



Ole Kühl

MUSIKHISTORIENS IKONISERING

MOTOWN* OG *BEBOP

PUFF

- en skriftserie om **pædagogisk udvikling, forskning og formidling** i musiklivet

PUFF

Skriftserie fra VMK
om pædagogisk udvikling, forskning og formidling i musiklivet

Ole Kühl
Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop

PUFF nr. 15-09

Esbjerg, november 2009

VMK Forlag
Vestjysk Musikkonservatorium
Kirkegade 61, 6700 Esbjerg.
Tlf: +45 76104300 · Fax: 76104310 · e-mail: info@vmk.dk
<http://www.vmk.dk/>

Redaktion:
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)
Anne Helle Jespersen
Margrethe Langer Bro
E-mail: cek@vmknet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN
Aarhus Universitet
Universitetsparken, bygn. 1163
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-18-8

Ole Kühl

MUSIKHISTORIENS IKONISERING: *MOTOWN OG BEBOP*

Indledning

Transmissionen af mindehøjtideligheden for Michael Jackson fra Staples Center i Los Angeles 7. juli 2009 blev en af de største mediebegivenheder nogen sinde. Mere end 1.000.000.000 (en milliard) mennesker fulgte med på TV-skærmene verden over, mens godt 10.000.000 deltog via live streaming. Således fortsatte denne unikke musikalske personlighed, der det meste af sit liv havde holdt medierne i ånde, med at skrive mediehistorie også efter sin død.

Selv sad jeg fascineret og fulgte med i en ceremoni, hvor intense musikalske indslag afløstes af personlige bekendelser. Blandt dem, der følte sig kaldet til at holde en tale, og måske samtidig gøre lidt reklame for sig selv og sit produkt, var stifteren af *Motown Records* og manden bag *Tamla Motown*-lyden, den 79-årige Berry Gordy.

Michael Jackson blev født i 1958, mens *Tamla Records* (som selskabet oprindeligt hed) blev grundlagt i januar 1959. Således omspandt Jacksons liv historien om det pladeselskab, der forandrede popmusikken. Som medlem af *The Jackson 5* indspillede Michael en lang række hits for *Motown Records* fra 1969 til 1975, ligesom hans fire første soloalbums (det første udgivet, da han var 14 år!) udkom på *Motown* (herefter skiftede han til *Epic Records* og mødte Quincy Jones, men det er en anden historie).

Lyden af Motown

Men hvorfor var *Tamla Motown Records* så betydningsfuldt? Det er der flere grunde til, men kort fortalt kan man sige, at den usædvanlige talentmasse, Gordy fik samlet sammen, skabte en ny lyd, der med nye grooves, nye vokalharmonier, nye guitar licks og basfigurer, skulle fortrylle en hel verden. For det første resulterede arbejdet i en enestående række af hits¹, med stjerner, hvoraf mange er kendte den dag i dag, såsom Stevie Wonder, Marvin Gaye, Smokey Robinson, Diana Ross og *The Supremes*, *The Four Tops* osv. Dernæst var det netop sange som disse, de fire unge gutter, der kaldte sig *The Beatles*, gik og lyttede til i starten af 60erne, først i havnebyen Liverpool og dernæst i Hamburg, og som de efterlignede på deres første albums.² Og endelig var en del af disse hits så massive, at de udløste den såkaldte *crossover*-effekt, dvs. at de lå på flere hitlister samtidig.

Netop crossover-effekten var særlig betydningsfuld for afroamerikanske kunstnere på denne tid. De amerikanske hitlister var dengang ikke blot inddelt efter genre (pop, rock, country, etc.), men også efter race: R&B-listen var et synonym for sort musik, som hvide ikke forventedes at lytte til. Så når det lykkedes et Motown-hit at "krydse over" den racebetingede skillelinje til en af de andre hitlister, og altså at ligge på flere hitlister samtidig, tilføjedes en ekstra betydningsdimension.

