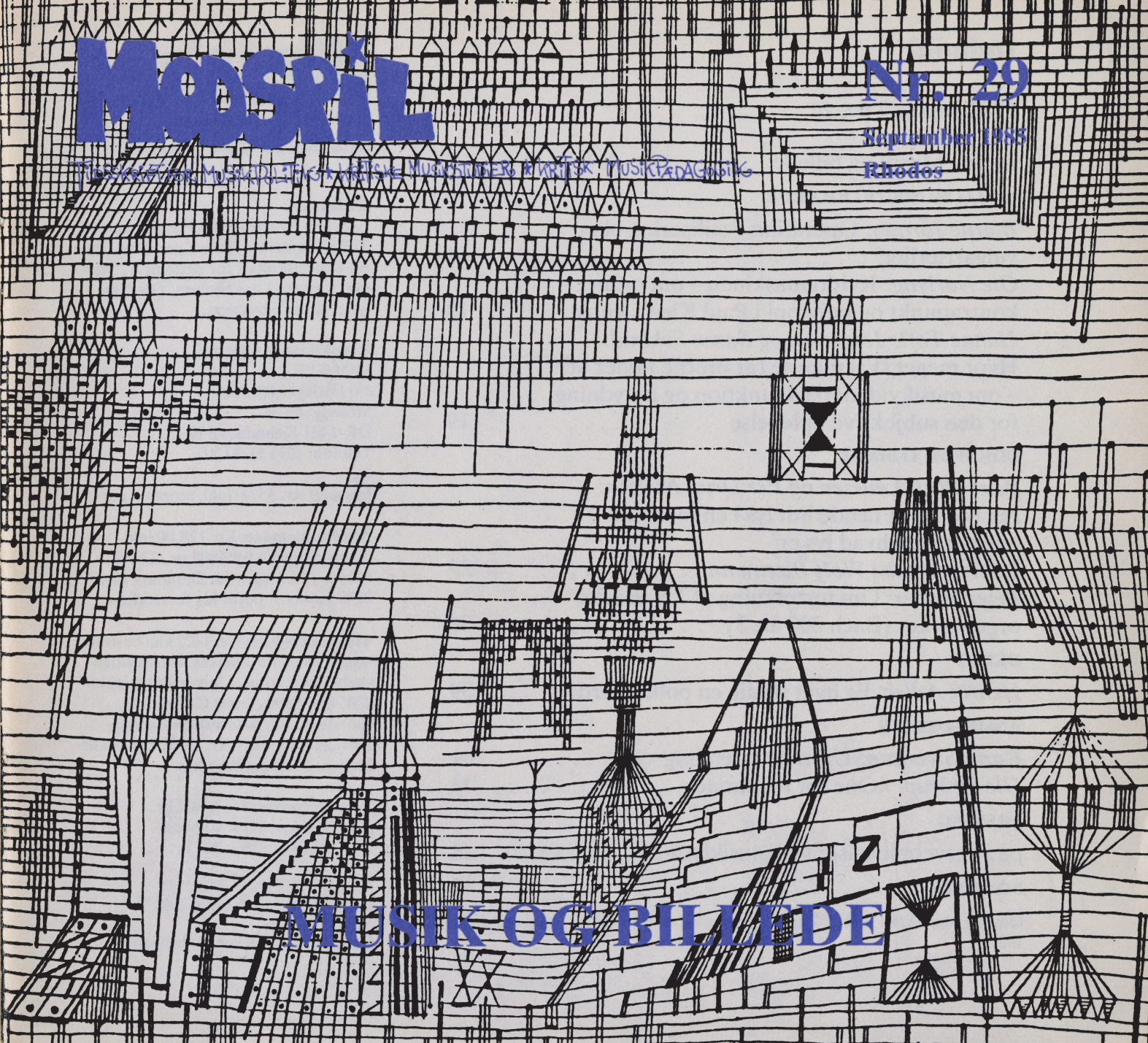


The background of the entire page is a complex, abstract line drawing. It features numerous horizontal lines, some of which are grouped into staves with musical notes. There are also various geometric shapes, including triangles, rectangles, and diamonds, some of which are filled with patterns of dots or lines. The overall effect is a dense, textured composition that suggests a connection between music and visual art.

MOSRIL

MUSIKHISTORIK, MUSIKUDLIFIGT, KUNSTIGE MUSIKSTUDIER OG KUNSTIG MUSIKPÆDAGNING

Nr. 29

September 1983

Rhodos

MUSIK OG BILLEDE

Indhold

1985 årgang 7 nr. 29

Leder: Musik og billede 3

TEMA: MUSIK OG BILLEDE

Bjarne Jørnæs: Operafilm – stilisering eller
vulgarisering? 4

Ole Nørlyng: Kvidremaskinen – om rytme,
kontrapunkt og polyfoni i Paul Klee's kunst 10

Hanne Tofte Jespersen og Søren Schmidt:
Hvor meget skal man se før ørerne falder af?
– om musikvideoernes funktion og betydning
for den subjektive oplevelse 19

UDENFOR TEMAET

Peter Busk Laursen og Per Drud Nielsen:
Jeg prøver at tænde lidt lys i en mørk tid
uden at vide hvad lys er

Interview med Wolf Biermann 29

Peter Møller: Om fortolkning af J.S. Bachs
orgelværker (Bach 300 år, 3) 36

DEBAT

Henrik Adler: Er livet stadig en polka værd? 39

ANMELDELSER

Karin Sivertsen: Uforløst spænding 41

Ole Strårup: »One for the money...« 43

LØSNING

på »Farveoplevelser ved musiklytning« i nr. 28 s. 40 46

BOGLISTE 47

Omslag ved Arne Kjær. Forsidetegningen er Paul Klee: »Air-tsu-dui«, 1927.

MODSPIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK *

KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

Redaktion:

Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Hanne
Tofte Jespersen, Arne Kjær, Jens Hen-
rik Koudal (ansv. for dette nr.), Tho-
mas Larsen, Lars Nielsen, Ole Nør-
lyng, 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, Musikviden-
skabeligt Institut, Universitetsparken
220, DK-8000 Århus C. Telefon:
(06) 19 47 22. Kontortid: Mandag–
fredag kl. 10–12. – Nr. 23–26 kan bestil-
les hos: Forlaget Rhodos.

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 078 9 nr. 29 1985
ISBN: 87 7245 047 9 årgang 1985
ISSN: 0105-9238
Produktion: RHODOS, København

Musik og billede

Et Modspil-nummer om musik og billede må naturligvis bringe et portræt af musikkens skytshelgen, Den hellige Cæcilie. Hun var helgen og martyr allerede i den tidlige kristne kirke, uden særlig tilknytning til musikken, – men fra sidst i det 15. årh. er hun blevet hædret som musikkens skytshelgen. Mange afbildninger af hende, fra det 16. årh. og frem, viser hende som orgelspiller. – *Max Ernst* har valgt at vise hende delvist indkapslet i færd med en imaginær musikudøvelse, et spil »i blinde«. Hans billede, »*Sainte Cécile*« (Le Piano invisible, 1923), lægger op til et dialektisk samspil med beskueren. Hvis dette bille-



de, som måske rummer en vision af musikkens – eller kunstens – situation i det 20. årh., skal »fortælle« noget, så må beskueren komme det imøde med sin oplevelsessevne. Billedet er åbent og venter på et »modspil«; både oplevelsen og betydningsdannelsen udspringer af dette møde mellem værk og betragter. – Også det lille billede, en karikatur fra 1985 af *Borislav Sajtinac*, stiller på sin måde nogle spørgsmål til beskueren: Hvem spiller den lystige Bach-duo for, – og *hvem* er det der spiller?

De to billeder, som her er konfronteret med hinanden, og som bliver brugt som en slags visuel lederkommentar, er eksempler på andre måder at visualisere musikalske fænomener på end dem, der iøvrigt behandles i dette nummer af Modspil. Disse billeder kan med deres åbne og »spørgende« karakter minde om, at også musikoplevelsen udspringer af et »møde«. Samtidig siger billederne noget om, at oplevelsen finder sted under vilkår, der ændrer sig. – Dette temanummer fortæller ved billedernes hjælp en hel del om musikalske udviklingstendenser i det 20. århundrede.

Arne Kjør

Operafilm – stilisering eller vulgarisering?

Af Bjarne Jørnæs

Operafilm og opera på film/video er to forskellige udtryksformer. Den første er en film, der har en opera som grundlag og handling, den anden er en filmatiseret operaforestilling, optaget i et teater eller i et studio. I det følgende skal kun eksempler på den første art omtales, da der for tiden er noget, der kunne tyde på, at denne filmgenre er ved at bryde igennem og finde en form – eller er den?

Grænserne flyder selvfølgelig mellem operafilm og opera på film, og der er strengt taget kun ganske få eksempler på rene operafilm, helt løsrevet fra en scenisk fremførelse. Der vil da også i det følgende kun blive omtalt et meget lille udvalg, men et udvalg af film, der er blevet succes'er på den ene eller anden måde, idet visse områder springes helt over, som f. ex. de sovjetiske operafilm. Jeg har valgt fem film, der alle er blevet vist i Danmark, og – bortset fra en af dem – alle er blevet set af et stort publikum: Bergmans Tryllefløjten, Loseys Don Giovanni, Zefferellis La Traviata, Rosis Carmen og Syberbergs Parsifal.

Musikfilm har eksisteret siden filmens barndom, selv i stumfilmsperioden. Synchrone film- og pladeoptagelser blev vist på verdensudstillingen i Paris 1900, og på denne måde er bl. a. Sarah Bernhards og Carusos scenefremtræden overleveret. Men selv om der kun blev optaget synchrone plader til yderst få film, var der musik i biograferne, fremført live af alle tænkelige kombinationer fra et 100-mands symfoniorkester til en enlig pianist. Operafilm fra denne periode er ret bizarre og må selvfølgelig lægge mest vægt på de visuelle virkninger. Ernst Lubitschs Carmen-film, drejet 1918 for UFA med Pola Negri, er

en af disse opera-stumfilm.

Da Al Jolson i The Jazz Singer (1927) sagde »You haven't heard anything yet« og gik over til at synge, var grundlaget for en hel ny filmform givet, »All Talking, All Singing, All Dancing«: the musical. Genrens hovedværker skabtes i dens første år, i 1930'erne, med Busby Berkleys massescener i Gold Digger-filmene, 42nd Street og mange flere. Her forenes musik og bevægelser i rytmiske forløb. De overdådige menneske-opstillinger manipuleres gennem kamerateknik og fremstår som surrelle tableaux vivants eller abstrakte mønstre. Handlingerne i disse film er overfladiske, men som rent æstetiske billedoplevelser er filmene af en fantastisk virkning.

Også i mange af de senere musical-film, som Fred Astaire & Ginger Rogers filmene fra 30'erne og 40'erne og Gene Kelly filmene fra 50'erne, har dansenumrene en souverænitet i musikalsk klipning, som man kunne ønske ville inspirere opera- og balletfilm, men som dog af årsager, som skal berøres i det følgende, ikke kan overføres direkte.

Både klassiske balletter og operaer har nemlig et tidsforløb, som er helt anderledes end musical-filmenes hurtige tempo. Der kan ikke på samme måde klippes i en scene, i hvert fald ikke uden at gøre vold på musikken, som man kan i musicalens korte numre, hvis sceneri iøvrigt let kan forandres midt i en sang eller dans. Operaens arier og ballettens soli tager den tid, de skal tage, – og bør, hvis man ikke vil gøre for meget vold på værket, udspille sig på samme sted. Derfor virker så mange opera- og balletfilm som filmet teater, mens sangernes og dansernes kraftige make-up og stilserede bevægelser for den ufor-

beredte beskuer må virke overdrevent, for ikke at sige komisk. Filmskabere må derfor gøre et valg, når de indspiller en operafilm: enten at understrege det kunstige og dermed skræmme et større publikum væk, eller nærme sig naturalismen med fare for at vulgarisere og gå imod et af operaens grundprincipper, stilisering.

Der er i det hele taget en diskrepans mellem opera og film, mellem det at gå i operaen og i biografen. I operaen forudsættes meget kendt i forvejen af publikum (jeg taler hele tiden om det klassiske repertoire); der er en ouverture – uden fortekster –, og alle følelser udtrykkes i musik og sang, hvis tekst kan være svær at høre eller forstå. Filmen taler direkte til beskueren, og sproget er forståeligt enten gennem dubbing eller undertekster. Til trods for vanskelighederne har operaen dog tiltrukket store filmskabere, som tidligere mest har arbejdet med spillefilm, og inspireret dem til seværdige iscenesættelser for teatret eller filmværkstedet. En grænsefænomen skal lige nævnes her, film om komponister, hvori musikken spiller en stor rolle. Ken Russells film om Tjajkovskij og Mahler og et hit som Formans *Amadeus* hører til denne genre.

I Fellinis foreløbig sidste film »Og skibet sejler...« er der flere opera-agtige indslag. De medvirkende, mange af dem operasangere, udbryder i sang (Verdicitater) i følelsesladede scener, der kærlighedsfuldt ironiserer over operaens vanlige genre. Det ville være interessant, hvis de tre her nævnte instruktører kom til at indspille rene operafilm.

Men til eksemplerne. Bergmans *Tryllefløjten* (1974) var ved fremkomsten en stor succes, vist i fjernsyn og biografer over det meste af verden, og det til trods for, at sangerne faktisk ikke var særligt gode. Årsagen hertil var helt ubetinget, at *Tryllefløjten* blev til en Bergman-film, der optog mange elementer fra hans tidligere æuvre. Hans forudgående film kan stort set inddeles i to arter: de sorte og de mere muntre film. *Tryllefløjten* tilhører nærmest

den sidste genre – med et par mørke indslag. I en af hans sorteste film, »*Ulvetimen*« fra 1966, er der et lille lyspunkt, en scene fra *Tryllefløjten* med Tamino opført på et dukketeater. »*Mig hjælper Mozart kolossalt meget!*«, har Bergman sagt i et interview. Hans *Tryllefløjte* virker da også som en kærligheds-erklæring til dette sublime værk.

Bergman begynder sin *Tryllefløjte* på teatret (Drottningholm). Under ouverturen klippes der fra ansigt til ansigt blandt publikum, for hvilket forestillingen er tænkt som »et eventyr for børnene, en musical for teenagerne, underholdning for de voksne« – ifølge Bergman selv. I løbet af operaen forlades teatret for en mere filmisk iscenesættelse af handlingen, men der vendes tilbage til teatret, bl.a. i pausen, hvor man ser ind i garderoberne bag scenen. I Schikaneders libretto er der som bekendt mange metafysiske aspekter og hentydninger til frimurer-mystik. Bergman udelader meget af dette og menneskeliggør – psykologiserer – handlingen ved bl.a. at lade Nattens Dronning og Sarastro være et strindbergsk ægtepar. Scener fra et ægteskab sat i musik af Mozart. Dette forklarer Sarastros interesse for Pamina, og dermed Tamino, hvilket ellers ikke udredes hos Schikaneder-Mozart. Det er scenerne med disse personer, der er mest bergmanske, mens scenerne med Papageno tenderer mod det lidt for søde. Da Henrik Lundgren i sin tid anmeldte *Tryllefløjten* fandt han den problematisk, men ikke uinteressant, »hvis man altså kan affinde sig med, at det er Bergmans verden snarere end Mozarts, man vinder indpas i.« Sandt nok, men sammenlignet med andre operafilm er *Tryllefløjten* dog et så personligt bud på genren, at det forekommer mig ret trist, at Bergman ikke har indspillet flere af slagsen. Især når det har været på tale, at han skulle instruere Barbra Streisand i *Den glade Enke* og Placido Domingo i *Hoffmanns Eventyr*.

Joseph Losey er måske en ujævn filmskaber, men han har stilsans og ved noget om timing. Se f.ex. *The*

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Go-between, efter min mening en stor film. Hans Don Giovanni er også på sin måde stilsikker, i hvert fald er den gennemført i sin stilisering. Operaens Sevilla er henlagt til Veneto, landskabet omkring Po-flodens løb fra Vicenza til Padova, Venezias opland, hvis frugtbare marker er hjemstedet for renæssancearkitekten Palladios pragtfulde villaer. Denne 1500-tals arkitektur udgør filmens baggrund, mens dragterne vel nærmest er fra Mozarts tid, og maskeringen stileret, teateragtig. Det venezianske, som faktisk findes i operaen formidlet af librettoens forfatter, Lorenzo da Ponte, med mulig hjælp fra ærkevenezianeren og sin tids Don Juan, Casanova, synliggøres gennem arkitektur og landskab. Apropos Casanova, så er Fellinis film om ham ret opera-agtig i sine teatraliske virkninger og har påvirket iscenesættelser på teatret af flere 1700-tals operaer.

Loseys Don Giovanni er et vigtigt – og i det store og hele vellykket – bud på en operafilm. Han gør ikke vold på handlingen, han stiliserer for at bringe udtryk og indhold i harmoni med hinanden, og han fortolker ved at stille spørgsmål ved hovedpersonens karakter. Er Don Giovanni virkelig den store, farlige kvindeforfører, eller spiller han kun? Hvem er den unge, stumme mand i hans hus? Søn eller elsker? Bestemt mere end en kammertjener. Sangmæssigt er der ikke meget at udsætte, man behøver jo ikke at lægge mærke til, at Zerlina er over sin første ungdom, og at Don Ottavio ser komisk ud – det er måske tilsigtet.

Don Giovanni var vist en rimelig succes i biograferne, mens de to næste operafilm vel nærmest må

Leporello (José van Dam) præsenterer listen over sin herres erobringer for Donna Elvira (Kiri Te Kanawa) i Joseph Loseys filmatisering af Don Giovanni fra 1979. Titelfigurens bolig er her Villa Rotonda udenfor Vicenza. (Nordisk Film).

Villa Rotonda opført i 1550'erne, et af den italienske renæssance-arkitekt Andrea Palladios hovedværker. Huset er en kubisk blok med trappeanlæg og tempelfronton på alle fire sider. I midten en kuppelsal, en værdig ramme for Don Giovannis sidste gæstebud. (Foto: Bjarne Jørnæs).



karakteriseres som bragende ditto, Franco Zefferellis La Traviata og Francesco Rosis Carmen. Blandt årsagerne hertil hører, at filmene er bevidst teatraliske, ikke er stiliserede, men er »rigtige« film, optaget dels i studie, dels on location i den form for naturalisme, der nu engang hører filmen til (men kan brydes).

Zefferelli var teatermand før han kom til filmen. Derfor er hans Traviata måske bedst, når han er mest teatralisk, som i masseoptrinene i interiører, mens de rent filmiske afsnit virker påklistede, som akt II's sukkersøde, soft-lense scener fra Violettas landsted. Jeg kan godt acceptere, at han bruger flash-back som igangsætter af handlingen. Det gjorde Dumas selv i forlægget, romanen La Dame aux Camelias, og John Neumeier i sin balletversion. Men Zefferelli er uklar. Hvis Alfredos tilsynekomst under forspillet kun sker i Violettas fantasi, hvad der er noget, der kunne tyde på, må en af de unge mænd, der pakker hendes ting sammen til auktion, ikke

smile forstående, da hun tror elskeren kommer. Men filmen er flot, og Teresa Stratas er som type helt dækkende. Sådan må hun have set ud, denne femme du monde, som brændte sig selv op i kærlighed og desperation. Domingo er i close-ups, ligesom i Carmen (så er det sagt), lidt for stor. Zefferelli har filmet I pagliacci on location på Sicilien, igen med Domingo, men den er mig bekendt endnu ikke frigivet.

Francesco Rosi er en fremragende filmmand, men hans Carmen kan jeg ved nærmere eftertanke ikke begejstres for i samme høje grad, som de fleste anmeldere og publikum, selv om jeg faktisk nød at overvære den.

Rosis locations, for det meste hentet i den andalusiske by Ronda, er så smukt fotograferet og så integreret i handlingen, at det alene gør filmen værd at se. Er det f.ex. muligt at fremstille 3. aktens bjergsceneri så overbevisende på teatret som her? Min hovedindvending mod filmen er, at den er for naturalistisk, og at dramaet drukner i spansk folkløse. Der

snakkes for meget under musikken af statisterne, som iøvrigt giver den hele armen, hvad »spansk« opførsel angår. En turists drøm om, hvordan en grise-fest burde være. Rosis brug af ouverturen er dog genial. Tyrefægtningsscenen som udspilles herunder, foregriber slutningen og slår stemningen an, samtidig med at han citerer sit egen vidunder af en film om en tyrefægter, *Il momento della Verità* fra 1964.

Carmen og Violetta tilhører de femmes fatales, det 19. århundredes litteratur er så rig på. I *La Traviata* destrueres hun af samfundet og moralen. Sygdommen kunne hun måske være reddet fra, hvis hun havde fået lov til at leve med den mand, hun elskede. Carmen er farligere for mændene. Hun er en heks og en vamp(yr), der suger kraften ud af mænd som Don José og efterlader dem langs vejen. Dette er i hvert

Slutningen af akt I i Francesco Rosis film Carmen med Julia Migenes Johnson og Placido Domingo. Mange af filmens byscener er optaget i Ronda, der dels har usædvanligt mange velbevarede gadebilleder, dels en af Spaniens ældste tyrefægterarenaer. (Constantin Film).



fald en af de gængse fortolkninger af Carmen-rollen. Ib Lindberg ser hende i en artikel i *Levende Billeder* som en pige med ben i næsen, der hellere vil have den aktive, potente Escamillo end den socialt set mislykkede Don José. Dette er også en mulighed, og begge aspekter kan findes i filmens Carmen, Julia Migenes Johnson, en for en operasangerindes vedkommende ualmindelig sexet og agil dame. En purist kunne måske finde hendes dans for Don José i akt II på grænsen af det vulgære. Den tydeliggør i hvert fald for publikum, hvad det er, der foregår, og kunne dårligt finde sted under en scenisk opførelse af operaen. Det er det hidsende, det farvestrålende, det spanske, der har gjort filmen til et hit, og det er netop disse ingredienser, der slører det skæbnsvangre, tragiske, uafvendelige, som også er operaens indhold.

