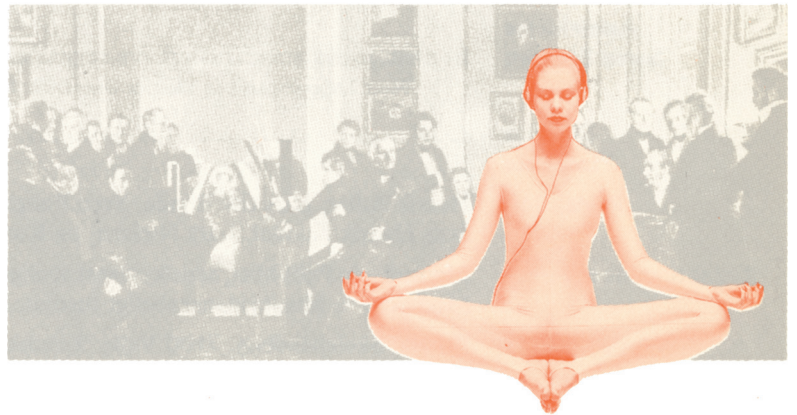


MOSRAIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK ★ KRITISKE MUSIKSTUDIER ★ KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK



NR. 17

1982

4. ÅRG. 1982 – NR. 17 . LØSSALG: KR. 18 . ABONNEMENT (4. ÅRG. – 6 NUMRE): KR. 96

Indhold		
Leder	I virkeligheden er det ikke ren underholdning	3
Per Drud Nielsen	Også i dag spiller P3 i 21 timer og også i dag vil over halvdelen af Danmarks befolkning indfinde sig i lytterskaren. – Om hverdagsmusik og musiklytning	5
Ang. Polen	»Sangen om Janek Wisniewski« – i forbindelse med udgivelsen af pladen »Polnischer Sommer«	16
Birgitte D. Rasmussen og Birgit Dengsø	Udsigten fra vort univers. – Den århusianske kvindemusiks udvikling	18
Peter Lund Jensen, Carl Chr. Andersen og Mads Mahler	You fabulous babe. – Forholdet mellem musik og billede i en amerikansk TV-reklame	27
Anmeldelse		
Søren Schmidt	Et pædagogisk standardværk om reggae'ns baggrund	32
	Bente Langagergaard og Thue de Gros Dich: Reggae på Jamaica. PubliMus 1981.	
Bogliste		34
Pladeliste		35
Redaktion	Henrik Adler, Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Hanne Tofte Jespersen (ansvh. for dette nr.), Jens Henrik Koudal, Lars Nielsen og Karin Sivertsen.	
Redaktionens adresser	Modspil c/o PubliMus, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C. Modspil c/o Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K.	
Administration	Krogsh Skolehåndbog, 7100 Vejle. Telefon 05-82 39 00.	
Tryk	Jørn Thomsen Offset, Kolding.	
Adresseændring og abonnement	meddeles til Krogsh Skolehåndbog.	

I virkeligheden er det ikke ren underholdning...



Da TV-Aktuelt for nylig lod unge hus-bzætttere komme til syne og orde på skærmen, blev der telefonstorm. Og næste dag havde formiddagsbladene ryddet forsiden: »Vi vil ikke se de bøller«, lød seer-reaktionen. Det var for meget – virkeligheden altså.

Det får mig til at tænke på valgaftenen, hvor det lykkedes en gruppe unge at trænge ind i TV-studiet på Christiansborg. Centrumdemokraterne var i centrum på det tidspunkt, og Erhard Jakobsen reagerede på samme måde som seerne på TV-Aktuelt. Han stemplede omgående demonstranterne som bøller og gadedrenge og skældte forarget TV-folkene ud for at interessere sig mere for dem end for hovedpersonen Erhard, da kameraet for en stund drejede over på virkelighedens ubudne repræsentanter.

Tankevækkende er det. For det er ikke bare holdningerne hos »de unge«, for at bruge Weidekamps foretrukne betegnelse, der provokerer, men også det blotte *syn* af dem, der udløser reaktionen. Anstødeligt, truende er det for meget, og forsvarsmekanismerne sætter ind omgående.

Netop fordi reaktionen nærmest har reflekskarakter, er det værd at se lidt nærmere på de modbilleder til virkeligheden, vi ellers forsynes med, ikke mindst i TV.

Det at den økonomiske krise ikke længere kan bortforklares som forbigående fænomen, lader sig (også) iagttage i de tendenser, der præger kulturområdet. Indenfor mangfoldigheden af udbud aftegner sig over en periode nogle strømninger eller tendenser, som vi kan bruge, når vi vil tage temperaturen på samfundstilstanden generelt. Og det lader sig bl.a. gøre ud fra underholdningsbranchen, der ernærer sig ved evnen til at absorbere, tilpasse og forstørre diverse udtryk op, for i denne tilslæbne form at udsende dem, som den til enhver tid herskende strømning. Den bæres af tøjet, håret, hele det kropslige udtryk, og musikken.

En sådan er ved at aftegne sig som den »80'ernes swingtendens«, der à la Lørdags-pigerne har præget underholdningsprogrammerne indenfor det sidste halve års tid – og som synes at få sin videreførelse i en genopblussen af hele musicalgenren (Amagerscenens Susanne Breuning-succes som eksempel).

Dette udtryk med dets raffinerede musikalske arrangementer og det lækre ydre, der er de optrædendes varemærke, bæres først og fremmest af dets gennemførthed. Det perfektionerede som udtryk, – og indhold kan man tilføje, for det rummer intet andet.

Hvis vi bliver et øjeblik ved tendensens musikalske udtryk, vokalsemblernes close-harmony-singing, så er det karakteristisk, at det er de musikalsk skolede, de (næsten) professionelle, der falder for at udøve denne genre. Hvad der ikke kan undre, eftersom det er forbundet med et vist kendskab til det vokale medium indefra at *nyde* de raffinementer, som numrene er gennemsyret af. Der er heller ikke tale om et ukendt fænomen indenfor musikalsk underholdning. Men der er immervæk et skridt fra Shubidua's »Tre små grise« eller Jesper Klein og de andre Klyders »u't i popmusikken« og så til »Hej med dig, jeg hedder Kaj« for vokal ♀-4tet.

Forskellen ligger i *distancen*, den bevidste brug af dette udtryk i en bestemt hensigt, for hvor distancen ikke er til stede, bliver resultatet ren æstetisering, udtrykket for udtrykkets egen skyld.

Og er der så noget i vejen med det? – Det kommer jo præcis an på, hvad det bruges til. I det omfang det går hen og bliver – ikke blot meningsgivende i sig selv som musik, men smitter af på vores virkelighedsopfattelse i almindelighed, får mening *for* os, er der noget i vejen.

Her spiller TV en vigtig rolle. Det er ikke tilfældigt, at genren vinder udbredelse netop her, for der er på mange måder tale om et rent medieprodukt. Sådan at forstå, at dette udtryk er som skabt til dette medium, og i 80'er-udgaven i vid udstrækning skabt *af* mediet.

Dette musikalske udtryk er snævert forbundet med et bestemt kropsligt. En kropslighed som egentlig har meget lidt »krop« eller som betoner nogle bestemte sider ved et kropsligt udtryk og er helt rensat for andre. Som i megen dans indenfor tidens teaterprojekter lægges vægten på det *ydre*, hvad der gør, at det først og fremmest er flot. Se vi danser/se (mere end hør) vi synger – bæres udtrykket alene af de udøvendendes fascination over egen præstation, der hensætter os, publikum til rollen som passive betragtere, – de fascinerede.

En kropslighed der ikke lugter. De smukke mennesker og den lækre musik bliver aldrig for nærgående. Virkelighedens kroppe, f.eks. de unge bzere derimod maser sig ind på os, overskrider selv på TV alle skranker inklusiv vort indre. I den situation kan det ikke undre, at der kommer gang i forsvarsværkerne.

Men i virkeligheden er det/var det altså ikke ren underholdning.

Hanne Tofte Jespersen

Også i dag spiller P3 i 21 timer og også i dag vil over halvdelen af Danmarks befolkning indfinde sig i lytterskaren

om hverdagsmusik og musiklytning

af Per Drud Nielsen

»Det første, vi gør her, det er jo at tænde radioen, når vi står op. Jeg har altså radioen tændt om formiddagen, inden jeg går på arbejde kl. 12. Så det er jo sådan noget, jeg går og hører, mens jeg bli'r færdig herhjemme. Man både lytter og lytter ikke. Og det er jo det samme på arbejdet«.

Med disse nøgterne ord kortlagde A.F. sine hverdages musiklytning for mig, da hun for et par år siden deltog i min spørgeskema- og interviewundersøgelse over musikforbruget gennem massemediernes.¹⁾

Hun fortalte videre, at hun selv bestemte, at radioen også skulle være tændt bag den kantinedisk, hvor hun arbejdede om eftermiddagen. Jeg spurgte derefter, om hun så fortsat lyttede til radioen, når hun kom hjem:

»Jah, men direkte lytter til det, det gør jeg jo ikke. Man tænder radioen, og så går man og gør det, man skal gøre«.

Dette er hverdagsmusik i sin yderste konsekvens og også i den bogstavelige betydning af at være hver dags musik. Lydkilden er et P3, som hver evig eneste dag kun tier stille i 3 natte-timer, og hver evig eneste dag når ud til over halvdelen af Danmarks millionbefolkning.

Det var en af mine intentioner, da jeg påbegyndte den ovennævnte undersøgelse, at jeg ville kaste mig over en musikkultur, hvis relevans var helt åbenbar alene i og med dens rent kvantitative udbredelse. Denne intention blev ikke skuffet. Tværtimod vidner undersøgelsen om en hverdagsmusikalsk målestok, set ud fra hvilken alle andre ellers nok så gennemslagskraftige musikkulturer tager sig ud som rene minoritets-ansligninger!

For en halv snes år siden, hvor universiteternes musikuddannelser endnu var så godt som udelukkende kunstmusikuddannelser, blev det i opgøret herimod en hyppig parole, at uddannelserne var elimenter i deres stofvalg i forhold til populærmusikken udenfor murerne. Det er en helt afgørende reali-

sering af denne parole, at ungdomsmusikkulturerne er kommet til at fylde så meget i studierne, samtidig med at dette selvsagt er fundamentalt for kvalificeringen af vordende gymnasie- og HF-lærere. Men vil man se ud over erhvervssigtet og altså uden for også gymnasieskolens mure, da bliver for det første teenager- og ungdomsgruppen en enkelt generation ud af mange, og for det andet bliver det lange voksenlivs musikalske akkompagnement – hverdagsmusikken – en næsten altfavnende massekultur, eller rettere: Den bliver massekulturen, i forhold til hvilken det nok så moderniserede musikstudium stadig er og bliver elitært i sit stofvalg.

Man kan indvende mod denne betragtning, at hverdagsmusikkulturen jo ikke er oppebåret af nogen musikalsk interesse eller aktivitet. Men *uinteressert* musiklytning er jo ikke det samme som *uinteressant* musiklytning. Tværtimod: At den halve danmarksbefolkning dagligt tænder for radioen med volumeknappen nær nul, på trods af at det sjældent skyldes eller rummer så meget som gnisten af fascination eller interesse, vidner om, at der her foreligger en massekultur, som nok er et ikke bare musikalsk studium, men også et sociologisk og psykologisk studium værd.

II

I efteråret 1980 havde »Kanal 22« inviteret radorådsnæstformand Jørgen Kleener og chefen for radioens kultur- og samfundsafdeling, Jørgen Vedel Pedersen, i studiet for at diskutere misforholdet mellem P1's meget små og på den anden side P3's mastodontagtige lyttertal. Kleener revsede P1 og foreslog, at det blev moderniseret, »peppet op«. Vedel Pedersen, hvis afdeling er »hovedleverandør« til P1, ville ikke følge denne opfordring til at »lokke husarerne ind«, men foretrak at fastholde P1's »høje kvalitet« over for et P3, »som er fordummende«, som Vedel formulerede det.

Man kan dårligt have andet end sympati for Vedels imødegåelse af Venstrepolitikerens Kleeners populistiske og markedsførlignende ideer om P1. Men når Vedel fører kampen over i fjendens lejr og taler om et »fordummende« P3, da gør han sig til talsmand for en bestemt kritik af P3, som har været og er helt utroligt udbredt, men som – den være sig nok så velment fra Vedels side – er grundlæggende forkert.

»Fordummelseskritikken«, som man kan kalde den, mod P3 er ligeså gammel som P3 selv. Den var en grundbestanddel i 60'ernes nyradikalisme, hvor bl.a. Ernst Bruun Olsen fandt, »at popmusikken er et af de mest fordummende fænomener i vor tid – dette åndelige narkotika, som opløser alle anstændige følelser hos folk«, – og hvor Johan Fjord Jensen i en berømt polemisk bogtitel udskiftede kategorien »homo sapiens« med »homo manipulatus«.

Men denne »fordummelses-« eller manipulationskritik mod popkulturen er forkert, fordi den gør lytterne, massepublikummet, til en fritliggende slagmark for vareverdens og massemediernes konsumterror. Man forstår m.a.o. publikummet som en slags viljesløst masseoffer for et nationalt, kulturelt narkotikum, og herved overser man følgende helt fundamentale forhold:

- a) En musikkultur må basere sig på et behov. Også populær- eller hverdagsmusikken må altså modsvares af et lytterbehov.
- b) Dette behov er ganske vist ikke noget »naturligt« behov (det er der jo iøvrigt ikke meget, der er); men det er heller ikke noget »falsk« behov, – det er ikke i Vedels, Bruun Olsens og Fjord Jensens forstand et popbehov, som poppen selv har fremmanipuleret og fordummet os til. Det er derimod (som snart sagt alle andre behov) et helt reelt *historisk* behov, d.v.s. et behov, som ikke er popgrossisternes smarte påfund, men som er vokset frem gennem menneskers livshistorie, levevilkår og hverdagsliv.

Derfor er det en præcis korrektion af »fordummelseskritikken« mod vareverdenen og dens udbud, hvad en af denne vareverdens »bestyrere«, en markedsføringseksperter, en gang har udtalt: »You don't make profits by creating needs, but by finding needs and filling them«.

Og derfor er udtrykket »hverdagsmusik« iøvrigt et godt udtryk. Det rummer i sig, hvor denne musik finder sit behovsre-

servoir: i hverdagene, i det fortravlede arbejde og i den fortravlede fritid.

I forbindelse med »Kanal 22«-diskussionen mellem Kleener og Vedel blev netop denne sandhed sat på plads – ikke af nogen af de to radiofolk, men af en lytter, der var inviteret i studiet som en kuriøs undtagelse; han lyttede netop ikke til P3, men til P1:

»Det hænger nok sammen med, at jeg er det, man kalder et privilegeret menneske. Når man er kunstmaler, så er man sin egen arbejdsgiver, og så kan man tillade sig lidt mere end så mange andre, der skal gøre et stykke arbejde på et kontor eller i en eller anden samlebåndsmekanisme«.

