

DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE

DANISH MUSICOLOGY ONLINE

VOL. 3, 2011

Forord	3
<i>Birgitte Stougaard Pedersen</i> Hvor blev beatet af? Centrale positioner inden for akademisk hiphop litteratur	5
<i>Steen Kaargaard Nielsen</i> En søndag i studiet med Goddard – Original Broadway Cast-albummet som fonografisk genre II	23
<i>Ulrik Spang-Hanssen & Lea Maria Lucas Wierø</i> Hvor frit er egentlig frit? Et forsøg på en kvantificering af rubatopraksis i vestlig, klassisk musik	53
<i>Michael Fjeldsøe</i> Crossroads – an interview with Benjamin Yusupov	75

Redaktion:

Martin Knakergaard, Mads Krogh, Søren Møller Sørensen



DANISH/DANSK
MUSICOLOGY/MUSIKFORSKNING
ONLINE

Danish Musikforskning Online Vol. 3, 2011 / Danish Musicology Online Vol. 3, 2011
ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på www.danishmusicologyonline.dk

Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

Forord

Velkommen til tredje nummer af Danish Musicology Online/Dansk Musikforskning Online.

Nummeret omfatter tre artikler i den afdeling, der er underkastet peer-review, samt et interview med Benjamin Yusupov inden for den åbne afdeling. Igen er det mangfoldigheden i den danske musikforskning, der springer i øjnene, fra meta-niveauet, der bl.a. reflekterer manifestationer inden for den kulturanalytisk anlagte populærmusikforskning, til det empiriske studium af tempoimplikationer i fremførelsen af kunstmusikalske værker.

Birgitte Stougaard Pedersens artikel, *Hvor blev beatet af?*, diskuterer et udvalg af teoretiske positioner i hiphopforskningen og søger både inden for og over for disse at inddæmme relevante vinkler på fokusfeltets æstetiske kraft og sansemæssige appel som supplement til den overvejende kulturteoretiske og sociologiske forståelsesramme, som hiphoppen ifølge artiklen generelt er blevet anskuet inden for.

En søndag i studiet med Goddard er anden og afsluttende del af Steen Kaagaard Nielsens analytiske gennemgang af Original Broadway Cast-albummet som fonografisk genre – 1. del blev bragt i første nummer af DMO under titlen *Fra Oklahoma til Beauty and the Beast*. I denne anden del stilles skarpt på navnlig producerens rolle i ”remedialiseringen af musicalen fra sceneværk til fonografisk værk” og på transformationens og de teknologiske formaters strukturelle implikationer med hensyn til genrens drama og form.

På baggrund af diskuterende udblik til markante opfattelser af og forskningspositioner i udførelses- og opførelsespraksis redegør Ulrik Spang-Hanssen og Lea Maria Lucas Wierød i deres fælles artikel, *Hvor frit er egentlig frit?*, for de empiriske studier af rubatopraksis, de har gennemført. De resultater, som de fremlægger af deres forsøg på at bestemme frihedsgrænser for rubato og lignende agogiske elementer, vil for de fleste formentlig være ganske overraskende.

Mads Krogh

Martin Knakergaard

Søren Møller Sørensen

Hvor blev beatet af?

Centrale positioner inden for akademisk hiphop litteratur

Sætter man sig for at undersøge hiphop fra en videnskabelig vinkel findes der en stor mængde, primært amerikansk forskningslitteratur. Forskningsfeltet er således veletableret og beskriver emner som hiphopkultur som modstandsform, rappen som våben mod social og racemæssig ulighed, ghettorealisme, hiphop som identitetsarbejde og hiphop som medspiller i mere generelle omverdensforståelser samt opfattelser og positioneringer af stedet.¹

Til gengæld synes der at være langt mellem forskningsmæssige positioner, der beskriver musikken som æstetisk udtryk, fx dens særlige rytmiske forståelse eller hiphopkulturens visuelle kendeteogn, musikalske og sproglige stil, påklædning, bevægelsesmønstre etc., hvilket kan synes underligt, idet det er de faktorer, der via musikindustrien vandrer ud og lever i et utal af unge menneskers hverdagslige omgang med fænomenerne rap og hiphop. Ud over at den akademiske litteratur på området primært vælger at lade diskussionerne tage afsæt i sociale problemstillinger, findes der også en tendens til, at man i vid udstrækning bruger tid og spalteplads på at legitimere sig, altså på at forsvare hvorfor og hvordan det overhovedet hører sig til at studere hiphop i en akademisk praksis.

At de æstetisk fokuserede diskussioner er stort set fraværende, er selvfølgelig ikke tilfældigt, idet hiphop og rap er populærmusikalske fænomener, og idet populærmuskiforskningen generelt kan beskrives som en ganske kulturateoretisk fundert forskningstradition. Her er det svært at tale om musikken som æstetisk udtryk, medmindre man funderer iagttagelserne solidt i en kulturel kontekst, og der skal da heller ikke herske tvivl om, at det også i denne artikels perspektiv ville være både underligt og utilstrækkeligt at kaste et strengt formalistisk blik på et fænomen som hiphop. Jeg mener dog, at man kunne være åben for at kombinere en æstetisk og en socialt og kulturelt kontekstualisende vinkel, og først og fremmest være bevidst om, at musikken ikke nødvendigvis er transitiv – at den ikke altid står i en 1:1 relation til den kultur, den udspiller sig i. Hvad sker der fx, hvis vi lader den æstetiske praksis være den præmis, der styrer blikket eller øret?

1 For de anførte tematikker se fx Murray FORMAN: *The 'Hood Comes First'. Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press. 2002; Murray FORMAN and Mark Anthony NEAL (red.): *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*. New York. Routledge. 2004; Tricia ROSE: *Black Noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover. Wesleyan University Press. 1994; Imani PERRY: *Prophets of the Hood*. Durham/London: Duke University Press. 2004. Grundet artiklens karakter findes der som bilag til denne artikel en litteraturliste, hvori der nævnes relevante titler, der ikke inddrages i selve teksten.

Ideen med denne artikel er på den ene side at præsentere et antal mere eller mindre kanoniserede teoretiske positioner i hiphopforskningen, både i amerikansk og i europæisk sammenhæng, altså at skabe en slags overblik over udbredte tendenser, for herved at pege på hvordan hiphop og rap generelt behandles akademisk. Her vil være tale om en skitse til et overblik og ikke en endelig afdækning af feltet. På den anden side vil jeg med artiklen, i samme bevægelse, pege på de blinde pletter, der opstår, når man primært funderer sin argumentation på sociologiske og kulturteoretiske præmisser, samt introducere til de forsøg, der trods alt er gjort på at formulere rappens globale gennemslag som en æstetisk kraft, men som måske endnu ikke for alvor er blevet kanoniserede. Den videnskabelige diskurs, der tegner hiphop som forskningsfelt, skal således agere som prisme for, hvordan det er muligt, legitimt og oplagt at tale om og behandle hiphop og rap. Artiklen vil arbejde sig gennem en række teoretiske positioner, som tegner hiphopforskningen. Som afsæt udpeges centrale diskurser og legitimeringsstrategier i den af Murray Forman and Mark Anthony Neal redigerede *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader* fra 2004. Dernæst fokuseres tematikker som stedet, *blackness*, globalisering og rap som modstandsform. Herfra vil artiklen vende blikket mod de forsøg, der allerede er gjort på at stille æstetiske spørgsmål til genren, fx vedrørende rap som kunst, rytmens betydning for rap, analyser med udgangspunkt i genre-distinktioner og litterære tilgange til raptekster.

Artiklens begreb om det æstetiske angår muligheden for at studere hiphop med et klassisk kunstvidenskabeligt blik såvel som en bredere sansemæssig fokusering af genrens produktion og reception. Hvad er det for en betydning, det æstetiske udtryk indlejer i og producerer i relation til rap som udtryk? Hvad sker der med disse forhold i forskningslitteraturen om hiphop, når den i vid udstrækning har et sociologisk afsæt og i flere tilfælde er præget af en decideret modkulturel optik?

Centrale diskurser og legitimeringsstrategier i hiphopforskning

That's the Joint – The Hip Hop Studies Reader er den største samlede forskningsudgivelse om hiphop i amerikansk sammenhæng og derfor et oplagt udgangspunkt for en indkredsning af feltet. Bogen består af fireogfyrre nye og ældre kanoniserede tekster om hiphop og rap, og redaktørerne, Mark Anthony Neal og Murray Forman er begge vel-estimerede forskere inden for feltet, Forman med et forskningsmæssigt fokus på stedet eller 'the hood' (se nedenfor), Neal med en fokusering på kulturelle forestillinger om fx *blackness*. Af readerens forord fremgår følgende:

That's the Joint is conceived within [an] elaborated framework that shapes the thinking and writing about hip-hop. This book is deliberately heterogeneous, reflecting the diverse and complex character of hip-hop culture, and in presenting historical, theoretical and journalistic assessments.[...] By integrating writing from popular and academic realms, a clearer picture emerges of what hip-hop is and how it is socially meaningful.²

2 Forman & Neal. *That's the Joint*, s. 6.

Her indikeres et legitimeringsprojekt. Hiphop skal frem i lyset, den skal have en stemme i teoretisk, videnskabelig forstand, ligesom man et andet sted i introduktionen kan læse, at hiphop først og fremmest er en kunstform, hvilket illustrerer en anden, men relateret legitimeringsstrategi.

Samtidig rummer citatet et element af, at hip-hop er en særlig akademisk diskurs, der er bred og meget sammensat (som fænomenet selv), og derfor er det nødvendigt at beholde en pluralitet i udsigelsen omkring hiphop – i en blanding af populærkulturel, journalistisk og videnskabelig diskurs. Således er en række af de centrale skribenter journalister; det gælder fx Nelson George, Jeff Chang samt David Toop, der med bogen *The Rap Attack* helt tilbage i 1984 leverede en af de første kanoniserede bøger om hiphop og rap.³

Indholdsfortegnelsen i *That's the Joint* tæller overskrifter som: "Hip-Hop Ya Don't Stop: Hip-Hop History and Historiography", "No Time for Fake Niggas: Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates", "Ain't No Love in the Hart of the City: Hip-Hop, Space and Place", "I'll Be Nina Simone Defecating on Your Microphone: Hip-hop and Gender", "The Message: Rap, Politics and Resistance", "I Used to Love H-E.R.: Hip-Hop in/and the Culture Industries", "Looking for the Perfect Beat: Hip-Hop Aesthetics and Technologies of Production". Stort set alle disse overskrifter relaterer sig til socio-kulturelle problemstillinger og interesserer sig primært for, hvad der kendetegner den kultur, som hiphop udspringer af og agerer i. Og de kontrasterer således den allerede nævnte intention om at begribe hiphop som kunstform – her citeret fra forordet:

Critic's often fail to acknowledge that hip-hop is neither sociological commentary nor political criticism, though it may certainly function in these modes through its artist's lyrics. Hip-hop is still fundamentally an *art form*.⁴

Samtidig illustrerer overskrifterne imidlertid redaktørernes forestilling om hiphop-studierne diskursive bredde, idet de iørefaldende og tendentiøst 'poppede' eller *streetwise* formuleringer udstiller, hvordan man, også i den akademiske diskurs om hiphop, synes at skulle *stage* eller iscenesætte sig selv i en position som forsker *og* (etnisk) insider, fan og lytter. Et træk, der formentlig understøttes af, at det i høj grad er journalister, der er med til at tegne forskningsfeltet. Dette er interessant, idet man i de fleste andre forskningstraditioner gør en del ud af at legetimere sin egen position som forsker i en armlængdes afstand fra stoffet. Tricia Rose, der har skrevet en absolut klassiker inden for feltet, nemlig bogen *Black Noise* fra 1994, anvender også dette insidergrub, når hun iscenesætter sig selv gennem sin etnicitet, sit køn og sit politiske ståsted:

3 David TOOP: *The Rap Attack*. London. Pluto. 1984. Også i en dansk sammenhæng står journalisterne stærkt, således er Dorte HYGUM: *Hip Hop*. Viborg: Tiderne Skifter. 1996 og Rune SKYUM-NIELSEN: Nr. 1 – *dansk hiphopkultur siden 1983*. København: Information. 2006. de første to bøger om emnet, mens den første samlede forskningsudgivelse i Danmark, med Skandinavisk baggrund er Mads KROGH og Birgitte Stougaard PEDERSEN (red.): *Hiphop i Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag. 2008.

4 Forman og Neal. *That's the Joint*, s. xii.

As an African-American woman of biracial parentage with second-generation immigrant parents, I have often found myself on both sides of a contentious social and racial divide [...] Speaking from my position as a pro-black, biracial, ex-working-class, New York-based feminist, left cultural critic adds even greater complexity to the way I negotiate and analyze the social world.⁵

Der synes at være en tendens til at autenticitetsdebatten, understregningen af en *street credibility* i form af bl.a. kærlighed til hiphop på forskellige niveauer, flytter med ind i den akademiske diskurs om hiphop og rap. Muligvis er dette dog et træk, der gælder for populærmusikstudier mere generelt.⁶ Hvorvidt man, som forsker, lytter nok til musikken, og hvorvidt man er tilstrækkeligt involveret i kulturen, til at sige noget kvalificeret om den, synes at være påtrængende spørgsmål. Det, der i andre typer forskning ville være et habilitetsproblem, bliver en potentiel legitimeringsstrategi, og man kan for så vidt beskrive *The hiphop Studies Readers* forsøg på at give hiphop ethos som akademisk felt som en simultan indkredsnings af feltet både 'inde-' og 'udefra'.

Readerens temaer peger i retning af forskellige topoi for forståelse af hiphop og rap, som jeg i det følgende vil pege ud. En del af disse findes også hos Tricia Rose, som jeg – pga. *Black Noise* helt centrale status – vil knytte nogle kommentarer til som optakt til den videre redegørelse.

Tricia Rose undersøger i *Black Noise* hiphop i feltet mellem etnicitet, køn, sociale magtdiskurser, kapitalisme og det æstetiske som kulturelt udtryk – hun kalder det selv en polyvokal tilgang, der er båret af indre modsætninger, der findes i forskellige, sideordnede lag. Hun siger bl.a., at "Rap music and hip hop culture are cultural, political and commercial forms, and for many young people they are the primary cultural, sonic, and linguistic windows on the world", ligesom hun citerer forfatteren Mike Davis: "Hip hop is the fundamental matrix of self-expression for this whole generation".⁷

Sammenhængen mellem hiphop som æstetisk udtryk og stil kobles altså tæt til en bredere kulturel og delvist politisk forståelse – musikalske former er formet af sociale kræfter, teknologi og økonomi, der alle bidrager til at udvikle kulturelle former.⁸ Rose kommer faktisk med nogle interessante bud på, hvad der kendetegner hiphop æstetisk: "As Arthur Jafa has pointed out, stylistic continuities between breaking, graffiti style, rapping, and musical construction seem to center around three concepts: *flow, layering, and ruptures in line* [...]" Dette argumenterer hun for i en gennemgang af hiphoppens såkaldt fire elementer (rap, breakdance, graffiti, djing). Om rappen siger hun bl.a.:

The flow and motion of the initial bass or drum line in rap music is abruptly ruptured by scratching (a process that highlights as it breaks the flow of the base

5 Rose. *Black Noise*, s. xiii.

6 Se fx Andrew GOODWIN: "On Being a Professor of Pop," *Popular Music and Society* 21/1. 1997.

7 Rose. *Black Noise*, s. 19-20.

8 ibid. s. 23.

rhythm), or the rhythmic flow is interrupted by other musical passages. Rappers stutter and alternatively race through passages, always moving within the beat or in response to it.⁹

Rose pointerer her den spænding, der skabes og hele tiden er til forhandling i rappens æstetik, mellem det at være foran, bagved eller *på* beatet, særligt i relationen mellem groove og flow. En pointe, som jeg ikke har fundet fremhævet ret mange andre steder i raplitteraturen. Og samtidig slutter Rose imidlertid afsnittet af med følgende:

What is the significance of flow, layering, and rupture as demonstrated on the body and in hip hop's lyrical, musical and visual works? [...] These effects at the level of style and aesthetics suggest affirmative ways in which profound social dislocation and rupture can be managed and perhaps contested in the cultural arena. Let us imagine these hip hop principles as a **blueprint** for social resistance and affirmation: create sustaining narratives, accumulate them, layer, embellish, and transform them."¹⁰

Herved peger hun eksplisit på, at det æstetiske primært agerer som instrument eller plantegning for forståelsen af en kultur og en social situation, og at det legetimeres herved. Det æstetiske står med andre ord i noget andets tjeneste, og hun etablerer en homologirelation i stedet for at spørge til, om det æstetiske måske kunne være andet og mere end en reaktion på en socialt udsat position. Det æstetiske kunne fx betragtes som skabelsen af en anden type (kunstnerisk, æstetisk) betydning, der ikke agerer som et prisme, men som er intransitiv. Rap kunne måske ses som en anden type diskurs end fx den politiske, modkulturelle og socialt indignerede.

Kulturelle og socialt funderede matricer: Stedet, globalisering og blackness.

Forestillinger om stedet eller *the hood* står centralt i hiphopforskningen, og ikke mindst hos Murray Forman, som behandler denne tematik i artiklen "Represent": race, space and place in rap music"¹¹ og i *The Hood comes First*.¹² Med det udgangspunkt at lokalitet og sted er fremhævet i diskurser om og i hiphoppraksis, undersøger Forman rapmusik som et urbant udtryk, som en aural tekstur af det urbane miljø, som han kalder det. Dette gør han bl.a. ved at koble stedets eller kvarterets (*the hoods*) betydning for hiphopkulturen med en autenticitetsdiskussion (fx vedrørende forestillinger om *street credibility*): "*The Hood comes First* illustrates many of the complex manifestations of place-based concepts of "the real" and provide culturally relevant analysis of it's resonance within hip-hop"¹³ Hiphop beskrives og analyseres som en spatial konfiguration gennem *the hood*, der fungerer som et territorium, som både er geografisk og socialt bestemmende for et talende subjekt. I forlængelse af Henri Lefebvre taler Forman

9 ibid. s. 39.

10 Rose. Black Noise, s. 38-39; min fremhævelse.

11 Murray FORMAN: "Represent": race, space and place in rap music, "Popular Music" 19. 2000.

12 Se i øvrigt fx Rose. Black Noise samt Perry. Prophets of the Hood..

13 Forman. *The Hood comes First*, s. xviii.

om rummet som produceret af menneskelig handling og sociale praksisser – handlinger og relationer. Selv raptekster betragtes som "products of particular kinds of spatial relations and spatial histories"¹⁴, og i bredere forstand leverer hiphop en forståelse af det sociale terræn og de betingelser, som "real black cultural identities" er formet af.¹⁵ Raptekster og æstetisk praksis spændes således også her for en vogn, hvor disse forhold skal agere talerør for en social platform.

Det sidste citat peger også i retning af en anden yndet topos i hiphoplitteraturen, nemlig det forhold at ideen om stedet og kvarteret knytter an til dels de sorte ghettoer i New York, den historiografiske og delvist mytiske genbeskrivelse af hiphoppens barndom; dels forestillingen om at hiphop er udsprunget af og bundet til *blackness* og ofte endda 'innercity American blackness'. Betydningen af de historiografiske studier illustreres ved, at man i *That's the Joint* har reserveret et helt afsnit til historieskrivningen, med bidrag af bl.a. Nelson George, der andetsteds, fx i bogen *Hip Hop America*¹⁶, har beskrevet de historiske forudsætninger for hiphop som kulturform med afsæt i den afroamerikanske historie:

Hip Hop America [...] chronicles a generation coming of age at a moment of extreme racial confusion – in these years since official apartheid was legislated out of existence and defacto grew [...] Hip Hop is [...] most profoundly a product of schizophrenic, post-civil rights movement America.¹⁷

Forestillingen om en særlig historie knytter også an til forestillingen om hiphop som et udtryk for rødder og fornævnte *blackness*. Et prominent eksempel er i så henseende Imani Perry, som i bogen *Prophets of the hood – poetics and politics in hip hop* fra 2004 beskriver, hvordan hiphop må betragtes ud fra begrebet *blackness*, både i politisk, kulturel og æstetisk forstand.¹⁸ Dette begrunder hun bl.a. med, at 'sort' musik altid allerede er en hybrid, der er influeret af fremmede kulturer og steder. Der er implicit i begrebet tale om æstetiske korsveje, der tilsammen er med til at oprettholde og bevare en kulturel identitet i formen – altså *blackness*. Denne *blackness* læser hun så frem både som et kulturelt, identitetsmæssigt kendeteckn, som en politisk positionering, og som æstetisk retoriske figurer – fx *call-response*, kodet sprogbrug ('Black' English) og *storytelling*. Hun hævder, at "Hip hop is situationally black, that is to say that the role it occupies in our society is black both in terms of its relationship to other segments of the black community and of its relationship to the larger white segment of the country and of "the global village".¹⁹ Her bliver *blackness* til en slags metafor for fremmedgørelse eller for at være i opposition til en gældende orden. Perry beskriver og arbejder

14 ibid. s. 17.

15 ibid. s. 9.

16 Nelson GEORGE: *Hip Hop America*. New York: Penguin Books. 1998.

17 George. *Hip Hop America*, s. xiii-xiv.

18 Perry. *Prophets of the Hood*. Prominent er også Paul Gilroy: *The Black Atlantic*. London: Verso. 1996, som har spillet en afgørende rolle for hiphopforskningens begribelse af kulturens forbindelse til den afrikanske diaspora i USA, Caribien, England osv. Bogen behandles ikke i denne artikel, idet den netop angår et langt bredere emnefelt end netop hiphop.

19 Perry. *Prophets of the Hood*, s. 29.

i øvrigt i bogen med en række æstetiske strategier, der udspringer af *blackness*, bl.a. historiske 'sorte' orale, litterære og musikalske traditioner.

Perry betoner på den ene side, at hiphop knytter mere an til stedet end til transnationale identiteter – hvad hun kalder arrogant amerikansk; men på den anden side bruger hun *blackness* i en bredere og mere transitorisk forstand. Denne holdning kan forbindes med det standpunkt, at hiphop via globale koder approprieres lokalt, som det fx sker hos Andy Bennett i forlængelse af bredere studier af hiphoppens globalisering.

Bennett taler således for et opgør med den meget territoriale forståelse af hiphop som et afroamerikansk anliggende, idet han fra en europæisk position arbejder med at studere hvordan hiphop som globalt flow approprieres i europæiske kontekster. I bogen *Popular music and youth culture*²⁰, nærmere bestemt i kapitlet "Hip-Hop am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local construct in Two European Cities", der er optrykt i *That's the Joint*, gør Bennett opmærksom på det forhold, at rent forskningsmæssigt diskuteres hiphop ofte eksklusivt i afroamerikanske termer. Der findes altså en udbredt forestilling om at hiphoppens eneste autentiske kulturelle resonans er 'Innercity American', og dette perspektiv må udfordres, idet der eksisterer en fare for at essentialisere hiphop som 'sort' kulturel form. Samme pointe hævdes i skandinavisk sammenhæng af fx den svenske antropolog Ove Sernhede, i hans studier af hiphopungdom i Göteborg forstaden Angered.²¹

Hos Bennett beskrives hiphop som kulturelt mobil, og autenticitet anføres i forlængelse heraf som noget, der hele tiden bliver genfortalt og regenereret. Hiphop forstås altså som et autentisk kulturelt udtryk, der korresponderer med forskelligartede lokale kontekster. Han skitserer i sin artikel en debat i forskningsfeltet vedrørende begreberne om det globale, lokale og 'glokale' mellem to overordnede perspektiver. Hvor det ene perspektiv ser globalisering som en ensrettet bevægelse, hvor lokale forskelle eroderes væk af kulturelle produkter fra vesten²², mens det andet perspektiv udfordrer et sådant synspunkt og betragter kulturel reterritorialisering som noget, der leverer et rammearbejde til en forståelse af kulturelle produkter som ressourcer, der kan genbearbejdes samt tilskrives ny betydning i appropriationen, hvad han bl.a. kalder for indegenisering.²³

Hiphop udgør på mange måder et oplagt sted at diskutere relationen mellem det lokale og globale. Bennetts læsning af henholdsvis hiphop am Main og hiphop i Newcastle kommer bl.a. frem til, at unge menneskers omgang med musikalske og identi-

20 Andy BENNETT: *Popular music and youth culture – music, identity and place*. London: Basingstoke: Macmillan. 2000.

21 Ove SERNHEDE, *Alienation is my Nation*. Stockholm. Ordfront Förlag. 2002.

22 fx hos George Ritzer: *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks: Pine Forge Press. 1993, citeret fra Bennett, Popular music and youth culture, s. 27.

