

MOSRIIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK



NR.
19

1982

5. ÅRG. - 1982 - NR. 19 . LØSSALG: KR. 30 . ABONNEMENT (5. ÅRG.: NR. 18 + 4 TEMANUMRE À 48 S.: KR. 120

Indhold

Karin Sivertsen	Leder	3
Desiderius Mosonyi	Musikkens irrationale grundlag	5
Jørn T. Andresen	Magazinet Staccato - 80'ernes musikblad?	20
Lars Ole Bonde	Historier om Musikhuset i Århus	27
Sven Fenger	Historien om et korværk - interview med Christian Alvad	29
Jens Henrik Koudal	Fra Skagen til Tønder - om landets to største folkemusikfestivaler	32
Poul Martin Bonde	Sansernes modtagelighed - tre dage til Roskilde festival	37
Per Drud Nielsen	Når ørerne falder af	40

Anmeldelser

Peter Ingemann	Beat på dansk	43
Jens Henrik Koudal	Hvem er Evald Tang Kristensen?	44
	Joan Rockwell: Evald Tang Kristensen. A lifelong adventure in folklore.	

Bogliste

.....	47
-------	----

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.

Musik og drift – eller lysten til at udtrykke sig

MODSPIL bringer i dette nummer en oversættelse af en af de første, hvis ikke den første større artikel, der forbinder den psykoanalytiske teori med musik. Her bestemmes musik ud fra dens grundparametre rytme, melodi, harmoni og form som driftøkonomisk udtryk, altså som udladning af indre kropslige spændinger i akustisk form.

Lige siden oldtiden har filosoffer og kunstelskere forsøgt at bestemme musikkens egenart. Quid est musica – hvad er musik? Spørgsmålet diskuteres i musikfilosofiske afhandlinger i alle faser af den europæiske historie, men står i realiteten ubesvaret den dag idag, ihvertfald hvis man forlanger en entydig definition.

Når musikkens gåde har optaget sindene så intenst (til forskel fra beskæftigelsen med andre kunstformer; der stilles ikke på samme måde spørgsmål om maleriets eller skulpturens gåde) hænger det formentlig sammen med musikkens imaterielle karakter. Det flygtige, uhåndgribelige forstyrrer rationaliteten i en overvejende materielt orienteret kultur. Til tider har musik været så fornærmende for den sunde fornuft, at den er blevet udskilt som et overjordisk, mystisk fænomen. Fra operalitteraturen kendes dette mystiske musikbegreb, f.eks. i de forskellige udformninger af Orfeusmyten, men også i Mozarts »Tryllefløjten« tillægges musikken overnaturlige evner, fløjtespillet sikrer det unge par på vandringen gennem individuationsprocessens farer. En mytisk variant tillægger musikken uimodståelig seksuel tiltrækningskraft. Vi ser det i sirenernes sang i Odysseusmyten.

Musik brugt som rationelt medium kender vi omvendt i sammenhænge, hvor den virker som signal, militære signalfunktioner og jagthorn, men også ved ceremoniel brug af musik.

Historisk kan vi altså se musik brugt som medium for såvel irrationelle som rationelle budskaber.

De vestlige kulturers udviklingshistorie er set i en global sammenhæng materielt og rationelt orienteret. En øget beherskelse af den **ydre** natur gennem tekniske landvindinger har



været målestok i udviklingsbegrebet. Kunstarnes udviklingshistorie indgår også i dette mønster, den tekniske udvikling inden for de forskellige kunstarter, forstået både som kunstnernes egen perfektionering og raffineringen af materialer og materialebehandling, har udgjort en vigtig dimension i kunstens udviklingshistorie. Også i musikkens historie ses dette. Den tekniske beherskelse af instrumenter, herunder den

menneskelige stemme og instrumentfremstilling, og arbejdet med musik forstået som materiale – altså komposition indgår som bekendt som væsentlige emner i den europæiske musikhistorie.

En side ved musikken som beherskelsesdimensionen ikke beskæftiger sig med, er musikkens evne til at fremkalde lyst. Altså ikke kontemplation, men **lyst** eller lystens modstykke **angst** eller i sublimerede varianter: glæde, munterhed, ro og sorg, smerte, vrede.

Nogle elementære spørgsmål kan vise, hvor svært det er at besvare hvad der er musikkens funktion set ud fra grundlæggende menneskelige udtryk som de nævnte. Hvorfor får en masse mennesker tårer i øjnene, når de hører Hallelujakoret fra Händels Messias? Hvorfor synger vi alle af karsken bælg, når vi bliver berusede? Hvorfor kommer tusinder af unge i ekstase ved rockkoncerter? Hvorfor giver det nogle vældige gip i hjertet, når man hører en dødsyng slager, der var det største hit, da man var 15? Hvorfor virker baggrundsmusik beroligende på nogle mennesker, mens andre netop bliver distraherede og urolige af den? Og hvorfor, og det er det afgørende spørgsmål, er disse oplevelser ikke fælles for alle? Hvis det var karakteristiske egenskaber ved de enkelte musikstykker, der udløste reaktionerne, ville alle være underlagt denne virkning.

Den empiriske musiksociologi har taget sådanne spørgsmål

op og har vurderet musikalsk adfærd i forhold til samfundsmæssige interaktionsformer iøvrigt. Musikalsk adfærd både som udover og lytter sættes i denne forståelsesform ind i et mønster af generelle adfærdsformer, musikken ses i forhold til de institutioner, den indgår i.

Den empiriske musiksociologis individbegreb er overpersonligt. Den beskæftiger sig med store grupper af mennesker, hvis adfærd generaliseres f.eks. gennem social stratifikation. Hensigten er at se generelle mønstre i musikforbruget eller musikudøvelsen i samfundsmæssigt perspektiv. Men hvor musiksociologien opererer med en teoretisk model, i hvilken mennesket forstås som individ i **SAMFUNDET**, arbejder psykoanalysen ud fra en model, hvor vægten i den toledede størrelse lægges omvendt, altså **INDIVIDDET** i samfundet. Skulle man derfor ud fra en psykoanalytisk begrebsramme besvare spørgsmålet: Hvad er musik?, ville svaret lyde noget i retning af: musik er en menneskelig ytringsform, der udspringer fra de dybere irrationelle (altså primært driftsstyrede) lag i individet. Musik bliver således **følelsesytringer** udtrykt i et formsprog, der er præget af de historiske og samfundsmæssige betingelser individet lever under. Primært udspringer musikalsk udfoldelse af følelsesmæssige impulser og bliver først sekundært formet gennem sociale betingelser. Derved forbindes musik tæt til lystprincippet.

Karin Sivertsen

Musikkens irrationale grundlag

af Desiderius Mosonyi

Indledning, oversættelse og bearbejdning af Karin Sivertsen

Denne artikel er en sammenfatning af det tidligste større skrift, der behandler musik indenfor en psykoanalytisk begrebsramme. Skriftet er fra 1935, udgivet i IMAGO, Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie ihre Grenzgebiete und Anwendungen. Forfatteren er den ungarske psykoanalytiker Desiderius Mosonyi.

Psykoanalysen var i 1935 forlængst konsolideret både som terapeutisk praksis overfor psykiske lidelser og som videnskabelig analysemetode inden for kunsten og kunstarternes psykologi. Men besynderligt nok stod denne sjælelære om det irrationale fjernt fra musikken, den mest irrationale af kunstarterne. Dette kan muligvis forklares ved at den anvendte metode – som udgår fra fortalte drømme, der er bundet til ord og til billeder, beskrevet med ord er uegnet til at forklare musik. Toner og lyd repræsenterer tidligere trin i den menneskelige udviklingsproces end ord – og sproget. Barnet forholder sig til forældrenes stemmeklang og til sang og musik (f.eks. vuggesang) længe før det er i stand til at opfatte sproglige betydningssammenhænge. Musikken repræsenterer således tidligere, oprindeligere og mere umiddelbare udtryksformer end sproget og berører derfor også dybere før – og ubevidste lag hos brugere af musik på hvilket som helst alderstrin.

Beskæftigelsen med musik indenfor rammerne af psykoanalytisk teoridannelse må udgå fra et musikbegreb, der ikke er defineret gennem stilistiske, sociale eller historiske kategorier, men gennem sin karakter af menneskelig ytringsform. Principielt er nynnen foran spejlet i badeværelset lige så relevant materiale for musikanalytikeren som Wagners operaer. Undersøgelsen går ud på at påvise hvilke lag i den menneskelige psyke, der aktiveres gennem musiklytten eller anden musikbrug, dans, march, kompositorisk virksomhed o.s.v. Psykoanalysen beskæftiger sig med at undersøge bevidsthedslag, der ikke er tilgængelige for rationel erkendelse, og musik knytter sig ifølge Mosonyi netop til disse lag. Heri kan man muligvis finde årsagerne til en anden og stærkere hæmning overfor det at analysere musik på psykoanalytisk grundlag. For at nå frem til musikkens betydning må analytikeren arbejde sig igennem den modstand, der altid vil dannes som skjold mod for kraftige udladninger fra det ubevidste. Musik har for mange musikelskere en nærmest religiøs karakter. Således beskrives den ofte med ord fra det religiøse vokabular: guddommelig, himmelsk, overjordisk, skøn o.s.v. For andre har den en mere direkte afladningsfunktion og følger dermed lystprincippet, som afviser enhver intellektuel intervention. For at nå frem til musikkens objektive individuelle og sociale funktion må disse følelsesoplevelser gennembrydes, hvilket hos musiknyderen nødvendigvis må medføre en modstand. Derfor må den, der vil analysere musik på psykoanalytisk grundlag selv involvere sig i analysen og begynde der, hvor modstanden er størst. I dette krav ligger nok den største forhindring for den musikvidenskab, der vil bearbejde musik på psykoanalytisk grundlag.

I det følgende vil der først blive gennemgået grundbegreber der vedrører musikkens forhold til det ubevidste, derefter følger artiklens hoveddel, hvor de musikalske parametre: rytme, melodi, harmoni og form detaljeret gennemanalyseres i henhold til deres tilknytning til det ubevidste.



Drift og hæmning, kunst og praktisk livsførelse. Psykoanalytisk billedmotiv.

Det rationale* og det irrationale*

Når man kalder en handling eller en følelse irrational beskriver man noget, der ikke er formålsrettet. Dette er ikke det samme som at sige, at noget er uden formål. Det er den vej, der følges mod målet, der er tale om. Enten er den kraft, der står til rådighed alt for stor eller selve målet er for højt, uopnåeligt eller skjult. En ikke formålsrettet, uhæmmet reaktion på lyst er således irrational, den er en overflødhed, en luksus i den organiske natur.

Som rational betegner vi omvendt det gennem erfaring og tvang tilpassede, adækvate forhold mellem investeret kraft og målets opfyldelse. Praktisk kan dette forklares som det nødvendige omfang af kraft, der skal bruges til opretholdelsen af livet. Irrational er omvendt enhver bortødslen af denne kraft.

Begreberne kunst og praktisk livsførelse, kunstnerkald og realbehov repræsenterer disse polære modsætninger, som dog altid må indgå i et mere eller mindre vellykket kompromis, kompromisset mellem drift og hæmningen for dens udfoldelse.

Såvel i det individuelle som i det sociale liv finder vi en forkærlighed for overflod og ekstase. Næsten alle primitive folkeslag har deres fester, som står i tæt forbindelse med seksuelle hændelser. De begynder regelret med traditionel dans, ceremoniel musik og ender i seksuelle orgier. Dette kender vi også fra karneval og anden underholdning hos kulturfolk.

Der er to muligheder for at denne hæmningsløse, lystfulde udskejelse fra dagligdagens orden kan ske: enten tilsidesættes intellektets rationale kritik eller den bliver overmandet gennem en stigning af driftens energi. Alkohol og andre rusgifte gør vejen fri og dans og musik pisker driften til ekstase. F.eks. ved vi at alkohol får næsten enhver drukken til at synge, også den umusikalske, ja, i det hele taget er det en bedøvelse af intellektet, der muliggør det lystfulde musikalske udtryk.

Og omsat i psykoanalytisk terminologi

I henhold til lystprincippet, som danner grundstammen i den psykoanalytiske teori, taler man om at *en ulystbetonet spænding forlanger akustisk afladning*. Dette kan illustreres gennem en arabisk legende. Ifølge denne udledes sangens opståen af smerteskriget fra en kameldriver, der er faldet ned af kamelene og har brækket en arm. De andre kameldrivere efterligner ham og siden den tid synger de alle. Ud fra denne naive forklaring kan vi trække to vigtige momenter: smerten som oprindelig kilde til musikken og den legende efterligning af det smerteforårsagede akustiske udtryk som sangkunst.

Smerteråb bliver til sangkunst

Ser vi først på det akustiske udtryk som smerteforårsaget kan der nævnes flere eksempler. Lovprisnings- og jubelordet Halleluja var oprindelig en klagesang. I mange folkeslag bryder kvinderne ud i klageråb ved dødslejet. Gråd og hulken er forårsaget af smerte. Den smerte, der er forbunden til intensive psykologiske ændringer i kroppen kræver en akustisk afladning. Denne bliver imidlertid ikke umiddelbart omformet til kunst. Først når intensiteten er faldet og den fortrængte smerteoplevelse kun lever videre som ulystbetonet spænding kan omformningen til musikalsk udtryk ske. Sørgeangene hos primitive folkeslag bliver aldrig sunget i selve sørgeøjeblikket, men ved efterfølgende ceremoniel. Kærlighedssmerten omformes til kærlighedssang som en efterligning af den oprindelige smerte. Der er tale om en sublimeret, narcissistisk befrielse fra smerten.



Fra smerte til sangkunst!



Dans og ekstase hører sammen.

Musik og libido

Musikkens forbindelse til seksualdriften ses intet sted tydeligere end i dansen, som næppe forekommer uden musik. De primitive folkeslags musik er næsten altid forbundet med dans, det motoriske og musikalske udtryk er uadskillelige. I det store og hele udøves dansen og musikken i forbindelse med krig og jagt, men iagttager man bevægelsesmønstrene i dansen, trænger de seksuelle sammenhænge sig mere og mere i forgrunden. Dansene efterligner kønsakten ligegyldig om der er tale om krigs- eller kærlighedsdanse, og selv hvor den erotiske karakter ikke viser sig fra begyndelsen, bliver den ved stigende opildenselse mere og mere åbenbar. I en nordamerikansk indianerstammes sprog betegner det samme ord dans og coitus.

Der er ingen tvivl om, at dans er en kunstnerisk udformet kærlighedsakt. Derfor er den underlagt forskellige slags fortrængning i form af forbud som eksisterer såvel hos historiske folk, grækere og romere som hos hinduer og muhammedanere. Ofte finder man den skik at kun prostituerede må danse.

Fortrængningen gælder ikke kun dansen med musik, men også musikken alene. I mange primitive folkeslag er musikken tabueret. En variation af fortrængningen finder vi steder, hvor musik er tilladt, men musikerne foragtede, hvilket et sædvane hos mange afrikanske negerstammer. Araberne anser det at fløjte for at være nedværdigende, det er ånden der forsnakker sig. Derfor er den fløjtendes mund uren i 40 dage efter. Netop disse tabuforestillinger, om hvis seksuelle kilde der ikke kan herske tvivl, optræder så hyppigt i forbindelse med dans, musik og musikinstrumenter at det ikke kan tilskrives tilfældet. Nogle eksempler: dansepladsen er på visse tider tabu for kvinderne, fløjten er tabu hos papuamænd, trommer tabu i Ny Guinea, tuber af træbark tabu hos indianerne ved Amazonasfloden. Hundreder af eksempler beviser, at musikinstrumenter er penisymboler. Forbudene truer ofte kvinderne med dødsstraf, et bevis for at der bag de uskyldige musikinstrumenter netop gemmer sig den vigtigste drift.

Musikkens forbindelse til legen

Enhver kunststarts historie fører os gennem legen. At opfatte de unge dyrs og børns leg som en træning af nedarvede færdigheder til senere praktisk udøvelse er bestemt berettiget, men lysten til at lege stammer fra en irrational kilde. Jo mere legen bliver en rational beskæftigelse des mindre bliver dens lyst-



Musik er leg selvom også mange alvorlige mænd sidder som orkester på podiet.

betoning. Den leg, der er rettet mod lystgevinst vil til stadighed stræbe efter ekstasen uden hensyn til legens resultat eller udcome, mens den leg, der er rettet mod en *rationalt* defineret gevinst (præmien) altid vil hige efter at udskille enhver overflod og ethvert umådehold for at gå direkte mod målet.

Man kunne hertil indvende, at det er en selvmodsigelse at tilskrive den uhæmmede motoriske afladning lystbetonethed, når der dog i legen – specielt i udviklede former – gives regler, hvis overholdelse er nødvendige for at forlene den med lyst. Men selvmodsigelsen er kun tilsyneladende. Reglerne, hæmningen i legen er selvvalgte, de forøger den lystbetonede spænding let uden at øve nogen alvorlig modstand mod driftsenergien.

Også musikkens udvikling fører gennem legen. Udtrykket spil/leg (tysk: Spiel) bruges ikke i forbindelse med nogen anden kunstform bortset fra teatret. Musik bliver spillet d.v.s. leget – selvom også mange alvorlige mænd sidder som orkester på podiet. Musik udvikler sig altså af den primære afladning fra indre spændinger. Det akustiske udtryk overtager som biprodukt en del af den primære opladning. Det oprindelige hæmningsfri afløb for drifterne bliver ikke tilladt. Samtidig underlægges det primære akustiske udtryk sig fortrængningen og forvandler sig til et formet musikalsk udtryk, der derved også kun af og til, ved visse lejligheder, når fornuftens hæmning og de sociale omstændigheder og lignende falder væk, kan optræde lystbetonet.

RYTME

Musikkens oprindeligste element er rytmen. Sådan benævnes gentagelsen af periodiske bevægelser i al almindelighed; i det organiske liv betegner rytme dog den gentagne bevægelse, der stammer fra pirring. Gentagelsen er det essentielle, perioderne (i betydningen ensartede tidsafsnit) er af sekundær betydning.

Mange livsvigtige funktioner i kroppen er rytmiske; blodkredsløbet, åndedraget, tarmbevægelsen, kønsaktiviteten. Deres følelsesbetoning kan kun opleves negativt; når deres aktivitet forhindres, oplever vi dem ulystbetonet, ellers er vi ikke bevidst om dem. Ifølge ARNDT-SCHULTZSCHENs lov* bliver de udløst gennem pirring. Stiger pirringens intensitet til middelhøjt niveau bliver også lystbetoningen bevidst. Da lysteffekten ledsager spændingens motoriske afladning vil lystens intensitet være stærkest i det øjeblik den gennembrøder hæmningen og organernes træghed bliver overvundet, altså i bevægelsens pludselige begyndelse eller ved den kraft, der langsomt samler sig til den højeste muskelspænding. Ved periodisk genkomne bevægelser bringer hver ny begyndelse en forstærkning af lystintensiteten, en ACCENTUERING. Dette er ved siden af den periodiske gentagelse det vigtigste kendetegn ved enhver rytmisk kunst.

Accenten, betoningen er særegen for enhver bevægelse ligegyldig om den er rational eller irrational. Ved den rationale, d.v.s. den automatisk gentagne bevægelse bliver bevægelsesbetoningen og lysten slet ikke bevidst. Ved gang f.eks. føler vi den ikke, men den bliver straks lystbetonet, når der lyder marchmusik. Ud af nøgtern gang skabes en dans i marchrytme. Ændringen følger dels af intensitetsstigningen i den motoriske afladning (stærkere betoning – vejen til ekstase) dels gennem tilsidesættelsen af den nøgterne kritik. Den oprindelige sammenhæng mellem musik og dans bliver fremstillet og straks træder den forhøjede lystbetoning ind.

To modsatrettede komponenter i den rytmiske lystfølelse dukker op: *betoningen* som engangsforeteelse, som henter sin kraft og lystbetoning i driften til ekstase, den hæmningsfri udladning. Den anden komponent er imidlertid *gentagelsen*, der er lystbetonet gennem glæden ved genkendelsen. Denne får dog en hurtig afladning, fordi modstanden ikke er så stor og dette umuliggør intensiteten ved engangsforeteelsens eksplosion.



Midt imellem gang og dans. Lystbetoningen fremgår umiddelbart.

Mellem de to hinanden modsatrettede kræfter opstår et kompromis til opretholdelse af lysteffekten uden at tillade driften den umådeholdne, fordærlige udladning. I rytmen bliver driftens vilde, irrationale gennemslagskraft tæmmet og den eksplosive spænding bliver forvandlet til pulserende lyst. Det enestående, mageløse bliver til drivkraft for gentagelsen, drivkraft for det målelige, for ordenen. Takten, der i praksis er identisk med rytmen betegner betoningens gentagelse i ensartede tidsafsnit. Dog er undtagelserne fra regelmæssigheden talrige. Mest regelmæssig fremtræder rytmen i dans og i dansemusikken. En påfaldende rytmisk afsluttedhed ser man i primitive folkeslags danse. Rytmen er her social funktion, sammenhørighed, indskrænkning i egen drift til fordel for stammen. Men når driftsenergien nærmer sig ekstatiske højder, forsvinder taktens ordnende rammer og kun uregelmæs-



Børn i rytmisk bevægelse. Billeder fra cameroun, Polen og USA.

sige højdepunkter bliver tilbage som det essentielle i rytmen.

Betoningen, den positive del af rytmen, er højdepunktet af bevægelsen og lysten, derefter afspændes musklerne, lysten ebber ud i bølger og der kræves en ny pirring for at driftskraften kan samles til en ny bølge. Denne træthedsfase er samtidig opsamling, fra kulminationen stråler endnu en del af lysten ud, som dog snart danner en ny spænding. Gang og dens legende afart dansen forlanger gennem den vekslende benyttelse af benene en snarlig gentagelse af bevægelsen. Netop derfor udleder vi rytmen af gang, ikke fra hjerterytmen, sådan som mange forskere fra Aristoteles til Riemann har forsøgt. Forhøjet og bevidst betoning af hjerterytmen er sygelig, men automatikken i sig selv uden lystfølelse. At antage sproget som kilde til rytmen ville være at forveksle årsag og virkning. Når sproget gennem sin rytme formår at vække lyst må det prisgive dele af sin rationale meddelelsesfunktion og vende tilbage til et oprindeligere, legende udtryk. »Det, der er så dumt, at man ikke kan sige det, kan man altid synge«, siger BEAUMARCHAIS. Sproget, talesang, den reciterede gregorianske koral har ganske vist rytme, men ingen takt, kun der hvor folkelige elementer fra dansemusikken siver ind i kirkesangen bliver takten følelig.

