

POPULÆRROCK

Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

Nr. 34

Januar - Marts 1987

Rhodos

Indhold

1987 årgang 8 nr. 34

Leder: Fairlight & Karisma 3

TEMA: POPULÆRROCK

En pæredansk Amerikaner-dansker.

Jørn Andersen 5

Succes i Danmark . . . Super Karlas erfaringer . . . 10

Jeg gider ikke hoppe på den med 40 videoer –

Interview med Leif Sylvester og Eva Madsen . . 16

Parcelhuspop eller . . . Interview med Anne

Dorte Michelsen 24

Moderne Pop. *Johan Fornäs* 29

UDEN FOR TEMA

»Kan en trommesolo sælge guldøl?« Claus Buhl . . 37

ANMELDELSER

Provinsrødderne har overhalet københavnernes.

Steen Læssøe Amstrup 41

Musik, film og filmoplevelse. *Arne Kjær* 44

Nye Rytmiske Salmer. *Ole Hannibal* 46

NYE BØGER 47

Omslag: Arne Kjær.

Layout: Arne Kjær og Hanne Tofte Jespersen

MODSPIL

– de store ørers musiktidsskrift

Redaktion:

Marianne Bentsen, Sven Fenger,
Rikke Forchhammer, Hanne Tofte
Jespersen (ansv. for dette nr.), Arne
Kjær, Jens Henrik Koudal, Ole Nør-
lyng.

Gæsteredaktør: Ole Bundgaard

Redaktionen adresse:

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

Løssalg: Kr. 35,- inkl. moms + porto.

Abonnement: Kr. 128,- inkl. moms og
porto for nr. 31–34. (8. årg.)
Abonnenter uden for Danmark ekskl.
22% moms + porto for forsendelse.
Abonnement for 1987 nr. 35–38 (9.
årg.) kr. 128,- inkl. moms og porto.

Tidligere numre: Nr. 1–22 kan bestilles
hos: Forlaget PubliMus, Musikviden-
skabeligt Institut, Universitetsparken
220, DK-8000 Århus C. Telefon:
06 19 47 22. Kontortid: mand.–fred.
kl. 10–12. Nr. 23–33 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 176 9 nr. 34 1987

ISSN: 0105-9238

Produktion: RHODOS, København

FAIRLIGHT & KARISMA

Med denne indforståede kombination af et musikteknologisk varemærke og noget, der ikke kan købes for penge: *udstråling* som en nådegave, byder vi atter til bal. Denne gang til tonerne af *Dansk Populærrock*.

Hvad er nu meningen med det – har Modspil tænkt sig at stille op i koret af hjemlige rock-skribenter og synge med på deres klagesang? »Den anæmiske danske rockscene« eller »dansk rock-pop – en særlig form for musikalsk brakvand« er eksempler på presse-udgydelser fra 1986. Syrlige danske drops – der skal en laang smag til en lang dags nat. Vil det gamle kritiske musiktidsskrift overbyde de andre og sende dansk musiks natarbejdere hen, hvor peberet gror?

Den trofaste læser – vi har tit spurgt os selv: Hvem er egentlig MODSPILS læsere – har måske bemærket, at vi i det forløbne år ikke blot har rodet med bladets hoved, logo'et som det hedder, men også skiftet undertitlen ud undervejs. Og i *De store ørers musiktidsskrift* synes vi ikke, det står så slemt til med de danske stjerner og aspiranter, som musikpressens tunge drenge vil gøre det til.

Onde tunger kunne finde på at hævde, at det er, fordi vi ikke følger med i branchen. Og jeg tror da absolut, det er en fordel at have sine musikalske ople-

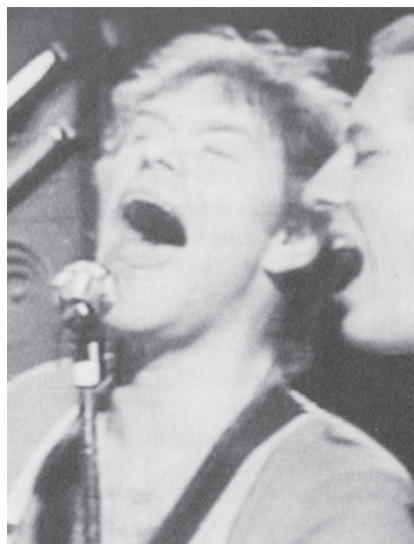
velser spredt ud over flere genrer. Jeg kommer til at tænke på *Kenneth Knudsen*, som i en diskussion om musik og teknologi i 1980'erne sagde:

»Hvem siger at den musik der bliver lavet i de her 10 år skal være noget som er vigtigt bagefter? Det er da fuldstændig ligegyldigt – der er masser af tid og der har været masser af tid. Biblioteket er fyldt med plader – der er masser af god musik, masser af oplevelser at hente.«

Så kære rock-drenge: Hvad med at vende blikket fra metropolerne et øjeblik og prøve med et nyt slogan: 'Store ører er bedre end faste indstillinger'. Eller hvad mener I om den opsang, *Anne Dorte Michelsen* giver Jer andetsteds her i bladet – hende I ved, der laver »musik for bank-elever og folk med diskret mascara«.

Men selvfølgelig skal også rockjournalister leve og det helst på deres originalitet – ligesom musikere. Vi andre kan tillade os at høre det, vi vil høre. Og kan derfor leve længere på de gode plader, som faktisk kommer. Tænk fx på TV2, Gnags, Kim Larsen, Anne Linnet – i et større perspektiv er det mange gode inden for få år.

Jamen det er jo bare de samme gamle, man har hørt i årevis, lyder en af de hyppige indvendinger. Så meget desto



Ekstrabladets forside 31.12.86: »Ikke en lyd fra Larsen i to år«. Inde i bladet var der til gengæld ikke ét ord fra Larsens mund (heri ligheden ml. Ekstrabladet og Modspil nr. 34).

mere imponerende kunne man også sige – at de stadig kan lave plader, der er værd at høre på, efter så mange år. For hvis vi skal snakke om problemerne i branchen, ligger de for mig at se ikke hos musikerne. Derimod i konstellationen *musiker – pladeselskab – publikum*, et trekantforhold som de færreste kunstneriske årer kan leve smertefrit i. Og nogle forbløder endog meget hurtigt, så de ikke bliver hverken stjerner eller sole, men fusere.

De tider er forbi, hvor det var gjort med at udnævne musikindustrien til det store djævelske dyr i åbenbaringen. Men der er nogle modsætninger i branchen; alle, der forsøger sig som levebrødsmusikere, får dem at føle. Og de

synes at slå igennem i et bestemt syns-
drom – det pres, der hedder **'en plade
om året'**. For ingen, hverken bands el-
ler enkelte musikere kan i Danmark
leve af pladesalg alene. Man skal ud og
spille.

Hvis man vil have jobs, er det om-
vendt nødvendigt at lave plader. Og det
er så her 'den årlige plades dynamik'
sætter ind, for hverken pladesalg eller
de tilhørende 20–30 jobs på tourne i
kongeriget rækker økonomisk til pau-
ser, sabbatar, som kunne få ideerne til
at blomstre. Og man skulle nødig blive
glemt i mellemtiden.

I samme mellemtid blomstrer musik-
teknologien videre; der kommer nye
maskiner hver uge, og de er primært
producerens og teknikerens kompeten-
ceområde. Der er nok af sikre løsninger
til at fylde lydbilledet ud med, og hvem
ville ikke være bange for at sætte en suc-
ces over styr, hvis den først er opnået?
Selv om det kunne være skønt, om no-
gen turde satse på at eksperimentere sig
til en – eller fx bare lade lilletrommen få
en anden lyd. (SIDSTE NYT: *Leif Syl-
vester* tænker på at indspille en plade
helt uden lilletromme!).

Men efter at have fået en pladekon-
trakt – for mange grupper nåleøjet – be-
gynder en proces, hvor mangt og meget
– personer, økonomi, teknologi – influ-
erer på de sange, der er udgangspunk-
tet. I den musik vi her taler om, dansk
'populær-rock-pop', er numre nemlig
et eller andet sted *sange*. Hvis der er no-
get, der er dansk, så er det *sproget*.

Vi satte os for at snakke med musikere
om det. Men det er svært at snakke med
musikere om, hvad det er, der sker med
deres musik, når producer og pladesel-
skab kommer ind i billedet. For musi-

kerne skal helst kunne se produceren
som *'deres mand'*, en man har tillid til.
Humlen er imidlertid, at ingen er sin
egen mand eller kvinde, når det gælder
pladeproduktion. Hverken musikere,
producer eller producent. Produceren
bliver i den trekant lige så meget plade-
selskabets mand – og han skal i øvrigt
også selv gøre karriere.

Med mindre man som *Eurythmics*
har kompetence på alle felter og en so-
lid økonomi i ryggen (læs herom i *MM/*
august 86) er der et kompleks af inte-
resser involveret i det, som til sidst en-
der som den plade vi hører. Og som vi
så kan beklage os over som kedelig,
tandløs, anæmisk brakvand... Fordi
det, som var musikerens/bandets styr-
ke, ikke længere er til at høre? På trods
af en flot produceret lyd – eller på
grund af den?

Det kommer an på, om den er en
ægte del af musikken. Og hvad er så
ægte? Da vi planlagde dette temanum-
mer, snakkede vi om det som et spørgs-
mål om 'dansk popmusik mellem per-
sonlighed og teknologi'. Om dem der
står distancen. Vi var ved at melde os
som interviewere hos Kim Larsen –
»sindbilledet på danskerens ønske om
en slem, pæn dreng«, som vores gæste-
redaktør udtrykte det.

Er det denne blanding af Fairlight og
karisma oven i en god sang, der gør
det? Gør, at vi oplever den som ægte,
også efter at den har været igennem
hele maskineriet?

»Det har vi gjort så mange gange før/
og nu gør vi det igen« sang Kim Larsen
i sangen om de slemme drenge på *For-
klædt som voksen*. Han og *Medleys*
Poul Bruun kan tilsyneladende det der
med at gøre det igen (og jeg synes det er
helt fint).

Men da så også *Ud & Se med DSB*
havde interviewet den forklædte
slemme dreng, syntes vi, at vi måtte
være mere originale. I dette nummer
kan du – ud over Anne Dorte Michel-
sen – møde *Leif Sylvester* og *Eva Mad-
sen*, som er eksponenter for en type po-
pulærmusik, der balancerer på en kniv-
sæg mellem kolonihavehus og beton-
rock.

Der er også en historie om det århusi-
anske band *Super Karla*, der forsøgte
sig som professionelle og trak sig ud
igen, og en om *Michael Falch* som
pæredansk amerikaner-dansker. Og så
er der nogle, der ser sagerne i et helt an-
det lys. *Johan Fornäs*, som tidligere har
arbejdet meget med 70'ernes svenske
musikbevægelse (hans bog om »Tålt-
projektet« blev anmeldt i *Modspil* 32)
giver i dette nummer et bud på, hvor-
dan rockmusik, specielt for unge, er
både utopien om et bedre liv og et sted,
hvor en reel kulturkritik kan tage sit ud-
gangspunkt.

De musikere, vi talte med, befandt sig –
deres forskellighed til trods – alle sam-
men ved en form for *vadested* i forhold
til den branche, de er gået ind i. På ud-
kig efter en vej, hvor man kan lave mu-
sik og fortsat blive ved med at mærke
sig selv i den. Så i stedet for at holde en
mølle af rovdrift på musikernes talenter
i gang, så lad os dog – publikum, presse,
ja sågar musikindustri – vente lidt læn-
gere på deres udfoldelse.

Jo jeg ved godt, at det er økonomien,
der afgør det. Og tænk nu, hvis det viser
sig at kunne betale sig – at undgå at
stjernerne slukkes, før de er begyndt at
lyse. Der er masser af god musik at lytte
til i mellemtiden.

Hanne Tofte Jespersen

En PÆRE dansk amerikaner-dansker

– et kig på Michael Ehlert Falch på vej mod
det andet land

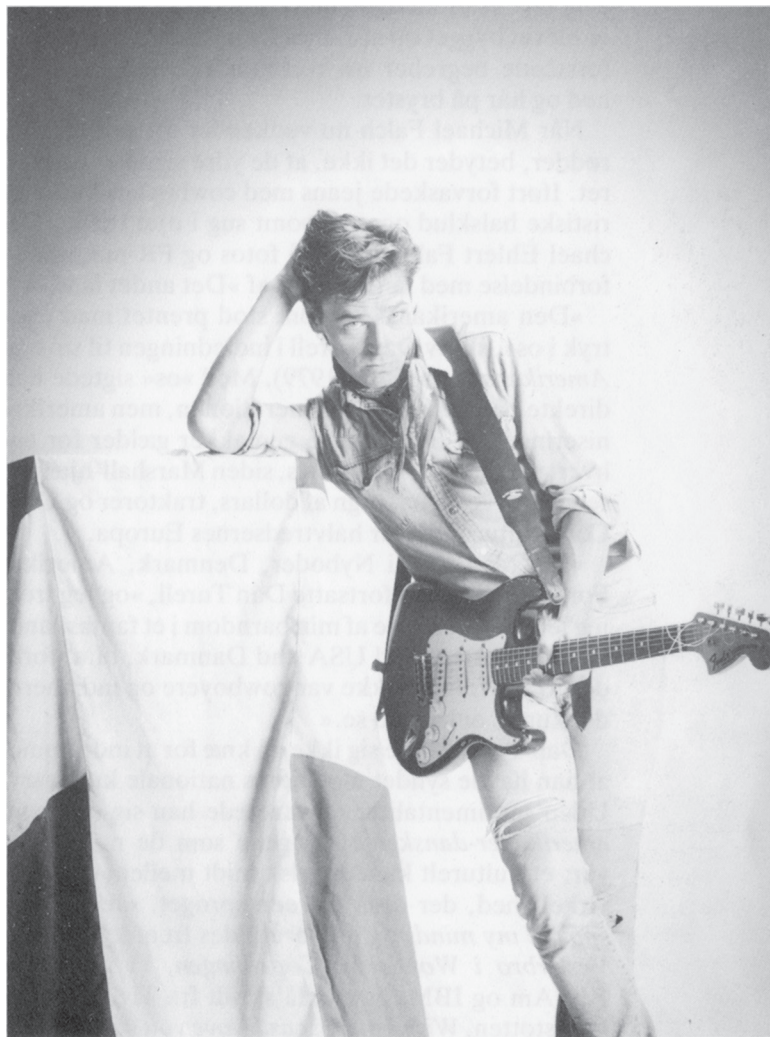
af Jørn T. Andresen

*Velkommen i den grønne lund,
hvor fuglene de sjunge!
det høres skal: den danske mund
til sang og har en tunge.
(Grundtvig)*

*Jeg sku ha siddet i en Thunderbird fra '57
forcromet, sortlakeret og spejlblank
på vej vest over ad Highway 61
med tunet motor og nyfyldt tank...
(Michael Ehlert Falch).*

»Jeg har genopdaget og fordybet mig i det, vi lidt højtideligt godt kan kalde vores folkesjæl«, beken-
der Michael Ehlert Falch i et interview i MM, okt.
1986, i anledning af sin anden sololp, *Det andet land*.
»Jeg har altid været meget anti-national og følt, det
var ligemeget, om jeg boede i Hongkong, Køben-
havn eller Cleveland, men danskeren i mig har pres-
set på og nu er jeg nået hen til at se styrken, særpræ-
get og skønheden i det at være dansk. Jeg er dansker,
og det er jeg stolt af, og det giver mig et storsind og
et overskud, så jeg ikke lukker andre ude af mit land,
fordi de ikke har samme farve som mig eller tror på
noget andet. Før var jeg så forgabt i det amerikani-
ske, fordi vi jo er vokset op med Amerika i hovedet,
men det er på tide at indse, at sådan en som Holger
Danske måske er lige så værd at dyrke som John
Wayne.«

foto: Jan Andersen



Michael Ehlert Falch har mere end nogen anden dansk rockmusiker været myteforbruger og mytemager i samme håndvending. Han har lænet sig op af den amerikanske film- og rockarketype: *the lone ranger*, klædt i jeans. Hård udenpå, men blød indeni. På kant med samfundets ubarmhjertige love og på evig jagt efter kærligheden og håbet. Falchs univers er blevet bygget op af James Dean-atmosfære og indforståede begreber fra rockmusikken: sved, ærlighed og hår på brystet.

Når Michael Falch nu vedkender sig sine danske rødder, betyder det ikke, at de ydre signaler er ændret. Iført forvaskede jeans med cowboyens karakteristiske halsklud og et ensomt sug i øjet træder Michael Ehlert Falch frem på fotos og PR-materiale i forbindelse med lanceringen af »Det andet land«.

»Den amerikanske Drøm stod prentet med dybtryk i os«, skrev Dan Turell i indledningen til sin bog *Amerikanske ansigter* (1979). Med »os« sigtede han direkte på efterkrigstidsgenerationen, men amerikaniseringen af de psykiske gemakker gælder for enhver, som har set dagens lys, siden Marshall-hjælpen sendte en velsignet regn af dollars, traktorer og Coca Cola-kultur ind over halvtredsernes Europa.

»Jeg blev født i Nyboder, Danmark, Amerikas Forenede Stater«, fortsatte Dan Turell, »og jeg tror, jeg levede det meste af min barndom i et fantasiland, og at det oftere hed USA end Danmark, bl.a. fordi der jo selvfølgelig ikke var cowboye og indianere, det kunne enhver jo se.«

Dan Turell lagde sig ikke på knæ for at indrømme, at han havde syndet mod vores nationale kulturarv. Uden sentimentalitet registrerede han sig selv som *amerikaner-danser* og tingene som de nu engang var: et kulturelt kaudervælsk midt mellem drøm og virkelighed, der også farvede sproget. »Jeg har nu *spoken my mind*, og jeg forefindes fremdeles *live at Vesterbro i Wonderful Copenhagen*, få meter fra Pan-Am og IBM, lige så få skridt fra Tivoli og Frihedsstøtten. *Wish you luck as I wave you good-bye!*«



Michael Ehlert Falch og Malurt med et udtog fra vores filmiske US-bevidsthed: *Lev stærkt – dø ung*. (fra coveret til LP'en *Black Out*)

Sådan er vi faktisk mange andre, der har det, med amerikanske sprogblomster, som oser langt væk af rockplader, tegneserier og B-film og ikke har ret meget med velment engelskundervisning i gymnasiet at gøre. Disse engelske gloser har langtfra et lyrisk *touch*, til gengæld ligger der en indforstået og magisk verden af attituder og billeder bag tilknappe udråb som *Shit! Bloody Bastard!!* osv.

Hos Malurt (& Michael Falch) kom *amerikaner-danskerens* fascination mest nøgent til udtryk på coveret til lp'en *Black-out*, hvis idé var tyvstjålet fra amerikanske B-filmplakater. Den ironiske distance, som Michael Falch selv mener er synlig på omslaget, kan være svær at få øje på. Derimod er forelskelsen i og legen med myterne åbenbar.

