



Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

**Veje til
musikoplevelsen**

Nr. 32

September 1986
Rhodos

Indhold

1986 årgang 8 nr. 32

Leder: Bagom musikoplevelsen 3

TEMA: VEJE TIL MUSIKOPLEVELSEN

Amadeus, musikoplevelser på film. *Valdemar*

Lønsted 4

Klarhøring – og hvad det kan føre til.

Peter Kjærulff 10

Interview med Jørgen Leth. *Rikke Forchhammer*

og *Arne Kjær* 15

UDENFOR TEMAET

Talking drums. *Simeon Asiama* 24

Teenybop og avantgardisme (2). Om Frank Zappa.

Lars Mjøset 30

ANMELDELSER

Vi äro tusinden. *Birgit Nilsson* 39

Skrøbeligt Daggrø, Cikaden. *Thomas Larsen* . . . 44

10 millisekunder er ingenting. *Søren Schmidt* 45

BOGLISTE 47

Omslag: Arne Kjær. Den originale tuschtegning er lavet med musikalsk inspiration som baggrund (Arne Nordheim: Tenebrae).

MODSPIL

– *de store ørers
musiktidsskrift*

Redaktion:

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

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, Musikviden-
skabeligt Institut, Universitetsparken
220, DK-8000 Århus C. Tlf.
(06) 19 47 22. Kontortid: Mandag–fre-
dag kl. 10–12. – Nr. 23–32 kan bestilles
hos: Forlaget Rhodos.

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

ISBN: 87 7245 143 2 nr. 32 1986

ISSN: 0105-9238

Produktion: RHODOS, København

Bagom musikoplevelsen

Temaet for dette nummer af Modspil har vi valgt at give overskriften *Veje til musikoplevelsen*. Temasektionen består nemlig af tre bidrag, der hver på sin måde fortæller om hvordan musik *kan* bruges, og som samtidig viser nogle vidt forskellige indfaldsvinkler til en musikalsk oplevelse. Selvom vejen til, og forberedelsen af, den æstetiske oplevelse her er i centrum, så afspejler teksterne dog også tydeligt selve den musikalske fascination som en drivkraft bag alle ordene.

Vi har henvendt os til tre mennesker, en filminstruktør, en gymnasie-musiklærer og en musiker/forfatter, med vidt forskellig praksis i forhold til musikken. Og vi har samtidig lagt vægt på at finde frem til nogle personer, der er gode til at sætte ord på netop deres brug af musikken. Forskellene ufortalt, så gælder det for alle tre, at de bygger på et stærkt personligt engagement i omgangen med musik. Samtidig skinner det igennem deres formuleringer, at de alle har en interesse i at åbne nye døre for oplevelser med musik.

Måske kan de tre temabidrag give inspiration til andre, som på deres måde beskæftiger sig med at formidle musik; musikformidling i bred forstand *er* på en måde emnet for dette nummer af Modspil. Selvom det ikke primært er vores mål at anviser »pædagogiske metoder« eller give tips til kunstneriske eller pædagogiske »greb«, så vil det kun være fint, hvis læseren får gode ideer undervejs.

En ting er interessant at slå fast: alle tre bidrag gennemses af en dobbelthed af engagement og fascination på den ene side, og bevidst, metodisk arbejde med stoffet på den anden side. Man kunne også sige: en kombination af følelse og fornuft, af umiddelbarhed og refleksion. Denne dobbelthed er et væsentligt moment både ved det kunstneriske og ved det pædagogiske arbejde med musik. Hvadenten musikformidling handler om at hjælpe andre

med at sætte rammer omkring den musikalske oplevelse, – eller det handler om at give musikken en plads i en større visuel-auditiv kontekst som for filmmediets vedkommende, så er det vigtigt at der er plads til både oplevelsen og refleksionen.

Arne Kjær

Forfattere i dette nummer:

Simeon Asiamah, professor ved Institute of African Studies, University of Ghana.

Rikke Forchhammer, musiklærer på Krogerup Højskole, cand.phil., medlem af Modspils redaktion.

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

Arne Kjær, adjunktvikar i musik ved AUC, medlem af Modspils redaktion.

Peter Kjærulff, forfatter, musiker.

Thomas Larsen, kontrabassist og musikpædagog, medlem af Modspils redaktion.

Valdemar Lønsted, adjunkt i musik/fransk ved Katedralskolen i Roskilde.

Lars Mjøset, universitetsstipendiat i sociologi ved universitetet i Oslo.

Birgit Nilsson, cand.mag. i musik/dramaturgi, p.t. free-lance ved Musikafdelingen i Danmarks Radio.

Søren Schmidt, adjunkt i musik/dansk ved Herlev Amtsgymnasium.

AMADEUS – en beretning om musikoplevelser på film

af Valdemar Lønsted

Udgangspunktet for denne artikel er den efterhånden så velkendte musikundervisning i gymnasiet og et længe næret ønske hos en lærer om at formidle klassisk musik på en ny måde. At undgå de noget fremmedgørende tekniske og formale falbelader vedrørende musikkens struktur og tematik, men i stedet at gå lige til sagen: åbne døren for den spontane oplevelse af betydningsfuld og smuk musik, gøre den uindviede indviet i et af kunstens mange skønhedsriger uden for mange pædagogiske ritualer.

Milos Formans film over Peter Shaffers stykke AMADEUS bliver referencerammen og slutpunktet for løbet i klassen og det bliver lærerens egne oplevelser og engagement i filmen, som er drivkraften og inspirationen. Han gør ikke meget ud af formanalyser eller skemaer, endsize biografiske foredrag, men han fortæller på god gammeldags manér ud fra de manglede oplevelsesplaner, filmen tilbyder sit publikum og dermed får undervisningen kalejdoskopets skiftende synsvinkler.

AMADEUS ligner ingen anden musikfilm. De fleste forekommer hjælpeløst endimensionale i forhold til dette magiske kunstværk. Og hvorfor? Shaffers stykke er på de skrå brædder en spændende teateroplevelse – også med Ole Ernsts Vesterbroflab i titelrollen – og det er dog udgangspunktet – teksten – historien om Salieris kamp mod Guds inkarnation på jorden. Men det er på lærredet at grænserne sprænges, hvor publikum føres fra indre til ydre universer, fra totalbilleder til close ups, gennem snesevis af sanselige stemninger og en hvirvelvind af barnagtige, sjofle, hadefulde, inderlige, lattermilde, skræmmende, ophøjede, vemodige – for ikke at sige åndelige følelser. Nogle af disse planer er det lærerens hensigt at føre sine elever igennem, og det skal tydeliggøres mere i det følgende, hvorledes tilskueren bringes til at sanse og forstå nogle væsentlige kunstneriske forhold netop via filmmediets snilde teknikker.

Musikken

Mozarts musikalske univers åbenbares i denne film som den guddommelige stemme, der i alle forhold overstråler middelmådighedens, Salieris. Og hvad der gør dennes smerte dobbelt er hans så at sige ret ensomme erkendelse af egen mangelfuldhed sat over for blot få takter af den unge himmelstormer. Den psykologiske gengivelse af Salieris chok ved det første møde med Mozarts musik tager således vejret fra publikum: hans stjalne øjne hen over partituret og den indre dialog (henvendt til hans konfessionarius) hvori han præcist og fuldstændig besejret analyserer tonernes udsagn – den betagende indledning og første temaeksposition i adagioen fra den store B-dur serenade. Alt imens hører vi musikken, følger hans sindsbevægelser gennem soloinstrumenternes inderlige kærtegn og mærker den samme salighed og smerte ved denne enkle og længselsfulde tonekunst. Oplevelsen af nærhed og intuitiv forståelse af et musikalsk mysterium er uafstyrlig.

Senere i handlingen står Salieri med en stabel partiturer i hænderne og bladrer hastigt igennem disse førstegangs nedskrifter uden bare en enkelt korrektion. Igen opleves en sanselig syntese af musik, tanker og følelser. For hver gang et blad vendes, tilføjet og næsten desperat, strømmer et nyt univers af skønhed og perfektion os i møde og igen kommer vi helt ind i kroppen på denne sympatiske rænkesmed,

lytter med hans ører, føler hans afmagt på en måde, som det kun kan formidles af levende billeder og lys.

Der kredses selvsagt meget omkring de store operaer i Shaffers stykke og filmens bedrift er måske med ret få eksempler at indføre den forudsætningsløse i en indviet verden og gøre det med betydelig succes. Shaffers påvirkning af Hildesheimer er selvfølgelig oplagt i sekvensen med Mozarts dramaturgiske forsvar for sin 2. akts-finale i Figaros Bryllup, men Formans stemningsmættede, bevidst teaterhistoriske uddrag på den kejserlige scene og Schikaneders gøglermanege på Freihaus-Theater auf der Wieden gør alt så mærkværdigt nærværende. Det er

næsten som at gå fra en festforestilling på Det kgl. Teater til en aften med Solvognen i Den Grå Hal. Samtidig giver de mellemliggende indblik i Mozarts arbejdsprocesser med værkerne et klart indtryk af de enorme energimasser, han nødvendigvis må tappes for, og direkte bevægende i så henseende er den scene, hvor han på sine sidste reserver udskriver grev Almavivas intonerende »perdone« på billardbordet medens han lader en bal føre sine egne sorgløse tværpasninger i perfekt synkronisering med musikkens tilbageholdte pulsslag. Der er mange andre gode eksempler fra filmen som giver forskellige oplevelser af musikdramatikken både hos Mozart og Salieri og





Mozart optræder, overvåget af fader Leopold. (Artiklens illustrationer er still-billeder fra filmen »Amadeus«).

netop ved denne modstilling gøres førstnævnte indlysende genial. Også når den kan være et så bærekraftigt mål for Schikaneders grinagtige og talentfulde cirkusparodier.

Ganske kort giver filmen i nærmest reportageform et indblik i klaverkoncerternes placering – »musique transportable« i subskription som en nødvendig indtjeningskilde og gennemført med en barnlig skødesløshed. Soundtracket er i dette tilfælde rondo fra koncert nr. 22 i Es-dur i fuld overensstemmelse med billedernes udtrykte sorgløshed. Den forudgående koncert i d-mol bliver senere i filmen ledsagemusik

til Mozarts tiltagende dérouté, kombineret med Don Giovanni ouvertures første, statuariske ledemotiv i samme toneart – en gentaget musikalsk og psykologisk sekvens i påmindelse om faderskikkelsens dominans i sønnens underbevidsthed. Og da historien finder sin slutning til tonerne af dødsMESSENS tårefyldte Lacrymosa må d-mol tonaliteten høres som en grundstemning i sidste del af filmen og dermed opleves den hastigt voksende katastrofe med større intensitet. Den langstrakte dødsscene i Salieris nærværelse, hvor Mozart dikterer ham Confutatis-satsen er i forbindelse med denne udvikling et unikt højdepunkt. At blive så involveret i en skabelsesproces og følge komponistens nyfødte ideer, høre dem stemmevis og derpå lag på lag for til sidst at få det endelige resultat i dramatiseret form ved Constances hastige hjemrejse, det er en pædagogisk bedrift og samtidig stor filmkunst. Naturligvis skal også nævnes den scene, hvor Mozart for første gang modtages ved hoffet, spiller efter hukommelse den til ham komponerede march af Salieri for den måbende forsamling, – og latterliggør den stakkels komponist, ubevidst formodentlig, ved at korrigere og til sidst transformere marchen til helt andre skylag: Figaros »Non più andrai«. Men man er ikke uden medfølelse for Salieri under denne barske lektion i musikalsk logik og erkender sammen med ham vore egne begrænsninger. Middelmådigheden og geniet har præsenteret deres musikalske formåen og ud fra denne konfrontation kan dramaet tage sin begyndelse.

Personligheden

Amadeus formidler som bekendt et noget andet billede af Mozarts personlighed end det gennem generationer overleverede, eksempelvis fra musikvidenskaben og koncertprogrammernes skriverkarle. I Tom Hulce's skikkelse fremstår Amadeus-personen med mange facetter, flere end Ole Ernst kunne give, og selv om portrættet er lige ved at tippe over mod det plat-vulgære i visse scener, forekommer det at være rigtigere at fremstille det i et så bredspektret

psykologisk lys i vore terapeut-maniske tider med anima-, narcissisme- og barndomstraumatiske problemer. Faderkomplekset står meget fokuseret i den dramatiske formulering, ligesom infantiliteten rigeligt demonstreres – uden nogle forsøg på at legitimere den, men med en vis eftertanke forekommer begge dele ganske indlysende elementer i den Wolfgang'ske psyke. Et barn, som har været i sin faders vold og måttet leve op til nogle ufatteligt store krav i en meget formalistisk voksenverden, som ikke har haft almindelige legekammerater og kunnet levet sin pubertet ud, som har skullet disciplinere sig på et ganske snævert område, musikkens, og gøre det optimalt, – et sådant barn har sandsynligvis fået en del mangelsider i sin voksentilværelse. Det er til at forstå for nutidens unge og det vises overbevisende og charmerende af Tom Hulce. At hans liv nødvendigvis må gå i stykker uden faderens vante supervision og at han samtidig må frigøre sig fra ham ved at flygte fra Salzburg og gifte sig uden samtykke, er en helt case-story i al sin banalitet. Men andre sider af personligheden er fremme.

I forhold til dagligdagens opdeling i hårdt arbejde og mørskab opleves en skiftende acceleration, som giver en klar forståelse af at dette menneske må brænde fuldstændig ud. For nok har denne Amadeus – elsket af Gud – fået en sjælden gave, men den er ikke lige til at pakke ud. De enorme vibrationsfelter, som genererer ideerne til musikken, kræver en større transformator og det er fra denne fase i skabelsesprocessen, at fysikken tappes for energi. En energi, som han prøver at hente i det sociale, uforpligtende liv på karneval, værtshus og måske bordeller. Men naturligvis kan en så givende personlighed ikke lukke af i selskab med andre, også her tappes batterierne og så bliver brændstoffet til sidst vinen, vejen til fortrængning og fysisk nedbrydning. En kort sekvens giver et præcist billede af dette forfald: Wolfgang spadserer slentrende hen ad en gade fuld af liv med handlende og gadegøglere, han har en flaske vin i hånden, som han drikker af, sorgløst iagttagende li-

vet omkring ham, med skægstubbe og løst klædt på. Et ganske nutidigt billede af et ungt menneske, hvilket man hver fredag eftermiddag vil kunne opleve ved selvsyn på alle danske jernbanestationer.

Tid og miljø

På det ydre plan er det lykkedes Forman overbevise om at genskabe og dermed kommentere det sene 1700-talsmiljø i Wien, ironisk nok optaget i Prag, den by, han måtte forlade på ubestemt tid. Ovenikøbet mestrer han en differentieret tidsbestemmelse ved flygtigt, men præcist at markere Salieris historiefortælling til begyndelsen af 1820'erne: et borgerligt wienerbal i Empirestil danner baggrund for den dra-



Mozart spiller for kejser Leopold ved hoffet i Wien.

matiske ambulancetransport af en angrende, forpint selvmorder.

Gældende for den egentlige handlings tidsperiode, 1780'erne, skelnes malerisk og fascinerende mellem den konserverende hofkultur, blandt andet repræsenteret ved den italienske magtelite omkring kejseren og hans teater, og den borgerlige kulturoffentlighed, som opleves specielt i Schikaneders regi. Det bringer os til at forstå, hvorfor en så lidt ideologisk person som Mozart må stå splittet mellem den traditionsbevarende operaverden, som han ønsker at forny, og den folkelige underholdning, som der bare ikke er penge i. I sidstnævnte miljø færdes han med sin grovkornede humor og livsappetit som en fisk i vandet – til karneval med småbarnlige selskabslege og perfide musikparodier, til natlig druk, svir og formodentlig hor, foruden et stort antal besøg på offentlige værtshuse og forlystelsesetablissementer. Katastrofen i Frankrig i 1789 berøres indirekte gennem vanskelighederne med at få opført Figaros Bryllup, men i konfrontationen mellem hof- og borgerliv føler vi en truende spænding, eksempelvis ved Schikaneders temperamentsfulde, sociale indignation, helt uden politisk stillingtagen fra en noget selvtilstrækkelig Mozart.

Historien

Et vigtigt fascinationspunkt i *Amadeus* er naturligvis den bærende dramaturgiske idé og udformningen af den: Salieris bekendelse af mordet på sin rival – i al sin geniale ondskab den fuldkomne forbrydelse, så fuldkommen, at dens afsløring og rette sammenhæng endnu ikke er kommet for dagen? I hvert fald er det oplagt filmstof. Mozarts skæbne har alle dage været omgivet af mystik og tårevædet veneration, og da vi således kender udgangen på historien allerede fra filmens start må sympatien for og identifikationen med personen Amadeus blive så manifest, at vi holdes i et psykologisk jerngreb i de følgende 2¾ timer og prøver at gøre alt for at afvende skæbnens sorte gang. Denne historie er jo fortalt mange gange

før i vor tid, – historien om offeret, der falder for konkrete eller abstrakte morderhænder, fordi det viser nye veje for den søgende menneskehed. Hvem mindes ikke John og Robert Kennedy, Indira Gandhi, Allende, Olof Palme, John Lennon, Pasolini, Karen Silkwood, Rainbow Warrior, Joe Hill, Ingelise Wagner, Harald Lander, allehånde politiske dissendenter og en stor del af den historiske fascismes ofre? Og da kunne man i samme åndedrag medtage instruktøren selv, Milos Forman, som måtte flygte fra Tjekkoslovakiet i 1968 efter den russiske invasion og som i fællesskab med hundreder af andre immigrantkunstnere må føle en stærk identifikation i denne historie om geniets, enerens kamp mod magtapparatet. Ud fra denne betragtning er det indlysende, hvorfor netop *Amadeus* må anses for at være Formans mest vellykkede film. Om så det var Salieri, der myrdede Mozart, er egentlig ligegyldigt – for offer var han i en kamp mod uforstand og misundelse.

Amadeus i klassen

Disse oplevelsesplaner prøver læreren at klargøre i sin beretning om komponisten Mozart og hans musik. Han spiller eksempler, som høres på filmens lydside, og uddyber dem både musikpsykologisk og i forhold til tid og sted i handlingen. Den mozartske operas finaleteknik med formidling af et samlet indtryk af mange individers forskellige tanker og følelser præsenteres og det medfører en diskussion om naturlighed og troværdighed i opera versus skuespil. Rekviemmessens Confutatis gennemgås ud fra et nodebillede og tekstens symbolindhold tydeliggøres i forhold til temasubstans og instrumentation. Den klare polarisering af mørke og lys forstås umiddelbart og en del elever giver udtryk for en fascination ved at kunne følge det musikalske forløb på et så overskueligt grafisk plan. Endvidere tales om komponistens levevilkår i det sene 1700-tal og hvad er mere naturligt end at inddrage den dominerende Zeitgeist: frihedsfølelsen – selvbestemmelseskravet, som Mozart initierer og som den Beethovenske per-

sonlighed inkarnerer, den Beethoven, som blandt sine læremestre kan tælle en samtidig italiener: Antonio Salieri.

Som et lidt usædvanligt hjælpemiddel afspilles brudstykker af radioteatrets version af *Amadeus* (Frits Helmuth som Salieri og Stig Frederik som Mozart), en virkningsfuld variation af undervisningsformen, idet eleverne bringes til at lytte og bruge forestillingsevnen ekstra intensivt. Radiostemmen er et uhyre fintfølelse instrument og kombineret med musik formidles eksempelvis den indre monolog langt stærkere end på film og TV.

Det er mærkbart, at koncentrationen i klassen er meget høj omkring dette Amadeus-forløb, på trods af de store krav til lytteevner og modtagelighed.

