

# Caribien – En rejse i musik



ATLANTIC OCEAN



# Modspil

-de store ørers musiktidsskrift

Nr. 44  
Marts 1990  
Tiderne Skifter

## Indhold

1990 årgang 11 nr. 44

### TEMA: CARIBIEN – EN REJSE I MUSIK

|                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Leder:</i> .....                                                                                          | 3  |
| Caribien – en slags rejsebreve fra Cuba,<br>Trinidad/Tobago og Grenada. <i>Sven Fenger</i> .....             | 4  |
| Nueva Trova – om den nye troubadurkunst<br>i Cuba <i>Sven Fenger</i> .....                                   | 11 |
| Steelpans – calypso – reggae. Interview m.<br>George Rampersad. <i>Sven Fenger</i> .....                     | 16 |
| Sweet music – om calypso i Grenada. <i>Sven Fenger</i> ..                                                    | 22 |
| Rumba – trommerne, sangen, dansen og<br>festen. Ved <i>Sven Fenger</i> .....                                 | 29 |
| Krølles Rytme-cirkus. Cubansk musik for danskere.<br>Interview m. Birger Sulsbrück. <i>Ole Straarup</i> .... | 33 |
| Litteraturliste. Ved <i>Sven Fenger</i> .....                                                                | 37 |

### UDEN FOR TEMA

|                                                                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| At signalere fra sit bål – om Wagner og drømme-<br>sprog. Interview m. Klaus Hoffmeyer<br>(fortsat fra nr. 43).<br><i>Hanne Tofte Jespersen og Peter Kjærulff</i> ..... | 39 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### ANMELDELSER

|                                                                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Hanne Tofte Jespersen (red.): »Man skal høre<br>meget« – musikaliteten i focus – en bog om lærere<br>og undervisning. <i>Ingrid Oberborbeck</i> ..... | 44 |
| Birger Sulsbrück: Latin-American Percussion.<br>Video session. <i>Leif Falk</i> .....                                                                 | 47 |
| Forfattere i dette nr. ....                                                                                                                           | 36 |

*Dette temanummer om caribisk musik er realiseret ved hjælp af økonomisk støtte fra Danida og Statens Musikråd.*

# MODSPIL

– *de store ørers*  
*musiktidsskrift*

### Redaktion:

Arne Kjær (ansvh. for dette nr.),  
Peter Kjærulff, Ole Straarup.

### Redaktionens adresse:

MODSPIL  
% Tiderne Skifter  
Skindergade 14, 3  
1159 København K.  
Tlf. 33 12 42 84 eller 33 12 99 28

**Løssalg:** Kr. 55,00 inkl. moms  
og porto.

**Årsabonnement:** 11. årgang  
(nr. 43-45) kr. 135,00 inkl. moms  
og porto. Abonnenter uden for  
Danmark ekskl. 22% moms plus  
porto for forsendelse.

**Tidligere numre:** Nr. 23-43 kan  
bestilles hos Tiderne Skifter.

**Annoncepriser:**  $\frac{1}{1}$  s. 1600 kr.,  $\frac{2}{3}$  s.  
1100 kr.,  $\frac{1}{2}$  s. 850 kr.,  $\frac{1}{3}$  s. 600 kr.,  
 $\frac{1}{4}$  s. 300 kr.

ISSN: 0105-9238

Produktion: Tiderne Skifter,  
København



# Caribien – en rejse i musik

Med dette temanummer om musik fra det caribiske område tager Modspil tråden op fra et tidligere temanummer om et beslægtet emne. *Latin*-numret fra marts 1984 (Modspil nr. 23) handlede om musik, musikere og karnevalstraditioner i Cuba og Trinidad/Tobago. I denne forbindelse bragte vi bl.a. et udførligt interview med musikeren *Holger Laumann*, hvor han fortalte om sin mangeårige interesse for calypso-musikken. Altså en dansk synsvinkel på denne del af vores moderne »rytmiske kulturarv«. – Vores nye caribisk-inspirerede temanummer bringer – foruden meget andet – ligeledes et bidrag til den latinamerikanske musiks historie i Danmark.

Også denne gang er *Sven Fenger*, musiker og højskolelærer, drivkraften bag Modspils temasektion. Han har i snart mange år både som musiker og som lærer beskæftiget sig indgående med latinamerikansk musik. På denne baggrund foretog han tidligt på året 1989 en studierejse til det caribiske øhav, for ved



*Modspils udsendte medarbejder Sven Fenger, med familie, midt i det Caribiske hav.*

selvsyn (og »selvhør«) at opleve musikken i sin oprindelige sammenhæng.

Sine oplevelser, iagttagelser, og sin indsamlede viden bringer Sven videre i dette temanummer af Modspil – hvor vi som nævnt også får repræsenteret en bid af den latinamerikanske musiks historie i Danmark. *Birger Sulsbrück* fortæller velopløst i et interview om sin andel i denne historie. Og i en anmeldelse af *Birger Sulbrücks* sidste pædagogiske udgivelse, et videobånd om brugen af latinamerikansk percussion, supplerer *Leif Falk* med nogle lige så velopløste kommentarer fra sin del af »banen«.

*Uden for temaet* bringer vi sidste

del af det farverige interview med teaterinstruktøren *Klaus Hoffmeyer*. Første del af interviewet bragte vi i Modspil nr. 43.

– *Man skal høre meget* er titlen på en væsentlig og velskrevet bog om musikalitet og musikpædagogik. *Ingrid Oberborbeck* har anmeldt bogen for os.

Til sidst en afsluttende bemærkning med relation til temaet for dette nummer: *Caribien – en rejse i musik*. Modspilsredaktionen vil gerne benytte lejligheden til at takke både *Statens Musikråd* og *Danida* for den økonomiske hjælp, der har muliggjort realiseringen af dette temanummer.

# Caribien

## – en slags rejsebreve fra Cuba, Trinidad/Tobago og Grenada

Af Sven Fenger

Caribien er navnet på en række tropiske østater, der omkranset af USA, Mellemamerika, Sydamerika og Atlanterhavet, breder sig fra Cuba i nord og vest til Trinidad i syd og Barbados i øst. I alt bor der ca. 30 millioner mennesker på øerne, og sprogene er spansk, engelsk og fransk.

Politisk er området en speget sag, ikke sprængfarligt som andre af Den 3. Verdens brændpunkter, men heller ikke uden betydelige politiske spændinger. Hvem husker ikke Cuba-krisen i 1962 eller USA's intervention i Grenada i oktober 1983. Eller på det nationale plan: De stadige politiske uroligheder i Haiti.

Stort set alle øer i Caribien, bortset fra Cuba, er under vestlig indflydelse. Det er især USA, der gør sig gældende, men Vesteuropa er i stigende omfang med i billedet. Og forrige århundredes intensive udbytning baseret på slaveri og udnyttelse af naturlige ressourcer med menneskelige og økologiske katastrofer til følge, parret med dette århundredes neoimperialistiske overgreb, har givet øerne et i hvert fald på overfladen ensartet præg: Udover palmerne og de hvide strande er det hotellerne, bankerne, de ærværdige palæer fra kolonitiden, bølgeblikshytterne rundt omkring byerne, lystyachterne og de ydmyge, små og åbne fiskerbåde. Overalt sidder en lille overklasse på rigdommene, mens langt den overvejende del

af befolkningerne befinder sig på levefodsskalaen fra eksistensminimum til tålelige middelklasseforhold, stadig med Cuba som undtagelsen.

Turismen er overalt, omfattende og stadig ekspanderende. *Bountyland* eksisterer, det kan hundrede tusinder af amerikanske og vesteuropæiske turister bevidne. *Great beaches* og *marvelous snorkeling* er hyppigt forekommende ord over rom-punchene i hotelbarerne. Og som grenadinen forsøder drinken, således forsøder et afdampet steelband i et hjørne af baren en tropisk solnedgang, der afmelder dagens stærke, stikkende sol og de lyse pastelfarver og indvarsler en duftende, eksotisk lummerhed nat.

### Pulsen – livets og musikkens

Den caribiske nat er mørk som graven, og udenfor hotelområderne er det sparsomt med gadebelysningen. Men overalt hører man musikken: Fra hytternes ghettoblastere, fra en *panyard* på den anden side af bjerget, hvor et steelband øver, fra de forbi kørende *maxitaxi's* åbne vinduer. Den musik, der fascinerer og rykker, jo mere man kommer ind på den. Den musik, der fik mig, som så mange andre vesteuropæere, til at rejse om på den anden side af jordkloden. For man kan lytte til musikken i Europa, man kan læse om den, man kan opleve den på film, man kan forsøge at spille den, og man kan høre den

spillet live af turnerende caribiske musikere. Men hvis man for alvor vil dykke ned i den, er der ingen vej udenom: Den skal opleves, hvor den er født. Først når oplever man, at pulsen ikke bare er musikens puls. Den går også igen i måden at tale på, måden at gå på, måden at køre bil på, måden at købe ind på markedet på. Kort sagt: Musikens puls er livets puls i Caribien, tilbagelænet, stadig, medrivende og til tider eksplosiv.

Sprog, historie og musik er nøje forbundet i Caribien. Som sprogene er spækket med afrikanske, indiske og indianske låneord, således er de fastboende befolkninger også et broget skue. Her findes hudfarver i alle nuancer, lige fra det allermest blåligt sorte afrikanske, over det umiskendeligt indiske til det rent spansk-andalusiske. Men almindeligst af alt er blandingerne. For det er samfund, hvor kultursammenstød og kulturblandinger mere er normen end undtagelsen. Og bag *Bountyland*-virkeligheden findes der en virkelighed, der forekommer fantastisk rig midt i al den materielle armod.

Her er musikken omdrejningspunktet. Rødderne er først og fremmest afrikanske og europæiske, men også i mindre grad indiske, kinesiske, indianske. Og resultatet er musikkulturer, der under nærmest regnskovsagtige vækstbetingelser har vokset sig store, farverige og saftfulde: Fransk *contredanse*



Foto: Sven Fenger



blev i Cuba parret med afrikansk rytmik og resulterede i blandingsformen *danzon*, der så senere blev til *cha-cha-cha*, og som sådan udbredt over den ganske vestlige verden. Sydeuropæisk troubadursang tilsat en god del afrikansk rytmik og indiske krydderier blev til det, der i Trinidad/Tobago kaldes *kaiso*, og som over hele verden har fået betegnelsen *calypso*. Faktisk ville musikhistorien i USA og Europa have fået et helt andet (og sikkert knap så farverigt) forløb, hvis det ikke havde været for inspirationen fra Caribien. Og det gælder ikke blot underholdningsmusikken, men også dele af den klassiske kompositionsmusik fra og med 2. halvdel af det 19. århundrede.

### Kulturchok

Vi vil i de følgende artikler fokusere på Cuba, Trinidad/Tobago og Grenada vel

vidende, at disse lande ikke fuldt ud er mange og vidt forskellige nationer. Men dels rummer ovennævnte hver især eksemplariske musikkulturelle blandingsforløb, der kan give et fingerpeg om nogle generelle tendenser indenfor området. Dels repræsenterer de i hvert fald mindst to forskellige sprogområder, og dermed også to vidt forskellige baglande: Spanien og England. Dertil skal så siges, at bevæger man sig fra Cuba til Trinidad/Tobago, bevæger man sig fra et sort socialistisk Spanien til et sort indisk kapitalistisk England med et fransk/spansk bagland, hvis læseren ellers har fantasi til at forestille sig et sådant spring. Oplevet *live* føles det som intet mindre end et kulturchok. For det er et spring, der ændrer alt omkring én: Pulsen, sproget, musikken, mentaliteten. You name it.



Foto: Rolf Belling



## *Cuba*

*Pablo Milanés: »Santiago de Cuba«*

Vers:

*Igen skal jeg gå i gaderne  
i Santiago, engang så blodigt,  
og på et torv så smukt befriet vil jeg  
græde for dem der kæmpede.*

*Jeg skal komme fra øde egne  
fra skoven og fra søen  
og på et bjerg i Santiago  
vil jeg mindes dem, der kæmpede.*

Omkvæd:

*Og sammen med de mange  
der vil se vort land befriet  
vil jeg kæmpe for en fremtid  
vil jeg løsne endnu et skud.*

*Vi vil læse de brændte bøger  
vi vil synge de glemte sange  
vi vil elske i ruinerne  
vi vil give landet vor styrke.*

Vers:

*Mine børn skal synge og lege  
i Santiago på en åben gade  
og markerne bære frugten  
af tusinders kamp for livet.*



Pablo Milanés er en af grundlæggerne af den cubanske troubadurbevægelse, der under navnet *La Nueva Trova* vandt stor udbredelse i Cuba i 70'erne og frem. Den nye troubadursang afløste den tidligere mere direkte politiske protestsang, der med Carlos Puebla som den mest kendte repræsentant var fremme før, under og umiddelbart efter den cubanske revolution. *La Nueva Trova* er kendetegnet ved en lyrisk grundstemning og ved poetiske omskrivninger af såvel store som små problemer og begivenheder indenfor det revolutionære cubanske samfund.

### **Et anderledes udviklingsland**

Cuba er den største og folkerigeste nation i Caribien. Landet er på størrelse med DDR, 115.000 km<sup>2</sup>, og bebos af ca. 10 mill. mennesker. Havana er med et indbyggertal på 2 mill. landets hovedstad. Befolkningen er af vestafrikansk og spansk herkomst. Der findes franske og kinesiske efterkommere i landet, men i så lille en målestok, at det ikke præger landet væsentligt sprogligt og kulturelt. Sproget er spansk og den mest udbredte religion er katolicisme, dog blandet op med afrikanske ritualer og myter, som man oplever det overalt i Caribien.

Cuba var indtil ca. 1900 under spansk koloniherrredømme. Det var et landbrugsland med sukker og tobak som de vigtigste afgrøder, og produktionen var iøvrigt økonomisk sikret, fordi stort set alt arbejde blev udført af slaver. I det 0. århundrede afløste USA spaniernes herredømme over øen, og dette forhold varede indtil 1959, hvor Fidel Castros guerillahær overtog magten og gjorde landet til en socialistisk republik med nær tilknytning til Sovjet og Østeuropa.

Idag er landet en blanding af en moderne industrination og ikke mindst på grund af den amerikanske handelsblokade et samfund, der kun lige med nød og næppe økonomisk holder skindet på næsen. Men samtidig er Cuba et samfund, der forekommer mirakuløst velorganiseret, selv efter skandinavisk målestok, i forhold til de omkringliggende samfund, USA medregnet. Således kan f.eks. stort set alle cubanere læse og skrive, og sundhedsvæsenet virker nærmest forbilledligt. Det kan man opleve ved selvsyn, hvis man skulle pådrage sig en skade eller en sygdom under sit besøg i landet.

### **Kulturen – et statsligt anliggende**

Kulturelt udviser landet en enestående rigdom. Musik, litteratur, dans, teater og bildende kunstarter er statsstøttet og har efter vesteuropæisk målestok uhørt gode vilkår, lige fra topprofessionelt internationalt plan til regionalt amatørplan. Og samtidig sikrer kulturpolitikken i landet, at vejen bagud, rødderne, og vejen frem, de nye strømninger, står stærkt og understøttes på lige fod med aktuelle kulturelle strømninger i landets samlede kulturudbud. Et sandt Eldorado for rejsende i musik, hvad da mange, ikke mindst danskere, også har erfaret indenfor de senere år.

## *Trinidad/Tobago*

### *Chalkdust: »Chauffeur wanted«*

Vers:

*You asking me what is wrong with  
Trinidad*

*You can't understand why things gone  
so bad.*

*You say we so rich in human resources  
and yet the country going to pieces.*

*Well let me tell you my friend where we  
went wrong,*

*after Eric Williams old car break down,  
we called in NAR,  
we ordered a next car  
and installed a new driver.*

Omkvæd:

*With Thirty-three passengers from the  
Party*

*we gave him a maxi taxi,  
fitted with magwheels, tape deck,  
computer,  
air conditioned, eight cylinder.*

*With posh new fittings this maxi car  
arrived.*

*Then it start to swerve and nose dive.  
It took a year for passengers to realise,  
they say »the new driwer cannot drive«.*

*Eric Williams: Leder af det konservative parti  
Peoples National Movement, præsident indtil  
sin død i 1980.*

*NAR: National Alliance for Reconstruction,  
et højredrejet parti.*

*posh: smart  
swerve: slingre*

Chalkdust, hvis egentlige navn er Hollis Liverpool, er en legendarisk calypso-sanger, der bl.a. er kendt for sine sa-

tiriske og stærkt politiske calypsoer. Ovenstående er et uddrag af den calypso, han vandt monark-titlen med ved dette års karneval i Port of Spain.

### **Rigdom og krise**

Trinidad/Tobago er placeret nederst på kortet over Caribien. Landet er dobbelt så stort som Luxembourg, 5.130 km<sup>2</sup>, og bebos af ca. 1.2 mill. mennesker, hvoraf lidt over 100.000 bor i hovedstaden Port of Spain. Befolkningen består af 40% afrikanere, 40% indere og 20% alt godt fra havet. Det officielle sprog er engelsk, dog i en udgave der, når det gælder talesproget, kræver en betydelig indsats at sætte sig ind i og forstå. Dels er udtalen et kapitel for sig, milevidt fra internationale normer. Dels er sproget fyldt med afrikanske og indiske udtryk. Og som sproget blomstrer, således blomstrer landet også religiøst. Katolicisme, protestantisme, hinduisme, islam og rastabevægelsen eksisterer side om side, uden at det kommer til de store sammenstød af den grund.

I tidsrummet fra Columbus kom til landet i 1498 til omkring 1800 var landet under spansk herredømme. Herefter blev Trinidad/Tobago en britisk kronkoloni. Slaveriet ophævedes allerede i 1838, hvorefter indere i stort tal indvandrede til øerne og tilbød sig som billig arbejdskraft. Landet blev selvstændigt i 1962 og oplevede op gennem 70'erne og i starten af 80'erne et økonomisk boom af de helt store, fordi landets eksportartikel, olie, pludselig blev en eftertragtet og dyr vare på det internationale marked. Det følgende fald i oliepriserne fra midten af 80'erne fik herefter nærmest katastrofale følger for landet. Hvor man før med rette havde





betragtet sig som det i særklasse rigeste land i Caribien, befandt man sig nu pludselig meget nær på total økonomisk ruin. Alle oliepengene var gået til forbrug, import af luksusvarer udefra. Landbruget var på det nærmeste gået i stå, fordi det var billigere og nemmere i opgangstiderne at importere frem for at producere. Man havde vænnet sig til at arbejde minimalt og alligevel tjene uforholdsmæssigt meget.

Landet er idag i sin første fase af en social genopretning. Arbejdsløsheden er enorm, næsten 50% og befolkningen har måttet acceptere en levestandardssænkning på omkring 200%. Landet slås med kriminalitet og narkoproblemer, og vejen ud af krisen synes meget lang.

### Karnevallet er Gud

Kulturelt virker landet både rigt og fattigt. Karnevallet i Port of Spain bliver af mange betragtet som det flotteste og smukkeste i verden. Den måned, det hele foregår, står i musikens, dansens og kostumernes tegn i et sådant omfang, at man som dansker uvægerligt taber pusten, samtidig med at man langsomt, men sikkert bliver indfanget, forført, for til sidst at overgive sig totalt til denne festens og livsglædens apotheose. Og når karnevallet er ovre, og alle allerede dagen efter diskuterer næste års karnval, er man pludselig også med i diskussionen og i færd med at planlægge at komme igen næste år. For karnevallet er et overflødhedshorn, hvor en relativt lille befolkning præsterer et helt imponerende kulturbud, som større og rigere nationer kun drømmer om.

Men samtidig er Trinidad/Tobago udenfor karnevalssæsonen kulturelt et hul i jorden. Steelbands'ene, calypso-

sangerne og socaorkestrene eksisterer, men så er der heller ikke meget mere. Et statsligt styret musikliv findes så at sige ikke, heller ikke indenfor undervisningssystemet. Et livskraftigt kulturelt liv er her henvist til et frit marked

## Grenada

### *The Mighty Scaramouche: »Sweet Grenada«*

Omkvæd:

*Sweet, sweet Grenada  
a lovely place in The West Indies  
and if you want to feel nice  
always visite The Isle of Spice.*

Vers:

*Forein' has asked me every day  
why we people so merry and gay?  
These are the words that I turn and say:  
You can sleep all night  
and you can swim all day,  
when you wake in the morning  
the sun bright you here  
so anytime you feel unhappy,  
any time that you feel unhappy  
pay us a visite in this country.*

William Elcock har indtil flere kunsternavne: *The Mighty Scaramouche* og *The Singing Taxidriver*. Det sidste henryder til, at han supplerer indtægterne fra showbiz op med indtægter fra taxakørsel. Hvilket ikke siger så meget om hans evner og kvaliteter som calypso-sanger som om de vanskelige vilkår,

og de frie kræfters spil, og det er også fint nok. Men faren for, at landets musikkulturer bliver overhalet indenom af den strømlinede internationale musikindustri, ligger lige for – i hvert fald udenfor karnevalssæsonen.

musikere lever under i et lille øsamfund i Caribien. Scaramouche fik sin »uddannelse« i calypsotelte i Port of Spain i 60'erne og er en calypso-sanger af den gamle skole. Dvs. at calypsoens budskab er pakket ind i ironiske og poetiske vendinger i en sådan grad, at det kræver ikke så lidt indforståethed hos tilhørerne at fange det ofte dobbeltbundede budskab. Læs ovenstående digt igen og tænk på, at Scaramouche på den ene side lever af turisme som calypso-sanger og som taxachauffør, og på den anden side må arbejde hårdt for at overleve. Både hotellerne og hytterne af bølgeblik er med i sangen.