Hvad er nu konsekvenserne heraf, når man vil beskæftige sig med hverdagsmusikken og dens samfundsmæssige baggrunde?

De er kort og godt, at hverdagslivets vilkår og behov hos de 1,3 millioner »stamlyttere« til »De ringer, vi spiller« bli'r en 1,3 millioner gange vigtigere forståelsesbaggrund end Jørn Hjørtings hjernevindinger eller forholdet mellem den statslige radiofoni og en Bent Fabricius-Bjerrers budgetter! Konsekvensen er m.a.o., at P3 i dag og P3's historie gennem den lillesens år, programmet har eksisteret, må ses i lyset af den samfundsmæssige udvikling af hverdagslivet og levevilkårene hos lytterne.

Lad os begynde med at se på, hvordan P3's historie er forløbet:

III

Det interview-citat, jeg startede denne artikel med: »Det første vi gør her, det er jo at tænde radioen, når vi står op. Man både lytter og lytter ikke«, – dette P3-lytnings-vidnesbyrd kunne ikke have været fremsat i P3's første år fra 1963.

For det første kunne man ikke ha' den kørende dagen lang. P3 sendte nemlig kun fra middag til midnat og altså ikke som i dag fra den årle morgen og næsten døgnet rundt.

Og for det andet ville den passive lyttemåde – at »man både lytter og lytter ikke« – ikke kunne pågå så uafbrudt og entydigt. Dertil var flere af de enkelte udsendelser også i dagtimerne for målrettede i deres publikumssøgning og tilsvarende for profilerede i deres indhold som f.eks. »For teenagere – Ebbe Langberg spiller plader« og »Kom indenfor (i dag hos familien Kampmann)«.

Program 2

7.45 Vi bruger også



12.30 Giro 413

Mogens Landsvig
(Bidrag kan sendes til: Giro 7000413,
TV-byen, 2860 Søborg)

14.05 Spot på:

Fra månedens scene og show
Erik Schack

14.30 Sport og Musik

Jørn Mader og Henning Hauth

17.05 Radiorim

Lise Schrøder, Peer Møller og Vagn
Borggaard læser lytternes egne digte
og krydrer med musik.

18.05 Søndag for dig

Mere om Elisa og
Benjamin

Tilrettelagt for de små af Trille

19.05 Søndagskvist

Et magasin for større be-
voksne bl.a. med oplæs-
ninger af Fischer Sørensen og
Kirsten Holst

9.05 Program

9.10 Musikradio

10.05 Ballade

Manuskript: Jørn Mader
Medv.: Lotte og Ida B.
Klaver: Nils
Red.: Ida B.

10.20 Radio aktiv

Nye bølger i engelsk comedy
Ole Corneliussen
Jarl Friis-Mikkelsen
(Genudsendes 19. april 10.55 P1)

11.05 Spil for livet

Den franske sangerinde Fania
Fenelon overlevede to
koncentrationslejre. Fordi hun kunne
synges, blev hun medlem af den
kvindelige fangers orkester i
Auschwitz.

Monica Krog-Meyer og Kaj Bruun

12.02 Radioavis

Den nordtyske radios (NDR,
Hamburg) bidrag til
Nordring-festivalen på øen Jersey
sommere 1981.

(Næste uds. 4. april 22.05)
(Fælles med P2)

23.05 Farvel søndag

3

Radioavis hver time 5.00-2.00

Musikradio 5.05-9.00

7.45 Vi bruger også

(Sendes igen 18.55)

8.10 Lytidag

8.15 News in English

9.05 Noget for noget

Et musikalsk ønskeprogram med
meninger.

Teddy Petersen.

Tlf. (09) 12 12 08 døgnet

Adr.: Noget for noget, L

5100 Odense C.

10.05 Landbotimen

Endag på Landbocentret

Peter Laursen.

11.05 Pausegymnastik (66)

(Genudsendelse)

11.10 Samspil: Dansk musik

Claus Levinsen.

(Tlf. (01) 13 05 30 kl. 12.00-13.00)

ellers skriv til 'Samspil', Postboks

1505 København V)

11.58 Sprogminuttet

12.02 Radioavis

12.20 Programoversigt

12.30 Musikradio

13.05 Udsnit

Send os Deres forslag til et 25

minutters gramfonprogram. Vi

vælger,

og De kommenterer Deres pladevalg over

telefonen.

Erik Kramshøj.

13.30 Guitar-musik

Fra Radiokonsert mandag.

Villa-Lobos:

Præluudier nr. 2 og 5.

Albeniz.

9.05 Deringer-v.

Lyttere med et telef

endetal 44, kan rin

22 kl. 7.15-8.15.

Jørn Hjorting

(Fælles med P1)

11.05 Pausegymna

(Genudsendelse)

11.10 Samspilskon

Pianisten Elisabeth

musik af f

Troels Sv

11.58 Sp

12.02 Ra

12.20 Pr

12.30 Mu

13.05 Ud

Send os D

minutter

og

De komm

telefonen

Arne Hon

13.30 Mu

af bl.a. Ta

14.05 Pa

(Genudse

14.10 Ist

15.05 Pla

Hans Otto

16.05 He

Erik Kaar

16.55 Me

fra Lands

og Fjernse

17.05 P.S.

Peter Kro

18.05 Ny

18.15 No

for forsko

Idag et elin

5.05 Deringer-v.
Lyttere med et telefonnummer hvis
endetal er 44, kan ringe til (01) 12 36 22
kl. 7.15-8.15.
Jørn Hjorting
(Fælles med P1)

11.05 Pausegymnastik (66)

11.10 Samspil-konsert

Pianisten Elisabeth
Nielsen og



11.58 Sprogminuttet

12.02 Radioavis

12.20 Programoversigt

12.30 Musikradio

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit

13.05 Udsnit



Endelig var der den gang for megen tale til en konsekvent brug af P3 som »hverdagsmuzak«. Der var således udsendelser, hvor talen var hovedbestanddelen, f.eks. »Dags dato«, en radiopendant til TV's »Dagens Danmark«.

Alt dette har imidlertid ændret sig!

21-timers sendetiden blev indført ved den reform i 1975, hvor P2 samtidig blev i praksis nedlagt (samsendingen med P3). Schleimann ønskede iøvrigt den gang at tage skridtet fuldt ud til en døgn drift.

For det andet: Overgangen fra de mere profilerede udsendelser til den større anonymitet, hvor de enkelte udsendelser så at sige er en musikalsk pluralisme uden yderligheder (ingen salmer og betonrock), og hvor P3 således modsvarer en uinteresseret, passiv lytning, – denne overgang har fundet sted gradvis. Kulminationen på denne udvikling indfandt sig allerede før midten af 70'erne med de meget sigende eller rettere højlydt intetsigende udsendelsestitler »Tretten-nul-et«, »Fjorten-nul-et«, »Femten-nul-et« og – pas på! – »Musikradio«.

Endelig, hvad angår andelen af tale i P3, har en utilfreds Hans Vangkilde, som arbejdede på P3, formuleret udviklingsretningen meget præcist:

»For P3 er der afsat procentuelle normer for, hvor megen tale der må være i denne kanals programmer. Disse krav er siden P3's start blevet strammet mere og mere, og den dag er vel ikke fjern, hvor diktatet i al sin enkelhed lyder: Hold din kæft og spil noget musik!«

Samlende for disse ændringer kan man sige, at P3 har udviklet sig i retningen af meget lange sendetidsstræk med et meget uprofileret, anonymt indhold, svarende til meget store lytteomfang og til en tidløs, passiv og uinteresseret lyttemåde.

»Man både lytter og lytter ikke«, fortæller A.F. Og de øvrige deltagere i mine interviews fortæller tilsvarende: O.V.D.L.: »Vi har radioen indstillet på P3, og så drejer man ikke væk fra det. Jeg kan bare ikke fortælle dig, hvad jeg har hørt. Det aner jeg ikke spor om, jeg har bare hørt det«. J.A.N.: »Jeg lukker bare op. Det er ikke altid, man hører, hvad der bli'r spillet«.

I P3's barndom, hvor udsendelserne var mere profilerede, var de også mere underholdende, og gennem P3's historie har der været flere udsendelser, der henvendte sig til netop et underholdningsbehov, f.eks. den hedengangne »Dansktoppen«.

Men i dag har P3 ikke så meget med underholdning eller fascination at gøre. I dag er det typisk – jvf. interview-citaterne ovenfor –, at man lytter passivt og uinteresseret.

Spørgsmålet er da, hvilke hverdagsbehov der gemmer sig bag denne lytning.

IV

Jeg tror, at man må skelne mellem to overordnede behov, som jeg her vil kalde det hverdagspragmatiske behov og tidløshedens behov.

Det første af dem, det hverdagspragmatiske behov, har Carsten Overskov beskrevet meget malende i sin artikel »Det evige velvære« med udgangspunkt i Det Tredie Riges radio og dens fanfarer:

»Disse fanfarer ville være garantier for, at der ikke var sket noget alvorligt. Så længe musikken blev afviklet planmæssigt og uden den mindste kanontorden i baggrunden, kunne det ikke være helt galt. Der var nogle, der havde hold på tingene, at situationen stort set var uændret. Nu til dags og her i landet har Radioavisen og TV-avisen deres fanfarer. Der bliver ikke blæst. Radioavisen har lagt sordin på og nøjes med et ydmygt tema, der dårligt tør være sig selv bekendt. De skal fortælle, at de meddelelser, som kommer nu, de er ikke noget særligt, når det kommer til stykket. De er komplet udramatiske, fordi de skal fortælle, at livet er udramatisk. At alting stort set er uændret. Hverdagsmusikkens vigtigste funktion (ikke bare hos nyhedsvibrafonen, men også hos de 55 minutters musik uden om timenyhederne, –pdn) er at sige, at alting stort set er uændret. Den indkapsler virkeligheden, klemmer katastroferne ind mellem to stykker på vibrafon (og 55-minutters musikmoduler, –pdn). Musikvignetterne kommer igen hele tiden – der er et nyt show om en time – båndet er spolet tilbage. Vignetterne (og musikken) er en statisk faktor. Nyhederne kommer igen om en time. Nyhederne er en statisk faktor. Nyhederne afspejler virkeligheden. Virkeligheden er en statisk faktor. Når virkeligheden ikke ændrer sig væsentligt, behøver du heller ikke lave dit eget liv om«.

Hverdagslivet er blevet stadig mere pragmatisk, – det vil sige, at hverdagslivet er blevet stadig mere styret af kortsigtede og rent praktiske nyttekalkulationer. Hverdagslivet er m.a.o. gennem de sidste årtier i tiltagende grad blevet en slags

dagens og vejens praksis, mens det omvendt tidligere i højere grad var styret af ideologier, af livs- og verdensanskuelser, som man orienterede sig efter, dannede sig meninger efter og handlede efter. Tidligere orienterede man sig efter, hvad man opfattede som *sandt*; vor tids pragmatik består i, at man nu snarere orienterer sig efter, hvad der kan opfattes som *rigtigt* udfra en rent praktisk rationalitet, som bl.a. Agnes Heller og Thomas Leithäuser har formuleret det.

Denne hverdagspragmatik indebærer en handlingslammelse, ja, sågar en lammelse af forudsætningen for handling, nemlig meningsdannelsen. Derfor rummer den ikke handlingsmønstre, endsige tolkningsmønstre over for omverdensændringer. Den kan kun rumme disse omverdensændringer, for så vidt som disse er ledsaget af en form for garanti for, at de ikke anfægter hverdagspragmatikken. For hver gang hverdagspragmatikken er truet, er der m.a.o. behov for udstedelsen af en slags »hverdagspragmatikkens driftssikkerhedsgaranti«.

Før hverdagspragmatikken havde gennemsat sig, i 1956, hvor Sovjet invaderede Ungarn, blev der flaget på halv i næsten alle Danmarks baghaver. Uden at udråbe dette som politisk praksis og uden at forherlige de koldkrigeriske aspekter heraf må man immervæk sige, at der her blev manifesteret et konsistent tolknings- og handlingsmønster over for en omverdensændring. Den 13. december derimod, hvor en general, parti- og regeringschef sendte kampvogne på gaderne i Polen, og hvor man nu kunne få gentagne meddelelser herom i P3's time-nyheder, gik man ikke i haven med flaget, men blev siddende og fik de næsten ubeskårne musikmoduler fra Hans Bisgård og co. med i købet.

Om lidt går verden under; men først skal vi ha' lidt musik. Vi lever under en hverdagspragmatik, og i samme øjeblik den trues af en general, i samme åndedræt skal den gøres »tryk« af en Ann Britt Mathiasen. Hvilken effekt ville indførelsen af krigsretstilstanden iøvrigt ha' haft, hvis der i stedet for musik havde været fuldstændig stilhed mellem timenyhedernes gentagne meddelelser?

Nej, vi skal ha' musik, og denne musik skal falde på de tidspunkter, hvor vi er vant til den.

»De laver for tit om på tidspunkterne, man kan jo godt være helt indgroet i, at der skal komme det og det på det og det tidspunkt«, som I.B.W. siger det i et interview.

V

Behovet for P3's anonyme, musikalske indpakninger af vores verden, som typisk er blevet en »omverden«, stammer altså bl.a. fra en hverdagspragmatik. Men hvorfra stammer da denne hverdagspragmatik?

Jeg tror, at den må ses som en kvalitativt ny hverdags-forholden-sig, som på en række punkter var en effekt af 60'ernes højkonjunktur, det nye velfærdssamfunds afgørende gennembrud.