Black-out i sit eget spil

Oprindeligt var Malurt inspireret af Gasolin og Gnags, men deres egentlige varemærke blev den amerikanske rocktradition. De virkede i den henseende som en reel forløsning af den danske rockscene, måske ikke så meget i kraft af deres plader, men nok så meget på grund af deres mytiske iscenesættelse og den fandenivoldske kraft, de viste ved deres live-optræden. Orkestrets styrke var, at de kunne omforme rocktraditionens klicheer, identificere sig med dem og give sig selv fuldt ud.

Som frontfigur kastede Michael Falch sig med fuld kraft ind i spotlightet og levede sin amerikanske fascination ud. Allerede tidligt erklærede han i fuldt alvor og fuld offentlighed, at han intet havde imod at være idol. Det var en meget *udansk* handling og afgjort ikke hverdagskost på den såkaldt seriøse del af pop/rockscenen. Modigt gjort, for ifølge den ubarmhjertige jantelov, som også gælder inden for musikbranchen, står hovmod for fald.

Måske havde Michael Falch det i baghovedet, da han fornyligt udtalte til magasinet Gaffa: »Herhjemme er det som om, vi ikke akcepterer folk, der står ved det, de siger. I hvert fald skal vi have det for-

drejet, før vi kan acceptere det.« (nov. 86). På det tidspunkt kunne han se tilbage på et noget blakket år, der godt nok havde bragt ham kommerciel succes som solist med 100.000 solgte eksemplarer af debutudspillet, men samtidig gav det ham et kunstnerisk slag i ansigtet. Han blev kaldt det mest overvurderede navn i 1985 ved en læserafstemning i magasinet MM. Læserne brød sig ikke om, at han som rockapostel var gået på kommercielt kompromis med synthesizersovs og afpudset produktion. Man stiller sig ikke ustraffet op på en piedestal og udbasunerer sin mytestatus!!

Men allerede i den mest hektiske periode med Malurt måtte Michael Ehlert på sin egen krop sande, at det selvvalgte myte-eksil var svært at styre – ikke blot for publikum, men også for ham selv. Han blev en fange i sit eget spil.

»Det var en psykologisk effekt af lige pludselig at blive berømt, en slags fælde, en konstant *selvfremstilling*, hvor alt hvad man gør lige pludselig bli'r et stykke skuespil. Bare det at gå på gaden blev på et tidspunkt lisså meget en del af showet som alt andet,« fortalte han mig i et interview, okt. 84. Interviewet blev taget, mens Michael Falch befandt sig i et ingenmandsland med Malurt definitivt bag sig – og en uvis solokarriere foran sig. Han var netop vendt tilbage fra en rejse gennem det forjættede land USA på turistens og *Mr. Nobobys* betingelser. En rejse, han vendte hjem fra som dansker...

»Jeg tror aldrig, at jeg har følt mig så dansk, som jeg gør nu,« sagde han. »Det blev mere og mere klart undervejs. Lige meget hvor »amerikansk«, man siger, jeg er eller har været, så føler jeg mig pæredansk.«

Men alene nødvendigheden af at erklære sig som dansker – med den seneste tilføjelse »og det er jeg stolt af« – viser, hvor tæt Michael Ehlert er blevet fulgt til dørs af sit amerikaniserede image. (Et image, som passede perfekt til hovedrollen som hårdtslående og desillusioneret journalist i filmen *Mord i*

mørket). Næppe nogen anden dansk musiker ville føle nødvendigheden af en national programmerklæring, og egentlig er det absurd, for har der nogensinde hersket tvivl om at Michael Falch var dansker? Banalt: nej. Han synger på dansk, optræder i Danmark, ER dansker. Problemet ligger et andet sted, i *amerikaner-danskerens situation*: kulturens udspring findes ikke i højskolerne, de lyse bøgetræer, naboen lige om hjørnet, gademusikken m.m., men netop i neokulturen og B-kulturen hos vores amerikanske storebror.

Det er denne forelskelse og sin egen myte, som Michael Falch forsøger at erklære sig fri af. For nationaliteten har han fået i dåbsgave.

Tumpe selvironi

»Jeg fandt ud af nogle ting omkring det at skrive sange, d.v.s. de metoder jeg og andre danske sangskrivere bruger. Hvis du hører en sang som *Superlove* eller *Under uret*, sange som *Rytme hans* eller nogle af *C.V. Jørgensens* eller *Sebastians* ting, så er der en særlig selvironi som fællestræk, hvor man gør lidt grin med sig selv, og det vi står for. Og alligevel forsøger man at få *power* i det,« fortsatte Michael Falch i interviewet efter hjemkomsten fra USA. »Jeg har ikke rigtig oplevet det her fænomen andre steder, jeg tror, det er meget dansk. Vi er sådan lidt tumpede i den måde vi fremstiller os selv på. Jeg kan bedre og bedre lide den ironiske distance.«

Men mens selvironien ganske rigtigt er en væsentlig ingrediens i en række af det sidste års storsælgende danske succes'er som Gnags: *En underlig fisk*, Kim Larsen: *Forklædt som voksen* og TV 2: *Rigtige mænd gider ikke høre mere vrøvl*, så har Falch selv endnu ikke vovet sig ud i det bidende sarkastiske (Steffen Brandt) eller det folkeligt, eventyragtige (Kim Larsen, Peter A.G.). Der er selvironi på hans lp *Det andet land*, som i »Den danske helt« med sit slet skjulte selvopgør »Og nu har helten lige lokket/landets smukkeste pige/helt ud på balkonen/og hun

tror jeg er James Dean/ Og hun ved det ikke endnu/ men når vores læber mødes/vil jeg enten dejse om/eller dø af grin.« Men selvironien skulle gerne være afvæbnende, og det modvirkes effektivt af PR-lanceringen, der præsenterer en mørk og teatralisk udseende Michael Falch fuldt i tråd med James Dean-typen.

Lp'en »Det andet land« indeholder for store portioner patos. Store armbevægelser kan være smukke i den rette dramatiske sammenhæng, men her tangeres lidt for ofte det højtflyvende eller klichéagtige: »Jeg er på farten igen/som fortabt romantisk sjæl/vejen er mit fædreland/og hjertet min akilleshæl«, synger Michael Falch i sangen »Cowboyblå«. Han er stadig bundet af sin myte – amerikaner-danskeren, den ensomme ulv.

Danmarksbilleder på lyd

Der går en national bølge gennem dansk rockmusik. Først lod Steffen Brandt sig provokere af vores dobbeltbundede forhold til u-landene i »Vi er verden« fra lp'en *Rigtige mænd*... og afleverede sine skarpe sandheder til det danske folk:

»Vi har ingenting at miste/Vi har intet håb at gi/Vi har alt for meget af alting/Ikke noget at ha det i/Vi er verden, det er os/Som I Kæmper, sulter og slås for/Det er os der har brug for jer. (-) Vi går tur med hunden/vi kan ikke gøre noget/vi kan slukke lidt for krigen/Indtil den er overstået/Vi er verden, det er os, vi synger om«.

Senere fulgte Peter A.G. fra Gnags med »Danmarkssang« fra gruppens seneste udspil *Plads til begejstring*. Den ophedede flygtningedebat og »Kalundborgaffæren« viste, at det var så som så med gæstfriheden i Danmark. (Et nationalt selv billede vi ellers holder meget af at vise frem).

»Danmark/det banker på din dør/har aldrig set dig så selvisk og ensom nogensinde før/Åh, Danmark/pas på du ikke dør/du trænger til nogen der kysser din næse og nulrer dine ører./Ligemeget hvem du er/Lige-

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Amerikaner-dansker?
(foto Jan Andersen)

meget hvor du er/så velkommen her./Vi sætter spejle i sole til alle dem der kæmper på skyggesiden/og råber længe leve mangfoldigheden«.

Michael Falch følger tendens op og præsterer med »I et land uden høje bjerge« noget i retning af en ny fædrelandssang på sin nyeste lp. I modsætning til både Steffen Brandt og Peter A.G. får vi her et selvforherligende danmarksbillede, som updaterer de danske myter om hygge, vores åbne sind og de manglende store ord. Titlen »I et land uden høje bjerge« er tænkt som en hyldest til Danmark på melodilinjer, der for første gang i Falchs produktion har den nationale højskoletradition som inspirationskilde. Men

»Åh Danmark . . . du trænger til at blive kysset på din næse . . .«, manden med solbriller og alpehue, Peter A.G.s ord (foto Gorm Valentin)

det glansbilledagtige indtryk af Danmark, som vide-regives, kan kun fordøjes, hvis man vælger at opfatte det som en form for aflad. Som en hyldest fra en *amerikaner-dansker*, der arbejder på at finde tilbage til sit egentlige hjemland og søger efter sine rødder. Men James Dean-hammen må helt af, før det lykkes. Under alle omstændigheder har Michael Falch ikke haft det store udsyn den dag, da han skrev:

*»Og kommer du som fremmed/så slå dig bare ned/
Vi starter ingen krige/og ingen verdensfred./Men i mit folk der banker/hjerner af guld/det finder vi på flasker/
og i den sorte muld«.*

Succes I Danmark er en by i

Et møde med ex-SuperKarlaerne Pia Nyrup og Helene Lønsted



Helene Lønsted og Pia Nyrup

I efteråret 85 udsendte det århusianske band *Super Karla* deres første LP. I efteråret 86 holdt de afskedskoncert. Varemærket var ellers originalt nok: *Pop des Femmes*. Hvad skete der – er Super Karla død eller lever hun et andet sted?

Jeg tog til Århus for at spørge. Sangeren og guitaristen *Pia Nyrup* og bassisten *Helene Lønsted* mødte op og svarede: – Hun lever i seks forskellige versioner. Men begrebet Super Karla har vi aflivet med vilje. Det blev en varebetegnelse vi følte, vi skulle leve op til – og som var bremsende for en videre udvikling for os hver især.

Hvad kan man lære af den historie? Super Karla var efterhånden en gammel dame i branchen. 7 år var det blevet til, med et par udskiftninger undervejs. Sidst var Helene kommet med, kort før pladeprojektet.

Vi snakkede en hel del om den plade – og om hvad der er sket i det forløbne år, siden den udkom:

Helene: »Man laver ikke bare en plade – man gør det for at komme ud og spille.

Det er jo ikke pladesalget man lever af; det er uendelig lidt musikeren får ud af det, medmindre man hedder Bruce Springsteen. Det er jobs vi skal leve af, og da man er nødt til at leve op til nogle bestemte forventninger.«

... Tyskland

ved Hanne Tofte Jespersen
Foto: Arne Kjær

Hvad var det for forventninger i forhold til det I allerede havde lavet – skulle det være noget nyt eller skulle det bare være bedre?

Helene: »Mere stilrent i hvert fald.«

Pia: »Vores problem har altid været at vi ikke kunne finde ud af, hvad for noget musik vi egentlig spillede. I begyndelsen ville vi gerne spille det hele. Efterhånden blev der noget vi var rigtig gode til. Men der blev vi i tvivl om, hvad det var for en stil vi egentlig havde.«

Vi havde 3 forskellige sangskrivere med hver deres personlige stil. Og det blev ved med at være vores dilemma – at vi spillede numre af tre forskellige komponister* som egentlig er meget forskellige.«

Men jeg har hele tiden opfattet det som Jeres styrke, at I var et godt danseband, et godt live-band?

Pia: »Jamen det har vi også altid været. Men problemet er, at man ikke kan få jobs hvis man ikke laver en plade.«



Derfor bliver man nødt til at gå ind i den business og det er en hård kværnemaskine. Den var hård for os alle sammen.«

Helene: »Der kommer begrænsninger – for så skal tingene være mere klare. Når man spiller live, kan man køre på energier og udadvendthed – og det er stort set ligegyldigt hvad man spiller, bare man viser glæde ved det. Men på en plade skal det være det hele på en gang, både det energiske og det flotte. Man skal kunne se en rød tråd i de ting der kommer frem.«

Pia: »Og i det øjeblik man laver plade, involverer man nogle andre mennesker i ens musik. Pludselig har man ikke hånd- og halsret over den mere, for der er også noget der hedder tekniker, producer, pladeselskab.«

Det kan være en svær kamel at sluge. Nogle gange kan det være fedt – men det er svært at overskue i situationen, hvor meget det er fedt og hvor meget det er for meget. Det kan dræbe nogle ting, men det kan sandelig også gøre nogle ting klarere at få nogle andre ører ind og lytte på det man laver.«

Super Karla havde kontrakt med forlaget *Rosen*, de skulle – af økonomiske grunde – vælge en dansk producer og valget stod mellem de relativt få 'popdrenge': – »*Kim Sagild* havde lige lavet *Nanna*, *Billy Cross* havde lige lavet *Anne Dorte* (Michelsen). Man lytter til

det de har lavet, 'måske vil vi komme til at lyde for meget i den og den stil' – og så valgte vi *Søren Wolff* som vi havde hørt meget godt om. Han havde været medproducer på *Kim Larsen*, men havde i virkeligheden ikke lavet så meget ud over sit eget *SW 80* – som var lidt avantgarde. Vi tænkte: fint, manden har nogle ideer. Og han *har* virkelig øre for det enkle og for at trække melodierne frem.«



Før indspilningerne øvede *Super Karla* en uge sammen med *Søren Wolff*. De stod for at skulle vælge ud af gruppens meget blandede repertoire, hvoraf nogle numre stammede tilbage fra 1979. I den proces – at skulle finde numre som egnede sig for plade – oplevede de *Søren Wolffs* professionelle erfaringer som en stor hjælp:

Pia: »Han havde evnen til at høre vores musik og sige 'det der – det er det der er hooket i nummeret'. Hvor vi syntes vi havde ti forskellige linjer i en melodi som var fede, og hvor han lige kunne pille en ud som han umiddelbart

syntes var ørehængerer. Fx kunne han lave sådan en lille keyboard-figur som lige understregede det. Så på den måde var han meget god for os.»

Super Karla havde lavet en single før LP'en med Anne Linnet som producer. Egentlig mente de, at der var flere af de gamle numre, som fortjente at komme på plade. Samtidig »føjte« de absolut mere for de nye numre, og de endte med at gå i studiet med ret dugfriske sange og et enkelt rigtig gammelt nummer (»Stille dage«). Det valg var de meget enige om, både indbyrdes og med Søren Wolff.

Hvordan vurderer de så resultatet, på et års afstand:



Pia: »Vi har allesammen noget på den, hvor vi ikke synes det var lige det det skulle være. Men det er forskellige ting vi har at udsætte på den.«

Men hvad har I på den?

Helene: »Jeg synes den er for pæn.«

Pia: »Det tror jeg nu vi alle sammen synes.«

Helene: »Den er meget poleret lyd-mæssigt. Ikke særlig rå. Og jeg tænker også på titlen »Fræk og fatal« – altså *fræk* det kan man jo ikke kalde den. Den er meget stilren, lidt for smart.«

Pia: »Ja meget glat – den er ikke nær så rå som vi er live og det synes jeg er synd. I mixningen er bunden trukket meget tilbage og pålægget trukket meget frem. Det er et producerspørgsmål, hvor jeg så er uenig med vores producer dér, han har nok understreget det tøsede for meget i mixningen.«

Har I selv været med i den del af processen?

Helene: »Ikke i mixningen.«

Hvorfor ikke?

Pia: »Fordi det er umuligt, det kan man ikke og det skal man heller ikke være. En gruppe på 6 plus en producer plus en tekniker kan aldrig blive enige om det samme resultat.«

Men kunne én af Jer ikke have gået ind i det?

Helene: »De gjorde det at de lavede nogle forslag som de sendte over og sagde: Er det godt nok? Og på det tidspunkt havde vi det sådan at vi tænkte 'nu skal den plade bare ud', ikke. – Vi var meget hurtige til at sige OK.«

Pia: »Men det er også noget med at når man har siddet i et studie i seks uger og lyttet på ting, så kan man ikke høre mere. Med mindre man er meget professionel, og det er produceren. Det er derfor jeg siger det er umuligt. Man er

simpelthen fuldstændig blæst oven i knoppen. Så kan man pludselig kun høre sig selv, og så kan man slet ikke høre sig selv – ens lydbillede er fuldstændig forkert. Det er først nu så lang tid efter, at jeg egentlig kan høre den plade med åbne ører. Jeg hørte den overhovedet ikke de første mange måneder.



Nu er jeg glad for den; jeg synes den er meget bedre end det salgstal den har fået. Jeg synes virkelig vi kan være materialet bekendt. Man kan diskutere *lyden* – det samlede resultat på den måde – men som materiale synes jeg numrene er skidegode.«

Fræk og Fatal har solgt under 2000 ex. I en tid hvor mange flere end før laver plader, er forventningerne til hvor meget en plade skal sælge herhjemme også steget. Hvor det tidligere var fint at sælge 10–20.000 eksemplarer skal man nu op på 40–50.000 før det bliver interessant. De »store« som en Kim Larsen sælger 500.000 ex. For Anne Dorte Mi-

chelsen ville et salgstal på 10.000 være tegn på fiasko.

Super Karla var ikke heldige med deres pladeforlag. *Rosen* var ved at krakke før pladen var kommet ud. Det betød, at den aldrig blev distribueret ordentligt. De fleste penge var brugt på produktionen, og det blev aldrig til en ordentlig markedsføring. Resultatet var, at pladen ikke kunne fås ret mange steder.

Historien er sikkert ikke atypisk. De uheldige økonomiske omstændigheder omkring *Fræk og Fatal* er én side af den. Pladen som udtryk en anden. Det er en debut-LP inden for en genre, der sædvanligvis betegnes som mainstreampop. Eller rettere sådan kom den til at fremstå, og det er den fremtræden, publikum nødvendigvis må bedømme den på.

Hvad med Super Karla og hendes styrke? Blev pladen udtryk for den identitet, som – på trods af at det var svært at rubricere i en stilistisk bås ud over den som gruppen meget ramrende selv havde kaldt Pop des Femmes – bandet faktisk havde?

Jeg synes det ikke. *Fræk og Fatal* lyder i mine ører alt for meget som en masse andre plader. Jeg oplever netop det flotte som pålæg, der tilslører de kvaliteter, som numrene har inde under et væld af keyboards og (fjerne) stemmer. Så for mig at se var producerens rolle i Super Karlas tilfælde pro-

blematisk. Hvad synes musikerne selv?

Pia: »Nu snakker vi om at vi var uenige med produceren. Men han har altså virkelig været god for os, vi er ikke utilfredse på den måde.«

Men det kan jeg ikke få til at hænge sammen. Hvordan kan han have været god for Jer når I ender med at være utilfredse med lyden?