Dette er ingenlunde tilfældet i mange andre undervisningssammenhænge. Det er heller ikke almindeligt at gøre kommunikationen så udpræget envejs, uden at inddrage elevernes vurderinger og meninger ved at give dem analytiske arbejdsopgaver undervejs. Men i et tilfælde som denne film giver den beskrevne, impressionistiske indfaldsvinkel muligheder for at skabe en bredspektret formidlingsproces, som er baseret på både auditiv og visuel oplevelse af kunstneriske fænomener og som måske kan bringe en ny og spændende »forståelse« af den dybere sammenhæng i disse. Som en 1.g-elev sagde efter forestillingen: »Det var overvældende, sikke en rigdom og variation af musik. Det havde jeg slet ikke forestillet mig.«



Mozart på besøg hos parrykmageren.

Klarhøring – og hvad det kan føre til

Af Peter Kjærulff

Peter Kjærulff er oprindelig musiker, men har valgt at dyrke klaveret og klarinetten på hobbyplan. December 85 debuterede han som forfatter med *Ringbærerens Dagbog* (Bogan), en art parapsykologisk mytepuslespil baseret på erindringer fra tidligere tilværelser samt klarsyn og klarhøring. Bogen handler meget om musik, mest om Mozart og Wagner; f. eks. kædes »Nibelungens Ring« sammen med Tolkiens »Ringenes Herre«. Derudover indeholder *Ringbærerens Dagbog* bl. a. en kortlægning af menneskets bevidsthed, herunder en systematisk gennemgang af det såkaldte chakra-system. (Et chakra danner en energihvirvel i menneskets aura. Chakra = hjul på sanskrit). Begrebet klarhøring er forbundet med 5. chakra, der er placeret i strubeområdet.

»Musik kan bruges til mangt og meget, f. eks. kan man lytte til den«

Dette udmærkede citat, som jeg netop har lavet, kunne med fordel slås op i forskellige øvelokaler og musikhaller rundt om i landet. Man kunne så med små bogstaver i det nederste hjørne skrive: »at lytte vil sige at lukke op for *alle tænkelige* indtryk, der måtte strømme mod en, enhver form for begrænsning bør afvises.«

Da jeg studerede på konservatoriet, stod jeg en dag nede i et kælderlokale og skulle øve mig på klarinet. Men jeg følte mig voldsomt generet af de forbi-passerende lastbiler ude på H. C. Andersens Boulevard – indtil jeg fandt på at lytte til lastbilerne i stedet for at forsøge at lukke dem ude. Ved at lade lastbilerne være lastbiler det sted, de befandt sig, ophørte de med at genere mig; faktisk bevirkede accepten af bilerne, at jeg nu endnu bedre kunne acceptere klarinetten på *dens* betingelser, og jeg øvede mig nu mere koncentreret.

Da jeg år senere i en pladeforretning ekspederede krakilske klassiske kunder, der oprørte byttede en plade med f. eks. Furtwängler, fordi der var støj på

fra 78-pladerne, trænede jeg mig op til at levere et lynforedrag om, hvad der var det væsentlige, musikken eller støjen. I visse tilfælde lykkedes det mig at få kunderne til at høre støjen som støj og acceptere dens tilstedeværelse. Derefter fik de det fulde udbytte af den kraft, der strømmede ud af den magtfulde indspilning. Andre ville hellere have en mindre indlevet indspilning uden støj, og jeg kunne næsten se dem for mig, når de derhjemme sad helt ude på kanten af stolen for ikke at gå glip af det første eventuelle hak i pladen.

Når jeg af og til holder foredrag om musikoplevelse, hænder det, at jeg – før musikken starter – laver en lille »meditation«, der går ud på, at de tilstedeværende skal prøve at forestille sig en klar blå farve-ring om deres hals. Samtidig skal de forsøge at lytte til alle de lyde, der er at høre i lokalet: mig, der snakker, en, der flytter på sin fod, en radiator, der summer osv. – alle lydene. Den blå cirkel udvides nu, samtidig med at alt det, der befinder sig inden for cirklen, høres. Cirklen breder sig ud over lokalet, ud over byen, landet, verden – så langt man nu vil. Og så sættes musikken på. Ved denne ret simple øvelse stimuleres vort kommunikations-chakra, den ener-

gihvirvel i auraen, der er knyttet til strubeområdet. Her mødes alle mulige informationer fra bevidsthedens forskellige yderkanter, oplevelse kommunikerer med udtryk, hoved med legeme, højre med venstre m. m. Chakraet ses i auraen i en klar pastelblå nuance, ikke ulig den høje sommerhimmel, men ved den før omtalte øvelse er det ikke farven, der er det primære, der skaber virkningen – derimod det altomfattende lytteprincip. Farven støtter bare.

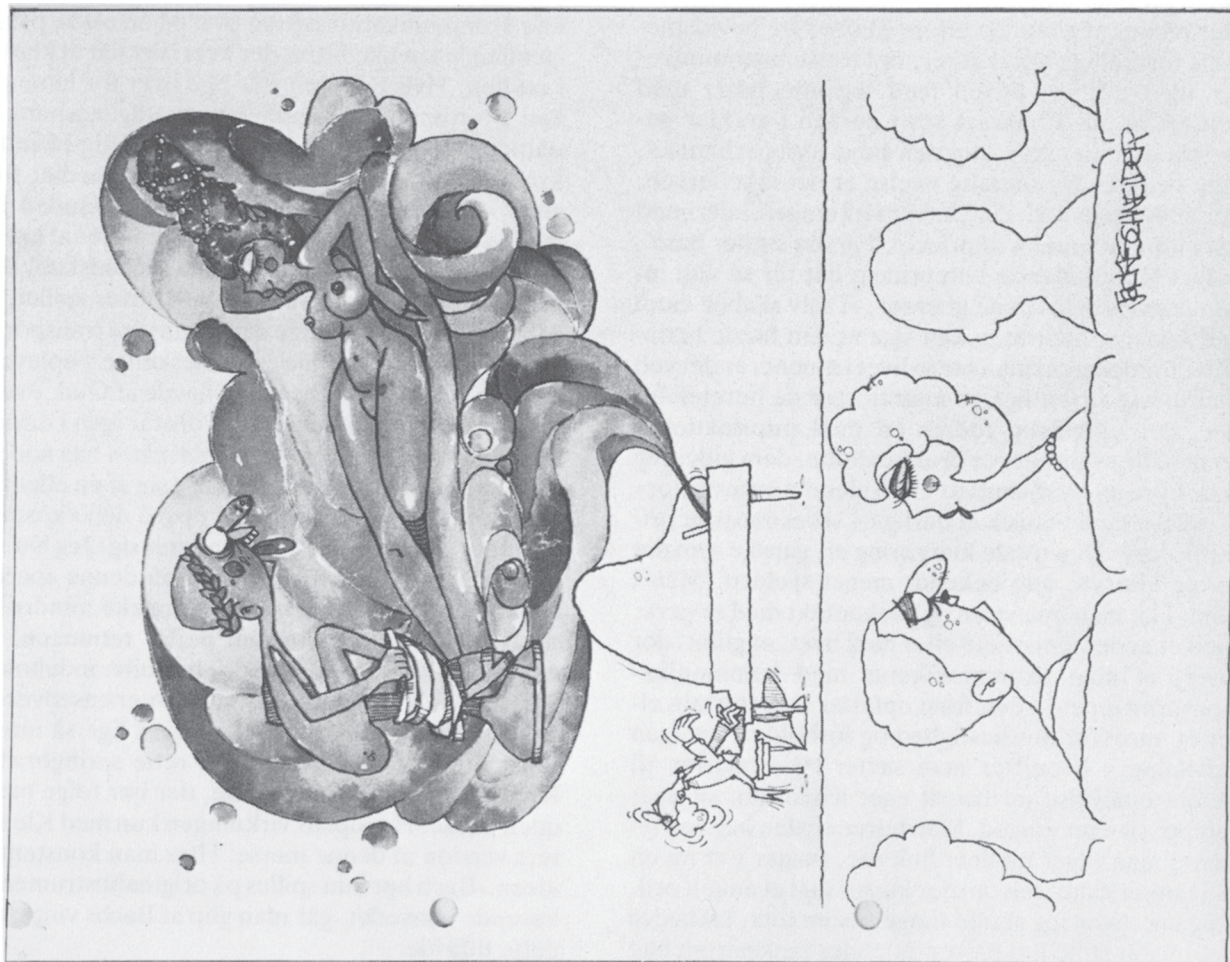
Det altomfattende lytteprincip har for så vidt ingen grænser udover de grænser, vi selv skaber. Som ved *klarsyn*, hvor man kan sige at den første betingelse for det er, at man tør se livet i øjnene, er det ved *klarhøring* væsentligt, at man fjerner de høretelefoner, der uafsladelig fodrer en med informationer som: »alle svenskere er drukkenbolte, dem gider jeg ikke høre på« – »Schubert er en elendig orkestrator« – »følelsesladet musik er dårlig« – »rockmusik er primitiv« osv. Den totale klargøring er, ganske som det totale klarsyn, mig bekendt meget sjælden. Men i glimt kan man opleve en dybdekontakt med et værk, med et andet menneske eller med livet, et glimt, der viser, at man »kommunikerer med kommunikationsprincippet« – dvs. først opfatter et livsforløbs eller et musikforløbs hastighed og forhold til sin egen udvikling – hvorefter man sætter sig i relation til denne oplevelse ud fra sit eget livsforløb, sit eget tempo, sit eget ståsted. Man hører »lyden bag ved lyden«, man læser mellem linierne, fanger i et nu en hel tankerække, selvom der kun er sagt et enkelt ord. Engang, hvor jeg skulle fungere som tolk, lykkedes det mig at stille ind på den talendes tankestrøm bag ordene, og jeg kunne da lade ham tale i 15–20 minutter, hvorefter jeg startede forfra ved den tanketråd, der havde rullet sig ud, og jeg kunne så mere eller mindre ordret oversætte hele forløbet.

Med bevidst klarhøring er det muligt ved *første gennemhøring* af et musikværk at afsløre, hvilken tankebane, der ligger til grund for kompositionen, om det er lykkedes komponisten at transformere denne oplevelse ubrudt ned på papiret, og om de ud-

øvende er i stand til at formidle denne oplevelse. En klar kommunikationsstrøm skal på en måde passere igennem en række filtre, der hver især har et klart hul i midten. Hvis hullerne står lige over for hinanden, kan lysstrømmen fra oplevelsens udgangspunkt nå uhindret igennem. Så får vi den virkelig beåndede kraftfulde fortolkning, der gør musikmediet til en slags »åndelig båndoptager«, hvor afstanden i tid mellem komposition og opførelse ophører at eksistere. Og da musikken er så følsomt et redskab, bl. a. fordi den ikke eksisterer, før den bliver spillet, kan den som denne »åndelige båndoptager« transportere virkelig dybdeskuende menneskelige oplevelser med sig. Den vision Bach evt. havde af Gud, overføres direkte gennem musikken, opstår igen i uændret form, hvis en fortolker »ser« oplevelsen bag nodebilledet. Man kan som lytter bevæge sig af én eller flere veje for at lukke sig så meget op, så den »kosmiske balance« hos Bach f. eks. åbenbarer sig: Jeg har med held »dirigeret« mennesker ind på denne specielle åbenhed ved at sammensætte en række mindre musikstykker, der trin for trin pejler retningen. Det næstsidste stykke, Isoldes »Liebestod«, indeholder i Flagstad/Furtwängler versionen en grænseoverskridende kraft, der – hvis den opleves lige så intenst, som den udføres – danner det rette springbræt for Kyriet fra Bachs h-mol messe, der bør følge næsten uden pause. Her opnås virkningen kun med Klemperers version af denne messe. Hvis man konstant har ideen »Bach bør kun spilles på originalinstrumenter« kørende i hovedet, går man glip af Bachs vingefang i dette tilfælde.

Ved klarhøring afsløres det, at den fysiske lyd kun er det yderste, det sidste udtrykslag i en lang række. Ved klarsyn afsløres det tilsvarende, at det menneskelige legeme kun er det sidste, det fysiske udtryk for en lang række bevidsthedslag.

I gymnasiet var det spændende at dissekere sidste sats af Brahms' fjerde symfoni, idet vi lyttede efter hvilke akkorder, der kom hvor, og på hvilke måder temaet blev varieret. Jeg var fascineret dengang,



»Læg mærke til det følgende,
Beatrice, – en passage, der er
næsten kødelig i al sin uhæm-
mede sensualitet.«

fordi jeg ubevidst regnede med, at dette vel kun var begyndelsen – svarende til at man undersøger blandingen af dødtøj for at få et helhedsindtryk af Chartrés-katedralens konstruktion. Efterhånden som jeg gik videre i min musikalske uddannelse, blev jeg imidlertid skuffet over at opleve, at denne form for dissektion tilsyneladende var den eneste tilladte. Hvis man f. eks. så billeder, for slet ikke at tale om farver, mens man lyttede til musik, så var det noget, man pressede ned over musikken. Så jeg hang på den, da jeg – idet min evne til klarhøring begyndte at vågne – opdagede, at det klart og tydeligt høres i Mozarts og Wagners musik, at der er tale om den samme person i 2 på hinanden følgende inkarnationer. Og at dette unægtelig gav nogle helt nye perspektiver. (På vejen ind mod klarhøringens dybe lyttestade bliver det f. eks. klart, at Mozart afslører Don Juans hemmelighed i »forførelsesduetten« med Zerlina: Don Juan *mener sin kærlighed til bunds*, hver gang han møder en pige. Dette er dels hans forbandelse, dels den egenskab, der gør, at pigerne tror på ham. Han er ikke blot en overdimensioneret skørtejæger, han bliver til en slags Orfeus, der bliver ved at lede efter Eurydice, selvom hun *er* gået tabt i underverdenen – og linien til Den flyvende Hollænder, Tristan og Amfortas blotlægger sig i eet nu.)

Ved 4-dimensional sansning lapper farver og lyde over hinanden. Klarsyn og klarhøring kan derfor af og til ligeledes lappe over hinanden:

I forbindelse med at Messiaen skulle have Sonningsprisen engang midt i halvfjerdserne, holdt han et foredrag i konservatoriets festsal, og undervejs sagde han, at han *så* farver, når han komponerede. Dette blev dels mangelfuldt oversat, dels med et henkastet smil forklaaret som, at Messiaen havde et yderst bevidst forhold til »klangfarver« – mens det komponisten tydeligt nok mente, var *faktiske farver*. I den forbindelse lavede jeg 2 små indslag i Danmarks Radios »Musikmagasin« om musik og farver. Udover et program om Messiaen lavede jeg et interview med den i Ringkøbing boende irlænder Bob

Moore, der faktisk *ser* farver komme ud fra højttalere og instrumenter, fra stemme og fra tanker, mens der spilles. Begge disse indslag blev, bortset fra af nogle få, betragtet med yderste skepsis, og jeg mistede langsomt trangen til at tage kampen op.

Intuitiv forskning i musik og musikudøvelse vanskeliggøres af den barriere, vi selv danner, idet vi – forståeligt nok – koncentrerer os om det, vi kan veje og måle. Det *er* fascinerende at forske i Wagners ledemotivteknik, men hvis vi forsker så meget, at vi er lige ved »at få kvalme« over det »alt for udtænkte« (som nogle får det), så går vi fejl af retningen mod det, der afsløres ved klargøring: at det, Wagner gjorde (uden måske at være sig det oversanselige element bevidst), var at »oversætte« de agerendes og situationens *aura*, altså *faktiske udstråling*, til lyd. Idet man tænker en bestemt tanke i relation til sit livsmønster, dannes et billede, et symbol, i den tænkes aura. Dette »ledemotiv« har præcis de farvenuancer og forandringer fra dets oprindelse, der svarer til den faktiske relevante situation. Som ved Wagners ledemotiver.

Hvis man under Brangänes vagtsang i 2. akt af »Tristan« synes det er for synd for hende, at hun (som Wagner anviser) skal synge fra scenens baggrund – hvorefter man flytter hende frem i forgrunden – så stopper man processens udvikling hen mod skildringen af det, der afsløres, hvis man lytter ind bag musikkens yderside: at de to hovedpersoner netop her er skildret *så* klart, som de overhovedet bliver det i det samlede værk, for på dette sted, hvor både Tristan og Isolde tier, siger Wagner det uudsigelige: han lader dem ved musikkens hjælp »forlade deres legemer« og smelte sammen til en ubrydelig enhed. Den under de fleste opførelser fremherskende *erotiske* ekstase bliver øget med værkets *egentlige* dimension: den kosmiske samhørighed. Men at få dette frem i fortolkningen kræver den totale lytten. Jeg har kun hørt effekten lykkedes eet enkelt sted: Furtwängler/Flagstad indspilningen.

Klarhøring starter som sagt der, hvor man lader de

generende lyde omkring sig eksistere som det, de er, hvorefter de ophører at genere. Som ved den blå ring, der udvider sig, udvider lytningens *dybde* sig, idet lyttefeltet udvides rent rutinemæssigt. Og dette gælder også i overført betydning.

Med min dybeste respekt for Carl Nielsen som musiker, kan jeg kun beklage den foragt for »følelsesladet musik«, der stråler ud af hans bog »Levende Musik«. Denne bog har mig bekendt været noget i retning af en »Bibel« for dansk musikliv i et par generationer. Måske har den været medvirkende til, at man i begyndelsen af århundredets Danmark ikke hørte om Wagner, Bruckner og Mahler på konservatoriet. For slet ikke at nævne komponister som Gershwin og Rachmaninoff. Nu er vi heldigvis nået langt videre, men man kunne ønske sig, at der dengang havde været flere af disse her skilte: »MUSIK KAN BRUGES TIL MANGT OG MEGET, F. EKS. KAN MAN LYTTE TIL DEN.«

På samme måde, som man med klarsyn kan konstatere lovmæssigheder uden for den fysisk sansbare verden, kan man med klarhøring beskrive de hemmeligheder, der karakteriserer kommunikationsenergien, den energiform, der er den essentielle inden for al musikudøvelse og musikopfattelse. Den tilsyneladende indlysende sætning: »enhver afbrydelse af kommunikationen er en afbrydelse af kommunikationen« betyder – oversat til normalsprog – at man ikke kan afbryde sin kommunika-

tionsevne i een retning for uhindret at have den til rådighed i en anden retning. Den kommunikationsenergi, man anvender, når man står i forbindelse med andre mennesker, med livet i det hele taget, er den samme energi, der hjælper en til at kommunikere med instrumentet og med den del af legemet, der anvender instrumentet. »Går man i kloster« med sit instrument, idet man bekæmper sin intuition, der fortæller en, at livet er vigtigere end musikken (fordi musikken er en del af livet og ikke omvendt), så svækker man sin evne til at »lukke ørerne op«, man blokerer sit strubechakra, og da bliver det, man indøver, mere »villet«, mere »bevidstløst«. Omvendt er der sikkert mange, der vil nikke genkendende til den underlige omstændighed, at man kan lade instrumentet ligge i et år, for derefter at tage det op og mærke, at man er blevet dygtigere, selvom man ikke har øvet sig. Faktisk går der fra strubechakra'et til hænderne direkte energilinier, der udmunder i »sekundære chakra'er« i håndfladerne. Det er disse, der anvendes ved »healing« f. eks. En udvidelse af kommunikationsevnen *i det hele taget* forplanter sig således til Bevidstheden om hændernes indre balance, natur osv. En lukning af forbindelsen til tilværelsen har den modsatte effekt. På denne måde kan det være vigtigere at gå til »faster Annas fødselsdag« end at øve sig, selvom man skal give koncert i morgen. Kunsten er ingenting, hvis ikke livet strømmer igennem den.

Jeg har lavet mange mærkelige ting med musikken

– en samtale med Jørgen Leth

ved Rikke Forchhammer og Arne Kjær

Foto: Arne Kjær

Samtalen fandt sted i april (1986), – på et tidspunkt hvor Jørgen Leth var ved at lægge sidste hånd på sine to nyeste film, *Notebook from China* (Dagbog fra Kina) og *Moments of play* (Det legende menneske). Begge film havde kort efter premiere i USA. – I samtaleens løb kommer vi ind på nogle få af de mange film, Jørgen Leth har lavet siden starten af 60'erne. Især omtales *Livet i Danmark* (1971), en række udvalgte scener fra den danske hverdag med musik af Henning Christiansen, – *En forårsdag i Helvede* (1976), som er en film om én dag i cykelløbet Tour de France, med musik af Gunnar Møller Pedersen, – samt spillefilmen *Udenrigskorrespondenten* (1984) med musik af Fuzzy.

