

Nr. 26

December 1984

Rhodos



Musik og ny teknologi

Tilskrift for MusikPolitik og Kritiske MusikSider • KRITISK MUSIKPædagogik

Modul

Indhold

1984 årgang 6 nr. 26

Leder: Efter 1984? 3

TEMA: MUSIK OG DEN NY TEKNOLOGI

Valdemar Lønsted og Lars Nielsen: En periode med instrumentløs musik?

Interview med Kenneth Knudsen 5

*Christer Irgens-Møller: Om konsekvenserne af
brugen af ny teknologi i nyrock og elektropop* . . . 16

Jesper Rantum: Revolutionen i musikverdenen . . . 26

UDENFOR TEMAET

*Jens Henrik Koudal og Lars Nielsen: 10 års-status
over 'den nye folkemusik'* 31

ANMELDELSER

Jesper Beckman: Standardværk med problemer . . 37

Hans Peter Larsen: Syngende sønderjysk 40

Lars Nielsen: Musik på Fyn 44

BOGLISTE 46

Forside: Arne Kjær

MODSPIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK *

KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

Redaktion:

Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Hanne
Tofte Jespersen, Arne Kjær, Jens Hen-
rik Koudal (ansv. for dette nr.), Tho-
mas Larsen, Valdemar Lønsted, Lars
Nielsen, Ole Nørlyng, 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.

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

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

Annoncepriser: 1/1 s. 800 kr.,
2/3 s. 600 kr., 1/2 s. 450 kr.,
1/4 s. 250 kr., 1/3 s. 325 kr.

ISBN: 87 7245 042 8
ISBN: 87 7496 973 0 årgang 1984
ISSN: 0105-9238
Produktion: RHODOS, København

Efter 1984?

Ved slutningen af et frygtet årstal må mange føle sig mættede med påtvungne dommedagsprædikener, dystre profetier eller gustne kommentarer, forvirrede over forandringernes hastighed, sørgmodige over de tabte illusioner, velvidende at den gamle verden aldrig kommer igen. Det kan snart ikke være fremmed for nogen mere, hvad der venter os indenfor en kort årrække: det elektroniske hjem med EDB-terminaler til alle tænkelige formål, hvorfra også det daglige arbejde ville kunne udføres via informationssamfundets bredbåndsnet. Udenfor hjemmet skimtes et arbejdsmarked med voksende automatisering, øget disciplinering og produktivitet, mere effektiv overvågning, manglende overblik for den enkelte arbejder som følge af den EDB-styrede produktion. Fagbevægelsens forsinkede teknologi-aftaler med arbejdsgiverne vedrørende omskoling og overførsel af arbejdskraft vil medføre en stadig svindende arbejdsstyrke med få højproduktive beskæftigede og et voksende antal arbejdsfri samfundsborgere, heriblandt flest unge. Den altovervejende mængde fritid vil medføre en astronomisk stigning i kulturindustriens tilbud for at få den slået ihjel på den mest behagelige måde. Og hvordan vil musiklivet så forme sig?

Der er al mulig grund til at tro, at den ny teknologi vil blive afgørende for fremtidens musikliv, i den forstand at de nye elektroniske instrumenter allerede har fæstnet sig markant i den kollektive bevidsthed. Udviklingen af disse vidundere går med rasende hast og konsekvenserne er ubønhørlige: en total omdefinering af musikerens og komponistens roller. Den danske altnuligmand og mediefigur, Fuzzy, giver i

DMT (nr. 6 1984) sin vurdering af fremtidens musik: de elektroniske medier, f.eks. synthesizeren, vil gøre den gammeldags uddannelse på skoler og konservatorier overflødig. Man kan i samspil med maskinen hurtigt komme frem til et færdigt, musikalsk produkt, alene – uden trælsom øvelse og gentagne irrettesættelser fra en træt pædagog. For få penge kan man investere i et instrument, fodre det med et enkelt, sparsomt materiale i den ene ende og i den anden modtage en udarbejdet, fuldt orkestreret og klingende version af sin strøtanke. Komponist og musiker på samme tid, uden kendskab til noder, teori, spilleteknik, praksis – den fuldendte demokratisering af musiklivet.

Allerede nu eksisterer en form for synthesizer, Fairlight C.M.I., som blot skal fodres med en enkelt tone fra et instrument. Derefter er den i stand til at reproducere dette instruments hele toneomfang – også de enkelte mangler, dette måtte have. Således kan man indspille et studienummer med genkendelige instrumenter uden brug af musikere overhovedet, blot man har nogle programmer med f.eks. en trompet, en sax, en violin, etc. Dette giver naturligvis Dansk Musikerforbund nogle problemer. Formanden, Kurt Pedersen, har bramfrit udtalt, at disse musik-computere burde smadres med en forhammer, 35% af forbundets medlemmer er arbejdsløse, den ny teknologi truer den levende musik (Jyllands-posten d. 8.4.84).

Er dét de noget dystre perspektiver? Vil synthesizerens vidunderlige egenskaber medføre en forkastelse af de gamle instrumenter, af den hidtil kendte måde at musicere på? Hvilket musikalsk univers er vi

på vej ind i og hvilke nye oplevelser og erfaringer vil det berige os med? Om bl.a. disse ting handler dette nummers tema, belyst af en musiker, en tekniker og en underviser. Alle udtaler sig om den såkaldt rytmiske musik, et valg, vi på redaktionen har foretaget af hensyn til koncentrationen af emnet.

De franske kartofler er den i størrelse uanselige, men i udgangseffekt revolutionerende opfindelse. Med andre ord: *chips* – de integrerede kredsløb. Med disse blodlegemer i den elektroniske organisme er mulighederne for informationsprocesser vokset til det rentud ufattelige. Og fordi forskning og udvikling forløber så hurtigt, forstår vi ikke konsekvenserne, førend de er over os. Den amerikanske journalist, A. Toffler, mener i sin bog »Den tredje Bølge«, at der ikke er grund til at nære frygt for teknikkens sejr over mennesket. Han forestiller sig, at vi vil

ændre vores inderste bevidsthedsformer helt afgørende sammen med teknikken, vel at mærke i en positiv retning. Vi vil ændre vores måde at bo på, meddele os på, indgå i familiemønstre på, fordele arbejdet på og bruge vores kultur på. Den samme vision træffes hos mange andre samtidige, der befinder sig helt andre steder, lige fra de okkulte videnskabers talsfolk, etablerede naturvidenskabelige forskere til nogle af litteraturens forposter, f.eks. Marge Piercy med »Kvinde ved tidens rand«.

En vigtig del af disse kommende forandringer er musikkens, fordi den bringer os til at forstå, uden ord, hvad der sker med vores indre liv og dermed vil den blive en hjælp til at komme igennem de uundgåelige kriser, som den nye teknologis himmelfart i al sin mangfoldighed vil udløse.

*Jens Henrik Koudal, Valdemar Lønsted
og Lars Nielsen*

Forfattere:

Christer Irgens-Møller har undervist i gymnasiet, skriver free-lance til bl.a. Jazz Forum og er anmelder i Land og Folk. Som musiker medvirker han i Clinch (avantgardemusik) og Morads (ny jazz).

Jesper Ranum er EDB-uddannet og virker som studiemusiker hos bl.a. TV-2 og Lars Hug. Han spiller fast i et band, som får sin debut til foråret 1985, er konsulent i teknikken bag synthesizere og hans bog om samme emne anmeldes i dette nummer.

Jesper Beckman er stud.mag. i musik ved Køben-

havns Universitet og er formand for Dansk Elektronmusik Selskab.

Hans Peter Larsen er mag.art. og programmedarbejder ved Danmarks Radio.

Valdemar Lønsted er adjunkt i gymnasieskolen og medlem af Modspils redaktion.

Jens Henrik Koudal er arkivar, cand.mag. og medlem af Modspils redaktion.

Lars Nielsen underviser i gymnasieskolen, free-lance ansat i Danmarks Radio og på Information og er medlem af Modspils redaktion.

En periode med instrumentløs musik?

Interview med Kenneth Knudsen

ved Valdemar Lønsted og Lars Nielsen. Fotos: Jan Persson.

KK spillede klaver fra 9-årsalderen (»for det sku' jeg«) og som 15-årig spiller han Bill Evans-inspireret jazz med Trio 65½, som vandt radioens jazzkonkurrencer i et par år. Han føler sig dog ikke i stand til at kunne kommentere, hvad »de store« allerede havde sagt på den tid og finder sammen med andre i Coronarias Dans fra 1967 for at opløse den bundne form henimod et friere udtryk, nu inspireret af Paul Bley, Dollar Brand og Cecil Taylor. I 1973 begyndte han i Secret Oyster med Karsten Vogel og benyttede her elektrisk klaver, som ændrede musikken i en mere rockagtig retning. Coronarias Dans opløses, da han især ønsker, at musikken skal være mere fastlagt – samtidig laves afgangsprojekt som arkitekt på kunstakademiet. KK bliver i 1973 årets jazzmusiker og møder Palle Mikkelborg, med hvem han dels samarbejder, dels har samtaler af filosofisk og spirituel art, fortsætter med Secret Oyster indtil 1976, hvorefter han slutter sig til Entrance med Mikkelborg som leder. I 1977 begyndte samarbejdet med Sebastian, i 1979 dannede han Anima og forlod successive Entrance (1980) og Sebastian (1983). Han har siden 1972 lavet en del balletmusik og i de senere år også filmmusik (Gummitarzan, Isfugle, Drengen der forsvandt) samt ikke at forglemme vignetter til TVs lørdagsunderholdning og Paul Hammerichs Danmarkskrønike.

Vejen fra klaveret til synthesizeren

Fra årets jazzmusiker 73 til Sebastian og Anima og parallelt med det, fra klaveret til synthesizeren – hvordan er det gået til?

Uden at vide det tror jeg, at det har at gøre med, at jeg er dårlig til at studere, og det vil sige at jeg har søgt, bevidst eller ubevidst, nogle udfordringer, hvor jeg kunne begynde at lære noget, som andre måske kunne have studeret sig til, men hvor jeg kunne opfatte det på *min* måde. D.v.s. at det allsammen har været en læreproces, f.eks. med Sebastian en læreproces i orkestrering og harmonisering af enkle sange. Det opdagede jeg ved den lejlighed, at jeg havde

glæde ved og også en slags talent for. Problemet for mig har altid været at betragte mit eget materiale som udgangspunkter for orkestrering og det var en af grundene til, at jeg sprang på lørdagsvignetterne. Dér var jeg tvunget til at levere flere, forskellige versioner af den samme melodi og måtte derved lære at distancere mig til det, jeg havde lavet, så der ikke gik for meget »klaver« i den. For de fleste af os går der meget hurtigt det bestemte instrument i det, vi sidder og spiller – i mit tilfælde, hvis jeg ikke holder op i tide bliver det til klavermusik. Og på den positive side, hvis man arbejder med en bestemt synthesizer-lyd, som er udtrykksfuld eller betagende for én, så vil det

også vise sig, at man skriver noget musik for eller med den, som man ikke ville kunne have lavet med nogen anden lyd eller andet instrument. Fra 1973 og til nu har det altså handlet om at komme i nogle situationer, hvor jeg følte, at mine intentioner kunne flyde parallelt med noget lydligt.

Men helt kontant, grunden til at du forlader en lejr og går over i den anden, fra den lange jazztradition til den nyere rock, er det fordi du erkender, at du ikke kan være med til at byde på noget nyt indenfor jazz-en?

Det ved jeg nu ikke om jeg har erkendt det så tydeligt på den måde, fordi aldrig føler man sig særlig vigtig eller rig, vel? Men i hvert fald har flyglet jo nogle volumenproblemer; flyglet er et jaloux instrument, som i det øjeblik, der er andre instrumenter med, kun giver en hundrededel af sit potentielle. Altså, det er et sart instrument, hvis man ikke vil bruge det som bongotromme – og det erkender jeg da at have haft megen glæde af. Men flyglets volumenproblemer var uløselige, for det kan ikke forstærkes og bevare sin skønhed. Meget af energien gik til at trænge akustisk igennem og hvis man hører til dem, som de fleste af os gør, hvis indre øre er betydeligt mindre udviklet end det ydre, så er det vigtigt, hvordan det lyder. En anden grund til det har selvfølgelig også været udviklingen af el-klaveret, udvidelsen af klangverdenen, i første omgang med ekko – der sad vi jo i gamle dage og rev og flåede i dem, så de pev og hylede som synthesizere, også med ringmodulatorer. Det frigjorde én fra de vante bevægelser, som hænderne jo gør i 8 ud af 10 sekunder, og hvor der kommer fuldstændig uberegnelige tonale og atonale forløb ud af det, som var en stor oplevelse i lang tid at arbejde med. Men stadigvæk var der afstand, en halv tone mellem tangenterne og den ophævede mini-moog'en for mig i foråret 74, fordi tonerne kan bøjes, vibreres plus at du med de kormuligheder, der er med flere stemmer, flere oscillatorer i forstemningen af dem, kan

skabe nogle bredder i klangbilledet. Endvidere er der også en fysisk dimension i det nedre leje under c'et. Der kan du få en utrolig størrelse på lyde på synthesizeren, som er lystfyldt og næsten vilkårligt kraftigt.

En anden ting er, at jeg er vokset op med flerspørsteknikken og har lavet plader på 24 spor i 10–12 år. Det sætter mig nu i stand til at føle, at jeg er meget god til at benytte få spor, hvor jeg i begyndelsen blev meget bange, hvis der ikke var mange spor. Og nu kan jeg se, at mine omgivelser virkelig stiller nogle krav til faciliteter af »gear«, som det har været min erfaring, i den sidste ende, ikke er nødvendige, fordi sporene sidder ligesom alle programmerne imellem ørerne, når alt kommer til alt. Jeg er altså blevet bedre til at koncentrere strålen af udtryk og hvis vi vender tilbage til udgangspunktet, hvor det er gået hen fra 1973, så synes jeg, at jeg er blevet til at se det, som jeg ønsker at se, lidt hurtigere og lidt klarere. Men det er den samme forvirring og tragedie, hver gang jeg skal prøve, fordi jeg står med det ene ben i det jeg lavede i går og det gav nogle erfaringer. Det svarer meget godt til det, jeg sagde først, at jeg ikke er særlig god til at lære i betydningen at få en form for grundviden, som jeg erkender som sådan. Den eneste grundviden, som jeg ved, jeg har, er, at jeg efterhånden kan leve med min usikkerhed og tro på, at det, der kommer til mig »tilfældigt«, er meddelelser, som andre opfatter som deres bevidste grundviden.

Synthesizerens rolle

Iøvrigt havde vi i samarbejdet med Palle Mikkelsen anledning til at sammenblande akustiske og elektroniske instrumenter, bl.a. en fantastisk ting, Palle havde skrevet og som vi spillede med et symfoniorkester i Hannover og det er i det felt, at de største lys bliver tændt, når du arbejder i grænseområdet mellem den elektriske og den akustiske lyd. For der ved kommer du i tvivl om du nogensinde har opfattet nogen af dem i deres fylde, i deres totalitet. Det, der

foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

er interessant, er at holde en eller anden spænding, som gør, at man sådan set flytter et totalbillede ved hjælp af en lille ændring. Og det tror jeg også nogle gange ligger bag ved mine bestræbelser på at ville imitere, at jeg tolkende imiterer kendte orkestreringer. Der er det vigtigt at komme tæt på, for det skal tydeligt associere i den retning, men ved hjælp af forskellige manipulationer sige noget bestemt om den lyd, samtidig med den er der. Vi lever måske i en tid, hvor vi næsten kun kan kommentere det, der er sket.

Er det f.eks. Wendy Carlos' version af Brandenburgkoncerterne, du tænker på?

Ja, den synes jeg er fantastisk interessant, fordi der er taget nogle virkelig radikale skridt. Blandt andet er der klarinetter, som helt tydeligt er nervøse at høre på, der er horn, hvis envelope er for langsom, så de virker komiske og slæber efter og der er lyde, som er mere hysteriske end de sikkert er tænkte, d.v.s. der er gjort nogle tolkninger af hvilke sind, der befolker det univers eller det møde, som det orkester udsiger noget om. En bevidst manipulation af det, som jeg opfatter som symfoniorkestret, forstået som mange sind, hvor de forskellige instrumenter rammer forskellige steder i os og vækker forskellige erfaringer ved at berøre de punkter.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The tempo is marked 6/8. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten annotations above the staves include: ① F, ② F, ③ 4/6, ④ 4/6.

Instrument labels on the left include: STRA, TRP, HORN, BASS, TUBA, OBOE, I, II, III, PRATTO, and CELLO/DBL.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The score continues the musical notation from the first system. The tempo is marked 2. The key signature remains one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten annotations above the staves include: ① B^bD, ② A/A, A, ③ M. DDB SVA, F^o, ④ ERU 4 E.

WH no. 3.7.12

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The score continues the musical notation from the second system. The tempo is marked C. The key signature remains one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Øverst de første 8 takter fra Kenneth Knudsens arbejdspartitur til »Lil' Marleen«. Bemærk orkestreringen med imitation af trompet, horn, basun, tuba og fløjter. Ved sammenligning med den originale melodi til venstre (komponist: Norbert Schultze) ses, hvordan der hos Sebastian bliver parafraseret både metrisk og melodisk over forlæggets t. 5-8.

Kunne man ikke sige at synthesizeren er symfoniorkestret på én gang?

Det er faktisk det, den ikke er, for den er jo kun en af stemmerne ad gangen. Den er enten f.eks. »obo« eller den *funktion*, som oboen har fået. Det, vi kender som oboen, er for mig at se kun et af svarene på »obo« i os selv, d.v.s. det er en funktion, en blanding af mobilitet, af slankhed og af spændthed, af lys eller mørke i en eller anden overflade af blankhed, som er en anden blanding end den, som dybe hornklange laver. Så synthesizeren som sådan er for mig oftest et instrument ad gangen. I almindelighed er instrumenterne oftest karakteriseret ved deres funktioner sammen med andre og de funktioner er tit meget enkle, fordi man tænker i helheder – jeg mener, at man kan sige, at i det øjeblik man virkelig forstår funktionen af et instrument og bruger en synthesizer i den funktion, så vil man høre det som det pågældende instrument, hvis funktion det overtager, selv om lyden ikke ligner helt. Men det meste af det vi hører på plade er jo noget mudder.

Hvilken synthesizermusik er ikke mudder?

Jeg synes ikke at Lil' Marleen er det, den, som jeg har orkestreret hos Sebastian.

Er det så synthesizerens rolle som imitator?

Ja, men i tilfældet Lil' Marleen er det også imitationen, som giver et tidsperspektiv, fordi der er en klangdannelse, som har en rumlighed med en tidsafstand. Altså, på én gang skal det lyde som et traditionelt lydbillede, men hørt gennem et nedløbsrør eller set gennem et lyslederkabel.

Har synthesizeren sin egen æstetik?

Kan du beskrive den lyd i ord?

Ikke andet end at jeg husker, at der er 18 synthesizerspor og at det er en blanding af Polymoog, Promars, noget Minimoog og noget Jupiter 4. Men de intentioner, der lå bag, var, at det skulle være tyde-

ligt, at det var et orkester og der skulle være noget germansk i det. Der er en meget morsom »tuba« i baslinien; det hele er skrevet ud.