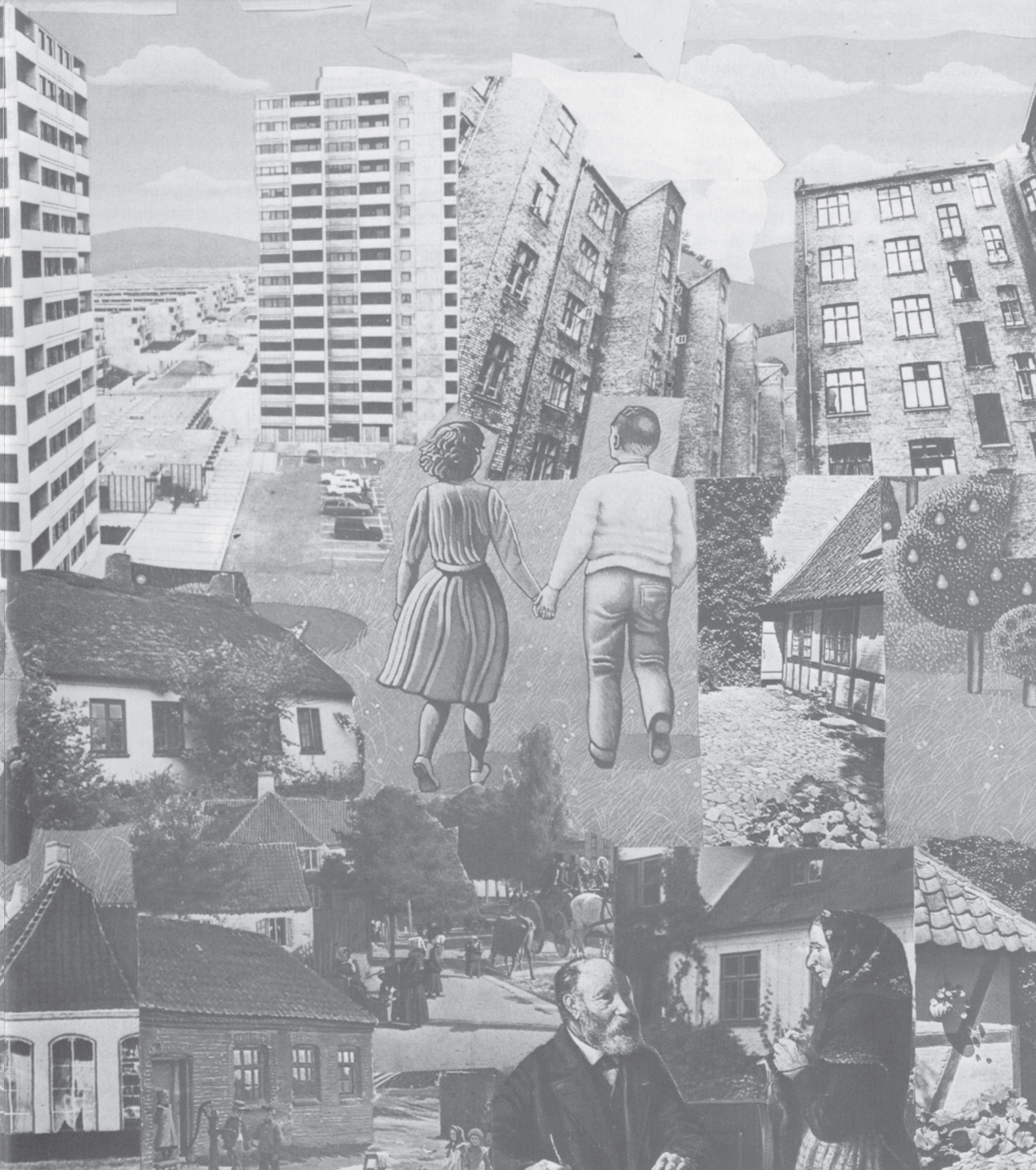
For det første indebar højkonjunkturen en kraftig svækkelse af de følelser af klassetilhørsforhold og klassestolthed, d.v.s. de klasseideologier, som man tidligere i høj grad havde orienteret sig efter og opbygget sin fritidskultur efter. Jeg tænker her ikke på klasseideologi i den politiske betydning af f.eks. en revolutionær bevidsthed, men på de klasseidentiteter, som i 50'erne var et bæredygtigt grundlag for fritidskulturernes klassekarakter: på den ene side arbejderbevægelsens sportsforeninger, sangkor, hornorkestre, afholdsforeninger, forsamlingshuskulturer og på den anden side borgerskabets finkulturelle haller, loger, håndværker- og borgerforeninger. 60'ernes velfærdssamfund rokkede naturligvis ikke ved de grundlæggende klasseskel, sådan som disse kan defineres ud fra arbejdsmarkedet: Samfundet var stadig baseret på, at nogle sælger deres arbejdskraft, mens andre køber den og lever af den. Men på det andet marked – det store forbrugsrettede varemarked – blev de sociale forskelle, målt i købekraft, væsentligt udjævnet og løftet op på et højere niveau. Dette betød, at sociale forskelle nu ikke længere blev oplevet som svælg, men snarere som mindre kvantitative og målelige forskelle. Og det var på denne baggrund, de gamle klasseideologier blev svækket.

Lidt groft sagt: I stedet for at identificere sig kvalitativt gennem en klassemæssig rodfæstethed, identificerer man sig nu kvantitativt gennem højden af ligusterhækken og længden af limousinen – sammenlignet med naboens.

Det var således ikke uden grund, at fremtrædende politikere, bl.a. Hilmar Baunsgård, i 60'erne erklærede ideologierne for døde. Og hverdagspragmatikken har udfyldt en del af det »hul«, de svækkede livsanskuelser har efterladt.

Dagens og vejens tænkning har afløst den ideologiske tænkning, og dagens og vejens daglige akkompagnement, hverdagsmusikken, har afløst det gamle, mere profilerede, mere taleprægede og mere underholdende P3.





»land og by«.
Collage af
Ib Salomon Hansen.

Højkonjunkturen har bidraget hertil på endnu et par punkter.

Familien blev således i 60'erne delvis løst fra ideologiske opgaver og funktioner, som den tidligere havde været grundlagt på, opdragelsen af (og alt, hvad det indebar at være »hjem« for) børn og unge. Højkonjunkturens hjul blev nemlig holdt i sving bl.a. i kraft af de gifte kvinders tilgang til arbejdsmarkedet, samtidig med at højkonjunkturstaten kunne ta' sig råd til at opbevare børnene, når begge forældre var ude. Dette har først og fremmest haft en række fremmende effekter for kvinderne og i forholdet mellem kønnene; men det har også bidraget til den afideologisering og pragmatisering, jeg har talt om.

Endelig har det bidraget til den samme tendens, at den identitet, man har kunnet hente gennem sit arbejde netop gennem 60'erne forrykkede sig kraftigt i balancen mellem på den ene side arbejdsstolthed – med levn fra de gamle håndværksarbejdsarter – og på den anden side kedsomhed, d.v.s. netop pragmatik. Men det er i sig selv en længere historie og peger iøvrigt snarere i retningen af det andet hverdagsmuskalske behov, jeg annoncerede ved starten af afsnit IV, tidløshedens behov.

VI

Når man taler om gennemsnættelsen af 60'ernes velfærdssamfund, er det næsten altid med udgangspunkt i lønstørrelser, købekraft og levestandard; men væksten i denne side af samfundslivet var kun et symptom. Den havde sin baggrund – og på nogle punkter også sin pris – i nogle voldsomme ændringer i produktionslivet, som man kun sjældent taler om, – ændringer, som enkelte steder i landet førte en ny arbejderaktionsform med sig: maskinstormen.

Den umiddelbare efterkrigstid var kendetegnet ved en opbremset kapitaludvikling og en stor arbejdsløshed. Produktionslivet måtte genetableres gradvis. Indslusningen af dele af de arbejdsløse akkumulerede en kapital, som igen kunne beskæftige flere, og efterhånden kom der så mange hjul i gang, at man også kunne indsuge en afvandring fra landet til byerne. Denne kvantitative genetablering og udvidelse af produktionslivet nåede imidlertid sin »endestation« ved starten af 60'erne. Udover en del af de gifte kvinder var der ganske simpelt ikke væsentligt flere arbejdsreserver at ta' af; man havde opnået,

hvad der på »socialdemokratisk« hedder »fuld beskæftigelse«, d.v.s. en arbejdsløshed på ca. 2-3%, som er passende ud fra arbejdsmarkedets fleksibilitetsbehov. Dette betød, at de akkumulerede kapitaltilvækster måtte reinvesteres med andre mål for øje end rent kvantitative udvidelser. Og man begyndte derfor – ikke som noget nyt, men i et langt større omfang end før – at investere i kvalitative produktionsomlægninger, rationaliseringer, ny teknologi.

I den statslige »Perspektivplan II« fra 1973 kan man således læse om 60'erne, at der er pågået »en ændring i kapitalens sammensætning. Siden 1965 er investeringerne i maskiner gået stærkere i vejret end bygningsinvesteringerne. Der er næppe tvivl om, at selve tilbagegangen i arbejdsstyrken (d.v.s. tilbagegangen i nyrekrutteringsmulighederne, –pdn) har haft en positiv effekt på arbejdsproduktiviteten. Det har tvunget virksomhedsledelser ud i nye produktionsformer. . . har været medvirkende til øget teknologibevidsthed i erhvervene«.

Netop denne overgang fra at akkumulere kapital primært gennem øget produktionsomfang til at akkumulere primært gennem øget produktivitet fører til en sænkelse af hver enkelt vares realværdi og således til en større købekraft. På denne måde ytrede denne udvikling sig i en kraftig højkonjunktur; men samtidig indebar den en ændring af arbejdslivet. I endnu højere grad end tidligere blev arbejderne vedhæng til maskinerne, samlebåndsproduktion blev for alvor udbredt, arbejdet blev langt mere finarbejdsdelt end tidligere, de håndværksmæssige arbejdsarter blev endnu færre end før, den ufaglærte og ikke den faglærte arbejder blev prototypen. Igen er der ikke tale om en ensidigt negativ udvikling; f.eks. bli'r arbejdet fysisk lettere. Men denne fysiske lettelse såvel som den nævnte større realløn har sin pris i en psykisk arbejdsbelastning: arbejdet bli'r kort og godt langt, langt mere repetitivt, d.v.s. gen-tagelsesbaseret, end det har været før. Og det bli'r stadig mere repetitivt for stadig flere mennesker – også uden for de egentligt manuelt produktive erhverv.

Umiddelbart betragtet er jeg med denne redegørelse kommet noget langt væk fra emnet; men faktisk har den ovennævnte øgede repetitivitet i stadig flere menneskers arbejdsliv stor betydning for anonymiseringen af P3 og for den tilsvarende udbredte passive P3-lytning. Og denne betydning går gennem en bevidsthedsmæssig dimension, tidsoplevelsen. Overordnet

kan man skelne mellem to modpoler, hvad angår tidsoplevelse: en oplevelse af tiden som noget kvalitativt fremadskridende, der konstant bringer noget nyt med sig, og på den anden side en oplevelse af tiden som en slags »tidslig lineal«, en rækkefølge af fuldstændig ens afmærkninger, d.v.s. tidspunkter. Mange historie- og bevidsthedsteoretikere, bl.a. Lefebvre og Krovotza, har hæftet sig ved, at den førstnævnte oplevelse af tid som forandringsbærende og processuel har været typisk for de gamle førkapitalistiske landsamfund med deres sammenhæng til årstidscyklus'en, mens den sidstnævnte oplevelse af tid som tidspunkter på en snor er typisk for kapitalismen med dens klokkeslets-skematisering af både arbejdsugen og arbejdsdagen og med dens basering af økonomien på netop produktionstid fremfor på de konkrete arbejdsprodukter og behov.

Nojagtig den samme balanceforskydning mellem de to »rene« typer af tidsoplevelse kan man imidlertid iagttage på mikroniveau i forbindelse med den overgang til langt mere repetetive arbejdsarter, som jeg har beskrevet i det ovenstående:

Med det langt mere repetetive arbejde fra op mod midten af 60'erne bliver nemlig også tidsoplevelsen langt mere repetitiv, om man vil; den bliver mere lineal-agtig. Og dette begrænser sig ikke kun til oplevelsen af arbejdstiden, men bliver mere eller mindre en total tidsopfattelse, »som en fortsættelsesadfærd, der stammer fra produktionen«, som Negt og Kluge siger det. Tiden bli'r tidløs, den bli'r en tid, der står stille, fordi hvert enkelt tidspunkt er ens.

»Det var lige som om enhver tanke var koblet sammen med håndbevægelsen ved maskinen og som følge heraf ligeledes måtte gentage sig selv ved enhver gentagelse af denne bevægelse«, har en kvindelig arbejder udtalt til en tysk interviewundersøgelse.

Læseren kan afprøve fænomenet i mild form ved at se, hvad der sker ved tankevirksomheden, hvis man læser denne Modspil-side 50 gange i træk. Læseren kan afprøve fænomenet i mild form ved at se, hvad der sker ved tankevirksomheden, hvis man læser denne Modspil-side 50 gange i træk. Læseren kan afprøve. . .

Skulle man gennemlæse samme side indeholdende en stadig gentagen sætning 50 gange, ville det sikkert være velkomment med lidt musik i baggrunden! Ikke musik, hvor der skete for

meget; så ville man ikke kunne læse samtidig. Heller ikke for høj musik. Musikken skulle nemlig ha' den funktion at distrahere tankerne en smule, men den må ikke være så påtrængende, at den samtidig distraherer det gøremål, man sidder i, hvad enten det nu er dette her folkeskoleafstrafningsagtige læs-det-samme-50-gange eller det er kartoffelskrælning, kontorrenskrivningsarbejde eller samlebandstrummerum.

Hermed er jeg stødt frem til den anden behovsbaggrund bag det stadig mere anonyme P3 og udviklingen af den udpræget passive lyttemåde, nemlig tidløshedens behov, det behov, der udspringer af det repetetive arbejde og den – også uden for arbejdstiden – tidløse oplevelse af og gennemlevelse af hverdagen.

»Det der Fanfare er godt. Så jeg ved ikke, om det er måden, det bli'r serveret på af Christian Flagstad. Det er sådan nogle gode, kvikke melodier, og han kører det hurtigt igennem. Så kan man jo følge med i rytmen, hvis man nu slår søm i. Men hvis det nu er noget dramatisk noget, og hvis man nu står og laver noget, og man skal koncentrere sig, så ryger man jo hen og slukker for apparatet, så kan man ikke holde ud at ha' den larm i baggrunden«, fortæller J.A.N., som er bygningsssnedker, i et interview.

Men den tidløse hverdagsmusiklysning begrænser sig ikke til arbejdsdagen.

»Det er den her vane – man er på 3'eren, den kører godt nok på 3'eren, når jeg hører radio«, fortæller I.H.J., og I.B.W.: *»Hvis jeg var hjemme hele dagen, så gik den nærmest hele dagen«.*

Dette er ikke musik i fritiden, men musik til fritiden. Det er behovet for et let musikalsk akkompagnement i gennemlevelsen af hverdagens tidløshed, og her er intet mere velegnet end P3's tidslineal med dens timenyhedsafmærkninger:

»Radioen kører, og så følger man jo med. Man behøver ikke at kigge på uret; man hører, at nu er det ved den tid«, fortæller J.A.N.

