

Om at fare vild i verdensmusikkens buskads

Historien om en lp¹

Da Poul Rovsing Olsen i juli 1982 og alt for tidligt døde af en aggressiv lungecancer efterlod han sig ikke bare et markant fodaftryk i den danske og internationale musikverden, men også et eksemplar af en plade, som i sin egen ret er blevet en milepæl i den elektroniske verdensmusiks historie. I hans vindueskarm stod nemlig pladen *My Life in the Bush of Ghosts* (MLBG), der i 1981 var blevet udgivet af Brian Eno og David Byrne, to unge og ambitiøse musikere med sans for det nye og anderledes og med en stor interesse for den musik, der i det meste af Rovsing Olsens liv havde hans store kærlighed – den arabiske eller orientalske musik.

Poul Rovsing Olsen (PRO) var ifølge hans enke Louise Lerche-Lerchenborg² (LLL) rasede over hvad der befandt sig i rillerne på lp'en og som et allerede igangsat projekt havde han sat sig for at rette op på den uret, som han følte der var blevet gjort. Det nåede han aldrig og derfor er denne historie en rekonstruktion af og et tilbageblik på en begivenhed, der dels har været ubehandlet i den danske musikvidenskabelige verden og hvis detaljer er omstridte, dels rummer så mange principielle elementer af interesse for faget, at den stadig har betydning for hvordan mange af historiens protagonister forholder sig til begreber som ejerskab, fusion, kreativitet og nyskabelse i forhold til musik i dag.³

My Life In The Bush Of Ghosts

MLBG var banebrydende i verdens- og samplingsmusikkens historie fordi den som den første hele lp – og i øvrigt helt uden digital teknik, men i stedet klippet og splej-

- 1 Feld har udgivet en artikel vedr. en parallel sag og en fælles engelsksproget artikel er udkommet i 2010: Steven FELD & Annemette KIRKEGAARD: *Entangled Complicities in the Prehistory of "World Music": Poul Rovsing Olsen and Jean Jenkins Encounter Brian Eno and David Byrne in the Bush of Ghosts*. Popular Musicology Online. Issue 4 Folk, World Music, Jazz. 2010. Denne artikel adskiller sig fra de øvrige ved at fokusere på den danske del af historien og på det opsøgende arbejde, som jeg alene har foretaget i forbindelse med og ved siden af Felds mange besøg i København mellem 2004 og 2009. Selvom ordene og fraserne i denne tekst derfor er mine, er Steven Feld på alle vigtige punkter medforfatter af arbejdet. Jeg vil takke for samarbejdet, eventuelle fejl er dog mine egne.
- 2 Samtale med LLL i hendes hjem 2006 og efterfølgende telefonisk og skriftlig kommunikation (AK)
- 3 I forbindelse med arbejdet med denne sag er jeg blevet overrasket over at se at stort set samtlige institutioner i den datidige danske musikforskning var inddraget. Det er ikke denne artikels ærinde at gøre sig til dommer over nutidige og afdøde personers handlinger, men at belyse et afgørende moment af principiel betydning også for samtiden.

set på gammeldags vis – fusionerede etnografiske optagelser og andre fundne lydobjekter med danse-grooves i et ambient techno design.⁴ Pladen har kultstatus i dag, hvilket både ses af den respekt og popularitet den har i en bred kreds af musikfolk og på de mange genudgivelser, der er kommet siden førsteudgivelsen i 1981 kulminerende i 2006 i en re-masteret og forlænget udgave med ekstra materiale – alt sammen del i fejringen af 25 året for pladens oprindelige udgivelse.⁵ Det der meget konkret ophidsede PRO⁶ var, at der blandt de etnografiske optagelser, som dannede udgangspunkt for fusionen på MLBG, befandt sig en af hans egne optagelser – sangen *Abu Zeluf* med den libanesiske sangerinde Douniah Yunis⁷, som han tilfældigt havde optaget i den navnkundige oud-spiller Munir Bashirs hus i Beirut på vej til en forskningsrejse i den arabiske golf i 1972. PRO noterede i sin dagbog d. 4. februar 1972: “optog ved middagstid folkesange med en af Munirs protegéer. En skøn 22 årig pige, Dunia, der var en herlig sangerinde.”⁸

Hvordan sangen senere endte i Byrne og Enos værk er illustrativ for de processer, som styrede dele af musikproduktionen i slutningen af 1970erne, og hvordan PRO fik kendskab til denne fusion er et stykke dansk musikhistorie, som omfatter medialisering, uforberedthed på teknologiens muligheder, journalistisk nyheds-flair og en tidstypisk strid om, hvordan verdens musikformer skulle forvaltes i mødet med de nye teknikker og de kontaktflader, som kulturmødet skabte. MLBG kan ses som euro-amerikansk elite kunst-pop og albummet hentede i tråd med den æstetisering og kunstliggørelse af rockmusikken, som prægede de sene 70ere, sine elementer fra en lang række forskellige reallyde. Der blev samlet fra radioudsendelser med uidentificerede stemmer, eksalterede taler fra eksorcister og radioprædikanter og fra plader med musik fra den 3. verden. Det hele blev holdt sammen af markante rytmiske grooves.

Processen bygger derfor på den adskillelse af lyde fra deres ophav, som R. Murray Shafer har kaldt *Schizophonia*⁹ og som indeholder en modernistisk bekymring for splittelsens konsekvenser for forholdet mellem den ‘levende original’ og den teknisk reproducerede kopi. I dette perspektiv spores en frygt for at reproduktionen skal medføre et tab. Feld har modsat hævdet at situationen i stedet kan afstedkomme en forstærkelse (*amplification*) af sociale og æstetiske betydninger. Dette sker navnlig i koblingen til musikken fra den 3. verden, når de ellers marginale lyde bliver genforhandlet i verdensmusikkens spiral af stigende efterspørgsel på forskellighed iklædt en

4 Eno, Brian & David Byrne. 1981. *My Life in the Bush of Ghosts*. London: EG Records/ New York: Sire, LP.

5 MLBG udkom første gang som cd i 1990, så i en let forandret form i februar 1994, hvor nummeret Qu’ran var taget ud samt flere genoptryk inden jubilæumsudgaven i 2006. Til den sidste udgave havde musikforskeren David Toop forfattet en booklet om pladen.

6 Jeg anvender i resten af teksten forkortelsen PRO, som Røvsing Olsen ifølge Erich Stockman selv var ganske glad for.

7 Sangerinden kaldes lidt forskelligt: PRO kalder hende Dunia Yunis, mens Eno /Byrne kalder hende Dunia Yusin. Jeg kalder hende Douniah fordi det er stavemåden på den håndskrift (antageligt i Munir Bashirs hånd) der findes på Dansk Folkemindesamling. Den er på engelsk, men fra de øvrige breve ved jeg at PRO og Munir altid skrev på engelsk til hinanden).

8 Poul Røvsing OLSEN: *Dagbogsblade fra rejse 1972, Libanon, Abu Dhabi, Dubai, Bahrain, Indien, Grækenland. Feltnoter*. København: Dansk Folkemindesamling. 1983. s.5 (Udgivet efter forfatterens død).

9 R. Murray SCHAFFER: *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf. 1977. s. 90.

stor grad af enshed.¹⁰ Feld betegner dette som 'Schizmogeneresis'¹¹, og hvor splittelsen i Schafers optik fører til frygt for tab af 'aura' i forhold til den originale 'tekst' i den massekommunikerede gengivelse, antyder Feld at forhandlingen i visse tilfælde kan forstærke musikken 'aura'.¹²

Forstørrelsen giver ifølge Feld plads for nye cirkulatoriske liv og for nye sociale og æstetiske betydninger, og han undersøger, hvad der sker når tidligere marginale 'etnografiske' optagelser bliver genforhandlet og når stemmer og lyde fra 'de andre' på forskellig vis editeres, kopieres og inkorporeres i kommerciel pop eller i avantgarde-produktioner med andre dagsordenen end de 'oprindelige'. Hvad er det så der bliver forstærket?

Historien om MLBG omhandler disse spørgsmål og fortæller dermed noget principielt om verdensmusikkens historie; det bliver nemlig en form for musikproduktion, der introducerede en ny kuratering af den ikke-vestlige musik, som tidligere var blevet betegnet 'folk', 'primitiv', 'eksotisk' eller 'international'. Også hos Toop¹³ bruges ordet kuratering og jeg vil vende tilbage til dette.

Denne tankerække præciserer desuden, at hybriditeten er et grundvilkår for produktionen og videreformidlingen af 'de andres musik'. Hybriditeten sætter særlige vilkår for både musikalske æstetiske processer og for forholdene omkring ejerskab til musikken. Hybriditeten virker endvidere ind på diskursen vedrørende ejerskabsforholdene. Netop på grund af det hybride musikideal i store dele af verdensmusikken har forholdet mellem imperialistiske kulturelle lån og forskellige grader af mellemfolkeligt samarbejde ofte været fremhævet¹⁴, og i forhold til MLBG har diskussionen af rettigheder til de anvendte klip og produkter fulgt projektet siden dets fødsel.

Verdensmusikkens afhængighed af økonomiske strukturer og risiciene for udnyttelse af oprindelige autorer og musikere sekunderes af et endnu mere udtalt narrativ omkring fejring af netop forskelligheden. I det første tilfælde er verdensmusikkens 'maskine' altid en trussel, mens den i det andet oftest ses som en entydig positiv kraft, der bliver synonym med anti-essentialisme og med håb om større kulturel balance mellem forskel og enshed.

Studiearbejdet og indspilningen startede allerede i 1979: Eno og Byrne var tilsyneladende ganske opmærksomme på de problemer som 'gratis' lån kunne medføre. Derfor er alle kilderne på MLBG oplyst med referencer og sangerne navngivne; den egyptiske pop-sangerinde, Samira Tewfik, gospelkoret The Moving Star Hall Singers fra Georgia, en uidentificeret prædikant, osv. Anstrengelserne for at finde de forskellige ophav og få

10 Veit ERLMANN: "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics". *The World of Music* vol. 35,2. Berlin. 1993.

11 Steven FELD: "From Schizophrenia to Schismogenesis: on the Discourses and Commodification Practices of "World Music" and "World Beat"". Charles KEIL og Steven FELD (red.), *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press. 1994. s. 257-289.

