

MUSIK OG DANS



MODSRIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

Nr. 28

Juni 1985

Rhodos

Indhold

1985 årgang 7 nr. 28

Leder: Dans – Dans – Dans 4

TEMA: MUSIK OG DANS

Marie-Louise Kjølbye: Dans er et sprog 5

Ulla Ryum: Musik 'danse' ord/ord 'danse' 13

Albumblad: »Deep River«, koreografi:

Maria Savery Als 16

Hanne Tofte Jespersen og Ole Nørlyng:

Dans og Musik, – en interviewmosaik 18

Søren Schmidt: Da tusind blomster blomstrede.

– Electric boogie, breakdance – hip hop 30

UDENFOR TEMAET

Karl Aage Rasmussen: Bach. – Bach 300 år (2) . . . 35

Daniel Perret: Musikkens indre vej 39

Claus Buhl: Den uudslukkelige utopi.

– Om det sociale og filosofiske engagement i

Carl Nielsens arbejde med den folkelige sang . . . 42

Relevante adresser 46

ANMELDELSE

Sven Fenger: Salsa sammenspil 46

BOGLISTE 47

Forsidebilledet er et afrikansk hulemaleri med kvinder der graver og danser. (*Rock-paintings in South-Africa* ved George William Stow and Dorothea F. Bleek, London 1930).

Billedet s. 3: *Trinity*, 1970, ballet af Gerald Arpino danset af Joffrey Ballet. Balletten er inspireret af rock-musik og 60'ernes drøm om fred og kærlighed. (fototeknik: solarization og montage; gengivet efter Herbert Migdoll: *Dancers Dancing*, New York 1978).

MODSPIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK *

KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

Redaktion:

Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Hanne Tofte Jespersen (ansv. for dette nr.), Arne Kjær, Jens Henrik Koudal, Thomas 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 1985 nr. 27–30. Abonnenter uden for Danmark ekskl. 22% moms + porto for forsendelse.

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

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 048 7 nr. 28 1985

ISBN: 87 7245 047 9 årgang 1985

ISSN: 0105-9238

Produktion: RHODOS, København



Dans – Dans – Dans



*»Vi er dansens folk
hvis fødder får kraft
når de tramper
på den hårde jord.«*

Dansen indeholder et vibrerende sug, en åndelig frigørende kraft og en bundethed som selve det menneskelige pulsslag. Musikken indeholder et kinetisk element, selve tiden, der tikker – rytmen og klangen, der giver rummet. Musik er formidling af følelser på symbolplan. Vi er sammen i dansen, og vi oplever et fællesskab, men hertil kommer, at vi oplever lyden på en ny mere elementær måde med rod i musklernes spændinger og åndedrættets skiften.

– Der bliver sat bevægelse til snart sagt al musik. Vi er midt i en situation, hvor der danses som aldrig før. Det være sig samba – break – ballet, og vi føler gennem dansen og bevægelsen, at der lukkes op for nogle sluser, der giver musikoplevelsen helt nye former.

Men hvad ved vi?

Hvad er det for fænomener i tiden, der betinger dette?

Hvorfor danser det mere nu, end det har gjort i mange år?

I perioder, hvor der er skred i livsformerne og identitetsoplevelsen, gribes der ofte tilbage til myternes og arketypernes tågede land. Myte og bevægelse (læs: dans) har meget med hinanden at gøre. Man dansede for at dyrke kulten, for at opfylde ritualerne, for at betvinge. Myte, dans og ritual har rakt hinanden hånden siden tidernes morgen. Dans og musik er dionysisk, og bringer os udover selvet;

men dans og musik kan også være apollinsk og skabe logik og harmoni i en ellers kaotisk tid.

I opgøret med efterkrigstidens strømlinede funktionalisme og som en passende modvægt til computerverdenens robotregulering ser vi, hvorledes det exotiske og primitive livsudtryk spiller en stor rolle. Fremmede danseformer – ved siden af den opblomstrende hjemlige folkedansekultur – har fundet et overraskende fodfæste. Til karnevallet er der tusinder og atter tusinder, der beruser sig i sambas rytmer og bevægelser. På Vesterbros små steder er det ikke blot folk fra de arabiske lande, der samles om mavedansen. Afrodanse har længe været dyrket, og har med deres enkelhed grebet mange.

Alt dette hænger selvfølgelig også sammen med den nye kropsbevidsthed og den deraf følgende frigjorthed, som blev sluppet løs i slutningen af 60'erne. Med 80'ernes krav til social succes og deraf følgende selvhævdelse (narcissisme) har denne lækre kropsbevidsthed udartet sig til et meget omfattende fetichistisk body-kultur med dertil hørende musikbevægelses-riter. Disco- og flash dance skyller som bølger over dansegulvet. Show-dansen har udviklet sig eksplosivt og indgår ikke blot i de mest sete TV-serier (Fame). Der er nu oprettet hele to skoler her i landet, med det formål at uddanne professionelle musical- og show-dansere.

Scenedansen har været i rivende udvikling. Den klassiske ballets tåspidssko er stadig i flittig anvendelse, men ved siden af de etablerede sylfider er der i det sidste tiår dukket et danseteaterliv op – så mangfoldigt og vidtspændende. Her har man fået tag i et nyt publikum og formidlet en ny oplevelse og en ny brug af bevægelse-musik.

I dette nummer har vi lagt et tværsnit gennem noget af det, der er den hjemlige danseteaterscene, ligesom vi har taget pulsen på en af dansegræsrodsbevægelserne – break dansen.

Værsgo at danse med.

Hanne Tofte Jespersen, Lars Nielsen, Ole Nørlyng

Verden ifølge »de umusikalske«

af Thomas Larsen

Hvad tænker de nu, de mennesker som i skolen fik besked på at holde mund når klassen skulle synge, eller de der blev sprunget over, når søskendeflokken skulle spille for tante Gertrud? Hvordan er det gået for dem der ikke opfyldte de gældende normer for musikalitet? Ikke alle har lagt musikken langt væk som voksne. Nogle af dem har ligefrem oprettet et kursus til sig selv. Men har det betydet at de dyrker mere musik?

Om disse menneskers syn på sig selv og deres miljø, musikalsk set, fortæller denne artikel.

Musikkursus for musikalsk »handicappede«

Er du en af dem der blev regnet for tonedøv og udelig i Folkeskolens sangtimer? Eller kun synger når ingen hører dig? Har du opgivet at lære at spille et instrument, fordi ingen kurser passer til dig? Har du en formodning/forhåbning om at du ikke er født musikalsk handicappet?

Måske er dette kursus noget for dig.

Målet for kurset er:

- at kunne/turde synge med den stemme man nu har, og gennem lege, øvelser og sange blive bedre til at synge rent og »rigtigt«.
- at få den rytmiske musik ind under huden vha. bevægelse, klap, råb og sange og alskens rytmeinstrumenter.
- at man lærer at bruge kroppen til forskellig musik.
 - Vil du være med, så kontakt...

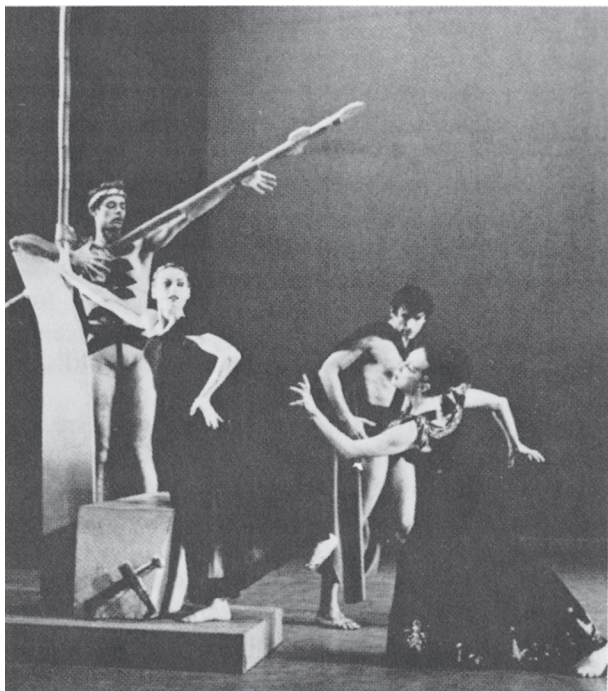
Ovenstående er ordlyden på en seddel, som blev hængt op rundt omkring i Århus, efteråret 82. Initiativet til kurset kom fra en gruppe mennesker, fortrinsvis studerende, som har det tilfælles, at de gerne

vil have med musik at gøre, selv om deres oplevelse af dem selv er at de *ikke kan*.

Jeg blev som studerende på AM-uddannelsens sidste år spurgt, om jeg ville undervise dem. De ville gerne undervises i en gruppe, hvor man virkelig kunne få lov til at være »dum«. Initiativtagerne opstillede derfor nogle negative optagelseskrav til de senere tilkommende deltagere, f.eks. »Nej, du er alt for god, du må ikke være med.«

Deltagerne havde allerede inden starten et meget aktivt, formuleret forhold til det at føle sig »dum«. Man var interesseret i at finde ud af, om man var født med nogle handicaps hvad angår musikudøvelse, eller om man var blevet bremset af nogle »knæk« i barndommen. Gruppens nysgerrighed over for disse spørgsmål gav anledning til mange historier og diskussioner om deltagernes musikalske baggrund.

I denne artikel vil jeg ikke beskæftige mig med spørgsmålet om hvorvidt deltagerne er »musikalske« eller ej, men derimod: *Hvordan bliver ens forhold til musik, når man én gang er blevet stemplet som umusikalsk?* 11 personer er for få til at man kan udlede



Martha Graham i »Clytemnestra« 1958. Moderne dans i stor udfoldelse.

dedræt og hjerteslag, men stadig var musikken et vigtigt underlag for dansen.

Det var derfor endnu en revolution, da Merce Cunningham løsrev bevægelsen fuldstændig fra musikken. Hans mangeårige samarbejde med komponisten John Cage har intet at gøre med, at den ene laver trin der passer til den andens toner, men med, at deres arbejdsform er næsten den samme. Begge bruger improvisationer og lader tilfældigheden – eller »I Ching, The Book of Changes« – bestemme elementernes rækkefølge. Hos Cunningham er dansen ikke et udtryk for en bestemt betydning eller sammenhæng: det er dansen selv, der som ren, næsten matematisk skønhed er meningen.

Med disse yderpunkter: Graham og Cunningham, er nævnt dem, der især har påvirket den ny dans i anden halvdel af dette århundrede. Det gælder også for de dansere og koreografer, der udøver i Danmark, ikke mindst fordi det er fælles for dem alle, at deres danseuddannelse stammer fra udlandet. Hvis man vil uddanne sig til danser i Danmark, findes der udenfor Den kongelige Ballet kun kurser med korte forløb. Der er ingen samlet retning, ingen kvalitetskrav eller minimumskrav til træning og teknisk grunduddannelse. På trods af det er der tegn i sol og måne på, at en helt ny ung generation af danske dansere er ved at opstå: de dukker op med jævne mellemrum fra deres forskellige eksiler på danseskoler i udlandet, og er sammen med de herboende udlændinge og gæstespil og workshops med udenlandske koreografer med til at skabe et kunstnerisk danse-miljø i den danske provins.

Raden rundt – en brugs-oversigt over dansens veje

De grupper, der beskæftiger sig med den ny dans herhjemme er meget forskellige. Det hænger sammen med, at ny dans ikke er en fast form, som man altid kan genkende den på, men en fri form, der udtrykker danserens og koreografens personlighed og billede af menneskers relationer til hinanden gennem deres kropssprog. Jeg vil derfor ikke forsøge at samle dem alle under én hat – den ville aldrig passe til alle – men det er et fællestræk, at en teknik aldrig er et mål i sig selv, men et udtryksmiddel, der bruges til at få bestemte virkninger frem.

Når netop disse koreografer er udvalgt, er det bl.a. ud fra et kvalitetsmæssigt skøn, der er subjektivt og derfor til en vis grad vilkårligt og diskutabelt. Men det gælder for alle, at de har evnet at gøre sig stærkt gældende i regelmæssige forestillinger og undervisning gennem en årrække, og har samlet nye, unge dansetalenter om sig.

Udvælgelsen er desuden en diskret pegepind i den

retning, udviklingen kan tænkes at gå i. Ralph Grant, der som »ny« her i landet delvis er en undtagelse og har forventningen med sig, har indført det nye europæiske danseteater og en stærk betoning af det tekniske niveau. Hans linie kan bidrage til at sætte 80'ernes bevægelser i koreografi på samme måde som Living Movement og den stadig aktive Eske Holm piloterede byggegrunden i begyndelsen af 70'erne.

Synspunktet her er ikke et kritisk vurderende, da alle, der er med, har noget at sige og en måde at sige det på, som kan interessere andre. Artiklen er en gennemgang, der forsøger at forstå hver gruppe på dens egne betingelser.

»Vi har brug for publikum«

Ann Crosset og Cher Guertze har arbejdet sammen i en årrække. Sammen har de danset en lang række forestillinger, nu i gruppen Uppercut Unlimited, der består af ialt fire kvinder og tre mænd. Deres forestillinger er tit præget af en afslappet humor og selvirosi, ikke mindst den seneste, *Kæft, trin og retning*, der var en udvidet version af deres gæsteoptræden på Gråbrødre scenen.

Deres arbejdsform varierer fra gang til gang. De har ingen fast metode, og ingen automatisk sammenhæng mellem musikken og bevægelserne. For eksempel havde deres forestilling »Colony« musik af Terry Riley – men under prøverne var det et aktuelt pophit, der blev spillet om og om igen. Den aktuelle melodi knyttede an til en helt konkret, tidsaktuel virkelighed, men var også begrænset til dén, mens Rileys musik kunne have lagt sit eget mønster for tvinnende ind over bevægelserne.

En fast formel for deres arbejde er en lyst og en nødvendighed til at udtrykke sig – *plus* det konkrete eksperimenterende arbejde i studio'et med at finde bevægelser, der passer med idéen – *plus* træningen med ensemblet. Ialt: en koreografi, hvor hver enkelt danser i gruppen får mulighed for at udtrykke sin



foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Cher Guertze og ensemble. (Foto: Claus Knudtskov)

personlighed, i samspil med det øvrige ensemble og koreografien som helhed.

Ann og Cher arbejder meget publikumsbevidst og har en klar henvendelse. Deres brug af hverdags- eller sportstøj, eller af musik, der refererer til en bestemt historisk periode, bliver til konkrete identifikationspunkter for publikum. Det gør det også lettere at lave en episk – fortællende – dans, med et præcist billede af en ydre, genkendelig virkelighed, som »Bite My Tongue« fra Glyptoteket i januar, der fremstillede en kvindes dans gennem tre årtier.

Mennesket i balance

Randi Patterson er det dynamiske midtpunkt i Nyt Dansk Danseteater, det dansekompani, der for tiden er ene om at have fået et bredt publikumsgennembrud, særligt med deres seneste forestilling, »En Gudedrøm«, som de turnerer med mange steder i landet. NDDT er et flot, professionelt og udadvendt dansende kompani, hvis force ikke er formeksperimenter, men at fortælle medrivende historier med et overskueligt handlingsforløb. De har satset højt, og det er lykkedes dem at komme med i Det rejsende

En Gudedrøm. Jætterne/Ingrid Buchholtz, Mikala Barnekow, Kaija Viljanen. (Foto: Jakob Mydtskov).

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Landsteaters bevillinger, hvilket igen har gjort det økonomisk muligt for dem at træne professionelt. Dog ikke kun på roser: kun selve prøveperioden er lønnet, dvs. henved fire måneder af året.

Randi Patterson er uddannet som multidanser på den statslige balletskole i Norge, der både har undervisning i klassisk og modern. Det er dog især mødet med Grahams psykodrama, der har fascineret hende, og Grahams brug af mytologien til at illustrere noget almentmenneskeligt afspejler sig stadig i Pattersons koreografier.

»En Gudedrøm« var en fortælling fra den nordiske mytologi med synopsis af Villy Sørensen. Randi Patterson og partneren Warren Spears brugte helt bevidst dette tema for at nå ud over de indforståedes kreds – men også fordi hun ønsker at kommunikere bestemte budskaber i en fortællende form, der gør budskabet klart og forståeligt. Hendes budskab er, med hendes eget udtryk, en *holistisk* filosofi, et spirituelt eller intellektuelt udgangspunkt, hentet fra bl.a. forskellige mytologiers ideal om mennesket i balance med sig selv og naturen.

I »En Gudedrøm« var det tydeligt i det ledende tema: menneskers og guders kamp mod jætterne. Men typisk Villy Sørensen'sk var jætterne ikke det absolut onde, men fx erotiske aspekter af den menneskelige natur, der bliver destruktive, hvis de lukkes ude og fortrænges.

Måske som en del af det holistiske »concept«, der har med helhed at gøre, er gruppens arbejde tæt forbundet med musik. De træner altid til musik og har haft et nært samarbejde med komponisterne Kenneth Knudsen og Anders Koppel. Blot er der den ulempe, at ny musik, måske endda skrevet direkte til gruppen, koster penge... men at der er mange muligheder i et samarbejde mellem dansere og komponister, var helt åbenbart i »gudedrømmen«, hvor Anders Koppels pragtfulde dansante musik fjøede ekstra pointer til forestillingen: Jætterne, repræsentanterne for det farlige og spændingsfyldte, blev altid

ledsaget af *arabisk* klingende rytmer, som et diskret hib om, at det er lige så vigtigt at integrere andre befolkningsgrupper i samfundet som at integrere det fremmede i sin *egen* personlighed.

Dans er et organisk udtryk

Rhea Leman er amerikaner, men har boet i Danmark i de senere år. Hun arbejder med gruppen »The Ladies«, som har haft forestillinger på Charlottenborg, »Venedig« i Saltlageret og senest »Landscapes« under kvindekulturfestivalen i Dannerhuset i januar. Det økonomiske grundlag er, som for de øvrige, en stadigt tilbagevendende klage, men som

Jette Christensen og Mette Riis i Rhea Lemans »10 billeder i Sommernatten« på Charlottenborg.

(Foto: David Amzallag).

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

de andre grupper søger de projektstøtte fra gang til gang. Nogle gange lykkes det.