Tænk du så i synthesizerord, når du skal lave et sådant »germansk« lydbillede – altså den knap skal drejes derhen eller hvordan fungerer det inde i hovedet på dig?

Jeg har selvfølgelig nogle ting at gå efter – i det øjeblik du har et vist tempo, så er der grænser for, hvor langsom envelopen kan være. Og med hensyn til forstemningen af lydene så er det afgørende, hvor koldt det er, hvor de spiller. Hvis du laver noget, der er virkelig forstemt, kunne det være fordi det er på en markedsplads. Desværre syntes producerne, at man ikke kunne undvære flyglet i mixingen af Lil' Marleen, men det mener jeg var scenografisk en fejl – det, som jeg havde tilstræbt, var et velspillende, tysk marchorkester på en markedsplads. Og dér hører et koncert-Steinway jo ikke hjemme.

Vil det sige, at du som f.eks. Carl Nielsen, som til sidst var i stand til at høre inde i sig selv, hvad han skrev ned, kan tænke dit lydbillede færdigt og så producere det?

Ikke ofte og mest når jeg tænker i klichéer, mine egne eller andres. I tilfældet Sebastian virker hans ting jo ofte i kraft af sin association til en dansk melodisk tradition og min opgave har f.eks. været at rette nogle af de groveste sving ud eller sætte autoværn op i form af nogle manerer, så de kunne ledes igennem. Når jeg orkestrerer en melodi, går jeg den igennem på klaveret men skriver den op øverst i partituret med becifringer. Nogle gange går jeg så successivt frem, andre gange hører jeg pludselig en horn-agtig lyd eller »her må der være nogle fløjter«. Så skriver jeg dem ned på det sted og så fylder jeg ud, frem og tilbage efter princippet: når det er der, så må det være der o.s.v. Det går som oftest godt, men langsomt.

Det er for så vidt det samme som komponisten gjorde i gamle dage, men hvad er så forskellen på synthesizerens æstetik i forhold til symfoniorkestrets?

Den egentlige forskel er, at du som synthesizerkomponist også bliver udøver og dirigent, d.v.s. kontrol. Og jeg er sikker på, at nogle af de orkestre-ringer jeg har lavet for synthesizer skulle modificeres meget, hvis de skulle spilles af andre instrumenter.

Kan du ikke eksperimentere i lydprocessen, selv om du er i stand til at udtænke lydene?

Når jeg indspiller, laver jeg først det, som jeg er sikker på, men sletter tit eller ændrer på stemmer undervejs, hvis jeg ikke synes, det fungerer. Jeg betragter det, jeg hører, som virkeligheden, ikke partituret – det egentlige instrument er monitorhøjttaleren i studiet, det er den musikalske virkelighed og det er der, det skal fungere. På samme måde har jeg lavet kendingsmelodien til Hammerichs Danmarkskrønike. Der ændrede jeg og tilførte noget, fordi jeg manglede en tidsdimension, nemlig et ur – det handler jo om, at tiden er gået, ikke – der lagde jeg til sidst en syngende lyd på, som man egentlig ikke lægger mærke til, men som understreger en form for tidsfor-nemmelse i melodien.

Hele Danmarks vignet

Hvordan kom det i stand, at du skulle lave den vignet og hvordan blev den skabt?

Det var Poul Hammerich, som ringede og spurgte, om jeg havde lyst til at prøve. Det ville jeg godt og så gik jeg og gravede ude i noget terræn i haven, altså helt traditionelt, ikke sandt? Pludselig hørte jeg den (nynner de første takter). »What!« sagde jeg og gik så ind og fortsatte på klaveret, gjorde den færdig, lånte en af ungernes kassettebåndoptagere og indspillede den. Så kørte jeg ud til Paul og sagde, at det kunne være mit bud. »Den kan jeg godt lide« sagde han, »Lav den«. Det gjorde jeg så i et studie på en enkelt dag, der var nogle af lydene som er program-

mer, jeg har i forvejen, men som jeg altid modifice-rer til lejligheden.

Det er en meget vellykket vignet, den hænger fast og bærer en form for sørgmodighed i sig.

Det har jeg hørt sagt før, men det har ikke været min tanke. Den sørgmodighed, som du kalder det, er dens associationskraft til højskolesangbogen, tror jeg, som jeg i øvrigt har et ret ulykkeligt forhold til fra min skoletid. Det var altid, under en eller anden form, angstfyldt at høre de sange, men jeg vil nok sige, at meget havde været anderledes, hvis jeg ikke havde haft den associationskuppel, som de sange ud-gør. Så er der noget andet, som er sørgmodigt. Jeg har det meget med tertser som bastoner og jeg kan godt lide halvtonebevægelser, de udtrykker for mig noget uafvendeligt, processionelt. Det er selvfølgelig ikke specifikt for synthesizere, men du kan lave graverende, farlige lyde på den. Truende, ekspande-rende eller lukkede på en eller anden måde... For mig har synthesizeren fungeret som en måde at op-dage det, som jeg troede, jeg kendte, på og jeg har selv valgt en form for disciplinering gennem det og er begyndt at forstå, hvad det var, de andre gjorde. Jeg er hæmmet af fordomme eller har for meget voks i ørerne til at kunne høre det som sig selv – jeg skulle have noget at spejle det i.

En referenceramme?

Ja, det tror jeg nok, fordi jeg mener, at – det er mærkeligt at høre sig selv sige det – et eller andet forhold til en tradition har jeg gavn af.

Instrumenterne og deres teknik

Da du begyndte at interessere dig for det elektroniske medium, blev du da inspireret af noget bestemt?

Ja, det var selvfølgelig samtidig med eksplosionen af de psykotropiske stoffer og det vil jeg sige igen, at det, jeg hørte mellem ørerne var vigtigere end det, jeg hørte udenfor. Der var lange perioder, hvor jeg



foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

ikke ønskede at høre noget som helst, havde ikke nogen grammofoon.

Så det var mere en indre rejse?

Ja. Så har jeg naturligvis hørt nogle grupper, Weather Report f.eks. – men har aldrig haft nogen som mit forbillede. Jeg har altid været i nogle sammenhænge, som har genereret sin egen udvikling. Jeg synes af den grund, at Palle Mikkelborgs flygelhorn ovenpå Polymoog'en i »Glass Prince« på den første Entranceplade er helt unikt, som man først nu kan høre lignende på de seneste Pat Metheny plader.

Hvilke instrumenter benytter du?

Indtil fornylig havde jeg mit el-klaver, som jeg slet ikke opfatter som noget klaver. Det er først for nylig, jeg har prøvet at spille soloer på det – det var mere pudsigt end vigtigt – som regel bruger jeg det kun til en bestemt rolle, jævnfør hvad jeg sagde før om synthesizeren, og dér fungerer det, altså lave de skyer af klodser eller clusters. Det fungerer, fordi det er så mangetydigt i sin klang, det er ganske simpelt den gode fe i min borg. Og så havde jeg en Polymoog, som jeg ellers er lige ved at skille mig af med og en Jupiter 8, en Minimoog og en Promars. Den sidste er en programmerbar, men monofonisk synthesizer, men jeg har fået lavet den sådan at jeg kan spille på den fra Minimoog'en. Problemet med synthesizere er jo, at de er dumme, de giver ikke noget, de ikke får, de skal makes hele tiden for at bevæge sig, masseres, narres og forføres. Men grunden til at jeg skiller mig af med min Polymoog er, at den ikke er programmerbar, selv om den har nogle features, som gør den unik i klangen – jeg var ved at være færdig med, hvad den kunne og ville godt sætte mig på nogle nye udfordringer. Den har givet mig en stor tryghed med en meget stor bredde i klangen, specielt på koncerter, hvor jeg, fordi den er fuldt polyfonisk, kan tage meget store akkorder. Jupiteren har derimod det meget distinkte, til gengæld kan man spille enkle, f.eks. cello-agtige linier på den.

De har hver deres sjæl, de instrumenter?

Ja, faktisk. På scenen bruger jeg Rhodos el-klaver, to Jupiter 8, en Minimoog og Promars og jeg kunne tænke mig at få det koft ned, så at jeg fik en Minimoog, som var programmerbar og lød som en Minimoog, men kunne lyde som om den trak en anden. Men jeg må sige, at de tendenser, som i mange virksomheder går i retning af, at man har et mother-keyboard, som man til gengæld laver meget piano-like med trætanger og vægtanslag ligesom et godt Steinway og som man kan styre alle sine synthesizer-

moduler med – de kan være placeret i et rack eller ude i bilen for den sags skyld, du programmerer bare som på en alphanummerisk regnemaskine for at kalde lydene frem – dét mener jeg ikke er noget, som ville tænde mig, fordi det taktile betyder så meget. Det, at Minimoog'en er så lille, betyder, at den lever på en anden måde, når du river og flår i den.

Tidligere var der en lang proces, som hedder teknik, hvor man skulle beherske sit instrument i fysisk forstand. Er der nu tale om en dobbelthed på synthesizeren, at man skal beherske både en spilleteknik og en teknologi-teknisk side?

Ja, det vil jeg nok sige. Når jeg spiller Hanon-øvelser på klaver, hjælper de mig godt i mit klaverspil, medens de ikke influerer ret meget på Minimoog'en. Blandt andet fordi den er monofonisk, f.eks. laver man en trille helt forskelligt fra klaveret.

Den øveproces, vi alle har været igennem, den er der også en æstetisk dimension ved, altså den rent teknisk-taktil side. Man kunne godt have indtryk af, at synthespillere har haft så mange muligheder i selve det klanglige aspekt, at de har skøjtet hen over denne mere tidstagende proces.

Jeg tror, at alle de for hvem det i en vis grad lykkes at artikulere sig den vej, er klar over, at der til hver lyd hører en spille-teknik. Du skal have så stort et overskud, at du må være parat til at springe hen i et bestemt hjørne af din motorik.

Vil det sige, at der i fremtiden kommer en Hanon for Minimoog, Jupiter 8, o.s.v. og ovenikøbet en indføring i de knapper, man skal dreje på for at få den rigtige lyd frem?

Det er nu ikke særlig vanskeligt, der er ikke så mange knapper. Jeg sammenligner det som regel med at køre bil. Du behøver ikke at vide ret meget om forbrænding af motorer, oktantal eller kompressionsforhold for at kunne bakke ud af indkørslen eller for

den sags skyld ramme den igen, vel? Det er afgørende om det tænder på dig, om du går tilstrækkeligt ind i det, du kan ikke sidde og nusse dig igennem, sådan har det i hvert fald ikke været for mig. Det gælder om at finde en lyd, der passer til ens biologiske rytme. F.eks. har Jan Hammer en lyd, som passer til hans fysik, det har jeg også selv og derfor hører jeg, at Hammer har det helt tydeligt. Medens en fyr som Herbie Hancock ikke har nogen lyd, hvad der ikke gør hans ting mindre gode end nogen som helst andres. Men han er et helt andet sted henne. Jeg ved, at Jan Hammer også er en type, for hvem Minimoog'en var en åbenbaring, en redning, som var frigørende, fordi han fandt et eller andet, som passede til hans åndedræt. Lige meget hvilket tempo, du spiller i, så er der nogle udfald, du kan gøre, og så er der en bestemt lyd, der kun kan fungere i den sammenhæng, i det bevægelsesmønster. Og hvis du ikke finder den lyd, som bærer det med sig, så vil instrumentet kun blive et blandt mange.

Musikkens rumlige dimension

Kan du nu ud fra alt det, du har sagt om den instrumentale side, definere en grundholdning til det, du skaber, et æstetisk ståsted?

Det tror jeg kan siges ved, at den arkitektoniske, rumartikulerende side af musikken er langt fremme i min bevidsthed. Det vil sige, at nogle af de ord, som vi bruger i forbindelse med rum, mener jeg, at man kan hæfte på lyde. Det er »små« eller »store«, »lukkede« eller »åbne«, »blanke« eller »matte«, »korte« eller »lange«, »nære« eller »fjerne« – det er ud fra disse kriterier, at jeg blandt andet forsøger at klanglægge mine ting, mere eller mindre ubevidst måske, for der er også nogle andre overvejelser, gestiske eller scenografiske, som ikke er til at løsrive fra den omstændighed, at når man laver en bestemt lyd, som spiller på en bestemt måde, så siger den også noget om den person, der ville finde på at gøre det: insistende, påståelig, troskyldig, lusket, privilegeret,



Anima: Kilgore.

overlegen, sørgelig, etc.

Kunne du tale ud fra et bestemt nummer, f.eks. fra Animas repertoire?

Jo, på Kilgore er der et nummer, der hedder *Pitched Air*, der læner sig meget op ad kendte instrumenter, men det har været de nævnte dimensioner i de instrumenter, jeg har villet fremhæve. Og lørdagsvignetterne er et slags katalog for disse ting – jeg har 16 af dem, hvor de bedste eksempler er fra sidste omgang. Der er for det meste kun brugt tre stemmer: en gamelan-agtig én, som spiller melodien og så nogle »svenske« celloer, vil jeg kalde dem, med kvinter på, og endelig en harpe som noget forsonende.

Hvad er rumligheden i det?

Den cello-agtige lyd har et lille digitalt rum omkring

sig og gamelan'en klinger i et langt rum og harpen er lyset, der spiller ned igennem vandplanterne. Og selv om det er mono, har det en bredde. Det er måske mit mest vellykkede eksempel på en artikulering af en situation, af et rum, man kunne have været i, i drømme eller vågen tilstand.

Tænker du i billeder, når du laver et sådant forløb?

Ja, men i abstrakte, d.v.s. objektskarakter i rum, f.eks. med en kort, fjern, blank ting i et langt, gyldent rum. Et andet eksempel kunne være, hvis vi går ud fra Animas repertoire, *Dining with a Queen* fra *Songs*, som jeg har lavet til et digt af Henrik Bjelke. Rent harmonisk er det en traditionel jazzballade, men hovedsagen her har været at bestemme de klangflader, som er i den, nogle gange nære, andre gange fjerne. De er definerende for det rum, som Cy's historie fortælles i, et ikke-eksisterende rum, for der er ikke sigtet på at skulle imitere nogle instrumenter. Det eneste kendte er en soloviolin-agtig lyd, som jeg laver på Minimoog'en, som er ham zigeuneren, der går hen til bordet.

Den frigørende energi

Hvad vil du med dine instrumenter og din musik?

Jeg tror, at jeg vil som mange andre, nemlig røre, vække energi. Vore tekster og min musik har intet politisk budskab. Men frigørelse er et krav til enhver, først og fremmest frigørelse fra egne forestillinger om hvordan verden er og enhver frigørelse er uløseligt forbundet med følelsen af tab. Profitten i denne proces er en mulighed for at komme til at handle på et grundlag, som man selv oplever, altså min musik må ramme energidepoter i andre mennesker, som sætter dem i stand til at handle ud fra deres situation. Verden er perfekt i den forstand, at det går altid som det skal i betydningen, at naturens love ikke er til at omgå og at konsekvenserne er ubønhørlige, både på det karmiske plan, men også i det daglige.

Føler du, at du har en opgave?

Ja, på den måde, at ingen fødes ubelastet og at de første 30 år af ens liv går med at danne sig forestillinger og så går de næste 50 med at frigøre sig fra dem og se verden som den er, og det er en smertefuld proces, fordi vi har så megen ballast, vi skal kaste af os. Den opgave, jeg har, er over for mig selv og mine nære.

Har du ikke noget bud på, hvad den frigjorte energi skal bruges til?

Det er svært at sige noget nyt om disse ting, nazaræeren har jo sagt det – at enhver, som vil redde sit liv, skal miste det og enhver, som er parat til at miste sit liv, skal redde det. Altså den eneste renselse er afkald, men måske skal man have noget at give afkald på, også på det materielle plan. Jeg kan meget vel forstå, at mange mennesker kæmper for at rage til sig, hvad jeg også selv gør, men det er et faktum, at man mister det hele, når man rejser herfra og hvis man er klog, giver man også afkald på noget af det, inden man tager afsted.

Har du nogle drømme om en musik, som endnu ikke findes, men som skal åbenbares ved hjælp af det nye medium?

Nja, men jeg ville gerne være i stand til at opfatte de mest enkle sammenhænge, hvad jeg helt bestemt ved, at jeg ikke gør, hvorfor jeg tit tror, at løsningen ligger i noget, der er mere kompliceret. Jeg tror, at der er ingen vej udenom en meditativ fase, men jeg ved ikke om den såkaldt meditative musik er den mest meditationsfremmende, f.eks. kan man med dyb skepsis se på de mange meditationsplader, der er ved at komme frem. Jeg ved ikke, om de sande mestre ikke bliver sendt ligeså meget afsted af Donna Summer som af Terry Riley eller Steve Reich.

Hvorfor er det så vigtigt med en meditativ fase?

For at komme henimod det eneste, som kan menne-

skeliggøre, nemlig kærligheden. Vejene til kærlighed kan jeg ikke sige noget om, men jeg er sikker på, at der må være ro; hvis der er noget, der hedder Kvinder for Fred, kunne jeg godt tænke mig at stille op for ro. Jeg mener, fred er ikke nok, der skal også være ro.

Hvad er det fornyende og afgørende anderledes ved synthesizeren?

Har synth'en, når det kommer til stykket, udvidet mulighederne for musikalsk udtryk, kan man ikke lade dens lyd ad naturlig vej?

Nej, det ville være forkert at sige, for man kan bare stille spørgsmålet: lyder det ligesådan?

Hvad er så forskellen?

Det er blandt andet, at vi hører mange flere ting end vi er klar over, men vi er ikke særlig gode til at finde ud af, hvad der egentlig sker. Lydsvingningerne er jo bærere for tanker og jeg tror, at når der sidder 80 mand og spiller i et symfoniorkester – den kakafoni

foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

af ideer og *hangs*, der går armgang i strengene, forstår du, hvad jeg mener?

Altså at i et orkester med 80 mand er der en tankevirk-somhed og en energiudstråling udover de instrumen-ter, de spiller på, som påvirker det lydlige resultat og som synthesizeren aldrig kan lave?

Ja og som vi opfatter uden at vide det... måske...

Så kunne vi vende tilbage til spørgsmålet, hvad er det helt specielle ved synthesizerens æstetik?

Det er blandt andet fraværet af alle disse tanker. Det giver måske en renhed, en troværdighed, en en-til-en-afbildning. Synthesizeren kan lave en instru-mentløs musik. Jeg har prøvet i musikken til filmen »Isfugle« at undgå den bekendthed, som en traditionel instrumentering ville give. Først ville de have, at Michala Petri skulle spille melodien i temaet, det syntes de kunne være fint og det var det også. Men så orkestrerede jeg det fuldstændig ud til en blokfløjte/klaverkoncert med 20 spor på synthesizeren, hvor alle lydene er med og når jeg hører det i filmen, ser jeg ikke orkestret stå der, det virker rent og instru-mentløst. Jeg tror, at det er godt at have en periode med instrumentløs musik, derved kan vi genopdage de gamle instrumenter. Mange har allerede erkendt, at når man kommer tilbage til flyglet, så bliver det en slags kød-synthesizer, du vender tilbage på en anden måde, du tænker mere orkestralt og bliver ad den vej måske en klogere klaverspiller.

Hvordan ser du på komponisterne i vor egen tid?

Det er OK alt sammen, enhver må forfølge sin egen stemme og musikken eller lydene af skabelse vil ikke kunne korrumpes af hverken musikerforeningen eller synthesizeren.

