

ROCKKONCERTEN¹

Charlotte Rørdam

Artiklen tager udgangspunkt i modsætningen mellem teknologiteknik og musik og redegør for, hvordan rockkoncerten i sin klassiske form tilbyder sit publikum nærvær og via sine ritualer spiller på en før-teknologisk bevidsthed (autenticitet).

Dernæst gennemgås rockkoncertens udvikling fra sportsagtig begivenhed over en kollektiv masseoplevelse i 60'erne, performanceagtige quasi-kulturelle forestillinger i 70'erne og 80'erne til mere subjektiverede oplevelsesformer i 90'erne.

Modsætningen musik/teknologi

Rocksociologen Simon Frith beretter i bogen »Music for Pleasure«, hvordan han til en koncert med Al Green i Royal Albert Hall oplevede, at solisten på et tidspunkt forlod scenen og mikrofonen for at gå syngende igennem publikum.

»As he passed me I realized that this was the first time, in 30 years as a pop fan, that I had ever heard a stars's 'natural' voice« (Frith 88 p. 11)

Frith bruger dette som eksempel på, at hvad han opfatter som den mest spontane menneskelige aktivitet her i verden, nemlig at musicere, i dag er uløseligt sammenkoblet med »teknologi« og »produktion«, og at det er mere tænkeligt, at vi tænder for radioen, end at vi synger i styrtebadet. Det meste af den musik vi hører idag, hvad enten det er i offentlige eller private sammenhænge, er influeret af den teknologiske udvikling i et eller andet led - og bagved ligger »Musikindustrien« som en ofte uigennemskuelig interessehaver. Frith mener at hovedmodsætningen: Musik-som-udtryk og musik-som-vare er et gennemgående træk i rockkonsumet: Dette er det klassiske billede på fremmedgørelse: Noget menneskeligt er taget fra os, og bliver leveret tilbage som vare, kunstnerne bliver fetischerede - og vi kan kun nå dem gennem cool cash. Hvor meget vi end anvender musikindustriens produkter - og nyder dem, opretholder vi en fornemmelse af, at »musikindustri« er en kedelig størrelse -skidt for musikken, skidt for os.

Denne opfattelse af musik og teknologi som en problematisk sammenblanding genfinder man igen og igen i forskellige udgaver af rockens

historie. Det er i langt de fleste tilfælde beretninger, der beskriver rockmusikkens storhed og (for)fald - og det er altid »Musikindustrien«, der er den store synder, idet det er dennes interesser, der står bag den masseudbredelse af en kunstner/gruppe, der næsten altid opfattes som forfladigende. Realiteten bag dette dogme er, at rockmusikken træder ind på arenaen kort efter 2. verdenskrig, på samme tidspunkt som udviklingen af et verdensomspændende marked med global økonomi, domineret af multinationale selskaber.² I Europa opleves dette som en intensivering af industrialiseringen - man begynder at opfatte, at man lever i et industrialiseret samfund. Rockmusikken bliver til en vis grad identificeret med den deraf følgende »barbarisme«. Anskuet fra kulturens side opleves sammenblandingen af musik og teknik som underminerende: Kultur og industri er adskilte områder, der hidtil har været opfattet som modsætninger og »amerikanisering« er noget der både ryster og sammenryster den etablerede kultur.

»'Educated' comment and opinion leaders, generally far removed from the daily workings and experience of post-war popular urban culture, claimed that it contained the alarming ability to 'level down' culture and sweep it away. 'Culture' was replaced by commerce, reduced to the level of hairshampoo and ovenready chickens«. (Chambers s. 5)

Indtil 40'erne havde underholdningsbranchen været at ligne med manufaktur: Mange komponister og tekstforfattere arbejdede ved siden af hinanden, og det at indspille en plade var sat på skinner - det hele var præget af professionalitet indenfor alle led. Det at optage en plade var lig med mangfoldiggørelse af en engangsforestilling - en original. Indenfor musikindustrien betød opfindelsen af magnetbåndet og båndoptageren i slutningen af 40'erne indførelse af helt nye produktionsmetoder. Båndet gjorde det muligt at opbygge og konstruere de numre man indspillede, hvor tidligere tiders optagelser havde været »snapshots« af en kunstners udførelse. Nu fandtes en »originaloptagelse« ikke længere, ligesom de skrevne arrangementer og de i forvejen nedfældede intentioner, blev indfanget af studiets hurtighed. »Prøv det« blev standardbemærkningen og -ordren i studiet, når man arbejdede inden for det populærmusikalske felt.

»The mutual involvement of industry and culture, of commercial production and popular taste, and the necessary generation of a new aesthetics also points to a division of labour that unties the once presumed authorial voice of the culture product.«(Chambers s. 5).

Også »musikerskab« ændrede sig - der var langt fra 30'erne og 40'ernes allround-musikere til 50'ernes og 60'ernes musikere og deres »tre akkorder.« Set på denne baggrund var rockmusikken altså udtryk for et enormt skift i såvel produktionsmåder, -betingelser, udbredelse samt musikalsk kommunikation og tradition.

Hele dette nærmest paradigmeagtige skift i måder at producere, kommunikere og konsumere musik på, betyder samtidig en form for anonymisering - det omsiggribende nærvær af musik, er samtidig et fravær - a voice without a face. Det er bl.a. på denne baggrund man skal forstå rockkoncertens enorme dragning på publikum. Her møder vi ansigterne, idet rockens anonymiserende træk er forsvundet. Stjernen er i focus. Den kollektive arbejdsproces som en rockproduktion repræsenterer, og som i grunden gør det vanskeligt at skelne mellem teknikere og musikere hvad angår den kreative indsats i produktionen af et nummer, ophæves i rockkoncerten, hvor publikum hylder musikerne. Teknikken, der til lejligheden er repræsenteret ved »lydmanden«, som musikerne kan styre ved hjælp af fagter og »mere monitor« er, skønt det er på grund af den samme teknik, at vi overhovedet kan høre hvad det er, der bliver spillet, anonym. Vi hylder musikerne, som var de virtuoser ved en klassisk koncert. De er teknikkens beherskere - og teknikken tjener dem. - Og hvis den ikke gør - ja så er »lyden« dårlig. Teknikken er ikke personificeret - den er for den almindelige koncertgænger kun tilstedeværende på et metaplan.

