om ridder Tannhäuser, hans ophold i, flugt fra og (som konsekvens af pavens fordømmelse) tilbagevenden til det helvedes fortryllende Venusbjerg har Wagner forbundet med legenden om sangerkrigen, hvor Heinrich von Oftendingen chokerer det traditionsbundne hof med sin udfordrende sang. Det 3. element i helheden er »Den hellige Elisabeth«, tilført Wartburgmiljøet fra en helt tredje kilde. Pointen ved denne kombination er fra Wagners side, at han på afgørende vis får sat sit konfliktstof i dramatisk relief: kærlighedsgudinden Venus får en værdig modspiller i den rene jomfru Elisabeth. Den tragiske relation mellem Tannhäuser og Elisabeth sætter landgrevens konservative hof og dets »begrænsede følsomhed« i effektivt modlys.

Konfliktstoffet i Tannhäuser tegnes gennem kontrasteringen mellem to »miljøer«, der samtidig udgør to forskellige livsprincipper, som titelhelten befinder sig i et spændingsfyldt forhold til: på den ene side *Venusbjerget*, lystens og den sanselige kærligheds rige, på den anden side *Wartburg*: fromhedens, ridderlighedens og den åndelige kærligheds højborg. Som Wagner tegner Tannhäuser, befinder han sig dårligt begge steder, men vel nok dårligst på Wartburg.

Venusbjerget

Venusbjerget – som iøvrigt var værkets originaltitel, indtil Wagner af sin forlægger blev konfronteret med de medicinske-anatomiske vitsmuligheder, som lå i den – er dramatisk, tekstligt og scenografisk tegnet som et fascinerende sted, den farlige Venus som en sympatisk »djævel«. Det kræver derfor en præcisering af Tannhäusers selvforståelse at fatte stedets minussider. Venusbjergets »livsfilosofi« formuleres allerede i sirenernes indledende sang:

»Naht euch dem Strande,/naht euch dem Lande,/wo in den Armen/glühender Liebe/selig Erwarmen/still' eure Triebe!«

»Kom hid til landet,/hvor fyrig Elskovs/favnende Arme/stiller al Uro,/Længsel og Harmel!«

Det er den erotiske nydelses, den *totale* sanselige behovopfyldelses princip, der hyldes her – i skarp kontrast til det, Venus kalder »de kolde menneskers« verden,

»vor deres blödem, trübem Wahn/der Freude Götter wir entflohn'n/tief in der Erde wärmender Schoos«.

»ved hvis forhadte, vrang Tro/de salige Guder flygted sky/dybt ind i Jordens varme Bo«.

Der er langt fra Venus' evangelium, jordens varmende skød til den paulinske forsagelse med udsigt til himmelsk belønning. – Hvis man undrer sig over, hvordan antikkens strålende Venus egentlig er havnet i jordens indre, som kvindelig dæmonisk pendant til satan selv, er samme Paulus i besiddelse af forklaringsnøglen: gennem »kriminaliseringen« af seksualiteten blev symbolgudinden Venus trængt bort fra det klare dagslys. Og fra underverdenen er der ikke langt til »jorddæmonen, kødets fyrste og syndens herre«, som Baudelaire kalder ham.

Tannhäusers reaktion er interessant. For ham er den erotiske selvrealisering en nødvendighed. Det var derfor, han overhovedet kom til Venusbjerget. Men han oplever det som et kunstigt paradis. Det er bogstaveligt talt »for meget« for ham. Da Venus trænger sig ind på ham, forklarer han, hvad han mangler:

»nicht Lust *allein* liegt mir am Herzen,/aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen«.

»Ej Glæde blot søger mit Hjerte,/fra Glæde længes jeg mod Smerte«.

Eller endnu mere tilspidset:

»Mein Sehnen drängt zum Kampfe;/nicht such' ich Wonn' und Lust./O, Göttin, woll' es fassen,/mich drängt es hin zum Tod!«

»Min længsel går mod kampen/og ej mod glædens lyst./O du, Gudinde, hør da:/Jeg drages mod min død«.

Det er altså ikke kun et spørgsmål om, at Tannhäuser stiller et *naturligt* liv op over Venusbjergets kunstighed (hvor såvel tiden som den konkrete natur er fraværende), Venus' »über-grosser Reiz«; Tannhäuser har et andet mål, som han deler med såvel Den flyvende Hollænder som Tristan. Længslen efter døden som befrielse foregriber allerede kærlighedsforløs-

ningen i 3. akt. – Denne Tannhäusers kroniske utilpassethed, den hvileløse libido, viser frem for alt Tannhäuser som *kunstner*. På samme måde som Siegmund i »Walküre« er Tannhäuser trofast mod sin egen overbevisning – og må betale med social forstødning og isolation. Som operaen er anlagt bliver dette sociale tema, kunstnerens (fundamentale) konfliktforhold til det omgivende samfunds normer, der altid indtager en fremtrædende plads i Wagners musikdramatik, nok sat i skyggen af værkets moralske tema, konfliktens mellem eros', kærlighedsdriftens to fremtrædelsesformer. Værkets religiøse dimension, som i den konkrete dramatiske udformning er ret så fremtrædende, anser jeg (som det vil fremgå) for underordnet. I mine øjne er der tale om en indre modsigelse i værket, som giver anledning til mange misforståelser.

Wartburg

2. akt iscenesættes af Hermann, Wolfram m.fl. som den fortabte søns hjemkomst. Men det viser sig endnu engang, at profeten/kunstneren, som han virkelig er, ikke er agtet i sit hjemland. Sangerkrigen, der var tænkt som en rehabilitering af Tannhäuser, skrider frem som en tilspidset konfrontation mellem Tannhäuser, som på sin side fastholder sine (ungtyske) principper om den sanselige kærligheds legitimitet, og hele Hermanns hof, som totalt afviser alle ideologiske »fravigelser« af den høviske »hoje« kærligheds renhed. Her står Wagner tydeligvis bag Tannhäusers fordømmelse af hoffets selvfornægtende, glædeløse, a-erotiske konformitet, f.eks. i angrebet på Biterolf:

»Ha, thörger Prahler, Biterolf! / Singst du von Liebe, grimmer Wolf? / Gewisslich hast du nicht gemeint, / was mir geniessenswerth erscheint. / was hast du Ärmster wohl genossen? / Dein Leben war nicht liebereich, / und was von Freuden dir entsprossen, / das galt wohl wahrlich keinen Streich!«

»Ha, Biterolf! Du Praler, / kun lidt om Kærlighed du véd, / og sikkert har du ikke kendt, / hvad kun har Navn deraf fortjent. / Hvad har du, Stakkel, vel erfaret? – / Dit Liv jo ingen Blomster bær. / Hvad der blev dig af Elskov sparet, / var vist ej mindste Offer værd.«

Katastrofen indtræder, højdepunktet nås, med Tannhäusers ophidsede besyngelse af Venus, som selvsagt er en forhånelse af alle »borgerlige« moralske principper. Men der er ikke bare

tale om en social katastrofe, det er Tannhäusers personlige, endelige katastrofe: han forråder Elisabeth gennem sin sang. – Denne Elisabeth er ikke blot en modpol til Venus. Som Wagner tegner hende, har hun to sider: den ene er fromheden, renheden, engle-ligheden, som er identisk med den entydige fortolkning, omgivelserne (hoffet) lægger ned over hende. Den anden er sanseligheden, den menneskelige »opvækkelse«, Elisabeth erfarer gennem Tannhäusers sang (= kunsten!). Den bringer forvirring i det ellers velordnede univers. Elisabeth glemmer sig selv (f.eks. i den store duet med Tannhäuser i 2. akt), applauderer stumt Tannhäusers også for hende forjættede bekendelse til den sanselige kærligheds glæder. Og må fortryde i 3. akts afsluttende bøn til jomfru Maria.

– Elisabeth og Venus er den dramatiske projektion af den kvindelige dualisme (hvorfor en instruktør som Götz Friedrich da også lader samme sangerinde udføre begge partier): luderen og madonnaen. Hvilket i realiteten er fremtrædelsesformer for *mandens* psykoseksuelle spaltning: kvinden som »brugsgenstand« (seksualiteten) og kvinden som ophøjet skikkelse, moder (idealiteten, åndelighed). Denne spaltning er ikke svær at finde i Wagners eget liv: hans første kone Minna over for Mathilde Wesendonck! Wagner kunne ikke løse denne konflikt i sit eget liv, dels fordi den kulturelle spaltning af kvinden er dybt rodfæstet i den borgerligt-patriarkalske familiestruktur, som Wagner trods principiel kritik og mange kvaler bekræftede i sin egen praksis, dels fordi Wagners kvindesyn også teoretisk forblev traditionelt, farvet som det var af en gennemført dualistisk tænkning i det aktivt mandlige og det passivt kvindelige princip som »naturlige«, polære kræfter.

Derfor er det ikke så underligt, at hans alter ego, Tannhäuser, går i stykker på en tilsvarende konflikt. Det er straks mere bemærkelsesværdigt, at Wagner ikke overlader ham til den evige fortabelse, men lader den »obligatoriske forløsning« (med Manfred Gregor-Dellins udtryk) finde sted. Dette hænger sammen med Wagners opfattelse af eros som en menneskelig grunddrift. Tannhäusers forbrydelse er nemlig *ikke*, at han hylder den sanselige, kødelige kærlighed, her forlader Wagner altså ikke de ungtyske bastioner.

Hans Mayer har, med udgangspunkt i et brev fra Wagner til Liszt, præciseret hvad det er, Tannhäuser gør galt: »projicerer af sanseligt begær på Elisabeth, fejlagtig vellystig efterstræbelse af Himlens sendebud: dette begrunder Tannhäu-

ser's usonlige skyld«. Tannhäuser blander altså tingene *sammen* og det må man iflg. Wagner ikke. Tannhäuser's skyldbevidsthed fejler da heller ikke noget: »Zum Heil der Sündigen zu fühlen./die Gottgesandte nahte mir:/doch ach! sie frevelnd zu berühren/hob ich den Lästerblick zu ihr«. – På Adolph Hertz' mere afdæmpede teater-dansk: »At fri min Sjæl fra Syndens Lænke/den himmelsendte nærmed sig,/og dog jeg voved frækt at krænke/den, som til Frelse sendtes mig«.

Og *derfor* altså pilgrimsfærden til Rom – på Elisabeths foranledning og egentlig mod Wartburgfolkets ønske – og *derfor* muligheden af den afsluttende forsoning. Elisabeth er både »kærlighedsobjekt, elskende og forløserinde«. Tannhäuser kommer fra sit brud med den middelalderlige kristne moral og konvention om ikke med livet så dog med sin sjæl i behold. Den betingelsesløse kærligheds altopofrende troskab – som Elisabeth inkarnerer – er i Wagners filosofi en ideal drift. Derfor kan Tannhäuser forløses: ophæves i den rene menneskekærligheds sfære.

Wagners opfattelse af eros som en dobbelthet af kønsdriften i snævrere forstand og ideel (næste)kærlighed i bredere forstand kan illustreres med et citat fra hans berømte »Morgenhilsen« til Mathilde Wesendonck:

»Hvor jeg dog vrøvler! Skyldes det glæden ved at tale med mig selv eller fryden ved at tale til dig? Ja, til dig! Men hvis jeg ser ind i dine øjne, kan jeg ikke sige et ord mere, for da bliver alt, hvad jeg kunne sige, ligegyldigt! Se, da bliver alt så ubestrideligt sandt, da bliver jeg så sikker på mig selv, når dette vidunderlige, hellige blik hviler på mig, og jeg fortaber mig i det. Da er der intet objekt og intet subjekt mere. Alt er ét og uadskilleligt, dyb, uendelig harmoni. O, det er fred, og i denne fred det højeste, mest fuldkomne liv . . .«

Her hylder Wagner sin *egen* Elisabeth. At ægtehustruen Minna blev stiktosset over brevet, viser for så vidt kun, at idealet i praksis var utroværdigt. Men faktum er altså, at mens Freud anså seksualdriften, eros i snæver forstand, for den i psykologisk henseende grundlæggende kraft og kærlighedens mere forfinede former for »målhæmmede« (men ikke derfor mindre værdige) afledninger, var den ideelle, betingelsesløse næstekærlighed det primære for Wagner. Denne kærlighedens højeste form er forløsningstankens grundlag. Og den er samtidig forbundet med *kvindens* natur. – Det er ikke Wagner, der har opfundet denne specielle tolkning af kvindens kærlig-

hedsdrift. Den ligger helt klart i forlængelse af tankegangen hos den (progressive!) borgerlige filosof Fichte, når han skriver: »Kærligheden er altså den skikkelse, i hvilken kønsdriften viser sig hos kvinden. Og kærlighed er det, når man for den andens skyld, og ikke ifølge et begreb, men ifølge en naturlig drift opofrer sig . . . Kort sagt: hos den ufordærvede kvinde ytrer der sig ingen kønsdrift, der bor heller ingen kønsdrift, kun kærlighed, – og denne kærlighed er kvindens naturdrift, nemlig at tilfredsstille en mand«.

Forløsningstanken er i Tannhäuser vævet ind i værkets stærkt religiøse aura, som yderligere forstærkes af pilgrimskorenes formdannende funktion. Jeg opfatter den religiøse aura som en indre modsigelse i værket, der i mine øjne/ører gør slutningen – uforløst!

Fra Wagners side skal slutningen *ikke* forstås som en religiøs syndsforladelse af Tannhäuser, som en stadfæstelse af den paulinske dualisme, selvom det kan lyde sådan og se sådan ud.

