



ROMANTIKKENS  
GENKOMST ?

MODSPIL  
MODSPIL

April – Jun

Nr. 31 – 198

Rhodos

# Indhold

1986 årgang 8 nr. 31

*Leder:* Romantikkens genkomst? . . . . . 3

## TEMA: ROMANTIKKENS GENKOMST?

Drøm og virkelighed. Interview med *John Neumeier*  
ved *Ole Nørlyng* . . . . . 10

*Jacob Wamberg og Thomas Rischel:* Har nutiden en  
fremtid? . . . . . 16

*Lars Mjøset:* Teenybop og avantgardisme (1).

Frank Zappa og the Mothers of Invention 1964–69 28

*Johan Fornäs:* Rock på video . . . . . 36

## DEBAT

*Tom Buhmann:* Musikpsykiatri på afveje . . . . . 40

## ANMELDELSER

*Michael Sommer:* To sangere og en folkemindesamler  
(*Jens Henrik Koudal:* To sangere fra den jyske hede) 41

*Hans Peter Larsen:* Syngende sønderjysk for anden  
gang

(*Elsemarie Dam-Jensen & Birgit Lauritsen:*  
Jeg gik mig ud...) . . . . . 43

*Ole Nørlyng:* En bohème i en brydningstid  
(Bellman – en bohème i en brydningstid) . . . . . 45

*Jens Henrik Koudal:* Svenske Niels går igen  
(LP plade: Svenske Niels) . . . . . 46

**BOGLISTE** . . . . . 47

Omslag: Erik Øckenholt. Tegneserieillustrationen s. 36 bringes med tilladelse fra Dagbladet Information.

# MODSPIL

– *de store ørers*  
*musiktidsskrift*

## Redaktion:

Sven Fenger, Rikke Forchhammer,  
Hanne Tofte Jespersen, Arne Kjør,  
Jens Henrik Koudal, Thomas Larsen,  
Lars Nielsen, Ole Nørlyng (ansv. for  
dette nr.)

## Redaktionens adresse:

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

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

**Årsabonnement:** Kr. 128,00 inkl.  
moms og porto for 1986 nr. 31–34.  
Abonnenter uden for Danmark ekskl.  
22% moms + porto for forsendelse.

**Tidligere numre:** Nr. 1–22 kan bestilles  
hos: Forlaget PubliMus, Videnskabeligt  
Institut, Universitetsparken 220,  
DK-8000 Århus C. Tlf. (06) 19 47 22.  
Kontortid: Mandag–fredag kl. 10–12. –  
Nr. 23–26 kan bestilles hos: Forlaget  
Rhodos.

**Annonc priser:** 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 114 9 nr. 31 1986  
ISSN: 0105-9238  
Produktion: RHODOS, København

## Romantikens genkomst?

### I Dommedag nu – romantik eller ej!

En af den litterære verdens bestsellere i første halvdel af 1980'erne er Umberto Ecos historiske roman »Rosens navn« – solgt i mere end en million eksemplarer alene i Italien og forholdsvis lige så godt i resten af den vestlige verden. Det er en eventyrlig beretning om nogle dramatiske begivenheder i et benediktinerkloster i Alperne i året 1327. Den historie glemmer man aldrig, når man først har ladet sig opsluge af den. Det er en kriminalroman, en kulturhistorie og en filosofisk-politisk diskussion i eet. Det er en hyldelse til humanismen, det skabende og legende menneske samtidig med, at det er et memento til nutiden, en *dommedagsvision*. Det er en *roman*, til syvende og sidst en viderefører af den middelalderlige genre, hvoraf man har afledt ordet *romantik*.

Tegnene på dommedag er tydelige i 1980'erne. Romantik, død og dommedag hører sammen. Men er vor kultur romantisk?

I filmens verden har dommedagsvisioner længe været hverdagskost. Det gælder i Danmark, og det gælder i borgerkrigens helvede i Beirut, hvor de biografer har størst succes, der spiller de blodigste krigsfilm. Drøm og virkelighed er ikke til at skille ad, og drømmen er blevet et mareridt. I den ambitiøse, kunstneriske ende af filmudbuddet var 1985 året for Akira Kurosawas 3 ti-

mer lange mesterværk »Ran« – en dommedagsvision, inspireret af Japans historie i 1500-tallet og Shakespeares »King Lear«. Musikken spiller en vigtig rolle i filmen, og Kurosawa ønskede, at komponisten Kagemitsu skulle skrive noget, der lød senromantisk: »Selvfølgelig var det et vanskeligt problem, for hvis vi havde brugt Mahler selv, ville det have været noget helt andet. Jeg ville gerne have noget *i stil med Mahler*« (Kosmorama, okt. 1985).

1985 var året, hvor diskussionerne om gensplejsning kom på avisernes forside. I dette mikrokosmos er vi på sporet af livets skabelse – og udslettelse. Men også truslen mod klodens »makrokosmos«, den verdensomspændende forurening og supermagternes rustningskapløb, blev tydeligere i 1985 end nogensinde før. Organisationen Greenpeace kæmper for livets bevarelse og kom på avisernes forside, da den franske stat myrdede en af dens aktivister. I den politiske verden var 1985 året, hvor forhenværende udenrigsminister Keld Olesen tog på bodsrejse med Greenpeace til Mururoa øerne i Stillehavet, scenen for de franske atomprøvesprængninger. Det var et godt show for pressen, som villigt fulgte med. Ved hjemkomsten udtalte Olesen: Nogle af mine skeptiske venner beskylder mig for at være romantiker...!

### Romantik i 1800-tallet

Romantik er et bredt begreb, og svært at bruge entydigt. For Keld Olesens skeptiske venner er det et skældsord, for Kurosawa er 1800-tallets vestlige romantiske musik den mest oplagte til en film om ragnarok.

*Det romantiske* er det følelsesmæssige, det fremmede, det fantastiske, det mytiske, det ekstreme, det individuelle, det naturlige og uspolerede, det grænseløse... Det er drømmen om en usynlig enhed bag den synlige splittelse.

*Romantik i 1800-tallets* musik, maleri, litteratur og filosofi var selvfølgelig mange ting. Så mange, at den ingen gang inden for musikken kan sættes på een formel.

Det var måske en reaktion imod Napoleons forsøg på at underlægge sig hele Europa og imod Napoleonskrigens ragnarok? En reaktion, som betød en æstetisering af kulturlivet, en forskrækket venden sig bort fra de åbenlyst politiske kulturstrømninger, der udgik fra den franske revolution, og som også Beethoven var direkte påvirket af? En reaktion, hvor begreberne »nationen« og »folket« derfor fik afgørende betydning. Der findes romantik og nationalromantik. Hvis Schubert, Berlioz og Schumann er romantikere, så er Mussorgsky, Verdi, Smetana, Dvorak og Grieg nationalromantikere.

Det var måske en forskrækket reak-



tion mod industrialiseringen, der tydeliggjorde og skabte sociale skel, klasse-skel? Måske var det derfor, kunsten søgte tilbage til tidsperioder, hvor man forestillede sig, at folk levede i over-skuelige småsamfund med mere en-hedsprægede normer, skikke, tro og kunst? Hvad var Wagner uden den histo-riske interesse i den fjerne german-ske oldtid og middelalder?

Det var måske et grænsesprængende oprør, der insisterede på følelsernes og fantasiens ret imod småborgerlig snus-fornuft? Og en energisk fastholdelse af det enkelte menneskes ret over for sta-tens og myndighedernes »fornuft«. Hvad var Wagner uden »Tristan og Isolde«, hvad var malkepigen uden »Hjalmar og Hulda«?

Det var måske drømmen om den skjulte sammenhæng i tilværelsen og derfor om alle kunstarternes sammen-smeltning i et totalkunstværk? En sam-menhæng, som musik, digte, myter og symboler bedre var i stand til at skildre end sprogets prosa.

Det var måske de dannede sam-fundslag, som fik øje på folkekulturen, og optog træk fra den i sin egen kunst? Drømmen om et rent og enkelt liv i pagt med naturen. En søgen efter en svun-den guldalder (oldtid, middelalder), hvor alle sang de gamle folkeviser »som med een mund« – og hvis moralske og kulturelle værdier, man forestillede sig, at kun den traditionstro landalmue havde bevaret. Hvad var Grieg, Gade, Schubert, Brahms, Dvorak, Mussorg-sky, Mahler og Ives uden folkemusik-ken?

Romantikken i 1800-tallet var mod-sætningsfuld. En del af periodens kom-positionsmusik holder fast i det split-tede og modsætningsfyldte. Det er mu-

sik, der taler direkte til vor tid. I den an-den ende af spektret finder vi Bieder-meier-musikken, idylliseringen, har-moniseringen af modsætningerne.

Tre af de vigtigste temaer i romantik-ken er *fremmedgørelse*, *kærlighed* og *død*. Lad os se lidt nøjere på nogle modsætninger her.

J. G. Herder lancerede folkevisebe-grebet i 1770'erne. At det så kun var en bestemt del af de viser, som den brede befolkning sang, der passede til dette folkevisebegreb, er en anden sag. Her-der opfandt et folkevisebegreb, der ud-trykker en drøm om »ægte menneskelig natur«, »naturlige følelser«, »national egenart«, naivitet...

Romantikken var dybt fascineret af denne drøm. Den 30 .dec. 1837 skrev den unge Søren Kirkegaard et notat til sin dagbog:

*Jeg sad forleden i en underlig i mig selv indsunket (som en gammel Ruin maa være tilmode) og dermed mig selv og mit Jeg tabende Stemning, i en pantheistisk Opløsthed og læste en gl. Folkevise (ud-givet af Sneedorff-Birch), hvori der si-ges om en Pige, at hun ventede sin El-skede en Løverdagsaften; men han kom ikke – og hun gik i Seng »og græd saa bitterlig«, hun stod op igjen »og græd saa bitterlig«. Pludselig udvidedes Sce-nen for mig – jeg saa den jydsk Hede med sin ubeskrivelige Eensomhed og sin eenlige Lærke – og nu stod den ene Ge-neration op for mig efter den anden, og dens Piger sang alle for mig og græd saa bitterlig og sank i deres Grave igjen og jeg græd selv med.*

(Papirer II A 679)

Enhver voksen dansker vil idag gen-kende folkevisen »Det var en lørdag af-ten« her. Digteren Frederik Sneedorff

Birch var den første, som optegnede og udgav visen i 1837 (efter »de jydsk Bønderpigers Mund«). Søren Kirke-gaard læste hin aften om svigtet kærlig-hed i et bondemiljø, der ikke var hans. Men hvorfor bliver folkevisens græ-dende pige til en række af grædende genfærd? Og hvorfor græd Søren Kir-kegaard? Hvorfor kendes visen i dag kun i Svend Grundtvigs omdigtede ver-sion, der bl.a. har fået tilføjet tre nye vers, og ikke i Sneedorff Birchs origi-naloptegnelse? Hvorfor trykte Berg-green Svend Grundtvigs version i sin Folkeviseudgave, men ikke de usæde-lige viser, som Sneedorff Birch sendte ham efter matrosernes sang i Århus havn?

De romantiske komponister var fas-cineret af folkekulturen. Nogle idyllise-rede og forfalskede. Andre brugte in-spirationen til rystende skildringer af li-vets store temaer.

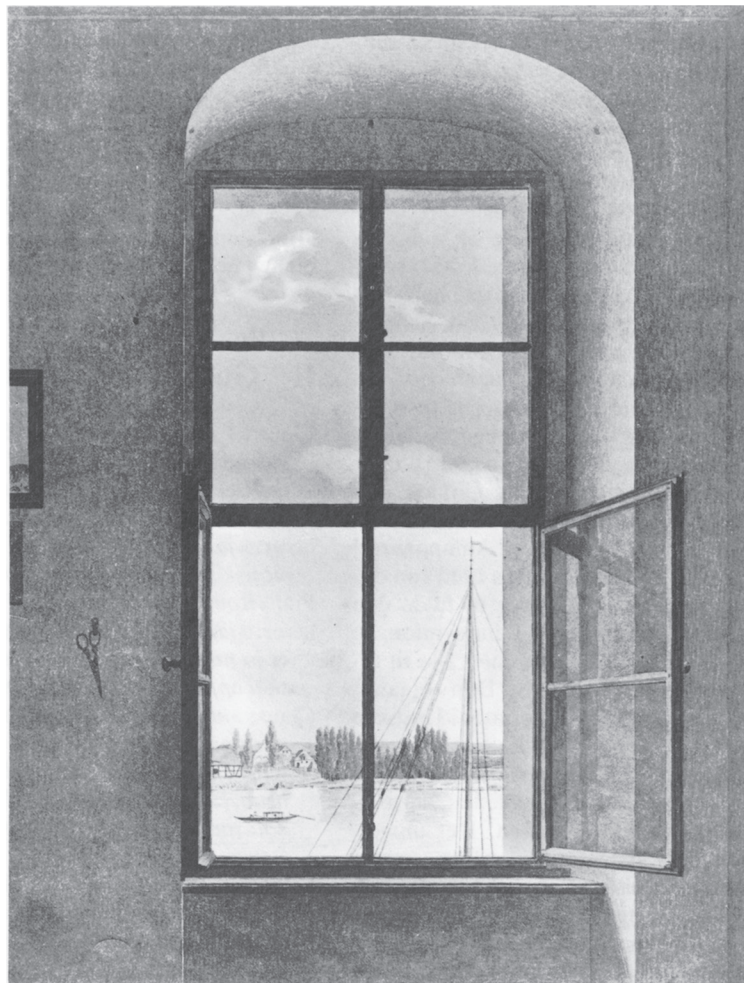
Schuberts har sammensmeltet den umulige kærlighed, den smertelige fremmedgørelse og den uafvendelige død i sin sangcyklus »Eine Winterreise« fra 1827. Her må man sande den kendte sætning, at romantik er »sympati med døden«. Folkeviseindflydelse er tydelig i både tekst og melodi i f.eks. »Der Lin-denbaum«, men ironien og dødslængs-len forstyrrer straks idyllen. Da vinter-rejsen er ved at være til ende, optræder døden i den 24. sang i skikkelse af en li-remand; det urgamle folke- og tiggerin-strument er blevet et dæmonisk sym-bol, og dets tomme bordunkvinter er blevet et memento mori.

Døden som tema viser sig klart nok i de betydelige requiem'er hos Berlioz, Verdi, Fauré og Brahms. Sidstnævnte erklærede, at folkevisen var hans musi-kalske ideal, men da han skrev sit musi-



*Caspar David Friedrich:  
Blick aus dem Atelier des  
Künstlers 1805–06.*

Vinduet er et enkelt og dybsindigt motiv i den romantiske malerkunst. Længslen, som bor i os alle, er det, der driver os til at søge og stræbe efter erkendelse. Vinduet er en visuel metafor på denne længsel. Friedrich har med næsten magisk sans for det symbolske kombineret det hverdagsagtige med et kristent-panteistisk indhold i dette asketiske billede. Sprosserne i vinduet danner et kors. Via spejlinger i de åbentstående dele af vinduet bliver det til tre kors – et synligt og et usynligt. Gennem Golgata (de tre kors) går vejen via døden til opstandelsen symboliseret i floden med skibet. På den modsatte bred ser vi bl.a. poppeltræer, naturens egen måde at bygge templer på. Hverdagen bliver gådefuld. Musikalsk finder vi noget af det samme i forspillet til Lohengrin: I glideflugt sænker musikken sig for i et øjeblik at tage jorden i besiddelse, hvorefter den opløser sig og dør ud i gådefuldhed.



kalske testamente om dødens bitterhed og dødens glæde, de »4 ernste Gesänge« fra 1896, var det til egen musik. Her bliver kærlighed og død eet, som det på andre præmisser også gør det i Wagners »Tristan og Isolde«. Brahms' tro på den skjulte sammenhæng i tilværelsen, var af kristen, protestantisk art.

Også Mahler bekendte sig som religiøs, katolik, men hans værk står i splittelsens tegn. Det gælder også hans forhold til folkemusikken. Tænk bare på den 3. sats i hans første symfoni, hvor folkemelodien »Mester Jacob« bruges i en perverteret moll-udgave i en sørgemarsch omgivet af vrængende modstemmer. I midterdelen foreskriver Mahler derimod: »Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise« – men til et tema, han selv har komponeret! Mahlers hovedværk »Das Lied von der Erde« fra 1908 opfylder til fulde den fordring, han stillede til sine symfonier: »...at skabe et univers med alle til rådighed stående midler«. Den romantiske livsførelse sammenfattes i 1.satsens omkvæd »Dunkel ist das Leben ist der Tod!«, og værkets temaer er ensomheden, ungdommen, skønheden, beruselsen, afskeden og døden. Det universelle drag afspejles i teksterne, som er gamle kinesiske digte (ganske vist i en romantisk lydende oversættelse), og det afspejles i musikken: I det store orkestrets utallige klangnuancer, i den stedvis pentatonik, i de polyfone træk og i ledeakkorden:



også bruges melodisk værket igennem og derved integrerer melodik og harmonik. Modsætningerne fastholdes i musikken, men hæves til slut op på et højere plan, ligesom c-moll og a-moll planet i sidste sats klinger sammen i ledeakkorden på ordene: »Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! allüberall und ewig blauen licht die Fernen, ewig...« En re-

## II Guud, hvor er det romantisk!

Claus i 1.g efter at have hørt Smetanas »Moldau«: »Den er i hvert fald meget følelsesladet, – jeg sidder og tænker på et eller andet personligt«.

lærer: »ja, det er jo – hvilken musikhistorisk periode hører det her til i?«

Pia: »Romantikken«.

lærer: »ja. – Og meget romantisk musik er jo netop lavet sådan at det ligesom skal appellere til følelseslivet, ikke«.

Claus: »men det er som om det ligesom er romantisk i starten og så lige pludselig så kommer der et eller andet brud, hvor der sker et eller andet voldsomt og så går det ligesom væk fra romantikken«.

lærer: »åh ja, men nu bruger vi ordet romantik i to forskellige betydninger er jeg bange for. Når Pia og jeg sagde romantik, hvad mente vi så, Pia?«

Pia: »Altså det er ikke den romantik med at to forelsker sig og så videre, men-øh, det er noget – ja...«

lærer: »jamen hvorfor sagde du at det var romantisk musik?«

Lena: »det sagde du bare« –

lærer: »det sagde du bare. – Sanne?«

Sanne: »Der var en periode der hed Romantikken«.

ligiøsitet af ikke-konfessionel art. Det er formodentlig den storladne splittelse i Mahlers værk, der har betinget den eksplosivt voksende interesse for hans musik i de sidste 20-30 år – og der er tegn på, at den religiøs dimension igen er ved at komme i fokus i 1980'erne. Ikke sært at Kurosawa ønskede musik i stil med Mahler til sin dommedagsvision.

»Naar saa Folk toge hjem igjen, sagde de, at det havde været saa romantisk, og det betyder Noget ganske udenfor Thevand«.

(H. C. Andersen)

Noget tyder på, at *romantisk* i Romantikken var noget mere omfattende end det er i vor senkapitalistiske, postmoderne tid. Hvor det dengang om man skal tro digterne, stod for alt det fremmedartede, overnaturlige, virkelighedsfjerne, bliver videoalderens mennesker opfostret med det fantastiske i en sådan grad, at næppe noget fantasi-foster kommer bag på os. I hvert fald ikke så længe det bliver på skærmen. Nogen taler sågar om ekspropriation af fantasien.

Hvad der derimod stadig kan komme bag på os er netop *forelskelsen*. 1.g'ernes sprogløshed i musiktiden er ikke mere forvirret end den meget præcist afspejler, hvordan *romantisk* er gået ind i dagligsproget. I forelskelsen oplever vi kræfter der på en gang kommer intetsteds – og allevegne fra. Kræfter der er større end os selv. Hvor det universelle tidligere nok så meget var et

religiøst anliggende som 'tros-livet' kunne omfatte, kom den religiøse følelse stærkt på retur i det 20. århundrede. Forelskelsen så en overgang ud til at være næsten ene om at varetage oplevelsen af rystelse, af mødet med noget større end ego'et; af transcendens.

Forestillingen om velfærdsstaten byggede videre på rationalitetens ånd, efterhånden mere og mere i skikkelse af den borgerlige snusfornuft. Og den placerede følelserne, det irrationelle, herunder forelskelsen, hvor den mente det hørte hjemme: i kernefamilien (den hellige, borgerlige familie). Hvilket også vil sige inden for kvindernes domæne. Og ikke mindst kvindebevægelsen har medvirket til at vise, hvilke omkostninger det fik for det stakkels følelsesliv.

Det gik da heller ikke at bure det irrationelle inde. Og det antager nu mange andre former end forelskelsens. Nogle kalder de mange nutidige rørelser for nyreligiøsitet. Andre taler om postmodernisme. Det sidste er især inden for kunsten – hvor man stadigvæk helst skal være original eller i modsat fald må etablere en selvforståelse der som postmodernismen gør opgøret med originalitetskravet til en del af sin identitet.

De der ser gentagelser overalt taler om nyromantik. Og antyder dermed, at det er der ikke noget særlig originalt ved. Men måske ligger det i ordets egentligste forstand *originale* i, at der aldrig er tale om simple gentagelser. Snarere om cykliske processer. Hverken linien (den fremadskridende) eller cirklen (den lukkede) kan bruges som symbol for udviklingsprocesser. De er snarere spiralformede, cykliske; bærer fortiden i sig, men gentager den ikke. Lægger vi nu perspektivet lidt læn-

gere ud, et stykke ind i det nye årtusind måske, da er det ikke så underligt at der inden for en periode af et par hundrede år, fx. fra 1800 til år 2000 forekommer bevægelser, rørelser, der peger i samme retning. Mod oplevelse af helhed, af universalitet. I 1800-tallet især af det universelle i *denne* verden som dengang stadig var så stor, så stor. 1800-tallets musik kan om noget formidle den følelsesmæssige oplevelse af forbindelse mellem det enkelte menneske og universet. Vores erkendelse rækker lidt længere nu. Men også 1980'ernes musik er kendetegnet ved klangens, rummets betydning; til forskel fra 1800-tallets musik nu ved elektronikkens hjælp.