VII

Alt dette leder meget nemt – og med rette – tankerne hen på muzak. Og P3 er faktisk også kommet til at ligne muzak. Ikke i weekends, hvor der er for meget tale: »Sport og musik«, »Trafikradio« m.m. Heller ikke på aftenne, hvor man finder de

mere profilerede udsendelser henvendt til bestemte målgrupper: »Jazznyt«, »Rocknyt« m.m. Men i hverdagens dagtimer finder man en række lighedstræk:

Den »rigtige« muzak sendes i moduler med små intervaller imellem, for at dens effekt ikke skal devalueres, som hvis den kørte konstant, og for at den ikke direkte skal »smelte sammen« med den rutine, den ledsager.

P3 er tilsvarende modulopdelt. Her er det timenyhederne, der sørger for intervallerne.

Den »rigtige« muzak skal tage til i »stimulans«, som det hedder, i takt med at arbejdsstrætheden øges henimod normal fyraften kl. 16. Tilsvarende er det på P3 netop mellem kl. 15 og 16, man finder de mest rappe discjockey-udsendelser med den mest hårde timing, mens omvendt udsendelserne efter kl. 16 og indtil kl. 18 ofte er lænestolens blødere familiepop.

Men der er også forskelle mellem P3 og muzak, f.eks. det klassiske »Middagsmusik« – finkulturens daglige gidsel i P3 i form af ½-times populærklassikere. Her er det imidlertid sigende, at netop bl.a. disse udsendelser har lave lyttertal. I min egen undersøgelse var der tale om en halvering af lyttertallene kl. 13.30, hvor denne udsendelse står på programmet.

For et par år siden kritiserede en lytter »Middagsmusikken« i et radio-selvkritisk telefonprogram:

»Skal radioen være pædagogisk, eller skal radioen – når det drejer sig om P3 – være en radio, som f.eks. de mennesker, der er på arbejde, kan bruge? – Som i England i sin tid den der Calling All Workers, hvor man gjorde et stykke arbejde ud af at spille også for den arbejdende del af befolkningen«.

(I parentes bemærket var BBC's indførsel i sin tid af dette arbejdsmusikprogram et resultat af videnskabelige muzakrapporter, bl.a. Wyatt & Langdons undersøgelse af musiks adspredende virkning over for »Fatigue and Boredom in Repetitive Work«.)

VIII

Hverdagsmusiklytningen har – som det forhåbentligt er fremgået – bestemte samfundsmæssige betingelser. Men den er også betinget af en egenskab, der knytter sig til selve det musikalsk-lydlige fænomen:

Musik er svingende luft; musik har m.a.o. ikke den samme begrebsfasthed som skrevne eller talte ord eller som billeder, døde eller levende. Netop dette gi'r hverdagsmusikken en hel

særegen status som massekommunikationsgenre; det gi'r den mulighed for at fungere som hverdagsledsagelse, som hverdagskulisse, – en mulighed, som de andre massekommunikationsgenrer ikke har.

Man kan tapetsere en hel væg med plakater, og man kan stå og kigge vedvarende på en af plakaterne gennem en hel dag, men ikke hvis man samtidig skal arbejde eller støvsuge. Men de musikalske luftsvingninger kan som et mere diskret (lyd) tapet end plakattapetet ledsage snart sagt hvad som helst.

Udover denne betingelse for hverdagsmusikken i selve musikkens natur, gør der sig selvfølgelig også betingelser gældende i det konkrete musikvalg.

Jeg har allerede nævnt, at »Middagsmusikens« populærklassikere ikke er sagen i denne forbindelse. De svarer ikke til en tidløs lytning; de distraherer ikke alene tankerne fra rutinen i de gøremål, man står i, de distraherer også selve disse gøremål. Som et kuriosum kan det nævnes, at en af de tidligste muzakundersøgelser godtgjorde, at klassisk musik virkede imod hensigten: mindre produktivitet og flere arbejdsulykker. Det korrekte musikvalg er som nævnt pluralismen uden klassisk musik og uden andre »yderligheder«. Forskellig musik, som perler på en snor, ingen proceskarakter, ingen linie gennem programmet, som ved dets slutning måtte kræve, at man også havde hørt begyndelsen. Musikradio.

IX

Ved starten af denne artikel gjorde jeg op med en meget udbredt misforståelse af P3 og populærmusik, nemlig forståelsen af populærmusikken som et manipulationsfænomen grundet på de kulturindustrielle kapitalkoncentrationer og statsmonopoliserede massemedier, der står bag. Hvis nu denne utroligt sejlivede forståelse af tingenes sammenhæng skulle være korrekt, da skulle vi jo allesammen stå til fals for al denne manipulation og fordummelse. Vi er alle ens for Herren – eller rettere: Vi har alle radio, og står således allesammen i trådløs forbindelse med de højere manipulatoriske magter. Så hvis nøglen til forståelsen af hverdagsmusikken ligger i kodenordet manipulation, så må denne manipulation logisk indbefatte alle.

Men faktisk er hverdagsmusikken et fænomen, der knytter sig til bestemte befolkningsgrupper, mens andre befolknings-

grupper på det nærmeste er fritaget. Og netop denne »socialt skæve fordeling« af hverdagsmusikken viser, at hverdagsmusikens tilstedeværelse ikke alene skyldes medieapparaterne, – at dens tilstedeværelse overhovedet ikke skyldes disse medier i en misforstået betydning af fordummelsesapparater, – men at hverdagsmusikken henter sin ondsindede eksistensberettigelse i bestemte befolkningsgruppers hverdagsliv – og ikke i andres. Mens vores radioapparater jo er næsten ens, er vores hverdage til gengæld vidt forskellige.

Hvordan tager denne »socialt skæve fordeling« af hverdagsmusikken sig nu ud?

I min undersøgelse, som var baseret på Århus bykommunes voksenbefolkning, tegner der sig følgende billede heraf:

På en almindelig hverdag har de faglærte og ufaglærte arbejdere, de dårligst stillede funktionærer og tjenestemænd samt de hjemmearbejdende ægtefæller gennemsnitligt lyttet mellem 10½ og 13 P3-udsendelser (dette svarer ikke til 10–13 timers lytning. Alle de små udsendelser, nyheder, pausegymnastik, forbrugervejledning m.m. er talt med, så det svarer til et gennemsnit på ca. 4 timer).

Til sammenligning med disse 10½–13 aflyttede P3-udsendelser har de selvstændige, en midtergruppe af funktionærer og tjenestemænd, arbejdsløse og pensionister aflyttet mellem 7 og 9½ P3-udsendelser.

I bund ligger de uddannelsessøgende og de bedst stillede funktionærer og tjenestemænd, med ca. 5 dagligt aflyttede udsendelser.

P1-tallene er mikroskopiske små i sammenligning. De forskellige befolkningsgrupper aflytter fra ½ til pensionisterne 2 P1-udsendelser dagligt.

Ser vi nu igen på P3-tallene, men nu fordelt over alder, tegner der sig følgende billede:

De store lyttekvanta finder man i aldersgruppen mellem 30 og 60, d.v.s. fra og med den generation, der endgyldigt er ude over uddannelsesårene, og indtil pensionsalderen. Tallene ligger her mellem 9 og 10 dagligt aflyttede P3-udsendelser.

De yngre mellem 20 og 30 og de ældre mellem 60 og 70 aflytter 6–7 P3-udsendelser dagligt, og de endnu ældre kun 4–5.

Endelig skal det siges, at alle – undtagen de ældre, pensionisterne – aflytter P3 langt mere passivt end aktivt.

De store passive P3-forbrugskvanta gør sig med andre ord gældende i de livshistorier, hvor man er nået ud over uddannelsesårene og ind i den erhvervsproduktive alder, og hvor man er placeret i den samfundsmæssige arbejdsdeling som arbejder, som funktionær i den laveste statuskategori eller som hjemmearbejdende. Det er her, vi for alvor finder det repetetive arbejde og dermed arbejdsbetingelserne for en lineær tidsoplevelse og for en fæstnelse af bevidstheden til den pragmatiske gentagelse af ens arbejdsdage og hverdage. Det er her, vi finder den belastning ved det gentagelsesbaserede arbejde, som en arbejdspsykolog ved navn Viteles nøgternt har kaldt »en af-tagen i mulighederne for at finde fornøjelse også i de timer, der tilbringes uden for arbejdet«.

Det er således også her, P3's tidløse moduler leverer deres »musikterapeutiske« indøvnning i modulerne i en lige så tidløs hverdag. Og det er her P3's uforanderlighed – the show must go on – trøster os med, at også uforanderligheden i vores egen hverdag nok skal være driftssikker.

Nis P. havde et stort P3-hit for et par år siden:

*Hvordan skal vi forklare vore børn, hvad der er smukt,
når alt det smukke er brugt?*

De' ufrivilligt anbragt i den samme gamle båd,

de får vel sejle efter samme gamle råd:

Hej-hej-hej-hej og skål i skiv'et

Hip-hip-hip Hurra for livet. . .«

¹⁾Resultaterne af denne undersøgelse er offentliggjort i »Studier i hverdagsmusikens sociologi« bd. 1 og 2, ved Per Drud Nielsen, udkommet på PubliMus i efteråret 1981.

POLNISCHER SOMMER



LIEDER DER NEUEN POLNISCHEN GEWERKSCHAFTSBEWEGUNG

Sangen om Janek fra Gdynia

Folk fra Grabowka, folk fra Chylonia!
Nu har militsen brugt sine våben.
Vi stod dog tappert, vi gav igen – men:
Janek Wisniewski faldt!

Vi bar ham ned ad hovedgaden,
frem imod kugler, frem imod panser.
Venner fra værftet, hævn vores ven.
Janek Wisniewski faldt!

Der sprang granater, der blev brugt gas,
knippelslag hagler ned over alle.
Børnene segner, gamle og kvinder,
Janek Wisniewski faldt!

Nogle blev såret, andre blev myrdet;
blodet, der flyder, fryder militsen.
Arbejdere er skudt af partiet.
Janek Wisniewski faldt!

Skibsværftarbejder! Nu går vi hjem.
Kampen er ovre, endt for i dag.
Verden har set det, sagde dog intet.
Janek Wisniewski faldt!

Græd ikke mødre, spildt er ej blodet.
Fra værftet vajer flag med kokarde.
For brød og frihed og et nyt Polen!
Janek Wisniewski faldt!

Am E Am ♩ = ca. 84
Folk fra Grabowka, Folk fra Chylonia! Nu har mi-
litsen brugt sine våben. Vi stod dog tap - pert,
vi gav i - gen, men: Janek Wis-niew-ski faldt!

Den 17. dec. 1970 vendte de strejkende arbejdere tilbage til arbejdet på værftet i Gdansk – efter aftale med den stedlige partisekretær. På vej til værftet tidligt om morgenen blev de pludselig og uden varsel angrebet af det paramilitære politikorps, *militsen*. Flere hundrede arbejdere blev dræbt, deriblandt Janek Wisniewski.

Sangen om Janek Wisniewski, som opstod ret kort efter begivenheden, er i dag kendt af alle i Polen. (Den spiller i øvrigt en stor rolle i Andrzej Wajdas film »Jernmanden«, der handler om den frie fagforening *Solidaritets* tilblivelse, og dermed om det polske samfunds udvikling i 1970'erne).

Personen Janek Wisniewski er blevet et symbol, både fordi han blev dræbt som en af de første, og fordi arbejderne straks lagde hans lig på en dør og med den som bære bar ham ned gennem hovedgaden Swietojanska i Gdansk foran kugler og panser (jfr. sangens vers 2; det er i øvrigt militsen, der menes, når der i den polske versions vers 4 tales om »banditterne fra Slupsk«).



Med »den polske sommer« aug. 1980 – dec. 1981 kom en hidtil uofficiel sangkultur til fuldt udtryk i arbejderbevægelsen. Mange enkle og lidenskabelige sange opstod og blev hurtigt folkesange, ligesom ældre sange bevidst blev genoplivet. I samme periode blev et udvalg af disse sange fra Gdansk/Gdynia og Warszawa indspillet på bånd. Mange af optagelserne er foregået i private lejligheder og i kirkernes baglokaler, og da båndene ikke kunne udgives i Polen, blev de smuglet ud af landet for i samarbejde med Gdansk-Solidaritetsafdelingen at blive udgivet på det alternative pladeforlag *Eigelstein Musikproduktion* i Köln 1981 (»Polnischer Sommer«, ES 1011). Overskuddet ved salget af pladen går til Solidaritet.

Pladen er en fremragende dokumentation. Den indeholder 19 protestsange i den bredeste betydning af ordet: Kritiske, varme sange om stort og småt, endda inklusive et par kirkelige sange, et klip fra en messe på Pariserkommune-værftet og den gamle nationalhymne »Endnu er Polen ikke fortabt«. Sangen om Janek Wisniewski er fra denne plade.

Udsigten fra vort univers

– den århusianske kvindemusiks musikalske udvikling

af Birgitte Dyrby Rasmussen og Birgit Dengsø

Vores baggrund for at kaste os over emnet kvindemusik er, at vi begge har været med i kvindeamatorbands siden 1976. Vores tilgang til og interesse for kvindemusikken er opstået via vores studier ved musikinstituttet på universitetet, og en del af materialet til denne artikels første del er hentet fra det speciale vi i øjeblikket skriver på om den rytmiske musiks amatør kvindebands i Århus.

Vi ta'r udgangspunkt i de kvindegrupper, som har rødder tilbage til kvindemusikkens start i '76, eller er udløbere af det kvindemusikmiljø, som dannedes dengang. Grupperne er Sonjas Søstre, Røde Wilma, Super Karla, Majam, Modesty Blaise og Kvindtæt. Fælles for dem er osse, at de i dag er aktive udespillende grupper.

En forklaring af fænomenet Musoc er nødvendig, fordi den organisation spiller en vigtig rolle for dannelsen af de fleste århusianske kvindegrupper. Ordet Musoc står for Socialistisk Musik, og dækker over en organisation, som blev dannet af musikinstituttets fagkritiske front i vinteren '75. Musoc består af både kvindegrupper, mandegrupper og blandede bands. I dag er de politiske ambitioner og intentioner så godt som forsvundne, og Musoc er nu stort set en tilfældig samling af amatørbands som disponerer over to lokaler med øveanlæg.

Det skal osse bemærkes, at kvindemusikken i Århus har haft meget lidt direkte tilknytning til Rødstrømpebevægelsen. For de kvinder, som startede i Musoc's kvindegrupper gjorde der sig det gældende, at de fleste var universitetsstuderende og lagde deres kræfter i det studenterpolitiske arbejde fremfor i kvindebevægelsen. For mange af de kvinder, som slog deres første akkorder an indenfor Musoc, var det en faglig interesse fremfor en kvindepolitisk ditto, der drev værket.