Til sidst et par ord om en hel anden slags operafilm, Hans Jürgen Syberbergs Parsifal, som må blive en kultfilm ligesom hans Ludwig II-film, men aldrig en kassesucces hos det store publikum. Mere end i nogle af de andre operafilm sætter instruktøren her sit præg ned i den mindste detalje. Der er virkelig tale om nyfortolkning af et værk, som altid er blevet betragtet som svært tilgængeligt. Et par ting vedrørende Parsifal-filmen skal fremhæves. Handlingen udspiller sig »i hovedet på en gammel gubbe«, d.v.s. i en stor kulisser bygget op som Wagners dødsmaske. De agerende går rundt på og i den, eller dukker op af vand i en af øjenhulerne. Under ouverturen udspilles Parsifals barndom for os. Hans mor er den samme skuespillerinde, som senere har Kundrys rolle. Mindelser om Wagner og citater fra de sidste 100 års historie kommer til syne i filmen igennem i form af dukker og masker eller som projektioner af billeder, kunsthverker eller fotos.

Teknisk set er filmen enormt konsekvent gennemført med en kontinuitet og lange takes, som passer til Wagners uendelige melodi. Der er meget få fermater hos Wagner og forbavsende få klip hos Syberberg. For at få alt til at passe til sine ideer har Syberberg for

visse rollers vedkommende valgt at bruge skuespilere, som sangere så lægger stemmer til. Kundry spilles af Edith Clever med enorm indlevelse og stærkt udtryk, mens Yvonne Minton synger. Mest forbavsende er det, at Parsifal spilles af to unge mennesker, en dreng og en pige. Hun overtager rollen ved Kundrys kys i akt II og først i akt IIIs slutning forenes de to sider af Parsifal igen. Lad mig citere Syberberg selv til forklaring af det skifte, som er en typisk filmisk løsning, der ikke ville kunne lade sig gøre på en scene. »Den kvindelige Parsifal overtager den svære opgave at afvise Kundry; en større erotisk lidelse opstår, end det ville have været muligt med en mandlig Parsifal, på et helt andet plan af åndelig sublimering.«

Som film finder jeg Syberbergs Parsifal enormt spændende, det gælder bare om at åbne øjnene og suge til sig. Som opera er den optimalt sunget, og som fortolkning er den konsekvent, tankevækkende og, er jeg nærmest parat til at sige, genial. Syberbergs intention med filmen om ikke »at betjene eller bekæmpe, men fortsætte Wagner med andre midler. Det gælder om at gøre det aldrig sete hørligt, som det aldrig hørte synligt« er lykkedes. Hans teknik kan dog næppe bruges af alle, og jeg tvivler på, at operafilm i fremtiden vil komme til at ligne Parsifal. Snarere vil den opulente, farverige og, efter min mening, lidt vulgære italienske filminstruktørstil fortsætte, og vi kan vente os rappe filmatiseringer af La Bohème, Aida eller et af de andre ca. 20 operahits, der altid kan trække publikum.

Litteratur:

- John Kobal: *Gotta Sing Gotta Dance*, London/New York 1970.
 Bergman om Bergman. En interviewbog redigeret af Sig Björkman m.fl. Film/Rhodos. København 1971.
 Henrik Lundgren: *Tryllefløjten*, Kosmorama nr. 125, forår 1975, s. 61–62.
 Plácido Domingo: *My First Forty Years*, London 1983.
 Ib Lindberg: *Lidenskabelige og uigennemskuelige Carmen*, *Levende Billeder*, 2, 1985.
 Hans Jürgen Syberberg: *Parsifal*, München 1982.

Kvidremaskinen

– om rytme, kontrapunkt og polyfoni i Paul Klee's kunst

Af Ole Nørlyng

Musik – maleri

De fleste kunstnere, malere såvel som komponister, har gennem tiderne udtrykt en intuitiv fornemmelse af kunstarternes sammenhørighed. Den musikalske oplevelse – musikken som det sprog, der starter dér, hvor ordet må give op – står for de fleste billedkunstnere som det forjættede land, hvor de rene sansefænomener udfolder sig autonomt uden at bøje sig ind under repræsentative, deskriptive eller illusionistiske fordringer. Musik skal ikke ligne noget; men det har været male-riets opgave igennem århundrederne at efterligne. For dem, der var påvirket af den romantiske ideverden, blev musik-kens abstrakte verden til en udfordring. Det blev i høj grad musikken, der kom til at katalysere den rene, genstands-løse kunst frem, hvor kravet om efter-ligning af den ydre materielle virkelig-hed endelig blev forkastet. Men spørgs-målet var: Hvilket maleri kan være rent abstrakt, absolut og sublimt på samme måde som musik?

I den eksperimenterende fase frem til første verdenskrig blev dette spørgs-mål særlig påtrængende. To af tidens største pionerer, Klee og Kandinsky, så begge hver på deres måde musikken, som den mulige forløser. Men hvor-dan?

Musikken var Klee's »forheksede« kærlighed. Hans baggrund var præget af musik. Hans far var professor i mu-

sik, og selv var han en fin violinist, der i perioder spillede i Berns symfoniorke-ster, underviste i violin og musikteori, ligesom han fungerede som musikkriti-ker. Det var ikke uden store proble-me-r, at han valgte at blive maler frem-for musiker. Men dette valg blev truffet i de sidste gymnasieår udfra den be-tragtning, at musikkens blomstring hørte fortiden til, medens maleriet havde fremtiden for sig. Klee følte, at musikkens storhedstid havde været. For ham var det sublime blevet realise-ret i 1700tallet med Bachs, Mozarts og Beethovens værker som det ypperste. Sin samtids musik så han på med stor skepsis. Var der således intet virkelig-t at udrette i musikkens verden, så så det for Klee helt anderledes ud indenfor de billedende kunster. Billedet skulle be-fries fra kravet om beskrivelse af en vir-kelighed udenfor billedet selv.

Ikke mindst læsningen af Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* satte udviklingen igang. Klee begej-stredes for Hanslicks angreb på pro-grammusikken. Hanslick fastslår, at musikkens funktion er at udtrykke spe-cifikke musikalske ideer og ikke speci-fikke menneskelige ideer. Han prokla-merer kunstværkets formale elemen-ters egen ret løsrivet fra enhver sym-bolsk sammenhæng. Disse tanker hjalp Klee til at løsrive materialet fra den tra-ditionelle verden af mytologi, allegori, det symbolske og det litterære. Resul-

tatet blev den autonome forms doktrin.

Æstetiske problemstillinger

Er det imidlertid overhovedet menings-fyldt at tale om et fællesskab kunstar-terne imellem? De er jo så forskellige. Enhver kunstart får sine fortrin og sin identitet bestemt af sit værktøj og mate-rialets natur. Musik forløber i tid. Lyd forløbende i tid er musikkens mate-riale. Den musikalske form henviser til musikkens tidsmæssige artikulation. I modsætning hertil er tidsrelationen ikke afgørende i forbindelse med bil-ledkunst, der til gengæld er rumkunst. Malerkunstens medie er linie og farve i rum, tidsuafhængigt som det holdte ån-dedræt. Tid i musikalsk forstand kan al-drig være identisk med geometrisk rum! – Er det da ikke ligeså absurd at sammenligne kunstarterne som at spør-ge, hvad der er højest et skrig eller Rundetårn?

Den æstetiske litteratur har ofte bragt diskussioner om kunstarternes interrelationer (Goethe, Baudelaire, Munro, Lockspeiser). Bl.a. har Ador-no i bogen *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1967) arbejdet med problemet udfra den op-fattelse, at kunst er kommunikation på symbolplan. Malerkunst og musik har i deres funktion som sprog et dybtlig-gende fællesskab. Dette kalder Adorno »mediernes konvergens«. Kunstme-dierne beror på en ny form for skrift, et

nyt autonomt sprog baseret på non-verbale sanseoplevelser. Disse autonome sprog er i tidens løb blevet udviklet til for musikkens vedkommende at omfatte bl.a. form-læren, tonalitetsprincippet etc., og for malerkunstens vedkommende bl.a. perspektiv- og farvelæren. Spørgsmålet er da: Er konstruktionsprincipperne i musik og malerkunst så væsensforskellige, at det er urimeligt at tale om paralleller eller analogier? Kan man sammenstille og oversætte auditive oplevelser til visuelle ditto og omvendt?

Svaret ligger bl.a. i vort sprog. Vi har en række ord, der henviser til paralleller eller sammensmeltninger mellem de forskellige sanseoplevelsesformer. Tænk på ordet »komposition«, »harmonik«, »rytme« eller f.eks. »klangfarve«. Generelt er man enig i, at de sansemæssige elementer i maleri og musik har mange fællestræk, en iagttagelse der støttes af perceptions- og dybdepsykologer. Men da de sansemæssige konstruktionssystemer i sagens natur er non-verbale, er det selvsagt meget utilstrækkeligt, hvad vi kan anskueliggøre om disse ved hjælp af ord. Sprogbrugen omkring disse forhold er metaforisk og poetisk. Hvad mener vi f.eks. med betegnelsen »malende musik« eller »musikalske kvaliteter i et maleri«?

Sansekunstarterne har foruden de autonome konstruktionssystemer også et betydningsbærende element, der til en vis grad kan udtrykkes verbalt. Psykologen C.G. Jung har indgående beskæftiget sig med kunstarternes betydningsbærende lag fra det logisk begrebsfyldte til det underbevidstes impuls-givende kræfter. Den kunstneriske aktivitet er jo en art »oversættelse« af subjektivt oplevede impulser til me-

dier, der på grund af deres konstruktionssystemer bygger på det non-verbale. Denne oversættelse kan man kalde en æstetisk symboliseringsproces, og ifølge Jung sker den på det dybdepsykologiske plan, der både implicerer underbevidstheden og bevidstheden. For at impulserne i underbevidstheden, der i sig selv er ukontrollerede, kan resultere i kunstværker, må de sies gennem bevidstheden. Resultatet bliver et symbol-ladet værk, der materialiseres gennem et non-verbalt konstruktionssystem, men som også rummer et betydningsbærende element.

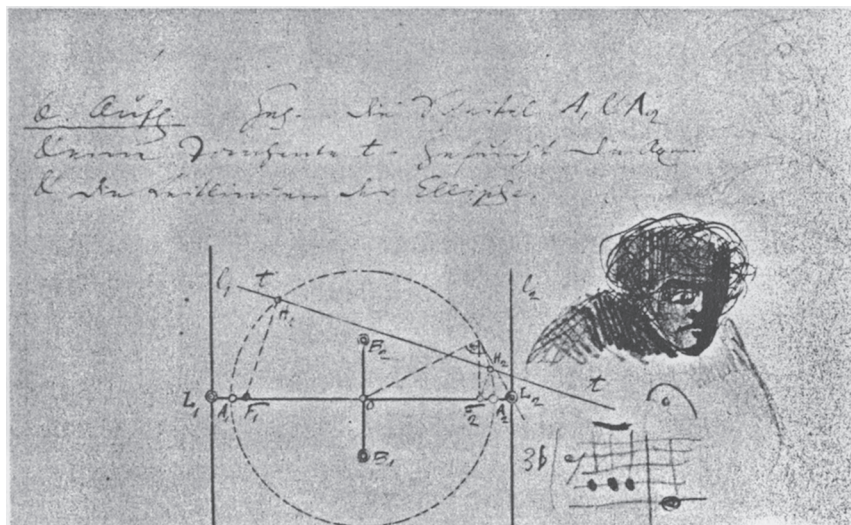
Fermaten – det musikalske tegn

Uden at Klee's teoretiske verden på nogen måde havde taget form endnu, finder vi i de sidste skoleårs geometri-

hefter et forbløffende eksempel på det inspiratoriske forhold mellem musik og billed. Mellem de geometriske konstruktioner har Klee med sans for karikaturen nedfældet skæbnemotivet fra Beethovens femte symfoni og lige over fermaten på fjerde node tegnet et Beethovenhoved. Fermattegnet, der kan opfattes som et stiliseret øje, forbindes med Beethoven. Fermaten er ikke blot et musikalsk tegn, der betyder hvile med brud i den rytmiske flugt som resultat. Fermaten er også et øje – i dette tilfælde Beethovens.

Musikalske tegnsymboler indgår af og til i Klee's billeder f.eks. noder, det femliniede system, nøgler og en særlig plads indtager forsiringstegnet ∞ , der dukker op i mange vidtforskellige forbindelser.

Ill. 1: Beethovens øje, fra den unge Klees geometrihæfte, 1898.

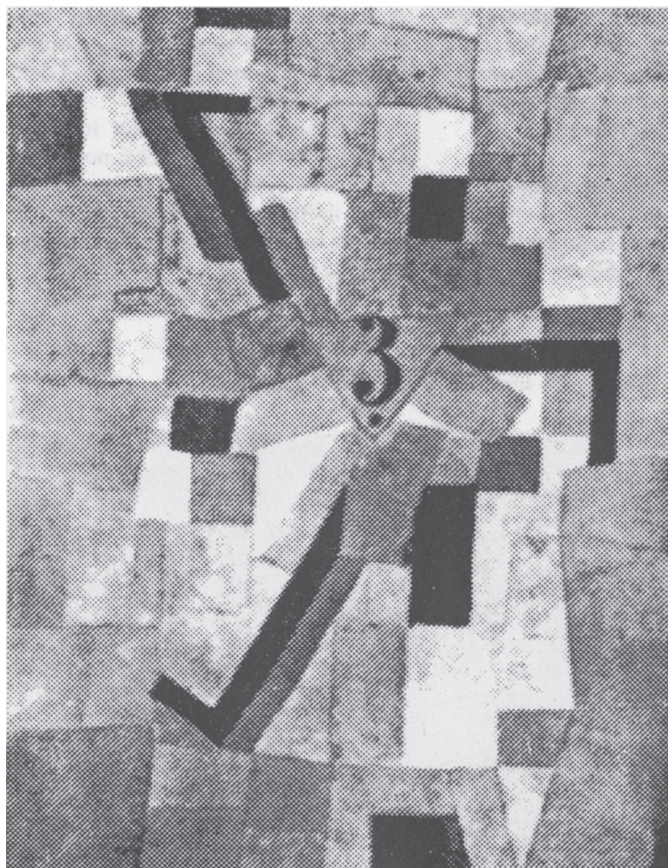


Musik-rytmé, billed-rytme, linie-rytme
I 1900-tallets første årtier kom Klee mere og mere til at indse, at den store viden om musik og musikteori, han besad, var en original kilde til billedfremstilling. Alligevel var Klee mistænksom overfor analogier mellem musik og billedkunst. Alt for ofte endte den slags spekulationer i det overfladiske og

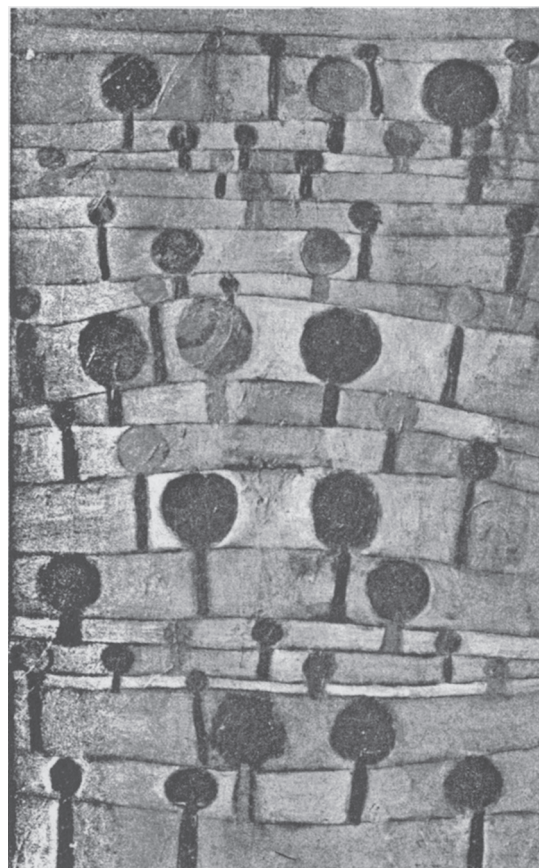
uklare. Klee var f.eks. ikke umiddelbart tilhænger af den almindelige tendens til at sætte farve i samme kategori som lyd. Kandinsky og Mondrian sætter således farve og klang direkte overfor hinanden. Dette gjorde Klee aldrig, først og fremmest fordi han ikke kunne benægte tidsdimensionen som en faktor, der adskiller oplevelsen af farve og

lyd. Hans første bestræbelser gik ud på at skabe absolutte og rationelle strukturer blottet for symbolkarakter. Derefter kunne han begynde at finde farvetemaer og linie-rytmer, for så at arbejde kontrapunktisk med det nyvundne materiale.

Et seriøst udgangspunkt for arbejdet med musik – billed syntesis blev fæno-



Ill. 2: *Tretakt (Dreitakt, mit der Drei)* 1919, vandfarve.



Ill. 3: *Rytmsk trælandskab (Rhythmische Baumlandschaft)* 1920, olie på pap.

menet billedrytme, og fænomenet blev grebet an på utallige måder.

Tretakt, 1919

Billedet er en visualisering af den metriske tidsmåling i fri poetisk udformning. Tre urvisere eller møllevinger som dansende ben, der drejer rundt om et centrum bestående af et 3-tal og en trekant. Billedet svinger i valsetakt.

Rytmask trælandskab, 1920

Medens det foregående eksempel viser Klee's abstrakte behandling af musikalsk rytme i visuel form, ser vi her, hvorledes det rytmiske bliver parret med referencer til naturoplevelser. Ud af et stykke natur udkrystalliseres dets særlige rytme (og klang) næsten som en nodeskrift. Klee benytter trætegnene som en slags rytmisk notation, sat op mod de horisontale skillelinier. Formerne flyder i gentagelser og variationer. Musik som en optisk oplevelse – og omvendt.

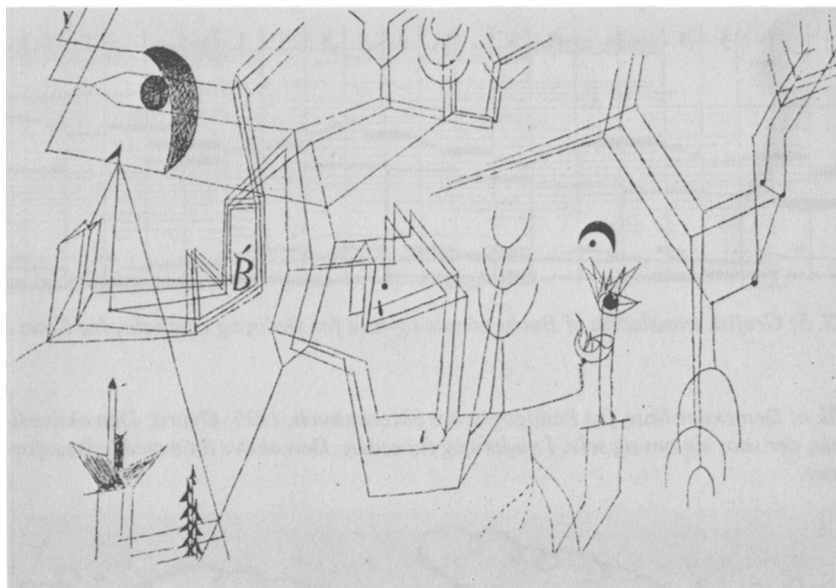
Rytme-ideen og de kubistisk prægede tegninger er vigtige elementer i Klee's produktion. Klee forbandt disse abstrakte elementer med den psykisk improviserende brug af linien som betydningsbærer.

Tegning med fermat, 1918

Karakteristisk er de kantede og skratende zig-zag linier bygget op i et trestemmigt forløb. Repetition og variation af et melodisk-lineært tema i forskellige registre. Fermatens betydningsbærende funktion er ikke blot »Beethovens øje« – men det altseende øje fra voyeurens til Guds.

Linien og kontrapunktet

Oversættelsen af musikalske begreber



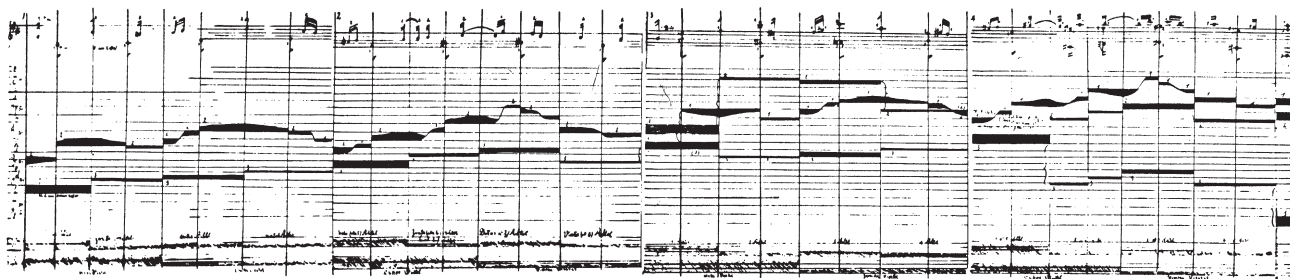
Ill. 4: Tegning med fermat, 1918, pen og blæk.

og tegn går langt videre end til de rent rytmiske aspekter. Klee anså 1700tallets kontrapunktik som en af den menneskelige bevidstheds største manifestationer, og kontrapunkt også som billedbegreb lå ligesom i luften (kubismen, konstruktivismen, Bauhaus, – hvor Klee underviste). Mange af Klee's samtidige brugte betegnelsen temmelig uforpligtende, men Klee ønskede at være præcis og rationel. Store dele af hans teoretiske tanker kredser om begrebet kontrapunkt. Først oversætter Klee passager fra Bachs *Sonate i g-mol* for violin og cembalo, hvorved han får en flerstemmig billedmæssig fremstilling af musikken (ill. 5).