Pia: »Lyden er kun en del af det. Hvis han ikke havde været inde over, var der kommet en helt anden plade ud af det. En producers funktion starter jo lang tid før indspilningen. Og han er en psykisk faktor i studiet, er med til at høre: Hvornår swinger det, hvornår er det levende, hvad for numre duer, hvor meget kan man presse hende til at synge mere rå, skal det være en sax eller en guitar der skal spille den solo – tusinder af ting.«



Helene: »Det er en person som skal have overblikket. Og hvis vi er uenige er det produceren til dels der skal have det afgørende ord. Når man vælger en producer er det en man skal have tillid

til, og som man har snakket med i forvejen om hvilke ting man vil have frem – og så siger: OK nu er det i dine hænder.«

Pia: »Nu taler du også med de to som er med til at gøre det rå når vi er ude at spille. Bas og guitar er meget pænt på den plade – hvor fx keyboards'ene er blevet overflod. Og hvor vi har lært meget som vi har kunnet tage med os ud at spille bagefter.«

Helene: »Men man kan nok ikke komme uden om det med en producers prestige. Han har et eller andet han gerne vil have indfriet med en plade – han gør jo også karriere. Han skulle vise, at han godt kan producere en plade og har på den måde gjort den så pæn – med alle de der synthesizere fx. Som han virkelig har fået jobs på bagefter.«

Fræk blev Super Karlas plade altså ikke. Men fatal? – Pladen var en satsning, med henblik på at få jobs. Hvis man ville lave en fræk historie ud af det, kunne man sige, at det i stedet blev produceren, der løb med jobs'ene.

Jeg tror ikke det er så enkelt. Og det er heller ikke Søren Wolffs skyld, at Super Karla nu er opløst. En lang række personlige faktorer har spillet ind, hvor hver Karla har sine egne grunde til at holde op. Det er svært at snakke om så kort tid efter.

Pia: »Hvis du snakker med os om et



par år kan vi måske bedre sige noget om Super Karla. Vi kan snakke om pladen nu fordi det er tilstrækkelig længe siden. I de interviews vi gav lige da den var kommet var vi slet ikke i stand til at formulere hvad vi syntes om den. Vi var dårligt i stand til at høre den.»

Men gruppens erfaringer er et meget godt eksempel på, hvordan pladebranchen og populærmusikken fungerer sammen.

Super Karla fik faktisk en masse jobs, i Tyskland. De spillede 60 jobs i det efterår, hvor pladen kom ud. Og nåede at blive grundigt trætte af det liv og udsigten til at sidde og rumle i en bus

på de tyske landeveje de næste år frem.

Dertil kom problemerne med bandets stil og profilering, problemer som forstærkedes efter den første plade:

– Så skal man jo lave en plade til, og så er det det der med stilen begynder at melde sig.

Processen med *Fræk og Fatal* gav bandet en masse erfaringer. I Tyskland nåede de at indspille båndene til en ny single – som de selv synes er det bedste de har lavet. Og efter 4–5 LP'er ville de med deres egne ord nok have lært tilstrækkeligt til selv at kunne producere.

I stedet for valgte de at aflive Super Karla. Med hende forsvandt et levende

bud på Pop de Femmes. Hun efterlod sig en plade – men det er nu ikke helt det samme.

Super Karla på 'Fræk og Fatal' bestod af:

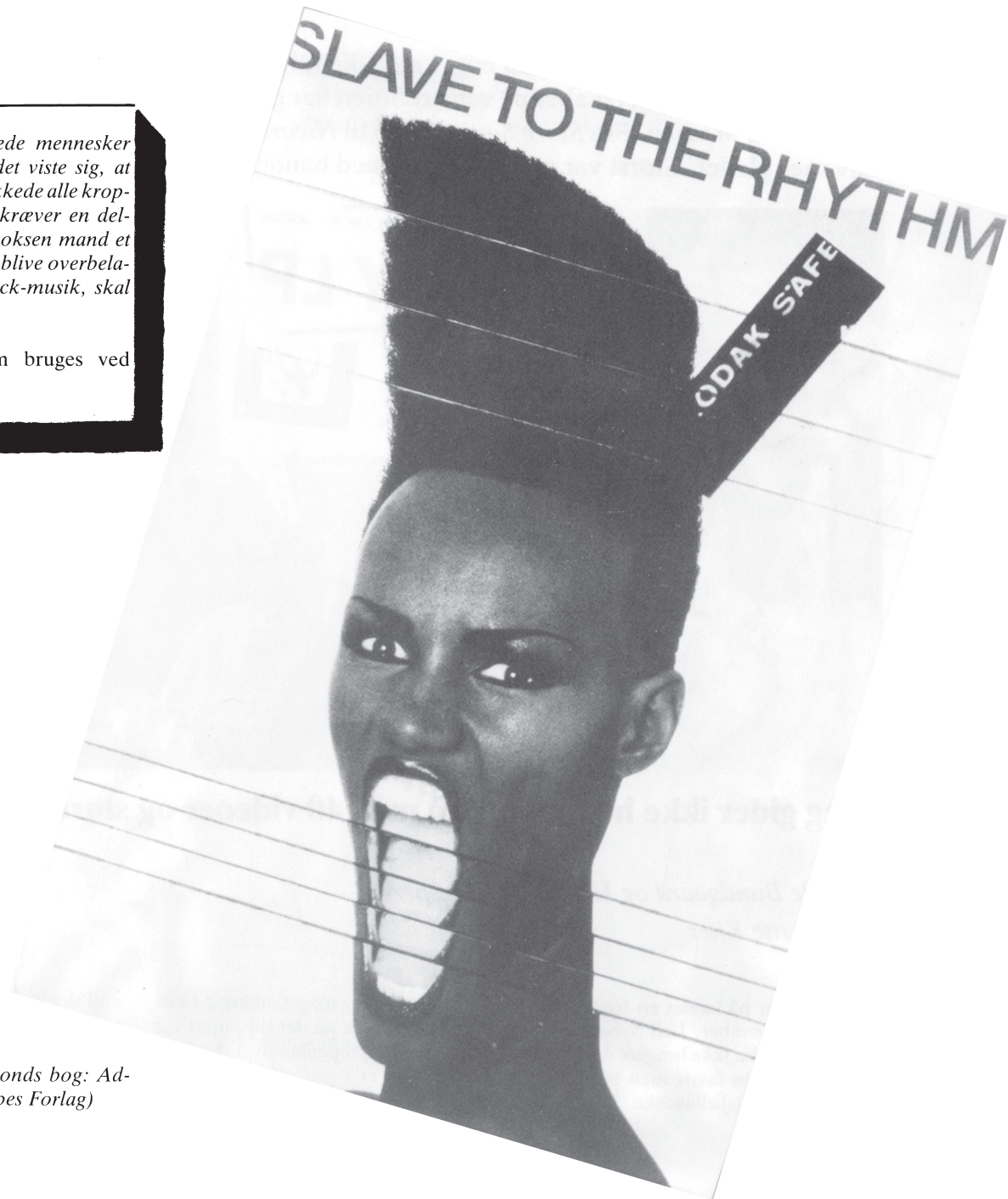
Anne Marie Møller (trommer) Helene Lønsted (bas) Jytte Pedersen (sang, keyb.) Rikke Sinding (sang, keyb., tenorsax) Susan Ohrt (sang, keyb., alt-sax).

Gruppens numre blev skrevet af Jytte, Susan og Rikke.

Test din yndlingsmusik!

»Jeg lod mange hundrede mennesker lytte til rockmusik, og det viste sig, at denne musikart ofte svækkede alle kroppens muskler. Normalt kræver en deltoideusmuskel* hos en voksen mand et tryk på 20–22,5 kg for at blive overbelastet. Men spiller man rock-musik, skal der kun 5–7,5 kg til!«

* Overarmsmuskel som bruges ved Kinesiologisk test.



citatet er fra John Diamonds bog: Adfærds Kinesiologi (Strubes Forlag)

Dansk populær-rock er ikke kun noget med digitallyd og trommer med baglæns rum. Et af de mest populære makkerskaber på venstrefløjen har gennem et tiår været *Leif Sylvester* (Petersen) og *Eva Madsen*. Fra *Store Sonja* i 1976 til *Nicaraguapladen* i 1986 er det blevet til en god halv snes plader. Størst var populariteten med bandet *Svalerne*. Hvordan står det til i 1986?



»Jeg gider ikke hoppe på den med 40 videoer og større og større lyd«

ved Ole Bundgaard og Hanne Tofte Jespersen

Foto: Arne Kjær

Vi tog en tur på landet en fredag formiddag i november. Leif Sylvester og Eva Madsen slår ikke længere deres folder »i storbyens favn« men bor på en gård i det midtsjællandske. Vi fik en

snak om mangt og meget omkring Leifs arbejdsbord, som på det tidspunkt var dækket af en kæmpeplan over det filmprojekt, han er i gang med for tiden. Også Eva Madsen har andre jern i ilden

end det at synge, hun har lavet en del teaterarbejde, bl.a. med *Skifteholdet*. Hvor er parret henne på den musikalske front?

Leif: Vores udgangspunkt for at lave

musik er, at vi gerne vil formidle nogle ideer og tanker til andre mennesker, koste hvad det vil. Ligesom en maler der laver et billede, fordi han ikke kan lade være. Vores udgangspunkt er forskelligt fra hvis man beslutter sig for, at man gerne vil være i showbiss for ikke at gå glip af noget – for i så fald må man lave noget der gør at man kan blive i den verden. Det er ikke os.

Er der så ikke et stort publikum I ikke når – nogle der hører populærmusik på en helt anden måde?

Leif: Hvis valget er at takkes nogen er svaret nej. Jeg ville alligevel ikke nå nogen, hvis det var uærligt det jeg lavede.

Jeg tænker på at jeres musik er udtryk for et kraftigt valg – I har jo fx ikke moderniseret Jer i retning af teknopop eller det der kendetegner mainstreamrock?

Leif: Jo, det har vi på en måde. Vi har brugt det til at fortælle noget. Vi har f.eks. lavet reggae i en sang, der handlede om en gæstearbejder. Vi har brugt teknopop i et nummer der handler om en robot.

Men vi har ikke ændret den store stil efter hvilke humørsvingninger der var i samfundet, og det er fordi vores udgangspunkt stadig er det samme: Et ærligt oprigtigt budskab vi godt vil ud med.

Men da jeg hørte Jeres nye plade (Nicaragua-pladen Sylvester i Varmen) virkede den gammeldags på mig. Det ligger først og fremmest i lyden. Undgår I bevidst at bruge det som nu er moderne, fx 'gatede' trommer?

Leif: Det kommer an på det enkelte nummer. Om jeg synes det fører frem til det jeg vil. Hvis det bare er smart, synes jeg, det er forkert. Derved er det vi laver næsten ved at være provokeren-

de. Den slags står efterhånden ret alene. Jeg har ikke lyst til at ryge på den dér modevogn, så jeg går med planer om at lave det endnu værre.

Troværdighed på juke-box

Eva: Men når Leif laver melodier som han gør er det også fordi sådan *kan* han lave melodier. Der er mange andre former for musik, som jeg synes er flot, godt og alt mulig, som vi ikke laver. Det er også noget med hvad man evner, hvilke udtryksmidler man har. Når man ikke kan noder og det langsomt kommer ud af enkle guitar-akkorder eller på klaver, påvirker det da resultatet.

Men for mig er det vigtigt at man ikke laver noget fordi det gir kasse, men noget man kan gå ind for. At man kan leve med det. At man også kan leve af det, det er så fint nok.

Leif: Det er rigtigt at i starten vi lavede musik, var spørgsmålet: Hvad kan du overhovedet magte? Men så er det også et valg. Da vi startede, valgte vi ud fra en idé om at lave noget der ikke eksisterede, med udgangspunkt i ting vi syntes var gode. På det tidspunkt gjaldt det om at få tingene ud, sådan at man lavede sig et sprog som hang sammen med den idé man havde. Så indholdet i teksten hang sammen med musikken. At lave noget musik som havde muligheden for at komme i juke-box på linie med alt andet dansk-top, men bare ikke så forløjet. Jeg synes tit vi bevæger os på kanten af den genre. Ikke kun dansktop, men alligevel sådan, at hvis du tog et af vores numre og lod et bal-orkester spille det, ville det lyde fuldstændig som et dansktop-nummer.

Eva: Jeg synes kvaliteten ligger i troværdigheden, det er derfor jeg siger vi

laver det vi evner, med de midler vi har til at udtrykke os.

At vælge at blive hørt

Der er en hårfin balance mellem det der går ind ad det ene øre og ud ad det andet – og så det I laver.

Eva: Ja, men det er som jeg sagde ikke noget vi sådan har valgt. Den der giro 413, refrain- og gårdsangertradition er en som både Leif og jeg har hørt hjemmefra og holder af. Jeg er tit ude i ubehagelige situationer, hvor folk ber mig om at synge det og det nummer. Og så ser jeg på det og må sige, at det vil jeg ikke fordi jeg synes det er noget slud-der. Jeg vil hellere vaske gulv, end jeg vil lave noget som jeg ikke kan stå inde for.

Man kan godt diskutere form og prøve noget nyt, men det er aldrig et spørgsmål for os om, hvad der vil fænge eller hvad der kan betale sig.

Leif: Nej, men det har alligevel noget at gøre med, hvem vi henvender os til, eller vil henvende os til. Det er almindelige mennesker. Sangene handler om almindelige mennesker, vi prøver at lave et troværdigt billede, hvor tekst, musik, melodi, udgangspunkt og modtageren hænger sammen i en stor helhed.

Der er nogle der mener at den musik I spiller i sig selv er konserverende, reaktionær. At musikken lukker for det I vil. Tror I ikke at det at spille populærmusik kan gøre at budskabet bliver indsnævet?

Eva: Jeg tror at dem der vælger at høre os hører efter. Og jeg tror vi har fået nogle mennesker til at føle at de var gode nok. For alt det der i medierne, dét handler aldrig om dem. Jo, engang imellem når TV f.eks. siger: Nu skal vi

lave noget om en eller anden outsider af en slags. Men der er mange mennesker der synes, det ikke er dem der bliver lavet noget for.

Når vi er ude at spille tror jeg folk kommer, fordi de gerne vil høre hvad vi laver. Nu har vi også selv sørget for at skabe nogle betingelser, vi kan spille under. Vi har før fået henvendelser fra folk der siger, 'vi skal ha gang i den, vi skal ha fed fest, kan I komme og spille'. Det siger vi nej til. Vi vil kun spille steder hvor folk har valgt at høre os.

Leif: Det værste jeg ved når vi er ude at spille er, hvis jeg får fornemmelsen af, at det lige så godt kunne have været nogle andre der stod og spillede. Så mister jeg engagementet. Derfor har vi valgt at sige, at de steder vi skal spille skal være steder, hvor folk har valgt at komme for at høre os. Ellers skal du bruge halvdelen af tiden på at overbevise folk om, at de skal høre efter, og det kan du alligevel ikke, for til en fest hvor der går sprut ind, handler det jo tit om noget helt andet, at få fat i en pige eller en fyr og sådan noget.

Eva: Det er der jo overhovedet ikke noget i vejen med, men det er ikke os når vi synger de sange.

Skvaler-sound

Leif: Jeg tror tit vores musik blir brugt til at komme lidt videre på. Et klap på skulderen eller et spark i røven. Vi har nogle eksempler der har styrket os i troen på at folk hører efter. Vi oplevede engang en pige der kom op til os efter en koncert og fortalte at efter hun havde hørt os synge »Nattens dronning«, var hun holdt op med at jukse og havde fulgt vores musik lige siden. Senere har hun opsøgt os flere gange og hun er stadigvæk stoffri.



»Der er nogle systemer man ikke kan sige sig fri for når man har et orkester, der køber hele tiden«

Mange af jeres sange har kørt meget i juke-box. Hvad med det I laver nu?

Leif: Det kan vi selv bestemme lidt, det afhænger af om vi laver singleplader.

Eva: Men der er nogle af vores singleplader der aldrig har været i juke-box. De alt for langsomme, lidt mere filosofiske numre er der ikke. Det er mest sådan nogen med lidt gang i.

Leif: Det er klart det hænger sammen med at det er på et værtshus, hvor

folk snakker. Det skal være mere gennemtrængende ting for at folk lægger mærke til dem. Sådan med inciterende rytmer. Og dog, en sang som »Friheden flyver« der nu har været i juke-box i 8 år, den har jo ikke det.

Er det ikke det melodiske så, og det iørefaldende omkvæd?

Leif: Jo og så Evas gennemtrængende stemme – hvis man hører min stemme på et værtshus går den jo fuldstændig i et med kasser, der bliver flyt-

tet, og folk der sidder og råber på mere øl.

Og så selvfølgelig den der linie med »friheden flyver«... Vi havde jo en hel klar retning med den sang – hvor den skulle havne og hvem den var rettet til, men det kan man jo ikke selv helt bestemme. Vi har flere gange hørt at f.eks. en fra Fremskridtspartiet i en samtale i radioen vælger den sang, fordi han synes det virkelig er én, der fremsætter hans politiske linie. Så er den pludselig vendt om.

Der tror jeg egentlig det svære ligger. Hvis man skal nå langt ud og lave nogle brede sange, så skal de være til at misforstå.

Kan musik ikke være et budskab i sig selv?

Leif: Jo, jeg synes der er nogle bestemte ting musikken kan gøre. I Mellemamerika er der jo eksempler på, at nogle sange er blevet forbudt, men hvor musikstilen fortsatte og blev revolutionær. Den tradition har vi ikke umiddelbart. Det nærmeste vi kom var med *Sylvester og Svalerne*, hvor vi havde en sound, en lyd, som godt kunne være spillet uden tekst, så man alligevel kunne høre det var os. Man kunne måske endog få ud af musikken, at det handlede om nogle almindelige mennesker, bl. a. fordi vi brugte harmonika og den slags. Harmonika er noget med gårdmusiker og værtshus. Musikken skaber billeder, fordi man kender traditionen. Man har f.eks. sjældent set en harmonika i et stort klassisk orkester.

Pladeproduktion og professionalismisme

Hvor mange plader har I egentlig lavet?

Leif: En 12–13 stykker. Derimellem flere filmplader og en børneplade.

Eva: Den første plade var »Store Sonja« fra 1976. Det var da Leif og jeg lærte hinanden at kende, jeg nåede lige at komme med på en anden stemme og noget kor.

Leif: Vi har haft de samme udgangspunkter undervejs, men der har været en udvikling. Det hænger også sammen med en viden om produktionsapparatet. Og med hvordan den tekniske udvikling ellers har været, den kan man ikke se bort fra.

Hvis vi tar den første plade. Den var naiv og troværdig på en helt bestemt måde som det nok kun kan lade sig gøre den allerførste gang. Jeg kendte ikke til teknik, havde bare nogle ideer om, hvordan det skulle være. Jeg kørte uhæmmet løs og havde ikke respekt for noget som helst, ikke noget med at det ikke kunne lade sig gøre. 2. gang så ved man straks noget. Og så har vi bare været heldige på den måde at vi på de første 5–6 plader blev stillet i nogle forskellige udgangspositioner, som gjorde at der i det lå nogle fornyelser: Så var det første gang Eva var rigtig med på en hel plade. Så var det første gang Erik (Clausen) og mig var sammen på en plade. Så var det første gang vi var i et stort studie. På 3. plade havde vi f.eks. fået vores eget orkester Svalerne. Det betød nogle nye instrumenter. 4. gang var omkring filmen *Casablanca*. Det var sange, der blev lavet til filmen, ikke filmmusik. På pladen var der numre der slet ikke var med i filmen.