Der findes groft sagt tre måder at producere og reproducere musik på nemlig via øre, via node og via teknikkens optagelse/gengivelse - hver er i følge Chris Cutler (p. 282-289) knyttet til et bestemt samfundsmæssigt stade: folkemusikken³, er knyttet til det præ-borgerlige, nodeskriften til det borgerlige⁴ og optageteknikkens til vore dages højteknologiske samfund. Hver af disse eksisterer stadig side om side i dag.

»Folkemusikken« kommunikerer hovedsageligt mundtligt.⁵ Dette betyder, at relationen mellem musik og musiker, mellem musiker og samfund, mellem musikalsk indhold og kollektivt udtryk er direkte sporbar - ikke selvmodsigende og ikke fremmedgørende. Komposition og optræden er eet - alle kan tage part - det at lave musik er ikke objektiviseret ind i et arbejde, men resultatet af en improviseret variation af kollektivt ejede ressourcer.

Nodeskriften er negationen af dette princip, idet den objektiviserer værket, muliggør lange strukturer, hierakiske systemer, og fastholdelse af et enkelt individs idéer i en definitiv form. Musikeren og komponisten adskilles. Dette oplever vi i den borgerlige koncertform, hvor såvel virtuoseren som komponisten hylides for henholdsvis sublim teknik og original behandling af det musikalske materiale. Musikken nydes i de dertil indrettede koncertsale af et dannet publikum, der dagen efter under læsningen af anmeldelsen kan reflektere over oplevelsen.

Endelig betyder vore dages optageteknik, at man så at sige »vender tilbage til øret«, idet teknikken giver mulighed for en tranformation af de folkemusikalske musiceringprinsipper - men nu med teknikken som fødselshjælper. Studiet er et instrument, og »komposition« bliver for udøvere. Selve kompositionsprocessen er kollektiv, og består i at finde frem til et riff, der så danner baggrund for resten af nummeret, idet der hele tiden bygges ovenpå dette. Det er da også blevet normen, at musikere og

komponister er de samme personer.

Rockkoncerten er, ud fra Cutlers kategorier præget af alle tre musikproduktionsformer. I rockkoncerten brydes disse, og som jeg vil forsøge at vise senere, skimtes konturerne af en udvikling, der sætter spørgsmålstejn ved, om rockkoncerten som vi kender den idag, er ved at være en død sild?

I nutidens fashionable udgave møder vi kunstneren som komponisten og virtuosen, som genius og performer. Hele det sociale arrangement omkring koncerten er da også taget fra den borgerlige koncert: Professionelle musikere, højstemte lyttere, indgang mod forevisning af billet, orkesteret foran publikum, der sidder forventningsfulde med ansigtet vendt mod lydilden etc. Jo større navne, jo større mediebegivenhed og jo mere lighed med den borgerlige koncertform. Det, der er anderledes, er graden af publikum-medleven.⁶ Selvfølgelig er der mere »gang i den« blandt publikum ved en heavy-koncert, end ved en Michael Jackson koncert, hvor fokuseringen på solisten tager pusten fra fællesskabet. Koncertens udformning er afhængig af hvilken genre, der er tale om.⁷ Det ser ud som om dagens koncertform er præget af minutiøs tilrettelæggelse (som bl.a. den megen brug af play back kræver). Imidlertid eksisterer ved siden af denne en mere umiddelbar rockkoncertform, der forstår sig selv som mere »autentisk«. Denne bygger i højere grad på 60'ernes forståelse af musik som dionysisk frigørende, og har improvisationen med som en del af sin form. Spontanitet, samspil og inddragelse af publikum ligger som idealer i denne udgave af rockkoncerten. Det er denne rockkoncertform, der dyrkes på de mange festivals -der da også gang på gang får prædikatet »manglende fornyelse« hæftet på sig.

Vi er vidner til hvorledes teknologien »overkommer« sin fremmedgørende funktion gang på gang: De en overgang stadigt voksende koncerter krævede større og større anlæg, der blev fysisk og psykisk længere og længere ned til stjernerne, hvilket resulterede i opsættelsen af gigantiske TV-skærme, der kunne give følelsen af nærhed. I denne tradition skal de mange TV-transmissioner af rockkoncerter vel også ses - teknologien giver os mulighed for at være tilstede, høre bedre, se bedre, end hvis vi var der. Man kunne tro, at teknikken oplevedes som et filter, men det er ikke tilfældet hvis man skal dømme efter antallet af deltagere - og det mener jeg man bør gøre.

Rockkoncertens tilbud

Det er en ofte gentaget sandhed, at lyden til rockkoncerter ikke er så god som når man sidder hjemme og hører musikken på sit eget anlæg. Alligevel fylkes folket om dem. Hvorfor er de så fascinerende, og hvad er det man søger?

»Opføres et skuespil tiere på samme sted, så opfører man lette stilladser for dem, der kan betale, og den øvrige masse hjælper sig så godt den kan. At tilfredsstille dette almene behov er her arkitektens opgave. Han laver et kunstfærdigt krater så simpelt som muligt, for at dets egentlige pryde skal være folket selv. Når det så sig samlet på denne måde, måtte det forbavses over sig selv, thi da det ellers kun er vant til at se sig selv løbe rundt mellem hinanden og at finde sig selv i en vrimmel uden orden eller særlig disciplin, så ser man det mangehovedede, mangesindede, frem- og tilbage vakkende vejløse dyr sig nu forenet i et ædelt legeme, enhedsbestemt, forbundet i en fast masse, som én skikkelse, levendegjort ved én ånd«. J.W. Goethe, her citeret fra Østergård p. 34)

Goethes idealiserede tanker om tilskuere er - omend noget idealiserende - dækkende for den oplevelse, man søger efter som deltager i en rockkoncert.

