

DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE
DANISH MUSICOLOGY ONLINE

VOL. 1, 2010

Forord	3
Indledning	5
<i>Steen Kaargaard Nielsen</i> Fra <i>Oklahoma!</i> til <i>Beauty and the Beast</i> – <i>Original Broadway Cast</i> -albummet som fonografisk genre I	7
<i>Michael Fjeldsø</i> Vitalisme i Carl Nielsens musik	33
<i>Mads Krogh</i> All this makes up Static & Nat III: Hiphopkultur som musikalsk praksis	57

Redaktion:

Martin Knakkegaard, Mads Krogh, Søren Møller Sørensen



DANISH/DANSK
MUSICOLOGY/MUSIKFORSKNING
ONLINE

Danish Musikforskning Online Vol. 1, 2010 / Danish Musicology Online Vol. 1, 2010
ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på www.danishmusicologyonline.dk

Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

Forord

Velkommen til første nummer af Dansk Musikforskning Online

Første nummer af Dansk Musikforskning Online er tilgængeligt på internettet. Det findes på tidsskriftets hjemmeside, der åbner sammen med dette første nummer. Adressen er: <http://www.danishmusicologyonline.dk>

Dette første nummer indeholder tre artikler.

Steen Kaargaard Nielsen

"Fra Oklahoma! til Beauty and the Beast – Original Broadway Cast-albummet som fonografisk genre I".

Michael Fjeldsøe

"Vitalisme i Carl Nielsens musik".

Mads Krogh

"All this makes up Static & Nat III: Hiphopkultur som musikalsk praksis".

Vi når – om end med nogle forsinkelser – at udkomme med første nummer i 2010. Hermed skulle også arbejdet med etableringen af vores internetplatform og tilrettelæggelsen og indkøringen af redaktionelle rutiner være tilendebragt. Det indebærer, at vi fremover skulle kunne udkomme i den planlagte rytme med et forårsnummer første maj og et efterårsnummer første november.

Næste nummer er således i produktion og udkommer maj 2011

Der indkaldes hermed forslag til bidrag til efterårsnummeret 2011 og efterfølgende numre. Potentielle bidragsydere bedes orientere sig om tidsskriftets profil og redaktionelle retningslinjer på hjemmesiden.

Redaktionen ønsker at takke bidragsydere, *peer reviewers* og en lang række samarbejdspartnere i de forskellige musikforskningsmiljøer for tålmodighed og godt samarbejde omkring tidsskriftet i den vanskelige opstartsfase. Vi havde gerne været på gaden noget før, men har endnu en gang måttet sande, at ting tager tid.

Mads Krogh

Martin Knakkegaard

Søren Møller Sørensen

Indledning

Første nummer af *Dansk Musikforskning Online* spænder – som det er tidsskriftets ambition – vidt. Vi bringer tre artikler, som med hver deres afsæt kaster lys over dagens musikvidenskabelige landskab:

Steen Kaargaard Nielsen bidrager med sin artikel om "*Original Broadway Cast*-albummet som fonografisk genre" til en belysning af et fænomen, hvis udbredelse langt fra står mål med den hidtil ofrede akademiske opmærksomhed. Her er tale om en distinkt undergenre i den amerikanske musikindustri's produktion af musical-album, som ikke mindst gennem 1950'erne oplevede en kommerciel storhedstid. Genren beskrives i en kronologisk panorering fra dens opståen i 1940'erne og gennem hele den sidste halvdel af det 20. århundrede under stadig hensyntagen til de økonomiske, industrikulturelle og teknologiske vilkår, som former genre's historiske udvikling: Fra *Oklahoma!* til *Beauty and the Beast*. Artiklen er første del af en dobbeltartikel, hvis anden del er planlagt til udgivelse i *DMO* Vol. 3 (efteråret 2011). Her behandles den rolle, som centrale producere spiller – som en art 'discomorfosens auteurur' – for *OBC*-albummets genre-mæssige distinkthed.

Også nummerets andet bidrag omhandler en historisk bevægelse. I dette tilfælde dog i en dansk, kompositionsmusikalsk sammenhæng, idet Michael Fjeldsøe i sin artikel om "*Vitalisme i Carl Nielsens musik*" behandler komponistens forbindelse til denne brede intellektuelle og æstetiske strømning i europæisk kulturliv i begyndelsen af det 20. århundrede. Med belysningen af Nielsens forbindelse til vitalismen anslås ikke alene et centralt perspektiv på hans musik og virke, men tillige et overordnet perspektiv på hans position i samtidens og eftertidens danske musikliv. Fjeldsøe godtgør således, hvorledes den vitalistiske æstetik kan påpeges analytisk i Nielsens musikalske produktion foruden essaysamlingen *Musik er Liv*, og diskuterer i forlængelse heraf, hvordan komponistens dominerende position i dansk musikliv muliggjorde en videreførelse af vitalistisk musikæstetiske positioner trods det legitimitetstab, den europæiske vitalisme oplevede i forlængelse af fascismens brug af den.

Endelig bringes, som nummerets tredje bidrag, Mads Kroghs studie af den århusianske rapgruppe Static & Nat Ills musikalske praksis. Et studie af, hvorledes gruppens praksis medvirker til at konstituere en helhedslig forståelse af hiphop som kultur betragtet. Nærmere bestemt fokuseres sammenhængen mellem forskellige aspekter af de situationer, hvori gruppen virker – ikke mindst Dj Statics studieproduktion af beats – og sammenhængen mellem dette virke og generelle forestillinger om hiphop som kultur. Artiklen reflekterer nogle af de positioner, som har præget de sidste årtiers forståelse af musikkulturers konstitution inden for populærmusikforskningen, og lancerer i forlængelse heraf en forståelse af "hiphopkultur som musikalsk praksis", som ikke mindst trækker på den såkaldte aktørnetværksteori.

God læselyst!

Redaktionen

Fra *Oklahoma!* til *Beauty and the Beast*

– *Original Broadway Cast*-albummet som fonografisk genre I

Jack Kapp, the president of Decca Records, came to us with a revolutionary idea. He wanted to use our cast, our conductor and our orchestra to reproduce on records the same musical program that people heard in the theatre. It was the most exciting recording concept we'd ever heard of.

Richard Rodgers on *Oklahoma!*¹

Skal man i dag danne sig et indtryk af klassiske amerikanske musicals som *Oklahoma!*, *West Side Story* og *The Sound of Music* i deres oprindelige Broadway-inkarnation, er det for de fleste umiddelbart mest nærliggende at anskaffe sig pladeindspilningen. *Original Broadway Cast*-albummet har i dag eksisteret i omkring 70 år, hvor den amerikanske musikindustri årligt har produceret og markedsført et varierende antal af disse musical-album, der løbende reflekterer produktionen af nyskrevne eller dokumenterer for længst hedengangne Broadway-musicals. Denne fonografiske remediering af musical-forestillingen betragtes generelt som dens væsentligste biprodukt² – en dokumentarisk værdifuld om end ufuldstændig repræsentation af et komplekst audio-visuelt sceneværk.

Nærværende fremstilling ser *OBC*-albummet³ i en anden optik, nemlig som et selvstændigt konciperet kommercielt produkt og æstetisk artefakt af primært fonografisk art. Formålet er at bidrage til en belysning af *OBC*-albummets historiske ud-

1 Richard RODGERS: *Musical Stages. An Autobiography*. New York: Random House. 1975. Side 228.

2 Jævnfør fx Paul GRUBER: hæftet til cd-albummet *Original Cast! – The Forties: Part One*. Metropolitan Opera Guild. MET 803. Side 4. Denne almene holdning skyldes ikke mindst, at musical-albummet i kraft af sin udbredelse – og i samspil med diverse filmatiseringer, som i dag er tilgængelige på DVD – har udgjort den væsentligste indgang til musical-genren uden for teatret. Først inden for de seneste godt 20 år er filmede original-opsætninger i begrænset omfang begyndt at blive produceret til det kommercielle marked, fx de tre Sondheim/Lapine-musicals, *Sunday in the Park with George* (Image Entertainment. 82876 55328 9), *Into the Woods* (Image Entertainment. ID5967MBDVD) og *Passion* (Image Entertainment. ID9561BWDVD), samt særlige produktioner af fx Lloyd Webber-musicals, bl.a. *Cats* (Universal. 61021116), *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (Universal. 053 794 2) og *Jesus Christ Superstar* (Universal. 21156). Desuden bør nævnes en række amerikanske tv-produktioner, der er tro mod den oprindelige teater-udgave, bl.a. Styne & Sondheims *Gypsy* (Hallmark. DVD94000), Strouse & Adams' *Bye Bye Birdie* (Sterling. 40708) og Strouse & Charnins *Annie* (Disney. 19095).

3 I artiklen benyttes denne gængse forkortelse for *Original Broadway Cast*.

vikling til og som distinkt fonografisk undergenre i den amerikanske produktion af musical-album. Som pladeindustriens øvrige produktion af fonogram-musik⁴, produceres, promoveres og sælges musical-albummet inden for rammerne af en overordnet pragmatisk genre-tænkning, hvorigennem industrien forsøger at matche produktserier og markedssegmenter for at minimere diverse risici og dermed potentielt øge indtjeningen.⁵ Samtidig er den enkelte genres specifikke udformning og karakter resultatet af et komplekst samspil (og eventuelt modspil) mellem blandt andet industrikulturelle, økonomiske, receptions-mæssige, teknologiske og æstetiske faktorer i en fortløbende produktionshistorie. Det er denne stort set ignorerede vinkling af den væsentligste af musical-albummets tre undergenrer, nemlig *OBC*-albummet, som skal forfølges her. Ligesom Broadway-scenen historisk har udgjort og fortsat udgør det centrale produktionsforum for musicals i USA, indtager *OBC*-albummet i kommerciel, kritisk og kreativ forstand en særdeles vægtig plads som flagskib i den amerikanske pladeindustri's samlede produktion af musical-album, og har som undergenre⁶ nydt også teaterhistorisk opmærksomhed på grund af sin både reelle og ikke mindst auratiske tilknytning til kanoniserede musical-produktioner.

Behandlingen er disponeret i to separate hoveddele udformet som en dobbelt-artikel. Denne artiklens første del er primært helliget et overordnet kronologisk rids af *OBC*-albummets produktionshistorie fra pionerårene i 1940'erne over den forretningsmæssigt gyldne periode i 1950'erne og 1960'erne til nicheproduktionen fra 1970'erne og frem til omkring årtusindskriftet. Her belyses dannelsen og konventionalisering af det kommercielle *OBC*-album som distinkt fonografisk undergenre i en primært økonomisk, industrikulturel og teknologisk kontekstualisering. Som optakt til denne udredning redegøres kort for musical-fonogrammet som et kun sporadisk behandlet forskningsobjekt, og der gives en kort introduktion til amerikansk musical-musik som fonografisk fænomen med definition af de tre fortsat eksisterende men ofte forvekslede undergenrer af musical-album.

I anden hoveddel, som forventes publiceret i 2011, analyseres pladeproducerens centrale rolle i forbindelse med produktionen af *OBC*-album, dels som produktionsleder i den særlige studiepraksis, der knytter sig til indspilningen, dels som fonografisk iscenesætter eller discomorfosens *auteur*, om man vil. Her fokuseres specifikt på

4 Fonogram-musik betegner ganske enkelt optaget/indspillet musik, til forskel fra grafisk/noteret musik og live-musik. Skønt det inden for musikvidenskaben først er med populærmusikforskningens gennembrud, at denne musik er begyndt at nyde større bevågenhed og vinde status som særegen, er det netop denne form for musik, der, i kraft af dens kommercialisering siden begyndelsen af det 20. århundrede og den fortsatte teknologiske udvikling, er kommet til fuldstændig at dominere vestlig musikkultur. Flere teoretikere har påpeget dens særlige æstetiske karakter og kulturelle konsekvenser, se fx Evan EISENBERG: *The Recording Angel – Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, 2. udgave. New Haven: Yale University Press. 2005; Michael CHANAN: *Repeated Takes – A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso. 1995, og Timothy DAY: *A Century of Recorded Music – Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press. 2002.

5 For en detaljeret og mangefacetteret behandling af problemstillinger vedrørende genre og industrikultur, se Keith NEGUS: *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge. 1999.

6 Af praktiske hensyn omtales *OBC*-albummet artiklen igennem som genre, ikke undergenre. Til gengæld ekspliciteres alle referencer til den fonografiske musical-genre som helhed.

tre indflydelsesrige producere, Jack Kapp, Goddard Lieberson og Thomas Z. Shepard, og udvalgte eksempler på deres produktion, henholdsvis *Oklahoma!* (1943) *West Side Story* (1957) og *Sunday in the Park with George* (1984). Afslutningsvis reflekteres over OBC-albummets særlige karakter som fonografisk værk.

Musical-fonogrammet som genstand for forskning og beskrivelse

Musical-fonogrammet har kun i meget begrænset omfang nydt bevågenhed fra musikforskningen, måske ikke mindst fordi musical-genren først i løbet af de seneste 15 år har opnået akademisk legitimitet som signaleret i fx Allen Fortes analytiske studie af Tin Pan Alley-traditionen i *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950: A Study in Musical Design* fra 1995. I musikforskningen figurerer musical-indspilninger som distinkt studieobjekt hidtil primært i diskografiske studier, som nok primært har musiksamlere som målgruppe.⁷ I modsætning til den hovedsageligt nyere del af den diskografiske litteratur, der i sine tilstræbt komplette listninger tager afsæt i de enkelte pladeselskabers arkiverede dokumentation af de samlede optagelser i studiet (såkaldte *sessionographies*⁸), begrænser litteraturen sig til listninger af kommercielt udsendte fonogrammer, eventuelt suppleret med demo-indspilninger og lignende. At forfatterne betragter fonogrammerne som dokumentation af musical-forestillinger snarere end som fonografiske værker fremgår ikke blot af titlerne (jf. note 7), men af det udvalg af faktuelle oplysninger, der i alt væsentligt udgør de enkelte bidrag. Det er således påfaldende, at den pladeindustri, der producerer og promoverer disse musical-album, kun figurerer i form af et katalognummer og eventuelt udsendelsesår, mens de specifikke produktionsomstændigheder, der kunne repræsenteres ved oplysninger om fx optagested og -tid, samt producer- og teknikerkreditering, uden undtagelse er fraværende. David Hummel, hvis *The Collector's Guide to the American Musical Theatre* er det hidtil mest omfattende med hensyn til den faktuelle detaljeringsgrad, bruger fx i et indledende kapitel næsten en halv spalte på at forklare, hvorfor orkestratoren/erne af de enkelte musicals ikke er krediteret⁹, men begrundet ikke udeladelsen af fx pladeproduceren.

Den mest detaljerede beskrivelse af musical-fonogrammer findes i den journalistiske guide-litteratur, der, ligesom pladeanmeldelsen, specifikt har til formål at bedømme kommercielle musical-indspilninger i korte komparative beskrivelser med henblik

7 Som repræsentativ for denne forskning kan nævnes Brian RUST: *London Musical Shows on Record*. London: British Institute of Recorded Sound. 1958; Gordon W. HODGINS: *The Broadway Musical – A Complete LP Discography*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press. 1980; Jack RAYMOND: *Show Music on Record*. New York: F. Ungar. 1982; David HUMMEL: *The Collector's Guide to the American Musical Theatre*, 2 bind. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press. 1984; og Richard Chigley LYNCH: *Broadway on Record*. New York: Greenwood Press. 1987. Beslægtet – og meget nyttig – er også Brian RUST & Allen G. DEBUS: *The Complete Entertainment Discography. From 1897 to 1942*, 2. udgave. New York: Da Capo Press. 1989.

8 Som eksempel kan nævnes Ernst JØRGENSEN: *Elvis Presley: A Life in Music. The Complete Recording Sessions*. New York: St. Martin's Press. 1998.

9 Hummel: *The Collector's Guide*, s. xii.

på rådgivning af potentielle pladekøbere¹⁰. Her er det primært musikken, sangteksterne, udførelsen og undtagelsesvist lyden selv, der gøres til genstand for bedømmelse. Er der forskelle i de omtalte albums udvalg eller omfang af inkluderet musik, bemærkes dette ofte, men en tematisering af albummene som *fonografiske* produkter og værker i forhold til de relevante teaterproduktioner og pladeproducenternes rolle desangående er fraværende. Karakteren og betydningen af den uundgåeligt radikale transformation fra scenisk til fonografisk værk synes enten at blive taget for givet (og derfor unødvendig at kommentere) eller at regnes for betydningsløs.

Selv de omslagsnoter, der traditionelt ledsager selve musical-albummet, fokuserer på teaterforestillingen med plot-gennemgang og eventuel produktions- og receptions-historie, ligesom omslagets obligatoriske liste af krediteringer i sin klassiske udformning blot reproducerer forestillingens, med fravær af noget så basalt som pladeproducent-kreditering til følge.

Denne ubevidste(?) forbigåelse af pladeindustrien som produktionsforum for musical-albummet synes at spejle – og uvægerligt at forstærke – den generelle mangel på bevidsthed om og følgelig behandling af musical-fonogrammer som distinkt fonografisk genre.

En enkelt undtagelse fra denne fremherskende tendens udgøres dog af teater-dirigenten Lehman Engels *The American Musical Theater*¹¹. I bogens afsluttende kapitel indgår et overvejende essayistisk afsnit med titlen "Recordings and the musical theater", hvori denne betydelige musical-dirigent¹² giver et kort historisk rids af musical-indspilningernes forandring fra pladeindustriens begyndelse ved århundredeskiftet frem til den aktuelle situation. Dette er især interessant på grund af Lehmans vægtning af og store indsigt i den industrielle praksis, der sætter rammerne for denne produktion. Desuden funderer Lehman over indspilningernes kunstneriske, historiske, pædagogiske og kommercielle betydning for teaterkulturen, skønt musical-albummets særlige værkarakter ikke direkte tematiseres.

10 Fire centrale titler i kronologisk rækkefølge er: Kurt GÄNZL: *The Blackwell Guide to the Musical Theatre on Record*. Oxford: Blackwell. 1990; Mark WALKER (red.): *Gramophone Musicals Good CD Guide*, 1. udgave. Harrow: Gramophone Publications. 1997; Didier C. DEUTSCH (red.): *MusicHound Soundtracks: The Essential Album Guide to Film, Television and Stage Music*, 2. udgave. Detroit: Visible Ink Press. 2000; og Michael PORTANTIERE (red.): *The Theater Mania Guide to Musical Theater Recordings*. New York: Back Stage Books. 2004.

11 Lehman ENGEL: *The American Musical Theater. A consideration*. New York: Macmillan i distr. 1967.

12 Efter at have dirigeret (ofte egen) scenemusik til en række teaterforestillinger på Broadway i starten af sin karriere, debuterede Lehman Engel (1910-1982) som musical-dirigent i 1936 med Kurt Weills *Johnny Johnson* efterfulgt af en lang række Broadway-musicals af blandt andre Leonard Bernstein (*Wonderful Town*, 1953), Harold Rome (*Fanny*, 1954; *Destry Rides Again*, 1959; *I Can Get It for You Wholesale*, 1962), Harold Arlen (*Jamaica*, 1957), Bob Merrill (*Take Me Along*, 1959) og Jule Styne (*Do Re Mi*, 1960). Han fungerede desuden som fast dirigent for den række af *studio cast*-indspilninger, som Columbias producer Goddard Lieberson lancerede i slutningen af 1940'erne.

Amerikansk musical-musik som fonografisk fænomen

Musical-relaterede indspilninger kan i USA spores helt tilbage til pladeindustriens barndom i 1890'erne, som det for eksempel fremgår af den omfattende cd-antologi *Music from the New York Stage 1890-1920*.¹³ I forbindelse med deres optræden i specifikke forestillinger indspillede diverse Broadway-stjerner populære enkeltnumre, ofte i studie-arrangementer, der kunne adskille sig markant fra teater-udgaven som fx de fra 1920'erne og frem meget populære refrain-versioner spillet af *dance bands* med vokalist. Og allerede i 1909 påbegyndte Victor Talking Machine Company en serie indspilninger, der hver udgjorde et potpourri af numre fra et aktuelt (eller mindeværdigt) Broadway-show. Disse medleys, som fyldte én pladeside, blev ikke udført af de optrædende, men af det såkaldte Victor Light Opera Company. Andre pladeselskaber fulgte trop, og konceptet holdt frem til slutningen af 1920'erne.¹⁴ Men uanset typen af musical-indspilning var der tale om enkeltstående fonogrammer. Albumformatet, som udgjordes af mindst to samhørende fonogrammer i samme omslag, var reserveret den klassiske musik, hvor fx de tidligste (næsten) komplette operaindspilninger daterer tilbage til århundredes første årti. Dette monopol blev først brudt, da RCA Victor Records i sommeren 1936 udsendte deres *Bix Beiderbecke Memorial Album*, det første populærmusikalske album, bestående af seks 25 cm 78'ere. Skønt Victors medley-plader kan betragtes som den fonografiske kim til en oplagt musical-pendant til det værk-repræsenterende opera-album, blev denne først en genremæssig realitet i løbet af 1940'erne, og da i hele tre beslægtede og delvist overlappende kommercielle udformninger: *OBC*-albummet, *studio cast*-albummet og *soundtrack*-albummet. Skønt denne artikel primært fokuserer på *OBC*-albummet, gives her en kort karakteristik af de tre undergenrer, ikke mindst fordi de selv i dag gøres til genstand for konstant sammenblanding grundet manglende viden om deres distinkte genremæssige karakteristika.¹⁵

Original Broadway Cast-albummet er besætningsmæssigt karakteriseret ved at benytte den oprindelige Broadway-opsætnings skuespiller-ensemble, forestillingens kor, orkester og dirigent, og ved musikalsk at benytte opsætningens originale arrangementer og orkestreringer (dog typisk med moderate ændringer). Parallelt findes for eksempel betegnelsen *Original London Cast* med reference til den oprindelige West End-produktion, og også regionale amerikanske opsætninger gives specifikke betegnelser som fx *Original Los Angeles Cast*. Ligeledes optræder *Revival Cast* som benævnelse i forbindelse

13 Pearl. GEMM CDS 9050-2, 9053-5, 9056-8, 9059-61.

14 Et større udvalg af disse amerikanske medley-plader er genudsendt på Pearl i en serie bestående af 4 dobbelt-cd'er (GEMS 0082, GEMS 0083, GEMS 0084 og GEMS 0085). I forbindelse med Londons West End-produktioner, som ligger uden for artiklens emneområde, var det allerede fra 1910'erne udbredt at indspille ikke blot et antal enkeltnumre men også medleys, såvel *Vocal Gems* som instrumentale arrangementer betegnet *Selection*. Denne britiske tradition for medley-indspilninger af udvalgte engelske musical-produktioner fortsatte helt frem til 1950'erne, dog i en noget udvidet form. For en komplet listing, se Rust. *London Musical Shows on Record*.

15 Det er for eksempel typisk, at alle tre undergenrer i pladeforretninger, også i deres online-udgaver, findes placeret under kategorien *Soundtracks*, som dog hovedsageligt udgøres af album med musik fra ikke-musical-relaterede film!

med indspilning af senere genopsætninger. Fælles for denne kategori er, at albummet altid refererer til en specifik teater-opsætning.

Betegnelsen *studio cast* bruges om musical-album, der udelukkende er et plade-studieprodukt, sådan at forstå, at besætningen ikke stammer fra en aktuell forestilling men udelukkende er sammensat af pladeselskabet. Dette koncept er lige så gammelt som *OBC*-konceptet og omfattede i 1940'erne og 1950'erne såvel nye musicals, der allerede var indspillet af original-besætningen, som gamle musicals, typisk fra 1930'erne, der ikke tidligere havde været gjort til genstand for album-indspilning, fx Jerome Kern & Otto Harbachs *Roberta*¹⁶ fra 1933 indspillet af Decca i 1944.¹⁷ For at appellere til et så bredt publikum som muligt anvendte pladeselskaberne i disse *studio recreations* oftest selskabets egne allerede populære sangere inklusive 'croonere' og operette- og operasangere, mens musikken ofte var arrangeret i en mere populær stil. Denne fonografiske delgenre bestod frem til slutningen af 1960'erne, hvor en generel afmatning ramte musical-albummet, men fik en betydningsfuld genkomst fra slutningen af 1980'erne og op gennem 1990'erne (herom senere).

Det musical-relaterede *soundtrack*-album udgør – parallelt til *OBC*-albummet – det væsentligste biprodukt til Hollywoods produktion af musical-filmatiseringer. Fra lydfilmens gennembrud i slutningen af 1920'erne og frem til midten af 1940'erne var det kulturelle i den amerikanske filmindustri at udsende aktuelle sange fra de meget populære musical-film på fonogrammer som markedsføring for filmen. Flere af de første syngende filmstjerner var allerede før deres filmdebut etablerede Broadway-stjerner med stort salgspotentiale, det gjaldt for eksempel Al Jolson og Fanny Brice. Disse fonogrammer udgjordes af særlige studieindspilninger, der blev produceret af pladeselskaber, som enten var ejet af et filmselskab – for eksempel blev Brunswick i slutningen af 1920'erne opkøbt af Warner Brothers med netop dette formål – eller som samarbejdede med et eller flere filmselskaber. Således havde MGM's førende musical-stjerne, Judy Garland, sideløbende med sin filmkontrakt (1935-1950) en pladekontrakt med Jack Kapps Decca, der producerede og udsendte 78'ere med sange fra hver Garland-musical frem til 1945. Der var altså tale om separate produkter, ikke direkte optagelser fra lydsporet (*soundtrack*), som i de første år blev optaget live under filmoptagelserne, eller de såkaldte *pre-recordings*, gængse fra midten af 1930'erne, der blev optaget i filmselskabernes musikafdeling før selve filmoptagelserne, og som skuespillerne så blot mimerede til under optagelserne. I 1946 grundlagde MGM sit eget pladeselskab, MGM Records, og begyndte som det første filmselskab løbende at udsende *soundtrack*-album bestående af netop disse *pre-recordings*, et såvel musikalsk som forretningsmæssigt oplagt koncept. Deres første *soundtrack*-album bestod af uddrag fra filmmusicalen *Till the Clouds Roll By* og blev udsendt i slutningen af 1946. Denne udformning, der primært fokuserer på sang-materialet med typisk udeladelse af eventuel dansemusik, har udgjort den altdominerende model frem til i dag.

Et særligt forhold ved *soundtrack*-albummet, der bør bemærkes, er, at den adskilte optagelse af musik og billede, giver mulighed for *dubbing*, hvor filmskuespilleren

16 Som ophavsmænd til de enkelte musicals anføres, i overensstemmelse med traditionel praksis, kun komponist og sangtekst-forfatter.

17 Decca. DA 374.

mimer til sange indspillet af en *ghost singer*. Dette var en udbredt Hollywood-praksis; fx er Deborah Kerr i filmatiseringen af Richard Rodgers & Oscar Hammerstein IIs *The King and I* (1956), Natalie Wood i Leonard Bernstein & Stephen Sondheims *West Side Story* (1961) og Audrey Hepburn i Frederick Loewe & Alan Jay Lerner's *My Fair Lady* (1964) alle *dubbet* af samme i samtiden ukrediterede sangerinde, Marni Nixon. På grund af musical-filmatiseringernes fortsatte popularitet og i dag nærmest verdensomspændende distribution på videogram, står flere OBC-album i skyggen af de tilsvarende *soundtrack*-album. Således forbindes fx hovedrollen i Richard Rodgers & Oscar Hammerstein IIs *The Sound of Music* hos de fleste med Julie Andrews, skønt det var en af Broadways største stjerner i 1940'erne og 1950'erne, Mary Martin, der skabte rollen på Broadway. Ligeledes forbindes den kvindelige hovedrolle i *West Side Story* med skuespilleren Natalie Wood, der som allerede nævnt mimer til Nixons sangstemme, og ikke med Broadways Carol Lawrence.

Ud over disse tre distinkte undergenrer dannede musical-scores specielt i 1950'erne og 1960'erne desuden materialegrundlag for diverse populærmusikalske album i meget forskellige populære stilarter som for eksempel *Percy Faith Plays Music from the Broadway Production My Fair Lady* (1956), [Stan] *Kenton's West Side Story* (1961), og *Diana Ross & the Supremes Sing and Perform Funny Girl* (1968)¹⁸, henholdsvis easy listening, jazz og motown-pop. At musical-musikken dannede grundlag for så forskellige 'aftapninger' henvendt til differentierede demografiske målgrupper vidner om dens centrale placering i amerikansk underholdningsmusik frem til begyndelsen af 1970'erne.

Overordnet betragtet tegner der sig således et billede af et meget sammensat og broget fonografisk fænomen. På denne baggrund følger her en belysning af den historiske udvikling af OBC-albummet som særegen fonografisk undergenre. Der findes ingen samlet fremstilling af OBC-albummets produktionshistorie (for slet ikke at tale om kulturhistorie), men det hidtil væsentligste bidrag til belysning af de produktionsmæssige omstændigheder udgøres af noget sporadiske oplysninger i Russell Sanjeks *Pennies From Heaven – The American Popular Music Business in the Twentieth Century*¹⁹, hvorfor denne kilde optræder som gennemgående reference. Følgende historiske rids er disponeret i tre kronologiske dele dækkende omkring 60 års produktionshistorie frem til årtusindskiftet.

1940'erne: OBC-albummets pionerår

Den 2. december 1943 udsendte det amerikanske pladeselskab Decca Records²⁰ et pladealbum med et omfattende uddrag af sangene fra Richard Rodgers & Oscar Hammersteins musical *Oklahoma!*, der havde haft premiere på Broadway syv måneder før. At albummet først blev indspillet i oktober 1943 skyldtes det generelle forbud

18 Henholdsvis Columbia. CL 895; Capitol. ST 1609; og Motown. MS 672.

19 Russell SANJEK: *Pennies From Heaven. The American Popular Music Business in the Twentieth Century*. New York: Da Capo Press. 1996.

20 Dette pladeselskab, grundlagt i 1934, var en aflægger af det britiske Decca-selskab og omtales ofte American Decca. Alle referencer til Decca i denne fremstilling er til det amerikanske selskab.

mod at indspille, før en ny overenskomst med den amerikanske og canadiske pladeindustri var forhandlet på plads, som American Federation of Musicians (AFM) havde pålagt sine medlemmer med virkning fra 1. august 1942.²¹ Decca var det første større pladeselskab, der indgik en aftale med AFM. Ifølge fonogramhistoriker Paul Gruber var det forhold, at Jack Kapp efter den nye overenskomst måtte betale musikerne højere løn, en medvirkende årsag til, at han valgte at lade original-opsættningens ensemble af ukendte skuespillere indspille albummet, da han erved kunne spare stjernegager til Deccas kendte kontrakt-sangere.²²

Albummet var konciperet og produceret af selskabets direktør Jack Kapp og bestod af seks 25 cm 78-plader med en samlet spilletid på knap 36 minutter. På omslaget blev titlen fulgt af annonseringen "featuring members of the ORIGINAL NEW YORK PRODUCTION", hvilket gjorde *Oklahoma!*²⁴ til det første OBC-album, som satte en betegnelse, på hvad der allerede så småt var begyndt at tegne sig som en ny fonografisk genre.²⁵

Det er en udbredt opfattelse, at *Oklahoma!* kvalificerer sig som det første egentlige amerikanske OBC-album – eller cast-album i det hele taget – ved ud over original-opsættningens samlede skuespiller-ensemble også at benytte forestillingens kor, orkester og dirigent, samt den originale orkestrering. Men dette er en sandhed med modifikationer. Året før havde Decca udsendt et album med uddrag af Irving Berlins Broadway-revue, *This Is the Army*, ligeledes med original-opsættningens samlede kræfter²⁶, og allerede i 1940 havde samme selskab udsendt et album med uddrag fra Gershwin-brødrenes folk opera *Porgy and Bess* med original-opsættningens to hovedrolleindehavere, Todd Duncan og Anne Brown, samt forestillingens kor og



*Oklahoma!*²³ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

21 For en mere detaljeret omtale af denne 'krise' i fonogrammens historie, se Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 217-221.

22 Gruber: *Original Cast!*, s. 5.

23 MCA. MCAD-10798.

24 Decca. DA-359.

25 Selve betegnelsen *Original Broadway Cast* begyndte først at figurere i slutningen af 1940'erne, hvor forestillingens hovednavne på album-coveret ofte blev efterfulgt af *with (the) original Broadway cast*, fx på Rodgers & Hammersteins *South Pacific* (Columbia. ML 4180) og Porters *Kiss Me, Kate* (Columbia. OL 4140), begge fra 1949. Også den selvstændige angivelse *An Original Broadway Cast Recording* er gængs.