Rhea Leman arbejder mere teatralt end mange af de øvrige koreografer. Hun arbejder med en enhed af bevægelse og talt tekst. Grundlaget for hendes forestillinger er en *story*, der visualiseres samtidig med at den fortælles med ord. Hun beskriver sin arbejdsform som på en måde beslægtet med klassisk ballet, der også går ud fra et manuskript med fastlagt handling. Men det er selve fortælleteknikken, der er ny, og både i slægt med filmklipping og med den montage teknik, der trængte ind i dansen gennem 60'ernes amerikanske pop-art.

Den teknik, der har påvirket hendes bevægelser bygger på »*breath – fall & recovery*«, altså åndedrættets naturlige rytme og kontakten med gulv og vægge der både er et afsæt for løb og gang, og et fald. Men hun understreger, at teknik ikke skal anbringes som en skal uden om personligheden, men være et organisk udtryk, der hjælper danseren med at artikulere noget der allerede er til stede i hans eller hendes personlighed.

Hverdagsbevægelser, banale og dagligdags ting indgår i koreografien ved at blive pillet ud af deres sammenhæng. Det kan være synet af en mand med en kuffert, der sætter fantasien i gang, og sekvensen lægges, med Rheas eget billede, under et mikroskop og blæses op til synlighed på en ny måde. Rekvisitter og kostumer spiller en stor rolle i »*Venedig*« gav de fx et tidsbillede – 1930'erne – og er altid med til at give forestillingerne deres præg af forstørret realisme.

Musik, tale, rum og bevægelse indgår som forskellige lag i den historie, der fortælles, og de vidt forskellige elementer belyser og forvandler hinanden. »*Venedig*« handlede om fire kvinder, der tager til det romantiske Venedig for at indspille en film. Det bliver besværligt, fordi det tætte samvær udløser alle de følelsesknuder, de troede at være flygtet fra. Musikken og bevægelserne angav de skiftende stemnin-

ger, samtidig med, at en fortæller fra baggrunden gav en halvt ironisk, halvt medlevende udlægning. Ordene og bevægelserne belyste gensidigt hinanden.

Dans for tilskuerens drømme

Nanna Nilson er født i Sverige, men har trænet i USA i syv år. Hun er ubetinget én af de mest spændende af de koreografer, der virker her i landet, med en vidtspændende danseuddannelse, bl.a. hos Merce Cunningham *himsel*!

Kodeordet i hendes forestillinger er bevægelseslogik. Det dækker over en indre logik og sammenhæng i selve bevægelsesmønstret, men er forskelligt fra en *story*-logik, der beskriver et afsluttet forløb. Nanna Nilsons dans er abstrakt og beskriver snarere en indre, drømmeagtig virkelighed end konkrete og dagligdags situationer. Det er først og fremmest sindstilstande og stiliseringer af menneskers reaktioner over for hinanden, hun viser frem: psykologiens egen logik i folks forsvarsmekanismer, vrede og håb.

Selv beskriver Nanna Nilson sit arbejde som assimilationskunst, i modsætning til distraktionskunst. Assimilationskunst er fragmentarisk og pirrer fantasien, fordi tilskueren tvinges til selv at sætte indtrykkene sammen til en oplevelse. Tilskuerens egne erfaringer og sanseoplevelser mobiliseres, mens distraktionskunsten afleder tilskuerens opmærksomhed, så man fortaber sig helt i scenebilledets handlingsforløb. Den »åbne« kunst, der assimilerer tilskuerens egen sanseverden er for såvidt ikke mere kompliceret end en fortalt historie, men kalder på andre spektre af personligheden.

Hendes brug af musik er beslægtet med Cunninghams. Bevægelsens rytme skabes uafhængigt af lyd og musikalske rytmer, men musikvalget er moderne: Meredith Monk, Philip Glass og senest bl.a. Anne Linnet.

Hverdagsbevægelser, klassiske pirouetter – for Nanna Nilson er alle bevægelser ligeværdige, når blot de bruges som et bevidst udtryksmiddel. Det er

en pointe, at på en scene bliver alle bevægelser synlige på en anden måde end i dagligdagen, hvor fagter og kropssprog blot er en ubevidst del af vores væremåde. Kroppen er et udtryksmiddel for de følelser, der bevæger os, og den genkendelse, dansen vækker i tilskueren, sker lige så meget i kroppen som med øjnene: som en genkendelse af de bevidsthedstilstande, kropssproget udtrykker.

»Schau mich bitte an«. Koreografi: Ralph Grant. Dansere: Mai-Britt Sørensen, Marianne Lipka, Anja Juul Christiansen, Birgitte Smedegaard. (Foto: Peter Lind).

»En kunstner må interessere sig for underlige ting«
Ralph Grant er 38 år og amerikaner. Skønt han kun har koreograferet og undervist i Danmark i de sidste par år, har han allerede vist sig som en spændende og original koreograf, der med få ydre midler formår at skabe en intens og stemningsmættet sceneatmosfære.

Han har en alsidig klassisk uddannelse i USA,

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

bl.a. inden for ny sovjettradition, og forelskede sig i Bournonvillestilen under et gæstespil med Den Kgl. Ballet i New York – hvilket var med til at få ham til at slå sig ned i Danmark. Det er dog især en stærk påvirkning fra tysk ekspressionistisk danse-teater, der præger hans egne koreografier, skønt han i sin undervisning lægger vægt på et højt teknisk niveau – og kun i klassisk balletteknik. Han mener, at en teknisk beherskelse af kroppens udtryksmidler er helt central for at bringe personlighedens mange aspekter frem og synes, at danske dansere ofte er for utålmodige og har for lidt disciplin i deres arbejde. At lære en teknik er et hårdt, dagligt arbejde, men er ikke ensbetydende med, at man altid behøver at udtrykke sig på præcis den samme måde – men et kendskab til mange danseteknikker udvider registeret, så en danser, ligesom en skuespiller, kan indeholde mange forskellige typer i sin personlighed.

En vigtig inspirationskilde er elementer plukket direkte ud af virkeligheden, situationer, der viser alment menneskelige billeder af reaktionsmåder. Men også forskellige fantasier, bl.a. om hvordan et menneske gebærder sig helt alene, med koreografen som en voyeur, der kigger på gennem et nøglehul. Grant mener, at en kunstner må interessere sig for underlige ting, det groteske i måske de allerflestes vaner og helt private liv. Kunsten skal ikke være »blot til lyst«, og bare folk ser på hans forestillinger, behøver de ikke *nyde* dem...

Grants koreografier er ikke dans med et »plot«, men minutiøse studier i et menneskes indre verden. Han fremstiller ofte psykiske grænsetilstande af angst og identitetsløshed, hvor selv perversioner stikker ansigtet frem, som i en solo for danseren Jorge Holguin.

I et kostume midt mellem mandligt og kvindeligt, mellem hvid og neger forsøgte danseren at møblere om på de stole, der var hans indre univers. Det var en transvestits afklædningsscene, men sært vedkommende som et billede af et menneskes indre mørke og mystik.

Fremtiden – ?

At den ny dans har en fremtid herhjemme er den eneste konklusion, det er muligt at drage på baggrund af de forskellige koreografers selvstændige og absolut seværdige virke.

Fremtiden er som så meget andet et spørgsmål om penge. Den bevilling, der er sat af til projektet Dansens Hus er alt for snæver til at opfylde de mange, mange behov, der er: for et bibliotek med bøger, billeder og video; for mange og gode træningslokaler, der vil gøre det muligt for alle at træne dagligt; for en rimelig dækning af dansernes private omkostninger; og for et scenerum, der egner sig til dans. Desuden kunne et Dansens Hus, ideelt set, være en mulighed for kontakt med andre kunstnergrupper – arkitekter, billedkunstnere, komponister, ja selv forfattere, der altid ville vide hvor de skulle henvende sig med deres idéer og initiativer. Dansemiljøet er endnu begrænset, men rummer store muligheder for at danne ramme om en multikunst, der som en enhed af lyd, tale, billede og bevægelse er ved at etablere sig i USA og i det øvrige Europa. Dans er et selvstændigt sprog, men som alle sprog opsuger den hele tiden nye elementer fra den verden, der omgiver den.

FORFATTERE I DETTE NUMMER

Marie-Louise Kjølbbye: Stud.mag. i dansk, medredaktør af Musik & Teater.

Søren Schmidt: Cand.mag. i musik og dansk, gymnasie-lærer.

Ulla Ryum: Forfatter, dramatiker.

Maria Savery Als: Elev på Det Kongelige Teaters balletskole.

Daniel Perret: Underviser i healing og musik; spiller harpe.

Claus Buhl: Cand.mag. i dansk og musik.

Karl-Aage Rasmussen: Komponist.

Musik 'danse' ord / ord 'danse'

af Ulla Ryum

Jeg ved egentlig ikke hvornår jeg første gang blev klar over at ord og musik ikke var samme udtryk – kunne være sammenhængende, men ikke var det samme. Jeg kan huske at jeg havde særlige ord, gerne meget lange – ord, som jeg kunne synge, som havde lyde og rytmer der var behagelige, og som altid kunne hensætte mig i en art fjernhed. Der opstod et velbehag grænsende til fryd og en varme som havde farver. Det var ofte et krav om at få at vide hvad det var jeg sad og mumlede eller snarere messede, som bragte mig tilbage fra fjernheden til omverdenen. Jeg kan stadig huske den undren som greb mig; ordene betød noget og denne betydning skulle jeg kunne redegøre for. Senere udtalte jeg ikke ordenes stavelser så det kunne forstås, men brummede nasalt over en forholdsvis bred tonevifte samtidig med at jeg bankede »forståelsesordets« rytme med hænderne, enten imod en bordkant eller imod mine egne lår. Det var også meget behageligt og udviklede sig til en dans, hvori jeg ofte følte, at jeg bevægede mig meget hurtigt. Når jeg gik på stranden om sommeren, kan jeg huske, at det i begyndelsen generede mig at den hele tiden var afbrudt – måske snarere opbrudt ved hofderne, og tvang mig til at bryde min rytme. Men så begyndte jeg at indarbejde denne hofdeafbrydelse – og jeg har endnu et par år på det ene ben fra de sår, jeg pådrog mig da jeg udviklede nogle særligt tilfredsstillende spring over disse afbrydelser og i starten faldt og slog mig.

Jeg havde glemt disse erfaringer da jeg mange år senere havde skrevet et skuespil og havde fået nogle af mine skolekammerater til at spille med. Arbejdet med stykket endte i stor uenighed fordi jeg ikke

kunne fortælle dem hvordan de skulle stå og gå mens de fremsagde ordene. Jeg fik kvalme hver gang de havde sagt et par replikker og måtte opgive at forklare hvordan det skulle være, fordi de forsøg jeg selv gjorde både i deres og i mine egne øjne var endnu værre.

Men det mest skrækkelige var den følelse af afmagt som greb mig efter dette forsøg. Jeg vidste jo et eller andet sted inde i mig selv at jeg havde kunnet noget engang som ikke var så fjernt fra det jeg søgte.

I dag forekommer det mig besynderligt at der skulle gå så mange år før jeg blev klar over sammenhænge mellem musik, dans og ordenes indre bevægelse. Jeg både dansede og spillede piano samt så balletter som barn, men fandt først ordenes plads i en synlig bevægelse da jeg hørte digteren Inger Christensen læse højt af sin første digtsamling i 1962. Hendes messende fremsigelse af sine digte førte mig direkte tilbage til mine egne tidligste oplevelser med ord og siden har jeg egentlig ikke været i tvivl om at hvert udsagt ord har sin helt særlige og uerstattelige bevægelse i sig. Derfor oplever jeg ordenes meningsbærende betydning som uforløst og unøjagtig hvis deres indre meningsfuldhed ikke har fundet deres uerstattelige bevægelse. For mig antager ordene altså mindst lige så meget karakter af musik og bevægelse som de tjener formidlingen af meningsbærende intellektuelle sammenhænge.

Dette har helt naturligt ført mig til et nærmere samarbejde med dansere, samt til at forske i andre kulturers danseudtryk.

Som dramatiker har det ofte været problematisk for mig at overbevise skuespillerne om at mine ord

skulle fremsiges med deres indre udsigelsers bevægelser – som en art koreografi i direkte forlængelse af det udsagte, altså meningsbærende udtryk. For mig har kun bevægelsens udtryk denne uerstattelighed i sig fordi bevægelsen bor i menneskets indre harmoni. Denne uerstattelighed som skaber frihed og plads til modtagerens oplevelse. Det lyder paradoksalt, men det er en nødvendighed for at de øjeblikke kan opstå hvor medmenneskelig samhørighed kan opleves i et kunstnerisk udtryk. Alt for ofte har jeg måttet opgive undervejs, men der har altid været to eller tre øjeblikke hvor skuespillerne eller danserne nåede frem til denne enkelthed – – for rent håndværksmæssigt drejer det sig alene om at turde for enkle og belyse med sin menneskelige indsigts varme og mod.

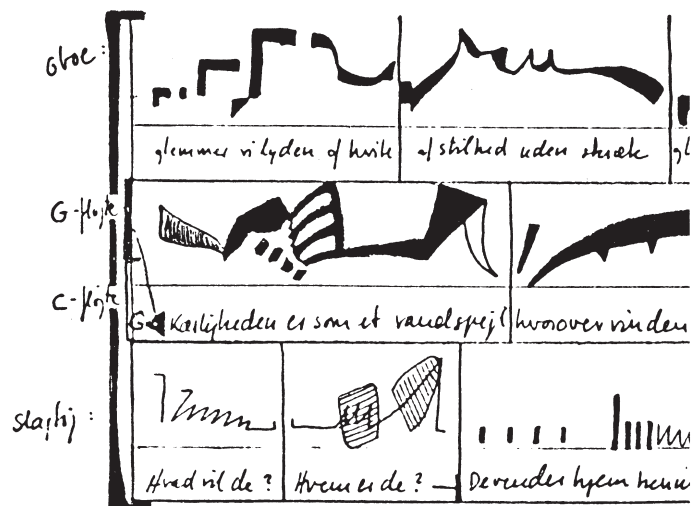
Når jeg bruger et udtryk som »det uerstattelige«, så er det i en stadig stræben efter tilstedeværelse i tid og rum – altså en stræben efter en samklang mellem delen og helheden – altid og nuet: oplevelsesøjeblikket som erkendelse.

Og fordi ordteatrets udtryk er så kontant og nødvendigvis så afhængigt af den tid det fungerer i og opleves som direkte kommenterende udtryk for, føles det som en ren befrielse at tænke i ordnede bevægelser – danse og musik.

Her tænker jeg ikke bare på mit samarbejde med dansere både fra Det Kgl. Teater og frie grupper, men lige så meget på det særlige forarbejde som finder sted tidligt i arbejdsperioden under skrivningen af et stykke. For eks. mindes jeg ikke nogensinde at have skrevet et stykke, det være sig for radioteater, TV-teater, film eller teaterscene, hvor jeg ikke er begyndt med at have de deltagende karakterer sat på stemmer. Jeg hører dem altid sammen. Opdel dem i klangfarver og rytmefigurer efter deres karakteregenskaber, som jeg på dette tidspunkt ikke ved så meget andet om end netop denne klangfarve. Som regel instrumenterer jeg et stykke som var det et kammermusikalsk forløb og senere i arbejdet med

skuespillerne oplever jeg ofte at det pludseligt fremgår meget klart hvad en eller anden vanskelig passage tekstmæssigt står for, når jeg redegør for deres instrumenter – fortæller om hvilken instrumentgruppe de tilhører – så at sige giver dem tonen. Overblik og rytmeforhold – spænding og intensivering af passager i hele det dramatiske forløb skaffer jeg mig altid overblik over ved at notere alle udtryk som i et partitur neden under hinanden så samtidigheder ikke bliver spredt ud over et enkelt årsagssammenhængende forløb, når det måske snarere handler om samklange og stadige vekslinger mellem de dramatiske miniudsagn.

Men at ville arbejde med ordpolyfoni på en teaterscene er meget vanskeligt fordi vi ikke kan opfatte mere end højst tre personers tale samtidigt – og det endda kun brudstykkevist – – vi ønsker at forstå ordene, og det er der jo ikke noget underligt i, hvis det



ikke lige netop var så begrænsende kun at ville forstå ord – – –. Og ordene brugt løserevet fra deres meningsbærende sammenhæng – som rene toner og rytmer, taber, hvis man ikke har deres indre bevægelse, snart deres konsistens.

Her ved dette punkt føler jeg selv at jeg snarere burde skrive for dansere, men her er det også et spørgsmål om denne betydningsforlængelse ud over de ordnede bevægelser og ind i det uerstattelige udtryk, som jeg mener bor i hvert enkelt menneskes indre harmoni.

Musik og dans er ikke direkte meningsbærende som ordene, men dansere og musikere er selvfølgelig ligeså meget eller lidt i stand til at turde forenkle i overensstemmelse med deres håndværksmæssige kunnen og menneskelige indsigt, som skuespillere eller sangere.

Jeg tror det for mig drejer sig mere om bevidsthed

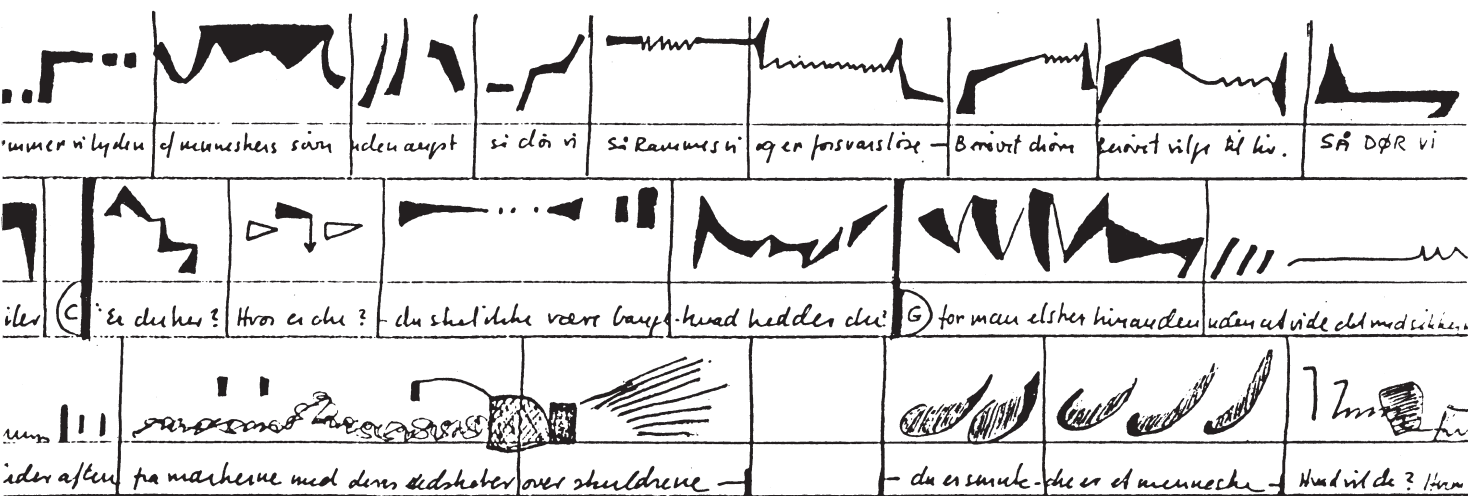
og tilværelses-erkendelse end om de rene skønhedsudtryk. Sandsynligvis er de sammenfaldende hvergang oplevelsesøjeblikket er erkendelse.