Det grafiske diagram bruges til at il-

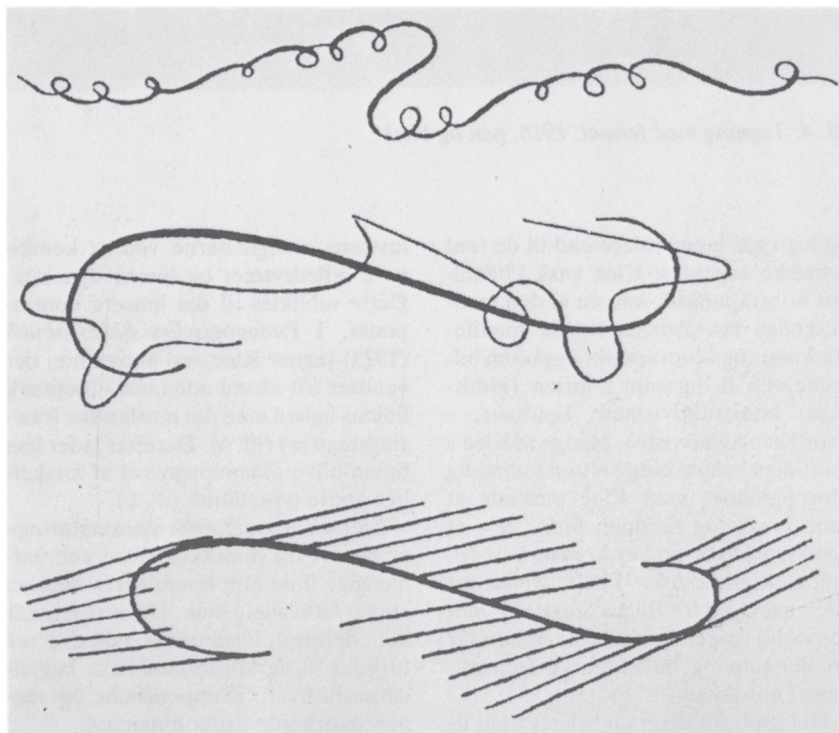
lustrere mulighederne ved at kombinere billedrytmer og lineær dynamik. Dette udvikles til det lineære kontrapunkt. I *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925) tegner Klee »en aktiv linie, der vandrer frit afsted uden mål« (bemærk liniens lighed med det musikalske forringstegn ∞) (ill. 6). Derefter lader han linien blive akkompagneret af forskellige andre typer linier (ill. 6).

Ideen om »melodisk stemmeføring« er hentet fra musikken. Den ene uafhængige linie kan kombineres med en anden uafhængig linie. De øvrige linier kan derefter bestemmes udfra deres forhold til de kontrapunktiske begyndelsesmotiver. Komponistens og tegnerens arbejde ligner hinanden.



Ill. 5: Grafisk translation af Bachs sonate i g-mol for violin og cembalo, fra Klees Bauhaus noter 1921–22.

Ill. 6: Den aktive linie, fra Pädagogisches Skizzenbuch, 1925. Øverst: Den aktive linie, der snor sig om sig selv. I midten og forneden: Den aktive linie med ledsageformer.



Farve-temaet

Selvom Klee's umiddelbare talent var for det grafiske, eksperimenterede han også i høj grad med farven. Han ville inddrage det koloristiske iblandt sine udtryksmidler, og efter det korte ophold i Nordafrika (1914) følte han, at han var blevet »besat« af farven. Det musikalske engagement træder atter i funktion. Pludselig slår det ned i ham, at *billed-polykromi* (flerfarvighed) er *musikalsk notation frigjort fra tiden*. Klee løser tidsproblemet i forbindelsen lyd-farve ved at sige, at farven i billedet er som musik hævet ud af tidens dimension. Herved transformeres musikoplevelsen til en »simultan« farve-oplevelse. Meget kort og generelt kan det siges, at Klee starter med at bestemme et uafhængigt farve-tema, d.v.s. hvad der i et maleri kan være analogt til et musikalsk tema. Udfra denne byggesten, der i sig selv ikke har nogen mening ordner han farvetemaer i sådanne mønstre eller kombinationer, så helheden får en markant identitet. Det bliver til et ordnet kompositionssystem af rektangulære farvefelter, fladt som et skakbræt.

Trestemmig polyfoni

Klee standsede dog ikke ved de fladebetonede homofone farvetemaer. 1700tallets musikteori afgav inspiration til videregående »oversætter«-eksperimenter. Begrebet polyfoni meldte sig.

Hvor linien kan bruges til at oversætte rytmen og det musikalske kontrapunkt, bliver det farvens opgave at transformere det mere vidtrækkende begreb musikalsk polyfoni.

De polyfone strukturer indebærer, at

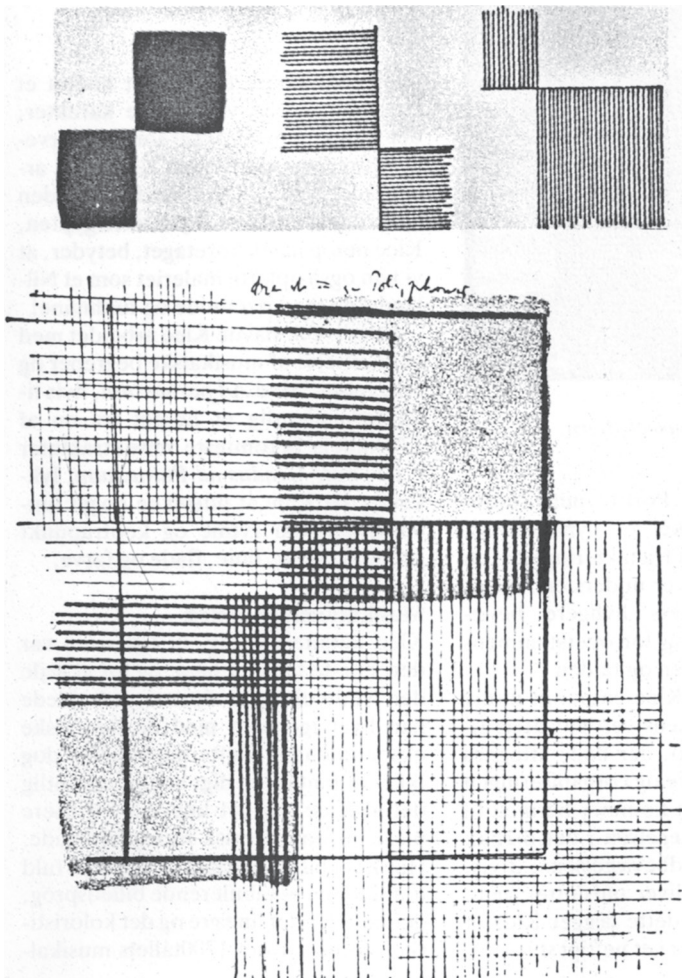
flere stemmer klinger samtidig. Den simultane klingen af flere stemmer betyder, at de enkelte stemmer opfattes dels i deres individualitet dels i deres andel af den samlede klang. Klee ville konkretisere den samme kompleksitet i en visuel analogi. Udgangspunktet blev det flade farverektangel, og musikalsk polyfoni blev da oversat til simultankombination af farvetemaer i rum (dybde i billedet). Teknikken med anvendelse af gennemsigtige farvelag, der overlapper hinanden, fik her stor anvendelse, og farvetemaerne ordnes med henblik på dybdevirkningerne. Enklest er Klee's *Trestemmig polyfoni*, hvor analysen af de selvstændige stemmer er følgende: en farvestemme; – en grafisk, vandret-skraveret stemme; – en grafisk, lodret-skraveret stemme.

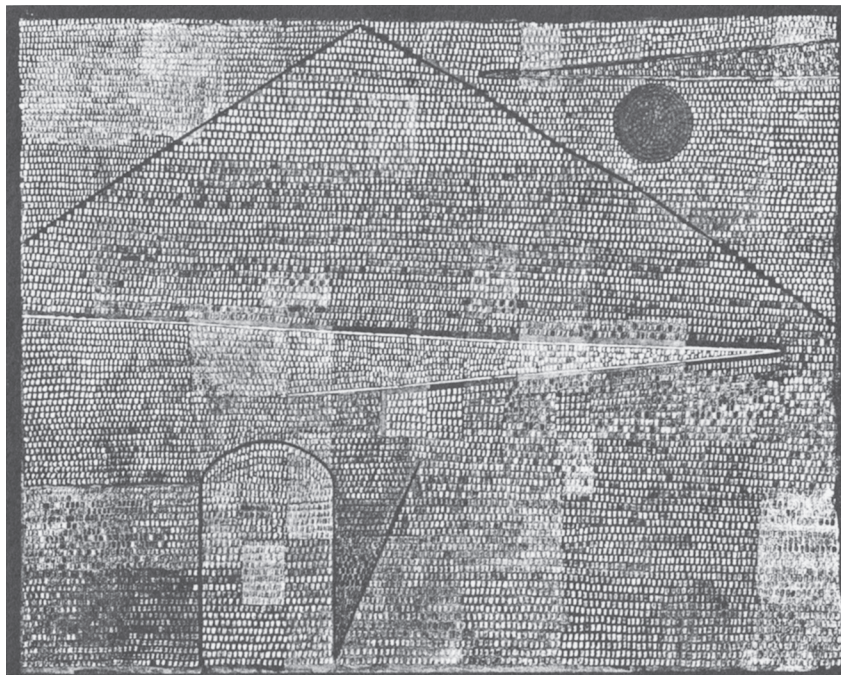
Syntesen er en trestemmig visuel polyfoni, og virkningen ligger i, at man på samme tid har mulighed for at opleve den enkelte stemme isoleret og den polyfone samklang, på grund af den transparente teknik.

Ad Parnassum

Kravet til større gennemsigtighed i den enkelte farveflade drev Klee videre. Han gav sig til at opløse farvefladen i små farvepletter, der dog på grund af den stramme organisering stadig opleves som en flade. Denne teknik betød, at Klee kunne lægge et gennemsigtigt slør hen over hele billedet, og punkterne udgør en ny, separat farvestemme. Blandt Klee's få monumentale arbejder indtager maleriet *Ad Parnassum* (1932) en særstilling. Billedet er en syntese af alt det, han havde eksperimenteret sig frem til indenfor det lineære kontrapunkt og farvepolyfonien. Og hertil føjes et betydningsbærende lag, hvor-

Ill. 7: Trestemmig polyfoni, fra Klees Bauhaus noter 1921–22.





Ill. 8: *Ad Parnassum*, 1932, olie og pastel på lærred. Kunstmuseet, Bern.

ved billedet finder sin plads blandt kunstens universelle frembringelser.

Et farverektangel-tema udgør billedets bund. Det er en rytmisk fordeling af blå og gul-grønne felter. Udfra et relativt kaos i venstre del, fremkommer der i midten en vis orden – en følge af rektangler, der markerer en stigning, som en trappe hvis trin fører til Parnasset.

Med en nøje gennemtænkt brug af det lineære kontrapunkt indfører Klee nu to forløb: et »bjerg« og en »port« – to helt enkle tegn, der på én gang viser hen til grundelementerne i en melodisk stemme med tilhørende akkompagnement og samtidig signalerer monumen-

talitet og alvor. »Port-tegnet« sluttet med en spids vinkel, en dynamisk accent, der er hentet fra takteringen af en todelt rytme. Det er understemmen, – akkompagnementets livligere bevægelse som grundlag for overstemmens rolige trinvis stigen og falden.

Til dette føjer Klee endnu et motiv hentet fra musikkens verden: *descrescendo* – *crescendo*, der både aftegnes gennem det lineære og i organiseringen af farven. Billedet kommer hermed til at udtrykke »bevægelsen i det øjeblik den mødes af modbevægelsen«, d.v.s. når bevægelsen bliver uafsluttet, uendelig. – Henover dette lægger Klee et slør af farveprikker i et heftigt staccato,



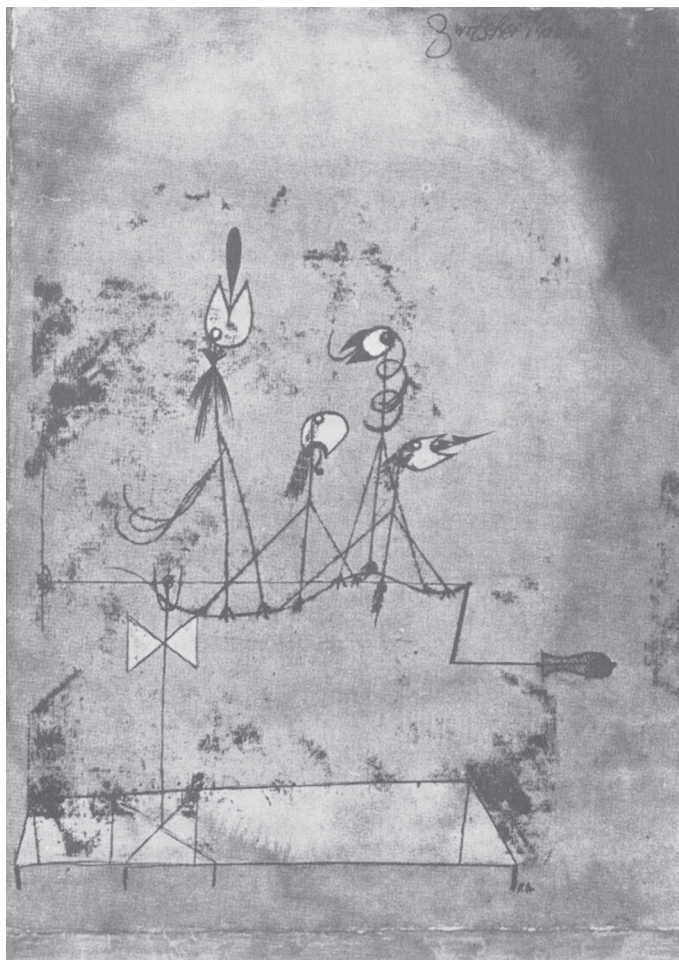
Ill. 8a: Passage fra Mozarts klaversonate K 570.

hvorved billedet får tilføjet endnu et farvetema. Den vibrerende karakter, der fremkommer, virker som en »farve-orkestrering«, et begreb Klee også arbejdede med. – At billedet desuden kan relateres til en rejse til Ægypten, Klee netop havde foretaget, betyder, at vi kan også opfatte maleriet som et Nilandskab med pyramide og fuldmåne!

I tredive år havde Klee arbejdet med oversættelse af musikalske begreber og oplevelser. Med *Ad parnassum*, hvis titel formodentlig er hentet fra en af 1700tallets berømteste musiktraktater – J.J. Fux' *Gradus ad Parnassum*, lykkedes det Klee at udtrykke noget fundamentalt om rytme og kontrapunkt gennem punkt, linie, flade og farve.

Musikdramatisk maleri

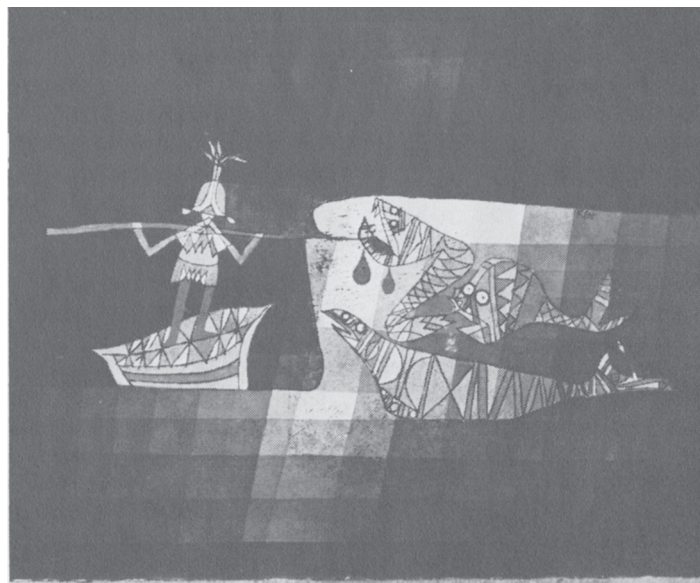
Klee udtalte engang, at fantasien var den største fare for ham, og for at tøjle den vildtvoksende fantasi, arbejdede han livet igennem med de teoretiske eksperimenter. Dette udelukkede dog ikke, at fantasi og digt var en væsentlig del af Klee, og det krævede en friere mere improvisatorisk fremgangsmåde. Her kom hans digteriske fantasi til fuld udfoldelse i et fabulerende billedsprog, der blander det lineære og det koloristiske. Atter var det 1700tallets musik-



Ill. 9: *Kvidremaskinen (Die Zwitschermaschine)* 1922, vandfarve, pen og blæk. Museum of Modern Art, New York.

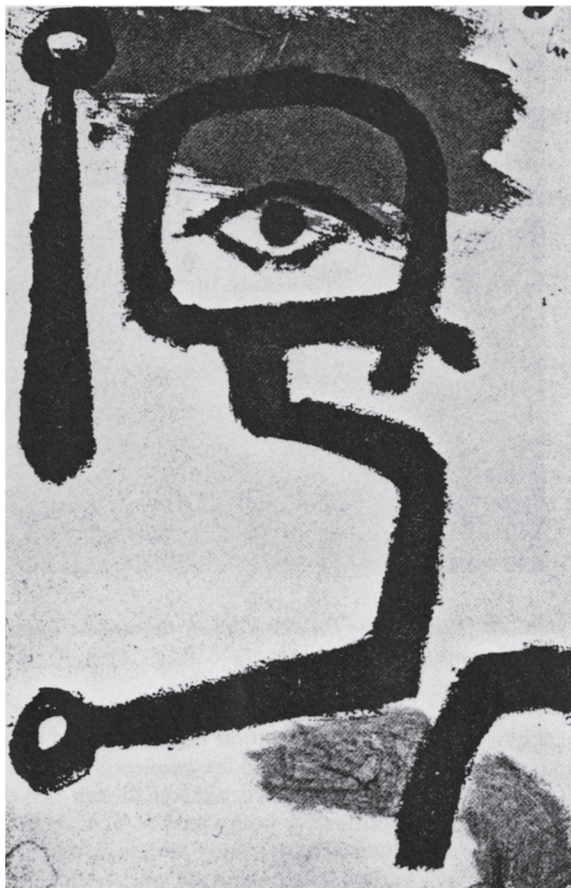
ske verden, der inspirerede. Klee holdt uhyre meget især af Mozarts operaer med deres blanding af følsom poesi og humor. Operaens litterære dimension kunne oversættes gennem liniens be-

tydningsbærende lag, medens farverne kunne forsyne billedet med operaens musikalske dimension. Resultatet blev et mylder af arbejder, der i forskellige former kombinerer poetisk lineær teg-



Ill. 10: *Kampscene fra den komisk-fantastiske opera Søfareren*, 1923, vandfarve og olietegning.

ning og rene farvekompositioner. Denne integration udfolder sig bl.a. i en række arbejder inspireret af den kærlighed, Klee nærede til den tyske forfatter og komponist E.T.A. Hoffmann og hans bizarre verden. Udaf farvernes dyb dukker de mærkværdigste skabninger frem. Fabulerende ironi og støjende fuglesang finder vi i den berømte *Kvidremaskinen* (1922), hvor den Storm P'ske glæde ved det mekaniske og dukkeagtige fejrer triumfer. Både hverdagens tilfældige begivenheder og fantasiens teatraliske verden afgiver ideer til billedet. Et af de mest opera-agtige er *Kampscene fra den komiske fantastiske opera Søfareren* (1923). Ulegemlig poesi sat på papiret i en spids og spruttende streg. Lette far-



III. 11: *Paukisten*
(*Paukenspieler*) 1940.
Kunstmuseum, Bern.

ver, der følger kampens bølgen. Det er et blåt netværk af gennemsigtige farvefelter, der både rummer oceanets dyb og månens reflekser. De komiske søuhyrer og helten i teaterbåden udtrykker barnlig glæde ved al den exotiske fantasi i f.eks. Mozarts *Bortførelsen* og *Tryllefløjten*.

Dødens trommer

Den sidste fase i Klee's arbejde med re-

lationerne mellem musik og maleri bærer præg af smertefuld sygdom og uafvendelig død. Ifølge legenden blev det Mozarts sidste handling, da han døende viste, hvorledes paukerne skulle være i hans *Requiem*. Dette dødsbillede greb Klee, og paukerne i Requiem bliver dermed den direkte annoncering af dødens komme. I Klee's fantasi transformeres motivet til en abstrakt poetisk dødsmetafor, hvor det lineære udtryks betyd-

ningsbærende elementer når nye højder. Personlig angst og lidelse forvandles til almen visuel form gennem musikalsk oplevelse. Et dødsbillede, der ikke skildrer døden i en deskriptiv form er *Paukisten* (1940). Her ser vi dødstrommen i den mest økonomiske form. Arme og trommestikker er blevet til et. Øjet er en fermat, der varsler altings ophør. De to farver – rød og orange – udtrykker paukernes to toner. Mødet mellem rødt og sort sammenfatter dødsdramaet.

Litteratur:

– *Om Paul Klee*

Carola Giedion-Welcker: *Paul Klee* (dansk udg. Kbh. 1963)

Will Grohmann: *Paul Klee* (London 1954)

Paul Klee: *Om moderne kunst* (Gld. Uglebøger, Kbh. 1964)

Andrew Kagan: *Paul Klee – Art and Music* (London 1983)

Francoise Will-Levaillant: *Paul Klee et la musique* (i: *Revue de l'art*, 66, 1984)

– *om billedkunst og musik iøvrigt*

Hans Hollander: *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Köln, 1967)

Wassily Kandinsky und Franz Marc (udg.): *Der blaue Reiter* (Dokumentarische Neuausgabe, München 1965)

Edward Lockspeiser: *Music and Painting. A study in comparative ideas from Turner to Schoenberg* (London 1973)

Arnold Schönberg, Wassili Kandinsky: *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung* (dtv nr. 2883, München 1983)

Franzsepp Württenberger: *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zu einander* (Frankfurt am Main, 1979)

Hvor meget skal man se før ørerne falder af ?