Støj frembragt af slagtoøj eller fløjter har også betoning som falder sammen med muskelspændingens højdepunkt og derefter klinger hængende ud. Den rytmiske gentagelse af støj ved arbejdet forleder KARL BÜCHER til et forsøg på at udlede rytmen heraf. Dog gælder det samme for arbejdet som er sagt om sproget. Rationaliseret arbejde er i kraft af den automatiske rytme uden lyst og åndeligt trættende; den bevidste betoning, f.eks. gennem det at synge til arbejdet, gør det lystfuldt, men også irrationelt med små uregelmæssigheder og overflødig kraftanvendelse, der afviger fra den ubønhørlige automatik. Den regelmæssige gentagelse bringer ikke glæde. Det er derimod glædesfyldt, når de regelfri drifter sætter sig igennem regelens kunstige forhindring.

I dansen finder vi tydeligst og mest oprindeligt drifternes leg med den selvvalgte hæmning, der kaldes takt. Driftens natur er her mindre tilsløret. Det er benene som udtrykker den legende erstatning for den libidinøse afladning. Deres bevægelse afgrænser takten som to eller tredelt.

I takten afspejles kampen mellem den ubegrænsede driftsaf-
ladning og dens modsatrettede rationale hæmning i mikro-
form. Takten begynder med betoningen som hæmmet aflad-
ning; tilbagebevægelsen følger i forhold til en stærkere eller
svagere hæmning langsommere eller hurtigere. En sekundær
betoning kan standse den fuldstændige afspænding.

Ved marchrytme bliver bevægelsens naturlige afladning –
gangens automatik – hæmmet og driftens naturlige nedadbøl-
gen forlænget, hvorved der også kan komme en stærkere beto-
ning frem. Hæmning er identisk med afværgelse af driften –
identisk med angst. Forventning om en inerveret endnu ikke
fuldbyrdet bevægelse bliver en til mindstemålet begrænset
angst. Den udførte bevægelse frigør fra den ulystbetingede
spænding, hvis den trænges tilbage, stiger den blot så meget
desto mere, jo længere den hæmmes. I marchen bliver den kun
tilbageholdt for at kunne bringe en stærkere betoning frem til
bevidstheden. Derfor er marchen munter, men bliver straks
alvorlig hvis afladning af den motoriske **innervation*** bliver
tilbageholdt i længere tid. Rytmen bliver højtideligere, mere
patetisk, virkningen af en kompleks følelse sammensat af lyst
og angstkomponenter. Den samme forteelse udspilles i anden
festlig religiøs musik. Den aftagende og samtidig nydannede
bevægelses hæmning kan stige til fuldstændig stilstand – kaldet
pause. En pause i den højtidelige rytme bliver tydeligt oplevet
som angst. I punkteret rytme er denne hæmmende modkraft
fra angstkomponenten reduceret til mindstemålet.

MELODI

Musik begynder egentlig ikke med rytmen, men med tonen,
med melodien byggesten. Praktisk optræder de dog sammen.
Smerten skaber sig udløsning gennem den motoriske og akust-
iske afladning som så bliver omformet til narcissistisk lystge-
vinst. Tonen opstår i den til enhver tid højeste muskelspæn-
dings øjeblikke, den er den motoriske betonings akustiske
form. Tone såvel som betoning må opfattes som driftsgennem-
brud gennem de hæmninger, der står i vejen. Forholdet mellem
de mod hinanden kæmpende kræfter bestemmer såvel rytmens
kvalitet som tonens – det vi kalder styrke/højde (höhe). Stig-
ningen i driftsenergi, som vi erkendte som lystvirkning på vejen
til ekstase i rytmen svarer til stigningen i tonehøjde. I rytmen
var denne stigning synlig i den stærkere betoning; tonehøjde og

tonestyrke stiger og falder som urforekomster parallelt med
hinanden. Primitive folkeslag og børn synger ved forhøjet
stemning højere og stærkere. At begreberne højde og styrke i
senere musik kan optræde adskilte med henblik på kunstnerisk
virkning beviser intet andet end deres oprindelige samhörig-
hed.

En højere tone bliver frembragt ved en større anstrengelse af
musklerne og svarer altså til den stærkere gennembrud i den
rytmiske betoning.

Den rytmiske betonings aftagen og aftagningen i muskel-
spændingen svarer til en aftagen i tonestyrken med samtidig
fald i tonehøjden. Således betinger rytmens dynamiske svin-
gen en vekslende hæven og sænkning af tonen – en melodi. Og-
så usikkerhed i intonation specielt hos uøvede – hos børn – en
vis samling af muskelspændingen til den intendede højde,
resulterer i en glidende forhøjelse af tonerne, der svarer til den
rytmiske optakt – hvilket ligeledes er kernen i en melodi. (Idet
man går ud fra højden i den affektløse, individuelle sprog-
tone, betyder forhøjet tone højere affekt, stigning i lystkomponen-
terne og forsænket tone en stærkere udøvelse fra de hæmmende
angstkomponenter. Den hæmmede, højtidelige rytme betinger
for det meste et dybt toneleje).

Den kontinuerligt glidende kromatik er hæmningsfri, akust-
isk afladning – smerte og glædeskrig. Fastholdelsen af en
bestemt tonehøjde kræver derimod hæmning, streng koordina-
tion af musklerne. Den kromatisk glidende stigning og tilsva-
rende fald i tonehøjden er også den mest primitive melodi.
Instrumentalmusikken benytter ofte denne gliden, det så-
kaldte portamento, for at vække primitiv lyst. Men også den
trinvis kromatik er lidenskabens musikalske sprog.

Når den regelmæssige koordination på en bestemt tone-
højde er nået, sker sammenføjen af enkelte elementer efter
slægtskabslove, identifikation af analoge egenskaber. Der fin-
des to forskellige organisk betingede toneslægtskaber: *tone-
naboskab* som er begrundet i nervesvingninger i de cortiske
nervefaser*, der vedrører svingningstallet i de enkelte toner og
harmonisk slægtskab, som er begrundet i overtonerækkens
medsvingninger i nervefaserne. Når man hører skalaer i har-
monisk forstand – sådan som vi er vant til at høre musik – bort-
set fra atonal musik – består der en uforsonlig modsætning
mellem begge slægtskaber, for sekundskridtet eller halvtone-
trinnet forbinder netop toner, der i fysisk slægtskab står



Borte-tit, det første trykke uafhængighedsforsøg. Rytme og melodi er reproduktion af den elementære gemmeleg.

fjernest fra hinanden. Modsætningen forsvinder, og også andre psykologiske slægtskaber f.eks. høj/lav bliver forklaret, når man simpelthen lader glæden ved genkendelse af ensartede elementer i tonerækkefølgen gælde som princip i tonedannelsen.

Vores skala er en på harmonisk basis rationaliseret tonefølge. En ældre, meget udbredt var pentatonikken, den femtonede, stive skala. Karakteristisk er det, at den for det meste findes i streng kultisk sang, mens den melodi, der indeholder halvtoner og nærmer sig den oprindelige kromatik findes hos grækere og melikere, hos kærlighedens og grådens digtere, i middelalderen hos de vandrende svende og i det 16. årh., med dets fastlåsning af den religiøse strenghed, hos de musikalske-dramatiske fremstillere af lidenskaberne.

Ud fra det oprindelige toneslægtskab udvikler melodien sig gennem det gradvist tilegnede kendskab til den harmoniske skala, som et kompromis mellem frie drifter og den rationale og kulturelle modstand. Det sikreste slægtskab som toneassociationerne bevirker er identitet. Faktisk er gentagelsen af den samme tone, f.eks. hos fuglene, den første form for melodi. Glæden ved gentagelsen er glæden ved at genhøre det allerede kendte. Men for at kunne genkende måtte dette kendte for en tid have været uerkendt eller forsvundet. I genkendelsen op-

træder denne proces som gemmeleg. Dette er imidlertid det lille barns første leg. Man kan iagttage hvordan barnet allerede i 3.-4. måned liggende på ryggen med et fornøjet ansigtsudtryk lægger sin hånd over øjnene for derefter at lade den forsvinde væk fra sin synskreds. Borte-tit – hedder dette spil og det er den med henblik på lystgevinst reproducerede afladning ud i verden, som her viser sig hos det lille barn. Idet det lader hånden forsvinde bygger det en kunstig hindring op for dernæst at overvinde den sejrrikt og netop derfor lystfyldt. Rytmen gennemslående og forsvindende betoning er gemmeleg, gentagelsen af ens eller beslægtede toner i hvilke det identiske er skjult gennem nye elementer er ligeledes. Gennem genkendelsen af nye analogier bliver slægtskabet og dermed også omfanget af gemmelegen større. Taktens indflydelse viser sig når allerede kendte og derfor lystfuldt oplevede elementer i den holdte meloditone falder på betonet takttid, mens det nye der tjener tilsløringen afspilles på ubetonet takttid. Genkomsten af lignende melodielementer på betonet takttid bevirker i hinanden følgende takter en symmetri i melodidannelsen. Dernæst opstår som enkeltgebærder i den musikalske affekt MOTIVET. Dets enkle forsvinden og genkomst er lystfuld gemmeleg, dets gentagelse i dybere eller højere leje en udvidet leg, som ved stærkere dynamik kan gennembryde symmetriens

legende hæmning på vejen til ekstasen. Forbliver energibesættningen ringe, vender sekvensen tilbage til udgangspunktet og der opstår en PERIODE (en runde i dans). En sekvens er åben spænding, den tillader endnu udfoldelse af driften svarende til energibesættningen, mens perioden udgør et afsluttet spil.

Den kan fremtræde som »helets spil«, hvis den forklæder sig i VARIATIONEN.

Stigende affekter sinker den danseagtige tilbagevenden til udgangspunktet, en friere klangassociation bliver søgt, hvorved gemmelegens ledende princip kan opretholdes. De udprægede, bekendte melodiværdier træder i baggrunden og melodien mindre tydelige elementer danner sammenhængen. Ud af motivet bliver TEMAET, en enhed, som i den såkaldte gennemføring bliver plukket fra hinanden i elementer, ombyttet og genfremstillet. Stigning i energibesættningen fører også i melodien til løsere klanglige associationer, til udskejelser i højden og dybden, til klanglig ekstase.

Melodiens tilknytning til teksten lader sig kort sammenfatte på følgende måde: sprogsætningens form, betoning; ordenes rytme, altså deres musikalske elementer, over uden tvivl indflydelse på melodien på bekostning af forstanden. Tanken selv har ringe indflydelse på melodien, kun affekten, som ligger bag tanken og endnu mere bag det enkelte ord. Beethovens grundide i c-mol symfonien: skæbnen der banker på døren, udtrykkes i et kraftfuldt begyndelsesmotiv. Men det samme motiv kommer snart pianissimo i strygerne i højt toneleje, bliver så kastet fra instrument til instrument som en bold, forsvinder, dukker op igen – kort sagt – spillet har sejret, tanken er trådt tilbage.

Vi vil netop løsrive os fra fornuftens tyranni og vende tilbage til barnlige sjælelige arbejdsprocesser, løbe fra realiteten og nærme os den irrationale driftstilfredsstillelse. De melodiske symboler – f.eks. den sukkende, faldende kromatik ved sørgmodige følelser – er naive, når vi ser dem ud fra et fornuftssynspunkt, men ægte og oprindelige idet de udtrykker vores stræpunkt, men ægte og oprindelige idet de udtrykker vores indre væsens stræben mod primitiv, ophøjet lyst. Derfor trænger de ordenes differentierede midler tilbage. Lige som den nøgterne gang forandres i march og dans, så opstår der af det rationale sprog lystfuld sang. På bekostning af fornuften opstår i det ene tilfælde bevægelseslegen – i det andet tonernes leg.

HARMONI

At begrænse begrebet harmoni er ikke let. Den klassiske harmonilære har for nutidig musik ingen gyldighed længere. Den har aldrig været gældende udenfor den vestlige musik, selvom den er baseret på et velfunderet fysikalsk grundlag. Udviklingen af harmonien har tæt forbindelse til musikinstrumenternes teknik, thi først orglet muliggjorde fastholdelsen af en grundtone og dermed den videre harmoniske opbygning. Derfor må vi tilkende harmonien en høj grad af rationalitet. Derudover er harmonien et socialt produkt, for hvis vi forudsætter de oprindelige forhold, hører der til det at udtrykke en samklang mindst to individer. Mens altså den individuelle tendens til driftstilfredsstillelse allerede kan skabes ved den elementære fremkomst af rytme eller melodi, og realitetsprincippet, hæmningen kun opstiller sociale bindinger for deres spillemåde, mens lysten umiddelbart flyder fra driftskilden, så synes harmonien at være uafhængig af denne lystkilde. En primær lyst synes ikke at tilkomme den. Evnen til at høre overtonerne ud fra klangen, i hvilken evne selve det psykologiske grundlag for harmonien ligger, eksisterer kun på højere udviklingstrin.

Som harmoniens begyndelse må vi ved siden af en lystbetonet afladning af den individuelle spænding antage en summering af lyst gennem samtidig høre og lignende motorisk-akustisk afladning hos andre individer. Denne sammenhæng kan allerede eftervises hos dyr, endnu mere hos børn og ved festerne hos primitive folkeslag. Ekstasen er netop forbundet til massen. Den lette opløsning af elementære udbrud er en bekendt massepsykologisk foreteelse – de adderede spændinger hæver den individuelle driftsenergi til en magt, der ikke længere er kritikken fra fornuften voksen.

Nu forsøgte vi at forklare den musikalske lyst i rytmen og melodien som en kvalitativt formindsket ekstase. I harmonien finder vi som grundbetingelse en lige så elementær massepsykologisk virkning. Massesjælens udbrud er kaotisk – modsætningen til harmoni: alligevel stammer den primære lyst fra kaos, som bliver bundet gennem ordnende hæmning. Den historiske udvikling giver os ret i dette. På de laveste stadier befinder der sig rytmisk ordnet massemusik næsten uden melodi i vores forstand – det hedder HETEROFONI og betyder at synge mod hinanden. Klangfylden selv er tilstrækkelig som lystbetonet musikalsk udtryk. Evnen til at adskille tone-



*»Som harmoniens begyndelse
må vi antage en summering af
lyst gennem samtidig høren og
lignende motorisk-akustisk af-
ladning hos andre individer«.*

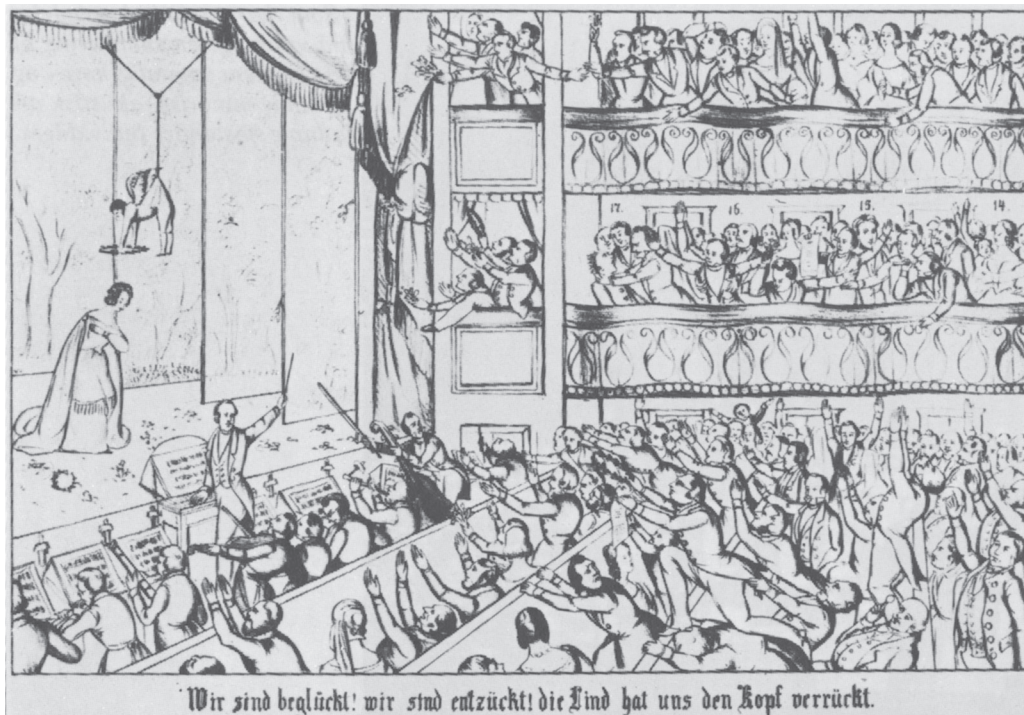
højder udvikler sig efterhånden og derved bliver lysten ved den elementære driftsafladning skubbet over på glæden ved genkendelsen. At holde klange, der indeholder ensartede elementer samtidig, føles behageligt, mens uens elementer behandles som fremmede. Den første form for harmonisk binding af masselyst er unisonsang – samtidig gentagelse af de samme toner. BOURDON eller BORDONE – en udholdt dybere tone, der ledsager en melodi uden harmonisk akkompagnement viser en anden tilsløringsmetode.

Målet er her at genfinde den kendte tone i den tilfældige sammensmeltning af begge melodier.

Lignende, dog mere fuldkommen, er ledsagelsen i oktaven, den samtidige genklang af den samme tone i et højere eller et dybere leje. Den antikke musik kendte endnu ingen anden form for harmoni.

Ledsagelse i oktaven er fysikalsk den mest fuldkomne form for sammensmeltning: psykologisk bliver den derimod snart ensformig, fordi det gemte for let bliver genfundet. Derfor søger man nye fjernere slægtskaber, kvintten og kvarten som optræder i ca. 10. årh. Så følger i 13. årh. tertsen, hvorved treklangen bliver fuldkommen. Septimen bliver egentlig først hævet op i sin rolle som ledetone og vigtigste del af dominanten hos J.S. Bach.

Den mulighed at også de højeste overtoner kan erkendes og bliver hilst velkommen som beslægtede er idag blevet en kendsgerning, hvor selv de skarpeste dissonanser, f.eks. den lille sekund bliver anvendt. Sammenfattende kan man altså fastslå: den oprindelige lystkilde i harmonien er den elementære massepsykologiske ekstase af hvilken gemmelegen mellem bekendte og ubekendte tonekombinationer udvikler sig



Koncert med Jenny Lind i Hamburg 1845. »Den oprindelige lystkilde i harmonikken er den elementære masseekstase«. Om lidt bryder de ud i flerstemmig sang!

gennem koordination på grundlag af en stadig finere differentieret erkendelse og reproduktionsformåen.

Grundlaget for harmonisk musik er spændingen mellem tonika og dominant, som får sit højdepunkt i ledetonen. At genfinde den skjulte grundakkord er endemålet; parringen i spillet er at hæve spændingen gennem nærheden ved målet og udskyde den beroligende tilfredsstillelse ved befrielsen, en fortælse, der er helt analog med seksuel tilfredsstillelse. En anden grundlæggende spænding er den mellem den muntret fornemmende dur og den mere sørgeligt oplevede mol-toneart. Forskellen er en sænkning af tertsen i durakkorden med et halvt trin. En svækkelse af muskel og nervespændingen efter den opnåede højde er det fysikalske grundlag for den sørgelige stemning. Gennem svækkelsen af den inerverede sejrige durklang opstår molakkordens depressive følelsesindhold. Ligesom den orgiastiske lyst i det ubegrænsede klanggennembrud

ordnes til social samklang bliver den postorgiastiske depressive svækkelse i mol stående og ovenikøbet omformet til leg gennem ringere energibesætning.

Klangens relativitet, den omstændighed at dur og molkarakteren først gennem tilsidesættelse af deres karakterer i enharmonien bliver ført igennem, giver forvekslingen og gemmelegene nye muligheder. Det er ikke intervallet som bestemmer forholdet mellem toner i den enkelte klang og afgør om en akkord skal opfattes som konsonans eller dissonans, men kun forholdet til udgangspunktet, til det bekendte eller blot nabo-skab, som gennem klangassociation ligeledes bliver bekendt. Resultatet er udtømmelige variationsmuligheder i den harmoniske gemmeleg. Stigning i lidenskab, stærkere energibesætning i driften fører også i harmonien – som i rytmen og melodien – til tilbagevenden til elementære udtryksformer – til disharmonien. Men ved ringe energibesætning tjener dishar-

monien til tilsløring af konsonansen og bliver til fornyet pirring.

Ud af heterofonien skabtes gennem forfinet følelse og social koordination polyfonien. Den fandt sit adækvate hjem i kirken, som repræsenterede den stærkeste sociale binding. Polyfonis tendens var den konstante sammenklang mellem tilfældige og uformidlede dissonanser og mangel på stærk rytmisk betoning. Polyfonien leger gemmeleg med ensartede melodier, der imiterer den oprindelige melodi. Energistigningen fører til flere stemmer, til overmåde komplicering og endelig til opløsning af polyfonien. Den ordnede masseekstase i polyfonmusik lader næppe jeg'et, den individuelle stemme, komme frem. Nu er melodien den eneste musikalske form for individuel afladning, for rytmen er motorisk, førmusikalsk og harmonien overindividuel. Den rytmiske dansemusik sniger sig langsom ind i kirkesangen – i BOCCACCIOs trecento – og opløste den strengt bundne polyfoni til individuel, libidinøs farvet homofoni.

Den individuelle farvning betingede også udviklingen af klangfarver i harmonien. Fysikalsk blev klangfarven forklaret gennem forskellige kombinationer af overtoner, dog ikke uden rest. I den uforklarede rest synes det individuelle at være indeholdt, de uregelmæssige svingninger i det individuelle udtryksorgan eller instrument. Den primære lyst ved det stoflige – berøringen fra hvilken de bevægelige og forfinede taster i høreorganet aflades gennem vibrationsfølelsens bro – forklarer klangfarvens sanselige virkning. Lysten ved egen eller en bestemt fremmed stemme beror på en tilfredsstillelse af en narcissistisk kærlighed eller kærligheden til moderen som første fremmede objekt.

FORM

Den musikalske form betyder en fra typisk begyndelse til slutning begrænset enhed, som hører til i en bestemt epoke. Begyndelse og slutning vinder som grænsepæle en højere betydning, da forskellen mellem form og formløshed netop ligger i afgrænsningen.