Som Birgit Åkesson udtrykker det i sin bog om dans i Afrika »Källvattnets Mask«:

»Att kunna dansa verkligheten, ge den fysisk form. Att nå de andre, nå pyton, trädet och ge den avlidne regnets ansikte.

Att hålla gästbud för fåglar, reptiler och vildgräs, för jorden, vinden och vattnet med stegrade sinnen i hängivelse åt varat dansande i den andre och ge levnaden två stränder – – utan dyrkan, utan tillbedjan, vibrerad av jord och vatten.

Vad kan vara mer »drama« än varat.«



»Som regel instrumenterer jeg et stykke som var det et kammermusikalsk forløb«. – Udkast til udformning af tonefigurer for 3 temaer. Tegning: Ulla Ryum.

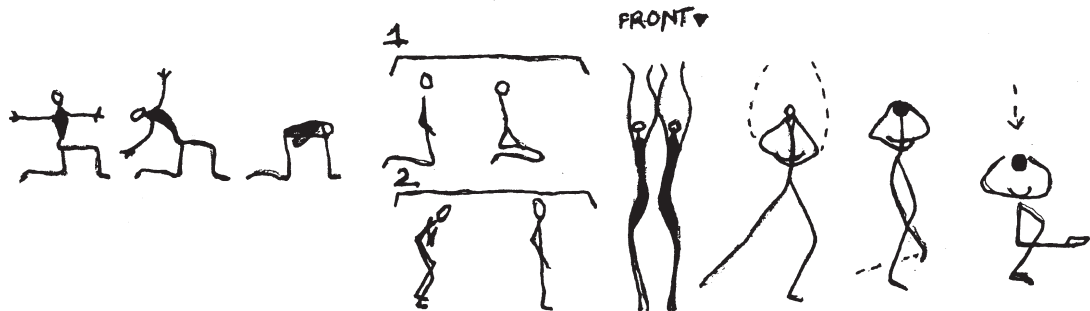
'Deep River' - et eksempel på notation

Deep riv-er, my home is o-ver Jor-dan. Deep riv-er, Lord, I

Negro spiritual

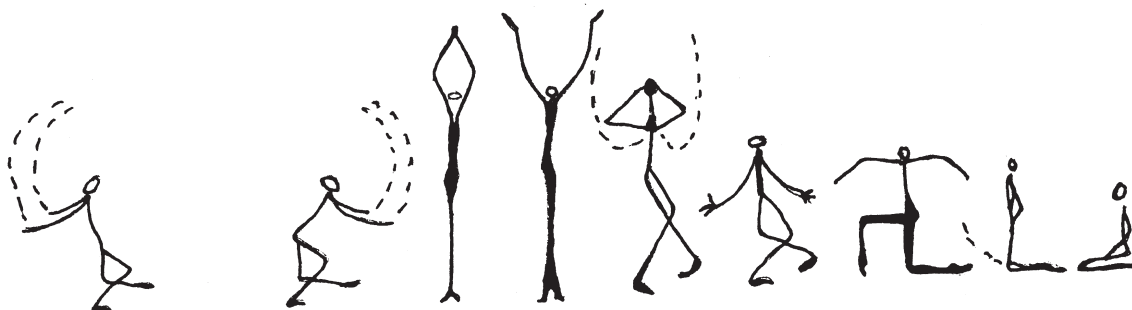


want to cross o-ver in-to campground. O don't you want to go to that

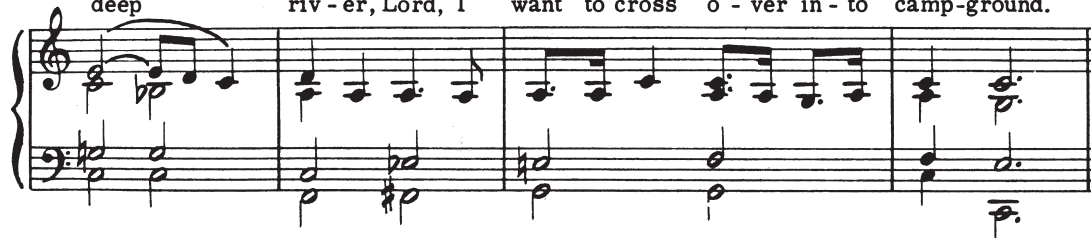


af enkle bevægelser til en kendt spiritual.

gos - pel feast that prom - ised land where all is peace,



deep riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp-ground.



Koreografi : Maria Sævery Als

Dans og Musik

– en interview-mosaik

ved Hanne Tofte Jespersen og Ole Nørlyng

»Begrebet dans er uadskilleligt fra musik, og Terpsichore forener i sit væsen rytmen og bevægelsen. Den mest umiddelbare i sin oprindelse og virkning, den uafhængigste og sjæleligste, ja vistnok den ældste af alle skønne kunster er musikken. Hvor meget og dog hvor lidet er der ikke skrevet om denne guddommelige kunst, men at dansen er dens førstefødte datter, har man sjældent villet tilstå, og hvorfor? Har skønheden ikke de samme fordringer som vellyden? Er der

længere fra øjet end fra øret til sjælen? Den almægtige skaber, der lagde harmonien i bjergenes ekko, i skovens hvælving, i vandets dybe susen og valgte menneskets bryst til et gemme for de skønneste toner, skabte han ikke den svævende svale, den flygtende hind, det smidige rør, den gyngende blomst og fremfor alt det menneskelige legeme, der i uskyldens ro er det højeste af naturlig ynde?«

August Bournonville: Mit Theaterliv, 1848



Vi har været på opdagelsesrejse i dansejungen for at se på frodigheden, modsætningerne og særprægene. Hvorledes arbejdes der i værkstedet? Hvad serveres der for publikum? For at kaste lidt lys over ikke mindst det fascinerende forhold mellem dans og musik har vi interviewet ialt seks personer fra den danske dansescene. De interviewede er valgt ud fra deres forskellighed og ud fra den oplevelsesrigdom, de har givet os i forbindelse med forestillinger, vi har set indenfor det sidste år:

Fra *Nyt Dansk Danseteater* har vi interviewet *Randi Patterson*, *Warren Spears* (danser) og *Anders Koppel*, fremover forkortet RP, WS, AK (se om *Nyt Dansk Danseteater* i Marie-Louise Kjølbyes artikel »*Dans er et sprog*«)

Nanna Nilson interviewede vi efter hendes forestillinger i Saltlagret feb.

85. Forkortet NN. (om Nanna Nilson, se også Marie-Louise Kjølbyes artikel i dette nr.).

Redaktionen overværede Isabel Eisens forestilling *Arv – en jordballet* i nov. 84. Og i dec. præsenterede hun *Danseteaterprojektets* afskedsforestilling *Vi beklager (Den sidste Vals)*.

Isabel Eisen: Danser, koreograf, pædagog. Uddannet i modern dance i New York. Kom til Danmark i 1973. I samarbejde med musikeren Niels Wamberg har hun i sit arbejde med bevægelse og musik arbejdet ud fra improvisation. Vi interviewede Isabel og Niels i jan. 85. Forkortet IE.

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Anders Koppel.

Randi Patterson.

Warren Spears.

(Foto: Jakob Mydtskov).

præsentation: målsætninger – konkrete aktiviteter

RP:

Moderne dans tager sit udgangspunkt i vores tid: de bevægelser som vælges, skal udtrykke følelser og stemninger, som et publikum skal kunne forstå umiddelbart.

Nyt Dansk Dansteaters forestilling *En Gudedrøm* var, hvad skal man sige, gruppedynamisk tænkt. Det er det mest kollektive projekt vi nogensinde har lavet, og det har været det sværeste, vi nogensinde har lavet. Vi kommer aldrig til at arbejde så kollektivt igen, så er det sagt!

Vi havde en målsætning. Vi ville ind i *Det rejsende Landsteater*, som var det eneste, der kunne sikre ensembles videre eksistens. Så tænkte vi, OK hvis vi vil ind der, og den økonomi betyder så

meget for os, må vi gøre noget ved det. Hvad er »festligt, folkeligt og fornøjeligt« som vi alligevel er interesseret i og kan stå inde for? Vi fik ideerne på bordet, snakkede om mytologi, og det interesserede alle.

... Jeg synes personligt, at man skal danse for mange mennesker. Det er ikke nok at danse i København for et bestemt, lille publikum. Jeg synes, man skal ud der, hvor folk er. Der finder man et publikum, der ikke har noget forhold til dans i forvejen. Dem synes jeg, det er vigtigt at få kontakt med. Og første gang må man måske møde dem på en måde, hvor man forventer, de forstår een. Næste gang kan man komme med noget, som måske mere er

i den genre, man selv vil køre. Jeg synes, det er vigtigt, at de ikke lukker af første gang. Når jeg siger »folkeligt«, så er det i forhold til det.

Det vil sige, at I i øjeblikket opdrager publikum til at modtage dans?

Ja i allerhøjeste grad. For det er kun i København, folk er vant til at se dans og forstå, at der findes andre former for dans end klassisk.

WS:

jeg synes, *En Gudedrøm* er god i den sammenhæng, bl.a. fordi den rummer forskellige slags musik, og man behøver ikke både at skulle prøve at forstå musikken og forstå dansen. Der er nogle jazzagtige afsnit, nogle er sambaagtige, nogle lyder klassiske, der er en

tango osv. Det er velkendte klange for et almindeligt publikum, sådan at de kan acceptere, hvad vi danser og den historie, vi danser, meget hurtigere, end hvis det var »John Cage-klange«.



Isabel Eisen.

IE:

Danseteaterprojektet:

Danseteaterprojektet eksisterede i halvandet år som et projekt under Københavns Kommunes Ungdomsskole, finansieret af arbejdssekretariatet – altså et arbejdsløshedspåkningsprojekt for unge mellem 16 og 24. Afskedsforestillingen fandt sted i dec 84 i Boulevarden (Kbh). Nu er projektet lukket! Dans er jo ikke erhvervsorienteret nok. Ung-

domsskolens budget i 84 var på 18 millioner, i 85 er det på 6, d.v.s. ikke noget til dans. (Besluttet i Kbh's borgerrepræsentation. Der sattes nu næsten udelukkende på Ung i Arbejde!) – Der har virkelig været et stort behov, og der er mange, der efter et kursus virkelig er kommet igang med at lave noget. De gled fra rollen som tilskuer til rollen som deltager, og det er som bekendt let at glide tilbage igen.

Danseteaterprojektet kørte fem måneders kurser oprindelig for 35 deltagere, men i september 84 blev der oprettet to projekter for ialt 60 personer. For 85 var der en venteliste på over 100. Nå – men nu er der ikke noget, der hedder Danseteaterprojektet!

Hvad lavede Danseteaterprojektet?

Udover den almindelige træning, har der været kurser i jazz-ballet, skuespilteknik etc. Hvert kursus sluttede med en offentlig forestilling bl.a. i Saltlagret. Vi har også været med i Nørrebro's Kulturfestival 84 og Kulturoffensiven. Nogle har været med på TV, andre har f.eks. dannet gruppen Ballet Bizzare. Nogle danser nu ude på Bellevue Teatret. Nogle har lavet koreografier til en fredskonference for nylig.

Jeg har været ansat som leder af morgentræningen og improvisationsarbejdet. Men kursisterne har selv lavet deres forestillinger. Vi arbejdede fra kl. 9 til kl. ??? Kursisterne fandt selv deres musik. Til forestillingerne var der oftest »fast« komponeret musik, men det var meget forskelligt – fra Philip Glass til showmusik, fra Kraftwerk til Tina Turner. Der var også nogle, der lavede deres egen musik. – Jeg opdragede kursisterne til at improvisere, selvom meget i en forestilling var fastlagt. Man ved jo aldrig, hvad der sker!

NN:

Dans er en fysisk udtryksform med kroppen som medie. Jeg er koreograf – jeg er bevægelsesforsker, og jeg forsker i et bevægelsessprog, der kan frigøre energier hos såvel danserne som hos publikum. Jeg arbejder med bevægelser i tid og rum. Punktum – slut!

Mit arbejde med bevægelserne sker ud fra ideen om, at alle bevidste bevægelser er ligeværdige. Lyd, lys, kostumer, scenografi etc. skabes uafhængigt af koreografien som andre udtryksformer, der blot eksisterer i samme rum og på samme tid som dansen. For at opnå kontrol og uforstyrrelighed er det vigtigt med et højt – dybt kendskab til sig selv. Det findes der flere forskellige måder at nå til. Denne kunnen munder ud i »distance« i tilværelsen. Hvordan kan du være i total kontakt med dit indre og med dit ydre på samme tid? Det kan man godt. Til alle tider har der altid været nogle, der kunne.

Jeg underviser kun på det fysiske plan – bevægelsen – placeringen. Det første jeg gør med en elev, er at få hende placeret, så hun får »ro«. Hvis man står forkert – fødder – rygsøjle etc. – sker der forfærdelige ting. Det er mere end tredive år siden, man fandt ud af, at man kan hjælpe skizofrene mennesker ved at løsne spændingerne omkring rygsøjlen. Hvis man er velplaceret i kroppen, kan man bl.a. blive »høj«. Så kommer der en ro i kroppen, som også rummer en »distance« og en »udtryksfuldhed« på en og samme tid. – Folk sidder og mediterer; men for mig findes der kun én måde at få ro på, og det er noget fysisk. Først når man kan det, kan man eksakt vide, hvad det er, man gør. Der er så mange, der siger, at dans er rytme og som sådan regelbundet.

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Nanna Nilson i forestillingen »F.M. Transmittance«, febr. 85.
(Foto: Per Morten Abrahamsen).

Men jeg synes, det er vigtigt at huske, at livet ikke er regelbundet. Og hvordan klarer vi det? Ved at være i go' kontakt med os selv uden at gå rundt og drømme. Jeg ser desværre mange, som er i så go' kontakt med sig selv, så de overhovedet ikke er i kontakt med noget andet. – Nogle af eleverne er ved at få den ro, som jeg taler om. Og så skal den bruges.

dans – musik / musik – dans

AK:

Jeg har aldrig været inde i den diskussion om, at *En Gudedrøm* skulle være specielt folkelig. Selvfølgelig skulle det være forståeligt. Det er noget helt andet! Jeg har prøvet i musikken at gøre det *episk fortællende*, for at gøre en vanskelig historie forståelig. Det er vanskeligt, fordi balletten fremstiller hele *historien* presset sammen i dans og uden ord! Jeg har valgt at lave de musikalske skift således, at musikken og dansen fortalte samme historie. Det er den ene side af sagen. Den anden grund til at jeg har valgt at bruge forskellige typer musik – eller man kan næsten tale om arketyper, der er i vor musikalske bevidsthed – er, at det var sådan set ikke den nordiske mytologi, vi ville fremstille. Vi ville fortælle *en drøm*, hvori den nordiske mytologi indgik. Altså en drøm i en mands hoved, og jeg har prøvet at grave ned til de musikalske formler eller arketyper, som ville fortælle noget om lige præcis de konkrete scener. Man kunne godt forestille sig, at man havde sagt: Nu skal vi lave en drøm, og så laver man noget enormt »drømmende« musik. Men sådan er drømme ikke. Drømme er meget mere realistiske.

Vi snakkede om at betragte jætterne som en slags fremmedarbejdere. Fremmedarbejderne eller flygtningene i dagens Danmark »det er de fremmede, der kommer«. De er skræmmende, samtidig med at de er dragende. Ved at give dem den musik, man hører, når man går ned ad Victoriagade, kan folk måske lægge to og to sammen.

RP:

Det var jo Villy (Sørensen), som havde historien. Han fortalte os om figurerne,

og han havde meget klare forestillinger om hvordan de skulle være. Han havde de psykologiske tolkninger! Warren koreograferede de mere stemningsbærende afsnit, hvor han var klar over, hvilke rytmer, han ville bruge.

WS:

Vi havde to forskellige arbejdsprocesser. En meget »sikker« proces, hvor jeg gav Anders angivelser af, hvor langt hvert afsnit omtrent skulle være og mere eller mindre rytmen i dem og så nogle af de andre afsnit, som er mere fortællende. Her lagde Randi det meget ud til Anders.

RP:

Til gengæld står man så som koreograf enormt bundet, og det var svært. Det ved jeg efterhånden. En komponist og en koreograf tænker meget forskelligt. Det er svært at tale samme sprog, – de snakker fra et musikalsk synspunkt, og vi snakker fra et fysisk.

AK:

Villy kom f.eks. med en tolkning af, hvad Balder-figuren stod for. Det prøvede jeg så at omsætte i musik og lavede den bløde 6/8-rytme, der er i de to scener, hvor Balder er med, som et udtryk for hans følsomhed og hans visioner. 6/8 er en meget menneskelig rytme. På den måde var inspirationen de ting, Villy sagde. – Men det er jo sådan med processer som de her, at folk, der ser det færdige resultat, er tilbøjelige til at sige: »nå *det* er meningen« – og det er det selvfølgelig også, samtidig med, at jeg vil sige, at hvis vi f.eks. havde haft et halvt år i stedet for to måneder, så var resultatet blevet anderledes. Man er tilbøjelig til at tænke »sådan ville de have det hele«, men det er ikke altid, det er sådan. Man er underlagt nogle mekanismer, penge f.eks., som ikke har no-

tegning fjernet af
copyrightmæssige hensyn

getsomhelst med det at gøre, og som har meget med det at gøre alligevel.