26 Albummet (Decca. A 340) bestående af fire 25 cm 78'ere blev indspillet i juli 1942, og udsendt med cover-annonseringen: *Recorded by the Original All-Soldier Cast*.

dirigent.²⁷ Efter operaens Broadway-genopsætning i 1942 med samme hovedkræfter fulgte et supplerende album med titlen *Selections from George Gershwin's Folk Opera Porgy and Bess, Volume Two*.²⁸ To mindre selskaber havde dog været endnu tidligere ude: I april 1938 udsendte Musicraft Records et næsten timelangt album med Marc Blitzsteins *play in music The Cradle Will Rock*,²⁹ bestående af hele syv 30 cm 78'ere med skuespiller-ensemblet fra John Houseman og Orson Welles' Broadway-produktion, akkompagneret, som i teatret, af Blitzstein på klaver.³⁰ Og tre år senere, i marts 1941, udsendte det uafhængige pladeselskab Keynote et tilsvarende album med uddrag fra Blitzsteins 'opera'³¹ *No for an Answer*,³² bestående af tre 25 cm og to 30 cm 78'ere.³³

At ovennævnte OBC-album ikke har opnået historisk status på linje med *Oklahoma!*-albummet skyldes blandt andet en retrospektiv genre-mæssig afgrænsning: OBC-albummet forbindes i dag således primært med det kommercielle teaters såkaldt integrerede musical, på amerikansk oftest betegnet *the book musical*, hvor alle forestillingens bestanddele (dialog, sang, dans, etc.) er underlagt og integreret i et dramaturgisk forløb dikteret af plottet, hvorfor der ofte anvendes litterære forlæg i form af skuespil eller romaner. Skønt der kan opregnes forløbere for denne musical-type helt tilbage til Kern & Hammersteins *Show Boat* fra 1927 (baseret på Edna Ferbers roman), kan dens gennembrud med god ret henregnes til den uhørt succesfulde *Oklahoma!* (baseret på Lynn Riggs's skuespil *Green Grow the Lilacs*), som med sine 2212 opførelser gik på Broadway i over fem år frem til 1948, og således indrammede den periode, hvor den integrerede musical blev etableret som Broadways fremherskende musical-form.³⁴

Jack Kapps satsning med *Oklahoma!*-albummet var en øjeblikkelig kommerciel succes. I udsendelsesmåneden figurerede albummet således to uger på Billboards liste over *Best-Selling Retail Records*³⁵ og kærlighedsduetten "People Will Say We're in Love" blev udsendt 30 uger i træk på et af USAs på det tidspunkt mest populære radioprogrammer *Your Hit Parade*, en rekord der ifølge Charles Hamm kun overgås af Irving Berlins "White Christmas".³⁶ I et forsøg på at udnytte denne usædvanlige salgssucces producerede Decca ikke blot et supplerende album, *Oklahoma! Volume Two*, bestående af forestil-

27 Albummet (Decca. A 145) bestående af fire 30 cm 78'ere blev indspillet i maj 1940. 30 cm-formatet, der kunne rumme op imod 5 minutters musik på hver pladeside, var primært beholdt kompositions-musik, inklusive opera.

28 Albummet (Decca. A 283) bestående af tre 25 cm 78'ere blev indspillet i maj 1942.

29 Musicraft. Album 18.

30 De særlige omstændigheder, der ved forestillingens legendariske urpremiere i 1937 medførte, at forestillingen kun blev akkompagneret af komponisten selv, er beskrevet i Eric A. GORDON: *Mark the Music. The Life and Work of Marc Blitzstein*. New York: St. Martin's Press. 1989. Side 140-144 & 164.

31 Skønt komponisten brugte denne genrebetegnelse, var der reelt tale om en Broadway-musical.

32 Keynote. Album 105.

33 Ifølge Gordon skulle Decca have indspillet albummet, men selskabet bakkede ud på grund af forestillingens politiske radikalitet (Gordon. *Mark the Music*, s. 204).

34 Original-opsætningen turnerede derefter i 51 uger over hele USA. En landsdækkende turné-forestilling, der turnerede fra oktober 1943 til maj 1954, blev set af anslået 10 millioner amerikanere.

35 For en oversigt over betegnelser for og varighed af diverse Billboard-lister fra 1938 og frem, se Joel WHIT-BURN: 'Chart Histories', i: *Billboard – 100th Anniversary Issue 1894-1994*, 1. nov. 1994. Side 262-273.

36 Charles HAMM: *Yesterdays. Popular Song In America*. New York: W. W. Norton & Company. 1979. Side 355.

lingens resterende sange³⁷, men afprøvede det gryende OBC-koncept i forhold til andre aktuelle Broadway-forestillinger efter at have sikret sig indspilningsrettighederne hos teaterproducenterne. I løbet af 1944 og 1945 indspillede og udsendte selskabet således en hel række OBC-album: Kurt Weill & Ogden Nashs *One Touch of Venus*; genopsætningen af Richard Rodgers & Lorenz Harts *A Connecticut Yankee*; Oscar Hammersteins *Carmen Jones*, en bearbejdelse af Bizets *Carmen*; Cole Porters *Mexican Hayride*; Harold Arlen & E. Y. Harburgs *Bloomer Girl*; Robert Wright & George Forrests *Song of Norway*, baseret på temaer af Grieg; Siegmund Romberg & Dorothy Fields' operette *Up in Central Park* og Richard Rodgers & Oscar Hammersteins *Carousel*, deres opfølger til *Oklahoma!*.³⁸

Enkelte af disse album bærer præg af, at de optrædende i OBC-albummets første år blev hyret individuelt af pladeselskabet. Decca var således i stand til for eksempel at erstatte original-skuespillere med sangere, der allerede var tilknyttet selskabet og måske bedre kendte, hvilket var tilfældet med anvendelsen af Eileen Farrell og Celeste Holm ved indspilningen af *Up in Central Park*. Eller at udelade cast-medlemmer, som det var tilfældet ved indspilningen af *One Touch of Venus*, hvor, foruden kor, orkester og dirigent, kun to af hovedkræfterne, Mary Martin og Kenny Baker, medvirkede, idet Baker ganske enkelt overtog materiale, som ikke tilhørte hans rolle, mens andet materiale blev udeladt. Desuden kunne kontraktlige bindinger splitte en potentiel OBC-indspilning mellem flere selskaber, som det for eksempel var tilfældet med Kurt Weill & Ira Gershwins *Lady in the Dark* fra 1941. De to hovedkræfter, Gertrude Lawrence og Danny Kaye, indspillede således hver deres uddrag af musikken med hele fire overlappende sange på henholdsvis RCA-Victor og Columbia³⁹ (sidstnævnte uddrag dirigeret af forestillingens dirigent, Maurice Abravanel), mens Decca producerede sit eget *studio cast*-album med den populære cabaretsangerinde Hildegard og Robert Hannon⁴⁰. Ingen af disse tre fonografiske produkter kvalificerer sig som OBC-album, men illustrerer udmærket, at OBC-albummets endelige udspaltning som en distinkt delgenre var en proces, der strakte sig over adskillige år.

Den generelle kommercielle succes, som Jack Kapps pionerindsats med Deccas tidlige OBC-album resulterede i, tiltrak naturligvis de andre store pladeselskaber. I 1946 barslede det nyligt grundlagte Capitol Records med deres første OBC-album, Arlen & Mercers *St. Louis Woman*, mens Decca fortsatte produktionen med blandt andet Scott & Hanighens *Lute Song*, Harold Romes *Call Me Mister* og Irving Berlins *Annie Get Your Gun*. Columbia Records fulgte året efter med tre album, Broadway-genopsætningen af *Show Boat*⁴¹, Weill & Hughes' *American opera*, *Street Scene* og Lane & Harburgs *Finian's*

37 Da der kun resterede tre sange, kom albummet (Decca. DA 383), indspillet 25. maj 1944 og udsendt 3. januar 1945, kun til at indeholde to 25 cm 78'ere. Det skal bemærkes, at 'Lonely Room' ikke som på scenen synges af Howard da Silva, men af Alfred Drake, der på scenen spiller hovedrollen Curly.

38 Alle Decca, henholdsvis DA 361, DA 367, A 366, DA 372, DA 381, DA 382, A 395 og DA 400.

39 Henholdsvis RCA-Victor. P 60; og Columbia. CL 6249.

40 Decca. A 208.

41 Strengt taget kan genopsætninger, såkaldte 'revivals', ikke henregnes til OBC-kategorien. Når jeg her har gjort en undtagelse, er det, fordi denne indspilning udgør det første konventionelle *Show Boat* cast-album. Den oprindelige opsætning fra 1927 resulterede kun i indspilningen af enkelte sange. Om Jack Kapps album fra genopsætningen i 1932, se 'En søndag i studiet med Goddard – *Original Broadway Cast*-albummet som fonografisk genre II'.

Rainbow, mens RCA-Victor debuterede med Loewe & Lerner's *Brigadoon*, Styne & Cahn's *High Button Shoes* og Rodgers & Hammersteins *Allegro*, ligeledes i 1947.⁴²

Denne skærpelse af konkurrencen mellem de store pladeselskaber om at opnå retighederne til at indspille aktuelle forestillinger førte i slutningen af årtiet til en ny forretningspraksis, som Sanjek beskriver således:

It became the general practice to advance a musical's producer several thousands for first-rejection rights, in return for which, and a royalty up to 10 percent on all sales, the original cast was made available for recording sessions. Spirited bidding became the rule, even though an album often did not return the costs of production, though the show was a box-office hit.⁴³

En for OBC-albummet afgørende konsekvens af denne udvikling var, at teaterproducenterne kunne stramme kontrollen med pladeselskabernes biprodukt og betinge, at det samlede skuespiller-ensemble samt orkester og dirigent medvirkede ved indspilningen. Samtidig med at denne ensretning optimerede OBC-albummets direkte reklameværdi for den aktuelle forestilling, bidrog det til en fastlæggelse af de genre-konventioner, der fremover ville tegne OBC-albummet. En anden udvikling, der bidrog til en standardisering af OBC-albummet, var af primært teknologisk art, nemlig lanceringen af lp'en.

Skønt et OBC-album bestående af fem 25 cm 78'ere – altså ti pladesider med en samlet spilletid på omkring 30 minutter – frem til slutningen af 1940'erne udgjorde det mest gennemgående format, vekslede såvel pladeantal (fra tre til seks) som pladestørrelse fra album til album. Mens de fleste album bestod af 25 cm plader, som var det fremherskende format inden for populærmusikken, blev forestillinger, der stilistisk nærmede sig og/eller blev betegnet som opera eller operette, typisk udsendt på 30 cm plader, der normalt var reserveret kompositionsmusik. Dette gjaldt for eksempel Decas *Porgy and Bess*-album fra 1940, og Columbias uddrag fra genopsætningen af *Show Boat* og *Street Scene*. Sidstnævnte album opnåede således en samlet spilletid på hele 52 minutter.⁴⁴ Det skal dog bemærkes, at skønt såvel indspilningen af *Porgy and Bess* fra 1940 som *Street Scene* fra 1947 retrospektivt kan betragtes som eksempler på tidlige OBC-album, blev de på produktionstidpunktet konciperet som del af den allerede

42 Henholdsvis Capitol. CE 28; Decca. A 445; Decca. A 466; Decca. A 468; Columbia. M 611; Columbia. M 683; Columbia. MM 686; RCA-Victor. P 178; RCA-Victor. K 10; og RCA-Victor. K 11.

43 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 239.

44 Weill udtrykte i de oprindelige pladenoter fra 1947 tilfredshed med det fonografiske mediums afspjelling af hans kompositoriske iscenesættelse af Elmer Rices skuespil: "If we wanted to set down on discs the real values of the *Street Scene* score, we had to keep in mind that only some of the people who will listen to this record will have seen the show, while many others will have to rely on this recording to find out what sort of musical treatment I have given to Elmer Rice's famous play. That's why I was very happy when Goddard Lieberson, Vice-President of Columbia Records, suggested a comprehensive recording. This made it possible to show the variety of musical forms which I have used in this score, to include songs, arias, duets, ensembles, orchestral interludes and even dialogue which, in *Street Scene*, takes the place of recitative in the classic opera. It also allowed me to work out a sort of continuity so that, in listening to this recorded performance, we can follow the action and the emotional up-and-down of this play about life in a street of New York." Noter til cd-udgivelse af *Street Scene*. Sony. MK 44668. Side 10.

konventionelle produktion af opera-sæt, der må betegnes som OBC-albummets mest oplagte forbillede.⁴⁵

Først med Columbias succesfulde lancering af lp'en i 1948⁴⁶ introduceredes det format, der med en spilletid på op til 50 minutter kom til at fungere som standard for OBC-albummet. Det første nyproducerede OBC-album udsendt som lp var Columbias indspilning af Cole Porters *Kiss Me, Kate*⁴⁷, udgivet 15. februar 1949. Ifølge David Hummel havde Columbia dog allerede i juni 1948 genudsendt indspilningerne af såvel 1946-genopsætningen af *Show Boat* som *Finian's Rainbow* på lp.⁴⁸ Da gamle afspillere, der ikke formåede at afspille det nye lp-format, naturligvis fortsat var altdominerende, blev OBC-indspilninger til langt ind i 1950'erne udsendt både som lp-album og som 78'er-album. Mens lp'en nu dikterede den samlede spilletid, var det således fortsat 78'eren, der, selv efter magnetbåndets samtidige gennembrud, satte grænser for varigheden af det enkelte nummer. Sanjeks dom over det nye mediums betydning er dog klar:

The long-playing records offered a more commercial medium for musical comedies, permitted the addition of what had previously been throwaway material, and enlarged the market for cast albums.⁵⁰

Hidtil havde produktionen af OBC-album hovedsageligt været domineret af Jack Kapps indsats og satsning på Decca. Hans pludselige død i marts 1949 kom ikke blot til at be-



Kiss Me, Kate.⁴⁹ Reproduction af originalt album-cover på cd-udgave.

45 RCA-Victor havde allerede i oktober 1935 produceret et opera-album med uddrag fra *Porgy and Bess*, bestående af fire 30 cm 78'ere med individuelle katalognumre (RCA-Victor. 11878, 11879, 11880 og 11881), indspillet af to hvide kontrakt-operasangere, den populære Lawrence Tibbett, som var Gershwins egen foretrukne 'Porgy', og Helen Jepson. Denne indspilning blev dirigeret af original-opsættens dirigent Alexander Smallens under komponistens personlige supervision.

46 For en detaljeret beskrivelse af denne vigtige begivenhed i den fonografiske musiks historie, se Dennis D. ROONEY: "How the LP was born", i: *International Classical Record Collector* (ICRC), nr. 14, efterår 1998. Side 30-38.

47 Columbia. OL 4140.

48 Hummel: *The Collector's Guide*, s. 522, sp. 1. Faktisk havde RCA-Victor helt tilbage i 1931 lavet eksperimentel-indspilninger med 33 1/3 omdrejninger og opnået en spilletid på 10 minutter pr. side. Blandt disse var en plade med uddrag fra Arthur Schwartz & Howard Dietz' nye musical *The Band Wagon* med Adele og Fred Astaire samt Leo Reisman og hans orkester (RCA-Victor. 24003). Denne plade, som kan hævdes at være det allerførste OBC-album, blev dog aldrig udsendt, da lanceringen af det nye produkt ikke lykkedes.

49 Columbia. SK 60536.

50 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 239.

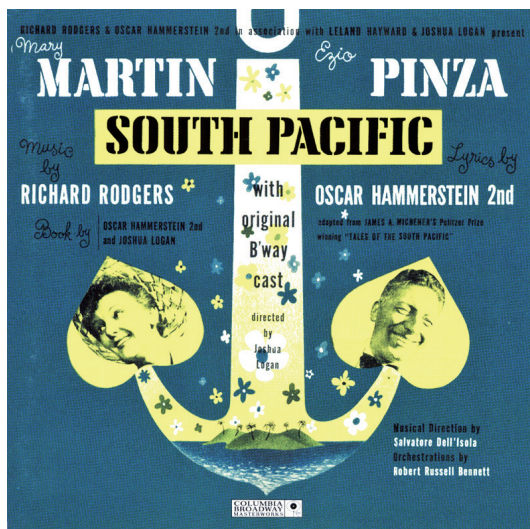
tyde enden på Deccas dominans, men kan retrospektivt læses som en symbolsk markering af pionerårenes afslutning. Ved udgangen af 1940'erne var *OBC*-albummet etableret som en veldefineret fonografisk genre, der havde vundet indpas i alle de store pladeselskabers varesortiment.

1950'erne og 1960'erne: *OBC*-albummet som *Big Business*

Ligesom Jack Kapps *Oklahoma!*-album fra 1943 for længst er valgt og etableret som symbol på *OBC*-albummets fødsel, er det muligt at iscenesætte et tilsvarende specifikt fonogram som symbol på overgangen fra pionerår til genre's glansperiode i 1950'erne og 1960'erne.

Columbias *South Pacific*-album⁵¹ blev indspillet i april og udsendt i maj 1949 i forlængelse af premieren på Rodgers & Hammersteins fjerde musical. Ligesom forestillingen, der nød stor succes såvel blandt kritikerne som i kommerciel henseende⁵², var albummet en stor salgssucces, der indtjente over 9 millioner dollars og som det første cast-album formåede at indtage førstepladsen på Billboards liste over 'Best-Selling Popular Record Albums'. Teknologisk betragtet varslede albummet nye tider ved at bidrage til etableringen af det nye lp-format, og ved, ifølge Marc Kirkeby, desuden at være det første *OBC*-album, der blev indspillet samtidigt på såvel acetater som magnetbånd.⁵³

Men som symbolsk markør har albummet størst værdi, fordi det var det første deciderede *OBC*-album, der blev konciperet og produceret af arvtageren til Jack Kapps status som toneangivende producer af cast-album. Goddard Lieberman (1911-77) var blevet ansat som *assistant director* i Columbias Masterworks-afdeling i



South Pacific.⁵⁴ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

51 Columbia. ML 4180.

52 Forestillingen vandt bl.a. The New York Drama Critics Circle Award og, som en af ganske få musicals, Pulitzer-prisen i kategorien drama. Originalopsætningen opnåede ikke mindre end 1925 opførelser. Denne usædvanlige succes blev, som det fremgår af følgende citat af Paul Gruber, et pejlemærke for den følgende musical-produktion: "In the fifties, nearly everyone in the business wanted to create another *South Pacific*, but by the end of the decade only *My Fair Lady* was more financially succesful than the Rodgers and Hammerstein shows." (Paul GRUBER: *Original Cast! – The Fifties: Part One*. Metropolitan Opera Guild. MET 805. Side 3).

53 Mark KIRKEBY: Cd-noter til *South Pacific – Original Broadway Cast Recording*. Sony Classical/Columbia/Legacy SK 60722. Side 12. Båndoptagelserne blev dog først anvendt ved den første cd-udgave i 1988 (Columbia. CK 32604).

54 Columbia. SK 60722.

1939 og havde op gennem 1940'erne produceret en række indspilninger af skuespil, operaer og koncertmusik, alt imens han forfulgte en karriere som administrator. Via stillingen som afdelingsleder, i hvilken egenskab han var en af hovedkræfterne bag Columbias lancering af lp-formatet i 1948, endte han som direktør for Columbia Records fra 1956. Men sin nærmest legendariske status opnåede han med sin produktion af en lang række musical-album, der begyndte måneden efter Jack Kapps død⁵⁵, og som i den sparsomme litteratur er blevet nærmest identisk med OBC-albummets storhedstid i 1950'erne og 1960'erne⁵⁶. Ud over den store anseelse blandt kritikere, var det den kommercielle succes med flere af disse OBC-album, der sikrede Columbia den absolutte førerposition på denne specifikke del af plademarkedet op gennem 1950'erne og frem til begyndelsen af 1960'erne. Som det fremgår af oversigten over OBC-album, der til og med 1960'erne opnåede RIAA's guld-certificering (se bilag 1), er fire ud af de fem 50'er-album produceret af Lieberon, og af de otte album i alt, som desuden opnåede en førsteplads på Billboards album-hitliste, var hele fem produceret af Lieberon.

Men det er naturligvis de store pladeselskabers samlede produktion af OBC-album, der i dag får perioden fra omkring 1950 og frem til begyndelsen af 1970'erne til at fremstå som denne genres 'gyldne tidsalder'.

Den teknologisk set største nyudvikling i denne periode var introduktionen af stereo-indspilning. Det første OBC-album, der blev indspillet i mono og stereo (med to separate sæt mikrofoner og monitorer), var Columbias *Bells Are Ringing* i december 1956 produceret af Goddard Lieberon. Da stereo-pladen på dette tidspunkt endnu ikke var en kommerciel realitet, blev stereo-albummet, i modsætning til mono-albummet, først udsendt i 1958⁵⁷.

Denne teknologiske nyskabelse havde ingen indflydelse på det nu konventionelle lp-albumformat, bortset fra at den første generation af stereo-album på grund af den tidlige stereo-rilles større bredde havde en lettere reduceret spilletid, hvorfor hvad der blev betragtet som mindre væsentlige enkeltnumre ofte blev udeladt på stereo-albummet. For eksempel optræder det instrumentale dansenummer 'Essie's Vision' kun på mono-udgaven af RCA-Victors *Redhead* fra 1959⁵⁸.

Helt frem til 1968 fortsatte pladeselskaberne med at udsende såvel stereo- som mono-udgaver af deres OBC-album (såvel som anden musik)⁵⁹, hvorefter afspilnings-

55 Allerede i 1947 var det, ifølge Paul Gruber, Lieberon, der havde sikret Columbia indspilningsrettighederne til selskabets tre første cast-album: *Show Boat*, *Street Scene* og *Finian's Rainbow* (se Paul GRUBER: *Original Cast! – The Forties: Part Two*. Metropolitan Opera Guild. MET 804. Side 32). Og ifølge noterne til cd-udgaven af *Street Scene* (Columbia. MK 44668) har han tilmed produceret dette album, skønt Gruber hævder det modsatte.

56 En analyse og diskussion af Lieberons produktion af *West Side Story* OBC-albummet følger i 'En søndag i studiet med Goddard – *Original Broadway Cast*-albummet som fonografisk genre II'.

57 Stereo-albummet har katalognummer OS 5170, mono-albummet OL 2006.

58 RCA-Victor. LOC 1048.

59 Det skete, at forskellige *takes* af samme nummer blev brugt på henholdsvis mono- og stereoalbummet, fx 'Cornet Man' fra Capitols *Funny Girl*-album fra 1964 (stereo-albummet har katalognummer SVAS 2059, mono-albummet STAO 2059), hvorfor visse oprindelige mono-udgivelser i dag betragtes som samleobjekter af musical-entusiaster.

kompatibilitet mellem stereo-album og de tilbageværende mono-afspillere overflødiggjorde mono-albummet.

Den væsentligste forretningsmæssige udvikling i 1950'erne var en markant forøgelse af pladeselskabernes investering i opsætningen af nye musicals. Her førte RCA-Victor an, som beskrevet af Sanjek:

Shortly after assuming his position at Victor [as head of its popular-record division] Mannie Sachs added a new financial dimension to the business of recording musical comedies when he agreed, on RCA's behalf, to put up the entire \$250,000 backing for the Irving Berlin–Lindsay and Crouse musical *Call Me Madam*, which went into rehearsal in the spring of 1950. Berlin, his co-writers, the director, and Ethel Merman, the star, agreed to a 20 percent temporary reduction in their royalties, until Victor's investment was recouped, after which the usual author and performer royalties would be restored.⁶⁰

Med et forsalg af billetter på næsten en million dollars, ikke mindst takket være trækplastret Ethel Merman, var selskabets betragtelige investering en god forretning. Men fordi Merman var kontraktligt forpligtet hos Decca, som ikke ønskede at låne hende ud, måtte RCA-Victor på deres OBC-album⁶¹ erstatte hende med en af deres egne populære kontrakt-sangere, Dinah Shore. Decca indspillede til gengæld et *Call Me Madam*-studiealbum med Merman⁶². At Merman tydeligvis følte sig uretfærdigt behandlet ved at måtte gå glip af muligheden for at dokumentere sin hovedrolle som del af et OBC-album fremgår tydeligt af hendes selvbiografi:

Ironically, I wasn't allowed to appear on the original-cast album of [*Call Me Madam*] put out by RCA-Victor. When RCA backed the show, it had been assumed that some kind of agreement could be worked out with Decca, for whom I had been recording exclusively. Instead Decca released an album of my songs. For 'You're Just in Love' I teamed with Dick Haymes, a good singer, but hardly so perfectly cast as Russell [Nyple]. And 'The Hostess with the Mostes' on the Ball' was missing altogether. It was reserved for RCA's "original-cast"—minus me—album. Dinah Shore did my songs, and for once my 10 percent of all profits was cold comfort for having someone else take my place.⁶³

Ingen af de to album blev en salgssucces.

Den største enkeltstående succes med denne nye forretningspraksis tilfaldt seks år senere Goddard Lieberson og Columbia Records i forbindelse med Lerner & Loewe's *My Fair Lady*, som havde premiere i marts 1956. Her i Sanjeks kompakte redegørelse:

60 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 239.

61 RCA-Victor. LOC 1000.

62 Decca. DL 8035.

63 Ethel MERMAN & George EELLS: *Merman*. New York: Simon & Schuster. 1978. Side 166. Hvad angår 'The Hostess with the Mostes' on the Ball', må Merman huske forkert, da nummeret er det første på Decca-albummet, som bortset fra udeladelse af ouverturen og kor-nummeret 'Mrs Sally Adams' indeholder samme udvalgt som RCA-Victors album.

Goddard Lieberson's faith in *My Fair Lady*, from the time he read the book and heard the music, was such that he persuaded the CBS board to invest \$360,000, the entire cost of mounting the production, for a 40 percent share. It gave the corporation initial returns in excess of two million dollars in the first two years from a record that cost \$22,000 to make. CBS also received an option to produce a television version of *My Fair Lady* on its network, following the permanent closing of the first Broadway production, which took place on September 29, 1962, after grossing \$20,257,000. During the run, CBS bought Lerner and Loewe's 30 percent share of *My Fair Lady* royalties outright for two million, increasing its interest to 70 percent. CBS then sold movie rights to Warner Brothers for \$5.5 million and a 47.5 percent share of earned income over \$20 million from distribution.⁶⁴

OBC-albummet fra *My Fair Lady* (OL 5090) blev hurtigt det bedst sælgende album i Columbias historie og står i dag som pladeindustriens bedst sælgende OBC-album nogensinde.⁶⁵ Albummet fik snart følgeskab af supplerende Columbia-album, blandt andet et *Original London Cast*-album i stereo fra 1959⁶⁶ med samme hovedrolleindehavere og ligeledes produceret af Lieberson, og et *soundtrack*-album⁶⁷ i forbindelse med Warner Brothers' filmatisering i 1964. I slutningen af 1970'erne havde Columbia, ifølge librettisten Alan Lerner's biograf Gene Lees, tjent 42 millioner dollars på dets oprindelige investering.⁶⁸



My Fair Lady.⁶⁹ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

Denne guldmine udgjorde naturligvis undtagelsen, men var med til yderligere at skærpe pladeselskabernes indbyrdes konkurrence om indspilningsrettighederne til nye musical-produktioner, hvilket kunne aflæses direkte i det konstant stigende prisniveau. Hvor Columbia i 1950 havde forudbetalt \$25.000 for *first-refusal rights* plus 15 procent af indtægten ved det samlede pladesalg til producenterne bag Cole Porters nye musical, *Out of This World*, som i øvrigt floppede, forlangte de selvproducerende Rodgers & Hammerstein i 1958 ikke blot et udlæg på mellem 50.000 og 100.000 dollars,

64 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 352.

65 1 november 1986 opnåede albummet 3 x platin-certificering, med over 3 millioner solgte eksemplarer.

66 Columbia. OS 2015.

67 Columbia. KOS 2600.

68 Gengivet i Paul GRUBER: *Original Cast! – The Fifties: Part Two*. Metropolitan Opera Guild. MET 806. Side 20.

69 Columbia. SK 89997.

men også, ifølge Sanjek, "all or partial funding of theatrical-production expenses for a share of royalties, toward the recording of a cast album, several popular- and jazz-version LPs, and a certain number of single versions of songs from the production made by artists the writers selected."⁷⁰

De store pladeselskabers investering i produktionen af Broadway-musicals var blevet *big business* med en samlet årlig investering på adskillige millioner dollars, og frem til begyndelsen af 1970'erne udgjorde disse investeringer således en væsentlig del af finansieringsgrundlaget for opsætningen af musicals på Broadway. Skønt der var langt mellem de store salgssuccesser, som Columbia i 1950'erne nærmest havde patent på (jævnfør bilag 1) med en indtjening på over 1 million dollars på hvert guldalbum – Sanjek skønner, at den overordnede succesrate var på omkring 10 procent⁷¹ – udgjorde salget af musical-album en væsentlig del af det samlede pladesalg. Dette skyldtes blandt andet, at det umiddelbare tab ved mindre succesfulde *OBC*-album, ofte kunne vendes til gevinst ved hjælp af pladeklub- og discountsalg. Som Sanjek konkluderer: "Cast albums were highly recyclable, even box-office failures, and were regularly reissued in new packaging or rerecorded in enhanced stereo sound."⁷²

Desuden opnåede musical-musikken fortsat en kraftig eksponering takket være radioen, og også tv-mediet, der udgjorde en stadig større trussel mod teaterkulturen generelt, blev udnyttet som national reklameplatform med regelmæssige optrædener af cast-medlemmer i scener fra aktuelle musicals på blandt andet CBS's meget populære *Ed Sullivan Show*.

Omfanget af pladeselskabernes Broadway-investeringer afspejledes i produktionen af *OBC*-album med kulmination i årtiet fra 1960 til og med 1969, hvor over 120 nye *OBC*-album blev indspillet i forhold til omkring 80 årtiet før. Dette betød, at størstedelen af alle musical-opsætninger på Broadway, hit såvel som flop, affødte et *OBC*-album. 1960'erne er derfor også det årti, hvor musical-produktionen på Broadway med hensyn til kommercielle indspilninger er bedst dokumenteret.⁷³

Et i forretningsmæssigt henseende væsentligt supplement til *OBC*-albummet i netop de to gyldne årtier var den sideløbende produktion af ikke blot *studio cast*-album men også musical-relaterede *soundtrack*-album. I modsætning til de tidlige filmmusicals, der, skønt de ofte havde specifikke Broadway-musicals som idéforlæg, ikke var konciperet som egentlige filmatiseringer, opstod der i 1950'erne en trend, hvor musicalforestillinger blev overført til filmklæret i en så tro udgave, som en samtidig udnyttelse af filmmediets særlige muligheder og fordringer tillod. Dette skete naturligvis efter, at originalopsætningen på Broadway og en eventuel national turné-forestilling havde udspillet sig. I den række af musical-filmatiseringer, som affødte meget populære *soundtrack*-album, var fem Rodgers & Hammerstein-musicals, *Oklahoma!*

70 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 352.

71 *Ibid.*, s. 354.

72 *Ibid.*, s. 354.

73 Selv flop blev i 1960'erne i flere tilfælde gjort til genstand for indspilning, fx Stephen Sondheims *Anyone Can Whistle* fra 1964, der blev taget af plakaten efter kun 9 forestillinger. Musicalens kult-status skyldes således hovedsageligt Liebersons *OBC*-album (Columbia. KOS-2480).



Hair.⁷⁶ Reproduction af originalt album-cover på cd-udgave.

studio cast-album, gjorde musical-albummet som fonografisk genre til en væsentlig faktor i den amerikanske pladeindustri i 1950'erne og 1960'erne. Til forskel fra den fra midten af halvtredserne gennemslagskraftige rock'n'roll, der primært var målrettet mod et købekraftigt hvidt teenage-marked, var musical-albummets publikum hovedsageligt den voksne hvide middelklasse. Men efterhånden som dette voksenpublikum i løbet af 1960'erne i stadig højere grad kom til at bestå af pladekøbere, der forblev tro mod deres ungdoms revolutionerende musik, begyndte markedet for musical-musik, der i det store hele forblev forankret i Tin Pan Alley-traditionen, at skrumpe ind fra et mainstream-marked til et niche-marked. Det har således næsten symbolsk karakter, at det sidste OBC-album, der i konkurrence med blandt andet Capitols import-succes The Beatles, formåede at indtage førstepladsen på Billboards popalbum-liste var (folk)rock-musicalen *Hair* fra 1968, som den toneangivende teaterkritiker Clive Barnes omtalte som "the first Broadway musical in some time to have the authentic voice of today rather than the day before yesterday."⁷⁷ Den efterfølgende strøm af såkaldte rock-musicals, der emnemæssigt og musikalsk forsøgte at appellere til en yngre generation, var i en kort årrække et markant islæt på Broadway, repræsenteret ved forestillinger som Link & Courtneys *Salvation* (1969), Ford & Cryers *The Last Sweet Days of Isaac* (1970), Stephen Schwartz' *Godspell*, McDermott, Guare & Shapiros *Two Gentlemen of Verona* og Lloyd Webber & Rices *Jesus Christ Superstar* (alle 1971). De tilhørende OBC-album, hvoraf kun meget få var salgssucces-

(filmatiseret 1955), *Carousel*, *The King and I* (begge 1956), *South Pacific* (1958) og *The Sound of Music* (1965). Som det fremgår af bilag 2, opnåede disse tre Capitol- og to RCA-album alle guld-certificering. Med *soundtrack*-albummet til *The Sound of Music*⁷⁴ lykkedes det tilmed RCA at overgå salgstallene for Columbias meget populære OBC-album fra *My Fair Lady*, mens Columbias *soundtrack*-album til *West Side Story* fra 1961⁷⁵ fortsat har rekorden for flest antal uger på førstepladsen på Billboards popalbum-liste – i alt 54 uger!

Kombinationen af OBC-album, *soundtrack*-album samt diverse

⁷⁴ RCA. LSOD 2005.

⁷⁵ Columbia. OS 2070.

⁷⁶ RCA Victor. BD89667.

⁷⁷ Citeret i Paul GRUBER: *Original Cast! – The Sixties: Part Two*. Metropolitan Opera Guild. MET 808. Side 67.

ser, markerede afslutningen på pladeselskabernes massive investering i Broadway-musicalen. Som Sanjek udtrykker det:

After the quick closing of several lavish and expensively overproduced musicals written by Galt McDermott, the composer of *Hair*, classically trained record producers and budget-wary executives turned their backs on rock. Broadway was pricing itself out of the reach of the young enthusiastic audiences who filled theaters around the world to revel in rock musicals and kept "Hair" on the best-selling LP chart for 151 weeks, a success that *Godspell*, *Jesus Christ Superstar*, and the stage *Grease* [1973] could not match.⁷⁸

I to årtier havde pladeselskaberne investeret massivt i produktionen af musicals på Broadway, fordi de håbede på et indbringende OBC-album og popsingel-versioner. I løbet af få år ville denne praksis blive undtagelsen.