23 Se fx James Lull: *Media, Communication, Culture: a global approach*. New York: Columbia University Press. 1995. Imellem disse positioner kan Roland Robertsons begreb globalisering bringes i spil: "It is not a question of either homogenization or heterogenization, but rather the ways in which both of these tendencies have become features of life across much of the late-twentieth century world. In this perspective the problem becomes that of spelling out the ways in which homogenizing tendencies are mutually implicative. [...] In various areas of contemporary life [...] there are ongoing, calculated attempts to combine homogeneity with heterogeneity and universalism with particularism." Citeret fra Bennett, Popular music and youth culture, s. 27.

tetsmæssige tegn, dvs. de enkelte singulære kulturelle udtryk, kan betragtes som forskellige svar på hiphop-sensibiliteter. Disse synes alle begrundet i partikulære lokale erfaringer, hvilket han fx viser gennem sine analyser af to forskellige tyske rappere med anden etnisk herkomst. Den enes strategi bliver en fremvisning af en positiv integrationshistorie, mens den anden vælger at fremhæve sin etniske herkomst. Lokaliseringssprocessen behøver ifølge Bennett ikke at indeholde tydelige fysiske transformationer af musikalske eller stilistiske indspil, men kan bygge på lokaliserede slægtskaber, fx den tydelige amerikanske indflydelse i Frankfurt. Ifølge Bennett vil hiphop autenticitet således altid skulle forstås som et produkt af lokalitet – approprieret og anvendt som led i en ny kollektiv udtryksform.²⁴

Fokuseringen på hiphop som en lokal genfortælling af et globalt fænomen udgør en oplagt ramme for at forstå, hvordan hiphop virker socialt, kulturelt og æstetisk nyskabende og til tider 'fremmed' – også i fx en nordisk sammenhæng. Samtidig er det dog afgørende at pointere og diskutere, hvorledes lokale applikationer af kulturen altid farves af og spiller ind i lokale forhold – der vil altid være både ligheder og forskelle i måden, der rapses på fra Bronx til fx Oslo og Århus V. Denne bevægelse har været hovedtanken i antologien *Hiphop i Skandinavien*²⁵, som er det første bud på en samlet fremstilling af Skandinavisk hiphopforskning. En samling, som imidlertid spejler det øvrige felts betoning af hiphop som kulturel praksis og sociologisk anliggende. Det diskuteres, hvordan hiphop er med til at konstituere identitet, etnicitet, eller hvilken betydning stedet har for kulturens udtryk. Det æstetiske udtryk fokuseres som led i den kulturelle manifestation, men diskutes sjældent i egen ret.²⁶

Æstetiske tilgange til hiphop og rap: Musikalske og litterære poetikker

I det følgende afsnit vil jeg præsentere et udvalg af tilgange til rap og hiphop, der tager afsæt i mere traditionelt kunstvidenskabelige eller æstetiske positioner. Dette udvalg har som ambition at udspænde et felt, fra filosofi over musikvidenskab – med fokus på rytmens rolle og genreovervejelser vedrørende rapmusik – til retorisk og litterært baserede tilgange. Eksemplerne er anglo-amerikanske og danske.²⁷

En af de første, der tog hiphop under akademisk behandling fra en rent æstetisk/filosofisk vinkel, var den amerikanske filosof Richard Shusterman. Han forsøger i artiklen

24 Se fx Birgitte Stougaard PEDERSEN: "Total Global" in Krogh og Pedersen, *Hiphop i Skandinavien*, s. 190-191.

25 Krogh og Pedersen. *Hiphop i Skandinavien*, s. 19.

26 Antologien kommer, ligesom den amerikanske *That's the Joint*, til en vis grad til at forstå rappens æstetiske praksis først og fremmest i lyset af kulturelle og sociologiske problematikker, men den findes også tekster i antologien, der tager rappens æstetiske og stilistiske kendtegn alvorligt – jf. fx behandlingen af stodderbegrebet hos Mads Krogh, sprogspril og sted hos Birgitte Stougaard Pedersen, filmiske virkemidler hos Anne Danielsen – ligesom disse æstetiske og stilistiske kendtegn sættes ind i en mere filosofisk og kulturteoretisk ramme hos fx Petter Dyndahl.

27 I skandinavisk sammenhæng kunne i øvrigt være peget på fx Petter Dyndahl, Anne Danielsen eller Ulf Lindberg som eksponenter for æstetisk baserede tilgange til fænomenet rap, ligesom der selvagt findes forskning vedrørende graffiti og break, som artiklen som helhed har valgt at udelade.

“The fine art of rap”²⁸ at efterprøve, hvorvidt rap kan anskues som kunst, og rejser specifikke æstetikteoretiske og -historiske problemstillinger for at understøtte en sådan påstand. Shusterman skriver blandt andet:

Rap is, I believe, a post modern popular art which challenges some of our most deeply entrenched conventions, conventions which are common not only to modernism as an artistic style and ideology but to the philosophical doctrine of modernity and its sharp differentiation of cultural spheres [...] rap satisfies the most crucial conventional criteria for aesthetic legitimacy, which are generally denied to popular art.²⁹

Rap sår ifølge Shusterman tvivl omkring modstillingen mellem kunst og populærkultur, ligesom udtryksformen ikke synes at tage hensyn til en eventuel modsætning mellem modernistiske og postmodernistiske kunstparadigmer. Rap har således klare postmodernistiske træk – der kopieres hyppigt via fx samples – mens rapperen som figur på samme tid installerer en klar autenticitetsdiskurs: Kravet til rapperen er, at han både skal være original eller *fresh* i sit *flow*. Med Shustermans ord bliver dikotomien mellem original skabelse/originalitet og at låne materiale sat til vægs i rappens æstetik og poetik.³⁰ Shusterman sætter disse lån i relation til klassiske kunsthistoriske paradigmer, modernisme og postmodernisme, og hans argumentation eksemplificerer, at det er både muligt og ønskeligt at læse rappen ind i en mere kunstvidenskabelig ramme.

Det samme er forsøgt af populærmusikforskeren Robert Walser fra en musikvidenskabelig position. Walser leverer et forsvar for rap som musik og en betoning af rytmens karakter og funktion. Han betoner i lighed med Shusterman behovet for en legitimering, men nu fra et æstetisk udgangspunkt. I artiklen “Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy”, arbejder Walser med rytmens karakteristika og vigtighed for rappen.³¹ Han spørger til, hvorfor rap ikke er blevet anerkendt og analyseret som musik og argumenterer for, at fx de lyriske og kontekstuelle undersøgelser ikke kan eller bør adskilles fra musikken. Igen er der tale om en legitimiseringsstrategi – nu fra en traditionel (populær)musikvidenskabelig position. Walser pointerer særligt rytmens polyrytmiske karakter og dens fleksibilitet. I analysen af Public Enemy, understreges således relationen mellem groove og flow:

The rhythmic placement of the phrases creates polyrhythmic tension up against the groove [...] The music is not an accompaniment to textual delivery; rather voice and instrumental tracks are placed in a more dynamic relationship in hip hop, as the rapper interacts with the rest of the music.³²

28 I Richard SHUSTERMAN: *Pragmatist Aesthetics – Living Beauty. Rethinking Art*. Oxford: Blackwell, 1992.

29 Shusterman. Pragmatist Aesthetics, s. 201-202.

30 Shusterman. Pragmatist Aesthetics, s. 202.

31 Robert WALSER: “Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy”. *Ethnomusicology* 39, 2. 1995.

32 Walser, “Rhythm, Rhyme and Rhetoric”, s. 204.

Walser betoner særligt den rolle den rytmiske deklamation eller levering spiller for rappens performative aspekt. Han fremsætter et forsøg på en formal, musikvidenskabelig analyse af rappen, men tilkendegiver samtidig, at der er elementer af netop det performede, der ikke kan rummes i en sådan.

Til sammenligning kan fremhæves Greg Dimitriadis' artikel "Hip hop: from live performance to mediated narrative"³³, som er genoptykt i *That's the Joint*. Artiklen behandler sammenhænge og forskelle mellem musikalske former i henholdsvis afro-amerikansk og vestlig musik samt den rolle, narrative strukturer spiller for rappen. Dimitriadis beskriver en udvikling i rappens historie fra 1970'erne til 1990'erne, hvor hiphop går fra i sin opståen at være en *face to face*-kultur til gennem 1980'erne at blive mere og mere kommercielt distribueret. Dimitriadis beskriver, hvordan medierne, vinyl, video og cd har haft afgørende indflydelse på denne udvikling. Medieringen har bl.a. den konsekvens, at den vokale diskurs bliver udskilt fra sin oprindelige sammenhæng med dansen og live-situationen.³⁴

Ifølge Dimitriadis fører brugen af teknologi endvidere til konstruktionen af længere narrative paradigmer adskilt fra deres produktionskontekst, hvilket for hiphop bl.a. betyder, at kulturen skifter til i højere grad at fokusere på rapperens vokal, hvilket igen peger frem mod et mere narrativt hiphopbegreb. Således kendetegnes den såkaldte gangstarap fra starten af 1990'erne ved en forholdsvis entydig fokusering på hiphop som en massemedial og primært vokal kunstform, hvor karakterer, plots og koder bliver helt afgørende, og attituden bliver både mere radikal og mere synlig. Fremkomsten af musikvideoen fra slut 1980'erne spiller også en vigtig rolle i denne udvikling.³⁵ Udviklingen i medierne er således med til at forandre kunstformen, dens modtagere samt dens fundament, kunstneriske strategier og grundlag.

Med disse pointer er Dimitriadis på linje med Adam Krims, som fra en europæisk position (UK) har formuleret et andet bud på en æstetisk tilgang – nærmere bestemt en musikvidenskabelig, genreteoretisk optik:

Musical poetics in some sense *transcodes* the social dynamics otherwise considered external to it; and a relational map of the social world is chartered within the genre system to be described here, invoking Africa-American traditions, pre-existing genres, gender relations (and gender domination), class relations, and the possibilities more generally of (especially American) urban life.³⁶

Krims arbejder ud fra denne overordnede forestilling om en gensidig gennemstrømning af musikalsk poetik og kontekstuel, social dynamik og ønsker herfra at kortlægge rappens forskellige typer og genrer. Han ønsker, ifølge forordet til bogen, et opgør med en entydig forståelse af rap som modstandsform: "Instead of projecting rap music as resistance, I emphasize the cultural and, for the matter, economic dominance of

33 Greg DIMITRIADIS: "Hip hop: from live performance to mediated narrative," *Popular Music* 16. 1996.

34 Dimitriadis i Forman & Neal. *That's the joint*, s. 426-427.

35 Ibid. s. 429.

36 Adam KRIMS: *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

the rap music industry and its multiple cultural and political effects”³⁷. Han beskriver, hvordan den lydlige organisering af rapmusik er direkte impliceret i rappens kulturelle fremtræden, men samtidig er rappens poetik musikalsk organiseret og må analyseres som sådan. Han ønsker også at placere musikteori og musikvidenskaben under en *cultural studies*-vinkel, og det lader altså til, at Krimz på den ene side er i gang med at etablere en særlig musikalsk rappoetik ved at pege på en række stiltræk, mens han på den anden side synes at forstå Cultural Studies traditionen som en overordnet diskurs.

For så vidt spejles den ‘nølende’ varetagelse og *de facto* underkendelse af det æstetiske, som illustreredes tidligt i denne artikel hos Rose. Og Shusterman, Walser og Dimitriadis står stadig ret alene med deres forsøg på at beskrive rappen som musikalsk udtryk. Altså som en kunstart, der kan læses i forlængelse af eller som et brud med forudgående kunsthistoriske paradigmer som modernisme og postmodernisme. Imidlertid skal i det følgende anføres et nyere og mere fremadrettet bud på en sådan tænkning.

Jeff Chang har med bogen *Can’t Stop Won’t Stop: A History of the Hip-Hop Generation* fra 2005 formuleret en af de mest omfangsrige fremstillinger af hiphoppens historie. Han er imidlertid også mand for et journalistisk bud på en præsentation af hiphop som kunst. I introduktionen til antologien *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*³⁸ beskrives således, hvorledes den kommercielle rap’s dominans har skjult de åbenlyse potentialer ved hiphop:

Hip hop has become one of the most farreaching and transformative movements of the past two decades and has left it’s mark on theatre, poetry, literature, journalism, criticism, performance art, dance, visual arts, photography, graphic design, film, video, name your genre [...] hip-hop is one of the big ideas of this generation [...] hip-hop is where flux, identity, revolution and the masses mix, and keep on expanding.³⁹

Chang betoner, og har stor tiltro til, den kreative kraft i den praksis, der udgør den brede forståelse af hiphop. En kraft, der findes og virker i kulturens mange æstetiske udtryk, men som er blevet usynlig gennem den kommercielle rap’s stereotyper.

Teatermanden Danny Hoch leverer i samme antologi et fremadrettet bud på en decideret hiphop-æstetik og et manifest for samme i forlængelse af de oprindelige fire elementer i hiphop, graffiti, djing, breakdancing and rap. Det mest opsigtsvækkende ved Hoch’ liste over hiphoppens æstetiske elementer, der tæller bl.a. “codification of language, dress, gestures and images, call-and –response, metaphor and simile; African-Caribbean-diaspora performing traditions, reappropriation of materials, technology, Urban Blight”⁴⁰ er, at han også inkluderer “socio-political context and legacy, lack of safety, lack of resources, criminalization of poverty and culture” med følgende kommentar:

37 Krimz. Rap Music, s. 1.

38 Jeff CHANG: *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*. New York: Basic Civitas Books. 2006.

39 Chang. Total Chaos, s. ix-xi.

40 ibid. s. 354-355.

One note: I believe that political context, lack of resources, and reappropriation belong together in a list of more traditional aesthetics, like metaphor, codification and illusion. Not only do they provide an aesthetic context, but they have also informed – and continue to inform – our artistic practice, even when the form or genre varies.⁴¹

Hoch intonerer her et interessant bud på en anden forståelse af sammenhængen mellem populærkultur og den politiske og sociale sammenhæng, den udspiller sig i, end fx Roses og Kirms'. Nemlig, at man på den ene side må forstå disse forhold i sammenhæng, men på den anden side ikke kan forstå de sociale vilkår i rap og hiphop som noget, der kommer før og agerer som 'blueprint' (Rose) for det æstetiske. Der er derimod tale om forhold, der er vævet uløseligt ind i hinanden, idet det sociale bliver til æstetisk materiale, hvorfor man må forstå det og fortolke det som sådan? Man kan ikke lave en 1:1 læsning eller overførsel fra det sociale til det æstetiske felt. Derimod må de sociale vilkår og den sociale situation betragtes som en del af en kunstnerisk diskurs, der kan modsætte sig transitivitet.

Forestillingen om udtrykkets intransitivitet kan associere til det begreb om signifyin(g), som fra litterært hold er introduceret i studier af hiphop og rap. Begrebet hidrører fra afroamerikanske fortælletraditioner og kulturelle former, litterære såvel som religiøse, og behandles af fx litteraturteoretikeren Henry Louis Gates i bogen *The signifying Monkey*. Her er tale om en samlebetegnelse for retoriske strategier – fx "marking, loud-talking, testifying, calling out, sounding, rapping, playing the dozens and so on"⁴² – der manifesterer en art flerstemmig diskurs baseret på indirekte betydninger, samtidig med at performerens sproglige *skills* betones. Signifyin(g) synes for så vidt, at være et oplagt begreb at forstå rappens retoriske praksisser ud fra, idet begrebet kobler det æstetiske med det kulturelle gennem den retoriske praksis – fx via ordspil, dril, pral, vitser og parodi.⁴³

Et af de spørgsmål, som Gates begreb imidlertid efterlader, er om denne kulturelle betydning entydigt behøver at høre til afroamerikansk kultur. De nævnte virkemidler synes ikke at være forbeholdt en afroamerikansk sammenhæng. Også i dansk hiphop er *call and response*, *dissing* og *boasting* konstituerende for både den æstetiske fremtrædelse, teknisk kunnen (*skills*) og en kulturel selvforståelse blandt rappere. Som det blev diskuteret i forbindelse med Andy Bennett og Imany Perry ovenfor, er der intet, der umiddelbart tyder på, at rap og hiphop nødvendigvis behøver forstås som et entydigt afroamerikansk *inner-city* fænomen.

Den litterære tilgang til rappens æstetik og betoningen af det performative findes i dansk sammenhæng hos fx lydkunstner og ph.d.-studerende Jakob Schweppenhäuser. Her er det sociologiske blik definitivt erstattet af et litterært/lydligt øre.

41 ibid. s. 355.

42 Henry Louis GATES: *The Signifying Monkey – a theory of African-American literary*. New York: Oxford University Press. 1988. s. 51-52.

43 Se fx Birgitte Stougaard PEDERSEN: "Go' stil dér," *Rhetorica Scandinavia* 52. 2009.

Schweppenhäuser fremhæver rappen som noget litteraturkritikken burde beskæftige sig med, men er samtidig meget opmærksom på at rap er en mundtlig form, der skal høres. I artiklen "Bæltestedet"⁴⁴ findes en række veloplagede nærlæsninger og kategoriseringer af ordspil og rim hos en række danske rappere, der er uden for den så kaldte mainstream. Relationen mellem lyd og mening bliver her gang på gang fremhævet som afgørende, men også at rap skal høres og ikke læses. Hvor skarpe Schweppenhäusers læsninger end er, synes jeg dog ikke, at han betoner musikken nok, ligesom samspillet mellem rytme i groove og flow nedtones. Denne spænding er for mig at se er helt afgørende for rappens æstetik, omend Schweppenhäuser og undertegnede abonnerer på samme æstetiske grundholdning – at lyd, rytme og betydning spiller tæt sammen og at rytme må forstås som et perciperet objekt, der må analyseres som sådan.⁴⁵

Afrunding

Så vidt artiklens diskussion af æstetiske og litterære poetikker. Diskussion har udspillet sig i forlængelse af den tidlige udpegning af dominerede positioner i hiphopforskningen. Hovedvægt lå i den henseende på sociale og kulturelle tematikker, og der kan altså peges på alternativer med en større vægtning af hiphoppens æstetik.

Flere af de skitserede tilgange kommer ind på hiphop som praksis, men ingen af dem beskæftiger sig indgående med, hvad der gør det muligt at hiphop på den ene side fremstår lystfyldt og legende og på den anden side kraftfuld – også i kulturel og social forstand. Et bud herpå kunne måske med fordel hentes i den hiphop-historie-skrivning, som tidligere blev berørt nemlig i den delvist romantiserede forestilling om hiphoppens barndom i Bronx. Her 'battlede' man på gader og stræder. Rap var således fra sin spæde start et retorisk anliggende – som anført af Gates mfl. – med det formål at vinde respekten og dermed kampen. Det håndværksmæssige og det konkurrerende synes således altid allerede forbundet med det æstetiske, kreative udtryk, og i den retoriske kamp er rapperens eller danserens tekniske kunnen og æstetiske fornemmelse helt afgørende. Af samme grund burde også den æstetiske tilgang tilkendes en afgørende plads i den akademiske diskurs om genren.

Jeg finder at Danny Kochs bud på en hiphop-æstetik er et meget frugtbart sted at fortsætte denne diskussion. At forstå hiphop og rap som kunstneriske udtryk, der nok bearbejder og behandler, men som ikke mindst *leger* med forhandlinger af sociale og politiske uligheder og problemer, er et helt rigtigt afsæt for analyse og fortolkning. Et afsæt i en forhandling, der er æstetisk funderet og generereret.

Med et bud på en sådan leg vil jeg lade den danske rapper Per Vers' "Black Power"⁴⁶ afslutte og perspektivere artiklens pointer.

Det går on & on, jep, jeg ligner en orne
med tics i mit fjæs klokken seks om morgen'en

44 Jakob SCHWEPPENHÄUSER: "Bæltestedet", *Vandfanget* 3, 11. 2006.

45 Mikel DUFRENNE: "Det æstetiske objekt som perciperet objekt", *Periskop* 10. 2001.

46 Vers 1.0, 2005.

Jeg ska' ha' kaffen og ha' straffet toilettet
 og indtil da: ro på settet!
 Jeg er ikke en morgenstjerne, men la' mig indta'
 en lille swut så får jeg reflekser som en ninja
 Hjerneceller bli'r til kampklare tropper og
 får øjne så store som kaffekopper
 Klar til at møde den rå virkelighed
 ingen fløde, bare Blå Cirkel lige ned
 I løgneren, fordi så får aben øjne
 og så kører det gamle maskineri upåklageligt endnu et døgn
 Det 'kampen for at vågne op (aaaah!)
 det 'dampen fra en kogende kop...(kaff'!)
 For latte og au lait er ikke groovy
 "it'll take a black one to move me"
 "Jamen den er swut, og gu'er, og den ha' wi sjælw lau't..."
 den ska' være sort, fløde og sukker det er sellout
 Sort som en panter, sort som slanter
 tjent på sort arbejde, og sort som Knight Rider
 Sort som piloten i en Tie Fighter
 sort som pletterne på Pongo
 Sort som alle andre end Tintin i Congo
 sort som en afro, så sæt den kaff' på!
 Black Power

I nummeret *Black Power* sætter Per Vers en række af amerikansk hiphops territoriale problematikker i spil og tvister dem i bedste ordekvilibristske stil. Her er den politisk radikale attitude og racediskussionen blevet til en lille kop mokka om morgenens. På en god blanding af jysk, rapdansk og amerikansk både bruges og drejes rappens stereotyper og de politisk slagkraftige argumenter og begreber, fx "black power", "sort som en panter", "de fire elementer", "sort som en afro", "sell out". Autenticitetsdiskussionen og spørgsmålet om *blackness* tages her under herlig selvironisk behandling, samtidig med at Per Vers oplagt både opretholder, elsker og bruger de stilistiske og kodede elementer ved rappen. Det sorte bliver noget, man stræber efter – "Det skosvært når man godt vil være sort" siger samme Per Vers i en anden rap.⁴⁷ Han bruger således stilen, men han gør den til sin egen i en humoristisk re-territorialisering af rappens koder. Herudover bruges rytmen ekstremt bevidst og ekvilibristisk. Det myldrer med onomatopoeitiske effekter, flowet er tilbagelænet i forhold til beatet, Vers anvender beatbox effekter, leg med stemmeføringer samt sproglig, rimteknisk overlegenhed. Her leges med dobbeltbetydninger og sammenstød, sound og sense, eller – med Gates og den afroamerikanske tradition – signifyin(g). Her er den modkulturelle forhandling blevet til klar æstetisk praksis, den er en del af den æstetiske udsigelse selv og ikke dens nødvendige forudsætning. Den er ikke transitiv, men betydningsproducerende.

47 Fra nummeret "Skosvært" på www.kinski.dk, 2009.

Litteraturliste

- Bennett, Andy (2000): *Popular music and youth culture – music, identity and place*. London: Basingstoke: Macmillan.
- Bennett, Andy (2004): "Hip-Hop am Main, Rappin'on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local construct in Two European Cities" in *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*. Ed. Murray Forman, and Mark Anthony Neal. New York: Routledge.
- Chang, Jeff (Ed.)(2006): *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, New York: Basic Civitas Books.
- Danielsen, Anne (2008): "Iscenesat marginalitet?" in Mads Krogh and Birgitte Stougaard Pedersen (eds.) *Hiphop i Skandinavien*. Aarhus: Aarhus University Press. 2008.
- Dimitriadis, Greg (2004): "Hip-Hop: From Live Performance to mediated Narrative" in Murray Forman and Mark Anthony Neal (eds.) *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Dufrenne, Mikel (2001): "Det æstetiske objekt som perciperet objekt" in *Periskop Nr. 10*.
- Floyd, Samuel L. (1995): *The Power of Black Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Forman, Murray (2002): *The 'Hood Comes First'. Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Forman, Murray and Neal, Mark Anthony (2004): *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Gates, Henry Louis Jr. (1988): *The Signifying Monkey – a theory of African-American literary criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Hebdige, Dick (1979/1983): *Subkultur og Stil*. Århus: Sjakalens Ørkenserier.
- Hoch, Danny (2006): "Toward a Hip-Hop Aesthetic" in *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*. Basic Civitas Books.
- Hygum, Dorte (1996): *Hip Hop*. Viborg: Tiderne Skifter.
- Krims, Adam (2000): *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krogh, Mads og Stougaard Pedersen, Birgitte (ed.)(2008b): *Hiphop i Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lefebvre, Henri (2004): *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.
- Pedersen, Birgitte Stougaard (2008a): *Lyd, litteratur og musik – gestus i kunstopplevelsen*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Pedersen, Birgitte Stougaard (2008b): "Total Glokal" in *Hiphop i Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Pedersen, Birgitte Stougaard (2009a): "Go' stil dér" in *Rhetorica Scandinavia* vol. 52.
- Pedersen, Birgitte Stougaard (2009b) "Anticipation and delay as micro-rhythm and gesture", *Journal of Music and Meaning*.
- Pedersen, Birgitte Stougaard (2011): "Transgressive potentials of rhythm in hiphop music and culture – rhythmic conventions, rhythmic skills and everyday life" in Jan Hein Hoogstad and Birgitte Stougaard Pedersen (red.) *The Pluralized Beat – Music, Art and Everyday Culture*. Amsterdam: Rodopi.

- Perry, Imani: *Prophets of the Hood*. Durham/London, Duke University Press, 2004.
- Rose, Tricia (1994): *Black noise : rap music and black culture in contemporary America*. Hanover : Wesleyan University Press, 1994
- Rose, Tricia (2008): *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop--and Why It Matters*. Basic Civitas, New York.
- Schweppenhäuser, Jakob (2006): "Bæltestedet" in *Vandfanget* nr. 3, Årgang 11.
- Sernhede, Ove (2002): *Alienation is my Nation*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Shusterman, Richard (1992): *Pragmatist Aesthetics – Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell
- Skyum-Nielsen, Rune (2006): *Nr. 1- dansk hiphopkultur siden 1983*, Kbh: Information.
- Walser, Robert (1995): "Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy". *Ethnomusicology* 39, 2.

Abstracts

Artiklen præsenterer et udvalg af kanoniserede positioner inden for europæisk og amerikansk hiphopforskning for her igennem at pege på en række generelle træk, herunder særligt to centrale problematikker. Dels at der bruges en del spalteplads og kræfter på overhovedet at fremstille hiphop som et legitimt forskningsfelt, og dels hvordan der i indramningen af et sådant forskningsfelt tilsyneladende sker en nedprioritering af, at beskrive hiphop musik og kultur via dens æstetiske kendtegn.

The article presents a selection of canonized positions within European and American hip-hop research in an attempt to identify at least two central problems. On the one hand, the apparent need for legitimizing the act of research concerning hip-hop, on the other hand, the fact that most research positions seemingly gives a lower priority to representing hip-hop music and culture as an aesthetic phenomenon.

STEEN KAARGAARD NIELSEN

En søndag i studiet med Goddard

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

What I learned from Goddard [Lieberson]
was that a phonograph record is a *record*.
Thomas Z. Shepard¹

Pladeproducerens centrale rolle i remedialiseringen af Broadways førsteopsætninger af musicals som kommersielt fonografisk artefakt, det såkaldte *Original Broadway Cast*-album (herefter OBC-album), har allerede udgjort et tilbagevendende tema i denne dobbelt-artikels første del, som belyste OBC-albummets overordnede historiske udvikling til og som distinkt fonografisk undergenre i den amerikanske pladeindustris produktion af musical-album fra 1940'erne og frem til årtusindskiftet. Dette skyldes ikke kun producernes centrale rolle i selve produktionsprocessen, men i lige så høj grad deres involvering i den udvælgelse og de økonomiske forhandlinger, der går forud for selve pladeproduktionen. Takket være de magtfulde positioner, som de har indtaget i store amerikanske pladeselskaber, samt den *auteur*-status kritikere og historikere har tildelt dem, står Jack Kapp, Goddard Lieberson og Thomas Z. Shepard som centrale enkeltaktører i OBC-albummets historie, skønt de naturligvis langt fra står alene. Med deres økonomiske satsninger og specifikke produktioner har alle tre været toneangivende i definitionen og den løbende revision af denne fonografiske genre.