Hvad kan dans give musik, som du som musiker synes er dejligt?

AK:

Dans giver jo alt til musik. – Det er jeg vant til, for jeg spiller næsten altid til dans; bare en anden form for dans. Man spiller til dem, der står på danse-gulvet. Nogle gange er der nogle fabelagtige dansere, andre gange er det bare, du ved, tra-la-la. Jeg spiller selvfølgelig også til koncerter, hvor folk sidder ned. Så er det en helt anden slags musik. Men når der *er* dansere, så spiller man til dem. Man spiller til bevægelse. Musik og bevægelse hænger sammen.

WS:

Musikken »betragter«
danserne, og danserne forsøger at projicere musikken over på dansen og række den videre til dem, der ser på.

Levende musik / båndmusik (En Gude-drøm er blevet opført både med levende musik spillet af Bazar og til en båndversion af Anders Koppels musik)

AK:

Det lå i opgavens karakter, at musikken skulle indspilles til tourné brug. D.v.s. musikken skulle være fast. Så vi har, med de småimprovisationer vi nu laver, spillet den samme musik hver aften.

Hvad betyder det for jer som dansere at danse til levende musik?

RP:

Det største element dér er tempoet. Det kan skifte fra aften til aften. Som danser oplever man en enorm sikkerhed i, at det ligger fast. På den anden side skaber det en spænding, hvor man er nødt til at være enormt opmærksom. Danserne er meget mere opmærk-

somme og koncentrerede i det øjeblik, det er live. Deres udladninger bliver større.

WS:

Især for os fordi vi danser til den musik vi hører, i modsætning til Merce Cunningham-kompagniet og John Cage. Deres musik er kun en atmosfære, og de arbejder ud fra deres egen krop, egen rytme, følelsen af gruppen osv. Når vi danser til levende musik, er det instrumenternes åndedrag og vores åndedrag, og det skaber en spænding. Jeg tror, det er derfor vi i nogle af vore liveforestillinger har følt os »on the edge«, og publikum har set den spænding i os.

AK:

Jeg var helt vild for at lave det live. Båndmusik får det nemt til at blive en TV-skærm. Hvis der kun skulle have været brugt båndmusik i *En Gudedrøm*, havde jeg lavet noget helt anden musik, fordi det er et andet medie. Hvis man skal lave båndmusik, er man nødt til at gøre udtrykket meget kraftigere. Der skal virkelig en arm ud af højttaleren og gribe fat i publikum. Hvis vi står og spiller live, kommer folk op til os. Men man kan sagtens lave den arm, der går ud og griber fat. I båndversionen af *En Gudedrøm* har jeg lagt flere ting på. Al den energi som vi spiller med og som folk kan mærke, den må jeg jo erstatte med noget. Og den må jeg erstatte med lyd, for det er det eneste jeg har!

Scenografi og design til kostumer i »En Gudedrøm« er lavet af billedhuggeren Bjørn Nørgård. T.v. skitse til figuren Balder, t.h. en scene fra forestillingen med TOR, ODIN, GERDA, Jætte/Thomas Sandberg, Warren Spears, Ingrid Buchholtz, Mikala Barnekow. (Foto: Jakob Mydtskov).

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn



Isabel Eisen.

IE:

Min opvarmning er altid uden musik. Det er meget vigtigt. Min erfaring er, at når man er trænet til altid at arbejde med musik, kalder man det dans. Når der ikke er musik, ved folk ikke, hvad de skal gøre. Jeg har gang på gang hørt »Ja, men jeg kan ikke danse... uden musik!« – Man bliver afhængig af musik. Hvis man hører »dit-dit-dit«, så laver man kropsligt »dit-dit-dit«. Nej! Hvis man finder sin egen indre musik – ligesom sit eget indre rum – så har man fået et rigtigt lydbillede. Så kan man komme og sige »Jeg er frit stillet – musikken er frit stillet – nu kan vi snakke sammen.« Musikken kan få een til at gemme sig. – Min opvarmning er altid uden musik.

Vi arbejder meget med at omsætte musikalske fænomener til bevægelse og

dans. Vi arbejder med piano- og crescendo-forløb i improvisationerne. F.eks. kan man lave et crescendo i bevægelsens intensitet, eller i tempo eller i rum. Tilsvarende arbejder vi med legato-staccato-forløb, og noget vi kalder »punktisk« – som et punktum efter en sætning. Man danser de punkter. Det er noget med et staccato med lyd og stilhed, hvad jeg kalder »aktiv stilhed«, d.v.s. ikke at bevæge sig, men altid være klar til at bevæge sig. Det er meget dynamisk, og det må ikke være regelmæssigt. Vi arbejder også med synkoper etc., ligesom vi kan vende det hele på hovedet og bevidst arbejde mod musikken, hvilket giver helt andre virkninger. Det er vigtigt at udforske musikken og ikke bare lave noget jazz-agtigt til jazz-musik og føle sig som en prinsesse til romantisk musik. Jeg vil udvide rammerne for opfattelsen og brugen af musikken. – Vi lavede en øvelse, som hed »Fire danse«. Fire dansere følger fire instrumenter. Hver danser har så at sige sit instrument, d.v.s. den enkelte danser må kun bevæge sig, når netop hans instrument lyder. Ellers skal han være i aktiv stilhed. Samtidig spiller musikerne efter de fire på gulvet, således at det skaber en sammenhæng. Musikerne aktiverer danserne, men samtidig bygger musikken på dansernes aktivitet. – Det er meget krævende og meget inspirerende. – Man lærer noget meget vigtigt om sig selv og musikken.

NN:

Jeg gider ikke ta' et stykke musik og skabe danse til det, for det lægger en begrænsning på den fysiske arbejdsproces... OK. som jeg godt kunne leve med, men som jeg synes er uinteres-

sant. Jeg kan godt koreografere til bestemt musik. Det er ikke det, selvom der er mennesker, der tror, at jeg er tolt umusikalsk ...nej, måske er jeg meget »lydhør«. Men jeg vil ikke, at det er det, der skal bestemme hvilke trin, jeg skal lave. Jeg vil, at det er noget andet, som bestemmer, hvordan mine trin og bevægelser i tid og rum skal ligge. Jeg vil bl.a., at dansernes psykiske og fysiske tilstedeværelse skal påvirke mig, når jeg arbejder. Hvis jeg hele tiden skal løbe hen til en båndoptager og passe den, som man passer et lille barn, så bliver jeg mindre følsom overfor alle de andre vibrationer. – – Jeg bruger ikke musik, når jeg arbejder med danserne!

Hvorfor bruger du så musik til dine forestillinger?

NN:

Jeg foretrækker at arbejde uden musik. Kroppen kan selv rytmerne. Hvis man danser til et stykke musik, kommer kroppens rytme til at »hænge« på musikken som en støtte. Så »udnytter« man musikken – and I don't want to be used!! – And I don't want my work to be used!! – Vi kan også vende det om: Vil jeg, når jeg har lavet min dans, gå hen til en komponist og sige: »Nu skal du få den store ære at lave musik til min dans.« – Glem det! Så lidt respekt har jeg ikke for andre mennesker. Jeg tror, jeg ved, jeg er overbevist om, at komponisterne heller ikke vil udnyttes på den måde. De vil arbejde ligeså uafhængigt, som jeg vil. De fleste nyskabende komponister indenfor den moderne musik vil ikke arbejde med andres betingelser og kompromisser. De vil arbejde med deres egne. – Ok, så kan man måske finde en komponist, der gerne vil arbejde lige præcis, som

jeg vil. Men det er jeg heller ikke interesseret i. Jeg er overhovedet ikke interesseret i, at dansen bliver rytmisk, sådan boing – boing – boing. Hvad skal jeg så gøre? Jeg synes, at danserne udtrykker noget i sig selv, og jeg kan godt lide at ha' en lydstimulering, når jeg ser på noget. Min fremgangsform er da ofte, at jeg går til en komponist og spør', om han vil lave noget lyd til en koreografi, jeg er igang med ... den kommer til at vare sådan omtrent tre-

dive minutter ... etc. ... Han siger: »Tja ... det lyder da meget spændende. Jeg spørger måske, om han vil komme og kikke på arbejdet. Men så siger han: »Ved du hvad? Jeg skal ud at rejse nu, men jeg begynder at arbejde på nogle ideer og laver et bånd, som jeg sender.« Det kan også være, som f.eks. med Charlie Morrow (der lavede lyd til »Family Steps«), at han bor i New York. Der er også komponister, som godt vil komme og se på og få en eller anden im-

puls. Dansen bliver ikke lavet efter fast rytme, og det viser sig, at nogle gange varer den niogtyve minutter, andre gange enogtredive ... D.v.s. dansen har sit eget forløb, ligesom musikken har sit forløb. Når dansen er færdig, toner vi bare lyden ud.

Konsekvensen er, at du har en auditiv og visuel stimulering på samme tid. Vore hjerner er lavet på den måde, at vi ufrivillig kobler de to stimuleringer sammen, og noget nyt opstår.



foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Fra »Arv – en jordballet« nov. 84. (Foto: Jakob Hovman).

improvisation – kompositionsmusik / individuelle principper

IE:

For at aktivere de intuitive lag af bevidstheden – sammenhørigheden mellem sanseoplevelse og muskelspænding – begyndte vi med at eksperimentere med improvisation. Vi er altfor discipli-

nerede og lydige overfor »fast« komponeret musik. For at opleve samspillet mellem musik og bevægelse er det derfor afgørende at bruge »levende« improviseret musik. Man kan starte med

stilhed. Der er en fantastisk dynamik i stilhedens »undertoner«. Og ud fra det kan man arbejde med de enkelte toner. Hver tone, hver lyd har forskellige aspekter, og man kan beslutte, om man

vil tage et eller flere af disse aspekter som udgangspunkt for improvisation. Man kan ikke bare lytte til musik og høre »da-da-da«, og så gør man »da-da-da«. – Alt er jo musik, sådan i John Cage-forstand. F.eks. en cello kan give en meget mærkelig lyd, så man skal tænke to gange, førend man laver noget. Dem, der er på gulvet, skal virkelig være der og ikke have bestemte forventninger.

I forbindelse med dans og musik arbejder man med to forskellige bevidstheder: Et er at arbejde spontant – ta' en tilfældig lyd her og nu og reagere – og så samtidig ha' en bevidsthed om, at man kan bruge lyde på mange forskellige måder. Mine tanker er der også, og jeg arbejder på forskellige niveauer. Improvisation kan man altid bruge. Det er jo det, vi gør, når vi beslutter os for at gå ned til købmanden, og der så sker noget, som gør, at vi ikke kommer ned til købmanden. – – – Det er ligesom arbejdet med »kroppens indre musik« – det dybtliggende individuelle i hver enkel krop. Det fremmes gennem arbejdet med samspillet musik-bevægelse i improvisatorisk form. Herved formes en større individuel bevidsthed – en større selvstændig tænkning. Improvisation frigør nye lyttemåder. Musikken trænger ind i lag af bevidstheden på en helt anden måde end elers. Musik er så ikke længere bare rytme og klang!

NN:

Mine soloer varer altid niethalvt minut. Jeg 'timer' på min indre puls. Jeg lader mig ikke forstyrre af musikken. Jeg »hører« og »bruger« musikken, hvad jeg nu vil bruge den til; men den må

ikke forstyrre ens indre puls – ens 'timing'.

Min solo *F.M. Transmittance* til lyd af Anne Linnet er et udtryk for denne uafhængighed af bevægelse og lyd i tid og rum! Der er det sådan, at Anne Linnet ikke havde set mig bevæge mig. Hun havde aldrig set mig danse. Og jeg havde aldrig hørt andet af hende end hendes rock-musik. Vi aftalte pr. telefon ca. ti minutters lyd, og hun ville sende båndet. Men det kom ikke, det kom ikke. Først op til jul kom det. Jeg var i Sverige. Lyttede på det, og tænkte ikke mere over det. Var måske lidt bange for det, men jeg havde lovet at gøre det, så gør jeg det! Til forestillingen i Saltlageret satte vi lydbåndet på. Jeg kommer ind og danser min solo. Og det passede perfekt. Tilfældigt! Senere dansede jeg soloen til lyd af Niels Winther på Thorvaldsens Museum i forestillingen *Performance for three sculptures*.

Ligger koreografien helt fast i sådanne situationer? Du improviserer ikke?

NN:

Nul, jeg laver ikke om på trin. Jeg improviserer ikke. Når jeg laver en dans, anvender jeg ikke én metode. Jeg anvender de metoder, der passer endemålet bedst. Det kan godt være, at når jeg har arbejdet endnu længere med koreografi, at jeg så føler behov for nogle faste principper. Jeg føler det ikke nu. Jeg lægger nogle principper omkring en konkret arbejdsproces til et bestemt stykke, og så lægger jeg nogle nye principper for det næste stykke... osv.

AK:

Jeg kunne nu godt tænke mig en anden gang at improvisere til danserne – hvor

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Samme solo – forskellig musik, forskellige rum. – Nanna Nilson i »Performance for tre skulpturer«, Thorvaldsens Museum, febr. 85.

(Foto: Henrik Lund-Larsen).

der kommer en fælles improvisation ud af det!

Drømmen om det kollektive projekt – en drøm om hvordan man kunne sætte musik og dans sammen. Det er netop noget om at komme så langt ind i samarbejdet *at man taler samme sprog*. Jeg har stadigvæk en drøm om at spille til

dans, hvor man spiller dansen, og danserne spiller musikken.

WS:

Jeg tror, den mest kollektive proces er, når een person laver det hele! Sådan en som Meredith Monk – hun laver koreografien, hun laver scenografien, hun laver det hele. Det er noget meget kollektivt, fordi de er samlet om *hendes* vision. Med *En Gudedrøm* forsøgte vi at forbinde din vision med min vision og med Villys vision etc.

RP:

Ud fra min erfaring som koreograf var det kollektivt. Man kan vælge at improvisere. Det gjorde jeg i sin tid i Living Movement, men det fungerer ikke i vor sammenhæng nu. Vi i Nyt Dansk Danseteater skal ud og præsentere en fore-

stilling 20 måske 40 gange. Hvis du skal lave en forestilling, der bygger på improvisation, hvor improviseret bliver den så den tyvende gang?

AK:

Jeg tror, man ville udvikle improvisationen.

RP:

Jo, men så bliver det *bevægelse som formsprog*, og det, jeg synes, der er interessant for os, er de temaer, vi tager op. Det væsentlige for mig, er hvad man fortæller folk.

Dine ballerter har et budskab?

RP:

Ja.

AK:

Der er nok en forskel her, for musik har ikke noget budskab. Den har kun det

ene budskab: *sjælenes samklang* eller hvad man nu skal sige, – det øjeblik hvor hele salen svinger i den samme puls. Selvfølgelig kan man også fortælle lange historier som i *En Gudedrøm*, men...

RP:

Hvis man vil være sikker på, at publikum den 20. gang får det samme, og det vil sige en slags spontanitet, så er den spontanitet nøje indstuderet. Man har taget højde for meget og koreograferet det sådan, at det virker spontant og godt, selv når man udfører bevægelsen for millionte gang. Det er for mig improvisation.

forholdet til publikum / fra scenekunst til terapi

WS:

På en mærkelig måde vil Ny Dansk Danseteater gerne kontrollere det billede og den reaktion, publikum får ved et stykke. At det billede, du ser, også er det, vi gerne vil vise dig! – Lad det så være et billede, du ikke forstår. I improviserede forestillinger er der så mange forskellige billeder, du kan »samle op« som tilskuere. Vi er lidt mere traditionelle: »This is the image« eller måske snarere »the vision« i forestillingen.

RP:

Jeg oplever det på to forskellige måder. Det er tildels rigtigt, men man kan aldrig tage fantasien fra et menneske. Det er vigtigt at få det ud, vi gerne vil fortælle dem, men samtidig har de jo en hel associationsverden, vi ikke kan kontrollere. Den får de oveni, og derfor bliver oplevelsen endnu stærkere.

AK:

I forbindelse med *En Gudedrøm* var der mange ord, fordi det er en mere literær forestilling. Det er en historie, der skal fortælles. Det er måske nok både en styrke og en svaghed.

RP:

I hvert fald anderledes. Normalt som koreograf vælger man en lille del ud af en episk fortælling. Det bliver så det, man vil skildre og uddybe. Det tager længere tid at udtrykke handlinger, stemninger og følelser i dans – sammenlignet med ord. Normalt f.eks. hvis man vil udtrykke noget om forholdet mellem mand og kvinde, vil det kræve et forløb på tyve minutter. I *En Gudedrøm* havde vi måske kun to minutter. Det bliver derved let overfladisk, når man skal igennem så meget stof på kort tid.

AK:

Sådan som jeg ser *En Gudedrøm* var styrken lige præcis den frodighed, du snakker om. Man kan godt sige, det var overfladisk, man kan også kalde det frodighed. Man kunne ligesom hægte på hele tiden. *En Gudedrøm* er en forestilling, publikum skal »forstå«, mere end det skal »føle« det – i modsætning til den, jeg lige har afleveret musik til (balletten *Mellemrum* af Annette Abildgaard. Premiere på Det kgl. Teater feb. 85). Her drejer det sig udelukkende om følelser. Og jeg har forsøgt det der med armen ud af højttaleren. Jeg har levet noget musik, som vil påvirke folk følelsesmæssigt, medens de sidder og hører det, – som vil påvirke deres åndedræt istedet for deres hjerne.

Hvorfor var det så vigtigt, at folk skulle forstå i forbindelse med En Gudedrøm?

WS:

The French public does not understand *Gudedrømmen*; we found that out. They did not understand what we were doing (latter).