### III Tidens oprør og romantikkens genkomst

#### Café Kviksølv

Det er bamses fødselsdag. Krammedyrets venner har forsamlet sig på Café Kviksølv for at fejre de emotionelle udladningers selvstændige ret. Faktisk er her et bredt udsnit af nattens folk fra neanderthaleren til astronauten. Her er plads til det overflødige. En lille tyk mand med vifte løber rundt og skriger »Marx er død – men der er liv i de postmoderne!«. Vi er midt i systemernes sammenbrud og bureaukratiets afmagt. De store ideologier har fået skrumpelever.

Postmodernisme er ikke noget nyt. Der har altid været de skeptiske, der på bunden af glasset fandt betydningsløsheden, distancen, pluralismen og retrospektiviteten. Men de dogmatiske termitter har for alvor ædt sig ind på værdifastheden. Frem kommer det kalajdoskopiske og splittede.

Det musikalske *rum* formidler en oplevelse af at større dimensioner er inden for rækkevidde. Det udvider vort univers.

Samtidig er nutidens musik karakteriseret ved pulsens, tidens uophørlige banken i det rum. Undertiden kan man få en oplevelse af at den heftige puls i tidens musik både vil holde os fast i denne verden og samtidig 'speede os op' til en anden. At musikken udtrykker den udviklingsproces som kendetegner menneskelig bevidsthed på vej ind i en ny tidsalder – fra anelser til bevidsthed om at denne helhed, vores klode er en del af en større helhed der er del af....

Situationen er ikke et syndefald – eller et forrædderi. Kaoset fremlægger vidder, vi ikke tidligere har set. Op af muldet, som et nyt Gimle dukker genbrugen og sammenblandingen. Fedt – sing it again Sam!

Funktionalismens krav til afhumanisering og rationel puritanisme nedbrød den grundlæggende helheds- og autoritetstro. Den kulturelle identitetsfølelse forduftede. Verdensbilledet fragmenteredes ud i et rationelt fornuftsbetonet univers, hvor den videnskabelige sandhed var autoriteten, et normativ etisk univers, hvor det sociale dominerede og endelig et ekspressivt univers centreret om det subjektive, emotionelle og kunstneriske. Den sidstnævnte del af trekløveren har unægtelig efter 2. verdenskrig været udsat for en kraftig undertrykkelse. Hippie og Flower power, ny-religiøsitet og nu bamserne



er der for at gøre op med modernismen og materialismen. Den økologiske realitet kræver nu fuldt engagement. Vi lever i opløsningens tid præget af højteknologien. Det fragmenterede verdensbillede tvinger os til at arbejde os ud af misforståelserne, og her sætter postmo-

dernismen ind. Først og fremmest får det betydning for opfattelsen af tiden og historien.

Neo-fænomener er langt fra noget nyt. Ind på arenaen træder hele den store åndelige tradition, som har præget Europa fra renaissance og fremefter. Det

er idag avant garde at proppe traditionelle elementer ind i det nyskabte. Som et udtryk for det omsiggribende fascinationsbehov i en mekaniseret hverdag dyrker vi det store, det enkle, det skønne, det subjektivt oplevede, ritual og myten. Det er grundpiller i den

illustration fjernet af  
copyrightmæssige hensyn



*Dyr, musik, søvn – drøm, leg, irrationalitet. Charles Bell: »Side Show«, 1984. Goya, Titelblad til Los caprichos: »Fornuftens søvn fostrer uhyrer«, 1797–98.*

genbrugsromantik, der er en del af postmodernismen.

Naturligvis er den renlivede musikalske strukturalist bekymret. Det er tydeligt: Interessefeltet har rykket sig bort fra den rene konstruktion for konstruktionens skyld. – Måske er det smart at bygge det perfekte hus, det er bare ærgerligt at man ikke kan bo i det. Nu er der kommet pynt på gesimsen. Musikken har taget ornamenter og selve den sanselige klangoplevelse til sig for at udsige noget, der kan ramme os i hjerte-kuglen. Musik er nu kommunikation på symbolplan.

Der er et slægtskab med den romantiske ideverden og ånden fra Beethoven, Wagner og Mahler. Vi er optaget af det transmusikalske. Oplevelsen af tidsdimensionen, af rummet som aktiveres af selve lyden. Det bringer noget ceremonielt frem. Vi er midt i en rehumanisering af musikken, der inddrager den meditative oplevelse og dens trængen ind i dybere bevidsthedslag.

Formen i sig selv er af underordnet betydning. Den postmodernistiske kunst styres i princippet overhovedet ikke af på forhånd opstillede regler. Som gamle Gade skrev: »Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heist Poesie«. Højteknologi, senkapitalisme og informationssamfund betyder dog, at nutiden har et andet forhold til form end dengang. Alle former er nu ligegyldige.

Det, der determinerer processen, er kommunikationstrang og følelsesrealisationen. Toneterapi, spiritualisme og intuition er i højsædet. Det meste af det, »Dansk Musiktidsskrift« behandler, er musik, der mætter vor tørst efter vanvid, kaos og opstandelse. Men også det ny tyske popidol, Nena, er med på

den »De unge ska' ha' fantasi og drømme. De gider fandme ikke høre om noget lort«.

Jeg spytter ned i mit smarte akavede Memphis-glas og tænker på dengang i Frankrig, da revolutionstidens republikanske idealer blev udrangeret til fordel for uberegnelige drømme, exotisme og okkultisme. Var romantikken en neurose? Passer de til os idag?

Fantasi er måske flugt, men det er også frihed og uberegnelighed. Det der bærer fantasiens kamæleonagtige apokalypser er selve musikkens sanselige element: Klangen – sounden. Var det ikke det, der beruste en Berlioz og en Wagner. Og nu må det tilmed godt lyde smukt. Klangnarkomani. Alt flyder sammen. Sansningen, sansebilledet, sansetonen. Musik videoen, operafilm, udstillinger med lydbånd o.s.v.

Det fragmenterede verdensbillede er der stadig, men en søgen efter en helhed gør sig stærkt gældende. Det holistiske verdensbillede er under udvikling, og holismen er en ajourføring af romantikkens panteisme. Ser vi, lytter vi så møder vi overalt en fluktuerende mellem stilarter, kulturer og genrer. Alt er udtryk for en søgen mod en ny og større helhed, der uden disharmoni også rummer modsætningen og mangfoldigheden: Jazz i domkirken, Østen i Vesten, Andrew Lloyd Webbers flirt med det klassiske, den eksperimenterende rock. Populærmusikken bruger bare løs uden at tænke på, hvor den har det fra.

Det gamle, historien, er levende nu-tid. Musikken viser dig det: F.eks. Poul Ruders og hans musik.

Violinkoncerten med dens mange hentydninger til Vivaldis De fire Årstider. En forunderlig blanding af den-

gang foran din første gramfonplade og så nu med Thors hammer, der slår gnister. Her er pluralisme og distance iklædt en flot klingende orkesterklang. Han fylder sine kompositioner med micro-citater. Tag hans *Four Compositions* eller hans ekstatiske klingende *Capriccio Pian e Forte*, hvor det glitrer som sol, der søger at trænge gennem vand.

Musikken rejser sig i følelsesudladninger, og giver os et virvar af sansninger. Midt i spejllabyrintens ekkoer klinger det fra dengang og nu. Du lever i alle tider.

Hanne Tofte Jespersen, Jens Henrik Koudal, Ole Nørlyng.

Poul Ruders: *Violinkoncert (1981)* / Anders Nordentoft violin. Det kongelige danske Musikkonservatoriums kammerorkester, dir. Milan Vitek.

Samfundet til udgivelse af Dansk Musik / Valkendorfs-gade 3 1151 København K.

Poul Ruders: *Four Compositions (1980)* / The London Sinfonietta, dirigent Oliver Knussen / Paula 37.

# Drøm og virkelighed

– på jagt efter den menneskelige sandhed mellem realitet og illusion

*Interview med John Neumeier ved Ole Nørlyng*

Den amerikansk-tyske koreograf John Neumeier har siden ansættelsen som leder af Hamburger balletten i 1973 revolutioneret dansens status som musikdramatisk udtryk. Han er idag næsten den eneste, der gang på gang giver den fortællende helaftensballet liv, og som sådan må han betragtes som en af det musikalske teaters store skikkelser, der viderefører forrige århundredes indholdsmættede musikdramatiske traditioner. Neumeiers værk kan i høj grad ses som et storslået eksempel på brugen af og nytolkningen af den romantiske traditions dramaer. Shakespeare har til stadighed inspireret Neumeier, og der er især tale om de Shakespeare dramaer, der netop blev genopdaget i den romantiske periode: *Romeo og Julie*, *En Skærsommernatsdrøm*, *Hamlet*, *Othello* og *Som man behager*. Alle disse dramaer har dannet udgangspunkter for balletter af Neumeier.

I oktober-november arbejdede Neumeier i København, hvor han til Den kongelige Ballet skabte balletten *Amleth* (premiere Det kongelige Teater den 2. november 1985) efter Saxo og Shakespeare. Det følgende interview fandt sted få timer før premieren.

## Romantikken – stil og sandhed

*Hvilke ideer ligger der bag dine tolkninger af de store litterære kilder, du anvender? Hvad er det i romantikken og den*



*romantiske ideverden, der fascinerer dig?*

For mig er det ikke så meget et spørgsmål om romantiske historier. Shakespeare er jo meget tidligere end den tyske litterære romantik i forrige århundrede. I min kunst tænker jeg altid på, om personerne er sandsynlige. Jeg tænker aldrig på at lave noget, fordi det er et charmerende udtryk for en periode – fordi det er et typisk udtryk for en stil. Jeg kan kun skabe hvis jeg tror, at karaktererne i et drama svarer til noget, der er i pagt med det, mennesker altid føler.

OK – romantikken, d.v.s. følelsernes verden i modsætning til abstrakt form og funktionel logik, interesserer mig, fordi det er menneskeligt. Jeg bruger

betegnelsen romantik lidt i retning af humanisme.

Shakespeares dramaer kan jeg kun nytolke, hvis jeg finder sandhed og humanitet i dem. Jeg skal kunne finde mig selv i dem.

At nyopsætte f.eks. en Bournonville ballet er i høj grad et spørgsmål om stil. Stil, det er én ting. Det sandfærdige i en situation er noget helt andet. Der skal være en motivation bag situationerne, selv de mest eventyrlige.

*Er det det, du finder i den romantiske kultur?*

Både ja og nej. Man må være meget forsigtig med definitionerne. F.eks.: Jeg har skabt en meget vigtig ballet *Kameladamen* til musik af Chopin. Den er baseret på en roman fra den romantiske periode. Sådan en historie ville aldrig have været danset i den pågældende periode. Den realisme, som var i maleriet i 1840'erne, ja endog i operaen (Verdis *La Traviata* 1853) havde endnu ikke nået dansens verden. Dumas den yngres roman *La Dame aux Camélias* er et mesterværk, og nu kan vi bruge – oversætte – disse figurer.

Hos Shakespeare finder man den menneskelige motivation selv bag de mørkeste figurer. Der er så mange lag, så mange muligheder.

Nej, jeg kan ikke sige, at den romantiske litteratur generelt kan genoplives eller »oversættes«. Men der er til alle ti-



der – foruden *stil*, tale om ekstraordinær kvalitet. Det er det, der har ekstraordinær kvalitet, der går hen og bliver klassisk, d.v.s. det, der kan tolkes, genanvendes i andre perioder, løstrevet fra dets egen tid. Det er det evige i kunst, og det kan godt leve i nye rammer – i en ny tid. Men selvfølgelig er det uhyre vigtigt, hvad det er for en person, der påtager sig at tolke værket. Det er, hvad du ser i et værk, der afgør værkets værdifuldhed.

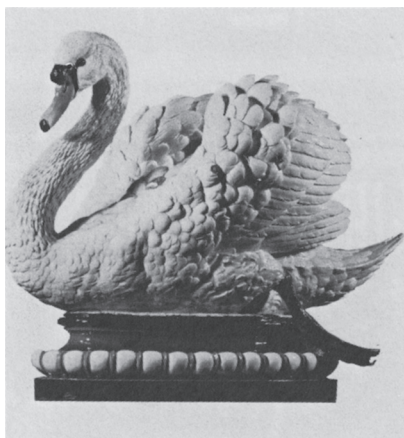
Måske kan man gå så langt og sige, at den romantiske kunst var tæt på den menneskelige sandhed, fordi den som udgangspunkt tog det menneskelige følelsesunivers og fokuserede på forholdet mellem drøm og virkelighed. – Som menneske i 1985 tager jeg historien, sætter den i et kritisk perspektiv og søger efter den menneskelige sandhed.

### Orfeus og Euridice

Min iscenesættelse af Glucks opera *Orfeus og Euridice* 1978 belyser dette. Den opera har så mange elementer: Der er de kendte ideer om reformoperaen, men det er ikke udelukkende en reformopera. Der er også visse fuldstændig konventionelle elementer tilstede. Den konventionelle baroktradition, som man også kan høre i musikken, medførte, at iscenesættelsen blev baseret på en barokscene, et drømt teater i teatret.

Herudover var der et tidsuafhængigt niveau, virkelighedens verden. Orfeus og Euridice var udenfor tiden, de havde ingen fast tid. Under ouverturen blev historien om Orfeus og Euridice fortalt på barokvis. Figuren Amor tilhørte denne barokverden, og hun kom i virkeligheden aldrig ind i den rigtige (evige) handling. Operaens problematiske

happy-end blev spillet på barokscenen, hvor Amor giver Orfeus Euridice tilbage. Men Orfeus – den evige – lå død foran barokscenen under den konventionelle slutning. Jeg gennemførte konsekvent de to planer hele operaen igennem. Det er i virkeligheden at skabe situationer, hvor personernes drømme kommer til udtryk. Og det bitre er, at drømmen så vanskeligt lader sig overføre til virkelighedens verden.



### Illusion – som Svanesø

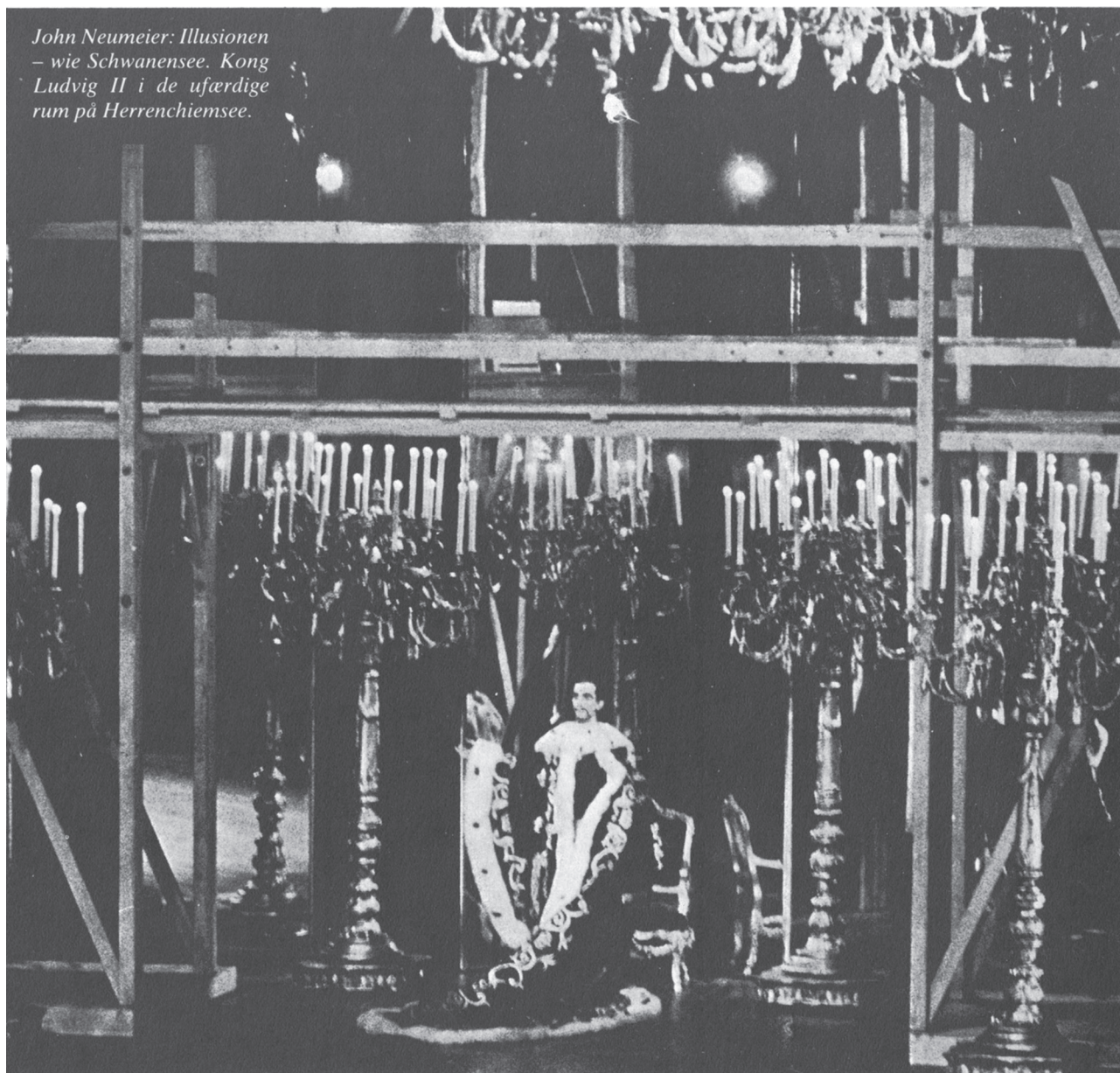
*Tilbage til romantikken. Du skabte en meget personlig version af et af den romantiske ballets berømteste værker: Svanesøen. Som titlen på din ballet – Illusionen – wie Schwanensee 1976 – antyder, både bruger du og distancerer du dig fra den romantiske historie. Hele historien bliver omformet til en beretning om Ludwig II af Bayern, en af historiens største drømmere, der identificerede sig med Wagners svaneridder Lohengrin. Anden akten, den berømte »hvide« akt med kærligheds mødet mellem prinsen og svaneprinsessen udspilles på et*

*dukketeater som et citat. Da kongen forsøger at overføre sin skønhedsdrøm fra dukketeatret til virkeligheden, går det galt. Der er en dualisme i din måde at anvende det romantisk stof på, hvorfor?*

Hvert værk er forskelligt. Jeg har lavet alle tre Tchaikovskij balletter på vidt forskellig vis. Når man »genanvender« gammelt stof, må man spørge sig selv: Hvad er »klassisk« i værket? Hvad er essensen? – Med *Svanesøen* begyndte det ikke særlig personligt. Partituret er glimrende (for det meste). Det har så meget med Tchaikovskijs følelsesverden at gøre. Men, hvad er ellers ballettens essentielle historie? En umulig kærlighed. En mand, der elsker en svane! En mand, der ikke kan finde anden kærlighed, og kærlighedsobjektet er en umulighed. Dette tema har meget med Tchaikovskijs liv at gøre, og det har med noget fundamentalt i tilværelsen at gøre. Gennem svanesymbolikken, der var uhyre populær i anden halvdel af forrige århundrede, har det også meget med en anden out-sider fra perioden at gøre: Ludwig II, den sidste eventyrprins, som endnu levede på sit slot Neuschwanstein, da Tchaikovskij i 1883 opholdt sig i Tyskland bl.a. for at høre Wagner.

Efter at jeg havde besluttet at basere min *Svanesø* på Ludwigs liv, gik scenografen Jürgen Rose og jeg igang med efterforskningen. Vi fik lov til på et tidspunkt, hvor der normalt er lukket, at gå gennem alle Ludwigs slotte. Der var helt tomt overalt. Mest fascinerende var besøget på *Herrenchiemsee*, denne gigantiske Versailles-pastiche. Ved et tilfælde stod en dør åben, og vi så ind i rum, vi ikke tidligere havde bemærket. Det var en række ufuldendte rum. Slottet er en torso – ufuldendt. Og

*John Neumeier: Illusionen  
– wie Schwanensee. Kong  
Ludvig II i de ufærdige  
rum på Herrenchiemsee.*



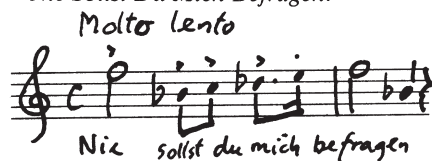


de ufuldendte rum havde en ekstraordinær atmosfære. Jeg tænkte på Ludwigs liv. Han byggede konstant slotte for at flygte ind i ensomheden. Efterhånden som hans ensomhed blev mere og mere desperat, blev slottene større og større og mere og mere ufuldendte. Der lå i disse rum et uafstyrligt ønske om at finde sig selv. Hvem var denne Ludwig egentlig? Hans smag var så eklektisk og artificiel. Han kopierede, som man gør på en teaterscene. Det eneste sted, jeg syntes at finde ham, var i de ufuldendte rum. De er billedet på det gennemført ufuldendte i hans liv. Dér, i et af disse rum stod en statue af Lohengrin. Den brugte vi på scenen. Det falder sammen med Tchaikovskijs egen henvisning til Wagners *Lohengrin*.

