

Beatopera og beatballet

Rockmusikken og Det Kongelige Teater i årene omkring 1970

I 1956 opfordrede Chuck Berry Beethoven til at overgive sig: "Roll over Beethoven" sang han over en standard 12-takters bluesrundgang. I stedet for den afdøde komponists musik havde sangens fortæller nemlig brug for "a shot of rhythm and blues". The Beatles gentog Berrys opfordring på deres coverversion, der udkom i 1963, og mange andre af samtidens orkestre havde også Berrys nummer på repertoire: Klassisk musik var gammeldags, og ungdommens musik skulle være noget andet.

Få år efter fandt rockmusikken og den klassiske musik dog sammen. I 1969 sagde den 16-årige Finn Olafsson, der var guitarist i den danske rockgruppe Ache, til tidens hippie-undergrundsblad *Superlove*, at "[d]e klassiske musikmønstre går igennem beatmusikken". "Man kan", understregede han, "ikke komme udenom det der engang har været" (*Superlove* 1969). Hvad var der sket?

I løbet af foråret 1969 blev det omtalt i pressen, at Ache var ved at lave musik til en ballet. I januar 1970 blev denne musik spillet til beatballetten *Homo* på Det Kongelige Teaters Nye Scene, Stærekassen, og et par uger efter premieren var der sammesteds "[g]æstespil med Beatgruppen 'The Who'" (figur 1) og deres opera *Tommy*. Det magede sig tilmed sådan, at *Tommy* blev opført lørdag 24. januar om aftenen, mens *Homo* blev genopført ved en matiné dagen efter. De to værker krydsede på hver deres måde grænserne mellem den etablerede finkultur på den ene side og dele af den nye ungdomsmusik på den anden, og de tjener her som eksempler på, hvordan sluttresernes nye musik 'kæmpede' på to fronter: På den ene side lagde denne musik afstand til den hitbaserede og musikalsk enkle pop- og rockmusik, der bare få år før opfordrede Beethoven til at 'roll over'. På den anden side forsøgte dens udøvere at

DET KGL. TEATER	
Gamle Scene	14 17 66, forsalg 14 17 65
Nye Scene	14 32 65, forsalg 14 32 85
6 dages forsalg: hverdage 10-17, søndage 12-17	
Telefonbestilling fra 10.15, søndage fra 12.15	
Benyt også teatrets 70 aut. billetsalgsteder	
GAMLE SCENE	
kl. 20-23.00: Ballet	
Svanesøen	
Lørdag	Opera: Don Juan (Dansk)
Søndag	(uds.) kl. 11 Tilskuerverføjer: Matiné i anledning af ur- premieren på Herman D. Kop- pels opera: »Macbeth» kl. 20 Skuespil: Svejk i anden verdenskrig
Mandag	Skuespil: Prisen
Tirsdag	Skuespil: Mascarade
Onsdag	Ballet: Serenade. Et Folkesagn
Torsdag	Skuespil: Kong Johan
NYE SCENE	
kl. 20-23.10: Skuespil	
Fangerne i Altona	
Lørdag	Gæstespil af Beatgruppen (udsolgt) »The Who». Opera: Tommy
Søndag	Ballet: Faser. 28 + 16. Homo
Tirsdag	Skuespil: Fangerne i Altona (3. sidste opførelse)
Onsdag	Skuespil: Fangerne i Altona (næstsidste opførelse)
Torsdag	Opera: Udstilling Satirisk pantomime med sang: De syv Dødsynder

Figur 1. The Who og balletten *Homo*, som Ache havde skrevet og indspillet musikken til, figurerede på den samme repertoireplan fra Det Kongelige Teaters Nye Scene (Politiken 1970a).

positionere sig ved at bevæge sig ind på den klassiske musiks område ved i forskelligt omfang at benytte dens tonesprog, genrer og institutioner.

Gestur Gudmundsson nævner Ache et par gange i sin centrale artikel om "Rock og pop som kulturelt felt i Danmark 1955-1975". Han omtaler deres – og Savages Roses – musik til "højtprofilerede balletter" på Det Kongelige Teater og mener, at der blev "flirtet med eller leflet for den nye ungdomskultur" (Gudmundsson 2013, 439). Han anfører også, at gruppen "fik status fordi de kunne inkorporere klassisk musik i populærmusikken" (470). Måske *Homo* ikke ligefrem var en "højtprofileret" ballet, al den stund at den blot var en del af et *matiné*program med unge koreografer og dansere, men Gudmundssons analyse ansporer ikke desto mindre til videre undersøgelser.

I artiklen her undersøger jeg de positioner, grupperne Ache og The Who indtog i forhold til diskussionerne og kampene om, hvad den nye musik skulle være, og om, hvordan den skulle forholde sig til såvel populærmusikken som til den klassiske musik og dens institutioner. The Who og Ache arbejdede forskelligt i forhold til både samtidens ungdomsmusik og den klassiske musik, og som vi skal se, opstod The Whos opera og Aches balletmusik på forskellige baggrunde, ligesom de to værker, især hvad angik fremførelsen på Stærekassen, blev modtaget meget forskelligt. The Who var et etableret, internationalt navn med en baggrund i en særlig engelsk ungdomskultur, mens Ache var et dansk band, der endnu ikke havde udgivet deres musik.

På denne baggrund ønsker jeg i et kultursociologisk og historisk perspektiv at undersøge, hvordan dele af den nye ungdomsmusikalske kultur i Danmark, men i øvrigt også andre steder, i årene omkring 1970 forsøgte at knytte sig til og forny den etablerede dannelseskultur samtidig med, at den positionerede sig i forhold til samtidens øvrige ungdomsmusikalske landskab.

Forspil

Artiklen har to centrale, begivenhedshistoriske omdrejningsspunkter, to *cases*: Vigtigst er mødet i januar 1970 mellem Ache og The Who på den ene side og Det Kongelige Teater på den anden. Her åbnede en af den klassiske kulturs definerende institutioner herhjemme for første gang dørene for tidens nye musik. The Who og Ache entredede med den klassiske finkultur, men inden for ungdomsmusikkens felt var der ikke enighed om, at dét var en god idé. Artiklens anden case involverer også The Who. Den er et eksempel på kampen *inden for* ungdommens musikkultur, sådan som den udfoldede sig ved en *pop music festival* i Royal Albert Hall i juli 1969. Her var The Who på plakaten – sammen med Chuck Berry. Det faldt ikke i god jord hos en række Berryfans, der forsøgte at forhindre The Who i at spille.

Jeg præsenterer indledningsvis artiklens teoretiske afsæt i Pierre Bourdieus kultursociologi. Hensigten er ikke at give endnu en introduktion til Bourdieu (jf. fx Gripsrud 2000; Prieur og Sestoft 2006; Wilken 2011) og heller ikke at introducere til brugen af Bourdieu i forståelsen af tidlig dansk rockmusik (Michelsen 2013; Gudmundsson 2013). Hensigten er blot at fremhæve en række af de bourdieuske begreber, der er operationelle i sammenhængen.

Dernæst skitserer jeg det kulturelle miljø, The Who og Ache markerede sig i omkring 1970, hvorefter jeg med en række eksempler karakteriserer den såkaldte *symfoniske rock*; en genre, bl.a. Ache repræsenterede, og som i perioden var et at de steder, hvor klassiske og ungdomsmusikalske felter mødtes.

Herefter undersøger jeg dobbeltkoncerten med The Who og Chuck Berry i Royal Albert Hall, og endelig vender jeg mig mod den danske presses modtagelse såvel af begivenhederne på Det Kongelige Teater i januar 1970 som af de musikalbum, der knyttede sig til dem: The Whos *Tommy* og Aches *De Homine Urbano*.

For at etablere et empirisk materiale har jeg via den digitale avissamling på Mediestream.dk lokaliseret danske anmeldelser af The Whos album *Tommy* og af Aches *De Homine Urbano* samt af de omtalte forestillinger på Det Kongelige Teaters Ny Scene. Jeg har også via Mediestream lokaliseret andet materiale som annoncer, foromtaler og artikler fra periodens aviser. For ikke kun at hente empiri fra etablerede nyhedsmedier har jeg på *Ragnarock*, *Museet for pop, rock og ungdomskultur* i Roskilde også søgt efter anmeldelser, annoncer, foromtaler og artikler i ungdomsblade som *Vi Unge*, *Superlove* og *Wheel* fra perioden. På Det Kongelige Bibliotek jeg har været igennem årgangene 1969 og 1970 af *Se og Hør* og *Billedbladet*. Dette for at undersøge, hvordan de illustrerede ugeblade evt. behandlede premiererne på Stærkassen.

Ud over i øvrigt at inddrage litteratur om perioden og de to bands har jeg interviewet to af medlemmerne fra Ache, organisten og komponisten Peter Mellin (2020), og bassisten, sangeren, komponisten og tekstforfatteren Torsten Olafsson (2019). Begge var meget imødekomende, og Olafsson stillede med stor venlighed og entusiasme sine scrapbøger, private fotos og andet materiale fra perioden til min disposition.

Ortodoksi og kætteri

I begyndelsen af 1970'erne var kulturforbruget socialt segmenteret og institutionelt segregeret på en anden måde, end det er i dag, og da The Who og Ache på den ene side og Det Kongelige Teater på den anden mødtes i januar 1970, var det første gang den klassiske kulturinstitution åbnede dørene for den nye musik – og første gang, de unge musikere gik ind ad dem.

Så hvad var det for kulturer, der mødtes? I en fransk kontekst – og på basis af spørgeskemaundersøgelser, der blev foretaget i midten af 1960'erne – skelnede Pierre Bourdieu overordnet mellem to former for kultur: den legitime og den populære. Adgangen til en specifik kultur foregår, mente Bourdieu, i alt væsentligt via uddannelsesmæssig og social baggrund, som samler sig i den *habitus*, den "rygmarvsviden" (Wilken 2011, 48), der udgøres af vores "dispositioner for at føle, tænke og handle på bestemte måder" (44). Jo længere uddannelse og jo højere placering i det sociale hierarki, des lettere adgang til den borgerlige eller *legitime kultur*; den kultur, der får sin legitimitet ved at være kanoniseret fx i skolesystemet og gennem kuraterende institutioner som museer, teatre m.m. Den legitime kulturs modsætning er den folkelige eller *populære kultur*, der typisk karakteriseres ved en større orientering mod umid-

delbare oplevelseskvaliteter og en modstand mod formeksperimenter (Bourdieu 1984, 32). Det hører med til forståelsen af kulturens former, at Bourdieu mellem den legitime og den populære kultur lokaliserer *la culture moyenne*, som den engelske oversætter af hans hovedværk om distinktionen (Bourdieu 1984) vælger at kalde *middle brow culture*. Bourdieu knytter eksplicit denne 'middelkultur' til middelklassen (1984, 327), og derfor er hans begreb om 'middelkulturen' ikke æstetisk, men sociologisk.

Ud over at skelne mellem legitim og populær kultur er det i traditionen fra Bourdieu (fx Bourdieu 1984) et grundlæggende – og veldokumenteret – synspunkt, at der er en høj grad af *homologi* mellem social klasse og kulturforbrug, således at medlemmer af en given klasse som en del af deres habitus typisk har eller får de samme kulturelle præferencer – fx for opera og ballet eller for rockmusik. Klassens medlemmer vil i øvrigt også typisk markere deres smagsmæssige fællesskab ved at nære *afsmag* for en række andre kulturprodukter, som andre klasser til gengæld kan vurdere højt. Det er også en klassisk Bourdieu'sk pointe, at grupper med høj kulturel *kapital* – ud over gennem deres opvækst og uddannelse at være blevet trænet i at forstå og værdsætte den legitime finkultur – typisk gerne søger kulturelle udfordringer og nye kulturelle former. Grupper med lav kulturel kapital kender stort set ikke finkulturen, afskyr som nævnt formeksperimenter og vil som oftest søge mod formmæssigt genkendelige, standardiserede kulturudtryk.