RP:

Det var fordi, der var flere forskellige planer i historien. Det handlede ikke kun om guder og jætter, men også om en psykologisk udvikling og om drømmens plan – det ubevidste plan. Et eller andet sted må der være en linie, hvor publikum kan koble sig på. Vi bøjede os allesammen, fordi vi følte, det var vigtigt. Hvis ikke Villy havde været der, havde vi nok behandlet det anderledes, men fordi vi havde så stor respekt for alle hans lag, måtte man ligesom sige: OK vi vil formidle den historie, i hvert fald på en måde så tydeligt. Så kunne de andre planer fungere mere individuelt.

Er det sådan, at man kun kan forstå historien, når den bliver tydeliggjort på en sådan måde, at man næsten er i stand til verbalt at gøre rede for, hvad der foregår?

RP:

Det hænger sammen med, at Villy var med som en litterær person. Det påvirkede forestillingen meget stærkt. Men han er også intuitiv samtidig. Og som koreograf arbejder jeg meget på det intuitive plan. Foruden forståelsen af det episke forløb er der udviklingsforløb på andre planer, og de kan opleves mere intuitivt!

AK:

På en måde er det da også spændende at tage den episke fortælleform op i en moderne ballet. Det er ellers nogle andre ting, folk arbejder med nu. Men det er tit ved det lidt skæv »umoderne«, at der sker nogle brud.

NN:

Jeg arbejder med bevægelser og ikke med et psykologisk dramatisk forløb. Det kan det måske godt se ud til, men det jeg laver, er en fysisk baseret komposition. Jeg tar' ikke udgangspunkt i en »story«, men jeg kan ta' udgangspunkt i stemninger, ideer, koncepter eller fysiske begrænsninger. Selvfølgelig arbejder jeg med noget, når jeg laver et stykke; men eftersom jeg er meget bevidst om, at jeg tænker på min måde, og du tænker på din måde ... altså ... forestillingen leverer elementerne, og tilskueren har så frihed til selv at sætte dem sammen og skabe sin egen mening.

Jeg er uinteresset i at påvirke folks måde at se ting på. Hvis du ser to mennesker, som går frem og tilbage, og så springer den ene pludselig gennem rummet, så laver du ufrivilligt en konklusion. Du si'r »han sku' vist et eller andet sted hen«. Vi får associationer og drager konklusioner.

Indenfor ens fag lærer man at se tingene, som de er og holder op med at drage konklusioner for andre. Jeg er ikke interesseret i at styre din oplevelse eller de konklusioner, du drager. Jeg kan ha' en enorm stærk intention med min dans. Det samme kan komponisten ha' med sin musik. Jeg ved ikke, om han vil sige det samme, som jeg vil, og han har ikke overtalt mig til at sige det, han vil. Jeg har mine ideer med mit arbejde. Han har sine med sit, og ud af det får vi noget helt tredje. Det er det, jeg vil arbejde for.

Når du analyserer noget, du har set på en scene, er det afhængigt af, at det er dig, der har set det. Og det gider jeg ikke slås imod. Jeg gider ikke det der med et program, hvor der står, at nu

danser hun sådan og sådan, og det forestiller det og det o.s.v. Det er værdiløst og uinteressant, og det har en masse dårlige konsekvenser!

Jeg kan kun sige, at mit hjerte ligger i studiet. På scenen tilbyder vi, at vort arbejde kan beskues, og – jeg er fanatiker med ærlighed – hvis danserne har »ro« og »mod«, vil der også være tale om en kommunikation. Men jeg kan aldrig vide, hvad publikum oplever. ... Forestillingerne er vigtige, men hvis jeg sætter publikum højere end arbejdet, så...

IE:

Grænserne mellem scenekunst og terapi kan være flydende. I Danseteaterprojektet talte vi ofte om, hvordan vi havde det, om angst, om hvad der sker med kroppen under psykisk pres. Vi havde også psykologer knyttet til projektet. – Der har været meget skrivi om projektet og mange interviews med folk, der har været med, og her fremgår det, at folk føler sig mere åbne, efter at de har været med. Det er fantastisk at se, som folk ændrer sig, når de arbejder med kropssproget. Og når folk er mere friggjorte, er de også bedre istand til at kommunikere et budskab f.eks. til et publikum. Danseteaterprojektet var ikke lavet for at publikum skulle se på hvem, der havde den bedste teknik, men det har noget at gøre med hvilken slags kvalitet, der kommer frem. Udstråling. Folk har lært noget, de kan bruge i hverdagen. Det er dejligt, hvis publikum også får noget, de kan bruge. Jeg bruger det, at sætte spørgsmålstegn. Og sort humor. Man må gerne være søgende, efter at have set en forestilling. Det jeg laver, er eksperimentende og provokerende – alt det, der



Nanna Nilson: »Mit hjerte ligger i studiet«. (Foto: Martin S. Selway).

ikke prioriteres højt mere. Der er ingen, der tør binde an med det provokerende. De vælger det sikre og tør ikke tage det eksperimenterende. Folk er blevet trætte af at høre om alle de stakels arbejdsløse – og jeg bliver så rasende!! Så må en forestilling godt give fornemmelse af, at det eneste, der er at

gøre, er at begå selvmord. Det er helt acceptabelt, at nogle vælger at gå under en forestilling. Men jeg bryder mig ikke om folk, der laver demonstration uden at udtrykke hvorfor. Man går mest, fordi man keder sig; ikke hvis man virkelig synes, det er noget lort! Der er ingen slutning. Folk må selv lave

deres slutninger. Jeg synes, vi har et budskab. Hvis alle synes, at det vi laver er genialt, så er det på tide at slutte.

Da tusind blomster blomstrede

Electric boogie, breakdance – hip hop
af Søren Schmidt

*Breakdance i New York –
Stammedans i Kenya.*

Det var sidste forår hip hop bølgen toppede i Danmark. Der var ikke den modeforretning, ikke det butikstov og ikke den daginstitution med respekt for sig selv, som ikke blev præget af electric boogien. Det var lige fra Strøget i København til gågaden i Thisted. Bølgen kom fra USA via video- og biograf-film og slog ned som et lyn i Danmark. Den fængede voldsomt i 3/4 år, og så døde den bort lige så pludselig, som den var kommet. Den var – også i Danmark – et stykke vaskeægte græsrodkultur, men lynhurtigt stod tøjbutikker, stormagasiner, danselærere og pædagoger parat til at bruge kulturen, hver på sin facon. For forretningerne blev den en farverig fornyelse af de kedelige voksmannequiner i vinduet. For danselærerne pustede den liv i et danseliv, som dels stod stille efter det store discodrøn i slutningen af 70'erne, dels manglede appel til boogiens hovedaktører, drengene. Pædagogerne brugte den som en enestående lejlighed til at lære drengene noget kropsbevidsthed og give dem nogle gode erfaringer i at stå frem på boogiens scene.

Electric boogie og breakdance er to sammenhørende halvdele af danskulturen »hip hop«, som også omfatter tøj og musik. Boogien er den mimiske del. Her er det de robotagtige bevægelser og den totale kropsbeherskelse, der er indholdet. Breakdance er den mere akrobatiske udfoldelse, hvor det drejer sig om at kunne og turde udføre et repertoire af halsbrækkende øvelser. De to danseformer er udviklet hos ungdomsbander i amerikanske storbyers slumkvarterer (i følge myten først og fremmest New Yorks Bronx-kvarter). Dansene opstod i pauser i halv- eller helkriminelle aktiviteter som underhold-

ning og kappestrid om mod og styrke mellem bandemedlemmerne. Som sådan er de helt parallelle til, hvad vi kalder primitive stammers danse. Her finder vi også manddomsdanse som parallel til breakdance og jagt-, rejse- og krigsfortællende danse som er parallelle til electric boogien. Hos ungdomsbanderne fortælles i electric boogien netop historier om indbrud, røverier og om indespærring såvel som mere neutrale dagligdagssituationer. Kropssproget i boogien er helt præget af moderne robotteknologi. Danseren eller danserne tilstræber en udviskning af menneskelige træk som øjne og ansigtstræk. Bevægelserne skal isoleres i forhold til hinanden, sådan at hvor almindelige bevægelser normalt fremstår som en lang række koordinerede bevægelser af forskellige kropsdele og muskelgrupper, så skal electric boogiens bevægelser foregå så isoleret som muligt. Det skal se ud som om bevægelserne udføres af en række elektromotorer i små overskuelige serier. Bevægelsesmønstrene er angiveligt inspireret af videospillene, som netop i de sidste tre år har fået en meget central placering i de unges liv. Indholdet i dansene og fortællingerne er ikke éntydigt. Det er op til den enkelte og gruppens fantasi at fylde indhold i dansen. Kevin Madsen nævner i sin bog »Electric boogie og break« tre eksempler på små forløb: »Gå på WC«, »Iskiosken« og »Muren«. Iskiosken er en indholdstom opvisning, Gå på WC rummer et psykologisk på-tabu-grænsen nummer og Muren er en tematisering af indespærring. Hos de grupper, jeg selv har set, har indbrudssituationer, indespærring med udbrud, spraymaleri været andre temaer.



Ironi og illusion

Selve kropssproget i electric boogie er opbygget af en række standards, som grupperne så kan bygge videre på og sammensætte til fortællende forløb. Det er standards med navne som ghetto walk, space gallop, rullende fortov, side step, Chaplin walk og moonside walk (Madsen s. 18). De sammensættes i enheder med navne som vinduet, baren, gelænderet, bølgen mv., som så igen sammenstilles til længere fortællende forløb. Et fælles gennemgående træk er, at danserne med deres robotbevægelser tilstræber illusionen. Det skal se ud som om man går baglæns,

anden side ingen tvivl om, at robotbevægelserne kombineret med illusion i sig selv tematiserer det moderne samfunds teknikdyrkelse og ironiserer over det, selvom selve dansen i hvert fald i Danmark sjældent indeholdt politiske budskaber. Der er heller ingen tvivl om, at dansen fascinerer os sådan, fordi vi alle et eller andet sted er præget af angst og usikkerhed overfor den moderne teknik. Electric boogien er en kunstnerisk form, som i sig selv indeholder et kritisk potentiale, men om dette kommer frem eller ej afhænger helt af den enkelte udøver og af gruppen.

tegning fjernet af
copyrightmæssige hensyn

det skal se ud som om der er et vindue. Boogien rummer et repertoire, som muliggør illusionistiske numre, hvor publikums fantasi arbejder med danseren, og hvor fascinationen ikke alene ligger i at tilskuerens fantasi sættes i sving, men også i at tilskuerens hjerne ikke kan følge med øjnene. I det rullende fortov ser øjnene en baglæns bevægelse, men hjernen registrerer en forlæns bevægelse. Boogien bygger således på gamle mimetraditioner, som her har fået sin særlige 80'er moderne teknologi-robotramme. Det giver den en helt særlig appel og ironi i forhold til den (u)virkelighed, vi lever i. Illusionsmageri er en gammel tradition, og man skal naturligvis være varsom med alt for hårdkogte tolkninger. Men der er på den

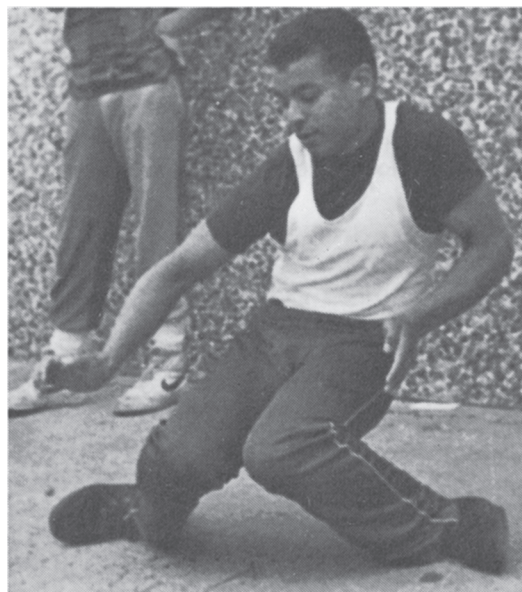
Breakdancen indgår som regel ikke i fortællende forløb, men den består mere af isolerede kraftpræstationer. Visse øvelser har det illusionistiske tilfælle med boogien, fx. electric eel, kålormen og crazy legs, mens hoved- og nakkerulninger fungerer ved deres åbenlyse farlighed. Brækkede og forskubbede nakkehvirvler var sidste forår årsag til mange unge drenges hospitalsophold.

Rap- og scratchmusik

Musikken i hip hop kulturen betegnes af Kevin Madsen som »electromusik«. Den rummer fænomener som rap og scratch. Der er tale om en musikgenre, som tager sit udgangspunkt i diskoteket. Det er en

»gammel« tradition at discjockeys taler hen over musik. Traditionen findes fx. på Jamaica, hvor reggae-pladernes bagsider ofte er såkaldte dubs, dvs. det samme nummer som på a-siden, men uden sang, hvor pladevenderen så frit kan udfolde sig via mikrofون og mixer. Rapstilen findes i USA i slutningen af 60'erne hos en gruppe som Black Poets, som brugte formen til socialrealistisk og politisk kritik. Hip hop bølgens musikalske hovedmand var discjockeyen Grandmaster Flash, som sammen med sin gruppe The Furious Five står for et af hovednumrene i stilen »The message«. De arbejder med en musikstil, som må betegnes som en collagestil. Musikkens grundlag leveres af en rytmeboks og ofte et basostinat og herover klippes citater fra andre numre, lyd-(synthesizer)effekter og andre båndsløjfeeffekter. »Message« er et nummer med et stærkt socialrealistisk budskab om livet i den sorte storbyghetto og med et politisk budskab i Black poets tradition.

Scratchen fremkom oprindeligt som pladevenderens leg med at mixe to pladespillere. Den ene spillede et hot nummer, mens han lader den anden køre frem eller tilbage i forskellige tempi og med forskellige rytmer (pickup'en er sænket ned, men motoren er slået fra). Parallelt med dansen virker hip hop musikken ved sin ekstreme teknificeren. Den arbejder så at sige på metaplanet med musikindustriens produkter ved at skyde endnu et produktionsled ind efter pladen. Den foreliggende musik bruges som materiale i en lydkollage. Hermed åbner den for at forholde sig til musikken og den nye musikteknologi. Der manipuleres ikke på den måde, at den moderne teknik ikke må høres og blot skal skabe et »naturligt« rum for musikken som popmusikken ellers gør. Teknikkens tilstedeværelse understreges til det groteske, og musikken understreger hermed dansens distance til det moderne samfunds teknologi. Det stilistiske fundament for hip hop musikken er funk og teknopop. Men på trods af at rytmerne her dominerer lydbilledet helt er der ikke som i traditionel dans



en organisk sammenhæng mellem rytme og bevægelse. Elektrisk boogie og breakdance er ikke rytmiske i den forstand. Musikken virker mere som en ledsagende kulisse, hvor det ideologiske fællesskab omvendt er meget stærkt.

Kondiparodi

Hip hop er en kultur som ikke alene består af dans og musik. Den har også sit tilhør af tøj og gruppernes transportable stereoanlæg (»ghettoblaster«). Tøjet var i udgangspunktet konditøj, men i utallige uautoriserede og farvestrålende variationer. Danserne arbejder sammen i grupper, og de kan have samme »uniform«, men oftere er udsmykningen individuel. Via utraditionelle kombinationer af farver og tøjtyper og via individuelle påtryk og graffiti laver hip hop kulturens tøj en tydelig afstand til den konditøjsmode, som har hersket hos ungdommen siden midten af 70'erne. Discobølgen lavede en glitterpræget og pæn version af konditøj. Hip hop kulturens version vir-

ker mere som en afstandtagen, som en parodi på den pæne bølge. Igen kan man læse en ironisk distance til kondibølgen, som i grundlaget er et udtryk for kropsarbejdets forsvinden og deraf følgende isolation som fritidsaktivitet som en følge af maskinens overtagelse af det manuelle arbejde.

Kulturen blev inddæmmet

Hip hop kulturen opstod i et halvkriminelt miljø i de amerikanske storbyer og slår med en voldsom fascinationskraft igennem i den vestlige verden, hvor den i løbet af sommeren 84 forsvandt lige så pludselig, som den kom. En af grundene til at den så hurtigt mistede sit tag, tror jeg, var, at kulturen med sin ironi og distance til det ny teknologi- og informationssamfund var nødt til at leve som en græsrodkultur for at beholde sin identitet. Den dynamik, som fik drengene til i store og små grupper at samles på gader og torve kom fra en lyst til at vise omgivelserne en helt selvstændig identitet i opposition til robotter, computere og elektronisk underholdning. Mange af de unges behov for kontakt med forældre, voksne og kammerater er blevet erstattet af disse maskiner. I hip hop kulturen var der en mulighed for at udtrykke sig, få en identitet, gøre noget som gruppe, skabe et kunstnerisk produkt sammen, få afløb for en kreativitet, som ikke har gode vilkår i de unges dagligdag. Men mode- og underholdningsindustriens desperate fornyelsesbehov opsnappede græsrodsbevægelsen meget, meget kort tid efter de første gadedansere havde vist sig. Kulturen blev hurtigt flyttet væk fra gaden og ind i dansehaller og butikker. Der blev lynhurtigt etableret mesterskaber i dansen, hvor gruppernes første glæde over at være slået igennem hurtigt blev afløst af skuffelse over, at udvælgelseskriterierne mere lå på dansernes udseende og på traditionelle danse- og akrobatikfærdigheder end på græsroddernes og gadens egne kriterier. Samtidig blev der for de dygtigste dansere penge at hente i stormagasinerne og centerforeningernes i hast arrange-

rede shows med »mestrene«. Og hurtigt blev det et problem for de skrappeste at vise sig på gaden, fordi de pludselig var bange for at blive kopieret.

I mange lande blev hip hop kulturens muligheder for at styre de unge drenges energi ind i ikkekriminelle former hurtigt opdaget af socialarbejdere og pædagoger. I Michael Jacksons kæmpehit »Beat it« tematiseres netop dansens stiliserede kamp som alternativ til volden på gaderne. Dansen kan som kropsudtryk erstatte kampen mellem de unge indbyrdes. Og på linie med boksning og fodbold tilbyder den også den unge drømmen om berømmelse og penge. Selvom berømmelse kun når de færreste så er den vigtigste mekanisme håbet og drømmen og en deraf følgende styring af aktiviteterne ind i samfundsacceptable baner. Dansen er blevet et middel ligesom aktiv musikudfoldelse i socialarbejdernes bestræbelser på at socialisere de unge. Den blev også taget op i mange skoler og institutioner, hvor pædagoger ud over socialiseringsmekanismen også så den som en enestående lejlighed til at give drengene mulighed for at udfolde sig kreativt kropsligt i en form som adskiller sig helt fra sportens konkurrenceprægede og kraftprægede former. Kropsbeherskelsen, det kollektive og det fortællende i specielt boogien har vitterlig givet mange drenge en helt ny og igangsættende oplevelse af sig selv og af sin krops muligheder.