Vores artikel består af to dele. Den første del behandler kvindebands'enes musikalske påvirkninger og udviklinger. Hvilke tendenser der musikalsk bl.a. har været med til at forme den kvindemusik, vi har i dag. Påvirkningerne har ikke kun haft

betydning for musikkens udvikling, vi kommer osse lidt ind på de forandringer, der har været i vores selvopfattelse som kvindemusikere, og de ændringer der sker m.h.t. æstetik og kvindepolitik. I den anden del af artiklen beskæftiger vi os med kvindemusik på et mere generelt plan. Vi kommer her ind på de krav vi selv oplever, der stilles til det at være kvindemusiker, og forholder os til kvindemusikkens præmisser og muligheder indenfor en mandsdomineret rockscene.

Den århusianske kvindemusik har på væsentlige punkter en helt anden historie end den kvindemusik, der er i København. Vi håber derfor, der er andre kvindemusikere, der vil tage tråden op og skrive noget om kvindemusikken i København.

Kvindemusikernes manglende forbilleder

Langt de fleste af kvindemusikerne stifter først bekendtskab med den rytmiske musik enten igennem musikuddannelsen på universitetet eller i kvindegruppen.

De fleste af de kvinder der starter i Musoc-grupperne er mellemlagskvinder, og for mange af os, har det været et led i vores opdragelse, at vi skulle lære at spille et klassisk instrument eller dyrke korsangen.

Det, at vores musikalitet først og fremmest har været bundet til den klassiske musik, har betydet, at vi har lært at reproducere musikken efter et nodebillede. Det er kun ganske få kvinder, der har spillet akustisk guitar i stil med en Joan Bæz som forbillede – altså i folkemusiktraditionen.

M.a.o. den rytmiske musik var ikke noget vi havde et aktivt-udøvende forhold til. Vi konsumerede den, uden at vi dyrkede den. Musikerne var idoler, som lå udenfor rækkevidde af identifikation. Ingen af os tænkte på muligheden af selv at spille den musik.

Netop perioden fra 1964–70, hvor vi var mest påvirkelige overfor idoler, var næsten tom for kvindelige forbilleder indenfor rockmusikken. Med Beatles som forbillede blev det understreget, at rockscenen var forbeholdt mænd.

Det har kunnet se ud som om, at vores klassiske musikbaggrund har været en hæmsko for tilegnelsen af den rytmiske musik. At den har været skyld i, at vi har haft svært ved at få et umiddelbart og kropsligt forhold til den musik, vi spiller i kvindegrupperne. Det er dog et spørgsmål, om det ikke snarere generelt er et resultat af den pigeopdragelse, vi har fået. En opdragelse hvor vi bl.a. har lært reproduktionens kunst, og som har gjort det vanskeligt for os at tilegne os musikken gennem øret og selv begynde at producere. Det er noget, der først er sket indenfor de sidste par år, hvor vi er begyndt at tage det at spille alvorligt og er ved at finde en musikalsk identitet.

– Og hvordan skal vi så betegne den musik, der spilles i kvindegrupperne idag? På spørgsmålet om hvad kvindemusik er, kan vi konstatere, at det ikke er nogen musikalsk stilart. Overhovedet det at tale om kvindemusik som genre understreger, at den rytmiske musik altid har været forbeholdt mænd i stor udstrækning. Vi har endnu ikke set artikler, hvor man seriøst prøvede at gøre mandemusik til en bestemt genre.

Ved kvindemusik forstår vi umiddelbart den musik, der er spillet og lavet af kvinder, men allerede her bevæger vi os ud på gyngende grund, for hvad så med f.eks. Trille's musik, som fremføres af mandlige musikere. Er det kvindemusik?

Vi kan ikke give entydige svar på problematikken. Det, der må være afgørende for oplevelsen af musikken, er, at den for den enkelte kvinde opfattes som kvindeidentificeret. D.v.s. om det samlede udtryk har elementer i sig, som appellerer specielt til kvinder og giver mulighed for en identifikation.

Vi kan ikke hæfte præcise stilbetegnelser på den musik, som de forskellige kvindegrupper spiller idag. – Og vi kan ikke spore en speciel kvindelyd, som skulle være en fælles udtryksmåde for kvindelige musikere. Men ved at dykke ned i kvindemusikhistorien, kan vi komme med bud på de musikalske påvirkninger og udviklinger, som kvindemusikken har gennemløbet de sidste 7 år, og som forklarer hvad der har affødt den kvindemusik, vi hører idag i Århus.

Kvindemusikkens rødder

Den kvindemusik vi beskæftiger os med, har en historie, som vi mener kan deles op i tre faser, hvoraf den første fase strækker sig fra kvindegruppernes start i foråret '76 til efteråret '77. Anden periode er fra '77–80 og den sidste periode, som starter i '80, befinder vi os stadig i. Opdelingen er foretaget ud fra følgende udvikling indenfor kvindemusikken.

Den første periode var karakteriseret af, at de tekster der blev formidlet var af almen socialistisk observans. I Sonjas Søstre var det fortrinsvis egne kompositioner, men i Musoc's kvindegrupper var det især numre fra danske og svenske politiske plader, der blev plagieret. Eksempelvis Würglers »Frispark«, Røde Mors samlede værker, Bøssepladen, Lone Kellermans første LP m.m. Den svenske politiske musik betød især Hoola Bandoola Bands musik.

Udvælgelseskriterierne for numre var ikke udelukkende baseret på teksterne. Det var lige så vigtigt, at det var et nummer, der fangede rent musikalsk, og så selvfølgelig nødvendigheden af, at det ikke var alt for kompliceret.

Ved slutningen af denne periode udkom Jomfru Anes første LP, som osse blev flittigt benyttet af nogle kvindebands. Der var mange »hits« at hente på denne plade, hvor det, vi først og fremmest bed mærke i, var de to Brüel søstres præcise og aggressive sangstil. De fleste af os i kvindebandsene viste endnu ikke så megen vrede i hverken musik eller sang. I det hele taget var lydniveauet ikke særlig højt i grupperne endnu.

En speciel side af leverancen af numre til kvindebandsene stod pladen »Kvinder i Danmark« for. Det var den første pladeudgivelse, hvor musikken udelukkende var komponeret og fremført af kvinder. Pladen, der udkom i '73, var et direkte og håndgribeligt udtryk for kvindebevægelsens opbakning af amatørisme indenfor kvindekulturen. Musikgenren var balladeagtig, blandet op med beat, hvilket kan eksemplificeres af de to mest benyttede numre, »Shabadoo« og »Sangen om Hr. og fru Jensen«.

Året før kvindegrupperne startede i Århus, udgav Shit og Chanel deres første LP, og man kan undre sig over, hvorfor ingen af kvindegrupperne syntes i særlig grad at bemærke denne pladedebut. Pladen blev slet ikke diskuteret, og mange hørte vel først gruppen flere år senere.

Vi mener ikke, at det udelukkende var af ideologiske grunde, altså fordi vi ikke syntes, de var kvindebevidste nok, og fordi de senere tog afstand fra at spille i rene kvindesammenhænge, at vi ikke reproducerede deres numre. Noget af årsagen hertil er osse at finde i den forskel, der er på den musikalske kvalitet på »Kvinder i Danmark« og Shit & Chanel LP'en. Selv om kvinderne i Shit & Chanel ikke var særlig professionelle, så fungerede deres musik bedre, både fordi de var bedre musikere, og



Den svære begyndelse.

fordi musikken var mere iørefaldende end på »Kvinder i Danmark«. Derfor var det osse sværere for os, at leve op til Shit & Chanel's lydbillede, og eftersom det på pladen var en kvindegruppe, der spillede, følte kravene om at levere et tilsvarende lydbillede mer' oplagt, end i de tilfælde, hvor vi plagierede mænd. Vi syntes måske selv, at vi burde leve op til andre kvinders musiceren, hvorimod ingen kunne forlange af os, at vi skulle leve op til mandlige musikeres præstationer. Uanset hvad grunden var, så blev det i første omgang kun til en enkelt gruppes udgave af nummeret »Smuk og dejlig«, som var legitimeret af, at det var en kærlighedssang, som var skrevet af en kvinde til en anden kvinde!

Selvfølgelig blev der osse spillet en del numre fra Trille's LP »Hej Søster«, hvor mange af numrene osse har denne viseagtige, halvakustiske karakter, som kvindegrupperne favoriserede i begyndelsen. Valget af genre havde osse betydning for vores skræk for at spille ud på instrumenterne. Det var jo ikke så påkrævet i denne halvakustiske genre, så på den måde blev tendensen til at sidde og gemme sig selv selvforstærkende.

Den første fase var karakteriseret af, at kvindegrupperne i Musoc følte sig tilknyttet universitetets fagfront, og bl.a. derfor lagde stor energi i den agiterende socialistiske musik.

For Sonjas Søstres vedkommende var der ligeledes tale om generelle socialistiske tekster, uden fremhævelse af kvindekampspektet. Sonjas Søstre var allerede dengang ved at antage den form, som blev kendetegnende for dem.

Den stilpluralisme, der kendetegnede Musoc's kvindegrupper, eksisterede ikke i Sonjas Søstre, bl.a. fordi det var det samme gruppemedlem, der leverede al melodimaterialet. At der indtil 1980 var harmonika med i gruppen, gjorde deres stil eller lyd helt speciel. Noget i retning af den musik man idag kalder *mex-tex* musik, og som bl.a. spilles af gruppen »Queen Ida«.

Det er bemærkelsesværdigt, at ingen af de århusianske kvindegrupper overtog numre fra den amerikanske kvindemusikscene, som blev flittigt benyttet i den københavnske kvindemusik. Derimod optog en enkelt gruppe et nummer fra en tysk kvindegruppe »Flying Lesbians« med egen tekst.

Måske har det haft betydning, at det først var fra efteråret '78, at plader fra det amerikanske pladeselskab »Olivia Records« blev solgt i Århus.

Derimod lod vi os alle inspirere og opmuntre af bekendt-

skabet med den københavnske gruppe »Søsterrock«, hvis musikstil svarede lidt til den vi senere hørte på »Kvindeballede« LP'en. Søsterocks brug af trompet og senere osse saxofon, var noget nyt og ukendt indenfor den århusianske kvindemusik indtil '77.

I et forsøg på at beskrive kvindemusikken i perioden '76-77, er det væsentligt at henlede opmærksomheden på, at vi i Musoc's kvindebands skiftedes til at spille på de forskellige instrumenter i pædagogikkens hellige navn. Grupperne var jo oprindeligt dannet med henblik på, at kvinderne skulle dygtiggøre sig til det senere job som pædagog. Vi roterede på (skiftedes til at spille) de enkelte instrumenter. Et fænomen, som københavnernes undrende iagttagelse som en speciel århusiansk skik.

Det betød selvfølgelig osse, at ingen af os fik nogen sikker fornemmelse for eet instrument, og heller ikke opfattede os selv som guitarist eller bassist, endnu. I det hele taget er det symptomatisk for mange Musoc-kvinder, at vi startede med at spille med henblik på at blive dygtige nok til at indgå i spille-sammenhæng med vores mandlige kolleger/medstuderende. Først senere fandt vi ud af, at det kunne være et mål i sig selv at spille i kvindegruppe.

1977-80

I den anden fase sker der to vigtige udviklinger indenfor den århusianske kvindemusik. Det ene er, at der i perioden sker en udspaltning af den samlede kvindemusik, i og med dannelsen af to nye kvindegrupper udenfor Musoc's regi, men bestående af tidligere Musoc-kvinder. Den anden udvikling sker i forhold til gruppernes textideologiske grundlag.

Den udspaltning, der er tale om ved dannelsen af de to nye grupper Kvindtæt (efteråret '77) og Super Karla (foråret '79), går på den musikalsk/musikæstetiske side af sagen. Dannelsen af disse nye grupper var på en måde en historisk nødvendighed, og et opgør med Musoc's politiske søsterkontrol og puritanisme. Der var ikke tale om, at nogle kvinder pludselig fik ambitioner om at skulle til at leve af at spille musik, det er i sig selv ambitiøst, når kvinder i det hele taget begynder at spille rytmisk musik, der var snarere tale om, at nogle kvinder havde lyst til at prioritere det at lære at spille på eet instrument fremfor at lære lidt af det hele; ligesom selvkritikken med hensyn til det klingende produkt var blevet skærpet med tiden. Den

søsterkontrol, der er tale om, var en kontrol af, at det man lavede i grupperne nu osse var forsvarligt rent ideologisk og kvindepolitisk, og en kontrol af, at ingen kom frem på bekostning af andre. Man lå som en tendens under for den opfattelse, at hvis der blev spillet solo, var det for at fremhæve eget talent og ikke for musikkens skyld. Fordi den rytmiske musik havde virket så undertrykkende for mange kvinder, blev der nu passet på, at ingen fik lov til at undertrykke andre kvinder med deres musiceren. Intentionerne i sig selv var jo gode nok, men kom desværre til at virke hæmmende og kontrollerende i praksis. Musikken skulle være et kollektivt udtryk, i stil med den antihierakiske struktur, som fandtes indenfor Rødstrømpebevægelsen.

Den udspaltning, der er tale om, udvider altså kvindemusikbegrebet indenfor provinsafdelingen. En af de plader, som i hvert fald Kvindtæt lod sig inspirere af var gruppen »Hos Anna«s første LP, som for nogle blev et godt eksempel på, at kvindemusik osse kunne være jazz-inspireret.

Udvidelsen af kvindemusikken til osse at inddrage jazz-elementer blev yderligere fastslået, da en del af kvindemusikerne i sommeren '78 deltog i Den Danske Jazzkreds's musikkursus på Brandbjerg højskole. Den inspiration vi fik med hjem fra disse kurser, blev dog i høj grad leveret af den fusionerede rockmusik. Vi blev introduceret til ostinater og en mer' jazz-præget harmonik og sangstil.

Denne musiks inspiration træder endnu tydeligere frem i Super Karlas musik. Super Karla er således den kvindegruppe, der mest entydigt optar' jazz/rocken, og fastholder en mer' ensartet stil. Måske skyldes det, at de fra starten har en fast saxofon-besætning på tre saxer.

Det, at kvindemusikken begynder at indopta' det vi kalder »musikermusikken« og osse søger en musikeridentitet, er noget nyt, der er med til at forstærke de musikalske og æstetiske krav, der nu bliver stillet til grupperne. Det er nok osse med til at stille krav til kvinderne om at tage sig selv og musikken alvorligt. Det kan måske lyde mærkeligt, men det er oftest en af de sværeste barrierer for mange kvinder at forcere, det at skulle tage sit eget spilleri alvorligt, og gøre den indsats det kræver.

For Super Karla bliver den musikalske inspiration hentet såvel i det lokale musikermiljø omkring Holger Lauman-blæserne, som fra de amerikanske studiemusiker produktioner,

der kommer sidst i 70'erne (Lee Ritenour, Brecker Brothers m.fl.)