»Rock er et estetisk felt i samtidskulturen hvor mennesket kan skabe en illusion om å overkomme sig selv som socialt betinget organisme og bryte ut av foreskrevne repertoarer for identitetsdannelse. Identifikationsproblemet i rock and roll består nettopp i å skape opplevelsen av å frigjøre sig fra 'repertoarer' overhovedet for å unnsnippe anonymiseringsstrusselen i de moderne livsavgivelser.« (Berkaak p. 179)

I det moderne samfund hvor kontakt er en knapphet man trykker på, hvis man skal have noget til at spille, tilbyr rockkoncerten et ritual, igennem hvilket vi kan oppleve nærhet og sammenhold (og mangel på det, hvis opplevelsen udebliver !) Rockmusikeren er stjernen, der viser vej. Han skal ikke meddele sig til andre, men utrykke sig. (Berkaak p.184).

»Musikken er hans indre essens som gjennom framføringen objektiveres som felles lydavgivelse for lyttere og fans. Gjennom musikutøvelsen og det drønnende lydrommet bliver M.⁸ selv kollektiv avgivelse. Det eneste legitime insentiv for handling og form er en mystisk kraft som lokaliseres i han indre og som står i et inverst forhold til arbeid, plikter, ytre tid etc.« (Berkaak p. 185)

Tæmning og civilisation er af det onde i denne forståelse af omverdenen - noget der kommer til utryk i det institutionshad (spesielt overfor skoler) som findes i rockmusikken. Skolen kvaser instinktet og dræber energien. Man kan selv - livet er her og nu. Rockmusikken tilbyr intense emotioner.

Myterne har udspring i det rocken oppfatter som civilisationen og dens tunge byrder. Rock forbindes med autenticitet, og rocklitteraturen er da også spækket med begreber om rødder, naturlighed, jordbundethed, oprindeligheid, oprigtighed etc. -positivt ladede værdier i den moderne

civilisation, hvor de er at opfatte som modstykker til fremmedgjorthed, unaturlighed og rodløshed. Ja musikken kan ligefrem være en slags pastoral refleksion af det industrielle samfund, som det er tilfældet med country-musikken, der ikke kan tænkes uden sin modsætning - civilisation. Den samtidige vestlige civilisation opleves ofte i rocken som udlevet, steril og impotent, og den hvide mand som overuddannet og uautentisk. Disse opfattelser bygger alle på tilstedeværelsen af et modstykke, som man - uden at det er tilstede - sammenligner rocken med. Autenticitet, naturlighed, oprigtighed har alle implicit et »andet«, og i rockens tilfælde er dette andet lig med civilisation.

Rockkoncerten er dermed et ritual, der opleves og opfattes som en uerkendt erindring om tidligere tiders sammenhænge. Fjord Jensen beskriver, hvordan der i det moderne samfund findes ritualformer, som ikke er religiøse, men fungerer som om de var det, fordi de er udviklet af gamle religiøse former. De er tømt for indhold, men bevaret som form. Og netop formen er en opbevaret erindring om sammenhænge, som bibringer ritualerne en rolle og fortolkende kraft i mødet med den moderne verdens sekulære indhold. Hvis man dertil lægger, at rockkoncerten tilbyder mødet med originalernes aura, bliver dens rituelle betydning klarere. Rockens univers er instinktet og det primitives. »The Animals«, »Hound Dog«, »Rock'n'roll Animal« etc. Alt skal være direkte og tematisere distancen til »normalsamfundet«. På denne baggrund repræsenterer 70'erne og 80'ernes tilrettelagte performances et »tilbageskridt« i civilisationens retning!

Rockkoncerten i 50'erne

I de tidlige 50'ere var rockkoncerten en opvisning i skæg og ballade. På grund af forstærkernes manglende ydeevne, var det ikke meget man kunne høre, når musikken først begyndte at spille.

»På en lille halv time oplevede man den værste gang organiserede, ensformige støj, hvor det musikalske element var trængt så langt tilbage som muligt på bekostning af en bestialsk, hamrende hård rytme.....Nu er rokke og rulle-hysteriet atter på mode, og det ungdommelige publikum sparede ikke på bifaldet, der nåede ekstatiske højder, når Tommy og de ret usympatiske stålmænd vred sig i krampetrækninger eller hengav sig til primitive gymnastiske øvelser - selv ved flyglet, der blev trakteret stående. Det hele var genneminstrueret og komplet blottet for musikalsk fantasi og differentiering.«Ålborg Stiftstidende april 1958, her citeret fra Andresen p.16.

Der findes selvfølgelig ikke mange samtidige skriftlige beretninger, der udtrykker andet end skepsis ved den nye musikstil. Endnu havde rockkritikken ikke set dagens lys - derfor altid disse hovedrystende beretninger. Men

selvom rockkoncerterne var meget få i antal i 50'erne (og af udenlandske navne var det »kun« Tommy Steele, der nåede hertil), havde de faktisk en meget stor betydning, dels på grund af den meget store presseomtale, dels som igangsættende for dannelsen af mange amatørbands. Afhængigheden af inspirationskilder udefra var på dette tidspunkt enorm her i Danmark, hvor der indtil 1958 var forbud mod import af plader (p.g.a. manglende valuta) - og Danmarks Radio med Kammersanger Holm i spidsen havde de altfavnende musikprogrammer med bredde som ideal (og dette inkluderede ikke rock'n'roll). Denne isolerethed betød, at rockkoncerterne havde en enorm bevågenhed - også i ugebladene, der beredvilligt troppede op, når lejligheden bød sig.

I 50'erne var rockkoncerterne sjældne fristeder, hvor dampen kunne slippes ud. I begyndelsen blev rock'n'roll opfattet som en dans af medieme, idet den lanceredes af danselæreren Børge Kisbye. Koncerterne havde da også karakter af sportsbegivenhed, både hvad angik kropsligheden, som udfoldedes i rigt mål via dansearrangementerne og via solister og musikere, der overalt fremhævedes for deres »benarbejde«.