Kilder:

Kevin Madsen: Electric boogie og break. Forlaget Stavnsager 1984.

Biograffilm: *Breakin*.

Anders Schmidt 8 år.

Egne iagttagelser på gader, butikstorve, i TV og i daginstitutioner i foråret 84.

Musik:

Grandmaster Flash and the Furious Five: »The Message«.

Rock Steady Crew: »Hey You«, »Scratch attack«.

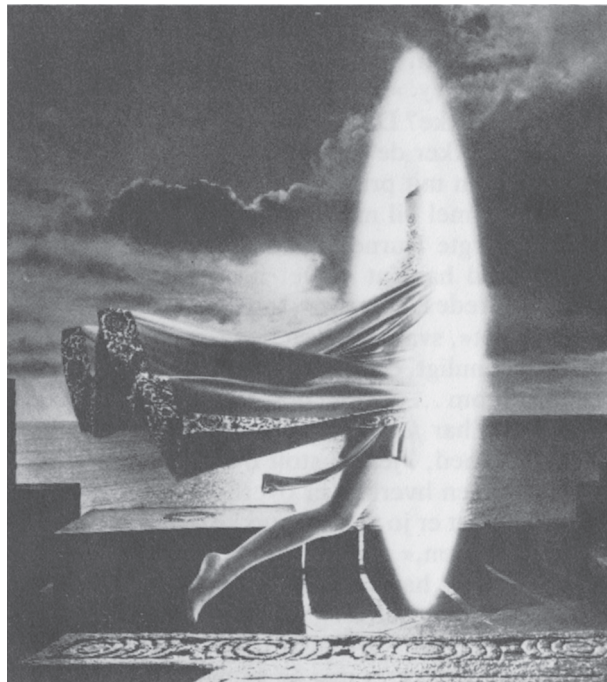
cccc aaaa gggg o o
 ccccc aaaa gggg o o
 ccccc aaaa gggg o o

Bach 300 år (2)

af Karl Aage Rasmussen

En tirsdag i august 1785 sad Charles Burney igen på *fondamente nuove* i Venezia og kiggede over mod San Michele. Han spekulerede over dissonansens uundværlighed i den flerstemmige musik, og bedst som han sad der og tænkte frem og tilbage, opdagede han Akilles, der løb lige forbi ham. Det var ikke *særlig* mærkværdigt, og Burney syntes heller ikke det var *særlig* overraskende at Akilles sagde til sig selv: »Ih, du store verden. Jeg kan jo ikke vide om det er mig eller det er computeren, der laver musikken«. Men da han så at Akilles havde en compact computordisc under armen og en walkman om kraniet, slog det ham at han aldrig havde set noget lignende. Han blev vældig nysgerrig, løb efter Akilles, og nåede lige netop at se ham smutte ned i et stort hul ved kirkedøren. I næste øjeblik fulgte han efter, uden at tænke på hvordan i alverden han skulle komme op igen. Det skrånede pludselig nedad, – så pludseligt at Burney ikke nåede at standse, han mærkede snart at han faldt ned i en dyb, dyb brønd.

Ja, enten var brønden meget dyb, eller også faldt han meget langsomt, for han havde tid til at studere brøndens vægge, der var fulde af skabe og hylder. Hist og her hang der også en del sære kort med streger, noder og billeder. Han faldt ned og ned og stadig nedad, indtil han til sidst ikke faldt mere. Slået sig havde han ikke det mindste, han sprang straks op og kiggede i vejret, men over hans hoved var det ganske mørkt. Foran sig så han en lang gang, og han kunne stadig se Akilles, der ilede af sted. ... Der var ikke et øjeblik at spille, Burney fløj efter ham, alt hvad han kunne, og hørte ham netop sige »Av, tak skæbne, hvor klokken dog er mange«. Kun en indskydelse fik



ham til at se sig bagud, så han fik øje på den lille, kødfulde mand bøjet over Moog synthesizeren, for der var ikke en lyd at høre. Mandens hele skikkelse var i bevægelse mens han spillede. Hans blik var fjernt, hans underkæbe hang slapt ned og sveden perlede ham i ansigtet. Havde det ikke været for de usædvanlig sorte øjne, ville Burney måske slet ikke have bemærket ligheden. Men med eet huskede han en oktoberdag i Hamburg, en god middag og en lignende skikkelse, bøjet over et klavikord. »Men det er jo faderen«! udbrød han forvirret, »og hold så op med det vrøvl« (det sidste sagde han til sig selv, for han plejede at give sig selv gode råd). Den lavstammede mand med den brunlige lød var holdt op med at spille, og brød tavsheden. »Hvad dato er det i dag«, sagde han. Han havde taget sit ur op af lommen, og så uroligt på det. »Det går flere år forkert«, sukkede han, »tiden går i ring for mig, efterhånden

aner jeg knap hvad der er før og hvad der er efter«. Han blev hverken overrasket eller forbavset, da han fik øje på Burney. »De også«, sagde han, »De vil vel også sige tillykke? Der har allerede været så mange, men alle snakker de om penge og stiller mærkelige spørgsmål om mit privatliv mens de behandler mig som en gammel bil med en særlig fin motor«. »En hvad?« spurgte Burney, men af de tætte, rynkede bryn forstod han, at emnet ikke burde forfølges. »Jeg beundrede Deres søn«, sagde han, »men jeg...« »Jeg ved det«, svarede Bach, »jeg ved De vil spørge mig om alt muligt, om ligheden mellem en ravn og en skrivepult, om ... og dog, nej, De er jo fra før, ikke-sandt?« Jeg har *forstand* på musik«, sagde Burney med værdighed, »jeg er stolt over at leve i en tid, hvor musikken hverken er overfladisk eller vidtløftig!« »Men det er jo et pænt stykke over 200 år siden De traf min søn,« sagde Bach, »meget har ændret sig, meget. Jeg har det godt her i magasinerne, jeg nyder en ro og en uafhængighed, som ikke findes ved noget hof, jeg har stort set affundet mig med forholdene. Men det ærgrer mig og kan gøre mig vemodig at se, hvad de bruger mig til deroppe. Hvis jeg engang har sagt »jeg ser hvad jeg spiser«, laver de det om til »jeg spiser hvad jeg ser«. »Jeg kan li' hvad jeg får«, står der måske hos mig, men de får det til »jeg får hvad jeg kan li'«, ja, fandt jeg på at sige »jeg trækker vejret når jeg sover«, ville de straks fortolke det som »jeg sover når jeg trækker vejret«.

Burney: Jeg forstår vist ikke rigtig...

Bach: Ligemeget, vi skulle jo snakke musik, ikke?

Burney: Jamen jeg, ja undskyld, men det med før og nu forvirrer mig, hvilken musik, hvor er...

Bach: Jeg fylder 300, mister Burney, eller deromkring, for vi har ikke megen fidus til vores ure her. Men De forstår, Akilles holder mig orienteret om alt hvad der sker deroppe, det er allesammen temmelig indviklet, og jeg vil gerne tale med Dem om det, for De er jo fra tiden før min egensindige, døve landsmand, ikke?

Burney: Jeg er vist ikke helt klar over...

Bach: Også ligemeget! Bare De vil vise lidt forståelse for mine bekymringer. I lange tider forekom det mig at alting i musikken ændrede sig hele tiden. Efter den døve ville de allesammen deroppe til at være »originale« i stedet for bare at være universelle. De gør Dem virkelig ingen forestilling om hvordan de fornyede sig og fornyede sig, for at bevise hvor ejendommelige og personlige de var. Der var ikke den lyd som ikke under stort postyr blev halet ned fra vores hylde her, og mange blev ligeså stille sat tilbage igen året efter. Men nu er det som om de har opdaget deroppe, at alting *er* opfundet, de kan jo heller ikke, hahaha, blive *mere* atonale end atonale, vel?

Burney: Men Meister Bach, vi ved dog at der er indbygget en trang til variation i vore sanser ...?

Bach: Sanser mig hist og sanser mig her! Nu lyder De fuldstændig som dem deroppe. De kives og strides om musikken, om den er »god« eller »dårlig«, uden at forstå at de i virkeligheden kun snakker om sig selv, om deres egne sanser og deres egne »indbyggede« døve pletter. Man kan være god eller dårlig til at gøre sit arbejde, det er da klart. Jeg véd at jeg selv var dygtig til mit arbejde. Men nu går de op i det som om det var musikken selv, det drejede sig om, nu har de noget der hedder »kritik« og noget der hedder »reklame«, det må være derfor de tror at noget er godt hvis tusind kan li' det, og skidt hvis kun een kan, selvom de for pokker kun kan opfatte det enkeltvis og een af gangen. Nu har de ovenikøbet en stor *industri* der tager sig af det; den måler og regner og lægger sammen, indtil den er sikker på hvad de fleste bedst kan li', så laver den dét, og kalder det for det bedste. Og det, der kommer ud af det, kalder de *også* musik, så det bliver et værre sammensurium. Nu er der så meget af dét, og så lidt af det *jeg* kalder musik, at de skulle begynde at kalde det noget helt andet, skulle de! Een af mine amerikanske kolleger – jeg husker ikke navnet – sagde noget om at »det musikken *lyder som* er måske slet ikke det, den *er*«. Ham

skulle de lytte lidt mere til, for ellers bliver al deres musik bare til noget man sælger og bruger ligesom hør og hakkelse. Kan De f.eks. huske min *Kunst der Fuge* eller *Musikalisches Opfer*? Nå ikke ... men den musik tænker jeg slet ikke på som *lyd*, hvordan den lyder er ikke det væsentlige, jeg havde tænkt mig at den skulle bruges til at *forstå* noget med, ligesom et redskab der kan bruges til mange forskellige ting. Men dem deroppe er rigtignok meget optagede af sig selv, og de er ikke meget for at flytte rundt på den fine orden i deres hoveder. Hvis de kan li' noget, lyder det »godt«, hvis de ikke kan li' det, siger de bare at det ikke »lyder godt«, de bliver trætte af dit og bruger dat i stedet for, men de *forandrer* sig ikke, ikke indvendig.

Burney: Men herr Bach, sagde De ikke netop at de uafslædelig prøver at finde noget nyt, mens De i Deres egen tid dog dæmmede op for modelunernes strøm med urokkelig fasthed, tilkastede De ikke netop Apollons sønner et *hertil og ikke længere*?

Bach: Vist gjorde jeg ej! For det interesserede mig ikke i sig selv hvilket materiale jeg brugte, min musik skulle jo ikke bruges til at *nyde* med, men til at tro med og forstå med. På nedturen har De vel selv set alle magasinerne her, der er ingen ende på hvad vi har af lyde, Akilles kan vise Dem maskiner og apparater som De hverken vil kunne forstå eller tro på. Det hænder ligefrem at jeg misunder mine kolleger deroppe (selvom det ikke lyder som om de er særlig glade ...), fordi de har så meget at vælge imellem. Det er som en stor cirkel man kan flytte sig rundt i, tværs over alt det, de kalder »historien«, det, de kalder »værker«, »stilarter«, »koncerter« og Gud ved hvad. Hvis de kun er ude på at pirre sanserne og snakke om hvad de kan li' og ikke li', så får de jo aldrig slået dørene op på vid gab til hele musikkens område, som jeg kan se det herfra, så behøver de bare et pænt lille udvalg af toner og rytmer, kneb og fiduser. Jeg håber de indser at andres sanser pirres af andre ting end de selv pirres af, undtagen når deres

»medier« har brugt en masse krudt og »musik« på at gøre dem *ens* og på at slå deres tid *ihjel*. De må holde op med at bruge musik eller »musik« til at tro de kan putte noget ind i andres hoveder, som ikke er der i forvejen. Det har nogle af mine kolleger deroppe nok forstået, men de er alt for få.

Burney: Men maestro, *miglior fabbro*, De gør mig ganske svimmel, det hele på een gang, på samme tid, så hører tiden jo op at eksistere, og musikken må dog kende sin *rette tid*. Støj og kakofoni som kontrast, ja, men vi må huske hvad øret kan tåle, det irriterede øre må dog sluttelig tilfredsstilles...

Bach: Derom drejer det sig ingenlunde mere, i tiden er det forreste også det bageste, hvad der er foroven er også for neden. Ganske som i vore gamle *canons*. Ved De forresten (nej, selvfølgelig gør De ikke det) at de har fundet flere af mine *Goldberg Canons* deroppe, og det er ikke så længe siden. Det opmuntrer mig at ingen ved hvormange *canons* der egentlig er, jeg synes de betyder noget andet og noget mere på den måde. Måske finder de endnu flere, *jeg* drømmer ikke om at røbe hvormange der er (– jeg er ikke engang selv sikker på at jeg husker det rigtige tal). Mine variationer udvider sig og trækker sig sammen, ligesom musikken selv gør det...

Burney: Min kære Bach, jeg forstår Dem ikke, kun *Händel* er nogensinde nået højere end De, og (*Bach*: *Händel*, bah!)... og det skønne i kunsten

Bach: ...er nu ved at kvæle den, ja! En død i skønhed ... men vent, der kommer Akilles, han kan bedre forklare det end jeg, han er fra en mere pædagogisk tid, og i øvrigt kan det være ligemeget hvad jeg mener, deroppe bruger de mig mest som musikalsk opvaskevand.

Burney var begyndt at blive lidt urolig. Han havde ganske vist ikke været oppe at skændes med Bach endnu, men han vidste at det kunne ske når som helst. Han greb derfor begærligt muligheden for at drage Akilles ind i samtalen, men denne førte afværgende hånden op til munden og lagde i stedet en lille

floppy-disc i sin compact. Musikken der kom ud, lød således



Akilles: Kender du den gamle melodi B-A-C-H?

Burney: Hvordan skulle jeg kunne glemme den?

Akilles: Men hør den lige igen



Burney: Jamen, det er en helt anden melodi!

Akilles: Sandt nok, men det var den samme floppy-disc, blot spillede den nu melodien C-A-G-E.

Burney: Jeg forstår det ikke. At den tingest kan sige noget, finder jeg ikke særlig mærkeligt, men hvordan kan den samme tingest spille to forskellige melodier uden at du har pillet ved den?

Bach: ...Sig mig, er Cage ikke en af de levende deroppe, det forekommer mig at jeg har læst om ham i een af mine bøger om haiku.

Akilles: Netop. Han har komponeret mange højt ansete stykker, som f.eks. *4 minutter og 33 sekunder*, et stykke i tre satser som består af stilhed. Vidunderlig udtryksfuldt, hvis man kan li' den slags.

(*Bach:* det er ikke *det* det kommer an på ...)

Burney: Men jeg forstår stadig ikke, hvordan kan både B-A-C-H og C-A-G-E være på samme tid på samme sted?

Akilles: Du vil sikkert opdage en sammenhæng mellem melodierne, hvis du undersøger dem nærmere. lad mig gi' et fingerpeg. Hvad får du hvis du registrerer intervalfølgen i melodien B-A-C-H.

Burney: Lad mig se. En halvtone ned, tre halvtoner op og igen en halvtone ned. Altså mønstret – 1 + 3 – 1.

Akilles: Netop. Og hvad nu med C-A-G-E?

Burney: Her er mønstret – 3 + 10 – 3. Det ligner det andet meget, ikke?

Akilles: Jo, så sandelig. Det har helt samme »skellet«. Du kan få C-A-G-E ud af B-A-C-H blot ved at gange alle intervaller med $3\frac{1}{3}$, og så tage det nærmeste hele tal.

Burney: Jamen det er jo en slags kode!

Akilles: hør nu den samme floppy-disc igen



Denne gang er intervalmønstret i halvtoner – 10 + 33 – 10. Man får det fra C-A-G-E-mønstret blot ved igen at gange med $3\frac{1}{3}$ og tage det nærmeste hele tal.

Burney: Når man augmenterer B-A-C-H får man C-A-G-E, og når man så augmenterer C-A-G-E igen, kommer B-A-C-H tilbage, blot vendt lidt op og ned indvendig. Det er i sandhed forbløffende!

Akilles: Lad os engang prøve at vende floppy'en om. Så må vi jo få intervalmønstret + 33 – 110 + 33 hvis vi igen ganger med $3\frac{1}{3}$



Burney: Milde himmel! Der har vi C-A-G-E igen, – jamen så *er* B-A-C-H altså C-A-G-E, eller ...?

Akilles: Sådan kan man godt sige det.

(frit efter:

Charles Burney: Rejsedagbøger (ca. 1770)

Lewis Carroll: Alice in Wonderland (ca. 1870)

Douglas R. Hofstadter: Gödel, Escher, Bach (1979))

Musikkens Indre Vej

af Daniel Perret

Musikkens indre vej fører til en holistisk musikforståelse. Og en holistisk forståelse er en forståelse om helhed overhovedet. Den indbefatter helt jordnære forhold som vores daglige liv, økologi og processen at hele det, som vi føler er i ubalance, det som ikke er i harmoni. Det musikalske begreb harmoni refererer til bevidsthed om sammenhæng. Hvis vi bestræber os på at anlægge dette holistiske syn på musik, kan den blive et meget kraftfuldt og meget konkret middel til personlig udvikling.

Et eksempel. Når du bruger din stemme på en sådan måde, at du simpelthen prøver at nyde lyden og de forskellige klangfarver du kan lave, fx. bare omkring en enkelt vokal, uden at forcere, uden at bekymre dig om, hvad andre måtte tænke, så støder du på reaktioner i dig selv, begrænsninger måske, men også glæde og overraskelser. Du bliver opmærksom på dem, om ikke før så når du standser op og giver dig tid til at føle efter og huske de kropslige reaktioner, følelser, tanker og associationer, du har iagttaget. Dette eksperiment kan du forbedre ved at undgå melodilinier, du kender i forvejen eller andre strukturer, som du sædvanligvis baserer dine improvisationer på (såsom bestemte akkordrækkefølger, der gentages).