Ligeså vigtig som antagelsen af en høj grad af homologi mellem social klasse og kulturelle præferencer er Bourdieus begreb om *felder* og dermed analysen af de områder eller arenaer i samfundet, som en række aktører er enige om at finde vigtige, men som de samtidig kæmper om at definere eller dominere. Eksempler på felter kunne være den legitime kulturs felt og ungdomskulturens felt. Inden for hvert af felterne hersker der til enhver tid uenighed mellem ortodokse og kætterske positioner eller med andre ord mellem konserverings- og subversionsstrategier – mellem aktører, der positionerer sig i forhold til hinanden og til feltet. Nogle vil bevare, andre vil forandre, men alle er enige om, at feltet er vigtigt; et forhold Bourdieu betegner med begrebet *illusio*. Bourdieu beskriver dynamikken:

De der i en bestemt tilstand af styrkeforholdet (mere eller mindre fuldstændigt) monopoliserer den specifikke kapital – dvs. det der er grundlaget for magten og for den specifikke autoritet der er karakteristisk for et felt – er tilbøjelige til at anlægge de strategier der sigter mod at opretholde feltet. Det gælder fx dem der inden for felterne for produktion af kulturelle goder har en tendens til at forsvare *ortodoxien*. Hvorimod de der har mindst kapital (hvilket også ofte er de samme som de nytilkomne, og altså i reglen de yngste), er tilbøjelige til at anlægge de strategier der sigter mod at omvælte feltet, dvs. *kætteriets* strategier. (Bourdieu 1997, 118)

Bourdieu kalder de synspunkter eller den særlige dannelse, der traditionelt har hørt til et felt for *specifik* eller *feltspecifik* kapital, mens han omvendt kalder elementer, der traditionelt *ikke* hører til et felt for *heterodoks* kapital. Feltspecifik kapital inden for den legitime finkultur i slutningen af 1960'erne var kendskab til og forståelse af

dramatiske former som opera og ballet understøttet af symfonisk orkestermusik. Derfor kunne man forvente, at brugen af den beatmusik, der i perioden typisk blev opfattet som et udtryk for en ofte forkættet populær- eller lavkultur, i forbindelse med opera og ballet i årene omkring 1970, ville blive opfattet som subversiv. Det blev den, da The Who spillede *Tommy* på Stårekassen; men det blev den ikke, da Aches musik akkompagnerede balletten *Homo* sammesteds.

Samtidig blev det i samme periode inden for ungdomskulturens musikalske felt blandt de ortodokse opfattet som kættersk at forlade den klassiske Chuck Berry-rocks enkle musikalske sprog for at inddrage elementer fra den klassiske musik, Berry og den ungdomskultur, han repræsenterede, tog afstand fra.

Smagspræferencer – opera, ballet og beat

I samtidens avisanmeldelser blev *Homo* kaldt en "beatballet og *Tommy* for en "beat-opera", og disse genrebetegnelser markerede i sig selv et samarbejde mellem på den ene side den nye beatmusik og på den anden side kulturformer, der i århundreder havde været institutionaliseret som de mest forfinede af den borgerlige kulturs frembringelser.

De tidlige 1960'ere havde markeret to modsatrettede tendenser i forholdet mellem populær- og finkultur (jf. Jensen 2016). På den ene side begyndte kunstnere at inddrage populærkulturen i deres værker. Amerikanske kunstnere som Andy Warhol og Roy Lichtenstein var meget eksplicitte i deres brug af reklamens og tegneseriens udtryk; den modernistiske film forsøgte – også i Danmark – at gøre århundredets mest fremtrædende populære kulturform, filmen, fri af kommercielle og standardiserede former og at udvikle en personlig film, og også i finlitteraturen anvendte nogle af tidens forfattere elementer fra populærkulturen. På den anden side havde diskussionerne om kulturkløften i forbindelse med kunstfonddebatten i årtiets midte markeret en folkelig modstand, den såkaldte *rindalisme*, mod avantgardekulturen ud fra devisen: I må gerne lave kultur, vi ikke forstår. Vi vil bare ikke betale for det over skatten.

Perioden var præget af opbrud – også i kulturens verden, og selvom den klassiske dannelses kunstformer ofte blev kritiseret af den politiserede del af ungdomskulturen, var der altså også eksempler på, at unge kunstnere forsøgte at anvende den klassiske kulturs udtryk og institutioner.

Forskellige grupper af unge foretrak forskellige slags ny musik samtidig med, at den musik, der blev spillet, ændrede sig meget igennem årtiet. Det er en central pointe, at ungdomskulturen i 60'erne, sådan som den udfoldede sig inden for musikkens felt, ikke var homogen. Der foregik i høj grad kampe mellem forskellige grupper om, hvem der definerede, hvad der var den 'rigtige' ungdomsmusik.

Kritikeren og litteraten Hans-Jørgen Nielsen mente således allerede i 1969 i *Information*, at langhårede og veluddannede middelklasseunge havde "'hugget" beatmusikken fra de bredere ungdomsgrupper" (citeret efter Michelsen 2000, 320), og multikunstneren og filminstruktøren Erik Clausen (f. 1942) har udtalt, at studenterne stjal rockmusikken fra arbejderklasseungdommen (Wille 2013, 478), som Clausen

selv havde været en del af i, da rocken kom til Danmark i slutningen af 1950'erne: Den unge malerlærling fra Sydhavnen i København var som 14-årig med ved rockens gennembrudskoncert i KB Hallen 4. oktober 1956 og gik senere til de asfaltballet, Ungdommens Parkdans arrangerede i Enghaveparken på Vesterbro i perioden 1958-1962 (Nielsen 2010).

Påstanden om det direkte tyveri holder imidlertid næppe, og skal man tro Niels Erik Wille (2013), er der tale om en myte; erobningsmyten, kalder han den. Hans tese er, at det, der skete i slutningen af 1960'erne i Danmark, "snarere [var] at de nye toner udefra mødte en ny generation af musikere og sangskrivere og et nyt publikum som var opflasket med de kulturradikales pædagogiske arv" (Wille 2013, 479). Det er formentlig i grove træk rigtigt at knytte sluthalvtredsernes tidlige rockkultur sammen med arbejderklasseungdommen – "ungarbejdere, lærlinge og bybude", som man kan læse i en karakteristik af den såkaldte 'læderjakkekultur', der synes at have båret den tidlige rock'n' roll i Danmark (Andersen 1992, 10). Det var dem, der med Chuck Berry bad Beethoven om at overgive sig, så de kunne høre og spille *dén rhythm and blues*, Berry sang om, og 'rocke' døgnet rundt – "rock around the clock" – til Bill Haley and his Comets. Men de, der fremførte og lyttede til den nyere og anderledes sluttresser-'beat-musik' og dermed til den symfoniske rock, var formentlig snarere de fremstormende mellemlags gymnasie- og studenterungdom. Dermed er der ikke tale om, at den ene gruppe stjal den anden gruppes musik, men om, at flere slags musik eksisterede nogenlunde samtidig i en socialt og kulturelt segmenteret felt for ungdomskultur: Der var homologi mellem uddannelses- og klassebaggrund på den ene side og musiksmag på den anden. Som vi skal se, kunne forskellige dele af 60'ernes ungdomskultur, og den musik de hver for sig definerede sig i forhold til, have et direkte voldeligt forhold til hinanden, og svenske undersøgelser af ungdommens musikkultur tyve år senere, omkring 1990, peger fx på, at

smagen for 'progressiv' rockmusik gik fint i spænd med høj kulturel kapital og boglige færdigheder, mens smag for heavy rock faldt sammen med en lav kulturel kapital og en arbejderklasseorientering. (Gudmundsson 2013, 432)

Gudmundsson pointerer også, at Danmarks Radio i slutningen af 60'erne prioriterede det 'progressive' i dansk og udenlandsk populærmusik (2013, 435), og han konkluderer: "Samtidig med at beatmusikken blev *raffineret*, blev den overtaget af den veluddannede middelklasse, mens popmusik overtog hitlisterne" (437, min kursiv).

Selvom det er umuligt at fremføre robuste sociologisk-statistiske belæg, er det – i forlængelse af Bourdieu-traditionen og Gudmundssons og Willes analyser – synspunktet her, at dikotomien mellem høj og lav inden for kulturens område i slutningen af 1960'erne flyttede med ind i ungdommens musik. Ungdommens musikalske felt var ikke homogent, og nogle bands – som The Who og Ache – arbejdede henimod forskellige former for synergi mellem deres elektriske forstærkede musik på den ene side og den klassiske musik og dens institutioner på den anden.

Symfonisk rock

På hjemmesiden Achesite.dk omtales bandet Ache som et "symfonisk [...] rockband" ("Glenn Fischer" 2020), og et af de steder, hvor ungdomskulturen og finkulturen mødtes i slutningen af 1960'erne var netop i det, man har kaldt den symfoniske rock; en musikalsk genre, der bl.a. var kendetegnet ved en "trang til at overskride musikalsk snærende grænser" (Larsen 2016).

Den symfoniske rock var i sin intention grænseoverskridende og inddrog elementer fra "den seriøse, klassiske musik", fordi den ville "*forbedre og legitimere* rockmusikken" og "*overskride* det forudsigelige (Larsen 2016, min kursiv). Den symfoniske rocks udøvere var ofte *konservatorieuddannede* eller i hvert fald musikalsk skolede i den klassiske musik og beherskede ofte både deres instrumenter og samspillet i høj, nogle gange ligefrem virtuos, grad. Nogle kom fra andre musikalske miljøer som fx jazzen, hvorimod de tidlige rockmusikere ofte var selvlærte på de instrumenter, der udgjorde kernen i rockmusikken fra begyndelsen: guitar, bas og trommer. Omvendt var der i den symfoniske rock meget keyboard (ofte hammondorgel); der blev arrangeret og komponeret *suiter* og *rockoperaer*, musikken var til at lytte til – og ikke så meget til at danse til. Den var i koncertsammenhæng ofte præget af improvisation. Det var ukendt i popmusikken og var stort set forsvundet fra den klassiske kompositionsmusik, men var og er et nærmest definerende kendetegn ved jazzen. Den symfoniske rocks foretrukne medie var ikke singlepladen, men lp'en, hvor man på omkring 40 minutter – eller længere i de tilfælde, hvor der var tale om dobbelt lp'er – kunne udfolde lange numre, operaer eller suiter.

Et markant eksempel på en symfonisk rockmusiker var den engelske keyboard-virtuos Keith Emerson, der for alvor blev kendt i gruppen The Nice, der blev dannet i 1967. Efter opløsningen af The Nice fortsatte Emerson i 1970 i trio'en Emerson, Lake & Palmer. Han versionerede i sin karriere en del temaer fra klassisk og moderne kompositionsmusik fra fx Bernsteins *America* over Mussorgskys *Udstillingsbilleder* til temaer fra Janáček og Bartók, ligesom han arrangerede mere populære kompositioner som Coplands *Hoedown* og *Fanfare for the Common Man*. The Nices anden lp bar den latinske titel *Ars Longa Vita Brevis* – kunsten er lang, livet er kort. I cover-noterne fortalte Emerson om inspirationen fra allegroen fra Bachs *Brandenburg Koncert nr. 3*, som også versioneres på pladen – ligesom i øvrigt Sibelius' *Karelia suite*. Hos Emerson skulle de klassiske komponister ikke 'roll over'. De skulle bare 'finde sig i', at deres musik blev elektrificeret og udsat for bas, guitar, trommer, Hammondorgel og Moog-synthesizer.

Andre engelske grupper fra tiden lånte også fra den klassiske musik. Det gjaldt fx Procol Harum og Deep Purple. Markant er Procol Harums Bach-pasticher i gennembrudshittet "A Whiter Shade of Pale" (orkestersonate nr. 3, BWV 1068) og i "Repent Walpurgis", hvor den gennemgående akkordrundgang er meget 'Bach'sk', samtidig med, at klaverdelen midt i nummeret direkte citerer indledningen til Bachs Præludium nr. 1 i C dur (BWV 846) og tilmed afslutter med åbningsakkorderne fra Tjajkovskijs 1. klaverkoncert. Procol Harum 'nøjedes' ikke med at låne temaer fra den

klassiske musik, og i 1971 udsendte de lp'en *Procol Harum Live – In Concert with the Edmonton Symphony Orchestra*, hvor de blev ledsaget af et symfoniorkester.

Deep Purple, som siden blev kendt som et heavyrockorkester, løb linen ud og optrådte i september 1969 i Royal Albert Hall i London med deres egen *Concerto for Group and Orchestra* sammen med The Royal Philharmonic Orchestra.

