



MODSPIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

LATIN

NR. 23

Marts 1984

Indhold

1984 årgang 6 nr. 23

Leder: Fra vor helt egen verden 3

TEMA: LATIN

Sven Fenger og

Anders Ørum: Karneval - Salsa - Son 5

Michael Schou: Karneval i Cuba 16

Sven Fenger og

Arne Kjær: Holger Laumann og latin-musikken.

Interview 20

Sven Fenger: Latin på dansk. Pladeanmeldelser 28

UDENFOR TEMAET

Lars Ole Bonde: Et strejftog gennem det danske

Wagnerår 1983 33

Valdemar Lønsted: Om gymnasiets musikalske

lærebogskomplekser 38

ANMELDELSER

Steen Sonne: Improvisation 44

(*Niels Harbo: Improvisation - En indgang til improvisation inden for rock, jazz, blues, reggae m.m.*)

BOGLISTE 46

MODSPIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK *

KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

Redaktion:

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

Redaktionens adresse:

MODSPIL ,
c/o Forlaget Rhodos
Strandgade 36
DK-1401 København K
Telefon: (01) 54 30 20

Løssalg:

Kr. 35,00 inkl. moms + porto pr. nr.

Årsabonnement:

Kr. 128,00 inkl. moms og porto for 1984
nr. 23-26.
Abonnenter uden for Danmark eksl.
22% moms + porto for forsendelse.

Tidligere numre:

Nr. 1-22 kan bestilles hos:
Forlaget PubliMus
Musikvidenskabeligt Institut
Universitetsparken 220
DK-8000 Århus C
Telefon: (06) 19 47 22
Kontortid: Mandag-fredag kl. 10-12.

ISBN: 87 7496 974 9 nr. 23 1984

ISBN: 87 7496 973 0 årgang 1984

ISSN: 0105-9238

Produktion: RHODOS, København

Fra vor helt egen verden . . .

Kære Læser!

Det er efterhånden længe siden, vi har hørt og set noget til hinanden. Når vi nu bruger kostbar spalteplass på noget så navlebeskuende som vores egen situation er det fordi vi synes, du har krav på at kende baggrunden for den lange tavshed. Vi vil også gerne fortælle noget om fremtidsudsigterne og den kommende årgang. Men bare rolig: Dette er *ikke* startskuddet til en støtteindsamling. Hvis du gentegner dit abonnement, skal vi nok klare os. Men du er selvfølgelig velkommen til at skaffe os nye læsere – reklamefremstød af den dyre slags har vi fortsat ikke råd til.

Kommunikationspausen hænger sammen med et forlagsskift, det andet i Modspils levetid. Efter 2 års samarbejde opsigte Vejleforlaget Kroghs Skolehåndbog i foråret 83 kontrakten med os. Den nye ledelse syntes, at vi var en dårlig forretning og ønskede ikke en genforhandling. Vi måtte derfor påny ud på forlagsmarkedet (hvor tidsskrifter ikke ligefrem er overpopulære). Efter en del møder og forhandlinger kom vi i kontakt med forlaget Rhodos, som vi har sluttet kontrakt med, og som fremover vil producere Modspil inden for rammerne af en noget strammere udgivelsesplan, end vi – og du – har været vant til. »Tidsskrifter til tiden« er det nye motto.

Også på andre måder har vi taget ved lære af DSB. Prisen for den kommende årgang sættes lidt op, og der kommer ialt 4 numre i stedet for 5. Til gengæld afgår numrene planmæssigt til abonnenterne. 15.3., 15.6., 15.9. og 15.12. er udgivelsesdatoerne for nr. 23–26.

Forlagsrunden har givet os anledning til en del eftertanker. Vi står i den lidt paradoksale situation,

at vi har et ret godt kendskab til forskellige forlags – positive – syn på det tidsskrift, vi laver. Men på den anden side ved vi ikke meget om din – og de øvrige læsers – mening om Modspil. Vi kan aflæse noget af det langsomt, men støt stigende abonnenttal. Men en dialog om Modspils form og indhold kan man ikke tale om.

Sådan behøver det imidlertid ikke være. Redaktionen er nu som før åben for såvel stof som konstruktive forslag til ændringer af form og indhold. Vi har i årenes løb eksperimenteret en del med layout og med bladets struktur. De første år var præget af »tunge« numre centreret omkring et enkelt tema, senere droppede vi temanumrene i et forsøg på at være mere aktuelle. Vi har også forsøgt os med at udspille temaer over flere numre, blandet med andet stof. Og i den seneste årgang har vi blandet kortene påny: hvert nummer har haft en temasektion og stof uden relation til temarammen. I den første årgang hos Rhodos (som ikke blander sig i redaktionelle spørgsmål) vil vi fortsætte denne linie, fordi vi selv synes strukturen fungerer rimeligt. Hvis læserne mener noget andet er vi imidlertid villige til at ændre kurs. – Hvordan mener *du*, Modspil skal se ud?

I den kommende årgang vil vi tage følgende temaer op: I *nr. 23* – som du sidder med i hånden – er det »Latinamerikansk musik – i Latinamerika og i Danmark«. Vi ser på denne traditions brogede udtryksspektrum og dens brugsværdier og -sammenhænge i hjemlandene og i vores egen arytmske og ukropslige kultur.

I *nr. 24* – »Musik og mystik« – genoptager vi den musikpsykologiske tråd med en introduktion til mu-

sikforståelse på dybdepsykologisk grundlag. Vi behandler såvel teorier om musikalsk symbolisering som musikalske praksisformer i forlængelse heraf: musik i forbindelse med healing, meditation mm.

Nr. 25 omhandler »80ernes musikhistorieskrivning«. For første gang i mange år udgives der nye, omfattende musikhistoriske fremstillinger i Skandinavien. Gyldendal og Brugsen appellerer på hver sin måde til et bredt publikum – for blot at nævne to eksempler. Hvilket grundlag skrives der musikhistorie på idag – og hvilke nye erkendelser formidles?

Nr. 26 – »Musik og ny teknologi« – pejler sig ind på spørgsmålet om, hvordan den seneste musikteknologiske revolution påvirker vore dages musikkulturer. Betingelserne for musikproduktion, musikformidling og musiklytning ændres afgørende i disse år. Vi ser på perspektiverne, som er både skræmmende og spændende.

Og så slut med selvcentreringen, –

Vi reber sejlene igen. Velkommen ombord!

Redaktionen

Two for the show

– om musikalternativer

Nordisk Forum 39-40 er et dobbeltnummer om musikalternativer – mellem industri og modkultur. Spændingsfeltet mellem kommerzialisme og selvorganiseret musikudfoldelse belyses i 4 hovedafsnit: 1. Populærmusikanalyser, 2. Ungdomskultur og socialisering, 3. Den alternative musiks ideologi og organisering og 4. Pædagogik. Der er 19 forskellige artikler med forfattere fra alle de nordiske lande.

176 sider
løssalgspris: 120,-

**nordisk forum - tidsskrift for
KRITISK FORSKNING**

SEKRETARIAT: LINNESGADE 22 B 5., DK-1361 KØBENHAVN K TLF. 01-114031

ISSN: 0029-1366

Karneval – salsa – son

af Sven Fenger og Anders Ørum

Den latinamerikanske karnevalstradition har på forbavsende kort tid fundet indpas her i landet. Det har to pinsekarnevaller vist. Og der er ikke noget der tyder på, at det er engangsforeteelser. Tværtimod. Karnevallerne og latinmusikken er kommet for at blive.

Den musikalske forløber var den reggae- og ska-bølge, der fra Jamaica og fra eksilmiljøer i Europa bredte sig til hele den vestlige verdens rytmiske musikscene. Derefter fulgte så den brasilianske samba, den vestafrikanske highlife og den afrocubanske salsa – eller son, som musikken hedder med det oprindelige cubanske udtryk.

Nedenstående artikel handler om den cubanske son. Om musikkens historie og om hvor den står lige nu. Altså den folkelige cubanske dansemusik. Ikke den amerikaniserede do, der bredte sig til Europa i 50'erne og som indtil for ganske nylig har været latinmusikken i den almindelige bevidsthed her i landet. Tænk bare på VM i latinamerikanske standarddanse. Det er jo ikke lige netop salsa – eller son – orkesteret spiller ved de lejligheder.

I Europa lærte vi salsaen at kende via navne som Tito Puente, Mongo Santamaria og Machito. Alle musikere der på trods af, at de i en årrække har levet i New York, entydigt musikalsk og kulturelt identificerer sig med Caribien. Det er tilknytningen til og inspirationen fra den cubanske son, der er og har været den helt afgørende faktor. Ikke blot for disse musikere, men for den samlede bestand af salsaspillende musikere verden over.

Al latinamerikansk musik har sine kraftigste og mest næringsgivende rødder i afrikansk musik. – Bortset fra den oprindelige indianske kultur, og bortset fra den musikudøvelse, der blev holdt inden for kolonisatorernes små hermetisk lukkede miljøer. – I Brasilien resulterede den afrikanske påvirkning i sambaen. I den cubanske musik blev den afrikanske påvirkning anderledes: trommerne har en anden lyd i Cuba end i Brasilien. Hører man en rumba og en samba, er man ikke i tvivl om, hvad der er hvad: hvor

den moderne samba og bossa-nova til tider kan forekomme motorisk, sofistikeret og en smule indadvendt i sit rytmiske mønster, virker den cubanske musik anderledes mere direkte, dynamisk og udadvendt i sin rytmiske appel.

Den cubanske musik har altid bevaret et stærkt afrikansk præg. På trods af tilbagevendende religions- og trommeforbud. – Fra tid til anden pålagde de hvide kolonisatorer befolkningen forbud for simpelthen at dæmme op for for megen »sort« selvfø-



*Der går en lige linie fra den trommekultur, slaverne bragte med sig, til den, man møder overalt i det moderne Cuba.
(Foto: Michael Schou)*

lelse og identifikation. Hvilket i sidste ende kunne få skæbnesvangre følger for kolonistyret. Jvf. den cubanske film »Den sidste nadver«, der for nylig har været vist i TV, som netop viser, hvordan overklassen i et slavesamfund, for at bevare sin autoritet, vil gribe til endda særdeles kraftige midler, når autoriteten trues. – Når det samtidig medtænkes, at det cubanske slavesamfund er »ungt« i forhold til andre latinamerikanske lande, og at spanierne bestemt ikke har været de hårdest tænkelige kolonisatorer – faktisk går de spanske kolonisamfund for at være de mildeste af slagsen, Dansk Vestindien incl., – kan det ikke undre, at de oprindelige afrikanske kulturer og religioner har været en stærk faktor i den cubanske slaves hverdag. – Åbenlyst, når forbuden ikke gjaldt, og lige under overfladen, når de blev effektueret. – Det er specielt den vestafrikanske yurubakultur, der har været vigtig i den forbindelse. (Dette være blot nævnt som et faktum her og nu. Interesse-rede kan bl.a. i John Storm Roberts udmærkede bog »Black Music of Two Worlds«, få en detaljeret redegørelse for de afrikanske kulturers betydning for den caribiske musik. Bogen kan normalt erhverves i Haase og Søns Boghandel, Løvstræde 8, 1152 Kbh. K. Den er dyr, men uomgængelig for videre studier i caribisk musik).

I det følgende vil son-traditionen blive fremstillet lidt mere isoleret fra andre cubanske musikformer, end den måske burde være. Men til gengæld vil der herigennem kunne gives et klarere billede af son-musikken som den kilde, den amerikanske og vest-europæiske salsabølge idag øser af.

Son-musikkens udvikling

Begrebet son (velklang, behagelig lyd) fik som musikalsk term sin grundlæggende historiske betydning i det 19. århundredes Orienteprovincs og hovedstaden der: Santiago de Cuba, hvor den dækkede over forskellige former for dansemusik, der blev fremført på primitive instrumenter af negerslaver og frie neg-

re. Sonen er altså i sin oprindelse en afro-cubansk musikform, men som det gælder flere andre cubanske musikgenrer, er sonen også påvirket af europæiske musikkulturer.

Gennem sonens udviklingshistorie har der været en gensidig påvirkning mellem afrikansk rytmik og (syd)europæisk melodik og formtyper, specielt dans. Det afrikanske islæt har været trommerne, percussionsinstrumenter iøvrigt og enkelte primitive strengeinstrumenter. Den europæiske påvirkning kommer på instrumentsiden til udtryk i strenge-, tangent- og blæseinstrumenter.

I sin oprindelige form: sk. »primitiv son«, var den europæiske påvirkning meget begrænset. De instrumenter, der blev brugt, var tres (guitar med tre dobbeltstreng); bongotrommer; maracas (rasleinstrumenter, oprindeligt kalabasfrugtskaller med tørrede frø indeni, som anvendes parvist; claves (et par runde pinde af hårdt træ); cucharas (træskeer); bojitás (lerkrus eller lerkrukker anvendt som blæseinstrumenter); marimbula (trækasse med lydhul og metaltunger på låget, dvs. trækassen fungerer som resonansrum. Det er et basinstrument) og/eller kontrabas.

I slavesamfundet og senere i det begyndende classesamfund må den »primitiv son« ses i et dobbelt lys. På den ene side var det en modkultur, en reaktion mod slavesamfundets individundertrykkelse, og knyttet til og udsprunget af en oprindelig afrikansk religiøs kult. På den anden side var det en delvis overtagelse af og inspiration fra den hvide plantageejerklasses kulturnormer og musikformer. Visse begunstigede slaver brugtes nemlig undertiden som husmusikere i de hvide overklasse miljøer – i plantagepaladserne ude på landet – forstås. I byerne var det ikke god tone at lade sig divertere med sorte musikere. Bl.a. fordi musikken uvægerlig blev mere rytmisk nuanceret og mindre harmonisk velklingende end godt var for et europæisk øre. – Men selve det faktum, at slaverne her, omend i begrænset omfang,

fik adgang til europæiske instrumenter og lærte lidt om, hvad europæisk musik var for noget, blev vigtig for sonens udvikling.

Efter slavesamfundets opløsning og omkring koloniperiodens ophør (1898) begyndte sonen at blive udbredt. Udøverne – los soneros – var næsten alle negre eller mulatter, der kom fra de laveste sociale lag i Orienteprovinsen. Og de var selvsagt autodidakter, alle som en.

Formalt var den »primitive son« et musikstykke, der var bygget op omkring en firelinjet strofe (una regina) med omkvæd, således at der ved fremførelsen var vekselsang mellem forsanger og kor. I Cuba kaldes fænomenet for pregon/coro, hvilket blot er en forspanskning af det, der alle andre steder hedder call/response, og som man i øvrigt støder på i al afropræget (latin)amerikansk musik. Traditionen stammer fra Afrika, og er her nærmest uløseligt forbundet med musikudøvelse i enhver social sammenhæng.

Sonen ændrer form

Omkring århundredeskiftet blev sonen formmæssigt todelt og kom til at bestå af et A-stykke, hvor melodien spilles og hvor en sanger synger en (eller flere) firelinjede strofer. A-stykket benævnes nu largo. (Betyder her fyldigt eller indholdsrigt. Ikke at forveksle med den klassiske tempobetegnelse.) I B-stykket eller montunodelen (monoton stykke) stopper melodien til fordel for rytmiske og melodiske ostinater. Vekselsangen mellem forsanger og kor kommer ind her. Forsangeren improviserer over temaet fra largodelens strofe(r), og koret svarer med et tilbagevendende refræn.

Dette illustreres i det flg. eksempel, hvor man også kan bemærke sig rimmønstret (abab) og ordenes klang og rytme:

Largodelen:

*Las vecinita de enfrente
buenamente se ha fijado*



(Foto: Sven Fenger)

*como camina la gente
cuando sale del mercado.
(Naboersken overfor
har nøje mærket sig
hvordan folk går
når de går fra marked).*

Montunodelen:

La mujer de Antonio

<i>cuando va al mercado</i>	<i>camina asi</i>
<i>por la madrugada</i>	<i>camina asi</i>
<i>(Antonios kone</i>	<i>camina asi.</i>
<i>når hun går til marked</i>	<i>går sådan</i>
<i>i morgengryet</i>	<i>går hun sådan</i>
	<i>går hun sådan).</i>

Som det ses, består montunodelens tekst af forsangerens variationer over largodelens tema (fascination af en kvindes gang) og korets svar i form af det enklest mulige omkvæd.

Selvom nogle soner havde teksttemaer fra den sidste befrielseskrig (1895–98), så var temaet oftest knyttet til en besyngelse og lovprisning af livets mere umiddelbare oplevelser og – især – glæder. »Azúcar, el mambo, tobacco y café« (sukker, mamboen, tobak og kaffe) som det hedder i rumbaen »En el extranjero« (i udlandet).

To traditioner

Fra 1910 og frem er sonen blevet spaltet op i to traditioner: en, der forblev i Orientprovincen og som fik sin egen udvikling her, og en anden, der var knyttet til »hvide« dansesteder i Havanna, og senere også i New York blandt eksil-caribere.

Oriente-sonen kaldes også for »tipica-stilen«. Besætningen indenfor denne tradition er flg.: Percussion: congas, timbales/koklokke, div. håndpercussion. Rytmesektion: klaver, bas, guitar (tres). Melodisektion: violiner, fløjte(r), sang. – Der kan siges mangt og meget om denne orkestertype og den stil, der her blev udviklet. Det vil ikke ske her, da det specielt er »storby-sonen«, der har haft og har betydning for salsaén idag. Blot skal det nævnes, at tipica-stilen umiddelbart virker mere »firkantet« i sin rytme og mere blød i sit lydbillede end den son/salsa, vi almindeligvis præsenteres for i Vesteuropa. Det er da også indenfor tipica-stilen, cha-cha-cha'en er blevet udviklet. En dans der forekommer mere kantet og sødladen end de noget mere »rullende« og pågående rumbaer og mamboer, som er karakteristiske for »storby-sonen«.

De internationalt kendte son-orkestre hører alle til den sidstnævnte tradition, også kaldet »conjunto-stilen« (betyder gruppe, eller sammenslutning af mennesker). Her erstatter blæsere – først og fremmest trompeter, men senere også tromboner og

saxofoner – tipica-stilens violiner og fløjter. Endvidere er bongotrommerne obligatoriske. – Trommer, der med sin højtstemte lidt skarpe lyd supplerer de noget dybere congas på bedste vis, og dermed er medvirkende til at markere percussionsgruppen i lydbilledet. Hvilket selvsagt er nødvendigt, idet lydniveauet lige pludselig blev hævet ikke så lidt med indførelsen af blæsere. – Havanna var som sagt centret, og den første pladeindspilning blev allerede lavet i 1924. Godt nok i USA på plademærket RCA-Victor, men med den cubanske gruppe »El Sexteto Habanero«.

Et andet betydningsfuldt son-orkester fra samme periode er »El Septeto Nacional«. Nyere cubanske son-grupper henviser ofte til denne septet, når de skal gøre rede for deres rødder.