– om musikvideoernes funktion og betydning for den subjektive oplevelse
af Hanne Tofte Jespersen og Søren Schmidt

De følgende overvejelser om hvad musikvideoer gør ved os, udspringer af nogle oplæg og diskussioner indenfor Nordisk Sommeruniversitets musikkreds. Det overordnede tema for kredsens arbejde er 'musik og ny teknologi'. Siden sidste sommer har lokalkredsen i København især beskæftiget sig med rock-videoer. Et af resultaterne er dette forsøg på at samle forskellige tråde til nogle bud på genres funktion og på, hvad det betyder for oplevelsen af musik, at den præsenteres via et visuelt medie.

Musikvideoen vil tilsyneladende underholde og inspirere os. Men den vil alligevel først og fremmest skabe et behov hos os for den musik og den kunstner, den tager udgangspunkt i. Dens billedgørelse af musikken skal få os til at gå hen og købe pladen. Musik udløser billeder og stemninger, men nu vil videoen gøre det for os på forhånd, sådan at købet af pladen vil give mulighed for at genskabe de billeder og stemninger, videoen gav os. Hvad er det for nogle behov og tendenser, genren bygger videre på?

Mindre og mindre af den ny musik kan spilles og synges af amatører. Det gælder for langt de fleste 80'er-hits, at det enkelte nummers identitet ikke længere ligger i melodi og harmoni, men i *puls* og *sound*. Tendensen er i øjeblikket, at et hits A-stykke (vers) ligger på ganske få akkorder med en modal (kirketonal) melodi, som knap er en melodi, men nærmest et recitativ med meget personlige betoning og frase-ringer. B-stykket (refrain) ligger tættere på den traditionelle schlagers dur-moll-tonalitet, men stadig med ret svagt profilerede melodilinjer. Det er et resultat af en længere udvikling, hvor instrument- og optageteknik har muliggjort, at sound'en har kunnet blive så vigtig. Og funk/disco-stilbølgernes dominans i slutningen af 70'erne har gjort puls og rytme til det

andet afgørende stilelement.

Hermed være ikke sagt at stilforskelle generelt er udviskede – der er stadig klar forskel på soul, funk, jazz-rock, latin, reggae osv. Men hvor melodi og harmoni tidligere var dominerende både for det enkelte nummers identitet og for kunstnerens særpræg, har puls og sound overtaget rollerne som dominerende identitetsparametre. Dette gælder med undtagelser.



Ind imellem optræder hits med stærkt profileret melodi og harmonik – fx. forårets kæmpehit »We are the world« af Michael Jackson. Men det er, som her, ofte numre, som kun har ét langt omkvæd, som gentages og gentages. Vers og refrain kan så adskilles som solo og kor, men harmonisk og melodisk er de ens. Således er det ofte hit-undtagelserne, som kan spilles og synges af almindelige danske skoleelever. – Vi har kigget nærmere på en Michael Jackson-video af den usyngelige slags: 'Thriller'.

Hvorfor er 'Thriller'-videoen så fascinerende? Hvordan påvirker dette sammenkog af musik og billeder os? Har videoen et, eller måske flere skjulte budskaber? Fra disse ideologikritiske spørgsmål bevæger vi os sidenhen til en mere generel diskussion af musikvideogenren: hvordan påvirker den påtvungne billeddannelse vores individuelle billeddannelse til musik, og hvordan skal vi tolke betydningen af det som tendens?

Den uforløste harmoni

Materialet i denne sammenhæng udgøres af sangen 'Thriller' (6 min.) fra LP'en af samme navn, videoen 'Thriller' (ca. 15 min.) og videoen 'The Making of Thriller' (ca. 30 min.). Musikken til 'Thriller' bygger ekstremt på sound'en – på et traditionelt skræklydbillede. Bortset fra et overgangsstykke i slutningen af sangen kører musikken i det samme basriff (bas-syntesizer) i både vers og refrain. Det får funktion af orgelpunkt, opimod hvilket blæsere, strygesyntesizere og sangstemme spændes – specielt i overgange og i refrainet, hvor de bevæger sig i andre harmonier end bassens fastholdte. Udover døre, der knirker og ulve, der hyler, giver denne harmoniske ide (orgelpunktet) association til traditionelle skrækfjlm's brug af baroklignende orgelmusik. Sangmelodien i verset er helt konturløs, mens den i refrainet ligner det gængse 80'er-hit med en mere tonal karakter, selvom den som sagt opererer på basis af et fastlåst basriff. Harmonisk forløses sangen ikke – der er ikke nogen

dominant-tonika kadence til slut. Den slutter med Vincent Price's rap, hvor han med dyb basstemme fremmaner uhyggen. Her er basriffet stået af og afløst af en rytmisk figur på én bastone, som musikalsk heller ikke forløses. Den (forløsningen) kommer først efter at musikken er ophørt, dels med Price's dybe, rungende latter, dels med en dør der knirker og smækker i med et flot 10 millioner-dollars-studies brag. – Vi finder et basriff over en D-dorisk skala, som varer hele nummeret, og som ikke opløses musikalsk, men derimod i to lydeffekter. Det lægger op til videoens handlingsforløb, hvor sangen dels placeres i midten og således ikke deltager i videoens kulminationer, hvor der i stedet er helt traditionel skrækfjlm-underlægningsmusik på. Dels slutter videoen åbent med fastfrysning af Michael Jacksons varulveøjne, efter at vi og hans pige troede, at nu var det slut.

Sangtekstens forløb er en ung mands fremmaning af nattens (og sexualitetens) skræk for sin veninde. Det sker i de to første vers, hvis refrain lyder:

*»Cause this is thriller, thriller night
And no one's gonna save you from the beast
about to strike
You know it's thriller, thriller night
You're fighting for your life inside a killer,
thriller tonight«*

Men der er redning for pigen:

*»Now is the time for you and I to cuddle close
together
All thru the night I'll save you from the terrors on
the screen
I'll make you see«*

Teksten starter ret barsk og uden håb, men efterhånden ændrer den karakter mod en mere uskyldig pubertetsforførelsessang af den slags, populærmusikken siden 50'erne har vrimlet med. Som hale på sangen kommer Price's rap-sekvens, hvor alle skrækvisionerne fra sangens start manes frem igen. Rap'en slutter med:

"Thriller"
intro-akkorder og orgelpunkt - kommer efter mørknatten og fodtrin

synth.-blæsere (svarer til omkvædets "(it's) thriller, thriller night")
(thril-ler thril-ler night)

Thriller-bas-ostinat (bas-synthesizer)

+ulvshyl og anden uhygge stemning

etc.

»Your body starts to shiver
For no mere mortal can resist
The evil of the thriller
Can you dig it?!!!!«

(Into maniacal laugh, in deep echo)

Nu bliver forførelses-symbolikken mere håndgribelig. Hvor »thriller« indtil nu har haft dobbeltbetydningen af skrækfilm og (to thrill) en rastløs søgen efter spænding, så anes her en tredje fallisk betydning.

Varulv eller lig

Videoen følger ikke pladenummeret som en billedmæssig illustration. Den er længere, har spillefilmskarakter og -budget og er iscenesat af skrækfilminstruktøren John Landis. Musiksideen er i starten og i slutningen traditionel filmmusikkliché, og refrai-

nerne udskydes til efter alle vers er sunget. Der er videre indføjet et længere instrumentalfsnit mellem Michael Jackson og Vincent Price. Sangen bliver reduceret til et handlingsafsnit, hvor den meget unge mand følger sin meget unge veninde hjem fra biffen og syngende og forførende danser rundt om hende. Videoen starter med en sekvens i 50'er-stil. M.J. kører en tur med veninden, og bilen sætter »tilfældigt« ud midt om natten i den store, mørke skov. M.J. erklærer pigen sin kærlighed, men hun må vide, at han ikke er som de andre. Selvfølgelig er du ikke det, siger pigen, som naturligvis ser kæresten som noget unikt. Men da fuldmånen i det samme dukker frem fra skyerne, forvandler den pæne, unge 50'er-dreng sig til en varulv. Pigen løber skrigende bort gennem skoven, M.J.-varulven jager og fanger hende og skal

netop til at..., da vores synsvinkel drejer væk fra lærredet og ud i biffen, hvor 80'ernes M.J. og hans pige (samme skuespillerinde som i 50'er-sekvensen) sidder; – det var bare en film. M.J. er *meget* optaget af filmen, æder popcorn og smiler til lærredets voldsomme lyde. Hans veninde er skrækslagen og vil ud. Modstræbende går han med og på vejen hjem »beroliger« han veninden med sin dans og sang. Miljøet er amerikansk storbylum, og i slutningen af sangen kommer de forbi en kirkegård. Kameraet bliver



Michael Jackson som sig selv i videoen »Thriller«.

hængende, da de går forbi, og vi ser ligene komme op af gravene. De følger efter de unge, som omringes. Pigen skriger og søger hjælp hos M.J., men han forvandles pludselig til (endnu et) lig. Pigen flygter alene, og ligene følger efter i en Hollywood-showdance med M.J. i spidsen. Illusionen brydes – vi er ikke længere i en skrækfilm, vi er på en dansescene – (der er ikke noget så unaturligt som lig der danser showdance, vel?). Illusionen genoptages, pigen flygter ind i et gammelt, forfaldent hus, hvor hun falder om

på en gammel sofa. Ligene bryder ind i huset. Døre, vægge, lofter, vinduer gennembrydes, som var de af papir, de nærmer sig truende den liggende pige. Hun skriger – og vågner; det var bare en drøm. Hun var på besøg hos Michael(s forældre). Han har vækket hende og vil følge hende hjem. Han er sød, han smiler og vender sig mod os. Vi ser hans øjne, det er varulveøjne, billedet fryses, refrainet kører på lydsiden, og rulleteksterne kører hen over »varulve-Michael«.

»Michael Jackson er kilden«

Videoen viser os to forførelsesscener med det samme meget unge par, hvor drengen bliver forvandlet til henholdsvis varulv og lig. Forvandlingen sker begge gange lige før forførelsen skal fuldbyrdes i en tættere kropslig kontakt. Anden gang udbygges forvandlingen med forfølgelsen af pigen og med huset, som gennembøres og splintres af ligene og M.J.

Den giver således en billedmæssig symbolparallel til sangtekstens fallossymbol »thriller« i rap'en. På den måde knyttes, både i sangtekst og i videoens symbolbrug, den tidlige seksuelle aktivitet sammen med skræksymboler og vold i en blanding, som nok gør indtryk på seeren og lytteren, men som så sandelig ikke er særlig rar. Om denne symbolik er tilsigtet eller ej, er ikke særlig interessant. M.J. tager i en fortækt til videoen forbehold overfor tro på overnaturlige ting (han er stærkt troende Jehovas Vidne). Men man fristes til at tro, at koblingen af sexualitet og angst ligger mere i forlængelse af hans »tro« og i hvert fald af det Reaganske USA's »moral«.

Volden og symbolikken gør indtryk på seeren, og dermed opfylder videoen sin mission med at placere kunstneren og nummeret så fremtrædende som muligt i seerens bevidsthed. Og skulle man have forbehold overfor dobbeltmoralen, lægges der jo ikke skjul på, at det hele er et nummer: lig danser jo ikke, vel? – Publikum tog godt imod pladen, som blev solgt i over 37 millioner eksemplarer og dermed placerede sig som verdens mest solgte LP nogen sinde.

Videoen om videoen, 'The Making of Thriller', blev verdens mest solgte video med 800.000 eksemplarer. Den er en lille spillefilm om, hvordan Thriller-videoen blev til og specielt om, hvor dygtig M.J. er, hvor flittig han var, hvor svært det var at maskere hans grusomme forvandlinger, hvor sød han var som barn, hans danseevner, at han er kilden under tæerne osv. Her bliver det slået fast med syvtommer-søm, at M.J. på ingen måde er nogen varulv eller noget lig – lig er ikke kildne, vel? – men en hårdtarbejdende, dygtig, venlig og smilende popstjerne. Og pladeselskabet og M.J. fik sig en ekstraprofit på videoen om videoen, når nu man var i gang.

Genrens uærlighed

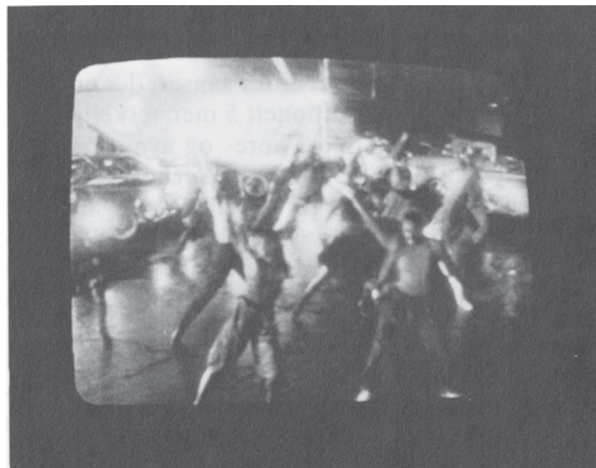
Michael Jackson som idol er karakteristisk ved sin »mellemstatus«: han er ikke rigtig sort (kunstig »hvid« næse) – ikke rigtig hvid; han er ikke rigtig mand (platonisk forhold til kvinder) – ikke kvinde (heller ikke bøsse); han er religiøs og meget moralsk, men osrer af pubertetssex, er voksen, men ser ud som og behandles (i »The Making of...«) som et barn.

Med denne status har han som den første sorte kunstner formået at overgå både Sinatra og Beatles som mest sælgende på plademarkedet også hos det hvide amerikanske publikum. Hans evner som danser og hans »synlige« kvaliteter gør ham velegnet til videomediet, hvor krop og udstråling er helt afgørende.

Det er ikke længere sådan, at populærmusik skal sælges på sine musikalske kvaliteter. Det er i højere og højere grad videoerne, som skal sælge musikken. Det betyder, når en kunstner laver sin tekst og musik, at han eller hun skal have den kommende video langt fremme i bevidstheden. På tekstsiden betyder det, at billeddannelserne skal passe ind i videosprogets hurtige klip og som regel skrappe, markerede effekter. Det giver korte og overeksponerede sproglige billeddannelser og ofte usammenhængende og klichéfyldte tekster. Musikken får funktion af film-

underlægningsmusik, hvor sound'en bliver afgørende for at lægge den rette stemning, og hvor film-musikklicheer danner forbillede.

Musikkens billeddannelse skal ikke længere foregå inde i den enkelte lytter. Den bliver serveret fiks og færdig med det formål at gøre så dybt indtryk, at konsumenten nødvendigvis må genskabe billederne ved at købe musikken. Videoen produceres som og er en reklamefilm. Der sælges musikvideoer, men salget er stadig helt marginalt. Videoerne be-



Videoerne benytter som oftest samme hurtige billedsprog som reklamefilm.

nytter samme hæsblæsende sprog og samme hårdtslående billeddannelse og symbolik som reklamefilm. Der findes folk, som hævder musikvideoens ret som selvstændig kunstart med et slags postmodernistisk formsprog. Men genrens grundlæggende problem er, at den ikke spiller ærligt spil. Den eksisterer ikke for sin egen skyld. Den skal ikke nydes, vække irritation eller inspirere. Den skal først og fremmest sælge den musik, som den selv har reduceret til underlægning. Den skal skabe et behov hos seeren for

at genkalde sig dens stemning og billeder ved at købe dens musik. ·

Øjne, ører – og bevidsthed

Een ting er så at fastslå musikvideoens funktion som reklame: den skal få os til at købe pladen. Men *hvorfor* er det i 1980'erne nødvendigt/ formålstjenligt at inddrage billedmediet og det i form af levende billeder for at tjene den funktion? Bygger den videre på en generel tendens, og hvor kan vi i givet fald aflæse den i øvrigt? Hvorfor skal/vil vi nu til at se musikken med øjnene?

For at svare på de spørgsmål er det gavnligt at se lidt nærmere på, hvad det er for sanser, der er involveret. Vi opregner traditionelt 5 menneskelige sanser: smags-, lugte-, føle-, høre- og synssansen – i hvert fald så længe vi bevæger os på et her-og-nu-materielt plan, hvad vi også gør her i første omgang. Det skal ikke forstås som en udelukkelse af ESP-fænomener¹ generelt, som dels ofte er musikvideoernes emne, dels ikke ligger fjernt når det drejer sig om at vurdere en nutidig tendens. Men derom senere.

Sanserne har at gøre med menneskets forhold til omverdenen, det vil sige med forholdet mellem subjekt og objekt. Øjnene objektiverer det sete, gør det til *genstand* for betragtning og skaber derved også distance mellem seeren og det sete. Som sanseorgan befæster øjet afstanden mellem subjekt og objekt og bestemmer retningen: mennesket orienterer sig ud i verden. Øret retter sig også mod noget udenfor, men i modsætning til øjet skaber det ikke distance. Tværtimod eliminerer øret afstanden mellem subjekt og objekt, fordi objektet 'lyd' ikke eksisterer som genstand, der kan afgrænses med syns- eller følesansen, men kun eksisterer for den subjektive iagttagelse hørelsen. Lyd kan eventuelt visualiseres som kurver på en graf eller som noder i et partitur, men den kan ikke objektiveres som *lyd*. Derfor er høresansen kun til dels beslægtet med synssansen, nemlig derved at den kan rettes mod relativt *fjerne* objekter. Som san-

seorgan er øret beslægtet med huden, dvs. med følesansen. Men høresansen er kvalitativt forskellig fra følesansen, fordi denne afgrænser os fra omverdenen, mens høresansen omvendt optager omverdenen *i* os (i lighed med smags- og lugtesans).

Hvorfor nu denne længere udredning om sanserne? Fordi det, hvis man vil forstå det særegne i videoen som medie overfor musikken, er nødvendigt at inddrage det materiale, som de hver især udgør *for sanserne*. Først ved at medtænke det subjekt, som ser og hører (dvs. sanser) de æstetiske produkter, kan vi begribe materialiteten i disse. Det er ikke gjort med at konstatere produktets eksistens som båndkassette eller som flimmer på skærmen, eller med at udskille dets bestanddele. Det afgørende spørgsmål ved analysen af produkterne er: hvilken betydning har de for/i den menneskelige bevidsthed? Hvis vi vil besvare det, må vi vide, hvordan sammenhængen mellem produktet og subjektet etableres/produceres. Og det gør den *i* oplevelsen af det, dvs. via sansningen af det.

Sanselighedens historie er ikke alene en historie om disciplineringen af kroppen. Den handler også om *fjernsansernes* voksende primat – deres forrang frem for *nærsanserne*. Høresansen er en mere kropsnær sans eller man skulle måske snarere sige *subjekt-nær* sans end synssansen – ud fra en betragtning om, hvilken af sanserne der retter vores opmærksomhed indad mod os selv. Hvis du er i tvivl om rigtigheden i den påstand, så prøv at lege den leg, der hedder at gå med lukkede øjne hen ad gaden – eller tag bind for øjnene et stykke tid (du kan jo gøre det hjemme hos dig selv, hvis du ikke vil risikere at blive mistænkt for at være gået fra vid og sans). Hvad er nu mest nærværende: 'verden' eller dig, i den situation?

Vi er så vant til, at verdens eksistens bekræftes igennem tingene, vi ser – så meget at vi omtrent er holdt op med at bekræfte vor egen på anden måde end gennem det, vi ser. Hvis vi begynder at *høre* verden i stedet for at se den, bliver vi opmærksomme på

os selv som på en gang værende i og forskellige fra verden. – Vi påstår ikke her, at den erkendelse ikke kan nås ved at *se*. Men vi siger, at det er ikke den måde, vi ser på i almindelighed. Ved det meste af tiden at *se*, med opmærksomheden (den bevidste) uden for os selv, afskærer vi os fra bevidst at erkende og forholde os til vores subjektive eksistens. Verdens billeder bliver mine billeder. Hvis jeg lukker øjnene og lytter opmærksomt (bevidst), bliver mine billeder verdens billeder.

Det vil sige, at man kan betragte objekter for høresansen som muligheder for udvikling af bevidsthed. Det kan alle objekter i princippet være, men der er det specielle ved objektet *musik* (formet eller »gestaltet« lyd) at det i sig selv lægger op til opmærksomhed på den indre verden. 'Lyd' og dermed musik befinder sig på overgangen mellem subjekt- og objekt-status: den eksisterer i og med at den *opleves, i tid*. Musik er velegnet til processer, der kræver bevidst væren (meditation); materialet lægger op til en sådan proces. Men udvikling af bevidstheden kræver – *bevidsthed*, bevidst opmærksomhed på hvad det er, bevidstheden 'gør' under selve processen. Og den meste musiklytten foregår relativt ubevidst, – i 80'ernes

musik er dette endda mere end nogensinde et indbygget træk i musikken, jvf. betragtninger om det underlægningspræg, der kendetegner de nutidige hits.

The Age of Aquarius

Ud fra disse betragtninger er musikken altså en indgang til bevidstheden, med alt hvad den rummer af bevidst, ubevidst og før-bevidst materiale. En del af dette materiale udgøres af den personlige livshistorie, med dens billeddannelser, erindringer, følelser og disses symbolske udtryk. Dette materiale stammer naturligvis ikke 'intetstedsfra', men den individuelle sammensætning og vægtning giver individet subjektivitet, individualitet. Endnu et forhold er vigtigt: grænsen mellem bevidst og ubevidst er bevægelig, forholdet mellem de to dele er komplementært. Det giver mulighed for udvikling: det ubevidste kan bevidstgøres.

