

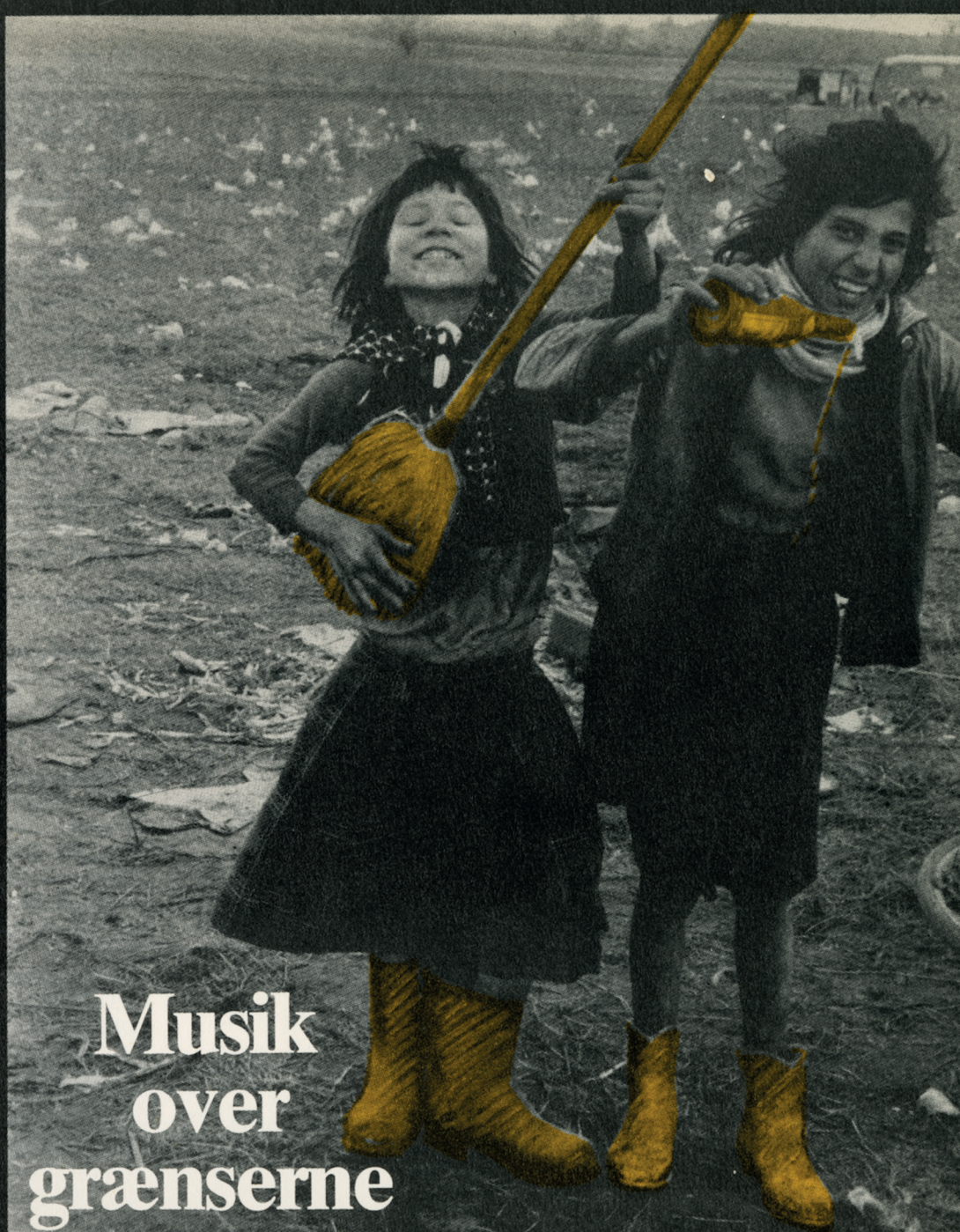
Madspil

Tidskrift för Musikpolitik • Kritiske Musikstudier • Kritisk Musikpedagogik

Nr. 30

Januar 1986
Rhodos

Musik
over
grænserne



Indhold

1986 årgang 7 nr. 30

<i>Karin Sivertsen:</i> Musik som fremmedartet kultursprog	3
--	---

TEMA: MUSIK OVER GRÆNSERNE

<i>Thomas Larsen:</i> Blandt dansere i Sukumaland . . .	5
<i>Sven Fenger:</i> Cubanske billeder	14
<i>Christer Irgens-Møller:</i> Når en LP koster 1/2 månedsløn	20
<i>Karin Sivertsen:</i> »Det vi prøver er at føre en ikke-voldelig, hellig krig mod døvheden«.	
Interview med David Hykes, Timothy Hill og Margorie Johnson fra Harmonic Choir	24
<i>Frede Schandorf:</i> Cromatik – 12'tonalitetens vugge. (Bach 300 år, 4)	34

UDENFOR TEMAET

<i>Jens Henrik Koudal:</i> Øl eller musik?	
En kommentar til den 11. Tønderfestival	39

ANMELDELSER

<i>Christer Irgens-Møller:</i> Afrikansk musik m.m.m. .	41
<i>Hanne Tofte Jespersen:</i> Primi – vital universel kreativitet på plade	43

DEBAT

<i>Lars Lilholt:</i> »Der er for alvor gået Poul Reumert i den«, – om folkemusik og »folk«	44
--	----

BOGLISTE	47
---------------------------	----

Omslag ved Jytte West-Hansen og Thomas Larsen. Forsidefoto: Alexandre Lewkowicz. Bagsidefoto: Sam Haskins.

MODSPIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK *
KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

Redaktion:

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

Redaktionen adresse:

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

Løssalg: Kr. 35,00 inkl. moms + porto.

Årsabonnement: Kr. 128,00 inkl. moms og porto for 1985 nr. 27–30. Abonnenter uden for Danmark ekskl. 22% moms + porto for forsendelse.

Tidligere numre: Nr. 1–22 kan bestilles hos: Forlaget PubliMus, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, DK-8000 Århus C. Telefon: (06) 19 47 22. Kontortid: Mandag–fredag kl. 10–12. Nr. 23–26 kan bestilles 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 100 9 nr. 30 1986

ISSN: 0105-9238

Produktion: RHODOS, København

Musik som fremmedartet kultursprog

Ret langt henne i redaktionsprocessen af dette temanummer opstod der en slags krise. Da artiklerne løb ind, blev vi konfronteret med vores egen uafklarethed m.h.t. indholdet af det begreb, vi havde ladet være rammen for nummeret. Vi blev derfor tvunget til at stille os selv spørgsmålet: hvad mener vi egentlig med udtrykket »Fremmede kulturers musik«? Det er klart at det kan opfattes som et geografisk defineret anliggende. Så findes der ret eksakte historisk bestemte afgrænsningsmåder, når man altså betragter sagen fra et europæisk udsigtspunkt. Europa og USA er »kendte« områder, fordi vores historie- og kulturopfattelse er dannet på grundlag af erfaringer gjort i den del af verden, hvor den herskende kultur er bygget op omkring kapitalismens normer, som vi kender. Resten af verden er fremmed. Dette afspejler en forældet tankegang, som er bygget op i forrige århundredes imperialistiske ånd, men det forhindrer ikke at den lever i bedste velgående. Musikalske subkulturer inden for de kendte områder har derimod forskellig status alt efter om de udøves af etniske minoriteter eller af de herskende klassers eget protesterende afkom, som f.eks. hippiekulturen i sin tid. Førstnævnte er fremmede, sidstnævnte ikke. Vi har nok haft en god portion af denne regionale verdensopfattelse i baghovedet, da vi uden at tænke nærmere over det besluttede os for et temanummer om fremmede kulturers musik, og baggrunden var den enkle, at flere af os skulle (eller havde været) på rejser til »fremmede lande«, Tanzania, Cuba, Brasilien, Bali, Mexiko.

På den anden side var der også flere af os der på det tidspunkt havde erfaret, at man også i overført betydning kan tale om »en fremmed musikkultur« i et andet perspektiv, nemlig relateret til en lyttemåde, en måde at tilegne sig musikken på, der er anderledes.

Vil man opleve at modtage musik i dybere lag af



(Foto: Kirsten Hastrup).

personligheden, fremmede lag, som man ikke normalt udnytter i dagliglivet, må man først droppe enhver fiksering i musikkens ydre materialitet. Man må lære at forholde sig til musik som det den fænomenologisk rent faktisk er, nemlig et kontinuum af vibrerende lydbølger, en strøm af energi, der flyder i rum.

I denne forventningsfrie, modtagelige situation kan man opleve musik som dramatiske scener af urtypisk karakter, kampen mellem liv og død f.eks., eller som betydningsmættede stemninger af udefinerlig art, eller man kan opleve at man bringes i dybt sanselige tilstande, hvor musikken kærtegner huden og sætter kroppens naturligt iboende rytmik igang.

Det er som regel en langsom åbningsproces, der fører hen til den bevidste lyttemodtagelighed. Men alligevel har alle garanteret oplevet den spontant. De store øjeblikke, hvor det hele åbner sig under en koncert. Sagen er nu bevidst at kunne tilvejebringe tilstanden før musikken begynder og bibeholde den

under lytningen uden at uvedkommende tanker fylder bevidstheden og beslaglægger opmærksomheden.

Det er dette at man bruger musik til en åbning mod oprindeligere personlighedslag, der kan sidestilles med det vi søger, når vi drager ud i verden for at opleve cubansk eller ghanesisk musikliv, eller rejser til Tanzania for at lære tromning, sang og dans. I det ene tilfælde søger vi sagen på de indre plan, i det andet på det ydre, men i begge tilfælde er det musik som alternativt kultursprog vi tiltrækkes af, en udtryksform, der kommunikerer gennem kroppen og følelsernes sprog og bruger symboler som forståelsesmedium.

Temanummeret giver nogle eksempler på hvordan dette sker i praksis i fremmede kulturers musikbrug og på det indre plan i bevidstheden.

Karin Sivertsen

Forfattere i dette nummer:

Thomas Larsen, kontrabassist og musikpædagog.

Sven Fenger, højskolelærer, undervisningsassistent på ÅU.

Christer Irgens-Møller, musiker, anmelder og gymnasie Musiklærer.

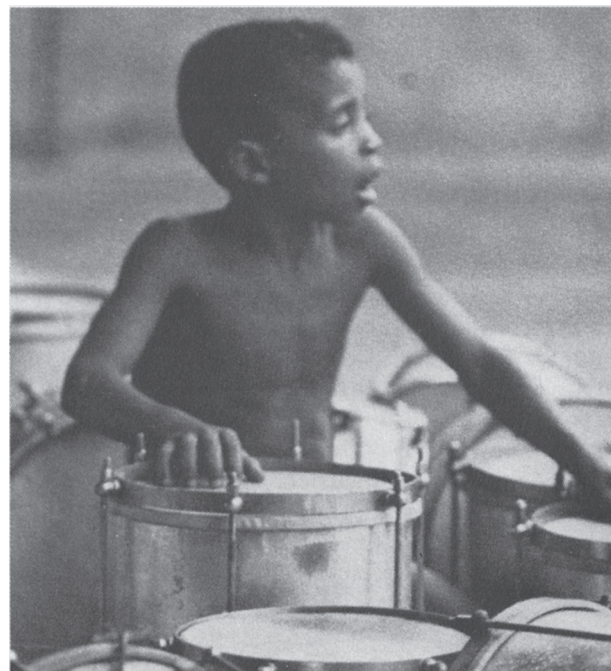
Karin Sivertsen, kandidatstipendiat på AUC.

Frede Schandorf, grundlægger af *Chronomatisk Institut*. Arbejder med tonalitetsteori. Adresse: Chronomatisk Institut, Willemoesvej 4, 3100 Hornbæk. Tlf.: 02-20 01 64.

Hanne Tofte Jespersen, kandidatstipendiat på KU.

Rettelse til nr. 29:

I sidste nummer af Modspil var der blevet byttet om på to af billederne i artiklen om musikvideoer. Det drejer sig om det midterste fjernsynsbillede s. 25 og billedet øverst til højre s. 28.



Blandt dansere i Sukumaland

af Thomas Larsen

Fotos: Uffe Harms Larsen og Henning Nielsen.

I Sukumaland bor sukumaerne. Om sig selv siger de, at de ikke er gode til at passe på deres træer (så dem er der få af), men at de er flittige agerdyrkere. Desuden er de dygtige til at synge, danse og spille tromme. Det var det sidste udsagn, der gjorde, at jeg i sommeren 85 opholdt mig 3 måneder i den del af det nordlige Tanzania, som vender ud til Victoria-søens sydbred. Formålet med rejsen var dels at opleve hvordan dansen og musikken indgår i sukumaernes hverdag, dels sammen med en gruppe på 10 danseinteresserede danskere at lære noget selv.

Sukumaland er frugtbart i år, regnen er faldet rigeligt efter 2 år med tørke og sult. Jeg synes det kan mærkes på stemningen. Området vi besøger er kun ca. 20×20 km. Det er tætbeboet landbrugsland med bitte små marker, og hytter i massevis fordelt jævnt ud over hele landskabet. Elektricitet og rindende vand findes ikke. De få byer som nås af bussen ligger ved den asfalterede vej i kanten af området. Af anden kollektiv trafik er kun den katolske missions pick-up, og kun søndag morgen, når pateren kører rundt til sine kirker med ladet fuld af mennesker og handskerummet proppet til med post. Således rejser man mest til fods, og der er en livlig trafik ad markstierne mellem landsbyerne.

For at gøre opholdet så udbytterigt som muligt, havde vi nær forbindelse til en nystartet lokal organisation »Broen for bønder og deres kultur«. Den var vores vært ved mange landsbybesøg. Organisationen blev startet bl.a. som en reaktion på de begrænsninger og forbud, som den katolske mission har pålagt den traditionelle dansekultur. Missionen har faktisk gjort en del for at bevare sukumaernes egen kultur, bl.a. har den ladet bygge et museum for sukumaerne. Men som årene er gået, er der flere og flere – selv blandt de kristnede sukumaer – som synes, at den canadiske pater blander sig for meget i, hvad de

må bruge og ikke må bruge af deres kultur. F.eks. er der bestemte bækkenbevægelser kvinderne ikke må lave i deres dans, og det er ikke tilladt at bære smykker med trolddomskraft. Missionens »kulturpolitik« er at opsamle dygtige dansere og håndværkere fra landsbyerne rundt om og at give dem levedulighed på missionen, hvor de underviser. Den nye kulturorganisation derimod, ønsker at kulturen skal udvikle sig dér hvor den er skabt og trives fint.

Dette sidste er en af grundene til, at vi gæster kom til at rejse så meget rundt i området.

Gumha

Få dage efter jeg er ankommet, får jeg mit sukumanavn. Kangwina giver mig det. Hver dag kommer han cyklende til os på sin kinesiske cykel. Han er omkring 60 år, medicinmand, bonde og skjald. Han lærer os at synge for, så at ingen bliver trætte i deres stemmer. Han færdes blandt os og registrerer alt der foregår på sin egen intuitive måde. Stille og roligt går han rundt og tager bestik af os hver især, og får snakket lidt med alle. Alles navne husker han, også de danske ord han lærer. De andre i danskergruppen har han givet sukumanavne, som, når han fortæller hvad de står for, er meget rammende. Alle er blevet opkaldt efter forskellige, nu afdøde dansere/sange-

re, hvis legender stadig er udbredte i sukumastammen.

Kangwina kommer hen og fortæller, at hans forfædre er kommet til ham i nat og har sagt, at jeg skal hedde *Gumha*. Det betyder: »den der kom først og sidst«. Det med at komme først er udledt af, at jeg er den mest skaldede af danskerne, dvs. er ældst og altså født først. Sidst: jeg er den sidst ankomne gæst. Det mest spændende er, at Gumha var navnet på en berømt danseleder. Han døde i slutningen af 1930'erne, 90 år gammel. Han var en lille tæt mand med en fantastisk stor stemme. Hans opgave var bl.a. at sørge for, at hans dansegruppe vandt, når der var dansedyster. For at hans dansegruppe kunne tiltrække sig størst opmærksomhed (hvilket er lig med at vinde), iførte han sig en slags væddermaske med et stort horn ud for hvert øre. På en myndig, men venlig måde brugte Gumha sine horn til at skaffe plads omkring sig på de menneskefyldte dansepladser, når han ville optræde.

Således blev Gumha i de senere legender knyttet til vædderen, og de gamle her kan fortælle et væld af historier om Gumhas horn og deres kraft. Jeg studser, for jeg er født i vædderens tegn. Det har jeg ikke fortalt Kangwina.

Et par uger efter navngivningen er jeg til en større komsammen hos en medicinmand. Snakken går om de navne, danskerne har fået. Et par gamle mænd springer op og begynder at synge/danse en sang om Gumha, som om de lige er kommet i tanker om noget næsten glemt. Eftersom jeg nu har fået det navn, skal jeg også være med i dansen. Vi står på stribe og holder hinanden i hænderne som til færødsans. Dansen består af små og store hop på stedet, og bølgebevægelser, der starter i knæene og ender i hovedet. Meget rytmisk og sejt, men ingen fast taktart. Jeg står dér mellem to gamle mænd; den ene Kangwina, sej, benet og adræt, den anden Marco, en kulsort mand på mindst 90 kg, udstrålende en blanding af organisk værdighed og erotisk drengethed. Og jeg bliver båret ind i deres tunge, næsten manende dans.

Forfædrenes styrke, der ulmer under dansen...

Danseturné til fods

Vi er igang med en 14 dages musik- og danseturné til 7 af de landsbyer der er knyttet til organisationen. Vi er en slags officielle gæster; i hver by er arrangeret bespisning og danseoptræden, hvor både sukumaer og vi optræder. Faste ledsagere på turen er Kangwina, der er vores sprechstallmeister og sangleder, Mashauri (danser og sanger) samt 5 mænd og kvinder fra organisationens ledelse. Transporten fra by til by foregår mest til fods.

Tanzanias eneste parti, CCM, har kontor i selv den mindste flække. Kulturorganisationen har nær forbindelse til partiet, og vores ophold i området er på forhånd godkendt af kommunale embedsmænd. Det betyder, at snart sagt alle ankomster og afskeder fra landsbyerne indbefatter formelle besøg på partikontoret.

En af landsbyerne på turen er Chabula. Efter to dage dér pakker vi om morgenen telte og anden bagage for at vandre videre til den næste by. Men det trækker ud med at komme afsted, for afskeden skal være ligeså højtidelig som velkomsten. Vi får en levende ged foræret, samt en snor til at trække den af sted i.

Byens partiformand, som vi ellers ikke har set meget til, dukker op og vil have foranstaltet et samlet opstillingsbillede af danskere, skolelærere, samt lokale organisationsfolk og dansere. Det tager tid, for flere skal hentes fra markarbejde. Billedet bliver taget, og vi lover at sende en kopi til partikontoret, hvor det vil blive hængt op til minde.

Formanden synger for i en afskedsang. Teksten er vist lavet til lejligheden: »Farvel, gæster fra Danmark, vi ses igen«. Alle synger med. Ingen adspredt hø-hø-stemning eller snakken.

Vi begiver os på vej. Jeg tror vi er en fyrre stykker i optøget. Vores trommer, rygsække, video og violin er fordelt mellem dem der følger os. Sådan er skikken her. Det går i gåsegang ud i landskabet med små

marker af majs og cassava (maniok). Veje er der ikke, kun smalle stier mellem afgrøderne. Der er 12 km til næste by, Sese.

Kangwina går med en tromme under armen. Han synger for og slår pulsen imens. Sangen siger: »Når Kangwina lander med flyveren, skal vi holde en stor fest«. Han har været i Danmark et par gange, og med denne sang blev han modtaget, da han kom hjem til Tanzania. Under sangen skifter han navnet ud, så jeg hører efterhånden alle i optøget blive nævnt. – Herligt at være i centrum de 15 sekunder verset om en selv varer... Der er sange til alle lejligheder. Og hvis lejligheden er lidt speciel, laver man om på en gammel sang, eller finder på en ny.