De første pladeindspilninger blev begyndelsen til en vis kapitalisering af son-musikken. Og i kølvandet fulgte en begyndende international interesse for son-musikken. En interesse, der også gik den anden vej, forstået sådan, at son-musikere fik kontakt med jazz-miljøerne i New York, og hørte amerikanske jazzmusikere, når de lejlighedsvis gæstede Cuba. Betingelserne for en gensidig påvirkning var til stede, og der skete faktisk en kraftig udvikling i »storby-sonen« i de år. Benny Moré's orkester i 50'erne er legendarisk i sammenhæng, fordi netop han formåede at jazzificere blæsersektionen i hidtil uhørt grad. Benny Moré er da også den dag i dag en person, cubanske musikere omtaler med respekt.

Da den cubanske revolution blev gennemført i 1959, afbrød USA forbindelsen med Cuba. Og dermed var det slut med den direkte linie Havanna-New York tur/retur. Den afro-cubanske musik i USA udvikledes nu uden ny inspiration fra Cuba. Og udviklingen i Cuba blev et – i hvert fald i starten – internt kulturelt og musikalsk anliggende.

Den aktuelle son-musik

I dag eksisterer son-musikken i flere variationer og på flere forskellige planer i Cuba: den oprindelige folkelige son-tradition har frem til revolutionens begyndelse eksisteret som en i nogen grad undertrykt og i forhold til »storby-sonen« isoleret tradition. At dette ikke mere er tilfældet, skyldes en kulturpolitik efter revolutionen, der bl.a. har sigtet på at opprioritere folkelige kulturformer via en minutiøs indsamling og forskning og via et oplysningsarbejde kombineret med statslig støtte til musikudøvelse på såvel amatør – som professionelt plan.

I danske ører lyder det unægteligt noget usandsynligt, at traditionelle musikkulturer faktisk er i live i Cuba. Men det er et faktum, som man som gæst i landet gang på gang konfronteres med. Hvadenten man besøger et »Casa de la Trova« i Havanna eller en af provinsbyerne, eller man oplever de offentlige fester: karnevallerne og de ugentlige »Noches Culturales« i Santiago de Cuba. – Det er oplevelser, som (heldigvis) kan fortrænge de noget mere »nede på jorden«-musikalske oplevelser, man samtidig som turist kan have i dollar-hotellernes halv-dekadente barer. Her spilles der nemlig amerikanske evergreens døgnet rundt.

Tipica-stilen findes rendyrket. Nu ikke blot i Orienteprovinserne, men på dansesteder over hele Cuba. – Det vigtigste orkesternavn er her den efterhånden legendariske gruppe Aragon, der nu har eksisteret i omtrent 45 år.

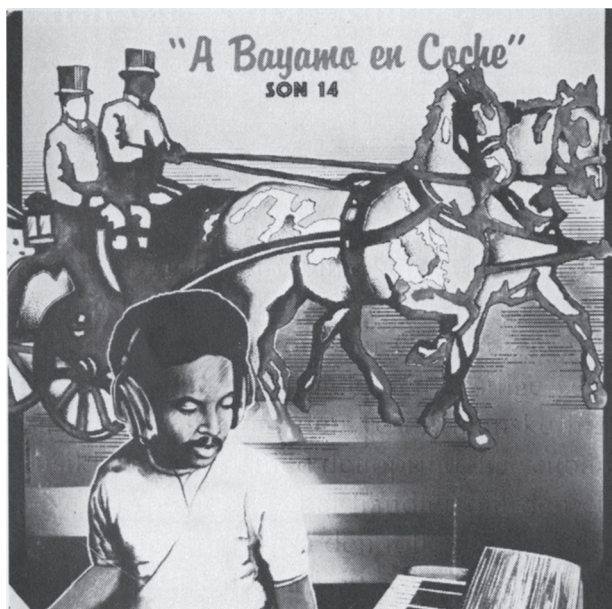
Conjunto-stilen (»Storby-sonen«) findes ligeledes overalt i landet. Men her er der ikke tale om rendyrkning af en stilart, på samme måde som i tipica-stilen. Tværtimod. Fordi det først og fremmest er conjunto-grupperne, der har indoptaget musikalske påvirkninger udefra. – Der eksisterer således conjunto-grupper, der spiller på omtrent samme måde, som man gjorde det i 50'erne, samtidig med at andre grupper decideret forsøger at tilnærme sig en vestlig jazz/rock-stil i sound'en, formen og instrumentalspil-



let – percussionsspillet undtaget. Det gælder den internationalt kendte gruppe Irakere og det gælder den i Cuba meget kendte gruppe Super Son.

Endelig forsøger andre – de fleste – conjunto-grupper at ramme en stil, der nok føles ny i forhold til 50'ernes »storby-son«, men som samtidig er holdt indenfor den oprindelige stils form og tradition. Son 14 er et eksempel på en sådan gruppe:

Instrumentalsammensætningen viser sammensmeltningen af den oprindelige afro-cubanske og den moderne euro-cubanske tradition. Gruppen består af 4 sektioner: en blæsesektion med 4 trompeter og en trombone. En rytmesektion med klaver (incl. andre moderne tangentinstrumenter), bas og guitar. En sektion med store percussionsinstrumenter: congas, bongotrommer og koklokke (der bruges i montuno-delen). Og en sektion med sangere, der spiller små percussionsinstrumenter: guiro (skrabeinstrument), claves og maracas.



Til Bayamo i hestevogn

Lad os se nærmere på pladen »A Bayamo en coche«:

Pladens numre er bygget op over det traditionelle son-skema med en largodel og en montunodel. Enkelte numre har en indledning. Og de slutter med en coda: en rytmisk figur, der spilles tutti: eller ved at fade på et passende sted. Både largodelen og montunodelen er udbygget en del i forhold til det oprindeligt simple son-skema. Largodelene indeholder ofte flere strofer – sangforedrag – der veksler med og modspilles af længere forløb i blæsersektionen. Og i montunodelene er der bl.a. et mere kompliceret forhold mellem forsanger, kor og blæsere. Det grundlæggende pregon/coro-princip er bevaret, men koret kan veksle mellem forskellige omkvæd og i nogle tilfælde svarer koret skiftevis på forsangerens pregon og på blæsernes pregon.

Nøglen til musikken ligger i rytmegruppen. Forstået sådan at det på denne plade som i al anden

son-musik er rytmegruppen, der både holder sammen på det hele og sparker pulsen frem – og strukturerer musikken metrisk ned i den mindste detalje.

Hvert enkelt percussioninstrument samt klaver, bas og guitar bidrager med hver sin figur. Når det hele bliver kørt sammen, kan det umiddelbare indtryk bedst dækkes af ord som kompleksitet og uoverskuelighed, fordi der iflg. vesteuropæisk målestok simpelthen »foregår for meget« på én gang. Vort musikalske øre er ikke vænnet til at forstå og dechifrere flere samtidigt klingende rytmiske mønstre, fordi polyrytmik kun i meget lille omfang er en del af »vores« musikalske sprog. Derfor kan en montunodel ofte forekomme på én gang lidt uforståelig, kaotisk og i sidste ende nærmest lidt ensformig. Specielt når den høres på plade. Når den opleves live – i en situation, hvor man ser musikken bevæge sig i kraft af musikernes indbyrdes bevægelser og samspil, og hvor man selv er en del af »det dansende gulv« foran, og hvor frem for alt musikken ikke er begrænset af plademediets 5 min.'s »spærregrænse«, vil man være noget tættere en forståelse af, hvad det egentlig er, der foregår:

Hovednøglen er claves-beatet. Clave betyder direkte oversat kode eller nøgle. Og forstår man den kode, bliver det uendeligt meget lettere at forstå musikken. Hvadenten den spilles i Havanna eller New York, og hvadenten den drejer sig om moderne eller oprindelig son. – Som en af de ledende skikkelser indenfor salsa-miljøet i New York, percussionisten Tito Puente, udtrykker det: »*Den cubanske musik bygger på claves-beatet:*



Rytmesektionen: congas, bongos, timbales, maracas, koklokke, guiro, klaver, bas og guitar er simpelthen styret af og indordnet efter denne totakts figur. Hvert instrument har en figur – et ostinat – som hver især forholder sig til claves-beatet. Hvis man ikke har

Handwritten musical score for a Latin ensemble. The score is written on ten staves, each corresponding to a different instrument. The instruments are listed on the left with their respective illustrations:

- Claves**: Illustrated with two wooden sticks.
- Congas**: Illustrated with two large drums on a stand.
- Bongos**: Illustrated with two small drums on a stand.
- Timbales**: Illustrated with two small drums on a stand.
- Koklokke**: Illustrated with a wooden block and a stick.
- Guiro**: Illustrated with a ribbed gourd.
- Maracas**: Illustrated with two shaker shells on sticks.
- Bas**: Illustrated with a double bass guitar.
- Klaver**: Illustrated with a piano.

The musical notation is as follows:

- Claves**: Four measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes with rests.
- Congas**: Four measures of music, featuring eighth and sixteenth notes, some with accents.
- Bongos**: Four measures of music, featuring eighth and sixteenth notes, some with accents.
- Timbales**: Four measures of music, featuring eighth and sixteenth notes, some with accents.
- Koklokke**: Four measures of music, featuring eighth and sixteenth notes, some with accents.
- Guiro**: Four measures of music, featuring eighth and sixteenth notes, some with accents.
- Maracas**: Four measures of music, featuring eighth and sixteenth notes, some with accents.
- Bas**: Four measures of music, featuring eighth and sixteenth notes, some with accents.
- Klaver**: Four measures of music, featuring eighth and sixteenth notes, some with accents.

den fornemmelse i blodet, og hvis man ikke mærker beatet i musikken – bliver den kompliceret og uforståelig. Det er det, der gør den cubanske musik til noget specielt«.

Mao. musikkens puls manifesterer sig i claves-beatet. Rytmesektionens virvar af figurer går pludselig op i en højere enhed, når de opleves med 3-2 figuren helt inde i rygmærken. Så bliver musikken nemlig til et stort samlet udtryk, en ordnet og samtidig medrivende helhed og ikke et kaos af lyd. – Det er da også karakteristisk, at cubanere – lige fra børnehævealderen til oldinge – klapper 3-2 og ikke 4/4, når musikken høres live. Fordi musikkens inderste væsen er denne fornemmelse. Hvadenten tempoet er langsomt, medium eller hurtigt.

Tempoangivelser hænger sammen med de danse, musikken er udsprunget af. Det langsommere tempo hedder bolero. Mediumtempoet hedder cha-cha-cha eller son. (Indbyrdes er disse meget forskellige. Cha-cha-cha'en er som sagt »firkantet« og son er »rund«, men pulsen er stort set ens). Det hurtige tempo hedder rumba eller mambo. – Lidt forenklet sat op. Der eksisterer nemlig et hav af stilarter og tempobetegnelser, som selv professionelle cubanske musikere har svært ved at hitte rede i.

Illustreret i noder vil en hurtig mambo have flg. grundlæggende rytmiske mønstre: (se side 12).

Følger man de lodrette linier, fremgår det, at hvert instrument følger og underbygger claves-beatet. Dette gælder osse længere oppe i hierarkiet, dvs. i sang- og blæsersektionen. Det fastlagte arrangement – »det, der er skrevet ned på noder« – sang- og blæserforløbene i largodelen og montunodelens kor-svar og hurtige blæseriffs – forholder sig ligeså konsekvent til claves-beatet. Og improvisationer – hvadenten det er de store percussionsinstrumenter, klaver, sang eller blæsere – foregår ligeledes i forhold til og »ovenpå« beatet. Også i de tilfælde, hvor solisten for et almindeligt øre forekommer at være

»far out«. Det, der ofte sker under en solo, er i virkeligheden blot, at solisten spiller op mod beatet, og dermed bryder »monotonien«. Soloerne er måske nok enkeltmandspræstationer, men son-musikken fungerer kun i kraft af alles medvirken – maracas-spilleren incl. – Der er langt herfra og til sangerinden med maracas, »fordi hun skal jo ha' noget i hænderne, når hun ikke synger«.

Derudover falder det i ørerne, at Son 14, som andre cubanske son-grupper arbejder med en syd-landsk – spansk – fornemmelse i melodikken – måden at synge på, og en – omend tilnærmet – jazz-harmonisk teknik i måden at arrangere blæsere på:

Forsangeren – soneroen – synger i et højt »flot« leje, der leder tanken hen på en sydeuropæisk popsanger fra Grand Prix-skuffen. Men det, der gør ham forskellig fra en sådan, er, at han aldrig bliver rigtig sentimental. Primært fordi fraseringen samtidig er bevidst polyrytmisk anlagt, og fordi han derudover er en af de vigtige solister i montunodelen.

Blæserne ligger – bevidst eller ubevidst – tæt op af en uspecificeret bigband-sound. Son 14 har en – efter cubanske forhold – avanceret blæserteknik. Hvilket skyldes, at musikerne alle er professionelle, og dermed er begunstigede af en særdeles effektiv statslig musikpolitik. En del af arbejdet som professionel musiker i Cuba er nemlig at videreudanne sig, samtidig med, at man er »udlært« son-musiker. En videreuddannelse, der sker på konservatorier i Havana og i provinsen, og som sikrer, at son-musikken konstant er i bevægelse.

Et interview med troubadour-gruppen Manguare kan måske illustrere, hvordan systemet egentlig fungerer: »Hos os arbejder kunstnerne på de samme vilkår som maskinarbejderne, lægerne, landarbejderne, og nyder den samme sociale sikkerhed. Vi må som alle andre hele tiden dygtiggøre os, og som professionelle har vi mange andre opgaver end at optræde på scenen. Vi studerer litteratur og politik, forsker og fordyber os i folkemusik, både praktisk og teoretisk,

og har forskellige pædagogiske opgaver... Som professionel kulturarbejder bliver man aflønnet af staten. Uanset hvor mange engagementer man har, får man en fast månedsløn. Lønnens størrelse afhænger af, om man tilhører kategori A special, A, B, C (og fortløbende), og placeringen i disse kategorier er også et spørgsmål om kvalitet. Det er op til kompetente nævn at tage stilling til, om man skal rykkes op (eller ned) i disse kategorier, og det har selvfølgelig ikke alene økonomisk betydning, men fungerer også som moralske stimuli – ikke mindst fordi der er fuld offentlighed om, hvilke grupper/solister, der er placeret hvor«. – (Cubabladet nr. 1, 1978).

Det kan måske lyde lidt flot og barskt i danske musikerører. Men det kan ved selvsyn konstateres, at systemet faktisk fungerer. Og – ikke mindst – at cubanske musikere generelt er tilfredse. Hvilket også nok hænger sammen med, at musikere – og kunstnere – før revolutionen havde miserable levevilkår. – Som det hedder et andet sted i samme interview: »Før i tiden var der mange af vore musikere, der tog til USA, fordi det næsten var umuligt at eksistere som kunstner i Cuba, og efterhånden udvikledes en stærkt afro-cubansk inspireret genre derovre. Til gengæld har vi kunnet hente jazz-inspirationen fra USA – det kan altså være udmærket at bruge elementer fra andre kulturer. Vi synes f.eks. også, at telefonen er en praktisk opfindelse, selv om det ikke er cubanerne, der har opfundet den«.

Men som det er med telefonen, der ikke altid virker i Cuba, sådan er det også med musikalske strømninger udefra. Det er mildest talt begrænset, hvilke muligheder man har for at komme i nærheden af nyere vestlig musik. Tempoet i den cubanske musikverden er cubansk. På godt og ondt. Son-musikken lyder bedre og flottere end nogensinde, men samtidig er det absolut »in« blandt unge cubanere at »flippe ud« til den vestlige beton-rock, der her toppede i begyndelsen og midten af 70'erne. – Et forhold der også gælder, når det handler om bestan-

den af instrumenter: afro-cubanske instrumenter fås ikke bedre end i Cuba, men et banalt el-klaver er en stor sjældenhed, og en synthesizer er nærmest et uopdriveligt klenodie i Cuba den dag i dag.

Temaerne i teksterne på »A Bayamo en coche« har samme karakter som i de traditionelle son-tekster:

Det er kærligheden – til naturen, til bymiljøer og kærligheden mellem mand og kvinde – der er hovedtemaet. – Klangligt har teksterne nogle kvaliteter, der mere gør dem til en integreret del af musikken, end til enkeltstående vers, der kræver opmærksomheden i sig selv. Noget som iøvrigt også er tendensen inden for den nye cubanske troubadourbevægelse (La Nueva Trova), og som her skal ses som en videreudvikling af den traditionelle cubanske protestsang: protestsangen blomstrede op i begyndelsen af dette århundrede og kulminerede i årene lige efter revolutionen. Dengang var det nødvendigt at sige tingene meget direkte, med tilstrækkelig politisk appel. For simpelthen at gøre revolutionen vedkommende og jordnær for det cubanske folk. – Nu hvor revolutionen er godt og vel 25 år gammel, er der naturligvis ikke det samme behov for direkte agitation og oplysning ved enhver given lejlighed. Derfor er den cubanske kulturpolitik også afgørende forskellig fra en mod-kulturpolitik i et hvilket som helst vestlig samfund. Og derfor vil en cubansk definition af politisk kunst være langt fra en dansk do. – En cubaner vil f.eks. opleve Son 14 som en del af sin egen kulturelle virkelighed. En virkelighed, der er muliggjort af revolutionen, og som derfor for ham/hende er meningsfuld og politisk kunst. Også når teksten handler om, hvor dejligt der er i Santiago de Cuba. For Santiago de Cuba er jo netop blevet dejlig for ham/hende i kraft af revolutionen.



El Septeto Nacional

Litteratur

Den her nævnte litteratur – i uprioriteret rækkefølge – er anvendelig i forb. m. emnet latinamerikansk musik og kultur:

Roberts, John Storm: *The Latin Tinge*. Oxford University Press. New York. 1979.

Roberts, John Storm: *Black Music of Two Worlds*. Praeger Publishers. New York. 1972.

Hellquist, Per-Anders: *Röster på Cuba*. Sveriges Radios Forlag. 1978.

Sulsbrück, Birger: *Latinamerikansk Percussion*. Den Rytmiske Aftenskoles forlag. 1980.

Dannfelt – Haake, Birgitta: *Konst och Samhälle på Kuba*. Svensk-Kubanska Föreningen. 1980.

Günther, Helmut und Helmut Schäfer: *Vom Schau-
namentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesell-
schaftstanzes*. Verlag Fritz Ifland. Stuttgart. 1959.

Cantaré – Songs aus Lateinamerika. Weltkreis Ver-
lag. Berlin. 1978.

Slonimsky, Nicolas: *Music of Latin America*. Da
Capo Press. New York. 1972.

Schreiner, Claus: *Musica Latina. Musikfolklore zwi-
schen Kuba und Feuerland*. Fischer Verlag. 1982.

Schreiner, Claus: *Musica Popular Brasileira*. Tropical
Music. 1982.

Det kan endvidere anbefales at kigge i diverse musik-
leksika, under overskrifter som Latinamerika, Cuba,
Brasilien etc.

Karneval i Cuba

– Et rejsebrev fra sommerens karnevaller
af Michael Schou

Når ordet karneval nævnes, er Rio de Janeiro sædvanligvis den første association, til trods for at adskillige lande i samme hemisfære har lignende karnevals-traditioner. Tænk på Trinidad, Haiti eller New Orleans (Mardi Gras). Men det brasilianske karnevals kommercielle succes er en realitet, og har med sin let tilgængelige samba næsten fået monopol på billedet af karneval som et sorgløst konfetti og glimmer-bestrøet orgie i eskapisme.