### Et provinsielt Caribien

Grenada ligger nord for Trinidad/Tobago og er i udstrækning en ø på størrelse med Samsø og Tunø tilsammen, 344 km<sup>2</sup>. Landet har 110.000 indbyggere, hvoraf ca. 20.000 bor i hovedstaden St. George's. Den altdominerende del af befolkningen er af afrikansk oprindelse. Sproget er engelsk og inde-



holder de samme grammatiske uregelmigheder og afrikanske berigelser, som det er tilfældet i nabolandet mod syd. Religiøst er befolkningen delt mellem protestanter og katolikker, og rastabevægelsen har også her mange tilhængere.

Øen har været under spansk, fransk og senest engelsk herredømme, før landet i 1974 blev selvstændigt. Grenada oplevede i begyndelsen af 80'erne en mindre socialistisk revolution. Men hvor revolutionen i Cuba var styret af en stærk og enig elite, var situationen i Grenada for kaotisk og det revolutionære regeringsparti, New Jewel Movement, for splittet, således at den amerikanske invasion i 1983 blev hilst vel-

kommen, ikke blot af de amerikanere, der befandt sig på øen, men også i vid udstrækning af den lokale befolkning. Siden har Grenada været ledet af en demokratisk USA-venlig højredrejet regering.

Grenada er et landbrugsland, og har som Trinidad/Tobago ikke oplevet et olieboom og derfor heller ikke tilsvarende kolossale op- og nedture. Forskellen på rige og fattige er enorm, men alligevel virker fattigdommen ikke så ubarmhertig og håbløs som i nabolandet. Alt foregår i et roligere tempo. Alle har et lille stykke jord, hvor man kan dyrke sine *sweet potatoes* og dermed få

et gratis tilskud til middagsbordet – hvilket også er nødvendigt, hvis man skal kunne spise sig mæt hver dag.

### **Rødderne er der – endnu**

Kulturelt ligner landet Trinidad/Tobago, men også her med den væsentlige tilføjelse, at alt er mindre, mere provinsielt og dermed også mere tæt på rødderne. Det er simpelthen lettere at op-søge og opleve oprindelige blandingsformer her. Alt i alt er det indtil videre et land, der kulturelt hviler i sig selv. Men det er nok et spørgsmål om tid, før masseturismen for alvor sætter sig igennem og forandrer landet til det ferieparadis, Cuba var for nordamerikanerne i 40'erne og 50'erne.



# Nueva Trova

## – om den nye troubadurkunst i Cuba

Af Sven Fenger

**Silvio Rodriguez:**

»Oleo de Mujer con Sobrero« /

»Portræt af en kvinde med hat«

*Jeg har mistet en kvinde – følt ekstasen  
og støvet,  
mistet det skønne vanvid, hendes smalle  
midje under mig,  
mistet min elskov,  
mistet min færd på hendes hav.*

*Jeg ser et lys, der glimter og snart over-  
lader os til mørket.*

*Jeg ser en hund, der glammer mod må-  
nen – med en skikkelse, der minder om  
mig.*

*Jeg ser også, at den ikke fandt mig.*

*Jeg ser, at den også forsvandt.*

*En kvinde, unævnelig, flygter som en  
måge,  
og jeg tørrer hurtigt mine støvler, ban-  
der og sætter uret istå.  
Måtte jeg agte og ære kærligheden,  
således at jeg kan synge hendes sang.*

*Halvhjertethed er en menneskelig svag-  
hed, som elskende ikke kender.  
For halvhjertet kærlighed bliver aldrig  
til kærlighed eller til historie, den dør  
blot ud.*

*Mindet giver den ikke liv.*

*Overtalelse bringer den ikke tilbage.*

*Traditionel  
troubadur-  
sang  
(Foto:  
Sven  
Fenger)*



*En kvinde med sombrero – som et por-  
træt malet af gamle Chagall –  
der skrækslagen bukkede under, mens  
jeg, der ikke slog til, brast i gråd.  
Men denne gang græd jeg over mig selv  
og nu over at se hende dø.*

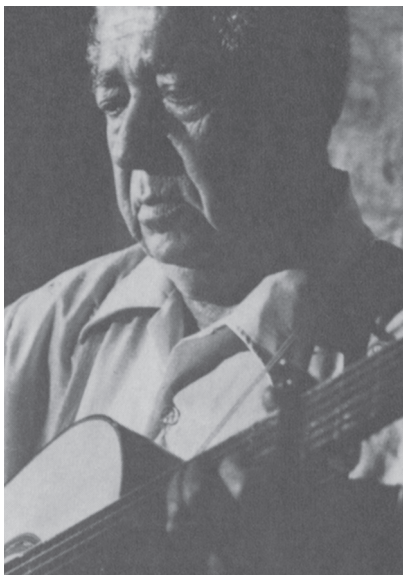
### Sangene lever

Troubadurkunsten, *La Trova*, er en vigtig del af Cubas musikliv. I byernes *Casas de la Trova* – troubadurernes huse – kan man opleve klassisk troubadurkunst, ikke som en raritet, der tages frem og pudses op ved højtidelige lejligheder, men som en lyslevende tradition der idag dyrkes lige så intenst og engageret af såvel sangere og publikum som for 100 år siden. Og når man en aften i et *Casa de la Trova* oplever såvel nykomponeret som klassisk troubadurkunst, side om side og ofte fremført af

de samme kunstnere, bliver man endnu engang mindet om, at musiklivet i Cuba indeholder en dimension af tidløshed, og at der går en lige og ubrudt linie fra de kulturelle rødder til det aktuelle musikalske udtryk.

Den klassiske cubanske troubadurkunst udvikledes som genre i sidste halvdel af 1800-tallet i Orienteprovin- sen i det sydlige Cuba. Det var en sang- tradition, der især byggede på spansk troubadurkunst, men der var også lidt afrikansk rytmik med i spillet. Og det var stærke følelsesladede sange med kærligheden og naturlriske stemninger som de gennemgående motiver.

Sindo Garey, der døde i 1968 i en alder af 102 år, er en af genre-ns store skikkelser. Joseito Fernández, faderen til den verdenskendte »Guajira Guan- tanamera« er en anden.



Carlos Puebla

I 40'erne og 50'erne tilføjede Carlos Puebla genren en ny og skarpere tone. Cuba var på det tidspunkt politisk og økonomisk helt i hænderne på USA. Regeringen og præsidenten Batista var svage og uden reel indflydelse på afgørende beslutninger, og landet var præget af korruption, social undertrykkelse og imperialistisk udbytning. Carlos Puebla blev med sine stærkt politisk engagerede sange, der i humoristiske, ligefremme og saftige vendinger udstillede det politiske styre, nærmest et folkets talerør og et symbol på den langsomt men støt voksende modstandsbevægelse. Han var revolutionens troubadur, en troubadurernes ukrødede konge i 60'ernes unge socialistiske Cuba.

### En genre fødes

60'erne var ungdomsoprørets årti i den vestlige verden. Den cubanske revolution inspirerede de mere yderliggående dele af bevægelsen, og Che Guevara blev et symbol verden over på revolution og opgøret med *den hvide verden*. Samtidig skete der en vis afsmitning den modsatte vej:

*La Nueva Trova* – den nye troubadurbevægelse – blev skabt af en gruppe unge poeter, sangere og musikere, der var tilknyttet en workshop under Det Cubanske Filminstitut i Havana – *Grupo de Experimentacion Sonora del ICAIC*. Den kunstneriske leder var komponisten og guitaristen Leo Brouwer, og opgaven var at producere lyd-siden til spillefilm, dokumentarfilm og tegnefilm. Den cubanske filmindustri var i sin vorden, og den pionerånd, der prægede institutionen, som så mange andre dele af det cubanske kulturliv på dette tidspunkt, samt de tekniske faciliteter, der var tilstede her, dannede grobund for en kreativ proces og en nytænkning, der resulterede i, at en forholdsvis lille eksklusiv gruppe af unge kunstnere inspirerede en hel generation af unge sangskrivere og komponister.

Den klassiske cubanske troubadurkunst var det musikalske udgangspunkt, men den vestlige rockmusik og især protestsang med Bob Dylan som den centrale person var inspirationskilderne, – det, der fængede, og det der var medvirkende til, at bevægelsen sprang ud på netop dette tidspunkt. Ikke fordi man med vold og magt ville lægge sig op af tendenser i den vestlige verden, men fordi det var oplagt, at de nye sociale forhold i det socialistiske Cuba blev afspejlet i et udtryk, der af musikerne selv samt ikke mindst publi-

kum oplevedes som en adækvat sang-tradition.

Hvor Carlos Puebla direkte kommenterede politiske begivenheder og forhold i sine sange, er Nueva Trovaens sange en lavmælt hyldelse til *det nye menneske* og *den nye virkelighed* i revolutionens Cuba. Temaerne er som i de gamle sange ofte kærligheden og naturen. Men den sentimentalitet, der prægede disse, er nu undgået. Det er politiske sange, men de politiske fraser er afløst af symboladede billeder: Foråret er ikke bare foråret, men også et billede på revolutionen. Og tabet af den elskede, jvf. sangen ovenfor, er også tabet af friheden – den frihed, man har levet så intenst med og måske ofret sit liv for.



Den unge Silvio Rodríguez

Silvio Rodríguez har engang sagt om sin kunst: »Sangen har til opgave at formidle ideer, at stimulere mennesker til at blive bedre, udtrykke vort lands historie, hædre de mennesker, der ofrede



sig i kampen for at skabe lykke for deres efterkommere, således at de idag kan nyde freden og socialismen, retten til skolegang, institutioner, sygehuse, mad og gratis videregående uddannelser. For mig er sangen et arbejdsredskab, et gevær, et kampvåben. Sangen gør det muligt for mig at være til nytte for andre mennesker, til nytte for revolutionen.»

Sammen med ca. 50 andre unge troubadurer, bl.a. Pablo Milanés, Sara Gonzales, Pablo Menendez og Noel Nicola, dannede Silvio Rodriguez i 1972 organisationen *Movimiento de la Nueva Trova* med politisk og økonomisk støtte fra Det Cubanske Kulturministerium. Og hermed var vejen banet og levebrødet sikret for det socialistiske Cubas unge, ærgerrige og – ikke mindst – rettænkende troubadurer.

## Kontrol

I en formålserklæring fra stiftelsesåret hedder det bl.a.:

– *Sangen påvirker både den æstetiske og den ideologiske dannelse af vort folk ligesom enhver anden kunstnerisk udtryksform, men det sker med en specifik styrke, som overgår andre udtryksformer.*

– *En sangs ideologiske indhold bør vurderes såvel efter dens politiske budskab som efter dens kunstneriske, poetiske udtryk. Den bør styrke social bevidsthed og følsomhed. Den bør formidle kontakt mellem kunstneren og hans publikum. Den bør skærpe vort folks kampånd og bevidsthed overfor eksisterende samfundsmæssige problemer. Den negative ideologiske påvirkning sker ikke blot, når en sang tjener imperialistiske interesser og det overvundne borgerskab, men også når den*

*mere subtilt fornægter vores nationale mentalitet og kultur i et fordømmende udtryk. Vi bør således altid være på vagt ikke blot overfor direkte kontrarevolutionære kunstneriske udtryksformer, men også overfor sange, der indirekte svækker og forvansker vort folks åndelige stade.*

– *Man bør altid analysere den musikalske udvikling kritisk, konstruktivt og objektivt.*

– *Bevægelsen bør stimulere, at der skrives sange i en internationalistisk, solidarisk ånd.*

Formuleringer som ovenstående er typiske for de resolutioner, der er udsendt fra organisationen i årenes løb. Og de præciserer meget godt den dobbelthed, der præger Nueva Trova-bevægelsen:

På den ene side er bevægelsen sprunget ud af et kreativt kunstnerisk miljø, der i sig rummede muligheden for at skabe og præge en genre. Og resultatet er da også, at der indenfor bevægelsen er skabt en perlerække af sange, der aldrig vil miste deres aktualitet og kunstneriske tyngde, ligesom de har inspireret troubadurer over hele Latinamerika. På den anden side var det i den cubanske kulturpolitik interesse at sikre, at bevægelsen blev holdt indenfor revolutionens ånd. Der var i 60'erne og 70'erne i Cuba et stort behov for at højne moralen indadtil og manifestere sig kulturelt udadtil. Det er derfor ikke nogen tilfældighed, men resultatet af en bevidst statslig styring, at bevægelsen blev indlemmet under kulturministeriets brede, beskyttende og opdragende vinger. Hermed havde man sikret, at Nueva Trova-bevægelsen fulgte de samme overordnede retningslinier som kulturlivet iøvrigt i Cuba.



Pablo Menendez  
Foto: Helga Petersen

## Nueva Trova:

*Interview med Pablo Menendez.*

Pablo Menendez har været med i Nueva Trova-bevægelsen siden slutningen af 60'erne og er idag leder af Grupo Mezcla, et af Cubas mest populære orkestre. *Mezcla* betyder blandet, og navnet er ikke tilfældigt valgt. Dels er gruppens musik inspireret af mange og forskellige traditioner: Afro-cubansk, afro-brasiliansk, traditionel cubansk troubadursang samt vestlig orienteret jazz, rock og folkemusik. Dels er gruppen sammensat af folk med vidt forskellig musikalsk baggrund: Nogle er konservatorieuddannede med en betydelig klassisk baggrund. Andre har spillet cubansk populærmusik i diverse orkestre de sidste 15 år. Endelig har Pablo Menendez den for en cubansk orke-

sterleder noget usædvanlige baggrund, at han er født og opvokset i USA, og først som stor teenager, i 1966, flyttede til Cuba, hvor han har boet siden.

Jeg besøgte Pablo i hans hus, der ligger i den fredelige forstad Miramar, langt fra Havanas trafikale kaos og kun et stenkast fra en palmeomkranset strand ved Det Caribiske Hav. Han viste sig at være en særdeles veltalende troubadur og fortalte med mange ord og store ideologiske armbevægelser om Mezcla, om Nueva Trovaen og om den udvikling, der er foregået indenfor de seneste år, og som har medført, at Nueva Trova-bevægelsen idag ikke mere eksisterer som en organisation.

### Det nye Cuba's sange

»Nueva Trova har altid været meget vidtfavnende og præget af forskellige tendenser. Nogle sangskrivere har specialiseret sig i at udvikle og bygge videre på den traditionelle troubadursang. Andre har været orienteret mod rockmusik og elektroniske virkemidler. Og andre igen har skrevet sange indenfor son- og salsatraditionen. Endelig har det mest almindelige nok været, at folk har spredt sig og indoptaget forskellige stilarter i deres musik. Men det, der gør det til Nueva Trova, er, at sangene handler om det nye Cuba, om problemerne med at administrere socialismen, om demokratiseringsprocesserne, om folks identifikation med deres egen historie, om frihedsbevægelserne i den 3. verden. Og hvor traditionelle latinamerikanske kærlighedssange er følelsesladede og sentimentale, så er Nueva Trovaens kærlighedssange objektivt realistiske i den forstand, at de handler om de nye samlivsformer og de nye kønsroller i det moderne Cuba.«

### Udvikling

*Hvad er grunden til, at Nueva Trova-organisationen ikke eksisterer mere?*

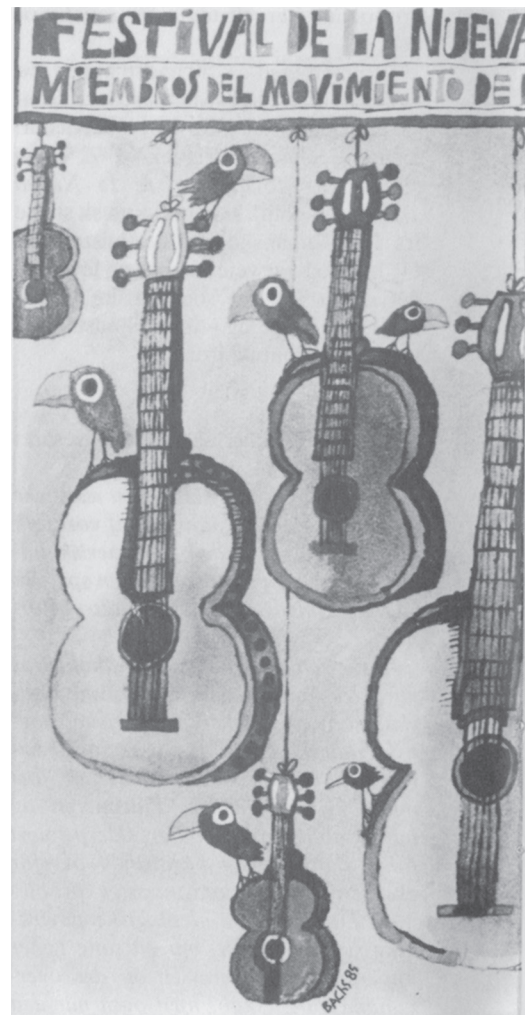
»Da jeg blev medlem af *Grupo de Experimentacion Sonora del ICAIC*, var vi en gruppe unge mennesker, der søgte en musikalsk udtryksmåde, vi kunne identificere os med. Vi var en eksklusiv bevægelse, en avantgarde, i starten, men i begyndelsen af 80'erne var der over 400 professionelle sangere og musikere tilknyttet organisationen. Vi holdt det sidste møde i midten af 80'erne, og da konstaterede vi, at organisationen havde løst sin opgave. Nueva Trova var nu en etableret kulturel bevægelse. De æstetiske rammer, tekstligt og musikalsk, var veldefinerede og afklarede. Det var ikke længere nødvendigt at arrangere lange og diskuterende møder sangskrivere, sangere og musikere imellem. Fra at være en bevægelse, der var født i opposition til det eksisterende musikliv, var Nueva Trova nu en af de mest populære genrer i Cuba. De kendteste Nueva Trova-sangere og -grupper er idag lige så store som de mest populære salsagrupper: Orquesta Revé og Los Van Van. I de sidste 2 år har der været afholdt Nueva Trova-koncerter på Revolutionspladsen i Havana. Det første år var der 100.000 mennesker. Det næste år det dobbelte, altså 200.000 mennesker. Det er 10% af det samlede indbyggertal i Havana!

Denne udvikling har så igen medført, at Nueva Trova som genre har bevæget sig. Nueva Trovaen er i fremdrift, organisationen er opløst og komponisterne leger og eksperimenterer idag mere, end de gjorde for år tilbage. Der er »less of elaboration in the form and more of the spirit, that will make your

body feel good also at the same time that your heart feels good inside your mind«.

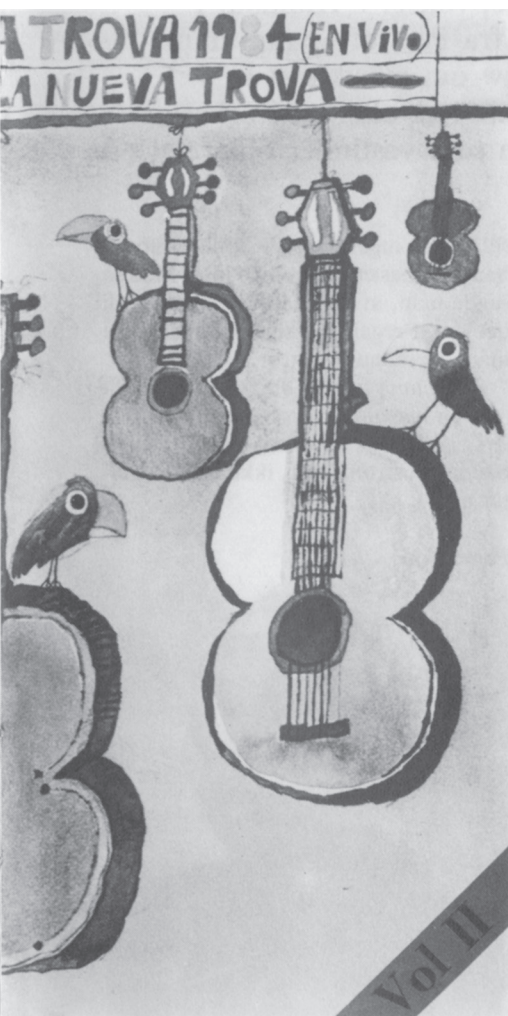
*Er den ensomme troubadursanger med guitaren forsvundet fra scenen?*

»Han eksisterer stadig. Alle de betydningsfulde grupper indenfor bevæ-





gelsen er afhængige af sangskriveren, der arbejder alene med sin guitar. Han var bevægelsens grundlægger, og han leverer stadig det rå materiale. Men som scenekunstner befinder han sig i periferien idag. Han eksisterer i mere intime sammenhænge, men ved de store koncerter er det simpelthen for svært at



trænge igennem. Det kræver en meget stærk udstråling og meget kendte numre at trænge igennem overfor et tusindtaligt publikum. Det er sikkert heller ikke uvæsentligt, at folk som Silvio Rodriguez og Pablo Milanés hver står i spidsen for et stort orkester, når de giver koncert. Silvio Rodriguez arbejder idag med en af de mest fremtrædende jazz-fusionsgrupper, »AfroCuba«, som er et stort 10-mandsorkester, og Pablo Milanés arbejder med en gruppe bestående af 5-6 musikere med masser af elektronisk grej og percussion.«

### I Oriente lyder det anderledes

*Lyder Nueva Trovaen ens overalt i Cuba, og er der ideologiske uoverensstemmelser sangerne imellem?*

»Der er forskellige traditioner, men der er ikke tale om egentlige ideologiske uenigheder. Forskellene skyldes nogle rent materielle omstændigheder, der er specielle for Cuba. Handelsblokken gjorde det næsten umuligt for cubanske musikere i mange år at følge med i den teknologiske revolution, der er foregået indenfor den vestlige verdens musikindustri i 70'erne og 80'erne. Samtidig har det været et spørgsmål om, at den basale produktion i et underudviklet samfund, som det cubanske samfund jo er, er blevet prioriteret højere end hensynet til en mindre eksklusiv gruppe af musikere. Noget der tilsammen har bevirket, at det simpelthen har været lettere for en kendt gruppe i Havana at få fat i et nyt udstyr, end det har været for måske knap så kendte grupper i provinsen. Derfor er Nueva Trovaen dér også baseret på enklere instrumenter og dermed på en anden lyd.