Begyndelsen er gennembruddet af den i det ubevidste op-hobede og musikalsk omformede energi. Slutningen bevæger sig i spillerummet mellem to ekstreme muligheder; mellem ekstatisk stigning og drømmerisk hendøen. Begrænsningen af formen stammer imidlertid altid fra rytmen, fra dansen. En

takt til hvilken der bliver føjet en ny, med en lille rytmisk, senere melodisk ændring i henhold til gemmelegens principper, er allerede en ny enhed i hvilken begyndelse og slutning er forskellig. Så opstår der 2 til 4 takter og vi har perioden i en dansesang. Uden danserytme – f.eks. i reciteret kultisk sang – er formen mindre markant. En længere udholdt tone tilkendegiver slutningen i græsk, hebraisk og vestlig musik indtil 13. årh. De fælles socialt afrundede danse giver imidlertid også musikken afrundede konturer. Spændingen mellem lyst og realitetsprincip udtrykker sig i formen som romantisk og klassisk, individuel og social tendens. Allerede hos primitive folkeslag træder kunstneren ud af massen og bryder med sin asociale libido gennem den vanlige form ved hjælp af melodisk frihed og stærkere dynamik.

Den middelalderlige kirke måtte stedse forbyde individuelle friheder, selv J.S. Bach blev ikke sparet for irettesættelser fra sin menighed. Forsøget på en sejrende ophæven af sin egen narcissisme over den sociale ligevægt er den drivende kraft, som i kompromis med den samfundsmæssige hæmning skaber formen. Indenfor den rå danseform sætter det individuelle princip med variation af afladningen ind og opelsker, med bibeholdelse af den legende energibesætning, en finere afart af den samme dansemusik, som bliver epokens klassiske form. Denne form bliver den hyldede konvention; det næste geni udvider den med sin individuelle kraft til den bryder sammen; og for dette får han sin fortjente straf – han landsforvises. Efter den første periode med kamp giver den ny musik koncession til den almene smag, den sociale modstand forsvinder gennem en langsom tilvænning til skarpheden, et nyt kompromis opstår og af den romantisk kæmpende epoke fremkommer en klassistisk udhvilende.

Som ved de enkelte komponenter i musikken, således rummer også sammenfatningen til form et indhold af kompromis mellem den mod ekstasen stræbende libido og den rationale kulturelle hæmning. Den forbudte tilfredsstillelse af libidoen – incesten og ægteskabsbruddet i Wagners musikdramaer udtrykker i hans epoke den formsprængende kraft.

MUSIKKEN OG DET UBEVIDSTE

Musikalsk skaben og drømmearbejde har mange ligheder. Grundbetingelsen for drøm som for drømmeri er en indslumring af den kritiske bevidsthed. Også den musikalske nydelse,

og endnu mere den primære skaben, er bundet til fortryllelsen af intellektet. Drøm og musik er irrationale med hensyn til ubegrænsetheden, uproportionaliteten og svarer til en mere barnlig reaktionsmåde. Forholdet mellem forudfastlagt indhold og den musikalske ækvivalent er næppe tættere i musikken end den er mellem drøm og drømmetanken. Den karakteristiske imitation af naturlige, akustiske fænomener – torden, bækkens rislen o.s.v. svarer til dagsrester i drømmen, de er indifferent bevidste eller førbevidste iagttagelseserindringer, som kun tilegner sig en følelsesbetoning ved association, der går ned i dybere lag. De afbildes for det meste kun i rytmen og i melodiens grundmotiver eller imitatorisk eller konventionelt symbolsk i ledsagelsen. Fortætning i drømmearbejdet lader sig eftervise i musikken i komprimerede motiver, i samtidigheden af forskellige melodier, i synkoperede rytmer. Misdannelser, som optræder regelmæssigt i drømme og i myten, men er forbudt i rational handlen, giver den musikalske skaben dens ejendommelige pirring. Den klanglige associations kunst skærer ligeledes til overfladiske ord og ideforbindelser i drømmen. Som drømmeren skizofrent plukker ordene fra hinanden eller forskønner dem, således spiller musikken ligeledes med sine ord, sine motiver. Gennemføringen af temaet i sonateformen kan altså betragtes som en sådan barnlig drømmemæssig fri association. Bearbejdning sker i det ubevidste, mens det førbevidste holder den ledende overtanke, den samtidige form fast. Et middel for den sekundære bearbejdning er kendte melodier og klangbilleder. Den primære akustiske driftsmæssige afladning bliver i det ubevidste først omformet til et barnligt spil, som det førbevidste bruger til anerkendelse i en form, der passer til tiden som noget nyt og samtidig gammelkendt.

Den musikalske skaben har ligeledes drømmens ønskekarakter, det almene ønske om igen at komme til at lege som et barn, og de specielle, at kunne afreagere affekter, som finder klageligt udtryk. Det specielle anlæg hos musikere er netop, at alle oplevelser og i første instans driften er forbundet med klange og søger et klageligt udtryk. Wagner fortæller hvordan kvintklangen var forbundet med en angstfuld barndomsoplevelse og i det hele taget med det spøgelsesagtige, således at han f.eks. ved meddelelsen om Beethovens død følte en kvint. En hang til legende behandling af akustiske erindringsspor hører tilsyneladende også til et musikalsk skabende anlæg. Beethovens breve er fulde af naive ordspil. En evne, sågar en



Archetypisk fremstilling af Rhinguldets persongalleri. Hos Wagner er der en dyb forbindelse mellem drøm og musikalsk skaben.

tvang til akustiske hallucinationer findes ofte hos skabende musikere.

Kompositionens opståen kan man forestille sig på følgende måde: I det ubevidste opstår en endnu forvirret drømmeagtig association, som passer til det opståede affektbetonede kompleks. Dette svarer til hændelsesforløbet i drømmen. Den musikalske erstatning af komplekset bliver ledt over tærsklen til det forbevidste, idet det forbinder sig med musikalske formler, som svarer til ordforestillingen og som er flydende og egnet til bevidstheden. Affektbetoningen kommer fra det ubevidste; er den ringe, kan det forbevidste forvandle det til rådighed stående materiale i en leg med bekendte formler. Er spændingen i den latente konflikt større, så fordrer dens omformning en højere censurmodstand. En uro – en hyppig vekslen af motiverne, rytmen, harmonien og følelseskarakteren vil forråde konflikten. Det forbevidste påtvinger også en tidslig indordnen og formidler den hallucinatorisk til bevidstheden.

Store komponister har meget lidt at meddele om skabelsesprocessen, deres værker »faldt dem blot ind«. Heller ikke analysen kan udover at vise de som motiv virkende komplekser give os nogen videre oplysning. Analysen arbejder med ord, musikken udtrykker sig i toner og klange. Ydre klanglige indtryk bliver ofte benyttet – Wagner følte det f.eks. klart at disse påvirkede dybere lag. Han beskrev også, at hans skaben ofte foregik i en trancetilstand, der løste op for en kvalfuld spænding.

»Jeg faldt hen i en slags somnambular tilstand, i hvilken jeg pludselig fik følelsen af at synke til bunds i stærkt strøm-mende vand. Bruset derfra meldte sig hurtigt i Es-dur ak-kordens musikalske klange, som uafsladelig vuggede hid og did i figureret brydning; disse brydninger viste sig som melo-diske figurationer af tiltagende bevægelse, men på intet tids-punkt ændredede den rene Es-dur klang sig, som syntes at ville give det element, jeg sank ned i, en uendelig betydning. Med en følelse af at bølgerne nu bruste højt over mig, våg-nede jeg af min halvsøvn i en pludselig skræk. Med det sam-me vidste jeg at orkesterforspillet til Rhinguldet, som jeg bar i mig uden dog nøjagtig at have kunnet finde det, pludselig var gået op for mig og hurtigt begreb jeg også, hvordan det i det hele taget stod til med mig: Livsstrømmen skulle kun tilflyde mig indefra, ikke fra det ydre«.

Denne brudte Es-durakkord forener og fortætter uendelig

mange oplevelser og følelser, der går helt tilbage til livets op-vågnen – den typiske fødselsdrøm, barndommens natlige gru med den pludselige opvågnen og hele den sfære der omgiver denne, den voksnes tragiske konflikt mellem kærlighed og guld og til slut den ledende tanke: sejren for egen livsstrøm. Også denne livsstrøm flyder fra det tabte paradys, som alle irrationale veje søger at nå. Den mest irrationale, som oftest skæbnebringende, er vanviddets; en ufuldkommen blindgyde, neu-rosen. På et muntre og uendelig mangfoldigere spor fører kunsten os. Den skabende musiker og med ham den indfølende lytter, der er bundet i trylleriet, hvis brede skala af oplevelser rækker til ekstasens illusion, når til drømmen om det tabte paradys i det narcissistisk lykkelige, tidligste liv.

*s. 6

Rational og irrational. Betegnelser for processer i drifts-økonomien, ikke at forveksle med de tilsvarende praktiske betegnelser rationel og irrational.

*s. 10

Arndt-Schultzsens lov. Biologisk pirringsregel som lyder: Små pirringer opflammer den menneskelige virkelyst, mid-delstore fremmer den, stærke hæmmer den og de aller stærk-este ophæver den.

*s. 12

Innervation. Medicinsk betegnelse for kroppens nerveim-pulser.

*s. 12

Cortiske nervefaser. Det cortiske organ er et organ i det indre øre, hvorigennem lydindtryk passerer idet de omdannes til nerveimpulser, der via hørenerven føres til hørecentret i hjernebarken.

Magazinet Staccato – 80'ern

af Jørn T. Andresen

»Det er en mærkelig verden. For kort tid siden var vi et band, der måtte kæmpe for at skrabbe instrumenter nok sammen. I dag står vi bag bjerge af plader, stickers, T-shirts, plakater, en hel industri med en gigantisk stab«.

Jim Kerr fra **Simple Minds**, **Blitz 2/82**.

Musik er lyd, noget man kan lytte og danse til. En vekselvirkning mellem udøvere og tilhørere.

Længe har en sådan bestemmelse af musikkens samfunds-mæssige funktion været anakronistisk. Pop, rytmisk musik (rock, jazz m.m.) og selv klassisk musik er business først og fremmest. Undtagelser fra denne regel (alternative pladeforlag f.eks.) bekræfter kun tingenes tilstand. Det er ikke – alt andet lige – komponister og musikere som tjener pengene. De leverer råproduktet og modtager tilbørlig omtale og berømmelse, mens andre grå og diskrete scorer »kassen«. Musik er en vare, der skal sælges. Det kræver i dag et omfattende og omkostningsrigt netværk af studiefaciliteter, pladeselskaber, distribution og reklame. Hvert led lever af råproduktet »melodien«/musikere og hvert led skal have sin del af den forventede avance.

I sidste ende er det lytterne – musikkens publikum – der betaler den samlede pris. Osse her på konsumets side holder musikken en omfattende industri i gang, musikmodtagelse er kultursociologisk betragtet afhængig af teknologisk-elektroniske gigantforetagender à la AKAI. HiFi-normer er synonyme med god lyd.

Denne artikel har ikke som mål, at diskutere den rytmiske musiks situation i spændetøjlen mellem kommerciel udnyttelse og musikalsk autencitet og ærlighed. Her er emnet musikmagasiner og især new wave organet **Staccato**, som jeg vil komme specielt ind på senere. Men temaet og problematikken kan ikke undgås, fordi musikbladene selv er den del af »snylterne« på musikken. Musikbladene fortolker, fremhæver, vurderer o.s.v. og indlejrer sig derfor som en form for varedeklaration mellem musikere/komponister og pladeindustri på den ene side og publikum på den anden. Musikbladene er en del af reklamevirakken.



De enkelte blade er vidt forskellige, rækkende fra **Vi Unge's** efterplaprende og modfeticherende popjournalistik til et **dB 110**, der konsekvent skriver ud fra en rocksynsvinkel. På den ene side har vi således en musikjournalistik, hvis fornemste mål er at accelerere musikindustriens afsætningsmuligheder. Og på den anden side har vi en kritisk journalistik, der betragter rockmusikken som en kulturform, der formidler generat ionsspecifikke erfaringer om livsbetingelser og undertrykkelse.¹⁾

Udviklingslinier i musikpressen

Grundlaget for denne artikel er, at musikpressen i øjeblikket befinder sig i et markant boom.

Juni 1981 indvarsles det med magasinet **Staccato**'s første nummer på gaden. Månedssbladet **Levende Billeder**, som hidtil havde beskæftiget sig med TV, Video og film, relanceredes i september som »federe end nogensinde, 16 sider ekstra med musik. Hvergang«. Sommeren '81 udkom tidsskriftet **Sidegaden**, som et talerør for 80'ere generationen af kunstnere og musikere med indholdsmæssig vægt på musikstoffet. Det århusianske **Up front** sås første gang i oktober '81. Januar '82 opstod **Blitz**. . . og dermed er listen næppe afsluttet, men de vigtigste nye magasiner og blade for den rytmiske musik er nævnt.²⁾

Konkurrencen indbyrdes er hård. Forsiderne markerer det: »Et større MM« (5/82), »Danmarks eneste rockblad« (db 110, nr. 16), »Sådan! Nu 48 sider« (Staccato 4/81), »56 sider« (Blitz 4/82).

Og boom'et er overmodent. Der er næppe publikumsgrundlag til f.eks. et 'Blitz' og et 'Staccato'.³⁾ – I dag køber mange af nyhedens interesse, bl.a. nyhedsnarkomaner som undertegnede, men kun hvis det lykkes at gå på rov i **Vi Unge**'s læser-skare på ca. 40.000 vil der være bæredygtig økonomi osse til »parallelle« magasiner. Det er symptomatisk, at 10.000 eksemplarer af f.eks. Blitz blev solgt i løssalg i lyntempo, mens der på trods af lokkende abonnementsstilbud stadig kun er ca. 150 faste købere (bagsiden 4/82).

Den tidlige musikpresse

Inden denne eskalering bestod musikpressen først og fremmest af glittede, farvestrålende pop-, mode- og idolblade af typen **Generation**, **Pop Nu** og **Vi Unge**.

Disse blade er placeret centralt som formidlere af strømninger og bevægelser i pop- og modebranchen. Succes og afsætning er et alfa og omega for udvælgelsen af indhold. Bladene spiller raffineret på ungdomsgruppens udskillelsesangst, at være »in« er set i det lys nærmest en livsnødvendighed. – Dermed åbner bladene »ud mod de egentlige konsumobjekter – dér hvor pengene virkelig ligger for (multi)mediekoncernerne, i plade-, film- og modeindustrien«.⁴⁾ Bladene ansporer til køb ved at fokusere på hits – der hurtigt forældes – ved at vise det tøj, som netop **nu** er sagen o.s.v.



Indtil '78 fandtes kun tidsskriftet **MM** som et alternativ til denne markedsfokuserede musikformidling. I stikord må **MM** karakteriseres som musikkritisk og analyserende, et tidsskrift, der interesserer sig for vilkårene for musikere, spillesteder og publikum med en kulturpolitisk vision om at få anerkendt rytmisk musik på lige fod med f.eks. klassisk. Op gennem halvferdserne lagde **MM** hovedvægten på fusionsmusikken (jazz, rock m.m.). Progressiv rytmisk musik blev i **MM**'s spalter lig med krævende soli, hurtigfingermentalitet, stort opsatte arrangementer, sammensat rytmik o.s.v. Det var en musik for intellektet, til hovedet. . .

Selve den musikalske udvikling kan MM ikke lastes for, men tidsskriftet formidlede den og sammensmeltede med den som dens talerør.

Det betød, at 70'ernes ny rock-gennembrud satte sig igen bagom redaktionens ryg. Primitiviteten og råheden i den nye musik passede ikke ind i »skemaet« vellyd, for her var piskesmæld fra dobbeltforvrængede guitarer. Ørerne skulle først vænnes til.

Scenen skifter. Magasinstrukturen ændres

Med punk'en kom kroppen tilbage i musikken; med punk'en kom budskabet om en generation, der var træt af at vente, budskabet om oprør. Rock'en blev igen en autentisk og historisk fortælle måde, som ikke blot kunne forstås med »musikkritiske« termer. Derfor opstod halvfjerdsernes første alternative musikmagasiner – med vel nok **dB 110** som det mest levedygtige eksempel – i kølvandet på udviklingen i England og som en protest mod, at nyrocken blev ignoreret ikke blot af de traditionelle ungdomsblade, men osse af MM. Det sker i løbet af '78.

Tonen mellem MM og dB 110 var skarp:

dB 110 »drives af den århusianske punk-mafia, hvor man bl.a. bemærker Informations skrivemaskine, Anders Rou Jensen. . .« (MM 7/78).

Anders Rou gav MM's J.J. Gjedsted tørt på:

»Jo tak, det er da godt, at det ikke er Gjedsteds ører, der bestemmer rockmusikkens gang. Hverken da Stones slog igennem. Eller nu i 1978-79, hvor Gjedsted med en charmerende, men i længden trættende mangel på forståelse betegner den unge rockmusik som dekadent, nihilistisk, fascistisk, nihilistisk, dekadent, fascistisk, nihilistisk, fascistisk, dekadent og fascistisk. Og nihilistisk«. (MM 2/79).

Debatten i sig selv er ikke videre interessant, men den er symptom på at musikscenen er ved at skifte, og at der er et nyt musikpublikum, en ny generation på vej, som ikke har været med i 60'erne generationens op- og nedtur.⁵⁾ At opdage det, krævede nye ører, og i den forstand er Anders Rou's kritik af MM's **træghed** korrekt.

Kort om **dB 110**. Det er et rent musikblad, et fanzine⁶⁾ med rødder i den tidlige engelske punkbevægelse. På trods af sine snart fire år som magasin lever det stadig halvt i undergrunden.

Det skyldes for det første distributionen. Kun i lokalområdet Århus findes bladet i kioskerne side om side med Vi Unge og Staccato. I de øvrige byer distribueres bladet gennem særlige »in«-steder, d.v.s. alternative pladeforretninger og boglader. Oplaget er lille, 500-1000 eksemplarer.

Og for det andet skyldes det lay-out'et, som er baseret på offset med en grundform, som benyttes af utallige skole- og foreningsblade, men her naturligvis »professionelt« udført og mere læsevenligt.

Indskrænkningerne i salgbarhed og begrænsningerne i lay-out er klare konsekvenser af dB's ikke-kommercielle image, et image om frihed slet og ret, der er i tråd med den type rockmusik og musikere som bladet forholder sig til.

Som en slags foreløbig konklusion kan vi fastholde følgende: Det er i en vis forstand netop dB 110's vilje til at fastholde en klar ikke-kommerciel linie, som mediemæssigt set har skabt »hul-let« til bl.a. **Staccato**-magazinet.

Og det er i en vis forstand erfaringerne med MM's indlevede musikkritik der er det journalistiske bagland for disse blade.

Men samtidig er der klare særtræk, som vil være emnet for resten af artiklen.

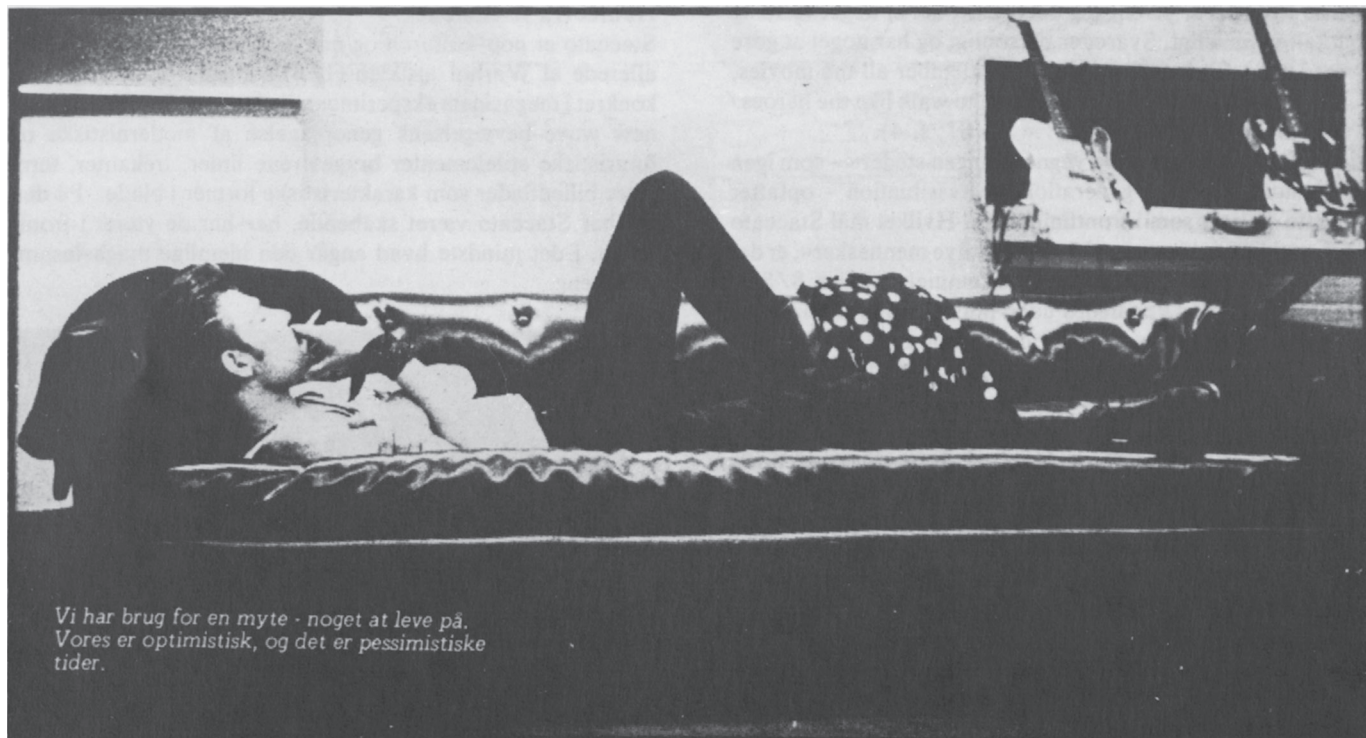
Staccato koketterer kraftigt med reklameæstetikken, mode-tendenser m.m. og glider over mod at blive en ny generations **Vi Unge**.