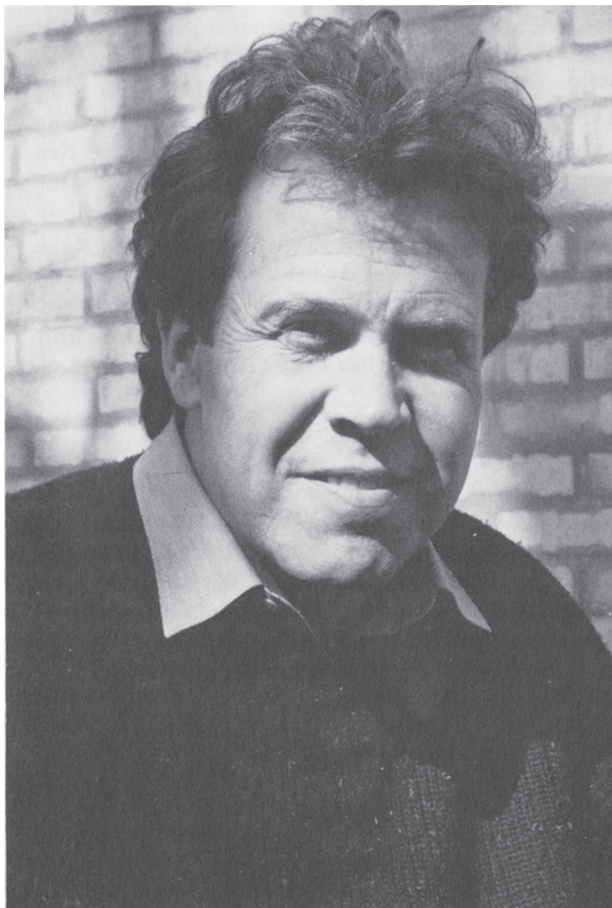
Musikalske rødder

Hvad er din musikalske baggrund?

Jeg har ikke nogen egentlig musikalsk baggrund, men jeg har beskæftiget mig meget med musik, også inden jeg blev filminstruktør. Jeg var jazzanmelder for Aktuelt og Politiken i årene fra 1967 til 1979, så jeg har skrevet utrolig meget om jazz.

Har du selv spillet musik?

Nej, det er det, jeg mener med, at jeg ikke har nogen egentlig musikbaggrund. Mit udgangspunkt som jazzkritiker var en intuitiv oplevelse og min måde at skrive på var meget poetiserende. Men jeg ved, der er mange, der nu synes, at det var en vigtig form for jazzkritik, som er meget anderledes, end man ellers ser den. Jeg var meget idiosynkratisk i min form for



kritik af jazz. Jeg havde nogle ting, som jeg godt kunne li', og jeg var temmelig intolerant over for det, som jeg ikke syntes var interessant. Jeg fik mange fjender i det danske jazzliv, fordi jeg syntes, det var så uinteressant det meste af det, der fandt sted. Bl. a. var jeg kritisk over for Finn Savery og Erik Moseholm og hele den gruppe der, og det blev de jo rasende over.

Vil det sige, at du opfatter jazzen som repræsenterende dine musikalske rødder?

Ja, min første oplevelse af musik er fra jazzen decideret. Men det har bredt sig meget ud siden da. Nu har jeg ikke mere noget primært forhold til jazz, og jeg følger ikke med i jazzmusikken. Også dengang jeg var jazzkritiker – der var nogle, der syntes det var utilgiveligt, andre syntes det var glimrende – der havde jeg nogle ting, som jeg dyrkede voldsomt. Det er det jeg mener med idiosynkratisk, og sådan har jeg det stadigvæk. Der er nogle ting, jeg kan li' at høre til hver en tid, men jeg interesserer mig ikke for jazzen som bevægelse eller en bloc. Det, at jeg har nogle præferencer, er gået videre i mit syn på og min oplevelse af musik. Jeg hører kun det, som jeg har en særlig forkærlighed for.

Filmmusikken

Hvilken slags musik har du brugt i dine film?

Jeg har i nogle af filmene brugt det, man kalder originalmusik, dvs. musik komponeret til filmene, mens jeg i andre film har brugt allerede indspillet musik. Jeg arbejder med forskellige komponister i Danmark: Henning Christiansen, Gunnar Møller Pedersen, Louis Hjulmand i et enkelt tilfælde og Fuzzy. Henning Christiansen og jeg har haft samme udgangspunkt og har kunstnerisk hørt til den samme gruppe af mennesker. Per Kirkeby, Hans-Jørgen Nielsen, Henning Christiansen og mig. Der var hos os nogle filosofiske overensstemmelser, som gjorde det naturligt, at man arbejdede med de mennesker, man i øvrigt var enige med, og som man følte sig i gruppe med. Så Henning var en ven og medarbejder.

Han lavede musik til nogle af mine tidligste film. – Den allertidligste film var en film om jazzmusikeren Bud Powell, så den var udsprunget af min jazz-interesse.

Bortset fra denne tidlige jazzfilm, har du så ikke brugt jazz i dine film?

Nej, det har jeg ikke. Jeg har brugt Antonio Carlos Jobim, men aldrig jazzmusik. Jeg kunne godt tænke mig at bruge Thelonius Monk, men ellers er der ikke så meget jazzmusik, som jeg direkte har tænkt på i filmmusik-sammenhæng.

Spiller jazzen for stor rolle for dig ved siden af?

Ja, det kan man måske sige. Men det har også været nogle andre ting, jeg har søgt efter i musikken. Med Henning Christiansen var det det statiske, der interesserede mig meget. Og allerede der, kan man sige, skete et kraftigt valg væk fra den dramatiserende musik. Hans musik er absolut ikke dramatiserende musik, den er vegeoterende.

Kan du sige, hvilke kvaliteter du søger efter i den musik, du skal bruge til filmene?

Jeg betragter det at lave film som eksperimenter. Jeg prøver at lave noget nyt hver gang, og det gælder også i forholdet til musikken. Jeg interesserer mig meget for anvendelsen af musik. Jeg prøver så vidt muligt at se, hvad den kan bruges til på nye måder. Jeg har nok især søgt efter musik, som har en kontrapunktisk funktion i forhold til billederne.

Jeg har lavet mange mærkelige ting med musikken, f. eks. med Henning Christiansen. Et meget karakteristisk eksempel er fra *Livet i Danmark*. Der bestilte jeg et antal stykker musik, så og så mange i løsvægt, og de skulle allesammen være fra ti til tyve sekunders varighed, være behagelige at høre på, de måtte ikke stikke, de skulle stryge med hårene, men i øvrigt skulle de være uden dramatiserende funktion. Jeg fortalte ham om filmen, men jeg ville ikke ha', at han så filmen. Det leverede han så – en lang række notater for cello. Dem anbragte jeg så, nogenlunde hvor jeg synes, de skulle være. Men princippet var i virkeligheden, at de skulle kunne strøes ret løst

hen over filmen, efter den var klippet. Og sådan at jeg selv var nysgerrig efter, hvordan det virkede på billedet. Det var en meget anderledes radikal måde at tænke på musik på, end den normale, og det er sådan set den holdning til musik, som jeg stadigvæk har i nogen grad. Man kan gøre det mere eller mindre radikalt, men jeg selv bruger musikken som en slags kontrapunkt og sjældent som direkte kommentar og aldrig som dramatiseren i normal forstand.

Men musikken er også kontrapunktisk i »Livet i Danmark«. Det virker ikke, som om du bare strør musikken ud efter et tilfældighedsprincip.

Jo, der var et vist tilfældighedsprincip over det, men det synes jeg også kan være kontrapunktisk. Jeg tror meget på tilfældet. De år arbejdede jeg meget radikalt med tilfældighedsprincipper, og John Cage var den store inspiration for mange af os.

Fire danske digtere i »Livet i Danmark«, – Svend Aage Madsen (siddende), Hans-Jørgen Nielsen (liggende), Dan Turèll og Kristen Bjørnkjær.



Musikken og den talte kommentar

Har musikken kommentarens funktion?

Kommentaren er for mig et fritstående element på samme måde, som musikken er et fritstående element. Det er vigtigt at understrege disse ting, for det er en meget modsat holdning af det normale. Det normale er, at man laver en film, og derefter smører man forskellige ting på, som understøtter det, man

vil sige med den film, f. eks. musik, der i banaleste forstand dramatiserer groft. Det kan gøres med mere eller mindre smag. En speakerkommentar er en kommentar, der fortæller, hvad den der laver filmen vil ha' ud – man fordobler. Jeg er meget optaget af at bruge speakerkommentaren næsten som musikken, som en slags kontrapunkt, og jeg har i forskellige film eksperimenteret med tekst, der måske ikke

Fra »Stjernerne og vandbærerne« (Eddy Merckx).



direkte modarbejder billedet, men som i hvert fald ikke bare stryger med.

Men foruden den kontrapunktiske brug af kommentaren, har du også f. eks. i »Stjerner og Vandbærerne« anvendt den mere direkte?

Ja, i *Stjernerne og Vandbærerne* er jeg gået den modsatte vej. På et tidspunkt, hvor man i øvrigt i dokumentarfilmen syntes, at nu måtte man til at afskaffe det der med, at en dokumentarfilm skulle have en kommentar overhovedet, fordi billederne skulle klare sig selv, der havde jeg selvfølgelig lyst til at gøre det modsatte. Så der skrev jeg en kommentar, som meget, meget direkte fortæller, hvad der sker i billederne. Næsten yderliggående meget.

Har du prøvet at bruge musikken på tilsvarende måde?

Nej, det har jeg ikke.

Det vil sige, musikken skal op imod billederne?

Ja, det føler jeg. Eller også byde over i en sådan voldsom grad som i *En Forårsdag i Helvede*. Det er en meget stor, bred symfonisk film. Den er optaget af et meget stort antal kameraer – 21 tror jeg det var – så det er en meget sammensat fortælling om én dags begivenhed. Gunnar Møller Pedersens første reaktion var, at han sagde, han ikke brød sig om cykelløb. Men da han nu alligevel blev fastholdt på at skulle lave musikken, sagde han på et tidspunkt, at han syntes, at nogle sekvenser i filmen kaldte på et korværk. Det blev jeg meget forbavset over, men jeg lytter altid efter, hvad komponisten siger og lod ham gøre det. Han har så lavet et ret godt stykke korarbejde til filmen, der næsten er et overbud på, hvad man kan gøre. Det er sådan en slags pathétique, og det synes jeg godt om i denne film. I cykelfilmene havde jeg tilmed det formål at ville understrege nogle mytologiske ting, som ikke normalt forbindes med sport, så det passede godt, at præcis musikken kunne bruges til det. Og det synes jeg, den gør. Den understreger, at dette er et heltepos i græsk-klassisk forstand med en mytologisk luftighed, og der skabes en meget virkningsfuld kontrast til det realistiske, som lige

præcis får fat i det, jeg gerne vil sige. Jeg vil netop gerne trække filmen op over reportagen.

Erkendelsesprocesser

Har du brugt allerede eksisterende musik i dine film?

Jeg har brugt Erik Satie i filmen *66 Scener fra Amerika*. Det var sådan set lidt med samarbejdet med Henning Christiansen in mente, for han er jo tæt forbundet med Satie. Jeg begyndte at høre Satie, og der var ikke budget til originalmusik til den film – det er jo somme tider sådan noget, der afgør det – så jeg skulle finde noget musik, der var indspillet. Jeg kunne mægtig godt li' Satie, for han havde præcis det statiske og vegeterende, som jeg godt ku' li' – tilstandsbilleder. Musikken er anbragt lidt ligesom i *Livet i Danmark* sådan med løs hånd rundt omkring i filmen. Det er ikke sådan, at bestemte scener absolut krævede musik, men jeg har interesseret mig for, hvad musikken gør ved billederne. Det er en anden meget spændende oplevelse, man som filmmand kan ha'. Hvis man ikke kommer og siger til komponisten, at man har lavet en film, og man skal bruge musik der og der til at understrege nogle virkninger, – men hvis man derimod har næsten et filosofisk fuldstændig anderledes synspunkt, det med at billede og lyd i virkeligheden ikke hører sammen, men er to forskellige paralleltkørende forløb, så er man interesseret i, også med tilfældighedsfascinationen in mente, hvad slags virkning musikken egentlig har, anbragt mere eller mindre tilfældigt valgte steder i en film. Det er jeg optaget af.

Har du så været ude for, at de sammenstød mellem billede og lyd, du har lavet, har givet nogle andre kvaliteter, end du regnede med?

Ja, jeg synes, at det ofte gi'r nogle andre ting, end jeg havde forudset, og det synes jeg er spændende. Det forhold har jeg også til kunstnerens arbejde i almindelighed. Der er ingen grund til at lave kunst, hvis man på forhånd ved, hvad det fører til. Det er meget vigtigt, at arbejdet er en slags erkendelsesproces i sig selv.

Man kan næste konkludere, ud fra det du siger, at du ikke har kunnet bruge musik, der har haft en eller anden bestemt associationsværdi på forhånd, som f. eks. noget kendt musik?

Det vil jeg ikke udelukke. Jeg forbereder for øjeblikket en spillefilm, der som arbejdstitel har *Kærlighedskataloget*, og der har jeg skrevet ideer ned til musikken, som består af kendt musik, som også har bestemte romantiske referencer. Jeg har tænkt på en del klavermusik, men det vil jeg ikke komme nærmere ind på, for det er et fremtidigt projekt. Men jeg vil ikke udelukke, at man kan bruge noget musik, som måske udløser bestemte følelser hos publikum.

Antonio Carlos Jobim

Jeg kunne egentlig godt tænke mig at slå en krølle tilbage omkring jazzen og din jazzinteresse, fordi jeg har en formemmelse af, at jazzen har betydet et eller andet oplevelsesmæssigt for dig. Det at du ud over filmen om en bestemt saxofonist ikke har brugt jazzen, har det en sammenhæng med, at den musik har repræsenteret et bestemt oplevelsespotentiale for sig, som ikke rigtigt kan integreres i filmene?

Ja, jeg tror også det hænger sammen med, at jazzen ofte er for heftig for min måde at bruge musik på i filmene.

For ekspressiv?



Ja, præcis det. Det nærmeste jeg har brugt i retning af jazz er Antonio Carlos Jobim. Ham har jeg brugt til min sidste film *Moments of Play* (Det legende Menneske). Jeg har altid syntes godt om hans musik, og så kom jeg ved et tilfælde til at møde ham i Rio for halvandet år siden, hvor jeg lavede filmoptagelser. Han har lavet en sang til filmen, og jeg bad ham lave nogle fragmentariske versioner af temaet, nogle mindre stykker i forskellige tempi, nogle udskilninger af hovedtemaet. Han har lavet et slags totaldesign. Det er jo et kup, fordi han er meget berømt og populær, og det er usædvanligt for mig at bruge en komponist, der laver meget iørefaldende musik.

Det var altså et nyt eksperiment?

Det kan man godt sige, men der er en hilsen til ham i spillefilmen *Det Gode og det Onde*, som Gunnar Møller Pedersen lavede musik til. I den er der to dansescener, hvor jeg bruger et nummer fra en plade med Jobim.

Filmkomposition

Vi vil også gerne ind på brugen af musikalske referencer på et andet plan. Noget af det der f. eks. binder en film sammen er den rytme, som den enkelte film får tildelt. Det er jo for så vidt en musikalsk størrelse. Kan du uddybe dette aspekt af filmkompositionen med musikalske begreber?

Ja, måske. Hver film må på en eller anden måde finde sin rytme. Klippingen er en måde at skabe rytme på. Jeg arbejder meget bevidst med tempi i filmene. De fleste af mine film er nok kendt for at være meget langsomme, hvis man kan bruge sådan en term. Jeg insisterer meget på det enkelte billede. Rytmask klipping er nok ikke det, man allermest vil hæfte på mig, fordi det forbinder man med meget hastige, effektive klippinger, hvor der skiftes rytme meget. Det tager jeg afstand fra direkte. Mange af mine film er en slags negativ kommentar til filmklipping.

Men nogle af dine film har en rolig rytme?

De har en rytme. I nogle af mine film er der nærmest klippet efter metriske modeller, hver scene må ha' den og den længde og skal vare så og så længe, og det tror jeg er analogt med visse komponisters arbejde.

Man taler bl. a. om den ny enkelthed indenfor musikken sidst i tresserne, hvor man dyrkede det meget statiske.

Ja, præcis. Det er igen det der med, at princippet hedder: så må man se, hvad der sker. Hvis man gør det og det, så må man se, hvad der sker. Det har været en ledetråd i meget af mit arbejde, at man laver nogle spilleregler for sig selv, og de spilleregler er ufravigelige. For mit vedkommende er de ufravigelige fra det øjeblik, jeg har bestemt mig for, at jeg kun må det og det inden for en films æstetik. Hvis jeg bestemmer mig for, at jeg ikke vil flytte kameraet, så gør jeg det heller ikke i den film, og så må jeg se, hvad der sker, hvis jeg holder mig det for øje. Jeg er meget rigoristisk med mine spilleregler. De kan have meget forskellig form. I *En Forårsdag i Helvede* var spillereglen, at jeg ikke ville snyde med tiden – med kronologien. Det var en begivenhed, som udspillede sig på én dag, og den var til gengæld filmet af utroligt mange forskellige mennesker, mange forskellige kameraer, og så skulle det bagefter monteres sammen til én helhed, som i virkeligheden havde et dramatisk forløb, nemlig cykelløbet.

I nogle film er systemet, som er i den enkelte film, meget synligt, – i andre film er det næsten usynligt. *En Forårsdag i Helvede* virker først og fremmest umiddelbart som en medrivende, dramatisk film. Systemet er der alligevel. Men det betyder jo ikke, at filmene ikke i sidste ende bliver ekspressive alligevel. Tværtimod. Der er noget med, at gnidningsvarme opstår af koldt og varmt mod hinanden. Det er ihvertfald en teori, som jeg har, at hvis man har et meget varmt stof og over for det bruger en meget kold metode eller mekanik, så bli'r det yderligere

ophedet.

Dit hovedformål er altså ikke at lave en filmhelhed, som er umiddelbart virkende?

Jo, jeg håber, at filmene virker umiddelbart. Systemerne er kun til for min egen skyld. Det er absolut mit mål, også når jeg skriver. At digtene klarer sig selv, uden at man forstår systemet.

»Livet i Danmark« handler meget om sin egen tilblivelse – om sin skrift. Er det ikke en form for distance?

Jo, det er rigtig nok, men jeg mener, at distancen til materialet er vigtigt i et arbejde. Filmene handler meget ofte om deres eget sprog. Indirekte kan de læses som en serie af øvelser eller essays i filmsproget, men det mener jeg er noget sekundært. Det er vigtigt for mig, – men jeg regner med, at hver eneste af filmene klarer sig selv.

Klarer sig selv, – det vil sige, at de giver en umiddelbar oplevelse?

Ja.

Der må du have nogle erfaringer med, om filmene nu virker, som du tænker dig?

Ja, det har jeg meget gode erfaringer med. *Livet i Danmark*, da den kom frem, havde meget modsatte og mange forskellige slags oplevelser, kan man sige. Der var mange, der havde svært ved at forlige sig med, at den var så distanceret.

Og man havde også svært ved at forstå, at den ikke var ironisk i normal forstand. Jeg tror nok, det var et mindretal, der havde det sådan med filmen, og det havde noget at gøre med den tids moralisme. Men sådan var den jo ikke. I mine egne øjne var den ikke en film, der var udleverende i sin form.