Vores vestlige kultur i nutiden er karakteristisk ved et enormt opbud af sanseindtryk, sansepirringer – »det siger blip, båt...«, og verden er en verden af lyd og billeder i bevægelse. Pirringer er ikke i sig selv bevidsthedsudviklende. Bevidsthedsudvikling kræ-

TV-programmet »1999« præsenterede de nyeste musikvideoer, og TV-værten Kim Schumacher optrådte selv meget lig video stjernerne: Når videoen (billedet midtfor) foregik i barneværelset, havde Kim S. fyldt studiet med bamser (t.v.) – og sidenhen internationalt pust i studiet med to af Kims bekendte fra London (t.h.).



ver subjektiv forankring, centrering. Et individ der lever med en stadig strøm af pirringer, befinder sig i en slags latensperiode. Mulighederne ligger lige for, men de kræver at blive taget op.

Det skorter altså ikke på muligheder i form af sanseindtryk i vores del af verden. Derimod nok på den indre ro, som kunne gøre indtrykkene reelt udviklende. Nu ser det ud som oplevelsen af den type sanseindtryk, der hidtil har ligget relativt tæt på den individuelle 'billed'-verden, nemlig musikken, presses længere væk, i og med at musikken præsenteres og opleves via et visuelt medie, videoen. Mulighederne i musikmediet, der oplevelsesmæssigt har ligget tættest på subjektiviteten, på den individuelle historie med dens egne billeder, forskubbes i retning væk fra individet. Mere diffusitet, mindre centrering kunne meget vel være en konsekvens. I stedet for en imødekommelse af et menneskeligt behov for at subjektiviteten overhovedet kan rummes i kulturen, lægger videoen snarere op til en yderligere uddrivelse af den og til endnu mere fokus på den 'ydre' verden.

Sagt på en anden måde: der er/var allerede tale om en stor grad af »slummer«, latens i den måde, musik indgår i vores hverdagsliv. Musik som non-verbalt, lydligt udtryk kommunikerer meget af det, der i øvrigt udgrænses af en kultur, der er/tror sig funderet på rationalitet. Som sådan kompenserer musik nogle behov og nogle bevidsthedstræk, som ikke kan rummes på overfladen. Som sådan er musik også et udtryk for det stade, kulturen bevidsthedsmæssigt befinder sig på. I esoterisk forståelse betragtes vor tid som en overgangsperiode på vej mod en ny tidsalder, Vandmandens (som ikke er nogen gøle, men en der bærer vand) – 'The Age of Aquarius', bl.a. hilst velkommen i den populære musical 'Hair' fra slutningen af de glade 60'ere. – Et af kendetegnene ved den ny tid beskrives således: individualitet afløses af kollektivitet, hvor »meningen« er, at mennesket efterhånden skal blive i stand til at fungere fra et højere vibrationsniveau energetisk set end nu. Hvor Fiske-

nes tidsalder (som altså nu er ved sin afslutning) udviklede mennesket som individ, bl.a. gennem troen, vil vandmandens tidsalder være kendetegnet ved, at mennesket når til overskridelse af den individuelle bevidsthed for at fungere fra en højere. Overgangen fra en tidsalder til anden vil være præget af både genembrud og kollaps, sammenbrud. Derfor optræder ESP-fænomener både i psykotisk form og i udviklet form (hvor de 'extrasensoriske' sansninger overskrider, men ikke eliminerer det fysiske plan).

Hellere høre med øjnene end se med ørerne

Som eksempel på behov kunne vi endnu engang tage fat på forårets hit 'We are the World'. Den sang udtrykker i både tekst og musik drømmen om kollektivitet: vi, det vil sige menneskene, *er* verden. Det er dig og mig, der kan gøre noget, vi gør det nu, vi fungerer kollektivt. Omkvædets ord og melodi lyder igen og igen i vort indre; musik forbinder sig med underbevidstheden, overlejlres der og dukker op derfra på samme måde som stumper af vores drømme dukker op på uventede tidspunkter i løbet af dagen. Omkvædet »we are the world...«, både melodi og ord, der dukker op igen og igen, er en slags udtryk for at *din musik også er min*. Den er udtryk for en følelsesmæssigt fælles basis. Og det sker i en form, som gør, at vi også selv kan udtrykke det – til forskel fra det meste af den nutidige musik, som netop ikke har en (sangbar) melodi. Megen 80'er-musik har som nævnt et betydeligt mere uddifferentieret melodisk og harmonisk udtryk. Rytme og sound er ikke mindreværdige musikalske parametre. Men det er parametre, der fungerer på et bevidsthedsmæssigt mere ubevidst plan end melodi. En sådan musik udtrykker mere et eget univers, vi kan lade os opsluge i.

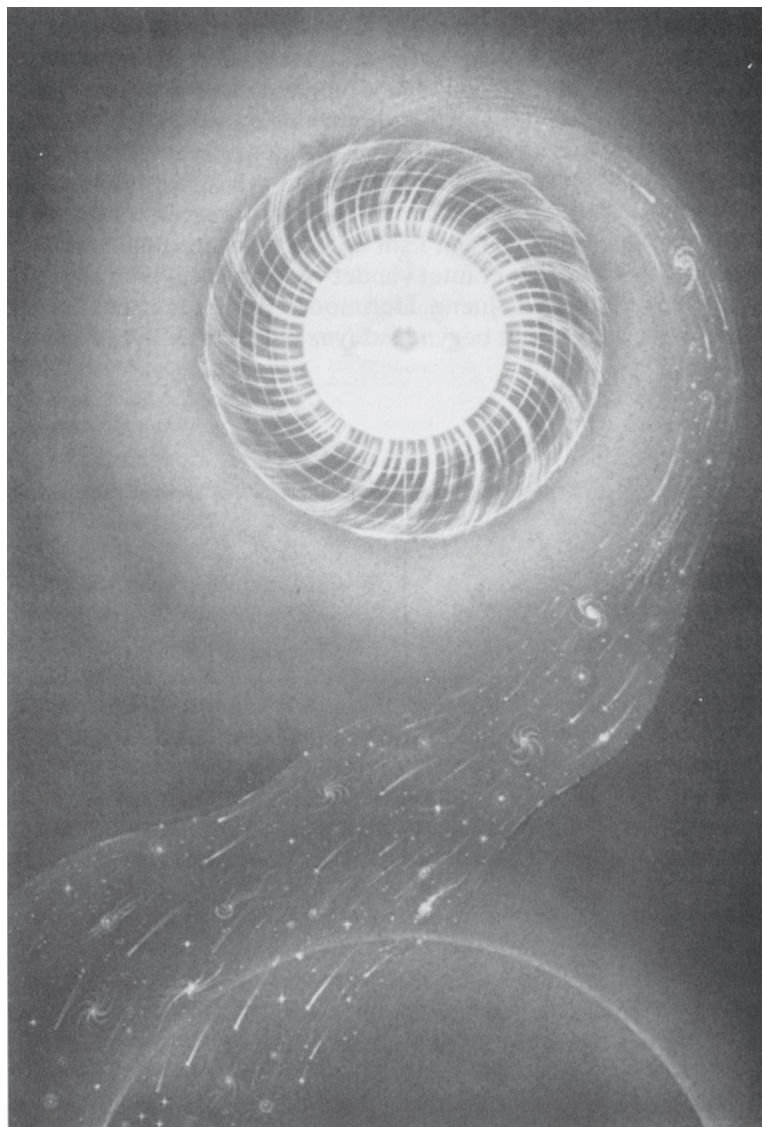
Kollektiviteten har to sider: den ene er at overskride bevidsthed, den anden er at miste den. Al musik kan bruges på begge måder. Men noget musik »bryder mere igennem« end andet. 'We are the World' udtrykker behovet for at overskride den indi-

viduelle bevidsthed – med bevidstheden i behold. – Videoen til nummeret er da heller ikke nogen »rigtig« video, men en filmatiseret studieoptagelse med de medvirkende. Det er en »reel« billedside: den viser dem der synger.

Musik er et af kollektivitetens stærkeste udtryk. Det er også kollektivitet i ubevidst, latent form. Som æstetisk produkt har det ingen værdi betragtet isoleret, men har i allerhøjeste grad værdi og betydning i den måde, det indgår i vores (bevidstheds-)liv i øvrigt. Hvis nu videoer erstatter de individuelle billeder med nogle udefra fastlagte, så bliver billeddannelsen jo mere kollektiv. Hvad er der så at bekymre sig om? Er det ikke netop et tegn på udvikling?

Hvis kollektivitet betyder *bevidst* at opleve sin egen eksistens og sig selv som del af en større sammenhæng, så jo. Det betyder nemlig at overskride det individuelle niveau, ikke at eliminere det. Men længsel efter kollektivitet kan pege både frem og tilbage. Hvis det er længsel efter at lade sig opsluge, fx. lade den ydre verdens billeder overtage den indre skærm, så er det snarere længsel tilbage til en mere ubevidst form for kollektivitetsoplevelse, nemlig til før-fødselsstadiet. Det kan være, at en indre rejse tilbage til det stadium er et nødvendigt skridt i en udviklingsproces. Det må bare ikke forveksles med målet, for kollektivitet på et diffust opslugningsplan er en regression til en mere ubevidst bevidsthedstilstand end den, der kendetegner individualitetens jeg-bevidsthed.

I den udviklede form for kollektivitet er der forbindelse til den individuelle dimension; man overskrider bevidst jeg-bevidstheden, men »mister« den ikke – og flygter heller ikke fra den. Det går ikke at springe over ens egne indre billeder og droppe forbindelsen mellem indre og ydre verden. Hvis ikke oplevelsen af den kollektive sammenhæng forbinder sig til den individuelle eksistens, til vores egen historie med dens »billeder og musik«, dens erindringer



Vandmandens tidsalder: Visualisering af »Kosmisk energi«. (Heita Copony, München).

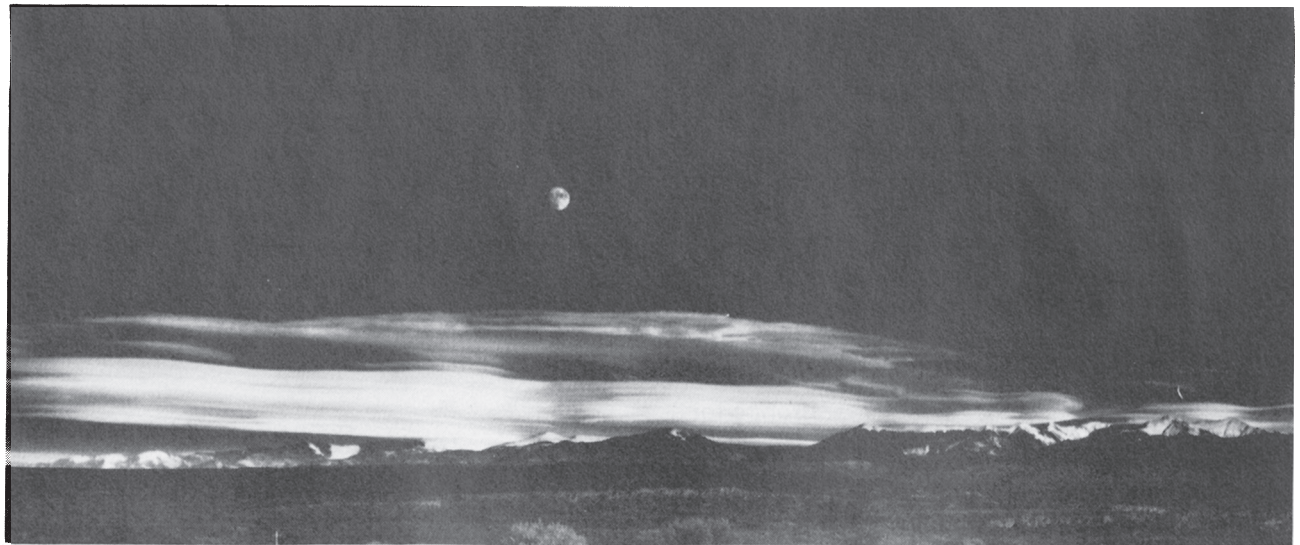
og følelser, bliver resultatet i bedste fald en rus, i værste psykosen.

Musikken og billederne i sig selv garanterer ikke noget. Men måden vi omgås dem er til gengæld altafgørende. Der er flimmer nok i verden, både i den ydre og den indre. Musikvideoer er intet fremskridt i sig selv. Derimod er de udtryk for en tendens, der indtil nu mest har vist sig fra sin regressive side. Der er mange tegn i sol og måne på egentlig udvikling. Men der er intet vundet ved, at vi begynder at se musik med øjnene. Derimod ligger der masser af muligheder i at begynde at *lytte* – med både øjne og ører.

1. Extra Sensory Perception (uden for den normale sanseoplevelse).



NSU-musikkredsen i København er åben for nye deltagere. Du kan kontakte kredsen via Modspils redaktion (Hanne Tofte Jespersen eller Henrik Koudal; redaktionens adresse står side 2) eller komme til efterårets møderække om populærmusik. SE ANNONCE SIDE 46.



Jeg prøver at tænde lidt lys i en mørk tid uden at vide hvad lys er

– og på det punkt kan man virkelig narre sig selv, siger *Wolf Biermann* i en samtale, der iøvrigt handler om Schubert, Schumann, Eisler og Biermann

Interview ved Peter Busk Laursen og Per Drud Nielsen

Den tyske digtersanger Wolf Biermann besøgte Danmark i marts, og vi talte med ham mellem hans koncerter i Århus og København. For den læser, der ikke i forvejen kender Wolf Biermann, først en kort præsentation:

Wolf Biermann levede før – som nu – i Hamborg. Hans far var mellem de kommunister, der blev myrdet i Auschwitz. Og det var i hans fars ånd, da Wolf Biermann som ganske ung forlod det Tyskland, hvor hans fars mordere endnu gik frit omkring, – og flyttede til DDR. Efter 12 års nazitid opbyggede man der den socialisme, hans far havde kæmpet for. Var Wolf Biermann dengang forblevet i Hamborg, siger han selv, var han sikkert endt som en dum partifunktionær, der hver sommer ville feriere hos partikammerater i DDR. Men bosat i DDR betød hans kommunistiske opdragelse, at han i begyndelsen måske nok var blind, men senere blev specielt seende! Og det han så, var en »feudalsocialisme«, – en række frodige kirsebærtræer påhængt et skilt med følgende ordlyd: »Denne folkeejendom bliver strengt bevogtet«. Biermann kritiserede forholdene i sang og digt ud fra bl.a. Rosa Luxemburgs sentens: »Uden socialisme, ingen demokrati. Og uden demokrati, ingen socialisme.« Men den mangel på demokrati, han angreb, den angreb som bekendt samtidig ham: partiekksklusion, forbud mod offentlige udgivelser og optræden, rygtesmederi, etc. Og i 1976 var den opposition, Biermann

stod for, blevet så stærk en magtfaktor, at man ikke længere turde tolerere ham. Man måtte fratage ham hans østtyske statsborgerskab. Det var magtpåliggende for Wolf Biermann efter denne ufrivillige omplantning at leve, hvor han nu levede. Han frasagde sig rollen som professionel trosafviger, som ambassadør for DDR-oppositionen. Og i stedet involverede han sig. Han har hudflettet såvel den splittede vesttyske venstrefløj som den snigende lille gemytlige fascisme, han har besværet sig over, at de grønne ikke også er røde, og han har som altid sunget masser af sange om menneskelivets to ekstremer: krig og kærlighed. Som et kort signalement er Wolf Biermann først og fremmest de levende modsætnings digter og sanger: »Det er ret så mørkt og lyst endda« hed temaet for hans Danmarks koncerter. Biermann synger på en gang om både drøm og virkelighed. Den ene bør ikke fortrænge den anden. Vi skal hverken drømme virkeligheden bort eller lade virkeligheden slukke vore drømme. Og ingen politiske systemer, ingen guder, ingen kærligheder får lov til at bringe verden på formel. Biermanns tekster har ikke det, der har været den politiske sangs varemærke og kunstneriske fattig-

dom: et budskab. Biermanns tekster har altid mindst to! De er altid levende, modsætningsfyldte. Og følger man musikken til, får det hele endnu flere dimensioner. For Biermann har lært af Eisler, at musikken ikke skal fordoble teksten, men kontrapunkttere den: Er teksten fortrøstningsfuld, raser musikken af utålmodighed. Og er teksten fuld af overbevisning, er det musikkens opgave at være åben og tvivlende.

Mødet med Eisler

Vores samtale med Wolf Biermann tog udgangspunkt i hans bekendtskab med netop Hanns Eisler:

Første gang jeg traf Eisler studerede jeg stadig ved Humboldt-universitetet. Jeg havde skrevet et agitpropstykke til universitetets 150 års jubilæum. Men musikvidenskabsmændene, disse overidioter, som administrerede universitetets musikliv, ville forbyde mit stykke, fordi musikken, som de sagde, ikke var værdig! Men til min store lykke begik de den fejl også at forbyde, at jeg opførte et stykke musik af Eisler. Og det gav mig anledning til at træff Eisler. Teksten var et virkeligt stalinistisk digt af Brecht ved navn »Lob der Partei«: »Der Einzelne hat zwei Augen. Die

Partei hat tausend Augen...« – med parallelle kvinder! Eisler havde »gennempryget« teksten med genial stalinistisk konsekvens. Den var skrevet før nazitiden, den var »stalinistisk-avantgardistisk«!

Efter nazitiden gjorde så de sovjetiske sang- og danse-ensembler deres entre i DDR, og de kom til at bestemme, hvad kultur var. Det var altsammen en forløjet gang sødsovs: et kor fra »Freischütz« og »Am Bruhuhunnen vor dem Tore«, og de ville ikke ha' dette Eisler-makværk! Pamperne værdsatte Becher og ikke Brecht, de værdsatte Ernst Hermann Meyer og ikke Eisler.

Men Eisler var vel anerkendt i DDR!

Han var fanden, var han! Han var anerkendt, fordi han var verdensberømt, men kun halvhjertet. Brecht var også anerkendt, men pamperne havde på intet tidspunkt tillid til ham – med rette. Eisler stank af borgerlig dekadence, af 12-tone-musik, han stank af Arnold Schönberg, hans berømte lærer, og han stank af venstreradikalisme. Og Eisler selv var naturligvis splittet: Han ville gerne samarbejde med de nye magthavere, fordi han jo faktisk i det væsentlige var politisk enig med dem, men han ville ikke være med til deres kulturbarbari. Man smed jo simpelthen hele den nyere musik- og kunstudvikling på møddingen.

Nuvel min egen musik til Humboldt-universitetet skulle altså forbydes, og hvad angår »Die Partei hat tausend Augen« – dette idiotiske Brecht-digt – så blev jeg påtvunget at anvende en musik af Ernst Hermann Meyer frem for Eislers. Meyer havde været så fejsk at skele til Eisler. Han havde lavet en dårlig kopi, men han havde ikke haft modet til

de »radikale«, parallelle kvinder. Han var for spidsborgerlig, og derfor havde han polstret det hele for pamperne, så de ikke skulle sidde på hårde sten! Eislers musik var jo benhård – ligesom teksten.

Hele stalinismen var jo acceptabel dengang – før 1933. Man havde lov til at være uvidende. Der findes jo fejltagelser på historiens niveau, og der findes fejltagelser under historiens niveau. Musikvidenskabsmændene på Humboldt-universitetet var partifromme, forkomne intellektuelle, og de var jo dømt til at foretrække Meyers musik, som jeg altså blev påtvunget.

Jeg indfandt mig så hos Eisler og fortalte ham hele historien, som selvfølgelig var meget gunstig for mig: Eisler hidsede sig frygteligt op over, at hans musik var blevet vraget til fordel for Meyers møg.

Vi arrangerede så en sammenkomst, hvor vi spillede både hans og min musik for ham. Det hele blev spillet af »Jazz-optimisterne«! – et meget berømt jazz-band dengang. De satte en sportslig ære i at spille helt nøjagtig, hvad der stod i noderne, men med drive. Og Eisler havde aldrig før hørt sine sange udført så friskt, så levende, så menneskeligt som af »Jazzoptimisterne«. Han var begejstret, da han hørte disse unge menneskers begejstrede udførelse i stedet for de evindelige statskor. Vi spillede så også min musik for ham, og da han jo allerede var korrumperet af, hvor godt hans egen musik lød, var han selvfølgelig ovenud begejstret.

Nu måtte så alle de tørre, musikvidenskabelige overhoveder, som ikke havde fundet musikken egnet, møde op hos den lille, tykke, levende Eisler som stadig blomstrede af sin egen musik og

af den friskhed, han havde oplevet ved den. Og så begyndte de altså at hakke med deres spidse næb: »Men hr. Eisler (de var jo høflige mod ham, han havde jo modtaget en national pris og havde skrevet DDR's nationalhymne, men i al hemmelighed hadede de både ham og hele Brecht-familien) – hr. Eisler, se f.eks. denne akkord! Her kan man da ikke spille et F, kammerat Eisler! Der findes jo visse regler i musikken!« Men så brølede Eisler: »Ti stille! Kan De holde Deres mund! Gå Deres vej! De er en idiot! Disse regler er 200 år gamle! 200 år! Gå Deres vej!« De tog derfra med halen mellem benene, og vi jublede. Eisler var vores store mand, og musikvidenskabsmændene var jaget på flugt. Og jeg fik så lov til at opføre mit stykke og min musik. Det blev en stor succes, og derudaf opstod så »Berliner Arbeiter- und Studenten-Theater«, som jeg var drivkraften i, indtil teateret blev forbudt et par år senere. Ja, sådan traf jeg altså Eisler inden for agitprop-teateret.