At gøre dette uden at forcere betyder, at du hele tiden skal være meget opmærksom på, at du er i kontakt med dine følelser og dit hjerte, – det vil sige at du prøver at opretholde en balance mellem dit udtryk og din intuition. Udtryk uden intuitive impulser eller følelser bliver til en »udtryks-ørken«, hvorfra det kan være meget smerteligt at komme »hjem« igen. Det modsatte er at have utrolig mange ideer og idea-

ler, men ikke vove at udtrykke dem igennem hjertet. En »indtryks-urskov«.

Den indre vej lægger mere vægt på egen, ægte følt erfaring og er under stærk indflydelse af *lovmæssigheder* som sandhed, kærlighed og uforudsigelighed/spontanitet. Den lægger derfor mindre vægt på teknik, rent intellektuelle anstrengelser (bl.a. teorier) og ydre succes (andre menneskers vurdering af godt og dårligt, karrieretænkning). Målet er en større forståelse af sammenhæng, af hvordan »tingene« og vi er forbundne, og derved en udvidelse af bevidstheden. Jeg tror, det er meget vigtigt at se, at den holistiske vej er et formål og en holdning, fremfor et stadium vi kan nå indenfor en nær fremtid. Vi er nødt til at tage hensyn til det ukendte, det ubeskrivelige, det endnu ikke helt forståede og på den måde gøre det muligt for vores intuition og følelser at supplere vores intellekt. Et bedre kendskab til de virksomme lovmæssigheder giver os mulighed for at bruge dem skabende. Sandhedens lov får os til at give slip på at ville gøre indtryk og imponere ved at »opleve« eller »kende« noget specielt. Den vil hjælpe os til at vedblive med at være praktiske og ærlige. Kærlighedens lov lærer os at få en følelsesmæssig kontakt med, hvad vi udtrykker eller iagttager. Den lærer os ikke at forcere, men at glædes over hvor og hvad vi er (fx. vores stemmes klang). Sammen med spontanitetens lov bliver vi snart ført til de områder i os, som vi har brug for at give mere opmærksomhed og arbejde med.

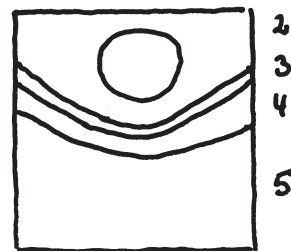
Iagttagelse af *energifeltet* (aura) omkring os har åb-

net mig overfor dybden og mangfoldigheden i musikken som fænomen. Vi lytter jo ikke kun med ørerne. Ved at bruge tid på at lytte med hele kroppen, ved at træne bevidstheden, vil ethvert menneske kunne føle musikkens påvirkninger direkte på forskellige kropssteder eller ud i energifeltet. Associationer, farver og indre billeder kan ligeledes dukke op. Og de har alle noget at fortælle – om hvordan vi tænker, føler, om vores helbred og vores underbevidste erindringer. Ligesom med drømmetydning tager det lidt tid at få en fornemmelse af deres betydning. Her kan det være gavnligt at nå til en mere detaljeret forståelse af energifeltet, især af chakraerne, idet man kan henføre særlige emotioner og følelser til hvert chakra:

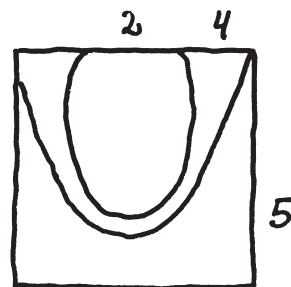
rod-chakra:	værdiløs / værdifuld
hara-chakra:	vrede / ro
solar plexus-chakra:	angst/kærlighed
hjerter-chakra:	selvmedlidenhed / glæde
hals-chakra:	undertrykkelse / udtryk

Der er mange flere forbindelser til hvert chakra, fx. en farve, en sans, en vokal, et tal, et element, en endokrin kirtel for blot at nævne nogle af dem.

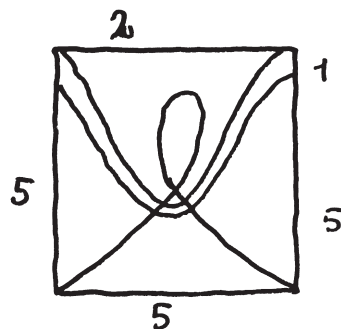
Brugen af *stemmen* fører hen til strubehovedet og halschakraet, med dets mangfoldige forbindelser til de andre chakraer. Halschakraet kan først fungere harmonisk, når de fire lavere chakras også gør det. Et undertrykt aspekt af vores personlighed vil have forbindelse med et sted længere nede i kroppen og vil derfor altid påvirke halschakraet og stemmen. Det kan vi høre i en andens stemme, men vi kan også øve os selv i at føle det, når vi bruger vores stemme på en intuitiv og indfølelses måde. Vokaler og bogstavkombinationer kan således føre os til særlige kropsområder og hjælpe med at åbne dem. Dog skal de bruges med omhu, fordi – lyd skaber. Biblen refererer til det i Skabelsesberetningen: 'Og Herren sagde, lad der blive...'. Hver lyd vi siger eller synger udtrykker en særlig energi, en kvalitet. Atmosfæren i et 'A' er forskellig fra den i et 'U', det kan man afprøve



Ring = 1.



U-SHAPE LINE = 1.



∞ - SHAPE LINE = 4.

Tegninger til J.S. Bach: Partita nr. 3, E-dur, BWV 1006, del 3–5 for solo violin (Josef Suk, violin). – Ved Daniel Perrets kurser har der ofte været sammenfaldende oplevelser af farver og kropssteder i forbindelse med denne musik. Hvert tal svarer til en farve. D.P.'s »løsning« bringes i næste nr.

ved blot at synge dem et stykke tid med og uden fysisk lyd. Eksperimentér med tonehøjde, mundstilling, klangfarver etc.

På musikkens indre vej drejer det sig om at få en ægte kontakt med forskelle i kvalitet. Vi vil sjældent være i stand til at forklare et 'hvorfor', men vi kan blive sikre på, hvordan det føles. Ord er blot en symbolsk måde at udtrykke, hvad vi oplever og føler. Og musik er et oplagt eksempel: at analysere den forbliver utilfredsstillende. En tone er, ligesom et bogstav, symbol på og en indgang til dens ikke-fysiske aspekt. En anden indgang er *intuitive bevægelser*, hvor vi forsøger at gengive den følte kvalitet (af en tone, en melodi, en lyd) med vores arme, hænder og hele kroppen. Sprog og håndbevægelser stammer fra samme hjernehalvdel. Hænderne har desuden en særlig forbindelse til hjertet gennem følesansen, til halschakraet gennem udtryk, og til pineal-chakraet (»det tredje øje«, øjenbrynschakraet) gennem kontrol og planlægning. Gamle kulturer har altid vidst dette og gjort brug af det i deres tempeldanse.

Specielt efter jeg har fået min koncert-harpe for ca. fire år siden, er jeg blevet meget optaget af de muligheder, der ligger i improvisation i denne sammenhæng. Ved at give slip på flere og flere forudbestemte strukturer i mine improvisationer, lander jeg netop i dette spændingsfelt af at måtte hvile i tonens energi hele tiden og således følge den spontane kreative strøm, så godt jeg kan. Det har ofte konfronteret mig med mine ambitioner eller med publikums forventninger. Ved at bruge korte 'kreative' pauser efter nogle melodistykker kan jeg bedre holde min indre balance, forblive i kontakt med publikum og blive på den 'indre vej med dens sten og blomster'. Målet er at fornemme mere dybde i kontakten mellem alle deltagere og at opleve og udtrykke glæde og harmoni. Det er een vej, tror jeg, til at lære at kanalisere ren inspiration.

I denne artikel har jeg lagt megen vægt på at nå til forståelse og viden gennem hjertet – følelser – intuition. Dette udelukker naturligvis ikke brugen af intellektet, men er blot et middel til at bringe vores intellekt ind i den nødvendige balance, der er mangel på i vores kultur. Det vil gøre det muligt for os på ét plan at komme til en meditatív analyse af realiteten, det vil sige en klar vurdering af følte kvaliteter. Det er måske nemmere at gengive sådanne resultater gennem symboler, farver eller tegninger end gennem stort skrevne teorier. I hvert fald må vi i brugen af sproget give rum for den del af realiteten, vi (endnu) ikke kan beskrive.

For øvrigt kan det være meget berigende at tegne musikalske oplevelser i en gruppe og sommetider bringe overraskelser, når man sammenligner resultaterne. Nogle gange kan man iagttage noget, som tyder på en objektiv kvalitet. Fx. er der meget blå, grønt, og deres kombination turkis, i Bachs *Partita for solo violin, BWV 1004*. Også de til disse farver svarende chakraer, hjerte- og halschakraet, bliver meget tydeligt påvirkede. Men i de fleste tilfælde vil vi møde vores personlige historie først, som forhindrer os i at se den mere kollektive realitet af lyden/musikken klart. Det mest interessante ved fx. lytning til en Partita af Bach vil nok ikke være det fælles i oplevelserne, men vores individuelle tilgang. Enhver forståelse af musik (fx.) kræver først en bedre forståelse af os selv. Men musik kan være en meget god inspiration til at fortsætte i den retning: musikkens vej til bevidsthedens vækst.

Daniel Perret, schweizer. Harpenist. Healing og vejledning. Kurser i udvikling ved bl.a. brug af energi, lyd, dans og stemme. Individuelle meditations-bånd med ca. 20 minutters inspireret harpemusik. Musikundervisning.

adresse: *Rütistrasse 74, 8134 Adliswil, Schweiz*
tlf: 01/710 00 49 (tidl. Ringkøbing).

(oversat fra engelsk af Hanne Tofte Jespersen)

Den uudslukkelige utopi

– Om det sociale og filosofiske engagement i Carl Nielsens arbejde med den folkelige sang –

af Claus Buhl

Som program for deres arbejde med den folkelige sang i »En snes danske Viser 1915« satte Carl Nielsen og Thomas Laub dette citat fra indledningen til J.A.P. Schulz' »Lieder im Volkston« fra 1784:

»I alle disse Viser har jeg bestræbt mig for at synge mere paa folkelig Maade end i egentlig Kunstform, saadan at ogsaa Lægfolk kan tage Del i dem og huske dem. Derfor har jeg, blandt vore bedste Digte, kun valgt dem der særlig egner sig for en saadan folkelig Sang, og i Melodierne gjort mig Umage for at naa den største Simpelhed og Tydelighed, ja af al Magt søgt at give dem Præg af det tilsyneladende velkendte; – i dette Præg ligger hele Hemmeligheden ved den folkelige Visetone. – At gøre gode Digte almenkendte er jo Visekomponistens Hovedformaal, om han da vil blive sin rette Opgave tro.«

Igenem dette citat definerer Carl Nielsen og Laub deres opfattelse af begrebet »folkelig sang«. Dels har folkelig sang bestemte *internt musikalske forhold* (»Simpelhed og Tydelighed«, »Præg af det tilsyneladende velkendte«); dels skal disse sange, der umiddelbart er enkeltmandssange, åbne op for muligheden for fællessang (»bestræbt mig for at synge ... saadan at ogsaa Lægfolk kan tage Del i dem«), – d.v.s. *knytte an til et fællesskab*.

Dette fællesskab beskriver Carl Nielsen i et brev til den socialdemokratiske politiker A.C. Meyer 23/2 – 1918:

»Men jeg giver Dem Ret i, at skal der laves noget maa det først og fremmest være for Folket og ikke for nogle Hundrede Feinschmeckere. Jeg er Søn af en fattig Mand paa Landet, har oplevet meget og kender den jævne Mands Tanker og Følelser og ved at her lig-

ger alle Mulighederne for en Fremtid. Hvor skulle de ellers findes?«

At arbejde med folkelig sang har altså at gøre med at forbinde sig til en bevægelse i folket, der har opdaget at de kan og vil bære en fremtid i sig. »Det er her der skal begyndes«, skriver Carl Nielsen i samme brev, »ellers svæver hele vort Musikliv i Luften.«

Den folkelige sangs magt og væsen:

Historien om »Jens Vejmand«

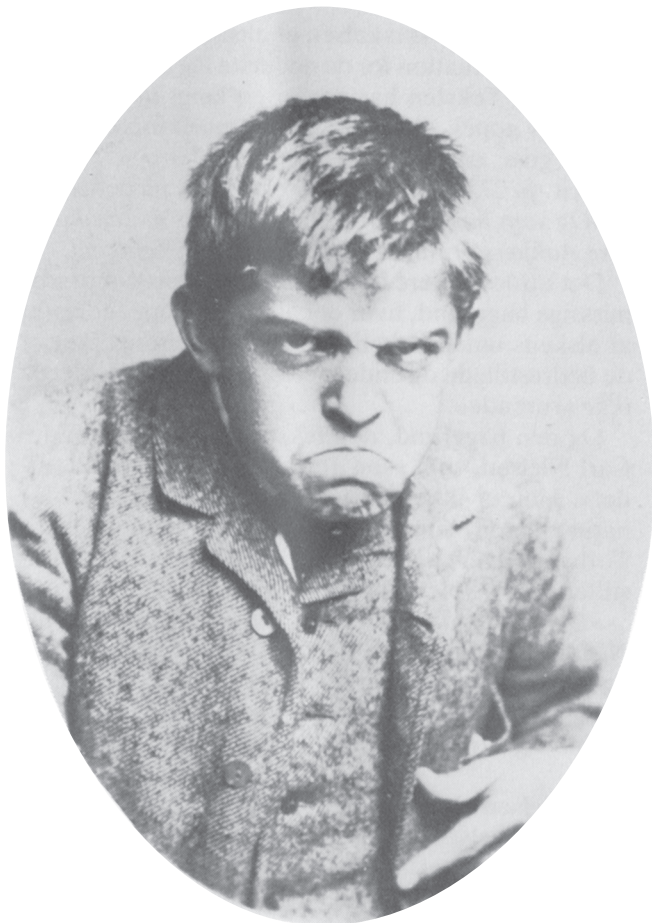
Landarbejdernes organisatoriske leder Carl Westergaard skriver i landarbejdernes organ »Arbejder-vennen« 12/8–1909 om sangens betydning for et »opvågnende samfundslag«:

»Naar et nyt Samfundslag er i Færd med at vaagne og samle sig, benytter den sig altid i høj grad af Sangens Magt. Og saa længe en Folkebevægelse holder sig frisk og villig til Foryngelse og Fornyelse, saa længe benyttes altid det Vaaben, som Sangen er for de Undertrykte. (...) hver Tid og hver Klasse har haft sine egne Sange og Sangskrivere. (...) Landarbejdernes Sangdigtere er Aakjær og Skjoldborg. (...) De gamle Sange er skrevne i en anden Tid og for andre Lag. Der har de udført et stort stykke Arbejde, som vi alle kan være glade for. Den nye Tid kræver imidlertid baade nye Tanker og nye Sange, som maa afløse de gamle.«

Dette krav om fornyelse delte Carl Nielsen, der i 1905 havde udgivet sin *sidste* samling kunstsange, og heri havde han inkluderet den stærkt socialt engagerede »Jens Vejmand«. Dens forfatter, Jeppe Aakjær, landarbejdernes første digter skulle senere vise sig at blive den vægtigste tekstleverandør blandt de

samtidige digtere for de nye folkelige komponister.

I »Jens Vejmand« ses de internt musikalske kvaliteter, som senere blev formuleret via J.A.P. Schulz-citatet, og må som sådan betegnes som startskuddet for Carl Niensens seriøse arbejde med den folkelige sang. Melodien er enkel/»Simpel« (skala op – skala ned) perfekt afbalanceret med højdetonen i midten. Melodien er »Tydelig« idet klaveret på baggrund af et diskret harmonigrundlag har inkluderet melodistemmen i højre hånd. Endelig har »Jens Vejmand«



et præg af »det tilsyneladende velkendte«; melodien begyndelse er en parafrase over folkemelodien »I skoven skulle være gilde«.

Samlingen »Strofiske Sange Op. 21«, hvori »Jens Vejmand« indgår, udgav Carl Nielsen til umiddelbar opførelse i en koncertsal, – altså i den gængse borgerlige musikalske offentlighed.

Men både i tekst og musik vendte »Jens Vejmand« sig mod den etablerede sang, podiumsromancen, »hvor Sange mere og mere gaar over til at blive store og vanskelige Klaverpartier hvor Ord og Sangmelodi mange Gange maa hutle sig igennem saa godt de kan«, som Carl Nielsen skriver i et brev til Gustav Hetsch 8/5–1915.

Den virkelighed, som Aakjær realistisk skildrer i sin tekst, med landet som hjemsted for fattigdom og menneskelig fornedrelse, søgte borgerskabet at værges sig for. For dem skulle landbo-landet fastholdes i en opfattelse af at være idyllens og romantikkens arne. Således skriver anmelderen Charles Kjerulf (i Torben Meyer: Carl Nielsen, Kunstneren og Mennesket, bind I p. 280) om førsteopførelsen af bl.a. »Jens Vejmand«:

Jens Vejmand var uden spor af Forsøg paa Karakterisering ... det er saamænd et stort Spørgsmaal, om ikke det hele var en munter Spøg af Carl Nielsen, for at se, hvorvidt han kunde gaa«.

Charles Kjerulfs og mange andre senere musikskribenters forsøg på at underkende musikkens samfundsmæssighed holder naturligvis ikke vand. Lad os se på, hvad det er for en samfundsmæssig situation, Carl Nielsen skriver »Jens Vejmand« ind i.

Jeppe Aakjær og landarbejdernes kamp for bedre levevilkår

»Jens Vejmand« bliver som digt trykt første gang i Politiken 22/6–1905, – på et tidspunkt hvor forfatteren Jeppe Aakjær er ude i et stort slag i offentligheden. Han har i 1904 udgivet romanen »Vredens Børn«, en rystende beskrivelse af de samtidige land-

arbejderes usle levevilkår. I sine »Efterladte Erin- dringer« skriver han om bogens modtagelse i offent- ligheden:

»Vredens Børn, der kom i Efteraaret 1904, gav an- ledning til op imod 1000 Avisartikler, hvoraf jeg selv har de fleste. Bondelandet kogte bogstavelig i Harme. ... I enkelte Blade antog Forfølgelsen ligefrem en ma- nialsK Karakter, saa man i visse Egne truede med at skyde mig.«

Det er midt i denne unægteligt noget ophedede de- bat, at Aakjær skriver »Jens Vejmand«, – og midt i denne debat at Carl Nielsen sætter sin musik til.