Svanetemaet:



bygger på Lohengrins:  
*Nie Sollst Du Mich Befragen:*



På det musikalske plan er der også paralleller mellem *Lohengrin* og *Svanesøen*. Det er et meget seriøst værk fra Tchaikovskijs side.<sup>1</sup>

Et af de essentielle momenter er anden akten, hvor svaneuniverset udfoldes. Det er et koreografisk mesterværk, og jeg kunne ikke forestille mig at ændre den. Det blev så til ideen om at bruge den som et citat, en idé, der fal-

der i tråd med Ludwigs verden. Han havde behov for private forestillinger, og han oplevede en vis tilfredsstillelse ved den form for kunstig kærlighed, eller illusion om kærlighed.

### Wagner – Bach

*Jeg kan ikke lade være med at tænke på Wagner. Dels synes jeg, at nogle af dine baller har et wagnerisk drag, og dels synes jeg, at din Svanesø havde et vist slægtskab med Chereau og det, han introducerede i hans iscenesættelse af Ringen. Er du tiltrukket af Wagner?*

Jeg har koreograferet dansen i *Tannhäuser* i Bayreuth 1972 (iscenesættelse Götz Friedrich). Det var interessant at arbejde med den musik. Men jeg føler mig ikke særlig fri hos Wagner. Han har ikke rigtig skrevet musik, der egner sig til ballet. Der er nogle sange! Jeg kan ikke forestille mig at arbejde med dele hentet fra operaerne; ihvertfald ikke i øjeblikket. Jeg kan ikke tage *Rheingold*, sætte sangerne i orkestergraven og danse værket. Det kan ikke bruges til andet end det, Wagner har tænkt.

Wagners operaer er musikdramaer. Musikken er en abstraktion af det episke og psykologiske i teksten. Musikken er »handling«, og på den måde bundet til den tidsdimension, der arbejdes med i teksten. Den musikalske struktur hos Wagner er »handlingsstruktur«, og den musikdramatiske form er overhovedet ikke relaterbar til ballet. For mig er det det modsatte. Jeg bryder mig ikke om at blive bundet. Et musikalsk værk kan godt have en stram struktur. Det er ikke det. Bachs *Matt-häus Passion*, som jeg koreograferede til i 1981, har en meget fast struktur. Den finder jeg helt rigtig for ballet. Der er nok en historie i *Matthäus Passion*,

men hovedvægten er lagt på det meditative relateret til hovedhandlingen, men det mediterende er ikke en del af historien. Det er kommentarer. Det er en involvering i historien, et udtryk for historien på en tidløs måde: Tidløs meditation over en tidsbunden historie.<sup>2</sup>

Jeg er ikke nogen stor Wagner-freak – Wagners musik er tidsbunden.

### Mahler og den symfoniske ballet

*Så er du måske en stor Mahler-freak?*

Ja.

*Hvad er det hos Mahler, der griber dig?*

Dans er noget meget specielt. For det første er det noget meget fysisk. Det er meget svært at sige noget filosofisk eller intellektuelt, fordi mediet er kroppen. Men det er også via kroppen, at dans relaterer sig til tilskueren. Hvis du hører en violinkoncert, kan du beundre og nyde det, men du ved ikke, hvordan violinen føles. Når du ser dans, kan du forholde dig meget mere intimt til det – også til musikken. Du er instrumentet. Som tilskuer kan du projicere dig fysisk ind i dansen. Du kan projicere denne fysiske oplevelse ind i det auditive. Når en danser springer, er det din drøm om at flyve. Når en danser balancerer, er det din drøm om vægtløshed.

Dans er altså noget rent fysisk, der samtidig rummer et metafysisk plan. Umiddelbart uden ord kan dansen fremstille essencen af en række menneskelige tilstande, følelser og drømme. Det er en kombination af disse to verdener – en meget fysisk sensuel, næsten banal verden, der samtidig fungerer som en bro ind til en metafysisk verden fyldt med skønhed, der er det afgørende.



Disse to planer har du også hos Mahler. På den ene side er det musik, der uden at rumme en historie i Wagners stramme udformning, alligevel har elementer, jeg umiddelbart kan relatere mig til, f.eks. en vals etc. På den anden side: disse »banale« elementer bliver til broer ind i en metafysisk verden fyldt med dødsangst og opstandelse. Det fascinerer mig.

I modsætning til hos Wagner føler jeg mig fri hos Mahler. Mahlers musik pålægger mig ikke en historie, men når jeg lytter til Mahler, dukker historierne op.<sup>3</sup>

*Du har koreograferet Mahlers 1., 4., 6., og 10. symfoni. Er der historier i dem?*

Mine Mahler-balletter har ikke nedskrevne libretti, men der er alligevel både følelser og konflikter i dem. Det er jo musikken og dansens natur. Musikken sætter mål for dansens teknik og struktur. Dansen bliver en kropslig synliggørelse af det, der er indeholdt i musikken. Man kan sige, at koreografens opgave i den symfoniske ballet er at åbenbare musikkens hemmelighed. Han skal give et synligt billede af sin idé om musikkens hemmelighed.

Mahlers symfonier er på en måde alle »historier«. De behandler udviklinger, og for at man virkelig skal fornemme en udvikling, er tidsdimensionen meget vigtig. Mahler byder på noget meget fascinerende i den forbindelse.

### **Det er musikken, der vælger mig**

Jeg lytter intuitivt. Jeg lytter ikke for at bryde musikken op. Jeg lytter efter helheden. Musik er sprog. Og så lytter jeg selvfølgelig efter, hvordan man skal tælle, efter fraser etc. Den musik, der som sprog umiddelbart taler til mig, lytter jeg til igen og igen.

Arbejdet med *Amleth* er et typisk eksempel. Når jeg benytter et litterært forlæg til en ballet, må jeg kunne forestille mig en klang, førend jeg begynder

*Moderen, der bøjer sig beskyttende over den fortvivlede Amleth. I baggrunden den druknede Ofelia. Foto: Jacob Mydtskov.*

foto fjernet af  
copyrightmæssige hensyn

at arbejde for alvor. Katalysator til *Amleth* var Michael Tippetts musik. Det er ikke mig, der valgte den – det er den, der valgte mig. Tippetts Trippelkoncert er nøglen i værket. I denne musik er der den indre verden, den lyrik, som er hos Shakespeare: Neurosen og konflikten i Hamlets karakter. Udfra denne kerne har jeg ledt efter anden Tippett musik f.eks. den 4. symfoni, hvis livscyklus – det livgivende åndedrag fra vindmaskinen – er i pagt med de åndelige dimensioner i *Amleth*.

På det litterære plan forberedte jeg mig meget i forbindelse med *Amleth*. Det, der er vor mulighed i dag er, at vi kan kombinere. *Amleth* er hverken Shakespeare, Saxo eller Belleforestes og slet ikke Oehlenschläger. Det er en kombination af alle disse muligheder. Og hertil kommer musikken. Musikken er ikke noget, der ledsager koreografi eller litteratur. Musikkens sprog er den afgørende katalysator.

*Kan det episke indhold og de koreografiske intentioner ikke få dig til at gå imod musikken. I Amleth bruger du 2. og 4. symfoni af Michael Tippett. Jeg synes, du her ødelægger den symfoniske helhed ved at bryde musikken op. Der er fermater, men ikke egentlige satsophold i Trippelkoncerten og 4. symfoni. Du bruger lange satsophold til lydløse mimiske passager i balletten.*

Der skal være stilhed, førend man rigtig kan høre lyden. Musik skal vokse ud af stilheden. Og på den anden side: selv de dele i balletten, der er lavet til stilhed er bestemt af den musik, der lød inden og den, der følger efter.

Nuvel, komponisten har accepteret en teatralisk præsentation af musikken, og det kan i høj grad godt forløse noget, der er i musikken, og som ikke ellers

rigtig kan komme frem. I den teatraliske præsentation sker der selvfølgelig noget med den symfoniske helhed. De partier, der foregår i stilhed, giver noget til musikken. F.eks. i I. akt (2. symfoni) hvor Fortinbras efter det stumme afsnit (med børnene) ikke har bevæget sig i fem minutter, bevæger sig i det øjeblik musikken begynder igen. Stilheden er blevet bygget mere direkte ind i musikken.

### **Lyd – bevægelse – tid**

Det metafysiske, det i musikken, der fortæller os, at alting hører sammen, det er det, der inspirerer os. At skabe er at kreere en verden som et spejl af universet. En verden med dens eget indhold, dens egne love. For at få noget af det frem, må man arbejde intuitivt og dog meget bevidst. På den ene side skal man være helt fri og på den anden side meget disciplineret.

Kunst er kommunikation af menneskelige følelser på alle planer. Musik er i høj grad drømme og længsler. Vore musikoplevelser rummer kontakten med de fundamentale længsler i livet, med det grundlæggende i drømme. Det har noget at gøre med forholdet menneske – tid. Selve livsoplevelsen!

Vi har i os en dyb angst for tid; en angst, der kræver at blive forsonet. Kunst har med dette at gøre: at kontrollere tid, at forsones sig med tiden. Musik forløber i tid. Dans forløber i tid. Dans og musik er en måde at kontrollere tid på. At koreografere og komponere er at kontrollere forløbet af tid, at få hold på noget, der ellers blot er svimlende. Giver vi os hen til tiden, bringes vi ud af det tredimensionale fængsel. Når man giver sig hen til tiden, og her hjælper lyd og bevægelse som broer, så åbnes mod

noget nyt.

Det er det underbevidste lag i musikken jeg søger ind i. Den musik, der aktiverer min underbevidsthed, får mig til at koreografere. Tippetts Trippelkoncert havde den virkning. Det har Mahler også.

Michelangelo fortalte om, hvorledes han når, han stod foran en marmorblok intuitivt følte, hvilken skulptur den havde i sig. Det var hans opgave at få figuren fri. Sådan på en måde har jeg det med musik. Nogle musikværker har en ballet liggende i sig. Nogle musikstykker har det ikke. Min opgave er at frigøre, at realisere det, der ligger i musikken.

### *Noter:*

1. Roland John Wiley: *Tchaikovsky's Ballets* Clarendon Press Oxford, 1985.
2. John Neumeier: *Ich bin Christ und Tänzer*, artikel i programmet til *Matthäus Passion*, Hamburg 1981.
3. *10 Jahre John Neumeier und das Hamburger Ballet 1973-1983*, udg: Christoph Albrecht, Hans Christians Verlag, Hamburg 1983. Das zweite Jahr: Gustav Mahler.

Foruden interviewet med Neumeier, bringes der betragtninger hentet fra Henrik Lundgrens radioudsendelse *Neumeier og musikken*. Samt publikationer udgivet i forbindelse med de årlige Ballett-Tage i Hamburg.

Det kan oplyses at i sæsonen 1986-87 koncentrerer Neumeier sig om samarbejdet med den sovjetiske komponist Alfred Schnittke. I 1987-88 genopsætter Neumeier de tre Tchaikovskij-balletter, bl.a. *Svanesøen*.

# Har nutiden en fremtid?

Af Jacob Wamberg og Thomas Rischel. Illustrationer: Erik Øckenholt

Under indtryk af udstillingen *De døende ånders land*, som løb af stabelen på Sophienholm i september sidste år, spurgte Modspil to af bidragyderne, om de – med en skelen til romantikbegrebet – ville indkredse musikkens position i den postmoderne tilstand. Udstillingen problematiserede nemlig ikke bare billedkunstens postmoderne betingelser, men inddrog også den musikalske side, repræsenteret ved Thomas Rischels akkompagnerende montage. Fra ham og katalogskribenten Jacob Wamberg modtog Modspil to adskilte artikler, som imidlertid præsenteres under ét, idet de er blevet til ud fra en fælles diskussion. Det er forfatterernes håb, at den anden artikel måtte uddybe især afsnittet om Karl Aage Rasmussen i den første – der iøvrigt bliver alene om at reflektere over romantikken. Som bindeled mellem de to artikler tjener illustrationerne af Erik Øckenholt, der sammen med Nina Kleivan stod for Sophienholmprojektets billedside.

## Postmodernisme – et romantisk fatamorgana?

Postmodernismen er nu også blevet introduceret i musikken, og pludselig bruges begrebet om næsten alt, hvad der rører sig i den musikalske sfære idag – det sættes synonymt med ny-romantik, ny-venlighed, ny enkelhed, meta-musik, anti-modernisme etc. Mange føler nok en lettelse over at have en nøgle-term til forståelse af den udvikling, som er sket i løbet af de sidste 20 år, og hvis man overhovedet accepterer grund-aksiomet, at vi lever i post-moderniteten, at det er øjeblikkets kulturelle og sociale situation, er det selvfølgelig fristende at fortolke de mest forskelligartede tendenser herudfra, ikke mindst på baggrund af PM's egen pluralistiske karakter.

Et eksempel på at næsten alt lader sig putte i post-kassen, er Arnfinn Bø-Ryggs<sup>1</sup> karakteristisk af Alvar Aaltos

funktionalistiske arkitektur som værende postmodernistisk. Bø-Rygg ser i den et eksempel på PM-kunst, som han kan acceptere, idet bygningernes form hos Aalto ikke fornægter deres funktion, men er identisk med den, i modsætning til den noksom bekendte »jonisk søjle på armeret beton«-arkitektur, der af ham opfattes som forskønnende. Dette turde vel kaldes en eklatant misforståelse af postmodernismen, da det løsrevne ornament netop er en integreret del af denne. Også Bø-Ryggs indlemmelse af John Cage i postmodernisternes skare med baggrund i hans undsigelse af naturbeholderskelsen i musikken virker søgt. Den frihed, som Cage postulerer i klangenes og lydenes blotte eksistens ved deres egenværdi, ligner ikke synderligt det net, i hvilket fortiden holder den postmodernistiske

komponist fangen, og som ikke lader sig fjerne ved påkaldelsen af en mere og mere distant natur.

Indrømmes skal det, at postmodernismen er problematisk at indkredse, men det forekommer ikke tilfredsstillende at begrebet udvandes ved ukritisk at blive applikeret på alt, som bare ikke er modernistisk, eller som i tilfældet Aalto på noget, man kunne kalde modernistisk med et menneskeligt ansigt. Og spørgsmålet må være, om der, som modstykke til den emphatisk moderne musik, (den i materialemæssig henseende avancerede, nye musik), eksisterer en egentlig emphatisk postmoderne musik, og hvad en sådan består i. Et fyldestgørende svar er ikke umiddelbart til at fremtrylle, men jeg vil forsøge mig med et bud.



Postmodernismen beskyldes ofte for at være reaktionær og forskønnende, for at genoplive romantikkens idealer. Fx. i Hansgeorg Lenz' interview med Boulez<sup>2</sup> fremgår det tydeligt, at PM og nyromantik for dem er en og samme sag. Men hvor findes egentlig fællestrækene mellem de to retninger?

I sommer kunne man på én-dags udstillingen »Over Himlen – under Jorden« i København opleve en happening af noget bizart tilsnit: Udstillingen fandt sted i en nedlagt fabrik, med et sådant steds atmosfære af forfald, og bestod i en række »environments« opbygget i de forskellige rum. I et af de mindre befandt sig en tre-dimensional Davids-stjerne, omviklet med stof, som fyldte hele rummet. På et annonceret tidspunkt indfandt kunstneren sig, overhældte skulpturen med benzin og satte ild til. Det omkringstående publikum reagerede på afbrændingen med begejstrede udråb og applaus, som om det var et juletræ, der var midtpunktet. Ingen havde tilsyneladende anfægtelser over Davids-stjernens oprindelige symbolindhold og specielt, hvad en afbrænding kunne skabe af associationer til begivenheder tidligere i dette århundrede. Imidlertid er der formodentlig ingen grund til at mistænke nogen af de tilstedeværende for at være nazistiske eller anti-semitiske sympatier.

Hvad afbrændingen derfor i sin tydelige karakter af ritual peger på og på det mest groteske eksemplificerer, er tidens higen efter fascination for enhver pris. Denne fascination hentes mange steder, men især springer det i øjnene, hvordan de mytiske tegn og ritualer over ny tiltrækning i vor gennemrationaliserede verden. Samtidig er det værd at være opmærksom på, at der





sker en æstetisering, en indholdsmæssig udtømmning af myterne, som hænger sammen med vores afstand til dem: ritualer dyrkes ikke for sin symbolik, men for sin rene oplevelsesværdi.

Noget af det samme var med til at konstituere romantikken som kulturel strømning, man ville fascineres og blev det: af folkeviserne, folkeeventyrene, det eksotiske og det historiske. Hvad der også kendetegner romantikken er dens subjektive forhold til originalerne, det frit fortolkende forhold til fx. det folkemelodiske stof, som komponisterne rask væk brugte af og ikklædte en følsom og farverig harmonik. Man kunne sige, at den upersonlige fascination af det mytisk-kollektive transformerades til noget udtryksfuldt og følsomt i den romantiske kunst.

Ved mangelen på forpligtelse overfor materialets oprindelige sammenhæng ligner postmodernismen og romantikken hinanden, og ved fascinationskraften som afgørende faktor adskiller begge retninger sig fra modernismen i dens underkastelse sig materialets historiske karakter og kravet om fornyelse. – At den nye kunstneriske sammenhæng, der opstår, viser sig vidt forskellig i romantikken og i postmodernismen, er en anden sag, som bl.a. hænger sammen med, at de store følelser fra dengang har udartet til meta-følelser; meta-følelser forstået snarere som »det allerede følte«, det spontane fravær, end som sentimentalitet.

I holdningerne til forlæg kan PM og R altså minde om hinanden, og blandt det væld af overleveret kulturgods, som møder os idag står selvfølgelig også romantikken; og den står stærkt. Et vue over koncertlivet og plademarkedet vil hurtigt overbevise om, at vi på mange

måder stadig lever i det 19. årh., eller at det i hvert fald lever i os. Udtrykket »vor tids musik« bliver kraftigt problematiseret, hvis udgangspunktet er, hvad der rent faktisk spilles og lyttes til. Det kan derfor næppe undre, at komponisterne nu til dags ofte med forkærlighed benytter materiale fra romantikken, når de skal citere, simulere, spejle og blande sammen, jvf. fx. Berios *Sinfonia* (1968) over 3.sats af Mahlers 2.symfoni, Olav Anton Thommesens *Makrofantasi* (1980) over Griegs klaverkoncert eller Karl Aage Rasmussens »Kærligheden er i verden« (1975), som vil blive omtalt nærmere.

Og når talen er om »det falske«<sup>3</sup> i at benytte romantikkens formsprog idag og PM's tendens til restauration og reaktion, er det vel på sin plads at fremhæve, at vedrørende kunstens forpligtelse til at tage tidens udfordring op og ikke at henfalde til forskønnelse, kunne anklagerne for undladelse af dette rettes mod en abstrakt modernisme, som foregøgl sig, at der skulle ligge en samfundsdemaskerende effekt i en esoterisk musikkens forholden sig til en absolut, moderne materialestandard. PM erkender, at det er umuligt og løgnagtigt at se bort fra det gigantiske simulakrum, vores verden udgør idag med den konstante strøm af sanse-impulser, det være sig varer, billeder eller lyd, som i et hierarkiløst flimmer truer med at bedøve den enkeltes bevidsthed, og det afgørende i bedømmelsen af den fremkomne kunst må være, hvad den bruger sine forlæg til, ikke at fordømme den for at gøre det.

Karl Aage Rasmussens »Kærligheden er i verden«<sup>4</sup> fra 1975 for sangstemme, guitar og slagtøj til tekster af Emil

Aarestrup ligner næsten prototypen på et postmodernistisk musikværk. Stykket starter med et drillende fløjt, og straks derefter citeres, udsat for guitar, klaver efterspillet til »Am leuchtenden Sommermorgen« fra Schumanns lied-cyklus *Dichterliebe*, det efterspil, som har karakter af motto, idet det også afrunder cyklussen. Slagtøjet afbryder med pludselig rytmisk aktivitet, og guitareren går over til jazz-akkorder, og først nu kommer sangeren på scenen. Hovedsagelig forløber resten af stykket på denne abrupte måde, med sangstemmen brokket sammen af typisk romantiske liedvendinger, guitareren meget af tiden poetisk og slagtojet ironisk kommenterende.

Det er fuldt af citater, bl.a. Peter Heises kendte musik lil »Skovensomhed«, som også er et af Aarestrups digte i stykket. – Men efter det næstsidste digt toner fra baggrunden Schumann-citatet nu for klaver, på bånd. Man kunne tro, at det hele slutter her, men nej, med ét begynder de to instrumentalister at synges en højst jordnær sang om kærlighedens ustabilitet, hvorefter begyndelsen af Rasmussens eget værk citeres(!), også indspillet på bånd. Sangeren forlader scenen og synger backstage den sidste sang »Angst«, som lyder:

*»Hold fastere omkring mig med dine runde arme;  
Hold fast, imens dit hjerte endnu har blod og varme.  
Om lidt så er vi skilt ad, som bærrerne på hækken;  
Om lidt er vi forsvundne, som boblerne i bækken«.*

Til den sidste tekstlinje akkompagneres sangstemmen udelukkende af en puls spillet på woodblocks, og denne puls bliver enden på stykket (»like a clockwork running out«, som komponisten selv skriver i partituret).

Hvor Schumann afrunder sin cyklus om ulykkelig kærlighed ved på romantisk vis forsonende at anbringe citatet som motto til slut, narrer Karl Aage Rasmussen os derimod til at tro, det måske skulle forholde sig sådan, men i stedet spejles det hele endnu engang af citatet af begyndelsen (som jo i sig selv er et citat), og så kommer det sidste digt om livets forgængelighed, kraftigt markeret af den udrindende tid. Det er karakteristisk, at han afstår fra at give musikalsk forløsning for den stærke ekspressivitet som ligger i Aarestrups digt; tilbage står kun nogle tomme, fremmedgjorte klange fra Schumann.