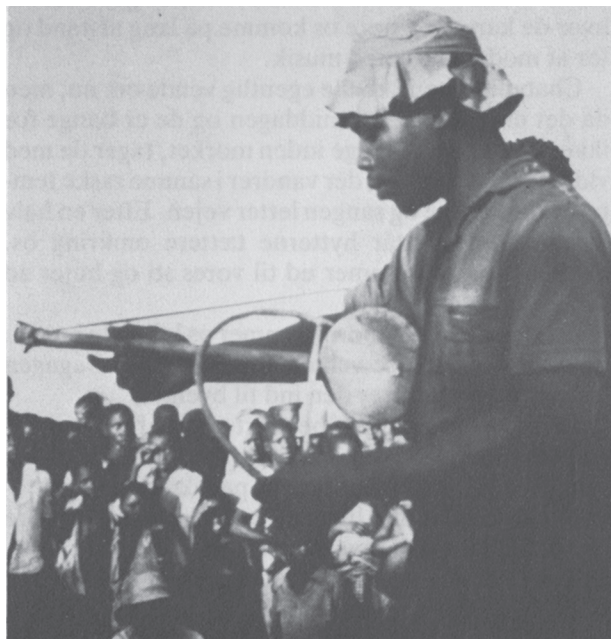
Alle i optøget er med på svarkorene. De allerfleste sange, jeg hørte i Sukumaland, er opbygget som en vekselsang mellem forsanger og »kor«. Koret synger faste melodistrofer, og forsangeren bestemmer suverænt hvor ofte de enkelte afsnit af en sang skal gentages. Hans/hendes funktion er også at huske koret på den næste linie ved at synge begyndelsen af den umiddelbart inden koret sætter ind. Forsangeren kan improvisere over såvel melodi som tekst i sine perioder.

Mary overtager fra Kangwina. En lille kvinde, mor til syv børn. Hun har overladt husarbejdet til andre for at rejse med os rundt. Med sin ikke særlig kraftige stemme synger hun for. Hun lægger stemmen så den får en meget diskant og nasal klang, og så kan hun høres, også bagest i kolonnen: »Furaha – utamaduni wetu« – optøget gentager – »Tulishangilia, bangebaligemenheja« – optøget gentager. Mere tekst er der ikke i den sang. Den handler om, at vi er glade fordi vi synger og danser; der er tryk på, selv om der også er nogle der er generte, men de gør det så godt de kan. Hendes forsang ændrer sig ikke igennem det kvarter sangen varer. Men korsvaret udvikler sig til at blive fyldigere, flere over- og understemmer bliver digtet til.

Nye forsangere tager over. Ingen diskussioner om hvad man så skal synge. Alle er straks med. Fanta-

stisk at opleve den respekt for hinanden, som dette egentlig er udtryk for. – Ikke noget med, om man gider lige nu, eller at man hellere vil synge en anden sang. At man tager et initiativ – uanset hvem man er og hvornår man tager det – betyder, at der kommer gang i den.

Det store optog begynder at blive længere; det bliver til mindre sektioner med lidt afstand imellem. Hver gruppe har *sin* sang i *sin* rytme. En forunderlig oplevelse at tage sig en løbetur nede fra bagenden hele vejen op til de allerforreste. I midten er det ikke fællessang: En ung fyr spiller på zeze, en slags enstrengt violin, der spilles med en kort bue. Han synger unisont med sit instrument, meget lange melodi-forløb indenfor skalaer, der ikke ligner de diatoniske



Zeze-spiller. Over »lydkassen« er udspændt gedeskind. Buens hår er sisalfibre. Strengen er ståltråd.

eller pentatone som er almindelige i Sukumaland; zezens herkomst er arabisk. Hans kammerat synger også. Det virker meget kraftfuldt med to stemmer der synger over samme melodi, men laver forskellig ornamentik. Folk foran og bagved dem synger ikke med, men laver nogle af de bevægelser, der hører til, når man synger sangen i rundkreds: skulderrulninger, fodtramp osv.

Efter en 5–6 km er vi nået ud i en stor dal, der omslutes af lave bakkedrag. Regntiden varer lidt for længe i år, og her i slutningen af maj er der stadig vådt. I halvpløret fortsætter optoget. I sådan en flad gryde med lav bevoksning bæres lyden langt. Foran os hører vi dybe trommer. Vi kommer nærmere og hører sang. Der, en kilometer længere fremme står en gruppe og spiller og synger. Vi kommer helt derhen. Det er mænd, kvinder og børn, unge og gamle, vel en tredive stykker fra Sese, som er gået herud, hvor de kan se og høre os komme på lang afstand og for at modtage os med musik.

Chabulafolkene skulle egentlig vende om nu, men da det er sent på eftermiddagen og de er bange for ikke at kunne nå tilbage inden mørket, tager de med videre, så nu er vi 70, der vandrer i samme raske tempo. Trommerne og sangen letter vejen. Efter en halv times vandring står hytterne tættere omkring os. Gamle kvinder kommer ud til vores sti og hujer ad det store optog.

En stor flok skolebørn kommer os løbende i møde og viser den gængse velkomstgestus: tager bagagen fra gæsterne og bærer den ind til byen.

Forrest i optoget går åbenbart nogle af byens spidser, for da vi, som det er skik for gæster, skal starte vort besøg i byen ved at skrive i partikontorets gæstebog, går vi ikke den lige vej, men forbi byens store skole. Så har vi set, hvad der er værd at se.

Henne foran partikontoret og regeringsbutikken står nogle grupper, parate til at optræde. De har ventet i flere timer, for vi blev jo sendt for sent af sted fra Chabula. De begynder straks at danse og har hele landsbyen til publikum. Vi bliver høfligt men be-

stemt gennet ind i partikontoret, et lille hus med vinduer uden ruder. Her tilbringer vi en times tid med at udfylde gæstebogen. Flere af byens ældre mænd kommer ind og hilser på. I kontorets mindste rum sidder nogle partifunktionærer og diskuterer dagens program. En kommer ind med det til os, skriftligt. I forhold til hvordan man på disse breddegrader har det med tidspunkter er det en vittighed at se, hvor snæver tidsplanen er. Den bliver da heller ikke overholdt, f.eks. er det meningen, at vi skal optræde om aftenen, men det er en umulighed i en by uden elektricitet. Planen bliver ændret, og det ender med, at vi efter at have spist en ged, akkurat når at fyre vores program af, inden mørket helt har lagt sig.

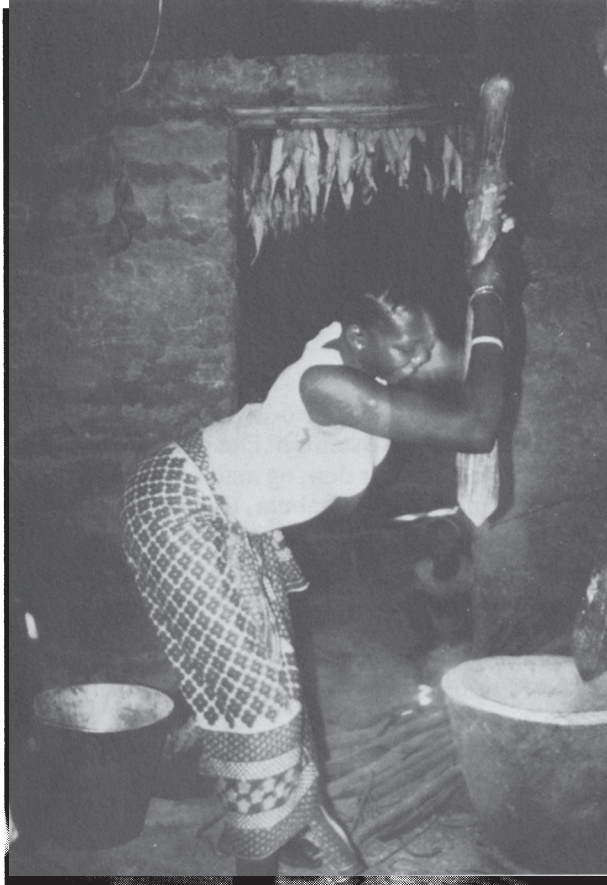
Hulepindsvinedanserne

Hulepindsvinedanserne fra Lumeji kommer forbi byen, hvor vi bor. De har gået 70 km siden i går og skal videre til Nyamadoke og indvie kulturorganisationens nye hus; men på vejen vil de godt lige give en optræden.

De er kun mænd og drenge, 8 ialt. Ældst er Ngolose, der således nyder den største respekt og bestemmer hvad der skal foregå. I dag har de skaffet en hakke og en skovl, og de graver et 2 m langt og 1/2 m bredt hul midt på dansepladsen. Ved siden af har de stukket et lille gedehorn ned i jorden. Det er fyldt med planteudtræk, størknet gedeblood og andet, som skal give styrke til dem der optræder.

Trommerne starter, først den der slår grundslaget, så to der spiller faste figurer, dernæst de tre der følger danserne. Et par af drengene og nogle af de voksne løber nu på skift ind og laver en improviseret solo. Noget af det særegne ved denne danseform er den nære forbindelse mellem dansetrommerne og danseren: Ethvert fodtramp, hop, luftspark, rumpestød osv. bliver – hvis ellers trommespillerne har øjnene med sig – synkront forstærket af trommerne.

Enhver hulepindsvinedans starter med et »tomgangstrin« a la gadedrengehop. Derefter laver man forskellige variationer, der alle er bevidst »grimt«



udført: man står på hovedet, laver en kolbøtte, ruller rundt på jorden, kaster støv over sig o.m.a. Tit udspilles små historier: – med albuen graves et hul, som man begraver sit eget hoved i, – man forestiller at tænde et bål, lave majsgrød, hvis krydderier hentes fra forskellige af menneskets åbninger, – motorcyklen går i stykker, og man reparerer den med snor.

I dag er det en endnu mere grotesk historie, udspillet til intenst trommespil:

To mænd springer ind. Det de laver minder mig om nogle af de gamle Clausen & Petersen-numre. En meget lang bredbladet kniv bliver stillet sådan, at ægkanten, som de i alles påsyn netop har skærpet, stikker et par cm op af jorden. Den ene danser gør mine til at lægge sig på ryggen på den. Det gør han så, efter lange udhalingsmanøvrer. Derpå beder han den anden hente en 80 cm høj morter i træ; den der bruges i enhver husholdning i Sukumaland til at stampe majs og ris i. Morteren bliver nu anbragt på maven af den der ligger på kniven. Derpå hentes gedehornet og sættes fast i hans hår. Så fyldes morteren halvt med jord. Makkeren tager derpå en kæmpestøder, som han af al kraft hamrer ned i morteren. Manden mellem kniv og morter fortrækker ikke en mine. Da støderiet er færdigt, simulerer han død. Den anden prøver at få liv i ham, uden resultat.

Så bliver den »døde«, hvis eneste påklædning er et par korte bukser, slæbt hen over jorden og ublidt bugseret ned i hullet, der blev gravet før. Inden jorden kastes på ham, bliver han vredet om, så han ligger på maven. Nogle af de kvindelige tilskuere bliver hentet ind, og de jamrer sammen over den livløse kammerat. Der i graven får han ikke lov til at blive, for hylekoret bliver nu bedt om at tage fat i ham. Uden at jordlaget først bliver fjernet fra staklen, trækker de ham i benene op af graven igen. Jeg venter at se et blodigt maveskind, fuld af skrammer, men det er helt.

Den »døde« giver sig langsomt til at bevæge sig. Pludselig rejser han sig op, ryster på hovedet og løber rundt uden at se ud til at have taget skade på de

legemsdele der har været udsatte. Tværtimod giver han sig til at halte voldsomt på et ben, der med garanti ingen skade har taget.

Han sætter sig på jorden med to store sten i skødet. Den ene lægger han på sit hoved. Med den anden hamrer han den nederste ned i hovedskallen på sig selv, mens han griner vanvittigt. Bagefter hopper han rundt med det ene ben på nakken.

Næste del af showet er, at den begravede danser nu vil tage hævn, og det foregår med tilsvarende groteske virkemidler. Det er virkelig »grim« dans. Rendyrket antiæstetik. Afro-punk kunne man kalde det. Ingen kolbøtte, intet kraftspring eller fald er »rent«. Bevægelserne bliver afbrudt, som om de mislykkes med vilje. Det glatte, perfekte bliver hakket i stykker, så man skulle tro kroppen gik i stykker. En klumpethedens behændighed. Når jeg i Danmark ser skuespillere eller akrobater lave tilsyneladende farlige fald, eller slå på tæven, synes jeg, jeg kan se den teknik de anvender for at undgå at blive lemlæstede. Men hvordan disse hulepindsvinedansere slipper godt fra at springe buk over hinanden, hvor de lander på jorden – ikke på fødderne, ikke på hænderne, men direkte med enden først, så det må give genlyd hele vejen op i rygsøjlen – det fatter jeg ikke.

Danserne har hele tiden haft trommeakkompagnement til deres optræden. Undervejs har de givet trommeslagerne besked om hvordan de ønsker styrke og tempo. I perioder bruger danserne ikke musikens rytme direkte i deres bevægelser. Men alligevel har rytmen en vigtig funktion: Den kropslige parathed, den spændte fysik hos danserne skabes på baggrund af rytmen. Uden rytmen, ingen gøgl.

Hulepindsvinedansernes fanden-i-voldske groteskhed dyrkes kun af mænd og drenge. Indtil for ca. 40 år siden fandtes der også kvinder, som i bukser og bar overkrop dansede sådan. At det ikke er sådan mere, gav den kommunale kvindeorganisations forkvinde følgende forklaring på: Den kristne mission på egnen blev stærkere, og kvinderne skulle ifølge den have tøj på, lige fra knæ til skuldre. Khangaen,

et kulørt stykke bomuldsstof, bruges af alle kvinder og bliver bl.a. bundet om livet, så den fungerer som en stram nederdel. Iklædt en sådan er det ikke nemt at lave store bevægelser.

Der er ikke noget der tyder på, at kvindelig grotesk dans nogensinde har været særlig udbredt her. Nogen forklaring på dét var ikke til at få.

– Hvorfor er der iøvrigt så få kvindelige klovner i vores del af verden?

Dansetræf

Der skal være danseoptræden på provinshovedstaden Mwanzas største stadion. Det er kulturorganisationen der arrangerer den, og man har inviteret danserne fra landsbyerne Chabula, Bugando og Nyamadoke, samt os danskere til at optræde.

Men dagen før skal der øves i Nyamadoke. I denne by ligger hovedkvarteret for organisationen. Det er allerede blevet bestemt, at danskerne skal være med i de andre gruppers træning, og at de skal være med i vores. For os er det en fin lejlighed til at lære noget nyt.

Inden øvningen skal der spises. For os foregår det i landsbyens partikontor, en lerhytte, sammen med parti- og organisationsfolk. Menuen er ugali (tyk majsos), ris, fed fisk og oksekød. Alle sidder rundt om bordet og spiser af de samme fade. Man spiser med fingrene og kun med højre hånd, den venstre er beskidt.

Det er ret uvirkeligt og fantastisk: det er dét man har set på film og hørt om som noget fjernt og indimellem lidt farligt (myterne er jo stærke), som vi nu er midt i. Og man føler sig godt tilpas, tryk og velkommen. Ti sukumaer og ti danskere om de samme skåle. De kvinder som varter op enten står og spiser af vores fade, eller sidder ved nogle skåle på gulvet bagved.

Efter måltidet holdes et par taler, og vi overbringer hilsner og gaver (fodbolde og kontorsager) fra organisationens venner i Danmark.

Inden den lidt højtidelige stemning omkring bor-

det er slut, er der allerede gang i trommerne og dansen uden for. 3 grupper øver på én gang.

Nyamadoke-kvinderne henter de danske kvinder. Sammen stiller de op i rundkreds under træerne foran partikontoret. Midt i kredsen står forsangeren Sele, en ældre, tæt kvinde. Hendes syngemåde er speciel: på næsten hver tone hun synger, leger hun med det stemmebåndsklik der kommer af at skifte brat mellem bryst- og fuldregister. En slags jodle-



effekt. Kvinderne rundt om svarer i kor og laver samtidig nogle egentlig ret simple trin, men som så mange andre gange bliver jeg betaget af den styrke og lethed der bliver danset med, – og så forskelligt: Hvordan trinene udføres, og hvordan kroppen iøvrigt bevæger sig, er bestemt af den enkelte dansers humør, kunnen og inspiration, samt af hvordan hun er skabt.

På lænden har kvinderne bundet et særligt skørt. Det består af 100-vis af tynde, håndsnoede sisalsnore. På dem er der midtvejs bundet ligeså mange store kakerlaksjолde. Skørtet sidder på lænden, så snorene hænger ned over enden. Bestemte steder i dansen laver kvinderne et kraftigt vip bagud med bækkenet. Det får det tunge skørts snore til at svinge op i nakken, og insektskjoldene giver en stærk raslen fra sig, som lyden fra en kæmpe cabasa.

Så er det tid til generalprøven på vores optræden imorgen. Mange klæder sig ud og pynter sig med fjer og sisalskørter, og vi går sammen hen til landsbyens danseplads, der ligger rundt om organisationens nye lerhus. Danskerne er de første til at gøre deres entré. En af os går på stylter og er iført en kæmpe dragt/maske der forestiller en drage fra en af de gamle sukuma-legender.

Chabulagruppen kommer ind og laver nogle danse med landbrugshakker, som i forskellige variationer svinges rundt om hoved, mave eller ben. Gruppen næsten sprænger rammerne for den tradition, dansene er skabt i. Der danses med sådan en dristighed og kraft, at jeg står helt paralyseret. Sikke en magtfuldhed og stramhed...

Derpå går det slag i slag, den ene gruppe efter den anden, gys på gys. De mange tilskuere står i en stor kreds rundt om danserne. Den bliver mindre efterhånden, fordi alle er nysgerrige og gerne vil se fra første række. Folk lever helt med, griner, hujer og kommer med tilråb. Et par tilskuere går ind og danser en lille solo foran trommerne. Som det er skik her på egnen går nogle ind og giver en lille gave – penge eller pynt – til en danser, man synes er særlig god el-



ler overraskende. Applaus i europæisk forstand er der ikke noget af. Man er jo heller ikke publikum på samme måde.

På dansepladsen er et utal af sælgere, der faldbyder deres varer: appelsiner, sukkerrør, jordnødder, te og fritureboller. Det summer af snakkende stemmer, mens mørket falder på. En mand kommer slæbende med et bilbatteri og sætter det foran organisationens hus. En rejsegrammofon bliver stillet ved siden af, og udstyret forbindes med nogle ledninger. Højttaleren er lille og diskant og bliver derfor lagt oven på hullet i en stor lerkrukke. Den får virkelig bassen frem. Dette er landsby-disco. Her kan man danse, men man skal betale for det. Musikken er gratis. På swahili (Tanzanias fællessprog) hedder det at danse til trommer »kucheza«, men at danse til plader og storby-bands hedder »dancing«.

Næste dag afgang til Mwanza stadion i 3 hold á 60–70 mennesker. Vi hopper op på ladet af en lastbil fuld af trommer, dansere og kostumer. Den kraftfulde forsanger fra Bugando begynder straks at synge for med en sang, der er digtet til lejligheden: »Nu skal jeg til Mwanza og danse, og ikke ti vilde heste kan stoppe mig«. Så er der gang i sangen hele den time det tager at komme ind til stadion.

Over indgangen til stadion er en kæmpe tavle, hvor der med kridt kan skrives, hvilke fodboldhold

der skal spille. I dag står skrevet med lille skrift, at lokale dansegrupper optræder kl. 15, og med store bogstaver, at en gruppe fra Danmark vil danse. Danish Dynamite! Vores optræden begynder med 2 timers forsinkelse, men det er ingenlunde usædvanligt.

Den tætte stemning fra generalprøven dagen før kan slet ikke genskabes. Vi optræder på en asfalteret basketballbane med et lille publikum siddende på tilskuerpladserne i stor afstand. En gruppe unge mænd spiller fodbold i den anden ende af stadion, og på sprinterbanen er et løb igang! Så denne danseoptræden bliver lidt af et flop, for mig at se. Det er tilsyneladende svært at give landsbykulturen gode rammer i storbyregi.

Men sukumadanserne lader ikke til at være skuffede; også på hjemturen i mørke er der gang i trommerne, sangen og antilopehornet.

Traditionen

Vi er et par danskere på besøg hos medicinmanden Lufunga og hans kone Rozalia. Sidder på den lille plads mellem deres lerhytter. Det er blevet mørkt, og kun en enkelt petroleumslygte er tændt. Elektricitet findes ikke i hele dette område.

I eftermiddags havde Rozalia inviteret 12–15 kvinder fra landsbyen, og sammen dansede vi nogle af de danse, de syntes vi skulle lære. Nu synger hun for i en af disse sange. Vi synger den igen og igen. Fire af familiens børn sidder også dér i mørket. Hver gang vi kommer til det sted i sangen, hvor forsangeren enten kan indlede en ny gennemsyngning, eller gøre den færdig, sætter et af børnene ind med fuld tryk, så sangen bliver ved og ved og stiger i intensitet. Børnene lærte bevægelserne til sangen i eftermiddags, og en af drengene rejser sig op og danser mens han synger. Lufunga, iført sin lange, europæiske grønne damefrakke og bløde filthat, kommer også op og danser ved siden af ham. Støvet slår op omkring dem.

