



**LOOK AT THE MUSIC**  
**SEESOUND**

**Ystad Konstmuseum**, Ystad  
**Neon Gallery**, Brösarp  
**Museet for Samtidskunst**, Roskilde

Tack till Birgit Rausing

## LOOK AT THE MUSIC / SEESOUND

### Antologi

© Resp. upphovsman och Look at the music/SeeSound

Tryck AB Ystads Centraltryckeri 2002  
Redaktion: Thomas Millroth (red.), Morten  
Søndergaard, Jakob Weigand Goetz,  
Ellinor Gylling.  
Grafisk design: Caroline Seehusen MDD

Samarbetspartner i Look at the music/SeeSound:

Ystads konstmuseum  
Museet for Samtidskunst i Roskilde  
Neon Gallery, Brösarp  
Östra Skånes Konstnärsgille/Galleri Tjörnedala  
Kabusa Konsthall  
Grafikverkstaden i Brösarp  
Ystads Teater  
JHB-förlag, Löderup  
Musikföreningen Chorus, Ystad  
Gimle, Roskilde

900 exemplar av antologin innehåller två CD-skivor,  
en från SeeSound, en från Look at the music.

ISBN 91-87258-38-2 (dansk/svensk upplaga)  
ISBN 91-87258-39-0 (English edition)

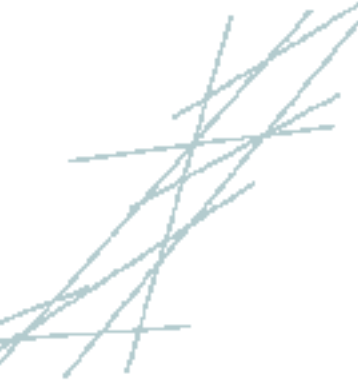


# INDEX

- 4 Intro**  
af redaktørerne
- 6 Lydkunst - et tværæstetisk project**  
af Morten Søndergaard
- 13 Electronic Listening Music - nye  
afsøgninger af musikalske parametre**  
af Jakob Weigand Goetz
- 20 Følsom Elektronik**  
af Torben Sangild
- 30 Støj, 'Noisalitet' og Nostalgia**  
af Henrik Marstal
- 39 Christian Marclay**  
av David Toop
- 45 Efter-allting utom framtiden**  
av Rob Young
- 50 Du hör vad du ser**  
av Thomas Millroth
- 54 Skivomslag som Parerga**  
av Alan Licht
- 60 Lysnandets konst**  
av Edwin Pouncey
- 65 Anton Corbijn**  
av Lennart Persson
- 72 Svensk fri impro**  
by Thomas Millroth
- 90 Detta är vår musik**  
av John Corbett
- 98 Peter Brötzmann**  
av Felix Droese
- 109 Åke Hodell**  
av Magnus Haglund

An abstract graphic consisting of several clusters of thin, teal-colored lines. These lines are drawn at various angles, creating a sense of movement and depth. The clusters are positioned in the upper left, center, and upper right areas of the page, with some lines extending towards the edges.

# INTRO



Berlin, Köln, Tokyo, Chicago eller New York ... Den eksperimentelle musikscene, med dets forskellige musikalske genre såsom Free Jazz, electronica, avantrock har altid haft sine scener rundt omkring i verden. De senere år er musikere fra disse forskellige scener ofte fundet sammen i en slags global musikscene, hvor fællesnævneren er eksperimenter med de teknologiske (re)medier, som er udviklet indenfor de seneste år.

Jakob Weigand Goetz skriver i sit bidrag til denne antologi bl.a., at: "I midten af det 20. århundrede havde de europæiske komponister udfordret brugen af de akustiske instrumenter så voldsomt at der var brug for nye måder at skitsere og frembringe samtidsmusik på. Med bl.a. John Cages udfordring af vores forståelse af begrebet musik ... blev [eftertidens] komponister konfronteret med helt nye aspekter i musikken ... såsom støj, reallyde og elektronisk frembragte lyde ..."

Inden for den nye musik sætter Look at the Music/SeeSound fokus på to af samtidens eksperimenterende musikscener: dels den improviserede musik, eksperimenterende rock og Free Jazz, dels den minimale elektroniske lyd-kunst, med særlig vægt på den sensitive genre Electronic Listening Music (ELM).

Med denne antologi er det tanken at indkredse de to eksperimenterende musikscener ud fra deres fælles historiske udgangspunkt i 60'ernes avantgarde og undersøge scenernes tværestetiske potentialer – musikkens poetiske, performative, visuelle og auditive sider, og forholdene mellem disse. Der er bidrag om 60'ernes avantgarde af Magnus Haglund. Om de eksperimenterende lyd-sceners sammensathed af David Toop og Morten Søndergaard. Om Electronic Listening Music (ELM) af Jakob Weigand Goetz, Torben Sangild og Henrik Marstal. Om Avantgarde Rock af Rob Young. Om improviseret music af John Corbett og Thomas Millroth. Og om Plade-covers af Edwin Pouncey og Alan Licht.

Look at the Music/SeeSound er arrangeret i tæt samarbejde mellem Ystads konstmuseum, Neon Gallery Brösarp og Museet for Samtidskunst i Roskilde - samt ÖSKG/Tjörnedalagården, Kabusa konsthall, Grafikværkstaden i Brösarp, Chorus, Roskilde Universitets Center og Gimle i Roskilde. Look at the Music/SeeSound indgår i Kulturbro 2002 og er støttet af Fonden Kulturbro.

Vi ønsker at takke vores samarbejdspartnere, vores sponsorer og alle jer, som har bidraget til antologien og til at realisere Look at the Music/SeeSound.

*Ellinor Gylling*  
Konstnærlig ledare  
Neon Gallery  
Brösarp

*Thomas Millroth*  
Museichef  
Ystad Konstmuseum  
Ystad

*Morten Søndergaard*  
Museumsinspektør  
Museet for Samtidskunst  
Roskilde

# LYDKUNST



# — ET TVÆRÆSTETISK PROJEKT

af Morten  
Søndergaard  
Kurator, Museet  
for Samtidskunst,  
Roskilde

*I don't make a great fuss about the fact that I am a fine artist or that music is a component of my installations or exhibitions... On the other hand... I always find it difficult to explain that I am interested in other things. Architecture, theatre, everything influences me, and I would like these different aspects to be acknowledged.*

*Breaking through categories ... was always important to me ...*

*Carsten Nicolai*

Lydkunst er et tværæstetisk projekt. I kraft af sin tværæstetiske konstitution kalder lydkunsten allerede fra første færd uundgåeligt på en diskussion af kategorier og begrebsligheder. Og det gør ikke feltet nemmere at beskrive, tværtimod. Derfor er der ofte en tendens til at tilsidesætte selve det tværæstetiske islæt for at være i stand til at sige noget overhovedet – eller for alligevel at kunne passe lydkunsten ind i de fagspecifikke kategorier, som moderne humanistisk videnskab nu en gang allerede har defineret.

Som Carsten Nicolai giver udtryk for i citatet ovenfor: Det er svært at forklare, "at alting" påvirker ham – og at blive accepteret for det. Men før jeg fordyber mig i denne fundamentalt set videnskabs-teoretiske side af sagen, så er det vigtigt at lade Carsten Nicolais udsagn ovenfor klinge med i det landskab, som lydkunstnere selv aftegner med deres måde at producere værker på. Fordi, der findes vel ingen kategori-diskussion overhovedet, som er interessant uden, at denne diskussion har et erfaringsmateriale at basere sig på. Teddy Hultberg, som var kurator på Museet for Samtidskunsts lyd-billede-udstilling i 1999, har beskrevet, hvor omfattende begrebet lydkunst er:

*Sound Art is the universal term for a field that is not clearly defined but in which artists, composers and even poets, on their own or in collaboration, try to test and expand the limits of artistic-musical creation. Under the umbrella term Sound Art, or such variants as audio art, ARS ARCUSTICA, we find sound installation, soundscape, text-sound composition, poésie sonore, EAM, live-electronics and multislides as well as performance and actions in which the acoustic element is essential .*

Det er klart, at der – i så vidtrækkende et felt – er fare for, at det hele kommer til at gå op i uforståelige kategori-diskussioner, hvilket Hultberg senere i samme tekst giver udtryk for. Men læg mærke til, at han samtidig konstaterer det tværgående som en særlig intens affære i den elektroniske tid, de nye mediers tid:

*It is evident that today's artists and musicians often do not stick to*

*one medium of expression but work across the traditional genres. And the genres, in our electronic era, become increasingly diffuse, threatening finally to make the constant discussion of crossover art incomprehensible .*

Tværæstetikken er dog mere end blot et påskud til at diskutere kategorier. Det tværæstetiske markerer en ny bevidsthed hos en særlig interessant række kunstnere omkring det at producere værker på baggrund af de medier og materialer, som er til rådighed – eller rettere: at udtrykke sig meningsfuldt – gøre en forskel – i en kultur, hvis betydningslag og sprog mere end nogen anden tidligere kultur er baseret på elektroniske medier og internationale netværk.

Teoretikeren Richard Kreische har en lidt anden vinkel end Hultbergs på den tværæstetiske tendens: De nye mediers kunst – herunder lyd kunsten – involverer mere end blot endnu en “formel” forandring af kunstens udtryk og brug af medier. Som Kreische udtrykker det, handler det om, at vi tager det sprog, vi bruger om kunst, op til revision, ligesom vores egen rolle som kunstbeskuere/ kunstkritikere forandres. I og med, at vi åbner op for begrebs- og kategoridiskussionen, åbner vi også for en revision af menneskets rolle som “videns-væsner”: Vi bliver bevidste om os selv, vores eget sprog og rammerne for den viden, vi har, som noget, der kan forandres:

*... a discussion of the ‘new media’, i.e. the ‘electronic media’, will have to include a discussion of the language of art and thus of our self-consciousness as well .*

## **Farvel til æstetikken**

Det er denne omfattende udvidelse af kunstens rammer, der ikke længere gør det muligt at tale reelt om æstetik som noget veldefineret, tilhørende afgrænsede kunstarter og fortolkende humanvidenskabelige institutioner, men om tværæstetiske (bevidstheds- og produktions-) processer hvor alt er til rådighed, som Carsten Nicolai giver udtryk for i indgangscitatet. Og der er mange lyd- og mediekunstnere, der tænker og handler som ham, selvom ikke alle formår at tænke og handle med så stor autoritet og kvalitet i både lyd og (billed)kunstens felt. Spillet med kategorierne, bevægelsen på tværs af kunstarterne, åbner en principiel diskussion om kunstens placering i en større sammenhæng, med betydning for menneskelig tænkning og handlen i en lang række politiske, sociale og kulturelle sammenhænge. Det tværæstetiske er et omfattende fænomen, som ikke kun begrænser sig til kunstneriske bevidsthedsændringer, men også omfatter nye emergerende sproglige og kulturelle strukturer, der ligger udenfor kunstnerens direkte kontrol – et vilkår Carsten Nicolai har til fælles med mediekunstnere generelt. Videokunstneren Daniel Pflumm udtrykker det således:

*All I did was what interested me: a kind of research or perhaps more of a game than research ... I work a lot with chance and actually chance deserves the applause.*

Lyd synes i særlig grad at være et fænomen, som udtrykker denne tværæstetiske udforskning af rammerne for et sprog og en kulturel



bevidsthed i stadig forandring – noget den amerikanske lydkunstner Brandon LaBelle sammenligner med en regulær invasion af de offentlige rum:

*Sound overwhelms its own limits, refracting across social space – it seeps through the cracks and disturbs another's sleep, violates demographic borders, spills over. In other words, sound interferes ... In this way, sound is never a private affair, rather it invades public space, occurs within a multiplicity, as a multiplicity .*

De tværæstetiske strategier som kunstnere, der arbejder med nye medier, gør brug af, er dog ikke noget nyt fænomen. Tværæstetisk kunstproduktion og anvendelsen af tværæstetiske strategier i kunsten har også en historie. Det er vigtigt at være opmærksom på denne historie, da den hænger uløseligt sammen med grundlæggende videnskabssteoretiske diskussioner indenfor humanvidenskaberne, og i det hele taget udvider lyd- og mediekunstens betydning for alt det, som ligger udenfor æstetikens felt. En betydning, der er ganske betragtelig.

Jeg vil i det følgende give en ultrakort indføring i, hvad en tværæstetisk kunstnerisk strategi er – også i et historisk perspektiv – og forsøge at besvare et vigtigt spørgsmål: Hvad er en elektronisk tværæstetisk poetik?

### **Lidt historie ...**

Historisk set kan man definere tre paradigmer i opfattelsen af kunst. De er absolut grove inddelinger, men de kan hjælpe til at anskueliggøre omfanget af den problematik der er forbundet med at indføre en tværæstetisk bevidsthed i både videnskaben og hos publikum. Jeg tillader mig at opremse de tre paradigmer i nøgleords-form, fordi de blot skal tjene som bagtæppe for et forsøg på at definere en elektronisk tværæstetisk poetik:

- 1) Idealistisk. Middelalderen/ katolsk – mytisk.  
Paradigme: Perceptionen af verden er perception af tegn. Farver og tegn reflekterer den “transparente” og allestedsnærværende idéverden. Tegnene er blot skygger af det sande autentiske idéniveau, men det eneste vi har at forholde os til, den eneste måde hvorigennem vi kan nærme os sandheden. Kunstneren laver repræsentationer af mytisk indhold, hvilket kan ske i mange former (det, vi i dag kalder forskellige kunstarter).
- 2) Materialistisk. Visualitet.  
Paradigme: Vi kender verden, fordi vi kaster vores sanser og vores hjerners lys på den, fordi vi fortolker verden som en betydningsbærer af ideer. Kunstarterne defineres på baggrund af materialistiske paradigmer. Avantgarde-kunstnere er outsiders, budbringere af utopiske ideer.
- 3) Anti-materialistisk. Ingen visualitet. Usynlige strukturer.  
Paradigme: En spørgen til (synlige) tegns nødvendighed? Ideer er ikke synlige, men eksisterer som auditive og tidlige strukturer.
- 4) Electronic revolution? Mere herom senere.

## Et forandret tværæstetisk felt

Futuristerne var blandt de første på banen i et forandret tværæstetisk felt, og de var også de første til at understrege, at lydkunst handler om det fysiske/rumlige fænomen, som lyd er. Det var fysikere som H.C. Ørsted, der først anvendte de akustiske elementer i lyden i deres eksperimenter, og i kraft af disse kunne beskrive lyd som et fysisk fænomen, som bølger, der spredes og brydes i rummet. Dette er i særlig grad noget, som bliver påfaldende i den moderne storby, hvor – som futuristen Luigi Russolo beskrev det – maskinerne og deres støj multipliceres:

*This musical evolution is paralleled by the multiplication of machines, which collaborate with man on every front... /... Let us cross a great modern capital with our ears more alert than our eyes, and we will get enjoyment from distinguishing the eddying of water, air and gas in metal pipes, the grumbling of noises that breathe and pulse with indisputable animality, the palpitation of valves, the coming and going of pistons, the howl of mechanical saws, the jolting of a tram on its rails, the cracking of whips, the flapping of curtains and flags. We enjoy creating mental orchestrations of the crashing down of metal shop blinds, slamming doors, the hubbub and shuffling of crowds, the variety of din, from stations, railways, iron foundries, spinning wheels, printing works, electric power stations and underground railways.*

Futuristernes lydkunst og tværæstetiske bevægelser ud i fysiske såvel som idemæssige arkitekturer og rum er eksempler på et anti-materialistisk paradigme. Det står i skærende kontrast til fortolkningsvidenskabernes materialistiske paradigme, som nåede sit højdepunkt på nogenlunde samme tid.

## Ut pictor poesis et cetera

Man kan måske sige, at der omkring århundredeskiftet opstod et skel mellem de moderne erfaringslag, som blev stadig mere komplekse og vidtfavnende, en samtidskunst in spe, som brød med de traditionelle ideer om æstetik og værk, og en humanvidenskab, som i stadig stigende grad søgte at beskrive kunstarterne og de kulturelle udtryk ud fra deres mimetiske egenskaber og evner til at gengive en synlig virkelighed. Et skel, som til dels stadig er gældende, men som de (elektroniske) tværæstetiske poetikker er med til at nedbryde og nuancere.

Karakteristisk for humanvidenskabens udvikling omkring århundredeskiftet, og de begrænsninger dette gav for at kunne forstå et tværæstetisk projekt (som netop per definition ikke er kunststart- eller fagspecifik), var det, at deropstod en ophedet debat blandt de lærde om, hvorvidt billeder eller ord gengav virkeligheden mest sandfærdigt. Dette er senere blevet kaldt "Ut pictor poesis-debatten". På et dybere plan var dette en diskussion, som fulgte i kølvandet på den omfattende fagspecialisering, som fandt sted indenfor videnskaberne i denne tid – det er tiden hvor bl.a. Litteraturhistorie, Musikvidenskab og Kunsthistorie opstår. Det direkte påskud var dog en diskussion om, hvordan det synlige i mimesis-begrebet skulle kategoriseres: Digtning skulle kombineres med fysisk tilstedeværelse, bevægelse/livagtighed

og så videre for at være rigtigt æstetisk, hvorimod en maleriets æstetik lå i det ikke-sproglige område. Spørgsmålet, som opstod var, om digtning på nogen måde er visuel; og omvendt, om billedkunsten er den mest fuldendte kunstart, fordi den taler et naturligt, universelt sprog? Er det litteraturen, der har overtaget, fordi sproget “taler”, mens billedet blot kopierer? Er ikonicitet den bedste måde at opnå et forhold til virkeligheden på (og i så fald, hvordan kan des naturlige sprog oversættes til et “kunstigt” sprog som digtningens?), eller er dette forhold udelukkende tilfældigt?

Ut pictor poesis-debatten, og den medfølgende nedvurdering af tværæstetisk viden og strategi, har meget kort fortalt været med til at indføre en separation af form og indhold i begrebskategoriseringerne indenfor kunstarterne. Der har efterfølgende været en tendens til en overdreven fokusering på de formelle sider af kunstværket. På den ene side har dette indført en stærk fokusering på billeders funktion som visuel reference til virkeligheden, ikoniciteten, og på den anden side en fokusering på billeders symboliserende eller allegoriske referencer (ikonografien) til bestemte litterære kilder. Studiet af musik blev et foretagende udelukkende for musikvidenskaben og konservatorierne.

Desuden har det skabt den besynderlighed, at også tværæstetikken også er blevet opfattet som en formalistisk diskurs, hvilket den bestemt ikke er. Hvis den er noget, er den på poetikkens plan en anden måde at producere kunst på end den formelle kunstart-specifikke eller endog værkcentrerede. Tværæstetikken er en ramme, indenfor hvilken kunstneren kan inddrage alle for hånden værende midler i en konceptuel visualisering af en mere eller mindre bevidst strategi. På et videnskabsteoretisk og fortolkningsmæssigt niveau befinder tværæstetikken sig indenfor rammerne af relationel semiotik, som svært lader sig beskrive historisk. Den historie, som *kan* beskrives, er ofte medierelateret eller knyttet til eventuelle særlige kunstneriske produktions-omstændigheder. Forskning i tværæstetiske projekter såsom lydkunst kan kun finde sted i tværdisciplinære videnskabelige sammenhænge, herunder fysik, matematik, elektronik, programmering, komposition, litteraturvidenskab, kunstvidenskab i det performative felt, musikvidenskab og så videre.

Forskning i lydkunst, akustisk klang og støj (“omverdensmusik”) har meget sigende, ligesom studiet i andre tværæstetiske fænomener, ikke fyldt meget i den humanvidenskabelige produktion, og møder først, måske, indenfor det sidste årti en mere venlig forståelse. Det, der mangler, er dog stadig en decideret videnskabsteoretisk tværæstetisk handlen i retning af en tværdisciplinær uddannelse eller i retning af netværk af den ovenfor skitserede faglige bredde og tyngde.

## **En elektronisk tværæstetisk poetik**

Tværæstetiske kunstneriske strategier søger at afsløre og forandre en kulturs æstetiske normer; de er et forsøg på at synliggøre samtidens æstetiske kategoriseringer og rammer for viden. Nyere forskning peger på, at det er muligt at tale om et “Ambient Century”, altså et

århundrede, hvor lyd kunsten og mediekunsten i bredest mulige forstand har indtaget alle former for kulturelle rum og gradvist har nedbrudt de kategorier, som var vedtaget indenfor det materialistiske paradigme. Mod årtusindskiftet sætter den digitale teknologi trumf på, og alting bliver smidt i "den soniske suppe", som den engelske forsker Mark Prendergast udtrykker det:

*...newer musical hybrids [have] blurred old prejudices, making it acceptable to like an eclectic mix of styles. At the end of the twentieth century old categories... no longer really applied. Everything was thrown into the sonic soup by virtue of new digital technology .*

Det forekommer mig, at der, inden for det sidste årti er opstået et nyt afsæt til en kunstnerisk forskning, som bygger videre på den tværæstetiske kategori-diskussion og intermedialitet, og denne forskning finder især sted indenfor medie- og lyd kunsten. Denne forskning lægger vægten på det tværæstetiske, altså på opbygningen af nye værkkategoriske reference-rammer og tilhørende sprogdiskurser indenfor en global kreds af kunstnere. Det er en forskning og værkproduktion, som finder sted in-side, frem for i avantgardens typiske outsider rolle. Der er muligvis ikke tale om et fjerde paradigme, men tillad mig alligevel at lege med tanken et øjeblik. Hvis det vi ser, på den scene som SeeSound præsenterer, og som kan kategoriseres på mange måder, men som vi har valgt primært at kalde ELM – Electronic Listening Music; hvis denne globale scene af labtop-kunstnere er et signal om hvordan fremtidens kunstproduktion kommer til at se ud, og hvis det SeeSound præsenterer, har præparadigmatisk karakter, så kunne det meget vel ligne dét, William Burroughs beskrev i sit essay Electronic Revolution i 1979: På forunderlig vis beskriver Burroughs en festival af lyde, hvor publikum og kunstnere mixes sammen i lydtæpper og på storskærme ... Hans tekst får lov til at stå som udgangsreplik og som en tidlig markering af den elektroniske tværæstetiske poetik, som SeeSound søger at præsentere for et bredere publikum. Ikke blot med kunstneren som insider, netværker og projekt mager, men med hele den globale landsby som scene:

*Forestil dig en ... festival ... Festivalområdet består af en parkeringsplads, camping område, en rock scene, en landsby ... et stort bevokset område. Båndoptagere er anbragt i skoven og i landsbyen. Så mange som muligt, så et netværk af lyd kan lægge sig over hele festivalen. Båndoptagerne der optager, optager selvfølgelig mængden og de andre båndoptagere, der afspiller i forskellig afstand. Menneskemængden, der mixes ind, kan således høre sine egne stemmer blive afspillet ... Vi kan videreudvikle det med projektionsskærme og videokameraer. Noget af det projicerede materiale er forberedt på forhånd ... og dette materiale mixes ind med direkte tv-udsendelser og billeder fra mængden. Selvfølgelig bliver rock-festivalen mixet på skærmene ...*

Alle citerede bøger findes til gennemsyn i biblioteket på Museet for Samtidskunst.

1) Carsten Nicolai, interview with Martin Pesch in: Frieling, Rudolf & Daniels, Dieter: Medien Kunst Interaktion, ZKM/ Springer verlag 2000.

2) Som præsenterede den Stockholm-baserede Fylkingen.

3) Teddy Hultberg: "SoundArt – bits and pieces of a noisy story" in: Hultberg, red.: SoundArt – The Swedish Scene, STIM 2001

4) Op.cit.

5) Richard Kreische, Artificial Intelligence in the Arts, nr. 1, 1985.

6) Daniel Pflumm in: "In One Eye and Out the Other", Kunstforum, 143, 1999.

7) Brandon LaBelle: "Private Call – Public Speech: The site of language – the language of site" in: LaBelle & Migone, ed.: Writing Aloud – The Sonics of Language, 2001

8) Luigi Russolo, 1913

9) efter Horatss dictum "som billedet, således også ordet"

10) Mark Prendergast, The Ambient Century, London 2001.

11) Op.cit.



# ELECTRONIC LISTENING MUSIC

## - nye afsøgninger af musikalske parametre

af Jakob  
Weigand Goetz  
Komponist,  
Producer og  
Kurator

D. 13.-19. oktober 2002 præsenterer Museet for Samtidskunst i Roskilde (Danmark) festival-ugen SeeSound som består af tre forskellige dele.

- D. 13. oktober førsteopfører den danske vokalgruppe Ars Nova "Songbooks" af John Cage.
- D. 14.-17. oktober vil forskellige forfattere holde oplæg om Electronic Listening Music. Ligeledes vil der samme sted være laptop-kunstnere som vil demonstrere forskelligt musiksoftware.
- D. 17.-19. oktober slutes ugen af med 3 marathont koncerter (tor., fre. og lør. aften) hvor i alt ca. 20 laptop-kunstnere fra ind- og udland vil give koncert.

1) Med begrebet "musikalsk parameter" forstår jeg dels de fem klassiske: melodik, harmonik, form, klang og rytme – dels en række udvidelser af disse som fx kontrapunkt, amplitude, spektrum, densitet, dynamik, rum, klangfarve, frasering, instrumentering, tekstur, groove, energi og sound. Det er indenfor de seks sidstnævnte parametre at laptop-kunstnernes bestræbelser især er nytænkende.