Når tiden blot optræder som en fortløbende puls, er den ikke længere musikalsk gestaltet, og må siges, i den forstand, at være hørt op med at eksistere. Den lokalt tidslige transcendens, som er bærer af den musikalske oplevelse og overhovedet bestemmende for musik som kunstværk, punkteres af komponisten, og vi sidder som tilhørere tilbage med oplevelsen af, at det vi hørte som musik pludselig på bedragerisk vis afslører sig som tom, real tid. Til gengæld transcenderer tiden nu på et andet plan, idet der indtræder en desorientering forårsaget af det efterhånden uoverskuelige antal spejlinger af virkelig

tid, musikalsk fjern fortid, umiddelbar fortid og nutid.

Fra tidens flyden sammen i dette værk kunne man trække en parallel til Mario Perniolas karakteristisk af postmodernismen som »tidens ophør«.



Dette ophør er dobbelt betydningsfuldt for musikken i dens egenskab af tidsgestaltning, og »Kærligheden er i verden« kan stå som en udkomponering af denne tidens forsvinden i tider.

Hvis man kan tale om en emfatisk postmoderne musik, forekommer det på baggrund af de her fremdragne træk berettiget at bruge betegnelsen om dette værk. »Kærligheden er i verden« handler selvfølgelig om det mulige/umulige i at skrive kærlighedssange idag, et langt stykke af vejen fortalt

med et humoristisk glimt i øjet. Karl Aage Rasmussen skaber imidlertid ikke bare en ny mekanisk sammenhæng af de forskellige brudstykker og citater, men formulerer en ny erkendelse, væsensforskellig fra romantikkens. At denne erkendelse skulle være udtryk for en genetablering af et harmonisk verdensbillede, som Jens Brincker ser som postmodernismens største fare,<sup>5</sup> synes ikke umiddelbart indlysende.

Splittelsen udtrykkes på en anden måde end i modernismen, men er fuldt

så vel til stede. For at bruge et billede: Hvis kunsten ses som et spejl, så slog modernismen spejlet i stykker og lod stumperne ligge, hvor de faldt; postmodernismen derimod accepterer, at spejlet er splintret, men vælger at sammen sætte det igen på en ny måde, med stumperne byttet om og nogle måske endda med bagsiden ud. Man inviteres til at se ind i det og erkender derved splittelsen.

Thomas Rischel

... menneskelige skabninger led under ydmygelser som tilføjedes dem af mangelen på konsekvens, af forvirrede stilarter, af ét langt liv som indeholdt flere adskilte tilværelser. Menneskehedens samlede erfaring var i virkeligheden i færd med at overskille hvert enkelt liv i sin stormflod.

Saul Bellow,

*Mr. Sammlers planet (1969)*

## Det lykkelige bedrag

*Med afsæt fra nogle tanker, formuleret af sociologen Jean Baudrillard, skal i det følgende behandles, hvorledes den provokerende analyse af de elektroniske medier, som den canadiske pianist Glenn Gould (1932-82) fremsatte tilbage i tresserne på slående vis foregriber de problemstillinger, der kendetegner den erklærede postmoderne tilstand. Her er faktisk tale om den første sammenfattende analyse af postmodernitetens følger for musikken – en sammenhæng, som snart lader sig bekræfte derved, at den argentinsk-tyske komponist Mauricio Kagel (f.1931) i sine intentioner med det rendyrkede metaværk Ludwig van (1969) repeterer adskillige af Goulds pointer.*

Men først Baudrillard, der i sin bog fra 1979 om forførelsen som tilværelsesform. *De la séduction*<sup>6</sup>, vier et kapitel til det dengang sidste skrig på hifi-fronten: *Quadrofonien*. Han gør det i en gestus af væmmelse og behandler dette japanske påhit under ét med pornoen: For Baudrillard står de begge som ekstremer indenfor den vestlige higen efter synliggørelse af enhver virkelighedsafkrog, det han også betegner *production* (af latin *produco*; fremfører). I grell modsætning til tegnets og ritualets symbolske orden: forførelsen eller *la séduction* (seduco: fører af sides).

Ligesom pornoen hysterisk blotlægger en anatomi, der intet har at skaffe med det erotiske spils fremtrædelse,

søger quadrofonien i et teknisk delirium at genkalde en svunden tids musik. Hvorved de fremkrængede toner bliver overvirkelige og kommer til at fortabe sig ind i det uendelige. Netop i bestræbelsen efter den definitive historiske rekonstruktion ender man på paradoksal vis ved blændværket, simulakret. Såvel musik som erotik unddrager sig eksakt kortlægning.

Selv om quadrofonien iøvrigt har vist sig at være et flop, er Baudrillards tanker ikke just blevet forældede i de forløbne år. Med *compact discen* er vi nu nået det tidspunkt, hvor det reproduce-rede lydbillede vitterlig er blevet forveksleligt med det originale. Og samtidig har man gennem mange år kunnet



få det indtryk, at de udøvende musikerens spillestil er blevet forandret af denne stadigt forbedrede lyd gengivelse – i særdeleshed digitalteknikken. Er det ikke netop den skånselsløst afslørende gengivelse, der medfører det højt perfektionerede, men også desinificerede spil, som kendetegner så mange yngre musikere idag? De slåfejl og andre ujævnheder, som var en uadskillelig del af romantiske pianister som Edwin Fischer og Alfred Cortots spil – ja som simpelthen var *prisen* for deres intense koncentration og spontaneitet – ville næppe blive tolereret på en CD idag. Deres uforudsigelige og dybt personlige spil synes på mystisk, hvis ikke erotisk vis forbundet med det slør, som indhyller de teknisk ufuldkomne lakplader. I de neonklare, holografiske CD-optagelser ville personligheder af deres stof gå til grunde.

Men handler indspilninger i det hele taget længere om musikerens personlighed? I vores historiebevidste tid underlægger værkerne sig personligheden, der synes lammet af respektfølelse snarere end opildnet af kærlighed. Urteksten fungerer mere som hellig skrift end som igangsætter af en egentlig tolkning, hvor musikeren er sig selv bekendt.

Den ovennævnte tilbøjelighed giver sig rabiat udslag i den tidstypiske lidenskab for fremførelser spillet på originalinstrumenter. Længslen efter at få musikken til at lyde præcis som den engang gjorde, er tilsyneladende samvittighedsbestemt, dens indfrielse et spørgsmål om etik. Ansvarlighed overfor kunsten bliver identisk med ansvarlighed overfor historien. Ikke kunsten for dens egen skyld, men med Glenn Goulds ord: »kunsten-for-hvad-dens-

miljø-engang-vars-skyld«<sup>7</sup>.

Når man således antager, at musikerens rolle kan erstattes med arkæologens, så overser man det dialektiske spil i kunsten mellem fortid og nutid. Og i denne tilstand af historisk kortslutning er det, at det blændværksagtige indtræffer.

Nu har jeg foreløbig omtalt, hvorledes musikerens personlighed forsvinder i feltet mellem historierekonstruktion og elektronisk optagelse. Ikke desto mindre trives myten om musikeren som den enestående fortolker i bedste velgående, og det er tilsyneladende kun de færreste musikere, som har gjort op med sig selv, hvorledes de skal forholde sig til de elektroniske medier, og som vil erkende, hvor stor en indvirkning disse har på fortolkningskunsten.

Det er i det bedragkompleks, som er knyttet til fortolkerrollen, at Glenn Gould tager udgangspunkt. Han indså som den første, hvordan den elektroniske gengivelse underminerer de værker, som traditionelt er forbundet med levende udøvelse. I 1964 trak han sig da i en grænseoverskridende symbolsk gestus tilbage fra al koncertvirksomhed for at vie sit liv til de elektroniske medier.

For Gould var koncerten en udlevet institution uden fremtid i den elektroniske tidsalder, dens præg af begivenhed dybest set væsensfremmed for musikken: De musikalske særtræk, som koncertsituationen frembragte, var alligevel kun finurligheder alene betinget af kommunikationstekniske overvejelser, som overflødiggjordes i studiets intimere atmosfære. Intet fra koncertbegivenheden er værd at reproducere: Den

mystiske kontakt mellem pianist og publikum er en ren skrøne, og i studiet kunne Gould uforstyrret give sig hen i sin kærlighedsaffære med mikrofonerne.

Men er studieoptagelsen da bare en gengivelse af en »studiebegivenhed« i stedet for en koncert ditto? På ingen måde. For Goulds indspilninger er gerne bygget op af mange forskellige *takes* umærkeligt splejset sammen til en optimal helhed. Hermed gør han så op med den anden store myte knyttet til live opførelsen: At den fysiske kontinuerlige gennemspilning skulle besidde en indre nødvendighed umulig at rekonstruere ud fra fragmenter. At det ikke forholder sig således, viste Gould ud fra et simpelt eksperiment, hvor forsøgsdeltagerne blev sat til at udpege hvor i de afspillede musikstykker, bruddene befandt sig. Naturligvis med lidet held.

Goulds mixede optagelser slipper forbindelsen til bestemte historiske datoer (*takes*'ne kan strække sig over længere tidsrum). De transcenderer tiden. Også i tilegnelsen. Hvor tidligere en musikalsk begivenhed var noget man indordnede sig efter, som indtraf på et bestemt sted og tidspunkt, og som bibragte én noget unikt – kort sagt noget historisk, bundet til den evolutionære tid – dér er den gouldske indspilning (og iøvrigt enhver indspilning) et fænomen, som yderst fleksibelt lader sig indordne under lytterens luner: Den kan afspilles hvorsomhelst, nårsomhelst og bibringer ikke én noget unikt, i den forstand at man kan gentage afspilningen i det uendelige. »Kunstens formål er ikke udløsningen af et forbigående skud adrenalin, men snarere den gradvise opbygning af en tilstand af forun-





dring og afklarethed. Ved hjælp af radio og gramfon lærer vi hurtigt og på passende vis at værdsætte den æstetiske narcissismes bestanddele«. <sup>8</sup>

Allerede her lader postmoderniteten sig syne: Konturerne skimtes i den tidslige transcendens og i kunstens permanente tilgængelighed (den æstetiske narcissisme). Videre må det pointeres, at i en sammensplejset indspilning eksisterer helheden alene i mediet selv – der ligger ingen original til grund. Hermed nærmer indspilningen i gouldsk forstand sig Perniolas definition af simulakret: »en kunsthåndværkskonstruktion uden original og – i modsætning til kunstværket – ude af stand til selv at udgøre en original«. <sup>9</sup> En berettiget indvending måtte nu være, at Goulds faktiske indspilninger er stor, *original* kunst og derfor ikke simulakre. Men lad os en stund gemme Goulds pianistiske kunst og i stedet opfølge hans teoretiske overvejelser, hvor det bliver åbenlyst, at her ikke er tale om noget tilfældigt sammenfald. Gould er nemlig opmærksom på, at »En af den elektroniske alders sikre følger bliver, at den for altid vil forandre de værdier, som vi forbinder med kunst.« <sup>10</sup> Og de værdier udgøres af begreber som *imitation*, *opfindelse* og især, *originalitet*.

Iboende den elektroniske optagelse er en tendens mod, at ophavet spredes ud og delokaliseres – funktionerne af komponist, udøver og forbruger lapper ind over hinanden. Forbrugerens delagtiggørelse i processen er betinget af afspilningsudstyrets muligheder. Ikke blot vil han i nær fremtid være i stand til at regulere afspilningshastigheden, uden at det påvirker tonehøjden, hvorved han opnår lige netop det tempo,

som passer til hans humør det pågældende tidspunkt. Men denne styringsmulighed vil også medføre, at han vil kunne sammensætte et musikstykke ud fra flere forskellige kilder efter behag (fx. hvis han i 1. satsen af Beethovens Femte foretrækker Bruno Walters udgave i eksposition og reprise, men Klemperers i gennemføringsdelen). <sup>11</sup> Herved bliver han sin egen båndredaktør i afspilningssituationen på samme måde, som udøveren bør være det i indspilningssituationen.

At komponistfunktionens grænser er udflydende – i det hele taget at skabelsens individualitet er i opløsning – indvarsles for Gould ved fænomenet muzak, som er sindbilledligt på optagelsens natur. Grænseoverskridelsen afspejles i muzakkens første hovedegenskab: dens anonymitet. Sammensat som den er af utallige, bearbejdede fragmenter fra hele musikhistorien, giver det ingen mening at spore dens ophavsmænd. Den pluralistiske brug af stilistiske referencer i et diskret allestedsnærvær betegner dens anden hovedegenskab: at den unddrager sig tiden (altså som i Goulds optagelser).

Gould nærer foragt for æstetiske bedømmelseskriterier baseret på forestillingen om musikhistorisk evolution. Hvor dårligt de fungerer, demonstrerer han ud fra en tænkt situation, i hvilken man får forestillet en improviseret sonate i Haydns stil på forskellige præmisser. <sup>12</sup> Hvis tilhøreren får at vide, at denne imitation er en Haydn-sonate, vil han bedømme den ud fra Haydns renommé. Får han derimod at vide, at værket er af Mendelssohn, vil han anse den for en smuk, men gammeldags og ret ubetydelig bagatel. Men fortalte

man ham nu, at det drejede sig om et nyopdaget værk af Vivaldi, ville sonaten blive kaldt en musikhistorisk åbenbaring, et bevis på den store mesters fremsynethed.

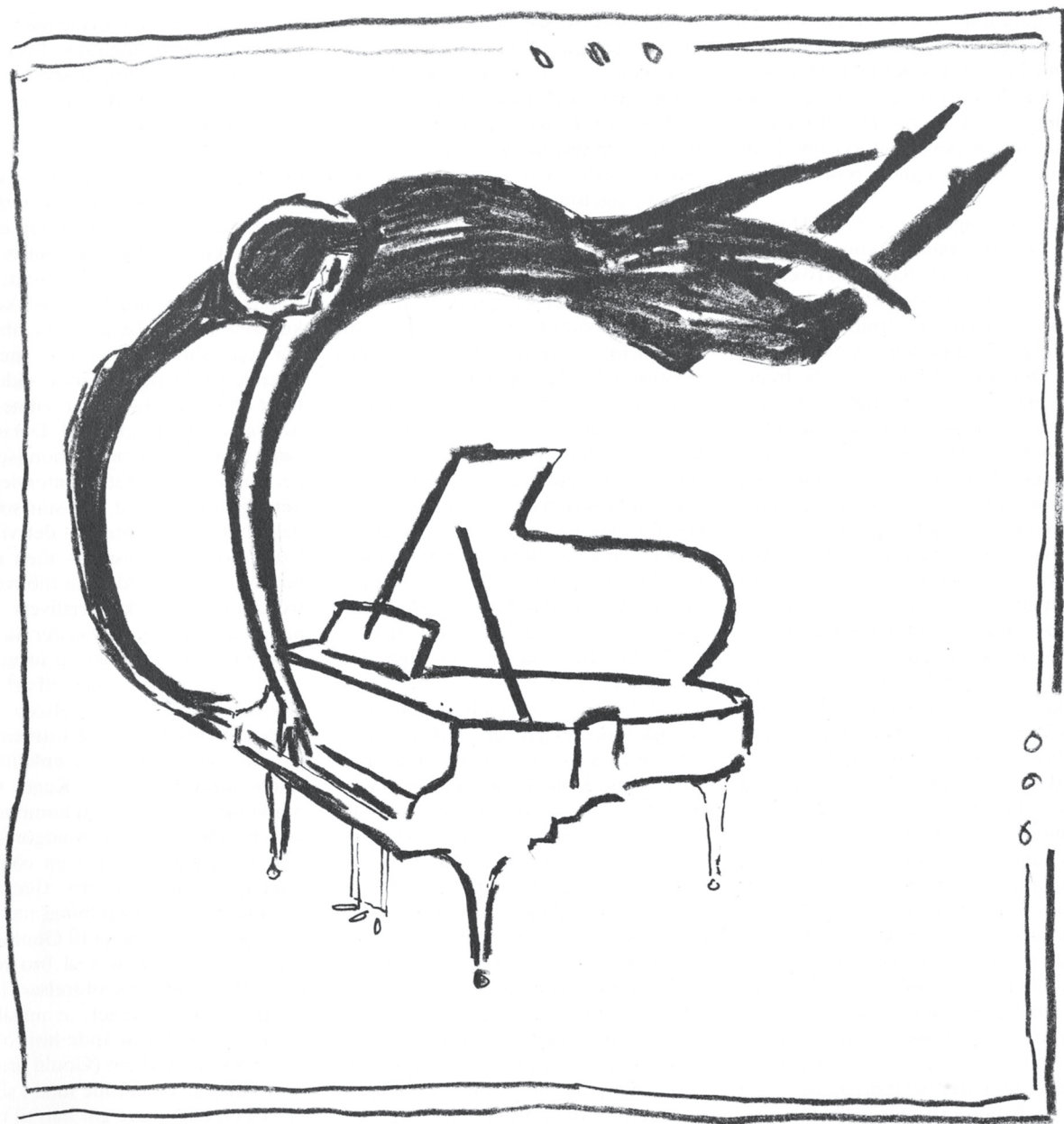
Altså netop kunsten-for-hvad-dens-miljø-engang-vars-skyld.

Tilfældigt er det derfor ikke, at et af Goulds idoler er malerifuskeren Hans van Meegeren, der med sine falske Vermeer skabte forvirring i kunstverdenen før og under krigen.

Gould skriver: »Efterhånden som udøverens engang så fredhellige privilegier smelter sammen med båndredaktørens og komponistens ansvarsområder, kan van Meegeren-syndromet ikke længere betegnes som en anklage, men bliver snarere til en helt passende beskrivelse af vor tids æstetiske betingelser. Symbolsk for vores kultur er den rolle, som hører til falskneren og den ukendte fremstiller af uautentificerede goder. Og når falskneren får ære af sit håndværk og ikke længere bliver skældt ud for bjergsomhed, da vil kunsten være en sandt integreret del af vores civilisation«. <sup>13</sup>

I den elektroniske tidsalder er det altså ikke længere muligt at opstille absolute skel mellem skaberens virksomhed og dén, som udøves af falskneren og kopisten. Al kunst bliver variation over anden kunst.

Lad os atter fremdrage den postmoderne tilstand, som da bliver identisk med Goulds elektroniske tidsalder. Alle ingredienserne er der: Ophævelsen af forskellen mellem løgn og sandhed, mellem kopi og original; stilarternes fragmentering og uafhængighed af tiden; begivenhedernes forsvinden og kunstens allestedsnærvær; det narcissistiske subjekt. I Goulds analyse af kun-





stens funktion i vores tid går kunsten fuldstændigt ind på elektronikkens præmisser og bliver dermed et klart udtryk for de eksistensbetingelser, som mediet i sig selv fremkalder. En kunst, der således afspejler den postmoderne tilstand, må betegnes postmodernistisk.

Men en optagelse, som Gould forstår den, vil aldrig blive et simulakrum af den art, som Baudrillard beskriver i sin analyse af quadrofonien. Det baudrillardiske simulakrum fremstår nemlig som følge af sin pretention om autenticitet. Det er den futile og selvbedrageriske higen efter virkelighedens genskabelse, der skaber dette ufrivillige gøglebillede. Hvorimod Gould ikke gør nogen fordring på en autentisk dimension. Derved bliver optagelsen i hans teori til, hvad man kunne kalde det overlagte simulakrum eller – om man vil – det lykkelige bedrag. Således vil hengivelsen til den gouldske transmission falde ind under forførelsen i baudrillardsk forstand.

Det er imidlertid væsentligt at bemærke, at selv om Gould i pagt med muzakkens mekanismer tror på ophavsbegrebets opløsning og mistror historisk funderede æstetiske domme, så er det ikke ensbetydende med, at han har mistet troen på kvalitetsbegrebet. For Gould består muzakkens funktion i formidlingen af et musikalsk vokabular, der – i lighed med hverdagsproget – kan sætte den store kunst i relief.

Nu kan vi vist ikke længere udskyde behandlingen af Goulds egne, faktiske optagelser: Er de da blottet for enhver autentisk dimension i overensstemmelse med hans teorier? Det forekommer ikke umiddelbart indlysende at opfatte det hyperpersonlige og kategorisk

kompromisløse spil, man møder på pladerne, som en virkeliggørelse af forestillingen om den enkeltstående ophavsmands forsvinden. Og hans *take it or leave it* fortolkninger indbyder ikke til nogen indblanding i afspilningen fra lytterens side. Hvor mange fragmenter hans optagelser end er stykket sammen af, så er Gould i allerhøjeste grad til stede.

Et træk fra optagelserne, der anderledes nemt lader sig forene med teorien, er forholdet til det historiske. I sin hensynsløse opløsning af traditionernes ir gør Gould musikken nærværende på en måde, som netop løfter den ud af historien og ind i tidløsheden. Selv om hans musikalske udgangspunkt er Bachs kontrapunktik, arbejder han på tværs af historien og får herved på ganske forunderlig vis belyst strukturer i musikken, som ellers – i en traditionsbevidst udlægning – ville forblive upåagtede. Er Goulds Mozart en misforståelse, er det i så fald en suveræn misforståelse, fuldt så givende som den største forståelse.

Skønt Gould i sin analyse af de elektroniske medier gør op med originalitetsbegrebet, bærer hans optagelser altså et umiskendeligt præg af originalitet. Om denne nu bør opfattes som individualitet i mere gængs forstand – hvad han uden tvivl selv ville have benægtet – vil jeg lade stå hen her. Det er kun alt for fristende at se ham som den store ener, hvis teorier man kan affeje som højintelligente sarkasmer, fremsat alene for provokationens skyld. Det er ikke mit ærinde. Skulle der herske en form for spænding mellem Goulds teori og kunstneriske praksis, vil jeg derfor være tilbøjelig til stadig at betegne sidstnævnte som postmodernistisk, i og

med den forsøger et livtag med mediets postmoderne betingelser. En postmodernistisk behandling består ikke nødvendigvis i en uhildet spejling af den postmoderne tilstand.

