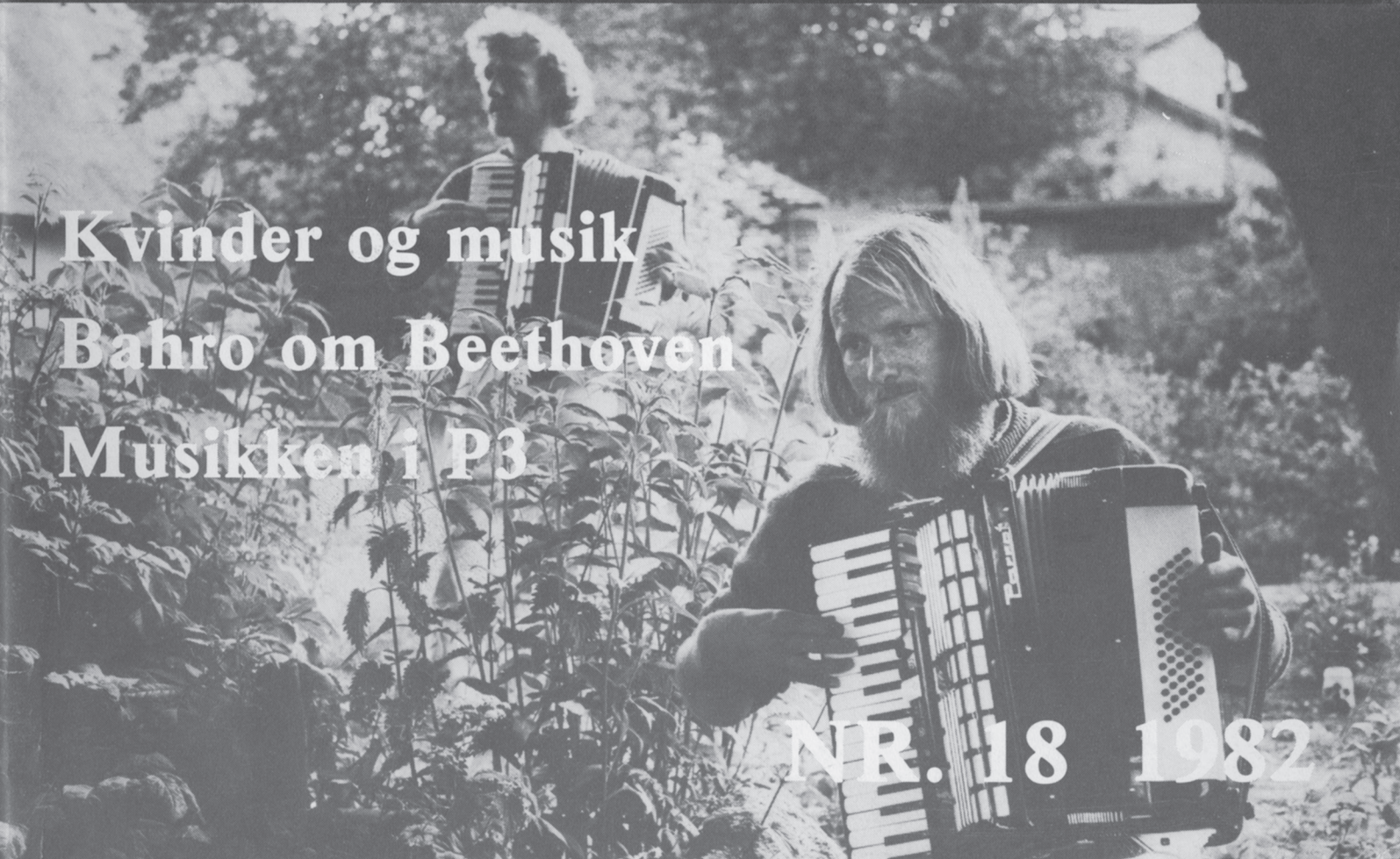


MOSRI L

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK



**Kvinder og musik
Bahro om Beethoven
Musikken i P3**

NR. 18 1982

5.ÅRG.-1982-NR. 18 . LØSSALG: KR. 30 . ABONNEMENT (5.ÅRG.: DETTE NR. + 4 TEMANUMRE Å 48 S.: KR. 120

Indhold

Red.	Ny årgang	3
Pia Rasmussen	Kvindemusik i København	4
Arno V. Nielsen	Haves: Beethoven. Ønskes: Revolution. – Til kritikken af den reelt eksisterende musik(ud)dannelse	12
	Fra redaktionens sommermøde	18
Benny G. Jensen	Målet helliger musikken – eller: Når ørerne falder af	20
Karin Sivertsen	Det er kvinder – det er dejligt	25

Anmeldelser

Jens Henrik Koudal	Socialrealistisk dokument over dansk folkekultur	31
	Evald Tang Kristensen og Peter Olsen m.fl.: Gamle Kildevæld. Kbh. 1981	
Lars Nielsen	Sønderjysk folkemusik	34
	Med C. Jensen og hans sønderjyske spillemænd. Hans Schmidt og de sønderjyske sange. Københavns Universitet.	

Bogliste	35
-----------------------	----

Redaktion Henrik Adler, Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Hanne Tofte Jespersen, Arne Kjær, Jens Henrik Koudal, Lars Nielsen, Karin Sivertsen (ansvarshavende for dette nr.)

Redaktionens adresser Modspil c/o PubliMus, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C.
Modspil c/o Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K.

Administration Kroghs Skolehåndbog, 7100 Vejle. Telefon 05-82 39 00.

Tryk Jørn Thomsen Offset, Kolding.

**Adresseændring
og abonnement** meddeles til Kroghs Skolehåndbog.

MODSPIL

1982-83

Dette nummer af Modspil markerer begyndelsen på en ny årgang og på en vis måde samtidig afslutningen på en gammel. Fra og med næste nummer vil hvert Modspil-nummer atter have et TEMA, som godt halvdelen af nummeret vil handle om.

Som temaer har vi valgt emnerne: **Musik og terapi; Korsang og amatørkorbevægelsen; Det irrationelle i musikken; Kvinder og musik.**

Nr. 19 om **»Det irrationelle i musikken«** bliver en præsentation af et emne, som især er bestemt af spørgsmålet: Hvad kan psykoanalysen sige om området musik?

Ved at afdække musikkens forbindelse til *det ubevidste* kaster den psykoanalytiske teori et nyt og anderledes lys på musik, hvorfor den bl.a. bliver et vigtigt bidrag til forståelsen af musikkens udbredelse, ikke mindst henimod slutningen af det 20. årh.

Nr. 20 om **»Korsang og amatørkorbevægelsen«**. Hvorfor er det dejligt at synge i kor, hvad får så mange til at engagere sig på dette felt? I artikler og interviews med folk, der er beskæftiget med amatørkorarbejde gives et signalement af denne del af musiklivet. Derudover vil der være diskussion og information om repertoire, rapporter fra korfestivals og andre arrangementer, herunder et initiativ om direkte samarbejde mellem danske komponister og kor, samt nogle historiske afsnit om korsang og sangkor i Danmark.

Nr. 21 om **»Musik og terapi«**. Musik og terapi, musikterapi. Etableringen af en universitetsuddannelse indenfor musikterapi på AUC sammenholdt med de senere års boom på terapimarkedet opfordrer til at præsentere området musikterapi for en bredere kreds end tilfældet hidtil har været herhjemme. Nr. 21 rummer en introduktion til området som helhed, en introduktion til praktisk musikterapi-arbejde, en vurdering af musikterapi i forhold til andre terapiformer, samt bidrag til en teoretisk forståelse af musikterapien.

Nr. 22 om **»Kvinder og musik«**. I 1978 udkom Modspil nr. 2 som et temanummer om »Kvindemusik«. I sidste årgang og i dette nummer har vi bragt enkelt-artikler om emnet. Nu følger en egentlig videreførelse i et nummer om såvel kvindemusikkens situation i dag som om den historiske beskæftigelse med emnet »Kvinder og musik«, der indenfor de senere år har fundet sted, specielt indenfor tysk kvinde(musik)forskning.

Der vil i hvert nummer være artikler, interviews m.m. om emner, der ligger udenfor temaet, ligesom vi fortsat vil bringe anmeldelser, debatindlæg og information om nye bøger og plader. Nr. 19-22 bliver på 48 sider hver.

Ang. abonnement på Modspil: Du kan tegne abonnement på bladet ved at udfylde og indsende kuponen her i bladet.

Ang. fornyelse af abonnement: Hvis du abonnerede på Modspil i 1981/82 (4. årg.), har du i april/maj fået tilsendt girokort til fornyelse. (Brug det!) Hvis du af en eller anden grund ikke har modtaget dette, bedes du kontakte Kroghs Skolehåndbog, 7100 Vejle, tlf. 05-82 39 00.

Deadline på næste nr.: 25. okt. Debatindlæg modtages gerne!!! (Redaktionens adresser står på side 2).

Redaktionen



Kvindemusik i København

af Pia Rasmussen

Jeg har nu i en årrække åndet, levet og spillet i forskellige kvindegrupper, bl.a.: »Kvindeballadegruppen«, Søsterrock, Lilith og cabaretgruppen »Kræm og Krømmel«.

For et par måneder siden trak jeg mig tilbage fra det ude-spillende liv, for at holde en tiltrængt pause og fundere over årene som er gået (hvad er der sket med kvindebevægelse/kvindemusik i de sidste 10 år?), gøre status (hvor er vi/jeg idag?), og samle nye ideer og energier (hvad skal vi/jeg frem-over?).

Via denne artikel vil jeg prøve at formulere nogle af mine erfaringer og visioner.

Ideen til denne artikel fik jeg, da det kom mig for øre, at Birgit Dengsø og Gitte Dyrby fra Århus havde lavet en artikel om kvindemusikken i Århus. Jeg fik så lyst til at skrive om kvindemusikken set med en »Kjøffenhauners« øjne. Det er temmelig svært at skille kvindemusikken ad på denne firkan-tede måde, da vi jo alle: københavnere såvel som århusianere og randrusianere har en del med hinanden at gøre, især på kvindemusikstævnerne hver sommer. Men det er rigtigt (som Birgit og Gitte skriver), at kvindemusikken f.eks. i Køben-havn er tættere knyttet til kvindebevægelsen end den er i Århus, hvor mange kvindemusikere har været nært knyttet til universitetet og dermed »Musoc«.

Mit udgangspunkt i denne artikel vil derfor være kvinde-musikken set i sammenhæng med kvindebevægelsen. Jeg mener ikke, man kan tale om kvindemusikken som et isoleret fænomen. De sidste 7-8 års blomstring inden for kvindemu-sikken er betinget af den nyere kvindebevægelse, og de deraf følgende bevidsthedsskred i forhold til vores kvinderolle. Uden kvindebevægelsen ville musikken ikke være, hvor den er i dag, det gælder, hvadenten den enkelte kvindemusiker er aktiv i bevægelsen eller ej.

For lige at få klarhed på begreberne, så mener jeg med kvin-debevægelsen: Rødstrømpebevægelsen (RSB) og Lesbisk Be-vægelse (LB).

Chris Poole (foto: Tina).

Gamle melodier med kvindetekster

Rødstrømpebevægelsen blev startet som organisation i København i 1970. I 1974 skilte en del lesbiske sig ud fra RSB og dannede Lesbisk Bevægelse.

Begge bevægelser har en flad struktur, de består af en række basisgrupper, funktionsgrupper og i RSB også en koordinationsgruppe. I fællesskab arrangerer de to bevægelser bl.a. Femø-ølejr og Kvindefestival.

Musikken har altid været en vigtig del af kvindebevægelsen. I begyndelsen af 70'erne blev der lavet en masse nye kvinde-sange. Det var tit de gammelkendte melodier der blev brugt, men nu udstyret med en ny kvindepolitisk tekst. Sangene blev akkompagneret af en guitar og undertiden fløjte og violin. Det var teksterne, der var det vigtigste, og fællesskabet og styrken der opstod, når vi sang sangene sammen. Det var endnu ret nyt at komponere melodier selv, men der blev lavet tekster i massevis om vores oplevelser og erfaringer som kvinder: Beskrivelser af kvinders sociale, økonomiske og seksuelle undertrykkelse, opgør med den traditionelle kvinderolle og den nye identitet: oplevelserne i kvindesammenhængene, de lesbiske oplevelser og søstersolidariteten. Et udpluk af disse sange er opført i sangbøgerne Kvindesange fra perioden 1971-76.

Udover fællessangene var der også optrædende til kvindefesterne dengang. Gert Brantenberg spillede og sang sine lesbiske sange, og i 1974 spillede Berlinergruppen »Flying Lesbians« til kvindefestivalen. Deres musik var bluesinspireret rock, 3 af gruppens medlemmer fortsatte senere i gruppen »Ying og Ying«, som spillede på den internationale kvinde-musikfestival i 1978.

De tyndslidte plader

Der var ikke så mange kvindemusikere at vælge imellem dengang, så musikken til festerne var tit plader. Det var den svenske kvindeplade »Sånger om Kvinnor«, pladen med »Flying Lesbians« og en af de første lesbiske plader fra USA, nemlig »Lavender Jane« med Alix Dobkin. (Hun spillede i øvrigt i København i 1979). Fra den mere etablerede musik-verden, var det især pladerne med Carole King og Janis Joplin, der blev tyndslidte.

I 1974 kom så den første danske kvindepolitiske plade »Kvinder i Danmark«. Al musikken blev spillet af kvinder og al tekst og musik var lavet af kvinder. (Modsat den svenske

kvindeplade, hvor der var mænd med bl.a. som musikere på pladen).

»Kvinder i Danmark« blev udgivet som et kollektivt projekt, alle pladens medvirkende er anonyme. Pladen viste os, at kvinder kan lave musik sammen, og den havde et klart kvindepolitisk budskab. Teknisk og musikalsk var det en amatørplade, men den var hverken værre eller bedre på det punkt end mange af den tids øvrige politiske plader. Pladen fik selvfølgelig en skarp kritik fra mange mandlige anmeldere. Poul Blak skrev f.eks. i Århus Stiftstidende: »Det er en talentløs plade I har lavet! Alt ved den er dårligt, måske med undtagelse af omslaget. Hvad I beviser er, at I ikke selv kan. Heldigvis!«

Pladen fik dog lige præcis den modsatte virkning, og blev tyndslidt hos mange, min blev det i hvertfald!

Musikken på pladen er overvejende akkustisk, der er dog el-bas på de fleste numre.

»Lesbisk Musikgruppe« og »Kvindekaravanen«

Den første deciderede musikgruppe i kvindebevægelsen var »Lesbisk Musikgruppe«, som opstod i 1975. Musikken var akkustisk, foruden sang var instrumenterne: fløjte, guitar og percussion. Gruppens formål var at synliggøre lesbianisme via sangene. Repetoiret vekslede fra lesbiske kampsange til inderlige kærlighedssange.

I 1967 drog »Kvindekaravanen« gennem landet med sang, musik og teater. Formålet var at skabe kontakt til de lokale kvindegrupper i provinsen samt fortælle om RSB og LB i København.