Staccato (såvel som det nu hedengangne Blitz) indoptager ungdomskulturens samlede udtryk, d.v.s. at film, tøj, teater, digte og musik behandles forholdsvis sideordnet. Dermed forholder magasinerne sig til ungdomskulturens forsøg på bl.a. gennem musik at skabe livssammenhæng og identitet. Magasinerne fungerer i høj grad generationsspecifikke.

Vi har brug for en myte – noget at leve på. Om Staccato Er Staccato en »fis i en hornlygte« (læserbrev, 8/82) eller et »undergrundsblad. . . en frontlinie-rebel« (leder, 8/82)?

Kan magasinet styre balancegangen mellem ærlighed, ikke-kommercialisme samtidig med at det flirter med nye pop-kulturnavne som Human League og er stærkt fascineret af en italo-amerikansk livsstil?

Spørgsmålene fastholder Staccatos centrale dilemma.



Vi har brug for en myte - noget at leve på.
Vores er optimistisk, og det er pessimistiske
tider.

Staccato nr. 8, s. 11.

The runaway american dream

Staccato's første nummer indeholder en lang og udmærket artikel om det amerikanske rocksymbol og -idol Bruce Springsteen. Artiklen siger imidlertid ikke kun noget om Springsteen, den anslår og markerer temaer og holdninger, som tegner magasinets univers mere generelt. Det er samtidig, som det fremgår af det følgende, en skjult »programerklæring«.

Historien om Bruce Springsteen er historien om en dreng/ung fyr i et lukket, provinsielt miljø, der bryder ud, presset af »lede ved religion, manglende selvrespekt og ensomhed«. (s. 4).

Lede, manglende selvrespekt og ensomhed er **signalord**, d.v.s. karakteristiske tilstande netop for 80'er ungdommen. Ord som støder på personlig genkendelse hos Staccato's læsere. Der tales til personlige erfaringer.

Men Springsteen forblev ikke på bunden. Han brød ud, tog sin chance, overlevede. . . og mere til. Han blev en levende (rock)myte, som skaber håb og fastholder drømme. Myten handler om at det er muligt at være rockstjerne og dog samtidig ukompliceret og ærlig, den handler om styrke og personlighed. Myten sætter en drøm om subjektiv overlevelse.

Staccato tager Springsteen til sig, osse i form af den moralitet han formidler:

»han sang om piger og biler på samme måde som hippierne skrev om stoffer og universel kærlighed: med oprigtighed og passion. I hans sange findes en søgende romantisk sjæl, splittet mellem de traditionelle værdier han har forladt og trangen til at søge tilflugt i dem. Han er ingen drop-out – han er fredløs. Og i hans sange dukker det helt særegne amerikanske Frontier (oprindeligt grænsen for kolonisation vestpå) op igen: alle vegne og ingen steder.

The Frontier er på engang det eneste, der er noget værd og totalt uopnåeligt. Svaret er personligt og har noget at gøre med stil – Springsteen synger: Remember all the movies, Terry, we'd go see, Trying to learn to walk like the heroes/ We thought we had to be. . .« (1/81, s. 4).

I dette Frontier, dette »alle vegne og ingen steder« – som igen er signalord for 80'er generationens livssituation – opfatter Staccato sig selv som »frontlinieblad«. Hvilket mål Staccato søger er uklart; »det er nye tider og vi er nye mennesker«, er det nærmeste bladet selv kommer en bestemmelse (leder, 8/82). Frontlinie-profilen er således uden politiske markeringer, og det samme gælder det kulturpolitiske område, hvor musiklivet u-udtalt er et spørgsmål om de succesfuldes ret.

Staccato fastholder, at overlevelse kan foregå i »Springsteens ånd«. Ensomhed og desperation har deres modpoler i drømme, moralitet, romantik. Man må skabe sin stil og finde sin myte at leve i og med. Det smertefyldte, men dog stærke individ lurar lige under overfladen som ny overlevelsesmodel.

Kædes dette sammen med kravet om **succes**, som Staccato trods sin status som »undergrundsblad« i allerhøjeste grad er fokuseret på, går det galt. Der bli'r ikke tale om en frisættelse af subjekterne i anti-autoritær/humanistisk forstand.

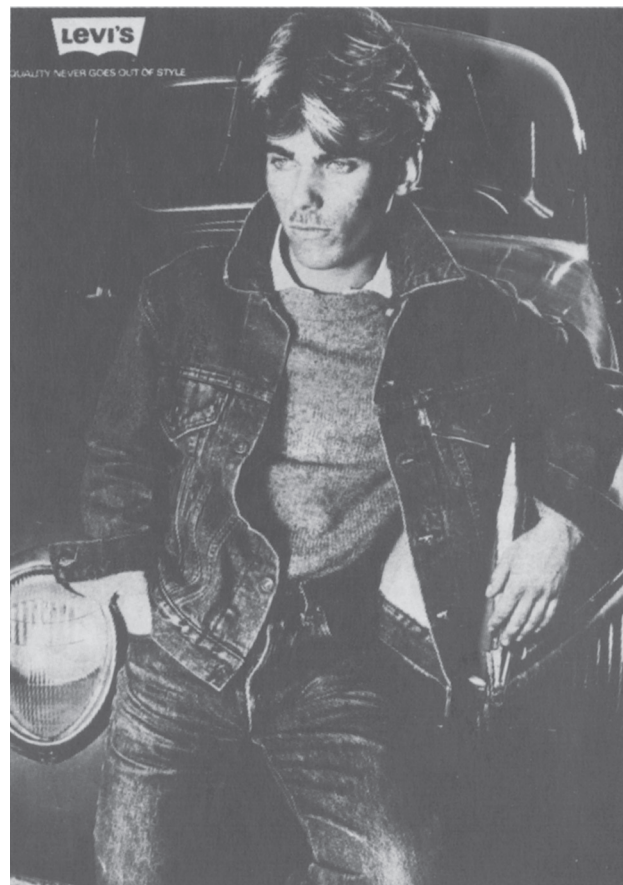
80'er arbejdsløsheden sætter absolutte skranker for ungdommens erfarings- og identitetsdannelse og dermed osse for succes i traditionel forstand. Løftet om succes presses i forvejen af den samlede bevidsthedsindustri over i ydre symboler, i stil og attituder.

»I have no attitude without a cigarette. . . and I love attitudes«, står der fascineret i Staccato (7/81, s. 22). Men selv den »bedste« attitude, den mest indstuderede selv-iscenesættelse⁷⁾ kan ikke kompensere for en tom jeg-skal. Kravet om succes og tough-hed i Staccato åbner op for en pseudobesættelse af individet, til en affekteret og koketterende livsstil, som alt i alt kun kan overleve gennem pulsslag udefra. Uden indre liv og kollektivitet er kommerzialisme det eneste batteri, som kan drive værket fra sorte læderbukser til orange miniskørt.

Lysten til flugt – som Springsteen/Staccato tematiserer – er forståelig nok, samfundsmæssigt set, og det samme er fascinationen af myterne fra det forjættede land. Men i Danmark er det svært at praktisere en »american runaway dream« – der er simpelthen for få miljøer (og kilometer) til at flugten kan blive en livsstil i sig selv. Og dermed tenderer fascinationen imod at blive en kommerciel blindgyde.

Hentet fra B-filmene

Staccato er pop-kulturelt og modernistisk orienteret, det ses allerede af Warhol-artiklen (1/81). Inspirationen viser sig konkret i magasinets eksperimentelle lay-out. I forlængelse af new wave-bevægelsens genoptagelse af modernistiske og futuristiske stilelementer bruges rene linier, trekanter, tern, store billedflader som karakteristiske former i bladet. På den led har Staccato været skabende, **her** har de været i frontlinien, i det mindste hvad angår den hjemlige magasinsammenhæng.

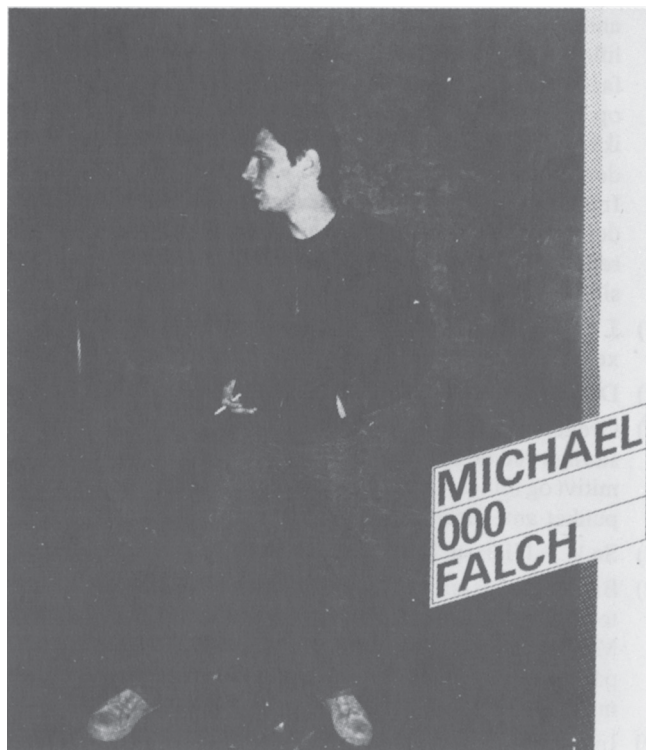


Staccato nr. 7, bagsiden.

Staccato lever, transformerer og sorterer i den moderne industrielle virkelighed, fængslet af funktionalisme (high tech), plastik, nylon, synth-rock og rytmebokse. Det massefremstillede og fremmedgjorte forsøges placeret i ny sammenhæng og tilføjet nyt liv og indhold – det gøres til »stil« (5/82, s. 32–33).

Men netop i fascinationen af det moderne og industrielle ligger en klar fare for omklamring af de alternative (oprørske) aspekter. Jeg plukker et par billedeksempler, som viser at risikoen er nærliggende.

Levi's reklamen fastholder en mytisk James Dean-situation, en mand placeret til skue, narcissistisk ensom og samtidig tough. Det underlige er imidlertid, at reklamen befinder sig **indenfor** Staccato's univers. Der er ingen klar distance mellem redaktionelt stof og reklameæstetikens holdningsbe- arbejdelse. Prøv at se på (idol)billedet af Michael Ehlert Falch



Staccato nr. 1, s. 10.

(Malurt), det spiller på præcis den samme myte og individopfattelse. Den eneste forskel er, at mens reklamen skal sælge Levi's ved at mytologisere varen, mytologiserer Michael E. sig selv som musiker med B-film skuespillerens attributter.⁸⁾

Staccato's lay-out og mytologisering er vareæstetisk anvendelige, fordi der er dette indre sammenfald. Dermed er den kommercielle omklamring tilsvarende nærliggende, der er penge i stilen.

»Så mange, at folkene på (. . .) Staccato er blevet opdaget af firmaer som CBS og Coca Cola. De har sågar påtaget sig at designe en kampagne for cowboybukserne Lee«.
(Politiken 9/5 1982).

Exit Sponskunst?

Den eksisterende modsætning i magasinet mellem kommer- cialisme og autencitet er eklatant, men endnu ikke entydig.

Chr. Thoft f.eks. fastholder i sine interviews ikke-kommer- cialisme og uafhængighed af modestrømninger som væsent- lige vurderingskriterier omkring musik og musikere.

»Squeeze har aldrig været et band, der red med på diverse modestrømninger, og det har vanskeliggjort deres akcept, i det mindste hos kritikerne. De har bevidst holdt en lav pro- fil i den henseende og er helt på det rene med, at det på det nærmeste har været ved at dræbe dem, kommercielt set.
(8/82, s. 35).

På samme måde modvirkes tendensen til kommercialisering ved en aktiv inddragelse af læserne/miljøet. På den måde fun- gere rubrikken **Spons-kunst**, en fast bestanddel af de første 6 numre med digte, collager m.m. Men i de sidste numre er ru- brikken gledet ud.

»Spons-kunst hviler sig i øjeblikket, da det desværre ser ud til, at vores læsere er holdt op med at være kunstneriske – eller måske glemmer de bare, at vi sidder og længes efter deres geniale udfoldelser«.

(Svar på læserbrev, 8/82).

Det er naturligvis muligt, at læserne er holdt op med at skabe spontaneistisk kunst. Men sponskunsts skæbne er snarere et symptom på Staccato's manglende forankring i et egentligt homogent miljø. Magasinet er ikke et naturligt talerør for en livskraftig bevægelse. Hvis det var tilfældet, måtte f.eks. vil- kårene i og omkring punk/new wave-scenen i Danmark i langt

højere grad end tilfældet er, være en del af bladets indhold. Men i det øjeblik **ung, smart, hurtig** og **succesfuld** bli'r kodeord for redaktionens stofudvælgelse – og det er der som antydet klare tendenser til – må hverdagsproblemer både i musikmiljøet og hos læserne/ungdomsgruppen forekomme trivielle og uvedkommende. . . Dem er der ikke myte i. (Stort set forholder Staccato sig kun til de musikere og grupper som er kommet på plade og mere end 2/3 af det samlede stof drejer sig om internationale navne).

Det er Staccato's achilleshæl, at de ikke besidder en miljømæssig forankring. Situationen er snarere den omvendte. Magasinet befinder sig som stilskaber overfor et abstrakt (musik)publikum, der køber og læser **for at følge med**. Det betyder næsten naturnødvendigt, at magasinet må følge markedsmekanismerne, d.v.s. finde en stil, der slår an hos flest mulige. Det betyder konkret, at Staccato bevæger sig i retning af den ungdomsgruppe, som disco'ens kommercielle død har gjort musikalsk og modisk hjemløse. Det er der i sig selv intet problematisk ved, tværtimod, men tendenserne i Staccato til at sammensmelte med bevidsthedsindustrien som dens moderne image gør det til en tvivlsom affære set ud fra et oprørsk, frigørende aspekt. Staccato spejler aktuelle engelske tendenser.

»Måske skaber musikindustrien ikke direkte moden, men de sætter i hvert fald skub i den. På det seneste er der opstået hele modekollektioner omkring nogle London-klubber og bestemte bands, som så er eksploderet i den stil«.⁹

Noter:

- ¹⁾ Se R. Thiesen, **Rock als Erzählweise** i Ästhetik und Kommunikation, 31/78.
- ²⁾ Publikumsgrundlaget for disse blade er taget som et hele ikke identisk. **Levende Billeder** f.eks. er i væsentlig grad knyttet til 60'erne generationen, d.v.s. de 30–40-årige. Jvf. den tilbageskuende, nostalgiske rubrik »Den plade glemmer jeg aldrig«, der kun har musikhistorisk interesse for de efterfølgende årgange.
- ³⁾ Historien har indhentet denne artikel. Siden jeg skrev artiklen i juni måned, har **Blitz** drejet nøglen om. Det nåede at udkomme med 5 numre og tegne en profil, der havde tydelig kulturpolitisk adresse.
Kaj Gosvig, redaktør på og drivkraft bag Blitz, fortalte mig, at bladet gik ned af tre forskellige grunde: 1) en for dårlig annonceanvendelse, »annoncer betaler bladene«, 2) en for lille startkapital, der skal kapital til at overleve indkørfasen og 3) problemer med at skaffe materiale, som levede op til de journalistiske intentioner med bladet. »Der var ikke bredde nok i bladets kontaktflade og indhold«, konkluderer K. Gosvig.
Intentionen havde været at lave et kulturpolitisk **nyt** blad, der skulle nå ud til de fjerneste hjørner. Bl.a. derfor havde redaktionen arbejdet på at få bladet ind i **Brugsens** magasin-sortiment.
- ⁴⁾ J.T. Andresen, **Vi unge og smadrede forventninger** i Bixen 5/79, s. 51.
- ⁵⁾ Det første nr. af MM kom på gaden i året 1968.
- ⁶⁾ Ordet fanzine er sammensat af »fan« og »magazine«. Det særlige ved de oprindelige fanzines var at de blev trykt primitivt og billigt, var i A4 format, hæftet sammen og med en punket anti-æstetik i lay-outet.
- ⁷⁾ Se H.J. Nielsen, **Døde billeder**, i Levende Billeder 6/82.
- ⁸⁾ Billederne afslører iøvrigt et påfaldende træk ved Staccato, en næsten demonstrativ dyrkelse af myten **mandighed**. Men på den måde hverken reparerer eller tildækker man, at patriarkatet som livsform er brudt sammen – osse på den rytmiske musikscene.
- ⁹⁾ Interview med gruppen Squeeze, Staccato 8/82, s. 35.

4 historier om Musikhuset i Århus

I. Blade af forhistorien

»Musik og musikliv i fattigfirserne« hed en artikelserie i Modspils sidste årgang. Den handlede om aktivt musikliv **på trods**. Levende rytmisk musikliv på trods af krise, små eller ingen bevillinger, dårlige fysiske og økonomiske eksistensvilkår. Som en helt anden slags dementi af begrebet fattigfirserne står det nye århusianske musikhus nu færdigt i al sin væld. Et stort bygningsværk i glas, beton og gule sten, indvendigt præget af assymetriske linier og mur- og rumkunst af folk som Pierre Soulages, Richard Mortensen, Mogens Andersen, Karin Nat-horst Wessel m.fl. Et kulturtempel med to store og flere mindre bedesale, med mange søjlehaller og længange. En kommunal institution med endnu ikke helt afklarede muligheder, men med mange grundmurede løfter. Den lokale debat har bølget voldsomt gennem flere år. Den politiske venstrefløj (med SF-rådmanden Thorkild Ibsen i spidsen) og byens rytmiske græs-rødder har været modstandere, de borgerlige partier har indtil for nylig været enten lunkne eller kolde. Først og fremmest er det Socialdemokratiet anført af borgmester, tidligere kultur-rådmand Thorkild Simonsen, der har banket huset gennem det politiske system, med store dele af det øvrige amatørmusik-miljø og kunstmusikkens venner i ryggen.

Og nu står det der så, som den endelige realisering af en ide, som går næsten 60 år tilbage. I 1924 vandt arkitekten Povl Stegmann førsteprisen i en arkitektkonkurrence om et koncert- og forsamlingssted, som byrådet udskrev samme år. Men huset blev ikke bygget. Nye realitetsforhandlinger blev ført i 1940-41, denne gang mellem byråd, byorkester og Radiorådet. Igen meget konkrete planer. Men huset blev ikke bygget. Også i 1949 og i 1968 arbejdedes der seriøst med musikhusprojekter. Men det blev stadig ikke bygget. Først i 1976 udskrev byrådet den arkitektkonkurrence, hvis 1. præmieprojekt – af arkitekterne Kjær & Richter – nu er blevet realiseret midt i et barokinspireret parkanlæg med springvand og spejlbasin. Set i et historisk perspektiv er der en vis bitter ironi i, at den nye allé op til musikhuset bærer dirigenten Thomas Jensens navn. Thomas Jensen forlod – efter i en årrække at have ledet By-orkestret – Århus i 1957, i skuffelse over det nederlag han led til bystyret i kampen om en egnet koncertbygning i Danmarks

næststørste by. Hans efterfølger i 80'erne, Ole Schmidt, kan til gengæld prise huset som en nærmest perfekt ramme om By-orkestrets virksomhed (selv om prøvesalen allerede har vist sig at være for lille!) Dette bekræftes af næsten alle publikums- og anmelderreaktioner fra husets første tid. – Musikhuset er hævet over enhver tvivl århundredets gave til byens store kunstmusik-interessererede publikum.

II. Historien om de rytmiske græs-rødders indædte skepsis

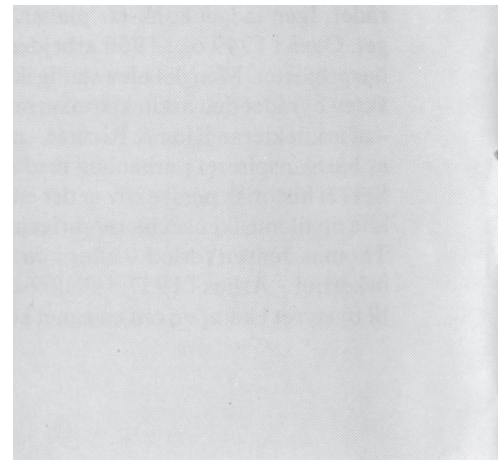
Lige fra starten har musikhusets talsmænd hævdet, at det var en gave til **alle** publikums- og brugergrupper i byen. At musikhuset ville blive åbent for og lige velegnet til akustisk musik og elektrisk forstærket rytmisk musik. I forhold til den »rytmiske brugergruppe« er der 3 afgørende grunde til, at huset ikke lever op til de gyldne løfter: for det første råder Århus Kommunes Fritids- og Kulturforvaltning, som administrerer byens offentligt ejede øvefaciliteter, over 1, siger og skriver eet øvelokale i musikhuset. Det er nærmest en absurditet i f.t. de mange amatørmusikeres lokale behov. – For det andet er lejeafgiften af de to koncertsale så høj, at kun de færreste enkeltgrupper eller organisationer vil kunne regne med at få arrangementer til at løbe rundt med »normale« billetpriser. Og for det tredje – værst af alt: koncertsalene er komplet uegnede til rytmisk musik. Som det vil fremgå nedenfor. – Musikhusets øverste politiske chef, rådmand Thorkild Ibsen, har som allerede nævnt tidligt, gjort sig bemærket som skeptiker. Men han har langt fra været den eneste. I en stor undersøgelse af koncertlivet i Århus og af publikums syn på og forventninger til musikhuset har en forskergruppe (under Fritids- og Kulturforvaltningen) bl.a. vist, at den rytmiske musiks publikum gennemgående stiller sig meget kritisk og skeptisk til musikhusets værdi for det rytmiske miljø. Flest skeptikere findes blandt de aktivt udøvende rytmefolk, mens omvendt aktive kunstmusik-udøvere er de mest overbeviste tilhængere. Også aldersmæssigt er der tale om en klar polarisering. Som det hedder i en af forskergruppens delkonklusioner (citeret efter en kronik i Århus Stiftstidende – undersøgelsen vil senere blive mere ud-førligt behandlet i Modspil): »De ældste klassiske koncert-



Amfiteatret ved Musikhuset.

Musikhuset i Århus, foyeren. (Super Karla spiller udenfor).

Musikhuset for den rytmiske musik.



gængere er generelt meget positivt indstillede over for Musikhuset, og i den anden ende af skalaen mener ca. 3/4 af den yngre publikum ved rytmiske koncerter, at det er urimeligt. Ind imellem disse to yderpunkter fordeler de øvrige musikforbrugere sig« (Å.S. 11/9).