12 Betegnelsen 'Aura' refereres til Walther BENJAMIN: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1935.

13 David TOOP: *Ocean of Sound; Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail. 1996. s. 124.

14 Louise MEINTJES: "Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning." *Ethnomusicology*, Winter 1990.

tilladelse til brug af "stemmerne" var medvirkende til at forsinke udgivelsen til 1981.¹⁵ Ud over de fundne lyde er musikken karakteriseret af Byrne og Enos innovative brug af "guitars, basses, synthesizers, drums, percussion and found objects"¹⁶. De medvirkende musikere tæller fx Busta Jones og Bill Laswell. Trods de mange forsikringer og de gode hensigter kan vi med meget stor sikkerhed sige, at PRO ikke var blevet spurgt om at bidrage til pladen. På MLBGs cover er det dog nøje angivet at sangen er hentet fra udgivelsen "The Human Voice in The World of Islam" og sangerinden er nævnt, om end ved forkert navn, Dunya Yusin. Optageren, dvs. musiketnologen PRO, er derimod ikke nævnt. Først med jubilæumsudgivelsen i 2006 var indsamleren nævnt, men her tilskrives optagelsen fejlagtigt antologiens anden etnolog, den amerikanske forsker Jean Jenkins (JJ).¹⁷

Music in the World of Islam

"Music in the World of Islam" blev udgivet af det britiske pladeselskab Tangent Records i 1976 og var en seks lp stor antologi, der på baggrund af etnografiske optagelser systematisk skildrede musikken ud fra organologiske principper.¹⁸ Første lp, den der er i søgelyset her, omhandlede stemmen, mens de efterfølgende præsenterede forskellige instrumentgrupper. Udgivelsen beskrev således en kuratering af materialet, der havde til formål at undgå at præsentere musikken som regionalt/nationalt fænomen. I et brev til PRO forklarede JJ baggrunden:

The records I have decided to do on a typological basis. That is: I think I am thinking along the lines of "Flutes of the Islamic World", "Drums of the Islamic World", "Reed Instruments of the Islamic World", and two on stringed instruments, one of which may be called "Lutes of the Islamic World". Obviously the reason for this approach is that it is quite impossible for us to include records of music from each locality or country, and we do not wish any area to feel "left out in the cold". This means, of course, that you and I will have to combine our recordings, and we will share the royalties on a pro Rata basis...[...]¹⁹

Opdelingen hænger sammen med, at anledningen til LP-udgivelsen var en stor udstilling af musikinstrumenter fra den islamiske verden på Hornimans Museum i London, kurateret og ledet af Jean Jenkins, der i midten af 70erne var museumsinspektør

15 Steven FELD. "My Life in the Bush of Ghosts: La 'world music' e la mercificazione dell' esperienza religiosa." Giovanni Guirriati (red.): *Incontri di Etnomusicologia: Seminari e conferenze in ricordo di Diego Carpitella*. Rome: Academia Nazionale di Santa Cecilia, Serie V, EM, Quaderni, Archivi di Etnomusicologia, 2007. s. 329-348 og Steven FELD: "My Life in the Bush of Ghosts: "World Music" and the Commodification of Religious Experience". Bob White (red.): *Rethinking Globalization Through Music*. Bloomington: Indiana University Press. 2011.

16 Citeret fra covernotes bragt på CD-udgivelsen fra 1994.

17 I mellemtiden – og som følge af en grad af selvcensur – var sporet Qur'an, som faktisk var JJs optagelse, blevet fjernet fra pladen (Feld 2007/2011 samt Feld & Kirkegaard 2010).

18 Jenkins, Jean & Poul Roving Olsen red. 1976a. *Music in the World of Islam*. London: Tangent Records, seks LP'er, genudgivet i 1994 på 3 CD'er, London: Topic Records.

19 Brev fra JJ til PRO 24.4.1975. Rigsarkivet.

ved museet. JJ var en handlekraftig og på sine felter lidt kontroversiel kvinde.²⁰ Hun var meget flittigt rejsende, havde lavet etnografiske optagelser mange steder i verden og hun levede i perioder af at opkøbe instrumenter og videresælge dem til andre museer. Det var fx hende, der fik ansvaret for at indrette det "Ikke-Europæiske rum" i det nyindrettede Musikhistoriske Museum i Åbenrå i 1965/66,²¹ og hun havde således både sin gang i Danmark og en tæt kontakt til den internationale kreds af omrejssende musiketnologer.

De første kontakter mellem JJ og PRO har jeg gennem Dansk Folkemindesamlings (DFS) brevsamling i Rigsarkivet sporet til begyndelsen af 1960erne, hvor en ærefrygtig ung PRO starter en dialog med den erfarne og berygtede JJ, der senere udvikler sig til et arbejdsfællesskab omkring udstillingen i London og udgivelsen af MIWI – et fællesskab, som i perioden fremstår som et nært og inderligt venskab.

Fra starten var JJ en slags mentor for PRO og hun instruerede ham ved adskillige lejligheder i hvordan man kunne overleve i branchen og få økonomien til at gå op. Således skrev hun til PRO i forbindelse med en af hans mange rejser til London i første halvdel af 1960erne: "The BBC is interested in really a lot of things. So if you can bring original (or dubbed) tapes, I should do so. They like to make their own selection and they pay 30/per minute"²² Senere: "The BBC is interested in the tapes. They pay between 1.1.1 and 1.10 per minute, so you can pay all the costs of such a trip that way, having the newspaper money for other purposes".²³

I brevvekslingerne i DFS' arkiv kan man følge hvordan forhandlingerne om tilrettelæggelsen af arbejdet med både udstillingen og pladeudgivelsen skrider frem. Det er venskabet til trods tydeligt, at der ikke er et ligeværdigt forhold mellem de to og det er ligeså tydeligt at det er JJ, der sætter vilkårene og ikke mindst står for kontakten til sponsorer og agenter i både plade- og museumsverden. Det noget ulige forhold afspejles også i fordelingen mellem de to indsamleres bidrag til pladerne. JJs optagelser udgør hovedparten af det udgivne og faktisk udgør hendes bidrag sammenlagt og henover de 6 lp'er op mod 80%. Det er dog sådan at på netop den første – og mest spillede – plade, MVWI, er fordelingen næsten lige.

PRO var opmærksom på dette og gentagne gange rykkede han både JJ og producer Mike Steyn fra Tangent Records for en fastsættelse af nogle konkrete tal (*Minutage*) for den enkeltes bidrag med henblik på udbetalingen af royalties. I praksis bad han om en kontrakt. Det er aldrig lykkedes os at finde en endelig kontrakt og alt tyder på at en sådan aldrig er blevet færdiggjort. Det eneste som findes er et udkast til kontrakt,

20 Samtaler Mette Müller og Anne Zeeberg.

21 Aftalen kom i stand gennem bekendtskabet med professor Henrik Glahn fra Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet, som dengang var direktør for museet og den senere museums inspektør Mette Müller. Glahn kendte antagelig JJ gennem sit arbejde i CIMCIM (Comité International des Musées et Collections d'instruments de Musique) under UNESCO's museumsorganisation ICOM. Oplysningerne hentet fra Museets arkiv og fra samtaler med Mette Müller sommeren 2008.

22 Brev 1. oktober (uden år) Horniman brevhoved. Rigsarkivet.

23 Citatet refererer til at PRO i denne periode var fast skribent for Berlingske Tidende og at dette arbejde sammen med fondsbevillinger, som han ustandselig søgte og ofte fik, finansierede en del af hans rejseaktiviteter ved penge udenom hans ansættelse på DFS.

som bærer JJs navn, og som ligger både i arkivet i Edinburgh og i PROs private arkiv.²⁴ Ikke desto mindre følger den faktiske udbetaling af honorar til de to indsamlere i praksis denne kladde.

Normalt har udgivelser af etnografiske optagelser et forholdsvis begrænset marked og salg, men det interessante omkring denne samling er, at pladerne solgte og stadig sælger i relativt store tal.²⁵ Meget tyder derfor på at udbredelsen medførte at også musikere langt fra det egentligt etnologiske felt kom i berøring med den orientalske musik. Pladerne var uhyre populære og det er sikkert grunden til at de kom Brian Eno for øre. Fra et interview som den daværende rock-journalist i DR, Ole Reitov, senere lavede med Eno stammer dette udsagn:

OR: how did you come across The Human Voice album?

BE: I can't really remember, I had that record, I bought that whole series when they came out, because I love Arabic music, any of it, I guess I listen to it more than any other culture music apart from my own, um, I listen to a lot of Arabic music, and I love that album, I thought it was a beautiful record.²⁶

Omvendt er det også stærkt sandsynligt, at udgivelsen af MLBG bidrog til salget af MIWI og at Byrne og Enos bearbejdning åbnede dele af den arabiske musik for et publikum, som ikke før havde haft kontakt til dette område. Dette sætter vores undersøgelse af copyright, royalties og honorarer i relief, fordi der altså faktisk blev en del penge at slå om og det siger noget mere overordnet interessant om relationerne i og omkring kurateringen af den fremmede musik gennem mainstream, populærmusikalske udgivelser. Mao. om den rolle som den fusionerede verdensmusik kom og kommer til at spille for vestlige lytteres forestillede viden om 'de andre'.

Derfor trækker udgivelsen af MLBG en streg i sandet omkring de eksklusive og lukkede etnografiske samlinger produceret for dokumentation og forskning og med repræsentation som ideal.²⁷ Med udgivelsen af MIWI – og præcis sammenfaldende med

24 LLL har meget venligt givet os en kopi af udkastet til kontrakt ved vores møde i privatboligen i april 2006.

25 Det totale antal enheder solgt indtil marts 1981 er, jf. optegnelser i arkivet i Edinburgh:

#	LP	Kassette
1	3,049	726
2	3,189	712
3	2,405	555
4	2,618	667
5	2,267	587
6	3,052	875
LP	16,580	4,771
Box	2,099	699
Total	18,679	5,470

Tallene dokumenterer MLBGs sjældent kommercielle succes og tangent rapporterer at royalty afregningen i samme periode med £4,418.87 til JJ og £988.08 til PRO.