Føler du et fællesskab med dem?

Det kan lyde lidt opstyltet, men jeg tror, at der er en eller anden form for *brotherhood* hos kunstnere.

Men på andre måder som stilistisk, levevilkårsmæs-sigt eller politisk er der ikke noget. Selv inden for Animas kreds er vores situationer vidt forskellige, vores liv og holdninger til mange ting er vidt forskel-lige, ligesom det er mellem mennesker. Jeg kan snart føle fællesskab med en grønlandsk trommedanser og snart med en tibetansk hyrde – derfor kan jeg ikke engagere mig i nogen debat om, hvordan musikken bør være nuomstunder.

Ordforklaring:

envelope: en lyds 4 faser: indsvingning, forløb, afta-gen og udsvingning (attack, on, decay, off)

oscillator: tonegenerator eller lyd giver

ringmodulator: »effekt«boks, som omformer i prin-cippet to lyde til en enkelt.

Pladehenvisninger

Wendy Carlos: Switched-on Brandenburgs The complete concertos, vol. 1–2 CBS 79227.

Sebastian: Stjerne til Støv (»Lil' Marleen«) Medley MdLp 6070.

Anima: Songs (»Dining with a Queen«) Metronome 15688.

Anima: Kilgore (»Pitched Air«) Sonet 1572.

Entrance: Entrance (»Glass Prince«) Metronome 15612.

Om konsekvenserne af brugen af ny teknologi i nyrock og elektropop

af Christer Irgens-Møller

Teknologiens rivende udvikling på lydområdet har længe været i færd med at revolutionere rock- og popmusikken. Den programmérbare rytmebox, synthesizere i alle størrelser, hjemmestudiet med 4- eller 8-kanals kassettebåndoptager, walk-man etc. etc. Alt bliver mindre og mindre, kan mere og mere, og bliver stadig billigere.

I selve skabelsesprocessen betyder den nye teknologi, at der ikke skal beherskes så meget håndværk. Rytmeboxen og sequenser, som kan gentage basfigurer, gør det nemt at eksperimentere og komponere på et rytmisk grundlag. Hjemmestudierne med flersporsteknik til en overkommelig pris gør, at flere kan komme til at lave musikalske forløb og via kassettebånd kan de endda udgive deres produkter. Enkelt personer kan i højere grad stå for hele musikken, og det er endda muligt for folk, der ikke specielt har musik som hovedbeskæftigelse, at forsøge sig i skabelsesprocessen.

Der eksperimenteres som aldrig før. Nye alternative pladeselskaber skyder op i hobetal. I Düsseldorf et selskab specielt for eksperimenterende teknorock Ata Tak med grupper som Der Plan, Pyrolator og Die Doraus. I England selskabet Factory med grupper som Joy Division (nu New Order) og A Certain Ratio. Samt det succesrige selskab Stiff Records.

Der er grobund for en elektronisk eksperimenterende avantgarde, en »underground«, der distribueres i alternative pladeforretninger. Som f.eks. Gry i Sct. Pederstræde i København. Herhjemme med navne som Moral, Dehumanized Non, Martin Hall og Under For, Ivor Axeglovitch, Grønvirke og Fauli.

I lande med større plademarkeder slippes »underground«-en ind i de større selskaber og spredes hurtigt ud i verden. Som det f.eks. er tilfældet med den amerikanske multikunstner Laurie Anderson, som endda blev placeret på hitlisten med sangen »O Superman« (fra LP'en Big Science, Warner Bros BSK 3674).

I Japan er Yellow Magic Orchestra, som er næsten ren synthesizermusik med sang, et af de største navne. Og i Europa er det Depeche Mode, Yazoo og Human League, som er utroligt populære med deres *teknopop*.

I det følgende vil nogle af de konsekvenser teknologien har haft for den nye rock blive skitseret. Dels for elektropoppen, som i England for 2-3 år tilbage lanceredes som New Romantic Wave, dels for den mere intellektuelle nyrock, som bruger elektroniken til at formidle og farve det budskab de vil have ud. Endelig vil jeg analysere et eksempel på sidstnævnte nemlig John Foxx's »Underpass« og give en kritik af de holdninger, der kommer til udtryk i denne musik.

Den faldende alder

David Gahan fra en af Englands mest populære teknopop-grupper, Depeche Mode fastslår i et interview i Melody Maker (10/3, '84), at gennemsnitsalderen i de nye engelske bands er 21, mens den tilbage i 70'erne var 35.

Den faldende alder hænger helt klart sammen med den nye teknologi. De nye instrumenter er nemme at betjene, og sequensere og programmer sørger for at maskineriet spiller videre af sig selv. Med et mindste-



mål af håndværk kan musikalske ideer realiseres og instrumenteres efter forgodtbefindende.

At gennemsnitsalderen er faldende bekræftes for Depeche Modes egne medlemmer, der alle er i begyndelsen af tyverne, men gælder f.eks. også for andre meget populære grupper. I Duran Duran, der lanceredes i forbindelse med New Romantic Wave, men som hovedsagelig bygger musikken på traditionelle rockinstrumenter, var forsangeren Simon LeBon ved gruppens start i 1980 den ældste med sine 21 år. I Human League, som startede som en ren elektropop-gruppe, var de to vokaler, Sulley og Cathérall, ved gruppens reetablering i 1980 begge 17 år.

For Human League er det karakteristisk, at ingen af gruppens medlemmer havde nogen musikalsk baggrund, men startede gruppen overvejende i ønsket om at blive et navn indenfor pop/rockverdenen. Gruppen dannedes i 1977 med tidligere hospitalsarbejder Phil Oakey (vokal), 2 dataoperatører, Martyn Ware og Ian Craig Marsh (synthesizere), samt

den forhenværende kunststuderende (Art School) Adrian Wright (lys og lysshow). Musikken var helt synthesizer baseret, og der var hverken tromme eller bas i gruppen.

Phil Oakey siger i et interview i Rolling Stone om gruppens start (13/10 1983): »The main problem was that no one really knew how to play an instrument. We were absolute rubbish.« Da gruppen langt om længe fik et hit med singlen »The sound of the crowd«, og den efterfølgende LP »Dare« (1980) også blev et hit, blev den presset til at følge succes'en op med en turné. I den forbindelse bemærker Oakey: »We were rotten. We went out as group that had never played before. Even when we did the record we didn't play together – everybody recorded his part separately.«

Dog har Human League, iflg. min opfattelse, vist både fantasi og kompositorisk tæft i en stor del af deres materiale, specielt i de første udgivelser »Travelogue« (Virgin V 2160) fra 1978 og »Reproduction« fra 1980. Dertil et godt stemmemateriale og en god fornemmelse for stoffet.

Pointen er, at teknologien i denne gruppes tilfælde har gjort det betydeligt nemmere at virkeliggøre musikalske ideer. Uden denne teknologi havde de måske givet op på halvvejen overfor det møjsommelige arbejde med at tilegne sig et håndværk. I alle tilfælde havde de ikke kunnet føre sig frem som gruppe med en personlig stil; og Oakey havde været tvunget til at forsøge sig som solist på professionelle arrangørers præmisser.

Vejen fra idé til produkt bliver betydeligt kortere og produktet kan endda være resultatet af en række tilfældigheder. Der behøver end ikke at være nogen idé. Dette illustrerer følgende udtalelse fra den danske nyrock gruppe Scatterbrain (i Sidegaden nr. 1): »Man sidder og leger med en rytmebox og kommer til at programmere en god rytme ved en fejltagelse«. At der samtidig gives køb på fællesskabet omkring skabelsen og udførelsen af musikken, er blot en ke-

delig følge af teknologien. En faktor, som tidligere spillede en stor rolle for rock-grupper, ikke mindst for skabelsen af en identificerbar »sound«. Scatterbrain udtrykker det således: »Der er ikke ret meget sammenspil. Vi står sådan og passer os selv.« Brugen af teknologien bevirker også, at de produkter der hovedsageligt er baseret på synthesizere bliver meget ens i lyden og kommer til at ligne hinanden. Ikke mindst når man må forlade sig på det som maskinen kan af rytmer og basgange. En standard bas/rytme figur kan f.eks. høres på »Dreams of leaving« på Human League's »Travelogue«.

Den nye teknologi er også med til at forrykke de nye gruppers interesse fra selve musikken/budskabet til alle de ting som en eventuel stjernestatus fører med sig. Ifølge den engelske rocksociolog Simon Frith er det en ret udbredt opfattelse hos engelske musikere, at kunstværket er selve det at bryde igen- nem, hit'et og image't i kombination.

Musikken reduceres til et medie til social opstigning og kunststykket består i, at opstigningen lykkes. For gruppens enkeltindivider betyder det en opstigning fra anonymitet, en flugtmulighed fra en lønarbejdertilværelse eller en udsigtsløs arbejdsfrihed til et tilsyneladende interessant liv som stjerne. Det musikalsk/tekstlige budskab er i denne sammenhæng totalt underordnet.

Men grupperne bliver sammen – af hensyn til lanceringen som gruppe.

I denne proces er det bedst for promotors og pladeselskaber med en gruppe med faste identifikationsfigurer, faste fixstjerner. I England, hvor der virkelig tjenes store penge på grupperne, hvis de slår igennem, presser pladeselskaberne også grupperne i langt højere grad. Human League har fra første dag de indspillede for Virgin Records haft fast månedsløn. Når pladen så ikke sælger kommer gruppen til at skyldes selskabet penge. Og så presses der på, både i lanceringsprocessen og eventuelt også på selve musikken. Stilen kan lægges om, både m.h.t. image og

musik. For Human League gælder ihvertfald at deres stil udpræget er gået fra det eksperimenterende til det poppede, næsten banale (Travelogue 1978, Reproduction 1979 og Dare 1981). Men at tendensen også kan gå den anden vej viser Depeche Mode f.eks. Deres musik er gået mod det mere personlige, mod en socialt engageret bevidsthed, hvilket viser sig på den sidste udgivelse »Construction Time Again« (Mute STUMM-13). Se f.eks. teksterne »The Landscape is changing« og »Shame«. Men i førnævnte interview i Melody Maker nævnes det, at nu skriver de atter kærlighedssange.

Depeche Mode

The landscape is changing

The landscape is changing

The landscape is crying

Thousands of acres of forest are dying

Carbon copies from the hills above the – forest line

Acid streams are flowing ill across the – countryside

'Cause I don't care if you are going nowhere

Just take good care of the world

I don't care if you're going nowhere

Just take good care of the world

Now we're re-arranging

There's no use denying

Mountains and valleys, can't you hear them – sighing

Evolution, the solution or the certainty

Can you imagine this intrusion of their – privacy

Token gestures, some semblance of intelligence

Can we be blamed for the security of ignorance

Shame:

*Do you ever get that feeling
When the guilt begins to hurt
Seeing all the children
Wallowing in dirt
Crying out with hunger
Crying out in pain
At least the dirt will wash off
When it starts to rain*

Soap won't wash away your shame

*Do you ever get the feeling
that something isn't right
Seeing your brother's fists
Clenched ready for the fight
Soon the fighting turns to weapons
And the weapons turn to wounds
So the doctors stitch and stitch
And stitch and stitch and stitch
And stitch and stitch*

Surgery won't improve your pain

*It all seems so stupid
It makes me want to give up
But why should I give up
When it all seems so stupid*

*Do you ever get the feeling
That something can be done
To eradicate these problems
And make the people one
Do you ever get that feeling
Something like a nagging itch
And all the while the doctors
Stitch and stitch and stitch
And stitch and stitch
Hope alone won't remove the stains
Shame*

Offer for spekulation

Grundlaget for popindustrien bygger på behovet for myter og identifikationsfigurer, men også på behovet hos de unge for at tilhøre en bestemt gruppe, hvor man samler sig om bestemte måder at klæde sig på og foretrukne idoler/musikgenrer.

Koblingen til modeindustrien, som tydeligt trådte frem i lanceringen af »New Romantic Wave« i England, cementerer kommerialiseringen af disse behov. I denne sammenhæng bevirker de unge aspiranters bevidstløse holdning til musikindustrien, at de lettere fanges ind af dennes spekulation i behov. Både Duran Duran og Human League har senere taget kraftigt afstand fra New Romantic Wave og tydeligvis for sent opdaget, at de er blevet offer for spekulation.

Mangel på krop

Et andet aspekt af teknologiseringen er den nye musiks mangel på kropslighed. Dette måtte Depeche Mode sande, da forsangeren David Gahan i forbindelse med en TV-optræden i Tyskland blev tvunget til at tage en guitar om halsen, fordi man mente, at det var for kedeligt med de 3 fyre bag nogle synthesizere. Der var ganske vist ikke nogen guitar på lydsporet, men dog en syntetisk efterligning af een.

Denne mangel på kropslighed som en af teknologisamfundets følger fokuserer mange andre grupper meget bevidst på. En problematik, der næsten til hudløshed er fremstillet af Kliché, Kraftwerk, John Foxx, Devo etc. ved at udstille sig som robotter under maskinernes primat. For disse grupper er det presserende at formidle dette budskab. Samtidig er der tale om grupper der som intellektuel nyrock allerede har manifesteret sig som underground gruppe og derfor ikke så let bliver offer for de store pladeselskabers manipulation. Det forhindrer dog ikke, at de kan »slå igennem« og få et hit, og eventuelt via dette kan komme ind under et større selskab. Det gælder f.eks. som nævnt for amerikaneren Laurie Ander-

Militærkvinder. Kliche'.

sangtekst og noder fjernet
af copyrightmæssige hensyn

son, og for englænderen John Foxx, som skal behandles i det følgende.

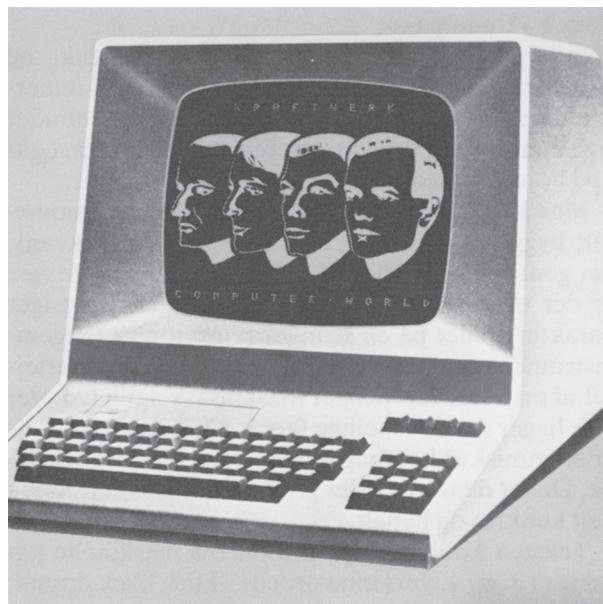
Man kan mene hvad man vil

I modsætning til første afsnits unge popgrupper, deres selvforståelse og status, er det karakteristisk for de nævnte grupper, at de bevidst arbejder med det musikalske udtryk, det tekstlige budskab og gruppens image. M.a.o. bruger de mediet som *kunst* og opfatter sig i slægt med dadaisme, popart og modernismen. Derfor betegnelsen »art-rock«. »Militskvinder« af Kliché kan i sin gentagelse af Mao-parolen ses i sammenhæng med Warhol's mængdefremstillinger af Marilyn Monroe billeder og billeder af den elektriske stol. Om teksten siger Kliché selv: »Det er en tekst, der skiftevis er rigtig og forkert, alt efter hvad man selv lægger i den.« Men alligevel har de selv et bud på den: »der er en tvetydighed i den, man kan f.eks. sætte den i relation til kvindebevægelsen. ... Den yderste konsekvens af den tekst er netop, at kvinden overtager manderollen og går hen og bliver soldat. Det er ihvertfald ikke med til at afvikle oprustning.« (MM 1980, nr. 8).

Ligegyldigt hvad Kliché selv lægger i den tekst, så har gruppen ihvertfald fortolket den musikalsk. Og man skal være meget hårdnakket for ikke at vedgå at det musikalske budskab strutter af glæde og begejstring.

Skræmmebilleder

»I nearly married a human« lyder en af Tubeway Army's titler (»Replicas« Beggars Banquet LC 5485). Og i spidsfindig form fremstilles det på Kraftwerk's »Computer World« (EMI 1A 062-64370): Teksternes telegramkarakter, den elektroniske fordrejning af stemmerne modsiges af musikkens romantiske og længselsfyldte, næsten kuvøseagtige karakter. »I want to be a machine« lyder en titel fra Ultravox's første LP. John Foxx skilte sig senere ud fra Ultravox og har ligesom Kliché, Devo og Kraftwerk



på covers og ved sceneoptræden iscenesat skræmmebilleder af mennesket i det højteknologiske samfund.

Efter sigende har Foxx i en periode levet som en maskine, der kun ville modtage meddelelser fra omverdenen i form af hulkort. Foxx er altså også dybt fascineret af det følelsesneutrale robotmenneske, selvom han på et idealistisk plan mener, at teknologien skal bruges i menneskets tjeneste og ikke omvendt. Det er en modernistisk tvetydighed, som går igen hos mange art-rock og *future*-grupper. På et andet plan er rollen som følelsesneutral robot en beskyttelse mod den overhængende fare for ragnarok i form af atomkrig og forureningskatastrofer. Foxx's »Underpass« er et skræmmebillede af verden efter katastrofen, hvor kun få har overlevet sammen med datamaterne.

Foxx's »Underpass«

»Underpass« betyder vejunderføring, viadukt og kan her opfattes som beskyttelsesrummenes underjordiske netværk. Den tekstlige synsvinkel befinder sig i en fremtid efter katastrofen. Musik og tekst går op i højere enhed i det budskab, der formidles.

Musikalsk er sangen næsten gennemprogrammeret: bygget op omkring en bas- og trommesekvens, der gentages til stadighed... Imellem de sungne vers er der et instrumentalt omkvæd af skæbnesvanger karakter spillet på en stringer (elektronisk tangentinstrument med stryger-lyd). Hele sangen er overlejlret af en hvas, forvrænget maskinsavs-agtig lyd, der dels ligger som forskellige farver på sangdelene, dels er et rytmisk akkompagnement til stryger-omkvædene. Det er denne lyd, der giver fremtidsdimensionen helt konkret og banalt.

Teksten kobler sig på musikkens maskinelle karakter i 3. og 4. vers med ordene »klick klick drum«; i slutningen af sangen gentages de ligeså mekanisk som omkvædet, der er klippet af midt i perioden og gentages som en ringslutning. Der synges/messes ligeså monotont som rytmeboxen og ligeså temperamentsforladt – ligeså lige-gyldigt. Stemmen, som er den eneste menneskelige variabel, er i dette teknologiske, følelsesforladte univers så præget af maskineriets overforenklede reaktionsmønstre, at også den er totalt monoton. Denne karakter gennemsyrrer yderligere det tekstlige plan. Ved liniernes afkortede kodekarakter og slavebundethed af den regelbundne firkantede form.

På selve ordplanet optræder subjektet totalt handlingslammet, kun i stand til at *modtage* information, – »lifting a receiver« –, men ude af stand til at kommunikere med vedkommende – »nobody I know« –, ude af stand til at forestille sig et andet menneske, som kunne bruges til noget menneskeligt. Som f.eks. at bryde isolationen.