Rytmefolkets skepsis hænger uden tvivl også sammen med et mere psykologisk betinget »ubehag« over for den type institutioner, som musikhuset tilhører. Et citat fra Helmut Hartwigs bog »Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät« (Hamburg 1980) kan belyse, hvad det også er, der lægger sig hindrende i vejen for store dele af det rytmiske musikfolks begejstring:

»Intet i den omgivende genstandsmæssige kultur tilhører disse unge, (. . .) Gaderne, pladserne, plænerne, husene – for slet ikke at tale om museerne – tilhører hverken dem eller deres forældre, og de forvaltes ikke af en tillidvækkende institution (. . .) Evnen til objektnydelse forudsætter tiltro til den kulturelle ramme, hvori brugsgenstande eller symbolske objekter bevares«. (s. 138–39).

Musikhuset er »et **autoritært** stykke arkitektur«, som Peter Laugesen skrev i sin kritiske anmeldelse af huset som bygnings- og rumkunst (Inf. 7/9 1982). Musikhuset udstråler en anden kunst- og kulturpolitisk opfattelse end den, det rytmiske musikmiljø befinder sig godt i.

Og de første uger af husets levetid har entydigt givet skeptikerne ret. Disse »historier« fortæller hvorfor. Formålet med at fortælle dem er ikke at bakke op om den hårde kerne af musikhusmodstandere, som i deres totale afvisning af huset lægger op til en ufrugtbar polarisering af byens musikamatører og – publikum. Men vi synes det er vigtigt at punktere myten om musikhusets velegnethed til rytmiske formål. For i samme åndedrag at give en uforbeholden støtte til det forslag, som i Th. Ibsens magistrat er blevet udarbejdet til ombygning af musikhusets nærmeste naboer, den gamle kasernes officersbygning og ridehal (jvf. også artiklen om »Kasernen til amatørerne« i Modspil 12) – til gavn primært for byens rytmiske musikamatører. De 145 mill., som musikhuset har kostet over 5 år står overfor 15 mill. til kaserneprojektet, og af disse er ca. 10 mill. beskæftigelsesmidler. De penge kan dårligt gives bedre ud. Musikhuset kan ikke – alle sine kvaliteter til trods – opfylde ret mange af den rytmiske musiks behov, hverken for øve- eller koncertlokaler.

III. Historien om anlægget

En af de mere pinlige historier handler om musikhusets lyd-anlæg. Det er en historie i 2 afdelinger. Anlægget blev oprindeligt udbudt i en **lukket** licitation. Dvs. med en række indbudte firmaer. Af disse havde **ingen** ekspertise inden for rytmisk musik. Da specifikationerne på det valgte anlæg blev offentligt kendt, kom der en hård kritik fra lokale firmaer, som trods rytmisk ekspertise var blevet holdt udenfor licitationen. Kritikken blev afvist som usaglig og tendentios. »Anlægget er godt nok«, som chefen Poul Koch sagde på et pressemøde kort før åbningen. – Den med spænding imødehørte premiere på anlægget, som hele landet var inviteret med til via TV og radio, viste at kritikken var velbegrundet. Den første »rene« rytmiske koncert, hvor anlægget blev brugt, gjorde det desuden helt klart, at anlægget er ganske utilstrækkeligt. »Det anlæg duer ikke«, står der helt kontant i dagens festugeanmeldelse (Å.S. 8/9) fra musikhusets store sal.

Lars Ole Bonde

IV. Historien om et korværk

Interview med Christian Alvad ved Sven Fenger

Et af programpunkterne i åbningshøjtideligheden omkring Musikhuset var et korværk, for amatørkor med percussion-gruppe, komponeret over den for århusianerne så velkendte melodi »Når den første forårs dag« – den gamle Morten Børup-sang fra »Piæ Cantiones«. – Vi hører den faktisk dagligt her i Århus, fordi melodien er programmeret ind i rådhusklokkens timeslag. Og det er der ikke noget i vejen med, for det er en smuk melodi. Og det føltes da også naturligt, at det lige netop blev den melodi, der blev udset til at være den muskalske røde tråd i åbningshøjtideligheden.

Christian Alvad er manden bag korværket. Og han beretter følgende om, hvordan det hele gik for sig. Det viser sig nemlig, at være en lidt speget affære:

»Hele historien starter med, at jeg får en telefonopringning fra en medarbejder ved DR, der fortæller, at der skal laves et korværk til åbningshøjtideligheden som inkluderer alle de amatørkor, der har tilknytning til Musikhuset. Og det værk har man forestillet sig, jeg skulle lave. Jeg får derudover at vide, at

man regner med et værk for 400 syngende mennesker. Jeg siger med det samme, at jeg i givet fald så vil lave det som en ren a-capellasats med eller uden rytmesektion på. – Det blev accepteret. For de havde bare sat sig i hovedet – efter den gode gamle Århus-devisen – at så stort som muligt, desto bedre bliver det! Det er noget som Gerhardt Nielsen fra DR's provinsafdeling og Musikhus-direktionen er ret enige om må være normen for kvalitet.

Jeg går så umiddelbart derefter i gang med at lave værket og ringer nogle dage senere til Musikhusets presseinformationschef, Jørn Rossing, og finder nu ud af, at korets antal i mellemtiden er skåret ned til omkring 250, fordi han har fået et praj om, at det andet var urealistisk. Det er så OK. Og han spørger, og jeg har tænkt mig at forlange et stort honorar. Det siger jeg, at jeg ikke har, men at jeg har tænkt mig at skrive de arbejdstimer på, jeg har brugt, og regner iøvrigt ikke med, at det vil ruinere dem på nogen måde. Det er helt i orden. Jeg skal bare skrive en regning, når jeg er færdig med værket.

Da jeg er ved at være færdig, ringer jeg igen for at høre, hvordan det foregår med indstudering og dirigering. Jeg har bare fået at vide, at jeg skal aflevere partituret 1. august. Jeg får den besked, at »det har de egentlig ikke tænkt over, men nu skal de lige snakke sammen«. To dage efter får jeg at vide, at det er chefdirigenten for Byorkesteret, Ole Schmidt, der skal dirigere værket, og at de ikke har nogen til at indstudere det, hvorfor de foreslår, at jeg selv gør det.

Jeg afleverer værket 1. august og hører så ikke mere. Før jeg et par uger senere ringer for at høre, hvilke kor der skal deltage. Fordi jeg så kan snakke med de respektive korledere og høre, hvor meget tid de har til at øve på værket. Jeg erfarer nu, at det hele ikke har bevæget sig en millimeter siden jeg afleverede værket. Korene har ikke fået noder. Har ikke fået øvetidspunkter. Har i det hele taget ikke fået informationer overhovedet. Der er simpelthen ikke sket en skid. Og hvad værre er. Det er sommerferie, og det vil være et kæmpearbejde at få samling på folk med så kort varsel.

Enden på det bliver, at nu skæres antallet af korsangere ned fra de oprindelige 400, som så blev til 250, til 100 alt i alt, medmindre en eller anden kunne trylle et kor op af jorden. »Om jeg selv kunne skaffe nogen?«. Jeg havde tilfældigvis et kor i tankerne, som heldigvis viste sig at være interesseret, så alt i alt kom koret til at bestå af 145 mennesker.

Så foregår der ikke mere i den sag – før korprøverne starter – om torsdagen, dagen før det store åbningsfis. Jeg løber her tilfældigvis ind i Ole Schmidt og spørger så, hvordan han har tænkt sig at gribe korværket an. »Hvilket korværk?«, spørger han. – »Det korværk, du skal dirigere«. – »Det har jeg aldrig set. Jeg har godt nok hørt noget om, at der osse er et korværk på programmet, men det er osse alt«. – Så måtte jeg give ham mit eksemplar, og opfordrede ham iøvrigt til at overvære prøven, så han kunne danne sig et indtryk af værket.

Prøvetiden ligger mellem 17 og 18.30. Og der skal nås meget i løbet af den tid. Dels en opstillingsprøve og dels selve korprøven, så der er nok at gå i gang med. For det første viser det sig, at koret består af ca. 20 mænd og omkring 125 kvinder! For det andet er der ingen podier til at stille dele af koret på. D.v.s. at de 145 mennesker skal spredes ud over en plan scene, i en næsten lige række med en svag buening ude i siderne. Der er 75 meter fra den yderste sopran til den yderste alt. Basserne synger ind i ryggen på sopranerne, og så fremdeles. Og mange har svært ved overhovedet at se dirigenten, fordi der heller ikke er noget podie til dirigenten. – Det med de manglende podier skyldes, at det af tekniske grunde, fordi det er en direkte fjernsynstransmission, ikke kan indarbejdes i et i forvejen stramt program at opstille og fjerne podier. – Ole Schmidt foreslår nu, at han selv skal tage sig af indstuderingen, da det nu åbenbart er ham, der skal dirigere værket. Og det kan jeg kun være enig med ham i. – Han går i gang med indstuderingen, men har altså kun en lille time til sin rådighed. Han gør et rimeligt stykke arbejde, efter de forhåndenværende søms princip, men når selvfølgelig ikke at gennemarbejde værket, endsige få det til at klinge. Bl.a. fordi der er lydproblemer med rytmegruppen, der består af 2 congaspillere. De **skal** nemlig p.g.a. korets reducerede størrelse spille med lav styrke, for simpelthen ikke at overdøve. Og det er svært at spille percussion på lav styrke, hvis rytmen samtidig skal køre sikkert og intenst.

Dagen efter, umiddelbart før den officielle åbning, er der sat endnu en time af til korøvning, fra 18 til 19. Selve transmissionen starter kl. 20. Tidspresset er enormt. Koret har stadig problemer med at høre hinanden, og med at se dirigenten. Men alle sidste-sekunds forsøg på omrokeringer bliver effektivt bremset af TV-folkene. Det handler nemlig først og fremmest om at rammerne fungerer. At koret kommer hurtigt ind på sce-

nen – efter dronningens tale – og hurtigt ud igen – så programmet kan fortsætte. Så øvetiden fordeles endnu engang ligeligt på opstillingsprøve og korprøve.

Værket er på dette tidspunkt på ingen måde færdigt! Det skete i et enkelt øjeblik under denne sidste prøve, at det kom til at klinge, som det skulle. Så man ligefrem kunne høre, at det er et helt traditionelt korværk, 4-stemmigt med rene treklangesom det sig hør og bør, uden antydninger af stærke dissonanser og »mærkelige« klange.

Da det så bliver korets tur, entrer det scenen, som det skal. Det har de nemlig lært!

Dirigenten sætter rytmegruppen igang og glemmer at give koret indsatser. Jeg sidder helt ude i siden og kan nå hen til flygelet. Jeg når at give de toner, koret skal have, mens rytmegruppen spiller de 4 takters intro. – Det kan naturligvis ikke gøres rytmisk. Jeg må bare klaske tonerne ud på klaveret. Og så fanger nogle i koret tonerne, men er nu så forvirrede, at kun halvdelen, d.v.s. de, der står nærmest flygelet, sætter rigtigt ind. Resten må gribe de toner, de sådan synes ligger for dem. Det ender med, at koret kommer til at synge i noget, der ligner parallelle store sekunder i både 1. og 2. vers. – Hvor dirigenten altså ikke slår af – hvilket ville ha' været den eneste rimelige løsning – men kører værket igennem, således at koret faktisk først finder tonerne i de sidste takter i det sidste vers. – Derefter gælder det om at komme hurtigt ud af scenen igen. Det går til gengæld strygende!

Dirigenten siger så til mig, at »det gik jo godt nok«. Hvortil jeg måtte meddele, at »det gik af helvede til«. Han har formodentlig tænkt, at det her var rytmisk musik, og når der bare var en rytmegruppe på – »og de er jo proffe, så de skal nok holde det kørende« – så galdt det om at komme derudaf, hurtigt og effektivt. Sådan må jeg forstå, han har tænkt. Og det er selvfølgelig en total misforståelse, fordi rytmen er en langsom 6/8-dels jazzvals, og fordi det netop er en traditionel korsats med helt traditionelle klange, der skal have lov til at klinge helt ud, i en jævnt stigende dynamisk kurve. Hvilket han osse ville ha' opdaget, hvis han ofrede lidt tid på at sætte sig ind i værket.

Efterspillet er så, at alle – undtagen chefdirigenten – var ret bestyrte over, hvad det egentlig var, der skete. – Koret kæmpede en brav kamp mod en talstærk overmagt – og tabte. Og jeg er faktisk af adskillige tilhørere og fjernsynskiggere blevet op-

fattet som en folkemusiker med avantgardeambitioner efter denne seance.

For mig at se kan skylden ligeligt placeres hos dirigenten og hos Musikhusets direktion som sådan, fordi man mildest talt har opført sig uansvarligt under hele processen. Hvilket givet skyldes, at det som byråkrati betragtet er en håbløs affære: den ene laver det ene og glemmer at sørge for det andet. Mange hænder arbejder uafhængigt af hinanden og aner ikke, hvad hinanden foretager sig. – Jeg burde alene af den grund ha' kunnet indse, at det på forhånd var dødsdømt. Og jeg burde selvfølgelig ha' trukket værket – senest torsdagen før koncerten.

Det videre forløb er så, at jeg får at vide, at man hele tiden har regnet med, at mit værk er en gave fra mig til Musikhuset. Det forstår jeg selvfølgelig ikke en skid af, for jeg havde en klar aftale om et rimeligt honorar. Jeg sagde derfor, at »jeg har ikke noget imod at give gaver til Musikhuset, men så vil jeg gerne selv bestemme, hvornår det skal være«. Og videre opfordrede jeg dem til at finde frem til den person, jeg først havde snakket med, så de kunne prøve li'som at finde fodslav i, hvad de egentlig mente. Og kunne de iøvrigt for alvor mene, at en professionel kunstner kunne leve af at levere bestillingsværker på gavebasis?

Jeg udarbejder herefter en regning, hvor jeg bestemt ikke skriver for mange arbejdstimer på. Faktisk er min timeløn, iflg. det regnskab, nede på omkring 30–40 kr. Det sender jeg så til Musikhusets regnskabsafdeling, og hører herefter ikke mere. – Før jeg ringer og rykker. – Jeg får nu den besked, at den ansvarlige person er taget på ferie, og at sagen først kan afsluttes på et senere tidspunkt.

Enden på det hele bliver – 7 uger efter afleveringsfristen og efter en ihærdig rykkerindsats – at jeg får mine penge udbetalt.

Og hvad har jeg så lært af det? – For det første vil min tillid som musiker til Musikhusets administration herefter, kunne være på et meget lille sted. – Der er gjort så mange forsøg på at spise musikere af med lønninger, de ligger langt under de gældende tariffer, at det giver et meget dårligt indtryk. Når man nu samtidig ved, at der er spenderet mange penge på grønne træer og messinggelændere. – Og hvad dernæst angår samarbejdet »hen over midten« med chefdirigenten, så vil jeg selvfølgelig ikke nogensinde udsætte mig selv for noget lignende«.

Fra Skagen til Tønder

Om økonomi, organisation og repertoire på landets to største folkemusikfestivaler

af Jens Henrik Koudal

På spillemandsstævnet i Roskilde d. 8. aug. i år fik Hardy og Ewald Thomsen overrakt **Europapris for Folkekunst 1982**. Det var første gang, at danske folkekunstnere fik denne pris på 10.000 D-mark, og der var trængsel omkring amfiteatret i Folkeparken (vel 4-6000 mennesker), da prisen skulle overrækkes og prismodtagerne give nogle prøver på deres kunst. Ceremonien gled let og tvangfrit ind i eftermiddagens øvrige spillemands- og

danseaktiviteter i parken. Her var ingen stjernedyrkelse eller stjernemaner – Ewald havde slet og ret taget en halv snes spillemænd fra Fyn og Tåsinge med, og efter nogle få numre sammen med sønnen Hardy insisterede han på, at de kom på scenen og spillede med. Også den efterfølgende reception i Roskildes nye Kulturhus undgik enhver opstyltethed og udviklede sig til spil og dans. Det **kan** lade sig gøre at forene international opmærksomhed

og elektrisk forstærkerudstyr med et varmt og uhøjtideligt samvær omkring folkemusik – men det er ikke let og kræver omtanke og en vis organisering. Netop dette – at forene musikudfoldelse, det elektriske koncertapparat og festligt samvær – er den nød, som landets to største folkemusikfestivaler står over for at skulle knække: **Skagen Vise Festival** (sidste weekend i juni) og **Tønder Folk & Jazz Festival** (sidste weekend i august). Hvor-



dan får musiklytning og –udøvelse ordentlige betingelser midt i feststemningen? Hvordan skabes gode forhold for både amatører og professionelle? Hvordan tackles problemet med lyttemusik kontra dansemusik? Hvordan undgås, at det elektriske udstyr bliver et mål i sig selv og skaber en barriere mellem udøvere og publikum?

Skagen

Skagen-festivallen er den ældste af de to; den løb i år af stabelen for 12. gang og strakte sig denne gang over fire dage. Som så mange andre festivaler blev den startet af en kreds af privatpersoner og har siden vokset sig større – dog ikke større end at de centrale aktiviteter rummes i den store badmintonhal (1400 tilhørere) og den gamle badmintonhal (400 tilhørere). I den store hal holdes mammut-koncerter tre aftener, mens den lille hal under festivallen fungerer som visehus. Desuden afholdes gratis eftermiddagsarrangementer i auktionshallen på havnen. Festivallen organiseres og drives stadig af private folkemusik entusiaster, selv om antallet af ulønnede aktiver i dag er svulmet op til ca. 150, og det præger den på godt og ondt. Inger Togeby fra festival-udvalget, som jeg talte med, anslår at op mod 15.000 besøger festivallen, men en del af dem aflægger formodentlig kun et kort besøg i auktionshallen. Beslutningsprocessens »hårde kerne« udgøres af de fem personer i festivaludvalget, som til syvende og sidst bestemmer repertoiret. Bookingen foregår på privat basis gennem festivaludvalgets egne kontakter og gennem de talrige bånd, som folkemusikere og visesangere selv indsender. Bookingen er dog ved at komme i faste rammer gennem samarbejde med Tønder- og Roskilde-festivalerne og ved at udnævne faste kontaktpersoner i udlandet (f.eks. Åse Kleveland i Norge). Økonomisk balancerede festivallen i år omkring 500.000 kr. Alle professionelle spiller for penge (ofte dog til »vennepris«), mens amatørerne blandt de optrædende i Visehuset spiller gratis. Festivalen har momsfratagelse og må ikke give

overskud. Det betyder, at et evt. overskud foræres væk til velgørende formål (de sidste par år til: Evnesvages Vel, Skagens Museum, Fulton), og at festivallen altså hvert år må begynde på nul. Til gengæld er det nu lykkedes, at få kommunen til at garantere for et evt. underskud.

Ser man på festivallens repertoire, kan det konstateres, at den fra tidligere at være nordisk orienteret nu også har inddraget angelsaktisk og til en vis grad tysk og nederlandsk musik. Inger Togeby fortæller, at man også gerne ville præsentere sydeuropæisk musik, men at det bl.a. er for dyrt p.gr. af transportomkostningerne. Det må endvidere konstateres, at den kritik, som bl.a. Modspil sidste år rettede mod festivallen for at satse for meget på gammelkendte, sikre navne, synes at have båret frugt. Den til Australien emigrerede skotte **Eric Bogle** er ganske vist ikke noget ukendt navn, men tværtimod en af de mest respekterede sangere og sangskrivere fra 1970'erne, kendt bl.a. for sine anti-krigssange »No Mans Land« og »And The Band Played Waltzing Mathilda«. Han har imidlertid kun været i Danmark en enkelt gang før, så det var fuldt berettiget, at han var inviteret til Skagen, hvor han blev et af festivallens højdepunkter (i et fint samspil med guitaristen Jock Munro). Af andre nye navne i Skagen kan nævnes den stille og intense skotte **Ian MacKintosh**, spillemandsgruppen **Hom Bru** fra Shetlandsøerne (skæmmet af dårlig lyd på el-bassen), **Scheffer, Scheffer & Smulders** (eksperimenterende musik med renaissance, barok og folkemusikelementer) og **Træskæg** fra Odense. Men publikum blev selvfølgelig ikke snydt for det gammelkendte: **Ian Campbell Folk Group**, **Jan Hammerlund**, **Pia Raug**, **Dave Swarbrick**, **Dissing og Andersen** (bedre end nogensinde) og **Dronningens Livstykke** – for blot at nævne nogle. Og så havde man minsandten povet at lade Niels Hausgaard stå over i år.

Det går altså den rigtige vej i Skagen, hvor der også er en god kontrast mellem det lyd-

høre koncertpublikum i den store hal (kun øl-salg i pauserne og ingen tobaksrygning – sådan!) og visehusets mere afslappede og mere amatørprægede udfoldelser. Til gengæld skal repertoiret så passe til omgivelserne – og man har stadig den uskik at sætte dansemusik op på den store scene, selv om der ikke findes noget dansegulv i denne hal. Koncerterne i den store hal er stadig for lange (6½ time), hvad der hver aften førte til stor udvandring inden – eller under – sidste sæt. Det er stadig et spørgsmål, om ikke mammutkoncerterne burde brydes op på flere mindre scener; men i festivaludvalget siger man, at sådanne ikke findes i Skagen, ligesom man siger, at værts-husene ikke er interesseret i at blive inddraget som spillesteder. (Fiskerestauranten havde dog i år – på eget initiativ og helt malplaceret – hyret rockgruppen **TV 2** til at give koncert på havnen lørdag eftermiddag).