Sangskrivningen som sådan er også

regionalt præget. Mezcla bruger en stor del af året på at turnere i forskellige provinser, og vi forsøger naturligvis at få kontakt med diverse troubadursangere for at snuse nyt materiale op. Og vi har hørt interessante ting af sangere i små byer som Guantanamo og Bayamo. Der er mere caribisk stemning over musikken i Orienteprovinserne, i Santiago, Granma og Guantanamo end i Havana. Nogle Nueva Trova-sangere i Santiago bruger lokale danseorkestre som backinggruppe ved deres koncerter, således at det sidste sæt kan bestå af regulær dansemusik. I modsætning til Europa, hvor publikum er vant til at sidde ned og lytte til musik, og hvor musikerne må arbejde hårdt for at få folk til at danse, har den stærke tradition altid været at danse til musik her i Cuba. Mest udpræget i Orienteprovinserne, knap så meget i Havana, fordi det i århundreder har været en international by med stærke påvirkninger udefra. Så i Orienteprovinserne er Nueva Trova-sangerens vej til folks hjerter gået via en udstrakt brug af traditionel dansemusik.«

### Mezcla

*Hvordan vil du karakterisere jeres egen musik?*

»Mezcla er et orkester, der fra starten erkendte, at vi er børn af den rigeste blanding overhovedet i menneskehedens historie: Nemlig blandingen af Afrika og Europa i Amerika. Og denne kulturelle blanding er måske specielt stærk i Caribien. Vi er åbne og produktive overfor afro-cubansk, afri-brasiliansk, caribiske stilarter og nordamerikansk musik. Og hemmeligheden bag vores succes er nok, at vi forsøger at

give folk et ærligt udtryk, »tear out our hearts and give it to the audience«. For vi spiller ikke bedre end andre orkestre. Og vi har ikke bedre stemmer eller er bedre musikere. Men vi elsker at spille, og vi kender kun en stilling på den knap, der styrer følelsesudladningen: Den står altid på 10.«

»Når jeg synger, er jeg lige så meget skuespiller som musiker. At fortolke en sang er som at fortolke og spille en rolle. Derfor er mit repertoire præget af sange, der indeholder dybe menneskelige følelser, udtrykt i tekster af høj poetisk kunstnerisk kvalitet. Men ligeså vigtigt for mig er det, at sangen formidler budskabet om det cubanske liv, om revolutionen. Sangene skal samle, ikke sprede. Nueva Trovaens sange har disse kvaliteter. Derfor er jeg Nueva Trova-sanger.«

*Jesus del Valle, troubadursanger, Havana.*

*Der er til dato ikke lavet en samlet fremstilling af Nueva Trova-traditionen på Cuba. Men den er på vej. Clara Díaz Pérez, der er ansat ved Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Música i Havana, arbejder for tiden på en bog om emnet. Den forventes at udkomme sidst i 1990.*

## Steelpans - calypso - reggae – interview med George Rampersad

*Ved Sven Fenger*

George Rampersad er født og opvokset i Trinidad, i forstaden Tunapuna ca. 20 km fra Port of Spain. Han fortæller i det følgende interview om musiklivet i Trinidad/Tobago, om det at spille i et olietønde-orkester, om calypso og om hvordan han som vestinder oplever Danmark og musiklivet her.

George flyttede til Danmark i 1985 som 31-årig, og har siden arbejdet her, – som produktionsplanlægger i virksomheden Grundfos, – og som musiker i det århusianske musikmiljø. George spiller olietønder, *steelpans*, og er den ledende musikalske kraft i et 11-mands steelpan-orkester, *Århus Oil Stars*, og i en mindre calypsogruppe, *Kaiso*. Endvidere underviser han i steelpan-sammenspil.

### Danmark-Trinidad

*Er det svært at omstille sig til et liv i Danmark efter at være vokset op i Trinidad og et liv der i 31 år?*

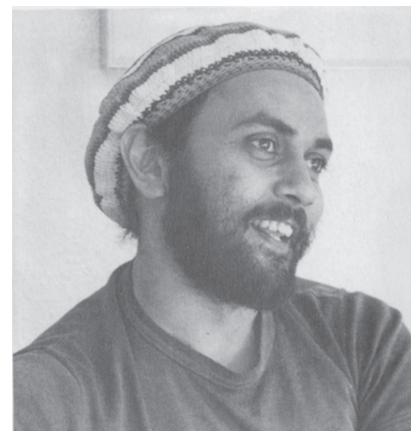
»Det er det. Der er stor forskel – vejret, kulturen og f.eks. alle de regler, man har her i Danmark. Vi har ingen regler dernede på den måde. Hver eneste lille detalje gælder der en regel for. Tag f.eks. dengang jeg begyndte at spille musik her i Århus: Vi havde samlet nogle folk – Leif Falk og nogle af de andre fra Friskolen – så vi skulle finde et sted og spille sammen. Jeg forestillede mig, at vi bare skulle finde et stykke jord og så bygge noget der, som vi ville have gjort det i Trinidad. – Uden

tilladelse, ingenting. Vi skulle simpelt hen bare besætte et stykke jord. Men så sagde man, at det må man ikke. Fordi der er en regel, der siger, at man ikke må gøre sådan noget.«

*Hvor lang tid har du spillet musik?*

»Jeg begyndte i et steelband i 1972, dvs. 17 år. Jeg kan kun spille på steelbandets instrumenter, ikke klaver, guitar etc.«

*Foto: Arne Kjær*





*Kan du noder?*

»Ikke ret meget. Jeg kan skrive rytmer ned. Jeg har aldrig brugt noder i Trinidad. Men det er en fordel for mig, når jeg underviser i aftenskolen, at jeg kan skrive bare et par noder og forklare nogle ting derudfra. Så har folk lettere ved at forstå tingene. For mange danskere kan ikke høre. Ikke fordi de har dårlige ører, men fordi de ikke er vant til at høre.«

*Hører folk anderledes i Trinidad?*

»Det er et spørgsmål om kultur og miljø. Når vi spiller musik dernede, er der ikke nogen, der ejer instrumenter. Det er bandet, der ejer det hele. Dvs. når man begynder at lære et instrument, så sker det i sammenspil med andre. For det første. For det andet er der ingen, der læser noder. Man spiller efter gehør. Dvs. du skal bruge dine ører hele tiden, i tilegnelsen af instrumentet, og fordi det sker i sammenspil med de andre i bandet.«

*Dvs. de første spilleerfaringer man har, dem får man i et orkester?*

»Det er sådan, jeg har lært at spille. Og sådan lærer alle mennesker i Trinidad at spille. F.eks. er der ingen, der har råd til et instrument. Der er ingen trommeslagere, der ejer et trommesæt, og der er ingen steelpan-spillere, der ejer en steelpan. Den første gang jeg ejede en steelpan, var da jeg kom til Danmark og fik råd til at købe et sæt. I Trinidad er det bandet, der ejer det hele. – Og tag så f.eks. en dansker, der skal lære at spille musik. Når han bliver 10 år, så går han til klaverundervisning, fløjte eller hvad det nu er. Så lærer han at læse noder og becifringer. Og så spiller han. Og jo dygtigere han bliver, des mere spiller han. Og så kan han have spillet i 20 år uden at have spillet med

andre. Fordi han har siddet og spillet derhjemme ved sit klaver. Han bliver meget god, men han har aldrig hørt musikken sammen med andre. Når han så starter i et band, på keyboard, og han skal følge trommerne, et bestemt lilletrommeslag eller noget andet, så har han problemer. Og det er ikke fordi, han ikke kan høre, det er ikke fordi vestindere er bedre til at høre end danskere. Det er et spørgsmål om miljø og kultur. Sådan vokser man op dernede, og sådan spiller man musik, og det gør man på en anden måde her.«

*Hvordan var din musikalske opdragelse?*

»Min musikalske løbebane er typisk for alle, der spiller steelpans i Trinidad: Man kommer ind i et band og man får et instrument – hvor der er plads i det band. Dvs. hvis der er plads på en bas på det tidspunkt, hvor man kommer ind, så begynder man at spille bas. Eller er der plads på et andet instrument, en guitar eller en cello, så begynder man der. Der er ingen, der begynder på melodiiinstrumentet, *tenor*, det er for vanskeligt. Og så efterhånden gennemgår man de 5 typer instrumenter. Indimellem, mens man lærer det, spiller man percussion. Alle steelpan-spillere kan spille på et eller flere percussion-instrumenter – iron, koklokke, tamburin etc. Det lærer man alt sammen. Ikke trommesæt. Det er for specialiseret. Men congas, koklokke, guiro og al den slags, det er noget man lærer som steelpan-spiller ved siden af. Og det tog mig omkring 7 år at gennemgå det hele.«

### **Klang, energi og udvikling**

*Er du så en all-round steelpan-spiller idag?*

»Nej. Der er ingen, der kan det hele i steelbands. Fordi instrumenterne ikke er ens fra band til band. Hvis du f.eks. spiller på et melodiiinstrument i et band i Port of Spain, så har du et melodiiinstrument, hvor f.eks. C ligger ved siden af G, der ligger ved siden af D, der ligger ved siden af A osv. Dvs. alle tonerne ligger ligesom i kvintcirklen. Hvis du så kommer 5 km væk og du kommer til et andet band, så ligger C måske ved siden af Bb, G ligger på den helt anden side af tøndens. Dvs. der er en helt anden *style* i de tønder. (*Style* – altså hvordan man placerer tonerne i forhold til hinanden). Der er mere end 200 steelbands i Trinidad, og der er i hvert fald mindst 40- 50 forskellige måder at lave de samme instrumenter på. Der er altid fordele og ulemper ved, hvordan tonerne ligger i forhold til hinanden. Instrumenterne – de 5 forskellige typer – er under stadig udvikling. Dvs. man er aldrig udlært på instrumentet, for det forandres hele tiden. Også indenfor det samme band.«

*Hvordan kan man gøre instrumentet bedre?*

»Mange mener, at instrumenterne skal standardiseres. Det vil være en klar fordel, som det er en fordel, at tonerne ligger ens på klaverer verden over. Men de, der laver olietønderne, og jeg er også tilhænger af den filosofi, mener, at man får en bestemt klang, når bestemte toner ligger ved siden af hinanden. Dvs. hvis man standardiserer, vil alle steelbands i byen lyde ens. Og så går der en hel masse energi tabt. Jeg kan f.eks. høre et band i radioen og sige til dig, at det er Desperadoes, selv om jeg ikke har hørt annonceringen af nummeret, fordi jeg kan høre det på klangen. Det er Desperadoes' klang. Dette aspekt

går naturligvis tabt, hvis man standardiserer. Fordi udtrykket bliver begrænset.»

*Hvor laver man steelpans? I orkestrene, på fabrikker?*

»Der eksisterer en mindre virksomhed, der fremstiller steelpans og eksporterer dem. Caribbean Steelpan Manufacturers. De betaler orkestrenes steelpan-tuners for at arbejde der. Og så sælger de tønderne i New York og England. Men ingen steelbands i Trinidad køber deres instrumenter der. De laver dem selv. Folk vil sige, at det de laver i fabrikken ikke er rigtige instrumenter.»

*Kan steelpan-traditionen slå igennem internationalt? Og hvad med Danmark?*

»Både ja og nej. Ja, fordi steder som USA, Canada og England – i storbyer som London, Toronto og New York – bor der et stort antal vestindere. Folk der er udvandret fra Vestindien i årenes løb. De har taget karnevalstraditionerne med sig. Og de har steelbands, som vi kender dem i Trinidad, altså orkestre på 40-50 mennesker. I Danmark er det lidt anderledes. Her vil jeg sige nej, fordi musik i Danmark handler for meget om penge. Et steelband er et stort orkester. Hvis du ikke har i hvert fald 12-15 mennesker i et steelband, så har du ikke noget steelband. Så har du et band med et par olietønder. For hvis du sætter de 5 slags steelpans sammen med percussion og trommesæt, så er du oppe på over 10 mand. Og med et så stort orkester får du ikke mange jobs i Danmark. For alle musikere skal have penge. Det er det, det drejer sig om. Og fagforeningen siger, at man skal have der 800 kr. pr. job. Dvs. mindst 10.000 kr. ialt. Og hvem giver 10.000 kr. til et steelband her i landet?»

*Får man ikke penge for at spille i Trinidad?*

»Nej. Alle de bands, der spiller til karnevallet – på gaden, til konkurrencer etc. – de får intet. Og det gælder iøvrigt året rundt. Hvis en skole eller kirke holder bazar og bestiller musik, tilbyder de ikke nogle penge, for de vil gerne selv tjene penge til et eller andet formål. De kan simpelthen ikke betale et band på 30-40 mennesker, der kommer og spiller. – Den første gang jeg fik penge for at spille musik, penge med hjem i lommen, var i Danmark.»

### Kærligheden

*Hvad skyldes denne fascination ved at spille i Trinidad? Hvad får folk til at øve aften efter aften på de samme få numre?*

»Det er svært at forklare. Min opfattelse af steelpan-musikken er: Jeg er medlem af det her band, og vi skal have det hele i orden, hvis der kommer et job, hvadenten det er stort eller lille. Og så går man hen til pan-yarden hver

eneste aften, 4 gange om ugen – mandag, tirsdag, onsdag, torsdag. Og det her band er et band for den landsby, forstad eller område, hvor jeg bor, og jeg hører til det her band. Hvis jeg bor i Tunapuna, ville jeg f.eks. aldrig spille med et band inde i Port of Spain. For jeg bor i Tunapuna, jeg holder med Tunapuna og jeg spiller for Tunapuna. Det er mit band, og alle folkene i bandet bor samme sted. Det er mine venner, naboer og familie. Det er meget tæt. Alle kender hinanden. – Men det er også fordi, der ikke er så meget at lave om aftenen dernede. Det bliver mørkt kl. 18.30. Og hvad laver man så? Man går over og spiller musik. Det var en selvfølge for mig at gå over og spille, når jeg havde spist. Fra 19 til 22 hver aften.»

*Savner du ikke dette fællesskab her i Danmark?*

»Det gør jeg. Der er ingen kærlighed i musikken i Danmark. Jeg har kun mødt ét menneske i de 4 år, jeg har

*Foto: Tove Mouritsen*





spillet musik her i Århus, om hvem jeg vil sige, at han har kærligheden med. Det er Leif Falk. – Der er for mange, der spiller for at vise noget, måske for at vise, at de er så gode på deres instrument. Og mange snakker for meget om penge. Mange af dem, jeg har spillet med her i Århus, er ikke mine venner. Og jeg er vant til at spille musik med mine venner. Dvs. når jeg er i panyarden, og vi holder pause, så snakker vi om alt muligt, politik, dagligdagen og laver sjov med hinanden. Når jeg spiller med folk her i Århus og vi holder pause, så snakker vi om det og det nummer, om hvem der skal spille solo hvor etc. Og når vi er færdige, så siger vi: »Hej hej« og »vi ses om en uge«. Vi kender ikke hinanden, fordi de fleste spiller i 4-5 andre bands, og alle har travlt. Her idag, et andet band i morgen og et tredje band i overmorgen.«

### Det er historien der er vigtig

*Til noget helt andet: Calypso og karnevallet?*

»Calypsoen er en historie, en historie man fortæller. Calypsoen stammer fra Vestafrika, og den stammer fra den gamle *griot* (historiefortæller) i stammen, som kendte hele stammens historie – bedstefaderens historie og hans bedstefaders historie, og hvem der gjorde hvad for 200 år siden. Han skulle kunne sidde hver aften og fortælle – sjove historier, spændende historier. Det var hans job. – Calypso er en historie, man fortæller. Og hvis du ikke fortæller en historie, er det ikke en calypso. For det første. Når det er klart, kan man så begynde at skelne mellem forskellige slags. F.eks. calypsoer, hvor musikken og rytmen er meget stærk, og så fortæller sangeren om et eller andet

fra sidste års karneval. Det handler om karneval, og det fungerer som danse-musik på gaden. *Shadow*, *Blue Boy*, *Kitchener* og den slags. Calypsoer i meget hurtige tempi, masser af trommer og keyboards. Det er karnevalsmusik. – Så er der den type calypso, der er kommentarer. Det er lidt sjovt, og det er politisk. *Valentino*, *Chalkdust*, *Stalin*. Det er en anden slags calypso. Det har ikke noget med karnevallet at gøre. Hvis der kommer en ny regering, og Chalkdust synes, at statsministeren er dårlig, så synger han: »The new driver cannot drive«. Men sangen kommer ud sammen med karnevallet, fordi det er den eneste chance han har for at få lanceret sin calypso. Efter karnevallet gider folk ikke høre på calypso. Sangen handler ikke om karneval, og den blev slet ikke spillet på gaden, men det var det bedste nummer i hele karnevallet i år. Det er teksten, det han synger, der er vigtig. Ikke rytmen, ikke tempoet, ikke musikken. Og det er det, man

kommer til calypsoteltene for at høre. Hvad siger Chalkdust i år? Hvad siger Black Stalin? Hvad siger Valentino og den slags folk?

Og så er der en tredje slags, hvor sangerne tar et eller andet ordsprog eller slang, og så bygger en calypso rundt om det. Det er meget sjovt, og når de synger calypsoen i calypsoteltet, så falder publikum ned af stolene af grin. Det er sjovt, men det har heller ikke noget at gøre med karneval. Det er langsomme calypsoer. Og de kan f.eks. handle om sex. Man synger faktisk meget om sex i calypso. Det kan være meget politisk, hvor man udstiller og kritiserer. De synger mod systemet, mod regeringen, mod politiet. Og de synger mod deres eget publikum. De kan godt finde på at synges en calypso, hvor de kritiserer publikum for at være for meget interesseret i rockmusik og for, at det ikke interesserer sig for calypso efter karnevallet. Og alt det elsker folk. Calypsoer kan handle om næsten alt.

*Foto: Tove Mouritsen*



Men ikke kærlighed. Man hører aldrig en calypsosanger synge »jeg elsker dig«. For hvis du fortæller en historie, så fortæller du den til en tredje person. Hvis jeg elsker en pige, og jeg fortæller en historie, så fortæller jeg, at »jeg elsker en pige«, men jeg synger aldrig direkte til pigen. For så er det ikke en historie mere.

### **The Mighty Sparrow: »Congo man«**

*This is the story ladies and gentlemen  
About two lovely white women  
Travelling all the way to Africa  
Found themselves deep in the heart of  
The Balalbuba in the congo  
In the hands of my big brother (Uba)  
Had it been me I would have  
Taken them back to their husbands  
But brother was hungry*

*Two white women travelling through  
Africa  
Find themselves in the hands of a  
canibal*

*head hunter  
He cook up one and eat one raw  
They taste so good he wanted more  
Mey want more*

*Ah I envy the congo man  
I wish it was me I would ah  
Shake he hand  
He eat until he stomach upset  
And I never eat a white meat yet*

*Peeping through the bushes  
To see what's taking place  
There I saw the congo  
Going to take a little taste  
He open the eye and start to grin  
Rubbin he belly and he mumbling*

*Tie them up he put them to lay down  
On the ground  
Light up the fire and he started  
dancing*

*Round and round  
One of the women started to beg  
He bite she on she chest and then  
He touch she on she leg  
He eat she raw  
The next one started screaming  
With all the voice she got  
He lift she up and put she  
Inside a big big pot  
The water was warm she started to  
wriggle*

*The congo man started to laugh and  
giggle*

*Ah I envy the congo man  
I wish it was me, I would a shake he  
hand  
He eat until he stomach upset and  
I never eat a white meat yet*

»Congoman« er et meget godt eksempel på det, vi lige har snakket om. Sparrow er mester i det, vi kalder for *double meaning*. Mange calypsoer, der handler om sex, ligger lige på grænsen af loven, hvor man siger f.eks. i radioen og TV, at »det her er for frækt, for langt ude«. Og denne her calypso har faktisk været forbudt. Men den er meget fin, fordi der bruges nogle bestemte ord, som i denne sammenhæng betyder noget helt andet. Den afrikanske kannibal i sangen spiser to hvide kvinder. Og det er jo meget »uskyldigt«. Men alle mennesker, ned til de mindste børn, i Trinidad ved, at Sparrow synger, at han har haft sex med de 2 piger.«

### **Soca er en rytme**

*Hvad er Soca?*

»Soca er efter min opfattelse en variation af calypso. Det er en rytme, og det er kun en rytme, ikke en sang. Der er ikke noget, der hedder en soca-sang. Sangen er calypso, men rytmen er soca. Soca'en opstod i 70'erne, hvor en calypsosanger ved navn Lord Shorty ændrede på nogle rytmiske figurer i calypsoen. En calypsobas med flg. akkordforløb vil f.eks. se sådan ud:



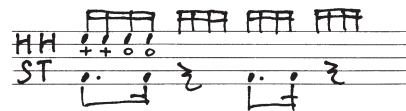
Dvs. man spiller lige på.