Efter makro-perspektivet i artiklens første del skal blikket her mere specifikt rettes mod pladeproduceren som centralt omdrejningspunkt i remedialiseringen af musicalen fra sceneværk til fonografisk værk. Ligesom opsætningen af en musical er en meget kompleks samarbejdsproces, der involverer et større ensemble af kreative kræfter med instruktøren som autoritativt omdrejningspunkt, forløber produktionen af et OBC-album som et teamwork, hvor pladeproduceren træder i instruktørens sted. Denne specifikke produktion udspiller sig naturligvis i pladeselskabets regi, og pladeproducuren er således hovedansvarlig for produktets tilblivelse og udformning.

I den følgende fremstilling behandles to aspekter af producerens arbejde separat: Først rettes fokus mod producerens funktion som produktionsleder i forbindelse med selve indspilningssessionen, en specifik konventionaliseret produktionspraksis, som

1 Citeret i J. Peter BERGMAN: "Preserving the Heritage: The Aural Record". Glenn LONEY (red.): *Musical Theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference on the Musical Theatre in America*. Westport: Greenwood Press. 1984. s. 399.

udgør en i både tid og rum klart afgrænset aktivitet. Dernæst følger en mere indgående behandling af det centrale kreative bidrag, som produceren i en afvejning af æstetiske, teknologiske og kommercielle hensyn yder som fonografisk iscenesætter af Broadway-musicalen som fonografisk værk, nu i en udpræget værk-analytisk optik. Her fokuseres på tre udvalgte OBC-album, der tilsammen repræsenterer såvel centrale bidrag fra de tre ovennævnte indflydelsesrige producere som genrens overordnede udvikling fra sang-suite til dramatisk kantate: Jack Kapps *Oklahoma!* (1943), Goddard Liebersons *West Side Story* (1957) og Thomas Z. Shepards *Sunday in the Park with George* (1984).

En søndag i studiet – Produceren som produktionsleder

Den eneste OBC-album-session (herefter blot OBC-session), der har været gjort til genstand for en kommercielt tilgængelig filmdokumentarisk skildring er Stephen Sondheims *Company* fra 1970. I D. A. Pennebakers 58 minutter lange *Original Cast Album – Company* følges indspilningen, som fandt sted søndag den 3. maj 1970 i Columbias studie på 30th Street i New York med Thomas Z. Shepard som producer.²

Company-albummet blev, med undtagelse af vokalen på en enkelt sang³, indspillet i løbet af én, over 18 timer lang session, der varede fra kl. 10 om formiddagen til langt ud på natten. Denne marathon-session er, til trods for sin usædvanlige længde, et klassisk eksempel på den særegne studiepraksis, der på grund af såvel praktiske omstændigheder som økonomiske faktorer fra begyndelsen af 1950'erne og frem til cd'ens gennembrud i anden halvdel af 1980'erne udgjorde konventionen i forbindelse med indspilningen af OBC-album.

Da skuespillerensemplet samt orkester og dirigent dagligt spiller den aktuelle forestilling på Broadway, finder indspilningen sted på en fælles fridag, oftest den første søndag efter premieren i New York, så albummet kan foreligge så hurtigt som muligt.⁴ Og fordi fagforeningsregler betinger, at skuespillerne for hver dag i studiet betales en uges løn, og at alle skuespillere, der blot er til stede på scenen under et på albummet inkluderet nummer, aflønnes, hvad enten de synger eller ej, søges indspilningen så vidt muligt begrænset til én dag.⁵ Hertil kommer at sessionen, ligeledes på

- 2 Den seneste udgave er DVD-versionen med nyproducerede kommentarspor (Docurama. NVG-9457. 2000). To andre beslægtede dokumentarfilm, der dog snarere har promotion-karakter, bør her nævnes: BBCs *Leonard Bernstein Conducts West Side Story. The Making of the Recording*, instrueret af Christopher Swann, som skildrer studie-indspilningen i september 1984 (Deutsche Grammophon. DG 0734054 [DVD]. 2005); og Gail Levins *Guys And Dolls – Off the Record*, der dokumenterer indspilningen af Broadway-genopsætningen i 1992 (Kultur. D4150 [DVD]. 2007).
- 3 Til trods for adskillige forsøg lykkedes det ikke for Elaine Stritch at indspille sin *tour de force* 'The Ladies Who Lunch'. Sessionen sluttede således med, at orkestret undtagelsvist indspillede instrumental-sporet (= akkompagnementet), og Stritch indsang sin vokal til *playback* den følgende onsdag, den 6. maj.
- 4 *Company*-albummet blev udsendt den 13. maj 1970, blot ti dage efter indspilningssessionen. En sådan *rush release* er netop på grund af fonogrammets kommercielle forbundethed med en aktuel Broadway-forestilling typisk for OBC-albummet.
- 5 En OBC-indspilning er alt i alt en bekostelig affære, fx aflønnes arrangører og nodeskrivere med deres oprindelige honorar. Desuden hyres som regel et større antal ekstra musikere, primært på grund af den nødvendige udvidelse af teaterorkestrets 'skrabede' strygersekktion.

grund af fagforeningsregler, er begrænset til ni sammenhængende timer inklusive i alt én times pause.

Med et udvalg af musik bestående af typisk 15-20 enkelnumre med et samlet omfang på 50-60 minutter og udført af adskillige solister, kor og orkester, der indspiller live i studiet⁶, er den tidsbegrænsede OBC-session nødvendigvis en meget koncentreret og hektisk affære.

Først med cd'ens gennembrud og udvidelsen af den samlede spilletid på op til 80 minutter er det blevet gængs at bruge to sessioner, uden at dette dog har ændret OBC-sessions grundlæggende intense karakter, der stiller store krav til de involveredes professionalisme. Hele det tilstedeværende team, som foruden producer og teknikere samt skuespillerensemble, orkester og dirigent, typisk udgøres af såvel instruktør, forfatter/librettist, sangtekstforfatter, komponist og orkestrator, er således under konstant pres, og kravene til dets interne samspil er betragtelige. For skuespillerensemblets vedkommende ligger indspilningssessionen desuden typisk i direkte forlængelse af et allerede meget krævende indstudierings- og prøveforløb, her beskrevet af produceren Thomas Z. Shepard:

It's very difficult to do a cast album, because the strain of rehearsing a musical, playing out of town, previewing in New York, and then opening it, is difficult enough – but then, in most cases, at the end of the opening week, on their day off, the cast must come into a recording studio and create what will become the definitive, lasting performance. [...] It's very demanding.⁷

Som det fremgår af Pennebakers dokumentarfilm, udgør alene omstillingen fra at spille på scenen til i studiet, ansigt til ansigt med en mikrofon, at skulle spille udelukkende på stemmen i sang-situationer løsrevet fra deres dramatiske sammenhæng en usædvanlig udfordring for skuespillerne, som yderligere stresses af for eksempel den tilstedeværende komponistens (fornyede) insisteren på node-troskab og præcis tekst-udtale. Samtidig skal det rette dramatiske udtryk og friskheden bevares fra *take* til *take*, da det kun undtagelsesvist lykkes at opnå *the definitive recording*, som blandt andet Sondheim udtrykker det, i ét *take*.

At fungere som produktionsleder i denne specielle studiepraksis, der udspiller sig i den konstante spænding mellem den begrænsede studietid og producerens ønske om et tilfredsstillende resultat i form af anvendeligt båndet råmateriale, er ensbetydende med varetagelsen af en række arbejdsfunktioner samtidig; her beskrevet af skribenten Herb Scher, der overværede indspilningen af Broadway-genopsætningen af Adler & Ross' *Damn Yankees* i 1994, hvor Thomas Z. Shepard også fungerede som producer:

While trying to keep to a strict schedule, Shepard must work closely with the cast and orchestra, coordinate the technical aspects of the recording with his en-

⁶ Kun i forbindelse med pop/rock-scores fra begyndelsen af 1970'erne og frem har såkaldt lagkage-produktion, som siden midten af 1960'erne har udgjort konventionen inden for pop/rock-pladeproduktion, vundet indpas i forbindelse med indspilning af OBC-album, fx Stephen Schwartz' *Pippin* fra 1972.

⁷ Citeret i Craig ZADAN: *Sondheim & Co.* London: Pavilion. 1987. s. 175.

gineers, and, most significantly, evaluate each take to decide whether to move on or record a section again. The producer must focus on the performances of the entire orchestra and cast to prevent an irremediable mistake from slipping by.

Shepard must also balance the concerns of the members of the show's creative team as the record is being made. In the case of *Damn Yankees* the musical's director Jack O'Brien, orchestrator Douglas Besterman, conductor David Chase, dance arranger David Krane and one of the musical's songwriters, Richard Adler, were all present at varying times in the control room. Throughout the sessions Shepard and this team made a stream of spur-of-the-moment changes and adjustment [sic] in response to any problems or questions which arose.

One of the producer's chief responsibilities was working with the cast to elicit its best performances. [...] Shepard's input to the performers is straightforward but reassuring. "That was a great take. I'd just like to fix one line," he said at one point over the studio intercom before dashing out of the control room to work with a performer.⁸

At opnå et tilfredsstillende resultat i en så sammensat og hektisk arbejdssituation kræver naturligvis forberedelse. Produceren må have et klart mål for øje, som han kan følge, hvilket naturligvis forudsætter et indgående kendskab til såvel forestilling som musik. (Goddard Lieberson forberedte sig således sædvanligvis ved at følge en forestilling i hele produktionsfasen og overvære flere udenbys opførelser før Broadway-premieren.⁹) Desuden må produceren, eventuelt i samråd med for eksempel komponist og sangtekstforfatter, på forhånd have udvalgt det materiale, som skal gøres til genstand for indspilning og opført det på den track-liste¹⁰, der ligger til grund for struktureringen og afviklingen af enhver session. I forbindelse hermed tages beslutninger angående eventuelle tilskæringer af enkelnumre og/eller revisioner af instrumentation, ligesom en afviklingsplan for selve indspilningen tilrettelægges med hensigtsmæssige grupperinger af involverede kræfter. Således indspilles OBC-albummets enkelt-tracks ikke typisk i kronologisk rækkefølge. I forhold til denne køreplan er der på grund af tidspresset kun plads til mindre afvigelser eller improvisationer.

Efter at have varetaget den centrale lederfunktion i den komplekse samarbejdsproces, som selve indspilningssessionen udgør, er det i redigeringsfasen, at produceren assisteret af en tekniker giver det båndede råmateriale sin endelige udformning som fonografisk artefakt. Men langt de fleste af producerens beslutninger omkring materialets transformation fra levende sceneværk til fikseret pladealbum går, som allerede indikeret, forud for denne afsluttende og begrænsede redigering af det fonograferede materiale. Denne redaktionelle proces, hvori produceren i en afvejning af æstetiske, teknologiske og kommercielle hensyn træder i karakter som fonografisk iscenesætter, er kun

8 Herb SCHER: "Thomas Z. Shepard: The Definitive Take". *Show Music*, 10/2. 1994. s. 45.

9 Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173.

10 I stedet for de danske betegnelser 'skæring' og 'spor', anvendes den engelske benævnelse 'track', som i dag synes mere gængs.

meget sporadisk dokumenteret i den diskografiske litteratur. I nærværende fremstilling vil karakteren og betydningen af dette centrale kreative bidrag derfor nu blive diskuteret i analysen af tre konkrete værkprodukter.

Fonografisk rekonceptualisering – Pladeproduceren som iscenesætter

At konstruere et OBC-album som et selvstændigt fonografisk produkt indebærer en radikal transformationsproces, hvor producenten gør udvalgte (og eventuelt redigerede) elementer i et komplekst, sammensat, levende sceneværk til genstand for permanent fonografering som en række separate tracks.

Karakteren af denne auditive iscenesættelse og fiksering er naturligvis til enhver tid underlagt plademediets teknologiske begrænsninger og må forvaltes i overensstemmelse med pladeselskabets kommercielle interesser, men dette udelukker naturligvis ikke diverse æstetiske overvejelser, som det turde fremgå af følgende nedslag omkring tre centrale enkeltrepræsentanter, Jack Kapp, Goddard Lieberson og Thomas Z. Shepard, og illustrative eksempler på deres konkrete produktion af OBC-album, henholdsvis *Oklahoma!* (1943), *West Side Story* (1957), og *Sunday in the Park with George* (1984). Hvert nedslag fokuserer på karakteristiske aspekter, som fremhæver de enkelte produceres distinkte bidrag til genrens udvikling generelt.

OBC-albummet som sangsuite: Jack Kapps Oklahoma!

Da Jack Kapp producerede sit *Oklahoma!*-album i oktober 1943, var OBC-albummet, som beskrevet i denne dobbeltartikels første del,¹¹ allerede i sin vorden. Kapps personlige bidrag som producer til udviklingen af denne specifikke genre tog sin begyndelse allerede før grundlæggelsen af American Decca i 1934, da han på Brunswick i 1928 producerede tre 78'ere med uddrag af musikken fra Broadway-revuen *Blackbirds of 1928* med solister og orkestret fra forestillingen.¹² Men det måske mest afgørende skridt blev taget i forbindelse med Florenz Ziegfelds egen genopsætning af *Show Boat* i 1932, hvor Kapp, nu som leder af Brunswick, i sommeren 1932 producerede et cast-album bestående fire 30 cm 78'ere.¹³ To af forestillingens medvirkende, Paul Robeson og Helen Morgan, indspillede tilsammen tre pladesider, mens resten blev sunget og spillet af Brunswicks egne kontrakt-sangere og -musikere: den populære radio-stjerne James Melton, som med sine to sider indledte sit samarbejde med Brunswick, der varede frem til 1935, genvinde Olga Albani og Frank Munn, samt Brunswicks koncertorkester og kor dirigeret af Victor Young. Uddoget består, foruden seks sange, af en

11 Steen Kaagaard NIELSEN: "Fra *Oklahoma!* til *Beauty and the Beast – Original Broadway Cast-albummet som fonografisk genre I". *Danish Musicology Online* 1/1. 2010. s. 14-15.*

12 Brunswick: 4014, 4030 og 4031. På grund af musikkens popularitet genindspillede Kapp et større udtag mellem december 1932 og februar 1933, som blev udsendt i et album bestående af seks 25 cm 78'ere. Bortset fra to af den oprindelige forestillings medvirkende, Adelaide Hall og Bill 'Bojangles' Robinson, var det primært Brunswicks egne kontrakt-sangere og -musikere, der deltog i indspilningen: Cab Calloway, The Mills Brothers, Duke Ellington og Don Redmans orkestre dirigeret af Victor Young.

13 Brunswick: 20114–20117.

ouverture og en finale, som danner storformal ramme om albummet. Men samtidig med dette forsøg på fonografisk at skabe en suite-lignende helhed, vidner parringen af pladesider på de enkelte plader om, at hver plade var konciperet som en selvstændig kommercial enhed. Således udgør Helen Morgans to sange, hvor pianisten Louis Alter spiller en fremtrædende akkompagnerende rolle, og James Meltons ditto hver en plade, henholdsvis 20115 og 20116, mens Robesons ene sang er parret med ouverturen på 20114 og duetten mellem Albani og Munn er parret med finalen på 20117. Dette bekræftes af, at skønt udsendt som album havde kun de enkelte plader katalognumre.

De enkelte sangnumre er desuden indspillet i specielle studie-arrangementer, der omformer de ofte sammensatte originale teaterversioner til konventionelle populærversioner: I "Ol' Man River" udelades mandskoret; "Can't Help Lovin' That Man" er ændret fra trio med kor til solo; "Make-Believe" og "You Are Love" er begge ændret fra duet til solo; og i duetten "Why Do I Love You?" udelades koret. Dertil kommer formmæssige forenklinger og kondenseringer.¹⁴ Såvel "Overture" som "Finale" udgøres af instrumentalnumre med korte vokale indslag, men til trods for medleyformen rummer de kun få elementer fra original-versionerne.

Det er således alt i alt tydeligt, at *Show Boat*-albummet stadig er forankret i traditionen for at indspille populære enkeltnumre fra Broadway-musicals i studie-udgaver, der udjævner forskellene mellem teatermusikken og den fremherskende hvide urbane populærmusik generelt. Alligevel forbliver Kapps album pladeindustriens første forsøg på at samle et større uddrag (alt i alt knap 33 minutter) fra en aktuel Broadway-musical under ét *cover*, tilmed med enkelte af forestillingens medvirkende.

Perspektiveret i forhold til dette elleve år ældre album bliver det tydeligt, hvilken udvikling *Oklahoma!*-albummet repræsenterer, men også at albummets udformning fortsat ligger i forlængelse af den konventionelle produktion af Tin Pan Alley-relaterede fonogrammer.¹⁵

Det traditionsbundne aspekt kommer tydeligst til udtryk i udvælgelsen af materiale. Således består albummet udelukkende af et udvalg af musikalske numre med udeladelse af talt dialog. Denne isolering af de i forestillingen integrerede numre medfører OBC-albummets entydige fokusering på komponistens og sangtekstforfatterens bidrag. Som det fremgår af bilag 1, består selve udvalget med undtagelse af ouverturen udelukkende af vokalmusik, der kun i to tilfælde rummer islæt af danse- eller underlægnings-

14 To måske lidt pudsige brud på fremherskende formkonventioner skal dog lige nævnes. Således indledes 'Ol Man River' med en over 1 minut lang instrumental indledning, der blandt andet indeholder en kort reference til 'Can't Help Lovin' That Man', og netop 'Can't Help Lovin' That Man' indledes med et 1 minut langt uddrag fra ensemblenummeret 'Mis'ry's Comin' Aroun'. Begge disse 'udvidelser' kan skyldes, at Kapp ønskede (eller følte sig forpligtet til) at opnå en spilletid, som var typisk for de mere rummelige 30 cm plader. Måske er der her også tale om en reminiscens fra traditionen for medley-indspilninger, som holdt sig helt frem til slutningen af 1920'erne, jf. Nielsen: "Fra *Oklahoma!* til *Beauty and the Beast - Original Broadway Cast*-albummet som fonografisk genre I", s. 11. *Show Boat* var i de tidlige år således genstand for flere potpourri-plader, se David HUMMEL: *The Collector's Guide to the American Musical Theatre*, bind 1. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press. 1984. s. 520-521.

15 Det benyttede *Oklahoma!*-materiale er: Richard RODGERS: *Oklahoma!*. Klaverpartitur. New York: Chappell & Co. Cop. 1943; og en cd-version af OBC-albummet udsendt på MCA Records: MCAD-10798. Denne cd-udgave indeholder såvel *Oklahoma!* som *Oklahoma! Volume Two*.



Oklahoma! Volume Two.¹⁸ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

des, med en enkelt undtagelse (se nedenfor), diverse repriser og *encores* af vokalnumre. Overordnet betragtet antager OBC-albummet således karakter af en vokalmusik-suite, der afviger betragteligt fra forestillingens meget sammensatte musikalske udformning.

Hvert af albummets (vokal)numre tilpasses spilletiden på én pladeside i overensstemmelse med den konventionelle formgivning af populærmusikalske fonogrammer. Dette medfører med ganske få undtagelser en beskæring af hvert nummer, jævnfør kommentarer i bilag 1. I denne tilskæring prioriteres omkvæd og vers over diverse kontraststykker, for eksempel et instrumentalt mellemstykke med talt dialog (underlægning) som i "The Surrey with the Fringe on Top", t. 106-39, eller den frit reciterede midterdel i "Poor Jud Is Daid" (t. 18-38), der rummer en stor del af nummerets komiske ironi.¹⁹ Da udformningen af enkelnumrene i den integrerede musical netop er dramatisk betin-

musik.¹⁶ Der er således i udvælgelsen tale om en klar hierarkisering af musikken med lav prioritering af den instrumentale danse/ballet- og underlægningsmusik, mens funktionsmusik til dækning af sceneskift (*change of scene*) eller som ramme om fremkaldelse (*curtain call*) eller publikums udgang (*exit music*) samt mellemaktsmusik (*entr'acte*) helt udelades.¹⁷ Undtagelsen er her ouverturen, der sammen med finalenummeret (oftest betegnet *finale*), danner en storformal ramme om det fonografiske forløb, og som med de res medley-karakter ligger i direkte forlængelse af traditionen for medley-indspilninger. Ligeledes udelades, med en enkelt undtagelse (se nedenfor), diverse repriser og *encores* af vokalnumre.

16 I musicalen bruges instrumental underlægningsmusik til stemningsmæssig underlægning af talt dialog, oftest som indledning til sang eller som mellemstykke i sang. Funktionen er naturligvis tæt beslægtet med brugen af underlægningsmusik i film. Hvad angår tilstedevarelsen af *dialogue lead-ins* på de tidlige OBC-album generelt, er det ikke usædvanligt at finde korte eksempler, fx på Deccas *Annie Get Your Gun*, *Capitols St. Louis Woman* (begge 1946) og *Columbias Kiss Me, Kate* (1949). Et enkelt eksempel på medtagelse af instrumental dansemusik på et tidligt OBC-album udgøres af Deccas *One Touch of Venus* (1943), som indeholder hele to forkortede balletscener.

17 Man kan hævde, at denne hierarkisering af musikken blot afspejler komponistens egen prioritering, idet forestillingens danse-/balletmusik og diverse former for funktionsmusik slet og ret udgøres af genbrug i form af omarrangering af materiale fra vokalnumrene. Selv den lange 'Dream Ballet' er opbygget som et medley over diverse sange, men med tydelige dramatiske pointer i kraft af ledemotivbrug. Kun 'Farmer Dance' rummer også originalt materiale. Oftest arrangeres musical-forestillingens dansemusik af en særlig arrangør på baggrund af sang-materialet.

18 MCA: MCAD-10798.

19 På den benyttede cd-udgave findes, som bonus, en bevaret komplet indspilning af 'Poor Jud Is Daid', som med en varighed på 3 minutter og 47 sekunder overskred spilletiden på en 25 cm 78'er og derfor måtte vrages til fordel for den udsendte beskårede version.

get, kompromitteres ved denne formmæssige tilpasning således ofte nummerets oprindelige dramatiske funktion og virkning. Til gengæld kan hver pladeside fremstå som en tre-minutters afrundet sang i overensstemmelse med den fonografiske repræsentation af Tin Pan Alley-traditionen. Ved i "The Surrey with the Fringe on Top" tilmed at udelade såvel Laureys som Aunt Ellers sungne spørgsmål og Curly svar (t. 54-69) ændres denne trio-scene til en konventionel solo-sang for Curly. Denne omformning fra scene med integreret musik til selvstændigt nummer gælder også ændringen af anden akts åbningsscene på *Oklahoma! Volume Two*: "The Farmer and the Cowman", der sikkert på grund af mangel på tilbageværende egnet materiale udfolder sig på to pladesider og inkluderer en del af den instrumentale danse-musik, som udgør "Farmer Dance", er arrangeret så hver af de to sider udgør en afrundet helhed (jævnfør kommentarer i bilag 1), mens scenens dramatiske højdepunkt, hvor Aunt Eller afbryder et begyndende slagsmål (og dermed også selve nummeret) med et pistolskud, er redigeret ud, så det musikalske *flow* ikke brydes.

Samme overholdelse af formkonventioner gør sig gældende i albummets ene eksempel på en nummer-udvidelse, hvor forestillingens meget korte "Finale Ultimo" forlænges til at kunne udfylde en hel pladeside, blandt andet ved inddragelse af reprisen af "People Will Say We're in Love". Denne vægtige afsluttende placering af reprisen tjener dog samtidig en klar dramatisk funktion, idet reprisens ændrede tekst ("Let people say we're in love") på albummet er alene om at signalere den lykkelige udgang på forestillingens centrale kærlighedsplot.

Men til trods for disse konventionelle træk, rummer *Oklahoma!*-albummet også klare indikationer på, at en ny fonografisk genre er ved at træde i karakter: Således fremstår albummet, i modsætning til *Show Boat*-albummet, som en egentligt integreret helhed, hvor ikke mindre end syv solister²⁰ og det (eventuelt kønsopdelte) kor parres i diverse kombinationer (soli og duetter, med og uden kor). Denne vævning forlener sammen med anvendelsen af teaterorkestret og dets dirigent, samt Russell Bennetts originale teaterorkestreringer, albummet med et afgørende enhedspræg.

Til gengæld kan det diskuteres, hvorvidt albummet rummer en særlig udtryksmæssig kvalitet, der modsvarer teatermusikkens skiftende dramatiske, lyriske og komiske karakter. Selve udførelserne kan som helhed i dag måske nok fremstå lidt stive og korrekte, men alligevel efterlader især de komiske numre, for eksempel Celeste Holms "I Cain't Say No" og Alfred Drake og Howard da Silvas "Poor Jud Is Daid", dog et klart indtryk af karaktertegning og, i positiv forstand, teatralitet. Uden et direkte sammenligningsgrundlag er det dog umuligt at vurdere, i hvilken grad de fonografiske præstationer, måske af kommercielle hensyn, er underlagt en populærmusikalsk stilisering, der gør dem væsensforskellige fra scenefremførelserne. Ét tankevækkende eksempel på en skuespillers væsensforskellige fremførelse af samme nummer udgøres af Gertrude Lawrences to indspilninger af "Jenny", det komiske hovednummer i Kurt Weill & Ira Gershwins *Lady in the Dark* fra 1941. Mens den oprindelige studie-indspilning synes meget *straight*, er optagelsen fra en radiodramatisering i 1950 præget af stor va-

20 Otte solister, hvis man tæller *Oklahoma! Volume Two* med.

riation i stemmeføring og frasering, hvilket resulterer i et meget varieret udtryk, der virtuost fremhæver tekstens forskellige komiske pointer. Først når man hører denne version, forstår man kritikernes fremhævelse af Lawrences *tour de force*-fremførelse af dette nummer i den oprindelige opsætning.²¹

Formmæssigt er det musikkens selvstændiggørelse og kondensering i en suite-agtig struktur af afsluttede numre, hvis rækkefølge spejler forestillingens handlingsforløb, der giver *Oklahoma!*-albummet dets særegne karakter. Denne grundlæggende udformning var naturligvis delvist diktet af tidens format-begrænsninger og den allerede omtalte konventionelle fonografiske repræsentation af Tin Pan Alley-traditionen, men skulle ikke desto mindre vise sig levedygtig som en matrice, der til trods for en rivende teknologisk udvikling har gjort sig gældende helt frem til i dag.