Konventionen irriterer mig

Du har flere gange brugt udtrykket polemisk, om det du laver. Er det nogle bestemte tendenser f. eks. her inden for de sidste år, som du er oppe imod, eller er det mere et universelt princip du har?

Jeg har en stærk trang til at lave ting på min egen

måde, og konventionen irriterer mig. Det irriterer mig at se film, som er lavet uden en stærk vilje til at lave filmen. Jeg elsker at se store amerikanske film, og jeg kan godt lide at blive godt underholdt i biografen, så det er ikke de film, jeg taler om. Jeg tænker mere på den der Ikea-realisme i dansk film. Den synes jeg er helt ubrugelig og uinteressant. Psykologisk normalrealisme er jeg altså ikke meget interesseret i.

Når man skriver er afstanden fra indfald og impuls til udførelse temmelig kort. I film er der derimod rent praktisk temmelig langt mellem indfaldet og udførelsen. Det er et kæmpeapparat. Det har altid været mit mål at komme så nær tanken som muligt, og det har jeg praktiseret på mange måder. F. eks. i den spillefilm jeg lavede for et par år siden, *Udenrigskorrespondenten*, hvor jeg prøvede at skrive manuskriptet undervejs og udsætte mig selv for meget vanskelige forhold under optagelserne. Det synes jeg var en god motor for inspirationen. Det skulle være vanskeligt at optage filmen på Haiti, – rent praktisk en ret kompliceret affære –, så vanskeligt, at omstændighederne ville spille så kraftigt ind i filmarbejdet, at det ville kunne ses som aftryk i filmen.

Var det ikke med til at gøre afstanden mellem ideen og realiseringen større?

Nej, det synes jeg ikke, fordi jeg skrev manuskriptet undervejs. Jeg skrev det inspireret af det jeg mærkede, så og oplevede. Så jeg fandt tit på scener, som jeg ikke havde med hjemmefra. Og det gjorde afstanden decideret kort. Desuden havde jeg et relativt lille filmhold, og samarbejdet om den enkelte scene var meget tæt, også på grund af de anderledes omstændigheder.

Så jeg synes, det hele tiden går ud på at skabe sig nogle spilleregler, som er krævende. Som kræver, at man må være vågen, at man ikke gentager sig selv, at man ikke gør det, som man kan alt for godt allerede, at man ikke kører på rygmarven. Jeg søger virkelig at sætte mig selv i situationer, der er uhyre vanskelige. Det er en slags moral, kan man sige.

Musikalske byggeklodser

Ja, jeg synes vi har fået, hvad vi skal ha'.

Og nok om musik?

Ja, det tror jeg.

Jeg fik ikke omtalt Fuzzy så meget. Det skylder jeg ham at gøre, for jeg havde så godt et samarbejde med ham på *Udenrigskorrespondenten*. Han forstår film. Han forstår virkelig film, og han har lavet utrolig meget, har megen erfaring med film. Han har samme generationsmæssige, filosofiske udgangspunkt som Henning og jeg, og han er meget leveringsdygtig og meget fleksibel.

Jeg mener, han kom med et virkeligt stærkt bud på musikken til *Udenrigskorrespondenten*. Han gik direkte ind i processen med lydarbejdet og optog en del af lydene på Haiti og var meget opfindsom også med det instrumentale. Han lavede bl. a. nogle mærkelige ting med glas. Han har jo sit eget musiklaboratorium. Og ligesom Gunnar Møller Pedersen kom med det der fantastiske bud med korværket, så kom Fuzzy med et tilsvarende vanvittigt bud, som man næsten skulle tro lå uden for hans område. Foruden at lave en del forsyntheser lavede han det vigtigste i filmen på orglet i Grundtvigskirken. Et meget smukt stykke musik. Han kom til mig og sagde, at det var det, han havde lyst til at lave, og jeg var ret forbavset og syntes, det blev kolossalt godt.

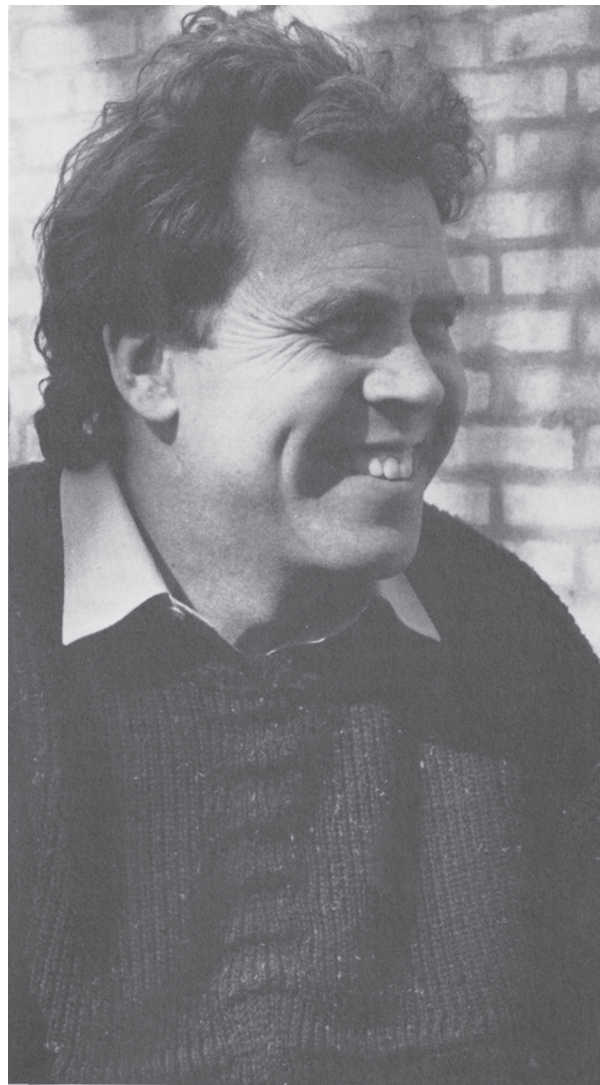
Du tror på komponisternes bud?

Ja, det gør jeg. Jeg tror, jeg selv kan se eller fornemme nogle fællestræk hos de komponister, jeg har valgt – Henning, Gunnar og Fuzzy. De deler en manglende angst for det, nogen ville kalde banalt og sentimentalt. De er ikke bange.

De er alle tre præget af det, der skete i dansk musik i 60'erne.

Ja, men der er andre fra samme generation, Per Nørgård f. eks., som har et andet musiksprog. Jeg ser ham som en vigtig komponist, men jeg ser ham ikke i familie med dem. Jeg ville ikke kunne bruge den der komplekse attitude til musik. Jeg har brug

for nogle rene og enkle ting i musikken. Det er det jeg går efter: enkle elementer, nærmest en slags byggeklodser.



Skaberens trommeslager bekendtgør

»Talking drums« hos Akan-stammen i Ghana

Af dr. Simeon Asiama

De afrikanske »talende trommer« er fascinerende – men for de fleste vesterlændinge lidt af et mysterium. Her fortælles mysteriet bag, hvordan og hvornår Akanernes trommer »taler«, og hvad de »siger«.

Artiklens forfatter er professor ved Institute of African Studies ved University of Ghana, Legon, lige uden for Ghanas hovedstad Accra. Dr. Asiama er Akan, som er Ghanas største og mest dominerende stamme. Han har været gæsteprofessor ved amerikanske universiteter og har forelæst for de mange udenlandske gæster ved Legon universitetet, deriblandt artiklens oversætter, Christer Irgens-Møller, som besøgte Ghana i foråret 1985.

Jeg vil i denne artikel forklare mysteriet bag, hvordan og hvornår Akanernes talende trommer »taler«, og hvad de »siger«.

I mange afrikanske samfund dominerer slagtojsinstrumenter, og de finder sit stærkeste udtryk i de såkaldte membranofoner (trommer med trommeskind). Hos Akan-folket er intet instrument så udbredt og brugt som trommer. Akan-folket er det største af alle etniske grupper i Ghana både m.h.t. geografisk udbredelse og befolkningsstørrelse. Ulig andre instrumenter som fløjter f.eks. er trommer ikke instrumenter, som enkeltpersoner trakter efter at eje til egen underholdning. Som regel ejes de trommer, man finder hos Akan-folket, af fællesskabet og bruges til sammenkomster, hvor der danses, eller de tilhører en helligdom eller en høvding. Forskellige slags trommer identificeres med forskellige sociale grupper eller særlige lejligheder.

I gamle dage når der var krig, brugtes de talende trommer til at overbringe

meddelelser om sejr, nederlag, kaldte sammen til krigstogt etc. Nu bruges de ved høvdingernes hof, ved festivaller og vigtige nationale højtidere.

Det er disse *Atumpan trommer*, normalt kaldet *talende trommer*, artiklen handler om (se billedtekst; *red*). De anvendes både til kommunikation og i musikalske situationer til at akkompagnere dans.

Trommetalen og det talte sprog

For Ghaneserne er musik og tale til tider synonyme. I vokalmusik kan man f.eks. komme ud for at der skiftes fra sangstemme til talestemme på bestemte ord, fraser eller hele sætninger; endvidere er en blanding af tale og sang almindelig. Akan folkets sprog er ligesom en del andre afrikanske sprog tonalt. Hver stavelse har en distinkt og bestemt tone og enhver ændring af tonerne i et ord vil ændre dets mening eller gøre det uforståeligt. Tonehøjden er af stor vigtighed i det sproglige lydsy-

stem. Det kan ses af følgende eksempel, hvor to ord har de samme vokaler og konsonanter, og når intonationerne ændres, bliver ordets mening også ændret.

(´ = høj; ` = lav)
ɔ̀yéré = kone
ɔ̀yèrè = han strammer
m̀pàbòá = sko
m̀pàbóá = loppe

Enhver kommunikation ved hjælp af instrumentlyde er i Akan-sproget baseret på det talte sprog. Ifølge afrikansk opfattelse kan det instrumentale sprog kun opfattes som en form for tale. Akaneren siger, at trommen taler, når den spilles »talende«, for han oversætter eller fortolker dens lyde som tale snarere end som musik.

Det generelle princip bag forskellige afrikanske instrumenters »tale« findes i talesprogenes tonale karakter og i det faktum at instrumenterne reproducerer tonerne og antallet af stavelser i de en-

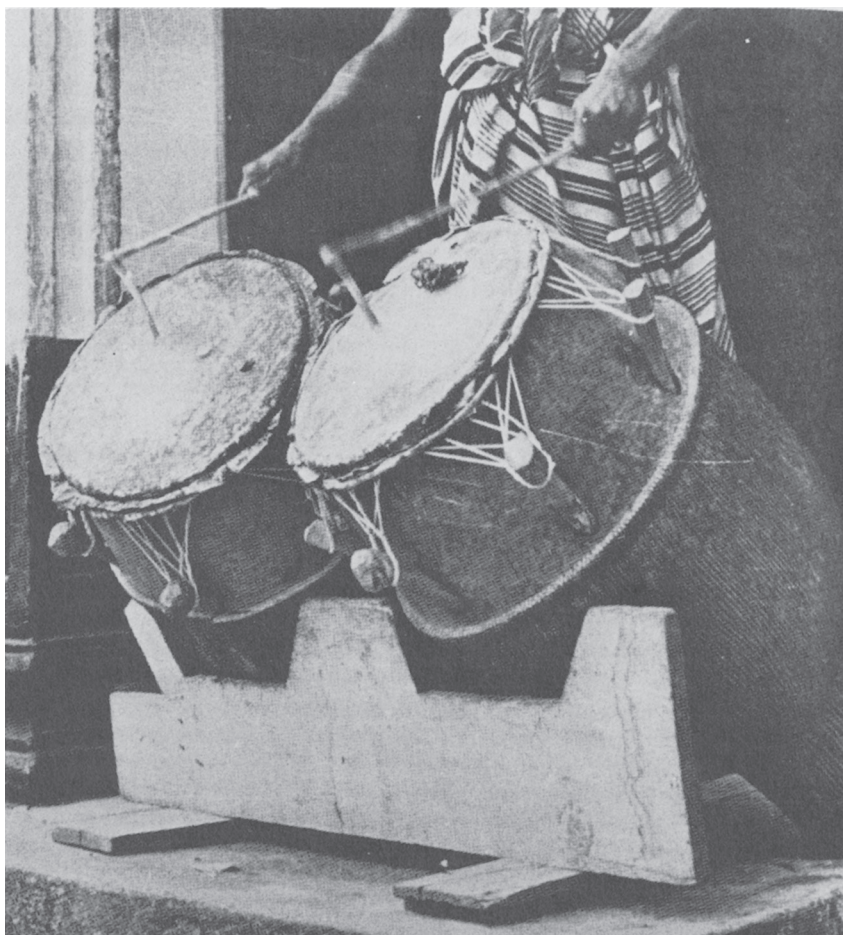
kelte ytringer. Det som instrumenterne overfører til lyd er en *abstraktion* af de talte sprogs ytringer. Der er derfor en tendens mod standardiserede meddelelser. Det er en fordel hvis en meddelelse kan indeholdes i lageret af udtryk som allerede er bekendte for lytteren. Da lydene fra de »talendé« instrumenter altid må fortolkes i talesproget, kan

en sætning som ikke indeholder noget velkendt ikke forstås umiddelbart. Derfor er bekendtgørelser og budskaber ikke blot standardiserede, men der er også et sæt af velkendte linier og enheder, som bruges som en del af et budskab. Disse enheder omfatter ord-sprog, andre kodede udsagn såvel som hilse-formler. Brugen af standardenhe-

der betyder også at man bruger et begrænset ordforråd. Trommetalens ordforråd er desuden omhyggeligt udvalgt fordi trommerne kun har to toner.

I Akan trommesproget tildeles en høj tone en fikseret tonehøjde på instrumentet og kan ikke ændre højde i forhold til sin position i den talte sætning. Da der kun er to trommer med

Atumpan trommer. Den dybe tromme til venstre for trommeslageren er her forsynet med raslemetal. – De fleste Akan trommer har et trommeskind i den ene ende og er åbne i den anden. Til denne gruppe hører atumpan trommerne (»talende trommer«), som denne artikel handler om. De anvendes både til kommunikation og til akkompagnement ved dans. De flaskeformede trommer, som spilles med to bøjede stikker, anvendes parvis og er stemt i ca. en kvints afstand. Trommerne skæres ud af et meget hårdt træ, der kaldes »Tweneboa« (minder om egetræ). Til skindet anvendes elefanthud eller huden af dværgantilope. Skindet holdes på plads af løkker, som er trukket ned om en række træagler. Når trommerne spilles står den mandlige, dybe, tromme til venstre, og den kvindelige til højre for trommeslageren.



hver sin tonehøjde, kan glide- eller midtertonere ikke frembringes.¹⁾ Den høje tone beholder sin højde i forhold til den dybe og lytteren må sammenfatte meningen ud fra den relative indbyrdes tonehøjde.

Trommeteksterne

Trommeteksterne bruges generelt i lokalsamfundet til at stimulere eller lede den sociale interaktion og sociale adfærd. Der findes advarselssignaler, alarmsignaler, sammenkaldelssignaler, tekster til hilsener ved bestemte lejligheder, og tekster der udtrykker sympati. Ved en audiens hos Akan stammen vil trommeslageren kommentere høvdingens bevægelser. Han spiller en linie, der kalder høvdingen til audiensen, en linie, der byder forsamlingen at rejse sig, når høvdingen nærmer sig, en der bebuder at høvdingen sætter sig, og en der fortæller høvdingen når det er på tide at hæve mødet etc.

Foruden signaler og budskaber, er der linier og tekster til anrøbelse af guderne, bønner, ordsprog og lovtaler til bemærkelsesværdige enkeltpersoner, og de afdøde høvdinge af slægten.

For Akan stammen er naturen åndernes verden. Der findes en samling af tekster til anrøbelse af ånderne – ånden i det træ, som trommen er lavet af, – skindet på trommen, og bestemte væsener og guder. En håndværker vil også bestræbe sig for at formilde ånden i et træ, før han fælder det, ved at udføre bestemte ritualer. (Der slås f.eks. et æg ud ved træets fod, *red.*) På samme måde vil Atumpan trommeslageren som indleder en ceremoni starte med at henvende sig til ånden i »Tweneboa«-træet, som trommen er lavet af:

Twènèbóà Kódùá
 òdómánkómá kýèrè má sè
 Wámá nè hóméné só
 Wókòò bàabí à, brà
 Àkókó bòn ànòpà hémá
 Kýèrè má bá dà nyàmé
 ànòpà tútútútútú
 Yèfré wó, wóbété
 (*Se udtalevejledning bagest*).

Ånd af Tweneboa
 Skaberens trommeslager bekendtgør
 (dette, at)
 han (ånden) er kommet for
 at genopstå
 (hvis) du er gået et andet sted hen,
 kom (tilbage)
 Som hanen der galer i daggrøet
 (Som) trommeslagerens barn
 der sover
 og vågner meget tidligt om morgenen
 kalder vi på Jer, og I vil høre.

En lignende påberøbelse henvender sig til »elefanten som knækker øksen« fordi skindet er af elefanthud. (Og huden kan være så tyk at den kan knække en økse. *red.*)

Store Elefant (Ånd af Elefanten)
 Elefant som knækker øksen
 Vi ser dig og bliver bange
 Skaberens trommeslager bekendtgør
 (at) han (ånden) er kommet
 for at genopstå
 som hanen der rejser sig for at
 gale i daggrøet
 påkalder vi dig
 Vi lærer
 Lad os lære.

De guder der traditionelt æres af Akan folket er *Asase Yaa* (Moder Jord) og *Tweadumpon Nyame* (De ældste tiders Gud). Fornemmelsen af afhængighed af jorden er bevaret i trommesprogets poesi:

Àsàsé Yàá, dàmí rífúá
 Àsàsé nè dèté, yèdàn wò
 Yètè àsè à, yèdàn wò
 Yèwú à, yèdàn wò
 òdómánkómá kýèrè má kýèrè má sè
 Wámá nè hóméné só

Jord (født på en torsdag)² kondolerer
 Jord og støv, vi støtter os mod Jer
 Mens vi er levende, er vi
 afhængige af Jer
 Når vi dør, støtter vi os til Jer
 Skaberens trommeslager bekendtgør
 at han (ånden) er kommet for
 at genopstå.

Nogle af de tekster, der spilles på de talende trommer er lovprisninger af Gud.

Gud, som vi kan stole på
 Skaberen af altings Gud
 Fra tidernes morgen var du Gud
 Regnens Skaber, som skabte
 mørke og lys
 For dig er lys og mørke det samme
 Vi kender dig
 Vi beror på dig.

De talende trommer understreger også, at før den fysiske verden blev skabt, eksisterede der kun guddom, og at mennesket er underkastet Guds mægtige uendelighed.

Stien krydser floden
floden krydser stien
Hvem af dem er ældst?
Vi har lavet (skåret) stien
og mødte floden
Floden er fra for længe siden
den stammer fra domankoma (Gud)
Skaberen

En høvding holder en takketale til sin
stamme for deres ubøjelige støtte ved
følgende ord i de talende trommer:

Skaberens trommeslager siger:
Han ønsker Jer god morgen
Den almægtige (høvding) siger
Han takker Jer
(han) takker Jer.



I tilfælde af ulykke eller katastrofe af en
eller anden art (ildløs f.eks.) vil de ta-
lende trommer alarmere folk:

Múmí mmrá
Àsémm ábà
Kùró réhýe
Mómmrá ñtém
Mómmrá bròbròbrò

Kom ud
Der er sket noget
En landsby brænder
Kom hurtigt
Kom (så) mange (som muligt).

Det er vigtigt at bemærke at alle tekster
udarbejdes indenfor de to toners be-
grænsning.

Ordsprog

Ordsprog bliver generelt brugt til cere-
monielle formål, f.eks. indsættelse af
en høvding, men de kan også bruges til
at udtrykke fornærmelser, til kondol-
ence eller til advarsler. Ordsprog kan
trommes på de talende trommer når
ordsproget anses for passende til den
enkelte situation og dets adresse. Talte
ordsprog ville normalt henvende sig til
en enkelt eller en mindre gruppe.
Trommede ordsprog vil derimod hen-
vende sig til en større gruppe menne-
sker eller til en enkelt i en situation,
hvor det er vigtigt at meddelelsen bliver
offentligt kendt. Her er et par eksemp-
ler.