Ind imellem retter de voksne lidt, eller bliver bare

ved med at synge, indtil børnene og vi kan sangen og dansen.

Omsider slutter sangen. Mens de voksne snakker, er børnene gået lidt væk, og vi kan høre dem nærme sig syngende, dansende. De danser de samme enkle trin og gør de samme håndbevægelser, mens de synger en flerstemmig sang med en mere europæisk melodiføring. Sangen har de lært i skolen; den har en opbyggelig tekst, tydeligvis lavet til en bestemt lejlighed, måske i forbindelse med et besøg af en parti-delegation. Det at være opstillet i rækker, med front samme vej, kommer fra den tidligere kolonimagt, England. Kor hedder "kwaia" på swahili. Det ord bruges ikke på den slags flerstemmige sang, som bygges på sukumaernes egen tradition.

Nogle af børnenes indstuderede bevægelser er ret stereotype: Hvis de f.eks. synger »Kammerater i partiet, I kan regne med os!« så peger de først en gang fremad mod den tænkte partidelegation, dernæst peger de på sig selv.

Men selv om melodikken er europæisk og håndbevægelserne platte, ligger sangen og trinene rytmisk set så tæt op ad sukumaernes egen kultur, at børnenes bevægelser alligevel er levende, og meget forskellige fra barn til barn.

En anden sang handler om at arbejde for sit land. Børnene fingerer nogle hammerslag, mens de synger. Rozalia går ind i en af hytterne og henter 6 hammers. Det er »dansehammer«, skaft og hoved snittet i træ og med fine brændte mønstre i. Så giver forældre og børn sig sammen til at synge og danse med hamrene.

Som dansker sidder jeg og undres og glædes: Vi har det godt i hinandens selskab, og morer os. Umærkeligt er der en form for undervisning i det. Ikke på den måde, at de unge bliver undervist i kulturtraditionen af de gamle... Alle er ligeværdigt med i skæret fra lampen. Alle kan *noget*, man kan være fælles om. Selv om man ikke er så god til det, kan man alligevel være centrum og få den sociale støtte og de opildnende svarkor fra gruppen.

Traditionerne lever og fornys; de gamle tager ikke patent på dem.

...Så mange stærke indtryk af et levende samvær blandt mennesker, hvis livsbetingelser er så forskellige fra mine. Men hvad er forudsætningen for dette fine samvær? Vil det stadig findes, hvis sukumaerne begynder at overholde Biblens bud om ikke at have andre guder, hvis jordbruget bliver mekaniseret, hvis landsbyerne får elektricitet, hvis Tanzania får sin egen TV-station og alle sukumaerne et fjernsyn?



Cubanske billeder

af *Sven Fenger*

Det er en kendt sag, at kulturlivet i Cuba trives og har det godt, ligesom også social- og sundhedsvæsenet nu 25 år efter revolutionen er højt udviklet, nærmest på skandinavisk niveau, og uddannelsessystemet er et af de bedst fungerende i Latinamerika. Men går man landet lidt mere efter i sømmene, opdager man også hurtigt, at livet i Cuba på trods af den sociale velfærd samtidig foregår på et udviklingslands præmisser. Økonomien er skrøbelig. Ingen sulter, men rationerne er knappe. Hvadenten det gælder fødevarer eller forbrugsvarer iøvrigt. – Som vesterlænding behøver man blot at have været i landet i nogle få timer for at opdage, at tempoet her er et andet end det, hvor man kommer fra. Og hvis kulturlivet er så enestående og rigt, som rygten siger, så er det i hvert fald ikke den teknologiske udvikling og velfærd, det er hængt op på. For her er Cuba langt tilbage i forhold til Vesteuropa. Kun en ud af hver 100 i Cuba ejer en grammofon, officielt er der ikke nogen, der ejer en kassettebåndoptager, og langt fra hver familie ejer et fjersyn.

Da jeg besøgte landet på en tre uger lang studierejse i 1982, var mit formål at undersøge og kortlægge musiklivet (primært den rytmiske musik) i stort og småt – institutioner, medier, koncertlivet etc. Et ambitiøst projekt, som det hurtigt viste sig umuligt at realisere bare nogenlunde efter hensigten på så kort tid. Ikke kun på grund af den knappe tid, men også fordi Cuba på mange måder er svær at blive klog på. Og her er sprogbarrieren det mindste problem. Ulige mere kompliceret er det, at landet kulturelt og socialt er præget af ikke mindre end fire vidt forskellige kulturelle verdener: Det Latinamerika landet er omgivet af, det Sydeuropa kolonisatorerne

kom fra, det Vestafrika slaverne blev indført fra, og endelig det Østeuropa landet politisk og økonomisk har været afhængigt af siden 60'erne.

Samtaler med officielle repræsentanter for landets musikliv og besøg hos uddannelsesinstitutioner, kulturhuse, radiostudier etc. gav en del teknisk indsigt i kulturlivets organisering og omfang. Men jeg begyndte først at fatte, hvad det handlede om, da jeg på egen hånd begav mig ud i musiklivet, med en båndoptager, en notesblok og en spansk/dansk ordbog.

Mit indtryk af landet, af befolkningen, af musikken og det liv, der udspiller sig i og omkring den er derfor primært baseret på personlige her-og-nu-oplevelser. I første omgang nedfældede jeg dem i min rejsedagbog, mens de var friskplukkede, og siden bearbejdede jeg dem så i en større sammenhæng som sig hør og bør, når man er rejsende i musik med det formål at studere og forske. – Men de friske ligepå-oplevelser er nok mit stærkeste vidnesbyrd om, at Cuba rummer et musikliv, der både er rigt og levende og som nok er en rejse værd.

Så hermed et par smagsprøver fra dagbogen:

Havana – lige ankommet

Det er en tropisk lummerhed aften. Jeg er slet ikke kommet til Cuba endnu. Jeg står bare udenfor en forladt lufthavn og sveder og venter på en taxa. Det kunne lige så godt have været i et hvilket som helst andet spansktalende land. – Men i taxaen, en mellemstor amerikansk 50'erbil er den der lige pludselig. Den første Cubaforførelse. Chaufføren tænder for bilradioen, og taxaen fyldes med salsa – den karakteristiske sonerosang og de rytmer jeg er kommet for at opleve: Rumba, son montuno, chachacha,

»Når mørket sænker sig over Cuba, og rumba-orkestrene kaster deres taktfaste rytmer ud under palmerne, vågner Havana. Indbyggere får dagen til at gå med så lidt arbejde og så megen hvile som muligt, men om aftenen liver de op – og der er nok af steder at gå hen. Hanava skelner ikke mellem rig og fattig, den giver begge kategorier lejlighed til at more sig. Billige bærers og småcaféers lys glimter omkap med de eksklusive restauranter – og mod lysene drages cubanerne og turisterne, som fugle på træk drages mod fyrtårnene.« (BIL-LEDBLADET engang i 50'erne). Brudstykker af en eksotisk virkelighed i det før-revolutionære Cuba, sådan som en dansk journalist har oplevet det – fra kanten af swimmingpoolen, fra taxaens bagsæde og fra hotellernes vestibuler.

illustration fjernet af
copyrightmæssige hensyn

bolero. Og vi overhaler adskillige af de nedslidte, gamle, overstyrede men stadig kørende amerikanske biler fra før revolutionen. Og aftenluften er pludselig duftende og forførende. Nu er det som det skal være. Det er ikke 'Havana by night' endnu, det er forstæder og kongepalmer. Men jeg er ankommet.

Havana – dagen efter

På kryds og tværs. Det er en storby på 2 mill. indbyggere. – Ned til vandet, der ligger 200 m fra hotellet. Langs strandpromenaden ind mod den gamle bydel. Havana set herfra ligner 50'erne mere end 80'erne: Gamle kolonitidshuse i blege pastelfarver – gule, røde, blå. Utallige gamle amerikanske biler, der forpuster luften med blålig beskidt udstødningsgas. Søndagsfrie cubanere og unge pågående fyre, der ustandselig vil veksle sort. Fra havnen ind i den gamle bydel hvor søndagsfrie cubanere spiller baseball i parkerne, sidder på barer, går tur med ungerne og spiser is. Alle hudfarver er der. Gadebilledet er ikke orden og renhed. Det er lidt ligesom de gamle kvarterer i Rom og byerne på Sicilien. Gaden er også dagligstue her. Og lejlighederne er åbne direkte ud til gaden. Man kan følge med i fjernsynsprogrammet ved at gå gennem en tæt beboet gade.

Hotellerne fra før 59 står der stadig, som om der ikke var gået knap 25 år og en revolution hen over dem. Virker lidt forsømt, men ikke forfaldne. Enkelte har fået farverne frisket op, men i det store og hele står de som de stod, da Havana var USA's faste forlystelsespark. Interiøret er også fra før 59, undertagen flaskerne – spejlene, bardisken, de plysbelædte stole, klaveret og, så vidt jeg lige kan se, hyggepianisten.

Langt inde i bydelen, i nogle små sidegader, lyder der pludselig en rumba fra en af baggårdene. Jeg går derind og får øje på nogle unge fyre, der spiller congas, bongos, claves og maraccas. Uden særlig megen energi, men det er ikke til at tage fejl af. De kan godt spille den rytme, tilbagelænet som en søndagseftermiddagsrumba skal spilles. Det minder mig mest af

alt om de søndag eftermiddage, jeg selv har brugt på at spille fodbold sammen med vennerne, for at få tiden til at gå, for at holde bolden, kroppen og boldøjet igang og måske for at indøve en eller anden smart detalje. Her er det ikke bolden men tønderne, pindene, raslerne, der arbejdes med. Ikke så sært at mange cubanere kan noget med de rytmer, som vi andre selv efter flere års træning ikke rigtig kan få til at svinge. Jeg fortæller dem, at jeg er 'sociologico de la musica' og gerne vil høre dem spille, hvad de nærmest opfatter som en vits og som en indledning til at forhandle sortsveksling med dem.

Taxa

Det er sin sag at hyre en taxa her i landet. Men i regelen lykkes det, bare man er ihærdig nok og villig til at ofre op mod en halv time på sagen. En dag er jeg heldig og fanger en taxa efter bare få minutters fægten med arme og avis. Og hvad mere er, chaufføren indvilliger i at køre turen, selv om den går et godt stykke udenfor centrum. Han virker sløv, halvåbne øjne, ser nærmest lidende ud her i middagsheden. Irriteret og konstant dyttende. Han har skruet himmelhøjt op for radioen og lader uanfægtet larmen sive ind i ørerne og ud af vinduet. Ulideligt fordi radioen som sædvanlig er af halvdårlig kvalitet. Men pludselig sker der noget. Hans favorithit bliver spillet. En slags calypso med percussion og specielt timbales helt fremme i lydbilledet. Og han forandrer sig totalt. Bliver levende, åbner øjnene helt og kører mere aggressivt. Nu spiller han timbales på rattet, breaks'ene kommer med den rigtige frasering. Han har et specielt sted på ratstammen, som har en særlig effektfuld lyd, når den rammes med ringfingeren, og som han kun bruger for at markere specielle indsatser. Han synger og bruger hornet diskret som special effect. Da hittet er ovre, bliver han den samme som før, småirriteret og sløvt lidende.

Natklub

Man går ikke bare lige ind i en af de mere mondæne

natklubber. En stor tyk cigarrygende dørvogter ved natklubben »El Parisien« kræver, at jeg ankommer i selskab med en dame, ellers ingen adgang. Og det hjælper ikke, at jeg forsikrer, at jeg vil »pay in dollars«, det går han ud fra som en selvfølge, at jeg vil. – I det lidt mere ydmyge »Salon Rojo« er dørvogteren mere large og åbner døren, efter at han har forsikret sig om, at jeg har dollars på lommen. Igennem en tom og kold forhal når man ind i et stort rum i rødt plys, sort og guld. Underholdningen, musikken, dansen og sangen er i top, ligeså priserne på drinks. Altsammen meget fascinerende, men også lidt kedeligt og dekadent i al sin gennemførte professionalisme. Da showet er ovre, er der pludselig sket noget ude i forhallen. Det viser sig nemlig at være et dansested med enormt meget tryk på, og med en imponerende flot spillende gruppe »Los Yakos«. De kan bare det der, og alligevel finder jeg senere ud af, at gruppen ikke regnes for noget særligt her i Havana. Ansportet af stemningen, musikken og rommen er jeg med i dansen, hvad jeg hurtigt finder ud af, jeg ikke sådan uden videre skulle have indladt mig på. For rumba er en pardans, hvor spil og modspil mellem mand og kvinde er det væsentlige, og hvor 90% af bevægelserne foregår i bækkenpartiet. Og det er enormt svært når man ikke har øvet sig i årevis, hvad jeg ikke har. Den rumba, jeg lærte i danseskolen, har ikke noget med det her at gøre.

Casa de la Trova i det gamle Havana

Det er en bygning, der udvendigt og indvendigt minder en om spansk koloniherrødmme. Et stort mørkt skrummel set udefra, men indvendigt ikke uden en vis charme med sine store lyse pastelfarvede rum, gesimser og smedejern og store brune træmøbler. Og et blik på deltagerne til aftenens koncert giver kun yderligere næring til denne association. Tilhørerne er meget gamle mænd og kvinder, og udøverne kun en smule yngre, fra 60 og opefter er mit bud. Alle så tilpas gamle, at deres forældre og bedsteforældre har levet i Cuba i den sidste fase af det spanske koloni-

herredømme, dengang da slaveriet stadig var et højest virkeligt mareridt. – Der bliver sunget traditionelle cubanske troubadoursange fra dengang, da salsaen var i sin vorden og hed son og blev spillet i små besætninger med håndpercussion, congas/bongos, guitar og sang. Der bliver sunget habaneras – der kan minde noget om den argentinske tango – og der bliver spillet danzonlignende klavermusik med diverse lån fra den europæiske salonmusiks mest virkningsfulde klicheer. Det kunstneriske niveau er ikke altid lige højt, men engagementet fejler ikke noget. Det er musik, som både udøvere og publikum er flasket op med, og det mærkes. Folk synger med, brokker sig over rækkefølgen af numre og lægger ikke skjul på, at nogle numre er mere populære end andre. Og når musikken er oppe og ringe, klapper alle med på clavesrytmen. Højttaleranlægget er dårligt ud over enhver beskrivelse og mikrofonerne nærmest antikke, men musikken går lige ind. – Hvad den ikke altid gør i nogle af hotellernes barer, hvor folk sidder med rom på bordet og snakker uanfægtet på trods af statsansatte musikeres udfoldelser i samme lokale. For musikken er så selvfølgelig i det her land, at folk af og til knap nok gider lytte. Selv om det er levende musik, og selv om musikerne oftest er helt suveræne.

El Coro Nacional har formiddagsprøve

Det foregår på førstesalen i et af de tidligere amerikanske overklassepalæer udenfor Havanas centrum. Jeg har fået lov til at lave optagelser med dem, og de synger nærmest til ære for mig. 7 – 8 af de mest kendte cubanske korsatser. Det starter i det stille. Koret sidder ved pulte med noder foran sig. Smukt vokalarbejde og ren velklang. Men også grundliggende rytmiske figurer og melodiske fraseringer, der leder tanken hen på den salsa, der spilles i natklubberne. Efterhånden bliver stemningen kørt op. Helt nedefra men mere og mere omsiggribende begynder det hele at svinge, og pultene bliver til imaginære congas og håndpercussionsinstrumenter. Og så er rumbaen der igen. – Jo mere jeg lytter mig ind på

musikken her i landet, des mere fornemmer jeg en dimension af tidløshed. Musikkens urkilde springer stadig, og det er som om det var igår, plantagerne genlød af slavernes afrikanske trommedans.

Santiago

Her er stegende hedt og på mange måder helt dejligt. Det er som at være på landet. Her bor kun en halv mill. mennesker, og det hele virker ikke større end en middelstor dansk provinsby. Byen er lav. Husene er ikke over to etager. Her er små torve og gaderne bugter sig op og ned. Santiago sprudler, virker mere sort både hvad angår hudfarver og hvad angår liv, hvor Havana kan virke mere europæisk, mere indeklemmt og fremmedgørende midt i al storbyvirvaret og førrevolutionsdekadencen.

Nu handler det om »Noches Culturales«, den stedlige byfest, der foregår hver lørdag og søndag. Det sker i Calle Heredia – en lille ikke særlig bred bygade i centrum, afspærret for kørende trafik i begge ender. Her er musik, teater, plakatkunst, dans, barliv. Især musik er der et righoldigt udbud af: Nueva Trova, den nye troubadourbevægelse der startede i 1972 og som hurtigt fik fat i såvel udøvere som publikum. Tango a la Argentina, hvilket ikke er noget særsyn på Cuba, men som tvært imod siger noget om, at musikkulturerne i Latinamerika er tæt forbundne. Traditionel troubadoursang. Charango, eller Tipico, som det også kaldes, og som er betegnelsen for den salsa, man spiller hernede. Besætningen er en lidt anden end den, man kender fra Havana-salsaen. Her bruger man europæiske violiner og fløjter, og musikken er knap så influeret af jazz og rock, som man af og til kan høre det i Havana. Men de afrikanske rødder er de samme. Og det kan både ses og høres: Et af byens førende orkestre slutter lørdag aften af, og folk ved bare, at nu er den der. Et ældre ægtepar får lov til at danse rumba solo foran scenen, og folk står parat i en rundkreds og kommer med tilråb og klapper, for det er meget smukt, det de kan med sig selv og hinanden. Men snart er der tykt af folk overalt. Så

mange, at mængden lige foran scenen, hvor jeg står, udfører én stor kollektiv dans – en klump af mennesker, der bølger op og ned. Og det er fysisk umuligt ikke at danse.

Jesus del Valle Guzman

Det er navnet på en gudsbenådet musiker, jeg støder ind i i Havana to dage før rejsen tilbage. Han er en Nueva Trovasanger af de sjældne. Med sin stemme og sin guitar udgør han den mindst mulige men alligevel fuldt tilstrækkelige enhed på scenen. Congas, claves, bas og klaver er med. De er bygget ind i guitarspillet. Og sangen ligger ovenpå og fraserer på samme måde som salsaens soneros og blæsere. Musikkens stemning er naturligvis en anden, men rødderne er ligeså tydelige her som i al anden cubansk populærmusik. – Det lykkes mig at komme i snak med ham efter koncerten, og det ender med, at jeg dagen efter kan besøge ham og optage ham på bånd i al uforstyrrelighed.

Jeg kommer en time tidligere end aftalt, og han er ikke hjemme. Det er hans mor og kæreste derimod. Og da de sproglige barrierer omend ikke er uoverstigelige, så dog svære at trænge igennem, går tiden med at jeg bliver vartet op med kaffe, vand, brød, ost, TV, bøger, blade og får forevist husets klenodie, et efter cubanske forhold overdådigt stereoanlæg, der står opstillet i Jesus' værelse. Ja – han har et værelse. Som så mange andre cubanere bor han hjemme. Den med at rejse hjemmefra som 18 – 20 årig er ikke så udbredt her i landet. Det gør man først, når det bliver for trangt. Og det gør det, når der kommer børnebørn. Det hænger sammen med generel bolig-mangel og med et traditionelt spansk familiemønster iøvrigt. Men det virker lige paradoksalt hver gang. Ikke mindst lige her og nu. Jesus er 34 år, professionel troubadour i den øverste klasse, kategori A. Han tjener en topløn, svarende til hvad en universitetslærer eller læge tjener. Har turneret over store dele af verden, Østeuropa og Latinamerika. Og så bor han stadig hjemme hos sin mor, i sit gamle drengeværel-



(Foto: Ole Haupt).

se, med de gamle børnebøger på reolen og børneplakaterne på væggen ved siden af musikerdiplomet. For hans kæreste bor der også. – Og da han så kommer og synger sine sange, som handler om politik, kærlighed, natur og Cuba, kan det sgu osse være ligemeget med, at jeg skal hjem om to dage. For nu er cirklen ved at være sluttet, og jeg har ikke flere bånd, og jeg kan alligevel ikke rumme meget mere.

Havana by night

En almindelig aften er ikke ophidsende. Lørdag og søndag er der kul på gaden, men til daglig lukker alt kl. 22. Undtagen biograferne, der spiller sidste forestilling kl. 24, og natklubberne. Og så den tropiske luft og stjernerne, der er oppe hele natten.

Når en LP koster en halv månedsløn...

af Christer Irgens-Møller

Om at være musiker i cacao-landet Ghana, hvor en LP koster 1/2 månedsløn, selvom man arbejder hårdt med prøver hver dag og har 2 – 3 engagementer om ugen. Christer Irgens-Møller har været på tur med »Sweet Beans« og bringer her et interview med to musikere fra orkestret.