I perioden frem til American Federation of Musicians' andet indspilningsforbud, der begyndte ved årsskiftet 1947/48 og varede året ud, producerede Decca flere OBC-album end de øvrige store pladeselskaber, der først for alvor udgjorde en konkurrence fra 1947. Ikke alle disse Decca-album befæstede *Oklahoma!*-matricen. Fx udgjorde Deccas første OBC-album efter *Oklahoma!*, Weill og Nash' *One Touch of Venus*, indspillet i november 1943, en for perioden typisk *star vehicle*, der næsten udelukkende fokuserede på to af forestillingens hovedkræfter, Mary Martin og Kenny Baker.²² Men skønt *Oklahoma!*-albummet fortsat kun udgjorde én af flere mulige matricer i den fonografiske rekonceptualisering af Broadway-musicalen som pladealbum, var Jack Kapp ansvarlig for en række prototypiske OBC-album, der bidrog væsentligt til om ikke en videreudvikling så dog en konventionalisering af de genrekarakteristika, som *Oklahoma!*-albummet havde introduceret, bl.a. Hammerstein II's bearbejdning af Bizets *Carmen*, *Carmen Jones*, Arlens *Bloomer Girl*, Wright & Forrests *Song of Norway*, baseret på musik af Grieg, alle 1944, Rodgers & Hammersteins *Carousel* i 1945, og året efter Romes *Call Me Mister* og Berlins *Annie Get Your Gun*.²³

Det teatrale OBC-album: Goddard Liebersons West Side Story

[Goddard] Lieberson knew better than anyone how to record musicals. He treated them, not as a duplication of the stage performance, but as something that had been designed specifically for the recording studio and an audience in arm-chairs. After sitting through twelve hours in a Columbia studio while his new musical *Mr. President* was being recorded [28. oktober 1962], Irving Berlin said that Lieberson had "gotten values into the album that you don't get in the theater, which gives an album a personality of its own. Hearing the show being recorded is like watching a movie script being written and shot at the same time."²⁴

21 Begge indspilninger findes på AEI-CD 041.

22 Decca: DA-361.

23 Alle Decca, henholdsvis DA-366, DA-381, DA-382, DA-400, DA-466 og DA-468.

24 Russell SANJEK: *Pennies From Heaven. The American Popular Music Business in the Twentieth Century*. New York: Da Capo Press. 1996. s. 353.



West Side Story.²⁶ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave. Bemærk at det dynamiske forsidebillede, hvor en fremadstormende Maria tilmed bryder billedets ramme, läner realisme ved til forveksling at ligne et stillbillede fra en sort/hvid spillefilm *shot on location*.

spillet søndag d. 29. september 1957, fordi det er typisk i sin udforfning og auditive iscenesættelse, men samtidig unik på grund af dansens centrale placering.²⁷ Desuden udgør det et af de tidligste eksempler på stereo-produktion i forbindelse med OBC-album, og blev faktisk det første OBC-album, som Columbia også udsendte i stereo (15. september 1958).²⁸

25 Følgende kronologiske listning af udvalgte titler i Goddard Liebersons omfattende produktion af OBC-album viser hans dominerende position, specielt i sidste halvdel af 1950'erne: Rodgers & Hammersteins *South Pacific* (1949), Cole Porters *Out of This World* (1951), Wright & Forrests *Kismet* (1953), Adler & Ross' *The Pajama Game* (1954), Arlen & Capotes *House of Flowers* (1955), Lerner & Loewes *My Fair Lady*, Frank Loessers næsten komplette *The Most Happy Fella* på et 3 lp-album, Bernstein & Wilburs *Candide* (alle 1956), Bernstein & Sondheims *West Side Story* (1957), Rodger & Hammersteins *Flower Drum Song* (1958), Styne & Sondheims *Gypsy*, Rodger & Hammersteins *The Sound of Music* (begge 1959), Strouse & Adams' *Bye Bye Birdie*, Lerner & Loewes *Camelot* (begge 1960), Stephen Sondheims *Anyone Can Whistle* (1964), Jerry Hermans *Mame*, Ebb & Kanders *Cabaret* (begge 1966), Stephen Sondheims *A Little Night Music* (1973) og sluttelig Hamlisch & Klebans *A Chorus Line* (1975).

26 Columbia: SK 60724.

27 Det benyttede *West Side Story*-materiale er: Leonard BERNSTEIN: *West Side Story*. Klaverpartitur. New York: G Schirmer and Chappell & Co. Cop. 1957 & 1959; Leonard BERNSTEIN: *West Side Story*. Orkesterpartitur. HPS 1176. New York: Jalni Publications. 1994; og en cd-version af OBC-albummet udsendt på Columbia: CK 64419.

28 Ifølge Keith Garebian var Columbia ikke oprindeligt interesseret i at producere albummet: "When Bernstein and Sondheim had initially tried to sell the album idea to Columbia, they were met by a singular lack of enthusiasm. Columbia thought that nobody could possibly sing this score: it was too depressing, had too many tritones, too many words in the lyrics, and a tune such as "Maria" was too far-ranging in its notes. They turned the project down at first, but eventually reversed this decision. This turned out to be a fortunate stroke of luck for Columbia, as well as the producers of *West Side Story*, for the album became a runaway hit." Keith GAREBIAN: *The Making of West Side Story*.

Russell Sanjeks (og Irving Berlins) stærkt rosende vurdering og karakterisering af Goddard Liebersons bidrag til OBC-albummets udviklingshistorie er typisk for den altid hædrende omtale, der bliver denne producer til del i den sparsomme litteratur. Hans omfattende og indflydelsesrige produktion, koncentreret i 1950'erne og 1960'erne²⁵, må betragtes som genrens væsentligste værk i musicalens såkaldte 'guldalder'.

Væsentlige karakteristika ved Liebersons innovative bidrag til genrens udvikling ville kunne belyses ved et næsten hvilket som helst nedslag i hans produktion. Som repræsentativ eksemplificering er her valgt *West Side Story*-albummet, ind-

Hvad angår udvælgelse af materiale benytter Lieberson tydeligvis den matrice, som udgjorde en væsentlig del af arven fra Jack Kapp. Albummet udgøres således af en række enkeltstående numre, hvor størstedelen af de formdele, der udgøres af underlægningsmusik med dialog, og al scene-funktionsmusik er udeladt.²⁹ Men da forestillingen er karakteriseret ved en usædvanlig udbredt brug af dans, som det også er tilfældet i Bernsteins to forrige New York-musicals, *On The Town* (1944) og *Wonderful Town* (1953), har prioriteringen af vokalmusik i forhold til den omfattende instrumentale dansemusik i dette tilfælde udgjort en særlig udfordring. I betragtning af at albummet rummer al vokalmusik på nær otte takter af duetten "Tonight" (se bilag 2) og at dansemusikken kun i enkelte tilfælde er beskåret, mest omfattende i "The Dance in the Gym", kan der ikke herske tvivl om, at Lieberson har forsøgt at opretholde den usædvanlige balance mellem sang og dans. Albummets længste skæring er for eksempel således anden akts (drømme)balletsekvens (7 minutter og 33 sekunder), hvorfra kun en mindre del ("Somewhere") er sunget.

Bortset fra den gennemgående bortredigering af underlægning med dialog, har Lieberson alt i alt kun foretaget forholdsvis få formmæssige redigeringer i det udvalgte materiale (se kommentarer i bilag 2). Dette skyldes utvivlsomt blandt andet den frihed, som lp-formatet har medført. Hvor 78'er-formatets begrænsede spilletid nødvendiggjorde en tilpasning af næsten hvert nummers varighed, så det hverken var for langt eller for kort, giver hver lp-side et spillerum på op til 30 minutter. Inden for denne ramme har Lieberson i princippet frit kunnet bestemme det enkelte tracks varighed. Skønt han i det store hele fastholder den musikalske suite som overordnet formprincip, varierer numrene således i varighed fra knap to minutter til over fire minutter med den allerede omtalte balletsekvens som længste enkelt-track.

Det er dog ikke denne formale redigering, som betones i Liebersons egen beskrivelse, i det udaterede essay "The Non-visual Theatre", af den særlige opgave og udfordring han som pladeproducer stod overfor i den fonografiske remedialisering af den amerikanske musical. Da dette essay kun findes i et svært tilgængeligt privattryk af udvalgte essays skrevet i årene 1948-1956, tillader jeg mig her et længere citat:

A large contribution to the establishment of "classics" in this field [of American show music] has been the phonograph record, and more specifically the recordings of complete shows, with, when possible, the original casts. With these,

Oakville: Mosaic Press. 1998. s. 139. Liebersons specifikke rolle i dette (for)handlingsforløb fremgår desværre ikke, men ifølge Nigel Simeone var Lieberson overbevist om forestillingens kvaliteter efter at have set en tryout i Washington i august 1957. Se Nigel SIMEONE. *Leonard Bernstein: West Side Story*. Farnham: Ashgate. 2009. s. 140-42.

29 Om udeladelsen af dialog har Lieberson udtalt: "Another thing I did away with was dialogue lead-ins for songs unless they were absolutely necessary. I would have to explain patiently to the librettist and the composer and lyricist that you could listen to a song on a record forty times, but to hear some banal, spoken introduction to the song drives you nuts after the third time." Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173. Samme beskæring gjaldt de typiske musikalske mellemstykker med dialog, og Lieberson følger her blot en da allerede fremherskende konvention i indspilningen af OBC-album, skønt han ikke længere var begrænset af 78'erens begrænsede spilletid per pladeside.

an archive of American Lyric Theatre is being established. This marks, I believe more than any other factor, a coming of age, and a decentralization which was never before possible, no matter how extensively a show might have toured. Therefore, the making of a "show album" is not, or should not be, a mere setting down of the tunes in their proper order, but, as far as possible, a recreation in aural values of excitement, tension, and dramatic progress. This is not achieved just by putting microphones in front of an orchestra and singers. To take a specific and very good example: the recording procedure of SOUTH PACIFIC started long before its New York opening. Counting rehearsals, Boston and New York performances, I saw SOUTH PACIFIC fourteen times before we went into the recording studios. I also had out-of-theatre conferences with [composer] Dick [Richard] Rodgers, [lyricist and book writer] Oscar Hammerstein, [book writer and director] Joshua Logan, [stars] Mary Martin and Ezio Pinza. Despite all this, the most important moments are those in the recording studio itself. It's there that it becomes perfectly clear what is aural and what is not. It is there that ingenuity must substitute heightened musical effects for the action and scenery of the theatre. The elusive quality of atmosphere is all-important to the recordings. The music of a show, as it is heard in the theatre, is unlike any other collection of sounds in the world, and I suppose it is obvious to say that one could collect together the best possible musicians, singers and conductor and still not convey the excitement of an opening night. Yet this should be the sought-for ideal in recording a complete show. Some of this excitement can be achieved technically, which is to say by the use of microphone placement. But yet more can be done by editing of the material and careful building of climaxes, just as they are carefully built in the theatre. This also means that whoever controls the recording must have a very clear idea of what the performance sounds like in the theatre because, strangely enough, the same theatre performance may sound quite different coming through a microphone. In other words, it may be necessary for the singer to change his whole performance in front of a microphone in order to simulate the way he sounds in the theatre !³⁰

Med betoning af musical-albummets betydning for dokumentationen og den kulturelle udbredelse af musicalen som særlig teaterform, ser Lieberson det primært som sin opgave at genskabe det levende teaters *excitement* og atmosfære i et rent auditivt medie.

I bedømmelsen af *West Side Story*-albummet er det netop denne kvalitet, som også nutidens kritikere ofrer opmærksomhed, fx kritikeren Piers Ford: "The original Broadway cast recording retains a freshness and immediacy which few works of a similar age could boast."³¹

Det skal her påpeges, at original-opsætningen i sig selv netop fremhæves som et på det tidspunkt frisk pust på Broadway, hvor frustreret ungdom i hidtil uset omfang eks-

30 Goddard LIEBERSON: *Essays*. Privattryk. New York[?]: Supreme Printing Service. 1957.

31 Mark WALKER (red.): *Gramophone Musicals Good CD Guide*, 1. udgave. Harrow: Gramophone Publications. 1997. s. 33.

ploderede på scenen i energisk sang og dans. Skuespillerensemblet var ungt og, bortset fra tre hovedkræfter, domineret af dansere frem for sangere. Som kritikeren Kurt Gänzl konkluderer: "The result was stunning on the stage but, perhaps more surprisingly, it is also stunning on record."³²

I bedømmelsen af albummet hæfter ovennævnte kritikere sig næsten udelukkende ved hovedkræfternes præstationer, som værende af afgørende betydning for albummets unikke teatrale karakter. Også Charles L. Granata tilslutter sig dette kor med: "The performances of Larry Kert [Tony], Carol Lawrence [Maria], and Chita Rivera [Anita] are chock full of the excitement, passion and energy that make *West Side Story* so special."³³ Og Keith Garebian skriver om Larry Kert og Carol Lawrence: "Both seemed to be extending the dialogue into song rather than performing a pure musical duet."³⁴ Kort sagt, selv de lyriske kærlighedsduetter ("Tonight" og "One Hand, One Heart") fremføres med dramatisk nerve. Men også resten af det 'uskolede' skuespillerensemble og ikke mindst orkestermusikernes helt centrale bidrag må fremhæves som væsentlige, i hvad der i endnu højere grad end *Oklahoma!*-albummet har karakter af et ensembleværk.

Kritikerne synes dog at overse, at Lieberson yder et centralt bidrag til albummets særegne karakter af friskhed og umiddelbarhed ved en særlig auditiv iscenesættelse af væsentlige dele af dansemusikken. På scenen udtrykkes centrale dele af såvel handlingsforløb som person- og gruppekarakteristik i dramatisk dans, men uden forestillingens visuelle dimension forsvinder de i principippet lydløse dansere som dramatiserer den ordløse musik. Bortset fra ganske få fingerknips og rytmiske danse-udbrud ('mambo!') er partiturets dansemusik således renset for aktører. En indspilning baseret udelukkende på partituret ville derfor skabe en udtryksmæssig divergens mellem den befolkede vokalmusik og den affolkede instrumental musik. Lieberson skaber sammenhæng (og dermed helhed) ved at befolke store dele af dansemusikken ("Prologue", "The Dance at the Gym", "The Rumble" plus de instrumentale danseafsnit i "America" og "Cool") med menneskelige reallydseffekter så som diverse udbrud, (til)råb, håndklap og fingerknips, men kun undtagelsesvis hørbare dansetrin. I kraft af denne konstruerede live-karakter indfanges forestillingens fysiske aktivitet, der understreger musikkens energi og stemningsspejling, fra kåd løssluppenhed i "America" til angstbetonet frustration i "Cool". Heri ligger utvivlsomt en væsentlig del af forklaringen på albummets teatrale karakter, som ved udeladelse af ouverturen straks slås an, idet prologen nærmest har karakter af en *in media res* åbning.³⁵ Hertil kommer at dansene ifølge Stephen Sondheim bevidst blev spillet generelt hurtigere end det var tilfældet i teatret.³⁶

32 Kurt GÄNZL: *The Blackwell Guide to the Musical Theatre on Record*. Oxford: Blackwell. 1990. s. 359.

33 Didier C. DEUTSCH (red.): *MusicHound Soundtracks: The Essential Album Guide to Film, Television and Stage Music*, 2. udgave. Detroit: Visible Ink Press. 2000. s. 634.

34 Garebian: *The Making of West Side Story*, s. 139.

35 Udeladelsen af ouverturen er måske sket i samråd med Bernstein, som senere hævdede, at han kun skrev en ouverture, fordi han var blevet ansporet til at overholde denne Broadway-konvention. Se redaktør Charles Harmons forord i Leonard Bernstein: *West Side Story*. HPS 1176, uden sidetal.

36 Simeone: *Leonard Bernstein: West Side Story*, s. 143. Stephen Sondheims detaljerede observationer omkring indspilningssessionen, specielt med hensyn til Liebersons materiale-redigering, er nedfældet i et brev til den fraværende Leonard Bernstein. Længere citater fra dette brev gengives i Simeone, s. 144-46.

Endelig synes Lieberson, måske presset af den tidsbegrænsede studie-session, at have prioriteret live-intensitet frem for perfektion. Småkiks i såvel sang som spil og generel mangel på polerethed bidrager til det fremherskende live-udtryk.

Men mens Lieberson formår at indfange musicalens grundlæggende energi og stemnings-karakter(er), lykkes det inden for den fonografiske suite-form kun undtagelsesvist at om-forme forestillingens grundlæggende bandekonflikt og tragisk-romantiske handlingsfor-løb i en auditiv realisering. Specielt dansescenernes bidrag til karaktertegning og plot-ud-vikling omsættes ikke, dertil er reallydseffekterne for sporadiske og uforankrede i specif-ikke karakterer.³⁷ To isolerede eksempler på dramatisk remedialisering skal dog fremhæves:

I kvintetten "Tonight", en sunget montage, hvor de fem hovedaktørerne udtrykker deres meget forskellige forhåbninger og forventninger til aftenens begivenheder, udspiller sig blandt andet forestillingens eneste vokale konfrontation mellem de to bande-førere (ledsaget af hvert deres kor af bandemedlemmer). Her udnytter Lieberson den nye stereo-teknik til at understrege konfrontationen mellem de polariserede bander ved at polarisere dem i stereo-lydbilledet: Riff og the Jets i højre kanal, og Bernado og the Sharks i venstre kanal. Bortset fra en lignende kanal-polarisering i "The Dance at the Gym", hvor banderne konfronteres i dans, er kvintetten "Tonight" det eneste eksempel på en dramatisk udnyttelse af stereo-teknikken. Som helhed er alle stemmer og lydef-fekter mono-centreret, omkranset af en klar stereo-panorering af orkestrets instrumenta-lister. Rent lydteknisk er det således primært orkestret, der boltrer sig på lydsцnenen, med en tydelig eksponering af musikkens rytmiske energi og klanglige nuancer til følge.³⁸

Det andet eksempel udgøres af den omarrangerede "Finale". På scenen udtrykkes den tragiske slutnings eneste lypunkt, den begyndende forsoning mellem de to ban-der, udelukkende visuelt, idet to bandemedlemmer fra hver bande i fællesskab bærer Tonys lig ud til den afsluttende processionsagtige underlægningsmusik (se bilag 2). Lieberson indfanger på albummet denne vigtige dramatiske pointe ved at tilsidesætte Maria og den døende Tonys korte a cappella-reprise af "Somewhere" til fordel for en længere instrumenteret ensemble-version, hvor alle udtrykker den samme tro på mu-ligheden af en bedre fremtid.

Til trods for at Liebersons fastholdelse af den koncentrerede musikalske suiteform sker på bekostning af blandt andet den talte dialog og et sammenhængende dramaturgisk forløb, der kan spejle handlingsforløbet³⁹, formår han i sin fonografiske udfормning af *West Side*

37 Dette ville for eksempel kræve dialogisk omskrivning af danseoptrinene.

38 I den mere end kompetente klanglige iscenesættelse af orkestret trækker Lieberson oplagt på sin erfaring som producer af klassisk musik. Samtidig hylder han en traditionel realisme-aestetik, som det fremgår af følgende citat: "I don't believe in monkeying around electronically – I hate that." Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173.

39 Som kompensation for musikkens manglende refleksion af forestillingens handlingsforløb udvik-lede Columbias George Dale, ifølge musical-skribenten Stanley Green, *OBC*-albummets klassiske omslagsnoter, der er koncentreret omkring et handlingsreferat med de enkelte numres placering og betydning i den dramatiske kontekst indikeret i teksten. Se Loney (red.): *Musical Theatre in America*, s. 402. Også *West Side Story*-albummet havde i sin oprindelige lp-udgave noter af George Dale.

Story at give iscenesættelsen af det specifikt teatrale en hidtil uhørt vægtning; derfor den gennemgående oplevelse af, at de enkelte numre snarere spilles end synges. Denne vellykkede transformation af teaterscenens også visuelt betingende *excitement* til fonogrammets lydscene gør sig gældende i Liebersons produktion af OBC-album generelt og må betragtes som Liebersons væsentligste bidrag til genrens udvikling. Som han selv udtrykker det: "I think that I changed the quality and style of Broadway cast albums."⁴⁰ Denne kontante bedømmelse af eget værk peger netop på den stilistiske drejning, som OBC-albummet generelt undergår under påvirkning af Liebersons teatralisering af genren.

Goddard Liebersons betydning som toneangivende producer i den periode, der i dag betragtes som OBC-albummets guldalder, fremgår alene af den omstændighed, at hans omfattende produktion af OBC-album har opnået status som essentielle klassikere og således fortsat udgør et uomgængeligt referencepunkt i evalueringen af nye udviklingstendenser inden for denne specifikke genre. Skønt ingen producere stod direkte i lære hos Goddard Lieberson, har hans arv øvet indflydelse på stort set alle samtidige og efterfølgende producere af OBC-album. Han indtager derfor naturligt en plads i det selskab af pladeproducere, der i kraft af deres innovative produktion inden for specifikke fonografiske genrer har opnået noget nær auteur-status, som fx Walter Legge, George Martin og Phil Spector.

OBC-albummet som dramatisk kantate: Thomas Z. Shepards Sunday in the Park with George

Den nærmeste arvtager til Goddard Liebersons status som toneangivende producer af OBC-album må være Thomas Z. Shepard. Han begyndte sin karriere på Columbia Records i 1960 og producerede frem til 1974 en række OBC-album, begyndende i 1964 med Walter Marks' *Bajour* og inkluderende Jerry Hermans *Dear World*, Sherman Edwards' *1776* (begge 1969), Bock & Harnicks *The Rothschilds*, Rodgers & Charnins *Two By Two*, Stephen Sondheims *Company* (alle 1970), Kander & Ebbs *70, Girls, 70* (1971). Skønt han kun samarbejdede med Lieberson én gang, som producerassistent på Sondheims *A Little Night Music* i 1973, havde han rig lejlighed til løbende at observere Liebersons produktioner. I 1974 forlod Shepard Columbia som leder af Masterworks-afdelingen til fordel for en stilling som vicepræsident for RCAs Red Seal Division, som blandt andet var ansvarlig for selskabets musical-produktion. Her producerede han blandt andet OBC-album til en række Sondheim-musicals, *Pacific Overtures* (1976), *Sweeney Todd* (1979), *Merrily We Roll Along* (1982), *Sunday in the Park with George* (1984) plus koncert-versionen af *Follies* (1985). Fra 1986-88 arbejdede han som leder af MCA Classics, men hans musical-produktion i denne periode inkluderede ingen OBC-album. Siden 1988 har Shepard fungeret som uafhængig producer.

Som det fremgår af følgende tre citater, repræsenterer ikke mindst Thomas Z. Shepard en direkte fortsættelse af den udviklingslinje, som Goddard Lieberson formåede at

40 Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173.

konventionalisere inden for produktionen af OBC-albummet i løbet af 1950'erne og 1960'erne:

What I learned from Goddard was that a phonograph record is a *record*. It must stand on its own. It's wonderful to have the liner notes to fill you in. It's wonderful to have pictures on the front and back of the album. But the bottom line is: when you put that record on the phonograph and play it through, you should have some feeling for and comprehension of that show. All by itself, if possible. My basic premise is that I'm not so much making souvenirs for people who've already seen the show, but that I'm making recordings that will have a life for people who have *not* seen the show.⁴¹

I feel that recording is its own medium, its own art form. [...] Whatever I feel is legitimately in the minds and hearts of the creators of the show, which they were able to express with sets, lights, and costumes – if I can reinterpret that or reshape it so that what was in their hearts and minds has an aural equivalent on the recording, I think that's not only my right, I think that's my job.⁴²

All professional recording is the creation of an illusion; it's not the actual representation of the show. I think it's necessary to find ways of making the studio experience have the emotional impact of the theatrical experience. As a recording producer, you must make awfully sure that the people in your cast are delivering through their voices, as actors, what they have previously depended on delivering visually as well. I never look at the performers as they record because it's a trap...you'll *see* much more than you'll *hear*.⁴³

Shepards her udtrykte bevidsthed om fonogrammets egenart som auditivt medium og kunstform samt de nødvendige konsekvenser heraf for konceptualiseringen af OBC-albummet som et selvstændigt æstetisk artefakt stemmer i alt væsentligt overens med, hvad Goddard Lieberson forsøgte og langt hen ad vejen formåede at realisere i sin produktionspraksis.

Men en væsentlig forskel mellem de udfordringer, som Lieberson og Shepard har stået overfor som producere, udgøres af den generelle udvikling inden for musicalgenren. Lieberson var i sin produktion således konfronteret med integrerede musicals i en klassisk udformning: Disse var ikke gennemkomponerede, og de enkelte musiknumre var kun undtagelsesvist konciperet og udformet som komplette scener og derfor generelt isolerbare med oplagte muligheder for bortredigering af for eksempel underlægning med dialog.

41 Citeret i Loney (red.): *Musical Theatre in America*, s. 399.

42 Citeret i Scher: "Thomas Z. Shepard: The Definitive Take", s. 42.

43 Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 174. En eksemplarisk illustration af Shepards sidste pointe udgøres af Elaine Stritchs gentagne forsøg på at indsnyge sit hovednummer 'The Ladies Who Lunch' i forbindelse med indspilningen af *Company*-albummet i 1970. Den hjerteskærende seance udgør den dramatiske kulmination på Pennebakers allerede omtalte dokumentarfilm.