Derefter blev det måske mere, hvad skal vi kalde det – »vane«, noget med at lave en plade om året. Nogle systemer som man ikke kan sige sig fri for når man er inde i det, og har et orkester der kører hele tiden. Så er man professionel på det tidspunkt – det er også et ar-



»Vi holdt netop op med Svalerne da vi kom ind i det der med en plade om året«

bejde, der er en hel masse du må indordne dig under, strømninger i tiden og sådan noget.

Eva: Vi holdt netop op da vi kom ind i det der med at lave en plade om året. Svalplade nr. 2 var lidt en plade der skulle laves. Der var ikke en rød tråd som der var på den første. Da Svalerne var virkelig populære stoppede vi.

»Går der latino i den, så står jeg af«

Leif: Det var også fordi de begyndte sgu at ville ha' medbestemmelse – så på

det tidspunkt ville jeg lave et nyt band!

Svalerne var egentlig et orkester fra Stenløse og omegn med Søren Wolff i spidsen. De havde forsøgt at slå igennem, men de var ikke rigtig kommet ud over Islev bio. Det var en god ting at spille med et sammenspillet orkester. Og i de første år havde jeg så mange spruttende ideer, at de kom igennem. Efter nogle år opstod der forskellige musikalske divergenser. Mange af musikerne var blevet meget dygtige og havde mange andre projekter kørende efter at de var blevet kendte i Svalerne. Til sidst gad de ikke mere i Svalerne, men for at fastholde den der sax/harmonika lyd ringede jeg til Anders (Laursen) og Oyvind (Ougaard) og spurgte om de ville være med til noget nyt. De sagde at de synes at jeg blev nødt til at spørge de gamle i Svalerne om de stadigvæk ville være med. Og det viste sig at det ville de desværre, så det nye band blev med de samme musikere!

Hvad gik uoverensstemmelserne på?

Leif: Det har jo noget med mig at gøre. Jeg har svært ved at forklare mig i detaljen, hvad jeg mener. Jeg har altid syntes det var fint med samarbejde, men mener dermed noget med at »lægge til«. Den der kunne beslutte, hvornår og hvad der skulle lægges til var mig. Hvis ikke det passede i min ånd ville jeg ikke bruge det. Sådan havde jeg arbejdet med musikere mange gange, men i Svalerne blev det til sidst meget knudret. Og så har jeg det også sådan at når noget går hen og bliver en institution bliver jeg rastløs og træt og vil prøve noget andet. Jeg sad hele tiden og sagde nej! nej! nej! Så gik der funk i den, så gik der latin, så noget tredie.



Eva Madsen og Leif Sylvester med Mormor i baggrunden

Jeg synes ikke man kunne skille tingene af. Når jeg havde siddet og lavet en tekst og en melodi så havde jeg også allerede en vej til den. Et hele. Der er så meget der bliver lavet i dag der er godt arrangeret, godt spillet. Og alligevel er det utroværdigt. Det er fordi det ikke hænger præcist sammen. Jeg tror også på det der med for mange kokke, dét fordærver maden. For mange der skal have deres specielle ideer ind i det, så det hverken bliver det ene eller det andet, sådan vil jeg ikke lave musik.

Eva: Det endte med at Svalerne holdt op for en 3-4 år siden. Så var der et behov for at lave noget musik i fredsarbejdet, så lavede vi Fredsbandet, hvor i øvrigt en lang række af de samme

musikere var med. Det var et kæmpeband med stort kor og mange sangere. Der blev også en diskussion om hvordan musikken skulle være.

Leif: Det blev meget hurtigt noget Ongo-bongo. Og det var i hvert fald ikke mine forestillinger, da jeg kom med ideen til fredsbandet, det var mere sådan noget med et stort rockorkester med kor.

Hvad sker der, hvis det bliver det du kalder Ongo-bongo. De musikalske strømninger du ikke vil have med, hvorfor er det i konflikt med det du gerne vil?

Leif: En koklokke og sådan kan være helt fin, hvis det har en eller anden rockfeeling, men går der latino i den så står jeg af, det er ikke mit sprog.



Mormor



Eva Madsen og – Mormor.

Mormors kolonihavehus

Men problemet kan jo være at musikerne gerne vil udvikle sig og finde nye veje.

Leif: Det kan de gøre i deres fritid så!

Eva: Der er ikke noget galt i alle de forskellige former. Man har hver sin vej, men vores udgangspunkt har aldrig været at nu laver vi et nummer der er godt at danse til. Det kunne det godt være, men sådan er det ikke for os.

Jeres udgangspunkt er teksten?

Eva: Både ja og nej. Man kan godt lave nogle melodistumper inde i hovedet som så sætter en tekst i gang. Jeg har aldrig opfattet musik som bare underlægning. Musik kan være ord og billeder uden tekst. Fx meget af den klas-

siske musik. Ligesom der er sange, hvor det ville være synd at der var musik på, som er så talende ved, at det bare er én der synger. Men i det øjeblik det er tekst og musik, så er det for mig en helhed. Det skulle helst smelte sammen, så form og indhold ikke går imod hinanden.

Leif: Jeg synes ikke man kan stå og synge »Bomben springer yeah yeah, boooomben spriiinger bidubdu-ahhhh...«

Vi kan også tage eksemplet med »Mormors kolonihavehus«. Det var nemlig en sang ud af en større sammenhæng som handlede om storbyen og dens små oaser og at kolonihaveområdet på det tidspunkt blev nedlagt. Jeg

kan huske at Erik (Clausen) og jeg kæmpede meget om det der. Jeg ville meget gerne have haft et vers med om at i dag stod der nogle kolde betonhuse, der hvor mormors kolonihavehus lå. Nu hvor den står alene kan den nemt komme til at virke romantiserende.

Eva: Dengang var der ingen der kunne ane at den nærmest blev en slags varemærke for os, og Leif fik egentlig ret, at den alene måske kan virke som den rene idyl. Det er én som folk altid ber os om at spille, selv om vi har 200 andre numre.

Vi er lidt uenige om vi skal have den med. Jeg synes godt vi kan synge den. Jeg spiller også for folks skyld samtidig med at jeg gør det for min egen. Og der

er ikke en eneste forløjet linie i den sang. Jeg synes den er sød og varm og hyggelig og rar uden de store perspektiver, men et stemningsbillede på, hvordan jeg f.eks. kan huske det da jeg var barn og sad bag på cyklen. Et fint og ærligt lille billede.

De fleste der er blevet kendt på en eller anden sang kender til det med at folk stadig gerne vil høre den, mens man selv er blevet træt af at spille den.

Leif: Ja, men dér er der nu også forskel. Vi spiller fx stadigvæk »Friheden flyver« og den blev lavet på samme tid som »Mormors...«. Det er ikke så meget det, at vi har spillet den meget – mere, hvad det er for et nummer. Med »Mormors...« vidste jeg til sidst ikke hvad jeg skulle lave, jeg havde sådan et dobbelt forhold til den når jeg stod på scenen. Jeg kunne ikke stå og sige: Yeah kom så (så synger vi allesammen). Jeg følte mig som en parodi på mig selv.

Ud over 3 akkorder – så bliver jeg mistænksom

Leif: Jeg mener jeg har en *dramatisk* forståelse for lyd. Det viser sig når jeg laver musik til film. Alt det jeg har lavet går *med* billederne, musik kan let gå *imod* billederne. Det må være den præcise dramatiske opfattelse, som gør at jeg låser det uhyggeligt fast, hvis jeg kan komme til det. Det er derfor musikere kun kan lægge til. Og i de bedste tilfælde har musikere lagt til ud over det jeg har kunnet forestille mig, men alligevel den vej jeg synes var den rigtige. Men når nogle musikere begynder at kende hinanden og har været på vejen i flere år, vil de jo ikke blive ved med at finde sig i at idioten sidder der og siger: Jeg vil have de tre enkle toner

dér. Jeg bliver mistænksom over for alt hvad der går ud over 3 akkorder!

Jeg har lavet en regel med musikere. De må gerne udvide akkorderne til *dim** og alt det der, hvis bare jeg ikke kan høre det. Men så sker der jo også det at engang imellem hører jeg en akkord, hvor jeg siger hov, hvad var det du lavede der. Det skete fx da jeg lærte Fis-dur at kende når vi spillede i E-dur. Så kunne jeg lave nye sange i 3 år! Jeg begyndte at blande andre ting sammen som jeg ikke ville have gjort, hvis jeg havde været musiker, bestemte måder at gå frem og tilbage mellem de akkorder, og som gør at det kommer til at lyde anderledes. Selvfølgelig er det lidt noget kruk at jeg kun kan 3 akkorder, men jeg bruger aldrig udvidede akkorder, det synes jeg ikke er nødvendigt. Det er jo også godt at have noget til musikere, hvis de nu skal have lidt at bestemme. Så sir jeg kan vi ikke udvide lidt her og der. og så sidder de og arbejder med dét!

Men musik er jo noget meget kollektivt.

Leif: Ja, men det er der problematikken kommer når jeg arbejder med musikere. De er mine farver, siger jeg, det bliver de pisseforargede over.

Play-back og pessimisme

Mener du, at det er fordi I er blevet for mange kokke, at jeres popularitet er dalende?

Leif: Nej, det er også noget med at tiden spiller en stor rolle. Vi er ikke 17 år længere, vi er jo 40'erne. Og det er et stort spil. Det er også noget med mu-

sikindustrien. For nogle år siden var der et møde mellem dem, hvor det blev bestemt at den musik der skulle satses på var den for unge fra 14 til 22 år.

Eva: Og der bliver dårligere og dårligere vilkår for levende musik. Tag fx musikvideoerne. Eller det, at man altid hører play-back. Folk tror, at de spiller rigtigt. Når så orkestrene spiller live siger folk, hvad er det for noget, det var da meget flottere i fjernsynet. Folk bliver mere og mere fremmedgjorte i deres holdning til levende musik.

Leif: Der opstår heldigvis nogle subkulturer og nogle alternativer og det er det gode i det, det må man styrke på alle mulige måder. Sådan opfatter jeg også os selv. Selvom vi på et tidspunkt var oppe, på grund af tiden og fordi vi var noget nyt der manglede, så synes jeg efterhånden at vi igen må opfatte os selv som en alternativ gruppe.

Men det er egentlig et pessimistisk billede I tegner af udviklingen?

Eva: Det er da også realistisk. I de år jeg har beskæftiget mig med musik har det ændret sig i utrolig grad. Jeg kan blive direkte gal over hele det der med play-back. Musikere og sangerne bliver behandlet så dårligt. En skønne dag er det måske sådan at mennesker ikke ved hvad levende musik og levende menneskestemmer er.

Min oplevelse af det er lige det modsatte. At folk bliver trætte af hele tiden at høre play-back.

Eva: Hvis man er meget musikinteresseret, vil man måske ha det sådan. Men de fleste hører musik i radioen og på TV. Hvis der var meget mere levende musik i radio og fjernsyn så ville de mennesker som får de fleste musikoplevelser derigennem vide, at der fandtes noget andet.

* d.v.s. -dim i becifringssproget.



Fremtidsperspektiver

Vi ligger under for det der med flot sound alle sammen. I har fx stort lydanlæg med de nyeste tekniske frembringelser til Jeres lyd når I spiller ude.

Leif: Det synes vi er nødvendigt lige nu, fordi vi kun har to musikere med og det skal fylde. Det er en brat overgang fra at være 6-8 musikere og til det her, så for ikke at snyde publikum har vi stort lydanlæg med. Og man kan ikke se bort fra de ting der bliver opfundet. Det blir ikke uægte af at vi bruger et godt lydanlæg.

Eva: Og det er noget andet end at tage ud og synge til play-back.

Får I nye publikummer? Den tradition I står for, taler vel til et bestemt publikum?

Leif: Jeg synes godt at vi kan mærke

en eller anden form for stagnation. Meget af vores publikum må nu vælge om de skal købe det par sko eller en plade eller gå til koncert med os. Vi har et familiepublikum. Ungerne kommer med indtil de er en 12-13 år, så ryger de over på noget af det nye der er. Når de så får familie så ryger de noget på os igen.

Er der ikke også en geografisk forskel?

Leif: Vi har altid været meget populære i Jylland. Men den måde vi booker på og hvor længe vi turnerer gør, at vi ikke kan være i Jylland meget mere end et par gange eller tre om året – måske er det derfor . . .

Hvad har I selv tænkt Jer fremover?

Eva: Det er vigtigt med nye udfordringer og at lave nogle nye ting, men vi

vil ikke gå på kompromis med det vi tror på, så hellere stoppe det er sikkert. Men jeg tænker ikke så langt frem i tiden. For mig drejer det sig om det jeg laver lige nu. Om et halvt år er det måske noget helt andet.

Leif: Jeg har lyst til at lave noget der er grimt på sin egen måde, mere provokerende, mere dialektisk end det har været hidtil. Mere respektløst. Jeg gider ikke hoppe på den der med 40 videoer og større og større lyd. – Indtil videre er det nogle fornemmelser jeg har. En masse spørgsmål – kan man nøjes med et lille trommeslag? Kan det fungere med bare to lyde? Skal det være en tromme, kan det fungere med en dåse? Noget fandenivoldsk. Jeg har lyst til forenkling.

ParcelhusPop *eller* Personligt udtryk

Interview med Anne Dorte Michelsen

ved Ole Bundgaard og Hanne Tofte Jespersen

fotos: Peter Ravn



Anne Dorte Michelsen er en af de sangere og sangskrivere herhjemme, der har fået et stort publikum på sine egne sange. Hun blev for alvor kendt gennem Tøsedrengene, hvor hun skrev de fleste af gruppens tekster. Det er også hendes musik, som Hans-Jørgen Nielsen i en TV-anmeldelse i Information gav den smigrende betegnelse »brakvandsmusik«. I interviewet giver Anne Dorte Michelsen svar på tiltale – i en snak som kom til at handle om at være solist i en hård branche, om TV der har svigtet dansk rock-musik, om at holde pause og meget andet.



– *Musikjournalister skriver meget om hvor dårlig dansk rock-musik er for tiden.*

Det har de gjort i al den tid, jeg har spillet musik. Der er en uforståelig modsætning imellem den oplevelse man får, når man møder publikum ved at være ude at spille – og så den »virkelighed« der lever i medierne.

I følge den gamle 68-garde som skriver i alle aviserne gælder det i dansk populærmusik at være en rigtig kedelig person, som folk kan identificere sig med. Parcelhus-pop er det værste skældsord. Men de fleste af os bor sgu i et parcelhus (det gør Anne Dorte nu ikke).

Der er noget enormt patetisk over de anmeldere, der går og dyrker Lou Reed og mener at rockmusikere skal være født i en forstad til New York. Man skal helst have snitsår hvis man skal være troværdig, ligesom Iggy Pop – som jeg i øvrigt synes er ret fed.

Det er en *mandedrøm*, en blanding af en intellektuel og sentimental myte om rockmusikeren som den fortabte søn. Og den er ikke bæredygtig i forhold til det som sker i dansk musik i dag – hvor der faktisk er en masse gode grupper som fortjener at blive kritiseret på nogle præmisser som har mere at gøre med virkeligheden herhjemme og med 1986.

Det der betyder noget er om der er et

personligt sats og nogle omkostninger i den musik der bliver lavet.

Det oprindelige – og så alt det andet fis

– *Hvad opfatter du selv som din styrke som musiker og som sangskriver?*

Når jeg laver noget som jeg også selv synes er godt, så tror jeg det har en renhed i meddelelsen – fordi det er udtryk for den jeg er.

Hvis pop- og rockmusik skal gå rent igennem skal det udspringe af, at man har brug for at lave det. Ligesom når børn synger – et barn på en plastiktraktor der synger »jeg kører på traktor, jeg kører her på vejen ja-ja-ja« og som kan fortsætte i timevis. Det er hvad sang er – at man synger hvad man gør.

Det er det oprindelige – og så er der alt det andet fis – (latter). Men der er ikke noget kunstnerisk udtryk der kan ramme så bredt som en sang.

– *Hvordan laver du dine sange?*

Enten laver jeg dem på mit flygel eller også på mit keyboard, med rytmeboks.

– *Hvad sker der så, hvordan kommer det videre, nu hvor du laver solo-projekter?*

Jeg synes faktisk det er svært. Jeg laver nogle demobånd herhjemme. Sådan noget musik som jeg laver, som er så enkelt og gennemsigtigt – det bliver banalt hvis det ikke er beåndet på en eller anden måde. Jeg er enormt flagren-

de, går kun til det i de øjeblikke hvor jeg er meget inspireret – ellers falder det bare til jorden.

Hvis jeg er heldig lykkes det mig at få lavet nogle demobånd som er levende, selv om de er helt primitive. Hvis jeg pludselig kan mærke at nu sker der noget, bliver jeg helt ivrig og får ikke indstillet det hele og så går det sådan lidt i koks – der er altid fejl på mine bånd, lyden forsvinder og kommer igen.

Produceren betyder meget

Men jeg er selv meget glad for de bånd. Så skal de reproducere i studiet og det er *især* når man er solist et helt anderledes pres. For selv om jeg har brugt lang tid på at finde nogle musikere som jeg føler forstår min musik – og jeg synes de er ret optimale – så har de 5 dage, og hvis den ene er forkølet og den anden er sur så... Du skal være utrolig heldig i den meget korte og nervebetonede situation – det er skidedyrt, de der personer skal have løn og pladeselskabet snakker altid om hvor dyrt det er.

Og jeg har svært ved at sætte mig ud over det, jeg bliver ret nervøs. Jeg har haft en amerikansk trommeslager; han var der i 4 dage, så skulle han hjem igen. På min første plade lykkedes det hele, vi lavede pladen på 5 dage. På min anden plade var der ingenting der lykkedes produktionsmæssigt. Jeg blev syg; da han kom fra USA kunne jeg ikke synge et ord – og jeg har altid arbejdet med at synge ind sammen med grundbåndet.

– *Har du et færdigt billede af hvordan dine sange skal lyde inden I går i gang?*

Nej, det er nok problemet. Jeg ved præcis hvordan det *ikke* skal være; jeg ved måske også hvordan det skal være, men ikke hvordan jeg skal opnå det.

Hvis du tager min *stemme* – dér er jeg ret sikker, den skal bare lyde så jeg synes den lyder godt. Problemet kommer når du er usikker på nogle ting, fx lyden på en high-hat – der drejer det sig om at arbejde sammen med nogle mennesker man har tillid til.

Teknikere går altid utrolig meget op i teknik – det er deres arbejde. Men der må være en modpol der kan sige: det er ikke et spørgsmål om at bruge den sidste nye maskine du lige har fået pakket ud. For nogle år siden var der et nummer hvor jeg ville have saxofon på. Og så fik jeg at vide at saxofon var gammeldags! Og det er jo grotesk, for det er kun indtil en eller andenovre i Amerika har saxofon med – så er det moderne og også uinteressant for så har alle det lige pludselig.