Der bliver sunget på fuldt tryk i hele bagenden af bussen efter stoppet før, hvor alle var ude og få en halv kalabas palmevin i vejsiden. Vi er på vej fra et 2-dages engagement i Kumasi tilbage til Accra, Ghana, i Vestafrika. Bussen tilhører The Cocoa Marketing Board og det gør dens passagerer, 10-mands orkestret »Sweet Beans« også.

Det er forsangeren der fører an sammen med nogle af roadierne, mens Talata, sangerinden, sidder og surmuler. Tilsyneladende fordi den sang, de startede med, går grin med kvinder. Altsaxofonisten Sammy sad ihvertfald og prikkede til hende i begyndelsen af sangen og var ved at knække sammen i et fniseanfald bagefter. Det foregår på Ga, et af hovedsprogene i Greater Accra Region, så jeg må aflæse mimikken så vidt muligt.

Efter et par traditionelle afrikanske sange med call-response og klap går man over til nogle, der mere lyder som nationalsange.

Der er rigelig grund til at musikerne flipper lidt ud i dag, for der er blevet arbejdet hårdt i de to sidste dage og nætter. Orkestret var som *statsejet* orkester, tilkaldt til officielle festligheder på City Hotel i forbindelse med 50-årsdagen for Ashante Heena's tilbagevenden fra et eksil på Seychellerne. Ashante Heenaen er høvding for Ashantistammen, som var den stamme der modstod englændernes kolonisering længst. Festlighederne varede hele lørdag nat til kl. 6 om morgenen, æresgæst var den nuværende Ashante Heena og »Sweet Beans« var med hele vejen, både

til taler, underholdning og naturligvis *backing* af diverse solister.

Søndag aften gik det løs igen, dog uden alle de fine officielle gæster, til kl. halv to om natten, og så afsted her til morgen kl. 9.

Der er også flere der er lettet over at slippe ud af Ashanti-land, for de er overbevist om at Ashantierne i forbindelse med deres festligheder ville overholde deres ældgamle skik med at fange fremmede i byen og føre dem til paladset for at slagte dem til ofringerne.

I bussen møder jeg rastafari'en Yao, som jammede med »Sweet Beans« aftenen før, og som fortæller at han to år før var sammen med Brian Eno, da han var i Ghana. De har stadig kontakt med hinanden og Eno sender ham bånd med sine udgivelser. Som så mange andre ghanesere håber Yao også at denne kontakt måske kan skaffe ham ud af landet. Særligt gode venner er jeg dog med pianisten Pat Erskine og altsaxofonisten Sammy Larteh Jr. Vi får en lang snak om »Sweet Beans«, mens bussen drøner afsted mod Accra.

»Orkestret blev faktisk dannet omkring 1972 med sangeren Pat Thomas som leder og han blev ved indtil 1977 og orkestret blev opløst« fortæller Pat. Pat Thomas var iøvrigt for en enkelt gangs skyld solist ved week-endens engagement; en meget velklædt og temmelig beruset herre, tilsyneladende højtstående i The Cocoa Marketing Board, fortalte aftenen før, at Pat Thomas »The Golden Voice of Africa«, som han

Min rejsefælle, bassisten Christian Glahn i samtale med Pat Erskine i bussen. T.h. Sweet Beans' guitarist.



kaldte ham, var blevet fyret fordi han ved en lejlighed nægtede at møde op, da »head of state« havde tilkaldt ham og »Sweet Beans«. Det var et officielt besøg og Pat Thomas ønskede åbenbart at vise sin protest mod den daværende leder ved sin udeblivelse. »Efter 1977 blev orkestret opløst og nye medlemmer blev spurgt om de ville ind. Det var på det tidspunkt bassisten Marshall, tenorsaxofonisten »Tonnes«, congaspilleren, og sangerinden Talata blev spurgt om de ville være med. Så de har været med i omkring 7 år nu. Men vi har altså ingen af de oprindelige medlemmer med fra Pat Thomas' tid.« »Før jeg kom til »Sweet Beans« spillede jeg i »The Supersonic Boulders« som ejedes af Kim Bruce. Han var tidligere orkesterproprietær og ejede 6 orkestre. Jeg ledede the Boulders i 7 år. I det sidste år var instrumenterne i så dårlig stand og vi kunne dårligt tjene penge med disse instrumenter. Og ejeren havde ikke penge til nye. Så jeg blev nødt til at forlade orkestret.«

Nu siger du at Kim Bruce »ejede« 6 orkestre, kan du forklare hvad det handler om?

»Han havde 6 bands og hvert band bragte indkomst til ham. Betingelserne er at han ejer instrumenterne og vi bruger instrumenterne til arbejdet.

Så det er et slags partnerskab. Når der er engagementer bliver hyren delt mellem musikerne og ejeren. Musikerne får 60% og ejeren 40% af overskuddet.«

Stort set fungerer alle orkestre i Ghana på denne måde. Så godt som alle musikere er for fattige til at købe et instrument, så bag ethvert orkester sidder der en ejer, en forretningsmand.

'Classique Vibes' hvis navn nogle måske vil nikke genkendende til og som nu har basis i Europa, er et af de få orkestre, der, mens det var i Ghana, formåede at komme ud af dette ejerforhold.

Da det så lykkedes for dem at komme til Europa, har de nærmest fået status som helte i deres hjemland.

Er »Sweet Beans« organiseret på samme måde?

»»Sweet Beans« ejes af The Cocoa Marketing Board. Men det fungerer ikke som et partnerskab. Hele overskuddet går til The Board; i slutningen af hver måned får vi løn ligesom en almindelig arbejder under The Board. I øjeblikket er lønnen 1.999 cedis om måneden. Og min bolig som også ejes af The Board koster omkring 600 cedis, som trækkes fra lønnen« fortæller Sammy Larthe Jr., der ligesom Pat har været »Sweet Beans« i 2½ år. Månedslønnen sva-

rer til ca. 200 kr., et hovedmåltid koster omkring 5 kr. og transport til og fra øvelokalet kan også komme op på 5 – 6 kr.

»Men da I øvede forleden fik I også mad?«

»Ja, ifølge et regulativ fra The Board skal alle arbejdere have et måltid mad om dagen. Men os musikere kan ikke komme ind til kantinen i Accra, så derfor sendes maden ud til øvestedet,« svarer Pat.

»Vi øver 3 eller 4 gange om ugen ca. 5 timer ad gangen. Hvis vi har job søndag aften er mandag fri. Der er gennemsnitlig 3 jobs om ugen og der spilles hver gang i 6 timer med en halv times pause.

Hvordan er indspilningsfaciliteterne i Ghana?

Pat: For tiden er der kun et studie i funktion. Vi har så mange musikere i Ghana, men kun et studie. Dem, der gerne vil indspille har svært ved at finde en producer. Med den nuværende økonomiske situation kan man ikke få folk til at købe plader. Et kassettebånd koster endda så meget at et almindeligt menneske ikke har råd til at købe et.

En kassette koster 500 cedis og en ny plade over 1000 (som er halvdelen af disse musikeres månedsløn!).

Sam: I øjeblikket vil producerne slet ikke sælge plader.

Pat: Vi har så meget »roadside« kopiering. Straks når du har produceret en plade vil de købe én og tage den til deres butik og lave enormt mange kassetter fra denne plade. For man finder jo ud af at der kun er blevet købt nogle få plader, mens der er en masse kassetter ude i byen. Så det er kassette-kopisterne der har penge. Men musikerne har ingen penge. Så i øjeblikket prøver de fleste producere i byen at gøre det umuligt for disse kassette-butikker. De prøver selv at importere kassette-kopimaskiner, så når pladen er lavet vil de selv lave kassettekopier og sælge dem direkte til publikum. En kassette er sværere at kopiere ordentligt. Så kan musikerne måske få noget mere ud af det.

Du siger at der kun er *et* studie?

Pat: Ja, men vi har et andet: Ambassador i Kumasi

men det fungerer ikke, fordi ejeren er udenlands.

I var ikke tilfredse med Ghana Films' studie?

Pat: De har kun 8 spor; det er ikke engang et 8 sporsstudie, det er 4 og så re-mixer de det til 8. Når noget er indspillet virker lydfladen, »sounden« meget let. (De moderne studier har 24 eller 32 spor) og man kan heller ikke lave overdubs her. Når man har indspillet musikken og lytter til den bagefter føler du, at der er så meget at tilføje. Men det er ikke muligt, for alle spor er optaget. Slutresultatet er for tyndt i lyden.

Sam: Maskinerne på Ghana Films er jo heller ikke lavet til at indspille musik, der sælges på plade. De er lavet til film-lyd. Men fordi der kun er dette studie i landet, bliver det brugt, men det blev oprindeligt brugt til film-lyd.

Måske skulle vi i denne forbindelse nævne at »Sweet Beans« består af 3 horn, keyboards, bas, trommer, conga, guitar og 2 sangere. Jeg forstår at det er almindeligt at man sender indspilningerne udenlands og re-mixer dem f.eks. i London.

Sam: Det bliver boosted up på en større maskine. Hvordan laves dubs'ene så?

Sam: For det meste hyrer de musikere til dubs'ene. Eller booster volumen op og giver det mere vægt i lyden.

Pat: For det meste bliver lokale musikere sat til at dubbe allerede indspillet materiale. I Nigeria sender man ofte musikerne med til dubs'ene, men det sker ikke i Ghana, p.gr. af den økonomiske situation.

Har I indspillet med »Sweet Beans«?

Sam: For 3 år siden, men masterbåndet ligger stadig og venter på at der kommer en producer og gør noget ved det. Men der kommer ingen producer.

Men med Pat Thomas er der plader fra før 1977.

Men Pat, du har nævnt at du har indspillet materiale som aldrig er udgivet?

Pat: »Ja, da jeg var i Kim Bruce's stald og pladens titel var »Pat Erskine and his Fusion Jazz«. Da jeg indspillede dette i '77 begyndte orkesterejeren at klage over at råmateriale ikke var til at få! Så pladen

har ligget hen et stykke tid nu. Men nu er råmaterialerne til at få igen, og for 2 uger siden mødtes jeg med manageren, og han sagde at han ønskede at genindspille materialet på 8 spor, for oprindeligt er det kun på 2 spor. Men denne gang vil jeg gøre det med Sweet Beans.«

Kan man klare sig for lønnen?

Pat: »Som det er nu med Sweet Beans er lønnen ikke høj nok til at man kan klare sig, så de fleste af os har andre indtjeningskilder. Man køber og sælger, laver handel f.eks.«

Hvordan forøger du din indkomst?

Pat: »Jeg har åbnet noget handel for min kone. Jeg gav hende noget kapital til at sælge noget på markedet, så hun er i stand til at supplere hvad jeg får her.«

Hvad med dig, Sammy?

Sammy: »Næ, det eneste jeg gør, er at deltage i private indspilninger og få lidt penge ud af det.

Fortæl om hvad Cocoa Marketing Board er for et foretagende?

Det er et statsforetagende, men de ejer ikke alle plantagerne i Ghana, men de ejer en del af dem. Andre ejes af farmere. Men The Board er direkte engageret i opkøbet fra farmerne og i eksporten til udlandet for at få fremmed valuta hjem. De giver gødning, og insektgifte til farmerne så de kan producere bedre og mere.

Hvorfor har de et band som »Sweet Beans«?

Bandet har de primært til at entertaine Cocoa-farmerne og cocoa-arbejderne. Bandet blev samlet til dette formål, for at gøre deres arbejde mere interessant. Desuden til store cocoa-festligheder. Det var det primære sigte, men nu vil vi køre det som en selvstændig forretning. Nu skal orkestret give overskud i sig selv. Så nu er der f.eks. ikke nogen fra Kumasi der kan forlange at Sweet Beans spiller til den og den festlighed.

Enhver som ønsker bandet nu, må hyre det og betale hvad det koster, så nu kører det udelukkende kommercielt.

Nu siger regeringen nemlig at hvis vi er en forret-



Palmevin i vejkanthen. – Sammy Larteh Jr., nr. 2 fra venstre.

ning må vi arbejde så bandet kan løbe rundt i sig selv.

Pat: Jeg vil gerne tilføje en ting om at indspille i Ghana. Vi har nævnt at vi indspillede materiale som ikke er udgivet endnu. Vi indspillede et High-Life nummer »Hemofu Kwe«. Efter indspilningen af dette nummer har LP'en ligget hen et godt stykke tid, og vi har spillet disse numre ude i byen i lang tid, og dette nummer er blevet meget populært. Et andet orkester har nu indspillet nummeret og det sælger de som musikkassette. Så vi er blevet snydt og det mest uheldige er at vi ikke har nogen dokumentation der viser at vi er de egentlige ophavsmænd til nummeret. Og nu sælger det nummer.

Sammy: Ghana har de mest talentfulde musikere i hele Afrika. I Nigeria har de studier og indspilningsfaciliteter nok til at kunne få deres talenter ud. Hvis ghanesiske musikere tager til Nigeria for at indspille vil nigerianere prøve at sabotere det for dem. Da jeg indspillede i Nigeria blev LP'en meget god, men fordi jeg var ghaneser gjorde de ikke noget for at promote pladen, så den havde ingen succes.

Det vi prøver er at føre en ikke-voldelig, hellig krig mod døvheden

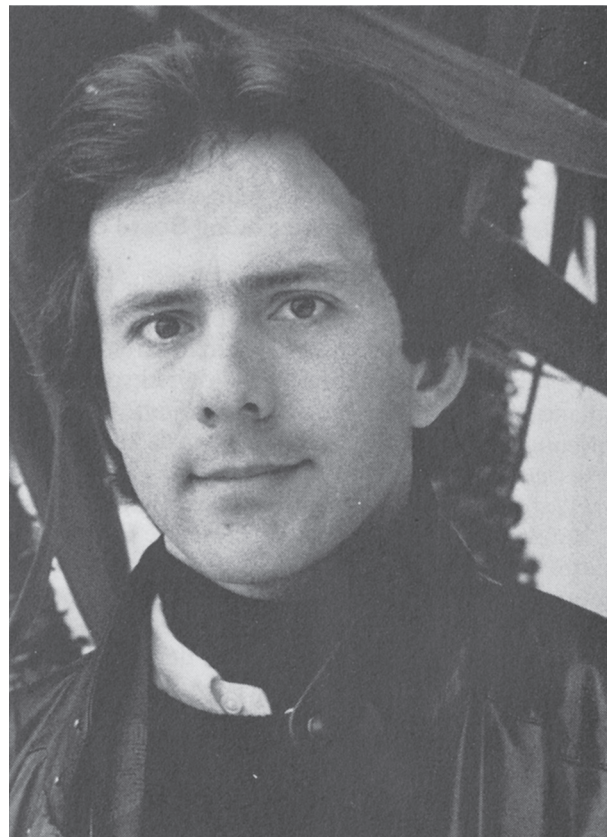
Interview med David Hykes, Timothy Hill og Margorie Johnson fra Harmonic Choir.

af Karin Sivertsen

Foto: Arne Kjær

I april måned 1985 turnerede Harmonic Choir i Danmark, hvor det dels holdt koncerter dels lavede work-shops for folk, der er interesseret i den specielle sangstil koret benytter. Koret består af seks sangere, som har specialiseret sig i overtonesang. Normalt hører vi en ansat eller anslået tone og dens overtoner klinge som en helhed, og det udvalg af overtoner, der ifølge hver enkelt instruments natur svinger, når en tone sættes an, giver instrumentet eller stemmen karakter og farve. Harmonic Choir har udviklet en sangteknik i hvilken de kan uddifferentiere de første 16 overtoner i overtonespektret hver for sig, det vil altså sige at de kan holde en dyb grundtone og samtidig gennemsyngte en overtonemelodi f.eks. bestående af 3., 8., 9., 11., 13. og 14. overtone. Virkningen er intet mindre end mirakuløs. Man føler sig umiddelbart hensat til en anden verden, når man hører disse svimlende høje toner klokkeagtigt svæve over dybe, sonore grundklange. Hvis man yderligere forestiller sig de variable der kan fremkomme, når koret holder tre forskellige toner med tilhørende 48 mulige overtoner distinkt fremhævet kan man måske få en fornemmelse af de klanglige vidundere, der fremkommer, når koret synger.

Sangerne arbejder meget bevidst med åndedrættet. En frases længde er et enkelt åndedræts længde. Derved opstår der en meget subtil rytmeoplevelse i den ellers frit flydende melodik. Koret ledes af David Hykes, som fremtræder som en uhyre stærk og fascinerende personlighed. Faktisk var han ved at



David Hykes, Harmonic Choirs dynamiske leder.

rende mig over ende flere gange i løbet af interviewet, og man kommer bestemt ikke sovende til noget i kontakten med ham. Det virker som om han styrer koret med bestemt hånd, muligvis med forbillede i mystikerens Gurdjieffs praksis. Gurdjieff var kendt for at presse sine disciple lige til grænsen som led i den udviklingsproces han gennemgik sammen med dem, og David Hykes er ihvertfald ikke blødsøden i sin omgang med mennesker. Men at møde et menneske, der som han på den ene side havde så utrolig meget luft under vingerne i intellektuel henseende og samtidig gav fuldstændig direkte igen på hvad man sagde var befriende og lærerigt. Det satte mine egne konventionsbestemte kontaktformer i relief og gav megen stof til eftertanke.

Karin: Jeg har tænkt på, om I arbejder som esoterisk gruppe, om jeres arbejdsgrundlag er esoterisk?

David: (stirrer udforskende på mig)

Karin: ... for på kurset på Vækstcentret i Nr. Snede sagde du, at jeres sang ikke kun var rent musikalsk anliggende – hvad består det, der ligger ud over det sanglige af?

David: Hvorfor er du interesseret i det?

Karin: Jeg er interesseret i den helt specielle virkning jeres musik har og har derfor tænkt på, om der var en religiøs eller esoterisk baggrund for den, eller I blot har fundet frem til en sangtradition, som I lancerer af æstetiske grunde.

David: Hvad er dit indtryk?

Karin: ... at der er en esoterisk baggrund. Men samtidig kan jeg mærke, at I også har en særdeles praktisk holdning til tingene, og du sagde i Nr. Snede, nu citerer jeg: »man kan ikke altid leve på det spirituelle niveau, man må have sit lavere selv med i det man foretager sig« – men det er måske det I forsøger, at forbinde de to ting?

David: (lang pause) Hvad er dit indtryk?

Karin: Mit indtryk er – min erfaring er, at jeres musik har en meget kraftig virkning på mig. Efter jeg kom hjem fra kurset i weekenden har jeg hørt jeres

musik i en drøm – den tror jeg, jeg vil fortælle. I gav en koncert i en stor, smuk sal. Loftet var åbent op mod himmelen og GUD sad deroppe og lyttede, og inden i hovedet på hver af jer var der en lille, farvestrålende sangfugl. Drømmen gjorde et meget stort indtryk på mig, og yderligere har jeg lyttet til jeres musik i de efterfølgende tre dage, og den har bestemt en enorm virkning på krop og sjæl.

David: Men – det står ikke helt klart for mig, hvad slags spørgsmål, det er du stiller, – det, som du fortæller du så og hørte i drømmen og har hørt i musikken har også sine praktiske sider. Har du tænkt dig at spørge os om det også?

Karin: Den kunstneriske side af sagen?

David: ... for hvis vi bare siger: ja, vi er interesse-rede i esoterisk musik, ja vi er interesserede i at forbinde vores højere og lavere selv, så er der ikke meget samtale i det, vel?

Karin: Det kunne da være et udgangspunkt!

David: OK, ja til alt hvad du har spurgt om indtil nu og lad os så ...

Karin: ... komme ned på jorden? Godt, jeg kan fortælle jer, at dette interview skal indgå i et temaanummer, der handler om fremmede kulturers musik, fordi vi er meget interesserede i hvilken sammenhæng, der er mellem et samfund og dets musik, og vi mener at vesterlændinge kan lære en masse af andre, os fremmedartede, kulturers musikbrug ...

David: ... men det her tilhører ikke en fremmed kultur, for overtonerækken findes i alle menneskers stemmer. Og selvom den model der inspirerede os tildels tilhører en fremmed kultur, så har vi også haft vestlig kirkesang som model, så overtonesangtraditionen er ikke fremmed, vi kunne udmærket have haft den her i vesten, men vi har bare ikke udviklet den – endnu. Så på en måde er det ikke fremmed, selvom det er helt rigtigt at for mig kom inspirationen ihvertfald tildels fra den helt specielle tibetanske og mongolske sang med overtonerne, men det har vi egentlig taget op for at minde mennesker i vesten om, at det også er muligt for dem at gøre.



Foyeren i Musikhuset i Århus dannede ramme om interviewet.