I Motowns skygge

Hvordan skabtes nu den lyd, der skulle få så stor indflydelse på popmusikken? Var det begavede komponister, arrangører og producere, der udviklede alle de nye musikalske elementer? Nej, det var en flok jazzmusikere, der jammede og legede sig frem til den baggrundsmusik, som solisterne derefter sang til. Det er i hvert fald den historie, der fortælles i filmen fra 2002: *Standing in the Shadows of Motown*. Her interviewes nogle af de overlevende fra den konstellation af musikere, der kaldte sig selv *The Funk Brothers*, om tiden i Detroit fra 1959 til

1972, hvor *Motown*-selskabet flyttede til Los Angeles. I denne periode spillede disse musikere med på (og lavede en betydelig del af musikken til) flere nr. 1 hits end *The Beatles*, Elvis Presley, *The Rolling Stones* og *The Beach Boys* tilsammen! Alligevel forblev de anonyme og ukendte for de fleste. Først i 1971, altså længe efter stilen havde haft sin indflydelse på resten af verden, begyndte studiemusikernes navne at stå på coveret af de albums, der nu var blevet almindelige. I de første banebrydende år var det singler, der blev produceret, og her var der ikke meget plads på coveret til supplerende oplysninger. (I 1972 flyttede selskabet som nævnt til Los Angeles, hvor det rekrutterede en ny gruppering af musikere, så de oprindelige Funk Brothers fik ikke meget glæde af, at man nu begyndte at skrive musikernes navne på pladecoveret.)

Guitaristen Robert White fortæller f.eks., hvordan han kunne sidde i en restaurant og høre mega-hittet *My Girl* blive afspillet over højttalerne, mens han overvejede, om han skulle fortælle de mennesker, han var sammen med, at det var ham der spillede (og havde skabt) det berømte guitarriff. Det gjorde han ikke, fordi han ikke regnede med, at han ville blive troet, og den samme tilstand af anonymitet levede de fleste af disse musikere i, indtil guitaristen og produceren Allan Slutsky, også kendt som Dr. Licks, i 1989 udgav bogen *Standing in the Shadows of Motown*, der dannede grundlag for filmen af samme navn (Slutsky 1989).

Slutskys oprindelige intention med bogen var at introducere den bassist, der i dag regnes som faderen til det moderne elbasspil, nemlig James Jamerson. Bogen var tænkt som en lærebog for bassister, og bragte en række kendte bassisters hyldest til Jamersons og en række transskriberede bud på, hvordan han havde påvirket deres basspil. Men samtidig gravede Slutsky ned i Jamersons tragiske historie, der på sæt og vis er historien om *Motown*-lyden.³

I filmen beretter nogle af de overlevende musikere, hvordan der blev arbejdede i studiet, kaldet *the snakepit*, der lå i Berry Gordys ejendom "Hitsville USA.". Gordy udleverede en stak sange til gruppen med besked om at fremstille den baggrundsmusik, som solisterne skulle synge henover. Selve arbejdet foregik nu i en slags kollektiv brainstorming, hvor musikerne sad og jammede og prøvede forskellige ideer af, indtil de gradvis fandt ind i et groove

med nogle karakteristiske licks, et arrangement, og en ofte forbavsende raffineret harmonisering. Når de så var færdige kunne de få 20-30 dollars hver for en formiddags arbejde, efter at have skabt musik, der måske solgte i millioner af eksemplarer. Deres navne stod ikke på pladerne – ingen vidste, hvem de var.

En efter min mening vigtig del af historien drejer sig om de bagvedliggende økonomiske forhold, der muliggjorde denne situation. I løbet af 50'erne havde arbejdsforholdene på jazzscenen i USA ændret sig radikalt. Fra at have været arbejdsplads for de rejsende big bands var dansescenernes omdrejningspunkt nu blevet mindre grupper, der var udstyret med de nye elektriske instrumenter, og som derfor var i stand til at spille en dansehal op uden 20 menneskers samlede energi. R&B havde afløst swingorkestrene, og de mange jazzmusikere var henvist til at konkurrere om pladsen i jazzklubberne. Det medførte naturligt en massiv arbejdsløshed blandt jazzmusikere, hvoraf mange trak til bilindustriens kraftcenter, Detroit, for at arbejde på bilfabrikkerne der.⁴ Der opstod en lang række små jazzklubber i og omkring byen, hvor mange musikere spillede for håndører, og hvor Gordy let kunne rekruttere den talentmasse, han var ude efter. For mange af disse musikere var et studiejob, der set fra deres daværende økonomiske perspektiv var udmærket betalt, yderst attraktivt. I perioden indtil 1972 var, ifølge Slutskys research, omkring 100 musikere engageret i produktionen, hvoraf 13 udgjorde den kreative kerne, de oprindelige *Funk Brothers*.⁵

De musikhistoriske spørgsmål

Det her skitserede begivenhedsforløb rejser nogle interessante spørgsmål om, hvordan musikken forandrer sig, og om hvordan fortællingen om musikken bliver til. Lad os nu antage, at det er rigtigt, hvad der efterhånden er almindelig konsensus om blandt musikhistorikere, at *Motown*- stilen havde fundamental betydning for eftertidens pop og rock. To af de mest påtrængende spørgsmål, som musikhistorien gerne vil kunne besvare, er da: 1) Hvem kan siges at have skabt denne stil? og 2) Hvor kommer den fra? En egentlig besvarelse af sådanne spørgsmål er næppe mulig, og i hvert fald ikke indenfor rammerne af en kort tekst som denne, men vi kan i det mindste antyde nogle svarmuligheder.