Samtidig med denne begyndende drejning af den musikalske orientering, begynder der som sagt osse at ske en ændring af ideologigrundlaget for udvælgelsen af tekster hos kvindegrupperne. Populært sagt byttes »Hr. og fru Jensen« ud med »Lilith«. Det er selvfølgelig kun en tendens, men i stigende grad rettes opmærksomheden mod tekster, der omhandler kvinders liv og undertrykkelse.

Der begynder at komme skub i hjemmeproduktionen af numre i grupperne. I modsætning til den føromtalte jazz-påvirkning, kan man sige, at indenfor Musoc-kvindegrupperne blev musikken kendetegnet af balladeagtig, halvakustisk stil, som til dels er påvirket af »Kvindeballade« LP'en, der bliver udgivet i '77.

Ligesom tilfældet var med den første kvindeplade »Kvinder i Danmark«, er »Kvindeballade« pladens musikalske kvalitet præget af, at der lægges stor vægt på det kollektive udtryk. På den måde er det igen en opmuntring til amatørismen og kvindebandsene om, ikke at holde sig tilbage p.g.a. den professionelle musiks krav. I overensstemmelse med pladens titel, er numrene meget viseprægede, men med undertoner af latinamerikansk musiks påvirkning. Således bruges de udvidede akkorder (især maj akk.) meget her.

Denne stilpåvirkning bliver ret gennemgående i den kommende tids kvindemusik, bl.a. eftersom den næsten er varebetegnelse for to af kvindemusikkens flittigste producenter Eva Langkow og Pia Nystrup. Således spilles der latinamerikansk inspireret musik i de fleste af de århusianske kvindegrupper, omkring '79.

En anden grund til stilens popularitet var en bevidst søgen væk fra rock- og beatmusikken. Jazzmusikken forekom umiddelbart for kompliceret, selv om man godt kunne begynde at flirte lidt med den, mens de simple latinrytmer, såsom samba og calypso i deres grundform, forholdsvis hurtigt kunne få musikken til at fungere. Der var bestemte figurer, man kunne benytte sig af i rytmegruppen, så det ikke ku' gå helt galt her.

Senere har de fleste af kvindegrupperne forsøgt sig på samme måde med reggaemusikken, hvortil der jo osse findes lette, pædagogiske opskrifter. Af en eller anden grund har denne musik dog ikke rigtig vundet nogen særlig stor popularitet i kvindemusikken, på samme måde som latinstilen. Når vi fin-

der det bemærkelsesværdigt, er det bl.a. fordi denne stilart har været så populær blandt århusianske mandebands, (Ballast og Hjerter Knægt), så der næsten er udviklet en slags »provsreggae«.

1980-82

Det er den periode, vi står midt i, og af samme grund er det vanskeligt at præcisere kvindegruppernes forskellige musikalske påvirkninger.

Kvindegrupperne er nu løsrevet fra musikinstitutregi, selv om mange af kvindemusikerne stadig har tilknytning til musikinstituttet.

Perioden er karakteriseret ved, at musikken nu for alvor kommer i centrum, og kvindegrupperne orienterer sig ud fra mange forskellige genrer.

New Wave bølgen slår klart igennem i '81, men osse reggae og ska kommer ind i billedet. Alle kvindegrupperne forholder sig på en eller anden måde til de ændringer, der sker musikalsk i tiden. Men det gi'r sig forskelligt udslag i grupperne. Der er ingen af de på forhånd etablerede grupper, der entydigt opta'r »tidens musikalske tern«. De gamle grupper bibeholder i grundtrækkene den musikalske stil, som de er startet ud fra, selv om enkelte numre omarrangeres til New Wave og ska. Disko og punk er osse at finde på gruppernes samlede repertoire.

Det bliver de ny kvindegrupper, der kommer til at repræsentere de nye musikalske genrer. En gruppe som Modesty Blaise spiller mest entydigt New Wave og er netop opstået i New Wave bølgen. Majam, der efter lang pause har sit »come back«, har både New Wave, reggae og ska på deres repertoire. Det bliver også de to kvindegrupper, der først introducerer synthesizeren i den århusianske kvindemusik.

Kvindemusikken har nu eksisteret så længe, at en stor del af kvindemusikerne er ved at finde en identitet som musikere og også en musikalsk identitet. D.v.s. en bevidsthed omkring hvilken slags musik de ka' li', og på hvilken måde de bedst får udtrykt deres musicalitet.

De udespillende grupper er m.a.o. blevet meget bedre i stand til at skabe et eget udtryk. Tendensen går i den retning i dag, at det er en forudsætning at ha' sin egen profil som gruppe, sit eget varemærke, hvis man skal være udspillende gruppe. Det være sig musikalsk, æstetisk og kvindepolitisk.

Udbuddet af kvindemusik er i dag så stort, at publikum kan vælge, og det stiller efterhånden store krav om kvalifikationer og originalitet at være udespillende gruppe. Men det er ikke først og fremmest et publikums hensyn, der gør det nødvendigt, at vi er i konstant udvikling og følger med tiden. Den samlede kvindekultur står på ingen måde på lerbødder. Der er hele tiden nye tanker, ideer og visioner på vej, som påvirker kvindekulturens konturer og dermed osse kvindemusikkens.

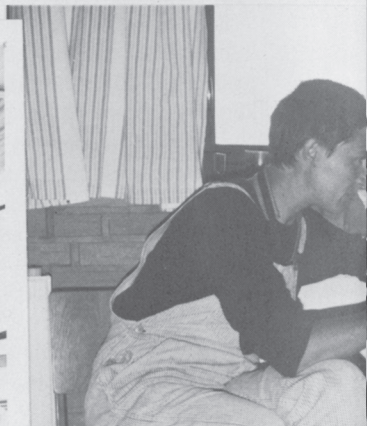
Ændringerne indenfor musikken går osse videre end til at omarrangere numre til ska eller New Wave. En gruppe som Sonjas Søstre har f.eks. indstillet deres spille-ude aktivitet for et stykke tid, for at eksperimentere med at kombinere musik, lysbilleder og dramatik. I Kvindtæt har vi osse holdt en længere pause for at ta' vores musikalske og sceniske udtryk op til overvejelse. Bl.a. fordi vi føler, vi mangler en direkte og umiddelbar appel i forhold til publikum.

Ligesåvel som kvindegrupperne spiller forskellig musik, satser de osse forskelligt rent kvindepolitisk. Mens én gruppe i musik og sceneoptræden måske mest orienterer sig mod et bredt og kønsblandet publikum, er der andre grupper, der fortrinsvis henvender sig til de mer' indforståede kvindekredse.

Kvindemusikkens betingelser på mandemusikkens marked

Kvindemusikken har først og fremmest været en græsrodsbevægelse, som ikke har haft et professionelt tilsnit. Formålet med den har ikke været at komme ind på det kommercielle marked og dér tage kampen op med mer' eller mindre professionelle mandegrupper. Kvindegrupperne har fungeret som kombineret basis- og spillegruppe. Det er først indenfor de sidste år, at kvindegrupperne i større grad er begyndt at satse på at komme længere ud i offentligheden, og f.eks. får lyst til at indspille plader.

Konkurrencen indenfor musikbranchen er hård for både kvinde- og mandeamatørbands; men en af de forhindringer, blandt mange andre, som specielt spænder ben for kvinder, er opfattelsen af kvindemusik som een bestemt slags musik. Så snart en kvindegruppe forsøger at bevæge sig ind på den rytmiske musiks domæner, bli'r kvindemusik opfattet som en entydig størrelse, som om vi alle spillede den samme slags musik, og sang de samme tekster. (Har-man-hørt-et-kvindeband-har-man-hørt-dem-alle mentaliteten). Følgende lille anekdote fra det virkelige liv kan være med til at illustrere fæno-





menet: Århus Musikkontor, som er musikernes egen booking central optog i efteråret nye grupper under deres tag. To af de grupper, der ved den lejlighed søgte om optagelse var kvindebands, som vel at mærke repræsenterer to vidt forskellige musikgenre. Da man i forvejen havde 1 kvindeband og 5 mandebands i kontoret, mente man ikke, at der på baggrund af den eksisterende udbud og efterspørgsels situation var basis for at optage mere end et af de ansøgende kvindebands. At man samtidigt optog 2 mandebands, og senere på året yderligere 1 stk. mandeband, var der åbentbart ingen, der fandt besynderligt. Den slags erfaringer lægger op til en unødvendig indbyrdes konkurrence mellem kvindebandsene, en konkurrence som ellers ikke kendetegner kvindemusikmiljøet.

Kompromis eller strategier

TV og plademediet viser os i øjeblikket to måder, hvorpå kvindegrupper kan komme frem med deres musikalitet på. Det ene eksempel er vokalgruppen »Riffs«, som har genopfrisket »Lørdagspigerne« i 80'erne regi. Det andet eksempel er gruppen »DeeSign«, der har fået fat i New Wave bølgens skorter, og er blevet lanceret som de hårde piger.

Der er med andre ord noget der tyder på, at den kvindepolitiske musik vil få svært ved at blive integreret i den officielle musikbranche, og det er vel heller ikke noget mål i sig selv. Kvindemusikkens udvikling og inspiration skyldes kvindebevægelsen, uden hvilken, den næppe ville eksistere. Men det er et spørgsmål, om kvindemusikken kan holde sig selv i live, hvis den fortsat udelukkende forbliver som amatørmusik. Et af kvindemusikkens mål må være, at nå ud til et stadig større publikum af kvinder. Hvis det skal blive en realitet, ser det ud som om, det er nødvendigt, at kvindemusikerne selv skaber sig deres kanaler ud til offentligheden. F.eks. ved at flere kvinder bli'r placeret indenfor musikindustrien som pladeanmeldere, producere, programtilrettelæggere o.s.v.

Som en service til læserne er her en kort oversigt over de i artiklen omtalte kvindebands.

Sonjas Søstre: Dannet i '76, nuværende besætning: Lise (bas), Dorte (trommer), Hanne (voc-guitar), Bente (voc-guitar) og Kirsten (piano).

(Røde) Wilma: Dannet i '76, nuværende besætning: Ellen (guitar-voc), Henna (voc-bas), Nanna (trommer), Sus (piano-voc), Karen (sax-voc) og Elinborg (voc).

Kvindtæt: Første gruppe dannet i '77 – opløst foråret '80. Nuværende gruppe dannet efteråret '80 med besætningen: Bente (guitar-voc), Gitte (piano), Helle (fløjte-voc), Ansa (trommer-voc) og Birgit (bas-voc).

Super Karla: Dannet '79, besætning: Susan (sax-voc), Rikke (sax-voc), Rita (sax-voc), (nej, pladen kører ikke i samme rille!), Jytte (keyb-voc), Birgitte (bas) og Anne Marie (trommer).

Majam: Dannet '80, videreførelse af den tidligere gruppe Musoc 3. Den nuværende besætning er: Nete (sax-voc), Rie (trommer), Åse (guitar-moog), Kirsten (voc-perc), Bibi (bas) og Diana (piano).

Modesty Blaise: Dannet i '80, besætning: Doxy (trommer), Gitte (voc-perc), Eva (keyb), Kaja (guitar-voc) og Lisbeth (sax-bas-voc).

(Forkortelsen keyb står for flere tangentinstrumenter, modsat piano).



YOU FABULOUS BABE

Forholdet mellem musik og billede i en amerikansk TV-reklame

af Peter Lund Jensen, Carl Christian Andersen og Mads Mahler

I vores dagligdag er vi omgivet af en massiv påvirkning fra filmmediet. Et filmmedium, hvor sammenkoblingen af billede og lyd kan give en intens og fascinerende oplevelse. Lige i oplevelsesøjeblikket kan det være svært at gennemskue, hvad det egentlig er, der sker med en selv. Man bliver let »revet med«, og her spiller musikken en stor rolle som stemningskabende/underbyggende element.

Vi vil i denne artikel prøve at anskueliggøre dette samspil med et filmeksempel, hvor der bruges nogle ganske bestemte effekter til at skabe en stemning omkring romantik og seksualitet. Det overordnede emne for artiklen er altså forholdet mellem billede og lyd, medens det at samspillet netop kredser omkring romantik og seksualitet kan synes tilfældigt. Men denne tilfældighed er kun tilsyneladende, idet vi beskæftiger os med reklamefilm, hvor seksualiteten – ligesom i andre vareæstetiske udtryk – ofte optræder i vareafsætningsøjemed. *Hvorfor* dette er tilfældet, vil vi dog ikke komme ind på her, da det er en omfangsrig og kompleks problemstilling. Vi vil begrænse os til at se på, *hvordan* denne seksualitet formidles i det valgte eksempel.

Vores baggrund for at beskæftige os med dette område er, at vi i 1980/81 har skrevet speciale om det i forbindelse med vores studium ved Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet. I specialet indgår – som en væsentlig del – en analyse af 6 TV-reklamefilm, og vi vil her kort fortælle om nogle af de væsentligste træk i forholdet mellem billede og musik i en af disse reklamefilm.

Når vi har valgt reklamefilm fremfor andre filmtyper, er det fordi, de er af en forholdsvis overskuelig størrelse. På grund af den sammentrængte form er budskabet ofte fortættet ved, at man via musik understreger eller skaber en stemning omkring produktet, og som nævnt vil denne stemning ofte være seksuelt ladet.

Det valgte eksempel er en amerikansk parfumereklame fra 1976, hvor den indgik i en TV-kriminalseriefilm. At den er ca. 5 år gammel betyder intet, da den ikke adskiller sig væsentligt fra, hvad der i dag vises af reklamer i for eksempel danske biografte.

Vi vil starte med at beskrive billedsiden af reklamen for derefter ved en gennemgang af musikken at se, hvordan den forholder sig til billedsiden og hvad det samlede udtryk dermed er.



Billedsiden til reklamen består af en række scener, hvor den kvindelige hovedaktør påfører sig parfumen. Dette bliver vist afbrudt af 5 mellemliggende scener, hvor vi ser kvinden i forskellige ikke-sammenhængende situationer: hun befinder sig i et restaurationskøkken, ude i et skovområde, spiller boccia og til sidst sidder hun sammen med en mand i en badering i en skovsø.

I reklamen indgår en mandlig speaker-stemme, der siger:
You are like no other babe ever born
 (kor) *You fabulous Babe*
You know how to reach out and show your love, babe
You fabulous Babe
You're one of the boys, but you're a real girl, babe
You fabulous Babe
You're beautiful thing to be close to, babe
Fa-bu-lous Babe
Now there's a fragrance just like you
so fresh and new, we named it after you, Babe.