Her betyder produceren virkelig meget. For jeg føler det er umenneskeligt at skulle kunne overskue hele processen og alle lyde hele tiden.

Menneske, musiker, maskiner

– *Hvor meget kan man som kunstner bestemme, når der er et stort apparat der kører?*

Det kommer fuldstændig an på dig selv. Jo stærkere du er som person, jo mere kan du bestemme. Sådan har det altid været.

– *Ja, med modifikationer. For det er jo lækkert med alle disse maskiner og effekter man arbejder med, men jeg har i hvert fald oplevet at det har dirigeret mig uden at jeg selv har opdaget det. Synes du ikke det kan være svært at bevare sin egen identitet?*

Jo men det er sådan en filosofisk diskussion. Det gælder jo i alle livets forhold – hvordan kan man være åben og modtagelig og samtidig bevare sin egen

identitet. Du kan jo ikke bare lukke dig inde på et værelse og sige: jeg sidder her og spiller på lut.

Også den tilsyneladende meget personlige musik er jo inspireret af alt muligt – det er mange år siden min lillebror, som er trommeslager i Gnags, hviskede til mig – jeg måtte ikke sige det til nogen – at de havde købt en rytmeboks. Nu kan jeg sige det i dag men jeg mener, de er jo eksponent for den gode jyske muld under fødderne og Skjern Å – og de har studiet fuld af maskiner. For det bliver man nødt til, man kan ikke bare lade som ingenting.

Jeg synes fremskridt som begreb er noget af det allerfarligste der eksisterer. Men man kan godt blive så konservativ at man forstener. Det er også i brydningerne med ens angst over for det nye og ukendte, at man overhovedet skriver musik.

Jeg mener ikke, jeg selv er speciel stærk. Og det er måske også umenneskeligt at skulle være det – når det man skal give er en form for *sårbarhed*, som er udgangspunktet for at man overhovedet skriver musik.

Det er sikkert blevet sværere at lave plader samtidig med at mulighederne har åbnet sig. Det er et dilemma at skulle være så fandens følsom når man skriver sine sange og skulle være en virkelig hård negl, når man går i studiet med det.

Musiker og industri

Jeg tror det er vigtigt ikke at blive paranoid og tænke: hjælp, om to år er jeg talt out. Man må gøre op med sig selv, holde fast ved det man føler, kan og vil med musikken. Og så prøve at se hvad vi kan, også med de der maskiner.

– *Der er jo også en industri bag ved som skal sælge de ting. Mærker du ikke til det?*

Jo selvfølgelig. Men den »industri« er samtidig nogle mennesker som jeg kender ret godt.

– *Det er Medley ikke?*

Ja. Men det er da klart at de presser mig. Tit og også på en ubehagelig måde, det er altid ubehageligt at blive presset. Men jeg ser sådan på det at det er deres arbejde.

– *På hvilke fronter presser de dig?*

De siger »det bliver alt for dyrt«, »du kan ikke få så høj en royalty«, »du kan ikke være i studiet så mange dage«, »vi har ikke råd til at få den trommeslager herover en gang til«. Og så skal jeg sige: jeg vil og nu må I holde op og gi' mig de penge.

Og det er klart, at jo flere plader du sælger, jo større vægt kan du lægge i de ord. Og jo stærkere en person du er, jo bedre kan du sige: det skider jeg på, så laver jeg ingen plade.

Men jeg vil foretrække at have et 100% professionelt forhold til de mennesker, der varetager den økonomiske side af min pladeproduktion. Det er en industri, det er lastbiler der kører ud med pladerne. Og jeg vil foretrække at erkende det 100% frem for at gå og lege gode venner. For det er svært at skulle snakke penge med sine gode venner.

Jeg synes ikke pladeselskaber skal blande sig i musikken, medmindre de virkelig har sans for det. Og der synes jeg Poul Bruun er en undtagelse (Medleys direktør).

– *Men har du aldrig oplevet at de har blandet sig i din musik?*

Jo, men jeg er netop gået til Poul Bruun fordi jeg synes han er god til det.

– *Du er i den situation nu, at du laver*

noget der er dig og som viser sig at kunne sælge også. Men du kunne jo godt komme i den situation – som det sker for andre grupper – at Poul Bruuns smag ikke er din og hvor pladeselskabet ønsker at produkterne bliver ens?

Jo, men der vil jeg sige at det har kunstnerne i sidste ende ansvaret for.



For hvordan skulle du forlange af nogle mennesker, der har en forretning, at de ikke skulle opføre sig som nogen der havde en forretning. De skal tjene penge, de interesserer sig for at der er et hit. Vi andre vil måske også gerne have et hit, men det vigtigste er at vi kan se os selv i øjnene og at vores intentioner bliver ført igennem.

Hvis du ikke kan sælge plader og der ikke er nogen der vil høre på det du laver – ja hvad så? Så skal du have en form for offentlig støtte. Men hvis det

var reglen er jeg bange for at det bare ville blive nogle pampere i et udvalg der ville sidde som dommere. Så vil jeg næsten hellere have publikum som pampere. De er i det mindste flere.

Dansk TV har svigtet dansk rockmusik

– *Men der er jo altid dommere, også inden for poppen og rocken, til tournestøtte osv.*

Eller Jørgen Mylius, overdommeren i Danmark. TV er den største dommer overhovedet. Kommer man ikke deri, får man ikke solgt de store mængder.

Den sag med at der har været reklamer i nogle af DR's musikprogrammer er meget interessant. Jeg synes det er ydmygende at musikere skal tvinges til at drikke Smirnoff eller noget andet for at komme i TV. Og jeg synes Danmarks Radio har svigtet, de har ikke kendt deres besøgstid, ikke haft øjne og ører åbne over for den enorme betydning som rytmisk musik har, især for unge.

Der er noget der hedder Filmorientering hvor de fleste film får en præsentation. Men der har været halve og hele år hvor der simpelthen ikke har været nogle programmer i DR, hvor man kunne præsentere en ny plade. Netop de ex. hvor der har været reklamepenge blandet ind er fra perioder, hvor der ikke var andre programmer. Jeg mener DR selv beder om det, der er sket i de tilfælde, når de betaler 1500 kr. i minuttet for noget, der er produceret uden for huset, mens deres egen gennemsnitsspris er 20.000. – Et eller andet sted skal pengene jo komme fra.

Jeg synes måske nok at man, hvis man ikke kan lave det uden sponsorpenge, skulle lade være. Jeg har aldrig



»Jeg tager da en pause nu, fordi jeg føler ikke jeg har noget at sige«. Foto fra coveret til ADMs 2. solo-LP Næste Dans fra 1986.

selv villet, fordi jeg synes det er for ydmygende, det er at bøje sig for meget for pladeselskabet.

– *Er det nødvendigt at lave video for at få sine plader promoted?*

Nej. Og jeg tror ikke det bliver det. Ikke i Danmark.

– *Men Danmark er jo altid lidt bagefter?*

Jamen det er på vej tilbage. MTV* i New York har slet ikke de seere de havde, da det kom frem.

Jeg har været fascineret af video, men jeg synes det er utrolig utilfredsstillende med de budgetter man skal arbejde med. Især hvis man ikke vil have reklamepenge indover, og du skal lave en video på ½ dag som skal klippes sammen af 4 klip fordi der simpelthen ikke er råd til mere.

– *Vil det sige at der ikke bliver lavet video til din næste soloplade?*

Det ved jeg ikke, for det havde jeg også bestemt til den forrige. Men jeg vil helst præsenteres i Danmarks Radio. Fordi de har kapaciteten, de har professionelle medarbejdere, kæmpestudier og kraner – vi andre render rundt ude på en pløjemark med et bitte kamera og får hverken frokost eller aftensmad. Og så står alt det grej derude – hvorfor vil DR ikke vise noget mere rock-musik? Så kunne man lave en video hvis man fik en virkelig god idé.

* Den amerikanske TV-kanal *Music Television* der sender musikvideoer 24 timer i døgnet.

At være professionel – alene

Jeg har altid skrevet sange. For ti år siden var det en del af min tilværelse på linje med så meget andet. Nu er det mit job. På den ene side er det et privilegium, på den anden side, efter at jeg er blevet 100% professionel følger jeg mig egentlig mindre inspireret end før. Fordi det er et større pres. Og det er vigtigt at komme væk fra det i perioder, fordi du kommer ligesom ind i en mølle.

– *»En plade om året«?*

Ja, og i perioder passer det måske til dine behov, men på et tidspunkt er det som om man slipper op. Man bruger sig selv op og til sidst har man presset citronen. Jeg tager da en pause nu – jeg har også fået et barn – fordi jeg føler jeg ikke har noget at sige. Og så synes jeg ikke man skal sige noget.

– *Dit pladeselskab vil vel ikke være særlig tilfreds hvis der fx går 2 år fra nu af – du er jo ikke så god en vare om to år?*

Nej, de vil da blive sure. Eller ringe til mig med jævne mellemrum og prøve

at overtale mig til noget andet. Men man slås jo også med sig selv, man er selv bange for at blive glemt. Så spørgsmålet er, hvem der overtaler hvem. Det er i hvert fald let at sige at det er de fæle fyre ude på pladeselskabet, hvis det i virkeligheden er ens egen forfængelighed.

– *Ja eller ens ønske om at kunne blive ved med at spille og få det brugt?*

Ja det har du ret i. Jeg savner at komme ud på tourne. Og det er et stort problem. Man laver en plade og så tager man ud og spiller 20 gange. Og så kan man ikke komme ud at spille før man har lavet en ny plade, vel.

Det er måske nok lettere når man er i en gruppe, fordi der altid er nogen der kan tage over.

Men også i Tøsedrengene var der et produktionspres – hvor jeg altid skulle skrive teksterne. Det var en af grunden til at jeg holdt op. Vi var nødt til at lave en plade om året for at komme ud på tourne; ellers kan man ikke holde sammen på sådan et band og folk er afhængige af det økonomisk. Og det er svært at sige til 15 mennesker, der regner med at skulle på tourne, at man ikke føler sig inspireret...

Når man er solist er man mere tilbøjelig til at tænke »skal man nu finde nogle andre«. I et band er det bare »idioterne« en gang til – *pænt* ment altså, ligegyldig hvor trætte man er af hinanden.

Problemet med Tøsedrengene var nok at vi ikke var de der gamle venner, og vi var for forskellige til at det kunne være livslangt. Men jeg synes egentlig det er synd at sådan noget som Tøsedrengene skal holde op – netop i forhold til hvor hård branchen er. Det oplever man når man bliver solist.

MODERNE POP

af Johan Fornäs

Der var en tid, hvor rock- og populærmusik var to let adskillelige begreber. Rocken var en ny og klart afgrænset genre, inden for det store område *populærmusik*. En gren med afroamerikanske rødder, elektrisk gruppebaseret musik med guitarer og trommer som centrale instrumenter, med sang og med ganske ungdommeligt præg.

Populærmusikken – summen af al masseproduceret musik i vore industrialiserede samfund – indeholdt en masse andre genrer også, og hovedparten af populærmusikken adskilte sig stærkt fra rocken. Fx fandtes der masser af europæiske (tysk-østrigske-franske) schlagere med meget mindre afroamerikanske påvirkninger.

Naturligvis gælder disse definitioner stadigvæk. Men siden Abba i 1973 deltog i Melodi Grand Prix med *Ring Ring*, er der sket meget. Med disco-musikken kom 50'er- og 60'er-tendenser til at slå definitivt igennem: Elementer fra rocken blev centrale i populærmusikkens mainstream. I dag møder vi få delgenrer inden for dette felt, som helt mangler rock-påvirkninger.

Dermed er det blevet sværere, eller mindre aktuelt, skarpt at skille rock fra pop. OK, man plejer at reservere »rock« til lidt hårdere sange med tydeligere afroamerikanske træk, men grænserne flyder. Det er også anledning til,

Foto til denne artikel: Arne Kjær



at jeg i denne artikel veksler lidt vilkårligt mellem de to ord. I princippet ser jeg stadigvæk »rock« som et mere snævert begreb end »populærmusik«, men i det følgende er det ikke så vigtigt at skille dem klart ad. Det meste af det, jeg vil sige, gælder generelt for hele dagens populærmusikfelt, selv om jeg er specielt interesseret i *rockens* del af spektret.

Et tidligere almindeligt argument for en skarpere opdeling var, at mens rocken var oprørske, kritisk og subkulturel, så var populærmusikken i almindelighed kommerciel, konservativ og mainstream-præget. Sådan var det nok også. I det mindste kunne man let opfatte store dele af populærmusikken uden for rocken som ganske plat og harmløs, og den fremtrådte også homogent, som en grå masse ved siden af rockens lysende »eruptioner« (= vulkansk udbrud). Nu, i 80'erne, er den klare dualisme blevet forflygtiget. Nogle mener, at rocken har solgt sig selv og blevet udglattet, integreret. Jeg vil påstå, at det bare er modsætningen rock/pop, der har mistet sin aktualitet. Nu skærer tilpasning og oprørskhed ind langs andre frontlinjer i poppens områder.

Det betyder også, at jeg ikke ser dagens mainstream-pop som en udglattet, død, homogen og modsigelsesfri masse. Der findes selvfølgelig reaktionære kunstnere og sange – inden for både pop og rock. Men kritik og problematiseringer er ikke forbeholdt små oppositionelle delgenrer. Forskellige grene af moderne pop indeholder forskellige aspekter af modstand, af kritik og utopi. Undertiden rejser en genre sig mod en anden, som fx da punken angreb den progressive rock. Men bagefter kan vi

se, at det ikke var godt som kæmpede mod ondt, radikalt mod konservativt, men at det snarere var en kollision mellem forskellige typer af kritik og utopi, baseret på forskellige erfaringer. Spillet mellem genrer udpegede ikke entydige lejre af hhv. progressive og konservative. I dag finder yderst subtile spil sted mellem stilarter og tendenser, en relativt åben søgen efter nye muligheder i et sammensat og usikkert felt.

Tag følgende eksempel. En ung pige danser hengivent sammen med sine venner, af begge køn, til **Prince's** »Kiss« (fra LP'en *Parade*, 1986):

*»You don't have to be beautiful
to turn me on
I just need your body, baby
from dusk till dawn
You don't need experience
to turn me on, dear
Just leave it all up to me
I'm gonna show you what it's all about
You don't have to be rich to be my girl
You don't have to be cool to rule my world
Ain't no particular sign I'm more compatible with
I just want your extra time in your...
kiss«*

På ét plan er teksten, sangen og situationen forløjet. Den skjuler andre aspekter af virkeligheden. Den abstraherer fra hindringer for lykken. Den fremlyver en umulig nærhed mellem Prince og pigen.

Men på et andet plan er dette en utopisk drøm, en reel ønskeopfyldelse, og indirekte også en kritik af den verden, som hindrer en sådan nydelse i at blive virkeliggjort. Teksten skildrer en grænseløs, kropslig forening og nydelse,

som udtrykker pigens egne hemmelige drømme. Og selv om hun aldrig kommer til at træffe Prince selv, så ligger der et korn af sandhed i det, at han faktisk gennem sin musik giver hende netop den kropslige nydelse, som den kollektive dans indebærer. Beat og sound i musikken skaber et fælles rum til kroppen. Sammen med vennerne er hun i denne tilfældige stund hans pige, og han viser dem alle, med sin sensuelle stemme og sin forførende rock-pop, »what it's all about«. Skønhed, stil og klasse lægger i denne tilfældige situation ingen hindringer i vejen, for hans lyse, feminine stemme antyder måske, at ikke engang køn spiller så stor rolle. Prince muliggør nydelse, ikke abstrakt, verbalt og intellektuelt (udelukkende), men konkret, musikalsk og kropsligt for den, der anvender hans musik til at leve sine egne behov ud med.

*»I want to be your fantasy
Maybe you could be mine
You just leave it all up to me
We would have a good time /.../
I think I wanna dance!«*

Eller tænk på andre hits som spilles dagligt i melodiradioen i år. **Eurythmics** »Missionary man« (LP'en *Revenge* 1986) indeholder ikke kun nydelse, men også kritik:

*»My mother told me good
my mother told me strong.
She said 'Be true to yourself
and you can't go wrong'.
'But there's just one thing
that you must understand'.
'You can fool with your brother –
but don't mess with a missionary
man.'«*

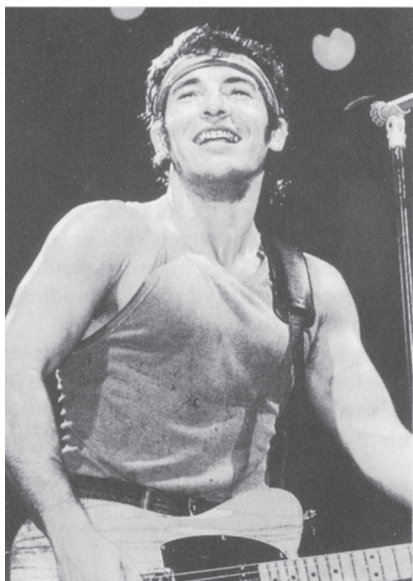
Annie Lennox' hele fremtoning og stemme, sammen med bandet, udtrykker stolthed, kvindelig selvstændighed og mod. Nymoralismens vogtere afklædes deres skinhellighed, og bagved dukker det patriarkalske magtmenneske frem:

*»Well the missionary man
he's got God in his side.
He's got the saints and apostles
backin' up from behind.
Black eyed looks from those Bible
books.
He's a man with a mission
got a serious mind.
There was a woman in the jungle
and a monkey on a tree.
The missionary man he was
followin' me.
He said 'Stop what you're doing.'
'Get down upon your knees.'
'I've a message for you that you better
believe.'«*

Det betyder noget, når hit-sange formulerer sig sådan. Det betyder noget, når teenagepiger over den halve verden er interesserede i at høre og leve sig ind i den slags udtryk, verbalt, musikalsk og stilistisk. Det betyder selvfølgelig ikke revolution, men det signaliserer opbrud, åbninger og forandringer, andre problematiseringer. Så er det i denne sammenhæng ingen indvending, at Prince og Eurythmics formidles i kommerciel form.

Jeg har valgt ret vilkårlige eksempler – de første aktuelle hits, som jeg kom til at tænke på. Jeg kunne have fundet mere radikale eksempler, naturligvis





også mere konservative. Men de her nævnte findes på et bredt popmarked og indeholder dog momenter af utopi, drømme, modstand. Jeg vil gerne sige noget alment om dette.

Modernitet

Der er i dag et næsten universelt »sprog«, en strøm af massemedie-formidlede billeder og udtryk for erfaringer og ønsker på de fleste livsområder. Denne udvikling er ambivalent, den skaber både problemer og muligheder. Og den er irreversibel, det er ikke muligt at vende om til et traditionelt, lukket og før-moderne samfund.

Kapitalismens udvikling indebærer en etapevist fremadskridende *modernisering* af kulturen, af hverdagslivet og livsverdenen. Stadig flere traditioner mister deres tilsyneladende naturgivne styrke, hvilket tvinger individerne til aktive valg og til eftertanke.