Det cubanske karneval adskiller sig fra det brasilianske på mange måder. Sambaskolernes overdådighed og ekstravagance vil man ikke kunne genfinde i Cuba. Det cubanske karneval er ikke et velfungerende og strømlignet show, hvor optog på optog afløser hinanden i rasende fart. Her er intervallerne mellem optogene nogle gange så store at man flere gange tror at aftenen er slut. Det artistiske niveau bevæger sig fra optog med professionelle dansere til optog der næsten ikke kan falde mere fra hinanden. Det sker f.eks. ofte at deltagere forlader deres pladser for at vinke, snakke eller posere for familie og venner. Men det cubanske karneval er cubanernes eget. Her vil man ikke kunne opleve turister som propper dollarsedler ned i pigernes udskæringer. Der er ingen tvivl om det seksuelle moment i cubanernes måde at danse på, men det er til gensidig brug og har ikke det brasilianske sexsupermarkeds negative aspekter i form af prostitution, voldtægt etc. I Cuba kan man også deltage i karnevallet uden frygt for at lide samme skæbne som de mange hundrede dræbte eller tusinder sårede som den brasilianske storby karneval efterlader.

Det cubanske karneval afholdes i perioden fra

medio juli til medio august, men ikke nødvendigvis på de samme tidspunkter i de forskellige provinser. Strukturen er næsten den samme i alle provinser. Man har en karnevalsrute med en hovedtribune, hvor en jury bedømmer optogene. Det er et milieu som især tiltrækker et familiepublikum. Så har man områder, hvor der spilles dansemusik og findes spiritus- og madsalg. Her er det primært unge som befinder sig.

Havana

Havanas karneval har siden 1972 været henlagt til byens strandvej, Malecón. Her kan man betragte de forskellige karnevalsgrupper, comparsas, defilere forbi for at stoppe op foran hovedtribunen og konkurrere på kostumer, tema, koreografi og musik. Et traditionelt karnevalsorkester anvender storetrommer, lilletrommer, et større arsenal af conga-trommer, koklokker og sartenes. Sartenes er to stegepander, som ved hjælp af et stativ er spændt fast til kroppen og anslås med stikker. Desuden omfatter orkestret en blæsergruppe bestående af trompet og basuner.

Man konkurrerer også på opbygning og udsmykning af karnevalsflåderne, carrozas, som mest af alt ligner rullende udgaver af natklubben Tropicana. Disse fleretagers illuminerede uhyrer med skrattende højttalere trækkes af traktorer og er bemandede af danserinder og 15–20 mands orkestre.

Havanakarnevallet tilbød i år 16 forskellige comparsas og carrozas, blandt dem nogle af hovedstadens mest legendariske comparsas, f.eks. La Jardinera og El Alacran. El Alacran, skorpionen, har været med

siden 1908. Det sceniske højdepunkt hos El Alacan er når heksedoktoren Ta-Cuñenque slår kæmpeskorpionen ihjel. Denne comparsa illustrerer med sine spanske, kinesiske og diverse afrikanske elementer Cubas sammensatte kultur. La Sultana, sultaninden, er et cubansk kineseri/perseri som har deltaget i karnevallerne siden 1940. Sultanens udvalgte ledsages af et hof bestående af haremskvinder, prinser og orientalske fantasifigurer. La Sultana øvede i en gård tæt ved min bopæl, så jeg havde mulighed for at følge med i prøverne, som startede ca. en måned før karnevallet. Det mest fascinerende var måske den fortættede stemning af fysisk udfarenhed og totale hengivelse til trommernes tale som både dansere og publikum udviser. Eller den loyalitet og naive stolthed som osede langt væk, når medlemmer af La Sultana strøg igennem gaderne med deres turbans og

kapper.

Los Payasos, klovnene, fra 1940, deltog med sine jonglører, akrobater, rulleskøjteløbere, cykelartist, stærke mænd og den helt store succes hos børnepublikummet, – den kinesiske styltegænger. Sukkerrørsarbejdernes syndikats carroza tog sit udgangspunkt i markens omgivelser: de tropiske sommerfugle, den ubarmhertigt brændende sol, skyer, regnbuer og den nødvendige og forfriskende regn. Det civile mandskab i de væbnede styrker havde også deres carroza. Et naivt udseende rumskib, som besejrer universet i fredens navn, – og samtidig en hyldest til den tredje verdens første astronaut, cubaneren Arnoldo Tamayo.

Omkring dansemusikscenerne møder de skrappeste dansere op for at demonstrere deres kunnen. Cubanernes dansegilde er veldokumenteret med de



(Foto: Michael Schou)

mange rytmer og danse som Cuba har exporteret, – chachacha, mambo, rumba og la conga. La conga er jo netop en stiliseret udgave af karnevallets rytme, og havde et stort boom i 40'ernes USA.

Nogle gange ankommer danserne i grupper på to eller tre par og excelerer i lynhurtige partnerskift og frapperende koreografi. Luften fortættes af seksuelle signaler fra en dans, hvor hoftepartiet er den ubønhørlige dynamo, der sætter blodet i kog og gør danserne modtagelige for orkestrenes ildfulde og pågående tekster. I år var det grupperne Irakere og Los Van Van som især tiltrak danserne, og når f.ex. Irakeres kor introducerede omkvædet i et nummer og vekslede med forsangeren Oscar Valdes *inspiraciones* opstod der undertiden ekstatiske og tumultagtige scener, hvor grænserne mellem kollektiv hoftevidende besærker gang og masseslagsmål syntes flydende.

Karnevallet er jo ikke nogen nyhed for Havanas beboere og det omtales ofte med en blasert og slet skjult gaben. Mange finder det kedeligt og dårligt iscenesat, – at spontane udfoldelsesmuligheder drukner i overorganisering. Man kritiserer også politiet for at administrere deres opgaver med overdreven nidkærhed, og henviser i stedet til karnevallet i Cubas sydøstlige provins, Santiago, ca. 1000 km væk.

Santiago

Kan man trodse en ulidelig varme, har man tålmodighed til at investere mange timer dagligt i at kæmpe for sit værelse og et bord i restauranten, på et af de overbookede hoteller, er man indstillet på at tilbagelægge alle strækninger til fods, – så er Santiago stedet, hvor man kan opleve karnevallet bringe en hel by i kog.

Allerede fra morgenstunden er der fuld gang i Casa de la Trova, troubadurernes hus, hvor regionens mestre samler et veloplagt og kvalitetsbevidst publikum. Og udenfor kan man f.ex. høre traditionelle

son-orkestre (tres, guitar, bas, claves, maracas, bongotrommer/klokke og trompet) spille i parker og underholde folk, der står i kø ved et stoppested, ligesom der også er rig lejlighed til at støde på fænomenet Órgano Oriental. Det er hånddrevne mekaniske gadeorgler, der blev importeret fra Frankrig i sidste århundrede, men som nu også bygges i Cuba. De akkompagneres af en »levende« rytme-gruppe bestående af guiro, conga-trommer og timbales. Hotellerne genlyder af øvende musikere, der også udfolder store vaske og strygeaktiviteter. Overalt høres radioens karnevalsprogrammer, der består af de samme 20–30 plader spillet i forskellig rækkefølge, kun afbrudt af annonceringer af aftenens aktiviteter, som vil finde sted på de mange opstillede scener i byen.

Når mørket begynder at falde på, gennemkrydser gaderne af de mange forskellige karnevalsoptog. Her adskiller Santiago-karnevallet sig afgørende fra Havana-karnevallet på et væsentligt punkt, – publikumsdeltagelsen. Enhver kan frit hægte sig på hvilket som helst optog så længe man har lyst. Det er dog klart at man hopper fra når optogene ankommer til hovedtribunen, hvor de forberedte indslag skal bedømmes.

Karakteristisk for Santiago er også cornetta china, den kinesiske obo, som er vandret fra Havanas kineserkvarter til Santiagos karneval. Den er blevet en uerstattelig del af lydbilledet som eneste blæser i den type comparsa, som hedder la conga. Af andre typer comparsas kan nævnes paseo, hvor man foruden slagtøj har en blæsersektion bestående af trompeter, basuner og saxofoner. I Santiago er der etnisk bestemte optog, f.ex. Comparsa Carabali Olugo, og man hører også chancleteros, dansegrupper, som med deres smældende sandaler danner komplicerede rytmiske mønstre.

Karnevallerne i henholdsvis Santiago og Havana har selvfølgelig mange fælles træk, men det er i det caribiske og gæstfri Santiago at man for alvor mærker



(Foto: Michael Schou)

karnevallets kollektive eufori.

PS. Kunne man overføre elementer fra det cubanske karneval til det danske? – tjah! Hverken de mange turister som i stigende grad besøger Cuba eller de fastboende udlændinge finder det øjensynligt attraktivt at deltage i den cubanske folkefest. Udlændinge ses oftest kun som passive og skræmte tilskuere. Dette skyldes sandsynligvis både karnevallets voldsomhed og at dets sociale/kulturelle sammenhæng og baggrund kan være svær at trænge igennem og forstå for udenforstående. Derfor har det cubanske Institut for Turisme også valgt at lave et decideret turistkarneval, hvor dans og musik er flyttet væk fra sin

traditionelle sociale sammenhæng og placeret i ferie- og badecentret Varadero. På samme måde kunne man også transcribere optagelser med cubansk karnevalsmusik og aflure koreografi hos dansegrupperne og derefter rekonstruere det i Danmark, ligesom man utvivlsomt kunne lære noget om hvordan et større arsenal af slagtøj kan udnyttes maximalt. Alle disse ydre virkemidler kan selvfølgelig godt transporteres, men sjælen i karnevallet, koden til trommernes tale og nøglen til forståelse af dansens love, dynamik og æstetik, hviler på en lang tradition og et etnisk/socialt spændingsforhold, som nok for evigt vil være cubanernes hemmelighed.

Holger Laumann og latin-musikken

ved Sven Fenger og Arne Kjær

Foto: Arne Kjær



HL er født i 1942. Startede sin uddannelse på lærerseminarium, med musik som liniefag. Studerede ved Det Jydske Musikkonservatorium fra 1968 til 72. Afsluttede med diplom-eksamen i obo, *ikke* saxofon. Paradoksalt nok, fordi han idag primært er kendt som saxofonist.

HL har siden beg. af 60'erne været en aktiv og meget udespillende jazzmusiker. Var endvidere en af de første, der var med på fusionsbølgen fra slutningen af 60'erne og frem. I grupperne »Tears«, »Det Beskidte Dussin«, »Old Socks, New shoes«, »Cox Orange«, og nu på det sidste »Holger Laumanns Calypso-Band«. Har derudover virket som gæstemusiker og som studiemusiker i utallige andre sammenhænge.

HL har også markeret sig som musikpædagog. Ved konservatorierne og ved jazz- og rock-stævner rundt omkring. Udgav i forb. m. dette arbejde i 1974 bogen »Rytmetodik«.

I sommeren 76 studerede HL ved Berklee School of Music i Boston, USA. Blev her fanget af den caribiske calypso. Spillede og studerede den under dette og under et senere ophold i 78. I 82 tog HL skridtet fuldt ud og opholdt sig i en længere periode i calypsoens hjemland, Trinidad. HL's møde med calypsoen har foreløbig resulteret i pladerne »Music is good to-day« (1978) og »Butterfly« (1982), samt i det ovenfor nævnte »Holger Laumanns Calypso-Band«.

– Min interesse for latinmusikken kommer fra jazzen på den måde, at jeg i helt gamle dage – i slutningen af 50'erne og beg. af 60'erne – spillede med en jazzkvintet, Peter Fahrenholtz's kvintet. Da hørte vi en masse af det, man kalder »funky-jazz«. Den der gospelprægede jazz, som blandt andre Cannonball Adderley spillede. Vi fik osse inspiration fra Jazz-Messengers med Art Blakey og andre neo-bop jazzgrupper. Og i de gruppers repertoire var der en hel del numre, hvor der blev spillet noget, der kunne kaldes for latin-jazz. De trommeslagere og bassister, som spillede der, var jo ikke ægte latinos, så de spillede bare noget, der lignede. Men den rytmik, der blev spillet, talte meget til mig. Så vi spillede en del af den type numre. Et standardnummer som »Green Dolphin Street«, som starter med latin og som går over i swing, er typisk. Vi lyttede osse meget til Dizzy Gillespies bigband, som havde nogle cubanere med og som havde nogle cubanske ting på repertoiret.

Det, der nok gav hovedimpulsen til min store interesse for den del af jazz'en, var Sonny Rollins berømte plade »Saxophone Colossus«, hvor nummeret »St. Thomas« optræder. Melodien er en traditionel calypso, men den bliver spillet af jazzmusikere, som griber det an på deres måde. På det tidspunkt kendte jeg ikke noget til calypso, men jeg blev fanget og hørte så herefter Sonny Rollins' plader, og overværede hans koncerter, når han var i landet. Han spiller til sine koncerter altid en lang lang calypso. Sidste år her i Århus spillede han »Don't stop the Carnival« i et kvarter. Orkesteret satsede ikke på at det skulle lyde som autentisk calypso. Rollins selv spillede helt vidunder-

ligt, tæt på calypsoen, men hans medspillere spillede alt muligt andet. Noget som de syntes passede ind i sammenhængen. – Det er osse helt OK. Nogle gange kommer der noget sublimt ud af det. Nogle gange er det noget værre makværk.

Boston, USA

Det næste afgørende skridt mod latinmusikken skete først i 76, da jeg tog til Boston og var på Berklee i to semestre. Da løb jeg ind i nogle trinidadiske musikere ved et rent tilfælde. Det skete allerede efter jeg havde været der en uge:

En dag ved middagstid, hvor man sådan sidder og slapper lidt af udenfor, sad der en stor kronraget neger og skældte ud over skolen – »det er i det virkelige liv, man lærer tingene« og sådan noget. Jeg var jo helt grøn, så jeg havde ikke rigtig nogen mening. Men vi kom til at snakke sammen, og jeg fortalte om mig selv. Så sagde han, at han havde et band, der spillede noget calypso og noget funk, med en besætning bestående af olietønder, klaver, bas, guitar, trommer og percussion. Lynhurtigt blev jeg inviteret til at høre dem prøve, samme eftermiddag. Jeg tog min sopransax med, for man ku' jo aldrig vide. Og så kørte vi ned i noget, der hedder Roxberry, som er et sort ghetto-kvarter i Boston, Bostons Harlem. Et sted man advarer hvide mod at færdes alene i.

Til prøven sad jeg først halvanden time i et hjørne og lyttede på. Det lød skide godt. Interessant nok så spillede de uden trommer. For de øvede mest temastof, og så ville de først inddrage trommer og congas, når de kunne tingene. Men det svingede alligevel helt

fantastisk. Fordi de havde så stærk en puls kørende i bandet, at de ikke behøvede en trommeslager til at holde den. Under pausen spurgte bassisten, om jeg ikke skulle ha' pakket sax'en ud, så jeg kunne spille lidt med. Det gjorde jeg så. Og så lærte jeg et enkelt af deres temaer, som jeg spillede lidt med på og lavede solo over. Da vi havde spillet det, spurgte de, om jeg ikke ville være med i orkesteret! Og det sagde jeg så ja til. Så kom jeg meget hurtigt med dem ud og spillede på klubber, til caribisk bryllup, skolekoncerter og sådan noget.

Det band spillede jeg med under hele opholdet og fik derfor calypsomusikken helt ind på kroppen. Før jeg rejste hjem, og bandet af flere grunde skulle opløses, besluttede vi at forevige noget af repertoiret på et studieband, som vi selv betalte. Så vi lavede et 24 spors band, som vi så mixede ned på 2 spor. Det band havde jeg med hjem, sammen med en stak calypsoplader. Jeg spillede selvfølgelig båndet for mine musikvenner herhjemme, og flere sagde, at jeg skulle se at få lavet en plade med det band. Den tyggede jeg jo lidt på, og efter halvandet år besluttede jeg mig så til at gøre alvor af det. Jeg ringede til USA, aftalte, og tog så derover i sommeren 78.

Det kun' nu ikke uden videre lade sig gøre at gennemføre det projekt. Bandet var splittet for alle vinde. Bassisten boede nu i Florida og Burt Bolden, olietøndespilleren, var i Montreal i Canada. Så vi måtte bl.a. ha' fat i en anden olietøndespiller.

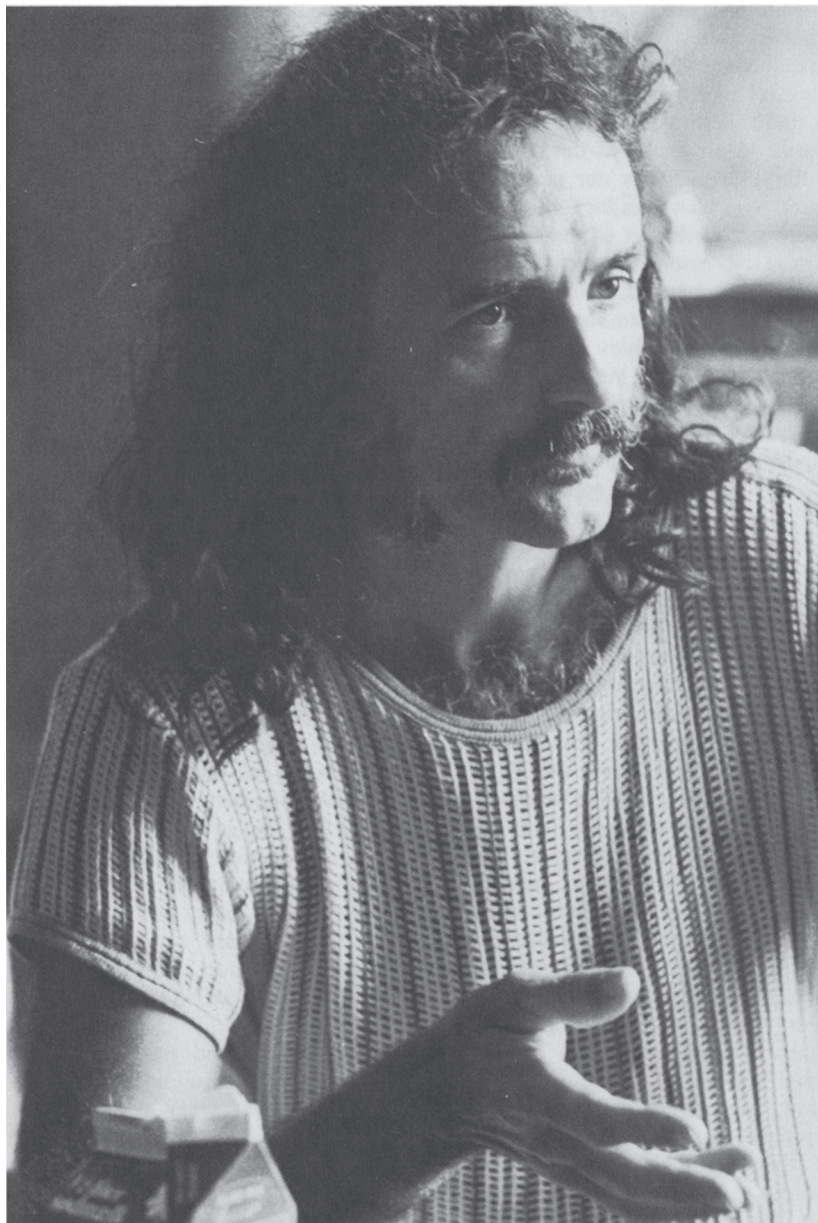
Det lod sig nu osse gøre. Dem var der sådan set nok af. Men de fleste spiller i faste steelbands. Og i de steelbands spiller de hele tiden fast arrangerede komponerede stemmer. Og det er de

færreste af dem, der kan improvisere. Bl.a. osse fordi det er et enormt svært instrument at improvisere på. Men vi fik stablet et band på benene og begyndte at øve, og tog ud på nogle jobs for at få prøvet musikken af i praksis. Efter et par måneder gik vi i studiet og indspillede båndet på 3 dage. Af dette bånd og det oprindelige bånd fra 76 fik jeg mixet og produceret pladen »Music is good today«, da jeg kom tilbage til Danmark.