Museet for Samtidskunst har dette efterår inviteret en række laptop-kunstnere til SeeSound fordi disse er igang med at udforske nogle musikalske parametre på en måde som ikke er hørt før.

I denne artikel vil jeg vha. et par musikhistoriske nedslag forsøge at indkredse SeeSound-kunstnernes arv (hvilke komponister og retninger der bevidst eller ubevidst har haft en særlig indflydelse) samt deres ærinde (hvilke musikalske parametre der nærundersøges grundet laptop-generationens muligheder og begrænsninger).

## Arven fra John Cage

John Cage er den komponist der om nogen i det 20. århundrede har udfordret Europa til at fokusere på en række parametre i musikken som ikke hidtil havde haft det gamle kontinents opmærksomhed. De mangfoldige europæiske akustiske instrumenter, der tilsammen udgjorde et symfoniorkester, byggede på tonernes indbyrdes svingningsforhold. Det klingende resultat var en type musik der især fokuserede på parametre som melodik, harmonik og hvad der deraf udsprang af sprogmimetisk frasering og rytmik. Notationssystemet med nodelinjer, -værdier, fraseringstegn etc. underbyggede og cementerede disse parametre som central for den europæiske måde at tænke musik på.

I midten af det 20. århundrede havde de europæiske komponister imidlertid udfordret og udspilet brugen af de akustiske instrumenter så

voldsomt (og hermed altså især parametrene melodik og harmonik) at det for mange stod klart at der var brug for nye måder at skitsere og frembringe samtidsmusik på. Med bl.a. John Cages udfordring af vores forståelse af begrebet musik blev man stillet overfor det valg om man overhovedet ville fortsætte med at komponere, og – hvis man ville det – om man ville lave musik der gjorde brug af akustiske instrumenter og det dertil hørende notationssystem eller om man som komponist ville satse på den nye tids teknologiske landvindinger som gjorde at det var muligt at:

- a) indoptage helt nye aspekter i musikken såsom støj, reallyde og elektronisk frembragte lyde.
- b) føje nye dimensioner til oplevelsen af musik som energi, groove og sound, elektrisk forstærkning af volumen, fornyet virkning af repetitive rytmer, 'tilstand' fremfor 'fortælling'.
- c) omdefinere den gamle instrumentationslære ved gennem elektroniske apparaturer at eliminere lydens ophav og i stedet fremtænke en hel ny lydlig tekstur rig på klangfarve og emanciperet fra et hvilket som helst givet instrument.

Alle disse nye musikalske dimensioner gjorde at melodik og harmonik inden for visse musikalske miljøer for første gang i Europas historie gled i baggrunden og blev sekundære størrelser til fordel for helt nye og hidtil utænkelige lydfacetter.

Ligesom den gamle musik er tænkt til de gamle akustiske instrumenter kan man sige at de nye elektriske instrumenter og senere computerens musik-softwareprodukter fordrer at musikken og dens parametre nytænkes. Derfor opleves det ikke progressivt når man forsøger at spille Rachmaninov på thereminet eller hvis man i dag efterligner håndspillede instrumenter på fx sequencerprogrammet cubase. Thereminet gav i 30'erne – og nutidens software giver i dag – den enkelte komponist en enestående mulighed for at finde ind til dette 'instruments' særlige idiomatik og heraf skabe en musik som ikke var tænkelig på ældre instrumenter. John Cage insisterede da også allerede i midten af det 20. århundrede på at de nye teknologiske instrumenter skulle fordrer en 'ny musik' og ikke bruges til at koge gammel suppe på. En ny tids instrumenter skal have sit eget repertoire. En violin egner sig meget bedre til udførelse af en Rachmaninov-sonate end thereminet gør det og derfor skal man naturligvis bruge thereminet til en ganske anden musik. Ligeledes bør sequenceren ikke bruges til at efterligne en trommeslayers spil da et sådant forsøg udløser en kold og 'stivnet' musik uden 'feeling'. Til gengæld leverede sequenceren et bidrag til en 'ny musik' i starten af 90'erne inden for genrene jungle og drum'n'bass hvor samplede trommelyde blev sat op i tempo og skabte en helt ny percussiv effekt som er umulig for en trommeslager at efterligne. Jungle og drum'n'bass nytænkte parametrene rytme og groove og i dag ligger denne musikalske erfaring lagret hos progressive komponister som en kompositorisk mulighed.

Cage talte ligeledes om de klange der omslutter os, men som vi kun opfatter som støj fordi vi ikke tænker dem som musik. Han

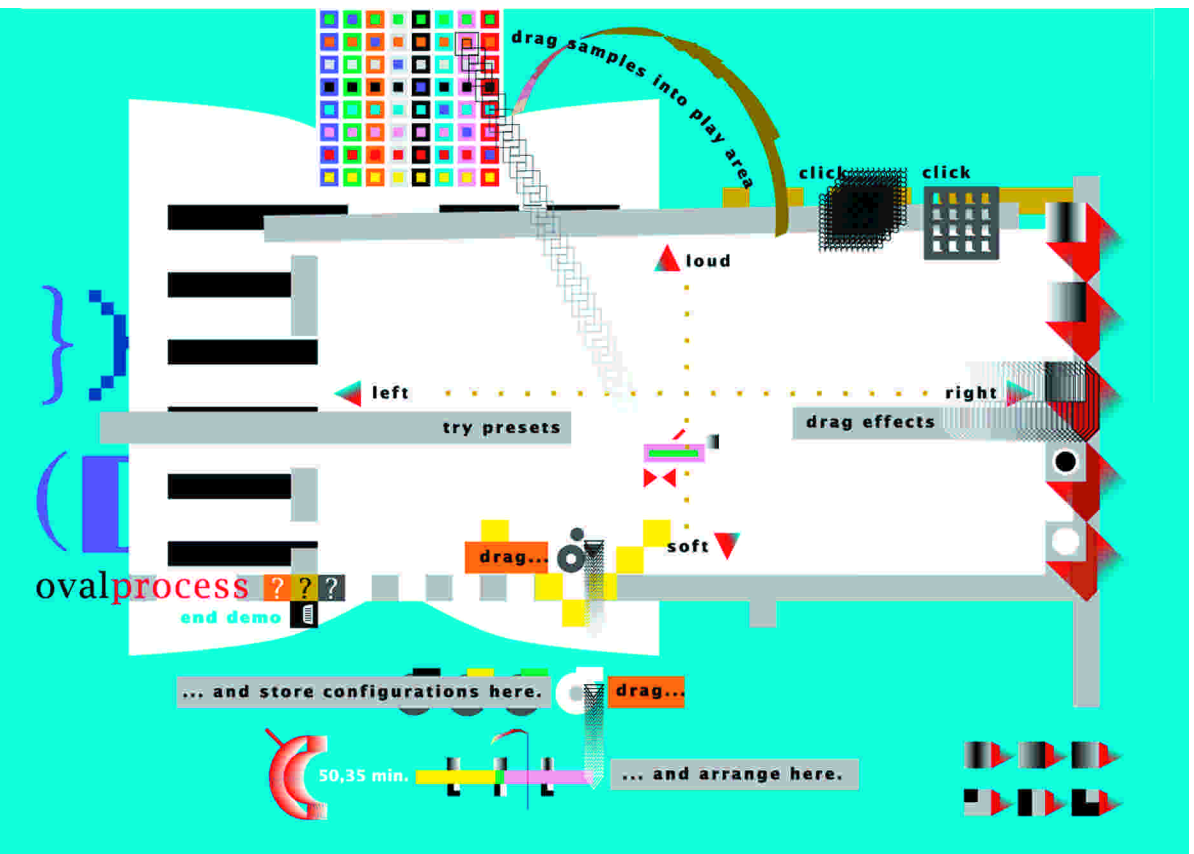
viderebragte sin zen-fascination og medtænkte denne livsfilosofi ind i sin betragtning af lyd. Al omgivende lyd fremtræder for os som støj lige indtil den dag vi besidder overskud og nærvær nok til for alvor at indoptage den i vores bevidsthed. Da bliver støjen til musik. Heraf stykket 4'33" (1952) (en pianist sætter sig til flyglet og spiller ikke klaver i det pågældende tidsrum) hvor vi selv skal høre/forstå at der altid vil være en musikalsk oplevelse i et stykke musik tørt for lyd – blot er musikken nu netop blevet de lyde vi ellers ville have opfattet som støj mens vi lyttede på et stykke 'musik' i traditionel forstand. 4'33" består af netop alle de musikalske parametre et traditionelt stykke musik ville have udeladt. Denne erfaring skaber et grundlag for at tænke musik på en ny måde. Til en koncert accepterer vi små støj-lyde som ikke har med musikken at gøre fordi den er uundgåelig. Ligeledes accepterer de af os der bor i en storby at cd'en i stuen ikke er alene om at spille, men at højttalerens lyde blander sig med byens støj ude fra gaden. Disse tilfældige støjlyde var før Cage ikke medtænkt som en mulig del af den musikalske oplevelse. De var uundgåelige gener som vi måtte acceptere. Erfaringen fra Cage gør det imidlertid muligt at forstå selv disse tilfældige støjlyde som en integreret del af den samlede lytteoplevelse.

## **Den ambiente kultur**

John Cages tanker har pga. de vidtrækkende konsekvenser multipliceret sig i det uendelige. Han kaldte de lyde som altid omgiver os for 'ambient støj' og er hermed ophavsmand til ambient-ordets specifikke musikalske betydning. Med 'ambient støj' medtænkte han i sit musikalske univers den uundgåelige menneskelige klangverden der altid omslutter os.

Brian Eno, som var stærkt inspireret af John Cages udvidede værkbegreb, lavede i 1975-83 en serie ambient-udgivelser (bl.a. "Music for Films" og "Music for Airports") som nåede ud til et bredere publikum og gjorde det legitimt at tænke musik som baggrund eller som lyd, der med fordel kunne mix'es op med allerede eksisterende 'støj'. Brian Enos ambient-udgivelser skulle vise sig at blive til stor inspiration for en senere generations tanker om musik. Eno står her 25 år efter som en milepæl på vejen frem mod genren 'Electronic Listening Music' (ELM) som ligeledes befriet for frasering og stor episk fortællertrang (og når den er helt konsekvent også lader melodik og harmonik i baggrunden) indoptager lydene der allerede omslutter os i vores dagligdag og viderebearbejder dem i tidens software. ELM eller Electronic Listening er betegnelsen som mange de sidste fem år specifikt har brugt om den nye generation af kunstnere som siden ca. midt i 90'erne har fremskabt en elektronisk musik som hverken hører hjemme på dansegulvet eller er barn af konservatorieinstitutionen.

Det er kendetegnende for ambienten og de efterfølgende gener inden for ELM (fx digital processing, clicks+\_cuts, cutting edge, illbient og microscopic music) der er opstået heraf at man som lytter volumenmæssigt kan vælge at lytte på musikken meget lavt så den dermed blander sig med resten af omverdenens lyde uden nødvendigvis at tabe i 'oplevelsesværdi'. Brian Eno og electronic listening-



ovals musik er et eksempel på, hvorledes softwaren har afgørende indvirkning på det klingende resultat, hvilket også afspejler sig i det visuelle udtryk der er blevet skabt i forbindelse med processen.



generationen er skabere af en musik som uden følelse af 'tab' for lytteren kan indoptage den tilfældige støj der altid vil være tilstede rundt omkring os når musikken bliver fremført. Det er en metropol-musik der indoptager og genspejler den konstante summen og puls der er kendetegnende ved en storby – modsat den gamle europæiske traditions etablerede musikmiljøes operahuse og koncertsale hvor støjen alligevel forgæves forsøges holdt ude.

## **Minimalismen forstørret endnu engang**

Foruden arven fra ambient'en har store dele af den nye electronic listening-generation ligeledes hentet inspiration fra minimalismen. Der findes endda retninger inden for ELM som får de gamle værker fra 60'erne og 70'erne til at lyde svulstige i sammenligning. Den puritanske del af ELM har nemlig så at sige forstørret minimalismen endnu engang – det enkelte loop er sat under lup. Man kan sige at 60'ernes undersøgelse af de enkelte 'celler' (korte sekvenser som bliver gentaget) her er blevet yderligere intensiveret så man nu undersøger 'fragmentet' af selve disse celler.

Computeren som kompositionsværktøj er naturligvis hovedårsag til at dette kan lade sig gøre. Computerens software gør det muligt at 'forstørre' selv de mindste støj- eller fejlløde og gøre dem til genstand for undersøgelse eller ligefrem til hovedtema i en komposition. Computeren kan ses som en særlig kraftig kikkert der gør selv de mindste lyde hørbare og herved opstår en art partikelmusik.

## **EAM versus ELM**

Det er værd at nævne nogle forskelle mellem den elektroniske musik som bliver skabt af uddannede komponister fra konservatoriet og så den musik som bliver skabt primært af musikere i klubmiljøer der som regel tidligere har beskæftiget sig med populærmusikalske genrer. Skellet mellem disse to miljøer svinder ind i disse år, men der er stadig enkelte tydelige kendetegn.

Den akademiske elektroakustiske musik (EAM) arbejder, før som nu, pioner-mæssigt med enkeltstående lydes egenart og narrative udvikling. Grundet tæt tilknytning til akademiske musikinstitutioner arbejdes typisk med professionelt software.

I modsætning hertil er ELM præget af at musikken i vid udstrækning er lavet på billig software, hvorfor det ikke er muligt (eller ønskeligt) at skabe den store plasticitet med de enkelte lyde. Snarere vrides (processeres) de korte lyde frækt ved at de fx overstyres, time-stretches, pitches eller underkastes brutal filtrering. Denne lo-fi æstetik skyldes naturligvis også uddannelsessystemets manglende evne til at favne musikalske begavelser der ikke lige netop lever op til institutionens optagelseskrav. Dette har bevirket at der de seneste 20 år har fundet en række musikalske nyskabelser sted som er lavet på allerede forældet teknologisk udstyr fordi disse komponister ikke havde adgang til institutionernes professionelle gear.

Et stort arsenal af velbearbejdede lyde i 'store rum' rig på klangfarve og dybde præger EAM.

Foruden ambient og minimalisme-kvaliteter og dermed fokus på få

lyde fremfor de mange, er ELM fokuseret på sound, energi og støj – en arv fra især støjrocken. Ligeledes er ELM præget af 'fejlyde' og med dette æstetiske greb opstår hidtil usete skrøbeligheder i lyd-billedet. Porositeten skaber en ny form for intim musikalskt nærvær der til tider kan få professionelle musikere til at lyde som maskiner i sammenligning. (Om computerens særlige sensibilitet, se Torben Sangilds artikel.)

Inden for EAM er det harmoniske parameter samt instrumentation-/tekstur-delen ofte stadig ligeså kompleks som for 50 år siden.

Harmonikken er inden for ELM som oftest simpel idet man lader dette parameter i baggrunden til fordel for afsøgninger af andre parametre som fx groove, frasering og tekstur.

EAM er meget optaget – og bundet – af historien. Den enkelte komponist er på grund af den krise-tilstand den første halvdel af det 20. århundrede medførte (og som man aldrig siden helt har gendrevet) meget optaget af at forsøge at komme krisen til livs ved at finde nye afsæt for kompositionsmusikken.

ELM komponerer tilsyneladende mere uanfægtet uden særlig skelen til historien. Dette faktum er på sin vis et sundt tegn der fortæller at der her ikke er nogen krise til stede. ELM har fundet sin niche (sit publikum og distributionsnet) og vil i de kommende år fostre en ny 'ikke-før-hørt' musik indenfor disse rammer.

## De musikalske parametre historisk set

Et hurtigt musikhistorisk tilbageblik viser at perioderne barok, klassik, romantik samt tolvtonemusikken har haft sit fokus på forskellige musikalske parametre. De enkelte parametre har endda 'udviklet' sig historisk uafhængigt af hinanden. Theodor W. Adorno påpegede i Philosophie der neuen Musik (1949) at "hver gang et isoleret materialeområde [dvs. parameter] udviklede sig i det historiske forløb, så var der altid andre materialeområder, der forblev uudviklede og dementerede de mere progressive områder indenfor værket."

Således opnår kontrapunktikken et højdepunkt med den polyfone barokke satsteknik, mens den snarere blev gemt af vejen i romantikken fordi den kun egnede sig som et supplement til den homofone sats. I klassikken var melodien ofte i fokus fremfor harmonikken, mens harmonikken imidlertid blev mere og mere 'insisterende' op gennem romantikken og nogle gange endda helt gjorde melodikken til en blot og bar funktion af harmonikken. Endvidere hævdede Adorno at en velkomponeret tolvtone-sats opnår fuldstændig indifferens mellem harmonik og melodik og at denne kompositionsmetode i det hele taget er et resultat af Arnold Schönbergs søgen efter en ligeberettigelse af alle musikalske parametre.

Når jeg bruger linjer på disse betragtninger i denne sammenhæng er det for at påpege at man ikke med held som komponist kan udfordre alle musikalske parametre på én gang. Tolvtonemusikken – og senere serialismen – endte musikalsk set i en blindgyde. Istedet må man mærke efter: hvilken vej blæser vinden, hvilke nye instrumenter eller hvilket software giver komponisten et praj om muliggørelsen af nye musikalske afsøgninger der på bedst mulig måde afspejler den

2) Betegnelsen "electronica" bliver også – og ofte – brugt i denne betydning, men problemet med denne betegnelse opstår idet "electronica" i dag til tider også bliver brugt som paraply-betegnelse for al elektronisk musik overhovedet.

3) Theodor W. Adorno, Den ny musiks filosofi, Tiderne skifter, dansk overs. Henning Goldbæk og Arno V. Nielsen s. 52-53

samtid han/hun er en del af? Og hvorledes kan man på enkel og elegant vis lade andre parametre i baggrunden (gøre dem enkle) uden at af visse miljøer hører disse parametre som plat gentagelse af tidligere tiders musik?

At harmonik og melodik har godt fat i den vestlige verden kan ses af den polarisering af disse parametre mellem fin- og populærkultur der har pågået de seneste 50 år. Der har været en tendens til enten at fremskabe en voldsom harmonisk og melodisk kompleksitet – eller modsat – finde ind til laveste fællesnævner hvor kun børn og fulde folk orker at glæde sig over det nye hit.

ELM bryder med denne enten/eller-mentalitet, ved fremfor at tage stilling blot lader harmonik og melodik i baggrunden. Dette har vist sig især at være en udfordring for akademiet idet dette miljø har svært ved at tage musik alvorligt hvis det ikke indeholder stor kompleksitet på det harmoniske og melodiske plan. Hvor hjerte og hjerne i gamle dage henrykkedes første gang man fattede en beethovenske sonatesatsforms opbygning, da er man nu henvist til på koncerten i klubmiljøet at overgive sig til en velfungerende subwoofer (bashøjtaler) der når helt ned i mellemgulvet på lytteren. Det harmoniske og melodiske parameter er som regel banalt og dette irriterer en inkarneret 'klassisk' lytter. Han/hun skal blandt meget andet vænne sig til at forstå 'en tilstandens musik' fremfor 'en fortællingens musik'. (Ang. tilstand vs. fortælling, se Henrik Marstals artikel.)

## **ELM og komposition**

At det harmoniske parameters kompleksitet i ELM er forladt til fordel for andre afsøgninger har også noget med måden man komponerer på at gøre. Meget ofte begynder man med en (ofte kort) lydfil som man finder interessant. Herefter processerer man den på alle tænkelige måder med det software man har til rådighed. Når det er gjort har man et stykke unikt materiale som måske er meget smukt i sig selv, men det kan være ganske svært at finde ud af hvad man skal stille op med dette fragment (bortset fra at sætte det i loop) fordi dens mod-stykke eller "dominant-figur" ikke eksisterer på samme måde som den gjorde det i partiturmusikken.

De færdige lyde i denne type komposition opstår altså typisk som et resultat af at have prøvet et utal af forskellige processeringer af en given lyd indtil en musikalsk kvalitet af en slags opstår. Denne form for arbejde hvor man bliver ved med at prøve lykken – famle rundt – indtil et glimt af noget interessant opstår, kan man kalde 'trial and error-metoden'. Men hvad der skal ske herefter er et problem som man historisk set ikke umiddelbart kan få hjælp til. Det er her det rigtige 'samtids-komponistarbejde' begynder. Hvis electronic listening-generationen derfor i løbet af et par år får bugt med de dyrere softwareprodukter og dertil udvider de kompositoriske ambitioner, kommer ELM om kort tid til at stå meget stærkt som repræsentant for en 'samtidslyd'.



# FØLSOM ELEKTRONIK

## - foreløbige refleksioner til en æstetik for ny, elektronisk musik

af Torben Sangild  
Ph.d-stipendiat på  
Institut for  
Litteraturviden-  
skab og Moderne  
kultur, Københavns  
Universitet.  
Skribent, anmelder  
mm.

Hvordan kan en maskine udtrykke følelser? Dette og andre spørgsmål filosoferer jeg over i denne tekst, der skal betragtes som en samling første, prøvende refleksioner på vej mod en forståelse af Electronic Listening Music og den elektroniske musik i det hele taget. Hver refleksion kører ud af sin egen tangent med henblik på at sætte tanker i gang. De står alle til diskussion, og jeg inviterer hermed læseren til dialog.

Mens de fleste tangenter angår ELM i samtidsperspektiv er de to sidste tangenter udløbet af historiske spørgsmål om hhv. minimalisme og ambient stillet af redaktør Jakob Weigand Goetz. Undervejs kommer jeg omkring kroppen, det organiske, støjen, fejlene, det irrationelle, det minimale og det omgivende rum.

### 1. Den fraværende krop

I akustisk musik er musikeren nærværende som den krop der spiller – også på plade. Man behøver ikke kunne se saxofonisten for at høre åndedrættet eller guitaristen for at fornemme fingrenes bevægelser. De er aflejret i pladeindspilningerne som spor af den spillende krop. Selv når man ikke hører konkrete åndedræt eller fingerbevægelser er de til stede som fysisk form og begrænsning. Saxofonisten kan ikke spille sin tone uendeligt, guitaristen må påvirke sine strenge ved at slå dem an for at få dem til at dirre. Det er musikkens indeksikale niveau vi her taler om, sporet af lydenes fysiske frembringelse, der ikke behøver være kropsligt, men også kan være mekaniske lyde (som en grammofonnåls skratten) eller genkendelige realløde.

Store dele af den elektroniske musik har elimineret det indeksikale niveau fuldstændigt. Det er ikke kommet pludseligt. Pladeproducere har i årtier manipuleret med de fysiske grænser i mixningen og båndloops og synthesizere har kun en ringe grad af mærke fra deres fysiske ophav. Rockbandet My Bloody Valentine, som på flere måder overskred rockæstetikken og foregreb elementer i den senere elektroniske musik, arbejdede i årene omkring 1990 med hvad de kaldte “the-not-quite-really-there-sound”, i hvilken guitarernes anslag er forsvundet fra lydbilledet, så klangene vokser umærkeligt frem og derved mister deres materialitet. Dette kombineret med de øvrige greb – såsom en vokal der var mixet langt tilbage i lydbilledet som blot et instrument blandt andre og en generel harmonisk vaghed i de skridende akkorder – gav musikken et uvirkeligt, drømmeagtigt præg.

Med den elektroniske musik er det reglen snarere end undtagelsen at man slet ikke længere genkender lydenes fysiske ophav. Den digitale teknologi sætter kunstneren i stand til at ophæve alle fysiske love for frembringelse af lyd, og repræsenterer den største kontrol over det musikalske materiale historien har set.

Fundamentalister vil mene at dette netop er den elektroniske musiks problem – den er fremmedgjort og kropsfjendsk. Ved at eliminere kroppen har man samtidig elimineret det menneskelige aspekt af musikken, og for alvor hengivet sig til maskinen. Denne holdning er forståelig som instinktiv reaktion, men den lider af tre grundlæggende fejlagtige antagelser.

For det første er elimineringen af kroppens indeksikale spor ikke det samme som elimineringen af det kropslige. Musikken har per definition stadig en sanselig karakter; den rummer som regel stadig grader af bevægelse eller stilstand, modstand eller frit løb, koncentration eller diffusitet, puls eller flow, balance eller skævhed, voksen og aftagen, brud, snublen, vaklen, og tøven. Disse musikalske bevægelser kan kun erfares fordi vi allerede har en kropslig erfaring af noget tilsvarende. Vi lytter ikke kun med ørerne, men med hele kroppen – også når vi sidder stille og ikke aktualiserer nogen konkret bevægelse. Vi har altså også en kropslig oplevelse af den musik der har løsrevet sig fra sin fysisk-kropslige oprindelse.

For det andet mener den der anklager den elektroniske musik for at være kold og fremhæver den varme, akustiske musik, at musikken skal være et befriende åndehul i en ellers fremmedgjort tilværelse. Heroverfor står enhver kritisk kunststopfattelse og insisterer på at kunsten må reflektere den tid og det samfund den er en del af i stedet for at foregøgle hygge. Hvis tiden er teknologisk, og hvis subjektet køles, så må en samtidig kunst tage dette på sig, og først i værkets dialektik rumme momentet af at det kunne være anderledes. Det er for eksempel det der sker når man benytter teknologien selvkritisk. Det er livet der skal være yppigt. Hvis livet ikke er yppigt, hvis det er samfundsmæssigt asketisk, må kunsten gøre opmærksom på det.

