

DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE
DANISH MUSICOLOGY ONLINE

VOL. 8, 2016-2017

Redaktionelt	3
Editorial	5
<i>Mikkel Vad</i> Jazzhus Montmartre Historieskrivning og kulturel erindring	7
<i>Rikke Platz Cortsen</i> Aesthetics of Black Metal in Nordic Comics	25
<i>Søren Møller Sørensen</i> Interview with the Syrian composer Nouri Iskander	31
<i>Stiftelsen Fargespil, Anna Egholm Pedersen, Frøydis Moberg</i> Response to Thomas Solomon's article "The Play of Colors: Staging Multiculturalism in Norway"	45
<i>Tine Bacher</i> "Og tro mig – dette vil folk takke dig for" Cubanske rapperes bidrag til social forandring	53

Redaktion:

Lea Wierød Borčak, Tore Tvarnø Lind, Kristine Ringsager, Mads Walther-Hansen



DANISH/DANSK
MUSICOLOGY/MUSIKFORSKNING
ONLINE

Dansk Musikforskning Online Vol. 8, 2016-2017 /

Danish Musicology Online Vol. 8, 2016-2017

ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på www.danishmusicologyonline.dk

Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation

Redaktionelt

I 2016 lagde DMO hjemmeside til to særnumre, et betitlet *17th NMC* (Nordic Musicological Congress) med Mark Grimshaw (Aalborg Universitet) og Peder Kaj Pedersen (Aalborg Universitet) i gæsteredaktionen, og et særnummer, *Word and Music Studies*, med en gæsteredaktion bestående af Lea Wierød (Aarhus Universitet), Ane Martine Kjær Lønneker (Aarhus Universitet) og Fedja Borčak (Linnéuniversitetet). Et tredje særnummer om musikinstitutioner er på vej og udkommer i starten af 2018.

Denne udgave af DMO er det ordinære nummer for 2016-2017 slæt sammen i et. Det udmærker sig ved at inkludere forskellige akademiske genrer og bidrag fra den levende og aktuelle musikforskning.

Den peer reviewede del af tidsskriftet åbnes med en **videnskabelig artikel** forfattet af Mikkel Vad (University of Minnesota), der omhandler det legendariske københavner-spillested Monmartres historie. Artiklen behandler jazzhusets historiske betydning og belyser desuden de historiske repræsentationers betydning for det genåbnede Jazzhus Monmartre.

Dernæst følger intet mindre end en verdenspræmiere på en peer reviewet **academic comic strip** (akademisk tegneserie), der udforsker æstetiske greb i black metal-tegneserier. Rikke Platz Cortsen (The University of Texas at Austin) belyser monokromi, satire og spørgsmålet om grafisk læsbarhed (*legibility*) i nordiske tegneseriestriber om black metal – alt bragt i spil på selvsamme fremstillingsform.

I den ikke-peer reviewede del af denne DMO-udgave bringer vi Søren Møller Sørensens (Københavns Universitet) **forskningsinterview** med den syriske musiker og komponist, Nouri Iskander, foretaget i Ørebro i august 2016. Interviewet forløber som en samtale om blandt andet musikalsk æstetik og berører spørgsmål om tradition og fornyelse i den syriske og mellemøstlige *tarab*-tradition.

Vi er glade for at kunne inkludere et **studenterbidrag** fra Tine Bacher (kandidat fra Københavns Universitet, 2016), der har forfattet en artikelversion af sit musikvidenskabelige speciale om cubansk rap som social og politisk forandringsmiddel og diskursiv praksis i Cuba.

Endelig bringer vi et **debatindlæg** af arrangørerne af Stiftelsen Fargespill, i form af en respons på Thomas Solomons artikel "The Play of Colors: Staging Multiculturalism in Norway", bragt i DMO i 2016. Fargespill er et socialt kunstprojekt i Bergen for flygtninge- og indvandrerbørn, og i sin artikel forholder Solomon (Bergens Universitet) sig kritisk til Fargespills repræsentation og praksis i en diskussion af multikulturalisme, race og racisme i en norsk kontekst. I dette nummer af DMO giver arrangørerne så svar på tiltale!

Redaktionen i DMO modtager gerne skriftlige bidrag, der placerer sig inden for den videnskabelige udforskning af musik i videste forstand: artikler og andre akademiske formater, debatindlæg, interviews, anmeldelser osv. Særligt ønsker redaktionen at opmuntre studerende og nye kandidater til at indsende artikelversioner af det bedste fra deres specialer og andre større opgaver egnet til udgivelse i DMO.

TORE TVARNØ LIND OG KRISTINE RINGSAGER

Editorial

In 2016 DMO published two special issues. The first issue was entitled *17th NMC* (Nordic Musicological Congress) and Mark Grimshaw (Aalborg University) and Peder Kaj Pedersen (Aalborg University) were guest editors. The second special issue, entitled *Word and Music Studies*, was edited by guest editors Lea Wierød (Aarhus University), Ane Martine Kjær Lønneker (Aarhus University) and Fedja Borčak (Linnaeus University). A forthcoming special issue of DMO on music institutions will be published in the beginning of 2018.

This issue of DMO is the ordinary issue comprising the years 2016-2017. One of the characteristic features of this issue is that it includes various alternative genres of academic writing about music.

The peer reviewed section of the issue opens with an **academic article** by Mikkel Vad (University of Minnesota) that deals with the history of the legendary jazz house of Copenhagen, the Montmartre. Mikkel Vad discusses the historical position of Montmartre and investigates the meanings of various historical representations in light of the reopened Jazz House Montmartre.

Next, we offer a world premiere of a peer reviewed **academic comic strip**. The comic strip, written by Rikke Platz Cortsen (The University of Texas at Austin), deals with the aesthetics of black metal-comic strips and it discusses the monochrome world, the satire and issues of legibility in Nordic comic strips on black metal.

The non-peer reviewed section of this DMO-issue includes a **scholarly interview** conducted by Søren Møller Sørensen (University of Copenhagen), who interviewed the Syrian musician and composer, Nouri Iskander, in August 2016. The interview is structured as a conversation about music and aesthetics and it touches on issues of tradition and renewal in the Middle Eastern *tarab*-tradition.

Tine Bacher, who graduated from the University of Copenhagen in 2016, offers an **article version** of her Master Thesis in musicology on Cuban rap music as social practice and political change in Cuba.

We also open up for **debate**: the coordinators of the Norwegian Fargespill respond to Thomas Solomon's article, "The Play of Colors: Staging Multiculturalism in Norway", published in DMO in 2016. Fargespill is a social art project based in Bergen involving the participation of refugee and immigrant children. In his article, Solomon (University of Bergen) raises critique of the representation and practice of Fargespill in relation to issues of multiculturalism, race and racism in Norway. Here, in DMO Vol. 8, the coordinators of Fargespill have picked up the pen to respond to the Solomon's critique.

DMO invites all kinds of contributions that deal with the study of music in its broadest sense: articles, debate contributions, interviews, reviews, etc. DMO would also like to encourage students and candidates to submit proposals to DMO, for instance articles based on parts of their master thesis.

Jazzhus Montmartre

Historieskrivning og kulturel erindring

I den danske jazzhistorieskrivning og kulturelle erindring er der næppe noget sted, der er mere legendarisk end spillestedet Montmartre. Denne artikel forsøger hverken af be- eller afkraefte denne legendenstatus, men undersøger konstruktionen af den position, som Montmartre har fået i dansk jazzhistorie. Første halvdel af artiklen er en historiografi over Jazzhus Montmartre. Her identifierer jeg de gennemgående emner og vigtigste troper i litteraturen om spillestedet og sætter dette i relation til bredere problemer i jazzhistorieskrivning generelt. Anden halvdel af artiklen beskæftiger sig med det såkaldte nye eller genåbnede Jazzhus Montmartre i forhold til den historiske bevidsthed og kulturelle erindring, der kan spores i litteraturen beskrevet i artiklens første del; her argumenterer jeg for, at Montmartre kan forstås som et erindringssted, hvor en repræsentation af historien med specifikke æstetiske og ideologiske værdier spiller en aktiv rolle i diskursen omkring spillestedet, hvilket kan aflæses i alt fra programlægning til markedsføring.

Jazzhus Montmartre i dansk jazzhistorieskrivning

I historieskrivningen om Montmartre er der almindelig enighed om, at årene 1961–76 er højdepunktet for jazzspillestedet. Denne periode foregribes dog af en forhistorie i to dele. Lokalerne i St. Regnegade var under navnet Montmartre blevet brugt som restaurations- og koncertsted helt tilbage i trediverne (historien melder intet om baggrundsen for navnet udover den generelle reference til det parisiske natklubkvarter); og i halvtredserne havde Adrian Bentzon og Anders Dyrup arrangeret en jazz klub, der blandt andet holdt til i adressen på St. Regnegade og taget navnet Club Montmartre fra det tidligere etablissement (desuden havde Bentzon og Dyrup kørt klubben under samme navn på et par andre københavnske adresser). Netop Dyrup købte i 1958 lokalerne og åbnede i februar 1959 Café Montmartre, der var indrettet med modernistisk kunst og spillede moderne bebop, men også havde traditionel swing og New Orleans-jazz på programmet. I cirka et år var Café Montmartre åben før Dyrup lukkede stedet. Denne korte, første periode af Montmartre er det især de to amerikanere, bassisten Oscar Pettiford og saxofonisten Stan Getz, der står som ikoner for.

Nytårsaften 1961 åbnede en ny ejergruppe stedet og efter et par år købte en af forretningspartnerne i gruppen, Herluf Kamp-Larsen, de andre ud. Han fortsatte programlægningen med en blanding af lokale musikere og udenlandske, primært amerikanske, solister og resten af årtiet står som det kunstnerisk mest frugtbare for

Montmartre og jazzen. Med indgangen af halvfjerdserne begyndte det for alvor at gå dårligt med økonomien og i 1974 måtte Herluf Kamp-Larsen erklære sig konkurs.

I årene 1975–76 blev stedet drevet af nye ejere, men det kunne heller ikke løbe rundt, hvorfor stedet lukkede i februar 1976. For perioden 1961–76 er det især Dexter Gordon, der står som det fremtrædende ikon i historieskrivningen, men også husrytmegruppen, i forskellige konstellationer, er legendarisk (prominente medlemmer tæller pianisterne Bent Axen, Tete Montoliu og Kenny Drew, bassisten Niels-Henning Ørsted Pedersen, og trommeslagene William Schiøpffe, Alex Riel, Al Heath og Makaya Ntshoko).

Montmartre i St. Regnegade havde dog ikke været lukket mere end syv måneder før et fælles initiativ fra blandt andre restauratøren Kay Sørensen og Det Danske Jazzcenter med Arvid Meyer og nogle af hans militærnægttere i spidsen gjorde, at man under navnet Montmartre kunne åbne et spillested i Nørregade. Her præsenteredes ligesom i St. Regnegade både danske og udenlandske musikere, og både moderne bebop, fusion og senere også rock og verdensmusik, og swing og traditionel jazz. Af forskellige årsager, blandt andet Kay Sørensens død i 1988 og et deraf følgende ejerskifte, hvilket ifølge historieskrivningen førte til en kunstnerisk udvanding af programlægningen, lukkede Montmartre i Nørregade endeligt i 1995. Fra og med årtiets begyndelse havde stedet dog mistet positionen som Københavns førende jazzspillested, en rolle som Copenhagen JazzHouse har indtaget de sidste tyve år. (Det ovenstående korte historiske rids er baseret på Wiedemann 1996; Mortensen og Izard Hoyer 2011, 56-57; Frandsen 2011, 106; Munch-Hansen 2011, 385-90; Büchmann-Møller og Wolsgaard-Iversen 2008; Sjøgren 2003, 18-20 og 27-29.)

I 2010 åbnede mediemanden Rune Bech og pianisten Niels Lan Doky spillestedet Jazzhus Montmartre på adressen i St. Regnegade, hvor der fireogtredive år tidligere havde ligget en jazzklub med navnet Montmartre (Doky er senere fratrådt og står i stedet i spidsen for det konkurrerende spillested The Standard). Det nyeste Montmartre lægger vægten på internationale navne, samt veletablerede danske jazzmusikere, men forsøger også, at gøre brug af yngre musikere, gerne i samspil med mere kendte ansigter. Stilistisk er der altovervejende tale om mainstreamjazz (musik i et swing-/bebop-/postbop-idiom spillet af rytmegruppe eventuelt med en eller flere solister).

I dette korte overblik over historien om Montmartre i dets forskellige afskygninger, tegner der sig således fire perioder: En forhistorie (før 1959), det første Montmartre i St. Regnegade (1959–76),¹ Montmartre i Nørregade (1976–ca. 1991, hvor stedet de facto ikke længere var et jazzspillested og hvor Copenhagen JazzHouse åbnede) og det nuværende Jazzhus Montmartre i St. Regnegade (2010–). I historieskrivningen udgør hver af disse perioder epoker med særlige karakteristika og i jazzhistoriske fremstillinger repræsenterer årene 1961–76 højdepunktet for jazzhuset og bliver derfor implicit også et af højdepunkterne i den danske jazzhistorie i sidste halvdel af det tyvende århundrede.

1 Man finder forskellige periodiseringer af det første Montmartre i St. Regnegade. Nogle fremstillinger foretrækker, at lægge et snit, hvor Herluf Kamp-Larsen bestyrede jazzhuset, dvs. 1961–74. Alle fremstillinger vælger dog, i varierende grad, at betone begyndelsen, 1959, og den endelige afslutning, 1976, for jazz i St. Regnegade.

Periodiseringen af Montmartres historie lægger sig op af den bredere danske jazzhistorieskrivning og samtidig er den knyttet an til den amerikanske og internationale jazzhistorieskrivning. Dette er et gennemgående element ved den danske jazzhistorieskrivning, og historien om Montmartre er på denne måde en lokal kondensering af den generelle jazzhistorie. (Om end der på nogle punkter er eksakte sammenfald i tid, således at den lokale, danske og den amerikansk-internationale historieskrivning forløber parallelt, er der dog i andre tilfælde tale om elementer, der er en smule tidsmæssigt forskudt, men de udgør ikke desto mindre sammenlignelige punkter i narrativen.) Et af de tydeligste eksempler på sammenkobling and dansk og amerikansk jazzhistorie finder vi i Christian Braad Thomsens (2011) film *Blues for Montmartre*, der bruger jazzhuset som en prisme for en fortælling om den bredere jazzhistorie og kanoniske amerikanske musikere i særdeleshed. Ved at konstruere den danske jazzhistorie og specifikt historien om Montmartre på denne måde spejler den nationale jazzhistorie sig i den dominerende amerikanske jazztradition på en måde så den både indskriver sig i den amerikanske jazzhistorie og samtidig etablerer sig som en hjørnesten i periferien af den amerikanske jazztradition.

Allerede ved fastsættelsen af Montmartres fødselsår starter sammenligningen med den store, amerikanske kanon, når Frank Büchmann-Møller skriver:

At åbningen af Café Montmartre i 1959 også faldt sammen med et par mere skelsættende begivenheder på jazzpladefronten – her tænkes på udgivelserne af Miles Davis' *Kind of Blue*, Charles Mingus' *Ah Um* og Ornette Coleman's *The Shape of Jazz to Come* – er vel blot et tilfælde, men peger alligevel hen imod, at 1960'erne blev det årti i jazzens historie, hvor udviklingen skete hurtigst og mest markant. Fra begyndelsen af 1970'erne kunne jazzen præsentere genrer som traditionel jazz, swing, bop, hard bop, cool, free jazz, modal jazz, latin og fusion, og alle disse former blev gennem årerne præsenteret i Montmartre af danske, amerikanske, europæiske, japanske og sydafrikanske jazzmusikere uden skelen til kommercielle hensyn, for musikken kom i første række for folkene bag Montmartre. (Büchmann-Møller og Wolsgaard-Iversen 2008, 23)

Ifølge Darius Brubeck (2002, 178) tillægges året 1959 ikke blot værdi i kraft af de musikalske begivenheder, der fandt sted der, men markerer også et skel mellem den tidligste jazz og nutiden. Således også i dansk sammenhæng, hvor året markerer et midtpunkt i den danske jazzhistorie halvvejs mellem det første møde med jazzen omkring 1920 og vor tid og altså også et tidspunkt, der varsler nye tider forude. Slutningen af halvtredserne bød på en ophedet debat i det danske jazzmiljø og på mange måder var jazzen definitivt på vej ind i den kunstmusikalske sfære, både internationalt og i Danmark (Izard Hoyer og Nielsen 2007; Mortensen og Izard Hoyer 2011; og Michelsen 2001). 1959 var også året, hvor de første amerikanske jazzikoner, Stan Getz og Oscar Pettiford, bosatte sig i Danmark, blandt andet på grund af de gode arbejdsforhold i Montmartre. Disse ting, sammen med et generelt billede af tresserne som en periode med kulturelle og sociale omvälvningar, har indflydelse på den måde, åbningen af Montmartre er blevet tillagt værdi. Dels som symptomatisk for sin tid, idet Montmar-

tre bliver beskrevet som en scene, hvor jazz kan være kunstmusik uden at forråde sine folkelige rødder, men også som katalysator for videre udvikling af et unikt dansk jazzmiljø. Dermed er der også tale om en udlægning af den jazzhistoriske narrativ som en evolution, hvor der lægges et teleologisk perspektiv på udviklingen, i Büchmann-Møllers udlægning "uden skelen til kommercielle hensyn." Dette er udtryk for et æstetisk perspektiv, der karakteriserer megen jazzhistorieskrivning, der betoner musikkens udvikling fra folkelig populärmusik til en placering som autonom kunst og som modsætning til populärmusik. Selvom Ole Izard Høyer og Anders H.U. Nielsen lægger snittet to år senere, hvor Herluf Kamp-Larsens Montmartre åbnede, så får begivenheden samme uafvendelige karakter, når de skriver, at "den moderne jazz [gennemgik] en rivende udvikling i Danmark, som kulminerede ved åbningen af 'Jazzhus Montmartre' nytårsaften 1961/1962" (2007, 18).

I jazzhistorieskrivningen kan Montmartre i St. Regnegade således stå tilbage som den sidste periode, hvor jazz var en mere eller mindre samlet musikalsk enhed med fælles historisk bevidsthed om en kontinuerlig tradition. Her lægges vægten i særdeleshed på musik i swing- og bebopstil og på de amerikanske musikere, der tillægges en høj grad af autenticitet på grund af deres nationalitet, status i den etablerede kanon, og sommetider deres race. Tresserne rummer imidlertid også svære problemer i forhold til musikhistorieskrivningen generelt og jazzhistorieskrivningen specifikt, fordi den teleologiske narrativ og idéen om en jazz som én mere eller mindre homogen genre bliver sværere at tro på. Forfattere kan stadig spore en evolution, fordi de musikalske nybrud finder sted side om side med bevidsthed om en fælles tradition, men ifølge Brubeck komplickeres denne historiebevidsthed, fordi mange af de traditionelle holdepunkter i en historisk narrativ mangler:

The confusion and disunity of the 1960s was not the result of running into blind alleys and loosing audiences to rock so much as an inconvenient profusion of overlapping epiphanies. There was no single way in which the 'music had to go' or just one 'genius' that had the 'style'. (Brubeck 2002, 187–188)

Også i forhold til Montmartre var der forvirring og manglende enhed idet free jazz og fusion gjorde sit indtog på scenen, hvilket allerede i samtiden skabte debat. På den ene side bliver denne periode beskrevet som enormt dynamisk og kunstnerisk righoldig, fordi de musikalske "epifanier" afslørede en kontakt med traditionen og en virkelyst, der udsprang af idéen om denne historie, selvom de måske ikke var holdbare i forhold til en uproblematisk historisk narrativ. På den anden side står det klart, at med udgangen af tresserne lader jazzhistorien sig ikke rumme i én sammenhængende narrativ, og selv forfattere der anerkender fusionsjazz som en gyldig genre og stil i jazzens historie, lader sjældent dette passere uproblematisk (DeVeaux 1991, 547–50). Det kan for eksempel bemærkes, at selvom det ovenstående citat af Frank Büchmann-Møller kunne forlede en til at tro, at han ligestiller mainstreamjazz med for eksempel fusionsjazz, så bærer resten af hans fremstilling præg af en udtalt skepsis over for disse stilarter og Kamp-Larsens sparsomme forsøg med rock- og beatmusik præsenteres netop, som noget tvunget af kommercielle hensyn. En anden kontroversiel genre, free

jazz, havde holdt sit indtog på Montmartre før fusion, hvilket i øvrigt vidner om en modernisme, som Montmartre forsøgte at kapitalisere på både økonomisk og kultурelt, idet free jazz med sin avantgardeæstetik passer med ønsket om at opnå jazz til moderne kunstmusik. Både i forhold til free jazz og fusion havde klubben svingende held med at få kritisk og kommerciel succes. Begge disse genrer rummer imidlertid potentiale til at blive set som noget andet end mainstream-jazz og dermed som en løsrivelse fra traditionen. Når free jazz-koncerterne i litteraturen i høj grad bliver set som en succes, og fusionsmusikken i bedste fald beskrives med ambivalens, så hænger det netop sammen med den underliggende modernistiske attitude i danske jazzhistorieskrivning og det forhold, at free jazzen som utvetydig kunstmusik og i flere tilfælde politisk bevidst afroamerikansk musik falder bedre i hak med den argumentation, der fastholder jazzens næsten metafysiske natur, som noget der binder umiddelbart forskelligartet musik sammen (DeVeaux 1991, 547–553).