Port of Spain, Trinidad

De calypsomusikere, jeg mødte og spillede med i USA, sagde alle til mig, at jeg med min store interesse for og kærlighed til calypso burde tage til Trinidad, og opleve musikken der, hvor den kommer fra. Og det gjorde jeg så i 82.

Jeg tog derned til karnevallet og det var så min intention at høre en masse, spille og osse indspille noget. Jeg havde navn, adresse og telefonnr. på det mest brugte studie dernede. Så jeg ringede simpelthen bare, fortalte hvem jeg var og sagde, at jeg godt kunne tænke mig at indspille noget med deres musikere. Det kunne fint lade sig gøre. Og allerede den første dag løb jeg ind i den måske fineste trommeslager på Trinidad. Han hedder Michael Tobas og er en type, der meget professionelt læser alt og spiller alle stilarter. Han er ikke kun calypsotrommeslager. Og han har været jorden rundt et par gange med Harry Belafonte. Det gider han ikke mere. Så nu bor han derhjemme, har studiejobs og radio- og TV-arbejde. Og så underviser han de unge trommeslagere og percussionister dels i at spille deres hjemlands rytmik rigtigt, og dels i at læse noder. – Han var i studiet den dag, og jeg forklarede ham sagen og



fortalte, at jeg meget gerne ville ha' mulighed for at bruge en sektion olie-tønder og en rytmegruppe. Han anbefalede oljetøndespilleren Len Boogsie Sharp, fordi han i modsætning til så mange andre er en skide god improvisator, og arrangør for to af de store steelbands. Ham kontaktede jeg, og han ville gerne være med.

Hvordan foregik pladeindspilningen på Trinidad?

Der skulle først gå en uge efter karnevallet, før vi ku' komme igang, fordi musikerne sku' nå at ha' oljetønderne stemt op igen. Under karnevallet bli'r de simpelthen spillet ud af stemning.

Prøvearbejdet gik folk med til at lave gratis, fordi de syntes det var sjovt. Jeg betalte bare hvad der måtte være af transport af oljetønder. I forbindelse med selve indspilningen er der i hvert fald én ting, som jeg synes er værd at nævne. Hvis man herhjemme hyrer nogen musikere omkring et projekt, så betaler man efter tariffen den og den timeløn, minimum 3 timer. Derudover betales for hver halve times arbejde. Det er de normer, man kører efter inden for Musikerforbundet.

Men dernede kører det på den måde, at hver mand får et bestemt beløb for hvert nummer han er med på. Men hvor lang tid det ta'r at indspille det nummer, det snakker man ikke om. Det kan ta' et sted mellem 2 timer og en hel dag. Der hænger man sig ikke i klokken på nogen måde; man får 100 dollars for at være med på et nummer.

Jeg synes det er en fin holdning. Jeg har osse været med til noget lignende herhjemme på visse projekter. Hvis det er noget man finder interessant og spændende, og om hvilket man måske i

forvejen ved, at det ikke er kommercielt og det ikke vil komme til at kaste en masse kugler af sig, så vil jeg godt være med på en ordning, hvor man får et fast beløb. Men hvis man er med på en eller anden kommerciel plade, så kan man lige så godt hale bogen frem med det samme og sige: dét her, det er det vi kører efter.

Men på Trinidad var det et held for mig, at den gældende tradition på stedet er sådan, at studiemusikeren får et fast beløb pr. nummer. Så behøvede jeg jo ikke at sige: – så, nu skal vi altså være færdige, fordi jeg ikke har råd til mere. Jeg kunne så på forhånd regne ud, at studiemusikerne ville komme til at koste mig så og så meget, – plus studietid, som blev betalt pr. time, – plus bånd. Men musikerne fik 100 dollars pr. nummer, altså Trinidad-dollars, det er 300 kr. Det synes jeg var helt fint.

Steelband

Hvert år arrangerer man en konkurrence for steelbands, hvor omkring 30 bands deltager. I semifinalen er antallet halveret og i finalen er der omkring 8 – 10 tilbage. Jeg overværede slutrundene. Det startede kl. 10 om aftenen og det var færdigt kl. 6 om morgenen. Der var både de store steelbands og nogle af de s.k. »old fashioned steelbands«, hvor de går med oljetønderne på maven. Det gør de ikke i de nye, for der spiller hver mand på to eller tre tønder, som er hængt op på stativer, og som bliver kørt ind på scenen. Jeg blev ret overrasket over den høje standard i de bands, og over, hvor store de var. Det mindste band var på 80 mand og det største var på 120 mand. 100 mand var det normale.

Et sådant band er naturligvis opdelt i sektioner. Og de 12–14 mand, der spiller bas, spiller fuldstændigt nøjagtigt unisont. Som i et symfoniorkester. De kommer ind og spiller et nummer, som varer ca. et kvarter, og hver eneste tone og hvert eneste slag er arrangeret. Der er ikke noget improviseret i det. Det er ligeså kompliceret som et Strawinsky-partitur. Der er bare ikke skrevet noget ned. Og som følge af, at de altid har været vant til at arbejde sådan, så er de så utroligt gode til at lære udenad. De skal bare høre og se en linie spillet, en eller to gange, så sidder den i computeren. Det er vigtigt for dem, at de både ser og hører, for der er nogle bevægelser på tønderne, som de ligesom affotograferer, når de lærer de der stemmer.

Jeg overværede nogle prøver med Len Boogsie Sharp, hvor han f.eks. stod og spillede nogle stemmer for nogle alter, samtidig med at nogle af soprannerne og basserne stod og øvede sig på noget andet. Der var konstant andre og uvedkommende ting, der foregik, men de var åbenbart vant til at lukke af og koncentrere sig helt om deres egen stemme.

Repertoiret er ret blandet. De spiller osse klassisk musik. Både Rossini og Bach. Første gang man hører det, lyder det lidt fjollet. Men interessant nok så er dét i den brede befolkning mere populært end deres egen calypsomusik.

Hvad bliver der så indspillet på plade?

– Der bliver indspillet relativt få plader med steelbands. Bl.a. fordi de ikke kan være i et studie allesammen. Men når det sker, så er det meget blandet, det der indspilles. Både noget af tidens populærmusik, evergreens, Stevie Wonder og Beatles. Og så bliver der som



Karneval i Port of Spain, Trinidad 1888.

regel osse indspillet en plade hvert år med de bedst placerede steelbands fra konkurrencen. Men de kan jo ikke være i et studie, så de er nødt til at tage 4 eller 5 af de bedste fra hver sektion ind. Det er umuligt at få den lyd ned på plade, altså det et 100 mands steelband laver. Så hvis man skal høre det, som det virkelig lyder, så er man nødt til at ta' til Trinidad.

Calypso-miljøet i Port of Spain

Men steelbands er jo kun en side af calypsomusikken. Calypsomelodierne kommer fra calypsosangerne. Og dem er der enormt mange af. I tiden før karnevallet, en tre uger før, har man nogle shows eller konkurrencer kørende forskellige steder i byen. I nogle s.k. »Calypso-tents«. Oprindeligt har det nok været store telte, men nu er det

store haller med bliktag over. I de haller er der en scene, og på de scener spiller de rigtige calypsobands. Det er sådan set et fuldstændigt konventionelt orkester med keyboards, trommer, percussion, guitar, bas, et antal blæsere, som regel en 4 stykker – 2 trompeter, basun og sax – og så et sted mellem 8 og 10 sangere i løbet af en aften. I første afdeling kommer de ind og synger en

sang hver. De er meget flot klædt på. Folk sidder ned, der er to – tre tusind stole, og lytter. Og de griner meget. For teksterne er som regel morsomme. Det minder mest om en revy. Bortset fra at det altså svinger utroligt meget. Men det vigtigste er teksterne. Det er en slags cabaretforn, hvor emnerne tit er politiske. Calypsokongen i 81 hed »Chalkdust«. Et tilnavn han fik, fordi han er tidligere skolelærer. Hans tekster er meget kulturpolitiske. Og han havde et lille show kørende bag sig med nogle bomuldsplukkere, der kom gående. Sådan en hel lille tegneserie, der kørte i baggrunden, mens han stod og sang sin sang.

I den forbindelse bør man osse nævne de to grand old men: »Lord Kitchener« og »The Mighty Sparrow«. De to indtager en særstilling og er forment adgang til konkurrencen. De må simpelthen ikke deltage, fordi så ville de bare vinde. Og der skal jo nye folk til. Men til gengæld så deltager de altid i finalen med to numre, fordi de skal jo hædres på deres gamle dage. Men selv om »Sparrow« er omkring de 60, så springer han altså omkring på scenen, når han optræder. Han kan underholde 30.000 mennesker på én gang, og de sidder på alle sider af ham i den der kæmpestore arena, hvor finalen foregår. Og alle har på fornemmelsen, at han hele tiden kigger på dem. Han er helt utrolig, når han laver sin performance og danser rundt og synger. Hans sang sidste år hed »We like it so«. Den var meget politisk. Han satsede faktisk sin popularitet på den. Han tilhører et mere venstreorienteret parti end det, der sidder. Og han påpeger i teksten en masse af den korruption og lort, der er i samfundet. Alt muligt – skoler, offent-

lige transportmidler, hospitalsvæsen. Hvordan de nogen gange på hospitalerne lægger brunt papir på sengene, fordi der ingen lagner er. Om busserne der aldrig går. Der står lange køer, og busserne kommer som vinden blæser. Men hver gang lyder det i omkvædet: »We like it so«. Han håner faktisk befolkningen. For det burde ikke være sådan. Der er penge nok i Trinidad. De har olie, og det er i virkeligheden et skide rigt land. Så rigt at de låner penge både til Jamaica og Barbados. Men befolkningen finder sig åbenbart i tingenes tilstand. Og de kan åbenbart osse godt li' at blive trådt lidt på, så i virkeligheden bliver han endnu mere populær på den sang.

Det her har mest handlet om calypso som koncertmusik. Hvad med dansen?

I perioden før karnevallet er aviserne fulde af annoncer for »Calypso-jump-ups«. Det betyder, at der danses ved de arrangementer. Det repertoire, der spilles der, er for så vidt noget af det samme. Men de politisk engagerede tekster forekommer ikke sådan en aften. Det er enten et calypsoband med en sanger, der synger nogle mindre forpligtende tekster, eller et lille steelband.

Selvom det officielle karneval kun varer 2 dage, så er der faktisk karneval i mindst 14 dage. Der er simpelthen »calypso-jump-ups« ti steder i byen hver aften. Og det er bal. Det koster så og så meget at komme ind. Og så er der caribisk mad og drikke derudaf. Så man spiser, danser, drikker og har det sjovt hele natten.

Er calypso osse en bestemt dans, ligesom rumbaen f.eks. er det i Cuba?

Nej. Det er meget frit. De danser bare omkring. Meget rytmisk. Der er nogle, der kan en del ting, men der er ikke bestemte trin.

Calypso

Hvilken funktion har rytmikken iøvrigt i calypsomusikken?

Sådan noget med at rytmesektionen i et vist afsnit pludselig får frit spil, det sker relativt sjældent, – den har som regel en akkompagnerende funktion. Undtagen når det er decideret dansemusik: Der har de den tradition, at melodien spilles en 2–3 gange, og lige pludselig er det som om man får tæppet rykket væk under sig, – så er der kun bas og percussion tilbage, og de kører så et stykke tid. Men det er altså lidt den der »grisefest-rytmik«, hvor alle folk har armene over hovedet, og nu skal der altså være fest i gaden. Det er sådan lidt billigt nogen gange, den måde det kører på.

Dvs. de har ikke en udviklet percussionstradition, som den findes i sambamusikken?

Overhovedet ikke. De percussionister som virkelig kan den rytmik, der hører til, – det er noget med 10–20 mand højst. Det er osse derfor Michael Tobas ser det som sin opgave at bevidstgøre de unge trommeslagere og percussionister omkring hvad det er de spiller, – hvad de skal spille hvornår og hvorfor. Det er virkelig et forsømt kapitel dernede.

Hvis man skulle lave en indføring i calypso-rytmik, så var det bedste man ku' gøre at tage derned og være sammen med Michael Tobas i 14 dage, – og så ta' alt hvad han spiller på bånd. For han er simpelthen gurun hvad det an-



går. Men samtidig med at han kender alle tænkelige grundrytmer, så er han osse meget kreativ. Der bor en jazz-musiker i ham.

Kan du sige noget om forholdet mellem calypso og nyere populærmusik?

Ja, f.eks. har de i Trinidad et såkaldt souca-beat. Souca er et modeord, som dækker over en blanding af soul og calypso. Og der spiller de bare 4 i stortrommen, med en kraftig markering af 4- og på tam-tam'en. Og så er der mange der si'r: hov, det er jo disco. Men det er i virkeligheden omvendt. Det er disco'en der har stjålet alle figurerne fra Caribien, helt sikkert. Og så har de bare barberet alle finesserne af. Noget af det værste der findes, det er det der Boney M.; fordi det ligner, men

alligevel er det helt dårligt. Det er nogen folk fra Caribien, der står og synger, – og de synger osse nogen rime-ligt gode calypsosange af og til. Men rytmikken er helt gal, den kører helt på de 4 slag i takten.

De 4 slag i stortrommen kan godt bruges til noget. Det kan godt spilles med en vis ynde, hvis det bli'r spillet af de rigtige folk og med det rigtige engagement. Og der skal jo osse være noget rytmik uden omkring de 4 slag. I calypso-musikken er det den der meget lineære og meget glade rytmik, der kører hele tiden.

Betyder det så, at det overvejende drejer sig om inspiration fra den vestlige verden, fra USA?

Nej, nej, de har en masse afrikansk-

inspirerede grupper, hvor de kun spiller trommer, – og så hører der et lille dansekorps til. Altså, alle dernede spiller trommer, – denne tradition lever i bedste velgående i befolkningen.

Den calypsomusik som Harry Belafonte blev kendt på i sin tid, har den noget at gøre med den calypso, der blev spillet på Trinidad på det tidspunkt?

Ikke så meget. Melodier og tekster er originale nok. Nogen af dem stammer fra de gamle calypso-sangere. Men akkompagnementet er mere tvivlsomt. Det blir meget tit spillet af amerikanske musiker, som så si'r: calypso, hvad fan' er det for noget. Og så spiller de noget, som de synes ligner. Det synes jeg bestemt ikke gør noget, men det er ikke autentisk.

Hvad med måden at improvisere på?

Når man hører en pianist som Wayne Curton på min sidste plade, så må man sige at den måde han fraserer på i sin improvisation meget ligner den måde man fraserer på, når man spiller på oljetønde. Og der er en vis melodik i calypsoen, som de osse kan, de af musikerne der improviserer. De oljetønde-spillere f.eks., som virkelig kan improvisere, de kan tælles på én hånd. Af dem jeg kender, kan jeg personligt bedst lide Len Boogie Sharp. For selv om han godt kan spille ting og sager, hvor man virkelig si'r: hallo, hvad foregår her, sådan rent tonalt, – så har han hele tiden rytmikken stærkt forankret i calypsomusikken. Og som følge deraf synes jeg det lyder rigtigt.

En anden af de oljetønde-spillere, der improviserer, er bosat i Sverige, – han er lidt af en speciel fætter. Han har sat sig for, at han vil spille jazz, bebop

og sådan noget på oljetønder. Så går det altså hen og blir ligeså kuriøst, som når de spiller klassisk musik på oljetønder. Så forsvinder et eller andet, – den der flavour som tiltaler mig så meget.

Calypso og karnevalsmusikken

Hvad nu med calypsomusikken her i Danmark?

Når der nu er nogen mennesker, der har taget initiativ til at indføre karneval i Danmark, så synes jeg selvfølgelig det er en god ting, fordi der blir frigjort en masse energi dér. Men det kan nok undre mig, at man kaster sig vildt over sambamusikken. Det er der jo mange der gør.

Altså, man laver samba-kurser i store mængder, – men der er ikke så mange der tænker på, at der jo osse er karneval på Trinidad, og på Cuba, og der er karneval så mange steder. Man kan for så vidt osse godt spille polka. Det er lidt underligt, at man absolut skal importere musik fra Latinamerika. Men det er osse OK, synes jeg, for musikken dér blir efterhånden mere og mere global.

Men samba er efter min mening det mest komplicerede at lære. Det figur-spil, der hører sig til, er langt det mest komplicerede rent motorisk.

Der synes jeg man ku' ha' glæde af at putte noget calypso ind, som er meget mere enkelt at spille.

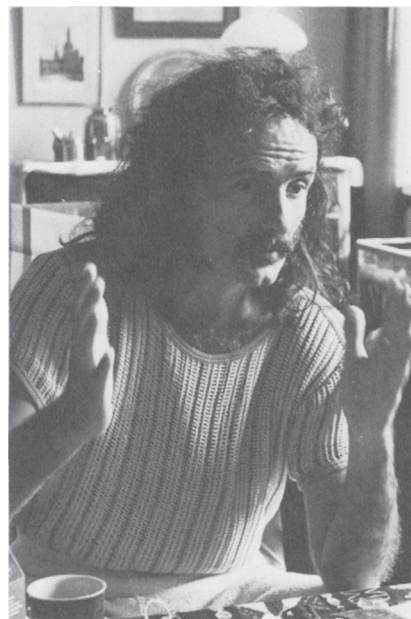
Og eftersom der ikke rigtig er nogen tradition herhjemme endnu, så oplever man jo med de grupper, der spiller og synger op og ned ad gaden, at de spiller dårligt. Det arbejde de har lagt i at lære det de skal spille, det står ikke i forhold til det arbejde de f.eks. har lagt i at lave deres dragter.

Derudover konstaterer man, at melodistoffet osse er temmelig begrænset. Derfor tror jeg, man ku' gøre folk en tjeneste, hvis man lavede et bånd eller en plade med et tilhørende node-, be-cifrings- og teksthefte med nogle numre, som ikke var altfor svære. Jeg synes udmærket godt, man kan ha' et blandet repertoire på sådan et karnevalsbånd. Man kan godt tillade sig at blande de rytmiske mønstre, uden at jeg i hvert fald bli'r forarget.