Men for det tredje er det ikke helt så entydigt igen at teknologien er kold og den akustiske musik varm – begge sider rummer flere dialektiske omslag. Lad mig sætte et par af dem på spidsen. Midt i improvisationsmusikerens varme sved lurer den teatraliske forstillelse, kravet om at være konstant nærværende, som sjældent kan opfyldes og ofte slår om i rutinens kolde attitude. Ligeledes går den vestlige, klassiske musikers vej til en fri og yndefuld spillestil gennem årelang kropslig disciplinering, asketisk afkald og benhård konkurrence. Omvendt rummer computerens køligt beregnende mikrochips en række bløde punkter som kan rammes ved at finde dens indre varme (se Ånden i maskinen nedenfor). Ingen der arbejder kreativt med computerne betragter den desuden som noget koldt og fremmed, snarere som en forlængelse af kroppen. Kun de ældre generationer kan betragte maskinen og dens musik som kølig.

En af de afgørende muligheder i den elektroniske musiks afkald på det indeksikale nærvær er at kunne nivellere forskellene i perceptionen af vidt forskellige lyd-kilders lyde og skabe en ny syntese af reallyde og

syntetiske lyde. Der bliver altså mindre forskel på lyde skabt på computer, lyde spillet akustisk og samlede optagelser af fx naturlige. Natur, maskine og krop er ikke uforsonlige modsætninger.

## 2. Uorganisk syntese

Den traditionelle, klassiske musikopfattelse bygger på ideen om en organisk udvikling af musikken i det enkelte værk, den enkelte sats, den enkelte frase. Musikken bevæger sig melodisk-harmonisk et bestemt sted hen, rummer højdepunkter og overgange, og den er hierarkisk. Rytmen er elastisk-organisk snarere end metronomisk, bl.a. idet det første slag i takten forlænges. I musikforståelsen ses musikken som en organisme, der har fællestræk med den organiske natur.

I jazz- pop- og rockmusik lever denne organiske måde at forstå musikken på videre på forskellige måder – det swinger og groover, bandet stræber ofte efter at blive én krop. Også her er det organiske udtryk som regel målet.

Heroverfor står en uorganisk musik, i hvilken der snarere er forskellige lag eller selvstændige segmenter der sættes sammen uden bestræbelsen på en organisk helhed i traditionel forstand. Det er collagens princip. Det foregribes så småt af komponister som Charles Ives, Gustav Mahler, Erik Satie, og Igor Stravinsky i begyndelsen af det 20. århundrede. Med pioneren Edgar Varèse, der blandt meget andet havde visioner om elektroniske instrumenter, blev organiseringen af lydige segmenter ophøjet til kompositorisk princip. Den uorganiske musik er mere kantet og forekommer rå og brutal fordi den ikke søger afrundingen, men gerne lader kontraster stå uforsonligt mod hinanden og lader fragmenter stritte ud.

Alligevel er der som oftest en bestræbelse på en syntese, på en vis sammenhæng og helhed – men i stedet for en organisk syntese har vi her at gøre med en uorganisk syntese. Frem for naturen er det snarere kulturen – byen, maskinen – der er modellen. Byen er stedet for pludselige sammenstød, for sameksistenser af heterogene elementer. Og maskinen i sin traditionelle form er stedet for den utrætteligt dunkende, mekaniske puls og en metallisk råhed.

Musique concrète dyrker collage-princippet (byen) og fx minimalismen benytter sig – med inspiration fra bl.a. den tredje verdens musik – af en stift rytmisk repetition (maskinen). Der er sjældent tale om en direkte tematisering af byen og maskinen, men disse kulturelle og kropslige erfaringer sætter sig igennem i musikken såvel som i andre kunstarter i det 20. århundrede.

Man ser her omridset til en uorganisk æstetik, som blandt andet indbefatter den elektroniske musik frem til i dag. Den elektroniske musik, har i kraft af mediet et uorganisk udgangspunkt. Med den digitale teknologi er vi tilsyneladende trådt endnu et skridt væk fra naturen og det organiske. Men så enkelt er det ikke. Både fordi mange ELM-komponister, som det vil fremgå andetsteds i artiklen, søger efter det irrationelle i maskinen, og fordi naturen stadig spiller en vigtig rolle hos fx Biosphere, der på kølig vis giver sig i kast med sublime naturfænomener på et helt andet musikalsk grundlag end det romantiske, og derfor også udtrykker en anden og nutidig naturerfaring.

### **3. Ånden i maskinen – støj, fejl og skrøbelighed**

Vi har det med at betragte computere som køligt rationelle størrelser. De gør hvad de får besked på. De laver blot beregninger af logaritmer i binære koder. Og logaritmer i binære koder er meget, meget rationelle, synes vi. At vi samtidig hver eneste dag skælder vores computer ud fordi den opfører sig irrationelt er ikke noget der ændrer voldsomt ved denne grundopfattelse.

På samme måde opfattes den elektroniske musik også ofte af udenforstående som noget køligt og kalkuleret, en uddrivelse af det menneskelige fra musikken. Menneskemusikken er blød og varm og analog og kropslig og organisk. Computermusikken er kold og beregnende og digital og stiv og maskinel. Mennesket er en fejlbarlig autonom, maskinen er en ufejlbarlig slave. Mennesket er subjekt, maskinen er objekt. Så enkelt er det bare ikke. For at nå dertil vil jeg gå en omvej omkring støjen.

I begyndelsen af det 20. århundrede begyndte visse komponister at interessere sig for de lyde som hidtil var blevet regnet for umusikalske. Musikken havde rendyrket visse klange og udelukket andre. Musikkens indoptagelse af støjen var på én gang en anerkendelse af hverdagens (især byens) lyde og af de klanglige kvaliteter der hidtil var blevet afvist som grimme og rå. Der skete hermed en meget kraftig udvidelse af musikkens klangmuligheder, og heri ligger en del af grunden til at man kan se klangen som en meget vigtig musikalsk parameter i det 20. århundredes musik generelt.

Rockmusikkens brug af støj var især knyttet til den elektriske guitar og forstærker, nærmere bestemt til de lyde som det ikke var meningen skulle komme ud af dette instrument, men som var et biprodukt ved det, nemlig nogle grimme fejlllyde som feedback og forvrængning. Guitaristerne begyndte i 60'erne (med Jimi Hendrix og Velvet Underground som højdepunkter) at dyrke fejlllydene som en del af instrumentets musikalske virkemidler – de gjorde støjen til signal med nogle kraftfulde virkninger til følge. I 80'ernes postpunk blev guitarstøjæstetikken rendyrket på forskellige nyskabende måder af bands som fx Sonic Youth, The Jesus & Mary Chain, My Bloody Valentine og Band of Susans. I dag er brugen af guitarstøj blevet en del af mainstream, og fornyelsen kommer ikke længere fra den egentlige rock-musik.

Støjen er det som musikken traditionelt set har fortrængt, og som historisk er vendt tilbage med fornyet kraft i denne musik selv. Støjen er gruset i det velsmurte og velklingende maskineri. Støjen er blandt meget andet lyden af det som ikke virker og affaldslyde fra det som virker.

Den elektroniske musik har, præcis ligesom rockmusikken, udforsket materiellets egne støjlyde, især de senere år. Cd'en, der går i hak, computeren der overfodres med information så den tilter eller angribes af en virus etc. Fluxus-kunstneren Yasonau Toné begyndte allerede i slutningen af 80'erne at præparere cd-skiver med tape, tyggegummi og barberblads-ridser, så afspilleren afgav den velkendte og berygtede lyd af fejl på skiven (tjuk-tjuk-tjuk-tjuk) og det viste sig at der her

lå mange lydige nuancer og ventede, ud over det rent konceptuelle greb der udforskede mediets skrøbelighed. Hermed banede han vejen for den ELM-genre der kaldes "glitch". Glitch har siden udviklet sig i mange retninger, og som regel kombineres lydene af maskinernes fejl med andre, gerne blødere lyde. Som det kan høres hos kunstnere som Oval, Andreas Tilliander, Microstoria, Jonas Olesen, Txture og Pixel er det muligt at skabe forunderlige skønheder med brug af glitch-teknikker. De lyde som i deres rene form er næsten ubærlige i længere tid ad gangen får her, i syntesen, en ambivalent karakter mellem det grimme og det lækre. Og mere end det, maskinen danner grundlag for en musik så varm, skrøbelig og fin at mennesket til sammenligning næsten fremstår voldeligt stiv i sin bastante bøvedhed.

I forsøgene på at lave kunstig intelligens betragtes evnen til irrationalitet og underbevidsthed som den store udfordring, og man forsøger at inducere flere uberegneligheder og tilfældighedsfaktorer som en del af væremåden hos en sådan intelligens. Man forsøger at "besjæle" maskinen, ikke ved at give den en sjæl, men ved at få den til at opføre sig som om den havde en. Måske er det blot det vi mennesker gør, siger nogen, opfører os som om vi havde en sjæl?

Glitch-musikken arbejder med teknologiens irrationelle sider, og understreger at ikke kun mennesker er fejlbarlige. Maskinen besjæles musikalsk og tit med uforudsigelige resultater. Kunsten bliver hermed i egentlig forstand eksperimenterende.

#### **4. På vej mod en objektiv sensibilitet**

At kunstens fornemste opgave er at udtrykke følelser, og at følelser er noget inderligt-subjektivt, har været den herskende holdning siden romantikken. I 50'erne og 60'erne (og med inspiration fra den gamle avantgarde) begyndte kunstnerne og komponisterne i stigende omfang at gøre op med denne ide og skabte kunst der ikke kunne betragtes som inderlig i nogen forstand. Især inden for musikken provokerer det instinktivt mange at der er nogen der komponerer med udgangspunkt i systemer eller tilfældigheder snarere end ved at bruge deres særlige, musikalske intuition til at skabe skønne klange.

Det viser sig da også ofte at systemerne er åbne og sjældent rigide, og at musikken kan være udtryksfuld uden at være inderlig, som hos fx Iannis Xenakis, der komponerede ved brug af stokastiske systemer og arkitektoniske modeller, og alligevel skabte alt andet end kølig musik. At kunst udtrykker noget er ikke ensbetydende med at kunstneren videregiver personlige følelser, som lytteren så overtager og mærker igen. Jeg vil gerne objektivere den model.

Kunsten skaber objekter og gestus med betydning i en konkret kontekst snarere end åndelige forbindelser til kunstnerens indre liv. Og samtidig eksisterer de kun for så vidt de bliver genstand for en erfaring. Denne erfaring involverer et subjektivt moment, idet vi udlåner vores sans-, tanke-, og føleapparat i en registrering af værkets objektive, men åbne, betydningspotentiale. For at kunsten overhovedet fuldbyrdes som betydning sættes der altså en dialektik i gang mellem subjekt (tilskuer, modtager, medaktør, publikum) og objekt (værket, gestusen). Dette sker i en institutionel kontekst, der selv



afsætter betydning og definerer rammer for dialektikken.

Heri ligger også kunstens kritiske potentiale, dvs. muligheden for at give en erfaring der på én gang rammer præcist i forhold til den kulturelle erfaring i en bestemt historisk situation, og samtidig yder en modstand mod denne situation ved at udtrykke det som ellers ikke artikuleres, eller gøre det manifest på en måde der åbner for en ændret opfattelse. Ved at lade os møde sansninger og følelser der rækker ud over det vi kender alt for godt kan kunsten udfordre vores vane-mæssige opfattelse af verden. Der er altid en tættere sammenhæng mellem sansning, følelse og tanke end den herskende opfattelse vil vide af.

Den elektroniske musik rummer selvsagt en anden sensibilitet og et andet udtryk end den meste akustiske musik. Lyden af det teknologiske er en del af æstetikken. Den elektroniske musik er ikke dermed mindre følsom end anden musik, men den afspejler at vores følelsesliv er blevet devist teknologiseret. For så vidt er den mere følsom, mere fintfølede, end den musik der hult udbasunerer fortærskede følelser uden at være lydhør over for hvor den befinder sig.

## **5. Minimalismen historisk set – historisk refleksion I**

At begive sig ud i de store historiske penselstrøg indebærer ofte urimelige generaliseringer og bastante konstruktioner, men på den anden side kan det være oplysende og inspirerende ind imellem at zoome ud fra de musikhistoriske detaljer og kigge på hvilke åndshistoriske bevægelser de er en del af.

Skal man anskue minimalismen i en sådan optik, må man gå tilbage til begyndelsen af det 20. århundrede og den omsiggribende lede ved den romantiske musiks store armbevægelser og stadigt mere udflydende harmonik som slog igennem hos de mere følsomme hjerter i avantgarden. Romantikken og hele det romantiske tonesprog syntes mere og mere ude af trit med en omsiggribende modernisering, og blandt de mange modreaktioner vil jeg nævne to:

For det første det fokus på nye klange og støj som er beskrevet andetsteds i denne artikel.

For det andet opgøret med dur-mol-tonaliteten til fordel for en fri tonalitet (ofte kaldet 'atonal'). I stedet for den klassiske musiks narrative logik af harmoniske relationer i forhold til hvilke en akkord lægger op til at blive fulgt af en anden, blev tonerne nu frie, og der var ikke længere nogen regler for hvilken tone der kunne sættes hvor. Det var Schönberg der tog det afgørende skridt, og det var også ham der siden tog skridtet at rationalisere den fri tonalitet i et nyt system, tolvtoneteknikken, der skulle garantere at man ikke "faldt til patten" og begyndte at komponere tonalt.

Efter 2. verdenskrig var dette behov endnu større, idet den romantiske musik med sin svulstighed havde fået uundgåelige associationer til Det Tredje Rige, og komponister som Boulez og Stockhausen gik endnu videre i forsøget på at rationalisere sig bort fra tonaliteten og al dens væsen ved brug af komplicerede (ofte matematiske) systemer. Dette blev betragtet som en udrensning (og det ubehag denne meta-

før vækker er reel nok), en eliminering af den belastede tradition med henblik på at skabe et helt nyt tonesprog. Det var en del af dette tonesprogs absolutte regler at det ikke måtte basere sig på konsonanser (altså vellyde i traditionel forstand) og gentagelser, og det blev diskuteret om det nogensinde igen ville kunne være gyldigt at spille en treklang (dvs. en traditionel dur- eller mol-akkord). Det havde Schönberg ment før krigen at det ville blive; han så egentlig den dissonansbaserede musik som en fase, og ville ikke blive overrasket hvis man igen en dag ville kunne lave konsonant musik uden at falde til patten.

Og, hvis man skal tage munden for fuld, måske var minimalismen denne nye konsonansbaserede musik der ikke faldt til patten. Her kunne komponisterne lave uhyre enkel og repetitiv musik uden at det lød som før. Og i 60'erne var minimalismen da også et af de friske nye alternativer til en kommerciel og konform popmusik på den ene side og en nogle gange meget esoterisk kompositionsmusik på den anden. Ligesom med fx den avancerede jazzmusik og den gryende progressive rockmusik sås her muligheden for en tredje vej. At minimalismen siden er stivnet i klichéer og hos visse af dens grand old men også har begået en tilnærmelse til det romantiske er så en anden snak.

Den minimale ELM som tegner sig i dag forfalder ikke til den storladne og poppede koncertsalsklang som den nodebaserede minimalisme ofte er havnet i. Den har både et andet publikum og en anden sensibilitet. Den er digitalt skrøbelig frem for akustisk bastant. Den udforsker ikke så meget harmoniske og melodiske gentagelsesmønstre som klanglige forskelle i det som ligner hinanden og klanglige synteser af de lyde som ikke ligner hinanden.

Den er dog ofte, som minimalismen, meditativ. La Monte Youngs afsøgning af en drone spillet på akustiske instrumenter i begyndelsen af 60'erne er ikke væsensforskellig fra Panasonics afsøgning i 90'erne af en elektronisk genereret tone, der meget langsomt ændrer klanglig karakter. Man kan ikke lytte rastløst til denne musik uden at blive irriteret. Man må gå ind på den meditative præmis og acceptere at det kan være spændende og bevidsthedsudvidende at høre minimale klanglige forskydninger og intet andet. Hvis dette er kernen af minimalismen, så er dens arv til nutidens ELM ganske let at høre.

## **6. Ambient og den minimalistiske skulptur – historisk reflekison II**

Nogle gange kan omveje være frugtbare. Hvis man skulle vise sammenhængen mellem minimalisme og ambient i musikken kunne man gå omvejen ad minimalismen i billedkunsten – altså den minimalistiske skulptur (eller det minimalistiske 'objekt' som de selv foretrak at kalde det for at distancere sig fra den herskende skulpturelle tradition).

Minimalismen i billedkunsten ligner minimalismen i musikken på mange punkter. Et af dem er at de begge bevidst distancerer sig fra det som ofte kaldes for "modernismen" og andre gange "højmodernismen", nemlig henholdsvis den abstrakte billedkunst og den atonale avantgarde. På trods af de indlysende væsensforskelle mellem den

musikalske (europæiske) avantgardes objektivisme og den (amerikanske) abstrakte ekspressionismes heroiske subjektivisme, så var modreaktionen i begge tilfælde en ny enkelhed. I musikkens tilfælde som en reaktion mod den omsiggribende kompleksitet, i billedkunsten som en reaktion mod illusionismen og det relationelle (optagetheden af værkets indre relationer). Det simple har en kraft som kan tale på en tidssvarende måde, mente man begge steder.

For minimalismen i billedkunsten var en del af bestræbelsen at skabe kraftfulde objekter, der ikke havde nogen indre relationer som kunne optage beskueren, men i sin matter-of-fact-agtige fremtoning pegede på det konkrete rum og den konkrete situation det befandt sig i. Objekterne var tomme og blanke, næsten banale, og inviterede ikke til sanselige indlevelser. Ikke blot beskuerens placering i rummet, men også rummets yderlige beskaffenhed, de andre personer i rummet osv. blev en del af oplevelsen af værket. Hvadenten der var tale om en samling mursten arrangeret af Carl André på gulvet i et galleri eller en række ens kasser af Donald Judd stikkende ud fra væggen, så blev omgivelserne, ambiensen, uløseligt forbundet med oplevelsen.

Den amerikanske kunsthistoriker Michael Fried kaldte i 1967 dette for bogstavelighed og forbandt det med noget teatralisk. Mens det maleri som Fried så som særligt kunstnerisk netop overskred sin egen objekt-hed ("objecthood") og formåede at være andet og mere end et lærred i et rum, så var det minimalistiske objekt netop blot dette – et bestemt objekt i et bestemt rum. Og det så Fried som en aflivning af kunsten, der netop udmærkede sig ved en overskridelse, en illusion (også selv om den var abstrakt). Derfor kunne Fried sige at det teatraliske, det at kunsten relaterer sig til en situation og en dialog, var kunstens fjende. Det galdt om for alle de andre kunstarter at eliminere det teatraliske, der truede med at ophæve de essentielle skel mellem maleri, skulptur, musik og teatret selv.

Vi ved nu at det skulle gå lige omvendt, at netop det teatraliske og det tværestetiske greb om sig og i dag nærmest er blevet en selvfølgelighed. Også i musikken, særligt hos Cage og senere ambient-musikken, der ikke lagde vægten på et indre forløb i musikken, men på musik som teatralisk, som noget der klinger ind i en bestemt situation, og at de lyde og hændelser der omgiver musikken kunne blive en del af dens totaloplevelse.

Musikken bliver her objektiveret som et lydligt objekt i et rum, snarere end som en intens indre rejse i et narrativt tidsligt forløb. Og rummer derfor også ideen om en anden sensibilitet og en anden oplevelsesform. Ikke en koncentreret lytning, men en adspredt væren-til-stede med lyden som et af de elementer der præger situationen.

Ambient har ikke ganske overtaget musikkens verden – hverken som kompositorisk ide, som genre eller som lyttepraksis. Men den har manifesteret sig som en af mange gyldige måder at skabe og opfatte musik på, der – når den er bedst – ikke kan affejes som muzak eller stilhedsforskrækket lydteppe. Navne som Biosphere, Tomas Köner, Pulseprogramming, Curd Duca og utallige andre skaber nutidig, elektronisk ambient-musik der på én gang kan få lov at fylde rummet uden at være anmassende og samtidig være matricer for vigtige lydige

erfaringer.

Der er dog to ting man må bemærke ved ambient, som truer med at eliminere begrebet som genrebetegnelse. For det første at al musik kan opleves som baggrund i et konkret rum, og at al musik formentlig bliver det en gang imellem. For det andet at ambient-musik på sin side også er velegnet til intense, indre lytteoplevelser på cd med lukkede øjne.

Ambient er altså måske ikke så meget en genre som det er en måde at situere musik på. Ambient er musik som teatralisk objekt.

#### LITTERATUR

Michael Fried: "Art and objecthood" i Artforum sommer 1967.

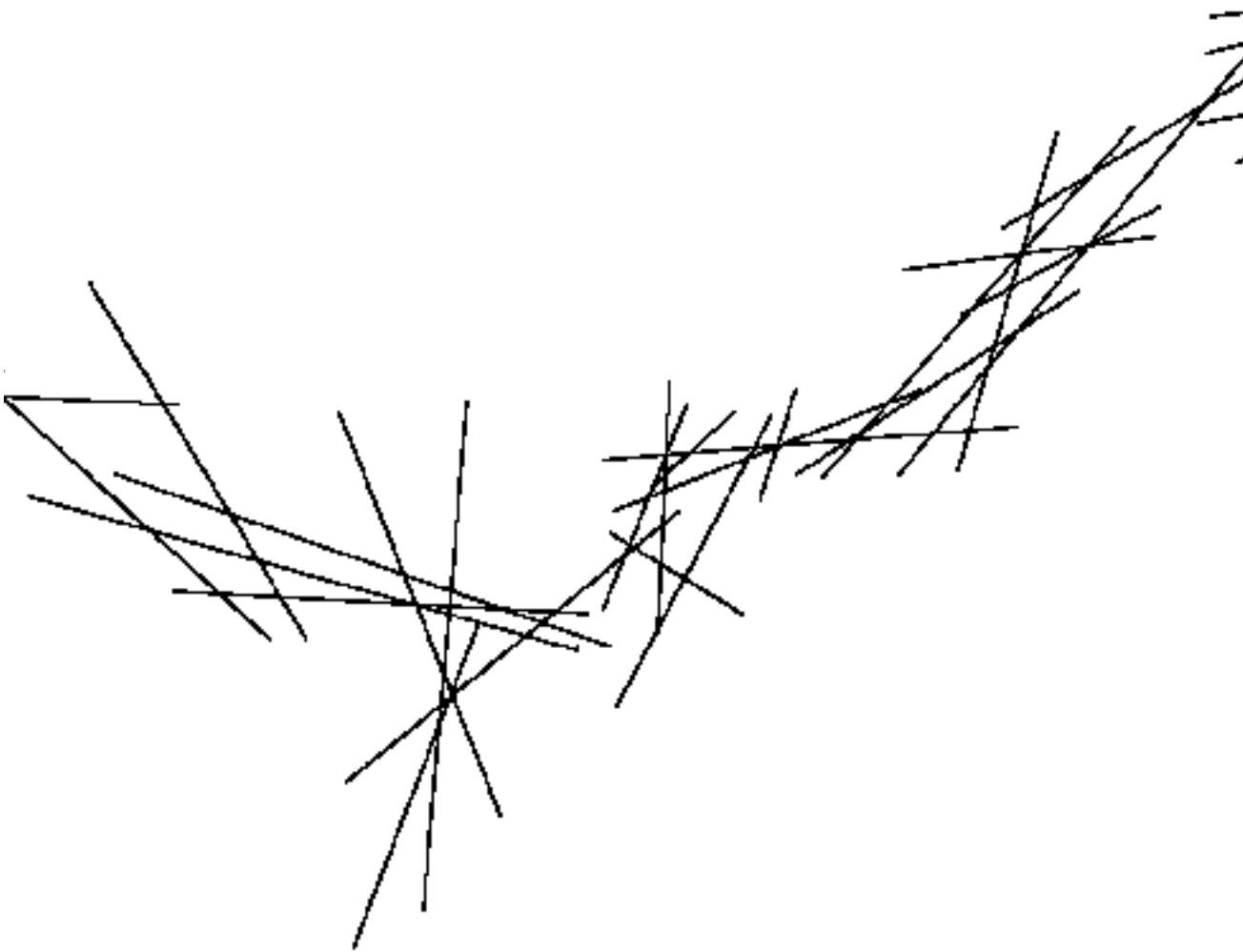
Torben Sangild: Støjrock og støjens æstetik. Udkommer på Forlaget Multivers, efterår 2002

Torben Sangild: The Aesthetics of noise. Datanom 2002  
[www.datanom.com/noise](http://www.datanom.com/noise)

1) Dette begreb om det indeksikale stammer fra filosofen C.S. Pierces meget indflydelsesrige tredeling af tegntyper i ikon, symbol og indeks, hvor ikonet henviser ved lighed, symbolet ved konvention og indekset i kraft af et (ofte fysisk) spor. De tre findes ofte på forskellige niveauer i det samme tegn.

2) For en grundig gennemgang af My Bloody Valentines musik se Torben Sangild: Støjrock og støjens æstetik. En kortere version kan læses i Torben Sangild: The Aesthetics of Noise.

3) Se Sangild op.cit



# STØJ, 'NOISALITET' OG NOSTALGIA

## Electronic Listening Music som en samtids musik

af Henrik Marstal  
Musiker, forfatter  
og mag.art. i  
musikvidenskab.  
Han har siden  
2000 publiceret en  
række fagartikler  
og bøger om bl.a.  
elektronisk  
musik.