Skellet mellem maskine og menneske ophæves yderligere ved linien »well I used to remember / now

it's all gone« – hvor handlingslammelsen er en følge af dette hukommelsessvigt. En momentan strømafbrydelse og alt »memory« er slettet. Uden sin hukommelse kan maskinen ingenting – den er ikke engang interesseret, endsige nysgerrig (»nobody I know« – »world war something« »somebody's sons«) – en sådan evne har den slet ikke. Grænsen mellem maskine og menneske er i denne sang blevet udvidet til maskinens fordel, den er endda blevet til et væsen som tiltales med *du* (»watching you glow«).

Afmagt er den eneste følelse, der sætter sig igennem ved, at der *råbes* »Underpass«. Men musikalsk er der, som nævnt, også et dramatisk/skæbnesvangert udtryk både i omkvæd og i den forvrængede elektroniske overlejringer. Det er denne dramatik, der på et stilmæssigt plan forbinder Foxx med New Romantic Wave. Første gang jeg traf på sangen var på et bånd jeg havde lånt af en elev i forbindelse med musikundervisning i gymnasiet. Her havde hun samlet forskellige New Romantic Wave hits (Spandau Ballet, Simple Minds, Haircut 100, Duran Duran etc.). Filosofisk forbinder Foxx sig med den såkaldte Gothic Rock (Joy Division, the Cure o.a.), som fremstiller mennesket som undergivet større kræfter. Filosofisk mener jeg, at New Romantic Wave er af samme karakter.

Musikpolitisk set er Foxx slået igennem i popmaskineriet og har på denne måde fået budskabet ud til en langt bredere og mere sammensat kreds end nok så meget opsøgende politisk arbejde. Langt hovedparten af de gymnasieelever, jeg har haft, kender sangen. Den figurerer iøvrigt også på en pirat-antologi »Street Level, 20 New Wave Hits«, som har været billigt til fals på et tidspunkt. Foruden på Foxx LPen »Metamatic« 1980 (Virgin V 2146).

Informationssamfundet og den kulturelle betydning

Det er ikke blot farerne ved teknologiens herredømme over mennesket, som ovennævnte grupper sætter i scene musikalsk som billedligt, men andre

STANDING IN THE DARK

WATCHING YOU GLOW

LIFTING A RECEIVER

NOBODY I KNOW

UNDERPASS

WELL I USED TO REMEMBER

NOW IT'S ALL GONE

WORLD WAR SOMETHING

IT WAS SCMEBODY'S SONG

UNDERPASS

OVER ALL THE BRIDGES

ECHOES IN ROWS
TALKING AT THE SAME TIME

KLICK KLICK DRUM

UNDERPASS

MISTY ON THE GLASS NOW

RUSTY ON THE DOOR
YEAR FOR YEAR---

/: KLICK KLICK DRUM: /

UNDERPASS

./ ./. /./ :
:./ ./. :./ :./

4. vers: drum

kluck kluck

(R&B): Underpass

dr. hi-hat
lille
stor

1. Standing in the dark

watching you glow

Lifting a re- cei- - - ver

(tale): Nobody I know

A x 4 B (2. vers) A x 4 B (3. vers) A x 4 B (4. vers) A del x 4

UNDERPASS/ John Foxx (LP MetaMatic. Virgin V 2146. (1980))
Arrangement: dr. = trommesæt og/eller rytmebox. Hi-hat break i t.4 og t.12 kan erstattes m. indbygget break på rytmebox. Lille-tromme (dybt stemt) el. sidetam m. mikrofon til forstærker m. stor reverb. Keyb. = Keyboards: diskant-stemme (evt. også bas): stringer bas-stemme: el-klaver el. orgel og/eller »prepared« piano (mikrofon m. faser/flanger til forstærker). Voc. = damestemmer øverst; herrestemmer nederst.

konsekvenser af teknologien problematiseres også.

Informationssamfundet, som vi er stærkt på vej mod, foregribes i kunstnerisk form i rockmusikken. 3. verdens musik bliver indoptaget i denne musik som aldrig før og går med denne kulturelle udbytning hånd-i-hånd med I-landenes øvrige udbytning af 3. verden. Vi er i en situation, hvor så godt som al musikalsk information er tilgængelig og man kan bruge løs efter forgodtbefindende. Omvendt bliver 3. verden pumpet med den vestlige pop, rock og disco, hvilket fremskynder den kulturelle forarmning.

Rockmusikkens brug af 3. verdens musik i flæng betyder at denne musik bliver revet ud af sin traditionelle sammenhæng og bliver brugt som et eksotisk krydderi eller en ny »sound«. Sidstnævnte er f.eks. tilfældet med brugen af afrikansk rytmik hos Talking Heads (»Remain in Light« 1980), Adam & The Ants (efter Malcolm McLaren's idé), Peter Gabriel og Manfred Mann.



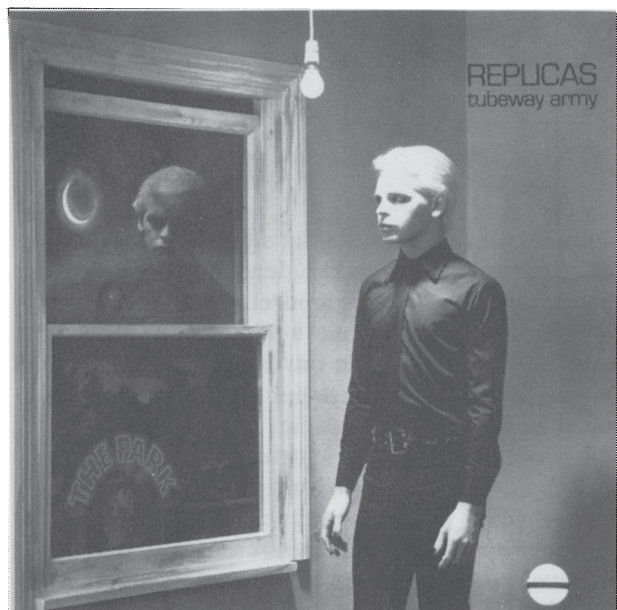
Et eksempel på førstnævnte er Brian Eno og David Byrne's (forsanger og sangskriver i Talking Heads) »My Life in the Bush of Ghosts« (GEMA 2302 100). På et minimalistisk rock/funk grundlag er der lagt båndstumper med menneskestemmer fra nær og fjern: en libanesisk bjergsanger, en exorcist fra New York, en præst fra en radioprædiken, en politiker, der skændes med en radiolytter, messende al-gierske muhammedanere etc. Eno/Byrne udnytter i vestlig forstand de forskellige lydkilder uden at tage dem som andet end lydkilder.

Denne musik er blevet hjernemusik og rockfundamentet er det skelet som vestlige lyttere mellem 14 og 40 kan hænge sig selv op i. Dette er udtalt næsten til det grelle i Eno/Byrne's spøgelsesbuske: det fundament båndstumperne er lagt ind over, er minimalistiske stereotyper, de sfæriske farver, som udfylder resten af lydbilledet er ligeledes klicheer. Numrene er holdt i samme dynamikområde hele vejen igennem og holder sig indenfor 3–4 minutters varighed. Ifølge Charlotte Rørdam (Modspil nr. 13 s. 6) en sikker New Wave karakteristisk.

Hvorfor overhovedet spille musik?

Netop den nedkølede dynamik, de minimalistiske formtyper, hvor alt er forudsigeligt efter de første 15 sekunder, netop i denne provokerende ligegyldighed grænsende til det robotagtige, denne passive, registrerede holdning til omverdenen, netop her afskærer den nye musik sig fra selve essensen og den fascination der er i musik: følelserne og drømmenes område, pulsen, ekstasen og orgasmen, kroppens liv m.a.o. og alt det, der ikke kan sættes på ord, den anderledes orden, duften af utopia.

Intellektuel elektrorock og elektropop er i selve sit udtryk et dementi af sig selv. For hvorfor spille musik, der i sit væsen netop bærer ovennævnte egenskaber, hvorfor bruge et medie, der kalder på disse menneskelige sider, når man på alle planer bevidst forsøger at eliminere dem? Hvorfor bruge den tek-



nologi, som i ord og optræden hele tiden sætter op som et skræmmebillede?

Med den ny-modernistiske holdning accepterer man og provokerer på livet løs med paradokser og modsigelser. Disse er selve grundlaget for livsindstillingen og er dermed gjort uangribeligt. Mennesket er som subjekt indskrænket til at være registrerende. Hvis man trækker noget frem fra hjernecomputerens memory må folk selvom hvad de vil mene om det. Men man mener egentlig ikke selv noget med det (Kliché). Bevidstheden om ragnarok gør at man bare må følge malstrømmen og forsøge at nyde nuet undervejs. Hvis man keder sig kan man imellemtiden lege lidt med en rytmebox og trykke lidt tilfældigt rundt på nogle af knapperne (som Scatterbrain).

Selve rockens grundlag – pulsen, rytmen er blevet maskiniseret og man spiller efter maskinens puls og har elimineret den usikre menneskelige faktor. Men denne musik kan aldrig komme til at svinge.

Selvom interessen for afrikansk musik er i op-

blomstring er det stort set kun dens sammensathed man interesserer sig for. (Byrne/Eno og Gabriel). Denne sammensathed er interessant som et intellektuelt puslespil, ikke som kropsrytme eller dans. Kroppen er elimineret i denne musik – den er blevet til sukker og fløde for øregange og hjerne. Den er en lækker plastichinde, en flot, skinnende, blank skal, der holder tankevirksomheden nede. Hvis walk-man'en går i stykker, er der virkelig kun irriterende tomhed tilbage.

Refleksion, kritik, analyse, meditation, fantasi, ja, selv angsten og vanviddet er effektivt fortrængt af denne musiks forbrugere. Det sidste nye hit indenfor meditation og afspænding er »meditationsmusik«, Kitaro er et eksempel; så bliver stilheden heller ikke her for påtrængende tom.

Revolutionen i musikverdenen

af *Jesper Ranum*

En beretning om de nyeste tekniske fremskridt på musikinstrumentfronten samt deres betydning for den musik hvori de indgår.

Introduktion

Meget vand er efterhånden løbet igennem åen siden dr. Moog i midten af tresserne lancerede sin spændingskontrollerede synthesizer. Ordet »synthesizer« er ikke længere et entydigt ord; der tales om »analoge« og »digitale«, om »monofoniske« og om »polyfoniske« modeller, for ikke at tale om »hybride-« eller »computer-« synthesizere, »guitar-synthesizere«. Og dette endda kun blandt de »fine«; i mere almindelig tale høres ord som »syder«, »synth« eller »sajser« (sajser).

Kært barn har mange navne, men det er nu ikke kun navnene der er forskellige. Der findes efterhånden en lang række mere eller mindre specialiserede versioner af elektroniske musikinstrumenter, rytmebokse, sequencere, elektroniske trommesæt, vocodere, samplings- og emuleringsmaskiner, og den udbredelse som disse ting har fået kan naturligvis ikke undgå at påvirke det samlede billede af de produkter, der konstant flyder fra musik- og underholdningsindustrien. Nye musikgenrer som f.x. »teknopop, tekno-rock, new wave, klangflade« er alle opståede som mere eller mindre produkter af denne udvikling.

Den nye type studier

Dagens musiker må se nogle helt andre facts i øjnene når han bevæger sig i et studie i dag, end det var tilfældet for bare 10 år siden. Ikke nok med, at selve

studieteknikken har udviklet sig kolossalt i den forløbne periode, men også måden at indspille på er for manges tilfælde drastisk ændret. I stedet for at lytte til tidligere tiders »a-one a-two a-one-two-three«, koncentrerer man sig nu om digitale sync-koder, og om der er delay på den trigger man får fra sequence-ren m.v. Der er altså opstået en helt ny studie- og indspilningsterminologi i forbindelse med den nye teknologi. Selvom der naturligvis stadig er mange, der indspiller på den »gammeldags« måde, med et band der optræder for åben mikrofon, ville det i dag alligevel være mærkeligt at støde på en studietekniker, der ikke kender til ord som click-track, Syncspor, SMPTE-kodning, trigger-impulser og Clock-signaler.

Allerede nu er der studier, der er begyndt at specialisere sig i totalmusikproduktion, uden tilstedeværelsen af musikere, og ihvertfald uden at nogle stemmer spilles af mennesker direkte. Dette gælder specielt i f.x. England og USA, hvor der er mange af disse elektronstudier.

Disse er som regel bygget op omkring et system af synthesizers, kædet sammen med diverse interfaces m.v., og ofte med et af de store kommercielle musiksystemer, som f.x. Fairlight eller Synclavier som basis.

Det seneste trumfkort i musikinstrumentindustrien – indførelsen af et standard digital interface mellem forskellige instrumenter og computers (MIDI) – puster yderligere liv i denne udvikling, idet man så for en efterhånden set med studiebriller beskeden investering kan erhverve sig et stort elektronisk musikproduktionsudstyr. Dette forårsager igen

den udvikling, at studierne ofte har fast mandskab til at betjene det elektroniske lydsystem, således at de deltagende musikere i virkeligheden fungerer som kritiske tilskuere af deres eget produkt. Dette skyldes at mange musikere ikke har den fornødne tekniske kunnen til at kunne organisere kompleks musik rent elektronisk. Til gengæld får de nye muligheder for at betragte deres produkter objektivt. Man må dog forudse, at det ikke kan vare længe førend en ny generation af musikere dukker op, der behersker denne teknik, hvorfor billedet til dels nok vil vende igen.

Herom handler næste afsnit »De nye musikere«.

De nye musikere

Der har været talt og skrevet meget – ikke mindst blandt musikere – om synthesizerens velsignelser og forbandelser. Mange har taget den til sig som et supplement til deres øvrige udstyr, og bruger den således sideløbende, medens mindst lige så mange (ihvertfald i Danmark) har skubbet teknikken fra sig, under forskellige deviser som f. x. »modelanomen«, »koldt«, »upersonligt« m. v.

Men denne debat har fortrinsvis eksisteret mellem folk, der i forvejen er musikere. Nye folk er efterhånden kommet til, og blandt disse mange, som ved hjælp af kendskabet til teknikken bag de elektroniske instrumenter har kunnet skubbe mere almindelig klassisk musik viden i baggrunden, og starte op med friske ører.

Igennem halvfjerdserne udviklede rockmusikken sig til at blive mere og mere musikalsk kompleks, og der opstod spillemæssige normer, som det var nærmest umuligt for almindelige amatør- og fritidsmusikere at følge med i. Grupper som Yes, Queen, Emerson Lake & Palmer indenfor den symfoniske genre, og Mahavishnu Orchestra, Frank Zappa, Jan Hammer, Billy Cobham m. fl. indenfor jazz/rock og fusionsgenren var alle teknisk suveræne, og instrument ekvilibrismen blev dyrket som et mål for kvali-

tet.

Punk-revolutionen gjorde en ende på dette, og fik folk til at indse, at det ikke nødvendigvis var hastigheden hvormed man betjente sit instrument, der satte kvaliteten. Grupper, som faktisk kun kunne spille 3-5 akkorder blev verdensberømte, og det satte skub i en lang række amatører. Samtidigt havde de elektroniske instrumenter for alvor gjort deres indtog på markedet. Og det igangsatte en udvikling, hvor man i stedet for at satse på musikalsk kompleksitet satsede på klanglig kompleksitet, som blev muliggjort via de nye instrumenter. Og denne klanglige kompleksitet, gjorde samtidigt at man kunne spille i relativt enkle musikalske forløb, idet lyden/klangen i sig selv gjorde musikken interessant. Og det er på dette stadium den nye type musiker kobler sig på. Med synthesizeren var det muligt selv med en meget begrænset spilleteknik at kunne frembringe vellydende musik. Dette kræver dog, at man sætter sig ind i teorien bag de elektroniske instrumenter. Da man på denne måde kan frembringe musik ved at sætte sig ind i noget der umiddelbart ikke har det fjerneste med musik at gøre, er der opstået en helt ny symbiose af musikalsk og teknisk teori, som på mange måder er interessant. Jeg tør godt ved nærværende udnævne teorien bag de elektroniske musikinstrumenter til en ny gren indenfor musikteorien, idet viden om dette er en temmelig stram betingelse for at kunne udnytte de elektroniske instrumenter, ligesom keyboard-teknisk viden er en ret klar forudsætning for at kunne spille klaver.

Med andre ord vil en klassisk skolet pianist være ligeså fortabt bag en stor polyfonisk synthesizer, som en keyboard musiker, der kun har sat sig ind i synthesizer-teorien, ville være bag et Steinway-flygel.

Ligesom det gælder inden for studieverdenen er der i musiker kredse opstået en helt ny begrebsverden, lanceret sammen med de nye instrumenter.

Ord som »pitch bend«, »modulation«, »touch-følsom«, keyboard-split« o. s. v. o. s. v. er blevet mere el-

ler mindre daglig tale.

De nye musikere har også problemer. Det er blot nogle andre problemer end der hidtil har eksisteret. Problemer som manglende kompatibilitet mellem forskellige instrumenter, »hvorfor vil min sequencer ikke Sync'e til rytmeboksen«, »jeg kan ikke lave en ordentlig stringslyd på denne her maskine« o.s.v. har for disse musikere afløst problemer som ustemte klaverer, feedback i saxofon-mikrofonen m.v.

Men på mange måder er det dog lettere at høre til blandt de nye musikere. Med elektroniske musikinstrumenter er egnede øvefaciliteter ikke længere et stort problem, da man jo kan skrue ned for elektroniske instrumenter. Muligheden for at gemme lyde og musikalske sekvenser gør det også lettere at forberede sig til en studiesituation. I live-situationer er det lettere at lave ordentlig lyd på instrumenterne, idet man slipper for en række mikrofon-problemer. Den daglige omgang med de elektroniske instrumenter sikrer også en større forståelse af indspilningsstudiernes mangesidige faciliteter, og muliggør en mere direkte musikerpåvirkning af den tekniske side af studie-situationen. Endeligt kan også nævnes, at de elektroniske instrumenter giver større muligheder for at lave færdige arrangementer af sin musik, og gør det dermed lettere at lave hæderlige demo-bånd i »hjemmestudiet«.

Det skal dog pointeres, at det ikke udelukkende drejer sig om at have en teknisk forståelse for instrumenterne. Uden en vis form for musikalsk øre, bliver resultaterne også derefter. og det er her, man efter min mening kan høre forskellen mellem kompetente og inkompetente udøvere af genren. I takt med de udbyggede muligheder for klang og arrangement, må kvalitetskravet naturligvis også højnes. Også indenfor de nye musikgenrer gælder naturligvis en kvalitetsnorm, selvom det skal erkendes, at der har været en tendens til at kvantiteten har været mest dominerende.

Dette er dog forhåbentligt kun en »børnesyg-

dom«.

Man kunne naturligvis fortsætte, men jeg håber ved ovennævnte at have givet et klart billede af de forskelle der er mellem udøvere af traditionel ryt-misk musik, og den nye generation af elektronmusi-kere.

Den nye musik

Selvom det er delvist omtalt under de øvrige afsnit skal slutteligt redegøres for den nye type musik der er opstået som følge af elektronikrevolutionen i musikverdenen.