Pilgrimsprocessionerne forstår jeg som den scenisk-dramatiske tydeliggørelse af den proces, Tannhäuser gennemgår. Men altså ikke som værkets religiøse pointe! For Wagners forløsningsfilosofi er ikke en religiøs forteelse. Han var en stærk modstander af kristendommen, og hans teoretiske grundlag i den forbindelse var Feuerbachs »Das Wesen des Christentums«, som han lærte at kende i 1841. Men Wagners kritik af kristendommen er vel at mærke en institutionskritik, ikke en forkastelse af evangeliet. Det er en forkastelse af Paulus og en fremhævelse af Jesus – oprøreren, menneskeelskeren – »kunstneren«. Wagners optagethed af evangeliet kan man overbevise sig om i det dramatiske udkast »Jesus von Nazareth« eller det musikalsk temmelig uholdelige lejlighedsværk fra Tannhäuser-tiden »Das Liebesmahl der Apostel«.

Hvis Wagner havde en Gud, var det hverken Paulus' eller præsternes, men naturens. På dette punkt er han i enklang med Jakobinerne i den franske revolution – eller med Beethoven, sådan som Rudolf Bahro beskriver hans religiøsitet: Han »var naturligvis aldrig ateist, ikke engang i sine yngre år. I hans religion, såvidt man . . . overhovedet kan skelne den fra moral, samles – som hos mange tyske oplysningsmænd, også de mest militante – dominerende deistiske, delvis også panteistiske elementer med en fornuftsmæssig kristendom. Den er grundlagt på individualitet og personligt ansvar . . .«

Wagners kritik af kristendommen som institution hænger sammen med hans grundlæggende erotiske tilværelsesforståelse. Mennesket har nok en guddommelig natur, men kan kun nå frem til en erkendelse af denne gennem en ophævelse af selv-fremmedgørelsen i det borgerlige samfund. Den selv-fremmedgørelse, som bl.a. Paulus har sin del af ansvaret for. Eros – forstået både snævert som kønsdrift og bredt som selv-forglemmende næstekærlighed er i Wagners øjne den eneste vej til dette mål. Tannhäuser's slutning skal derfor forstås som et – særpræget – forsøg på at skabe en syntese af sanselig og åndelig kærlighed – ikke som en bekræftelse af dens antagonisme. Men sådan opleves den næppe. Og Wagner blev da heller aldrig selv tilfreds med den.

Tannhäuser mellem opera og drama

Musikalsk set hører Tannhäuser endnu til operagenren. *Musikdramaet*, som der teoretisk gøres rede for specielt i »Oper og Drama« (1851), blev først holdt over dåben med »Nibelungens Ring« og »Tristan og Isolde«. – Tannhäuser er en meget stramt struktureret og formbevidst monologisk nummeropera, med alle de dertil hørende virkemidler: sluttede arier, duetter, ensembler, korpartiet etc. Hvis man kort skal karakterisere forskellene mellem de to musikdramatiske typer, kan man med Carl Dahlhaus sige, at *operaens* musik er af momentan og autonom karakter, den er lagt an på en effektiv her-og-nu-virkning, musikalsk identitet fra øjeblik til øjeblik, fra nummer til nummer. I modsætning hertil stræber *musikdramaets* musik efter sammenhæng og interaktion gennem udarbejdede overgange og et omfattende system af referencer inden for det enkelte værk (tematisk, harmonisk, rytmisk, klangligt etc.). I Tannhäuser er dette referencesystem (f.eks. ledemotivteknikken) set i lyset af de senere musikdramaer kun rudimentært (de referencer, som faktisk findes, er ikke med sikkerhed udkomponerede, men kan virke tilfældige). Egentlig ledemotivfunktion kan man kun tale om i forbindelse med Venusbjerg-musikken og dens anvendelse i 2. og 3. akt. – Alligevel adskiller Tannhäuser (og før den »Den flyvende Hollænder«) sig meget fra de samtidige operakonventioner – og fra Wagners egen store succes »Rienzi« (1840), som er holdt helt i den franske »store opera«s stil. Forskellen ligger bl.a. i udviklingen af orkestermelodien fra den konventionelle led-sagende, dekorative funktion som indramning af det vokale udsagn til en selvstændigt kommenterende, dialogisk, hermonisk

betonet funktion i helheden. »Det nye« i Tannhäuser gør sig gældende på flere områder: motivmaterialet er mere differencieret end tidligere og derfor mere egnet til symfonisk behandling, orkestreringen meget raffineret, og på det harmoniske felt er Wagner i fuld gang med at spænde funktionsharmonikkens bue ud mod det sprængningspunkt, der nås i »Tristan og Isolde«. Man træffer det karakteristiske Wagner-fænomen, som Manfred Gregor-Dellin kalder »disse mærkværdige Wagner-dissonanser, der ikke mere klinger dissonantisk«.

I et musikhistorisk perspektiv er der ingen tvivl om, at operas mest interessante og »progressive« musik er at finde i 1. akts Venusbjerg-afsnit. Denne vil jeg komme nærmere ind på senere. Men i det hele taget er det tydeligt, at Tannhäuser-musikken er præget af en stilistisk »spaltning«. Der er meget langt fra Venusbjergets gennemgribende kromatik til Wartburgs enkle diatonik. – De mange bearbejdelser og ændringer, Wagner foretog i årenes løb – specielt i forbindelse med Pariserførsteopførelsen i 1861, peger på, at komponisten selv følte de stilistiske forskelle som en dårligdom, der burde udbedres. Dette er nok også tildels rigtigt. Men der kan heller ikke være tvivl om, at de stilistiske forskelle i vid udstrækning er bevidste forsøg på en musikalsk-psykologisk realisme, en præcis karakteristik af »miljøerne«s forskellighed. I mine ører er det også klart, at der under den bevidste musikalske miljø- og personkarakteristiks overflade opererer nogle ubevidste konflikter i Wagners selvforståelse, som kommer til udtryk i musikalske stilproblemer – uden at være udslag af manglende kompositorisk kunnen.

Den vigtigste og umiddelbart mest iørefaldende forskel i stil går mellem Venus' musik på den ene side og alle »de andre« på den anden (– til »de andre« hører paradoksalt nok også Tannhäuser selv). Venus' verden lader sig musikalsk vanskeligt indordne i et velafgrænset form- eller stilbegreb, mens Wartburgmusikken, specielt i 2. akt (gæsternes indtog), som var så yndet og flittigt brugt i det 3. Rige, er en yderst konventionel og højstileret affære: ingen overraskelser eller spændingsmomenter dér. Her ytrer de mere ubevidste stilkonflikter sig imidlertid: Wartburgfolket og –musikken er på en gang tydeligt karakteriseret *negativt* (jvf. tidligere) som et a-erotisk selvbeherskelsens tempel og *positivt* som udtryk for nationale tyske dyder, – netop som modsætning til Venusverdens »franske« dekadence, som på sin vis afspejler Wagners dybe



Kong Ludwig II af Bayern (1845–86) var ikke blot Wagners beundrer og (lunefulde) mæcen. Hans begejstring gav sig udtryk i en udstrakt grad af identifikation med Wagners helteskikkelser. I slottet Linderhof lod han til egen fornøjelse bygge en »Venusgrotte«, som kunne sættes under forskellige former for belysning. Grotten var dekoreret af August Heckel og båden konstrueret af Frantz Seitz. Her efter en tegning af Heinrich Breling, 1881.



Ludwig II som Lohengrin i Venusgrotten!

foragt for den gennemkommercialiserede franske musikkultur og dens trivielle nydelsesprincipper. Tannhäusers umiddelbare modpol i Wartburgmiljøet er Wolfram von Eschenbach, den »høje kærlighed«s 1. sanger. Denne modstilling af 2 sangere med forskellige idealer og forskellig stil kan minde om konstellationen Walther von Stolzing – Sixtus Beckmesser i »Mestersangerne i Nürnberg«, men hvor (jøde- og musikkritikerkarikaturen) Beckmesser er tegnet så ondt og satirisk fra Wagners side, at man dårligt kan tage ham alvorligt som modstander, er der – også musikalsk – endnu format over Wolfram. Hans »Sang til Aftenstjernen« er nok operaens største hit gennem tiderne, vel netop *fordi* dette nummer er så konventionelt-populært anlagt som det er. Men for Wagner som komponist og musikpolitiker bliver kombinationen af det nationalt tysk idiom og det konventionelle musikalske sprog er et stort problem, – man kan fristes til at sige, at den stilistiske dialektik løber løbsk: Wagners forsøg på at nyformulere en national tysk musikstil kommer i praksis til at ligne de konventioner, han samtidig tager afstand fra. – Wolfram skal faktisk fremstå som en (velmenende) »skurk«, men hans musik giver i høj grad anelser om den nationalte, pompøst-heroiske stil, som Wagner senere forsøger at nuancere under betegnelsen »die heil'ge deutsche Kunst« i »Mestersangerne«. Ud fra operaens dramatiske konception kunne man forvente, at Tannhäuser musikalsk var tegnet i en klar mellemposition mellem Venusbjerg- og Wartburgmusik. Han læner sig imidlertid tydeligt op ad Wartburg-idiomet. Således er hans kernerestykke, Venuslieden, nærmere en heroisk march end en erotisk henrevet bekendelse. Tannhäusers stigende ophidselse i Venusbjerg-scenen udtrykkes ikke gennem en karakterændring i hans musikalske sprog (f.eks. gennem en opbrydning af syntaksen), men ved en simpel transponering af Lieden i 3 stadier: de tre strofer i hhv. Des, D og Es. Man kan altså sige, at den tilstræbte syntese af sanselig og åndelig kærlighed aldrig når til musikalsk udtryk i Tannhäusers eget sprog.

»Det er jo helt igennem vellystige toner!«

– skulle Otto Wesendonck ifølge Cosima Wagners dagbøger (15.3.1881) have sagt oven på konfrontationen med Venusbjerg-musikken ved en af prøverne i Paris. »Han frygtede vel, at jeg skulle have danset den slags for hans kone«, føjede Wagner til, stadig ifølge Cosima. De biografiske paralleller, som ellers er spændende nok, vil jeg her lade ligge for i stedet at

undersøge, hvad der teknisk-musikalsk ligger bag en sådan »vellystig« musik. For Wesendoncks (måske lidt bornert-afvisende) reaktion er der tydeligvis mange, der har delt, både dengang og i dag. Også Baudelaire taler om den »vellystige og orgiastiske« musik, præget af »lidenskabens og viljens intensitet og heftighed«. Det er ikke tilfældigt, at netop Venusbjerg-musikken virker fremmedartet, moderne. Som den som regel spilles i dag er det i *Parisversionen*, som er meget længere og mere gennemarbejdet end den oprindelige Dresden-version fra 1845. Parisversionen (som findes i flere udgaver p.g.r.a. de mange rettelser, Wagner i tidens løb foretog) er blevet til i 1860–61, d.v.s. *efter* kompositionen af store dele af »Nibelungens Ring«, efter færdiggørelsen af »Tristan og Isolde«, efter den teoretiske og praktiske reform af operaen: musikdramaet.

Dette kommer bl.a. til udtryk i musikkens langt mere åbne, dialogiske karakter og i orkestermelodiens flydende bevægelse. Fællesskabet med den lidenskabelige, farvemættede Tristan-musik ses bl.a. i den opadgående kromatiske melodibevægelse, som præger store dele af bacchanalets musik (1. akt, 1. scene). Harmonikken er ofte tve- eller flertydig, orkesterklangen præget af de specielle instrumentkombinationer og den arbejdsdeling, hvormed Wagner skaber nye blandingsklangfarver. – Man kan altså ikke sige, at Wagners *metode* til frembringelsen af en spændingsfyldt, seksuelt ladet musik er knyttet til en enkelt musikalsk parameter (f.eks. den altererede harmonik). Princippet kan vel nærmest betegnes som *spændingsfyldt udsættelse*: denne musik består af en række uafsluttede, sammenvævede spændingsforløb som skabes af integrationen af følgende elementer: differentieret orkesterdynamik, harmonisk dramatik (brud og flertydighed), kromatik, korte kontrastrige motiv»kerner«, rytmisk mangfoldighed og formel åbenhed (d.v.s. tendenser til »musikalsk prosa«, som bryder med den klassiske periodiske syntaks). Carl Dahlhaus har forsøgt at give en teknisk-musikalsk forklaring på »det magiske« i Venusbjergmusikken. Han hæfter sig her ved, at Wagner i partituret udviser forskellen på det melodiske og det harmoniske element, forgrund og baggrund: dette giver ham anledning til at trække en perspektivrig parallel til gestaltpsykologiens skelnen mellem figur og baggrund, mellem det tydeligt-definerede og det mindre skarpt afgrænsede, denne skelnen som er nødvendig for at kunne opretholde skarpheden i et synsindtryk og på et bredere plan: den intellektuelle kontrol i

jeg'ets forhold til omverdenen. – Wagners musikalske sabotage af denne »tryghedsskabende« skelen afstedkommer iflg. Dahlhaus, at »Lytteren har følelsen af at miste sit normale fodfæste og være i en tilstand af musikalsk opsættelse« (suspension = såvel spænding som udsættelse).

Herfra er der ikke langt til at hævde, at Wagner udkomponerer *førlysten*, orgasmens spændingsforløb *indtil* kulminationen.