»Man menes ikke at have oplevet noget lignende. Musikerne lå rundt på tribunen, spillende på deres instrumenter. Flere af dem havde smidt skjorten og undertrøjen. Tonernes hvinen og publikums brølen fik larmen i salen til at stige til øredøvende højder. Sådant forløb københavnernes møde med rock'n'roll i aftes i KB-hallen. De alleryngste fortsatte efter koncerten udenfor hallen. Der blev skreget og piftet og danset. Tilslut skaffede en deling betjente, 28 mand med solide stave, ro i kvarteret....« (Berlingske Tidende 5.10.56)

50'erne opleves ofte som repræsentant for autenticitet, når det gælder rockmusikken. Elvis Presley er således rockens førstemand, men ender med at blive en 'kommercialiseret tilpasset Las Vegas Stjerne'. Således er myten, og den repeteres gang på gang. Han repræsenterer den faldende rockstjerne, som sælger sig selv til musikindustrien: Han går fra autenticitet (Sun-tiden, det lille pladeselskab) til en sofistikeret professionalisme (balladerne og filmene i 60'erne, større pladeselskab) hvor efter pengene strømmer ind, men hvor de »musikalske værdier« forsvinder, til den triste slutning - en nedadgående bue, som er alle rockmusikeres skrækvision. Men den rene »folk«-figur, som denne myte forudsætter, en figur uberørt af kommerciel indflydelse, er utænkelig i USA. En sådan kan kun eksistere som EF- eller statsstøttet spillemand i Europa. Alle de kunstnere, Elvis Presley var inspireret af, da han begyndte om »autentisk«, var selv kommercielle kunstnere. Pointen er, at Elvis var alt for sit publikum hele sin karriere igennem - det var blot publikummet, der skiftede.

Den meget europæiske interesse for det ægte folkelige, kom til udtryk i 50'ernes »gør-det-selv« musik, nemlig skifflemusikken. Den blev herhjemme dyrket i lidt andre miljøer end rock'n'rollen, idet skifflemusikken

dyrkedes af gymnasieelever og studerende (jazzere). Som modvægt til amerikaniseringen en lidt nostalgisk interesse for »autentisk folkemusik«. Skifflemusikken var en hybrid af afroamerikansk og hvid folkemusik - få akkorder og spillet på »ægte« instrumenter: vaskebræt, skeer, guitar, banjo, klaver, kazoo, etc. Den var en puristisk reaktion på »elektrisk« (rhythm'n'blues musikken) »kommercialitet« (rock'n'roll) og professionalisme (jazz).

Skifflekoncerterne var en stor demonstration i den demokratisering af det at lave musik, som fik en enorm betydning i eftertiden. Ikke kun fordi så mange af de senere kendte navne havde været medlemmer af skifflegrupper, men også fordi den mundtlige måde at lave musik på her blev genopdaget af den ungdom, der ellers havde skullet lære noder hvis de skulle lære noget om musik. Væk var spillelærerindens blyant, der slog takten, her var det noget andet der talte.

60'ernes »autentiske« rockkoncert

60'erne opfattes ofte som identisk med beatgenerationen, selvom denne først bliver virkelig synlig omkring midten af tiåret.

»Den (beatgenerationen (min anm.) vil det intense, det opfyldte og fortættede nu, og til at opnå denne fortættelsestilstand bruger den først og fremmest tre midler: musik/sang - dans/sex - euforiserende stoffer. Alle tre indgår i beaten og skaber dens ekstaser, trancer og indsigter. Således byder ungdommen da sig selv på de eventyr, samfundet ikke gør«, Bjørnvig p. 37.

Med beatgenerationen begynder »kropslighed« at florere som begreb. Ikke i starten, for da The Beatles kom frem, syntes de, at det virkede gammeldags at bevæge sig på scenen. Det havde de gamle rock'n'roll stjerner gjort, ligesom The Shadows som med deres »shadowstrin« i virkeligheden havde optaget sorte doo-wopgrupper koreografi. Beatles stod altså stille og rakte skilpaddeagtigt hovederne frem, når der skulle synges. »Sceneshowet« startes altså med den hvide Mick Jagger, der var den første sanger, for hvem mikrofonen ækvivalerede med et instrument. Han overvandt alt sentimentalt omkring mikrofonsang, og brugte stativet som andet end en holder!

Beatkoncerterne var publikums i starten, og chokerede samtiden ved de unges piger ekstatiske gråd- og besvimelsesanfald - ja ved en lejlighed, hvor Beatles skulle ankomme til en lufthavn, delte politiet efter råd fra en psykiater (i følge Ude og Hjemme juni 1966) publikum i køn for at undgå at den ukontrollerede opførsel skulle få de unge til at gå fuldstændig over gevind og smide alle hæmnings.

I 1966 opgav Beatles og Stones at turnere, for at hellige sig arbejdet

i pladestudiet. Dette var en konsekvens af, at de nu spillede så store steder, at anlæggene overhovedet ikke kunne spille dem op, og de ikke havde skyggen af chance for at høre sig selv. Pladestudiet blev det nye arbejdsfelt, og den nye teknik i studierne (4-sporsbåndoptager!) betød, at man nu kunne konstruere og komponere endnu mere avanceret end tidligere - både forlæns og baglæns! Hvor den unge Elvis Presley havde lagt ud med at synge efter en node, som han så udformede sin egen version af via jamsessions i Sun-studiet, og hvor Beatles i starten havde haft ideer med til produceren George Martin, der så i mange tilfælde nedfældede disse på noder, som så blev spillet af musikere (eks. Yesterday), kunne musikerne nu gå endnu længere ind i selve det musikalske materiale - ja - lyd« blev ligefrem et materiale, som man kunne arbejde med løsrevet fra den rent mekaniske musikproduktion - når musikerne var gået hjem, kunne produceren kreere nummeret.