Den bygger ofte, som nævnt, på en klanglig fremfor en musikalsk kompleksitet. Det gammeldags »pophit« i 3 akkorder har fået en renaissance, iført nye elektroniske klæder. Det er givet, at genren og de nye muligheder ofte er blevet delvist misbrugt. Der er udsendt i kilometervis af meget letkøbte bomklask numre med et pseudo-futuristisk islæt. Og dette relaterer sig naturligvis til kvalitets/kvantitets problematikker, som omtalt i foregående afsnit.

Men samtidigt følger den nye generation af musikere uden egentlig musikalsk baggrund mange spændende ideer og fantasifulde arrangementer til en temmeligt stivnet branche, hvilket absolut giver håb for fremtiden. For tiden er det perkussive element en vigtig ingrediens i næsten al moderne danse-, pop- og rockmusik. Og her har de elektroniske instrumenter absolut tilført musikken noget, som ikke kunne være blevet lavet uden disse. De fleste disconumre indeholder efterhånden et obligatorisk »percussion-break«, hvilket ikke mindst gør sig gældende på maxisingler eller remixede versioner af prøvede hit-numre.

En afart af soul/funkmusikken er endda opstået som direkte følge af de elektroniske instrumenters fremkomst. Det drejer sig om den nye hip-hop musik, som f.x. break, electric boogie, scratch m.m. Og det har fået en hel generation til at danse med, og udviklet sig til et af de mest dominerende modefæno-

WE DESIGN THE FUTURE

be SYNTHABLE

YOU CAN'T TELL THE DIFFERENCE.



RECTANGULAR
WAVE

VOLUME



SAWTOOTH
WAVE

The DX7: A Whole New Way of
Programming and Playing Music

	ROCK		JAZZ	LATIN	TRADITIONAL	BREAK & ENDING	ARRANGEABLE	
	1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#	8#
1	8-BEAT I	ROCK'N ROLL	JAZZ WALTZ	BOSSA NOVA	2-BEAT		71	81
2	8-BEAT II	BOOGIE	4-BEAT I	SAMBA	3-BEAT		72	82
3	16-BEAT I	BALLAD I	4-BEAT II	CHACHA	MARCH		73	83
4	16-BEAT II	BALLAD II	BIG BAND	MAMBO	FOLK		74	84
5	NEW WAVE	HARD ROCK I	FUSION I	MEREN- GUE	COUNTRY		75	85
6	ELECTRO POP	HARD ROCK II	FUSION II	LATIN ROCK	BLUE GRASS		76	86
7	DISCO	HARD ROCK III	FUSION III	REGGAE	SHUFFLE		77	87
8	DISCO	HEAVY	FUSION	REGGAE	SHUFFLE		78	88

BASS DRUM SNARE DRUM O.HIHAT C.HIHAT CYMBAL HAND CLAP

DOWN MEASURE UP

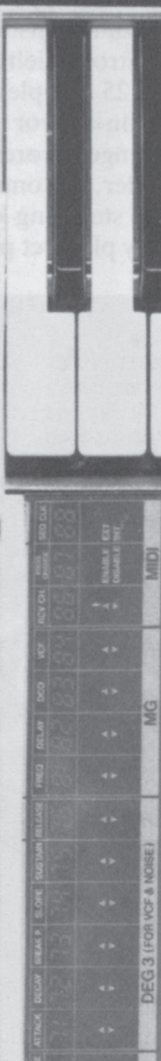
ENTER

D.C.



FILTERED SAWTOOTH
WAVE EXAMPLE

49 keys (L+V), Normal color / reverse
VOICE: 8 voices (WHOLE mode) 4 Vol
(DOUBLE mode) 0001: Octave (LOW,
HIGH), Waveform (n, l), 16: 8, 4, 2,
(ON OFF) Level adjustment 0002: DE
(LOW, MID, HIGH), Waveform (n, l),
3: 4, 2 (ON OFF) Level adjustment, in
MAX) 0003 Mode (WHOLE, DOUBLE
NOISE: Level adjustment (White noise
VCF: Cutoff, Frequency adjustment,
Resonance adjustment, Keyboard Track
HALF, FULL), Adjustment of EG reop-
tion, Switch of EG mode (n, l), Swi
trigger mode (SINGLE, MULTI) CHO
ON/OFF 0001: Attack time, Decay tim
ON/OFF 0002: Attack time, Decay time, B
(FOR 0002) Attack time, Decay time, B
point level, Slope time, Sustain level, B
Release time 0003 (FOR VCF & NO
Attack time, Decay time, Break point lev
Slope time, Sustain level, Release tim
MID: Frequency adjustment, Delay tim
Channel (1-16 ch), Program change
(ENABLE/DISABLE), Sequencer clock (H
EXT) TUNE: ± 50 cent POWER: 0
Volume adjustment JOYSTICK: X dire
(Pitch bend), +Y direction (DC) module
-Y direction (VCF modulation) BEND
Pitch bend adjustment (± 700 cent MAX)
SEQUENCER: START/STOP, STEP, ST
(Slow-Fast) KEY ASSIGN MODE:
Poly, Chord memory, Hold PROGRAMM
Number select button (1-8), Program/
Parameter, Bank Hold, Value (Up, Down),
switch INDICATOR, Program display,
Parameter number display, Value display,
Tape display, Edit display, TAPE INTERF
Save, Load, Verify, Cancel INPUT JAC
FROM TAPE (HIGH/LOW), PROGRAM UP
(-), OUTPUT JACK: Output (R, L/MO
Phones TO TAPE TAPE SWITCH:
ENABLE/DISABLE WRITE SWITCH:
Program (ENABLE/DISABLE) Sequencer
(ENABLE/DISABLE) MIDI JACK IN, C
DC9V: AC adapter Jack STRAP PIN
DIMENSIONS: 780(W) x 286(D) x
87 (H)mm WEIGHT: 4.3kg (including
battery (11A-2 x 6) Switch cord 12.5m



(Collage: Valdemar Lønsted).

mener i de seneste år. De stive og mekaniske bevægelser i electric boogie kan følges direkte til startknappen på rytmeboksen, og der er god grund til at formode, at denne danse- eller livsstil er opstået på grund af de nye instrumenter og den nye måde at lave musik på.

Som en afslutning på denne artikel vil jeg kaste et kontroversielt spørgsmål op. Skal vi inden for de næste 25 år opleve produktionen af f.x. »den digitale violin«, hvor lys- eller touchfølsomme kunststofstrenger berøres med en ditto bue, og danner digitale koder, der omsættes i en klar violintone (instrumentets stemning kan naturligvis aflæses på et LCD display placeret på et belejligt sted)? Vil man opleve at

der dannes aftenskolehold og studiekredse med det formål at holde liv i de »gamle« instrumenter, på samme måde som det findes med f.x. spinet og lut i dag?

Hvis jeg selv skal forsøge at svare vil det blive et forsigtigt »ja«, idet vi ganske simpelt står overfor udviklingen af en ny og langt overlegen generation af musikinstrumenter, som vil fortrænge en hel del af de instrumenter vi kender idag, på samme måde som f.x. harpsichord eller spinet blev fortrængt med udviklingen af klaveret.

Det er ikke på nuværende tidspunkt muligt at tænke tanken til ende.

Prøv selv.

foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

TV 2 er en af de danske grupper, der benytter den nye teknologi. (Foto: Mogens Eskildsen).

10 års-status over 'den nye folkemusik'

Nogle betragtninger i anledning af Tønderfestivalens 10 års jubilæum

af Jens Henrik Koudal og Lars Nielsen

Folkemøder og folkekultur

Den sidste weekend i august 1984 fandt der tre »folkemøder« sted i Jylland. Flest kom der til *Ho fåremarked* vest for Varde; her anslås at have været ikke mindre end 100.000 mennesker samlet omkring gøgl og fest og ca. 1000 salgsboder. Landsbyen Ho har til daglig under 150 indbyggere. Næstflest kom der til *Tønder Folk og Jazz Festival*. Antallet kan ikke gøres præcist op, men mon ikke et sted mellem 20.000 og 40.000 mennesker i år deltog – mere eller mindre aktivt – i festlighederne. Det mindste af de tre møder fandt sted på *Ejer Bavnehøj* om søndagen, hvor 6000 mennesker var mødt op for at fejre 60-året for indvielsen af genforeningstårnet og for at høre statsminister Poul Schlüter tale. Dette møde var »nok mere folkeligt end det i mange år er oplevet nord for Kongeåen« – skrev Morgenavisen Jyllands-Posten dagen efter – »Der var repræsentanter for både kongehus, regering og Folketing, kommunale råd og den brede offentlighed«.

De tre begivenheder er meget forskellige. De har imidlertid et fælles træk, der er tidstypisk her i begyndelsen af 80'erne: En søgen efter traditionen og den historiske kontinuitet. Samme dag, som Jyllands-Posten indeholdt reportagen om *Ho fåremarked*, trykte bladet en helsides kronik af historikeren Erik Kjersgaard om de danske markeders tusindårige historie.

Markeder og markedsløjer har fået en god klang her i de karnevalshungrende 80'ere, og Kjersgaard begrundede, at dette kulturfænomen burde indgå i »et seriøst museum« som Den Gamle By i Århus – under Århus Festuge. *Ho fåremarked* er en gammel traditionsrig foreteelse, men har nu helt skiftet karakter, idet fårene stort set er forsvundet og erstattet af en blanding af gøglermarked og byfest – uden by! I Tønder er musikken i centrum i fire festlige dage – folkemusik, »folks egen musik«, men spillet af halv- og helprofessionelle musikere. Og på Ejer Bavnehøj var kulturarven og den historiske sammenhæng i kulturudviklingen hovedtemaet for statsministerens tale. Talen var krydret med citater fra den folkelige danske sang, og i mødet indgik iflg. avisreferater underholdning i form af »fællessang, opera-solosang, folkedans og gymnastikopvisning«. Schlüter sagde, at den tusindårige danske kulturarv kom til udtryk gennem kendskabet til Danmarks historie, sproget, sangen og skolen, og han betonede, at det ikke var finkulturen, han talte om. Mærkelig nok gav han ingen konkrete eksempler på den folkekultur, han indirekte påstod at støtte; derimod sagde han om det folkelige arbejde blandt børn og unge: »Det er i orden, at de også møder nutidens musik og tekster. ... Men det er helt nødvendigt, at de stifter bekendtskab med Carl Nielsen og Hart-

mann, med Tom Kristensen, Johs. V. Jensen, Grundtvig, Brorson og Kingo.« (Cit. efter Jyllands-Posten 27/8).

Kulturarven kan forstås på mange måder og forvaltes på mange måder. Tønder-festivalens 10 års jubilæum i 1984 er en anledning til at gøre status over, hvordan den gamle og den nye folkemusik forvaltes her.

Tønder-festivalens udvikling

Tønder-festivalen voksede for en halv snes år siden ud af den årlige byfest og fandt i 1980 fastere økonomiske rammer gennem Tønder Festival Fond, et tilskud fra kommunen og en under-skudsgaranti fra Musikrådet. Derved blev det også muligt at ansætte viseklubbens formand Carsten Panduro fuldtids som festivalarrangør, og han havde i år hjælp af 420 frivillige. Festivalen har stille og roligt vokset sig større og større. I år medvirkede næsten 300 professionelle musikere på de syv scener (to telte og fem indendørs sale) og på værtshusene m.m., men desuden tager en del amatører selv instrumenter med. Budgettet rundede i år de 2,6 mill. kr.

Festivalen er internationalt kendt og respekteret for sin musikalske kvalitet, for sin særlige intime stemning (der bl.a. skyldes at Tønder by er en ideel ramme) og for sin fremragende organisering. Den ligeledes internationalt kendte folkfestival i Edinburgh løb

netop i år ind i store økonomiske og organisatoriske problemer. I Tønder har den økonomiske ordning sikret, at man har undgået at komme i lommen på private sponsorer (eet af problemerne i Edinburg), og Tønder-festivallen blev i år afviklet med en publikumstilstrømning så stor som aldrig før i den sædvanlige hyggelige stil uden hundepatruljer og pigtråd. Der er grund til at sige tillykke!

Årets festival

Tønder-festivallen er kendt for at bringe nye musikere til Danmark. Dem var der ikke mange af i år, for arrangørerne havde i anledning af jubilæet valgt at lade festivallen få et lidt tilbage-skuende præg. Derfor kunne publikum først og fremmest høre et udvalg af de gode navne, som har præget festivallen de sidste 10 år. Og det er gode navne, faktisk mange af de bedste musikere i »den nye folkemusik« de sidste 10–20 år.

Festivallen spiller på flere strenge: Man kunne høre grupper og enkeltpersoner med *arrangementer af traditionelt materiale* lige fra veteranerne »The Dubliners« til concertina virtuosen Alistair Anderson. Man kunne høre *vise-sangere* som Poul Dissing eller den engelske Allan Taylor med de store melodiske kvaliteter. Der var desuden *folk rock*, som den unge skotske gruppe »Run Rig«, og lidt mere *kabaretagtige underholdningsgrupper* med sære navne som »The Fabulous Salami Brothers«. Og der var plads til musik, der falder *uden for disse rubriceringer*, som vokalgruppen »Drinkers Drouth« eller eneren Holly Near.

Ved siden af de egentlige koncerter var der igen i år arrangeret musik på

værtshuse, på torvet og i gaderne. De danselystne blev tilgodeset med bl.a. et folkrock-arrangement. Der var et musikalsk og visuelt show, »Balladen om hvalen«, ved gruppen Kontraband. Der var »Singers Afternoon« i Vise-møllen en enkelt eftermiddag og workshop omkring et enkelt instrument (i år »Fiddle Style«) søndag formiddag. Den sidste har de tidligere år haft et pædagogisk aspekt, idet musikerne har fortalt om og demonstreret forskellige spille-måder på deres instrument; men i år var det blevet til ren koncert uden det formidlende aspekt og uden dialog med publikum. En upretentiøs og afslappet koncert, ganske vist, med megen god musik – men måske er det alligevel typisk for festivallens generelle udvikling?

Afslutningskoncerten søndag aften i det store telt har altid været stjernepræget. I år var ideen at lade ikke mindre end en snes af festivallens hovednavne medvirke i en mindekoncert for Woody Guthrie og præget af hans sange. Som koncert betragtet var det ikke ubetinget nogen succes: Formen var lidt for fastlåst, de enkelte musikere skiftede for hurtigt, og det musikalske lydbillede blev lidt for ens, fordi en håndfuld musikere var sat til at være (næsten) gennemgående backinggruppe. Resultatet blev, at næsten ingen af de mange gode musikere fik vist deres bedste, bl.a. fordi den personlige stil blev udvisket. Typisk nok virkede det faktisk bedst, når Ian MacKintosh sang et nummer alene med sin banjo på sin sædvanlige, lavmælte og intense måde.

Tich Richardson (tv.) og Aly Bain fra Boys of the Lough spiller sammen med John Sheahan fra Dubliners (th.) under søndagens workshop om »fiddle style« – en kombination, der aldrig vil opstå igen, for Richardson omkom ved en trafikulykke kort efter Tønder festivallen. (Foto: Jens Henrik Koudal).



Den hektiske stjerneparade er muligvis velegnet til et TV-program og til en pladeoptagelse – begge dele foregik nemlig samtidig – men for koncertpublikummet var det altså ikke helt tilfredsstillende. Og forhåbentlig ikke typisk for festivallens udvikling de kommende år.

Nogle udviklingstendenser

Herved har vi allerede nævnt et par tendenser – som forhåbentlig *ikke* slår igennem og bliver enerådende i de kommende år: Envejskommunikation fra scenen, fokusering på stjernerne, TV- og plademediets indvirkning på koncerterne. Hvilke tendenser kan så i øvrigt spores i alt dette? Ja, geografisk er tendensen i Tønder klar, i dag som i 1975: Den engelsk-skotsk-irsk-amerikanske folkemusik udgør skal vi sige to trediedele af al musikken, og blandt den sidste trediedel dominerer kendte danske navne. (Den engelsk-irske dominans er også rent sproglig, f.eks. kaldtes dansearrangementet med to pæredanske grupper »Late Night Ceilidh«!). Her er altså god kontinuitet tilbage til folkrevivallens start for 20–30 år siden. Også afslutningskoncerten til minde om Woody Guthrie, som flere af de medvirkende har kendt personligt, er udtryk for, at man gerne vil betone denne »den nye folkemusiks« egen tradition. Indenfor disse rammer har festivalen afspejlet en væsentlig udviklingslinje og har været med til at bringe også nyere folkrock bands til Danmark. Sidste år og i år var det f.eks. den markante gælisksprogede gruppe *Run Rig*, der forener uopslidelige kvaliteter i den skotske folkemusiks syngemåde og melodik med en rockpræget rytme og synthesizerlyd. Det er forståeligt, at denne



Run Rig – »forener uopslidelige kvaliteter i den skotske folkemusiks syngemåde og melodik med en rockpræget rytme og synthesizerlyd.« (Foto: Jens Henrik Koudal).

kombination appellerer bredt til publikum både musikalsk, alders- og kønsmæssigt. Til gengæld er der andre tendenser, som Tønder-festivalen har haft svært ved at opfange. Den angelsaksiske folkemusik er jo ikke mere så dominerende i Vesteuropa, som for 15 år siden. Der er vokset en nationalt funderet folkemusikbevægelse frem i mange vesteuropæiske lande, men når det gælder Frankrig, Tyskland og Norden (ikke at forglemme: Grønland!), så er den kun i ret ringe omfang blevet afspejlet i Tønder. I år var den glimrende, underfundigt-samfundskritiske tyske gruppe *Liederjan* undtagelsen, der bekræfter regelen.

Det faktum, at Tønderfestivalen først og fremmest afspejler den midaldrende generations folkemusikinteresse, sås direkte på mange musikeres gråsprængte hår. Det er i sig selv ikke noget problem i en genre, hvor alder altid har været en kvalitet. Men det ak-

tualiserer spørgsmålet, om en ny generation vil og kan føre 60ernes og 70ernes folkerevival videre på scenen. John Sheahan fra Dubliners havde taget sin harpespillende datter med på scenen ved søndag eftermiddags ceilidh. Hans generation ville jo på et tidspunkt »uddø«, så det gjaldt om at oplære en ny, sagde han under publikums bifald. Og Tom Luke spillede på det officielle program sammen med sin søn. Men at kendte musikeres børn oplæres i samme musikgenre er vist almindeligt i alle genrer; så enkelt løses ikke et problem, der bunder i folkrevivallens særlige tilknytning til middelklasseungdommen i 1960'erne.

Publikum synes at være ganske lige-
 ligt kønsmæssigt fordelt i Tønder, og man ser også en del helt unge, især dog vist til folkrock'en. Derimod kan det undre, at mere end 90% af musikerne er mænd. Det afspejler formodentlig, at de kvindelige folkemusikere generelt

er knap så professionaliserede, dels at mange kvinders store styrke i det rent sanglige åbenbart ikke har så gode kår på denne festival. De to kvinder blandt festivallens hovednavne, Odetta og Holly Near, er typisk nok først og fremmest sangere.

De tendenser til, at synthesizeren vinder indpas i den nye folkemusik, som vi har set de senere år, kunne man som nævnt høre hos *Run Rig*, hvor instrumentet enten brugtes til at efterligne traditionelle instrumenter (sækkepipe) eller brugtes klangligt stemningsskabende som baggrundslyd. Også *Liederjan* havde en synthesizer med, men den var knap nok integreret i gruppens repertoire, og brugtes vist kun i en parodi på Helmuth Kohls regeringstilrædelseserklæring. Men ellers domineres Tønderfestivalen og hovedparten af »den nye folkemusik« af de »gamle« akustiske og elektriske instrumenter. Synthesizeren synes stadig ikke at have fundet en selvstændig rolle i denne musik.