Tannhäuser-ouverturen. Et symfonisk digt

Forspillet til Tannhäuser findes i flere udgaver. I Parisversionen går forspillet direkte over i bacchanalet og udgør altså ikke nogen sluttet form. Til Dresdenversionen skrev Wagner imidlertid en afrundet ouverture, der også spilles løsrevet som koncertouverture. Den tilhører samme type som ouverturen til Den flyvende Hollænder (med rødde bl.a. i Beethovens Leonore nr. 3). Der er altså tale om en symfonisk digtning, som ikke blot anvender og bearbejder nogle af operaens temaer, men også udtrykker en rent musikalsk version af det dramatiske handlingsforløb. Tannhäuser-ouverturen er ikke – som Hollænder-ouverturen – en koncentreret »genfortælling« af hele operaens handling, men den afspejler operaens konflikt-opstilling og -bearbejdelse. Af operaens musikalske materiale anvendes stort set kun pilgrimskorens temaer og Venusbjergets musik, d.v.s. at hele sangerkrigslegendens stof og Elisabeth-skikkelsen er fraværende. – Alligevel rummer ouverturen det helt substantielle i operaen: konflikten mellem Ånd og kød, for nu at genbruge Paulus' formulering, og Wagners ønske om at nå til en syntese af sanselig og åndelig kærlighed. Wagners ideer fremgår af opsatsen Venusbjerget. Programmatisk kommentar til Tannhäuser-ouverturen, som blev skrevet til en koncertopførelse i Zürich 16.3.1852. (Artiklen er her gengivet med indskudte tema-referencer).

Operaens to verdener spilles ud mod hinanden gennem musikalsk materiale af vidt forskellig karakter. Det »åndelige princip« motiver ser således ud:

Motiv A1:

Nådens frelse



Motiv A2:

Angermotivet



Det er enkle, homofone motiver, A1 rent diatonisk. Taktarten er 3/4, d.v.s. den hævdvundne symbolisering af den hellige treenighed. Klangligt er pilgrimskoret domineret af først træ-, senere messingblæsere. A2, angermotivet, adskiller sig fra A1 bl.a. gennem den kromatisk nedadgående bevægelse over 3 toner (som sekvenseres harmonisk). Her symboliserer kromatikken den åndelige længsel, længslen efter syndsforladelsen (jvf. Tannhäusers »overtagelse« af motivet senere i 1. akt).

Det »Sanselige princip« motiver er helt anderledes:

B1-B6: Bacchanal-motiver



C-: Venusliedens motiv



D: Kærlighedsfortryllets motiv



Disse motiver er mere komplicerede. De udgør ikke, som A-motiverne en sammenhængende, periodisk struktur, men er en række små mosaikmotiver, »kerner«, som er velegnede til symfonisk bearbejdning (harmonisk varierende, melodiske ændringer, augmentering, sekvensering etc.). Venusbjergmusikken er overvejende kromatisk anlagt, synkoperet (B3 og B6) bygget op over harmoniske spændinger. Taktarten er 4/4, og klangligt er den præget dels af violiner, dels af klangblandinger via kombinationer af strygere og træblæsere. Flere af motiverne, specielt B6 har et tydeligt slægtskab med A2's kromatiske del: her er det den sanselige længsel, der symboliseres.

Midt imellem de to verdener står Tannhäusers marchagtige hymne (C), mejslet ind i Venusbjergets helhed. Det eneste motiv, der findes begge steder og således forbinder de to verdener er det kontrapunktiske



som også i relation til Wagners programmatiske kommentar har en central placering: i ouverturen 1. del (fra t. 40) optræder det som en brudt triolfigur med en nedadgående overvejende diatonisk oktavbevægelse som kendetegn, senere (fra t. 55) bliver det mere kromatisk i anlægget, suefzerens lille sekund dominerer. I 2. del (Venusbjerget) (fra t. 309, hvor det vokser ud af B6) er det entydigt kromatisk-dissonatisk. I 3. del klinger motivet først sammen med A1 i sin kromatiske udgave. Efterhånden forsvinder det kromatiske præg, og i sin afsluttende form (t. 378ff) er motivet en sammenhængende 16.delsfigur, rent diatonisk og stabil. Motivet er blevet »forløst!«

Wagners poetiske forløsningsside er også gennemført på andre måder: modstillingen af 1. dels »guddommelige« 3/4 og 2. dels »verdslige« 4/4 »ophæves« i 3. del ved at pilgrims-motiverne gennem augmentation »bemægtiger sig« den 4-delte takt. Formelt set er ouverturen en traditionelt anlagt 3delt form: ABA, hvor sidste A-del er en varieret, hymnisk version. Satsen har imidlertid også klare sonatesatsanlæg, både ud fra en motivisk og ud fra en harmonisk betragtning. I så fald udgør pilgrimsmotiverne A1 og A2 hovedtemagruppen (i Tonika, E-dur, og Tonika-variant, e-moll), og Tannhäusers Venuslied indtager det kontrasterende sidetemas plads (i dominanten). Modulationsdelen går da fra t. 192–241 (bl.a. med introduktion af nyt motiv, D), mens reprisen (t. 242ff) indledningsvis bringer ST tilbage til Tonika, altså pilgrimsmusikkens toneart – med strettoen (t. 378ff) og dennes ekstra augmentering af tema A1 som en sidste bombastisk understregning af Wagners poetiske idé.

Der kan altså ikke herske nogen tvivl om, at Wagners mål i Tannhäuser(ouverturen) var at tilvejebringe en syntese af åndelig og sanselig kærlighed, at ophæve deres modsætningsforhold (gennem den rene overindividuelle næstekærlighed), ikke bekræfte det. Der er heller ikke tvivl om, at han såvel i ouverturen som i operaen som helhed har givet denne kulturelle grundkonflikt og dens postulerede løsning musikalsk udtryk.

Richard Wagner: Venusbjerget – programmatisk kommentar til Tannhäuser-ouverturen

Betegnelserne i de skarpe paranteser henviser til motivoversigten i afsnittet om ouverturen.

[A1+A2]: Et pilgrimstog skrider forbi os; dets sang, troende, angergiven og bodefærdig, som hæver sig til håb og til fortrosthed om frelsen, nærmer sig i begyndelsen, vokser så – som i umiddelbar nærhed – [A1+A2+X] til et mægtigt udbrud og fjerner sig endelig. [A1]: Aftenskurving: sangen dør endelig hen. – [B1+B3]: Ved nattens frembrud viser der sig fortryllende fænomener: en rosa dampende duft hvirvler op; [B4]: vellystige jubelklange trænger frem til vort øre, [B6]: de urolige bevægelser i en grufuld yppig dans kommer til syne. Dette er Venusbjerget's forførende trylleri, som ved nattetide giver sig til kende for dem, i hvis bryst der brænder en dristig sanselig længsel. Tiltrukket af det lokkende syn nærmer en slank mandlig skikkelse sig: det er *Tannhäuser*, kærlighedens sanger. [C]: Han lader stolt sin kærlighedssang klinge, glad og udfordrende, som for at tvinge det yppige trylleri hen til sig. [B3+B1+B5]: med vild jubel bliver han besvaret: de rosenfarvede skyer indhyller ham og beruser hans sanser. [D]: i det mest forførende skær foran ham får hans fortryllende blik øje på en usigeligt æggende kvindeskikkelse; han hører stemmen, som i vellystig sød skælven synger sirenekaldet, som lover den modige opfyldelse af hans vildeste ønsker. Det er *Venus* selv, som kommer til syne for ham. [B1+B6]: da brænder det ham gennem hjerte og sanser, en glødende fortærende længsel tænder blodet i hans årer: med uimodståelig magt driver den ham nærmere, [C]: og med sin kærlighedsjubelsang, som han nu lader klinge til hendes pris i højeste henrykkelse, træder han frem for gudinden selv. [B1–6]: – Som på et troldomsråb åbenbares nu Venusbjergets under for ham: ustyrlig jubel og vilde glædesråb hæver sig fra alle sider; i drukken jubel bruser bacchantinder frem og river i deres rasende dans Tannhäuser med sig, lige i gudindens varme kærlighedsarme, som omslynger den glædesberusede med voldsom glød og trækker ham med sig til det utilnærmelige fjerne, helt til selvforømmelsens rige. [Motiv X]: det suder afsted som den vilde hær, og derefter lægger stormen sig hurtigt. Kun en vellystigt klagende svirren giver endnu luften liv, en gyseligt yppig susen bølger, som usalig

The image displays three pages of a musical score, likely for a symphony. The first page (left) shows measures 378-380, featuring a variety of instruments including Flutes (gr. Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Kl. (A)), Bassoons (Fg.), Violins (Vn. (E)), Violas (Wh. (E)), Trumpets (1. u. 2. Trp. (E)), Trombones (Pos.), Tuba (Tub.), and Percussion (Pk.). The second page (middle) shows measure 310, with similar instrumentation. The third page (right) shows measure 378, marked 'Assai stretto.', with a key signature change to one sharp (F#) and a tempo change. The score is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests.

Tre tværsnit gennem »Tannhäuser«-partituret, som viser x-motivets vigtigste fremtrædelsesformer: (1) motivets første tilsynekomst t. 38 som brudt triolfigur, rent diatonisk, (2) motivets kromatiske, rent »sanselige« forvridning i ouvertürens B-del, t. 309 ff, og (3) motivets endelige »forløsning« som sammenhængende sekstendedelsfigur, rent diatonisk i codaens 4/4-»syntese« (t. 380, strettoens begyndelse). (Partitur: Eulenburg).

sanselig kærlighedslysts åndedrag, over stedet, hvor det henrykkende vanhellige trylleri kundgøres, og hvor natten nu atter breder sig ud. [A1+X]: – men morgenen dæmmer allerede: fra det fjerne fornemmes pilgrimssangen atter. Som denne sang nærmer sig mere og mere, og som dagen fortrænger natten mere og mere, hæver [X+A2] den summen og susen i luften, der før lød som fordømtes grufulde klagetone, sig til en stadig mere glædesfyldt bølge, sådan at denne bølge endelig, da solen

står pragtfuld op [A1+X]: og pilgrimssangen i voldsom begejstring forkynnder hele verden og alt hvad som er og lever, den vundne frelse, svulmer til den mest ophøjede henrykkelses glædeste brusen. Det er jubelen fra selve Venusbjerget, forløst fra usalighedens forbandelse, vi fornemmer til Gudshymnen. Sådan bruser og springer alle livets pulsslag til forløsningens sang; og de to adskilte elementer, ånd og kød, Gud og natur, omslynges til kærlighedens helligt forenende kys.



Receptionshistorie på en anden måde: I den religiøse sekt Tongil-/Kærlighedsfamiliens pjece »Musiknøglen« (af Fader David) er der ingen tvivl om Wagners placering i det (moral-ske) verdensbillede, heller ikke om hans musiks effektivitet som (moralnedbrydende) påvirkningskilde.

Wagners erotiske dilemma

Både Tannhäuser og Elisabeth dør af den grundlæggende konflikt, forløsning eller ej. Den tilstræbte syntese i 3. akt virker ikke overbevisende, specielt ikke på tilskuere med en mere »moderne« seksualmoral. Dette hænger ikke mindst sammen med dødslængslens centrale placering i Wagners filosofiske univers: eros og døden er tæt sammenvævede – som porten til en åndelig genfødsel, som symbolsk fremstilling af en psykisk frigørelsesproces. Denne tankegang er, selvfølgelig specielt i den dybt kulturpessimistiske version, som den antager hos Schopenhauer (og farvet heraf hos den politisk desillusionerede Wagner i 50'ernes eksilår), vanskelig at forene med et rationalistisk og/eller socialistisk menneskesyn. – Men for at forstå Wagners indsats som »erotisk politiker« (Jim Morrison) må man forstå hans situation historisk: hele hans produktion hører hjemme i Viktorianismens tidsalder – og fremtræder fundamentalt som en »modproduktion« i forhold til den viktorianske moral. Der er ingen heroisering af det borgerlige ægteskab som fornuftig, inddæmmende ramme om seksualiteten i Wagners værker. Hos ham er ægteskaberne krisefænomener (f.eks. Hunding og Sieglinde, Wotan og Fricka). Derimod er den sanselige, ikke-ægteskabelige kærlighedsberusende natteverden et ofte tilbagevendende tableau (Venusbjerget, 1. akt af »Walküre«, 2. akt af »Tristan . . .«), og Wagners heroisering gælder den frie, normbrydende kærlighed, vel næppe smukkere realiseret end i Patrice Chereaus fremstilling af Siegmund og Sieglinde som elskende søskendepar i Bayreuths jubilæumsring. – Men samtidig rummer værkerne en latent angst for seksualitetens grænsenedbrydende kræfter. Wagners ambivalente holdning kan næppe forklares tilfredsstillende med en henvisning til hans teoretiske forståelse af den rene næstekærlighed som den højeste form af eros. Den hænger også uløseligt sammen med hans fundamentalt borgerligt-patriarkalske opfattelse af seksualdriften: for Wagner – som for Viktorianismen – eksisterer der simpelthen ingen positiv kvindelig seksualitet. Hans positive kvindeskikkelser inkarnerer netop den rene, ikke-seksuelle kærligheds idé. Dette historiske dilemma var uløseligt: man kan ikke samtidig fremstille seksualiteten som en positiv nødvendighed og fastholde kvinden i en entydig rolle som Madonna, som åndelig forløserinde. Derfor er Wagners åbenlyse fascination af seksualiteten så ambivalent. Og ambivalensen slår ud på mange måder: den