Shepard største fortjeneste som producer af OBC-album anses af alle kritikere for at være hans allerede omtalte række af Sondheim-album. Og netop Stephen Sondheims udtalte tendens til at arbejde i gennemkomponerede scener med finmaskede vævninger af forskellige musiktyper og -funktioner (inklusive momentan fravær af musik) samt talt og sunget dialog, har stillet Shepard over for særlige udfordringer. Hans innovative håndtering er her eksemplificeret ved hans fonografiske transformation af Sondheims samarbejde med James Lapine, *Sunday in the Park with George* (fremover kun *Sunday*) fra 1984.⁴⁴

Forestillingen, der har den franske maler George Seurats pointillistiske hovedværk *Søndag eftermiddag på La Grand Jatte* som konceptuelt omdrejningspunkt, udspiller sig i forholdsvis få scener, der enten er koncipert som musikalsk gennemkomponerede eller rummer flere indbyrdes supplerende musikalske indslag, i modsætning til den traditionelle musical, hvor en scene typisk kun indeholder ét musiknummer, oftest som åbning eller kulminerende afslutning. Følgende oversigt viser, hvordan de enkelte scener repræsenteres på OBC-albummet:

Sceneinddeling	Fonogramindeksering
1. akt	
1. parkscene (med indskud)	"Sunday in the Park with George" "No Life"
1. studioscene	"Color and Light"
2. parkscene	"Gossip" "The Day Off"
2. studioscene	"Everybody Loves Louis" "Finishing the Hat"
3. parkscene	"We Do Not Belong Together" "Beautiful"
	"Sunday"
2. akt	
3. parkscene (fortsat)	"It's Hot Up Here"
auditoriumsscene	"Chromolume #7"/"Putting It Together"
museumsscene	"Children and Art"
4. parkscene	"Lesson #8" "Move On" "Sunday"

Det musikalske forløb, der på grund af albummets track-indeksering umiddelbart fremstår som en traditionel række af enkeltstående numre, viser sig ved gennemlyt-

44 Det benyttede *Sunday in the Park with George*-materiale er: Stephen SONDEHIM: *Sunday in the Park with George*. Klaverpartitur. New York: Revelation Music Publishing & Rilting Music, Cop. 1984 & 1987; Stephen SONDEHIM & James LAPINE: *Sunday in the Park with George*. Libretto. New York: Applause Theatre Book Publications. 1991; og cd-version af OBC-albummet udsendt på RCA/BMG: RD85042.

ning klart at reflektere de enkelte sceners musikalske iklædning med tydelig sammenkædning og gruppering af enkeltscenernes musik. Overordnet betragtet har Shepard således forsøgt at transformere den enkelte scene til et musikalsk koncentrat frem for at skabe en suite af separate numre, og derved bibeholde såvel musikkens som scenens dramatiske funktion og betydning i helheden. Som Shepard selv udtrykker det:

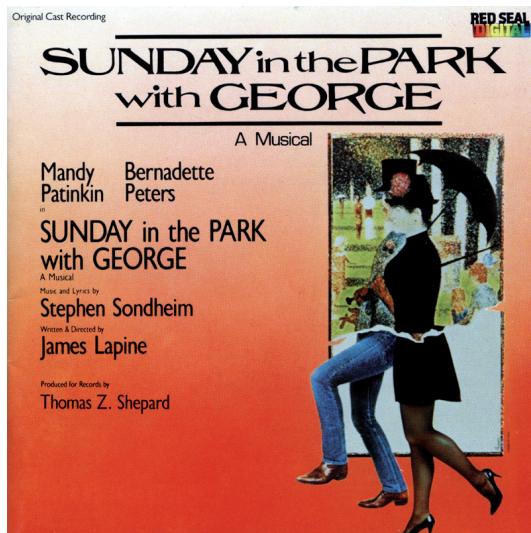
I wanted to turn [the album] into a dramatic cantata rather than a collection of numbers [...] where dialogue would be abridged and used over music so that the thing ran as a continuous stream. And Steve [Sondheim] and Jim [Lapine] leaped at the opportunity.⁴⁵

Som illustration af denne specielle fremgangsmåde er Shepards transformation af første akts længste og mest komplekse scene, nemlig den anden parkscene, eksemplarisk:

Denne scene udgøres ligesom de øvrige parkscener i første akt af en mosaik af handlingstråde, hvor hovedplottets to temaer, Georges forhold til henholdsvis Dot (kunst versus kærlighed/privatliv) og Jules (kunst versus kritisk anerkendelse/karriere) væves sammen med en række vignet-agtige glimt af det liv, som udleves søndag i parken af maleriets betragtelige persongalleri (17 enkeltpersoner). Denne mosaik gives af Lapine og Sondheim en meget plastisk og rapsodisk udformning, hvor talt dialog med og uden underlægning (og underlægning med og uden tale) veksler med korte eller længere vokalmusikalske indslag, hvoraf kun enkelte har en mere traditionel afrundet form, nemlig "The Day Off (Part 1)" (Georges hundedeimitationer), "Everybody Loves Louis" og "Finishing the Hat". I bilag 3 forsøges givet et overblik over den såvel indholds- som formmæssigt meget sammensatte scene. For i sin nødvendigvis forkortede auditive iscenesættelse at skabe klarhed, i hvad der selv med maleriet/scenen som ramme udgør en kompleks dramatisk og visuel konstruktion, har Shepard valgt at bortsætte alle i denne scene udelukkende talte og stumme roller (Jules & Yvonne, Louis, en hornist, Louise, Mr & Mrs), hvorved ikke mindst scenens bipersoner reduceres betragteligt. De tilbageværende enkeltpersoners mere eller mindre fikserede sceneposition overføres til lydscenen ved hjælp af stereo-panorering og bidrager til de enkelte vignetters auditive distinkthed.⁴⁶ Desuden udvides stumme optrin med underlægning, blandt andet scenens kulminerende chokerende tournure-drejning, hvormed Dot bekendtgør sin graviditet. I mangel på denne oprindelige kulmination, skaber Shepard et alternativ ved at højne kontrasteringen af Dot og Georges vægtigste og meget passionerede partsindlæg, henholdsvis "Everybody Loves Louis" og "Finishing the Hat". Dette gøres ved på albummet at give "The One

45 Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 177.

46 Det klareste og mest imponerende udtryk for denne nuancerede stereo-panorering sker i kulminationen af 'It's Hot Up Here' i begyndelsen af 2. akt (3:32–3:46), hvor hele tretten af maleriets samlede persongalleri på fjorten sekunder udtrykker deres frustration i en geværsalve af sekund-korte sungne udbrud, der, afspejlende personernes sceneplacering, bevæger sig fra venstre til højre kanal.



Sunday in the Park with George.⁴⁸ Reproduktion af originalt album-cover på cd-udgave.

Sondheims komplekse materiale-vævning må Shepards udvælgelse af materiale ved en afvejning af dets dramatiske vægt nødvendigvis komme til kort, da produceren ikke er indstillet på en grundlæggende anden balance mellem vokalmusik og dialog med (eller uden) underlægning. I komprimeringen af anden akts gennemkomponerede "Putting It Together"-scene, hvor de gennemgående indslag af underlægning, "Cocktail Music" nr. 1-4, bortredigeres, giver Shepard alligevel en smule mere plads til talt dialog, og det lykkes ham i denne også mosaik-lignende scene i endnu højere grad at bevare scenens dramatiske *flow* og pointer.

Også forestillingens basale visuelle koncept, der i første akt direkte afspejler maleriets tilblivelse, ønskede Shepard at transformere. Her hans egen udlægning:

I also thought that we had to do in sound for the record what was done in pictures for the stage. We had to create an opening where the orchestra would grow, the way the stage filled with light – as George kept adding color. We used three different-sized orchestras. The regular pit orchestra was used for most of the score; the midsized orchestra – with twice as many strings – was used for more sweeping and romantic numbers like 'Move On'; and the biggest orchestra – with three times as many strings – was used for the finales of both acts. I wanted it so that, when you got to 'Sunday' – which was the realization of the actual painting – the sound would be more glowing and more burnished. I even recorded the voices further back from the microphones, with digital reverberation added later on. Here was the painting represented in its most idealized

on the Left" (nr. 14) en ny placering mellem nr. 12D og 12E. Men bortset fra denne omrokering gøres det tilbageblevne materiale alt i alt kun til genstand for begrænset redigering (se kommentarer i bilag 3).⁴⁷

Tidsmæssigt halveres scenen fra en varighed på over 30 minutter til godt 15 minutter, hvilket proportionalt set stemmer overens med en samlet spilletid på knap 70 minutter. I denne musikalske koncentration lykkes det Shepard at bibeholde scenens grundlæggende karakter af vignet-mosaik, men enkelte af scenens centrale udvekslinger, for eksempel den mellem George og Jules, mistes. Stillet overfor Sond-

47 Ifølge Zadan var såvel Sondheim som Lapine aktivt involveret i redigeringen. Se Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 178.

form. We were using music as the equivalent of color and light to establish a mood for the entire recording.⁴⁹

Det er værd at bemærke sig, at dette *sound*-koncept, som repræsenterer en ikke senere konventionaliseret innovation, blev udtaenkt på et tidspunkt, der var præget af overgangen fra analog til digital lydproduktion. *Sunday* var Shepards første digitalt indspilte *OBC*-album og hans fascination af den nye digitale lydscene fremgår tydeligt af følgende samtidige citat:

When you hear that arpeggio at the beginning, it comes out of an absolute eerie silence [...] and there's nothing like it. There is a tactility to *Sunday in the Park with George* that I have never achieved before.⁵⁰

En anden teknologisk gevinst ved digitaliseringen var naturligvis cd'en, hvis udvidede spilletid gav produceren et større råderum, da han nu stod overfor et potentieligt ubrudt forløb på over 70 minutter. Betydningen af introduktionen af dette format for rekonceptualiseringen af *OBC*-albummet fra sang-suite til dramatisk kantate bør ikke overses.

I 1994, ti år efter albummets tilblivelse, karakteriserer Shepard udviklingen fra auditiv iscenesættelse af enkeltnumre til enkeltsцener og dermed større vægtning af en transformation af musicalen som dramatisk helhed, som en generel tendens inden for hans egen produktion af *OBC*-album:

More and more often we're presenting the whole dramatic thrust of the show. We did it with *Sweeney Todd* and *Sunday in the Park with George*, but those seemed like exceptions. Now it's practically the rule. It's almost like producing radio plays. You've got continuity, underscoring, sound effects. You should be able to close your eyes and get a fairly satisfying dramatic experience.⁵¹

Med sin klare vægtning af sceneforløb frem for afsluttede musikalske numre har Shepard bidraget til en yderligere potentiering styrkelse af *OBC*-albummets teatrale karakter. Men til trods for hans ideelle forestilling om musical-albummet som en nærmest autonom dramatisk genre, hvori musicalen som forestilling er gjort til genstand for en remedialisering som musikalsk hørespil, er det værd at bemærke, at også *Sunday*-albummet indeholder såvel handlingsreferat som sangtekster med sparsomme beskrivelser af scene-aktivitet samt adskillige scene-fotos.

48 RCA: RD85042.

49 Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 178. Også Goddard Lieberson tog sig friheder med hensyn til arrangement og orkestrering, hvis han fandt det nødvendigt, som det fremgår af følgende citat: "I sometimes changed the arrangements and tempos for the record – not always pleasing the arranger – but the sound you write for in the theater is quite different from the sound you need on an album." Citeret i Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 173. Thomas Z. Shepard giver følgende eksempel: "I fell in love with Goddard's cast album for [Jule Styne & Stephen Sondheim's] *Gypsy* [1959]. When Ethel Merman sings "Small World", there is a most beautiful and very high string line, moving at parallel twelfths to her voice – a stroke of orchestration genius! When I went to see the show, it wasn't there, because that was created by Goddard for the recording, one of those wonderful touches he was so good at." Citeret i Loney (red.): *Musical Theatre in America*, s. 399.

50 Zadan: *Sondheim & Co.*, s. 178.

51 Citeret i Scher (red.): *Musical Theatre in America*, s. 43.

Denne fortsatte afhængighed af et primært skriftligt supplement til det fono-graferede materiale og ikke mindst noternes traditionelle indplacering af albummets enkelt-tracks i selve forestillingen, peger direkte på OBC-albummets fortsat uafklarede værk-karakter. Til skitsering af denne særlige problematik følger afslutningsvis en kort refleksion.

Mellem dokument og værk – Afsluttende bemærkninger

Ordet *record* rummer adskillige betydninger, men i forbindelse med refleksion over OBC-albummets specielle værk-karakter er det oplagt at kontrastere betydningerne ‘plade’ og ‘dokument’.

Igennem hele OBC-albummets udviklingshistorie fra suite af selvberoende enkelt-sange til dramatisk kantate forbliver selve forudsætningen for denne genre uændret. I modsætning til for eksempel rock-albummet eller opera-sættet og de øvrige kompositi-onsmusikalske fonogrammer, der alle typisk konciperes som studieproduceret fonogra-fisk værk uden en eksplisit ekstern reference i form af koncertprogram eller specifik op-førelse⁵², har hvert OBC-album altid en konkret forankring i en Broadway-opsætning. Som allerede omtalt betones denne forankring eksplisit i albummets noter, men alene den omstændighed, at fonogrammet i sagens natur befolkes af teaterskuespillere, der netop her fæstner deres (endnu friske) optræden i original-opsætningen, gør det oplagt at betragte albummet som en form for dokumentation af, hvad der kulturelt betragtes som et centralt punkt i værkets historie. En sådan genealogisk fetichering, også kendt fra musikalske førsteopførelser, forlener original-opsætningen med en særlig aura og status.

Hvad angår denne dokumentariske værdi, der næsten altid betones af såvel kritikere og skribenter som producere og kunstnere, må betydningen af den nødvendige transformation, som den auditive iscenesættelse inden for bestemte teknologiske og kommercielle rammer nødvendigvis indebærer, ikke negligeres. Som blot ét eksempel på en markant modifikation, der hidtil ikke har været omtalt, kan nævnes teksts-censurering af kommercielle hensyn, som det for eksempel var tilfældet med Marc Blitzsteins sangtekster til den meget succesfulde Off-Broadway-produktion af Weill & Brechts *The Threepenny Opera* i 1954.⁵³ Desuden står den udtalte fetichering af *the definitive recording*, som udtryk for ønsket om at fæstne den bedst tænkelige og endegyldige udførelse, på sin vis i skærende kontrast til teatrets grundlæggende live-karakter. Her må teatrets egne komplette live-optagelser (i dag naturligvis video-optagelser) net-op produceret udelukkende med dokumentation for øje betragtes som mere repræsentative som dokument.

52 Den primære undtagelse er naturligvis kommercielt producerede live-optagelser og indspilningen af nyskrevne operaer i deres premiere-opsætning.

53 Omstændighederne med eksempler på de censurerede tekster beskrives i David Farneths noter til cd-genudgivelsen på Decca Broadway: 012 159 463-2, 2000. Efterfølgende opnåede sangen ‘Mack The Knife’ i sin censurerede udgave populærmusikalsk klassiker-status takket være bl.a. Louis Armstrongs indspilning. Til trods for bogstavelig talt hundredvis af indspilninger, er Blitzsteins oprindelige sang-tekt aldrig indspillet kommercielt. Af andre eksempler på censor kan især henvises til klassiske ind-spilninger af Cole Porter og Lorenz Harts ofte ganske saftige tekster.

At der kun findes ganske få eksempler på kommersielt producerede live-optagelser af komplette forestillinger⁵⁴ viser, at pladeindustrien naturligvis ikke prioriterer hensynet til dokumentation eller værkintegritet over en vurdering af hvilken udformning der rummer det største salgspotentiale.⁵⁵ Det er i den sammenhæng værd at bemærke, at det netop er som et selvstændigt koncipieret kommersielt produkt, der primært sælges uafhængigt af den specifikke teaterproduktion, hvoraf det udspringer, at OBC-albummet har vundet udbredelse langt uden for Broadways specifikke teaterkultur.

En alternativ optik til den fremherskende fokusering på OBC-albummet som dokumentarisk biprodukt er denne artikels tematisering af pladeproducerne vekslende bud på auditiv rekonceptualisering, der netop tager sigte på en autonomisering af den fonografiske iscenesættelse som æstetisk artefakt.

I lyset af musical-albummets historiske udvikling rejser sig her en interessant problematik, idet det kan diskuteres, om ikke OBC-albummet i sin tidlige udformning som suite af enkeltstående sange, der lå direkte i forlængelse af den fonografiske Tin Pan Alley-tradition, udgjorde en mere gennemgribende genremæssig autonomisering, ikke ulig det senere rock/pop-album, end senere forsøg på at spejle forestillingen som dramatisk helhed. Thomas Z. Shepards musikdramatiske kantate har nærmest karakter af en genremæssig blandingsform, der faktisk fordrer supplerende noter eller en fuld libretto for i lytningen at indfri producerens ambitiøse intention. Uden en væsentlig opprioritering af talt og eventuelt specialskevet dialog samt lydeffekter er det svært at forestille sig en videreudvikling af denne teatrale rekonceptualisering i retning af et mere autonomt fonografisk værk a la hørespillet.⁵⁶ En udvikling som omvendt ville fordré en mere gennemgribende redigering og bearbejdning af forestillingen og dermed, i puristernes ører, forringe fonogrammets dokumentationsværdi. Med den stigende konkurrence fra de audio-visuelle medier i kraft af kommersielt tilgængelige video-produktioner ville en udvikling bort fra OBC-albummets primært musikalske karakter, som traditionelt har været anset og fortsat anses for genrens egentlige berettigelse, næppe heller være den rette kommersielle strategi.

Som fonografisk genre synes OBC-albummet efter Thomas Z. Shepard ikke at have gennemgået nogen nævneværdig udvikling. Denne nicheproduktion fremstår således i dag i hvad der må betegnes som en konventionel men tilsyneladende livskraftig udformning.

54 Der findes intet komplet live-optaget OBC-album, men den franske musical *Irma La Douce* fra 1956 blev i forbindelse med en genopsætning i 1967 udsendt i en komplet live-optagelse på plademærket Vega. Desuden kan nævnes en komplet studie-produktion af London-opsætningen af Leigh & Darions Broadway-musical *Man of La Mancha* udsendt på MCA Records i 1973.

55 Et af de af kritikerne mest udskældte eksempler på et pladeselskabs forføjede kommersielle udformning af et OBC-album er Capitols *Follies*-album fra 1971. Til trods for forestillingens usædvanligt omfattende score valgte Capitol at fastholde det konventionelle format, dvs. én lp, hvilket medførte en gennemgribende beskæring af Sondheim's musik.

56 Denne genre er endnu udbredt inden for børnemusik, hvor fx Disney-tegnefilm gøres til genstand for en fonografisk rekonceptualisering i form af fortælling med indlagte sange.

Bilag 1 *Oklahoma!* – komparation af klaverpartitur og OBC-album

	Klaverpartitur ¹ /OBC-album	redigering
	Ouverture instrumental	forkortet
1	1. AKT	
1	Oh, What a Beautiful Mornin' instr. underlæg (t. 1-12) vokal (t. 13-80) instr. underlæg (t. 81-84) vokal (t. 85-120)	udeladt + intro (4 takter) udeladt uændret
2	Laureys Entré vokal	udeladt
3	The Surrey with the Fringe on Top vokal (t. 1-105) instr. underlæg (t. 106-39) vokal (t. 140-76)	t. 53-105 udeladt udeladt uændret
4	Kansas City vokal (t. 1-24) instr. dans , inkl. vokal (t. 83-109) instr. dans (t. 109-250)	+ intro (4 takter); 2. refræn efter dans erstattet med t. 37-82 uden vokal udeladt
5	Reprise – The Surrey... vokal, inkl. instr. underlæg	udeladt
6	I Cain't Say No! vokal	uændret
7	Encore – I Cain't Say No! vokal	udeladt
8	Ensembles entré vokal	udeladt
9	Many a New Day vokal , med overledning (t. 90-93)	overledning udeladt; 2. refr. med kor fra nr. 10
10	Dans – Many a New Day instr. dans, inkl. vokal	udeladt, se dog nr. 9
11	It's a Scandal! It's a Outrage! vokal (t. 1-109) instr. underlæg (t. 110-141)	t. 1-2 udeladt; afsluttet med t. 138-41 udeladt
12	People Will Say We're In Love vokal (t. 1-68) instr. underlæg, inkl. vokal (t. 69-116)	2. vers udeladt udeladt udeladt
13	Sceneskift instrumental	
14	Poor Jud Is Daid vokal , inkl. instr. underlæg (t. 18-38)	t. 18-38 udeladt
15	Lonely Room vokal	uændret

1 Richard RODGERS: *Oklahoma!*. Klaverpartitur. New York: Chappell & Co. Cop. 1943.2 Kursiverede titler indikerer albummet *Oklahoma! Volume Two*.

	Klaverpartitur/ <i>OBC</i> -album	redigering
16	<u>Sceneskift</u> instrumental <i>Drømmesekvens</i>	udeladt
17A	<u>Melos</u> instr. underlæg	udeladt
17B	<u>Out of My Dreams</u> vokal	1. refræn = Laurey-tekst
17C	<u>Interlude to ballet</u> instr. underlæg	udeladt
17D	<u>Dream Ballet</u> instr. dans	udeladt
18	<u>Entr'acte</u> instrumental 2. AKT	udeladt
19	<u>The Farmer and the Cowman</u> instr. dans (t. 1-44) vokal (t. 45-181) instr. underlæg, inkl. vokal (t. 182-94) vokal (t. 195-260)	udeladt + t. 1-8, 196-212, 253-60; separat track med titlen 'The Farmer and the Cowman I' udeladt uændret; separat track med titlen 'The Farmer and the Cowman II' forkortet; afslutter tracket 'The Farmer and the Cowman II'
20	<u>Farmer Dance</u> instr. dans	udeladt
21	<u>Sceneskift</u> instrumental	udeladt
22	<u>All er Nothin'</u> vokal , inkl. instr. underlæg (t. 1-148) instr. dans (t. 149-208) vokal (t. 209-58)	+ intro (8 takter); t. 51-68 & 107-124 udeladt udeladt t. 247-58 udeladt
23	<u>Sceneskift</u> instrumental	udeladt
24	<u>Reprise – People Will...</u> instr. underlæg (t. 1-12) vokal (t. 13-48)	flyttet til 'Finale', jf. nr. 29
25	<u>Sceneskift</u> instrumental	udeladt
26	<u>Sceneskift</u> instrumental	udeladt
27	<u>Oklahoma</u> vokal	t. 1-40 (= vers) udeladt
28	<u>Encore – Oklahoma</u> vokal	udeladt
29	<u>Finale Ultimo</u> vokal	udeladt, men erstattet: albummets sidste track 'Finale' er sammensat af en længere vokal-udgave af 'Oh, What a Beautiful Mornin'', plus nr. 24

Bilag 2 *West Side Story* – komparation af klaverpartitur og OBC-album¹

	Klaverpartitur ² /OBC-album	redigering
1. AKT		
1	<u>Prologue</u> instr. dans (t. 1-267) instr. underlæg (t. 268-79)	ALBUM SIDE 1 + åbningsmotiv, jf. t. 42ff. udeladt
2	<u>Jet Song</u> instr. underlæg (t. 1-23) vokal (t. 24-70) instr. underlæg (t. 71-100) [vokal & instr. dans (t. 101-128)] instr. underlæg (t. 129-136) vokal (t. 137-209)	udeladt uændret inklusive dialog også udeladt på Broadway udeladt uændret
2a	<u>Change of Scene</u> instrumental	udeladt
3	<u>Something's Coming</u> vokal	uændret
3a	<u>Change of Scene</u> instrumental <i>The Dance at the Gym</i>	udeladt
4	<u>Blues</u> sceneskift & instr. dans	udeladt
4a	<u>Promenade</u> instr. dans	udeladt
4b	<u>Mambo</u> instr. dans	t. 66-101 udeladt; tracktitel 'The Dance at the Gym'
4c	<u>Cha-cha</u> instr. dans	+ slutning; afslutter 'The Dance at the Gym'
4d	<u>Meeting Scene</u> instr. underlæg (t. 231-49) instr. dans (t. 250-66)	udeladt
4e	<u>Jump</u> instr. dans	udeladt
5	<u>Maria</u> vokal	uændret
6	<u>Balcony Scene [duet: Tonight]</u> instr. underlæg (t. 1-29) vokal (t. 30-128) instr. underlæg (t. 129-144) vokal (t. 145-54)	tracktitel 'Tonight' udeladt + t. 28-29; t. 121-128 udeladt udeladt uændret
7	<u>America</u> vokal & instr. dans	uændret

1 En lignende komparation findes som appendiks i Nigel SIMEONE. *Leonard Bernstein: West Side Story*. Farnham: Ashgate 2009. s. 155-57. Simeone benytter derimod det senere redigerede orkesterpartitur publiceret af Jalni Productions i 1994 som sammenligningsgrundlag.

2 Leonard BERNSTEIN: *West Side Story*. Klaverpartitur. New York: G Schirmer and Chappell & Co. Cop. 1957 & 1959.

	Klaverpartitur/OBC-album	redigering
7a	<u>Change of Scene</u> instrumental	udeladt
8	<u>Cool</u> instr. underlæg/intro (t. 1-8) vokal & instr. dans (t. 9-175)	t. 1-2 og dialog udeladt uændret
8a	<u>Continuation of Scene</u> instr. dans/underlæg	udeladt
8b	<u>Under Dialogue & Change of Scene</u> instr. underlæg & sceneskift	udeladt
9	<u>Under Dialogue</u> instr. underlæg (t. 1-34)	udeladt
9a	<u>One Hand, One Heart</u> instr. underlæg (t. 35-66) vokal (t. 67-149)	udeladt + intro
10	<u>Tonight</u> [kvintet] vokal	ALBUM SIDE 2 uændret
11	<u>The Rumble</u> instr. dans	uændret
	2. AKT	
12	<u>I Feel Pretty</u> entr'acte & instr. underlæg (t. 1-139) vokal (t. 140-313)	udeladt uændret
13	<u>Under Dialogue</u> instr. underlæg <i>Ballet Sequence</i>	udeladt
13a	<u>Ballet Sequence</u> vokal & instr. dans	uændret; tracktitel 'Somewhere (Ballet)'
13b	<u>Transition to Scherzo</u> instr. dans	
13c	<u>Scherzo</u> instr. dans	
13d	<u>Somewhere</u> instr. dans, inkl. vokal	
13e	<u>Procession and Nightmare</u> instr. dans & vokal	
14	<u>Gee, Officer Krupke</u> vokal	uændret
14a	<u>Change of Scene</u> instr. sceneskift	udeladt
15	<u>A Boy Like That/I Have a Love</u> vokal	uændret
15a	<u>Change of Scene</u> instr. sceneskift	udeladt
16	<u>Taunting Scene</u> instr. underlæg & dans	udeladt
17	<u>Finale</u> vokal (t. 1-6) instr. underlæg (t. 7-28)	ændret ensemble-version fra <i>Ballet Sequence</i> uændret

Bilag 3 *Sunday in the Park with George* – komparation af libretto/klaverpartitur og OBC-album: kondenseringen af 2. parkscene i 1. akt

Karakterer	Klaverpartitur ¹ /OBC-album	redigering
	9 <u>Scene Change to Park</u> sceneskift, instrumental	udeladt
George & Boatman	<i>dialog uden underlæg</i> ²	udeladt
Boatman	10 <u>Gossip Sequence</u> instr. underlæg (t. 1-3)	med tracktitlen 'Gossip' udeladt
The Celestes	instr. underlæg (t. 4-10b)	udeladt
Nurse & Old Lady	instr. underlæg (t. 11-18)	udeladt
Jules & Yvonne	instr. underlæg (t. 19-26)	udeladt
Boatman	instr. underlæg (t. 27-34c)	udeladt
George	<i>pause</i> (t. 35)	udeladt
The Celestes	vokal (t. 36-45)	uændret
Nurse & Old Lady	vokal (t. 46-58)	uændret
Boatman	vokal (t. 59-65)	uændret
The Celestes, Boatman, Nurse & Old Lady	vokal (t. 66-69)	uændret
Boatman	<i>dialog i pause</i> (t. 70)	udeladt
Dot & Louis	instr. underlæg (t. 70)	udeladt
Jules & Yvonne	instr. underlæg (t. 71-82)	udeladt
The Celestes	<i>dialog uden underlæg</i>	udeladt
Dot	<i>dialog uden underlæg</i>	udeladt
Nurse & Old Lady	<i>dialog uden underlæg</i>	udeladt
	11 <u>Cues in the Park</u>	udeladt
Boatman & George	punktagtigt instr. underlæg	
The Celestes & George	punktagtigt instr. underlæg	
George, Dot & Louis	punktagtigt instr. underlæg	
George	12 <u>The Day Off I</u> vokal	med tracktitlen 'The Day Off' få takter udeladt
Hornplayer	12A <u>The Day Off II</u> instr. underlæg (t. 1-2)	udeladt
George & Company	vokal (t. 3-17)	t. 3-4 udeladt

1 Stephen SONDEHIM: *Sunday in the Park with George*. Klaverpartitur. New York: Revelation Music Publishing & Rilting Music, Cop. 1984 & 1987.