I de scener hvor kvinden påfører sig parfumen, ser vi hende i brystbillede med langt løsthængende hår og kun iført et hvidt halstørklæde. Ved at filme hende i brystbillede kan man antyde, at hun er nøgen og den afklædte påklædthed, som hendes halstørklæde bevirker, gør hendes nøgenhed mere spændende. Det er et fænomen man kender fra blade som f.eks. »Rapport« og »Playboy«

Scenen er filmet i slow-motion hvilket gør hendes bevægelser meget blide og sensuelle. Hendes berøring af sig selv har karakter af narcissistiske kærtegn, og nydelsen af disse kærtegn ses tydeligt i hendes ansigt med lukkede øjne og let smilende mund.



I det sidste billede ser vi hende holde flasken og med et skævt smil og let åben mund sænker hun hovedet, mens hendes blik fastholder betragteren.

Hovedets bevægelse mod det genitale område, den let åbne mund, der er parat til at modtage og hendes øjne, der kigger udfordrende på betragteren afslutter en række billeder, hvor seksualiteten er meget direkte og pågående.



I den første af de fem mellemliggende scener er kvinden klædt i selskabstøj og befinder sig i et kinesisk restaurationskøkken, hvor hun får tilbudt en smagsprøve af maden med nogle kinesiske spisepinde. Hun er alene – uden mand – hvilket viser, at hun er en selvstændig kvinde. Hun kan selv tage stilling til, om maden er god eller dårlig. »Normalt« ville den slags afgørelser som for eksempel at vurdere madens kvalitet overfor kokken, blive afgjort af en mand. Desuden bliver hendes selvstændighed understreget af den måde, hvorpå hun holder selskabstasken under armen. Hun lader ikke sin bevægelsesfrihed hæmme af, at hun har en selskabstaske.

Scenen kan virke harmløs ved første øjekast, men ved nærmere eftersyn viser det sig, at hun åbner sin mund mere end nødvendigt, og læberne er let fremskudte, som om spisepindene er en penis hun åbner munden for at modtage. Denne seksualitet fungerer på betragterens underbevidsthed fordi den kun antydes i en ellers afseksualiseret sammenhæng: der er andre mennesker til stede i køkkenet, hun har håret sat op i modsætning til den scene, hvor hun smører parfumen på og kokken er forholdsvis gammel.

Den næste scene viser kvinden fra den romantiske side. Teksten til scenen er: »You know how to reach out and show your love, Babe«. Hun kan vise sin kærlighed – i dette tilfælde til en hoppe og dets føl.

De to næste billeder indgår i en sammenhængende scene, hvor hun spiller boccia med fire sydeuropæisk udseende herrer. Disse herrer fungerer som indbegrebet af konservatisme. I det, at hun som kvinde får lov til at deltage i deres spil, ligger der en kraftig antydning at, at hun er mere end »blot« kvinde i en traditionel gammeldags opfattelse. Hun er en selvstændig, fri kvinde, en personlighed, der fuldt ud kan konkurrere på den mandlige verdens præmisser. Hun er som herrerne klædt i bukser, jakke og hat og har samlet håret under hatten, og hun er god til spillet ligesom de, der må formodes at have en enorm rutine. Hun er i centrum i deres kreds, ikke på grund af sin seksualitet, idet hun tilsyneladende fungerer »afseksualiseret« overfor dem, men fordi hun er god til spillet.

Det er hendes tur til at kaste, og efter hun har sluppet kuglen, løber hun efter den viftende med den ene hånd, som om hun vil skynde på kuglen. Dette kan virke spontant, men absolut også seksuelt, idet bevægelsen kan se ud som om hun griber en usynlig person i skridtet. De to af mændene løber med hende hen til kuglerne for at se på stillingen. Her sætter hun sig på hug med let spredte ben oven på den kugle, som mændenes opmærksomhed er rettet mod.

Der er en umiddelbar afseksualiseret stemning i denne scene, men brugen af vidvinkel i frøperspektiv, sammen med mændenes opmærksomhed til netop den kugle der er placeret under hendes skridt, bevirker at dette bliver det centrale i billedet, hvorved der skabes en seksualitet på det ubevidste plan.



Den sidste scene viser på samme måde som scenen med hestene, kvindens romantiske side. Hun sidder sammen med en mand i en stor badering ude i en skovsø og drikker champagne. De er begge selskabsklædt og man kan forestille sig, at de har forladt et party for at flirte med hinanden. Hvad denne romantik ender med er op til betragterens fantasi.

Opsamlende kan man sige, at billedsiden af reklamen kører på en direkte seksualitet i den tilbagevendende scene med parfumepåføringen. Kvinden objektgør sig selv gennem den afklædte påklædthed, opfattelsen af halstørklædet som halsbånd med deraf følgende seksuel underkastelse og hendes blik i slutningen af reklamen, der viser, at hun er bevidst om betragterens tilstedeværelse. De andre scener i reklamen virker derimod umiddelbart afseksualiserende med vægten lagt på den romantiske side hos kvinden. Det har, som sagt vist sig, at seksualiteten alligevel har en afgørende rolle, da den ligger skjult i disse scener. Dette har stor betydning for, at betragteren har en behagelig fornemmelse af reklamen. Dette medfører, at reklamen og derved navnet vil blive husket.

Det musikalske grundlag kan inddeles i to stemningskategorier: en romantisk følelsesladet stemning og en mere hård, direkte, seksualiseret, disco-musikalsk stemning.

Til den første kategori hører strygerne, som her bliver præsenteret i tre af deres vigtigste grundformer indenfor underholdningsmusikken; nemlig som klangflader, som opgang og som modstemme. I alle tre former spilles der legato, let og luftigt, en stryger-sound der igennem de sidste årtier i den vestlige verdens musik er blevet så uløseligt knyttet til »kærlighed« og »romantik«, at vi ikke vil gå ind på en videre forklaring af dette.

Den mandlige solosang placerer sig ligeledes i denne kategori. Det karakteristiske ved melodien er triolbevægelsen. Sange med den slags triolbevægelse findes der utallige eksempler på indenfor det gængse evergreen-repertoire, for det meste med et indhold af romantik og/eller sentimentalitet.

BABE

$\text{♩} = \text{ca } 120$ A

VIOLIN

KOR

KLANGE-FLADE

TROMMER

You fabulous Babe

You fabulous Babe

3

FFt XXXX

B

VIOLIN

KOR

SANG

KLANGE-FLADE

TROMMER

Babe

Now, there's a fragrance, just like you. So fresh and

near, we named it af you, Babe

3

D

* korrekt svinger, så den korrekte notation er:

You fa-bu-lous babe

»La Mer« (C. Trenet og A. Lasny):

La mer, qu'on voit danser le long des golfes clairs

»I'm In The Mood For Love« (McHugh og D. Field):

I'm in the mood for love simply beause you're near me

»You Brought A New Kind Of Love To Me« (Kahal og Fain):

for you've brought a new kind of love to me

Den triolagtige måde at fortolke en sang på er desuden nærmest en kliché indenfor den del af den vestlige verdens underholdningsmusik, der er rettet mod det lidt ældre publikum, overvejende formidlende en blød stemning omkring sentimentalitet og romantik. En kliché, der hyppigt anvendes i Frank Sinatra/Dean Martin-stilen.

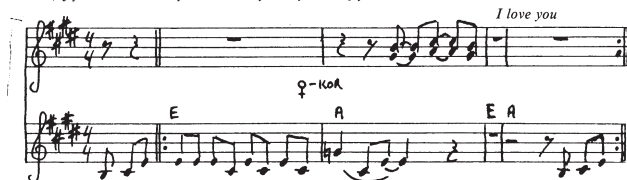
Et andet vigtigt element ved sangen er selve sound'en. Lyden af sangerens dvælende baryton-stemme, der nærmest er identisk med Nat Russell's, skaber helt klare associationer i retning af amerikansk entertainer-underholdning, hvilket vil sige de førnævnte kunstnere F. Sinatra, D. Martin etc.

Til den anden kategori, den pågående og disco-musikalske, hører koret. Det er sunget af unisone, luftfyldte kvindestemmer på ordene »you fabulous Babe«. Koret gentages i hver anden takt i A-delen, hvilket på filmsiden svarer til hver gang vi ser kvinden smøre parfume på.

Her er altså tale om et svarkor-princip, som er kendt indenfor soul og soulinspireret musik, hvor koret ofte er det sted, hvor budskabet slås fast.

»Did I Hear You Say You Love Me« (Stevie Wonder):

Well, if you love me honey let me hear you say, Well if you



»This Is It« (Kenny Loggins og M. McDonald):

Make no mistake where you are



Dette er også tilfældet i reklamen, hvor koret både indeholder kærlighedsbudskabet og betagelsen af kvinden samt reklamebudskabet, hvor det gælder om at slå produktets navn »Babe« fast. Korets pågående rytmik står i kontrast til den øvrige del af lydbilledet bestående af klangflader og en talt stemme, og det tilfører A-delen en fremadskridende rytme og fornemmelse af tempo (= 120).

Denne funktion er lig den de rytmiske fill-in's spillet af unisone blæsere eller strygere har i soul- og disco-musik på steder, hvor musikken skal være ekstra livlig, for eksempel i et chorus:

Som før nævnt har koret en hvisken-i-øret karakter som følge af, at de svage luftfyldte stemmer er mixet langt frem i lydbilledet, hvorved udtrykket bliver intimt og seksuelt. Et princip, der er meget anvendt indenfor disco-musikken. For eksempel er Sister Sledge-nummeret »He's The Greatest Dancer« sunget på denne måde. Sangen udtrykker kvindens passive betagelse af manden og hendes ønske om seksuel kontakt med ham. Ligeledes findes effekten brugt i sangen »Love Crusader« med Sarah Brightman, som handler om hendes »kamp« for at vinde »Superman« seksuelt.

Vi vil nu sætte ord på de to musikalske genrer og se dem i forhold til filmsiden:

Romantisk underholdningsmusik:

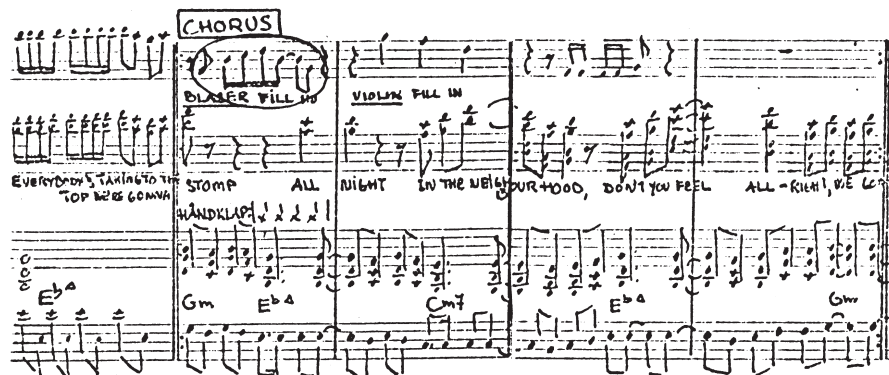
følsomhed og blidhed
kærlighed mellem to
ældre publikum

Disco-musik:

liv-her-og-nu
seksualitet ved fjernbetagelse
ungt publikum

Disco-musikkens stemning af liv-her-og-nu passer meget godt ind i filmens opbygning med de meget hurtige skift imellem fuldstændig forskellige situationer, og der opnås et hektisk udtryk. Der bliver klart skabt en fornemmelse af, at kvinden ikke er bundet i familiære forhold eller som hjemmegående husmor. Hun er en fri selvstændig kvinde, som råder over sit eget liv.

»Stomp« (Brothers Johnson):



Seksualitet ved fjernbetagelse er netop det, vi præsenteres for i Babe-scenen. Seksualiteten er her ikke rettet mod nogen bestemt person, men mod betragterskaren som helhed, og den er udelukkende centreret omkring de synlige attituder.

Endelig er disco-musikken med til at give kvinden en ungdommelig fremtoning i og med, at den hovedsagelig henvender sig til et ungt publikum.

På lignende måde underbygger den romantiske underholdningsmusik de følelsesmæssige scener, hvor hun er sammen med hestene og ved skovsøen. Men den giver også restaurant-køkken-scenen og bocchia-scenen, der virker umiddelbart neutrale på det bevidste plan, en romantisk stemning. At vi så netop her bliver bombarderet med en seksualitet, der bestemt ikke er romantisk, er netop pointen, idet opmærksomheden er fanget af den tilsyneladende, romantiske idyl.

Vi mener at denne del af musikken henvender sig til et lidt ældre publikum (ca. 30–45 år). Dette begrundes vi med de tydelige træk fra den amerikanske entertainerunderholdningsstil.

Reklamen henvender sig altså efter vores mening til den lidt ældre, modne kvinde med en skinbrugsværdi af ungdommelighed, selvstændighed og seksualitet.

Ungdommeligheden er dog en del af det seksuelt attraktive og som sådan en del af den seksuelle iscenesættelse.

Det selvstændige og frie – som et udslag af kvindefrigørelsen – bliver i reklamen tilpasset det traditionelt kvindelige. Nok er hun fri og selvstændig, men inderst inde er hun alligevel den traditionelle kvinde: »You're one of the boys, but you are a real girl, Babe«. Antydningen af frigjorthed bliver via Babe-scenerne omkranset af en seksuel objektgørelse. Det tilsyneladende paradoks, der ligger i sammenkoblingen af de to modsatrettede kvindeopfattelser, serveres med den største selvfølgelighed. Derved er brodden taget af enhver frigjorthed, og selvstændigheden reduceres til selvstændighed i valg af seksualpartner. Hun er derved gjort til et ideelt seksualobjekt, fri på markedet, fri til afbenyttelse. Det selvstændige bliver ligesom det ungdommelige til noget attraktivt i den seksuelle iscenesættelse.

Anmeldelse

Et pædagogisk standardværk om reggae's baggrund

»Reggae på Jamaica«

af Bente Langagergaard og Thue de Cros
Dich: Reggae på Jamaica. PubliMus kr. 98,-.

Reggae har de sidste 5 år bevist sin stabile popularitet også i Europa. Reggaemusikken spilles af en række farverige musikere, som tiltrækker et vesteuropæisk publikum ved deres kropslige, rytmiske udfoldelse, men som også fascinerer ved deres afrikanske rastamystik og deres sociale protest mod en selvoplevet undertrykkelse. Samtidig er reggaerytmerne og numrenes opbygning overskuelige ligesom dens sociale og historiske baggrund er afgrænset på en lille, isoleret ø i det Caribiske hav. Dette gør emnet, reggae, til en pædagogisk lækkerbidsken og et standard-

emne for den skoleundervisning, som forsøger at sammenkøre historisk, sociologisk og praktisk beskæftigelse med musik.

I »Reggae på Jamaica« leveres en glimrende gennemgang af musikken på Jamaica indtil omkring 1970. Den geografiske og tidsmæssige begrænsning er vigtig, fordi bogen helt mangler reggaens udvikling udenfor øen – specielt i England og fordi tiden efter 1970 kun gennemgås i et par lidt trætte afsnit om Bob Marley og »Up-town« reggae.