Hvad det første spørgsmål angår, er der tre kategorier af aktører involveret i skabelsen af *Tamla Motown*-lyden. Der er for det første de producere, der under ledelse af Berry Gordy styrede musikproduktionen ud fra det såkaldte "KISS principle" ("*keep it simple, stupid*"). Der er dog ikke meget, der tyder på, at de har været kreative i forhold til de konkrete musikalske elementer, som f.eks. en Phil Spector eller en Quincy Jones var og er det. Produktionen skulle være effektiv og overholde nogle basale, stilistiske krav, der efterhånden blev til en stil og en produktionskultur, men der blev samtidig overladt en betydelig frihed til de medvirkende musikere.

Dernæst er der sangsolisterne, herunder vokalgrupperne, der selvfølgelig har haft afgørende betydning for succesen. Selskabet præsenterede en stjernehæder af store navne som Smokey Robinson, Marvin Gaye, Stevie Wonder, Martha Reeves, *Temptations*, Michael Jackson osv., hvoraf de fleste senere har haft en stor karriere udenfor *Motown* (undtagelserne blandt de her nævnte er Marvin Gaye, der døde tidligt og Stevie Wonder, der aldrig har forladt *Motown Records*). Uden i øvrigt at forklejne disse sangeres musikalske betydning kan man dog godt hævde, at de (måske på nær Marvin Gaye, der også arbejdede som trommeslager og producerede en del af sine egne hits) ikke har haft meget indflydelse på lyden af *Tamla Motown*. De var dybt forankret i soulmusikken, der, med rødder i gospelmusikkens melismatiske teknikker og følelsesmæssige

inderlighed, på denne tid revolutionerede poppens sangtraditioner. Og soulmusikken havde andre *outlets* end *Motown Records*, f.eks. det Chicago-baserede *Vee Jay Records*, *Stax*, der opererede fra Memphis, Tennessee; og *Atlantic Records*, som havde hovedkvarter i New York. Sangsolisternes indflydelse på *Motown*-lyden som sådan kan altså siges at have været ret begrænset. De kom ind i studiet, sang på det færdigproducerede bånd, og gik igen.

Endelig er der så studiemusikerne, *The Funk Brothers*. Det vil nok være en overdrivelse at frakende de to øvrige grupperinger, producerne og solisterne, indflydelse på den nye lyd. F.eks. er det muligvis Berry Gordy, der har insisteret på at arbejde med fordoblinger af mange af instrumenterne (to trommeslagere, tamburin på efterslaget, fordobling af baslinjen etc.), hvilket er en væsentlig del af forklaringen på den særlige lyd. Men alle de små linjer, basfigurerne, guitarlicksene, de raffinerede harmoniseringer osv. er utvivlsomt opstået under det kreative samarbejde mellem de involverede jazzmusikere, der både teknisk og teoretisk har besiddet et stort overskud i forhold til det materiale, de arbejdede med. Og det er alle disse detaljer, som musikere over hele jorden siden har haft øre for og har efterlignet for at lære og blive inspireret af. F.eks. skal trommeslageren Richard "Pistol" Allen have udviklet et helt katalog af enkle og virkningsfulde drumfills, der stadig anvendes, og Jamerson's basfigurer (alle spillet med én pegefinger!) hører i dag til det grundlæggende pensum for el-bassister.

Hvis denne udlægning af begivenhedernes gang har noget på sig, vil jeg påstå, at den klart peger i en bestemt retning: nemlig at synergien mellem de involverede musikere har været stærkere end summen af de enkelte musikers bidrag. Dvs. at den fælles leg med materialet, undersøgelsen af de forskellige muligheder, den kreative gåen på opdagelse indenfor en ny sangs regelsæt, alt dette fører til resultater, som er rigere og mere betydningsladet end noget som den enkelte musiker/komponist/arrangør kunne opnå alene.