### En indledning

En guru mindede engang om sandheden i disse kloge ord: "The moment you label something, it's the end." Jeg har flere gange tænkt på ordene i forbindelse med dette essay om den musikalske praksis som med en ikke særlig præcis fællesbetegnelse (men hvor mange musikalske fællesbetegnelser er for resten det?) kaldes Electronic Listening Music (ELM). For umuligheden af og urimeligheden i at beskrive ELM-scenen set under ét med de alt for brede penselstrøg som jeg uundgåeligt kommer til at male på så begrænset plads som her, har netop at gøre med sandheden i guruens ord. ELM-scenen kan nemlig dybest set slet ikke kaldes en scene. Den er ikke mere en scene end fx "rockscenen" i bred forstand har været det gennem årene – og hvor meget har Meat Loaf egentlig til fælles med P. J. Harvey, når det kommer til stykket? Men så alligevel: På nogle afgørende punkter har de musikere der optræder på SeeSound-festivalen altså helt evident langt mere til fælles med hinanden end med andre elektroniske musikere, fx de der laver drum'n'bass- eller big beat. Det er disse fællestræk jeg vil fokusere på her snarere end de mange forskelle der også eksisterer inden for ELM-scenen – "the end" eller ej.

Mine tanker angående ELM har særligt kredset om nogle æstetiske positioner i genren som jeg finder tankevækkende og som jeg på de følgende sider gerne vil reflektere lidt over. Dog vil jeg afholde mig fra at foretage alt for dristige konklusioner, simpelthen fordi den stadig er en relativt ny genre uden entydige kendetegn, og fordi dens æstetik lader til at have en særlig skrøbelighed indbygget i sig der modsvarer musikkens undertiden næsten gennemsigtige porøsitet.

Den første position som jeg vil tale om, har at gøre med anvendelsen af digitale, summende støjlyde snarere end toner som musikalsk materiale i ELM. Denne anvendelse kan muligvis ses som udtryk for at vi så småt er på vej til at forstå den omgivende hverdagsstøj som en særlig ambient lydverden – som følge af den vestlige verdens bevægelser fra industrielt samfund til informationsamfund.

Den anden position har mere specifikt at gøre med de anvendte støjlydes relationer til den omgivende verden. Da der i ELM er en tæt

1) Se Jakob Weigand Goetz' definition og diskussion af begrebet på side xx.

2) Festival'en der er den direkte anledning til dette essay, finder sted den 14.-20. oktober 2002 på Roskilde Universitet Center i Danmark.

3) De ELM-navne som jeg her og andre steder løbende refererer til, optræder alle på SeeSound.

4) John Cage: Silence. Lectures and Writings. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1973 (opr. 1961), s. 4.

5) Torben Sangild: The Aesthetics of Noise. København: Datanom, 2002, s. 6.

6) Simon Reynolds: *Blissed Out. The Raptures of Rock*. London: *Serpent's Tail*, 1990, s. 60.

7) Emmanuel Grynspan: *Bruyante techno. Réflexion sur le son de la free party*. Nantes: *Mélaine Seteun*, 1999, s. 49.

8) Jacques Attali: *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis & London: *University of Minnesota Press*, 1985. Oversat af Brian Massumi fra *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: *Presses Universitaires de France*, 1977, s. 6-9.

9) Roland Barthes: "The Grain of the Voice", i: *Image, Music, Text*. London: *Fontana Press*, 1977, s. 179-189.

10) Henrik Marstal & Henriette Moos: *Filtreringer – elektronisk musik fra tonegeneratorer til samplere 1898-2001*. København: *Høst & Søn*, 2001, s. 316-317.

11) Attali, s. 13

12) *Ibid.*, s. 33.

13) Henrik Marstal: "Harmonikkens enkelhed – enkelhedens harmonik. Droner og dronestrukturer i techno, metal rap og ny elektronisk folkemusik." *Musik & Forskning* 25, 1999/2000, s. 132.

14) *Ibid.*, s. 147.

15) Ordet 'noisalitet' er afledt af det engelske for støj (noise) og er et til lejligheden konstrueret ord. Overført til de tre hovedsprog kan udtrykket betegnes med følgende (ligeledes konstruerede) ord: noisality (eng., afledt af tonality), bruitalité (fr., afledt af tonalité) samt Geräuschaltität (ty., afledt af Tonalität).

16) Se hertil Andrew Feenberg: "Subversive Rationalization: Technology, Power, and

forbindelse til hverdagens lydlandskaber, fordi der i så høj grad anvendes støjlyde som vi alle er omgivet af til daglig, giver det i denne musik mening at tale om tilstedeværelsen af en særlig noisalitet snarere end gængs tonalitet, i hvert fald i dele af ELM-musikken.

Den tredje og sidste position som jeg vil tale om, har at gøre med at ELM ikke blot henter sit lyd-mæssige materiale og potentiale fra nutiden, men også fra fortiden. Det skyldes at ELM som et postmoderne lydprojekt overordnet er indlejret i en praksis, hvori en 'fragmenteret traditionsbevidsthed' har stor gyldighed, ligesom den også har det inden for megen anden nutidig musik, ikke mindst på de elektroniske scener. Elementer fra tidligere tiders musik og driftslyde fra ældre lydteknologier bliver ikke mindst via samplingstankegangen her anvendt som fritstående artefakter der ikke nødvendigvis udtrykker en kontinuerlig traditionsbevidsthed, sådan som man ofte har set det i fx rockmusikken. Ældre, musikalske traditioner lever videre i ELM, sådan som traditioner altid har gjort det i musik, men altså ikke udelukkende som deciderede videreførelser. Nej, traditionerne anvendes her primært som retrospektive relikvier af nostalgisk art. Her fungerer de som en slags legitimering af det rent digitale (og dermed ikke-analoge) projekt som ELM – hvori labtop'en er det primære kompositionsredskab – pr. definition er.

Forhåbenligt kan opstillingen af disse tre positioner der mere eller mindre åbenlyst er relaterede til hinanden, inspirere læseren til selv at reflektere videre over den musik der kan høres på SeeSound, og som i hvert fald i mine ører repræsenterer en af de mest lytteudfordrende og måske også en af de mest lytteegnede blandt nutidens elektroniske musikscener.

## Støj som signal

ELM-musikken kan langt hen ad vejen karakteriseres som en atonal musik. Jeg mener ikke atonal i den betydning af udtrykket som man i begyndelsen af 1900-tallet tillagde bl.a. Arnold Schönbergs ekspessionistiske værker: Nemlig som en betegnelse for musik uden noget defineret tonalt center. Nej, med atonal mener jeg blot en musik der enten slet ikke eller kun delvist består af toner i den traditionelle betydning af ordet, dvs. lyde frembragt af musikinstrumenter med klart definerede tonehøjder. Det gennemgående musikalske materiale i ELM er kun til en vis grad toner i en gængs opfattelse af ordet og i langt højere grad reelle og imiterede støjlyde eller digitale maskinlyde med ubestemmelige tonehøjder. Når der endelig arbejdes aktivt med tonalitet, foregår det ofte med tonale klangflader spillet på eller samlet fra synthesizere eller klaverer, og hvor klangfladerne har en udpræget statisk karakter derved at de enten slet ikke eller kun langsomt ændrer sig. Det er i hvert fald tilfældet hos Biosphere, Opiate, Jakob K og txture, sådan som det også er i Brian Enos ambiente musik som ELM-scenen som helhed står i stor gæld til.

Tilbage i 1937 holdt komponisten og lydfilosoffen John Cage et foredrag med titlen *The Future of Music* hvor han blandt meget andet reflekterede over forholdet mellem musik og støj. Hvor vi tidligere, sagde han, har diskuteret forholdet mellem konsonans, dvs. sam-

Democracy". *Inquiry* 35/3-4, 1992, s. 301-302.  
Artiklen er genoptrykt i:  
Andrew Feenberg & Alastair Hannay (eds.):  
Technology and the  
Politics of Knowledge.  
Bloomington, IN: Indiana  
University Press, 1995.

17) Marstal & Moos, s. 280.

18) Thomas Ziehe:  
"Fremad mod halvtredserne? De unges livsprojekter i spændingsfeltet mellem det postmoderne og nykonservatismen", i:  
Ambivalenser og Mangfoldighed. En artikelsamling om ungdom, skole æstetik og kultur, redigeret af Johan Fornäs og Elo Nielsen, oversat fra tysk af Hans Christian Fink. København: Politisk Revy, 1995 (opr. 1989), s. 11-12.

19) Den i både dansk og international sammenhæng profilerede ELM-musiker Thomas Knak (aka Opiate) har eksempelvis ved flere lejligheder berettet om den enorme betydning som barnets forestillingsverden og legende holdning til livet har haft for hans egne musikfrembringelser. Se hertil undertegnede samtale med Knak i Henrik Marstal: Alt hvad musikken kan. Samtaler om musik og liv. København: Aschehoug, 2002, s. 160-177, særligt s. 167-170.

klang, og dissonans, dvs. mislyd (et helt grundlæggende, væsentligt forhold i vestlig harmonisk og tonal tænkning), vil vi i den umiddelbare fremtid komme til at diskutere forholdet mellem støj og såkaldte musikalske lyde. Det er profetiske udtalelser som denne (ja, Cage var vel egentlig en profet) der har gjort ham til den person hvis tanker om lyd måske har haft den mest gennemgribende indflydelse på den vestlige musikkultur siden ca. 1960. For Cages profeti har i forbløffende udstrækning vist sig at gå i opfyldelse, ikke blot i forhold til efterkrigstidens avantgardemusik, men også i forhold til populærmusikken og dens mange elektroniske afledningsformer, deriblandt ELM. I rockmusikken har der nemlig været en gennemgående tendens til at forholdet mellem konsonerende og dissonerende toner er blevet stadig mere lemfældigt som følge af at man har opfattet musikken som først og fremmest en praksis uden eksplicit formulerede regelsæt a la de som musikteoretikere siden middelalderen har udstyret den nodebaserede kunstmusik med. På utallige rockindspilninger kan man i hvert fald høre tilsyneladende umotiverede og i streng forstand dissonerende tonesammenstød mellem fx korstemmerne, simpelthen fordi sangerne ikke altid har vidst eller kunnet høre hvad hinanden sang og desuden undertiden har ændret deres stemmer en smule fra gang til gang, enten fordi de har været inspirerede eller fordi de bare ikke rigtigt har kunnet huske hvad de sang forrige gang nummeret blev spillet.

I den nyere, elektroniske musik har forholdet mellem konsonans og dissonans været endnu mere lemfældigt som følge af brugen af præindspillede lydclåne (som fx i hip-hop) og samplinger. I og med at musikken her i langt mindre grad er frembragt on the spot af levende musikere, men snarere konstrueret (idet den ofte er baseret på allerede eksisterende lydmateriale), bliver sammenstillinger af tonalt kolliderende passager langt hyppigere. Et skoleeksempel på det er Trickys 'Feed Me' fra debutalbummet Maxinquaye (Island Records, 1995), hvor den overordnede toneart (i keyboards og melodi) helt indiskutabelt er g-mol, mens den samlede bas ikke desto mindre konsekvent spiller i a-mol. For et analytisk, skolet øre lyder nummeret med sin modstilling af disse to forskellige tonearter ret besynderligt, ja direkte forkert! Men for Tricky kan modstillingen eller måske snarere sammenstillingen have medvirket til at give nummeret en særlig karakter, og måske har han endda i kraft af eventuelt manglende klassisk-teoretiske skoling slet ikke opdaget at der skulle være noget galt i det. Nummeret er derfor ikke blot et eksempel på at i traditionel forstand uskoledede musikere har kunnet berige musikken med nye, overraskende påhit netop i kraft af deres uskoledethed. Det er også et eksempel på at forholdet mellem konsonans og dissonans, sådan som Cage forudså det, ikke nødvendigvis er noget man længere tager særligt hensyn til. Schönbergs vision om "dissonansens frigørelse" som i årene under og efter Første Verdenskrig fik ham til at formulere sit ahierakiske tolvtonesystem hvor begreberne konsonans og dissonans ikke rigtigt gav mening længere, har altså i rockmusikken og især i den nyere, elektroniske musik fået et helt anderledes betydningsindhold som hverken Schönberg selv eller for den sags skyld hans stærkeste kritikere kan have forestillet sig.



I forhold til Cages profeti gælder det desuden at denne musiks realisering ved hjælp af elektroniske lydteknologier – lige fra den elektriske guitar over lydstudiets muligheder for lydmanipulering til sampleren – har medført at musikken generelt set er blevet gradvist mere støjende. Det skyldes ikke blot fx rockmusikkens fysiske lydtryk, men også at de involverede lydteknologier (forstærkere, effektpedaler m.v.) i sig selv brummer eller støjer som følge af de interne, elektroniske kredsløb. Samtidig har decideret toneforvrængning her spillet en rolle for rockguitarister siden midten af 1960'erne som følge af bl.a. forvrængerpedalens fremkomst, og der er i rockmusikken utallige eksempler på guitartoner der i lydbilledet fremstår så forvrængede at de nærmest er blevet til ren støj – tonernes oprindelige karakteristika, ikke mindst de fikserede tonehøjder, er her helt eller delvist udviskede. Rockmusikkens tradition for at anvende forvrængede lydsignaler som en del af det musikalske udtryk, er siden hen blevet videreført også på de elektroniske musikscener. Den støj der efter en traditionel tankegang burde udskilles fra tonen, fra "selve" musikken, har altså vist sig at have en særlig kvalitet indbygget i sig. Støjen er med andre ord blevet legitimeret som signal.

ELM er som støjmusik betragtet endnu et blandt adskillige forsøg inden for den nyere avantgarde- og populærmusik på at sætte det omgivende samfunds støj i system, ved så at sige give den en formuleret udtryk. Den er en nutidig støjgenre der primært arbejder med digitale støjlyde som i deres natur ikke er så brutale og aggressive som fx den industrielle støj. I den digitale epoke er der nemlig foregået en kvalitativ forandring af hverdagens repertoire af støjlyde fra det energiske og aggressive (fx fabrikernes larm og skrivemaskinernes klappen) til det mere afdæmpede og nærmest behagelige (fx computernes summen og de støjsvage kopimaskiner). Selv transportmidler som biler, fly og tog er blevet stadigt mere støjsvage gennem de senere år, ligesom køkkenapparatur og hårde hvidevarer også er blevet det. Derved har støj som semantisk udtryk fået en anden funktion end den har haft i ældre støjgenrer som industrial, støjrock, heavy metal og dele af den elektroakustiske musik. Her er støjansendelserne traditionelt blevet tolket som ikke blot som en slags "betydningens antitese", men også mere specifikt som en trussel mod den gældende sociale orden eller simpelthen som en subversiv kraft eller magtfaktor. Men i den digitale tidsalder som ELM repræsenterer, kan anvendelsen af støj snarere forstås som et udtryk for en ny, samfundsmæssig tolerance: At anvende støj i en musikalsk sammenhæng er ikke længere nødvendigvis udtryk for modstand eller subversion, men snarere for en accept af støj som et grundlæggende, ambient lydtilkøb i den postmoderne virkelighed. Det er derfor fristende at forstå ELM som en musikform hvor hverdagstøjens æstetiske potentiale søges realiseret fuldt ud med dens anvendelser af døsig, meditative og tæt omsluttende digitale støjlyde a la de som vi kender fra dagliglivet, og som vi derfor kan genkende i en kunstnerisk formidlet form.

Netop dette forhold gør ELM absolut nutidig i sit udtryk. Og måske kan genrens musikalske frembringelser give os et vink om at et paradigmeskift i den generelle opfattelse af hverdagsstøj er på vej. I det

21. århundrede handler det i musikken ikke længere så meget om at sætte støjen i system for at kunne overleve den, men snarere om at realisere den æstetisk: Støj er ikke længere nødvendigvis noget ubehageligt, men er med Roland Barthes' udtryk snarere blevet "jouissance", dvs. pirrende nydelse. For i takt med at informationsamfundet har udviklet sig, er det vestlige menneskes hverdag, arbejdsliv, velfærd og selvforståelse nemlig i højere grad blevet knyttet til de digitale teknologiers støjsvage processer. Man kan derfor forestille sig at det 21. århundredes musik i stigende grad vil være knyttet til denne summen, mens fx industriel støj vil ophøre med at være et tidssvarende, musikalsk element og i stedet antage en nostalgisk karakter. Med andre ord vil den subversive musik der ifølge Jacques Attali altid vil eksistere i et samfund, muligvis ikke længere være at finde i støjbærende musik som fx industrial, heavy metal og hård rock i fremtiden. Støj – også i musikalsk form – vil altid kunne destruere enhver social orden og erstatte den med en ny, hævder Attali videre. Men hvad nu hvis støj som følge af at vores lydige hverdag har ændret karakter med tiden holder op med at være bundet til fænomener som magt, kontrol og social orden? I så fald vil støjens destruktive karakter både i fysisk og overført forstand ændre sig radikalt og få langt mindre gennemslagskraft i kunstneriske udtryksformer som musik. Man kan derfor sagtens forestille sig at de kommende årtiers pendants til navne som Rage Against The Machine, Marilyn Manson, Eminem, Slipknot og Einstürzende Neubauten i stedet vil finde andre, mere tidssvarende og dermed mere overbevisende måder at fungere subversivt på.

## **Droner og 'noisalitet'**

Som så megen anden electronica er ELM en genre hvor det ofte er et grundprincip at anvende såkaldte dronemønstre i den musikalske udformning. I det omfang musikken består af klingende toner, benytter den sig som et gennemgående stilelement altså ofte af en underliggende drone. En drone kan forstås som et statisk, harmonisk fundament i form af en enslydende grundtone eller klang der konstant ligger under musikken, uanset hvad der ellers sker i den. Som fænomen går dronen tilbage til den traditionelle musik og har gennem tiderne været en realitet i adskillige kulturers musikudfoldelser, både i og udenfor Vesten. Det nok bedst kendte eksempel er sækkepipen, hvor der under melodien altid ligger en lang, udstrakt grundtone (eller evt. flere toner). Af andre droneinstrumenter kan nævnes den australske didgeridu, den europæiske drejelire, den indiske sitar samt jødeharpen der kendes fra flere forskellige kulturer.

I megen rock og soul fra især 1960'erne anvendes der også drone-lignende fundament, forstået på den måde at det harmoniske fundament er ens nummeret igennem. Hos James Brown er det især tydeligt: Her er musikken ofte baseret på en og samme basfigur, dvs. hvor bassen spiller et kort forløb over samme akkord som så gentages igen og igen i en uendelighed. Fænomenet kaldes et groove og betegner altså en kæde af korte, identiske forløb i musikken, som melodien eller andre musikalske parametre så kan udfolde sig henover. I nyere

elektronisk musik har man videreført denne praksis, idet musikken i både techno, house og andre, relaterede stilarter – deriblandt ELM, sådan som det kan høres hos bl.a. Andreas Tilliander, Mikael Stavöstrand og fx randomiz – ofte ligeledes er baseret på et kort forløb over samme akkord i bassen der på computeren så er kopieret eller loopet igen og igen.

Droner har den særlige fænomenologiske egenskab at de inviterer lytteren til fordybelse og trance, hvad enten de bliver realiseret på en sækkepibe eller til et rave i form af elektronisk genererede grooves. For i og med at den akkordiske bevægelse eller udvikling som ellers altid har været et særligt kendetegn ved europæisk musik, er helt eller delvist fraværende (det eneste harmoniske fundament er her netop dronen), får musikken – i samarbejde med de underliggende rytmer eller beats – en særlig monotoni der for en tilhører i kropslig bevægelse vil tendere mod at blive oplevet som tranceskabende. Især i techno og relaterede undergenerer understreges det af at der i musikken ikke forekommer egentlige melodiske forløb og af at musikken i øvrigt ofte er instrumental. En af ravets vigtigste rituelle funktioner er netop at bringe tilhørerne i en slags trance, hvor dansen i samspil med musikken, lysshowet og festen er central. I ELM har dronerne en lignende tranceskabende funktion, men musikken lægger slet ikke i samme grad op til fysisk bevægelse. Dens ofte sparsomme lydspor, dens brug af uregelmæssige beats, pauser samt de mange støjelementer gør den mere oplagt blot at lytte til, på trods af at den ofte har en vis groove-karakter. I lyttesituationen kan der altså indtræde en helt anderledes form for fordybelse som mere har at gøre med at musikken maner til eftertænkksomhed og med sine “behagelige støjlyde” søger at bringe ro i sindet, nøjagtigt som klubkulturens chill out-generer også overvejende gør det.

En afgørende og meget interessant forskel på ELM og så fx techno er den at de grooves og loops der anvendes, kun delvist består af toner og snarere anvender digitale støj- eller fejlllyde i en eller anden forstand. Lydene kan være samplede, men er ofte den udøvende kunstners egne lyde der opstår som følge af at den anvendte digitale computerteknologi presses ud over sine grænser eller decideret misbruges, hvorved en række fejlllyde opstår og efterfølgende indgår i det musikalske materiale. Vi har altså at gøre med en musikalsk praksis, hvor støjlyde i alle tænkelige og utænkelige udformninger anvendes mindst lige så ofte som toner eller klange, og hvor der i visse passager endda udelukkende benyttes diverse lag af støjlyde uden at begrebet tone på noget tidspunkt bliver meningsfuldt at bringe på banen. Når det er tilfældet, består musikken altså af støjlyde der i sig selv har dronekarakter, eftersom støjen er statisk og ikke ændrer sig afgørende. Musik af denne art har intet med tonalitet at gøre. Det organiserende princip der ligger bag musikken, kan i stedet betegnes med det mere adækvate udtryk 'noisalitet'. Støjlydene er her ligesom i enhver tonalitet principielt relaterede til hinanden i kraft af den musikalske sammenhæng de indgår i. Desuden kan de undertiden være underlagt en særligt dominerende støjlyd, hvorved der opstår et hierarkisk forhold mellem dem. Også denne omstændighed kan relateres til

tonalitetbegrebets hovedprincip om at alle toner er hierarkisk underordnet grundtonen (fx tonen c i C-dur).

Noisalitet er som begreb forstået et fænomen der har nær forbindelse til hverdagens støjlyde. Den lydverden som ethvert moderne menneske dagligt befinder sig i, kan nemlig opfattes som en kæde af noisaliteter. Karlheinz Stockhausen har engang berettet om den udsøgte fornøjelse det for ham som flypassager var at lægge øre til de støjdroner der ledsagede hans fly under dets bevægelse gennem luftrommet. Det var sidst i 1950'erne, og Stockhausen var på foredragsturné i USA. Under turnéen måtte han dagligt flyve fra sted til sted, og det hyppige antal flyture over et kort tidsrum var udslagsgivende for hans lydhørhed. Hvor andre passagerer der flyver meget, måske aldrig hører andet end en småirriterende støjdrone af brummende, monoton motorstøj under flyturen, hørte Stockhausen derimod et unikt lydlandskab med et virvar af mikroforandringer i frekvenser, teksturer og lydstyrker. I denne for Stockhausen aktive lyttesituation – der har en udpræget cagesk natur –, giver det god mening at forstå flyets støjdrone inden for rammerne af en veldefineret noisalitet.

At sætte sig i Stockhausens sted og få en lignende oplevelse, kræver ikke andet end at man indstiller ørerne på situationen. Og selvfølgelig behøver man ikke at sidde i et fly. En bil der skyder en konstant fart vil ligesom flyet frembringe en nogenlunde konsistent, stabil støjdrone og derved have en tilsvarende noisalitet, nøjagtigt ligesom støvsugeren, køleskabet, ventilatoren eller computeren vil have det. I princippet kan fænomenet også opleves i naturen, fx i forbindelse med havets brusen eller vinden i skovens træer. Sandsynligvis hører vi i vor hverdag langt flere støjlyde end musikalske lyde, og når vi endelig hører de musikalske lyde, sker det ofte til ufrivillig ledsagelse af støjlyde – som når bilradioens musik blander sig med lyden af bilen der kører, eller når stereoanlæggets musik blander sig med lyden af ringende mobiltelefoner og trafikken uden for vinduet. Forstået således er musik og støj i et højteknologisk samfund to størrelser der altid vil relatere sig aktivt til hinanden, netop sådan som Cage talte om det.

Vi er altså i vor hverdag omgivet af betydeligt flere noisaliteter end tonaliteter, og ELM reflekterer med sine støjdroner og støjgrooves aktivt denne omstændighed. På den måde kan ELM fortælle os noget afgørende om os selv på en ganske anderledes måde end megen anden musik, ja den kan måske endda fortælle os langt mere end vi på forhånd forestiller os, hvis vi ellers lægger aktivt øre til den. Den dynamiske sammenhæng mellem kunst og liv som de klassiske avantgardister ifølge flere senere kommentatorer søgte at realisere, og som i en vis forstand også var et mål for fluxusbevægelserne, er en sammenhæng som har spillet en rolle også i musikken – især i de tilfælde hvor hverdagslyde i konkret eller stiliseret forstand er indgået som et skabende element. At det fortsat sker, med ELM som et aktuelt eksempel, kan ses som et udtryk for at vi også i dag har brug for denne sammenhæng til at skabe mening og sammenhæng, ikke blot i den kunst og musik vi dagligt omgiver os med og lader os inspirere af, men så sandelig også i den lydige hverdag vi alle er et produkt af, og som vi lever og dør i.