I soca ville bassen spille således:



Altså konsekvent på efterslag.

Trommesættet i calypso siger:



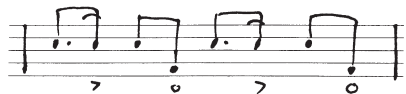
I soca siger det:



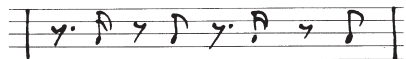
Hihatten spiller altså ottendedele og det betyder, at den ene hånd er blevet fri til at spille forskellige figurer på lil-



letrommen. F.eks. stortrommefiguren på 1-og, og congaens figur, der siger:

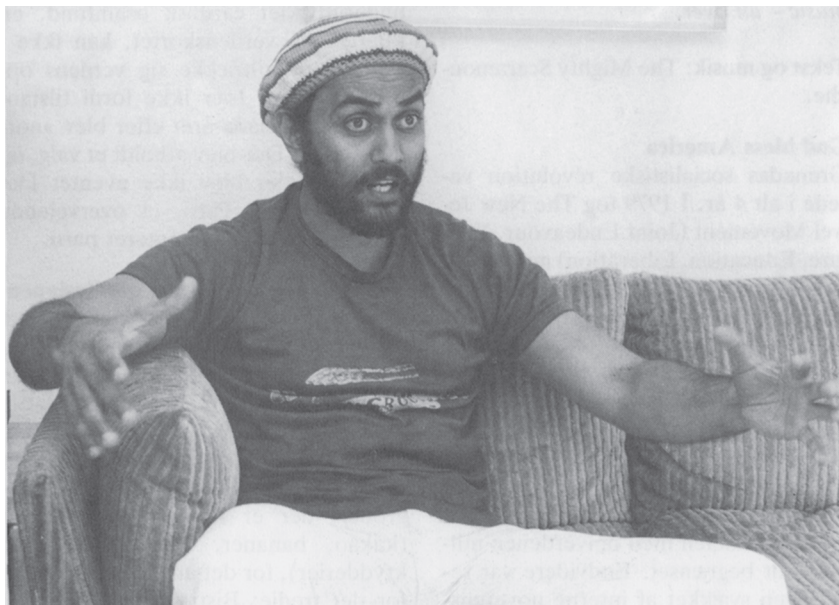


således at lilletrommen kan sige:



Det revolutionerende i socarytmen var altså, at en hånd blev frigjort til at lave noget a la den rytme, jeg lige viste. Samtidig med at bassen blev ændret.

Foto: Arne Kjær



Men alt det her er mere teori end praksis, for man oplever hele tiden, at tingene bliver blandet. At en »gammel« basfigur spiller sammen med en socatrommerytme. Det er jo levende musik, en levende tradition. Og det er alt sammen calypso.«

### Reggae

*Da jeg besøgte Trinidad, oplevede jeg, at rastakultur og reggaemusik var meget udbredt. Hvilket egentlig overraskede mig lidt?*

»Folk har den samme baggrund overalt i Caribien: Hvad enten du kommer fra Jamaica, Cuba, Martinique eller Trinidad, så har du de samme vestafrikanske rødder. En rastafarian fra Jamaica, der taler engelsk, kan slet ikke tale med en rastafarian fra Martinique,

der taler fransk, men pulsen, rytmen har de tilfælles. Ligesom de er fælles om de vestafrikanske religiøse rødder. Det handler om at have en identitet og en historie, der går mere end 3-400 år tilbage, og at holde fast i alt det – sprog, religion og kultur – der har været undertrykt i de samme 3-400 år. Nu hvor koloniherrredømmet er historie, er man lige pludselig fri til at udvikle og opdage sin egen kulturelle identitet, uden indgreb ovenfra. Og alle de undertrykte kulturer, der er blevet bevaret i århundreder – i bjergene i Jamaica, i plantagerne i Cuba – bliver blandet med nye kulturelle udtryk, f.eks. reggaen, og får en enorm gennemslagskraft overalt i Caribien.«

*Hvad med dig? Du er af indisk afstamning.*

»Min bedstefar kom som kontraktarbejder til Trinidad i begyndelsen af dette århundrede, altså slaveri under et andet navn. Indien siger mig ikke mere end Australien eller Sydafrika. Jeg er født og opvokset i Vestindien. Det er det, jeg kender – musikken, kulturen, miljøet – det er det eneste, jeg har.«

# Sweet music

## – om calypso i Grenada

Af Sven Fenger

En af Grenadas calypsosangere, The Mighty Scaramouche, oplevede den amerikanske invasion på nærmeste hold. Nedenstående calypso er hans kommentar til begivenhederne.

*Bam bam bam, bam bam bam, bam,  
bam bam bam, bam bam bam, bam  
bam bam bam, bam bam bam, bam bam  
bam, bam bam bam, bam.*

*Four o'clock in the morning  
Scara was asleeping.  
I heard music playing  
and I started dancing.  
When I looked above me,  
well, I take a rare see,  
helicopters passing,  
destroyers were blessing.*

*Bam bam bam, .....*

*Music, Uncle Sam I love to hear it,  
music, Uncle Red I love to hear it.*

*Bam bam bam, .....*

*Hit him – get him – move  
Get him up boys  
against the wall  
cover your face man  
we are free – free sir  
God bless America  
where were you before man.*

*in Africa – music  
in Russia – music  
in Trinidad – music  
in Jamaica – music  
in Grenada – music*

*A new creation, that's what I call it,  
music – Sire  
music – all over  
music – all over.*

Tekst og musik: The Mighty Scaramouche.

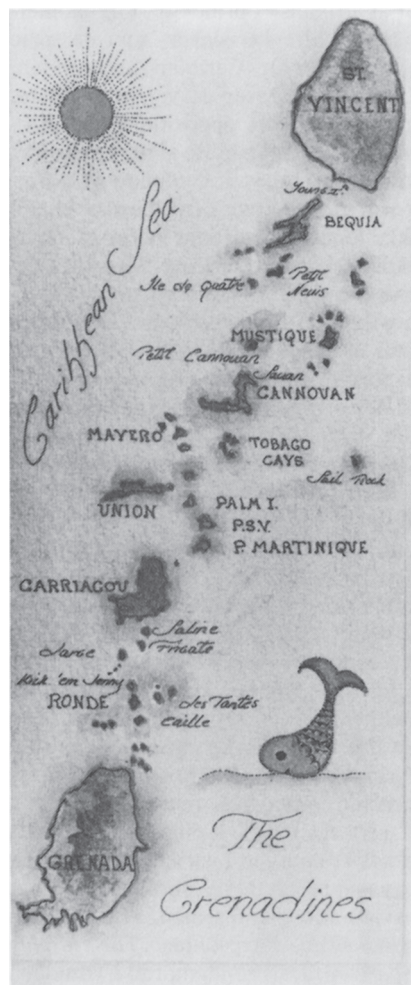
### God bless America

Grenadas socialistiske revolution varede i alt 4 år. I 1979 tog The New Jewel Movement (Joint Endeavour, Welfare, Education, Liberation) magten fra den brutale og lettere sindssyge premierminister Eric Garey og dannede Folkets Revolutionære Regering under ledelse af Maurice Bishop. Landet oplevede herefter en periode med højst tiltrængte økonomiske og sociale reformer. Vanskelighederne var dog mange og nærmest uoverstigelige. Produktionsapparatet var primitivt og nedslidt og samhandelen med omverdenen mildest talt begrænset. Endvidere var regeringen svækket af interne uoverens-

stemmelser og splittelser. Altsammen noget der gjorde situationen uholdbar og nærmest inviterede til en amerikansk invasion. Den kom i 1983 og blev gennemført med vanlig militær præcision og effektivitet. Exit revolutionen, og Grenada var i verdenspressens søgelys nogle uger dette år. Den internationale interesse kølnedes dog hurtigt. Et lille underudviklet caribisk øsamfund, en flueplet på verdenskortet, kan ikke i længere tid tiltrække sig verdens opmærksomhed. Især ikke fordi tilstandene på Grenada året efter blev »normaliseret«. Der blev afholdt et valg, og valgets vinder blev ikke uventet Det Nye Nationale Parti, et overvejende konservativt USA-orienteret parti.

### Stoltheden stærkere end desillusionen

De blodige begivenheder umiddelbart før og under invasionen i landet er idag afløst af en i hvert fald på overfladen fredelig hverdag. Grenada er en fattig østat, et u-land efter vestlig målestok, hvis økonomi er afhængig af for det første: Enkelte udvalgte landbrugsafgrøder, der er beregnet på eksport (kakao, bananer, muskatnødder og krydderier), for det andet: Turisme, og for det tredje: Bistand fra USA og i



mindre grad den øvrige vestlige verden i form af direkte statslige tilskud og privat finansierede investeringer.

Mødet med landet og dets befolkning virker på en gang nedslående og opløftende: Fattigdommen er som beskrevet andetsteds enorm. Og en intensivering af turistindustrien såvel på kortere som

på længere sigt synes at være den eneste farbare vej ud af landets økonomiske problemer. Det vil så igen medføre andre sociale og miljømæssige problemer. Og endelig behøver man ikke at være psykoanalytiker for at fornemme, at revolutionens sørgelige endeligt, de interne splittelser i den revolutionære regering, der førte til drabet på Bishop og ledende regeringsmedlemmer, samt den amerikanske invasion og efterfølgende »normaliseringsproces«, der bl.a. standsede nogle af de sociale reformforsøg, der blev iværksat efter revolutionen, har efterladt en noget resigneret, desillusioneret holdning hos befolkningen. – Men samtidig kan man paradoksalt nok spore en nationalfølelse og en stolthed hos befolkningen, som i hvert fald hvis man kommer direkte fra Trinidad, som jeg gjorde det, virker overbevisende og tankevækkende. Sammenligner man Chalkdust's vinder-calypto fra karnevallet i Trinidad dette år *Chauffeur wanted* (se s. XXX) med Ajamu's *I love my Grenada*, som han vandt monark-titlen med ved karnevallet i Grenada i august 88, fremstår forskellen klart (- her citeres 1. vers og omkvædet):

Vers

*Grenada is such a beautiful country  
Where come forth some black makers  
of history  
And I'm sure that many people would  
agree  
If I say she is bless by the almighty  
The standard of skill and talents we have  
down here in this Land  
It is too much for me to mention  
The level of education keep rising to high-  
her heights*

*And if I'm wrong don't say that I am  
right  
I want to tell everybody – I'm so proud  
of my country  
Don't care everywhere I may be  
I say Grenada belongs to me  
No country in this world could do the  
things  
What my country would do for me.*

Omkvæd

*I love my Grenada – my home land  
forever  
Sing the chorus louder – Tell them 'bout  
Grenada  
The land of my grandfather – She will  
always prosper  
Ho my Grenada lands of roots and  
culture  
Grenada is such a paradise  
but a lot of folks don't realise  
If we learnt to pull we hand  
And do the little that we can  
We could make Grenada a better land.*

Hvor Chalkdust's sang udstiller et samfund i dyb krise, indeholder Ajamu's sang til gengæld en national stolthed, en optimisme og en tro på fremtiden, der nok kan virke naiv på en tilrejsende vesteuropæer, men som ikke desto mindre afspejler en holdning, der er almindelig hos befolkningen i Grenada. Ikke bare dukker den op igen og igen i farvestrålende turistbrochurer om landet og dets befolkning, men man møder den live overalt, på gaden, på markedet, i maxitaxi'en, på stranden – *Sweet, sweet Grenada*.

### Fra subkultur til national kultur

Musikhistorien i Grenada afviger ikke meget fra de omkringliggende øers. Langt den største del af befolkningen



# A night for calypso

...When the best was seen as

## Ajamu retains title

by Hamlet Mark

Edson Mitchellé, more widely known as Ajamu retained his position as head of Grenada's calypso kingdom, in one of most efficient performances seen at Dimanche Gras show, last Sunday night.

He was a clear and popular winner after he came out firing on all cylinders in a competition that had promised to be tough.

Singing last in the nine calypso card he did 'My Grenada' and 'Heat', and declared to AGORO even before the results were announced that this will be a "landslide victory".

Prior to the show the calypso monarch final was said to be straight fight between Ajamu and Wizard. But in some ways it turned out to be a mismatch as Wizard trailed Ajamu by 118 points. Wizard could have only minstered 797 points to Ajamu's 915.

This victory was much easier than the one last year, "Ajamu said. "After the experiences of performing with such guys as Sparrow on the big stage, I went there feeling I had everything in control," he told AGORO.

But I was really surprised at how well the crowd reacted to me at the

show, because I though I had lost a lot of fans after I was hearing a lot of talk about Wizard," Ajamu said.

Wizard eventually did 'Pan Man' and 'Soca Feeling' in a year many said was his best chance of winning this elusive tittle. For all his success in Trinidad and North America, and with eight major recordings behind him, Wizard is yet to win a major on-stage competitive title.

Wizard decided to do 'Soca Feeling' instead of the lyrically stronger 'Federation Song' because it was felt

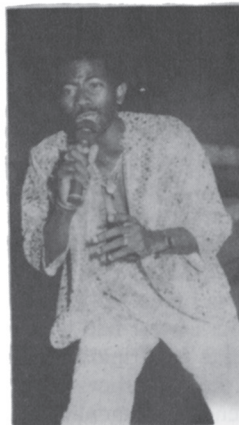
that the crowd was more familiar with the former, which is featured on the new record.

Placing third, the same position he held last year, Singing Emcee whose two songs of 'Stoneage Awards' and 'Bahebahuba' went down particularly well with the packed carnival city gathering at Queen's Park.

Eggies place fourth, Preying Mantis fifth, Squeazy sixth and followed by Bubbler, Inspector and Jenny Adams, the lone woman in the final.



Ajamu



The monarch reigns for a second year



Wizard

## FRAZER'S PHOTO STUDIO

Make one stop for

\*Affidavits \*Processing \*Passport forms

\*Papers for U.S.A. visa

We do Passport photos

Instant- one hour or one day service

( In colour and black and white )

\* Potraits \* Weddings \* Assignments

Name it we do it

Upstairs L.A. Purcell's building, Granby's St., St. George's  
Phone: 440-

er af afrikansk oprindelse. Grenadinerne forfædre var slaver, som de sorte var det over alt i Caribien i kolonitiden. Og calypsoen var et vigtigt medium, gennem hvilket oppositionelle strømninger, latterliggørelse af slaveejere etc. kunne formidles nogenlunde uhindret. Fordi slaveejerne ofte ganske enkelt ikke forstod calypsoens indforståede og afrikansk prægede sprog. Men hvor calypsoen på Trinidad blomstrede op og udvikledes som kunstform i den sidste fase af kolonialismen, dvs. slutningen af forrige århundrede og første halvdel af dette århundrede, gled calypsoen på det nærmeste ud i ubemærketheden i Grenada i samme tidsrum. Dels har offentlige fordomme, mere eller mindre styret af en lille, hvid overklasse, spillet ind. Det var simpelthen udtryk for dårlig smag og laverestående primitivt kulturelt stade at beskæftige sig seriøst med calypso, endsige at gå med en lille calypsonian i maven. Dels har kirken, der altid har stået stærkt i Grenada, simpelthen udskreget calypsoen til at være en dæmonisk, farlig og sanselig musikform, som alle gode kristne for enhver pris burde undgå kontakt med.

Det var først i 1960'erne, calypsoen gradvist kom ind i varmen igen, og når det skete på dette tidspunkt, hænger det utvivlsomt sammen med, at den nu legendariske calypsonian *The Mighty Sparrow* fik sit gennembrud i Trinidad i samme tidsrum og vandt monarktitlen der med sange som *Jean and Dinah* i 1958, *Ten to one is murder* i '60, *Federation* i '62 og *Dan is the man* i '63. The Mighty Sparrow eller Francisco Slinger er nemlig født og opvokset i Grenada, og når han forlod øen, var det lige præcist for at udvikle sit talent der, hvor mulighederne var størst, og hvor calyp-

soen blomstrer: Port of Spain i Trinidad, calypsoens højborg i Caribien. Dette gik ikke upåagtet hen i Grenada og var givet en af grundene til, at det første *calypsotent* (dvs. et teater eller spillested, hvor der synges og spilles calypso hver aften i måneden op til det årlige karneval) så dagens lys i St. George's, Grenadas hovedstad, i begyndelsen af 60'erne.

Herefter har calypsoen så gradvist vundet mere og mere fodfæste i Grenada. Hele tiden med et sideblik til og styret af udviklingen i Trinidad, således at Grenadas karneval idag er præget af samme calypso- og steelpanfeber, som det er tilfældet hos storebroder Trinidad. Læs blot den aftrykte avisside fra The Agoro's *Carnival Special* (Anansi Publications, St. George's, 1988) om tvekampen mellem *Ajamu*, den regerende mester, og *Wizard*, den evige toer. Superlativerne kunne være brugt i referatet af en boksekamp, men ikke desto mindre afspejler artiklen meget godt den oppiskede ringside-stemning, der hersker omkring monarkkonkurrencen søndag aften før karnevallet, der for alvor brager løs mandag morgen kl. 3.30.

### To calypsonians

Calypso er ikke bare calypso, hverken i Grenada, Trinidad/Tobago eller nogen anden caribisk nation. Tager man et overblik over dette års calypso-udbud i Trinidad/Tobago eller Grenada, finder man langsomme gammeldags satiriske calypsoer side om side med hurtige, politisk kommenterende calypsoer og de absolut hurtige moderne karnevals/festcalypsoer. Calypsosangerne kan ligeledes rubriceres som hørende til den gamle type, den politisk engagerede

type eller den nyere *rom, kvinder og dans-* type, alle undtagelser og generaliseringer ufortalt.

Det lykkedes mig under mit ophold i Grenada i år at få kontakt med og interviewe to calypsonians: William Elcock – *The Mighty Scaramouche*, og Edwin Thompson – *Eggies*. De vil i det følgende præsentere sig selv, og jeg vil lade det være op til læseren selv at afgøre, hvilken type calypsonian, de hver især repræsenterer.

### The Mighty Scaramouche, også kaldet: The Singing Taxidriver

»Jeg startede med at synge i Trinidad. Det var engang i 50'erne. Jeg var stukket af hjemmefra for at blive musiker og endte så i en baggård, en panyard, i Port of Spain. Herfra besluttede jeg at jeg ville prøve calypsoen. Jeg var 29 år og stadig ikke tør bag ørerne endnu. Men alle kunne lide mig. Jeg startede med at synge med Sparrow i »The young Brigaders Tent«. Sooth walking-stick. Tall hat. Ordentligt påklædt.

Min største calypso i Trinidad på det tidspunkt var *Fight them, Doctor, fight them*. Det var en hyldest til den nu afdøde premierminister Dr. Eric Williams:

*Fight them, Doctor, fight them  
fight them as a man, Scara say,  
fight them, Doctor, fight them,  
election is very hard*

*Fight them, Doctor, fight them,  
don't care who say you're bad,  
fight them, Doctor, fight them,  
for election is very hard.*

Jeg lancerede den under et karneval, der i tiden op til var præget af valg-

kamp, og den blev spillet meget. Jeg sang den hver aften i teltet, og jeg blev kaldt ind igen 3-4 gange.

Jeg blev i Trinidad indtil Black Power Movement kom frem og blev en magtfaktor i Port of Spain. Det var hårde, rå tider.