Stilarternes semiotik

Svaret på det første spørgsmål, om hvem der har skabt *Tamla Motown*-stilen, bliver således, at alle involverede parter nok har bidraget til resultatet, men at den afgørende forskel er kommet fra de anonyme musikeres kreative udforskning af materialet. Det andet spørgsmål, hvor den nye lyd kommer fra, og hvorfor det lyder lige præcis sådan som det gør, er langt mere komplekst, og et svar kan kun antydes her. En del af svaret kommer selvfølgelig til at handle om den musiktradition, som musikerne bragte med sig ned i *the snakepit*, ikke kun jazzen, men også den afroamerikanske kirkemusik, gospelmusikken, der sammen med bluestraditionen var en betydelig forudsætning for soulmusikken.

Men spørgsmålet angår ikke blot musikalske stilarter og deres popularitet, men også forhold som mode og subkulturel identitet, og hvordan vi i det hele taget signalerer til hinanden i de (post)moderne storbymiljøer. Her drejer det sig om at skabe et sæt af tegnsystemer, signaler og koder, som en gruppe af mennesker kan tage til sig og identificere sig med. Og det er ikke kun den musikalske tegngivning, der er i spil. Hvis man skulle gennemanalysere *Tamla Motown*-lydens semiotik, blev man nødt til også at se på andre forhold, som tøjstil, frisurer og dans.

Det er vigtigt at gøre sig klart, at en musikalsk stilart ikke er noget, man skaber alene. Det handler om grupper, om fællesskaber, om kommunikative strukturer og om delte værdier. Tit er det noget, der "ligger i luften", indtil nogen "samler det op" og tydeliggør det for os andre. Vi har vidst det længe, men vi har ikke været i stand til at udtrykke det på en måde, så vi kunne være fælles om det, indtil vi hørte den sidste nye med Smokey Robinson eller Michael Jackson eller hvem det nu var. Eller som Torben Bille udtrykte det, da den nylige genudgivelse af Beatles' samlede værker i digital renset form fik ham til at stikke hovedet frem fra sit selvvalgte eksil i Politikens fotoarkiv: "Mødet med The Beatles lærte mig at blive kræsen, lærte mig, at musik ikke bare er musik, lærte mig, at jeg ikke var alene, men tilhørte en kultur, som jeg selv var med til at skabe" (Politiken d. 6. september 2009).

Rebop!

Historien om *Funk*-brødrene, der stod i skyggen af *Motown*, tilbyder altså en radikal anderledes tolkning af det gængse spørgsmål om, hvordan musikken udvikler sig, og hvordan fornyelserne opstår og får fodfæste. Den traditionelle fortælling handler om geniet, det store ikon, den ensomme begavelse, der kæmper med guderne og sit eget sind for at frembringe nye og revolutionerende lyde, som de mindre ånder derefter kopierer (for nu at stille sagen på spidsen). Uden på nogen måde at ville frakende W.A. Mozart, Charlie Parker og Elvis Presley deres ”storhed” (hvad dette begreb så ellers præcist skal dække over), vil jeg hævde, at der er andre måder at begrebsliggøre den musikhistoriske udvikling på, end gennem den romantiske fortælling om den inspirerede ener, f.eks. en fortælling der handler om delte erfaringer og fælles stræben, og om en kulturel semiotik, en undersøgelse af koder og signaler i det fælles sociale rum. Lad os se på et andet eksempel, igen fra den afroamerikanske musikalske arv.

Fortællingen om bebop’ens fødsel frembyder en af de mest massive ikoniseringer, musikhistorien har at byde på: fortællingen om altsaxofonisten Charlie Parker, også kendt som *Bird* eller *Yardbird*. Allerede kort efter hans død i 1955 begyndte slagordet at dukke op, malet på mure og plankeværker rundt omkring i de amerikanske storbyer: *’Bird Lives!’* Han døde som en tragisk, misforstået skikkelse (det er altid godt for mytedannelsen), der på grund af sit udseende (han lignede en vagabond), sin væremåde (han havde meget lidt respekt for autoriteter og gjorde intet for at gøre sig ’spiselig’ overfor publikum) og sine vaner (et massivt kombineret alkohol- og narkotikamisbrug) havde mere end svært ved at skaffe sig arbejde i sine sidste leveår. En af myterne (som ikke har kunnet dokumenteres) vil vide, at han ved åbningen i 1949 af jazzklubben *Birdland*, der var opkaldt efter ham, blev nægtet adgang på grund af sit udseende og sin påklædning.