Goulds tanker om musikkens vilkår i vores tid er betinget af hans virke som udøvende kunstner. At netop den udøvende kunst udgør et nøglebegreb i indkredsningen af den postmoderne tilstands indvirkning på musikken (og kunsten som sådan), bliver åbenlyst, når man i slutningen af tresserne finder slående genklange af Goulds ideer udtrykt omkring musikken til filmen *Ludwig van* af Mauricio Kagel. Det interessante ved denne komposition (som Kagel har kommenteret i et interview)<sup>14</sup> er nemlig ikke blot, at den står som indbegrebet af metamusik – det vi nu vil kalde postmodernisme – men nok så meget, at den skylder sin tilblivelse en frustration over koncertlivets forstening – altså nøjagtig hvad der fik Gould til at gøre springet nogle år forud.

Værket fungerer umiddelbart som et alternativ til gængs opførelsespraksis. I stedet for for 100. gang rutinemæssigt at aflire en komponists enkeltværker skulle udøveren ifølge Kagel hellere præsentere et destillat af komponistens oeuvre. Og *Ludwig van* udgør således som foregangseksempel en collage af alskens fragmenter fra Beethovens kammermusik. Indspilningsmæssigt er den ikke uden affinitet til Goulds optagelser og danner herved bro mellem koncert- og studiefremførelser: For eksempel betoner Kagel, at musikernes fejl og behov for at ånde højt og småsynge ikke underkues (Gould brummer også akkompagnerende med i sine optagelser); endvidere går han til tempo-



mæssige yderligheder og bringer ekstra rumlige dimensioner ind i fragmenterne (Gould ynder tilsvarende uforudsigelige tempi og har eksperimenteret rumligt med Sibelius).

I *Ludwig van*-musikken bliver udøvelse til komposition, skabelse et spørgsmål om opførelsespraksis. Man kunne her trække en parallel til post-moderne arkitektur, hvor udøvelsesbegrebet passende lader sig anvende i beskrivelsen af genbruget af tidligere tiders former. Er Charles Moores kulisseagtige *Piazza d'Italia* (1976–79) i New Orleans ikke en opførelse af italiensk barokarkitektur i stil med Kagels opførelse af Beethoven? Udøvelsesbegrebet får i det hele taget tværkulturel betydning i en tid, hvor avantgardefordringen om stadig fornyelse er tørret ud. Udøvelsen bliver da det filter, hvor-

igennem den opdæmmede fortid skyler ind over os.

*Ludwig van* er kun en realisering af den elektroniske tidsalders implikationer, som førhen udmalet af Gould: Sammensmeltningen af komponist, udøver og båndredaktør forflygtiger netop det intellektuelle ejendomsforhold; en tendens, der yderligere understreges ved den stærkt fragmenterede sammensætning. Og man mister tidsorienteringen gennem inddragelsen af et så stort musikalsk materiale og måden, hvorpå det er opsplittet, tætført og dobbelteksponeret i utallige kombinationer – montagen baner vej for det af Kagel eftertragtede tvangsfrie kontinuum, hvori den private og offentlige bevidsthed kan stævnes på samme vis som i den gouldske optagelse.

Jacob Wamberg

## Forfattere i dette nummer:

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

Hanne Tofte Jespersen, kandidatstipendiat i musik ved Københavns Universitet, medlem af Modspils redaktion.

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

Jacob Wamberg, stud.mag. i kunsthistorie KU, studerer pt. Michelangelo i Rom.

Thomas Rischel, stud.mag. i musik KU, klaverstuderende på konservatoriet DKDM.

Lars Mjøset, universitetsstipendiat i sociologi Universitetet i Oslo.

Johan Fornäs, licentiat fra Göteborg Universitet med speciale i den svenske musikbevægelses historie.

Tom Buhmann, advokat, folkemusik-anmelder ved Information.

Michael Sommer, musiker, oldermænd for spillemandslauget Østjyderne.

Hans Peter Larsen, mag.art., program-medarbejder ved DR.

## Noter

1. Arnfinn Bø-Rygg: *Modernismens svanesang?* og *Fra modernisme til postmodernisme*, 2 sammenhørende artikler trykt i det norske musiktidsskrift *Ballade* nr. 1 og 2 årg. 1982.
2. Information d. 25. maj 1985.
3. Samme som 1.
4. »Kærligheden er i verden« er indspillet på plade af Trio Celeste på Odeon MOAK 30012.
5. Jens Brincker: *Modernisme og postmodernisme i nordisk musik*, DMT nr. 1 1985/86.
6. »Porno-Stereo«, pp. 44-54. Bogen er sidste år under titlen *Forførelse* blevet oversat til dansk.
7. *The Glenn Gould Reader* (ed. Tim Page), N.Y. 1984. »Strauss and the Electronic Future« (1964), p. 94
8. »Let's Ban Applause« (1962), p. 246 i samme bog.
9. *Blændværker*, Århus 1982 (oversat af Carsten Juhl), p. 57. For den mytiske definition, se pp. 13 ff.
10. »Strauss...«, p. 92 i Gould-bogen.
11. »The Prospects of Recording« (1966), p. 348 s.s.
12. »Strauss...«, p. 94 s.s.
13. »The Prospects...«, p. 343 s.s.
14. På coveret af DGG-pladen 2530 014.

## Teenybop og avantgardisme (1)

Frank Zappa og the Mothers  
of Invention 1964–69\* *af Lars Mjøset*



**MEET  
A  
MOTHER!**

### 1. Joe Houston og Edgard Varese

Francis Vincent Zappa, født 1940, vokste opp omkring i Sør-California. Han hadde 650 singelplater med 50-talls rhythm and blues, rock og teenybop-slagere, vesentlig kjøpt, lånt eller stjålet fra bruksjapper som omsatte kasserte jukebox-plater fra lenger sør. Gutten og hans venner hørte jevnlig gjennom samlingen («til det rant ut av ørene på oss») og kunne tittel, artist og platemerke på hver og en. Snarere enn Elvis eller Pat Boone dreide det seg her om underskogen av obskure svarte og musikk produsert av de mange små hvite platemerker som dukket opp på hvert gatehjørne i USA på denne tiden: Zappa nevner artister som Joe Houston, Roy Tan, the Penguins og Lee Andrews & the Hearts.

13 år gammel plukket den unge Zappa opp et nummer av *Look*, der han kunne lese om Sam Goody, New Yorks dyktigste plateselger. Goody hadde prestert det umulige: han hadde i sin plateforretning klart å selge et eksemplar av lp-albumet *Ionization*, til tross for at musikken besto av lutter rabalder og hylende sirener. Unge Zappa ble besatt av tanken på å være kjøper til denne uselgelige platen. Men den var øyensynlig ikke til å oppdrive på hans hjemsted. Et år senere brakte imidler-

tid jakten på r&b-singler ham til en hifi-forretning i La Mesa som avholdt salg. Etter å ha plukket opp et par Joe Houston-singler fanges hans oppmerksomhet av et lp-omslag prydet av en mann med grått strittende hår, som en gal vitenskapsmann av Dr. Mabuse-typen. Tittel: *The Complete Works of Edgard Varese Volume I – Integrales, Density 21.5, Ionization, Octandre – Rene Le Roy, the N.Y. Wind Ensemble, the Juilliard Percussion Orchestra, Frederic Waldman Conducting – Liner notes by Sidney Finkelstein*. Det viste seg at platen sto framme fordi den ble brukt ved demonstrasjon av hifi-anlegg.

Tenåringen bød sin totale kapital på \$ 3.80 og fikk kjøpt den første lp-platen i sitt liv. Han likte musikken og merket av de beste stedene med kritt for å kunne spille dem av for sine venner. Da han til sin 15-årsdag fikk \$ 5 av sin mor, investerte han dem i en rikstelefon til Varese i New York. Bortsett fra å spille trommer og senere gitar i forskjellige teenage-combos, brukte Zappa high-school-tiden til å lete opp informasjon om Varese og hans musikk. Ved en anledning fant han noen utdrag fra Varese-partiturer og fetisjerte dem over lang tid, særlig harpestemmen («you know how groovy harp notes look»). 18 år gammel besøkte han østkysten for første gang. Mens han var hos tante Mary i Baltimore forsøkte han å få istand et besøk hos Varese i New York. Møtet ikke gikk i orden. Men i Zappas musikk møtes de; 50-talls teenager-erfaringer og jukebox-rhythm and blues møtes med den europeiske avantgardistiske kunstmusikkens tradisjoner.

Edgard Varese døde i 1965, 82 år gammel. Samme år begynte Zappa innspillingen av sitt debutalbum med the

Mothers of Invention, *Freak Out*. Ved utgivelsen i 1966 var Vareses uttalelse fra 1921 sitert på omslaget: »The present-day composer refuses to die!«. Zappa hadde overtatt.

Varese var utdannet i Paris med kon-takter til Berlin og hadde emigrert til USA i 1915. Som komponist regnes han som den viktigste oppfølger til den europeiske *futurismen* fra tiden omkring første verdenskrig. Futuristene hyldet det tekniske framskrittet og mente at i det 20. århundre måtte musikken fri seg fra romantikkens pastorale idyller. Istedet måtte den bli en vitenskapelig basert lydkunst som tok opp i seg den urbane maskinkulturens lyd og rytmer. Vareses *Ionization* er det første verk skrevet bare for slagverk i den vestlige musikktradisjonen.

Futuristene hadde tidligere brakt inn både flypropeller og fabrikkfløyter i sine komposisjoner og Varese brukte sirener som et symbol på det urbane liv. Allerede i 1939 beskrev Varese i detalj hva han ventet seg av en ny lydmaskin han håpet kunne konstrueres en gang i framtiden. Denne maskinen ville frigjøre komponisten fra det »arbitrære, paralyserende tempererte systemet«, den kunne skape lyder med enhver ønskelig svingning, enhver skala etter ønske, dele en oktav i så små biter man bare ville, spille i alle registre og frambringe lydbilder langt utenfor rekkevidden av det som kunne frambringes med det skrøpelige redskap som heter et vanlig symfoniorkester. Akkurat de samme visjonene kan en finne hos John Cage, som på den tiden også skrev musikk bare for slagverk. I hans forskjellige *Constructions for metal* spilles det på slagsverksinstrumenter og daglig-dagse objekter som blomsterpotter,

metallstrimler, osv. Valget av slag-verksinstrumenter henger nettopp sammen med at de setter det tonale systemet ut av spill. Dermed blir ikke lenger samklangen og harmonien det sentrale organiserende prinsipp, slik det er i den vestlige kunstmusikkens tradisjon. Istedet blir rytmen og altså mer fundamentalt varigheten det sentrale. Dette skulle ifølge futuristene nettopp reflektere den moderne tiden, men samtidig åpnet det for innblikk i den ikke-vestlige verdens rike reservoar av etnisk musikk. Dermed går den modernistiske musikken også den framvoksende amerikanske populærmusikken i møte. Denne utviklet seg fra jazz via swing til r&b og rock i etterkrigstiden. Her anvendte man enkle harmonier, men det var det rytmiske prinsippet i form av synkopen som dominerte. Dette var en av betingelsene for at Varese kunne fange r&b-fanatikerens Zappas interesse.

I mangel av den elektroniske musikkmaskinen de begge drømte om, befridde moderne komponister som Varese og Cage seg fra tonaliteten ved å skrive for slagverk. I sine verker for preparert piano gjør Cage nettopp klaveret om til et slagverksinstrument. I sine seneste verker går Cage nesten i ett med den afroamerikanske rytmiske musikkens evolusjon: ved å sette tilfældighetsprinsippet i sentrum for sine verker ender han opp på samme punkt som den fullt improviserte frijazzen. Varese løste den futuristiske komponistens dilemma på en annen måte: han sluttet å komponere. I *Integrales* (1924–5) hadde han skrevet orkestermusikk som imiterte lyden av musikk spilt baklengs. Men ved inngangen til 1930-årene kom han til den konklusjon at det



var umulig å komponere for de tilgjengelige musikkinstrumenter. Ved inngangen til 50-tallet var imidlertid båndopptakeren tilgjengelig. Først da, etter en pause på nesten 20 år, tok Varese opp igjen komponeringen. Senere ble også mer sofistikerte elektroniske musikkmaskiner, forløperne til vår tids synthesizere, utviklet. *Deserts* – som Varese skrev på da unge Zappa ringte – er et verk for orkester og preparerte bånd. Da Zappa ville komme på besøk i 1957 var han nettopp på vei til Europa for å forberede oppføringen av sitt største elektroniske verk, *Poeme Electronique*, i Le Corbousiers paviljong ved verdensutstillingen i Brussels i 1958. Som en ekte futurist hadde Varese ventet på at produksjonsmidlene skulle utvikle seg for han fortsatte sin gjerning som komponist.

Detaljene i historien om Varese og Zappa kan være sanne eller ikke. Det er nettopp et poeng at Zappa selv forteller den slik. Tittelen på Zappas lille erindring – »Edgard Varese – Idol of my youth« – antyder den sentrale problematikken: Hvorfor denne koblingen mellom 50-tallets amerikanske tenåringserfaringer og den kunstneriske avantgarden? Hvorfor idoldyrke Varese? Det er ikke et spørsmål om lærd tradisjon, ingen kunne belære unge Zappa om modernismens tradisjon der ute i Mojaveørkenen. Det som fanget interessen var at denne musikken var *uselig*. Tenåringen var på jakt etter r&b-singler da han fant den, og den var der bare for å tilføre rare lyder som kunne demonstrere den nye konsumelektronikkens fortreffelige lydgjengivelse. Selve innholdet var altfor merkelig til å få innpass i det amerikanske konsumentensamfunnets veltilfredshet. Derfor

tiltalte det tenåringen, som retrospektivt legger vekt på hvordan tilfældighetenes spill brakte ham i kontakt med Varese. Interessens for modernismen er interessen for noe som provoserer samfunnet, for noe det ikke vil kjøpe. Da han fikk høre musikken likte han den, og da var det bare naturlig for ham å gjøre musikkens opphavsmann til sitt idol. På denne tiden begynte Zappa selv å komponere musikk. Det var for lite av slik musikk som han likte å høre på, følgelig måtte han skrive selv.

## 2. Jim Willis

Under sitt besøk i fødebyen Baltimore i 1957 skulle den noteskrivende 18-åringen forestilles for en venn av tante Mary. Han drev et lokalt symfoniorkester og tanten introduserte håpefullt: »This is Frankie. He writes orchestra music.« Konversasjonen endte etter kort tid med følgende replikkveksling: *Orchestra guy*: »Really? You know about violin harmonics?« *FZ*: »What's that?« *Orchestra guy*: »See me again in a few years.«

Det ble aldri noe gjensyn. Det var Varese som hadde inspirert Zappa og i likhet med andre samtidige modernister innen musikken hadde Varese for lengst overskredet den klassiske harmonilæren og dens læresetninger om fiolin-harmonier. Det ble aldri noen som terpet klassisk harmonilære med Zappa. Han forble selvlært.

Ved inngangen til 60-tallet forsøker Zappa å livnære seg som komponist og musiker i Los Angeles-området. Han jobbet i klubber, skrev filmmusikk og framførte egne modernistiske komposisjoner. Fikk han anledning arrangerte han happenings-liknende framføringer, som i sin sykkelkonsert og i sin »vi-

suelle musikk for jazz ensemble og 16 mm filmframviser«. Dessuten hadde han strøjobber som komponist og produsent. Zappa lærte slik genrenne innenfra: r&b, filmmusikk, surfing sounds, teenybop. I intervju med Frank Kofsky i 1967 forteller Zappa at han i flere år før The Mothers ble dannet hadde foretatt »motivational research in the field, watching successes and failures of other people in the industry«. Men samtidig fikk han på denne tiden åpenbart satt seg bedre inn i tradisjonen: Schönberg, Webern, Stravinski, Kagel, Boulez og Stockhausen figurerer side om side med bluesgitarister, filmstjerner og obskure bekjentskaper på en lang liste over inspirasjonskilder som er å finne på *Freak Out*-omslaget.

I 1963 fikk Zappa uventet sitt første større honorar for sin filmmusikk til en B-western (»Run home slow«). Pengene investerte han i et lydstudio, et skur med en hjemmelaget 5-spors båndopptaker. Ideelt for en blivende komponist, rent bortsett fra beliggenheten: en reaksjonær californisk småby, Cucamonga. Zappa flyttet inn, døpte skuret for *Studio Z* og tilbød »Record your band« for \$ 13.50 i timen. Ifølge biografiene laget han her »many tapes of music and sociological commentary«. Men komponisten og hans venner hadde hår som var en aning lenger enn glattbarbert og var ikke særlig velsett skal en dømme etter lokalpressen.

Etter en stund fikk Studio Z besøk av en bilselger som gjerne ville få produsert et pornografisk lydbånd. Den lutfattige Zappa laget et 10-minutters bånd sammen med en veninne. Da personen kom tilbake for å hente kontrabanden presenterte han seg etter en stund som Detective Sergeant Jim Willis

fra San Bernadino Vice Squad. Den driftige lovens håndhever hadde overført hele samtalen via sin armbandsradiosender til en varebil på den andre siden av gaten. Zappa og hans medskyldige ble arrestert, og alle hans bånd beslaglagt. Det ble kausjon og rettssak der Zappa ble dømt til 10 dagers fengsel og tre års prøvetid: i denne perioden hadde han forbud mot å oppholde seg i enerom med ugifte kvinner under 21 år uten i nærvær av en »ansvarlig voksen person«.

Hendelsen er bare ytterpunktet i en lang rekke konfrontasjoner Zappa og hans liksinnede hadde med vokterne av

foto fjernet af  
copyrightmæssige hensyn

det etablerte Amerikas moralske dyd. Når Zappa nå flyttet tilbake til kulturindustriens fremste storby, Los Angeles, var han seg endelig fullt bevisst sin fremmedhet overfor det amerikanske samfunnet og dets etablerte kultur. På denne tiden ble han med som gitarist i r&b-gruppen *the Soul Giants*, bestående av indianeren Jimmy Carl Black på trommer, pachucoen Roy Estrada på bass og sangeren Ray Collins. Etter en del utskiftninger og navneendringer var det denne gruppen som på morsdagen 1964 ble døpt om til *The Mothers*, senere utvidet til *The Mothers of Invention*. I perioden 1964–69 ble besetningen utvidet til 9, noen ganger 10 medlemmer. Den ble Zappas fremste medium for musikalsk eksperimentering og sosial provokasjon. Gruppen slo seg opp på alternativ-scenen i Los Angeles i løpet av 1965, utga sin første plate i 1966, slo an i New York og spilte i Europa og Skandinavia i 1967 og framover. I dette orkestret falt alle Zappas inspirasjoner på plass på en måte de aldri senere har gjort i hans karriere. Modernismen og avantgardismens tradisjoner, teenager-erfaringene fra 50-tallet, kunnskapene om kulturindustrielle teknikker og genre. Alt Zappa senere har gjort på 70- og 80-tallet er blekende repetisjoner av landevinningene fra denne periodens eksperimenter.

### 3. The american dream

Varese hadde flyttet til USA for å komme så nær framtiden som mulig. USA ble pionerlandet i utvikling av massekonsum, bilisme og forstadsvelstand for store deler av den hvite befolkningen. Den tekniske utvikling som futuristene ville reflektere i sin musikk skapte en høyeffektiv produksjon, in-

dustrialisert jordbruk og urbanisering. Det ga store befolkningslag stigende lønninger og mere fritid. Allerede i mellomkrigstiden ble denne typen kapitalisme ironisk og beundrende døpt »fordisme«. Men Vareses framtidsmusikk lot seg ikke selge i denne framtiden. Dette samfunnet kommersialiserte fritiden og gjorde underholdning til industri, produsert av et kulturarbeiderproletariat (herunder unge Zappa) av lutfattige underleverandører. Musikken var siste sorts romantisk søtledenhet. Vareses form for rytmisk musikk var uselgelig, men etterhvert som dette samfunnet produserte stadig nye ungdomsgenerasjoner med ekstra fritid, viste det seg at en annen form for rytmisk musikk kom til å dominere: den afroamerikanske tradisjonen fra jazz og blues. Musikkmarkedene var imidlertid like rasedelt som det amerikanske samfunnet generelt: De svarte ungdommene kjøpte sin rhythm and blues, mens de hvite kjøpte de til enhver tid rådende pop-trender, inklusive utvannede hvite kopiversjoner av svart musikk.

Dette er Zappas bakgrunn under oppveksten, og den gjør det umulig å være futurist. Zappa gjør istedet opp status over hva framtiden er blitt. Han kombinerer den popen som vokste fram på fritidskommersialiseringens premisser for det første med med den svarte rytmiske musikken som kom med på lasset, sikret av USAs svarte subkulturer, og for det andre med den modernistiske kunstmusikken som samfunnet ga opphav til men ikke kunne tåle å høre annet enn innenfor begrensede kretsløp av kunstnyttende eliter. Som det allerede framgikk ved Zappas første møte med Varese, var

det for Zappa intet skille mellom slike tradisjoner, ikke noe som var seriøst og noe som var populært, høyt eller lavt. Det var alt foreliggende materiale i etterkrigstidens Amerika. Dette Amerika er også innholdet i Zappas for det meste observerende og beskrivende tekster.