The greatest ceilidhband you ever saw?

I anledning af 10 års jubilæet udgav Tønder Festival fond lige før festivallen en grammofonplade (Millstream Records 1001). Musikken er hentet fra en ceilidh der fandt sted i telt 2 i 1981. Ideen med at udgive en festivalplade er oplagt. Ingen anden måde kan fastholde musik og stemning og det er jo det en festival handler om. Men spørgsmålet var så hvilken optagelse fra hvilken festival der skulle foreviges.

En typisk begivenhed på Tønder Festivalen er ceilidh'en. En ceilidh er i denne sammenhæng at sammenligne med en jamsession som det kendes fra jazz. En række musikere sætter sig sam-

men og spiller de fælles ting de kan i vekslende kombinationer.

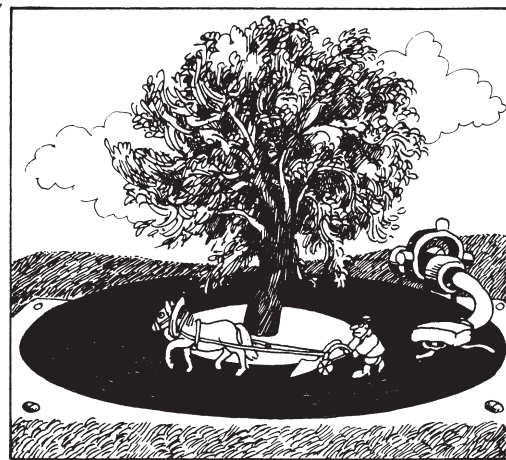
Som man kan se af navnet er det en skotsk/irsk foreteelse og det har da også været skotter, englændere og irere der alle år har præget ceilidh'erne. Men i modsætning til normale koncerter ved man aldrig rigtig hvad der kommer ud af en ceilidh. Der er ikke et fast repertoire og det indbyrdes sammenspil kan ikke hænges op på en rutine. Det betyder at musikernes oplagthed eller mangel på samme spiller en afgørende rolle for det færdige resultat.

Ceilidh'erne har alle været meget fine oplevelser. Fine stemningsmæssige og fine musikalsk og derfor er det ikke mærkeligt at det blev en ceilidhoptagelse der kom på pladen.

Vi husker at man i 1981 så frem til søndag eftermiddag med spænding. Der var lagt op til en ceilidh der kunne blive årets begivenhed. Det skyldtes at der var samlet en lang række af de bedste musikere, The Dubliners, Andy Irvine, Dick Gaughan, Dougie McLean, Alistair Anderson, Ian MacKintosh som kernen. Det dansk/irske McEwans Export som gennemgående gruppe og Emmanuelle Parisielle, Tom Luke, Hans Jørgen Christensen, Jens E. Hansen som »gæstespillere«. Alistair Anderson ledede forestillingen der kom til at vare 4 timer.

Af de fire timer er der valgt 13 numre. Numre hvor alle spiller, numre der begynder solo eller som duo og som udvides hen ad vejen. Kombinationer på kryds og tværs af normale gruppeinddelinger.

Alle der var tilstede i 1981 kan huske suset når det store orkester spillede. Akustisk folkemusik bliver aldrig en fysisk realitet der rammer kroppen som



Originaloptagelse?

rockmusikken gør men det var tæt på denne eftermiddag. Når vi hører optagelserne med det store orkester kan vi genkalde os oplevelsen, men man lytter anderledes til en plade end til en koncert og derfor er man nu tilbøjelig til at høre de unøjagtigheder, der selvfølgelig er, når så mange spiller den samme melodi. Det er jo typisk for netop folkemusik, og en kvalitet ved den, at det er tilladt at sætte sit præg på melodierne og selv om alle kendte og spillede samme melodi er det tydeligt at høre at der er varianter imellem. Det betyder ikke at det er dårligt men man skal være opmærksom på forskellen på at sidde i et telt med 1000 andre og så at sidde i sin stue foran højttalerne.

Pladen har sin helt klare styrke i de mindre grupperinger. Musikalsk fordi de er bedre optaget og fordi musikerne bedre kunne overskue de mindre sammenhænge og deres egne roller i dem. Men det der måske gør denne plade

mest værdifuld er at der på ceildh'en opstod nogle kombinationer af musikere som måske aldrig tidligere eller aldrig senere opstår igen. Som eksempler kan nævnes et medley af Shetland Tunes spillet af Alistair Anderson og Dick Gaughan eller »Freedom come all ye« spillet af Dick Gaughan, Alistair Anderson, Barney McKenna og John Sheahan.

Noget kunne tyde på at denne plade har givet Festivalfondens blod på tanden. I år optog man den afsluttende Woody Guthrie mindekoncert med henblik på pladeproduktion. Men vi synes der er grund til at minde om dobbeltheden i at overføre en livekoncert til vinyl. Oplevelsen i teltet er så meget præget af stemningen, både den indre og den ydre, at man ikke stiller de samme krav til musikalsk perfektionisme som man gør når man lytter hjemme med hovedtelefoner. Det betyder at man skal lytte meget kritisk før man udgiver en »god« koncert på plade, hvis der altså ikke er »historiske« værdier på optagelsen eller hvis man vil nøjes med at satse på dem der var til stede og derfor kan lægge den erindrede oplevelse oveni pladen.

Hvad betyder festivalerne for det danske folkemusikmiljø?

Det har været hævdet at folkemusikkens krise i Danmark bl.a. skyldes at festivalerne tapper kræfterne fra de lokale miljøer. At publikum får nok på festivalerne, at de dér får den bedste vare og derfor ikke gider høre danske grupper spille irsk og skotsk, at festivalerne skal have så store tilskud at der ikke er penge tilbage til det lokale arbejde osv.

Når eller hvis man snakker om krise

skal man gøre sig klart at den krise der har været tale om gælder den del af miljøet der foregår på scenerne. Klubber rundt om i landet har haft svært ved at få enderne til at mødes, entreindtægter i forhold til musikerlønninger og manglende publikumstilstrømning til de gratis arrangementer med lokale musikere. Men det handler altså om den musik der kun skal lyttes til. De lokale spille-miljøer som for nogle år siden oplevede et stort boom lever i bedste velgående. Nogle er faldet fra men mange er blevet og interessen er blevet mere kvalificeret. Det har aldrig haft Tønderfestivalens interesse at vise denne del af den danske folkemusik. Måske fordi kvaliteten har været svingende og repertoiret begrænset men sådanne børnesygdomme er man mange steder kommet over. Det undrer af og til udenlandske musikere at de på en dansk festival ikke kan høre særlig meget af den traditionelle danske folkemusik.

Men hvis man endelig skal snakke om krise er det efter vores mening på det musikalske område den findes. Der sker for få eksperimenter med dansk folkemusik som udgangspunkt. Der er ikke megen nysgerrighed og kreativitet i denne del af miljøet. Mens rockmiljøet undergår forandringer hele tiden er der ikke i folkemusikken en ungdomsgruppe der bryder normer og skaber nye veje. I virkeligheden er det måske en ny generation der mangles. De »gamle« musikere har lavet de eksperimenter de skal og er faldet til ro med en musikalsk stil der passer dem, men ingen går videre.

Og her er det så at festivalerne kommer ind i billedet. I de angelsaksiske lande er det som om udviklingen går lidt hurtigere og med lidt større indfly-

delse fra rock og andre genrer. Det er festivalernes opgave at præsentere de nye tendenser her i landet, dels fordi festivalerne har et budget der kan bære det og dels fordi festivalerne har råd til at have fingeren på pulsen i højere grad end den enkelte klub eller manager. Og derfor har Alan Klitgaard ret når han i åbningstalen i Tønder sagde at uden festivaler ville krisen for alvor tage fart i dansk folkemusik. Hvis ikke musikere et par gange om året kunne få et musikalsk vitamintilskud i form af nye måder at gribe musikken an på, i form af musikalske udfordringer og i form af møder med spændende personligheder ville det givetvis stå sløjere til end tilfældet er.

Men for publikum der på festivalerne oplever den samme spændende musik er det måske lidt uforståeligt at der ikke sker en større udvikling på den hjemlige scene. På en måde kan det påstås at festivalerne derfor er skyld i publikumskrisen. Men det er nok rigtigere at sige at det er musikernes manglende lyst til fornyelse og eksperimenter der er den egentlige årsag. Forudsigeligheden er for stor og derfor gider publikum ikke komme.

Rødderne, bredden – og kulturarven

En festival som den i Tønder viser, hvilken uudtømmelig inspirationskilde den traditionelle folkemusik er. Festivalen fremviser en elite blandt de halv- og helprofessionelle musikere, der har genoplivet og viderebearbejdet denne musik. Hovedtendensen gennem de sidste 10–15 år har vel været, at disse musikere har bearbejdet det traditionelle materiale stadig mere raffineret, og mange af dem har nu skabt deres egen personlige stil, hvor tekster og

musik ofte er nyskrevne. Den evige snak (i programmer og ved annonceringer) om, at den og den folkekunstner er »en stor personlighed« og har »en meget personlig sceneoptræden« eller er »et meget varmt menneske på scenen«, denne snak er et led i kunstnerauraen på folkescenen. Alt dette er en naturlig udvikling for professionelle musikere, og det er godt, at der findes festivaller og koncerter, hvor man kan høre og lade sig inspirere af denne elite.

For både publikum, musikere og festivalarrangører er det imidlertid vigtigt ikke at glemme, at folkemusik er et meget bredere begreb. Og denne bredde burde faktisk afspejles på en festival som den i Tønder. Vi har nævnt, hvordan der i mange lande sker en fornyet beskæftigelse med den nationale folkemusiktradition på mange planer. Det faktum, at mange flere amatører i dag selv spiller folkemusik, burde ligeledes kunne ses i Tønder. Og sidst, men ikke mindst: Hvor er den levende tradi-

tion – hvor er rødderne? Rent praktisk burde amatørerne have bedre muligheder for at optræde ved åbne visearrangementer og spille sammen i mindre lokaliteter. Repertoiremæssigt burde det danske indslag være langt bredere – og hvorfor ikke også lokalt funderet? En veloplagt konferencier Alex Campbell opridsede problemet, da han ved »Singers Afternoon« introducerede »Knud from Tønder«: »That's remarkable! This is a big festival in Tønder and he is the only guy from Tønder.« Hvorefter Knud sang en vise på engelsk! Sønderjylland har mange fremragende traditionelle sangere og adskillige spillemænd. For nylig er der udkommet en bog med tilhørende kassettebånd med omtaler af 11 sangere og med gengivelse af deres sange – men ikke en eneste af dem kan man høre på festivalen (Kirsten Sass Bak m.fl.: *Æ har høør. Sønderjyder synger*; anmeldt i dette nr. af Modspil). Og med den store rolle, fællessang har spillet i Sønderjylland,

kunne man vente, at den kunne finde en naturlig plads i festivalsammenhæng. Det behøvede jo ikke at være nationalistiske fædrelandssange. Men det danske indslag skulle selvfølgelig være geografisk bredere, både blandt traditionens repræsentanter og blandt revivalisterne. Det er fint, at Tønderfestivalen henter en dygtig ungarsk gruppe til landet som den drejelirespillende Robert Mandel og hans East European Folk Group – men hvorfor ikke invitere de danske musikere, der i årevis har arbejdet med at spille gammel dansk folkemusik på drejelire? Hvorfor ikke i højere grad invitere nogle af de andre spillemandsgrupper, der arbejder med bestemte instrumenter eller en bestemt slags musik eller som blot fører traditionen videre den dag i dag? Hvorfor ikke få den nye grønlandske folkemusikbevægelse repræsenteret og dens kilder? Hvorfor ikke invitere nogle traditionelle gårdsangere eller gademusikanter – det er hver især jo ved at få aktualitet igen her under krisen? Hvorfor ikke invitere nogle færingere til at demonstrere deres balladesangdens eller nogle af de danske grupper, der i årevis har arbejdet med ballader og andre traditionelle sange? Véd Tønderfestivalens publikum, at Danmark har en enestående mængde folkeviser fra middelalderen, som ikke står tilbage for noget europæisk land, heller ikke England og Skotland, og hvoraf mange har været sunget i levende tradition næsten til vort århundrede?

Folkemusik handler både om løbende fornyelse og om tradition og kulturarv. Er det kun Schlüter og kommercialismen omkring Ho færemarked, der må forvalte kulturarven?



Musik og sang i Tønders gader under festivalen. (Foto: Jens Henrik Koudal).

Standardværk med problemer

af Jesper Beckman

Jesper Ranum: »SYNTHESIZERE og andre elektroniske musikinstrumenter« (Odder, 1983) Borgens forlag. Pris kr. 248.

Det gælder for alle moderne hjælpemidler lige fra brødristerere til flyvemaskiner, at der følger en brugsanvisning med ved anskaffelsen. Det gælder naturligvis også for synthesizere. Og da synthesizeren er et instrument, der helt i overensstemmelse med det tyvende århundredes dominerende ideologi – funktionalismen – er udformet som et modulsystem, betyder det, mere end det er tilfældet med de traditionelle instrumenter, at en dybere indsigt i systemets virkemåde er en forudsætning for, at musikeren kan opnå et tilfredsstillende resultat. Ud over visse grundlæggende moduler kan instrumentet sammensættes i et utal af variationer alt efter behov og pengepung. Således dækker betegnelsen synthesizer ikke et fikst og færdigt instrument, men en mængde af instrumenter. Synthesizeren fik dog først en større udbredelse, efter at fabrikanterne begyndte at markedsføre instrumentet i færdigt sammenbyggede pakker – kaldet standard-synth til forskel fra modul-synth – special designede til mere almene behov.

Det er på den baggrund, at man skal se betydningen af Jesper Ranums bog. Den er nemlig ikke en brugsanvisning til en speciel synthesizermodel, men en

generel indføring i, hvorledes instrumentet fungerer, særlig med henblik på dets anvendelse i det rytmiske orkester, hvor det har opnået størst udbredelse. At bogen derudover også giver mange gode oplysninger om fordele og ulemper ved henholdsvis standard synths og modul synths med henblik på fleksibel lydproduktion og effektiv live-performance, samt en del tips om hvorledes de mere velkendte synthesizerlyde kan produceres, skal ikke lægges den til last. Bogen er skrevet i et let læst og levende sprog og må formodes at interessere såvel den rytmiske musiker som musikunderviseren og musikformidleren, for ikke at sige enhver musikinteresseret.

Det er et alvorligt problem, når man vil skrive om elektronmusik og dets instrumenter, at vi normalt ikke er fortrolige med de klanglige muligheder, der byder sig. Beskæftiger vi os med instrumentalmusik, gør vi brug af node-eksempler, hvorudfra vi kan danne os en forestilling om det klingende resultat. Derimod er det nok de færreste, der er i stand til at danne sig en forestilling om de klanglige muligheder i et elektrisk kredsløb på grundlag af et blokdiagram. Fremstillinger om dette emne er derfor tilbøjelige til at blive meget abstrakte og uforståelige for den almindeligt interesserede læser. En lille anekdote kan illustrere dette. For et par år siden gav en ortodoks elektron-

musikkomponist en serie forelæsninger om sin musik i Indien. Det hændte så på en musikskole i Madras, at båndoptageren ikke fungerede, og han var tvunget til at gennemføre talen uden musik-eksempler. Da tilhørerne ikke havde kendskab til den nutidige vesterlandske kompositionsmusik, gav han en kort redegørelse for den historiske udvikling og sluttede af med en gennemgang af nogle kompositionsteknikker og kredsløb han havde anvendt. Bagefter fik tilhørerne lejlighed til at stille spørgsmål og en studerende, der fra første række havde fulgt foredraget meget intenst, spurgte: »Undskyld, De kan vel ikke synge lidt af deres elektronmusik, så vi kan forstå dens melodi?«

Styrken i Jesper Ranums bog ligger i den måde, han har tacklet dette problem. I stedet for at fokusere på at give læseren en intellektuel forståelse af de musikalske muligheder, som synthesizeren byder, er bogens formål at give en indføring i apparaturets tekniske muligheder, dvs. at give en beskrivelse af, hvordan man rent praktisk gør, når man spiller på instrumentet à la »How to do it yourself«. Det forudsættes derfor, at læseren har adgang til en synthesizer. Bogen indeholder altså først og fremmest en række beskrivelser af, hvad der rent teknisk sker ved forskellige grundlæggende kombinationer af synthesizerens moduler, suppleret med adskillige tips om særligt effektive mu-

ligheder hentet fra hans erfaring som rytmisk musiker. Herved gives et overblik over instrumentets spilleregler, og man kan så selv eksperimentere videre og gøre sig sine egne erfaringer.

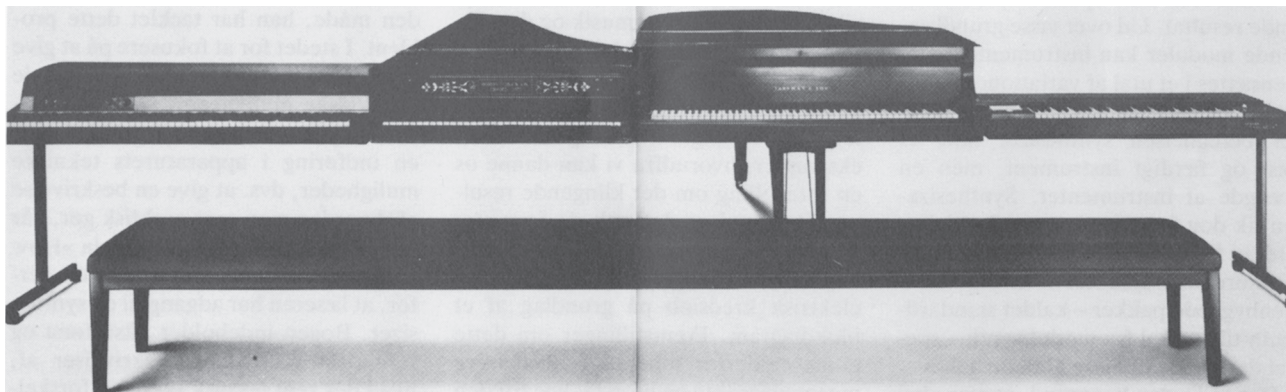
Bogen's materiale, der er underlagt en enkel og klar disposition, omfatter en indledning, en hoveddel om den monofone analog »keyboard« synth, hvilket samtidig vil sige grundstrukturen for enhver synth, og tilsidst en række mindre afsnit om polyfone synths, andre »instrument« synths, digitale synths, sequensere og forskellige andre elektroniske instrumenter.

Indledningen indeholder, dels en introduktion, dels en kortfattet beskrivelse af de grundlæggende principper for lydproduktion. I introduktionen kan man bl.a. finde et afsnit om bogens anvendelse, en summarisk redegørelse for instrumentets historie, nogle generelle betragtninger om synth og deres anvendelse og nogle råd om køb. Den historiske redegørelse indeholder visse

fejl. Bl.a. nævnes Robert Moog som opfinder af den spændingskontrollerede synth. Men faktum er, at Donald Buchla udviklede sin modul-synth i 1961–62 og markedsførte den i 1963, mens Moog først præsenterede sin synth i 1964 og markedsførte den i 1965.