Der er for mig ingen tvivl om, at hvis prædikatet ’genial’ overhovedet skal have nogen mening, så hører det hjemme her, hvad enhver kan overbevise sig om ved at lytte til Parkers teknisk brillante og dybt originale improvisationer.

Min anke går på forestillingen om, at han egenhændigt skal have skabt beboppen. Det er der flere forhold, der taler imod. For det første var hans kendskab til musikteori meget lille (hans øre til gengæld så meget større!): han kunne hverken læse noder eller spille klaver. Han var, med andre ord, det oplagte mål for forestillingen om en jazzens *enfant sauvage* (også godt stof for mytedannelsen). Men herudover tegner der sig, hvis man studerer forløbet mere detaljeret, en alternativ fortælling om, hvordan dette originale musikalske udtryk voksede frem hos en ny generation af jazzmusikere.

Harlem-renæssancen

Der eksisterer desværre kun meget lidt lydmateriale til dokumentation af beboppens tidlige historie. Fra august 1942 til november 1944 forhindrede en konflikt mellem *American Federation of Musicians* (AFM) og grammofonselskaberne enhver form for pladedokumentation af musikken. Yderligere medførte 2. verdenskrig en rationering af shellak (det materiale som 78ere blev fremstillet af), hvilket betød at pladeselskaberne fra 1941 og til 1946, da rationeringen blev ophævet, prioriterede deres udgivelser mod de bedst sælgende: eksperimenter fra et marginaliseret område som de såkaldte *race records* (dvs. plader målrettet det segregerede afroamerikanske marked) var uden interesse i denne sammenhæng. På nær en enkel session med Thelonious Monk som *sideman* i Coleman Hawkins Quartet fra 1944, nogle tilfældige optagelser med Dizzy Gillespie i forskellige swing big bands (Lionel Hampton, Cab Calloway m.fl.) samt nogle ganske få obskure private stålbandsoptagelser fra klubber og hoteller, er beboppens formative periode udokumenteret.

Som enhver med interesse for perioden ved, opstod beboppen i Harlem-bydelen i New York under 2. verdenskrig. Centrert omkring klubberne *Minton's Playhouse* og *Monroe's Uptown House* opstod der et samarbejde mellem en generation af unge musikere med en fælles baggrund og et fælles behov for at udtrykke sig på en radikalt anderledes måde. Mange af disse

musikere var skolede (men altså ikke Parker), dvs. at de via deres big band engagementer havde lært musikteori, kunne læse og skrive musik, og at de i mange tilfælde var i stand til at skrive arrangementer til store besætninger. Modsat den ældre generation af jazzmusikere var de ikke til sinds at lade sig nøje med rollen som entertainere, men ønskede at blive anerkendt som kunstnere på lige fod med de hvide musikere (dette var en generel tendens i Harlem på dette tidspunkt, jfr. bevægelser som *The Harlem Renaissance* og *The New Negro Movement*). Oprøret gav sig udslag på mange måder, bl.a. gennem påklædning og udseende: solbriller, *goatee* (gedebukkeskæg), og overdrevent store jakkesæt, ligesom Parkers vane med at tiltale udenforstående i pletfrit Oxford-engelsk kan tænkes at udspringe fra et lignende behov for at demonstrere ligestilling.

Men fortællingen om geniet bryder sammen her: der er nemlig ingen dokumentation for at det var Parker der lærte de andre, hvordan man spiller bebop. Tværtimod tyder alt på, at klubberne i Harlem og på 52nd Street har fungeret som en langvarig workshop, hvor en række af musikere bidrog med hver deres brik til det puslespil, der til sidst skulle danne det samlede billede: bebop (eller ”rebop”, som den nye stil i begyndelsen kaldtes). Der er tale om musikere, rodfæstet i swing- og bluestraditionerne, der søger nye veje. Parkers originale bidrag har nok især været på det rytmiske område, mens en musiker som Gillespie, i kraft af sit udfarende temperament, har været mere styrende. Han var en glimrende pianist og habil trommeslager, der således var i stand til at demonstrere for en rytmegruppe, hvad han kunne tænke sig, de skulle gøre. Den musikteoretiske udvikling (reharmoniseringer, II-V-I’ere m.v.) er formentlig i første omgang blevet drevet af Gillespie samt Thelonious Monk, dog er her ikke så meget tale om et færdigt resultat, men snarere startskuddet til en langvarig proces med mange forskellige bidragsydere (f.eks. Tadd Dameron, Benny Golson og John Coltrane for nu at nævne et par stykker), der først topper i 1960erne.