26 Eno interviewet af Ole Reitov i Stockholm november 1985. Venligst stillet til rådighed af Reitov.

27 Man kan her henvise til den praksis om indsamling af etnografiske feltoptagelser, som fra midten af 1900-tallet udmøntede sig i mammut-udgivelser som fx den store engelske udgivelse af afrikansk musik (ILAM) og en tilsvarende fransk.

det nye æstetiske og kunstneriske træk mod sampling – blev praksisserne omkring etnografi, indsamling og ejerskab for altid ændret og den uskyldighed som havde omgivet forskernes og samlernes virke blev fundamentalt udfordret.²⁸ Det er netop i overførslen af *Abu Zelf* til MLBG at historiens egentlige og videnskabshistoriske kernepunkt dukker op. Problemstillingen er en følge af den tilstand af *schizofonia*, som er omtalt tidligere og som betyder at lyden gennem elektronisk og senere digital gengivelse kan rejse uafhængig af sin kilde – det være sig det instrument der spilles eller den krop hvorfra stemmen kommer. Men den viser også den *Schizmogenesis*, der forstærker musikken gennem den sekundære bearbejdning udgivet fx i fonogrammer, der kan distribueres og derved øge lydets gennemslagskraft.

Historien beskriver derved både et vendepunkt i moderne musikhistorie og et enestående eksempel på, hvor mange parametre i vores omgang med det etnologiske arbejde, der fundamentalt er blevet påvirket af det vi nu kender under betegnelsen *den digitale drejning* (The digital turn)

For at kunne positionere dette krydsfelt i den foreliggende fortælling er det nu på sin plads at præsentere historiens umiddelbare hovedpersoner mere indgående.

Poul Rovsing Olsen

Det er på en gang forunderligt og helt forventeligt at en mand som PRO skulle blive nøgleperson i en historie som denne. PRO var en speciel person i dansk musikliv: Visionær, innovativ, uhyre arbejdsom, networking (før det var kendt som begreb) og egenrådig i en særlig grad. Han var generelt mere orienteret mod den franske intellektuelle og musikalske verden end mod den tyskorientering, som prægede den danske musikvidenskab. Derfor var han respekteret men ind i mellem også opfattet som en Rasmus Modsat i forhold til det etablerede danske musikliv, hvilket i 1992 – i tiåret for hans død – fik Jens Brincker til at advare det etablerede musikliv om ikke at glemme ham.

Poul Rovsing Olsen var nemlig en af de mest facetterede og spændende begavelser i nyere dansk musik. Han forenede embedsmanden, kritikeren, forskeren og den skabende kunstner i sin personlighed, og han gjorde det med en imponerende professionalisme på alle felter og en aldrig svigtende personlig integritet.²⁹

PRO kom i bogstavelig forstand fra et hjem med klaver og hans jurastudier fandt sted sammenløbende med orgel, teori og klaver fra Det Kgl. Danske Musikkonservatorium. Han flyttede i 1948 til Paris for at studere hos Nadia Boulanger og Olivier Messiaen, og i lydarkiverne på Musee de l'Homme lyttede han til musik, som senere blev afgørende for hans liv og virke. Det var bl.a. musik fra kolonierne i Afrika og fra

28 Indtil starten af det 21. århundrede, hvor en gennemgribende digitalisering af kilderne er blevet iværksat, var de statslige arkiver lukkede for omverden og stort det forbeholdt forskere med særlig adgang.

29 Jens BRINCKER: "Brev til en ukendt adressat om en afdød komponist". *Dansk Musiktidsskrift*. Nr. 3 1992/93 s. 84.

de orientalske områder der i store antologier kuraterede verdens musikformer efter etnicitet.³⁰ Mødet påvirkede PRO voldsomt og

[...] der kom en ny tone ind i hans egne musikværker. En tone der klang anderledes end den hjemlige påvirkning og gjorde ham lidt fremmedartet. Noget han i grunden fortsatte med at være i hele sit liv. – f.eks. er det karakteristisk, at en del af hans værker blev udgivet i udlandet.³¹

Hans første egentlige musiketnologiske felttur fandt sted i 1958, hvor han blev del af P.V. Glob's ekspedition til Den Arabiske Golf³². Allerede i 1950'erne blev han ansat i undervisningsministeriet, der dengang var tættest på ressortområdet for det senere kulturministerium, og mens han arbejdede der, var han som jurist med til at skrive den første danske udgave af ophavsrettighederne for musik og komponister. Fra 1960 blev han tilknyttet DFS i København³³, samtidig med at han var en flittig skribent og musikkritiker i Berlingske Tidende og Informations spalter, lærer på universiteterne i Lund og København og del af det kunstneriske miljø omkring ny musik i Danmark. Han var tillige i en periode formand for Dansk Komponistforening.

PROs internationale virke var betydeligt og blev synligt allerede fra 1967, da han tilbød at huse The International Folk Music Council (IFMC) i København, hvor han fungerede som dets kasserer indtil kontoret flyttede videre til Canada i 1969. Fra 1970 var han medlem af The Executive Board for IFMC og i 1977 blev han valgt til dets præsident. Det var under PROs formandskab at organisationen ændrede både felt og navn og blev til International Council for Traditional Music.³⁴

Den store udstilling på Horniman og den efterfølgende udgivelse af MIWI var vigtige og betydningsfulde begivenheder for en dansk etnolog, men PRO var dog alligevel ikke tilfreds med resultatet. Han fremsatte tidligt i samarbejdet med JJ en række spørgsmål omkring sin egen position og hans tiltænkte rolle i hele arbejdet. Det var tydeligt at udstillingen, som foregik i den institution hvor JJ var kurator, måtte være styret af hende. Det er dog lige så underforstået at PRO så hele begivenheden i et noget anderledes lys end JJ og ønskede en stærkere akademisk vægt i projektet.³⁵ Denne skulle bl.a. bestå af en videnskabelig bogudgivelse og af en international conference om emnet *Music in the World of Islam*.³⁶ PROs ønsker udtryktes tydeligt allerede i 1975 i dette brev til JJ:

30 Denne 'kortlægning' af verdensmusikformer var udtryk for en kuratering, som senere er blevet opfattet som essentialistisk.

31 Brincker, Brev til en ukendt adressat ... s. 85.

32 Teresa WASKOWSKA: "Poul Rovsing Olsen, Komponisten med den orientalske tone". *Dansk Musik-tidsskrift*. Nr. 3 nov. 2002/2003 s. 82.

33 Den egentlige fastansættelse kom ifølge arkivet i 1964 hvor overflytningen fra undervisningsministeriet blev effektueret.

34 Erich STOCKMANN: *Obituary*, Bulletin for The International Folk Music Council LIX, 1982; xii.

35 På dette tidspunkt er PRO godt i gang med at etablere sig som nøgleperson i IFMC. Det er i denne periode at han tilbyder selskabet domicil i København og han selv fungerer som dets kasserer. I slutningen af årtiet indgår han i dets forretningsudvalg. (Stockmann. *Obituary*)

36 Jeg kan ikke lade være med at fortælle at jeg i 2007 deltog i en sådan akademisk conference med netop navnet "*Music in The World of Islam*" i Asillah i Marokko. Konferencen havde Byens festival,

We have to find out about my position in the whole business. No need to tell me that I do not act as a kind of assistant to you – I know that this is not your idea. But then it would certainly be reasonable, if we found a subject, where I held the responsibility so that the last words would be mine. Say the seminar.³⁷

Seminaret blev sat i værk og PRO inviterede adskillige af sine samarbejdspartnere i det akademiske miljø – bl.a. den irakiske musikforsker Schéhérazade Hassan og den ægyptiske komponist og qanun-spiller Soliman Gamil. Seminaret blev alligevel aflyst – vist overvejende på grund af finansielle problemer og tidnød. PRO var uden tvivl skuffet over udfaldet (det spores klart i hans breve til de afviste deltagere) og da bogen heller ikke blev til meget andet end et udstillingskatalog, var det antageligt medvirkende til nedkølingen af forholdet mellem JJ og PRO, som klart spores i brevvekslingen. Den eneste rest af akademisk værdighed i projektet ses i den påfaldende lange og grundige bibliografi, som findes i kataloget *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, udgivet af Horniman Museum og World of Islam Festival i 1976. Denne kan med sine meget grundige og sprogligt vidtfavnende referencer kun være blevet forfattet af PRO.³⁸

PROs skriftlige produktion var ikke stor, for han udskød hele tiden sine bogprojekter til 'fremtiden', mens han fortsatte sin indsamling af materialer, optagelser og informationer. Men han har skrevet den eneste dansksprogede bog om musiketnologi til dato. Hertil kom at han arbejdede forsknings- og kulturpolitisk i International Council for Traditional Music (ICTM), var lærer for mange senere musiketnologer, denne forfatter inkluderet, og at han havde en stærk international overbevisning, der bl.a. betød at han åbent gik ind for Fællesmarkedet pga. af angst for nationalisme og overdrevet danskhed. Dette betød at PRO altid var på farten – helt bogstaveligt – mellem de forskellige stole han sad i.

Jens Brincker giver PRO følgende karakteristik: "Åbenheden over for det anderledes, respekten for det fremmede parret med analytisk skarpsindighed og snusfornuftig realisme, var et stærkt træk i hans karakter."³⁹ Og i Eric Stockmanns nekrolog hedder det: "His ever lively, lucid mind enabled him to recognize the heart of the matter and to act accordingly with decision and purpose. Even in times of crises and of the greatest stress he radiated calm, confidence, and faith."⁴⁰

Beskrivelsen stemmer godt overens med Toufic Kerbages karakteristik af PRO som diplomat⁴¹, men alligevel blev sagen omkring MLBG en udfordring for den trænede jurist.

Moussem, og Maison de la Culture du Monde i Paris, som værter. Af programmet fremgik det at titlen var valgt i erindring om PRO, som have været meget nær ven af Chérif Khaznadar og som sammen med PRO stod for meget af markedsføringen af Munir Bashir i Europa. Chérif Khaznadar har i øvrigt været meget hjælpsom med udforskningen.

37 PRO Brev til JJ 3. december 1975. Rigsarkivet.

38 Teksterne er på engelsk, fransk, tysk og arabisk. Sprog som PRO, men næppe JJ, mestrede.

39 Brev til en ukendt adressat om en afdød komponist, DMT nr. 3 1992/93 s. 86.

40 Stockmann, Obituary; xi.

41 Samtale med Toufic Kerbage, PROs mangeårige ven og samarbejdspartner, 11.9.2008.

Brian Eno

Overfor PRO står så historiens anden hovedperson, Brian Eno, der gennem sin brug af de fundne etnografiske objekter blev knyttet til PROs historie. Eno står som en af 1970erne og 1980ernes største og kunstnerisk set mest markante producere, og han har haft en finger med i spillet på en række af tidens mest omtalte og ansete album. Han samarbejdede med David Bowie på de skelsættende plader *Low*, *Heroes* og *Lodger* i 1970erne og han var medproducent da U2 indspillede *The Unforgettable Fire*, *The Joshua Tree*, og *Achtung Babe* i 80erne og 90erne. Alle plader der har kultstatus også i kraft af deres helt unikke lydside.