Tønder

Tønder-festivallen har en helt anden historie. Her startede man ligeledes privat under små forhold, men som et led i byfesten i 1974 og officielt i 1975. Festivalen har altid været båret af jazzklubben og viseklubben i fællesskab, og det forklarer dens to-strengede repertoire. I 1975 kunne man klare sig med den gamle idylliske vandmølle og så nogle værts-huse, men siden er festivallen stadig vokset og spillestederne blevet flere og flere. Sidst i 70'erne var festivallen blevet så stor, at staben af ulønnede arrangører havde problemer med at overkomme arrangementet. Det førte til, at man efter 1979-festivallen bekendtgjorde, at hvis der ikke kunne findes nogle fastere og sikrere rammer, så ville 1980-festivallen blive den sidste. Sådan gik det heldigvis ikke. Det lykkedes at opnå et tilskud på i dag 90.000 kr. årligt fra kommunen, en underskudsgaranti på 45.000 kr. hos Musikrådet og så oprettede man ikke mindst **Tønder Festival Fond** til at stå bag arrangementet. Alt dette førte til, at det fra 1981 blev muligt at ansætte viseklub-bens formand Carsten Panduro fuldtids som

festivalarrangør (mens jazzklubbens formand blev formand for fondsbestyrelsen), og han havde i år hjælp af over 400 frivillige aktivister (et par var dog købt fri fra deres arbejde i de hektiske uger op til festivalen). Fondsbestyrelses-medlem Tom Buhmann, som jeg talte med, oplyste at fonden har skattefrihed, men i modsætning til Skagen ønsker man ikke momsfrigtagelse for ikke at skulle underlægge sig de betingelser, der følger hermed. Formålet med fonden er nemlig, at prøve at virke som en slags kraftcenter for musikaktiviteter: Ud over at skabe en bedre festival, så at prøve at skaffe flere jobs til musikere, at sprede sin festival know how og sine booking-forbindelser, at udgive div. pjecer/bøger o.l. – kort sagt at lade overskuddet komme musikaktiviteter i bred forstand til gode. Medvirkende til at det nok skal lykkes, er, at man tilsyneladende har opnået at skabe et eksemplarisk samarbejde mellem festivalen og de kommunale myndigheder, turistbureauet, værtshusene og lokalbefolkningen i øvrigt. Det er f.eks. værnepligtige, der rejser de to store telte! Festivalens budget balancerede i år med 1.1 – 1.2 mill. kr., og den blev besøgt af 15.000–20.000 mennesker.

Tønder-festivalen har efterhånden næsten udviklet sit eget booking-bureau. Carsten Panduro rejser meget rundt i udlandet for at knytte kontakter og høre ukendt musik. Der er året rundt kontakt med en del af de musikere, som besøger festivalen, og disse er på denne måde med til at bestemme repertoiret. Der er et udbygget samarbejde med andre festivaler, i udlandet især Edinburgh- og Cambridge-festivalerne og i Danmark som nævnt bl.a. Skagen og Roskilde. Det sidste ord i valget af musik har dog en musik-gruppe på tre personer (med bl.a. Panduro).

Festivalen varede i år tre dage (med musik både dag og aften) og foregik på ikke mindre end 7 scener, 5 faste og to telte, plus byens værtshuse. Det giver mulighed for at placere musikken et sted, der passer til dens art, lige fra Visemøllen med dens vel o. 100 pladser til

det store telt op mod 1000 pladser. Ikke kun størrelsen, men også aktiviteterens art varierer meget: større koncerter, mere intime klubscener, værtshusmusik, dansearrangementer, workshop med demonstration af bestemte instrumenter (i år: »Oldtime Fiddle & Banjo«), gademusik, samt et musikalsk og visuelt temaarrangement (i år som inuit og indianere). At medvirke i en workshop, at spille på gaden eller på et værtshus (med pålæg om at skabe jamsessions med publikum bagefter) indgår i en del musikeres kontrakter, men ellers er gaderne og værtshusene ofte amatørernes udfoldelsessted og stedet, hvor musikere af alle slags finder sammen.

Repertoiremæssigt har festivalen altid haft blikket rettet mod vest og syd, d.v.s. mod angelsaksisk og mod tysk-nederlandsk-fransk musik. På mit spørgsmål om, hvorfor man kan høre så relativt lidt nordisk musik, især spillemandsmusik, i Tønder, svarer Carsten Panduro: »Da festivalen opstod, var der mangel på spillesteder for udenlandsk folkemusik i Danmark. Vi føler os stadig forpligtet over for netop denne musik, og mener, at den nordiske musik mere er Skagens opgave«.

Hvad kunne man så høre i Tønder i år? Ja, festivalen er så stor, at det er umuligt for en enkelt person at få et førstehåndsindtryk af det hele. Men se f.eks. programmet lørdag aften:

Tønderhus: Dan Ar Bras, Liederjan, Vin Garbut, Niels Hausgaard og Christian Alvad, Steamboat Entertainers.

Visemøllen: Dougie Maclean, Lydie Auvray & The Auvrettes, Allan Taylor, Hamish Imlach, Cartwheel.

Schweizerhalle: Kjeld Ingrisch, Hans Thimes & Niels Ole Frederiksen, Benny Holst & Arne Würglér, De gyldne Løver.

Telt 1: Poder Popular, Bireli Lagrene Ensemble, Red Clay Ramblers, Bob Kerrs Whoopie Band, New Celeste.

Telt 2: Marc Robine, Bouzouki & Co., Crooks, Plank Road, Tannahill Weavers, Mike Whelans & The Block Brothers.

Seminariets aula: Rødtjørnen, Derroll Adams, Hans Theessink, McCalmans, Van Dango.

Hallen: »Big Band Ball«: Fessors Big City Band & Peps Persson, Leonardo Pedersens Jazzkapel.

Et sandt overflødhedshorn af gode folk-kunstnere, spændende fra enkel visesang (Visemøllen) til folk rock (New Celeste) – foruden jazz'en forstås!

Tannahill Weavers brændte iøvrigt festivalen af i sidste øjeblik, men det var vist også den eneste aflysning i det store arrangement. Som det ses, var spillestedet med det gode danske navn »Schweizerhalle« helliget dansk musik, og det samme var tilfældet fredag aften, hvor man her kunne høre **Trille** (1. gang på Tønder festivalen!), **Træskæg** og **Niels Hausgaard** – ud fra det sympatiske princip at ukendte navne blandes med mere kendte til de enkelte koncerter. Deres udsendte overværede denne koncert, hvor Trille holdt sig til sine kendte sange fra de senere år i et dygtigt og varmt samspil med Øyvind Ougaard på klaver, mens Niels Hausgaard til publikums tilfredshed blandede ældre og helt nye sange (bl.a. een, der iflg. hans eget udsagn afsluttede »Åge og Idas saga« – lur mig om det kommer til at slå til). Træskæg er en ny dansk gruppe, der forholder sig uhøjtideligt eksperimenterende til dansk folkemusiktradition. Gruppen har inddraget (i dag) usædvanlige instrumenter som strygepsalterier, krumhorn, dulcimer, cornamuse og sækkepibe, den anvender flerstemmig sang og har f.eks. lavet en ny melodi til Elverskud (!) Gruppens spil er nok stadig lidt for stift og pænt, og den må vogte sig for den åbenlyse fare, at de »sære« instrumenter bliver et formål i sig selv – men med sin ubestridelige musikaltet og sin uimponerede eksperimenterelyst er den et forfriskende indslag i dagens danske folk-scene.

Lørdag aften kunne man i seminarie-aulaen høre en anden eksperimenterende dansk gruppe, **Rødtjørnen**, der på en original måde forener et særligt jazzagtigt rytmisk guitar-



Rødtjørnen spiller på torvet i Tønder.

spil med spillemandstraditionen, og i øvrigt ved Erling Hansen laver en del numre selv i et nyskabende forhold til den samme tradition. Her trådte et problem ved spillestedet frem, som man også oplevede andre steder i Tønder: næsten intet dansegulv, selv om en del af gruppens repertoire var god dansemusik. Som en kvindelig festivalgæst sagde til mig: »Jeg skal til Big Band ballet lørdag aften; folke-musikken kan man jo ikke danse til!« – og det burde unægteligt være et paradoks.

Festivalen afsluttes altid af en stor koncert søndag aften, som er mere stjernepræget. I år kunne man for første gang i Danmark høre den oldtime-funderede amerikanske gruppe **The Red Clay Ramblers**, der spillede dygtigt, men lidt rutinepræget. Til gengæld holdt

festivalens hovednavn **Tom Paxton** alene med sin guitar publikum i et jerngreb. (Det er ham med »What did you learn in school today?«) Han fører arven fra Woody Guthrie og Pete Seeger videre og var i 60'erne en af de mest profilerede sangere og sangskrivere i det musikalske set utrolig frugtbare Greenwich Village miljø i New York (som også bl.a. Bob Dylan, Phil Ochs, Joan Baez, Peter La Farge og Peter, Paul & Mary havde tilknytning til). Efter at Ochs og La Farge døde så unge og efter at Bob Dylan er kørt ud på et sidespor i forhold til de progressive bevægelser i USA, er Paxton vel den mest markante skikkelse blandt de yngre fra dette miljø, som er forblevet tro mod sine idealer og sin spillestil. I Tønder spillede han både nogle af sine gamle

slagnumre (bl.a. »Last Thing on my Mind«, som hele publikum spontant sang med på) og nyere socialkritiske sange om El Salvador, Jimmy Carter, Chrysler og neutronbomben. Endelig havde festivalen gravet skiffle-kongen **Lonnie Donegan** frem igen. Han og hans unge band blev det negative modstykke til Paxton, idet han de sidste par år har givet sine gamle blues- og skiffle-numre en sirup af rock: kul på – og ikke meget mere. Jeg skal indrømme, at min egen umiddelbare reaktion var: »Det her må et lokalt Tønder-band da kunne gøre lige så godt«. Men det skal også indrømmes, at der var en vis rå charme ved den effektive, larmende dansemusik og de tåbelige stjernemanerer. Det var imidlertid danse-, og ikke lyttemusik, så også dette sæt

satte sig mellem to stole p.gr. af et alt for lille dansegulv. Vel op mod en trediedel af det kræsne Tønder-publikum reagerede med at sive bort lige så stille, mens resten lod Donegan & band blæse hjernen ren efter tre dages mættende musikoplevelser.

Der er altså meget positivt at sige om musikkens kvalitet, organiseringen og den særlige afslappede, næsten intime festivalstemning, der hersker i Tønder. Som en tilfreds restauratør sagde til mig: »Her er overhovedet ingen ballade – og det overrasker mig, for det kan vi da godt have lidt af en almindelig lørdag-søndag!« Medvirkende til at holde festivallen levende er utvivlsomt principperne om at musikerne normalt engageres for mindst to dage, at alle musikere holder pause i Tønder efter et par år, og at der ikke sælges par-toutkort (hvorved publikum tvinges til at vælge mellem arrangementerne og almindelig vandren omkring – til skade for de mindre navne – undgås). – Publikum? Det er vel typisk både her og i Skagen 25-50-årige af begge køn, der faktisk er kommet for at høre musik. Man finder dog også i mindre udstrækning de helt unge, noget der ikke skulle være tilfældet med folk'en i England.

Den rigtige form

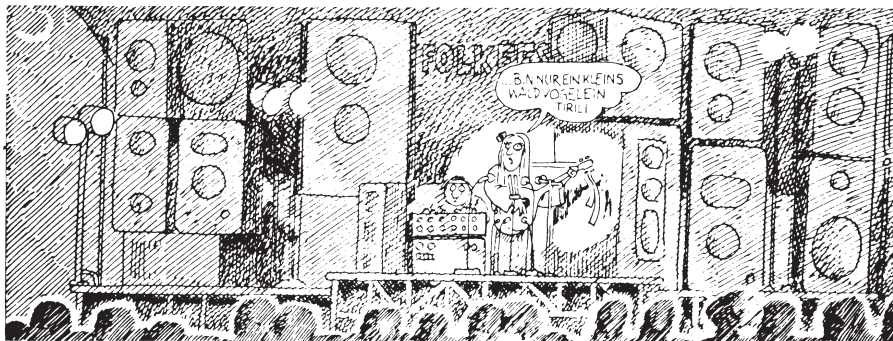
Det er altså de professionelle musikere, der dominerer scenerne på landets to største folkemusikfestivaler. Forskellige farer lur på

arrangementerne, hvis de ikke skal udvikle sig til upersonlige festival-mastodonter. I Tønder havde amatørerne kun mulighed for at komme på scenen lørdag eftermiddag i Vise-møllen, men udfoldede sig ellers på festivalcampen, gader og værtshuse. I Skagen får nogle amatører lov at spille i Visehuset, men er ellers henvist til festivalcampen og havnepladsen. Jeg tror det er meget vigtigt at sikre amatørerne udfoldelsesmuligheder – også **bedre** udfoldelsesmuligheder – for at undgå at kløften mellem udøvere og publikum bliver for stor. Det er også vigtigt, hvis man vil prøve at bygge bro mellem de talrige mindre spillemandsstævner og –kurser landet over og så de to store festivaler, for også denne kløft er betydelig. Hvad den elektriske forstærkning angår, så foregår den hverken optimalt i Skagen eller Tønder, selv om lydfolkene slider i det – og spørgsmålet er vel, om der overhovedet kan laves perfekt folkemusiklyd i Danmark i dag. Jeg tror, Skagen gør klogt i at bevare sit akustiske og halv-elektriske repertoire, og prøve at perfektionere lyden her. I Tønder vil man derimod gerne have det store, perfekte lydanlæg og følge med folk-rockens sidste decibel. Det er måske en uundgåelig udvikling, men den truer nogle af de gamle »folk-kvaliteter« i samspillet mellem lytter og udøvende: Nærhed, to-vejs kommunikation, kontakt med traditionen. . . Og den skaber en anden lyttertipe: i år var der faktisk en del publikumslarm i de to store telte, som var til

gene under de mere stille musikere. Musik-kens gennemsnitlige lydniveau og publikumslarmen betinger gensidigt hinanden! På samme måde er det vigtigt, at publikum rent faktisk har muligheder for at danse, når der spilles dansemusik, så den ikke kunstigt gøres til lyttemusik. Det sidste så man som nævnt eksempler på både i Skagen og Tønder. Det kræver sikkert, at dansemusikken skilles ud i egnede lokaler (som man med held så det praktiseret i Tønder under Big Band ballet, men også kun her). »Vi har **ikke** vokset os for store, men vi har sikkert ikke fundet vores helt rigtige form endnu«, siger Carsten Panduro i Tønder. At skabe det rette samspil mellem musikkens art og de lokaliteter, den foregår i, er måske det vigtigste problem for en stor folk-festival. Mon ikke tommelfingerreglen stadigvæk må være: mange, ikke for store lokaler?

Festivalerne i Skagen og Tønder er meget forskellige og har meget forskellige forudsætninger; der er ingen grund til at slå den ene oven i hovedet med den anden. De har nogle fælles egenskaber: den fredelige og glade stemning smitter. De skaber musikglæde og lyst til selv at udøve. De skaber menneskelige kontakter og eftertænksomhed. De vender hverdagen på hovedet. Som sådan er de utvivlsomt et håbløst levn fra de 60'ere, der bliver gladere og gladere jo mere på afstand de kommer – men lad os holde fast i disse kvaliteter i de sure 80'ere!

»At skabe det rette samspil mellem musik-kens art og de lokaliteter den foregår i er måske det vigtigste problem for en stor folk-festival«.



Sansernes modtagelighed – tre dage til Roskilde festival

af Poul Martin Bonde

Hvordan samler man sine indtryk fra tre dages konstant bombardement af sanserne (primært høresansen – men der er nu også en del at kigge på). Af de 62 programsatte orkestre, lykkedes det mig at høre 16, og ikke alle lige godt, men fordelene ved en festival er jo netop at man kan udvælge sig de ting, som man umiddelbart finder spændende og aldrig behøver at opsøge noget man ikke bryder sig om.

Fredag nåede vi desværre for sent til Dyrskuepladsen i Roskilde, til at nå de to new wave bands fra København, Clinique Q og Before – specielt Before med sangeren Frits Bonfils i forgrunden, skulle have været en oplevelse, skal man tro store dele af pressen. I et interview i bladet »Blitz« fra juli 1982 siger Frits, om forskellen mellem de 60'ere der skabte Roskilde-festivalen og de 80'ere der har skabt Before: »De havde troen samtidig med at de hadede depressionen over verden dengang. Depressionerne over sig selv og hykleriet. Vi har ikke den tro, og derfor søger vi også mere desperat trygheden«.

Det var dårligt af arrangørerne, at anbringe de to eneste nyere new wave bands på festivalen tidligt fredag – endnu før festivalen var officielt åbnet.

Denne åbning skulle have været foretaget af Rock Nalle – men forhandlinger om prisen brød sammen, hvilket så førte til at Klyderne fik lov, de gjorde det da også godt, men ikke med noget nyt.

Første band på den behørigt åbnede festival var new wave bandet »Ideal« fra Berlin. Efter hvad jeg har hørt, skulle de være temmelig satiriske i deres tekster, men da jeg ikke forstår tysk godt nok til festivalbrug, da lyden var dårlig og da musikken virkede hårdtpumpet og kedelig – ja, så var de en skuffelse for mig.

Keglerne og alle roserne blev dog hurtigt taget af næste band U2. Båret af en spilleglæde der smittede, så man ikke husker at have oplevet magen, kombineret med en glæde over at være til. Musik med reminiscenser fra 60'erne, uden dog at lyde som noget man havde hørt før, p.g. af singleguitaristen med det underlige navn: »The edge«, der forstod at underbygge den solide bund fra bas og trommer, med spændende klange, tynde og sprøde toner og specielt lydende akkorder baseret på megen brug af overtoner. Det lykkedes gruppen, hvad jeg ikke havde troet, at reproducere den særegne lyd fra de to plader: »Boy« og »October«. En central scene ved festivalen trænger sig på, når der huskes tilbage.

Meget er skrevet om U2 som festivalens store overraskelse, og også hos mig står de som det allerstørste lys i mørket: fredag aften, endskøn det var mægtig lyst, forsangeren i U2, Bono Vox, der konstant forsøger at forcere det hegn der omgiver scenen i et forsøg på at nå ud til publikum, både i sine henvendelser, i sin mimik, men også i disse gentagne fysiske forsøg på at gennemtrænge barrieren mellem scene og publikum, vil han nå ud – balancerende på pigtrådshegnet synger han, med en stemme der virker sårbar og ægte. Senere, kravler han ombord i TV's store kran, beregnet til at filme fra luften i, men mens filmen skal bruges til at passivisere folk foran fjerneren lørdag aften, så er Bonos tur i kranen et forsøg på at skabe aktivitet, et forsøg på at skabe den størst mulige form for ligevægt mellem orkester og publikum – nemlig samspillet når et publikum enten synger eller klapper med, og der der gjorde denne oplevelse ekstra smuk var, at den sang vi delte denne fredag aften, var John Lennons: »Give Peace a chance«, der ledte tankerne hen på den æra

der skabte en institution som Roskilde-festivalen – og det var ikke nogen langhåret hippie der sang for, men en 22-årig new wave-sanger fra et Irland i flammer. Ikke alle håbene er uddøde!

Fredagens topnavn skulle nok have været Jackson Browne, der satte strøm til guitaren om aftenen, dog helt tydeligt med en musik der havde kendt bedre tider, og på trods af musikernes åbenlyse dygtighed og Brownes ærlighed ikke havde noget at byde på. Mange udvandrede fra denne koncert for at nå rytmeteltet, hvor den danske gruppe Kliche fra Århus skulle spille. Forventningerne til Danmarks største succes og samtidig mest talentfulde gruppe indenfor den nye rockmusik var store, og forsangeren Lars Hug var helt tydelig præget af nervøsitet, da gruppen satte i gang. Starten var præget af numre fra den nye LP, der bestemt ikke er mindre overraskende end den første LP var på dens tid, og en stor gruppe af publikum var usikre overfor hvad de hørte – men da gruppen et stykke inde i koncerten også spillede numre fra Supertanker LP'en, så havde Kliche alle med. Bandets sæt i rytmeteltet var præget af den overbevisning, der ligger i en gruppes helt afklarede holdning til det den laver – hvilket også betyder, at de tør gå nye veje i stedet for at reproducere en succes – også hvis det betyder øretæver. Efter Kliche's tætte sæt, var frisk luft påkrævet, og igen drev vi ned mod store scene, hvor gruppen Osibisa i mellemtiden havde linet op. Man havde nok undret sig over, hvad de lavede ved en Roskilde-festival, siden begyndelsen af 70'erne var der ikke mange der havde hørt noget til dem. Gruppen overbeviste da heller ikke noget som helst. Om det skyldtes temperaturskift, eller om det skyldtes at gruppen ikke havde spillet sammen

siden 1975, ved jeg ikke, men de var frygtelige at høre på. Flere instrumenter stemte ikke sammen og lyden var dårlig. Men det så pænt ud med de farverige afrikanske kostumer i den oplyste nat.

Efter den oplevelse nærrede vi stor forventning til Århusianske Mek Pek Party band, der var udsat til at slutte natten af i rytmeteltet. Ingen blev skuffede, gruppens ska, calypso og reggae sound, kan sætte gang i fødderne på selv den mest trætte festivaldeltager, og ledet af den dynamiske forsanger og trompetist, Mek Pek himself, lykkedes det for gruppen at sende musikken ud over rampen, ud til det publikum den retmæssigt tilhører.

Lørdagen blev startet af ny-rockerne fra Sverige Ebba Grön. Hjemme er de utroligt populære og sælger over 100.000 eksemplarer af hver LP, og også det svenske publikum, som udgør en stor del af Roskilde indbyggerne i denne weekend, var helt med hjemlandets rockere.

Ebba Grön lagde ud med det gamle Steppenwolf nummer: »Born to be wild« og havde publikum med sig fra starten. Specielt guitaristen og bassisten er drivkræfterne i denne gruppe, de to styrer også det vokale med en enorm autencitet – de virker meget rigtige i forhold til den musik de spiller og virker ikke som trætte rockhelte, men netop som oprørere mod det Sverige, de skildrer i tekst og musik. Musikken lyder som en blanding af hardcore og tamla motown. Gruppen startede som en trio, men er nu udvidet med keyboard, sax og trompet, hvilket har skabt et langt mere nuanceret lydbillede, uden at det af den grund er gået ud over engagementet.

Et andet svensk band, for mig helt ukendte, i hvertfald af gavn, var Aston Reimers Rivaler – men for fanden hvor var de en positiv overraskelse. Med et ska-udgangspunkt ligesom Mek Pek, og ligesom dem blandet med reggae og calypso – men derudover kunne rivalerne lige indbygge lidt svensk folkemusik og lidt cajun og blande det sammen til et svingende sæt. Længe stod jeg og lyttede til en be-

stemt melodi, følte den bekendt – og så lige pludselig: Gasolin's »Hvad gør vi nu lille du« som ska-reggae. Det lykkedes rivalerne at få det overraskede publikum med lige fra starten, og på et tidspunkt hvor band'et stod og jammede over en reggae rytme, hoppede en rasta fra publikum lige ind på scenen for at give sin hyldest til Bob Marley, band'et var forvirret, men fortsatte og gav både sig selv og publikum en stor oplevelse.