Harry Belafonte har på en af sine nyere plader f.eks. en udgave af »Dont stop the carnival« som er fuldstændig forrygende. Jeg ville ikke ku' sige om det er calypso eller samba, der blir spillet. Det er virkelig et konglomerat. Sangen er oprindelig en calypso fra Trinidad, men der forekommer brasilianske instrumenter, – en af musikerne spiller harmonika, og så er der en bas-sist som ikke spiller i nogen som helst tradition; han får det bare til at svinge, – og det må jeg mene, dét er det vigtigste.

Hvad er egentlig drivkraften bag denne interesse for latinamerikansk musik, – hvad er det der fascinerer ved f.eks. samba- og calypsomusikken?

Jeg har svært ved at svare på, hvorfor der er det her boom, – og jeg ved ikke om det vil blive en indgroet tradition med karneval i Danmark. Men jeg kan sige, hvordan det har fungeret med mig selv: rytmikken i denne musik er så medrivende, at jeg i hvert fald har ladet mig rive med i over 10 år. Musikken er så livsbekræftende og dansebar, så man næsten ikke kan blive siddende i stolen, når man hører den. Så jeg synes det er meget forståeligt, at det breder sig som ringe i vandet.



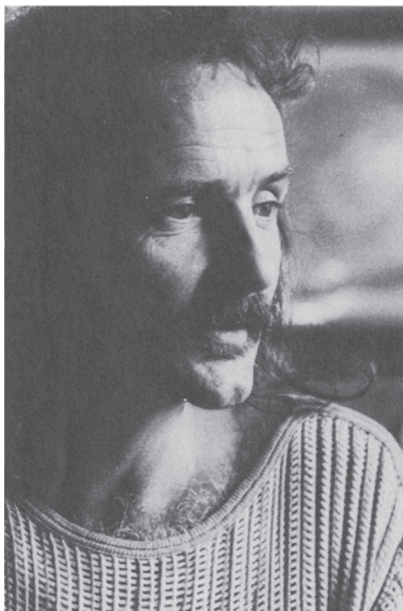
Nu har du jo undervist meget på kurser, og du har osse lavet bogen

»Rytmetodik«, hvor der står noget om calypso.

Bogen er lavet før jeg rigtig blev klar over, hvordan det egentlig skulle være, eller kunne være. Den rytmik jeg anbefaler i bogen til calypsomelodierne, det er nærmest beguine. Man kan høre på de gamle plader med f.eks. Belafonte, at det meget ofte er beguine, der blir spillet.

Har der været interesse for lige præcis at lære calypso på dine kurser?

Nej, det har været mere bredt. På de pædagogiske kurser f.eks., der vil både folkeskolemusiklærerne og gymnasie-musiklærerne gerne lære lidt af hvert. De vil ku' spille både lidt rock og lidt calypso, lidt funk og lidt jazz.



Og derfor blir det lidt skematiseret og lidt forenklet, det man laver. For hvis det skal være rigtig godt, så skal man sandsynligvis beskæftige sig med én stilart hele tiden.

Musikalsk klovn

Hvorfor hedder din nyeste plade

»Butterfly«?

Det er bl.a. fordi den stilistisk er sådan lidt forfløjen. Der både noget big-band-musik, noget calypsomusik, noget film-musik og lidt rock o.s.v.

Grunden til at jeg både i det pædagogiske arbejde, og osse personligt med mit eget band, spiller i flere stilarter, det er simpelthen den, at jeg ikke kan lade være, – jeg synes det er spændende.

Jeg kan ikke spille calypso en hel aften, – der skal være nogle andre ting ind imellem. Jeg vil osse gerne spille lidt

samba og et enkelt funk-nummer, altså et mere alsidigt repertoire. Men jeg vil godt ha' en del calypso-numre på, bl.a. fordi jeg synes det er skønt, når folk danser.

Og så må jeg til en vis grad lære at leve med, at jeg måske er en musikalsk klovn, i ordets bedste forstand. En musikalsk klovn er osse én, der spiller på 10 instrumenter uden at kunne nogen af dem rigtig godt. Jeg blir måske aldrig nogen virkelig indædt god jazzmusiker eller calypsomusiker, fordi jeg spiller så meget forskelligt.

Det beror på et valg, om jeg vil leve med at jeg så er mindre god til det hele, hvis jeg gerne vil beskæftige mig med mange stilarter. Ellers ku' jeg for den sags skyld ha' siddet i Århus Byorkester den dag i dag. Men det ku' jeg jo heller ikke finde mig i.

Anmeldelse

Latin på dansk

af Sven Fengler

Indenfor det sidste par år er der udkommet nogle danskproducerede plader med latinamerikansk musik, der på mange måder er bemærkelsesværdige. Både hvad angår det musikalske univers og hvad angår den holdning og ideologi, der ligger bag.

Skrøbeligt daggry

»På busrejsen fra Cojimar til byen føler man sig til fest / selv om man er udlæn-

ding, er man med som hædersgæst / her taler man med hinanden, ser hinanden i øjnene. / Jeg tænker på hvordan det er

derhjemme«.

Således hilser Bjørn Afzelius det Latinamerika, han møder i Cuba, i sangen

Tanker i Havanna. Det er en af sangene på lp'en *Skrøbeligt Daggy*, og det er een lang hyldest til et smukt og varmt (i mere end en forstand) land og dets indbyggere. – Men Cuba er kun en meget lille del af Latinamerika. Og det er i virkeligheden det udgivelsen handler om.

»*Skrøbeligt Daggy fortæller i tekst og musik om Latinamerika – om drømme, kærligheden og frihedstrangen, som findes i denne store verdensdel*«, hedder det i forlagets pressemeddelelse. Og sådan fungerer det osse. Pladen og teksthæftet giver en introduktion til og formidling af, hvad der foregår i de politiske brændpunkter i Latinamerika. I sange, der handler om politiske bevægelser og kampe – og menneskene bag.

Alle de store og kendte troubadurer og sangskrivere er repræsenteret, og enkelte af de mindre kendte. Og *Bjarne Jes Hansen/Anders Dohn* og *Bjørn Afzelius* er der osse med hver sin sang.

Det er et flot projekt. Og det er lykkedes meget langt hen: teksterne er alle uden undtagelse oversat til et på en gang ligefremt og sangbart dansk. Teksthæftet er eksemplarisk. Historien bag hver enkelt sang fortælles. Og noter og becifringer er præcise.

Samme rosende vendinger kunne for så vidt også anvendes om musikken. For hver sang er en æstetisk afrundet helhed. Sangen fylder smukt, og hvert ord når ud. Vokalharmonierne er fyldige og helt, helt rene. Guitarerne, bassen og momentvis fløjten og harmonikaen ligger så tilpas langt fremme i lydbilledet, at de ikke bare er baggrund/akkompagnement, men også med- og modspillere. Det er smuk musik. Og det er samtidig brugsmusik. Her er der materiale og inspiration at hente

for såvel pædagoger som udøvende musikere.

Næsten for pænt

Men det er samtidig lige så klart, at det her er et dansk produkt. Folkene bag pladen er garvede musikere og sangere. Og som sådan ved de lige præcis hvad de vil og hvordan det skal gøres. – Det er vellyd, vellyd og atter vellyd, der strømmer ud af højttalerne. Det er en dansk version af den latinamerikanske troubadursang. Og det er lige præcis

her, pladens svaghed er. Sange som *Takket være livet*, *Resistencia* og *Hverken fugl eller fisk* kan også – og skal, efter min mening – synges som det de er: som sange, der er opstået i en folkelig, kollektivt medrivende bevægelse. Og ikke bare smukt og pænt indpakket i et velovervejet, smagfuldt akkompagnement. De skal synges og opleves på samme måde, som de er skabt. Det svedige og desperate skal også være der.

Det er det, der kendetegner den la-

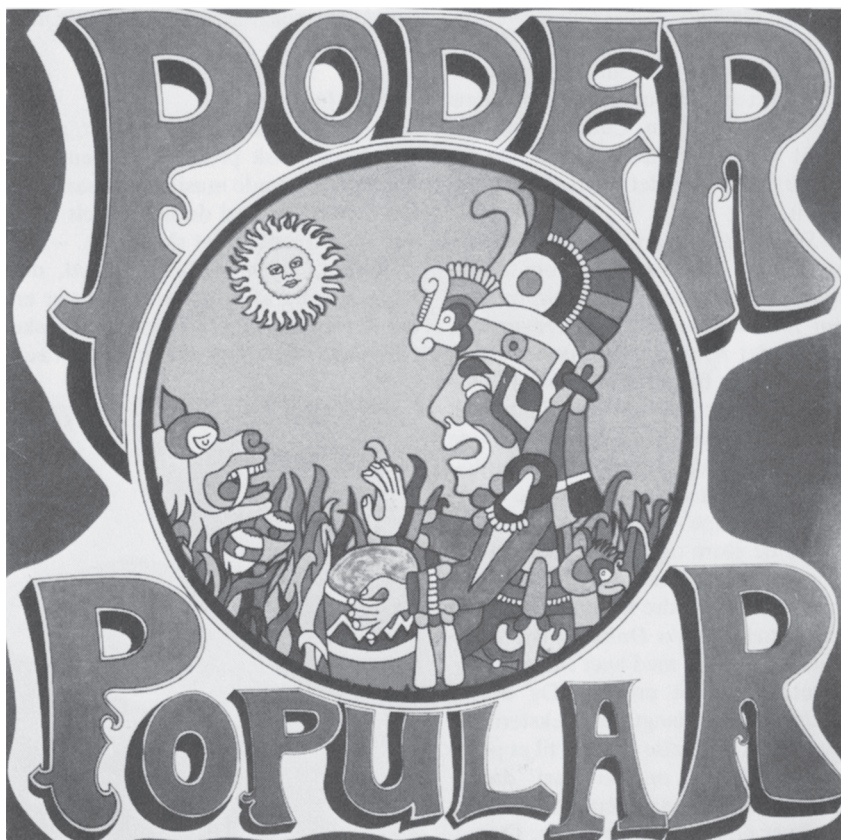


tinamerikanske troubadursang. Her handler det nemlig ikke bare om vellyd, men osse om at opleve og formidle fortvivlelse, desperation, håb og vilje. Og det kan udtrykkes i musik, hvis intensiteten, råheden, udleveringen af sig selv i måden at spille og synge på vægtes højere end en tilbagelænet æstetisk – måske lidt kølig – vurdering. Ved at gøre instrumentet og sangen til en del af sin krop. Ved at synge direkte frem for skolet; ved at trække percussionsektionen længere frem i lydbilledet; ved at spille lige på og uden sordin på guitaren og bassen; ved at høre harmonikaen hvæse, osv. Ved simpelthen at fremhæve autenciteten fremfor vellyden. Så når musikken nemlig fra pladestudiet ud til de tusind hjem. – Den svenske troubadur *Jan Hammarlund* har faktisk formået dette i sine latinamerikanske sange. Så det kan altså la' sig gøre for andre end de 'indfødte'.

Den ægte oplevelse af Latinamerika her og nu rummer pladen ikke! Derfor forekommer de to nordiske sange *El Salvador* og *Tanker i Havanna* at være pladens mest ægte. Her er alle, inklusive lyttere, på hjemmebane, her er der overensstemmelse mellem komponist, musiker og målgruppe.

Så vidt – så godt. Udgivelsen er væsentlig. Og du kan bruge den. Hvad enten du er musiklytter i al almindelighed, udøvende musiker i det store eller små, pædagog, eller hvis du bare er almindeligt interesseret i, hvad der rører sig i verden.

Skrøbeligt Daggy – sange fra og om Latinamerika. Trille Dohn, Pernille Hansen, Niels Martinussen. Forlaget Tiden.



Poder Popular

Poder Popular er en latinamerikansk gruppe, bestående af fem eksilchilenere og fire danskere. Gruppen blev dannet i København i 1976, og er efterhånden blevet kendt og efterspurgt ud over landet. Fordi gruppen live – oplevet på en scene – simpelt hen virker stærkt. Fornemmelsen af Latinamerika er lige om hjørnet. Musikerne udstråler ægte og følt musikglæde, og de formår at sende vibrationerne ud over scenekanten og ind i publikum. Når latinameri-

kansk dansefolk fungerer, som den skal, så er det: her og nu, kollektiviteten, fornemmelsen af simpelt hen ikke at kunne sidde stille. Og det kan Poder Popular live. Med et repertoire, der spænder over cubansk son og rumba, salsa, venezuelansk folkemusik og indiansk musik fra Andesbjergene. Og med en besætning, der er gennemført ægte: stor percussion afdeling, guitarer, fløjter, bas og klaver.

Mine forventninger til pladen var derfor ret store. Og de er stort set alle

indfriet. Denne plade har nemlig mange af de kvaliteter, jeg efterlyste hos Trille Dohn & Co. Hos Poder Popular bliver musikken aldrig fersk og »for pæn«. Pladen ejer både autencitet og råstyrke – og momentvis lyrisk indfølelse. Og balancen instrumentgrupperne imellem er mere ægte. Det har selvfølgelig noget at gøre med, at det her primært er dansemusik i modsætning til troubadursangen på »Skrøbeligt dagry«. Men det skyldes også, at der står Latinamerika på alt hvad der foregår. – Det er i denne forbindele værd at bemærke, at de fire danske musikere virker helt overbevisende i deres spil. Specielt Christian Glahns bas og Nicolaj Glahders piano hviler i en gennemført latinamerikansk/cubansk feeling.

Poder Populars forbillede er – i hvert fald på denne plade – helt oplagt hentet i Cuba. Hos grupper som Manguare, Sierra Maestra og lignende halvelektrificerede sonorkestre. Seks ud af pladens otte numre er cubanske, spændende fra en noget svulstig fortolkning af *Pablo Milanes's »Cancion por la unidad de los pueblos latinoamericanos«* til son/salsa numre som *»Son de la Loma«* og *»Cancion para despertar a un negrito«*, sidstnævnte med en meget flot congasintro, der ville kunne gøre sig selv i Cuba.

Men det skal også tilføjes, at når idealet er så oplagt cubansk, som det er her, så er det ikke den helt sublime cubanske oplevelse, pladen giver. Der til er musikken trods alt lidt for stilren og behersket (hæmmet af pladestudiets fysiske rammer, er mit gæt). Når man f.eks. har Manguares, Los Panines' og Carlos Puebla's egen version af *»Hasta Siempre«* i ørene, virker Poder Populars version ikke specielt interessant.

Generelt er sangen måske for tilpasset eller 'skolet', og percussionsafdelingen har måske ikke fået lov til at spille sig så langt ud, som de både kan og helt sikkert også havde gjort, hvis det ikke var foregået i studiet.

Hør pladen og bedøm selv. Der er helt sikkert aldrig blevet produceret så ægte latinamerikansk musik i Danmark før.

*Poder Popular RED LP 220,
Poder Popular, R-Edition.*

SALSA NA'MA

Salsa Na'Ma er på alle måder et legendarisk orkester. Hvilket ikke mindst er lederen, Birger »Krølle« Sulsbrücks, fortjeneste. Han er faktisk manden, der startede latinbølgen her i landet. Eller i hvert fald satte den i system med lærebogen »Latinamerikansk Percussion« og med utallige kurser rundt omkring. Han er pioneren, der med entusiasme og en utrolig energi har gjort latinamerikanske rytmer til en del af vores musikalske hverdag. Hvad ville pinsekarnevallet med dets 100.000'er af sambaspillende og -dansende mennesker ha' været uden den mand. For nu at placere ham helt deroppe, hvor han faktisk hører hjemme. Han vil givet få sin plads i den danske musikhistorie på linie med den forrige generations jazzpædagoger Bernhard Christensen og Sven Møller Kristensen.

Nu er han som sagt primus motor i Salsa Na'Ma, og har her samlet et orkester i traditionelt cubansk/amerikansk snit med 3 percussionister, 5 blæsere (3 trompeter og 2 saxofoner), klaver, bas, guitar og sang. Som navnet angiver, er det salsa, det handler om. Dvs. dansemusik fra latinokvartererne i New York

og fra Cuba. Her kaldes musikken godt nok for Son og er i det hele taget mere oprindelig i sit lydbillede – dvs. tættere på den musik der kom ud af sammenstødet mellem afrikanske kulturer og sydeuropæisk, spansk kultur – end den jazz-influerede salsa, der spilles i New York. Men fælles for både Salsa og Son er, at det rytmiske element, de afrocubanske grundrytmer Mambo, Rumba, Chachacha, Bolero etc. er de samme og spilles med lige stor autencitet, hvadenten det foregår i New York eller i Santiago de Cuba. Det er derfor med store forventninger man bereder sig på et møde med Salsa Na'Ma. Hvadenten det er live eller det er via plade. – Kan det virkelig lade sig gøre at genskabe stemningen fra en latinamerikansk dansesal i et dansk regi?

Når det gælder denne plade, er svaret både ja og nej. Ja, fordi det her er salsa/son-musik på et meget højt niveau. Den cubanske/latinamerikanske feeling er umiskendelig. Rytmegruppen, dvs. klaver og bas ligger lige præcist, hvor den skal. I lydbilledet og i forhold til grundrytmerne. Blåserarrangementerne er uden undtagelser rene feinschmeckerier. Lige efter bigbandarrangørens lærebog. Og det er svært at forestille sig, at nogen »ægte« percussionsgruppe kunne gøre det bedre end Salsa Na'Ma's. Det er alle meget kompetente musikere, og alle uden undtagelse spiller, som om de ikke har spillet andet hele deres liv. Hvad de angiveligt har. Det er her værd at have i baghovedet, at der er en verden til forskel på danske musikeres musikalske bagland og cubanske musikeres do. Det er imponerende, når det i Dk. lykkes at spille lige op med det latinamerikanske forbillede. Og det lykkes her. Hver



gang!

Rent teknisk er denne plade uovertruffen. Men al rosen til trods er det alligevel ikke en plade, der bider for alvor. Musikken fornemmes rent ud sagt for gennemtænkt og for prætentøst anlagt. Forstået sådan, at musikken i sin gennemførthed bliver kedelig og lidt trættende at lytte til. Der er for meget perfektionisme og for lidt spontanitet. Forbilledet er mere den jazzinspirerede amerikanske salsa end den cubanske son-tradition. Og her ligger

pladens begrænsning: Selv om lydbilledet er nuanceret til mindste detalje. Selv om den ene smukke solo afløser den anden. (Gæstemusikeren Randy Breckers trompetsoloer er langt fra unikke oplevelser. Og det siger noget om orkesterets formåen). Selv om alt fungerer upåklageligt. Så er helhedsindtrykket alt i alt lidt farveløst. Det hele er pakket ind i for pæne og i en vis forstand for avancerede (læs jazzificerede bigbandagtige) arrangementer. Det er efter min mening en fejl. For et

af salsa/son-musikkens væsentligste kendetegn er, at det er folkelig musik. Musik med appel til de brede masser af dansende. Det er ikke blot gjort med en perfekt spillende percussionsgruppe og med de helt rigtige ostinater i rytmegruppen. Blæserarrangementerne, forsangerens melodilinier og korsvarene skal fænge, være sangbare, iørefaldende, uden derved at blive platte.