præger hans sprog, f.eks. i Tannhäuser-ouverture-kommentarens beskrivelse af Venusbjergets forfærdelige fortryllelse, tilspidset i vendinger som »gyseligt yppig susen« og »det henrykkende, vanhellige trylleri«; eller i den slet skjulte begejstring, hvormed Wagner (dækket bag en pæn undskyldning) udbreder sig om Venusbjergets glæder i et brev til »Elisabeth«, Mathilde Wesendonck! Og den præger selvfølgelig hans musik: Wagners bemærkelsesværdige tendens til at skrive noget af sin mest umiddelbart medrivende og irrationelt fascinerende musik i forhold til den sanselige kærlighed (slængsel) har jeg allerede kommenteret. – At musikken også virker på publikum kan der ikke være tvivl om: tumulterne i Paris 1861 var ganske vist snarere udtryk for en opera-/programpolitisk magtkamp end for en konflikt mellem engageret protest og henrevet accept af Tannhäuser, men musiktidsskriftet »Signale für die musikalische Welt« beretter allerede i 1847 om, at Wagners operaer har forvandlet det »kølige og rolige Dresden-teaterpublikum« til en »begejstret mængde«. To år før forsøger samme tidsskrift i en kritisk kommentar til Tannhäuser at give en forklaring på denne effekt, når det hævdes, at »Historiens morale ødelægges af den alt-for-prætentiose fremstilling af synd, og på samme tid kan man ikke overse hensigten (. . .) at spille op til publikums vellyst for billigt bifalds skyld«. Anmelderen har nok misforstået Wagners hensigter, men han har lysende klart fattet, at Wagners musik (drama) spiller på seksualitetens strenge. – 100 år senere tager psykiateren Erling Jacobsen det samme fænomen op i en positiv tolkning, når han skriver; at Wagner i »Tristan og Isolde gør et enestående intenst forsøg på at skildre orgasmens væsen med en stærkt fremhævelse af, at den smelter sammen med og får sin evighedskaraktér af hovedpersonernes død«. Lægen og visekællingen Margrethe Berg indvender i polemik mod Erling Jacobsen, at Tristan og Isolde er »en veritabel oversvømmelse af *uforløsthed*«, og at dens »falske reklame for en højtskumende patos kaldet kærlighed er (. . .) ligeså farlig som andre indsmuglede ideologier fra romantikken. Tristan og Isolde lider af erotisk forstoppelse. De er Wagners nødråb, ikke et eksempel til efterfølgelse«. Margrethe Bergs ideologikritiske forkastelse af den romantiske kærlighedsideologi kan jeg ikke være uenig i, men hendes kritik af Wagner (og Erling Jacobsen) bygger på en total forkastelse af dybdepsykologien som indfaldsvinkel til en (frigørende) værkforståelse, – en kri-

tik, som jeg ikke kan være enig i, dels fordi den mangler historisk perspektiv, dels fordi den reducerer fascinationen til et produkt af falsk reklame for en forældet, men langt fra uddød ideologi. Wagners »farlighed« (positivt såvel som negativt) ligger næppe primært i kolporteringen af den romantiske kærlighedsopfattelse, men snarere i hans musikalske »massage« af underbevidstheden. En undersøgelse af denne proces – musikalsk og psykologisk – er næppe mulig uden at inddrage psykoanalysen og dybdepsykologien. Wagner har selv indrekte peget på denne indfaldsvinkel gennem sin teoretiske placering af musikken som følelsernes og det ubevidstes sprog:

»Tonesproget udsiger, som følelsens rene organ, kun det, som er uudsigeligt for talesproget i sig selv, og altså set ud fra vort forstandsmenneskelige standpunkt simpelthen det *uudsigelige*«.

Litteraturhenvisninger:

Bahro, Rudolf: . . .die nicht mit den Wölfen heulen. Svensk udg.: Tidens store fuga, Stockholm 1980.

Barth, Herbert, Dietrich Mack & Egon Voss (red.): Wagner. A documentary study. London 1975.

Berg, Margrethe: Et monodramatisk portræt af længslen. I: Festskrift til Arne Kjær. Århus 1973.

Bonde, Lars Ole: Kunsten og revolutionen. Studier i forholdet mellem musik og samfund hos Richard Wagner. Århus 1979.

Dahlhaus, Carl: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg 1971.

Gregor-Dellin, Martin: Richard Wagner. München 1980.

Jacobsen, Erling: De psykiske grundprocesser. København 1968.

Mayer, Hans: Wagner. In Selbstzeugnisse und Bilddokumenten. Hamburg 1959.

Nielsen, Erik A.: Urelementets musik. I: Dansk Årbog for Musikforskning XI, 1980.

Wagner, Richard: Tannhäuser. Oversat af Adolph Hertz. 5. udg. Kbh. 1921.

Wagner, Richard: Tannhäuser. (Udg. af Dietrich Mack. – Heri bl.a. Baudelaires artikel om T. i Paris og W's »Programmatiske kommentar« til ouverturen). Frankfurt 1979.

Gåden Mozart – eller hvordan man bevarer en myte ved at gennembyde den

af Karin Sivertsen

Klassificerer man den store mængde af bøger, der skrives om musik, ud fra gængse videnskabelige kriterier, vil komponistbiografierne udgøre en enklave, der ligger i periferien af det egentligt videnskabelige område.

Denne anbringelse på grænsen mellem videnskab og litterær fiktion skyldes til dels det anlæg komponistbiografierne rent faktisk har haft. Adskillige af disse tilhører den litterære genre, der betegnes belle tristique, tænk bare på den berømte »Clair de lune« om Debussys liv.

En anden årsag til den marginale placering er af teoretisk art og omhandler det problem, der ligger i at overføre psykologiske eller socialt betingede forklaringer, der vedrører komponisten, til forklaringer af de værker denne har frembragt. Spørgsmålet om sådanne overføringer er relevante er langt fra formelt afklaret. F.eks. beskæftiger marxistisk orienterede musikforskere sig med emnet. Her kan modsætningen mellem de to østtyske musikforskere Georg Knepler og Günter Mayer tjene som eksempel. Knepler har fremsat en teori der handler om, at de musikalske udtryk afspejler primære klasseinteresser hos folket, som kanaliseres gennem komponisten, der personligt tager stilling i den samfundsmæssige udviklingsproces. Indenfor en sådan forståelsesramme har det naturligvis stor interesse at tolke komponistens intentioner. Günter Mayer mener omvendt, at selve værket er formet i historiens spejl, og det er denne formning, der skal danne grundlaget for den musikvidenskabelige undersøgelse. Komponistens liv og livsholdning har derfor kun interesse i anden position, som selvstændigt undersøgelsesobjekt.

Man kunne give diskussionen om kompo-

nistbiografiernes relevans et perspektiv ved at opstille en fiktiv situation. Man kunne forestille sig, at man kendte alle værkerne fra en bestemt komponists hånd, f.eks. Mozart. Det var også bekendt, at alle disse værker var skrevet af en og samme person, men komponisten Mozart var fuldstændig ubekendt. Værkerne var overleveret anonymt til eftertiden.

Ville en Mozart-biografi da kunne forklare os noget om værkerne, vi ikke kunne have erfaret før?

Spørgsmålet kan naturligvis ikke besvares entydigt, men personligt mener jeg ikke, en biografi ville kunne føje noget *væsentligt* til tolkningen af værkerne. Faktisk kunne man opstille problemet omvendt og sige: hvis forudsætningen for at forstå Mozarts værker var kendskab til komponistens liv, ville værkerne være ufuldstændige som kunstværker betragtet.

Til trods for dette, mener jeg, Wolfgang Hildesheimer Mozart-biografi, som er udkommet på dansk for ca. et år siden, kan fortælle os en hel masse om Mozart, om Mozarts musik og om musiktolkning i det hele taget. For straks at opløse det tilsyneladende paradoks, skal det understreges, at det ikke er bogens emne, der gør den specielt interessant, det er det opbrud med og den gennemgribende omformulering af den videnskabelige beskæftigelse med musikalsk materiale og producenterne af dette, komponisterne, der gør Hildesheimers bog betydningsfuld og får store dele af musiklitteraturen til at tage sig latterlig og forløjet ud.

Det handler altså om musikvidenskab og om hvordan musikvidenskab drives, hvilke rammer den sætter for sig selv, hvad der selekteres, hvad der forties, hvad musik overhovedet er for noget, og det handler om hvordan

man nærmer sig et fortidigt menneske, ovenikøbet en genial komponist.

For at begynde bagfra. Hildesheimer skriver herom »... det er umuligt at forstå et fortidigt menneske, og da langt mindre et geni, hvis man aldrig har forsøgt at forstå sig selv. Da der imidlertid kun er ringe overensstemmelse mellem geniets og beskriverens psyke, er det vor hensigt at anvende psykoanalysens erfaringer (...). Psykoanalysen har nemlig lært os om psykens typiske reaktioner lige til de dybeste traumer og på den ene side at anvende denne viden som et velegnet værktøj for erkendelsen på den anden side ikke at bruge ens egne sjælelige reaktioner som målestok«. Hildesheimer opstiller altså et absolut krav om selvindsigt som forudsætning for den videnskabelige beskæftigelse. Forstår interpreten ikke sig selv vil han bruge egne sjælelige reaktioner, moralske, æstetiske eller helt ubevidste reaktioner som målestok for hvad der kan udledes af kilderne.

Netop ønsketænkningen præger størstedelen af den kendte biografiske Mozart-litteratur. Hildesheimer viser et meget markant eksempel, et uddrag fra Bernhard Paumgartners Mozartbiografi udgivet så sent som 1945.

I hvert fald har efterverdenen glattet alle konflikter ud til en sådan harmoni, at den vel nok fremtræder som vemodig, men ideel skønhed, som synes at virke tilbage på omverdenen. Således har til eksempel Bernhard Paumgartner fremstillet Mozarts forbliven i Wien efter bruddet med ærkebiskoppen i 1781 på følgende måde: »Med moderlige arme omfavnede Donaustaden den stormomtumlede kunstner og gav ham husly i mesterårene«. Netop denne sætning forekommer os at være skoleeksempel på en radikal fortægnings; den demonstrerer hele den anomale skala: forfatterens

vidtløftige ambition, som overfor det overvældende tema gerne ville gribe højere end blot at holde sig til de enkle kendsgerninger, nemlig at Mozart opholdt sig i Wien; denne binding til forhold, som ønsketænkningen flygter fra: dette billede, som er præpareret for læseren, hvori alt skal forblive inden for rammerne af det fatbare, eller i det mindste inden for rammerne af det mulige, således som forfatterens forestillings-evne opfatter dette og som det derfor skal fremstilles for læseren; det mådehold, plausible som moder for ønsket om indordning, og det didaktiske, sikre, som en uomstødelig, dominerende fader; tænkning i nationale kategorier, i det foreliggende tilfælde som østriger; ordvalgets patos som tegn på den ubevidste vilje til assimilation med helten. For udlægger vi billedet med de »moderlige arme« hos hin »Donaustad«, denne »stormomtumlede kunstner«, som den »gav husly« og lægger dertil »mesterårene« – vandringsår kender vel intet hjem – så bliver tilbage som implikation, at Mozart i Wien fandt opfyldelse og hvilested. Vi kan heri kun være inderligt uenige. Det modsatte var som bekendt tilfældet.

Hildesheimer lader sig altså ikke lokke af det idylliske Mozartbillede, og de eksempler, der lægges frem til belysning af personen Mozart, giver bestemt heller ikke billedet af et idyllisk liv. De giver tværtimod billedet af et menneske med en fænomenalt bevægelig ånd og et gevaldigt emotionelt register, et menneske, der på den ene side er påfaldende frigjort fra tyngende moralske forestillinger og på den anden side påfaldende afhængig af umiddelbare fysiske behov. Læs f.eks. følgende kærlige passage i et brev til hustruen Constanze af 23. maj 1789:

...torsdag den 28nde tager jeg til Dresden, hvor jeg vil overnatte. den 1te Juny vil jeg sove i Prag, og den 4: – den 4de? – hos min kæreste lille kone; – gør din søde skønneste rede rigtig fint i stand, for min büberl [ca. = lille frække fyr; büberl betyder »gantes (med kvinder)«] fortjener virkelig det, han har opført sig helt pænt og ønsker

sig intet andet end at besidde din smukkeste (. . .), forestil dig den lille skurk, for medens jeg skriver sådan lister han sig op bordet og (viser) sig med (spørgsmål) men jeg ikke sen (giver) ham en kraftig næsetryk – (fyren) er dog kun (. . .) nu brænder (også) den slyngel endnu mere og lader sig næsten ikke styre. . .

Disse linier er strøget i brevet og siden gjort læselige igen ad fotografisk vej. Kun de steder, der er anført med punkter i parentes har ikke kunnet tydes. De er sandsynligvis blevet streget over flere gange og meget eftertrykkeligt. Følgende eksempel er omvendt af uforklarlige grunde blevet stående i Mozarts brev af 19. maj 1789:

hvordan kan du da tro, ja blot formode, at jeg har glemt Dig? – Hvordan skulle det være muligt? – for denne Formodning skal Du straks den første nat have et bravt dask på Din kære kysseværdige numse, regn kun med det. . .

Fnisende må vi konstatere, at Mozart altså ikke udelukkende befattede sig med åndelige materier – men hvorfor skulle han egentlig også det? Mozart som genstand for tilbedelse er romantikernes opfindelse.

Hvilket ærinde har Hildesheimer nu med sine »afsløringer«? Drejer det sig virkelig bare om at klæde Mozart af og efterlade ham nogen og degraderet? Spørgsmålet er retorisk, selvfølgelig gør det ikke det. Afsløringen gælder ikke Mozart, men det Mozartbillede, som biograferne omhyggeligt har bygget op gennem to århundreder. Først Constanze og etatsråd Nissen, hendes mand i andet ægteskab, siden adskillige andre, og da den musikvidenskabelig interesse i højere grad blev rettet mod værkerne og deres æstetiske ophøjethed, blev dette billede stående som leverandør af en passende guddommelig tilbagespejling, således at værkerne og manden kunne forblive ét.