Fra Big Bands til Bebop

En radikal læsning af hele dette begivenhedsforløb finder vi hos den erklæret marxistiske jazzhistoriker og skribent Frank Kofsky (Kofsky 1970). Han peger på det forhold, at krigstidsøkonomien og den voldsomt forcerede produktion af våben, ammunition osv., skabte en situation, hvor der for første og eneste gang i den afroamerikanske befolknings historie var fuld beskæftigelse i ghettoerne. Det, der havde været drømmen for fremsynede folk som Langston Hughes, Zora Neale Hurston, W.E.B. DuBois m.fl., nemlig at den afroamerikanske befolkning skulle være i stand til at skabe sin egen kultur, sine egne kunstneriske institutioner, etc., var nu pludselig indenfor rækkevidde, idet ghetto-befolkningen økonomisk set var i stand til at betale for sit eget kulturforbrug, og dermed understøtte sine egne kunstnere.

For musikerne betød det, at de nu havde et valg. De turnerende big bands, der som nævnt var hovedindtægtskilden for de fleste jazzmusikere dengang, fik problemer med benzinrationeringen, og i forvejen var disse turneer lidet attraktive, da de hovedsagelig gik til dansehallerne, hvoraf rigtig mange lå i det dybe syden, hvor diskriminationen og raceadskillellespolitikken florerede. Hvis man nu havde valget mellem på den ene side en kaotisk og dårligt betalt turne, hvor man ofte skulle sove i bussen, hvis man ikke ville udsættes for *Jim Crow*⁶, og på den anden side muligheden for at blive i Harlem og overleve ved at spille på de mange små klubber dér og på 52nd Street, så var dette valg ikke svært for de musikere, der havde lysten og gåpåmodet til at arbejde i de mindre grupper. Det var især de yngre musikere, som havde sværere end de ældre ved at acceptere diskriminationen, der valgte at undgå big band-turneerne og satse på de små klubber. Ifølge sagens natur var de unge musikere mere nysgerrige og eksperimenterende, og ofte også bedre teknisk og teoretisk funderede end deres ældre kolleger. Og endelig var de ofte, hvad vi i dag ville kalde mere politisk bevidste end deres ældre kolleger og ikke til sinds blot at acceptere diskriminationen.

Denne cocktail af teknisk og teoretisk kunnen, politisk selvbevidsthed og lysten til at eksperimentere placeret i en situation, hvor det rent faktisk var

muligt at arbejde uden at bekymre sig om kommercielle hensyn, er utvivlsomt forudsætningen for beboppen. Et tentativt svar på spørgsmål 1 fra tidligere, hvem der skabte musikken, bliver da, at det var et større kollektiv af musikere, der i fællesskab skabte udviklingen. Lad os nu, for en ordens skyld, kaste et blik på spørgsmål 2: Hvor kom musikken fra?

Det indlysende svar, at beboppen var en videreudvikling af swingmusikken, er selvfølgelig ikke forkert. En del af elementerne fandtes allerede der, f.eks. walkingbassen, Jo Jones' bomber, etc. Men det er interessant, at der er et helt sæt af kulturelle koder knyttet til beboppen: Gedebukkeskægget (*goatee*), solbrillerne, baretten, og de overdrevent store jakkesæt udgjorde et tegnsystem, der også indeholdt en særlig måde at tale på, og sågar en bebop-dans. Sidstnævnte, som jeg har set demonstreret af musikere, der har oplevet perioden, var nu ikke meget af en dans. Den bestod i, at parret stod uden fysisk kontakt, manden og kvinden overfor hinanden, og bevægede benene i en slags gang på stedet.

Dansen (eller skulle man kalde den anti-dansen?) er således karakteristisk for bebop-attituden, der var elitær og afvisende, hvilket bl.a. gav sig udslag ved de høje tempoer, svære tonearter og komplekse harmoniseringer. Hvis nogen sad ind med orkesteret for at vise sig frem og score, blev vedkommende lynhurtigt hægtet af ved at musikken forandredes til noget teknisk og teoretisk uhyre krævende. Bebop var kunst for kunstens skyld, den kunne synes verdensfjern og indadvendt, og dens musikere var oplagte ofre for den heroin, der kom til at ride musikken som en mare.