De nye muligheder betød bl. a., at beatmusikken mistede sit umiddelbare dansepræg. Strukturerne var stadig additive (et A-stykke, et B-stykke, osv. osv.) - men musikken indbød ikke længere til regelret dans, for pulsen skiftede i et væk. Musikerne var jo også begyndt at studiarbejde - det hele var ikke det rene sjov længere. Stolene blev taget ud af koncertsalene - man satte sig på gulvet, fyrede en fed - og var kropslig - i ånden:

»Det er en elementær iagttagelse, at beatmusikken ikke blot er et musikalsk udtryk, men også en stil - en livsstil. Musikkens 'budskab' er da dens miljøskabende, konkretiserende, opløsende dimension. Den er et 'generøst pulsslag'. Det er ikke koncertsalmusik, men aktivitetsmusik, dansemusik, musik man foretager sig noget til, musik der danner miljøer, kalder på andre aktiviteter. Det er ikke kunstmusik, men funktionsmusik..... Musikernes fremtrædelsesform er grotesk og obskøn: Det gennemgående karakteristiske ved dem, er en kropslighed, der styrer deres optræden, deres påklædning, deres musik og deres tekster. Deres koncerter er en slags totalteater, hvor musik, tekst, gestus og kostumer danner en fri improviseret enhed, disintegreret, løs og situationsskabende.« Per E. Sørensen, »Electric music for your mind and body«, Kritik nr. 11, her citeret fra Piiil p. 74.

Selvom beatkulturen anså sig selv for at være kropslig, var det en transcendent kropslighed, nemlig frigjorthed. I halvt tempo, med bjørneagtige bevægelser og forholdsvis fixerede ben var den kropslighed, der dyrkedes en helt anden end nutidens fitness og formfixerede. Men følelsen af frigørelse, af at være en stor ubornert, frigjort masse kom til udtryk i manifestationer som Woodstock-festivalen med dens »Peace, Love and Brotherhood«. Hippiebevægelsens idealer kom til at betyde meget for udformningen af rockkoncerterne fra slutningen af 60'erne og frem. De flotte lysshows tog focus fra kunstnerne, der skippede de »to hurtige og en langsom« (der havde været formen man tilrettelagde sit repertoire efter

blandt musikere siden 50'erne), til fordel for lange og ustrukturerede numre, der vægtede improvisationen, musikerskabet og den kontemplative lytten. Koncerterne var »texter«, der blev læst af publikum, og musikerne var åbne overfor deres vibrationer. Også hele billetinstitutionen og de sædvanlige averteringskanaler blev søgt droppet i disse modkulturelle manifestationer. Således var det en hyldest til modkulturen, da Stones besluttede, at Altamont-koncerten (1969) skulle være gratis.⁹

Den »progressive rock« der omfattede symfonisk rock og den tidlige heavy-rock (et specielt engelsk fænomen fra omkring slutningen af 60'erne, betød en æstetisering i udformningen af det musikalske materiale - man »hævede« så at sige niveauet ved at indkorporere den vestlige kulturelle arv, hvilket betød, at den kontemplative lytten igen var inde i varmen.

Discoen - 70'ernes dansemusik stempledtes i forhold til den øvrige rockmusik som kommerciel, idet den ingen budskaber bragte - udover det at danse. Den blev i samtiden opfattet som en bleg afart af den afroamerikanske soul og funk. Discoen var i virkeligheden en videreførelse af en bestemt afro-amerikansk pop-dansetradition (locomotion, twist etc.), men blev fuldstændig undsagt, idet 60'ernes og 70'ernes forventninger til ungdomsmusik var, at den skulle være ideologisk bannerførende. Der var således også fremkommet en kritikerinstans, der var i stand til at sætte prædikatet »kommerciel« på den musik, der ikke levede op til kritikerinstitutionens krav¹⁰ - og det kunne en ren dansemusik selvfølgelig ikke.

Alligevel blev discoen dyrket i discotekernes kollektive uterus, hvor stortrommens hjertebanken styrkede de dansende. Musik, mode og lys indgik i en atmosfære af evigt velvære og luksuriøst indtræk. På diskoteket var musikken funktionsmusik, og discjockeyen sørgede for, at det ene nummer overlappede det andet. Den levende musik var mest for flippere. Men nogle gange kunne der ud af discoen opstå mærkelige fænomener, som da et pladeselskab måtte rekonstruere gruppen »Boney M«, fordi nogle anonyme studiesangere under dette navn havde fået et hit. Hvis succesen skulle følges op, måtte der stadig kød og blod og ansigter til, for musikindustriens markedsføringer var stadig lagt an på dette.

Rockperformance og iscenesættelse

Med Bowies konstruktion af Ziggy Stardust møder vi en ny form for stjerne:

»Som efterfølger til den politiserende 60'er-rock, der af mange ses som rockens 'golden age', er Bowies indstuderede dommedagprædikant med hennahåret, den omhyggelige makeup og bøsseattituderne en frygtelig torn i øjet, fordi han netop ikke er 'ægte'. Han er ikke nogen 'ægte' repræsentant for ungdommen, for han synger ikke om undertrykkelse, og om vigtigheden af at forandre verden. Bowie er ikke nogen oprør,

men (tilsyneladende) en defaitistisk undergangsæstetiker, er bevæger sig rundt i eskapistiske science-fiction universer. Bowie er ikke nogen 'ægte' rocksanger, for han er ikke umiddelbar, tværtom er hvert skridt på scenen på forhånd koreograferet, hvert lille gimmick i lanceringen af ham veltilrettelagt med sikker sans for mediernes reklameværdi. Bowie er ikke 'ægte' overhovedet, for han viser ikke sit rigtige ansigt, han er en maske, et billede, en konstruktion.« Gudiksen p.95

Det er ikke til at få øje »den virkelige« Bowie, som præsenterede sit publikum for en lang række af figurer i de tidlige 70'ere. Historien om Bowie er fortalt mange gange. Det der skal drages frem her er, at Bowie, fra at være en poserende glitterrockstjerne, bliver en performer, der tilrettelægger sit show for et måbende publikum, rockkoncerten bliver performance. Performancebegrebet dækker her over en æstetisk udformet kommunikation, der afvikles foran et publikum. Dette indvarsler en ny æra i rockkoncertens historie, hvori det visuelle element har en stor betydning. Men visualitet alene er ikke nok - der fortælles historier, og ideerne bag bliver mere og mere artificielle. Rockkoncerten er i denne forstand ikke længere blot musik, den er show, den er kunstnerisk pirrende, ligesom den udkommer på video etc. Har man tidligere danset på gulvet, så begynder dansen nu at foregå på scenen. Dansen har været en del af den »autentiske rockkoncerts« sakramenter, men nu danser stjernerne for os. Hvor rockstjernerne tidligere har tilbudt deres publikum meninger, og festivalerne har fungeret som modkulturelle manifestationer, bliver performancekoncerternes udstilling af nye figurers poseringer opfulgt af klonede efterligninger hos publikum. »Alle kan blive star for en dag« lyder Warhol citatet, der er den konstruerede stjernes motto. »Naturligheden« opgives på scenen og hos publikum.