Fra 1970'erne: Nicheproduktion og kreativ genbrug

Den generelle uvillighed til at risikere økonomiske tab i forhold til en fonografisk genre, der ikke længere havde mainstream-publikummets bevågenhed, resulterede i midten af 1970'erne i en betydelig reduktion i pladeselskabernes investering i Broadway-musicalen. I Sanjeks udlægning:

With a solid market for only 5,000 units, except for musicals with a score including one or more popular hits, record companies abandoned the once-profitable role of angel. [...] Record companies were ready only to pay for recording costs and hope that the publisher would promote the LP.⁷⁹

I fraværet af et massivt publikumsgrundlag blev musical-albummet som fonografisk genre reduceret til en niche-produktion, dog fortsat med OBC-albummet som flagskib. De store selskaber blev mere selektive, og kombineret med det generelt faldende antal af årlige musical-produktioner på Broadway faldt antallet af nyproducerede OBC-album betydeligt sammenlignet med årtiet før.

Den ændrede situation afspejledes blandt andet i det forhold, at hvor 1960'erne havde indbragt industrien otte guld-certificeringer, blev det i 1970'erne kun til tre: Stephen Schwartz' *Godspell* (1971) fra det uafhængige pladeselskab Bell, samt to Columbia-album, Hamlisch & Klebans *A Chorus Line* (1975) og Strouse & Charnins *Annie* (1977)⁸⁰. Årtiets suveræne musical-relaterede hit var RSOs *soundtrack*-album til filmatiseringen af *Grease*⁸¹ med Olivia Newton-John og John Travolta fra 1978, der lå 12 uger på førstepladsen på Billboards album-liste og som solgte 22 millioner eksemplarer på verdensplan.

78 Sanjek: *Pennies From Heaven*, s. 599. Det må dog bemærkes, at OBC-albummet fra *Godspell* (Bell. SBLL 146) udsendt i juli 1971, opnåede guld-certificering i december 1972.

79 *Ibid.*, p. 600.

80 Henholdsvis Bell. 1102; Columbia. PS 33581; og Columbia. PS 34712.

81 RSO. RS-2-4002.

I 1980'erne opnåede ligeledes tre OBC-album guld-certificering: Lloyd Webber & Rices *Evita*, udsendt i 1979 på MCA, Lloyd Webbers *Cats* (1983) og Schönberg & Boublils *Les Misérables* (1987), begge på Geffen Records⁸². At alle tre var importerede musicals viser gennemslagskraften i 'den britiske invasion', der dominerede Broadways musical-produktion i 1980'erne og 1990'erne. Disse forestillinger havde i forbindelse med deres West End-produktion allerede affødt succesfulde *Original London Cast*-album og *Evita* desuden et koncept-album fra 1976⁸³, der gik forud for den oprindelige teateropsætning.⁸⁴ Alligevel var kun et af de tidligere centrale pladeselskaber repræsenteret ved de amerikanske genindspilninger.⁸⁵

Hvad angår OBC-albummets format, satte 1980'ernes 'britiske invasion' på Broadway sit fingeraftryk. I modsætning til den amerikanske musical, var disse europæiske import-musicals typisk gennemkomponerede, eller *through-sung*, hvilket resulterede i flere dobbelt-lp'er, blandt andet i forbindelse med de tre ovennævnte guld-album. Denne formatudvidelse forblev dog alt i alt undtagelsen for nyskrevne amerikanske musicals. Kun Stephen Sondheims næsten gennemkomponerede *Sweeney Todd* fra 1979 udkom som dobbelt-lp⁸⁶. Til gengæld blev en mindre række Broadway-revues, der hyldede enkelt-kunstnere og -komponister og stort set kun bestod af musik udsendt som dobbelt-lp'er, blandt andet *Jacques Brel Is Alive and Well and Living in Paris* (1968), *Berlin to Broadway with Kurt Weill* (1972) og *Ain't Misbehavin'* (1978)⁸⁷.

Med cd'ens gennembrud i sidste halvdel af 1980'erne skete til gengæld en udvidelse af det nu 'én-sidede' albums samlede spilletid til over 70 minutter, hvilket udgjorde mere end en fordobling af de tidligste OBC-albums varighed. Dette nye enkeltskive-format erstattede ganske enkelt lp'en, og det nyproducerede OBC-album består således også i dag typisk af én cd med en spilletid på 70 til 78 minutter, mens dobbelt-cd'en kun optræder undtagelsesvis, for eksempel Jonathan Larsons næsten gennemkomponerede *Rent* (1996) med en samlet spilletid på 127 minutter og Flaherty & Ahrens' *Ragtime* (1998), der varer 113 minutter⁸⁸. Med download-kulturens nuværende gennembrud bortfalder i princippet også disse formatbegrænsninger, men eventuelle konsekvenser for musical-albummets fonografiske udformning ligger endnu ude i fremtiden.

I begyndelsen af 1990'erne oplevede musicalen som fonografisk genre en opblomstring. Dette skete til trods for den kritiske situation på Broadway, hvor de efterhånden meget voldsomme omkostninger ved nyopsætninger gjorde det næsten umuligt for unge uprøvede kræfter at blive produceret, mens forholdsvis få hovedsageligt im-

82 Henholdsvis MCA. 2-1107; Geffen. 2GHS 2026; og Geffen. GHS 24151.

83 Henholdsvis MCA. MCG 3527; Polydor CATX 001; First Night Records. Encore 1; og MCA. MCA2 11003.

84 Det musical-relaterede koncept-album, oftest en dobbelt-lp, forbindes primært med de såkaldte rock-operæer (i allerbredeste forstand), der netop gjorde sig gældende som rene fonografiske 'produktioner' fra slutningen af 1960'erne, bl.a. The Whos *Tommy* (1969) og *Quadrophenia* (1973), Lloyd Webber & Rices *Jesus Christ Superstar* (1970) og *Evita* (1976), Pink Floyds *The Wall* (1979) og Anderson, Ulvæus og Rices *Chess* (1984).

85 MCA opkøbte i øvrigt Geffen Records i 1990.

86 RCA. CBL2 3379.

87 Henholdsvis Columbia. D2S 779; Paramount. PAS-4000; og RCA. CBL2 2965.

88 Henholdsvis DreamWorks Records. DRMD2 50003; og RCA. 63167 2.

porterede blockbuster-forestillinger blandt andet i kraft af massiv markedsføring plus genopsætninger af musical-klassikere dominerede scenen. To årsagers samvirke til denne comeback skal her fremhæves:

Fra midten af 80'erne og frem til begyndelsen af 90'erne fik *studio cast*-albummet en renæssance takket være en række indspilningsprojekter hovedsageligt på europæiske(!) pladeselskaber, der havde til hensigt at indspille komplette klassiske amerikanske musicals i originalarrangement og -orkestrering og med '(opera)stjernebesætning'. Startskud- det blev givet af Leonard Bernsteins storsælgende indspilning af hans egen *West Side Story* på Deutsche Grammophon⁸⁹ i 1985 med bl.a. Kiri Te Kanawa, José Carreras og Marilyn Horne.⁹⁰ Bortset fra enlige svaler⁹¹, var det blandt de amerikanske selskaber kun Elektra Nonesuch, der gjorde sig bemærket i denne sammenhæng med en Gershwin-serie i første halvdel af 90'erne omfattende *Girl Crazy* (1990), *Strike Up the Band* (1991), *Lady, Be Good!* (1992), *Pardon My English* (1994) og *Oh, Kay!* (1995)⁹². Samtidig specialiserede det britisk/amerikanske selskab TER/Jay Records sig i komplette studie-indspilninger af klassiske Broadway-musicals (kun undtagelsesvist baseret på aktuelle opsætninger) med et efterhånden omfattende katalog til følge. På grund af selskabets satsning på musical-stjerner, hvis eksponering ikke tåler sammenligning med de store selskabers operastjerner, er dets produkter dog forblevet kendt primært blandt musical-entusiaster.

Samtidig med at denne omdiskuterede trend⁹³ inden for produktionen af *studio cast*-album i kraft af sin eksponering på primært store klassiske pladeselskaber i høj grad dominerede niche-markedet i sidste halvdel af 80'ere og ind i 90'erne og således var med til at tegne billedet af den klassiske Broadway-musical i fonografisk iklædning, oplevede pladeindustrien generelt et løft som følge af cd'ens gennembrud i anden halvdel af 1980'erne. Mens musical-fonogrammerne ganske vist forblev en niche-produktion, affødte formatskiftet – også i pladeindustrien generelt – en intensiv gen-

89 DG. 431 027 2.

90 Te Kanawa og Carreras indspillede året efter Rodgers & Hammersteins *South Pacific* på Sony (CBS. MK 42205), og i 1987 sang Te Kanawa hovedpartiet i Lerner & Loewes *My Fair Lady* på Decca (London. 421200). *West Side Story* blev på Deutsche Grammophon fulgt op af endnu to 'klassiske' Bernstein-musicals, operetten *Candide* (DG. 429 734 2) i 1991 dirigeret af Bernstein og med bl.a. Jerry Hadley, June Anderson, Christa Ludwig og Nicolai Gedda, og *On the Town* (DG. 437 516 2) i 1993 dirigeret af Michael Tilson Thomas og sunget af bl.a. Frederica von Stade, Thomas Hampson og Samuel Ramey, begge indspilninger spillet af London Symphony Orchestra. På EMI fulgte en serie dirigeret af John McGlinn, ligeledes med London Symphony Orchestra eller London Sinfonietta, omfattende: *Show Boat* (EMI. 49108 2) i 1988 med bl.a. Teresa Stratas, Frederica von Stade og Jerry Hadley; Cole Porters *Anything Goes* (EMI. 49848 2) i 1989 med bl.a. Frederica von Stade; Cole Porters *Kiss Me, Kate* (EMI. 54033 2) i 1990 med bl.a. Thomas Hampson; Irving Berlins *Annie Get Your Gun* (EMI. 54206 2) i 1991 igen med bl.a. Thomas Hampson; og Lerner & Loewes *Brigadoon* (54481 2) i 1992 med bl.a. John Mark Ainsley.

91 Blandt andet Gershwin-brødrenes *Of Thee I Sing* & *Let 'Em Eat Cake* på Sony (CBS. M2K 42522) i 1987 dirigeret af Michael Tilson Thomas; Rodgers & Hammersteins *Carousel* på MCA (MCA. DMCG 6028) samme år med bl.a. Barbara Cook og Samuel Ramey; Rodgers & Hammersteins *The Sound of Music* på Telarc (Telarc. CD 80162) i 1988 med bl.a. Frederica von Stade og Håkan Hagegård; og Leigh & Darions *Man of La Mancha* på Sony (Sony. SK 46436) i 1996 (dog indspillet 1990!) sunget af bl.a. Plácido Domingo, Julia Migenes og Samuel Ramey.

92 Henholdsvis 7559 79250 2, 7559 79273 2, 7559 79308 2, 7559 79338 2, og 7559 79361 2.

93 Den æstetiske diskussion af disse studieindspilningers fortjenester og fadæser i forhold til de tilsvarende OBC-album, bl.a. betydningen af den udbredte brug af operasangere, falder dog uden for artiklens rammer.

udgivelse af arkivmateriale, idet dette kreative genbrug var en omkostningsmæssig meget billig strategi. Således lancerede de store gamle selskaber serier eller ligefrem labels med cd-genudgivelser af 'klassiske' musicals: MCA udsendte fra 1990 i serien *Broadway Classics* over tyve titler med blandt andet de gamle Decca-titler, mens Sonys overtagelse af CBS blandt andet resulterede i plademærket Sony Broadway, der fra 1991 supplerede det allerede betragtelige antal genudgivne Columbia-album med mere end 30 titler. I 1992 og 1993 udkom i alt 33 af Capitols klassiske OBC-album på Broadway Angel. Kun RCA-Victor, nu som en del af BMG Classics, genudsendte et udvalg af gamle OBC-album uden at samle dem under en ny betegnelse.

Denne vellykkede satsning, som udgjorde en betragtelig del af stigningen i tilgængelige musical-fonogrammer i første halvdel af 1990'erne, medvirkede til fornyet interesse i den fonografiske musical-genre. Ifølge Bill Rosenfield, RCA-Victor/BMG Classics' vicepræsident for Broadway A&R: "The majors realized that there was not blockbuster, but serious, money to be made in tapping into the cast album audience."⁹⁴ Dette smittede naturligvis af på selskabernes lyst til at investere i indspilningen af nye musical-produktioner i midten af 1990'erne. Som Bruce Kimmel, producer og vicepræsident i det mindre pladeselskab Varese Sarabande, som først gjorde sin entré på musical-markedet i begyndelsen af 1990'erne, udtrykte det i 1996: "Three years ago, people wouldn't touch this stuff with a 10-foot-pole. No one wanted the Roundabout *She Loves Me*; today you'd have five companies [bidding]. There is definitely more competition."⁹⁶

Foruden denne fornyede aktivitet hos de gamle selskaber med RCA-Victor i en førende position⁹⁷ lykkedes det også nye pladeselskaber at gøre sig gældende, blandt an-



Disney's *Beauty and the Beast*.⁹⁵ Reproduktion af originalt cd-cover.

94 Citeret fra Howard SHERMAN: 'Cultivating Broadway's Field of Dreams. The Cast Album Business Is a Labor of Love and Money', i: *Show Music*, årg. 12, nr. 3, efterår 1996. Side 39.

95 Disney. 523 597 2.

96 Sherman: 'Cultivating Broadway's Field of Dreams', s. 39. Den omtalte Broadway-genopsætning i 1993 af Bock & Harnicks musical fra 1963 blev indspillet af netop Varese Sarabande (Varese Sarabande. 5464).

97 I 1990'erne markerede ikke mindst selskabets David Jay Saks sig som en central producer, blandt andet med Sondheims *Into the Woods* (RCA. 6796 2 RC) i 1987, Flaherty & Ahrens' *Once on This Island* (RCA. 60595 2 RC) i 1990, Sondheims *Assassins* (RCA. 60737 2 RC) i 1991, Sondheim-revuen *Putting It Together* (RCA. 61729 2) i 1993, Kander & Ebbs *Steel Pier* (RCA. 68878 2) i 1997, Flaherty & Ahrens *Ragtime* (RCA. 63167 2), William Finns *A New Brain* (RCA. 63298 2) begge i 1998, og John LaChiusas *Marie Christine* (RCA. 63593 2) i 2000.

det det ovenfor nævnte Varese Sarabande, DRG Records, Geffen/Dreamworks, Lloyd Webbers Really Useful Records og Walt Disney Records, som naturligvis var ansvarlige for indspilningerne af Disneys Broadway-produktioner baseret på animationsfilm, begyndende med *The Beauty and the Beast* (1994) og *The Lion King* (1997).

Men i betragtning af at antallet af årlige Broadway-produktioner af nyskrevne musicals i 1990'erne var meget beskedent, mens langtidsholdbare mega-musicals og publikumssikre nyopsætninger af klassiske musicals florerede, udgjorde OBC-albummet, til trods for pladeselskabernes fornyede investering, kun en mindre procentdel af den samlede produktion af musical-album⁹⁸, i hvad der frem til i dag er forblevet et niche-marked domineret af musik fra genrens storhedstid. Det seneste årti karakteriseres dog ved en fortsat stabil produktion af nye OBC-album, skønt det årlige antal er forholdsvis beskedent, blandt andet sikret af dedikerede uafhængige pladeselskaber som PS Classics og senest Sh-K-Boom Records/Ghostlight Records.

— — —

Grundet deres omfattende forretningsmæssige involvering i produktionen af OBC-album har Jack Kapp (Decca) og Goddard Lieberson (Columbia) allerede figureret som magtfulde enkeltaktører i ovenstående historiske rids. Men som nævnt forbindes deres betragtelige indflydelse på genrens udviklingshistorie dog oftest med deres virke som producere af en række specifikke fonogrammer. Det er betydningen af denne rolle som discomorfosens *auteur* for OBC-albummets genremæssige distinkthed, der i en værk-analytisk optik undersøges i anden hoveddel af denne dobbeltartikel. Her fokuseres på tre udvalgte OBC-album, der tilsammen repræsenterer genrens overordnede udvikling som fonografisk værk i hænderne på tre af OBC-albummets mest indflydelsesrige producere: Fra Jack Kapps *Oklahoma!* (1943) over Goddard Liebersons *West Side Story* (1957) til Thomas Z. Shepards *Sunday in the Park with George* (1984).

98 Den brogede produktion omfattede også nye indspilninger af *revivals* (fx *Guys and Dolls* (RCA. 61317 2) 1992, *Carousel* (Broadway Angel. 55199) 1994 og *The King and I* (Varese Sarabande. 5763) 1996), nye (komplette) studie-indspilninger af klassiske shows (jf. ovenstående beskrivelse), live-optagelser af koncert-opførelser (fx *Anyone Can Whistle – Live at Carnegie Hall* (Columbia. 67224) 1995 og *Sweeney Todd Live in Concert* (New York Philharmonic. 2001/2002) 2000), studie-indspilninger i forlængelse af koncertopførelser (specielt DRGs serie af klassiske musicals, der fra 1995 og frem har været del af 'City Center's Encores! Great American Musicals in Concert'), koncert-events (fx *Sondheim – A Celebration at Carnegie Hall* (RCA. 61484 2) 1992), diverse tema-album (fx *Unsung-* og *Lost in Boston*-serierne på Varese Sarabande) og solo-album (fx Christiane Nolls *A Broadway Love Story* (Varese Sarabande. 5956) 1998) og fortsatte genudgivelser af oprindelige indspilninger, nu anden eller tredje cd-generation med digitalt rensat lyd og ekstra-materiale i form af for eksempel *outtakes* og demo-optagelser (fx klassiske Columbia OBC-album som del af Sonys Legacy-serie fra 1998 og frem, og Universals Decca Broadway-label lanceret i 2000 med såvel gamle som nyproducerede titler). 'Outtakes' betegner i forbindelse med OBC-albummet musik-numre fra forestillingen, som nok blev indspillet med alligevel udeladt på det færdige album, ofte af pladshensyn. Demonstrationsoptagelser er ofte foretaget af komponisten og sangskriveren selv, og benyttes bl.a. til at skaffe finansiering eller en kontrakt med et pladeselskab.

Bilag 1

Kronologisk oversigt over OBC-album produceret før 1970, der har opnået guld-certificering af The Recording Industry Association of America (RIAA)

Album	Producer/Selskab	Udgivelse	Certificering
<i>South Pacific</i> ²	Goddard Lieberman/Columbia	05/49	16/05/66
<i>My Fair Lady</i> ¹²	Goddard Lieberman/Columbia	04/56	08/01/64
<i>West Side Story</i>	Goddard Lieberman/Columbia	10/57	12/01/62
<i>The Music Man</i> ¹²	Dick Jones/Capitol	01/58	16/11/59
<i>Flower Drum Song</i> ³	Goddard Lieberman/Columbia	01/59	09/02/62
<i>The Sound of Music</i> ¹⁶	Goddard Lieberman/Columbia	11/59	07/12/60
<i>Camelot</i> ⁶	Goddard Lieberman/Columbia	01/61	09/02/62
<i>Oliver!</i>	J. Linhart & C. Gerhardt/RCA	10/62	04/05/66
<i>Hello Dolly!</i> ¹	Andy Wiswell/RCA	02/64	02/06/64
<i>Funny Girl</i>	Dick Jones/Capitol	04/64	21/09/64
<i>Fiddler On the Roof</i>	George R. Marek/RCA	10/64	28/10/65
<i>Man of La Mancha</i>	Michael Kapp/Kapp	01/66	28/06/67
<i>Mame</i>	Goddard Lieberman/Columbia	06/66	14/05/67
<i>Hair</i> ¹³	Andy Wiswell/RCA	06/68	25/03/69

Kommentar

Certificeringen, som pladeselskaberne selv skal ansøge om, blev i den aktuelle periode givet for salg på mindst \$1 million.

Fremhævede titler angiver album, der desuden har opnået en førsteplads på Billboards album-hitliste (Top Pop Album). Tallet, der efterfølger den fremhævede titel, angiver antal uger på førstepladsen.

Kilder: Adam WHITE: *The Billboard Book of Gold & Platinum Records*. London: Billboard Books. 1990; og Joel WHITBURN: *Joel Whitburn Presents Billboard #1s 1950-1991*, Menomonee Falls, Wis.: Record Research. 1991.

Bilag 2

Kronologisk oversigt over amerikanske musical-relaterede *soundtrack*-album produceret før 1970, der har opnået guldcertificering af the Recording Industry Association of America (RIAA).

Album	Selskab	Udgivelse	Certificering
<i>Oklahoma!</i> ²	Capitol	08/55	[første guld-album] 08/07/58
<i>Carousel</i>	Capitol	01/56	15/01/64
<i>The King and I</i> ¹	Capitol	06/56	15/01/64
<i>South Pacific</i> ³¹	RCA	03/58	18/12/59
<i>Porgy and Bess</i>	Columbia	06/59	21/10/63
<i>West Side Story</i> ⁵⁴	Columbia	08/61	07/01/63
<i>The Music Man</i>	Warner	07/62	27/03/63
<i>My Fair Lady</i>	Columbia	10/64	18/12/64
<i>The Sound of Music</i> ²	RCA	03/65	30/03/65
<i>Camelot</i>	Warner	10/67	17/09/68
<i>Funny Girl</i>	Columbia	08/68	23/12/68
<i>Oliver!</i>	Colgems	11/68	25/07/69
<i>Paint Your Wagon</i>	Paramount	09/69	19/10/70

Kommentar

Certificeringen, som pladeselskaberne selv skal ansøge om, blev i den aktuelle periode givet for salg på mindst \$1 million.

Fremhævede titler angiver album, der desuden har opnået en førsteplads på Billboards album-hitliste (Top Pop Album). Tallet, der efterfølger den fremhævede titel, angiver antal uger på førstepladsen. Med hensyn til *The Sound of Music*-albummet skal det bemærkes, at skønt albummet kun erobrede førstepladsen i 2 uger, tilbragte det i alt 109 uger på listen over Top 10 Album. Frem til i dag har albummet solgt over 11 millioner eksemplarer alene på det amerikanske og canadiske marked.

Kilder: Adam WHITE: *The Billboard Book of Gold & Platinum Records*. London: Billboard Books. 1990; og Joel WHITBURN: *Joel Whitburn Presents Billboard #1s 1950-1991*, Menomonee Falls, Wis.: Record Research. 1991.

Abstracts

Artiklens formål er at bidrage til en belysning af *Original Broadway Cast*-albummets historiske udvikling til og som distinkt fonografisk undergenre i den amerikanske produktion af musical-album. På baggrund af en kort introduktion til amerikansk musical-musik som fonografisk fænomen med definition af dens tre væsentligste undergenrer, tegnes et overordnet kronologisk rids af *OBC*-albummets produktionshistorie fra pionerårene i 1940'erne over den forretningsmæssigt gyldne periode i 1950'erne og 1960'erne til nicheproduktionen fra 1970'erne og frem til omkring årtusindskiftet. Dannelsen og konventionaliseringen af det kommercielle *OBC*-album behandles primært i en økonomisk, industrikulturel og teknologisk kontekstualisering.

The purpose of the present article is to contribute to the treatment of the historical development of the *Original Broadway Cast* album as a distinct phonographic subgenre in the American production of musical theatre albums. After a short introduction to American show music as a phonographic phenomenon, including definitions of its three main subgenres, the article traces the production history of the *OBC* album from the pioneering decade of the 1940s and big business in the 1950s and 1960s to the niche production of the 1970s and beyond. The formation and conventionalization of the commercial *OBC* album are framed primarily by economic, industrial cultural, and technological contextualizations.

Vitalisme i Carl Nielsens musik

“... Drivkraften, den store Bevægelse bag det hele.”¹

I 2009 publicerede jeg i *Carl Nielsen Studies* en artikel om Carl Nielsen og den vitalistiske strømning i musikken.² Heri diskuterede jeg eksistensen af en vitalistisk strømning i kunsten fra slutningen af 1800-tallet og frem til anden verdenskrig og hvordan denne opdelt i flere faser kunne siges at sætte sit præg på dele af kunsten i denne periode. Jeg argumenterede også for, at Carl Nielsen især i en bestemt periode under og efter første verdenskrig kom med en række udtalelser, der klart er formuleret inden for en vitalistisk diskurs, og at han i programnoter og lignende knyttede denne opfattelse til bestemte værker, som han således må have anset for at være et udtryk for vitalisme. Dette gælder naturligvis først og fremmest hans 4. symfoni med mottoet “Musik er liv”, men også hans 3. og 5. symfoni fik sådanne udtalelser med på vejen. Samtidig argumenterede jeg for, at Carl Nielsen ikke i alle henseender og i alle perioder kan betragtes som vitalist, og tilsluttede mig det synspunkt, som Sven Halse har fremført i forhold til billedkunsten, at man ikke blot kan slutte, fra at et værk falder inden for perioden og har affinitet til det vitale, til at det er et vitalistisk værk:

Er det nok, at der er en flok badende børn på stranden, og at billedet er malet i den ‘vitalistiske periode’. Jeg mener nej. Så vidt jeg kan skønne, må der i et billede være en eksplicit eller implicit reference til den vitalistiske grundtanke om *livet som en autonom kraft, som findes i naturen, og som mennesket stræber efter at fastholde sin delagtighed i*. ... Analysen må argumentere for, på hvilken måde og med hvilken intensitet vitalistiske tanker og idéer er til stede i kunstværket.³

Det er denne fordring om en specifik og analytisk underbygget diskussion af vitalisme i forhold til Carl Nielsens musik, jeg vil forsøge at indfri i nærværende artikel.

Et sådant forehavende er ikke ganske enkelt. For det første må man undgå at falde i den grøft, hvor man foregiver, at vitalisme er noget håndfast, man konkret kan påvise analytisk. På samme måde som det nationale i musikken ikke giver sig udtryk i en es-

- 1 Carl Nielsens skitse til programnote til hans Symfoni nr. 4, udateret ms., *DK-Kk*, CNA I.D.3a, citeret i *Carl Nielsen Værker II/4*, København: Carl Nielsen Udgiven / Wilhelm Hansen. 2000. s. xiv, note 14.
- 2 Michael FJELDSØE: “Carl Nielsen and the Current of Vitalism in Art”. *Carl Nielsen Studies* 4. 2009. s. 26-42. Artiklen byggede på et paper givet på konferencen Carl Nielsen: Texts and Contexts, University of Manchester 29.-30. januar 2009, som jeg i en dansk version gentog på Dansk Selskab for Musikforsknings symposium i Horsens 14. april 2009.
- 3 Sven HALSE: “Den vidtfavnende vitalisme. Om begrebet og fænomenet vitalisme i filosofi og kunst”. Gertrud HVIDBERG-HANSEN og Gertrud OELSNER (red.): *Livslust. Sundhed – Skønhed – Styrke i dansk kunst 1890–1940*. Fuglsang Kunstmuseum og Forlaget Odense Bys Museer. 2008. s. 46-57, 52.

sens, der kan påvises analytisk, men tager form af en række musikalske træk, der kan opfattes som udtryk for det nationale, fordi de har en karakter, der gør det muligt at hæfte forestillinger om, hvad det nationale i musikken er, op på dem – således er også påvisningen af vitalistiske træk et spørgsmål om, hvorvidt der er musikalske træk, der tilbyder sig som anknytningspunkter for forestillinger om vitalisme. Der er således tale om egenskaber, der *tillægges* musikken, i kraft af at de kan hæftes op på konkrete musikalske træk. For det andet må man holde de forskellige planer ude fra hinanden: Der kan være tale om, at Carl Nielsen (eller andre) generelt formulerer sig inden for en vitalistisk diskurs, der kan være tale om eksplicit at intendere eller fortolke et værk som vitalistisk og der kan være tale om, at værker lever op til forestillinger om vitalisme uanset om der er nogen der har intenderet eller påstået det. Forholdet mellem de to sidste planer er centralt, når man beskæftiger sig med kunst: en komponist sætter ikke altid ord på alt, hvad der er i værkerne og han gør ikke altid det han siger.

For at få et indblik i, hvad der forstås ved vitalisme, kan man til Sven Halses formulering af vitalismens centrale tanke om *livet som en autonom kraft, som findes i naturen, og som mennesket stræber efter at fastholde sin delagtighed i* føje en række mere eksplicitte bestemmelser. Litteraturhistorikeren Anders Ehlers Dam sammenfatter i sin bog om den vitalistiske strømning i dansk litteratur "nogle af de mest basale kendetegn ved det vitalistiske livsbegreb: Livet er noget elementært, fysisk og konkret; nogle ting er særligt livsfremmende, mens andre er livshæmmende; mennesket er selv en del af livet, og dette er noget, der opleves ... ; tænkning og kunst skal være livfuld; livet er en kilde til religiøsitet."⁴ Dette fører til en dyrkelse af det livskraftige, sunde og stærke og til en forkærlighed for bestemte motiver som atleter, krigere, kraftkarle og løbende børn, heste og andre stærke dyr og energiladede naturscener.

Vitalismen falder ifølge Dam i tre faser, som han ser som en forberedelse, et gennembrud og en fuldendelse af den vitalistiske tendens. Den forberedende fase svarer stort set til 1890'ernes symbolisme, i gennembrudsfasen er vægten lagt på den livskraftende, positive vitalisme, mens der i dens fuldendelse er tale om en mere fundamental opfattelse af livet som et altomfattende og basalt vilkår hinsides optimisme og negativisme, hinsides godt og ondt. I Dams optik er den sidstnævnte vitalisme den højeste form for vitalisme.⁵

Denne periodisering svarer stort set til Jørgen I. Jensens opdeling af Carl Niensens produktion i tre faser, men med den forskel at Jørgen I. Jensens udgangspunkt er at forstå Carl Nielsen som en hovedrepræsentant for en dansk *symbolisme*.⁶ I Jensens op-

4 Anders Ehlers DAM: *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900*. Århus: Aarhus University Press. 2010. s. 14f. Bogen er en revideret udgave af forfatterens upublicerede ph.d.-afhandling fra Århus Universitet, 2006.

5 Dam udskiller to grundlæggende linjer i den vitalistiske strømnings idehistoriske baggrund, en negativ, livsformægtende linje og en positiv. Hvor den første repræsenteres af Schopenhauer, er Nietzsche repræsentanten for "en positiv, livsbekræftende linje, hvor det handlekraftige, det aktive, det enkle og sunde, det kraft- og livfulde hyldes. Begge linjer har i princippet en vitalistisk opfattelse af, at der eksisterer en grundlæggende, dominerende livsvilje, men det er den positive linje, man på grund af dens affirmative holdning normalt vil betegne som egentlig vitalistisk." DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 23.

6 Jørgen I. JENSEN: "Carl Nielsen: Artistic Milieu and Tradition: Cultural-Historical Perspectives". Mina MILLER (red.): *The Nielsen Companion*. London: Faber & Faber. 1994. s. 58-77, spec. s. 59-65.

tik er den tidlige symbolisme i 1890'erne den egentlige symbolisme, der forstås som en reaktion mod 1880'ernes naturalisme og realisme, en reaktion, der på en gang søgte indad og nedad mod sjælens dybder⁷ og længselsfuldt opad mod det uopnåelige metafysiske hinsides, som kan anes gennem kunsten.⁸ Som et hovedværk i denne fase nævner han *Hymnus Amoris* (1897). Denne indad- og opadsøgende symbolisme ser han efter århundredeskiftet forvandlet til en optimistisk symbolisme, der først og fremmest kommer til udtryk i dyrkelse af solen. Hovedværker i denne fase er *Helios* (1903) og *Kantaten til Københavns Universitet* (1908) og kulminationen ser han i *Sinfonia espansiva* (1911) og *Violinkoncerten* (1912). Og som en tredje fase ser han Nielsen nå frem til en ny form for symbolisme som en reaktion på udbruddet af første verdenskrig, der afslørede optimismen som en uholdbar position. Dette sker i Nielsens 4. symfoni, *Det uudslukkelige* (1914-16). Denne symfoni ser han som udtryk for en ny form for illusionsløs symbolisme, der forener erfaringerne fra 1890'ernes indadvendte og førkrigstidens udadvendte symbolisme og som er en slags syntese af pessimisme og optimisme.⁹

Der er således tale om, at Jensen og Dam i det store og hele beskriver den samme udvikling set ud fra hvert deres perspektiv. Dam ser symbolismen som en forberedelse af den positive, livsbekræftende vitalisme, der bryder igennem efter århundredeskiftet, samtidig med at dette gennembrud er et opgør med symbolismens længsel mod det hinsides og samtidig i vid udstrækning et selvpørgør hos gennembruddets aktører, der selv i overvejende grad havde deres rødder i 1890'ernes symbolistiske kultur. Selv om vitalismen fastholder, at livet er en kilde til religiøsitet, sker der et afgørende skift, idet denne ændrer karakter fra symbolismens anelsesfulde længsel efter det guddommelige til hvad man kan betegne som en sekulariseret religiøsitet, hvor kunstværket ikke symboliserer en verden hinsides denne, men er et symbol "på livet selv".¹⁰ Omkring første

7 Ibid. 59, med henvisning til Vilhelm ANDERSEN: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*. København: Gyldendal. 1925. vol. 4. s. 789f.