Lad en enkelt sammenligning illustrere dette: Hør f.eks. A-sidens første nr. »Mi dulce son« og B-sidens sidste nr. »Salsa y sabor«. I førstnævnte er der iørefaldende passager, der uden tvivl vil fænge hos enhver lytter. Hvad enten det er hjemme foran stereoanlægget, eller det er på dansegulvet. I sidstnævnte er det melodiske materiale rent ud sagt fortænkt og kedeligt i ekstrem grad. Og derved bliver nummeret som sådan uvedkommende og er glemt i samme øjeblik, nålen er løftet fra pladen.

Efter sigende er Salsa Na'Ma's repertoire udvidet med nye cubanske arrangementer fra turen i Cuba. Det lover godt, for efter mit skøn er en vitaminindsprøjtning fra den cubanske son-tradition lige netop det, der kan gøre Salsa Na'Ma til den helt store oplevelse.

*Salsa Na'Ma
MECCA ML 105*

Et strejftog gennem det danske Wagnerår 1983

af Lars Ole Bonde

Grundtvig – og ikke noget om Marx

1983 var et Grundtvigår. Det var også et Brahms- og et Webernår. Og et Marxår i øvrigt, men det kan jo i en musikalsk sammenhæng fortsat være lige meget. Og så var det altså Wagnerår. Jubilæerne har affødt mere eller mindre hektisk aktivitet i medierne og musikmiljøerne, og det er for så vidt udmærket. Men det ville nu være rart, hvis musikudbuddet var lidt mere jævnt fordelt og lidt mindre direkte afhængigt af tilfældige regnestykker. – Men altså:

Grundtvig løb med bogmarkedet herhjemme – og også på det musikalske område blev han fejret, bl.a. med *Unge Akademikerens Kors* »Brugsen-plade«, med *Niels Martin Jensens* informative radioserie om Grundtvigsangen før og nu, og ikke mindst med *John Wedell Horsner* og *Henrik Fibiger Nørfelts* udgivelse af »69 Melodier til Grundtvigstekster i Den danske Salmebog« (Engstrøm og Sødring, kr. 244,-). Her er Barnekows, Hartmanns, Lindemanns m.fl.s salmemelodier gengivet med deres oprindelige harmoniseringer, og de fremstår som et tankevækkende korrektiv til de »renfærdige« bearbejdelser i Den danske Koralbog, som Thomas Laubs anti-romantiske ånd jo hviler over. – Johs. Brahms blev fejret af DR med et heldagsprogram i P2 og med koncertrækker af forskellig slags, mens den mere eksklusive Webern måtte »nøjes med« et helaftensprogram, som til gengæld var lagt i *Jan Maegaards*

experthænder.

Wagner-bølgen i DR

Hvad kunne vi på den baggrund vente for Wagners vedkommende? Bestemt mindre end vi fik. Det har faktisk for almindelige lyttere og seere været umuligt at overse eller -høre Wagner. For hvis Grundtvig løb med bogmarkedet, løb Wagner til gengæld med de elektroniske medier. Det var helt forunderligt at opleve, hvor megen (også god) sendetid, der blev tildelt den gamle, kontroversielle jubilar. I 1980 skrev jeg i dette blads spalter om de sidste opførelser af Chereau/Boulez-»Ring« i Bayreuth, og »profeterede« bl.a. at der nok ville gå en del år, før danske TV-seere ville få en chance for at se den netop færdigproducerede fjernsynsudgave – i føljetonform (a la »Mestersangerne« fra Stockholm). Der kom altså til at gå ca. 3 år, og vi slap for føljetonmodellen. DR fortjener stor ros for transmissionen af de 4 skelsættende forestillinger. Ikke blot fordi de blev sendt som helheder (med P2s gode stereolyd og *Wenzel de Neergaards* efter omstændighederne meget rimelige tekstning), men også fordi de blev ledsaget af introduktionsudsendelser for ikke-indforståede (ved *Mogens Andersen*) og fulgt til dørs af en bredere disponeret foredragsrække i radioens Folkeuniversitet (tilrettelagt af *Jens Brincker*). Alt i alt en af Musikafdelingens bedste og mest entusiastiske

præstationer i flere år. – Om selve genstanden for alle anstrengelserne, Patrice Chereaus og Pierre Boulez' skelsættende »100års-Ring«, er der allerede skrevet så meget, også i Modspil. Jeg vil derfor nøjes med at skrive, at hvad der »dengang i Festspilhuset« var en enestående, dybt provokerende og medrivende musikteaterbegivenhed i *Brian Large's* regi også blev en formidabel TV-oplevelse. Mediets muligheder blev udnyttet på en rent udforbløffende måde, dels takket være et enkelt, genialt greb om de forholdsvis mange (lange) orkestermellemspil, dels fordi Chereaus intense personinstruktion og sangerskuespillernes præstationer (Wagner ville have glædet sig) tillod en til tider meget nærgående kameraføring – uden at forråde den generelt fastholdte synsvinkel: festspiltilskuernes! Landets musiklærere på alle niveauer har nu – hvis de ellers har kendt deres video-besøgelsestid – et enestående materiale til formidling og diskussion af 2 af det 19. århundredes vigtigste kulturmonumenter: Wagner og hans »Ring«.

Samme karakteristik kan man næppe anvende over for *Tony Palmers* lange – alt for lange, og især langsommelige – TV-version af Wagners livshistorie fra revolutionsårene i Dresden til døden i Venedig. Den havde, oplagt, scener af næsten magisk virkning, som kunne få en udholdende seer til næsten at glemme savnet af (den rigtige) Visconti,

tegning fjernet
af copyrightmæssige hensyn

Darwin, Marx, Wagner. (Leonard Baskin)

(f.eks. dele af Dresden-opstanden eller portrættet af Ludwig II's Wagner-baserede fantasiverden). Men som helhed faldt serien med sine uproduktive stilblandinger, sit demonstrativt langsomme tempo og sin fremvisning af en træt *Richard Burton*, fremvisende sin træthed ved at spille den usædvanligt psykopatisk megalomane *Richard Wagner*, søvndyssende og »ufolkelig« ud. (Både *Hans-Jürgen Syberberg* og *Ken Russell* er, forskellene mellem dem ufortalt, nået betydeligt længere med hhv. antitempo og karikatur som fortælle-måder). Og seriens brug af Wagners egen musik – ifølge *Adorno* biografmusikkens forform – som underlægning til hans livshistorie var ligeså primitivt-udialektisk som de fagter og gebærder, hvormed *Palmer*s skuespillere skulle agere musikudøvere.

– Også herom har det danske Wagnerårs uofficielle overdommer, *Hans-georg Lenz*, skrevet med sin enorme ekspertise og vitriolbestændede pen. Hans mange artikler i jubilæumsåret har været uomgængelig læsning for alle seriøst interesserede, også selvom de færreste nok har været enige med ham i de – næsten entydigt lave – karakterer, han har givet de mange danskere, som på en eller anden måde har været aktivt involveret i Wagner-året. »In mildem Lichte/leuchtet der Lenz«, synger *Sieg-mund* i 1. akt af »*Valkyrien*«/»*Val-møen*«. Næste år måske?

Ikke »Lohengrin« men »Valkyrien«

For også på den danske operascene er der sket noget. Som alle efterhånden ved har Det kgl. Teater i den forgangne sæson *ikke* spillet »*Lohengrin*«. Hverken i Tivoli eller andre steder. Jeg hørte »lydsporet« ved en koncertfremførelse

i Musikhuset i Århus, med blandede følelser. Kapellet spillede en uhyre smuk 1. akt under *Michael Schön-wandts* ledelse, men orkesterklangen blev mindre tæt og den musikalske sammenhæng mindre udtalt, jo længere eftermiddagen skred frem. Operakoret klang smukt, men solisterne var som helhed ikke opløftende. Som helhed betragtet var det en »forpremiere« uden luft under vingerne. Så var der mere format over startskuddet på Den jyske Operas og *Francesco Christofolis* storstilede »*Ring*«-projekt, som indledtes med »*Valkyrien*« i Århus Festuge. Alle sejl var sat til: Århus Symfoni-orkester udvidet, fuld udnyttelse af Musikhusets sceniske apparat, et sangerteam iblandet internationale navne. Resultatet var blandet, og man kunne heller ikke vente andet.

Scenografien (af *Lars Juhl*) var imponerende – med enkelte vildskud, sangerpræstationerne spændte fra det decideret fejlplacerede til det meget overbevisende (de »gamle rotter«, *Åge Haugland* som *Hunding* og *Leif Roar* som *Wotan*, gjorde det godt, men også *Minna Nyhus* gjorde sig bemærket som en *Fricka* af internationalt format). *Klaus Hoffmeyers* iscenesættelse er det svært at bedømme retfærdigt ud fra én brik af i alt fire, men der var meget jeg undredes over. Hoffmeyers grundkonception er tilsyneladende diametralt modsat *Chereaus*. Hvor sidstnævnte lægger stor vægt på at fremstille *Sieg-mund* som »*Ring*«s egentlige helt, en bevidst, uselvsk revolutionær (i modsætning til Wagners egen helt: den ubevidste, irrationelle og barnligt selvcen-trerede *Siegfried*), fremstiller først-nævnte *Siegmund* som en halvt naragtig dukkedreng, en marionet i *Wotans*

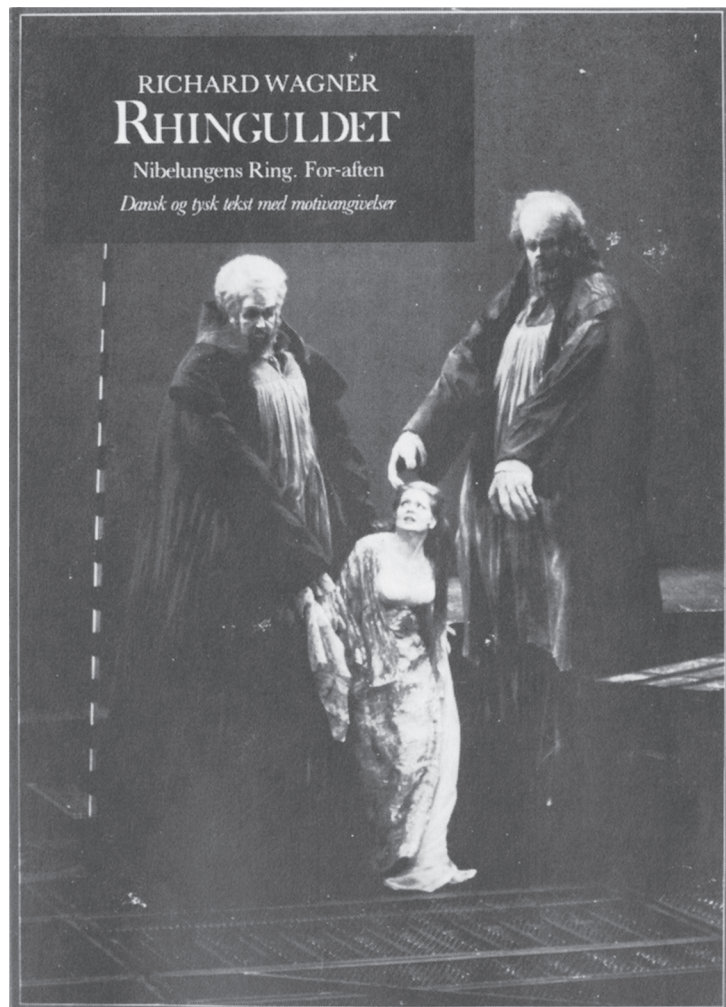
magtspil (med en meget moderlig *Sieg-linde* som modpart!). Iscenesættelsens synsvinkel var nærmest identisk med *Frickas*. For hende er *Sieg-mund* netop en »træl«, ufri og uselvstændig, skabt af *Wotan* ud fra den »prototype«, der sås i overgudens bagage og på bøjle i *Valhal*. Men da *Fricka* samtidig tolkes overordentlig traditionelt som en temmelig tomhjernet, herskesyg mytologisk dronning -a-la- *Victoria* er denne synsvinkel på forhånd umulig at tage alvorligt. Det bliver interessant at se, hvad Hoffmeyer vil stille op med *Siegfried*! For selvom der er stærkt divergerende holdninger til projektet i Århus Byråd, bør dette i Danmark enestående initiativ fortsat støttes. På Det kgl. Teater har man ikke formået at sætte »*Ring*« op i over 70 år. Den jyske Opera og *Christofoli/Hoffmeyer* bør sikres muligheden for at bryde denne onde cirkel i løbet af de næste 3 år.

En dansk Wagnerlitteratur?

For som man kan se af *Ea Dals* artikel om »*Danske Wagner-tilløb*« (i »*Hvad fatter gjør...*«, Festskrift til *Erik Dal*, Gyldendal) har det lige siden den første import af Wagner-toner her til lands knebet med formatet. Forkortelser, ud-tog og brudstykker har været reglen. Nu er der altså omsider tegn på bedring. Dette afspejles også i årets udgivelser af musiklitteratur. Jeg har selv, i anledning af Den jyske Operas projekt og fjernsyns»*Ring*« forestået en genudgivelse af *Alma Heibergs* »*Nibelungens Ring. Fører gennem Richard Wagners hovedværk*« (PubliMus/Wilhelm Hansen, kr. 68,50 – forsynet med nyt forord og efterskrift), og den københavnske advokat *Henrik Nebelong* har udgivet en nyoversættelse af *Ring*en:

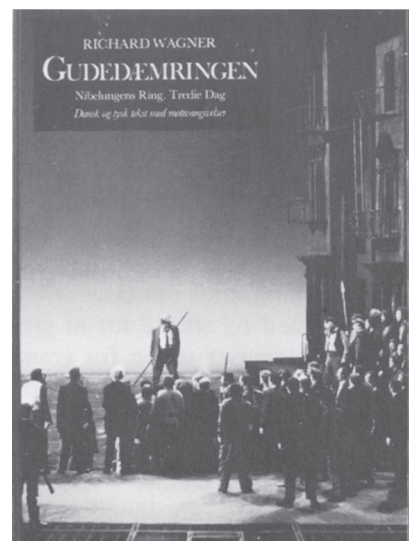
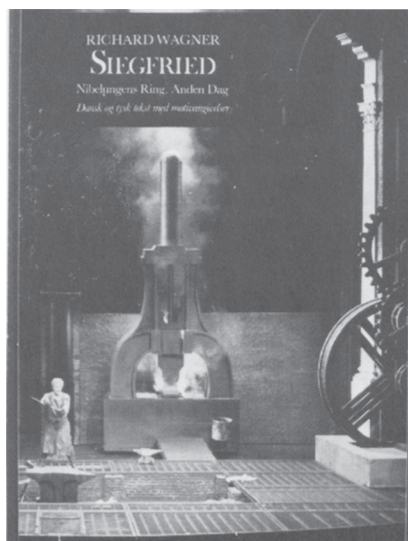
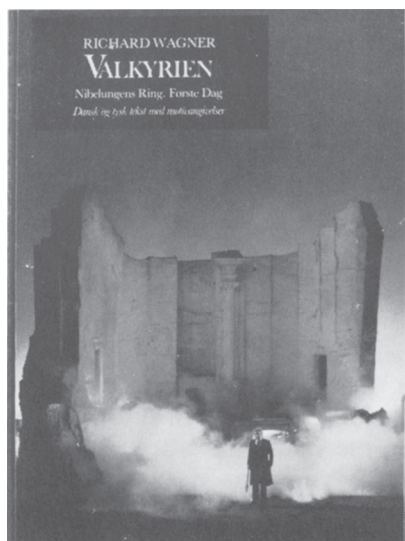
»*Rhinguldet*«, »*Valkyrien*«, »*Siegfried*« og »*Gudedæmringen*« (4 bd. a kr. 89,75, forlaget Komma). I disse bind, som er illustreret med fotos fra jubilæums»Ring« gengives såvel originalteksten som Nebelongs nyoversættelse, og i højre margin angives orkestermelodiens motivstrøm. Desuden er der i hvert bind en kort handlingsgennemgang med motivreferencer, som knytter an til en systematisk motivoversigt på de sidste sider. – Selve oversættelsen er tænkt funktionelt – den skal kunne synges, og det gør selvfølgelig rammerne snævrere. Nebelong er samtidig langt fra tekstpuritaner, hvad alene hans oversættelse af »*Götterdämmerung*« kan illustrere! Dette er ikke stedet for en detaljeret diskussion af Nebelongs oversætterindsats. Jeg har altid selv haft det svært med at opleve Wagners knappe stavrim på dansk, men selvom Nebelongs tekst sine steder er unødigt knudret i syntaksen og andre steder lovlig bogstavelig i sin fordanskning (jvf. f.eks. Rhindøtrene »*Vugglinde*, *Vældgunde* og *Flydhilde*«), er den alligevel en bedrift, som vil lette kommende generationers adgang til værket. Jeg er mindre glad for motivsystematikken og -angivelserne i tekstforløbet. Man får som »læser« let det indtryk, at det musikalske forløb er et gigantisk patchwork af små, statiske motiver – at »Ring« (med Debussys ord) er en »adressebog«. Men musikkens »evne til at forny og forvandle sig som en »bevidsthedsstrøm« og til at mystificere ved at skabe usikkerhed om motivers identitet og om betydningen af motivsammenhænge« er – som Nebelong så rigtigt skriver – det særlige hos Wagner. For den læser/lytter, som virkelig ønsker at arbejde med værkets symfoniske motiv-

labyrinth er det af Nebelong valgte kompromis næppe frugtbart. Men OK, det er svært at vælge pædagogiske våben til en duel med en kunstnerisk sværvægter.



Fra »Ragnarok« til »Ring« – og tilbage igen

Men på anden vis er »sværvægteren« selv kommet til orde på dansk. *Villy*



Overfor og herover: Henrik Nebelongs nyoversættelse af RINGEN, med illustrationer fra TV-versionen, se s. 33.

Sørensen har oversat nogle centrale tekster fra revolutionsåret 1848, væsentligst den teoretisk-socialrevolutionære pamflet, som har givet navn til bogen: »Kunsten og revolutionen« (Gyldendal, kr. 98,50). Som VS skriver, kan Wagners litterære stil undertiden »være en pine for læseren (og en hovedpine for oversætteren)«. Af samme grund er det en imponerende oversætterindsats, der her er manifesteret. Der er ikke længere sproglige forhindringer i vejen for at forstå Wagners revolutionære syn på kunstens og kunstnerens opgave i samfundet (= det tyske absolutistisk-borgerlige overgangssamfund), hans krasse (men også forunderligt naive) kritik af Tysklands fyrster, og ikke mindst hans blændende analyse og fortolkning af Ødipus-myten (fra det teoretiske hovedværk »Oper und Drama« 1851), som er en af de vigtigste kilder til en

forståelse af »Ringens« betydningsunivers. VS har samtidig forsynet udgivelsen med en indledning om »Richard Wagner som revolutionær kunstfilosof«, hvori 1848-revolutionen med dens mange problemstillinger fastholdes som den vigtigste begivenhed i hans liv – og som nøgle til hans modsigelsesfulde liv og værk. – Af Wagners kolossalt mange skrifter har det mest kendte været »Jødedommen i musikken« (1851), selvfølgelig på grund af dets »musikalske antisemitisme«. VS' nye udgivelse er med til at understrege, at »de andre skrifter ville være husket bedre, hvis de ikke var skrevet af ham, der huskes for så meget andet.« I øvrigt bør Wagner-interesserede unde sig selv at læse VS' lille artikel »Min vej til Ragnarok« (i »Karneval 83«, forlaget Systime, kr. 94), hvori forbindelseslinierne mellem VS' »Gudefortælling«, der blev sidste

års mest overraskende litterære salgssucces, og »Ringens« trækkes op. De kan også genfindes i hans storartede programnoter til Den jyske Operas »Ring«. Valkyrieartiklen om »Magten og/eller kærligheden« følges op i de kommende år.