I historieskrivningen repræsenterer det første Montmartre i St. Regnegade i dette perspektiv en manifestation af en bestemt historisk epokes ånd. Med slet skjult henlydning til et mere fasttømret begreb i dansk jazzhistorie, og med alle de romantiske konnotationer som det indebærer, beskriver Leonard Malone (1996, 169) denne periode med begrebet "guldalderjazz."² Således kan også Montmartre kædes sammen med idéen om en historisk fortid, hvor jazzen var bedre stillet. Dette indebærer dog også implicit en efterfølgende forfaltsperiode. Indførelsen af kildeskat, hvilket betød, at musikernes honorarer måtte sættes op, og den generelle økonomiske situation i samfundet nævnes i flere fremstillinger, som en medvirkende årsag til Montmartres problemer fra sluttresserne, men ikke mindst nævnes rock- og beatmusikkens voksende popularitet, som et problem for driften af et jazzspillested. Gentagne gange betones det, for eksempel hos Thorkjørn Sjøgren (2003, 18–19), at det var en "kunstnerisk programlægning, i imponerende grad uden kommersielle knæfald, med danske førstegangsbesøg af en lang række højt ansete musikere, [der] gjorde, at tingene hang sammen økonomisk indtil 1970." I forhold til det efterfølgende forfall nævner Sjøgren rockens fremmarsch og det forhold, at mange amerikanske solister foretrak at medbringe egen rytmegruppe. Tilsvarende skriver Büchmann-Møller (2008, 156), at Herluf Kamp-Larsen overvejede at omdanne Montmartre fra et jazz- til et beatus, men konstaterer med implicit værdidom: "Så galt kom det dog ikke til at gå." Dette er eksempler på, hvordan disse jazzhistorikere placerer jazz overfor populærmusik og dermed implicit ophæver den til højkulturel kunstmusik. Her står tresserne, symboliseret ved det første Montmartre, som den epoke, hvor der var overensstemmelse mellem samfundets forståelse af jazzen og dens kunstneriske frugtbarhed. Således har Herluf Kamp-Larsen i dag ikonstatus i kraft af den programpolitik, han førte. Det ikoniske kan til tider tage karakter af en person med guddommelig indsigt For eksempel

² Begrebet bruges ofte til at beskrive et højdepunkt i dansk jazzliv i sluttrediverne og under Anden Verdenskrig; brugen af begrebet til at beskrive en senere periode har således en dobbelt funktion: Dels betydningen i sig selv, men måske endnu mere vigtigt skaber det en konnotation til en tidligere storhedstid i dansk jazzhistorie. Tore Mortensen (2010, 65) bruger "guldalder"-begrebet på samme måde til at beskrive den samme periode som Malone, 1960-75, i hans tilfælde i forhold til DR.

når han af Bo Jacobsen tillægges en indsigt i jazzens inderste væsen: "En mand som forstod sjælen i jazzen, og som fik skrevet historie. [...] Herluf var der jazz indeni. [...] Herluf han tjente garanteret heller aldrig nogle penge" (citeret efter Ljungkvist og Meinke 1997, 111–112). Det samme kan ikke siges om ejeren af Montmartre i Nørregade, Kay Sørensen, der ønskede, at spillestedet kunne betale sig. Til gengæld fremstilles han som en godmodig sjæl, der kunne skabe balance mellem kunst og kommers, og desuden i det store hele blandede sig uden om programlægningen (Christensen 2010). Montmartre i Nørregade havde en bred musikprofil, der også inkluderede rock og anden populærmusik og i jazzhistorieskrivning fremstilles det, i modsætning til historien om Montmartre i St. Regnegade, ikke nødvendigvis som et problem (snare-re undtagelsen, der bekræfter reglen). Enten er argumentet, at populærmusikken (for eksempel natdiskoteket) så at sige betalte for jazzen eller også præsenteres et mere rummeligt billede af jazzen, der også inkluderer verdensmusik, noget rock, og andre "højere" former for populærmusik.³ Altså kan jazzhistorieskrivningen her tage to forskellige veje: Enten bliver der slækket på den antikommercielle ideologi for at indlemme Montmartre i Nørregade i den overordnede fortælling om Montmartre eller også udgør dette øjeblik et brud med de underliggende æstetiske og ideologiske præmisser, der er til stede i historieskrivningen om Montmartre i St. Regnegade. Derfor er det også sigende, at for eksempel det nye Jazzhus Montmartre fuldstændigt udelader Montmartre i Nørregade i sin historiske narrativ (Jazzhus Montmartre 2012b).

En anden ting, der fremhæves som særligt vigtigt i forhold til Montmartre, er funktionen som skole eller konservatorium. Dette hænger nøje sammen med den allerede nævnte position, som amerikanske jazzmusikere naturligt har indtaget, også i dansk historieskrivning. I dette perspektiv er Montmartre, mere end noget andet, stedet, hvor denne læringsproces fandt sted. Dette er et element i historieskrivningen, ikke blot i det omfang at det beskrives, hvordan danske musikere spillede sammen med amerikanske musikere, men også i kraft af den måde dette forhold beskrives på. For eksempel skriver Frank Büchmann-Møller (2008, 24), at danske musikere i Montmartre i tresserne kunne "studere deres [amerikanernes] spillestil på nærmeste hold." Samme sted citeres Torben Kjær for at sige, at "[d]et var ren uddannelse for øjnene af en. [...] Det var ren opdragelse at komme der." Og Ole Kock Hansen citeres: "Montmartre var i virkeligheden at betragte som den tids 'rytmekons,' hvor vi elever suge-de til os det bedste, vi havde lært." På tilsvarende vis skriver Jørgen Mathiasen (2010, 24), at "i forbindelse med engagementerne i Jazzhus Montmartre kastede [Dexter Gordon] sig ud i rollen som instruktør. Derved blev Montmartre til det jazzkonser-vatorium, København ellers ikke havde." Og Niels Christensen (2010, 12) kalder de danske musikere "elever," der blev "gennemherset af amerikanerne." Denne diskurs bruges også på det ny Montmartres hjemmeside, hvor man kan læse, at "[w]hile living in Copenhagen, the great American jazz icons educated a whole generation of Danish jazz masters [...]" (Jazzhus Monmartre 2012a). På den ene side sammenkædes Mont-

³ Om end bogen i sin form ikke rummer nogen narrativ, så er det klart det billede, som Niels Christensen og Jens Jørn Gjedsted (1986) tegner i *Montmartre gennem 10 år*.

martre med den udbredte forståelse af, at musikken ikke kan læres i en almindelig skole⁴ og placerer Montmartre i en præinstitutionel fortid. På den anden side trækker den tråde op til nutidens danske jazzmusikere, der for mange vedkomne er uddannet på netop Rytmisk Musikkonservatorium, fordi Montmartre som forhistorie til dagens jazzundervisning og uddannelsesinstitutioner etablerer en tradition, der binder fortid og nutid sammen.

Det ny Montmartre og den historiske bevidsthed

Denne sammenblanding af fortid og nutid er blevet ganske synlig med åbningen af Jazzhus Montmartre i 2010. I både markedsføringen og i medierne blev begivenheden lanceret som en "genåbning" eller "genopstandelse."⁵ Med andre ord var der tale om en forståelse af, at man trak på en historisk arv, som skulle genoplives. Udover at dette givetvis var effektivt i reklameøjemed, så gemmer denne form for historiske bevidsthed også på nogle æstetiske værdier, der afspejles på forskellige måder i forbindelse med det ny Montmartre i St. Regnegade.

På mange måder kan man finde ligheder mellem Jazzhus Montmartres programpolitik og æstetik og den bølge af såkaldt "neoklassicisme," "neokonservativisme," "neo-traditionalisme" eller "renæssance," der kom frem i USA i firserne. Om end der er specifikke amerikanske forhold, der ikke lader sig sammenligne direkte med Danmark (her tænker jeg især på den rolle som raceideologi spiller i den amerikanske debat), så er der ikke desto mindre mange ligheder i den ideologiske konservativisme og tilhørende brug af historien. I forhold til det ny Montmartres programpolitik hænger dette selvfølgelig også sammen med, at stedet booker mange udenlandske navne, hvorfor spillestedet også skal ses i lyset af amerikanske og internationale jazzdiskurser og ikke kun i forhold til en dansk jazzhistorie. Stilistisk lægger den neokonservative jazz sig op af musikken som den tog sig ud mellem fyrrerne og tresserne, og musikken kan ses som en tilbagevenden til beboppens, hardboppens og postboppens harmoniske og melodiske værdier i en søgen tilbage til en angiveligt mere autentisk jazz, der har sit æstetiske og politiske ståsted i en art konservativ modernisme. Denne akustiske mainstreamjazz og den neokonservative æstetik har Stuart Nicholson karakteriseret således:

It was a reassertion of what the neoconservatives considered to be the very value system of jazz itself and an attack on jazz for having lost touch with its audience (in the case of free jazz) and for losing touch with the acoustic "tradition" (in the case of jazz-rock fusion). In essence, neoconservatism presented a return to internalist principles of unity and coherence or a post-Romantic concept of thematic and organic unity. (Nicholson 2005, 7)

4 Om jazzundervisning og dens mytologier, se blandt andet Whyton 2010, 153–177; og Ake 2010, 102–20.

5 Som eksempel kan tages tre af de landsdækkende avisers artikler vedrørende åbningen (Kolby 2010; Jørgensen 2010; Christensen 2010).

De amerikanske musikere, der i firserne var eksponenter for denne stil blev kaldt "The Young Lions" og mere end nogen anden er det trumpetisten Wynton Marsalis, der er blevet symbolet på den neokonservative stil og æstetik. Det er her kort værd at bide mærke i en nogle ligheder mellem Marsalis og pianisten Niels Lan Doky, der var en af hovedmændene bag det ny Montmartre og også fungerede som musikchef i spillestedets første sæson. Begge brød igennem i en ung alder i firserne og spillede, artikulerede og fremførte sig i en ganske selvbevidst stil, der lagde vægt på professionalisme og virtuositet med rødder i hardboppen. Ligesom Marsalis i USA var Lan Doky også meget debatteret i Danmark og selvom hans gennemslagskraft nok er aftaget en smule, har Lan Doky ligesom Marsalis evnet at eksponere jazzen ud over dens normale publikum. Marsalis har igennem en årrække været en omstridt leder af Jazz at Lincoln Center i New York, en koncertrække der præsenterer jazz i rammer, der normalt omgiver klassisk musik. Lincoln Center præsenterer historiske koncertserier med musik af jazzens kanoniserede ikoner, f.eks. Duke Ellington, ligesom det nye Jazzhus Montmartre har præsenteret en række såkaldte tributekoncerter,⁶ der hylder jazzikoner, i særlig grad amerikanere med tilknytning til landet, og kanoniserede jazzudgivelser (det er ikke udelukkende Montmartre, der præsenterer tributekoncerter, men spillestedet er dog en af Københavns fremmeste eksponenter for konceptet).⁷ Selvom Lan Dokys musik stilistisk set ikke trækker tråde så langt tilbage i historien som Marsalis', er der dog i begge tilfælde hverken tale om freejazz eller jazz-rock-fusion, ligesom der ikke præsenteres musik, der stilistisk lægger sig op af den tidlige jazz.⁸

I denne sammenhæng er det særligt interessant, hvordan de ovennævnte forhold spiller sammen med en bestemt historieforståelse. Det ny Jazzhus Montmartre kan, både under Lan Doky og under de senere musikchefer Christian Brorsen og Jan Lundgren, ligesom Marsalis er blevet det, karakteriseres som tilbageskuende i den betydning, at der lægges vægt på mainstreamjazz med udgangspunkt i den vedtagne jazzhistorie og dens ikoner. Med andre ord rummer den udgave af jazzhistorien, der fremstilles på det ny Montmartre, i mindre grad mange af de musikalske landvindinger og nyskabelser, der har fundet sted mellem lukningen af det gamle Montmartre i St. Regnegade i 1976 og åbningen af det nye jazzhus i 2010; og selv de nye strømninger, som for eksempel free jazz og fusion, der faktisk havde plads på Montmartre i tresserne er udeladt og det ny Montmartre præsenterer således en version af jazzen, der idealiserer musikken fra før jazztraditionens mangel på enhed trådte ind. Endda

6 Jeg bruger i det følgende anglicismen "tributekoncerter" i stedet for det mere mundrette "hyldestkoncerter," fordi begrebet bruges til at beskrive den specifikke type koncert i især jazzverdenen (men også indenfor rock og andre typer afroamerikansk musik), der "genopfører" musik af en bestemt musiker, fra en bestemt udgivelse, eller en bestemt begivenhed; dette skal forstås ift. hyldestkoncerter i bredere forstand, der ikke nødvendigvis har til formål, at henvise til fortiden, men blot hylder noget eller noget, f.eks. dronningen).

7 En interessant detalje er, at åbningskonerten i 2010 netop havde en af firsernes "young lions", Jeff "Tain" Watts, på programmet og at klubben også bruger begrebet, når de for beskriver forskellige yngre musikere som "unge løver" (Jazzhus Montmartre 2012c).

8 Om Marsalis og J@LC se Nicholson (2005, 23-76) og DeVeaux (1991); om Lan Doky se Munch-Hansen, "1980'erne," 319-23. Munch-Hansen sammenligner også Lan Doky og Marsalis i Munch-Hansen (2012).



Jazzhus Montmartres facade med fotos af (fra venstre) Dexter Gordon, Kenny Drew, Alex Riel og Niels-Henning Ørsted Pedersen. Foto: Massimo Fiorentino.] Pressefoto: Massimo Fiorentino.

er fokus i det ny Montmartre lagt mere eller mindre ensidigt på jazz, hvilket dels afspejler en ændret situation i forhold til spillesteder, men samtidig også er en del af den diskurs, der tilsiger, at jazz ikke er populærmusik og at Montmartre derfor naturligt bør definere sig som et jazzhus, i stedet for at "sælge ud" og sætte for eksempel rockmusik eller bare fusionsjazz på programmet. Dette er som nævnt måske også en af grundene til, at perioden med Montmartre i Nørregade er stort set skrevet ud af den historie, der fremstilles på det ny Montmartres hjemmeside, hvor den kun nævnes i én sætning (Jazzhus Montmartre 2012b). Således positionerer det ny Montmartre i St. Regnegade sig som arvtager til den gamle klub på samme adresse. Dette styrkes af, at den historiske vigtighed bestandigt understreges, når klubben (her med eksempler fra hjemmesiden) præsenteres som "one of the world's legendary jazz venues", "the historic jazz hotspot of Copenhagen", og at den gamle klub "[had] been writing jazz history as Europe's cutting edge jazz club" (Jazzhus Montmartre 2012b). Som nævnt præsenteres det nye Montmartre i St. Regnegade med ord som "re-opening," "restoring" og "Back in Business," og det pointeres, at klubben ligger på samme matrikel som "[t]he original historic venue" (Jazzhus Montmartre 2012b). Dette akkompagneres af et fotografi af den nuværende direktør, Rune Bech, i samtal med Montmartres ikoniske ejer, Herluf Kamp-Larsen, hvilket styrker forbindelsen til den historiske epoke, som Montmartre-myten symboliserer og effektivt virker som en blåstempling af det nye Montmartre. En tilsvarende ikonografi præger spillestedets facade, hvor store fotografier af legender fra det gamle Montmartre er gengivet i vinduerne.

Det ny Jazzhus Montmartres forsøg på at konstruere en historisk legitimitet og autenticitet har som sagt ikke været ligeså polemisk og åbenlyst ideologisk farvet som Marsalis', men ikke desto mindre finder man dog mere eller mindre hårdtslående ind-spark med jazzhistorisk bevidsthed, som når *Information* i forbindelse med åbningen i 2010 kunne reportere:

Jazzens store ikoner er døde, og der er ikke rigtig nogle fyrtårne tilbage, mener Niels Lan Doky. Derfor er han som den ambitiøse musikchef i færd med at re-definere, hvad jazz er. [...] Der er fokus på at skabe unikke oplevelser, præcis ligesom dengang jazzen levede i det lille lokale for et halvt århundrede siden. (Splidsboel 2010a)

Når ønsket er at "redefinere" jazzen, er der med andre ord ikke så meget tale om at skabe noget nyt, som der er tale om at finde tilbage til noget, der angiveligt er gået tabt, hvilket Lan Doky bekræftede få dage senere i samme avis: "Der er nogle grund-læggende, essentielle værdier i jazz, som er forsvundet i meget af det, der i dag kalder sig jazz" (Splidsboel 2010b). Uden at det i øvrigt står klart, hvilke "essentielle værdier" der er tale om, er det tydeligt, at Montmartre-myten, som er det historiske brænd-stof, der driver det ny Montmartre, også er præget af en vis nostalgi og et ønske om at genskabe jazzen i billedet fra tresserne og halvfjerdserne, hvor historieskrivningen og myterne har fremhævet mainstream swing og bebop. For eksempel skriver Ole Izard Hoyer:

Som jazzelsker fra "generation 1980" har jeg naturligvis ikke oplevet legenda-riske spillesteder som Montmartre i København. Men det har Niels Lan Doky og andre nu sørget for, at der kan rådes bod på. København har fået sit mest be-rømte spillested tilbage. (Harsløf og Slumstrup 2011, 562)

Narrativen, der bruges, bygger på en forfaldshistorie, der idealiserer fortiden. Her er der tale om, hvad Svetlana Boym (2001) karakteriserer som *restaurerende nostalgi*, idet det ny Montmartre ikke henviser til fortiden gennem en kreativ leg, der i sidste ende hverken kan eller har til formål at nå sit mål (dette ville være *refleksiv nostalgi*). Tvært-imod er forholdet til fortiden i det ny Montmartre ukritisk og uironisk, hvilket også afspejler sig i den (neo-)konservative programpolitik. Betingelserne for denne nostalgi er troen på en lineær historie med en ukendt fremtid, men med en klar fornem-melse af at nutiden er mangelfuld, hvilket resulterer i en vending mod fortiden. I til-fældet det ny Jazzhus Montmartre er det oven i købet sådan, at den lineære histo-rie kun løber til og med det gamle Montmartres storhedstid og ikke helt til nutiden. Denne historieforståelse udvisker mange af de interne modsætninger, der karakterise-rede det gamle Montmartre. Den ukendte fremtid er faktisk allerede fortid, idet den er lokaliseret i perioden mellem lukningen af spillestedet i 1976 og åbningen af den nye jazzklub i 2010. I det lys er den lineære historie enten afbrudt i den mellemlig-gende periode (hvor Montmartre i Nørregade og sidenhen Jazzhouse faktisk eksiste-rede) eller også er årene 1976–2010 en forvirret periode med flere forskellige tråde, der løber på kryds og tværs af hinanden. I den første model for historieskrivningen samler

det ny Montmartre tråden fra det gamle Montmartre op og genetablerer den lineære historie og forbindelsen mellem fortid og nutid. I den anden narrativ samler det nye Montmartre de mange tråde og opklarer forvirringen ved at blive fremstillet som en autentisk arvtager eller endda genskabelse af det gamle Montmartre. Uanset hvilket billede af historien, der er repræsenteret, er det vigtigt, at der eksisterer levn fra denne idealiserede fortid, som man kan projicere nostalgi over på og igennem.