2 Kursivering angiver fravær af musik.

Karakterer		Klaverpartitur/ <i>OBC</i> -album	redigering
George & Nurse	12B	<u>The Day Off III</u> vokal	uændret
Celestes & Soldier	12C	<u>The Day Off IV</u> instr. underlæg	udeladt
Louise, Franz & Frieda	12D	<u>The Day Off V</u> instr. underlæg (t. a-j)	[‘The Day Off’ fortsat]
Frieda, Franz & George		vokal (t. 1-9)	udeladt
Frieda & Franz		instr. underlæg (t. 9-18) vokal (t. 19-35)	uændret uændret
The Celestes	14[!]	<u>The One on the Left</u> instr. underlæg (t. 1-15)	indskydes her som del af ‘The Day Off’ t. 7-15 udeladt; dialog = nr. 12C, t. 7
Celestes & Soldier		generalpause (t. 16)	dialog = nr. 12C, t. 12-15
George, Soldier & Celestes		vokal (t. 69-93c)	t. 93b-c udeladt
Jules & George		<i>pause</i>	udeladt
George & Boatman	12E	<u>The Day Off VI</u> vokal , inkl. instr. underlæg	t. 32-38 (underlæg og slutning) udeladt
Company	12F	<u>The Day Off VII</u> vokal	t. 1-2 udeladt
Dot	13	<u>Everybody Loves Louis</u> vokal	uændret
Mr & Mrs		<i>dialog uden underlæg</i>	udeladt
George	15	<u>Finishing the Hat</u> vokal	uændret
Mr, Mrs & Boatman		<i>dialog uden underlæg</i>	udeladt
Old Lady		<i>dialog uden underlæg</i>	udeladt
Dot, George & Comp.	16	<u>Bustle</u> underlæg	udeladt
	17	<u>Scene Change to Studio</u> sceneskift, instrumental	udeladt

Abstracts

Denne selvstændige anden del af en dobbeltartikel om *Original Broadway Cast*-albummet betragtet som fonografisk genre, tematiserer pladeproducerens centrale rolle i remedialiseringen af Broadway-musicalen fra sceneværk til fonografisk værk. Først rettes fokus mod producerens funktion som produktionsleder i forbindelse med selve indspilningssessionen. Dernæst følger en mere indgående behandling af det centrale kreative bidrag, som produceren i en afvejning af æstetiske, teknologiske og kommercielle hensyn yder som fonografisk iscenesætter af Broadway-musicalen, nu i en udpræget værk-analytisk optik. Her fokuseres på tre udvalgte OBC-album, der tilsammen repræsenterer såvel centrale bidrag fra tre historisk indflydelsesrige producere som genrens overordnede udvikling fra sang-suite til dramatisk kantate: Jack Kapps *Oklahoma!* (1943), Goddard Liebersons *West Side Story* (1957) og Thomas Z. Shepards *Sunday in the Park with George* (1984).

This standalone second part of a double article on the Original Broadway Cast album viewed as a phonographic genre examines the key role of the record producer in the re-medialization of the Broadway musical from stage work to phonographic work. It opens with a discussion of the function of the producer as leader of the recording session. Then follows a more detailed work-analytical study of the aesthetically, technologically and commercially influenced creative accomplishment achieved by the producer as phonographic director of the Broadway musical. Three OBC albums are considered representing both key contributions by three historical producers and the general development of the genre from song suite to dramatic cantata: Jack Kapp's *Oklahoma!* (1943), Goddard Lieberson's *West Side Story* (1957) and Thomas Z. Shepard's *Sunday in the Park with George* (1984).

Hvor frit er egentlig frit?

Et forsøg på en kvantificering af rubatopraksis
i vestlig, klassisk musik

Indledning

Und kann einer in solchen Fantasien und Capriccien sein Kunst vnd artificium eben so wol sehen lassen: Sintemal er sich alles dessen / was in der Music tolerabile ist / mit bindungen der Discordanten, proportionibus, &c. ohn einigs bedencken gebrauchen darff; Doch dass er den modum vnd Ariam nicht gar zu sehr vberschreite / sondern in terminis bleibe: Darvon an einm andern Ort / geliebts Gott/ mit mehrerm sol gesagt werden.¹

(Og man kan meget vel lade sin kunst og kunstfærdighed se i sådanne fantasier og capriccier; al den stund man uden betænkelighed må bruge alt, hvad der er tilladeligt i musikken, med forudholdsdissonanser, skift i proportioner osv.; dog må man ikke gå for meget væk fra tonearten og rytmen, men må blive inden for grænserne; derom skal der, om Gud vil, siges mere på et andet sted.) Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*.

Man skulle umiddelbart tro, at artiklens titel er et vrøvlespørgsmål som f.eks. "hvor bred er en snæver vending" eller lignende, men ved nærmere eftertanke må man spørge, om ikke det bundne altid er nødt til at være til stede i et eller andet erkendeligt omfang, for at vi er i stand til at opfatte, at der overhovedet er tale om frihed – og omvendt. Denne artikel undersøger, om den rytmiske frihed har grænser, logiske såvel som empiriske, og i så fald hvilke. Den tager udgangspunkt i lignende forudgående undersøgelser, primært Carl Czernys² og David Epsteins³ metodisk forskellige, men resultatmæssigt beslægtede arbejder. Centralt i artiklen står resultaterne af en empirisk undersøgelse af disse frihedsgrenser, som forfatterne vil indplacere i en mere filosofisk kontekst.

Af artiklens indledningscitat fra 1619 ser vi banen kridtet op for næsten 400 år siden; man kan inden for musik tillade sig næsten alt, især i frie former som fantasier, capriccier, præludier, toccataer osv., ja, man kan faktisk gøre brug af alt, hvad der i det

1 Michael PRAETORIUS, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619, p. 21, her citeret efter Matthias Schneider: *Ad ostentandum ingenium*, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXII, 1998, p. 113.

2 Carl CZERNY: *Vom dem Vortrage (1839) Dritter Teil aus Vollständig theoretisch-practische Pianoforte-Schule, op. 500*. Faksimile Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1991.

3 David EPSTEIN: *Shaping Time: Music, the brain and performance*. New York: Schirmer Books. 1985.

hele taget er "tollerabile", tåleligt, tilladeligt, blot det ikke bliver for galt. Man må ikke gå til excesser. For galt bliver det, hvis man mister kontakten med tonearten, modus, eller med "ariam". "Aria" har ikke her noget med tykke divaer at gøre, som til orkesterakkompagnement kaster sig ud i koloraturer; ej heller betyder det melodien, cantus firmus eller noget andet i den retning, det betyder andamentoet, groovet, la cadence, "måden den går på". Belæg for denne tydning kan findes eksempelvis i New Grove VI,⁴ hvor der står "Strictly, its Italian sense may be rendered as "style, manner and course", as of a melody". Under opslagsordet 'air', som er det samme ord på engelsk, står der ligeledes: "English writers sometimes used the word 'air' in another somewhat different way, apparently denoting not a tune itself but the aesthetic quality of a piece of music that might be summed up as inevitable rightness [...]"⁵ På samme måde bruges ordet af den engelske gentleman og musikskribent Roger North⁶. Vi har ovenfor oversat ordet 'air' med 'rytm'en', men det er egentlig ikke fuldstændig dækkende; i hvert fald kun, hvis man tænker de andre ord, der nævnes i New Grove-artiklen, med ind under det begreb. Det betyder dog ikke, at musikere ikke må strække hverken modus eller "aria" noget, bare vi nøjes med at stikke den ene fod uden for måtten, "nicht gar zu sehr vberschreite".⁷

Lige så længe der er blevet taget den slags rytmiske kunstgreb i brug, og det vil formentlig sige altid, lige så længe har diskussionen verseret om, hvor frit man kan tillade sig at spille, når man spiller frit. Der har altid været fagfolk, der som Praetorius har manet til besindighed, og på den anden side har der været fremragende musikere, som har hævdet, at det ikke nyttede noget med alt det mådehold: Det nyttet ikke at sætte grænser for åndens frie udfoldelse. Lad os f.eks. citere Paderewski: "The value of notes diminished in one period through an accelerando, cannot always be restored in another by a ritardando. What is lost is lost."⁸ Her er der ikke nogen måtte at holde sig på. Carl Czerny, der med sin afhandling om foredragets betydning er en af vore hovedkilder til den tidlige romantiks opførelsespraksis, blev af sin medelev hos Beethoven, Anton Schindler⁹ og hans folk anset for at være forsiktig, tilbageholdende og konservativ, når det gjaldt disse rytmiske forandringer, selvom hans konkrete anbefalinger i hans bog om fortolkning langt overskridt, hvad de fleste nutidige musikere ville have fundet på. Man kan se sådan på det, at man har et ganske bredt spektrum af tolerance over for forskellige metriske friheder, og enhver epoke eller enhver stilretning vælger de rytmiske begivenheder, som den anser for "tollerabile", og den vælger også i hvor høj en grad, de kan anvendes. Tager vi det samlede spektrum inden for vestlig klassisk musik, udgøres den liberale ekstrem formentlig af folk, der indtager Paderewskis stand-

4 The New Grove Dictionary of Music and Musicians VI, 1980, red. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Ltd. London, opslagsord "Aria".

5 New Grove VI, 1980, opslagsord "Air".

6 Roger NORTH: *The Muscill Grammarien*, 1728, red. Mary Chan and Jamie C. Kassler, Cambridge University Press 1990, s. 128. Her kaldes det "tunes", men meningen er den samme.

7 jf. note 1.

8 Henry T. FINCK: *Success in Music*. New York: Charles Scribner's Sons. 1927. s. 459.

9 Anton Felix SCHINDLER: "Biographie von Ludwig van Beethoven", oversat af Constance S. Jolly i: *Beethoven as I knew him*. red. Donald W. MacArdle. London: Faber 1966, s. 421.

punkt, det gælder ultrasenromantikere som f.eks. den franske pianist Alfred Cortot, mens det modsat ekstreme synspunkt rimeligvis indtages af os selv og vores tidsalder, i hvert fald i det omfang vi betragter os selv som arvtagere til Stravinskys berømte særdeles restriktive synspunkt, hvor han frabeder sig enhver form for fortolkning af nodeteksten.¹⁰ Stravinskys eksempel demonstrerer dog bedre end de fleste, at der er grund til at skelne skarpt imellem, hvad folk siger, og hvad de gør. Hans egne indspilninger er ofte meget forskellige både fra nodeteksten og i øvrigt også fra hinanden, i de tilfælde hvor han har indspillet et værk flere gange, som f.eks. 'Sacre du Printemps'.¹¹

Men findes der logiske grænser i begge retninger? Findes der natur- eller kulturgivne grænser for, hvor rytmisk strengt bundet eller hvor frit man kan spille eller for den sags skyld opfatte? Forsøg har vist, at det ikke er menneskeligt muligt at følge et tempo med fuldstændig metronomisk præcision,¹² men er der tilsvarende grænser for vor evne til at spille frit? Her kan man begynde med at spørge, hvorfor vi bruger netop disse ord om de to fremgangsmåder, at vi henholdsvis spiller meget i eller uden for takten. Til daglig betragtes vel "bundet" som et negativt, "frit" derimod som et positivt ladet ord. Vi opfatter det som behageligt at have fri, f.eks. fra arbejde, hvorimod at være "bundet af forpligtelser" ikke klinger nær så rart. Vi er parat til at sætte tropper ind, for at et folkeslag skal være "frit", for at de ikke skal være "slavebundne" under fremmed styre. Men normalt synes vi, det er vældig behageligt, hvis musikken spadserer derudaf i et genkendeligt metrum, og at musikerne er i stand til at holde takten nogenlunde. Hvis de ikke kan det, siger vi grimme ting om deres evner og vil ikke spille med dem. Vores ros bliver derimod ikke nødvendigvis større, jo "friere" der bliver spillet, tværtimod, og det kunne jo tyde på, at denne frihed, hvis vi i det hele taget skal kalde den sådan i rytmisk sammenhæng, faktisk har sine begrænsninger. Det ser ud, som om vi skelner mellem "frihed" og "kaos", og som om "frihed" adskiller sig fra det kaotiske derved, at der er nogle ordnende faktorer i den, og den altså ikke er så fri endda.

Omvendt er vi heller ikke så glade for de musikere, der holder en alt for stram takt og holder sig så tæt som muligt på det trykte nodebillede. Vi siger, at de "spiller med en metronom i nakken", og det er heller ikke rosende ment. Vi er ikke glade, hvis musikerne spiller alt for "frit", men vi er næsten ligeså kritiske, hvis de holder sig for tæt til teksten. Jeg taler her fortørnsvis om den klassiske musik, men noget lignende gør sig gældende i andre stilarter.

Vi synes altså at skelne skarpt imellem musikere, der er dygtige til at spille "frit" og musikere, der bare ikke kan holde takten. Den spanske mestercellist Pablo Casals har udtrykt det således: "I like fantasy, I like that, but fantasy with order. Fantasy with love. Ah, we talk of democracy and freedom, yes, freedom, but with order. Fantasy with order. Freedom with order. You can't do anything you like. Well, now, music is

10 Igor STRAVINSKY: *Mit livs historie*. København: Gyldendal. 1969. s. 98. [orig. *Chroniques de ma vie*. Editions Denoël. 1962].

11 For en nærmere diskussion se Richard TARUSKIN: *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press. 1995. s. 97-98.

12 Jonathan D. KRAMER: *The Time of Music*. New York: Schirmer. 1988. s. 73-74.

the same. Yes, fantasy as much as you like, but with order. Liberty with order".¹³ Det trænede øre er ikke i tvivl om, hvad der er hvad, og der er ingen grund til at tro, at dette skulle være en ny situation. Ældre tiders kildeskrifter om musikalsk foredrag bugner dels med anvisninger på, hvorledes man krydrer sit udtryk med diverse udsving, ja, hvordan der faktisk ikke kan blive tale om en fortolkning i det hele taget, hvis der ikke forekommer udsving, og dels skorter det ikke på formaninger til at holde sig inden for sømmelige grænser, der dog aldrig bliver nøjere defineret, men fremstår som selvfølgelige under henvisning til en "god smag", som man går fuldstændig ud fra, at vi er aldeles enige om.¹⁴ Problemet er naturligvis, at man ikke længere kan henvise til en indforstået "god smag", når det drejer sig om fænomener, der går ud over en højst aktuel kulturkreds – begrænsningerne i såvel tid som geografi er tilsyne-ladende ret snævre. Man behøver vel blot at henvise til en så for de fleste af os nærværende ting som tøjmode for at blive klar over, hvor forsiktig man må være: Unge mennesker vil ikke gerne ses i tøj, der er "firseragtigt", ligesom mange – både kvinder og mænd – nødigt ifører sig en frakke fra i forfjor, den ser allerede helt forkert ud. Noget lignende gør sig gældende inden for lyd; lytter man eksempelvis til en tidlig optagelse med Rolling Stones, vil man tydeligt kunne høre, at musikken ikke er produceret for nylig. Lyden er lidt tør i det, og hele produktet forekommer os ufærdigt i forhold til nutidens standard. Da de daværende producere formentlig ikke har haft til hensigt at fremstille et umoderne lydbillede, kan vores umiddelbare reaktioner på det, der på de tidlige Stones-plader forekommer os lidt ubehjæpsomt, tages som et udtryk for, hvor kort tid en "god smag" holder sig.

Hvis man skulle forestille sig en helt fri rytmefrihet, måtte det nødvendigvis indebære en rytmisk struktur, hvorfra der ikke fremgik nogen som helst periodiske forventninger. En sådan er særlig svær at finde, som Judith Frigyesi også når frem til i sin tankevækkende artikel, der tager udgangspunkt i jødisk synagogesang, men som er ganske almennyldig i sine betragtninger om frirytmikkens væsen. Ifølge hende er selv stilarter som den indiske *alap* og den persiske *avaz*,¹⁵ der traditionelt betragtes som helt frie, nok frie i den betydning, at de ikke formidler nogen umiddelbart erkendelig puls. Alligevel kan der ifølge Frigyesi godt skabes forventninger til varigheder og rækkefølger. Hun skriver: "In certain styles one can discover an underlying slow beat which is, however, not performed in any explicit manner with strong accents but remains in the background, allowing for a fluid rhythmic performance."¹⁶

Hovedparten af den klassiske, vestlige musik kommer slet ikke i nærheden af en så frirytmisk tilgang, at der overhovedet ikke er tale om en erkendelig puls. De strukturer, som traditionelt anses for at kræve den frieste rytmiske tilgang er

13 Pablo CASALS: "Musician of the Century". Record M 30216, her citeret efter John H. PLANER: "Sentimentality in the Performance of Absolute Music". *The Musical Quarterly* 73/2. 1989.

14 Fx hos musikteoretikeren Johann MATTHESON: *Der volkommene Kapellmeister*. Hamburg 1739; udgiver: Friederike Ramm, Kassel: Bärenreiter. 1999. s. 267, eller hos Carl Philipp Emanuel BACH: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen*. Berlin 1753, facsimile Kassel: Bärenreiter 2003. s. 122.

15 Judith FRIGYESI: "Flowing Rhythm". *Jewish Nusah, Asian Music* 24/2. 1993. s. 63-64.

16 Ibid. s. 65.

- Recitativer, herunder de instrumentale
- Præludier, især de franske 'préludes non mesurés'
- Toccataer, ikke mindst de, som hører til den såkaldte 'stylus phantasticus'¹⁷

Disse former er ganske vist traditionelt temmelig frie, men kan ikke på nogen måde anses for at være decideret frirytmiske. Der er eksempelvis forskere, der mener, at de franske 'préludes non mesurés' i virkeligheden kan anses for at gå i firdelt takt,¹⁸ eller det kan anføres, at de frie dele af Buxtehudes præludier i 'stylus phantasticus' ligeledes er noteret i firdelt takt. Derudover forekommer et utal af forskellige rubatoformer. Her må vi vel operere med den skelnen, at der ved et rubato er tale om en snydefunktion; man opnår sin effekt ved at skabe en rytmisk forventning, der så ikke bliver indfriet, hvor der ved helt frirytmiske strukturer slet ikke skabes nogen forventninger om en regelmæssig puls overhovedet. Man skal her gøre sig klart, at "frirytmiske strukturer" i betydningen "uden erkendelig puls" ikke nødvendigvis er frie i betydningen "uden lov og orden"; der kan sagtens være stilistiske og opførelsесpraktiske forventninger, som regulerer rytmen alligevel, som også Frigyesi påpeger det.¹⁹

Det er interessant, at de stilarter, der oftest nævnes som værende uden en klar metrik, er uden vestlig harmonik. Det skyldes muligvis, at vestlige, harmoniske – dvs. flerklangsbaserede – stilarter i situationer, når flere spiller sammen, kun meget vanskeligt kan undvære forventninger til, hvornår disse harmonier skal indtræffe. Disse harmonier behøver i mange tilfælde, som f.eks. det ungarske *rubato-parlando* eller de mere recitativiske genrer inden for flamencoen, vel ikke at optræde i det samme splitsekund; men en approksimativ tidsramme for den næste harmonis indtræden er nu svært praktisk. Det kræver selvsagt, at der ved den musikalske afvikling kan skabes nogle forventninger, som gør det naturligt og logisk, at den næste harmoni kommer netop her. Ellers har de involverede musikere ikke en chance for at ramme rigtigt, og det er noget, de færreste musikere bryder sig om. Noget lignende gør sig gældende ved recitativet, navnlig naturligvis det italienske *seccorecitative*. Enhver, der har prøvet at spille continuo til f.eks. en Bach-passion eller lignende, vil vide, at alle disse lange recitativer ikke er svære at spille, men at spørgsmålet om hvornår godt kan kræve temmelig megen prøvetid, og at der er ganske stor forskel på, hvor nemme forskellige evangelister er at akkompagnere, mao. hvor dygtige de er til at skabe temporale forventninger til den næste harmonis indtræden.

Den amerikanske forfatter og dirigent David Epstein påpeger, at tempoet udøver

"[...] one of the most powerful controls in music, affecting everything that will occur in the performance—indeed, in a performer's conception—of a work. It is virtually a master control, for through the pacing of a performance (i.e., its tempo), all details of the music are unfolded in the critical dimension of real time."²⁰

17 Robert PASCALL: "Style". *Grove Music Online*. tilgået 10.02.2011.

18 Se Richard TROEGER: "Meter in Unmeasured Preludes". *Early Music* 11/3. 1983. s. 340-345.

19 Frigyesi. *Flowing Rhythm*, s. 66.

20 Epstein. *Shaping Time*, s. 97.

Det, Epstein her taler om, er ganske vist fortrinsvis det overordnede, det globale tempo, men udsagnet er lige så rigtigt, når det anvendes på tempoforandringer undervejs, hvilket Epstein da også vier nogle kapitler. Det vil sige, at man er nødt til at omgås begge dele med stor forsigtighed.

Epstein gør sig i høj grad til talsmand for en klassisk, afbalanceret rubatoopfattelse. Enhver frase eller ethvert afsnits varighed skulle ifølge ham være lig med antallet af såkaldte "ground beats" inden for dette afsnit, multipliceret med deres individuelle varighed ± 10 procent.²¹ De ti procent stammer fra de biologiske funktioners mangel på præcision og fra Webers fraktion,²² et procentuelt mål for, hvor små forskelle i f.eks. tempo mennesker kan opfatte. Epstein taler ikke her om friytmisk musik, men er i vor sammenhæng interessant derved, at han lægger en uhyre stram målestok for udsving i mere metrisk prægede sammenhænge, men også ved, at han faktisk gør et af de få forsøg, der findes, på en egentlig kvantificering af disse tempomæssige frihedsgrader. Han lægger sig hermed op ad Carl Czerny, som i 1839 skriver følgende:

"Übrigens hüthe man sich, solche accelerando's, ritardando's, etc., zu übertreiben, und etwa durch allzugrosses Dehnen die Stelle unverständlich zu machen, oder durch zu grosses Eilen zu verzerren; ein sehr kleiner, nach und nach gleichmässig anwachsender Grad reicht hin, so dass das vorgeschriebene Tempo kaum um seinen 5ten bis 6ten Theil verändert wird."²³

(I øvrigt skal man være sig for at overdrive sådanne *accelerando'er, ritardando'er, etc.* og f.eks. at gøre det pågældende sted uforståeligt gennem en alt for stor tøven, eller at forvrænge det gennem for megen ilen; en meget lille regelmæssigt tiltagende grad er nok, således at det foreskrevne *Tempo* knap ændres med en femte- eller sjættedel.)

Det interessante ved, at disse to tidsmæssigt relativt adskilte udsagn om grænserne for den rytmiske frihed når til så ensartede resultater, lader sig i vor optik især finde i de metodiske tilgange, de to forfattere har brugt, og som er kendetegnende for de forskellige forskningstraditioner, de tilhører. Epstein baserer sine iagttagelser på – netop – iagttagelse. Hans udtalelse bygger på observation af musikeres tendenser, og på statistisk omregning af indhentede data. Epstein bedriver deskriptiv behandling af empirisk data. Czernys fremgangsmåde er snarere præskriptiv teoretisering; på linje med den indtil da gængse metode for musikteoretiske forfattere bærer hans udtalelser præg af opførelsespraktisk *anvisning*, som tilsyneladende ikke udspringer af observerbare forhold, men legitimeres via forfatterens status (en slags mesterlære). Man kan sige, at dette i forhold til Epstein er den omvendte fremgangsmåde, og vi har hermed at gøre med en metode, der søger at gøre teori til grundlag for empiri (frem for omvendt).

21 Epstein. Shaping Time, s. 377.

22 Webers Law of Just Noticeable Differences, se f.eks. <http://people.usd.edu/~schieber/coglab/WebersLaw.html>, tilgået 21.2.2011.

23 Czerny. Vom dem Vortrage, s. 25.

En empirisk undersøgelse af rytmiske grænser

Som det fremgår af Alf Gabrielssons store review-artikel "Music performance research at the millennium"²⁴ har målinger af konkrete opførelser stået i centrum for performanceforskningen.²⁵ Specielt har målinger i tid, altså af rytmiske begivenheder, tegnet sig for en flerhed af de artikler, der er blevet udgivet på forskningsfeltet. Det er derfor overraskende, at disse arbejder fortrinsvist har beskæftiget sig med mere afgrænsede rytmiske gestalter, altså med det som man med Hugo Riemann kunne kalde agogik,²⁶ hvorimod undersøgelser af hele rubato-fænomenets omfang målt på hele stykker og ikke kun på enkeltgestus ganske synes at mangle. For at undersøge hvilke grænser der er for vores opfattelse af rytmisk frihed inden for klassisk musik, gennemførte vi derfor et forsøg i foråret 2010. Formålet var at teste, hvor store udsving i tempoet man kan tolerere og stadig holde sammen på den (harmonisk betingede) musikalske struktur. Ordet "tolerer" er i denne sammenhæng det operative ord. Det angiver, at det ikke var formålet at finde frem til ideelle rammer for tempoudsving, altså den præcise grad af elasticitet eller frihed i tempoet, som behager os bedst. Det, der i første række var målet, var at etablere en sandsynlig grænse for størrelsen på de tempoudsving, vi kan klare, inden vores opfattelse af musikkens sammenhæng bliver forstyrret.