Det vil jeg ikke gå i detaljer med. Det er historie. Men det fik mig til at forlade landet og tage tilbage til Grenada igen. Her blev jeg calypsokonge i 1970. Jeg kom i '70 og jeg vandt i '70. I '71 blev jeg nr. 2. Og fra da af har jeg levet og sunget calypso i Grenada.«

*The Mighty Sparrow som ung, 1956 (i midten)*



## The art of calypso

*Hvad gør en sanger til en god calypso-sanger?*

»Du skal kunne improvisere indenfor den specielle kunstform, der er calypsoens. Det er calypso, når jeg ser på dig og så improviserer på denne her måde (synger):

*The gentleman there with the cigarette in  
his hand,  
shortpans are blue,  
that's sure your love for your wife is  
true.*

Det er et håndværk. Og du må kunne bearbejde tingene i hovedet. Så hurtigt du ser dem, må du kunne synge om dem. Og det skal være morsomt. I gamle dage, da jeg sang calypso i Trinidad, kom folk i teltet for at more sig, og dage efter grinede de.«

*Hører det morsomme og det alvorlige sammen i calypso?*

»Du kan f.eks. gøre grin med en politiker. Hvis hans navn er John, så siger

du ikke John i sangen, men kalder ham noget, så folk kan forstå, at det er John, du synger om: »J aint good enough«, og folk forstår budskabet. Tag Chalkdust's *Chauffeur wanted*. Chalkdust er »a world messenger«. Hvis du skal forstå, hvad det er, Chalkdust synger om, må du have nøglen til de centrale ord i sangen. Det handler om at fange budskabet. For som calypsonian er du folkets budbringer. Hvis du ser noget i samfundet, som du synes er forkert, skal du synge om det og give det videre til folket. Vi har en masse folk her, som ikke kan læse og skrive. Men de kommer til calypso-teltene, og de hører, hvad du synger. Og de siger: »Oh, hør hvad han siger i sin sang«. Syng hvad du ser, men på en poetisk måde. Og få folk til at tænke nærmere over det, når de kommer hjem:

*When you're rich, you're doing well  
When you're poor, you're catching hell.*

*I don't care what nobody say.  
Who have cash, they have their say.*

*Scara don't care what nobody say,  
who have cash, they have their say.  
Some people say cash no aint every-  
thing,*

*but I say, who has cash, is king.  
If you disagree with me  
prove this one contrary.*

*When you're rich, you're doing well  
And when you're poor, you're catching  
hell.*

*Look around you're bound to see  
poor people live in misery.*

*De dim de bom da dee  
bee dede dim de bom da dee*

*My sister Millie Sent  
got into an accident  
rushing out from the carranage  
to The Colonial Hospital.  
When we reached, the doctor said,  
Scaramouche I don't less, if she dead.  
When you get some currency,  
you could bring she back to me.  
So you see:*

*When you're rich .....*



*»Whenever you come to my taxi, now I hold 10 passengers, to be confitable, – from the time you come in, I introduce myself. I give you my brochure and my cards. I sing, what you're going to see, like Gran Etang, the waterfall, the spice plantation. I sing that. Then we go along, and I sing and speak for you on what we are passing. And at the final part of the tour I sings for you, and I wish then: Farewell ladies, farewell gentlemen. We hope to see you again. – This is the final part of my thing. The Singing Taxidriver.«*



Jeg græder, hver gang jeg synger den calypso, fordi det er, hvad jeg så. Folk elskede den, men den er aldrig blevet spillet i radioen. Den var åbenbart for kontroversiel.«

*Hvordan oplever du den enorme forskel, der er på rige og fattige her i landet?*

»I forhold til andre steder i verden, Trinidad f.eks., hvor du ser folk sove på fortovet, er der ikke så slemt her. Alle har et lille stykke jord her i Grenada, og et hus, stort eller lille. Hvis nogle i Grenada siger til dig, at de sulter, er sandheden, at de er dovne. Og du kan til enhver tid låne en *sweet potatoe* hos naboen, hvis du ikke har nogle selv. Er han ikke hjemme, så tag det du har brug for. Men ikke mere. For så har du problemer.«

*Hvordan vurderer du den nye generation af calypsonians?*

»De unge kan ikke lave den slags calypso, som vi gamle har lært. Idag er calypsoens beat først og fremmest indrettet på, at det skal være dansemusik. Budskabet er der ikke. Glæden er der ikke. Det er festmusik, men ikke calypso. Hvis man krævede af en calypso idag, at den skulle indeholde et budskab, så var der mange calypsonians, der måtte se sig om efter andet arbejde.«

### **Eggies – My independence song**

Eggies vandt førsteprisen ved en calypsokonkurrence, der blev afholdt på Grenadas uafhængighedsdag 7. februar dette år, med denne sang (uddrag):

1.

*Since ah small ah hear about wars og independence where different people struggled to control their destiny, Some fought from slavery right up to colonialism to achieve their own independent nation.*

*They wanted to build their land as a people conscious of lordship experienced in struggle. They were fighting the colonial beast. And not for one moment, did they cease.*

Omkvæd:

*They were fighting for freedom and the right to self-determination. They were fighting to be a nation free from foreign domination. They were fighting the colonial power, because they could'nt take no more – no more.*

Sidste omkvæd:

*We still fighting for freedom and the right to self-determination. We still fighting to be a nation free from foreign domination. We still fighting the neo-colonial power, cause we can't take no more – no more.*

»Jeg har fra min tidligste barndom hørt om uafhængighed, og jeg ved, at uafhængighed er noget, folk kæmper for. Hvis du opnår noget, du har kæmpet for, er du stolt af resultatet, tilfreds med dig selv. Men hvis du bare får det gratis, er du knap så optaget af det. Vores uafhængighed kom ud på en sådan måde, at folk ikke for alvor øn-

skede den. I hvert fald ikke sådan, som den blev effektueret. Så det, jeg siger i sangen, er, at vi stadig kæmper, stadig kæmper for frihed. Vi kæmper stadig for at skabe en nation. Vi kæmper stadig for at befri os selv fra neo-kolonialismen. Vi er ikke rigtigt uafhængige. Vigtige beslutninger tages uden vores indflydelse. Vores økonomi er afhængig af fremmede banker. Vores kultur domineres af fremmede kulturer. Derfor lyder omkvædet, som det gør. – Hvis uafhængigheden var virkelig, ville beslutningsprocesserne foregå i lokale råd, på en sådan måde, at folk kunne få medbestemmelse og træffe egne beslutninger. Men folkets røst bliver ikke hørt. Når regeringen, eller kabinettet, der består af lidt over 20 mennesker, mødes med en eller anden supermagt, er det regeringens røst, der høres, ikke folkets. Grenada er ikke et frit land. Vi har ikke politisk frihed til at tage selvstændige beslutninger. Vi har ikke økonomisk frihed til at handle med hvilken som helst nation, det måtte være i landets interesse at handle med.«

### **Taxachauffør og vidunderbarn**

Eggies, Edwin Thompson, 33 år, er calypsonian i sin fritid og tjener iøvrigt til livets opretholdelse som maxitaxichauffør og -ejer. Han startede sin musikalske karriere i et lokalt steelband, hvor han som et andet musikalsk vidunderbarn i en alder af 8 år kom med på turneer i Europa, Sovjetunionen, Afrika og Caribien. Senere startede han sit eget orkester, Pilgrimage – et traditionelt guitar, bas, trommer, keyboard, vocals-orkester med et repertoire bestående af lige dele reggae-, jazz- og calypsonumre. Med dette orkester optrådte han på hoteller og dansesteder i

Grenada, samtidig med, at han, i revolutionsperioden, arbejdede for regeringen som en slags kulturel rådgiver. Efter '83 havde han forskelligt andet løst arbejde, indtil han gik ind i transportbranchen (som han selv kalder det) for et par år siden. I 1986 tog han springet ind på calypsoscenen, og deltog i dette års karneval med bl.a. nummeret »Breakdance«:

»Standarden var ikke særlig høj her i Grenada, og jeg følte, at jeg kunne tilføje musikken noget nyt, som calypsonian og som musiker. Mit første nummer, *Breakdance* handler om den politiske situation i Grenada: Som breakdancen, hvis koreografi er præget af skæve hop og overraskende, akave bevægelser, således er også den økonomiske og politiske udvikling i Grenada præget af det kaotiske og uforudsigelige: Op og ned, ud og ind, frem og tilbage.«

### Calypso – tradition og fornyelse

»Min mission er først og fremmest at oplyse folk, og vænne folk til en anden slags calypso. Jeg synger ikke om kvinder, karneval og fest. Jeg synger om meningsfulde ting, noget du kan lære noget af – om kulturen, om rødderne, om udviklingen af steelpans, om politik internationalt og regionalt, om mit lands sociale udvikling, om det afrikanske folks kamp for frihed.«

*Hvorfor synge calypso. Hvorfor ikke skrive artikler i stedet?*

»Calypsoen er et medium med genrenslagskraft her i landet. Hvis jeg skriver en artikel, bliver den læst af et klart mindretal, nemlig de, der kan læse og som køber aviser og tidsskrifter. Hvis jeg synger en calypso, og den bliver

spillet over radioen, bliver den hørt af stort set alle. For alle har en radio, og radioen spiller overalt.

Jeg synger tingene, som jeg ser dem. Jeg er ikke vulgær. Jeg slår ikke under bæltestedet, for så bliver jeg også ramt der. Jeg informerer om, hvad der sker, på en måde som folk kan forstå. Men først og fremmest skal du fange folk med musikken. For folk lægger først mærke til musikken, og dernæst til, hvad du synger. Musikken skal være lige så seriøs, som lyrikken er det. Du skal få folk til at danse, og det får du kun, hvis musikkens beat og lyrikkens versfødder går op i en højere enhed. Og det er vigtigt, at du har en »catch-line«, dvs. en frase, som folk hurtigt lærer, synger med på, hvadenten den er kort eller lang. Ved karnevallet i '88 var der et vidunderligt eksempel på, hvor kort det kan være og samtidig føles fuldt tilstrækkeligt: Wizards bidrag til calypso-konkurrencen var en sang, der hed *Soca feeling*. Og den havde et omkvæd, der i slutningen lød sådan her:

*The music holding me  
it controlling me, WOYE WOYE.  
There is no festival  
sweet like carnival, WOYE WOYE.*

Dette WOYE, altså bare et lydefterlignende ord, fungerede helt fantastisk og lød igen og igen i gaderne under J'Ouvert-festen. Han vandt simpelthen road march-konkurrencen på det kor.«

*Ifølge din kollega »The Mighty Scaramouche« er calypsoen blevet udvandet indenfor de seneste år?*

»Det kommer an på, hvad du vægter. Jeg startede på et tidspunkt, hvor calypsoen var ved at blive stor. Scaramou-



*Edwin Thompson alias Eggies*

che derimod »he was around in the days, where the calypso – you just beat a bottle with a spoon and you sing, and when calypso was a thing in a rum-shop«. Calypsoen er nået meget længere idag. Calypsoen er et seriøst medium. Det er forretning. Man må tilfredsstille publikum. Og publikum vil ha god musik, god dansemusik. Nogle lægger så vægt på lyrikken, andre på festen, dansen, men calypsoen har udviklet sig væk fra det, den var engang. Jeg spekterer de gamle calypsonians, men jeg mener, det er et klart fremskridt, at calypsoen er blevet mere progressiv musikalsk og tekstligt.«

*David Rudder, en af de største calypso-sangere i Trinidad, mener, at calypsoen kan opnå en lige så stor international udbredelse, som reggae'en havde, da Bob Marley var på sit højeste. Tror du, det er muligt?*

»Bestemt. Calypsoangere fra Trinidad turnerer i disse år i Europa, og folk udenfor Caribien er generelt ret interesseret i calypso. Fordi den moderne calypso, når den er bedst, formår at kombinere god dansemusik med meningsfuld lyrik og ikke mindst et godt show. – Måske bliver calypsoen endda større, end reggae var det. Hvis den bliver markedsført og solgt ordentligt.

Calypsoens rolle i Caribien er for det første at oplyse folk, og for det andet at bringe folk sammen. Trinidad-calypso bliver spillet i Grenada, i Antigua, i Barbados, overalt i Caribien, ligesom calypso bliver spillet overalt. Den er et medium, hvorigennem vi kan nærme os hinanden, forstå hinandens problemer, og den er vigtig som sådan. For generelt præges Caribien af dels styring udefra, dels petit-politiske stridigheder internt. – Vi er beslægtede nationer, kulturelt, socialt og historisk. Jeg tror ikke, at området kan rummes indenfor ét politisk system. Men beslægtede systemer, der vel at mærke alle hviler på et solidt, uafhængigt, demokratisk grundlag, vil kunne fungere i et seriøst caribisk fællesskab. Men forudsætningen er, at vi forstår hinanden, taler samme sprog. Og her tror jeg, calypsoen har en væsentlig rolle.«

*Hvad er din helt personlige ambition som calypsonian?*

»Mit mål er at blive professionel, på internationalt plan. Det er ikke nok at vinde monarktitlen i Grenada. Jeg skal videre. Efter karnevallet i august skal jeg til New York, London og Paris. Lige nu bygger jeg et repertoire op, ikke kun calypso, men også reggae. – I've just started, and only the sky is my limit.«

# Rumba

## – trommerne, sangen, dansen og festen

*Ved Sven Fenger*

*En rumba er en fest, man laver for sig selv. Det er sang, dans og trommer. Det er rumba.*

Dette er én cubaners karakteristik af en rumba. En anden ville sige det på denne måde:

*Historien har ikke blot givet os et ægte kunstnerisk udtryk, men også et vigtigt karaktertræk. Rumba er ikke kun en musikalsk arv, men også en måde at være cubaner på. Ikke kun noget, nogle cubanere gør, for rumba er os. Os alle sammen.*

### **Olavo Alén: En cubansk forsker**

Det er svært, for ikke at sige umuligt, at give en kort og dækkende beskrivelse af, hvad rumba egentlig er for noget. Det handler naturligvis om musik og dans, men det er meget mere. Ikke desto mindre vover vi forsøget – med hjælp fra en »indfødt«. Nedenstående beskrivelse af rumbaen er en bearbejdet oversættelse af en større artikel *Generos de la Musica Cubana* af den cubanske musikforsker og -historiker Olavo Alén Rodríguez.

Olavo Alén Rodríguez er idag den førende indenfor feltet i Cuba. Han har som adskillige andre cubanske videnskabsmænd indenfor humanistiske fagområder fået sin videnskabelige uddannelse ved Humboldt Universitt, Berlin DDR. Han erhvervede sig i 1979 dok-

tograden med afhandlingen *La Musica de las Sociades de Tumba Francesa en Cuba*. Afhandlingens genstandsområde er *Tumba Franchesa*, en musikform og en dans, der kom til Cuba med franske flygtninge fra slaveoprøret i Haiti i 1791, og som den dag idag praktiseres i Orienteprovinserne i det sydlige Cuba. Det er afhandlingens formål at opstille og anvende et analyseapparat, der på en ny og særdeles grundig mde klarlægger rytmiske forhold og lag i musikken ved at nranalyserer fænomener som tidsintervaller, rytmisk intensitet, regularitet i rytmikken, ørets tolerance etc. Olavo Alén Rodríguez vandt en af Cubas fornemste kulturelle priser – *Premio de Musicologica, Casa de las Americas* – med afhandlingen, og har siden virket dels som professor ved ISA (*Instituto de Superior Artes*), der er en mellemting mellem et musikvidenskabeligt institut og et nationalt konservatorium, og dels som leder af *Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Musica*, der er et nationalt center for musikkforskning og musikudvikling i Cuba. Udover nævnte afhandling har han skrevet adskillige artikler til cubanske og internationale tidsskrifter og antologier.



## Musikalske genrer i Cuba

*Generos de la Musica Cubana* handler, som titlen angiver, om musikalske genrer i Cuba. Indledningsvist opregner artiklen de grundlæggende elementer i cubansk musikkultur: Den spanske og den afrikanske indflydelse. Herefter fortsætter artiklen:

»Blandingen af forskellige afrikanske kulturer med elementer fra spanske kulturer gav næring til en transkulturationsproces, der med tiden også indoptog elementer fra senere tilkommende kulturer. Der er således også tale om franske, kinesiske, haitianske, jamaicanske og mexicanske kulturelle påvirkninger. Desuden har der været enkelte indirekte påvirkninger på cubansk kultur: Italiensk kultur i det 19. århundrede og US-amerikansk kultur i det 20. århundrede.

Hele denne kompleksitet af blandinger og påvirkninger fra vidt forskellige kulturer har karakteriseret den musik-historiske udvikling i Cuba. Og der er udviklet vidt forskellige spilleteknikker, stilarter, genrer, instrumenter og musikalske grupperinger.

I historiens løb skete der en vis grad af integration mellem forskellige musikalske traditioner, der var opstået og udviklet i forskellige regioner af landet. Der opstod gradvist en national musik-kultur, som var baseret på udviklingen af bestemte musikalske genrer. Musik-kulturerne udvikledes som sagt regionalt, men kommunikationen regionerne imellem og befolkningerne indbyrdes på trods af store sociale forskelle medførte, at visse musikalske traditioner blev normdannende.

Idag eksisterer der fem store gruppe-

ringer, familier, af genrer, der hver især består af adskillige stilistisk, instrumentalt og socialt nært beslægtede genrer.«

Artiklen gør herefter rede for disse fem grupperinger: Den første er **son-gruppen**. Det er en af de vigtigste cubanske blandingsformer. Formen er to-delt med en langsom, ekspressiv første-del (solosang) kaldet *cancion*, og en hurtigere andendel, kaldet *montuno*, der bygger på vekselsang mellem ko-ret, *estrebillo*, og solosangeren, *inspiration*. Herefter følger **rumbagruppen**, der omtales nedenfor. Den tredje

gruppe er **sangformerne** *habanera*, *guajira*, *criolla*, *romancen*, *troubadursangen*, *bolero m.fl.* Den fjerde gruppe er **danzon-familien**, der er udviklet af fransk *contredanse*, og som indeholder formerne *contradanza*, *danzon*, *charanga*, *mambo*, *cha-cha-cha*. Endelig danner **punto guajiro** en femte gruppe. Det er spansk-cubanske former, der stammer fra landlige regioner, og som rummer danseformen *zapateo* og sang-formerne *tonada*, *punto fijo*, *punto libre*, *sequidilla m.fl.*



Foto: Ole Dahl Petersen (også næste side)

## La Rumba

»Ordet *rumba* er i familie med afro-amerikanske ord som *tumba*, *ma-cumba*, *tambo* m.fl. og bruges om en art verdslig kollektiv fest eller højtidelighed. Oprindeligt betød ordet rumba således blot en fest for visse dele af den cubanske befolkning, hvilket mere præcist var den fattige del af befolkningen, der boede i udkanten af byerne og på landet. Efterhånden kom ordet rumba til at stå for en musikalsk genre med egne stilistiske træk og med sit eget instrumentarium. Nye instrumenter blev endog skabt indenfor genren: De cubanske conga- trommer, der idag har vundet indpas over hele verden.

### Instrumenter

Oprindeligt var instrumenterne, der blev brugt ved disse fester, blot kasser af forskellige størrelser. Den største kasse, og følgelig den med det dybeste register, skulle markere grundpulsen. I det højere leje blev en tilsvarende mindre kasse brugt til at improvisere på. Stilen kaldes *rumba de cajon*, hvilket betyder kasserumba, og det er i princippet tilladt indenfor stilarten at spille på hvadsomhelst, der kan give lyd: Stole, dørkarme, borde etc. Det var en praksis, der udvikledes under kolonimagtens tilbagevendende forbud mod at anvende konventionelle afrikanske instrumenter. *Rumberoen*, dvs. rumbamusikeren, administrerede således to akustiske planer med hver sin rytmiske karakter: Et dybt register med en åben klang, der lagde grundrytmen, og et højere register med en klar, præcis klang, der improviserede henover. Oven i dette kunne der så tilføjes et



tredje højtklingende rytmisk mønster, frembragt af metal mod flaske eller metal mod metal. Dette var den instrumentale baggrund for rumbaens vekselsang bygget op omkring en forsanger og et mindre kor bestående af mænd.

Efterhånden skiftedes kasserne ud med tøndeformede congas, tre typer ialt. Den største blev kaldt *hembra*, dvs. kvinde, den mellemste *machó*, dvs. mand, og den mindste *quinto*, dvs. den femte. Senere fik de henholdsvis tilnavnene *salidor*, dvs. aggressiv kvinde, *tres-dos*, dvs. tre-to, og *quinto*. Disse tre instrumenter hedder tilsammen *tumbadoras*, og med udviklingen af disse er rumbaens grundinstrumentarium endegyldigt lagt i faste rammer. Ofte tilføjer man en *cata* (et mindre udhulet stykke træ, som man spiller på med to stikker) i det samlede lydbillede.

### Musikalske lag

Rumbaen er et klart resultat af den transkulturationsproces, de oprindeligt afrikanske kulturelle elementer har undergået i vort land. I afrikansk religiøs musik er det traditionen, at improvisationens komplekse og varierede rytmer spilles i det dybe leje. De konstante, faste og gentagende rytmer – hvad man i europæisk tradition ville kalde akkompagnementet – ligger i det høje register. Denne registrering af musikalske funktioner er præcist modsat en europæisk tradition, hvor improvisation og melodi lægges i det høje leje, og akkompagnementet modsvarende lægges i det dybe. Rumbaen indeholder således typiske afrikanske træk: Rytmik, call-response, improvisationer, melodik, og ligeså typiske europæiske træk: Den i europæisk forstand logiske lagdeling i musikken.

Solosangeren indleder almindeligvis rumbaen med den del, der i rumbatraditionen kaldes *diana*. Det er den del, der præsenterer det emne, der synges over i en given rumba. Efter denne introduktion, der improviseres af solosangeren, sætter percussioninstrumenterne og vekselsangen mellem kor og solist ind, og rumbaen er igang. Idag er de bedst kendte rumbatyper *guaguanco*, *columbia* og *yambu*. Og af disse er *guaguanco* nok den type, man umiddelbart vil genkende som slet og ret rumba, fordi den optræder i så mange forskellige sammenhænge indenfor det cubanske musikliv. Endelig skal *comparsa*, karnevallets rytme og dans, nævnes som en genre, der hører med til familien.

### Dans

*Guaguanco* er en pardans. Det er en dans, hvor kønnene spiller op til hinanden med bevægelser, der rummer klare erotiske undertoner. *Yambu* er en mimisk rumba, og dansen beskriver en situation, en begivenhed. Danserne imiterer ældre menneskers måde at danse på, at bevæge sig på – de skrøbelige trin etc. Noget der giver dansen karakter af drilleri og grotesk humor. Tempoet er noget langsommere end i *guaguanco*. *Columbia* er en akrobatisk dans, en solodans, der udelukkende udføres af mænd. Af de tre nævnte typer er *columbia* den eneste, der stammer direkte fra landdistrikterne. De to øvrige er byfænomener. *Columbia* er en hurtig rumba og indeholder et stærkere afrikansk udtryk end de to andre. Dels indeholder sangen ofte afrikanske ord og vendinger, dels er det rytmiske mønstre mere kompliceret, mere polyrytmisk

anlagt end i *guaguanco* og *yambu*, der forløber indenfor en regelmæssig todelte metrik. *Comparsa* er en koreograferet beskrivende dans, der optræder i forbindelse med karnevalssæsonen, og som man kan opleve her, når karnevalsoptrædende defilerer gennem byens gader.