Massemedier og populærkultur har i højeste grad noget med dette at gøre. De indgår som elementer og værktøj i individers og gruppers identitetsarbejde og søgen efter bedre livsformer. Poptekster handler bl.a. om dette, og musikoplevelser giver eksempler på glimt af et anderledes og smukkere liv. Samtidig er populærmusikken en central bestanddel i et universaliseret sprogsystem, som i musik og ord tilbyder udtryk for følelser, tanker og drømme, som tidligere har været privatiserede og/eller geografisk eller etnisk partikulariserede.

Det er f.eks. interessant, at Py Bäckman og Dan Hylander i efteråret 1986 kunne spille og lave sange sammen med afrikanske musikere, at ABBA i sin tid solgtes over den halve verden, og at oprørske unge i Sovjet, Norden og New York i nogle år lyttede til og selv spillede hver deres varianter af rå punk.

Moderne populærmusik skaber »sprog« som når ud over tidligere geografiske og kulturelle grænser. Men det er ikke det samme som en udglattende standardisering, eftersom samtidig nye, internationale delkulturer udvikles, så alle overalt får adgang til et voksende udbud af stilarter og livsformer.

Ejheller fjerner kommerialiseringen af kulturen dennes modsætninger, tværtimod skærpes de. På den ene side fremprovokerer den kapitalistiske, ensidige form for modernisering kritik og dermed bevidsthed på livsområder, som tidligere ikke blev problematiseret. Den multinationale centralisering af rocklivet i slutningen af 60'erne fremprovokede f.eks. bevidsthed om, hvordan de musikalske produktionsmidler blev organiseret, og førte til modreaktioner, som fødte musikbevægelsen.

På den anden side medfører selv den eksisterende form for modernisering visse »gevinster«, dvs. nye muligheder for frigørelse og for et rigere liv. Således har rockmusik-livet i sin modernitet givet unge nye udtryksmidler for følelser af fællesskab, aggression eller intensitet. Det giver også nye og rigere muligheder for modstand mod kapitalismens onde sider.

Modstand

Modstand fødes af oplevelser af mangel, af smerte, af savn. Men dette er kun dens fader, dens lige så nødvendige moder er håbet, anelsen af en bedre mulighed. En anelse der er næret af i det mindste glimtvis erfaringer af liv, af nydelse. Modstand opstår af mødet mellem undertrykkelse og drømme, og drømme næres af billeder, som fastholder erindringer om tilfredsstillelse.

Det betyder også, at modstand både omfatter kritik af det bestående og utopi, visioner om noget anderledes. Både kritikken og visionerne henter næring fra gjorte erfaringer, for andet findes ikke.

Drømme indeholder således et modstandspotentiale. Populærmusikken er et reservoir af sådanne drømmebilleder. I en vis forstand forløjede, men i en anden mening radikale billeder af, hvordan livet burde være. Og rockmusikkens del af populærmusikkens spektrum er usædvanligt rigt også på kritik, opposition og opbrud.

Jeg har i indledningen nævnt nogle eksempler på dette. *Punk* og *postpunk* er andre tydeligere udtryk for det samme. Inden for den hårde rock findes der en hel del råmateriale for modstand. Ikke mindst appellerede den i 80'ernes første år til (mest mandlige) unge, som

blev stemplet ud af skolen med lave karakterer, og som søgte deres egen identitet på tryk afstand af den skole, som prægedes af middelklassens succesideologi. I det lys fungerede *Twisted Sister's* fyndige sarkasmer og solidariske støtte til udklasserede unge fyre eksemplarisk:

*»I see them walkin' 'round like the livin' dead
Ain't they got nothin' between their ears?
How come they don't seem to hear a single word I say?
They ain't the only ones who're bored to tears
Now there must be a better way to educate
'cause this way ain't workin' like it should [...]*

*Do ABC's and 123's
mean that much to me, that much to me,
me, me, me, me?*

*Be cruel to your school
'cause you may never get another
Be cruel to your school
in the name of rock and roll«
(Be chrool to your scuél, fra LP'en
Come out and play, 1985).*

Dette billede af den hårde rock bekræftes i en stor, svensk undersøgelse af Lund-sociologen Keith Roe (omtalt i Lundmark/Stridsman 1985). »Der vises det, at elever med dårlige karakterer søgte til netop den hårde rock (og punk) i årene omkring 1980, som et svar på skolens udstødning af dem og i opposition mod lærernes krav og kulturelle smag.«

Men bortset fra de åbenbare elementer af kritik er hele populærmusikken

også spækket med drømme: om sexualitet, om partneren, om intimitet, om lykke. Det er ikke drømmene, som skal angribes, men det som hindrer os i at experimentere visionært, i at prøve vore drømme i og mod virkeligheden. Og det er vigtigt at se, at en omstyrrende modstand forudsætter både kritikken og håbet, forudsætter levende anelser om et bedre liv. Den diskussion om identitet og modstand, som rocken fører på sit sprog, er derfor ikke noget marginalt i vores samfund.

Modstand henter ofte sin næring fra historiske erindringer og traditioner, simpelt hen fra naturen: Kritikken angriber kulturen for at være »unaturlig«. Men modstandens kerne og motor er ikke uhistorisk eller naturgiven. En kulturkritik, som blot stiller naturens gode op mod samfundets onde, er forfejlet og må til sidst havne i en opgivende holdning, i kulturpessimisme.

I virkeligheden er såvel undertrykkelsen som håbet samtidigt *både* naturbaserede og kulturproducerede. Moderniseringen skaber både nye former for lidelser og nye muligheder for frigørelse – den er ambivalent. Ikke mindst i rock- og populærmusik viser modstandselementer sig at være alt andet end naturgivne: Som sociale konstruktioner, men for den sags skyld ikke svagere, end hvis de havde været evige, absolutte naturprincipper. Autencitet i rocken er ikke naturlighed – *både* sproget og det indre liv er noget socialt og historisk produceret.

Den britiske rocksociolog *Simon Frith* udtrykte dette på en interessant måde i en artikel i tidsskriftet *Media, Culture and Society* vol 8 (1986), med titlen »Art versus technology: the strange case of popular music«. Han vi-

ser der, hvordan de tre dualismer: Teknologi/natur, teknologi/fællesskab og teknologi/kunst er forføjlede. Bag dem ligger den opfattelse, at massekulturen gennem sin teknologi bliver falsk, ikke-autentisk. Via nogle eksempler påstår han i stedet for, *dels* at – tværtimod – først teknologisk udvikling har *muliggjort* begrebet autencitet inden for rocken, og *dels* at teknologisk forandring har været en kilde til modstand mod de multinationale selskabers kontrol over populærmusikken. Jeg vil måske hellere udvide ræsonnementet til at gælde for modernisering i almindelighed (ikke bare dens teknologiske side), men det styrker uden tvivl mine påstande.

Ungdomskultur

Populærmusikkens forbrugere plejer at blive fremstillet som manipulerede og passive ofre, og især da hvis de er unge. Men specielt når det gælder musik og ungdom, er det misvisende at tale om passivitet og manipulation. Unge vælger aktivt af et differentieret musikudbud og deler sig i adskilte bruger-grupper. Unge lytter f.eks. mere til plader og kassetter end til radio eller TV, sammenlignet med voksne, hvilket er udtryk for en *aktiv* anvendelse af musikudbuddet. De forbinder musik med subjektive oplevelser og følelser, udformer en personlig stil og søger efter en egen identitet ved hjælp af bestemte musikgenrer og musikoplevelser.

Rockmusikken er et sprog-, symbol-, kommunikations- og udtrykssystem. Det muliggør forskellige læreprocesser, som på sin side giver plads til forskellige typer af modstand – fx blandt de 200.000 som spiller rock i Sverige i dag, og blandt de langt flere lyttere.

Man kan måske udskille forskellige niveauer: *Objektivt* lærer man som rockspillende og delvis også som lytting og sager om forskellige instrumenter, om musiklivets vilkår, man får kundskaber om organisation og om verden. Sådanne kundskaber kan mobiliseres i sociale bevægelser, som opretter »*modmagt*strukturer«, dvs. hvor modstanden struktureres efter grænse-linjer mellem venner og fjender.

Musikbevægelsen, punkkulturen, Rock against Racism i England, Låt tusen stenar rulla i Göteborg, ANC-gallakoncerterne – alle knyttede de rockmusik sammen med oprørske handlinger og oppositionelle ideologier. Det, som har betydning der, er dels rockens kollektivitet, dels dens tekstindhold. Det at spille rock og dyrke rockoplevelser hører hjemme i grupper og kammeratskabsklubber, og derfra udgår der en slags motor til kollektiv organisering, som kan vokse til modstandsbevægelser, i kamp mod forhadte samfundsstrukturer. Teksterne kan bære en politisk stillingtagen og fremføre kritik, som angriber etablerede magtcentre.

Alligevel er det ikke ligefrem almindeligt, at rocken, trods sin bevidste oprørskhed, deltager i sådanne bevægelser eller aktioner. Og det er heller ikke den eneste måde, hvorpå rocken kan bidrage til modstand. Mere almindelige processer udgår fra de sociale, sproglige og subjektive niveauer.

Socialt lærer de, der spiller rock, at håndtere konflikter, holde sammen og samarbejde i grupper. Og selv rocklyttere kan gennem deres musikvalg tage stilling i etiske spørgsmål, som drejer sig om større områder end blot rock-spilleriet i sig selv.

Der findes sjældent klare hierarkier mellem ledere og undergivne, mellem lærere og elever. I stedet for at have faste læreplaner søger man sig på en mere åben måde frem blandt moderne, bevægelige og foranderlige udtryksmidler for moderne erfaringer. Og sprogligt lærer man at formulere respektivt tolke nye slags symbolske udtryk, i tekst, musik og visuel stil – et »sprog« som tilbyder alternative kommunikationsmuligheder, hvor også kritik og utopier kan formuleres på nye måder.

Dette grænser op til det tredje aspekt: det *subjektive*. Gennem rockoplevelser, som understøtter, hvad psykologer undertiden misvisende kalder »regression« – udlevelse, frigørelse af eller udtryk for undertrykte følelser – lærer man at kende sig selv, man får adgang til udtryk for sine inderste følel-



ser, hvilket giver øget livs- og selvfølelse. Rockmusikken bidrager til ens identitetsudvikling ved at levere udtryksmidler og oplevelsessammenhæng, hvor dele af personligheden kan vokse, dele som ikke vises i skole, arbejdsliv osv.

Delkulturer anvender disse muligheder offensivt og på søgende vis, men også i mainstreamkulturen har rocken sådanne funktioner i identitetsarbejdet. Rockens betoning af beat og sound og dens spændingsfelt mellem individ og gruppe, solister og akkompagnement, spontaneitet og orden osv., alt dette bliver moderne værktøj, som kan håndtere moderne identitetsproblemer og experimentere med modidentitet. Gennem forskellige rockgenrer kan man udleve og få sprog for følelser af aggressivitet, ømhed, nærhed, kulde, sensualitet, skræk og intensitet – følel-

ser som mange andre sprogsystemer ikke formår at fremføre lige så stærkt eller simpelthen tabuiserer.

Alle disse læreprocesser kan betegnes som »usædvanlige« (Ziehe). De giver muligheder for at møde og klare moderne livsvilkår. Men dette er bare potentialer, muligheder, ved at spille rock. I virkeligheden kvæles disse muligheds sprængkraft af kræfter i det felt, hvor rocken indgår: det kapitalistiske musikliv. Profitkrav, konkurrence og elitedyrkelse, professionalisering og markedstilpasning stiller rockmusikere over for nye tilpasningskrav, som »ad bagvejen« uskadeliggør den kreativitet og det modstandspotentiale, som rockspillet kontrasterer til skole og det øvrige hverdagsliv åbner for.

Der føres derfor gennem den moderne historie en serie kampe langs denne frontlinje, mellem rockens sy-

stem- og livsværdi, mellem profitkrav og behov, mellem integration og opposition. En række ungdomskulturer og musikbevægelser har søgt nye måder, på hvilke de kunne møde disse udfordringer og frigøre rockens modstandspotentialer fra den tvangstrøje, som det etablerede musikliv leverer.

Den kamp er nødvendig, og den finder sted på alle livsområder, ikke kun i rocken. Den fratager dog ikke rockudøvelsen dens særegne bidrag til en praktisk kulturkritik. Der er aspekter af kommunikation og expressivitet, som det verbale sprog i dets normale former fortrænger eller ikke formår at realisere. Der er former for »regression«, udlevelse af forbudte følelser, oplevelser af fællesskab, intensiv følelse af kropslighed og sanselighed osv., som andre udtryksformer bedre kan fremføre – deriblandt musik og dans.

En effektiv kulturkritik må søge at begribe dette rockens bidrag til moderne civilisationskritik. Unge, som udtrykker sig i nye rock-sprog, hjælper os med at søge nye, alternative symbolformer og moderne modoffentligheder, frirum til mere helhedsprægede og behovsorienterede læreprocesser med plads til både viden og udlevelse.

Kulturkritikken

En effektiv og radikal kulturkritik i dag må være i stand til at møde kapitalismens moderne udfordringer. Den må ikke falde tilbage til at søge sine målestokke i det før-moderne. Den må heller ikke forfalde til snobbet blindhed for hverdagslivets og populærkulturens kompleksitet eller komme med samfundsforbedringsprogrammer, som bare drejer sig om at bytte onde manipulatorer ud med gode.



På en måde kan man sige, at dette udfordrer os til at tænke mere »marxistisk«: Til at styrke unges – og alles! – muligheder for plads og ressourcer til kollektiv skaben, udlevelse og kommunikation, ikke mindst gennem musik. Det er mere frugtbart og mere radikalt at angribe hindringer for kulturel egenproduktion og opmuntre alle forsøg på at styrke menneskers magt over de kulturelle produktionsmidler – end »bare« at kræve et mere progressivt udbud fra den eksisterende kulturindustri.

Den gamle musikbevægelses slagord: »Spil selv!« har fået en ny aktualitet med punken, BZ-bevægelsen og 80'ernes unge, musikalske modstandskulturer. Men »spil selv« drejer sig derfor ikke om at afvise moderne udtryksmidler og medier. Det drejer sig i stedet for om magten over disse midler og medier: om at styrke magten hos dem, som bruger og lever med f.eks. rockmusikken på bekostning af magten hos kapitalens og statens systemer.

Et udvændigt middel til dette er at spille på interne modsætninger mellem begge disse systemer – imellem f.eks. skolen og musikindustrien. Populærmusikkens mest moderne medier befinder sig netop i dette følsomme skæringspunkt, og det kunne en radikal kulturkritik udforske nærmere.

Hovedparten af mine ræsonnementer har taget udgangspunkt i rockmusik og ungdomskultur. Men jeg mener, at en stor del af dem med visse modifikationer kan udstrækkes til hele det moderne populærmusikområde. Også til andre grupper end unge, selv om der er en speciel sprængstyrke i kombinationen af modernitet + ungdom + rockmusik, (hvilket jeg har argumenteret

for i mit bidrag i antologien *Tvårspel*, se litteraturlisten). Naturligvis må diskussionen differentieres og konkretiseres. Jeg har blot villet trække nogle vigtige, almene spørgsmål op.

Endelig vil jeg endnu engang slå et slag for en af moderniseringens gevinster: Differentieringen og mangfoldigheden. En kulturkritik må finde en måde, hvorpå den kan håndtere den nødvendige mangfoldighed i livsstil i det moderne samfund, og ikke skabe visioner, som rejser et ensomt livsideal.

Rockområdet åbne spil mellem stilarter og delkulturer giver en slags model for dette, og udpeger i stedet for behovet for at finde måder, på hvilke forskellige livsformer kan leve sammen med hinanden og – uden at der er profit- eller magtinteresser på spil – kommunikere over kulturelle grænser.

Musikkens verden er, ligesom menneskets, gennemkrydset af bevægelige grænser, og det er noget vi må leve med. Ønsket om en totalt grænseløs verden er lige så forfejlet som ønsket om et klart synlig frontlinje mellem det onde og det gode.

Vi må lære at indse, at både magt og modstand i det moderne samfund er noget mere kompliceret og omskifteligt end som så.

Oversat fra svensk af Jørgen Aagaard.

Litteraturtips:

Mine ræsonnementer er inspireret af en masse forskellige teoretikere: Karl Marx, Jürgen Habermas, Oskar Negt, Ernst Bloch og Thomas Ziehe for bare at nævne nogle. Mere udførlige overvejelser på visse punkter, og mere nøjagtige referencer, kan findes i følgende tekster:

- Fornäs: *Musikrörelsen – en motoffentlighet?*, Röda Bokförlaget, Göteborg 1979.
- Fornäs: »*Till kritiken av myterna om den populärmusikaliska konspirationen*«, i A. Carlsson (red): *Nordisk musik och musikvetenskap under 1970-talet*, Göteborg 1980, s. 40–59.
- Fornäs: »*Framtiden i det som hittills varit*«, i *Tvårspel. Festskrift till Jan Ling*, Göteborg 1984, s. 197–213.
- Fornäs: »*Ungdomsmusik och vänsterpolitik*«, i *Socialistisk Debatt* nr. 2–3 1984, s. 48–52.
- Fornäs/Lindberg/Sernhede (red): *Ungdomskultur: Identitet og motstånd*, Akademilitteratur, Stockholm 1984.
- Fornäs: *Tältprojektet – Musikteater som manifestation*, Symposion, Göteborg 1985.
- Lundmark/Stridsman (red): *Se'n kommer en annan tid*. En antologi om barns och ungdomars livsformer, Liber, Stockholm 1985.
- Fornäs: »*Stil och socialisation*«, i *Folkhögskolan* nr. 6–7 1985, s. 10–17.
- Simon Frith: »*Art versus technology: The strange case of popular music*«, i *Media, Culture and Society* vol 8, 1986.
- Löfgren/Molander (red): *Postmoderna tider*, Norstedts, Stockholm 1986.



»Kan en trommesolo sælge guldøl?«

af Claus Buhl

Reklamefilm er ikke noget nyt fænomen, og musik i reklamefilm er det heller ikke. Men der hersker for det meste larmende stilhed når det gælder viden om den slags musik. Det årlige reklameforbrug beløber sig til milliarder af kroner og omsætningen er for opadgående. Med udsigt til reklamer i TV er der derfor god grund til at se nærmere på den kommercielle musiks rolle i reklamebudskabet. Artiklens forfatter er en af de få, hvis ikke den eneste herhjemme der forsker i emnet.