Aakjærs engagement i »Vredens Børn« og »Jens Vejmand« er udtryk for, at samfundets nederste lag, landarbejderne og tyendet og husmændene, var be- gyndt at røre på sig for at tilkæmpe sig bedre leve- vilkår. De økonomiske og politiske sejre som bøn- derne i årtierne forud havde fået gennem andelsbe- vægelse og systemskiftet i 1901, havde udskilt de be- siddelsesløse på landet til en udsigtsløs forarmelse.

En landarbejder skulle yde det utroligste på dette tidspunkt: Hårdt fysisk arbejde udendørs i al slags vejr; ifølge tyendelovgivningen skulle han aflevere kone og arbejdsduelige børn (fra 7 år) til tjeneste på gården; han nød ikke godt af parlamentarismens ind- førelse, idet han ikke havde stemmeret, da han som fæstet ikke havde, hvad loven krævede »rådighed over eget bo«, – kvinderne havde iøvrigt slet ikke mulighed for at stemme.

Jens Vejmand-skikkelsen var således på ingen måde et særtilfælde. Disse besiddelsesløse på landet havde på dette tidspunkt tre livsalternativer: Enten at flygte fra al elendigheden til en ukendt fremtid i Amerika; en løsning 300.000 danskere valgte. Eller at tage til de store byer, her primært København, hvor 1/2 af arbejderne i det første årti af vort århun- drede var førstegenerationsarbejdere, – d.v.s. de var født på landet. Eller de kunne blive på landet og sætte deres lid til hjælp udefra. Politisk kom den fra

Socialdemokratiet og Det radikale Venstre; kultu- relt fra forfattere som Johan Skjoldborg og Jeppe Aakjær, malere som Johannes Larsen og Peter Han- sen.

At det kulturelle niveau var betydningsfuldt viser »Vredens Børn«s og »Jens Vejmand«s politiske ud- slag, idet disse var direkte medvirkende til, at der i 1905 blev nedsat en tyendekommission, hvis virk- somhed senere medførte, at den undertrykkende og menneskeligt fornedrende tyendelovgivning ophæ- vedes.

Jens Vejmand-skikkelsen er altså et koncentrat af den sociale situation for de nederste lag af samfundet på landet. Teksten har derfor en langt mere social aggressiv appel, end hvad senere musikforskere har villet give den. Således skriver Torben Meyer (op.cit. p. 272) som et typisk eksempel på dette:

»Og som han på denne Måde forstår at karakteri- sere Aakjærs primitive, rørende, gamle Vejmand.«

Det turde nu være fremgået, at tekstens samfunds- mæssige baggrund, hvor det at slide sig op, endog dø af alskens umenneskelige vilkår, at være ugleset af de bedrestillede og ende med at blive glemt, – det er ikke »rørende«.

Og den baggrund, den tekstlige udsigelse kendte Carl Nielsen, som »søn af en fattig Mand paa Lan- det«. Han er ikke den uspolerede (: tanketomme) naturens søn, som er den bærende synsmåde hos Torben Meyer, og som også Tage Mortensen frem- stiller det i »Oplevelser og Studier« p. 79:

»Det er imidlertid bemærkelsesværdigt, at Carl Nielsen allerede i 1906 og 1907 havde anslået en folke- lig visetone, uden tilsyneladende selv at være klar over, hvilke omvæltende muligheder »Du danske Mand« og »Jens Vejmand« kunne have i sig.«

Carl Nielsen og den folkelige sang som opdragelsesmiddel

Selvfølgelig var Carl Nielsen klar over, hvad han gjorde. Han kendte til den rivende debat om tyen-

dets livsvilkår i offentligheden; han var i stand til at læse indenad og viste hvad »Jens Vejmand« handlede om; han vidste hvilket samfundslag, der her var i bevægelse. – Læg mærke til, at Carl Nielsen mindre end tre år efter »Jens Vejmand« komponerer musikken til Aakjærs sociale syngespil »Ulvens Søn«, der er en slags fortsættelse af »Vredens Børn«.

Med mindre, at man ønsker at frakende Carl Nielsen enhver form for bevidsthed, så er der ingen tvivl om, at han her tager klart parti for samfundets svageste (og dermed sit eget barndomsland), og for den stillingtagen modtager han drøje hug fra borgerskabet. Carl Nielsen yder her *sin* støtte til dem, der ikke som han selv kunne hæve sig ud af den fattige landbotilværelse.

Carl Nielsen fortsætter herefter sit arbejde med den folkelige sang, men benytter ikke længere de entydigt ekspliciterede sociale tekster. Hans kunst-radikale ambitioner rakte ud over blot et enkelt samfundslags levevilkårskamp. I brevet til A.C. Meyer taler Carl Nielsen om kunsten »som Opdragelsesmiddel for Folket«. – Hermed knytter han an til den brandesianske radikalisme, hvor kunsten opfattes som bevidsthedsudvidende og kunstneren som formidler af de store sammenhængsskabende tanker, af utopierne.

Arbejdet med den folkelige sang har altså dels et socialt moment i sig, nemlig at knytte an til et publikum udenfor den etablerede musikalske offentlighed, og bliver dermed et radikalt alternativ til podiumsromancen. Dels afspejler det, at søge ud til folket i kunsten, at Carl Nielsen opfattede sig som opdrager, at han havde et dannelsesprojekt – en utopi.

For at kunne realisere denne utopi var det for Carl Nielsen nødvendigt at »vende tilbage til det let forståelige i Kunsten«, som han skriver til A.C. Meyer, for dermed at fremme det livsvigtige bånd mellem folk og kunst. At være kunstner var for Carl Nielsen at beskæftige sig med virkeligheden, – ikke at levere små lune retter til »de kongelige«.

I arbejdet med den folkelige melodik søgte Carl Nielsen at finde og genformulere nogle oprindelige og almengyldige regler og værdier, – og parallelt her til at finde tekster, der selv afspejlede disse almen-gyldigheder. Altså at bruge digte, der også bar på utopien.

I sangen »Se dig ud en sommerdag« finder vi den udschlukkelige utopi; Carl Nielsens sociale engagement i form af en radikal humanisme. I denne sag er både tekst og musik tydeligvis bærere af samme utopi.

I sangen opstilles en modsætning mellem det opslidende, endimensionale byliv og det oprindelige, naturharmoniske landliv. Teksten søger at genformulere nogle på dette tidspunkt uddøende, men mere helhedsskabende værdier for en menneskelig tilværelse; parallelt hermed stiller den folkelige melodiks basis i nogle oprindelige og almengyldige musikalske regler sig som alternativ til en kunstmusik, der fjernede sig fra folket ud i abstrakter og intellektualiseringer.

Også i Carl Nielsens øvrige musikalske produktion finder man sporene af den folkelige melodik, hvorfor man også her må se den som mere end blot et stilistisk træk, – som et udtryk for en opfattelse af musikken som erkendelsesmæssig kilde, som bærer af en utopi. Arbejdet med den folkelige melodik placerer således Carl Nielsen som en humanistisk, bevidst arbejdende intellektuel; som en opdrager og vejleder for folket, i sin kunst indeholdende en utopi om en mere helhedsskabende tilværelse.

Denne utopi fik sit udtryk i et musikalsk engagement, der indeholdt en bredde fra entydig social appel til almengyldighedssøgende æstetik. En bredde, der i realiteten kan indeholde en uendelig mængde udtryk, ganske som utopien søger at favne alle tilværelsens områder. Carl Nielsen selv formulerede det gennem følgende filosofiske abstraktion som motto for sin fjerde symfoni:

»Musik er liv, som dette udschlukkelig.«

Relevante adresser:

Dansens blad c/o Finn Oemig, Nyborggade 32.2.th, 2100 Kbh. Ø.

Foreningen Ny Dans v/ Erik Agergård, Gråbrødretorv 14 o/g, 1154 Kbh. K.

Teater og Bevægelse, Vester Voldgade 83.1. 1552 Kbh. V.

Nyt Dansk Danseteater, Meinungsgade 8. opg. D, 4. 2200 Kbh. N.

New Now Studio (Nanna Nilson) Dronningensgade 73 A, 2. 1420 Kbh. K.

Elisabeth Eisen, Heibergsgade 16, 1056 Kbh. K.

Dansk Dansehistorisk Arkiv, Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 Kbh. K.

Anmeldelse

Salsa sammenspil

af Sven Fengler



Salsa-Bogen.

12 numre arrangeret for C, Bb og Eb instrumenter og rytmegruppe. MC-bånd medfølger.

Birger Sulsbrück, Henrik Beck og Karsten Simonsen. 140 kr. Den Rytmske Aftenskoles Forlag.

Lærebøger i rytmisk sammenspil er sjældne. Gode lærebøger er endnu sjældnere. Salsa og samba noder er næsten umulige at opdrive udenfor karnevalsæsonen.

Men nu har den Rytmske Aftenskoles Forlag taget et initiativ, der med stor sandsynlighed bliver en succes: Nemlig udgivelsen af de tre sammenspils-lærebøger: Salsa, Samba og Blues. Salsabogen anmeldes i det følgende. De to andre i et kommende nummer.

Lad det være sagt med det samme: Man får en lærebog af imponerende høj standard mht. overskuelighed og musikalsk gennearbejdning for pengene.

Her er materialet til de folk, der i flere år har spillet percussion efter

»Krølles« opskrifter, og som har savnet nogle arrangementer for et samlet band med rytmegruppe og melodiinstrumenter.

Bogens principper er, at alle numrene skal kunne spilles i forskellige sværhedsgrader og med varierende besætning. At numrenes form skal kunne varieres. At numrene skal kunne læres udenad hurtigst muligt. Altsammen passet ind i et modulsystem, som de tre forfattere har udviklet på baggrund af årelange erfaringsgivende virker som rytmiske musikpædagoger.

De 12 numre er alle ostinatbaserede arrangementer, der bygger på små rytmiske og melodiske fraser. Vers/melodi-delen i et traditionelt salsa-arrangement er udeladt, og man springer lige ind i improvisationsdelen – montunodelen. Ideen er selvfølgelig, at man skal koncentrere sig om at spille musikken, og ikke være bundet op på at huske et stort og uoverskueligt arrangement. Det er en god ide. For »det er sværere, end du aner at spille salsa«. Selv ting,

der umiddelbart lyder ligetil, kan være nok så krævende at få til at svinge på den rigtige måde. – Alligevel kunne det have været på sin plads at bringe bare et gennemarrangeret salsanummer i samlingen for at imødekomme de sammenspilsgrupper, der har lyst til og mod på lidt større opgaver. Det ville nemlig også medføre, at lærebogen ville give et eksempel på, hvad salsasang er, og hvordan den kan tage sig ud i praksis. Til bogens få minussider hører også, at der ikke er anvisninger på, hvordan man indenfor stilens rammer kan variere og krydre ostinaterne. Samt at det også meget gerne måtte have fremgået, hvilke originalindspilninger, denne bogs numre er taget fra, så man også kan høre den levende udgave af musikken. – Det kan man nemlig ikke for alvor høre på det medfølgende bånd. Det er instruktivt. Der er en klar lyd. Og soloerne bliver spillet med fornemmelse for stilen. Men stemningen er præget af studieteknik og overpertentligt spil i pædagogikkens hellige navn.

Bogliste til nr. 28

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

Nogle bøger vedrørende temaet:

Don Mc Donagh: *The Complete Guide to Modern Dance*. New York 1976. En bred og omfattende indføring i modern dance.

i DMT (Dansk Musik Tidsskrift) nr. 2–3 1982/3:

Ole Nørlyng: *Ny dans – ny musik*.

Ballade Tidsskrift for ny musikk nr. 2–3 1983 Årg 7. Ny Musikk, Tordenskioldsgate 6 B, Oslo I, Norge Nkr. 20,00. Temanummer om ny amerikansk dans med artikler om Merce Cunningham og interviews med Trisha Brown og Mollissa Fenley.

Musik & Teater nr. 18, 5. årg. vinter 1984. Møllergade 24^{IV}, 2200 København N. Løssalg kr. 25,–.

Temanummer om ny dans i Danmark, med artikler om Modern dance efter Cunningham og en panelsamtale med dansere, performere og arrangører af dans.

En Gudedrøm, skolemateriale med 6 korte artikler om forskellige aspekter vedrørende balletforestillingen. Arte, pris 10,–. Fås ved henvendelse på tlf. (01) 10 16 22.

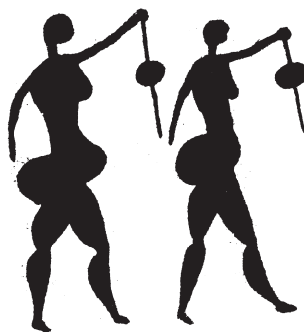
Et Folkesagn, Ballet af A. Bournonville, Studiemateriale udarbejdet af Erik Aschengreen og Ole Nørlyng. Studiematerialet kan erhverves ved henvendelse til Det kongelige Teater, presseafd. tlf. (01) 14 46 06.

Friedemann Otterbach: *Die Geschichte der europäischen Tanzmusik* bd. 52 i serien Taschenbücher zur Musikwissenschaft., Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1980, 339 s., pris DM 19,80. God indføring i dansemusikkens historie.

Kevin Madsen: *Electric Boogie & Break*, Stavnsager Århus 1984, 62 s., ill., pris kr. 78,–. En let og fornøjelig gennemgang af electric boogie og break.

Hug! 38. Temanummer med titlen »Dansens tid«, 8. årg. Kbh. 1983, løssalg kr. 40. Artikler om dans og dannelse, ballet, dans og kultur, og karneval.

Birgit Åkesson: *Källvattnets mask*, Forlaget Atlantis. Vigtig bog om afrikansk dans og musik.



Bøger udenfor temaet

Elsemarie Dam-Jensen og Birgit Lauritsen: *Jeg gik mig ud...* Sønderjyder synger II. Et visehæfte med kassettebånd. Institut for Grænseregionsforskning, Åbenrå 1984, 107 s., kr. 100,–.

Dansk årbog for Musikforskning XIV 1983. Udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning, Åbenrå 30, 1124 København K. 1984. Indeholder en række foredrag holdt ved 9. Nordiske Musikforsker møde på Askov august 1983.

Mette Fanø, Inge Kongsgård Hansen, Eva Lykke Pedersen: *Brikker til en musikalsk mosaik*. Danmarks biblioteksskole, 1984.

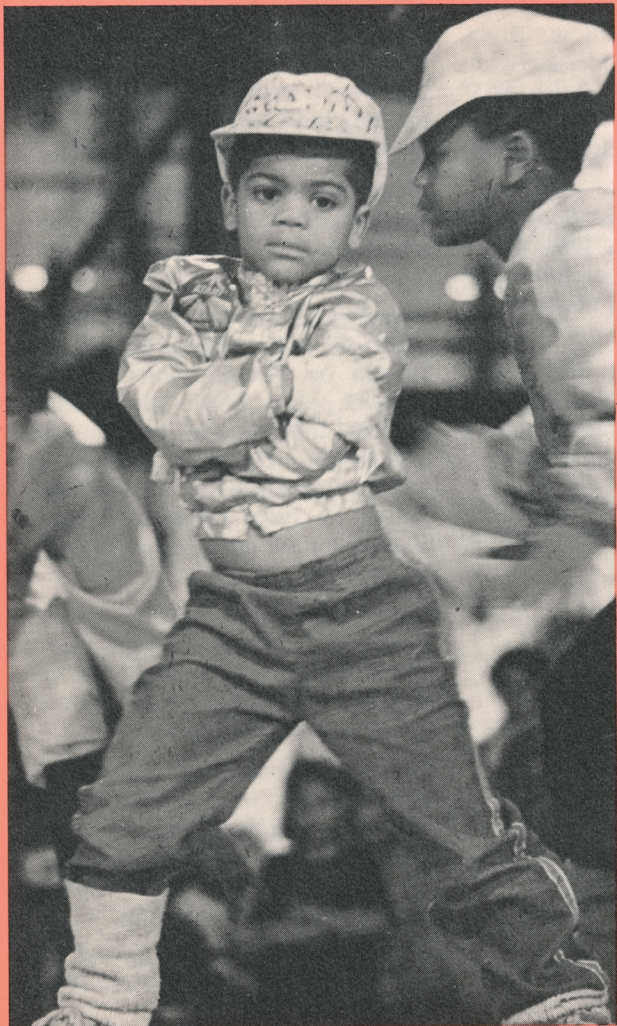
Meloditypen des Deutschen Volksanges bd. I–IV, udgivet af Wolfgang Suppan og Wiegand Stief, Tutzing 1976–83, pris ca. 2.300,– Dkr. Indeholder 2608 folkemelodier opstillet efter melodityper. Udførlige registre. Et vægtigt supplement til standardudgaven af de tyske ballader: *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* bd. I–VI, 1935–82.

Nomus-kataloget Box 1225, S – 111 82 Stockholm, Sverige. Meget nyttig adressesamling over institutioner, musiktidsskrifter, musikforlag, koncertbureauer, musikbiblioteker etc.

I serien *Musikalische Zeitfragen* er nu udkommet bd. 14 med titlen *Was ist musikalische Bildung?*, bd. 15 *Ästhetik der CompactDisc* og bd. 16 *Komponieren heute*. Serien udgives af Bärenreiter Kassel, pris pr. bd. DM 14,50.

William Salaman: *Living School Music*, Cambridge University Press 1984.

Mænd på kanten af M. Bentsen, M. Høgsgaard og P. Eskildsen, PubliMus, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C, 64 s. ill. kr. 68,–. Om Mick Jagers og David Bowies musik, tekster, covers og sceneshow, og om deres Mande-billede.



- den danske alternative dansescene
- breakdance og electric boogie
- interviews med Randi Patterson

Anders Koppel

Warren Spears

Nanna Nilson

Isabel Eisen

- musik og healing
- er Bach og Cage i virkeligheden den samme?
- Carl Nielsen og Jens Vejmand

Nr. 28

Juni 1985

Rhodos