Eno startede sin musikalske karriere i bandet Roxy Music og kom ad forskellige veje til at arbejde sammen med avantgarde-pop bandet Talking Heads. Sammen med dettes frontfigur, David Byrne, blev interessen for afrikansk (og senere orientalsk) musik udbygget og dyrket. Det blev til et interessefællesskab, som var initierende for den kommercielle verdensmusiks fusionstanker.

I en artikel i MM i 1982 som bygger på et interview lavet af den svenske journalist Bengt Eriksson⁴², fortæller Eno om sin tilgang til musik. Det er interessant, at Eno bruger betegnelsen verdensmusik om Jon Hassells⁴³ musik, for det er ca. 5 år før det kommercielle musikmiljø tager patent på betegnelsen. Eno benytter dog overvejende begrebet som en 4. verdensmusik, som han definerer som:

Music that is done in sympathy with and with consciousness of music of the rest of the world, rather than just with Western music or just from rock music. It's almost collage music, like grafting a piece of one culture onto a piece of another onto a piece of another and trying to make them work as coherent musical ideas, and also trying to make something you can dance to.⁴⁴

Enos tilgang til det musikalske arbejde var præget af hans kunstskoletid og anskuede ofte det han lavede dengang (og nu) som visuelle kompositioner, domineret af lyd, men hverken som avantgarde værk-musik eller ordinær pop-musik. Han var inspireret af collage-teknikken og billedklip, som han finder, ligner hans egen teknik med den musik, som han betegner 'omverdensmusik' (eng. *environmental music* i stedet for *ambient*, som andre bruger).⁴⁵

I MM artiklen fra 1982 leverer Eno en sigende parafrase som både bekræfter Veit Erlmanns ide om at verdensmusik er 'music for a bored Western audience'⁴⁶, dels lægger han op til en opfattelse af lyd, som er Steven Felds akustemologi-begreb⁴⁷ værdigt:

42 Bengt ERIKSSON: "Interview med Brian Eno; Rejse med høresansen til en andet land" MM. Maj 1982. s. 22. Eriksson har som Reitov været en pioner indenfor verdensmusikken.

43 Jon Hassell er en amerikansk komponist og trompetist der bl.a. har arbejdet med ny kompositionsmusik og deltaget på forskellige vis i verdensmusikmiljøet, bl.a. gennem samarbejder med Peter Gabriel.

44 Eric TAMM: *Brian Eno – His Music and the Vertical Color of Sound*. 1995. s. 161. (Quotes from Amir-khanian "Eno at KPFA" 12).

45 Eriksson, Interview med Brian Eno...

46 Erlmann, *The Politics ...* s. 5

47 Steven FELD: *Senses of Place*. (edited with Keith Basso) SAR Press. 1996. Akustemologi kan meget kort forklares som en videnskabelig erkendelsesteori om, at mennesker forstår og kender verden gennem lyd.

Jeg er skuffet over den ny rockmusik, synes den er tom, den kan ikke føre mig videre. Den musik jeg kan li' er som en skov eller en jungle – man kan kigge ind i den. Den er på samme tid enkel som et træ og uden ende – man kan hele tiden opdage nyt. Lige nu lytter jeg mest til arabisk musik, og til gospelmusik. Hvad afrikansk musik angår, så har jeg autentiske indspilninger af situationer, f.eks. har jeg en plade med titlen "Sounds from a Cameroun Village" her hører man mennesker som maler korn, børn der græder o.s.v. En anden hedder "Animal Sounds of Africa". Disse indspilninger er meget, meget smukke, og de griber mig virkelig. De sætter noget i gang, som musik sjældent gør, og når man har lyttet til dem mange gange, bliver de til musik".⁴⁸

Enos arbejde med verdensmusikken farves af hans opfattelse af at musikken skal kunne udvide "lytterens fornemmelse af tid og rum" og han beretter at han ville ønske, at "plader – ligesom bøger – blev brugt til at skaffe sig oplysninger om fremmede kulturer."⁴⁹ Dette standpunkt er interessant i forhold til begrebet kuratering og referencerne til de encyklopædiske antologier og deres selvforståede status som 'objektive leksika' er ikke til at overse.

Eno dyrkede denne verdensmusik i duo-projekter sammen med trompetisten Jon Hassell samt pianisten Harold Budd, og begge var med da han i 1986 igen besøgte København for at spille den store fuldmånekoncert, *An Opal Evening*, som løb af stablen i Fælledparken i august.⁵⁰ En anden begivenhed som ledte op til besøget var en åben performance, der forløb som en *samtale* med Poul Borum d. 26. jan. 1986.⁵¹ Samtalen er bearbejdet til DMT af Ivan Hansen og indeholder en række for denne sag vigtige markeringer. I samtalen er det visuelt/auditive kunstværk i centrum og Eno lægger klar afstand til den kommercielle musikbranche. Men Borum og publikum spørger ham udfordrende, hvorfor han alligevel holder fast ved dele af mainstream-musikkens karakteristika. Det gælder især i anvendelse af det metriske groove, som Eno musikalsk bibeholder frem for at følge en mere avantgardistisk u-metret metode. Han henviser til den afrikanske rytmske forståelse og argumenterer for kvaliteten af det dobbelttydige – modsat den endimensionale europæiske rytmeopfattelse.⁵² Disse idealer sætter Eno på forskellig vis ind i produktionen af MLBG, og den danske anmelder Bo Green Jensen skrev i MM om MLBG:

Numrene er simpelthen rytme: Flader og forløb af rytme [...] Tja, der er *stemmer* med, og disses anvendelse er pladens for alvor avancerede islæt. Man benytter "accidental vocals", dvs. tilfældigt indsamlede stemmer – tappet fra radio, lånt fra etniske plader, indfanget på gaden...⁵³

48 Eriksson, Interview med Brian Eno... s.22

49 Lars MOVIN: "En båndoptager blev hans livs kærlighed." *MM* 6/7. Juni/Juli. 6. juli 1987. s. 24.

50 ibid.

51 BORUM, Poul: "Brian Eno i København... i samtale med Poul Borum om rock, ambient music og artvideo". *Dansk Musiktidsskrift* 1985/86 Årgang 60.

52 Jeg er mig det generaliserende i disse betegnelser bekendt, men det er generelt denne diskurs, som anvendes.

53 Bo Green JENSEN: Anmeldelse Brian Eno & David Byrne; *My Life In The Bush Of Ghosts*, Polydor 2302 100. *MM*. April 1981, s. 15.

I 1987 beskrives MLBG af Lars Movin som

[...] en plade som på mange måder kan høres som essensen af den udvikling, som Eno satte i gang, da han endnu var med i gruppen. [...] Der er muslimske messekor, radiokommentatorer, diskussioner mellem opildnede politikere, Libanesiske bjergsangere, arabiske populærsangere og en eksorcist i færd med at uddrive den onde selv af en stakkels besat.. Pladen er usædvanlig ved at henvende sig til såvel et rock- som et avantgarde-publikum, og modtagelsen spænder fra forargelse over udnyttelsen af den 3. verden [sic] til åndeløs begejstring over musikalsk nytækning."⁵⁴

Som nævnt var det kontroversielle for PRO ved MLBG netop 'lånet' af Douniahs sang *Abu Zeluf* og måske især at den blev redigeret og klippet ind i et kraftfuldt perkusivt og delvist elektronisk rytme-groove, der fundamentalt ændrer på den oprindelige sangs karakter.⁵⁵ Sangen er – at dømme efter kilderne – optaget helt tilfældigt under rejsen i 1972, men alt tyder på at PRO efterfølgende blev rigtig glad for Douniah, hvilket også udvælgelsen af sangen til MIWI bevidner.

Fra DFS' arkiver har jeg hentet de håndskrevne noter, som ifølge PROs egne optegnelser er givet samme aften. De er skrevet af Munir Bashir⁵⁶ og om denne sang, som er en ud af fire, oplyses at den er i makam "rast" og i "style of improvisation". Teksten lyder:

"You! The pigeons who send the message of love. You are the finest kind of pigeons. I am sure that if you know the case of my love, you should have found me among the feathers of your wings. My body is easier for you to bear than to bear my best wishes to send it to my sweetheart."⁵⁷

Sangen falder i to dele og består af en langsom improviseret vokal indledning, efterfulgt af en mere metrisk og rytmisk sang. Der spores først to trelinjers indledende improvisation, hvoraf den første linje er karakteriseret af en lang tone, som holdes kraftfuldt på den øverste tone i makam'en. Fra disse to improviserede melismer går Douniah over i den metriske sang. Toufic Kerbage placerer *Abu Zeluf*, som en sang fra det centrale Libanon, antagelig fra bjergegnene og han bekræfter det improvisatoriske: "Det hun synger er ikke komponeret, men improviseret ud fra en skala."⁵⁸

På MLBG bliver feltoptagelsen af *Abu Zeluf* i ganske få selektive klip brugt som fundne etnografiske objekter og anvendt i to forskellige spor, dels på nr. 3 *Regiment*, dels på nr. 8 *The Carrier*. Det er især det første nummer, der har tiltrukket sig opmærksomhed, og allerede i 1980 nævnte Brian Eno det som et af de mest vellykkede numre. Det er

54 Movin, En båndoptager blev ... s.24

55 Ved den oprindelige lp-udgave var der desuden et nummer med titlen Qur'an, som ligeledes byggede på et lån fra MIWI, nemlig en recitation af Qu'ran vers optaget af Jean Jenkins i Algier. Historien om dette track og den senere fjernelse af nummeret kan tilgås i FELD 2007/2011

56 Det fremgår fra brevvekslingerne i Rigsarkivet at PRO og Munir korresponderede på engelsk – og ikke fransk, som man kunne have forventet.

57 Håndskrevne noter i DFSs arkiv.

58 Samtale med Toufic Kerbage 11.9.2008.

desuden et af de numre fra pladen, der har fået absolut mest airplay. I den originale optagelse er de indledende vokaliser genstand for en umiddelbar reaktion fra tilhørerne og man hører – antagelig – Munir Bashirs anerkendende tilråb ved slutningen af frasen. Det er netop denne indledende frase, der danner grundlag for *Regiment*: den kommer tre gange mens den indledende frase fra første intro anvendes som tredje sang-klip. I stedet for Munirs anerkendende råb høres på MLBG Enos synthesizer-solo – en solo der af ham selv regnes for en de bedste, han har spillet.⁵⁹ Han sætter med andre ord sig selv ind i dialogen og der er da også et klart materialefællesskab mellem de to fraseringer. Derudover er groovet kendetegnet ved et stædigt ostinat, der forbliver det samme, nummeret igennem, mens et stigende slagstøjsakkompagnement af bjælder, klokker og trommer fylder klangfladen ud. Den rytmisk fraserede del af sangen bruges i *The Carrier*; hvor Eno har valgt at lade Douniahs rytme gå helt på tværs af det underliggende groove, hvilket giver en helt særligt næsten aleatorisk fornemmelse. Felds tanker om at der i sådanne produktioner sker en forstørrelse i stedet for et tab er i høj grad passende.