For Hildesheimer er dette uacceptabelt. Hvor sagen drejer som om kunst, drejer det sig også om sandhed, og det er kun for de bønnerte at sandheden er ilde hørt. Hildesheimer kommer ikke i noget dilemma selv om hans

udlægning af personen Mozart ikke opfylder de krav til ophøjethed, som musikken tilbyder os visioner om. Tværtimod. Der hvor tidligere biografer har måttet slå knude på sig selv, fordi Mozarts breve selv for en nok så positiv læser ikke kunne tolkes i Apollons ånd, men snarere i Baccus, der kan Hildesheimer roligt konstatere, at for Mozart er ydre sociale og moralske krav simpelthen ikke ting, der tages alvorligt. En eneste ting er alvorlig, musikken. For Mozart, skriver Hildesheimer, er virkeligheden musikens virkelighed, ikke den ydre samfundsmæssige virkelighed.

Man skal nok leve sig helt ind i tankegangen for ikke at fejlfortolke dette udsagn som genidyrkelse i romantisk, idealistisk forstand. Der er nemlig tale om en materielt forankret konstatering ikke om et forsøg på endnu engang at placere Mozart oppe i himlen.

Hildesheimer giver to slående og meget illustrative eksempler på denne »genkvalitet« hos Mozart. Det ene gælder hans kompositoriske metode. Al komposition foregik i hovedet og nedskriften var kun en besværlig praktisk nødvendighed. Mens hans skrev sine kompositioner ned, snakkede han eller fik noget fortalt. 20. april 1782 skriver han til sin søster:

...her sender jeg dig et Praeludio og en trestemmig fuga, – det er netop Grunden til, at jeg ikke har svaret dig med det samme, fordi jeg – på grund af at skrive de majsommelige små noder ikke har kunnet blive færdig før. – det er heldigt skrevet ned. – dette Praeludio hører til først, så kommer fugaen bagefter. – men grunden var, at jeg allerede havde lavet fugaen først, og den har jeg skrevet ned, medens jeg udtænkte mig Praeludium'et. . .

Mozart komponerer altså præludiet, mens han skriver fugaen ned. Nu drejer det sig i dette præludium (K.383a) netop om noget klaverteknisk kompliceret, imens han foretager sig de øvrige ting, har han altså også hændernes potentielle funktion i hovedet.

Den kompositoriske proces har altså været i den grad virkelig for Mozart at det ikke frem-



Anstrengelserne for at forskønne (eller skal vi kalde det tilpasse) Mozartbilledet begrænser sig ikke til mennesket Mozarts moralske habitus. Også Mozarts ydre har tidligt vakt utilfredshed hos hans portrættører. Mozart var nemlig ikke så køn, selvom han var et geni.

Se f. eks. ovenstående fire udlægninger af personen Mozart set udefra.

1. Mozart som ridder af den gyldne spore. Oliemaleri 1777.
2. Mozart ved klaveret. Ufuldendt oliemaleri af Joseph Lange. 1782/83.
3. Selvstifttegning af Doris Stock. 1789.
4. Oliemaleri af Barbara Kraft. 1819.

bød nogen vanskelighed at arbejde på denne måde. Interessant er det så at sammenstille den anden virkelighed, den praktiske virkelighed med denne indre virkelighed. Et af de mest autoritative vidner til Mozarts personlighed er ifølge Hildesheimer skuespilleren og maleren Joseph Lange, Mozarts svoger. Han skriver i sine erindringer:

I tale og handling virkede Mozart aldrig så lidt som en stor mand, som når han netop var optaget af et vigtigt værk. Så kunne han kun tale forvirret og usammenhængende, men sagde undertiden vittigheder af en art, som man ikke var vant til hos ham, ja, han tillagde sig endog med vilje en forsømmelig optræden. Dertil syntes han dog ikke at ruge eller tænke over noget. Enten skjulte han med vilje afgrunden, der ikke lader sig afsløre, sin indre anstrengelse under ydre frivilliet, eller også fandt han behag i at bringe de guddommelige ideer fra sin musik i kontrast til indfald fra den platte dagligdag og forlyste sig med en form for selvironi. Jeg forstår, at en så ophøjet kunstner ud fra dyb ærefrygt for sin kunst ligesom kunne trække sin egen individualitet ned til spot og lade hånt om den.

Mozart slog med andre ord om sig med sjofelheder, når han var allermest optaget af et værk. Fortvivlede for forfatteren af heltebiografien, men forståeligt for psykoanalytikerne. Den kolosale mængde af opstemmet libido, der får sit kunstneriske udtryk i musikværket får sit dagligdags, spontane modstykke i sjofelhederne.

Et andet eksempel viser endnu tydeligere Mozarts evne til at sammenholde dybt komplicerede musikalske strukturer inde i hovedet.

MOZART FORMÅR, SELVI DE MEST intrikate ensemblescener, samtidigt at fremstille situationen til enhver tid både udefra og indefra: de deltaendes subjektive oplevelse og begivenhedernes panorama, som det meddeles objektivt til os. I den mest storslåede af alle finaler, nemlig ved slutningen af anden akt i »Figaro«, hvor der sker et brat skift fra C-dur til F-dur, kommer den fulde gartner Antonio raven-

de ind og forsøger at give udtryk for sin harme over det nedtrampede nellikebed, og her holder Mozart ikke blot fem forskellige karakterudfoldelsers tråde fast i sin hånd, men derudover suggererer han, blandt andet i de høje strygeres ottendedele, den tiltagende forvirring i den i forvejen prekære situation, som bliver endnu mere spændt, da de tre fra Marcellina-partiet pludselig optræder – piu moto – og endelig bryder af i den højeste intensitet, i prestissimo. Alle de medvirkendes manglende tilfredsstillelse bliver til genstand for vor dybeste tilfredsstillelse. Måske var det fremfor alt denne scene, Brahms tænkte på, da han sagde til sin ven, kirurgen Billroth: »Hvert eneste nummer i Mozarts »Figaro« er et under for mig; det er mig helt uforståeligt, hvordan nogen kan skabe noget så fuldkomment; der er aldrig blevet lavet noget lignende siden, heller ikke af Beethoven«.

Tager vi den praktiske modpol til denne høje musikalske bevidsthed som repræsenterer en dyb psykologisk indsigt for psykologien overhovedet eksisterer som forståelsesform over for menneskelig adfærd, så kan vi iagttage Mozart som fuldstændig hjælpeløs i mellem-menneskelige relationer. Ifølge Hildesheimer ejede Mozart ikke evnen til at omsætte sin abstrakte musikalske menneskeforståelse til sin praktiske omgang med mennesker, og hans breve dokumenterer en sådan påstand. Den totale sammensmeltning der er mellem subjekt (Mozart) og objekt (det musikalske materiale) i kompositionsprocessen krystalliserer sig til barokke indfald og særlingeopførsel i den praktiske virkelighed. Uden for den musikalske virkelig står subjektet Mozart isoleret og uformidlet overfor omverdenen. Det har vi også et eksempel på – ovenikøbet et sært »rent« forløb:

Engang da jeg sad ved flyglet og spillede Non più andrai fra »Figaro« trådte Mozart, der netop befandt sig hos os, hen bag mig, og jeg må vel have gjort det til hans tilfredshed, for han brummede med på melodien og slog takten på mine skuldre; men pludselig trak han en stol hen til mig, satte sig, befalede mig at spille videre i bassen og

begyndte at improvisere variationer så vidunderligt smukt, at alle lyttede med tilbageholdt åndedrag til den tyske Orfeus' toner. Men lige med ét bød det hele ham imod, han sprang op og begyndte i sit naragtige lune, som han ofte gjorde, at springe over bord og stol, at mijave som en kat og slå kolbotter som en kåd dreng. . .

Som anskueliggjort ved eksemplerne paralleliserer Hildesheimer to »virkeligheder« i Mozarts liv, »virkeligheden« som menneske og »virkeligheden som komponist«. Disse sfærer viser ingen ydre sammenhæng i Mozarts tilfælde, der kan ikke af Mozarts liv udlæses koder til decifring af hans musik, snarere tværtimod.

Denne negative pointe meddeler os noget vigtigt om det at beskæftige sig med musik. Igen vil et citat fra Hildesheimer selv belyse sagen klartest:

FREUD SIGER: »At tænke i billeder er . . . kun en meget ufuldkommen bevidstgørelse. Det står også ubevidste forestillinger noget nærmere end det at tænke i ord og er utvivlsomt onto- som fylogenetisk ældre end dette«. »Billede« betyder i denne sammenhæng naturligvis ikke kunstværk, ikke tabula, men derimod imago: det som melder sig af sig selv, til gengivelse og meddele, som kommunikationsmiddel. Først gennem en kreativ viljeshandling bliver imago'et omformet til tabula (eller pictura) og derigennem sublimeret til kunstværk. Ganske vist er denne handling ofte en bevidst foreteelse – dette at fastholde visionen bliver håndværksmæssig kunnen – dog indbefatter den ikke abstrakt tænkning. Tænkere blandt malere er også sjældne, selv de største var i mindre grad søgere i det abstrakte end findere i det konkrete. Og selv opfinderne blandt dem, renaissancekunstnerne, blev i mindre grad ledet frem af tankemæssige spekulationer end af trang til viden – mindre af et verdensbillede end af et ønskebillede af en – måske også kun teknisk – fornyelse. At »tænke i musik« er derimod hverken onto- eller fylogenetisk begrundeligt. På den ene side ligger det fjernere fra det at tænke i ord end det at tænke i billeder, da det ikke udgår fra abstrakte, for slet ikke at sige stoflige, ind-

hold, på den anden side forudsætter det at omsættes i kreativ handling – foruden at være et meget mere komplekst håndværk end de øvrige discipliner – en mental dimension sui generis: forestillingen om dens fremtidige virkeliggørelse – fremførelsen, altså om det transitoriske forløb i det som skaberen har statisk foran sig på papiret. At tænke i toner er at se deres virkning for sig. I modsætning til at tænke i ord, som for så vidt er ufuldkommen, da det smerteligt støder på sine egne grænser, fordi sproget ikke slår til («det hvorom man ikke kan tale, bør man tie med», Wittgenstein), så bygger tænkningen i musik sig udelukkende på materialet. Ikke på nogen abstraktion udenfor disciplinen, men på de toner, som ved klangfarver kan varieres i næsten det uendelige. Det formuleres i højeste grad af differentierthed og præcision. Men hvad formulerer det?

Denne understregning af musikkens karakter, som en kunstart, der på en gang formuleres sig uendelig præcist og alligevel unddrager os sit budskab er en vigtig konklusion for Hildesheimer. Musik lader sig ikke fange ind i sindrige fortolkningssystemer, f.eks. baseret på komponistens psykologi, den har sin egen udtryksform, som ikke er logik i sproglig forstand men snarere, som Hildesheimer også formulerer det, bygget op af mange logiske lag ovenpå hinanden.

Er det unødvendigt at understrege dette så voldsomt? Måske er det, og dog har musikvidenskaben i de sidste 200 år bestræbt sig på netop at fange musikken, bringe den ind i systemer, for at gøre den begribelig. Betvinge den gennem analyser og historiske forklaringer, hvad den såmænd ikke har taget skade af, for den lader sig ikke fange.

Igen er det nok nødvendigt at understrege, at der ikke er tale om, at musik har en overjordisk karakter, det har den aldeles ikke. Den har bare ikke den karakter, man vil tillægge den, hvis man hævder, at den er logisk bundet til sin egen fortid, at den udvikler sig fra form til form og struktur til struktur. Hvis det var tilfældet, ville jeg ihvertfald gerne have forklaringen på Jupitersymfonien.

Anmeldelser

Hverdagsmusikkens sociologi

Per Drud Nielsen: Hverdagsmusikkens sociologi, bd. I-II, ialt 450 sider, kr. 135,-. PubliMus 1981.

Den här boken rekommenderas verkligen varmt. Per Drud Nielsen: »Studier i hverdagsmusikkens sociologi – teori, empiri, analyse« i två band på sammanlagt ca. 450 sidor kan utmärkt användas som undervisningsmaterial. Och boken kan dessutom fungera som inspirationskälla och riktvisare i kulturkritisk debatt just nu.

Nielsen har genomfört en mycket spännande lyssnarvane-undersökning. Drygt fyrahundra människor har noga redovisat vilken musik och vilka medier de använt sig av under två hela vardagar. De har också angivit om de haft musik som bakgrund till andra aktiviteter. Lyssnar-attityder har undersökts förut, bl.a. i Sverige av Nylöf 1967. Men här är det det faktiska användandet av olika musik och medier, inte musiksmaken, som mäts. Och Nielsen är noga med att inte falla i empiristiska fallgropar. Han kompletterar enkäten med några ingående djupintervjuer som tillåter honom att dra mer långtgående principiella slutsatser om musikanvändningen. Han kopplar också statistiken med en innehållsanalys av den aktuella musiken (främst P 3:s utsändningar). Och hela analysen av enkätmaterial genomförs av ett samtidigt utvecklat teoretiskt helhetsperspektiv – ett utkast till en teori om vardagsmusiken i kapitalismen.

Två sätt att lyssna

Nielsen kommer fram till att det tycks finnas två dominerande sätt att lyssna. Å ena sidan den passiva avlyssningen av stora ljudfok (musik som ljudtapet). Här dominerar P 3 klart, även om också varuhusens och arbetsplatsernas musak hör dit. Å andra sidan en relativt sett mer intresserad och uppmärksam avlyssning av »underhållningsmusik«. Och

så där dominerar P 3:s programutbud, men där finns också skiv- och kassettyssning etc.

Det första lyssningssättet är »funktionellt«, »pragmatiskt«. Det rör sig om musik i vardagen, musik som behövs för att man ska stå ut med trista jobb och miljöer, osv. Det andra sättet karakteriseras mer av sökandet efter en total kontrast mot vardagsslitet – en »musik utan vardagar« som kompenserar för daglig maktlöshet genom att uttrycka drömmar om ett bättre liv. Nielsen undersöker det nostalgiska underhållningsprogrammet »Syng den igen«.