Karin: Med fremmede kulturer tænker vi ikke kun geografisk.

David: Åh, ja, jeg er med.

Karin: Man kan også sige det på den måde, at europæisk musik er grundtonemusik, den er bygget op af grundtoner (i den akustiske betydning) der er forbundet i melodier og harmonier, men I introducerer nu en musik i vesten, hvor melodien ligger i overtonerne og ikke i grundtonerne, som ligger meget stabilt. Er det med henblik på en speciel effekt på tilhørerne?

David: Ja.

Karin: Hvilken?

David: Ja, det er egentlig uhyre simpelt. Moderne mennesker er døde, meget døde endda og måske er vores musik en måde at erklære krig mod døvheden på. Så vores musik er en slags ikke-voldelig, hellig

krig mod døvheden. Og overtonerne er noget, der ingen erfaring er med at lytte til, så ved brugen af dem er virkningen dels forårsaget af, at de har en helt speciel karakter, men den skyldes også, at vi ikke har noget vanemæssigt forhold til at lytte til dem endnu. Og så længe det er sådan, rører de ved en meget fri energi hos lytteren og åbner derfor for muligheden for en ny erkendelse i det menneske, der lytter til dem. Så jeg ved ikke hvad der er mest betydningsfuldt, det at overtonerne har en speciel virkning, hvad de har, eller det at de aktiverer en ikke vanemæssig lytning hos os. Måske er det vigtigste det at du skaber et lytteklima, hvor der ingen fastlåste vaner er, ingen associationer, ingen forudfattende meninger, så energien ikke på forhånd er blokeret af dem. For hvis du går ind og hører en strygekvartet, har du måske en barriere, fordi du ved det er strygere og det er Beethoven, men det er bare blokerende tanker. Nu rækker al god musik ud over det tanke-mæssige, men vores måde er en hurtig vej ind i et ukendt lytteterritorium, som er meget nyt for mennesker i vesten.

Karin: Hvordan undgår I at blive betragtet som dresserede aber, da jo alle til at begynde med bliver helt forbløffet over at høre fløjte kvaliteten i jeres stemmer, som det blev formuleret af produceren fra fjernsynet igår?

David: (rasende) Jeg prøver at være fri til at vise min vrede overfor folk, der har den holdning – som da du sagde, jeg så dæmonisk ud i fjernsynet. Der var jeg lige ved at gå min vej ... (Jeg havde været meget uheldig med en vittighed kommenterende det glimt, der var af koret i TV-avisen aftenen før. David Hykes så utrolig powerfull og temmelig dæmonisk ud med blikket direkte i kameraet, mens Timothy Hill illuderede perfekt som ærkeengelen Gabriel og vittigheden gik så på, hvor smukt de supplerede hinanden, men den blev taget meget unødigt op af David Hykes, hvilket kom til at præge hele samtalen på godt og ondt).

Karin: Jamen hør nu, jeg er jo også bare ligefrem!

David: Ja – godt – men med hensyn til det med de dresserede aber så er det klart, at aber ville kunne lære at producere overtoner så det er fint, du siger det, for det viser, at det hele absolut intet har med den rent tekniske side af sagen at gøre, når det kommer til stykket.

Karin: Men hvad er det så?

David: Din holdning, din opfattelse af, hvad der er betydningsfuldt, hvilke mål, du har i tilværelsen, den måde, du arbejder med teknikken. Det ville jo også gælde for en violinist, men der er noget specielt ved at arbejde med overtoner, det skaber en atmosfære, som tilsyneladende er meget sværere at opnå med instrumenter.

Karin: Hvordan kan det være?

Tim: Jeg tror det har noget at gøre med stemmerne, som er helt tæt på mennesket og som man derfor umiddelbart kan forholde sig til. På en måde kan man sige, at når man hører musik skabt af stemmer hører man noget, der ligesom tilhører én selv, mens det er noget andet at høre klavermusik, f.eks.

Karin: Ja, der bliver den tekniske forhindring nok tydeligere. Mener du så også, at forbindelse mellem sangere og tilhørere bliver tættere end hvis der var instrumenter involveret?

David: Ja, det tror jeg – afhængig af akustikken selvfølgelig, og det er fordi sang er båret af åndedrættet. Åndedrættet er en slags kanal for musikken og på en helt speciel måde for os, fordi vi kommunikerer så meget gennem åndedrættet. Når vi synger ændres atmosfæren indeni os og det har at gøre med den måde energien fra åndedrættet cirkulerer. Det tror jeg er meget vigtigt at få fat på. Følelsen af letthed og rum i kroppen, som musikken skaber i os kan transformeres til lytterne, hvor den kan afstedkomme en helt anden kropsoplevelse. Det meste af tiden har vi en følelse af tyngde i kroppen, forskellige former for vægtfylde, men jeg tror at gennem musikken kan dette ændre sig så man bliver mere gennemsigtig, tom, hul og derfor mere medsvingende og mere i stand til at sende lyden tilbage.

Karin: Jeg kender ikke den tibetanske tradition, men mine associationer i forbindelse med jeres musik er nogen gange gået i retning af sfærernes musik, lyden fra kosmos. Prøver I at fremstille den lyd, der kunne ligge i den forestilling?

David: Jeg har to hurtige ting, jeg gerne vil sige til det. Den første er: kosmos er harmonisk, men vi er det ikke. Derfor kan vi lære af alting omkring os. Det ser ud til at alt i denne verden har en bedre ordenssans end et ganske almindeligt menneske, der lever sit liv på den basisinformation, vi får gennem vores uddannelse og gennem opdragelse og baggrund. Men det ser ud til at mennesker ikke kan leve på et niveau, der er passende for mennesker uden en speciel træning, så jeg tror der findes en sfærernes musik, men vi producerer den ikke. Vi prøver – lad os sige det på den måde – at lære noget om sfærenes musik, og det hænger så igen sammen med det, at overtonerne er universelle og derfor har betydning for hvordan materien vibrerer og ting hænger sammen, og dette fremgår som en meget stærk idé i nutidig kosmologi og astrofysik f.eks. i David Bohms værker, B-o-h-m, han siger: Skabelsen opstod som en bølge af energi, der blev harmoniseret. Før skabelsen var al energi kaotisk med frekvenser, der var meget, meget høje og meget, meget lave, alle mulige slags energier, simpelthen kaos. Af en eller anden grund opstod der så en ordnet bevægelse, en harmonisk bevægelse, hvilket er vigtigt for os at forstå idag, for vi har mistet følelsen af at skabelsen opstod ud af en harmonisk bevægelse. Den moderne opfattelse er, at det hele bare skete ved et tilfælde nærmest, der var ingen orden, bare kaos. Og selvom man isoleret kan iagttage smukke strukturer, f.eks. at disse blade eller legemets celler udviser en form for orden, så er der hinsides disse enkeltfænomener kaos. Der findes ingen opfattelse af at enhed gennemstrømmer hele universet, en opfattelse alle traditionelle samfund har. Og det er bestemt også en væsentlig ide at nå frem til indeni, at få en følelse af at der er en form for ordnende akse i alle de klange vi skaber indeni os.

Karin: Betyder det at din inspiration som komponist først og fremmest kommer indefra?

David: tja ... det er nu kun en side af sagen. Altså ... det er ikke så sikkert at afgøre, hvem vi hver især er vel? Føler du det er klart for dig hvem du er?

Karin: Der var engang, hvor jeg syntes det, nu er jeg ikke så sikker mere.

David: Ja – nemlig, det skifter hele tiden, så somme tider har jeg den rolle, somme tider har jeg ikke. Jeg prøver ikke at være så interesseret i komponistrollen og mere koncentrere mig om den globale akustik, på den måde, at jeg ønsker at skabe musik, der kan få folk til at stille spørgsmål som disse, lige meget hvor vi kommer, og på den måde lade mit liv blive udsat for at der bliver stillet spørgsmål til det. Sådan at jeg kan komme til at leve et liv, ikke bare eksistere.

Karin: Tror du der er en forskel på den måde mennesker, der er musikalsk skolede og mennesker, der ikke er det, reagerer på jeres musik?

Tim: Ja.

Karin: Hvilken forskel?

Tim: Jeg tror det meste af det vi lærer om musik er forkert.

Karin: I hvilken forstand?

Tim: I næsten alle betydninger. Jeg ved ikke helt hvordan jeg skal sige det. For mig ser det ud som om det i den måde, der undervises i musik på – f.eks. når det drejer sig om komposition handler om, at man har nogle små skakbrikker på et skakbræt, og så lærer man et begrænset sæt regler for, hvordan man kan bevæge skakbrikkerne rundt. Hele systemet er bygget op, så man simpelthen ikke kommer i kontakt med det vibrerende legemes realitet, om det så er et instrument der er tale om eller hvad det nu er. F.eks. er klaveret jo stemt helt igennem falsk, og der er meget lidt focus på *hvorfor* tingene lyder som de gør.

Karin: Ja, det er mest musikkens ydre side, der bliver lagt vægt på i musikundervisningen, former, strukturer, regler af forskellig art – men tror du så at

ikke-musikuddannede har en klarere forståelse af jeres musik?

Tim: Det ser ud som om, det er meget svært at finde en åben musiker. På en måde kan man sige at jo mere man har lært, jo vanskeligere bliver det at være åben overfor at høre tingene på en ny måde, som det David sagde med at høre musik gennem ens tanker om musikken. De fleste musikere er tilbøjelige til at forholde sig til noget nyt ud fra tanker om det, hvad det ligner og ikke ligner f.eks.

Karin: Men somme tider skal man igennem fejltagelserne for at få indsigt i hvordan tingene hænger sammen. Så man kunne sige at man lærer at forholde sig selvstændigt til tingene gennem det at blive informeret falsk og bagefter erkende at det var forkert, det man lærte.

David: Men man er nødt til at finde ud af, at det man lærer er forkert, hvordan gør man så det?

Karin: Jeg tror man hele tiden føler det indeni. Da jeg gik på universitetet sad jeg det meste af tiden og tænkte »det er da forkert, det de siger, det er da ikke det musik handler om«, så for mig er det meget bekræftende at høre dig sige det du siger. Men jeg skulle jo helst have den eksamen, så jeg tilpassede mig. Men senere har jeg erkendt, at mine egne følelser var rigtige. Musik udsiger meget mere end det, der bliver formidlet gennem traditionel musikundervisning. Hvordan er iøvrigt jeres egen musikuddannelsesbaggrund?

David: Vi har alle en eller anden uddannelse i musik.

Karin: Men I har lært jer selv denne specielle syngemåde?

Tim: Vi er ikke konservatorieuddannede, det kan vi lige så godt sige med det samme.

David: (ironisk) Det skal være helt forfærdelige steder. Nej vi har allesammen en forskellig historie. Jeg sang en masse i kor som dreng, men da jeg kom på college begyndte jeg at studere filmteknik og kom der i kontakt med denne lyd i forbindelse med at jeg



»Når jeg er i Himmelen er jeg en engel, når jeg er i Helvede er jeg dæmonisk, men her på Jorden er jeg et ganske almindeligt menneske.«

skulle lave lydspor til de film, jeg arbejdede med. Jeg blev meget interesseret i musik fra andre kulturer og da jeg kom til New York lærte jeg at spille et persisk instrument kaldet Tarr og for nylig er jeg begyndt at få undervisning af en meget vidunderlig indisk raga-sanger, hvilket Margorie og Tim også gør. Jeg har fået lidt teoretisk undervisning, men ikke ret meget.

Karin: I ser meget unge ud, men virker på en eller anden måde samtidig meget gamle. Hvor gamle er I sådan ca.?

David: Jeg er 43.

Tim: Jeg er 68.

Karin til Margorie: Og så er du måske 3000?

David: Nej jeg er 32 (Tim siger vistnok 33 og Margorie 37) og når jeg er i himmelen er jeg en engel, når jeg er i helvede er jeg dæmonisk, men her på jorden er jeg et ganske almindeligt menneske. Du ved – igår det kvindemenneske fra fjernsynet, hun var virkelig horribel. Jeg var midt i et interview til radioen, men hun blev ved med at bryde ind: Vi er her fra fjernsy-

net, så I må stoppe det der, vi skal have 45 sek. det skal lyde som fløjte (David Hykes hamrer i bordet for hver ordre). Jeg blev så rasende, der var jeg også lige ved at gå min vej ... var det forresten nationalt TV eller lokalt?

Karin: Det var nationalt ...

David: Fint.

Karin: ... og klippet var helt perfekt, der var ingen der opdagede, at der var nogen, der var vrede.

David: Ikke? heller ikke dæmoniske?

Karin: Jeg har tænkt på at spørge jer om I er opmærksom på en healende effekt af jeres musik?

(David sukker, Tim griner).

Karin: I skal ikke grine, jeg blev skam healet under jeres koncert i søndags. Jeg havde et meget hæmmet åndedræt, nærmest astmaagtigt, og det blev meget bedre. Til gengæld fik jeg vældig ondt i hovedet, og det siger jeg ikke for at være uforskammet, men det tror jeg let man får af jeres musik.

David: Du mener at du først blev helbredt og der-

efter fik hovedpine og det betragter du som det man i forretningsverdenen kalder nødvendige omkostninger? (slår en skralderlatter op).

Karin: Ja, det kan man godt sige, jeg vil hellere have hovedpine end åndenød.

Margorie: Jeg tror musikken har en meget forskellig virkning alt efter, hvem det er der lytter, men intentionen bag den er ikke at den skal heale, ja jeg håber jeg taler på alles vegne, vi gør det ikke med henblik på at nogen skal få det bedre.

Tim: Der er nogen der får det værre og går deres vej efter de har hørt nogle få fraser.

Karin: De bliver bange?

Tim: Jeg ved det ikke. Somme tider føler vi os bedre tilpas efter en koncert, somme tider meget dårligere. Men der er en masse snak om det med at heale med musik, og det er sikkert at for de fleste af os er det behageligere at lytte til musik end støj, det virker afslappende og man bliver mere bevidst om sig selv, men der er bestemt også meget gætteri i det område, der handler om hvordan musik kan bruges til healing, og det er bestemt tilfældet med det, der kaldes New Age musik, hvor de folk, der laver det, gør det specifikt med henblik på at musikken skal være healende, men på hvilket informationsgrundlag ved jeg ikke. Det forekommer somme tider at være en meget forsimplet holdning til noget som er meget kompliceret. Det vi oplever med vores musik er at den har tendens til at forstærke det der er der i forvejen. Men somme tider kan det være det forkerte at lytte til for nogen mennesker.

Karin: Jeg har spillet jeres seneste plade for forskellige mennesker og i alle tilfælde har den haft en meget stor følelsesmæssig virkning – undervurderer I ikke den effekt den har?

David: Vi er beskedne ...

Karin: Ja, det tænkte jeg nok.

David: ... det anser vi for den bedste politik, og af meget gode grunde. Men det er interessant det du siger om det følelsesmæssige, jeg er nu ikke så sikker på det. En af de mest interessante personer, der har

hørt vores musik har sagt, at folk finder den vidunderlig, fordi den hjælper med at få åbnet rum i deres kroppe, og det hænger sammen med det jeg sagde tidligere, at alt afhængig af dit lytteniveau kan du have en meget forskellig opfattelse af din krop. Det meste af tiden er kroppen bare en slags tanke, og den sanses gennem tankeenergien – men musik har at gøre med mere, med luften og bevægelse og ånde-drættet og det kan give mange forskellige opfattelser af kroppen, som kan komme til at opfattes som næsten uendelig. Og folk bibringes gennem lyden en anderledes opfattelse af sig selv, så de mærker rum i kroppen og opdager at følelsen af at eksistere ikke bare behøver at være strikket sammen af tanker om en selv, men at der faktisk sker en hel masse andet.

Karin: Vil du fortælle lidt om, hvad du går efter i din kompositoriske metode?

David: (ironisk eftertænksomt) Hvad jeg går efter?

Karin: Ja undskyld formuleringen.

David: Jeg prøver at være lidt midt i alting, at arbejde med de andre, med mine egne forhåbninger og begrænsninger og alle mine muligheder på en måde, så det i det mindste somme tider transcenderer – og det er forfærdeligt, det er simpelthen en frygtelig vanskelig ting. Også det at arbejde med den samme gruppe i lang tid, det bliver vanskeligere og vanskeligere efterhånden.

Karin: Hvorfor bliver det vanskeligere?

David: Fordi energien er neutral og fordi man i samme udstrækning man har rørt ved det ukendte får stærkere vaner. Intet lys uden skygge. Og det er også svært at lave noget som aldrig er blevet lavet før, men det, der er virkelig svært er at være vågen og interesseret på et hvilket som helst niveau – det er meget svært.

Karin: Du virker særdeles vågen.

David (ignorerer udsagnet): ... det er virkelig svært – men dette kan blive en meget lang samtale og jeg ville ønske ... Jeg siger jeg er interesseret i åndelig musik og derfor må jeg selvfølgelig spørge mig

selv, om jeg er i en stand så jeg kan tillade mig at være det, d.v.s. om mit forhold til mine begrænsninger er af en art, så jeg helt ærligt kan tillade mig at beskæftige mig med åndelig musik – på hvilket niveau udgør dette en sandhed, og intet lærer dig mere om dine begrænsninger end det at arbejde med den samme gruppe mennesker i lang tid. Det er en meget sjælden chance at få – så min hovedinteresse ligger ikke i at være komponist, det er helt bestemt ikke min force, men jeg vil heller ikke være villig til at give det op – det hører med.

Tim: Hvis jeg må supplere ...

David: Endelig.

Tim: Jo med hensyn til din kompositoriske virksomhed, igen – det er virkelig svært at arbejde indenfor et område, der er helt ukendt og hvor der ikke er nogen regler for, hvordan man skal gå til værks – så der for eksempel ikke er nogen notationsform udviklet for denne syngestil eller for vores musik i det hele taget. Så Davids rolle er ikke det som andre komponisters rolle måske kan være, nemlig at flytte skakbrikkerne rundt på en ny måde, men mere at præsentere en overordnet vision af kvaliteten og ånden i musikken og det er måske en lidt anden indfaldsvinkel end du kan finde andre steder.

Karin: Det forekommer mig at I er særdeles hårdt arbejdende mennesker, morer I jer aldrig?

David: Jo vi er faktisk bekymrede for om vi morer os for meget, f.eks. i går aftes (rejser sig og slukker for båndoptageren men han antyder eskapader aftenen før – tænder så for den igen).

Karin: Nå men I virker bare så seriøse.

David: Ja, men jeg synes også det er vigtigt at give dig et seriøst indblik i hvad det er vi laver, men vi har masser af cut ups og masser af skæg og ballade – jeg vil sige, at det er en meget sensitiv gruppe – og vi har masser af sjov – ville du ikke sige det (spørger David Hykes Margorie Johnson, som sidder dødsens alvorlig ved siden af ham).

Karin: Men er det ikke også et spørgsmål om alder? Du taler så meget om begrænsninger og om at

bryde igennem dem, men er det ikke også det årene fra 30–40 egentlig er beregnet på, at bryde igennem til en bredere erkendelse? Hvad vil der ske når I er i 40erne og 50erne?

David: Er det et spørgsmål?

Karin: Ja.

David: (lang pause) Jeg ved virkelig ikke, hvor meget jeg skal fortælle dig – jeg – nej, jeg ved ikke hvor meget jeg skal sige. Der er alt for mange ting, der interesserer mig. En ting er at få gang i en hel masse ting, som handler om musikkens åndelige side, det er det ene ekstrem. Er der en måde hvorpå vi kan gøre dette virkelig specielt, i stil med Attic Community, den slags ting – og den anden side er at være meget mere i hovedstrømmen – jeg ville forfærdelig gerne have en hitplade (griner beskedent) fordi det ville frigøre os økonomisk til at arbejde meget mere seriøst med den anden side. Foruden at jeg føler at dette er en vanvittig tid, og hvad som helst kan ske. F.eks. har Billboard Magazine forudsagt at Current Circulation ville nå op på øverste halvdel af hitlisten. Det er en fuldstændig vanvittig, topsy turvey tid vi lever i, og det er en fordel for en seriøs gruppe som os. Personligt tror jeg det ville være sundt, hvis en seriøs gruppe som Harmonic Choir var på top ti listen. Det siger jeg fordi tiden er så skør, fordi vores dagligdag er så langt fra det åndelige og alligevel så sulten efter det at hvad som helst kan ske. En gruppe som Harmonic Choir kan pludselig blive taget alvorligt. I en mere midt imellem situation, tror jeg det ville være for usædvanligt, men i en tid som nu kan man ikke sige noget som helst. Så jeg kunne tænke mig en fuldkommen struktur med et meget populært niveau, med mange flere work-shops, mange flere koncerter, hvor alle vil prøve at synge som vi gjorde i New York ved nedrustningsmarchen i 1982, hvor der var 800.000 mennesker til stede, masser af den slags ting, som jeg vil kalde listeners' sing ins, og meget mere arbejde en uge eller to ad gangen hvor en af os kunne komme og arbejde med en gruppe mennesker.