8 Det centrale i symbolismen er en reaktion mod den rationalisme, der præger både naturalismen og realismen, til fordel for en insisteren på, at kunstens rolle er at give et indblik i det metafysiske, åndelige og guddommelige, som ligger bagved tingene. Tingene kommer derfor i symbolismen til at stå som symboler på det bagvedliggende, som ikke kan ses, men som dog kan fornemmes gennem kunsten. Derfor bliver begreber som anelse og stemning centrale begreber i symbolismen. Jf. Henrik WIVEL: *Ny dansk kunsthistorie*. vol. 5: *Symbolisme og impressionisme*. København: Fogtdal. 1994. s. 23, hvor han citerer Johannes Jørgensens erindringer "Mit livs legende. Taarnet" (1923): Her konstaterer Jørgensen i tilbageblik, at symbolismen var en reaktion på at "oventil er Udsigten lukket for det moderne Menneske". ... Symbolismen er "Troen paa en Metafysik, en anden Verden, et Hinsides. Symbolismen er nemlig - ligesom den tyske Filosofi ved Aarhundredets Begyndelse - overbevist om Identiteten af Tænken og Væren. Det Væsen, som aabenbarer sig i Tilværelsens ydre Fænomener, er (ifølge denne Filosofi) det samme, som lever i Menneskets Sjæl. Sjæl og Verden er ét'. ... 'Den sande Kunstner er derfor nødvendigvis Symbolist. Hans Sjæl genkender bag de timelige Ting den Evighed, hvoraf hans Sjæl er udsprunget.'"; jf. også DAM. *Den vitalistiske strømning*. s. 105-6.

9 Denne syntese forbinder han derefter til kategorien livsanskuelsesværker, Weltanschauungsmusik; jf. hertil Hermann DANUSER: "Musical Manifestations of the End in Wagner and Post-Wagnerian Weltanschauungsmusik". *19th Century Music* 19/1 (Summer). 1994. s. 64-82; Hermann DANUSER: *Weltanschauungsmusik*. Schliengen: Edition Argus. 2009.

10 DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 13, hvor Dam med henvisning til Ole Wivels beskrivelse af Wilhumsens vitalistiske maleri som "en sækulariseret [sic] symbolisme" sammenfatter: "Maleriet er ikke symbol på en anden verden, men på livet selv, samlet i en syntese, i et koncentreret udtryk."

verdenskrig udvides forståelsen af, hvad 'livet selv' indbefatter, så vægten forskydes fra det livsbekræftende perspektiv til det altomfattende. Livet erkendes som både skaben og død, opbygning og destruktion, godt og ondt, en opfattelse, hvor livets modsætning ikke er døden, men hvor død indgår i naturens evige omsætning af stof, som også menneskene er underlagt. Det er denne position, der kommer forbilledligt til udtryk i Carl Nielsens formulering fra 1920 om sin 4. symfoni, der både fik mottoet 'Musik er liv' og titlen *Det uudslukkelige*:

Musiken skulde udtrykke de allerelementæreste Kræfter[s] Tilsyneladelse mellem Mennesker, Dyr ja Planter. Vi kan sige: ifald hele Verden blev ødelagt gennem Brand, Vandflod, Vulkaner o.s.v. og alle levende Ting var ødelagte og døde, saa vilde dog Naturen atter begynde at avle nyt Liv, begynde at trænge paa med de stærke og fine Kræfter der findes i selve Stoffet. Snart vilde Planterne begynde at formere sig, Fuglenes Parren og Skrigen høres og ses, Menneskenes Higen og Ønsker Mærkes. Disse Kræfter der er "uudslukkelige" har jeg søgt at skildre.¹¹

Når det kommer til stykket, beskriver også Jørgen I. Jensen overgangen omkring 1914 som et skift mellem to former for vitalisme: "Nielsen's most difficult and, at the same time, *most vitalizing phase* began when the *art of life and strength* and its connected extroverted national sense were contradicted by events both in the great world around him and in the small world of his family."¹²

I det følgende vil jeg diskutere, hvorvidt der i værker, der hos Nielsen og i sekundærlitteraturen forbindes med den vitalistiske diskurs, findes musikalske træk, der korresponderer med vitalistiske forestillinger og hvordan disse forestillinger i givet fald ser ud. Jeg har derfor valgt at fokusere på værker, hvor den diskursive forbindelse til vitalisme er veletableret for at kunne undersøge, hvordan den spiller sammen med værkernes musikalske karakteristika. De valgte værker dækker perioden fra århundredeskiftet og frem til 1920'erne: *Helios*-ouverturen og den 3., 4. og 5. symfoni. Desuden vil jeg inddrage Nielsens essaysamling *Levende musik*, komponeret 1925.

Helios-ouverturen

Carl Nielsens ouverture *Helios*, op. 17, er komponeret i Athen under Carl Nielsens ophold i Grækenland i foråret 1903. Han havde fået et værelse stillet til rådighed på konservatoriet Odieon, hvor han påbegyndte arbejdet den 10. marts og slutdaterede blyantskladden den 23. april.¹³ I et brev den følgende dag til Julius og Dagmar Borup kaldte han sit nye stykke "en Ouverture til Solens Pris" og beskrev det i en form, der formidler fornemmelsen af et kraftfuldt oplevet naturindtryk:

11 Brev fra Carl Nielsen til Julius Röntgen, 15.2.1920. John FELLOW (red.). *Carl Nielsen Brevudgaven* [herefter CNB]. København. 2005ff, vol. 6, nr. 339.

12 JENSEN: 'Artistic Milieu', s. 62; min fremhævelse.

13 CN Dagbog 10.3.1903, CNB 2, nr. 263; *Helios*, autograf, blyantsmanuskript, DK-Kk, CNS 56b.

Den begynder ganske stille med nogle lange Bastoner og lidt efter lidt kommer flere Instrumenter til og nogle Valdhorn synger saa en halvt-højtidelig Morgensang. Nu stiger og stiger den indtil Middagens dirrende Lys næsten blænder En og alting ligger i et Lyshav som næsten gjør alt levende dødsigt og dvask og endelig daler den igjen og synker langsomt og majestætisk ned bag de fjerne blaaende Bjerge langt ude i Vesten.¹⁴

Heraf fremgår klart, at der er tale om en hyldest til solen og han indleder samme brev med at understrege solens kraft som kilde til naturens liv: "Nu er Solen saa stærk ... den har lokket alt frem af Jorden som har mindste Rod." Og han fortsætter med at udtrykke forståelse for religiøs tilbedelse af solen: "Solen er dog en herlig Ting og jeg forstaar at Menneskene har kunnet tilbede den. I Norge findes der endnu Spor af Soltilbedelse. I de trange Dale [h]vor Solens Straaler sjældent naar hen er det en Festdag naar den endelig naar at skinne paa Huset og Bondmanden sætter saa en Klat Smør i Vindueskarmen som Solen smelter. Det er jo Offer."¹⁵ Selv om han selv opretholder en distance til den egentlige religiøse eller kultiske tilbedelse, balancerer han alligevel på grænsen til sekulariseret religiøsitet, hvor solen prises og hvor morgensangen har en 'halvt-højtidelig', hymnisk karakter, der lader den fremstå som en lovsang.

Stykkets form afspejler sig helt ned i Nielsens sætningskonstruktion i brevet til ægteparret Borup: Det består af en indledning med svanger stemning frem til solopgang og derefter solens rejse hen over himlen, som hænger sammen i én organisk bevægelse, der ikke afbrydes af tegnsætning. Nielsens formsans slår igennem i hans sprogbehandling. At kraftfulde naturindtryk og solens voldsomme styrke har spillet en rolle, fremgår også af hans dagbog, hvor han samme dag som han begynder på stykket beskriver det intense spil mellem bjerge, skyer og sollys, når vejret skifter. Også her beskriver han kontrasten mellem det gyldne sollys og de blå bjerge.¹⁶ I brevet afrunder han sin beskrivelse af stykket med at tilføje, at han "har været umaadelig optaget af at udføre denne Ide som egner sig godt til musikalsk Behandling og af sig selv former sig til et organisk Væsen."¹⁷ Dette kan antyde, at han bruger de kraftfulde indtryk som det, han senere kalder et "Stemnings- eller Bevægelsesmotiv",¹⁸ som giver impulsen til en musikalsk behandling af et stof uden at det bliver til konkret tonemaleri.

Starten af Helios-ouverturen kan ses som et udtryk for, at livet opfattes som en autonom kraft, der findes i naturen. Det første man hører er tonen G i de dybe strygere, iscenesat så den høres som en pulserende kraft eller som et åndedrag fra et stort, sovende væsen eller en stor organisme (se nodeeksempel 1). Dynamisk er dette udformet som et svagt crescendo og diminuendo over to takter med startpunkt i *ppp*, der gentages to gange. Hver gang afsluttes med en fermat, der friholder den naturlige pul-

14 Brev fra Carl Nielsen til Julius og Dagmar Borup, 24.4.1903, CNB 2, nr. 285.

15 Ibid.

16 Dagbog 10.3.1903, CNB 2, nr. 263; formen er også beskrevet i brev til Svend Godske-Nielsen 27.3.1903, ibid. nr. 270.

17 Brev fra Carl Nielsen til Julius og Dagmar Borup, 24.4.1903, CNB 2, nr. 285.

18 Carl NIELSEN: "Ord, musik og programmusik" (1908). John FELLOW (Red.): *Carl Nielsen til sin samtid*. København: Gyldendal. 1999. s. 135.

seren fra et metrisk skema. Dette føres fra takt 5 videre til en klang, der bygger på overtoneskalaen fra tonen C, hvilket afslører at den indledende tone havde dominantisk funktion og dermed også indeholdt en harmonisk kraftimpuls, hvis udløsning sætter forløbet i gang. Klang i takt 5 består af overtone 2 og 3, hvorover hornene sætter ind, første gang igen med pulsende dynamisk åndedræt. Hornene tilføjer overtone 6 (klang g' i takt 7) og 7 (klang b' i takt 8) samt i takt 12 tonen c'', der er overtone 8. Klang tilføjes desuden fra takt 11 tonen f', en tone, der ikke (eller rettere: først meget langt væk) tilhører overtonerækken. Virkningen svarer til en farvning af klangen og der er ikke tale om et harmoniskift, idet hele grundklangen bliver liggende frem til takt 18. Da bratscherne sætter ind med ottendedelsbevægelser i optakten til takt 15, benyttes også her overtonerækkens lave septim og først i takt 22, efter at bassens C fra takt 19 har ændret funktion til septim i en D⁷-akkord, optræder for første gang et h som led i en vekslen mellem G⁷- og D⁷-akkorder.

Nodeeksempel 1: Reduceret partitur af Helios-ouverturen, t. 1-23 + t. 339-42.

Denne begyndelse etablerer en symbolsk forbindelse mellem naturkraft og naturtoner med brugen af overtonerækken samt en henvisning til et vitalistisk princip om at naturen udfolder sig ud fra en iboende kraftimpuls, der udtrykkes dels i form af rytmisk pulseren, dels i form af harmonisk energi, da den viser sig at have dominantspænding til den efterfølgende grundklang. Den langsomt pulserende bastone vender også tilbage i stykkets sidste fire takter, hvilket forstærker fornemmelsen af, at dette organiske åndedrag repræsenterer en naturtilstand, hvorfra kræfterne udgår (t. 339-42). I slutningen sker det på tonen C, således at det også fungerer som en tonikaudligning i en stor rammefortælling.

Man finder således musikalske elementer, der kan fungere som en reference til ideen om *livet som en autonom kraft, som findes i naturen*. Stykkets pulserende start viser naturen som en kraft og er ikke kun et billede af et natursceneri. Menneskets rolle er mere uklar. I den forstand, at det er *indtrykket* af et naturfænomen, der skildres, er mennesket delagtig på det oplevelsesmæssige og sanselige plan. Dette har affinitet til

impressionismen, hvor det centrale er formidlingen af indtryk filtreret gennem kunstnerens sanseapparat. Man kunne måske nok også argumentere for, at der findes en form for 'naturforbundenhed' i romantikkens forstand, mens det metafysiske aspekt er mindre tydeligt: der er ikke ansatser i Carl Nielsens sproglige formuleringer til en symbolistisk forestilling om at dette repræsenterer noget metafysisk, noget bagved og højere, hvilket ville være tilfældet, hvis man så naturen som en 'naturens kirke'.¹⁹ Men hans udtalelser ligger på grænsen til at anerkende, at naturen indeholder et bagvedliggende og højere kraftprincip, som kommer til udtryk i hyldesten til solen, og Nielsen udtrykker forståelse for, at dette kan være objekt for tilbedelse eller kultiske riter. Ligger der så også heri en opfattelse af, at mennesket forsøger at fastholde sin delagtighed i naturens autonome livskraft? Det ville indebære, at mennesket så sig som en integreret del af denne alnatur. Nielsen bevarer en lille distance. Han refererer til soltilbedelse og musikken udtrykker vel også en sådan, men det er ikke nødvendigvis hans egen. Helios-ouverturen ligger nok snarere, som også Carl Nielsens formuleringer gør det, på kanten mellem en egentlig delagtiggørelse af mennesket som en del af naturen og dets position som betragter. Som Casper David Friedrichs ensomme vandrer bliver han totalt omsluttet og næsten opslugt af naturen, men står dog stadig som betragteren af naturen og dens kraftfuldhed.

Sinfonia expansiva

Carl Nielsens 3. symfoni, *Sinfonia expansiva* (1911), kan gælde som eksempel på den form for vitalisme, som Anders Ehlers Dam sammenfatter i formuleringen "en positiv, livsbekræftende linje, hvor det handlekraftige, det aktive, det vitale, det enkle og sunde, det kraft- og livfulde hyldes."²⁰ At Carl Nielsen også selv kan tages til indtægt for en sådan tolkning, fremgår af en programnote, han skrev i 1931:

Værket er et Udslag af mange Slags Kræfter. Første Sats er tænkt som et Kast af Energi og Livsbejaelse ud i den vide Verden, som vi Mennesker ikke blot gerne vilde lære at kende i dens brogede Virksomhed, men ogsaa gerne erobre og tilegne os. Anden Sats er den absolute Modsætning: den reneste Idyl, og naar Menneskestemmerne tilsidst lader sig høre, er det kun for at understrege den fredelige Stemning, som kunde tænkes i Paradiset inden Syndefaldet af vore første Forældre, Adam og Eva. Tredie Sats er en Sag, som ikke rigtig kan karakteriseres, fordi baade ondt og godt giver sig tilkende uden nogen virkelig Afgørelse. Derimod er Finalen lige ud ad Landevejen: en Hymne til Arbejdet og det daglige

19 Forestillingen om naturen som en kirke finder man fx hos H.C. Andersen i eventyret *Klokken* (1845): "Havet, det store herlige Hav, der væltede sine lange Bølger mod Kysten, strakte sig ud foran ham, og Solen stod som et stort skinnende Alter derude, hvor Hav og Himmel mødtes, alt smeltede sammen i glødende Farver, Skoven sang og Havet sang og hans Hjerte sang med; den hele Natur var en stor helleg Kirke, hvori Træer og svævende Skyer vare Pillerne, Blomster og Græs det vævede Fløiels Klæde og Himlen selv den store Kuppel." (H.C. Andersen, *Eventyr*, ed. Erik DAL, København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab. 1963-90, bd. 2, s. 208; www.adl.dk (hentet juli 2010; Arkiv for Dansk Litteratur).

20 DAM. Den vitalistiske strømning, s. 23.

Livs sunde Udfoldelse. *Ikke* en patetisk Hyldest til Livet, men en vis bred Glæde over at kunne tage Del i Livets og Dagens Arbejde og se Virksomhed og Dygtighed udfolde sig til alle Sider omkring os.²¹

Her må man selvfølgelig tage i betragtning, at det er en retrospektiv tolkning, som Carl Nielsen skrev 20 år efter symfoniens tilblivelse. Der er dog på væsentlige punkter overensstemmelse med Carl Nielsens programnote fra 1912, skrevet til en opførelse i Concertgebouw i Amsterdam kort efter uropførelsen i København. Her skrev han: "Symfonien har faaet Navn efter første Allegros Karakterbetegnelse. Denne første Sats begynder med nogle stærke unisone Ryk som efterhaanden antager rytmisk Form indtil følgende Tema, ligesom ved et voldsomt Pres, springer frem: [hovedtemaet, t. 15-18]".²² Her finder vi både henvisningen til karakterbetegnelsen *espansiva* som nøglen til hele symfonien og en beskrivelse af, hvordan det er en ophobet kraft, der udløses i hovedtemaet. Tillægsordet *espansivo*, som på italiensk betyder ekspansiv, er i sig selv en metafor for livskraft. I beskrivelsen af sidste sats er han også klart på linje med en vitalistisk tolkning: "Finalen er Arbejdets Apoteose! Komponisten har villet vise den sunde Moral der ligger i Arbejdets Velsignelse. Det hele gaar jevnt frem mod Maalet. Hovedmotivet [t. 1-8] bliver benyttet meget og Satsens Karakter er fastholdt med saa stor Lyst og Energi som muligt."²³ Med formuleringen 'arbejdets apoteose' lægger han sig op ad Beethovens 7. symfoni, som Wagner har kaldt 'Dansens apoteose'. En væsentlig forskel på de to programnoter er, at de to midterste satser i 1931 beskrives med vendinger som 'den absolutte modsætning' og 'både godt og ondt', hvilket åbner for en tolkning, hvor disse to satser indgår i en forståelse af vitalisme som altomfattende som i den sene fase af vitalismen, hvorimod de to satser i formuleringen fra 1912 ikke indskrives i en vitalistisk diskurs, men alene præsenteres som henholdsvis en pastorage, der skildrer "Fred og Ro i Naturen", og en sats med "tvedydig Stemning".²⁴

Udtrykket *espansiva* giver associationer til noget, der udvider sig af sig selv som følge af en iboende kraft, hvilket passer godt sammen med en vitalistisk tænkning.²⁵ At første sats giver indtryk af ubetvingelig kraftudfoldelse, skyldes ikke kun den stærke fremdrift, der er over hovedtemaet og den hurtige trefjerdedelstakt, der skal dirigeres med et slag i hver takt. Indledningens energiophobning ved stadig stærkere koncentration af rytmisk energi er i lighed med begyndelsen af *Helios* samtidig et dominant-orgelpunkt, der harmonisk udløses til tonika ved hovedtemaets indtræden. Samtidig fastholdes spændingen ved at undgå at lave hvilepunkter, tværtimod føjes ved hvert muligt hvilepunkt yderligere energi til. Det ses fx i udnyttelsen af optaktsmotiver (se nodeeksempel 2a): Hovedmotivet springer med fjerdedelsoptakten til t. 15 direkte ud af den sidste tone i rytmemotivet. Alternativet ser man i Beethovens tredje symfoni,

21 Carl Nielsen: "Sinfonia expansiva" (1931). *FELLOW Carl Nielsen til sin samtid*, s. 595.

22 Carl Nielsen: "Sinfonia expansiva" (1912). *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 162.

23 Ibid. 164.

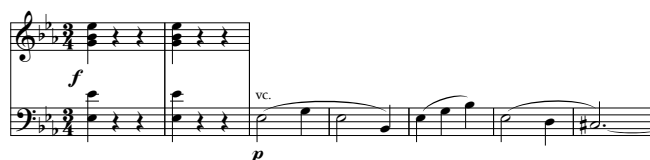
24 Ibid. 163f.

25 Et uomgængeligt bidrag til diskussionen af denne sats set i lyset af vitalistisk tankegods i samtidens især tyske musikteori er Daniel GRIMLEY: "Nielsen's Symphonic Waves. Energetics, the *Sinfonia Expansiva*, and German Music Theory". *Carl Nielsen Studies* 4. 2009. s. 43-54.

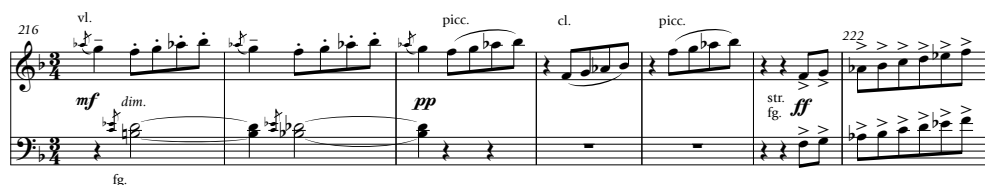
Eroica: Den starter med to akkordslag på tonika, som ikke fortættes rytmisk og som ikke har harmonisk spænding til hovedtemaindsatsen, som følger efter en pause (se nodeeksempel 2b). Ved starten på anden frase i optakten til t. 19 har Nielsen udvidet optakten til to fjerdedele, så der ikke opstår et statisk mønster af fjerdedelsoptakter, men en yderligere fremrykning af frasestarten. Optakten til takt 23 kommer igen før sidste fjerdedel, nu med tre ottendele spillet marcato, hvilket igen tilfører ekstra energi. Helt frem til energilavpunktet før ciffer 7 (t. 138) er der en ubrudt fremdrift.



Nodeeksempel 2a: Carl Nielsen, *Sinfonia espansiva*, reduceret partitur, 1. sats, t. 1-23



Nodeeksempel 2b: Beethoven, Symfoni nr. 3, reduceret partitur, 1. sats, t. 1-7



Nodeeksempel 2c: Carl Nielsen, *Sinfonia espansiva*, 1. sats, t. 216-22

Selv hvor der er bittesmå pauser som før hovedtemaets indtræden på optakterne til t. 46 og t. 107 virker dette ikke som indsnit men som en understregning af hovedtemaets energifyldthed, idet der her blot er tale om en ottendelspause, der får temaets optakt på treslaget til at fremstå prægnant, men som ikke lægger luft ind i forløbet. Og hvor Nielsen frem mod ciffer 7 lukker energien ud af systemet ved at kombinere et stort diminuendo med reduktion af orkesterklngen, opløsningen af et kvartforudhold og en baglæns gentagelse af indledningens rytmemønster, når han ikke frem til stilstand, men til en ny start fra det lave niveau af energi. Tættest på et stop i energistrømmen kommer man i overgangen frem mod sidetemaets indsats på ciffer 11 (t. 226), hvor de opadgående figurer i fløjter og klarinet ender i en slags tilbageholdt åndedræt, før indsatsen på optakten til t. 222 igen giver fuld gas (se nodeeksempel 2c). Men et tilbageholdt åndedrag er ikke en energipause.

Et yderligere element, der bidrager til fremdriften er de rytmiske koncentrationer, ikke kun i indledningstakterne, men også i sammentrækningen af figurer til to takt-slags længde på tværs af den tredelte taktart, som i passagen t. 87-99 og i udviklingen af sidetemaet t. 234-36 (se nodeeksempel 3).



Nodeeksempel 3a: *Sinfonia espansiva*, 1. sats, reduceret partitur, t. 87-99



Nodeeksempel 3b: *Sinfonia espansiva*, 1. sats, sidetemaet, t. 232-37

Derudover kunne man se et vitalistisk træk i indsatsen af menneskestemmer i anden-satsens naturskildring. De kommer ind nogle få takter inde i afsnittet med ciffer 8, hvor de to naturtemaer, som Carl Nielsens 1912-programnote bestemmer som henholdvis "Landskabet" og "Naturstemmer" kombineres. Dette sted karakteriseres således: "Henimod Slutningen bliver den landskabelige Ro og Dybde ligesom mere fortættet (Es Dur) og man hører, langt borte fra, Menneskestemmer ..." ²⁶ Dette kunne tages som et udtryk for, at mennesket var en del af naturen og derved havde del i naturens livskraft, i hvert fald når mennesket som her optræder sprogligt uartikuleret og alene ytrer sig i musikalske fraser. En sådan fortolkning ville implicere, at mennesket gennem musik er nærmere eller måske endda får del i den naturens livskraft, som det civiliserede og moderne menneske er afskåret fra.

Fjerdesatsen derimod hylder det vedholdende, jævnt og stærkt fremadskridende, en dagligdagens kraftudfoldelse bygget på virketrang og virkelyst. I modsætning til førstesatsens dominante og rytmiske spændingsopbygning, starter vi her lige på med hovedtemaet i djærvt fremadskridende alla breve-takt. De dybe strygere og fagot understreger denne karakter med halvnoder spillet tenuto. Her er ikke samme form for stadig energitilførsel, i stedet rundes fraserne af og fortsættelsen kommer i det mønster man forventer (t. 8, t. 16) (se nodeeksempel 4). Apoteosen kommer først og fremmest

²⁶ Nielsen. "Sinfonia espansiva" (1912), s. 163, 164.

til udtryk i satsens generelle karakter samt i den store tuttigenkomst af hovedtemaet i satsens slutning (t. 323). Er der tale om en hyldest til arbejdet, til den sunde og livgivende daglige dont, så er der ikke som i første sats i samme grad tale om en fornemmelse af en i materialet eller naturen iboende kraft, men om menneskets bevidste og viliede livsudfoldelse.



Nodeeksempel 4: *Sinfonia espansiva*, 4. sats, reduceret partitur, t. 1-18

Sammenfattende kan man sige, at hyldesten til de iboende livskræfter, menneskets delagtighed i naturen og det sunde, arbejdsomme menneskes virketrang er tre aspekter af den 'positive' udgave af vitalismen, men de synes at komme til udtryk på hver deres måde.

Det Uudslukkelige

Hvis man skal tage komponistens udtalelser alvorligt, så er hans 4. symfoni, *Det Uudslukkelige* (1916), utvetydigt intenderet som en vitalistisk symfoni. Allerede ideen til symfonien var tanken om at skildre 'liv':

jeg har en Idè til et nyt Arbejde, som intet Program har, men som skal udtrykke det, vi forstaar ved Livstrang eller Livsytringer, altsaa: alt hvad der rører sig, hvad der vil Liv, hvad der ikke kan kaldes, hverken ondt eller godt[,] højt eller lavt, stort eller smaat men blot: 'Det der er Liv' eller: 'Det der vil Liv' – Forstaar Du: ingen bestemt Idè om noget 'storslaaet' eller noget 'fint og sart' eller varmt eller koldt (voldsomt maaske) men bare Liv og Bevægelse, dog forskelligt, meget forskelligt, men i en Sammenhæng, og ligesom bestandigt rindende, i én stor Sats i én Strøm.²⁷

Her ser man klart, at det nu er den altomfattende betydning af liv, der ligger til grund: livet er ikke det livsbekræftende, livet er alting som led i den store bevægelse. Denne tilgang holder han fast ved i sine efterfølgende udtalelser om symfonien under og efter kompositionsarbejdet.

27 Brev fra Carl Nielsen til Anne Marie Carl-Nielsen, 3.5.1914, CNB 5, nr. 81.

Til Emil Holm beskrev han i juli ideen med et lignende ordvalg og understregede her begrebets altomfattende karakter: "... en Art Symfoni i én Sats, der skulde skildre alt hvad man føler og tænker ved det Begreb vi kalder Livet eller rettere 'Liv' i videste Betydning. Altsaa: alt hvad der har Villien til at leve og røre paa sig. *Alt kan gaa ind under dette Begreb* og Musikken er jo mere end de andre Kunster Livsytring ... og den kan derfor netop udtrykke Begrebet Liv ligefra den elementæreste Ytringsform til den højeste sjælelige Betagelse."²⁸ I det følgende forår, mens han stadig var i gang med kompositionsarbejdet, lød det: "... der ligger en bestemt Ide til Grund for den, nemlig: at Musikens elementæreste Væsen er Lyd, Liv og Bevægelse der hugger Stilheden istykker. Det er altsaa alt hvad der har Villien og den Trang til Liv som ikke kan holdes ned[e], jeg har villet skildre. ... lade den forsøge at udtrykke hvad der ligger bagved Fuglenes Skrig, Dyrenes og Menneskenes Jammer- og Glædesskrig, deres Knurren og Raaben under Sult, Kamp og Parrig og hvad alt det elementæreste nu hedder."²⁹ Herfra går der en lige linje til formuleringerne i brevet til Julius Röntgen i 1920, som jeg citerede i artiklens begyndelse.

Også programnoten til uropførelsen understreger det vitalistiske program:

Komponisten har ved Anvendelsen af Titelen 'Det Uudslukkelige' med et enkelt Ord søgt at antyde, hvad kun selve Musiken har Magt til fuldt at udtrykke: den elementære Villie til Liv. Overfor Opgaver som denne: at udtrykke Liv abstrakt ... dér og først dér er Musiken hjemme paa sit Ur-Område, ret i sit Element, simpelthen fordi den, ved kun at være sig selv, har løst sin Opgave. Thi den *er* Liv dér, hvor de andre kun forestiller og omskriver Liv. Livet er ukueligt og uudslukkeligt, der kæmpes, brydes, avles og fortæres idag som igaar, imorgen som idag, og alting vender tilbage. Endnu engang: Musik *er* Liv, som dette uudslukkeligt.³⁰

I Nielsens udkast til ovenstående programtekst finder man grundtanken i koncentreret form, når han skriver, at han med titlen *Det uudslukkelige* har søgt at ramme kernen i det, musikken kan udtrykke, "nemlig, den elementæreste Villie til Liv, Drivkraften, den store Bevægelse bag det hele."³¹

I disse tekster lægger Nielsen vægten på at skildre livsviljen og livskraften og den grundide, at det sker i en stor, sammenhængende form, i én stor bevægelse. Alligevel er der små forskydninger i formuleringerne: hvor de første ideer fokuserer på at 'skildre' og 'udtrykke' begrebet liv og det man forstår som livsytringer i en stor sammenhængende strøm, insisterer han i programnoten til det færdige værk på at musik *er* liv, at selve det at *være* musik i absolut forstand giver os indblik selve livets princip. Musik udfolder sig på samme måde som liv, og han forskyder således vægten fra at 'skildre'

28 Brev fra Carl Nielsen til Emil Holm, 24.7.1914, CNB 5, nr. 104, min fremhævelse.

29 Brev fra Carl Nielsen til Julius Röntgen, 5.4.1915, CNB 5, nr. 209; dette brev er fejldateret 4.5. i originalen og i *Carl Nielsen Breve*, København: Gyldendal/Nordisk Forlag, 1954, s. 145.

30 Programnote fra førsteopførelsen 1.2.1916, endeligt udformet af Knud Jeppesen, gengivet i *Carl Nielsen Værker* II/4. s. xiii f.; en programnote af Carl Nielsen, formentlig skrevet i 1916 og anvendt ved en koncert i 1918, er længere, men bruger tilsvarende centrale formuleringer, jf. Carl Nielsen: "[Det uudslukkelige. Programnote]" (1916). *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 194-95.

31 Se note 1.

The image shows a musical score for Carl Nielsen's Symphony No. 4, first movement, measures 1-15. The score is in 2/4 time and features a piano (p) and forte (f) dynamic range. It includes a piano introduction (ff) and a piano introduction (fz) section. The score is written for piano and includes a piano introduction (ff) and a piano introduction (fz) section.

Nodeeksempel 5: Carl Nielsen, Symfoni nr. 4, *Det uudslukkelige*, 1. sats, reduceret partitur, t. 1-15

liv til at 'være' liv, hvorved det metaforiske løftes op på et højere, mere generelt og abstrakt niveau. Den kraft, der styrer en logisk udvikling af musikalsk stof er samme kraft som i naturen får det store kredsløb til at fortsætte uophørligt og ustoppeligt. Henvisningen til den store bevægelse bag det hele har et metafysisk aspekt til fælles med symbolismen, men er her udtryk for en sekulariseret religiøsitet, hvor det ikke er det irrationelt guddommelige men naturens almene love og kræfter, der dyrkes. Men hvordan kommer det konkret til udtryk?

Allerede starten er et udbrud af koncentreret energi, hvor man inden for det første sekund af symfonien har fået præsenteret den afgørende motivkernes vekslen fra mol til dur og er i gang med en udvikling af konfliktfyldt motivstof. Denne pludselige start kan faktisk være svær at få fat på, idet de færreste lyttere når at opfatte, at det essentielle motivstof blev præsenteret for dem.³² Harmonisk er der i begyndelsen overordnet tale om at der etableres en dominantfunktion med septimen i bassen (D^{7b9}) som ved ciffer 1 (t. 12) opløses til G-dur. I D-akkordfladen er tilstedeværelsen af såvel den lille som store terts og fastholdelsen af D-skalaens lave septim med til at skabe den spænding i stoffet, som giver fornemmelsen af liv (se nodeeksempel 5). Her er det påfaldende, at det er en væsentlig anderledes form for liv end den, der skildres i begyndelsen af 3. symfoni. *Det uudslukkelige* begynder ikke med at opbygge energi som udløses i en uimodståelig og stadig understreget fremdrift, men starter uformidlet på

32 At Carl Nielsen har været opmærksom på dette, fremgår af en erindring fastholdt af Launy Grøndahl: "Under Prøverne til en af disse [første opførelser] talte jeg med Carl Nielsen og vi kom ind på Spørgsmaalet om at kunne høre eller ikke kunne høre Begyndelsesmotivet/Første Takt. Han indrømmede at de to Trioler vanskelig 'kom igennem' – jeg kunne nu overhovedet ikke høre dem. ... mærkelig nok rettede han selv intet da Værket tryktes." Notits af Launy Grøndahl, dateret 31.8.1951, i Danmarks Radios eksemplar af det trykte partitur, gengivet efter *Carl Nielsen Værker II/4*, s. 123.

et højt niveau af energi men med en lavere grad af fremdrift. Et begreb fra termodynamikken, entropi, falder mig ind: Der er tale om en tilstand med høj grad af indre bevægelsesenergi i et lukket system. Der er træk ved hovedtemaet, der giver indtryk af en stor kværn, der uophørligt og ubønhørligt drejer og som giver musikken et skær af desperation. Først langsomt kommer der gang i en fremadrettet bevægelse. David Fanning taler ligefrem om, at hovedtemaet mangler evne til vækst og i stedet negerer fremdriften: "the first subject is less stable [compared to the second subject] in all sorts of ways and demonstrates no comparable capacity for variegated growth – on the contrary its component parts tends to be hived off in rhythmically undifferentiated repetitions. This constitutes a negation of momentum ...".³³ Desuden finder man, igen i modsætning til *Sinfonia espansiva*, en række steder, hvor forløbet næsten stopper og kun tøvende kommer videre, som ved overledningen til sidetemaet (t. 33-51) og igen ved overledningen til sidetemaets alla breve-udformning (t. 89-97).