Synergier mellem klassisk musik og rock

Historien om den symfoniske rock er et interessant eksempel på, hvordan musikalske felter, der ellers ikke havde noget med hinanden at gøre, begyndte at tale – eller måske rettere: spille – med og mod hinanden og om de kampe, der opstod i den forbindelse: kampe og synergier mellem det gamle finkulturelle og den nye musik – og kampe og synergier mellem forskellige former for ny musik, fx 50'er-rocken og midt- og slut-tressernes progressive rock og symfoniske rock.

Synergierne kunne optræde i forskellige aspekter som *tonesprog, form, genre og institution*. Den symfoniske rock kunne hente sit tonesprog fra fx den klassiske kompositionsmusik, men også fra andre musikgenrer som jazz, hvis instrumenter og improvisationer fandt anvendelse i rockmusikken. Nogle spillede musikstykker fra det klassiske repertoire i rockede versioner, andre brugte klassiske instrumenter, ensembler eller hele symfoniorkestre bag (eller i stedet for) et rockband. Et kendt eksempel på det første er 1962-nummeret *Nutrocker*, der udsatte marchen fra 1. akt af Tjakovskis *Nøddeknækkeren* for guitar, bas, klaver og trommer. Et nummer, *Emerson, Lake & Palmer* også havde på repertoire og udgav som 'ekstranummer' på det album, der ellers rummede deres live-version af Mussorgskys *Udstillingsbilleder*. På albummet *Stand Up*, der udkom i sommeren 1969, præsenterede Jethro Tull en synkoperet, blues-rocket version af de første otte takter af J. S. Bachs "Bourrée" fra hans suite i E mol for lut (BWV 996), der var og stadig er et populært stykke for klassisk guitar; Paul McCartney husker, at han var inspireret af det samme nummer, da han skrev sangen "Blackbird" (McCartney 2017), og The Beatles og deres producer George Martin var i øvrigt også tidligt ude med indlån af klassiske instrumenter og ensembler, tydeligst i strygekvartetten fra *Yesterday* (1965) og strygeoktetten fra *Eleanor Rigby* (1966). Det kunne også gælde *formmæssigt*, for de nye grupper begyndte at anvende musikalske former, der ikke var popsangens tre minutter med en fast vers-omkvæd-kontraststykke-form; det kunne gælde *genre-mæssigt*, for nogle af de unge mennesker begyndte at skrive suiter og operaer og satte altså en række, kortere musikalske temaer sammen i længere forløb, der i operaernes tilfælde blev kombineret med en dramatisk fortælling. Og det gjaldt i nogle tilfælde *institutionelt*. Den nye musik fandt af og til vej til den klassiske musiks institutioner: I Danmark var Det Kongelige Teater og den offentlige kulturformidlings største institution, Danmarks Radio, herunder fjernsynet (Lindelof 2013), blandt de institutioner, der i en vis udstrækning efterhånden accepterede og promoverede den nye musik. Til institutionerne hørte også musikkritikken, der, som det også vil fremgå nedenfor, i slutningen af 1960'erne begyndte at tage den nye musik seriøst (Michelsen 2000).

Inden jeg vender mig mod begivenhederne på Det Kongelige Teater i januar 1970, skal vi først en tur til England, hvis musikscene i hvert fald i årene op til 1970 havde stor betydning for Danmark – også hvad angik den raffinering af beatmusikken, Gudmundsson nævner. Dog handler englandsturen mindre om raffinement end om kamp – kampen om rockmusikken.

Rockers og mods – kampe i ungdomsmusikkens felt

Deep Purple spillede som nævnt deres *Concerto for Group and Orchestra* i Royal Albert Hall i september 1969. Royal Albert Hall havde været en institution i en engelsk (musik)kultur siden åbningen i 1871 og havde huset tusindvis af klassiske koncerter, herunder – siden 2. verdenskrig – de såkaldte promenadekoncerter, The Proms, med et klassisk repertoire. Selvom den unge, australske journalist Richard Neville i 1970 kaldte Royal Albert Hall for "a plush, sacrosanct monument to establishment culture" (Neville 1971, 94), var salen dog ikke kun til klassisk musik, og ser vi på 60'ernes nye ungdomsmusik, havde både The Beatles og The Rolling Stones spillet der – hver for sig og en enkelt gang i 1963 ved den samme koncert – og senere havde også fx Bob Dylan (maj 1966), The Nice (juni 1968) og Cream (november 1968) været på scenen i den næsten 100 år gamle sal, hvor også Jimi Hendrix optrådte i februar 1969. The Royal Albert Hall var altså i høj grad blevet et sted for den nye musik, og et par måneder før Deep Purples koncert åbnede man i dagene 29. juni til 5. juli 1969 dørene for "London's first ever great pop music festival – Pop Proms" (figur 2). Pop Proms sluttede med et brag, for den sidste aften, 5. juli, havde man sammensat et program, der skulle komme til at slå gnister. På plakaten stod Chuck Berry og The Who.

ROYAL ALBERT HALL
Kensington, S.W.7.
GENERAL MANAGER:
FRANK J. MUNDY

Roy Guest and Vic Lewis present
London's first ever great pop music Festival!
"POP PROMS"
June 29th—July 5th inclusive
(A Nems Presentation)

MAIN ARTISTES
(in order of appearance):
Led Zeppelin, Fleetwood Mac, The Pentangle, Amen Corner, Marmalade, Incredible String Band, The Family, The Dubliners, Chuck Berry, Chicken Shack and The Who.

SUPPORTING ARTISTES INCLUDE:
The Liverpool Scene, Mick Abraham's Blodwyn Pig, Duster Bennett, The Web, Bob Kerr's Whoopee Band (The Fairport Convention), Dominic Behan, The Ian Campbell Group, Martin Carthy and Dave Swarbrick, The Young Tradition, The Alan Brown and Bodast.

For all details write to or visit: Royal Albert Hall, London, S.W.7.
Tel.: 01-589 8212 or Miss Mefo Pares, Nems Enterprises Ltd.,
3 Hill Street, London, W.1, or all ticket agencies.

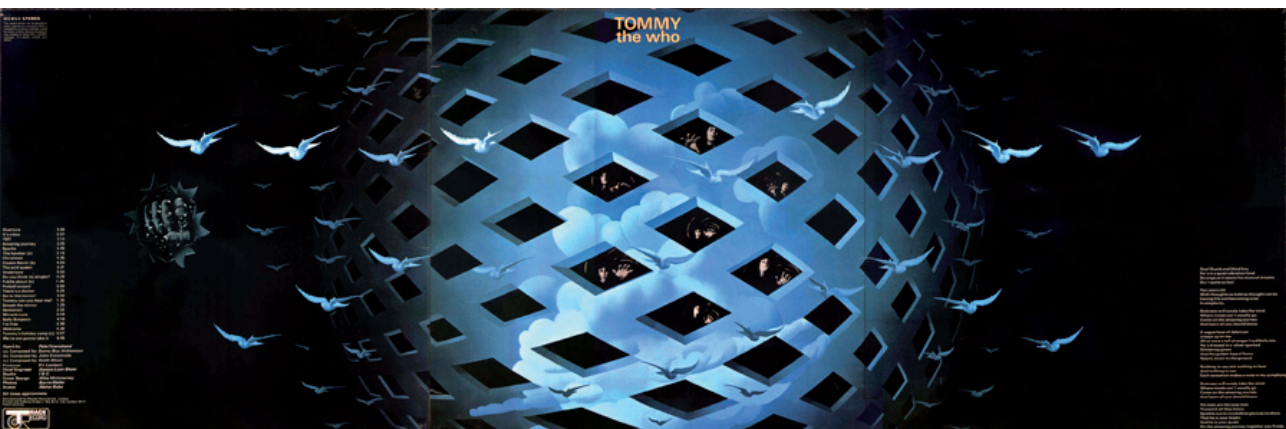
Figur 2. Programmet var omfattende, da Royal Albert Hall introducerede "London's first ever great pop music Festival". Chuck Berry og The Who var på programmet samme aften ("Pop Proms" 2020).

Det lyder måske ikke så mærkeligt i dag, godt 50 år senere, men dengang må det for nogle have føltes, som om sammensætningen var lavet af en *booker* fra Helvede. For Chuck Berry og The Who repræsenterede i en engelsk kontekst to særdeles forskellige

dele af ungdomskulturen, de ortodokse og kætterne, kunne man sige: "You couldn't have thought of two more opposed groups", fortalte The Whos sanger, Roger Daltrey, mange år senere ("The Kids Were Allright" 2015). Berry var 43 år gammel i 1969 og én af pionererne i den amerikanske rock'n'roll. Fra midten af 50'erne havde han med numre som "Johnny B. Goode" og som nævnt "Roll over Beethoven" gjort sit til at positionere den nye musik og til at gøre den populær – også i England. Berry var rockens rødder; han repræsenterede – for nogle i hvert fald – den autentiske rock'n'roll og fx havde The Beatles tidligt i deres karriere haft 15 Berry-numre på deres live-repertoire. Chuck Berry havde umiddelbart inden koncerten i Royal Albert Hall udsendt lp'en *Concerto in B Goode*, hvis titelnummer varede 18 minutter. På den måde forholdt han sig til en klassisk genrebetegnelse, koncerten, dog med vis ironi i angivelsen af tonearten: ikke noget med fx Concerto in B major, men Concerto in B Goode med reference til et af hans kendteste numre. Samtidig kunne titelnummerets længde ses som en kommentar til de lange numre, der prægede dele af den symfoniske rock. Musikken var imidlertid standard Chuck Berry, og omslagets paratekst var heller ikke ligefrem præget af den nye tids tanker om albumcoveret som kunst. Det var et helt traditionelt billede af Chuck Berry i hans signaturposition på scenen, den såkaldte 'duckwalk'.

The Whos historie var en anden. Bandet var blevet dannet i 1964, og dets fire medlemmer var alle omkring 20 år yngre end Chuck Berry. Med guitaristen Pete Townshend som den absolut dominerende sangskriver og komponist blev gruppen i midten af 1960'erne lanceret som "the first pop art band (Faulk 2010, 101). Det gav sig fx udtryk i reklamefoto-parodierne på omslaget til deres 1967-album *The Who Sell Out*, og på selve lp'en, hvor der mellem numrene var indlagt selvproducerede, satiriske 'radioreklamer'.

Da de spillede i Royal Albert Hall, havde de omkring to måneder tidligere udgivet det, der i første omgang blev kaldt en pop-opera. *Tommy* hed den. I album-versionen varede den fem kvarter, fyldte en dobbelt-lp, rummede en sammenhængende fortælling og blev udgivet i et triptykon af et albumcover. Alle disse tiltag var relativt nye i



Figur 3. Omslaget til Tommy (1969).

musikbranchen. Det samme var ideen om, at sangteksterne var så vigtige, at de blev trykt i et 12-siders illustreret hæfte, der fulgte med albummet: Det her var alvorlige sager, og de kunstneriske aspirationer var ikke til at tage fejl af.

I midten af tresserne havde The Who været en slags husorkester for den del af den engelske ungdomskultur, man kaldte *mods*: en gruppe modebevidste, unge mennesker – mændene med smalle bukser, jakker og pyntelommeløstørklæder. De kørte gerne på italienske scootere, klædte sig i parkacoats, orienterede sig mod fransk og italiensk mode, gik på cafe og hørte tidens moderne musik. I sit klassiske studie af britiske subkulturer skrev Dick Hebdige om *mods*, at de var

subtle and subdued in appearance: they wore apparently conservative suits in respectable colours, they were fastidiously neat and tidy. Hair was generally short and clean, and the mods preferred to maintain the stylish contours of an impeccable 'French crew' with invisible lacquer rather than the obvious grease favoured by the more overtly masculine rockers. (Hebdige 1977, 52)

Disse mere "åbenlyst mere maskuline rockere" tilhørte en lidt ældre ungdomskultur og havde været rigtigt unge, da Chuck Berry brød igennem. Deres stiludtryk stammede fra 50'erne med helte som Marlon Brando og James Dean, og deres foretrukne transportmiddel var ikke scooteren, men motorcyklen, til hvilken hørte en sort læderjakke og ikke mindst det tilbagefriserede høje hår med 'anderumpe'. Rockerne var slut-halvtredserne, *mods'*ene var midttresserne. De to grupper, Rockers og Mods, sloges ved flere lejligheder korporligt med hinanden bl.a. på strandene i Brighton i maj 1964 ("Mods and rockers", 2019), sådan som The Who også siden skildrede det på dobbelt-albummet *Quadrophenia* (1973).