Jazzhus Montmartre som erindringssted

Som sådan fungerer Montmartre i den danske jazzhistorie som, hvad Pierre Nora (1989) har kaldt et *lieu de mémoire*. Erindringssteder, "where memory crystallizes and secretes itself" (7), kan ifølge Nora både være materielle, symbolske og funktionelle, og grænserne mellem disse kategorier er endda flydende, fordi samme erindringssted, og her er Montmartre ingen undtagelse, kan fungere på forskellige måder. Erindringssteder kan være mere eller mindre håndgribelige. Alt fra arkiver, museer, bygninger, monumenter, statuer, gravsten, men også tekster og symboler, og endda fænomener som generationer, specifik sprogbrug, højtideligheder og ritualer kan anskues som erindringssteder. Omend min undersøgelse ikke antager Noras skarpe skelnen mellem hukommelse og historieskrivning, så er det reciprokke eller endda dialektiske forhold, der er i spil imellem disse to, ikke mindre relevant:

The *lieux* we speak of, then, are mixed, hybrid, mutant, bound intimately with life and death, with time and eternity; enveloped in a Möbius strip of the collective and the individual, the sacred and the profane, the immutable and the mobile. For if we accept that the most fundamental purpose of the *lieu de mémoire* is to stop time, block the work of forgetting, to establish a state of things, to immortalize them – just as if gold were the only memory of money – all of this in order to capture a maximum of meaning in the fewest of signs, it is also clear that *lieux de mémoire* only exist because of their capacity for metamorphosis, an endless recycling of meaning and an unpredictable proliferation of their ramifications. (Nora 1989, 19)

Forstået som et erindringssted antager Montmartre netop en sådan mangefarvet natur, der i jazzhistorieskrivningen både er bærer af social og kulturel værdi, men også er genstand for en kollektiv erindring. Især med åbningen af det nye Jazzhus Montmartre i St. Regnegade er det tydeligt, at dette erindringssted konstrueres med det formål at genkalde historien og standse tiden for at undgå et tab af kulturel hukommelse.⁹

Som materielt erindringssted kan det nye Montmartre sammenlignes med et museum eller et historisk arkiv. Placeringen og navnet er det samme og har en mytoligkisk status i jazzhistorieskrivningen og i den historiske bevidsthed. Desuden er

9 Dermed ikke sagt, at de er uden mening eller historie: "[...] it is to suggest that what makes them *lieux de mémoire* is precisely that by which they escape from history. In the sense, the *lieux de mémoire* is double: a site of excess closed upon itself, concentrated in its own name, but also forever open to the full range of its possible significations" (Nora 1989, 23-24).

interiøret til en vis grad genetableret, hvilket inkluderer en ny udgave af Mogens Gyllings gipsmasker, som prydde den ene væg i den gamle klub. Det skal også bemærkes, at funktionen som erindringssted ikke nødvendigvis er bundet til den fysiske placering, hvilket alene årene hvor Montmartre lå i Nørregade er et bevis på.¹⁰ Således er det klart, at det er via den sociale og kulturelle værdi, som det materielle sted tilfælles, at dets historiske aura som erindringssted konstrueres. Men også en koncert kan konceptuelt fungere som et materielt erindringssted. Dette var for eksempel tilfældet da Jazzhus Montmartre i 2013 fejrede Dexter Gordons halvfemsårsfødselsdag "som i Dexters egen tid" (Jazzhus Montmartre 2013). En tributekoncert som denne er ikke kun en hyldest til et bestemt ikon. Ved at "genoptage" Gordons tradition fra da han boede i København med at spille koncert på sin fødselsdag, er formålet også at skabe et brud i den tidslige kontinuitet. Tiden stoppes ved praktisk talt at postulere, at Gordon stadig er i live.

Som spillested fungerer det ny Jazzhus Montmartre også som et funktionelt erindringssted. I forhold til eksemplet med Dexter Gordons fødselsdag fungerer konerten som et bånd til fortiden, der forstærker historiebevidstheden og nostalgi omkring Montmartre. I dette tilfælde kan tributekonerten vække minder for dem som tog del i den oprindelige tradition, men samtidig kan den fungere som en opfundne tradition for et nyt publikum, der således bliver en del af et forestillet fællesskab med fortidens koncertgængere. Koncertprogrammer og til en vis grad også musikalsk praksis på det ny Montmartre tilstræber en form for autentisk genskabelse af det tidligere Montmartre (i St. Regnegade, ikke i Nørregade); en restaurerende nostalgi, der strukturerer vores opfattelse af jazztraditionen. Denne manifestation af historisk bevidsthed er karakteriseret ved en rituel handling, hvor det materielle sted er et historisk rum, som man træder ind i. På samme måde fungerer Natholdet, den sene koncert omkring midnat, som en rituel genskabelse af tressernes tilsvarende praksis ("the tradition continues," [Jazzhus Montmartre 2012a]), hvor etablerede og udenlandske navne sættes sammen med lokale talenter. Dette greb brugte Niels Lan Doky (2005) på karakteristisk vis også allerede i filmen *Between a Smile and a Tear – A Tribute to the Montmartre*, hvor Montmartre for en kort bemærkning genåbnede (det var altså før den såkaldte genåbning i 2010) ved en række koncerter, hvor ældre, udenlandske (primært amerikanske) musikere spillede med yngre nordiske kolleger. Dette indskriver sig direkte i den ovennævnte historieskrivning om Montmartre som et slags musikkonservatorium.

Som symbolske handlinger skaber tributekoncerter og i særlig grad koncerter, der ønsker at opføre kanoniserede plader, erindringssteder, der så at sige prætenderer at flytte tilhøreren tilbage i tid. Brugen af kanoniserede ikoner fra stedets historie er udbredt. Særligt tydelig er sammenblandingen af fortid og nutid, når musikere, der spillede på det gamle Montmartre, spiller på det nye Montmartre. Disse ikoner (for eksempel Mads Vinding, Bo Stief og Alex Riel, der tillige sidder i The Artistic Council

¹⁰ Også Copenhagen JazzHouse gör krav på at være del af Montmartres historie og efterliv, hvilket både siger noget om Montmartre-myterns store betydning i historieskrivningen og som erindringssted (Copenhagen JazzHouse 2012). Desuden er JazzHouses cocktailbar, "Herluf," opkaldt efter det gamle Montmartres ejer.

of Montmartre) er i sig selv et funktionelt erindringssted, men det er samtidig klart, at det er i kraft af deres symbolske karakter, at denne funktion bliver mulig. Således bidrager de ikke alene til spillestedets karakter som erindringssted i kraft af deres tilstede værelse, men også som bærere af en tradition og krystalliseringen af en kulturel hukommelse, der gives videre til yngre generationer. Ved at henviser til begivenheder og oplevelser, der deles af en mindre gruppe ældre musikere, kan en større gruppe, der ikke har direkte del i disse oplevelser, blive en del af en kollektiv erindring. Tilstedeværelsen af generationen, der forbindes med det oprindelige Montmartre, kan ydermere bidrage til en forestillet autenticitet, ikke på grund af deres musikalske evner, men i kraft af deres symbolske forbindelse til fortiden. Som symbolsk erindringssted kan Montmartre (og i særdeleshed tributekoncerter) ses som en form for ceremoni ("one attends them rather than visits," som Nora skriver [1989, 23]) eller som steder for hengivelse eller som et pilgrimssted. En begivenhed som Dexter Gordon-tributekoncerten kan således forstås som et symbolsk erindringssted, hvor publikum flyttes tilbage i tid og oplever "hvordan, det virkelig var."

Således eksisterer de forskellige aspekter af disse erindringssteder side om side i Jazzhus Montmartre, men det vil være en misforståelse, at tænke på disse steder, som områder hvor den kulturelle erindring er permanent låst fast til specifikke ikoner, monumenter eller begivenheder. Der er snarere tale om et aktivt forhold til fortiden, der performativt og ikke blot reproduktivt tilgår, uddyber og udbygger historien. I tilfældet Jazzhus Montmartre er erindring ofte bogstaveligt talt i spil på scenen. Ved at "genåbne" Montmartre og for eksempel programsætte tributekoncerter bruger spillestedet fortiden. Her er det dog vigtigt at huske på, at det som i al interaktion med historien sker fra et nutidigt synspunkt og som sådan repræsenterer det ny Montmartre i højere grad et syn på historien med bestemte ideologiske og æstetiske værdier end en uproblematisk refleksion af historien. Jazzhus Montmartres position som erindringssted er således stærkere på grund af manglen på ubrudt sammenhæng med det gamle Montmartre, idet det således er lettere at præsentere en selektiv hukommelse. På den ene side er stedet endemålet for en kollektiv erindring, der repræsenterer en tradition med klar forbindelse til en fortid. På den anden side er denne repræsentation kun mulig via en konstant genoptagelse og genfortolkning af fortiden, der må indebære en udeladelse af dele af historien. I Ann Rigney (2008, 346) mere poetiske formulering: "collective memory is constantly 'in the works' and, like a swimmer, has to keep moving even just to stay afloat. To bring remembrance to a conclusion is de facto to forget." I tilfældet det ny Montmartre er det således ligeså sigende, at spillestedet aldrig har free jazz eller fusionsjazz på programmet, som at de laver en Dexter Gordon-tribute. Tilsvarende er den stilfulde indretning og den fine mad publikum kan nyde før konerten (der må ikke larmes med bestik, når først musikken spiller) klart anderledes end på tidligere udgaver af jazzklubben, hvilket vidner om jazzens stilling i det 21. århundrede (i hvert fald som Montmartre ser den) som et middelklasse- og høj-kulturfænomen. Som erindringssted er det ny Montmartre altså ikke blot en direkte genskabelse eller videreførelse af traditionen, men snarere en genskabelse af traditionen i sit eget billede.

Montmartres historiske betydning og spillestedets position i den kulturelle erindring er interessant, fordi den viser, hvordan der er et tæt sammenspil mellem historisk repræsentation og æstetiske værdier i historieskrivningen. Dette er kun blevet mere tydeligt med den såkaldte genåbning. Som erindringssted eller en art monument over en historisk epoke står det ny Jazzhus Montmartre i St. Regnegade således også som udtryk for en typisk historiebevidsthed i dansk jazzliv og en institutionalisering af en konstituerende troper i dansk jazzhistorie. Dette gælder orienteringen i forhold til den bredere, amerikanske jazzhistorie; det gælder i forhold til forståelsen af uddannelse af jazzmusikere; det gælder den ideologiske placering af mainstreamjazzen og konstruktionen af en konservativ jazztradition, såvel som en forståelse af jazzen som kunstmusik. Alle disse troper og æstetiske pejlemærker er en del af historieskrivningen om tidlige udgaver af Montmartre. Som erindringssted er Montmartre bestandigt genstand for musikhistorieskrivningen, men samtid er det som koncerthus et sted, der gør musikhistorien til sin genstand.

Litteraturliste

- Ake, David. 2010. *Jazz Matters*. Berkeley: University of California Press.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Brubeck, Darius. "1959: the beginning of beyond." I *The Cambridge Companion to Jazz*, redigeret af Mervyn Cooke og David Horn, 177–201. Cambridge: Cambridge University Press.
- Büchmann-Møller, Frank, og Henrik Wolsgaard-Iversen. 2008. *Montmartre – Jazzhuset i St. Regnegade 1959-1976*. Odense: Jazzsign & Syddansk Universitetsforlag.
- Christensen, Niels. 2010. *Montmartre i Nørregade – Mig og Monten*. København: People's-Press.
- Christensen, U. 2010. "Legendarisk jazzhus åbner." *Jyllands-Posten*, 22. februar. Tilgået 1. marts 2012. <http://kpn.dk/article1987315.ece>
- Copenhagen JazzHouse. 2012. "Om Copenhagen JazzHouse." Copenhagen JazzHouse. Tilgået 1. februar. <http://www.JazzHouse.dk/om-copenhagen-jazzhouse/historien/>
- DeVeaux, Scott. 1991. "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography." *Black American Literature Forum* 25 (3): 525–560.
- Doky, Niels Lan. 2005. *Between a Smile and a Tear – A Tribute to the Montmartre*. København: Park Film, DVD.
- Frandsen, Kjeld. 2011. "1960'erne." I *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 68–133. København: Politikens forlag.
- Jens Jørn Gjedsted, red., 1986. *Montmartre gennem 10 år*. København: MM.
- Harsløf, Olaf, og Finn Slumstrup, red. 2011. *Jazz i Danmark 1950-2010*. København: Politikens forlag.
- Hoyer, Ole Izard, og Anders H.U. Nielsen. *Da den moderne jazz kom til Danmark*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Jazzhus Montmartre. 2012a. "Natholdet." Jazzhus Montmartre. Tilgået 29. februar. <http://jazzhusmontmartre.dk/natholdet.html>.
- . 2012b. "About Jazzhus Montmartre." Jazzhus Montmartre. Tilgået 6. marts. <http://www.jazzhusmontmartre.dk/about.html>.
- . 2012c. "Concerts." Jazzhus Montmartre. Tilgået 6. marts . <http://www.jazzhusmontmartre.dk/concerts.html>.
- , 2013. <http://www.jazzhusmonmartre.dk>. Jazzhus Montmartre. Tilgået 4. oktober. <http://www.jazzhusmonmartre.dk>.
- Jørgensen, P. 2010. "Legendarisk jazzhus genopstår." *Politiken*, 22. februar. Tilgået 1. marts 2012. <http://ibyen.dk/musik/article907485.ece>.
- Kolby, Mads. 2010. "Legendarisk jazzklub genopstår." *Berlingske*, 22. januar. Tilgået 1. marts 2012. <http://www.b.dk/ kultur/legendarisk-jazzklub-genopstaar>.
- Ljungkvist, Carsten, og Herbert Meinke, red. 1997. *Jazzanekdoter*, red. Århus: Ildhuset.
- Mathiasen, Jørgen. 2010. *Scandinavian Wood. Niels-Henning Ørsted Pedersens musikalske løbebane i lyset af hans diskografi*. København: Books on demand.
- Malone, Leonard. 1996. "Epilog." I *More Than You Know*, redigeret af Leonard Malone, 168–169. København: Aschehoug, 1996.

- Michelsen, Morten. 2001. "'Rytisk musik' mellem høj og lav." *Musik & Forskning* 26: 62-81.
- Mortensen, Tore. 2010. *Fortællinger om jazzen – dens vej gennem Statsradiofonien, Danmarks Radio og DR*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Mortensen, Tore, og Ole Izard Høyer. 2011. "1950'erne." I *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 23-69. København: Politikens forlag.
- Munch-Hansen, Christian. 2011. "1980'erne." I *Jazz i Danmark 1950-2010*, redigeret af Olaf Harsløf og Finn Slumstrup, 270-403. København: Politikens forlag.
- . 2012. "Den Store Mangfoldighed (1980-2000)." I *JazzDanmarks Jazzhistorie*, redigeret af Christian Munch-Hansen. Tilgået 6. marts 2012. <http://jazzdanmark.dk/dajazzhistorie/dansk-jazz-i-100-år-fra-bananskørter-til-laptops/den-store-mangfoldighed-1980-2000>.
- Nicholson, Stuart. 2005. *Is Jazz Dead? Or has it moved to a new address?* London & New York: Routledge.
- Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*." *Representations* 26: 2-24.
- Rigney, Ann. 2008. "The Dynamics of Remembrance: Texts between Monumentality and Morphing." I *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, redigeret af Astrid Erll og Ansgar Nünning, 345-353. Berlin: Walter de Gruyter.
- Sjøgren, Thorbjørn. 2003. "Jazzen i Danmark 1950-2003." I *Politikens jazzleksikon*, redigeret af Peter H. Larsen og Thorbjørn Sjøgren, 12-37. København: Politikens forlag.
- Splidsboel, Tina. 2010a. "'Så meget som de glæder sig, kan de sagtens genskabe den gamle nerve.' *Information*, 29. april. <http://www.information.dk/231604>.
- . 2010b. "Traditionelle jazzværdier skal i højsædet." *Information* 30. april. <http://www.information.dk/231814>.
- Thomsen, Christian Braad. 2011. *Blues for Montmartre*. København: Kollektiv Film. URL: <http://www.filmstriben.dk/bibliotek/film/details.aspx?filmid=9000000638>.
- Wiedemann, Erik. 1996. "Montmartre, 1959-76. Historien om et jazzhus i København." *Musik & Forskning* 21 (1996): 267-286.
- Whyton, Tony. 2010. *Jazz Icons. Heroes, Myths and the Jazz Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Abstracts

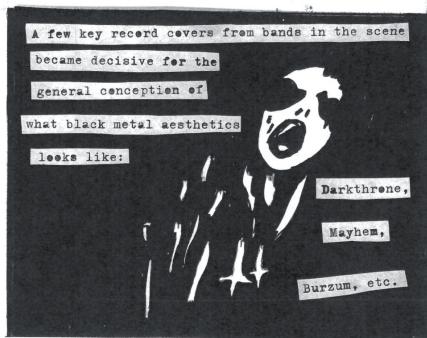
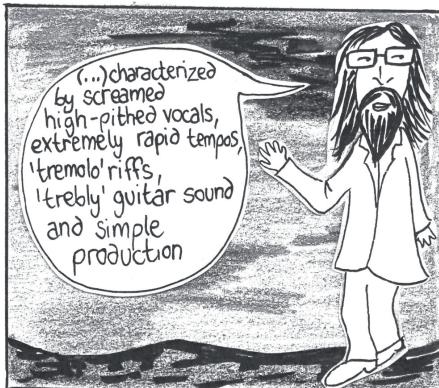
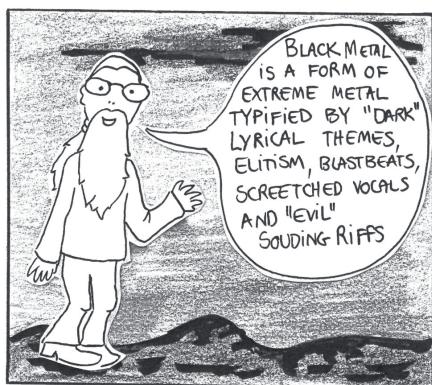
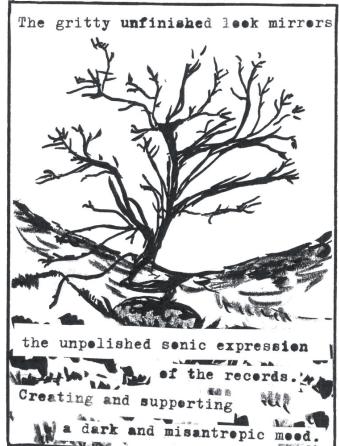
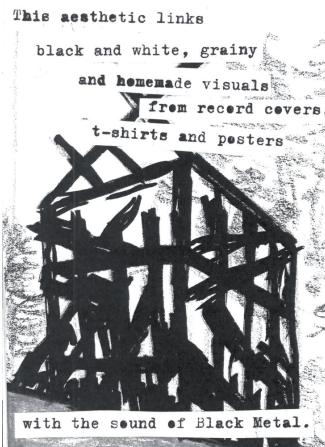
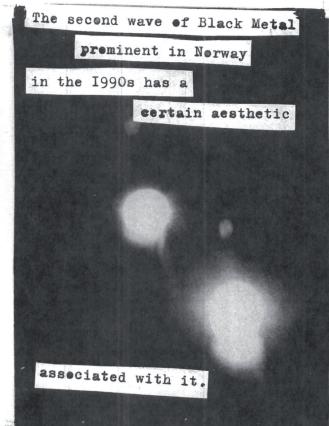
Denne artikel afdækker det københavnske jazzspillested Montmartres placering i den danske jazzhistorieskrivning og kulturelle erindring. Første halvdel af artiklen er en historiografi over Montmartre, der sporer de vigtigste elementer i litteraturen om Montmartre og sammenligner disse med troper og problemstillinger i den bredere jazzhistorieskrivning. Anden halvdel af artiklen analyserer det såkaldt genåbnede Jazzhus Montmartre og viser, hvordan spillestedet kan forstås som et *erindringssted*, der bruger historien aktivt og ikke blot genskaber fortiden, men repræsenterer historien selektivt og i et ideologisk farvet lys.

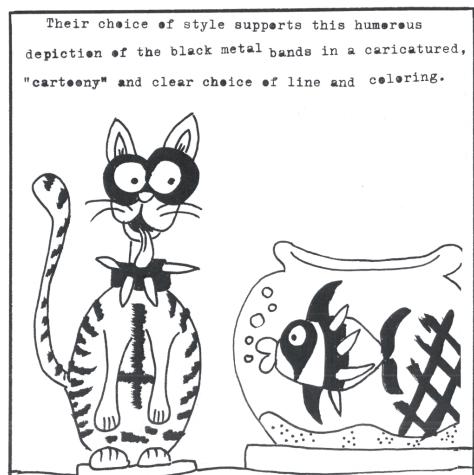
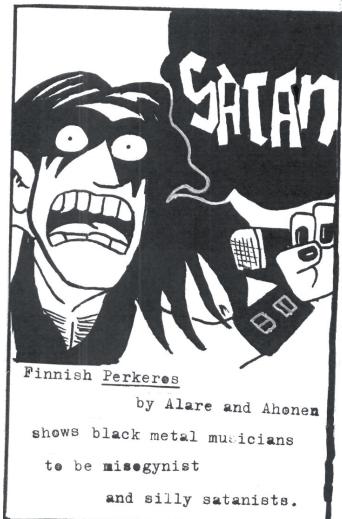
This article uncovers the position of the Copenhagen jazz venue Montmartre in Danish jazz history literature and cultural memory. The first half of the article is a historiography of Montmartre that traces the most important elements in the literature on Montmartre and compares this with tropes and problems of the writing of jazz history in general. The second half of the article analyses the so-called reopened Jazzhus Montmartre and shows how the venue can be understood as a *site of memory*, which actively uses history and not only recreates, but represents history selectively and in an ideological light.