I modsat retning, som udtryk for den store sammenhængende strøm, trækker naturligtvis sammenkædning af de fire satser til et sammenhængende forløb og symfoniens cykliske karakter, hvor førstesatsens sidetema vender tilbage og spiller en afgørende rolle i finalen. Et andet aspekt, der bidrager til symfoniens fornemmelse af sammenhæng, er vægten på motivisk-tematisk arbejde, som spiller en afgørende rolle symfonien igennem. Det gælder såvel afspaltningen af små motivelementer fra hovedtemaet som den fleksible udvikling af sidetemaet, der formår at smyge sig ind i en række karakterforskellige ikklædninger uden at miste sin identitet.³⁴ Ingen af disse træk kan dog i sig selv betragtes som nyskabelser i 1914-16. Såvel motivisk-tematisk sammenhæng som cykliske principper er fast forankrede i det 19. århundredes symfonipraksis.

Det paradoksale er, at idet den vitalistiske intention hæves til et nyt niveau, hvor den dels bliver altfavnende, dels skærper formuleringen til 'Musik er liv', så bliver selve det at være musik – i hvert fald absolut musik på højt niveau – udtryk for en vitalistisk ide. Men dermed taber de musikalske referencer til det vitale i specificitet og bliver til generelle principper snarere end specifikke anknætningspunkter.³⁵

Hvad der for alvor adskiller denne symfoni fra Nielsens tidligere, er således først og fremmest den inklusion af modsatrettet og konfliktfyldt materiale, som ligger implicit i hovedtemaets karakter og som i en bevidst strategi kulminerer i finalens brug af to duellerende sæt pauker. Her kommer det holdningsskift til syne, hvor livet ses som altomfattende og som en kraft, der er stærk nok til at overvinde krig og katastrofer,

33 David FANNING: "Progressive Thematicism in Nielsen's Symphonies". *The Nielsen Companion*, s. 167-203, 188.

34 Jf. *ibid.* 187ff. inkl. nodeeksempel 11.

35 Selv om Dam argumenterer for, at Nielsens musikæstetik kan opfattes som "nietzscheansk-vitalistisk" (DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 19) og at hans "musikforståelse føjer sig ind i en nietzscheansk vitalismetradition" (*ibid.* 189), kan man også i hans fremstilling finde aspekter, der kunne bruges til at argumentere for, at Nielsen i overgangen fra sin 3. til sin 4. symfoni på nogle punkter, samtidig med at han overtager den mere altfavnende opfattelse af liv, indtager en mere Schopenhauersk position end tidligere. Hos Schopenhauer er 'viljen' identisk med ideen om 'livet selv' (*ibid.* 25) og "alt vegetativt liv er viljesytring" (*ibid.* 26). Samtidig er det hans tanke, at musikken er "umiddelbart udtryk for viljen, mens de øvrige kunstarter i højere grad er mimetiske" (*ibid.* 28). Den korteste sammenfatning af disse to tanker er formelen 'Musik er liv'.

men som også er af en sådan karakter, at man ikke som menneske kan gøre sig nogen illusioner om at kunne sætte sig op mod den. Måske lidt overraskende ender vi her i en konklusion, hvor det primært er symfoniens inklusion af konfliktstof og en videreførelse af principper for motivisk-tematisk arbejde og den cykliske, sammenhængende storform, der lægges til grund for en intens italesættelse af et vitalistisk program. Hvor konfliktmotivet er tydeligt udbygget i forhold til den 3. symfoni, synes den gennemførte fremdrift sine steder at være mindre evident. Dermed øges også behovet for en italesættelse af symfoniens ide, idet den bliver mindre åbenlys på det specifikke musikalske plan end det var tilfældet med Helios-overturen eller *Sinfonia espansiva*. Uden den tilhørende diskursive strategi, som Nielsen udfolder i forhold til *Det uudslukkelige*, er det tvivlsomt, om den ville have opnået positionen som det ultimative eksempel på en dansk vitalistisk symfoni.

5. symfoni

Niensens 5. symfoni (1922) forblev i modsætning til sin forgænger navnløs. Nielsen selv anså den i vidt omfang for at være skrevet i forlængelse af de forudgående symfonier, da han i et interview op til uropførelsen undrede sig over, at folk mente, den var meget anderledes. I samme interview siger han, at den ligesom de tidligere symfonier dybest set er udtryk for "det samme, det eneste, som Musiken til syvende og sidst kan udtrykke: de hvilende Kræfter i Modsætning til de aktive." Da han blev bedt om at beskrive dette nærmere, greb han til et billede fra den mekaniske fysiks love om potentiel og kinetisk bevægelsesenergi: "Jeg ruller en Sten op ad en Bakke, anvender de Kræfter, der er i mig, paa at bringe Stenen op paa et Højdepunkt. Dér ligger Stenen saa stille, Kræfterne er bundet i den – indtil jeg giver den et Spark, de samme Kræfter udløses, og Stenen ruller ned igen."³⁶ Karakteristisk er her, at samtidig med at han mener, at symfonien er udtryk for det samme som de forudgående, har han skiftet metaforer. Musik skildres her ikke som liv, men som 'Kräftespiel' (Ernst Kurth), dvs. et spil af kræfter, der er indbyrdes forbundne i henhold til naturlove for energi.³⁷

Dette er dog ikke nødvendigvis et udtryk for, at han har skiftet mening. Også tredje symfoni beskrives som 'et udslag af mange slags kræfter' og i omtalen af den fjerde symfoni taler han om de 'stærke og fine kræfter der findes i selve stoffet'. Derfor er der ikke tale om en modsætning, men snarere om at Carl Nielsen anser lovmæssighederne for disse kræfter som værende identiske med de principper, der er udtryk for liv. I tråd med megen vitalistisk tænkning sættes livet lig naturen, og dermed bliver principperne for liv at forstå som naturlove.³⁸ Hos Nielsen kobles det til, at også lovene for musikalsk udvikling, som han forstår som immanente lovmæssigheder for udviklingen af musikalsk stof, ses som musikalske naturlove. Musikalske naturlove henviser hos Nielsen således ikke i første række til fysiske love for overtoneforhold og lignende, men til lovmæssigheder for musikalsk logik især hvad angår melodisk og rytmisk udvikling, idet udvikling

36 "Carl Niensens nye Symfoni". *Politiken* 24.1.1922. *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 257-58, 257.

37 Jf. GRIMLEY. "Nielsen's Symphonic Waves", s. 46f.

38 Jf. DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 61f.

ses som udtryk for realiseringen af det potentiale, der ligger i det grundlæggende musikalske stof.³⁹ Komponistens opgave er i et sådant perspektiv ikke at være original, men at realisere og udfolde en musikalsk logik i henhold til regler begrundet i musikkens natur.

Det er interessant, at det centrale indledningscitater vedrørende Nielsens 4. symfoni, hvor han taler om, at musikken skal "udtrykke de allerelementæreste Kræfter[s] Tilsyneladelse mellem Mennesker, Dyr ja Planter" og "ifald ... alle levende Ting var ødelagte og døde, saa vilde dog Naturen atter begynde at avle nyt Liv, begynde at trænge paa med de stærke og fine Kræfter der findes i selve Stoffet", er skrevet på et tidspunkt, hvor han mentalt og måske endnu ubevidst er ved at lade op til at skrive sin 5. symfoni. Hvis der er ét sted i Nielsens produktion, hvor udviklingen af stærke og fine kræfter i selve stoffet udvikles med jernhård logik ud af næsten ingenting, så er det i begyndelsen af hans femte symfoni. Her udvikler han ud fra indledningstakternes nedadgående lille terts c-a, og dens spejling c-e^b, det hovedmotiv, der første gang træder frem i t. 41-42; og dette danner efterfølgende grundlag for såvel de lange melodiske forløb som for en tonehøjdestruktur, der opstår ved at stable ensdannede skalaudsnit oven på hinanden i kvartafstand.⁴⁰ Denne satsbegyndelse illustrerer samtidig endnu et aspekt af den vitalistiske grundtanke, nemlig at æstetisk tilblivelse og naturens livsudfoldelse er to sider af samme sag: Den musikalske sats bliver til på samme måde som livet bliver til i naturen.⁴¹

Jeg mener i forlængelse heraf, at meget taler for, at man kan se begyndelsen af den 5. symfoni som realiseringen af de forestillinger, som Nielsen i det brev fra februar 1920 til Julius Röntgen, jeg citerede i indledningen, tilskrev *Det uudslukkelige*. Den antagelse, at Nielsens udtalelse om sin 4. symfoni – måske endnu ubevidst – peger frem mod den femte, kan understøttes af, at Nielsen under udarbejdelsen af sin 5. symfoni gav førstesatsen arbejdstitlen 'Vegetatio'.⁴² Dette begreb henviser til noget, der vokser og gror og henviser til især plantelivets udfoldelse.⁴³ Et andet indicium på, at han i februar 1920 mentalt var ved at forberede sin næste symfoni, er det brev, han sendte dagen efter brevet til Röntgen. Her skrev han til Ture Rangström: "Thi det, det kommer an paa nu og i Fremtiden, er sikkert at arbejde hen imod en Forening af den største mulige *Frihed* i Udfoldelsen af det personlige Indhold og den størst mulige *Strengthed*

39 Se hertil Michael FJELDSØE. *Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940*. København: Hr. Nilsson. 1999. s. 132-36.

40 Jeg henviser her til min analyse af satsbegyndelsen i Michael FJELDSØE: "Organicism and Contruction in Nielsen's Symphony No. 5". *Carl Nielsen Studies* 1. 2003. s. 18-26.

41 DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 100.

42 Overskriften "(Vegetatio)" findes på forsiden af komponistens blyantskladde til første sats af symfonien. Siden er afbildet i FJELDSØE. "Organicism and Construction", s. 21 samt i *Carl Nielsen Værker II/5*. København. 1998. s. xvi. Overskriften er også interessant i lyset af Schopenhauers bestemmelse af 'alt vegetativt liv som viljesytring' og dermed som udtryk for livet selv, jf. Dam. *Den vitalistiske strømning*, s. 25f.

43 DAM. *Den vitalistiske strømning*, s. 56f. henviser til Ludvig Feilbergs beskrivelse af vegetative tilstande i sin *Om størst Udbytte af Sjælsener. Bidrag til praktisk Psykologi* (1881). Man kan her desuden henvise til, at det er en udbredt praksis i det 19. og 20. århundredes musikæstetik at henvise til metaforen om et kim eller frø, som bærer plantens eller musikkens bestemmelse i sig, et billede, som fx Busoni men også Schönbergskolen dyrkede med henvisning til bl.a. Goethes begreb 'Urpflanze' som betegnelse for plantens ide eller begreb, jf. Fjeldsøe. *Den fortrængte modernisme*, s. 137-39, 145-46.

med Hensyn til Organisme – Sammenhæng.”⁴⁴ Tanken om kombinationen af streng-hed og frihed havde han allerede været inde på i 1906 i essayet ‘Mozart og vor Tid’, så det nye er at strenghed defineres med de to begreber “Organisme – Sammenhæng”, der her skal forstås som synonyme.⁴⁵ Det er denne eksplicitering af, *hvordan* man udmøn-ter en udvikling af de stærke og fine kræfter i stoffet, der realiseres i den strengt gen-nemførte organiske udviklingslogik af det indledende motivstof i den femte symfoni.

Hvis man skal pege på et musikalsk træk i den 5. symfoni, der korresponderer med en vitalistisk forestilling, er det denne *intensiverede* organismetænkning, der rækker ud over det 19. århundredes tænkning i motivisk-tematisk arbejde og som får en betydeligt højere status som næsten enerådende princip for musikalsk formdannelse på bekostning af tonal arkitektur og andre overleverede formprincipper.⁴⁶ Et andet træk, der også kan ses som en intensivering af et vitalistisk aspekt af den 4. symfoni, er den forøgede grad af inkludering af konfliktstof, som kommer tydeligst til udtryk i opbyg-ningen hen mod den anarkistiske trommesolo i anden del af første sats. I den forstand udbygges ideen om symfonien som et billede på livets altomfattende karakter. Denne tendens kan ses videreført i Nielsens 6. symfoni, *Sinfonia semplice* (1925), der også in-kluderer store kontraster og uformidlede konflikter, og måske er det endda denne ide om livets altomfattende karakter, der bag om ryggen har sat sig igennem over for kom-ponistens oprindelige intention om at skrive en enkel symfoni af “helt idyllisk Karak-ter”, en “fin og inderlig Hengivelse i Tonerne”.⁴⁷ Omvendt sker der et brud mellem den 5. og 6. symfoni, når det gælder fornemmelsen af bevægelsen i én stor strøm, som er opretholdt i den femte.⁴⁸ Hele første sats af 5. symfoni fornemmes som én stor bevæ-gelse med et hvilepunkt før den langsomme del, og selv om andensatsen har en kom-plexer form, hvor en finalesats har opslugt en hurtig og en langsom midtersats, skal man bare høre Herbert Blomstedt dirigere den for at vide, at også den kan holdes sam-men i ét samlet organisk forløb. I sin karakter har anden sats en del træk til fælles med første sats af 3. symfoni, og den har det til fælles med sidetemaet i *Det uudslukkelige*, at den bygger på motivstof, der kan iklæde sig yderst forskellige gevandter i satsens løb.

44 Brev fra Carl Nielsen til Ture Rangström, 16.2.1920, CNB 6, nr. 340. I CNB er den centrale tankestreg blevet til en bindestreg. Det er påfaldende sjældent, set i lyset af Carl Nielsens samlede brevprodukti-on, at to på hinanden følgende breve indeholder substantielle æstetiske udsagn, hvilket også kunne understøtte, at han i disse dage har været optaget af væsentlige æstetiske overvejelser.

45 Carl NIELSEN: “Mozart og vor Tid” (1906). *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 13. I dette tilfælde er streng-hed møntet på stemmeføring og modulationer, mens frihed henviser til formen.

46 Det er ikke noget tilfælde, at Robert Simpson i eftertanken finder begrebet ‘emerging tonality’ mere dækkende end sit oprindelige begreb ‘progressive tonality’, Robert SIMPSON: “Carl Nielsen Now: A Personal View”. *The Nielsen Companion*, s. 78-95, 83. Jf. også Mark DEVOTO: “Non-classical Diatoni-cism and Polyfocal Tonality: The Case of Nielsen’s Fifth Symphony, First Movement”. *ibid.* s. 257-88.

47 Brev fra Carl Nielsen til Anne Marie Telmanyi, 12.8.1924, citeret efter Torben MEYER og Frede SCHANDORF PETERSEN: *Carl Nielsen. Kunstneren og Mennesket*. København: Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck. 1948. vol. 2, s. 234.

48 Selv om *Sinfonia semplice* var en udfordring for datidens lyttere med dens radikalt fornyede tone-sprog og forskydningen fra organisk helhed til kalejdoskopisk collage, skal man ikke skal undervur-dere graden af underliggende motivisk-tematisk sammenhæng på tværs af de tilsyneladende radikale brud i forløbet; jf. FANNING: “Progressive thematicism”, s. 196-200; Jonathan D. KRAMER: “Unity and Disunity in Nielsen’s Sixth Symphony”. *The Nielsen Companion*, s. 292-344.

Levende Musik som vitalistisk programskrift

Hermed er vi nået frem til 1925, hvor Carl Nielsen udgav sin essaysamling *Levende Musik* i anledning af sin 60 års fødselsdag. Den lille bog består af essays skrevet over en periode på 20 år, og den kan læses på forskellige måder. Hvis man vil vide, hvad Carl Nielsen sagde om noget bestemt på et bestemt tidspunkt, kan man læse de enkelte bidrag som historiske dokumenter skrevet i en specifik æstetisk kontekst. Den læsemåde har jeg ved flere lejligheder plæderet for ud fra den opfattelse, at Carl Nielsens holdninger ændrer sig over tid og at den musikalske kontekst, han refererer til, var en anden i 1906 end i 1925. Hvis man derimod som her interesserer sig for, hvordan den vitalistiske æstetik blev formuleret, iscenesat og reciperet, må man læse samlingen som en omhyggeligt komponeret sammenstilling af essays, der først i kraft af sammenstillingen under titlen *Levende musik* fremstår som – og er blevet læst som – et samlet æstetisk udsagn eller statement. I nærværende sammenhæng er det således relevant at læse essaysamlingen som en helhed konciperet af Carl Nielsen som en præsentation af sine synspunkter anno 1925. Læst på den måde bidrager inkluderingen af de ældre artikler til at give læseren indtryk af, at han i grunden altid har ment det samme samtidig med at disse ældre artikler kontekstualiseres på en måde, så det samlede udsagn bliver andet og mere end de oprindelige bidrags indhold. Det forhold, at de enkelte bidrag ikke er daterede, bidrager også til at få læseren til at læse bogen som æstetisk traktat snarere end historisk dokumentsamling. Samlet er der ingen tvivl om, at Nielsen med titlen *Levende Musik* og med mottoet fra *Det uudslukkelige* placeret som vignet over indledningen præsenterer skriftet som en vitalistisk funderet æstetik.⁴⁹

Carl Nielsen indleder efter det nyskrevne forord med artiklen 'Mozart og vor tid' (1906). Her etablerer han modstillingen Mozart-Beethoven og fremhæver Mozart, idet Beethoven repræsenterer en subjektiv tilgang på baggrund af hvilken Mozarts lethed og ophøjede serenitet fremstår som afklaret og objektiv. I 'Ord, Musik og Programmusik' (1909) angribes tonemaleri og den rent kulinariske tilgang til musik, hvor musik serveres som en delikat nydelse. Her fremhæves den sunde, "rene, oprindelige Grundsans" (s. 26), "den dybeste og urkraftige Trang til Opdagelse, Tilegnelse, Udvidelse og Forstørrelse" (s. 27) i modsætning til det kunstige og unaturlige som drivhusplanter eller "enten goldt overlæst og stilløs, eller yderst stilfuld, men fad og intetsigende" musik (s. 27). Tendensen til sammenblanding af kunstarter ser han som "en mærkelig, impotent og næsten helt abnorm Tendens" (s. 28) og sammenligner med avlsarbejde, hvor "den sundt tænkende Opdrætter" vil "forbedre Racerne", mens hans modsætning har "en underlig eunukagtig Lyst til at se Misfostre" (s. 28). Alt dette er udtryk for en dekadence, uden at han bruger ordet: "Tegn paa, at vi som Helhed befinder os paa Bunden af en Nedgangsperiodes Bølgedal" (s. 28). I afslutningen opdeler han komponisterne i to grupper, dem der har brug for en tekst at klynge sig til og dem der først føler sig fri, når "de kan hengive sig alene til Tonerne" (s. 39). Han nævner

49 Jeg refererer her og i det følgende til Carl NIELSEN: *Levende Musik*, København: Martins Forlag. 1925. 7. oplag 1941. De enkelte bidrag er optaget i *Carl Nielsen til sin samtid* som tekst nr. 96, 14, 25, 71, 66, 78, 81, 97 og 98.

Wagner blandt de første sammen med bl.a. Grieg og Hartmann, under de andre Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms og Gade. Senere i artiklen når Nielsen frem til at skelne mellem "et Stemnings- eller Bevægelsesmotiv" overfor et "Tanke- eller konkret Handlingsmotiv", hvilket ses som "den rette Grænse" mellem tilladt og ikke-tilladt programmatik (s. 44). Wagners *Walkürenritt* nævnes som musik, der holder sig på den rette side af denne grænse. Han slutter med en rent ud Busonisk hyldest til musikkens natur-frihed, hvor han også tilskriver musikken potenseret liv: "jeg [musikken] lever tifold stærkere end alt levende og dør tusindfold dybere" (s. 45).⁵⁰

I 'Musikalske Problemer' (1922) tager han udgangspunkt i overvejelser over brugs-værdien eller nytteværdien af musik og tager afstand fra en "alt for kunstnerisk eller kunstig udsmykning", der går ud over funktionaliteten (s. 46). Herefter springer han tilbage i historien og mener, at kunsten er opstået af en æstetisk fascination af klang og derfra har udviklet sansen for de første intervaller. Det er de basale intervaller, der skal give os "Kræfter og Lyst til at arbejde med Musiken" (s. 50). For at vise dette nævnes gøgens kukken og derefter Mozart, der modstilles Wagner: Wagners motiv (hentet fra *Ring*) "forekommer os hæsligt og allerede forældet", men det er især "Smagen, det 'überschwängliche' og usunde i Wagners Motiv, som ikke er til at udholde" (s. 52). Her bliver Wagner gjort til det usunde, ikke-livsduelige, forældede og uskønne i en modstilling med Mozart. Derpå følger artiklen 'Tidens Fylde' (1925), hvor århundredeskiftets moderne komponister afskrives som et fortidigt fænomen, som man for blot 15-20 år siden tog alvorligt med deres monstreorkestre og originalitetsjagt,⁵¹ hvilket derefter slog over i sin modsætning, piccoloorkestre og klangaskese. Men man har stadig glemt "Musikens Alfa og Omega, nemlig selve Tonerne, Tonerækken og Intervallerne" (s. 93).

Dette er virkningshistorisk et uhyre slagskraftigt dokument, idet Carl Nielsens *Levende Musik* efterfølgende udkom i talrige oplag og blev lagt til grund for den fremherskende Carl Nielsen-reception langt op i det 20. århundrede. Jeg har søgt at demonstrere, hvordan Nielsen gennem kompositionen af samlingen får forbundet synspunkter, artikuleret over en periode af 20 år, til en samlet helhed, hvor dyrkelsen af det ophøjede frem for det subjektive (1906) kobles til opfattelsen af dekadence (1909) der igen identificeres med Wagner (1922) og henvises til et overstået kapitel af musikhistorien (1925). Det vitale formuleres her som modsætningen til dekadencen og dermed implicit som modsætningen til Wagner, således at det vitalistiske kan opretholdes som *modpositionen* til en tysk-national og senere fascistisk vitalistisk musikalsk æstetik. Den danske (eller Nielsen'ske) udgave af en vitalistisk musikæstetik fremstod således ikke blot som modbilledet på den tyske fascistiske æstetik men også på alt hvad man

50 Smlg. Ferruccio BUSONI: *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, 2. udg., Leipzig 1916, s. 9: "Das Kind [Die Musik] – es schwebt. ... Es ist tönende Luft. Es ist fast die Natur selbst. Es ist frei.", jf. FJELDSØE: *Den fortrængte modernisme*, 143ff. Om forholdet mellem Busoni og Nielsen, se endvidere Michael FJELDSØE: "Ferruccio Busoni og Carl Nielsen – brevveksling gennem tre årtier". *Musik & Forskning* 25. 1999-2000. s. 18-40.

51 Med en implicit reference til uropførelsen af Mahlers 8. symfoni i 1910 gør han det klart, at han her i 1925 taler om den århundredeskiftets moderne musik, som han i artiklen fra 1909 tog alvorligt som et samtidigt fænomen og kritiserede for kulinarisme og synæstetik, jf. *Levende Musik*, s. 27f.; også i *Carl Nielsen til sin samtid*, s. 126f.

kunne opfatte som rødderne til denne, nemlig den (tyske) romantisk-moderne retning. Det er i høj grad i kraft af Carl Nielsens status og gennem udbredelsen af denne æstetik læst ud af *Levende Musik*, at det i en dansk kontekst var muligt at fastholde en vitalistisk formuleret æstetik uberørt af fascismens (mis)brug af samme diskurs.

At det faktisk forholdt sig sådan, kan læses ud af en lille tekst af Vagn Holmboe i *Dansk Musiktidsskrift* fra 1941. Holmboe skrev på denne tid under rubrikken 'Ny musik' en række kritikker af koncerter i DUTs regi og i januar 1941 behandlede han et værk af sin jævnaldrende kollega Gunnar Berg, der var blevet uropført den 13. december året før.⁵² Hvis det overhovedet havde kunnet falde nogen ind, at Holmboes udtalelser her midt under den tyske besættelse kunne misforstås som en tilslutning til en tyskorienteret æstetisk diskurs, ville det ikke være blevet publiceret i denne form. *Dansk Musiktidsskrift* var på dette tidspunkt endnu redigeret af Gunnar Heerup, der – selv om linjen nu var blevet forsigtigere – op gennem 1930'erne var en af de mest åbentmundede kritikere af nazismen.

Der var tale om Gunnar Bergs Klaversonate nr. 1 i E-dur fra 1940.⁵³ Det er i Holmboes tekst knap nok ekspliciteret, hvad der er i vejen med Bergs klaversonate, bortset fra at Holmboe mener, den griber "tilbage i stof, der engang har formidlet en anden tidsalders følemåde".⁵⁴ Sammenligner man med værket, der er bevaret i manuskript, fremgår det, at stykket er skrevet i en stil, der må betegnes som en mellemting mellem ny saglighed og neoklassik.⁵⁵ Ved man dette, kan man forstå Holmboes indvendinger som en kritik af neoklassiske tendenser. Men Holmboe bruger egentlig kun Bergs stykke som afsæt til at komme med nogle generelle betragtninger: Han mener, at der i nutidens musik er en "almen trang til klarhed, orden og fornuft", i en anden formulering en "trang til naturlighed, klarhed og orden". Realiseringen af denne trang mener han mislykkes, når man forsøger at "forbinde en tidligere stils klart udviklede stofflighed med vor tids mentalitet" (som i Gunnar Bergs stykke), hvorimod samme indstilling "giver sig positive udslag i nutidens musik" hos fx Jørgen Bentzon, Finn Høffding og Knudåge Riisager og den indgår også i grundlaget for "yngre aktivt indstillede" komponisters arbejde (og man må vel her underforstå: som Holmboe selv). På det store plan henfører han derefter "kravet om naturlighed" til at være en naturlig reaktion mod "tyvernes voldsomme schönberg-prægede ekspressionisme"; men samtidig siger han, at "Schönberg og den øvrige ekspressionisme" aldrig har haft stor betydning i Danmark, så derfor har det ikke været "påtrængende nødvendigt" at fortsætte en reaktion mod ekspressionismen her. Det er på denne baggrund, han finder værker

52 Vagn HOLMBOE: "Ny musik". *Dansk Musiktidsskrift* 16. 1941. s. 13-15.

53 Program: Det Unge Tonekunstnerselskab / 2. ung aften, 13.12.1940, hvor Marie Haller Larsen spillede Gunnar Bergs sonate. Tak til Jens Rossel for en kopi af programmet.

54 HOLMBOE. "Ny musik", s. 14f., hvorfra der citeres her og i det følgende.

55 Stykket er bevaret i *DK-Kk*, Gunnar Bergs arkiv, og en kopi findes i MICs samling på biblioteket på Afdeling for Musikvidenskab, Københavns Universitet, Gunnar Bergs samling nr. 42. Stykket virker ikke som et overbevisende udtryk for Gunnar Bergs stil og må vel kunne henføres til den periode indtil 1943, Berg retrospektivt har betegnet som en tid, hvor det var "det tillærte, der skulle omsættes." (Citat fra Bergs foredragsmanuskript til et ikke afholdt foredrag i Musikvidenskabelig Forening ved Århus Universitet i 1972, venligst stillet til rådighed af Jens Rossel.)

som Gunnar Bergs utidssvarende, fordi de repræsenterer et unødvendigt opgør med en ekspressionisme, der ikke har manifesteret sig i Danmark. Dette er givetvis en fejlfortolkning af Bergs hensigter, men det er ligegyldigt i denne forbindelse. Vigtigere er Holmboes begrundelse for, at det forholder sig sådan: 1) at kravet om naturlighed her i landet er lige så gammelt som "Carl Nielsens reaktion mod unatur i enhver musikalsk form"; 2) at der "idag, efter Carl Nielsen, Bartok og Strawinsky o.m.fl., faktisk foreligger en 'stil', d.v.s. et stof, eller en måde at behandle musikkens elementer på, der tilfredsstiller de krav om naturlighed, sundhed og styrke, som man må stille til et stof, hvorpå man vil bygge stadig større værdier." Dette er en bemærkelsesværdigt tydelig markering af, at man i Danmark, midt under krigen, kunne lave en kobling fra en position, der havde rødder i ny saglighed med et tilskud af antiromantisk klassicisme: klarhed, orden, fornuft og naturlighed, og forbinde den med en programerklæring formuleret i vitalismens termer: naturlighed, sundhed og styrke. At dette kan ske uden at der skabes en association til tysk eller fascistisk vitalistisk æstetik, kan man med Holmboe klart tilskrive én persons indflydelse: Carl Nielsens.

Afslutning

Missionen var ikke umulig. Det kunne lade sig gøre at finde musikalske træk i Carl Nielsens værker, som korresponderer med forestillinger om vitalisme, men de var af forskellig art på forskellige tidspunkter. Grundlæggende synes iagttagelserne at bekræfte den model, som man finder både hos Jørgen I. Jensen og Anders Ehlers Dam, at Carl Nielsens udvikling går gennem nogle faser, der i store træk svarer til udviklingen fra en symbolistisk 1890'er-kultur til en livsbekræftende og optimistisk form for vitalisme i begyndelsen af det 20. århundrede, som ved starten af første verdenskrig ændrer karakter til en illusionsløs, altomfattende vitalismeopfattelse.

I Helios-ouverturen, der ligger på grænsen mellem en symbolistisk og en optimistisk, livsbekræftende form for vitalismetænkning, bliver referencer til livet som en autonom kraft i naturen brugt som form- og stemningsmotiv, men også konkret afbildet i form af en dyb, ametrisk pulseren og symbolsk brug af naturtoneskalaen i satsens begyndelse. Nielsens omtaler af satsen giver rum for soldyrkelsen og peger i retning af sekulariseret religiøsitet, selv om det synes, at han selv bevarer en lille distance og nøjes med at placere sig på overgangen fra at være betragter til at blive fuldt og helt en del af naturen.

Hans 3. symfoni, *Sinfonia expansiva*, har med sin klare, uophørlige fremdrift og dyrkelsen af rytmisk energiopbygning i første sats og hyldesten til det livgivende arbejde i finalen en klar affinitet til forestillingen om den positive, livsbekræftende vitalisme, ligesom indarbejdningen af den førsproglige menneskestemme kan ses som en henvisning til menneskets og måske især det musikalske menneskes delagtighed i naturen. Det fremgår også af Nielsens programtekster til symfonien, at han formulerer dem inden for en vitalistisk diskurs, der ved uropførelsen er møntet på ydersatserne, og som i 1931, i tråd med en udvidet opfattelse af vitalismen, tillige inkluderer midtersatserne.

Med den 4. symfoni, *Det uudslukkelige*, fuldbyrdes overgangen til en opfattelse af livet som altomfattende, og dette italesættes i en række formuleringer i breve og programnoter, hvor det centrale udsagn sammenfattes i mottoet 'Musik er liv'. Det paradoksale er, at vægten i de musikalske referencer hermed forskydes fra specifikke musikalske træk til selve det at være absolut musik af høj kvalitet. Henvisningerne gælder symfoniens cykliske princip og det tematiske arbejde, mens det egentlig nye snarere er den forøgede tilstedeværelse af pointeret konfliktstof, der korresponderer med opfattelsen af, at livet indeholder alle aspekter og enorme modsætninger, som det enkelte menneske ikke er herre over.

Denne tendens kan siges at fortsætte i den 5. symfoni, hvor konfliktstoffets kulmination med den frit improviserede trommesolo, der intenderet går på tværs af resten af musikken i sit eget tempo, når hidtil usete højder, ikke kun hos Nielsen men også i genren som sådan. Samtidig kan man se begyndelsen af førstesatsen som den ultimative realisering af det program om streng udvikling af stoffet ud fra dets egne immanente naturkræfter, som Nielsen formulerede i omtalen af sin 4. symfoni. Selv om Nielsen i sine udtalelser om sin 5. symfoni ikke i samme grad taler om liv, fremgår det, at han med sine henvisninger til naturlove for kræfters bevægelse søger at give udtryk for de samme grundlæggende opfattelser som tidligere.

Samtidig har jeg søgt at vise, hvordan Nielsen med essaysamlingen *Levende Musik* fortsatte den diskursive strategi, han havde lagt tilrette omkring *Det uudslukkelige*, og omhyggeligt komponerede en tekstsamling, der tilsammen kom til fremstå som et æstetisk manifest, der fik stor virkningshistorie. Det lykkedes at positionere en æstetik formuleret i vitalistiske termer som modpositionen til den tyske vitalisme og dens videreførelse i fascistisk æstetik, i en grad så positioner formuleret i forlængelse af Nielsens æstetik i Danmark kunne videreføres uberørt af vitalismens generelle udgrænsning under og efter anden verdenskrig. Det gælder dog ikke *begrebet* vitalisme, som stort set har været fraværende som et relevant begreb i de sidste 60 års danske musikhistorie. Uden at hævde, at Nielsen dermed var vitalist i alle henseender og til alle tider, åbner anerkendelsen af, at han tog del i denne strømning også for en videre diskussion af, hvordan dansk musik- og åndsliv havde del i toneangivende europæiske strømninger som modvægt til den forestilling, at dansk musik har sin egen, afgrænsede historie.