At synge for Eisler

Men Eisler kendte dig vel også som Liedermacher

Ja, teaterforbuddet drev mig jo over i arbejdet med mine sange, og efter nogen tid ville jeg gerne vise mine sange til den store mester. Han genkendte mig fra vores fælles helledåd mod musikvidenskabsmændene og inviterede mig venligt inden for i sin fornemme villa, i sin salon, hvor der stod et brutalt forstemt flygel. Komponistens instrument er jo blyanten, sagde han senere til mig. Jeg pakkede så min guitar ud. På forhånd havde jeg udtænkt en bestemt rækkefølge, og som den første sang ville jeg synge en, som jeg syntes var

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

(Foto: Ernst Nielsen)

specielt vellykket – for fra starten af at gøre et godt indtryk. Så jeg sang min ballade om langturschaufføren, som

overnatter på en lille kro i Ludwigslust. Om aftenen i krostuen ser han en kvinde ved et andet bord, som falder i

hans smag! Mere banalt kan det jo ikke være. Men den næste morgen, hvor han vil betale, fortæller værtinden ham, at denne unge kvinde er død om natten. Og sangen fortæller så om, hvordan han kører videre og omkring Rostock pludselig kommer til at tænke på, at hvis han havde været sammen med kvinden om natten, så ville hun bestemt ikke være død.

Eisler lyttede fra sin lænestol til det første vers. Ved det andet vers blev hans øjne smalle, ved det tredje kunne han ikke længere holde sig i ro, og næsten før sangen var færdig, spurgte han, hvad kvinden var død af! Jeg svarede lidt ungdommeligt-trodsigt, hvor jeg dog skulle vide det fra! For det var da ligegyldigt, hvad hun var død af. Det eneste vigtige i denne sang var chaufførens indbildskhed: at hun ikke var død, hvis han havde været sammen med hende!

Eislers dom var, at det var en elendig pubertetssang! Med andre ord: Jeg var faldet helt igennem. Det var jo frygteligt, for jeg ærede jo Eisler så højt, og jeg havde mest lyst til at pakke min guitar sammen og holde helt op. Ikke fordi jeg følte mig fornærmet, men fordi jeg nu vidste, at det *var* noget møg, jeg lavede. Jeg var jo så ung, og Eisler var så stor en autoritet, at hans dom virkelig betød alt for mig. Jeg var jo også opdraget med beskedenhed og partidisciplin og ikke med den borgerlige intelligens overmod.

Men du har dog lavet sange siden da!

Ja, for heldigvis – før guitaren var lagt i kassen – sagde Eisler gabende: »Har De en sang mere?« Jeg sang så en sang mere, og han lyttede uden begejstring, men med velvilje og sagde: »Ikke så

dårlig! Har De en mere?» Og den tredje sang syntes han rigtig godt om. Den fjerde var fantastisk! »Stephie!« råbte han, og hans smukke kone og datter kom og satte sig for at lytte med. Nu havde jeg mere vind i sejlene, og fra sang til sang blev mesterens begejstring stadig større. Til sidst hoppede han rundt og jubede: »Hvilket under, at der findes et menneske i Tyskland, der skriver den slags sange!« Og straks tilføjede han: »Det er os, der har skabt ham, ikke dem!« Hans glæde blev automatisk en politisk-sportslig glæde: »DDR skaber den slags!«

Så han besluttede på stedet, at jeg skulle føres frem, og han bad mig om at komme igen en uge senere. Han ville så sørge for, at alle dem han kendte, som rådede over forskellige massemedier, ville være til stede. Hans bror, Gerhard Eisler, var jo f.eks. intet mindre end chef for radio og fjernsyn, – I kan sikkert forestille jer, hvor beruset af begejstring, jeg var, da jeg gik derfra. Og en uge senere gik jeg så med svulmende bryst derhen igen. Den lille vej, hvor hans villa lå, var sort af store, tykke biler. Så han havde holdt sit ord. Jeg ringede på døren, og Eisler kom selv ud og sagde til mig: »De er der allesammen, og jeg vil så nævne titlerne, før De synger. Men før vi går ind, vil jeg gerne sige Dem noget: Den der sang med lastvognschaufføren (Åh nej, tænkte jeg, nu begynder han igen)... denne sang, den er... genial!« Han havde i mellemtiden spolet sit »indre lydbånd« tilbage og hørt den igen. I første omgang havde »båndoptageren« været indstillet forkert: Han havde ikke været indstillet på det, jeg ville synge for ham, nemlig »Lieder«, som jo ellers ikke fandtes dengang. Og da han kunne huske mig

fra vores første møde, havde han sikkert i baghovedet, at jeg igen skulle vise ham sådan nogle agitpropsager! Og han havde sikkert været irriteret over tonen, over indholdet, over hele denne chansonagtige, balladeagtige »Lied«!

Jeg synes iøvrigt, det var pædagogisk beundringsværdigt, at han omhyggeligt huskede at sige til mig: »Den der dårlige sang er alligevel god!« Men således styrket gik jeg altså ind i salonen, som nu var fuld af lutter mediemagt. Eisler annoncerede titlerne, jeg sang, og de høje herrer fra DDR-medierne stredes om, hvem der først skulle lancere mig. Skulle jeg først lave en matinee i »Deutsches Theater«, eller skulle jeg optræde i fjernsynet, eller skulle der først være en artikel om mig i partiorganet »Neues Deutschland«, og hvem skulle skrive den, osv.

Men alt dette blev der ikke meget af. Det eneste, der skete, var, at Gerhard Eislers kone Hilde skrev en stor artikel om mig: »Wolf Biermann – Troubadour de Berlin«. Det, jeg lavede dengang, blev opfattet som meget fransk – »Lieder«, »Chansons«. I snævrere betydning laver jeg jo ikke »chansons«, men på baggrund af den daværende kultur, som ikke kendte til »Lieder«, lød mine ting fransk.

Tekst og musik

Lærte du noget af Eisler? Bruger du Eisler i dag?

Desværre har jeg jo ikke studeret musik – eller heldigvis! Det har fordele og ulemper. Det betyder, at når jeg laver noget, og altså også når jeg bruger noget fra andre, så sker det ikke så bevidst. I min omgang med ord ved jeg derimod helt nøjagtig, hvad et ord har haft af betydning tidligere hos de og de

folk. Men i tonernes verden er jeg anal-fabet. Og derfor kan jeg desværre ikke sige med musikerord, hvad Eisler har betydet for mig.

Men *en* ting har han lært mig, og det er for mig det vigtigste: at musikken ikke blot skal være et transportmiddel for ordene, men at musikken må og skal levere noget selvstændigt, – noget som teksten i sig selv ikke har, – eller nærmere: noget som teksten bærer i sig som latent mulighed, uden at det virkeligt kommer til syne!

For godt 300 år siden rasede jo en strid omkring den gamle musikopfattelse, nemlig at musikken egentlig *ikke* skulle stå i noget indholdsmæssigt forhold til teksten. Teksten måtte simpelt hen sættes i musik, som et hus sættes under vand. Den moderne opfattelse var derimod, at musikken alligevel skulle stå i et forhold til teksten. Den skulle understrege det, som teksten sagde i forvejen. Forholdet mellem tekst og musik skulle altså være en barnlig overensstemmelse, en lineær kongruens. Og det var jo dengang et fremskridt.

Eisler, derimod, var af den mening, at musikken skulle kontrapunkttere teksten, på sin vis støde imod den. Musikken måtte altså ikke servere teksten, heller ikke kopiere den, men kontrapunkttere den. Ikke på en tilfældig måde, men med en konkret funktion. Det har jeg lært af Eisler. Og derfor er det for mig en særlig kvalitet ved en sangtekst, hvis den har en særlig ufuldstændighed, som gør musikken nødvendig. Man må skrive sangteksterne med en vis ensidighed eller skævhed i tillid til, at musikken så skaber ligevægten. På den måde kan jeg jo tillade mig selv langt større følelsesudsving! Jeg

kan tillade mig selv at kippe over i stærke følelser, som musikken så udligner. Og dermed opstår så denne levende, dialektiske, kontrapunktiske struktur, som er i stand til at ryste mennesker dybt – i hjerne og i hjerte! Det er selvfølgelig noget skematisk, for der findes jo også indimellem digte, der hviler i sig selv og alligevel kan sættes i musik.

At arve romantikken

Udover Eisler nævner du også tit Schubert og Schumann. Er du en arvtager af den tyske romantik?

Selv hvis jeg ikke kendte den tyske romantik, ville den alligevel have indflydelse på mig gennem Eisler. Eislers musik havde ikke været mulig uden den tyske romantik.

(Alfa foto)

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Men stod Eisler ikke i modsætning til romantikken?

Jo, naturligvis gjorde han det, men dermed var han jo netop romantiker! Han stod med mindst et ben i romantikken. Når man hører specielt hans sange, hører man jo Schubert konstant – i bestemte harmoniske vendinger, i bestemte melodiske bevægelser. Hans »Lied vom Sprengen des Gartens« ville han aldrig kunne have skrevet uden Schubert.

Men Schönbergs lære, som jo også var Eislers, var jo på sin vis romantikfjendtlig.

Ja, men dermed jo igen netop romantisk! I det virkelige liv præges man af sine fjender, og sådan er det også, når man bekæmper sine forgængere. Alene det forhold, at man træder op imod dem, viser, at man er underlagt dem. Sådan er det såvel i det normale liv som i kunsten. Dem, som man besejrer eller overvinder, dem er man også underlagt. Det er jo kun godt, at det er sådan, for ellers ville dialektikken mellem kontinuitet og diskontinuitet blive brudt.

Kan man høre den tyske romantik i dine sange?

Ja, for søren da, i timevis! Hegel har engang sagt: »Man erkender kun det, man kender.« Det, som i forvejen er præget i hovedet på en som »model«, det kan man erkende i virkeligheden – og i kunstens virkelighed. Og når man kender romantikkens »modeller« og hele dens måde at efterligne naturen på, så kan man erkende det samme i Hanns Eislers sange og helt sikkert også i nogle af mine sange. Ligesom Schubert efterligner bækkens bølger i sin berømte »Fo-

relle-Lied«, så gengiver Eisler i »Am Grunde der Moldau« det berømte forbillede Smetana på en romantisk måde, nemlig v.h.a. Schuberts teknik. Faktisk går han på den måde tilbage musikhistorisk. Og jeg arbejder også i denne tradition, barnligt og helt umoderne. Jeg kan ikke andet.

Findes der ligesom tonemalerier også ledemotiver i din musik, dvs. identiske motiver med fælles betydninger, men i vidt forskellige sange?

Jeg gentager mig selv og kopierer mig selv, som enhver idiot gør det. Og hos en person med en vis succes kan man så kalde det »ledemotiver«.

Med rette eller urette?

Ja, det ved jeg ikke. Der findes en række vendinger, som jeg har en forkærlighed for. Men om det er ledemotiver eller ej, det må »musikvidenskaben« finde ud af. Jeg tror, der findes ledemotiver, men de opstår ubevidst – af dumhed!

Kunstneren og kollektivet

I din DDR-tid skrev du et musikteaterstykke »Dra-dra«. Hvad skyldes det, at du ikke længere arbejder med større former?

At jeg frygter dem! Jeg mestrer dem ikke godt nok. Jeg startede jo som nævnt ved teateret, og oprindeligt ville jeg være teatermand. Jeg fortalte tidligere om »Berliner Arbeiter- und Studenten-Theater«, hvor der ikke kun var arbejdere og studenter, men også første klasses professionelle kunstnere fra Berliner-Ensemble, som alle arbejdede uden løn – til bureaukraternes store skræk! De var jo bange for, at folk, der arbejdede gratis, arbejdede for deres

Die Forelle.

Etwas lebhaft.

In ei - nem Bäch - lein hel - le, da schoß in fro - her Eil

Lied von der Moldau

Fließende Viertel

Am Grun - de der Mol - dau wan - dern die Stei - ne

WOLF BIERMANN: WARTET NICHT AUF BESSERE ZEITEN

MANCHE HOFFEN DASS DES FLUSSES WASSER NICHT MEHR FLIEßEN KANN

»Ligesom Schubert efterligner bækkens bølger i sin berømte Forelle-Lied, så gengiver Eisler i Am Grunde der Moldau det berømte forbillede Smetana på en romantisk måde, nemlig v.h.a. Schuberts teknik. Og jeg arbejder også i denne tradition...«

egne ideer. Dette teater blev jo så forbudt og slået i stykker, og vi blev jaget bort fra hinanden som hunde, efter at vi gennem 2 år havde opbygget dette teater – også med vores hænder – i en nedlagt biograf. Vi lavede nogle foreløbige opførelser i det halvfærdige teater. I stedet for at betale entre måtte folk arbejde på stedet. Det var som i en socialistisk billedbog, ikke som i det virkelige liv. Det var et stort chok for mig og alle andre, at vi blev forbudt. Jeg blev på denne måde presset bort fra teateret og over i sangene, og det viste sig så, at disse sange faktisk egnede sig bedre til de politiske forhold den gang – og nu – i DDR. Som guerilla-kæmper i kulturkampen kan man bedre nå sine mål med lette håndvåben end med en tung kanon, som må trækkes rundt af en traktor!

Men i dag er din situation jo en anden.

Ja, men i mellemtiden er jeg jo blevet en gammel mand og kan ikke så nemt omskoles. Teateret i mig er på sin vis sygnet hen, og desuden kan jeg jo se, at der findes nok af gode teaterfolk. Men folk, der skriver den slags sange, findes der i al ubeskedenhed ingen af!

Hvad med de tyske »Liedermacher«? Er det blot en tom fællesnævner?

Det er jo blot et ord, som jeg selv fandt på i mine unge dage under påvirkning af Brechts holdning. På samme måde som Brecht med en underdrivelse kaldte sig »Stückenschreiber« – bl.a. for at fremhæve det håndværksmæssige ved sit arbejde –, så kaldte jeg mig netop »Liedermacher«. Med samme typiske uforskammede beskedenhed.

Senere har jeg opdaget, at ordet

»Liedermacher« faktisk er forekommet et par gange i forrige århundrede. Adelbert von Chamisso (forfatter til »Frauenliebe und Leben«) har brugt det i et essay om Beranger (fransk visedigter, 1780–1857). Det vidste jeg ikke dengang, så jeg har »gen-opfundet« ordet, og jeg sætter selvfølgelig pris på min copyright. Men ordet selv sætter jeg ikke pris på længere, for i dag er der så mange sørgelige eksistenser, som kalder sig »Liedermacher«, at det gør mig ondt at se dette ord anvendt om mig selv! Det er mennesker, som jeg afskyr af politisk-moralske grunde.

Parti-sangere?

Ja, selvfølgelig.

Dem kender vi ikke.

Med rette! I går ikke glip af noget. Lær hellere den græske Savopoulos og den sovjetiske Vygotskij at kende. Så behøver I slet ikke at kende disse sørgelige eksistenser, som findes her i Tyskland.

Du føler dig ikke som led i en kollektiv bevægelse?

Jo, politisk har jeg altid været kollektivt indstillet.

Men ikke kunstnerisk?

Nej! Men der findes selvfølgelig overalt i verden mennesker, der laver, hvad man kunne kalde »blues«: mennesker, der laver »cante junto«, – der laver »flamenco«, – der laver argentinsk »tango«. Det er jo alt sammen det samme, blot i forskelligt kulturelt farvede kostumer. Den folkloristiske iklædning er forskellig fra sted til sted. Men den menneskelige grundholdning er præcis den samme, nemlig »cante junto«, det

vil sige »sang dybt indefra« (»Gesang von tief innen«), altså følelsernes umiddelbare udtryk i sang.

Der findes jo iøvrigt enkelte egentlige bluestoner i dine sange, også hvor de stilistisk ikke hører hjemme.

Ja, det forekommer. Tonerne sænkes en smule og kommer til at svæve i retningen af blues, hvad jo ikke ubetinget skal betyde sørgmodighed, men også oprør. »Blue notes« rummer altid dobbeltheden bedrøvelighed og oprør. »I have the blues« betyder ikke kun »Jeg er ked af det«, men også »Jeg er rasende«.

Findes der en form for mandighed i dine sange?

Musikken selv er hverken mandlig eller kvindelig, men den måde jeg synger på kan måske være mandlig. Ikke bare p.g.a. den dybe stemme, som mænd har, men p.g.a., at jeg jo synger med store udsving mellem kraftigt og svagt. Alle studielydteknikere lider under det. Og at et menneske i sit udtrykspektrum synger så kraftigt og så stille, det er mandligt. For mænd, som har magt, kan tillade sig at synge meget svagt, fordi de ved, de bliver hørt. Og de kan tillade sig at synge meget højt, fordi de ved, de ikke får en i synet af den grund. På den måde er denne frækhed – at synge så svagt og så kraftigt – måske udtryk for en mandlig holdning.

Mørketid?

Til sidst et politisk spørgsmål: Temaet for dine koncerter for tiden er: »Det er ret så mørkt og lyst endda« (»Es ist schön finster und schön licht«). Der findes jo et mørke i form af en konservativ

bølge i både Danmark og Vesttyskland. Hvor findes efter din mening det lige så kraftige lys?

Det ved jeg ikke. Jeg kunne snakke alt for meget om dette spørgsmål, fordi jeg ikke kender svaret. Jeg prøver at tænde lidt lys i en mørk tid, uden at vide hvad lys er. På det punkt kan man virkelig narre sig selv!

Om fortolkning af J.S. Bachs orgelværker

af Peter Møller

Johann Sebastian Bach indtager en ganske særlig position blandt barokmusikkens store mestre. Gennem sin tonekunst – kirkelige såvel som verdslige kompositioner – forkynder han det kristne budskab, hvad der for den tids komponister sådan set ikke er noget mærkeligt i. Det specielle ved Bach er, at han i højere grad end sine samtidige komponistkolleger vedkender sig arven fra den gamle, strenge polyfonis tid. Han evner på underfuld vis at forene det umiddelbare med det dybt mystiske; Bachs musik har faktisk flere »ansigter«. I en nøddeskal møder vi mesterens intentioner udtrykt i to linier fra titelbladet til den berømte samling koralbearbejdelser, »Orgelbüchlein«:

»Den højeste Gud alene til ære,
næsten til derved sig at belære«.

Disse ord dækker langt mere end man først antager. Ønsker vi nutidsmennesker at forstå Bachs tonesprog til fulde, er det nødvendigt for os gang på gang at dykke ned i middelalderens, renaissancens og naturligvis barokkens filosofiske og teologiske strømninger. Først og fremmest må den (eller de) fortolkende gøre det. Interpretationen er det betydningsfulde mellemlid, som har til opgave at formidle et værks indhold til publikum, med hensyn til Bach en særdeles vanskelig opgave, idet han som regel formulerer sig både eks- og esoterisk. Hans musik er tilgængelig for

enhver, men rummer tillige hermetiske dimensioner, primært bestemt til at blive opfattet af *Gud* og de få *indviede*. Kan de store orgel-præludier og fugaer ikke godt lede tanken hen på de gotiske katedraler? Når man ser en sådan udefra, taler den sit enkle, majestætiske sprog – går man derimod ind i det svale, halvmørke kirkerum, er det som om man føler en dybt hemmelighedsfuld udstråling. Esoteriske forskere, deriblandt den legendariske adept Fulcanelli, har overbevisende godtgjort, at f.eks. Notre Dame-kirken i Paris udover at være en kristen helligdom kan betragtes som et kæmpemæssigt monument over svundne kulturers videnskab og kunstneriske idealer (i lighed med de ægyptiske pyramider). »Moder Alchymia«, centralt placeret i kirkens »dommedagsportal« viser os bl.a. to bøger, den ene lukket (esoterisme), den anden åben (eksoterisme); hun kunne meget vel stå som vogter af den bachske kunst.

Musikkens fremtoning og væsen

Hos de esoteriske forfattere har et og samme ord ofte tre forskellige betydninger: en bogstavelig, en billedlig og en transcendent. Således forholder det sig, så vidt jeg fornemmer, også med Bachs musik, der ligeledes virker trefoldigt, med den græske filosof Heraklits ordvalg: *talende* (herunder bl.a. ar-

tikulation og frasering), *betydende* (af-fektlære og figursymbolik) og *skjulende* (esoterisk indhold, talmystik m.m.)

»Det talende«

Ved indgangen til vort århundrede begyndte den fremragende orgelkunstner Karl Straube (senere Thomas-kantor i Leipzig) sit virke som fortolker af Bachs orgelværker – i de første mange år helt i romantikkens ånd. Den såkaldte orgelbevægelse med folk som Albert Schweitzer i spidsen sætter i samme periode efterhånden sit præg på orgelbygningen, man forlader de orkestrale dispositioner og vender sig mod barokkens klangidealer. Indtil slutningen af 50-erne prioriterede langt de fleste organister legato-spillet. Enkelte af dem kunne såmænd finde på at gennemspille et helt orgelværk af Bach uden overhovedet at slippe tangenterne, med mindre noterede pauser måtte kræve det. Somme tider hører man stadig orgelspillere, som hælder til den anskuelse, at orglet på grund af sin ophøjede status som kirkeinstrument bør afholde sig fra non-legato- endsige staccato-spil. Anton Heiller (fra 1945 til sin død 1979 professor ved Musikakademiet i Wien) og andre har nu åbnet et par organistgenerationers øjne for orglet som et levende og følsomt instrument. Selv om Bach i orgelværkerne ikke har skrevet ret mange artikula-

tionsbuer, kan vi dog danne os et begreb om hans artikulationspraksis ved at studere andre mere buerige værker, f.eks. kantaterne og violinværkerne. Strøg og vejrtækning spiller selvfølgelig en rolle. Alligevel synes *overordnede musikalske principper* at styre buesætningen i højere grad end hensynet til instrumenternes formåen. Der er derfor ikke nogen grund til at undre sig over, at Bachs originale artikulationsbuer i orgeltriosonaterne virker så strygermæssige.