Udover den musikalske transformation, så var den vigtigste årsag til PROs vrede det tab af ære, som hele sagen medførte – både i forhold til hans kontrol over sit materiale og de rammer som den daværende musiketnologiske verden anså som 'naturlige' – jeg vender tilbage til æressagen, men inden da skal endnu et par aktører inddrages.

Dansk Folkemindesamling

Den institution, der mere end nogen anden er i søgelyset både juridisk og akademisk i forbindelse med de kommercielle udgivelser af *Abu Zelf*, er Dansk Folkemindesamling. DFS er den centrale danske institution for forskning i og arkivering af folkloristik og europæisk etnologi og det var også her udforskningen af fremmede folkeslags musik blev foretaget.⁶⁰ DFS arbejdede både institutionelt og i personsammenhænge forholdsvis tæt sammen med de øvrige institutioner indenfor området dvs. universiteterne (institutterne for folkloristik og musikvidenskab), Nationalmuseets etnografiske samling; Musikhistorisk Museum osv.

Arkivet indeholder en meget stor samling af nationale og internationale lydoptagelser, der strækker sig fra voksvæls fra det tidlige 1900-tal til digitaliserede lydfiler fra det 21. årh.

DFS' historie knytter sig således nøje til indsamlingen af folkemusik og folkekultur i Danmark og sådan set var det en lidt underlig ting at knytte PRO til huset, men ikke desto mindre var institutionen gennem mere end 20 år det faste holdepunkt og ansættelsessted for ham. Udover hans arbejde med den orientalske musik var Østgrønland også en vigtig felt for hans arbejde på DFS og et område han havde et nært og følelsesmæssigt forhold til.

59 John ORME: Interview i *Melody Maker*, 14. februar 1980: BE: "The two tracks that work really well for me are 'Moonlight In Glory' [...] and 'Regiment'- [JO: an open, loping drum pattern overlaid by a vocal from the Lebanese mountain singer that sounds like an early call for the Ayatollah]." "I think those are the two real achievements of the album, and I think my synth solo on 'Regiment' is possibly the best I've ever played."

60 Oprettet i 1904 – men grundstammen i samlingen er fra 1800-tallet (Dansk Folkemindesamlings hjemmeside, <http://www.dafos.dk/om-folkemindesamlingen/samlingens-historie.aspx>, besøgt 28.4.2010).

I jagten på viden om hvordan denne sag er opstået har vi flere gange besøgt DFS og i 2006 havde jeg en længere samtale med de nuværende musikansvarlige arkivarer på DFS Svend Nielsen (SN) og Jens Henrik Koudal (HK)⁶¹: Jeg indledte vores samtale, som her følger i en redigeret form, med at spørge om PRO vidste om MLBG.

SN svarede med stor vægt: "Poul vidste det! Det må have været i hans sidste år og der blev talt om det fordi det var noget – noget specielt. Men han trak på skuldrene og sagde at det gad han ikke beskæftige sig med"

AK: Hvornår vidste han det? Blev han spurgt inden det blev udgivet?

SN: Nej, der var nogen der havde hørt det – og sagt til det til ham – så vidt jeg forstod. Det er altovervejende sandsynligt at han ikke har vidst noget om den før den kom for ellers ville han jo nok have prøvet at gribe ind – netop fordi han har lovet at det ikke ville blive brugt.

Her refererer SN til en vinkel på historien, som vi har fået fortalt mange gange i forbindelse med denne undersøgelse: Ifølge LLL og Toufic Kerbage var PRO særligt oprørt over udgivelsen fordi han havde lovet Douniahs far at optagelsen kun ville blive brugt til forskning. Historien har været kendt – også af folk uden for den snævre kreds – og blev ofte citeret i datidens musikpresse, og da Eno i midtfirserne forgæves forsøgte at få lov til at lave mere med optagelserne fra Beirut skriver han i et brev til Ole Reitov: "Do you think her father will kill me?"⁶² – med klar reference til fortællingen.

AK: Hvad er DFS' politik på området om rettigheder og gengivelser, fx på plader og i radio?

SN: Der er dels meddelernes rettigheder dels indsamlerens rettigheder: Vi har altid været meget optaget af sagen her [på DFS, forf.]. Vi siger at der ikke gives penge, hvis det er til studiebrug: folk kan komme og lytte, men hvis det kommer i radioen skal der falde et honorar. Det har der altid gjort – altså til meddeleren.

AK: Har Poul betalt til sine meddelere?

SN: Nej det tror jeg ikke.

DFS fører en meget stram politik på dette område og jeg havde i arkiverne set de mange møjsommeligt udformede kontrakter med de danske meddelere.⁶³ En nærliggende antagelse kunne derfor have været at der gjaldt andre regler for det udenlandske område. Men hertil svarede SN omgående at reglerne var de samme. Da jeg er bekendt med at PRO har brugt optagelse med Douniah i en af sine mange radioudsendelser spurgte jeg dernæst om dette kunne have udløst et honorar sådan som det er beskrevet ovenfor. Hertil svarede SN

SN: Det har han muligvis betragtet som et led i forskningen og seriøst brug. Jeg tror ikke på at DR har udbetalt honorar.

61 SN har arbejdet sammen med PRO i hans tid i, men HK var studerende på MI mens PRO levede og først er ansat på efter PROs død i 1982. Interview 4.4.2006, på Dansk Folkemindesamling.

62 Brev fra Brian Eno til Ole Reitov, udateret, men afsendt i 1987, venligst stillet til rådighed af Reitov

63 Kontrakterne med de indspillede meddelere om overgivelse af rettigheder er formelle og sirligt underskrevne – nogle gange med et X som viser at informanten antagelig var analfabet.

På dette sted brød HK ind med et direkte spørgsmål til SN for at høre om det ikke snarere var som i flere tilfælde med produktioner med fx Jørn Piø, hvor forholdene omkring kontrakter blev betragtet sådan, at hvis det drejede sig om forskning og brug af eget materiale, som i samarbejdet med JJ, så var det en sag som forskeren alene stod for og som ingen blandede sig i. SN svarede at PRO sikkert ud fra denne normale praksis havde betragtet optagelserne som del af sin egen forskning og eget materiale.

HK forklarede: Når Piø udgav bøger på Politiken – håndbøger om skik og brug – så blev det betragtet sådan at det var akademikeren dvs. arkivaren selv der lavede aftalerne ude i byen – og sådan er det stadigvæk i dag.

SN: Ja, forskellen er, at hvis det er en arkivar, som udgiver – så er det ham, der tager ansvaret – også overfor meddeleren. Men når det drejer sig om bøger så er det jo noget andet end når det handler om lydoptagelse.

Denne vigtige forskel mellem tekst og lyd er antagelig af stor betydning. Vi talte derefter om hvordan de oprindelige optagelser i sin tid var kommet til London og hvordan udgivelsen af MIWI er kommet i værk. Dette er et meget interessant element i hele historien fordi det måske kan vise, hvordan original-optagelserne er kommet Tangent i hænde, og dermed muliggjorde Enos projekt. SN huskede intet om tilblivelsen af de bånd der må være gået til London og han troede ikke at andre end PRO selv var "inde i det". Men da jeg spurgte om hvordan det forholdt sig med masterbåndet og optagelserne, og om hvordan de var kommet videre fra det originale spolebånd, kom der vigtige oplysninger

HK: Originalbåndene er ikke gået ud af huset. [Henvendt til SN] Kan det ikke tænkes at Jens har overspillet det.

AK: Hvem er Jens?

HK: Det var lydteknikeren – han har måske nok lavet et masterbånd – om det nogensinde er kommet tilbage ved vi ikke. Det vi nu fortæller dig er helt vanlig praksis på DFS i forbindelse med udgivelse af plader. Der er princippet at originalbåndene dernede [i kælderen, forf.] – dem har vi altid været meget ømme om at låne ud – altså feltoptagelserne – og så er der et led imellem som vi kalder masterbåndene, altså arbejdsbånd, hvor numrene er blevet sat sammen.

Den daværende tekniker, Jens Bager, har bekræftet at det var almindelig praksis på DFS at fremstille sådanne masterbånd, dvs. redigerede kopibånd til ud-af-huset brug. På grund af optagelsernes enkle karakter var det let at lave kopier af så tilpas høj kvalitet, at de kunne bruges til pladeudgivelser. Bager har lavet mange sådanne overførsler også for PRO, som aldrig var sjusket i sin omgang med materialerne, men han husker ikke den konkrete sag.⁶⁴ Til gengæld kunne han bekræfte, at hvis en overførsel fra MIWI til MLBG skulle have været legal, skulle de kontraktlige forhold have været genforhandlet, medmindre forlaget, Tangent, allerede havde sikret sig disse rettigheder.

64 Samtale med Jens Bager 16.4.2008.

Denne diskussion åbnede for nye perspektiver omkring ejerskabet i og omkring DFS' materialer og SN og HK henviste til andre principielle sager om rettigheder, hvor DFS havde søgt assistance hos kammeradvokaten:

SN: Da vi kunne påvise at optagelserne var lavet for DFS (det nævnes i forordet til en dagbogsudgivelse) så faldt sagen til jorden... og det viste sig at det, der var det afgørende der, det var hvem havde hovedsagelig bekostet fremskaffelsen af materialet. Og derfor var det et spørgsmål om den pågældende medarbejder havde rejst for DFS' penge, om han fik løn, hvem betalte båndene og andre udgifter.

HK: Vedr. kammeradvokaten: man må regne med at det er rigtigt – de siger at rettigheder følger sporet "hvem har betalt for optagelserne" – det har vi nu den højeste juridiske sagkundskab som siger – det er ikke en retssag – men det er dog noget.