Abstracts

Artiklen bidrager til diskussionen om Carl Nielsens forhold til vitalismen, der var en udbredt strømning i europæisk kulturliv i begyndelsen af det 20. århundrede. Det er anerkendt, at Carl Nielsen i en række tekster ytrer sig inden for en vitalistisk diskurs, tydeligst i forhold til sin fjerde symfoni, *Det uudslukkelige*. Formålet med artiklen er en specifik og analytisk underbygget diskussion af vitalisme i Carl Nielsens musik, der forholder sig til, om og hvordan træk i musikken svarer til forestillinger om vitalisme. Her inddrages *Helios*-ouverturen (1903) og Nielsens tredje, fjerde og femte symfoni. Afslutningsvis diskuteres, hvordan Nielsens essaysamling *Musik er Liv* (1925) kan læses som et vitalistisk programskrift og hvordan Nielsens position i dansk musikliv gjorde det muligt at videreføre vitalistiske musikæstetiske positioner på trods af det legitimitetstab, den europæiske vitalisme oplevede som følge af fascismens brug af den.

The article adds to the discussion on Carl Nielsen's relationship to vitalism, which was a prevalent current in European cultural life during the early 20th century. It is acknowledged that Carl Nielsen in a number of texts expresses himself within a vitalist discourse, most obvious in relation to his Fourth Symphony, *The Inextinguishable*. The purpose of the article is to present a specific and analytically supported discussion on vitalism in Carl Nielsen's music, which decides if and how characteristics in the music correspond to notions of vitalism. I involve the *Helios* overture (1903) and his Third, Fourth, and Fifth Symphonies. Finally, I consider how Nielsen's collection of essays *Musik er Liv* (Music is Life; 1925) can be read as a vitalist manifesto and how Nielsen's position in Danish music life made it possible to continue vitalist positions in music aesthetics in spite of the loss of legitimacy that European vitalism experienced due to fascist use of it.

All this makes up Static & Nat Ill: Hiphopkultur som musikalsk praksis¹

'Cause we were raised on the flyers, the battles, beatbox and breaks, the Kangols, the Pumas, the vinyl, the tapes, the burners, the window-down, the whole-cars, spray cans, through-ups and train-walks, the tags, the bombers, fat-caps and toys, linoleum, white glows and b-boys, [...] the spirit, the lyrics, the tracks, the skills. All this makes up Static & Nat Ill.²

Kultur er *helhed*. [...] Karakteristisk for helheden er imidlertid, at den som luften er usynlig. Kultur foreligger i rigt mål som artefakts, men karakteriseres de eller de sociale grupperes verden igennem begrebet kultur, refereres altid til helhedsdannelser, der i forhold til artefakternes synlige stoflighed eller det sociale livs data er usynlige.³

Den århusianske rapgruppe Static & Nat Ill opregner i deres nummer "Raised on" fra albummet *Teamwork* (2005) en lang række af artefakter, aktiviteter, begivenheder, steder, udtryk, værdier osv., som har tegnet deres opdragelse som 'hiphopper'. Nummeret kan ses som en manifestation af gruppens status i hiphopkulturens historie og udvikling: "we've been taught by the best and seen the worst of it". Men samtidig illustreres samme kulturs spredning geografisk ("fra South South Bronx to Århus Took it"), kommercielt, æstetisk osv. Hiphop fremstilles implicit som et mangfoldigt, stærkt differentieret og diffust fænomen, samtidig med at hiphop som kultur betragtet på et konkret og praktisk plan måske netop samles af udøvere som Static & Nat Ill i deres musikalske produktion.

Denne artikel er et bidrag til en teoretisk forståelse af, hvordan hiphop konstitueres som kultur på tværs af artefakter, aktiviteter, steder, udtryk, historiske begivenheder etc., og hvordan denne *sammenhæng* kan gribes ved en fokusering på den musikalske praksis, som man finder hos fx Static & Nat Ill i deres produktion, dvs. i deres studiepraksis, musiceren, fremstilling af album osv.

1 Der skal lyde en stor tak til Dj Static for medvirken til det interview, som udgør rygraden i artiklens undersøgelse. Endvidere tak til Birgitte Stougaard Pedersen, Tore Tværnø Lind samt Morten Michelsen for frugtbare kommentarer til tidligere versioner.

2 STATIC & NATILL: "Raised On". *Teamwork*: City Hall Music/Good Child Records 2005.

3 Johan FJORD-JENSEN: "Det dobbelte kulturbegreb – den dobbelte bevidsthed". Hans HAUGE og Hans FINK (red.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*. Århus: Aarhus Universitetsforlag. 1988. s. 174.

At hiphopkulturens sammenhæng kan diskuteres indikeres ikke alene af den opremsning, som foretages af Static & Nat III. Diskussionen trives blandt artister, fans og i musikpressen, når hiphop forklares med henvisning til de såkaldte fire elementer (rap, breakdance, graffiti, dj'ing), idet det som oftest pointeres, at her er tale om elementer i én kultur⁴, samtidig med, at specifikke artister gør opmærksom på, at de ikke nødvendigvis er hiphoppere, blot fordi de rapper, producerer osv. – danske Troo.L.S. er et eksempel⁵. I sidste tilfælde antydes en generel problematik vedrørende artisters (og andres) muligheder for at undslå sig genrerubricering, og mens det selvsagt ikke er denne artikels formål at rubricere hverken Static & Nat III eller andre artister, så er det en grundlæggende antagelse, at vi (artister, fans, forskere osv.) arbejder i genrer, fordi vi behøver en vis generalitet i vores omgang med musik, vores musikalske selvfremsstilling, historiske bevidsthed osv. Vi har i snart sagt alle aspekter af musiklivet behov for at kunne rubricere musik – fx under prædikatet hiphop.

I akademisk regi illustrerer spørgsmålet om hiphopkulturens sammenhæng en generel problematik i forståelsen af kultur, hvor noget helhedsligt ofte betones – fx hos Fjord Jensen ovenfor eller i Raymond Williams' hyppigt citerede beskrivelse af kultur som "a whole way of life"⁶. Williams knytter kulturens helhed til *praksis*, som en måde at leve på. I forlængelse heraf illustrerer artiklens fokus på, hvordan hiphopkultur samles af konkrete artister, således en akademisk set veletableret forestilling, som imidlertid kræver fortsat afklaring. Dette gælder ikke mindst populærmusikforskningen, hvor man i stigende grad beskriver musikalske genrer i kulturelle termer, som såkaldte *genrekulturer*.⁷ Kulturbegrebet introduceres her med henblik på netop at tegne den sammenhæng, som anvendelsen af et givet genreprædikat søger at indfange. En sammenhæng, som typisk rækker ud over (i traditionel forstand) musikalske forhold for således at inkludere artefakter, jargon, lokalitet etc. Ligeledes forstås sammenhængen som konstitueret i givne praksis, idet genrer betragtes "not [...] as forms of textual codifications, but as systems of orientations, expectations and conventions that circulates between industry, text and subject"⁸. Samtidig med at populærmusikalske genrer således forklares som praktiserede kulturelle helheder, optræder genrebegreber hyppigt i analyser af populærmusik som referenceramme for forståelsen af enkelttilfælde, fx bestemte udgivelser, eller for slutninger på tværs af æstetiske udtryksformer. Er fx dansk stodderrap en lokalisering af amerikansk

4 Henvisninger til de 'fire elementer' er så hyppige at her i en vis forstand er tale om en standarddefinition af hiphop, som ikke mindst forbindes med 'old school-forståelser' af genren – jf. i den forbindelse Mads KROGH: *Fair nok, vi kalder det hiphop Og retfærdiggør det med en anmeldelse*. Upubliceret Ph.d.-afhandling. Århus: Aarhus Universitet. 2006.

5 Rune SKYUM-NIELSEN: *Nr.1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*. København: Informations Forlag. 2006. s. 98

6 Raymond WILLIAMS: *Culture and Society*. London: Hogarth Press. 1958.

7 Det kan i forlængelse heraf bemærkes, hvordan begrebet hiphopkultur illustrerer et sammenfald mellem en almindelig udbredt term i musiklivet og et akademisk begreb for en bestemt optik på genren hiphop. Dette sammenfald har været medvirkende til artiklens fokusering på netop hiphop.

8 Her er tale om en ofte citeret formulering hos den amerikanske filmtoretiker Stephen NEALE: *Genre*. London. British Film Institute. 1980. s. 19 – i populærmusikforskningen jf. fx Keith NEGUS: *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge. 1999. s. 28; eller Jason TOYNBEE: *Making Popular Music*. London: Arnold. 2000. s. 103.

gangsta? Eller reproducerer rappens attitudefetichisme grafittiens stilbevidsthed? Sådanne spørgsmål lader sig kun besvare, hvis den kulturelle helhed er forklaret, dvs. hvis det kan godtgøres teoretisk og analytisk, hvori den kulturelle sammenhæng består.

Her er i yderste konsekvens – hvor ikke alene musikalske genrer men musik i det hele taget opfattes som kulturelt konstitueret – brug for en tænkning omkring den kulturelle mangfoldighed som en sammenhæng af musikalske repræsentations- eller værensformer: Musik som materialitet, socialitet, diskurs etc. Eller som det også kan formuleres: Et behov for forståelse af, hvordan skiftende musikalske *ontologier* integreres i musikalske eller musikkulturelle praksis.⁹ Artiklen reflekterer nogle af de bud, der har præget populærmusik-forskningen i så henseende. Nærmere bestemt inddrages den engelske subkulturforsknings homologitænkning¹⁰ samt indspil fra felt- og diskursanalyse, idet jeg hertil føjer en tendens til at tale om musikalske *medieringer*. En tendens, som trækker på den franske filosof og videnskabsantropolog, Bruno Latours aktør-netværksteori.¹¹

Artiklen falder i tre hovedafsnit. Først foretages en redegørelse for Static & Nat IIIs musikalske praksis, dvs. deres arbejde i studiet med en vægtning af Statics produktion af beats. Herefter foretages to teoretiske refleksioner af samme praksis, som på hver sin måde bidrager til en indfrielse af artiklens overordnede mål. Først fokuseres således, hvordan praksis integrerer forskellige musikalske ontologier; dernæst fokuseres, hvordan denne integration konstituerer et moment af generalitet i forståelsen af hiphop som kultur.

- 9 Forestillingen om 'skiftende musikalske ontologier' hentes hos den engelske musiksociolog Georgina BORN: "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity". *Twentieth-Century Music* 2/1. 2005. s. 7-36. Jf. endvidere Philip V. BOHLMAN: "Ontologies of Music". Nicholas COOK og Mark EVEREST (red.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. 1999. Ved ontologi forstås læren om det værende, og musikalske ontologier betegner således forskellige opfattelser af, hvad og hvordan musik er. Sådanne impliceres på et konkret, hverdagsligt niveau i forskellige menneskers opfattelse af musik som fx plader, lyd, partitur, musiceren etc. og mere abstrakt i teoretiseringer af musik som fx socialitet, diskurs og materialitet. Jeg betragter i lighed med Born disse ontologier som historiske (ibid. s. 8-10). De konstitueres i praksis, som denne udfolder sig i forskellige sammenhænge, hvorfor de også skifter. Artiklen anvender ikke begrebet om det ontologiske i den essentialistiske forstand, der kendes fra en række traditionelle filosofiske skoler (fra Aristoteles), dvs. som betegnelse for de *nødvendige* træk ved alt værende. Hvad angår dette basale niveau hævdes en grundlæggende konstruktivisme og relationalisme, hvilket også gælder de teorier, som behandles undervejs (se hovedteksten). Hvor nogle af disse imidlertid fremhæver det sociale eller diskursive frem for fx materielle forhold, plæderer jeg for en sammentænkning af forskellige teorier på et empirisk grundlag. Herved motiveres vægtningen af artiklens casestudie. Kun ved at gribe den praktiske sammenhæng i de musikalske værensformer mennesker oplever som afsæt for en teoretisering, kan for mig at se bidrages til en øget forståelse af musikkulturelle helheder – som fx hiphop.
- 10 Homologi betegner en strukturlighed fx i forholdet mellem klingende musik og sociale forhold (jf. definition s. 15). Begrebet stod centralt i den såkaldte Birminghamskole i engelsk subkulturforskning.
- 11 Ingen af disse teorier angår hiphop specifikt men byder sig til i forhold til den (generelle) problematik omkring forståelsen af musikkulturelle helheders konstituering, som illustreres ved Static & Nat IIIs musikalske praksis. Jeg refererer løbende til den omfangsrige forskning, som efterhånden findes om hiphop, idet en reel situering af Static & Nat IIIs praksis i forhold til andre artister eller anden forskning imidlertid falder uden for artiklens rammer. Som et særlig centralt referencepunkt skal fremhæves den amerikanske musiketnolog Joseph SCHLOSS' *Making Beats – The Art of Sample-based Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press. 2004. Schloss belyser en række amerikanske djs' musikalske praksis uden dog at fokusere de ontologiske sammenhænge, som belyses her.

To produce banging Boom Bap music: Musikalsk praksis

Artiklens redegørelse for Static & Nat Ills produktion sigter som allerede antydte til deres praksis i studie mv. og kun i sammenhæng hermed til deres 'oeuvre'.¹² Grundlag for redegørelsen er foruden medieudtalelser, billedmateriale og udgivne værker et kvalitativt interview med Dj Static (foretaget 6. marts 2008) samt fotodokumentation fra et besøg i hans studie (9. april 2008).¹³ Jeg bad Static om at fortælle om sin produktion og sit samarbejde med rapperen Nat Ill, dvs. hvordan det går til, når han og de laver musik. Det kom der en form for opskrift ud af, idet han forstod mine spørgsmål derhen, at jeg ønskede en generel introduktion.¹⁴ Han understregede, at der ikke findes nogen normal proces, men opregnede alligevel en arbejdsgang, som jeg har ladet strukturere fremstillingen i det følgende.

Lader sig ramme: Stemning og materiale

Static taler om at 'lade sig ramme' som et første skridt mod et nyt nummer:

Men sådan et nummer, hvis jeg skulle fortælle dig, hvordan sådan et nummer på pladen [er lavet]. Så ville jeg måske sidde og lytte i gamle plader. På et tidspunkt finder jeg noget, der rammer mig. Finder et sample, hvor der [er] nogen lyde i, som jeg synes er fede. Der er et eller andet, der rammer mig et eller andet sted. Jeg tænker, du ved, det her ku' måske godt blive til et eller andet.

Det at lade sig ramme fungerer på flere niveauer. For det første udgør det sample, Static leder efter, et lydligt *materiale*, som helt bogstaveligt indgår i og danner grundlag for det senere beat. For det andet bærer samplet en *stemning* (en "vibe"), som kan være både fysisk og mental. Static taler andetsteds om det at blive "ramt af et beat", "som man kan nikke hoved til", og det ligger selvfølgelig i termen *beat*, at lyden slår, dvs. at den bevæger kropsligt. Samtidig kan den også bevæge emotionelt eller give anledning til forskellige indholdsmæssige associationer. I hvert fald samp-

12 Dette omfatter bl.a. to mixtapes, *The Nightshift Mixtape I*. City Hall Music. 2005 og *The Nightshift Mixtape II*. City Hall Music. 2006; tre 12" maxisingler, *50/50*. Masters On Broadway. 2002; *Get up get out!* City Hall Music/Good Child Records. 2006 og *Put it down*. City Hall Music/Good Child Records. 2006; to fuldlængde-album, *Teamwork* City Hall Music/Good Child Records. 2006; og med Dj Noize, J-Spliff og Negash Ali *Majors*. City Hall Music/Playground. 2008. Begge har i øvrigt samarbejdet med andre artister. For Statics vedkommende med bl.a. Jøden samt Ufo og Yepha. At artiklen umiddelbart koncentrerer sig om duoens musikalske praksis betyder ikke, at jeg forbigår deres udgivelser. Jeg vender tilbage til, hvordan disse kan ses som en forlængelse eller udbredelse af praksis.

13 Citater er med mindre andet angives fra nævnte interview, ligesom billeder med mindre andet angivet er fra omtalte besøg i studiet.

14 Mine spørgsmål gik egentlig på produktionen af nogle bestemte numre, og Statics svar kan ses som udtryk for en forventning om, at min interesse på trods af de specifikt rettede spørgsmål måtte være generel. Samtidig kan hans svar imidlertid også ses som illustration af, at den konkrete produktion af bestemte numre er bundet til forhold og begivenheder i og omkring studiet. I den mundtlige formidling af produktionen ligger så at sige allerede en abstraktion og generalisering, som han tog konsekvensen af ved at omtale sit arbejde i en art hypotetisk 'fremtid'. En sådan udlægning falder godt i tråd med den aktør-netværksteori, som jeg vender tilbage til nedenfor.

ler Static under tiden musik med oplagte referencer: Fra *Teamwork* kan fx nævnes nummeret "Fist High" (featuring Slug og Blueprint), hvor traditionel kinesisk musik med gonger, bambusfløjter, lut (pipa) og klokker kunne lede tankerne mod ikke ale-ne fjernøsten men også de kampsportsfilm, som har været gængse referencepunkter for tidligere hiphopudgivelser – jf. fx amerikanske Wu-Tang Clan og Dead Prez samt danske Malk de Koijn. Forståelsen af samplet som lydligt materiale og som stemningsbærer er i vid udstrækning sammenfaldende. Men jeg differentierer her for at betone forskellige faktorer og relationer til den videre produktionsproces, som spiller ind, når Static rammes.

For så vidt samplet betragtes som materiale, rammes Static bl.a. af lydens potentiale i relation til videreforarbejdning og konstruktion af et velfungerende beat. Jeg vender tilbage til dette nedenfor, men det betyder fx noget, om samplet kan brydes op i mindre enheder – om det kan 'choppes' – så tempoet kan strækkes. Eller om fx en melodilinje eller en trommerytme står uakkompagneret og dermed åben for senere tilføjelse af ny harmonik, melodier osv. Således *afstemmes* Statics oplevelse af, hvad det er, som rammer, med de muligheder og begrænsninger, som ligger i sampler og digitale musikredigeringsprogrammer.

For så vidt samplet betragtes som stemningsbærer, samples foruden den fysiske energi også en associationsrække. Her er det, som rammer, derfor i højere grad et koncept, en ide om resten af nummerets udformning og potentielle raptemaer. Som eksempel kan igen nævnes "Fist High", hvis lydlige associationer i retning af kampsportsfilm konvergerer med kampsportsmetaforer i de tre rappers fremhævelse af egne evner – her Nat Ill: "We do it so passionately. Flows hit the tracks with pin point accuracy. Three verbal anatomies strapped to the back of the beat. We slap and whack rapping MCs [...]" Det konceptuelle bliver særlig oplagt ved brug af reallyde, hvor fx lyden af en engangslighter, der tændes, kan agere lilletromme og give associationer til (hash)rygning i et nummer som "Rul den op"¹⁵. Mens lyden af Pac Man, der 'spiser oste' i computerspillet af samme navn, integreres i et nummer om Nat Ills opvækst i 1980'erne.¹⁶ Af samme grund er Statics udgangspunkt i at "lytte i gamle plader" kun én mulighed for inspiration og materiale.

Det er en pointe i forhold til denne artikels ærinde, at Static rammes af *noget*, dvs. at der ligger et aktivt potentiale, i de plader han lytter igennem. Samtidig opsøger han imidlertid også dette noget, dvs. han lader sig ramme:

Det er de færreste ting, der falder i dit lap, altså som falder i dit skød, og som bare bliver til et eller andet. Du bliver nødt til lige at spidse ørerne ud, hvad fungerer, hvad kan fungere, hvor vil du tage det hen ad.

Det at lytte til plader går gennem hans pladereol, som står i studiet, og som er ganske omfattende. Reolen er, som det fremgår af figur 1, også noget Static gerne viser frem, og vi kan læse 'billedteksten' – "A Heavy Overdose of Fresh Hiphop from the Volts [sic.] of City Hall" – som en italesættelse af studiet (City Hall Studios) og dermed samlingen

15 JØDEN: *Monkeyjuice*. ArtPeople. 2007.

16 MAJORS: "Three Decades". *Majors*. City Hall Music/Playground. 2008.

som en bankboks eller et skatkammer.¹⁷ Måske fordi den er kilde til produktion (hans "guld Korn"), og fordi pladerne er forretningshemmeligheder, som må beskyttes.¹⁸ Hermed tilskrives Statics kreative succes hans samples, dvs. at andre djs ville blive ramt på tilsvarende måde, om de havde formået at stable en lige så god samling på benene.



Figur 1: Coverfoto fra *The Nightshift Mixtape*, part 2 (2005).

I relation til det at lade sig ramme, har pladereolen endvidere den egenskab, at ikke alene musikken men også coverlayout, titler, labelnavne osv. foruden pladernes taktilitet er umiddelbart tilstede. Det er noget andet at bladre i reolen 'stemningsmæssigt',

17 Min tolkning underforstår, at her skulle have stået *vaults* og ikke *volts* (volt). Selv om sidstnævnte ikke giver umiddelbar mening kunne her måske være tale om en metafor for studiet som særlig strømførende eller energisk.

18 Schloss beskriver tilsvarende produktionsværdier blandt amerikanske djs; *Making Beats*, s. 105.

end det er fx at lede på netbaserede fildelingssider, og Schloss skriver direkte om, hvordan djs musikalske 'oplæring' går via covere: Det for djs vigtige at finde nye (gamle) plader til samlingen (og samplingen) går via *diggin in the crates* (at 'rode' i pladebutikker).¹⁹ Ukendte men interessante plader identificeres ofte på bestemte coverlayouts, motiver, labels og sågar ord i titler: "Joe Quarterman's Free Soul, Shu Nuff, Black Nasty – how can you go wrong? And while the word 'funk' in a song is no guarantee of goodness, 'freak' or 'freaky' almost always is"²⁰. Jeg mener, at Statics inspirationsøgning spiller på lignende koblinger af artefakt, lyd, visualitet og diskurs, eftersom det at bladre i pladereolen basalt set er at bladre i et billedkartotek og en stikordsliste.

Hvis pladereolen kan betragtes som kilde til inspiration (stemning og materiale), så gælder det samme for studiet i det hele taget. Static taler om, hvordan:

Det er det aller-allervigtigste [...] at ha' et godt arbejdsrum. Et eller andet sted, hvor jeg er omgivet af det jeg godt kan lide, du ved: Gamle plader, alt muligt shit, du ved, klistermærker – sådan nogen ting.

Og lidt senere:

Men det handler om momentet. Det er det, det handler om. Det handler om at, du ved – du sætter dig ned, du finder den energi, den symbiose der er mellem dig og muligvis en anden kunstner, ik'. Eller mig og et sample jeg har fundet for eksempel. Eller mig og en stortromme, du ved. Og lad det være en energi-booster, et fundament for, hvor det her bærer dig hen af. Der er det vigtigt at have et studie, som kan kreere det forum, ik', den arbejdsgejst.

Studiets tilgængelighed af plader og instrumenter i sammenhæng med den øvrige indretning, udsmykning og artefakter skaber det forum, hvor Static finder sin arbejdsgejst – hvor han møder fx et givet sample, hvor han finder den energi, som bærer ham et sted hen, hvor han lader sig ramme. Hermed bidrager studiet også med noget andet (eller mere) end den stemning i relation til et givet sample, som jeg anførte tidligere. Studiet bidrager med en arbejdsgejst – en tilskyndelse til at lede efter nye samples og til at arbejde videre med dem. Jeg vender tilbage til, hvordan dette forhold præger den videre produktion, og hvordan denne påvirkning kan forstås teoretisk. Her skal imidlertid bemærkes, at de artefakter og den udsmykning, som bortset fra plader, instrumenter og 'gear' præger studiet, i vid udstrækning er ting, som dokumenterer Statics karriere – fx plakater, klistermærker og flyers fra hans optræden i forskellig sammenhæng, ligesom han har en lille udstilling af tidligere produktioner. Desuden præges rummet af referencer til andre kunstnere og labels ligeledes via af flyers, plakater, magasiner samt deres udgivelser (se figur 2). Man taler ofte om hiphop som en konkurrencekultur, og gerne med henvisning til fx breakdance-battles eller rapperses pralerier omkring egne evner.²¹

19 SCHLOSS. *Making Beats*, s. 82-84.

20 Gladstone citeret i SCHLOSS. *Making Beats*, s. 83.

21 Fx David TOOP: *Rap Attack #3*. London: Serpent's Tail. 2000. s. 15; Murray FORMAN: *The 'hood comes first: Race, space, and place in rap and hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press. 2002. s. 178; Imani PERRY: *Prophets of the Hood*. London: Duke University Press. 2004. s. 6.

I forlængelse af traditionelle koblinger mellem genren og forarmede afroamerikanske forhold er her tale om, hvad man kunne kalde en sejlivet homologi (se Rose nedenfor). Ser vi på Statics studie, så udgør den helt bogstavelige sammenstilling af egne og andres bedrifter, imidlertid en materiel pendant til hiphopkulturens diskursive momenter af konkurrence (pralerierne). I hvert fald er her tale om en oplagt måde at 'måle' sig med andre som led i studiets indretning som energi- eller stemningsskabende "forum". Sammenstillingen og hermed den implicite sammenligning eller konkurrence indgår i studiets facilitering af Statics musikalske praksis.



Figur 2: Statics studie

Lægger det op, splitter det ad, lægger det op, fylder på, splitter op: Konstruktion af beats

Så vidt første 'fase' i Statics opskrift. Det sample – eller bredt: det materiale, den stemning, ide osv. – som han måtte være ramt af, skal herefter omsættes til et beat, som typisk består af en gentagen to-taktsperiode (med variationer). Og her er første skridt:

Jeg samler det, over i min sampler. Jeg lægger det op, jeg finder startpunktet i samplet, måske ik' – slutpunktet. Så laver jeg et loop af det, jeg finder tempoet: hvor hurtigt kører det – tempoet som originalnummeret. Lægger måske en hi-hat på – tj-tj-tj – hurtig hi-hat, der bare ligger hen over det. Måske lidt i samme

swing, som samplet allerede er. Nu snakker vi måske et sample på to takter: 1-2-3-4, 1-2-3-4. Øh, kører så. Ok, det er klart nok, det er fint nok det her. Jeg finder ud af, hvor tonelejet er her, hvad er det for nogen toner, vi har med at gøre.

Hvad Static her beskriver, er i en vis forstand en *analyse*, idet han, som det fremgår, ender med en klar ide om samplets tempo, toneleje og -materiale. Men samtidig er det en analyse, som er stærkt beroende på de digitale hjælpemidler, han har til sin rådighed.²² Den formulering, at han "lægger det op", sigter til den helt bogstavelige manøvre i musikredigeringsprogrammets interface, at samplet importeres og lægges visuelt frem i et af programmets spor som en wave-fil.

Filen loopes, og Static sporer sig ind på tempo og swing, idet han "lægger en hi hat på". Det vil sige, han tilføjer et spor til det loopede sample, og finder ved sammenligning tempoet, som det var i "originalnummeret". Men han *måler* samtidig samplet op, dvs. han tilføjer eller fremhæver nogle dimensioner, som ikke nødvendigvis var tydelige i den 'originale' sammenhæng, idet hans forståelse af samplets rytme og tempo hermed *afstemmes* med musikredigeringsprogrammets metriske standarder. Samme procedure gør sig gældende, idet han "finder [...], hvad det er for nogen toner vi har med at gøre". Her hjælper det loopede sample han til via af fx keyboards at indkredse en toneart eller et tonemateriale, hvilket igen indebærer en afstemning – denne gang i tonal henseende.

Man kan tale om den proces, hvor Static lægger sit sample op, som en mediering af samplet, hvor dets materielle potentiale realiseres.²³ Også som stemningsbærer medieres samplet imidlertid om end i potentiel modsætning til den tidligere inspiration, idet samplet så at sige 'de-associeres' i og med fokuseringen på dets materielle (lydlige) egenskaber. Samtidig er det imidlertid magtpåliggende for Static, at den energi, ide osv., som han blev ramt af, bæres med igennem den videre produktion, og han taler i den forbindelse om vigtigheden af, at teknikken fungerer:

Hvis der står noget i vejen hver gang – du skal altid flytte den kommode der, før du kan komme hen og trykke på den knap der. Det går ikke. Altså, det gør det måske for nogen, ik. Altså, hvis de godt kan lide at kæmpe sig hen. Jeg kan godt lide, du ved, at vide: Det skal bare fungere. Hvis der er noget, der ikke fungerer – jeg bliver fuldstændig tosset, jeg bliver helt ... Hvis der er et eller andet kludder på min computer der – det er så'en fuck det lort der. Så går jeg i seng igen.

Her beskrives teknologien som en potentiel modstand, der kan ødelægge hans "arbejdsgejst". I lighed med tidligere betones imidlertid samtidig det velindrettede studies rolle som konstant i opretholdelsen af denne gejst eller det nævnte momentum.

Næste skridt i produktionsprocessen består i en yderligere 'analyse' af samplet – igen betinget af musikredigeringsprogrammets muligheder – idet Static splitter samplet op:

22 Nærmere betegnet en sampler (HALion) og et musikredigeringsprogram (Nuendo).

23 Jeg vender tilbage til begrebet om mediering nedenfor og herunder også de anførte begreber om opmåling og afstemning (særligt fra s. 30).

Og så ta'r jeg samplet, så klipper jeg det helt fra hinanden. Føler fra et 1-slag til en hi-hat. og ... Alle de lyde som jeg rigtig godt kan lide i det sample, dem piller jeg fra hinanden. Splitter det op, så jeg har alle elementerne fra det her sample her. Så det faktisk ikke mere er et sample, men bare er lyde. Og så begynder jeg at finde ud af, ok skal jeg omrokere det her eller skal jeg lave noget andet ved det, eller hvor skal jeg – hvordan skal jeg lave det her til noget unikt. Og så kan jeg måske tage det, der normalt lå på 5. slaget lægger jeg på 1-slaget i stedet for. Eller gentager nogen elementer.

Bemærk igen glidningen mellem samplet som et givet, lydligt materiale, Statics aktive forsøg på at lave "noget unikt" og den teknologisk betingede mediering – fx muligheden for helt bogstaveligt at flytte lydene i forhold til forskellige slag. Herefter lægges samplet op igen, evt. i en ny rækkefølge og med et nyt swing, idet omrokeringen af elementer i samplet giver mulighed for fx at strække det i forhold til et nyt metrum. Endelig tilføjes trommer og andre instrumenter (samplede eller ny-indspillede) ligesom de enkelte lyde finjusteres:

Så begynder jeg at sidde og arbejde på stortrommen. Den her stortromme, den skal [have] så'en mere med fylde, den skal ... putter måske en stortromme oven i, og måske en stortromme mer' oven i den. Tager noget filter af den – dl, dl, dl [skruer på knapper]. Tager lidt af toppen, lidt af bunden, putter ekstra bund i. Indtil det er en god stortromme, som jeg gerne vil ha' skal være til mit nummer. Det er på det her tidspunkt jeg har fundet ud af, hvor jeg skal hen af med det nummer her, og så er det meget vigtigt for mig, at trommerne de passer ind i det hele, ik. [...] jeg elsker trommer – trommer det er for mig, det er indbegrebet af hiphop. Et beat kan være bare en trommelyd, altså bare en tromme.

Her bekræftes indirekte, at stemningen i et nummer i høj grad kan være en rytmisk energi, og Static kobler sin fokusering på trommerne til en generel forståelse af hiphop (helt på linje med en række af Schloss informanter²⁴). Samme kobling kommer til udtryk i det genreprædikat, som Static & Nat III tilskriver sig – under overbetegnelsen hiphop – nemlig *boom bap*: "The concept of Stat & Nat is simple; to produce banging Boom Bap music that hits you right in the deepest chambers of your Hip Hop heart."²⁵ *Boom bap* er ikke et prædikat, som Static & Nat III har fundet på, men som de tilskriver sig. Her er tale om et lydord, som imiterer et beat – et stortrommeslag efterfulgt af et lilletrommeslag. Begrebet udgør et forsøg på at italesætte et lydligt forhold, idet Statics forsøg på en nærmere specifikation præges af en vis vaghed. *Boom bap* er således "simple beats – noget man kan nikke hoved til – rap, som bare swinger over den rytme, som er lagt, ik – uden for meget pis." Denne beskrivelse underbygger Statics stemningsmæssige fokusering fx i valget af samples, og han går da også i interviewet hurtigt over til at forklare *boom bap* med reference til sin egen produktion, som han karakteriserer som henvendt til "en kerne af folk, der bare el-

24 SCHLOSS. *Making Beats*, s. 144

25 www.1mc1dj.com/stat_n_nat.asp; tilgået 8.05.2008.

sker hiphopmusik for stilen, lyden, energien, den følelse, det giver at blive ramt af et fedt beat, et fedt rhyme, der bare flyder derudaf." Statics måde at forklare *boom bap* illustrerer det ofte vanskelige ved at italesætte lydlige forhold, men samtidig er begrebet qua dets imitative karakter, et eksempel på, hvordan klingende musikalske forhold undertiden *kan* spille ret direkte ind i denne italesættelse, idet disse søges direkte oversat til et begrebsligt indhold. Begrebets betydning eksemplificeres, i den måde det siges, på samme måde som Static søger at forklare sig med eksempler fra sin egen musik. Jeg vender tilbage til forholdet mellem 'musik som lyd' og 'musik som diskurs' nedenfor.²⁶

Laver variation, sender det ud: Arrangement og afsætning

Static samarbejder med forskellige rappere. Med Nat Ill har han haft et samarbejde gennem en årrække, og de konfererer på forskellige stadier af produktionsprocessen. Til andre rappere sender han beats, idet et givet beat (dets stemning, rytmiske energi (vibe) osv.) afstemmes med potentielle rappers kvaliteter (deres flow, smag, tematiske præferencer osv.):

Typisk så vil jeg tage det beat og så spille det for en rapper, øh, så vil jeg måske sende ... hvem vil det her passe til? Hvem ville det være godt til – ville det passe til Jokeren, ville det passe til Joe True, Nat Ill eller en fra udlandet? Og så vil jeg sende det på en mp3 til en, som jeg regner med synes, at det her ville være fedt. Og han synes: Ja, det er fedt, det er super fedt. Så vil han skrive en tekst derhjemmefra. Sidde derhjemme og vibe på lydene og finde ud af, hvad det her kunne være, ik. Han kommer i studiet, lægger sit rap ned. Og ud fra hvad han har rapped, hvor han er henne af, så finder jeg så et omkvæd [...] med mindre han har lavet et omkvæd.