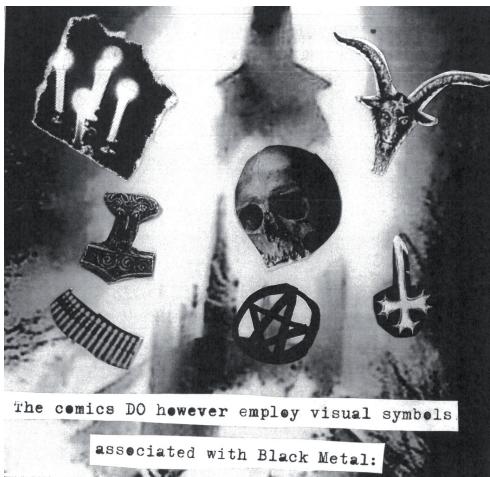
Aesthetics of Black Metal in Nordic Comics



By Rikke Platz Gortsen



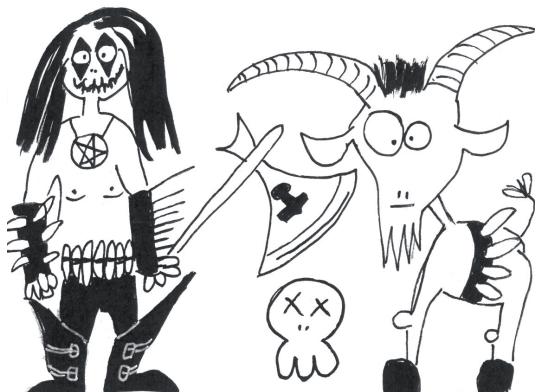
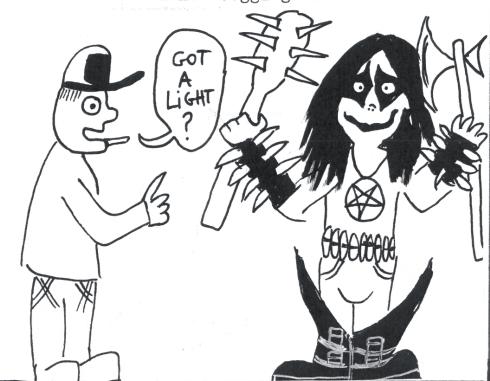




One reason is because they are humor comics. Using a certain "cartoony" style to render their jokes and having strong ties with caricature.



The seriousness, supposed evil, nihilism and explicit elitism are all elements begging to be made fun of.



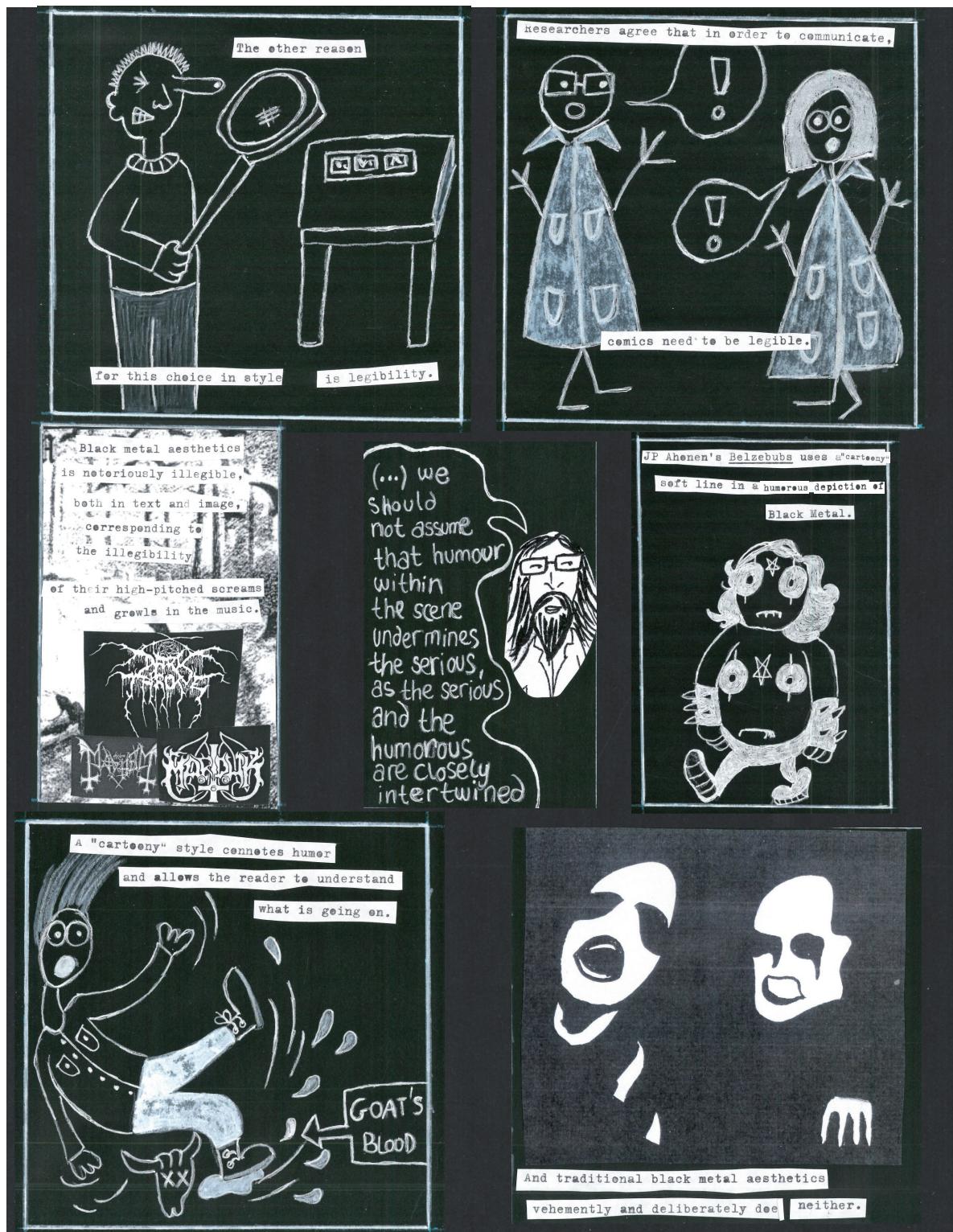
The comics refer to well known metal visuals, but render them in a style very far away from 1990s Black Metal record covers.



Using black metal aesthetics in comics would support rather than contest

the evil and the darkness





References

Ahonen, J. P. Belzebubs. <http://www.belzebubs.com/> accessed May 18th 2017
---. 2013. Perkeres. WSOY.

Hangartner, Urs et. al. (ed.) 2012. Sachcomics. Luzern: Hochschule Luzern - Design & Kunst, Forschung und Entwicklung. Competence Center Visual Narrative.

Jüngst, Heike E. 2010. Information Comics: knowledge transfer in a popular format. Frankfurt am Main; New York : Peter Lang

 Kahn-Harris, Keith. 2007.

Extreme metal: music and culture on the edge.

Oxford: Berg.

Lien, Torbjørn. 2011. Kollektivet 6: Kollektivt sammenbrud. Oslo: Schibsted Forlagene.

Moynihan, Michael & Søderlind, Didrik. 1998. Lords of chaos: the bloody rise of the satanic metal underground. Venice, CA.: FeSral House.



Spracklen, Karl. 2016. "What Did the Norwegians Ever Do For Us? Actor - Network Theory, the Second Wave of Black Metal and the Imaginary Community of Heavy Metal".

Heavy Metal Music and the Communal Experience,

edited by Nelson Varas - Diaz and Niall Scott. Lanham: Lexington Press

Vestergård, Vitus. 2016. "Blackletter logotypes and metal music".
Metal Music Studies vol. 2, Number 1, March: 109-124

Overli, Frode. 2013. Pendus. Eliteserien I4. Oslo: Egmont.

Interview with the Syrian composer Nouri Iskander

Introduction

Nouri Iskander (b. 1938) is among the most prominent Syrian composers of his generation. His works combine influences from European classical and local musical traditions and their generic compass is wide: orchestral and chamber music, concert music for orchestra, choir and vocal soloists, an opera etc.

Due to the tragic war in his native country, he has been living in the Swedish provincial city of Örebro since 2014. I met with him there and conducted the interview on August 10th and 11th, 2016. We were partly at my hotel in central Örebro and partly at his new Swedish home. He is living with his wife and daughter in new-built flat in a new neighborhood on the outskirts of the town.

Nouri Iskander and I talked about his life and particularly about his early musical experiences, and he explained to me his views on the historical background for his modern Syrian-Arabic music and its esthetics.

Nouri Iskander belongs to the Syriac Orthodox Church.¹ It has its headquarters in the Syrian capital Damascus, but with the Arabic diaspora it has been spread worldwide also to Sweden and to the city of Örebro, where we now find two Syriac churches and congregations. The liturgy of the Church is among the oldest still surviving.

As a music scholar, Nouri Iskander has dedicated years of work to the transcription of orally transmitted traditional repertoires of Syriac Church music. His commitment to the preservation of this part of the region's cultural heritage, however, is combined with a strongly stated modernist stand, a strong conviction of the necessity of musical development and renewal.

Many aspects of Nouri Iskander's esthetic position and his views on music history mirror and derive their particular meaning from Middle Eastern esthetical and critical discourses with which most of DMO's readers will be unfamiliar, and thus call for a little introductory explanation.

This applies, for instance, to his attitude toward the concept and practice of musical *tarab*:² *Tarab* is short for a system of esthetic values that favors music's immediate

1 Nouri Iskander commonly uses the Arabic designation *al-kinisā al-siryaniyyā*; accordingly, I write 'the Syriac Church' despite the existence of two Syriac churches: an orthodox and a catholic.

2 The transliteration from Arabic has been made according to the *IJMES transliteration system*. Some names are spelled according to commonly used Latinized forms.

emotional impact and considers music's ability to take hold of the listener and carry him away in a kind of enjoyable trance the prime criteria for its artistic value. In some contemporary Middle Eastern musical environments this *tarab* stands for the summit of Arabic or Eastern authenticity, contrasted to the alleged intellectualism of Western music; in other environments, however, it is seen as conservative and as a limiting esthetics that hinder true musical development.

The need for an introductory explanation also applies to Nouri Iskander's conviction of his music's rootedness in a particular regional cultural heritage that reaches back to the ancient cultures in Mesopotamia and Syria. The reference in the interview to the book *fi al-mūsiqa al-sūriyyā* [On Syrian Music]³ by the composer and scholar Husni Haddad hints at the fact that Nouri Iskander's descriptions of the musical practice of these old, pre-Islamic, cultures are personally tainted interpretations of a widespread and widely accepted historical narrative.

I am grateful to Nouri Iskander for his hospitality during my stay in Örebro, for our long and focused conversations, and for his patience and help to overcome the linguistic difficulties. The interview was conducted in Arabic, and often we had to stop and repeat to remedy the shortcomings of my Arabic proficiencies.

I alone am responsible for the transcription and translation. Yet, I owe Sawsan Kassis heartfelt thanks for expert help with many tricky details.

Søren Møller Sørensen, Copenhagen, November 21st 2016

Early musical experiences

Søren Møller Sørensen (SMS): Before we begin, allow me to repeat: I'm not able to express my feelings about what's happening in Syria, and especially in Aleppo right now. And I'm deeply sorry that our talks must take place on the background of this tragedy.

Nouri Iskander (NI): Yes, we must be patient, and we hope that it'll be better in the future, God willing.

SMS: Yes, God willing. And I want to add that in my opinion dialogue is very important also under these tragic circumstances.

NI: Yes.

SMS: If you'd allow me, we could simply start with the beginning.

NI: Yes.

SMS: You were born in 1938 in ...

NI: ... in Deir Azzur.⁴

3 Husni Ḥaddād, *fi al-mūsiqa al-sūriyyā* [On Syrian Music] (Beirut: Saadeh Cultural Foundation, 2009 [First edition: Damascus 1952]).

4 Deir Azzur is a Syrian provincial town by the river Euphrates, approx. 450 km to the northeast of the capital Damascus.

SMS: In Deir Azzur! What were your first musical experiences there?

NI: In Deir Azzur I only stayed for a short time. I moved to Raqqa,⁵ and after some years to Aleppo. I was then six–seven years old. In Aleppo I started in the primary school and I functioned as an altar boy in the church. In the church I heard beautiful tunes—the Syriac tunes. I loved these tunes. And when I was a little older I joined a scout orchestra, I played the trumpet. I loved music, and this love grew stronger and stronger. When I was 17–18 years old, I studied the violin for a year, and after high school I had the chance to take part in a competition for a grant for studying music pedagogics in Cairo.

SMS: In Cairo! But was there any organized music education in Aleppo at that time: music schools, a conservatory, or the like?

NI: No. There was no conservatory or anything of that kind. I studied the violin with a private teacher.

After high school I went to Cairo to study at the school of music pedagogics. The objective of the studies there was the improvement of the teaching of *anāshid*⁶ and songs; I studied there for five years, 1959–1964, and when I returned I worked as a school teacher and at the teacher's training college in Aleppo.

SMS: I understand that you were strongly influenced by the music of the church, but how about the music outside the church?

NI: I heard music in the radio, and, as I said, I studied a little of the music for violin and scout trumpet. But the religious music, the Syriac Church music, was the basis. After I'd moved to Cairo, I studied music and music pedagogics, violin and piano.

SMS: Arabic or European music?

NI: We were taught the piano. It was not on a very high level. But I played part of the piano literature [i.e., the standard repertoire for the piano]: the sonatas of Mozart and Haydn and some Chopin.

SMS: Already in Syria?

NI: No, no, in Cairo.

SMS: How about Arabic music?

NI: In Cairo, I studied Arabic music relatively cursory, but when I returned to Syria, to Aleppo, I studied it more intensively.

5 Raqqa is a Syrian provincial town by the river Euphrates between Deir Azzur and Aleppo.

6 *Anāshīd wa aghāni*. The word *anāshīd* refers to a broad field of functional vocal practices: religious hymns, patriotic songs, and school songs with pedagogical objectives.

The Syriac legacy

SMS: I've seen you in the program "ajrās al-mashriq" [The Eastern Bells]⁷ on the Lebanese TV channel "al-mayadeen" [The Squares]. Here you gave a lot of valuable information about the music of the Syriac Church. In your opinion what distinguishes this music?

NI: The Syriac music?

SMS: Yes.

NI: The Syriac music is the music of the Syrian environment. It's the old Syrian music. It's based on the Eastern *ajnās*:⁸ *bayāti*, *rast* and *zika*, and *higāz*⁹ and so on, and on small musical sentences, and on combined and simple rhythmical figures and melodies that are specific to this area.

SMS: Does that mean that the Eastern *ajnās* and Syrian *maqāmāt* originate in the Syriac Church?

NI: That I cannot say with certainty. But often it's assumed that these Syriac melodies are part of the foundation of Arabic music. Or you might say that they're one of the fundamental roots of this music. That's what I believe.

SMS: What's the link between this Syriac music and the ancient Syrian music?

NI: Yes, what's the link? We don't have any special key to this issue. But the book¹⁰ that you're showing me ... I like it very much. It's by a very good author. It says that the ancient Syrian music includes, for one part, the old pagan music that came from Mesopotamia and ancient Syria before Christ, and, for another part, music of the founders of the Church.

SMS: I don't know much about this, but I've asked myself: what are the sources to this part of music history? Do we have any written sources suggesting a link between the ancient music and the music of the Syriac Church?

NI: I haven't found any strong documentation that tells us that the ancient Syrian music is the same as the music of the Syriac Church. But hear what I say: the Syriac music is the continuation of the ancient Syrian music and the music of the pagan temples in Mesopotamia. At the time of Christ, things changed somehow, and people began singing new melodies and Syrian melodies that later became popular Syrian

7 A talk show program with alternating guests from the Eastern Christian churches interviewed by the host, Ghasān al-Shāmi. A transcription of the interview with Nouri Iskander is available on the internet: [http://www.almayadeen.net/programs/episode/830/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A4%D9%84%D9%81-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%8A%D9%86%D9%88%D8%B1%D9%8A-%D8%A7%D8%B3%D9%83%D9%86%D8%AF%D8%B1](http://www.almayadeen.net/programs/episode/830/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A4%D9%84%D9%81-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%8A%D9%86%D9%88%D8%B1%D9%8A-%D8%A7%D8%B3%D9%83%D9%86%D8%AF%D8%B1)

8 *jins/ajnas* is derived from Latin *genus/genera*. In this particular context, the word refers to the minor units of which the Arabic modes are composed.

9 Names for some of these modes or *maqāmāt* and/or for the *ajnas* defining them.

10 Husni Ḥaddād, *fi al-musīqa al-sūrīyya* [On Syrian Music]

tunes with Arabic words. The Arabic music was not present at that time in Syria. Then the Arabs and Islam came and were influenced by the music of the region.

We consider the old Syriac music as being the result of four important trajectories.

- First: what was left of music from the pagan temple from the time before Christ, these melodies were given new words.
- Second: old popular tunes from Syria, Assyria, and Armenia, which were also equipped with new words: prayers.
- Third: works and compositions of the Church Fathers, the leading clerics.
- Fourth: a small group of Byzantine music that is called *qawānīn junāniyyā* [literally: Greek laws]. This is not a big group. It's small but important for the Syriac Church.

These four groups of Syriac melodies are the important ones. You can say with certainty that the Syriac music is rooted in the people of this area, its civilization and culture—Mesopotamia and Syria; however, I have no reliable documentation telling which of the melodies that came to the Syriac Church were pagan or not. Maybe a thorough researcher will be able to combine the musical sentences in these collections and distinguish them from each other, and then be able to say that this group seems to have old forms and are remnants from the temples, and this group has new and modern forms. Such a study is possible, but until now it has not been carried out. I wish I could do it. But time is always the enemy, and the conditions of life are always against us, especially in Syria.

SMS: I know from earlier talks that you've devoted years of your life to the recording, collection, and transcription of Syriac Church music. This is documented in two monumental books, one on the repertoire of the *Deir al-Zafaran*¹¹ Monastery, and the other on the repertoire of the *Ruha* Monastery.¹² In both cases, the musical notation is your work.

NI: I've got big confidence in the music of the Syriac Orthodox Church, because the Church owns a great, beautiful and amazing oral heritage of music. At different stages, I contributed to the collection and recorded parts of this music, while other people have contributed to other parts. Among the important contributors was the late patriarch, Jacob the Third. He recorded his own voice—he had good ears and a strong memory—in America where he spent some months.

Q: In America?

A: Yes, he recorded them in America, left a copy of them there, and returned. This is a very important reference for the melodies of *Deir al-Zafaran*.

¹¹ Several authors, *al-mūsiqa al-siryallīyyā "kanz al-alhān"* [The Syriac Music "a treasure of melodies"] (Aleppo: al-maktabā al-siryaliyyā, 1997). Deir al-Zafaran is the popular nickname of the Syriac orthodox Ananias Monastery located near the town Mardin in present day Turkey near the Syrian border.

¹² Mar Gregorius Yohanna Ibrahim, *al-mūsiqa al-siryaniyyā* [The Syriac Music] (Aleppo: Mardin Publishing House, 2003)

The other important reference is the collection of music that was recorded by a German-Swiss musicologist. He came to Lebanon to study Maronite music; we brought him to Aleppo to make him hear music of the Syriac Church, and I asked him to help me with the recording. He had a very good recorder—and, in fact, he recorded these church melodies for a month or so, and we were very thankful to him. And he travelled away, took one copy with him, and left one in the church in Aleppo.

Later, I worked with the recordings that he left in the church on the basis of a request from archbishop of Aleppo, Yohanna Ibrahim, who loved music very much, and who knew that I loved the music. He asked me to transcribe the music of the two schools: *al-Zafaran* and *Ruha*.

I started with the music of *Deir al-Zafaran*—the recording of patriarch Jacob the Third—and I worked approximately five–six years with the transcription of this collection, and then with *Ruha* school, also in about five years. Then two books appeared, the first with the melodies from *Deir Zafaran*, the second with the *Ruha* legacy. It was supposed that from these melodies we should form a big book with the liturgical repertoire of the Syriac Church. But we interrupted the work. We weren't able to carry the work out for various reasons. But if God gives us strength, maybe someday I'll carry it out. God willing!

Music with struggle and dialectics

SMS: I remember your presence at the seminar in Copenhagen last year and your impressive words at that occasion about your time in Cairo in the early 1960s,¹³ and your ideas at that time about the necessity of development and renewal of Arabic music.

NI: Cairo was very important to me. I studied the repertoire of world music.

SMS: ... what do you mean by "world music"?

NI: European classical music. I needed to study this music. Only after returning to Aleppo, I studied Arabic music in greater details: the *maqāmāt*, and the *muwashahāt*, and the *qudūd*,¹⁴ and their relations to the Syriac music.

During my studies in Cairo, I realized that Arabic music developed only slowly while European music had reached high levels of artistic innovation. In many fields, Arabic music was a little behind the European. For example, in Arabic music there was only one melody and its forms were vocal more than instrumental. Much of the Arabic music is vocal: *adwār*, *muwashshahāt*, *taqtūqāt*,¹⁵ etc. It was my task to find out how to develop the Arabic music to a higher level than the present. We were in need of new rules concerning harmony and polyphony. We couldn't just imitate Western

13 "Syrian Music in the Diaspora", seminar at the University of Copenhagen, Department of Arts and Cultural Studies, September 23th, 2015.