»Det betydende«

Den klassiske retorik betjener sig af *figurer*. Man inddeler dem i tre hovedgrupper: de lydmæssige, de syntaktiske og de semantiske. Alle havde de til formål at få tilhøreren til at »svinge med« i talerens »takt«. Til de lydmæssige figurer hører de rytme- og metrikdannende. Det er hørbare, musikalsk betegnede figurer – men også skriftligt legede retorikerne med figurer af den nævnte kategori. Indenfor den anden figurgruppe, den syntaktiske, træffer vi anaforen (gentagelse af et ord), inversionen (ombytning i ordenes rækkefølge), endvidere elipsen (en sætningsafbrydelse). Semantiske figurer er hovedsagelig metaforer, med andre ord billedlige udtryk.

Retorikkens syntaktiske figurer er en slags stamfædre til den musikalske figurlæres reduplicatio (gentagelse af et afsnits slutning ved begyndelsen til det næste), climax (sekvenserende motivgentagelse) og epizeuxis (et ord eller en ordgruppe, der synges i sekvensbevægelse). Svarende til de semantiske figurer har vi bl.a. ascensus (trinvis opadgående melodilinie, symboliserende

f.eks. Opstandelsen), descensus (en trinvis nedadgående bevægelse, evt. med betydningen: Kristi komme til verden, nedfaren til dødsriget o.lign.), circulatio (melodisk kredsen om en bestemt tone, skildrende begreber som omgåelse og tvivlrådighed – og ord som slange, ring og hjul).

Af retorikkens tre *stillejer*: docere, delectare og movere (belære, fornøje og bevæge) er det mest de to sidste der finder direkte anvendelse i musikken. Der tales om to slags *affekter* (følelser): de etiske og de patetiske. Lader man Ethos råde, bruges flere forskellige affekter, afstemt akkurat så fint, at de ikke modarbejder eller udelukker hin-

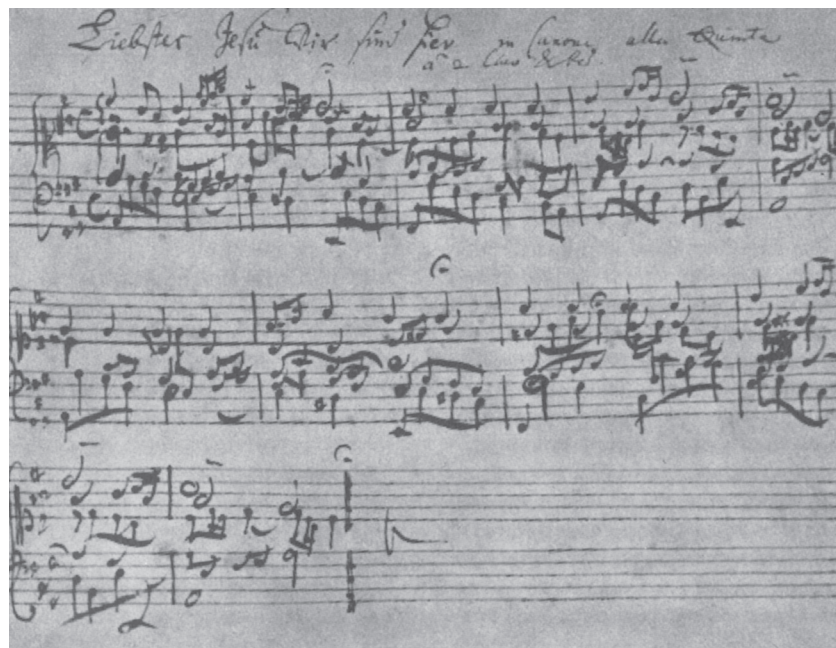
anden. Pathos er en koncentration om enkelte følelser, f.eks. glæde, vrede eller sorg.

Man bør ikke stirre sig blind på denne eller hin figur i Bachs musik, men altid foretage en tydning ud fra iagttagelsen af *samspillet* mellem de faktorer, der udgør helheden i hvert værk.

»Det skjulende«

Bach var mystiker. Hans udadtil borgerlige livsførelse bruges ikke sjældent som bevis imod denne antagelse. Imidlertid er det netop typisk for esoterisk orienterede personer, at de går yderst stille med dørene; det gælder f.eks. ro-

Side fra »Orgelbüchlein« i Bach's autograf.



senkreuzerne. En ægte rosenkreuzer kunne aldrig finde på at træde offentligt frem i denne egenskab. Tværtimod bevarer han hele livet igennem hemmeligheden om sin højere indvielse dybt gemt i hjertet, skjult selv for den nærmeste familie.

Flere store kunstnere gennem tiden har haft nær forbindelse til esoteriske kredse – jeg behøver blot at nævne Leonardo da Vinci, Botticelli, Goethe, Debussy og Jean Cocteau (de to sidste var stormestre for den mystiske orden Prieuré de Sion). Undertiden antydes det esoteriske tankevæv i deres kunst, enkelte af dem er mere højroastede, såsom Goethe i »Faust«.

Hvilke træk i Bachs musik røber mystiske tendenser? Vel i første række hans udstrakte brug af talsymbolik og den mærkelig dystre undertone, der hersker endog i de mest jublende glade øjeblikke. Bachs navn skrevet i talalfabet, B = 2, A = 1, C = 3, H = 8 giver en sum på 14; J.S. Bach = tallets »omvending«: 41. Begge tal anvendes hyppigt i det bachske nodebillede, men også sammenstillingen af tallene 2, 1, 3, 8. De fire kanoniske korbearbejdelser fra »Orgelbüchlein«s midterafsnit, passionsgruppen, består sammenlagt af 2138 noder! Ejendommelig er den omstændighed, at de tre storværker »Wohltemperiertes Clavier«, bind 1 og 2 samt »Kunst der Fuge« (÷ den ufuldendte fuga) hvert især indeholder 2135 (!) takter (med repetitioner). Her kommer man til at tænke på Keops-pyramidens manglende topsten som udtryk for den menneskelige ufuldkommenhed. Kabbalaens tal for Gud er 888. Samtlige *klingende* takter i »Orgelbüchlein« udgør 887³/. Helt ned i et værks mindste detaljer kan vi tit ane talmy-

stikkens tilstedeværelse, eksempelvis i koralen »Da Jesus an dem Creutze stund« (»midtpunktet«, den 23. af »Orgelbüchlein«s 45 bearbejdelser):

Antal toner:

Sopran:	48	= I.N.R.I.
Alt:	109	= Christian Rosencreutz (252)
Tenor:	143	
Bas:	+ 65	= Frater
	365	= 151, Martin Luther
		+ 214, Frater Rosae Crucis
	365	endvidere = årets dage.
		= ABRAXAS, himlenes Herre.
		= MITHRAS (Meithras).
		Tværsommen af 365 = 14, BACH.

Indlæringsprocessen og fremførelsen

Indlæringen af et orgelværk af Bach kunne foregå således:

A: Nodebilledet opleves

- 1) slet og ret som nøgle til den praktiske realisering af værket,
 - 2) som synlig formidler af figurerne og deres »arkitektur«,
 - 3) som tegn på et esoterisk indhold.
- B: Den auditive tilegnelse fungerer både særskilt og i forbindelse med berøringen af instrumentets taster.
- 1) Figurerne opfattes nu af hørelsen, er ikke længere blot synlige »dekorationer«.
 - 2) Finger- og fodsætningsmønstre vælges i overensstemmelse med figurernes og artikulationens beskaffenhed.

Efter at organisten har lært værket, forestår selve fremførelsen, der nu som dengang – for helt at være i Bachs ånd – vitterligt må have to adresser: *Gud* og *menneskene*. Musikken er på samme tid en offergave til den almægtige Skaber og en forkyndelse af hans budskab til de lyttende. Dens »affekter« påvirker menneskesjælen, man stemmes til sorg eller glæde. Måske opleves ligefrem en åndelig renselsestilstand, ud af hvilken viljen til det gode vokser. Bachs forgænger som Thomas-kantor, Johann Kuhnau (1660–1722) skriver så smukt: »Musikken er givet os af Gud som en forsmag på de himmelske glæder. Den har katharsiske muligheder, kan have smertestillende virkning og være en helbredende kur for de fordærvede affekter«.

Er livet stadig en polka værd?

Af Henrik Adler

For et års tid siden var jeg til koncert med Lars Lilholt Band. En indbydelse fra Lars Lilholt var nok til at vække min nysgerrighed. Det var længe siden jeg sidst havde været til koncert for at høre folk-rock, så det kunne være spændende at høre, hvor folk-rock'en var på vej hen idag. Til min skuffelse viste det sig, at den overhovedet ikke var på vej nogen steder.

»Livet er stadig en polka værd«, sagde Lars Lilholt, og jeg kunne kun gi ham ret. Men danser man polka idag? Electric Boogie og Fame-dans synes at være mere adækvate svar på den strøm af impulser, der tilflyder os i det højteknologiske og strømlinede Danmark. Så hvad stiller vi op med polka, skalmeje- og krumhornsmusik?

Og tankerækken flød videre. Hvad skal vi stille op med den musik, der før var gængs til alle vores græsrods- og solidaritetsarrangementer. På mig virkede musikken reaktionær og prøjsisk – måske et fristed for nogle relikter fra svundne dages ungdomsoprør, men i givet fald et enten fremtidspessimistisk fristed eller måske en regressiv blindgyde. Osse teksterne virker u-samtidige. Jeg mener, hvad skal jeg høre om Colaarbejdere på bunden af bryggerkarret et sted i Sydamerika for, når det intet har med den data-disciplin og TV-turisme at gøre, som omgiver mit samfund. Der er langt fra Polka til Street-funk, og der er langt fra Rio til Århus.

Der er langt fra Polka til Street-

dance – så langt, at fusion ikke lader sig gøre, som den på et vist tidspunkt lod sig gøre med 'folk'-musikken og rock-musikken. Folkrock'en er utidssvarende som fusion og nye lader sig ikke skimte i horisonten. Initiativløshed og modløshed præger 'folk'-scenen. Fugl Fønix ligger og gærer på scenegulvet og kun de færreste har fået farten af, at noget er galt.

Selvhadet

»Folk-rock'en er ikke død, men lugter ilde«, sagde Lars Lilholt i et senere interview. Og kernen i dette er vel, at det for de fleste udøvere er utrolig svært at se udover kredsen af den stadigt hastigt indskrumpende tilhængerskare. Det er lettere at blive indendøre og fastholde problemerne dér. Lars Lilholt er én af de personer, der har formået at kikke udenfor, og er derfor osse et af de bedste sandhedsvidner på folk-rock'ens tilstand.

Selvhadet er en af de svøber, der går som en munkepinsel gennem miljøet, og dermed signalerer, at scenen har et forskruet og uvirkeligt forhold til sin omverden. Lars Lilholt var *meget* hurtig, da vi snakkede sammen til den omtalte koncert: »Det jeg laver er *ikke* folkemusik eller folk-rock, men *rock*.« Og Alan Olsen, der er en af de eneste tilbageblevne solister på folk-scenen, sagde det på denne måde: »Nu skal jeg spille på en del festivaler til sommer. Det vigtigste for mig er, at der ikke kommer til

at stå, at jeg skal spille viser eller folke-musik.« – Men når det nu *er* folkemusik! Den manglende interesse for 'folk' og folk-rock har vendt piskesnærten indad. Selvhad præger miljøet i en grad, der har selvforægtende karakter.

En måde at komme ud over den pinlige selverkendelse, er at lyve sig fra musikkens reelle indhold og simpelt hen lade være med at kalde det *noget*. Helt grotesk blir det, når man i miljøet skal forsøge at forklare sig ud af forskellen til rockmusik – den skjulte arvefjende. Alan Olsen er her et fabelagtigt vidne: »Jamen, hva er folkemusik? Er Echo & The Bunnymen ikke osse folkemusik? Alt er i virkeligheden folkemusik – noget er akustisk, noget er forstærket, men så længe der er et ærligt forhold mellem musik og udøver, er det folkemusik. Lige i øjeblikket er der ikke noget der hedder akustisk folke-musik – der er ingen scene og der er ikke et ret stort publikum, så det er mere den elektrisk forstærkede folkemusik, der er i vælten«. Så kringlet kan det altså bortforklares! Musik er musik og derfor kan man ikke skelne mellem rock og 'folk'. At *det* er noget forbandet sludder kan man konstatere, når man begynder at snakke om farbare udveje for den misere, folk-rock'en står i.

Nye veje

Der er ingen 'folk'- eller folk-rockmusiker, jeg er stødt på, som har haft et blot

nogenlunde afslappet forhold til journalister. Det skyldes den fejlagtige opfattelse, at det er journalisternes skyld, at det er umuligt at sælge folk-rock'en. Men problemet er vendt helt på hovedet, som man kan konstatere her: »Jeg er pissetræt af rubrikker og båse. Båse er noget man spærrer grise ind i – ikke musik. Derfor kan man ikke kalde min musik for 'folk'. Det er *min* musik – båse og kasser er noget smarte journalister har fundet på. Det hele er ikke kun musikernes skyld, det er osse journalisternes«, siger Lars Lilholt. Og det tror da fa'en, kunne man tilføje, at man ikke vil sættes i bås, for så havner man jo lige præcis dér, hvor man hele tiden har bestræbt sig så umådeligt at komme væk fra: i 'folk'- eller folk-rockkassen. Og den lugter som bekendt ilde.

Men ideer til at komme videre findes – osse mere farbare efter min mening. »Vi må være bedre til at fascinere«, siger Alan Olsen. »I 60'erne og 70'erne satte man sig bare på scenen med en guitar og sagde til sig selv – »Jeg er ingen« – altså en slags selvvalgt jantelov«, og han fortsætter, »hvis folk'en skal overleve, skal vi mere over i entertainer- og underholdningsstilen. Kontakten med publikum er et enormt væsentligt element i det vi altid har lavet.«

Hvad den underholdning i hvert fald ikke skal indeholde, siger Alan Olsen: »Børn idag har altid skullet høre efter alle mulige steder, og når de så endelig slipper taget fra en 'hør-efter'-institution, så skal de ikke hjem og høre efter en eller anden folkesanger.«

Jeg tror selv, at der er meget sandhed i disse betragtninger. For mig at se handler problemer med 'folk' og folk-rock'en nemlig om, at der mangler en tidssvarende formulering af problemet

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Lars Lilholt. (Foto: Michael Harder).

– formuleringer, der ligger hinsides selvhad og bitterhed overfor journalister. Problemet er jo ikke, at 'folk' behøver at være utidssvarende og uvedkommende, men mere, at den i sin nuværende form ikke er lydhør overfor de strømninger, der findes i samfundet. Det er vigtigt at indse, at 'folk' kan være lisså fascinerende som alle andre stilarter, blot det ikke forfalder til at låne sig frem fra andre stilarter eller gå til i eget selvhad. Lånet fra andre stilarter er ellers det problem, man fornemmer, hos en kunstner som Lars Lilholt: »I det show, jeg kører med, vil du se guitarister smide sig ned på scenen, du vil se os allesammen gå helt frem på scenekanten, når vi har solo'er og vi er alle sam-

men meget bevidste om, hvilket tøj, vi tager på.« Men det virker kunstigt og påtaget på mig, når det er guitarister med ovationguitarer, der smider sig på scenen. Det er lån af *form*, der ikke direkte lader sig overføre til en anden stilart. Pulsen i musikken er europæisk og ikke amerikansk – der er ikke et gran af 'sort' musik i Lars Lilholts måde at spille på. Og det er helt i orden, blot man ikke sminker sin musik op med kulører, den ikke har, for at lappe på et halsbrækkende image. Så hellere tage konsekvensen og stå ved, hvad det er man laver. Der er måske ikke så langt fra polka til publikum, som man tror, men der er i hvert fald langt fra street-funk til polka.

Uforløst spænding

af Karin Sivertsen

D. 9. dec. 1983 forsvarede lektor ved Danmarks Lærerhøjskole *Frede V. Nielsen* doktorafhandlingen »*Oplevelse af musikalsk spænding*«. Handlingen foregik i den store sal på Emdrupborg, som var godt fyldt. Der var lagt op til drama, fordi et af bedømmelsesudvalgets medlemmer, prof. Finn Egeland Hansen havde trukket sig ud af udvalget i protest mod godkendelsen af disputatsen og i stedet havde tilmeldt opposition ex auditorium.

Med erindringens langtidsperspektiv som hjælp tegner der sig nogle konturer af begivenheden i min bevidsthed, konturer, som har et andet, mere konkret aftryk i selve afhandlingen. Det er konturerne for og skyggerne af den evige, uforløste, ufrugtbare kamp om retten til videnskabelig objektivitet.

Striden stod om to ting, databehandlingen af det empiriske undersøgelsesmateriale og det for afhandlingen meget væsentlige spændingsbegreb. Det blev anført, at der var et påfaldende sammentræf mellem den påviste musikalske spænding og simpel musikalsk dynamik, sådan at de store steder i musikken ganske enkelt var de steder, hvor der blev spillet højest.

Hvis denne kritik er sand (og ud fra en kvantitativ betragtningsskema kan man egentlig godt konkludere noget i den retning) ville disputatsen være alle tiders største svindelnummer og Frede V. Nielsen ville være i sin gode ret til at grine godt i skægget.

Men jeg mener ikke det er sandt. Jeg synes Frede V. Nielsen med sin disputats etablerer grundlaget for en ny betragtningsskema af relationen menneske-musik og jeg synes ordet SPÆNDING er et godt ord til at betegne denne relation. Det kræver bare enorm velvilje og fantasi at trække denne erkendelse ud af disputatsens teknovidenskabelige kryptosprog. Af historiske årsager har jeg imidlertid følt mig motiveret for dette.

I sin indledende opstilling af præmisserne for undersøgelsen griber Frede V. Nielsen resolut sit imaginære undersøgelsesobjekt, den musikalske spænding og anbringer det i fri luft, midt mellem det konkrete musikstykke og lytteren. Handlingen sker naturligvis i fantasien, det er en abstraktion, men virkningen er god. Her har Frede V. Nielsen en meget heldig hånd.

Musikoplevelsen, siges der, er ikke primært knyttet til musikstykket og kan heller ikke udelukkende forstås ud fra lytteren, den er en begivenhed, der opstår i *spændingsfeltet* mellem klingende lyd og lytter. De to komponenter i dette lyddrama er imidlertid på ingen måde konstante, begge kan varieres uendeligt (en principielt uendelig række af musikstykker på den ene side og på den anden et principielt uendeligt antal perceptionsmåder). Det eneste der med sikkerhed kan siges er at der sker noget i sammensmeltningen mellem de to.

Objektet musik forstås som konkrete

lydlige fremtrædelsesformer med en metafysisk bagvedliggende intension og på lyttersiden inddrages det psykologiske bagland. Vi står altså med to rumlige størrelser, to bobler, som kan ramle ind i hinanden forskellige steder, evt. smelte helt sammen.

De måder lytteren kan modtage musikbølgen på beskrives under overskrifterne: kodefortrolighed, værk- eller objektfortrolighed, selektiv opmærksomhed, attitude, interesse/vaner, lytterttype, opmærksomheds-vågenhedsniveau. Med hensyn til den musikalske side er der udvalgt to musikstykker, som anses for specielt egnede til formålet. Dette program forekommer mig både at være logisk konsistens og udgøre en ideel undersøgelsesmodel.

Men så begynder Simenonforsøget¹ og det oplever jeg omvendt som meget ufrugtbart, fordi der såvidt jeg kan se er indbygget en væsentlig modsigelse i selve forsøgsopstillingen. Pointen med at benytte en nonverbal metode skulle vel være, at verbalsprogets logiske efterrationalisering af de principielt ikke rationelle musikoplevelser skulle omgås. Intensionen har formentlig været, at der skulle være en direkte linie fra musikoplevelse til neutral registrering. Men det kan aldrig ske, når oplevelsen forlanges psykomotorisk kanaliseret ud gennem højre hånd, som det kræves ifølge instruktionerne til forsøgspersonerne. Man kunne måske have accepteret brugen af tungen og resultaterne af

trykkeaktiviteterne som udtryk for en reflektorisk reaktion, hvis der overhovedet ingen instrukser var givet på forhånd. Hvis det havde været helt op til forsøgspersonen at bruge eller undlade at bruge tangen efter eget ønske. Som forsøgssopstillingen fremtræder sker der efter min mening en særdeles høj styring af resultatet fra forsøgslederens side.

Overordnet kan man tale om fire principielt forskellige lyttelag ved musiklytning. 1. Form og strukturlytning, hvor hjernens logiske funktion (venstre hjernehalvdelsaktivitet) er impliceret. 2. Følelsesmæssig lytning, hvor den subjektive oplevelseskvalitet er vigtigst (højre hjernehalvdelsaktivitet). 3. Sanselytning, hvor kroppen er det primære bearbejdningsorgan og 4. Meditativ lytten, hvor ingen perceptionsform har forrang, men personen lytter helt »åbent«.

Det er min erfaring at mennesker, der ingen musikalsk træning har primært lytter som beskrevet under 2. Musiklærere og musikstuderende lytter hyppigst som beskrevet under pkt. 1. Små børn og mennesker, der er meget kropslige (bevidst eller ubevidst) har hyppigst kontakt til lag 3. Den 4. lytte-måde forekommer blandt mennesker med meditativ træning, men også hyppigt blandt musikere uden en sådan og iøvrigt tilfældigt hos personer fra de andre nævnte grupper.

Frede V. Nielsens forsøgsoplæg interesserer sig hovedsagelig for lytte-måde 1. Når jeg mener at kunne konkludere sådan skyldes det den søgen efter ensartethed, der præger forsøgssopstillingen, og det er hovedsagelig på 1. trin musikoplevelsen hos forskellige personer kan udvise ensartethed. I de

øvrige lag vil musikoplevelsen være særdeles individuel.

Hvor forsøgsoplægget udviser en stor åbenhed, bliver selve forsøgssituationen ekstremt begrænset, og hermed bliver begrebet musikalsk spænding i denne undersøgelse også et meget begrænset anliggende. Der er et tydeligt tvangspræg over forsøget. Holdningen: Det skal sgu passe, lyser langt ud af forsøgssituationen.