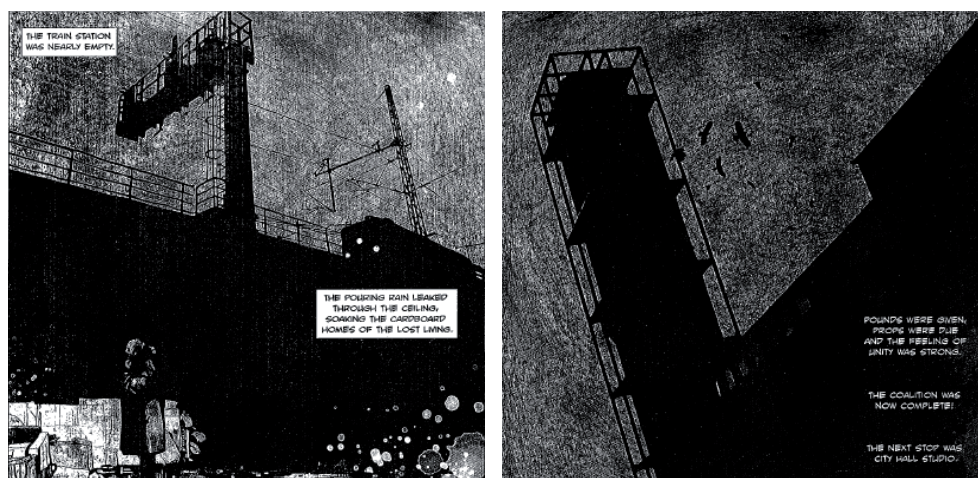
Static beskriver her en klart opdelt og i hiphopregi ganske traditionel arbejdsforde-
ling²⁷, som tillader en stor fysisk afstand og hermed en vis personlig distance mellem de implicerede. Den relative betydning af lokalitet og afstand er imidlertid langt fra klar, og globale og lokale relationer er faktorer i samme praksis.²⁸ I hvert fald synes

26 For et bredere studie af produceres og studiearbejderes italesættelse af lyd jf. Steven FELD, Aron A. FOX, Thomas PORCELLO og David SAMUELS: "Vocal Anthropology: From the Music of Language to the Language of Song". DURANTI, Alessandro (red.): *A Companion to Linguistic Anthropology*. Oxford: Blackwell. 2004. s. 324-5.

27 Jf. fx Johan SÖDERMAN og Göran FOLKESTAD: "How hip-hop musicians learn: strategies in informal creative music making". *Music Education Research* 6/3, November. 2004. s. 313-326; eller SCHLOSS. *Making Beats*, s. 169.

28 Forholdet mellem globalisering og lokalisering står centralt i hiphopforskningen, hvor kulturen ofte betegnes som 'global' – jf. fx Tony MITCHELL (red.): *Global Noise: Rap and Hip-hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press. 2002; eller Mads KROGH og Birgitte Stougaard PEDERSEN (red.): *Hiphop i Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag. 2008. Min påpegning af, at globale og lokale relationer indgår i samme praksis ligger i tråd med denne antagelse. Som det er tilfældet med andre generelle påstande om hiphop - fx om kulturens fremherskende konkurrencementalitet – er det imidlertid artiklens sigte at påpege, hvordan sådanne sammenhænge konstitueres i praksis.

dette at være tilfældet, for så vidt angår Statics konkrete samarbejder. For det første beror disse i høj grad på personlige bekendtskaber. Foruden Nat Ill kan nævnes fx Jøden, som han har "hængt ud sammen med", og som det derfor var oplagt at ringe til, da han gerne ville lave et dansk rapalbum. Mens udenlandske kontakter mødes på turneer – deres eller Static & Nat Ills. Begge dele er i en vis forstand tilfældet med Slug og Blueprint, der medvirker på "Fist High". Static & Nat Ill varmede op for den amerikanske gruppe Atmosphere, som består af bl.a. Slug, under en koncert i Århus, og sidstnævnte inviterede dem derefter til Scribble Jam i Ohio, USA, hvor de i fællesskab indspillede "Fist High". Hvis de personlige bekendtskaber antyder en lokalisering af produktionsprocessen, så er det omvendt påfaldende, at City Hall Studios ikke bare holdes frem som et skatkammer, men også som geografisk velplaceret – nemlig lige op og ned af Århus' banegård. Det vil sige, City Hall Studios er koblet på det globale transportnet (se figur 3).



Figur 3: Artwork fra *Majors* (2008). Første og sidste billede i en serie, som beskriver gruppens samling – fra Statics møde med Dj Noize på banegården til gruppen i samlet flok drager mod City Hall Studios.

For det andet involverer vejen fra separat beat og raptekst til færdigt nummer en række justeringer af det musikalske udtryk, som i hvert fald i de konkrete tilfælde (jf. interview) betyder en vis gensidig involvering af de implicerede – ofte i Statics studie – versus den potentielle personlige afstand i geografiske langdistancesamarbejder. Justeringer angår fx variation af beatet i forhold til nummerets progression, tilføjelse af B- og C-stykker (omkvæd, *breakdowns* etc.), reallyde (fx i relation til rapteksten), scratch og ikke mindst *wordcuts*, som i lighed med reallyde rummer mulighed for kommentarer til eller dialog med den nyskrevne raptekst. *Wordcuts* er et af Statics *trademarks*, og et ekstremt eksempel på integrationen af *wordcuts* og rap findes i nummeret "Teamwork intro"²⁹, hvor mere end halvfjerds ord og setninger fra tidligere rapudgivelser er flettet

29 STATIC & NAT ILL: *Teamwork*. City Hall Music/Good Child Records. 2005.

ind i Nat Ills rap, så resultatet minder om det komplekse samspil, man kan finde mellem forskellige rappere i et crew. En parallel, som også indikeres i Statics eget ord for sin 'kunst': *scrapping*. Her en udskrift af teksten fra nummerets første halve minut med *wordcuts* fremhævet:

Ladies and gentlemen. Listen. Yehr. Pay attention. **Oh.** This goes out to MCs and deejays, family, friends, foes, **homeboys**, pimps, hoes, and fly girls. **B-boys**, haters and **suckers**, players, **gangsters**, true school heads, **hip hop super stars**, to the rookies, **new school** kids and the **graffiti writers**. Fighters and **party people**, to back packers [...]

Den interaktion, som skal til for at lave et nummer som "Teamwork Intro", står i modsætning til forestillingen om rapper og dj som separate og distancerede aktører, og der er da heller ingen tvivl om, at Static og Nat Ill har et intensivt samarbejde og kender hinanden indgående. De dyrker et koncept, som de kalder 1MC1DJ, der netop betoner dette samarbejde³⁰, og det er tydeligt, hvordan det mere flygtige samarbejde med de amerikanske gæsterappere på "Fist High" giver sig udslag i en relativt mindre grad af interaktion rappere og dj imellem – fx i anvendelsen af *wordcuts* og i den musikalske form og variation i det hele taget. Således 'iværksættes' såvel lokale som globale relationer, idet disse tilbyder forskellige muligheder for udformningen af nummeret, som så igen spiller sammen med artisternes faktiske bekendtskaber, deres præferencer (for fx *wordcuts*) etc. Jeg vender tilbage til dette forhold til relation til forestillingen om medieringer nedenfor.

Så vidt artiklens redegørelse for Static & Nat Ills produktion. Jeg vender mig i det følgende mod to teoretiske perspektiver på den musikalske praksis.

Hiphopkultur som musikalsk praksis I: Ontologiske medieringer

For så vidt hiphop konstitueres som kultur på tværs af forskellige musikalske ontologier, hvordan analyseres da kulturens sammenhæng i konkrete eksempler på musikalsk praksis? Jeg håber med den foretagne redegørelse at have antydnet et svar på dette spørgsmål. I det følgende skal imidlertid foretages en teoretisk refleksion på samme baggrund.

30 Konceptet lægges til grund for hele pladen *Teamwork* – som det her forklares på gruppens hjemmeside: "Teamwork is [...] is a detailed journey into rhymes, scratching, wordcuts and hardcore beats. The album is packed with pure, fresh B-Boy flavour. The content, the spirit and the style all follows in the footsteps of classic Hip Hop groups consisting of 1MC and 1DJ such as Cash Money & Marvellous, Low Profile, Eric B & Rakim, Fresco & Miz, Showbiz & AG, Pete Rock & CL Smooth, Gangstarr etc. Teamwork is in many ways a tribute to these groups and the blueprints they have created, but at the same time it is also a further development of the 1MC1DJ style of rocking."; http://www.1mc1dj.com/stat_n_nat.asp, tilgået 3.6.2008.

Hiphopkultur mellem struktur og praksis: Fra homologitænkning til felt- og diskursanalyse

Der har været en vedvarende tendens i populærmusikforskningen til at tænke musik-kultur og mere specifikt genrekulturer sociologisk og i strukturelle baner. Dvs. som konfigurationer af bestemte holdninger, æstetiske udtryk eller præferencer, kønslige, race- eller klassemæssige karakteristika etc. hos en bestemt gruppe.

Man ser denne tendens i den engelske subkulturforskning og den homologitænkning, som med afsæt i den såkaldte Birminghamskole blev udbredt i 1970'erne. Homologibegrebet betegner en strukturel overensstemmelse mellem fx sociale forhold og æstetiske udtryk – som det her formuleres af en af Birminghamskolens centrale kræfter, Paul Willis:

[The concept of homology is] concerned with how far, in their structure and content, particular items [of culture] parallel and reflect the structure, style, typical concerns, attitudes and feelings of the social group.³¹

Willis' formulering omkring struktur, stil og typiske holdninger etc. peger på et kultur-begreb, der betoner den kulturelle helhed som noget relativt etableret snarere end noget dynamisk. Det vil (groft sagt) sige en betoning af struktur snarere end agens. Det er således også karakteristisk, at den kritik, som tager til omkring homologitænkningen i løbet af 1980'erne, understreger, hvordan musikalske genrer og subkulturer udvikler sig over tid, ved bl.a. kreative anvendelser af musik med en i anden sammenhæng etableret betydning.³²

Trods kritik overlever homologitænkningen imidlertid i forskellige forklædninger – bl.a. i hiphopforskningen, hvor fx Tricia Roses pionerarbejde, *Black Noise* fra 1994, beskriver hiphopkulturens æstetiske udtryk som noget, der spejler dens marginaliserede sociokulturelle forankring i det amerikanske samfund. Mere konkret beskrives de 'fire elementer' – rap, breakdance, graffiti, dj'ing – som karakteriseret ved *flow*, *layering* og *rupture*, og idet hun finder samme karakteristika ved det 'post-industrielle New York', hvor genren opstår, tolkes hiphop som en artikulation af og et svar på netop disse sociale forhold.³³ De unge mennesker i 1970'ernes Bronx begyndte ifølge Rose at rappe, breake, tagge osv. fordi disse aktiviteter og æstetiske udtryk trænede (eller tilvendende) dem til de sociale vilkår, de levede under og måtte forholde sig til. Rose taler ikke om homologier, men lancerer ikke desto mindre for mig at se en tilsvarende forestilling.

Oplagte kritikpunkter af Rose lægger sig således også i forlængelse af kritikken af den tidligere homologitænkning, idet det er uklart, hvorledes fx brugen af breakbeats (samples) skulle afspejle sociale omvæltninger (fx brud med traditionelle familiestrukturer, arbejdsrelationer osv.), om end Rose sætter disse forhold på fællesnævneren *rupture*. Her synes i vid udstrækning at være tale om en fortolkning, som måske kan synes plausibel i en amerikansk sammenhæng – særligt i lyset af en senere tids

31 Paul WILLIS: *Profane Culture*. London: RKP. 1978. s. 191.

32 Vi finder denne kritik allerede hos fx Dick HEBDIDGE: *Subculture*. London: Methuen & Co. 1979.

33 Tricia ROSE: *Black Noise*. Hanover: University Press of New England. 1994, s. 39.

reception af hiphopkulturen, jf. fx Public Enemy's beskrivelse af rapmusik som de sortes CNN.³⁴ Betragter vi imidlertid Static & Nat IIIs musikalske praksis synes det meget lidt plausibelt, at fx konstruktionen af beats qua samples skulle afspejle sociale brud i det danske samfund eller tilsvarende i USA. Static & Nat III betoner som nævnt deres lokalisering i Århus, som vel næppe kan sammenlignes med 1970'ernes New York eller tilsvarende, aktuelle amerikanske ghetto-miljøer. Skulle man lave en læsning à la Roses, måtte der derfor i det mindste være tale om andre forbindelser mellem æstetik og socialitet, og dermed en anden forståelse af hiphop.

Sådanne forbindelser kan måske findes i en teoretisering, som i en vis forstand bærer homologitænkningen videre i populærmusikforskningen, nemlig den tiltagende anvendelse af den franske sociolog Pierre Bourdieus kultursociologi.³⁵ En tidlig eksponent for denne tendens er den engelske kulturanalytiker Sarah Thornton, hvis analyse af engelske klubkulturer fra 1995 hviler på en forestilling om subkulturel kapital, dvs. en variation af Bourdieus begreb om kulturel kapital:

Subcultural capital confers status in the eyes of the relevant beholder. In many ways it affects the standing of the young like its adults equivalent. Subcultural capital can be *objectified* or *embodied*. Just as books and paintings display cultural capital in the family home, so subcultural capital is objectified in the form of fashionable haircuts and well-assembled record collections (full of well-chosen, limited edition 'white label' twelve-inches and the like). Just as cultural capital is personified in 'good' manners and urbane conversation, so subcultural capital is embodied in the form of being 'in the know', using (but not overusing) current slang and looking as if you were born to perform the latest dance styles. [kursivering i original] ³⁶

De aktører, som besidder nævnte kvaliteter, distancerer sig fra dem, som ikke er "in the know", idet subkulturen herved konstitueres som et eksklusivt smagsfællesskab i en modstilling af såkaldte *insidere* og *outsidere*. Fælles for alle aktører i den givne subkultur er en interesse i den subkulturelle kapital eller – sagt med andre ord – de fælles værdier (den *doxa*), som præger subkulturen som felt. Overensstemmelsen med den tidligere homologitænkning ligger i, at også Thornton betoner, hvordan subkulturens sociale organisation og aktørernes smagspræferencer, deres værdier, den musik de spiller, deres tøj, manerer etc. konvergerer. Forskelle i mode, musik mv. spejler det sociale

34 Bakari KITWANA: "The Challenge of Rap Music from Cultural Movement to Political power". Murray FORMAN og Mark Anthony NEAL (red.): *That's the joint!: the hip-hop studies reader*. New York: Routledge. 2004. s. 343.

35 Jeg giver ikke nogen grundlæggende introduktion til Bourdieus tænkning her. En sådan kan findes hos fx Annick PRIEUR og Carsten SESTOFT: *Pierre Bourdieu. En Introduktion*. København: Hans Reitzels Forlag. 2006. Blandt de musikforskere, som helt eksplicit kobler inspiration fra Bourdieu med en relancering af homologi-begrebet er den engelske musikforsker Jason Toynbee, som dog nævner homologier som en blandt flere mulige sammenhænge indenfor en given genrekultur; TOYNBEE. *Making Popular Music*, s. 110ff.

36 Sarah THORNTON: *Club Cultures – Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press. 1995. s. 11-12.

hierarki. Forskellen på en sådan feltanalytisk sammentænkning af socialitet og æstetik og den tidligere homologitænkning ligger i *betoningen* af, hvordan sociale felter, (sub)-kulturel kapital og givne aktørers habitus konstitueres i en stadig forhandling i og med givne aktørers praksis. Her ligger altså en processuel fokusering, idet Bourdieus kultursociologi for så vidt kan betegnes som en post-strukturalistisk teori.³⁷

Også hiphopkulturen er beskrevet gennem Thorntons ide om subkulturel kapital, idet fx artisters brug af slang, praleri og fremvisning af 'old school-viden' oplagt kan ses som demonstrationer af at være "in the know" og forsøg på at ekskludere dem, som ikke er det.³⁸ Konkurrencementalitet er i en sådan udlægning ikke nødvendigvis begrundet i fx pauvre sociale forhold, som Rose måske ville hævde, men i en specifik gruppes forsøg på at håndhæve værdien af deres specifikke smag. Det vil sige, her er tale om én værdi blandt mange mulige, som man strides om i kulturen anskuet som felt. Static & Nat Ills musikalske praksis giver god mening i et feltanalytisk perspektiv. Ikke alene for så vidt angår deres brug af indforståede slangudtryk og referencer til hiphophistorien (direkte som i "Raised on", indirekte i fx *wordcuts*), Statics ønske om at lave noget unikt, deres fremhævelse af egne evner (jf. fx "Fist High"), artefakter (fx pladesamlingen) og hiphop-memorabilia (fx flyers, stickers, plakater i studiet), men også i deres forsøg på at etablere *boom bap* som genre i modsætning til kategorierne hiphop og rap. Sidstnævnte karakteriserer Static som henholdsvis "kneppet så fucking meget" og "et blødende lig, der ligger nede på jorden og bliver trampet på hver eneste dag." At udfordre gældende normer ved at lancere et nyt genreprædikat under et allerede etableret begreb er en oplagt måde at distingvere sig på. I Bourdieus termer kan lanceringen af *boom bap* således beskrives som et heterodoksi i hiphopkulturens felt. Et heterodoksi, som imidlertid samtidig har karakter af en tilbagevenden til gammelkendte normer, hvorfor her måske i stedet bør tales om en særlig *puristisk* ortodoksi.

Imidlertid får en sådan udlægning af Static & Nat Ills musikalske praksis nemt et meget overordnet præg og en karakter af efterrationalisering. Det vil sige, at problemet måske ikke så meget er at få deres praksis til at passe med forestillingen om et felt, som at redegøre for feltets konstituering i praksis på trods af i de forhold, som ikke passer med denne forestilling. Fx hævder Static, at andres meninger er ubetydelige i forhold til hans og Nat Ills egne:

37 Pointen er her, at post-strukturalistiske teorier ikke opgiver forestillingen om sociale strukturer, men disse betragtes som konstitueret i praksis – jf. fx Anders ESMARK, Carsten Bagge LAUSTSEN og Niels Åkerstrøm ANDERSEN: "Poststrukturalistiske analysestrategier – en introduktion". *Poststrukturalistiske analysestrategier*. København: Roskilde Universitetsforlag. 2005. s. 12. Bourdieu bruger selv termen *genetisk strukturalisme* i en understregning af samme forhold – se Pierre BOURDIEU og Loic J.D. WACQUANT: *Refleksiv sociologi*. København: Hans Reitzels Forlag. 1992/1996. s. 19.

38 Anvendelser af Thornton i hiphop-regi tæller foruden undertegnedes – Mads KROGH: "Positioner i dansk hiphopkritik". www.rockhistorie.dk/antologi/Krogh.pdf. 2004; og KROGH. *Fair Enough, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse* – fx Sune Qvotrup JENSEN: "Rethinking sub-cultural capital". *Young* 14. 2006. s. 257-276; Mir WERMUTH: "Rap in the low countries: Global dichotomies on a national scale" samt Ian MAXWELL: "Sidney Stylee: Hip-hop Down Under Commin' Up". MITCHELL, Tony (red.): *Global noise*. Middletown: Wesleyan University Press. 2002; foruden Tony MITCHELL: "Australian Hip-hop as a Subculture". *Youth Studies Australia* 22/2. 2003. Hos sidstnævnte introduceres Thornton i en gentænkning af tankerne fra BCCCS.

Altså der er måske nogen andre folk, der mener, at vi ik' laver den musik, som burde kaldes *boom bap* hiphop. Men altså, det er jo allervigtigst for os, at synes det, vi laver, er crazy fedt ik'.

En sådan udmelding kan i et bourdieusk perspektiv forklares som miskendelse³⁹ og herved som en indirekte bekræftelse af feltet – ud fra den antagelse, at feltet kun oprettholdes, så længe aktørerne ikke stiller spørgsmålstejn ved dels, at dets konstituerende interesse er værd at have en holdning til; dels at dette indebærer strid. Samtidig er det imidlertid vanskeligt for en analytiker at overhøre en eksplicit afvisning af en analytisk antagelse. Ikke fordi afvisningen ikke kan rummes i analysen – det kan den som anført – men fordi analysen herved berøves muligheder for udfordre teorien.

Et andet forhold, som synes problematisk i et feltanalytisk perspektiv, er den rolle Static tilskriver fx sit studie og sine plader i den musikalske praksis – nemlig rollen som faktorer i hans 'laden sig ramme'. Som jeg vender tilbage til nedenfor, kan studiet og pladereolen ses som en form for deltagere i den musikalske praksis, hvilket ikke harmonerer med Bourdieus tendens til med sit aktørbegreb at henføre til personer og institutioner. Man kan se såvel studie som pladesamling som en forlængelse af Statics aktivitet og dermed hans smag og position i hiphopkulturens felt, dvs. som en materiel afspejling af hans kulturelle kapital og habitus som 'hiphopper'. Men igen ville en sådan tolkning kræve et historisk perspektiv på etableringen af denne position og habitus, som forudsætning for tolkningen af den aktuelle musikalske praksis. Feltanalysen implicerer i den forstand et overordnet og retrospektivt blik, på trods af analysens pointering af praksis' konstituerende rolle i forhold til felt og habitus som struktur betragtet. Endvidere prioriterer feltanalysen sociale faktorer og herunder i særdeleshed efterstræbelsen af status i det sociale hierarki i forklaringen af konkrete musikalske begivenheder. Herved kolliderer teorien med Statics egen oplevelse af sin motivation og af, hvordan fx materielle og teknologiske vilkår præger studiearbejdet, såvel som denne artikels overvejelser om betydningen af forskellige musikalske ontologier i genrekulturers konstituering.⁴⁰ Der er for mig at se ingen tvivl om, at det sociale spiller en betydningsfuld rolle i en genrekultur, men heraf følger ikke, at socialiteten er den eneste helhedsskabende faktor.

Som alternativ (eller supplement) til den engelske subkulturforsknings og feltanalysens formulering af sociologiske præmisser for forståelsen af musikalske genrekulturer kan anføres de diskursanalytiske tilgange, som ligeledes gennem 1990'erne har præget populærmusikforskningen. Et tidligt studie er i den forbindelse den amerikanske forsker Robert Walsers *Running with the Devil* fra 1993. Et studie af heavy metal, hvis formale musikalske og forståelses- eller bevidsthedsmæssige karakteristika Walser samler under diskursbegrebet:

39 Pierre BOURDIEU: *Af praktiske grunde*. København: Hans Reitzels Forlag. 1994/1997. s. 178.

40 At feltanalysen betoner socialitetens betydning er selvsagt ikke underligt al den stund at her er tale om en sociologisk teori. Jeg påpeger således ikke dette som en kritik af teorien *per se*, men blot som en pointering af dens utilstrækkelighed i relation til denne artikels formål.

By approaching musical genres as discourses, it is possible to specify not only certain formal characteristics of genres but also a range of understandings shared by musicians and fans concerning the interpretation of those characteristics. The concept of discourse enables us to theorize beyond the artificial division of "material reality" and consciousness.⁴¹

Walser søger en overskridelse af adskillelsen mellem den materielle virkelighed og bevidstheden, dvs. af fx lydlige træk ved en bestemt musik og bestemte forståelser eller tolkninger af samme – hvad jeg omtaler som forskellige musikalske ontologier: musik som lyd, form, materialitet vs. musik som ide eller diskurs. Imidlertid indfries denne ambition ikke fuldstændigt. Hans analyser består i traditionelle musikanalytiske udredninger, som konfronteres med etnografisk funderede tolkninger, men uden at denne kobling reelt forklares. Og hans problem består bl.a. i bogens diskursbegreb, der defineres som: "any socially produced way of thinking or communicating"⁴². Det er oplagt, at musik (klingende, nedskrevet osv.) *kan* bruges til at kommunikere med. Eksempler omfatter signallyde, lydlige brands, filmmusikalske stereotyper osv. Lige så oplagt er imidlertid, at mange lydlige fænomener og musikalske udtryk mangler bare nogenlunde entydige semantiske betydninger, selvom associationerne måtte være nok så righoldige. Denne 'mangel' gør det vanskeligt at arbejde med fx musikalsk form, melodik, rytme etc. og verbalsproglige udsagn på samme niveau i en analyse. Eller sagt med andre ord: Med mindre man allerede har givne aktørers ord for, at de forbinder bestemte lyde med bestemte begreber, så giver diskursbegrebet ikke hjemmel til at antage sådanne koblinger – af fx breakbeats og sociale brud (jf. Rose).

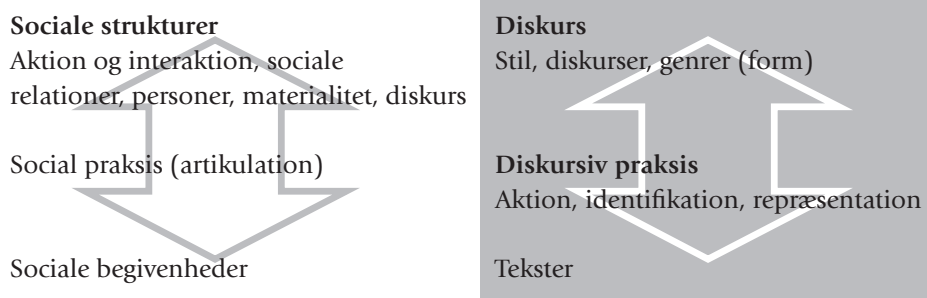
Problematikken omkring Walsers brede diskursbegreb genfindes på et teoretisk plan i forholdet mellem forskellige diskursanalytiske tilgange. Her har bl.a. den såkaldte kritiske diskursanalyse, anført af den engelske lingvist Norman Fairclough⁴³, søgt at indskrænke diskursbegrebet til 'kun' at omfatte tegn- eller symbolbrug. Hermed rejses det musiksemiotiske grundlagsspørgsmål, hvad vi skal forstå ved musikalske tegn og symboler. Jeg kan ikke forfølge dette spørgsmål her, men vil blot anføre, at det tætteste vi kommer nogenlunde entydige leksikale betydninger i Statics produktioner er den konceptualisering af bestemte numre med afsæt i givne samples, som jeg omtalte ovenfor – fx brugen af 'kinesisk-lydende' samples i "Fist High". Mens her måske nok kan tales om Statics musik som diskurs i Faircloughs forstand, så tegner denne forklaring imidlertid langt fra en detaljeret forståelse af de givne samples – fx den måde de er mixet eller *choppet*. Tværtimod kan den konceptuelle betydning forekomme sekundær i oplevelsen af det klingende musikalske udtryk, ligesom den konceptuelle inspiration netop kun tegnede ét aspekt af Statics

41 Robert WALSER: *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. London: University Press of New England. 1993. s. 28.

42 WALSER. *Running With the Devil*, s. 28-29.

43 Fx Norman FAIRCLOUGH: *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity. 1992; *Media Discourse*. London: Edward Arnold. 1995; samt *Analysing Discourse*. London: Routledge. 2003.

praksis (jf. redegørelsen ovenfor). Det samlede arbejde i studiet rækker ud over den diskursive praksis og ind i en bredere forståelse af, hvad Fairclough kalder *social praksis*. Et begreb, han karakteriserer med reference til fem strukturelle elementer i den sociale verden.



Figur 4: Model for sammenhængen mellem social og diskursiv praksis i relation til struktur og begivenhed⁴⁴

Faircloughs ide om forskellige elementer i den sociale verden er anført i figur 4 under sociale strukturer, idet tanken er, at disse udgør resurser eller strukturelle forudsætninger, som artikuleres i forskellige aktørers sociale praksis som momenter af konkrete begivenheder (fx det at producere et beat). Omvendt konstitueres også de sociale strukturer i praksis, og det er efter min mening ikke afgørende om de fem elementer kan suppleres. Pointen er nærmere, at her forsøges en differentiering og konkretisering af, hvad og hvordan noget integreres i sociale begivenheder. Noget, som svarer til denne artikels begreb om musikalske ontologier.

Fra sit diskursanalytiske ståsted søger Fairclough endvidere (idet han 'zoomer ind' på diskursive begivenheder; jf. den grå boks i figur 4) at forklare integrationen af de strukturelle forhold ved at fokusere på, hvordan sproglig *stil*, bestemte indholdsmæssige *diskurser* og litterære *genrer* (hvad Fairclough betragter som interaktionsformer) artikuleres som momenter af samme *diskursive praksis*. Disse aspekter betragtes samtidig som artikulationer af henholdsvis aktion/interaktion, personlighed og diskurs, dvs. tre af den sociale verdens overordnede elementer. Konventionaliseringen af disse forhold inden for et socialt domæne resulterer i, hvad Fairclough kalder en *diskursorden*. Et begreb, som altså i en vis forstand bliver den kritiske diskursanalyses bud på sammentækning af forskellige elementer af en genrekultur, idet en analyse af fx hiphopkulturen således kunne fokusere på konventionelle sammenhænge mellem personlig *stil* (fx Statics forkærlighed for *wordcuts*), musikalske interaktionsformer (fx 1MC1DJ-formatet) og indholdsmæssige diskurser (om fx skills,

44 Figuren optræder ikke som sådan hos Fairclough, men er en sammenskrivning af en række modeller; FAIRCLOUGH. *Analysing Discourse*. s. 23-28. Den anvendte terminologi trækker i vid udstrækning på den såkaldte diskurstheori – se Ernesto LACLAU og Chantal MOUFFE: *Hegemony and Socialist Strategy – Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso. 1985.

afro-amerikanisme, ghettoliv, marginalisering etc.) som sider af samme performance, fx i et rapnummer.⁴⁵

Samtidig er det dog klart, at ideen om en diskursorden ikke dækker den materielle side af den sociale verden, og dermed vigtige sider af musikalske praksis (fx musik som lyd eller artefakt). Således mangler en udvikling af begrebet, så det ikke alene er i den diskursive praksis, at de øvrige elementer i det sociale artikuleres (og analyseres). Man kunne måske forestille sig et mere generelt men også temmelig vagt begreb om en social-orden.⁴⁶

Jeg forfølger ikke denne forestilling her, men går i stedet til det tidligere nævnte bud på en medieringsteori, som jeg mener i vid udstrækning kompletterer den sammentænkning af struktur, agens og integrationen af musikalske ontologier i praksis, som har præget afsnittets udredning indtil videre.

Mediering: Aktør-netværksteori

Blandt de forskere, som har gjort sig gældende i teoretiseringen af musikalske medieringer er den franske sociolog Antoine Hennion⁴⁷, som gennem flere artikler⁴⁸ har søgt at overkomme afstanden mellem æstetiske forhold (igen fx oplevelsen eller produktionen af den klingende musik) og sociale omstændigheder – altså et ønske ret lig homologi-tænkningens. Men hvor sidstnævnte kan kritiseres for at afstemme den musikalske analyse med en forestilling om sociale strukturer – og det gælder ifølge Hennion også Bourdieu, som han mener 'reducerer kunst til feticher' – er det Hennions ambition, at redegøre for en praktisk og ikke mindst *materiel* kobling af værk og socialitet. Herved impliceres den integration af forskellige momenter af sociale praksis, som jeg netop var inde på i forbindelse med diskursanalysen. Hennions forestilling om medier dækker en bred vifte:

45 Faircloughs begreb om diskursordener udfoldes i en analyse af journalistisk hiphopkritik i KROGH. *Fair Enough, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse*. Andre anvendelser af teorien i hiphop-regi er fx Johan SÖDERMAN: "Kommersialisme eller kunst – social positionering och konstruktion av professionella hip-hop-identiteter". Paper fra ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier. Norrköping 13–15 juni 2005 (www.ep.liu.se/ecp/015/; tilgået 7.4.2010); samt Jannis ANDROUTSOPOULOS: "Language and the Three Spheres of Hip Hop". Samy ALIM, Awad IBRAHIM og Alastair PENNYCOOK (red.): *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. Taylor & Francis. 2008.

46 Et sådant begreb ville nærme sig, hvad Born taler om som *assemblager*. Som det fremgår af følgende citat, defineres disse imidlertid som en konfiguration af *medieringer*, dvs. i tråd med den teoretisering som også denne artikel forsøger. Born skriver: "I define a (musical) assemblage as a particular combination of mediations (sonic, discursive, visual, artefactual, technological, social, temporal) characteristic of a certain musical culture and historical period." BORN. "On Musical Mediation". s. 8,1.

47 Andre er Tia DENORA: *Music in Every Day Life*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000 samt *After Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press 2003; foruden BORN. "On Musical Mediation".

48 Antoine HENNION: "An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music". *Science, Technology & Human Values* 14/4. 1989. s. 400-424; Antoine HENNION: "Baroque and rock: Music, mediators and musical taste". *Poetics* 24. 1997. s. 415-435; Antoine HENNION: "Music Lovers: Taste as performance". *Theory, Culture & Society* 18/1. 2001. s. 1-22; Antoine HENNION: "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music". Martin CLAYTON, Trevor HERBERT, Richard MIDDLETON (red.): *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*. London: Routledge. 2003; Antoine HENNION: "Listen!". *Music and Arts in Motion* 1/1. 2008. s. 36-45.