Kvindeudstillingen på Charlottenborg

Inspireret af kvindebevægelsen opstod der i løbet af 70'erne et væld af kvindeprojekter. En ny kvindekultur begyndte at spire indenfor litteratur, billedkunst og musik, en kultur hvor kvinder sammen udtrykker deres erfaringer, gør det private politisk ved at synge, skrive, male eller spille teater om kvinders verden: om børn, menstruation, seksualitet m.m.

I 1975 var der en stor kvindeudstilling på Charlottenborg. Det var kvindelige billedkunstnere der stod for udstillingen, men der var også en del teater og musik.

Det var en udstilling som viste kvinders univers, og den blev af mange på venstrefløjen beskyldt for at være upolitisk, indadvendt og mandefjensk.

I kataloget over udstillingen siger arrangørgruppen om sig selv: »Gruppen af kvindelige kunstnere tog sin begyndelse i forbindelse med kunst-teltet på kvindefestivallen i 1974. Nogle af de kvinder som deltog i Fælledparken fandt det påkrævet, at følge sagen op med en større og bredere manifestation af kvindekunst. . . Et eller andet udefinerligt har holdt os sammen gennem et helt års mødevirksomhed, og vi håber at dette sammen med udstillingen, vil blive starten på et samarbejde i fremtiden, hvor vi igen lukker op for nye kvinder. Viljen til at ville acceptere hinanden og hinandens forskelligheder – diskutere ideer og udtryk, at lade tingene vokse ud af åbenhed og tillid, at afskaffe indbyrdes konkurrence har været vores første mål. Og det er blevet til udstillingen på Charlottenborg. Men udstillingen er kun et skridt på vejen. Vi drømmer om, at den må blive begyndelsen til et center for kvindekunst i København«.

På udstillingen optrådte bl.a. Amazonegruppen (et kvinde-teater og musikgruppe, tilknyttet VS). Lesbisk Musikgruppe og Lone Kellerman sammen med 3 kvinder der senere dannede Søsterrock. (Lotte Bering, Marianne Hall Christensen og Eva Langkow).

Kvinder i den rytmiske musik

Ungdomsoprørers musik (60'ernes beat/rock-kultur) var mandsdomineret, og slog nogle kvinder alligevel igennem, var det i reglen som sangerinder. Den sangerinde som nok har givet os det stærkeste kvindebillede er Janis Joplin. Hun var absolut ikke pæn og yndig, men stor, stærk og fandenivolsk, og hun sang sine tit ret masokistiske tekster med en dyb og hæs whisksystemme.

Der var kvindelige instrumentalister, men de var i første omgang kendte for deres sang f.eks. Ianis Ian, Joni Mitchell, Carole King, Joan Baez. Kvinderne spillede mest på klaver og guitar, akkompagnementsinstrumenter og ikke soloinstrumenter.

Også herhjemme var der kvinder i den rytmiske musik. Den kendteste sangerinde i denne periode var vel Anisette, som var ret utraditionel i sin brug af stemmen. Knap så kendt var Anne Linnet som sang og spillede i Tears og Sanne Salomonsen som udgav en soloplate i 1973.

Vi havde også enkelte kvindelige instrumentalister dengang. Anne Linnet som foruden at synge spillede guitar og kla-

ver og skrev musik, Lotte Bering spillede dengang trompet i »Flotte Lottes Jazzband«, Marilyn Mazur spillede klaver i det gamle »Sirenes« sammen med Katarina Frizen på fløjte og Gunnel Dahlberg på Bas (begge fra det senere Tintomara).

I 1974 opstod den første seriøse kvindesrockgruppe på den rytmiske scene herhjemme, nemlig Shit og Chanel. De siger selv om grunden til deres opståen i et interview: »Vi skylder jo faktisk kvindesagen meget. Faktisk det at vi overhovedet er opstået. Det hænger sammen med, at der har været en kvindebevægelse. . . der ligesom har åbnet folks øjne og ører for det der med at være piger sammen, om at lave noget, hvad det så end var, det kunne der komme noget nyt og spændende ud af«.

I København fik vi også en kvindegruppe, nemlig Hos Anna som opstod i 1975. Disse to grupper har været forbilleder for mange senere kvindemusikere.

Begge grupper spillede elektrisk musik i beat/rock genren, og musikken var her vigtigere end teksterne. Ingen af grupperne havde tilknytning til kvindebevægelsen, men var en del af det rytmiske musikmiljø.

Lilith



Søsterrock og Kvindeballade

I 1976 dannedes Søsterrock. Her var for første gang en kvindegruppe som både havde tilknytning til bevægelsen og som var et »rigtigt« band. Søsterrock spillede en blanding af rock, beat og latin. Musikken var højt prioriteret, men ikke på bekostning af teksterne, de var kvindepolitiske. Teksterne og arbejdsformen i gruppen repræsenterede kvindebevægelsens holdninger og arbejds måder.

Omtrent samtidig med Søsterrock opstod »Kvindeballadegruppen«, nemlig på Femø i sommeren 1976. De fleste af Søsterrocks medlemmer var med og mange af numrene gik da også igen begge steder. Pladen var et kollektivt projekt ligesom »Kvinder i Danmark«. Musikken var blevet mere elektrificeret og pladen var præget af, at musikerne havde mere musikalsk erfaring end kvinderne på den første plade, men der var jo også gået nogle år i mellemtiden.

Ud af »Kvindeballadegruppen« opstod musikgruppen Litholith og arrangørgruppen af den internationale kvindemusikfestival.

Kvindemusikerne begynder at samle sig

I foråret 1978 begyndte nogle kvindemusikere fra Sonjas Søstre (Århus) at røre på sig. De indkaldte til et landsdækkende seminar for kvindemusikere. Vi var ca. 30 kvinder der tilbragte en weekend sammen, hvor vi snakkede om musik og spillede for hinanden. Det var spændende at høre om kvindegrupper, hvis eksistens vi knapt anede, flere af grupperne havde eksisteret i nogle år og allerede spillet en del ude.

Vi oplevede hurtigt hvor ens vores problemer var. Det største var usikkerheden og tilbageholdenheden, der var næsten ingen der syntes de var musikere. F.eks. sagde mange i introduktionsrunden, at de spillede *lidt* på bas eller *lidt* på trommer. Dette medførte, at mange ikke kunne lide at tage penge for at

TRYKSAG

KROGHS
SKOLEHÅNDBOG A/S
7100 VEJLE

Postbesørges
ufrankeret.
Kroghs
Skolehåndbog
betaler
portoen

152

spille eller kun tog meget lidt, ja, det var lige før man skulle betale for at få lov til at spille for nogen.

Vi kunne se, at selv dygtige kvindemusikere må kæmpe med deres tillærte kvinderolle. At have spillet i mange år og at have en god teknik på sit instrument medfører ikke automatisk, at kvinder kan/tør bruge det. Det nytter ikke at oparbejde teknisk kunnen og faglig viden, så længe de psykiske blokeringer gør, at vi ikke kan bruge det. Hvor mange kvinder kender f.eks. ikke den situation, hvor man står og skal spille en solo, men tør ikke skrue op på forstærkeren, den solo er dødsdømt på forhånd, lige meget hvor god den så end er.

På seminaret fandt vi ud af, at vi havde et behov for et sted, hvor vi kunne arbejde med disse problemer, et sted hvor vi kunne lære af hinanden, give hinanden energi og inspiration, men på vores egne præmisser, d.v.s. i et miljø der svarer til vores situation som kvinder. På seminaret nedsatte vi en gruppe, som arrangerede det første kvindemusikstævne samme sommer (1978).

Det var en sand fryd at være blandt spillende kvinder en hel uge i træk. Mange kom ud af busken med deres instrumenter og sig selv, og efter stævnet dannedes en masse nye musikgrupper.

Samme forår blev den første og hidtil eneste internationale kvindemusikfestival afholdt i »Huset« i København. De tyve grupper der spillede på festivalen repræsenterede en række forskellige stilarter, lige fra akkustisk folkemusik over avantgardejazz til heavy rock. Vi oplevede, at kvindemusik ikke har noget med genrer at gøre, at kvinder kan spille det hele, når blot vi får tid og mulighed for at arbejde med musikken. (Festivalen er beskrevet mere indgående i Modspil nr. 2, 1978).

»Vi skal alle forme tanker til en kvindemelodi«

Det meste af den musik som kvinder har spillet i løbet af 70'erne, adskiller sig ikke væsentligt fra mænds i samme periode. Vi startede med den akkustiske musik med overvægt på tekst og sang, bredte os så ud til alle stilarterne indenfor den

Klip her

Undertegnede bestiller herved

stk. MODSPIL nr. 2 - Kvindemusik	kr. 28,00
stk. MODSPIL nr. 4 - Venstrefløj og ungdomskultur	kr. 31,00
stk. MODSPIL nr. 6 - Musikers levestandard i Danmark	kr. 36,00
stk. MODSPIL nr. 7 - Musik/socialisme/agitation - mellemkrigstiden og 70'erne	kr. 36,00
stk. MODSPIL nr. 9 - Børn og musik	kr. 26,00
stk. MODSPIL nr. 10 - Folkesang i dag	kr. 25,00
stk. MODSPIL nr. 11 - Staten og musikken	kr. 17,00
stk. MODSPIL nr. 12 -	kr. 18,00
stk. MODSPIL nr. 13 -	kr. 18,00
stk. MODSPIL nr. 14 -	kr. 18,00
stk. MODSPIL nr. 15-16 -	kr. 36,00
stk. MODSPIL nr. 17 -	kr. 18,00
☐ Abonnement på MODSPIL nr. 18-19-20-21-22	kr. 120,00

Venlig hilsen

KROGHS SKOLEHÅNDBOG A/S

7100 Vejle . Telefon (05) 82 39 00

Navn

Adresse

Post nr.

By

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

MODSPIL ★

rytmiske musik (jazz-rock-beat-reggae-disco-latin-funk m.m.) og i de sidste år har der været en tendens til at eksperimentere mere med de friere former.

Denne udvikling viser, at vi giver musikken en større og større plads. Hvor vi for ti år siden satte en »gammel« melodi på en kvindepolitisk tekst, prøver vi i dag også at udtrykke os gennem musikken, evt. gennem instrumentalnumre, og vi arbejder os henimod en sammensmeltning af de to elementer: det tekstlige og det musikalske.

Jeg har selv oplevet denne udvikling i gruppen Lilith. For 3 år siden havde vi nogle sangnumre, hvor musikken var underlagt teksten og tit ikke var så udfordrende, samtidig havde vi så instrumentalnumre, hvor vi »gav den hele armen« musikalsk set. Men det sidste års tid har gruppen fået flere og flere numre som er en sammensmeltning af disse to elementer, hvor musik og tekst er et ubrydeligt hele, hvor musikken udtrykker og følger teksten så meget, at man næsten ville forstå forløbet bare ved hjælp af musikken. I disse numre oplever vi også at de forskellige stilarter smelter sammen til en musik som er vores egen, en »kvindemusik«. Noget lignende har jeg oplevet hos den århusianske gruppe Sonjas Søstre, i et forløb, de har lavet til en lysbilledserie »Kvinderum«, og hos den amerikanske gruppe Alive.

Det er tydeligt at de grupper, som formår at lave denne sammensmeltning af tekst og musik til et helt kvindeudtryk, er grupper som har spillet i mange år, og som bevidst har arbejdet henimod dette. Efterhånden som flere og flere kvinder spiller og kommer over begyndervanskelighederne, vil vi få mange flere eksempler på denne form for musik. Et udtryk hvor tekst og musik (undertiden koblet sammen med dans, teater, billeder m.v.) giver et helt billede af vores følelser og erfaringer som kvinder, som afspejler vores kvindeliv.

Vil vi have foden indenfor?

Kvindemusikken var nu i slutningen af 70'erne blevet noget alenestående uden speciel kontakt til kvindebevægelsen. De, der havde fundet sammen i grupper, stod hele vinteren rundt om i byens øvelokaler, kun på sommerstævnerne havde vi en sammenhæng sammen. Grupperne stod alene med deres glæder og problemer. Vi løb alle ind i de samme vanskeligheder både musikalsk og arbejdsmæssigt, følgelig gik de allerfleste grupper i stykker igen.

På stævnerne og i vores egen musikgruppe kan vi arbejde med os selv og musikken på vores egne betingelser, men så snart vi bevæger os uden for disse sammenhænge, møder vi en kompakt mandskultur.

En fredag aften kan vi vælge imellem 4-5 mandebands! I kioskerne kan vi vælge mellem 3-4 forskellige musikblade, hvori mænd skriver om mænds musik! I aviserne kan vi læse om mænds musik anmeldt af mænd, i et enkelt tilfælde kvinders musik også anmeldt af mænd! Men på trods af dette blomstrer der en kvindemusik som aldrig før, det er bare ikke i medierne vi skal lede efter den, det er som at lede efter en nål i en høstak. Der findes selvfølgelig få undtagelser, men undtagelser kan ikke bruges til noget.

Vil vi da fortsat kæmpe for at få en fod inden for i denne mandskultur, eller vil vi skabe vores egen?

Sammen er vi stærke

Allerede i citatet fra Kvindeudstillingen på Charlottenborg kan vi se drømme og visioner om et kvindekulturmiljø. Kvindemusikseminarerne og stævnerne er en begyndelse til et sådant miljø, men først på stævnet i 1981 blev denne diskussion taget op for alvor i et oplæg lavet af Marianne Rottbøll og Chris Poole. Jeg vil citere fra oplægget som hedder »Hvorfor et alternativt kvindemusikmiljø?« »Vi skal opbygge et alternativ der svarer bedre til vores situation som kvinder. . . Det er en tydelig tendens kvindemusikere imellem at give end viden og erfaringer videre. Arbejdsprocessen er ligeså vigtig som produktet for de fleste i vores miljø. Vi prøver at finde kollektive arbejdsformer med respekt for den enkelte kvindes indsats. Mange af de arbejdsmetoder kommer fra kvindebevægelsen. Nogle bands fungerer som basisgruppe. Det synes vi er et af tegnene på, at kvinder prøver at integrere privatliv og arbejde. Det samme er reflekteret i indholdet i mange tekster, som ofte er et forsøg på at synliggøre kvinder hver dag«.

Der var stor interesse for at arbejde aktivt for at skabe et kvindemusikmiljø efter stævnet 1981.

Foreløbig har vi i København lavet jams/koncert ca. en gang om måneden siden stævnet. Desuden har vi lavet nogle kursustilbud i sammenspil og en blæserworkshop. En gruppe lærere har holdt møder hele efteråret og har formet en målsætning for kvindemusikundervisningen.

På længere sigt ønsker vi at få et sted, hvor vi kan opbygge et

kvindekulturmiljø. Hvor musik, teater, film m.m. kan samles, så vi kan bruge hinanden. Et sted hvor vi kan lære af hinanden på tværs af fagskel.