Hvis en flod er stor,
overgår den da havet?

(Ingen flod, selvom den er stor, overgår
havet i størrelse og dybde. Dette ord-
sprog priser kongens majestæt og indi-
kerer at ingen er mægtigere end kon-
gen).

Tsetsefluen følger forgæves
efter skildpadden

(Tsetsefluen som er bærer af sovesyge
kan ikke bide en skildpadde pga dens
hårde skjold. Dette ordsprog advarer
ens fjender om det frugtesløse i deres
onde hensigter.)

Dværgantilopens hale er kort
men han kan vifte sig selv med den.

(Alle har en eller anden måde at
komme over sit handicap).

Nìm, nìm, nnìm

Jeg ved, jeg ved, jeg ved ingenting.

(Dem som hævder at vide alt ignorerer
en mængde ting. Det er en advarsel til
dem som altid praler med den lille vi-
den de har.)

Ved begravelser anvendes alle for-
mer for ceremoniel tromning. Atum-
pan trommerne reproducerer de essen-
tielle temaer fra klagesangenes digte,
mens de bebuder lejligheden med kon-
dolence, tilkendegivelser, budskaber
til slægtens aner og farvel til den af-
døde. Et populært er følgende:

Vi har gennem tiderne
set sorg
kondolence
Forfædre, husk os
Forfædre, send os noget
Kondolence(r)!

Direkte henvendelser

Mange af disse linier og tekster kan spilles ved sociale og rituelle lejligheder eller i tilfælde af ulykker. Men der er også musikalske situationer som tillader eller opfordrer til brugen af talende trommer, når man vil henvende sig til enkeltpersoner. Eller for at opmuntre eller ans pore dansere, for at kommentere en optræden eller simpelthen som underholdning at spille ordsprog eller andre reflekterende digte.
Her er en tekst, der lykønsker en danser:

Tillykke
Akosua Dampo (danserens navn)
Jeg giver dig lykønskninger
Du ved, hvordan det gøres
højre, venstre
Du gør det helt rent
Roligt, roligt, roligt
Tillykke

Trommeslageren spiller Atumpan-trommerne *henover* eller *ovenover* lyden af de to-tre andre trommer i orkestret.
Talende trommer i dag
Som et resultat af udviklingen har de talende trommer fundet vej til andre dele af det nationale liv. I Ghana idag bliver de talende trommer brugt på GBC (Ghana Broadcasting Corporation,

Ghanas nationale radio og TV) som kommunikationsmiddel. Signaturmelodien for nyhedsudsendelserne spilles på Atumpan-trommerne:

Ghana lyt, Ghana lyt.

Og i nogle skoler bruges trommerne i stedet for klokken, der ringer ud og ind:

Skaberens trommeslager siger
tiderne forandres (mens tiderne skifter)
Mennesket forandres også.

Idag er der ikke mange som umiddelbart forstår de talende trommer. At kende et ordsprog og at forstå det, er et andet problem for mange, specielt de unge. Situationen var anderledes for år tilbage, hvor trommesproget blev forstået af de indfødte som en del af deres liv.
Ikke desto mindre er de talende trommer dog ikke på vej til at blive blot

og bar historie: de fungerer stadig på alle niveauer af det sociale liv. Med den nationalistiske ånd der nu er ved at få tag i ungdommen, bliver kulturelle former energisk genoplivet. Der findes folk, der lærer og spiller trommeteksterne som signaler uden at kunne fortolke dem ord for ord. De bedste trommeslagere er imidlertid dem, som kender de tekster de spiller og derfor er i stand til at spille dem med følelse og klarhed i stilen.
Som konklusion må jeg fremhæve at trommesproget hos Akan-folket og hos andre af Ghanas og Afrikas stammer udelukkende er en traditionel kunstart. Anvendt skønsomt kan den bidrage til at gøre en lejlighed mere højtidelig eller mere morsom alt efter de referencer som den tillader folk at gøre.

- 1. Dette lader sig gøre på de trommer man almindeligvis opfatter som talende trommer, den nigerianske *dondon* eller *dunno*. Skindet kan frembringe både glidetoner og har et større register af fikserede tonehøjder. Den holdes mellem overarmen og kroppen, og v.h.j.a. et snoretræk kan skindet strammes ved at trommen klemmes ind mod kroppen.
- 2. I Ghana har man den skik, at man opkaldes efter den ugedag man er født på. Yao er navnet på et drengebarn der er født på en mandag. En pige hedder Yaa, og da man tror at jorden fødes på en torsdag, hedder Jorden Asasa Jao.
(oversættelse fra engelsk: Christer Irgens-Møller)

Vejledning i udtale

kw	som den første lyd i det engelske »quick«	
tw	som »tj« og i ord som Twi og twa udtales »tjui« og »tjua«	
gy	stemt »dj« som i det engelske »judge«	
hy	»ssh«	
ky	»tj« som i det engelske »church«	
ɔ	en åben ly, en mellemting mellem o og å, som i »og så videre«	
ɛ	kort lyd »æ«	
ˈ	høj	} trommetegn
ˌ	lav	
ˈˌ	dobbeltslag	

Atumpan trommer, Ghana.



Teenybop og avantgardisme (2)*

Frank Zappa og the Mothers of Invention 1964–69

af Lars Mjøset

5. Oh No

Allerede på Zappas fjerde album er de mer kyniske erkjennelsene i ferd med å bryte igjennom. Riktignok finner en her fortsatt utopiske tekster, men oppgjøret med hippietrenden dominerer. Dette oppgjør rammer også popmusikere som søker å gi seg selv en image ved å hekte seg på de til enhver tid rådende stemningsbølger. Allerede plateomslaget antyder at Zappa spesielt gjør Beatles til gjenstand for sin oppmerksomhet. Omslaget er en travesti over Beatles berømte *Sgt. Pepper*-cover. Mens Beatles her framstår kledd i trendy silkeuniformer med psykedelisk image, figurerer Mothers stå utkledd som gamle mødre. Tilsvarende med resten av omslaget. Beatles har et gruppebilde der lp-tittelen *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* er skrevet på stortrommen og navnet The Beatles er skrevet med blomster foran. Tilsvarende på Mothers' tromme: tittelen er den lakoniske replikken *We're only in it for the money*, og Mothers står skrevet med gulrøtter, reddiker, tomater og meloner. Beatles har blå himmel, palmer og en rekke ansikter, vesentlig fra det 20. århundres underholdningsverden, samt en del klassikere. Mothers har mørk himmel med flerrende lyn, et utspjåket juletre, en adskillig mer ob-skur ansamling ansikter, vesentlig med svartsladd foran øynene, og med refe-

ranse til helt moderne amerikansk mytologi i form av Lyndon Johnson, Kennedys drapsmann Lee Harvey Oswald og mannen som skjøt Oswald, Jack Ruby.

Musikalsk er det imidlertid ingen referanser til Beatles på *We're only in it for the money*. Men det finnes i Zappas tidlige produksjon også en sinnrik musikalsk kommentar til gruppen. Utgangspunktet er *All you need is love*, som Beatles spilte inn i forbindelse med historiens første verdensomspennende TV-konsert sommeren 1967. Dette markerer allerede en slags offisiell aksept av The Beatles, samtidig som gruppen nettopp søkte å flyte på hippietrenden. Zappa utstyrrer i denne forbindelse en av sine eldre melodier med teksten *Oh No*, (utgitt på samlealbumet *Weasels ripped my flesh*), og her er adressen til Beatles helt åpenlys.

John Lennon synger i Beatles' tekst at alt er forstått, alt er tenkt og at alle kan tilegne seg dette – alt man trenger er kjærlighet. Zappa derimot stiller seg distansert tvilende i sin kommentar: han tror ikke at Beatles kjenner meningen med kjærlighet, han tror ikke den vil redde verden og det er dessuten mye som ikke er forstått. Kynikeren kritiserer her den idealistiske humanisten: Lennon innbilder seg at han er en »profet« og tror han har funnet universalløsningen. Kynikerens bedømmelse: **Oh**

No / I don't believe it / You say that you think you know / The meaning of love / Do you really think it can be told? (...)
/ All your love – / Will it save the world / From what we can't understand? / Oh No / I don't believe it / And in your dreams / You can see yourself / As a prophet / Saving the world / The words from your lips ... / I just can't believe you are / Such a fool.

Disse kontrastene finner en også igjen i selve musikken. Profeten er en retoriker som vil vinne flest mulig tilhengere, som vil ha dem til å tro på sin profeti. Dette reflekteres i Beatles' allsang-refreng, som går i 4/4 og er holdt i tradisjonell music-hall tradisjon. Alle – i hele verden – synger med. Pop-melodienes mest elementære mekanisme gjør seg gjeldende: Refrenget skal feste seg og være sangbart etter minst mulig antall gjennomlyttninger. Kommunikasjonsformen er her innlevelse, en skal bli overbevist av profeten uten å tenke nærmere etter om budskapet er riktig. Dette kommuniseres til hele den TV-seende verden.

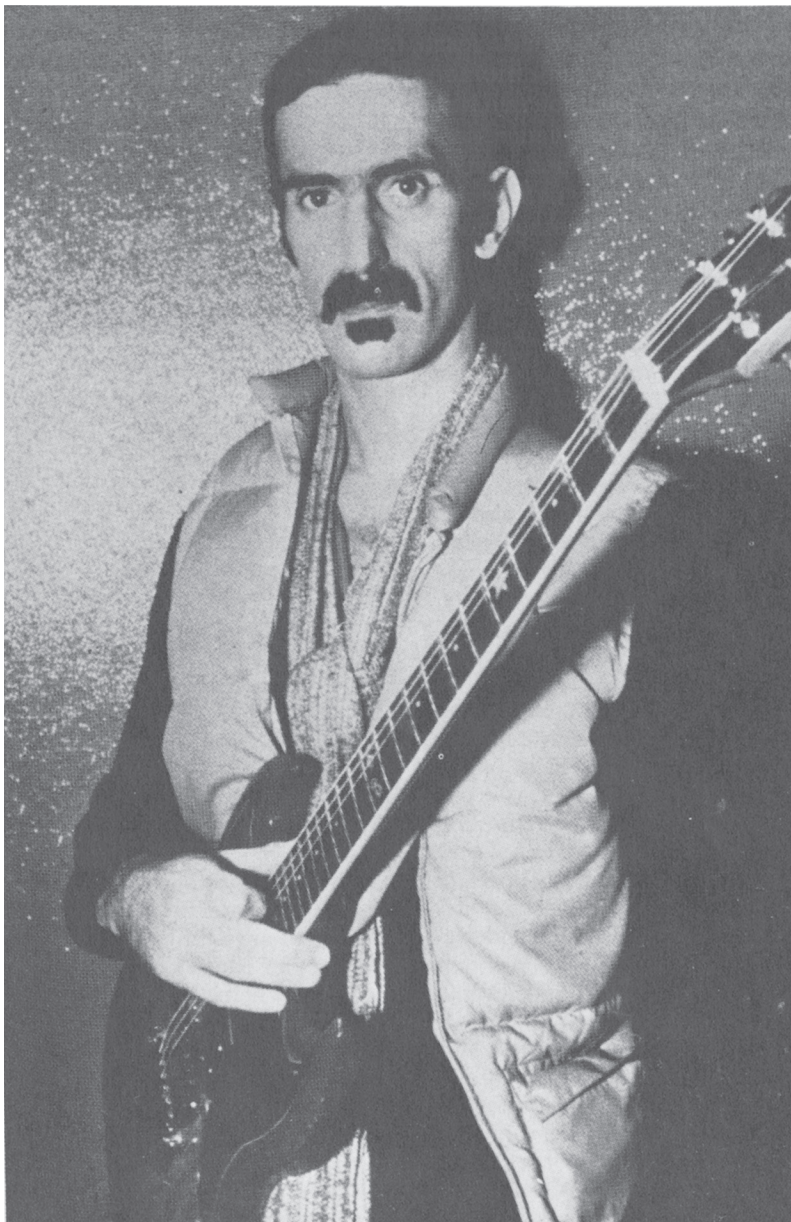
Beatles' produkt søker å absorbere lytterne. Sangen appellerer til de samme følelser som den handler om: idealistisk kjærlighet og innlevelse. Zappas svartekst er derimot avstandskapende: kjenner vi virkelig til meningen med kjærlighet? Vil kjærlighet løse alle verdens problemer? Vet vi alt?

Zappa markerer et skeptisk standpunkt. Følelsenes betydning skal ikke bestrides, men har de alltid slike harmoniserende konsekvenser? Zappa er den individualistiske skeptiker og humanismekritiker som ikke tror på profeten. Musikalsk reflekteres dette i at melodien er en genuin anti-pop-melodi. Her er det ikke noe refreng man skal synge med i. Melodien er kompleks med vanskelige sprang. Vokalisten har ingen frihet overfor melodilinjen. Sangstemmene har i seg selv en avstandskapende sound: først en slesk croonerstemme, deretter kunstig tegnefilmaktig. Det er ingen direkte sitater, men det musikalske materiale er aldri eldre enn det 20. århundre: modernisme og rock, ikke evergreens og barokk, som i Beatles avsluttende musikkstater i **All you need is love**.

6. Igor's boogie

Mothers of Invention var intet vanlig rockband. Allerede på de første albumene kan man høre store orkesterarrangeringer, og det på nyinnspillinger av en del av Zappas tidligste forsøk på å komponere for kulturindustrien. At Zappa fikk plateselskapet til å finansiere slike arrangementer viser hans intensive engasjement for å få skrive for større besetninger.

Bandet ble da også utvidet etterhvert som publikumsoppslutningen økte. Følger man stamtreet (lettest tilgjengelig i *The big note*, Oslo 1985, men også i *Mother People*, No. 1, 1981) besto den første versjonen av to gitarer (Zappa og Elliot Ingber), bass (Roy Estrada), trommer (Jimmy Carl Black) og vokalist (Ray Collins). Sent i 1966 var rytmegitaristen forsvunnet, mens fire musikere var kommet til: keyboards (Don



Preston), to treblåsere (Bunk Gardner, Jim Sherwood), samt en ekstra trommeslager (Billy Mundi). Sommeren 1967 kommer en tredje treblåser, som også spiller keyboards (Ian Underwood), og B. Mundi erstattes av Art Tripp som ved siden av trommer også behersker vibrafon og marimba. Underwoods senere kone, Ruth Komanoff, bidrar tidvis også på marimba og B. Gardners bror Buzz Gardner på trompet. Utvidelsene sier noe om Zappas musikalske ambisjoner: To trommeslagere og et markert inslag av vibrafon, marimba og andre perkusjonsinstrumenter viser hans gjeld til Vareses tradisjon for slagversmusikk. Det finnes rene slagverkssekvenser, men hans form er aldri den rene modernismen: han integrerer de modernistiske inspirasjonene og teknikkene i den rytmiske populærmusikkens tradisjon og opererer som sådan oftest med akkorder. Blant blåserne er det en preferanse for treblåsere, og særlig Gardner, som behersket alt fra fløyte over saxer og klarinetter til obo og fagott ble av Zappa dirigert flittig fra instrument til instrument.

Alle gruppens plateutgivelser var collager. Ikke bare Zappas vekt på slagverk og treblåsere viser gjelden til Varese. Fra 1968 og framover finnes det også en god del elektronikk på platen. Studioenes utstyr for å lage rent elektronisk musikk var ennå ganske primitivt på den tiden, men Zappa visste å bruke det som var. Det mest markerte eksemplet er nok hans elektroniske kommentar til Kafkas novelle *I Straffekolonien*, komposisjonen *The chrome-plated megaphone of destiny* på *We're only in it for the money*.

De senere plateutgivelsene innehol-



der en del konsertopptak, men alltid klippet og montert sammen av Zappa. Imidlertid finnes det blant bootleg-utgivelsene, for ikke å snakke om innenfor det store nettverket for sirkulasjon av kassettkopier, en rekke hele konsertopptak. Her kan en høre hvordan parodier, avantgardistiske frie improvisasjoner og gjennomkomponerte sekvenser ble montert sammen. Dobbeltheten i tittelen på Zappa's instrumentalkomposisjon *Igor's Boogie* reflekterer nettopp ytterpunktene i det spek-

trum av musikalske former som Zappa montert sammen: boogie og modernisme.

I 1968–9 var bandets yteevne betraktelig forbedret. Zappa kalte deres konserter for »elektrisk kammermusikk«. De framførte lange sekvenser som Zappa komponerte i øyeblikket ved å benytte seg av innarbeidede tegn som ble gitt til musikerne: signaler for forskjellige taktarter, for pianoclusters, osv. Et eksempel på dette er et utdrag fra en konsert i Royal Albert Hall i

London – gitt tittelen *Prelude to the afternoon of a sexually aroused gas mask*, på albumet *Weasels ripped my flesh* – der komponisten kommenterer musikken: »At this very moment on the stage, we have drummer A playing in 7/8s, drummer B playing in 3/4s, the bass playing in 3/4s, the organ playing in 5/8s the tambourine playing in 5/8s and the altosax blowin' his nose.« Nærmere bestemt spiller altsaxen frijazzinspirerte improvisasjoner, så også jazztradisjonen er integrert. Det fortelles forøvrig at noen av de absolutte høydepunktene blant Mothers konserter på denne tiden fant sted når den blinde fargede treblåsertusenkunstneren Roland Kirk – mannen som gjerne virtuost spilte på tre saksofoner samtidig – satt inn med bandet.

Et grunnleggende poeng i den estetikken Zappa hermed praktiserer er at det ikke er noe skille mellom opphøyet og populært, mellom seriøst og morsomt. Parodien er for Zappa aldri noe mindreverdige. Disse poengene kommer godt fram om en betrakter hans komposisjon *Amerika drinks and goes home* fra *Absolutely Free*. I en radioutsendelse fra 1967 forklarer Zappa i detalj hvordan han har bygget inn den sosiale satiren helt fra akkordene og fram til det lydbildet som finnes på platen. Han påpeker at akkordskjemaet er en parodi på akkordprogresjonen i standard populærmusikk, som gjerne består i »a series of 2/5/1s rotating around the circle of fifths. Our parody consists of – instead of going around the circle of fifths like the old folks used to do – we made the 2/5/1s go in funny directions where they normally wouldn't go. It's a little bit more adventurous a chord progression than the normal stock ballad

chord progression.« Teksten er en absurd sammenstilling av fraser. Musikken spilles som i en amerikansk bar: på masete »cocktail piano«, kvasimodernistisk gitar og med smakløst trommespill. I tillegg har Zappa i studio laget et eget lydspor med alle de lyder, fraser og kommentarer man kan høre i amerikanske barer og nattklubber.

Zappas metode beror på at han kjenner populærmusikken inn og ut, han benytter dens teknikker (eller dens »musemer« som det ville hete i P. Taggs terminologi), men han vrir en aning på de strukturene lytterne er vant med. Han monterer musene sammen på uventede måter. Den beste betegnelsen på hans musikk er kanskje »meta-rock«, noe som forøvrig treffende kommer til uttrykk når vokalistene på en konsert i 1977 oppfordrer til allsang med bemerkningen: »Everybody sing along like a great big rockshow!« Konserterne med Zappa er fremmedgjøringsaksjoner: Publikum ser på seg selv som om de var på en stor rockekonsert!

