

# Dansk Rock fra plagiat til *KOPY*

af Charlotte Rørdam Larsen

Følgende artikel er inspireret af seminaret "Dansk Rock?" afholdt på musikinstituttet efterårssemestret 1993. Under det lidt drillende spørgsmålstegn gemte sig en antydning af, at begrebet *dansk rock* ud fra nogle synsvinkler måtte betragtes som et paradoks, idet rockmusikken og dens rødder normalt understregede sine angloamerikanske træk (f. eks. via påklædningen). På den anden side anvendes begrebet i en grad, der burde kunne afvise spørgsmålstegnet som overflødigt, idet begrebet dansk rock simpelthen er blevet en institution.<sup>1</sup> I Anders Rou Jensens bog "*Fra rullesten til rullestol – en opsang til den danske rockscene*" understreges dette institutionelle, idet han, som titlen antyder, henvender sig til 'rockfolket' (men hvem er det?), og skoser den i sit (...) forsøg på at kaste et kritisk lys på nogle tydelige, men uheldige tendenser i dagens danske rock."<sup>2</sup> For Anders Rou Jensen er rockscenen ikke, hvad den burde være, hvorfor han kan henvende sig til den og gøre opmærksom på dette forhold som snarest må bringes i orden.

Da seminaret var slut, havde vi udfærdiget en meget summarisk dansk rockhistorie, der byggede på de studerendes egne vægtninger i forhold til emnet. Problemet med den litteratur der var til rådighed indenfor emnet dansk rockmusik var, at den for størstedelens vedkommende koncentrerede sig om teksterne og de holdninger de repræsenterede. Der blev givet karakterer, inddelt i kategorier og uddelt røde kort ud fra forskellige samtidens skiftende synsvinkler: foragt for sløvende underholdning, modstand mod markeds kræfterne og troen på kunsten som eksplicit politisk våben.

På seminaret var det helt tydeligt, at der var to tilgange til *dansk rock*: Den, der baserede sig på den litteratur der anvendtes, og den, som byggede på egne erfaringer. F. eks. var gruppen Shu-bi-dua fuldstændig udeladt i det meste af den litteratur, der blev benyttet, mens gruppen på seminaret viste sig at spille en meget central rolle, når det skulle di-

1. Dette understreges af de årlige grammyuddelinger. Her har den danske pladebranche (= den danske gren af IFPI, *International Federation of Phonogram Industry*) fejret sig selv ved at uddele priser, ikke mindst til dansk rock, siden 1989.

2. Rou Jensen, citeret fra pamflettens bagside.

skuterer hvad dansk rock var, idet nogle af deltagerne fandt, at Shu-bi-duas lyd og stil berettigede dem til at blive regnet som den første egentlige udgave af dansk rock. Da meget af den anvendte litteratur var skrevet ind i en tradition, der fremstillede tidens gode smag<sup>3</sup> var udeladelserne evidente for den, der ikke bare var afhængig af litteratur, men som selv havde en erindring om det, der allerede for samtiden stod som dansk rocks guldalder, nemlig 70'erne.

Dette pegede på et problem af en mere kulturanalytisk karakter, som konstant berørtes på seminaret, nemlig problemerne med afgrænsninger af det populærmusikalske felts komponenter og deres indbyrdes forhold. Det blev snart klart, at det populærmusikalske felt som sådan var kendetegnet ved denne normative tilgang, og det blev seminarets mål at diskutere de værdidomme, der lå bag afgrænsningen af populærmusikken og dermed de vurderingsprocesser der foregik indenfor hele det kulturelle felt.

Første del af artiklen er da en præsentation og introduktion til en del af seminarets teoridannelser, medens anden del er helliget et konkret musikværk, nemlig Lars H.U.G.s udgave af *KOPY* fra 1989.

## Begrebet dansk rock

Hvad er det egentlig, der berettiger en til at være medlem af den danske rockscene? Hvad berettiger overhovedet til etiketten dansk rock? At der synges på dansk? At musikken spilles af danskere? At musikkerne forholder sig til en bestemt dansk rock-stil?

“Et eller andet sted i tidens hemmelige håndbog for rock- og popmusikere må der være et kapitel om at det danske sprog er totalt uegnet til at blive sunget. Om det er ønsket om platinsalg i udlandet, troen på at banaliteter lyder af mere på udenlandsk eller der er en helt tredje grund til den dansksprogede popsangs tiltagende åreforkalkning vides ikke, men en ting er sikkert: Det er engelsk der er tidens altdominerende trend på den danske musikscene. Spørgsmålet er så om musikken bliver bedre og mere sand af at klinge udenlandsk.<sup>4</sup>”

---

3. I dette tilfælde political correctness i datidens udformning

4. Villemoes i *Weekendavisen* 4. -10. marts 1994.

Som det ses af ovenstående, kan det ikke være sproget, der er bestemmende for, om man hører til på den danske rockscene eller ej. Men hvad berettiger så til betegnelsen? Det er meget forskelligt, hvilke svar man finder på spørgsmålet i forskellige perioder (- og forskelligt om spørgsmålet overhovedet synes relevant):

“Den danske rockmusik er kun interessant i samme omfang den er dansk. De grupper og musikere, som spiller på engelsk eller amerikansk, er tit gode, men sjældent gode nok. Jeg tror kun det er Poul Ehlers og Claus Bøhling, der har tilstrækkelig særpræget tone til, at det er ligemeget om man også mærker suset fra kornmarkerne og Pisserenden. De fleste grupper, som spiller “internationalt” er kun til stede i vores virkelighed, fordi de tilfældigvis spiller i den, de har egentlig ikke noget med os at gøre. Ikke på samme måde som Elvis har med os at gøre. Eller Fats Domino, Little Richard og Tommy Steele, Beatles, Stones og The Kinks. Det er den rene vare. De virker fordi de spiller ud fra noget, der har med deres virkelighed at gøre, og vi er endnu ikke blevet så store bonderøve, at vi ikke kan sætte os ind i andre virkeligheder end vores egne. Problemet opstår, hvis musikken prøver at ramme deres virkelighed, når den fungerer i vores.

(...)trods de elendige betingelser [at landet er for småt og for snottet til at det kan svare sig at spille musik, (m.a.)] har den hjemlige rock alligevel fundet et leje, hvor man med rimelighed kan tale om en speciel tone, et særpræg. Det startede med Eik Skaløes Dylanisering af det danske sprog i 1967, det kørte via Al-rune Rods vestkystdansk til Kim Larsens rock'n'roll-christianshavnsk og Benny Holsts gårdsangerrock til Sebastians og Niels Skousens miljødansk, og der står vi nu. I takt med den dårlige økonomi, den voksende arbejdsløshed og overhovedet de generelt dårlige forhold har den del af populærmusikken, som bygger på plagiater, fået bedre betingelser. Grupper som Walkers, Children, Shu-bi-Dua etc.etc., er populære. Interessen for ikke at interessere sig for noget er voksende. Set i dette lys er det i grunden imponerende, at den ordentlige musik har holdt sig klar af den almindelige kvalitetsopløsning. Sebastian og Røde Mor er ikke blevet bedre, måske teknisk, men ikke kvalitativt, men heller ikke dårligere. (...)<sup>5</sup>

---

5. Ellegaard, p. 7-8.

I indledningen til bogen *Dansk Rockmusik*, som disse citater er taget fra, forholder Lasse Ellegaard os, at musikken skal have en kvalitet for at komme i betragtning i bogen. For ham indebærer begrebet dansk rock således noget kvalitativt, som han imidlertid ikke definerer. Men ud af hans navnehenvisninger kan vi se, at det ikke er popularitet og pladesalg, der berettiger til at blive nævnt som repræsentanter for dansk rock. Snarere tværtimod.

Lasse Ellegaard er et eksempel på, hvorledes mange af de kvalitetsdomme, der afsiges indenfor populærmusikken, hviler på (ofte uerkendte) domme og forestillinger om det populære væsen.

“For Frankfurterskolen, der dels analyserede masseproduktionen, dels masseforbrugets psykologi var værdispørgsmålet helt uproblematisk: Hvis det er populært, må det være dårligt!”,

skriver Simon Frith<sup>6</sup>, og gør opmærksom på, hvordan man fra de senere kulturanalytikers side godtog Frankfurterskolens holdning til kulturproduktion, og koncentrerede sig om de forsonende træk ved konsumtionen, der så blev lig *positivt masseforbrug*. Frith gør meget polemisk opmærksom på, hvordan samtidskulturen nu nærmest blev behandlet udfra en position der hed, “hvis det er populært, må det være dårligt, medmindre det er populært hos den rigtige befolkningsgruppe.”<sup>7</sup> Sådanne positioner og forståelser byggede på forestillingen om sand og falsk bevidsthed, og var meget fremherskende i bl.a. Birminghamskolens store interesse for engelsk arbejderklasseungdoms kulturudtryk. Reaktionen mod disse politiske karaktergivninger har været en ny trend indenfor cultural studies, som beror på, at “alt populært er lige godt”, som dermed fratager analytikeren personlig stillingtagen til det fænomen han beskæftiger sig med.

“(...)kernen i enhver kulturel praksis består i at fælde domme og vurdere forskelle. (...)Sådanne domme, sondringer og valg kræver begrundelser, og hvis man vil undersøge spørgsmålet om populærkulturens værdi, må man undersøge disse begrundelser.”<sup>8</sup>

---

6. Frith (1992), p. 46.

7. Frith (1992), p. 46.

8. Frith (1992), p. 48.

## Rockmusikkens autenticitetsforestillinger

Autenticitetsbegrebet er, som jeg skal vise i det efterfølgende, uhyre rummeligt indenfor populærkulturen, hvilket jeg mener afspejler dets enorme betydning. Indholdsmæssigt kan det referere til så forskellige begreber som spontaneitet i udtrykket, forhold til forbilleder eller stil, troværdighed, kunstnerisk originalitet – positive værdier, der udtrykker oplevelse af kvalitet. De har alle med oplevelse at gøre, for det er først mødet med publikum (i vid forstand), der afgør om autenticitet er tilstede eller ej.

I Lasse Ellegård-citatet så vi, hvorledes det var kravet om troværdighed og originalitet, der afgjorde om rockmusikken havde kvalitet eller ej. Autenticitet er et mangefacetteret begreb, som grundlæggende har at gøre med hvilke egenskaber og kvaliteter *vi* tillægger det kunstneriske produkt og dets tilblivelsesform. De domme, som omtales i det ovenstående Frith-citat, afsiges indenfor rockscenen meget ofte med begrundelser, som kan tilbageføres til forskellige forestillinger om autenticitet.<sup>9</sup>

I sin meget indsigtfulde artikel *Rockens morgondag* beskriver Johan Fornäs, hvorledes der i rocken på den ene side er en dominerende autenticitetsforestilling, der har rod i en romantisk kunstnermytologi<sup>10</sup>, og som dyrker det spontane og selvudlevende (Stones, Clash og Springsteen), men at der på den anden side er opstået et modstykke, hvori leg med identitet, udklædning og selviscenesættelse har været grundpiller (Bowie, Madonna og Pet Shop Boys).

Også hvad angår selve musikværket og vores modtagelse af det, kan vi møde forskellige autenticitetsformer, der har at gøre med hvordan værket er konstrueret, hvordan det fremstilles og fremføres.<sup>11</sup> Med forskellige virkemidler skabes et musikalsk, tekstligt og visuelt udsagn der fremstiller sig selv som ærligt, oprigtigt og originalt. Denne "tekst-

---

9. For en meget grundig og interessant indføring i autenticitetsbegrebets oprindelse og den populærmusikvidenskabelige autenticitetsforestilling henvises her til Michelsen (1993). Ifølge denne har jeg ikke et begreb om autenticitet, men netop – en forestilling.

10. Se også Pattison samt Larsen (1991).

11. Følgende bygger på Fornäs p. 167

*autenticitet*"<sup>12</sup> signalerer en "*ophavsautenticitet*"<sup>13</sup>, der bygger på forholdet mellem tekst og afsender, og som er det man vurderer, når man tager stilling til, om man fornemmer ærlighed bag udførelsen (udtryksæstetik). Dette aspekt berører også "*receptionsautenticitet*"<sup>14</sup>, der har at gøre med lytternes oplevelse af følelsesmæssig medlevelse og engagement. Det er ikke sikkert, at alle disse tre aspekter er tilstede samtidig, og det er ikke umiddelbart gennemskueligt om det, der fremstiller sig selv som autentisk også er det. (Men hvordan og hvem skal man egentlig måle det?).

Lawrence Grossberg<sup>15</sup> ser indenfor den ideologiske definition 'autentisk rockmusik' tre forskellige autenticitetformer: den første, der er den mest udbredte, er knyttet til hardrock og folkrock og bygger på ideen om rockmusik som udtryk for og som adgangstegn til et offentligt fællesskab ("at høre musik sammen er at leve"). Den anden er knyttet til dans og til afro-amerikansk musik, og knytter an til oplevelsen af en kropslig autenticitet ("at danse er at leve"), og den tredje bygger på accepten af stilbevidsthed og stilkonstruktion, altså på at bevidstheden om at konstruktionen er en konstruktion ophæver distancen ("at være bevidst er at leve"). Fornäs udbygger disse tre former, som han bestemmer som *social autenticitet*, *subjektiv autenticitet* og *kulturel, refleksiv eller meta-autenticitet*<sup>16</sup>. Den første vægter fællesskabet, den anden fokuserer på individets eget forhold til og oplevelse af sig selv og sin krop og den tredje er bevidst om egne virkemidler og udtryk og overskrider dermed den almindelige opfattelse af autenticitet som *stream of unconsciousness*.

Hvorfor er alle disse spørgsmål om autenticitet så grundlæggende

---

12. Tekstautentisk var f. eks. i slutningen af 60'erne lig med naturalistisk æstetik. Man drømte om det ægte ægte: Mikrofonteknikkerne skulle sikre kunstneren i at nå ud over scenekanten, opstillede gruppeportrætter blev utænkelige, man skrev sin egen musik, etc. Se iøvrigt Forsman p. 13.

13. Ophavsautenticiteten er en af de autenticitetsformer der kan demonstrere, at autenticitet på mange måder er en selvmodsigende konvention. F.eks. oplever vi i musikvideoen musikeren som *den* autenticitetsskabende (det direkte blik), medens det i virkeligheden burde være instruktøren (der også ville have været krediteret som ophavsmand eller -kvinde, hvis det havde været en film. Se Forsman p. 12.

14. Receptionsautenticitet hænger sammen med kampen for at afgrænse sig til andre grupper via stil, smag, kultur etc. M.a.o. er det at opleve noget som ægte og noget andet som falsk, knyttet til de tolkningsfællesskaber man befinder sig i. F. eks. nævner Forsman (p.13) hvordan nogle anser rap for at være autentisk i kraft af dens tilknytning til sort gadekultur, mens andre opfatter dens tilknytning til sampling som ikke-autentisk.

15. Grossberg p. 62.

16. Fornäs p. 167.

indenfor rockmusikkens univers? Hvorfor er det lige netop autenticitet der er værdiske? Odd Are Berkaak skriver i sin artikel "Intensitet" og "besinnelse" – legitimering av uttryksformer og kulturell dominans, at det er en gennemgående forestilling i vores kunstopfattelse, at sproget og traditionerne til tider må renses og renoveres som det eksempelvis gjorde sig gældende med modernismens æstetik. "Vi forestiller oss kunsten som en pågående renovasjon av tegnsystemene."<sup>17</sup> Han beskriver autenticitet som en type forestilling om "oplevelse af relation mellem den ydre udtryksform (værket) og det indre udtryksbehov (inspiration)."

"Autenticitet kan derfor formuleres som oplevelsen av at det ikke eksisterer noen 'hindrende' eller 'korrupperende' instans mellom intensjon og tegn, eller mellom tegn og det betegnede. Sagt på motsatt måte: Autenticitet er illusjonen om fravær av en tegninstans."<sup>18</sup>

Det er således ikke kun indenfor rockmusikken, autenticiteten er sat på dagsordenen.<sup>19</sup> Alligevel er det, som allerede nævnt, her den hele tiden opleves som et grundvilkår for kunstnerens møde med publikum. Fravær af autenticitet indenfor det rockmusikalske felt kan beskrives som udvendighed, tomhed, forfinelse uden indre glød, kommercialitet. Igen er det mødet med publikum, der er det afgørende. Der er ingen forudsigelighed på forhånd, idet nogle grupper oplever dele af rockscenens tilknytning til reklameverdenen for uproblematisk, medens andre mener, at dette er et bevis på fravær af troværdighed, nogle grupper uforbeholdne indoptagelse af ny teknologi opleves af en del af publikum som "sand", medens andre skal høre en ustemt guitar for at

---

17. Berkaak, p.277.

18. Berkaak p. 277.

19. Autenticitet er også et vigtigt kriterie for den del af musiklivet, der dyrker de såkaldte historiske opførelser. I en artikel om Aubertin-orglet i St. Louis de Vichy skriver Ulrik Spang-Hansen således: "Af alle disse parametre, (...) er naturligvis spørgsmålet om "autenticitet" langt det vanskeligste at håndtere. (...) det er og vil forblive et åbent spørgsmål, om man overhovedet kan genskabe et 300 år gammelt stykke musik, og få det til at lyde omtrent, som det lød dengang." (Orglet 2/1993.) Men også andre grene af kulturlivet anvender autenticitet som måleenhed. F. eks. "Fredagslederen" fra Gyldendal hvori 3 unge kunstnere i 1990 opfordrede til oprettelsen af et eliteorienteret kunstministerium, i modsætning til det pluralistiske og mere amatørorienterede kulturministerium. Man krævede at *autentisk, kunstnerisk kvalitet*, skulle anvendes som kriterium for tildeling af offentlig støtte. Nielsen (1993) p. 12.

ville rykke ud med betegnelsen *autentisk*. Det som nogle ophøjer modsvares hele tiden af andres foragt. Rockmusikken er et spændingsfelt, hvori forskellige genrer kæmper om overherredømmet, og her foregår en evig kamp om retten til at bære titlen "rock".<sup>20</sup>

## Integritet og autenticitet

Det er som sagt indenfor rockmusikken, diskussionen om autenticitet er mest synlig og ekspliciteret. Imidlertid er autenticitetsforestillinger også vigtige indenfor andre dele af det populærmusikalske område, hvor de ofte bliver oversat med ægthed eller oprigtighed. Forestillingen om oprigtighed eller ej er tilstede både, når vi vurderer Gustav Winckler, Jørgen Mylius og Richard Ragnvald.

"(...) for Gustav Winckler er det i hvert fald slet ikke [kynisk spekulation m.a.]. Han kan faktisk lide, hvad han synger. Den musik, han laver, det *er* ham.