Da jeg igen spurgte til det underlige i at PRO som jurist og medforfatter til den danske lov om ophavsret i sagen om *Abu Zeluf* ikke havde sikret sit materiale bedre, svarede HK:

Han har vel ikke kunnet forudse hvad det kunne føre til. Vi kan jo nu se at det blev en stor industri, men det er ikke sikkert at det er gået op for Poul i begyndelsen af 80erne at det nogen sinde ville udvikle sig til noget som helst.

På denne måde viser interviewet klart den vanskelighed den enkelte indsamler såvel som det officielle og institutionelle miljø omkring folke- og verdensmusikken havde med overgangen til de nye teknologiske medier. DFS havde svært ved at klare omstillingen, men det var en situation, som deles med andre etablerede institutioner i Danmark og andre dele af den vestlige verden; man havde simpelthen svært ved at forholde sig til de nye tilstande. Særligt interessant er det at forholdene omkring og medieringen af lyd i modsætning til de mere velkendte og administrerbare skriftlige udgivelser, stillede ganske særlige udfordringer, som SN fremhæver ovenfor. Udfordringer, som ingen var i stand til at forudse kompleksiteten af.

Der er mange uklarheder omkring rettighedsspørgsmålet, og man kan ind i mellem undre sig over, at der ikke blev grebet lidt mere konkret ind. Det skyldes primært, som HK slår fast, at det ikke var muligt for en etnolog i midten af 1970erne at forestille sig hvilke perspektiver den teknologiske udvikling ville åbenbare i de næste 10 år. Understregningen af at PRO ikke havde kunnet forudse mulighederne handler således ikke kun om sagen omkring MLBG, men går tilbage til de tidligere handlinger og praksisser i og omkring udgivelser af MIWI, hvor feltoptagelserne blev udgivet kommercielt.

Men uanset de ovenfor nævnte uklarheder omkring sagen, så ved vi at PRO handlede, da han fandt ud af situationen og at han gjorde indsigelser mod Tangents videregivelse af rettigheder til at bruge *Abu Zeluf* på MLBG. 18. januar 1982, altså næsten et år efter udgivelsen i februar 1981, skrev han et kort brev til Michael Steyn, som gennem hele produktionen af MIWI havde stået som leder af udgivelsen og med hvem PRO

have haft adskillige lidt spidse udvekslinger i brevform om manglen på en kontrakt for brugen af hans og JJs feltoptagelser:

Thanks for your letter of November 23nd. I will answer it in a short while. Today only this: You know probably that a kind of Rock record uses stuff from our Islamic album: Brian Eno/David Byrnes [sic]: My Life in the Bush of Ghosts [sic]. Quite popular in Denmark these days. What about copyright?

In Haste, but with kind regards

Yours sincerely

Poul Rovsing Olsen⁶⁵

Der gik derefter rigtig lang tid før der kom svar fra Steyn, men hans brev forklarede at Tangent var blevet overflyttet til Topic Records og at det nu var dette selskab, der skulle tage sig af de juridiske sager inklusiv royalties; konkret til PROs spørgsmål svarede Steyn:

As far as the Brian Eno LP is concerned, I originally made no demand for payment, believing that the publicity value would be very good. However, their record has sold very well, and I am negotiating with EG Records for a fee. Will report further as soon as I am able.⁶⁶

Steyn fortæller altså åbent PRO at han har ladet Eno bruge *Abu Zeluf* uden at indhente PROs tilsagn under påskud af at det ville give god publicity. Det er interessant netop fordi der med MIWI reelt var tale om en stor salgsmængde. Det er også interessant at Steyn sammenblander copyright med betaling. Endeligt kan man også se brevet som et ikke-svar på PROs henvendelse – at Steyn simpelthen ikke vil diskutere dette med copyright. Vi ved nu at det var fordi der faktisk var sket en klar overtrædelse af de to optageres rettigheder: Ifølge det kontraktudkast, som godt nok aldrig blev underskrevet og gjort formelt, men dog alligevel gjaldt som udgangspunkt for udbetalingen af de oprindelige royalties, var det nemlig ikke forlaget tilladt at videregive rettigheder uden skriftligt samtykke fra JJ og PRO. Sagen endte med at der blev udbetalt et engangshonorar på sølle £ 100.

Danmarks Radio – Rockjournalisten og den unge musik

En sidste person må inddrages i denne fremstilling: Rockjournalisten og verdensmusik-ildsjælen, Ole Reitov, spiller en betydende rolle i denne historie og hans ageren fik afgørende indflydelse på historiens udvikling.

Da Steven Feld og jeg i vores første samtaler med Ole Reitov (OR) i 2004 spurgte til denne sag tilkendegav han lidt overraskende at PRO havde været imødekommende overfor MLBGs bearbejdning af Douniahs sang. Det indtryk havde han fra et helt særligt interview som han selv havde lavet med PRO i 1981, som her citeres med kommentarer for at give indtryk af stemningen. Alt tyder på at det er ved dette møde PRO blev konfronteret med *Regiment* for allerførste gang.

65 Dette brev er venligst stillet til rådighed af LLL.

66 Brev fra Michael Steyn på Tangents officielle firma-papir dateret 15.6.1982, altså knap to uger inden PROs død. Ligeledes venligst stillet til rådighed af LLL.

PRO: Det hun synger, er en klassisk arabisk digtform, der vist hedder ... *Abu Zeluf*. Det er en form for digt, som synges af araberne, kvinder og mænd, når de mødes og er sammen en aften igennem. Hvor man improviserer digte for hinanden, synger for hinanden og spiller for hinanden. Egentlig burde der have været et tromme-akkompagnement med ved sangen. Der var ingen tromme ved den lejlighed på Munirs kontor, så derfor er der ikke nogen tromme på. Og i øvrigt blev jeg så slået af det fantastiske GO der er over hendes sang, at jeg egentlig slet ikke synes at man savner en tromme.

OR: Men der er kommet trommer på senere....der er åbenbart andre – Brian Eno blandt andet – der synes at man godt kan bygge videre på hendes sang. Hvad synes du om den ide?

PRO: (Tung vejtrækning, luftlyd) Jaaaa, Æhhh – Sådan set synes jeg jo – pause suk – jeg har måske en meget ambivalent holdning der (tryk på der) På den ene side synes jeg, at man må egentlig have lov til at gøre hvad man vil. [stort tryk på vil] Hvis man lader sig inspirere af et stykke musik til at lave noget andet på det så øhhh – hvorfor skulle man så ikke gøre det [meget kraftigt næsten emotionelt tryk] Så kommer der noget nyt ud af det og det vil sige at det hun har lavet det har dog sådan set haft en livgivende kraft. Det er jo noget der har været gjort mange gange og hvorfor skulle man ikke det [igen en meget kraftigt tryk på det].

Den eneste betænkelighed jeg har ved det er – og det er altså mere noget generelt – at jeg egentlig nok ville blive en smule sørgmodig, hvis hele verden efterhånden bare skulle være en eller anden form for stor cocktail. Hvis alle de forskellige former for lokal stil – skal vi sige dialekter og forskellige musikalske sprog – at de gik op i en højere eller lavere enhed – det er dog vidunderligt at der er alle de her forskellige oplevelser af hvad musik er. Hvad musik betyder for mennesker og hvordan musik kan lyde – de forskellige idealer.

Men øhhh det er så forhåbentligt også kun at være sortsynet at tro at det skulle komme så vidt.

OR: tror du at en sådan bearbejdning af en original ting kan få et andet publikum til at lytte til de originale optagelser?

PRO: (Suk) Jeg ved det ikke (suk) Det kan man da håbe. Det kan man da... Sådan noget afhænger af hvor stor en betydning den originale optagelse har bevaret i arrangementet. I det her tilfælde kunne man måske tro det – der er jo alligevel så meget af hendes typiske libanesiske (suk, suk, suk) bjergsangs øhhh, øhhh idiom i det – øhh tilbage. Så at øhh hvis øhh man fanges ind af arrangementet at man så egentligt kunne have lyst til at høre originalen. Det håber jeg. [med sikker stemme] ⁶⁷

Det er således korrekt at PRO ikke her er totalt afvisende overfor projektet, men der spores en stor usikkerhed, hvilket er grunden til at jeg har indskrevet hans suk og

67 Det fulde interview, som har været på et par timer og som er lavet på PROs kontor i Birketinget 4, er ifølge Ole Reitov gået tabt. Han har dog anvendt klip fra det oprindelige bånd i mange forskellige programmer og derfor er en del stadig til rådighed i DRs radioarkiv.

øh'er, og hans velkendte skepsis overfor fusion af folkemusikken er tydelig. Det har vel også været så som så hvad man kan sige i radioen til en mikrofon i hånden på en ukendt rockjournalist. LLL fremhævede også, da vi sammen lyttede til dele af båndet, at hun fandt at PRO lød noget klemt.

PROs holdning til MLBG kan også diskuteres ud fra hans identitet som komponist, som jeg vil vende tilbage til. MLBGs slægtskab med amerikanske minimalister og performance kunstnere kan have spillet en rolle og flere – som fx Morten Levy⁶⁸ – har nævnt at PRO *måske* kunne acceptere MLBG hvis den blev fremhævet for sin relation til avantgarden. Waskowska nævner dog at PRO ikke var avantgardist.⁶⁹ Det er klart ORs projekt i *Østen for Neonlyset* at vise denne sammenhæng gennem at koble Enos minimalistiske og ambiente 'sonic landscapes' til avantgardens fundne objekter og klippende collageteknik (hos Czukay og Hassell) og videre til MLBG.

ORs position, som en af de toneangivende unge journalister i DR, gav ham denne mulighed for at interagere med de etablerede musikinstitutioner, og hans udsyn og vilje til at forstå musik i en anden ramme – hverken populærmusikkens rent kommercielle univers eller etnologiens lidt støvede omgang med det fremmede – tilføjede en ny vinkel på forståelsen af "verdensmusik" – en musikform som var noget andet end ren kommercialisme og i stedet fokuserede på fusion og improvisation.⁷⁰

Ejerskab og Verdensmusik – Etnologiske kvababbelser?