Resultatet var fremmedartet musikk, som i ord, toner og framføring markerer en distanse til rådende forhold. Mothers of Invention sørget for å understreke denne avstanden også overfor sitt publikum: **We are the other people!** sang de mot underholdningskonsumentene: **Just as much as you wonder / If I mean just what I say / That's just how much I question / The social games you play.** Men de unge er i utgangspunktet **uheldige ofre for løgner de voksne tror på.** En rekke tekster fra denne tiden beskjeftiger seg med det amerikanske forbrukersamfunnets fenomenologi: **the gray despair of your ugly life**, og svaret på hvilken kroppsdel som er den styggeste er selvfølgelig verken nesen eller tærne, men **your mind.** I beskrivelsene framstår menneskene selv som laget av samme materiale som sine kjæreste forbruksvarer: plastikk og krom. *Plastic people* heter første sats i undergrunnsoratoriet *Absolutely free*, The Mothers annet album. »Nazis« er en annen term som ofte brukes om disse gruppene. Men under overflaten av forkrummet veltilfredshet i Lyndon Johnsons »Great Society« lurte frykten for at karaktermasken skal revne, som det heter i *Who are the brain police?* **What will you do when the / Label comes off / And the plastic's all melted / And the chrome is too soft...**

Hva denne frykten grunner i uttrykkes forholdsvis presist i følgende sitat,

gjengitt på *Freak Out*-coveret, fra The Mothers »closing message to tourists at the Hollywood Whisky a-go-go«, desember 1965: »If your children ever find out how *lame* you really are, they'll murder you in your sleep«. De yngre generasjoner truer med å avvise den amerikanske drømmen. *Freak out*-coveret oppfordret de unge til å frigjøre seg fra det amerikanske »sosiale slaveri«. Side 4 av albumet dokumenterte hva »freaking out« betød i praksis: den inneholder en ballett tatt opp midt på natta med studio fullt av freaks og leide (for \$ 500) slagverksinstrumenter. Freaks og »weirdos« danset her til Vareseinspirert musikk, nettopp slik musikk som var uselgelig ut fra etablert smak. Tilsvarende i collagen *Help, I'm a rock*; med hylende sirener og avsluttende barbarshop-sang med følgende budskap: **Would you believe? / That they could freak out in / Washington D.C. (...) / It can't happen here (...) / They had a swimmingpool / And they thought it couldn't happen here!**

Men Zappa dokumenterte at det kunne skje. Hans ståsted i denne tiden var en subkultur i Los Angeles, bestående av en blanding av avantgardekunstnere og dropouts (»freaks, weirdos«). Enhver som har en kritikk av samfunnet vil lete etter krefter som kan bistå med å forandre samfunnet til det bedre. Alternativet er resignasjon og kynisme. På Zappas 60-talls-produksjoner er nettopp the freaks den praktiske inkarnasjonen av kritikken mot »the plastic people«. De er surrealistisk livskunstnere. De er **the left-behinds of the great society**, den praktiske kritikk av **Mister America** og hans **supermarket dreams**. Disse nekter nettopp å akseptere forbrukersamfunnets **Great**

**mid-western hardware store philosophy**, som det heter i *Hungry Freaks, Daddy: Mister America / Try to hide / The emptiness that's you inside / When once you find that the way you lied / And all the corny tricks you tried / Will not forstall the rising tide / Of hungry freaks, daddy.*

Særlig i undergrunnsoratoriet på *Absolutely Free* blir Zappas egne tekster også praktiske eksempler på overskridelsen av den amerikanske symbolverdenen: surrealistiske visjoner med tema fra grønnsakenes, fruktenes eller dyrenes verden: en verden ennå uberrørt av samfunnslogikken, weirdoenes fantasiverden. Jamfør tekster som *the Duke of Prunes* (sviskehertugen) eller *Call any vegetable*.

Zappa har i intervjuer på denne tiden en visjon om at kulturindustriens motsetninger ville bidra til å fremme en amerikansk »kulturrevolusjon«. Futurister og surrealistene innen den kunstneriske eliten hadde søkt å gripe framtiden. Nå var framtiden realisert og den ville masseprodusere surrealistene. Zappa ble ofte spurt om det var revolusjon han ønsket. Han betonte at han ikke siktet mot å »destroy the system«, men: »I want it modified to the point where it works properly«. Dette skulle skje ved å bruke systemet mot seg selv. Dette ville være en revolusjon, men uten »blood-in-the-street and all that bullshit«: »Today, a revolution can be accomplished by means of mass media, with technical advances that Madison Avenue is using to sell you washing machines and a loaf of bread and everything else. This can be used to change the whole country around – painlessly.« Den modernistiske bearbeidelsen av den amerikanske drømmens symbol-

verden skulle sprengre fremmedgjøringen. Kulturindustrien lar seg alltid bevege av profittmotivet:

»Industry wants to make money; and I'm getting into a phase now where I'm being used by the industry to move products. A lot of the industries now are aware of the fact that they're in a vicious circle: in order to sell their goods on the youth market, which accounts for the major market of most American products, the same market that buys most of the records, you have a weird situation where in effect record companies especially are helping to disseminate the information which will cause the kids to wake up and eventually destroy what they stand for, and they can't help it.«

Samfunnsforskerne har analysert nettopp det dilemma Zappa her antyder: En profittorientert privat organisering av media gjør at opposisjonelle produkter vil komme igjennom dersom det er etterspørsel etter dem. Paul M. Hirsch har vist at radiostasjonene på den tiden var på grensen til å bli utkonkurrert av fjernsynet. Mange stasjoner skiftet derfor til et subkulturorienterte programtilbud, dette skapte en etterspørsel etter de nye »progressive« formentene for rock, og de store plateselskapene måtte rask oppgi sine forsøk på å kontrollere materialet de sendte ut – små plateselskaper slo seg likevel opp.

Zappa antyder her utopier. Mens kulturkritikerne fra Horkheimer/Adorno til Daniel Bell har sett kulturindustrien som et uttrykk for opplysningens tilbakeslag i myte, ser Zappa den som et (ufrivillig) middel til fullendelse av opplysningstidens program. »The present principles of democracy that were originally set up when they in-

vented it aren't being applied today, and I think that with an educated population, democracy works«. Gjennom media kunne man »change the shape of education« ved å spille på etablerte symboler og bruke kjente genre. Kjente elementer brytes opp og monteres i en ny ramme som provoserer fram distanse til den rådende virkelighet.

Zappa er kulturkritisk nok til å innse at amerikanerne ikke lenger er istand til å godta fornuftige argumenter. Men han mener at de fortsatt er istand til å lære av eksempler. De vil ikke høre på argumenter om at moderne reklame er galskap og ressursløsning, men de kan lære når Mothers overdriver reklamens prinsipper ut i det bisarre og groteske: »And the only way you're going to make'm know is to do it, really overdo it – buy, sell cram. Until they finally say, »What the fuck is this?«« Innen 60-talls-maleriet kan man sammenlikne med Roy Lichtensteins sterkt forstørrede tegneseriefirkanter og Clas Oldenburgs kjempemessige konsumobjekter. Zappas tekster anvender seg forøvrig ofte av reklamefraser og tegneseriespråk.

Det er denne strategien som reflekteres i Zappas to/tre tidligste plateutgivelser med The Mothers. Riktignok finnes det her også utmerkede bidrag til den mer direkte politiske rocken, så som *Trouble comin every day*, om raseskillet og *Concentration Moon*, en tekst med utgangspunkt i det faktum at det fantes amerikanske konsentrasjonsleire på 1950- og 1960-tallet. Men det dominerende er betoningen av mulighetene for utopi og overskridelse. Dette uttrykker seg i freaksens sang og dans på det første albumet og i tekster på de to neste. En positiv utopi antyder

uten ironi i sanger som *Take your clothes off when you dance* og særlig *Absolutely free* med ordene **Unbind your mind/ There is no time/ To lick your stamps/ And paste them in/ Dis-corporate/ And we'll begin.../ Freedom! Freedom!/ Kindly loving!/ You'll be absolutely free/ Only if you want to be.**

#### 4. Freaks and hippies

Her er det nødvendig å gjøre en viktig distinksjon. Både i USA og da hippiebølgen kom som import til Europa var det vanlig å ta Zappas bidrag som en støtte til denne bevegelsen. Men de *weirdos* som var basis for Zappas utopi

foto fjernet af  
copyrightmæssige hensyn

*Andy Warhol ...after«, 1962.*



var ganske andre grupper enn *hippiene*, som Zappa umiddelbart gjennomskuet. På *We're only in it for the money* drives eksempelvis narr med hippiene i *Flower Punk (Hey Punk, where you goin' with that flower in your hand/ Well, I'm goin' to a love-in to sit and play my bongos in the dirt)*.

»Weirdos« var en reell overskridelse av det etablerte USAs bevissthetsformer. Hippiebevegelsen tolker Zappa derimot delvis helt materialistisk som en konsekvens av nye former for rusmidler, noe som bare ligger i forlengelse av det generelt sett dopedede amerikanske livsstil. Hippiebevegelsen er en vanlig ungdomsbevegelse, som mange andre. Zappa uttalte i 1971: »No matter what they wear, the bulk of kids in the US continue to think as their parents do, adopting the old prejudices and stupidities in a different disguise and repackaging them on their own level. (...) A lot of things look like they have changed more than they really have.«

Det var ikke bare hippies som fikk en slik nådeløs dom over seg. Zappas fordømmelse gjaldt flere av de protestbevegelser han kom i kontakt med. Ved siden av blomsterbarna gjorde også tidens studentrevolusjonære krav på hans velsignelse. De ble skuffet. Zappas fordømmelse var like sterk som hans senere polemikk mot kvinnebevegelsen. Det kan være verdt å se nærmere på Zappas konfrontasjon med studentopprørerne, da det dreier seg om prinsipper.

Mothers spilte i Vest-Berlin høsten 1968, nettopp som studentopprøret var som sterkest. Zappa hadde her avvist en gruppe studentledere som ville at Mothers skulle bevise sin radikalisme ved å bli med og oppfordre til direkte

aksjon. Zappas motargument var at konserten i seg selv var en politisk handling. Zappa har en lang versjon av historien i en samtale med studenter ved The New School for Social Research i New York noen måneder senere. Her hevder han at de ville ha ham til å oppfordre publikum til å sette fyr på »The Allied Command Center« rundt hjørnet og at studentlederne og deres lakeier forsøkte å sabotere konserten da Zappa ikke ville delta.

»And I gave them a speech for about 15 minutes wherein I discussed the possibility that they were acting more like Americans than anything I've ever seen. And that pissed them off. They went out yellin' 'Revolution! Revolution!' They said: You are the Mothers of Reaction'. And I told them they were fucked. And they understand English.

Today the German youth have their own brand of flowerpower, over there. They have hairy boys and girls with funny clothes. And they're nazis. Just like their mothers and fathers. And the problem is, they believe they are the new left. They believe they are the forefront of the youth revolution. It's just a crazed fantasy that these kids have that they are actually doing something new. They talk about a revolution in sort of carnival terms. They are still thinking about banners, gathering together in the street and yellin' things at policemen. That's their idea of a revolution, and it's so oldfashioned. And corny even.«

Zappa fordømmer – hårdt og realistisk – disse protestbevegelsene som falske. Slike protestbevegelser under kapitalismens sterkeste oppsvingsfase er egentlig bare opprørsk konformitet.

Og de er idealistiske: De ser ikke det nye ved media- og forbrukersamfunnet, men identifiserer seg med grupper som i dag er integrert (proletariatet) og med kampformer som var realistiske for 100 år siden. På et vis er 1980-tallets lavkonjunkturungdom, og dens mer illusjonsløse eksistensialisme, adskillig rimeligere for Zappa. Ti år senere har Zappa relativt lite ironi å oppvise mot disse, selv om han anser punk-musikken som musikalsk naiv. Ennå viktigere er det imidlertid å merke seg at den mest massive protestbevegelse i USA på 1960-tallet, nemlig de fargedes borgerrettighetsbevegelse, *aldri* blir offer for Zappas ironi. Tvert om var det nettopp i forbindelse med ghetto-opptøyene i bydelen Watts i Los Angeles i 1966 han skrev en av sine aller mest bitende politiske tekster, *Trouble comin every day*. Denne teksten trekker forøvrig nettopp inn mediasamfunnets nye virkelighet ved å angripe mediadeknningen av disse opptøyene. Zappa har altså en distinksjon mellom overskridende og samfunnsbekreftende protestbevegelser: de fargedes krav om like rettigheter hadde legitimitet. De hvite middelklasseungdommenes snakk om »peace and love« var derimot bare en sublimert versjon av den moderne reklamens symbolverden og troen på en »proletarisk revolusjon« var bare velhavende beleste studenter avkall på å forstå sin egen samtid.

»Zappa reagerer særlig på at de sistnevnte setter utvendige krav til musikken. De er ikke istand til å se at musikkens montasje av modernisme og etablert symbolikk i seg selv provoserer de moderne mediasamfunnet. De freaks Zappa satte sin lit til drev overskridende egenaktivitet, mens hippies bare

dropper ut og krever universell fred og kjærlighet. Etterhvert som 1960-tallet går mot slutten blir ikke Zappa bare eldre og mer erfaren, han blir framfor alt skuffet: hippies og studentrevolusjonære er ingen erstatning for de freaks han ennå kunne knytte en positiv utopi til. Fra den tiden av dreier han i retning av instrumentalmusikk, og når

han noen år senere tar opp rockgruppeformen igjen er budskapet mer ensidig nihilistisk enn før, Zappa anser utsiktene for en kritisk subjektivitet for å være nærmest fraværende.»

(2. del af Lars Mjøsets essay  
bringes i Modspil 32)

\* Forkortet utgave av et essay publisert i Arno V. Nielsen og Kristian Berg Nielsen (red), *Musikæstetik, Arbejdsopgaver på Nordisk Sommeruniversitet*, Nr. 23, Aalborg 1985. Gjendiktning av Zappa til norsk er en stor utfordring, derfor står alle sitater her i original språkdrakt. Tekstsitater står med **uthevet skrift**. Kilder er det redegjort for til slutt. Uten materiale fra Steve Hechts arkiver ville dette essayet vært umulig å skrive. I tillegg takker jeg Geir Johnson for hjelp til musikk-analysen. – Desember 1985.



# Rock på video\*

Af Johan Fornäs

\* Johan Fornäs' artikel er både en kommentar til dette nummers tema og til artiklen i Modspil 29 om musikvideoer.

Musikvideoen kritiseres ofte for at forene det uforenlige: Rockmusik og tv-billede. Det siges, at denne forening svækker rockmusikkens udtrykskraft. Jeg synes, at der ligger en hel del i en sådan kritik. Rocken og billedmediet modsiger hinanden. Man danser ikke foran tv-et. Alligevel overser kritikken denne nye forms pointe og positive muligheder – nemlig kombinationen (ikke sammensmeltningen) af indbyrdes modsigelsesfulde niveauer.

## Artificiel romantik

Jeg skal udvikle disse tanker om musikvideo-formen, men først berøre den nye romantiske bølge i rock- og popmusikken med nogle kommentarer, som forbereder argumenterne om video-formen. Jeg elsker ikke nyromantikken

– mit hjerte ligger tværtimod snarere hos de åbent oprørske genrer, hos det rå, tunge og onde end hos det hyggelige, søde og venlige. Men man kan alligevel se kvaliteter i nyromantikken og forstå, at den opfylder bestemte og legitime behov for forskellige publikumsgrupper.

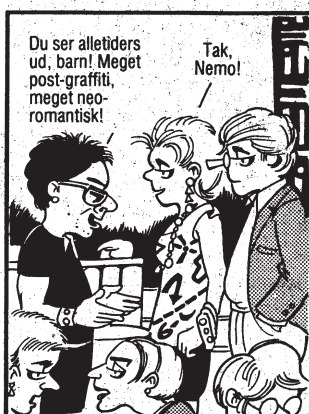
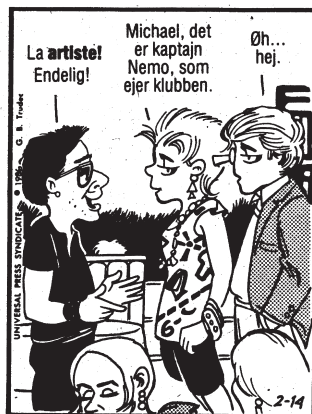
En ny, romantisk bølge er vel egentlig allerede ved at blive gammel. Til forskel fra tidligere romantik bygger den, på en højst moderne måde, på følelsen af kunstighed. Det som et ældre publikum synes at have svært ved at begribe er, at det syntetiske og konstruerede overhovedet ikke udelukker identifikation, indlevelse og ægte følelser i receptionssammenhængen. Ikke mindst i netop stiliserede kunstneriske udtryk kan man indleve sig med stærke følel-

ser. Det »kunstige« træk er noget moderne i det seneste årtis rockmusik – ikke mindst i rockvideoens form, – og den nye romantikkens særpræg kan kun forstås ud fra dette.

Omkring 1970 var en sådan fremtoning usædvanlig. Da dominerede en slags ærlighedsideal i rockverdenen: En længsel efter oprindelig og ren autenticitet eller naturlighed. Selvfølgelig var hver stor rockstjerne produceret i en kompliceret proces med mange formidlende led. Men dette *skjultes* i produktet: Stjernen skulle helst fremstå som ægte, naturlig, u-konstrueret.

Den i sin tid ofte foragtede glimmer-rock brød mønsteret. Dér gjaldt forstil-else, teater, poseren. Stadig var det en undtagelse i rocken, noget som fremhævede denne genre som speciel.

Med rødder i hippiekulturen trivedes inden for rocken en grundlæggende opfattelse af, at det kommercielle maskineri i grunden var ondt, og at idealet var at stå af det og vende tilbage til en oprindelig, naturlig renhed og uskyld. Da man sidenhen opdagede, at det ikke kunne lade sig gøre at komme fri af ka-





pitalismens maskineri, så opstod der skuffelse. Bryan Ferry og David Bowie m.fl. kom med en anderledes attitude. De forsøgte ikke at være autentiske, naturlige kunstnere, men benyttede sig af popkulturens artificielle konstruktionsmaskineri. De opfandt sig selv, og det blev spændende som publikum at iagttage og deltage i denne konstruktionsproces. Den blev en måde at reflektere over sociale og kulturelle produktionsprocesser i det moderne hverdagsliv i det hele taget.

Punken brød på en måde med netop Bowie m.fl., mod det alt for polerede. Men den videreførte paradoksalt nok præcis dette *moderne* træk i rocken. Punkten var og blev oplevet som en konstruktion, en surrealistisk montage, en collage af tegn og stilelementer.

I 80'erne synes dette at være blevet mere regel end undtagelse i rockverdenen. Der er stadig kunstnere, som anstrenger sig for at bevare myten om sig selv som oprindelige, ikke-manipulerede. Dette opfylder åbenbart stadig et behov hos et bredt publikum – se f.eks. på Springsteens gennemslagskraft. Men i dag synes dette kun at være muligt som delgenrer inden for rocken, som noget der kendetegner kun *visse* kunstnere til forskel fra majoriteten.

Naturligheden, autenciteten fremstår direkte som et bevidst valg, som noget produceret – selv om den i allerhøjeste grad er *moderne*!

Denne modernitet, som jeg har tolket under inspiration af bl.a. Thomas Ziehe og Jürgen Habermas, er irreversibel. Rocken kan ikke vende den ryggen, men må gå ind i den og finde styrke ved at lege med sine modsigelser. Her findes både kreative muligheder og destruktive faldgruber. Spændingen

ved glimmer- og punkbølgerne erstattedes af en almen tristesse netop da nyromantisk, britisk rock opnåede en verdensomspændende spredning, ikke mindst takket være videoen.

### Simon Frith og videobølgen

Om dette diskuterede jeg for en tid siden (1984) med den engelske rocksociolog Simon Frith. Han så en modsætning mellem den engelske rocks internationale succes og det faktum, at ingen inden for denne rockverden syntes at være særlig entusiastisk. Duran Duran, Culture Club, Eurythmics havnede på USA's Top Ten, men samtidigt kedede de fleste sig ihjel. Frith forklarede dette med, at denne musik lod en slags kommerciel attitude triumfere. Og her kommer videoen ind:

Årsagen var, at de succesrige grupper byggede på netop rockvideoen – en form som hovedsagelig var blevet opfundet som en slags reklame. Derfor formedes rocken endnu mere på de kommercielle selskabers betingelser.

Frith mente, at årsagen til den engelske pops videobaserede gennemslag lå i USA's kulturindustri. I 70'erne, og særlig i og med grammofonindustriens stagnation, blev pladeindustrien der meget konservativ. Den satsede ikke på nye kunstnere. Særlig USA's radio blev mere og mere forsigtig. Så startede MTV sin rockvideokanal, og pludselig opstod der et stort behov for film til at fylde pladsen med. Amerikanske grupper og selskaber var ikke forberedte til at klare dette – de havde ingen filmerfaring.

I England fandtes der derimod en masse kunstnergrupper, som var kommet frem af New Romantic-bølgen og

af punken, som allerede et stykke tid havde arbejdet med video. I England fandtes der meget mere ungdoms-tv. Disse grupper kunne derfor sælge gode videoer til MTV. Alle blev overraskede, da MTV viste sig at øge pladesalget: Grupper solgte flere plader, når de blev vist på tv. Sådan fik videoformen og den britiske rock dominans.

Ifølge Frith findes der i England en hel del lavbudget-regissører, som arbejder med rockvideo. De ser ikke videoen som kommerciel, eftersom de ikke engang troede, at de kunne komme ind på tv. I stedet har de kunstneriske, filmiske ambitioner. Kabel-tv har også åbnet tv-markedet mere for umage produktioner. De første videofilmfolk var folk, som havde lavet tv-film, navnlig ungdomsprogrammer, og som senere var blevet freelance. Siden fandtes der også en masse reklamefolk, men i England laves mange reklamefilm tydeligvis af ganske velkendte regissører – man kan i Sverige måske sammenligne med Roy Andersson, som har arbejdet en hel del med biografreklamefilm. Helt sikkert var det et løft for den unge regissør Julian Temple at få lov til at lave Rolling Stones' video, *Under Cover* f.eks.