Båda dessa lyssningssammanhang granskar Nielsen såväl »logiskt« (eller snarare »sociologiskt«) som »historiskt«. Han pekar alltså på hur de hänger ihop med olika sociala grupper aktuella livssituation och de behov som där uppstår, och han beskriver också hur de växt fram i en längre process. De två lyssningssätten (två bruksvärden) står i viss konflikt med varandra och bägge två kontrasterar mot andra användningssätt, fr.a. mot den traditionella »klassiska« eller »seriösa« musikens, vars bildningsvibrande representanter alltmer tvingats stryka på foten i och med att kapitalismen utvecklat nya sociala behov som denna musikpraxis inte förmått att möta.

Nielsen använder sin empiriska analys av det konkreta materialet till att kritisera – inte i första hand populärmusiken i sig, utan det kapitalistiska samhälle som den föds i och av. Vardagsmusiken och dess användningssätt tolkas som ett symptom på kapitalismens epok, inte som ett isolerat röttag.

Detta är en fruktbar angreppsvinkel, och den har här resulterat i ett omfattande och spännande material. Bokens empiridel kan t.ex. bilda underlag för vidare materialinsamling, självreflektion och diskussion kring musikens enorma vardagsbetydelse idag.

Analysdelen tolkar alltså empirin i den riktning som nyss antydde. I den inledande teo-

ridelen ger Nielsen bakgrunden till hela sin undersökning, och denna del har stor angelägenhet också i svensk kulturdebatt.

Två linjer

Nielsen skisserar två huvudlinjer: Frankfurterskolans kontra positivismens. Den senare kommer utifrån sina krav på värdefrihet (»objektivitet«) att helt missa kulturprodukternas innehåll och mening. Den kopplar automatiskt bort de behov som kulturen bygger på, och studerar istället enbart de rent kvantitativa, mätbara aspekterna av kulturproduktion, distribution och konsumtion. Vid sidan av borgerliga kulturforskare förs denna ståndpunkt fram av den kapitalistiska musikindustrins egna representanter, och branschens försvarare på alla kanter. Positivismens grundståndpunkt blir att publiken är subjekt och musikindustrin (medierna) objekt: publikens behov bestämmer vad som produceras – publiken får vad den vill ha . . . På så vis legitimera den rådande ordningen.

Frankfurterskolan (särskilt Adorno) har å ena sidan gett viktiga bidrag till kritiken av positivismen och empirismen (= att enbart syssla med mätbara och direkt iakttagbara kvantiteter, och strunta i kvalitativa förhållanden och helhetssammanhang, samtidigt som man låtsas klara sig utan mer principiell teori). Å andra sidan har också Adorno m.fl. avgörande svagheter. För dem blir kulturindustrin ett subjekt som manipulerar sitt objekt, publiken.

Musikindustrins reklam och musikprodukter skapar behoven.

Gentemot bägge dessa strömningar ställer Nielsen som sin egen utgångspunkt att musikindustrins produkter faktiskt måste svara mot verkliga behov. Branschen manipulerar inte fram konstgjorda behov, utan söker rätt på behov som finns och utvecklas historiskt i samhället, och slår mynt av dem. Det vore ju absurt dumt av kapitalisterna att INTE utgå från behov som finns. Enskilda kapital skulle gå under direkt i konkurrensen om de försökte gå omvägan och inte sikta in sig på behov som faktiskt föreligger. Med denna utgångspunkt

bryter Nielsen radikalt mot de manipulations-teorier som varit i svang i nyradikalistisk debatt under 60- och 70-talet.

Men varför är då inte allt okej med vardagsmusiken? Jo, för att människors behov inte är något naturgivet, utan uppstår ständigt i ett kapitalistiskt arbets- och livssammanhang som förtrycker, förvrider och hämmar individernas fulla och fria utveckling. Man kan alltså inte påstå att musikindustrin skapar efterfrågan (behov) ur intet, men inte heller kan man nöja sig med att bara konstatera att den motsvarar konsumenternas behov. För dessa behov är långtifrån »oskyldiga« – de är djupt präglade av hela kapitalismens vardagsliv. Så kan en kritik av »vardagsmusiken« leda vidare, inte bara till en kritik av popmusikbranschen, utan ännu mer till en kritik av hela det kapitalistiska samhället.

Två invändningar

Några marginella kritiska korrigeringar skulle jag vilja göra gentemot Nielsen. För det första hör ju också musiken till de saker som formar individernas behov. Också musiken ingår i vardagslivet, inte bara som en reflex av det övriga livet, utan också formande, ingripande. Poängen är väl egentligen inte att allt annat än musiken bestämmer musikbehoven, utan att HELA det kapitalistiska vardagslivet producerar musikaliska behov. Och i hela detta livssammanhang utgör musiken själv (och musikindustrins reklamkampanjer) bara en liten del (men dock en del bland andra). Det avgörande blir då att begripa å ena sidan vilken betydelse musiken har bland andra arbets- och fritidsaktiviteter i socialisationen och livet, å andra sidan vilka livssammanhang som inverkar på musikanvändningen och hur det sker.

För det andra saknar jag en central aspekt i Nielsens analys av empirin. Det är de motsättningar i vardagslivet och vardagsmusiken som faktisk finns. Kapitalismens vardagskultur är nämligen inget slutet och homogent system, utan bär på sprängande inre motsättningar. Det som kan se ut som en problemlös-

ning på en nivå (t.ex. när musak och schlagerlåtar gör det möjligt att stå ut med olidlig tristess) skapar nya problem på andra nivåer (t.ex. att »längtan bort« trots allt hålls vid liv). Ser man inte inre motsättningar i behoven och musiken så kan man trots allt hamna i maktlös pessimism inför det till synes oöverbinnerliga block som kapitalismen verkar vara. Det gäller att motarbeta en sådan fetischering av kapitalets krafter, och det som räddar en så klarsynt icke-moraliserande kritik som Nielsens från uppgivenhet borde just vara att noga dra fram de inre sprängande konflikterna i ljuset – dessa frön till protest, motstånd, revolt och motorganisering på olika nivåer – frön som kapitalismen ständigt måste pånyttföda och åter anstänga sig för att döda igen. Men självklart kan en analys av vardagsmusikens sammanhang ändå ge verklighetsförankring och riktning åt att man bestämmer sig för att aktivt delta i, stödja och skildra sådana motståndspotentialer i det verkliga livet.

Johan Fornäs

Musikken – en del af barnet

Estrid Heerup: »Musikken – en del af barnet«. Gyldendal, 1980.

Estrid Heerup, der bl.a. inden for Lærerhøj-skolens regi har beskæftiget sig med pædagogiske problemstillinger, har udgivet en stor og flot bog om musikundervisning af børn.

Det er bogens sigte at kunne bruges som den nødvendige teoretiske ballast, samtidig med, at hun selv har arbejdet »i marken« som musikpædagog – og vel at mærke ikke over for en lille udvalgt skare af velmotiverede børn, men i en ganske almindelig 1. klasse, med de problemer, det kan medføre.

Let er bogens sigte at kunne bruges som grundbog på seminarier o.l., og som idéskaber for arbejdende musikpædagoger, idet den stiller spørgsmålet, hvorfor en eksisterende musikundervisning egentlig er »så grå«, så amusisk, så fantasiløs og så lidet varm og oplevelsespræget, som det ofte er tilfældet«. (p. 12). At dette problem er reelt er (næsten) alle

enige om – om ikke før så ser man det i gymnasiets musikundervisning, hvor faget musik på forhånd ofte mødes med et minimum af engagement.

Bogen er inddelt i tre hovedafsnit. Det første er en grundig gennemgang af de teorier og de undersøgelser, der foreligger om børns musikalske udvikling. Det har altid fristet musikpsykologer og andet godtfolk, at opstille skemaer og præcise (!) rækkefølger over hvad børn kan (og måske skal kunne?) på forskellige udviklingstrin – ikke bare hvad de er i stand til at udføre på det motoriske/fysiske område, men også hvornår de kan synge rent, hvornår »urtertsen« optræder, på hvilket alderstrin børn er i stand til at opfatte harmonier etc. – alt sammen gerne begrundet i barnets biologiske, fysiske udvikling.

Heerup refererer med stor grundighed disse undersøgelser og lader dem kritisere hinanden, men det er alligevel begrænset, hvad de fleste af disse undersøgelser egentlig kan sige. Et eksempel er følgende konklusion på en ungarsk musikforskers undersøgelse over børns egne lydfrembringelsers afhængighed af ydre stimuli: Forrai slutter » – at kvantiteten og kvaliteten af barnets lydfrembringelser forandrer sig som et resultat af, at barnet er blevet udsat for musik. Det synger og nynner mere, når det har hørt flere sange, rim og remser« (p.49). Det kunne man jo have sagt sig selv på forhånd. Det kan heller ikke undre nogen, at spædbørn er bange for støj fra husholdningsmaskiner – jeg synes også de kan være irriterende at høre på.

Og der er ingen grund til at trække undersøgelsesresultater, hvis videnskabelige metoder og præmisser Heerup selv forkaster, frem i lyset – de kan allerhøjest virke kuriøse.

Det forekommer mig, at det ville have været mere givtigt, hvis Heerup – i stedet for at gå ind på de mange detaljer – havde kigget på disse undersøgelser i et lidt bredere perspektiv, havde luget lidt i dem og trukket de resultater frem, som kunne være nyttig viden for de musikundervisere, som bogen, i følge forordet, er rettet imod.

Man bør normalt ikke beskyldte en faglig/videnskabelig bog for at være *for* grundig, men i dette tilfælde er denne grundighed med til at forplumre, fremfor at profilere billedet af børns musikalske udvikling.

Bogens andet afsnit indeholder teoretiske overvejelser over musik i begynderundervisningen. Det er i det kapitel, bogens musikpædagogiske (og musikpolitiske) ståsted vises sig, og det er i det kapitel, Heerup når frem til det, hun finder væsentligst, nemlig Carl Orff. Efter at have refereret de første pædagogiske erfaringer med rytmik og gymnastik, når Heerup over Montessori og Piaget frem til »den moderne skole«, hvor hun finder, at problemerne ligger i »spørgsmålet om musik som skabende kommunikation, og en musikpædagogik, der bygger på aktivitetsprincippet« (p. 83).

Løsningen ser Heerup i anvendelsen af Orff's principper, som der velvilligt gøres rede for. Men man fristes til at spørge: »Når nu det der Orff er så godt, – hvorfor har vi så ikke noget mere af det?« Heerup svarer selv, at det er fordi de fleste af hans arvtagere og frem for alt hans kritikere har misforstået ham.

En refereret svensk musikpædagog, Italo Bertolotti, lader sin kritik udmunde i: »spørgsmålet, om barnet virkelig kan lære sig at elske musik ved at underkaste sig »en sang- og klangverden«, som ikke finder genklang i miljøet uden for skolen« (p. 85). Over for en sådan kritik, lægger Heerup for et øjeblik al videnskabelighed til side og svarer med et retorisk modspørgsmål:

»Hvilken rolle har pædagogen i vort samfund, og hvad skal hun stille op mod kulturindustrien? Skal pædagogen som kommerialismens forlængede arm give barnet en hjælpende hånd, så det kan indse, at det altid er lykken at efterligne de voksnes verden; miljøet udenfor skolen rummer jo f.eks. også vold og porno? – Eller tør vi forsøge at vise barnet andre veje til at bearbejde alle de mange indtryk, det uundgåeligt får udenfor skolen og dermed risikere, at børnene muligvis siger nej

til at elske alt det, den voksne verden ønsker at pådutte dem? Den risiko løber vi« (p. 85,86).

I stedet for at diskutere denne kritik, der netop er meget central, fordi den påpeger den afstand, der kan være mellem måske ABBA og musik for Orff-instrumentariet, går Heerup uden om dette problem og fortsætter:

»Det forekommer mig her, at for mange velmenende pædagoger gennem deres arbejde kritikløst kommer til at virke for en tilpasning til urimelige tilstande i mennesket og i samfundet, i stedet for at virke for den frigørelse de i virkeligheden ønsker« (p. 86).

I min naivitet er jeg nødt til at spørge, om Heerup virkelig stiller eksempelvis musikproduktionerne fra de utallige børnerock-grupper på linie med andre samfundsmæssige fænomener som »vold og porno?«

Dertil må jeg spørge – naivt – om musikpædagogik ifølge Orff's principper ikke ligeledes er en »pådutton« af voksne musikalske/æstetiske idealer, der egentligt forekommer børn temmelig fremmede, og hvor opgøret med og dermed frigørelsen fra de »urimelige tilstande i mennesket og i samfundet« egentlig ligger i disse principper?

Som pædagog kan man vælge to indfaldsvinkler til et arbejdsfelt. Enten søger man at finde de felter, der »gi'r bid« – i dette tilfælde den musik, der tiltaler/fascinerer barnet, og bruger det som udgangspunkt, eller også har man som voksen en fast overbevisning om, hvad barnet skal bringes til at erfare og komme til at fascinere af – i begge tilfælde selvfølgelig med grundige overvejelser over, hvad barnet er i stand til at kære og udføre på dets øjeblikkelige udviklingstrin.

Det forekommer mig, at Heerup i alt for snæver grad – selv om hun gør Orff's ord om barnets selvstændige skabende arbejde til sine – hælder til den sidstnævnte indfaldsvinkel og samtidigt opererer med et alt for traditionelt kunstbegreb:

»(Orff stiler) mod menneskets totaludtryk og (–) på baggrund heraf mod en gradvis

indføring i og forståelse for musiklitteraturen, hvorfor lærerens stillingtagen ikke kun begrænser sig til et musikpædagogisk spørgsmål» (p. 90).