Hoveddelen, der optager knap halvdelen af bogen, falder i tre afsnit. Først behandles synthesizerens kerne, der består af en lydkilde – den spændingskontrollerede oscillator – og to forarbejdningsmoduler – den spændingskontrollerede forstærker og det spændingskontrollerede filter. Dernæst følger de tre mest almindelige kontrolmoduler, og til sidst behandles nogle mere specielle moduler af forskellig slags. Beskrivelsen af det enkelte modul omfatter dets funktion, typiske kontroller og forbindelsesmuligheder, output eller typiske anvendelser, mulighederne for spændingskontrol, samt mere specielle anvendelsesmuligheder.

Fremstillingen er altså bestemt af synthesizerens virkemåde, idet der udgås fra instrumentets kerne – lydkilden og de to forarbejdningsmoduler – som med tilkobling af kontrolmodulerne danner stammen for enhver synthesizer. Der optræder dog et enkelt brud i dispositionen, idet forstærkeren gennemgås før filteret. Dette vil ikke være logisk, hvis man udgår fra synthesizerens anvendelse, da filteret her altid indtræder før forstærkeren. Forklaringen på dette brud ligger i, at lydens parametre, dvs. variable, eksemplificeres ved den menneskelige stemme. Men mens denne analogi kan være udmærket til at demonstrere en trindelt lydproduktion, så er princippet for lydproduktion i den menneskelige stemme og for den sags skyld i alle traditionelle instrumenter forskellig fra princippet for lydproduktion i synthesizeren, hvorfor den kommer til at sløre for det specifikke ved synthesizerens lydproduktion, hvis den danner model for frem-



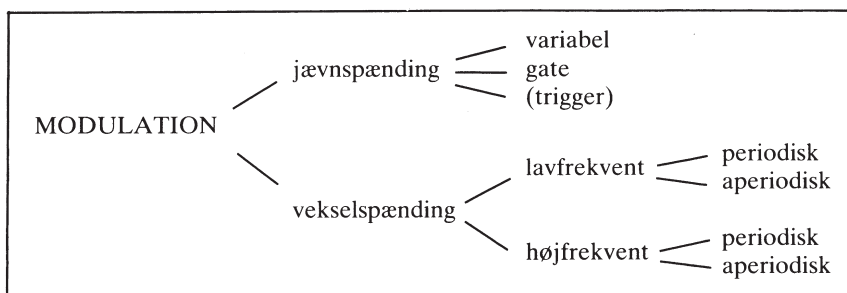
»At a stretch, you might just match the realism of our Digital 10« – siger teksten til dette reklamebillede for Technics nyeste synthesizer. Instrumenterne på billedet repræsenterer århundreders musikhistorie: El-klaver, cembalo, akustisk klaver og clavinet.

stillingen. For de traditionelle instrumenter kan princippet for lydproduktionen beskrives i tre etaper, nemlig som en *kraft*, der møder en *forhindring*, hvorved der opstår lydbølger, der igen møder nye *forhindringer*, hvorved der opstår resonans. Princippet for lydproduktion med synthesizere er dog snarere inspireret af Taylors samlebands-ide. Her begyndes med et *råmateriale* – frembragt af lydkilden – der *forarbejdes* i to stadier – dels af filteret, dels af forstærkeren. Disse tre moduler kan så styres, dels direkte manuelt, dels indirekte automatisk med spænding fra kontrolmodulerne.

Men giver denne systematiske fremstilling af synthesizerens moduler et klart indblik i, hvordan man kan spille på synthesizeren, så kniber det med at formidle en klar overordnet forståelse af princippet i styringen af synthesizeren, nemlig spændingskontrol. Dette skyldes dels en uafklaret terminologi, dels at gennemgangen af de forskellige former for spændingskontrol er spredt over hele bogen. Her ville det have været en fordel, hvis indledningen indeholdt en kort systematisk redegørelse for de forskellige former for spændingskontrol. Indledningen indeholder ganske vist et afsnit om spændingskontrol, men det er på ingen måde en systematisk redegørelse. Ranum fastslår, at spændingskontrol betyder, »at et given parameter i lyden påvirkes på en eller anden måde ved hjælp af en elektrisk spænding« (s. 55). Dette er en for snæver betydning, idet også et spændingskontrollerende modul kan spændingskontrolleres, f.eks. kan en LFO-generator kontrolleres af en ADSR-generator (s. 118 & 131). Termen modulation anvendes i bogen i den samme brede

betydning, som den har i akustikken, nemlig synonymt med spændingskontrol. I elektronmusiklitteraturen møder man dog mere og mere hyppigt termen anvendt i en snævrere betydning, som en betegnelse for en periodisk forandring af et parameter. Dette sker naturligvis, fordi det kan være praktisk at have en særlig betegnelse for spændingskontrol med en vekselspænding. Men da en vekselspænding både kan være periodisk og aperiodisk, så bliver denne betydning for snæver. At fastholde den vil kunne føre til absurde distinktioner, som f.eks. at et regelmæssigt vibrato er produceret ved modulation, mens et uregelmæssigt vibrato er produceret ved spændingskontrol. Man kunne så reservere termen modulation for spændingskontrol med en vekselspænding. Men det vil også kunne føre til absurde distinktioner. En envelopegenerator producerer en lavfrekvent bølgeform – en deformeret puls. Da den kun producerer en enkelt-

svingning, betyder det, at den producerer en aperiodisk lavfrekvent vekselspænding. Kontrollerer envelopegeneratoren således en spændingskontrolleret oscillator, skulle man kalde det modulation. Men sætter man attack, decay og release til 0 – hvilket giver en pulssvingning, der svarer til f.eks. en orgeltones envelope – og kontrollerer oscilatoren med dette signal, skulle man tale om spændingskontrol, idet der i dette tilfælde kun bliver produceret en jævnspænding. Ud fra en logisk synsvinkel bør man derfor anvende termen modulation i den brede betydning som synonym med termen spændingskontrol. Vælger man dog denne brede betydning, da er det så meget desto mere nødvendigt, at man præciserer den typemodulation, der er tale om. Denne præcisering kan f.eks. ske mere eller mindre pedantisk ud fra følgende specificering, der dog ikke er helt entydig, men den bedste jeg kan finde på til lejligheden:



Den overordnede intellektuelle forståelse støttes heller ikke af den upræcise sprogbrug og løse terminologi. Bestemmelsen af støj må tjene som eksempel, selvom det er letkøbt, da der

endnu ikke findes en endelig def. af støj, men ikke desto mindre oplysende. »Noise er en helt tilfældig sammenblanding af alle frekvenser« (s. 141). For det første er mængden »alle frekvenser« en

fiktiv størrelse. Sætter man sig for at lede efter alle frekvenser, vil man komme til at lede forgæves, da frekvensdomænet udgør et kontinuum. Men lad os lege, at vi har fundet dem. Hvad vil så en »tilfældig sammenblanding« af disse betyde? Problemet ved bestemmelsen af støj er, at man skal have begrebet »tilfældig« placeret på et eller andet sted. Det er således også med her, men vi må konstatere, at det ikke har nogen effekt. Der er nemlig ingen forskel på en tilfældig sammenblanding af alle frekvenser og en ordnet sammenblanding af samme. En anden bestemmelse kunne være, at støj er tilfældige sammenblandinger af frekvenser fra hele frekvensdomænet med tilfældige amplituder og tilfældige faser, men denne formulering er naturligvis ikke så let at læse og forstå.

Ordlisten, der afslutter bogen er også mangelfuld. F.eks. mangler termene memory, ADSR-generator, ringmodulator og definitionen på analog-teknik, som bliver stillet os i udsigt s. 186. Der er også enkelte deciderede fejl, som f.eks. beskrivelsen af direkte syntese. Syntese på grundlag af analyse kan naturligvis også foretages ved additiv og subtraktiv syntese. Direkte syntese består ganske enkelt i, at man opbygger bølgeformen direkte, ved at angive talværdierne for de enkelte samplinger. Desuden er en enkelt overskrift (22.4) placeret et afsnit for sent. Alt i alt kan bogen altså trænge til en grundig revision. Men ser man bort fra disse skavanker, så må man konstatere, at det er et prisværdigt initiativ. Jesper Ranum har taget ved at skrive bogen om synthesizeren, et standardværk i dansk musiklitteratur.

Anmeldelse

Syngende sønderjysk

af Hans Peter Larsen

Elsemarie Dam-Jensen og Birgit Lauritsen: *Æ ga nåk vee vå lænng æno. Træk af folkesangens historie i Sønderjylland*. Institut for grænseregionsforskning, Åbenrå 1983.

Kirsten Sass Bak, Elsemarie Dam-Jensen, Birgit Lauritsen: *Æ har høør. Sønderjyder synger*. Et visehæfte + kassettebånd. Institut for grænseregionsforskning, Åbenrå 1983.

Et forkortet universitetsspeciale og et visehæfte + kassettebånd – to publikationer om sangen i Sønderjylland, der hænger sammen. Specialets to forfattere er sammen med deres vejleder Kirsten Sass Bak gået videre med deres undersøgelser i det sønderjydske. Og det foreløbigt første resultat af deres forskningsprojekt »Folkesangen i Sønderjylland« er det kommenterede visehæfte. Og det er den sjoveste og mest anvendelige af de to udgivelser – så lad os tage det først.

»Sønderjyder synger« er undertitlen, – ikke »sønderjyske sange«. Det siger en del om vinklen. Hæftet vil afspejle, hvad der faktisk er blevet sunget i Sønderjylland blandt folk af mange slags. Og det er et bredt og kontrastrigt sangudbud, og ikke bare sange med forbindelse til landsdelen, til den nationale og kulturelle kamp.

De 23 sange i hæftet er ikke hentet fra sangbøger, men fra det levende repertoire hos 11 sangere, som udgiverne

har besøgt i 1981–82. Hver sanger præsenteres med en biografisk skitse, hvor vi får noget at vide om deres sociale baggrund og de sanglige miljøer, de har færdedes i. De fleste af sangerne er ældre mennesker, og deres repertoire afspejler, hvad der blev sunget i Sønderjylland i århundredets første årtier. Sangene præsenteres i tekst og melodifaksimile efter den version, som man kan høre på kassettebåndet. Hver sang er forsynet med korte noter om dens oprindelse, så vidt man kender til den.

Netop kombinationen af tekst-melodihæfte og lydoptagelser gør, at man med appetit kaster sig over det. Der kommer nemlig først rigtig liv i de sønderjydske tekster og i modernes melodiskeletter, når man samtidig kan høre dem udført så indlysende rigtigt og overbevisende, som disse sangere gør det. Det er optagelser fra sangernes stuer med venner og interviewere samlet omkring det sønderjydske kaffebord. En optagesituation, der selvfølgelig ikke er den absolut autentiske, men dog nærmer sig den. Ægthed og troværdighed lyser ud af disse optagelser. Men jeg undrer mig over, at udgiverne har redigeret så karrigt i optagelserne, at kun lige sangene og intet mere er med. Flere gange snuppes sangen brutalt af midt i den afsluttende latter eller kommentar fra sangeren. Hvorfor så bange for at lade os få del i den gode stemning omkring bordet? Det kunne

være skønt at få nogle af sangernes kommentarer med og tilhørernes umiddelbare reaktioner på sangene.

Men båndet er en rar, perspektivrig og afvekslende time i selskab med sønderjyder. Og suppleret med hæftet har det oplagte pædagogiske muligheder – i historietimen, i musiktimen, i dansktimen.

Og hvad er det så for et billede af »folkesangen i Sønderjylland« vi møder på båndet og i hæftet?

Det er først og fremmest private sange. Sange, som meddelerne har taget til sig og har brugt i deres liv – under arbejdet og derhjemme. Det er i mindre grad repertoiret fra fællessangen i ungdomsforeningen og på højskolen. Det er en side af sangen i Sønderjylland, som vi ikke i særlig grad finder repræsenteret i sønderjydernes gamle folkelige sangbog »Den Blå« og i dens afløser fra 20'erne, Højskolesangbogen.

Der er legestuesange og gamle skæmteviser i ren mundtlig tradition. Bl.a. den gamle historie om skalkene og møllerens datter i sønderjysk version i en uforlignelig rytmisk og underfundig udgave ved den 75-årige Nieklaus Clausen fra Rødekro.

Der er skillingsviser fra løsblade eller fra forlæggeren Jul. Strandbergs vidt udbredte samling »Den syngende Mand«. De er kommet i sangernes repertoire enten direkte fra den skriftlige kilde eller via en omvej ud i den mundtlige tradition. Melodierne er altid gehørsoverleveret. Det er også et par enkelte nyere revyviser og schlagere lært fra radioen.

Disse sange er ikke specielt knyttet til Sønderjylland. De viser et broget repertoire, som også kendes hos traditionssangere i det øvrige land – gamle

skæmteviser side om side med revyviser fra 40'erne.

Sammenholder man repertoiret med sangernes baggrund, viser det sig som et gennemgående træk, at disse sange synges af mennesker, der har tilhørt de nederste sociale lag, og som ikke i særlig grad har taget del i fællessangen i de folkelige bevægelser i Sønderjylland. I hæftets 15 sider lange efterskrift konstateres, at sangen i Sønderjylland nok har været præget af landsdelens politiske skæbne »men sangen i Sønderjylland har samtidig også fulgt hovedlinierne i den øvrige danske sanghistorie. Den overvældende mængde sange uden noget lokalt eller nationalt præg hører således lige så fuldt med i billedet af sønderjysk folkesang. Indsamlingerne både fra 1960'erne (Karl Clausens – min anm.) og 1980'erne viser at disse sange ofte udgør en stor del – i mange tilfælde størstedelen – af hvad folk i Sønderjylland har sunget«.

En stor del af repertoiret adskiller sig altså ikke fra, hvad man møder i det øvrige land. Men visehæftet viser også, at sange med tilknytning til Sønderjyllands særlige historie stadig i dag huskes i levende tradition.

Der er antityske skillingsviser med emner fra krigen i 1848–50 og 1864, en vise med emne fra den fransk-tyske krig i 1870, hvor mange sønderjyder var i tysk tjeneste, og en sang om en af »op-tanterne«, en af de dansksindede, der efter 1864 nægtede at gå i preussisk militærtjeneste og derfor mistede det tyske statsborgerskab og derved blev statsløs og uden stemmeret (og derved et problem for de dansksindede ved valgene).

Der er viser på sønderjysk dialekt, bl.a. på Frøslev-mål og alsisk, der også

i indholdet har lokal tilknytning.

Skillingsviserne er blevet udbredt i blandet mundtlig og skriftlig overlevering. Andre af viserne er af navngivne forfattere og fra aviser, Den blå Sangbog eller Morten Eskesens sangsamlinger gået ind i familietraditioner og i den enkelte sangers aktive repertoire. F.eks. den satiriske og anti-tyske »Sønderjyden har underlige vaner«, der går på samme melodi som »Det haver så nyligen regnet«. Den kom i slutningen af 1890'erne kort efter Johan Ottosens berømte tekst og blev en overgang den nationale protestsang, der på trods af alle sociale skel blev sunget mest af de dansksindede sønderjyder. Den opnåede tilmed den tvivlsomme ære at blive forbudt af de tyske myndigheder.

I sangernes aktive repertoire er der kun ret få nationale sange fra de sønderjyske folkelige bevægelses sangbøger – og da typisk hos de sangere, der har været på højskole eller har været involveret i det folkelige foreningsarbejde. Men også her er der tale om blandet mundtlig-skriftlig overlevering. Teksten er oprindelig lært fra sangbogen, men melodien har levet sit eget liv i familiens tradition. Den nationale folkelige fællessangstradition, som den blev dyrket på de grundtvigske højskoler og i foreningslivet fik ganske særlig betydning i Sønderjylland p.gr.a. landsdelens omskiftelige politiske historie. Men denne tradition blev båret af andre end de, der sang de fællesdanske skillingsviser og skæmteviser. Det var bønderne og de mere velstående lag i byerne, og det var sang som en fælles aktivitet til mobilisering og styrkelse af sammenholdet og danskheden. Og det var et sangrepertoire sunget efter sangbøger.

Skillsingsviser o.s.v. blev mest sunget af de nederste sociale lag på land og i by – af mennesker, som ikke havde råd til at komme på højskole og som mærkede standsforskellen i foreningslivet på deres krop. De kendte nok til den nationale fællessangstradition, men tog sjældent aktivt sangene til sig som deres egne.

Der har ikke været tale om en fælles sangskat eller sangtradition for alle sønderjyder. Det er et væsentligt foreløbigt resultat af sangforskningsprojektet og understøttes af visehæftets sangerportrætter. »... i de fleste familier har (det) været sådan, at den ene af de to sangtraditioner: den »folkelige sang« eller visesangen har været den foretrukne og væsentlige, mens den anden i givet fald har indtaget en mere sekundær plads... Det er ikke mærkeligt, at det for mange sønderjyder, der selv har været aktive i det danske kulturarbejde har stået som en »kendsgerning«, at den danske fællessangskultur og Den blå Sangbog var »alle« dansksindede sønderjyders ejendom i tiden fra 1890'erne til efter genforeningen. Den brede opslutning omkring forsamlingshusarrangementerne, hvor fællessangen lød med liv og lyst, kunne umiddelbart tale for denne vurdering. Det samme kunne Den blå Sangbogs meget store udbredelse i hjemmene. Sagen er dog ikke så enkel ... (der) har bestået andre kulturtraditioner, inden for hvilke en anden form for sang: den mundtligt/skriftligt overleverede vise-sang har været den foretrukne.« Men de tre udgivere konstaterer også, at de to sangtraditioner er indgået i en vekselvirkning i Sønderjylland i højere grad end i andre dele af landet, bl.a. som følge af nogle af de »mindre lodi-

ge« visers anti-tyske karakter.

At de sociale skel i mange tilfælde har været lige så væsentlige som de nationale viser imidlertid en sidste kategori af sange i visehæftet – de tyske og plattyske viser. De synges typisk af sangere fra beskedne sociale kår, som har taget de tyske viser til sig på linje med tilsvarende dansksprogede skæmteviser og skillsingsviser uden at fornemme nogen modsætning. Det har været visens indhold og melodi, ikke sproget, der har været afgørende for, om sangeren har taget den til sig. Det er udtryk for en naturlig blanding af repertoiret i et dobbeltsproget område. Hos sangere med baggrund i de folkelige bevægelser bevidst nationale fællessang finder man imidlertid ingen tyske sange.

Vil man vide mere om den historiske baggrund for sangtraditionerne i Sønderjylland, kan man gribe til Elsemarie Dam-Jensens og Birgit Lauritsens bog. Den består af udvalgte afsnit af de to universitetsspeciale og bærer i sin form umiskendelig præg af det – mindre velskrevet end visehæftets efterskrift, mere pedantisk i sin disposition og i sit afsæt fra tidligere litteratur på området. Sangene selv møder man kun i form af skematiske repertoire-oversigter. Ingen tekster, ingen melodier. De musik-analytiske afsnit af det oprindelige speciale er udeladt. Det gør nok ikke så meget. Men jeg savner i det mindste et karakteristisk udvalg af teksterne og melodierne.