Min erfaring er omvendt at det ikke er muligt at få en gruppe forsøgspersoners musikoplevelse til at passe ind i en klar systematik. Jeg lavede et eksperiment med et hold musikterapistuderende på Aalborg Universitetscenter, hvor jeg spillede et ukompliceret stykke musik, som de ikke kendte. Jeg fortalte ikke hvad det var, gav overhovedet ingen instrukser på forhånd og undlod at tale om eksperimentets intensi-on.

Efter to gennemspilninger og individuel nedfældelse af oplevelserne fremkom bl.a. følgende udsagn: Person a: Jeg fik gåsehud over hele kroppen. Person b: Min krop havde ingen tyngde. Person c: Jeg blev iskold over det hele. Person d: Sangeren havde en fantastisk teknik. Person e: Jeg følte at jeg gik ved stranden. Person f: Det var noget kommercielt lort. Person g: Jeg fik ulystfor-nemmelser fordi der var hak i pladen. Person h: Stemmen virker anklagende: Person i: Min vejtrækning blev tvunget ind i samme rytme som sangerens. Person j: Jeg fik spændinger i benene. Person k: Jeg ønskede mig i sangerindens sted. Person l: Jeg ville så gerne gøre det rigtige, men jeg vidste jo ikke, hvad det gik ud på.

Dette er kun en brøkdel af de reaktioner, der fremkom, men hvis man ser

på helheden skulle man ikke tro, det var det samme stykke musik, der blev forespillet for de 12 personer.

Dette kan ikke bruges til at modbevise Frede V. Nielsens resultater, alene fordi metoden her er verbal og fordi der ikke er lagt vægt på en specifik æstetisk lytten (også et meget vanskeligt begreb), men det kan måske sætte ensartetheden i disputatsens resultater i relief.

Og her er vi så nået til problemet med det videnskabelige. Hvis Frede V. Nielsen ikke havde været så forhippet på at nå frem til signifikante, materielle resultater af en art, der kan måles og vejes på doktorinstitutionens guldvægt kunne der være kommet epokegørende resultater ud af hans undersøgelse, for han arbejder jo med en principielt musikalsk model, med en bevægelig, mangespektret teori om musikalsk oplevelseskvalitet. Men objektivitetskravet dræber fantasiens ørneflugt og maser alt liv omkring sig.

Ak ja.

1. Simenon er som bekendt navnet på en berømt forfatter af spændingsromaner. Hvad der er mindre kendt er at det ligeledes er navnet på den tang, Frede V. Nielsen har brugt i sine forsøg med registrering af musikalsk spænding. Ordet er en forkortelse af udsagnet »*Simultan et non-verbal*«.

»One for the money...«

af Ole Straarup

»... two for the show« – *Musiksalternativ mellan motkultur och industri*.

Temanummer: Nordisk Forum, tidskrift for kritisk forskning, nr. 39–40, Kbh. 1983, 177 s., kr. 120.

Med snart to år på bagen har »... two for the show...« ikke nyhedens interesse længere. Den er med sin placering på dokumentationshylden ikke selv et alternativ mellem modkultur og industri. Men interessant. Også fra den synsvinkel, som jeg forbeholdte mig ret til at anlægge, da jeg (for længe siden, uha!) blev bedt om at mene noget om dobbeltnummeret: nemlig musikunderviserens. Vinklen senere, nu først lidt om opbygning og indhold.

»... Two for the show...« giver i uddrag resultaterne af det arbejde, som 3 års-perioden op til bogens udsendelse fandt sted i Nordisk Sommeruniversitets regi, i musikkredsen. Det alternative (til den kommercielle kultur) var NSU kredsens udgangspunkt, men samtidig interesserede man sig også for den musik, der blev produceret kommercielt. Med bidrag fra finsk, dansk, norsk, svensk og islandsk side dokumenteres denne dobbeltinteresse i en blanding, som på samme tid vidner om stor bredde i arbejdet, om svingende kvalitet og om de særlige træk ved nordisk (og vel andet internationalt) samarbejde: kompromis'er og manglende stringens i udvælgelsen af materialet.

Alle skal jo med, hvis det skal være rigtig nordisk.

Bogen er opdelt i fire hovedafsnit: Populærmusikanalyse (10 artikler), Ungdomskultur og socialisering (3 artikler), Alternativernes ideologi og organisering (5 artikler) og Du har ingen chans – ta' den (alternativ pædagogik, 3 artikler). Derudover er der en kommentar og debatafdeling samt en boganmeldelse. Ingen af disse dele har noget med musik at gøre, og jeg skal ikke komme nærmere ind på dem her. Blot oplyse, at det drejer sig om en diskussion om og af Hans-Jørgen Schanz' disputats og om Ove Kaj Pedersens bog »Videnskabsproblemet. – Introduktion til positivismetraditionen, den klassiske marxisme, Althusser-skolen, kapitallogikken.«.

Som nævnt er min vinkel først og fremmest (gymnasie)musikunderviserens. Måske lidt snæver og rettet mod materialets brugbarhed i en undervisningssituation. Men også i tråd med forfatterne, forstået på den måde, at vi har problemer tilfælles. I forordet til populærmusikanalyseafsnittet siges det: ...Musikkvitenskapen hat i liten grad beskjeftiget seg med ungdomskulturen i massemediasamfunnet. I forhold til samfunnsvitenskapene sakker musikkforskninga akterut på dette feltet, faget er ikke på høyde med situationen. Et teoretisk, begrepsmessig etterselep er resultatet av dette. ...Vi er

fornøyd dersom vi med dette kan bidra til utvikling av en tverrfaglig forståelse med tyngdepunkt i det musikalske.« Forhåbning om »fornøyelse« hos læseren! Spørgsmål: Indfris den?

Både ja og nej. Flere af analyserne står explicit i gæld til Philip Tagg og hans arbejde med populærmusikanalyse, et arbejde som fra flere sider er blevet kritiseret, men som bl.a. har sin styrke i, at det i fornem grad er bundet til og forklarer sig gennem det musikalske materiale. Musikvidenskabens problem over for populærmusikken har ikke alene været bundet til de »samfundsmæssige« sider af sagen, men så sandelig også til selve musikken, til sound'en og til musikoplevelsen. Hvis man ser på musikanalyserne i bogens første afsnit som helhed (begået af folk som Alf Björnberg, Katarina Brette, Johan Fornäs, Lars Lilliestam, Tapani Ritamäki, Trygve Söderling, Henrik Adler og Lars Ole Bonde), tegner der sig et billede af forskere og fortællere, som er ved at få flot hold på den samfundsmæssige, sociologiske side af analysen og af den tekst- og mediemæssige. Derimod er de musikalske analyser og eksemplerne i ord og noder få og summarisk-journalistiske eller mekanistisk-bombastiske. Sagt på en anden måde: Man har et problem som Adornos og med Adorno. Et par eksempler: I Henrik Adler og Lars Ole Bondes artikel om Malurt – »Kriserock – eller

rock i krise?» – får man en overbevisende gennemgang af Malurt's udvikling, eksemplificeret med tekster og pladecovers, samt nogle tankevækkende bud på spørgsmålet om autenticitet. Men hvad skriver de to cand.-mag.'er, der begge også har dansk som fag, om musikken? Ikke meget: »Malurt spiller hård og kontant rockmusik med rødder i 60'ernes beatmusik. Malurt er blevet betegnet som det danske svar på den amerikanske rock-guitarist Bruce Springsteen siden denne ved en koncert i Forum 1979 spontant medvirkede som gæstestar. Selv siger gruppen, at den foruden Springsteen er inspireret af grupper som The Clash og det danske rockband Gnags (MM5/80).« (...) »Musikalsk er Black out (...) den af de 3 LP'er, som har flest rock-modernistiske træk: dels en række elektronisk bearbejdede lydkulisser, som sætter oplevelsesuniverset i relief, dels en række minimalistiske motiver, 1-takts melodiske figurer som skifter mellem guitar og keyboards over mere traditionelle guitar-riffs, og som veksler med den type kontrapunktiske melodilinier over 2 eller 4 takter, som er så karakteristiske for den danske nyrocks mainstream (et typisk eksempel er »Mød mig i mørket«).« Disse er stort set ordene i en 12 sider lang artikel frem til den konkluderende opstilling af kvaliteter, som definerer den »autentiske fortælle måde« og disse kvaliteters manglende tilstedeværelse i Malurt musik – nå, nej: »Malurts produktion og udvikling.« Vil venstrefløjens analytikere have *rockmusikken* for sig selv? Hvad er det for (oplevelses-)kvaliteter – af personlig art (?) – som analysen endnu ikke kan rumme eller beskrive?

Et andet eksempel på, hvor svært det

(endnu?) er at få tingene til at nå sammen, kan man iagttage i den svenske artikel »Skräck och fascination – två hit-analyser«, der handler om Phil Collins-nummeret »In The Air Tonight« og Kim Karnes-nummeret »Bette Davis Eyes«. Sammenlignet med Malurt-artiklen indeholder denne artikel en langt større portion musikalsk beskrivelse og analyse, nodeeksempler m.m. (pædagogens købmandsagtige brugbarhedskriterium igen!), men konklusionen vokser ikke organisk ud af iagttagelserne og analysen. BUM! siger det: »Vi påstår helt fræckt att båda låtarna uttrycker den gamla världsordningens kris. Deras dubbelhet uttrycker på flera sätt den kapitalistiska världens egen dubbelhet: världen är verkligen i idag både vacker och skräkfyllt, förförisk och hotande. Samtidigt som de två låtarnas musik låter oss ana denna världs upplösning, så finns där element till ett efterkapitalistisk musikspråk, som inte bara återgår till förkapitalistiska modala strukturer, utan utvecklar sådana aspekter tillsammans med den borgerliga musikkulturens frukter. I den meningen kan således dessa båda kommersiella och politisk omedvetna låtar innehålla både kritik och utopi.« Jo, tak skal De ha', fru Kammerherreinde! For er det ikke sådan med al »god musik«? Og hvorfor anvende sådan et marxismistisk stød under bæltestedet som metafor for det gys, som sidder sammesteds, også hos forskerne Björnberg, Fornäs, Brette og Lilliestam i Sverige?

Er det således ud fra musikunderviserens særlige vinkel begrænset hvad der er at hente af grydeklare sager, skal det medgives at en række mere over sigtsmæssige eller rent teoretiske artik-

ler er særdeles vægtige og værd at få på lager: Trygve Söderlings om rockmusikken forskellige »credibility'er«, Elo Nielsens om CCCS-teoriene (Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham) og Geir Johnsons om »Poplåten som fortelleteknisk form«.

I afsnittet om ungdomskultur og socialisering har jeg især haft glæde af Gestur Gudmundsons artikel om Jim Morrison og Bruce Springsteen, »To slags rockrebeller«.

I bogens tredje afsnit om alternativernes ideologi og organisering vil Jens Henrik Koudal artikel »Folkemusik – drømmen om håbet« være kendt af Modspils læsere, indholdsmæssigt ihvertfald. Den handler om den danske folkemusikscene og – i forlængelse heraf – om Evald Tang Kristensen. Det har de godt af at få noget at vide om i de øvrige nordiske lande, også selv om de dér vil have lidt svært ved at se den umiddelbare logik i koblingen mellem artiklens to hoveddele. For danskere er der et interessant indblik i finske forhold – »Rock och Nationalitet i Finland«, skrevet af Tapani Ritamäki og Trygve Söderling, og endelig giver Erling Bjurström og Johan Fornäs en fin historisk oversigt og analyse af »det svenske musikalternativ i 70'erne«, dets organisation og manifestationer.

Bogens fjerde og sidste afsnit handler om ungdomsarbejde, pædagogik og rockmusik. Johan Fornäs og Ove Sernhede fortæller om et uhyre perspektivrigt arbejde blandt unge i Göteborg (Låt Tusen Stenar Rulla) hvor man gennem tilbud om undervisning i rockmusik gjorde nogle tankevækkende erfaringer med identitetsudvikling, selvorganisering og bevidstgørelse af og blandt »förstadsungdomar«. »Rock-

I Gøteborg har man gennem tilbud om undervisning i rockmusik gjort nogle tankevækkende erfaringer med identitetsudvikling, selvorganisering og bevidstgørelse af og blandt »förstadsungdomar«.



musiken har den fördelen att den till formen är väldigt enkel. Alla kan lära sig de tre ackord och det raka trumkomp som krävs för att det ska låta rock... Det står snart klart för de flesta att för verkligen kunna spela som förebilderna krävs träning i flera år. Drömmarna och visionerna tas ändå inte ner på ett alltför brutalt sätt. När man pluggar in och kör sina tre ackord så låter det ändå så de skvätter. – Även om man inte har blivit stjärna så har man i alla fall blivit Någon; Medlem i ett rockband, man kan något, man har fått ett värde.» (Ove Sernhede, s. 144). De to författare giver i den forbindelse også

nogle vægtige bidrag til forståelsen af ungdomsarbejdet som del i strategien for social forandring, om vigtigheden af at tage drømmene alvorligt i dette arbejde. Opmuntrende! (Ove Sernhede har forøvrigt skrevet en bog om projektet: »Av drömmar väver man...«. Bogen er udgivet af Socialstyrelsen og kan købes ved henvendelse til Utdanningsproduktion AB, Box 16045, 200 25 Malmö, tlf. 040–29 10 50). Og sådan er der tilsyneladende en verden til forskel fra gymnasie musiklærers arbejde i institutionen og socialarbejderens i miljøet: Søren Schmidt fortæller om et projekt med en »rock-dukke-opera om

de danske bønder« på Herlev Statsskole, med gymnasieelever altså. Men det når alligevel rimeligt sammen, når vi kommer til konklusionerne: »Autoritære socialisationsmønstre afløses af selvregulering, gruppearbejdsorientering og kreativitet«. Men hvorfor netop med rockmusik? Det får man efter min mening ikke et udtømmende svar på. Er det med samme begrundelse som Sernhede nævner i citatet ovenfor? Det er ligesom ikke nok at det ligger i luften.

»... two for the show...« skal man efter min mening være glad for, men du godeste hvor er den irriterende!

Farveoplevelser ved musiklytning,
jvf. Daniel Perrets artikel i nr. 28, s. 40
Farverne til de tegninger, vi bragte i nr. 28 i forbindelse med artiklen »Musikkens indre vej«, er følgende: Nr. 1: gyl-den-gul. Nr. 2: hvid. Nr. 3: sølv. Nr. 4: lyseblå. Nr. 5: turkis. – Farverne er knyttet til oplevelsen af Bachs partita nr. 3 i E-dur for solo-violin, del 3–5.

THRILLER GANG – Populærmusikalsk Forum indbyder til Møderække om populærmusik

onsdag d. 18. sept. 85

MUSIKVIDEOER

– musik igennem øjnene. Om genren og den subjektive oplevelse af den. – Aktuelle musikvideoer forevises.

torsdag d. 10. okt. 85

Fra GIRO 413 til 'THRILLER'

– populærmusikkens materiale. Fra melodi til sound, fra tonalitet til modalitet, fra sangstemme til synthesizer.

mandag d. 4. nov. 85

LYDTEKNIK og LYDPROGRAMMERING

– besøg i moderne lydstudie.

onsdag d. 22. jan. 86

MUSIK-TEKNOLOGIENS ÆSTETISKE DIMENSION

– oplæg og diskussion med danske musikere og teknikere.

Endvidere arrangeres en biograftur: aktuel musikfilm med efterfølgende diskussion.

sted: Klerkegade 2 (Musikvidenskabeligt Instituts lokaler) lok. 7.

tid: kl. 19.30

*Arr. Populærmusikalsk Forum/
NSU's musikkreds Kbh.*

Bogliste

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

John Cage Kassetserie. En specialudgivelse med 11 timers koncertoptagelser og foredrag + informationshæfte, alt fra Cages besøg på Henie-Onstad-Kunstmuseet i 1984. Samlet arkivboks Nkr. 800. (Best. Mats Claesson, Nenie-Onstad Kunstcenter, N-1311 Høvikodden, Norge).

Torben Enghoff: *Solisten i Jazzen.* Publimus 1985. 48 s. 48,00. Tenorsaxofonisten TE skriver om hvad der sker, når en jazzmusiker spiller solo.

Johan Fornäs: *Tältprojektet. Musikteater som manifestation.* Stockholm/Göteborg 1985 (Symposion Bokförlag/Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg: 10). JFs store afhandling om den svenske musikbevægelses største samlede præstation: Cir-

kusteltforestillingen om den svenske arbejderklasses historie. Med Noder og tekster til samtlige numre. 360 sider – English summary.

Jens Jørn Gjedsted: *Ny afrikansk musik.* Publimus 1985. 96 s. 98,00. Første samlede præsentation af emnet.

Hanns-Werner Heister og Hans-Günter Klein (red.): *Musik und Musikpolitik im Faschistischen Deutschland.* Frankfurt/M 1984. Antologi med bl.a. selvbiografisk bidrag af Henze og essays om K.A. Hartmann og Hindemith.

Hans Werner Henze: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984.* Udvidet nyudgave med forord af Jens Brockmeier. DTV München 84.

Svend Nielsen: *Go' morgen Karl Baj! Sang blandt prinser og klunsere på Nørrebro i København; Optaget i 1958 af Anders Enevig.* LP-plade + kommentar-

tarhæfte 112 s. Forlaget Kragen, København 1985. Samlet pris: 98,00 kr. – Dokumentarisk udgivelse om et særpræget miljø, ved musiketnolog fra Dansk Folkemindesamling.

Herbert Oetke: *Der deutsche Volkstanz.* Mit einer Auswahlbibliographie und einem Notenanhang von Dr. Kurt Petermann. I–II. DDR – Berlin 1982 (Lizenzausgabe: Heinrichshofens Verlag Wilhelmshaven-Locarno-Amsterdam 1983). 594 s. + 358 s. 122,00 DM (gennem Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt). – Grundlæggende håndbog om folkedansens historie med henvisninger, nodebilag og omfattende bibliografi.

Ralf Pittelkow (red.), *Analyser af TV.* Medusa, Kbh. 1985. En antologi-lærebog, som bl.a. indeholder artikler om musikvideo (af Jens F. Jensen og Bente Kristiansen) og musik til TV-serier og -film (af Jens Brincker).

FORFATTERE:

Bjarne Jørnæs: Mag. art. i kunsthistorie, museumsinspektør ved Thorvaldsens museum.

Ole Nørlyng: Cand. mag i musik/kunsthistorie, musiklærer ved Det kgl. Teater, medlem af Modspils redaktion.

Hanne Tofte Jespersen: Cand. phil. i musik, medlem af Modspils redaktion.

Søren Schmidt: Adjunkt i musik/dansk ved Herlev amts gymnasium.

Per Drud Nielsen: Lektor i musik ved AUC.

Peter Busk Laursen: Leder af forlaget PubliMus.

Peter Møller: Organist ved Vor Frelses kirke i Esbjerg, konservatorielærer, komponist.

Henrik Adler: Initiativtager til musikmagasinet Gaffa.

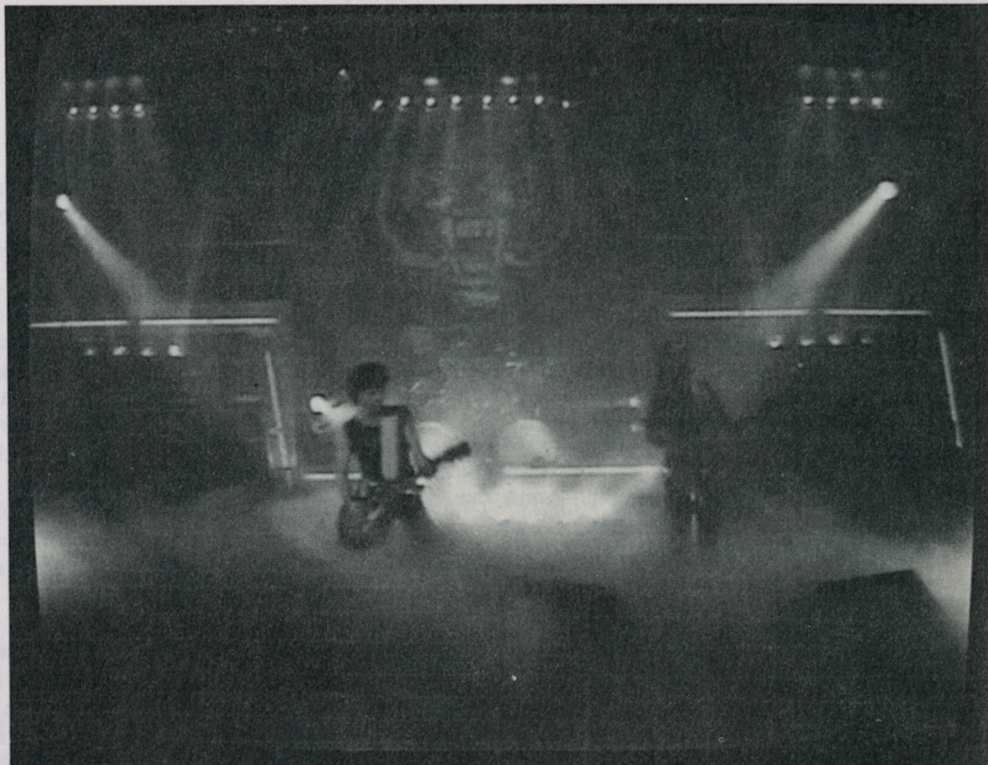
Ole Strårup: Gymnasielærer i musik, formand for Gymnasieskolernes Musiklærerforening.

Karin Sivertsen: Cand. mag. i musik/historie, kandidatstipendiat ved AUC, medlem af Modspils redaktion.

Nr. 29

September 1985

Rhodos



- Operafilm
- Paul Klee
- Musik og video
- Biermann-interview
- Bach-fortolkning
- Debat og anmeldelser