Så hvordan skulle det gå, når Chuck Berry spillede på samme program som The Who blot fem år efter, at deres fans havde tævet løs på hinanden? Den australske journalist Richard Neville (1971) fortalte om det i en samtidig artikel. Og det gik ikke så godt. Da Berry gik på scenen, entrede en større gruppe "marching, charging, leather-clad figures" (Neville 1971, 93) salen og tiltvang sig adgang helt oppe foran, hvor nogle af dem forsøgte at røre ved deres helt, "the man who they had listened and grooved to for the past fifteen years" (94), mens andre ligefrem sprang op på scenen. Nogle af dem var med Nevilles ord "relics from another generation" (94). Da The Who gik på scenen efter Chuck Berry, kastede rockerne øldåser og mønter mod bandet,

not lobbing them symbolically, but with the full thrust of their bodies behind them, intending to silence the Who forever. 'Up your arse,' they gestured towards Roger Daltrey. (95)

Politiet blandede sig, og fra scenen måtte guitaristen Pete Townshend forklare: "We dig Chuck Berry, too" (96).

Uanset, om Pete Townshend som enkeltperson og The Who som band nu kunne lide Chuck Berry eller ej – Townshends bemærkning kunne også være et forsøg på at dæmpe gemytterne – var det tydeligt, at der blandt publikum var særdeles delte meninger om de to bands – og dermed om de to musikkulturer, de repræsenterede.

Dick Hebdige placerer The Who som et blandt flere "art school bands" (Hebdige 1977, 28), og det er – som populærmusiksociologerne Simon Frith og Howard Horne (1987) påpegede i *Art into Pop* – påfaldende, at flere af de toneangivende engelske musikere i perioden havde gået på *art school*, hvor pensum lagde vægt på "artistic modernism, encouraging self-expression and experiment" (Faulk 2010, 55). En del af de unge engelske musikere, der brød igennem i midten af 60'erne, var kunstteoretisk og -praktisk skolede og tænkte, hævder Frith og Horne (1987) og med dem Barry J. Faulk (2010), ikke bare på at spille dansemusik for en forlystelsesglad ungdom. De ville lave kunstneriske manifestationer og ikke mindst fremhæve sig selv som kunstnere, som *auteurs* og *performers*: De ville skrive deres egne numre og selv fremføre dem – og de ville ikke bare skrive romantiske standarder over temaet *boy meets girl*.

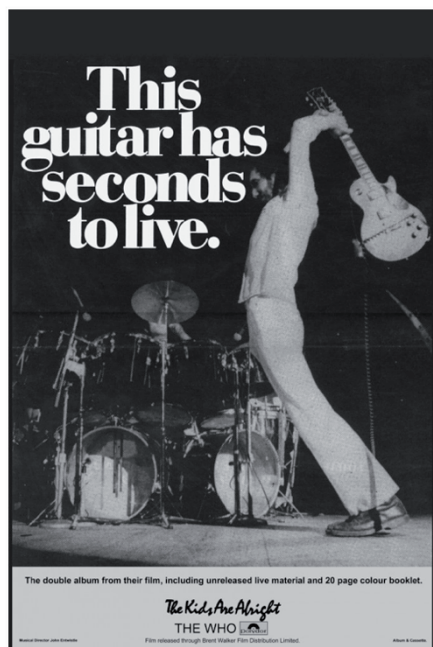
Til de kendte, senere musikere, der havde gået på kunsthøjskole, hørte John Lennon (The Beatles), Keith Richards (The Rolling Stones), Ray Davies (The Kinks), Eric Clapton, Jimmy Page (Led Zeppelin), alle medlemmer af Pink Floyd – og Pete Townshend. I løbet af sine tre år på Ealing Art College mødte Townshend bl.a. den tyske, modernistiske kunstner Gustav Metzger, der fik stor betydning for ham (Wilkerson 2008, 28), og som han har refereret til som sin "art school mentor" (478). Han erindrede i 2019 nærmest med beklagelse, at han forlod *art school*, fordi The Who havde fået deres første hit:

Da det skete, var jeg midt i et fantastisk stimulerende kursus på kunstakademiet med en flok radikale, og den intense periode, hvor jeg var i gang med at finde mig selv kreativt, brød sammen, fordi jeg var ude at spille med et band. (Marchese 2019)

Metzger kaldte sin kunstfilosofi og -praksis for *auto-destructive art*, selvdestruktiv kunst. Det var aktivistisk kunst, hvor værkerne blev destrueret, mens de blev til, fx ved, at Metzger sprøjtede syre på 'lærreder' af nylon. Selvom Townshends signatur-act, der bestod i at slutte koncerterne med at smadre guitaren, opstod ved et tilfælde, kunne hans praksis med at gøre det til en fast del af en Who-koncert ses som et eksempel på *auto-destructive art*, og koncerterne kunne opfattes en slags *pop art kunst-happening*. Townshend opfattede sig selv som eksperimenterende kunstner og så tilmed hele The Who i en optik, han havde lånt fra Metzger: "I really believed it was my responsibility to start a rock band that would last only three months, an auto-destructive group" (Wilkerson 2008, 28).

The Who og operaen

24. januar 1970 spillede The Who i Danmark. Gruppen havde været i Danmark før. Første gang var i 1965, hvor de i september spillede fire koncerter på to dage. Den ene dag spillede de både i Helsingør og i KB Hallen, og dagen efter spillede de i først Århus og siden i Ålborg. Så det skulle gå stærkt. I Århus blev det nok trods alt kortere end planlagt, for efter tre minutter stormede publikum scenen, koncerten blev stoppet, og koncertsalen raseret. Datidens aviser melder ikke noget om, at publikum skulle



Figur 4. Pete Townshends signatur-act bestod i, at han smadrede sin guitar som afslutning på The Whos koncerter. Ideen opstod ved et tilfælde under en koncert, men Townshend opfattede siden guitar-ødelæggelsen som et udtryk for *auto-destructive art*. Billedet stammer fra reklamematerialet for filmen *The Kids Are Alright* (1979) og er oprindeligt taget ved en koncert i Newcastle i 1973 ("Pete Townshend" 2020).

have gjort det af utilfredshed med The Who. Snarere antyder de, at der simpelthen var gået frasagn om gruppens energiske sceneoptræden, og at publikum derfor på forhånd var indstillet på, at der skulle være ekstra gang i den (Ravn 2015).

I 1970 hastede The Who ikke Danmark rundt med fire koncerter på to dage, og ugen inden deres ene optræden i København havde de spillet på Théâtre des Champs-Élysées i Paris, hvor premieren på Nijinskys og Stravinskys *Le Sacre du Printemps* havde fundet sted i 1913. Før jul stod de på scenen i Coliseum i London, og koncerten i Danmark foregik på Det kongelige Teater. I teaterets diskrete annonce i aviserne stod forestillingen opført på linje med teaterets øvrige forestillinger som et "[g]æstespil af Beatgruppen "The Who". Opera. Tommy" (Politiken 1970a).¹

1 I Royal Albert Hall var det en pop-opera, men i København blev det til en beat-opera (Politiken 1970b). På plakaterne for The Whos opførelse af *Tommy* på The Metropolitan Opera i New York 7. juni 1970 var den blevet til en rock-opera (Metmuseum 2020); og selvom Homo både i medierne og af Ache og Peter Schaufuss selv blev kaldt en beatballet, blev ordet rock-ballet brugt i de engelsksprogede covernoter til Aches *De Homine Urbano*. På gruppens næste album karakteriserede man musikken som "heavy rock-music". Genrebetegnelserne pop, beat og rock var – i hvert fald i en dansk sammenhæng – flydende i perioden, men det er tydeligt, at både beat og rock efterhånden blev brugt i et forsøg på at lægge afstand til det, udøvere, brugere og kritikere opfattede som intsigende, kommerciel hitlistemusik.

En kørsel i Medie-streams Smurf-program (<http://labs.statsbiblioteket.dk/smurf>) viser, at danske aviser i slutningen af 1950'erne begynder at bruge begrebet 'popmusik', mens begrebet 'beatmusik' for alvor finder anvendelse fra 1965 og topper i 1969 og 1970, altså netop i de år, der står i centrum i denne artikel. Fra midten af 1970'erne er 'rockmusik' mere anvendt end 'beatmusik', der efterhånden nærmest forsvinder fra aviserne. Lindelof (2013) analyserer Danmarks Radios forhold til pop og rock/beat i bl.a. den periode, denne artikel omhandler.

I 1970 gjorde man opmærksom på, at The Who spillede uden hjælp fra andre sangere og musikere og "uden kulisser i et neutralt scenerum" (Politiken 1970b). Så slap man for at sige, at det var en rockkoncert, der bare blev spillet på Det Kongelige Teater. Man kan diskutere, om *Tommy* strengt taget kan defineres som en opera. Musikken var mere rock (guitar, bas, trommer og sang) – og andre genrer – end den var symfonisk, og den sceniske fremstilling bestod blot i The Whos optræden. Paratekstuelt blev *Tommy* dog fremstillet som en opera – både genremæssigt og institutionelt: The Who kaldte den en opera, der var en potpourri-overture (og tilmed en 'underture') og en samlet fortælling, og gruppen 'opførte' den – i hvert fald 1970 – i den klassiske fin-kulturs templer: Operaturnéen fortsatte til klassiske operascener i Köln, Hamborg, Berlin og Amsterdam, og i juni samme år blev The Who det første rockorkester, der spillede på The Metropolitan Opera House i New York.

Det var gruppens manager Kit Lambert, der introducerede Townshend til opera og som "planted the idea of rock opera in Pete's head" (Wilkerson 2008, 42). Lambert havde gået på Oxford, og hans "accent, dress, and mannerisms were strictly upper class" (30). Lamberts far var en anerkendt komponist og dirigent, der både havde arbejdet med ballet- og operamusik, og Kit havde sin egen loge i operaen på Covent Garden. Blandt hans gæster der var Pete Townshend. Det var Lambert, der fandt på, at *Tommy* skulle opføres på operascener (130), men selvom Townshend kom til at holde af og interessere sig for opera, blev han ikke begejstret for at spille i de "fucking opera houses": I just thought that was the biggest hype bullshit I'd ever heard of" (Cott 1970). De spillede der, selvom operascenerne var for små og publikum forkert:

we'd go in and play and like the first 20 rows would be Polydor people. Or Prince Rainier and his royal family, and honestly it was such a bad scene. [...] There are 1,500 people usually and you could see every face. But you can't win them over. Say there's an old guy in a bow tie out there, he's come to write up a review in some opera paper or some serious music paper and most of the night he sits there with his fingers in his ears. It's just impossible to work when someone's doing that. (Cott 1970)

Samtidens omtaler tyder ikke på, at der ligefrem sad branchefolk og adelige på de første 20 rækker i Det Kongelige Teater. *BT's* anmelder fortæller således, at "[a]lle 1000 unge nød hver en tone", men det fremgår af billeder fra koncerten, at der blandt publikum var nogle 'honoratiøres', der antageligt ikke gik til mange rockkoncerter: balletchefen, Flemming Flindt, hans kone, Vivi Gelker (BT 1970) og skuespillerparret Lise Ringheim og Henning Moritzen (Se & Hør 1970). Ingen af de to herrer havde *bow tie*, butterfly, på, men de var i jakkesæt og slips – næppe standardpåkledning blandt typiske Who-fans i 1970.

Men hvordan blev *Tommy* som lp og som 'gæstespil' på Det Kongelige Teater modtaget?

Tommy – dobbelt-lp'en

Tommy blev omtalt og anmeldt ganske fyldigt af den danske presse. Både da den udkom som dobbelt-lp i juni 1969, og da The Who optrådte på Stærekassen; men hvor det udelukkende var de unge beatanmeldere, der skrev om pladen, var anmelderkorpset mere blandet, da kritikkerne tog sig af koncerten. Det var jo en opera på Det Kongelige Teater, så der var også operaanmeldere til stede, og mødet mellem den legitime kulturs anmeldere og den nye ungdomskultur på en af finkulturens institutionelle hjemmebaner slog gnister.

Det var ikke operaanmelderne, der et halvt års tid tidligere havde fået dobbelt-albummet *Tommy* til gennemlytning, og pladen blev taget alvorligt og anmeldt grundigt af folk, der kendte til samtidens beatmusik og kunne drage paralleller til fx andres og The Whos egne, tidligere udgivelser. De tider, hvor dagbladene lagde afstand til den nye musik, dens udøvere og dens publikum, var ovre (Michelsen 2000; Rosenørn 2018).