I bogens afsnit om sangens historie i Sønderjylland møder man i uddybet form de fleste af de synspunkter, der også findes i visehæftets efterskrift. Som det væsentligste gøres der også her op med myten om den nationale fælles-

sangs universelle udbredelse i Sønderjylland på tværs af alle sociale skel. Det er her – som i visehæftet – at forfatterne markerer en moderne folkloristisk vinkel på deres stof i modsætning til den ældre nationalt orienterede tradition for sanghistorieskrivning. Og også i bogen er det interessant at sammenligne sangernes forskellige baggrund med deres sangrepertoire. På den led giver bogens biografier og repertoireoversigter supplerende materiale til de konklusioner, der også drages i visehæftets efterskrift.

Allerede hos Karl Clausen er der ansatser til sangsociologiske indfaldsvinkler, selv om hans vældige indsats først og fremmest ligger på det sang- og sangbogshistoriske område. De to forfatteres afsnit om de sønderjydske sangbøgers historie bygger i alt væsentligt på Clausen – en brugbar oversigt, men intet nyt. Det er stadig mest sangbøgerne historie, ikke meget om deres virkningshistorie og denne virknings kollisionsflader med folkesangens skæmte- og skillsingsviser.

Karl Clausen rager op og er ikke til at komme uden om, når man vil beskæftige sig med sangen i Sønderjylland. Alligevel undrer det mig, at de to forfattere i den grad har været fikseret på hans arbejde og indsamlinger i 60'erne, at de har valgt at genopstå 5 af Clausens gamle meddelere (kun to af dem, Paula Jespersen og Chresten Finmann, går igen i visehæftet). Formålet er angiveligt, at give et bedre indtryk af disse sangeres total-repertoire og personlige baggrund end det, der fremgår af Karl Clausens materiale. Det får vi da også gennem beskrivelse af levnedsløb og en systematisk oversigt over hver sangers repertoire i det omfang de to forfattere



Malkepigen – det er sandsynligt at hun har sunget gamle kærlighedsviser på dansk eller tysk, måske suppleret med nyere revyviser og andre populære sange. Men da hun er fra Sønderjylland (Møgeltønder 1918), er det heller ikke utænkeligt at hun har sunget danske fædrelandssange under malkningen. (Billede og billedtekst efter »Æ har høør ...«, s. 86).

fik kendskab til det på den enkelte uge i 1981, hvor de besøgte alle sangerne. Men en vurdering af Clausens interessefelt, arbejdsmetode og resultater i lyset af det fornyede besøg hos hans sangere får man ikke. Pointen med at besøge udelukkende gamle Karl Clausen-sangere – hvor rart bekendtskabet med dem end er – står ikke klart for mig efter læsningen af bogen. Man får ingen sammenligning af det, de sang for Clausen i 60'erne og det, de sang i 1981 –

hverken i repertoiret som helhed eller i de enkelte sange og melodier. Men måske står der noget om det i et udeladt afsnit af specialet om Clausens forfatter-skab og indsamlingsarbejde i Sønderjylland. Det afsnit ville jeg gerne have læst, nu bogen i så høj grad bygger på Clausen i det sangbogshistoriske og på hans meddelere i det repertoiremæssige. Jeg ser også en ulempe i udelukkende at benytte gamle Clausen-meddelere, fordi de i dag kan være tilbøjel-

lige til at synge sange, som de ved er interessante, fordi Clausen optog dem i 60'erne og på den måde lægger en dæmper på frodigheden i deres repertoire.

Senere i det sønderjydske sangforskningsprojekt som det kommer til udtryk i repertoiret i visehæftet har man da også besøgt nye meddelere, som ikke fra tidligere besøg kan være belastede af forestillinger om, hvad forskerne synes er interessant. Det mener jeg, man med fordel kunne have gjort, da specialets portrætpersoner skulle udvælges. Opfordringer i lokalradioen havde været en mulig vej til kontakt med traditionssangere. Her kunne man være kommet i kontakt med en ny bred kreds af meddelere, som man så kunne vælge iblandt. Der skulle så nok have været ofret mere end en sølle uges interview-besøg på sagen. Men det havde nok været en god tidsmæssig investering.

At udgive et amputeret og uredigeret speciale er problematisk. Jeg havde hellere læst 50 sider mere og fået de udeladte afsnit og et tekst-melodibilag med. Men det er i hvert fald rart, at de to forfattere har medtaget den fortrinlige og fyldige litteraturliste – og først og fremmest, at de gik videre i deres formidlingsbestræbelser og udgav visehæftet.

Så altså – hvis man kun har råd til at anskaffe en af de to udgivelser, så vælg visehæftet og kasettebåndet. Her får man de væsentligste synspunkter fra specialet i det velskrevne efterskrift. Og først og fremmest får man det, det hele jo egentlig drejer sig om – sangene selv sunget af de rigtige mennesker.

Musik på Fyn

af Lars Nielsen

Sybille Reventlow: MUSIK PÅ FYN – blandt kendere og Liebhabere. G.E.C. Gad København 1983.

I efteråret 1976 tog Statens humanistiske Forskningsråd initiativ til et stort treårigt musikprojekt, »Musik og musikalsk virksomhed i Danmark 1770–1850. Det omfattede tre delområder hvoraf det ene, »musiklivet i et socialt og geografisk område uden for København« er emnet for denne anmeldelse. Området udenfor København blev Fyn og titlen på værket blev »Musik på Fyn«, blandt kendere og Liebhabere forfattet af Sybille Reventlow.

Den centrale periode i arbejdet er ifølge forfatteren, perioden fra ca. 1780–ca. 1820, hvor det offentligt tilgængelige musikliv blev etableret. Endvidere siges det at det ikke er hensigten at undersøge musiklivet udfra offentlighedskriterier, men derimod udfra et socialt kriterium: Musiklivet i forbindelse med herregårdskredsene.

I bogens første afsnit gør Sybille Reventlow samvittighedsfuldt rede for hvad der blev spillet på fynske herregårde og i Odense klub og på teatret i Odense. Viden om de forskellige repertoarer har man dels fra efterladte nodesamlinger og dels fra auktionskataloger fra de auktioner hvor samlingerne blev solgt efter ejernes død. Hvor auktionskatalogerne kun gav oplysning om hvad der fandtes i de forskellige samlinger vi-

ser bestillingslister og afregninger hvad der faktisk blev spillet. I sammenfatningen af dette afsnit konkluderer Sybille Reventlow at det for det første var de musikalsk interesserede familier der var toneangivende i det fynske musikliv, at det fynske repertoire viser en næsten total mangel på orientering indenfor det danske repertoire og endelig at den musikalske påvirkning på Fyn kom direkte fra Tyskland og ikke fra København. Det musikalske materiale var ikke forældet fordi det først skulle slå an i København. Sammenligningen med det Københavnske musikliv ligger ligefor, men fordi den viden der findes om det københavnske musikliv i al væsentlighed handler om det offentlige musikliv kan der ikke sammenlignes direkte med repertoiret i de private fynske samlinger. Egentlige vurderinger er der ikke mange af i dette afsnit, men af og til tilløb til sådanne. På s. 46 f.eks.: »I sig selv er opførelser af disse værker i Odense Klub ikke bemærkelsesværdige, når man sammenligner med mængden af de store vokale værker, man fik opført i de københavnske klubber og selskaber, men alligevel er det ganske imponerende, at man i en by uden for hovedstaden fik så relativt mange store vokalværker på programmet. Man kunne spørge, om værkerne blev opført i deres helhed, men der er i og for sig intet der tyder på, at de ikke blev det.« For det første hvorfor er det så mærke-

ligt at vokalværkerne kunne opføres i Odense? Det undrer ikke at store symfonier var fast del af programmerne. Men der var måske færre der sang i Odense? For det andet: Hvorfor spørge sig selv om de blev opført i deres helhed når der ikke var noget der tydede på at de ikke blev det.

I bogens andet afsnit gennemgås de forskellige godsejeres og adeliges personalhistorie for derigennem at finde forklaringer på hvorfor de havde dette eller hint i deres samlinger. I en vis forstand har det selvfølgelig betydning om de pågældende har været bosat i udlandet og derigennem har været i kontakt med musikalske centre eller om de har haft musikere med fra udlandet, ligesom deres tilknytninger til kulturelle eller politiske grupperinger her i landet har haft betydning for deres valg af repertoire, men afsnittet bevæger sig for meget på anekdoteplanet til at kunne forklare samlingernes indhold. Men gad vide om ikke historien om Magnus Ernst von Fircks koncert med Liebhabere til bedste for de fattige i forbindelse med selskabet af frivillige venner af de fattige (Gesellschaft freiwilliger Armenfreunde) kan bruges af vores regerings venstreministre som et brat eksempel til efterlevelse. Ikke mindst fordi det jo oprindeligt var en godsejer på Fyn der tog initiativet.

Udover godsejeres og adeliges musikalske og andre forhold, gennemgås

Frimurerlogen »St. Knud til den gyldne lindorm« og Odense klubs musikalske aktiviteter.

Klubbens forhold til publikum, til de lovbelede direktører, til enlige damer, til musikalsk niveau, til spillelokals størrelse, til stadsmusikanten, til gamle musikere fra Det Kongelige Kapel og i den forbindelse til hofmarskal Numsen osv beskrives detaljeret år for år i de 58 år klubben eksisterede.

I perioden 1799–1804 gik det ned ad bakke for koncerterne i klubbens regi. Det skete ikke kun i Odense men også i København hvor årsagerne var:

- At publikum brugte deres penge på det offentlige koncertvæsen istedet for klubbernes, da publikum pga de hårde økonomiske tider ikke havde råd til begge dele.
- At musikkendernes antal var blevet mindre.
- At man var overmæt af de mange og ofte populære koncerter.
- At klubbernes biøjemed, nemlig underholdning, diskussion og kortspil, hæmmede koncertudfoldelsen.
- At musikerne havde for lidt øvetid før koncerterne.
- At de nye musikværker var for vanskelige for amatører.

Det skulle være nogenlunde de samme årsager der er skyld i at koncerterne i Odense gik dårligt, men det er symptomatisk for denne bog at den ikke bare i en bisætning nævner at Danmark på dette tidspunkt var ved at blive rodet ind i Napoleonskrigen, på Napoleons side og at englænderne som bekendt i 1801 lå på Reden og lossede bomber i hovedet på københavnernes.

Så selvom jeg ikke mener at overdrevent kortspil ikke skulle have haft indflydelse på koncertlivet kunne man da

tænke sig at bomber og krig gav Danmarks befolkning andet at tænke på netop i denne periode.

Men det viser lidt om Sybille Reventlows historiesyn. Ifølge det har den musikalske verden ingen som helst sammenhæng med den økonomiske og politiske omverden og der er derfor heller ingen grund til at nævne at Danmark var i krig i den periode bogen omhandler. Det er selvfølgelig ikke nogen ny synsvinkel. I Nils Schiørrings »Musikkens historie i Danmark«, hvis afsnit om klubvæsenet ligner Sybille Reventlows ved den uendelige opremsning, nævnes Napoleon og krigen heller ikke.

Videre i bogen behandles: Milieu, Liebhavere, mæcener og godsejere. Godsernes musikorganisation, organister og orgler. Kendere, musikalsk dannelse. Musikundervisning, idealistiske og praktiske baggrund og Den dannede almenhed. Det gælder for bogen som helhed at den fremlægger et utrolig stort materiale om musiklivet på Fyn.

Sybille Reventlow har opsøgt alle de kilder der var mulighed for at få fingrene i og har samvittighedsfuldt fremlagt det store materiale for læseren. Dele af det er interessant i sig selv, f.eks. er afsnittet om musikundervisningen et af de få der umiddelbart har lidt interesse for læseren idag. Afsnittet redegør for de forskellige holdninger til undervisning og især musikundervisning der herskede i perioden. Holdninger der er med til at give os et billede af det samfund og dets værdier der var dengang.

Men der drages ikke mange konklusioner i denne bog. Der forsøges ingen forklaringer, ingen årsags-virknings sammenhænge og som sagt er den samfundsmæssige udvikling ikke af interes-

— klip her —

Jeg bestiller herved:

- | | |
|--|-----------------------------|
| ☐ abonnement på Modspil 1984 nr. 23–26 | kr. 128 inkl. moms og porto |
| ☐ nr. 23 Tema: Latin (latinamerikansk musik) | kr. 35 inkl. moms + porto |
| ☐ nr. 24 Tema: Holistisk musikforståelse | kr. 35 inkl. moms + porto |
| ☐ nr. 25 Tema: 80'ernes musikhistorieskrivning | kr. 35 inkl. moms + porto |
| ☐ nr. 26 Tema: Musik og ny teknologi | kr. 35 inkl. moms + porto |

navn:

adresse:

postnr./by:

sendes til: Modspil, v/ Forlaget Rhodos, Strandgade 36, 1401 København K, tlf. 01 54 30 20

MOOSRI*

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK
KRITISKE MUSIKSTUDIER
KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

se. Jeg skal ikke nægte at denne bog kan være til glæde for nogen. Alene fremlæggelsen af det store materiale sparer andre for at gøre det samme men det er skuffende at man efter at have læst 290 sider tætpakket med oplysninger bliver spist af med en afslutning på 2½ side hvis væsentlige indhold er at »den måde hvorpå musikkulturen på Fyn er bemærkelsesværdig, ligger i sammenstødet mellem de forskellige sociale kredses aktiviteter« (s. 290). Og det tilføjes at dette meget vel kan være tilfældet i andre dele af landet men der findes ingen undersøgelser der gør sammenligning mulig.

Endvidere konkluderes der, at de initiativer der blev stående og som fik en længere varende kunstnerisk betydning var alle dem hvor adelen havde stået i spidsen. Foruden et omfattende noteapparat sluttet bogen af en litteratur- og kildeliste. En liste over operarepertoiret i Odense og en koncertliste ordnet efter tid, sted, program, udøvende og diverse.

klip her

Bogliste

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

Musikkultur og musik i DDR. Arbejdspapirer, udgivet af Jan Andersen, Carsten E. Hatting, Jane Heebøll, Steffen Jørgensen, Jacob Levinsen, Bette Thomas – med bidrag fra Ingeborg Allihn og Frank Schneider. Københavns Universitet Musikvidenskabeligt Institut, feb. 1984. 139 s., kr. 35,00.

Musik & Forskning 9 1983–84. Med bidrag af Henning Urup, Ole Nørlyng, Jens Henrik Koudal, Gunner Rischel og Jane Mink Rossen. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. 179 s.

Den endelige sang. Et rock – requiem med lyd, tekster og illustrationer af Poul Martin Bonde og Jan Due. Publ-Mus, Musikvidenskabeligt Institut Århus 1984, kr. 115,50.

Birger Sulsbrück: *Latinamerikansk Percussion.* Rytmer og rytmeinstrumenter fra Cuba og Brasilien. Bog 184 s. plus 3 kassetter, Den rytmiske aftenskoles forlag, København 1984. Vejl. pris kr. 118,00 plus kr. 75,00.

Salsa – Bogen. 12 numre for C, B^b og E^b instrumenter og rytmegrupper ved Birger Sulsbrück, Henrik Beck, Karsten Simonsen. *Salsa – Bogen* indgår i en serie omfattende Salsa, Samba og Blues og udgives af Den rytmiske aftenskoles

forlag, København 1984, pris for hele serien kr. 414,00.

Else Marie Kofod: *Evald Tang Kristensens syn på folkeminderne*. Dansk Folkemindesamling. København 1984. 210 s., kr. 110,00.

Jens Henrik Koudal: *To sangere fra den jyske hede*. Efter optegnelser i Dansk Folkemindesamling af Evald Tang Kristensen 1874. 132 s., ill., noder. Foreningen Danmarks Folkeminder, København nov. 1984, kr. 140,00.

Iørn Piø: *Dronningens visebog*. Viser nedskrevet af en folkemindesamler i sekstende århundrede. Med melodier tilrettelagt af Rita Pedersen. 120 s., ill., noder, Foreningen Danmarks Folkeminder, København 1984, kr. 190,00.

Perspectives on John Philip Sousa ed. John Newsom. Komponisten til *The Stars and Stripes forever* placeres i en populærkulturel sammenhæng. Der gives et indtryk af »The band« musikken, en musik der døde, med jazzens indtog. Clothbound 1983, 144 s. ill. musikeks., \$ 17,00.

John Rosselli: *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*. En operaens socialhistorie omhandlende en periode, hvor operaen havde en lignende funktion som vore dages fjernsyn. Cambridge University Press 1984, Hard cover \$ 19,50.

Dan Fog: *Musikhandel og nodetryk i Danmark efter 1750* I – II, bd. I: Musikhandel 1750–1854, musikforlag + nodehandel + lejebiblioteker, bd. II: Nodetryk efter 1750, historie + trykteknik + datering. Et vægtigt bidrag til den danske musikhistorie, med en samlet fremstilling af musikhandel og musik-

forlag og relationerne til musiklivet. Dan Fog Musikforlag, København 1984, kr. 495,00.

Musikerliv i hundrede år. Århus Orkesterforening 1884–1984. Redigeret af Annegrete Dybdahl – en munter og rigt illustreret bog om de mange musikalske aktiviteter, der har præget og stadig præger Århus. Århus Orkesterforening, Århus 1984, 163 s. kr. 120,00.

Mogens Wenzel Andreasen: *Kongens musikanter*. Det kongelige Kapels koncerter 1883–1983. Gyldendal 1983, 143 s., kr. 175,00.

Poul Kjølner: *Børn og musik*. Kulturministeriets arbejdsgruppe om børn og kultur: Børn – Kultur – samfund 8. København 1983, 108 s., kr. 15,00.

Tine Eilskov & Kirsten Hede Jensen: *Musikinformation: en vejviser – et center*. Dansk Musik Informations Center. Hovedopgave på Danmarks Biblioteksskole, og udgivet af Danmarks Biblioteksskole, København 1984, 236 s., kr. 69,00.

Bendt Viinholt Nielsen: *The Compositions of Rued Langgaard*. A selective and temporary list including a discography. Dansk Musik Informations Center, København 1984, 24 s.

Roger Wallis & Krister Malm: *Big Sounds from small People*. The music industry in small countries. Bogen undersøger musikindustrien i følgende lande: Jamaica, Trinidad, Tunesia, Tanzania, Kenya, Sri Lanka, Finland, Sweden, Denmark, Norway, Chile og Wales. Bogen er udkommet som bind to i serien *The Sociology of Music*, der udgives af Pendragon Press, New York 1984, \$ 27,50.

Musik in Afrika Hrsg. von Arthur Simon. Berlin Staatl. Museum, Berlin 1983, 432 s., ill. 2 kassetter, DM 96,60.

Anton Webern 1883–1983 Eine Festschrift zum hundertsten Geburtstag. Edt. Ernst Hilmar. Wien Universal Ed. 1983, 296 s., DM 18,00.

Carl Dahlhaus: *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, i serien *Geschichte der Musiktheorie*; vol 10, Darmstadt, Wiss. Buchges. 1984, 181 s., DM 39,00.

Hans Nyholm: *Kirkeklokker i Danmark*. En komplet oversigt over Danmarks næsten 4000 kirkeklokker. Scriptor Publisher Aps, København 1984, 106 s., kr. 152,50.

Instrumentløs musik – interview med Kenneth Knudsen

Nyrock og elektropop

Teknologien og den nye musikertype

Status over den nye folkemusik

Anmeldelser