Da dokumentationen som nævnt er nærmest ikke-eksisterende, kan det være vanskeligt at afgøre, i hvor høj grad kodningen var udtryk for et tidsfænomen, eller om den var rent idiosynkratisk. Gillespie fortæller f.eks. i sin selvbiografi (Gillespie 1982), at det rent faktisk var sådan folk i Harlem talte og gik klædt på det tidspunkt. Så måske er der snarere tale om en særlig Harlem kultur, der har udviklet sig under det "økonomiske opsving", men som bagefter ikke var i stand til at slå bredt igennem. (Harlem havde allerede i 1920'erne udviklet sin egen kulturelle profil, som bydelen var meget selvbevidst omkring.)

Fortælling og ikonisering

Svaret til spørgsmål 2, som handler om, hvor musikken i den form vi møder den, egentlig er kommet fra, er altså heller ikke her særlig klart. Det skyldes til dels, at der er tale om et dybt kompliceret forhold, som forskningen langt fra er enig om, endsi­ge har bare nogenlunde klarhed over. Hele spørgsmålet om, hvorfor vi gør som vi gør, hvordan kultur ”nedarves”, videreføres og forandres, er et stridspunkt mellem flere metodologisk set meget forskellige videnskabelige discipliner: historieskrivning, semiotik, antropologi, kognitionsforskning, etc. Med de to eksempler jeg har refereret her, har jeg blot ønsket at vise, hvordan kulturelle forandringer på en eller anden måde kan siges at være begrundet i, og måske ligefrem udspringe fra, en fælles virkelighed, et delt erfarings­set, og hvordan de materielle og psykologiske forandringer semiotisk set udmønter sig i nye sæt af signaler og koder.

Men mit egentlige anliggende har været at diskutere det første spørgsmål: hvem skaber musikken? Jeg har kritiseret myten om eneren for i stedet at argumentere for, at det er musikerne, der trækker læsset – i hvert fald i de to eksempler, jeg har givet her: *Motown* og bebop. Selvfølgelig har jeg udvalgt eksemplerne med omhu, men det gør dem ikke mindre tankevækkende. Jeg vil heller ikke påstå, at særligt talentfulde eller flittige mennesker slet ingen indflydelse har på, hvordan f.eks. musik udvikler sig. Ja, måske er afroamerikansk musik (og i det hele taget afroamerikansk kultur) særlig opmærksom på denne dialektik mellem den enkelte og samfundet. Det mener i hvert fald den afroamerikanske forfatter Ralph Waldo Ellison, selv jazzmusiker i sine yngre dage, der i sin bog *Shadow and Act*, betoner vigtigheden af, at individualiteten afbalanceres med gruppens sociale behov. Det sker bl.a. gennem det, jazzmusikere kalder ”paying dues”, hvor man tilegner sig tidligere stilarter og spillemåder som en nødvendig forudsætning for at finde sit eget personlige udtryk: ”True jazz is an art of individual assertion against the group” (s. 234).

I den forbindelse er det værd at pege på, at den amerikanske kongres i 1987 vedtog en resolution, der erklærede jazzen 'en sjælden og værdifuld national amerikansk skat' (a rare and valuable national American treasure). Det skete bl.a. med den begrundelse, at jazzen "makes evident to the world an outstanding artistic model of individual expression and democratic cooperation within the creative process, thus fulfilling the highest ideals and aspirations of our republic". (Berliner 1994, s. 759).

Endelig er der endnu et forhold, der trænger sig på i denne diskussion, nemlig spørgsmålet om, hvordan fortællingerne skabes, om selve ikoniseringen. Hvis det er rigtigt, at fornyelser har et langt bredere grundlag end den enkeltes ensomme stræben, hvorfor opstår så alle disse myter? Har vi, som biologisk art, et særligt behov for overskrifter og forsimplede fremstillinger af virkeligheden i form af ikoner? Det lader i hvert fald til, at vi søger efter den enkle og overskuelige forklaring i stedet for den mere præcise, "sandere", forklaring, der som oftest er mere kompleks, vanskeligere at forstå, og sværere at overskue konsekvenserne af. Ikoniseringen, konceptualiseringen af det komplekse i et enkelt, overskueligt begreb er måske ligefrem et kognitivt behov, der er indbygget i vores hjerner? Hvis der er en pointe i historierne om Motown og bebop, så må det være den, at forklaringerne på fænomenerne sjældent er så enkle som vi kunne ønske os.



Charlie Parker, 1920-1955

NOTER

¹ Mellem 1961 og 1971 havde selskabet ikke mindre end 110 singler på top 10.