Endelig skal det nævnes, at Hans-Jürgen Syberbergs »Parsifal«-filmatisering, som blev vist under den tyske filmuge i dec. 83, kommer i almindelig biografdistribution i foråret 84. Denne helt enestående »mytografi«, som blander historiske, biografiske, dybdepsykologiske og filosofiske kort til en musikalsk-billedmæssig kabale af overvældende format, bør ses af alle som kan bringes til at vibrere af Wagners musik og/eller hans drøm om det androgyne menneske.

Om gymnasiets musikalske lærebogskomplekser

af Valdemar Lønsted

Klaus Rifbjerg skrev engang en kronik tituleret »An die Musik«, hvori han gav en medfølgende udlevering af sin gymnasietids musiklærer – en forførende idealist som sled og slæbte for at give sine elever musikalske oplevelser enten fra gramfonen eller ved klaveret, resulterende i en ophobning af billeddannende »hits« af overvejende romantisk karakter, som vel stadig hjemsøger den aldrende forfatters indre nethinde. Denne i visse øjne primitive, men dog effektfulde musikundervisning nedgøres ikke men behandles med nostalgis formildende filter – den store forfatter fornemmede vigtige svingninger, rytmer, toner som smertefuldt brødes og gæredes i det følsomme, unge sind.

Er det en genkendelig situation for vore dages

gymnasieelever – denne forførelsesakt, som enten efterlader de eventuelt uinteresserede objekter lige så kolde som tilforn eller voldtager de motiverede (ofte piger) med tilsvarende romantiske udladninger, nu peppet op i tidens mere kropsnære rocky, jazzy, funky, latin sprog, som giver de stærke oplevelser, sætter vibrationerne i gang? Sagt på en anden måde – lærer gymnasieeleverne stadigvæk »ikke noget særligt« i musiktimerne? Får de »kun« nogle oplevelser?

Og dermed kommer vi ind på den sædvanlige, gennemtyggede jammer omkring den manglende koordinering, konsekvens, sammenhæng i det danske skolesystems musikundervisning, de sorte huller fra 5.-9. klasse, de altfor få skematimer, de forkert uddannede pædagoger, de ikke pædagogisk uddannede magistre, det babylonske udbud af bastard-musikpædagoger, hvem skal bestemme indhold og metode og dermed de mange velmente forsøg på at lave og udgive systemer, som der ikke kommer så meget ud af, o.s.v., vanskelige elever som hverken gider eller evner at beskæftige sig med musik i skolen. Får de stakkels børn og unge lært noget i musik?

Hvem har overblikket? Ikke jeg. Men som gymnasielærer i bl.a. musik kender jeg lidt til hverdagen indenfor den skoleform. Her er der da sket meget på den faglige front siden Rifbjergs skoledage – måske især på det kreative (d.v.s. reproducerende) område. Der spilles og synges som aldrig før, især udenfor skoletiden i de såkaldt frivillige musiktimer. Her lægger læreren ofte den store arbejdskraft, her får hans arbejde mening: response! En anden ting er, at han for den instrumentale musiks vedkommende har



meget at takke de kommunale musikskoler for: de leverer talentfulde, dygtige musikere på samlebånd.

Men når talen er om den daglige fællesfagundervisning begynder problemerne at tegne sig for mange undervisere. Her står diskussionen netop om hvordan man bedst kan fastholde elevernes interesse for faget, da der som bekendt ikke er nogen eksamen eller gives karakterer for mundtlige/skriftlige præstationer. Skal undervisningen have et musikteoretisk, quasi-obligatorisk indhold – noget, de den pine død mig skal »kunne«, eller skal vi fastholde den flydende, impressionistiske stil, hvor læreren på inspirationens vinger hensætter sine elever i en paradisk tilstand uden nogen bevidsthed om hvorfor og hvordan. Eller skal faget kun legitimere sig som et kreativt indslag i fagrækken, hvilket mange – og her i blandt jeg – ville fastholde som tilstrækkeligt i sig selv, især fordi dette element kunne tilføre andre fag noget slemt tiltrængt.

Men systematikken er ikke det, der generelt hærger de danske gymnasielærere i musik. Altid jamres der over de pædagogiske problemer, egne utilstrækkelige færdigheder, altid sukkes der efter »undervisningsforløb« som fungerer og her på det sidste har mange ønsket at genindføre karakterer, nu som medtællende til eksamen og med et egentligt pensum. Dette har dog fået den kolde skulder af direktoratet – det er ikke på denne front, man ønsker forsøgsvirksomhed. Men alligevel – uden karakterer kunne der sagtens opstilles nogle undervisnings-»systemer«, som stillede nogle rimelige krav til eleverne, undervisningsmaterialer, som fastholder bekendtgørelsens tre hovedkrav: aktiv musikudøvelse, bevidst lytten og behandling af musikken som socialt kulturfænomen. Det er blot et spørgsmål om at sætte det i gang. På en systematisk måde.

Først kunne man spørge sig, hvad der egentlig allerede findes af hjælpemidler på markedet. Her vil jeg se bort fra de specifikt musikteoretiske udgivelser og

mere nærme mig de »introducerende« publikationer. Danmarks skoleradio står for et større antal fremstød, tidligere udelukkende med udgangspunkt i klassisk musik, men i det seneste ti-år også med rytmisk musik. Med denne fornyelse og d.v.s. Erik Wiedemanns »Status over Beatmusikken i 60'erne« begyndte man at inddrage sociologiske og socialhistoriske aspekter og underbelyste så til gengæld de musikanalytiske sider. Begge typer udgivelser er for passiverende, der stilles for få krav til lytteren andet end at modtage færdiganalyserede informationer.

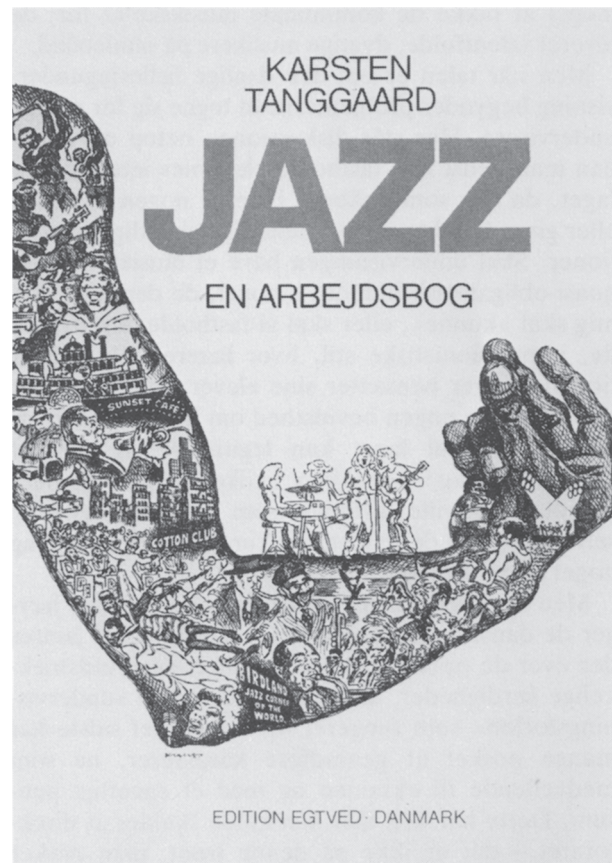
Finn Gravesen står som eksponent for det musiksociologiske boom midt i 70'erne, idet hans bog »Musik og Samfund« bliver en vigtig udvidelse af emnekredsen: socialhistorie i stedet for stilhistorie, samfundsmæssig organisation af musikken, musikens funktion og opiniondannelse. Bogen kunne godt bruges i klassen, men især fik den efterfølgende skoleradioudsendelse »Musik, Menneske, Miljø« stor udbredelse. Gravesen og hans hooligans (sådan opfattedes de af nogle) var fantastisk aktive i den faglige debat og de stod stærkt med deres krav om et nyt og fornuftigt indhold i musikfaget. Men det skabte megen røre i andedammen, især i kulissen. Mange af de mere ydmyge gymnasielærere følte, at



marxismen nu havde erobret også deres fag og det var nærliggende at se det som en afsmitning fra det store dyr i gymnasieåbenbaringen: samfundsfag. Man følte sig slet ikke fagligt kompetent til, somme måske heller ikke interesseret i at »sociologisere« musikken. Men faktisk havde den daværende fagkonsulent Bent Olsen allerede nogle år tidligere været inde på samme spor med en fremragende, lille tekstsamling omkring definitioner af musik, om komponisten og hans publikum og om musikken i samfundet (Fra Platon til Stockhausen). Samme fagkonsulent var da også en af de første etablerede, som indså nødvendigheden af at inddrage de nye synsvinkler i undervisningen, til stor fortrydelse for en del jævnaldrende kolleger.

Men tiden går og læger sår, siges der et sted. De to fronter mødtes, billedlig talt, den populære kursusgiver og jazzmusiker Bent Haastrup og musiksociologen Finn Gravesen udgav sammen for skoleradioen et udmærket forløb om JAZZ med musikteoretisk, musikanalytisk og sociologisk stof samt fremragende musikeksempler. Men trods den ideelle sammensætning savnes stadig et klarere pædagogisk sigte, roligere tempo, opgaver og udfordringer for den forudsætningsløse elev, som hurtigt bliver hægtet af den rivende informationsstrøm. Samtidig kom et meget halvhjertet forsøg på at inddrage filmen som medium fra Danmarks skoleTV – et sandt Eldorado af pædagogiske udfordringer, men som her, trods udmærkede eksempler, fusede ud til ren og skær underholdning. Der har naturligvis været en del andre udgivelser, men hovedindtrykket må siges at være diffust, faget er uden nogen udgivelsespolitik – eller er der noget på vej? Tilsyneladende ja, for så vidt angår et par af de bøger, som skal omtales i det følgende.

På Edition Egtved har Karsten Tanggaard fået udgivet »Jazz – en arbejdsbog« og alene titlen lader ane, at KT har sigtet rigtigt. Bogen er delt op i en introduktion, hvor der gives nogle didaktiske overvejelser og stilles forskellige definitionsmodeller op



af begrebet jazz. Dernæst følger et afsnit om jazzens opbygning, d.v.s. forsøg på at stille et internt-analytisk apparat op, derefter et afsnit om jazzens stil- og socialhistorie og endelig et afsnit om dansk jazzmiljø, som omhandler organisation, produktion, opinion og uddannelse. Alt i alt må det siges at være den mest prætentiose lærebog på det niveau, der henvender sig til gymnasiet og HF's klasser og efter min ringe mening er det gjort med glimrende resultat og ud fra de bedste forudsætninger: faglig kompetence, pædagogisk sans, sprudlende ide-rigdom, be-

gejstring for emnet og en velgørende situationsfor-
nemelse.

KT søger straks at relatere sit stof til gymnasiets bekendtgørelse og indretter dispositionen smidigt og fyldigt derefter, han lægger op til klasseundervisning og til gruppearbejde ved konstant at tilbyde opgaver til løsning undervejs. Bogen er på knapt 300 sider, er fyldt med eksempler og illustrationer, lay-out'et er indbydende – man får lyst til at læse videre i bogen og det er indlysende, at eleven bør have den med hjem. Endvidere får klassen chance for selv at fremføre jazzmusik i forfatterens arrangementer, som er tilpas i sværhedsgrad – de kan realiseres af de fleste med godt udbytte og lidt hjælp af klassens trommeslager og en pianist. Men også blæsere kan være med og fordoble stemmer. Det tilhørende eksempelband er af udsøgt kvalitet med en kvintet af de bedste danske jazzmusikere, og også her vises med god sans for detaljer de enkelte instrumenters rolle indenfor helheden. Ved de auditive opgaver gives udmærkede forslag til notation af det klingende materiale, tidslinier, grafiske partiturer, instrumentbeskrivelser. Samtidig er bogen indrettet differentieret i sine opgaveformuleringer, så den stiller krav til både fællesfag og til musikliniefag.

Lidt tungt kan det være at danse med det sidste kapitel om dansk musikmiljø, det virker sine steder for specielt og egentligt også uinteressant for den almindelige dansker (f.eks. omkring de mange organisationer og sammenslutninger af jazzmusikere). Men materialet er særdeles fyldigt og dækkende for et indblik i en rodet semi-sub-kultur. Hvad der imponerer generelt er viljen til at integrere indlæring af teoretisk stof, præsentation af historisk stof og praktisk udøvelse af eksempler sideløbende med den traditionelle afspilning af selve det musikalske produkt. Og det lykkes fint.

På samme forlag har Karsten Tanggaard derefter udgivet »50'ernes Rock'n' Roll – en ny ungdoms musik«, denne gang sammen med Thomas Rockwell.

Her er der tale om et mere snævert emne, som iøvrigt har interesseret andre udgivere og som bekendt er der for øjeblikket en hel del nostalgi omkring samme periode. Det store kup og til dels også, paradoksalt nok, det lidt suspekte ved denne udgivelse er imidlertid de fire radioudsendelser, som knytter sig til de enkelte tekstafsnit. Forfatterne har været i arkiverne i Danmarks Radio og hentet båndoptagelser af uomtvistelig autentisk værdi: interviews med unge Christian Kryger, moralske pep-talks af K. K. Steincke og en gal rektor, citater af de mest sovsede populærmelodier fra tiden, o.s.v. – alt sammen meget godt, men sammensætningen i collageform *virker* (på mig) meget afstandtagende, bedrevidende og lidt nedladende. Var de/vi virkelig så latterlige dengang? Så uskyldige og uvidende? Samtidig er det jo vidunderligt underholdende at høre på, så det er svært at undgå at forholde sig dobbelt til det.

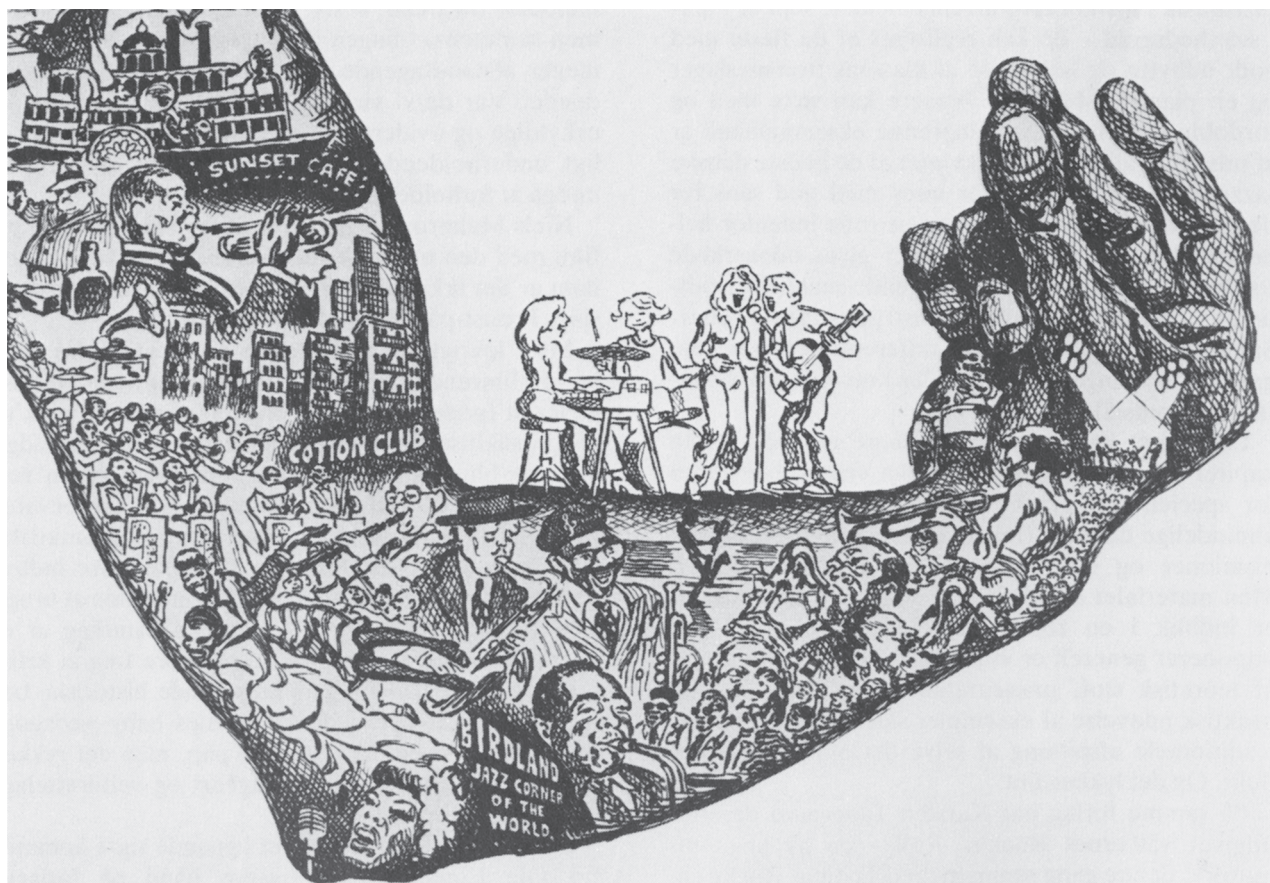
Niels Malmros har jo fremstillet denne periode på film med den optimale indlevelse og forståelse – hos ham er der ikke tale om nostalgi, men snarere om en slags Proust-på-sporet-af-den-tabte-tid.

Men iøvrigt er også denne publikation fra KTs hånd glimrende disponeret i fire afsnit: om 50'erne generelt (gode, dækkende illustrationer), om rock'n' roll musikhistorie, hvor vi naturligvis ikke kan undgå at møde blues'en for 117. gang, om dansk rock'n' roll og om rock'n' roll som nostalgi. KT har bevaret modellen fra jazz-bogen med opgaver, praktiske eksempler og lytteøvelser og alt virker såre indbydende, nemt at gå til, men også inspirerende at bruge som udgangspunkt for en videre behandling af et enkelt emne. Der skal nok være andre ting at kritisere, måske de lovlig generaliserende historiske betragtninger, at der undertiden tales baby-pædagog-sprog for at skære tingene ud i pap, men det rykker ikke ved indtrykket af et brugbart og veltilrettelagt undervisningsmateriale.