(...) Til sin død betjente Winckler som udøvende og producent denne scene med al den tæft, han efterhånden havde erhvervet sig. Og tæft er ikke subjektivt set det samme som bevidst spekulation. I den kommercielle tæft hos et helt igennem troskyldigt menneske som Winckler ligger sansen for, hvad et bestemt publikum vil have og den oprigtige glæde ved at yde det."<sup>21</sup>

Tidligere har jeg beskrevet, hvordan kulturanalytikerne overtog Frankfurterskolens *kulturproduktions*begreb. Dette hænger sammen med efterkrigstidens massekultur og dens tilknytning til industriel produktion og til teknologi iøvrigt som påpeget af Iain Chambers<sup>22</sup>.

For mange blev populærmusikken efter krigen billedet på selve det industrielle samfund, fordi den med sin blanding af 'industri' og 'kultur' åbnede for en ny æstetik, der rokkede ved den gængse opfattelse af kulturproduktion. Man så i populærmusikkens anvendelse af teknik indenfor den musikalske tilblivelsesproces noget uautentisk – og hvem var kunstneren? Teknikeren, produceren eller sangeren? Den teknolo-

---

20. Fornäs beskriver dette som to forskellige rockbegrebers (et smalt og et bredt) kamp. Vidt forskellige genrer definerer sig som "rock" – både en traditionsorienteret kerne og en dynamiserende periferi (Fornäs p. 156).

21. Nielsen, p. 54-55.

22. Chambers p. 25 og Larsen (1994) p.65.



giske udvikling, der forøgede mulighederne for at producere lyd, der nu ikke længere blot var et snapshot af et lydligt øjeblik, blev af visse dele af publikum anskuet som en art mekanisering og maskinisering, der bl.a. dannede grobund for den hårdnakkede myte om, at alle og enhver kunne synge, når blot de havde en mikrofon at synge ind i.

“I dag er den kommercielle sangfremstilling skruet endnu højere op på et *teknificeret* og *industrialiseret* plan. Ud fra sociologiske analyser over, hvad folk vil have, konstrueres sang og musik af *specialister*, der ikke bestiller andet. Indspilningen foregår så umusikalsk, som det overhovedet kan tænkes: De enkelte musikere indspiller deres stemmer hver for sig *isoleret* i aflukkede rum, *teknikere* “mixer” lyden og *behandler* den iøvrigt på alle mulige måder med ekko, rumklang m.m. Herover lægges så sangstemmen, som ligeledes ad *elektronisk* vej gives den rigtige mørke fylde, hvis det er en mand og den rigtige kælnelud, hvis det er en kvinde. I nogle tilfælde modtager de danske schlagerfabrikker dog simpelthen et færdigtindspillet bånd fra den store amerikanske, engelske eller tyske schlagerkoncern. Det eneste, der mangler, er sangstemmen, som den danske *fabrikant* så blot behøver lægge ovenpå, hvorefter dette *kunstige produkt* sendes på *markedet* under betegnelsen musik.”<sup>23</sup> [Mine fremhævninger crl.]

Sådanne tendenser finder man også i de første danske ideologikritiske tiltag i forhold til populærmusikken, f. eks. i *Poprapporten*<sup>24</sup> fra midten af 70'erne, som udsprang af det første universitære forsøg på at tage popmusikken under fagkritisk behandling.

I den modsatte ende af det teknologisk inficerede populærmusikalske felt befandt sig folkemusikken, der ofte blev set som den direkte modsætning til masseproduceret kommerciel musik, et synspunkt, der bl.a. kom til udtryk i Philip Taggs aksiomatiske trekant, der som bekendt kortlagde musikken i tre forskellige former: folkemusik, kunstmusik og populærmusik:

“Popular music is a phenomenon found in industrialized society and can neither exist in pre-industrial society nor without an industrial proletariat.

23. Varmark 1973 p.87.

24. *Rapport om Popmusik i Danmark*, Popgruppen, Publimum Århus 1975.

(...) Popular music is (...) all music which is neither art music nor folkmusic."<sup>25</sup>

Men også indenfor folkemusikken diskuteres et autenticitetsbegreb, hvilket tyder på, at Taggs folkemusikbegreb ikke er så eentydigt som så. Alene det at ordet folkemusik betyder noget forskelligt og omdefinieres i forskellige generationer, nødvendiggør at begrebet diskuteres. Indenfor selve folkemusikforskningen har man, så vidt jeg kan vurdere, imidlertid gjort sig bemærkelsesværdigt fri af autenticitetsbegrebet. Således skriver Kirsten Sass Bak om sanghistorien:

“Det kan være fællessang eller individuel sang, den sidste oftest med publikum.(..)I alle disse tilfælde er der tale om en eksistentiel form for livsytring: man synger selv, eller synger i det mindste selv *med*, og derfor er dette fænomen altid “autentisk”, hvis dette ord betyder noget.”<sup>26</sup>

Det autenticitetsbegreb vi her møder, er friset fra den snævre historiske reference, fordi man indenfor folkemusikforskningen i vid grad har accepteret, at folkemusikforskning er traditionsforskning, og at traditioner skal opfattes som *processer i stadig forandring*.

Kunstmusikken har også et autenticitetsbegreb, hvis betydning er blevet skærpet med modernismens krav om subjektivitet i udtrykket. De autenticitetsforestillinger, der her er på spil, peger umiddelbart i to retninger: Den ene er historisk funderet, den anden er funderet i begrebet om kunsten som sand.<sup>27</sup>

Autenticiteten som historiske betinget (auratisk) møder vi bl.a. i de såkaldte “historiske opførelser”, samt i Adorno-udsagnet “Selv den mest fuldendte lied af Anton Webern står i autenticitet tilbage for den mest enkle sang fra Winterreise”.<sup>28</sup> Sand/ikke sand møder vi i Adornos bestemmelse af musik som autentisk, hvis den bereder vejen for kritisk erkendelse. Det musikalske materiale er historisk formet af menneskelig ånd, og ved at anvende dette historisk bevidst og i overensstemmelse med egne muligheder opnås muligheden for at gennemskue

---

25. Tagg, p. 24.

26. Bak, p.4.

27. Jeg skal her atter referere til Michelsen, som har en meget grundigere udredning, end den der her er foretaget.

28. Adorno, p. 132.

samfundets egentlige væsen (Den sande musik er bærer af kritisk erkendelse, hvilket gør musikken autentisk)."<sup>29</sup>

Jeg har her prøvet at vise, at autenticitetsbegrebet er medspiller overalt hvor kunstnerisk udfoldelse eksisterer dvs. både indenfor høj- og lavkulturen. Myten om at fra den udstødte skal man høre sandheden findes i alle afskygninger og i alle kulturelle sfærer. Teknologi, masseproduktion, reproduktion og stilbevidsthed betyder et evigt skisma i forhold til "ægthed" eller autenticitet.

*Der findes ikke nogen lakmusprøve, der bombastisk og evigtgyldigt kan kanonisere et værk, siger Søren Ulrik Thomsen*<sup>30</sup>. Og med Simon Frith's påstand om at *kernen i enhver kulturel praksis består i at fælde domme og vurdere forskelle* (jvf. s. 138), og Berkaaks om *autenticitet som værende lig illusion om fravær af en tegninstans* (jvf. s. 141), er det nærliggende at antage, at de processer hvorunder dommene fældes, og de kvaliteter man går efter, ikke adskiller sig fra hinanden inden for de forskellige kulturelle sfærer.<sup>31</sup>

Autenticitet er noget, der opleves af lytteren, og som afspejler dennes værdidomme. Det er ikke muligt at operere med et absolut autenticitetsbegreb, for det findes hverken i værket eller fremførelsen af det, kun som en kvalitet vi selv tilskriver det, altså først i mødet med lytteren. Dette møde med den enkelte afgør, om det er tilstede, hvad enten der er tale om ophavs- tekst- eller receptionsautenticitet. Det er da også interessen for denne subjektive side, der spiller en større og større rolle indenfor den nyeste forskning. Og denne demonstrerer hvordan mødet med musik er langt mere differentieret, end det fremgår af den populærmusikforskning, som hidtil er bedrevet.<sup>32</sup>

Det er ikke kun tilstedeværelsen af et autenticitetsbegreb, der er sammenfaldende for de ellers kulturelt adskilte musikalske institutioner i vort samfund. Således fremhæver Simon Frith tre forskellige sammenhænge, hvori de væsentligste musikalske værdidomme afsiges.<sup>33</sup> Det første værdikompleks findes blandt musikere, og er bundet op på samarbejdsrelationer, på håndværksmæssige færdigheder og på fremførelsessituationen (formal æstetik). Det andet kompleks finder vi indenfor producernes univers, og dette bygger, udover produktiv effek-

29. Adorno p. 217, Jens Brinckers efterskrift.

30. Søren Ulrik Thomsen, *Information* 11. okt. 1991.

31. Frith 1992 p. 48.

32. Et sådant eksempel repræsenterer Crafts et al., der indeholder interviews med 42 personer, om deres oplevelse af *musik*.

33. Frith 1992 p. 49.

tivitet, på en romantisk tro på geniet og det originale (udtryksæstetik). Det tredje værdikompleks er forbrugernes. Her findes forskellige sociologiske tilgange at rubricere lytternes interesser efter. Der er 'homologi'-tilgangen, der er en bedømmelse af, i hvor høj grad forskellige musikalske genrer udtrykker og afspejler forskellige ungdomsgruppers øvrige interesser<sup>34</sup>, 'fantasi'-tilgangen, hvor en fan eller en stjerne anvendes som identifikationsobjekt og 'aktivitets'-tilgangen, der bygger på hvordan musikken fungerer som lydside til lektielæsning, dans, etc. (funktionel æstetik). Frith gør opmærksom på, at der med sådanne forskellige holdninger opstår modsætninger mellem forbrugernes og musikernes værdibegreber og vurderingsprocesser.

"Denne modsætning mellem musikerne og musikforbrugernes vurderingsprincipper findes i lige så høj grad indenfor den klassiske musik, hvor den ligesom i popverdenen udglattes af producerne, der har til opgave at bringe kunstnere og forbrugere sammen i den produktive spænding, der skaber profit; dels af kritikerne, der på den ene side er eksperterne, der lærer publikum at lytte og se, og på den anden side er publikums repræsentanter over for kunstnerne. Kort sagt, fordi kulturens varegørelse udgør en treledet kommunikationsstruktur – kunstner/producer/forbruger – skaber den også en række vurderingsmæssige modsætninger (kunsten overfor det kommercielle, kunst overfor håndværk, amatøreren overfor det professionelle) og en række vurderingsprocesser, der er fælles for alle vor tids kulturformer, høje såvel som lave."<sup>35</sup>

Indenfor alle kulturens niveauer finder en intern vurderings- og sonderingsproces sted, og at en af måderne denne kommer til udtryk på, er den modsætning, som findes mellem musikernes og publikums værdibegreber i samtlige sfærer, hvor musikken er professionaliseret. Frith træder ind på arenaen med sociologens værdifrihed, og fremsætter den temmelig provokerende påstand, at højkultur, ud fra et sociologisk synspunkt, simpelthen kan ses som den del af massekulturen, der formidles af akademikere.

---

34. (homologi-tilgangen er uhyre udbredt indenfor subkulturteoretikernes kreds).

35. Frith (1992) p.49.

## Fra lokalitet til globalitet

Før massemedierne og musikindustrien for alvor blev strukturerende for hvordan vi lever vores liv med musik, kom mange nye musikalske inspirationer til Danmark via indvandrende og omvandrende musikere<sup>36</sup>. Udover de etablerede institutioners netværk foregik en kulturel udveksling via markedspladser, og andre steder hvor musikere mødtes. Dette var en anden form for spredning end den fra højere sted, som skulle sprede musikformer og -genrer, der ansås for at være bedre, end dem, der allerede fandtes i landet.<sup>37</sup>

Med dette århundredes udbredelse af massemedier, blev det især den eksotiske amerikanske smeltedigelmusik, der blev spredt. Det var samtidig den musik, der var nærmest de centre, som overhovedet udviklede industrialisering og massemedier, og den musik der blev distribueret herfra "fick genom medielanseringen status som "den bästa populärmusiken.""<sup>38</sup>

I 60'erne blev den internationale rockmusik angloamerikansk, men Frith gør i sin artikel *Anglo-America and its Discontents*<sup>39</sup> opmærksom på, hvorledes den kanoniserede opfattelse af rockmusikken som et angloamerikansk fænomen bygger på en bestemt historisk periode fra 1963 til omkring 1992. Først med Beatles' gennembrud begyndte England overhovedet at gøre sig gældende indenfor ungdomsmusikken, men har siden punken egentlig ikke bidraget med nye af de stilbevidste, subkulturelt bundne modebølger, som England ellers har været så rigt på siden slutningen af 50'erne. Den angloamerikanske pagt er ved at være brudt, og siden 80'erne er der vokset 'amerikanske' grupper frem både fra Sverige og fra Australien. Denne betragtning er interessant i forhold til nærværende artikel, idet det har været en del af forestillingen om autenticitet indenfor rockscenen, at forbillederne var anglo- eller afro-amerikanske.

Imidlertid er konstruktionen center/periferi, der har været en af grundpillerne indenfor pladebranchen, ved at gå i opløsning, og man må spørge sig selv, om man overhovedet i dag kan dele plademarkedet

---

36. Koudal (1994) har introduceret Østersøområdet som forskningsfelt m.h.p. at klarlægge om dette område havde en bestemt musikkultur.

37. Malm p. 124.

38. Malm p. 124.

39. Frith 1991.

op via nationale grænser?<sup>40</sup> USA er er ikke længere dominerende indenfor pladeindustrien, som i dag består af overnationale firmakonstruktioner. Dette betyder, at vi ikke længere kan beskrive markedet i nationalistiske termer, som om *nogle sælger deres musik til os*. For hvis kultur repræsenterer egentlig de multinationale selskaber idag?

Frith peger på, at der i dag eksisterer en international lyd – *an universalization of sound* – altså det fænomen, at musikken lyder ens, næsten ligegyldigt hvor man er i verden. Med den digitale optageteknik er grunden lagt til en 'global acoustic'.<sup>41</sup> Udbredelsen af hjemmestudier betyder, at pladeselskaberne får tilsendt langt mere forarbejdede bånd end tidligere, hvilket igen betyder, at tilgangen til det internationale marked ikke længere er baseret på liveperformance, men på et næsten færdigproduceret studieoutput. De lokale pladeselskaber producerer ikke som før til et åbent internationalt marked. Med andre ord er den tidligere så gængse karrierebane: lokal, national og siden international – ikke længere dækkende. I den nye fritidsverden er det globale sammenslutninger, der kontrollerer offentliggørelse, udsendelse, distribution og licensering af bøger, film, radioudsendelser, sange, stjerner, etc. Musikken indspilles lokalt af producere, der anvender lokale musikere, lydteknikere, designere etc.<sup>42</sup> Den økonomiske risiko ved denne fremgangsmåde er ikke så stor, som når hele apparatet sættes igang på een gang. De nuværende multinationale entertainmentselskaber har ingen supernational *identitet*, snarere kontrollerer de et fleksibelt netværk, der danner grundlaget for at det, der sælger i det ene land, hurtigt kan formidles til det næste.

En del af dette netværk kommer også til udtryk igennem den anderledes udvælgelse af kunstnere, som foretages af pladeselskaberne,

---

40. Center/periferi-problematikken var meget afgørende for hele tilrettelæggelsen og opfattelsen af de strukturer der var rockmusikkens. F.eks. var det næsten umuligt for Gnags at slå igennem i den københavnsk-prægede pladebranche, ligesom den århusianske gruppe Daisy med Lars Muhl slutningen af 60'erne måtte lyve sig til at være fra USA for at folk ville høre på dem. København var periferi i forhold til London etc. – Fordum stod den sikre stige ... Idag har Cut'n'Move fra Randers haft stor international succes, inden de var kendte herhjemme.

41. Frith 1991 p. 267.

42. F.eks. solgte De Nattergale deres *The Julekalender* til Norges Radio, som så kunne lave deres egen udgave med egne skuespillere. Også *Lykkehjulet* og andre underholdningsprogrammer sælges som tomme skaller, hvori man kan placere lokale helte som Bent Burg.

idet man er gået fra rockpyramide<sup>43</sup> til "talent pool"<sup>44</sup>. Dette betyder, at den drøm mange rockmusikere tidligere havde om, at man via et turnéliv kunne arbejde sig op gennem graderne er blevet overhalet indenom. Rockmusikere er ikke længere ubetinget lig med landevejens helte. I dette mere forretningsmæssigt rationaliserede regi som talentpoolen afspejler, ligger en kulturel dominans, som ikke er så let identificerbar og gennemskuelig som tidligere tiders bastante amerikanisering var. Også forholdene for den lokale rock ændres med denne multinationale udvikling, idet de penge, der før i tiden tilflød det lokale musikliv fra de nationale pladeselskaber udebliver, fordi de nationale pladeselskaber ikke længere eksisterer. Dette betyder, at lokale rettigheder bliver solgt videre til de transnationale selskaber, der så betaler rettighedsafgifter andre steder end til NCB (Nordisk Copyright Bureau).

## Fra global til lokal identitet

Den ovennævnte globalisering kommer direkte til udtryk i en transnational sound, som står i et slags dialektisk forhold til worldmusikken, en af 90'ernes mest ekspanderende stilarter på det populærmusikalske marked. Global kultur er i dag ikke lig med amerikansk kultur – 'America' er ikke længere rum for myten om populærkultur. Der er forskellige måder hvorpå trends spredes idag: Den ene er transplantering, den anden er sammensmeltning.<sup>45</sup> Den mest almindelige transplantering er den, som foregår via musikindustriens bestandige lancering af nye trends, der efterlignes i Danmark.

Den anden form for spredning er *akkulturation* (sammensmeltning og tilpasning af forskellige stilarter). Men i dag præsenteres vi desuden for en mængde musikformer, der er taget ud af deres oprindelige sammenhæng, og som vi kun kender som indspilninger. Den proces, hvori blandinger af musik fra alle mulige steder bevidst kobles sammen, benævner Krister Malm og Roger Wallis *transkulturation*<sup>46</sup>.

43. Begreb introduceret af Simon Frith in *Facing the Music*, Frith (red.), N.Y. 1988. Hentyder til det (autentiske) karriereforløb de fleste rockmusikere har haft, mens de har arbejdede sig op trin for trin i en rockpyramide, for til sidst at nå toppen via hårdt slid. Se også Burnett 1992.

44. Talent Rockpoolen ligeledes introduceret af Frith. Billedet med poolen skal illustrere, hvorledes de transnationale pladeselskaber anvender netværket til at fiske efter materialer, ideer, sounds, stilarter og kunstnere mange forskellige steder fra.