Idag er det almindeligt indenfor en salsa-tradition, såvel i Cuba som andre steder i verden, at musikalske elementer fra rumbaen, især *guaguanco*, integreres med elementer fra son. Rumba er blevet et vigtigt element i moderne salsa, også i en mere oprindelig form, fordi den formmæssigt og i sit tekstlige anlæg kan rumme så mange fortællende og beskrivende elementer.«

»Og således har vi idag cubansk musik, absolut cubansk, fuldendt cubansk, men af spansk oprindelse. Og vi har en anden musik, ubestridelig cubansk, i sit inderste væsen cubansk, men af afrikansk oprindelse. Da disse er de to hovedkilder, der mødes i vor musikkultur, er det nærliggende for os at sige, at denne musik, bondens musik og de afrikanske stammers musik, udgør de grundlæggende elementer i al vor musik.«

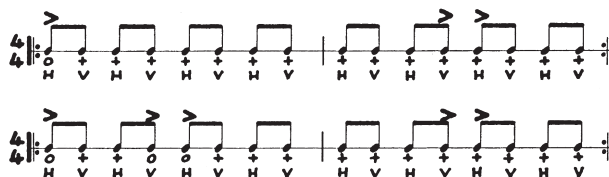
Argeliers Leon,  
cubansk musikforsker  
og komponist.



# Krølles RytmeCirkus

## Cubansk musik for danskere

### Interview med Birger Sulsbrück



*Ved Ole Straarup*

Birger »Krølle« Sulsbrück fortæller i dette interview om sit 15 årige engagement i den latinamerikanske musik, – som musiker og som underviser. I denne periode har han været en væsentlig del af drivkraften bag bl.a. den cubanske musiks omplantning og udbredelse til danske musikmiljøer.

Hvad stiller vi op her i Danmark med *chachacha* og *rumba*? Birger Sulsbrück giver her sit bidrag til historien om de latinamerikanske musik-vitaminers betydning for dansk musikkultur.

#### **Percussionist og pædagog**

*Hvad er din formelle uddannelse?*

Musiker.

*Hvordan bliver man uddannet som musiker?*

Det betaler man sig fra. Jeg startede med at gå hos en marchmusiker og lærte noder. Derefter gik jeg hos Ed Thigpen og blev jazz-trommeslager.

*Hvor mange år har du været »cubansk« musiker?*

»Jeg startede i 1975. Jeg var kommet hjem om vinteren – fra Norge, hvor jeg havde spillet dansemusik, men også brugt meget tid på at høre latinamerikansk musik. Jeg havde congas med deroppe og øvede på dem, uden at jeg anede hvad jeg skulle spille. Jeg begyndte så at gå til undervisning hos Kasper Vinding. Efter de første 3 mdr. hos

ham, startede jeg så med Cox Orange på Vallekilde Højskole om sommeren dér.

Kasper satte mig i forbindelse med Chico Navarro, som lærte mig en masse om stilarterne. Han boede her, havde været chauffør hos Spies og var siden kommet ind i Daells Varehus i glas- og porcelænsafdelingen. Men var egentlig gammel professionel danser.

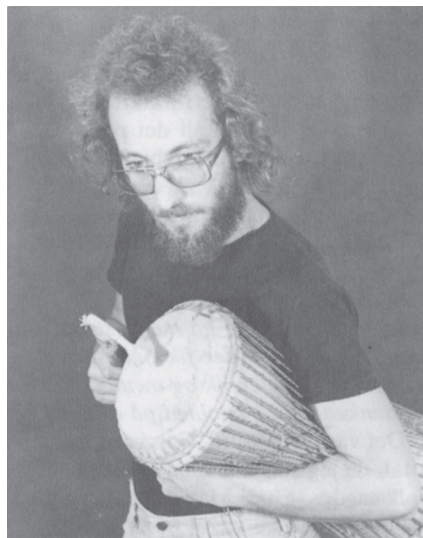
De var egentlig ikke rigtige lærere. Kasper Vinding lærte mig ikke én rigtig spilleteknik. Men sammenlignet med alle cubanere, brasilianere og amerikanere, jeg siden har fået undervisning af, er Kasper den bedste lærer: Han lærte mig at høre musik. Det var ham, der satte mig i stand til at kopiere musik og finde frem til det væsentlige.

Så var det så heldigt, at Dizzy Gillespie skulle arbejde med Radioens Bigband, mens jeg gik hos Kasper. Dizzy havde haft Chano Pozo (ham med Manteca) med i sit orkester i 1947-48, – den første cubanske congaspieler i USA, siger man. Kasper blev undervist af Dizzy om dagen, og samme aften fik jeg dem

så, de oprindelige afrocubanske 6/8's ting, helt tilbage fra 40'rne.

Det var et utroligt ryk. Undervisning i 3 mdr. og så var jeg percussionist i et band.

I 1976 begyndte jeg så at undervise i det.



*På basis af hvad?*

Folks behov og den smule, jeg vidste på det tidspunkt.

*Inden du havde helt styr på det?*

Ja. Jeg ramlede jo ind i Karsten Simonsen og Holger Laumann og de folk. Holger var jo kendt og havde netop udgivet *Rytmetodik*. Jeg blev sat til at indspille congas og alt percussion på de bånd, der blev lavet til bogen. Og så var jeg så heldig, at Holger var overbooket som lærer. Jeg fik nogle af hans jobs, bl.a. på Lærershøjskolen. De jobs, jeg selv lavede, var på Nørre Nisum og på Lærershøjskolen i Skive. Det kursus brugte jeg 4 måneder på at planlægge, og det blev til et studium, som bragte mig utrolig langt.

*Et studium, som foregik ved at lytte til plader eller ved at lure musikere af eller ...?*

Det var ved at læse bøger om det og høre musikken, cubansk og brasiliansk. Hele tiden sammenligne hvad der blev skrevet og hvad der blev spillet. Bøgerne fandt jeg på biblioteket – og så var der nærmest en hel bog på bagsiden af de cubanske plader. Den dag i dag er det nogle af de bedste forklaringer, jeg har fået. Og så kom alt det praktiske, det at skrive materialet, bygge det op pædagogisk, ja, også at tage sæderne ud af bilen. Jeg måtte have alt med selv; der var jo ingen instrumenter.

### **Trust The Leader**

*Du var kendt for at gå meget strikst til værks. Dine kursister fik både lært en elementær spilleteknik og metodik, som du bankede ind i knolden på dem?*

Det var jeg nødt til. Forvirringen var total, da jeg startede med at undervise. Folk sagde: »Gud! Må vi godt tælle!« – for de havde lige været på et kursus af

typen »du skal lissom føle mere grønt her, og lidt mere blått dér, og så er det lissom bare noget med at spille og såd'n noget, og så er det bare fedt alt sammen«. Folk kom fra den totale frihed og frustration med et kæmpe behov for blot at få et eller andet sat fast. Dertil kom at respekten for instrumenterne kunne ligge på et meget lille sted. Når jeg havde krænget min sjæl ud for at få en chachacha til bare at lyde nogenlunde ordentligt, kunne jeg i samme åndedrag få stillet spørgsmålet: »Skal vi ikke gå i gang med at bygge en tromme med det samme?« Ups! siger det så.

*Oplevede du også denne mangel på respekt fra andre musikere?*

Ja, for pokker da. Og det var derfra det gjorde mest ondt. »Idiot, mand! Du kan da ikke bruge hele dit liv til at sidde og slå på tromme!« Én ting er at stå som instruktør, så er det dit arbejde at videregive tingene. Men som musiker... Du kender den dér gamle: »Vi er 6 musikere i orkestret og en trommeslager«. Og trommeslageren er endnu mere degraderet, når han er percussionist.

*Hvorfor?*

Fordi man i årene før jeg startede havde haft et bongopædagogernes paradis, hvor man sad og spillede bommelom i alle fritidsklubber og seminarier. Og så måtte jeg jo være en af dem, når jeg kastede mig ud i sådan noget der.

*Du har aldrig haft en »lilla ble«?*

Nej, tværtimod. Det var også en del af min undervisning dengang at jeg var så modsat og kom i figursyede skjorter og stramme bukser og »Trust The Leader« T-shirt.

*Men det var altid chachacha, du lagde ud med. Ikke rumba?*

Jeg valgte chachacha, fordi den kunne bruges til rock samtidig. Og jeg starter stadig med den, her 15 år efter. Dog således at jeg nu sammenligner den med *son montuno* og spiller det på bånd, så folk kan høre, hvordan orkestret lyder med violiner og fløjter. Det står jo også i min bog, men folk kan høre det med det samme. Selvfølgelig er der problemer i at bruge både rock og latinamerikansk musik pædagogisk. Det er en millimeter af sandheden, man fortæller. Men at det var sandt nok, det jeg sagde, er blevet bevist senere: Jeg havde aldrig været på Cuba, da jeg skrev min bog, og de elsker den på Cuba.

*Når man havde været på »Krøllekursus« en uges tid, kunne man virkelig*



*spille chachacha. Men man vidste også, at det lød anderledes, når Krølle spillede med sine rigtige musikere?*

Til det er der ikke andet at sige, end at man må forstå, hvor mange timers øvning der ligger bag. For jeg spillede præcis det samme som jeg lige havde stået og undervist i.

### **Salsa Na Ma**

*Du er i New York i 1978, '79 og '80, første gang på Cuba i 1982, derefter i 1983 med orkestret, Salsa Na Ma, og igen på egen hånd i 1984 og '85. Hvordan gik det med forholdet mellem den efterhånden i Danmark anerkendte ekspertpædagog og musikeren i en og samme person, som nu for første gang ser og hører tingene, dér hvor de er og kommer fra?*

Nu bliver jeg både elev og musiker. For det første finder jeg ud af, at den vej, jeg er gået, er rigtig. For det andet, at det jeg mangler er at spille. Og for det tredje, at New York er en allerhelvedes stor by, og at jeg virkelig har langt igen. Men jeg bliver accepteret, fordi jeg spiller rigtigt. Og så er det slut med at lytte til dem, der siger: »Det dét med at spille i den rigtige stil, det er bare pis. Tænk på alle de muligheder, du går glip af! Når man tænker på, at der er 8 slag i en takt«, ja, den har jeg hørt, – »og der er åbne slag, der er slap-slag, og der er dæmpede slag, så prøv og tænk, hvor mange måder man kan blande dem på«.

Jeg kan huske en af mine første oplevelser. Det var i Central Park, hvor de sidder og jam'er om søndagen. De sidder såd'n på hver sin bænk og spiller congas, nogle spiller guiero og claves, og så rykker man tættere og tættere sammen. Til sidst er der så en gruppe,



*Foto: Ole Haupt*

som spiller rumba. Og hver gang, der kom en ny til, var det første der blev checket, om han spillede rigtig claves-retning i forhold til hvad trommerne spillede. Du fik overhovedet ikke lov at spille med, hvis du ikke vidste det. Det lærte jeg.

*Og så?*

Hjem og startede Salsa Na Ma. Her var der musikere, som kunne sætte sig og planke et nummer – med fejl og det hele. Dem spillede vi med i lang tid, inden det gik op for os, at det var fejl. For det *skulle* faneme være rigtigt. Jeg turde ikke rejse til New York med et eller andet lallende på et bånd. For hos f.eks. Johnny »Dandy« Rodriguez jun. kunne jeg få et »facit«. »Det der er rigtigt, det er i orden«, sagde Johnny – men hans kone sagde: »Det der, det swinger ikke en skid«. Da jeg kom hjem med den besked, var reaktionen, at »så måtte vi jo spille noget mer'«. Og så

blev det efterhånden et skolet salsa-orkester, som havde tonsvis af jobs. – Men også fik på puklen, fordi det var skolet. Men der var tryk på, og der var energi i det. Og vi kunne ikke have gjort det på andre måder. Hvis vi havde spillet anderledes, havde vi bare været »another band«.

*Hvordan så Cuba?*

Birthe Skov fra Universitetet havde været på Cuba i 1981. Hun havde min bog med og gav den til *Olavo Alén*. Der var så stor interesse for mit arbejde, at det udløste en invitation. Jeg fik en utrolig modtagelse, så og hørte en masse. Og selvfølgelig havde jeg et bånd med med orkestret. Via deres artistbureau blev det så til en invitation til orkestret året efter igen. Og den måned, hvor vi turnerede var mit livs oplevelse. Det var hårdt, men herligt. Vi lærte en fantastisk masse, og for mig selv personligt blev det også en anerkendelse



som *musiker*. De kaldte mig sgu »El Negro«, og højere kan man ikke nå.

### **Rumba i Danmark**

*Men hvad med rumba'en i Danmark? Vi opfatter den som noget mere sofistikeret – vel bl.a. fordi vi er så mange, der har lært at spille chachacha og ikke er kommet længere?*

Hvis vi snakker »rigtig musik« og ikke kurser, så er rumba en gaderytme, noget taxachauffører i Havanna spiller, når de holder pause. Rumba er folkløse, ikke kult eller religion. Faktisk var den kendt i årevis som »Santana-rytmen« fra TV's sportsudsendelser. Det var dén, vi spillede tilbage i 1975 – eller forsøgte os med: »mon-ikke-det-lyder-cirka-sådan-her« rumba.

Der er sket meget siden dengang. Folk kan jo spille meget mere nu, end jeg dengang forestillede mig. Men pædagogisk er du nødt til at vente, fordi du både skal kunne spille op-tempo rumba og 6/8, have 2 mod 3 kørende. Og så er der forresten også mørke – rumba'en.

???

Det var på et kursus i Svendborg i 1978. Vi havde arbejdet med folkløse rumba'en fra min bog. Og så fortsatte vi med at spille i 2-3 timer i mørke, den samme enkle rytme. Og folk lærte virkelig at opfatte det som *musik*. For en rumba kræver, at du er der i længere tid.

Hvis du ser på de to udgaver af min bog, så ligner »partiturerne« hinanden til forveksling, men der er kommet nogle anderledes fyldige forklaringer og mange flere variationer med. Plus at det hele vises på video'en.

*Men der er vel nogle grænser for, hvor langt man kan komme hertilands?*

Det er jo også derfor jeg rejser så meget. Jeg ville dø, hvis jeg kun skulle være her. Som jeg arbejder nu, kan jeg både »fodre« og modtage, tage ting med fra det ene sted til det andet og vise versa.

Men læg f.eks. mærke til, at det københavnske karneval ikke kun er brasiliansk længere; det har klare cubanske islæt. Og det, som før blev fremstillet sort/hvidt i forholdet mellem Leif Falk og »Krølles Rytme-cirkus« er afløst af samarbejde og gensidig inspiration. Og der er startet 4 trommeforretninger i Danmark siden det begyndte. Der sker meget.

Vist er der en grænse. Rumba som en helhed af rytme, dans og sang findes ikke her. I Danmark er den »en rytme«. Bredt forstået tror jeg vi skal være glade, hvis vi blot kan få folk til at klappe på 2 og 4, komme lidt ned i knæene og få svinget bare en lille smule med hofterne.

*Er det trods alt sket på de 15 år?*

Næ, det vil tage lang tid endnu. I dag kan jeg se det hos de studerende på det rytmiske konservatorium. De *kan* virkelig noget. Og det, der er sket her, er jo en drøm, der er gået i opfyldelse for mig. Alle har almen percussion, og der er hovedfagsstuderende i percussion.

Men overordnet er det noget helt andet.

Vi kan lave karneval fra nu af og til juleaften og 100 år frem. Det er ikke et spørgsmål om kun at *lære* det. Det er et spørgsmål om livsholdning og miljø. Om temperatur. Om ikke at se TV-avis, men mødes på gaden og sludre i stedet for. Og det har sine problemer her. Man står jo ikke med hver sin overfrakke på og begynder at vifte med hofterne, vel?



## **Forfattere i dette nr.**

*Sven Fenger:* Højskolelærer ved Testrup

Højskole og musiker

*Ole Straarup:* Adjunkt ved Langkær  
Gymnasium.

*Hanne Tofte Jespersen:* Cand. phil. i  
musik, gymnasielærer.

*Peter Kjærulff:* Forfatter.

*Ingrid Oberborbeck:* Musik- og  
rytmikpædagog.

*Leif Falk:* Musiker, musikpædagog.

*Arne Kjær:* Gymnasiemusiklærer.

# Litteraturliste

Nedenstående litteraturliste indeholder mange og betydelige bøger og artikler om populærmusik i Cuba, Trinidad/Tobago og Grenada. Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed, men er tænkt som en guide og rettesnor for folk, der ønsker at gå videre med et eller flere af de emner, der er berørt i dette temanummer.

Titlerne er, som der fremgår, inddelt i rubrikkerne *tilgængelig litteratur* og *hovedværker iøvrigt*. Titlerne i den førstnævnte rubrik findes her i landet og kan erhverves hos boghandlere eller via biblioteker, og for specialernes vedkommende via direkte kontakt med forfatterne. Titlerne i sidstnævnte findes kun i Caribien og kan måske skaffes via danske universitetsbiblioteker. Ellers er den eneste udvej at rejse om på den anden side af Jorden og købe dem der, hvor de er produceret.

## Caribien

### Tilgængelig litteratur:

Béhaque, Gerard: *Music in Latin America*. New York 1979.

Dich, Thue de Cros og Langagergård, Bente: *Reggae på Jamaica*. Dansk hovedværk om reggae- og rastafarikultur. Speciale fra Århus Universitet, udgivet på forlaget Publimus 1981.

Gjedsted, Jens Jørn: *Ny afrikansk musik*. Århus 1985.

Roberts, John Storm: *Black Music of Two Worlds*. London 1973.

Roberts, John Storm: *The Latin Tinge*. New York 1979.

Schreiner, Claus: *Musica Latina*. Frankfurt am Main 1982.

Slonimsky, Nicolas: *Music of Latin America*. New York 1972.

### Artikler og tidsskrifter:

Der findes adskillige oversigtsprægede artikler i diverse tidsskrifter, antologier og leksika. Man anbefales at checke de nævnte specialer, der hver især har registreret relevante artikler og tidsskrifter. Her skal blot henvises til tidsskriftet *Kontakt*, udgivet af Mellemlfolkeligt Samvirke, der har udgivet to temanumre: *Caribien*, nr. 5 1984/85 og *Verdens musik*, nr. 2 1987/88. Især førstnævnte går tæt på Caribien politisk, kulturelt og socialt. Endvidere kan vi nævne Modspils temanummer: *Latin*, nr. 23, marts 1984. Forløber for herværende nummer. Rummer artikler og interviews om musik og musikliv i Cuba og Trinidad/Tobago.

## Cuba

### Tilgængelig litteratur:

Beck, Henrik: *Cubansk musik*. Speciale, Kbh. Universitet 1984. En fremragende og læservenlig indføring i den cubanske populærmusiks historie og aktuelle status. Henv. Henrik Beck. Tlf. 31357024.

Günter, Helmut og Schäfer, Helmut: *Vom Schaumanentanz zur Rumba*. Stuttgart 1959.

Friis, Bjarne; Olsen, Susanne Stougaard og Ditlevsen, Henning: *Cubansk folkemusik*. Speciale, Ålborg Universitetscenter 1988. Omhandler tidlige cubanske populærmusikformer. Grundig og informationsmættet. Henv. Bjarne Friis. Tlf. 98143432.

Hellquist, Per-Anders: *Musica Cu-*

*bana*. Teksthefter til pladeantologi af samme navn. Stockholm 1978.

Hellquist, Per-Anders: *Röster på Cuba*. Stockholm 1978.

Sulsbrück, Birger: *Latinamerikansk percussion*. Kbh. 1980. Uomgængelig for videre studier af cubansk musik. Rummer en oversigt over plader, der kan (kunne) skaffes i Danmark.

### Hovedværker iøvrigt:

Balaguer, Pablo Hernández: *El mas Antiguo Documento de la Musica Cubana y otros Ensayos*. Habana 1986.

Becali, Zoila Lapique: *Musica Colonial Cubana*. Bd. 1. Habana 1979.

Brouwer, Leo: *La Musica, lo Cubano y la Innovacion*. Habana 1982.

Carpentier, Alejo: *La musica en Cuba*. Habana 1979.

Fernández, Maria Antonia: *Bailes Polulares Cubanos*. Buenos Aires 1976.

Galan, Natalio: *Cuba y sus Sones*. Habana 1983.

Garcia, Eliseo Palacios: *Catálogo de musica Popular Cubana*. Habana 1987.

Grenet, Emilio: *Popular Cuban Music*. Habana 1939.

Guillén, Nicolas: *El Libro de los Sones*. Habana 1982.

Guillén, Nicolas: *Motivos de Son*. Habana 1980.

Haya, Maria E. og Joya, Mario Garcia: *Diana Habanera or The Rumba is called Chano*. Habana 1985.

Leon, Argeliers: *Del Canto y el Tiempo*. Habana 1984.

Leon, Argeliers: *Musica Folklorica Cubana*. Habana 1964.

Linares, Marie Teresa: *La musica y el Pueblo*. Habana 1981.