14 *muwashshā* (plur: *muwashshahāt*) and *qadd* (plur: *qudūd*) are traditional vocal genres. The *qadd* originates from Aleppo.

15 *dawr* (plur: *adwār*) and *taqtūqā* (plur: *taqtūqāt*) are traditional vocal genres.

harmony; we couldn't let Western harmony govern the Eastern *maqāmāt*. This isn't possible. It's totally impossible. The application of the Western rules for harmony and polyphony on the *maqāmāt* is very harmful to the nature and personality of the Eastern *maqāmāt*, and to the soul of Eastern music. Therefore, we need new research to establish rules appropriate for the Eastern *ajnās* and *maqāmāt*.

From 1964 and to the 1980s, I made experiments with a small Syriac church choir. It was experiments with hymns in the oriental *maqāmāt* in polyphonic style. I had success with this, and I was very happy about it. After this, I turned to harmony, which is a much more difficult issue. Harmony is groups of notes played at the same time and based on a particular feeling, and they've a relation to the musical scale. But it's impossible to use the chords from European music in connection with the *maqāmāt*. Therefore it's necessary to make many experiments to find chords—conglomerate of pitches—that are artificial, not based on the natural scale—and to find new relations between these conglomerates and the *ajnās* that the music of the *maqāmāt* are made from. In this, I was only to some extent successful. The results from the experiments with polyphony, based on the oriental *maqāmāt* and *ajnas*, were better. But I've used both polyphony and harmonies based on the oriental *maqāmāt* and *ajnas* in my renewed Syrian-Arabic music. I prefer to call it "Syrian-Arabic music" because the designation "Arabic music" is broad—from one ocean to the other. The Syrian-Arabic music is regional, it's originally the music of Syria, it was performed and sung in Arabic—no more, nor less. But it's not Arabic music, as we know it from the Arabian Peninsula. By no means! It's Syrian music. The designation "Arabic" is a political and international designation for the area from the Arabian Gulf to the Atlantic Ocean. I tried to develop this Syrian music into instrumental forms, such as the string trio that you have heard and the concertos for cello and 'oud. And I tried to the best of my ability to invent something new.

SMS: I'm looking in my notebook for some of the words that you used for this new music when we met last year in Copenhagen. Let me see: You were talking about a music that contained "logic," that contained "conflict" and "dialectics"—a "music of the brain," so to speak. But what are musical logic and dialectics actually? Immediately when I'm confronted with these concepts, I feel that I understand. But when I offer them a second thought, I'm not so certain after all.

NI: The Syrian-Arabic music, the traditional or classical music, basically consists of songs with orchestral accompaniment. Their forms are fixed and simple: dual or triple forms, AB or ABC or ABACAD, and so on. These forms simply add one musical sentence to another, and so on and so forth. It's a kind of narrative music. It tells you a story: "so and so and so it is." But I started to feel that we needed music with a dialectic, question and answer: why and how did this happen? These diverse questions in the music ...

SMS: ... a logical music that explicates the reasons for the musical events...

NI: ... yes, these diverse intellectual reasons for the development and dynamics of the musical sentence and its dramatic and expressive variations.

SMS: But this perpetual drive forwards in the European classical music is, to a great extent, a result of tonal dynamics.

NI: Yes, the European music was facilitated by harmony and polyphony in its development. It invented forms such as the sonata, the suite, the concerto—but particularly the sonata form. These musical forms present a musical idea, then a second idea is added, and these two ideas develop and alternate, they talk with each other and struggle, and change in dramatic ways.

"Idea" plays a role in this music. This highly developed music that contains elements of idea and drama, questions and answers, and contrast—it was music like that I felt that we needed. Because music that only presents one beautiful melody after the other doesn't move the human being who has lost so much in his life. We needed music that's like a knife that pierces and provokes to awareness and questioning. Therefore, I wished that our Syrian-Arabic music should be dramatic music containing ideas. I also wished that the audience, when they heard these highly developed musical ideas, would develop internally and become victorious, and rise to a stronger and higher level.

SMS: That seems to relate to the issue of the link between artistic and social renewal?

NI: Yes. This kind of intellectual music is for our part—we, in Syria—we need music of this kind to develop the people of this society and to save them from the hesitant, iterative music. That's truly beautiful music, but it's music that only repeats itself and brings nothing new, and that doesn't develop. The advanced dramatic music that contains idea and drama—that is the music we need to improve our mental state from inside, and to create a new world in our societies with intellect and art in all its aspects.

SMS: I once discussed this issue with one of my Arab friends. He's a musician, and he said, "... but in the system of the oriental *maqāmāt* one also finds intellect. It's not easy to play a *taqāsim*¹⁶ according to the rules of the *maqāmāt*. In this improvised music, you also find logic and intellect. I mean, if you play for instance a *taqāsim* in *maqām rast* not everything is allowed, there are certain possible modulations and certain impossible.

NI: There's intellect in the music of the *maqāmāt*, in how you can move from one *maqām* to another, and to make the transformations and moves. Yes, there's intellect, and I don't say that there's no idea in the music of the *maqāmāt* but it's a simple idea. There're two kinds of '*oud* *taqāsim*'. The traditional one is nothing but meaningless babble. But there're a few *taqāsim* that have meaning. It's the *taqāsim* where the playing is free and expresses a new situation and a vision of the future, a vision of a new situation. But this is only possible to very skillful, cultured, and intellectual musicians. The free intellectual *taqāsim* initiates the creation of the new dramatic Syrian-Arabic music.

16 Improvisation according to the rules of the *maqām* system.

The new *taqāsim* with idea and drama, idea and brain, paves the way so we can write the new music with idea and drama that we need. The *taqāsim* is very useful for us, but only the serious and excellent *taqāsim* played by musicians with intellect. I don't deny that that there's intellect in the Arabic *maqāmāt* music. But the *taqāsim* as well as the songs are dependent on an esthetic theory that demands beautiful melodies and a beautiful performance—not a performance that expresses the emotional states, states of disapproval or anything of that kind, I was thinking of a performance that disproves this simplified state of beauty. I was thinking of a situation with questioning and fighting and piercing, in order to ask and find appropriate answers to the situation.

Ancient pagan, old Syriac, and modern music

SMS: When you tell about yourself, your music, and its cultural background, you are traversing impressive spans of time, from the ancient high cultures of Mesopotamia and old Syria, through early Christianity to the present day. And it appears to me that you put equally strong emphasis on these two dimensions; it appears to me that you focus equally on the importance of the relation to the distant past and on the necessity of renewal and development. What is your opinion on the relation between these two aspects?

NI: I don't quite understand.

SMS: Knowing about the ancient times seems very important to you. They're the foundation, so to speak. But at the same time this very strong focus on the...

NI: ... renewal....

SMS: Yes!

NI: If we want to explain the character of the Syriac church music, it's necessary to go back to the pagan music in the temples before the spread of Christianity. In these temples, there were several gods of different kinds that influenced the life of society, its mentality, its philosophy, and its internal relations. These gods, and their relations with humans, and humans with humans, and gods with gods, all this was conflicting relations or harmonious relations that formed a particular mentality for the multiple pagan rituals. The book "Music in Syria" by Husni Ḥadād describes in an excellent way how, in the temple of Ugarit and other Syrian temples, there were musical rituals in which groups of string instrumentalists, wind instrumentalists and choirs participated—the leader of the choir and the soloist sang hymns. The rituals were about the relations between the gods, about the relation between gods and humans, and between humans, and about the conditions of life. They were about all the details of life: love, death, etc. The music of this pagan ritual was filled with and marked by dramatic situations, dramatic music, the gods struggle with each other, the humans struggle with the gods, etc. These dramatic conflicts distinguish the pagan rituals.

SMS: That is to say that the drama is the important aspect.

NI: This drama between the gods and the humans remained until we came to the time of Christianity. Christianity reduced the drama. Now, only one God remained. Now, there were God and Christ and his disciples.

In the life of Christ, there was drama: his birth, his life, and his death. In the last week of the life of Christ before the crucifixion, we find drama: the last supper, and the washing of the feet of the disciples, and the people searching for Christ because they wanted to kill him. These dialogues survived and are inscribed in the rituals of the Syriac Church. Here's still musical drama. There're two choruses in the church—antiphony—and these two choruses are telling the story of what's going on, the story of Christ...

SMS: Now?

NI: Yes, even today. This dialogue still exists.

SMS: But...

NI: Wait a little! Suddenly, the storytelling stops. The narrator pauses, and the dramatic events appear in front of the altar, and you'll see the priest playing Jesus Christ, and the altar boys playing the disciples as if they were performing a theatrical play in front of the altar.

There's only little musical drama left in the Christian Church. But it still exists during Easter.

But when Islam came—when it was said: "Say: He is Allah. (...) He begetteth not, and he is not begotten. And there is no like unto Him"¹⁷—all the gods were eliminated except one, the Creator, and the drama in the music was definitely eliminated. In the music of Islam, the drama is eliminated and replaced by a kind of music that exclaims and narrates. It's not dramatic expression. It's music that tells a story. So it is, for instance, by Koranic recitation. It's not drama. It's narration according to the holy text of the Koran. In the time of Islam, the struggles between the gods were totally eliminated. Only one god remained, and there's no struggle and no discussion with him. In Islam, it's the belief that the music is the vehicle of the holy thought, and there's no drama in the Islamic hymns.

There's only one exception: the Sufi groups. These groups perform the ritual that we call '*dhikr*'. I've attended many *dhikr* rituals in Aleppo, in the mosques, and I saw and felt that this drama is not "horizontal" as the Greek drama or the pagan Syrian ritual. There's no "horizontal" drama between the protagonists. The drama in Islam is "vertical"; it stretches from the ground to the height without any individual protagonists struggling.

To put it in short: In Koran recitation, there's no drama. In the time of paganism, there was a great, dramatic music at the temples. Christianity reduced the drama, Islam eliminated it, and it only survived in the Sufi lodges; and Arabic music now—

17 The Koran: Surat al-ikhlas.

for instance the *muwashahat* and the *adwar*—has become a narrative music that tells a story. It's beautiful music—but there's no drama and no idea.

SMS: Does this absence of drama imply an absence of potential for development?

NI: Where the drama is present the development is faster, and the absence of drama in the religious music made it develop more slowly and left a music that's "mono", music that has only one melody and a "message-bringing" or narrating style. It's a beautiful style indeed, but it's without drama, and it stayed much less developed.

Drama and music: Sayyid Darwish¹⁸ and the Rahbani Brothers

SMS: As far as I know, the intention of bringing drama to Arabic music was also the background for Sayyid Darwish's music theater from the beginning of the 20th century.

NI: Before I turn to the music of Sayyid Darwish, I want to tell you something. In Europe, in the Age of Enlightenment, there were great creative innovations in the field of theatrical drama and dramatic texts, and the musicians also developed. They were influenced by the theatrical drama. The dramatic texts influenced music, and music started to play a dramatic role in itself. Sayyid Darwish and his likes in Cairo admired the dramatic music in Europa, the operas and music drama, but the atmosphere of development didn't influence them in the depth. There're fine melodies, but music with drama, music with inquiries and with questions, with development? No, they never made that kind of music. Isn't it so that the Arabic music is nothing but beautiful melodies and beautiful words? In the case of Sayyid Darwish, we've the melodies of the peasants and the workers. But at the end, it's nothing but usual theater with 10 or 15 beautiful songs. Theres no dramatic singing. With Sayyid Darwish we've no melodramatic theater. Isn't it so? But with the Rahbanis...

SMS: ... that's the Lebanese composers, the Rahbani Brothers?¹⁹

NI: Yes, in Lebanon. Here I feel the presence of musical drama.

SMS: Inside the music?

NI: Yes, inside the music. The Rahbani Brothers created a dramatic music theater in Lebanon. But in Cairo? They created beautiful melodies. But dramatic melodies? Music with inquiries, questions, and so on? No, in Cairo they did not create that sort of music!

¹⁸ Sayyid Darwish (1892–1923) was an Egyptian composer and singer. In Arabic music historiography, he is often celebrated as a pioneer of modern Arabic music, as the author of groundbreaking Arabic music theater, and as a revolutionary artist committed to the struggles of workers and peasants.

¹⁹ Assi Rahbani (1923–1986) and Mansour Rahbani (1925–2009). Lebanese brothers and co-authors of several highly celebrated pieces of music theater featuring the Lebanese singer Fairuz.

Schoenberg among others

SMS: What's your opinion on the modern music of the 20th century: Schoenberg, Webern, Stravinsky, and others?

NI: The pioneers of modern European music made fine things and opened new horizons. For instance, Arnold Schoenberg's experiments with the atonal twelve-tone scale opened a wide field. But he didn't reach a big audience. His melodies, I think, moved away from that human condition that relates to musical beauty and to the feelings.

Stravinsky, on the other hand, he proved his worth in the neo-classical works. His innovations in the fields of rhythm and polyphony are valuable. And the newness of his harmony is great and very fruitful.

But the music that we call postmodern—John Cage and others—I am not able to conceive this as music. These composers—I've forgotten the names—they call all sounds music: electrical vibrations, bells, all kinds of natural sounds—they call it music, all of it.

SMS: I often work with this kind of music...

NI: I'm not able to accept it...

SMS: And, here I only want to hear your opinion...

NI: I don't hear it as music ...

SMS: No problem for my part!

Hearing your words, now, I recall the words of Arnold Schoenberg who said that his music of logic and rationality was the music of the future. And, that the issue on the lack of knowledge only was a matter of time. In the future the audience, according to Schoenberg, would hear and understand his advanced intellectual music.

NI: My point of view is moderate when it comes to who's the dividing line—like you in your studies of modern music. But in my view, Schoenberg is much more tolerable than Cage and his kind of postmodernists. For by Schoenberg we still have a bridge to the logic of music scale and tones. But he was not able to gain high esteem by the great audience.

SMS: This leads us to another important question. Is there an audience for this music of logic and rationality?

NI: There's an audience but it's not big. There must be music to make people joyful. If everything was brain, or turned into philosophy, we would be lost!

Life in Sweden

SMS: My last questions are about your situation here in Sweden.

NI: Ask what you want.

SMS: How are you?

NI: In Sweden I've suffered hard, and I've experienced a kind of intellectual misery for one and a half years.

SMS: How about your musical life?

NI: There has been no musical life for me in one and a half years. All the time I was thinking: why this exodus? Why is Syria hit, and why are people fleeing, and why this unrighteous, unjust war? Why this injustice to the Syrian people? For one and a half years, all this has had a great impact on my mind. I haven't at all been able to work with or think about music. I've been in a very bad condition.

After relaxing here for four or five months I started to regain my strength, and I thought that life must continue with courage, and that we could make use of the experience, and that I could resume my activities. I was thinking that we should have courage to continue life and that the future will be better, God willing!

SMS: God willing! Hopefully you're often with your friends from the church and with Syrians here?

NI: The Syrians ask me if there maybe could be Syriac music as part of the activities? God help me to be able to accomplish that. It's important for them, and for me, too. And if anything new happens, I'll call you on the phone, and let you know about it.

Response to Thomas Solomon's article "The Play of Colors: Staging Multiculturalism in Norway"

On behalf of Stiftelsen Fargespill, Anna Egholm Pedersen
and Frøydis Moberg

Stiftelsen Fargespill is thankful for the opportunity to add our perspective to Thomas Solomon's analysis of our program in the article "The Play of Colors: Staging Multiculturalism in Norway" published in DMO November 2016.¹ While we are grateful for an academic focus on our applied work, it is our belief that the kind of macro-analysis offered in his article misses many important aspects of the Fargespill project. In the article, Solomon does state that his analysis should be seen in conjunction with ethnographic research done on the project. However, as the findings of these research projects are only in the beginning phase of getting published and are largely written in Norwegian,² we would like to take this opportunity to add some nuances to Solomon's representation, provide the reader with updated facts, and offer our perspective about the work we do from day to day. Furthermore, we would like to suggest that publishing a critique of a program like Fargespill in an academic journal without engaging in any ethnographic dialogue with the employees or participants, is not a productive way to approach academic scholarship about applied music projects.³

A static picture

Solomon's analysis presents Fargespill as a series of musical performances and his analysis includes one video (Fargespill 2009) and texts about the project from the internet, as well as a book about Fargespill (Hamre and Sæu 2011). We are well aware that academic publishing takes time and research often examines events that occurred years prior, but Solomon promotes a timeless image of Fargespill that only shows a fraction of what Fargespill once was. Applied projects like Fargespill live in a state of constant transformation. We still make shows, but not only by "the Fargespill-formula", which Solomon analyses, and we are also engaged in workshops in public

- 1 We would like to thank Dr. Jennie Gubner at Indiana University Bloomington for her thorough feedback and editing assistance and for acting as a thoughtful sounding board as we figured out the best way to articulate our ideas and concerns in this response.
- 2 One ethnographic based PhD projects about Fargespill, conducted by Camilla Kvaal, is in its final stage, and Hildegunn Schuff is finishing collecting qualitative as well as quantitative data for her PhD on Fargespill. Furthermore, several Bachelor as well as Master theses have been based on ethnographic fieldwork within Fargespill.
- 3 Fargespill arranged a meeting with Solomon after the article was published to discuss the findings.

schools and have been a part of a new course at the Western Norway University of Applied Sciences on Intercultural pedagogy.⁴ Furthermore, the staff and band has expanded and now include former performers.⁵

Fargespill – a social art project

On page 199 of the article, Solomon comments on the contrast between Fargespill's "representation of happily assimilated, singing and dancing children of immigrant background", and the Norwegian government's strict policies on immigration and the many cases of forced returns of child asylum seekers (Solomon 2016, 199). He criticizes co-artistic director Ole Hamre for stating that Fargespill is an "artistic project, not a social one", and goes on to say that "[s]uch statements strategically, if perhaps somewhat naïvely, serve to rhetorically insulate the Fargespill project from its political implications" (*ibid.*). We believe his analysis both misses the mark of the intent of the statement, to encourage a focus on the participants as capable performers, singers and dancers, not as someone who are on stage because they should be pitied, and gives Fargespill an unwarranted responsibility for the Norwegian government's policies.

We are very conscious of the fact that Fargespill has social implications and that it exists in a political sphere. Therefore, we take all the precautions we can when working with a group of people with diverse backgrounds, who are – at times – in very difficult life situations. While we are well aware of the social and political frameworks in which Fargespill exists, positioning the organization as an artistic project is also a mode of empowering young participants to see themselves as artists, taking the emphasis off their status as minorities. However, a distinction between art and social work is important in Fargespill; not just as a principal, but also in our day-to-day work. It establishes focus on the participants' capabilities instead of their limitations. We find that a consequence of our work method gives profound and meaningful experiences for the participants, that have a positive spill-over effect to other areas of their lives. This is a side effect we are positive could not be achieved if Fargespill just had a social focus.

Fargespill and the Norwegian state

Solomon questions if Fargespill provides a "space for the agency of refugee children and advocat(es) for their rights [...] or provide a sort of cover for the Norwegian state to carry out its exclusionary policies?" (Solomon 2016, 199). As most cultural organizations in Norway, we are dependent upon funding from government sources, and this – by default – makes us all somewhat limited in our ability to "politicize" projects. We have chosen not to engage in debates about the Norwegian governments

4 For a description of the course "Interkulturell pedagogikk og Fargespillmetodikk" (in Norwegian), see <https://www.hvl.no/studier/studieprogram/emne/ikp801>, accessed August 2, 2017.

5 As of January 1st 2018 the band in Fargespill Bergen consists of six persons, including two former performers. The staff consists of eight persons, including one former performer. Out of thirteen employees five are non-ethnic Norwegians.

policies concerning immigration because this is not our area of expertise, not to avoid criticizing the government. However, we have tried to make our voice heard in debates about how the government treats immigrants and refugees living in Norway. The article Solomon mentions about Aves, a participant who was deported in the middle of the night, is the only one that has made it to print so far (see Hamre and Moberg 2014).⁶ Furthermore, our aim is to make Fargespill a free space for our participants. For some, it is the only arena where the focus is not on their adversities. We are well aware of the everyday political issues affecting asylum seekers, but our primary loyalty lies with our participants in providing an artistic and collaborative space for them, and in creating a space where they feel empowered through artistic expression. If the Norwegian government claimed that Fargespill exists as a representation of how well Norway treats immigrants, refugees and asylum seekers, or positioned the project as a state ensemble, we would not hesitate to dispute it.

When Solomon states that Fargespill provides a smokescreen for the government (Solomon 2016, 188 and 201) and thereby makes Fargespill responsible for the shortcomings of the Norwegian state, he actually removes focus from the larger structures and put the blame on practitioners, who devote their time and energy to intercultural work in Norway. A more productive approach could have been to look at how the Norwegian government supports projects like Fargespill with children and young refugees and immigrants, and at the same time carry out exclusionary policies. It is not the foundation of his claims that we take issue with; we too have our own critiques of the way the Norwegian government treats asylum seekers. However, calling Fargespill a smokescreen and throwing the blame in our direction reduces our efforts to a superficial political strategy. Solomon should instead direct the blame more directly at higher political entities responsible for the policies affecting asylum seekers.