Tommy blev af de fleste af anmelderne kaldt en *beatopera*, samtidig med at flere af dem noterede, at pladens sange havde hitpotentiale, var nemme at huske og til at synge med på. Det var dog netop den slags kvaliteter, der fik Hans-Jørgen Nielsen til i *Informtion* at mene, at *Tommy* var "uprætentiøs pop" (Nielsen 1969; min kursiv), "slet og ret god pop". Nielsen mente, at den kunne forstås som en slags sidste udkald, "inden beatmusikken er forsvundet helt ud af poppen og folket for at blive kunstmusik for en begrænset elite". Han frygtede dermed, som han også forklarede i andre sammenhænge (jf. Michelsen 2000), at de aktuelle udviklinger, hvor popmusik fusionerede med klassisk musik eller jazz ville genskabe de værdihierarkier, man kendte fra andre dele af musiklivet. Han var i sin anmeldelse af *Tommy* bekymret for, at popmusikken skulle gå hen og få "særlige "musikalske" kvaliteter, de smagende kan pege på". Måske det også var derfor, han hellere opfattede *Tommy* som en sangcyklus end som en opera.

Signaturen *Blak*, journalisten Poul Blak, i *Aarhus Stifts-Tidende* indtog en anden position, for han fremhævede, at *Tommy* hævdede sig "højt opover størsteparten af klassiske operaer", samtidig med at den var "kemisk rensset for banale beatsløjfer" (Blak 1969). Så der var noget uenighed om, hvordan *Tommy* skulle placeres i forhold til både pop-/beat-distinktionen og i forhold til den klassiske opera. Forholdet til den klassiske opera fyldte dog ikke så meget i anmeldelserne, hvor de fleste blot tog genrebetegnelsen 'beat-opera' til efterretning.

Generelt var de danske anmeldere begejstrede for *Tommy*. De kaldte den "et fortræffeligt musikværk" (Kristiansen 1969), en "vellykket beat-opera" (Frederiksborg Amtsbasis 1969), "en sensation" (Sjællands Tidende 1969) og en "fremragende beat-opera" (Horsens Folkeblad 1969), som det "virkelig [var] værd at høre på" (Silkeborg Avis 1969). Selvom han i sin meget lange, kombinerede baggrundsartikel, analyse og anmeldelse undervejs var ganske kritisk overfor *Tommy*, konkluderede også Jan Sneum i det lille, specialiserede beat-tidsskrift *Wheel*, at "*Tommy* er en af de mest spændende plader, der er kommet i lange tider!" (Sneum 1969).



Figur 5. Både *Aarhus Stifts-Tidende* og *Land og Folk* havde sendt bladtegneren afsted, da The Who optrådte på Det Kongelige Teater. Det var jo opera! (Eiler Krag i *Land og Folk* 1970)

Tommy på Det Kongelige Teater

The Whos "gæstespil" på Det Kongelige Teaters Nye Scene fyldte godt i datidens trykte medier. Der var foromtaler, og der var anmeldelser. Igen var det ikke blot hovedstadspressen, der lagde spaltepads til denne begivenhed, og både *Land og Folk* og *Aarhus Stifts-Tidende* sendte deres bladtegner i teatret for at illustrere begivenheden. Det havde de næppe gjort, hvis The Who havde spillet alle mulige andre steder end på et teater; men netop fordi koncerten foregik på Det Kongelige Teater, var der noget mere fokus på både koncertens og musikkens forhold til opera, end der havde været i anmeldelser af albummet. For nu var der ikke blot tale om, at nogen kaldte noget for en opera. Nu var The Who inviteret inden for murene, og det rejste for anmelderne spørgsmål som: Var *Tommy* en opera? Passede The Who til Det Kongelige Teater – og passede Det Kongelige Teater til The Who?

De fleste anmeldere svarede nej til alle tre spørgsmål. Med Bourdieu kunne man sige, at *Tommy* af mange anmelderne blev opfattet som kættersk. De fleste – også blandt beatanmelderne – mente, at den i hvert fald ikke hørte hjemme på Det Kongelige Teater. Operaanmelderne fandt, at *Tommy* intet havde med opera at gøre, og kun nogle få unge anmeldere gav koncerten positive ord med på vejen og så den fx i kamp-termer som udtryk for en "smadrende protestkultur" (Blak 1970).

Der var to forskellige grunde til, at anmelderne ikke syntes, *Tommy* egnede sig til Det Kongelige Teater. Nogle syntes ganske simpelt, at The Who spillede for højt til det relativt lille teatterum, og at musikken kun egnede sig til meget større koncertsteder eller endnu bedre til at blive spillet i fri luft. Andre fandt det, som H.W. i *Næstved Tidende*, uværdigt af Det Kongelige Teater at lefle for og bejle til ungdommen og vurderede, at "det publikum man vinder ved en sådan gang gøgl, får man næppe

nogen glæde af i fremtiden" (Næstved Tidende 1970). Han fandt det hele ucharmerende, uelegant og amatøragtigt. *BT* konkluderede, at *Tommy* som opera var "en fiasko" (Wezelenburg 1970). Informations Erik Wiedemann, konstaterede, at The Whos gæsteoptræden formelt set kun "adskilte sig fra andre beatkoncerter ved at en del af programmet bestod af et længere værk" (Wiedemann 1970). Den "højtidelige, århundredgamle teateratmosfære" (Wezelenburg 1970) lagde en dæmper på publikum, og Wiedemann mente, at det måtte være muligt at "respekttere beatmusikken uden disse anstrengte bestræbelser for at gøre den respektabel".

For Poul Blak i *Aarhuus Stifts-Tidende* handlede mødet mellem The Who og Det Kongelige Teater ikke om, at beatmusikken skulle vinde respekt. Tværtimod. Det handlede om, at beatmusikken ændrede den kultur, teateret repræsenterede: "Det kongelige bliver aldrig mere det samme" (Blak 1970). Ikke, fordi det har mistet kultur ved at åbne dørene for The Who, men fordi "det har fået tilført en ny", en anden kultur, der er "[v]ild og farlig. En skrigende og smadrende protestkultur". Og en kultur, det krævede ørepropper og stålhelmet at overvære, mente han.

Koncertanmelderen i undergrundsbladet *Superlove* syntes også, at det var en helt rigtig ide at præsentere The Who på Det Kongelige Teater. Det kunne nemlig "blæse hjernen ud på et publikum, der ellers er vant til mindre eksplosive toner" (Superlove 1970). Problemet var blot, at det publikum stort set ikke var til stede, for at dømme efter anmeldelsernes beskrivelser var publikum stort set det samme, som ellers gik til koncerter med andre af tidens musikalske beatkoryfæer.

Spektret var bredt, da danske anmeldere i 1969 og 1970 skrev om *Tommy* som album og som koncert, og i forhold til diskussionerne om mødet mellem finkulturen og rockmusikken, var billedet broget. Dobbelt-lp'en blev anmeldt af beat- og ikke af operaanmeldere, og dermed fik de traditionelle operaanmeldere ikke anledning til at markere deres synspunkter. Mange af beat-anmelderne var glade for pladen og også for, at The Who prøvede at sprænge sig vej ind i den klassiske kulturs operaverden. Anderledes var det ved koncerten, hvor også nogle traditionelle operaanmeldere var til stede. De brød sig ikke om, hvad de hørte, The Who brød sig ikke om at spille i operaerne, og selvom nogle af de unge musikskribenter så The Whos optræden på Stærekassen som et udtryk for "nye landvindinger" og for, at en "smadrende protestkultur" havde forandret Det Kongelige Teater for altid, var der ikke tale om entydigt positive vurderinger. Mødet mellem The Who og operascenen var alt i alt ikke et eksempel på et vellykket møde mellem to kulturer.

Anderledes gik det med Ache og beatballetten. Selv toneangivende balletanmeldere havde kun ros til overs for sammensmeltningen af beatmusik og ballet.

"Aches flirt med finkulturen"

Det var sandt, når aviserne hævdede, at The Whos optræden på Stærekassen markerede første gang, en beatgruppe var inviteret til at udfylde et *helt* program på Det Kongelige (Politiken 1970b); men det var, som nævnt, ikke første gang, man inviterede en beatgruppe – eller i hvert fald dens musik – indenfor. Det havde man gjort nogle

uger forinden: Ikke til en beat-opera, men til en beat-ballet, formentlig verdens første af slagsen. Og da man havde gjort teateret klart efter The Whos "smadrende protest-kultur", stod den dagen efter for tredje gang i denne januar på balletmatiné, hvor danske gruppe Aches musik blev spillet til opførelsen af Peter Schaufuss' *Homo*.

Aches musik blev afviklet fra en båndafspiller, så gruppen viste sig kun for publikum ved fremkaldelserne ved premieren, hvor de "troppede op på scenen i de mest forunderlige flower-power-kostumer" (Frederiksborg Amtsavis 1970). Dét udsagn om tøjet var faktisk den skarpeste kritik af Aches bidrag til at bringe beatmusik og ballet sammen.

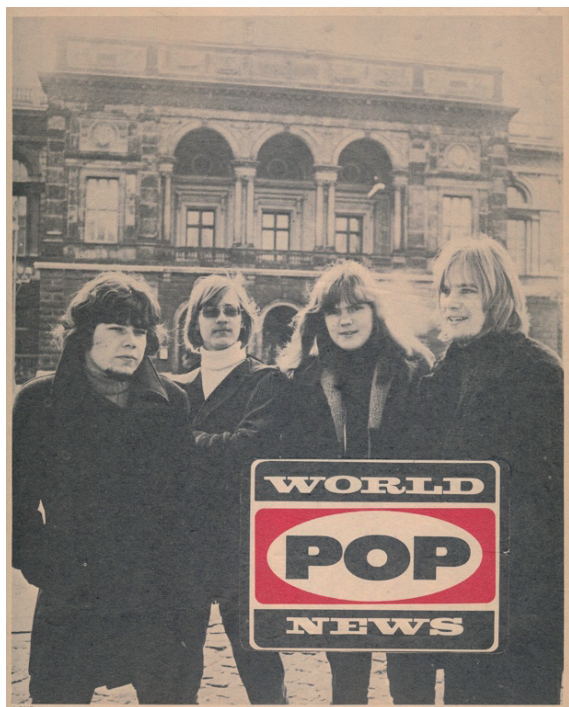
Ache udgav i sin første constellation kun to lp-plader, én i 1970 og én året efter. Da Finn Olafsson i sommeren 1969 sagde, at man ikke kan komme udenom det, der engang har været, havde gruppen derfor endnu ikke udsendt musik på plade. De havde optrådt i både radio og tv og havde givet mange koncerter i Københavnsområdet; både i ungdomsklubben Klub 47 på Tycho Brahes Alle tæt på deres hjem på Amager, i hippieklubben Klub 27 på Masnedøgade på Østerbro og på Plænen i Tivoli, hvor de i perioden 5.-13. juni spillede til stormagasinet Magasins *Young Fashion Show*, der var koreograferet af Peter Schaufuss. Det var deres første offentlige samarbejde med Schaufuss, men historien om, at de havde lavet musik til en endnu ikke opført ballet, var allerede tidligere på året blevet fortalt i pressen. Gruppen havde tilmed, allerede inden de vidste, om balletten overhovedet ville blive opført, "andre planer om en sammensmeltning af finkulturen og ungdomskulturen" (Berlingske Tidende 1969). Dem kom de til at udfolde ved nogle få optrædener med Aches Rock-teater i begyndelsen af 1971 i forbindelse med udgivelsen af deres anden lp, *Green Man*.

Ideen om at lave en beatballet kom fra den 20-årige Peter Schaufuss. Han var solodanser ved Det Kongelige Teater, født og opvokset i en balletfamilie og havde tilbragt en stor del af sin barndom på Det Kongelige Teater, hvis elevskole han blev optaget på som seksårig (Fjølstervang 2019). Hans far, Frank Schaufuss, der også havde været kongelig solodanser, var balletmester på Det Kongelige Teater i slutningen af 1950'erne, og hans mor, Mona Vangsaae, havde som solodanser haft en stor karriere ved balletten. Peter Schaufuss havde dog også opdaget beatmusikken. Det fortalte han om i radioprogrammet *Beatgæst* i marts 1970, hvor han bl.a. spillede Procol Harum, The Nice og – selvfølgelig – Ache (Schaufuss 1970).