Slik oppnår Zappa fremmedgjørings-effekter helt i tråd med Brechts estetiske prinsipper. Samtidig oppheves distinksjonen mellom det moderne og det populære: det fremmedgjorte populære er umiddelbart modernistisk. Komposisjonen *America Drinks* forekommer derfor i to versjoner på albumet *Absolutely Free*: første gang som et rent modernistisk verk, annen gang i den omtalte cocktail-bar-versjonen. Forskjellen mellom Brecht og Zappa er ikke primært at Zappa er musiker og komponist: Zappa er også sin egen forfatter og han har selv hatt teaterambisjoner; filmen *200 Motels* er en slags opera og i den seneste tid har Zappa forsøkt (uten hell) å få opp et Broad-

way-stykke. Forskjellen ligger primært i at Zappa er yngre og amerikansk: det er således kulturindustriens produkter (heller enn det mer klassiske teatrets) og særtrekk ved det amerikanske fordistiske massekonsumsamfunnet (heller enn det klasse-polariserte europeiske mellomkrigs-samfunnet) han gjør til objekt for sin fremmedgjøring. Zappas senere kynisme er også mer markert enn Brechts, men Zappas opprinnelige hensikt, nemlig at folk (selv amerikanerne) en gang skulle reise seg og spørre »What the fuck is this!« er ikke langt fra Brechts.

7. Kynismens grenser

Zappa oppløste sin første utgave av The Mothers of Invention sent i 1969. I løpet av de 15 årene som er gått siden den tid har han gitt ut en mengde plater, skrevet store orkesterverker, pleiet sitt trofaste publikum med jevnlig turner, osv. Men hans grunnleggende inspirasjoner stammer fra tiden på 60-tallet, og derfor er dette essayet begrenset til den perioden. Noen vil også hevde at han musikalsk sjelden kommer opp mot den tidens prestasjoner: Konserterne er ikke lenger happenings med stort rom for improvisasjoner, men disiplinerte forestillinger der Zappa backes opp av flinke yngre yrkesmusikere som skiftes ut med jevne mellomrom. Samtidig er det oppstått en arbeidsdeling: Zappa tilfredsstiller sine mer modernistiske behov i verker for ny-musikk ensembler eller store orkestre, mens han i rockgruppeformat fortsetter å spille ironiserende metarock. I den opprinnelige Mothers-gruppen var han derimot tvunget til å gjøre alt innenfor formatet av den 9–10-personers sterke gruppen: avantgardisme, impro-

visasjon og metarock. Han var tvunget simpelthen fordi han som regel ikke hadde ressurser til å arbeide med større besetninger. Kunne han få det til, var han ikke sen om å benytte sjansen. Tittelen på en komposisjon han først spilte inn med fiolonisten Jean Luc Ponty antyder problemet: *Music for electric violin and low budget symphony orchestra*.

Men etterhvert har altså Zappa fått bedre ressurser. Hvordan har han klart det? Hans plater er riktignok ikke av den typen der overskuddsopplaget dukker opp på utsalg, men han har heller ikke noen gang vært blant storselgerne øverst på hitlistene. For å besvare dette spørsmålet er det nødvendig å se på Zappas aktivitet også på 70- og 80-tallet. Svaret har prinsipiell interesse, for det sier både noe om Zappas kynisme og noe om grensene for den.

For å få en oversikt over Zappas aktuelle standpunkter, må en se på hans små skrivelser og på hans uttalelser til pressen. En av de få journalister som har klart å komme på bølgelengde med Zappa er Robert Cassella (i et intervju i *Gold Coast Free Press*, January 5th, 1984, her sitert etter *Mother People*, No. 22).

Grunntonen er utsiktsløs kulturkritikk. 1980-tallet har brakt USA lenger ned i kristen reaksjon enn noen gang før enn historien, noe Zappa karakteriserer som »the beginning of the Dark ages... The only difference between this dark age and the other one, is that we'll be able to watch a lot of this one on TV.« Fortsatt er det »the American way of life« som er kjernen i elendighe-ten:

Zappa: »If you stop and think, if the entire population of the United States woke up and realized the depth of the

badness that is surrounding them and that is being perpetrated in their name, worldwide, what the fuck do you think they would do?«

Cassella: »Go to a movie.«

Zappa: »So they should stay the way they are. They're fucking happy. Stay happy.«

Her melder resignasjonen seg: USA kan aldri forandres. Zappa nærmer seg faktisk en Adorno-liknende posisjon. Han har intet håp når han uttaler seg om musikkens framtidsutsikter i det amerikanske samfunnet.

»I think that it's beyond hope, but I think that is definitely what is deserved. I think that music is an art form that is too good for the kind of society that we have here. I think it is something that is too beautiful and too subtle to be appreciated on a large scale by the average American person.«

Det framtidssamfunnet som futuristene så fram mot viser seg ikke å være verdig musikk i det hele tatt. Ut fra dette må Zappa naturlig nok konkludere med at det ikke har noen mening å komponere musikk verken i USA eller i noe annet sted i den amerikaniserte vestlige verden. Ut fra dette er det også forholdsvis klart hva Zappa vil si i et foredrag til »American Society of University Composers«. Gjennom uransakelige veier er dette livlige foredraget som Zappa motvillig holdt ved foreningens konferanse i Columbus, Ohio i april 1984, bevart for ettertiden i form av en lydbåndutskrift publisert i *Society Pages* (No. 25, April 1985), utgitt av norske entusiaster. Zappas utgangspunkt er at samtidskomponister er fullstendig unyttige i det amerikanske samfunnet, og hans kyniske konklusjon er at universitetsansatte komponist-læ-

rere må innse at det eneste fornuftige de kan gjøre er å overbevise sine studenter om at de aldri må forsøke seg på å komponere. Hvis man lærer opp studentene kan det jo hende at de blir bedre komponister enn sine lærere og da mister lærerne jobben. Tittelen på foredraget er da også: »Bingo! There goes your tenure«.

Også i det moderne samfunnet er de aller fleste komponister – om de ikke er heldige og får en universitetsstilling – henvist til å bli komponist for makthaverne, slik komponistenes skjebne alltid har vært. Tidligere komponerte man for konger, diktatorer og for kirken. I dag komponerer man for kulturindustrien. Zappas mer detaljerte framstilling av hvordan kulturindustrien uttrykker den amerikanske ungdommens behov er verdt å gå nærmere inn på. »Kongen« komponistene i dag skriver for er i dag forkledd som film- eller tv-produsent, eller som »damen med det stygge håret« som sitter i den bevilgende komiteen, eller kanskje helst hennes niese, *Debbie!* Debbie er den »archetypical imaginary pop music consumer«. Hun er datter av »a lazy, incompetent, overpaid, ignorant son of a bitch« og hennes mor »is a sexually maladjusted mercenary schrew, who needs to spend her husband's paycheck on ridiculous clothes designed to make her look younger.« Debbie tror på foreldrenes amerikanske verdier, hun liker »only short songs with lyrics about boy-girl relationships, sung by persons of indeterminate sex, wearing S&M clothing...« All musikk som lages i USA blir tilpasset det plateselskapseliten anser som hennes behov.

Beskrivelsen av Debbie som standardkonsumenten av popmusikk er

også interessant i lys av en kampanje Zappa nylig har kastet seg inn i. Sommeren 1985 gjorde det seg gjeldende en amerikansk pressgruppe kalt »The Parents Music Resource Center« (PMRC). Dens grunnleggende krav er at plateselskapene frivillig skal merke plater med en advarende merkelapp dersom de inneholder for sterke tekster om sex, drugs eller vold. Hykleriet i dette har beskjeftiget Zappa helt fra tidlig på 1960-tallet: Det moderne amerikanske konsumsamfunnets forstumpe familieliv og reklamens fantasi-verden gir opphav til nok av uforløst seksualitet, men samfunnet fortrenger det først med å tro *It can't happen here*, deretter ved å gå ut med sensurforsk.

Slikt press på plateindustrien er ikke noe nytt. Den får jo nettopp noen av sine største suksesser når den beveger seg meget nær opp mot og pirrer de for-

trenge fantasier og behov. Debbie liker jo best artister i S&M-utstyr, mens hennes mor er »sexually maladjusted«. Men det aktuelle angrepet i USA er sterkere enn tidligere fordi den fundamentalistiske protestantismen blir stadig sterkere og eventuelt fordi videomarkedsføring av popmusikk har slått igjennom på amerikanske fjernsynsskjermer.

Zappa har stått fram som den mest artikulerte talsmannen mot slike sensurforsk. PMRC har på sin side forsøkt å henge ham ut som grisk og samfunnsskadelig profitør som bare er ute etter å forsvare sine egne lønnsomme grovheter. Zappa på sin side har vitnet i Senatet, deltatt i diverse tv-debatter og sågar offentliggjort åpent brev til president Reagan. Til denne gallionsfigur for den amerikanske republikansk-fundamentalistiske høyrebølgen skri-

ver Zappa blant annet (sitert etter *Mother People*, No. 30, 1985): »In a nation where deranged pressure groups fight for removal of sexual education from public schools, and parents know so little about sex that they have to call Dr. Ruth on TV for answers to rudimentary anatomical questions, it would seem infinitely more responsible for these esteemed wives and mothers to demand a full-scale Congressional demystification of the subject.«

Når det gjelder merkelapper har Zappa allerede sørget for å merke sine plater: »Warning: This album contains material which a truly free society would neither fear nor repress«. Hans argumentasjonsstrategi i Senatshøringen 19 september 1985 var nettopp at forslagene om merking av plater nødvendigvis innebærer sensur og således er et brudd på First Amendment i den



amerikanske grunnloven, bestemmelsen om »freedom of speech«. Fundamentalistene derimot hevder at det verken er lovgivning eller sensur de går inn for. Det er en frivillig avtale. Zappa svarer med å antyde at de ligger en hestehandel bak det hele. Initiativtakerne til PMPC kalles gjerne »The Washington Wives«, siden de er gift med framstående Washington-politikere. En av disse sitter også som komiteformann i en komite der plateindustrien har interesse av å få igjennom en skatt på uinnspilte lydbånd (Forslag HR 2911, »the blank tape tax«). Inntektene fra avgiften skal tilfalle industrien, det er ikke her snakk om noe »kassettavgiftsfond« som fordeler midlene til utøvende artister, slik man har organisert skattleggingen av uinnspilte lydbånd i det sosialdemokratiske Norge.

Zappa legger stor vekt på denne materielle bakgrunnen for hele aksjonen: »While the wife of the secretary of the treasury recites 'Gonna drive my love inside you' and Senator Gore's wife talks about 'Bondage' and 'oral sex at gunpoint' on the CBS Evening News, people in high places work on a tax bill that is so ridiculous, the only way to sneak it through is to keep the public's mind on something else – *Porn Rock*... You can't distract people from thinking about an unfair tax talking about music appreciation. For that you need SEX and lots of it!« (sitert i *Mother People*, No. 30, 1985).

Plateindustrien gjør altså ifølge Zappa en typisk amerikansk deal der de merker av suspekte rockplater som motytelse mot inntektene fra en ekstraskatt på uinnspilte lydbånd. Zappa påpeker også at slik merking antakelig vil få omfattende ringvirkninger: Med slik

merking ligger forholdene godt til rette for at høyrepuritanske pressgrupper kan organisere boykotttrusler mot plateforretninger som selger merkede plater, hvorved det amerikanske »brain police«s jerngrep kan strammes ytterligere.

Pressen melder at de store plateselskapene (med over 80% av samlet salg) har akseptert merking av suspekte rockplater. Ut fra Zappas erfaringer med USA i almenhet og plateindustrien i særdeleshet er dette neppe noen overraskelse. Her er det interessant å gå tilbake til intervjuet med Cassella. Intervjueren er nemlig ikke helt tilfreds med Zappas fornektelse av musikkens verdi. Dermed presser han Zappa opp i kynismens hjørne:

Cassella: »There must be somebody out there that really appreciates what you're doing.«

Zappa: »Well, I know there are some who think they do. But they certainly have some perverse reasons for doing it (...)«

Cassella: »Well there must be some purity, some truth, some ultimate essence they can get to and lose their perversity?«

Zappa: »No there isn't (...)«

Selv de som slutter opp om Zappas musikk gjør det altså ifølge komponisten av perverse grunner! Musikken er for god for denne verden. Det store flertall av Zappas rockinnspillinger etter 1970 er resultatet av en slik holdning: en endeløs metarock som bare gjør narr av omverdenen.

Zappa motsetter seg altså å utrope selv sin egen musikk som bærer av en utopi. På sin egen kyniske måte gjør imidlertid Zappa sitt for å verne om musikken. Zappa har for såvidt resig-

nert: Det amerikanske samfunnet ikke kan forandres. Det beste man da kan gjøre er å bli god forretningsmann på samfunnets egne premisser. Det forsøker Zappa å bli og han vil bruke denne kompetansen til å verne om sine egne muligheter for å fortsette som fri og selvstendig artist.

Dette fører for det første til at han engasjerer seg for å sikre seg rettighetene til sine tidligere innspillinger. Det er sagt at Zappa går til rettssak oftere enn andre folk går til kjøleskapet, noe som uttrykker hans bestrebelser på å få full kontroll over hele prosessen fra komposisjon til salg. Å være selvlært komponist, sin egen tekstforfatter, snakke-syngende vokalist, samt særpreget sologitarist, var åpenbart ikke nok. For å unngå kulturindustriens makt uten å bukke under som selvstendig kunstner, var det nødvendig å bli selvlært advokat og bedriftsøkonom i tillegg. For det andre fører det nettopp til at Zappa engasjerer seg i kamp for retten til å provosere, slik som i polemikken mot »The Washington Wives«.

Med sine forskjellige platemerker (det seneste bærer navnet Barking Pumpkin Records) har Zappa åpenbart gjort seg til uvenn med de fleste større platemerkene som jo kontrollerer distribusjonsledet. Dette har ført til at han ved siden av ordinære utgivelser selger forskjellige spesialutgivelser pr. postordre til sitt trofaste publikum. Det dreier seg om filmmusikk, hele storyen i hans Broadway-produksjon (*Thingfish*, 1984) som aldri ble satt opp (den var så full av grovheter og gjorde systematisk narr av alt hva Broadway står for), trippelalbum bestående utelukkende av egne gitarsoli, eller innspillinger av egen orkestermusikk med The

London Symphony Orchestra eller for mindre besetninger dirigert av Pierre Boulez. Uten å ha lest de forskjellige Zappa-selskapenes regnskaper, kan en nok gå ut fra at inntektene fra rockplatene pløyes ned i finansiering av ambisiøse og meget kostbare orkesterproduksjoner. Det er her, i viljen til å bruke systemet mot seg selv, grensene for kynismen ligger. Zappa er ingen idealist, og slutter at han i USA best kan forsvare sin kunstneriske frihet ved selv å drive etter kapitalismens forretningsmessige prinsipper. Ringer man hans reklametelefon (som i USA har telefonnummer »818 Pumpkin«) får man ikke bare tilbud på plater, videoer og T-shirts, men også informasjon og propaganda i forbindelse med kampen mot »The Washington Wives«.

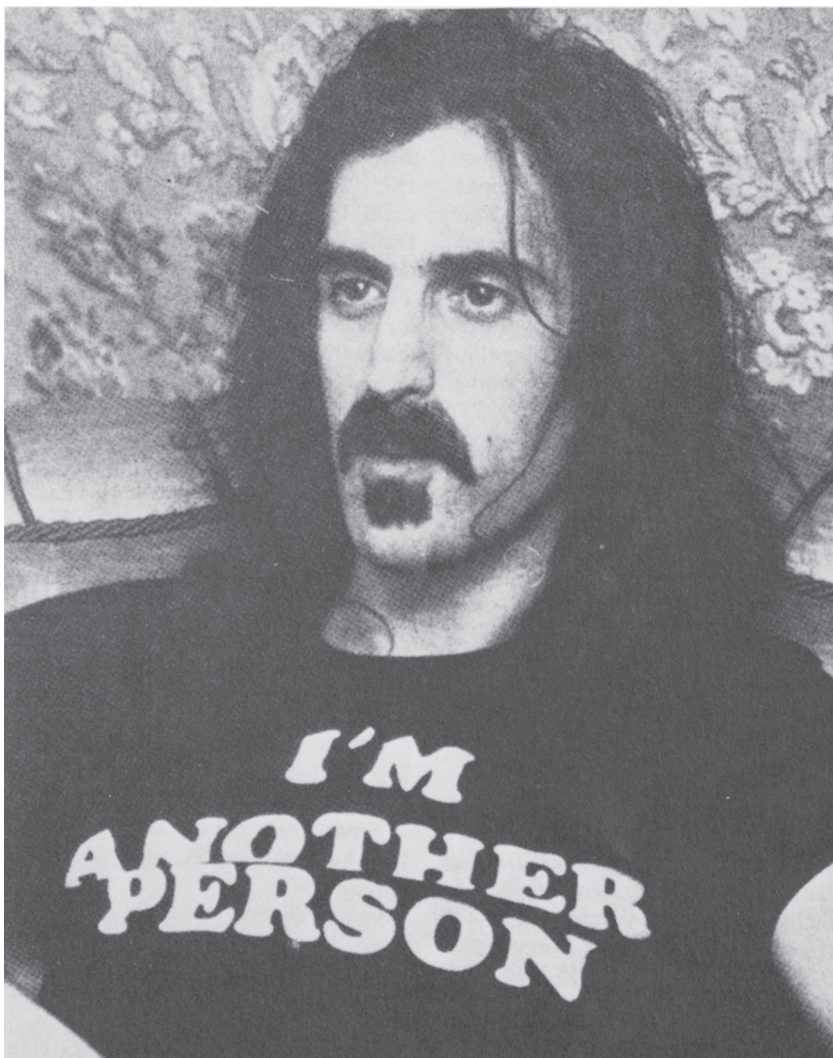
Zappas lille bedrift med adresse North Hollywood har ingen hittil klart å stanse. Forretningsmessig synes det å gå bedre enn noen gang. Zappa er nå i ferd med å realisere en plan han har snakket om siden slutten av 1960-tallet. Først var planen å utgi en samling på ca. 10 lp-plater under tittelen *The History and Collected Improvisations of the Mothers of Invention*, med stoff fra 1960-tallet. Nå er planen endret: prosjektet heter nå *Old Masters*, og Zappa akter å utgi en slik lp-samling pr. år. Vol. 1 kom sommeren 1985 og består av remixede versjoner av hans fem første plateutgivelser. Tittelen henspiller på at Zappa etter lange rettssaker fikk kjempet seg til å kjøpe tilbake de gamle »master«-lydbåndene som til da hadde ligget i plateselskapet Verves arkiver, der de var på god vei til å råtne opp. For noen av platene måtte man sågar spille inn trommer og bass på nytt, da de opprinnelige sporene var ødelagt.

Tilbake til utgangspunktet: I *Old Masters, Vol 1* er de mest klassiske Mothers of Invention-platene gjenuttgitt, sågar med sine opprinnelige plateomslag. Rockens første genuine klassi-

kerutgivelse.

8. Referanser

Viktigste kilder har vært: Frank Zappa, »Edgard Varese – Idol of my youth«,



Stereo Review, juni 1971; Frank Zappa, as told to R. Blackburn, »50s teenagers and 50s rock«, *Evergreen Magazine*, 1971. To radioutsendelser: WDET, Detroit, november 1967 (om produksjonen av »America drinks«) og en diskusjon ved New School for Social Research, 2. febr. 1969 (om studentopprørerne). Frank Kofskys Zappa-intervju sto opprinnelig i *Jazz & Pop*, Oct. 1967, og er gjengitt i J. Eisner (ed), *The Age of Rock*, New York 1969. Den mest omfattende samling av Zappas tekster (amerikansk/tysk tekst) er *Plastic People. Songbuch (Corrected Copy)*, Frankfurt a.M. 1977. Librettoet til *Absolutely Free* (som plateselskapet nektet å trykke), ble sirkulert i et privattrykk og er tatt med i Zappas nytgivelse (se under). I *The Frank Zappa Songbook*, Vol 1, Los Angeles 1973, finnes pianoutskrifter av en del komposisjoner fra perioden 1964–9.