What Fargespill is to us

Solomon writes that "while Fargespill represents itself as being a minoritarian mode of presentation, it is actually a fully majoritarian mode" (Solomon 2016, 188) and emphasizes how the structures of the organization leave the participants with very limited agency. He presents the "Fargespill-formula" as a procedure where the staff takes songs and dance movements from the children and youth in the project to remodel them and create medleys between Norwegian folksongs and interchangeable, anonymous songs from "other places". In our view, this gives a false image of what Fargespill is and how we work.

To clarify, a typical Fargespill musical piece is often a medley and the shows still contain medleys mixing Norwegian folk songs and songs from abroad (e.g. Ethiopia).⁷

6 We have written several other chronicles concerning treatment of asylum seekers and refugees in Norway and have pitched them to all of the largest newspapers in Norway, but none of them has been published.

7 The medley "Oromivaa" (2014) is an example of a mix containing a Norwegian and an Ethiopian folk song, see <http://fargespill.no/musikkvideo-2/>, accessed on December 4, 2017.

But these medleys are just as often created with elements from two non-Norwegian traditions, for instance a children's song from Mali and an Ivory Coast pop-song.⁸ In addition, some songs and dances are performed in full length without merging them with anything.⁹ Global youth culture, including hip-hop, rock, pop, different forms of classical music, and dance are also incorporated into our shows. For example, from 2015-2017 Fargespill collaborated with a Norwegian indie-rock group, the Real Ones¹⁰ primarily singing in English and in 2016-2017 Fargespill performed with The Norwegian Radio Orchestra.¹¹ During rehearsals participants teach their songs and dances to each other. This may involve guidance from the staff, but only if need be. For instance, some of the youth have taught elaborate dance-choreographies and songs to each other with practically no interference from the staff.¹² Furthermore, it is not only songs, which the staff find suitable for the shows that are taught during rehearsals. Weekly rehearsals with different groups of participants also include dances, songs, rhythm- and pitch-training games, clapping-games, body-percussion, schoolyard games that are introduced by either individual participants or by the staff member in charge of the rehearsal.

Solomon writes that “[t]he songs presented in Fargespill’s stage shows represent the home countries of the children (...)" (Solomon 2016, 188). This is not quite the case. We do ask if the participants have something they would like to share from their upbringing and encourage them to ask family-members, but we are not trying to impose specific nationalities or ethnicities on them. We try to approach people as individuals and we encourage them to bring in songs that are meaningful to their lives. As we are aware of the ethnic labelling many of our participants face in their daily lives, we work to promote an environment where the participants feel comfortable expressing themselves as they choose. We agree that branding people only by ethnicity is problematic and that no one should be forced into identity boxes. In contrast to Solomon, Vibeke Solbue, who has done doctoral research on inter-cultural education in Norway (Solbue 2014), sees Fargespill as one of few positive examples involving immigrants and refugees in Norway. In a panel discussion at Bergen University College in June

- 8 The performance "Butulumani/Okininkpin" in the show "Fargespill - Real Ones" (2016) is an example of this, see https://www.youtube.com/watch?v=ViS_xWPLz4I&feature=youtu.be (52 minutes and 50 seconds into the video), accessed December 4, 2017.
- 9 The performance of a Lithuanian Polka in "Fargespill - Real Ones" (2016) is an example of this, see https://www.youtube.com/watch?v=ViS_xWPLz4I&feature=youtu.be (29 minutes and 20 seconds into the video), accessed December 4, 2017.
- 10 The show "Fargespill - Real Ones" was the outcome of this collaboration, see https://www.youtube.com/watch?v=ViS_xWPLz4I&feature=youtu.be, accessed December 4, 2017.
- 11 The show "Fargespill - KORK" was the outcome of this collaboration, see <https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/MKMF21014316/30-10-2016#t=1h5m48s>, accessed December 7, 2017. NRK also made a documentary about Fargespill, see <https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/MKMF21014316/30-10-2016>, accessed December 7, 2017.
- 12 In "Fargespill - Real Ones" (2016) for instance "Kitagururo" was instructed by Hanna F. Jensen, "Lithauensk polka" was instructed by Rasa Vaskanaite and "Tunak tunak" was instructed by Mira Thiruchelvam and Jeran Karunairaja, see https://www.youtube.com/watch?v=ViS_xWPLz4I&feature=youtu.be (7 minutes and 20 seconds, 29 minutes and 10 seconds and 42 min 25 seconds into the video)

2016¹³ she stated that Fargespill is one of the few arenas where children and youth can express – and be applauded for – aspects of their non-Norwegian ethnic backgrounds. Thus, according to Solbue, Fargespill is a sphere where non-ethnic Norwegians can gain cultural capital from being *not* Norwegian.

When putting a show together, the artistic directors and founders of Fargespill, Ole Hamre and Sissel Saue, along with choreographer Elizabeth Guinoo have the final say about the performed program. Our work-model is based on the participants' agency, and we try to leave as many decisions to the participants as we can in the creative work-process. This is to ensure that what we portray from the stage are in accordance with their sense of authenticity, especially when working with medleys. But when it comes to the final decisions of, for instance, what tunes to combine or the order of songs, a horizontal planning structure where every participant would be heard, would simply be too time-consuming.

The frame we provide makes it possible to direct performances in professional settings with around 100 children and young adults. However, this does not mean that the participants are not heard, that their opinions are not taken seriously, or that their work is not credited. We make every effort possible to give voice and credit to each participant who brings in and/or directs a song or dance, both at rehearsals, in leaflets handed out at the shows, and on our webpage where each participant has his or her own sub-page with a picture and a description. We also hold regular meetings with the older participants where they can share ideas and air critiques. The youth are free to use the Fargespill-house where we have offices, rehearsal spaces and a small studio, whenever it is available, and they do so to a large extent. These spaces are made available not just to rehearse Fargespill-songs or dances, but also to rehearse or record their own projects.

It is evident that many participants feel that Fargespill is *their* project, and that the staff is just there to provide the frame. This is illustrated in the response from former participant Irene Kinunda, who together with Solbue, Hamre and Solomon attended the panel debate mentioned above, which followed Solomon's presentation of a draft of his article "The Play of Colors". She felt that Solomon misrepresented Fargespill and stole all the credit from her and the other participants and gave the credit to the staff instead. In this case, Kinunda clearly expressed a feeling of ownership of the creative work, taking place within Fargespill. However, she did not feel that she was ascribed this agency in Solomon's analysis, where participants are framed as helpless puppets manipulated by staff looking to exploit vulnerable youth.

13 The panel discussion took place at the Grieg Research Summer School 2016, Bergen University College, June 7, 2016. Besides Solbue, the panel consisted of Thomas Solomon, Ole Hamre, and Irene Kinunda.

Building bridges between academic research and everyday life

Fargespill is based on a simple philosophy that treats each participant as a valuable person with knowledge and skills worth sharing. This is a contrast to many so-called “integration projects”, which focuses on teaching things to groups of people rather than learning from them. We believe that meeting people with an open mind and fostering a space where participatory collaboration can occur is a healthy form of socialization, regardless of ethnicity and age.

Working with refugee and immigrant youth is a complex terrain and as staff we are open and encouraging to feedback and criticism to be able to better the project. If Solomon believes we are reproducing a hierarchy and a soft and superficial type of multiculturalism, we would be eager to discuss this with him and debate how we might improve our work and avoid reinforcing unhealthy patterns. That said, if scholars come to these conclusions without conducting ethnographic research, and only publish findings aimed toward an academic public that frame our efforts in a negative light, we feel that opportunities for dialogue are lost. To avoid this model of armchair research which uses a position of academic privilege to critique individuals who are engaging in on-the-ground efforts without giving those individuals a voice, we would like to encourage researchers to make contact with their research subjects, present the findings to them and engage in a dialogue whenever possible. The point of this dialogue is not to alter the analysis, but to give organizers and participants an opportunity to voice their experiences, discuss the analysis and practical implications, and become a part of academic conversations about the complexities of doing applied work.

Seeing Fargespill as something positive in relation to creating a framework for embracing cultural differences is according to Solomon “contained within the logic of multiculturalism [he] has critiqued here, and so is ultimately self-serving” (Solomon 2016, 201). Hence, a critique of the critique is not possible in Solomon’s eyes, and it seems impossible to see anything good about Fargespill – both on a macro- and a micro-level. We can agree with Solomon that power-relations exist in the post-colonial world, that white males continue to have more power than anyone else, and that racism and fear of “others” exists in Norway despite the fact that Norwegians see themselves as open-minded, welcoming, and free of a colonial past. We also do not deny the fact that the majority of the people employed in Fargespill in Bergen are ethnic Norwegians, although these numbers have changed significantly since Solomon collected his data.¹⁴ However, Solomon’s conclusion that Fargespill at best is a “naïve but harmless spectacle”, at worst a “cynical manipulation” that “grossly misrepresents the reality for, and experiences of, people of non-white, non-European immigrant back-ground in Norway, sidestepping ongoing problems of racism and intolerance [...] while providing a smoke screen that distracts from the Norwegian state’s problematic treatment of child refugees and asylum seekers” (Solomon 2016, 201) is not only inaccurate, but disempowering to the participants and staff. Ultimately, we

14 There are eight ethnic Norwegians and five non-ethnic Norwegians in the staff and band in Fargespill Bergen as of January 1st, 2018.

believe such statements reproduce the same privileged voices of power he is trying to critique. According to Solomon, the songs, dance-moves and clothes of the participants with minority background have the purpose of staging a kind of domesticated multiculturalism on stage. However, power lies in the eye of the beholder and this is just one possible interpretation of our participants' collaborative creative practices. Are the colorful performances exoticizing and alienating, or are they perhaps the only opportunity these kids have to publicly share elements from what they feel is "their" cultural heritage?¹⁵ Similar to our critique, Norwegian professor and folk musician Tellef Kvifte accuses Solomon of "projecting his own hegemonic understanding of culture" into Fargespill performances, and for being an "exotifying academic [...], more preoccupied with the product than the process" (Kvifte 2016).¹⁶

Solomon's analysis, and his focus on texts has of course made us think a lot about what Fargespill is, who it is for, how the frames are defined and how we present the project. To navigate within the larger power structures without reinforcing a hierarchy seems impossible in Solomon's view. We believe and acknowledge that facilitating and co-creating dynamic spaces for empowerment through creative expression for children and youth from different ethnic and cultural backgrounds is a complex and challenging task. Nonetheless, we are proud of the work we do and see these challenges as opportunities – opportunities that are negotiated each day between the participants and management. As an organization, we will continue to strive to do the best we can and we will always welcome critiques and suggestions, especially in forms that invite our voices to be part of the conversation.

15 Solomon also insinuates that the costuming is exoticizing, e.g. the grass skirts worn by females of African origin in the Bane Moni video (Solomon 2016, 191). If he had talked to the participants, he would have known that the participants themselves had chosen to wear the grass-skirts.

16 Kvifte comments on an article by Maja Skanding (2016), a former student of Solomon, who criticized Fargespill and referred to Solomon's presentation at the Grieg Research Summer School 2016, Bergen University College, June 7. The quotation from the article is translated from Norwegian to English by the authors.

Bibliography

- Kvifte, Tellef. 2016. "Fargespill og eksotifiserende akademikere." *Ballade.no* . <http://www.ballade.no/sak/fargespill-og-eksotifiserende-akademikere/>, accessed on June 20, 2017.
- Skanding, Maja. 2016. «Kritikkens plass på paletten». *Ballade.no*. <http://www.ballade.no/sak/kritikkens-plass-pa-paletten/>, accessed on August 5, 2016.
- Solbue, Vibeke. 2014. *Dialogen som visker ut kategorier. En studie av hvilke erfaringer innvandreringdommer og norskfødte med innvandrerforeldre har med videregående skole. Hva forteller ungdommenes erfaringer om videregående skoles håndtering av etniske ulikheter?* PhD dissertation, University of Bergen.
- Solomon, Thomas. 2016. "The Play of Colors: Staging Multiculturalism in Norway". *Danish Musicology Online*, http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv-dmo/dmo_saernummer_2016/dmo_saernummer_2016_NMC_10.pdf
- Hamre, Ole og Sissel Sau. 2011. *Fargespill*. Edited by Ingvild Bræin. Bergen: Fargespill.
- Hamre, Ole and Frøydis Moberg. 2014. "Ja, vi elsker?" *Bergens Tidende*, August 27, http://www.bt.no/btmeninger/kronikk/Ja_-vi-elsker-269579b.html, accessed on June 20, 2017.

Audio visual material

- Fargespill. 2009. "Bane Moni." YouTube video, 2 minutes and 56 seconds. <https://www.youtube.com/watch?v=DW-77mFdifE>. Published December 30, 2009.
- Fargespill. 2014. "Oromiyaa." YouTube video, 4 minutes and 26 seconds. <http://fargespill.no/musikkvideo-2/>
- Fargespill. 2016. "Fargespill – Real Ones." YouTube video, 1 hour, 4 minutes and 51 seconds. https://www.youtube.com/watch?v=ViS_xWPLz4I&feature=youtu.be. Published September 26, 2016.
- NRK. 2016. "Fargespill – KORK". Video, 1 hour, 55 minutes and 2 seconds. <https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/MKMF21014316/30-10-2016>. Published October 30, 2016.

“Og tro mig – dette vil folk takke dig for”

Cubanske rapperes bidrag til social forandring

I 2012 inviterede den cubanske kunstmaler Michel Mirabal syv af Cubas samfundskritiske rappere til at skrive sange inspireret af sine værker fra kataloget *Retrospectivas*.¹ De syv rappere var Aldo, Escuadrón Patriota, Charly Mucha Rima, Mikael Xtremo, Silvito el Libre, Soandry del Hermano de Causa og Barbaro del Urbano Vargas. I samarbejde med disse rappere blev rap- og kunstprojektet *Créeme* skabt. *Créeme* betyder “tro mig”,² og projektet blev opført som en koncert-performance den 28. maj 2012 i Teatro Acapulco under Havannas 11. Kunstbiennale.³ I perioden inden koncerthen blev sangene indspillet til et album, og på baggrund af videooptagelser fra koncerthen og interviews med artisterne blev der lavet en musikvideo, en dokumentarfilm og en promotionsvideo til projektet.

Ideen til *Créeme* opstod efter Mirabal havde hørt sangen “La Bandera” (Flaget), som rapperen Aldo fra gruppen *Los Aldeanos* havde skrevet inspireret af Mirabals malerier fra serien *Las Banderas* (Flagene). Det gennemgående motiv i denne serie er det cubanske flag med indlagte symboler, der omhandler Mirabals forhold til Cuba: “pigetråden er det, som gør os ondt, mens blomsterne er vores glæde,” som Mirabal har fortalt i promotionsvideoen til *Créeme* fra 2012.⁴

De medvirkende rappere i *Créeme* var generelt optimistiske omkring rap- og kunstprojektets samfundsmæssige forandringspotentiale. De havde en forventning om, at *Créeme* ville blive set og hørt af folk i Cuba, hvilket blandt andet kommer til udtryk i førnævnte promotionsvideo, hvor rapper Escuadrón Patriotas henvendt til Michel Mirabal siger: “Og tro mig – dette vil folk takke dig for”.⁵ I et interview med Escuadrón

- 1 For at se kataloget med Michel Mirabal *Retrospectivas*, se: https://issuu.com/michelmirabal/docs/michel_mirabal, tilgået den 02.07.2018.
- 2 Alle spanske titler, tekstdrag, citater og raptekster er oversat til dansk af forfatteren.
- 3 For information om Havannas 11. Kunstbiennale, se: <http://www.biennialfoundation.org/2012/02/the-2012-edition-of-the-havana-biennial-will-be-developed-in-international-circumstances-where-debates-regarding-the-scenarios-of-contemporary-art-have-been-substantially-modified-and-have-acquired-ne/>, tilgået den 02.07.2018.
- 4 For at se promotionsvideoen til *Créeme*, udgivet på YouTube den 4. december 2012, se: <https://www.youtube.com/watch?v=ZiFPyGvwv2c> (5:58 inde i videoen), tilgået den 02.07.2018.
- 5 I promotionsvideoen udtaler rapper Escuadrón Patriota til Michel Mirabal: “Bendiciones y *Créeme*, eso la gente te van a agradecer,” se: <https://www.youtube.com/watch?v=ZiFPyGvwv2c> (6:12 inde i videoen), tilgået den 02.07.2018.

Patriota fra 2015,⁶ altså tre år senere, var tonen imidlertid anderledes og desillusionen stor, da han beskrev, hvordan det var gået med *Créeme* siden:

Endnu et projekt, som blev lavet med rigtig gode *vibes*, med en rigtig god intention, og som forblev der i luften, som alle de projekter, der ikke styres af de cubanske myndigheder, som alt det, der ikke kommer ud. Det som de cubanske institutioner ikke kontrollerer, forbliver der, og kommer ikke frem, (...) det er sådan jeg ser *Créeme* lige nu.⁷

(Patriota, 2015)

Selvom jeg var publikum til konerten i 2012 ved et tilfælde, og selvom min kulturelle indsigt i cubansk kultur og mine sprogkundskaber i spansk hverken rakte til at forstå rap-teksterne under selve konerten eller til umiddelbart at fange de mange historiske og samfundsrelaterede referencer, som konerten var spækket med, var det tydeligt at mærke, at artisternes intentioner var stærke, og at engagementet fra både artister og publikum var stort.

Denne artikel giver et indblik i, hvilke mulighedsbetingelser rapperne i *Créeme* har for at bidrage til social forandring i Cuba, og hvilken rolle musikken har i denne proces. Centralt for artiklen står derfor spørgsmålet om, hvad der sker, når politiske emner placeres i en musikalsk kontekst, samt hvordan vi kan forstå musikkens rolle i de processer af betydningsdannelse, som finder sted i rap- og kunstprojektet *Créeme*.

Som metodisk og teoretisk ramme anvender jeg Norman Faircloughs kritiske diskursteorি, som udtrykt i den tredimensionelle model, hvor der skelnes mellem tekst som repræsentation, diskursiv praksis og social praksis i analysen af kommunikative begivenheder (Fairclough 2008, 29). Teorien baseres på en forståelse af social forandring, som et dialektisk forhold mellem de sociale strukturer og diskursive processer, der betinger og former det sociale. Musik som et multifacetteret socialt fænomen kan ikke udtømmende beskrives med diskursteorи. Mads Kroghs betragtninger om musikkens skiftende ontologi, som både materialitet, socialitet og diskurser (Krogh 2010, 59), peger på, at man må vælge sin teori og den dertilhørende ontologiske tilgang, alt efter hvilket aspekt af musikken, man vil belyse. Da jeg ønsker, at belyse musikkens rolle i den politiske og diskursive kamp, der finder sted i *Créeme*, er det derfor relevant at belyse musikken inden for den metodiske og teoretiske ramme, der sættes med Faircloughs kritiske diskursanalyse.

Med henblik på at belyse, hvordan vi med Faircloughs kritiske diskursanalyse kan forstå musikkens rolle i de politiske og ideologiske kampe, der kan føre til social for-

6 De fire interviews fra 2015 med artister fra *Créeme*, og den øvrige empiri, som denne artikel baseres på, blev udført og indsamlet i forbindelse med mit speciale: *Créeme – Tro mig. Om cubanske rapperes bidrag til social forandring i Cuba* fra 2016 (Bacher 2016). Alle interviews er på min opfordring udført af Yaríta Hernández i Havanna i juni 2015. Transskriberingen er udført af både Yaríta og jeg, mens jeg har oversat fra spansk til dansk.

7 Oversat fra: "Un proyecto más que se hizo con muy buena *vibe*, con muy buena intención, y que se quedó ahí en el aire, como todos los proyectos, que no tengan una directriz dirigida por las intenciones cubanas, como todo lo que no sale, no lo controlan las instituciones cubanas, se queda ahí, que no llega (...) así veo a *Créeme* ahora mismo." (Bacher 2016, bilag 17 – 35:36)

andring, vil jeg først redegøre for de nationale markører, der bruges i *Créeme*. Der næst undersøger jeg, hvordan rapperne i *Créeme* udfordrer den i Cuba dominerende national-utopiske diskurs, samt hvilke mulighedsbetingelser projektet *Créeme* havde for at nå ud til befolkningen i Cuba. Endelig konkretiserer jeg, hvordan man med Faircloughs teori kan forstå musiks rolle i processer af betydningsdannelse, som henholdsvis repræsentation og diskursiv praksis.

Brugen af nationale markører i Crémeme

Foruden rapperne og Mirabal medvirkede en række artister, der har opnået anerkendelse både i og uden for Cuba: Komponist og leder af orkestret Los Van Van, Juan Formell, bidrog med sangen "Control" (Kontrol) fra albummet *La Maquina*, 2008. *Trovador* fra generationen *La Nueva Trova*,⁸ Vicente Feliu, bidrog med sangen "Créeme" (Tro mig), som han skrev i starten af 1970'erne, og som rap- og kunstprojektet *Créeme* fra 2012 tog titel efter. Den populære sanger og *trovador* Israel Roja fra duoen Buena Fe bidrog med sangen "Soy" (Jeg er). I anledningen af projektet *Créeme* skrev rapperne nye vers til de anerkendte artisters sange. Sidst men ikke mindst bidrog sanger, trompetist og leder for orkestret *Habana La Primera*, Alexander Abreu, med sin jazzede fortolkning af den cubanske nationalhymne, "Hímno de Bayamo", også kaldet "La Bayamesa".