Underlægning – med overlæg

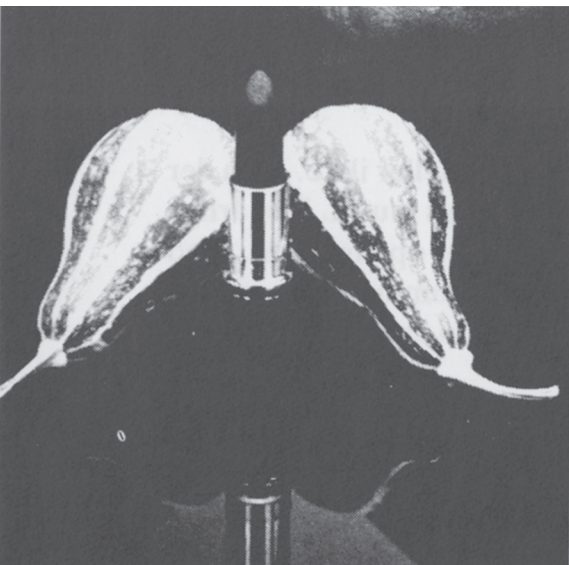
Lad os starte med et lille men sikkert velkendt filmeksperiment: I billederne er der et par herreben og et par dameben, der spadserer hen ad et fortov. Musikken der ledsager billederne er let og blid populærmusik, og dermed fremstilles en scene, hvor et par er ude på en gåtur i al venskabelighed.

Vi tager den samme filmsekvens igen, men denne gang er musikken dumpe, mørke klange i symfoniorkestret. Scenen er nu fyldt med gys og fare: Vil han myrde hende nu?!

Og vi kører sekvensen endnu en gang, denne gang til tonerne af »Og det var Danmark!«, for parret er på vej hen til Idrætsparken. – Denne filmsekvens kan varieres i det uendelige, eller rettere: Historien i filmen og filmens udtryk kan varieres med deraf følgende forskellige tilskuerreaktioner.

På trods af disse eksempler møder man ofte den antagelse, at underlægningsmusik blot er et forstærkende eller måske endog forplumrende element til billedernes historie. Men som det ses bygger denne antagelse på et forkert grundlag. Det er ganske vist rigtigt, at





Reklame for en reklamefotograf. Symboler i reklamebilleder er godt udforskede. Men musikens suggererende kraft er nok så stor. (foto fra Asger Liebst: Reklamedrøm, 1985)

det vi husker efter at have set en reklamefilm netop typisk vil være billederne og filmens historie – men det kan udmærket være musikken, der har bestemt billedernes affektive udtryk og fortælling.

Musikken opererer ofte udenom vor koncentrerede bevidsthed og appellerer i stedet til det ubevidste/førbevidste, og præger dermed det syn hvormed vi ser filmen – men uden at vi af den grund nødvendigvis husker musikken som noget særligt. Og dette er noget helt unikt og betydningskabende ved musik som kommunikation: Den kan bestemme et billedplans fortælling uden at musikken selv bliver centrum for tilskuerens opmærksomhed.

Lad os derfor se på de fem funktioner som musikken og reklamefilmens øvrige lydside (excl. tale) kan antage i forhold til billedsiden:

1. Forankring

Den ikke-musikalske lydside i en reklamefilm er typisk udelukkende forankrende i forhold til billedsiden. Det vil f.eks. sige at billeder af en løbende pige ledsages af lyden af fodtrin og hurtigt åndedræt; at billeder af regn ledsages af tordenbultren og vandpjasken etc. Tilsvarende kan underlægningsmusikken forankre billedplanet: I en 7up-reklame optræder der et par saxofoner i billedet alt imens der også i musikken optræder saxofoner; i en Coca Cola-reklamefilm agerer en skuespiller pianist, og følgelig domineres musikken af klaverlyden. Der er således tale om et unisont forhold mellem billedside, lydside og musik i den forankrende funktion.

2. Parafrasering

Som oftest optræder musikken ikke så direkte på billedsiden som ovenfor, men den fungerer stadig forankrende for billedplanet, idet musikken understreger én af billedsidens flerhed af historier (jvnf. eksemplerne med parrets gåtur/gåture) og så at sige sletter de øvrige historiemuligheder ved at parafrasere den udvalgte historie: I en Elida-shampoo-reklame er den evigt lyshårede pige ude i den evigt lysegrønne skov for at vaske sit lange flagrende hår i det klare kildevand – til de parafraserende toner af musik for fløjte og harpe i jomfrunalsk »klassisk« stil.

I og med at man lader musikken indgå i en parafraserende funktion i forhold til billedsiden, så er der foreta-

get et betydningskabende valg – hvad enten dette valg er et resultat af et ubevidst, intuitivt eller bevidst arbejde med de foreliggende billedhistoriemuligheder. Og valget resulterer under alle omstændigheder i, at der slettes en lang række andre fortællinger, hvilket følgende lille eksempel kan illustrere:

I Faxe-Kondis reklamefilm optræder i første scene fodboldspilleren Jesper Olsen elegant jonglerende med en bold. Musikken der ledsager parafraserer dén historie, at det er en munter fodboldleg, ved at være stumfilmsagtig ragtimemusik. Men man kunne godt forestille sig en anden – og for reklamen mere målgruppe-relevant, historie: For børn og unge er Jesper Olsen måske ikke så meget en sjov fodboldjonglør som et »seriøst« idol; at Jesper Olsen kan jonglere med en bold er ikke så meget et cirkusnummer som et bevis på hans suveræne fodboldklasse. Og denne historievinkel kunne godt have været valgt igennem brug af underlægningsmusik (f.eks. musik af la Gunnar Nus »Rap Nu«) som var lige så tjekket som Jesper Olsens fodboldfærdigheder – og dermed også det at drikke Faxe Kondi.

Pointen her er altså, at den umiddelbart uskyldige og diskrete underlægningsmusik i den parafraserende funktion under alle omstændigheder understreger én historie og sletter flere andre – og at valget af musik kan have store konsekvenser for filmens udtryk og dermed også for tilskuerreaktionerne.

3. Signaturisk

I de to første musikalske funktioner er der en tydelig forbindelse mellem billeder og musik, men musikken kan også i

reklamefilm optræde mere løsrevet fra billedsiden, være mere selvstændig.

I signaturfunktionen går musikken ofte på tværs af flere forskellige reklamefilm og -historier, sådan som det også kendes fra radiojungen. Man kan enten finde musikken stort set ens fra film til film, sådan som Jolly Cola i mange år kørte »Sig Jolly til din Cola« til en lang række forskellige skovturs-scener; eller se signaturmелодien forskelligt arrangeret – men stadig signaturisk genkendeligt – fra reklamefilm til reklamefilm, sådan som bl.a. Martinis »It's the right one, the bright one« anvendes.

Signaturer har den særlige kommunikative fordel, at den sporer sin tilhører ind på reklamen og – efter adskillige genhøringer – ind på varemærket, også selv om tilhøreren måske ikke *ser* men blot *hører* reklamefilmen. Det er sikkert baggrunden for, at signaturmusikken har fået så stor en plads i TV-reklamemusikken, idet TV jo ikke på samme måde som biografen kan have sin tilskuers »bundet« til stolen foran skærmen.

Grunden til at en signaturmелоди ofte omarrangeres ligger givetvis i det underliggende irritationsmoment, som kan fremkaldes af den gentagne eksponering for den samme lille melodi. Dette forhold søger således bl.a. Martini at komme uden om ved at omarrangere sin signatur fra film til film, idet man samtidigt omhyggeligt bevarer de centrale hook-lines, for ikke helt at tabe signaturværdien.

4. Kontrapunktisk

I de første musikalske funktioner går bestræbelsen på, at man søger et harmonisk udtryk mellem musik og bille-

der. Men, som det vil være kendt fra Brecht og Eisler, det er også muligt at foretage det præcist omvendte: Mens billederne udtrykker en rimelig entydig historie, så udtrykker musikken det præcist modsatte, hvorved en konflikt mellem billedplan og musik fremtræder; musikken anvendes kontrapunktisk.

Tanken bag denne musikalske funktion, som har affødt mange musikvidenskabelige diskussioner, er at skabe en konflikt i tilskuerens oplevelse, hvorfor han – for at opløse konflikten og skabe sammenhæng i historien – selv aktivt skal tage stilling til filmens udtryk og indhold, den såkaldte fremmedungs-effekt. Det er klart den mest avancerede musikalske funktion, som stiller store krav til både filmmand og komponist – for det er jo ikke ligegyldigt hvilken konflikt med hvilke løsningsmuligheder, der tilbydes tilskueren.

Det er nok et spørgsmål om man finder en reklamefilm med veludviklet kontrapunktisk fungerende musik i ren form. Men i en mere blød og udvandet udgave ses teknikken anvendt i humoristisk øjemed, som når Woody Allen (i 'Mig og Bogart') neurotisk-erotisk overfalder Diane Keaton til tonerne af Chopins sørgemarch, eller i parafraserende øjemed, som når den menstruations-ramte pige sidder på sit værelse og græder alt imens festlig discomusik lyder i det fjerne. Konflikten her løses imidlertid af pigens veninde – og ikke af beskueren – som informerer hende om tamponernes eller bindenes lyksaligheder.

5. Kvalitetsoverførende

I sin sidste hovedfunktion kan reklame-

musikken fungere kvalitetsoverførende, idet reklamefilmen udnytter noget musik, som i sig selv har nogle kvaliteter der er bestemt af de kulturelle sammenhænge, som denne musik i øvrigt indgår i.

Man kan således tage et etableret pop-hit, ændre teksten og så sætte den ind i filmen, sådan som 7up har gjort det med »Bette Davis Eyes«. Men da megen popmusik ikke rigtig kan tåle at høres mange gange, så løber reklameproducenten her den samme risiko for negative tilskuerreaktioner, som også var at finde under signaturfunktionen. Omvendt er der muligvis en bonus at hente ved den gratis reklame, når radiostationer spiller original-hittet – hvis altså lytterne bevidst/ubevidst genkender melodiens forbindelse til varemærket.

Den hyppigst anvendte måde at tilstræbe kvalitetsoverføring på i reklamefilmmusikken er, at lade musikken skrive og/eller udføre af en komponist/et band, som har en samtidig succesfuld sound. Således har f.eks. Jolly Cola ladet Halberg-Larsen arrangere og udføre deres »Sig Jolly til din Cola«, i håb om at denne gruppes succes ville dryppe lidt på colaen. Og det gjorde den utvivlsomt – ikke mindst fordi melodiens oprindelige udførere Klaus og Servants udskiftedes med et lidt mere målgruppe-relevant band.

Nannas snapsereklame

Ofte vil musikken til en reklamefilm nå at dække flere funktioner i løbet af filmen. Spritfabrikkerne har således fået lavet en meget flot og illustrativ reklamefilm for snaps til musik af Nanna, som illustrerer hvordan det samme mu-

sikstykke/musikforløb kan dække flere funktioner.

På billedsiden udspiller der sig et drømmeagtigt skovturssceneri med islæt af både pinsekarneval, Tivoli og 1890er stemning. Der er noget meget dansk sorgløst over de billeder. Nannas musik indledes i den *forankrende* funktion, idet første takt af musikken er lyden af et snapseglas, der fyldes klukkende op. Denne klukkerytme går nu over i musikken som rytme-pulsslag gennem resten af nummeret. Herefter *parafraserer* musikken de sorgløse billeder gennem Nannas klare, enkle sfæriske sang. Som tilskuer oplever man her fuld harmoni mellem billeder og musik – men vi erindrer os at musikken allerede har bestemt én historie ud af flere mulige billedhistorier.

I billedhistorien bryder der nu et regnvejr løs og skovturfolkene stimler sammen under paraplyer – og man kunne godt have forestillet sig at musikken fulgte denne udvikling i historien – at nu var skovturen ødelagt! Men Nanna fortsætter i samme sorgløse stil og tangerer dermed den *kontrapunktiske* teknik: På trods af regnvejr og torden og pjaskvåde sandwich forbliver musikken i den sfæriske drømmeverden. Og konflikten i tilskueroplevelsen får ikke lov til at sætte sig men opløses til en fortsættelse og forstærkelse af den positive holdning til filmens udtryk og fortælling.

Endelig indeholder snapsereklamens musik også mulighed for *kvalitetsoverføring*, idet den succes, som Nannas musik i øvrigt nyder, meget vel, igennem tilskuerens bevidste eller ubevidste genkendelse af Nannas sound, kan overføres som en positiv kvalitet til filmen, budskabet og varen.



Sceneri fra Spritfabrikkernes snapsereklame, som Nanna har lavet musik til.

Musik suggererer

Det skulle gerne være fremgået af eksemplerne i denne artikel, at musik ikke alene har mange betydningskabende kommunikative evner – men også at musikken *altid* påvirker reklamefilmens samlede udtryk og dermed også os som tilskuere, hvadenten den er så godt lavet som i Nannas snapsereklame eller blot er højt opskruet disco-musik i håbet om i det mindste at blive *hørt* imellem de øvrige højt discobelagte reklamefilm.

Det specifikt kommunikative ved musikken er, at den kan præge en reklamefilms affektive udtryk og fortælling uden at påkalde sig selv opmærksomhed. Derved bliver musikken det måske stærkeste suggestive kommunikationsmiddel, som står til reklamefilmproducentens rådighed; og at musikken igennem sine forskellige funktionsmåder kan andet og mere end blot

være et forstærkende element til billedernes historie turde nu være klart og påkalde sig videre forskning.

Der er for mig at se ingen tvivl om, at det vil være en fejltagelse at fortsætte med den opfattelse, at musik som massekommunikationsform er *underordnet* billeder og tale. Det er snarere vor *viden* om den manipulative kommercielle musik, der er underordnet og ringere end vor viden om billedernes og talens funktioner og muligheder. I og med at vi i fremtiden vil konfronteres med kommerciel musik i stadig større omfang øges nødvendigheden af mere viden om denne musiks karakterer, funktioner og receptioner. For hvordan vi end vender og drejer det, så indgår musikken også som ideologisk instrument for en fortsat hæmningsløs forbrugersisme, ikke blot som harmløs æstetik. Og det var vel en tanke værd?!

Provinsrødderne har overhalet københavnernerne

Jørn T. Andresen:
*Regnbuens endestation.
Provinsrødder og rockmusik 1958–
86.* Århus 1986, Forlaget Klim.
177 s., kr. 149,–.

I musikbladet »Gaffa« (nr. 32, okt. 86) kan man under overskriften »Københavns meterfunk« læse at det »amerikansk inspirerede soul/funk marked efterhånden er det sidste som københavnernerne ikke har mistet til de jordnære århusianere«.

Torben Steno som har skrevet artiklen mener, at denne »meterfunk« eller »yuppiemusik« har speciel adresse til den velhavende ungdom i Københavns nordlige forstæder. En vellykket optræden i »Montmartre« og vejen til de nordsjællandske gymnasier ligger åben. Om denne beskrivelse er dækkende for hele den københavnske rockscene kan diskuteres, men efter min mening har TS ret i at øjeblikkets bedste danske pop/rock kommer fra Århus (Gnags, TV 2, Anne Linnet, Lars Hug, Elisabeth, Henning Stærk, Lars Muhl, Thomas Helmig osv.). Der kan således være gode grunde – især for os københavnere – til at kigge disse provinsrockere lidt efter i kortene.

Det kan man gøre i en tidligere »Gaffa«-medarbejder Jørn T. Andresens bog: *Regnbuens endestation*«. Alle rede titlens lidt hippieagtige metafor kunne jo tyde på visse afgørende forskelle i måden at betragte rockmusik på

i hhv. Århus og København – der er vist ingen regnbuer tilbage herovre i hovedstaden. På den anden side antyder titlen vel at (60'er-) drømmen er slut, også i provinsen. Vi er nede på jorden igen, toget kører ikke længere, alle skifter! Og »Regnbuens endestation« bliver i det lys snarere en poetisk omskrivning af den stigende bevidsthed om markedsmekanismer (kommercialisering) som forfatteren opfatter som et hovedtræk i 80'ernes provinsrock.

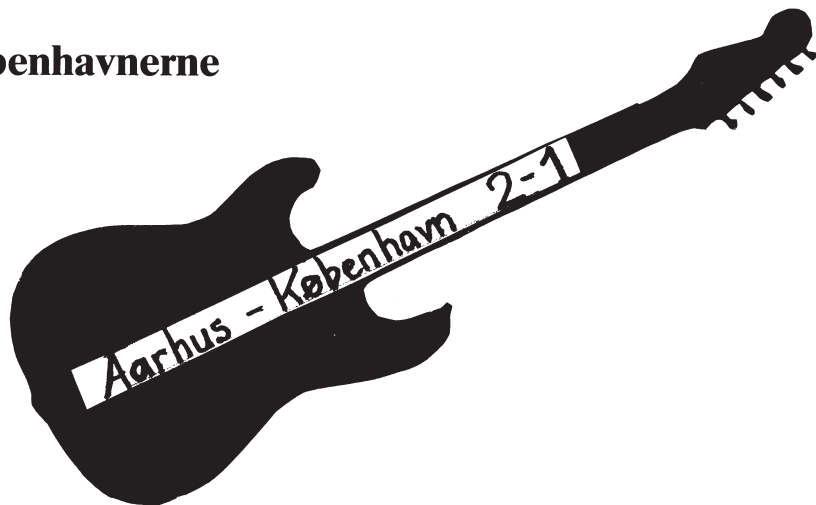
JTA's bog er opbygget som et geografisk/historisk strejftog gennem den jyske rock (øernes musik kommer han ikke ind på). Metoden er journalistisk i sin blanding af forfatterens egne kommentarer, interviews med musikere og udpluk fra deres fotoalbums og scrapbøger.

Et gennemgående tema er »drømmen om at slå igennem«, og som et slags motto for bogen har JTA aftrykt Chuck Berry's »Johnny B. Goode«

over et natfotografi af en (jysk) provinsby. Denne sang handler om landlige rockdrømme »deep down in Lou'sianna«, og en af pointerne i teksten (og i JTA's bog) er, at selv om Johnny »could play a guitar just like a-ringing a bell« så er han bare en almindelig »country boy, who'd never ever learned to read or write so well«. En dreng som sidder og drømmer om den dag hvor »his name'll be in lights a-sayin' »Johnny B. Goode Tonight«.

Drømmen om at slå igennem med sin musik er en fælles drivkraft for alle unge rockmusikere. Men musikerne i provinsen er nok i højere grad blevet konfronteret med et publikum som punkterede denne drøm med deres krav om cha-cha-cha og blød pop. Enten gik man på kompromis og spillede det folk ville have, eller også spillede man sin egen musik og sagde nej til jobs i forsamlingshuse m.v.

Som Thorvald Odgaard fra Nibe,



»Jyllands Liverpool«, siger i bogens 1. kapitel: »(Vi) udviklede en modereret spillestil: Pigtråd kombineret med dansemusik«. Eller i modsætning hertil et citat (2. kapitel) fra Henning Stærk som startede nogle år senere i Holstebro: »Jeg har altid sat en ære i at holde min sti ren«.

»Jyllands Liverpool« forsvandt i glemslen, men Henning Stærk lever i bedste velgående og har efter mange år i baggrunden slidt sig frem til plads i rampelyset.

3. og 4. kapitels »rockbiografier« omfatter Alex Bødiker fra (det ihvertfald i København) ukendte »Reges« (Haderslev) og Knud Lindhard (Horsens) fra »Den gamle mand og havet«. I disse kapitler beskrives samtidig udviklingen frem mod eksperimenterende rock og danskrock og videre frem/tilbage (?) mod en øget kommercialisering. (F.eks. er Lindhard endt som en ren popdreng).