Der findes jo i dag et væld af spændende kvindeprojekter, kvinder som alene eller i grupper arbejder med musik, teater, film, litteratur, billedkunst m.m. Men kommunikationen mellem os er begrænset af, at vi bliver fortiet og fordrejet i de gængse medier. Et blad som det århusianske »Kvindespor« er et skridt i den rigtige retning, jeg håber blot, at mange flere kvinder vil bruge dette blad, skrive i det om deres projekter, anmelde plader, koncerter og bøger.

Der findes i dag mange dygtige kvindelige musikere hvis eksistens de fleste intet aner om. Hvem kender f.eks. Barbara

Thompson? (Engelsk komponist, saxofon- og fløjtespiller). Tintomara? (Svensk jazzgruppe, har udgivet to plader). Alive? (Amerikansk jazz/latingruppe, har udgivet to plader). Margie Adams? (Amerikansk pianist, har bl.a. udgivet en solo klaverplade). Foruden alle vores hjemlige udmærkede kvindegrupper.

Der findes faktisk også to kvindemusiktidsskrifter, nemlig det engelske »Paid my dues« og det tyske »Troubadour!«

For at lære de ting at kende der allerede eksisterer og for at hjælpe nye igang og hinanden videre, MÅ vi have et kvindekulturmiljø. Ellers risikerer vi at blive overhørt af omverdenen, at miste modet og forsvinde ligesom så mange kvindeskunstnere er forsvundet før i historien. Sammen er vi stærke!

Fortegnelse over litteratur som jeg direkte har brugt eller som indirekte har inspireret mig til denne artikel. Listen er på ingen måde systematisk, men kan sammen med den tidligere fortegnelse i Modspil nr. 2 bidrage til en mere komplet fortegnelse over litteratur om kvindemusik.

Om nødvendigheden af et alternativt kvindemusik/kunst miljø

Radical Lesbians: »Den kvindeidentificerede kvinde«. Fra Lesbisk Bevægelses piece: Fra Isolation til Bevægelse.

Judy Chicago: *Through the Flowers, my struggle as a woman artist*. Anchor Books Edition, 1977.

Judy Chicago: *The Dinnerparty*. New York, 1979.

Jonna F. Landerholm: *Feministisk kunst*. Judy Chicago og Middagsselskabet. *Kvindespor nr. 1*, 1979.

Kvinder og musik

Modspil nr. 2. 1978. Temanummer om kvindemusik.

Henna Kjær og Jette Tikøb Olsen: *Lad kvindemusikken blomstre*. (Specialeopgave, Århus).

Janne Yde: *Min mormors sangbog*. *Kvindespor nr. 1*, 1980.

Ellen Enggård: *Vores små sejre skal ud over scenekanten*. *Kvindespor nr. 2*, 1981.

Ellen Enggård og Helle Hunø: *Hellere snakke om orgasmer end penge*. *Kvindespor nr. 3*, 1981.

Hanne Møller: *Da blokfløjten mødte el-guitaren*. *Hug nr. 33*, 1982.

Hanne Møller: *At erobre musikalske rum*. *M.M., feb.* 1982. Kvindetidsskriftet: *Heresies nr. 10*. New York. Woman and Music.

Temanummer om kvindemusik.

Hanni Manni: *zur Kritik der Ware Popmusik*. *Hefte nr. 7*. München 1979.

Temanummer om kvindemusik.

Kvindetidsskriftet: *Courage, april 1981*. Berlin.

Temanummer om kvindemusik.

Meri Franco-Lao: *Hexen-Musik, zur Erforschung der weiblichen Dimension in der Musik*. *Frauenoffensive*. München 1979.

Troubadoura. Tysk kvindemusik-tidsskrift.

Paid My Dues. Amerikansk kvindemusik-tidsskrift.

Interviews med forskellige kvindegrupper.

Shit og Chanel. *M.M. nr. 1*. 1975.

Shit og Chanel. *M.M. nr. ?*. 1978.

Søsterrock. *M.M. Marts* 1978.

Hos Anna. *M.M. April* 1978.

Malaria. *M.M. feb.* 1982.

DeeSign. *HUG nr. 33*, 1982.

Lilith. *Politisk Revy, nr. 401*, juni 1981.

Clinic Q. *Sidegaden nr. 3*, 1982.



Helen May Butler And Her Ladies. Brass Band. Helen May Butler (1866–1957) regnes for at være den første kvindelige leder af et rent kvindeband i USA. Bandet spillede med stor succes i alle staterne øst for Colorado og ved udstillinger i Berlin, Rio og Buenos Aires. Butler var også solo-violonist og komponist. Hendes bevægende march »Cosmopolitan America« var det officielle musikalske tema i Teddy Roosevelts første præsidentvalgkampagne. Efter hans valgsejr optrådte hendes orkester i Det Hvide Hus. Hun trak sig tilbage i 1911, – dirigerede dog senere en enkelt sæson, 1913–14, som beskrives som den største succes i hendes karriere. Sidenhen drev hun et mindre hotel, optrådte solo eller i mindre grupper og var aktiv i en mængde borgerorganisationer.

Haves: Beethoven. Ønskes: Revolution

Til kritikken af den reelt eksisterende musik (ud)dannelse

af Arno V. Nielsen

Massemedierne bombarderer os med sensationer med indbygget glemsel, og det vil derfor være urealistisk at forvente navnet Rudolf Bahro almindelig kendt, også selv om Bahros navn var på alle avisernes forsider og på manges læber for blot et par år siden. De gode græd og de onde lo, da Bahro efter to års indespærring i 1979 blev frtaget sit statsborgerskab og smidt ud af DDR. Han var blevet idømt 8 års fængselsstraf for landsskadelig virksomhed. Da han kom til Vesttyskland, stillede han sig straks i spidsen for den grønne miljøbevægelse, iøvrigt sammen med Rudi Dutschke, dels for gennem en politisk fremtrædende position i forbundsrepublikken fortsat at kunne gøre sine ideer gældende i DDR, og dels fordi han er af den overbevisning, at verden hastigt bevæger sig mod afgrunden på grund af forurening og oprustning.

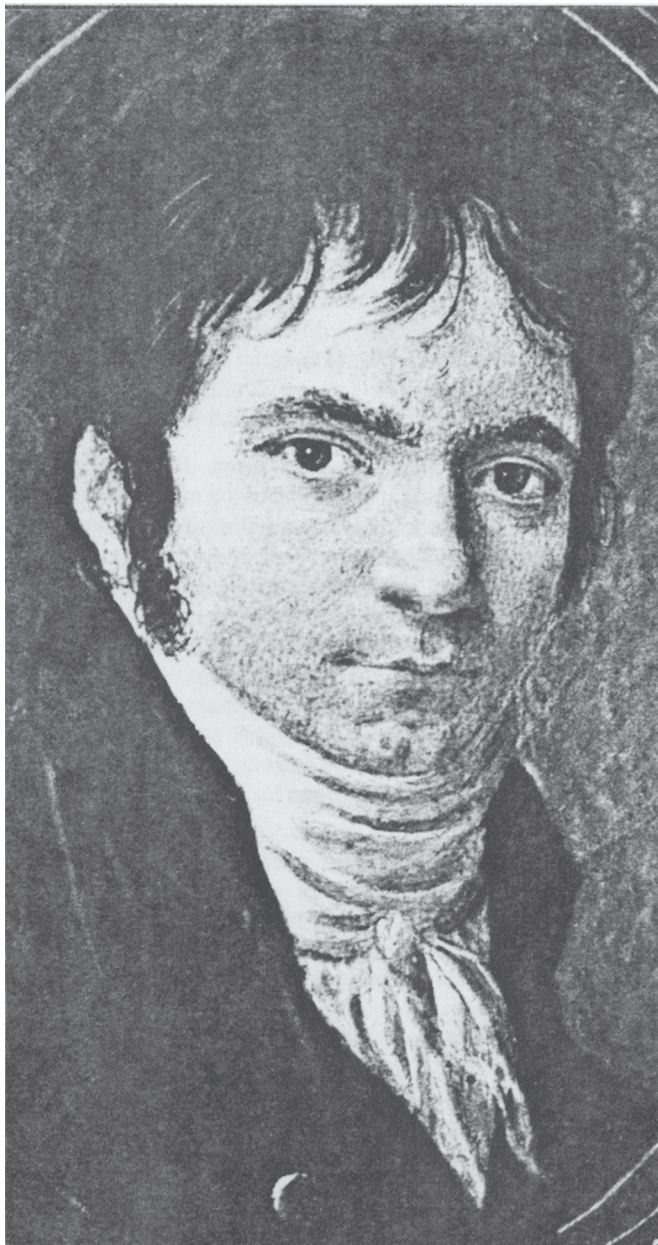
Da han i 1980 gæstede Danmark, forespurgte jeg gennem hans danske oversætter, om han ville gæsteforelæse på Musikvidenskabeligt Institut, men fik afslag med den begrundelse, at tiden nu krævede, at han lagde al sin energi i miljøbevægelserne. Det blev altså ikke til Beethoven i denne omgang. Beethoven! Hvad har Beethoven nu at gøre med en økonoms kritik af de totalitære østeuropæiske samfund?

I en selvbiografisk artikel om »Min vej til de grønne« (se ORD OCH BILD, nr. 198), omtaler han »hvad jeg vil kalde min 20 år lange identifikation med Beethoven«. Der er imidlertid ikke tale om en identifikation i regressiv forstand. Det er ikke mennesket Beethoven med døvheden, kvinderne eller nevøen, som har inspireret Bahro. Det er Beethoven som kunstnerisk eksempel. »Das Beispiel Beethoven« står der som undertitel til den bog om Beethoven, som her skal præsenteres. Bahro affattede den ikke særligt omfangsrige bog, små 100 sider, mellem 1967 og 1969 og lod den så iøvrigt ligge i skrivebordsskuffen i næsten 10 år, inden han lod den offentliggøre i Vesttyskland i 1979. Året efter kom der en svensk oversættelse. Affattelsestidspunktet påkalder sig særlig opmærksomhed, fordi Beethoven-bogen angiveligt er skrevet omkring tids-

punktet for russernes invasion i Tjekkoslovakiet den 21. august 1968. »Denne dato har bestemt den holdning, jeg har i dag«, udtaler Bahro i ovennævnte artikel. Og i et selvtinterview (Bahro, Dokumentation/solidaritet, Informations forlag 1979), uddyber han denne udtalelse: »det ændrede noget i mig for altid. Det var i det øjeblik, at jeg blev hård og uforsonlig«. Fra da af stod det klart for alle klartskuende socialister i Østeuropa, at den hidtidige samfundsmæssige proces i Østeuropa, også kaldet »den reelt eksisterende socialisme«, ikke ville føre til målet: kommunismen. Det håb som blev rejst sammen med Berlin-muren i 1961 faldt sammen med den pluralistiske revolution i Tjekkoslovakiet.

Hvordan overhovedet leve videre med en sådan skuffelse? Hvordan undgå at falde i afmagt eller i kløerne på agenterne udi trøst og fordummelse? Uden forbilleder går det i hvert fald ikke. Bahro henter sine forbilleder på den borgerlige klassicismes venstrefløj: Jean Paul, Hölderlin, Fichte og så Beethoven. Højrefløjen tæller så prominente navne som Goethe og Hegel. Venstrefløjen kan tjene som forbillede, fordi den netop udmærker sig ved at »have kraft nok til at bevare den revolutionære overbevisning efter thermidor«, d.v.s. efter at den franske revolution har lidt skibbrud, og ikke som Hegel i (1797) vælger at »hyle med ulvene«. Bahro har givet sin bog titlen: ». . . som ikke hyler med ulvene«. Det er iøvrigt uhyre interessant at studere hvorledes vor tids marxistiske æstetikere deler sig i to lejre, alt efter om de dyrker højre- eller venstrefløjen i det 19. århundredes borgerlige humanisme og tilsvarende fordømmer eller sværmer for avantgarden i deres egen tid.

Men nu ved vi jo, at Beethoven traditionelt inddeles i tre perioder, hvor den sidste periode, den med de ensartede kvarterer, behændigt tilskrives hans buldrende døvhed og derfor ikke behøver at tælle rigtigt med, såfremt man måtte have interesse i eksempelvis at skære Beethoven-billedet til så kun den imperiale, triumfale, diktatoriske Beethoven fra manddoms-



årene får lov at tilfalde de arveberettigede. Men i så fald har man præcist eskamoteret det ved Beethoven som kunne gøre ham til forbillede for den intelligensia, der ikke vil kapitulere i nederlagets time, og det vil i Bahros tilfælde sige, når man endegyldigt har måttet erkende, at den næste femårsplan, ligesom den forrige og den før den, ikke vil føre ét skridt nærmere målet, men tværtimod et sikkert skridt nærmere en verdensomspændende social og økologisk katastrofe.

»Beethovens nye styrke beror på, at hans følelsesmæssige jeg er gået igennem erkendelsen af de historiske sagsforhold, gennem den metafysiske oplevelse af thermidor, uden at kapitulere for den. Nu, i den europæiske restauration, hvor vi skal til at affinde os med følgerne af den forudgående imperiale fase, kan vi, konfronteret med den store revolutions thermidor (den russiske, min tilføjelse), lære af Beethoven, nu i det øjeblik da denne indsigst har fået ny sprængkraft eftersom den underjordiske strøm allerede samler sig til et nyt udbrud«.

Selv om DDR-musikforskeren Georg Knepler kun nævnes få gange i bogen, så lader Bahros skarpsindige og grundige påvisning af sammenhængen mellem ens revolutionære sindelag og omfanget af ens Beethoven-billede ingen tvivl tilbage om hvor Knepler står. Han er partiflertallets forlængende arm og i musikhistorieskrivningen, medskaberen af den hellige alliance mellem staten og kunsten i DDR.

Gennem fire kapitler sætter Bahro sig for at vise sammenhængen, altså det udelelige – individualiteten – i Beethovens kunstneriske løbebane. Hans metode er nærmest socialhistorisk à la Arnold Hauser med et udviklet sensorium for hvad der udspiller sig i værkernes indre.

I FØRSTE KAPITEL sonderer Bahro mellem en højre- og en venstrefløj i den tyske klassicisme, og gennem denne skellen bliver det pinligt klart hvad traditionsformidlingen i DDR i virkeligheden sigter mod. I ANDET KAPITEL udvikler han med baggrund i Beethovens eksempel en ny revolutionsteori, men her med centrum i subjektiviteten, i overbygningen. Han opregner tre subjektive betingelser for en revolutionær karakter. For det første »jeg'ets faste tro på sig selv«. For det andet »den udfordrende aktivitet, viljen til at forandre menneskene og forholdene«. Hos Beethoven giver det sig følgende musikalske udslag:

»Det objektivt givne, det historisk nødvendige, skæbnen er fra subjektets standpunkt forudbestemt til at skulle overvindes i dramaets finale. . . Risikoen ved at anticipere sejren ligger i behovet for at opleve den som en slutgyldig opløsning af de spændinger som splitter én, når drømmen om en fuldbyrdelse i ens egen livstid brister. Så holder strukturen i den heroiske periodes symfonier, som er udarbejdet med sigte på finalen, ikke længere stand«.