Et godt råd fra Roskilde '82 – hold udgik efter Aston Reimers Rivaler. Efter disse to gode svenske indslag, serveredes på Canopy-scenen festivallens usmagelige højdepunkt. Heavy metal gruppen Cheetah, der under ledelse af to australske søstre, udsatte publikum for et orgie af de mest usmagelige attituder rockmusikken har fostret: sensuelle mundbevægelser, skød gnedet op af mikrofonstativet, og det stønnende følelsesløse plagiat af en orgasme blev vi heller ikke sparet for – og som toppen på det hele sendtes den ene af søstrene af sted i TV's kran, ud midt iblandt publikum, hvor hun fandt sig en mand og symboliserede samleje for fuldt knald – ih, ah og åh. Måske kommer det her til at lyde som en puritaners beskrivelse af et godt live-show, men det var faktisk ikke tilfældet. Show'et var lige så ualmindelig dårligt som den forældede musik der blev præsenteret. Hvor arrangørerne har støvet det op ku' være skægt at vide (der var ingen der ønskede ekstra numre, skal det bemærkes).

Efter dette, skulle den canadiske gruppe Rough Trade, spille. For mig er det svært at danne sig en mening om denne gruppes musik. Sangerinden Carol Pope er fantastisk dygtig og udtryksfuld og gruppens lyd meget flot, alligevel lyder det som om musikken ikke er i stand til at forløse hendes meget indtrængende stemme, hvorfor det let bliver et tomt show.

Efter hvilke kriterier man anbringer orkestre på de forskellige scener, det aner jeg ikke – men det virkede på forhånd tåbeligt, at det amerikanske orkester Defunkt skulle nøjes med rytmeteltet, men det var heldigt for pub-

likum, da rytmeteltet skaber en helt anden intim atmosfære, end det er muligt at få frem på store scener. Defunkt spiller, som navnet antyder, funk – af den storbyagtige svedende slags, uden for meget glimmer, en musik baseret på kroppens oplevelser af byen, kombineret med noget af den nytænkning der også har ramt jazz'en i de senere år. Defunkt gav et virkelig veloplagt show der blæste de fleste omkuld, også gruppens trommeslager, der røg omkuld af overanstrengelse – men dog nåede på benene igen før ekstranumrene.

Mike Oldfield var udråbt som det store dyr i åbenbaringen, som den stjerne årets festival manglede – men for at sige det kort: det var han ikke. Kun i de helt opskruede krav han kunne stille til opstillingen af sit udstyr, kunne man finde noget stort over ham. Sammen med sin gruppe rykkede han i fysisk forstand **væk fra publikum**, 10 meter ind af scenen, så man skulle 500 meter ud på pladsen for at se noget. Lyden var perfekt, man kunne ikke se noget – så her kunne et sekscifret beløb være sparet og man kunne have nøjedes med en plade. (Men det var vistnok flot i TV).

Det værste ved Oldfields show – eller mangel på samme var, at hans krav gik ud over Gnags der var på plakaten som sidste gruppe lørdag nat. I Peter Ags vilde turneren hen over scenen, og i hans hudløse kontakt med publikum, havde Gnags tryllemidlet der skulle til for at glemme Oldfield. Gruppen var enormt veloplagte og gav noget af det bedste de har leveret efter deltagelse i vistnok 10 festivaler. »I er verdens største rytmegruppe«, sagde AG til os publikummer – og vi klappede, dansede og sang med på gruppens repertoire, der bestod af gamle numre, men fortrinsvis af repertoire fra gruppens sidste LP – den fantastiske »Safari«. Gnags er så fulde af energi, og derfor noget af det helt, helt rigtige ved en sådan festival, hvor de som få andre ejer den autoritet, kombineret med varme, der gør, at man som modtager tror på det der sker. Der var desværre kun plads til et enkelt ekstranummer – grundet, at polititilladelsen for

længst var overskredet – tak til Oldfield. Men som afslutning på en lang dag var Gnags en hed omfavnelse.

Søndagen startede med den amerikanske komiker, entertainer, sanger m.m. Django Edwards. Et møde mange havde set frem til med forventning – og han skuffede ingen. Django Edwards show handler om at afdække løgnen og hykleriet. Ligesom Dario Fo, er hans teknik at vende op og ned på begreberne og derved få folk til at grine af sig selv og deres omgivelser – »Det er latteren der klæder de mægtige af«, som Fo siger.

Med sig havde Edwards sit store orkester »Friends Roadshow«, og i over en time blev vi underholdt med personer og situationer fra hans store galleri. Specielt morsomt var hans italienske reggaenummer »In Italia it is called Rasta Pasta«, og hans nummer eller parodi på et rock'n roll orkester med kun en stjerne. Django Edwards blev en populær mand, og han måtte give tre ekstranumre, inden vi slap ham. Inden da nåede han da også lige at fyre sit manifest af. Han fortalte, at han bar håbet i sig om en bedre verden, troende på kærligheden som det middel der overlever alt – og selvom han bare var en langhåret, gammel hippie, så kunne vi godt tro ham alligevel – det var ikke først i 60'erne kærligheden blev opfundet!

Efter det forfriskende gøglerindslag på festivalen, var det endnu en svenskers tur: Ulf Lundell. Jeg anede ikke noget om ham på forhånd, hans plader sælges ikke i Danmark, men heldigvis havde mediebillen opreklameret ham i Politiken. Svenskerne har et eller andet kørende med Springsteen og Dylan – og i den retning var Lundell ikke nogen undtagelse. Hans sæt var baseret på traditionel rock (à la Springsteen) og amerikansk folkemusiktradition (à la Dylan). På et førstegangsindtryk kan det være svært at danne sig et helhedsindtryk af hvad manden synger om, men ud fra hvad der var muligt at høre – så hader også Lundell forbuds-Sverige, som vi kender det i dag. Han skildrer skæbner i landet og har ide-

aler om bedre tider uden at være blåøjet naiv. Det svenske publikum kendte ham, og var med ham – kiggede man ud over, så det ud som om alle sang med – for dem var han forløseren af noget at den rastløse energi en sådan festival frembringer.

Resten af dagen stod i danskrøck'ens tegn. Det var Malurt, Sneakers og Jomfru Ane Band der var udset til at afslutte festivalen for i år.

Malurt gav et godt sæt, baseret på den vildskab og lev stærkt-filosofi der er blevet gruppens kendetegn, dog kunne man godt ønske sig lidt mindre poseren fra gruppen – de er ikke og bliver heller aldrig Springsteen and the E.street band.

Sneakers overbeviste som et sammenspillet band, der formåede at få gruppens tunge funk-rytmer over scenen, godt hjulpet på vej af Sanne Salomonsens stemme, der når den virker bedst er i stand til at forløse noget af den længsel og smerte, gruppens tekster indeholder.

Jomfru Ane Band er jo noget af en institution i den danske rock, og er efter en nedtur åbenbart på vej op igen efter udgivelsen af LP'en »Bag din ryg« og tilslutningen til giganten CBS. Hvorfor de er det, forstår jeg ikke, den nye plade fortsætter blot, hvor de slap efter de fire første: med en musik der er så tra-

ditionel, at det engang var en befielse, men i dag virker som en kliché – og med tekster der stadig benytter sig af det opulente sprog der prægede den politiske rock's første år. Live har gruppen så til gengæld to sangerinder der visuelt formår at hæve gruppen op over mideldmådigheden. Således også i Roskilde, hvor man benyttede sig af små sketches, historier, udklædning o.s.v. for at give musikken den ekstra dimension det kun er muligt at skabe live.

Skal man vurdere Roskilde-festivalen under et hele, så synes jeg nok den var fuld af positive overraskelser: U2 (især), Aston Reimers Rivaler, Ebba Grön, Ulf Lundell (et godt år for Sverige) og Mek Pek party band, Kliché og Defunkt (og endskønt jeg ikke så dem, så synes jeg, det er retfærdigt at nævne Before og Clinique Q).

Bredden var godt repræsenteret med hele den danske elite – men der manglede det som kun en Roskilde-festival kunne have præsenteret til en overkommelig pris: Clash, Stones eller måske Bowie.

Men berettigelsen er klar: Roskilde-festival er en nødvendighed akkurat ligesom rock-musik – og så er det så befriende at det stadig er muligt at samle så mange mennesker på et så lille areal og ikke få ret meget andet end gode oplevelser ud af det.

Når ørerne falder af

af Per Drud Nielsen

Nej, Modspil har ikke åbnet en lægevidenskabelig brevkasse, så den sarte læser skal ikke frygte et så bloddryppende indhold her, som overskriften antyder. Og dog er det i en vis forstand »makabert« nok: Benny G. Jensen har i Modspil nr. 18 stillet den diagnose (ud fra min hverdagsmusik-bog og min artikel om samme emne i Modspil nr. 17), at jeg lukt ned i »de skuffer med tekst og skrift«, som avlede disse offentlige ørelser, så at sige har tabt mine musikalsk-sanselige ører! Jeg skulle dermed i al min akademiske »skråsikkerhed« »gå glip af det, der netop er fascinationen og dynamikken i hverdagsmusikken«.

Helt hinsides spørgsmålet om denne diagnoses gyldighed, vil jeg her argumentere for, at de tilsvarende musikalske ører er faldet af hos hovedparten af den halve Danmarksbefolkning, der også i dag har indfundet sig i P3's lytterskare. Og det er jo meget, meget værre – og væsentligere. Hvis jeg har ret! Det mener Benny G. Jensen ikke, jeg har. Et er mig og om min »traditionelle videnskabelige skik og brug... og skuffer«, et andet er virkeligheden, og »virkeligheden har to ører«, mener Benny G. Jensen. Lad os nu mindre »skråsikkert« gå ud fra, at virkeligheden som regel har to højtalere! Og lad os så se på det mere subjektive emne: menneskeørerne. Hænger de ved eller falder de af?

I første omgang vil jeg holde mig lidt uden for diskussionen og konfrontere Benny G. Jensen med de 5 mennesker, jeg i sin tid interviewede til »Hverdagsmusikkens sociologi«:

II

Benny G. Jensen tænker sig et eksempel på, at højtalerne kan »tænde gnister«: »der sidder et 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!« Nu sidder der et andet sted i landet et af mine interviewofre, J.A.N. Hvis han skulle pege på noget musik, der tændte gnister, hvad ville han så vælge? »Jeg ved såmænd ikke, om der er sådan bestemte numre...« Du har ikke nogle yndlingsplader eller –bånd? »Nej, det har jeg ikke...« Og et tredje sted i landet har O.V.D.L. slet og ret afsværget pladespiller og båndoptager: »nej du, det har knægtene fået, for det var simpelthen så sjældent, jeg spillede på det. Jeg lukkede altid op for P3. Plader og bånd skal man jo hen og skifte... Og jeg hører det jo ikke rigtigt. Nu f.eks. i dag har jeg hørt Jørn Hjørtung; jeg kan bare ikke fortælle dig, hvad jeg har hørt. Det aner jeg ikke spor om, jeg har bare hørt det«. Hermed er Benny G. Jensens eksempel ikke dementeret, blot er der givet modsatte eksempler, hvor der ingen gnister springer til nogen ører, for ørerne er – i situationen – faldet af!

Benny G. Jensen taler om, at »gnisten« kan opstå »i sorteringen af den strøm af oplevelsesmuligheder, vi møder... Når musikken pludselig hiver fat i os, reagerer vi aktivt«. Interviewet med A.F. fortæller, at denne pludselige medrivende oplevelse også kan udeblive: »man tænder radioen, og så går man og gør det, man skal gøre... Direkte lytter til det, det gør jeg jo ikke«.

Benny G. Jensen: »Oplevelsen varer måske kun 3 minutter, men den træder tydeligt frem og er gedigen«. J.A.N.: »Det er ikke altid, man hører, hvad der bli'r spillet, hvis man nu er ved noget, man koncentrerer sig lidt om, så følger man jo ikke med i, hvad der bli'r spillet«.

Benny G. Jensen: »Oplevelsen træder tydeligt frem... Med appel til fantasien«. I.W. som er industriarbejder: »vi har en bøjle på hovedet... Der er en omskifter til P1, P2 og P3... og så kan de bryde ind og sende med-

delelser, og det bli'r jo styret oppe fra kon-toret af«.

Benny G. Jensen: »... med appel til fantasien eller lysten til at tromme takten med...« J.A.N., bygningsnedker: »jeg kan godt li', når der er sådan lidt tempo på det. Så kan man jo følge med i rytmen, hvis man nu slår søm i...«

Benny G. Jensen skriver om »det, der netop er fascinationen og dynamikken i hverdagsmusikken, at den i næste øjeblik melder, at verden har flyttet sig«. I.W. ser helst, at ikke engang hverdagsmusikken flytter sig: »jeg synes, de laver tit om på tidspunkterne... Ja, man kan jo godt være helt indgroet i, at der skal komme det og det på det og det tidspunkt«.

Benny G. Jensen: »folk vælger ud«. O.V. D.L.: »nej, jeg lukker bare op«.

III

Over for denne brug af mine 5 interviews, kunne Benny G. Jensen gentage den indvending, som han har gjort så meget ud af, at de udgør »et paradoksalt magert materiale«. For det gør de jo netop lige præcis, og derfor har jeg selv skrevet det samme – med lidt andre ord – i hverdagsmusiksociologien: »her må man selvfølgelig give afkald på repræsentativiteten«. (At interviewantallets lidenhed ikke er nævnt i Modspil-artiklen, skyldes ikke – som Benny G. Jensen antyder – bluff, men at jeg i den korte artikelform prioriterede fortolkninger på min undersøgelse frem for redogørelser for dennes metode og teknik).

Men hvad betyder nu det »paradoksalt magre« interviewmateriale, mit afkald på repræsentativiteten?

Det betyder, at mine intervieweksempler på, at ørerne (ikke mine, men lytternes) er faldet af, selvfølgelig ikke kan almengøres og »ophøjes til lov« og herefter »forbyde« en-

hver tanke som Benny G. Jensens om en »hverdagsmusikkens fascination og dynamik«.

Ligesom Benny G. Jensens tanker og tænkte situationer omvendt heller ikke kan demen-tere, at nogle mennesker »fra det virkelige liv« faktisk har fortalt mig om en musiklytning, hvor man ikke »fascineres« (men »går og gør det man skal gøre«), og hvor der heller ikke er nogen »dynamik« (men hvor det forstyrrer rutinen, når programlæggerne flytter på sendetidspunkterne).

At de enkelte interviews således må tages for pålydende, vil Benny G. Jensen da heller ikke tage fra mig: »naturligvis er der intet i vejen for at skrive en bog om 5 mennesker, man har mødt!« Men, fortsætter Benny G. Jensen, »det er konsekvensberegningen, generaliseringerne, skråsikkerheden, der er katastrofal«.

Nu har jeg jo for det første ikke skrevet en bog om 5 mennesker, jeg har mødt, men derimod baseret bogens analysedel dels på de 5 interviews, dels på min postenquete-under-søgelse af lytternes vaner hos et langt større antal mennesker og dels på andres materiale. (At antallet af brugbare postenquete-besvarer som blev 2/3 af den forventede lille halvdel af de adspurgte – 422 i stedet for 700 ud af 1500 – dette har jeg jo taget forbehold for og peget på de felter i min statistik, hvor det går ud over repræsentativiteten. Så Benny G. Jensens fiffige pegen på et repræsentativitets-problem har ingen nyhedsinteresse og er iøvrigt et noget upræcist skud over mål: stik-prøvens »udvalgte århusianere« kan og skal da ikke »repræsentere P3-lytterfolket«, men århusianerne selvfølgelig – eller rettere Århus' voksenbefolkning, P3 og ikke P3-lyttere!) For det andet: »det er generaliseringerne, der er katastrofale«, skriver Benny G. Jensen. Nuvel, på den ene side kan de 5 interviews som sagt ikke almenføres, deres udsagn kan ikke »ophøjes til lov« for al P3-lytning. Men på den anden side er det jo ikke »5 tilfældige mennesker, jeg har mødt«. I postenquete-un-

dersøgelsen havde man mulighed for at svare ikke anonymt, hvis man var villig til at blive kontaktet igen m.h.p. et mundtligt interview: »mellem de ikke anonyme udvalgte jeg her-efter de respondenter, der havde opgivet et meget stort P3-forbrug. Og herudaf udvalgte jeg så de respondenter, der – efter hvad be-handlingen af de 422 returneringer viste mig – var typiske m.h.t. sociale baggrundsdata for dette store P3-forbrug«, står der at læse! En yderligere sortering meldte sig så ud fra spørgsmålet om, hvorvidt interviewtilbuddet stadig stod ved magt. Slutresultatet, de 5 interviewrespondenter, er mellem storforbrugere og tilhører via deres sociale placering som faglærte/ufaglærte arbejdere og hjemmearbejdende en bestemt del af voksenbefolkningen, hvor et stort P3-forbrug generelt er typisk! Og det betyder, at der faktisk til en vis grænse kan generaliseres på de 5 interviews, når de – som det sker i min bog – sammenkobles med den statistiske registrering af P3-lytningen hos netop den sociale befolkningsgruppe, som interviewrespondenterne er plukket ud af! Jævn-for at denne statistiske registrering jo fortæller nøjagtig det samme som interviewene, blot i statistikens kvantitative og formaliserede sprog: et hverdagsligt lytteomfang på 11–13 P3-ud-sendelser svarende til ca. 4 timers lytning, hvoraf langt hovedparten er opgivet som »lyt-ning som baggrund« eller passiv lytning, som det hedder i radiofolks fagsprog. Derfor tør jeg godt generalisere: den grundlæggende uinter-resserede, passive lytning over store tids-stræk – hvor ørerne er faldet af – er ikke und-tagelsen, men reglen i de sociale grupper, som mine 5 interviewofre tilhører. Og så kan Benny G. Jensen for min skyld kalde mine generaliseringer for »katastrofal skråsikker-hed« lige så mange gange som det antal spør-geskemabesvarer i mine skuffer, der fortæl-ler det samme som mine interviews!

IV

Nej, jeg kan ikke lade være at fundere over, at Benny G. Jensens »irritation og ærgrelse« over mine udgydelser får ham til at stille det polemiske spørgsmål: »er det samme fæno-men, vi snakker om?« Det tror jeg nemlig slet ikke, det er! Så sat på spidsen er svaret nej! – Og at det iøvrigt var mig, der »kom først« og derfor vel sku' ku' bestemme emnet!

»Men når der nu står hverdagsmusik både på hans bog og i artiklen, så handler det vel om den musik, som trives livligere end nogen-sinde i mange slags sammenhænge i 80'er-nes virkelighed«, antager Benny G. Jensen. Benny G.! Du anklager mig for at »skrive ra-diohistorie efter programtitler! (Selvom 23 sider ikke handler om andet end indholdet af en enkelt udsendelse). Men radio skal høres«, siger du, »som bøger skal læses. Hvem i alver-den ville finde på, at skrive litteraturhistorie på bogomslag?«, spørger du. Har du – om jeg må være så fri – her fundet på at kritisere en bog ud fra dine associationer på bogomslag og titel? »Men når der nu står hverdagsmusik både på hans bog og i artiklen, så handler det vel om den musik, som trives livligere end nogensinde i mange slags sammenhænge...« Javel! Hvad er »den musik« så for en. Ja, »bøger skal læses«, og både da mit forord og kapitelindledninger (f.eks. s. 125–29) har et bud på spørgsmålet. For at afgrænse mit emne har jeg nemlig spurgt: Hvilken musik har gennemslagskraft i massemålestok og som et hverdagsfænomen? Min ambition er jo ikke et »Al-musik-i-Danmark-Atlas«. Så jeg udelukker den musikalske egenaktivitet, som »kun 17% af befolkningen udover« fra min emnekreds. Og det levende musikudbud har over et år kun været opsoget af mellem 7 og 12% (afh. af genren). »Målestokken er her året, ikke hverdagen«, skriver jeg, »og der-for er dette mere aktive musikliv kun et relief, som jeg ikke skal uddybe nærmere i denne hverdagssociologiske sammenhæng«. Tilba-

ge står mediernes musik, og her viser min undersøgelse mig, at P3 er absolut dominerende. Denne sorteringsproces gør ikke alt andet end mediernes musik uinteressant, men placerer den uden for emnet for min bog, som jo ikke er nogen encyklopædi. Så når Benny G. Jensen eksemplificerer sine – hvad jeg vil kalde: forventninger til mit emne med »kommunikationsformer for fællesskab, følelser, filosofi, krop... Den ekstatiske hengivelse... F.eks. under en festival« (Selvom det knytter sig til weekends og somme hos bestemte generationer og ikke netop til hverdagen hos de mange, mange mennesker), – ja, så fristes jeg til at tro, at læsebrillerne er faldet af sammen med ørerne, og at min kritiker skulle læse helt andre bøger om sine foretrukne emner, når brillerne er på igen.

V

Indimellem skriver Benny G. Jensen og jeg om samme emne: P3. Men ikke om de samme P3-lyttere: Benny G. Jensen er øjensynlig sur over, at jeg også på dette punkt har valgt at afgrænse mig og derfor kun beskæftiger mig med de voksne, med P3's rolle i voksenlivet. Derfor insinuerer han, at det slet ikke har været mit valg, men har været påtvunget mig af de distriktsvejvisere, der bød sig til, da jeg skulle udvælge min stikprøve, og derfor insinuerer han, at jeg ikke vil være ved denne aldersgrænse: »ikke med et ord røber Drud Nielsen i sin artikel, at der ikke har deltaget ét eneste menneske under 20 år«. Hvor Benny G. Jensen det så fra? Nå – ja, han har jo også læst min bog, hvor jeg har haft plads til (modstræbende?) at »røbe« lidt om selve undersøgelsen og dens teknik. »Det er en afgørende mangel ved arbejdet at ville portrættere hverdagsmusikken uden dens mest markante brugere«, skriver Benny G. Jensen så

og tænker på teenagerne. Nu er jeg ikke helt amatør, så derfor ved jeg lige så godt som sandsynligvis Benny G. Jensen selv og med DR's egne undersøgelser som kilde, at de 15–19-åriges andel af P3-lytterskaren overstiger deres andel af befolkningen med kun 1–3%, mens de 20–29-åriges andel af P3-lytterskaren overstiger disses andel af befolkningen med 4–7%. Hvem er så de »mest markante brugere«? Hvem kan først høre musik efter skoletid, og hvem har musik kørende gennem hele arbejdsdagen?