Karin: Hvad er egentlig jeres base, hvor kommer I fra?

David: Jeg er baseret på denne stol ...

Karin: Men du kommer ikke fra den ...

David: Nej, vi holder til i St. Johns kirke i New York, som er en stor gotisk domkirke, der understøtter en masse kulturel aktivitet. Det er ikke lige præcis der vi kommer fra, men vi har en fantastisk mulighed for at arbejde der så meget vi har lyst til og vi holder work-shops der og en masse af vores koncerter og vi har faktisk optagegrej og studie inde i kirken oppe under hvælvingen – så det er helt magisk – jeg ved ikke hvor længe det vil vare ved. Jeg er faktisk selv medlem af menigheden, jeg blev døbt der og det samme blev min søn for kun et par måneder siden. Men hvad jeg gerne vil understrege er at dette ikke er en orientalsk tradition, vi fører videre selvom værdien af den slags ting er blevet meget mere værdsat østpå end her og det tjener ikke os til ære, men jeg mener ikke sagen er østlig, den er ganske universel og de dybere lag af musikken er i høj grad en del af vores egen tradition, dette er bare blevet smidt væk i den generelle sækularisering, som vi har oplevet i de sidste 6–700 år.

Karin: Det er vel Pythagoras' teorier, der ligger bag overtonesangtraditionen er det ikke?

David: Nej det er en meget ældre tradition, som fandtes i Ægypten, da Pythagoras studerede der. Der er en meget interessant aforisme i Ægypten, der siger: skabelsen fandt sted mellem 1 og 2 og det er interessant i forbindelse med overtonematematik, for hvis du går op i overtonerækken opdager du, at der ingen overtoner er mellem 1 og 2, oktaven er tom, men alle andre overtoner kan transponeres ned i den tomme oktav og til sidst vil du have en fuldkommen linie af punkter mellem 1 og 2. Og også ideen om oktaven som en ramme. Noget af dette finder du hos Pythagoras, noget gør du ikke, men det er en meget vigtig berøringsflade for os. Men der er andre. Platon har en masse at sige om musikkens talforhold på en meget interessant måde. F.eks. at der i et sam-

fund er visse vibrerende tal, der er meget vigtige. Der findes en bog om dette af Ernest McClain, M-c-C-l-a-i-n, den er lidt til den akademiske side, men han påpeger, at det ikke var tilfældigt, at Platon valgte 729 som tyrannens nummer, som er en fuldstændig disharmonisk person for det er det overtoneforhold, der svarer til tritonus og de tænkte faktisk meget grundigt over disse ting. Og vi har også den pragtfulde, nej det er et forkert ord, den dramatiske beskrivelse i den kinesiske kultur, hvor præsterne i hvert dynasti valgte en gong eller klokke, som var stemmetone overalt i riget for alle tempelklokker og enhver anden klokke eller instrument, så der skabtes en central vibration, som udgjorde en harmoniserende tone i hele samfundet. Og dette er ikke bare en underlig gammel tradition, den fortæller virkelig noget. Du vandrer rundt og går fra tempel til tempel og du hører noget, der harmonerer, det er en meget betagende idé – der er en masse implikationer til det og det er det samme med Bohms kosmologiske idé, at universet faktisk opstod som en slags harmonisk sammenfatning af visse toner, hvilket er en stærk tanke, som handler om ethvert samfund og enhver gruppe af hvilken som helst størrelse – folk der arbejder sammen skaber forskellige niveauer af dette og det er helt indbygget i tingenes struktur, men desværre er det blevet forstået filosofisk og ikke praktiseret.

Karin: Ja, det er jo det helt enestående ved jeres gruppe. Nu har der været talt om disse ting i lang tid, men der var ingen der producerede den konkrete lyd her i vesten, men da jeg hørte jeres første plade tænkte jeg øjeblikkeligt, dette er den lyd, der ligger i Pythagoras' teori.

David: Ja det er der mange, der har tænkt og det lægger et ret stort ansvar på os og på enhver der er interesseret i at arbejde inden for dette område. Og derfor er en ting jeg regner med at blive i 40'erne og 50'erne en gammel cremagin, kender du det ord?

Karin: Nej.

David: Det er sådan en irritabel, fordømmende,

gammel gnavpot. Jeg er nemlig meget opmærksom på at folk, når forståelsen af disse ting spreder sig, arbejder så intenst med dem som muligt og ikke blander en hel masse sludder ind, som ikke hører til. For jeg mener det er en meget ren og intens måde at arbejde og tænke på med en masse alvorlige implikationer for fremtiden, og jeg føler det er vigtigt at mennesker tager den tid det tager og gør sig det besvær, det er at få en dybere forståelse både teknisk og filosofisk. Det er vanskeligt, for det er virkelig et universelt materiale som DNA, altså genetisk lydmateriale og det er derfor det er så risikabelt, fordi lyden er så ren, at du kan blande den med hvad som helst og forbedre smagen på det om man så må sige. Det er selvfølgelig uundgåeligt, at noget der er rent bliver brugt forskelligt under forskellige omstændigheder, men jeg er meget optaget af at sikre at det bliver brugt bedst muligt.

Karin: Ingen slaphed?

David: Ingen slaphed og ingen lemfældighed.

(Sirenerne går igang, klokken er 12, onsdag)

David (undrer sig over, hvad det er for en lyd), da han får at vide, hvad det er siger han: Det er ligesom os, vi er også en slags sirener. Jeg skal afsted til konservatoriet, men du har her to meget veltalende personer, som nu vil få lejlighed til at fortælle dig, hvad det hele *virkelig* drejer sig om.

Karin: Tusind tak, men jeg har virkelig rigeligt.

Arne: Har du noget mod at stille dig her et øjeblik, jeg er ikke helt tilfreds med lyset?

David: Ikke? Jeg ser måske for dæmonisk ud? Skal jeg stille mig her ved palmen, det vil se meget arabisk ud.

Karin: Der kommer de fremmede kulturer ind.

David: Har I ingen kameler? Giv mig lige pelshatten, jeg tror den vil passe godt til palmen. Nå ikke, det var ærgerligt. Så jeg virkelig dæmonisk ud i fjernsynet? Det er virkelig deprimerende, du aner ikke hvor deprimerende det er for mig.

Karin: Jeg vil rette det til intens, hvis det kan muntre dig op men meget intens.

David: (sukker) – nå skidt med det.

Karin: Men tusind tak for interviewet, jeg er meget glad for det.

David: Kan det bruges?

Karin: Ja, det er meget fint. Og så var der lige jeres pressemateriale, som du lovede mig.

David: Ja, godt du minder mig om det (kommer tilbage med »Mit liv med Gurdjieff« af Thomas de Hartmann) Kender du ham? De originale indspilninger med de Hartmann udgives om kort tid på ICM det er virkelig vigtigt nyt (rækker mig pressemateriale). Her er en pakke løgne og her en bunke sludder, vil du have mere? Ses vi til koncerten i aften?

Og væk var han.



Cromatik – 12'tonalitetens vugge (Bach 300 år, 4)

af Frede Schandorf

I Johann Sebastian Bachs værker er cromatikken et meget karakteristisk træk. Selve begrebet har han fremhævet i titlen til et af sine store cembalo/klaverværker »Cromatische Fantasie und Fuge«, men med samme ret kunne han have givet et andet storværk denne titel: »Das *cromatisch* musikalische Opfer«. Overalt i Bachs produktion kan enkeltværker, satser eller satsafsnit drages frem som typiske eksempler på et gennemcromatiseret satsarbejde. Gennem tiderne er der skrevet talrige kommentarer til den meget personlige side af Bachs stil, som han kunne opdyrke med sin særegne cromatik, takket være det »veltempererede klaver«. Den stil er undertiden blevet tolket som varsel om den 12'tonemusik, visse komponister i det 20. århundrede skrev idet de ganske bogstaveligt drog konsekvensen af »temperering«. Det er uimodsigeligt, at det er princippet i stemningen af selve det 12'tempererede klaver, som de første 12'tonekomponister og mange i de efterfølgende generationer har lagt til grund for teknik og stil i deres musik. Men det vil kunne erkendes som lige så sikkert, at Bach ikke alene lagde op til men selv fuldt ud realiserede den første virkelige 12'tonale musik. Det vil deraf kunne erfares, at han aldrig med en strofe har antydnet nogetsomhelst, der kan føre hen til og tages til indtægt for det principielle i 12'tempereret musik. Denne påstand har ingen værdiladning, thi hvad 12'tonalt og 12'tempereret repræsenterer er strukturelt knivskarpt adskilt, og de er lige så forskellige som *fase* og *nul* i et elektrisk system. At »tonalt« og »tempereret« er forbundet i en meget større sammenhæng vil først blive almindeligt forstået, når det bliver selvfølgeligt også at tale om (og realisere) 11'tonal, 13'tonal eller n'tonal musik

respektive 11'tempereret, 13'tempereret eller n'tempereret musik. Klaviaturets 12'temperering var for Bach som for efterfølgende epokers komponister et middel, som var muligt, fordi menneskets tonale øre er tolerant. Her var tale om visse instrumentalt *akustiske* korrektioner af nogle ganske små musikalsk *generende* intervaller, som tjente særlige *tonale* formål, at opnå på særlige (klaviatur) instrumenter. Men at forveksle middel og mål kan – som det har vist sig med *temperatur* og *tonalitet* – føre til den største forvirring. Og det skulle vi vel have lært af atomalderen, at *små ting* kan rumme de største hemmeligheder, men ved ansvarsløs manipulation også de største farer.

I det følgende skal vi beskæftige os med sådanne »små ting« med Bach som vejviser. Det er nødvendigt at komme vidt omkring og dels samle materiale op, der måske kan synes ligeså velkendt og »ligegyldigt« som *kragen*, *træskoen* og al *pludren*, som Klods-Hans finder ved vejkanthen, dels på usædvanlig måde definere og koncentrere fremstille en række musikalske fænomener derunder *tone*, *klang*, *cromatik*, *tonalitet* og *harmonik*. Redegørelserne er skrevet for den musikinteresserede, der har elementære musikteoretiske forudsætninger, og kun hvor det tjener fremstillingens mål, er der undtagelsesvis brugt ualmindelige betegnelser eller nogle talmæssige udredninger.

Formen for kombinationerne af disse redegørelser er angivet med undertitlen: ...*cromatisk og 12'tonal fantasi over...* Fantasien udspringer af BACH, og meget apropos har *Bach* 'cromatikken' indbygget i sit navn. Det så han selv omend han først røbede det til allersidst i »Kunst der Fuge« – som sønnen Philipp

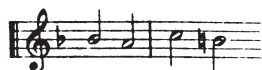
Emanuel skrev i manuskriptet:

Über diese Fuge, wo der Nahme

BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben

Når vi siger, at Bach-motivet er cromatisk, beror det på, at det ikke kan noteres i nogen toneart uden løst (cromatisk) fortegn – d'mol f.ex.:

Ex. 1: B A C H



Konventionelt teoretisk lader motivet sig definere som diatonisk indenfor en melodisk motiveret mol'toneart. Der findes ikke noget direkte cromatisk trin, selvom motivet som helhed rummer både $\flat H$ og H . Et andet typisk cromatisk Bach-motiv med diatonisk træk er *Kyrie, II* af h-mol messen (orig. $f\sharp$ 'mol, her d-mol):

Ex. 2: Messe, Kyrie, II

BACH



Det cromatiske trin her er stort, nemlig en faldende såkaldt formindsket terz ($\flat E - C\sharp$). Konventionelt teoretisk defineres tonerne i motivets indsnævrede terz-interval som hhv. neapolitansk subdominants grundtone ($\flat E$) og durdominantens terz, lede-tonen $C\sharp$. Med et spring på et par århundreder er det fristende at sidestille denne typisk *neapolitanske* kadence-vending ($D - \flat E - C\sharp$), som Bach storslået ophøjer til motiv-åbning, med et intervallisk beslægtet Carl Nielsen-tema, nemlig finaletemaet af Violin-koncerten (1910):

Ex. 3:

CARL NIELSEN:



Det er de *tætte* intervaller i det todelte temas 2. del, der har samme Bach'ske motiv-substans hhv. $E - F - E - D\sharp - E$ og $D - \flat E - C\sharp - D$. Af disse, man kunne kalde dem *tematiske celler* 1) og 2) så at sige udsuges al intervalkraften, der rummes i denne temadels indsnævrede to formindskede terzer, tilsammen udgørende en formindsket kvart ($C\sharp - F$), ganske som kraften i Bachs *Kyrie*'tema er komprimeret indenfor den neapolitansk mol'farvede formindskede terz. Skønt det musikalske indhold er vidt forskelligt – dels en anrøbelse af Den Almægtige, dels en koncerterende leg med lyse strofer – er det musikalske materiale (intervallikken) nært beslægtet.

Man kunne spørge, er Bach-fragmentet s. 37 (ex. 7a) noteret i sit rette linjesystem?

Grunden til spørgsmålet er naturligvis alle satsbilleddets løse fortegn: fortæller de hver især noget om f.ex. modulatoriske bevægelser i kvart/kvint'retning. Teoretikeren vil sandsynligvis straks korrigere spørgsmålet og hævde, hvad enhver veluddannet musiker ser straks, at her ikke foregår modulatoriske bevægelser, men at der er tale om *harmonisk/melodiske* mol'fænomener, som kræver løse fortegn, idet X 'mol er variant-beslægtet med sin i $\sharp$ 'retning langt højere liggende X 'dur, samtidig med at den er molterz-beslægtet med sin parallelle dur. Alt det bekræfter Bach naturligvis, men lad os se hvordan: af den 3'stemmige f -mol inventions tre motiver er a) en typisk faldende 'cromatisk' *basso ostinato* (chaconne), svarende til ostinatoet i *Crucifixus* af h -mol messen (se s. 36, ex. 4).

Sammenlignes nu disse to eksempler (7a og 4), ses det, at der til *chaconne*-temaet i dem begge er knyttet modstemmer af samme type: motiver med klagende sekund-fald (ex. b), de såkaldte *Seufzer* ('suk'), der i ex. 5 yderligere er motiveret af kortextens *Crucifixus*. Selvom inventionen (ex. 7a) er textløs, turde netop dette motivstof give samme art udtryksintensitet, som skærpes enormt i takt 3. Her føjes til motiverne a) og b) et tredje, c), som er en rytmsk intensivering af b), *Seufzer*-motivet, der ud-

Sopr. II.
 Cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus,
 Alt.
 Cru-ci - fi - xus,
 Ten.
 Cru-ci - fi - xus, cru-ci - fi - xus,
 Bass.
 Cru-ci - fi - xus, cru - ci -
 Viol. Viol.

Ex. 4:

løses i en *neapolitansk* »sløjfe« (♭A-F♯-G og ♭D-H-C; jfr. det melodisk omvendte *Kyrie*-motiv (ex. 2) og motiverne i Carl Nielsen's eksemplet (ex. 3)).

Hver den, som kender redegørelser for altereret harmonik, ikke mindst den (sen)-romantiske, vil vide, at der ikke findes dén cromatiske alteration, som ikke minutiøst kan forklares med træk her og slip dér... Men ser vi Bach-exemplet (Invention) nøje efter, kan der af alle løse fortegn netop i takt 3 peges på to (hhv. ♯H (alt) og F♯ (bas)), hvorfra ♯H gentages nogle gange i takt 4, og det er de egentlige tonale fortegn, som indicerer vexeldominantisk og dominantisk modulatorisk bevægelse fra f-mol med kadence i dominanten c-mol. Når vi om de øvrige fortegn kan sige, at de er arbitrære (vilkårlige), skyldes det, at de tilhører tonaliteten som helhed (her som tonearten f-mol).

De mol'tonalt arbitrære fortegn, som er obligatoriske, findes dels som varianter af melodisk mol's 6 og 7. trin, dels som *neapolitansk* (sænket) 2. trin og som variant-terzen 3. trin. Det vil sige, at der foruden mol'toneartens obligatoriske 7 toner hører mindst fire andre (løse fortegns) toner til tonalitets almindelige helhed, altså 11 toner ialt. At de tilhører den obligatoriske mængde af mol'toneartens toner vil sige, at anvendelsen af disse toner ikke i tonal forstand nødvendigvis medfører nogen cromatisk/modulatorisk bevægelse af mol'tonearten f.ex.

fra tonica til dominant. Ser vi på den mulige skalamæssige anvendelse af disse 11 obligatoriske mol-toner, da er den fra grundtonen faldende skalalinje helt almindelig netop som det ses af ostinato-melodikken i ex. 4 og 5, altså en skalamæssig udfyldning af den faldende kvart. Sjældnere er en udfyldning af kvinten faldende fra dominant til grundtone, men der findes dog et smukt klassisk eksempel, nemlig *Frederik den Stores* genialt konciperede tema, som han i Potsdam udleverede Bach til improvisation. Bach takkede for det med sit sene værk: *Das musikalische Opfer*:

Ex. 5:

MUSIKALISCHES OPFER: *Tema*

MUSIKALISCHES OPFER: *Tema*

ex. 5

Man kan have kejserens hofcembalist Philipp Emanuel Bach mistænkt for her at have en finger med i spillet, som ville han – skjult bag kejserens ryg – så at sige udfordre sin gamle far med en 'cromatik', der også udfylder hele kvinten og dermed fuldstændiggør dén 12^{te} tonalitet, der reelt er tilstede bag Bachs mange raffinerede mol'kompositioner. Her i ex. 6 er vexeldominantens dur-terz (F $\sharp$) integreret uden at have nogen modulatorisk (cromatisk) stilling i melodikken. Tilsammen udgør 'chaconne'kvartens og *Opfer*'kvintens tætte ('cromatiske') melodik en lineær 12^{te} tonal skala. Når denne skala noteres 7^{te} tonal som i ex. 7a er det blot en almindelig 'cromatisk' skala med netop de fortegn tilføjet, som fremkommer, idet toner, som frembringes ved fortsatte kvintspring i hhv. $\sharp$ '- og $\flat$ '-retning (ex. 7c) omgrupperes ved oktaveringer til en cromatisk a-mol.

Ex. 7b er samme skala noteret fortegnsløst i 12-tonalitetens 7-linjesystem. Tonerne skalaorden fremkommer som oktaveringer af tonerne i en kvintrække, (ex. c), idet linjemønstret angiver de enkelte toners placering indenfor skalaens ene oktav, når de i

tur og orden er afstukket af deres *frembringer*: kvint-intervallet.

Uanset det fremmedartede ved den her introducere-
rede 12'tonale notation på 7'linjesystem vil musiker-
øjer let kunne følge det 3'stemmige nodebillede i den
12'tonale transkription af Bachs f-mol Invention
(Sinfonia 9, ex. 7).

I denne transkription, hvori der forekommer alle
7'linjenotationens tre nøgletyper: K, O og S'nøgler,
er med * markeret de nødvendige løse fortegn, som
her er ♭'tegn. Det er netop dem, der angiver en ind-
trædende modulation til dominant (c-mol).

Foruden de 11 toner, der – som tidligere vist – er
integreret i en ikke-moduleret mol'toneart, kunne
den 12'te bl.a. karakteriseres som vexeldominantens
dur'terz, men i en lineær sammenhæng dukkede den
også op i »Musikalisches Opfer« temaet, og den
springer frem på anden vis i det 20. præludim (a-mol)
af »Wohltemperiertes Klavier«, II.

Tempereringens regulering af den kvart/kvint-
frembragte 12'tonalitet har haft skæbnesvangre kon-
sekvenser, fordi man – jo længere tid der gik, desto

Diagram illustrating the 12-tone system and its notation. The diagram shows a 7-line staff with notes and accidentals, a 12-tone scale, and a 12-tone system with 7 lines. The diagram includes a 7-tone chromatic scale, a 12-tone diatonic scale, and a 12-tone system with 7 lines. It also shows a 12-tone system with 7 lines and a 12-tone system with 7 lines.

Invention

Diagram illustrating the 12-tone system and its notation. The diagram shows a 7-line staff with notes and accidentals, a 12-tone scale, and a 12-tone system with 7 lines. The diagram includes a 7-tone chromatic scale, a 12-tone diatonic scale, and a 12-tone system with 7 lines. It also shows a 12-tone system with 7 lines and a 12-tone system with 7 lines.

SINFONIA 9

Diagram illustrating the 12-tone system and its notation. The diagram shows a 7-line staff with notes and accidentals, a 12-tone scale, and a 12-tone system with 7 lines. The diagram includes a 7-tone chromatic scale, a 12-tone diatonic scale, and a 12-tone system with 7 lines. It also shows a 12-tone system with 7 lines and a 12-tone system with 7 lines.