45. Malm, p. 126.

46. Malm, p. 129.

Denne kan optræde under mange former, dels via synthezisere og samplere, der opprioriterer transkulturelle lyde, og sælges overalt i verden, dels via forsøg med at modernisere folkemusikken o.m.a. Worldmusikken kan være et eksempel på dette. Den transkulturelle proces kan ske enten via *hybridisering*, hvorved musikstilarter blandes i en sådan grad, at man ikke er i stand til at dechifrere de enkelte elementer eller den kan foregå via *collagen*, som med samplern er blevet central i kompositions- og udførelsesprocessen. Det, som kendetegner collagen er, at man heller ikke her vil kunne udskille de enkelte elementer, men at de er anvendt som byggestene og som materiale for viderebearbejdning.

Den nationale udgave af rockmusikken, som den danske scene repræsenterede indtil 80'ernes slutning, vil ikke mere komme igen. Vi må snarere til at tale om en lokal rock, idet "lokal" refererer tilbage til fælles erfaringer, snarere end til et specifikt geografisk eller samfundsmæssigt fællesskab. Det lokale skal altså ses på baggrund af det globale, og ikke som udtryk for givne, fasttømrede lokale traditioner<sup>47</sup>.

Denne transnationale trend indenfor mange sider af populærmusikken ses også i anvendelsen af engelsk idag. At synge på engelsk betyder ikke længere at synge på engelsk, men er lig med at være popstar.

"Ingen lokale stemmer har i samme grad som den populære, garvede og professionelle sangerinde Sanne Salomonsen fået den opbakning til de engelsksprogede strofer, som ligger i international høj-prioritet(...)Der er heller ingen tvivl om, at Sanne Salomonsen (...) leverer en tekstudtale, der ikke kan sættes nationalitet på(...)"<sup>48</sup>

Et eksempel på dette er ligeledes, hvordan nutidens rappere kommer fra alle mulige lande udenfor USA. I sin artikel '*Sadness*', *Scorpions and single markets: national and transnational trends in European popular music*, gør Dave Laing rede for, hvorledes den transnationale trend også kommer til udtryk i de stilarter, der prioriteres af pladeselskaberne.

Også han understreger, at originalsproget indenfor populærmusikken siden 50'erne har været engelsk. Laing forsøger at lave en indde-

---

47. Frith (1991) p. 268.

48. Villemoes i *Weekendavisen* 4.-10. marts 1994.



ling af pop og rock-genren, der baserer sig på, hvilken rolle sproget (*lyrics*) spiller i forhold til stemme (*voice*) og musik (*music*).<sup>49</sup>

“Instrumental:	MUSIC
Dance Music:	MUSIC /voice
Metal/Hard Rock:	MUSIC /VOICE
AOR Ballad: <sup>50</sup>	VOICE / music/ lyrics
Singer/Songwriter:	LYRICS/ voice”

Store bogstaver angiver de vigtigste, små typer de underordnede faktorer indenfor en stilart.<sup>51</sup>

Vi ser her, at lokalitet er knyttet til det tekstlige. Hvis der ses bort fra engelske og amerikanske *singer/songwritere*, som altid har haft muligheden for transnationale karrierer, kan vi konstatere, at ingen singer/songwritere eksporteres, heller ikke hvis de oversættes.

*Instrumentalmusikken* er lige gyldig i denne sammenhæng, så den lader Laing ligge. (Vi er jo indenfor rockmusikkens regi, som i forvejen er kendetegnet ved transnationale instrumenter, og transnational brug af dem – ligesom indenfor det kunstmusikalske regi.) Derimod er *dance music* interessant. Den benytter sig af et dancesperanto som f. eks. “*No, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, there’s no limit*” en art minimalistiske slogans, der pulser ud. Trods sin transnationale karakter, har den sine rødder i den europæiske version af disco-musikken, München-discoen, der med sine studieproduktioner, var mere knyttet til en producer og et studie, og dermed til en lyd, end den var til solister og musikere. Når Laing bedømmer den som en pan-europæisk stil, er det dels p. gr. a. dette, dels fordi denne måde at bearbejde lyd på, har europæiske rødder som 1970’ernes *Kraftwerk*, *Tangerine Dream* etc.

Også *heavy metal* er en pan-europæisk stil, der lyder ens, hvad enten den kommer fra Japan, fra Tyskland, fra Danmark eller fra Rusland. *AOR-balladen* er en slags moderne ballade, som Laing spår en mere europæisk udformning, end tidligere. Han nævner navne som *Julio Iglesias* og *Ramazzotti*.

49. Inden man rynker på næsen af “musik” skal man lige huske, at tredelingen var lavet udfra en lingvistisk tilgang!

50. AOR=Adult Oriented Rock, dækker over en myg, blød rock, der kæler for de voksnes øregange. Det er en musik, der egner sig til at sende ud i (bi)radioen, og den dækker over alt fra Elton John til Tina Turner.

51. Laing, p. 136.

Pointen med at fremdrage Laings artikel er, at den viser hvordan lokalitet for pladeselskaberne er ved at være *regional* snarere end national. Hans påvisninger af, at en mere pan-europæisk trend er ved at afløse den (anglo)-amerikanske, tyder på, at tidligere tiders opfattelse af, at rockmusikken skulle være engelsk eller amerikansk for at være original eller autentisk er på vej væk. Igennem det sidste årti er den geografiske autenticitet blevet ændret idet afrikanske trommegrupper, munkesang, bulgarske kvindekore, m.v. er blevet en ny variant af autenticitetsbestræbelserne.

## Rockmusik som litteratur

Rockmusik er en hybrid, der meget gerne optager emner og stilarter fra verden udenfor. Det er svært at fastholde den udelukkende som populærkultur, hvilket bl.a. skyldes, at den rockkritik som udøves i medierne ofte er en ideologikritisk litterær kritik, som det bl.a. kommer til udtryk, når Anders Rou Jensen fremholder næsten litterære forbilleder for musikken. Plagiatet og kopien er nu engang ikke den ægte vare, og Rou Jensen mener da også, at stor og ren kunst, som man finder den i Lou Reed og John Cale's *Songs for Drella* repræsenterer "en form for værdighed overfor musikken, der sagtens kunne fungere som skoleeksempel også for danske rockkunstnere på den hjemlige musiks niveau".<sup>52</sup>

Her fungerer musikken blot som en nødtørført ramme om en subtil litterær kommentar:

"Jeg har intet imod, ja kan endog glæde mig over, at musik flyder over af litterære, ideologiske og musik-polemiske pointer, hvis den i sig selv først og fremmest er musik. Men jeg bliver provokeret, når kritikken med den ene hånd sælger ud af selv de mest beskedne musikalske kvalitetskrav for at gribe et sæt litterært-ideologiske fraser, som man med den anden hånd kan slå den kunst, der tør stå ved sig selv som musik, i hovedet med."<sup>53</sup>

---

52. Rou Jensen p. 38.

53. Søren Ulrik Thomsen 11. okt. 1991.

Det er svært at beskæftige sig med populærmusikken uden at henfalde til udelukkende at se dens myter og i bedste fald afdække dem. Første del af denne artikel har været et forsøg på at argumentere for, at rockmusikkens krav om autenticitet er et krav om kunstnerisk tilstedeværelse. Dette krav kan der ikke manipuleres med, fordi det er den enkelte lytters møde med musikken der afgør, om musikken er autentisk. Den næste del af artiklen er helliget Lars H.U.G, fordi jeg mener at han med sin plade *KOPY* tilføjer nye dimensioner til en populærmusik, der blev regnet for højst uautentisk da den kom frem, som har fået en vis auratisk autenticitet og som via Lars H.U.G.s sublime fremførelse er blevet tilføjet nye musikalske dimensioner.

## Lars H.U.G.s *KOPY*

Lars H.U.G.s plade *KOPY* fra 1989 er interessant på mange måder. For det første, fordi materialet udelukkende er versioner af *danske*<sup>54</sup>, folkeejede sange og slagere, hvilket er uhørt indenfor en rocksammenhæng fordi man derved anfægter både tekst- ophavs og receptionsautenticitet, for det andet, fordi Lars H.U.G. for denne udgivelse som den første rockkunstner nogensinde modtog et tre-årigt arbejdslegat fra Statens Kunstfond og for det tredje fordi selve pladens titel *KOPY* på mange måder er provokerende. Hentyder den til, at man her holder sin egen kopi i hånden af *Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder*? Er det måske en kommentar til den manglende original i CD-alderen? Eller står vi her overfor en fremhævnings af similiens skønhed? En kopi er ikke en original, den er ikke efterstræbelsesværdig, den er en afspejling, hvilket allerede illustreres grafisk på coveret. Det interessante ved udgivelsen er dens grænseafsøgninger, spejlinger og pejlinger indenfor såvel en kunst- som en popkonsensus. Det er en plade, der viser, hvor skrøbelige vores kategoriseringer af musik er, i forhold til det virkelige livs udgaver! Lidt drillende må man konstatere, at vi står overfor en udgivelse, der på mange måder er bevidst uautentisk, uoriginal og uægte, og dermed sætter sig ud over de gængse målestokke.

---

54. - bortset fra *Når lygterne tændes*, der er amerikansk -

## Lars H.U.G.

Denne problemstilling har altid ligget som præmis i Lars H.U.G.s produktion. Han er døbt Lars Haagensen, men kaldtes Lars Hug, og arbejdede i flere år under dette kunstnernavn. Da den eneste danske familie af dette navn imidlertid nedlagde forbud mod at 'Hug' blev anvendt af andre end dem selv – også i form af kunstnernavn, tog han navneforandring til Lars Hu? (skal udtales på "engelsk"), men gik senere over til Lars H.U.G. (På *KOPY* oversat til Hugh Uno Grammy<sup>55</sup>, der figurerer som en af pladens producere).

Lars H.U.G. uddannede sig oprindeligt som billedkunstner, men forlod dette *af angst for at havne i kunstsnobberi og terpentintil halsen*<sup>56</sup>, til fordel for en karriere som musiker i Kliché – et af 70'ernes mest originale danske bands.

Lars H.U.G. blev kendt som forsanger i gruppen Kliché (1977-85). I denne gruppes koncept finder man focus lagt på masseproduktet som kunstnerisk idé. Bandet opfattede sig selv som musikere på arbejde, og når de var ude at spille var de i ens konformt tøj, og opførte et sceneshow hvor de agerede musikarbejdere, der arbejdede ved maskinerne. Lydmæssigt kom dette til udtryk via maskinagtige rytmelyde, der dunkende skulle give tilhørerne erindringer om den maskinelle verden bl.a. eksemplificeret i et nummer som *Igen og Igen* fra Supertanker (1980), som også rummede nummeret *Havets Blå*. Begge numre gav lydligt en supertankers sejlads.

Stod ud over havets blå  
hyret på en supertanker  
fra hav til hav  
fra Kuwait til Rotterdam

å å å åh

lå ved pipelines  
i Den Persiske Gulf  
tankede tonsvis  
af Mobil og Shell

---

55. - en sådan modtog han forøvrigt også for pladen -

56. *Det er sjovt når sange bliver uregerlige*, interview af Niels Frid-Nielsen i *Information* 13.3.87.

ved hjælp af elektronisk navigation  
ku' vi bestemme vores position

Sejler på en supertanker  
maskinerne de arbejder  
sejler på en supertanker  
maskinerne de arbejder ...<sup>57</sup>

Denne barberede tekst er typisk for Klichés nøjsomme lyrik, hvor også klichéen anvendes bevidst i mange numre. Jeg har her valgt at eksemplificere med *Militskvinder*<sup>58</sup>, en sang bygget over et formand Mao citat:

“Hvor strålende og stolte de ser ud  
med lange rifler over skuldrene,  
på paradepladsen, oplyst af dagens første stråler.  
Kinas døtre har sind, der stræber højt.  
De elsker uniformer,  
ikke silkestoffer.”

Dette citat er i Klichés version tilsat en banal pop-kliché: *Ba-ba, Ba-ba-di-oh-oh*. Kliché sammenstiller her Maos digt, der er en tekstlig udgave af de kinesiske glansbillede-plakater, som mange af os havde hængende på dette tidspunkt, med denne enkle nonsens linie, der – til trods for det manglende indhold – signalerer *pop* ligeså stærkt som muh signalerer *ko*. Efter at linien *de elsker uniformer* er blevet gentaget så mange gange, at den i sig selv kommer til at virke som en floskel, (eller en kliché?), tilføjes *ikke silkestoffer*, som dernæst afløses af det absurde *Ba-ba, Ba-ba-di-oh-oh*. Sammenstillingen af prosa, der hylder det spartanske og heroiske, musikalsk spændt op og siden udløst i det lystfyldte *Ba-ba, Ba-ba-di-oh-oh*, er meget virkningsfuld. Det er først gennem det forløsende *Ba-ba, Ba-ba-di-oh-oh*, at vi oplever Klichés distance til Mao-citatet<sup>59</sup>, idet *Ba-ba-* etc. kommer til at virke som en verfremdungseffekt.

---

57. Kliche, *Havets Blå* fra *Supertanker*, Medley 1980.

58. *Supertanker*, 1980.

59. H.U.G. har selv fortalt, at sangen var inspireret af et amatørkvindband, der øvede ved siden af Kliché. De to bands var altid oppe at toppes, og sangen viser altså bl.a. Lars H.U.G.s opfattelse af sådanne skjorteklædte (tidens Kinainspirerede mode) kvinders militante optræden.

## KOPY

I 1984 udgav Lars H.U.G. pladen *City Slang*, musik til digteren Søren Ulrik Thomsens digtsamling af samme navn<sup>60</sup>. Her viste H.U.G. en langt mere avantgardistisk musik, som ikke slog an på samme måde som Klichés, omend den var en anmeldersucces. Næste – og første egentlige soloplade – var *Kysser himlen Farvel* fra 1987, der viste Lars H.U.G. som en *excentrisk stilist*<sup>61</sup>, der både på det tekstlige og det musikalske plan imponerede ved sin originalitet. Pladen var igen en ubetinget kritikersucces.

I 1989 tog H.U.G. et nyt spring med pladen *KOPY*, som indeholdt populærmusik i H.U.G.s version.

Hermed skrævede H.U.G. henover det store, farlige gab, som eksisterer mellem rock og pop. Det at vove et sådant skridt kræver et vist mod, for arketyperen *rock* har altid levet med risikoen *pop* – en slags smitsom sygdom – ved sin side. Omgås den ikke med tilbørlig afstand, risikerer man at blive smittet og forvist til den anden bred.

Jeg har her valgt at benytte *rock* som betegnelsen for moderne ungdomsmusik, uden nogen hensyn til genre eller stil. Med rock mener jeg altså på den ene side den eklektiske ungdomsmusik, der har rødder i 50'erne rock'n'roll, 60'ernes beat og soul, over 70'ernes fusioner og punk til 80'ernes hip-hop, heavy, house og techno. På den anden side henviser rock også til noget snævrere, nemlig en betegnelse, der knytter an til subkultur og autenticitet som et værn mod pop og kommercialisering. Mellem dette brede og snævre rockbegreb befinder sig et historisk og næsten institutionelt forankret spændingsfelt som man kan finde eksempler på overalt. Nedenstående citat stammer fra et dansk rockleksikon:

“Ikke medtaget i DANSK ROCK er navne fra den egentlig “dansk-top”-genre eller kunstnere, der har “flirtet” med rock'en, men ellers arbejder i en ren underholdningsmæssig sammenhæng udenfor rockens miljøer og spillesteder.”<sup>62</sup>

At denne problemstilling er essentiel indenfor rockuniverset viser også Allan Moore, som i sin bog *Rock: The Primary Text*, indleder med at tids-

60. Søren Ulrik Thomsen, *City Slang*, Vindrose, København 1981.

61. *En ekstatisk forsvinden*, anmeldelse i *Information* (forfatter ikke angivet) 25.2.87.

62. Gjedsted, p. 3.

fæste brugen af termen rock til 1967 og understreger, at denne betegnelse netop blev brugt som en distancering til "pop". Han fortsætter uddybningen af skismaet med følgende iagttagelser:

"(...) distinctions between rock and 'pop' styles are made not in terms of stylistic practice but in terms of the observations that rock (as opposed to 'pop') musicians apparently have control over both their material and their music's production. Rock is therefore ideologically defended simply as 'authentic' rather than commercial."<sup>63</sup>

I første omgang fremhæver Allan Moore således den musiker-baserede forskel på rock og pop, nemlig den, at rockmusikere i deres egen selvforståelse i modsætning til popmusikere har kontrol over alt fra materiale til produktion og udførelse. Men senere påpeger han, at forskellen også ligger i rockens konstante søgning efter rødder, og eksemplificerer med Eric Clapton, der til trods for stor indflydelse fra Muddy Waters og Freddy King blev ved og ved med at lede efter de rigtige, indtil han fandt den ideelle arketype country-blues musiker Robert Johnson, fattig, analfabet, talentfuld og – død.

Denne søgen udgør selve den ideologiske identifikation; i forskellen mellem rock og pop, idet der blandt musikere, publikum og i medierne er en opfattelse af at hvis man bare kan blotlægge en stilart, eller en praksis' veje tilbage til begyndelsen, så vil denne aura af oprindelse (autenticitet) på magisk vis blive overført til den, der har fundet vejen tilbage.<sup>64</sup>

Sjovt nok finder man også denne søgen tilbage efter 'nyt' stof i den første danske beatmusik, omend i en helt anden udformning.

## De danske rødder i rocken

Det er det omtalte spændingsfelt, der er garanteret for at dansk rock eksisterer som fænomen. Herinde vil *dansk rock* blive kritiseret (som Anders Rou har gjort det), her vil den blive undsagt, hævet til skyerne, etc. etc. Men er det en speciel stilart man kan kalde for dansk rock og har den

---

63. Moore p.4.

64. Ibid., p. 64.

et specielt tonesprog? Er den overhovedet andet, end en svag afglans af den rigtige rock? Kan danskere overhovedet spille rock?

Sjovt nok har jeg fundet ud af, at længselen efter *det andet*, det mytiske Afrika, længsel efter krop, efter groove, efter grain og efter Bronx ikke var til stede i slutningen af 60'erne, og i 70'erne. Jeg havde glemt, at det på dette tidspunkt ikke var *Afrika*, der repræsenterede *det andet*, men at det var *folkelighed* – folkelighed i modsætning til det kommercielle og det kynisk tilrettelagte.

“Folkelighed er blevet sagen i de sidste par år – oven i købet ægte folkelighed. LP-folklorister og beat-teknokrater opstøver ægte spillemandsmusik og ægte folkeviser og -sange og leverer den miljøløse vare videre til interesserede akademikere, der ved at værdsætte folkeligheden.