I am talking of technical objects, material supports, carriers and instruments, but also discourse, practices, performance devices: all which a durable art requires.⁴⁹

Beskrivelsen er hentet i en kommentar til Howard Beckers forestilling om *art worlds*, som Hennion forestiller sig at fylde ud med mikro-sociologiske og ikke mindst materielle analyser af forskellige typer af mediering:

The challenge is to give Becker a micro-aesthetic-political twist by following aesthetic constituencies as they mobilize different mediators in support of espoused versions of musical authenticity and value, some more social, or aesthetic, or commercial.⁵⁰

Grunden til at medier ifølge Hennion spiller en afgørende rolle i givne musikalske genrekulturer – han skriver om bl.a. barok, jazz, rock og rap⁵¹ – er, at de så at sige spiller med i disses konstituering. Det vil sige, de 'gør noget'. De påvirker eller ændrer givne forhold. De *transformerer* i stedet for blot at *transportere* bestemte input, impulser, tilstande eller aktiviteter, hvor Hennion mener, at fx Bourdieu fører alle forhold (fx indretningen og 'virkningen' af Statics studie) direkte tilbage til sociale årsager (Statics placering i hiphopkulturen som felt). Hennion ønsker i modsætning hertil at tilskrive medier en aktiv rolle på linje med de menneskelige aktører, som har været agerende (positionerende og artikulerende) i den teoretiske redegørelse hidtil. Således henføres til ikke-humane mediatorer, mens Bruno Latour, hvis såkaldte aktør-netværksteori Hennion trækker på, taler direkte om *ikke-humane* aktører eller *aktanter*⁵². Sidstnævnte betegner mennesker og ting – eller bredere: Menneskelige og "ikke-menneskelige, ikke-individuelle størrelser"⁵³. Koblingen af medie- og aktørbegrebet ligger ifølge Latour i perspektivet, dvs. i forsøget på at se aktører som involveret i en udveksling eller cirkulation, hvor den ene handler på den andens agens:

To use the word 'actor' means that it's never clear who and what is acting when we act since an actor on stage is never alone in acting [...] If we accept to unfold the metaphor, the very word actor directs our attention to a complete dislocation of the action, warning us that it is not a coherent, controlled, well-rounded, and clean-edged affair. By definition action is dislocated. Action is borrowed, distributed, suggested, influenced, dominated, betrayed, translated.⁵⁴

49 HENNION. "Baroque and rock". s. 416.

50 HENNION. "Baroque and rock". s. 416.

51 HENNION. "Baroque and rock" og "Music and Mediation".

52 Bruno LATOUR: *Reassembling the social: an Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press. 2005. s. 54.

53 Bruno LATOUR: "Om aktør-netværksteori". *Vi har aldrig været moderne*. København: Hans Reitzels Forlag. 1997/2006. s. 2008. I artiklens refleksion af aktør-netværksteorien i relation til Static & Nat IIIs produktion bruges begreberne om *aktører* og *aktanter* synonymt. Sidstnævnte anvendes imidlertid primært, hvor en understregning af givne aktørers humane og ikke-humane karakter synes påkrævet.

54 LATOUR. *Reassembling the social*, s. 46.

Således er noget af det medier gør at begrænse ("dominate") eller befordre ("suggest") bestemte handlinger – fx i en musikalsk produktion. Vi kan i relation til denne artikels case overveje fx den idiomatik, som ligger i pladespilleren som instrument. Pladespilleren tilbyder umiddelbart muligheder for at afspille og manipulere, dvs. forvrænge samt hæve og sænke tempoet i indspillet lyd. Men samtidig har det været vanskeligt at skifte hurtigt mellem forskellige lyde eller musikstykker, fordi det tager tid at skifte og lokalisere det rigtige sted på en plade. Det forhold har været medvirkende til, at *wordcuts* har været en særligt vanskelig kunst. Førnævnte "Teamwork intro" lader sig således kun fremføre live som følge af et relativt nyt computerprogram, *Serato*, som tillader Static at scratche over digitaliserede samples fra en computer, i stedet for at skulle skifte plader mellem hvert *cut*. For så vidt Static i den givne performance positionerer sig kunstnerisk i hiphop som felt, er det altså i og med hans evne til at agere indenfor bestemte teknologiske begrænsninger, og den teknologiske udvikling kan med fx *Serato* ses som en potentiel trussel mod hans kunstneriske kapital.⁵⁵

Det er afgørende i forhold til denne artikels formål, at medieringen netop indebærer en udveksling mellem umiddelbart usammenlignelige størrelser – forskellige musikalske ontologier. Pladespillerens idiomatik, som angår Statics muligheder for at agere socialt, gives ved den materielle indretning af instrumentet: Pickuppen, som skal flyttes, pladen som skal sættes på, drejes hen til det rigtige sted, pladespillerens omdrejningshastighed, der skal justeres osv. Set med medieringsbriller beskriver den samlede redegørelse for Static & Nat Ills musikalske produktion således kæder af aktører (eller aktanter), hvis aktivitet tegner den samlede proces. Det er i den forstand ikke alene sådan, at Static lader sig ramme. Han rammes af den lyd, inspiration og det momentum, som pladereolen, studiets indretning, beliggenhed, instrumenter og gear faciliterer.

Niels Albertsen, som i arbejdspapiret "Kunstens Netværk"⁵⁶ har skrevet om Henning og Latours syn på medieringer, anfører, at ikke-humane aktører medfører 1) en *lokalisering* af de menneskelige handlinger, idet disse *situeres* i relation til givne forhold (tilbydes givne resurser, underlægges givne indflydelser: materielt, geografisk, historisk, diskursivt etc.); og 2) en *globalisering* af den menneskelige interaktion via medierede forbindelser til aktører, som er fraværende i tid og sted. Jeg vender tilbage til disse effekter af medieringen i næste afsnit. Her skal imidlertid bemærkes, at mekanismen i begge tilfælde basalt set er den samme⁵⁷, idet den situering af en given handling, som ligger i lokaliseringen beror på tidligere og distante aktører, som disse medieres i den givne situation. Lokalisering og globalisering bliver dermed sider af samme sag og hovedsagelig en påpegning af den relative geografiske og tidslige udbredelse af bestemte aktører. Jeg var inde på det mere eller mindre lokale og/eller globale ved Static & Nat Ills praksis ovenfor, og påpegede i den forbindelse netop det uklare i forsøget på en

55 Brugen af programmet har udløst debatter i DJ kredse, hvad fx en workshop på festivalen Aarhus Took It 2007 vidnede om. Her introducerede Static programmet, mens han understregede, at det havde krævet lang betænkningstid og mange forklaringer til kolleger at overgå fra vinyl til harddisk i livesituationen.

56 Niels ALBERTSEN: "Kunstens netværk". A.C.T.S 14. 2001.

57 Som også Latour gør opmærksom på i *Reassembling the Social*.

reel adskillelse af disse tendenser. Med Hennion og Latour kan imidlertid anføres, at ikke alene Statics og Nat Ills sociale forbindelser men også studiet som lokalitet præges af globale relationer medieret i og med fx pladereolen, instrumenter, udsmykning osv. Med disse forhold påvirker ikke alene aktuelle men geografisk fjerne artister som Slug og Blueprint Static & Nat Ills produktion. Det samme gør den lange række kunstnere, som optræder i studiet i og med fonogrammer, magasiner, plakater osv., samt i yderste konsekvens producenter af instrumenter, musikprogrammer etc. Skal man omvendt pege på en lokalisering, så beror den på den specifikke sammenstilling af forholdene i studiet (den specifikke pladesamling, udsmykning osv.) og ikke mindst de specifikke egenskaber, præferencer osv. hos Static og Nat Ill (hvad Bourdieu ville beskrive som deres habitus) samt disse forholds betydning i de musikalske produktioner (fx i prioriteringen af 1MC1DJ-konceptet).

Teoretisk sammenfatter Latour forbindelsen af det globale og lokale perspektiv på medieringen i begrebet om *aktør-netværk*. Her er netop tale om et begreb for givne handlingers dislokation (jf. citatet ovenfor), dvs. den måde begivenheder beror på kæder af aktører eller slet og ret aktør-netværk. Analysen af en begivenhed – fx produktionen af et beat – må afdække det aktør-netværk, dvs. de mangfoldige medieringer af forskellige musikalske ontologier i tid og rum, som tegner begivenheden, hvilket selvsagt behæfter en analyse som den herværende med en radikalt relationel og holistisk fordring. Latours svar på denne er, at man må følge aktørerne og deres medieringer, så langt det lader sig gøre gennem detaljerede og konkrete beskrivelser af praksis. Det er så at sige prøven på en aktør-netværksanalyse, hvor mange aktører den formår at mobilisere – idet det skal tilføjes, at Latour ser analysen og analytikeren som blot endnu et led i netværket.⁵⁸ For Hennion – at dømme efter hans analyser – lader den holistiske fordring sig angribe ved at anlægge et lidt mere overordnet perspektiv på de begivenheder, han beskriver (fx opkomsten af *Early Music*-bevægelsen i fransk musikliv⁵⁹) med en mere generel karakteristik af de implicerede medier (jf. citatet ovenfor). Min rede-gørelse for Static & Nat Ills musikalske produktion lægger sig et sted midt i mellem. Jeg forlader mig helt åbenlyst på medieringer af den faktiske produktion af de omtalte numre, idet min primære kilde er Statics italesættelse af det skete i kombination med billeder, lyd, avisomtale, hjemmesider, pladeudgivelser osv. Det vil sige, at ikke alene udgør min fremstilling en forlængelse af aktør-netværket, den beror også på forskellige forlængelser, hvilket imidlertid ifølge aktør-netværksteorien er et uomgængeligt vilkår. Det ligger kort sagt i netværkstænkningen, at forsøget på at opspore en sammenhæng af medier (eller aktanter) i Static & Nat Ills musikalske praksis, for herved at forklare en integration af musikalske ontologier, må betjene sig af en yderligere mediering. Det lader sig ikke gøre at betragte netværket 'udefra', uden at forbinde sig med det.⁶⁰

Hennions ambition om at fylde Beckers *art worlds* ud med mikro-sociologiske og materielle analyser af forskellige typer af mediering kan, mener jeg, parallelforskydes

58 LATOUR. *Reassembling the social*, s. 122ff; se også Anders BLOK og Torben. E. JENSEN: *Bruno Latour – Hybride tanker i en hybrid verden*. København: Hans Reitzels Forlag, 2009. s. 169.

59 HENNION. "Baroque and rock".

60 LATOUR. *Reassembling the social*, s. 124.

på andre af de begreber, som har været anvendt til at koncipere musikalske genrekulturer. Medieringsteorien tjener i den henseende til at godtgøre sammenhængen mellem musikalske ontologier i praksis, som denne sammenhæng udfolder sig i konkrete situationer, og teorien kan således kvalificere fx de koblinger af sociale, diskursive og materielle (fx klingende musikalske) forhold, som prægede subkulturforskningens homologitænkning samt felt- og diskursanalysen.⁶¹ Kun indebærer en sådan sammen-tænkning et opgør med forestillinger om det sociale og/eller det diskursives forrang. Aktør-netværksteori situerer humane aktører i netværk, hvor påvirkninger fra mange forskellige forhold må tages med i analysen.

Jeg vil nu fortsætte overvejelserne i relation til de anførte teorier med fokus på den generalitet i forståelsen af hiphopkultur, som konstitueres hos Static og Nat Ill.

Hiphopkultur som musikalsk praksis II: Generalitet som globalisering og stabilisering

Man kan lidt forenklet sige, at mens den diskussion om integration af forskellige musikalske ontologier, som er foretaget ovenfor, forstår genrekulturer som den praktiske konstituering af sammenhæng i bestemte situationer eller begivenheder, så angår den generalitet, som diskuteres i det følgende, forståelsen af genrekulturers sammenhæng på tværs af situationer. I den forstand tegner artiklens teoretiske refleksioner som anført sammenhængende problematikker.⁶²

For såvel subkulturteorien, som felt- og diskursanalysen udgør forestillingen om et generelt moment af givne praksis en grundantagelse, som finder sit udtryk i begrebet om sociale strukturer, identificeret som subkulturer, felter, diskurser etc. Således er hiphopkulturen i disse optikker en baggrund for Static & Nat Ills arbejde, som pr. definition deles med andre 'hiphoppere', også selv om de måtte være uenige i dens konkrete udøvelse. Skal de sociale strukturer imidlertid påvises fordres undersøgelser, hvor konkrete aktørers praksis afdækkes over tid, idet man herved argumenterer for etableringen af sociale strukturer ved at pege på deres gradvise effekt på aktørernes praksis. Generalitet abstraheres således via en teoretisk motiveret udpegning af gennemgående træk ved forskellige begivenheder, hvad enten de gennemgående træk bæres som mentale eller kropsliggjorte dispositioner (jf. Bourdieus begreb om habitus), objektiveret (som fx kulturel kapital), i tekster (som givne diskurser) osv.

Man kunne med dette afsæt argumentere for, at Static & Nat Ills aktuelle praksis – deres præferencer for bestemte beats, samarbejdsrelationer, indretningen af Statics

61 At medieringsteorien kan fungere i sammenhæng med Bourdieu, som Hennion og Latour ellers kritiserer, illustreres af Nick PRIOR: "Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music". *Cultural Sociology* 2/3. 2008. s. 301-319; og Willem SCHINKEL: "Sociological discourse of the relational: the cases of Bourdieu & Latour". *Sociological Review* 55/4. 2007. s. 707-729.

62 At her er tale om sammenhængende problematikker fremgår også af det kunstige i afgrænsningen af situationer og begivenheder, som indikeres, når jeg skriver om genrekulturer, som noget der går på tværs af disse. Situationer kan selvsagt være af varierende udstrækning. Hos Latour berøres en tilsvarende problematik med begrebet steder (*sites*; LATOUR. *Reassembling the social*, s. 219ff), som illustrerer en spatial tænkning i overensstemmelse med den ide om generalitet som globalisering, som jeg vender tilbage til nedenfor. Jeg har imidlertid ønsket at betone en tidslig dimension ved siden af den spatiale, hvilket begrundes begrebet om situationer.

studie osv. – er resultatet af en habitus dannet gennem deres opvækst, hvor mødet med andre hiphoppere, har haft afgørende betydning. Static peger selv på en lokal dj i hjembyen Kolding, på hvis loft han fik sin første 'opdragelse' i kulturen. At hiphop gennem en del af denne opvækst har været et marginalfænomen i Danmark kan anføres som motivation i det feltanalytiske ræsonnement for tolkningen af de aspekter af deres praksis, som kan ses som konstituerende for en position som insidere i et subkulturelt felt (jf. redegørelsen ovenfor). Det problematiske ved en sådan argumentation er, at vi er nødt til at forudsætte feltets etablering for at se det artikuleret. Vi ser med andre ord aldrig feltet konstitueres *in situ* men kun som en forudsætning for den aktuelle begivenhed.⁶³ Dette gælder også for diskursanalysens påstand, om at diskurser – og med Fairclough, sociale strukturer i videre forstand – artikuleres i konkrete situationer. Diskurser kan ikke påpeges i enkelttilfælde (singulære tekster eller kommunikative begivenheder), med mindre man allerede har en ide om, hvori de består. At Static & Nat IIIs påberåbelse af begrebet *boom bap* på fx deres hjemmeside gør en forskel, kræver, at man allerede har en ide om, i forhold til hvilke andre begreber dette er tilfældet.

Skifter vi fokus til aktør-netværksteorien, så findes her efter min mening igen en række betragtninger, som kan supplere artiklens øvrige tilgange, og vigtigst er måske, at netværkstænkningen søger at konkretisere, hvorledes praksis i en given situation er forbundet med tidligere situationer, og hvordan den peger frem mod kommende. Også i denne forbindelse betones betydningen af ikke-humane aktører, idet disse indebærer en *objektivering* af praksis, som rækker ud over fx den måde Bourdieu taler om habitus som kropslige dispositioner eller artefakter som objektiveret kulturel kapital, og som derfor godtgør praksis' geografiske og tidslige udbredelse på en anden måde.

Ifølge feltanalysen er dispositioner ikke egenskaber ved hverken ting eller kroppe, men derimod ved givne aktørers oplevelse af disse i og med deres positionering i bestemte felter.⁶⁴ Ifølge Latour ignoreres hermed virkningen af alle andre forhold end social interaktion, dvs. virkningen af ikke-humane aktører. Latour hævder i modsætning hertil, at tingenes og kroppens strukturerende betydning for praksis kan begrundes i disse forholds materialitet, som medierer og dvs. påvirker den menneskelige agens – bl.a. med hensyn til dennes potentiale for at udbredes i tid og rum. Vi indskriver med andre ord vore praksis i ting, som designes med bestemte brugspotentialer, hvorved vi qua tingene tilbydes et møde med egen og andres tidligere praksis, objektiveret og hermed potentielt videregivet. Igen kan som eksempel henvises til djs kreative anvendelse af pladespillere og plader, hvor 12" singler har vist sig langt mere anvendelige end lp'er. Dette skyldes sidstnævntes design som optimerede medier for lydopmagasinering, hvilket har betydet en tætliggende og ikke særligt dyb rille. Djs agerer således i forlængelse af tidligere normer for anvendelsen af plader, qua disse tidligere praksis' materielle mediering.

63 DeNora anfører en tilsvarende – om end generaliseret – kritik af den måde sociale strukturer har været anført som "backdrop" i musikanalyser: "we never see music in the act of articulating social structure or as it is mobilised for this articulation. Instead, through reference to 'middle-class' beliefs' or proletarianised peoples' social structure is [...] posited as extant (objectified)." *After Adorno*, s. 37.

64 BOURDIEU og WACQUANT. *Refleksiv Sociologi*, s. 93-94.

Med betoningen af praksis' objektivering, kan beskrivelsen af genrekulturers konstituering foretages på en mindre retrospektiv måde, end det var tilfældet med felt- og diskursanalysen. Vi kan i beskrivelsen af givne praksis' udfoldelse i bestemte situationer søge at påpege hvilke medieringer, der forbinder en begivenhed med andre begivenheder i tid og rum, dvs. hvilke medieringer, som tillader bestemte praksis at reproducere i andre situationer. Den generalitet, som tegner ideen om en genrekultur, beror således ikke længere på en reproduktion, som i og med artikuleringen af sociale strukturer kan abstraheres analytisk. Tværtimod må reproduktionen forklares ved en 'udfoldelse' af de aktør-netværk, som tegner praksis i givne situationer, og som faciliterer en udbredelse af disse i tid og rum – som en løbende *globalisering* og *stabilisering*. Her spiller objekter som nævnt en central rolle, og objektiveringen kan ses som en løbende strukturering af humane aktørers praksis, en løbende facilitering af reproduktion og således en potentiel generalisering. Jeg peger i det følgende på nogle af de forhold i Static & Nat Ills produktion, som forbinder den med andre artisters praksis i andre situationer, og som faciliterer en reproduktion. Latour peger i den forbindelse på formalisering og standardisering som centrale processer.

Ved *formalisering* forstås helt bogstaveligt det at give noget form – som når lyd presses på en plade. Her er således umiddelbart tale om endnu en term for den objektivering, jeg beskrev ovenfor, hvis ikke det var fordi ideen med specifikt at tale om formalisering er at påpege, at noget transporteres relativt uændret videre i og med den givne form – et indhold om man vil. Hermed synes begrebet at stride mod Latours overordnede forståelse af mediering som ikke alene transport men også transformation, hvis ikke man netop forstår faciliteringen af en udbredelse, som den transformation formaliseringen indebærer. Formalisering er således "whatever succeeds in practicing the incredible feat of transporting a site into another one without deformation through massive transformations"⁶⁵.

Betrages Static & Nat Ills produktionsproces, så er det ikke mindst med brugen af digitale musikfiler og den endelige albumudgivelse, at vi ser en formalisering, som tillader – og som foretages med henblik på – udbredelse af deres praksis til andre aktører i andre lokaliteter verden over. Dette er ikke alene fordi filer og album har en materiel holdbarhed og transporterbarhed, som muliggør udbredelse i modsætning til fx artisters faktiske ageren i produktionsprocessen, studiets indretning, geografiske placering, pladesamlingen, instrumenter og mange af de andre forhold, som er betydende for produktionen. Det er i lige så høj grad fordi praksis' mediering i digitale musikfiler, plader og cd'er, muliggør en *fortsættelse* af det aktør-netværk, som lokalt betragtet tegner produktionsprocessen. En fortsættelse qua allerede eksisterende og relativt stabile netværk – fx Internettet og pladebranchens distributionskanaler. Formaliseringen består i en mediering af den musikalske praksis i et allerede globalt og relativt stabilt format.

Det 'indhold', som udbredes med filer og album, er bl.a. et klingende musikalsk udtryk, som kan høres som en repræsentation af artistersnes praksis. Det vil sige, at andre artister kan aflure fx Statics manøvrer ved dj-pulten, Nat Ills flow, interaktion med

65 LATOUR. *Reassembling the social*, s. 223.

andre rappere osv. Den teknisk medierede udbredelse af praksis er ofte fremhævet i beskrivelser af populærmusik som en 'teknologisk overleveret oralkultur'.⁶⁶ Men hvad angår Static & Nat Ills praksis, så er den teknologiske formalisering af den klingende musik langt fra den eneste facilitering af en udbredelse. Tværtimod kan påpeges en række andre forhold, som medvirker til en effektiv globalisering og stabilisering. Forhold ved de filer og album, som er diskuteret hidtil, men selvsagt også forhold ved andre medier, fx gruppens hjemmeside.

Kigger vi igen på filer og pladeudgivelser, så rummer de meget andet end en lydlig udbredelse af artisternes praksis. Musikfiler kan rumme fx visuelle data eller metriske og tonale standarder afhængig af de formater de udsendes i, og hermed videreformidles fx den betydning, som musikredigeringsprogrammet havde i Statics strukturering af beatet. I hvert fald i det omfang han udveksler med andre djs med tilsvarende programmer (fx Dj Noize omkring *Majors*) i modsætning til samarbejdet med de rappere, som 'kun' modtager mp3-filer.

Også raptekster (og Statics 'scrapping') spiller en oplagt rolle for praksis' udbredelse, idet her ikke alene illustreres flow, rim, attitude osv. Nat Ill rapper helt bogstaveligt om sin egen og Statics tekniske kunnen, deres samarbejde, inspirationskilder og om studiet (fx i "1MC1DJ – the tribute"⁶⁷). Her er tale om en formalisering qua *diskursivering*, som udgør et vigtigt supplement til det klingende i kulturens udbredelse. Ikke at praksis nødvendigvis konstituerer en særlig diskurs. Her er i lige så høj grad tale om, at praksis medieres i allerede etablerede diskurser, som kan have med hiphop at gøre (fx etableret hiphoplingo), men som langt fra behøver at have det.⁶⁸ Igen består formaliseringen i en mediering af produktionsprocessen i allerede udbredte og relativt stabile formater,⁶⁹ og særlig interessant bliver i den forbindelse et nummer som "Raised on", fordi det udgør en diskursiv mediering af bl.a. de memorabilia, som optrådte som del af studiets udsmykning, og som spillede en ret direkte rolle i produktionen, som årsag til Statics inspiration, vibe, momentum osv. At den diskursive formalisering af studiets indretning og pladesamlingens betydning suppleres med visuelle fremstillinger af samme på gruppens hjemmeside eller pladecovers (se figur 1 og 5) understreger blot udbredelsen af disse materielle aspekter af praksis. Endvidere indeholder covers ikke alene visualiseringer af produktionsprocessen, men også en yderligere diskursivering som supplement til rapteksterne. Fx fremgår sociale relationer af de såkaldte *tributes*, ligesom visse oplysninger om instrumentation (fx *features*) foruden geografisk lokalitet fremstilles – diskursivt såvel som visuelt (jf. redegørelsen ovenfor omkring City Hall Studios). Man kan anføre, at design af covers, hjemmeside osv. falder udenfor den musikalske praksis jeg beskrev i artiklens første del. Men her er tale om forlæn-

66 Se fx Yngve BLOKHUS og Audun MOLDE: *Wow! – populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget. 2004. s. 27.

67 STATIC & NAT ILL. *Teamwork*.

68 Jeg har diskuteret genrekulturers diskursive konstituering i KROGH. *Fair Enough, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse*.

69 Hos Latour anføres diskursiveringens karakter af formalisering i en refleksion af begrebet information, som betoner begrebets direkte betydning som netop formgivning; LATOUR. *Reassembling the social*, s. 223.

Vendes blikket mod artiklens case, så har jeg allerede talt om at afstemme og måle op i forbindelse med Statics valg af samples og analyse af disse via det digitale musik-redigeringsprogram. Man kan anføre, at konstruktionen af beatet sker på baggrund af Statics viden om, hvordan man plejer at gøre. Det vil sige, at han artikulerer etablerede sociale strukturer, som felt- og diskursanalysen ville hævde, eller med aktør-netværksteorien: At han agerer i forlængelse af andre artisters praksis, sådan som disse er formaliseret i de plader, filer osv., som han har i studiet. Sidste tolkning harmonerer godt med Statics udsagn om, at fx trommerne i et beat skal passe til et givet sample. De skal med andre ord stemme – og derfor muligvis afstemmes – med samplets stemning (se s. 65). Hermed understreges igen, at såvel valget som analysen af samplet beforder den konkrete udformning af beatet. Analysen sker via den digitale mediering, brug af instrumenter og i delvis komparation med den øvrige musik, som Static kender og har tilgængeligt – jf. igen pladereolen. Alle disse forhold kan opfattes som det formaliserede endepunkt for utallige andre aktør-netværk, som her standardiserer Statics arbejde.

Jeg bemærkede også tidligere, hvordan indretningen af Statics studie med plakater, flyers og hiphopmemorabilia kan betragtes som en konkret sammenstilling af hans egen produktion med andres – som en måde at måle sig med andre producere, djs osv. Mens dette kan ses som en materiel manifestation af forestillinger om hiphop som en konkurrencekultur, og som en måde at vedligeholde en stemning (et momentum osv.) gennem produktionsprocessen, så er her samtidig tale om, at Static afstemmer sin egen produktion med andres. Det vil sige, at han tilfører kategorier, referencer og proportioner via sammenligningen med andres produktioner, salgstal, kåringer, idolstatus osv. Igen kan man således tale om en standardisering af Statics arbejde qua ikke alene lydlige men også visuelle og diskursive formaliseringer af andres praksis i og med magasiner, plakater, flyers etc. Omvendt tegner Static & Nat III's egne arbejder selvsagt en potentiel standardisering af andres via den allerede berørte formalisering, hvor et nummer som "Raised on" udgør et godt eksempel, fordi det direkte formulerer en standard for god hiphop ("we've been taught by the best and seen the worst of it").

Hvis standardisering, som jeg har søgt at vise, beror på forskellige former for afstemning, hvor aktører i et netværk 'virker efter samme mål', så impliceres samtidig en form for *alliance* aktørerne imellem. Denne implikation illustreres på engelsk ved synonymerne *allignment* (afstemning) og *alliance*, men også på dansk kan sammenhængen illustreres, idet aktørernes afstemning etablerer en form for enighed, når de afgivne stemmer vejes sammen – som ved enhver valghandling.⁷¹ At virke efter samme mål er i den forstand også at virke *til* samme mål, dvs. at dele 'målsætning' – om så denne er at konstruere et beat eller at udbrede hiphopkulturen. Endvidere kan vi betragte afstemningen som en proces, der konstituerer nogle *talspersoner*.⁷² Det vil sige, at

71 Forestillingen om studiearbejdets afstemning som art valghandling finder en parallel i Latours om-tale af *ting* som både genstande (*en ting*; fx et musikalbum) og forsamlinger af aktører (*et ting*); se Bruno LATOUR: *Ting*. København: Kunstakademiets arkitektskole 2007, s. 26.

72 Se LATOUR. *Reassembling the social*, s. 31-32 samt Torben Elgaard JENSEN: "Aktør-netværksteori – en sociologi om kendsgerninger, karakter og kammuslinger". *Papers in Organization* 48. Frederiksberg: Copenhagen Business School. 2003.

Static, Nat Ill og deres udgivelser tilkendes en position i netværket som dettes adgang til udbredelse, hvorfor de formås at ytre sig med netværkets øvrige aktører 'i ryggen' og således med den autoritet, som disse kan mønstre. Overgivelsen af autoritet illustreres, når duoen anfører, at de agerer i forlængelse af forbilleder (quasi-standarder) som Cash Money & Marvelous, Low Profile, Eric B & Rakim, Fresco & Miz etc. (se s. 69,30). Min påstand er, at en lignende status udgår fra den teknologi, de agerer med (fx Statics gear), deres samples, sociale forbindelser, den lokalitet de virker fra osv. Forestillingen om talsspersoner relativiserer aktørernes betydning i netværket, hvor nogle autoriseres, mens andre indrulleres under et fælles mål. Denne relativisering kan ses som en pendant til min beskrivelse af netværkets formalisering som en proces, der indebærer en reduktion, idet kun bestemte forhold (et bestemt indhold) udbredes via fx pladeudgivelser. Dette indhold består i fremstillinger af Static & Nat Ills musikalske praksis som mål for andre artisters afstemning, dvs. fremstillinger af "banging boom bap music" som kvasi-standard for "your Hip Hop heart".

Afrunding

Det har været intentionen med denne artikel at bidrage til en teoretisk forståelse af, hvordan hiphop konstitueres som kultur på tværs af en mangfoldighed af artefakter, aktiviteter, steder, udtryk etc., og hvordan denne *sammenhæng* kan gribes analytisk ved en fokusering på Static & Nat Ills musikalske produktion. I forlængelse af redegørelsen for denne produktion har artiklens teoretiske diskussion drejet sig om forståelsen af genrekulturers sammenhæng ifølge engelsk subkulturforskning, felt- og diskursanalyse sammenholdt med den såkaldte aktør-netværksteori. Mere præcist er sammenhængen diskuteret i situationer, hvor praksis forstås som integrerende i forholdet mellem forskellige musikalske ontologier; og på tværs af situationer, hvor praksis ses som konstituerende for en generel forståelse af hiphop som kultur. At her er tale om nært beslægtede problematikker fremgår bl.a. af, at integreringen af forskellige musikalske ontologier qua praksis udgør en forudsætning for samme praksis' udbredelse i tid og rum, som det bl.a. illustreredes af diskussionen om formalisering og standardisering i sidste afsnit.

Artiklens overordnede problemfelt ligger stadig vidt åbent, og sammenstillingen af de berørte teorier kunne selvsagt være gået i større dybde, ligesom fremstillingen præges af en vægtning til fordel for aktør-netværksteorien. Begrundelsen herfor er primært, at jeg mener aktør-netværkstænkningen bidrager til en konkretisering af, hvordan praksis konstituerer genrekulturer – også i en forstand, som er forenelig med de øvrige teorier. Når Hennion og Latour således kritiserer Bourdieu ret indædt, mener jeg generelt de læser feltanalysen på en rigid og ganske strukturalistisk måde, hvor jeg har søgt at betone dens poststrukturalistiske eller, om man vil, praksisorienterede karakter. Dog gælder det for både felt- og diskursanalysen, at en sammentækning med aktør-netværksteorien implicerer en afvisning af, at det sociale eller diskursive skulle have en særlig ontologisk status. Anerkendes betydningen af fx materielle forhold, sådan som der er tilløb til hos Fairclough, mener jeg imidlertid, at aktør-netværksteorien kan

hjælpe til at fylde ikke alene Howard Beckers *artworlds* med medieringer, som Hennion foreslog, men også de situationer, hvor praksis ifølge felt- og diskursanalysen konstituerer sociale strukturer. Medieringer, som kobler musikalske ontologier, for således at lade os diskutere sammenhængen mellem hiphop som materialitet, diskurs, socialitet osv., og medieringer, som forklarer, hvordan den generalitet, som indebæres i forestillingen om sociale strukturer, kan betragtes som givne praksis' globalisering og stabilisering i og med fx objektiviseringer. Med dette perspektiv kan for mig at se nærmes en forklaring på, hvordan vi agerer i forhold til generelle forståelser af, hvad hiphop er – trods det at helheden altid er under ombygning. Vi agerer ikke qua overgribende, bagvedliggende strukturer, men i stadige praktiseringer af den kulturelle sammenhæng i og med plader, filer, studieindretning, artisters virksomhed osv. Forståelsen af en genrekulturs sammenhæng angår hermed ikke alene, hvordan denne tegner en sammenhængende kulturel mangfoldighed, men hvordan denne mangfoldighed samler kulturen – helt konkret, når hiphopartister rammes, lægger beats op og sender deres arbejde ud. Som det hedder i teksten til "Raised on": "All this makes up Static & Nat III."

Abstracts

Artiklen søger at bidrage til en teoretisk forståelse af, hvordan hiphop konstitueres som kultur på tværs af en række musikalske 'ontologier' (musik som artefakt, lokalitet, socialitet, diskurs etc.), og hvordan denne sammenhæng kan gribes ved en fokusering på konkrete tilfælde af musikalske praksis. Nærmere bestemt foretages et casestudie af den århusianske rapgruppe Static & Nat Ills musikalske produktion – deres musiceren, studiearbejde, udgivelse af album osv. På baggrund heraf diskuteres dels, hvordan praksis integrerer forskellige musikalske ontologier, dels hvordan denne integration faciliterer en udbredelse af praksis i tid og rum og hermed et moment af generalitet i forståelsen af hiphop som kultur.

This article contributes to a theoretical understanding of the ways in which hip hop culture is constituted across a range of musical "ontologies" (music as artifact, locality, sociality, discourse etc.), and how this constitution may be grasped by investigating concrete instances of musical practice. To this end, a case study is made focusing the musical production by the Danish rap group Static & Nat Ill – i.e. their ways of performing and working with in the studio towards the release of records. On the basis hereof it is discussed, how practice integrates different musical ontologies, and how this integration facilitates a distribution of practice throughout time and space, constituting, in turn, a moment of generality in the way hip hop is regarded as culture.