Som det siden skal fremgå, har vi i nogen grad valgt at benytte os af empirisk baseret metode ved inddragelse af data indhentet fra observation. Artiklen er dog samtidig metodisk at forstå som et stykke traditionel humanistisk-aestetisk forskning. Vore indhentede data benytter vi som rygdækning for den fortolkning, som for os står i højsædet. Vi håber dermed at kunne indkredse nogle brugbare betragtninger om kvantificeringen af rytmisk frihed – i lighed med de to slående ens betragtninger fra så slående forskelligt metodisk hold, som vi så hos Czerny og Epstein. Både Epstein og Czerny skriver om decideret metrisk musik; der findes os bekendt ingen forsøg på at klarlægge, hvor meget frihed musik, som ikke er metrisk koncipert, kan "tåle" uden at gå helt i opløsning, ja, hvor meget nogen musik kan tåle, metrisk eller ej. Logisk set skulle man tro, at frit i sin yderste konsekvens betyder at tempoet når som helst, efter den spillendes forgodtbefindende, kan variere mellem f.eks. 40 og 208 bpm, som er ydergrænserne på de fleste metronomer. Alle, som enten har lyttet til eller sågar selv har prøvet at realisere et af disse frie stykker musik, vil nu nok være grebet af en snigende mistanke om, at dette næppe er tilfældet, og at en sådan fortolkning, selv af et "frirytmisk" stykke musik, ville være i overhængende fare for at blive enten "unverständlich" eller "verzert".²⁷ Som Frigyesi udtrykker det:

"The difficulty lies in the fact that although most of the so-called free rhythms are not entirely metric, they are not entirely free either. This intermediate

24 Alf GABRIELSON: "Music performance research at the millennium". *Psychology of Music* 31/3. s. 221-272.

25 Ibid. s. 222.

26 Hermann ERPF: "Agogik". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Taschenbuchausgabe, München 1989. s. 155.

27 Czerny. Von dem Vortrage, s. 25.

ground between metric and nonmetric rhythm has received so little scholarly attention that we hardly acknowledge that it exists at all.”²⁸

Det nedenfor beskrevne eksperiment er forfatternes forsøg på at måle en afgrænset gruppe musikeres grænse for tolerance overfor denne rytmiske frihed i musik. Vi havde på forhånd opstillet følgende forventninger til udfaldet:

1. At vi ville se en meget restriktiv holdning til tempoudsving, som man ikke selv havde kontrol over, og som ydermere var tilfældigt genererede, som ville ligge under 15 procents udsving.
2. En meget mere liberal holdning til det selvkontrollerede rubato, som meget vel kunne ligge på Czernys 12-20 procent eller derover, idet vi tog i betragtning, at visse afslutningsrubati erfарingsmæssigt er af en anden størrelsesorden.
3. En evne til lynchurtig tilpasning af forventningerne til det næste slag, som mindst ville kunne klare udsving på 30 procent.

Disse forventninger er for hypotese 1 og 2's vedkommende dels deriverede fra Czerny og Epstein og dels af den almindelige musikermæssige erfaring, at man både som lytter og som udøvende kan forudsige langt større udsving, hvis disse indtræffer de syntaktisk rigtige steder, altså steder som understreger musikkens gestus. De i spørgsmål 3 nævnte 30 procent er et gæt, som udspringer af lang erfaring med især orkestermusikeres bemærkelsesværdige evne til at reagere hurtigt på forskelligartede stimuli.

Vi bad på denne baggrund Eske Gram Nørholm, kandidatstuderende i elektronisk musik på Det Jyske Musikkonservatorium, om at konstruere to programstumper, der kan bearbejde en midifil.²⁹ Den ene maskine skulle tilfældigt kunne ændre afspilnings-tempo, men på en sådan måde at en forsøgsperson skulle kunne begrænse disse tilfældigheder manuelt. Maskinen ændrer som udgangspunkt tempo helt tilfældigt mellem de ovenfor nævnte yderværdier, men forsøgspersonen kan begrænse den båndbreddet, inden for hvilken maskinen opererer, således at maskinen f.eks. i stedet for at have 40 og 208 bpm som ydergrænsen nu kun kan skifte indenfor området 90-120. Den anden maskine skulle frembyde en direkte *hands on* kontakt, således at forsøgspersonen ved at manipulere med en midi-controller helt frit kunne sætte tempoet op og ned, og således også frembringe et musikalsk rubato. Endvidere blev maskinerne indrettet til at optage og gemme de enkelte forløb både ved hjælp af en graf og ved hjælp af en logfil. Det blev overvejet at bruge eksisterende programmer som f.eks. Director Musices,³⁰ men hovedvægten blev i denne sammenhæng lagt på den intuitive kontrol over forløbet, hvor andre programmer lægger mere vægt på refleksion og overlagte valg.

Et særligt problem udgjorde udvælgelsen af de stykker musik, der skulle behandles. Indledende pilotforsøg viste hurtigt, at de anvendte midifiler ikke alene skulle kunne forstås af en forsøgsperson, men i mindst ligeså høj grad af computeren. Overførte

28 Frigyesi. Flowing Rhythm, s. 64.

29 De to ”maskiner” er programmeret i MaxMSP og kan rekviseres ved henvendelse til forfatterne.

30 Gabrielsson. Music Performance, s. 232.

man f.eks., som vi forsøgte det, et komplekst stykke musik af frirytmisk karakter som Liszts Petrarca-sonet 104 til midi, gik det omgående helt galt. Figur 1 viser indledningen i originalversionen.³¹



Figur 1. De første fire takter af Liszts Petrarca-sonet 104 gengivet i standardnotation.

Et midi-afspilningsprogram kan ikke skelne mellem eksempelvis almindelige noder og små forsiringsnoder, og det vil derfor i dette tilfælde have svært ved at lokalisere det korrekte sted for pulsslagenes, i de fleste tilfælde fjerededelenes, indtræden. Figur 2 viser det nodebillede som afspilningsprogrammet (Cubase) producerer, når det bliver bedt om at genskabe midifilen på noder. Som det fremgår, er det tydeligvis en helt anden repræsentation af musikken.



Figur 2. Uforarbejdet gengivelse af et computergenereret nodebillede af indspilningen af de fire takter som ses i Figur 1.

Det var tydeligt, at der, ikke overraskende, udover de "rå" noder ligger en hel masse underforstået information til grund for vores opfattelse af, hvor et "slag" indtræffer. Cubase kan ikke skelne mellem f.eks. ornamenterne og den egentlige musik; det har ikke nogen harmoniske vaner og forventninger, og det har da slet ikke noget stilkendskab. Det er med andre ord ganske ude af stand til at "opfatte" rubato,

31 Nodesats: Kurt Skov, Det Jyske Musikkonservatorium.

da dette begreb implicerer nogle forventninger af rytmisk art, som kan snydes.³² Vi blev derfor nødt til at koncentrere os om nogle musikstykker, som er så simple, at der ikke er noget at tage fejl af, dvs. stykker hvor hovedtælletiden og dens simple underdelinger eller multiplikationer er dominerende. Vi valgte at finde disse blandt klaverstykker eller klavertransskriptioner for børn. Dette har, udover simpliciteten, den fordel, at alle midifiler med rimelighed kan afspilles med en helt almindelig klaverlyd, så forsøgspersonerne ikke bliver distraheret af forskellige lyde og instrumentefterligninger.

Listen over stykker ser således ud:

1. H.C. Lumbye: Champagner Galop (Allegro, 2/4)
2. Robert Schumann: Von fremden Ländern (Andante, 2/4)
3. Béla Bartók: Fra 'For Children', bind 2, nr. 1 (Allegro, 2/4)
4. G.F. Händel: Sarabande (Grave, 3/2)
5. Béla Bartók: Funeral Song (Largo, 3/2)
6. Ludwig van Beethoven: Für Elise (Poco moto, 3/8)
7. Dietrich Buxtehude: Toccata i F for orgel (4/4)
8. H.O.C. Zinck: Nu kom der bud fra englekør (4/4)
9. Claude Debussy: Doctor Gradus ad Parnassum (Modérément animé, 4/4)
10. Anton Dvorak: Tema fra den 9. symfoni, 'Fra den nye verden', 4/4

Der er ved udvælgelsen taget hensyn til en vis diversitet med hensyn til stil, tempo og taktart, idet vi dog ved dette forsøg har holdt os inden for såkaldt klassiske rammer, for at ikke individuelle stilistiske præferencer i for høj grad skulle påvirke resultaterne. Endvidere har vi valgt stykker, som er tænkt med et bredt spektrum af frihedsgrader, lige fra det antageligt meget metriske (Champagner Galop) til det erklæret frie (Toccata), for at se hvor stor forskel der ville være på forsøgspersonernes valg af frihedsgrader alt efter, hvorledes komponisterne har tænkt det. Vi er bevidste om, at det at vores udvalg af stykker er koncentreret om klassisk, vestlig musik, der især er skrevet i det 19. og første halvdel af det 20. århundrede påvirker resultaternes globale gyldighed. Fremtidige studier vil være ønskværdige for at godtgøre, om vore resultater er sammenlignelige med tilsvarende forsøg inden for andre stilarter.

Forsøgspersonerne er udelukkende udvalgt blandt professionelle musikere inden for forskellige fag. Vi bad 20 kolleger fra de forskellige afdelinger i Musikhuset Aarhus, nemlig Aarhus Symfoniorkester og Det Jyske Musikkonservatorium, om at bruge tid på os. Christopher Johnson har tidligere påvist, at der, ikke overraskende, er stor

³² Som et led i den empiriske udforskning af den såkaldte "beat induction" (en betegnelse for menneskets evne til at fortolke ("inducere") pulsslaget i musik) har en musikvidenskabelig forskningsgruppe på universitetet i Amsterdam konstrueret en maskine, der anvender matematiske modeller til at foretage "beat induction" og lader en kunstig fod stampe i takt til denne puls. Se: <http://cf.hum.uva.nl/mmm/>, tilgået 28.11.2010.

forskelse på musikeres og ikke musikeres evne til at opfatte og bedømme rubato.³³ Han skriver: "Musicians agreed with expert assessments, whereas non-musicians' scores seemed haphazard".³⁴ Det ville ikke tjene denne undersøgelses formål at beregne på nogle data, der i selve deres natur allerede er påvist at være "haphazard", så vi koncentrerede os straks om eksperterne, de som i selve deres daglige virke træffer beslutning om eller bedømmer udsving i tempo og rytmef.

Vi stillede tre opgaver:

- 1: "Du vil nu blive præsenteret for en række musikstykker. Maskinen skifter selv tempo tilfældigt mellem 20 og 200 bpm, men du har indflydelse på, inden for hvilken båndbredde den skifter, altså om det er i et område som før nævnt, eller om det er i et snævrere område som f.eks. 100-115. Den første opgave går ud på at stille på maskinens udsving, så resultatet bliver bedst muligt efter din personlige vurdering. Temposkiftene er tilfældige, så det er selvfølgelig en tilnærmelse og ikke et kunstnerisk forsvarligt resultat, der efterspørges."
- 2: "Nu spilles stykkerne igen, men denne gang reguleres evt. tempoudsving ikke af maskinen, men af dig via betjening af hjulet. Forsøg at lave et musikalsk rubato."
- 3: "Bank i takt til de efterfølgende eksempler."

De efterfølgende eksempler var nogle versioner af de samme ti midifiler, som vi havde kørt igennem vores tilfældighedsmaskine med stigende procentudsving i tempoet. At banke i takt hertil voldte først ingen problemer, men selvsagt blev det vanskeligere efterhånden som udsvingene blev større. Det var her ikke afgørende at determinere den præcise afstand mellem forsøgspersonens gæt og det faktisk indtrufne slag, men derimod at afgøre, hvornår, altså ved hvor store udsving, vedkommende var så forvirret at yderligere forudsigelser umuliggjordes.

Vi havde på forhånd markeret i noderne, på hvilke steder i musikken, vi havde forøget tilfældighedsmaskinens 'råderum' med ti procent, altså på hvilke steder den overgik fra muligheden for 10 procents udsving til muligheden for 20 procents udsving. Bankningen blev foretaget på en bordplade, og en observatør registrerede i en kopi af noderne, hvor forsøgspersonen 'faldt af'. Registreringen foregik altså i 10 procents intervaller, og resultaterne udgør et gennemsnit af disse. En mere detaljeret registrering af maskinens indstillinger ville næppe have givet mening, da udsvingene inden for hver indstilling ikke har en forudsigelig størrelse. Selvom indstillingen eksempelvis er på 20 procent kan det aktuelle detailudsving sagtens være på eksempelvis 13.

Af de 20 forsøgspersoner kom 10 fra de studerendes rækker og 10 var konservatoriellærere af meget forskellig art og/eller musikere i symfoniorkesteret. Der er ikke taget aldersmæssige hensyn, dvs. at en sammenligning mellem disse to grupper kun kan forholde sig til erfaringsmængde og uddannelsesgrad. De studerende vil som oftest være yngre end lærerne og orkestermusikerne, men dette er ikke nødvendigvis til-

33 Christopher M. JOHNSON: "Musicians' and Nonmusicians' Assessment of Perceived Rubato in Musical Performance". *Journal of Research in Music Education* 44/1. 1996. s. 84-96.

34 Ibid. s. 84.

fældet. Det er et velkendt fænomen fra musikkens verden, at alder og musikalsk udviklingsstadium ikke altid følges ad. Her er der kun taget hensyn til sidstnævnte.

Aldersfordelingen var som følger:

Lærere og orkestermusikere var fra 26 til 59 år med en gennemsnitsalder på 42,4 år.

De studerende var fra 20 til 32 år med en gennemsnitsalder på 25,1 år.

Vi forsøgte ikke at opnå nogen jævn fordeling på instrumentgrupper eller lignende. Organister og orgelstuderende fik en vis overrepræsentation, men ellers var spredningen ganske stor: trompet, bas, komposition, guitar, slagøj, orgel, direktion og cello, på studentersiden: sang, horn, violin, slagøj, fløjte, orgel og teori.

Alle forsøgspersoner blev præsenteret for ovenfor anførte spørgsmål i præcis den ordlyd. Alle fik desuden indledningsvis en anvisning på, hvordan apparaturet fungerede. Udsvingenes størrelse kunne kontrolleres ved hjælp af modulationskontrolhjulet, således, at når hjulet stod i hvilestillingen 0, foretog maskinen ingen tempoudsving mens påvirkning af hjulet ville få maskinens tempomæssige råderum til at stige helt op til 99 procent udsving. Endvidere blev det understreget overfor forsøgspersonerne, at 0 også var et fuldt acceptabelt resultat, og at de ikke nødvendigvis skulle gøre noget, hvis de ikke følte for det. Alle eksempler var randomiseret, ikke alene på forsøgspersonerne, men også på tværs af de tre spørgsmål. Resultatet (på opgave 1) blev aflæst på det tidspunkt, hvor forsøgspersonen havde fundet en indstilling, som vedkommende mente var optimal efter omstændighederne.

Programmet var indstillet til at ændre tempo på vilkårlige tidspunkter mellem 1 og 7 beats og med vilkårlige værdier inden for den valgte båndbredde. Det vil sige, at det musikalske resultat ikke var velfalanceret, at det ikke understøttede fraser, struktur, højdepunkter og andre parametre, som man normalt ville anse for afgørende for at kunne tolerere tempoudsving af nogen art. Alle forsøgspersoner fik mulighed for en eller flere testkørsler indtil vi var sikre på, at de mestrede apparaturet og i øvrigt havde forstået spørgsmålet helt præcist. Ydermere var som nævnt alle professionelle musikere med tilhørende højt udviklet motorik, altså dét, der i øvrige empiriske videnskabelige undersøgelser ofte benævnes 'ekspert'.

Mellem fri og bunden

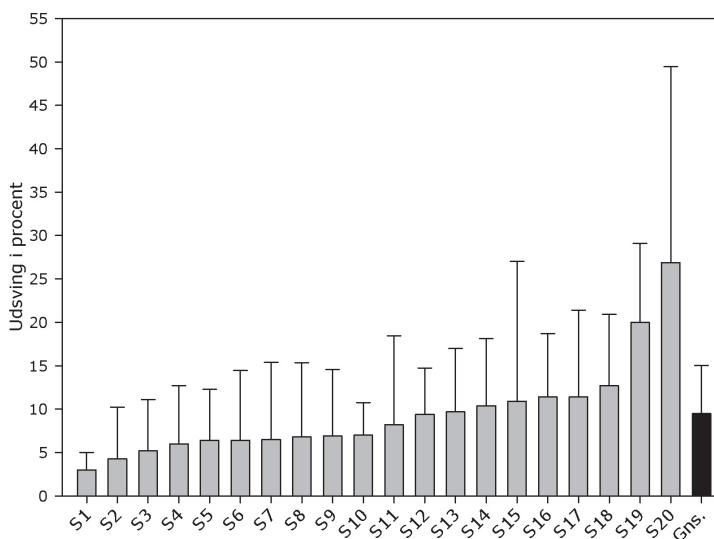
I det følgende vil vi udlægge de resultater og observationer, vi uddrog af forsøget.

I opgave 1 var det globale gennemsnit af alle eksempler og alle forsøgspersoner på 9,5 procent (fig. 3). Det vil sige at den gennemsnitlige forsøgsperson kunne tolerere uplanlagte og i grunden ganske umusikalske tempoudsving på lidt mindre end en tiendeded uden at gøre oprør, og det ligger tæt op ad Epsteins vurdering.

Hvad angår de enkelte eksempler er der nogen forskel på tolerancen overfor ukontrolleret rubato. Ikke overraskende scorer Lumbyes 'Champagner Galop' de laveste udsvingsprocenter, også her er det snarest overraskende at gennemsnittet trods alt kommer så højt op som til 5,6. En galop er ligesom en march ikke en musikart, der op-

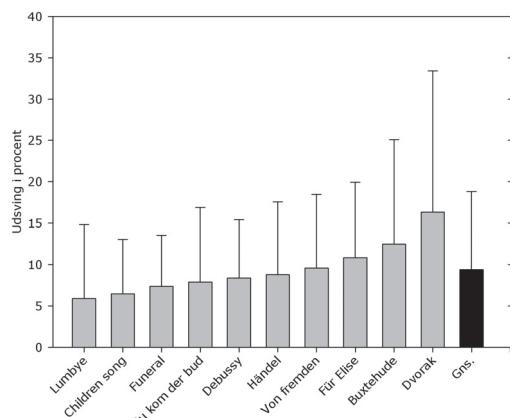
fordrer til føleri og ukontrollerede udsving, men helt stramt skulle den trods alt altså ikke gå. Otte af forsøgspersonerne lod ganske vist modulationshjulet være fuldstændig i fred, dvs. tolererede intet udsving fra computerens side, men hos andre var der så tale om udsving på op til 30 procent. Da alle eksempler blev startet i tempo 100 for ensartethedens skyld, vil det sige, at der var forsøgspersoner, der foretrak udsving mellem 70 og 130 bpm i en galop frem for det helt stabile tempo. Mindre overraskende vil det nok forekomme, at et cantabile-tema som hovedtemaet fra Dvoraks 9. symfoni, 'Fra den nye verden', i den anden ende af skalaen kan klare gennemsnitlige udsving på 15,5 procent, og at der i disse tal kun gemmer sig et enkelt 0. Til gengæld var der her en *outlier*, der mente, at den havde godt af 81 procents udsving, dvs. mellem 20 og 180 bpm, hvad der må siges at være en ret bastant tempoforskel.

Det er påfaldende, at standardafvigelsen ved 6 ud af de 10 eksempler i spørgsmål 1 er større end gennemsnittet af besvarelserne. Smag og behag er forskellig, siger man, men i timingsspørgsmål synes smag og behag (som det fremgår af figur 3) at være endog særdeles forskellig!



Figur 3. Søjlediagram der viser de enkelte forsøgspersoners gennemsnitlige tolerance for tempoafvigelse i procent på tværs af de 10 klaverstykke. Whiskers viser standardafvigelsen. Den sorte søje viser gennemsnit af alle forsøgspersoner.

De eksempler, som man er vant til at høre med størst grad af tolkning er også dem, der scorer højest i dette spørgsmål. Der var flere af forsøgspersonerne der, selv om de ikke på forhånd kendte Debussys 'Dr. Gradus ad Parnassum' eller Buxtehudes 'Toccata i F' desuagtet gav dem forholdsvis høje udsving, henholdsvis 10,3 og 12 procent. Begge stykker er præget af 16-delsbevægelser og en rask gestik, men tillader alligevel i begge tilfælde en smagsvarians på mellem 0 og ikke færre end 46 procents udsving.



Figur 4. Søjlediagram der viser de enkelte forsøgspersoners gennemsnitlige tolerance for tempoafvigelse i procent i hvert af de 10 klaverstykker. Whiskers viser standardafvigelsen. Den sorte søje viser gennemsnit af alle stykkerne.

Det skal retfærdigvis siges, at vort eksperimentelle design indeholder en række begrænsninger:

1. Forsøgspersonerne betjener et medium som de ikke er vant til
2. De kender ikke nødvendigvis musikken på forhånd
3. De har ikke noderne foran sig og befinner sig derfor i den for mange musikere uvante situation at skulle navigere uden kort
4. De har ikke øvet sig

Forsøgene går imidlertid ud på noget så umuligt som at måle og kortlægge den gode smag inden for tempoudsving, og havde man gået anderledes til værks, ville aben blot være flyttet med, og man ville muligvis have stået med et antal andre fejlkilder. Forestiller vi os, at man havde inviteret en flok pianister (det kunne vi for så vidt godt have gjort), der spiller stykker, som de kender på et velfungerende instrument, og at man havde optaget deres præstationer og målt på dem bagefter, ville vi bl.a. have haft følgende problemer:

1. Forsøgspersonerne ville i første omgang være fokuseret på at ramme rigtigt. Musikere tænker ofte på håndværket først; det er de nødt til.
2. Selve tilstedeværelsen af en nodetekst ville i sig selv favorisere en tekstnær fremførelse. Synet er en meget dominerende sans.
3. Det ville være umuligt at skelne deres egen smag fra deres lærers, især i de studerendes tilfælde.

Nu har vi først og fremmest fokuseret på at tegne et omruds af, hvorledes professionelle musikere oplever udsving i tempo og takt med øret. Ingen ser vi, at det egentlige resultat er den enorme diversitet i resultaterne. De 200 enkeltresultater fra opgave 2

giver et globalt gennemsnit på 36,1 procents udsving, men dette dækker over enkeltresultater, der spænder fra 15,2 til 61,22 procent, hvad der gør, at man faktisk lidt smart kan sige, at vi har med en stikprøve at gøre, hvori der forekommer usædvanligt mange *outliers*. Det kunne tyde på, som også Czerny anfører det,³⁵ at disse tempo-udsving udgør et af de mest centrale udtryksmidler for den personlige fortolkning, og at det er derfor, at udsvingene fra den ene forsøgsperson til den anden er så betydelige.

Betratningen i punkt 3 ovenfor om, hvorvidt det lader sig gøre at skelne elevers smag fra deres lærers har at gøre med hele den prekære dikotomi mellem kultur og natur i diskussionen om den rytmiske friheds karakter og grænser. Spændingsfeltet mellem disse to poler synes at være særdeles prægnant for nærværende diskussion; for i hvor høj grad kan man nogensinde vide, om en musiker benytter sig af denne specifikke form og grad af rytmisk frihed, fordi dette repræsenterer hans naturlige, prækonciperede smag og tilbøjelighed – eller fordi, han på et tidspunkt i sit liv har tillært sig det via sin kultur? Kan man dybest set skille kultur fra natur? Spørgsmålet var eksempelvis også af høj aktualitet under den såkaldte opførelsespraksisbevægelses bestræbelser for at indføre korrekt musikhistorisk informeret tilgang til fx rytmiske frihedsformer. Et kuriøst eksempel som den franske barokmusiks *inégalité* viste sig at have svære betingelser uden for sin egen geografiske og historiske ramme.³⁶ Der blev skrevet tonsvis af polemisk sekundærlitteratur om det, og orgellærere i Danmark oplevede, at elever ofte blot mekanisk overtog lærerens anvisning til udformningen af de svingende underdelinger – i hvilket tilfælde, man tilnærmedesvis kan hævde, at der ikke længere er tale om rytmisk *frihed*, men om en bundethed, der svarer til, at inegalisationen havde været skrevet ud i noderne.

Ser man imidlertid bort fra de 4-5 allermest ekstreme resultater, vil man se, at resten grupperer sig nærmere omkring det globale gennemsnit. Men hvordan kan det nu være, at dette er så højt? Der er dog trods alt et pænt stykke fra Czernys "fünften bis sechsten Theil"³⁷, altså 12 til 20 procent, til et gennemsnit på 36,1? Det skyldes efter vores overbevisning flere forhold:

- Slutritardandi
- Senromantik
- Vanskeligheden ved i praksis at skelne mellem et egentligt kompenserende rubato og mindre, lokale temposkift.
- "Vildskud"

Det første punkt har i denne sammenhæng den mindste betydning, da forsøgspersonerne ikke havde noder; da flere af de forespillede eksempler var uddrag af større værker, havde de kun mulighed for at vide, hvornår stykket var rigtig slut, hvis de havde

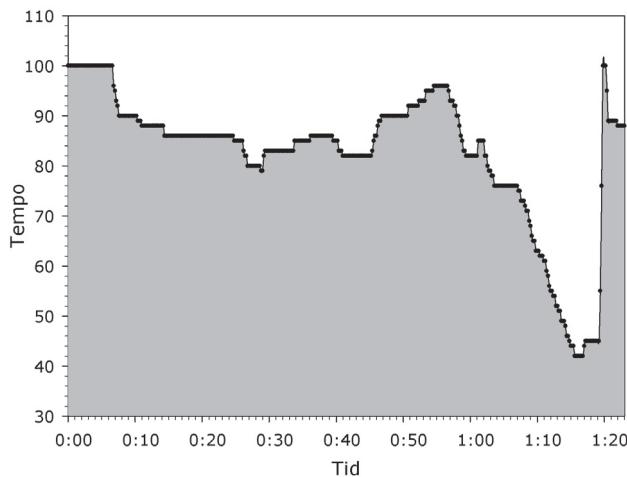
³⁵ Czerny. Von dem Vortrage, s. 24, hvor 3. kapitel "Von den Veränderungen des Zeitmasses" indledes med: "Wir kommen nun auf das Dritte, und beinahe wichtigste Mittel des Vortrags, nämlich auf die mannigfachen Veränderungen des vorgeschrivenen *Tempo's* durch das *rallentando* und *accelerando*."

³⁶ Se f.eks. en diskussion af dette i John BYRT: *Just a Habit With Us*, The Musical Times, October 1995. s. 537.