Imens synger og danser folk til Dansktoppen, til manges glæde og færres forargelse.”<sup>65</sup>

Skønt den første danske beatplade blev udgivet allerede i 1967 (*HIP af Steppeulvene*), var det først fra 70'erne, at det blev almindeligt at synge på dansk indenfor beatens sfære. I bogen *Beat på Dansk* fra 1981, finder vi en meget ideologisk gennemgang af den danske beat. Her hedder det:

“... dansk (...) bliver det foretrukne sprog – det bliver så at sige en ny *norm*, at de sange, der skrives *selvfølgelig skrives på dansk*.

Der sker i denne fase også en ændring af de musikalske former. Hippiebevægelsens eksperimenterende syremusik (...), bliver efterhånden afløst af en musik, som benytter sig af et mere enkelt og et mere folkeligt udtryk. For os at se er der tale om i hvert fald tre forskellige hovedtendenser.

1. Musik, der bygger på en folkemusik-/folkesangstradition (...)
2. Musik der – ofte i elektrificeret udformning – bygger på en traditionel spillemandsmusik(...)
3. Musik, der i enkle former bygger på en blanding af rock'n'roll og country&western. Fælles for den danske beatmusik omkring

---

65. *Dansktoppen – et portræt*, Knud Kramshøj, Kritik 26, København 1973 s. 46, her citeret efter Ditlevsen 1977, p. 307. I citatet er polemiserer Knud Kramshøj mod den danske dobbeltbetydning af ordet folkelighed. Her skal det ikke tjene til andet end en demonstration af at denne søgen efter det autentiske altså gjaldt de folkelige rødder overfor kommerciel musik – pop.



starten af 70'erne er altså: dansksproget sang, emnemæssig focussering på danske forhold og enkle musikalske former."<sup>66</sup>

Hvis man hører noget af denne musik, må man idag nok erkende, at *folkemusik*, som det bliver brugt i citatet, skal forstås på et ideologisk plan og ikke et stilistisk. Dette har at gøre med, at Danmark er mere europæiseret end de andre nordiske lande. I modsætning til resten af Norden er vi centraleuropæiske i vort nationale tonesprog. Når Alf Bjørnberg skriver om svenske rødder i grand prix musik:

"Till disse förment folkliga svenska stildrag hör *treklangsmelodik* [den kender vi nu også i Danmark m.a.] olika typer af *mollartad modalitet* och *3/4-takt*. Fiolens ställning som det svenska folkmusikinstrumentet framför andra avspeglas i kraftigt stråkdominerade arrangemang eller solistiske fiolinslag. Ett karakteristiskt ackompanjerande inslag (..) är den rytmiska "gånglåtsfigur" som genom användning i otaliga folkmusikarrangemang kommit at framstå som en svensk folklig musikalsk arketyf."<sup>67</sup>

da længes enhver dansker efter den moll, som vi ikke har haft her i landet siden 1700-tallet. Vi importerer simpelthen moll fra Sverige, og vi synes det lyder så smukt, særegent og vemodigt.<sup>68</sup>

En del af den mere ideologiske baggrund for understregningen af *folke*, og *folkets* finder man hos Leif Varmark,<sup>69</sup> når han hævder at:

"I takt med at bevægelsen [beatmusikken m.a.] søger fodfæste i en lokal dansk virkelighed, så søger musikken ud af sit amerikanske hylster og forsøger at blive dansk. Visse kredse taler i fuldt alvor om at "bekæmpe den amerikanske musikimperialisme".<sup>70</sup>

---

66. Piil, p. 99.

67. Bjørnberg p. 154.

68. *Byssan Lull, Vem kan segla* og *Uti vår hage* er sørgmodige og i mol, mens *Det var en lørdag aften* er i dur. Måske repræsenterer moll for danskere tidligere tider, der ubevidst taler til det nostalgiske i os?

69. Leif Varmark var i 70'erne musikanmelder ved dagbladet *Information*, komponist af nye melodier til Grundtvigsalmer og studerende ved Institut for Nordisk Folkemindedevendskab.

70. *Den danske Sang*, Leif Varmark, Politiken 17.7.1971, her citeret fra Piil, p. 99.

Men det er en mytisk folkelighed, som dyrkes af beatgrupperne, også når det gælder forholdet til de danske, musikalske rødder. Vores folkemusik er nemlig overhovedet ikke *eksotisk*, som den svenske eller den norske, eller den finske for den sags skyld – den er tværtimod så almindelig og durpræget at man ikke kan genkende den som *folkemusik*, og bliver nødt til at låne fra andre lande. Derfor importerer grupperne 'enkel' musik (dvs. musik, der *lyder enkel*.) Irsk og skotsk folkemusik i mol med lavt 7. trin blev en del af den danske rocks folkelige rødder.

Det er ikke mindre interessant, at medens der i Danmark i 1960'erne og 70'erne var en meget stor interesse for folkemusik som man så som udtryk for noget *ægte*, noget *autentisk*, som symboliserede modstand mod dåsemusik, ja mod hele det kapitalistiske samfund, så er interessen for folkemusik i Danmark idag forsvindende lille. Der er næsten *ingen*, der beskæftiger sig med den, og der er næsten *ingen*, som spiller den. Dvs. egentlig er der en hel masse mennesker, der gør det, men de er usynlige og uhørlige i det mediemæssige musikudbud, både fordi udøverne fortrinsvis er og vedbliver at være amatører, og fordi det førhen så ideologisk dragende ved musikken er væk. Etnisk folkemusik er i offentlighedens lys langt mere dragende.

De folkelige træk man mente at finde i musikken, var ikke i så høj grad et spørgsmål om musikalske rødder, men snarere et resultat af den frisættelse af harmonik, som beatkulturen og ungdomsoprøret havde betydet. Den forjættende fornemmelse af at kunne lave noget, blot fordi *det lød godt*. Den, der har oplevet Beatles-melodien *Here and There and Everywheres* modalitet, og derefter har sat sig hen og gjort det efter på klaveret, og opdaget, hvordan man bare kunne parallelflytte hele akkorden, ved hvad jeg taler om. Der opstod melodityper, der ikke havde funktionsharmonikkens harmoniske grundlag som rygrad, men som gik ud fra "akkorder", spillet på en guitar, og derefter rekonstrueret som *melodi*.

Den amerikanske slagters spændingsopbyggende akkorder og sofistikerede melodibehandling komponeret af virtuose melodiskræddere fik lukket luften ud af sig med et *selvgjort er velgjort*. Det var sådanne tiltag, som betød, at *melodi* fik en ny udformning for generationer født efter 1950, hvor dette begreb næsten afløstes af *melodi med akkorder*. Det skal dog understreges, at de melodityper, der fikserer tonikatrekklagen, og i det hele taget benytter hovedtreklagen som skelet, stadig

dyrkes indenfor dansktoppens repertoire, repræsenteret ved f. eks. Keld Heick og Jodle-Birge.<sup>71</sup>

Siden 60'erne og 70'ernes glæde ved enkeltheden og det folkelige, har dansk rock fra 70'ernes midte bevidst hentet sine inspirationer udefra – og de gør det endnu:

“De rejser har vækket “negermanden” inde i mig – for han er inde i os. Det, der er så godt ved deres musik er, at den er “i live”. Den er så organisk – modsat vores egen kultur, der bliver det mindre og mindre (...) Det er ikke kun dem, der kan lære af os. Den sorte mand har rent faktisk fundet på det meste”<sup>72</sup>

Dette er helt i overensstemmelse med det tilbud om alternative idealer som rocken stadig tilbyder, og som imødekommer nye generationers trang til opgør med konventionerne og de vedtagne normer. Som vi har set, har denne længsel og opfattelsen af hvad rødderne egentlig er, forskellig udformning til forskellig tid. Idag må man nok betegne Seattle-rockens publikums dyrkelse af tidligere rockidealiser som guitarlyd, opposition, ‘the truth’ etc. som et opgør, et oprør og en søgen tilbage til rødderne.

## Dansk rock i praksis

Til trods for min skepsis overfor specielle danske folkelige eller folkemusikalske træk i den tidlige danske rockmusik, er der alligevel noget, som jeg vil benævne som danskhed i rocken. Den danske tradition finder jeg ikke i det melodiske materiale, men i måden at tilegne sig og anvende sangene på. Den stærke danske fællessangstradition giver sig udtryk i, at mange danske rocksange er blevet folkeeje og bliver brugt

---

71. Sådanne kunstnere har et meget stort publikum, men er temmelig usynlige i den etablerede danske musikoffentlighed. Dels fordi de i mange tilfælde distribueres via discountpladeselskaber, hvis hoveddistributionskilder er benzinstationer og supermarkeder, hvilket betyder at salgshallene ikke optræder i pladebranchens officielle statistikker, dels fordi den musik de spiller i det store og hele er henvist til lokalradioer og -TV-stationer, som for manges vedkommende dyrker et ikke-professionelt image: Manden på gaden vender plader og siger sin mening ind imellem.

72. Peter A.G. Nielsen i *Århus Stiftstidende* 22. maj 1991, her citeret efter Larsen 1991 p. 119. Peter A.G. er forsanger og høvding i Gnags et dansk rockband.

i alle mulige og umulige sammenhænge. I Danmark siger man, at en kunstner slår an, hvis både bedstemødre og børnehæbørn synger hans eller hendes sange. Sådān forholder det sig sikkert ogsā i andre lande, men i Danmark ekspliciteres det.

Den danske rocks musikalske rødder, tror jeg man snarere finder i brugen af musikken. Om dette vidner de mange sangbøger, der findes med danske rocksange. Det der præger den danske rock er, at sangbarheden vægtes i en eller anden forstand. Denne vægtning mener jeg ogsā, man kan høre i sangernes diktion. Det er i hovedtrækkene snarere det danske stød, end melismer, der præger udførelsen indenfor rockmusik på dansk.

Som rockfan har det nogle gange været utrolig svært ikke at ringe-agte denne danske udgave af rockmusik, *rocksangen*, her spiddet af rockanmelderen Anders Rou:

“den nutidige, popularitetssikre danske rocksang [er] nærmest på forhånd (..)sikret status som lige dele landeplage og nationalsang. Intet er mere effektivt lanceret og udbredt, og intet bringer os stærkere indre sammenhold og folkelig selvbekræftelse end den sang, hvis mundrette appel vi kan enes om at slutte op om, når der for fællesskabets skyld skal synges i kor.”<sup>73</sup>

Med de store stjerner på nethinden og med lyden af selve den store vide verden i øret, dukker denne pinlige rocksang frem og afslører det værste ved dansk kultur – fællesskabet – dansk communitas. Rockens tilbud om kollektiv autonomi duer ikke, hvis den ikke forbindes med alternative idealer og nye positioner. Den skal bryde rutinen – ikke cementere den.

Idag er denne problemstilling knap så udtalt som tidligere. Det er de gamle grupper, som synger på dansk, og som fastholder lyrikken som den væsentligste del af budskabet. I løbet af de sidste 3-4 år er det blevet kutyme, at næsten alle danske grupper synger på engelsk, det virker gammeldags at synge på dansk. Kun rockmusikere med rødder længere tilbage end til 1990, og så dem, der nærmer sig eller repræsenterer poppen, holder fast ved det danske.

---

73. Jensen p. 9.

## Troværdighed, hvad er det?

Simon Frith har i artiklen *Why Do Songs Have Words?*<sup>74</sup> beskæftiget sig med realisme-problemet. Frith gør rede for, hvordan man i meget læsning af populærmusiktekster opfatter ordene som kolportører af egentlige holdninger. En sangs succes tages som udtryk for, at publikum er helt enige i dens budskaber. Problemet med denne form for læsninger er, at de kun refererer til ordene som tekster, og ikke tager højde for hvordan formidlingen er. Populærmusik består for 99%'s vedkommende af sange med ord. Derfor må ordene have en betydning, ikke som selvstændige tekster, men som bærere af betydning. Sange er mere optræden end ord.

Frith hævder – med rette – at dette afspejler, at sange er blevet målt i forhold til nogle konventioner om lyrisk realisme. Kravene til rockens oprindelse manifesteres i kravet til den autoriserede rock-poesi. Den skal nemlig være på en speciel måde, for at være rigtig. Frith spidder problemet, i en bemærkning om vores forestillinger om "folk":

"folk 'authenticity' is rooted in folk song 'real' origins, but we recognize these origins by the songs' authenticity and, in practice, the assessment of its use as assumed *conventions* of realism."<sup>75</sup>

Citatet henleder lige præcis vores opmærksomhed på, at der ligger en holdning bag at udråbe noget som virkeligt og noget andet som uvirkeligt. Rockens songwritere er altid – i modsætning til bluesens og folkens *musikere* og *rimsmedene* fra Tin Pan Alley blevet betragtet som *poeter*. Rock – siger Frith – gødede grunden for en ny lyrisk banalitet, som rimsmedene aldrig ville drømme om at præsentere for et publikum. Lyrisk realisme blev lig med "True songs" – tro mod følelserne og til at tro på for en tilhører. Set fra tekstens side, betød sand rocklyrik at ordene blev forstået som sandheden. Tro, håb og kærlighed var pop, men the Thruth var rock.

Dette kommer klart til udtryk i bogen *Beat på Dansk*, når forfatterne giver et bud på, hvorfor beatgrupperne begyndte at synge på dansk:

"Før Steppeulvene udgav deres plade "Hip" [i 1967], havde det nærmest været anset for en umulighed at synge beatmusik på

74. Frith 1988.

75. Ibid., p. 113.

dansk. Det skal selvfølgelig ses i lyset af, at det eneste eksempel på dansksproget elektrisk musik på det tidspunkt var dansktoppen, og dens klichéprægede sprog var i lang tid et afskrækkende eksempel på, hvordan det lød, når man udtrykte sine følelser på dansk. Man var bange for at dansksproget beatmusik ville blive ligeså flad som man anså dansktoppen for at være. Det var naturligvis kun en side af sagen. En anden var, at de følelser beatgenerationen ville udtrykke, netop ikke var af dansktopkarakter (...)

I modsætning til pigtrådsmusikken og popmusikken skrev de dansksprogede beatgrupper selv deres musik og tekst, hvilket medførte, at de i højere grad stod overfor et publikum, ikke kun som musikere, men også som mennesker, der havde noget på hjerte.<sup>76</sup>

Citatet fortæller os, at dansksproget beatmusik af samtiden og den nærmeste eftertid opfattedes som en mulighed for at nå ind bag den klichéfyldte udtryksform, som underholdningsmusikken repræsenterede. 'True songs' var danske i Danmark. Sådanne argumenter tog imidlertid ikke højde for, at det ikke så meget var ordene, men også måden de blev sunget på, der var vigtig. At synge på dansk forstærkede ganske vist udtrykket af realisme, selvoplevelse og livet som personlig indsats. Men man må ikke glemme, at det var gennem de nøjsomme arrangementer og gennem den totalt ukunstlede optræden som kendetegnede datidens amatører (i ånden) at budskabet om ærlighed nåede ud over scenekanten, eller med andre ord: Kunstneren kunne med hele sin person stå inde for det, der blev sunget.

Frith afslutter artiklen *Why Do Songs Have Words?* med at konstatere, at ord og sang hører sammen. Teksten i en sang er ikke blot ord. Sange sammenligner Frith med skuespil, snarere end digte. Derfor bør man ikke behandle dem som digte, men som skuespil, hvor det er måden sangeren udtrykker sig på, der bestemmer hvordan en sang opfattes, og hvordan vi opfatter os selv som publikum i forhold hertil.

Sammenligner jeg f. eks. Alberte Windings udgave af *Solen er så rød* mor med Lars H.U.G.'s finder jeg, at Alberte genskaber moder/barn synsvinkelen (spiller rollen som sengekant), mens Lars H.U.G. i højere grad lægger sin voksne, vidende tolkning ned over sangen, og dermed åbner for et spil mellem naivitet og erfaring: "*Hvorfor*" bliver et smerteligt spørgsmål, fordi det udsiges på baggrund af erfaring og viden.

---

76. Piil, p. 94.

Han er Lars H.U.G. der undres. En sådan forskel i fortolkningsmåde er af Dave Laing blevet sidestillet med filmkritikkens skelnen mellem *metteurs en scene* – instruktører der sætter andres ideer i scene og *auteurs* – filmkunstnere, der giver billeder til egne indre visioner.<sup>77</sup>

*Metteur en scene* er i følge Laing og Frith<sup>78</sup> den sanger, der spiller en rolle, der er troværdig, og som vækker genkendelse til live hos det publikum, der hører på sangen. Rocksangeren er ofte lig en *auteur* som sætter i scene.<sup>79</sup> En auteur defineres som en instruktør, der sætter sit eget præg på og lægger sin egen, genkendelige synsvinkel ned over sine film. Auteuren er:

“ (...) den, der besidder en teknisk kompetence, hos hvem man kan genkende en personlig stil, og hos hvem en indre mening giver sig til kende. Ikke forstået som en holdning eller et livssyn, men “noget” som er resultat af spændingerne mellem instruktørens personlighed og hans materiale. Instruktørens personlighed kan altså knap nok skilles fra hans værk.”<sup>80</sup>

Friths pointe er, at dette skel mellem *metteurs* og *auteurs* er en pendant til den forskel, der har været mellem rock og pop siden slutningen af 60'erne. Auteurerne er blevet anset for at være finere end *metteurs*erne. Både Laing og Frith understreger, at det ikke, som man ellers kunne fristes til at tro, er ordenes eventuelle banalitet, der bestemmer, om det er den ene eller den anden type vi står overfor. Det er ordenes formidling, altså musikken, akkompagnementet og måden at synge på, der bestemmer, om kunstneren er det ene eller det andet.

I *metteurs* sangen er det ordene, der er det overordnede, det er dem, der bestemmer hvilket udtryk sangeren gør brug af: sangen er dermed også åben overfor lytternes udlæggelse. Den kommunikation der foregår bygger på sangerens og publikums identifikation med ordene. Auteuren iscenesætter et mere lukket forløb, en mere endegyldig fortolknings.

Auteur-teorien er spændende at bruge i musiksammenhænge, fordi den er i stand til at begribe den udøvende kunstner i forhold til publikum og materiale. Laing gør opmærksom på, at mange rockkunstners

---

77. Laing, (1990) p. 327.

78. Frith, (1988) p. 122-23.

79. Se Frith, (1988)p. 122 og Laing, (1990) p. 326.

80. Oprindeligt Andrew Sarris *Notes on the Auteur Theory*, her refereret fra Jerslev p. 14.

fortolkninger simpelthen er så personlige, at det er umuligt at skelne mellem sang eller forlæg og opførelse. Hvor popsangeren ikke udtømmer sangens potentialer, men giver sin fortolkning af ordene og rollen (metteur en scene), smelter det hele sammen i auteurens fortolkning af helheden. Det er altså forholdet mellem ord og musik, der er ophav til dette skel.