Løpende informasjon finnes i *Mother People*, fansine utgitt i USA med diverse hefter pr. år, inngangsporten til bootleg-markedet og lydbånd-nettverkene. Den norske parallellen, *Society Pages*, har også brakt interessant materiale i det siste. Den mest komplette oversikt over plateutgivelser, filmer, bootlegs, etc. er *Zappalog*, utgitt i flere reviderte utgaver av en hengiven, heltids samler i Vest-Tyskland. *Society Pages* har også nylig utgitt et vedlegg med oversikt over alle Zappas grupper og plateutgivelser.* *The Big Note*, Oslo 1985. (Sett i sosiologisk perspektiv har Zappa-tilhengerne i det hele tatt mange særtrekk: Stilt overfor sitt idols kynisme kan de jo ikke være nesegruse fans. Isteden har de utviklet en oppsiktsvekkende egenaktivitet med tidsskrifter, nettverk for omset-

ning og sirkulasjon av båndopptak og piratplater, osv. Samtidig som de åpenbart er loyale kjøpere fra Zappas varetilbud, påkaller de seg samtidig mestrens utvetydige harme ved også å sirkulere »ulovligheter« i et omfang som antakelig savner sidestykke i rockens historie.)

Det finnes videre tre biografier: David Walley, *No Commercial Potential*, New York 1972; Alain Dister, *Frank Zappa et les Mothers of Invention*, Paris 1975 (også i tysk oversettelse) og Michael Gray, *Mother! Is the story of Frank Zappa*, New York/London 1984. Av øvrige referanser kan det nevnes at Varese finnes omtalt i de fleste oversikter over modernistisk musikk i det 20. århundre, f.eks. i Paul Griffiths, *Modern Music. A Consise History from Debussy to Boulez*, London 1978. Den nevnte analysen av Paul M. Hirsch er »Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon«, *American Behavioral Scientist*, Vol. 62, 1971. Philip Tags analysemetode for popmusikk er utviklet i hans doktoravhandling, *Kojak: 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*, Studies from Gothenburg University, Dept. of Musicology, No. 2, Gøteborg 1979.

Zappas musikk med den opprinnelige Mothers of Invention-besetningen kan høres på følgende plater:

- **Freak Out**, dobbeltalbum, innspilt Los Angeles 1965/66, utgitt av Verve august 1966,
- **Absolutely Free**, innspilt Los Angeles nov. 1966, utg. av Verve mai 1967,
- **We're only in it for the money**, innspilt New York august/oktober 1967, utgitt av Verve, des. 1968,
- **Cruising with Ruben and the Jets**,

innspilt New York, januar 1968, utgitt av Verve, november 1968,

– I tillegg kommer Zappas første store orkesterplate, der Mothers-musikerne er en del av en større besetning: Frank Zappas Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra & Chorus, **Lumpy Gravy**, innspilt i New York, februar 1967, utgitt av Verve i juni 1968. – (Disse fem er remixed og gjenutgitt i **Old masters, Vol 1**, Barking Pumpkin Records 1985, sammen med en **Mystery Disc**, inneholdende et utvalg av kuriøse innspillinger fra tiden før The Mothers ble dannet.)

– **Uncle Meat**, dobbeltalbum, innspilt New York/Los Angeles, oktober 1967/februar 1968, pluss liveopptak, utgitt av Reprise, april 1969,

– **Burnt Weeny Sandwich**, samling av live- og studio-opptak 1968–9, utgitt av Reprise, september 1970,

– **Weasels ripped my flesh**, samling av live- og studioopptak 1968–69, utgitt av Reprise, september 1970,

– **Mothermania**, samlealbum med klipp fra de første utgivelsene, utgitt av Verve, april 1969.

* 1. del af essay'et om Zappa blev bragt i *Modspil* nr. 31.

Vi äro tusinden

Johan Fornäs: *Tältprojektet. Musik-teater som manifestation*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen Göteborg nr. 10. Symposion Bokförlag & Tryckeri AB, Stockholm/Göteborg 1985.

Sommeren 1977 rejste 60 progressive svenske kulturarbejdere (musikere og teaterfolk) rundt på en 5 mdr. lang turné i Sverige for at spille et 4 timer langt musikteater-stykke om den svenske arbejderklasses historie. »Vi äro tusinden . . .« hed forestillingen der blev spillet 96 gange i Nordeuropas største cirkustelt på 31 forskellige steder og for henvend 100.000 tilskuere. Sådan!

Teltprojektet som stykket og arbejdsprocessen også blev kaldt var et produkt med basis i 70'ernes frie teatergrupper, ungdomsbevægelser og musikbevægelsen. – Men det blev samtidigt kulminationen på denne epoke og markerer nu bagefter afslutningen på den samlede svenske musikbevægelse (musikrørelsen).

Men selv om 70'erne og Teltprojektet var nutid for så kort tid siden, ja så er det altså allerede nu historie – men en kulturhistorie der er vigtig at fastholde, inden den smuldrer og opsluges af det, vi idag kalder nutid. Og det er lige præcis det, den svenske forsker Johan Fornäs har gjort i sin bog: »*Tältprojektet – musikteater som manifestation*«.

Johan Fornäs' mål med bogen (som er en skriftlig doktoravhandling, svarende til en dansk licentiatafhandling) er at se, hvordan forestillingen udtrykker de vigtige aspekter som musikrørel-



sen stod for, og at beskrive teltprojektet som kulminationen og afslutningen på denne musikrørelse. (s. 7) Fokus ligger altså på musikken i forestillingen og på musikerne i projektet, men Fornäs har samtidig sat sig for at fremstille hele processen og forestillingen: hvem var med, hvor kom de fra, hvordan var produktionsprocessen, hvordan så forestillingen ud og hvad betød den kollektive arbejdsproces for produktet?

Der foreligger ikke fra Teltprojektets side noget manuskript til de 4 timers musikteater, ligesom musikken heller aldrig har været nedskrevet. Alligevel er det lykkedes Fornäs at give et samlet billede af produktet og processen via indsamling af løse manus-ark, nedskrift fra båndoptagelser og film og interviews med en hel del af de medvirkende – og det på så gennemgribende og velstruktureret måde, at man fint,

uden at ha set forestillingen kan danne sig et indtryk af, og altså »læse« dette mammutstykke om den svenske arbejderklasses historie.

Baggrunden for Teltprojektet er, skriver Fornäs, 2 ting: 1) De frie teatergrupper og 2) den progressive musikrørelse. I midten af 60'erne opstod *de fria teatergrupper* (svarende til gruppeteatre i DK) blandt folk, der søgte væk fra de etablerede institutionsteatre og med folk fra studenterteatrene og fra avantgarde-kælder-teatrene. I modsætning til det etablerede teaters konventionelle repertoire og stagnerede arbejdsformer, ville man i de frie teatergrupper arbejde mere politisk bevidst både i indhold og i form. Og den politiske bevidsthed var klart venstreorienteret. Alle fik ligeløn og indgik på lige fod i produktionsprocessen. Man brød gamle teaterformer og drog ud til et nyt

publikum, på gaden og i forsamlingshuse. Een af de kendteste grupper fra den tid var *Fria Proteatern* fra Stockholm, der var kendt for en social-realistisk spillestil med kampsange og knyttede næver.

På trods og i protest var også årsagen til *musikrörelsens* etablering – startende i 1970 med bl. a. Gärdesfesterne i Stockholm. Musikrörelsen var en protest mod hele den kommercielle musikindustri – en slags forening for ikke-kommerciel kultur. Der dannedes musikforeninger, egne pladeforlag med progressiv profil og demokratisk arbejdsform. Pladeselskaberne lavede deres egne distributionsselskaber (SAM-distrb. og Plattlangarna) og bladet *Musikens Makt* blev forum og tale-rør for musikrörelsen, og var den samlede enhed. Musikrörelsens identitet kan sammenfattes i slagordet »spela själv« som var et flittigt anvendt begreb. Alle sku ha mulighed for at udtrykke sig i musik. Musikrörelsens musik var rockmusik og folkemusik og gennemsnitsalderen lå i 20'erne. Musikrörelsen stod ikke så nært studentermiljøet som de fria teatergrupper, men samlede unge fra mange forskellige miljøer. (Læs nærmere herom i bogen »Musikrörelsen – en motoffentlighed?« af Johan Fornäs). I 1975 begyndte indre stridigheder at svække den samlede bevægelse. Et af stridsspørgsmålene var professionalisme, bl. a. hvad angik musikken men især i de økonomisk-administrative organer, i pladeproduktion og turnevirksomhed. Samtidig formåede bevægelsen ikke at tiltrække en ny generation af unge. Punk-musikken og new wave-udtrykkene blev ikke positivt anmeldt i *Musikens Makt*, og dermed var mulighederne for fornyelse

spildt – 77-78 smuldrede enheden og i 1980 udkom *Musikens Makt* for sidste gang.

Men i 1977 markerede *Teltprojektet* sig med en musikteaterforestilling der ku ha været det store spring frem mod en større kulturbevægelse, men som blev en enkeltstående kraftfuld manifestation. Deltagerne i Teltprojektet kom fra Nationalteatern (Göteborg), Narren (Stockholm), Oktober (Malmö), Tidningsteatern (Malmö) og Nynningen (Göteborg). Nynningen var en ren musikgruppe, men både Nationalteatern og Oktober blandede musik og teater i deres forestillinger – derudover var der progressive skuespillere, teknikere, scenografer og dekoratører fra de etablerede teatre, og enkelte helt uden gruppetilknytning. Nationalteatern havde taget initiativet og målet var at lave en forestilling om arbejderklassens »virkelige« historie. Men samtidig udsprang ideen af et ønske om at afprøve nye arbejds- og udtryksformer. Og midlet skulle altså være en musikteaterforestilling i et cirkustelt.

Cirkusteltet bærer jo folkelige traditioner i sig. Cirkus'et der kommer til byen repræsenterer en folkelig fornøjelse – nogen steder sommerens eneste kulturelle tilbud. Og for Teltprojektet var der en mulighed for at videreføre erfaringer fra de enkelte gruppers op-søgende virksomhed i større format. Teltprojektet forsøgte også at skabe cirkusstemning omkring teltet – via optog i gaderne for at samle publikum – salg af pølser og plakater i pausen. Og inde i teltet viste de en forestilling, der i kostumer, scenografi, tricks og kolossale kulisser var lige så imponerende og overraskende som en rigtig cirkusforestilling. Cirkusrummet blev udnyttet til

fulde. Der foregik noget både i manegen, og på repos'et mellem stolerækkerne, på gulvet og flere meter oppe i en af de store kulisser – nogen gange på samme tid. Dans, musik, teater, masseoptog og intimspil vekslede mellem hinanden.

Forarbejdet var enormt. Fra 1. maj 1976 til 1. maj 1977 arbejdede man på forestillingen, inddelt i arbejdsligaer, der hver især skulle ta sig af forskellige funktioner ligefra manuskript og administration til børnepasning og PR. I hver by, Teltprojektet besøgte, blev der oprettet lokalkomiteer, der lavede et stort forarbejde inden forestillingen ankom. De solgte billetter, informerede og propaganderede, lavede plancheudstillinger om den lokale arbejderhistorie og oprettede studiekredse i arbejderbevægelsens historie. Omkring 2000 mennesker har via lokalkomiteer været involveret i Teltprojektet.

Jamen, hvad er det da for en forestilling, de rejste rundt med – hvad var handlingen, hvordan tog det sig ud og hvad for noget musik spillede de? Ja, det bruger Fornäs ca. 200 sider af sin 350 siders afhandling på at fastholde. Og fremstillingen heraf er på en gang både registrerende, dokumenterende og analyserende. En metode, der måske kan blive forbillede for andre samtidsfremstillinger af lignende art.

Forestillingen gennemgås parallelt i 4 spalter over dobbeltsider: den ene spalte er selve manuskriptet (den auditive del) hvor dialog og musik er nedskrevet – anden spalte er forestillingens visuelle del, dvs. regi-bemærkninger, små tegninger over placering på de forskellige scener osv. Tredje spalte er citater fra interviews af de medvirkende, der forholder sig til netop den del, som



er fremstillet i de andre spalter. Og 4. og sidste spalte er så Johan Fornäs' egen og igen parallelløbende analyse – intern forestillingsanalyse, musikanalyse og musikkens funktion i helheden – og handlingens relation til arbejderhistorien sammenholdt med Teltprojektets egen kulturpolitiske holdning. Fornäs' fremstillingsform gør det muligt for folk, der ikke har set »Vi äro tusenden . . .« at læse sig frem til en opfattelse af forestillingen. Formen skaber en helhed. Manuskriptet er klart registreren-

de, de mange interviewcitater dokumenterer og forklarer; og Fornäs kan i sidste spalte fastholde intentionerne med analysen af det færdige produkt. Flot! Interview-citaterne er visse steder relativt lange og optræder som små selvstændige historier, der både er underholdende og oplysende at læse. Blandt andet får man herigennem præsenteret en masse overvejelser, der ikke umiddelbart kan aflæses af forestillingen, men som er vigtige for at forstå både processen og produktet.

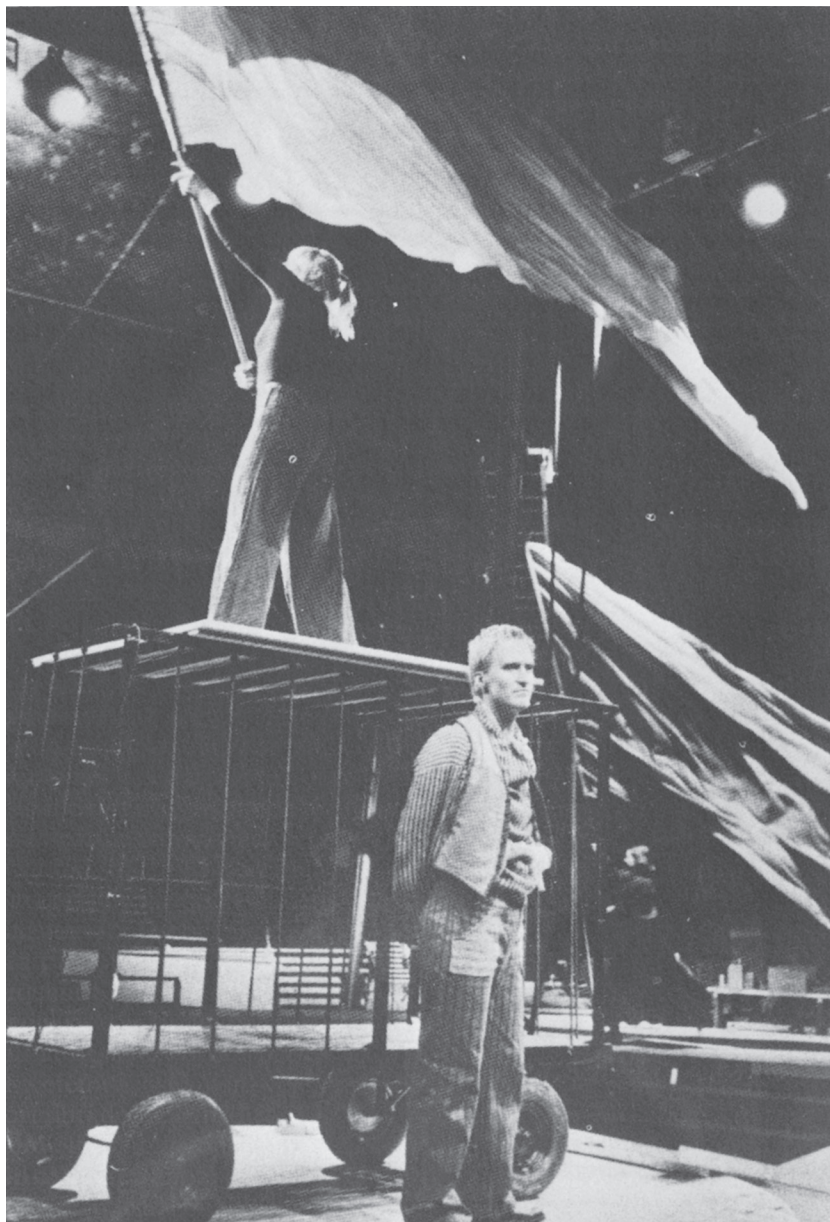
Teltprojektets intention var altså at hente den bortgemte, fortrængte og aldrig fortalte historie frem, som arbejderklassen har gennemlevet i århundreder og at vise hvorledes socialdemokratiets klasseforræderiske holdning er årsag til, at arbejderklassen udvikler sig fra at være en kollektiv, kampberedt, revolutionær klasse til at blive en splittet, reformistisk, desillusioneret klasse.(!)

»Vi äro tusenden . . .« bevæger sig fra Sundvallstrejken i 1879 til nutid i 1977 og forestillingen skrider frem gennem: 1) historien om arbejderkvinden Ellen og hendes familie; 2) scener der skildrer arbejderbevægelsens debatter; 3) scener og sange, der viser arbejderklassens hverdagsvilkår. Og som et forbinderende led optræder »den blinde tigger« som fortæller og kommentator; uden at indgå i handlingen, men som den der alligevel kan skue ind i fremtiden (personligt synes jeg at forestillingens bedste sangnumre blev lagt i munden på Tiggeren, der blev spillet af Totte Näs-lund – sidst kendt fra Tottes bluesband).

Men intentionerne hvad angår handlingen holdt ikke. Forestillingen blev kritiseret fra forskellig side: fra socialdemokratiske organisationer, men også fra egne kredse. Hans Hellberg (dramatiker på Narren, men ikke involveret i teltprojektet) skrev i et internt men senere offentliggjort brev til Teltprojektet, at mangel på selvkritik var en af venstrefløjens største svagheder. Motivationen blev nemlig, udefra set, at sværte socialdemokratiet til, og her ved nærmer man sig ikke arbejderklassen. Og Teltprojektets historieskrivning var da heller ikke i metode anderledes end en borgerlig. Den starter et

sted og går fremad som en bekræftelse på en i forvejen indforstået påstand (at arbejderklassen bærer den revolutionære kampånd i sig). Sidste akt og slutningen blev da også lavet om flere gange – deltagerne sir: »Det var aldrig nån som blev nøyd med tredje akten överhuvudtaget« (Ulf Dageby, s. 191) og »Det är ju typiskt att när man kommer mot nutid, när man bör dra konklusioner, då blir det flaggvifteri av det hela« (Sam Westerberg, s. 225). Men på trods af denne handlingsmæssige brist mener Fornäs alligevel, at Teltprojektet er en manifestation. Teltet og temaet var hjørnestenene og gennem teltforestillingen udtryktes hvad de progressive kulturarbejdere formåede og gennem temaet demonstrerede de deres politiske solidaritet og bød sig til med deres færdigheder som »ett vapen i klasskampen, för att använda en sliten formulering« (Fornäs, s. 253).

Musikken i forestillingen fyldte sammenlagt 2 timer – dels som understre- gende teatermusik, som forbindende mellemmusik og som selvstændige sang- og musiknumre. Og musikana- lyse og musikkens funktion er da også det, der optar Fornäs mest – specielt i de sidste opsamlende og konklude- rende afsnit. Musikken der blev brugt var fortrinsvis den rytmisk forankrede. Internt i Teltprojektets musikgruppe var der diskussioner mellem rockfol- kene fra Nynningen og jazzmusikerne fra Oktober. En diskussion der bl. a. viste forskellige holdninger til, hvad musikken ku og sku udtrykke, men som også bundede i alm. interessemodsæt- ninger mellem især Christer Boustedt fra Oktober og Ulf Dageby fra Nynnin- gen. Men når diskussionen var så heftig som det fremgår af interviewdelen, så



tror jeg også det hænger sammen med den type-inddeling af musik, som musikerne fra starten havde lagt sig fast på.