MLBG er blevet omtalt som en af de vigtigste plader i fremkomsten af den nye verdensmusik i 1980erne og igennem dens sammenkædning af tunge danse-grooves med hvad man populært sagt ville kalde etnisk eller fremmed/ikke-vestlig musik blev den stilskabende for en række unge musikere. I en dansk omtale placerer Svend Ulstrup Eno som en musikalsk/etnologisk indsamler:

Eno var i slutningen af 70'erne flyttet til New York, men brugte meget af sin tid på at rejse rundt i verden og suge musikalske indtryk til sig. Samtidig fandt han underlige ting og sager, som han kunne benytte i studiet – såkaldte found objects, der alle havde interesse for Eno på grund af deres lyd karakter. Selvfølgelig tog Eno også musikalske indtryk med sig hjem i bagagen, og på mange af hans firserproduktioner er der et klart afrikansk fingeraftryk. Han lånte blandt andet små bidder fra Poul Rovsing Olsens optagelser fra Nordafrika på My Life in the Bush of Ghosts. [sic]⁷¹

Forvirringen til trods var der altså et kendskab til 'lånet' på Enos plade, og flere har henvist til den opstandelse der var omkring brugen af etnografiske lyde i en pop-plade, jf. Lars Movin citatet s.64. Eno forsøgte i midten af 1980erne at få adgang til de øvrige optagelser, PRO havde lavet med Douniah, men det blev aldrig til noget. Hans kontakt til

68 Samtale med Morten Levy 20.3.2006.

69 Waskowska, *Poul Rovsing Olsen*. s. 84.

70 Denne vinkel er i tråd med de udøvende danske musikere i perioden, jf. samtaler med Morten Carlsen og Irene Becker, oktober 2009.

71 Svend ULSTRUP: Brian Eno. *Dansk Musiktidsskrift*. 1994/95 s. 306-311. I citatet her blander Ulstrup igen som mange andre JJ og PROs optagelser sammen og refererer altså klart til nummeret Qur'an.

det danske miljø var igen Reitov, som i 1986 i radioserien Østen for Neonlyset klippede sit gamle interview med PRO sammen med et nyt med Eno i en slags virtuel dialog mellem de to. Efter klippet hvor PRO fortæller om *Abu Zelf* citeret ovenfor spørger Reitov Eno om hans holdning til fusion indenfor verdensmusikken. Eno svarer:

“Um, so yeah, I’m not so keen on the fusion idea unless of course it’s a genuine –, you know there are genuine fusions as well which aren’t so intellectual as that. Because really what that is that style of fusion is, it’s an intellectual notion that yes, I’m just going to put these two cultures together, it will be terribly exciting and everyone will think I’m really liberal for doing it.”⁷²

Det fremgår ganske overraskende af denne dialog, at musiketnologien, som indtil for relativt nyligt og til trods for fx Alan P. Merriams og John Blackings tanker er blevet snævert forstået som studiet af den ikke-europæiske og/eller meget fjerne musik, og den ambiente og eksperimentelle verdensmusik, som Eno repræsenterer, deler et de facto materialefællesskab i deres brug af og behov for ‘ægte’ eller fjerne lyde. Det er et praksisfællesskab der i etnologernes øjne måske nok er ufrivilligt, men som ikke desto mindre var iøjnefaldende i tiden omkring 1980. Også Enos tanker om at bruge verdensmusikken til at oplyse minder om etnologernes tilgang. Men fællesskabet var alligevel modvilligt fordi det et langt stykke hen ad vejen var musiketnologiens intention at modgå den forurening og ødelæggelse, som man mente skete i mødet med moderniteten – dvs. med musikalsk modernisering og især med fusion. Det er overvejende på denne baggrund PRO var skeptisk overfor MLBG.

I etnologien er der et velkendt skel mellem purister og fusionister.⁷³ Hos fusionisterne ses det som et tegn på liv at der fusioneres, lidt i stil med PROs anerkendelse af betydningen af Douniahs sang på MLBG, s. 70, mens der hos puristerne arbejdes for at opretholde autentiske former. Men uanset hvor man placerer Enos virke, så kan man argumentere for, at et projekt som MLBG sin fusionistiske karakter til trods også efterspørger en form for puristisk autenticitet: Hvis ikke de fundne lyde er ‘ægte’, fungerer magien ikke. Enos collage-teknik var med til at lægge fundamentet for denne fremgangsmåde og netop adskillelsen af de enkelte elementer, sådan at de kunne være genkendelige og distinkte, har senere været en praksis, der både æstetisk og markeds-mæssigt har været af allerstørste betydning for den kommercielle verdensmusiksektor, der må betragtes som populærmusik i bred forstand.⁷⁴

PRO var ikke glad for pop-musik, for nu at sige det mildt. I slutningen af 70erne var han næsten lige så rabiatt i sit forhold til den kommercielle pop som de fleste af hans studerende på universitetet, men samtidigt savnede han som flere af sine komponist-kolleger et alternativ til de mere og mere lukkede cirkler, som det samtidige kompositionsmusikmiljø bevægede sig i.

72 Østen for Neonlyset, 1986.

73 John BLACKING: “The Study of Musical Change”. Reginald BYRON (ed.): *Music, Culture & Experience. Selected Papers of John Blacking*. University of Chicago Press. 1995 [1977]. s. 155.

74 Feld & Kirkegaard, *Entangled Complicities...*

Dette citat fra en samtale med Claus Overlund udgivet posthumt i DMT viser dobbelt-heden:

...der er et behov i Danmark og i Vesteuropa for et alternativ til den musik, der på den ene side tenderer til at blive abstrakt og derfor ligesom ikke rigtigt vedrører os alle sammen, eller på den anden side en kommerciel musik, som man har vanskeligt ved at føle som andet end en slags mental voldtægt.⁷⁵

Meget tyder på at PRO mente at folkemusikken i sin bredeste definition, kunne tilbyde et sådant alternativ og derfor skulle den bevares og sikres mod det han forstod ved neo-kolonialisme og den vesterlandske musiks dominans:

Europæeren vil jo med vold og magt udbrede sin europæiske tro over hele verden: med stor idealisme anretter vi ulykker i kristendommens, merkantilismens eller marxismens navn. Musikken følger med vore idealistiske korsfarere, der gerne vil have verden gjort til et stort ameriko-europæisk pop-cirkus. Det er imperialismen, der har sejret, når grønlænderen eller den sydamerikanske indianer laver "rock" eller "folk" til eget guitararrangement. Det er trist at det er sådan.⁷⁶

Han brød sig altså hverken kunstnerisk eller kulturpolitisk ret meget om populærmusik og var ikke glad for den immanente imperialisme som medier og pladeindustri medførte. På dette område var han, som Teresa Waskowska Larsen og en række andre mennesker vi har diskuteret sagen med tilkendegav, "en fundamentalist".⁷⁷

Alligevel var PRO ikke som sådan purist i folkemusikalsk forstand⁷⁸ og navnlig i forhold til den arabiske musik var han forholdsvis åben overfor musikalske kultur-møder. Dette hang antagelig sammen med hans virke som komponist – en kapacitet i hvilken han selv lod sig inspirere til arabesker og parafraser over den orientalske musik. I omtalen af operaen *Belisa* fremhæver Jens Brincker: "Har man fulgt Poul Rovsing Olsens arbejde som musketnolog, kan man ikke være i tvivl om, hvor inspirationen til denne melodik stammer fra."⁷⁹ Imitation kunne man kalde det,⁸⁰ hvilket Brincker beskriver således:

Her har vi om ikke opskriften på, så dog nogle meget væsentlige stiltræk ved Belisas arie. Ikke sådan at forstå at Belisa synger perlefiskersange, men således at nogle karakteristiske stiltræk ved perlefiskernes syngemåde er iagttaget af musketnologen Poul Rovsing Olsen og inkorporeret i komponistens egen stil.⁸¹

75 Claus OVERLUND: "Øst møder vest – et interview med komponisten og musketnologen Poul Rovsing Olsen". *Dansk Musiktidsskrift*. 1983/84.

76 Pelle GUDMUNDSEN-HOLMGREEN. "På Afveje? Et interview med og notater om Poul Rovsing Olsen af Pelle Gudmundsen-Holmgreen i anledning af portrætkoncerten på Louisiana." *Dansk Musiktidsskrift*. nr. 3. Dec. 1978

77 Samtaler med Teresa Waskowska 2004-2010.

78 Blacking, *The Study of Musical Change*.

79 Brincker, *Brev til en ukendt adressat* ... s. 90.

80 Det er også interessant at PRO selv skrev en slags pastiche over den musik, han kom i kontakt med – den arabiske og den indiske (fx *Hommage* fra 1951 der er tilegnet sarod-spilleren Ali Akbar Khan)

81 Brincker, *Brev til en ukendt adressat* ... s. 90.

Også Morten Levy har mødt denne fremgangsmåde hos PRO: Da han engang skulle lave en lydside til noget børnefernsevis om Afrika, spurgte han PRO om det var i orden at bruge nogle optagelser fra noget etnografi. Det var det ikke. 'Find på noget selv - lav din egen musik', var svaret. Det var med andre ord OK at lade sig inspirere, men man måtte ikke kopiere.⁸² I dagbogsbladene fra 1972-rejsen kan man dog læse at PRO faktisk selv gav sig i kast med en slags crossover-produktion sammen med Munir Bashir: "1. feb. "Munir komponerede melodi, som jeg skal udsætte for arabisk ensemble. Spi- ste gule ærter og Dolma hos Munir. Hørte forinden diverse båndeksempler på Munirs kunst (jazz, folk, pop, spansk, traditionel), ganske fantastisk".⁸³

Senere skriver PRO "Færdigkomponeret min part af vort "fælles" arabermusikalske opus."⁸⁴ og disse udsagn tyder ikke som sådan på en principiel modvilje overfor fusion og crossover, selvom man tydeligt mærker en humoristisk distance.⁸⁵

Endelig må det bemærkes at den musik, som altså i MIWI udgaven fremstår som den autentiske - altså Douniahs oprindelige sang - af PRO selv bliver forklaret sådan: "Egentlig burde der have været et trommeakkompagnement med ved sang. Der var ingen tromme ved den lejlighed på Munirs kontor... " (se citatet s. 23). Dette siger ganske meget om arten af repræsentation af den fremmede musik i 'autentiske', videnskabelige samlinger og rammer endegyldigt en pæl igennem ideen om at etnografiske optagelser altid er autoritative udgaver.⁸⁶

Overførslen af *Abu Zeluf* til MLBG skete i de sidste år af PROs liv - en periode der var voldsomt præget af en stor kompositorisk aktivitet, men også af et egentligt akademisk virke. Ikke blot var han fortsat underviser på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, men han blev i 1977 udnævnt til præsident for ICTM (dengang IFMC) og stod derfor i spidsen for den teoretisk, metodiske såvel som empiriske forandring, organisationen gennemgik. I begrundelsen for navneskiftet ses en betydelig udvidelse af områdets selvforståelse: "The object of the Council shall be to assist in the study, practice, documentation, preservation and dissemination of traditional music, including folk, popular, classical, and urban music, and dance, of all countries."⁸⁷

I 1982 holdt PRO i sin egenskab af formand for ICTM et paper i Unesco-regi om varetagelse af folkløse. Heri tilkendegav han dels en modvilje overfor at holde kulturer kunstigt i live, når deres sociale funktion var forsvundet: "the music may survive for some time, but the music has no real life out of its context"⁸⁸. Dels fremhævede han

82 Samtale med Morten Levy 20.3.2006.

83 Olsen, s. 4.

84 *ibid.*, s.5

85 Munir Bashir eksperimenterede med forskellige musikformer som flamenco og er tilskrevet æren for at gøre den arabiske oud til et 'klassisk' solo-concert instrument. Chérif KHAZNADAR Munir Bachir Maître du lutharabe, Inedit 2007.