Alt dette gjorde, at en hel del rockvideoer trods alt viste spændende filmiske træk – i det mindste i begyndelsen. Trods det indebar videoens dominans inden for rocken en kommerciel triumf, mente Frith, eftersom selve denne form på bunden er reklame for plader, vare-reklameformen er blevet til rockens centrum. Derfor er entusiasmen mindre over 80'ernes engelske popbølge end på Beatles' og Stones' tid.

Der ligger naturligvis en hel del i denne tankegang, men måske er det



mere interessant at undersøge, hvorledes der udvikles modsætninger i videoformen – den viser sig at indeholde forskellige muligheder og reducerer slet ikke sig selv til ren bytteværdi. Frith konstaterede også, at rockpublikum er ved at blive mere og mere opsplittet, differentieret. Dette bekræftes af en del andre undersøgelser, som blev gennemført i Sverige i 80'erne, hvor det viser sig, at unge nu kan opdeles i et væsentlig større antal delkulturer end for bare få år siden.

Måske er rockvideoen allerede ved at blive en mere beskeden del af rockverdenen? Noget som folk har omkring sig og ser på ind imellem, men som kun

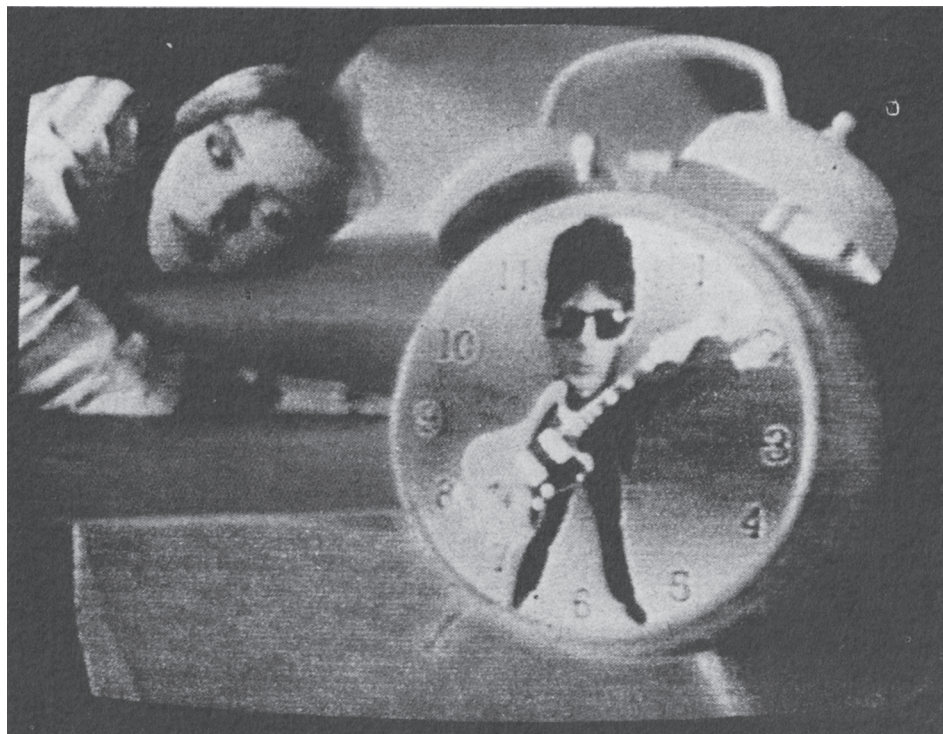
et fåtal er helt besatte af. Og også noget som i sig selv er inddelt i flere forskellige under-genrer, præcist om rocken i øvrigt er det.

### TV-rock?

Frith kom også ind på et mere principielt problem med rockvideo: Forholdet mellem billede og musik. På en måde passer rock dårligt til tv. Tv-et er familiebaseret og stationært, mens de unge, som er rockens hovedpublikum, bevæger sig bort fra familien og følger sig mindre tv end nogen anden aldersgruppe. (Det er altså ikke noget tilfælde, at så megen rockvideo henvender sig til så *unge* unge.) Rockmusik er no-

get man vil have omkring sig, man vil ikke se et bestemt sted hen, og man vil gøre ting og sager, f.eks. bevæge sig og danse, mens man lytter. Der passer tv dårligt ind. De rockvideoer, som ikke viser musikere der spiller, risikerer at forvandle selve musikken til en slags filmisk baggrundsmusik, og derved forsvinder vigtige aspekter af rockens sanselighed.

Sådan skulle det i det mindste gå, hvis rockvideoen var kommet for at *erstatte* både live-musikken og grammonfonpladen. Men sådan er det jo ikke. Måske har musikvideoen en mere beskeden plads, end dens kritikere frygter. Og måske har kombinationen af



*Rock på TV – uforenelig modsætning? Produktiv modsætning?*

musik og billede muligheder netop i dens iboende og uudgældige modsætninger. Modsætningen mellem billede og rock kan være produktiv, ligesom modsætningen mellem musik og ord allerede har været en produktiv motor for hele rockudviklingen (delvist til forskel fra jazzen, forresten, men det er en anden historie). Tv-billeder er ikke kun hæmmende og begrænsende for rockmusikken, men også (netop derved) en udfordring, som fremtvinger en bearbejdning af og en refleksion over forholdet musik – billede.

Dermed vil jeg også give diskussionen om rockvideo en anden retning end den, Jespersen og Schmidt angav i Modspil nr. 29. Jeg søger nye og udviklende modsætninger i det moderne. En radikal kritik kan ikke stille sig ved siden af eller på det forgangnes side over for det moderne, men må opspore åbninger og spændinger i selve det moderne. En sådan, mht. netop rockvideomediet, er naturligvis konflikten mellem tv-billede og rockmusik, men den dømmer ikke dette medium til regressivitet sammenlignet med tidligere medier, men påpeger i stedet for nye, spændende brudflader på det kulturelle plan.

### Modernitet

Jeg ser heller ikke koncentrationen af sanseindtryk og tegn i rockvideoen som noget absolut negativt. Ældre mennesker med en anden æstetisk socialisation bag sig har naturligvis svært ved at nå at opfatte og tolke de moderne signaler i det høje tempo. Men det betyder ikke, at det unge publikum, som i dag har udviklet en høj følsomhed og hurtig evne til at opfatte og tolke stilmæssige tegn, må være neurotisk. Moderne ten-

denser til æsteticering og »potensering« (Ziehe har anvendt begrebet som udtryk for søgen efter intensive, heftige oplevelser og indtryk m.m.) pirrer naturligvis mennesker, som satser på »subjektivering« – dvs. at egne følelser skal være målestok for ondt og godt, rigtigt og forkert. Men der kan ligge produktive muligheder i den øgede stilfølsomhed, i legen med tegn og fantasi-udfoldelsen, f.eks. i flere af de ungdomskulturer, som blomstrede op omkring 1980 (breakdance, videospil, video mm.).

Jeg synes i det hele taget, at det er problematisk at udnævne sin egen kulturelle identitet til æstetisk, moralsk og politisk norm og dømme alle andre søgende bevægelser i det moderne udelukkende efter deres grad af lighed med ens egen norm. Man risikerer nemlig så – som så mange generationer og kulturpessimistiske kritikere tidligere har gjort – at blive blind for anderledes og tidligere uanede potentialer og muligheder i en mangfoldighed af indbyrdes meget forskellige »søgende bevægelser«. Dermed være naturligvis ikke sagt, at man skal stoppe sine kritiske synspunkter.

Et eksempel på dette er synet på regression. Regressive oplevelser er almindelige inden for rockmusikken – med eller uden videobilleder. Det der normalt gør en sådan regression »positiv« er, at det drejer sig om *bevidst, lejlighedsvis* og *kontrolleret* regression til »tidlige« oplevelsesniveauer. Man er med en del af sit jeg bevidst om, at det er en midlertidig tilstand af »opslugende« grænseløshed osv., som man går ind i frivilligt. Dette indgår i alle »kunstneriske« oplevelser og er af psykoanalytikere blevet betegnet som

»regression i jegets tjeneste«, da det giver udtryk for fortrængte impulser og gør individet stærkere og bedre integreret på længere sigt.

Forskellige musikalske delkulturer lægger forskellig vægt på og trænger på forskellig vis dybt ned i »førsproglige« personlighedsniveauer. Dette kan aldrig danne grundlag for at opstille en rangskala for dem. Mennesker har behov både for »progression« (at udvide deres grænser, beherske stadig flere dele af verden, møde det fremmede osv.) og »regression« (at befæste det, man allerede har opnået, lade egne impulser komme til udtryk og få luft). Regressionsbegrebet kunne trænge til at blive diskuteret betydeligt mere, ikke mindst i sammenhæng med rockens kollektivitet. Jeg tager gerne tråden op i en senere sammenhæng.

Sammenfattende synes jeg, at rockvideoudviklingen – ligesom rockens og kulturens udvikling i almindelighed – er ambivalent. Den har peget på både risici og muligheder – selv om de radikale potentialer altid mangler at blive vide-reført fuldt ud. Ligesom i alle andre kulturformer (såvel populær- som fin-kulturen) findes der en høj andel af i mine øjne dårlige produkter, men der findes også spændende og spændingsfyldte øjeblikke. Mange rockvideoer viser f.eks. tegn på en stor grad af selvbevidsthed og historiebevidsthed på det stilmæssige plan, og nogle af dem eksperimenterer på interessante måder med relationen mellem billede, ord og musik – ikke som sammensmeltet gesamt-kunstwerk á la Wagner, men mere som modsætningsfyldte enheder á la Brecht....

(oversættelse fra svensk: Jørgen Aagaard)

# Musikpsykiatri på afveje

Af Tom Buhmann

Jeg kan komme i tanke om mange grunde til at fremhæve Modspils fortræffeligheder. En af grundende til, at bladet er spændende læsning, er at det i sin belysning af musikkens art og karakter ofte går over grænsen til andre forskningsområder og kaster et anderledes lys over kendte problemstillinger. I et indlæg i Modspil nr. 29 lagde tidskriftet GAFFA's redaktør Henrik Adler nu navn til en helt usædvanlig vidtløftig kombination af discipliner i et forsøg på at redegøre psykiatrisk for symptomerne på en folkemusik-krise, han egenhændigt havde opdaget. De bærende elementer i denne monumentale gang tværfagligt vås var »selvhadet« som en af de »svøber, der går som en munkepinsel gennem miljøet, og dermed signaliserer, at scenen har et forskruet og uvirkeligt forhold til sin omverden«.

Adler er gået i byen for at opdage folk-rockens nutidige skikkelse i form af Lars Lilholts band. Desværre imødekommer bandet ikke Adlers forventninger om nutidighed, og da han konfronterer Lilholt med denne uoverensstemmelse forsøger bæstet sandelig at løbe fra, at han spiller folk-rock. Han er endda fræk nok til at karakterisere sin musik som rock uden folk. Da også Allan Olsen, som må være blevet forhørt ved samme lejlighed afsværger folke-musikken, står det lysende klart, at der er tale om et traumatisk forhold til mu-

sikken, som selvfølgelig forstærkes af et udtalt konfliktpræget forhold til journalister, som absolut ville hamre tilknytningsforholdet til en bestemt genre ned igennem halsen på musikere.

I de sidste mange år af sit liv brugte Duke Ellington en særlig teknik over for journalister, som insisterede på at høre hans mening om nutidens jazz. Han erklærede med påtaget alvor, at han i 1941 var ophørt med at bruge udtrykket jazz, fordi det ikke længere dækkede »the diversity of black people's music«. Den tilsyneladende arrogance, Ellington affærdigede sådanne spørgsmål med, er nok den eneste rimelige reaktion over for personer, som har overset den selvfølgelig rollefordeling, at musikere skaber musik og kritikere analyserer den. Begge opfylder en funktion, men det er strengt taget kun kritikeren, der som led i sin analytiske opgave har behov for at klassificere musikken i genrer.

Når dette i sammenhængen er væsentligt, skyldes det, at hele Henrik Adlers analyse falder punkteret sammen, når man ikke kan forudsætte, at musikere skal overholde en bestemt genre. Men det er endda mere problematisk, at han heller ikke opfylder den elementære forpligtelse for en kritiker, at analysen skal bygge på viden og erfaringer. For hvad er det for en »folk-rock« han så længselsfuldt drog ud i Århus by for at finde. Det var en betegnel-

se, som engelske pladeselskaber for 10-15 år siden gav nogle folkemusikgruppers elektriske eksperimenter for at stimulere pladesalget. Og da navnet mistede sin salgmæssige appel blev det nedlagt, men musikkerne eksperimenterer da heldigvis stadig, som f.eks. Lars Lilholt.

Adlers krav til folkemusikken er et forhold til den Electric boogie og Fame-dance, der tilflyder os i det højteknologiske og strømledede Danmark. Det turde vist være unødvendigt, at folkemusikken forsøger at konkurrere med produkter, som andre alligevel laver langt bedre. Det har forresten aldrig været folkemusikkens rolle. Selv et monument inden for den såkaldte folk-rock som Fairport Conventions »Liege & Lief« lagde sig ikke ligefrem i halen på strømningerne dengang, med mindre man da vil hævde, at en 8 minutters udgave af middelalderballaden Matty Groves var lige det, ungdommen i 1969 sukkede efter.

Henrik Adler oplyser med oprigtighed, at den oplevelse, hans indlæg bygger på, ligger et år tilbage. Så burde han have haft god tid til at læse på lektien, før han gavmildt delagtiggjorde Modspil's læserskare i sine musikpsykiatriske følgeslutninger: Folkrocken er i krise – Lars Lilholt nægter, at han spiller folkrock – selvfornægtelsen er årsag til krisen. Hvilket hermed er bevist! Når Allan Olsen tilmed i en bisætning udnævnes til en af de eneste tilbageværende solister på folk-scenen (som han endda fornægter at tilhøre, aha, aha!), så fremstår det temmelig klart, at det er længe siden, Henrik Adler har haft næsen uden for Århus. Det danske folke-musikmiljø har til tider haft det bedre end det har nu, men det eksisterer, som



det har gjort i mange Herrens år, og det vil fortsat eksistere. Jeg ville anse det for et af mit livs sikreste væddemål at holde på, at folkemusikmiljøet om bare fem år eksisterer usvækket, medens Electric Boogie og Fame-dance til den tid er mindre end en fodnote i rock-historien.

For nu at besvare Henrik Adlers spørgsmål direkte. Jeg synes stadig, at

livet er en polka værd, og mere end det. Jeg synes, at det er gevaldig flot, at Lilholt bandet og flere med det kan smide sig ned på scenen, Ovation-guitarer eller ej og opleve, at publikum reagerer på det. Forresten har jeg ingen klar erindring om, at sorte folkemusikere som Mississippi John Hurt eller Taj Mahal havde den vane, men måske er det ikke den form for 'sort' musik, du

tænker på. Det var forresten også en sort musiker, nemlig igen Duke Ellington, som sagde: »Jeg er sikker på, at kritikere opfylder et behov, og de forventes nok at gøre det, de gør, men undertiden bliver de grebet af, hvad de synes, man skulle have gjort i stedet for at koncentrere sig om, hvad man rent faktisk gør.«

## Anmeldelse

# To sangere og en folkemindesamler

Jens Henrik Koudal: *To sangere fra den jyske hede; Efter optegnelser af Evald Tang Kristensen 1874. Kbh. 1984, 132 s., 140 kr. (Medlemmer af Foreningen Danmarks Folkeminder: 70 kr.)* (Forhandles direkte fra Foreningen Danmarks Folkeminder, Birketinget 6, 2300 København S. Tlf.: 01-58 58 00).

I »Foreningen Danmarks Folkeminders Dokumentationsserie« er som bind 3 udkommet Jens Henrik Koudals »To sangere fra den jyske hede«.

Jens Henrik Koudal er nok dette blads læsere bekendt. Men det bør vel nævnes, at han er cand. mag. i musikvidenskab og historie, har forsket i folkemindeindsamling ved Københavns Universitet og nu er arkivar ved Dansk Folkemindesamling.

De to sangere fra den jyske hede er Jens Mikkelsen og Niels Albretsen, begge bosat i Kølvrå ved Karup, hos hvem folkemindesamleren Evald Tang Kristensen (ETK) i 1870'erne optegnede en række viser. En del af disse er allerede trykt i ETK's egne udgivelser i



*Visesang på Skive Marked i 1860'erne. Tegning af Hans Smidth, 1867. (udsnit af originaltegning, gengivet i bogen s. 124)*

årene 1876 – 1903, men oftest i bearbejdet form.

Tidligere tiders folkemindeindsamlere interesserede sig først og fremmest for det materiale, som de indsamlede. Langt op i dette århundrede har stort set al folkemindeforskning således haft til formål at analysere det indsamlede, finde dets oprindelse, rense det for uforståelige (= »forkerte«!) især musikalsk) og anstødelige passager, og udgive det som gammel dansk kultur – jo ældre, jo bedre. Man kunne med nogen ret kalde sådan forskning for folkemindeforfalskning.

Nyere tids folkemindeforskning beskæftiger sig med kilder på en helt anden måde. Det væsentlige er ikke længere materialets fortid, men dets samtid.

I sit forord skriver Jens Henrik Koudal (JHK): »Denne bog er et forsøg på at overskride det tilbageskuende synspunkt i brugen af sidste århundredes materiale – middelaldermyten, kunne man kalde det. I stedet bliver Tang Kristensens materiale brugt til at belyse sin egen tidsperiode. Sådan bør det nemlig



også bruges: Som kilde til den brede befolknings kultur i 1700- og 1800-tallet og som underlag for en kritisk brug af folkemusikken idag«.

Når man skal dokumentere folkeminder, der er indsamlet i 1800-tallet af en forsker uden denne målsætning, er det derfor naturligt og nødvendigt ikke blot at gengive det indsamlede og beskrive meddelerne, men også at sætte indsamleren, hans person og hans metode i perspektiv, og det er netop den opgave, som JHK har stillet sig selv.

JHK's bog indledes med en præsentation af de to sangere og ETK's indsamlingsarbejde hos disse. Herefter følger alle de optegnede viser og melodier i deres originale form, d.v.s. baseret på ETK's egne optegnelser, som findes bevaret først og fremmest på Dansk Folkemindesamling. Til dette afsnit er knyttet et tillæg med viser og melodier, som ETK har optegnet hos medlemmer af de to sangeres familiekreds. Et småtrykt afsnit med kommentarer til de enkelte viser efterfølges endelig af et »Efterskrift« med en skildring af ETK som menneske og folkeviseindsamler, en redegørelse for de to sangeres livsskæbener, en karakteristik af deres repertoarer og et tidsbillede af visesangens brugssituationer og funktion. Bogen er herudover udstyret med noter, forkortelsesliste, litteraturliste, register over viserne samt udmærkede og illustrative billeder bogen igennem.

Bogen er som dokumentation overordentlig grundig: Uden i øvrigt at have forskningsmæssige forudsætninger har jeg den klare opfattelse, at ingen tilgængelig oplysning om indsamleren, meddelerne, viser eller melodier savnes.

Selvom bogen således vil være af in-

teresse for selv fagligt velfunderede læsere, er det dog muligt for enhver at få fornøjelse af bogen, netop fordi den i sin systematik og typografi lægger op til, at den enkelte læser selv vælger, hvor meget han eller hun vil gå i dybden: Den nysgerrige kan nøjes med at læse viserne, og den kundskabshungrende finder i bogens noter og litteraturliste talrige kilder til videre studier.

Imidlertid forekommer det mig, at JHK har gjort for lidt ud af at formidle forståelsen af selve vise- og melodimaterialet.

De enkelte viser er forsynet med tekstlige noter, hvor forfatteren har fundet det nødvendigt. De kunne med fordel have været fyldigere, idet der for den utrænede folkeviselæser er endog temmelig mange ord og vendinger, som er svært forståelige. I nogle tilfælde er ord forklaret, udet at dette giver nogen hjælp til at forstå helheden:

*"1. Jeg fæstede mig saa stalt<sup>1</sup> en Jomfru,  
var hundrede Aar og dertil syv:  
hendes Øjne de rinder saa saare<sup>2</sup>...*

(Jens Mikkelsens viser 1:

Den fæle hustru).

Her har JHK forklaret 1) *stolt* – og 2) *snart*. Men hvad betyder »...hendes Øjne de rinder saa snart...«? For den trænede læser med en god portion sproglig sans er det vel næppe noget problem, men for andre, f.eks. skoleelever?

Af en eller anden grund – måske en vis blufærdighed – er ordforklaringer også udeladt i de fleste af de vovede tekster, hvor man må gætte sig frem.

JHK udtrykker i forordet det håb, at bogens viser og deres dejlige melodier ikke kun vil blive læst, men også sunget. Det er vel en forudsætning herfor, at visernes tekst og deres melodier er

forståelige for læserne. Udover flere tekstnoter kunne jeg derfor have ønsket mig en antydning becirfring, idet et harmonigrundlag ofte kan hjælpe til at indlære usædvanlige og vanskelige melodier.

Og medens vi er ved musikken: I efterskriften er karakteristikken af de to sangeres melodimateriale desværre uden ordforklaring og holdt i et sprog, så næppe andre end musik-uddannede kan have glæde af dem. Netop dette har ærgret mig lidt. Hos amatørmusikere og folk, der beskæftiger sig med folke-musik og -sang, finder man ofte en forbavsende uvidenhed, ikke blot historisk og kildemæssigt, men også teknisk, d.v.s. med hensyn til det værktøj, man har behov for, for virkelig at kunne sætte sig ind i stoffets egenart. Hvad betyder f.eks. »ambitus«, »kvindelige og mandlige melodiaslutninger« og melodiopbygningen »axby«?