Med auteurteorien åbner man for et udvidet værkbegreb, der har samspil mellem kunstner, forlæg og tilhørere som forudsætning.

I og med at denne proces i mange tilfælde vil finde sted i et studie, kan tilhørere måske synes som et mærkeligt ord. Men Hennion gør i sin artikel *The Production of Success*,<sup>81</sup> opmærksom på, at det, der karakteriserer indspilningen af decideret popmusik er, at der hele tiden er et imaginært publikum tilstede i alle de medvirkendes bevidsthed. Hennion beskriver på baggrund af sine studier i et studie, hvordan det team, der producerer en plade hele tiden svinger mellem på den ene side at producere musikken, og på den anden side vurdere hvordan den lyder, altså mellem det tekniske univers' muligheder og hvad der vil vække genklang hos publikum. Sammenholder vi dette med Allan Moores udsagn, som jo fremhæver poppens og rockens forskellighed hvad angår forhold til materiale, produktionsproces og oprindelse, betoner denne rockens insisteren på selv at kontrollere materialet.

“Når jeg laver mine ting, så har jeg ikke publikum inde i mit hovede. Ikke fordi jeg har noget imod publikum, men fordi det at lave musik er et egotrip, en fremførelse af dine egne idéer, hvor du så har et helt hold af mennesker, som tror dig og støtter dig. (...) De har så meget forståelse for mine visioner, at de siger: Det vil jeg gerne være med til at fuldbyrde.(...)”<sup>82</sup>

Set ud fra forholdet til materialet, kan man altså eentydigt placere Lars H.U.G. indenfor en rocksammenhæng.

Ligesom instruktøren i en filmredigeringsproces, udtrykker auteururen sin persona gennem mixningen. Moderne studieteknik er collager, stykket sammen af forskellige vinkler og monteret på en CD. Hos Lars H.U.G. kommer denne auteurvinkel tydeligt til syne i følgende citat:

“Det er enormt spændende at være tjenende ånd [dvs. at udføre bestillingsarbejder. Her udtaler H.U.G. sig om musik han har la-

---

81. Hennion 1983.

82. *Information*, 13.3.87.



vet til et hørespil. m.a.] I modsætning til min egen plade, hvor jeg ligesom er kongen og bestemmer. Ligesom på et fodboldhold er der en der bestemmer og så er det afgjort en gang for alle.”<sup>83</sup>

Hvad jeg vil vise med alt dette er, at troværdighed eller realisme er et meget variabelt begreb. Indenfor en rocktradition er forståelsen af dette bundet op på tilstedeværelsen af rødder og på kontrol over produktionen (jo større stjerne, jo større bestemmelsesret), medens det indenfor popverdenen er publikum, der tager stilling til troværdigheden. Popsangeren er en rolle, og skal være den person han synger. Producenten udvælger de sange, der passer til ham og hans persona. Hennion beskriver hvordan *songwriters, composers and producers need the “public’s ears”*.<sup>84</sup>

## Designeren Lars H.U.G.

Allan Moores idé i bogen *Rock: The Primary Text* er, at rock er udviklet fra bluesrødder og har indoptaget forskellige elementer fra forskellige stilarter indtil den omkring 1970 når et stilistisk dødvande, som forsøges overvundet dels via større enkelhed, større komplicerethed, mere vægt på arrangement og udvikling af sounden: Alle rockens elementer bliver bearbejdet, stilen ændrer sig, men den udvikler sig ikke og tanken om at rock udvikler sig lineært fra en stil til en anden, er en illusion.<sup>85</sup>

Efter punken udmønter denne eksperimenteren sig i stilistiske eksperimenter, helt anderledes end tidligere. Nu er det ikke formale eller harmoniske strukturer der ligger til grund for eksperimenter, som det havde været indenfor den progressive rock – det er “musik”, som man tager fat på. Moore skriver:

“Rather than each moment of music consisting of a series of related layers, concieved together (whether in the mind of songwriter(s) or during the recording process), there is almost a sense in which the music consists of a seperate series of layers, concie-

---

83. *Information*, 13.3.87.

84. Hennion, p.198.

85. Moore p. 174.

ved separatly and laid over a background of unchanging textures and a incessant kit pattern. It may help to think of this process as one of design rather than of *composition*. (...)...with the rise of synthesizer rock (...), the introduction of the programmable drum machine and, later, the computer into the recording studio, 'design' is brought very much to the forefront."<sup>86</sup>

Begrebet *design* er en udmærket indgangsvinkel til KOPY. Musikken og teksterne på pladen udgør en broget buket af populære danske sange, komponeret i tiden fra 1913 til 1980. Ældst (1913) er *Solen er så rød mor* af Carl Nielsen og Harald Bergstedt, eneste udenlandske er *Når lygterne tændes*, oprindelig *Red Sails In The Sunset*<sup>87</sup> (1935), yngst er Lars H.U.G.s egen *Aldrig Mere* fra Kliché-tiden (1980).

Dette kommer også til udtryk, når Lars H.U.G. beretter om sin arbejdsproces:

"Uden Bo Astrup [musiker på pladen *Kysser Himlen Farvel*, samt på andre projekter m.a.] (...)var det her ikke blevet til noget. Han er en stor drivkraft bag mig. Sådan er det indenfor musikbranchen: Nogle står frem som ansigt, andre er vandbærere. (...) Han har primært fungeret som tekniker i gåseøjne, fordi han også er musikalsk og kan spille.

Jeg kan bede ham spille det, hvis jeg får en idé, Jeg kan ikke selv spille på den måde, overhovedet. Jeg er analfabet, hvad det angår. Jeg har mere og mere inddraget ham i det musikalske, hvor han før kun var tekniker, der stod for optagelser, at lyden blev ordentlig, tjekkede bånd og kopier og at det hele var, som det skulle være."<sup>88</sup>

Jeg skal senere komme ind på, hvordan dette design lyder i praksis. Men samtidig vil jeg understrege, at det lige præcis er denne kompositoriske proces, som Lars H.U.G. her beretter om, der synes at understøtte design-idéen. Lars H.U.G. spiller ikke selv, men giver idéer videre – idéer som en musiker søger at realisere. Hvis det ikke lykkes, må Lars H.U.G. finde på noget nyt, eller måske finder begge på noget sammen.

---

86. Ibid p.121.

87. Jimmy Kennedy og H.U.G.h Williams/Edmund Max, dansk tekst Viggo Meincke.

88. *Information*, den 13.3.87.

En designer fanger tidens trends, og omsætter dem i udformningen af de ting, der omgiver os. En designer fortæller så at sige tøjet på ny, og henter sine inspirationer fra hid og did. Ordet design er samtidig knyttet til industriel produktion (formgivning af et produkt) og antyder en ændret plads i produktionsprocessen end betegnelsen kunstner (der har at gøre med at kunne)<sup>89</sup>.

Iain Chambers understreger som tidligere påpeget i *Urban Rhythms*, hvordan den modstand, der er i England mod den amerikanske populærmusik (især rock'n'roll) har at gøre med en modstand mod selve det industrielle samfund, som blev tydeliggjort i kulturelle produkter, hvor det ikke længere var synligt, hvem der havde lavet hvad: Dette fællesskab mellem industri og kultur opløste det autoriserede billede af kunstværket som noget, der var udformet af een.<sup>90</sup>

Design betyder udformning af industrielle produkter, og en designer er således en person, der giver industrielle produkter en æstetisk udformning. Med synthesizeren, sequenceren og sampleren opstår en ny slags musiker, der ikke er bundet af håndværksmæssig kunnen på et instrument, men som kan udforme musikken i sit eget billede. Disse instrumenter åbner også for en anderledes forståelse af struktur. Hvor det strukturerende element i populærmusikken tidligere har været meget bundet til harmoni og melodi, bliver struktur her et kredsløb, der ikke nødvendigvis forholder sig til andet end til sig selv.<sup>91</sup> Dette fænomen kan også aflæses i de gestiske registreringer (s. 181-188) af *Danse-vised*, hvoraf det fremgår, at de enkelte lag hos Lars H.U.G. er meget mere autonome, end i Grethe Ingmanns version, som er hierakisk opbygget med melodien som det vigtigste strukturerende element

## Materialiet – original kopi eller uoriginal version?

Der er ikke umiddelbart nogen rød tråd mellem de forskellige sange på *KOPY*: Nogle af dem er gamle slagere, nogle er grand prix-melodier, nogle er hentet fra en rocksammenhæng og en enkelt må siges at være hentet fra *den danske sangskat*. Udvalget på pladen opfatter jeg som Lars H.U.G.s badeværelsessangs-repertoire, sange som umiddelbart appel-

---

89. F.eks. har billedkunstnere som regel kontrol over hele processen (ligesom komponister over kompositionsprocessen), mens designere træder til, når produktet skal præsentere sig (og altså er færdigt) i en eller anden forstand.

90. Chambers, p.5.

91. Moore, p. 121.

lerer til at blive sunget, og som Lars H.U.G. har haft lyst til at give sin egen version af. De fleste af dem kan vel siges at være folkeje – i hvert tilfælde for danskere, der er mellem 20 og 40.

Konceptet på *KOPY* er, at Lars H.U.G. synger pop. Dvs. sange, og i dette tilfælde sange, som er velkendte for de fleste danskere på forhånd. Det er altså sange, der signalerer noget ganske bestemt, idet originalerne (der altså aldrig har været ophøjet til at være *originaler* for Lars H.U.G. indspillede dem), indicerer (danske) rammer og tid, som Lars H.U.G. laver sin egen nye version af.<sup>92</sup> Med det valgte repertoire sprænger H.U.G. det gængse rockterritorium, fordi disse originaler hører til indenfor en anden tradition end rockens.

Man kan spørge sig selv, om Lars H.U.G. ikke også anvender en tradition, der traditionelt hører til en anden kultur end rockens. Lars H.U.G. bringer nemlig med denne plade *versionen* tilbage til rockmusikken, noget som kun sker meget sjældent efter rockens etablering som stilart omkring midten af 60'erne, idet man som allerede nævnt indenfor rockkulturen skal have kontrol over sit eget materiale, hvorfor en rockkunstner ikke indspiller andres numre.<sup>93</sup> Når dette sker, signalerer dette normalt til publikum, at kunstneren er på vej ind i en mere poppet genre – er på vej til at blive "sanger" i stedet for "kunstner".

I modsætning til rockkulturen har det indenfor resten af populærkulturen altid været almindeligt, at man på repertoireplanet forholdt sig til allerede eksisterende sange, som man gav sin egen fortolkning af. Som Kirsten Sass Bak påpeger i sin artikel *Om at løfte en arv* har sange en dobbeltnatur: de er dels at forstå som historiske størrelser, der hver især kan fungere som overbegreb overfor alle de individuelle versioner, som hører det enkelte menneske til. Indenfor det snævre felt finder man *version*, der er den personlige opfattelse af *sange*<sup>94</sup>. Sangtraditioner har altid været processer i stadig forandring<sup>95</sup> – men hvordan ligger det egentlig med de fixerede versioner?<sup>96</sup>

92. Det er i øvrigt helt tydeligt, at en sang som *Solen er så rød, mor*, ikke har en *original*, idet den er så gammel, at den er at forstå som sange (se nedenfor).

93. *Andres numre* skal her forstås numre som tidligere er blevet indspillet af andre. Og selvfølgelig skal her ses bort fra den blues-prægede del af rocken, der i sin søgen tilbage efter rødder netop opnåede troværdighed via indspilningen af de gamle gamle numre.

94. Bak (1993), p.12.

95. *Ibid.* p. 12.

96. Med *fixeret version* mener jeg en udgave, der er fastholdt via fonogram, CD eller bånd.

Både indenfor den mundtlige tradition og den gren af fixeret version som populærmusikken med Tin Pan Alley i forgrunden repræsenterede, var det opførelsen, praksis, der var det vigtige:

“Even in notated popular music – Tin Pan Alley ballad, music hall, vaudeville and minstrel songs, ragtime and nineteenth-century dances – the published sheet music, almost always for piano or voice and piano, sometimes ‘simplified’, acted to some extent as a prognostic device or a beside-the-fact-spin-off. For most listeners the primary ‘text’ was the performance, usually in a specific, unpublished arrangement, made for live playing or for recording. The particular performers involved would be more important than the composers – certainly this was the case for music halls and Tin Pan Alley songs – and the performed variant represented ‘the music’ more than the score did.”<sup>97</sup>

Da rock’n’rollkulturen opstod i 50’erne, forholdt man sig stadig til sange som udgangspunktet for en version – ligesom man forøvrigt også i vid udstrækning havde gjort det indenfor jazzen. Også i hitfabrikken Tamla-Motowns storhedstid i begyndelsen og midten af 60’erne så man, hvorledes sangen var udgangspunktet, idet den indspillede af flere solister, hvorefter man fra pladeselskabet vurderede hvilken udgave, der ville gøre sig bedst.

Med den meget indflydelsesrige folkesangerbevægelse i starten af 60’erne møder vi en ny generation af folkesangere – med Bob Dylan i spidsen – der nok er inspirerede af de gamle sværvægttere, men som synger eget materiale. Skønt denne bevægelse har meget synlige og bevidste rødder til traditionen, er det også denne bevægelses afstandtagen fra klichéen og dens krav om *True Songs*, d.v.s. krav til teksternes ærlighed samt til musikkens credo-agtige akkompagnement, der bryder med denne tradition. *True singing* kunne man kalde det, med adresse til Simon Friths *True Songs*. Men også her må man understrege, at der ligger en masse ideologisk gods til grund for, hvad det er, vi opfatter som *true singing*. Den skolede sang, den udkrængende diktion og crooneren hører ikke længere til det troværdige, det bliver den uskolede, ‘rene’ stemme, der bliver lig afspejling af sandhed.

I virkeligheden bryder folkesangerbevægelsen i sin insisteren på at synge personlige sange måske med begrebet *sange*, som vi har kendt

---

97. Middleton (1990), p. 106.

det før. Eller rettere sagt: de elektroniske medier betyder, at det ikke længere bliver *sange*, der bliver overbegrebet i den forstand vi ellers har kendt til, nu er det *versionen*, der indtager sangenes rolle, det bliver versionen, der fungerer som overbegreb.

Både kravet om true songs og true singing finder vi endnu mere udfoldet i rockkulturen, hvor man har betragtet versionen af et nummer som originalen, ja som selve værket og dermed som noget nærmest ukrænkeligt, efter at det med beatkulturen i 60'erne blev grupperne selv, der skrev, spillede og producerede egne sange.

“The success of artists such as The Beatles and Bob Dylan and the emergence of the rock aesthetic which placed great emphasis on individual expression resulted in performers increasingly writing their own songs.”<sup>98</sup>

Resultatet blev, at en af populærmusikkens allermest karakteristiske traditioner ændredes i radikal forstand: opfattelsen af *sange* som en slags skabelon, åben for fortolkning, ændredes. Dette havde dels at gøre med det krav om originalitet som lå i rockmusikken, dels havde det med de fikserede versioner at gøre. Det var fortolkningen, der blev lig værket i lytterens bevidsthed – det Søren Ulrik Thomsen kalder, at versionerne bliver *klaustrofobisk bundne til en privat psyke*, således at man får *ophavsmanden på tøjet*.<sup>99</sup>

Indenfor rockmusikkens univers opfattes versionen ofte som værket. Denne problemstilling behandles i Brolinson og Larsens *Satisfactions*, der direkte har et afsnit om *Verkbegreppet*. Her argumenteres for, at artisten i kunstmusikalske sammenhænge er fortolkeren af en komponists anvisninger, medens artisten i rockmusik og store dele af populærmusikken iøvrigt, udnytter en komponeret melodi til at udtrykke sig selv, noget der bl.a. kommer til udtryk i den udbredte anvendelse af begrebet *materiale*, som netop hentyder til, at kunstneren former udgangspunktet i sit billede, en proces, som Brolinson og Larsen refererer til som *realiseringsprocessen*<sup>100</sup>, idet den indeholder såvel *kompositoriske, improvisatoriske som interpretative momenter*.

“En tydlig illustration till betydelsen av såväl den individuella vokalgestaltningen som den soundmässiga inramningen får man

---

98. Negus, p.44.

99. Søren Ulrik Thomsen, Den Store Stemme, in *Information* 11. okt. 1991.

100. Brolinson og Larsen, p. 375-76.

om man jämför "samma" låt i två olika versioner. Ta t ex Beatles och Joe Cockers inspelningar av *With A Little Help From My Friends*. Skillnaderna dem emellan är så pass betydande att det förefaller orimeligt att betrakta dem som varianter av samma verk.(...)

Rent pragmatiskt förefaller det ändå rimeligt att se den individuella realiseringen som verket snarare än låten.(...) Uppenbarligen strider dette imod allmänt språkbruk och common sense.(...) En möjlighet vore att tala om klassen af realiseringar som i alla relevanta avseenden återskapar den realisering som inspelningen presenterar. Härmed ges alltså inspelningen en normerande status, och live-realiseringarna får närmast rollen av interpretationer av inspelningen."<sup>101</sup>

Versionen bliver her ophøjet til værk, og man må spørge sig selv, om det ikke er musikvidenskaben som grundfæstet i skriftligheden som udtryksform, der her er på spil?<sup>102</sup> Har den mundtlighed, som har hersket indenfor den store del af musikken, hvor noder kun har været brugt til at fastholde hukommelsen med, ikke altid indeholdt kompositoriske, improvisatoriske og interpretative momenter? Hele dette værkbegreb er i den grad knyttet til kompositionsmusikken, at det er problematisk at argumentere for dets tilstedeværelse indenfor populærmusikken overhovedet. Når denne indvending er gjort, finder jeg i øvrigt, at Brolinson og Larsen har fuldstændig ret i deres fremhævelse af indspilningen som normgivende version. Jeg synes at *version* indenfor rockmusik er en præcisere kategorisering end værk, fordi *version* viser tilbage til den populærmusikalske tradition, der altid har anvendt mundtligheden som princip. De versioner vi finder i rockmusikken er udtryk for *traditioner i forandring*, idet de hele tiden medtager den seneste tekniks nye muligheder. Her kan jeg f. eks. henvise til versionens betydning og udformning i hip-hopmusikken, eller de nye versioner som et fænomen som *karaoke* sætter igang.