## Nostalgi som kapital

De tidstypiske præferencer for nostalgiske anvendelser af fragmenter fra hele historien som vi i årene omkring årtusindskiftet har kunnet iagttage inden for populærmusik, billedkunst, litteratur, mode og andre områder, spiller også en rolle i ELM. Nostalgi – undertiden camoufleret som kitsch eller retro – er i disse år en særlig position som mange af os indtager for overhovedet at kunne holde tanken om Det ny ud. Det ny er ikke blot de utallige teknologisk betingede fænomener der er dukket frem i de senere år fra mobiltelefoner til Internettet, men også de ændrede sociale relationer der er en konsekvens af teknologiens øjeblikkelige, magtfulde indvirkning på samfundet. Denne udvikling foregår hurtigere end vi kan eller vil erkende, og nostalgien fungerer derfor som et filter der hjælper med at vænne os til at leve med Det nys uhyggeligt hastige fremmarch. Billedligt talt kan man derfor forestille sig at det nutidige menneske i sit dagligliv bevæger sig afsted i så strid en modvind at det må gå med ryggen til vinden og således have blikket rettet bagud, mens kroppen bevæger sig fremad. Med andre ord: Jo hurtigere det ny manifesterer sig, jo mere brug er der for at se tilbage.

I ELM er anvendelsen af nostalgiske elementer prægnant. Genren søger dels indad mod det kontemplative og eftertænkssomme, og dels tilbage i tiden på både et mentalt og konkret historisk plan. Især det sidste forhold er tankevækkende. For hvorfor dog anvende nutidige computerteknologier til at frembringe musik, når hensigten i sidste ende er at give musikken et nostalgisk islæt? Et svar kunne være at ELM's udøvere på den ene side ser nogle helt særlige udtryksmæssige muligheder i at anvende digital lydteknologi, mens de på den anden side i kraft af musikkens kontemplative karakter ser det som en dyd at tematisere nostalgien som en særlig kapital. I ELM sker det ofte i kraft af musikkens udbredte og gerne stilerede anvendelser af støjlyde der kendes fra ældre lydteknologier som gramfonen og kassettebåndoptageren. Pladerillestøj anvendes i stor stil hos bl.a. mikkelt metal, opiate og fx randomiz, og Alarm 112 arbejder tilsvarende med lyden af et kassettebånd der spoler fremad i hurtigt tempo. Derved indskrives disse musikere sig i en udbredt tradition i den nyere musikhistorie for at arbejde med teknologiens egne lyde, vel at mærke lyde der efter samtidens målestok mere eller mindre bliver opfattet som passé. For blot 20 år siden var de omtalte lyde en del af hverdagens lydlandskaber for alle aktive musikforbrugere – men nu er de det kun for plade-afficionados, DJ's eller for de der stadig anvender en kassettebåndoptager til at lytte til (eller frembringe) musik på.

Den teknologiske udvikling har vist sig at være irreversibel: Som bekendt befinder vi os i dag i den digitale tidsalder, og vi har ingen mulighed for at gå tilbage til den analoge tidsalder, hvor elektronisk frembringelse af lyd ikke var et spørgsmål om binære talforhold, men om fysisk, magnetisk prægning af lydlagringsmedier som netop gramfonpladen eller kassettebåndet. Men længslen efter den gamle tid er der, ikke mindst længslen efter de helt uudgrundelige, finurlige og måske endda magiske lyde som den spolende kassettebåndoptager og den skrattende pick-up-nål rent faktisk kan afgive, og som digitale

lydteknologier som sampleren, computeren, sequenceren og softwareprogrammerne indtil videre ikke rigtigt har noget korrelat til. Kort sagt: Som fungerende lydteknologier er digitale apparater simpelthen ikke nær så charmerende som analoge apparater. Nutidige musikere også langt uden for ELM-kredse lever da også med en hårdnakket forestilling om at analoge teknologier tenderer mod at frembringe en mere "sjælfuld" eller "varmere" lyd end digitale lydkilder eller effekter. Det har blandt andet at gøre med at de analoge teknologier er uforudsigelige, ujævne og fysisk påvirkelige, ja rent ud sagt mere menneskelige end de strengt forudsigelige og præcise digitale teknologier.

Alle lydteknologier har altså indbygget en særlig historicitet i sig, og fx er den karakteristiske lyd af pladerillestøj en musikalsk demarkation der i dag kan få de fleste voksne til med det samme at associere til tidligere tiders grammofonpladelytning. Det er denne historicitet som flere ELM-musikere arbejder med som et aktivt redskab – for der består af hvilken grund det nu kan være en særlig sammenhæng mellem det at se indad, at indtage en kontemplativ position og så det at se tilbage i tiden ved hjælp af nostalgia-rekvisitter. Det er i hvert fald en sammenhæng der kendes fra megen anden vestlig musik fra Gustav Mahler til Steve Reich og Arvo Pärt. Og nostalgi er også en udbredt musikalsk praksis i populærkulturen, hvor den ifølge den tyske socio-psykolog Thomas Ziehe generelt tjener en særlig refleksiv funktion blandt voksne musiklyttere som "lyden af gamle dage fra før verden gik af lave." Og så længe det ikke ser ud til at de digitale teknologier på nogen måde har etableret deres egen historicitet, vil denne bekenden sig til lyden af ældre lydteknologier nok fortsætte et stykke tid endnu i ELM – i hvert fald når musikken som her bliver frembragt af personer hvis tidligste erindringer som musikforbrugere er forbundet med lyden af pladerillestøj og kassettebåndets spolen.

Når alt dette er sagt, skal det dog også understreges at pladerilles-tøj ikke nødvendigvis altid behøver at være et udtryk for nostalgiske tilbøjeligheder hos udøverne. For netop denne lyd kvalitet er så udbredt i ELM at den er blevet til en stilindikator, til en lyd i sin egen ret som det giver mening at anvende udelukkende på grund af dens klanglige kvaliteter og ikke nødvendigvis på grund af dens semantiske indhold. Tilsvarende behøver anvendelsen af nostalgi ikke at være udtryk for en særlig længsel, heller ikke når den opfattes som kitsch eller retro. Anvendelsen kan lige så vel udspringe af nysgerrighed, af glæden ved at "gentage" fortidens lyde eller simpelthen af et ønske om på nærmest barnagtig vis at lege med lyd på en helt og aldeles uforpligtende – også historisk uforpligtende – måde. De nostalgiske kvaliteter i ELM rummer altså en dobbelthed i sig som forekommer kompleks fordi motiverne for anvendelsen ikke uden videre lader sig afdække, nøjagtigt som motiverne for frembringelsen af al anden kunst i øvrigt heller ikke gør det. Også i denne forstand er ELM med sin støj mættede magi en helt særlig, gådefuld musik som mine betragtninger på disse sider forhåbenligt ikke har medvirket til at gøre alt for meget mindre gådefuld.



# CHRISTIAN MARCLAY

av David Toop  
Musiker, curator,  
författare

“There was a racket fit to wake the dead. The gramophones tried to drown each other out.”

*From Dan Yack, by Blaise Cendrars*

Mike Hammer, Mickey Spillane’s tough guy private eye, suffered few scruples. There is a scene in Robert Aldrich’s 1955 film of *Kiss Me Deadly* in which Hammer prises information from an old man. He holds back from physical force, though he’s quite capable of that. He needs a lead, knows the old man has it, knows he won’t give it up without a struggle. “I know nothing,” says the old man, “Nothing!” Hammer knows he’s dealing with a passionate opera lover, so he starts on the old guy’s record collection. “Quite a stack a records you got here,” he says. “Hey! Caruso’s Pagliacci. That’s a collector’s item.” Snap it goes, broken in half. The old man crumbles. “Please, what you want to know?” Any information Hammer needs pours out, lanced like an abscess.

## SVENSK ÖVERSÄTTELSE !!!

A violent scene in a violent film, but something about the ruthlessness touches a sensitive nerve. Unlike CDs and other digital playback formats, the record is an object that perfectly symbolises and embodies its morbid role in the preservation and transmission of sonic culture. A spiral scratch, its gleaming dark circle is the black hole into which memories are poured, only to emerge again as ghost voices, life preserved beyond death. Frozen in time within the grooves, a voice, an instrument, a sound, becomes the living dead and is worshipped in the way that a loved one, deceased, may be adored for years by the bereaved.

From the earliest days in his working life, Christian Marclay has played with, and upon, such elements of sound, its visual manifestations, its metaphorical and symbolic significance, its central place in the documentation and fabrication of memory. “Marclay’s work with found photographs and found sound often explores the themes of absence and loss that always haunt the recorded object,” wrote Christophe Cox in his catalogue essay for *Audible Imagery: Sound and Photography*, shown in 2001 at the Museum of Contemporary Photography, Columbia College, Chicago.

Marclay’s *Record Without A Cover*, first released in 1985, was a perfect illustration of this. On a 12 inch vinyl record, all the information relevant to the work was printed in a spiral on the side without grooves. This included the title of the work; the instruction: “Do not

store in a protective package”; the technical nature of the content: “Manipulated records on multiple turntables”; along with the usual details of where, when, how and who with. In one sense, the work was a mechanically reproduced artefact conforming to all the standardised procedures of the entertainment industry yet the instruction to leave the record unprotected broke the first rule of record collecting.

Over time, the record gathers dust and dirt, scratches and perhaps more serious damage. In other words, it has a life that extends beyond the usual point of closure that occurs as soon as a recording enters the manufacturing and marketing stage of its existence. The sound, itself an aetherial, faintly nostalgic montage of previously existing recordings that includes a lot of surface noise, transforms over time according to the level of abuse the artefact receives at the hands of its owner (in my case, left in the sun to warp, where my cat could sit on it and stare out of the window at passing birds). Throughout the history of recorded music, we have been encouraged to take care of our records, to protect them from dust, dirt and grease. Marclay’s wit surfaces here, since he is acutely aware of the structures of serious collecting (whether for obsessive or financial motives), but also an amused witness, surely, to the way in which male collectors of vinyl would implore their wives or girlfriends to replace a record in its correct sleeve, not leave it on the turntable or on the coffee table as a convenient resting place for cigarette butts and coffee cups. The work also reminds its owner of times as a student or drop-out, drugged or drunk beyond the point of caring and piling one naked record onto another in search of the perfect nocturnal soundtrack.

In a broader context, the release of *Record Without A Cover* coincided with a gradual switch from the supposed imperfections of vinyl to the equally doubtful perfection of digital compact disc, in which the process of sound reproduction is invisible and the extraneous noise floor associated with vinyl recordings – hum, hiss, crackle and scratches – are largely eradicated. Marclay’s framed photograph of Simon & Garfunkel’s 7 inch single, *The Sounds of Silence* seems to allude to the paradox of recording: the capture of a phenomenon no longer in existence, only activated through conscious agency; the silent image of this ‘music’ that precedes and follows any act of audition; the drive to perfect the so-called signal to noise ratio, implying an end point of perfectly recorded, perfectly reproduced, silence.

Records are like birds that carry the spirits of the dead. Among a host of complex reasons for accumulating them as objects, sometimes divorced from the sounds they carry, they become precious for their capacity to mediate between corporeality and aether. In simple terms, they are a passage to emotional fulfilment. To break one is to commit a sin. Yet records transmigrate. The sound of jukeboxes in bars, the sounds of radios on which the signals would fade, swell, decay and merge; later, the way records were mixed by the first disco DJs, fusing into each other, losing their identity, approaching a state of





CHRISTIAN MARCLAY RECORD WITHOUT A COVER DO NOT STORE IN A PROTECTIVE PACKAGE  
COMPOSED AND DESIGNED BY CHRISTIAN MARCLAY MANIPULATED RECORDS ON MULTIPLE TURNTABLES  
REISSUED BY STEVE MACALLISTER RECORDED ON A 4-TRACK AT PLUG G, NEW YORK CITY, MARCH 1985  
REISSUED BY LOCUS SOLUS, 3-18-8 NAKA-OCHIAI, SHINJUKU, TOKYO 161-0032, JAPAN  
TYPE ARRANGED BY JANISKE HADJIS  
FIRST RELEASED ON STANDARD VINYL IN 1985 BY RECYCLED RECORDS, NEW YORK CITY  
MANUFACTURED BY KENKA RECORDS  
ENGINEERED BY STEVE MACALLISTER  
33 RPM

Christian Marclay  
**Record Without A Cover**  
Released in 1985



Christian Marclay  
**Record Players**  
video, running time 5:00  
1983

ctsy. Paula Cooper Gallery, New York

anonymity, a state of flux. The composer begins to vanish. *More Encores*, released by Marclay in 1989, was a collection of tracks named after the artists whose music was used to create each respective track. *John Cage* was produced by cutting slices from several John Cage records, then gluing them back together into one disc. Simultaneously, Cage's dedication to chance is honoured and the tendency of recorded music to become a library of fragments, mixing, overlapping and perhaps becoming confused in the mind of the listener overwhelmed by so much sonic history, is made material.

Memory is the most potent element of the recording age. Performance itself began to change quickly, once recording artists realised that mistakes captured and embedded in shellac would be heard over and over again by listeners. In his book, *A Century of Recorded Music*, Timothy Day quotes Poulenc: "We are all," he wrote in 1938, "victims of the treachery of 'the wax'." The memory of a single recorded work accumulates in inverse proportion to the fading memory of the original act. *Footsteps*, released on vinyl in 1989, was both document and artwork in itself. Marclay had covered the floor of one of the Shedhalle galleries in Zurich with 3500 copies of *Footsteps*, a 12 inch vinyl record of previously recorded footsteps mixed with the sound of Keiko Uenishi's tapdancing. Dedicated to Fred Astaire, the silent records acted as a border, almost a minefield, which had to be crossed either to 'view' Marclay's exhibition or to look at exhibits in the other galleries. At the end of the exhibition, these records were collected up, boxed and sold, complete with the damage and visible footprints of the 1500 visitors who passed over this inert audio floor.

Walking on this exhibit broke one of the fundamental rules of art gallery attendance – that the works on display should not be harmed – yet the contradiction of the piece lies in the fact that this destructive physical contact only becomes audible when the objects are fetishised as a limited edition, boxed recording, available for sale to record collectors. This invited tension between destructive impulses versus art fetishisation or the commercialisation of music products is inherent in much of Marclay's work. Born in California in 1955, Marclay was raised in Switzerland, where he attended the Ecole Supérieure d'Art Visuel, before moving to Boston, then New York. In some respects his work explores impulses similar to those prominent in the work of the Swiss artist Jean Tinguely. Focussed obsessively on the machine age, Tinguely's work revealed the inherent self-destructiveness of mechanisation and modernism. His machines either threatened to drive themselves to oblivion or Tinguely would hasten the process. "Life is play, movement, continual change," Tinguely told Calvin Tomkins at the beginning of the 1960s. "Only the fear of death makes us want to stop life, to 'fix' it impossibly forever. The moment life is fixed, it is no longer true; it is dead, and therefore uninteresting."

Record player design encapsulates the idea of self-destruction in perpetuity. The needle ploughs through the spiralled groove, wearing away both itself and the music it transmits. Decay follows death as an inscription on the body. "A drawing is a recording of some sort,"

Marclay has said, “and a record is a kind of drawing; the groove is like an etching, but the difference is the extra dimension of sound, the sound transcends the object. The elusive vibrations of that spiral drawing need to be decoded by a turntable. This type of drawing needs a machine to make it vibrate into life. Or if it’s a score, it needs a performer to interpret it. But when you watch somebody drawing or playing music, you can still identify with their physical presence.”

Christian Marclay’s *Guitar Drag*, a video piece created in 2000 for *Sonic Boom*, the sound art exhibition I curated for the Hayward Gallery in London, pushes these themes of death, destruction, iconography, implicit (or explicit) silence and explicit (or implicit) noise to an extreme. A Fender Stratocaster guitar is tied by its neck and roped to the back of a pick-up truck. On the back of the truck is an amplifier and the guitar is plugged into the amp. The video shows these preparations, then shows the truck driving off through a dusty landscape, dragging the guitar behind it. A bellowing, crashing roar of pain and rage maps the aural progress of this strange rite as the amplified guitar bumps over stones, crashes into obstacles. Immediately, many images spring to mind: the guitarist and the gunslinger; a racist killing in Texas, in which a black man was tied to the back of a truck by drunken whites, who drove away at speed (the victim’s head was later found on the road they travelled); Jimi Hendrix, bouncing his Fender Stratocaster off the stage at the *Monterey Pop Festival*, then setting it on fire; the pre-climactic scene in Sam Peckinpah’s film, *The Wild Bunch*, in which the Mexican revolutionary, Angel, is dragged behind the car of the dictator, Mapache. The confused mythos of the electric guitar intersects with the persistent mythos of the old American West. As an improvising performer on turntables, working over the years with musicians including John Zorn, Keiji Haino, Elliot Sharp, William Hooker and Otomo Yoshihide, Marclay once alluded to the slightly comical image of gunslinger guitarist by posing with a customised ‘phonoguitar’ turntable. Ironically, post-hip-hop turntablist dexterity, speed and flash has displaced guitar heroics as the central arena of gunslinger shoot-outs, confirming Marclay’s original intuition that the record (somebody else’s music) and its mechanical means of reproduction is one of the prime sites of 20th, now 21st century music. But another image comes to my mind when I watch *Guitar Drag*: I think of a Fluxus performance, *Kicking Robin Page’s guitar around the block*, performed at the Yam Festival in New York, May 1965. An acoustic guitar was kicked past the Museum of Modern Art and the Whitney, around the block and so on, until only the back of the guitar survived. Snap the record in half, why not? The collector may be wounded but musical life can begin again.

#### REFERENCES:

Cendrars, Blaise, Dan Yack, Editions Denoel, Paris, 1927.

Cox, Christophe, Seeing Sounds Hearing Images, exhibition catalogue, The Museum of Contemporary Photography, Columbia College, Chicago, USA, 2001.

Curiger, Bice, Christian Marclay interview, Zürichtip, Zurich, 1997.

Day, Timothy, A Century of Recorded Music, Yale University Press, New Haven and London, 2000.

Tomkins, Calvin, Ahead Of the Game: Four Versions of the Avant-garde, Penguin Books, London, 1968.



# EFTER-ALLTING UTOM FRAMTIDEN

av Rob Young  
Redaktör,  
The Wire

## - slumpartade tankar om avant rock

Rock: själva ordet är grundsten och fundament för stora byggen. Rock som en konstform, och som underhållning, är nästan ett halvt sekel gammal vid det här laget – lika gammal som kubismen var när Jackson Pollock började stänka på dukarna vid förra seklets mitt. Ordet, och musiken, har etablerats genom årtionden, från den tid då "rock" åtföljdes av "roll", med den känsla av förestående kaos och föränderliga normer som denna destabiliserande fras förmedlade. Rockmusik har visat sig vara grunden till en kultur som unga människor växer upp med, den har uppmuntrat drömmar och altruistiska känslor, den har varit en livskraft för alla som tänkt annorlunda under efterkrigstiden. Efter att ha uppnått en så förmånlig position är den nu en idealisk plats att utgå från inte bara för att utforska sina egna rötter men också den frihet den erövrat åt sig själv.

Om Jimi träffat Miles... Denna sagesession lyser som en evig möjlighet, en självupptagen rockstjärna vars rytmiska tryck och stormiga kraft kanske skulle varit överväldigande. Det planerade mötet mellan Jimi Hendrix och Miles Davis är drömgiget som aldrig hände, vars icke-existens tillåter oss att fantisera om det perfekta äktenskapet det kanske lett till: ett möte som hade kunnat få 70-talet att utvecklas åt ett helt annat håll. Men det hände inte. Till och med Davis upphettade, växthusexotiska elektriska musik från det tidiga 70-talet kritiserades mer än den välkomnades – det tog trettio år innan någon kunde börja handskas med den. Men ännu idag finns ingenting som rockar mer än 1974 års "Dark Magus-Wili" eller "Rated X".

Några tidiga oväntade ögonblick av avant rock: (1) "Revolution No 9" från Beatles vita skiva, där den engelska gruppen kort avslöjade ett intresse för Stockhausens, Berios m.fl. elektroniska musik, som de sällan nämnde. Men det här hade nog mer att göra med Fluxus-konstnären Yoko Onos närvaro i Beatles heliga krets, och hon spred försynt allt hon hade lärt i Fluxus-kollektivet om hur man öppnar andliga rum med konsten, och hjälpte rocken att söka kunskap inom i en större kulturell sfär än knarket. (2) I Köln, Tyskland, 1968, lierade sig Irmin Schmidt och Holger Czukay, som skolats av Stockhausen i Darmstadt, med Jaki Liebezeit, en övermänsklig trumslagare slipad under frijazzsessioner i Spanien i mitten av 60-talet. De inspelningar de gjorde med sin grupp Can handlar alla om flykten från "vers-chorus-stick-solo-coda" i en rocklåt, och precis som de Miles-sessioner som Teo Macero producerade, är de sammanfogade av olika klippta bandbitar. (3) Grateful Deads "Anthem Of The Sun", en serie studio jam-sessions sammanfogade med det klippta bandets magiska alke-mi. (4) Spooky Tooth's möte med Pierre Henry. (5) Andy Warhols möte med Velvet Underground. (6) William Burroughs resa till London, där han möter... nästan alla.

Beatles pratade mest om "Rock 'n' Roll", aldrig bara "rock". Rock är en produkt av popmusikens sena pubertet, men den är nu medelålders, och njuter av all den nyfikenhet, experimentlusta och promiskuitet som en andra ungdom för med sig. Rocken blir hård, den blir mjuk, destilleras så den blir lätt, väger tungt, skär sig fri, blir känslösam, reser ut på landet, skapar industrikomplex... allt ni kan tänka er har rocken gjort. Jazz svänger; rock, den bara... rockar.

Men förutom alla referenspunkter i popmusiken, alla totem av pop-sånger som är omöjliga att undvika – de "klassiska" låtar som likt oaser kantar rockens väg – har en ström av alternativ rock skapats som har hållit pulsen i musiken hög. När rocken ville utvecklas, bli progressiv, som den blev i slutet av 60-talet, försökte den förena sig med annan musik, och till och med finna partners bland de sköna konsterna. Men dagens hybrider liknar inte de tvångsäktenskap som ledde musiken till dumheter som Deep Purples "Concerto For Group And Orchestra" eller Emerson, Lake & Palmer's pompösa versioner av Mussorgsky. Fostrade av en större underground-musik-industri än någonsin och med nätverk och kontakter och samarbeten över hela världen smälter de krafter som i dag utgör ingredienserna i avant-gardet mycket bättre samman.

Jazzen hyllas av tradition som 1900-talets musikaliska smältdegel: från konstmusik till popens sockersöta dängor. Den afro-amerikanska jazzen visade sig vara en smidig form för samtal med latinsk, afrikansk och indisk musik, från den välvårdade swingen till den mer avantgardistiska bebopen under andra världskriget och ända till den post-fusion som cementerats till tradition mot århundradets slut. Den sena engelska fria improvisationsscenens kärleksaffär med asiatisk musik som gagaku, gamelan och koreansk hovmusik garanterade att

den europeiska fria musiken skulle utveckla en helt annan karaktär (och som börjar tas upp av en yngre generation amerikanska musiker). På sitt eget sätt har jazzens och improvisationsmusikens fokusering på det telepatiska interaktiva gruppspelet och dess existentiella personliga uttryck i ögonblicket blivit en oerhört viktig tanke för några av de viktigaste musikerna inom avant rocken.

Förutom jazzens bidrag till kampen för medborgerliga rättigheter under 70-talet har den av tradition inte varit särskilt politiskt engagerad. Mer och mer är det rockmusiken som fortfarande uttrycker protest, alltifrån Henry Cow och Rock In Opposition till punkens Rock Against Racism under det sena 70-talet och den rena kraften i kärnan – en trosbekännelse i konsumismens epok. Till och med den nya musik som dykt upp under mikroelektronikens tidevarv har visat sig respektlös. Techno och dansmusik har blivit föga mer än ljudkulisser till en ymnig vit hedonism; den experimentella elektroniska musikens abstraktioner och trohet mot elitistiska teorier har avlägsnat den från det allmänna samtalet och in i en zon av mycket begränsat specialintresse. Rockens unika möjlighet att utnyttja rå elektricitet, vilket den gjort mästerligt ända från Link Wray till Radiohead, har givit den ett brett spektrum av lyssnare.

Sonic Youth har använt denna frihet och den elektriska energin mer än de flesta. Det är förvånande att de redan funnits under nästan halva rockens historia. 1979, när Thurston Moore's Coachmen började rulla, var det omöjligt att förutsäga en framtid där den amerikanska essensen, den amerikanska underground-form, som är vitare än vitaste formbröd, skulle förändras till den uttrycksfulla legering den är idag. De erbjuder fortfarande de bästa exemplen på rockens flöde vid en tidpunkt när moderiktiga korsbefruktningar görs för sin egen skull (en massa hybrider har fötts upp, sorter som varken överlevt eller visat sig lämpliga för de villkor de skulle leva under).