³⁷ Czerny. Von dem Vortrage, s. 25.

en helt usædvanlig hukommelse og fra spørgsmål 1 kunne huske, hvordan eksemplet lød. Derfor hænger dette punkt også snævert sammen med det sidste, ”vildskud”, da mange dybe dyk undervejs i vore grafer meget vel kan skyldes, at forsøgspersonen fejlagtigt har troet, at stykket var ved at være slut. Mange slutritardandi ude i det virkelige liv har ganske voldsomme størrelser i forhold til de udsving, der ellers forekommer; således nævner Czerny muligheden for at forlænge en kadencetrille til mindst 4 gange sin noterede længde.³⁸

Det andet punkt har at gøre med tidens gang og den almindelige udvikling i opførelsespraktiske vaner. Der kan argumenteres for, at den opførelsespraktiske udvikling gik langsommere op til 1914, end det senere har været tilfældet. Med grammonofonen tog tingene fart, og der er ingen tvivl om, at senere pianister som Cortot og Rachmaninov anvendte betydeligt større udsving end forgængere som Grieg og Pugno 30 år før. Senere, fra 1930rne og frem, har vi med nyklassicismen og ”Werktreue”-begrebet været igennem en betydelig stramning, men det er stadig Cortot og andre, der sætter rammerne for, hvad vi kan forestille os i vore øren. En udpræget rubato-liberal pianist som Horowitz har været en markant personlighed i det sene 20. århundredes koncertliv, og herhjemme har en pianist som entertaineren Victor Borge i høj grad været med til at sætte dagsordenen. Czerny kendte ikke til Cortot og Rachmaninov af gode grunde og regnedes desuden af flere i sin samtid, bl.a. af sin medelev hos Beethoven, Anton Schindler, for at være konservativ i disse spørgsmål. Mange af vore datafiler udviser en udpræget tendens til rytmiske ’plateauer’, der gør en vanskelig distinktion mellem et klassisk rubato og decidederede lokale tempoændringer aktuel.



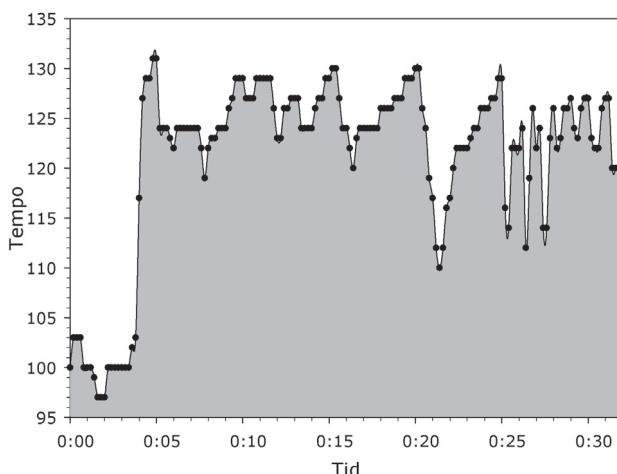
Figur 5. Tempoprofil på en forsøgspersons løsning af opgave 2 med Bartóks ‘Funeral Song’.

Grafen i figur 5 udviser både en udpræget ”plateaudannelse” og et ”vildskud” til sidst, hvor forsøgspersonen helt klart tror, at stykket er forbi og lynreagerer, da dette ikke er tilfældet.

38 ibid. s. 28.

Vi observerede, at ikke blot rækkevidden, men også hyppigheden af de udførte tempoudsving varierer meget; og vi formoder, at dette i nogen grad kan anskues som betegnende for en given forsøgspersons "rytmiske frihedsprofil" og altså vise, hvorvidt en person foretrækker enkelte store udsving frem mod klimakser, eller flere subtile ændringer. De følgende betragtninger er derfor ment som supplerende til de øvrige forsøgsresultater, idet de forekommer at give et mere fuldendt billede af de forskellige rubatoforekomsters udformning.

Forsøgsresultaterne udviser, som forventeligt, en omvendt proportional sammenhæng mellem omfang og antal af udsving. Man kan sammenligne grafen i figur 5 med figur 6.



Figur 6. Tempoprofil på en forsøgspersons løsning af opgave 2 med koralen 'Nu kom der bud fra englekor'.

Forsøgspersonen ved figur 5 har relativt få udsving, men disse udsving strækker sig over et omfang på 64,4% afvigelse fra en metronomisk udførelse. Personen ved figur 6 svinger derimod, som det ses, ofte, men udsvingene har kun et omfang på 7,4% – når man dog fratrækker den indledende justering af det globale tempo, som ses helt til venstre på grafen.

De foregående spørgsmål har fokuseret på den enkelte musikers smag – hvor meget og hvornår. Opgave 3 skulle derimod se på hendes evne til at opfatte disse tempoændringer. Adskillige af de medvirkende skal til daglig som orkester- eller ensemblemusikere kunne opfatte og forudsige et slag, der undertiden er stærkt varieret. Det kan ses i sammenhæng med den situation, at orkestermusikere ofte er vrede på de forskellige dirigenter; det er en følge af, at vedkommende får dem selv til at virke inkompetente ved at vanskeliggøre deres forudsigelser.

Det totale gennemsnit for alle målingerne i eksperiment 3 kom ud med 47,1 procent. Så meget tilfældighedsgenereret rytmisk udsving kunne en gennemsnitlige forsøgsperson forudsige fra slag til slag, inden de faldt ud. Bag dette tal gemmer der sig igen betydelige forskelle fra 37 til 59,6 procent.

Perspektivering

Denne artikel har, med udgangspunkt i tidligere forsøg på kvantificering af rubato, forsøgt ad eksperimentel vej at finde frem til nogle talmæssige udtryk for, hvor store tempoudsving en udvalgt gruppe af musikere kan goutere i klassiske klaverstykker, som vi her vil betegne som metrisk baserede.

Tendensen er klar: Musikerne kan tolerere langt mere, når de selv kan kontrollere slagets gang, end når de ikke kan – 36,1% overfor 9,5%. Det overraskende ved begge resultater er først og fremmest, at tallene er så høje. Ud fra Czernys og Epsteins forudsigelser skulle det selvkontrollerede udsving i musik af denne type ikke ligge meget over 12-20%; og med den bemærkning, at forskellige lokale forhold og forsøgspersonernes usikkerhed over for situationen kan have været med til at få tallet i vejret. Hvad angår målet for de computergenererede udsving, er det først og fremmest overraskende, at det ikke er 0. Maskinenes tilfældige rubato lyder så stygt hørt med et hvilket som helst civiliseret øre, at man skulle have troet, at en fuldstændig regelmæssig maskinel puls ville være at foretrække, men det synes ikke at være tilfældet. Det lader til, at vi har en indbygget modstand mod det helt regelmæssige, som er så stor, at et flertal af forsøgspersonerne foretrak et væmmeligt rubato frem for dette.

Generelt var det ved behandlingen af resultaterne overraskende for os, at omfanget af mange af forsøgets afvigelser fra gennemsnit var meget højt, somme tider med en højere værdi end gennemsnittet. Med andre ord, afvigelsen fra gennemsnittet var ofte større end selve end den pågældende målings gennemsnit; se figur 3 og 4. Det siger en del om, at rubatoet, eller tempoafvigelser generelt, er et af de vigtigste udtryksmidler, som interpreter eller musikudøvere har til deres rådighed, og at dette følgelig er genstand for meget varierende opfattelser og individuelle standpunkter.

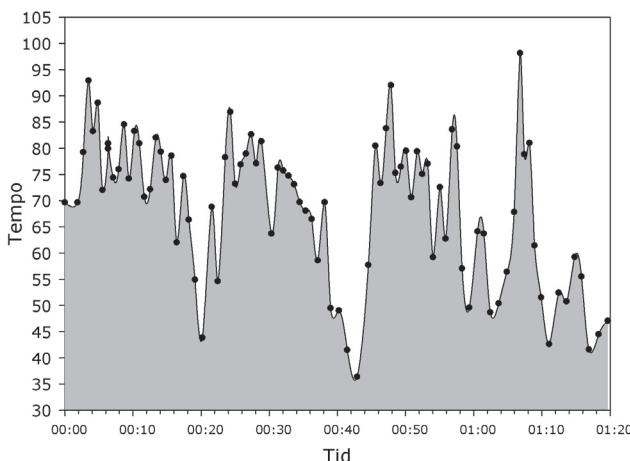
En af forsøgspersonerne stod for et meget tankevækkende citat, da han spontant midtvejs igennem Eksperiment 1 udbrød: "Ja, man er parat til hvad som helst for at undgå maskinens tyranni!". Vi har tidligere set, at det er umuligt for levende mennesker at holde et totalt stabilt tempo. Her ser vi så resultater, der kunne tyde på, at vi ikke engang ønsker et helt stabilt tempo, selvom vi får det serveret, ja, at vi er parat til at gå til umusikalske yderligheder for at undgå at blive snøret ind i et helt stramt beat. Dette lægger sig fx op ad den engelske musikforsker Richard Middletons betragtninger. Han påpeger det påfaldende i, at nu, hvor vi har fået ultimative muligheder for at perfektionere vores genugivelser af musik – med optageteknik og computerprogrammer – udvikler vi i stigende grad teknikker til at få disse maskinelle (dvs. mekaniske) optagelser til at fremstå som en live-performance. Dette gøres bl.a. ved "programming into the sequencing software signs of imperfection such as rhythmic unevenness [vores understregning]".³⁹ Det lader til, at en mekanisk udførelse af et stykke musik appellerer mindre til os end en levende (live), organisk udførelse, der bl.a. er karakteriseret af (angiveligt imperfekt) rytmisk ulighed.

Men hvordan forholder disse resultater sig så til virkelighedens verden? Vi har tidligere påpeget, at dette forsøg er behæftet med en ganske stor mængde fejlkilder, og

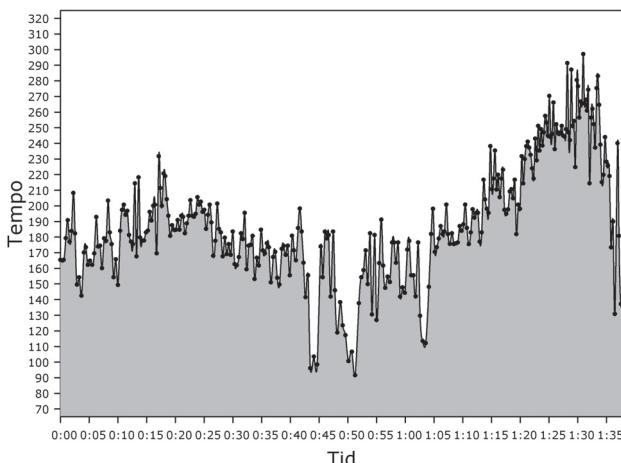
³⁹ Richard MIDDLETON: "Work-in(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext". Michael TALBOT (red.): *The Musical Work – reality or invention?*. Liverpool: Liverpool University Press. 2000. s. 78.

man ville med føje kunne stille spørgsmålstege ved, om nu også de temmelig høje tal fra vores resultater har nogen forbindelse til virkelighedens verden. Derfor har vi valgt at slutte med at bringe to grafer, der viser, hvorledes to af de i undersøgelsen forekommende komponister selv spiller. Det drejer sig om Claude Debussy og Bela Bartók.

Figur 7 og 8 er fremstillet ved at banke et tempospør under afspilningen af hhv. Bartóks fremførelse af 'Improvisation over en ungarsk folkemelodi' og Debussys fremførelse af 'Doctor Gradus ad Parnassum'. Arbejdet er foretaget i Cubase SX, og de mest åbenlyse unøjagtigheder i temposporet er efterfølgende korrigert. Det ses ganske tydeligt af disse to eksempler, at der ikke er noget som helst overdrevet ved forsøgspersonernes rubati; nogle af dem er endda nærmest metronomiske i forhold til de gamle mestre selv.



Figur 7 Tempoprofil på Bartóks egen fremførelse af 'Improvisation over en ungarsk folkemelodi'. Som man ser spænder udsvingene fra 35 bpm til omkring 100. Hvis man overhovedet kan tale om et globalt tempo, må det vel ligge omkring de 70, det vil sige 45-50 procents udsving. Endnu mere udtalt er denne tendens hos Debussy (fig. 8).



Figur 8. Tempoprofil på Debussys egen fremførelse af 'Doctor Gradus ad Parnassum'.

Debussys egen fremførelse varierer fra 90 til 300 bpm. Det kan godt tage pusten fra de fleste pianister, at Debussy, der hvor han er i tempo 300, spiller sekstendedede! Det svarer til ca. 20 noder i sekundet. Igen er det globale tempo noget svært at udlede, lad os sige >190, og det vil sige udsving på over 50%. Det skal anføres, at eksemplet stammer fra en pianolarulle, og at afspilningstempoet derfor kan være grundlæggende forkert, men da de øvrige satser i suites, der findes foreviget på de samtidigt optagne ruller, ikke udviser tendenser til at være for hurtigt afspillede, er det svært at tro andet, end at tempoet faktisk er korrekt, selvom det er utroligt.

Konklusion

Vi har med vores studium af forskellige musikeres tolerance af tempoudsving fundet resultattallene overraskende høje, i hvert fald målt i forhold til Czerny og Epstein. Det har især været forbløffende, at en majoritet af forsøgspersonerne foretrak et ‘umusikalsk’ og ugrammatisk rubato på i gennemsnit næsten 10% frem for den helt metronomiske tilgang, som forsøget også gav mulighed for. Til gengæld var resultattallene – også i den opgave, hvor rubatoet var under forsøgspersonernes direkte kontrol – realistiske eller endog lave målt med de gamle pianister og komponister fra grammofonens barndom. Noget kunne tyde på, at der ligger en realistisk overgrænse ved omkring 50%, også i mere frirytmisk musik som Bartóks ‘Improvisation over en ungarsk folkemelodi’. Sikkert er det, at dette emne forholder sig yderst uforudsigeligt og højst individuelt, og statistiske beregninger om dette svarer til at forsøge at lave forudsiger på en rodeohest. Den slags emner er som regel de sjoveste, så man må håbe, at denne “intermediate ground between metric and nonmetric rhythm”, som Frigyesi omtalte, efterhånden må blive genstand for mere videnskabelig opmærksomhed.

Abstracts

Denne artikel undersøger, om den rytmiske frihed har grænser, logiske såvel som empiriske, og i så fald hvilke. Den tager udgangspunkt i lignende forudgående undersøgelser; primært Carl Czernys og David Epsteins metodisk forskellige, men resultatomæsigt beslægtede arbejder. Centralt i artiklen står resultaterne af en empirisk undersøgelse af disse frihedsgrænser, hvori forfatterne når frem til nogle procenttal for størrelsen af rubatomæssige udsving, som på mange måder er overraskende høje. Ikke mindst er det forbløffende, at en stor majoritet blandt forsøgspersonerne foretrak et umusikalisk rubato frem for en fuldstændig metronomisk tilgang, og at gennemsnittet af deres selvkontrollerede rubato lå så højt som 36%. Til sidst i artiklen viser stikprøver, foretaget hos Bartók og Debussy, at dette tal sandsynligvis er realistisk eller endog lavt målt med virkelighedens verden.

This article examines whether rhythmic freedom has its limits, logical as well as empirical, and if so which ones. It is based on similar previous studies, primarily Carl Czerny's and David Epstein's methodologically different but in terms of results related works. Centrally in the article stand the results of an empirical study of these limits, in which the authors arrive at some percentages of the amount of rubato fluctuations, which in many ways are surprisingly high. Not least, it is astonishing that a large majority of subjects preferred an unmusical rubato rather than a complete metronomic approach and that the average of their self-controlled rubato was as high as 36%. Finally the article shows, through samples made on Bartók's and Debussy's playing, that this number probably is realistic or even low compared to the real world.

MICHAEL FJELDSØE

Crossroads

– an interview with Benjamin Yusupov

In these years, Benjamin Yusupov is becoming a still more recognized figure on the international stage of contemporary music. He was born and raised in Tajikistan when it was one of the Central Asian Soviet Republics, educated in Moscow in the 1980s and since 1990 he has been living in Israel. This interview was made in August 2010 during his visit at the Summer Music Festival of the Danish Chamber Players (Storstrøms Kammerensemble) at the estate Fuglsang on the Danish island of Lolland.¹ At the festival, four of Yosupov's works were presented: the first performance of *Memories – Crossroads No. 6* (2009), a commission by the Danish Chamber Players; his early Sonata for two pianos (1983, rev. 1998); his Piano Quintet (1996); and *Haqqoni – Crossroads No. 4* (2007) for clarinet, violin, violoncello, piano and tape.

One name, three identities

MF: I have been listening to some of your music from the 1990s and to your Symphony from 1987 (rev. 1992). I have in mind pieces such as *Jonona* for flute, *oud*, double bass and percussion (1996), the Piano Quintet and orchestral pieces like *Tanovor* for flute and chamber orchestra (1994) and *Nola* (1994) for various flutes and string orchestra. A conspicuous feature of these pieces is the combination of modern ensembles and the sound of traditional instruments and playing techniques. What traditions are we listening to in these pieces?

Yusupov: Yusef, my family name, can explain the three components of my identity. Yusef is a Jewish name, in Muslim transcription it turns into Yusuf, and when the Russians came and started issuing passports and registering their citizens it became Yusupov, because they added an '-ov' to the names as it is a custom among the Russians. This is highly symbolic, because I am Jewish with a background in a Muslim tradition of music and with a Western education from Moscow.

I was born in Tajikistan in 1962 and had all my basic training there until the age of 18. My father was a folk musician, who played the *rubab*, a folk instrument of the Tajik-Iranian region. So I grew up naturally with the ethnic music of the region. I myself learned to play the piano in the European tradition. Then I went to Moscow where

¹ This interview was first published in Danish in a slightly different version on the website of *Dansk Musiktidsskrift*, 26.10.2010, at <http://www.danskmusiktidsskrift.dk/interview/crossroads>. For further information on Benjamin Yusupov I refer to his homepage, <http://www.byusupov.com>.

I studied at the conservatory for ten years. I studied composition and theory and was trained as a conductor, too, so I have learned European technique and European culture.

From regional to global

I considered it the main challenge for me to combine my roots with the modern technique, which is the result of the development in our musical world. What contemporary Western composers were looking for – unheard sounds or uncommon rhythms or textures – those were completely natural to the Eastern world. So I started to combine elements from these two worlds and until the time around 2000 I mainly used Central Asian melodies and *maqams*, the Eastern system of music making. Maqam is not just melodies, it is great philosophy too, modes or scales and teachings on how to develop scales and achieve form.

One of my earliest pieces is Sonata for two pianos, which was composed while I was still studying in Moscow. In those years some Soviet composers had the opportunity of travelling in the West, for example Alfred Schnittke and Sofia Gubaidulina, and they brought music back home to Moscow. One of the things I work on in this piece is to make the piano reproduce the sound of folk music, for example by playing on the strings within in piano. In this way it is a clash between folk music and a modern, Western instrument. But it is also a clash with features of the Western avant-garde as I experienced it in Moscow in the 1980s.

But within the latest ten years I have come to feel more and more global. Due to access to the Internet and YouTube we are able to get to a totally different musical culture just by one click, for example Chinese music, South American music, or African music. To me as an artist this is very interesting to listen to. I find that Ethnic music from different countries actually to a great extent have a common notion of development and mentality. And to me it is only a matter of taking it in or to translate it into my European sources and their musical language and instruments.

The globalization, which happened in economy and politics, applies naturally to the arts to. When I listen to the tango or the Indian raga or Armenian *duduk*, I am listening to the sound. I hear it from the outside. Then I scoop from all these sources and translate it to my own ideas, out of my identity and my soul. That can be heard, for example, in my Concerto for Viola and Orchestra, which is called *Viola Tango Rock Concerto* (2003). I find that much more interesting than the narrow line of avant-garde, because so much has been said by Boulez and Stockhausen and their schools that I cannot add anything to that.

Israel is the best example of my ideas. Many Jewish communities from various countries immigrated to Israel and brought their traditions along, their culture and their practice of music and all. In this fairly small country with 5-6 million inhabitants they exchanged ideas and influenced each other. We have many ensembles, too, where Western and Eastern musicians are playing together, African music, jazz, and so on, and sometimes amazing results are achieved.

Something similar happens in large cities like London and New York and Paris, but in those places it is not the identity of the country. They recognize that it is French or English music, but in Israel they do not know what it is. There they are creating out of all these elements, it is like creating a new dish – and that is a very interesting process. Israel is still a very young culture, about 50-60 years, and that give the opportunity to create this kind of 'mixed salad'.

Entangled roots

MF: When I visited Uzbekistan, the neighbouring country of Tajikistan, in the spring of 2010 I noticed that in the old cultural cities of Bukhara and Samarkand, Uzbek and Tajik culture is living side by side. Traditional high culture of music and poetry is attached to Tajik and before that Persian court culture. Is it the same culture one finds in Tajikistan?

Yusupov: Before the Russians occupied this region in the second half of the nineteenth century, it was divided into three emirates: Khiva, Bukhara, and Kokant. These emirates were bilingual with an Uzbek culture belonging to the family of Turkic languages and the Tajik-Persian culture which is ancient.

In the 1920s the Soviet government divided the whole area into five Republics: Turkmenistan, Uzbekistan, Tajikistan, Kyrgyzstan, and Kazakhstan. Those are not natural entities and Dushanbe, the capital of Tajikistan, was only established at this moment. There was nothing there. And the majority of the Jews and Tajiks, which now live in Dushanbe, came from Bukhara and Samarkand.

So you are right that the old traditions, which existed in Bukhara and Samarkand, are the same as in Tajikistan. The culture of the whole region is strongly under the influence of old, Persian poetry and Arab ideas and concerning music the maqam-tradition. But the area too had a strong identity of its own, not least in the Pamir mountains, where the originality of melodies and harmonies have been preserved.

MF: In Bukhara there is a very old Jewish community with a rich Jewish culture. And often, Jewish musicians were the ones performing the traditional maqam or, as it is known in its most fashionable form, *shash maqam*, which is orally transmitted suites of vocal and instrumental music inherited from the Persian court culture. You are a Jewish composer from Tajikistan. Does the same tradition of Jews being associated with the trade of being a musician apply to that area?

Yusupov: My great-great-great-grandfather was a court musician at the Emir of Bukhara. He played the *tanbur* and was also a singer of *shash maqam*. His instrument passed down through my family and hangs on my wall. He was very famous and his name was Josefi Gurg. This is a good example of where I come from. Jews were subjected to laws which prevented them from owning land; one of the things Jews were allowed to

do was to be musicians and to work in stores and workshops as merchants and artisans. So many of them were musicians and the most famous musicians of the tradition of performing shash maqam were Jewish.

Bukhara has a very rich tradition in all areas, in poetry, in music, in architecture. But since the arrival of the Russians there was also a link with the West. And one of the things I sensed after my emigration to Israel was that the former Soviet Muslim countries possess much richer means of expression compared to Arab countries like Egypt, Iraq, Syria, or Jordan. One of the good things about the Soviet Union was the existence of this openness in the Russian approach to the Western tradition and to Western instrumentation and music history.

Crossroads No. 4

MF: One of the pieces performed during the Fuglsang festival was *Haqqoni – Crossroads No. 4* for clarinet, violin, violoncello, piano and tape – or actually a CD. It contains a song performed by your grandfather, which you have recorded and worked into the piece. What kind of song is this haqqoni and why did you use it in this way?

Yosupov: The genre of haqqoni is highly interesting. The word comes from Arab, *haqq*, which means 'the absolute truth' and *hoqq* which in Jewish means 'law', the law of existence. Haqqoni is a vocal genre which is exclusive to Bukhara and which is sung by Jews as well as Muslims. The songs are performed by professional singers and are used during funeral processions and memorial ceremonies, by now mostly among Jews. When someone died, such singers would arrive and sing about fate and the loss.

My grandfather was one of those singers and I use a recording which was made in the 1980s. The text is poetry in Persian style where one poetically paraphrases the same situation in numerous ways; here it is the experience of being abandoned by a beloved one and the feeling of being left alone and behind. The songs aim at very strong feelings and are very powerful and mournful, performed with lengthy pauses between the verses. Contrary to most of the music from Bukhara, haqqoni is not metrical and it is sung a cappella. There is a strong influence from sufi traditions in style as well as in the text.

Furthermore, I called the piece *Crossroads No. 4*, Crossroads being a cycle of so far six different works. In each of them I try to cross musical ideas, first of all of the West and the East, here also acoustical instruments and pre-recorded sound, and I was occupied with how a live performer is affected by pre-recorded sound. Acoustically I find that very interesting. It corresponds to when a musician playing in a specific hall changes his touch or dynamics or even the tempo. That is familiar to every musician. And it corresponds to the idea of haqqoni, the law of existence, where you might have an idea but must acknowledge that the situation does not allow you to realize it.

Finally it was interesting to cross the Eastern scale, maqam, with the so-called European scales. It is hard to explain, it is nothing but musical ideas, but I feel it expresses

our situation of today: I am sitting here in Denmark, looking on Raphael or something like that on the wall of Fuglsang, I am using Internet, playing Iranian music, drinking French wine, and so on. It becomes ever more interesting to consider what you can add to this great culture, from your heart, from your identity, so that your listeners can enjoy your ideas. And that applied to Haqqoni too, because musicians are expressing themselves and get feedback from something that exists on recorded tape.

Editorial comment by Michael Fjeldsøe

This interview was made as an attempt to present Benjamin Yusupov to a Danish audience. Besides that, I find it important to present detailed stories on composers from the 'Orient' in order to counter the orientalist notion of the East that this is just the undifferentiated 'other' against which we are upholding our own, Western notions of identity. Even if one agrees with the basic critique of Western orientalism, such simplistic views do not fit reality very well. What turned out to be one of the most interesting aspects of the interview was how Yusupov explained to me his notion of identity. He was not trying to present a plain and simple story of a national identity as either a Tajik or Israeli citizen. Instead, what was presented as his identity was clearly negotiated within a multi-layered discourse of national identities, family histories, and personal experiences. Another aspect of the discourse is the various notions of East and West, which are also part of an ongoing negotiation of identities.

Presenting this interview at a session of the research colloquium of the Section Musicology at the University of Copenhagen in the spring of 2011, the overall theme being 'orientalism', it became clear to me that this kind of material presents perspectives for further research in the field where theories of nationalism in music and theories of orientalism clash. In the on-going process of defining nations and identities of national musics, what was originally orientalist features of the 'West' turned out to be internalized and regarded proper features of national identity by composers of the 'East', based on Western models of nations from the 19th century which are constantly being revised and revived within a larger discourse of modernization.