Af citatet fremgår allerede, at der kaldes på et tredje træk ved det revolutionære menneskes karakter, nemlig at det bliver herre over al selvødelæggende bitterhed og ikke lader sig krænke, fordi historiens gang går dets umiddelbare ønsker og intentioner imod. Men allerede den heroiske periodes musik sprænger rammerne for en parolemæssig, apoteotisk klassicisme: »Beethovens symfonier når deres slutning og en harmonisk løsning vises frem, som tilfredsstiller behovet. Men deres fantastiske rytme slutter ikke, deres energi er ikke udtømt«. Beethoven forbliver Beethoven, også selvom han, eller bedre fordi han må forny sig. Herom handler de følgende to kapitler.

Hvis man kan tale om et ledemotiv i Bahros Beethoven-biografi, så kan det udtrykkes med ordene: was einer aus seiner Enttäuschungen macht (hvad stiller man op med sine skuffelser). Goethe og Hegel blev socialdemokrater, Fichte flippede ud og Hölderlin blev sindsyg. Kun Beethoven, som modnedes langsomt politisk og tilsvarende skuffedes sent, omkring 1815, havde styrke til at redde sit revolutionære sindelag med over på den anden side af 1794/1815/1968, og dét ikke mindst fordi han fandt »en musikalsk produktiv løsning på det historiske problem som restaurationen stillede ham overfor«. Hans metier som musiker, muligheden af i den absolutte musik at skabe sammenhænge, begrebsløse synteser, som ikke er lænket til dommens og sætningens form og derfor er mindre amalgameret med magtens diskurser, reddede ham fra at resignere.

»Nærmer man sig regnbuen, så forsvinder den. Prototypen på dette blandt kunstarterne er musikken, som både er fuldkommen gåde og fuldkommen selvindlysende«. (Adorno, Ästhetische Theorie).

Derfor kan musikken blive et tilflugtssted for revolutionære forhåbninger i kontrarevolutionens æra, når censuren har sat sig på de andre medier. Bahro anfører en række udtalelser af Beethovens samtidige som bekræfter dette. »Komponisterne

rammes ikke af censuren. Hvis den bare vidste hvad de tænker, når de skriver deres musik«, skrev Grillparzer i Beethovens konversationshefte. Når mørket sænker sig, trækker håbet sig tilbage til dybere bevidsthedslag, og kan kun kaldes frem af et medium som har tilgang til disse lag. Beethovens eksempel viser:

»at værdien af virkningen af en social idé ikke kun beror på dens abstrakte sandhedsindhold, men snarere på den dynamiske spændvidde og mobiliseringsevne som også elektrificerer den menneskelige bevidstheds følelsesmæssige dybdelag, behovenes område. . . Modtagelsen af den syvende symfoni viser at der fandtes et mægtigt potentiale af subjektiv revolutionsberedskab, som var så ubevidst at netop den radikale musiks appel havde lettest ved at nå det«.

Derfor er musikken som følelsernes sprog, det kollektivt ubevidstes sprog, nok værd at lægge øre til, og musikkens historie bliver en slags underjordisk historieskrivning. Bahro følger Adorno i den opfattelse at »musikken er sin epokes ubevidste historieskrivning« og »aftegner menneskehedens historie mere retfærdigt end dokumenterne« (Adorno), men han går et skridt videre og trækker den overraskende pointe, at netop musikken følger den politiske folkestemnings udviklingskurve, som har et andet forløb end den avancerede borgerlige tænkning. I kraft af sin begrebs- og billedløse natur er musikken på én gang mere avanceret og mere folkelig end digtning og tænkning. Her »i det mest subtile organ for den tyske inderlighed« får masserne mæle.

TREDIE KAPITEL bærer overskriften: »kampen mod englen«, altså Jacobskampen, se gen.* 32:22-32. Om den handler nemlig Missa Solemnis. I dette kapitel, som synes at trække både på Adornos meget fine analyse af die Missa og på Ernst Blochs syn på religionen som »billeder mod døden« med et uerstatteligt revolutionært indhold, præsterer Bahro en yderst højstemt analyse af die Missa, de sidste tre klaversonater og den niende symfoni og formår, hvad vist ingen andre er sluppet godt fra, at få disse værker til at falde på plads i et logisk sammenhængende udviklingsforløb, som dog ikke fornægter det egentligt nye i Beethovens sidste fase. Med historiske eksempler fra den franske revolution og til vore dage sandsynliggør Bahro at der har eksisteret en hidtil overset sammenhæng mellem venstre radikalisme og krypto-religiøsitet. I et af de

*genesis = 1. mosebog (m. Skabelsesberetningen).



syv digte, som følger efter Beethoven-analysen, ser Bahro sit eget opgør med den østeuropæiske forvaltning af marxismen i billedet af Jesus der driver kræmmerne ud af templet. Bahro konkluderer, at Beethoven ikke konverterer til kristendommen med die Missa.

»Det er bare sådan, at der mere direkte kræves en overindviduel, så at sige metafysisk garanteret fortrøstning. . . I nederlagets, i krisens stund viser han den side af sin subjektivitet frem som står i forbindelse med hans barnetro«.

Allerede omkring 1820 kan tiltroen til »historiens gang«, som også er overskriften på sidste kapitel, erstatte barnetroen, hvor det revolutionære håb en tid måtte overvintre. I de tre sidste klaversonater og i den niende symfonis musikalske logik træder det provisoriske og søgende i forgrunden. Disse værker udtrykker en endnu ikke fuldbyrdet »rekonstruktion af individualiteten«.

»Det, som de udtrykker, den sjælelige refleksion over en (revolutionær) fortid, en (restaurativ) nutid og en fremtidig »sjælens harmoni«, fremtræder i nogen grad i statisk sideordning, uden konklusion. De mobiliserende formidlinger mangler, så at optimisme og resignation over nutiden smelter sammen til den ejendommelige air, som hans sidste klaversonater klinger ud i«.

FJERDE KAPITEL handler om den »gale« Beethoven som i sine sidste kvartetter formår at rejse en ny subjektivitet gennem konkret negation af det subjektive i kunstværkerne. Hvordan skal nu det forstås? Det subjektive i den heroiske periodes værker bærer imperatoriske træk, noget kraftstruttende, et Napoleon-kompleks, men også noget tvunget: altid den hånd på maven. Hvis det subjektive i kunsten bare slet og ret negeres, fyres, så ryger kunsten sig også en tur, og tilbage bliver det uforpligtende, tomme tidsfordriv. Det må negeres konkret, hvormed menes på indre-musikalske betingelser, nemlig gennem uddrivelse af alt det som der ikke er dækning for i selve det musikalske materiale. Det betyder ikke afsættelse af subjektiviteten, for når komponisten »udfører det som musikken objektivt forlanger af ham, så behøver han, for at opnå denne lydighed, enhver tænkelig ulydighed, enhver selvstændighed og spontaneitet« (Adorno). Adorno-citatet forekommer ikke hos Bahro, men det kunne det meget vel, for Bahros analyser er uforfalsket Adorno og svarer helt til Wendel Kretzschmars

analyse af klaversonaten opus 111 i begyndelsen af Thomas Manns Doktor Faustus. Blot afviser Bahro, næsten besværgende, den »eksistentialistiske mystifikation«, som vil gøre Beethoven til et kronvidne på den senborgerlige krisebevidsthed. Tværtimod slår Beethoven på sin livsaften ind på en »ny vej«, som musikalsk kompositorisk betyder en »ny type opbygning« af bæredygtig sammenhæng:

»Det er korrespondensens beskaffenhed som er ændret. Den var engang dramatisk og i denne dramatiske betydning finalistisk, rettet mod en i forvejen udstukket løsning. Nu hviler sammenhængen på den gensidige berøring mellem prøvede gehalter, som ifølge deres væsen træder frem af det musikalske jeg, ikke successivt, men side ved side, og indtager en sikker plads som nødvendige elementer i en og samme store bekendelse. Der er ikke så meget tale om at noget »overvindes« (f.eks. et tema af et andet) som at noget afløser eller fører over i hinanden. Det er erindringens, bekendelsens, håbets associative logik«.

Dette nye enhedsstiftende princip, som synes at avle værker uden anstrengelse, utvunget og selvklart, dette musikalske ALTERNATIV til de heroiske værkers hierarkiske enhedsprincip er Beethoven nået frem til gennem musikalsk selvkritik. Beviset for at det er et bæredygtigt alternativ ligger derfor i at påvise kontinuiteten i Beethovens udvikling, vise at det nye er udsprunget af det gamles skød, og netop kunne gøre det fordi Beethoven aldrig gik på kompromis. I en imponerende udlægning af Grosse Fuge fejrer Bahro dette musikstykke som en foregribelse af en dialektisk tankeform som i virkeligheden først Marx kunne begrebsliggøre i Feuerbach-teserne i 1848:

»Den historiske natur og organisation af det subjekt, som ytrer sig i denne fuga, er en ny begivenhed i den menneskelige bevidstheds historie. . . Når man betænker hvilke momenter i subjekt-objekt-dialektikken som er beslægtede med de musikalske former, indser man at denne syntese af fuga, variationssats og sonate først får sit filosofiske sidestykke med Feuerbach-teserne. Den giver et forvarsel om teserne, signalerer den mellem 1789 og 1848 fremvoksende psykiske disposition for dem«.

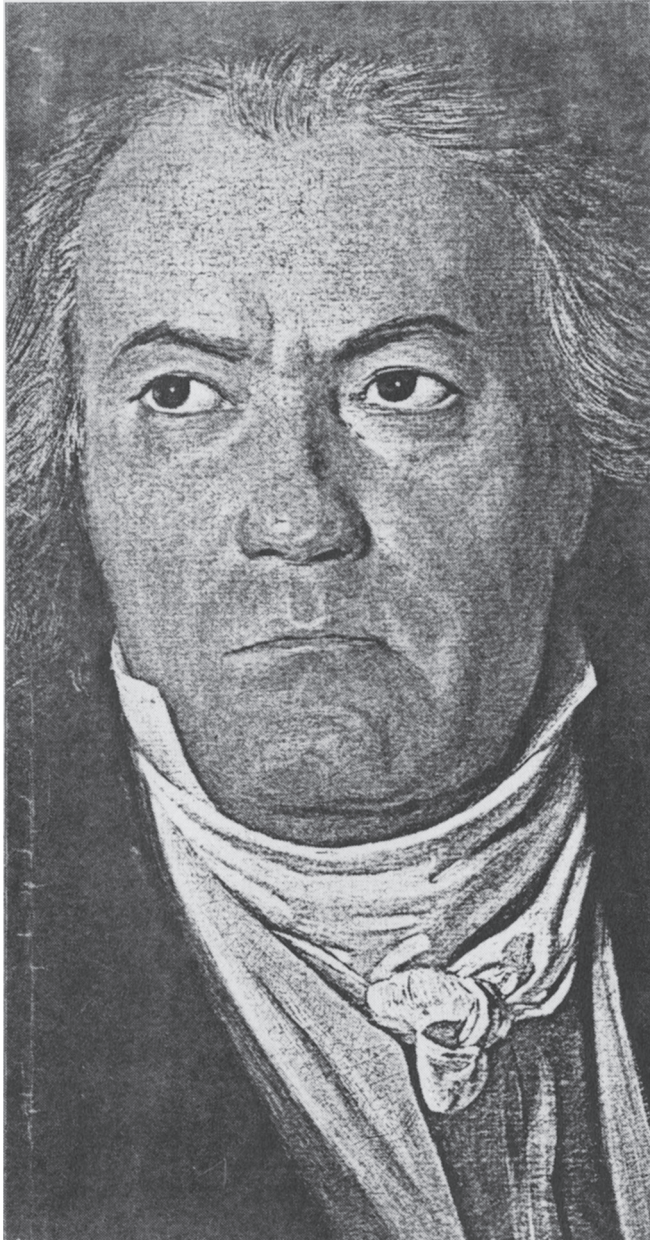
Feuerbach-teserne er, som det vil være nogen bekendt, »det geniale kim til den nye verdensanskuelse« (Engels), altså den historiske materialismes pendent til Luthers teser. I disse teser

er subjektet magtfuldt som aldrig før, samtidig med at det erkender historiens og værens primat: »nu er fugaens substans subjektets objektive bevægelse, historiens gang: *dets* historie«. Den revolutionære subjektivitet, der rejser sig som en fugl Fønix af den aske som Wienerkongressen havde brændt alle revolutionære forhåbninger ned til, beviser netop sin utopiske styrke ved ikke at blive krænket, fordi verden går den imod. Freud har påpeget hvorledes store erkendelsesskred i historien er blevet bremset på grund af den krænkelser af den menneskelige storhedstrang, de har affødt. Østmarxismen har endnu ikke affundet sig med psykoanalysen, endnu mindre med Bahro. Men erindringens, bekendelsens og håbets associative logik er ikke kun et musikalsk enhedsprincip. Det gælder såvel for subjektiviteten som for samfundet. Tidsligt og topisk forskudte bevidsthedslag, bevidste som ubevidste, stringent logisk analyse, erindringer, fornemmelser, drømme, sund fornuft og vilde forhåbninger, alt det som tilsammen udgør bevidsthedslivet må accepteres som erkendelseskilde, men uden prisgivelse af et fast, identisk jeg. På samfundsplan gør Bahro også brug af associationsprincippet:

»Endelig spørger jeg, hvordan den økonomiske helhedsproces kan styres og reguleres på en anden måde end i dag. . . Man må altså tænke over, hvordan man kan bringe denne samfundsmæssige helhed sammen på en anden måde, for den samfundsmæssige organisation må bibeholdes. Men hvorledes? Her er jeg gået tilbage til det gamle Marx'ske begreb associationen, den frie association. Ved association forstod han slet og ret, at de forskellige producerende fællesskaber voksede sammen, at det samfundsmæssige arbejdes grundenheder forenedes nedefra, indordnedes, sideordnedes. Det princip, associationsprincippet, står i modsætning til det subordinationsprincip, som er fremherskende hos os« (Bahro: Dokumentation/Solidaritet).

Bahro har ført sine egne erfaringer med Beethoven over i sin stort anlagte analyse af »den reelt eksisterende socialisme«: ALTERNATIVET (dansk oversættelse, Kbh. 1979), hvor de munder ud i et krav om »æstetisk opdragelse« af hele befolkningen, dels fordi

»Den viden om menneskelige ting, som gives og modtages uden æstetisk følelse, kan i grunden overhovedet ikke være



sand, i hvert fald ikke for de individer, den er bestemt for. Æstetik som pædagogisk metode betyder ikke andet end at viden får en subjektiv betydning for mennesket», (256).

Og dels fordi

»Kulturrevolutionen må i sin uddannelsespolitik tage konsekvensen af den ubestridelige erkendelse, at mennesker der vokser op uden mulighed for en politisk-filosofisk og kunstnerisk praksis er dømt til at blive underdanige«, (258).