Post-rock var en term som myntades av Simon Reynolds i en artikel i *The Wire* 1994. Uttrycket skapades för att passa ett växande antal grupper som använde vanliga instrument men som försökte blanda in olika nya tekniska kunskaper som samplers, ambient-texturer och dansrytmer, trummaskiner, dub etc. – ett slags rockmusik som inte höll på den påtagliga förbrukningen av krafter, som Joe Carducci pratar om i sin bok "Rock And The Pop Narcotic". Sedan artikeln publicerades har "post-rock" blivit en bekväm term för allt som verkar vara litet influerat av jazz eller som bygger på en dyster bas och har försiktigt motoriska trummor. Detta är så fjärran från vad Reynolds avsåg med sin artikel att en revidering är nödvändig. "Avant-rock" hänger ihop med ett äldre, klokare och mer muskulöst sökande efter nya former och en ny frihet – ett öppet sinne som dagens uppdykande genrer och uppsplittrade mikroinriktningar totalt missat. Sonic Youth har hållit sig levande genom ett öppet sinne, en ständig nyfikenhet och glödande känsla för att det finns mycket kvar att göra, som lett dem genom tjugo års experiment. Genom åren har de samarbetat med bland andra Glenn Branca, Lydia Lunch, Iggy Pop (några

få gästspel), och nyligen den teatraliska franska sångerskan Brigitte Fontaine; på deras nya skiva år 2002, "Murray Street", kan vi höra Don Dietrich och Jim Sauter, från Borbetomagus, skapa ett saxofonistiskt slagfält. Thurston Moore har uppträtt på Londons LMC Festival of Experimental Music och spelat in skivor med Derek Bailey och Evan Parker; Kim Gordon har valt gitarren och avlägsnat sig från Free Kittens barnsliga lekfullhet till osannolika interaktioner med sin nya kvartett; Lee Ranaldo har utforskat oändligheten i feedback-dronen, följt Burroughs och Bryon Gysin i spåren för att finna Marockos gamla rytmer. Steve Shelley's skivbolag Smells Like Record har givit ut ett brett spektrum av samtida underjordisk rockmusik, men också grävt fram sedan länge förlorade skatter från Amerikas otyglade sångtraditioner, speciellt då Lee Hazelwoods inspelningar. Jim O'Rourke, som gick med i gruppen 2000, är en katalysator vars vittomfattande och fascinerande karriär inte kan summeras här, annat än att han omfattar en representativ överblick av samtida musikpraxis genom att vara lika mycket en sammansatt experimenterande skapare, konkret kompositör, gitarrist och producent.

Ikue Mori representerar New Yorks stora No Wave våg under det sena 70-talet, som sattes på kartan av Brian Eno genom hans samlings-skiva (som ännu inte kommit ut på CD), "No New York". Mori visar en lika stor lust att lära sig, att gå vidare från trumspålet i DNA till ett totalt unikt trumuniversum, som är omöjligt att klassificera, då hon blivit solo-rytm-maskin-artist (lyssna på CD som "Garden", "B/Side" etc. på Tzadik). Hon är mer och mer intresserad av att komma in i vidare sammanhang med gränslösa improvisationsgrupper, t.ex. Kim Gordons egen kvartett med Jim O'Rourke och DJ Olive.

Dessutom har Sonic Youth mer än någon annan förhandlat sig till en väg genom den riskfyllda världen av större bolag och kommit ut oskadda på andra sidan. Deras andningshål har varit det egna skivmärket SYR, som använts för projekt som kanske ett bolag skulle ha ansett vara för okommersiella. Gruppens besök i Ystad befäster deras förhållande till avantgardet. Samtidigt samlas i största allmänhet individuella musiker som i dekader och i tysthet skapat nya musikaliska vägar, och som vigt sina liv åt det. Att finna AMM's Keith Rowe och Peter Brötzmann i samma festivalprogram som medlemmar ur Sonic Youth är tunga vittnesmål om den samtida rockmusikens förändrade prioriteringar. Rowe och Brötzmann representerar två extremer i de discipliner de specialiserat sig på: Brötzmann, krigaren utan fruktan som blåser som om livet hängde på den mängd luft som passerar genom hans lur. Rowes utilitaristiska spel på liggande gitarr, en metod han knappt ändrat under 35 år men som verkar förfinas för varje uppträdande, har blivit ett centrum kring vilket fascinerade unga improvisatörer samlas. De är bokstavligen mest representerade i den stora gruppen Mimeo (Music In Movement Orchestra), en grupp där vanliga instrument bearbetas elektroniskt och med bärbara datorer under framträdandet. Mimeo har gjort konserter på upp till 24 timmar på olika ställen i Europa, och har med sin omvända konstruktion



skapat en fascinerade helhet, som hela tiden utvecklas, av musiker från elektronisk musik, post-rock, ambient och andra icke helt strikta jazzsammanhang. Pita (Megos Peter Rehberg), Pluramons Marcus Schmickler, Kaffe Matthews etc. Sonic Youth har reflekterat över detta drag genom att ta med Jim O'Rourke inte bara som basist men han bidrar även med elektroniken.

Men det tydligaste draget nu i Sonic Youths musik är deras val av Fluxus-relaterade stycken, som var med på deras LP "Goodbye 20th Century", som kom i slutet av 1999. Genom att erkänna att musik och konceptuella stycken av sådana som Takehisa Kosugi, Christian Wolff, Yoko Ono, George Maciunas etc. är starkt närvarande i deras tankevärld så har de försett rockmusiken med en helt ny uppsättning strategiska vapen.

# DU HÖR VAD DU SER

av Thomas Millroth  
Författare,  
Chef för Ystads  
konstmuseum

Med vinylskivan på 1950-talet fick bilden ny betydelse för musiken. Extended Play och Long Play krävde en helt ny typ av skivomslag. Under 78-varvstiden räckte en kofffattad text med titel, medverkande och kompositör på skivans etikett. Fodralet var till för att skydda den känsliga lacken. Nu fick fodralet en större roll. Det blev både förpackning och förmedlare av musikens innehåll; eller förväntade upplevelser. Denna förbindelse mellan bild och musik fanns ju tidigare också. I dagspress, månadstidningar och specialtidsskrifter förekom ofta bilder på musikens stjärnor och dagsländor. Men det var en ganska liten krets som verkligen fördjupade sig i bilderna och gjorde dem till ett slags fetischer för den musik de dyrkade. Det kanske särskilt gällde de många ungdomar i Europa som trängtade efter jazzen och kanske främst dess amerikanska företrädare, som de lystet lyssnade till så snart de kom över de åtråvärda lackskivorna. Deras dyrkan av den nya populärmusiken och dess efterföljare i Europa understöddes av dramatiska bilder på musiker. Skivbolagen gav ut reklamkataloger med sina artister – inhemska såväl som utländska – presenterade i jazziga, halvmodernistiska collage och bilder som antydde nattliv, synd, intensitet och en dyrkan av den udda personligheten. Så förvandlade tjeckiska Supraphon den unga vokalisterna Inka Zemankova till sensuellt lockande Nattens Drottning och Karel Vlachs storband till en samling skarpa hipsters med bultande känsloliv. Allt med skugga, kontrast och fotografi. Det fanns en bild av jazzen, som förmedlades av fotot. Den beskrevs gärna med suggestiva bilder. Smaka på följande bildpanorama ur Josef Skvoreckys "Saxofonen": "... i barerna på Zlins Basin Street mellan Grand Hotel och biografen, där de fosforoscerande riffen från kaféernas och vinstugornas mörkklagda fönster ljöd ut i protektoratets krigstidsnatt, Gustav Vicherek (alla i vita kavajer, med axlar som flyttkarlar och mustasch) som Django Reinhardt..." Jag skulle kunna tryffera denna reflexion med mängder av bildrika, målande texter, alltifrån Hugués Panassiés klassiska "Le Musique de Jazz et Le Swing" och Nat Shapiro/Nat Hentoffs "Hear Me Talkin' To Ya" till författare som LeRoi Jones... Förmedlingen av musiken kan ske genom bilden. Ofta är det en vision som förmedlas, vilket ju är fallet hos de nämnda författarna.

Då nu EP och LP gjorde entré på marknaden var vägen för bilderna på konvoluten väl röjd. Bilden blev aktör på allvar för en bred publik, ibland på samma nivå som själva musiken. Varje skiva fick en egen tolkning. Varje artist en fotografisk image. Och musikfotografierna gör entré. Ofta var de väl förtrogna med sina modeller. Uppdraget var klart och tydligt. Att sälja albumen genom att locka till köp. Man såg



Bengt H Malmqvist  
tog bilden av Lill  
Babs i bikini till en  
skiva som blev en  
landsplåga.



*Goda Vanor i Långa  
Banor*, Alice Babs med  
dottern Titti 1960  
plåtade av Ragnvi  
Gylder.



Jag är så rädd för att gå ut  
ur tättet  
tänk om nån' människa skulle  
mej se  
jag är så rädd för att gå ut  
ur tättet  
just nu så vill jag vara  
i fre'

Jag är så rädd för att gå  
ned till stranden  
jag får ta filten och  
gömma mej i  
Jag är så rädd för att gå  
ned till stranden  
men, ett tu tre — plumps' —  
nu hoppar jag i!

Nu är jag rädd att gå  
upp ur det våta  
jag börjar undra hur  
detta ska gå,  
För jag är rädd att gå  
upp ur det våta  
men här är kallt — så  
jag börjar bli blå!

**Karusell presenterar årets tappreste badnyf:**

**LILL-  
BABS**

**med nya storschlagern**

ITSY BITSY TEENIE WEENIE  
YELLOW POLKA DOT BIKINI

s a m t

JOSEPHIN

NÄR SKA DU BESTÄMMA DEJ BRITT-MARI?

SKVALLER

Foto: Bengt Malmqvist  
Lill-Babs bikini från Stil-Mönster

SIB-TRYCK, FARSTA, SWEDEN

den musik man ville ha, identifierade en viss uppsyn på albumet och trodde sig finna just den schlager, den jazzlåt, det klassiska stycke man önskat. Tolkningen av musiken var viktig. Ett av mina första musikminnen hänger samman med konvolut till en 7"-skiva med Little Richard. Naturligtvis hade jag aldrig hört talas om honom, då jag som barn dök upp i en skivaffär. Jag hade med viss spänning lyssnat på kamraters tal om den nya musiken rock 'n roll. Jag föreställde mig något häftigt, våldsamt, nytt. Och fastnade bland alla album för Little Richards "Tutti Frutti", med den akrobatiske, gestikulerande och våldsam samt pomaderade artisen på omslaget. Det uppfyllde de förväntningar jag hade på den musik jag skulle inviga mig själv i. Sannerligen motsvarade inspelningen allt jag tänkt mig. Men då jag senare köpte ett lika uttrycksfullt fodral med en svensk rockartist, tyckte jag det mest lät som ett tröskverk. Det var så. Man skapade sig förväntningar

hur musik skulle låta via bilder på skivor och tidningar. Man ville höra vad man såg.

En av de första musikfotograferna i svensk skivindustri var Bengt H. Malmqvist, som medio 50-tal engagerades av Metronome. Med sin passion för jazzmusiken och dess utövare blev han också en av dem som formulerade bilden av jazzmusiken i världen genom sin medverkan i bl.a. Melody Maker, och det är helt naturligt att han fanns bland dem som lämnade material till Ken Burns serie om jazzen "American Jazz History" för TV. Ungefär 600 skivomslag skapades av Malmqvist, långt ifrån alla med jazz, också inom popmusik och schlager formulerade han en bildvärld, som lyfte fram både musik och artister. Från Ulla Bella och Lill Babs till Abba. Ett av hans mest lyckade giftermål mellan bild och musik var 7"-skivan med Lill Babs landsplåga "Itsy bitsy teenie weenie yelow polka dot bikini". Den folkkära sångerskan, som startat sin karriär som jazzvokalist, fick tona fram som snygg, sexig, men käck och litet blyg. Malmqvist fångade Barbro "Lill Babs" Svensson i en pose som nästan är privat, och stämmer bra med den skälmskt skämtsamma erotiskt laddade texten i schlageren om flickan med sin lilla bikini, som var så liten att hon inte vågade gå upp ur vattnet. Bilden bjöd in våra blickar, och lockade med både busighet och sex. Av den senare varan finns ingenting hos Lill Babs äldre kollega Alice Babs Sjöblom. Hon hade sin kongeniala uttolkare i fotografen och journalisten Ragnvi Gylder. Som första svenska, kvinnliga journalist hade hon börjat fotografera till sina egna artiklar. Det var i samband med omslagsfotot till en veckotidning hon kom i kontakt med internationella storstjärnan och jazzsångerskan Alice Babs 1954. Efter ett par år blev Gylder den som fick ensamrätt på att fotografera Alice Babs och hennes familj. Det betydde att hon var med under sångerskans intensivaste internationella karriärår med bl.a. Swe Danes. Alice Babs var jazzsångerska med en framtoning helt fjärran från jazzens vanligaste attribut, utom swingen och glädjen. Den bild hon förmedlade av sig själv var först som sist den ambitiösa sångerskan, som arbetade med Duke Ellington och sjöng klassisk musik. Inget mer. Kom familjen alls på tal, var det Gylder som höll i kameran. Så förstärktes bilden av Alice Babs, och den underströks av de skivor hon spelade in med dottern Titti. Den typiska titeln på albumet med Alice Tegner-visor från 1960 var "Goda Vanor i Långa Banor".

Fotografer som Malmqvist och Gylder är två bland många som formade vårt sätt att höra musik genom bild, och som använde LP- och EP-omslagens potential.

# SKIVOMSLAG SOM PARERGA

av Alan Licht  
Musiker, författare

Omslag, konvolut, fodral – vad man än kallar det är en skivas förpackning avsedd att tjäna som identifikation och skydd (som ett bokfodral eller omslag – eller kläder) och som reklam. Bland förpackningarna till de olika inspelade formaten (vinyl-LP, CD, kassett, rullband eller 8-trackkassett) är det endast LP-konvolutet som är ett riktigt bra potentiellt utrymme för konst, något som i större eller mindre utsträckning har utnyttjats under de senaste årtiondena. Formatet är viktigt för detta – ett kartongfodral på 12" x 12", särskilt om det har utvickningsblad, kan i betydligt större utsträckning tjäna som duk än en bit papper i ett CD-konvolut eller kassettfodral. Till att börja med hade ett vanligt fodral en färgbild på framsidan och information samt texter i svartvitt på baksidan. Betoningen på omslagets konstnärlighet varierar naturligtvis från skiva till skiva, beroende på om det är skivbolaget eller musikern(erna) som har ansvaret för utformningen, på ekonomiska avvägningar eller konsumenternas förväntningar. Om det är skivbolagets ateljé som utformar omslaget kommer det förmodligen inte att gå utöver sin funktion som reklamplats hur artistiskt det än är gjort. Om omslaget skapas av musikern, eller innehåller en målning, ett collage eller en teckning av musikern eller någon konstnär som musikern tycker om, då blir omslaget ett konstutrymme och en förlängning av det personliga uttryck som skivan representerar. Ett bra exempel är SST Records på tidigt 80-tal, där skivor av Meat Puppets och Minutemen hade målningar av bandmedlemmarna på omslagen, eller raden av Black Flag-skivor vars omslag pryddes av teckningar av Raymond Pettibone (gitarristens bror). Sonic Youth har använt målningar av Gerhard Richter och foton av Mike Kelley på sina omslag. Genom att använda en Bob Dylan-målning på framsidan av sin första skiva, utnyttjade the Band omslaget som utrymme för konst men visade samtidigt också upp sin förbindelse med Dylan. På 70-talet hade Yes och Molly Hatchet-album fantasy-konst på omslagen och använde samma konstnär (Roger Dean respektive Frank Frazetta) på flera album i följd. Detta blev ett visuellt varumärke och en del av bandens image (omslagen av Pettibone/Black Flag kan ses som en sant "alternativ" version av detta). Yes och Molly Hatchet försökte upprepa en formel i uppföljarna till framgångsrika album, inte bara musikaliskt, utan även i omslagen. Under 70-talet var konsumenternas förväntningar på kreativ omslagsdesign som högst, vilket skapade ett behov av designers som Hipgnosis och Godley & Crème vilka specialiserade sig på att skapa surrealistiska LP-omslag till rockskivor (Godley & Crème var också musiker och Peter Christopherson från Coil and Throbbing Gristle arbetade för Hipgnosis). Dessa omslag

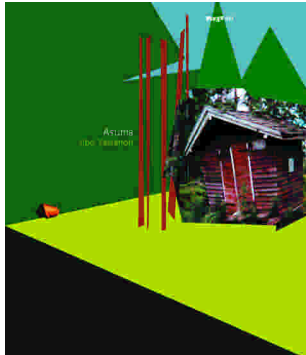


gick en balansgång mellan att vara annonsutrymme och konstutrymme. På 80-talet överfördes detta tänkesätt till musikvideor, som försöker skapa en bild (surrealistisk eller på annat sätt) av bandets aktuella verk i videoklipp av en eller flera låtar.

Emellertid är det fortfarande skivan i sig som är "konstverket". Det kan vara värt att betrakta LP-omslag som det Jacques Derrida kallar "parerga" inom skulptur, arkitektur och måleri, något externt som kompletterar "ergon" (verket) genom att fylla ut en "brist" i verket – i detta fall identifikation och skydd – "men vars enastående exteriör kommer med i spelet, gränsar till, stryker mot, skaver, trycker på mot själva gränsen och når insidan bara i den utsträckning insidan har brister." Kläder på en staty och pelare som omger en byggnad är två av Derridas exempel på när parergon är tillräckligt viktig för att utgöra den del av definitionen av själva ergon. På samma sätt som pelarna är viktiga för Akropolis, är konvolutet till Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band viktig för Beatlesskivan – den är otänkbar utan det.

Men det är ett exceptionellt fall. Derridas ytterligare exempel, ramen som ger verket en gräns eller kant kan överföras mer generellt till skivomslag. En ram har "en tjocklek, en yta som skiljer den inte bara från den fullständiga insidan, från ergons själva kropp, utan också från utsidan, från väggen som målningen hänger på, från det utrymme i vilket en staty eller pelare rests, sedan steg för steg från hela fältet av historisk, ekonomisk, politisk inskription i vilken längtan till signatur skapas." Man kan se en målning i sin ram och en byggnad bakom pelarna, men skivan måste tas ut ur sitt konvolut för att kunna höras. Man kan undersöka omslaget medan skivan spelas, men man hör inte nödvändigtvis en skiva samtidigt som man tittar på omslaget. Ett skivomslags tjocklek avskiljer det dock inte bara från skivan utan även från andra skivor i en samling eller i en affär, eller från andra objekt i hemmet, ändå smälter det in i verket liksom den allmänna omgivningen. I viss utsträckning kan omslag också smälta ihop med speciella musikgenrer – den skarpskurna grafiken på många av Blue Notes utgivningar under 50- och 60-talet identifierar den tuffa bop-eran lika mycket som musiken på skivorna gör. Om en parergon har "en vacker form blir den verkligen en del av den smakmässiga bedömningen eller kommer i varje fall att medverka till den... Men om den å andra sidan inte är vacker, rent vacker, dvs. har formell skönhet, blir den bara en prydnad och skadar verkets skönhet... och gör det sämre." Det finns skivor jag gillar men vars omslag jag inte står ut med, så jag tittar inte på det. Det kanske inte förstör musikens skönhet men det skadar presentationen som helhet. Det gör att den potentiella njutningen av en skiva som ett objekt inte uppnås. På samma sätt har jag tittat på den lyxiga förpackningen till de 3 CD-skivorna i Destroy All Monsters-boxen mer än jag har lyssnat på skivorna. Om ett skivomslag är tillräckligt vackert kan det bekräfta det estetiska värdet oavsett vad skivan själv består av, det blir ett objekt åtråvärt för en samlare. Ingen köper en tavla för ramens skull, men som massproducerade, billiga föremål kan skivor köpas för sina ramar – omslagen.

Derrida fortsätter genom att argumentera mot "förgyllda ramar" "som skapats för att med sin skönhet fästa vår uppmärksamhet på en



Skivomslag från det österrikiska skivbolaget Mego, som är representerade på utställningen *Covered Up Artists' records* på Neon Gallery Brösarp.

Fenn O Berg *the Magic Sound of Fenn O Berg*  
Omslag av Chicks on Speed.

Noriko Tujiko *Shojo*  
Toshi Omslag av SlideLab.

Ippo Väisänen  
Asuma Omslag av Tina Frank.

Courtesy Mego Records



*Glassmaster 1 - 8*, skivor och skivomslag i glas av Geert-Jan Hobijn / Staalplaat Gjort speciellt för utställningen *Covered Up Artists' records* på Neon Gallery Brösarp

*Glassmaster 7* behandlad av Kozo Inada

"I explain what I did. Maybe it's difficult to see the difference. I put that record on the speaker. And I made some sound and played about 100 hours. It listened many sound material and environmental sound. If you can see that CD with Microscope, you can find out some small scratch. Because, the CD had vibrated with sound for a long time."

Kozo Inada

målning." En parergon "borde i sin renhet vara färglös".

Förhandsexemplar av CD-skivor som skivbolagen ofta skickar ut innan omslaget är klart, i enkla fodral med bara en förteckning av titlarna, åstadkommer just detta – man lyssnar till skivan utan att bli "distraherad" av omslaget. Det är ett objektiva sätt att uppleva verket, och bristen på bilder eller ytterligare information förstärker skivornas inneboende mystik. På ett sätt stödjer detta tanken om omslagets inflytande över ens bedömning av en skiva. Jag blir alltid förvånad över omslaget när jag ser det efter att skivan släppts ut om jag har fått ett förhandsexemplar. Jag kommer alltid att ha ett något skevt förhållande till slutprodukten. Kompositören Phill Niblock släppte ett album, hans första, *Nothin' to Look At, Just a Record*, med titeln helt enkelt tryckt på ett vitt omslag. Eftersom hans tonsättningar ofta åtföljdes av hans filmer om arbete i tredje världen, antyder titeln och utformningen att musikens visuella komponent inte kunde uttryckas med ett skivomslag. Å andra sidan är Beatles helt vita skivomslag mycket snyggt. Designern, konstnären Richard Hamilton har sagt: "För att undvika att tävla med den överdådiga utformningen av de flesta konvolut, föreslog jag ett helt vitt omslag, så rent och diskret att det skulle passa i samband med de mest esoteriska konstskrifterna." Skivan associeras med sitt omslag och är känd som "den vita skivan". Och en färglös förpackning kan vara extravagant. PiLs *Metal Box* som innehöll 3 st 12-tumsskivor i en filmburk är ett objekt överlägset den andra utgåvan som hade samma musik på två LP-skivor i ett normalt utviksomslag (för att inte nämna CD-versionen – en "tredje utgåva", faktiskt). Eller *The Whos Live at Leeds*, som ursprungligen förpackades tillsammans med flygblad, affischer och andra gåvor i en bootlegliknande stämplad mapp i stället för ett vanligt fodral.

Men för skivor gäller att ramens utformning tävlar med ljud och inte bild, så färg (eller avsaknad av färg) är egentligen inget problem. Faktum är att den tonvikt som lagts på omslaget, antingen av konsumenten eller av skivans upphovsmän, kan avgöras av deras relativa värdering av ljud och bild. Om någon är lika ljud- som bildorienterad, blir både skivan och omslaget viktiga. Den ena eller andra aspekten kan få större vikt beroende på personligt intresse eller smak. Omslag och förpackningar till skivor av band med bakgrund i konstskolor (t.ex. *Roxy Music*, *Talking Heads*, till och med *Rolling Stones* och *Led Zeppelin*) ser mycket annorlunda ut än på skivor av band utan den bakgrunden. Många av punkbanden från sent 70-tal, både i USA och Storbritannien, kom från konstskolor vilket kan förklara varför bildkonvolut var så viktiga för 7"-singlarna från den tiden.

Att välja en "tabubild" som omslag är ytterligare en variation på den ram som är exklusiv för skivor. Fundera över hur det skulle vara att lyssna till *Jimi Hendrix Electric Ladyland* med originalfodralet som föreställer tjugo nakna kvinnor i jämförelse med att lyssna till den vanliga versionen som har ett fodral med Hendrix porträtt. Skivan bedöms då utifrån sin ram och överbetonar parergon, vilket skadar mottagandet av verket – ett chockerande omslag kan bli problematiskt, men de blir oftast förbjudna i alla fall. Den publicitet som kan komma av ett censurerat skivomslag kanske kvalificerar sig som annonsutrymme



mer än konstutrymme. Ett omslag drar också onödig uppmärksamhet till sig när det härmar ett annat välkänt omslag. Trip hop-teamet Kruder & Dorfmeister släppte en EP vid namn G-Stoned där omslaget är en kopia av Simon & Garfunkels Bookends-omslag, de två poserar exakt som Simon & Garfunkel på omslagsfotot. Skivan har musikaliskt ingenting med Bookends eller Simon & Garfunkel att göra, men kopplas samman med dem i alla fall. Kruder & Dorfmeisters EP kan aldrig helt och hållet bli identifierad som sig själv eftersom den för alltid är sammankopplad med det tidigare albumet (och för vissa yngre elektronicafans kan Simon & Garfunkels skiva aldrig helt bli identifierad som sig själv heller). Emellertid, Mothers of Inventions We're Only In It For the Money, avsedd som en parodi på Beatles Sgt. Pepper, är förpackad i ett omslag som gör narr av det andra albumets omslag. Det driver med omslaget lika mycket som albumet driver med musiken – faktiskt mycket mer direkt. Lika viktigt som Beatles originalomslag är för deras album, lika viktigt är Mothers-omslaget för parodin. Utan det skulle parodin inte vara lika tydlig. Omslaget är viktigare för skivan än ramen är för en målning, det är en avgörande del av verket som helhet.