Som vi skal se, kommer den nationale diskurs til udtryk gennem flere af de kunstneriske elementer i projektet *Créeme*, og helt centralt står Michel Mirabals performance, idet den danner ramme for koncerterne.

Til tonerne af Abreus fortolkning af den cubanske nationalhymne åbner Mirabal koncerter ved at markere linjerne i et vejende cubansk flag på et lærred i scenens baggrund. Seancen virker umiddelbart som en hyldest til nationen. Men da tonerne fra Abreus trompet klinger ud, starter det mere tunge hiphop-groove, som indleder nummeret "Esperanza" (Håb), skrevet af rapper Escuadrón Patriota. Med skiftet i musikken ændrer Mirabal karakteren i sin streg, og de sorte linjer i flaget maler han nu til pigtråd. Som afrunding på koncerterne, efter sangen "Créeme", som rapperne opfører sammen med Vicente Feliu, afsluttede Mirabal sin performance ved at invitere de medvirkende artister og publikum til bogstavelig talt at sætte hånden på værket, ved at dyppe deres hånd i maling, og sætte et håndaftryk på lærredet i det cubanske flags farver.

Brugen af nationale markører i projektet er bemærkelsesværdig: Mirabals performance under koncerterne; to store cubanske flag i hver sin side af scenen; rapper Escuadrón Patriotas kunstnernavn, som betyder noget i retningen af "den patriotiske hær"; samarbejdet med de i forvejen nationalt og internationalt anerkendte cubanske artister; Alexander Abreus fortolkning af den cubanske nationalhymne, som indleder

⁸ *Trovador* er den latinamerikanske betegnelse for en sangskriver, og kan direkte oversættes til trubadur. *La Trova* er en historisk stærk sangskriverkultur i Cuba, som i folkemunde betegnes som den cubanske sjæl, *la alma cubana*, qua kulturens indflydelse i sin samtid. Generationen *La Nueva Trova* betegner bevægelsen af sangskrivere efter revolutionen i 1959. *La Nueva Trova* var tæt knyttet til den latinamerikanske protestsangsbevægelse og havde stor indflydelse på definitionen af cubansk kultur i 1960'erne og 1970'erne, se Moore 2006.

både albummet, dokumentarfilmen og promotionsvideoen. Hertil kommer rappernes tekster om det cubanske folk, nationens helte, og de aktuelle sociale og økonomiske problemer, som folk, der bor i Cuba, oplever til hverdag.⁹ Men hvordan skal vi forstå artisternes brug af nationale markører? Nogle gange virker de som en hyldest til nationen, og andre gange er de kritiske. I det følgende ser jeg nærmere på, hvordan den nationale diskurs fungerer i denne musikalske kontekst.

Den diskursive kamp i Crème

Mange har undret sig over Castro-styrets evne til at opretholde den politiske magt i Cuba på trods af landets størrelse, dets placering tæt på USA og dets svære økonomiske situation siden 1991, hvor landet mistede en afgørende politisk og økonomisk støtte med Sovjetunionens fald. Flere peger på, at forklaringen skal findes i styrets evne til at italesætte det socialistiske Cuba som en politisk modsætning til det kapitalistiske og imperialistiske USA (Adler-Nissen 2014; Gustafsson 2012). I artiklen "The Nation and the Revolution – Techniques of Power and Interpellation in Revolutionary Cuba" beskriver lektor i spansk ved Københavns Universitet, Jan Gustafsson, hvordan den dominerende officielle diskurs, som han betegner den *national-utopiske* diskurs, er med til at opretholde Castro-styrets magt. Den national-utopiske diskurs er dominerende i det offentlige rum i Cuba, og selvom Gustafsson understreger, at det ikke er den eneste diskurs i Cuba, fastholder han dens tenderende hegemoniske status, fordi de dominansrelationer og interpellationer, som diskursen konstruerer, reproduceres i samfundets institutioner (Gustafsson 2012, 30). Fairclough forklarer den hegemoniske tilstand som der, hvor den dominerende ideologi og de dertilhørende dominansrelationer er blevet naturaliseret eller automatiseret (Fairclough 2008, 53). Det vil sige de steder og situationer, hvor man ikke længere stiller spørgsmålstege ved Castro-styrets politiske organisering og dominans, såvel som ved styrets håndtering af landets udfordringer.

Ifølge Gustafsson har den national-utopiske diskurs en række egenskaber, som legitimerer Castro-styrets politiske magt. Den første egenskab er sammenhængen mellem diskursens nodalpunkter¹⁰ *nation* og *revolution*, der implicerer, at man ikke kan være imod revolutionen uden at være imod nationen (Gustafsson 2012, 49). Den diskursive og politiske kamp i Cuba går derfor på retten til at tale på nationens vegne, som det normative *vi*, der gør krav på at binde nationen sammen. En anden egenskab ved diskursen er dens evne til at flytte fokus fra *nú/et* og hen mod en utopi. Gustafsson peger på, at det på den måde er lykkedes for Castro-styret at flytte fokus væk fra aktuelle sociale og økonomiske problemer (Gustafsson 2012, 47). Den national-utopiske diskurs er dominerende i det offentlige rum, som det eksempelvis ses af muren på billedet nedenfor.

9 Alle rapteksterne på spansk med danske oversættelser kan findes som bilag i specialet (Bacher, 2016). Teksterne er transskribert af Orlando Ochoa Méndez med hjælp fra Raudel Collazo Pedrosso, og er oversat til dansk af forfatteren.

10 Nodalpunkter er de centrale ord, som en diskurs organiseres omkring, og som indholdsudfyldes forskelligt som følge af konteksten i diskursen. En del af den diskursive kamp går derfor på nodalpunkternes betydning (Jørgensen 1999, 39-40).



På muren står der: »*Jeg bor i et frit land*«. Sted: Calle Cuba y Cadevila, Havanna.
Foto: Tine Bacher, 2008.

Til højre i billedet ses logoet for tekstens afsender: UJC, som står for Unión de los Jóvenes Comunistas (Unionen for Unge Kommunister), hvor revolutionens ikoner: Che Guevarra, Camilo Cienfuegos og Fidel Castro, er afbilledet. Spørgsmålet er, hvem der definerer det jeg, som fremgår af teksten: ”Jeg bor i et frit land”?

Med deres tekster udfordrer rapperne på flere måder den national-utopiske diskurs i projektet *Créeme*: For det første nedbryder rapperne utopien i diskursen ved at sætte fokus på aktuelle sociale og økonomiske problemstillinger i landet. I sangen ”Hasta Las Cuantas” (Hvor længe endnu) beretter rapperne om en hverdag med elendig infrastruktur, knuste drømme, uindfrie løfter, ineffektivitet, manglende adgang til internettet, sult, tørst, mangel på tillid og følelsen af tomhed. Ifølge rappernes diagnose af det cubanske samfund, som fremgår af rapteksterne, er samfundet fragmenteret og ufrigt, hvorfor frustrationen blandt folk vokser, og nye generationer ikke længere tager ansvar.¹¹ Men rapperne forbliver ikke i nuets elendighed. I flere af sangene beskriver de, hvordan afmagt og frustration kan transformeres til ny energi, der giver mod og vilje til at handle. Som i sangen ”Esperanza” (Håb), hvor Patriota beskriver sit møde med håbet, som gav ham utrolige kræfter, da han var ødelagt, eller i sangen ”Escapando” (Undvigende), hvor Barbaro rapper: ”Jeg er brandbar, jeg er motoren, som generer værdi, til at provokere den ustoppelige forandring”. Rapperne indgår således i en diskursiv kamp om at indholdsudfyldte nodalpunktet revolution, hvormed de udfordrer

11 En udfoldet analyse kan findes i mit speciale (Bacher 2016, 31-36).

den national-utopiske diskurs' forståelse af ordet revolution, som er knyttet til Castro-styrets magtovertagelse af landet i 1959. Som i sangen "Contracorriente" (Modstrøm), hvor Charly Mucha Rima rapper: "Det er tid til at revolutionere revolutioner".

En anden måde, hvorpå rapperne udfordrer den national-utopiske diskurs, er ved rekonstruktion af subjektpositioner.¹² Gennem interpellation af subjektpositionerne genererer rapperne retten til at tale på vegne af det *vi*, som definerer subjektet i den national-utopiske diskurs, nemlig cubanerne. I sangen "La Bandera" (Flaget) identificerer Aldo sig med nationalheltene Antonio Maceo og Camilo Cienfuegos, som begge kæmpede og døde i kamp for et frit Cuba – Maceo i uafhængighedskrigen mod spaniere i 1895 og Cienfuegos kort efter revolutionen i 1959. Aldo rapper til det cubanske flag, som symbol på nationen:

Det ville ikke gøre **mig** ondt, at forsvere **dig** med et gevær, hvis det var nødvendigt, selvom jeg måtte tvinge livet af **dem**, som ydmyger **dig** med **deres** doktrin og modbydelige politik. Det gjorde **Maceo**, **Camilo** og tusindvis af helte uden navn.¹³

Aldo – *La Bandera*

Her konstrueres den gruppe af *dem*, som "ydmyger nationen med deres modbydelige politik," og som står i modsætningen til det *vi*, som rapperne konstruerer. Gennem rekonstruktionen af subjektpositioner kategoriserer rapperne de nuværende magthavere som nationens forrædere, mens de identificerer sig selv med det cubanske folk og nations frihedskæmpere. I sangen "Control" (Kontrol) lyder verset fra Escuadrón Patriota:

Yo yo. Hvad satte **os** her? Hvad bragte **os** her til? Hvornår begyndte **du** at tie?
Sig mig! Hvem taler for **dig**? Der er en kontrol, som kvæler **dig**, jeg advarede **dig**. De kontrollerer oppe, vi kontrollerer her. Fri og frisk sluger **du** gift. Overbevisende synger **vi** det, som **vi** synger. Der er ikke kontrol på dette hold, **vi** efterprøvede det i ilden. **De** ved hvordan det fungerer, **de** ved hvad **vi** laver.¹⁴

Escuadrón Patriota – *Contról*

Foruden rekonstruktionen af *vi/de*-relationen, stiller rapperne en række spørgsmål, som skal få lytteren til at genoverveje sin position. Appellen til lytteren bliver tydeligere i sangens sidste formled *el montuno*, hvilket jeg kommer nærmere ind på i afsnittet nedenfor om musik som diskursiv praksis.

Det er interessant at se, hvordan artisterne i *Créeme* selv bruger udtryk fra den national-utopiske diskurs, som eksempelvis Che Guevaras idé om *det nye menneske*, der

12 En udfoldet analyse kan findes i mit speciale (Bacher 2016, 37-42).

13 Oversat fra: "No me dolería defenderte con un fusil si fuese necesario, aunque le tenga que arrancar la vida a quien te humilla con su doctrina y política asquerosa. Lo hizo Maceo, Camilo y miles de héroes sin nombre." (Bacher 2016, bilag 2)

14 Oversat fra: Yo, yo. ¿Que nos puso aquí? ¿que nos trajó aquí? ¿Cuando hiciste silencio? ¡díme! ¿Quién en hablo por ti? Hay un control que te asfixia, yo te lo advertí. Ellos controlan arriba, nosotros controlamos aquí. Suelto, fresco y bajándote veneno. Convenciendo a todo, cantemos lo que cantemos. No hay control para este equipo, lo probamos en el fuego. Ellos saben cómo funciona, saben, cómo lo hacemos. (Bacher 2016, bilag 12)

blev et ideal for kunsten i Cuba efter revolutionen i 1959.¹⁵ I *Créeme* er der flere referencer hertil: titlen på ét af Mirabals flag "den nye æra"; promotionsvideoens introduktion af rapperne som "den nye generation af den cubanske undergrunds hiphop"; samt rapper Mikael Xtremos frase, "Jeg vil være et nyt menneske", fra sangen "Hasta las Cuntas".

Et andet eksempel på, hvordan et gammelt udtryk bliver brugt på en ny måde, er projektets titel *Créeme*, der har taget navn efter Vicente Felius sang fra 1970'erne, og som han opførte sammen med den berømte sanger og *trovador* Silvio Rodríguez i midten af 70'erne, hvor sangen blev eksponeret vidt i Cuba.¹⁶ Dengang var sangen meget populær, og blev som så mange andre sange fra generationen af sangskrivere, *La Nueva Trova*, associeret med revolutionen i 1959 og de socialistiske værdier. Det at bruge et gammelt udtryk på en ny måde betegner Fairclough som intertekstualitet, og netop dette er ifølge Fairclough tegn på social forandring (Jørgensen 1999, 84).

På baggrund af arbejdet med rapteksterne, er det min vurdering, at rapperne fortsat bakker op om ideerne bag revolutionen fra 1959, men at de samtidig mener, at magthaverne har svigtet. I sin bog, *Buena Vista in The Club*, peger Geoffrey Baker netop på tendensen til brug af intertekstualitet i cubansk rapmusik, hvor rapperne bruger udtryk og paroler fra den officielle diskurs (Baker 2011, 57), som det også ses i *Créeme*. Ifølge Baker ønsker rapperne ikke at undergrave det cubanske system, men snarere at holde myndighederne fast på deres principper og løfter (Baker 2011, 46). Et sidste eksempel på intertekstualitet i *Créeme*, som desuden illustrerer rappernes syn på deres samfundsmæssige engagement, ses i sangen "La Rumba Prohibida" (Den forbudte Rumba), hvor Charly Mucha Rima rapper: "Hr. Myndighed, lad mig synge min sang, da dette er min måde at bidrage til revolutionen."¹⁷ Det er værd at bemærke, at rapperne med deres relativt høje uddannelsesniveau – Charly Mucha Rima er uddannet inden for økonomi, mens Escuadrón Patriota er uddannet psykolog – anser deres virke som rappere som en reel mulighed for at udøve indflydelse på samfundet.

Mulighedsbetingerne for den sociale kamp i Créeme

En forudsætning for, at rapperne kan bidrage til social forandring i Cuba med *Créeme*, er, at den cubanske befolkning har adgang og kendskab til projektet. På analyse niveauet, diskursiv praksis, i Faircloughs analysemodel belyses projektets produktions-, distributions- og konsumptionsprocesser med henblik på at vurdere de forhold, der betinger teksten.

Hvad angår produktion og distribution af kunst og kunstnerisk virke i Cuba, kræver det tilladelse fra en af styrets institutioner at optræde og udgive. Rapperen Escuadrón Patriota fortæller i interviewet fra 2015, at han ikke havde optrådt i to år før

15 Både navnet *la nueva trova* (den nye trova) og *la nueva canción* (den nye sang), der blev et ideal for sangskrivning og komposition i slutningen af 1960'erne og op gennem 1970'erne, er knyttet til idéen om *det nye menneske*. Særlig udtalet arbejdede Leo Brouwer som leder for Grupo de Experimentación de Sonora del ICAIC med dette ideal, (Sarusky 2006; Monk 2007).

16 Vicente Feliu skriver om sangen "Créeme" på sin hjemmeside, se: <https://vicentefeliu.wordpress.com/2011/11/11/la-historia-de-creeme/> tilgået de 02.07.2018.

17 Oversat fra: Señor oficial, déjame cantar mi canción, que esta es mi forma de ayudar a la Revolución.

projektet *Créeme*, fordi han ikke var medlem af det statslige agentur for rap, *La Agencia Cubana del Rap* (ACR), der giver rappere tilladelse til at optræde i Cuba. Escuadrón Patriota fortæller, at han ser agenturet som et kontrolorgan, som han derfor ikke ønsker at være medlem af (Patriota, 2015).

I bogen, *Buena Vista in The Club*, drager Geoffrey Baker en parallel mellem det politiske styres forhold til henholdsvis generationen af sangskrivere fra *La Nueva Trova* i 1970'erne og rapmusikkens udvikling i Cuba i 1990'erne. I begge tilfælde var myndighederne nemlig skeptiske overfor disse musikkulturers udbredelse i Cuba, fordi de aktivt tog del i definitionen af cubansk kultur og værdier. Men efter myndighedernes forgæves forsøg på at holde rapmusik og *trova* nede, forsøgte man fra officielt hold i stedet at gøre generne til en del af officiel cubansk kultur ved at alliere sig med genrernes artister (Baker 2011, 34-45). I 1970'erne lykkedes det de cubanske myndigheder, omend ikke gnidningsfrit, at eksponere sange fra bevægelsen *La Nueva Trova* via statslige medier som radio, film og TV, samt gennem oprettelsen af den statslig organiserede bevægelse for den nye trova, *Movimiento de la Nueva Trova* (MNT), i 1972. Det officielle formål for MNT var at samle og organisere samtidens trubadurer for at finde *den nye cubanske sang*, som kunne samle nationen efter revolutionen (Pérez 1997, 1-31).¹⁸ Sange af tidens *trovadores* som Silvio Rodríguez, Pablo Milanes og Vicente Feliu, der særligt blev kendt med sangen "Créeme", blev repræsenterende for styrets ideologi og værdier. Men den populære status som *La Nueva Trova* fik i 1970erne både folkeligt og fra officielt hold, har rapmusik aldrig fået i Cuba (Baker 2011, 36). Baker bemærker forsøget på en holdningsændring fra de cubanske myndigheder i deres opfattelse af rapmusik: Fra at se på rapmusik som amerikansk kultur, hvilket de tager afstand fra, begyndte myndighederne at italesætte rapmusik som et globalt fænomen, der netop giver stemme til marginaliserede sociale grupper verden over. Dette er en fortælling, som i højere grad går i spænd med Castro-styrets socialistiske værdier (Baker 2011, 56). At rapmusik ikke har vundet samme udbredelse som *trovaen* kan dels forklares med, at rappere som Escuadrón Patriota ikke ønsker at lade sig repræsentere af statens institutioner. Dels kan det forklares med, at *trovaen* primært er kendetegnet ved sit format: mennesket og guitaren, hvilket holder *trovaen* åben for mange forskellige musikalske stilarter som son, bossa, bolero, rock, guaguanco osv. Således kan *trova* i højere grad end rapmusik trække på de traditionelle cubanske musikgenrer, hvilket gør den til en stærkere markør for national musik og værdier. Selvom rapmusik formelt blev anerkendt i 2002 med oprettelsen af ACR, må rapmusik i Cuba stadig betragtes som en subkultur, der primært engagerer de unge.

I 2015 forsøgte jeg at undersøge udbredelsen og kendskabet til rap-projektet *Créeme* gennem en spørgeskemaundersøgelse på fakultetet for kunst og sprog på *Universidad de la Habana*.¹⁹ Kun to ud af de 50 adspurgtede studerende havde hørt om

18 For en gennemgang og analyse af reglementet for MNT, *Reglamento del Movimiento de la Nueva Trova*, som blev udarbejdet i Holguín, Cuba, i februar 1979, kan mit bachelorprojekt *Rebelskhed i den cubanske trovakultur: La Nueva Trova*, læses (Bacher 2008, 17-29).

19 Ideen med at spørge de studerende på fakultetet for kunst, kultur og sprog var, at denne gruppe i særlig grad er orienteret om kunst og kultur i Havanna. Hvis denne gruppe ikke kendte til *Créeme*, ville chancen for, at andre sociale grupper kendte til *Créeme*, ikke være stor.

Créeme, og det kun perifert, hvorfor stadig flere spørgsmål pegede i retningen af, at det ville være relevant at undersøge projektets produktions- og distributionsforhold.

Produktionen af *Créeme* er vigtig at belyse, dels for at finde ud af om teksterne i *Créeme* reelt er et udtryk for artisternes egne holdninger, dels for at belyse hvordan artisterne opnåede de nødvendige tilladelser til at gennemføre projektet. Inden for diskursteori diskuteres det, hvorvidt subjektet kan distancere sig fra – og bevidst for andre – de diskurser, som det selv er betinget af. Faircloughs position i denne diskussion er, at det kreative subjekt aktivt kan påvirke den diskursive kamp (Fairclough 2008, 51). I dokumentarfilmen om *Créeme* beretter Escuadrón Patriota om, hvordan de unge i Cuba reflekterer over rappernes tekster som et modstykke til den officielle diskurs i Cuba.²⁰ Det viser, hvor bevidst han er om rappernes potentielle indflydelse på unge cubanere gennem diskursiv kamp. Selvom rapperne og artisterne giver udtryk for, at have ejerskab over de idéer, som de producerede, gav de i interviews fra 2015 også udtryk for, at de nøje måtte overveje, hvordan de udtrykte sig, for at sikre projekts gennemførelse.²¹

Créeme blev nemlig mødt med modstand, og Mirabal og rapperne fortæller om flere episoder, hvor projektet enten blev forsøgt hindret, eller hvor myndighederne på anden vis blandede sig. Men projektet blev gennemført, og her peger Mirabal på Biennalen som afgørende, fordi artisterne her havde friere rammer til at sige, hvad de ville (Mirabal, 2015), formentlig i kraft af den internationale bevågenhed der var omkring Biennalen. Rapperne peger derimod på Mirabals sociale position og hans forbindelser til højtstående personer i de officielle kulturinstitutioner som afgørende for gennemførelsen af *Créeme* (Vargas, 2015). Mirabal fungerede som bindeled mellem rapperne og den officielle diskurs, som Charly Mucha Rima har forklaret (Rima, 2015). Bemærkelsesværdigt er det, at Agenturet for Cubansk Rap (ACR), som ligger under Det Cubanske Institut for Musik (ICM)²² i Kulturministeriet, ikke var med til at facilitere projektet. Det var til gengæld Det Nationale Råd for Kunst (CNAP),²³ ICM og Komitéen for den 11. Biennale. Det lader til, at Mirabal gik direkte til toppen af bureaucratiet for at indhente de nødvendige tilladelser.