Peter Schaufuss forsøgte først forgæves at få Savage Rose til at skrive musik til sin ballet, men det blev balletmester Flemming Flindt, der et par år senere tog skridtet med at integrere ballet med beatmusik fuldt ud. Han fik succes med balletten *Dødens triumf*, som Savage Rose – med musikersønnerne og de klassisk musikuddannede Koppel-brødre i front – skrev musik til. Balletten blev først opført på tv 23. maj 1971 og havde premiere på Det Kongelige Teater 19. februar 1972.

I foråret 1969 tog Schaufuss kontakt til Ache, som var med på ideen med en beatballet og skrev musikken i tæt samarbejde med balletdanseren, der også kom til at stå for koreografien.

Ache kaldte balletten for *De Homine Urbano*, og det var, selvom Det Kongelige Teater havde opført balletten under titlen *Homo*, også titlen gruppens debut-lp, der



Figur 6. Ache foran Det Kongelige Teater i promotionmateriale fra 1970. Brødrene Olafsson havde ofte været til ballet og opera med deres forældre (Torsten Olafssons samling).

udkom i februar 1970. Det var ikke uden problemer for Ache og Schaufuss at få balletten opført på Det Kongelige Teater, og både gruppens medlemmer og Schaufuss fortalte i det sene forår 1969, at balletten i første omgang var blevet afvist af teateret (Aktuelt 1969), ligesom den blev afvist af tv (Schaufuss 1970). Så i første omgang mødte de modstand fra centrale kulturinstitutioner. Det var først, da dele af den med succes var blevet opført ved en konkurrence på Bolsjoj-teatret i Moskva (Bornholms Tidende 1969), at den blev antaget til opførelse på teateret. Med premiere 4. januar 1970 blev beatballetten sammen med to andre, korte balletter med unge koreografer og dansere opført ved tre matinéer og tre aftenforestillinger. Ache havde dermed bevæget sig "Fra fars kælder til kongelig orkestergrav" (Sabroe [Bro Brille] 1970).

De Homine Urbano varede i den indspillede version 19:01 minutter og fyldte hele den ene side af lp'en, mens en anden suite, *Little Things*, med sine 18:34 minutter fyldte den anden. Ache havde arbejdet med det, blev til *Little Things*, siden 1968. Den fik – igen sammen med andre, korte balletter med unge koreografer og dansere – premiere på Det Ny Teater 7. februar 1970. *Little Things* blev opført i alt otte gange. Koreografien til begge Schaufuss-balletterne var – at dømme efter samtidens omtaler – af klassisk karakter, så det var ikke dansen i sig selv, der var moderne. Det var sammen-smeltning af den og den nye musik, og det var musikken selv, scenografien og lyssætningen, der i hvert fald i Ache-balletternes tilfælde var nøje planlagte lysshow og altså ikke almindeligt scenelys; brugen af lysshows var kommet til byen et par år før, og det var meningen, at syntesen af musik, lys, dans og fortælling skulle resultere i en syn-ergetisk totaloplevelse.

Ache – beatmusik og finkultur

Ache bestod af fire ganske unge musikere, der alle var vokset op på Amager: brødrene Torsten Olafsson (f. 1950, bas) og Finn Olafsson (f. 1953, guitar), Glenn Fischer (f. 1950, trommer) og Peter Mellin (f. 1947, hammondorgel). I Niels Christensens fortælling om rocken på Amager er grundsynspunktet, at det

fra *day one* [var] den håndfaste og enkle rock, der blev spillet på Amager. Og det blev det ved med at være! Siden tresserne har rockmusikere fra Amager bevaret fødderne på jorden og talt til fire i takten. (Christensen 2017, 17)

Det var dog ikke altid, man kunne tælle til fire i takten, når Ache spillede, og enkel var deres musik ikke. Den var fyldt med skift i tempo og dynamik, komplekse rytmer og polyrytmik, modulationer og inspiration fra den pop- og rockmusik, der var en del af tressernes ungdomskultur og fra klassisk musik i bred forstand og i mindre udstrækning også fra forskellige former for jazz. Så selvom det, i hvert fald i Christensens fremstilling, er en del af myten om Amager, at dér fandtes proletarungdommen og dens enkle og håndfaste musik i fri dressur, kunne amagerkanere spille andet end dét. Som Peter Mellin siger:

De kaldte os sådan 'finkulturelt', fordi vi jo spillede nogle ting, som man ikke bare lige kunne sætte sig ned og analysere. Så på den måde kan man godt sige, at vi ikke var proletariatet som sådan. Men det var vi sgu ligeglade med. Vi fik jo også noget goodwill på dén konto. Det var jo så nogle andre, der påskønnede, at vi lavede noget musik, som var andet end tre akkorder. (Mellin 2020)

"Vi kom jo," fortæller Mellin videre, "altså bortset fra Glenn på trommer, fra 'hjem med klaver'", en vending også Finn Olafsson benytter i dag (Vilhelm 2020). Torsten og Finn Olafsson kom ifølge Mellin "fra et rigtig godt hjem. Forældrene havde et stort hus [...]. Fedt, lækker hus [...]" (Mellin 2020). Brødrene Olafsson voksede op i den højere middelklasse. Begge forældrene var læger, og især faderen var optaget af musik. Han ville egentlig gerne have været operasanger, men opgav drømmen af økonomiske årsager og valgte det mere sikre lægestudie i stedet. Han blev dog ved med at synge og havde – i en tid, hvor båndoptagere og andet lydoptageudstyr ikke var alment tilgængeligt – indspillet et par plader til eget brug. Forældrene havde abonnement til Det Kongelige Teater og gik især til ballet og opera; noget, de to sønner blev taget med til: "Vi var vant til det der" (Olafsson 2019), som Torsten Olafsson siger om at gå i Det Kongelige Teater. Mere slagfærdigt formulerede han det samme i et interview i *Ekstra-bladet* i 1969, hvor han fortalte, at hans far havde halet ham med til "hver eneste forbandede ballet".² Selvom de boede på Amager, gik drengene i skole på Øster Søgades Gymnasium, for "det var en fin privatskole" (Olafsson 2019), som forældrene altså valgte frem for en lokal folkeskole på Amager, selvom drengene skulle bruge en del ekstra transporttid. De to drenge gik også til klaver og lærte det samme klassiske repertoire, som så mange andre klaverelever havde lært før dem.

2 Udateret udklip i Torsten Olafssons scrapbog.

I begyndelsen af 1960'erne købte familien en villa på Sundbyvestervej. Den var tegnet af Arne Jacobsen og var på hele 319 m². Der – "in the enormous house of their parents", som der stod i covernoterne til lp-udgaven af *De homine urbano* – kunne Finn og Torsten Olafsson udvikle musikalske ideer over klaveret.

Efter grundskolen på Øster Søgades Gymnasium valgte Torsten Olafsson musiklinjen på Christianshavns Gymnasium. Her lærte han musikteori, harmonisering, koralharmonisering m.m. og stiftede nøjere bekendtskab med både Bach og Bartók.

De to brødre blev – ligesom Peter Schaufuss og som så mange andre af deres generation – 'vakt' af de tidlige 60'eres musik via den engelsksprogede Radio Luxembourg, den danske piratsender Radio Merkur (1958-1962) og The Beatles. Både de og de to andre medlemmer af gruppen havde – også med hinanden – spillet i forskellige coverbands i nogle år, da Ache blev dannet i 1968 med det formål helt at spille musik, de selv havde komponeret. Peter Mellin havde på det tidspunkt købt et brugt Hammond-orgel, og gruppen lyttede intenst til "alt med Hammond" (Olafsson 2019), og derfor var Spencer Davies, Stevie Winwood, Arthur Brown og svenske Hansson & Karlsson vigtige inspirationskilder. Medlemmerne af Ache lyttede også til Vanilla Fudges tunge, orgelcentrerede musik, der ofte var coverversioner af aktuelle hits, og ikke mindst til The Nice, som Torsten og Finn Olafsson oplevede ved flere koncerter i London, hvor de alene tog over i 1967. Det har næppe været helt normalt for to drenge – den ene 17 år gammel, den anden 14, at have mulighed for at tage til London alene dengang.

Peter Mellin var den eneste i Ache med en formaliseret musikeruddannelse. I barndomshjemmet i Tårnby stod der et Hornung og Møller-flygel, som hans mor spillede på engang imellem. Hun sang også, og faderen spillede violin og klarinet. Mellin begyndte at gå til klaver som syv-årig, og da han var 11, bestod han optagelsesprøven til Tivoligården. Hans instrument blev tuba, og han fik soloundervisning af professionelle musikere, lærte musikteori og skulle til årlige prøver. Han stoppede i Tivoligården som 16-årig, og efter folkeskolen blev han optaget på musikkonservatoriet. Her stod den bl.a. på mere harmonilære, kontrapunkt og funktionsanalyse. Han syntes, det var kedeligt at spille tuba i konservatorieorkesteret, hvor han bare skulle gøre det, dirigenten ville have, og begyndte så at spille i kopibandet Harlows. Da Ache startede, følte han det som en slags dobbelt befrielse, at "man lavede tingene selv og fremførte dem, som man ville." (Mellin 2020). Den *auteuristiske* og *performende* tendens i tidens ungdomsmusik fornægtede sig ikke: Det var slut med coverbands; nu ville de skrive og spille deres egen musik.

Når gruppen overhovedet kom til at hedde Ache, skyldtes det, at deres første komposition var dannet over tonerne A C H E. Det antyder en klar, musikalsk bevidsthed at opkalde et band efter en tonerække, samtidig med at ordet 'ache' betyder smerte, hvilket kunne markere en afstandtagen fra den glade, kommercielle popmusik. Da nummeret blev udsendt på gruppens anden lp, hed det "Acheron", hvilket er navnet på en af de fem floder, der i den græske mytologi flyder ned i underverdenen. Det var også en markering af, at gruppen havde den klassiske dannelse på plads. De to brødre havde begge den lille latinprøve, og et af de første bands, Torsten Olafsson spillede i, hed Voces. Det betyder 'stemmer' på latin, og c'et skulle derfor udtales som k-lyd.

At de gav deres første lp en latinsk titel, *De homine urbano*, om bymennesket, peger – ligesom The Nices *Ars Longa Vita Brevis* – i samme retning.

Ved Aches første radiooptræden 15. februar 1969 spillede de bl.a. nummeret "Anders And's begravelse". Teksten var inspireret af reporteren Claus Toksvigs kommentarer ved tv-transmissionen af Robert Kennedys ligtog i juni 1968 – og Ache-medlemmernes klassisk musikalske dannelse fornægtede sig ikke, for sangen var baseret på Chopins Sørgemarch "i halvt tempo" (Olafsson 2019) suppleret med materiale, Mellin havde komponeret (Mellin 2020).

Med deres markante brug af Hammond-orglet lagde de sig i kølvandet på en tendens i den symfoniske rock, og det var tydeligt fra første færd, at Ache arbejdede med at "overskride [...] snærende grænser", som Charlotte Rørdam Larsen (2016) formulerede det – både musikalsk, genre-mæssigt og institutionelt. At Ache havde intentioner om at sprænge grænserne mellem kunstarterne stod allerede klart, da Finn Olafsson interviewet i *Superlove* i juli 1969 forklarede, at Ache på det tidspunkt var ved at lave en "symfoni i C, hvor vi vil indføje skuespil, ballet, lys og musik" (Superlove 1969). Det blev ikke til en symfoni, men formentlig var det det, der blev til projektet Aches Rock Theatre, der i 1971 blev opført et par gange. Med undtagelse af "Acheron" var alle numrene på gruppens andet album, *Green Man*, en del af dette rockteaterprojekt, der i covernoterne beskrives som "a dramatical art form based upon the coordination of heavy rock-music, psychedelic light, dancing and acting". Dansens og dansernes betydning for rockteatret fremgik bl.a. af, at albummets indercover viste en række små scenebilleder med tre dansere, der også blev krediteret.