² Numre som *Money*, *You Really Got a Hold on Me* og *Please Mister Postman* var oprindeligt Motown hits.

³ Jamerson døde fattig og ukendt i 1983 af leversvigt efter lang tids alkoholmisbrug.

⁴ Detroit kaldes også "Motor City", heraf navnet *Motown*.

⁵ For ikke her at videreføre traditionen om anonymitet skal jeg nævne deres navne: Joe Hunter, Earl Van Dyke og Johnny Griffith (pn); James Jamerson (bs); Benny "Papa Zita" Benjamin, Richard "Pistol" Allen og Uriel Jones (dm); Robert White, Eddie Willis og Joe Messina (gt); og endelig Jack Ashford, Jack Brokensha og Eddie "Bongo" Brown (perc).

⁶ De såkaldte "Jim Crow-love" – statslige og lokale love, der diskriminerede den farvede befolkning – blev først afskaffet i 1965!

Litteratur

- Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz*. University of Chicago Press.
- Ellison, Ralph Waldo (1967): *Shadow and Act*. London: Secker and Warburg.
- Gillespie, Dizzy with Al Fraser (1982): *Dizzy – to Be or Not to Bop. The autobiography of Dizzy Gillespie*. London: Quartet Books.
- Kofsky, Frank (1970): *Black Nationalism and the Revolution in Music*. New York: Pathfinder.
- Kofsky, Frank (1998): *Black Music, White Business*. New York: Pathfinder.
- Slutsky, Allan (1989): *Standing in the Shadows of Motown. The Life and Music of Legendary Bassist James Jamerson*. Hal Leonard Corporation.

DVD

Standing in the Shadows of Motown. Instrueret af Paul Justman (2002/2004). Momentum Pictures. Wikipedia.

Om forfatteren:

Ole Kühn har arbejdet som professionel jazzmusiker i 40 år. Tog ph.d.-graden i 2006 med afhandlingen *Musical Semantics*. Er p.t. ansat som postdoc ved Institutt for Musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo på forskningsprojektet *Music, Motion and Emotion*.

PUFF

Skriftserie fra VMK
om pædagogisk udvikling, forskning og formidling i musiklivet

PUFF kan afhentes eller rekvireres gratis på VMK, så længe oplaget rækker.

PUFF bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til VMK men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på skriftlig og elektronisk publikation.

Elektroniske udgaver af *PUFF* fås på adressen:
<http://vmk.dk/om-konservatoriet/publikationer/tidsskrifter/>

I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF* rekvireres:

1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levnedegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. *Fredrik Søegaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. *Carl Erik Kühn*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini, på verdens største operascener, til hun var langt op i 60erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end "blot" erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte "hjørnevokaler" er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation' og dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan indføres i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*.

Om uopførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

Seneste udgivelser fra VMK Forlag

Bogudgivelser

Eva Fock: "Det gemmer jeg aldrig ..."

– sagt af en elev på Elling skole efter en intensiv, musikalsk sejlads. Med undertitlen 'et krydstogt i musikformidling' dokumenterer rapporten VMKs forskningsprojekt om kreativ musikformidling i skolen. I centrum af undersøgelsen står professor i musikformidling Mogens Christensens arbejde og metoder. Rapporten er baseret på en musiketnologisk arbejdsform.

Pris: kr. 125,00 (95,00 ved køb af min. 15 stk.). VMK Forlag 2009.

Mogens Christensen (red.):

"At skabe interesse ... - Festskrift for Orla Vinther"

Bogen indeholder en række artikler om musikhistorie og musikpædagogik samt en række hilsener til fødselaren af både erindringsmæssig og musikalsk art. Blandt bidragsyderne er Anders Brødsgaard, Fuzzy, John Høybye og Jan Maegaard samt flere undervisere ved VMK.

Pris: kr.225,00 VMK Forlag 2007

CD-udgivelser

Jørgen Mortensen: Portræt

Portræt rummer værker af docent Jørgen Mortensen udført af musikerne Jørgen Hald Nielsen, Christian Blom Hansen, Christian Martinez, Claus Gahrn, Christina Dahl og Michael Bjerre. Ikke mindst titlerne 'Mols' og 'Sàlasvaggi' antyder, at der her er tale om stemningsbilleder tæt knyttet til naturen.

Pris: 100 kr. VMK forlag 2008

En oversigt over alle VMKs publikationer findes på:
<http://vmk.dk/om-konservatoriet/publikationer/>