I det følgende vil jeg forsøge at opsummere de relevante former for udgaver af populærmusik:

---

101. Ibid p. 380-81.

102. Om skriftlighed som grundbetingelse for den etablerede musikvidenskab se Middleton (1990) p. 104-105.

**Original** hentyder til den første indspillede version, der har normativ status. Man taler indenfor musik kun om 'originaler' i forbindelse med fikserede versioner. Originalitetsbegrebet er altså knyttet til noget håndgribeligt i form af en plade, et bånd eller en CD. Materialet vil indenfor populærmusikken som oftest være skrevet af andre, dvs. professionelle songwritere, som en art matrice. Til original bliver den imidlertid først, når den næste fortolkning dukker op. I originalitetsbegrebet er altså indenfor musikverdenen indbygget en tidsmæssig faktor. Originalen er indenfor populærmusikken som oftest skrevet af andre, nemlig professionelle songwritere, der ikke producerer originaler, men matricer.

I rockmusikken vil originalen oftest være produceret og skabt af de samme, som udfører den, og som andre så kan lave deres version af.

**Version** – hentyder til den personlige opfattelse af sange. Med moderne teknologi kan version både henvise til sangerens version og til en remixet udgave af selve nummeret.

**Variant** – refererer til den lille forskel i gengivelsen, som den enkelte sanger laver fra gang til gang.

**Kopi** – er normalt et skældsord indenfor alle musiklivets genrer og stilarter, idet kopi hentyder til en nærmest maskinel reproduktion uden et individuelt præg. (Eksempelvis båndkopiering). Overføres dette begreb til opførelsessituationen antyder det noget mekanisk efterabende.

Den enkelte version udtrykker tid, sted, person og repertoire. Ved at beskæftige os med dette aspekt, nærmer vi os musikkens idiomatiske funktion, at den er udtryk for og kan udtrykke den enkeltes musikalske verden. Dette aspekt er normalt ikke særlig synligt for musikvidenskaben, der med sin anknytning til den nodenedskrevne musik (værket) har interesseret sig for musik i ren form, og ikke i så høj grad for opførelsen (versionen). Man kan ikke nok understrege hvor vigtig tid, sted og forholdene omkring en opførelse er for oplevelsen af musik. I stedet for at generalisere, bør man åbne op for, at for størstedelen af de musikoplevelser man har, gælder det, at omstændighederne omkring begivenheden er ligeså vigtige eller vigtigere for oplevelsen end musikken an sich.<sup>103</sup>

---

103. Se f. eks. Crafts et al. *My Music*.



## Tre diskurser samlet på en plade

Som allerede konstateret, er der noget enormt fascinerende over KOPYs koncept. *Lars H.U.G. synger pop på denne rockplade, der er blevet stemplet som kunst*. En virkelig konstant i afsøgningen af hvad rockmusik egentlig er, har altid været afgrænsningen til pop. Rock er antitesen til pop, og her har vi så en dansk rockkunstner, som laver en plade med folkekære popsange, og som den første rockkunstner nogensinde får støtte af Statens Kunstfond. Her er tre forskellige diskurser samlet i een.

Hvorfor bliver Lars H.U.G. ikke det, der kaldes dansktopkunstner med denne plade? Det kan åbenbart ikke være et spørgsmål om materiale, for dette er for hovedpartens vedkommende hentet indenfor dansktoppens univers. Hvad er det da?

At fælde domme og diskutere smag er kernen i enhver kulturel praksis. Sådanne vurderingsprocesser fungerer indenfor de forskellige kulturelle sfærer, men er ikke forskellige i sig selv. Det, der er forskel på er de sociale sammenhænge og de sociale begrundelser for, hvorfor en lyd eller forestilling i nogle sammenhænge vurderes højere end i andre. Frith opstiller med baggrund i Pierre Bordieu og Howard Becker 3 forskellige diskurser eller forståelsessammenhænge, hvori alle kulturelle værdidomme kommer til udtryk:

“1. *Kunstdiskursen*, hvor kulturoplevelsens ideal er *overskridelsen*: Kunst er middel til at overskride det hverdagslige, det kropslige, den historiske tid og det geografiske sted.

2. Den *folkelig* diskurs, hvor idealet er *samhørighed*: De folkelige kulturformer får én til at høre til, i en tid, på et sted, i et fællesskab.

3. En *pop*diskurs, hvor idealet er *sjov*: Poppen tilbyder på den ene side rutineprægede fornøjelser, der er mere intense end hverdagen, men alligevel indvævet i dens rytmer; på den anden side legitim følelsesmæssig tilfredsstillelse, et spil mellem begær og beherskelse.”<sup>104</sup>

Disse tre diskurser eksisterer på tværs af kulturverdener og klassepositioner, og det er for Frith netop grunden til, at det bliver så vigtigt for de klassespecifikke kulturritualer at markere de i realiteten ustabile smagsgrænser.

---

104. Frith, (1992) p. 50.

Lars H.U.G. overskrider på *KOPY* på een gang alle disse diskurser, idet alle tre er til stede, samtidig med at pladen kan forstås indenfor en *kunstkultur*, en *folkelig kultur* og en *popkultur*.

## Gestik og periodisering

Jeg har tidligere bebudet, at jeg ville analysere Lars H.U.G.s numre ud fra ideen om design. Dette begrundes jeg i Lars H.U.G.s auteur-rolle, der som allerede nævnt betyder, at det er *hans* fortolkning og *hans* stemninger, der ligger til grund for pladen – ikke tekstforfatterens eller komponistens. Skuespil er metaforen for den kunstner, der i populærmusikalske sammenhænge er metteur en scene – her er det ofte naturalistiske virkemidler, Lars H.U.G. er ekspressionisten, der via lyddesign maler sin stemningskulisse med kraftige strøg.

Til brug for min analyse har jeg forsøgt at anvende Richard Middletons gesture-teori<sup>105</sup>, som jeg først vil introducere<sup>106</sup>. I det engelske ord *gesture* finder vi den samme stamme som i det danske *gestik*, der henviser til legemlige udtryksformer. Jeg vil derfor oversætte *gesture* til *gestik*.

Middleton redegør i introduktionen til sin gestik-teori for hvordan denne i sit udgangspunkt er rytmisk. Det er den, fordi den tager udgangspunkt i hvordan vi mærker og erkender musik når vi hører den. Gestik-teorien definerer Middleton som en teori der indeholder:

“(...)affective and cognitive as well as kinetic aspects – by which I mean simply that how we feel and how we understand musical sounds is organised through processual shapes which seem to be analogous to physical gestures.”<sup>107</sup>

I udviklingen af sådanne tanker har Middleton både hentet inspiration fra receptionsteorier indenfor kulturteori, antropologi og musiketnologi (Barthes, Lévi-Strauss og Blacking), og fra den ungarske musikforsker János Maróthy, der beskriver og forstår *rytme som det fundamentale princip for al virkelighed*, idet denne ikke blot gennemstrømmer alle fysiologiske processer og vort sanseapparat, men også er tilstede i ethvert

---

105. Middleton, (1993).

106. For en yderligere indføring i artiklen se Ihlemann 1993.

107. Middleton (1993) p. 177.

forhold mellem substans og energi. Rytme definerer Maróthy som repetition af et hvilket som helst element, hvorved forskellighed bliver til sammenhæng; rytmens periodisering afslører den identitet, der var skjult i forskel.<sup>108</sup> Hele ideen med gestik-teorien er at udvikle metoder, der kan identificere og kategorisere sådanne strukturer. Rytmisk sansning fører os med Maróthys ord ud af partikulariteten og ind i universalitetens kredsløb. Middleton vil via sin teori beskrive, hvordan man kan udvikle metoder, der identificerer og kategoriserer hvorledes somatiske (legemlige) processer er analoge med musikalske.

Til grund for dette, mener Middleton, ligger strukturer og principper, som han samtidig erkender som kulturelle. Der findes altså ikke ét 'naturligt' kropssprog for alle mennesker, som vil kunne aktiveres ved afskrælning af de kulturelle lag.

Middleton argumenterer for periodicitetens basale tilstedeværelse ved at referere til de fysiologisk funderede periodiske processer i kroppen, hvor alt er en del af noget pulserende, rytmisk, ligesom han henleder opmærksomheden på hele svingningsbegrebet indenfor lyd. Gestik-teorien understøttes således af, at kroppen påvirkes fysiologisk af et spekter af svingninger fra de umiddelbart registrerbare til de uerkendte neurologiske pulseringer – altså det at kroppen påvirkes uden at vores bevidsthed kan registrere hele spektret.<sup>109</sup> Alle sådanne komplicerede samspil danner tilsammen en gestisk totalitet – vi resonnerer så at sige musikken.

## The Soundbox

Middleton beskriver, hvordan den moderne teknologi kan give os helt nye gestiske oplevelser, idet elektronikken kan give tilhøreren fornemmelsen af fysisk at være in medias res – i midten af mixningen – en lydlig abstraktion som Middleton og Moore<sup>110</sup> benævner *The Soundbox*. I modsætning til den monoperspektiviske oplevelse, som en almindelig koncertsal er bygget til at give sit publikum, og som i så lang tid har været stereooptagelsernes lydideal og som forøvrigt overtoges som

---

108. *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*, János Maróthy, Budapest 1974, p. 19 og 52, her citeret fra Middleton (1993), p.178.

109. Som eksempel kan nævnes, at vores åndedræt og puls som bekendt følger eller forholder sig til et musikstykkets tempi – en fysisk realitet som muzak-industrien forstår at udnytte.

110. Moore, p. 106-110.

lydidealet på de første stereorockplader, er perspektivet nu flyttet ad elektronisk vej, således at vi som publikum til rockplader ofte befinder os inde i en soundbox – som en slags medspillende tilhørere. Det er næsten som var man der selv – i lydens virtual reality. Hvor den første placerer lytteren i en position hvor subjekt/objekt relationen bevares, tilbyder den anden sine lyttere at blive opslugt – en oplevelse som naturligtvis forstærkes af walkman'en og discman'en.

Middleton udvikler sine gestikanalyser, idet han via en række registranter over udvalgte numre illustrerer musikkens forskellige gestiske lag. Jeg mener, at denne form for registrering kan være meget velegnet til at vise forskellene på to forskellige versioner, idet den grafisk kan registrere nogle af forskellene på originalversionerne og Lars H.U.G.s.

Når jeg imidlertid vil undlade at udpensle sådanne registreringer her, er det, fordi jeg ikke vil standse ved registreringerne, men jeg vil forholde mig til gestik-synsvinklen overhovedet, fordi den synes velegnet til at skærpe vores registreringer af det vi oplever. Den sætter oplevelsen først og tydningen (og den dokumentering som en tydning kræver) siden. Dette er befriende i populærmusikkens tolkningsunivers, der ellers har været præget af tydning og af betydning.<sup>111</sup> Den gestiske analyse vil vide, hvad der sker, inden sådanne overvejelser sætter ind.

Middleton påpeger hvordan ethvert stykke musik sætter forskellige fysiske processer igang hos tilhørerne. Han taler således om et hierarkisk "træ", der sætter musikkens strukturelle spektrum i forbindelse med de tilsvarende legemlige. Han illustrerer dette med hvordan visse etnomusikologer har påvist, hvordan den afrikanske musiks polycentriske natur afspejler sig i, at forskellige samtidige rytmer udtrykkes med dansebevægelser af forskellige dele af kroppen. Dette aspekt mener han i første omgang at kunne udvide til populærmusikken – ihvertfald til den, der er influeret af afro-amerikanske stilarter.

Indenfor disse finder han groovet, der repræsenterer det gestiske center, det punkt hvorom mange sange indenfor populærmusikken orienterer sig. Rundt om dette opererer forskellige slags fraseringer og typer af intonationer, som alle er med til at understrege *periodiseringen*: fraserne, den harmoniske rytme, call/response-varianter, sekvenser iøvrigt etc.

Periodiseringen er et vigtigt udgangspunkt for musikreception og oplevelse. Nogle gange fordi den er uigennemskuelig, nogle gange

---

111. Middleton, (1993) p. 177.

fordi den understreges. I vor tids populærmusik er den ekstremt understreget og udmejslet. Ikke blot er det rytmiske element – som alle ved - understreget, men selve den musikalske udformning og det musikalske udtryk er mere og mere gået i retning af at understrege en vis del af det periodiske – nemlig den, vi er i stand til at opfatte umiddelbart.<sup>112</sup> Groovets gentagne korte harmoniske sekvenser bliver mere og mere udtalte, rytmen bliver skarpere og skarpere, diktionen er ligeledes rytmiseret – der hamres ind overalt – sequencere og technomusikken strofiskopiske lydunivers er over os.

Som populærmusiklytter gennem de sidste 30 år vil jeg mene, at denne tydeliggørelse af periodisering bliver mere og mere udtalt og udpenslet.<sup>113</sup> Sammenholdt med soundbox-aspektets udvikling får jeg som lytter en oplevelse, der rent sanseligt henvender sig mere og mere umiddelbart og utvetydigt til kroppens kinetik fra alle mulige vinkler.

Følgende citat fra 1910 kan måske illustrere dels en gestisk oplevelse af musik, dels hvorledes en kinetisk oplevelse af den afroamerikanske musik for en europæer har været chokerende i starten af dette århundrede:

“Pludselig opdagede jeg, at mine ben var i en tilstand af stor op-hidselse. Det rykkede i dem som om de var ladet med elektricitet, og de røbede en betragtelig, temmelig farlig lyst til at springe op fra min plads. Musikkens rytme, der først forekommer så unaturlig, var begyndt at udøve sin virkning. Det var ikke den følelse af utvungent velvære i fod- eller tåled som ved en Strausser-vals. Nej, det var en meget mere energisk materiel, uafhængig følelse, som om man kom ud for en stejlede, helt ustyrlig hest [...] Unaturlige synkoperinger og den fortsatte genkomst og følge af betoninger på de forkerte steder i takten, tilfører kroppen en slags rytmisk tvang, som er intet mere end uimodståelig. Den lader sig føle selv inden ørerne har skelnet tiden eller den rytmiske værdi af taktens forskellige bestanddele”.<sup>114</sup>

---

112. Dette gælder ikke store dele af new-agemusikken, der vel af mange opleves som befriende afstressende af samme grund.

113. En særlig variant af arbejdet ned periodiseringen som princip finder jeg hos visse minimalister – blandt andet Terry Riley. Her er det den registrerbare periodisering, som umærkeligt forandres.

114. Den østrigske musiker Gustav Kühls beskrivelse af sit møde med jazzen på en rejse til USA omkring 1910. Her citeret fra *Underholdningens Historie*, Martin Zerlang, Gyldendal 1989.

Periodeinddeling er et grundlæggende træk ved musik overhovedet. Vore dages udformning af dette er en understregning af dette træk – ikke blot via rytmen, men via stadig mere diminuerede periodiseringer, der understreges af teksturen.

## KOPY

Mit eget indtryk af de gamle slagere Lars H.U.G. har benyttet på *KOPY* er, at de giver mig utvungent velvære i fod-og tåled – for at anvende Kühls terminologi. Såvel *Dansevise* og *Skibet skal sejle i nat* som *Når lygterne tændes* og *Så længe jeg lever* er af den type. For alle numrene gælder – hvad der ikke kommer bag på en – at de er forstærket på den rytmiske front. Men de er altså også blevet periodisk diminuerede, hvilket betyder en koncentration som igen betyder, at registreringen af det rytmiske element forstærkes.

Dette gælder også – omend i mindre grad – for de nyere numre, af hvilke jeg her har valgt at koncentrere mig om *Aldrig mere* – et nummer af Kliché, som Lars H.U.G. her genfortolker.

I slagermelodierne er udgangspunktet for oplevelsen af musikken i meget høj grad melodien. Det er den, der understøttes i arrangementerne. Den er som isbjerget – man hører toppen, mens resten fortøner sig i det uvisse: *The real music of the song hides behind the melody and gives it meaning.*<sup>115</sup> Den understøttelse melodien får, er helt anderledes i de gamle end i de nye versioner.

## Dansevise

På pladens gamle slagernumre – af hvilke jeg her har valgt at gå nærmere ind i *Dansevise*, er der et fælles underliggende åndedræt gennem hele nummeret. *Dansevise* er fra 1963 med Grethe og Jørn Ingmann som solister. Hun var sanger og han guitarist. Nummeret der vandt det internationale melodi grand prix er komponeret af Otto Francker og har tekst af Sejr Volmer Sørensen. Denne originalversion er nænsom på alle planer lige fra brugen af flageoletter, strygernes næsten wienerische

---

115. Hennion, p. 188.

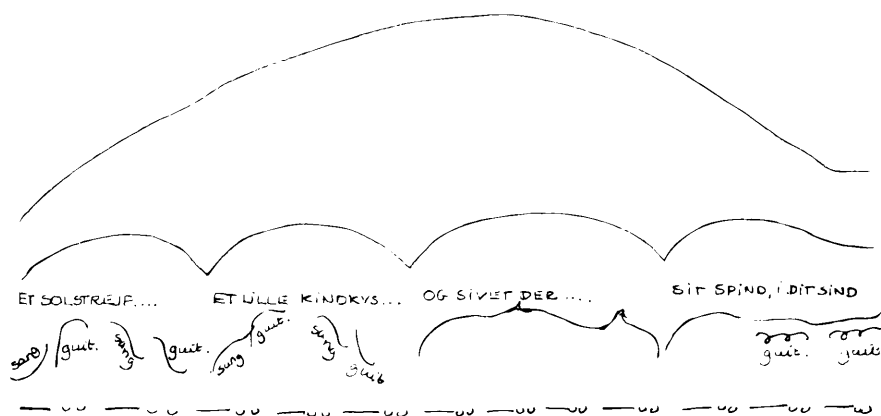
valseaccentueringer og til den harmoniske sløring. I verset svinges mellem moltonika og dursubdominant efter en ubestemmelig indledning med frygisk præg. (Se eks. 1)<sup>116</sup>



Originalversionens indledning, *Danseviser*, Eks. 1.

Det er tale om et meget organisk arrangement, der understøtter melodien. I introduktionen ser vi hvorledes alt er et stort kolon: Den indledende guitarfigur er afventende, først i det øjeblik melodien sætter ind, kommer forløsningen (og den harmoniske løsning). Tilsammen fungerer sangstemme og guitar som call/response.

En gestisk registrering af verset kunne se sådan ud (eks. 2):



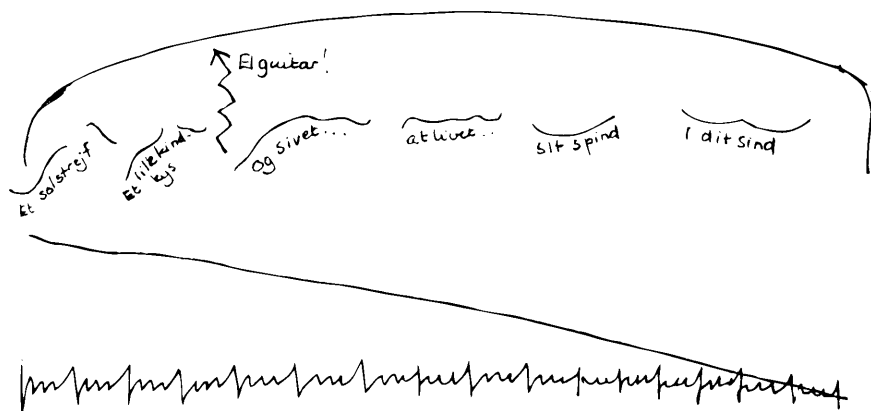
Gestisk registrering af Grethe Ingmann, A-stykke, *Danseviser*, Eks. 2.