Bogens indledning er som nævnt en præsentation af de to sangere og ETK's indsamlingsarbejde hos dem. Indledningen faldt mig lidt vanskelig at læse, og ved anden gennemlæsning hæftede jeg mig ved, at kronologien er lidt forvirret: Først et brev fra ETK til Svend Grundtvig omhandlende ETK's andet besøg hos de to sangere (8/3-1874); dernæst starten på ETK's indsamlingsarbejde (1867 og senere); så frem til korrespondancen med Svend Grundtvig (31/3-1874); tilbage til ETK's tidligere besøg hos de to sangere (januar 1874); og endelig det, som det hele startede med, nemlig det andet besøg hos de to sangere.

Ud over disse få har jeg ikke bemærkninger til bogens sprog og disposition, som jeg finder let at gå til.

JHK's bog er et godt eksempel på, at

det kan lade sig gøre at drive moderne folkemindeforskning på baggrund af optegnelser, som er gjort under helt andre forudsætninger i en anden tid. Den er samtidig – med få undtagelser – et

eksempel på, at forskning i musik og sang (folkelig som kunstig) kan fremlægges på en måde, så at stort set alle og enhver kan beskæftige sig med stoffet, uden at idé og indhold derved mister sin

værdi for »de professionelle«. Bogen er godt udstyret i indhold og opsætning, og hvis det tidligere citerede (»Denne bog er et forsøg på...«) er forfatterens mål med bogen, så er det lykkedes.

*Michael Sommer.*

## Anmeldelse

# Syngende sønderjysk for anden gang

Elsemarie Dam-Jensen og Birgit Lauritsen: *Jeg gik mig ud. Sønderjyder synger II. Et visehæfte + Kassettebånd*. Institut for grænseregionsforskning. Åbenrå 1984. (Pris tilsammen kr. 100. For bogen alene kr. 65, for båndet alene kr. 55).

De to forfatters universitetsspeciale om folkesangens historie i Sønderjylland og visehæftet og kassettebåndet »Æ har hør« blev anmeldt i Modspil nr. 26 i dec. 1984.

Denne nye udgivelse af bog + kassettebånd er nummer to i forskningsprojektet »Folkesangen i Sønderjylland«, og man bliver lidt i tvivl. Er det et kassettebånd med ledsagehæfte? Er det »et visehæfte«, som der står på forsiden? Er det, som der står i forordet, »et foreløbigt arbejdsresultat« i forbindelse med forskningsprojektet?

Udgivelsen fungerer bedst, hvis man starter med båndet og så bruger den 107 sider store bog som en slags ledsagehæfte til det. Ud fra den vinkel er det en fortrinlig udgivelse. Der er 25 sange på båndet, sunget af 11 sønderjyske sangere, som Karl Clausen optog i begyndelsen af 60'erne. Det er optagelser som hidtil ikke har været almindeligt tilgæn-

gelige på plade eller bånd, så man kan kun glæde sig over, at det nu er muligt



*Karl Clausen ved båndoptageren 1963.  
(foto: Poul Henning Fromsejer)*

at få disse fine traditionssangere ud af stuens højtalere derhjemme. Båndet fylder da lidt i det store hul, der efter snart mange års bred folkemusikinteresse stadig gaber efter plade og båndudgivelser med traditionel sang. Folke-musikhuset i Hogager har jo som princip valgt ikke at ville betjene sig af massemediernes muligheder for udbredelse af kendskabet til traditionel sang, og Dansk Folkemindesamling kan kun skaffe ressourcer til højst en enkelt plade om året.

Det er 11 interessante sønderjyske sangere man kan møde her på båndet. De fleste af dem er døde i dag, og mange af deres fine sange nok med dem. Repertoiremæssigt spænder sangene fra gamle skæmteviser (danske og plattyske) og børneremser til skillingviser, åndelige viser, sønderjyske dialektviser, nationale sange og viser fra populære dilettantforestillinger. Alle sangene har levet i mundtlig tradition, selv om nogle af dem også har været trykt i sangbøger. Det er sange, som i indhold og funktion hører til i tiden fra 1864 til 1920, og som en del mennesker i Sønderjylland stadig huskede i 1950-erne.

Der er flere herlige sange at glæde sig

over på båndet, også for folk der ikke har speciel interesse for det sønderjyske. Der er f.eks. en sønderjysk version af den kendte Skræddervise på en særpæret gammel melodi; der er skillingsvisen »O falske ånd« med emne i en lokal kærlighedstragedie sunget med storladen selvfølge af Hans Jessen Dall; der er en »åndelig jernbanevis« fra o. 1890, der bringer amerikanske Gospel Train-sange i erindring; der er et par sjove plattyske skæmteviser, bl.a. den om bondemanden, der får stadig flere dyr og kalder dem ved sære navne (a la den amerikanske »When I first came to this land«), og der er den flotte bibelske remsevis »Stat op, Sancte Simon«, som iøvrigt stadig kan findes i levende tradition (Carmen Pedersen, Kyndbye indsang den sidste år til en radioudsendelse i serien »Folk synger og spiller«). Mens man hører på det næsten en time lange bånd, kan man så følge med i bogen – og få støtte til tekstforståelsen! Alle sangene præsenteres på noder og med fuld tekst, og hver sang er forsynet med noter om dens historie og genre-mæssige tilhørsforhold af et omfang, som stort set går at læse, mens man hører båndet. Som ledsagehæfte til båndet fungerer bogen fint.

Men bogen vil også kunne stå alene, og den sælges også særskilt. »Et visehæfte« er den kaldt som undertitel. Og her bliver den straks mere problematisk, for som brugsbog for visesangere eller forsamlinger tror jeg den får ringe anvendelse. Som visehæfte og som præsentation af Karl Clausens materiale er udvalget af sange for lille. Flere viser fra hver af de forskellige visekategorier ville have styrket indtrykket af, hvad der er blevet sunget i landsdelen, og ville også have givet større valgmulig-

hed for den praktiske bruger af bogen. På de 600 bånd, som Karl Clausen optog i Sønderjylland, må der være masser af stof at øse af. Og båndet kunne stadig have fungeret fint som en samling af særligt interessante eller sangmæssigt gode viser.

Ser man så endelig bogen som »et foreløbigt arbejdsresultat« af projektet »Folkesangen i Sønderjylland«, så venter man sig nok en publikation, der fremlægger egentlige forskningsresultater af projektet, der nu har været i gang siden 1981. Det får man ikke. Forfatterne har valgt at fokusere på Karl Clausens optagelser fra 60-erne i hele visestoffet, men bogens to sider om Clausens virke giver kun ansatsen til en vurdering af hans metode og indsats. I den forståelige ærbødige reverens for hans store indsats som sanghistoriker og indsamler (foruden Sønderjylland også Harboøre og Færøerne) fornemmer jeg en vis indeklemt kritik af hans forskningsvirksomhed, som de to forfattere alligevel ikke kan få sig til at sige åbent:

”...det omfattende båndmateriale bærer ikke præg af nogen egentlig fastlagt linje i optagelserne.... Derimod viser båndene, hvor alsidigt og med hvilken emnemæssig bredde Karl Clausen arbejdede med sangene. Jo mere indsamlingen skred frem, jo flere storområder syntes der at dukke op, og jo længere blev »ønskelisten«.... Derimod skrev han ikke artikler, som primært byggede på det indsamlede stof; dette blev.... først og fremmest brugt i radioudsendelserne. Der er derfor mange ubesvarede spørgsmål i forbindelse med disse optagelser, både hvad angår de enkelte sange, sangerne, og hvordan optagelserne fandt sted. Det er op til

nutidens sanghistorikere at løse problemerne, når dette materiale skal anvendes« (s. 8 og 10).

Når hele publikationen bygger på Karl Clausens materiale, havde det været rart at få uddybet disse spørgsmål og problemer af de to forfattere, som nu tyve år efter har beskæftiget sig så indgående med stoffet.

Efter de korte bemærkninger om Karl Clausens virke følger så en 20 sider lang oversigt over visekategorier inden for den traditionelle og folkelige sang i Danmark og, hvad angår fædrelands- og dialektsangene, også specielt om forholdene i Sønderjylland. Her fremlægger de to forfattere ikke egentlige selvstændige bidrag til forskningen. Det er en kortfattet og nydelig sammenskrivning af den eksisterende litteratur, som da også er anført bag i bogen. I forbindelse med omtalen af fædrelandssangen i Sønderjylland strejfer forfatterne spørgsmålet, om den fælles nationale sangskat (repertoiret i »Den blå sangbog«) nu også var så fælles for alle sønderjyder, som ledende figurer i sam- og eftertid har hævdet. Det er et spørgsmål, som forfatterne behandler grundigere i »Sønderjyder synger I«. De påviste her, at der ved siden af den nationale fællessang ved møderne og i forenings- og højskolelivet eksisterede et lag af hjemme- og alenesang, og at disse to delvis modsatte sangkulturer i hovedtrækkene havde forskellig social forankring – at ikke bare de nationale grænser, men også i høj grad sociale skel har været bestemmende for sangens udvikling i Sønderjylland. Dette synspunkt var en af de mest spændende ting i den første bog, og det havde været interessant at få det uddybet og yderligere underlagt med eksempler.



Noterne til de enkelte sange fungerer i omfang og indhold som nævnt udmærket som et appendix til lytningen af båndet; men de er ikke en dybgående afsøgning af de enkelte teksters og melodiers historie og placering i forhold til sangerrepertoarer, genre eller variantstof. Noterne går på sangene selv og ikke som i den første bog på sangerne og deres repertoire; og kun i nogle få tilfælde får man noget at vide om visernes udbredelse i Sønderjylland og deres

frekvens i Karl Clausens store materiale.

I forskningsprojektet »Sangen i Sønderjylland« har vi stadig den bog til gode, som dybgående og selvstændigt beskriver sangens særlige historiske og sociale betingelser dér – en videreudbygning af universitetsspecialets undersøgelser af sangerrepertoarer og deres forbindelse til sangernes sociale situation, sangen i Sønderjylland i forhold til resten af landet, »sangbogskulturen«

og skillingstryk i forhold til den mundtlige tradition, de interessante sproglige blandingsrepertoarer i lyset af det nationale, etc.

Men anskuer man denne udgivelse som det, den faktisk er – et kassettebånd med 25 værdifulde sangoptagelser fra 60-erne samt et godt og stort ledsagehæfte – så skal man ikke tøve med at ringe til Åbenrå og bestille et eksemplar.

Hans Peter Lørsen

## Anmeldelse

# En boheme i en brydningstid

*Bellman – en boheme i en brydningstid. Et udvalg af Fredmans epistler med arbejdsopgaver og artikler ved Søren Gorm Hansen, Søren Peter Hansen, Olav Harsløf, Lars Ilsøe, Elisabeth Kiærby og Søren Rehfeld. Samlerens Forlag, 1985.*

Nordens Dionysos – Bellman – har altid fascineret. I en tid, hvor det voltairske billede af borgeren som det gode øl uden brus og bærm vandt indpas i det svenske samfund, vandrede Bellman rundt med al sin amoral. Han er så langt fra oplysningstidens moralisme, som man kan være. I stedet holder han fast i erotik, alkohol og musik. En sanelig skjald, der lader ironien gennemsyre alt hvad han skaber, f.eks. den bibelske epistelform, de beskrevne personer og de udviklede situationer.

Som nyttigt og interessant baggrundsstof gennemgås den politiske og socio-økonomiske udvikling i Sverige i

Bellman-perioden. Bellman tager i sin digtning ikke stilling til spændingerne i

samfundet, men det er frugtbart at betragte hans person og hans værk i rela-



Francois Boucher: »Mademoiselle O'Morphi«, maleri 1743.

tion til de omtalte forhold. Bogen inspirerer i høj grad til et tværfagligt arbejde f.eks. i gymnasiet. Kapitlet, der placerer epistlerne i den litterære institution, kan glimrende anvendes i faget dansk. Spændende er omtalen af epistlernes hedenske-orgiastiske karakter og deres placering i tidens seksualopfattelse. Det er en slags rokokoenes sorft pornography a la Bouchers bare damer.

Det musikalske behandles også, men kun i et kort og lidt tyndt kapitel. Og de efterfølgende perioders brug af Bellman bærer kun sporadisk. Man kunne godt have gjort lidt ud af Bellman og Danmark. Netop i forbindelse med skandinavismens opdukken i 1840 blev Bellman til en nøglefigur, hvilket kommer frem f.eks. i Bournonvilles ballet *Bellman eller Polskdansen paa Gröna Lund* fra 1844, i Carl Plougs *Carl Michael Bellmanns Liv*, 1844 og Heibergs *Bellman som comisk Dithyrambiker* eller hans vaudevillesituation *Ulla skal på Bal*. Man kunne også godt have anført, at Torben Krogh i 1942 udgav afhandlingen *Bellman som musikalsk digter*.

Indvendingerne er er dog små sammenlignet med alt det gode og anvendelige, der præsenteres i den nye Bellman-bog.

Ole Nørlyng

## Pladeanmeldelse

### Svenske Niels går igen

Hans Jørgen Christensen og Erling Hansen: *Svenske Niels. LP-plade, STUK 520. 1985.*

længe været mindre påagtet end de gamle folkeviser. Det begyndte at blive anderledes i 1960'erne, da Evald Thomsen blev kendt i medierne og kom på finansloven, men der findes stadig kun få plader, hvor man kan få et indtryk af, hvordan de store spillemænds repertoire lyder. I 1980 kom en plade med Frederik Iversens (1864-1948) kendteste kompositioner – det er ham fra Trædballehus ved Vejle (Sonet SLP 1742). Musikken her lyder som på Iversens egen tid; to af musikerne har spillet sammen med ham. I 1983 udgav gruppen »Rasmus« med Lars Lilholt i spidsen pladen »Rasmus Storm« (Olga Productions 83005) – et udvalg af melodier fra bondesønnen Rasmus Storms nodebog fra midten af 1700-tallet i arrangementet for 4 violiner og bas. Den eneste nodebog findes på Dansk Folkemindesamling og er i øvrigt p.t. ved at blive udgivet i sin helhed.

For nylig udgav Hans Jørgen Christensen og Erling Hansen en LP plade med melodier af en af de navnkundige spillemænd fra 1800-tallet, »Svenske Niels«. Niels Anderson var husmands-søn fra Skåne, men udvandrede som 18-årig til Danmark, hvor han virkede som landarbejder og spillemænd i Vendsyssel indtil sin død på Sterup fatighus i 1879, kun 46 år gammel. Man kender mere end 200 af Svenske Niels' kompositioner, der i øvrigt ikke sjældent findes i jyske spillemandsbøger. Hans store talent og tragiske livsskæbne apellerer til fantasien. Som pladens bagsidetekst udtrykker det: »En grim ælling på balacegang hele sit liv. Stor, duknakket, rødhåret, fortrukken svensk fremmedarbejder, der løb fra fast arbejde, kone og tre børn, for at spille«.

Christensen og Hansen er to af den danske folkemusikbølges habileste violinister. De har spillet dansk folkemusik siden begyndelsen af 1960'erne. Deres arbejde med Svenske Niels har været kendt gennem 5-mands gruppen »Rødtjørns« optræden i nogle år. Denne gruppe fik aldrig indspillet en plade, og da den blev opløst, besluttede Christensen og Hansen at udgive Svenske Niels' melodier i arrangement for to violiner. Der er udvalgt 15 af hans melodier fra 1860-75 og nykomponeret andenstemmer til dem. Repertoiret er det typiske i samtiden: Valse, polkaer og hopsaer. Der musiceres flot og veloplagt, og musikken får tid til at folde sig ud både i langsomme og hurtige numre. Svenske Niels' melodier på pladen ligger helt i forlængelse af dansk spillemændstradition. Det kan egentlig nok undre, at der ikke er bare en enkelt melodi af den mere svensk-klingende, mollagtige slags. Melodierne stiller lidt mere end almindelige krav til violinteknikken, og de har en stilfærdig charme, der vinder ved genhør. Hansens andenstemmer følger i hovedsagen melodierne i terts/sekst og gør musikken traditionelt velklingende – selv om besætningen to violiner selvfølgelig lyder fremmed for den, der er vant til mediernes gennemsnits udbud af underholdningsmusik.

Statens Musikråd skal have ros for at have støttet en plade af denne art, der næppe vil give økonomisk overskud. Det er betegnende for dansk kulturpolitik, at hvis pladen sælger sit oplag på 1000 eksemplarer, så får staten et større beløb ind i punktafgift, end Musikrådet har støttet med.

Jens Henrik Koudal

# Bogliste

Jens Jørn Gjedsted, Jan Sneum m.fl.  
*Dansk Rock*. Fra pigtråd til punkt.  
Leksikon 1956–1985. 318 s. Illustr.  
Politikens forlag, pris 148,- kr.  
Et stykke nyere dansk kulturhistorie  
kortlagt i et imponerende omfang.

Iørn Piø: *Nye veje til Folkevisen* / Gyl-  
dendal 1985. 344 sider, illustreret,  
188,- kr. Afgørende bidrag til opgø-  
ret med den gamle opfattelse, at fol-  
keviserne oprindeligt er adelige danse  
viser.

Per-Ulf Allmo & Jan Winter: *Lirans  
hemlighed* / Musikmuseets skrifter  
11, Stockholm 1985, 375 sider, 196,-  
sv. kr.

Den første større afhandling om dre-  
jelirens historie i Norden – fra mid-  
delalderen til vor tids folkerevival.  
Velskrevet, bredt anlagt kulturhisto-  
risk fremstilling, der bl.a. indbefat-  
ter musikalske, instrumenttekniske,  
sproglige, billedmæssige, litterære  
og sociale aspekter. Rigt illustreret.  
Register, henvisninger, engelsk re-  
sumé.

*The Concept of Tradition in Ballad Re-  
search* edt. Rita Pedersen & Flem-  
ming G. Andersen / Odense Univer-  
sity Press, 1985, 130 sider.

Forelæsninger, oppositioner og di-  
skussionsreferater fra symposium på  
Odense Universitet 19. – 20. novem-  
ber 1984. Fremtrædende balladefor-  
skere fra hele Noreuropa fremlægger  
og diskuterer nye veje i udforskning-  
en af traditionel sang.

Heinrich Schütz og Danmark. Musikhi-  
storisk Museum og Carl Claudius'  
Samling, København 1985. red. Ole  
Kongsted. Den lille bog på 48 sider

er udgivet i forbindelse med museets  
Schütz udstilling, og den rummer to  
interessante og gennearbejdede  
artikler om Heinrich Schütz og Dan-  
mark i ældre og nyere tid af hen-  
holdsvis Ole Kongsted og Anne Ør-  
bæk Jensen.

Jonathan Cott: *Dylan*. Vermilion / Rol-  
ling Stone Press 248 s. ill., kr. 408,-  
Omfangsrig, intellektuel men også  
underholdende og letlæst bog om  
Bob Dylan.

Peter Kjærulff: *Ringbærerens Dagbog*.  
Bd. I – II ca. 500 sider, kr. 448,- Bo-  
gans Forlag Lyngby 1985.

Bogen tager dig med på en vandring  
gennem 14 årtusinder med Mozart  
som rejseleder, samtidig med der  
inddrages paralleller mellem Wag-  
ners Ringen og Tolkiens The Lord of  
the Ring.

Jon-Roar Bjørkvold: *Den spontane  
Barnesangen – vårt musikalske mors-  
mål*. En undersøkelse av førskole-  
barns sang i tre barnehager i Oslo.  
222 sider. J. W. Cappelens Forlag,  
Oslo 1985.

*JAZZ: historie, samtid, metoder*.

Rapport fra den 2. konference om  
nordisk jazzforskning 26. – 29. april  
1984 i København.

Red. Erik Wiedemann, Arkiv for  
dansk Jazzhistorie. Københavns  
Universitet 1985, 114 sider, pris 120,-  
kr. C. A. Reitzels Boghandel.

Bindet indeholder en række kortere  
artikler af bl.a. Erik Wiedemann,  
Bjørn Stendahl, Jan Bruér, Finn  
Gravesen, Erik Kjellberg. Kort re-  
sumé på engelsk.

## Litteraturliste til temaet

### »Romantikens genkomst«

Litteraturen om romantikken er  
enorm. En kort indføring i den roman-  
tiske ideverden er f.eks.:

Hans Carl Finsen: *Den romantisk be-  
vægelse i Tyskland*. Hans Reitzels  
Forlag, Kbh. 1973.

Michell Le Bris: *Romantics and Ro-  
manticism*, Skira Geneva 1981.

Leon Plantinga: *Romantic Music*, Nor-  
tow, New York og London 1985.

Suzi Gablik: *Has modernism failed?*  
Thames and Hudson 1984.

Litteratur om post-modernisme og  
neo-romantik etc. kan findes i en lang  
række tidsskrifter:

*Ballade* 1980-81, norsk tidsskrift for ny  
musik.

*Kritik* nr. 70, 72 (i nr. 72 er der fyldige  
henvisninger til hvad der på dansk er  
udkommet af teoretikere som Bau-  
drillard, Lyotard, Perniola, Serres  
etc.).

*DMT* nr. 1, 2, 3 1985/86.

*Musik & Forskning* nr. 10 artikel af Jens  
Brincker: *Mod en post-moderne mu-  
sikæstetik*.

*Kultur & Klasse* nr. 51.

*Semiotik, Slagmark, Profil, Louisiana  
Revue*

*De døende ånders land* artikel af Jacob  
Wamberg i katalog til udstilling af  
samme navn Sophienholm 1985.

Hans-Klaus Jungheinrich m.fl.: *Æsthe-  
tik der Compact Disk* Bärenreiter  
Kassel 1985.

Merion Bowen: *Michael Tippett*, Rob-  
son, London 1985.



An abstract background featuring a dense pattern of black and pink splatters and dots. A black silhouette of a person is positioned in the lower-left corner, facing right. The person appears to be holding a long, thin object, possibly a stick or a pen, which extends towards the center of the image. The overall composition is dynamic and textured.

postmodernisme

rockvideoer

John Neumeier

Zappa

De store ørers musiktidsskrift