Herhjemme er musikhistorieundervisningen på universitetet stadig overvejende en usammenhængende association af stilhistorisk etikettering af den overleverede musikskat og et sentimentalt indføleri i kunstnerpersonligheden. Og resultatet bliver derefter: faget lægges for had. I gymnasiet er musikhistorie et uartigt ord. Her naturaliserer man sprogløsheden og lader en højtuddannet akademisk musikekspertice regredere for god ro og ordens skyld sammen med en rådvild og erfaringshungrende ungdom. Måske kan Bahros Beethoven-portræt hjælpe musikpædagogerne til at indse, at historien kan nytte. I sine pædagogiske artikler vender Adorno igen og igen tilbage til vor tids mangel på billeder:

»Fordi en dreng i dag næppe længere drømmer om at blive en stor digter eller komponist findes der sandsynligvis – noget overdrevet – ingen store økonomiske teoretikere blandt voksne, til slut heller ingen sand politisk spontanitet«.

Rudolf Bahro har bekræftet både sandheden og overdrivelsen i Adornos påstand.

Rudolf Bahro: . . . die nicht mit den Wölfen heulen. Das Beispiel Beethoven. Und sieben Gedichte, 1979 Europäische Verlagsanstalt, Köln. 132 sider.

Tidens store fuga. Exemplet Beethoven och sju dikter. Stockholm 1979, (kan købes i bogcafé'rne). 100 sider.

The image shows a handwritten musical score for the song 'Fuldmånen stille smiler.' The score is written on eight staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. Chord symbols are written above the staves: F, A, F, D7, G-, C7, C7, G-, C7, F, F, D7, G-, C7, Bb, Bb, F, C7, F, F, Bb, F, C7, and F. The notation is in a cursive, handwritten style.

FULDMÅNEN STILLE SMILER.
(Ca. 1900)

Fuldmånen stille smiler
ned til den unge vår,
og medens alle hviler,
jeg mandolinen slår.
Her fra gondolen min længsel
skal prise din dejlighed,
se fra balkonens fængsel
en rose daler ned.
Tonerne strømme
længselsfuldt ømme
kært skal du drømme
om livets dåb.
Tindrende stjerne
himmelske fjerne,
du skal os værne
vor kærligheds håb.

ukendt forf.
ukendt komp.

Fuldmånen stille sejler
bort mod et drømmeland
sølverhvidt åsyn spejler
sig i lagunens vand.
Følg den min elskte i drømme,
den kender en dejlig kyst
hist bag de sølverstrømme
et land for elskovslyst.
Amor vil følge
dig over bølge
ham du ej dølge
din sangers navn.
Alfer vil sprede
blomster og frede
luneste rede
ved kærligheds favn.



Målet helliger musikken

eller: Når ørerne falder af

af Benny G. Jensen

Det er det, der altid ærgrer én, når der diskuteres musik. Eller radio. At det kun er diskussionen, man hører:

»Denne diagramlæsning placerer de store omfang af P3-lytning i de livssituationer eller det hverdagsliv, hvor den pragmatik og tidløshed, som blev udarbejdet i det forudgående kapitel, har haft de bedste gennemslagsbetingelser. Det er her, vi finder de kumulative arbejdsprocesser og de tilsvarende (arbejds)betingelser for en formaliseret tidsoplevelse og for en pragmatiseret fæstnelse af bevidstheden til gentagelsen af hverdagspraktikken dag efter dag«.

Citat slut. Er det samme fænomen, vi snakker om? Det bliver sværere og sværere at få hold på, efterhånden som Per Drud Nielsens historie udvikler sig. Men når der nu står HVER-

DAGSMUSIK både på hans bog og i artiklen i sidste Modspil-nummer, så handler det vel om den musik, som trives livligere end nogensinde i *mange slags sammenhænge* i 80ernes virkelighed.

Derfor bliver mit første kritiske spørgsmål da også: Hvordan kan en sociologisk kulegravning se bort fra, hvordan HVERDAGSMUSIKKEN bruges i hverdagen, hvor *mange* brugsroller den har? Ikke bare den ene, som PDN søger sandheden i.

Det afgørende og spændende er jo, at dagligdagen i løbet af det sidste par tiår har fået et nyt sprog, en uadskillelig lydlig dimension. Sideløbende med en teknologisk acceleration har populærmusikken oplevet en utrolig vækst. Ikke mindst for en opvoksende generation er den blevet en ny kommunikationsform for fællesskab, følelser, filosofi, krop. Sociale, psykologiske, politiske signaler. Et verdensbillede via øret, uden grænser for fantasien, bragt med overalt.

Denne udvikling har naturligt også flyttet vores lyttevaner. De har fået en langt mere differentieret oplevelsesskala. I den ene ende den ekstatiske hengivelse – for eksempel under en festival – i den anden en slags underbevidst musikalsk erkendelse.



Den sidste oplevelsesform er ikke den mindst interessante, den handler bl.a. om musikterapiens overraskende resultater og om hverdagsgåder som: hvad for en musik giver min læsning størst udbytte? Skoleelever kan fortælle om et meget følsomt system af skiftende repertoarer, hvor musikken til engelsklæsning kan forrette katastrofer på matematik-indlæringen. Og omvendt.

Til daglig bombarderes vi, hvor vi end færdes, af lydbilleder. Og vi sanser dem på samme måde som øjet på vej gennem gaden pludselig fanges af et skilt. Vi er storforbrugere af lyd. Lyden af vores egen puls. Hverdagens mangeartede musik.

Der sidder er par mennesker på et værelse og lytter plader og snakker. Meget lyd passerer »uanset« forbi, indtil den ene med ét springer op: Hvem er det? Den må jeg have spillet over!

Det er samme slags spontane reaktion som hos den P3-lytter, Drud Nielsen i sin interviewrunde citerer for bemærkningen: »Man både lytter og lytter ikke«. Men i Drud Niensens facitliste betyder sådan et udsagn total bevidstløshed, et bevis på, at

»- hverdagsmusikulturen jo ikke er oppebåret af nogen musikalsk interesse eller aktivitet. Men uinteresseret musiklytning er jo ikke det samme som uinteressant musiklytning. Tværtimod: At den halve danmarksbefolkning daglig tænder for radioen med volumenknappen 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«.

Det er dog en utrolig skrår sikkerhed. Oven i den falske konklusion og de falske præmisser.

Det drejer sig stadig om hverdagen. Hvor vi i almindelighed og laden lukker fænomener ind og ude. Kan det forskrække en sociolog, at vi omgås medierne efter samme mønster? Hvilken kunstart sluger vi med hud og hår som totaloplevelser. Samtlige bøger, koncerter, malerier? Det er i udskillelsesprocessen, i sorteringen af den strøm af oplevelsesmuligheder, vi møder, at identifikationer opstår. Når musikken pludselig hiver fat i os, reagerer vi aktivt. Oplevelsen varer måske kun 3 minutter, men den træder tydeligt frem og er geden, stor eller lille – med appel til fantasien eller lysten til at tromme takten med eller springe ud og danse på gulvet.

På forskellige steder til forskellig tid tænder disse gnister, når der lyttes radio. På arbejdspladsen, i bilen, kammeret, køkkenet. Hver dag kan DR aflæse interesserne direkte gennem strømmen af breve og telefonopringninger, der spørger: Hvad var det, der blev spillet torsdag kl. det og det..? Nogen har fået lyst til at skaffe sig pladen eller til f.eks. at høre den igen i et af de ønskeprogrammer, som i høj grad bygger på den slags spontaneitet.

Andre breve fortæller om reaktioner, oplevelser og holdninger til de mange slags musik, P3 bringer. At folk vælger ud, viser også de halvårslige markedsundersøgelser fra Observa-instituttet, der nok giver P3 generelt høje publikumstal i forhold til de øvrige radiokanaler, men absolut fortæller om varierende tilslutning dagen igennem til forskellige udsendelsestyper.

Samme markedsundersøgelse slår fast, at 77% af den danske befolkning fra 15 år og opefter lytter P3 to timer daglig. Uden »gnisten af fascination eller interesse« iflg. Drud Niensens værdimåler.

Skade, at han ikke røber, hvad det er for en måler, han bruger. Man kan kun gætte og ane af antydninger og sammenhænge, at det er det gamle æstetik-termometer, der ikke er smidt væk endnu. »Interesse« med stort »I«, målt i traditionel koncertandagt. Pænt tøj, sid ned, luk øjnene og sug ind. Med den indfaldsvinkel vil man uundgåeligt gå glip af det, der netop er fascinationen og dynamikken i hverdagsmusikken, at den i næste øjeblik melder, at verden har flyttet sig.

Tilsyneladende er det digre tobindsværk – 456 sider – med fyldigt noteapparat og eksempelmateriale et grundigt studie. Den teoretiske del åbner med et klart opgør med musiksociologiske fordomme om hvide måger og bevidsthedsmanipulation. Lige så præcist er opgøret med de gængse skema-modeller til test af vores musikvaner. At nøjes med at krydse »jeg kan li' jazz/åndelige sange/moderne danse musik« siger kun noget om associationsforvirrende genre-etiketter og om »smag«, den som vi kan have tilbøjelighed til at pynte lidt på, når vi bliver direkte spurgt.

Derfor har Drud Nielsen som sit videnskabelige hovednummer foranstaltet sin egen forbrugerundersøgelse. På samme tid begynder bogen – og dens affødte Modspil-artikel – at få en mere usikker gang.



Kun 422 af de 1500 tilfældigt udvalgte århusianere, som skulle repræsentere P3-lytterfolket, viste sig at have udfyldt skemaerne brugbart. Blandt dem, der i undersøgelsens anden runde indvilgede i et personligt interview med musikprøver, havde forfatteren udskilt 8, men efter nye frafald blev slutresultatet »5 hyggelige visitter«. Det vil sige et paradoksalt magert materiale på baggrund af, at forfatteren kort forinden har rettet en hvas kritik mod alle de andres reagensglasforsøg. Ikke desto mindre er det med stor argumentationsalvor, de 5 hyggelige interviews til stadighed genbruges i analysen. Hvad Modspil-læseren ikke kan ane, er, at en flot dokumentation som »og de øvrige deltagere i mine interviews« altså ikke beskriver de hundredtusinder andre musikbrugere, men 4 danskere.

Naturligvis er der intet i vejen for at skrive en bog om 5 mennesker, man har mødt: en hjemmearbejdende husmor midt i fyrrerne, en deltidsansat kantineassistent først i 30erne (også hjemmearbejdende husmor), en 34-årig bygnings-snedker, en deltidsansat kontorassistent (ellers hjemmearbejdende husmor), plus en overmatros, begge i 50erne. Men det er konsekvensberegningen, generaliseringerne, skrår sikkerheden igen, der er katastrofal.

»Faktisk er hverdagsmusikken et fænomen, der knytter sig til bestemte befolkningsgrupper, mens andre befolkningsgrupper på det nærmeste er fritaget«, lægger Drud Nielsen op til et af sine facit, som gerne skulle stå for en nøjere mellemregning. Derpå opregner han fra sin egen skemabunke, at de 30-60-årige hører 9-10 P3-udsendelser daglig, de 20-30-årige 6 - 7 stykker. Stadig altså baseret på de forhåndenværende svarprocenter og på en tælle-metode, der sætter lighedstegn mellem f.eks. 2 timers Rock-nyt og 5 minutters pausegymnastik eller forbrugerprogram (er det forresten stadig »hverdagsmusikken« det handler om?).

Konklusionen skydes af: »De store passive P3-forbrugs-kvanta gør sig med andre ord gældende i de livshistorier, hvor man er nået ud over uddannelsesårene og ind i den erhvervsproduktive alder«.

Ikke med ét ord røber Drud Nielsen i sin artikel, at der ikke har deltaget et eneste menneske under 20 år i hans undersøgelse. For de står ikke i de vejvisere, udvælgelsen er baseret på.

Det er en afgørende mangel ved arbejdet - ud over de statistiske metoder - at ville portrættere HVERDAGSMUSIKKEN uden dens mest markante brugere.

DÆKNINGSPROCENTER for hver kanal og flade i forskellige befolkningsgrupper.															T A B E L 3A				
Mandag-fredag (Gennemsnit) Maj 1981		Mænd	Kvinder	15-19 år	20-29 år	30-49 år	50-69 år	70 år og derover	København, Frederiks- berg og Gentofte	Københavns omegns- kommuner	Århus, Odense, Ålborg	Øvr. byer over 30.000 indbyggere	Byer 10.000-29.999 indbyggere	Byer 2.000-9.999 indbyggere	Øvrige områder	Folkeskole (afgang 7. klasse)	Mellem-/Realskole (8.-10. klasse)	Gymnasium/HF	T O T A L
P3	5.45- 8.59	59	55	45	62	65	58	35	58	56	61	58	52	57	58	58	53	57	
	9.00-11.59	29	37	22	30	35	36	34	31	27	32	33	34	35	39	37	33	20	33
	12.00-15.59	45	44	59	47	44	42	38	35	37	44	46	49	49	53	45	47	38	45
	16.00-19.29	35	33	29	37	35	37	26	31	34	35	35	33	33	39	34	33	38	34
	19.30-02.05	15	11	22	18	11	9	10	13	13	15	14	11	12	12	9	13	24	13
Hele dagen		77	78	82	83	79	75	61	77	75	78	80	75	75	80	76	78	80	77

OBSERVA - markedsundersøgelse, radiolytning maj 1981.

I givet fald var konklusionen også blevet vanskeligere at bakte igennem: at 60ernes og 70ernes rationaliserede og teknologiserede arbejde har givet vores livssammenhæng en rastløs tidsnorm, som korresponderer med en P3-kanal programmeret efter arbejdslivets tomme rytme. Bemærk, at der mellem kl. 15 og 16 på P3 i reglen optræder »en rap discjockey med hård timing«, sætter Drud Nielsen sit udråbstegn for samlebandsanalysen. I hans sociologi er denne time en kop Medova for at få den sidste energi ud af lønslaven. For DR's planlægning, kan jeg godt tilstå, har tankerne med dette program, der f.eks. om mandagen hedder »Rocktime«, nok så meget været rettet mod den målgruppe, der på dette tidspunkt af dagen er kommet hjem fra skole. Men de er jo også lukket ude af undersøgelsen.

Eksemplet er et af mange på, at undersøgelsesmetoden er utroligt enøjet. Målet helliger musikken. Og argumentationen. Hvad der i den ene sætning hedder »hverdag«, hedder i den næste »fortravlet arbejde«, som om de automatisk var synonyme. 60ernes opbrudstiar er ikke til at kende igen, når »pragmatikken« har været der med de grå malerpensler og kaldt borgerlighedens hyggeonkel Hilmar til sandhedsvidne på, at i de år døde ideologierne. Glem 60ernes kulturkamp, racekamp, kvindekamp, hausse i livsanskuelser, religion og menneskelige fællesskaber.