Med punken sker der et brat skift i disse tendenser, idet punken kræver, i helt Luthersk ånd - musikeren skal være »en af menigheden«. Punkens æstetik bliver formuleret i den voksende kløft mellem musiker og publikum, idet punken søger at tilbageerobre musikken som kulturelt identifikationspunkt: Musikerne er blot punkere, der spiller musik - og hvis tilhørerne er utilfredse, kan de selv komme op og se, om de kan gøre det bedre. Når publikum kan lide musikken, ryger man op på scenen og danser inde mellem musikerne -ligesom forsangeren danser nede blandt publikum. Punkens udstrålede natur, kunstighed, perversion og kaos. Her i lå et opgør med 68-generationens dyrkelse af mennesket, naturen, fremtiden og autenticiteten. Også dansen til musikken var et opgør med de passivt konsumagtige koncertattituder, som 70'ernes publikum havde udviklet: Pogo og pose. Pose krævede to dansere. Den ene antog en eller anden overdreven klichéagtig attitude, mens den anden »fotograferede på livet løs. Pogo var en antidans, man hoppede op i luften med hænderne langs siden, som for at heade til en imaginær bold - den eneste variation opstod, når musikken skiftede tempo.

Selvom punken siden er blevet »afsløret« som situationistisk kunst¹¹, blev den i samtiden opfattet som en ny generations krav om en rensset rock. Denne tendens genfinder man gang på gang i rockhistorien, og jeg vil kalde den rockens puristiske tendens. Den findes i så forskellige musikalske stilretninger og udtryk som Reggae, Punk, worldmusic, heavy etc. Denne søgen efter autenticitet er et gennemgående træk i dette århundredes kunst.

»Vi forestiller os kunsten som en pågående renovasjon av tegnsystemene. Jeg vil kalle dette bestrebelsen mod autentisitet. Jeg vil altså ikke se på autentisitet som en påvisbar egenskap ved verket, men en type forestilling om eller oplevelse av relasjonen mellem den ytre ytrykksform (verket) og det indre ytryksbehovet (inspirasjon). Autentisitet kan derfor formuleres som opplevelsen av at det ikke eksisterer noen 'hindrende' eller 'korrumperende' instans mellom intensjon og tegn, eller mellom tegn og det betegne. Sagt på motsatt måte: Autentisitet er illusjonen om fravær av en tegninstans.« (Berkaak p.277).

Autenticitet kan både opleves i den aktive afstandtagen fra konventionerne som det f. eks. var tilfældet med punken. Sproget er sat til side, og der tales direkte og uhindret til os. Men den kan også opleves i det modsatte - nemlig når autenticiteten betyder sammenfald mellem intention og konvention, som når Bruce Springsteen demonstrerer »rockens væsen« med sine koncerter.

Bruce Springsteen er »The Real Thing«. Han er rockens arbejdsmand - hans sceneoptræden er fysisk, han sveder. Det er ikke tilfældigt, at det er ham, der er uden på det nye rockleksikon fra Politiken, for han er rockmusiker, ikke skuespiller. Dette kommer bl.a. til udtryk i hans påklædning, der altid er den samme, for Bruce er ikke skuespiller - der er kun ham - intet skel mellem arbejde og fritid, for amatørglæden ved at spille er bevaret. Simon Frith skriver at i rockmusikken er det at være autentisk og det at lyde autentisk det samme.

I rockkoncerten fejrer vi den sociale autenticitet¹². 60'ernes og de tidlige 70'eres udtryk var et ønske om via et dionysisk fællesskab at genfinde en tabt oprindelighed i en afstandtagen fra de borgerlige konventioner. Ved rockkoncerten overkom man samfundets og rockmusikkens anonymiserende tendenser, og dyrkede musikeren.

Med 70'ernes performancekoncert kan man tale om en kulturel, refleksiv eller meta-autenticitet. Her er focus flyttet fra *communitas* til scenen, hvor Prince, Madonna, Michael Jackson og Pet Shop Boys diverterer os. Rockkoncerten, som i begyndelsen var i opposition til den borgerlige koncerts dyrkelse af en kunstner, har i denne udgave eller anden forstand optaget den som sit forbillede.

Nutidens raves

Hip Hop og rap blev 80'ernes musik. På mange måder repræsenterede denne en videreførelse af diskotekets uendelighedslyd i 70'erne. Det var studieteknikken, der nu blev overført til livesituationen. »Teknik« var ikke længere farlig, den var ligeså fyldt med energi, som en elektrisk guitar. Man optog musikken, klippede den ned til enkelte fugurer og satte den sammen igen i en helt ny version. Musikken var dansemusik, men senere blev den mere og mere politiseret og afroamerikanske budskaber blev slynget ud i æteren af MC'erne, der rapper henover det øvrige »crews« grooves.

I 90'erne er det tilsyneladende housemusikken, der har vind i sejlene - samtidig med at Seattle-rocken blomstrer - igen en rock-purisme, der vender tilbage til guitarmusik uden dikkedarer. I forhold hertil tager housemusikken alle den ny tekniks muligheder i brug, for at dyrke det man kan kalde subjektiv autenticitet. Denne form fokuserer på individets egne relationer til sig selv og sin egen krop (Fornäs p. 15).