116. På pladen fra 1963 udføres sangen i a-mol, men jeg har valgt e-mol som toneart her dels fordi det er denne toneart der optræder i *Lystige Viser* bd. 5, Politikens forlag, dels fordi Lars Hug synger i e-mol, og en sammenligning er lettere, hvis numerene gengives i samme toneart.

Det er melodien, der er det gestiske centrum, og det er dennes frase-ringer og Grethe Ingmanns betoning, der er udgangspunkt for arrangementet, der taget under et er en slags respons på melodien. Helhedsindtrykket er vippende eller vuggende, noget der understøttes af melodiens vekslen mellem åbne og lukkede slutninger, i den harmoniske puls og det uvante blandingsforhold mellem dur og mol i A-stykket, i 3/4 rytmen (nærmest en jazz-vals) og i call/response forholdet mellem solist og guitar.

## Sammenligning af versionerne

Den gestiske notation af Lars H.U.G.s nummer ser anderledes ud, her er centrum ikke melodien, men akkordgangen og rytmens (eks. 3):



Gestisk registrering af Lars H.U.G.s version af A-stykke, *Dansevisse*, Eks. 3.

Den umiddelbart iørefaldende forskel mellem de to numre er naturligvis ændringen af dansevisens oprindelige 3/4 takt til 4/4. I det hele taget er tempoet meget forskelligt i de to versioner. ♩ = 68 i originalversionen, medens tempoet i Lars H.U.G.s version er ♩ = 112.

Lars H.U.G. lægger i sin version et harmonisk eentydigt akkordskema nedover melodien. Nummerets indledende lilletrommeslag (på optakt) er med til at underbygge fornemmelsen af, at nu sættes noget igang. Fra starten gelejdes vi ind i dette samordnende akkordskema og 4/4 takt. Under en fransk musette-agtig stemning, der anslås af har-



monikaen ligger en nedadgående bas, der harmonisk indrammer hele indledningen og den første del af A-stykket (= a). Originalens dæmrende karakter er her omformuleret til noget meget mere rytmisk og harmonisk eentydigt, hvilket ses i den gentagelse af akkompagnementet fra introen der foretages da A-stykket begynder (eks. 4):

INTRO

Harm. 12tr.

Bass

Et sol-seriff i en vand-pyt Et lille kind-kys af en vind og

Se-ve der nyn-ner at Li-ve be-gyn-der sit spind i det vind

Em Em/#d Em7/d A G Am Em C7 H

Lars H.U.G.s version af *Dansevisen*, Eks. 4.

I originalversionen består versets akkordmæssige idé i, at en e-moll akkord (tonika) via et bastoneskift fra e til a omtydes til en A9 akkord (dursubdominant), idet kønnet dog som sagt først afsløres med guitarrens respons. (se eks. 5). Melodien er her forbløffende bundet til ak-

Guitar

Et sol-seriff i en vand-pyt

Grethe Ingmann, A-stykkets respons mellem sang og guitar, *Dansevisen*, Eks. 5.

kordmaterialets toner, idet den holder sig til disse trods de mange spring. Også i Lars H.U.G.s version er det akkordtonerne, der er overordnede. Han har blot valgt at lade e-mol-akkorden være det tonale udgangspunkt, og at spænde denne op mod A-duren via en dominantisering af akkordforløbet (eks. 5).

Sammenligner man de to versioners takt 9 (Ingmann) og 5 (H.U.G.)- vil man se, at også Lars H.U.G. holder sig til akkordernes toner.

Handwritten musical notation for two versions of a melody. The top staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in 4/4 time with the same key signature. The lyrics "og si-ve der nyn-ner at li-ve le-gyn-der" are written below the top staff.

Grethe Ingmann og Lars H.U.G., melodivarianter hhv. tkt. 9 og 5, *Dansevisen*, Eks. 6.

Den tættere funktionsharmoniske forbindelse mellem akkorderne betyder imidlertid at hans meloditoner i højere grad opfattes som akkordtoner, hvilket også understreges af hans nærmest medierende melodiske udformning. H.U.G. *fraserer*. Her er en ny variation af folkelig omsyngning: Rockmusikken er en musik, som har akkompagnementet som en væsentlig del af udtrykket, og som vi alle ved, er den ofte næsten umulig at synge uden dette. Originalversionen er præget af klare melodiske linier, og tydelig sekvensering. Lars H.U.G.s version læner sig så meget op ad sit akkompagnement, at hans melodi bliver mindre signifikant (se eks. 6), det er akkompagnementet, der sekvenseres (eks. 7).

Lars H.U.G., A-stykkets a-del tkt. 1-4 *dansevisen* Eks. 7

| Em / / / | Em/#d / / / | Em/d / / / | A / / / |

Melodien er hos H.U.G. et middel til at udtrykke en sindsstemning: en melodi med selvstændigt ekspressive træk forvandles til en deskriptiv, idet Lars H.U.G.s person via fraseringen er med inde i billedet (auteuren sætter sit præg på melodien).

## Form

Endvidere eksisterer der et interessant formmæssigt træk ved nummeret, idet det ikke eentydigt kan inddeles i det vers/refrainforhold, som ellers kendetegner alle den tids slagere. Dansevise er snarere additiv (del følger på del) end hierarkisk opdelt, hvorfor jeg har valgt her at benævne sangens tre dele A og B og C:

### Dansevise

#### Intro

A: Et solstrejf i en vandpyt  
et lille kindkys af en vind  
og sivet der nynner at livet begynder sit spind i dit sind

A: Et sølvfløjt fra en trætop  
en svag tagfatlyd af en kat  
en rislen i bækken, en hvislen i hækken der si'r,  
at det ikke mer' er nat.

B: Dugvåd ligger engen,  
jomfru daggry går til ro.  
Dagen står pukkåd<sup>117</sup> ud af sengen  
og går over solens bro.

A: Og os to, hvad med os to?  
Ja, hvad med os to dig og mig?  
Jeg danser og danser og standser og sanser kun dig,  
hvorfor løb du dog din vej?

C: Kom igen, kom igen, kom igen du min elskede ven  
Kom igen, kom igen. Hvor du ønsker det danser vi hen.

B': Kom lad os danse  
alt kan der ske  
kom lad os danse lad os danse, lad os le...

---

117. Pukkåd strøget i Lars H.U.G.s version.

Intro  
 A  
 B  
 A:  
 CODA

Lars H.U.G. følger i sin version af nummeret i princippet originalen, idet han dog med linier og gentagelser underbygger sin egen fortolkning og iscenesættelse. Som eksempel kan nævnes at A-stykket, der består af to dele, en a- del, der i originalversionen harmonisk er kendetegnet af vippet mellem de to akkorder (Em/A9), deres meloditoner og oktav/kvartspringet i melodien og en b-del, der, ligeledes i originalversionen sekvenserer melodien (se eks. 8).

Grethe Ingmann, A-stykket, melodi, *Dansevis* Eks. 8.

Lars H.U.G. bruger sit meget karakteristiske introarrangement i denne a-del, og lader den optræde for sig selv (se nedenfor). Dermed sætter han sig ud over originalens mangel på hierarkisk forminddeling. Han gør nemlig sin karakteristiske popnedgang til nummerets refrain, (disse akkorder bliver nemlig mere og mere fremtrædende efterhånden som nummeret skrider frem).

Denne *refrainisering* kan ses af følgende skema:

Original:	Intro (A), A(a+b) A B A C B' A B A C (Coda)
Lars H.U.G.:	Intro (A), A(a+b) A B a A C B C' a a a C b

Guitaren i Lars H.U.G.s version spiller næsten powerakkorder<sup>118</sup>, som er noget mere pågående end Jørn Ingmanns respons, en funktion der på Lars H.U.G.'s version snarere er overtaget af harmonikaen.

118. Kraftigt anslåede og klingende akkorder, som meget ofte forvrænges. Især brugt indenfor heavy metal-musikken.

I B-stykket: *Dugvåd ligger engen* er der meget mindre ekspressivitet i Lars H.U.G.s melodiversion end i originalens (Eks. 9):

Dug-våd lig-ger en-gen Jon-fra Dag-ge går til ro  
Da-gen står ud af sen-gen og gi-ø-øer so-lens bro

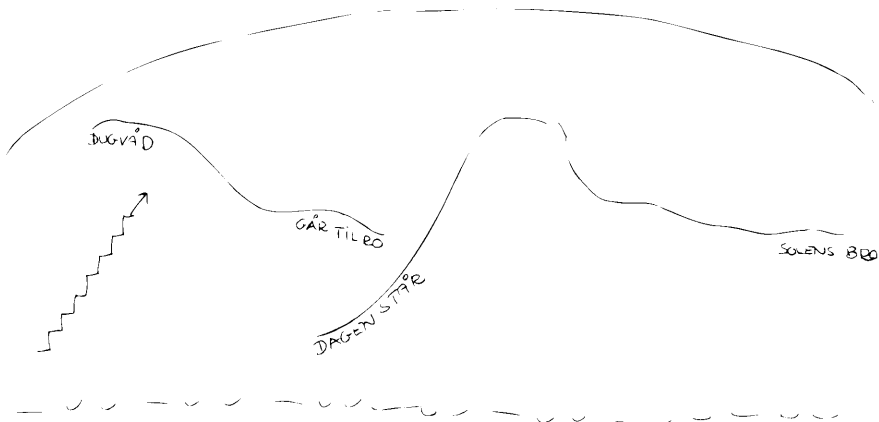
Lars H.U.G.s melodiversion, *Dansevisen*, B-stykket, Eks. 9.

Dette betyder ikke, at man mangler ekspressivitet – blot er den ikke at finde udtrykt i melodians udformning.

Grethe Ingmann ser det hele i cinemascope. Strygerne fungerer som en slags vidvinkel, med den spændingsgivende skalaoptakt til B-stykket. Dette forstærker delens refrainagtige karakter. Selvom inddelingen af nummeret i vers/refrain er meget svær at foretage, betyder denne udformning af arrangementet, at det i Grethe Ingmanns version er B-stykket, der er nærmest på at tjene som refrain, idet skalaopgangen fungerer som et musikalsk kolon.

Hos Lars H.U.G. ligger tågen over denne dugvåde B-del. Han nedtoner altså det refrainagtige via en melodisk neddæmpet udgave. Harmonikaen understreger det intime og indadvendte.

Grafisk vil de to forskellige versioner af B-stykket se således ud:



Grethe Ingmann, B stykket, *Dansevisen*, gestisk registrering, Eks. 10.

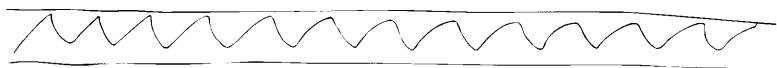
Harmonika

Dugvåd....

Jomfru Daggry...

Dagen står...

Oggår over...



Lars H.U.G., B-stykket, *danseviser*, gestisk registrering, Eks. 11.

Grethe Ingmann identificerer sig i sin version med pigen, idet hun i sin fortolkning videregiver tekstens jeg til os. Efterhånden som nummeret skrider frem, hører vi historien, og gestikken understreger det narrative element, ligesom instrumenteringen gør det. Lars H.U.G. derimod genskaber en stemning – nummerets stemning – som han formidler til os. Denne forskel kommer også til syne i lydbilledet. Det cinemascopiske understreges af den monoperspektiviske: Lytteren bliver her en iagttager til det skuespil, der iscenesættes via sangens tekstlige univers og som understreges det kulisseagtige arrangement. I Lars H.U.G.s version er vi inde i et soundscape, sat i scene af Lars H.U.G.. Lyden er næsten 3D, og den bombarderer os med stemning: Lars H.U.G. er lydmanden som drager os med ind i sit univers – vi hører og ser altså nummeret indefra og ud, i modsætning til Grethe Ingmanns udefra og ind.

## Aldrig mere

- A: Aldrig mere vil jeg se.  
Du er så kold. Kold som sne  
Og vinden blæser.
- A: Altid væk i en sky.  
Der er så stort i min by.  
Og du er lige så grå og død. Her er ikke noget at lave.
- A: Bare vi to ku få det godt.  
Hos dig er jeg sagt op.  
Hos dig er der heller intet arbejde at få

A: Du er åh så skøn,  
men kun sne fra din mund.  
Og dine øjne skifter fra grøn til rød.

B: Hey hey hey.  
Aldrig mere.

A: Instrumentalvers

A: Aldrig mere vil jeg se.  
Du er så kold. Kold som sne  
og vinden blæser.

A: Bare vi to ku' få det godt.  
Hos dig er jeg sagt op.  
Hos dig er der heller intet arbejde at få.

A: Bare vi to ku få det godt.  
Hos dig er jeg sagt op.  
Hos dig er der heller intet arbejde at få.

A: Altid væk i en sky,  
der er så stort i din<sup>119</sup> by  
på min hånd blæser vinden. Et sekund.

B: Før alting synker væk.  
Aldrig mere.

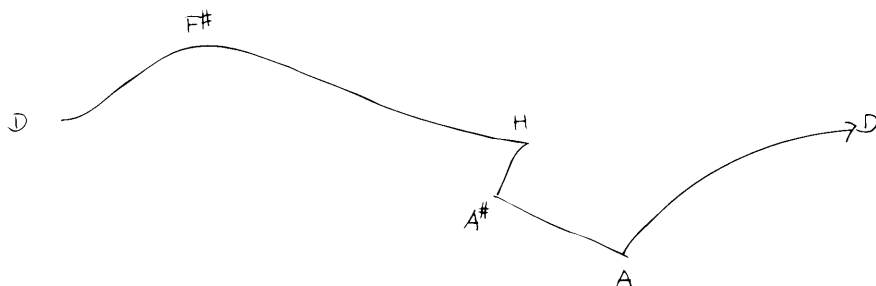
*Aldrig Mere* fra 1980 er præget af Kliché-lyden. Det er en sang, der er bygget op over en akkordgang, der på grund af en afspænding i sidste del føles som særdeles periodisk, idet kvintspringet mellem sidste og første akkord påbegynder en ny rundgang næsten som en art sisyfosarbejde: Tonaliteten der med det første tertsspring bevæger sig indenfor noget umiddelbart genkendeligt, afspænder sig tilbage igen i løbet af akkordprogressionen. En sådan opbygget akkordgang er med til at underbygge en periodiseringsfølelse, idet man som lytter for-

---

119. På Kliché-udgaven synges min.

nemmer at akkorderne starter forfra hvergang, ja nærmest på en frisk, på grund af den energiudladning, der sker under hvert gennemløb af akkordsamensætningen:

A: |D /// |D /// |F#m /// |F#m /// |H /// |H /// |  
|A# /// |A# /// |A /// |A /// |



Akkordernes spændingsforløb, *Aldrig Mere*, Eks. 12.

Også B-stykket udlader energi fremfor at opbygge denne. Det består blot af tre akkorder, der fortsætter nedadstigningen:

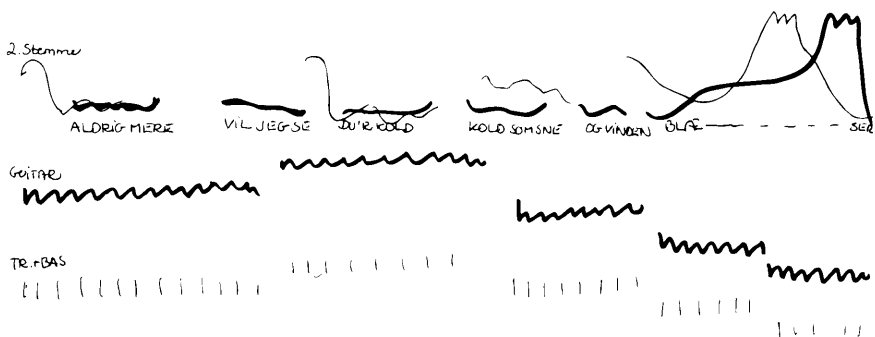
B: |G /// |G /// |F /// |F /// |A /// |A /// |

I Kliché versionen spilles nummeret af et *rockorkester*. Alle instrumenter er meget rene i lyden ud fra et sådant rockkoncept: Der er en guitar, som energisk anslås, der er trommesæt, og ikke mindst en hi-hat, der virkelig lyder *naturelle*, og der er en bas, der ligeledes anslås uden nåde i form af equalizer eller andet lydmodulerende. Lars H.U.G. lyder her meget desperat, han knækker over på stemmen, og fra vers 5 og ud høres en besynderlig, nærmest absurd overstemme, der er i en egen verden, men som på en eller anden måde alligevel forholder sig til Lars H.U.G.s stemme.

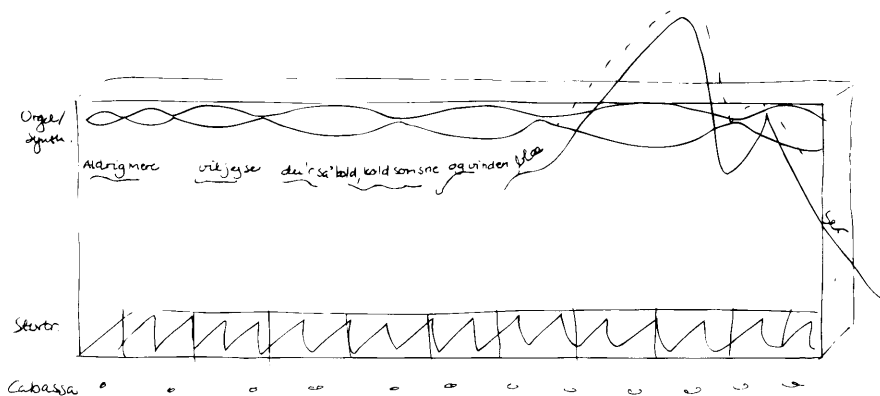
I *KOPY* udgaven, der er langsommere møder vi crooneren Lars H.U.G.. Versionernes forløb er ens, det er akkordgangen som er udgangspunktet. Denne forstærkes i den nye, som nærmest lukker os inde med Lars H.U.G. i en *soundbox*<sup>120</sup>. Gestisk vil de to numre se således ud (Eks. 13):

120. Tak til Johanne Hempel, fordi hun en dag klargjorde denne måde at anvende *sound-box*-begrebet på.





Gestisk registrering, Kliché version, vers 5 *Aldrig mere*, Eks. 13.