Lige så misvisende kaldes tiden, vi lever i netop nu, handlingslammet. Midt i højredrejning, berufsverbot, nymoralisme, kold krig, fredsbevægelser og grønne bølger. Der er for få flag på halv stang, klager Drud Nielsen og sammenholder Ungarn '56 med Polen '81. Nu var der for det første pokker til forskel på den magtpolitiske iscenesættelse af de to begivenheder, for det andet er 13. december ikke ligefrem højsæson for kolonihave- og sommerhusfolket.

Til gengæld går et folketog gennem Europa, folk besætter tomme huse og brødfabrikker for at råbe verden op. Det er også en måde at vise flaget på. Og Sebastian synger: »Vi er ikke alene«, og Irma-pigerne låner kamp-slogan fra hverdagsmusikkens mest slagkraftige linie, og data-alderens generation gør lyd, som på en gang er tidens stemme og advarsel.

Såvel på barrikaderne som i eftertænksomhedens stilfærdige stunder har netop HVERDAGSMUSIKKEN været ikke medløber, men katalysator. Hverdagsdigt og -værktøj.

Denne tid-takt har P3 naturligt fulgt. Vist op-tider og ned-tider. Men ikke i Drud Nielsens dagbog. Den skriver radiohistorie alene efter programtitler! Men radio skal høres. Som bøger skal læses. Hvem i alverden ville finde på at skrive litteraturhistorie på bogomslag?

Det er kildekritikken igen, det er galt med. Den ville have fortalt præcis den modsatte historie af den, der fortælles, at P3's musikalske spekter tværtimod at snævre ind i 60ernes sprængte alle rammer. Drud Nielsen ser »Musikradioens« premiere i den rosenfingrede dagning. I virkeligheden grundlagdes P3 på en udtalt mistillid til populærmusikken og alt dens væsen. Derfor blev ord-journalistikken det bærende i den ny kanal – med musikken som harmonika. Med 60ernes forbløffende musikalske ekspansion måtte også det kulturelle establishment erkende, at hverdagsmusikken rummede så vidt varierede oplevelsesmuligheder, at den kunne være det bærende element i en af radiokanalerne.

Først med den såkaldte funktionsradio i 1975/77 sker en markant omlægning af P3, det er her kanalen defineres som musik-, nyheds- og service-kanal og får overført de store radioaviser, sporten, forbrugerprogrammer m.m.

På dette tidspunkt var der risiko for, at musikken igen som ved P3's start skulle reduceres til akkompagnement, men den fastholdt sin andel af kanalen og det varierede programudbud, som den i dag er bygget af – fra familien Danmarks morgenøremål til 80er-generationens værkstedseksperimenter.

Ikke alt af det lykkes. Langtfra. Når Drud Nielsens bog og artikel har kaldt på mit temperament, er det ikke udtryk for monopolistisk selvglæde, men irritation og ærgrelse over, at der heller ikke denne gang faldt den kritiske analyse, som hverdagsmusikken og dens dominerende medie har god brug for.

Musiksociologien er som relativt ny videnskab endnu under opbygning. Dens alvorligste mangel er manglen på know-how, mark-erfaringer om musikkens mange brugsroller og scener. Efter traditionel videnskabelig skik og brug har også sociologien fyldt sine skuffer med tekst og skrift. Tøm skufferne! Virkeligheden har to ører! Og en bankende puls. . .

Benny G. Jensen, programmedarbejder i P3 siden kanalens start i 1963. Blandt hans specielle arbejdsområder temaer omkring samfund og musik, bl.a. den 50 features store udsendelsesserie »Pladens århundrede«.

Det er kvinder – det er dejligt

af Karin Sivertsen

Her i 1982 oplever vi, at kvinder er blevet en selvfølgelig del af den rytmiske musikscene både som sangere, instrumentalister og bandledere. Kvindelige musikere har erobret det elektriske instrumentarium og teknikken bag det. Der er dannet grupper rundt omkring i landet sådan at der også eksisterer et bagland af kvinder med et bredt spektrum af musikalske erfaringer indenfor rytmisk musik. Det er ikke kun nogle få kvinder der stråler på den lille danske stjernehimmel, der er *masser* af kvinder der formulerer sig musikalsk.

Men tænker man nogle få år tilbage, så var situationen helt anderledes. I 1975 var det fantastisk, at der sad en kvinde ved trommerne. Medierne gnavede nyfigent i de få etablerede kvindebands og de seksuelle gnister, der kunne trækkes ud af en saksofonspillende kvinde *blev* trukket ud, om det så var det, det drejede sig om eller ej.

Og i 1970 var det *ukendt* at kvinder spillede rytmisk musik i Danmark. Der er med andre ord sket en enorm udvikling og det er ikke underligt, at der nu begynder at dukke skrivelser op, som vil fæstne dette praktiske og bevidsthedsmæssige skred i ord, i en fast form, som kan blive stående, når en del af musikken er glemt eller måske overhalet af udviklingen, som stadig følger nye resultater til de allerede opnåede.

Men hvordan fanger man processer, som i den grad lever og vibrerer gennem oplevelser, personlige og i grupper? Hvordan beskrives musik i ord? Hvordan formidles kollektive erfaringer uden at der bliver tale om kedsommelige beskrivelser af læreprocesser?

Dette er spørgsmål der må tages op til overvejelse, når man skal til at fortælle de kvindelige musikeres historie.

Historien om kvinderne i dansk rock, beat og alle de andre rytmiske genrer er endnu ikke skrevet. Der er gjort et stort arbejde gennem universitetsspecialer og tidsskriftartikler, men den brede formidling som kan ske ved en bogudgivelse har vi endnu til gode.

Imidlertid er der for nylig udkommet en dansk oversættelse af Marjorie Alessandrini: »Le rock au Feminin« – på dansk »Kvinder & Rock« som kan bruges som eksempel i overveje-

elserne omkring fremstillingen af kvindernes musikhistorie. Bogen er ifølge forfatterens forord skrevet »...i hast og begejstring (over at se, at de – virkelige eller indbildte – forhindringer, som kvinder før stødte på i rockverdenen, nu er ved at forsvinde)«.

Lad mig med det samme lægge kortene på bordet og vedkende, at jeg ikke anser dette for at være nogen god praktisk og psykologisk basis for at formidle en så betydningsfuld, men samtidig kompliceret begivenhed som det er at kvinder smider deres musikalske kønsrolle overbord og sejler ud på dybt vand som selvstændige musikere. Man kunne umiddelbart problematisere begejstringen ved at se på hvad der menneskeligt skete med de kvinder, Marjorie Alessandrini så henrevet fortæller om. En meget stor del af dem bliver totalt smadret af sprut og stoffer, nogle døde. Det er en omkostning, som det for mig at se er ret svært at juble over.

Men lad os først se lidt på hvad der står i bogen. Der fortælles i en flydende journalistisk stil om de store kvindelige stjerner på den internationale rockscene lige fra den spæde begyndelse i 60'erne til '79, hvor bogen udkom i Frankrig. Det er navne som Marianne Faithfull, Yoko Ono, Janis Joplin, Nico, Joni Mitchel, Joan Armatrading, Patti Smith (der introduceres i et kapitel der hedder »Hinsides kvindeligheden«!) – så er der senere grupperne The Slits og The Raincoats, der er Kate Bush, Lene Lovich, Tina Weymouth, Nina Hagen – for nu at nævne et passende udsnit.

Bogen handler om det der skete med disse kvinder, fortæller deres livshistorie, og ofte formidles stoffet som om den pågældende stjerne selv har skrevet stikord. Om Marianne Faithfulls første møde med Mich Jagger hedder det f.eks.: »Jagger gabte åbenlyst for at vise alle i rummet, hvor dødtræt han var af Chrissies evindelige scener. Han gik hen til Marianne: – Jeg er Mich Jagger, sagde han og spille derpå med overlæg sin champagne ned over hendes skjortebluse. Han mumlede et par vage undskyldninger med en stærk forstadsaccent og tørrede væsken af med hånden, alt imens han tog hende brutalt på brysterne. Marianne rejste sig hurtigt op, skubbede ham væk og gik – tydeligt

rasende – sin vej. Sådan forløb altså den generte lille piges møde med de store slemme drenges rock'n roll univers!« . . . »Og så en dag hører man igen om Marianne Faithfull. Der er imellemtiden gået ti år, og hun er efterhånden blevet stoffri, men det virkelige terapeutiske mirakel for hende har været rockmusikken. Kvindernes situation er jo undervejs blevet noget anderledes – det er nu ikke længere utænkeligt at en kvinde selv skriver tekster og musik, eller at hun leder en gruppe. Marianne har opdaget et helt lager af styrke og raseri i sig selv, og nu vil hun have revanche. Hendes stemme har ændret sig; den er blevet mere rå og alvorlig, hun kan bruge den til at skælde ud, hvisle, spytte sin vredesord frem med«.

Moralen i denne udviklingshistorie – den generte lille pige, der bliver rå og spytter sine vredesord ud – er egentlig meget ligetil. Bliv som mændene piger, så skal vi nok få knoklet os frem. Da Marianne blev lige så grov som Mich Jagger kom der balance i tingene og vi kom et skridt videre!

Eller man kunne sige, at vi blev skubbet et godt stykke tilbage. Når Marjorie Alessandrini fremstiller et forløb af denne art – meddeler hun os nemlig ubevidst sit kvindefjendske standpunkt. Overfladisk tager hun naturligvis parti for kvinderne, som hun gerne ser i en så fremskudt position som muligt, men det er med et mandligt forbillede hun stiller sin model op. De kvinder for hvem det lykkes at anlægge rent mandlige attituder er sejrkvinderne. Disse kvinder har skippet kedsommelige interesser som børn, hjemmeliv og det at elske en mand. De er fri! (lige bortset fra det med stofferne og ensomheden naturligvis).

Der er mange andre eksempler på Alessandrinis generelt kvindefjendske holdning, hvoraf nogle enkelte skal citeres.

Om Yoko Ono. »Lennon er på sin side fascineret af denne lille, energiske kvinde, der er lige så forskellig fra hans eks-kone Cynthia som fra alle de små engelske pjattehoveder, der konstant flager rundt omkring The Beatles. Her er en kvinde, der beskæftiger sig med film, maleri, som skriver og udfører teater- og musik-happenings. . . « Ud med alle pjattehovederne og ekskonen, ind med Yoko som besidder alle de gode mandlige dyder – energi, udadvendthed o.s.v.

Om Linda McCartney. »Det var i 1966, at Linda Eastman som fotograf (eller, som onde tunger hævder, som groupie) mødte Paul McCartney. Efter at The Beatles blev opløst, bliver hun mere og mere integreret i sin mands band, som hun

nu på trods af sin udviskede optræden udgør et vigtigt stabiliserende element i. Når Wings optræder, holder Linda sig diskret i baggrunden, indtil Paul med stor elskværdighed præsenterer hende for publikum, og så er det tid til hendes lille succes. Hendes klaverspil har kun den funktion at støtte de andre i gruppen. . . (men) hun slipper helt pænt fra det, uden dog på nogen måde at vække opsigt«.

Er man almindelig, udvisket eller diskret, eller blot en støtte for de andre i gruppen; ja, selv om man er den, der holder sammen på hele lortet, er der ikke afsat nogen hædersplads til én i Alessandrinis kvinderockhistorie.

Måske er det med rette. Hvis man tolker rock som en musikalsk udtryksform, der viser hårdheden i samfundet (og mennesket som agerende i dette) ved at genspejle det, så bliver det rå, udfordrende image en del af dens indre logik. Måske har Alessandrini ret i, at kvinder skal anlægge en hård attitude for at slå igennem lige på dette felt. Jeg tror bare ikke, hun har gjort sig denne forudsætning klar. Hun er begejstret for, at kvinder er slået igennem på rockscenen, og så fortæller hun historien om de kvindelige rockstjerner uden at vide, at hun formidler et mandligt ideal. Hun opstiller nogle forbilleder til identifikation uden at tænke det mindste over, hvad der er indholdet i de skikkelser hun fremstiller som idealer.

Hvad er så dette indhold?

Det er et fåget billede, men visse karakteristiske træk kan udskilles. Vi kan skimte en figur, der *slår igennem*, bliver berømt, det er vigtigt – og det er en der udtrykker en almen trang eller tilbøjelighed. Skikkelsen er nærmest overpersonlig og kan derfor opsuge store grupperes behov og længsler.

Alle disse træk finder vi i myten.

Mytologiske beretninger befolkes af skikkelser af denne art. Mytologien viser det almene i den fantastiske fortællings form, og de enkelte myter dannes som forbilleder, der besidder enestående kraft på specielle områder.

Myten tilhører tidsaldre der mangler rationelle forklaringer, eller man kunne sige at de skabes der, hvor de rationelle forklaringer ikke tilfredsstiller den kollektive fantasi. Myten er jo et produkt af fantasien, men i vores tidsalder får den sin eksistens i historien. Historiske personer tillægges mytisk kraft, hvorved de kommer til at fremtræde som eksemplariske skæbner. Selvom myten er et fantom, et forestillingsbillede får den alligevel større realitet end de nøgne kendsgerninger.

Endnu i det 19. århundrede eksisterede der en række bemærkelsesværdige mytologiske skikkelser; den opdagelsesrejsende (det overdådigt modige, kraftbetonede menneske), opfinderen (det ekstraordinært snilde, opfindsomme menneske), kunstneren som magiker (det menneske der har kontakt med kræfter, der ligger udenfor det vi betragter som det normale menneskelige sanseområde). Livingstone og Nansen, Edison og Richard Wagner er eksempler på sådanne mytologiske skikkelser fra det 19. årh. Men i det 20. århundrede bliver den mytologiske skikkelse en imitation af allerede eksisterende myter. Det 20. århundredes myter er efterligninger, der mangler selvstændige egenskaber – disse figurer betegner vi trivialmyter. Når mytologien vantrives bliver anstrengelserne for at frembringe myter syntetisk stærkere. Denne opgave overtager bevidsthedsindustrien. Reklame og propaganda, informations- og underholdningsmedier opviser uhyre opfindsomhed for at fremstille myter i industriel målestok.

Industrien skal levere myter til det daglige forbrug fra den ene dag til den anden. Markedet forlanger en hurtig omsætning af idoler, det være sig filmstjerner, sportshelte, popstjerner eller politikere; desuden hører det med til produktets egenart, at det skal kunne glemmes. Heri ligger den egentlige modsigelse, for substansen i den mytologiske bevidsthed er *hukommelsen*. Alene af den grund kan bevidsthedsindustrien kun levere surrogater, falske myter, som ikke efterlader sig noget spor i den kollektive hukommelse. Når talen er om mytedannelse kommer de specialiserede funktioner nemlig til kort. Det drejer sig om en funktion, der ikke kan uddelegeres til specialister og netop derved har sin værdi. I enhver ægte mytologi erkender samfundet som helhed sig selv. Det ser uden at vide det sit eget billede og accepterer det. Dette billede ejer en troværdighed, som ingen trivialmyte kan opnå. Dets repræsentative magt ligger hinsides enhver berømmelse.

Når Marjorie Alessandrini skriver om kvindelige rockstjerner, producerer hun trivialmyter på samleband.