I interviewet i *Superlove* i juli 1969 svarede Finn Olafsson på spørgsmålet om, hvorvidt beatballetten var et forsøg på at udvide beatmusikkens radius ved at drage nye elementer ind i den:

Både for at få draget nye elementer ind i beatmusikken og i balletten. Vores første tanke med at få den op på det kongelige var at få de folk, der normalt går i det kongelige til at indse, at beatmusik også kan være godt. Og det var også et forsøg på at få de unge til at komme derind, det er jo et sindssygt godt sted at lave sådan noget. (Superlove 1969)

Han mener, at der burde være "noget rigtig beatballet" og, at det bedste i "mange tilfælde [...] ville være at gå tilbage til det klassiske, der ville man komme længst, for: "De klassiske musikmønstre går igennem beatmusikken, i hvert fald i vores, men også i mange andres". I et interview fra 2020 ser han tilbage og mener, at nok var der journalister, der omkring 1970 opfattede Ache som finkulturelle, "og det var jo, fordi man pludselig førte beatmusikken ind på en scene som Det Kongelige Teater og på Bolsjoj Teatret, hvor balletten også blev opført" (Vilhelm 2020).

Peter Schaufuss var inde på noget tilsvarende. I programmet "Beatgæst", der blev sendt 25. marts 1970, altså efter premieren på *Homo*, på P3 forklarede han:

Det blev, hvad vi havde håbet: En sejr for beat og ballet – i en enhed. [...] Mit håb om et nyt publikum gik i opfyldelse, da der var mange unge blandt

publikum. Ikke mindst til beatballet nummer to, *Little Things*, som opførtes på Det Ny Teater og vil blive det igen. Døren er åbnet på klem. Nu er det op til generationen om at få den på vid gab. Den gamle balletkunst har fået en ny chance, og det er jeg beatmusikken og Ache taknemmelig for. Tak, Ache. (Schaufuss 1970)

Schaufuss havde fået ballet og teater ind med modernismen, brødrene Olafsson var dannede i den legitime kultur med ballet og klassisk musik, og Mellin gik på musik-konservatoriet. Balletdanseren og musikerne kunne operere inden for det samme kulturelle felt, og det var måske ikke så underligt, at de – efter også at være vokset op med 60'erne ungdomskultur og musik – kunne mødes i ønsket om at revitalisere balletten.

Homo på Det Kongelige Teater

De to balletprogrammer havde det til fælles, at de præsenterede unge koreografer og dansere, og at de havde lokket et ungt publikum i teateret; noget, anmelderne var opmærksomme på og glade for. Det var især balletterne på Det Kongelige Teaters Nye Scene, der tiltrak sig anmeldernes bevågenhed, og havde man forventet, at ballet-anmelderne ville vende tommelfingeren nedad i forhold til forsøget på at skabe beat-balletter, tager man fejl. Der var ingen, der for alvor protesterede over, at Aches musik ledsagede balletter, der formmæssigt holdt sig til klassisk balletsprog. Børge Friis fandt i *Aarhus Stifts-Tidende*, at der var "ikke så lidt nerve og dramatisk vid i den" (Friis 1970), mens *Berlingske Tidendes* Svend Kragh-Jacobsen mente, at "dagens succes var fortjent" (Kragh-Jacobsen 1970), og selvom han fandt, at de unge koreografer manglede lune, mente *BT's* Mogens Garde, at initiativet "ikke kan roses nok" (Garde 1970b). Flere mente, at Schaufuss nok forsøgte at være for dyb og litterær, men på en enkelt undtagelse nær udtrykte alle deres tilfredshed med Aches musik, når den – eftersom dansen havde hovedfokus i anmeldelserne – overhovedet blev nævnt. Undtagelsen fandt man i *Sjællands Tidendes* anmeldelse af *Little Things*, som anmelderen ikke fandt synderlig original (Sjællands Tidende 1970), men ellers var der roser hele vejen rundt, og selv den 60-årige Svend Kragh-Jacobsen skrev om "den brillante beat-musik" (Kragh-Jacobsen 1970). *Aarhus Stifts-Tidende* pointerede, at der var "ikke så lidt nerve og dramatisk vid i" musikken (Friis 1970), og *BT* omtalte den "ganske inciterende beatmusik" (Garde 1970a), som skribenten U.B. kaldte "spændende" (Frederiksborg Amtsavis 1970), mens Allan Fridericia i *Information* roste Aches musik for at være "forestillingens bedste og mest engagerende musik" (Fridericia 1970). Ungdommen var på vej ind i ballettens verden med nye koreografer, nye dansere og ny musik, og det faldt i god jord hos balletanmelderne, for det kunne give den "betrængte balletkunst [...] en ny anstændig chance" (Garde 1970b), hvilket var helt i overensstemmelse med Schaufuss' formuleringer fra *Beatgæst*-programmet.

Både balletterne og den lp, der i marts 1969 udkom med musikken fra dem begge, blev bredt omtalt og anmeldt i danske aviser. Pladecoveret kunne åbnes som en bog. Indercoveret præsenterede – på engelsk – Ache og de to balletter og kaldte ubeskedent beatballetprojektet som "a new art-form". En note fra gruppen selv understregede

i opposition til dele af ungdomsmusikkens politiske engagement i tiden, at "in case you're looking for a political meaning in the music, we assure you that you'll be wasting your time"; et synspunkt, både Torsten Olafsson og Peter Mellin understreger i mine interviews. På forsiden så man konturerne af balletdansere på en mørk baggrund i et slør af grønt og violet lys. Torsten Olafsson kaldte det 50 år senere "det der fine balletbillede" og understregede, at "det gjorde man jo heller ikke på en rockplade i '69, vel? årh – finkultur!" (Olafsson 2019). Så i mødet mellem balletten og rockmusikken havde Ache positioneret sig et vanskeligt sted, der gjorde dem "svære at sælge" for deres manager, Walther Klæbel, der slet ikke "kunne det der med ballet", som Olafsson fortæller det.



Figur 7. Torsten Olafsson omtaler coverfotoet til *De Homine Urbano* som "det der fine balletbillede" og markerer yderligere Aches særlige position ved at understrege, at "det gjorde man jo heller ikke på en rockplade i '69, vel? årh – finkultur!" (Olafsson 2019). Teksten på indercoveret var på engelsk, hvilket i sig selv var positionering i forhold til det danske beatmiljø. Det er kendetegnende for mange samtidige avisomtaler både af Ache og af andre danske grupper som Savage Rose og Burnin' Red Ivanhoe, at deres internationale potentiale blev fremhævet med en ikke ubetydelig national stolthed.

De homine urbano – albummet

På lp'en var det alene musikken, der mødte anmelderne. Denne gang var de – i modsætning til balletanmelderne – ikke på forhånd orienteret mod en klassisk kunstform; de var unge og vurderede det, de hørte, i forhold til tidens musik.

De homine urbano lægger for med en overture, slutter med en finale, rummer en række temaer, fx et for fortællingens soldat og et for ballerinaen, ligesom den omfatter klassiske balletgenrer som en *pas de deux* og en *pas de trois*. Den varer godt 19 minutter og med besætningen orgel, bas, guitar, trommer og lidt sang fremfører

bandet en rytmisk varieret og ganske kompleks suite, der i hvert fald ikke har meget til fælles med den rock og popmusik, der ganske få år tidligere havde været dominerende i ungdommens musik. Selv siger Torsten Olafsson om Aches musik, at der var "så meget melodik, så meget harmoni og så meget variation i alle aspekterne". Han tilføjer: "For dem, som kan lide sådan noget" (Olafsson 2019) og markerer derved, at han udmærket var klar over, at Aches musik ikke var for alle.

Albummet blev velvilligt anmeldt i løbet af foråret 1970. I *Aktuelt* skrev Steffen Larsen, at flere af passagerne på Aches debut-lp "kunne være af Verdi eller Strawinsky [!]", og han fandt det tiltrængt at give en "døende kunstart" som balletten en håndsrekning (Larsen 1970). *Berlingske Tidendes* anmelder var overstrømmende begejstret (Kristiansen 1970), *Sjællands Tidende* skrev om verdensklasse (Reitov 1970), så "Aches flirt med finkulturen" (Jyllands-Posten 1970) blev mødt med velvilje fra musikanmelderne.

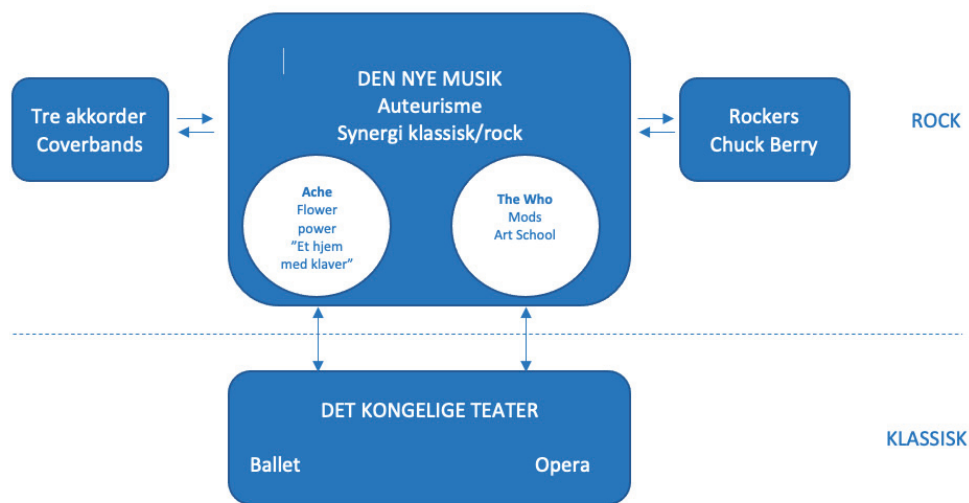
I tilknytning til deres anden lp, *Green Man*, der udkom i 1971, forsøgte Ache at udvikle en ny koncertform, Aches Rock Theatre. Det var et ambitiøst projekt, der som nævnt skulle forene musik, dramatik, dans og lys. Efter premieren på en skole i Hvidovre 13. marts 1971, blev forestillingen kun opført ganske få gange, og samme sommer opløste gruppen sig selv. De spillede deres sidste koncert i den oprindelige konstellation 25. juni 1971, men har i forskellige, andre sammensætninger i kortere eller længere perioder spillet koncerter rundt om i Danmark og har annonceret en række koncerter i 2021.

Konklusion

Med opfordringen om, at Beethoven skulle overgive sig, havde Chuck Berry markeret, at ungdommens musik skulle operere uden for den klassiske musiks felt. Dén position stillede The Who og Ache sig kritiske overfor, da de med hhv. en *beatopera* og musikken til to *beatballetter* på hver deres måde nærmede sig den klassiske, legitime kultur. De accepterede dens *illusio*, så for dem var den klassiske kultur vigtig nok til, at de ville forholde sig til den: "Man kan ikke komme udenom det der engang har været", som Finn Olafsson forklarede det (Superlove 1969).

Set fra ungdomsmusikkens felt kunne man måske have forventet, at kritikken ville opfatte både *Tommy* og *De Homine Urbano* som kætteri mod beatmusikken. De unge, danske beatanmeldere var dog i overvejende grad positivt stemt, da de skrev om de to værker, da de blev udgivet på lp, og da Aches musik på Stærekassen og siden på Det Ny Teater mødte de traditionelle balletanmeldere, lød der også anerkendende ord om deres bidrag til at redde den "betrængte balletkunst" (Garde 1970b). Omvendt blev The Whos forsøg på som liveband at indtage Stærekassen med en "smadrende protestkultur" (Blak 1970) ikke nogen succes. Selvom han havde komponeret en opera, forklarede Pete Townshend da også allerede i foråret 1970, at det havde været "the biggest hype bullshit" at spille i de "fucking opera houses" (Cott 1970).

Hvor forskellige de to bands end var, havde de noget til fælles; noget, der kendetegnede mange af beatmusikerne i 1960'ernes slutning, nemlig ønsket om selv at



Figur 8. Forholdet mellem den klassiske musik, inkl. dens institutioner som Det Kongelige Teater, og den nye musik var i årene omkring 1970 præget af både synergi og kamp (markeret ved enkeltstreget dobbelt-pil). Både Ache og The Who definerede sig inden for rockmusikkens felt i modsætning (markeret med dobbeltstreget dobbelt-pil) til ældre former for ungdomsmusik, men de havde forskellige udgangspunkter. – De kampe, der foregik i den legitime kultur, ligger i alt væsentligt uden for denne artikels interesseområde.

komponere og fremføre deres musik: rockmusikeren som auteur og performer. Samtidig med, at de forholdt sig til den pop- og rockmusik, de var vokset op med og blev en del af, var de to bands også fælles om at bære elementer fra andre kunstneriske genrer end rockmusikken med sig: Pete Townshends art school-baggrund, hans møde med Metzgers selvdestruktive kunst og operainteressen hos The Who – den klassisk musikalske skoling og kendskabet til kulturen omkring Det Kongelige Teater hos Ache. Det betød, at grupperne kunne anse det for muligt – og vigtigt – overhovedet at forholde sig til den legitime kultur og dens institutioner, samtidig med at de forsøgte at tilkæmpe sig hver deres særlige plads inden for rockmusikkens felt.