Med disse to begrænsninger kan bogen til gengæld næsten betragtes som en standardoversigt. Den indeholder gennemgange af Jamaicas historie, rastabevægelsen, musikens udvikling fra slavetiden, ungdomskulturerne i

slummen i 50'erne og 60'erne og sound-systemmusikken. Tyngdepunktet i bogen er beskrivelserne af de sociale forhold og af musikken fra rytmen 'n' blues påvirkningerne i 50'erne til udviklingen af reggae stilen i slutningen af 60'erne. Sound-system (transportable diskoteksanlæg) udvikles som en central musikform, hvor den enkelte discjockey efterhånden udvikler sin egen kommentarstil hen over musikken. I starten drejer det sig primært om amerikansk rock'n'roll musik, senere bliver det jamaicansk produceret musik. Udviklingen går så langt, at hit-singler på Jamaica ofte udstyres med en normal a-side med nummeret i sin helhed og på b-siden en særlig version, hvor f.eks. sangen er mixet ned eller

væk, sådan at sound-systemmanden selv kan synge eller kommentere hen over hittet. Filmen »Babylon«, som indtil for nylig blev vist i København, handler om en gruppe unge omkring et sound-system i London. For de tusinder af fattige unge i Jamaicas slum bliver dans, fest og livsglæde centreret omkring sound-systemet og deres helte bliver i første række mere kendte sound-systemmænd i anden række de verdenskendte reggaestjerner. Dynamikken i reggaemusikken og slummiljøet er rastareligionen (en gammeltestamentlig udfrielsesreligion som parallelliserer isralitterne med de sorte i Amerika og Caraibien) og den sociale protest, men den består også af de unges arbejde for og håb om at komme ud af miljøet via musikken enten som musikere eller sound-systemmænd. Denne sociale opstigingsmekanisme underbetones i bogen. Og i det sidste afsnit »kort musikvidenskabelig kommentar« får vi antydning af en forklaring. I forbindelse med en vurdering af reggaens fremtidsmuligheder fremsættes flg. betænkelighed og modbetænkelighed:

1) »På den ene side er det betænkeligt, at f.eks. Inner Circle (en poleret, overfladisk »Up-town«-gruppe, Sc) udnytter reggaeteksternes klichéopbygning til at skrive pseudo-rocktekster på samleband, mens de ligger i hængekøjen i deres luxusvilla, sådan som man kan se dem på filmen »Roots, rock, reggae«.

2) På den anden side blomstrer de små pladeselskaber stadigvæk og deres placering midt i roots-miljøet kan forhåbentlig betyde, at denne enestående og værdifulde kulturform, som rootsreggae er, ikke bliver kommercielt udvandet«. (side 257)

Her aner man, at forfatterne ser reggaen i en modsætning mellem en oprindelig kulturform (roots) og en kommerciel udvanding af denne oprindelige form. Tænker man på, at det kommercielle glamourbillede af slummusikeren med succes er et ideal og en målestok for de roots, som er bærere af kulturen, så kompliceres billedet noget. Det her kan ikke



bare være en historie om, hvordan kapitalismen har fordærvet en oprindelig kultur. Det må være en mere dialektisk historie om hvordan reggae og rootskulturen er resultat af en fortløbende proces, hvor en storby/kapitalistisk/moderne teknik/massemediekultur griber ind i en landlig/feudal underklasse/afrikansk/småsamfundskultur. Man kan ikke sådan uden videre hive smådelene ud af konglomeratet og putte dem i afrikakasse, slumkasse, kapitalismekasse o.s.v. Jeg tror ikke på, at rootskulturen, som forfatterne prøver at gøre, kan løsrides fra de værdinormer, som det kommercielle musikapparat sætter op. En af pointerne i filmen »Roots, rock, reggae« er jo netop at vise det kæmpepres, der er på pro-

ducere, pladeselskaber og etablerede musikere fra unge talenter, som spiller, skriver sange og udfolder sig også for at stige op socialt.

Bogens koncentration om Jamaica og tiden før 1970 gør, at afsnittet om reggaens største enkeltperson, Bob Marley, kommer til at hænge lidt for sig selv. Vi får en god fornemmelse af hans tråde bagud, men vurderingen af hans rolle i 70'erne er ikke god. Det bliver blot til lidt ideologikritik på et par tekster og en påvisning af, hvordan han udvikler sig i retning af det musikalsk mere komplicerede. Forfatterne virker her udbændte og med god grund. Jeg kan heller ikke forestille mig, at der kan siges mange fornuftige ord om Bob Marley uden at skulle ind på den internationale

pladeindustriens udvikling i 70'erne, den tredje verdens musik og reggaemiljøets udvikling i England – for nu at tage hovedhjørnestenene.

Nu er bogen meget orienteret om den musikalske stil og om det sociale miljø, musikken er opstået i. Derfor kunne man forvente nogle tanker om problemet: at give et dækkende billede af en musikalsk stil i slutafsnittet, »musikvidenskabelig kommentar«. I visse dele af bogen hænger den sociale ende og den musikalske ende så godt sammen, at man som musikvidenskabelig interesseret undrer sig over, at forfatterne ikke siger noget om de arbejds-metoder, de har brugt. De laver nogle gode udviklingsorienterede musikanalyser, men fastholder at reggaestilen vanskeligt kan sættes på skema, dels fordi numrene er så forskellige, dels fordi reggae er andet og mere end akkord- og rytmeskemaer. På den ene side skematiseres der op ad væggen og ned ad stolpen, på den anden side vælter de enkelte numre ofte større eller mindre dele af skemaerne. Palestina-musik-stilforskeren Knud Jeppesen siges at have haft det samme problem. Men hvor det i den klassiske positivisme blot blev til noget snik snak om undtagelser, der bekræfter regler, så er Bente og Thue faktisk nået en god del vej længere. Det gør de ved at insistere på at forbinde analyse af musik med analyse af de sociale sammenhænge musikken optræder i, og ved hele tiden at fastholde modsætninger og løse tråde – i stedet for at forsøge at dække over dem. I citatet side 134 slår den jamaicanske journalist Carl Gayle fast, at det dominerende stiltræk i reggae er den monotome rytmenegentagelse! Og derefter bruger han pladsen på at tale om feeling, dialekt, tekstindhold og etnisk syngemåde som integrerede stiltræk.

At vi er opdraget med noder på den ene side, tekster på den anden side og sociale forhold et sted ude i periferien rokker ikke ved at tingene i den rigtige virkelighed hænger sammen, og hvis man skal forstå den, må man også analysere dem i sammenhæng.

Søren Schmidt

Bogliste

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

Werner Braun: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4. Wiesbaden 1981. 385 s., kr. 598,50.

Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6. Wiesbaden 1980. 360 s., kr. ca. 470.

Helga de la Motte-Haber und Hanns Emons: *Filmmusik, eine systematische Beschreibung*. München 1980. 230 s.

Klaus Humann & Carl-Ludwig Reichert (udg.): *Euro-Rock. Länden und Szenen, Ein Überblick*. Reinbeck bei Hamburg 1981. 458 s., DM 14,80.

Tibor Kneif (udg.): *Rock in den 70ern*. Jazz-rock, Hardrock, Folkrock und New Wave. Reinbeck bei Hamburg. 285 s., DM 8,80.

Eva Rieger: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. (Vest-)Berlin 1981. Kr. 77,00.

Eva Rieger: *Frau und Musik*. Frankfurt am Main 1980. 254 s., DM 12,80. Portrætter af kvindelige komponister, primært fra 1800-tallet.

Hans Rombeck & Frank König: *Pink Floyd*. Bergisch Gladbach 1981. 234 s., DM 7,80.

Kaarel Siniveer: *Folk Lexikon*. Reinbeck bei Hamburg 1981. 314 s., DM 10,80.

Hermann Strobach: *Deutsches Volkslied in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 1980, 167 s., (Øst-)Mark 12,80.

Bence Szabolcsi: *Bela Bartok*. Leipzig 1981. 172 s., (Øst-)Mark 3,00.

Musik-Konzepte, udg. af Heinz-Klaus Metzger & Rainer Riehn. En række med foreløbig 18 udkomne bind (6 om året) med artikler om klassiske komponister, nemlig Debussy, Mozart, Berg (2 bd.), Wagner, Varese, Janacek, Beethoven, Verdi, Satie, Liszt, Offenbach, Mendelssohn, Schöenberg, Bach + 3 særbind om Cage, Schubert og Schönberg. München 1979 ff. Abonnement: 56 DM pr. seks bd. Løssalg: 12 DM; dobbeltbind dog 24 DM og de tre særnumre henh. 17, 34 og 38 DM.

Eva Weissweiler: *Komponistinnen aus 500 Jahren*. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. Frankfurt am Main 1981. 401 s., DM 17,80.

Raymond Williams: *Culture*. Glasgow 1981. 248 s., £ 2,50.

Jochen Zimmer: *Rock Soziologie*. Theorie und Sozialgeschichte der Rockmusik. 1981. Kr. 70,00.

Udo Vieth & Michael Zimmermann: *Reggae*. Musiker, Rastas und Jamaika. Frankfurt am Main 1981. 208 s., DM 9,80.

Terje Mosnes: *Jazz i Molde*. Festivaler gennem 20 år. Ålesund 1980. 136 s., N.kr. 98,00.

Pladeliste

De nævnte plader er alle aktuelle s.k. alternative pladeudgivelser, og for en stor dels vedkommende distribueres de via Dansk SAM.

Danmark

Sanne Brüel: »Krigsdøtre«. SB 1.
Filmmusikken fra TV-serien »Krigsdøtre«.

»Flyv lille påfugl«. Forlaget Kragen ApS.
Traditionelle danske børnesange: Sanglege, klappesange, børneballader, fastelavnssange, drilleråb, frække sange m.m. Indsunget af børn og produceret i samarbejde med Dansk Folkemindesamling. Hefte med tekster, melodier og kommentarer medfølger.

»Folkets Hus Stengade 50«. MPLP – 7.
Folkets Hus er et samlingssted for beboerne i »den sorte firkant«. Et alternativ til slum, alkohol og gadehjørner i et kvarter uden friarealer, grønne områder etc. Stedet er efterhånden blevet et kulturelt samlingspunkt for musik og dans for hele Københavns-områder, og et af landets mest kendte spillemandsmusikværtshuse. Alligevel er Folkets Hus truet af kommunale nedrivningsplaner. Derfor denne LP, der både er en støtte-LP og et dokument om den musik og de musikere, der har præget stedet gennem de sidste 10 år.

Handling gir Forvandling: »Natkaravanen«. MPLP – 5.
Endnu en LP med bolig- og saneringskampen på Nørrebro som det centrale emne. Denne gang i forbindelse med spillestedet »Stengade 30«. Musikken spænder fra arabiske rytmer til kontant rock.

Lasse Helner: »Sort/Hvid«. MdLP 6078.
En stille LP »med sange som regnen i det danske efterår: mild som et kærtegn isprængt stænk af melankoli«.

Lotte Rømer Band: »3 – 1«. MLP 15692.
Moderne og samtidig traditionsbevidst dansk-rock med erfarne folk bag instrumenterne.

Mathilde: »Rødt og hvidt 2«. MdLP 6096.
Dette er efterfølgeren til Mathildes 1. »høj-skoleplade«. Denne gang med lidt mere vægt på et folkeligt/folkesangs repertoire.

»Postulat 22«. SAF 7819.
Nye arbejdersange fra Polen. Traditionel og lidt nyere folkemusik, der afspejler hele det polske folks optimisme og begejstring over de nye demokratiske tider, de troede var på vej.

Thy Spillemandsdrag. TSL 1, 2, 3 og 4.
4 spillemandsbånd fra Thy. Hvert bånd indeholder ca. 17 af de bedste spillemandsmelodier fra Danmark, og enkelte fra det øvrige Norden og USA. Det 4. bånd indeholder udelukkende musik fra Thy.

Tredje Tilstand: »Sorte får«. IRMG. 5.
»Ægte og autentisk« Jamaica-reggae på dansk.

Sverige og Norge

Jan Hammerlund och Kjerstin Noren: »Några här, några där«. Amalthea 17.
Sange med rødder i den folkelige kulturtradition i Italien – repræsenteret bl.a. af folk som Dario Fo. Pladen er indspillet i Kbh., og de medvirkende musikere er alle kendte folkemusikere fra Sverige og Danmark.

Ståål Fågel: »Air mail, par avion«. SLICK LP 14.
Ny svensk elektronrock.

Bernt Staf: »Hyclernes paradis«. BEST 1.
Hyclernes Paradis er Bernt Staf's 6. LP. Det er kritiske sange, i enkle arrangementer, med få instrumenter, men effektivt udført.

Filarfolket: »Birfilarmusik från Malmö«. AM16.
Svensk folkemusik iblandet rock og jazz.

Stavangerensemblen: »Ska det ver... så Ska det ver«. MAI 8102.
New-wave fra Stavanger. Med rødder i den 3. verdens musik, som titlen angiver.

Totta's Bluesband: »Live«. Nacksving 031 – 40.

Torsten »Totta« Näslund, gennem flere år sanger i Nationalteatern's Rockorkester, har også sit eget Bluesband, bestående af garvede svenske rockmusikere. Musikken er svedig, hårdtpumpet Chicago-blues, spillet med respekt for de gamle mestre.

Grønland:

Tukak': »Kinaat«. ULO 14.
Tukak'-teatret er Grønlands eneste teatergruppe. De holder til i Fjaltring i Vestjylland, men har siden deres start rejst over hele verden, Grønland incl. Pladen består dels af korpassager fra forestillingerne »Inuit« og »Natorialik«, og dels af egne og traditionelle grønlandske sange. Tekster medfølger på grønlandsk, dansk og engelsk.

»Qavaat« – musik og fortællinger fra Sydgrønland. ULO 15/16.
Denne dobbelt LP/MC med en medfølgende bog på 85 sider, på grønlandsk og dansk, er resultatet af ULO-syd produktionsholdets sejlur til en række sydgrønlandske bygder i juli 1980. På pladerne præsenteres spillemandsmusik, kælesange, konebådsviser, trommedans og nye sange om livet i bygderne. Bogen indeholder historien om Sydgrønland, billeder, noder og becifringer, samt danseanvisninger.

Inuit: »Inuit«. ULO 17.
Gruppen rummer en række af Grønlands bedste rytmiske musikere, der nu har fundet sammen om en fælles pladeudgivelse. Musikken spænder fra ny, hidsig rock til tætte akustiske sange.

NR. 17

80'ernes swingtendens

Polsk sommer

Hverdagsmusik

Kvindemusik

Musik og reklamer

Anmeldelser

Bog- og pladeliste

PubliMus