VI

Og mon ikke Benny G. Jensen og jeg har endnu flere fonde af fælles viden om P3-brugen fra f.eks. DR's egne undersøgelser? Nu skriver Benny G. Jensen f.eks. at lytterne vælger programmer ud. »At folk vælger ud, viser også de halvårslige markedsundersøgelser, der nok gi'r P3 generelt høje publikumstal i forhold til de øvrige radiokanaler, men absolut fortæller om varierende tilslutning dagen igennem til forskellige udsendelsestyper«. Vi har sikkert en fælles viden om denne tilslutningsvariation. Jeg har min viden fra mit eget diagram 9: lyttertallet stiger i morgentimerne efterhånden som folk står op, kulminerer ved 7-radioavisen, og falder derefter lidt, fordi ikke alle kan høre videre på arbejdet, holder sig derefter på et jævnt højt niveau gennem dagen, dog med visse dyk ved »Pausegymnastik«, »Middagsmusik« og andre udsendelser, der ikke dur som arbejdsledsagelse, falder derefter til et væsentligt lavere niveau fra ved 18-tiden og bli'r så der (bortset fra 18.30-radioavisen) aftenen igennem, hvor vi ser TV i stedet for. Og denne »variation« gælder hver dag! Undtagen weekends. Men det handler da for pokker ikke om, at folk vælger deres programmer ud!

VII

Mit emne er den passive P3-lytning – for nu at bruge radiofolks fagsprog –, voksenlivets brug af P3 som både arbejds- og fritidsmusik – set i lyset af hverdagen hos de befolkningsgrupper, hvor denne brug er meget udbredt.

Denne brug udelukker da ikke, at enkelte numre »tænder de gnister«, som Benny G. Jensen er så glad for. Og et par af mine interviews fortæller da også om, at nogle folk interesserer sig for enkelte udsendelser og optager numre fra dem på bånd. Det udtrykker interesse, og det er godt. Men, Benny G. Jensen, jeg har jo ikke behovet at censurere denne musikinteresse ud af disse interviews a.h.t. mit helhedsbillede! Og dette billede er det samme som det, en afdød kollega til dig, nemlig Hans Vangkilde godt turde formulere: »vor tids fortravlede og stressede mennesker dulmer nerverne i deres vågne timer med et såkaldt lydtabet af musik... Det mest nedslående er, at musik i dag – opkvikkende eller neddæmpende – benyttes som et medicinsk middel på linie med Ritalin, Valium og Resitinil«.

Den værdimålestok for det hele, som du skyder mig i skoene: »traditionel koncertandagt, pænt tøj, sid ned, luk øjnene«, – den er ikke min værdimålestok, hverken formularet eller uformuleret, og den er vel ikke heller nødvendig her. Det var den heller ikke for Vangkilde.

Har det aldrig bekymret andre radiofolk end Vangkilde, at ørerne falder af og man lytter med nervesystemet i stedet? Eller har det hele ikke noget på sig? Hvis det trods alt har noget på sig, så har jeg givet nogle bud på årsags- og forklaringssammenhænge i min bog og artikel, som jeg ikke skal trætte med at gentage her. Selvom det jo egentlig er ved disse sammenhænge, diskussionen først bli'r spændende – når vi nu har vadet igennem alt det andet!

anmeldelse fjernet
af copyrightmæssige hensyn

Hvem er Evald Tang Kristensen?

Joan Rockwell: *Evald Tang Kristensen. A lifelong adventure in folklore. Aalborg and Copenhagen 1981. XXXVII – 45 s. Kr. 190. (Fås gennem Foreningen Danmarks Folkeminder, Birketinget 6, 2300 Kbh. S).*

Interessen for læreren og folkemindesamleren Evald Tang Kristensen (1843–1929) er i de sidste 10–15 år blusset kraftigt op. Hans livsværk er også imponerende. Det omfatter indsamling af et sted omkring 3000 folkeviser med 1000 melodier, 2700 eventyr, 25.000 sagn og titusindvis af rim og lege, ordsprog, gåder og opskrifter om folkeliv og folkeskik. Hertil kommer en udgiver- og forfattervirksomhed, der formodentlig er større end nogen anden dansk forfatters, inklusive N.F.S. Grundtvig og Georg Brandes. Den genopblussede interesse skal ses i sammenhæng med 1970'ernes store interesse for arbejderkultur og folkekultur i det hele taget – herunder »mundtlig historie« og mundtligt overleveret kultur af den art, som Tang Kristensen indsamlede så rigeligt.

Det er ikke så let at besvare spørgsmålet i overskriften, som man skulle tro. Selvfølgelig kender vi Tang Kristensens ydre livsforløb, der efter en lærergerning førte frem til, at han de sidste 40 år af sit liv ved hjælp af statsstøtte helt kunne hellige sig folkemindearbejdet. Men samtidig dækker denne ydre karriere over et vist modsætningsforhold mellem den jyske skolelærer og de akademiske autoriteter i Kbh., og over en livslang følelse af ikke at være tilstrækkeligt forstået og anerkendt hos Tang Kristensen selv. Den dækker over et menneske, der spændte vidt og tilsyneladende rummer mange spændinger og modsætninger.

Joan Rockwells engelsksprogede biografi er en mærkelig kolos af en bog. Men det er faktisk den første større gennemgang af Tang Kristensens livsværk, og alene derfor må den påkalde sig interesse.

Joan Rockwell siger lige ud, at Tang Kristensen er det mest bemærkelsesværdige men-

neske, hun nogensinde har beskæftiget sig med, og formålet med hendes bog er dels at redde ham ud af den upågtethed, der hviler over hans livsværk, dels at vise den betydning, hans baggrund og hans personlige udvikling fik for dette livsværk (s. 337 & s. XIII). Samtidig vil hun prøve at løse nogle af gåderne i hans liv: hvorfor følte han sig ikke anerkendt og forstået, selv om han på så mange punkter havde succes med sit liv og sit arbejde? Hvad var drivkraften bag dette arbejde? Hvordan kunne han overkomme så meget og arbejde så utrætteligt hele livet igennem? – Det er altså en biografi om personlighedens rolle, vi her har for os – en type, der synes at blive mere og mere almindelig i disse år.

Rockwell har valgt at gøre Tang Kristensens erindringsværk »Minder og Oplevelser«, I–IV (1923–28), til sin hovedkilde, og citerer igen og igen herfra gennem hele bogen. Biografien er derfor kronologisk struktureret på en måde, der ligger tæt op af Tang Kristensens erindringer. Tang Kristensen skrev »Minder og Oplevelser« på baggrund af sine gamle dagbøger, breve, notater o.s.v., som han citerer og refererer undervejs, og den er derfor blevet stilistisk ret blandet. Detaljerede opremsninger af de rejser, han foretog, de mennesker, han mødte, og dagligdags begivenheder derhjemme står ved siden af fine, nøgterne skildringer af folkeliv og personkarakteristikker af høj karat.

Heroverfor har Rockwell haft den fordel at kunne udvælge alle de gode historier og alle de fine person- og miljøskildringer, som »Minder og Oplevelser« også er fuld af – og selv sammenstille dem til et portræt af Tang Kristensen og hans miljø. For den engelsksprogede læserskare, der ikke kender erindringsværket, må det være fascinerende og underholdende læsning. Af stof, der vil være nyt for danske læsere, er der først og fremmest en redegørel-

se for brevvekslingen mellem folkeviseforskeren Svend Grundtvig og Tang Kristensen, men Rockwell inddrager også nogle utrykte biografi-forarbejder, nogle forarbejder til »Minder og Oplevelser« og nogle drømme, som Tang Kristensen selv skrev ned i sine senere år. (Alt dette stof findes på Folkemindesamlingen).

Bogen bæres af Rockwells Freud-inspirede syn på Tang Kristensen: Hun mener at have fundet nøglen til hans liv i Ødipus-fasen. Efter faderens og lillebroderens død boede den 5-årige Evald i nogle måneder alene med sin mor i et lille hus. Moderen giftede sig imidlertid snart igen, og da hun ofte tog stedfaderens parti imod ham, kom disse måneder resten af livet til at stå for ham som et paradys, og moderens »forkastelse« af ham grundlagde en livslang utilfredshed og stræben efter (mere) anerkendelse. Det andet store emotionelle tema i hans liv var iflg. Rockwell den gammeldags »patriarkalisme«. I sine første indsamlerår fik han Svend Grundtvig som sin faderlige lærer og hjælper, og selv om forholdet bestemt ikke var uden spændinger, prægede det ham livet igennem. Senere opførte han sig selv som opdrager og hjælper, når det galdt yngre folk som f.eks. Jeppe Aakjær. Dette patron-klient forhold, som er hyppigt i 1800-tallet, fandt en slags parallel i Tang Kristensens syn på sine medmennesker. De blev delt op i to slags: Dem, der interesserede sig for fortiden, og dem, der ikke gjorde. De sidstnævnte var han nådesløs i sin fordømmelse af. Et tredje gives ikke.

Rockwell siger lidt naivt i forordet, at hun vil vise Tang Kristensen »som han virkelig var« – i modsætning til den »mytologisering« og »romantisering«, hun bl.a. finder hos Thorkild Knudsen (s. XXVII). Når hun skal besvare sine grundlæggende spørgsmål, bruger hun altså Tang Kristensens egne erindringer og sit psykologiske syn. Hun skildrer til en vis

grad den historiske og sociologiske baggrund for Tang Kristensens livsværk, men den afgørende drivkraft gør hun psykologisk: Kristensen stræbte hele sit liv efter den tilstand, han oplevede i »paradiset«, da han besad sin mors fulde kærlighed i nogle måneder i 5-års alderen. Derfor blev han aldrig tilfredsstillet af sin ydre karriere og følte sig aldrig tilstrækkelig anerkendt. Derfor længtes han tilbage til det gamle bondesamfunds enkle liv og dets åndelige værdier. Derfor kunne han med sin »tidlig-borgerlige« karakterstruktur livet igennem udfolde sin fabelagtige arbejdsindsats for at genvinde den kærlighed, der dog var tabt for bedste.

Jeg skal i min kritik af bogen gå let hen over en del faktuelle småfejl (som når brødrene Grimm s. XVIII gøres til udgivere af både J. Görres' skelsættende »Die teutschen Volksbücher«, 1807, og Arnim & Brentanos »Des Knaben Wunderhorn«) – og koncentrere mig om et par overordnede ting. Der er ingen tvivl om, at Rockwell har fat i en psykoanalytisk tråd, men bogens psykoanalytiske niveau præges ligesom resten af den mere af indføling end af analyse. Hun forklarer ikke, hvordan man kan skildre en person i fortiden, »som han virkelig var«, uden at fremlægge og diskutere sit eget videnskabelige og politiske grundsyn? Faren for at projicere sin egen psyke over i den person, men både beundrer og studerer, er i hvert fald nærliggende. Hun diskuterer ikke problemerne ved historisk psykoanalyse eller forklarer, hvordan Tang Kristensens Ødipusfase skulle være kvalitativt anderledes end andre lærer- og bondesønners i samtiden. Og når nu bogen (for danske læsere) indeholder så lidt nyt materiale, hvorfor har Rockwell så ikke forsøgt at lave nogle psykoanalytiske analyser af de mere end to hundrede Tang Kristensen-drømme, som hun nævner, at hun har læst, og som aldrig har været offentliggjort? De lader ikke til at være kedelige ud fra de få, der citeres. Her ville ellers være rige muligheder for at analysere latent og manifest drømmeindhold, fortrængninger, forskydning-

ger, symboler o.s.v., og det kunne have givet bogens psykologiske hovedteser en begrundelse, som de nu savner.

Den manglende analyse præger også den udstrakte brug af »Minder og Oplevelser« i for høj grad. Rockwell går kun sjældent bag om Tang Kristensens egne udsagn her, da han er omkring 80 år gammel; hun forholder sig med andre ord for ukritisk til sit kildemateriale. Jeg skal indskrænke mig til et enkelt eksempel. Side 142–146 skildrer hun, hvordan fotograferingen af Tang Kristensens meddelere i 1895 kom i stand – med »Minder og Oplevelser« som eneste kilde. Kristensen siger, at han selv tog initiativet, og at Axel Olrik ikke var videre begejstret for ideen. Det passer ikke! Hvis man læser de samtidige breve mellem Olrik og Kristensen, som er bevaret på Dansk Folkemindesamling, fremgår det tydeligt, at Olrik havde opfordret Kristensen til et sådant forehavende i flere år, og at det også var ham, der tog initiativet til, at fotograferingen endelig blev til noget i 1895. Erindringer kan være en tendentiøs kilde, og det bør forskeren tage højde for. Det skal dog indrømmes, at Rockwell enkelte steder giver eksempler på modstridende udtalelser hos Tang Kristensen; men hun skærer sjældent igennem med en selvstændig konklusion. Det er måske forklaringen på de modstridende udsagn, der også findes i Rockwells egen bog: Eet sted står, at Tang Kristensen ikke har nogen folkloristisk teori (s. 102), mens det et andet sted hedder, at hele Tang Kristensens arbejde hviler på et »teoretisk postulat« og en metode, der giver det »videnskabelig værdi« (s. 147). I forordet står, at Rockwell i slutningen af 60'erne opdagede, at Kristensen i Danmark var meget lidt påagtet, mens der s. 147 står, at forskerne har været travlt beskæftiget med hans materiale i 100 år. Et sted siges, at Kristensens hypoteser om sit materiale ikke ændres nævneværdigt livet igennem (s. 102), et andet sted, at der sker et omsving i 1891, hvor han skulle forkaste den ide, der havde været »folkemindesamlernes slagord siden

det 15. årh.« (s. 201). Og bogen igennem tales både om Tang Kristensens »bondementalet« og hans »tidlig-borgerlige« eller »proto-kapitalistiske« adfærd (f.eks. s. 137, s. 122 & s. XXVIII). Der kunne nævnes flere eksempler på, at Rockwell burde have strammet sine analyser og sit begrebsbrug.

I en så stor biografi som Rockwell's kunne man måske have forventet en analyse af Tang Kristensen som folklorisk, hans stilling i samtiden og hans konkrete metode. Også her forholder Rockwell sig for indforstået til sit studieobjekt, idet hun hovedsagelig blot videregiver Kristensens egne udtalelser og betoner de stadige modsætninger til andre folklorister. En egentlig analyse ville have krævet et førstehåndsarbejde med udvalgte dele af Kristensens indsamlede materiale, og det har Rockwell ikke gennemført.

Til slut vil jeg ud fra min egen beskæftigelse med Tang Kristensen og hans materiale fremhæve nogle ting, som er nødvendige at have med for at forstå hans virke og bruge ham idag. Jeg tror, man skal opgive at sætte ham på en enkel formel; i hvert fald kan man ikke bruge korte løsrevne citater, som udtryk for hans »livssyn« eller »teori«. Kristensen afvejede altid det, han skrev, efter det han ville opnå – efter den sammenhæng, det indgik i, og den adressat, han sigtede mod. Det betyder **ikke**, at han var opportunist, men at han altid forfulgte nogle konkrete mål: at redde nogle bestemte folkeminder, at få nogle bestemte ting udgivet, at opnå en bestemt støtte (personligt eller økonomisk) o.s.v. Han blev som så mange andre skolelærere i sin samtid påvirket af romantiske tankegange og så folkeminderne som en kulturværdi, der havde trangere og trangere kår under trykket fra gårdmandsklassens og byboernes åndløse »materialisme«. Ofte taler han om folkemindernes »poesi« og om »livs poesien« som det positive modstykke til samtidens »materialisme«, og han ønskede at bevare (om nødvendigt: genoplive) denne kulturværdi og sprede den til hele folket. Folkeminderne er »den bro, der



Evald Tang Kristensen (atelierbillede).

binder fortid til fremtid over glemslens å«, som han skrev i »Skattegraveren« i 1886. Men **samtidig** er han den nøgterne organisator i praktiske spørgsmål – det være sig i hjemmet, i skolen eller i lokale forhold. Her var ingen bragesnak eller anden romantik i dårlig forstand. Han havde et skarpt syn for kløften mellem meddelernes materielle fattigdom og deres kulturs rigdom, men han lod aldrig de romantiske ideer bortforklare eller skjule denne kløft. Her adskiller han sig tydeligt fra de romantiske digtere, fra forskere som Svend Grundtvig og fra mange højskolefolk. Den nævnte kløft gav ham en stærk interesse for begavede outsiders i samfundet, tragiske skæbner som Jens Isaksen (som han nøgternt bedømte som »et forfejlet liv«) eller Ole Veed-Fald (som han endda skrev en bog om). Han opfattede til en vis grad sig selv som en sådan outsider. Hans koncentration om at indsamle og udgive så mange folkeminder som muligt, inden det var for sent, fik ham næsten til at fordømme alt, hvad der ikke støttede denne bestræbelse – også selv om han ellers havde en vis sympati for det. Det kan i konkrete sammenhænge forklare hans hårde ord mod Indre Mission, mod »politiseren«, mod højskoler, og mod andre folkemindesamlere og -forskere. Hertil kommer, at han på flere punkter udviklede sig og ændrede syn fra han som 25-årig begyndte sin indsamling og til sin død 60 år senere. Det gælder f.eks. vigtigheden af at sted- og personfæste det, han fik fortalt, det gælder hans stadig bredere interesse for folkekulturen og dens konkrete bæ-
rere, og det gælder f.eks. synet på de københavnske forskere.

Selv om Kristensen aldrig overså forkuel-
sen og den materielle fattigdom hos samfun-
dets laveste, opfattede han sig dog aldrig som
deres politiske talsmand. Om sin fotograf i
1895 skrev han i »Minder og Oplevelser«:
»... vi var ikke altid enige, da han var en Del
socialistisk anlagt«, og i et brev til arkivar
Grüner Nielsen fortæller han i april 1918 om,
hvor »oprørt« han for nylig blev over at høre

socialisten Borbjerg tale, fordi han »fordre Hovederne paa visse Folk«. Sandheden er, at »Politikken befatter jeg mig ikke med«, som han formulerede det i samme brev.

Lad denne skitse være nok her. Den peger på nogle forklaringer af de modsætninger og modsigelser, man finder hos Tang Kristensen, og som det ville være forkert at udviske.

Jeg er enig med Rockwell i, at Tang Kristensens person har betydning for forståelsen af hans værk, men jeg synes det er misvisende, når hun f.eks. laver en detaljeret parallelisering mellem Kristensen og Freud, fordi de begge to var – eller følte sig som – outsiders (s. XXIV & s. 296). Dertil er deres arbejdsområder og deres sociale miljø for forskelligt – der er langt fra den jyske hede omkring Gelle-

rup til Wien i mere end een forstand. Jeg vil imidlertid mene, at interessen for Kristensens indsamlede materiale må overskygge interessen for hans person, og sådan tror jeg også, han selv så på det. Og der er virkelig grund til at interessere sig for den folkekultur, han indsamlede – ikke for at genoplive den, som den var, men som en dokumentation af – dele af – en undertrykt klasses kultur (nemlig den tidlige arbejderklasse på landet, hvorfra Kristensen fik en stor del af sit materiale). Som sådan vil materialet vedblive at være en enestående kilde til det 18.-19.-århundredes historie og bevidsthedshistorie, ligesom Tang Kristensen selv bl.a. gennem sin umådelige brevveksling afspejler en hel epoke, og som sådan kan det bruges i dag til at holde fast i

nogle menneskelige og kulturelle kvaliteter, som den kapitalistiske produktions golde logik er ved at udrydde helt.

Rockwells bog repræsenterer mange års arbejde, men den er (derfor?) unødigt ensidig ved at opfatte sig som Tang Kristensens advokat i alle væsentlige spørgsmål. Bogen kan bruges som en vejviser og en materialsamling til Tang Kristensens liv, men den lever ikke op til sit videnskabelige anlæg. Den vil sandsynligvis opfylde sit formål, at skabe større interesse for Tang Kristensen i udlandet, og det er godt, men **bogen** om Kristensen som folklorist og om hans stilling i samtidens kulturkamp mangler vi stadig.

Jens Henrik Koudal

Nye bøger

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

J. Bischoff & K. Maldaner (udg.): *Kulturindustrie und Ideologie*. Teil 1: Arbeiterkultur-Theorie des Überbaus-Freizeit-Sport. Hamburg 1980. 302 s.

Bots. Aufstehn! Für den Frieden. Gegen den Frust. Hamburg 1982. 128 s., DM 9,80. En antologi af tekster, billeder og sange om rock og fredsarbejdet i Vesttyskland.

Dansk Musik Fortegnelse 1972-80. Bibliotekscentralen 1982. 249 s., kr. 861,20.

Folkmusik i Sverige. Bibliografisk hjälpredan sammanställd av Mats Rehnberg. Institutet för Folklivsforskning, Stockholm 1981. 133 s.

Radcliffe A. Joe: *This business of disco*. New York 1980. 192 s.

Joe Klein: *Woody Guthrie; a life*. London 1981. 476 s., £ 8,95.

Svend Nielsen: *Stability in Musical Improvisation*. A repertoire of Icelandic epic songs. (Acta Ethnomusicologica Danica No. 3). Forlaget Kragen, Kbh. 1982. 133 s., kr. 90,-. Musikvidenskabelig afhandling om Islands mest prominente folkelige musikgenre, den episke sangform *rimur*. (Forhandles gennem Foreningen Danmarks Folkeminder, Birkerød 6, 2300 Kbh. S).

Leif Vest Pedersen: *Dansk Pigtråd 1964-68. Del 2: Diskografi*. Forlaget Mjølner, Præstø 1982. 80 s., kr. 76,25.

Robert C. Ridenour: *Nationalism, modernism and personal rivalry in nineteenth-century Russian music*. UMI Research Press, Michigan 1981. 258 s.

Even Ruud: *Hva er musikterapi?* Oslo 1980. 124 s., N.kr. 89,-.

Samtiden, Tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål, nr. 2, 1982. Tema: Populærmusikk. Oslo 1982. 80 s., N.kr. 27,-.

Robert Santelli: *Aquarius rising: the rock festival years*. New York 1980. 292 s.

Flemming Sørensen: *Viseekspeditioner fra Vejle*. Percy Grainger og Evald Tang Kristensen og deres samarbejde. Forlaget Humilitas, Vejle 1982. 57 s., kr. 67,-.

Karsten Tanggaard: *Elektrisk musik – om instrumenter og anlæg*. Super Sound forlag, Kbh. 1981. 87 s., kr. 55,-.

NR. 19:

Musikkens irrationale grundlag

Staccato

Musikhus

Festivaller

Debat og Anmeldelser