Ett annat sätt på vilket ett omslag kan få tivelaktigt stor vikt är om det innehåller en lätt igenkännlig målning eller bild. Ornette Colemans Free Jazz har Jackson Pollocks målning "No. 36" på omslaget, vilket i vissa avseenden fungerar med ljudstrukturen i musiken men oundvikligen kopplar verket till ett annat verk och en annan konstnär (och ett "mästerverk" till ett annat). Omslaget skapar jämförelser mellan Coleman och Pollock innan musiken ens har blivit hörd, som att följa en etablerad standard snarare än att skapa en egen. Å andra sidan känns det rätt att använda Bruce Conners verk på flera arkiv-CD av Terry Riley; de är verkligen snygga, är lika "psykedeliska" som musiken och trots att de inte skapats direkt för CD-skivorna är de tillräckligt okända för att inte frammana associationer. Olika band har också använt lättigenkännliga konstnärer för att skapa LP-fodral. Talking Heads fick Robert Rauschenberg att skapa en begränsad upplaga av ett fodral i klarplast med tre överlappande, flyttbara folier med tryck till deras album Speaking Tongues, vilket också gavs ut med ett vanligt, massproducerat omslag. Raschenbergs konst över-skuggade förmodligen skivan men var ändå avsett som ett konstobjekt, och behövde inte nödvändigtvis spegla musiken inuti. Warhols bananomslag på den första Velvet Underground-skivan visar på omslaget upp Warhols signatur men inte bandets namn eller skivtiteln – det är mer en annons för Warhol än för Velvet Undergrönd (som hade Warhol som manager på den tiden). Genom att bara titta på omslaget kan man tro att objektet är en Warholmålning i lika stor utsträckning som en skiva. Man kan, om omslaget verkligen är en del av definitionen av albumet, hävda att senare pressningar med variationer på fodralet (som att bandets namn trycks på omslaget, eller utviket tas bort), kassett- eller CD-utgåvor som bara återger framsidan av konvolutet etc., faktiskt är förfälskningar av albumet, även om musiken är densamma på vinyl, band eller CD.

Sedan har vi bildskivorna, där det ibland är albumets originalkonst

som är tryckt direkt på skivan, ibland ett foto eller en helt annan bild. De har vanligen någon typ av genomskinligt skyddsfordral, men reklamen görs på själva vinylen (CD-skivor har naturligtvis ofta tryckta bilder också, utöver omslagsbilden). Om skivans brist är en bild & skydd för skivan, delar detta upp fodralet som parergon. Fundera också över dj:n/bildkonstnären Christian Marclay's Record Without A Cover från 1985. Den är helt oförpackad och är tänkt att vara oskyddad (det står till och med "förvaras inte i skyddsförpackning" på den). All information om inspelningen (artist, titel, datum, etc.) är tryckt på vinylens ena sida och musiken på den andra. Christian använder skivor utan konvolut i sina framträdanden, så för honom var det logiskt att producera en skiva som helt och hållet koncentrerar sig på sin identitet som en bit vinyl och en inspelning av ett av hans verk (en skiva med honom själv som spelar andra skivor). Dess skenbara anonymitet är dess identitet. Dess parergon är frånvaron av en parergon. Det finns även ett omslag utan skiva: 1979 släppte Cleveland-artisten John Morton, tidigare i banden Electric Eels och X-X, en LP med konceptbandet Johnny and the Dicks. Den innehöll ingen skiva utan var bara ett screentryckt omslag.

Inspelad musik kommer alltid att behöva identifieras och marknadsföras. Men musik skapades i tusentals år innan den ens förpackades och såldes. 78-varvare såldes i neutrala omslag i årtionden. Sångare som blev populära på radio fick reklam genom att de spelades, inte på grund av det fodral de förpackades i. Michael Jacksons Thriller sålde inte i miljoner exemplar på grund av sitt omslag. Det kanske är bäst att lyssna på Free Jazz utan att titta på omslaget – det kanske inte har någon "brist", kanske inte behöver något omslag. Kanske konstnärligt utförda omslag har skapat en brist där det inte fanns någon från början. Kanske skivomslagskonst bara är utsmyckning. Musikkonsumenter har köpt miljoner förinspelade kassetter eller 8-trackkassetter, vilket begränsar mångfaldigandet av omslagsbilder (ofta bara framsidan). Bilar har ofta kassetbandspelare eller CD-spelare och naturligtvis har vi Walkman/Discman – människor använder ofta musik som bakgrund vid resor, där resan utgör den visuella motsvarigheten till musiken, inte omslaget. Det faktum att skivspelare inte är portabla kan säkra vinylskivan som konstobjekt för hemmet, precis som en målning eller skulptur skulle vara. Kanske samlare av vinylskivor är konstsamlare lika mycket som de är musiksamlare (i vissa fall kanske mer än musiksamlare, även om audiofila distinktioner mellan de olika formaten måste tas med i beräkningen). I denna bemärkelse gör Neon Gallerys projekt att skapa omslaget före musiken att skivan eller CD:n själv blir parergon och omslaget ergon, och driver den till dess slutgiltiga uppgörelse i förhållande till musiken eller inspelningen själv. I och med miniaturiseringen av konsten på skivomslag i CD-eran och mångfaldigandet av bildlös musik som laddas ner från Internet – kan LP-omslaget helt och hållet ha förflyttats till området konstföremål?

Illustration till utställningen *Covered Up Artists' records*  
på Neon Gallery Brösarp av mrzdesign@email.com

Covered UP



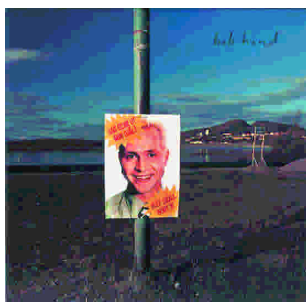
# LYSSNANDETS KONST

av Edwin Pouncey  
Musikjournalist,  
*The Wire*

Översättning av  
Cecilia Craven-  
Bartle Peltola för  
Transförlag

Trots att 12-tumsskivfodralet från början utformades för att helt enkelt förvara en vinylskiva, är det numera, sedan Beatles släppte "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band" 1967, en erkänd konstform. Otaliga artiklar har skrivits, listor har sammanställts och presentböcker har getts ut om skivfodralskonst, varav alla förstärker möjligheten att konsten på utsidan nästan är lika meningsfull som musiken inuti. Beatles och deras största konkurrenter, Rolling Stones, kämpade mot varandra på listorna för att nå den åtråvärda förstaplatsen, men båda banden visste att det inte bara var hur deras musik lät som var av betydelse, utan också hur de valde att presentera sin image som rockens busar/schyssta killar för allmänheten, för att få medias uppmärksamhet. För sin ironiska "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band" anlidade The Beatles den brittiske konstnären Peter Blake, som skapade ett nostalgiskt tredimensionellt popkonstgalleri med hjältar och skurkar som de poserade framför, klädda i komplett Carnaby Street-mundering. Den överväldigande populära framgången hos både looken och soundet av SPLHCB fick Rolling Stones att ta revansch genom att övertala fotografen Michael Cooper (som tog Sergeant Pepper-bilderna) att Pepperisera skivfodralet till "Their Satanic Majesties Request". Cooper tillmötesgick dem genom att klä ut Stones i siden, spetsar och fåniga hattar, innan han fick den strålande idén att använda en tredimensionell kamerateknik som (då) nyligen kommit ut på marknaden för att göra slutresultatet extra nyskapande. Slaget mellan banden att fånga publikens intresse vanns stort av Stones, om än bara för att deras tredimensionella design var ännu fulare och plastigare än Blakes och The Beatles sliskigt sentimentala försök. Blakes fodral till Sergeant Pepper's skulle senare komma att bli välsmädad av den amerikanske konstnären Cal Schenkel, som designade fodralet till The Mothers Of Invention's "We're Only In It For The Money", en skiva som sågade den falska estetiken hos det kollektiva 60-talets flower-power och vände ut och in på The Beatles rosakimrande gammeldagsvision om det som hände.

Längre fram anlidade The Beatles den brittiske popartisten Richard Hamilton för att förse dem med det minimalistiska vita relieffodralet till sitt dubbelalbum med samma namn (raka motsatsen till Pepper's), och Stones anlidade Andy Warhol för att designa det utstuderade fodralet med de knäppta jeansen, som innehöll deras rockmästerverk "Sticky Fingers" (en uppföljare, kanske, till det falliska bananfodralet "Peel Slowly and See" som Warhol designat åt "The Velvet Underground" 1967). Ursprungligen var det dock de två konkurrerande brittiska banden från det sena 60-talet som orsakade upptrappnin-



Skivomslag från Bob Hund, vars omslag alla är gjorda av Martin Kann, som är representerad på utställningen *Covered Up Artists records* på Neon Gallery Brösarp.

Omslag:

*Martin Kann 1996*

*Jag rear ut min själ, allt ska bort!!! 1998*

*Bob Hund sover aldrig 1999*

Courtesy Silence Records

gen av revolutionen i rockalbumskonsten. Snart kontaktades och absorberades etablerade konstnärer, illustratörer, designers och till och med obetydliga undergroundtecknare av musikindustrins intriger för att tillhandahålla en produkt, som skulle locka publiken som, överrösta av valmöjligheter, ibland drogs till bilden på ett fodral innan de ens hade hört musiken inuti.

När blues-/rocksångerskan Janis Joplin och hennes band, Big Brother And The Holding Company, behövde ett fodral till sitt album "Cheap Thrills" 1968, vände de sig till undergroundseriernas fader, Robert Crumb, för den visuella delen. Crumbs ogenerat nostalgiska, men samtidigt högst individuella tecknarstil (som såg gammellamerikanskt ut, men med tydligt fokuserade modernistiska drag) passade perfekt för projektet. Crumb hade först levererat en teckning av Joplin endast iförd ett kärlekspärlband, men när skivbolaget ansåg att det var opassande blev bilden lagd på is och sångtitelserien som utgjorde fodralets baksida flyttades till framsidan. Trots detta censurbeslut, är "Cheap Thrills"-bilden fortfarande en viktig bild i skivfodralkonstens historia. Crumb skapade "Zap Comix", 60-talets första undergroundserie, som vid det andra numret hade samlat ett kollektiv av inspirerade och utmanande annorlunda tecknare som innefattade Rick Griffin, Victor Moscoso, Robert Williams, Spain Rodriguez och S. Clay Wilson som, liksom Crumb, ägde unika tecknartalanger och ett öppet blodsprängt öga för det absurda och överkliga. De psykedeliska bilderna som konstnärer som Griffin och Moscoso skapade i "Zap" och andra serietidningar, tillsammans med rockkonsertaffischer som de designade, lockade musiker till deras arbete tills en sorts inofficiellt konstnärskollektiv byggdes upp och lät andan i "Summer of Love" filtreras in i huvudströmningarna. Det bästa exemplet på detta är Griffins fodral till The Grateful Deads album "Aoxomoxoa", ett hallucinogent livscykelmotiv som definierade gruppens kreativa ställning och gav Griffins konst en trovärdighet som annars hade förblivit dold, begravd i "Zap Comix" undergroundvärld.

Under 70- och 80-talen "upptäcktes" en ny generation av undergroundtecknare av olika skivbolag för att få sina arbeten utställda till beskådande på framsidan av ett skivfodral. Den naturliga efterträdaren till Crumbs "Zap Comix" var vid denna tidpunkt "Raw", en ambitiös samling av den moderna undergroundseriescenen, som gavs ut av Art Spiegelman (den bästsäljande bildromanen "Maus" författare) och hans designerhustru Françoise Mouly. Stjärnan i "Raw" var den Texasfödde konstnären Gary Panter som gjorde sig ett namn på "Slash magazines" sidor, en hardcore-punktidskrift från Los Angeles, som han regelbundet bidrog till med en seriestripp om Jimbo, en postnukleär punkrockare och hans äventyr. Jimbos äventyr fortsatte i "Raw" där Panter konst och historier långsamt nystade upp sidorna. Hans karakteristiska "sjaskiga" stil upptäcktes så småningom av Warner Brothers som gav honom i uppdrag att designa en serie fodral för en av Panter rockhjältar, Frank Zappa. Här hyllade Panter personligen Zappakonstnären Cal Schenkers underliga krumelurer, och gjorde visuella referenser till japanska monsterfilmer som "Godzilla vs the Smog Monster" (ännu en stor inspirationskälla till hans tidiga arbeten).



Illustration till utställningen  
*Covered Up Artists' records*  
på Neon Gallery Brösarp  
av Jim O'Rourke

Den klassiska bilden som trädde fram från det här projektet var dock Panterers kubistteckning av huvudet och axeln på en man med en gitarr till huvud, ett porträtt som förenade Picasso och punkrocken och fäste det på framsidan av ett skivfodral.

80-talet rullade på och Andy Warhol fortsatte att mata ut skivfodral åt Rolling Stones, medan New York-new waverockarna Talking Heads anlätade talanger som Robert Rauschenberg och den primitiva konstnären Howard Finster för att utsmycka sina skivfodral. Även om betoningen här delvis baserades på nyskapande (Rauschenbergs kaleidoskopiska, genomskinliga plasthjul till bandets LP "Speaking In Tongues" var nästan 80-talets motsvarighet till Peter Blakes "Pepper's"-fodral i termer av konstnärligt frosseri) var det antydda idealet att leda dem som köpte bandets senaste skiva till en speciell konstnärs verk som de beundrade. Howard Finsters vackert utförda målning som pryddes fodralet till Talking Heads "Little Creatures" från 1985 lockar direkt; men den är också kraftfull nog för att få åskådaren att söka sig till fler av konstnärens verk, och verk av hans samtida konstnärer, i den såkallade Outsider Art-rörelsen.

En liknande taktik användes också av New York-rockarna Sonic Youth 1992 när de anlätade Detroitkonstnären Mike Kelley för att göra bilderna med de slitna mjukisdjuren till sitt album "Dirty". Genom detta visade Sonic Youth sin lojalitet till Kelley och hans verk och skickade en signal till sina fans att de visste var den riktiga actionkonsten fanns. Kelleys arbete (och även teckningarna av Raymond Pettibon, varav en pryder framsidan på bandets album "Goo") passar naturligt in bredvid Sonic Youths music både till innehåll och attityd, konsten och musiken studsar på varandra för att skapa ett perfekt paket som är tillfredsställande både visuellt och audiellt.

Bland den bästa skivfodralskonsten finns dock den producerad av musiker vars budget är liten eller obefintlig. I över tre decennier pressade jazzmusikern och bandleadaren Sun Ra skivor med sin musik och gav ut dem i minimala upplagor på sitt eget skivbolag Saturn. När han hade råd att tillverka tryckta fodral tog han tillfället i akt, men oftast förpackades Sun Ras och hans Arkestras skivor i enkla vita fodral som sedan dekorerades av Ra och bandet. Ibland användes fotostatkopior, av teckningar eller foton, som de sedan färglade med färgpenor och (ibland) täckte över med självhäftande plast, för att ge ett interplanetariskt utseende. Jazzfans, som utan tvivel var vanare vid den skarpa elegansen hos ett Blue Note-album, skrattade åt Ras primitiva närmande till skivfodralsdesign, men de som kände till hans musik och hans till synes excentriska filosofi spårade ivrigt upp dessa unika exemplar av hans konst, som gav en extra dimension till Arkestras musik och gav en inblick i deras ledares fantasi.

Trots att vinylförsäljningen har minskat sedan CD-formatet introducerades, frodas skivfodralskonsten som konstföremål. På grund av CD-fodralets mindre storlek och tunnhet kommer det aldrig att bli lika populärt, och därför kommer det alltid att finnas efterfrågan på 12-tums-skivfodral. Det var ljudkonstnären Christian Marclay som kom på den geniala idén att tillverka en fodrallös skiva. Hans "Record Without A Cover" var precis det, en komposition av olika bitar av andra skivor

som han gav ut utan förpackning för att låta framtida repor från hante-  
ringen bli en del av den slutliga inspelningen. På så sätt skulle varje  
exemplar (precis som Sun Ras personliga fodral) gradvis förvandlas till  
originalkonstverk.



Illustration till utställningen  
*Covered Up Artists' records*  
på Neon Gallery Brösarp av  
Martin Kann







# ANTON CORBIJN

av Lennart Persson  
Musikjournalist

Per-Anders Jörgensen är en fotograf som alltid tränger lite djupare än vad som krävs, som sällan stoppar vid bara en bra bild. Oftast hittar han också det där ögonblicket då människan framför kameran vilar i sig själv, så mycket att den inte längre behöver vara rädd eller upptagen med att upprätthålla en mask.

Det är som om hans bilder presenterar en sanning, trots att vi alla vet att det är en illusion. Att skapa ett porträtt måste vara ett komplicerat samspel mellan fotograf och objekt, där båda parter säkert har olika motiv och önskningar. Som kan vara precis lika starka. Men det är alltid fotografen som har kontrollen. Det är ett tungt ansvar, och i det läget inbillar jag mig att man som fotograf kan gå olika vägar.

Per-Anders Jörgensen skapar förtroenden. Det är det som gör honom till en i bästa mening humanistisk fotograf. Det är det som gör honom till en av det här landets allra bästa porträttfotografer.

I det här samtalet diskuterar han förtroende, fantasi och fotograferandets mysterium utifrån sina tankar om en av sina egna hjältar, fotografen och filmaren Anton Corbijn.

*Vad är det med hans bilder som tilltalar dig?*

– Han talar väldigt direkt till mig, som få andra fotografer gör. Kanske för att det finns en "kant", något icke-perfekt i allt han gör. Det kan vara oskärpa eller något annat inslag i bilden. Jag får en känsla av att saker "får hända" när han plåtar, allting är inte genomplanerat, det verkar finnas stort utrymme för slumpen.

*Är det då inte så att denna icke-perfektion har gjorts till ett inplanerat varumärke?*

– Det tror jag inte. Sånt går inte att planera in. Man kan aldrig påverka slumpen, aldrig planera in den. Man kan hjälpa den på traven, men till sist måste man ha "ögat". Man måste se när det där ögonblicket kommer till en. Det är Corbijn duktig på; han har slumpen på sin sida. Och han är bra på att jobba i omgivningarna, att skapa miljöer som ger möjlighet för slumpen att visa sig.

*Är det i dessa plötsliga ögonblicken som själen tydligast lyser igenom bilden?*

– Ja, precis. Och det är naturligtvis därför hans bilder är så bra; de är fyllda av själ. Om det är Corbijns själ eller motivets själ, eller båda delarna, kanske har mindre betydelse. Det är hur som helst denna själ som skiljer ut dem från så mycket av den fotografi vi ser i dagens tidningar och magasin, där ytan är allt och bilderna är hala som tvålar. Corbijn leker också med ytor, det är bara det att hans yta alltid är



intressantare. Hans bilder "sitter" direkt.

*Ser du någon skillnad mellan Corbijns stillbilder och hans rörliga bilder?*

– Nej, han verkar jobba ungefär på samma vis. Filmerna är en logisk konsekvens, en utveckling av hans stillbilder. Men det är inte så att han gör stillbilder som han filmar, snarare är det så att han filmar som han tar stillbilder. De flesta filmerna är uppbyggda på oerhört starka bilder; det är hela tiden stillbilden som bestämmer. Och eftersom filmen är en mer svårhanterlig teknik så är detta bildtänkande kanske ännu mer medvetet och konsekvent när han filmar. Du kan stoppa en video eller en dvd var som helst och så har du en bra stillbild.

*Där "själen" går fram med samma kraft?*

– Ja, därför att han jobbar så intimt med personerna framför kameran. Det är tydligt i hans stillbilder, men nästan ännu tydligare i hans filmer. Han bygger upp ett starkt förtroende hos sina motiv; det blir ett jobb som är gemensamt.

– Han har också haft en otroligt stark känsla för vilka artister han skulle jobba med. Vilka som skulle ge honom det där utrymmet. Ofta udda, starkt personliga figurer, som man på något vis redan innan anar att de bär på en vilja att gå utanför ramarna, att skapa något som rubbar cirklarna.

*Finns det någonstans detta blir extra tydligt?*

– I samarbetet med Depeche Mode, där han ju verkligen varit med om att skapa hela vår bild av den gruppen. Han har varit involverad i allt som har med deras visuella image att göra – stillbilder, skivomslag, videor, turnéernas scenografi. Och för sådant krävs verkligen att man kommer nära, att man samspekar.

*Vad tror du att just detta förtroende betydde för honom?*

– Väldigt mycket, eftersom det ju tidigt måste ha gett honom något slags experimentverkstad. Han gavs möjligheterna att hitta en stil och ett förhållningssätt till mediet. Om man ser tillbaka på vad han gjorde då – sammanfattat på video- och kortfilmssamlingarna "Strange" och "Strange Too" – så ser man direkt att de var oerhört duktiga på att gemensamt skapa konceptet Depeche Mode. Den gruppen gav honom ett "råmaterial" att arbeta med, samtidigt som gruppen naturligtvis hade enormt stor glädje av hans jobb.

*Kan man inte rent av säga att han räddade deras karriär genom att bygga upp en helt ny, och betydligt mer spännande, imageprofil?*

– Definitivt. Ser man till exempel på de videor de spelade in innan Corbijn fick förtroendet så får man en känsla av att filmskaparna närmast driver med dem, istället för att skapa något som leder framåt. Corbijn tar dem på allvar, samtidigt som han för in viktiga egenskaper som humor och självdistans. Han ger dem en ny, stark och mycket tydligare profil. Så stark att man blir intresserad redan av själva bilden. – Och utan ett gediget förtroende hade det aldrig varit möjligt. Det är alltid det det handlar om – förtroende, förtroende, förtroende. Om man har en intention, en ambition att med fotografi göra något som är bor-

Anton Corbijn, med en bild från sin "blå period".

tom den glättiga ytan så är förtroendet A och O. Att objektet känner förtroende för fotografen och att fotografen känner förtroende för objektet. Att det finns en vilja att skapa något tillsammans. Det känns att Depeche Mode verkligen litat på Corbijn.

*Han verkar även ha jobbat nära gruppen U2, men utan att på samma sätt dominera imageskapandet. Vad beror det på?*

– Det är omöjligt att gissa, kanske för att skivbolaget inte gett honom samma svängrum. Vilket i så fall kan bero på att U2 är så mycket större på den amerikanska marknaden, där det inte finns samma utrymme för Corbijns tydligt europeiska stil. Ett bra exempel om man vill bekräfta den teorin är i så fall den video han gjorde till deras låt "One", som är något av det bästa han gjort, men som ratades av det amerikanska skivbolaget. Det är för mig definitivt den bästa video någon gjort för den gruppen. Men den var antagligen för "europeisk" för den amerikanska marknaden.

*På vilket sätt?*

– Den är tung, svart, mörk; som låten. Precis som musiken är den gjord i Berlin, och bilderna står i perfekt samklang med musiken. Och som vanligt bygger den på oerhört starka bilder. Gruppmedlemmarna är utklädda till transvestiter, filmade på en bordell. Och det blev förmodligen för mycket för skivbolaget, som gjorde en ny och mer rumsren film för USA. Men det roliga, eller det hoppfulla, i den historien är att efter ett tag kom man ju på att det trots allt var Corbijns film som bäst bar fram musiken, så då började även amerikansk tv att visa den ursprungliga videon.

*Du nämnde tidigare att Corbijn tilläts föra in nya element i bilden av Depeche Mode. Jag tycker själv att deras video till låten "Useless" är ett bra exempel på det.*

– Precis. I den tillåter både de och Corbijn sig att driva med sig själva. Och framförallt med det då rådande sättet att göra videor på. Den är väldigt enkelt gjord, förmodligen med en simpel Super 8-kamera, i en tid då allt annat i genren domineras av teknik, med blixtnabba klipp och oerhört påkostade dataanimationer. De spelar dessutom in i ett grustag, som om de var ett fattigt litet band från Sjöbo.

– Och så finns det ett underbart litet inslag i den filmen, där ett flygplan flyger förbi i bakgrunden med en vimpel som det står "useless" på. Det är en detalj som både bekräftar hans underfundiga europeiska humor och samtidigt kanske förklarar varför samma subtila humor går över huvudet på amerikanerna.

– Man kan bli förvånad över att han aldrig jobbat med en artist som Madonna, men jag tror att det beror på att hon och hennes artisteri är så totalt befriat från humor och självdistans.

*Corbijn dyker själv upp i den här Depeche-videon, i vad som tycks vara ett oplanerat infall, vilket bara ännu mer understryker dess personliga karaktär. Den plockas väldigt handgripligt ner på jorden. Säger det något om Corbijn?*

– Ja, någonstans där ligger hans storhet. Hur "stor" han än blir, hur berömd och upphäussad han än blir, så lyckas han alltid dekonstruera

sig själv och det han håller på med. Han lyckas gång på gång plocka bort allt onödigt och gå tillbaka till rötterna. Det är precis det det handlar om, att inte vara rädd för att rensa bort utanpåverket. Att hela tiden istället gå rakt på känslan.

## **JÖRGENSENS SEX CORBIJN-FAVORITER**

**DEPECHE MODE "Enjoy The Silence" (1990)**

– För humorn. Stackars Dave Gahan får gå runt hela världen, som en kung, med en solstol under armen. Det är enkelt och genialiskt.

**U2 "One" (1993)**

– Min absoluta favorit. Oerhört filmisk och fotografisk, full av stillbilder. Och som ett utsnitt ur historien, ett iscensatt ögonblick då Berlin fortfarande var en delad stad, åtminstone i tanken.

**NIRVANA "Heart Shaped Box" (1993)**

– Jag såg den på tv och tänkte direkt "va' fan är detta!", innan jag ens förstod att det var Corbijn som gjort den. Ett märkligt droglandskap, med en explosion av färger, för sin tid extremt hi-tech. Som om han tvingade sig själv att ändra kurs efter att ha drivit sin stil till sin spets i U2:s "One". Han lyckas både behålla och radera sitt eget varumärke på samma gång.