86 I en teoretisk indstilling til materialet som fundamentalt dynamisk og altid foranderligt som hos Blacking er denne tanke iboende, men modsiges i praksis ofte af den modsatrettede ambition om at dokumentere musikkens oprindelige eller autentiske form.

87 Bulletin for The International Folk Music Council no LIX, Oct 1981, s.3

88 Poul Rovsing OLSEN. *Safeguarding of Folklore* (Draft). UNESCO Conference: Paris 22-26. February 1982.

også den værdi, der kunne være i at bevare så meget som muligt, og hans frygt for homogenisering kom tydeligt udtryk i den korte tekst:

I would consider it one of the tragedies of the world if in a near future everywhere you would be obliged to listen to a variation of a cocktail of Anglo-Saxon and Latin American popular music, and most sincerely I hope that at least the so-called classical musics of Asia, of Europe, and of other parts of the globe be able to resist the undermining process going on everywhere these days.⁸⁹

Det er værd at notere sig at dette paper er lavet efter at PRO var blevet vidende om hvordan *Abu Zeluf* var blevet brugt på MLBG.

Enos forsøg på at komme til at høre de originale optagelser lykkedes som nævnt aldrig, for båndene befandt sig i gemmerne i DFS og der opretholdt man stadig praksissen at samlingerne kun var for de indviede, jf. interviewet med HK og SN. Udviklingen i sagen omkring MLBG viser imidlertid tydeligt at en transformation alligevel finder sted: PRO laver en relativ tilfældig etnografisk optagelse i Munir Bashirs kontor, finder senere ud af at den er god, hvorved den får æstetisk værdi. Faktisk er optagelsen og sangeren så gode, at han vælger at sætte sangen på den "etnografiske" dokumentation MIWI og åbner den dermed for det kommercielle marked. Brian Eno hører MIWI, som et stykke autentisk og æstetiseret folkelig kunst og skaber så et nyt stykke kunst – der uomtvisteligt får karakter af værk. På denne måde går dokumentationen, her det etnografiske/videnskabelige lyd-notat, fra at være optegnelser hen over æstetisk transformation via udgivelsen på MIWI til et egentligt nyt værk gennem Enos bearbejdning på MLBG. Processen stiller fundamentalt spørgsmål ved det musikalske materiales status og navnlig i lyset af konflikter omkring ejerskab og rettigheder bidrager indsigten til en kvalificering af forståelsen af lydoptagelsers komplekse karakter. Og den bidrager til forståelse af Felds Schizmogeneresis – man må i sandhed sige at betydningen forstørres.

Det er tankevækkende, at arkiver i det 21. århundrede verden over er i gang med en omfattende digitalisering, der principielt og uigenkaldeligt har åbnet forskernes 'private' samlingerne for almenheden. Ejerskabet og spørgsmålet om de optagedes rettigheder er fortsat til diskussion og mangler afklaring – ikke mindst i økonomisk retning, men nu fuldstændigt på linje med alle andre kunstneres forhold.

Som nævnt var Ole Reitovs projekt i forbindelse med radioudsendelserne *Østen for Neonlyset* at finde en sammenhæng mellem Enos og PROs interesser og kunstneriske idealer. Spørgsmålet er om han havde ret. Ville Eno og PRO have fundet et fælles fodslag i omgangen med musikken, hvis de havde haft mulighed for en rigtig dialog, som ikke blev forstyrret af alle de mange forviklinger omkring rettigheder og forretning.

Vi har konstateret at i de to afgående interviews med PRO og ENO enes de faktisk om to nøgleord: det ene er ambivalens – både i forhold til det etiske i brugen af optagelser med en ung sangerinde og det andet er frygt – frygten for hvad mangfoldig-

⁸⁹ *ibid.*

gørelsen og reproduktionen gør ved musik fra den 3. verden. Altså af frygten for at "verdensmusikken" på forskellig måde formindsker den kulturelle friværdi og skaber dybere kulturelle spaltninger og hierarkier, i erkendelsen af, at "verdensmusikken" hviler på økonomiske strukturer, som forvandler den immaterielle kulturarv til løsarbejde. Begge søger på hver deres måde at dæmme op for denne frygt; PRO ved sit ønske om vedligeholdelse af musikken og dens sociale rammer (Unesco-papiret 1982) og Eno gennem sin personlige kuratering og positionering i forhold til andre mindre sofistikerede musikere.

Jens Brincker siger afslutningsvis om PRO: "Men Poul Rovsing Olsen var som kunstner og menneske forud for os andre. For ham var den globale bevidsthed, som vi kæmper med (eller mod) at erhverve os, et livsvilkår. [...] Hans erfaringer er mere aktuelle for os i dag, end de var dengang han komponerede sine værker."⁹⁰

De lag af medskyldighed, professionelle som personlige, som PRO oplevede i denne sag er blevet gentaget mange gange, af mange forskere, i mange lande. Det er på ingen måde en fortidig affære, og det er på ingen måde et simpelt spørgsmål om juridisk eller forretningsmæssig eller professionel naivitet. Det er pot og pande med det industrielle system for den globale populærmusik. Det efterlader altid hårde spørgsmål og hårde følelser i alle lejre og kvarterer. Og det efterlader os uden konklusion, men med flere komplicerede spørgsmål farvet af følelsesmæssige og etiske overvejelser.

Sagen er fortsat kontroversiel selv efter årtusindskiftet⁹¹ og det er tydeligt fra det interview som Ole Reitov lavede med PRO at sagen også var penibel dengang. Som belyst i denne tekst har det flere grunde og vi har i vores arbejde med sagen stødt på mange forskellige forklaringer på PROs raseri, på hans irritation over ikke at kunne styre sine egne produkter og ikke kunne overholde de aftaler, han havde lavet med Douniahs familie. Det overordnede problem, som også er denne artikels ærinde, er imidlertid at tidens musiketnologer og folkemindesamlere blev taget på sengen af de muligheder den nye teknologi tilbød og ikke mindst af den omklamring af alverdens musik, som er kernen i opkomsten af den kommercielle verdensmusik, hvori nye aktører lod sig fascinere af det fremmede samtidig med at de tæmmede det til brug i egne produktioner. Derved blev fusionen normen og den sikring af materialet, som etnologerne og deres organisationer som ICTM havde stået for, blev stækket. Freden var forbi og aldrig mere kan en etnologisk optagelse publiceres uberørt af denne erkendelse.

PRO var ikke opmærksom på de tykke lag af kommercialisme og økonomisk protektionisme, der omgav både det klassiske musikmiljø, han selv var del af, og den folkemusik, som han forsvarede ude i verden. Heri lignede han nu meget godt de fleste danske musikvidenskabsfolk/og studerende (inklusive mig selv) som kun så bæstet i den forhadte popmusik og ikke foretog en kritisk analyse af de andre musikformer.

90 Brincker, Brev til en ukendt adressat ... s. 90.

91 I vores undersøgelse har vi hele tiden stødt på stærke meninger og enkelte personer er blevet tavse eller har bedt om ikke at blive spurgt.

Det var ikke lykkedes PRO at værne sine 'informanter' og derved gik materialet ham af hænde. Det var den egentlige æressag og det var i lyset af hans arbejde og diskussioner med kollegerne i miljøet dette, der gjorde ham vred og skamfuld – ikke det forhold at Douniahs stemme var til salg. Det havde han selv helt åbent medvirket til ved den kommercielle udgivelse af den tilfældige optagelse ved et frokostbord i Beirut i 1972.

Abstracts

Denne artikel undersøger aspekter af den vanskelige proces, der sættes i gang ved den kommercielle spredning af etnografiske optagelser og om de implikationer, disse processer har for både ejerskab og offentliggørelse og i sidste ende for det musikantropologiske feltarbejde.

Med udgangspunkt i en kompleks sag om hvordan feltoptagelser lavet af Jean Jenkins og Poul Rovsing Olsen landede på avantgarde pop albummet *My Life in The Bush of Ghosts*, fremlægger artiklen kritiske spørgsmål for fremgangsmåder og resultater af at splitte lyde fra deres originale ophav gennem medialisering og sampling-teknikker. Et fænomen, der i nyere tid har fået betegnelsen schizophonia.

Arbejdet har varet i mere end fem år og er sket i tæt samarbejde med den amerikanske antropolog og soundscape forsker Steven Feld. I processen er de resultater, som er fremkommet gennem interviews og dialoger med øjenvidner og hovedaktører i forløbet, blevet holdt tæt sammen med ressourcer i arkiver i Danmark og Skotland, ligesom trykte og digitale kilder har bidraget til undersøgelsen.

En engelsksproget del af arbejdet, som mere overordnet behandler rettighedsspørgsmålet i sagen, er blevet udgivet internationalt, mens denne version fokuserer på den specifikt danske side af sagen. Undersøgelsen stiller flere spørgsmål end den besvarer, men konkluderer at en vis form for medansvar er gældende for alle involverede parter.

The present article examines the delicate processes regarding the use and dissemination of ethnographic recordings and the implications these have for ownership, publication and eventually fieldwork as such. Taking the particular and complex case of how recordings by Jean Jenkins and Poul Rovsing Olsen ended up in the avant-garde pop production *My Life in the Bush of Ghosts*, the story exposes crucial points to the procedures and results of the splitting of sounds from their original origin through medialization and sampling techniques in the sense of schizophonia. The research for this study has been going on for more than five years in close collaboration with American anthropologist and soundscape scholar Steven Feld. The sources developed through interviews and dialogues with eyewitnesses and key protagonists in the story and have been set against findings in archives in Denmark and Scotland. An English language part of the research has been published elsewhere, while the present version explores more thoroughly the particular Danish side of the case. The examination poses more questions than answers but concludes that a certain kind of complicity is at stake for all involved participants.