Nej, lærerens stillingtagen er også et musikpolitisk spørgsmål. – Hvilken slags musik skal børn lære at udtrykke sig igennem? Hvilke æstetiske idealer vil vi gerne give dem? Osv. – Spørgsmålene er mangfoldige og vigtige, men bliver desværre ikke diskuteret i Heerups bog.

Det forekommer mig, at det kunne være blevet en ulig mere spændende (og aktuell) bog, hvis Heerup havde inddraget den specielle »danske musikpædagogik«, hvis ophavs-mænd (B. Christensen, m.fl.) bliver nævnt i forordet. I så fald ville man nemlig ikke konsekvent kunne have undgået at diskutere begrebet rytmisk musik (her forstået som eksempelvis rock/beat/latinamerikansk musik), og ej heller at diskutere førnævnte arvtageres (f.eks. Lotte Kærså) for mig at se heldige brug af massemedier. Men eftersom man ikke skal kritisere en bog for hvad der *ikke* står i den, er dette blot en konstatering af, at en sådan vigtig bog om musikpædagogik endnu ikke er skrevet.

Bogens tredie del er en grundig gennemgang af, hvad Heerup har samlet af erfaringer fra sin undervisningspraksis. Der er redegjort for alle de problemer og de fejltagelser, man uvægerligt kommer ud for som pædagog, og afsnittet er dermed meget lærerigt. Det viser sig, at Heerup står langt fra de pædagoger, der mener, at tekster gerne må have et problemorienteret indhold. Men for de pædagoger, der gerne vil følge i Orff's (og Heerups) fodspor, vil denne sidste del også være en glimrende lærebog og inspirationskilde.

Hans Aarup



Nye bøger

Peter Abrahamsen, Torben Bille & Erik Kramshøj (red.): *Syng dansk*. Kbh. 1981. 224 s., kr. 98,00.

Eckart Fram: *Volks-Musik, die erinnerte Hoffnung*. Beiträge zur gegenwärtigen Kulturpraxis. Tübingen 1979. 156 s.

Jürg Hausermann: *Und dabei liebe ich euch beide...* Unterhaltung durch Schlager und Fernsehserien. Wiesbaden 1978. 135 s., DM 12,80.

Vagn Holmboe: *Det uforklarlige*. Kbh. 1981. 116 s., kr. 75,00.

Henrik Juel: *Materiale og ideer til æstetikshistorien; æstetik til idé og materialhistorien*. Bind 2: Æstetik fra renaissance til rokokko. Odense Universitet 1980. 132 s., kr. 16,75.

Dave Marsh & John Swenson (udg.): *The Rolling Stone Record Guide*. Reviews and ratings of almost 10.000 currently available rock, pop, soul, country, blues, jazz and gospel albums. New York 1979. 631 s., \$ 8,95.

Philip Norman: *Shout! The true story of the Beatles*. London 1981. Kr. 142,00.

Beate S. Piil: *Beat på dansk*. Århus 1981. 255 s., kr. 88,00.

Rudi Thiessen: *It's only rock'n'roll but I like it*. Berlin 1981. 257 s.

Jürgen Wölfer: *Die Rock- und Popmusik*. Eine umfassende Darstellung ihrer Geschichte und Funktion. München 1980. 189 s., DM 6,80.

Nye plader

Ballast: »Ballast 1«*.* SLP 1592.

Århusiansk rockgruppes pladedebut med selvskrevne sange. Danske tekster – venlige og aggressive – til musik med rødder i reggae og rock.

Poul Dissing og Benny Andersen: »Oven visse vande«*.* EXL. 30.010.

9 sange om kærlighed, druk, glæde og depressioner, energi og sygdom. I intense, stille arrangementer med B. Andersen ved klaveret, Jens Jepsen på bas og Ken Gudman på trommer som de gennemgående musikere.

Gnags: »Gnags Live vol. 1«*.* GENLP/MC 126.

Rytmebans, Burhøns o.s.v. + 5 nye sange, optaget live i forbindelse med forårsturen Danmark rundt.

Pia Raug: »Det«*.* EXL. 30.009.

Pia Raug har sat musik til 9 Inger Christensen-digte fra digtsamlingen af samme navn. Stilen er sk. litterær folkemusik i et blødt rockakkompagnement.

Scatterbrain: »Keep dancing«*.* Irmg. 3.

Scatterbrain er navnet på en elektronisk perkussionsmaskine og navnet på den pt. »hotteste« *danske new wave-gruppe*. Elektronisk lyd iblandet ren båndløs bas og elguitar. Engelske tekster.

Sebastian: »Stjerner til støv«*.* MdLP 6070.

Otte nye sange om Romeo, Reagan, Lillie Marleen og La Dolce Vita, samt vendekåber, håb og sommerfugleliv. Alle de kendte Sebastian-musikere medvirker.

SW 80: »Body«*.* Amar 27.

»11 sange fra den fremtid, vi lever i – sange til en verden der er fængslet af kraft« – højkomprimeret rock i iørefaldende melodier.

Voxpop: »Voxpop 2«*.* GENLP/MC 125.

13 nye og hurtige sange – pop, rock og twist.

På vores opfordring om at medvirke i en enquete om »musik og seksualitet« fik vi bidrag fra:

Morten Zeuthen:

Nykøbing, fredag aften:

Kontra-strygekvartetter har holdt koncert i musikforeningen på seminariet. Repertoire: en klassisk, en romantisk og en nyere. Således bekræftede og fortumlede finder publikum deres frakker på knagerne ved siden af chokolade- og kaffeautomaten, og forlader den sparsomt opvarmede, neonoplyste skole og tager hjem. Kom man sammen, går man sammen og kom man alene, går man oftest hjem alene.

Mange timer senere er der stadig godt kog inde i diskotek »Tordenskjold« på Gågaden. Basguitarens dump kan høres helt op til springvandet, og de folk som forlader diskotekets fløjlsrode, dampende entre med garderobemanden – er unge og meget tit stærkt koncentreret om en partner.

Musik og seksualitet. Ja, sådan!

Eller: er seminariet stedet, hvor intellektet styrkes, ørerne spidses og det rationelle, ordnende, klassisk skønne hersker?

Og diskoteket, stedet hvor impulserne, det kreative regerer, og orden og rationalitet overlades helt til personalet?

Lad os se lidt på forholdet mellem musik og konsument de to steder: På *diskoteket* er musikken: 1) Kulissedannende. 2) Stram – kun to tilladte tempi, enormt bunden og klar har-

monik, strix fræsering og med alle fjerdedele lige betonedes som i en march. 3) Jord-fjern i sine lydkilder – såvel instrumentalt som vokalt umuligt at tilnærme udenfor de professionelle studier.

I kontrast hertil konsumenterne: Folk på diskoteket behøver kulisserne til at slippe hverdagens stramhed: i »flashy« tøj, i tvangfri omgangsform, i øl og whisky og i erotiske spil.

I *kammermusikforeningen* er musikken:

1) Kulissekrævende – stole på rækker, uddelte programmer, absolut tavshed. 2) Fri – de mange genrer kræves for at opbygge et koncertprogram, hver komponist skal repræsentere originalitet, koncerten skal aldrig opfylde noget formål, som dansemusikken f.eks. skal. 3) Jordnær i sine lydkilder: træ, tarm, kød og metal.

I kontrast hertil konsumenterne: Hverdagens stramhed i adfærd, tøj og saglighed bibeholdes seancen igennem, og med ordnede, båndlagte publikumsreaktioner er koncerter af denne art så udpræget oftest uden erotisk spil. Vi ser altså, at musik og konsument faktisk ikke passer sammen og overvejer at bytte om på genrerne: kvartetten ind i »Tordenskjold«-æskan og disko-jockie-Jimmy ind i kammermusikforeningen.

Der ville nok være mange som syntes, at dette eksperiment er vanvittigt. Man kan ikke sådan uden videre sammenligne musikalsk og menneskelig stramhed, f.eks. Det ville således også være vanvittigt at påstå, at 4/4 og basguitar er mere seksuelt ansporende end tolvtoneteknik.

Der findes dog et element i musikken som man kan kalde det sensuelle, og det dukker op de forskellige steder: i Rimski-Korsakovs Sheherazade, hos Tina Turner, Amalie Rodrigues, Mozart, George Zamfir, Per Nørgård osv. osv. Noget blødt, varmt eller lækkert som opstår ved musikens **udsving**, og som nok er det nærmeste jeg kan komme en saglig association mellem musik og seksualitet.

En anden ting er så, at musik kan *bære eller befordre* det ene eller det andet, afhængig af musikken situation. Musikken har en utrolig evne til at befri kraft, tanker og drømme. Men musikken er egentlig aldrig andet end sig selv. Eksempelvis kan den aldrig blive fascistisk, seksuel, grøn, lådden eller salt.

Birgit Dengso

»Whatever gets you through the night«

På trods af, at jeg nu i 5 år har spillet i kvinde-amatørbands, og i den forbindelse jævnligt spillet offentligt, er min umiddelbare respons til emnet »musik og seksualitet« den, at jeg vil ha' lettest ved at forholde mig til det fra tilskuerpladserne.

Noget af forklaringen herpå er, at den beat/rock-musik, jeg selv er med til at spille, er meget belastet af, at den alt for længe har været mændenes musik, som var centreret om den mandlige orgasme. Bl.a. fordi det ta'r tid at omdefinere det mandlige patent på sammenhængen mellem beatmusik og seksualitet, kan jeg endnu ikke forklare, hvad sammenhængen er for mig som udøvende musiker, mellem seksualitet og beatmusik. Selvfølgelig har jeg forskellige bud parat, hvoraf et af dem f.eks. er, at jeg personligt ikke føler, at



den seksualitet som eksisterer i sammenhæng med min musik, er afhængig af et objekt. D.v.s. det er ikke en seksualitet/sensualitet som er rettet mod og kræver et publikum/objekt, den er i højere grad rettet mod min egen person og altså indadvendt, uden at udtrykket derfor bli'r afseksualiseret. I den forbindelse betyder det osse noget, at meget af min energi, når vi spiller for et publikum, går til at skabe distance mellem min person og de roller, som jeg ikke ønsker at påtage mig, d.v.s. et forsøg på at styre udenom alt, hvad der kan skabe misforståelse mellem vores intentioner som kvindeband og publikum. Det siger næsten sig selv, at det er en til tider svær balanceakt!

Men som sagt vil jeg hellere kaste mig over en sammenhæng, hvor forbindelsen mellem seksualitet og musik er lettere for mig at gøre rede for.

Musik fylder en hel del i min tilværelse, da det ikke alene er min fritidsbeskæftigelse, men osse mit arbejde. Derfor skulle det være ret indlysende, at min seksualitet osse er knyttet til oplevelsen af musik på mange måder. Den måde, jeg vil beskrive her, er i forhold til en seksuel, sensuel fascination af tre musikere. Det drejer sig om de kvindelige medlemmer af Anne Linnet Band, og når jeg vælger dem, er det fordi de gi'r mig mulighed for at bearbejde min kønsdefinerede seksualitet. Men hvordan kan jeg forsvare denne seksuelle fascination af 3 kvindelige musikere, som helt åbenlyst spiller på (undskyld udtrykket) en kvindelighed og et udtryk, som har været med til at muliggøre og opretholde en udnyttelse og undertrykkelse af kvinder gennem tusind år?

For at forklare det, og undgå de værste misforståelser, må jeg starte med at forklare, hvad jeg blandt meget andet ikke fascineres af seksuelt. Jeg hverken kan eller vil lade mig fascineres af en Marilyn Monroe type, fordi hun ikke er nogen person for mig at se i stedet er hun et levende udtryk for den mandlige seksualitet; hun har med andre ord *manden* som sit forbillede i stedet for sit eget køn. Derfor

kan hun selvfølgelig ikke repræsentere en positiv rollemodel for mig; men jeg indrømmer at min seksuelle fascination skal repræsentere noget, der er smukt og æstetisk harmonisk.

Og så falder jeg over disse tre kvinder, som fascinerer mig – ikke lige meget – men på hver sin måde. I forhold til hinanden repræsenterer de hver deres kvindetype, som har noget, jeg kan fascineres af.

Fælles for dem er, at de udstråler seksualitet, selvbevidsthed og musikalsk sikkerhed. Af udseende er de alle tiltrækkende (ellers kommer man slet ikke i betragtning som kvindeligt »star«), og feminiteten understreges af deres lange hår. Men her holder ligheden osse op, og min opfattelse af dem, som fascinerende typer kan beskrives som følgende: Anne er hende med et »tough« image. Hun er ikke feminin smart, og hendes måde at gebærde sig på scenen på, understreger hendes image som en, der ikke lader sig byde hvad som helst. Hendes smarte replikker og overlegenhed overfor publikum står i kontrast til hendes udprægede århusianske dialekt. (Smart musikere er pr. definition københavnere, eller lyder i hvert fald som om de er!) Det indtryk, hun osse formidler, er af en sej kvinde, der står solidt plantet med begge ben på jorden, og hun har frækhed nok til at insistere på, at hun vil frem i rampelyset. Hun kan begå sig udenfor mændenes række, i kraft af sin barske facade, som samtidig spiller op til mændenes ønsker om at erobre en barsk dame. Hendes seksualitet er dog ikke entydigt henvendt til mænd, men appellerer osse til nogle kvinder, bl.a. fordi hun udstråler en lidt ironisk holdning til sit eget image. Hendes sangstemme svarer meget godt til hendes ydre, en dyb, lidt rå stemme, som ikke svarer til noget sangideal, den er bedst til de hårde numre i rockstil, selv om hun osse kan gi' de blidere numre et helt godt udtryk.

Annes seksualitet er både tydelig og skjult på samme gang, den er lidt fordægt/halvsjof samtidig med, at man ikke er i tvivl om, at den er der.