I et centralt afsnit om Århus bevæger vi os igennem de eksperimenterende 70'ere (bl.a. rammende beskrevet af en udenforstående Lars Muhl: »Dengang skulle man helst have træsko på, være iført lilla ble og velourtøj og hoppe rundt til musikken«), og her kommer JTA også ind på forholdet til København. I slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne var Århus et hul i jorden mht. rockmusik – set fra hovedstaden. Bogen citerer nogle utroligt arrogante og storby-chauvinistiske artikler fra det københavnske undergrundsblad »Superlove« og konkluderer: »(Århus) var et stykke provins, som snublede over sine egne fødder af bar mindre-værdsfølelse og manglende visioner«.

Imidlertid betød 60'ernes uddannelsesboom at nye kræfter kom til (bl.a.



Henning Stærk som forsanger ved Danmarksmesterskaberne i pigtråd 1967 (foto fra bogen)

Henning Stærk og dele af Gnags) og samvirkende hermed førte en stigende bevidsthed og organisering blandt musikerne til en opblomstring i musiklivet. Lars Muhl betoner især den voldsomme indflydelse punk og new wave havde på de etablerede bands (Århus er for lille til at flere forskellige rock-stilarter kan leve ved siden af hinanden uden gensidig påvirkning), men han mener også at de mange år i skyggen har givet en enorm rutine: »Vi er blevet mediebevidste. Det er helvedes afgørende hvordan man præsenterer en ting. Egentlig er det snyd og bedrag, men en professionalisme på branchens betingelser som man har tillært sig«.

De følgende kapitler om Kenneth Hansen fra Horsens (Pretty Maids, Heavy metal) og Mike Hammer fra

Gedsted (Freshly Riots, nyrock) slår fast at det ikke længere er vigtigt om man kommer fra København hvis man vil være rockstjerne. Nej, kunne man sige fra København, nu er spørgsmålet om man kommer fra Århus?

Men ligegyldigt hvor i landet man kommer fra, er den stigende kommercialisering en tendens der som JTA skriver gør det svært at overleve for de små og mellemstore bands, amatørmusikerne, de mindre spillesteder osv. »Altsammen uundværlige dele af et bredt og frugtbart rockmiljø, men behæftet med den skavank at de ikke kan overleve på rent kommercielle betingelser«.

En gammel overtro siger jo at der hvor regnbuen ender står en krukke guld, og måske er det derfor at »Regn-

buens endestation« ender med et kapitel om, hvordan de lokale rockmusikere m.v. får løftet låget på de kommunale pengekasser. Problemet er at jo mere musikken kommer i kommer, des mindre støtteværdig tager den sig ud over for de bevilgende myndigheder. Omvendt er netop kommer i kommer bl.a. et resultat af manglende støttemuligheder til mere alternative og eksperimenterende dele af miljøet.

Som man måske kan forstå af denne anmeldelse, skriver JTA mere om *musikerne* i provinsen end om selve musikken. Denne bog er ikke provinsens

rockhistorie, men en journalistisk reportage om det der i undertitlen hedder »provinsrødder og rockmusik 1958–86«. Derfor får vi heller ikke her den endelige forklaring på Århus centrale placering på 80'ers rockens danmarkskort.

Det er imidlertid en underholdende bog med et væld af morsomme anekdoter og skægge fotografier (se f.eks. det ubetalelige billede af Henning Stærk i Carnaby Street-tøj og John Lennon-frisure som forsanger i Holstebro-bandet »The Poisons« ved danmarksmesterskabet i pigtråd i 1967. De blev nr. 2

fordi de lokale fans larmede så meget at dommerne ikke kunne høre musikken – synd og skam). »Regnbuens Endestation« er samtidig båret frem af et ægte engagement og en stor indsigt i rockmusikken og -miljøet. Hvis denne blanding af humor og alvor er speciel provinsiel eller århusiansk, kan vi københavnere kun glæde os til at JTA eller en anden af »rødderne« skriver den endegyldige provinsrock-historie. Og så kan vi måske finde ud af hvad det er der har gjort, at provinsrødderne har overhalet københavnere indenom her i 80'erne.

Steen Læssøe Amstrup



PR for Daisy 68/69. Lars Muhl yderst t.h. (foto fra bogen)

Forfattere i dette nr.

Jørn T. Andresen er freelance rockskribent på bl.a. Århus Stiftstidende og forfatter til *Regnbuens endestation. Provinsrødder og rockmusik 1958–86* (anmeldt s. 00).

Johan Fornäs arbejder med ungdomskultur i en forskerstilling på Center for Massekommunikationsforskning i Stockholm.

Ole Bundgaard er musiker, komponist, producer og forfatter.

Claus Buhl er stipendiat på Handelshøjskolen, Kbh., på et projekt om musik i reklamefilm.

Steen Læssøe Amstrup er musikpædagog og musikstuderende.

Ole Hannibal er musiklærer på Stenhus Gymnasium og leder af Roskilde Studiekor.

Hanne Tofte Jespersen arbejder med et kandidatsipendieprojekt på Kbh.'s Univ. om musikfaget i gymnasiet.

Arne Kjær arbejder som adjunktvikar på Ålborg Universitetscenters musikfag.

Musik, film og filmoplevelse



Ansa Lønstrup: *Musik, film og filmoplevelse*. Aarhus Universitetsforlag. 104 s. + 8 sider med plancher. Kr. 88,-. Bogen kan købes på forlaget, adresse: Aarhus Universitet, 8000 Århus C, tlf. 06-107033 (9-13), samt på forlaget Publimus, Universitetsparken, 8000 Århus C, tlf. 06-194722 (10-12).

Dette er en bog om filmmusik og filmmusikanalyse. Men som det også fremgår af undertitlen: *Tværaestetisk studie over filmen »Medløberen«*, så drejer det sig om at anskue musikken i sin vekselvirkning med andre af filmens æstetiske virkemidler.

Ansa Lønstrup er adjunkt ved Århus universitet og er tilknyttet både musikfaget og den tværfaglige nydannelse, der hedder *Æstetisk Kulturarbejde*. Æ.K., som denne institution kaldes i daglig tale, startede som selvstændig »kombinationsuddannelse« i september 1982 som resultat af et samarbejde mellem fire humanistiske fag: Musik, dramaturgi, kunsthistorie og litteraturhistorie. Bogen udspringer så at sige af denne tværfaglige undervisnings- og studiesammenhæng, hvilket forfatteren selv ekspliciterer i indledningen og en afsluttende perspektivering. Her kan man få et indblik i den faglige pro-

blematik, som er forbundet med Æ.K. som institution – og som iøvrigt også er relevant for andre grænseoverskridende tendenser indenfor humaniora. På en fin måde etableres der således en reference-ramme for bogens analytiske afsnit.

Bogens største og vægtigste afsnit rummer en analyse af nogle centrale scener i Bertluccis film *Medløberen* fra 1970. Denne analyse er spændende læsning, fordi det lykkes forfatteren at integrere musikanalysen med en analyse af filmens eksistentielle problematik og de dermed forbundne filmiske virkemidler. Hun påviser, hvordan musikken spiller en central rolle i skildringen af hovedpersonens identitetskrise og begyndende personlighedsopløsning.

Fortælleteknisk er *Medløberen* både kompliceret og subtilt opbygget, og samtidig elementært spændende. Disse ting redegør bogens forfatter for på en fremragende måde som indledning til den mere indgående analyse af udvalgte scener og musiksekvenser. – På trods af at det er adskillige år siden jeg har set filmen, så var det muligt på denne baggrund at få et godt udbytte af både den visuelle og den musikalske del af analysen.

Som forberedelse til denne »tværaestetiske analyse« rummer bogen nogle metodiske afsnit. Her diskuteres forholdet mellem *oplevelse* og *analyse*, og desuden refereres og diskuteres en lang række teoretiske overvejelser omkring en bestemmelse af filmmusikkens

funktion og betydning. Disse afsnit har en udmærket funktion som introduktion til filmmusikanalysens problematik – men deres åbne og diskuterende form, som i sig selv er udmærket, er nok også skyld i et vist overforbrug af begrebsapparat i selve analysen. Det viser sig i nogle tilfælde som en slags analytisk dobbeltkonfekt, hvor indskudte paranteser bugner med »ekstra« begrebsbestemmelser. – Dette er nu i den store sammenhæng en mindre indvending.

Et spændende aspekt ved bogens analyser er i øvrigt brugen af begreber hentet uden for en snæver musik- og filmfaglig sammenhæng. Her tænker jeg bl.a. på det dybdepsykologiske begreb *projektion*. Brugen af det i analysen åbner for en interessant synsvinkel på musikkens filmiske funktion. En del af filmen bygger på en indre, subjektiv fortællesynsvinkel, hvor begivenhederne (som erindring) er set gennem hovedpersonens øjne. Musikken har her sin måske væsentligste rolle i filmen, der foregår i hovedpersonens (under)bevidsthed. Herved kan musikken bl.a. »fortælle« om, hvordan andre af filmens personer fungerer som spejle, dvs. projektionsobjekter, for hovedpersonen.

En af forfatterens formulerede intentioner er at gøre rede for, hvordan *filmoplevelsen* forud for og under det analytiske arbejde udgør et holdepunkt for hendes egen forståelse af filmen – samtidig med at den fremadskridende tilegnelse af filmens problematik belyser den dybe fascination, som oplevelsen rummer. Også her er projektionsbegrebet anvendeligt, nu som forståelsesform for denne fascination. Jeg synes det er fint på denne måde at få det

analytiske, videnskabelige arbejde sat ind i sin personlige, eksistentielle kontekst. Men indholdsmæssigt synes jeg ikke det giver læseren det store udbytte i dette tilfælde – måske fordi forfatteren

trods alt holder sig til lidt for generelle vendinger, når det handler om netop de personlige perspektiver bag oplevelsen.

Arne Kjær

Modspil *i*

– de store ørers musiktidsskrift

1987

35

næste nr. handler om Sang i Danmark anno 1987

87-årgangen i øvrigt:

- musik og dæmoni
- musikanalyse 87
- musik på Færøerne

bestil *nu*
brug kuponen
på næste side

Anmeldelse

Nye Rytmiske Salmer

Erik Carlé og Torben Kjær:

Vers og melodier til kirkeåret

Forlaget Siglev, Roskilde 1986. kr. 98,-.

Adresse: Vestergade 45, 4000 Roskilde,
tlf.: 02-757601.

Bogen er blevet til i et samarbejde mellem tidligere præst ved Roskilde Domkirke Erik Carlé og komponisten og jazzmusikeren Torben Kjær.

Bogens ærinde er, citat fra forordet:

»at søge at udtrykke kirkens evangelium og tradition i et tone- og tekstsprog, som er vort eget og samtidens«. Teksterne er gennemgående skrevet i en knap form, og melodierne bekender sig overvejende til jazz og latin i det sidste tiårs stil – i en lækker kombination af avanceret harmonik med overraskende skift, jazzvals og bossa nova. Enkelte kompositioner er på ikke-svingende grundlag.

Samlingen består af solosange, fællessange og korsatser. Den er ordnet, så der er en sats til hver dag i kirkeåret. Da bogen består af 90 tekster og 46 originale melodier, er nogle af teksterne skrevet til eksisterende salmemelodier.

Flere af satserne har været anvendt tidligere, nemlig i forfatterparrets *Fredsmesse* fra 1976 og *Juleoratorium* fra 1981.

Jeg synes, det er en god samling, med en høj brugsværdi. Torben Kjærs musik er både original og iørefaldende, Carlés tekster nutidige og mundrette, selvom de indimellem er lovlig filosofiske, og med en uventet pointe, som kan være vanskelig at knække.

Spørgsmålet er, hvad man vil bruge den til. Som fornyelse af gudstjenestens traditionelle salmer, vil jeg nok mene, den er for speciel, idet udførelsen af musikken kræver en fortrolighed med stilen, som vist ikke er almindelig blandt kirkemusikere. Men jeg kan selvfølgelig ikke udelukke, at musikgrupper med tilknytning til kirken kan udføre den. Iøvrigt er ingen af satserne egnet for orgelledsagelse, men kræver klaver, evt. med rytmegruppe.

Dens værdi ligger efter min mening i, at man her har en række nye originale *rytmiske* satser til at forny kor og solo-repertoire med. Rytmisk kormusik er ofte problematisk, idet der næsten altid er tale om arrangementer af anden musik. Kjærs sange er skrevet med en fortrolighed med stilen, som er udsprunget af mandens musikerskab. Samtidig er de vokalt tænkt, og ikke instrumentalt som det ofte ses i den genre. Især vil jeg fremhæve juleafsnittet som oplagt for ethvert kor, som trænger til fornyelse. Her er både »ørehænger« og mere komplicerede satser.

Jeg vil anbefale bogen til korledere og musikere, som søger nyt rytmisk materiale. Samlingen er fri for den klæge poesi og poppede melodik, som alt for tit præger kirkemusik af rytmisk tilsnit.

Ole Hannibal

BREV

Postbesørges
ufrankeret
Modspil
betaler
porto

840

Modspil

Forlaget Rhodos
Strandgade 36
DK-1401 København K

Undertegnede bestiller herved

_____stk. abonnement på Modspil
(Pris pr. årgang kr. 128,00
inkl. moms og porto)

_____ex. af Modspil nr. _____
(Pris pr. nummer kr. 35,00
inkl. moms, ekskl. porto)

navn _____

gade/vej _____

postnr. _____ by: _____

Nye bøger

Ma Prem Madhurima: *New Age musik*, PubliMus Århus 1986, 120 sider, kr. 98,-.

Første del omhandler spørgsmål som, hvad er fælles for New Age musik? Hvorfor kommer denne musik frem netop nu? Hvad gør denne musik særlig velegnet til meditation? Anden del går mere analytisk til værks, og nogle udvalgte værker beskrives mere indgående.

Jørn T. Andresen: *Regnbuens endestation, Provinsrødder & rockmusik 1958–86*. Forlaget Klim Århus 1986, 117 sider, kr. 149,-. På basis af bl.a. interviews fortæller Jørn T. Andresen historie, facts og anekdoter om pigtråd, symremusik, dansktop, folk-, heavyrock og punk vest for Valby bakke. Anmeldt i dette nummer.

Marianne Bentsen, Marianne Høgs-gaard og Peter Eskildsen: *Mænd på Kanten*, PubliMus, Århus 1986, 64 sider, ill., kr. 68,-. Et indblik i Rolling Stones' og David Bowies musikalske udvikling og i hvorledes Mick Jagger og David Bowie i 60'erne og 70'erne har kastet lys over manderollen.

Lou Reed, redigeret af Lars Schwander og Lars Erik Strandberg, Amadeus Forlag ApS, Valby 1986, 192 sider, ill., kr. 168,-. En bog om en af de sidste 20 års væsentligste rockmusikere med bidrag af Dan Turell, Klaus Lynggaard, Erik Nielsen, Vagn Lundbye, Lars Schwander, Jan Laursen, Lars Movin, Michael Juul Holm, Mike Hellstrøm, Henrik Wivel, Bo Green Jensen, Anders Rou Jensen, Poul Borum med fotos af Gorm Valentin m.fl. Derudover diskografi.

Dan Schiødt og Karsten Jørgensen: *En hård dags nat*. Donna 1986, 228 sider, ill., kr. 98,-. Ny og medrivende biografi over verdens største mediesucces, The Beatles og tiden dengang. Diskografi, bibliografi.

Dansk Rock, Politiken, København 1986, 318 sider, rigt ill., kr. 148,-. Fra A til Ø, 30 års dansk rock-historie sat på plads i over 600 leksikonartikler. Redigeret af Jens Jørn Gjedsted og Jan Sneum m.fl.

Verdens Rock, Politikens Forlag, København 1986, 384 sider, ill., kr. 198,-. Opslagsbogen der i biografier og diskografier med over 10.000 navne og grupper, solister og plader, fortæller om rock'ens store udenlandske navne gennem 30 år.

Steven Halpern & Louis Savary: *Lyd – Musik og din Sundhed*, 1986, Strubes forlag. 211 s., kr. 198,-, vejviser i at bruge lyd og musik i afspændende, helbredende og udviklende øjemed – bestående af korte, informerende afsnit kombineret med praktiske øvelser. Incl. litteraturliste og »alternativ hitliste«.

Ansa Lønstrup: *Musik, film og filmoplevelse*, Århus 1986, PubliMus. 104 s., kr. 88,-. Om filmmusikkens betydning og funktion, bygget op omkring en tvær-æstetisk studie af Bertoluccis »Medløberen«. Anmeldt i dette nummer.

Erik Carlé og Torben Kjær: *Vers og melodier til kirkeåret*, Roskilde 1986, forlaget Siglev. 160 s., kr. 98,-. Nye rytmiske salmemelodier, 46 i alt og 90 nye samletekster. Anmeldt i dette nummer.

Den professionelle lyd – og dens publikum. Referat af konference på Gillebjerg hoved d. 14.–15. april 1986 tilret-

telagt af Finn Gravesen, Jørgen Kauffman og Per Wium i Statens Musikråds regi. I konferencen deltog musikere, pædagoger, producere, teknikere, medarbejdere ved DR, repræsentanter fra rockorganisationer, musikforskere samt medlemmer af Statens Musikråd. – Fås ved henvendelse til: Statens Musikråd, Nybrogade 2, 1203 Kbh. K., tlf. 01-139301.

Finn Mathiasen: *Livet, Musikken og Samfundet – en bog om Carl Nielsen*. PubliMus, Århus 1986, 80 sider, kr. 68,-. En lille men tætskrevet og overraskende bog om Carl Nielsen.

Johannes Brahms – Leben und Werk, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1986, 200 sider, rigt ill., DM 78,00. En fornem tekst-billed-dokumentation med bidrag af en lang række Brahms-forskere.

Gorm Busk: *Friedrich Kuhlau – en biografi og en kritisk analyse af hans musikdramatiske produktion*. PubliMus – Engstrøm & Sødring 1986. 448 sider, ill., kr. 285,-.

Gorm Busks doktordisputats, der blev forsvaret d. 31.10.86, er bygget op som en kulturel-historisk og en musikvidenskabelig-analytisk gennemgang af Kuhlau's liv og hans musikdramatiske produktion. Et meget vigtigt bidrag til dansk musikhistorie.

Gorm Busk: *Friedrich Kuhlau – Hans liv og værk*, Engstrøm & Sødring MUSIKBIBLIOTEK, 1986. 88 sider, ill. Kortfattet gennemgang af komponistens liv og produktion.

Graham Hewitt: *Lær at synge*, Hernov, København 1986, 112 sider, kr. 148,-. For alle, der kan lide at synge og har brug for deres stemme, amatører og professionelle, unge og ældre.

LEIF SYLVESTER
EVA MADSEN
ANNE DORTE MICHELSEN
EX-SUPER KARLAER

MODERNE POP
MICHAEL EHLERT FALCH
TROMMER OG GULDØL