Ex. 7 viser princippet i den 12'tonale notation: grafisk at afbilde den tonale musik som netop tonal, i dette tilfælde 12'tonal, med de til den pågældende tonalitet hørende faste fortegn. En nærmere redegørelse findes i Chronomatisk Instituts publikationer (se forfatterlisten s. 4). Om chronomatik, se også MODSPIL nr. 24.

dybere glemte, at de frekventiske korrektioner udelukkende var (klaviatur)instrumentalt betinget men ikke ligegyldige, set fra et *tonaliteternes* synspunkt. Alle tonalt-strukturelle musikalske detaljer i Bach-musikken fortæller utvetydigt, at når Bach med kys-hånd greb *den tempererede* stemning, skyldes det, at han (intuitivt) må have erkendt, at menneske-ørets tonale tolerance-evne kompenserede for dén musikalsk/akustiske udjævning af frekventiske forskelle, som var nødvendig for at gennemføre modulationer og transpositioner langt ud i kvintrækkens $\flat$ - og $\sharp$ -områder, som det ses af eksempler fra »Wohltemperiertes« – hvv. $\flat$ A'-dur præludiet af bd. II og $g\sharp$ 'mol fugaen af bd. I:

Af de 12'tonale transkriptioner ses det, at de indre tonale bevægelser (modulationer) er langt enklere end de 7'tonale nodebilleder indicerer med mange 'løse' fortegn. Tonerelationerne til kvintrækken viser, at *neapolitaneren* ($\flat\flat$ H-dur i præludiets kadençe kræver brug af dén fra centraltonen D 12. faldende kvinttone ($\flat\flat$ E), medens de dominantiske sekvenser i $g\sharp$ 'mol fugaen når helt op til dén fra D'tonen 14. kvinttone i rækken (*D). Her er 26 kvintsprings – altså 27 forskellige tonekvaliteter – forskel mellem $\flat$ '- og $\sharp$ 'tone, men begge kompositioner er tænkt spillet på *ét og samme* (tempererede) *klaviaturinstrument*, som kun kan have 12 forskellige tonekvaliteter indenfor sit oktav-område.

Wohltemperiertes Klavier ex. 8

Joh. Seb. Bach

PRÆLUDIUM XVII:2

FUGA XVIII:1

The diagram below the musical score illustrates the 12-tone system and the 26 intervals between the 12 tones. It is organized into three rows: Tonalitet (7), Kvintrække (12), and Tonalitet (12). The 12 tones are represented by letters A through B, with their corresponding chromatic alterations (sharps and flats) shown above or below them. The 26 intervals are represented by numbers 1 through 26, with their corresponding chromatic alterations (sharps and flats) shown above or below them. The diagram is divided into two main sections by a vertical line, with a circled 7 on the left and a circled 29 on the right. The 12 tones are arranged in a circle, with A at the top and B at the bottom. The 26 intervals are arranged in a circle, with 1 at the top and 26 at the bottom. The diagram shows that the 12 tones are arranged in a circle, and the 26 intervals are arranged in a circle, with the 12 tones and 26 intervals being related to each other in a specific way.

Øl eller musik?

En kommentar til den 11. Tønderfestival

Af Jens Henrik Koudal

Tønder Folk & Jazz Festival har i første halvdel af 80'erne markeret sig som en af Europas førende folk-festivaler. Direkte fjernsynsudsendelser både lørdag og søndag, 24.-25. august, viser, at festivalen også herhjemme har slået sig fast i bevidstheden i de senere år.

Også i år lykkedes det de ca. 460 frivillige med Carsten Panduro i spidsen (som den eneste fastansatte) at få afviklet festivalen med præcision i en afslappet atmosfære som baggrund for megen musik af god kvalitet. Men succes'en er ikke problemfri. Selv om 15-20.000 mennesker deltager i festivalen på den ene eller anden måde (4-5.000 af dem bor i telt på festivalcampingpladsen) var der et underskud fra sidste år at hente hjem. Budgettet i år var derfor en smule mindre end sidste år, nemlig 2,2 mill. kr. Desuden har de nylige lempelser i reglerne for grænsehandelen fået arrangørerne til at frygte yderligere underskud. I programmet bekendtgøres det derfor på første side: »Vor økonomi er, i lighed med mange andre kulturelle arrangementer, afhængig af salget af de våde varer. Uden et rimeligt ølsalg ingen festival. Det er da til at forstå. Støt festivalen. Lad passet blive hjemme.«

Musikken

Tønder prøver stadig at forny sin form, men musikalsk set ligger linien fastlåst: 2/3 angelsaksisk folk og 1/3 dansk folk og folk-rock. (Danmark indbefatter her *ikke* Færøerne og Grønland). I mil-

jøet siger man spøgefuldt, at Carsten Panduro lider af »engelsk syge«. Inden for denne selvvalgte afgrænsning er det til gengæld flot, at festivalen år efter år bringer nye gode navne til landet. I år havde flg. slet ikke eller kun få gange optrådt i Danmark: De Danann med Mary Black, Whippersnapper, Eric Bogle, Richard Thomson, Louisiana Red, Vin Garbutt, Ar Log, Rab Noakes, Julian Dawson, Lydle Auvray & The Auvrettes ... Hvortil kommer alle de lidt mere hyppige gæster: McCalmans, Ian og Lorna Campbell Folk Group, Iain MacKintosh, Holly Near, Hamish Imlach, Lillian Boutté, Niels Hausgaard, Lars Lilholt Band ... Den udenlandske folk-rock og den mere eksperimenterende, nyskabende folk manglede i år. Der synes at have udviklet sig en arbejdsdeling, hvor det er Roskilde festivalen, der præsenterer et bredere europæisk spektrum og i høj grad har fingeren på pulsen, hvad den musikalske nyskabelse angår.

I det store udvalg af danske og udenlandske musikere skal jeg blot nævne enkelte af dem, jeg kunne nå at høre. Blandt de danske kunne man endnu engang konstatere, at Lars Lilholt Band ud over at spille effektiv og populær folk-rock også besidder den vigtige evne til at indrette sig efter spillestedets art og publikums humør. Den nye dansk dominerede gruppe »Ash Plant« præsenterede dygtige og intense arrangementer af traditionel irsk musik. Den

»ægte« irske gruppe »Rakish Paddy« markerede sig derimod mere med råstyrke og den kendte irske instrumentalsound; det lidt for selvrosende programs ord om, at Gerry Crillys »melodiske stemme er en nydelse« viste sig at være ret malplaceret.

Den gamle Fairport Convention veteran Dave Swarbrick synes at have genfundet spilleglæden med sin nye akustiske gruppe »Whippersnapper«. Materialet er traditionelt og nykomponeret, gruppen er charmerende og afvekslende på scenen, arrangementerne er lavet med omtanke og præget af gode vokalharmonier. Med til raffinementerne hører, at gruppen tør spille akustisk og benytte pianoeffekter! Det hører med, at publikum i aulaen lørdag aften var utrolig veloplagt og lydhørt.

Eric Bogle er den moderne singer-songwriter, hvis bedste sange allerede er ved at få evergreen status. »And the Band played Walzing Mathilda« siges f.eks. at være indspillet af omkring 100 kunstnere siden 1972. Jeg hørte et lidt ukoncentreret sæt med et småsnakkende publikum i Seminariets aula. Scenen var i år flyttet ned midt i salen, og det var et fremskridt, men bagest i lokalet var lyden grødet og bassen overstyret – måske fordi festivalen har fået nye lydfolk. Bogle blandede gamle og (få) nye sange, alle med følelsesmæssig, social og politisk bid. Men først i ekstranummeret lykkedes det Bogle at få publikum i sin hule hånd, med tilbage-

holdt åndedræt lyttede man til netop »Mathilda« og sang spontant med på omkvædet. Kun her opstod den intensitet der hører til de bedste oplevelser på en folk festival.

Søndagens afslutningskoncert i det store telt viste, at Whippersnapper ligeledes formåede at trænge igennem til et stort og bredt sammensat festivalpublikum. Derimod burde den engelske guitar- og sangskriverveteran Richard Thompson have været placeret i mindre lokaler, han druknede over for det øl-drikkende publikum, og hans sange føltes underligt uvedkommende. På den baggrund kunne man frygte for den skæbne, som en af Irlands bedste folkgrupper, »De Danann«, ville få. Men gruppens utroligt energiske spil og dens musikalske kvaliteter hævdede sig suverænt. Gruppen er lige godt hjemme i traditionelt og nyere materiale, og arrangementerne har en selvfølgelighed over sig, der bærer præg af 10 års samspil og udnytter de instrumentale klangfarver fint. Et Händel-stykke indgik i repertoiret som et tillykke på 300-års fødselsdagen, og, selvfølgelig, som ekstranummer »Hey Jude« – for det musikalske talent bliver musikgenrer mindre vigtige. Gruppen har en sympatisk tradition for at invitere skiftende musikere med på turnéer. Ingen, der var på Skagen- eller Roskildefestivalen i 1981, glemmer deres optræden sammen med Maura O'Connell. I år optrådte de sammen med en anden af de fremragende kvindelige irske balladesangere, Mary Black, og den optræden vil sætte sig lige så fast i hukommelsen – i det omfang, det var muligt for den enkelte lytter at koncentrere sig i konkurrence med larmende bargæster og klirrende ølflasker.

Organiseringen

Organiseringen er halvdelen af en folk festival. Tønderfestivalens særpræg er, at den er spredt ud over byen i mange forskellige lokaler. Mange, ikke for store lokaler er det helt rigtige til en folk festival. Allerede i toget på vej til Tønder mødte jeg da også flere, som erklærede, at de var trætte af formen på de store musikfestivaler i Roskilde og på Midtlyn – og nu ville de så prøve Tønder.

Nyt var i år, at alle ca. 17.000 billetter var i forsalg (man køber billet til enkeltarrangementer). Ved festivalens start var der solgt over 13.000 og ved dens slutning kunne det konstateres, at ca. 90% af alle billetter var solgt – alt i alt lidt flere end sidste år

Andre europæiske musikfestivaler har for at klare de økonomiske problemer måttet indgå aftale med private sponsorer – og det har *ikke* været til gavn for musikken og publikum. Tønder har hidtil formået at holde sig fri af den slags kontrakter (bortset fra et samarbejde med et større bryggeri omkring et enkelt arrangement). Det vil forhåbentlig også fremover være muligt at bevare den fulde kontrol over festivalarrangementet.

Festivalen eksperimenterer stadig med sin form, og det er meget sympatisk når det er til gavn for musik og publikum. Amatørerne havde i år fået lidt mere spillerum med åben scene i Vise-møllen og i madteltet. Det er en åbning, som bør føres videre, også gerne i lidt fredeligere akustisk prægede rammer. I hvert fald i madteltet var der meget aktivitet, og man kunne høre forskellige musikgenrer og enkle, men dybtføjte udgaver af Bogles »No mans land« og »Mathilda«.

Lørdag eftermiddag var der som noget nyt fællesbillet til et dansearrangement med »Det største karleband, du nogensinde så...« og til et »Syng med«-arrangement. Ideen var god, men realiseringen temmelig katastrofal. Det store telt var stuvende fuldt af et sangglad publikum, der snart opdagede, at titlen var falsk varebetegnelse. Arrangørerne havde ikke delt sangtekster ud, og konferencier Rod Sinclair omtalte da også konsekvent arrangementet som en »ceildh«. De manglende tekster kunne måske undskyldes, hvis repertoiret havde været kendte danske sange – men hovedparten var på engelsk. Ud over at sproget stillede sig i vejen, så forestillede arrangørerne sig åbenbart, at publikum hovedsagelig skulle synge med på nonsens la-la-la omkvæd – som når man nynner med til transistorradioen derhjemme. Bedre blev det ikke af, at arrangementet indledtes af folk-rock fra scenen, eller at flere urutinede musikere talte ned til folk og ikke magtede – eller ønskede – opgaven at få folk til at synge med. Først med den erfarne Alan Klitgaard kom der en smule samling over feltet, men da havde de fleste vist slået sig til tåls med bajere og envejskommunikation. – Dansearrangementet i naboteltet var i øvrigt en succes, men instruktionen var for upædagogisk.

Fin pladeshop

Festivalens pladeshop har udviklet sig til noget, som mange ser hen til at besøge under de hektiske festival dage. Pladeshoppen har en aftale med Celtic Music, og kunne i år præsentere ikke mindre end 325 titler. I alt sælges 1200–1300 plader af de 3000, som bliver hjemtaget, og det er fuldt forståeligt,

når man ved, hvor skandaløst få folke-musikplader, det er muligt at købe gennem Danmarks almindelige pladeforretninger. Pladeshoppens bogafdeling var derimod nedlagt i år på grund af et skuffende ringe salg sidste år, og det må man beklage.

Folkemusikssammenslutningen

Folkemusikssammenslutningen, der voksede ud af mediedebatten om folke-musik i 1981 som en interesseorganisation for musikere og folkemusikinteresserede, brugte et par timer under festivalen til at afholde årsmøde. Det blev klart, at Sammenslutningen aldrig er blevet bred nok (f.eks. omfatter den ikke »Folkemusikhusringen« og »Foreningen Danske Folkedanseres Spillemandskreds«, ligesom den aldrig har fået kontakt med de professionelle musikere), og at den aldrig har fået afklaret helt, om den vil være en enkeltmedlemsorganisation eller en paraplyorganisation over eksisterende foreninger. Det blev derfor besluttet at samle kræfterne om at få udarbejdet nogle ændringer i de gældende vedtægter som kan styrke bredden og som tillader de små lokale afdelinger at fungere bedre lokalt. Det blev også vedtaget at få udarbejdet et katalog over folkemusikgrupper og -solister på alle niveauer, som kan præsentere hele området for arrangører og for offentligheden. Hvis bredden ikke opnås inden for det nærmeste års tid, vil foreningen formodentlig gå i sin mor igen, ligesom den engelske søsterorganisation »Perform«.

Øl eller musik?

Lad os fastholde proportionerne: De store danske musikfestivaler hører til nogle af Europas bedst organiserede fe-

stivaler. Men der er tegn på, at udviklingen i Tønder snart kan gå den forkerte vej. Der er en fare for, at musikudbuddet i sin art bliver for forudsigeligt – at det kun appellerer til genkendelsens glæde og ikke giver publikum nogen udfordring. Festivalen bør svare ved at åbne sig i bredden og i dybden, åbne mere for den traditionelle danske folkemusik (også gerne uden forstærkeranlæg, tak), for publikums fællesang og -dans, for den mere eksperimenterende musik og for et bredere spektrum fra Danmark, Grønland, Færøerne og resten af Europa. Ellers er jeg bange for, at en uheldig udvikling, som allerede er i gang, vil fortsætte: Musikken bliver i stadig højere grad baggrundsstøj for et øldrikkende og højtsnakkende publikum. De forhold, man oplevede i teltene ved aftenarrangementerne i år, var på grænsen til det uanstændige over for musikere og for den musikinteresserede del af publikum. Alt for megen snak, råb og flasketilrørelse – hvad der da også havde foranlediget flere udenlandske grupper til at lære det gode danske udtryk »hold kæft«. I det mindste kunne man da begrænse ølsalget til pauserne, men spørgsmålet er nok, om disse aftenarrangementer i teltene overhovedet er egnede til lyttemusik. Lad os hellere få flere mindre lokaler!

Det er et paradoks, at den kunstnerisk mest udfordrende musik, den mest varierede musik, ja simpelthen den bedste (lytte)musik – samtidig er den musik, som med den nuværende udvikling har de dårligste betingelser i Tønder!

ANMELDELSE

Afrikansk musik m.m.m.

af Christer Irgens-Møller

Ny Afrikansk Musik af Jens Jørgen Gjedsted. 96 sider, ill. Kr. 98,00. Forlaget PubliMus.

Ny afrikansk musik er den første bog af sin art herhjemme, hvor interessen for afrikansk populærmusik har været jævnt stigende fra slutningen af 70'erne og frem til idag. Forfatteren til bogen, Jens Jørgen Gjedsted, har selv i høj grad været med til at stimulere en stigende interesse for denne musik, gennem sin faste udsendelse i Danmarks Radio »Afrobeat«, som han har redigeret siden 1981. Interessen er yderligere blevet befordret, ihvertfald i København, af de årlige Afro-musikfestivaler arrangeret af indehaveren af afromusik-forretningen »Shepherd Village«, Sundevedsgade 7, København, Kwabena Manu. Manu, som selv er fra Ghana, har også været meget aktiv omkring »Afro-Club«, som i de sidste par år har holdt til i »Folkets Hus« på Nørrebro.

Gjedsteds udsendelser i radioen har også været med til at stimulere min egen interesse for afrikansk musik, og her er altså bogen, hvor facts'ene, navnene, stilarterne og historien er samlet.

Det er en lille tynd bog, som i sit omfang slet ikke står mål med det omfattende materiale, den behandler. For det er meget stort. Og bogen handler ikke blot om den afrikanske populærmusik, men over 1/3 af den er viet den caraimiske og brasilianske musik. I sam-

menhæng med førstnævnte er reggae og Jamaica's musik dog udeladt.

I afsnittet om den ny afrikanske musik behandles Highlife (Ghana), Ju ju og Afrobeat (Nigeria), Zaïre Rumba, og Sydafrikansk musik (m. bl.a. Kwela og Jive). Desuden er der et længere afsnit om musikindustrien og musikernes kår.

Afsnittet om caraibisk og brasiliansk musik indledes med historien om slavehandlen. Cubansk musik behandler først de blandingsformer, der opstod mellem de eksporterede slaver og den europæiske musik, og der gives en baggrund for hvordan stilarter/rytmer som »Son«, »Rumba«, »Mambo« og »Salsa« er opstået og hvad de har udviklet sig fra. Desuden er instrumenterne gennemgået, og der er til stadighed referencer til hvilke elementer, der har overlevet fra Afrika, hvadenten det er stilmæssige, instrumentelle, kulturelle eller religiøse, og på det musikalske område til hvilke ting, der har påvirket den nyere afrikanske populærmusik.

Samme indfaldsvinkel præger afsnittet om Trinidad, hvor det stilmæssige iøvrigt er koncentreret om Calypso, og hvor der er en gennemgang af karnevalstraditionen og dens historie.

Ligeledes er der en gennemgang af slavernes historie i Brasilien og overleverede samt blandingsformer indenfor traditioner og musik.

Sambaens historie er også beskrevet, sambaskoler og karnevalstraditionen, samt bossa nova og »tropicalismo«. Sidstnævnte med eksponenter som Gilberto Gil, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti og Milton Nascimento. En stil som opstod i anden halvdel af 60'erne som en syntese af stilarter, og fremhævede akustiske instrumenter, bl.a. afrikanske.

Grunden til at der i en bog om *Ny afrikansk musik* er medtaget et vægtigt afsnit om den caraibiske og brasilianske musik, anfører Gjedsted selv i forordet som et forsøg på at beskrive »The Round Trip«. Som her betyder den musikalske rundtur fra Afrikas traditionelle musik til Caraibien, Brasilien og U.S.A., hvor den afro-amerikanske musik udvikler blandformer og turen tilbage til Afrika, hvor elementer fra afro-amerikansk musik blander sig med afrikansk populærmusik. I det 20. århundrede specielt p.gr. af massemedierne.

Det er al ære værd, at Gjedsted har dette mål for øje, men det er en meget stor mundfuld af gabe over. Og at målet heller ikke kan holdes bliver samtidig også bogens væsentligste svaghed. Der bliver nemlig ikke tale om nogen rundtur: vi starter med populærmusikken og dens forhistorie i Afrika (hvor der bliver fortalt mange spændende og oplysende ting) – kommer så via slavehandelen historisk tilbage til Caraibien og følger historien op derfra. Og i disse afsnit er der som sagt mange referencer til traditionel afrikansk kultur og musik. I



Den ghanesiske pianist og melodeca-spiller Abee Mensa.

sit forord siger Gjedsted, at han ikke vil komme ind på området »traditionel afrikansk musik«, men han kommer ikke uden om det i beskrivelsen af den caraibiske kultur og musik. Og han ved da også en hel del. Hvis dette skulle være rundturen, hvorfor så ikke starte her?

Samtidig standser rundturen brat ved at forfølge Brasiliens rivende musikudvikling; reggae og afro-nordamerikansk musik som blues, soul, og funk f.eks. er »tilstrækkelig beskrevet andetsteds« siger Gjedsted videre i forordet, så det er undladt i denne sammenhæng.