Martin, Tamara: *La Musica Coral en Cuba*. Habana 1987.

Mikowsky, Solomon Gadles: *Ignacio*

*Cervantes y la Danza en Cuba*. Habana 1988.

Orovio, H.: *Diccionario de la Musica Cubana. Biografico y Tecnico*. Habana 1981.

Ortiz, Fernando: – har skrevet en række afhandlinger om cubansk musik. Her skal blot nævnes 5-bind værket: *Los Instrumentos de la Afrocubano*. Vol. 1-5. Habana 1952-55.

Rodriguez, Ezeguiel: *El Danzonete, su autor y sus Interpretes. Cincuentenario de su Creation (1927-1979)*. Habana 1979.

Rodriguez, Olavo Alén: *Generos de la Musica Cubana*. Habana 1981.

Rodriguez, Olavo Alén: *La musica de las Sociedades de Tumba Francesa en Cuba*. Habana 1986.

Saumell, Manuel: *Contradanza*. Habana 1981.

#### Artikler og tidsskrifter:

Check ovenstående specialer. Endvidere findes Rodriguez, Olavo Alén: *Afrikanische Musikeinflüsse in Kuba* i antologien: *Musikkulturen in Afrika*, Berlin DDR 1987. Endelig skal det nævnes, at det kan betale sig at studere pladenoter til cubanske plader, da disse i reglen er meget grundige og informative.

#### Spilleanvisninger:

Her skal nævnes nogle få, der er umiddelbart tilgængelige i Danmark:

Lopez, Daniel: *Salsa rytmer!* Stockholm 1982.

Sulsbrück, Birger: *Latin-American Percussion. Video Session*. Kbh. 1988. (Anmeldt i dette nr. af modspil).

Sulsbrück, Birger; Beck, Henrik og Simonsen, Karsten: *Salsa-sammenspil*. Kbh. 1984.

## Trinidad/Tobago og Grenada

Der er ikke den samme forskningstradition i Vestindien, som det er tilfældet i Cuba. Antallet af hovedværker er derfor tilsvarende begrænset.

#### Tilgængelig litteratur:

Hill, Erroll: *The Trinidad Carnival*. Port of Spain 1972.

Malm, Krister: *Fyra musikkulturer*. Stockholm 1981.

Malm, Krister: *Wästindien, Små Antillerna*. Teksthefte til pladeantologi af samme navn. Stockholm 1977.

Warner, Keith: *The Trinidad Calypso*. London 1983.

Viskum, Ulla og Hansen, Vibeke M.: *Karneval, calypso og steelband på Trinidad*. Speciale, Århus Universitet 1989. Et veldokumenteret og indlevet studie i Trinidads musikkulturer.

Henv. Ulla Viskum. Tlf. 53584424 eller Vibeke M. Hansen. Tlf. 86993202.

#### Hovedværker iøvrigt:

Lion, Roaring: *Calypso from France to Trinidad*. San Juan, Trinidad 1988.

Thomas, Jeffrey: *A History of Pan and the Evolution of the Steelband in Trinidad and Tobago*. Speciale (master degree), Wesleyan University 1985.

Det mest omfattende studie i steelpan-traditionen til dato. Henv. Jeffrey Thomas, Music Department, Wesleyan University, Middletown, C T 06457, USA.

Quevedo, Raymond: *Attila's Kaiso*. Port of Spain 1983.

#### Artikler og tidsskrifter:

Flg. titler kan skaffes via danske biblioteker:

*Trinidad Carnival* i Caribbean Quarterley, Vol. 4 nr. 3 og 4, marts/juni 1956 (genoptrykt 1988).

Hill, Erroll: *On the Origin of the Term Calypso*. I Ethnomusicology 11, 1967, (s. 359-367).

Pearse, Andrew: *Music in Caribbean Popular Culture*. I Revista/Review Interamericana, Puerto Rico 1979.

Endvidere kan vi henvise til Viskum, Ulla og Hansen, Vibeke M.: Calypsoen – Trinidads sangskat. I Modspil nr. 35, april-juni 1987. Samt Iwersen, Mette og Nielsen, Hans Christian: *Steelbands*. I Opus nr. 4, juni/juli 1989.

(Check iøvrigt ovenstående danske speciale for yderligere artikler).

## Caribisk musik på plade

Der findes ikke pladeforretninger, der har specialiseret sig i caribisk musik i Danmark.

På nedenstående to adresser kan man finde et begrænset udvalg af cubanske plader:

– Dansk Cubansk Forening  
Elmegade 14, kld. t.v.  
2200 Kbh. N. – Tlf. 31351050

– Slagtøj Centeret  
Frederiksberg Bredegade 1  
2000 Frederiksberg – Tlf. 31105710

Går man efter bestemte navne eller stilarter, er man henvist til enkelte velassorterede forhandlere og importører i vores nabolande. Vi kan anbefale flg.:

Sverige:  
*Fat Records*  
Rudbecksgatan 1, 70211 Örebro  
Tlf. 00945-19188606.  
(Postordrefirma. Har katalogført ca. 5000 titler indenfor caribiske stilarter).



# At signalere fra sit bål

– om Wagner og drømmesprog

## Interview med instruktøren Klaus Hoffmeyer

Ved Hanne Tofte Jespersen og Peter Kjærulff

Første del af dette interview bragte vi i Modspil nr. 43. Længden af det var ikke planlagt, men når man først kommer i snak med Klaus Hoffmeyer, er det vanskeligste nok: at stoppe. For det vælter frem med ideer, associationer, vittigheder og teaterhistorier i en sådan mængde, at vi kunne fylde flere numre af Modspil. Sidste del af interviewet udviklede sig nærmest til en samtale mellem Klaus Hoffmeyer og Peter Kjærulff om, hvad der rør sig dybt i Wagners univers. Men man behøver ikke at være Wagner-ekspert for at se parallellerne til vor egen verden.

### De græske festspil

KH: Hvor begynder egentlig teatret? Dette spørgsmål hænger sammen med en dybtliggende utilfredshed med at lave teater i dag – som består i – at som teateret oprindelig var *tænkt*, så *var* det begyndt, *inden* folk kom i teateret. Men det er det ikke i dag. I dag er teaterbygningerne nogle reservater, hvor man sådan begir sig hen for at modtage nogle specielle impulser eller »kicks«, hvor jeg forestiller mig, at ihvertfald teaterets opståen var noget med, at teateret voksede ud af samfundet. Til gengæld var man der heller ikke ret tit; og så var det en mødeplads, der ikke var »eksklusiv« – *alle* var i princippet tilskuere. Den græske skueplads, ikke?

Det var jo også det, der optog Wagner: at genopføre et skuespilhus, hvor i princippet *folket* kom. Han brugte i øvrigt selv ordet *folket*, men definerede det som dem, der led en fælles nød...

hvilket er en udmærket definition sådan set. Den udelukker i hvert fald visse...

PK: Med hensyn til Wagner og de græske dramaer, er der så en fordel hos Wagner, som du evt. kan rekonstruere nu – jeg tænker på det der med, at de gamle grækere kendte deres eget mytteinivers, de vidste, hvilke guder, der stod for hvad – og hvilke Homerhelte, der repræsenterede hvem. Det vidste den almindelige tysker jo godt nok ikke, hvad Nibelungens Ring angår, formodentlig, men alligevel er der så megen basis for at se Wagners Ring som et bevidsthedsdrama, at der måske her ligger en yderligere mulighed for at lave festspil – altså i kraft af teksten?

KH: I kraft af teksten og fordi Wagner tar så store og almene temaer op, at hvis man ellers lige gider gøre sig ulejligheden med at sætte sig ind i den der gudeverden, så har man fået en hjælp

til at komme videre. Men man har den altså ikke gratis, som grækerne havde. Til gengæld er man der fortsat i 4 dage, og det i sig selv skaber jo en helt anden form for samvær omkring forestillingen. Men mange ting taler imod dette – ARTE-systemet og lignende, der banker helt tilfældige publikummer sammen til tilfældige forestillinger, i stedet for at man møder op som kaldede – som specielt inviterede.

Men for nu at komme til Wagner, så er det helt klart, at han forudsætter den græske model i sit eget hoved. Måske forudsatte han den lidt for blindt, jvf. det der med Guderne – men han opnår faktisk at være en af dem, der har chancen for at bringe os tilbage til det oprindelige teater – i hvert fald, når man opfører Ringen. Alene i kraft af varigheden. Men det er jo rigtigt, hvad du siger, at det er værker, der udspiller sig i en bevidsthed – også. Altså – *kampen*

i værkerne – den foregår mellem forskellige farver i bevidstheden. Så bliver publikum jo *meget* involverede, hvis man vel at mærke får *hul* på deres bevidsthed.

### Kærligheden og døden

PK: I en artikel i Modspil nr. 40 om totalkunst nævner jeg, at Nibelungens Ring kan fortolkes ved hjælp af drømmesprog, og at selve guldringen kan opfattes som en sammenblanding af kærlighed og død?

KH: Ja, det slår en hver gang med Wagner: hvor livsfarlig kærligheden er hos ham, og hvor tæt ved døden den hele tiden står. Dette kan jo være vanskeligt for en normal bevidsthed at acceptere, for normalt får vi jo præsenteret kærligheden som altings frelse – eller »hvor er det godt« og »så fik de hinanden og levede lykkeligt«. Men det kan jo ikke nægtes, at kærligheden hos Wagner kun bliver *synlig*, når døden er der. Den er næsten usynlig ellers. Og her ser jeg måske hele tiden det håndværksmæssige i det – altså: hvordan gør man noget synligt – ja, jeg gør altså stilstanden synlig ved hjælp af bevægelse og kærligheden synlig ved hjælp af død. Derved undgår jeg behændigt at besvare det filosofiske spørgsmål: jamen er det da rigtigt? Jeg skal kun gøre det synligt, det er mit job. Jeg er jo håndværker, ikke? Altså skal jeg ikke engang vide, om det er rigtigt, jeg behøver ikke engang tage stilling til det. Jeg skal bare – som det hedder – lave en loyal iscenesættelse. Som om det fandtes.

HTJ: Står du af der?

KH: Jeg står af over for en loyal iscenesættelse, og i det hele taget med Wagner tror jeg, at jeg står af over for

det loyale. Var det ikke Fricka, der var skurken i værket i virkeligheden? Troen på loyaliteten er vel noget af det værste. Så står alt jo stille. Kærlighed er noget andet end loyalitet, er noget andet end ægteskab. Der er en scene i Ringen, hvor det virkelig bliver sagt: »Stets Gewohntes nur magst du verstehn« (du fatter kun det konventionelle) siger Wotan til Fricka (Walküre 2. akt) – mens »doch was noch nie sie sich traf, danach trachtet mein Sinn« – altså »jeg føler mig kun tiltrukket af det hidtil usete«. Det er kunstneren over for ikke-kunstneren. Overført på ægteskabet bliver det altså Don Juan over for Don Ottavio – forføreren eller schuften over for det hæderlige menneske. Loyaliteten er en form for død. Den stiller også kærligheden i relief: Fricka stiller Freia i relief.

### De gode og de onde

PK: Ifølge drømmesproget kan man opdele bevidstheden i et hierarki, der lægger »gudelaget« øverst og andre lagdelinger nedenunder. Nu kan man jo lave en fortolkning af Ringen, hvor man starter med at beslutte sig til, at Wotan og guderne er de onde, og at Alberich og Mime er de gode, som der bliver trampet på. Mens – hvis du går ind i et eventyr, så er de gode gode og de onde onde, ikke? Og hvis Wotan begår en fejl, så skyldes dette – ifølge mytesproget – at der på de højere bevidsthedslag, gudelagene, befinder sig et problem. Det giver en helt anden holdning til værket, hvis vi starter med at sige, at ifølge eventyrenes og bevidsthedens model, så har Wotan i virkeligheden altid ret. Så når han fortæller Brünnhilde, at hun begår en fejl, så begår hun vir-



Peter Kjærulff og Klaus Hoffmeyer (Foto: Erik Friis)

kelig en fejl. Det er Brünnhilde, der intet forstår.

Tiltaler denne ide dig – at man kan se hele Ringen som et drømmeunivers efter den opskrift? Det giver jo en helt anden holdning?

KH: Ja det ville det gøre. Jeg kan ikke sige, at det helt tiltaler mig, idet jeg har svært ved at se væk fra, at figuren Wotan vel også indeholder en kritik af det 19. århundredes sejrrige imperialistiske menneske. Uden at forstå dette begreb udelukkende politisk. Og det er jo også en kritik af en person, der stod i vejen for Wagner – foruden at det var Wagner selv. Det komplicerede ved Wotan er, at han ikke *kun* er det. Han er også det, *du* siger. Altså er han både imperialist og kunstner. Altså er der ikke tale om nogen nem politisk stillen det op, som Bernard Shaw eller andre har villet gøre det. Det synes jeg er tolt uinteressant. Hvis jeg skulle vælge om jeg så må sige på en øde ø, så ville jeg 10 gange hellere se Donington systemet udført end de shawske iscenesættelser\*). Men jeg vil egentlig nødtigt skulle vælge. Jeg ville hellere prøve, om man kunne ramme – både den overfladiske politiske bevidsthed hos et publikum, der måske er vant til nogle hurtige forklaringer, og tilfreds-stille *den* og så gå videre. For man kan ikke sætte ud af kraft de mobiliserin-ger, et publikum har i en sal – baseret på deres politiske erfaringer. Så man er nødt til at tage dem med. Men man kan jo heller ikke sætte drømmene ud af kraft, skønt det gør man oftere. For så dør man jo, det er jo direkte farligt. Hvis man kunne, burde man prøve at forstå de Wagnerske værker hele vejen rundt. Det er jo naturligvis en gevaldig ambition, og tit er man ude for, hvor

stærke de politiske symboler er – det opdagede jeg i forbindelse med noget jeg fik på puklen for i »Rhinguldet«: det røde flag, som Loke svinger. Jeg havde slet ikke troet, at det ville vække så stort et hysterisk raseri. Nogle blev jo nærmest *blinde* af at se det (jeg troede, der skulle meget stærkere far-ver til, før man blev blind), og de holdt derefter op med at se resten af forestil-lingen – »jamen det er jo bare en marx-istisk iscenesættelse«. Og nogen påstod – og det var det allermest geniale – at det skulle have været et *sort* flag, Loke skulle have svunget i Nibelheim, for Nibelungerne de var da ikke socialister, det var jo *Bakunin*, Wagner omgikke-des på det tidspunkt. (Bakunin: russisk anarkist, uenig med Marx. red.) Men jeg har ikke lavet en historie om, hvem der var i Wagners bekendtskabskreds. Nibelungerne skulle ifølge Wagners op-rindelige koncept befri i den aller sid-ste scene af Ragnarok. Der var tale om proletariats befrielse – altså kan man godt i 2 sekunder bruge et rødt flag, uden at hele... Dette viser at det poli-tiske lever utroligt stærkt, fordi det jo på en måde fik alt for megen vægt. For mig var det eet symbol blandt mange.

PK: Dvs. man burde i virkeligheden lave 4 forskellige iscenesættelser af Rin-gen og så spille dem umiddelbart efter hinanden?

KH: Ja det er sikkert en god ide. Jeg har allerede fået masser af ideer til hvis man skulle lave Ringen igen. Der er bestemt mange muligheder.

### Drømmesproget

PK: Kan du bruge kundalini-tanken (jvf. artiklen om Wagner og drømme-sprog i Modspil nr. 40) – dvs. ideen om

at der i mennesket er indbygget en slags total selvdestruktionsmulighed, et brændende spændingsfelt, der både er slange- og dragesymbol samtidig.

KH: Ja i høj grad. Den forstår jeg måske også bedre nu, den er jo koblet stærkt sammen med hele den Wagne-ske form for masochisme. Nu bruger jeg med vilje det »lille« ord maso-chisme, du bruger et større ord – men at være, som Artaud siger: »på bålet og signalere fra sit bål, det er det kunst-nere bør gøre«. Være forbrændte – og signalere fra bålet. Og det er det, vi skal betale for at se – altså folk, der signalerer fra deres bål – i dødsøjeblik-ke. Disse signaler fra det halvfor-brændte menneske – det er dem, vi egentlig vil ha', og det er klart, at dette jo ingen mening havde, hvis ikke det var for at få de overlevende til at leve dybere bagefter. Så derfor er det vigtigt at forstå disse ting. Man kan ikke komme langt nok ind i dem. Til gen-gæld kan det være vanskeligt i det over-fladelag, man beskæftiger sig med som instruktør, dette håndværksmæs-sige, altid at få *åbnet* ned til de der ting. For der er så meget, der skal *fun-gere* på overfladen, for at det overho-vedet bliver til at holde ud at se på. Men det optager mig enormt, og man kan forhåbentlig kun blive bedre til det.

For mig hører drømmene helt afgjort med til teateret. Et teater uden drømme – eller et teater, som ikke i virkelighe-den er en form for levende, aktualise-ret drøm, det er ikke rigtig teater.

PK: Det, jeg synes er den mest spæn-dende konsekvens af at se Ringen ud fra drømmesprog er, at Wotan så får ret, når han siger til Brünnhilde, at hun skal lade være med at forsvare Sieg-



mund – forstået på den måde, at hvis du ser guldringen som sammenblandingen af kærlighed og død, og hvis man så skal være stærkere end ringen, så skal man sættes over for en dødstrusel – og i den situation *undlade* at anvende døden som argument. Siegmund anvender døden som argument (han truer med at dræbe sig selv og sin elskede, hvis de ikke kan få hinanden. red.) for at få Brünnhilde til at hjælpe, hvorefter han i virkeligheden »ta'r ringen på«, ikke? I det øjeblik Brünnhilde undlader at lytte til Wotan (han forbyder hende at hjælpe Siegmund. red.), så kapper hun forbindelsen til de højere bevidsthedslag, hvis du følger drømmesproget. Dette svarer til, at hun lukker det tredje øje, hvilket svarer til at Wotan kysser hendes guddommelighed væk med et kys på panden. Dette svarer igen til, at hun i det øjeblik, hvor hun virkelig skal bruge sin intuition – nemlig da den »falske Siegfried« trænger ind igennem flammerne til hende – så mangler hun den, ikke? For enhver normal eventyrprinsesse ville sige: dette er min elskede, der er forvandlet ved hjælp af trolddom.

KH: Men det kan hun ikke, for hun mangler det tredje øje på det tidspunkt, ja.

PK: Og også senere – jeg mener: ville en virkelig heltinde forråde sin elskede og fortælle, hvor man rammer ham bedst??

KH: Jeg synes det er fantastisk interessant. Du kommer virkelig med nogle alternativer, men jeg kan rolig sige, at det også er alternativer til min iscenesættelse, for jeg har ikke tænkt de tanker, før du er kommet med dem. Men jeg har forsøgt at vise, at fra og med Götterdämmerung, fra det øjeblik,

hvor Siegfried tager afsked med Brünnhilde, der går hun i et med klippen – der begår hun den fejl, fordi hun har ringen, at hun bliver *loyal*. Og straks »dør hun«. Sådan har jeg tolket det. Og derfor, da han kommer igen, er hun i et kostume, der har nøjagtig den samme farve som klipperne. Hun sidder bare i en stum betragtning af ringen. Hun er gået i stå. Og derfor kan hun ikke se, hvad der sker. Sådan har jeg fortolket det. Din fortolkning er jo dybere, men den ville så kræve, at det skulle være *forkert*, det som er det mest gribende i Ringen næsten: at hun gør oprør mod sin far. Det skulle skildres som en fejl?

PK: Ja.

KH: Jeg kan ikke helt overskue, hvordan man skulle bære sig ad, men jeg ville skidegerne se en iscenesættelse, hvor det var gjort. Kan du ikke overtale en eller anden instruktør til det? Jeg kan godt se sammenhængen i din tankegang, det kan jeg sagtens. Og så forbliver man i drømmesproget, hvor Wotan altså ikke bliver udråbt til denne skurk, som vi har gjort ham til (nu har vi jo nok forsøgt at se ham som noget andet end en skurk. For mig er han et splittet menneske).

Jeg synes nu nok, jeg har svært ved at komme væk fra, at Brünnhilde jo på en måde realiserer alt det, som Wotan troede, hans drenge skulle realisere. På en måde gør hun alt det, han ber om – hun er den helt, han efterlyser i Valkyrien, som upåagtet af ham, og uden at det skal tjene ham, alligevel gør det rigtige.

PK: Men Wotan siger jo hele tiden, at han – selvom det var en enorm kraftanstrengelse – ændrede mening. I det øjeblik Fricka siger, at »du må fjerne

sværdet« (det uovervindelige sværd »Notung«, som Siegmund bærer. red.), så handler det vel egentlig om, at det eneste, der kan sejre over ringens sammenblanding af kærlighed og død, det er en kærlighed, som *i sig selv* kan klare opgaven – uden den »helgardering«, som sværdet er. Hvis nu Siegmund havde sagt til Brünnhilde: »jeg er dæleme ligeglad med, om du vil ha', at jeg skal dø. Jeg agter at kæmpe med Hunding, om du så smadrer mit sværd aldrig så mange gange« – ikke? Situationen med ringens sammenblanding af kærlighed og død er jo så definitiv, at enten klarer man den, eller også klarer man den ikke. Der kræves netop, som Wotan siger, et menneske, der er fuldstændig i modsætning til ham, men som vinder – dvs. i det øjeblik, hvor *han* (Wotan), giver ordre til Siegmunds død, *så* har Siegmund i realiteten muligheden for at stå fuldstændig i opposition til Wotan og sige: »dette vil jeg ikke finde mig i, for *jeg elsker*. Jeg vil kæmpe med Hunding, om det så skal være med de bare næver.« Og *så* ville han være stærkere end ringen. Brünnhilde overser, at det kun er en kærlighed, der ikke anvender døden som redskab, der er stærk nok til at overleve.