Størst af alle finder hun Patti Smith, hvis billede da også pryder bogens omslag. Om hende hedder det bl.a.: »Med Rock'n roll Nigger slog Patti sit navn fast som den første intellektuelle rockkvinde. . . hun havde opnået større prestige i det lille New York'er univers, hvor der blev holdt øje med hende: ville hun blive en rigtig stjerne, sådan som alt tydede på, eller var hun bare en døgnflue? Pressen havde allerede kastet sig ud

i de mest tåbelige sammenligninger, hun var en åndelig datter af alt det mest ophøjede, man kunne komme i tanke om. . . i London, Paris og Rom var Pattis navn allerede begyndt at betyde noget. Der gik de faktisk bare og ventede på hende«.

Med en sekvens af denne art bygges der op til myten. Vi er på fornavn med Patti, vi er næsten en del af hende, hendes succes bliver et anliggende for os. Vil London, Paris og Rom, *rent fiktive størrelser*, tage hende til sig – eller oh skændsel – er hun en døgnflue. Alesandrini skaber et billede som de kvinder der læser hendes bog skal spejle sig i. Men billedet er ren fiktion. Det skabes i spændingen mellem ambition og muligheden for total fallit, den spænding som ligger i de kvinder, der ønsker at komme ud af den traditionelle kvinderolles bånd, men altid har faren for fiasko liggende i baghovedet, faren for (som Alesandrini ubevidst formulerer det) at synke tilbage i anonymitet.

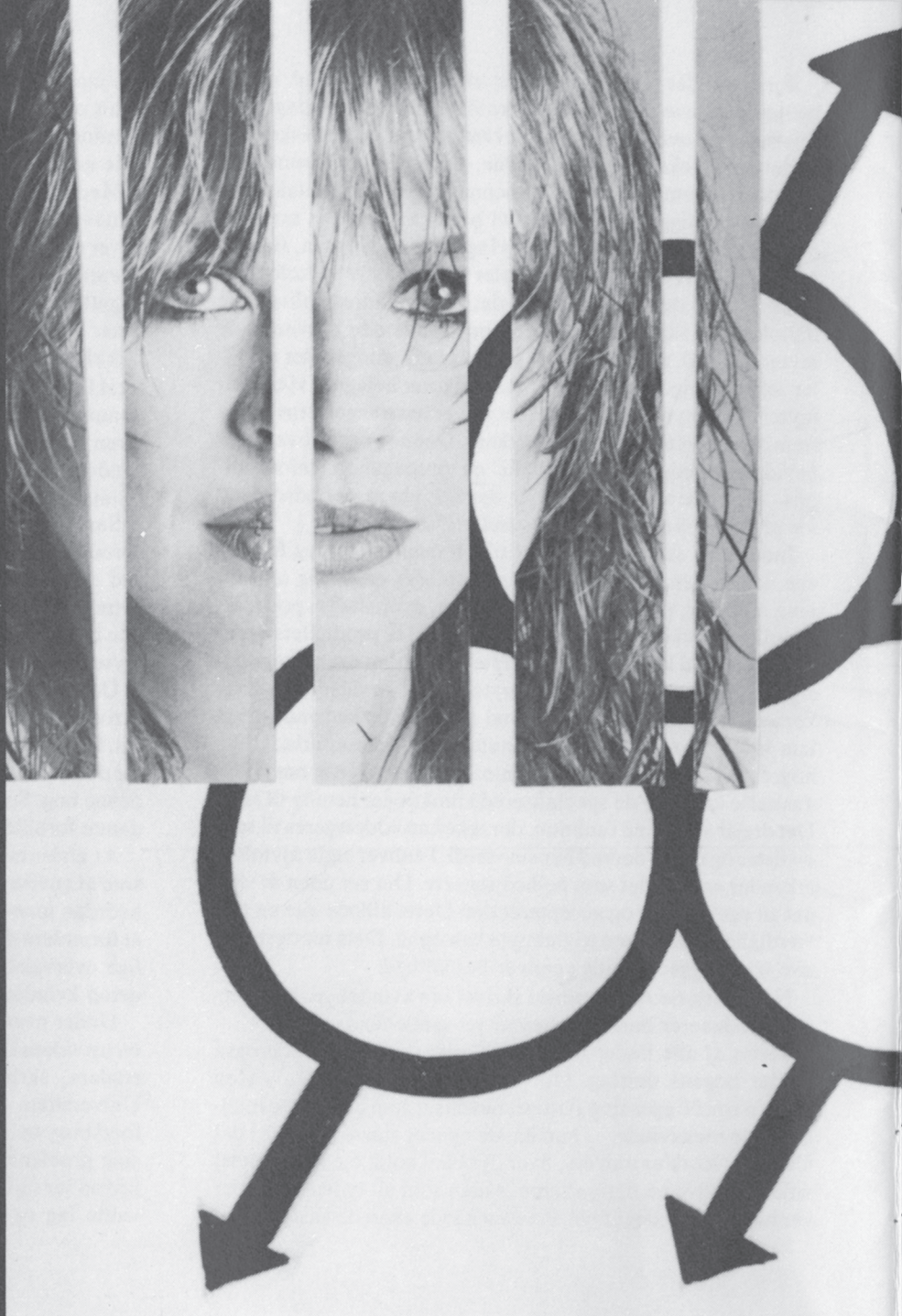
Sammenfattende kan man om Marjorie Alessandrinis kvinderock-historie sige at hun fabrikker et stykke kvindehistorie ved som alternativ til den passive kvinderolle at opstille et kvindeideal, der helt overvejende besidder mandlige træk, og hun får sin groteske beretning til at glide ned ved at iklæde den mytens form.

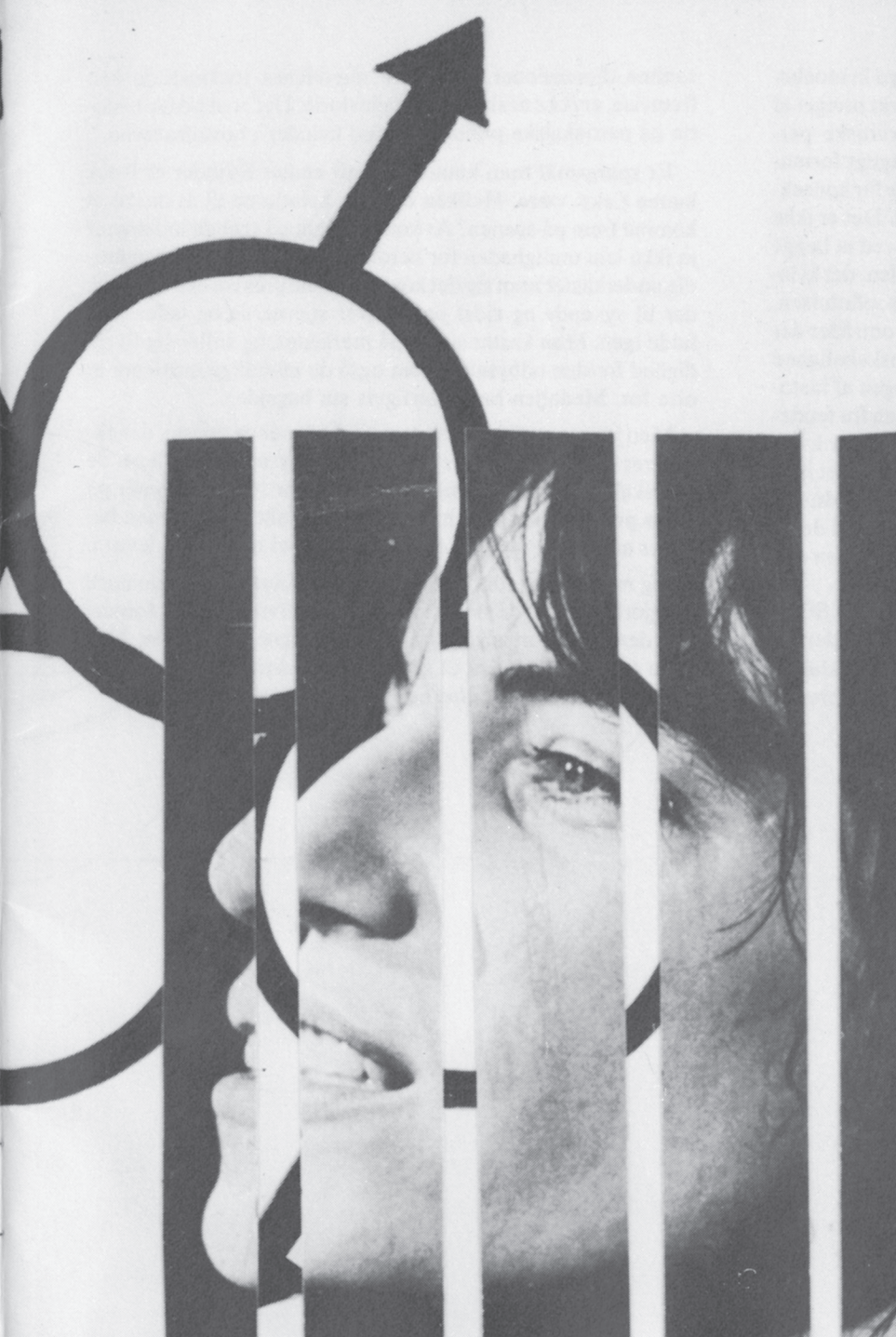
Udgangspunktet for denne artikel var jo at diskutere det at skrive kvindehistorie. Bogen om kvinder og rock blev inddraget, fordi den er den første bog der er udkommet på dansk inden for dette felt, og derfor anser jeg det for vigtigt at tage stilling til denne bog. Som det vil være fremgået, mener jeg ikke den bør danne forbillede for kommende skrifter.

At afvise én fremstillingsmåde er imidlertid ikke det samme som at anvise en anden. Derfor vil jeg her til sidst prøve at vise hvordan man indenfor kvindekredse, der beskæftiger sig med at formulere den generelle kvindehistorie, har gjort sig forskellige overvejelser om grundlaget for beskæftigelsen med lige netop kvindernes historie.

Under overskriften: »Måske er det nødvendigt at opbygge en ny videnskabelighed helt fra grunden for at bedrive kvinde-studer«, skriver Lene Koch i HUMANIST, Københavns Universitets avis for det Humanistiske fakultet: »Kvindeforskning er grundlæggende af tværfaglig art og formulerer sine problemstillinger ud fra de spørgsmål kvinders virkelighed stiller og inddrager så faglig og teoretisk viden fra alle relevante fag og videnskabstraditioner. Kvindeforskningen har

Marianne Faithfull.





Patti Smith.

historisk udviklet sig i tæt forbindelse med den nye kvindebevægelse og er i perspektiv og arbejdsmetoder stærkt præget af denne. Karakteristisk for kvindebevægelsens politiske perspektiv er det personlige udgangspunkt, slagordagtigt formuleret i udtrykket »Det personlige er politisk«. Dette får konsekvenser for den synsvinkel der anlægges på stoffet. Det er ikke nok at supplere forskningen i mændenes historie ved at lægge en kvindernes historie ved siden af. Kønssynsvinklen, det kvindelige udgangspunkt griber helt ind i virkelighedsopfattelsen, som i vores samfund er patriarkalsk. På en række områder der det derfor nødvendigt at opbygge en helt ny videnskabelighed fra grunden. En kvindesynsvinkel på periodiseringen af historien gør det f.eks. naturligt at spørge: Er overgangen fra feudalisme til kapitalisme af samme afgørende betydning for kvinder som for mænds liv? Eller industrialiseringen? Er det ikke snarere kvindernes isolation i hjemmene, der får betydning? Eller man kunne spørge: Er kvinders egen kontrol med deres frugtbarhed ikke et mere afgørende skel i kvindehistorien end så mange andre historiske begivenheder?»

Altså, stil spørgsmål til de historiske begivenheder SOM KVINDER! Dette gælder naturligvis også for kvindernes *musikhistorie*. At skabe en pendant til mændenes *musikhistorie* ved at fremdrage de eksempler der kan vise karrierer af

samme dimensioner, som dem mændenes rockhistorie kan fremvise, er *ikke* at skrive kvindehistorie. Det er at skrive historie på patriarkalske præmisser med kvinder i hovedrollerne.

Et spørgsmål man kunne stille til emnet Kvinder & Rock kunne f.eks. være: Hvilken drift fik kvinderne til at ønske at komme frem på scenen? At komme frem på scenen indebærer jo ikke kun muligheden for berømmelse og udfoldelse, samtidig underkaster man sig det kommercielle pres fra den industri, der til syvende og sidst producerer stjernerne og lader dem falde igen. Man kaster sig ud på markedet, og stiller sig til rådighed for den udbytning, som også de mandlige musikere er ofre for. Medaljen har naturligvis sin bagside.

Men jeg mener ikke disse to muligheder er de eneste, der eksisterer. Kvinder *behøver* ikke konkurrere med mændene, de kan skabe deres eget rum i en sfære, hvor tingene foregår på deres præmisser, og jeg mener dette kan ske uden at man behøver at »melde sig ud« af det samfund vi nu engang lever i.

Jeg mener også, det er det kvindelige musikere i Danmark har gjort specielt i de sidste år. De har bestræbt sig på at formulere deres egen musikkultur, på deres egne præmisser. Når disse erfaringer nu skal til at formidles i skrift er det vigtigt at holde fast ved denne *alternative* oplevelseskarakter.

Socialrealistisk dokument over dansk folkekultur

Evald Tang Kristensen og Peter Olsen m.fl.: Gamle kildevæld. Portrætter af danske eventyrfortællere og visesangere fra århundredskiftet. Redaktion og kommentarer ved Erik Hovring Pedersen. Kbh. 1981. 166 s., kr. 228,50.

Denne bog er enestående! Det er en samling portrætter af over hundrede af de bedste af de visesangere og eventyrfortællere, som Evald Tang Kristensen havde optegnet efter, og som endnu levede omkring århundredskiftet. De fleste billeder er fotografier fra 1895, og alle billederne er her i nyudgaven suppleret med Tang Kristensens biografiske tekster om de portrætterede, med henvisninger til alt, hvad de har sunget og fortalt ham, med en udførlig og god indledning m.m.

Allerede i sin første viseudgave, *Jydske Folkeviser og Toner, samlede især i Hammerum-Herred* (1871), meddelte Tang Kristensen korte levnedsskildringer af 16 sangere, og det fulgtes op i det lange og indholdsrige »Efterskrift« til *Gamle Viser i Folkemunde, Fjerde Samling* (1891). Som en naturlig forlængelse af disse bestræbelser på at skildre folkekulturens folk på landet fik han den idé, at de også burde afbildes. Han prøvede i slutningen af 1880'erne at arbejde sammen med en fotograf og en kunstmaler, men uden synderligt resultat. Først i 1895 fik Tang Kristensen – på Axel Olriks tilskyndelse – en aftale i stand med fotograf Peter Olsen i Hadsten, og de to drog så rundt i Jylland og fik taget 72 billeder af sangere og fortællere. Der var planlagt flere billeder, men p.gr. af manglende tilskud måtte rejserne indstilles. Heller ikke den påtænkte udgave, hvor billeder og biografier skulle indgå, blev til noget, idet Carlsbergfondet afslog en støtteansøgning fra Kristensen og Olrik. Kristensen lod derfor levnedsskildringerne trykke alene i *Det jyske Almuéliv*, tillægsbind VI (1905), og først i 1927 lykkedes det ham at få alle billederne

udgivet i *Gamle Kildevæld*, hvor Peter Olsens oprindelige optagelser var suppleret med nogle lignende, som var blevet taget i mellemtiden (bl.a. af Tang Kristensen selv). I nyudgaven er billeder og tekst for første gang ført sammen i sin oprindelig planlagte helhed.