Teltprojektet brugte og lavede i følge egne termer 3 typer musik (s. 280): 1) genremusik: som var tidstypisk musik, dvs. både overleveret musik og stilpasticher. 2) filmmusik: som var stemningsskabende baggrundsmusik. 3) tidløs musik: som sku være en genreløs musik, »vor egen musik«. Netop den tidløse musik er jo svær at håndtere, når der både er jazz- og rockinteresse-rede i gruppen. Og musikken er da absolut ikke tidløs, endsige genreløs. Opdelingen er problematisk og blander musikkens indholdsmæssige karakter med den funktionelle side. Johan Fornäs overtar næsten ukritisk Teltprojektets inddeling. Og i hele den vigtige afsluttende del om musikken føler jeg mig lidt ladt i stikken. Fornäs vil det hele og hans grundighed gir en utiltænkt fornemmelse af hurtige slutninger og udokumenterede påstande. Musikken er jo til dels improvisationsmusik sir han, – og burde ikke skrives ned – men alligevel finder han på traditionel vis både rondoformer og ritorneller i den. Og konkluderer uden videre omkring harmonikken, at de bluespentatoniske stykker anvendes til arbejderklassen, mens de dur-tonale bruges til de borgerlige klasser. Hvad angår musikkens funktion fremdrager Fornäs nogle filmmusikalske begreber om »synlig« og »usynlig« musik og konkluderer at disse begreber ikke kan bruges på teatermusik, hvor man kan se musikken hele tiden. Ja, men begreberne kan efter min mening tillempes og anvendes. I stedet laver Fornäs så en lang opremsning af, hvad musikken blev brugt til i Teltprojektet – alligevel et

forsøg på kategorisering. Fornäs ser også musikken i forhold til den brechtske teatermusiktradition, hvilket er ganske interessant, idet han finder at musikken bruges både kontrasterende og kommenterende på trods af, at musikerne erklærer, at musikken kun er tænkt som stemnings- og følelsesmæssig understregning. Endnu en gang må man betone vigtigheden af hele interviewdelen.

En af Fornäs' styrker er hans grundighed, men netop den slører af og til fremstillingen i de sidste og konkluderende afsnit. Når han f. eks. finder små (og for musikerne ubevidste) ansatser til ledemotivteknik, gør han det ikke uden at runde tilbage omkring Wagner og barokkens affekt-lære. Derudover kan jeg ikke se, hvad afsnittet om de »aldrig udførte ideer« bruges til. Konklusionen på hele musikafsnittet blir, at Teltprojektet brugte løs af alle de musikalske inspirationer, der lå dem nært: rockmusik, folkemusik, filmmusik, brecht/weill musik og populærmusik – og det nyskabende bestod i at føre denne musik sammen med en teaterform, der ville bevidstgøre både gennem nye og gamle dramaturgiske virkemidler.

Teltprojektet ku ha været springet fremad. Hele organisationsformen var hentet fra muskrørelsen: PR-arbejdet, lokalkomiteer; ligesom de fleste musikere havde en baggrund i muskrørelsen. Og teaterformen var en videreudvikling af de fria grupper eksperiment. Ligesom hele produktionsprocessen var et bevis for samarbejde på tværs. Teltprojektet *var* en manifestation – men mere for det der havde været, end det der skulle komme. Samtidig med teltprojektet begyndte musik-

rørelsen at smuldre, de fria teatergrupper var begyndt at gå andre veje, hele venstrebevægelsen var i krise, og en ny generation var på vej frem med deres egen punkmusik. Og på teaterfronten skabtes der tradition for at lave arbejderspil, der var lokalt forankret amatørteater. Som enkeltstående projekt tror jeg dog, at Teltprojektet har givet ansatser til fornyelse indenfor teater- og kulturområde. De har bevist, at man kan anvende gøgl, cirkus og karneval i bevidstgørende teater (som herhjemme Solvognen og Jomfru Ane). De viste at store projekter med samarbejde på tværs af genrer og kulturgrænser kan lykkes. Og de viste at et kæmpearrangement, ikke-kommercielt og uden offentlig støtte kan løbe rundt pga. mobilisering i lokalkomiteer.

Jo – Teltprojektet var en manifestation og Johan Fornäs bog er et kulturpolitisk dokument, der også kan være inspirerende for danske kulturarbejdere at læse.

Birgit Nilsson



Pladeanmeldelse

Cikaden

Skrøbeligt Daggrø: *Cikaden – Sange fra og om Latinamerika II* (Ex Libris, 1985, EXL 30 024).

En varm og smuk plade, der smitter med sin optimisme.

Hvor Skrøbeligt Daggrø's første LP fra 83 i højere grad beskrev elendigheden i Latinamerika, udtrykker gruppens anden glæde og håb til livet og friheden.

Egentlig er pladen også rigelig artig og lifligt klingende, men jeg synes ikke, at det pæne overhovedet tager noget af

det ægte og indføjte fra sangen og musikken, mærkeligt nok, kunne man sige.

Pænheden, dvs. de velklingende vokalarrangementer, manglen på bøffer og vilde improvisationer, samt studielyden kommer vel af, at den latinamerikanske musik her er udført af danskere, der selvsagt har en anden musikalsk baggrund, end den de fleste af sangene er skabt i. I pressemeddelelsen, der fulgte med pladen, gøres opmærksom på, at 3 af musikerne er konservatorieuddannede, – som om det skulle borge

for nogen kvalitet i denne sammenhæng. Men så har jeg i hvert fald fundet en mulig årsag til pladens lidt afmålt perfektionistiske artighed.

Men altså: ud af den velafpudsede musik stråler en politisk optimisme, som jeg føler er stærk, fordi den er forbundet med en underliggende smerte. Dette kan jeg ikke finde belæg for i vinylens riller. Men det må jo for pokker komme af at musikerne helt oprigtigt har noget på hjerte. Den fornemmelse blev for mig bekræftet, da gruppen optrådte i dansk TV i september 85. En sjældent set ukrukket optræden.

Det er Pernille Hansen, der synger mest. Meget udtryksfuldt. Man hører efter, lader sig fange ind.

Hvorfor Niels Martinussen slet ikke synger for, forstår jeg ikke. Men det er imponerende så fint korklangen smelter sammen, takket være hans lyse, smidige stemme.

Instrumenterne er guitar, el-bas, harmonika, blokfløjte, percussion og sågar synthesizer. Den passer fint ind i det akustiske lysbillede, selv om dens klang i hvert fald ikke ligner noget andet instrument, jeg kender.

Teksterne: Næsten alt synges på dansk. Jeg synes der ellers ofte er vanskeligheder med at få udenlandske tekster til at lyde rytmisk levende i en dansk oversættelse. Men her på pladen gøres det, med et par undtagelser, meget selvfølgelig på et nuanceret hverdagsdansk.

Alt i alt: En god plade, med mange sange, som også kan bruges i pædagogisk sammenhæng. Til gruppens første

Fra en fest hos Sandinist-nicaraguanere i San Francisco, 1980. Man fejrer 1-års dagen for revolutionen. Pigen råber et digt, mens familien hepper fra salen.



LP var der et godt node/teksthefte. I forbindelse med *Cikaden* må man nøjes med de becifrede tekster på inderhyl-stret.

Denne plade inspirerer til at man *bruger* sangene, men jeg er ikke blevet gjort nysgerrig efter at høre pladen igen og igen for at høre nye musikalske lag,

for jeg bilder mig ind, at jeg fandt dem der var efter ret få lytninger.

Thomas Larsen

Anmeldelse

10 Millisekunder er ingenting

Steffen Brandorff, Kirsten Dollerup, Niels Ebbesen, Ole Straarup: *Musik-base Alpha*. Edition Egtved 1986. Bøg kr. 164,-. Videobånd kr. 794,-.

Her er materialet til 1.x' forløb om ny musikteknologi og til den musikfaglige vinkel på edb-kurserne. Den er flot, den er god. Det er som at få Fogtdals »HiFi og elektronik« i hånden. Pædagogik i tre farver med samme billedprocent som forbilledet, men sandelig med et andet indhold. Man får god besked om digitalteknik såvel i musikproduktionen som -reproduktionen og om de ændrede vilkår musikerne nu arbejder på. Den kommer rundt i den nye teknologiske livsstil, teknorock'en, videoerne og teknologiens historie.

Der er nok ikke mange nuværende gymnasieelever, som husker forbilledet – den med månebasen. Amerikansk TV-serie, hvor basen i afsnit efter afsnit var truet af en dødbringende fare. Besætningen udtænkte hver uge nye snedige og højteknologiske løsninger, som reddede basen i sidste millisekund før det lille samfunds undergang. Og millisekunder, det er hvad den nye musikteknologi drejer sig om. 10 millisekunders forsinkelse af lyden og vores ører og hjerne kan registrere det. Hvis ikke

de »midi«-sammenkoblede synthesizere, trommemaskiner, datamater bringes til at snakke sammen indenfor dette tidsrum, så er alle anstrengelser ved maskineriet spildt. Men i det tidsrum, som vi oplever som ingenting, dér kan en synth. nå at udsende over 30 talkoder om hvordan lille Peter trykker på tangenten, og hvilken en han trykkede på. Disse informationer kan så anvendes af en anden synth. som kan noget andet end den første og en tredje osv. De kan gemmes i en datamats hukommelse eller de kan sendes over Atlanten via satellit, hvis man har brug og råd til det. Humlen er, at alt, hvad der foregår i musikken, hvordan man slår an, hvornår, hvorlænge, hvad man slår an – alt kan omsættes til talkoder, 0'er og 1'er. Det gælder bare om at have maskiner med tilstrækkelig stor hukommelse og tilstrækkelig stor hurtighed, sådan at hjernen med sin mange gange langsommere »tællelid« tror, at nu spilles der musik, hvad der jo sådan set også gør.

Den gammeldags musikertype øvede og øvede sig for at holde sig indenfor 10 millisekundgrænsen. Hun fik myoser, hvide fingre, overtryk i hjernen, sindsforstyrrelser af at skulle lære alle detaljer udenad. Det fik svenskeren Kalle Dolk til at fremhæve den nye musikteknologi som et middel til at befri musikeren for de mange trælse ting. Teknikken fjerner barrieren mellem komponist og musiker, ingen fejlfortolkninger, den husker tingene, og giver komponist/musikeren mulighed for at koncentrere sig om det væsentligste: at skabe musik. Samtidig giver teknikken et uoverskueligt væld af klangmuligheder, som vi endnu kun har hørt den yderste spids af. Super-synthesizere, som bogen kalder dem (Fairlight, Synclavier mv.) er produkter af de tidlige 70'eres teknologi. Hvorfor det vil se ud, når 80'ernes hurtighed, kapacitet og lave priser på chips slår igennem, kan man kun gisne om.

Bogens tyngde ligger omkring præsentationen af den nye teknologi og musikernes og musikproduktionens ændrede arbejdsbetingelser. Det er en kort men meget pædagogisk indføring, der gives i lydfysik og det teoretiske grundlag for analog og digital lydproduktion. Vi får at vide hvordan de nye compact discs fungerer, og hvordan man som nævnt får datamater og musikinstrumenter til at tale sammen og lave længere musikforløb, hvor datamaten fungerer som en flerspors båndoptager.

I afsnittet »Produktionen« konfron-

teres et par modsætninger. Kirsten Dichts og Claus Deleurans gamle tegneserie »Sangen om dig« stilles overfor 86-udgaven af popproducenten, som skal lave et nyt hit med Chips-pigeduo'en fra Åbenrå – med tekst af Sara Højbjerg og tegnet helt parallelt af Deleuran med den gamle serie. Den vil blive husket af de sene 80'eres gymnasielever. Et andet modsætningspar er Kim Larsen og Puk studiets digitale musiktroldmand Phil Barrett. Larsen er blevet interview'et og slår stort op mod den moderne teknik. Han er nærmest imod, men ligesom alle vi andre, så kan han heller ikke komme uden om den. Historien handler om Rita – det første studieindspillede nummer på den ellers liveoptagede »Kim i cirkus«-plade. Sangen blev lavet og indspillet i studie. Denne indspilning tog selskabets direktør og sendte over til Phil Barrett, som lavede en helt ny version med sin Fairlight. Denne version blev sendt til København, hvor der så blev spillet levende trommer oveni og lidt menne-skebas og små ændringer, men sådan cirka, at det færdige resultat var halvt Fairlight – halvt levende musiker musik. Denne version måtte Larsen så godkende. Hvorfor han gjorde det, eller hvad han tænkte, det får vi ikke at vide. I interview'et springer han på dette vigtige sted over til at snakke alment om boligspekulanter. Her spænder »Alphas« korte og lækre form ben for en ellers tilsyneladende spændende sag om mennesker og ny teknologi. Hr. Larsen virker lidt suspekt med sine voldsomme (og morsomme) bravader mod teknologien på den ene side og sin tilsyneladende føjelighed overfor direktøren og Phil på den anden side. Var der noget eller nogen der pressede

ham? Hvorfor får vi ikke Poul Bruun til mikrofonen. Han er ikke blot boss i pladeselskabet Medley. Han var også manden, der fik Gasolin' ind på CBS og CBS ind på det store rockmarked omkring 1970. Kim Larsen siger, at det var ham, der sendte Rita til Barrett, hvad var baggrunden for det? Og hvad med Rita – blev den bedre af at komme over til Randers? Noget tyder på at Bruun troede, at den kunne sætte liv i en lidt mat live-produktion med lutter gamle numre. Læs beretningen om sammenflikningen, hør pladen (igen). Det er faktisk live-numrene, der bærer den plade. Afsnittet er godt som udgangspunkt for diskussionen af de ændrede betingelser for musikproduktionen indenfor dette område, for det er et par ender man kan finde mere materiale på og diskutere ud fra. Men den dér Rita historie kunne man godt have brugt lidt mere plads på uden at det var blevet kedeligt.

HiFi og elektronik-rammen bliver faktisk katastrofal i det afsnit, som forfatterne kalder »Rammen«. På en plads, som svarer til nærværende anmeldelse forsøger forfatterne at fortælle læserne om rockens appel til kropsligheden, dens rum, dens fællesskab eller foregivelsen af fællesskab, musikkens appel til den indre frihed, dens overdøvelse af menneskets indre støj, computerens angstdæmpende virkning, forbrug, identitet, subkultur, renhed, reklameverdenen . . . Det går alt for stærkt. Afsnittet kunne mageligt bære et helt hæfte, som kunne blive ligeså flot. Nu bliver det en uoverskuelig opremsning. I formen overskrider det også hæftets ellers fine balance mellem hvid tekst: forfatternes beskrivende og analyserende tekst, og blå baggrund:

provokerende holdningscitater. I dette afsnit bliver teksten på den hvide baggrund til en postulerende tekst på linie med de blå citater. Det gør den selvfølgelig, fordi den bliver så at sige overforkortet – og det er virkelig synd og skam – det er jo ikke uvigtige sider af ny teknologi. Og i denne form bliver det nok vanskeligt at anvende stoffet.

Der hører videobånd med til bogen, som skal købes særskilt. Det indeholder en række musikvideoer, som er valgte eksempler på, hvordan den nye digitale billedteknik kan anvendes på forskellige måder. Der er også et par flotte demonstrationsvideoer, som viser hvad billedmixercomputerne kan præstere. Endelig indeholder båndet reklamevideoer for CD'erne og for Sonys walkmen. Alle videoer er i en fremragende billed- og lyd kvalitet – lige til at kopiere skulle jeg til at sige, *men lad nu være*. Der går lang tid før et forlag igen investerer i et sådant undervisningsmaterialeprojekt til musikundervisningen. Og jo mere vi kopierer, jo længere tid går der før det næste materiale kommer.

Søren Schmidt

Bogliste

Betænkning om revision af musikloven afgivet af Statens Musikråd. Betænkning nr. 1061, København 1985, 211 sider, Statens Informationstjeneste, pris 60,00 kr.

På baggrund af en analyse af musikundervisningstilbudene i Danmark, basisensemblerne, Landsdelsorkestrene, musiklivets organisation, administration og økonomi etc., etc. fremsættes en række udkast til lovforslag til forbedring af musikkens vilkår. Det er tør men alligevel spændende læsning.

Forum for kvindeforskning, redaktør Inge-Lise Poulsen. Temanummer med titlen *Nye toner – musernes kunst – kvindernes musik*. 6. årg. nr. 1 1986, Forlaget Melusine, Weyssegade 14, 2100 København Ø. Artikler af Ewa Dabrowska om kvinde-musik-æstetik, Pia Rasmussen om jazzpianisten Marian McPartland, Inge Nygaard Pedersen om musikterapi, Grethe Holmen om to danske komponister, Nancy Lagoni Neukirch om Primi band, Hanne Tofte Jespersen om kvindelighed, musik og lærerroller, Inge Bruland om Tante Sophies musikhistorie, Hanne Møller om kvindernes rockhistorie, Tove Krag om kvindelige komponister, og sammen med Marianne Rottbøll om danske kvindegrupper. Summary in English, 80 sider, pris 38,00 kr.

Dan Fog: *Niels W. Gade-Katalog*, en fortegnelse over Niels W. Gades trykte kompositioner. Dan Fog 1986, 96 sider, dansk og tysk tekst, pris 109,80 kr.

Mogens Wenzel Andreassen: *Politikens opera leksikon*, Politikens Forlag, 1985, 350 sider, illustreret. Bogen indeholder handlingsreferater af knap 200 operaer, opdelt alfabetisk efter komponister. I referaterne indgår korte nodeeksempler på de kendteste numre. En meget nyttig bog for den der vil have en første indføring i det store traditionelle opera-repertoire.

Tryllefløjten, Emanuel Schikaneders libretto til Mozarts syngespil oversat af Jens Louis Petersen. Udgivet af Foreningen Operaens Venner, Anemonevej 4, 3500 Værløse, 38 sider, pris 30,00 kr.

Handbuch der Musik-psychologie af Helga de la Motte-Haber, Laaber-Verlag, Laaber 1985, 474 sider, illustreret, pris DM 118,00. Omfattende lære- og håndbog i den nu mere end hundrede år gamle disciplin.

Dieter Hildebrandt: *Pianoforte – Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, Carl Hanser Verlag, München 1985, 400 sider, illustreret, pris DM 39,80. Klaverets historie set i kultur- og socialhistorisk belysning.

Lig danser ikke – vel? Beskrivelse af et undervisningsforløb om Michael Jackson's »Thriller« af Søren Schmidt i *MedieKultur I*, fortsættelse af tidsskriftet Massekultur & Medier, Langagervej 6 AUC, PostBox 159, 9100 Ålborg. Enkelt nr. pris 70,00 kr.

Peter Deleuran: *Gnags*, Modtryk 1985, 153 sider, rigt illustreret, pris 148,00 kr. Bogen med sandheden om Århusgruppen Gnags.

Hanns-Werner Heister og Hans Günther Klein (udgivere): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Fischer Taschenbuch 6902, 320 sider, pris DM 16,80.

Samarbejde: symfoniorkester – skoleklasse, udviklingsarbejde vedrørende musikkendskab og musikoplevelse, under redaktion af Inger Marie Grell, Århus. Århus Kommunale Skolevæsen cop. 1985, Delrapport fra 2. klassetrin 1984/1985, pris 35,50 kr.

Carl Dahlhaus og Hans Heinrich Eggebrecht: *Was ist Musik?* Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1958, 208 sider, pris DM 18,00.

Musikæstetik, red. Arno V. Nielsen og Kristian Berg Nielsen. Arbejdspapirer fra Nordisk Sommeruniversitet nr. 23, Nordisk Sommeruniversitet 1985, Langagervej 6, 9220 Aalborg Øst. Bogen er en rapport fra et symposium i 1985 om musikæstetik. Der er bl. a. bidrag om og af Adorno, Karl Aage Rasmussen, Jens Brincker, post-modernisme, Roland Barthes, »Det romantiske« – et møde med dødens landskab – om Schuberts Lieder. 372 sider, pris 80,00 kr.

Musikbase Alpha ved Steffen Brandorff, Kirsten Dollerup, Niels Ebbesen og Ole Straarup, udgivelsen anmeldes i dette nummer. Edition Egtved, 6040 Egtved 1986, bogen koster 164,70 kr. og det tilhørende video-bånd 750,00 kr.



Nr. 32

September 1986
Rhodos

Amadeus og Mozart

Klarhøring

Jørgen Leth

Talking drums

Zappa