Gestisk registrering, KOPY. vers 5, *Aldrig mere*, Eks. 14.

Den gamle version repræsenterer "melodi med akkorder". Her er energi, hvilket understreges af de to tempi: I den gamle er  $\text{♩} = 120$ , mod  $\text{♩} = 60$  i den nye. Selv om det gamle nummer altså er hurtigere og kvikere, drages tilhøreren af det nye, fordi alt i arrangementet igen understreger den periodiske rytme. Soundboxen er bygget af en pulserende pumpebas, der yderligere understreges af en synthesizer, hvis akkorder nærmest dubleres af en ekkoagtig effekt under hele verset. Over dette rum med fast gulv hæver en synthesizer sig, og skaber et lyd-mæssigt loft i soundboxen. Under hele nummeret bliver lyden større og større og igen bruger Lars H.U.G. nummerets akkompagnementet som baggrund for sin deskription af melodien, som han nynner, sukker og stønner ud i soundboxens intimsfære. Som lytter befinder man sig inde i samme univers, man er i midten af lyden sammen med Lars H.U.G., båret oppe og klemmt inde af lyd. Omkring det hele rammes man

ind af trommer og percussion. Hvad skemaerne ikke kan registrere er, at *KOPY*-udgaven er et close-up af Lars H.U.G. Han fylder hele billedet ud, og vi hører en udgave, der er så intim, at ingen af de lyde han udsender undgår vor opmærksomhed.

I begge numre er det det faste akkordskema, der er det centrale. I den nye version understreges disse med akkordclustre, som hamres i klaveret og som ligger i syntheziserens stadigt voksende klange – i den gamle høvles de på guitaren, som i et øvelokale.

I *KOPY*-versionen er lyddesignet trådt endnu længere i forgrunden. Via lyden skaber Lars H.U.G. et psykologisk portræt, idet han sætter personen i scene, med kulisser af lyd. Den reallyd som karakteriserer den ekspressive Kliché version, er forladt til fordel for en meget deskriptiv version.

## Konklusion

Middletons idé med den gestiske analyse var bl.a. at holde fast i, at beskæftige sig med hvad der skete på musikkens strukturelle plan, inden tolkningen tog sin begyndelse. For den der beskæftiger sig med rockmusik, der i de allerfleste tilfælde er en ikke-noteret musik, er det så uendelig let i analysefasen at falde i den grøft, der hedder "korrekt nedfældelse af det hørte ledsaget af en tolkning". Dermed går man ofte glip af det aspekt, at det man hører, er noget andet og mere end det, der spilles. Selvom Middletons analyse først vil kunne realiseres i det øjeblik vi bliver i stand til at udarbejde forståelige 3D-skemaer, synes en gestisk analyse allerede nu meget frugtbar at anvende. Kommunikationen starter lang tid før ordene begynder, hvilket ofte glemmes i alle de tolkninger, der har en tekst som udgangspunkt og omdrejningspunkt.

For begge disse numre gælder det, at Lars H.U.G. har ført linsen tættere på. Jeg tror ikke, det er tilfældigt, at jeg overalt i denne artikel har benyttet mange visuelle udtryk: Lars H.U.G. portrætterer musikken. Han leverer krop og lyd til de trivialmyter han har taget udgangspunkt i på *KOPY* og levendegør dem for os.

Det der er karakteristisk for hans versioner er, at de på mange måder understreger den periodisering jeg har talt om. Det er en generel tendens indenfor rockmusikken siden slutningen af 70'erne, at groovet betyder mere og mere – på den baggrund er det ikke overraskende, og Lars H.U.G. lever helt op til billedet af en nutidig rockkunstner.

Men Lars H.U.G. valgte jo på *KOPY* at give sin version af nogle af de mest kendte popsange eller evergreens. Dermed betrådte han på sin vis et nyt felt, idet han overskred rockdogmet om at lave sit eget, at skrive sit eget – noget der i sagens natur kun er gældende indenfor denne del af musiklivet hvor den udøvende og skabende kunstner som regel er een og samme person. Han trådte også nye veje ved at turde røre ved popmateriale, som *rock* har distanceret sig til siden midten af 60'erne.

Hvorfor opfattede ingen anmeldere og ej heller Statens Kunstfond udgivelsen som pop. Kunstfonden gav som allerede nævnt endda komponiststøtte.

Lars H.U.G.s plade er meget personlige udgaver af kendte sange. Jacob Groth, et af de medlemmer af Statens Kunstfond, der har været med til at tildele ham støtte udtalte:

“(...) det er sådan med rockmusik, at grænserne flyder mellem, hvad der egentlig er noget, man selv laver, og hvad der kan være smart tyveri. Rock handler om udførelsen og den personlighed, der ligger i den.

– Og vi har ment, at H.U.G. med den måde, han laver pladen på, synger sangene på, giver et spark til den etablerede danske rockmusik, som vi finder temmelig kedelig. Det er jo dødfraekt, hvad han har gjort.”<sup>121</sup>

Det frække i denne forbindelse består nok i, at Lars H.U.G. har overskredet nogle grænser, der i medierne og i musiklivet ellers ikke overskrides. Disse grænser afspejles i den måde vores musikliv er organiseret, den måde tilskudene fordeles på, i mediernes dækning etc. I den forbindelse må man hilse Lars H.U.G.s tiltag velkommen, og så iøvrigt konstatere, at det er en generel tendens idag, at musiklivets skyttegrave er knapt så aggressivt bemandede som tidligere. Det, der imidlertid interesserer mig er, hvorfor Lars H.U.G.s versioner lyder som de gør – for det allermest iørefaldende, når man lytter til hele pladen er, at Lars H.U.G. nedprioriterer *melodi* i sine versioner, til trods for sin crooneragtige stemme agerer han melodierne snarere end han synger.

Hermed går Lars H.U.G. ud over poppens univers. Her har det altid været muligt at høre, hvad der blev sunget, både m.h.t. sangernes diktion og fremhævelsen af melodien. Improvisationer findes ikke me-

---

121. *Kunst- penge falder ikke ligefrem et tørt sted*, Anders Lange, *Aarhus Stiftstidende* 5.12.89.

get i den danske udgave af popmusik. Gino Stefani som har beskæftiget sig med *melodi* og vores brug af den, hævder ligefrem, at melodien er noget, der hører hverdagskulturen til, idet den er den dimension af musik, som alle kan forholde sig til og bruge<sup>122</sup>. Accepterer man denne karakteristik af melodi som en folkelig brugsgenstand, må man konstatere at netop brugsaspektet er blevet lidt af et ømt punkt i rockmusikken, for nok skal musikken bruges og spilles, men det skal være af de rigtige og på den rigtige måde, ellers kammer det over, og bliver til pop. Da den sorte diskotekskultur og -musik kom til Europa i 70'erne, blev den undsagt i en sådan grad, at den p.t. nærmest ikke er at finde i rockkanalerne.<sup>123</sup> De fusionsmusikere der som Herbie Hancock begyndte at spille en mere groovy musik, blev af anmeldere udråbt som kommercielle og utroværdige. Rockmusik var ikke en musik, man bare skulle danse til – dertil var dens projekt for alvorligt.

Ligeledes er det siden slutningen af 60'erne blevet forbundet med pop at synge melodisk og at holde sig indenfor rammerne, altså en formal æstetik, hvor det der bedømmes er, i hvilken grad kunstneren udfylder disse.

“I vores del af verden forholder den musik som har et bredt publikums bevågenhed sig åbenbart altid – uanset stil og egenværdi – til tonalitet, til tonale spændinger og opløsninger, treklange, dur og mol.(...) Det er fristende at antage, at den musik som ønsker sig almidelig yndest, må være i familie med hvad det nu end er, vi til enhver tid kalder “folkelig” musik. Ikke hvad holdning eller indhold angår, bare rent musiksprogligt, rent “grammatisk”. Sådan var det altid førhen, og det *er* svært at se beviser eller bare tegn på at dét skulle have ændret sig.<sup>124</sup>”

Lars H.U.G. overskrider denne grammatik med sin pop-sang. Hans udgave er ikke tydeliggjort melodi, snarere tydeliggjort følelse (udtryksæstetik). Skelettet er ikke melodien, men akkordmønstrene som han støtter sig op ad i dette sit udtryk. Fortolkningen er blevet individualiseret. Idag er versioner *numre* frem for *sange*. De grundudgaver af evergreens og døgnets melodier, som vi kender, giver H.U.G. sin subjektive version af. Han *fraserer*, han *klynker*, han *sukker*, han *intimiserer*.

---

122. Stefani, 1987, p. 21.

123. Se f. eks. Thornton 1990.

124. *Den ny musik ældes*, Karl Aage Rasmussen, *Weekendavisen* 19.-15. august 1994.

I popmusik, siger Hennion, skjuler den virkelige sang sig bag melodien. Sangen er intet uden arrangementet. Lars H.U.G.s version er selve nummeret, det er ikke blot melodien i en ny version.

## Fra plagiat til KOPY

*"Kun ved at forholde sig til traditionen, kan den overskrides, og kun ved at overskride traditionen, bliver man en del af den."* Sådan udtaler Søren Ulrik Thomsen sig i sit nye berømmede essay *Dans på gloser*<sup>125</sup>. "Rockmusikken er den virkeliggjorte modernisme", udtalte Hans Jørgen Nielsen omkring 1981 på et seminar om punkmusik afholdt på Litteraturvidenskab ved Aarhus Universitet. Dengang forstod jeg ikke rigtig meningen med udsagnet, men idag må jeg erklære mig enig.

Rock kan ses som en slags demokratiseret modernisme. Selvom søgningen efter autenticitet, og vægtningen af det subjektive udtryk har rødder i romantikken, finder vi jo disse kvalitetskriterier i forstørret form i modernismen, ligesom også rockens forhold til tradition må siges at være moderne. I rock ligger, i lighed med modernismen også en innovationsæstetik. Endda kan rockens evige søgen efter egne rødder opfattes indenfor modernismens projekt: Her er nemlig tale om en slags oprindelighedsmetaforik. – *At søge tilbage til rødderne* – som rockmusikken konstant gør det i alle mulige afskygninger, er et spørgsmål om at genfinde den tabte oprindelighed ved at søge tilbage til uraltet eller urformer, hvilket kan ske på mange måder: I bluesen, i Afrika og her altså i gamle danske slagere.

Rock og blues er blevet opfattet som autentisk selvudfoldelse:

*"If you want to come up with a singular, most important trend in this new music [rock, m.a.], I think it has to be something like: it is original, composed by the people who perform it, created by them – even if they have to fight the record companies to do it – so that it is really a creative action and not a commercial pile of shit thrown together by business people who think they know what John Doe and Mr. Jones really want."*<sup>126</sup>

125. *Dans på gloser*, Søren Ulrik Thomsen, in Kritik nr. 110, red. Frederik Stjernfelt og Gunder Hansen, Gyldendal 1994, her citeret fra Poul Behrendts anmeldelse, *Weekendavisen* 16.- 22. sept. 1994.

126. *Profane Culture*, Paul Willis, Routledge & Kegan Paul, 1978, her citeret fra Allan F. Moore, p. 155.

Dette Frank Zappa citat levner umiddelbart ikke rum for Lars H.U.G.s udgave af danske slagere – og dog. Bourdieu hævder, at kunsten og kunstneren i højere og højere grad distingverer sig fra det almene, og bliver særegne. Dette ser han som et resultat af den autonomisering, som har præget kunsten som tendens siden fremkomsten af industrialismen og det borgerlige musikliv. Kunsten og kunstnerne er blevet individualiserede på bekostning af samhørigheden med fællesskabet. Den kultur der ikke distingverer sig fra det almene, hæver sig op over det, ser det udefra og formidler det til fællesskabet, bliver selv almen, vulgær og barbarisk. Det er den gode smag, der udgrænser og definerer den dårlige.<sup>127</sup>

Med *KOPY* viser kunstneren Lars H.U.G. nogle af rockmusikkens landvindinger: demokratiseringen af komposition og i udførelse af musik, har betydet nye utraditionelle måder at udfylde kompositionsprocessen på. Her sker det, efter min mening på smukkeste vis: Kun ved at forholde sig til traditionen, kan den overskrides, og kun ved at overskride traditionen, bliver man en del af den.

## Litteraturliste:

- Adorno, Theodor W., *Den Ny Musiks Filosofi*, Tiderne Skifter, København 1983.
- Bak, Kirsten Sass *Om at løfte en arv... "Århus-linien" i Dansk sanghistorie efter Karl Clausen, da capo nr. 8*, Arbejdsrapporter fra Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1993.
- Berkaak, Odd Are, "Intensitet" og "besinnelse" – legitimering av uttryksformer og kulturell dominans, in *Den påbegynte virkelighet*, Odd Are Berkaak og Even Ruud (red.) Universitetsforlaget, Oslo 1992.
- Björnberg, Alf, *En liten sång som alla andra, Melodifestivalen 1959-1983*, Skrifter från Musikvitenskapliga Institutionen, Göteborg: 14, 1987.
- Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger *Satisfactions, Studier i ungdomskulturens musikestetik*, Kung. Musikaliska akademien skriftserie nr. 63, Stockholm 1990.
- Burnett, Robert, *Dressed for Success in Popular Music* vol. 11/2, Cambridge University Press, 1992.

---

127. Se Skovmand 1988.

- Chambers, Iain, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, Macmillan 1985.
- Crafts, Susan D., Cavicchi, Daniel, Keil, Charles *My Music*, Wesleyan University Press 1993.
- Christensen, Erik, *Om Dansktopmusikken* in *Musik & Samfund*, Finn Gravesen (red.), Gyldendal, København 1977.
- Ditlevsen, Torben, *Din verden i en sang*, in *Musik og Samfund*, red. Finn Gravesen, Gyldendal, København 1977.
- Ellegård, Lasse *Dansk Rockmusik*, Informations Forlag 1975.
- Fornäs, Johan, *Rockens Morgondag*, in *Musik og Morgondag, en debattbok om musiken i framtiden*, Henrik Karlsson (red.) Stockholm 1993.
- Frith, Simon, *Anglo-America and its Discontents*, in *Cultural Studies* vol 5/2, 1991.
- Frith, Simon, *Det gode, det dårlige og det ligegyldige*, in *MedieKultur* nr. 18, AUC, 1992.
- Frith, Simon, *Why Do Songs Have Words?*, in *Music for Pleasure*, Polity Press, Cambridge 1988.
- Gjedsted, Jens Jørn (red.) *Dansk Rock fra pigtråd til punk*, Politikens Forlag 1985.
- Grossberg, Lawrence, *Is there a Fan in the House?: The Affective Sensibility of Fandom*, in *The Adoring Audience*, Lisa Lewis (red.), London 1992.
- Hennion, Antoine, *The Production of Success. An antimusicology of the Pop Song*, in *On Record*, red. Simon Frith & Andrew Goodwin, Routledge 1990.
- Ihlemann, Lisbeth, *Move that body!*, *En introduktion til Richard Middletons gesture-teori*, in *Dansk Årbog for Musikforskning XXI*, 1993, København 1994.
- Jensen, Anders Rou, *Fra rullesten til rullestol*, Gyldendals Pamfletter, København 1991.
- Jerslev, Anne, *David Lynch i vore øjne*, Frydenlund, København 1991.
- Koudal, Jens Henrik, *Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600- og 1700-tallet*, in *Dansk Årbog for Musikforskning XXI*, 1993, København 1994.
- Laing, Dave, *Listen to Me* in *On Record*, red. Simon Frith & Andrew Goodwin, Routledge 1990.
- Laing, Dave, *'Sadness', Scorpions and single markets: national and transnational trends in European popular music*, in *Popular Music* 11/2, Cambridge University Press, 1992.

- Larsen, Charlotte Rørdam, *Populærmusik mellem mundtlig og skriftlig kultur*, in *Dansk Årbog for musikforskning XXI*, 1993, København 1994.
- Larsen, Charlotte Rørdam *Rock, myter og ritualer*, in *Cæcilia*, Årbog 1991, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1991.
- Malm, Krister, *Musikvärlden i Sverige, Trender i tiden*, in *Musik & Morgondag, en debattbok om musiken i framtiden*, Henrik Karlsson (red.), Stockholm 1993.
- Michelsen, Morten, *Autenticitetsbegrebets Historie specielt med henblik på dets status i rockmusikkens æstetik*, Upubliceret speciale fra Musikvidenskabeligt Institut, København 1993.
- Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes 1990.
- Middleton, Richard, *Popular music analysis and musicology: bridging the gap*, *Popular Music* vol 12/2, Cambridge University Press 1993.
- Moore, Allan F., *Rock: The Primary Text*, Open University Press, Buckingham 1993.
- Negus, Keith *Producing Pop. Culture and conflict in the popular music industry*, Edward Arnold 1992.
- Nielsen, Hans Jørgen, *Kartoffelsangeren*, in *Billeder fra en verden i bevægelse*, Tiderne Skifter, København 1980.
- Nielsen, Henrik Kaare, *Kvalitet*, in *Æstetik og Kultur i 90'erne*, Morten Kyndrup og Henrik Kaare Nielsen (red.), Center for tværæstetiske Studier, Aarhus Universitet 1993.
- Pattison, Robert, *The Triumph of Vulgarly. Rockmusic in the Mirror of Romanticism*, New York 1987.
- Piil, Beate S. (pseudonym for forfatterkollektiv), *Beat på Dansk*, Publimus, Århus 1981.
- Popgruppen, *Rapport om Popmusik i Danmark*, Publimus, Århus 1975.
- Skovmand, Michael *Bourdieu og Medie/kulturforskningen*, in *MedieKultur* nr. 7, AUC 1988.
- Stefani, Gino *Melody: A Popular Perspective*, in *Popular Music* 6/1, Cambridge University Press, 1987.
- Tagg, Philip D., *Kojak, 50 seconds of Television Music: towards the analysis of affect in popular music*, Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen no. 2, Göteborg 1979.
- Thornton, Sarah *Strategies for reconstructing the popular past*, in *Popular Music* 9/1, Cambridge University Press 1990.
- Varmark, Leif, *De herskende klassers "folke"musik*, in *Kritik* 7/73, Fremad, København 1973.



## Avisartikler:

Nielsen, Niels Frid, *Det er sjovt når sange bliver uregerlige*, in *Information* 13. marts 1987.

Rasmussen, Karl Aage *Den ny musik ældes*, in *Weekendavisen*, 19.-15. august 1994.

Thomsen, Søren Ulrik, *Den Store Stemme*, in *Information* 11. okt. 1991.

Villemoes, Lars, *Engelsk – som stil og som følelse*, in *Weekendavisen* 4. -10. marts 1994.

Vollertsen, Arne *Åh it's hard to be Den Danske Sang*, in *GAFFA* nr. 106, februar 1994.