Sidst men ikke mindst har jeg undersøgt distributionsprocesserne af *Créeme*, og dermed publikums adgang til projektet under og efter koncernen. Adgangen til koncerthen i Teatro Acapulco var begrænset, da billetterne ikke blev solgt, men snarere blev distribueret efter et fordelingsprincip, som ingen af artisterne rigtig kendte til. Charly Mucha Rima mener dog, at det ikke var så slemt, fordi koncerthen blev filmet og deretter digitalt ville kunne blive eksponeret (Rima, 2015). Men hvad var egentlig cubanernes adgang til de digitale produkter?

20 I dokumentarfilmen udtales Patriota følgende: "Una inmensa mayoría de jóvenes de esta isla, comprometido o no con el discurso oficial, con el sistema, assimila, entiendes, y reflexiona sobre lo que nosotros les decimos. Y están ahí en los conciertos" (0:42:05). Dokumentarfilmen er ikke udgivet officielt, men haves af forfatteren.

21 For en grundigere behandling af interviews, se Bacher 2016, s. 50-54.

22 Instituto Cubano de la Música (ICM).

23 El Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP).

Albummet med rap-sangene er mig bekendt ikke blevet udgivet, men blot delt som digitale filer i Cuba; promotionsvideoen blev lagt op på YouTube den 4. december 2012; musikvideoen med "Control" blev første gang lagt op på YouTube den 6. maj 2014,²⁴ mens dokumentarfilmen af filminstruktør Ian Padron endnu ikke er tilgængelig uden for Cuba på anden måde end via fysisk fildeling. Internetadgangen for den almindelige cubaner er meget begrænset, da det officielle internet i Cuba svarer til et intranet, hvor man ikke kan besøge internationale hjemmesider. På hoteller kan man købe sig til en fuld, omend meget langsom, internetforbindelse, hvor prisen svarer til en femtedel af en cubansk månedsløn.²⁵ De færreste cubanere, der bor i Cuba, vil derfor være stødt på *Créeme* via internettet, da de af tekniske og økonomiske årsager ikke har adgang til at besøge hjemmesiden youtube.com, hvor videoerne ligger. Mirabal fortæller, at han i flere år forsøgte at få albummet og dokumentarfilmen udgivet, men at det ikke lykkedes. Det cubanske pladeselskab Colibri opkøbte projektet og betalte halvdelen af indspilningerne, men undlod at udgive det, fortæller Mirabal (Mirabal, 2015). Da det efter flere år ikke lykkedes at få udgivet projektet, valgte Mirabal i 2015 at lade projektet, i form af dokumentarfilm og album, blive distribueret via det cubanske undergrundsmedie *el paquete semanal*, som er et uofficielt og illegalt medie, der ugentligt distribuerer nyheder, film, musik og andre digitale informationer i Cuba via fysisk fildeling fra en harddisc.

Alt i alt har rapperne ikke haft de bedste mulighedsbetingelser for at videreforske deres version af den national-utopiske diskurs og de dertilhørende politiske budskaber til den cubanske befolkning. Adgangen til projektet har primært været for folk i hiphopmiljøet, og for dem, der selv har haft mulighed for at opsøge det.

Musiks rolle i processer af betydningsdannelse

I studiet af musik som repræsentation undersøges det, hvorvidt de musikalske strukturer fungerer som betydningsdannende elementer. Analytisk studeres således musikken som *tekst* i Faircloughsk forstand med henblik på at forstå de musikalske strukturer: rytme, melodiske forløb, harmonik, klang, stil mv. som *semiosis* (Fairclough 2008, 94).²⁶ Dermed ikke sagt, at musik kan reduceres til et sprog eller til det populære udtryk om musik som *et universelt sprog*. Fokus er snarere på, hvordan musik bidrager til de øvrige processer af betydningsdannelse. Faircloughs forståelse af diskurser, som "(...) en måde at handle på, en form, hvori folk kan agere i forhold til verden og særligt i forhold til hinanden, og en måde at repræsentere verden på" (Fairclough 2008, 17) udelukker for mig at se ikke musik. Når man taler om musik og betydningsdannelse, er det dog vigtigt at understrege, at musik ikke betyder andet, eller mere,

24 For at se musikvideoen til "Control", <https://www.youtube.com/watch?v=-Fp2R6XUA4c> tilgået den 02.07.2018.

25 Prisen for internet på et hotel har i mange år ligget på 3 cuc (ca. 3 amerikanske dollars) for 30 minutter. En cubansk månedsløn ligger mellem 20 og 30 cuc, som for de fleste vedkommende udbetales i den cubanske valuta pesos cubanos.

26 Semiosis dækker i Faircloughs brede tekstbegreb visuelle billeder, kropssprog og verbalt sprog (Fairclough 2008, 94).

end den betydning, som musikken tillægges, og at denne betydning både er kontekst-bestemt og i konstant forandring.

Et eksempel på, hvordan musik bidrager til den diskursive kamp i *Créeme*, er Alexander Abreus jazzede fortolkning af nationalhymnen. Det eneste skriftsprog, der er knyttet til dette musikstykke, er titlen: "Hímnno de Bayamo", der referer til slaget ved Bayamo i 1868. Men denne tekst nævnes ikke i *Créeme*, hvormed sangen udelukkende genkendes på sine musikalske strukturer, dvs. primært melodien, og hvorfor vi kan isolere musikkens strukturer, spillestil og genre til de faktorer, der påvirker ændringerne af sangens betydning. Sangen har allerede status som nationalhymne – en betydning hvormed den officielt anerkendes for at repræsentere cubansk national identitet. Ved officielle begivenheder i Cuba spilles nationalhymnen oftest som en march.²⁷ Men med sin jazzede fortolkning positionerer Abreu hymnen i forhold til den traditionelle version, hvormed han bidrager til kampen om at redefinere cubansk identitet og selvforsståelse, som i øvrigt udspilles i *Créeme*.

Musik som diskursiv praksis

Fairclough betegner diskursiv praksis som tekstens ramme eller tekstens arkitektur (Fairclough 2008, 35). Studiet af musik som diskursiv praksis gør det muligt at se på, hvordan musikken danner ramme for teksten. Fairclough betegner forskellige diskursive praksisser, altså former i hvilke tekst kan udtrykkes, som *genrer*. Med sin antagelse om, at man ikke kan skelne rigtigt mellem form og indhold, da indholdet, og dets betydning, er betinget af formen, og da formen såvel som indholdet kan være ideologisk investeret (Fairclough 2008, 49), mener han også, at der til enhver genre er knyttet en række normer og konventioner, som er afgørende for, hvad der passende kan siges i en genre (Fairclough 2008, 96). Fairclough sidestiller ikke selv sin forståelse af *genrer* med musikgenerer, men i analysen af *Créeme* er det nærliggende at overveje, på hvilke måder forskellige musikgenerer kan være rammesættende for teksten. Hertil kommer overvejelser om, hvilke normer og konventioner, der er knyttet til musikgenererne, og hvilken indvirkning det har på, hvad der er legitimt at udtrykke inden for en given musikgenre.

I rapmusik står sangens metrik, altså samspillet mellem melodiens rytmefigurer og tekstucentralt, og rapmusik giver i modsætning til mange andre populærmusikgenerer generelt teksten forrang. Hvad angår de normer, der er knyttet til rapmusikgenren, peger Baker netop på de cubanske myndigheders skift fra at opfatte rapmusik som bandlyst amerikansk kultur til en global revolutionær protestgenre med rødder i USA's marginaliserede samfundsgrupper (Baker 2011, 56). De cubanske rapperes egne opfattelser af rapmusik og deres virke som rappere er, at det er en måde, hvorpå de kan udtrykke sig og deltage i samfundet, som Charly Mucha Rima er inde på i sangen "Den Forbudte Rumba": at rapmusik er hans måde at bidrage til revolutionen. Sangen "La Rumba Prohibida" drager netop en parallel mellem musikgenererne rap og

27 For at høre den traditionelle version af nationalhymnen i march, se: https://www.youtube.com/watch?v=m_iXh_iwrwA, tilgået den 02.07.2018. For nationalhymnen i en version med tekst, se: <https://www.youtube.com/watch?v=JGT9Zwk892k>, tilgået den 02.07.2018.

rumba, idet der henvises til rap som *den forbudte rumba*. Rumbaen er historisk set en afro-cubansk musikgenre, som var forbudt i Cuba under den spanske kolonimagt, og som derfor blev spillet og udkivet illegalt af afro-cubanske slaver. Således overføres opfattelsen af rumba som en folkeligt forankret musikgenre, der kan give undertrykte samfundsgrupper en stemme, til rapmusik.

Sangen "Control" af Los Van Van er et eksempel på, hvordan mødet mellem de to musikgenerer *la timba* og rapmusik ændrer den form, som teksten er betinget af, og i sidste ende også ændrer tekstens betydning. I 2012-versionen af "Control" har rapperne udskiftet de oprindelige vers med deres egne, mens nummerets øvrige formled (omkvæd, breakdown og montuno) er uændrede. En *montuno* er et særlig formled i timbaen, hvor korsangerne gentager en kort frase, som solisten improviserer ind over (Moore 2006, 124). I "Control" gentager koret frasen: "Liberaté," som betyder "frigør dig". Men betydningen af denne appel, eller udsagnskraft, som Fairclough kalder det, er ambivalent uden en kontekst (Fairclough 2008, 40). For hvad skal man frigøre sig fra? I Los Van Vans oprindelige version af "Control" handler versene om den trivuelle hverdag, hvormed frigørelsen associeres med et opgør med livets trivialiteter. I rappernes version, synger de om kontroversielle temaer som de sociale, politiske og økonomiske problemer i Cuba, hvilket ændrer betydningen af appellen "frigør dig". I begge versioner af "Control" lyder teksten i montunoen:

Frigør dig – Hør godt efter, jeg gentager det tusind gange.

Frigør dig – Alt afhænger af dig. Af folk som bliver indbildske.

Frigør dig – Du har verden for dine fødder. Benyt dette øjeblik.

Frigør dig – Vis interesse for dit liv, og bevis dit talent.

Frigør dig – Ja, jeg ved det allerede, og det er sandt. Det de siger om krisen.

Frigør dig – Jeg ved, at livet ikke er let, men det er heller ikke svært.

Frigør dig – *Frigør dig*. Overvind dig. Rejs dig.²⁸

I den oprindelige version henviser spørgsmålet om, hvem der kontrollerer, til, om det er "din hund eller din kat? Din kone eller din elsker?" Det mest samfundsrelevante i Los Van Vans oprindelige version lyder:

Kor: Hvem kontrollerer dig?

Solist: Kærligheden eller driften, kirken eller staten, din far eller din bedstefar (...)?

Kor: Hvem kontrollerer dig?

28 Oversat fra: "Libérate – Óyelo bien te lo repito mil veces. Libérate – Todo depende de ti. De la gente que se crece. Libérate – Tienes el mundo a tus pies. Aprovecha este momento. Libérate – Ponle interés a la vida, y demuestra tu talento. Libérate – Si, ya lo sé y, es verdad, lo que dicen de la crisis. Libérate – Sé que la vida no es fácil, pero tampoco es difícil. Libérate, Libérate, supérate, Libérate. Levántate." (Bacher 2016, bilag 12)

Solist: Latteren eller gråden, den civile hær eller din situation, din bil?²⁹

Rappernes tekst er mere samfundskritisk, som eksempelvis i Charly Mucha Rimas' vers:

Bevidstheden er fundamental. Lydigheden, som lederne forlanger, er ikke andet end åndeligt slaveri. Mange vil have frihed, det er sandt, men meget få er klar, til at påtage sig ansvaret. Yeah.³⁰

Foruden den åbenlyse samfundskritik er en anden forskel mellem de to versioner af sangen konstruktionen af subjektpositioner, som vi så tidligere, hvor Escuadrón Patriota i sit vers skaber en *vi/dem*-relation:

Hvad satte **os** her? Hvad bragte **os** her til? Hvornår begyndte **du** at tie? Sig **mig**!
 Hvem taler for **dig**? Der er en kontrol, som kvæler **dig**. Jeg advarede **dig**. De kontrollerer oppe, **vi** kontrollerer **her**.³¹

Opfattelsen af, hvad man skal frigøre sig fra, ændres således de to versioner imellem. Med Faircloughs antagelse om, at der til enhver genre er knyttet en række normer og konventioner, som er styrende for, hvad der er passende at sige inden for en given genre (Fairclough 2008, 96), er det nærliggende at overveje, om opfattelsen af rapmusik som de marginaliserede samfundsggruppers stemme er med til at understøtte en norm, der gør samfundskritiske tekster mere legitime i rapmusik end i dansemusikgenren *la timba*. I mødet mellem rapperne og de i forvejen anerkendte artister – Juan Formell, orkestret Los Van Van, Vicente Feliu, Alexander Abreu og Israel Roja – præges artisternes værker og ageren af den ideologiske kontekst, som rappernes tekster repræsenterer. Mødet står tilbage som de etablerede artisters anerkendelse af rappernes ideologiske position og sociale kamp.

Opsumming og perspektivering

I *Créeme* udfordrer rapperne den national-utopiske diskurs' tenderende hegemoniske status i Cuba ved at redefinere betydningen af diskursens centrale elementer, som diskursens betydning af ordet revolution samt ved at interpellere subjektet i diskursen, så de nuværende magthavere skrives ud af det *vi*, som definerer cubanere. Fairclough betragter en diskurs som ideologisk, hvis den er med til at opretholde en given dominansrelation (Fairclough 2008, 101). Når rapperne udfordrer de gældende dominansrelationer med deres tekster, bidrager de således potentielt til social forandring i Cuba.

29 Oversat fra: "Quién té controla? El amor o el deseo, la iglesia o el fisco, tu padre o tu abuelo? (...) Y quien te controla? La risa o el llanto, la guardia civil tu caso tu carro?" Se: <http://www.rosariosalsa.com.ar/leturas/vanvan/control.htm>, tilgået den 02.07.2018.

30 Oversat fra: "La conciencia es fundamental, la obediencia que exigen los jefes, no es más que esclavitud espiritual. Todos quieren libertad, es la verdad, pero hay pocos listos para asumir esa responsabilidad. Yeah." (Bacher 2016, bilag 12)

31 Oversat fra: "Que nos puso aquí, que nos trajo aquí? Cuando hiciste silencio dime? Quien hablo por ti? Hay un control que te asfixia, yo te lo advertí. Ellos controlan arriba, nosotros controlamos aquí." (Bacher 2016, bilag 12)

De cubanske myndigheder forsøgte dog at besvære opførelsen af *Créeme* samt at begrænse udbredelsen af projektet. Fairclough anser samfundets indretning som et resultat af forudgående ideologiske kampe (Fairclough 2008, 31). I kraft af samfundets institutioner lykkedes det de cubanske myndigheder at forhindre den potentielle sociale forandring, som projektet *Créeme* kunne have bidraget til i Cuba. Man kan sige, at censur allerede er en indikation på potentialet for social forandring, da argumentet for at censurer hviler på antagelsen om, at det censurerede objekt er en potentiel trussel mod magthaverne. Mange steder verden over har internettet givet kunstnerisk politisk aktivisme mulighed for at undslippe de statslige institutioner. Det var også tanken med de digitale produkter fra *Créeme*, men da albummet aldrig blev udgivet, og da adgangen til internettet i Cuba er begrænset, lykkedes det ikke at nå ud til den cubanske befolkning ad den vej.

Faircloughs analysemødel er produktiv i arbejdet med at undersøge musikkens rolle i processer af betydningsdannelse, da den bidrager til en nuanceret forståelse af musik som henholdsvis repræsentation og diskursiv praksis, som kan sættes i relation til den kontekst, som musikken realiseres og opfattes i. De øvrige ontologiske forståelser af musik, som eksempelvis musik som krop og affekt, og hvordan disse går ind i et dialektisk samspil med de samme betydningsdannende processer, vil være oplagte til at udvide analysen. Det tredje analytiske niveau i Faircloughs analysemødel, den *sociale praksis*, rummer netop dét ved de sociale fænomener, der ligger uden for det diskursive felt, hvor Fairclough opfordrer til inddragelse af sociale teorier, der kan belyse de ikke-diskursive aspekter af sociale fænomener (Fairclough 2008, 93). Her ville Sarah Ahmeds idé om *affektive objekter*, der udfoldes i *The Cultural Politics of Emotions* (Ahmed, 2004), være relevant for at belyse de affektive dimensioner af et musikprojekt som *Créeme*, herunder hvordan musik involverer subjektet affektivt i de diskursive og ideologiske processer.

Créeme er et stærkt eksempel på, hvordan musikere i deres kunstneriske virke, og i deres higen efter at realisere musikken i mødet med publikum, er situeret i og betinget af samfundets historiske og gældende økonomiske, ideologiske og sociale strukturer. På *tekst*-niveauet kan musik, uanset om den er ledsaget af skriftspræg eller af verbalt sprog, betragtes som ”en måde at handle på, en form, hvori folk kan agere i forhold til verden og særligt i forhold til hinanden, og en måde at repræsentere verden på”, som Faircloughs egen definition af diskurs lyder (Fairclough 2008, 17). Set i lyset af, at musik altid er situeret i og betinget af samfundets indretning, både økonomisk, institutionelt og ideologisk, illustrerer denne case, at studiet af musik kan bidrage væsentligt til at belyse de hegemoniske processer i et samfund.

Referencer

- Adler-Nissen, Rebecca. 2014. "Stigma Management in International Relations: Transgressive Identities, Norms, and Order in International Society". *International Organization*, vol. 68: 143-176. Cambridge Journals.
- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bacher, Tine. 2016. *Créeme – Tro mig – Om cubanske rappers bidrag til social forandring i Cuba*. Speciale fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.
- Bacher, Tine. 2008. *Rebelskhed i den cubanske trovakultur: La Nueva Trova*. Bachelorprojekt på Institut for Musikvidenskab, Københavns Universitet.
- Baker, Geoffrey. 2011. *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham: Duke University Press.
- Fairclough, Norman. 2008. *Kritisk diskursanalyse*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gustafsson, Jan. 2012. "The Nation and the Revolution – Techniques of Power and Interpellation in Revolutionary Cuba". In *Projections of Power in the Americas*, redigeret af Barslev Clausen, Bjerre-Poulsen & Gustafsson. New York: Routledge.
- Jørgensen, Marianne og Louise Philips. 1999. *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Krogh, Mads. 2006. "Fair nok. Vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse" – Om hiphoppens diskursive konstituering som genrebegreb i dansk populærmusikkritik. Ph.d.-afhandling. Institut for Æstetiske fag, afdeling for Musikvidenskab, Aarhus Universitet.
- Krogh, Mads. 2010. "All this makes up Static & Nat Ill – Hiphopkultur som musikalsk praksis". *Danish Musicology Online*, Vol 1: 57-88.
- Monk, Susan Leticia. 2007. *Tiempos de trovar – Contesting and creating spaces for singer-songwriters: The role of the nueva trova in Cuba*. Ph.d.-afhandling. School of Language and Comparative Cultural Studies, The University of Queensland.
- Pérez, Clara Díaz. 1994. *Sobre la guitarra, la voz – una historia de la nueva trova cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Pérez, Clara Díaz. 1997. *La Nueva Trova*, Pinos Nuevos, Edit. La Habana: Letras Cubanas.
- Robin D. Moore. 2006. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press.
- Sarusky, Jaime. 2006. *Una Leyenda de la Música Cubana – GES del ICAIC*, Letras Cubanas.

Interviews

Alle interviews er udført af Yaríta Hernández i Havanna i juni 2015. De transskriberede interviews findes i specialet (Bacher, 2016):

- Mirabal, Michel. 2015. kunstmaler og initiativtager til *Créeme* 2012. (Bacher 2016, bilag 16)
- Patriota, Escuadrón (Raudel Collazo Pedroso). 2015. rapper. (Bacher 2016, bilag 17)
- Vargas, Barbaro El Urbano. 2015. rapper. (Bacher 2016, bilag 18)
- Rima, Charly Mucha. 2015. rapper. (Bacher 2016, bilag 19)