KH: Det er jo en utrolig tanke, har du prøvet at overføre den til Tristan: altså »kun en kærlighed, der ikke anvender døden som redskab« – en sådan kærlighed findes jo ikke i Tristan?

PK: Nej, der sker jo netop det, at Tristan falder for selvdestruktionens kraft –

KH: Ja det gør han måske ved at løbe ind i Melots sværd, det er det, du mener. Det er altså din fortolkning: han kan ikke bære kærligheden videre ude i livet.

### På bunden af det ubevidste

KH: I Götterdämmerung er der jo denne frygtelige kærlighedsfortvivelse, sådan at igen: alt kan først blive godt, når Brünnhilde dør – altså den for mig lidt uspiselige påstand, at man skal ride ind i et bål. Taget i sig selv altså – med mindre man kan lægge alt muligt hinduistisk ind i det. Hvad jeg ikke ved, om man helt kan: en forløsning af verden i stedet for en befrielse af verden. Wagners oprindelige projekt var jo at befri Nibelungerne, og så skulle Wotan nærmest overleve som en slags konge?

PK: Egentlig passer de sammenhænge ind i kundaliniideen, for kundalini er et »brandspor« (jvf. slange/drage-sammenhængen). Sådan, at hvis man har sammenblandet kærligheden og døden så meget, at man selv er blevet årsag til kærlighedens død – det er jo det, der er sket med Brünnhilde: det er jo i virkeligheden hende, der dræber Siegfried – i samme øjeblik, man så erkender, at det er det, man har gjort, så får man en fornemmelse, der svarer til, at man brænder op. Altså en slags skærsildsfornemmelse, så hun ikke »ofrer sig selv«. Det er ikke nogen enkebrænding som hos Chereau (Bayreuth 1976. red.), men en erkendelse, der er så gennemgribende, at det ligesom er en total renselse.

KH: Vi gik jo så vidt, som til næsten at lade hende overvære Siegfrieds drab: Han rækker ud efter hende, og derfor bliver han stukket ned bagfra, så på den måde trækker hun ham ind i døden.

Det er nogle spændende og meget konsekvente tankegange, du har i hovedet, som nok fortjente at blive efterforsket. Jeg forsøger selv at lave en konstant vekslen mellem dagklart sprog og drømmesprog, så man går frem og

tilbage hele tiden. Og så må tiden vise, om det er en inkonsekvens – om det ville være mere konsekvent at vælge drømmesproget hele vejen igennem.

PK: Jeg synes det er spændende med det lange slæb, Erda har på i starten og i slutningen af Ringen – for det kan dels symbolisere Rhinen, dels tiden – og dels så jeg det som et slangeskind, et kundalini-symbol, og så tænkte jeg »aha«!!

KH: Ja hvem ved, hvad der foregår på bunden af det ubevidste?

PK: Fin bemærkning: Slut.

\*) *Donington*, læs: dybdepsykologisk (jvf. Donington, Robert: *Wagners »Ring« and its symbols*. London 1974. 3. udg.)

*Shaw*, læs: socialrealistisk (jvf. Shaw, George Bernard: *The perfect wagnerite*. New York 1967. 4. udg.).

Arthur Rackham:  
*Brünnhilde rider ind i  
flammerne*



## Anmeldelse

# Man skal høre meget

»Man skal høre meget« – *musikaliteten i focus – en bog om lærere og undervisning* redigeret af Hanne Tofte Jespersen, – medforfattere Lars Ole Bonde, Kirsten de Cros Dich, Søren Schmidt og Ole Straarup.

Christian Ejler's forlag, 1988, 144 kr.

Fem mennesker, som enten er gymnasielærere i musik eller uddanner sådanne, har fundet sammen om et projekt, som de oprindeligt kaldte »musikfaget i gymnasiet«. Deres egne erfaringer med store problemer i musikundervisningen med gymnasieelever, mislykkede timer, konflikten mellem den akademiske uddannelse og den umiddelbare glæde ved musik og meget mere har ført dem til en erkendelse af, at det ikke kan nytte noget at holde lærerens person udenfor. De udformede deres projekt og gennemførte en undersøgelse, der omfatter observation af undervisning på adskillige gymnasier, fordelt over hele landet, desuden spørgeskemaundersøgelser og lærerinterviews. Alt dette beskriver, kommenterer, tolker og konkluderer de, og resultatet er en helt igennem spændende, morsom og lærerig bog.

Jeg vil starte med bogens sprog. Alene titlen er et kup i al sin flertydighed. Eller en vending som »det forkromede overblik« i 1. kapitel, som selvironisk udtrykker gymnasielærernes akademiske tilgang til faget. Eller den rammende kapiteloverskrift »Sammen-spil – en samspilsramt disciplin«. Gengivelsen af elevudsagn er utrolig mor-

som læsning, men uden at de på nogen måde bliver gjort til grin. Man fornemmer, at der virkelig er blevet lyttet til eleverne! Hele bogens sprog udmærker sig ved overordentlig vittige, præcise, ofte nyskabende formuleringer, der gør det til en fornøjelse at følge også de lidt mere tørre opremssninger. Og en af bogens vigtigste pointer er også sproglig. Men derom senere.

Det forekommer mig vanskeligt at referere bogens indhold her, fordi det er så utroligt vidtspektret og på første blik nærmest uoverskueligt. På sin vis et godt billede af musiklærergeringens komplicerethed. Jeg vil tillade mig at gå meget subjektivt til værks og hente snart det ene, snart det andet træk frem. Og *subjektivitet* er netop en anden af bogens pointer, nemlig subjektivitet som en positiv og nødvendig størrelse, når det drejer sig om musikformidling.

### Et personligt perspektiv

Under læsningen af de to første kapitler (Opgør med pædagogisk vanetænkning og Læreren mellem alvor og show) udbrød jeg gang på gang: »Endelig!« Endelig er der nogen, der bryder det tabu, der synes at kendetegne generationer af musikpædagogisk litteratur og tænkning, det tabu nemlig, som holder lærerens person udenfor. Ved hjælp af observationer, lærer- og elevudsagn dokumenteres her nødvendigheden af at tænke *alle* involverede personer med, når det gælder undervisning. Her i bogen er læreren pludselig hovedperson! Læseren bliver taget med ind i alle de nye erkendelser, som de fem forfattere kommer ud for i løbet af deres projekt. Man er aldrig i tvivl: det er ikke kun »de andre« lærere, men sig selv, de skriver om, – det er personliggjorte er-

faringer, som de straks sætter ind i et større perspektiv, ved f.eks. at diskutere andre, udenlandske forskeres resultater. Det er især tyske forskere (Ziehe, Stubenrauch, Ruth Cohn, Werner Pütz), der her bliver gjort tilgængelig for en dansk læserkreds. For at give et kort rids af, hvad det drejer sig om, her i flæng nogle nøglebegreber: gymnasielærernes atomiserede virkelighedsopfattelse, deres faglige identitet fra en akademisk uddannelse, nødvendigheden af at interessere sig for undervisningens *affektive* side, musikfaget som et akademisk fag i gymnasiet – i stedet for et, der bunder i kropslig-følelsesmæssige udtryk; den skjulte læreplan og fagkoden, som gør det ekstra vanskeligt for eleverne.

Det første kapitel rokker ved nogle grundlæggende og udbredte opfattelser angående musikundervisning og pædagogiske processer generelt. Andet kapitel tager så grundigt fat i lærerens person. Der er generel mangel på refleksion i uddannelserne angående lærerens person. Det er mest den *faglige* kompetence, man fokuserer på. Men enhver ved, at faglig kompetence ingen garanti er for god undervisning. Der kræves en *personliggørelse* af undervisningen. Den tætte sammenhæng mellem elevernes vurdering af faget og lærerens personlige fremtræden bliver skildret, bl.a. ved hjælp af observations-eksempler. Pludselig forstår man bedre, hvorfor undervisning generelt er så vanskelig en kunst. Forfatterne betoner hele tiden, at deres undersøgelsesresultater også er relevante for *andre* fag, ikke kun for musik. Vi får et billede af på den ene side læreren som *ekspert*, med analytisk viden, som formidles i emotionel distancering fra eleverne –



og på den anden side læreren, der medlevende og åben kommer eleverne imøde og muliggør læreprocessen som en balance mellem regression (= søge det trykke) og progression (= overstige grænser), ud fra en dyb forståelse for elevernes ståsted og vanskeligheder. Førstnævnte kunne man også kalde »objektivitetens ideal«, sidstnævnte tillader og endda nødvendiggør subjektivitet.

### Musikalske aktiviteter

I tre kapitler tages der nu fat på de traditionelle områder i musik på gymnasiet: sang, sammenspil og lytning.

Som en, der står udenfor gymnasieverdenen, spørger jeg straks: hvor er *kroppen*? Bliver der ikke danset i musiktimerne i gymnasiet? Er dans måske ikke en musikalsk aktivitet på linie med sang, lytning og spil? Har man aldrig gjort det, eller har man droppet det? Det forekommer i hvert fald ikke her i bogen. Men vil ikke netop dans og bevægelse til musik være en fortrinlig mulighed for personliggørelse, kropsliggørelse af undervisningen? Det vil blive spændende at få svar.

Tilbage til sangkapitlet: sang som udflugt til barndommen, sang som et frirum, der går på tværs af elevernes andre bestræbelser om at tilegne sig gymnasiekoden. Sangtimen som psykisk ladet situation, grundene hertil bliver forsøgsvis skitseret med *regression* som nøglebegreb. Vigtigheden af, at læreren bruger sang som kontinuerlig musikalsk forløb, ikke som objekt til analyse og teoretiseringen. Og der er spændende overvejelser angående *kønsrolleproblematikken*, som viser forfatterens meget differencierede syn på dette aspekt.

Sammenspilskapitlet er ligeledes spændende, og det må foruden gymna-

sielærerne især interessere musikpædagoger på musikskolerne (frafaldsproblematikken!), men også alle, der underviser i samspil på seminarier, højskoler og efterskoler. En meget væsentlig indsigt: læreren skal vise og bruge det, hun/han kan på sit instrument! Man kan meget vel forestille sig musiklærere, der i misforstået beskedenhed mener at skulle tilbageholde deres egen kunnen, for ikke at »skræmme« eleverne. Det modsatte burde være tilfældet: eleverne har også her brug for lærerens udspil, lærerens person skal synliggøres, igennem kunnen og engagement. Og måske aller sværest: også evt. manglende færdigheder skal synliggøres.

Lyttekapitlet tager fat i konflikten

*oplevelse* kontra *bevidstgørelse* og beskriver desuden lærerens andet dilemma: skal hun/han formidle værdinormer og bedømmelseskriterier (og dermed diskvalificere bestemte musikformer) eller »er alt ligeværdigt« (lige godt)? Undersøgelsen af elevernes lyttevaner munder ud i konstateringen af, at musikforbruget idag er kendetegnet af stor spredning over mange genrer. At det viser tegn på *postmoderne* træk som følge af masseudbuddet i musik er ikke videre forbavsende. Derimod forfatterens konstatering af, at modsætningsforholdet mellem *finkultur* og *popkultur* synes at være ophævet. Det forekommer mig så meget desto mere forbavsende, når jeg sammenholder dette udsagn med kendsgerningerne i



### Undertegnede bestiller hermed:

- \_\_\_\_\_ stk. abonnement årg. 89  
nr. 43-44 + index over  
numrene 1-44, kr. 135,-
- \_\_\_\_\_ stk. RABATTILBUD: 4 numre,  
frit valg ml. nr. 23-38, kr. 98,-
- \_\_\_\_\_ stk. RABATTILBUD: årg. 88  
nr. 39-42, kr. 128,-
- \_\_\_\_\_ ex. af MODSPIL NR. \_\_\_\_\_  
(pris pr. nr. kr. 35,-;  
fra og med nr. 38, kr. 45,-)

Navn \_\_\_\_\_

Gade/vej \_\_\_\_\_

Postnr. \_\_\_\_\_ By \_\_\_\_\_

### BREV

Postbesørges  
ufrankeret  
Modspil  
betaler  
porto

874

### MODSPIL

Tiderne Skifter  
Skindergade 28 B  
1159 København K.

det offentlige, musikpolitiske liv, men også og især i musikpædagogikken, hvor kløften mellem populærkulturen og fin-kulturen lever i bedste velgående. Måske bare iklædt lidt andre begreber.

### Et møde i sproget

I kapitlet »Musikalsk oplevelse – analytisk tænkning« bliver lærer- og elev-sproget stillet op som to kontrahenter, der ikke kan forenes. De taler simpelt hen forbi hinanden. Man forstår pludselig, at megen undervisning nødvendigvis må mislykkes eller opleves som ligegyldig, fordi parterne ikke forstår hinandens sprog. Lærerens fagsprog, præget af kategoritænkning og distanceret analyse her – og elevernes oplevelsesprægede, ofte måske hjælpeløst-

famlende sprog, men dog fuldt af metaforer og associationer dér. Kan der gøres noget?

Ja, naturligvis. Forfatterne viser nemlig, at vi har med et *sprogligt* problem at gøre, når det drejer sig om formidling af musikoplevelser. Det er ikke nok, at vi i undervisningssammenhæng deler sproget op i *fagsprog* og *dagligdagssprog*, vi har jo netop fået vist, at de to ikke kan forenes i den herskende undervisningspraksis. Vi får præsenteret lingvisten Britta Lønstrups model med hele fem forskellige sprog (fagsprog, konversationsprog, samtaleprog, intimsprog, snakkesprog), hvoraf det er *samtaleprog*, der anses for at være egnet i vores sammenhæng. Hele denne redegørelse er på meget højt niveau. Vi får også inddraget K. E. Løg-

strups tanker om dagligsproget (Løgstrups sprogfilosofi er der netop blevet givet en samlet fremstilling af i Svend Andersens »Sprog og skabelse«, Gyldendal 1989).

### Urolige hoveder

Og så får vi sandelig en indførende om-tale af den tysk-amerikanske psykoterapeut Ruth Cohn og hendes »temacenterede interaktion« (på tysk »Themen-zentrierte Interaktion«, deraf forkortelsen TZI). Vi bliver præsenteret for en metode og teknik, der interesserer sig for deltagernes følelser og oplevelser i undervisningen, og som bl.a. har et grundprincip, der lyder: forstyrrelser har fortrinsret. De ville ikke optræde, hvis ikke de var vigtige! Tænk, hvis dette ville blive forstået af mange pædagoger, hvordan ville det ikke revolutionere undervisningen?! Alle TZI's grundtanker er relevante for pædagogikken, ikke kun for terapien. Men forfatterne er også nået så langt i deres proces, at de ikke viger tilbage for spørgsmålet: hvad er forskellen mellem terapi og undervisning? Vel nok, fordi de er klar over, at enhver pædagog er nødt til at overveje, hvor grænserne er, og hvilke muligheder der er for at åbne sig over for det, der rører sig i eleverne. Her ligger efter min mening bogens store fortjeneste: den viser den tætte sammenhæng mellem selverkendelse på lærersiden og erkendelsen af gruppeprocessernes betydning for en levende undervisning, der muliggør både oplevelse og erkendelse, og dette på *begge* sider.

### Helhedssyn

Jeg vil runde af, ligesom forfatterne gør. I deres sidste kapitel »Liv og viden« lykkes det for dem at binde dette kon-

## Tidligere MODSPIL-numre (der kan fås endnu)

- 43 Musik er bevægelse
- 42 Musik i eksil
- 41 Danskernes daglige musikliv
- 40 Totalkunst
- 39 Musik til gården og til gaden
- 38 Musik på Færøerne
- 37 Musikanalyse – genvej eller omvej
- 36 Musik og magi
- 35 Sangen har vinger
- 34 Populær-rock
- 33 Opera, musical, operette
- 32 Veje til musikoplevelsen
- 31 Romantikkens genkomst
- 30 Musik over grænserne
- 29 Musik og billeder
- 28 Musik og dans
- 27 Musikalitet
- 26 Musik og ny teknologi
- 25 80'ernes musikhistorieskrivning
- 24 Holistisk musikforståelse
- 23 Latinamerikansk musik

glomerat af en bog med alle dens afstikkere til højre og venstre sammen til en helhed. Og helhed, »et nyt pædagogisk helhedssyn« (s. 215), er jo deres ærinde. De gør op med den ensidige, analytisk prægede tilgang til faget. De forkaster den ikke, men vil bare indrømme den musik-oplevelende tilgang en lige så stor plads.

Bogen er for mig et bevis på, at det også for analytisk og kategorisk tænkende mennesker kan lade sig gøre at lukke op for den kropslig-følelsesmæssige oplevelse af musik, men samtidig at bruge deres akademisk skolede hoveder til en distanceret analyse af egen problematisk adfærd. Og at det er muligt at udvide grænser på denne måde.

Jeg er blevet meget klogere af denne bog, den har forandret noget og gør det stadig. Jeg ønsker den en meget bred læserkreds, den giver mig visioner om studiekredse rundt om i landet, på seminarier, konservatorier, lærerhøjskoler og musikskoler, hvor man går i dybden med alle bogens facetter og hele den faglige litteratur, den henviser til. Og personligt får den mig til at ønske et samarbejde på tværs af hele uddannelseshierarkiet. For i grunden trænger vi alle til at blive bedre til at lytte. Man skal høre meget!

Ingrid Oberborbeck

## Anmeldelse

# Video session

Birger Sulsbrück: *Latin-American Percussion. Rhythms and rhythm instruments from CUBA. Video session.* Edition Wilhelm Hansen. Udsalgspris: kr. 460,-.

En video i smuk indpakning. Forsi-

den prydes af det samme billede som er på bogen »Latinamerikansk percussion«, og er nok tænkt som supplement til denne. En video om cubansk percussion, spilleteknik og brug i nogle populære stilarter: chachacha, son montuno, mambo, guaracha, bolero og rumba.

Birger introducerer med en smukt filmet improvisation på fire congas i Tata Guines-stil, og en mundtlig indledning, hvor han konkluderer at jo mere man kender til musikkens talstrukturer des større frihed kan man spille med. Det er uvist og værre endnu: det er vand på den gamle spillelærers mølle, som har kværnet saften af mange elever og som stadig drejer.

Første del er en gennemgang af instrumenterne og tilhørende spilleteknik. Birger forklarer på engelsk og han taler udmærket engelsk. Demonstrationen er klar, rutineret, let forståelig, vel tilrettelagt, perfekt udført og grundig. En musiker, en gymnasielærer eller en selvstuderende nybegynder – de kan alle få viden, fiduser eller ideer.

Clavesryten får den grundige tur med 3-2 og 2-3 og rumba-claves. Sangeksemplet på forkeret vendt claves er godt valgt og flot udført.

For congas gennemgås åbne, lukkede, slap, vippe og pressede slag i nærbilleder, så det er tydeligere end »i virkeligheden«. Derefter forklares slagenes placering i *tumbao moderno* – en figur som anvendes i de mest spillede genrer. Desværre er der en irriterende overtone fra trommerne i denne sekvens som ellers er meget fin.

Bongos, håndklokker, guiro og maracas præsenteres med flere forskellige spillemåder.

Sidst gennemgås timbalespillet. Det går lidt hurtigere end de andre afsnit.

Som om nogen havde sagt: Skal vi ikke snart spille?

Jo! Andet afsnit er tre korte optagelser med komplet rytmegruppe: foruden percussion – bas, klaver og sang. Hver optagelse byder på to stilarter: *chachacha* og *son montuno*, *mambo* og *guaracha*, *bolero* og *rumba*. Der improviseres og spilles soloer, det svinger og man får lyst til at spille med og det kan man jo også – man spoler bare tilbage og går igang med at øve sig. Får man lyst til at danse, må man klare sig med det man kan i forvejen – og så skal man være hurtig ellers er ballet forbi.

Der er ingen anvisninger på hvordan man spiller rumba og bolero. Den eneste conga-rytme man fik var *tumbao moderno*. Det er en kedelig mangel. Der spilles også *pilon* og *mozambique* på båndet, men uden forklaring og så kort at luring er umulig. Hvorfor? Når der laves et så dyrt produkt må det indeholde så meget materiale som overhovedet muligt. Det skal være således redigeret at man ikke kun ser det få gange og derefter er det udtømt.

Med videoen følger et teksthæfte. Heri kan man læse en kort beskrivelse af forskellige stilarter og deres historie (tider, navne og steder). Endvidere er der tekster og bas- og klaverfigurer til de spillede numre.

Endnu engang har Birger lavet et betydningsfuldt produkt i sin utrættelige indsats for udvidelse af de danske og andre percussionisters indsigt i latinamerikansk musik. Hvad med om andre instrumenter fik tilsvarende grundig behandling: bas, guitar, tres og klaver.

Og så dansen – lad ikke-musikere få en chance for at være med i salsaens boblende samvær. Lav en video, Wilhelm.

Leif Falk



CARIBISKE  
»REJSEBREVE«

NUEVA TROVA

STEELPANS

CALYPSO

RUMBA

KRØLLES

RYTMECIRKUS

KLAUS HOFFMEYER  
(FORTSAT INTERVIEW)

ANMELDELSER