Efterspil

I 1997 etablerede Peter Schaufuss i samarbejde med Holstebro Kommune *Peter Schaufuss Balletten* med det formål at "at gøre den moderne dans og ballet tilgængelig for et publikum, der ikke havde tradition for at opleve ballet på højt internationalt niveau" (Peter Schaufuss Balletten 2020). Den sidste forestilling, han koreograferede i det regi, var *Tommy* (Christensen 2009), der blev opført i en genre, Schaufuss selv havde udviklet: *dansicalen*. Den integrerede dansen fra den klassiske ballet med musik og – ikke mindst – sang: rockmusik, ballet, musical.

Pete Townshend tog afstand fra ideen om, at The Who skulle spille *Tommy* fra operascener, og efter at have 'opført' deres rockopera på The Metropolitan i New

York i juni 1970, spillede gruppen aldrig siden på en operascene. Det betød ikke, at han og gruppen helt kappede de liner til den legitime kultur, de havde etableret med *Tommy*. Allerede i 1972 udkom en studieversion af *Tommy*, hvor The London Symphony Orchestra stod for musikken, mens medlemmer af The Who og andre af tidens rocknavne (Rod Stewart, Steve Winwood, Ringo Starr m.fl.) supplerede The English Chamber Choir med solistiske vokalindslag. *Tommy* blev til en ekstravagant film i 1975, den gamle beatopera blev i begyndelsen af 90'erne opført med succes på Broadway, og det er meningen, at den skal nyopsættes i 2021. I 2018 turnerede Roger Daltrey med et rockband og opførte *Tommy* akkompagneret af lokale symfoniorkestre. The Who lagde operahuset som sted for rockkoncerter bag sig, men *Tommy* blev og bliver stadig opført i andre versioner end den rå rockudgave, gruppen præsenterede på Stærkassen i januar 1970.

Referencer

- Achesite. 2019. <http://www.achesite.dk/achehistory.htm#afs0y> (tilgået 12.02.2020).
- Aktuelt. 1969. "Flindt er ligeglad men Erik Bruhn er interesseret" (skribent: Flip). *Aktuelt*. 25.5.1969.
- Andersen, Birgit. 1992. *Farlig ungdom*. København: Skoletjenesten/Arbejdermuseet. https://www.arbejdermuseet.dk/wp-content/uploads/2016/03/farlig_ungdom-3.pdf (tilgået 12.2.2020).
- Berlingske Tidende. 1969. "Beatgruppe vil give balletten nyt liv". 27.4.1969.
- Blak, Poul. 1969. "Med skandalerne i ryggen og talenterne i lommen". *Aarhuus Stifts-Tidende*. 22.6.1969.
- Blak, Poul. 1970. For ørepropper og stålheljelm. *Aarhuus Stifts-Tidende*. 26.1.1970.
- Bornholms Tidende. 1969. "Samtale med basgrundtema på fire toner: A-C-H-E" (skribent: a.k.). 2.8.1969.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1997. "Nogle egenskaber ved de sociale felter". I *Men hvem skabte skaberne? Interviews og forelæsninger*. København: Akademisk Forlag.
- BT. 1970. "Har The Who-guitaristen talent som balletdanser" (skribent: Wez). 25.1.1970.
- Christensen, Anne Middelboe. 2009. "Manden, der ikke ser sig tilbage". <https://www.information.dk/kultur/2009/11/manden-ser-tilbage> (tilgået 13.10.2020).
- Christensen, Niels. 2017. *Ama'r nr. 1. Historien om 5-øren, Amager Bio m.m.* København: Bogforlaget HER & NU.
- Cott, Jonathan. 1970. "Tea With Townshend", oprindeligt udgivet i *Rolling Stone*, 14. maj 1970. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/tea-with-townshend-a-post-tommy-chat-on-rock-n-roll-recording-101952/> (tilgået 12.2.2020).
- Faulk, Barry J. 2010. *British Rock Modernism, 1967-1977. The Story of Music Hall in Rock*. Surrey: Ashgate.
- Fjølstervang, Josefine. 2019. "Fra succesfuld solodanser til besværlig balletmester". *Kristeligt Dagblad*, 26. april. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/mennesker/fra-succesfuld-solodanser-til-besvaerlig-balletmester> (tilgået 17.10.2020).
- Frederiksborg Amtstavis. 1969. "Vellykket beat-opera". 14.6.1969.
- Frederiksborg Amtstavis. 1970. "Levende eksperimenter" (skribent: U.B.). 5.1.1970.
- Fridericia, Allan. 1970. Unge bølger og dønninger. *Information*. 5.1.1970.
- Friis, Børge. 1970. "Ungt og spændende". *Aarhuus Stifts-Tidende*. 6.1.1970.
- Frith, Simon og Howard Horne. 1987. *Art into Pop*. London: Routledge.
- Garde, Mogens. 1970a. "De tre unge, der forsøgte sig som koreografer, mangler lune". *BT*. 5.1.1970.
- Garde, Mogens. 1970b. "Den betrængte balletkunst har fået en ny anstændig chance". *BT*. 9.2.1970.
- "Glenn Fischer". 2020. <http://www.achesite.dk/achebiogf.htm> (tilgået 4.3.2020).
- Gripsrud, Jostein. 2000. "Forskelle. Sociale skel, livsstil og smag". I *Mediekultur, mediesamfund*, 2. udgave, redigeret af Jostein Gripsrud. København: Hans Reitzels Forlag.

- Gudmundsson, Gestur. 2013. "Rock og pop som kulturelt felt i Danmark 1955-1975". I *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindskiftet*, redigeret af Morten Michelsen. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Hebdige, Dick. 1977. *Subculture. The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Horsens Folkeblad. 1969. "Fremragende beat-opera". 15.7.1969.
- Jensen, Klaus Bruhn (red.). 2016. *Dansk mediehistorie 3, 1960-1995*. København: Samfundslitteratur.
- Jyllands-Posten. 1970. "Nye plader" (skribent: TT). 19.4.1970.
- Kragh-Jacobsen, Svend. 1970. "Tidens balletstrømninger". *Berlingske Tidende*. 5.1.1970.
- Kristiansen, Jørgen. 1969. "Livet i en boble". *Berlingske Tidende*. 8.6.1969.
- Kristiansen, Jørgen. 1970. "Sensationel dansk debut". *Berlingske Tidende*. 1.3.1970.
- Land og Folk. 1970. "Operaen der blev væk" (skribent: E.S). 26.1.1970.
- Larsen, Charlotte Rørdam. 2016. "Symfonisk rock". I *Den Store Danske*, Gyldendal. https://denstoredanske.lex.dk/symfonisk_rock (tilgået 20.11.2020).
- Larsen, Steffen. 1970. "Vi danser ballet". *Aktuelt*. 11.3.1970.
- Lindelof, Anja Møller. 2013. "Formidling af rock og pop i dansk fjernsyn 1951-88". I *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindskiftet*, redigeret af Morten Michelsen. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Marchese, David. 2019. "Jeg har altid forsøgt at være en rigtig rockstjerne. Men det virkede ikke". *Politiken*, 8.12.2019, 3 sektion: 47.
- McCartney, Paul. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=BpWHJkEosAA> (tilgået 31.03.2020).
- Mellin, Peter. 2020. Upubliceret interview ved Palle Schantz Lauridsen, 19.2.2020.
- Metmuseum. 2020. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/811824> (tilgået 4.3.2020).
- Michelsen, Morten. 2000. "Journalister, digtere og "seriøs" musik: Rockkritikken i Danmark". I *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers: The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*, redigeret af Ulf Lindberg et al., 307-343. Århus: eget forlag, 2000.
- Michelsen, Morten. 2013. "'Hver eneste gang en ungdom ...' Rock'n'roll og ungdom i 1950'ernes danske underholdningsmusik". I *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindskiftet*, redigeret af Morten Michelsen. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- "Mods and rockers". 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Mods_and_rockers (tilgået 28.10.2019).
- Neville, Richard. 1971. *Playpower*. London: Paladin.
- Nielsen, Hans-Jørgen. 1969. "På falderebet til de døende 60'ere". *Information*. 27.6.1969.
- Nielsen, Jens-Emil. 2010. *Rock'n'roll – musik eller galskab. Dansk rock 1956-60*. København: Her og Nu.
- Næstved Tidende. 1970. "Pip i Stærekassen" (skribent: H.W.). 26.1.1970.
- Olafsson, Torsten. 2019. Upubliceret interview ved Palle Schantz Lauridsen, 9.12.2019.
- "Pete Townshend". 2020. <http://www.feelnumb.com/2012/03/12/pete-townshend-this-guitar-has-seconds-to-live-guitar/> (tilgået 4.3.2020).

- Peter Schaufuss Balletten. 2020. <https://www.holstebro.dk/kultur-og-fritid/dans-og-musik/peter-schaufuss-balletten> (tilgået 14.10.2020).
- Politiken. 1970a. "Det Kgl. Teater." 19.1.1970.
- Politiken. 1970b. "Beatopera på Det kgl. Teater" (skribent: Helle). 8.1.1970.
- Pop Proms. 2020. https://concerts.fandom.com/wiki/Pop_Proms_1969?file=Image-1507414256.jpg (tilgået 4.3.2020).
- Prieur, Annick og Carsten Sestoft. 2006. *Pierre Bourdieu. En introduktion*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Ravn, Thomas Bloch. 2015. "50 år siden: Da Aarhus gik crazy over The Who". <https://stiften.dk/artikel/50-år-siden-da-aarhus-gik-crazy-over-the-who> (tilgået 12.2.2020).
- Reitov, Ole. 1970. "Dansk pladedebut af verdensformat". Sjællands Tidende. 7.3.1970.
- Rosenørn, Rasmus. 2018. *Beatlemania*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Sabroe, Sven Peter (Bro Brille). 1970. "Fra fars kælder til kongelig orkestergrav". 6.1.1970.
- Schaufuss, Peter. 1970. "Beatgæst: Peter Schaufuss". P3. 25.3.1970, <https://www.larm.fm/Asset/53e9f060-2156-b94f-953a-8ceb7d9e8a88> (tilgået 12.11.2019).
- Se & Hør. 1970. "Beat-show på Det Kgl". 30.1.1970.
- Silkeborg Avis. 1969. "Et barn i mørke" (forfatter: Ole). 13.9.1969.
- Sjællands Tidende. 1969. "'Tommy' – årets sensation". 15.7.1969.
- Sjællands Tidende. 1970. "Nobel ballet-matiné". 9.2.1970.
- Sneum, Jan. 1969. "TOMMY. En rockopera af the WHO". *Wheel*. 12.7.1969.
- Superlove. 1969. "Ache". 31.7.1969.
- Superlove. 1970. "The Who". 1.2.1970.
- "The Kids were alright". 2015. <https://www.royalalberthall.com/about-the-hall/news/2015/march/the-kids-were-alright-royal-albert-hall-says-sorry-to-the-who-for-1972-ban/> (tilgået 4.11.2019).
- Wezelenburg, Sven. 1970. "Hvis det var en opera, havde The Who fiasko – det var bare en beatkoncert". *BT*. 26.1.1970.
- Wiedemann, Erik. 1970. "Beat på duardret". *Information*. 26.1.1970.
- Vilhelm, Thomas. 2020. *Hos Vilhelm – Finn Olafsson*. <https://soundcloud.com/thomas-vilhelm/hos-vilhelm-finn-olafsson> (tilgået 7.5.2020).
- Wilken, Lisanne. 2011. *Bourdieu for begyndere*. København: Samfundslitteratur.
- Wilkerson, Mark. 2008. *The Life of Pete Townshend. A Biography*. London: Omnibus Press.
- Wille, Niels Erik. 2013. "Trivialkultur, folkelighed eller kunst. Dansk rock ved skillevejen 1965-1975. Et personligt perspektiv". I *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindskiftet*, redigeret af Morten Michelsen. Odense: Syddansk Universitetsforlag.