Titlen »Gamle kildevæld« viser i en nøddeskal Tang Kristensens syn på disse folkekunstnere – de var netop ikke »stille brakvand«! Om den tekniske realisering af Peter Olsens billeder skriver han selv i det oprindelige forord (som ikke er med i nyudgaven): »Da jeg rejste med Fotografen, holdt jeg stærkt paa, at Personerne skulde fotograferes, som de gik og stod, altsaa ligesom de havde siddet og fortalt eller sunget for mig (. . .) Jeg var selv til Stede under Fotograferingen, og jeg udsaa altid den Plads, hvor denne skulde foretages. Det var mig magtpaaliggende, at Baggrunden om mulig blev god og passende, og at Opstillingen var heldig«. Billederne blev taget udendørs (af hensyn til belysningen), og opstillingen har et enkelt præg. Kvinderne ses ikke sjældent med deres daglige håndarbejde og mændene med deres håndværk. Det er disse principper, der giver portrætterne deres enestående, socialrealistiske karakter. Som der står i det nye forord: »Sammen med Evald Tang Kristensens biografiske notitser om de fotograferede bliver billederne på én gang enkeltportrætter med personlige særpræg og som samling et gruppebillede af den mundtlige traditions formidlere (. . .) De er egnet til at ryste den opfattelse, at »gamle dage« var en romantisk tid og at velfærdsstaten var en grundfæstet kendsgerning. De viser en samfundets underside, hvis livskraft og skaberevne nutiden er ved at genopdage efter at det længe har været god tone at ignorere den«. – Så diskret kan det siges!

Nyudgaven er sober. Billedmaterialet er stort set det samme som i 1927-udgaven, men der er dog optaget et par nye og udeladt et

dusin billeder p.gr. af enten »mangel af eller et dårligt originalfotografi, eller mangel på biografisk tekst« – og det synes jeg er en dårlig begrundelse. Har forlaget haft en finger med i spillet her og været bange for at skæmme en ellers fin billedbog? Jeg savner også det berømte billede »Percy Grainger optager Melodier«, der viser en fonografoptagelse med to sangere i Tang Kristensens hjem – selv om det skal indrømmes, at et sådant billede fra førsteudgavens »Tillæg« kun kom med, fordi Tang Kristensen ikke holdt af, »at der findes unyttede Blade i Bogen«. I øvrigt er det godt, at billedernes format er lidt større i nyudgaven, og at de er helt ubeskårne, så der kommer mest muligt med at det, Tang Kristensen kaldte »den egentlige Ramme«. Billederne er – hvor det er muligt – gengivet efter de oprindelige glasplader, hvilket forklarer deres forbløffende tekniske kvalitet. Tang Kristensens biografiske tekster stammer ud over de allerede nævnte kilder især fra erindringsværket »*Minde og Oplevelser*. At det er en enkelt smutter i kommentarerne hist og her kan vel ikke undgås: Side 33 er Mette Johanne Jensdatter fejlagtigt gjort til Ingeborg Munchs oldemor, fordi udgiveren har overset trykfejlslisten i originaludgaven (fejlen findes i øvrigt også i DgF).

Udgiveren, folkemindeforskeren Erik Hovring Pedersen, hører til dem, der har et nøgternt syn på Tang Kristensen, og ikke forsøger at udglatte de modsætninger og modsigelser, der præger hans fabelagtige livsværk. I indledningen får man en kort vurdering af Kristensens særkende som folkemindesamler og –udgiver (hvor Kristensens egen udvikling prisværdigt nok betones), en skildring af »Gamle Kildevæld«s forhistorie, nogle realoplysninger om de implicerede fotografer og et genoptryk af Kristensens egne artikler om både »Visesangere og Eventyrfortællere i Jylland« (Illustreret Tidende 1898) og »Sæd og Skik for et Par Menneskealdre siden« (Hedebo-



gen 1909). Disse socialhistoriske skildringer er velvalgte i sammenhængen.

Det var jo blandt de laveste lag på landet, at den gamle folkedigtning endnu trivedes i mundtlig tradition i slutningen af sidste århundrede. Hos dem, der selv – eller hvis forældre – havde oplevet landsbyfællesskabet, hoveriet, fæstet og de kollektive samværsformer, som fulgte deraf: Folkestuen, fælles malkning og markarbejde, bindestuer m.m. Hos dem, der stadig indgik i kollektivt arbejds- og fritidssamvær. Hos dem, der kendte sult og overgreb fra en godsejer eller en velstående bonde.

Hvem er de da alle disse husmænd, tjenestefolk, landarbejdere og fattiggårdslemmer, som udgør hovedparten af bogens sangere og fortællere? Ja, mange af de gamle, i dag næsten legendariske sangere fra Tang Kristensens første optegnelsestid o. 1870 var døde: Sidsel Jensdatter, Frands Povlsen, Bodil Kristensdatter, Ane Johanne Andersdatter, Ane Povlsdatter, Ane Jensdatter i Rind. . . (Når chancen nu var der, kunne man have ønsket, at Kristensens biografier af disse mennesker var kommet med i et tillæg bagest, selv om der ikke findes billeder af dem). Men flere af disse store tidlige sangere er med i bogen, hvad enten de levede i 1895 eller Tang Kristensen af anden vej har skaffet et billede. Vi træffer f.eks. aftægtsmand Iver Pedersen i Lind (født

Anders Jørgensen Sams, Rostved, Thorsager sogn (f. 1820). Landarbejder og spillemand. »Han havde lært at spille ved en skolelærersøn i Rønde, de kaldte Skole-Jens, og knap efter konens død begyndte han at gå omkring ved folks døre og tjene sig en skilling ved det (. . .) Han har også kunnet mange viser, men dem har han næsten glemt«. – »At fortælle Æventyr var Mandens stærke Side. . .« (Tang Kristensen, cit. i udgaven s. 92). Anders Sams har helt eller delvis meddelt fire viser til Tang Kristensen: »Moderen under mulde« (DgF 89), to majviser og en pinsevis – men desuden mange eventyr og nogle sagn, gåder m.m. Fotografi: Peter Olsen, 1895.

1798!), hvorom Kristensen siger: »Med en uimodstaaelig Humor sang gamle Iver Visen om »Knud Hyrding« og den naaede sit Højdepunkt, da han sang Slutningen: Hurr byenne lovv, sov loww, sow lowwlowwloww! Man kunde ikke bare sig for at briste i Latter. Han var den første der sang Torvisen (Jydske Folkeminder I 35) for mig, den han ogsaa foretog med en Kraft og et Liv, som om man saa Tor livagtig for sig«. (Det var i øvrigt første gang, at visen om Knud Hyrde, der antages at stamme fra middelalderen, blev fundet i Danmark!). Andre tidlige, betydelige sangere er pietisten og huskonen *Mette Johanne Jensdatter*, der kun kunne synge for Tang Kristensen, når manden ikke var hjemme; de to søstre, huskonerne *Ane* og *Ane Johanne Jensdatter* og deres bror, fæstehusmanden *Jens Jensen Talund*, hvis mor kunne Hundredvisebogen og meget mere udenad; og husmanden *Lavst Johansen*, der forudandede sin død i den nærliggende bæk. Vi træffer ellers gamle Ivers plejebarn, *Kristine Andersen*, hvis forældre og søskende alle var døde af tuberkulose; huskonen *Johanne Kirstine Pedersdatter*, der kunne digte vers og nu var næsten blind; skræddersønnen *Tyge Pedersen*, der blev smed og senere velhavende som ejen-

Ane Sofie Lavridsdatter, Skovhus, Øster Bording, Balle sogn (f. ca. 1805). Spider-ske, indsidderske. »Faderen kunde nok synge nogle viser, og moderen kunde nogle, og så samlede Ane Sofie ellers rundt omkring i bindestuerne, hvad hun kunde få fat på, for hun var nem til at lære«. (Tang Kristensen, cit. i udg. s. 79). – Ane Sofie Lavridsdatter var en af de bedste af de visesangere, Tang Kristensen fandt i 1880'erne. Kristensen har opskrevet 34 viser efter hende, heraf 11 med melodier: En snes middelalderballader, seks åndelige, verdslige og historiske »efterklangsviser«, tre skæmteviser og fem andre viser (bl.a. den berømte »Bygholms hoverivise«) foruden en del eventyr. Fotograf: Peter Olsen, 1895.



domsmægler; og den indvandrede svensker *Ane Kristine Jakobsdatter*, der gik omkring og spandt m.m. Vi træffer syersken *Mette Marie Jensdatter* (»Mette Skrædder«) i Sundby, der både var en fremragende eventyrfortæller og »en Type paa en gammel Visesangerske«; den »stundesløse« *Larsine Nielsine Jens-Kristiansdatter*, som Tang Kristensen måtte følge rundt i huset, mens han optegnede eventyr og viser; den prægtige gamle vise-sanger *Ane Sofie Lavridsdatter*, der »sang for mig til hun blev hæs« og i øvrigt vandrede omkring og spandt og kartede for folk (se billedet); træskomanden *Jens Kristensen* (»Bitte-Jens«), *Jensine Hansen* i Sømoøhus, spinder- og strikkesken *Birthe Marie Nielsdatter*, aftægtsmanden *Kristen Rasmussen Egendal* (»Kræn Rask«), huskonen *Kirsten Marie Jensdatter* og aftægtskonen *Ellen Kirstine Kristensen Bech* – for nu blot at nævne under en trediedel af bogens visesangere. Jeg skal ikke prøve at beskrive bogens billeder, de skal

ses. Vil man dybere for at lære disse menneskers kultur at kende – og det bør man unde sig – kan man følge henvisningerne bag i bogen og lede deres viser frem i DgF og i Tang Kristensens egne 5 bd. viseudgaver (eller for de utrykte – og i bogen her uspecificerede – visers vedkommende selv tage ud på Dansk folkemindesamling). Så vil man også til sin glæde finde ud af, at adskillige af sangerne endnu levede og blev indspillet, da Tang Kristensen og H. Grüner Nielsen i 1907 og –09 foretog de første folkevise-fonografoptagelser i selve Danmark. Disse fonografoptagelser kan i dag høres på Dansk Folkemindesamling i Kbh. (Mon der aldrig bliver økonomisk mulighed for at få dem udgivet?).

Bogen bæres af Peter Olsens fremragende billeder, suppleret af Tang Kristensens knappe tekster, men den kan bruges på mange måder. Den er en socialrealistisk dokumentation fra århundredskiftet i billeder og ord. Den giver gennem sine henvisninger mulighed for

studier i større sanger- og fortællerrepertoarer (selv om det er en myte, at Tang Kristensen skrev *alt* ned, hvad en sanger kunne synge – han var kun til en vis grad interesseret i nyere kærlighedsviser og andet »Rimeri saa næsten uden Poesi«, som han siger i forordet til *Jyske Folkeminder*, bd. XI). Og den er en fin støtte for dem, der selv vil genoplive denne musikalske folkekultur – i beboerhuset, i en undervisningssituation eller blot privat sammen med vennerne.

Udgivelsen er et eksempel på et genoptryk, der har formået at lægge en ekstra kvalitet til førsteudgavens i forvejen store, og at henvende sig til en bred kreds samtidig med at være nyttig for folk, der selv studerer og arbejder med folkekulturen. Det er naturligt at håbe, at denne fine udgivelse vil blive fulgt op af forsvarlige genoptryk af nogle af de 3–4000 visetekster og melodier, som Tang Kristensen indsamlede – helst ordnede efter sangere.

Jens Henrik Koudal

Sønderjysk folkemusik

Med C. Jensen og hans sønderjyske spillere. Hans Schmidt og de sønderjyske sange.

Udgivet af Kiers Gård, Højer, i samarbejde med Institut for folkemindevidenskab, Københavns Universitet. Kr. 66,50 (pr. hæfte med tilhørende bånd).

Med to små hæfter med tilhørende bånd, om den folkelige musikalske kultur i Sønderjylland har Karsten Biering vist en af vejene man kan gå i forbindelse med udgivelse af folkekultur.

Han siger selv at det, med baggrund i den betydelige interesse for den traditionelle musikalske folkekultur, er et forsøg på at dokumentere og illustrere en særlig regional sang-tradition, der nok især har sine rødder i den

folkelige fællessang, således som den gennem omkring 100 år har lydt i foreningslivet, i de folkelige forsamlings- og selskabslivet, bl.a. derfor er optagelserne optaget »live« med dansende og lyttende publikum.

Sønderjylland adskiller sig fra andre egne i landet, ved at have et stort og rigt foreningsliv i en tid hvor radio og TV's underholdningstilbud gør det svært at holde liv i folkelig »live« underholdning. Mange mennesker er aktive i arbejdet med folkekultur, men især en indtager en meget fremtrædende plads. Lærer Christian Jensen er stifter af bl.a. »Danske folkedanseres spillemandskreds« af »Sønderjyllands amatørsymfoniorkestret«, og desuden leder han den spillemandsgruppe, det ene hæfte handler om.

Hæftet indledes, med udgangspunkt i en artikel i Modspil nr. 8, med en kort rede-

gørelse for de to hovedretninger i dansk spillemandsmusik – Danske folkedanseres spillemandskreds og Folkemusikhusringen – og placerer C. Jensen og hans spillemænd i forhold til de to retninger. Ikke i den ene og ikke i den anden, men lidt imellem med en skønsom blanding af holdninger, elementer og stiltræk fra de to retninger og med en betydelig musikalsk arv fra provinsens mange musikdirektører der fra 1850 til 1900 år frem var ensembleledere, arrangører, solister og ofte komponister og musiklærere.

Dernæst portrætteres C. Jensen og de øvrige medvirkende musikere med vægt på deres opvækst, uddannelse og musikalsk virksomhed. Der tegner sig et uddannelsesmønster der vel er normalt for landbougdom fra første del af århundredet: landbrug, højskole og seminarium. Særlig Rødding højskole har spillet en stor rolle i Sønderjyllands historie og tilsammen fortæller de portrætterede en del af Sønderjyllands kulturhistorie, fordi de

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: »Natkaravannen«. 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 kært tegn 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 sejlrtur til en række sydgrønlandske bygder i juli 1980. På pladerne præsenteres spillemandsmusik, kælesange, konebådviser, trommedans og nye sange om livet i bygderne. Bogen indeholder historien om Sydgrønland, billeder, noter 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.