Fremstillingen er ret koncentreret og på højt niveau. F.eks. er afsnittet om Zaïre rumbaens form (s.30) mættet med musiktekniske udtryk og i en summarisk form, der ikke fortæller mig ret meget. Hvorfor være så bange for nodefremstillingen? Min første tanke var, at Gjedsted havde bestemt sig for at hans læsere ikke skal være nodekyndige og alligevel er calypsorytmen noteret s.72, som en enlig svale. Hvorfor ikke illustrere den typiske cubanske claves-figur (s.32), chachacha, mambo, rumba med nodeeksempler?

Lay-out'et er håbløst med billeder og illustrationer i den 3 cm brede margin. Ideen med de små landkort er ellers god. Gode detaljer i illustrationerne er for mikroskopisk små til at læse. Så hellere gøre bogen 50 kr. dyrere for et større format og mere plads til illustrationer. Det er virkelig synd.

Afsnittene om ny afrikansk musik, musikindustri og musikernes kår i Afrika er meget interessante og oplysende. Man kunne næsten have nøjedes med disse gode afsnit i en mere dybtgående og grundigere form. Bag i bogen er der gode litteratur- og pladelister, samt navne- og stikordsregister.

Vital universel kreativitet på plade

af Hanne Tofte Jespersen

Primi Band: *Primi* (Rosen, 1984, ROLP-29)

En af egenskaberne ved musik er at den kan befordre rejser – som endda kun kræver een forudsætning: at man åbner sindet, folder ørerne ud og lytter.

Primi Bands første LP *Primi* er en fin guide til rejser på de indre planer. Og det er meget vital musik. Jeg har tidligere oplevet gruppens koncerter som både umiddelbar smittende energi og som invitationer til spændende ture. Primi Band på scenen plejer at være en såvel musikalsk som scenisk, visuel oplevelse, hvor musik og bevægelse fra de mange spillende og syngende kvinder (på pladeindspilningen 10*) med kendte og fremmedartede instrumenter tilsammen formidler et eget vibrerende univers. Hvad sker der med dette univers, når det formidles via plade? Overlever Primi-kvaliteterne optagelse, mixning og udsendelse over de hjemlige højttalere?

Ja de gør. *Primi* er en yderstlevende plade, hvis musikalske univers i sig selv er mangedimensionalt. Primi Bands musik er meget kollektivt baseret. Hvis du har set og hørt Marilyn Mazur spille trommer, kan du prøve at forestille dig den intensitet og sprudlende energi, der er i hendes spil, ført videre ud på stemmer, vokale og instrumentale, som udbygger og tilføjer nye dimensioner til et vitalt kraftfelt sprængfyldt med liv.

Primi Band spiller Marilyn Mazurs

musik, hun spiller selv med, og Primi Band har vel indtil nu været den sammenhæng, hvor hun har arbejdet mest med sin egen musik. Det vil sige, at al musikken på *Primi* er komponeret af Mazur. Men musikken er en kollektiv realisering, hvor det ville give et fortegnet billede at fremhæve enkeltpræstationer. Musikken er netop karakteriseret ved *helhed*.

Det overraskende og vitale i musikken kommer mange steder fra. Det ligger i den specielle klangverden, i kraft af instrumenter og udnyttelsen af de klangmuligheder, som sammensætningen af dem giver. Her spiller sangstemmer (textløst) en stor rolle. Det beror også på det melodiske materiale, som ofte er ostinat-figurer over ret få toner, som spændes op imod andre ostinater – og som ind imellem afløses af rolige afsnit, store klangflader. Og det ligger

endelig i den rytmiske 'drive', der er i mange af passageerne, med et orgie af underliggende rytmiske virkninger fra trommer, percussion, bas, marimba etc. Et organisk orgie vel at mærke.

Side 1 består af 6 numre. Den rummer både stort anlagte numre som åbningsnummeret *The organic layers and praiera of paint and patterns*, der er et eksempel på det, der gør *Primi* til en plade med mange lag at dykke ned i som lytter. Og den rummer kortere numre som det afsluttende *Air for the green*, som er bygget op omkring en umiddelbart iørefaldende vokalostinat, som jeg tydeligt husker fra tidligere koncertoplevelser med Primi Band.

Noget af det betagende ved Marilyn Mazurs musik ligger i opbygningen af et univers, der udvikles, forvandles, brydes, vokser videre. Side 2 udgøres af en suite, *The ocean suite*. Det var den side, jeg i første omgang hæftede mig ved. Indledningen, *Naked beauty pain* foregår i et musikalsk rum, der er på en gang nærværende og udenfor tid, med kor af stemmer over et vibrerende, pulsløst akkompagnement. Det følgende *Ocean prelude* starter i det fjerne, men rykker snart helt tæt på og bliver en pulserende verden, et af pladens umiddelbart mest medrivende numre, med en for Primi Band karakteristisk vokal-ostinat og en flot sax-solo. Se-



nere i samme nummer følger et forrygende samspil mellem tenorsax og trommer, og det afløses af *Søkvens*, som indledes med hviskende stemmer og »vandlyde«. *Mystikpunkt* bruger mørkere klangfarver, blæserakkorder over en »sær« basostinat og med tenorsax-solo. *Chaa*s er i lang tid et flydende, pulsløst univers, synth-klange der undervejs tilføjes flere og flere enkelte indfald fra saxer og percussion, som så udvikles, samles og kulminerer i et eksplosivt, gigantisk lydsceneri. Det afsluttende *Naked beauty chorus* er et kor af stemmer, et karakteristisk udtryk for Primi-universet – som vel at mærke ikke forbliver deres, men netop åbner sig for den, der vil lytte til det.

Man taler en del om New Age-musik nu. Primi Bands/Marilyn Mazurs musik lader sig ikke beskrive med en etiket. Men vital energi, organisk helhed, smittende livsglæde berettiger den måske til 'New Age'-betegnelsen mere end så megen anden musik, der sælges under det prædikat. *Primi* kan faktisk bære det.

* de 10 kvinder er: *Annette Bork Andersen* (bas, bambusfløjte), *Cæcilia Glode* (trommer, sang, marimba), *Trine von Bülow* (congas, percussion), *Dorte Skovgård* (perc., indisk banjo, mridangam), *Lise Dynnesen* (klaver, harmonium, dx7-synth.), *Cathrine Nordseth* (sang, sangsolo, bas), *Marianne Schultz* (tenorsax, soloer, bambusfløjte), *Lotte Anker* (sopran- og tenorsax, soloer, sang), *Gudrun Sørensen* (shenai, fløjte, tenorsax), *Marilyn Mazur* (trommer, marimba, orgel, klaver, sangsolo).

DEBAT

»Der er for alvor gået Poul Reumert i den« – om folkemusik og »folk«

Kære Henrik Adler.

Jeg har læst dit indlæg i sidste nummer af modspil, og husker vores samtaler udmærket. Jeg synes dog, at du skøjter for meget på overfladen og har derfor besluttet at svare.

For at vide hvad jeg snakker om, vil jeg starte med at definere.

Folkemusik eller traditionel musik er for mig musik der skal defineres efter sin funktion.

Sømandens sange når han satte sejl, malkepigens når hun malkede, spille-mændenes melodier når de filede løs midt i en hoben svedende, dansende mennesker, har den fælles funktion, at sangene og melodierne er vigtigere end de mennesker der tilfældigvis er sammen om dem, og at sangene har en funktion.

Den afgørende forskel er, at den musik og de sange vi hører på bl.a. festivalerne, hænger uløseligt sammen med de folk der spiller. Musikerne og sangerne optræder, oftest gennem et forstærkeranlæg. Funktionen er blevet en anden, men jeg synes ikke man kan snakke om dårligere eller bedre, bare en anden. Efter den her teori kan en Abbasang godt være folkemusik afhængigt af hvor den bruges. Hvis vi synger den sammen når vi plukker jordbær er det folkemusik. Dialektikken har altid fungeret mellem folkemusik og kunstmusik.

Jeg har aldrig sagt jeg spiller rock! Jeg sagde, at vi spiller på rockens præmisser. Rocken optræder på nogen-

lunde samme præmisser som Poul Reumert. Det handler om illusion og forførelse. Men også om at sætte det igang der er inden i publikum. Den bedste musikalske oplevelse hænger sammen med de følelser, der bliver vakt til live i den enkelte.

Altså snakker vi om at optræde. Træde op på en scene og servere noget. Der er mit orkester mere i familie med CV Jørgensen end Rebildspillemandene, selv om det musikalske arvegods er hentet, for en dels vedkommende, fra de samme kilder som Rebildspillemandene, mens der er mere sort folkemusik i CVs musik.

Du taler så meget om folkemusikens selvhad. For mig at se er det bare det, at det efterhånden er blevet sådan, at når man siger man spiller folkemusik siger langt de fleste publikummer gab. Det er blevet en myte, især blandt det yngre publikum, at folkemusik er kedeligt. Og det er den sandsynligvis også i mange tilfælde. Myter starter altid med en snært af sandhed i sig. Hvis Allan Olsen ved at undlade at sætte prædikatet folkemusik på sig, kan trække lidt mere, så gør han da selvfølgelig det. Af samme årsager kaldte jeg i starten ikke mit orkestres musik for folkrock, fordi det gjorde det sværere at sælge i telefonen. Nu da folk kender musikken, vil jeg da hjertens gerne kalde det folkrock, for nu er det ligemeget. Nu skal folk nemlig ind og høre Lars L.-Band.

At sætte musik i båse er jo kun et problem når man skal tale eller skrive om



musik. Ikke når man skal lytte eller danse.

Alle grænser er flydende.

Bruce Springsteen spiller rock med sit E-street band, men stod han og sang de samme sange med en ovationguitar og mundharpe ville det være kontemporær folkemusik.

Tager du Allan Olsen (nu har han godt nok ikke lavet plader, så du ken-

der sikkert ikke hans musik) og lod du ham synge og E-street akkompagnere, så ville det være rock.

En journalist skal på lidt plads sætte etiket på musik. Derfor kommer generaliseringerne. Men satte du dig en dag ned og virkelig analyserede mit orkesters musik, ville der dukke utallige ingredienser op.

Du siger, at det er vigtigt for os at

indse, at »folk« kan være ligeså fascinerende som andre stilarter. Det ved vi da godt. Hvad fanden tror du vi spiller det for?

Samtidig siger du, at vi ikke skal forfalde til at låne os frem fra andre stilarter.

Samtidig angriber du, at folkemusikken ikke er lydhør overfor de strømninger der er i samfundet... Det er for mig at se at modsige sig selv.

Du angriber også mit orkesters måde at optræde på. Man må ikke leve sig ind i sin musik med hele kroppen, og lade vildskaben komme ud af en ovationguitar. Skal det være en stratocaster ladet med blå toner før det er OK? Indlevelse og vildskab er ikke stilbundet. Hvide mennesker må også stønne. Jeg har set Ewald og Otto Trads i den grad gå i ekstase i deres musik. Eller hvad med Martin Andersen? Han har da et herligt kropssprog når han spiller.

Du siger vi ikke må gøre noget ud af vores tøj når vi går på scenen! Fordi vi spiller folkemusik. Er det overladt rockfolket? Forbandet sludder. Det handler om fascination og teater, og det gør ikke noget at gøre lidt ud af sig selv før alles øjne skal hvile på en. Det gælder jo i sidste ende om at give dem, der har betalt for at komme ind, en oplevelse.

Med de holdninger jeg synes du lægger for dagen er du ikke langt fra det image omkring folkemusik, som jeg blandt andet gerne vil gøre op med. Nemlig folkemusik som noget utidssvarende, kedeligt, usalgbart, verdensfjernt museumsstøvet tonesuppe.

Vi prøver i mit orkester at forene folkemusikkens tonesprog med rockens energi og fascination. At snakke om rockmusikken som folkemusikkens arvefjende forstår jeg slet ikke.

De skarpe grænser mellem stilarter findes i min erfaring næsten ikke blandt musikere. I hvertfald ikke blandt dem der har spillet så længe, at de har fundet ud af hvor lidt de i virkeligheden kan, og hvor svær enhver stilretning er hvis man bare vil beherske den nogenlunde. Hvis jeg nu en dag lavede en musical sammen med Steffen fra TV2, ville du sikkert blive overrasket, men det ville hverken Steffen eller jeg blive.

Kenneth Knudsen spillede med Sebastian i en musik der lå langt fra hans egen. Min egen bror Kristian spiller rock i DK og kontemporær »folk« i mit orkester. Finn Olafsson vælter sig lystigt mellem stilarterne, og hvad med bretoneren Dan Ar Bras. Prøv en dag og lyt til din Beatles!

Hvordan kan man så definere den folkemusik der serveres fra en scene. Den kontemporære folkemusik eller »folk«?

Her er jeg på glatis. Men jeg kan pege ud hvad det har noget med at gøre.

1) Instrumenterne. Akustiske og forstærkede akustiske instrumenter signalerer »folk«. Men Cathy Le surf bruger kun synthesizere.

2) Et deraf følgende rimeligere støjniveau signalerer »folk«. Men i England findes nu folk-punk.

3) Tekstudformningen signalerer »folk«. Den opremsende associationsgivende tekst er ikke så tæt forbundet med folkemusik som balladen. Endnu da, men længe leve dialektikken.

Var det Fisker Thomas der sang Kim Larsens sange med Memphis på fløjte og Hausgård på guitar ville det være folkemusik. Og med lidt god vilje kunne det da godt lade sig gøre.

4) Det historiske aspekt. Tekst og stemning peger ligeså ofte baglæns som

fremad. Men jeg kan godt se, at indtil videre kunne vi ligeså godt snakke om jazz, altså må vi have harmonikken og tonesproget med. Folkemusikken bruger et mere snævert område, mere simpelt. Ikke så mange udvidede akkorder – i hvertfald en anden slags udvidelser. F.eks. er den udvidelse, som sækkepi-bedronen eller drejelirens og dulcime-rens bordun toner giver, mere folkemusikalsk.

5) Rytmikken. Folkemusik i bred forstand indeholder for så vidt alt. Dansk traditionel musik appellerer ikke så meget til underlivet som Turkannegerens i Kenya, men alligevel er den feeling, der ligger i buestrøget på en godt spillet sønderhoning, for mig at se i familie med jamaicareggaens rytme.

Tager du Talking Heads og hiver stikket ud, nærmer vi os med lynets hast det indre Afrika.

Altså når vi taler om funktionen, at spille folkemusik fra en scene, handler det om fascination mere end stilart. Og det handler om mediebevågenhed. Der er for evigt gået Poul Reumert i den.

For det er jo en naturlov, at den person der har lavet plader, været i Radio og TV og i avisen, allerede på forhånd har vundet en halv sejr på scenen. Den der ikke har nogen af delene har alle odds imod sig.

Det handler om, som Allan sagde, at blive bedre til at fascinere. Og jeg vil også følge Allan i, at det handler om ærlighed. Man skal spille musikken fordi man selv er fascineret og mener det man fyrer af. Man skal turde give noget af sig selv. Når du bliver fanget i en rolle eller en bestemt bås, risikerer du hurtigt at blive uinteressant.

Jeg mener det er vigtigt man kan mærke det er levende mennesker der

spiller. Ellers blir det fjernsyn. Small-talk på bredbåndnet.

Nu kan jeg godt se, at jeg kun definerer den kontemporære folkemusik, Der er jo også hele den del af scenen som forsøger at gengive musikken som den blev spillet før i tiden. Og den blomstrer, men ikke på de danske festivaler eller i medierne. Så den kender du sikkert ikke, men tag f.eks. spillemands-lauget Østjyderne i Århus. Her forsøger man at opdyrke en samværsform og ikke så meget scenehelte.

Konklusionen for mig er, at alle grænser er utroligt flydende, og at man må skelne mellem groft sagt

- 1) Traditionel musik (handler mest om samvær og bevarelse af musikalske rigdomme. Og dog udvikles spille-måderne hele tiden og der nykomponeres også.)
- 2) »Folk« eller Kontemporær folkemusik (lad os få et nyt navn) – handler mest om scenehelte!!!

Alle taler om, at folkemusikken er i krise. Det kan da godt være. Kriser er OK. Det eneste dagens optrædende folkemusikere kan bruge det til er til at blive bedre til at spille og fascinere, skrive, optræde, sælge sig selv uden at miste respekten. Kan det ikke lade sig gøre, vil stilarten dø. Og så kan det vel også være ligemeget.

Så vil jeg gerne være arkæolog eller langturschauffør, eller måske bogbin-der.

Venlig hilsen
Lars Lilholt.

Bogliste

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

Bellman – en bohème i en brydningstid. Et udvalg af *Fredmans epistler* med arbejdsopgaver og artikler ved Søren Gorm Hansen, Søren Peter Hansen, Olav Harsløf, Lars Ilsøe, Elisabeth Kiærbye og Søren Rehfeld. Samlerens Forlag, Christian IX's gade 2, 1111 København K. 124 s., ill. Veltilrettelagt bog om den svenske troubadur med artikler om borgerskabets opkomst, den litterære institution og datidens seksualopfattelse, samt gennemgang af musikken, musikanten og den samtidige malerkunst.

Klee og musikken, katalog til udstilling af samme navn på Henie-Onstad Kunstsenter. Høvikodden Norge og Centre Georges Pompidou, Paris. Red. Ole Henrik Moe og Thomas Adank. Meget omfattende og gennemillustreret katalog med artikler bl.a. om musikkens plads i Klee's kunst og Klee og Jacques Offenbach, 305 s.

Aarhus Symfoniorkester 50 år, jubilæumsskrift, redigeret af Janne Lauritzen og Jens Rossel, Musikhuset Aarhus, Thomas Jensens Allé, 8000 Århus C. Forlaget Centrum. 300 s., pris kr. 175,-.

Musik & Forskning 1984/85 10, artikler af Henning Urup om historisk danse-

forskning, Jens Brincker om Th. W. Adorno's musikfilosofi, Hanns Eislers dialektik og Jürgen Habermas' teori om kommunikativ adfærd, Ulrik Skouenborg om musikæstetik i lyset af Gregory Batesons holisme. Københavns Universitet, Musikvidenskabelige Institut, 101 s., ill. pris. 73,20 kr.

nord nytt, nordisk tidsskrift for folkelivsforskning nr. 24 temanummer: »Den musikaliska kulturvariabeln«, red. Alf Arvidsson. Artikler om Rockmusik i lokalsamfundet, religiøs folkesang i Norge, Kvinder og ballader, etc. Museumstjenesten, Lysgaard, 8800 Viborg, 112 s., pris (incl. kassettebånd) 62,00 kr.

Pierre Boulez, Komponist – Dirigent – Utopist, red. Mogens Andersen og Mogens Wenzel Andreassen, forlaget Artia 1985, Grønnegade 36, 1107 København K, 80 s., pris 70,- kr. Gennemgang af Boulez' kompositoriske værk med en omfattende discografi.

Paul Griffiths: *Olivier Messiaen – and the music of time*, faber and faber, London 1985. Biografi og værkanalyse. 274 s., pris 381,95 kr.

Philip Larkin: *All what jazz – a record diary 1961 – 71*, faber and faber, London 1985. Jazz – kritik 2. udg. 312 s., pris 108,05 kr.

Bernd Enders: *Lexikon Musik – elektronik*, alt vedrørende de elektroniske medier, teknikker, musikken etc. Goldmann Schott, pris DM 24,80.

Jacques Attali: *Noise – the political economy of music*, »Music is a herald, for

change is inscribed in noise faster than it transforms society« – tankevækkende bog med usædvanlige betragtninger fremsat af en professor i økonomi. Først publiceret på fransk i 1977. *Theory and History of Literature*, Volume 16, University of Minnesota Press 1985. 179 s., pris \$ 12,95.

Mantle Hood: *The Evolution of Javanese Gamelan*, Verlag Heinrichshofen's Wilhelmshaven 1984. S. 216, pris DM 19,80. Gamelan-musikkens historie, teknik og teori sat ind i en større social sammenhæng. Første betydelige behandling af emnet siden Jaap Kunst's *Musik in Java*.

Wagnerism in European Culture and Politics, red. David C. Large og William Weber. Cornell New York. 361 s., pris \$ 14,95.

H. C. Robbins Landon: *Handel and his world*. EWeidenfeld & Nicholson, pris £ 12,95.

Christopher Hogwood: *Handel*. Thames & Hudson, pris £ 12,95.

Alan Durant: *Conditions of Music*. The MacMillan Press LTD, London 1984, pris 159,- kr.

Rock Scenen 84/85, en rockbog skrevet af rockfolket. Forlaget Fri Fantasi, Mathildelundvej 17, 8260 Viby J.

Nr. 30

Sukuma-dansere

Ghana-musikere

Cuba-billeder

Harmonic Choir

Bach og cromatikken

Tønderfestivalen

Debat og anmeldelser