I Housemusikken findes de sædvanlige stjerner og grupper ikke, ligesom man heller ikke forholder sig til det, at man »kun« er dansemusik. Masse-dans er simpelthen målet med musikken. Housemusikken spilles i klubber og til de såkaldte raves, der er masse-danse-fester hvor der danses mange, mange timer i træk. Disse stammer oprindeligt fra Jamaica, hvor de betegnede et udendørsarrangement, hvor man dansede til soundsystems, der var store mobile højttalere, ejet af en discjockey. I nutidens udgave afholdes raves i tomme fabriks-haller eller andre steder af samme slags, og de tilrettelægges gerne af en selvbestalt gruppe udenom officielle kanaler. De mange rygter om stoffer i forbindelse med housekulturen synes at være overdrevne, men har ført til, at flere raves er blevet stormet af politiet (i Sverige og England hvor housebevægelsen er mere etableret end her). Det der gør fænomenet helt ekstraordinært i en rocksammenhæng er, at der ikke findes synlige musikere - og at musikken - i hvert fald hvad angår den såkaldte »techno« næsten udelukkende er instrumental. Pladerne er forsættigt repetitive, og numrene er lange og svære at skelne fra hinanden.¹³

Housemusikken¹⁴ er udviklet i 70'ernes Chicago, hvor sorte discjockeys ved hjælp af trommemaskiner begyndte at lave mix hjemme. Man scratcher ikke som i hip-hoppen, idet pladerne mixes oveni hinanden. De musikalske rødder er soulmusik, discomusik samt europæisk technorock.

»...Och anledningen till att house blev så brett är att det är ganska repetitiv musik, den har inte det där böljande mönstret som hiphopen har... hiphop måste du va bra på och dansa till men just det här var en dansstil som var mycket lättare för alle att ta del av, plus då att det var meningen att man skulle gå dit och dansa. Och det gjordes ganska stora events med mycket strboskop och mycket ljus och mycket rök. Vilket snabbt då innebar att man för att kunna dansa hela natten var tvungen att ta

på sej klæder som man sket i. Medan hiphopparna alltid har varit väldigt uppklädda, väldigt märkedsmedvetna, väldigt stilmedvetna - du måsta ha det absolut senaste i jympadojor annars är du en för evigt jöns. Så helt enkelt...vem som helst kunde vara hipp med acid house, för det fanns inga regler för och vara hipp, även om det på sätt och vis till slut blev en uniform det också dom stora tröjarna.....Men det er en helt klart mer demokratisk ungdomstrend som blev fullständigt gigantisk« (Tegner s. 143).

Ligesom tilfældet var med discokulturen, udtrykker man sig gennem dans. Pulsen, groovet holder ravet igang. Det er nærmest rituel dans. Den står i kontrast til dagligdagen, idet den bringer danserne ud over den strukturerede hverdag, ind i et univers af uendelighed (se Spencer p.28). Rytmen, musikken og dansen transformeres til kollektiv energi. Og et fremtrædende træk ved house-bevægelsen er da også betoningen af det kollektive:

»Det er första gången som alle är med, som svarta och vita danser tillsammans, på samme klubbar til samma musik. Det ä verkligen politiskt, för de som styr tjänar på segregationen. De är rädda för ungdommarnas kraft, den gemenskap som säger at vi alla kan göra vad vi vill, vi kan störta vem vi vill. Vi är nästa generation.« (Interview med houseband in Base One 5/90, her citeret fra Tegner p. 146)

Man danser ikke to og to - der skal helst være mange, som danser sammen, men man danser også med sig selv. DJ'en er faktisk musikeren, der tilfører musikken sine kendetegn. Med housemusikken er pladespilleren blevet et kreativt instrument, der kan kombinere forskellige stykker musik, som producenten eller kunstnerne aldrig ville have drømt om. Med denne udvikling er musik blevet til et lydmateriale, som kan redigeres af alle uden hensyn til musikalsk baggrund. Genren er især tilgængelig for den, der har DJ-baggrund: Med samplere, synthesizere, computere og MIDI kan mange musikalske stemmer synkroniseres perfekt. Det er meget lettere at redigere via digitale koder end ved en båndoptager. Softwaremarkedet til musikproduktion vokser med lynets hast: I mange moderne studier mangler et livestudiorum. Det er DJ'er, der »spiller« musikken. Selvom det er dyrt at anskaffe teknikken, er produktion uden musikere billig - det er muligt at spille »live« også i mindre sammenhænge nu. Teknikken har endnu engang overvundet sig selv, og har bragt »live« musikken tilbage. Det nye er, at det er en levende, der betjener knapperne.

I ravene deltager flere DJ'er. I modsætning til hiphoppens brovtende udgaver, præsenterer disse sig ikke. Den ene tager over efter den anden. Mange mixer plader efter b.p.m. (beats per minute) for at få glidende overgange. Men denne måde anses ikke for at være den bedste - det fineste er The Mood, som henviser til musik udvalgt efter publikums stemninger.

DJ'erne føler at de udtrykker sig selv. Den optagne musik er instrumentet. DJ'en deler den nicherolle rockmusikere har i den vestlige verden som individualister, exentriske og forbundet med antiestablishment.

DJ'ens originale musik er bricolage. Han anvender soundmaterialet på en ekspressiv måde. Denne mosaikstruktur, hvor mangelen på forudsigelige forbindelser er forvirrende og spændende, bindes sammen af det stadige beat. DJ'en mixer en ny fortælling frem for hver gang han remixer.

Houseideologien foreslår ikke sig selv som en alternativ livsstil i stedet for mainstreamkulturen. Den tilbyder en flygtig, men kraftfuld oplevelse af sensuel overstimulation. Den fremmer farver, spænding og en form for fællesskab for en generation med få oplagte mål. 90'erne kalder på nye koncepter af musikalitet, autenticitet og performance.

Hvor rockkoncerten stræber efter en social autenticitet, performancekoncerten efter selverkendelse, stræber housekulturen efter pirring af sanser i et forsøg på at vende tilbage til den rene kropslighed og nydelse. Flere deltagere beretter da også om, hvordan de føler sig rensset efter et rave.