Den næste i rækken er Lis. Hun sætter ikke sindet i helt så meget oprør. Hun er den smukke, attraktive, men osse ufarlige/ikke-provokerende kvindetype. Hun fascinerer mest ved sin traditionelle skønhed, og hendes stemme er osse ret piget/smuk. Den er lys, og ikke så komprimeret som Annes, og hun er meget udtryksfuld i sin stemme, et udtryk som først og fremmest er blidt og til tider sexet på en inderlig måde. Hun er bedst, når hun synger smukke, udtryksfulde sange, men hendes stemme er osse den perfekte kor-stemme, den hårde rock er ikke lige hende. Lis virker ikke distancerende til sit publikum, hun har en meget ærlig og sympatisk udstråling, hende kan man godt få sin mor med ind og se. Der er ikke meget show over hendes optræden, men på den anden side behøver hun heller ikke gi' sig ud for en anden, end den hun er. Hun lever op til en gammel kvindelighed i 80'erne udklædning, ved at være smuk, tiltalende, og god til sit job. Hun repræsenterer den konfliktsky og selvundertrykkende side af mit jeg, som afspejler længslen efter den uproblematiske, stillestående lykke. (Det er den del af min fascination, som jeg nødigst vil vedgå mig).

Tilbage er Sanne, som er den, der fascinerer mig mest. Her er ingen halvt skjult seksualitet, den er lige på og hård, her og nu, afspejlet i hendes stramme bukser, nedringede bluse, sovekammer-øjne og -hår. Men hun er ikke kun objekt, hun ser osse ud, som om hun selv nyder sin seksualitet, som om hun ikke er afhængig af at ha' en mandlig partner, hele tiden. Hendes seksualitet er ikke autonom, som hos Marilyn Monroe, hos Sanne er den en integreret del af hende selv, det er hende. Hendes stemme har alle facetterne, hun kan synge, så Serge Gainsbourg og Jane Birkin lyder som Hans og Grete, men osse så håbløst og desperat så man fornemmer, at 3. Verdenskrig står lige for døren. Hun gi'r sig selv 100% hver gang. Når hun synger, er det stærkt både udtryksmæssigt og sangteknisk. Hun virker, som om hun investerer i og tror på sit arbejde; det her kan hun, og det kan hun li'.

Hendes krop/image og udtryk hænger meget tæt sammen, og gi'r for mig at se nyt liv til en ellers normalt negativt opfattet og kvindeundertrykkende vamp rolle. Hun gør en gammel rolle anvendelig som del af en positiv model, fordi der er et hoved over kroppen, og de to ting hænger sammen, ved på en gang at fascinere sanseligt og levere et kunstnerisk udtryk, som er originalt, imponerende og overbevisende leveret. Jeg er ligeså fascineret som fyren ved siden af, selv om vores fascinationer nok har forskellige vinkler.

Det samlede indtryk, når jeg ser hele bandet sammen er, at kvindene er hovedpersonerne i forestillingen, og det er ikke kun fordi de står forrest på scenen, de suger osse min opmærksomhed til sig via deres indbyrdes kontakt. Jeg er heller ikke et øjeblik i tvivl om, at de selv mener, at de er hovedpersonerne. Musikken kunne for den sags skyld lige så godt være leveret af en båndoptager, musikernes opgave er, at levere den musikalske baggrund for de tre's show.

Eva Langkow:

Da jeg var en lille pige, elskede jeg musik på en ganske særlig måde, som kun tilkommer børn at opleve. Der var ingen intellektuelle sonderinger over, hvorvidt og hvorfor, – men bare den rene og skære nydelse. En kunstnerisk og åndelig oplevelse på det ubevidste plan.

Og jeg elskede musik på min egen otteårige måde. Og senere, som 14-15-årig, stppede jeg rundt i stuen i pubertetsalderens spirende erkendelse af det snart kommende voksenlivs infiltrerede verden, – når een eller anden fyr, Tommy Steele, f.eks. vrængede sine uforgrubelige budskaber ud i rummet. Men dette varede ikke ved.

Jeg fik selv musikinstrumenter af mine velmenende forældre, men hvilken slags musik skulle frøkenen så spille?

Sanne, Anne og Lis er ikke undtagelser fra reglen om, at kvinder skal ha' et tiltrækkende ydre for at blive set/hørt i underholdningsbranchen, der hvor de bryder med de gældende regler, er i den provokerende selvtilstrækkelighed de udtrykker i deres optræden, de skaber et kvinderum. De er selvstændige, uafhængige af mænd – ikke kun musikalsk, men osse seksuelt (begge dele dog med modifiseringer). Deres uafhængighed er i forbindelse med Anne Linnet Band dog afhængig af, at de tre holder sammen og forener deres individuelle potentialer.

Jeg tyder min fascination i retning af, at jeg søger efter en identitet, som bl.a. indeholder en syntese af disse tre kvinder, samtidig med, at jeg er overbevist om, at de sider, som jeg fascineres af hos de tre kun kan virke frigørende og positive, hvis de forbindes med en bevidsthed om deres begrænsninger og regresive sider. Det, der f.eks. får mig til at vurdere Sannes rolle som positiv er, at hun bryder med den traditionelle vamp-type, hvis initiativ og

Ok dog, der var jo mors sange om bondens ager og markens plov og Edmunds Ross's calypsorytmer, der var dejlige og venlige.

Jeg havde mine egne sammenblandede rytmer om børn der leger, solen der skinner, om havet der bruser som mit eget hjerteslag, når jeg stikker fingrene i ørerne . . .

Men der kom ROCK ud af højtalerne, der dengang var bygget ind i radioen bag et stykke løst vævet stof.

I mange år tog jeg afstand fra denne form for musik. Forstod den ikke. Ville ikke ha' noget med den at gøre.

Først senere, mange år efter, forstod jeg hvorfor!

Da havde den fået betydning for mit eget liv.

Jeg blev draget ind i kvindebevægelsen på musiksidan. Jeg havde det godt som kvinde,

energi er bundet til og defineret af en fallokratisk seksualitet. Sanne er ikke en »dumb blonde«, hun er uden respekt for normer, og hvis oprøret bli'r vendt mod de rette, kan det være farligt (der er lidt af en punk'er i hende).

I al min kvindebevidsthed (eller mangel på samme?), respekterer jeg hende, fordi hun er dygtig indenfor sit fag som musiker, men samtidig bevarer hun evnen til at fascinere rent sanseligt, hvilket er noget, jeg som universitetsstuderende har været afskåret fra at opleve alt for længe, i en institution hvor følelser/sanselighed har været skarpt adskilt fra intellektualiteten. Vi har med andre ord skilt hovedet fra kroppen, og gjort det så grundigt, at mange har svært ved at få tingene sat sammen igen. Derfor er jeg selvfølgelig osse ambivalent i forholdet til min egen fascination.

(Oplevelsen af Anne Linnet Band er baseret på deres TV-optræden efteråret '81, samt en koncert i Århus i foråret '80).

. . . var gift med en god ung mand og vi havde nogle drømme i svøb, da han var maler og jeg altså musiker og komponist.

Jeg blev bevidst om mange ting, som jeg måske før havde syntes var ligegyldige. Men jeg havde da osse, i den ubevidste periode af mit liv, været meget påvirket overfor andres syn på mig selv.

Men vi sidder alle i saksen på een eller anden »helt rigtig« livsopfattelse.

Mine musikalske aktiviteter handlede mest om naturen; for at få andre til at synes som jeg – søgende som jeg var/er.

Jeg springer frem til sagens kerne, rockmusikken, som jo er blevet inddelt sammen med Gospelfamilien, i mange andre kviste, som man så kan fistre rundt imellem, hvis man keder sig.

Nu vil jeg citere noget, jeg har læst i Politiken. Jørgen Ruby skriver om Christopher Cauldwell, der kalder nogle kvinder fra Zambia's klagesang for »et ophøjet sprog«. Der står videre (jeg ved ikke om det er Jørgen Ruby eller Christopher Cauldwell, jeg nu citerer, men det er sådan set osse helt lige-meget):

»Ophøjet fordi det er rytmisk og sangbart og derfor kan udtrykke et folks eller en stammes kollektive følelsesliv; omsætte den enkeltes glæde eller smerte til social energi«.

Jeg synes, det er flot snak! Prøv at læs det igen, hvis du ikke forstår det, og prøv så at sammenligne med vores egen musikalske arv . . . !

Hvad har vi at lade på her i pusling-Danmark?

Jeg tog altså afstand fra denne rockmusik i ung alder, fordi den forekom mig rå. I gamle dage havde de duellerne og hårdt arbejde og deres musik var blide, disciplinerede ballader. Prøv at se den omvendte sammenligning. Hvilken mulighed har folk i dag for at bruge deres opdæmmede livsenergier, følelser andet end i hårde, pulserende rytmer, så de ikke går hen og sprænger sig selv og andre i luften af barmdeklemthed? Men det var altså rockmusikens aftryk på mig. Den afspejlede en forkrampet og fortvivlet verdens forsøg på at lade som ingenting.

(Og dengang eksisterede Gud ikke for mig).

Så det er jo lisså meget en politisk dilemma, som adskillige jo osse er ved at finde ud af. (Hvordan går volden sig egentlig udtryk i partyplademiljøerne?)

Jeg synes altså, med tilbageblikkets distancerende tedning, at den tids rockmusik var regulær mandemusik!

Et udtryk for undertrykkende, voldelige, aggressive, nedbrydende og skræmmende elementer i samfundet og i menneskene.

Og her kommer så seksualiteten ind. (Fra højre: måske . . .)

Da det (osse dengang) var mændene (drenge) der tog initiativerne, blev konsrolle-

teateret og musikken skåret over den læst: Nemlig den der hed: mistro til deres motiver, – foragt for deres fremgangsmåde, – og medlidenhed med deres forsømte baggrunde . . . !

Og dér sad man så!

Nu mange år efter sidder jeg og synes, at rockmusikken, som jeg ser den komme tilbage til unge som kunne være mine egne børn, har nøjagtig samme undertrykkende og ødelæggende form. Bare lidt mere grell og foruroligende. Men min rockmusik fra dengang har for-grenet sig mange steder hen, ligesom de forskellige græsrodsbevægelser har i årenes løb.

Først da jeg hørte rhythm'n soul-folkene, vidste jeg, at det havde noget med konsroller at gøre. For her var (osse!) harmoni, fasthed, blidhed, eftergivenhed, medleven og endda hengivenhed.

Jeg tror, mennesker er født til at danse. Ikke som robotter, men af glæde. Seksualitetens glæder (og her taler jeg helt bevidst, for egen regning udenom sadomasokisternes –) kan sidestilles med selverkendelsens glæde. JEG ER JEG KAN!

Jeg er tilstede i verden. Jeg kan føle glæde og jeg kan få en anden til at føle glæde. I dansen oplever man en slags sammensmeltning: JEG ER, DU ER, VI ER. Og jeg viderebringer min egen glæde ved at vokse ind i musikken og vise det i bevægelser.

Så lader den rytmiske musik bestå!

Men lad den ikke blive stående – gå i stå!

Jeg slutter med et pluk fra Forvandlingernes Bøg nr. 16 YÜ/BEGEJSTRINGEN: Når tordenen, den elektriske kraft i begyndelsen af sommeren igen kommer buldrende frem af jorden, og det første tordenvejr forfrisker naturen, opløses en langvarig spændingstilstand. Lettelse og glæde indfinder sig. På samme måde har musikken kraft til at løse hjertets spændinger og de mørke følelsers greb. Hjertets begejstring ytrer sig uvilkårligt i sang, dans og rytmisk bevægelse af kroppen. Fra tidernes morgen er den inspirerende virkning i de usynlige klange, der bevæger og for-ener menneskehjerterne, blevet opfattet som

en gåde. Herskerne benyttede denne naturlige kærlighed til musik. De højnede og ordnede den. Musikken havde gyldighed som noget højtideligt og helligt, egnet til at rense menneskenes følelser. Den skulle prise helte/heltindernes dyder og således danne bro til den usynlige verden. I templet nærmede man sig Gud med musik og pantomimer (som senere udviklede sig til teatre).

De religiøse følelser for verdens skaber forenedes med den helligste følelse: ærefrygten for forfædrene/formoderne. De blev indbudt til disse gudstjenester som himmelherkerens gæster og som menneskeheden repræsentanter i hine højere religioner. Idet ens egen fortid således i et højtideligt øjeblik af religiøs begejstring forenedes med guddommen, knyttes båndet mellem menneskeheden og Gud.

Herskeren (udøverne) som ærede guddommen i sine forfædre/formodre blev derved himlens barn, i hvem den himmelske og den jordiske verden nåede hinanden i mystisk berøring.

(De tre skråstreger er mine, da historien åbenbart altid skrives i hankon).

Jeg håber inderligt, at det ikke bliver rockmusikken, som jeg blev oplasket med og dens udlobere til i dag, der vil blive udtryk for den holdning der skal styre verden. Kun hvis vi er vagne, kan vi se HVAD den gør ved os og vores omgang med andre mennesker. Gør den os hårde? Overfladiske? Nydelsessyge? Dovne? Spidsfindige? Ligegyldige? Ondskabsfulde? Hadefulde? Gør den os til udelige stakler?

Lad os stoppe op og rede trådene ud, der er forviklinger nok i denne verden! Denne direkte linie til Gud må ikke ødelægges!

Vores intentioner med musikken må være helt rene. Vores måde at opnå det gode liv på, er en stadig kamp mod det onde. Vi kan bruge vores rytmiske musik i denne kamp – men vær på vagt. Rockseksualitet . . . Aggressiv, pumpende musik kontra guddommelig lovprisning?

Hvilken vej vælger vi at gå???

PubliMus