En tredje udgivelse med et lignende sigte kommer fra Ole Lindegård Henriksens hånd på forlaget

Systime: »Herfra hvor vi står – rockkultur ungdomskultur 1955–80«, som er tænkt som en tværfaglig tekst-, billed- og nodesamling til engelsk, dansk og musik. Sidstnævnte fag er ganske klart underprioriteret, dels i kraft af de komplet uspillelige node-eksempler og de manglende anvisninger på udførelse og dels set ud fra den ubehjælpssomme opgaveformulering til musikfaget, som hinsides al tvivl skyldes en eklatant inkompetence bare med hensyn til den mest almindelige omgang med musikkens teori. For-

fatteren nævner i forordet sit problem: gymnasie-ungdommens deprimerende regression, KG'erne på skolerne, den voksende intolerance. Det vil han søge at bekæmpe med hvad han kalder et udpluk af tressergenerationens kulturarv, men desværre tror jeg han regredierer sine elever længere ud over kløften med denne bog. På nuværende tidspunkt *har* eleverne faktisk hørt så meget om deres læreres ungdomsoprør, at de er ved at brække sig – de mest fornuftige af dem. Redaktionen af teksten bevæger



sig i en gudsvelsignet forvirring imellem engelsk og dansk og brugbarheden af disse må andre tage stilling til – set ud fra en musiklærers synspunkt kan bogen ikke anbefales.

Behovet for undervisningsmaterialer i musik er ganske klart tilstede. Karsten Tanggaards publikationer viser en god måde at gribe tingene an på, men selvfølgelig kan helt andre emnekredse og redaktionelle metoder bruges. Spørgsmålet er om det er forlagene, der skal bestemme, hvad der skal undervises i eller om det er underviserne selv. Jeg mener naturligvis det sidste og det må logisk nok være den faglige forening, som styrer den udgivervirksomhed. Ved en hurtig tankeflugt kunne man forestille sig mangt og meget: et velredigeret arbejde om filmmusik (i forlængelse af det fremragende materiale, som findes om Stanley Kubricks: *A Clockwork Orange*), en række emnehefter om klassisk musik, som afgræn-

sedes på både stilhistoriske og socialhistoriske kriterier og som kunne bruges også på musikgrenen med dens forsøgsvirksomhed med periodelæsning. Man kunne tænke sig et arbejde om kvindemusik, set ud fra rollen som inspiration for mandlige komponister og derefter som selvstændigt skabende (Mozart–Schubert–Wagner–Bessie Smith–Billie Holiday–Janis Joplin–Trille–Holly Near) eller lave et tværfagligt emne om musik og fysik (akustik og elektronik). Mulighederne er legio – det eneste, der fattes er overskud og energi hos de overbelastede stakler, som skal forfatte disse undervisningsmidler – gymnasielærerne. Men man kunne håbe på et mere direkte udspil fra den faglige forening og at nogle af de mange vandbærere ude i det daglige ræs ville komme i front og tage nogle gode føringer. Og så lade stjernerne køre deres eget løb, som tilforn.

Litteratur

Erik Wiedemann: *Status over Beatmusikken i 60'erne*. Skoleradioserie med teksthæfte. DR 1973.

Finn Gravesen: *Musik og Samfund*. Gyldendal 1977.

Finn Gravesen: *Musik, Menneske, Miljø*. Skoleradioserie med teksthæfte. DR 1976.

Bent Olsen: *Fra Platon til Stockhausen*. Tekster til musikundervisningen. Munksgaard 1973.

Bent Haastrup og Finn Gravesen: *Jazz*. Skoleradio-

serie med teksthæfte. DR 1979.

Karsten Tanggaard: *Jazz – en arbejdsbog*. Edition Egtved. 1980.

Karsten Tanggaard og Thomas Rockwell: *50'ernes Rock' n' Roll – en ny ungdoms musik*. Edition Egtved. 1982.

Ole Lindegård Henriksen: *Herfra hvor vi står – rockkultur ungdomskultur 1955 – 80*. Systime. 1982.

Anmeldelse

Improvisation

af Steen Sonne

Niels Harbo: IMPROVISATION – *En indgang til improvisation inden for rock, jazz, blues, reggae mm.* Den rytmiske Aftenskoles forlag. 138,- kr. incl. kasettebånd.

For første gang foreligger der nu en dansk bog om improvisation. I forordet gør forfatteren selv opmærksom på det paradoksale i at udgive en bog om improvisation »eftersom improvisation handler om *selv* at finde på noget«.

Derfor hører der til bogen et kasettebånd med 11 indspillede numre, man selv kan øve til. Det er det samme »music minus one«-princip, der også kendes fra bl.a. Aebersolds »Jazz Improvisation«-serie. Men til forskel fra Aebersold, der først og fremmest er jazzorienteret (og derfor ofte teknisk vanskeligt), sigter Niels Harbo mere bredt på rytmisk musik (flere genrer) og bogen starter på et niveau, hvor de fleste begyndere vil kunne følge med.

Bogen virker umiddelbart overskuelig via sit store format og flotte tryk med letlæselige håndskrevne noder. Og så er den rigt illustreret med nogle af Gorm Valentins flotte musikerportrætter.

Bogen er inddelt i 3 hovedafsnit: 1. del er en kortfattet indføring i becifringssystemet og præsentation af de mest gængse skalaer. Kapitel afsluttes med skala- og intervaløvelser.

2. del (»Improvisationsteknik«) gennemgår hvert enkelt af de 11 numre fra kasettebåndet. Her bliver der givet

gode råd og vink både til improvisation og til en forståelse af de enkelte numres stilmæssige karakteristika. Også dette kapitel indeholder praktiske øvelser med nodeeksempler.

Bogens 3. del er noder til de 11 numre skrevet ud for både C, Bb og Eb-instrumenter. Til hvert nummer er skrevet temaet med becifring samt forslag til skalaer, der kan anvendes under soloen. Til enkelte af numrene er desuden det første solokor skrevet ud (som det bliver spillet på båndet).

Bogen har desuden et velforsynet tillæg, der bl.a. indeholder en skalaoversigt (med mange flere skalaer end der bliver anvendt i bogen), litteratur- og pladeliste, 4 siders ordforklaring og stikordsregister.

Som nævnt hører der et kasettebånd med til bogen. I modsætning til f.eks. Aebersold-indspilningerne er temaerne her spillet med (på guitar) og engang imellem også et enkelt solokor. Det tror jeg er en stor hjælp for mange begyndere. Dels kan de mindre nodekyndige lytte temaerne af fra båndet, og dels kan de, der ikke er så fortrolige med rytmisk musik, lære noget om frasering, som ikke kan skrives på noder. Hvad de 11 numre angår er det en tour de force gennem næsten samtlige stilarter: fra swingjazz over samba, salsa og disco til rock, reggae og new wave. Alle numrene er forfatterens egne kompositioner. Som firkantede stil-eksempler og -øvelser er de fleste numre udmærkede. Med enkelte undtagelser: reggae-nummeret er blevet lige lovlig kedeligt – her steg jeg i hvert fald af, da jeg spillede numrene igennem til båndet. Og det jazz/rock-inspirerede »Waves« lyder ikke af new wave i mine ører

– men en enkelt stilart kan såmænd også undværes.

Jeg har haft lejlighed til at bruge bogen i forskellige undervisningssituationer (bl.a. HF instrumentalundervisning i guitar og klaver). Det er min erfaring; at bogen fungerer bedst for de elever, som kan spille lidt efter noder i forvejen, men som måske har et lidt fremmed forhold til rytmisk musik og derfor har brug for et spark for at komme i gang med at improvisere. Her var det specielt klavereleverne, der havde det største udbytte af bogen (især hvis man selv kan supplere med forslag til venstrehandsakkorder, der kan fungere sammen med backingen på båndet). Jeg tror også at blæsere selv med et mindre nodekendskab kan have stort udbytte af bogen.

Blandt guitarister derimod er det mere almindeligt at man kan en del akkorder og måske kender bluesskalaen, men at man i øvrigt ikke er vant til at spille efter noder eller spille temaer i det hele taget. Så for nogle af mine guitarister blev temaerne hurtigt for svære. Det var kun de allerenkleste bluesting, der fungerede. Men måske ville en mere ihærdig *aflytning* af temaerne (som N.H. selv foreslår) i stedet for nodeterpning give bedre resultat. Og endelig kunne man jo evt. selv finde på nogle enklere temaer.

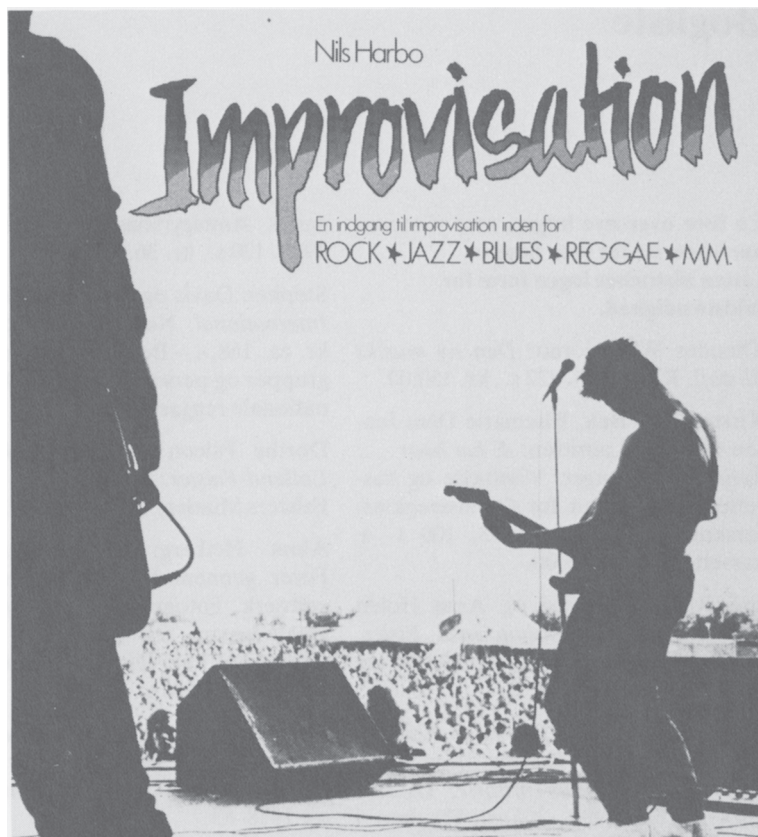
Skalaerne til improvisation er nemlig enkle nok. Og det er netop bogens styrke (i modsætning til det meste jazz-improvisationsmateriale) at det er den *horisontale* improvisation, der bliver lagt vægt på (samme skala i lang tid af gangen i stedet for skalaskift ved hver akkord). Og selv om det er horisontal improvisation betyder det ikke, at man

er begrænset til de evindelige rene pentatone, blues og doriske skalaer. Der er mange eksempler på hvordan skalaerne kan udvides og sammen med bogens mange skala- og fraseøvelser, skulle det give rig mulighed for at spille »øvevenlige« melodiske soloer.

Den horisontale improvisation gør det betydeligt lettere for begynderen samtidig med at det stiller krav til improvisatorens øre, da ikke alle skala-toner lyder lige godt til alle akkorder. Som der står side 32: »du må høre dig frem til hvad der lyder bedst«. Det er for så vidt et udmærket råd, men en mere udbygget forklaring kunne måske være på sin plads. F.eks. noget med at undgå skalafremmede toner på betonet taktslag, hvilket bogens øvelser i øvrigt giver udmærkede eksempler på.

Det er så absolut den praktiske side af sagen – båndet og de 11 numre med skalaforslag – der gør bogen tillokkende. Det man måske kunne savne (og som nogle af mine elever faktisk savnede) er en mere grundig forklaring på hvorfor tingene hænger sammen som de gør – hvorfor passer den skala til den akkord? En forklaring som bogens første teoretiske del åbenbart ikke i tilstrækkelig grad dækker ind.

Enkelte steder er bogen præget af friskfyragtige gode råd, især der hvor tingene begynder at blive lidt mere komplicerede. I stedet for lange forklaringer og 127 skalaforslag står der så f.eks.: »tænk ikke så meget over akkordskiftene der findes ingen forkerte toner. Der findes blot toner, som giver flere spændinger end andre du kan også fyre bluesriff's af gå bare til den flip ud og få det skægt«



Det er den slags bemærkninger (og den holdning til stoffet) der fik MM's anmelder til at kalde bogen mere vildledende end vejledende. Den kritik synes jeg skyder lidt over målet. Det er rigtigt at bogen nogle steder forenkler tingene meget. På den anden side tror jeg det er forfatterens velmente intention at fastholde det umiddelbare og impulsive ved improvisation. Man hører jo ofte især i pædagogiske sammenhænge solister, der spiller alle de rigtige toner, men hvor spontaniteten og den

melodiske fantasi er gået tabt under alle skalaøvelserne. Og endelig giver bogen sig heller ikke ud for at være andet end netop en *indgang* til improvisation – en igangsætter til de første spæde forsøg.

Med denne bog får den usikre begynder endelig mulighed for ved selvstudium og uden kritiske lyttere at kaste sig ud i improvisationens vanskelige kunst: Sæt båndet på stereoanlægget, noderne på stativet og flip ud hjemme i dagligstuen.

Bogliste

En liste over nye bøger, som vi mener har interesse for vore læsere.

Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed.

Theodor W. Adorno: *Den ny musiks filosofi*. Kbh. 1983. 222 s., kr. 150,00.

Kirsten Sass Bak, Elsemarie Dam Jensen og Birgit Lauritsen: *Æ har hør...; Sønderjyder synger*. Visehæfte og kasettebånd. Institut for Grænseregionsforskning, Aabenraa 1983. 100 s. + kasettebånd kr. 75,00.

Jon Roar Bjørkvold og Arne Holen (red.): *Musik og politik med Eisler, Weill og Brecht*. Oslo Universitetsforlag 1983. 126 s., No. kr. 75,00.

Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten Hatting og Niels Krabbe: *Den europæiske musikkulturs historie*, III (fra 1914). Kbh. 1983. 366 s. Fås kun i subscription, bd. I-IV kr. 960,00.

Bernhard Christensen: *Mit motiv*. Kbh. 1983. 160 s., kr. 200,00 – Om Christensens musikpædagogik bygget på rytme og improvisation.

Bodil Christensen: *Om at synge*. Lærerforeningens Materialeudvalg; Undervisningsserien nr. 8. Kbh. 1983. 139 s., kr. 75,00.

Bo Davidsen: *Musikalske holdninger*; en undersøgelse af en årgang gymnasieelevers musikalske forudsætninger, adfærd og holdninger i 1978 på Frederiks-

sunds Amtsgymnasium. Frederikssund 1983. 120 s., kr. 36,60.

Stephen Davis og Peter Simon: *Reggae International*. New York 1982. 192 s., kr. ca. 168,-. – Beskriver en lang række grupper og personer omkring den internationale reggae-scene.

Dorthe Falcon Møller: *Musiklivet på Lolland-Falster*. Nykøbing F. (Museet Falsters Minder) 1983. 70 s., kr. 35,00.

Alma Heiberg: *Nibelungens Ring*. Fører gennem Richard Wagners Hovedværk. Fotografisk genoptryk af originaludgaven fra 1920 med for- og efterord af Lars Ole Bonde. PubliMus, Århus 1983. 400 s., kr. 135,00.

Bo Green Jensen: *På sporet efter den hvide lyd*. Kbh. 1983. 367 s., kr. 290,00. – Rockartikler, interviews og anmeldelser 1978–83.

Elsemarie Dam Jensen og Birgit Lauritsen: *Æ ga nåk vee vå lænng æno... Træk af folkesangens historie i Sønderjylland*. Institut for Grænseregionsforskning, Aabenraa 1983. 113 s., kr. 75,00.

Steve Lawhead: *Rock, ett språk i vår tid*. Örebro 1982. 133 s., Sv. kr. 40,00. – Oversat fra engelsk.

Astri Luhn: *Føroyskur dansur; Studier i sangdanstradisjonen på Færøylene*. Rådet for folkemusikk og folkedans, Trondheim 1980. 156 s., kr. 65,00.

Jan Ling: *Europas musikhistoria, – 1730*. Esselte Studium 1983. 648 s.

Eske K. Mathiesen: *20 breve til folke-mindeamleren Evald Tang Kristensen*. Kbh. og Skjern 1983. 88 s., kr. 98,00. – (Fås gennem Foreningen Danmarks Folkeminder, Birketinget 6, 2300 Kbh. S).

Jens Allan Mose, Niels W. Jacobsen og Egon Rock Nielsen: *Dansk Rock'n'roll Leksikon*. Mjølner, Præstø 1983. 136 s., kr. 125,00.

Carl Nielsen: *Dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl Nielsen*, I-II. Kbh. 1983. 272 og 408 s. plus 32 s. bilag, kr. 495,00.

Jesper Ranum: *Synthesizere og andre elektroniske musikinstrumenter*. Kbh. 1983. 280 s., kr. 248,00.

Sybille Reventlow: *Musik på Fyen*. Kbh. 1983. 414 s., kr. 268,40.

Dick Schyberg (red.): *Elektriske drømmer*; Forfattere om rock. Forlaget Rockmani 1982. 335 s., Da. kr. 169,00 i Københavns Bogcafé.

Jan Sneum: *Rock nu; Ny-rock leksikon*. Kbh. 1983. 318 s., kr. 128,00.

Jan Sneum og Peder Bundgård: *Rock*. Kbh. 1983. 464 s., kr. 98,00. – Fotografisk genoptryk af leksikonnet fra 1978.

SUMLEN; *Årsbok för vis- och folk-musikforskning* 1982. Stockholm 1983.

193 s., sv. kr. 65,00. – Med artikler om bl.a. finske ballader og grædesange, norske kæmpeviser, upplandske polska'er, sangaktivitet som forskningsobjekt (6 artikler) samt talrige anmeldelser m.m.

Sveriges Medeltida Balladen; Band 1: Naturmytiska visor. Udgivet af Svenskt visarkiv. Stockholm 1983. 495 s.; fås kun i subskription til ca. 300 da. kr. pr. bind. – Det længe ventede svenske side-stykke til Svend Grundtvigs »Danmarks gamle Folkeviser«. Planlagt til udgivelse i ni bind over en årrække.

Søren Sørensen m.fl.: *Musikalske begreber*. Kbh. 1983. 275 s., kr. 246,45.

»... two for the show«; *Musikalternativ mellan motkultur och industri*. Tema-nummer: Nordisk Forum, tidsskrift for kritisk forskning, 39–40. Kbh. 1983. 177 s., da. kr. 120,00 (Fås ved henv. til: Nordisk Forum, Linnesgade 22, 5.sal, 1361 Kbh. K, tlf. 01 - 11 40 31). – 21 artikler om populærmusikanalyse, ungdomskultur og socialisering, musikalternativernes ideologi og organisering samt alternativ musikpædagogik. Skrevet af deltagere i Nordisk Sommeruniversitets musikkreds 1980–83.

Richard Wagner: *Kunsten og revolutionen*. Udgivet af Villy Sørensen. Kbh. 1983. 105 s., kr. 94,00.

Keith Warner: *The Trinidad Calypso*; A Study of the Calypso as Oral Litera-

ture. Heinemann, 1983. 152 s., kr. ca. 130,00.

NR. 23

Salsa

**Cubansk
karneval**

**Laumann
om
calypso**

Wagner 83

**Musikbøger
i
gymnasiet**

Anmeldelser

Nye bøger