Med housemusikken er teknikken »inde i varmen«: de lysshows og videoer musikken ledsages af - DJ's som musikere, musik uden tekster. Det er som om tidligere ungdomskulturers krav om fællesskab via masseoplevelse er blevet til decentreret pluralitet. Housekoncerten dyrker øjeblikkets kunst, i en tid, der ellers fastholder alle begivenheder via medier og hjemmevideos.

Når ravet er ovre, er der stille.

NOTER

- 1) I det følgende refereres til idealtypen rockkoncert. Der er selvfølgelig forskel på rockkoncerten historisk, ligesom forskellige stilarter dyrker forskellige former. Dette har jeg til en vis grad forsøgt at råde bod for inde i artiklen.
- 2) Se Middleton, p. 14.
- 3) Det er klart, at der også her opereres med idealtyper.
- 4) For en orden skyld skal jeg gøre opmærksom på, at nodeskriften er opfundet langt tidligere. Når Cutler anvender nodeskriften som det borgerlige samfunds, skyldes det at dette er forudsætningen for udviklingen af den kompositionsmusik, der har nodeskriften som sin forudsætning.
- 5) Når folkemusikken anvender noder - for det gør den - er det hovedsageligt for at fastholde en melodi, ikke arrangementet.
- 6) F. eks. er det uvant for Århus Symfoniorkester, at der bliver råbt »Vi vil se dem nøgne«, når de optræder ved Skanderborgfestivalen.
- 7) Når jeg i det følgende taler om rockkoncerten, har jeg være nødt til at se bort fra dette, idet jeg gerne har villet gøre rede form de samlende træk ved rockkoncerten og vores forståelse af den som fænomen.
- 8) Citatet stammer fra artiklen *Barnet, Språket og den »andre stemmen«*: hvor Berkaak refererer til en undersøgelse af relationerne i et heavyband, som han og Even Ruud har observeret igennem de sidste fire år. M. er en af musikerne i dette band. Han er guitarist, og orienterer sig ud fra dette. For ham er rock »den egentlige greia«.
- 9) Se i øvrigt Wagner p. 68.
- 10) Dette skel eksisterer endnu. I den splinternye 1992-udgave af *Politikens Rocklek-*

sikon er discogrupperen Boney M ikke medtaget - skønt den havde meget stor udbredelse blandt helt unge disco-freaks.

- 11) Situationisterne var en international gruppe af kunstnere der siden 60'erne via deres kunstneriske aktiviteter ville integrere den anarkistiske tradition med avantgardistisk, æstetisk praksis og nedbryde skellet mellem kunst og politik. Man ville skabe situationer, der skulle få den etablerede kultur til at afsløre sig selv som reaktionær og rigid, (Jens Jørgen Thorsen). Malcolm McLaren der var manager og igangsætter af Sex Pistols var tilknyttet denne retning.
- 12) Følgende begreber er hentet fra Johan Fornäs 1992.
- 13) Sidste gang jeg var på bytur, konstaterede jeg, hvordan det samme nummer (Cut'n'Moves »Take no Crap«) kørte i forskellige remixes i samme butik i timevis!
- 14) Der er lidt uenighed om hvorfra ordet »house« har sit udspring. Enten er det fordi discjockeyerne laver hjemmeproduktioner, eller også refererer navnet til den klub i Chicago, hvor musikken blev spillet »The Warehouse«.

LITTERATURLISTE

- ANDRESEN, JØRN T: *Regnbuens Endestation*, Klim, Århus 1986.
- BAISGÅRD, ERIK: Klubland- beatgrupper, pigtråd og ungdomskultur i 60'ernes Aalborg, in *Den jyske historiker* nr. 49, Århus Universitetsforlag, 1989.
- BERKAAK, ODD ARE & EVEN RUUD: *Den påbegyndte Virkelighed*, Universitetsforlaget, Oslo 1992.
- BJØRNVIG, THORKILD: *Oprør mod neoguden*, Gyldendal, København 1970.
- CHAMBERS, IAIN: *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, Macmillan, Hampshire 1985
- CUTLER, CHRIS: Technology, politics and contemporary music: in *Popular Music* 4, Cambridge University Press, 1984.
- FORNÄS, JOHAN: Rockens morgondag, in *Musiken år 2002*, red Jan Ling, Kungliga Musikaliska akademien, Stockholm 1992
- FRITH, SIMON: *Music for Pleasure, Essays in the Sociology of Pop*, Polity Press, Cambridge 1988.
- GUDIJKSEN, BIRTE OG TORSTEN K. RYELUND: Rockstjernen som konstruktion, in *Den jyske Historiker* 49, Århus Universitetsforlag 1989.
- JACOBSEN, NIELS W. m. fl.: *Dansk Rock' n' roll, anderumper, ekstase, opposition*, Mjølnær, Tappernøje 1980.
- JENSEN, JOHAN FJØRD: Dronning Margrethes nytårstaler in *Arenaer, Kulturstudier* 5, Århus Universitetsforlag 1989.
- LANGLOIS, TONY: Can You Feel It?, DJ's and House Music Culture in the UK, in *Popular Music*, vol. 11, nr. 2, Cambridge University Press, Cambridge 1992
- LARSEN, CHARLOTTE RØRDAM: Rock, Myter og Ritualer in *Cæcilia*, Årbog 1991, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1991.
- MIDDLETON, RICHARD: *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes 1990.
- PATTISON, ROBERT: *The Age of Vulgarity*, Oxford University Press, Oxford 1987.
- PIIL, BEATE S.: *Beat på dansk*, Publimus, Århus 1981
- SPENCER, PAUL (red.): *Society and the Dance*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- TEGNER, ELISABETH: När housen kom til Göteborg, in *»Unge i rörelse«*, red. Carle, Stockholm 1991.
- WAGNER, MICHAEL F.: Det største rock and roll band i verden - set i modkulturens kølvand, in *Den jyske Historiker* nr. 49, Århus Universitetsforlag, 1989.
- ØSTERGÅRD, UFFE: Politikens Arena in *Arenaer, Kulturstudier* 5, Århus Universitetsforlag 1989.