**CAPTAIN BEEFHEART "Some Yo Yo Stuff" (1993)**

– En kort, närmast surrealistisk dokumentär gjord för engelska BBC. En enda stor tripp, med in hopp av Corbijn själv, Captain Beefhearts mamma, Beefheart själv och regissören David Lynch. Och en död fisk som åker bil genom öknen. Har precis den där kvaliteten som gör att man inte kan slita sig, man måste bara se nästa bild. Även om man inte förstår någonting.

**ROLLINS BAND "Liar" (1994)**

– Svart-vit film, i ett ökenlandskap, starka bilder. En klassisk, renodlad Corbijn-video bara.

**DEPECHE MODE hans "backdrop" till "In My Room" (2001)**

– Från senaste världsturnén. Mycket färg, mycket humor. Filmrutan blir ett akvarium, med två guldfiskar och en haj. Enkelt, genialt, igen. En extrem anti-film, ungefär som en av de där man spelar upp i tv:n istället för att tända en riktig brasa.

## Det verkar vara ett hyfsat kul jobb

Anton Corbijn är en av världens just nu mest anlitade och framgångsrika celebritetsfotografer. Sedan han först gjorde sig synlig i musiktidningen *New Musical Express* i slutet av sjuttioalet har han fotograferat David Bowie som Elefantmannen, Captain Beefheart i Mojaveöknen, en vildögd Luciano Pavarotti och supermodellerna Naomi, Kate, Helena och Claudia. Han har extraknäckt på modeskaparen Yohji Yamamotos "catwalk" i Paris. Han har gjort hundratals skivomslag och ännu fler musikvideor. För U2, Nirvana, Metallica, Johnny Cash, Roxette, Mercury Rev, Red Hot Chili Peppers. Han räddade Depeche Modes karriär, med en image som i ett slag befriade bandet från alla gamla synder. Han har till och med spelat trummor med gruppen på *Top Of The Pops*.

Den nu drygt fyrtiofemåriga holländaren verkar ändå ha ordning på sina prioriteter. När vi träffades inför hans första svenska fotoutställning var han mer intresserad av att diskutera Bob Marleys trettiofem år gamla *Studio One*-inspelningar än att kommentera sitt reklamavtal med svenska kamerafabrikanten Hasselblad; eller att berätta vilka världskändisar han vill ha, men fortfarande inte haft framför sin kamera.

Corbijn har under snart tjugofem år fotograferat celebriteter, legender och källarmusiker med samma artisteri och osvikliga inkänning – i bilderna ser vi att de alla drivs av samma känslor, samma rädslor som vi andra. John Lee Hooker, Dennis Hopper, Isabella Rossellini, Keith Richards, Mick Jagger, Miles Davis, Michael Stipe, Robert De Niro, Nicolas Cage, Beck, Lars Von Trier, Björk, Kylie Minogue, Clint Eastwood och Quentin Tarantino är bara några av de personligheter som ställt sig framför hans kamera. Förmodligen i trygg förvisning om att deras själar var i trygga händer.

Så här berättade Corbijn om sitt liv, sin karriär och varför han gör det han gör.

*Du föddes förstås med en kamera i händerna?*

– Nej, jag har inte den bakgrunden. Som liten tog jag en gång med mig min fars enkla kamera till en konsert, bara för att jag var för blyg att gå dit utan. Jag tog en bild och fick den publicerad. Fantastiskt. På ett skollov tjänade jag ihop till en egen, riktig kamera, nästlade mig in i omklädningsrummen, sålde bilder, fick jobb på en musiktidning. När jag sedan flyttade till London var det inget medvetet karriärdrag, jag bara kände på mig att där fanns andra möjligheter att förverkliga bilderna jag såg i mitt huvud.

*Jag har en del hemska Kim Wilde-omslag tagna av dig ...*

– Ja, det är kanske inte just de bilderna jag tänker på. De och andra av samma kaliber var bara ett sätt att överleva. Jag var oerhört naiv i mitt förhållande till musikbranschen, trodde att jag måste göra mina bilder på deras villkor. I dag undviker jag alla kontakt med skivbolagen och jobbar alltid direkt med artisterna. När jag började hade jag en naiv tro på att man gjorde musik för att man ville göra musik, att man

tog bilder för att man var intresserad av bilder. Så är det ju definitivt inte, lärde jag mig efterhand.

*Har kontakten med musikbranschen förändrat din kärlek till musiken?*

– Jag har definitivt mindre utrymme för fantasier, vilket är sorgligt. Mystiken är viktig för upplevelsen av alla konst, annars blir det endimensionellt. Därför berättar jag aldrig hur mina bilder är tagna.

En sak är säker, Corbijn når långt in. När han får en skygg Bob Dylan framför sin kamera lyckas han fånga så mycket mer än vad den motvillige rockpoeten egentligen vill visa. Plötsligt ser vi också shamanen; vis och genomsådande, men framförallt förhistoriskt vild och skrämmande. Corbijn må vara rockmusikernas och det unga Hollywoods favoritfotograf, men han stryker ingen medhårs. "Det finns desperation i varje bild Anton tar", har Bono i U2 sagt. "Desperation efter att göra musik och att leva".

*Fotograferar du bara människor vars jobb du uppskattar?*

– Jag ser det inte längre så i svart och vitt. Jag kan göra jobb med människor jag gillar, fast jag inte gillar vad de gör. Eller människor som har en historisk betydelse, trots att de kanske inte längre gör något av värde. Jag har också jobbat med artister vars musik jag älskar, men som jag aldrig fått någon vettig relation till. Allt handlar om professionalism. Jag vet att jag kan gå in i vad som helst och komma ut med en bild. Men om man träffar någon man gillar vill man ju göra ett bra jobb. Inte bara framstå som en idiot med en kamera runt halsen ...  
– Ytterst handlar det ju om att ge och ta. Man träffar någon och om inte den människan vill ge något så blir det naturligtvis inte lika bra bilder. Det gäller att vi båda känner oss komfortabla i detta kortvariga förhållande.

– Jag tackar nej till många uppdrag. Jag är ju trots allt den mest kände musikfotografen i världen just nu. På någon flygplats kastade jag en gång ett öga på skivaffärens topplista och upptäckte att sex av omslagen var tagna av mig. Bryan Adams har bett om säkert fem-sex videor, men jag har bara gjort två. The Bee Gees bad mig göra en, men jag sa nej. Även om Bono försökte övertala mig att göra det. Han älskar Bee Gees tidiga inspelningar.

*Klarar dina bilder steget från tidskrifterna till gallerierna?*

– Inte alla, men fler än för de flesta fotografer av min typ. Tidskrifter i dag är besatta av sex och kändisskap och om du tittar på bilderna i dem så ser du att de alla skulle vara totalt värdelösa på en vägg. Precis som Herb Ritts meningslösa bilder. Jag influeras själv av en annan sorts fotografer, till exempel Nan Goldin, som jobbar mitt i verkligheten, med små medel.



# SVENSK FRI IMPRO

“Min rikaste möjlighet som musicus: alltså har jag förts mot detta oupptäckta land; min framtids dröm.”

Vilhelm Ekelund

av Thomas Millroth  
Författare,  
Chef för Ystads  
konstmuseum

Några namn i svensk improvisationsmusik har under de senaste åren fått internationell lyskraft, slagverksspelaren Raymond Strid, pianisten Sten Sandell, och framförallt saxofonisten Mats Gustafsson. Många anser att hans entré på scenen – både i Sverige och internationellt – blev en avgörande händelse. Det är förvisso sant, men det är en missuppfattning att svensk fri improvisation växte upp med honom. Han klev inte in på en tom scen, här fanns redan en ganska lång historia, präglad lika mycket av grupper och starka individualister som av en viss isolering. Det 1980-tal, då Gustafsson formades till musiker, var inget stort årtionde för fri improvisation i Sverige. Det är en sanning om man nöjer sig med landets begränsade scen, där det som alltid finns plats för viktiga undantag. Men det är ett tveksamt påstående så snart man vrider något på perspektivet. I en tid då musikscenen allt mindre utmärks av nationella gränser, känns det som en anomali att tala om nationalitet och nationell musik i romantisk mening. Det blir ju särskilt tydligt, då man för slagverksspelaren och improvisatören Sven-Åke Johansson på tal, denne svenske musiker, bosatt och verksam i Berlin sedan sent 1960-tal, som varit med om att bryta nya vägar för den improviserade musiken. Han har genom åren varit alltför osynlig i ett “svenskt” perspektiv, eftersom hans kreativa radie nått bortom det begränsade. Visserligen arbetar han inte med den svenska scenen som bas, men genom åren har han behållit kontakten med gamla musikkamrater som pianisten Per Henrik Wallin och fått nya vänner i en yngre generation som Sten Sandell, Per Åke Holmlander och Mats Gustafsson.

## **Låt oss gå stegvis bakåt. Först till 1979!**

Den första verkliga satsningen på fri improvisationsmusik var festivalen ad lib 79 i Stockholm. Under ad lib spelade både utländska och svenska improvisatörer. Där förekom work shops och master classes. En del grupper var bekanta, andra konstellationer uppstod för tillfället. “Få uppgifter är svårare än att sammanfatta musiken under dessa novemberdagar. Det finns inga formler och fraser att fånga den



med. Den svenska improvisationsmusiken liknar ett rum med x antal utgångar, där en av dem förstås leder till den amerikanska jazzen i början av 60-talet (Ornette Coleman, John Coltrane, Archie Shepp, Cecil Taylor, Albert Ayler o.s.v.)”, skrev jag i en tidningskommentar.

Ad lib var kulmen på ett kreativt, men motsägelsefullt, improviserat 1970-tal. Årtiondet präglades av stark, skiftande musik men även av en anmärkningsvärd avskildhet från den europeiska scenen. Att utvecklas nationellt och locka fram en egen musikutveckling, som särskilde snarare än förenade oss med övriga Europa, var en halvt uttalad tanke. Här utgjorde ju musiker som Sven-Åke Johansson och Per Henrik Wallin klara undantag. Trots att det fanns flera starka grupper och många öppna musiker var kontakten med gästande improvisatörer liten, om alls någon. När Peter Brötzmann, Derek Bailey, Evan Parker, Phil Wachsmann, Günter Christmann, Detleff Schönenberg, Paul Lovens, Willem Breuker, Han Bennink – för att nämna några – besökte svenska scener var det mer undantag än regel att de spelade med svenska musiker. Paul Lovens har berättat för mig, att han inte ens trodde att det fanns någon svensk fri improvisationsmusik då. Ett första medvetet försök att ändra på detta skedde som sagt under ad lib 79, där bland andra Michel Portal, Gianluigi Trovesi och Conny Bauer fick möta inhemska improvisatörer. Märkligt nog resulterade inte ad lib 79 i några fonogram, där svenska och europeiska musiker samverkade; däremot utkom en utmärkt inspelning med Bauer och Trovesi, “Secret Points” (Dragon records). Kanske ger detta faktum en föreställning om improvisationsmusikens självbild 1979 eller åtminstone dess ställning i förhållande till skivbolagen.

## **Låt oss gå ännu längre tillbaka!**

Den svenska frijazzen började i isolering, i ett ofrivilligt outsiderskap. Denna historia handlar om motstånd och saknar inte heroiska drag. Avgörande var den unge och ännu okände saxofonisten Albert Aylers uppehåll i Stockholm i början av 1960-talet. En av de musiker han spelade med, trumslagaren Sune Spångberg, skulle senare vara med och starta gruppen Iskra. Men framförallt tändes en ung jazzentusiast och saxofonist vid namn Bengt “Frippe” Nordström av mötet med den nya musiken. Han spelade aldrig med Ayler, men de lyssnade intensivt på skivor tillsammans, diskuterade och kom varandra mycket nära. Aylers solospel på saxofon gav Frippe nya visioner av den musik som kunde komma. Den 25 oktober 1962 spelade han in den nye vännen tillsammans med basisten Torbjörn Hultcrantz och Sune Spångberg. Följande år gav han ut skivan “Something Different!” på egna bolaget Bird Notes (Bird Notes – Bengt Nordström). 1962 var också det år då Cecil Taylor besökte Stockholm. De tre grundläggande inspirationskällor för Bengt Nordström var: Ornette Coleman – Albert Ayler – Cecil Taylor.

Nordström började i Aylers efterföljd från 1963 alltmer spela solo-saxofon. Det blev även en nödvändighet, eftersom hans generationskamrater, som var styva bebopmusiker, alltmer stördes av Nordströms friare och öppnare spel. Han fick få att spela med. Detta resulterade

så småningom i Bird Notes 2, "Natural Music", i eget namn. Förutom solo på plastaltsaxofon innehåller albumet spontant spel tillsammans med basisten Sven Hessle. Solona spelades in 1967, skivan utkom 1968. Men redan tidigare hade Nordström i ytterst begränsade upplagor pressat inspelningar med sin solosaxofon. "Natural Music" andas en total tillförsikt till uttrycket, och omslaget signalerar med tre utrop: "TOTAL IMPROVISATION!!!! CREATIVE SPIRIT!!!! SPONTANEOUS COMPOSING!!!!" Bengt Nordström under det sena 1960-talet öppnade en ny värld av ljud och musikaliskt tänkande, som föregrep utvecklingen. Om vi ser honom i ett europeiskt perspektiv är han sannoligen en av pionjörerna.

Genom alla år blev Frippe's musikantkap exempel på olydnad och ohörsamhet mot tvingande förebilder. En sorts musikalisk jakobinism. Han hade alltid enorma krav på ärlighet mot sig själv och den egna visionen. Det gav honom ofta problem. Han skonade inte sig själv och levde stundtals i en lika ofrivillig som plågsam outsiderroll. I sin andliga och moraliska hållning knöt han an både till en amerikansk och en europeisk tradition, där "music is the healing force", för att nu apostrofera Albert Ayler. Självt liknade han gärna sina strävanden vid psykoanalysens vilja att blottlägga underliggande strömmar i människans psyke, som ocensurerade får träda fram och göra rent hus med hämmande regler. Frippe hänvisade ofta till C.G. Jung! En annan av hans följeslagare var mystikern Jakob Böhme, som 1621 skrev: "Hvar vägen hårdast är, der må du gå. Hvad verlden avskyr mest, det tag dig an. Hvad verlden gör, det göre icke du. Gå stick i stäf mot verlden, uti allom styckjom. Så kommer du till Kärleken, på närmaste väg.

Om jag, i allt, förefore olika mot verlden, jag skulle nödställd bli, och afskydd och till spe. Och brännemärkt jag skulle bli med namnet 'dåre'. Jag bjuder dig ej göra, androm, skada. Men verlden älskar endast lismeri och smek, och hyckleri och svek. Och verlden hyllar blott fåfänglighet och lappri. Och verlden vandrar blott på orättvisans väg..." (Ur: Om det översinnliga lifvet, svensk övers. Erik Hermelin)

Albert Aylers vistelse i Sverige hade varit en kreativ injektion. Minst lika stor betydelse fick trumpetaren Don Cherrys fleråriga vistelse här i slutet av 1960-talet. Det melodiska, sångbara blandades med det fria och trancelika, och inte minst slog han upp dörrarna till andra kulturernas musik. Cherry samarbetade med en rad svenska jazzmusiker, däribland sådana som i mitten av 1960-talet börjat bryta upp bebopens strukturer för ett friare flöde; t.ex. saxofonisten Bernt Rosengren, som under några år gick in en flödande, melodisk, fri fas, innan han återupptog den förtätade bebopmusik, som ligger hans hjärta närmast. Även Nordström spelade med Cherry, och det finns en exklusiv inspelning med de två tillsammans. Under senare delen av 1960-talet trängdes jazzmusiken undan av popen, men det verkar snarast som om detta stimulerat musikernas lust att experimentera. En central gestalt var trombonisten Eje Thelin. En internationell musiker, som 1961 bildat en europeiskt framgångsrik kvintett, där för övrigt Rosengren ingick i början. Gruppens musik karakteriserades av

1) From *On Transcendental Life*; English translation by S. Borei after the Swedish by Erik Hermelin.

en rastlös föränderlighet. Eje Thelin sökte nya uttrycksformer och medverkade i George Russels svenska grupper. Och 1966 finner vi Thelin på väg in i den spirande europeiska friformen. Tillsammans med basisten Palle Danielsson, trumslagaren Rune Carlsson alternativt Billy Brooks och den franske tenorsaxofonisten Barney Wilen bildade han en kvartett, som måste räknas till inte bara pionjärerna utan också topparna i 1960-talets improvisationsmusik. Bredvid Wilens fragmentariska, precisa improvisationer firade Thelins smidiga, rytmiskt intensiva trombonspel triumfer. Då gruppen stod på topp av täthet 1967, ersattes Wilen av den nyligen från USA hemflyttade saxofonisten Nisse Sandström. Den idag hängivne bop-saxofonisten Sandström spelade då en frustande, frisk frijazz à la Shepp. Men nu var jazzklimatet isande kallt. Thelin flyttade till Österrike som lärare. Men konstnärligt fortsatte han att växa. 1969 intog han en första placering vid en favoritomröstning i Down Beat. Vid den här tiden rörde han sig i kretsen av nyskapande musiker som Don Cherry, Jacques Thollot, Rolf & Joachim Kühn. Han medverkade i Don Cherrys legendariska Eternal Rhythm Group, som bildats under Free Jazz-dagarna i Baden Baden 1967. Bland de fjorton musikerna fanns förutom Thelin den andre store trombonisten i Europa dessa år, Albert Mangelsdorff, gitarristen Sonny Sharrock, pianisten Joachim Kühn och trumslagaren Jacques Thollot. Den sångbara öppenheten i den nya improvisatoriska friheten lyser genom varje stycke. Gruppens närmast hypnotiska spel kan höras på albumet "Eternal Rhythm" (MPS), som spelades in vid Berlin Jazz Festival under november 1968. Kühn och Thelin bildade kärnan i en grupp som hade Adelhard Roidinger på bas och Jacques Thollot alternativt Jack O'Payne på trummor. Musiken var explosiv. Thelins långa horisontlinjer på trombonen hade en rytmisk explosivitet som möttes av Kühns gnistrande, kristallinska pianospel. Thelin och Kühn var samtidigt pionjärer och tidiga mästare inom den fria jazzen. Från Thelins experimentella år finns några övertygande album, bl.a. "In Paris" (Metronome) med Kühn-Thelin från 1970, och "Candles of Vision" (Calig) från 1972 med den intressanta trion Thelin, barytonsaxofonisten Jouck Minour och slagverksspelaren Pierre Favre. Då Thelin återkom till Sverige 1972 lämnade han den fria improvisationen bakom sig.

Eje Thelin var inte ensam att bryta ny väg. Under 1960- och 1970-talen spelade pianisten Lasse Werners grupp en oroande, fri och oförutsägbar musik. Även om den inte kan kallas friform hade den en motsvarande hållning. Och hos trumpetaren Bengt Ernröd och pianisten Jan Wallgren klingade modala skalor, nordindisk rytmik i kombination med ett fritt formspråk, och det var inte precis vardagsmat för jazzlyssnarnas öron. Utspelet i Ernröds grupper var aggressivt och sprängde ibland de strikta musikaliska ramarna. ("Musik", 1966, Magnum, "Bengt Ernröd 1963-64" & Ivan Oscarsson, "Ivan The Terrible", Dragon records).

Det finns några tidiga, viktiga musikaliska händelser i den fria improvisationens historia i Sverige. Förutom Aylers uppehåll, jazzklubben Gyllene Cirkeln i Stockholm, som besöktes av både Ornette

Coleman och Cecil Taylor, Stockholms jazzdagar 1967 där Thelins nya grupp uppträdde, och i augusti samma år besöket av Brötzmann – Sven-Åke Johansson – Peter Kowald, den trio som med albumet “For Adolphe Sachs” (BRÖ/FMP) skulle revolutionera den fria improvisationsmusiken. På ett helt annat plan skulle ett märkligt kollektivistiskt experiment sätta djupa spår framöver, nämligen saxofonisten Gunnar Lindqvists vildvuxna GL Unit, som genomförde en serie bångstyriga konserter på Stockholmsterrassen 1969-70. Bandet rymde runt tjoget spelare. I denna smältdegel samsades både bopmusiker som Bernt Rosengren och sökare som Bengt Nordström. En viktig roll spelade Sven-Åke Johansson under våren 1970. Det är en brusande, vildvuxen musik som bär solisterna i extas. Bengt Nordströms skapade några av sina mest gripande solon här. GL Unit gav ut en numera svåråtkomlig skiva, som kallades “Orangutang!” (EMI). Då verkade albumet lika uppkäftigt som omslagets grinande apansikte, men då jag hör det idag slås jag av den dynamiska storslagenheten och en sängbar skönhet, som nästan framkallar vemod.

Det fanns en ny generation, som tänts av det fria förhållningssättet. De två basisterna

Tuomo Haapala och Arvid Uggle brukade jamma ihop. År 1970 började de känna behov av några andra musiker att improvisera med. Det var främst blåsare och slagverksspelare de sökte genom lappar på anslagstavlor, annonser i Orkester Journalen och Dagens Nyheter.

På så vis fick de kontakt med saxofonisterna Philip Wahren och Jörgen Adolfsson. De fyra arbetade ihop tills de på föråret 1971 fick ett tips, att det fanns en grupp musiker på Hornsgatan på Söder i Stockholm, som också höll på med improviserad musik. Det var Gunnar Lindqvists grupp GL Unit. Den gruppens musik byggde på varje enskild musikers egen fantasi och kreativitet. Vanlig harmonik och samling kring traditionella jazzteman och tonartsbundna improvisationer – allt sådant var lämpat överbord. I stället fick man lita på varandra, för att man skulle kunna fullfölja arbetet inom gruppen. Också hela ensemblepartier brukade spelas utan alltför stora förberedelser. Detta gav alla tillit till sig själva och ställde stora krav på lyssnarförmågan. Musiken var verkligen en öronens och hjärtats sak. Det blev en lärdom för de unga sökarna.

I GL Unit spelade barytonsaxofonisten och jazzveteranen Allan Olsson. Han förmedlade kontakten med trumslagaren Sune Spångberg. I mars 1971 bildade det här gänget Iskra, okunniga om att det redan fanns en grupp i England som hette likadant. Anledningen att ta upp den gamla bolsjeviktidningens namn var väl densamma för båda parter, en blandning av politik och musik; en musik som kunde vara en gnista, som tände en brand – åtminstone musikalisk. Arbetsmarknaden för fri improvisationsmusik var dock dyster. Spelställen var sällsynta. I jakten på lokaler kom Iskra i kontakt med en liten teater i Stockholm, Teater 9. Så satte man igång musikserien Öppen musik, en central musikhändelse, där scenen öppnades för så många sorters uttryck som möjligt. Här spelade Iskra, och även Bernt Rosengren, den turkiskinspirerade jazzgruppen Sevda, den

engelsk/sydafrikanske trumpetaren Mongezi Feza, sångaren Jan Hammarlund, jazzgruppen Rena Rama och många fler. Öppen musik bjöd stockholmarna ett tjugotal konserter, innan projektet lades ner 1973. Samma år lämnade Philip Wahren Iskra.

Iskras musik skissades på fri hand. Det fanns bara några stolpar. Improvisationen och samspelet var själva kärnan. Och där fanns gott om utrymme både för tonalt fria passager, rytmiska mellanspel med slagverk och rasselinstrument, skönt stillastående stunder kring amadindan (en stor afrikansk xylofon), humoristiska mellanspel och locktoner från asiatiska kulturer. Spelet kunde börja mycket lyhört och tankfullt. Sune Spångberg var – och är fortfarande – en slagverks-spelare av närmast asketisk sparsamhet. Där gäller pauser före stora gester. Allan Olsson var en äldre, erfaren bopmusiker, som spelade sammanhållna, långa, lyriska linjer; ibland litet färgat av svensk folktun. Olssons barytonsax innehöll precis hela den styrka instrumentet ser ut att bära. Jörgen Adolfssons flöjtspel var överraskande, hans saxofonspel hade bett. När han ibland spelade elgitarr, ställde han föreställningarna om instrumentet på huvudet. Han använde det som en ljudskapare, helt klanginriktad. Iskra experimenterade med musiken. Det svängde mellan det sugande rytmiska, då man samlades kring amadindan, det lekfulla och det stora frispelet, då gruppen tätnade som om den var ett enda instrument. Saxofonisten Jörgen Adolfsson är en av de stora profilerna i svensk improvisationsmusik. Med sitt breda musikaliska kunnande har han ständigt verkat som introduktör av andra musiker och stött yngre generationer. I viss mån kan man säga att han trätt i bakgrunden själv, medan han inspirerat andra. Adolfsson var och är en ensemblemusiker, som egentligen kunde blivit en av den fria improvisationens stora solister. Detta anar man, då han ibland träder fram och rycker åt sig ett solo, för att strax ta ett steg tillbaka. Iskra producerade flera utmärkta album, "Jazz i Sverige -75" (Caprice), "Allemansrätt", 1977 (Ett Minne För Livet) "Besvärjelser", 1979 (Ett Minne För Livet) och "Fantasies" 1983 (Mistlur). Iskra var i mycket ett live-band. Den förtätade, transartade magin i deras mest inspirerade framträdanden kan anas på skivorna. På den sena inspelningen till CD-skivan "Luft" 1990 (Dragon DRCD 200) med trion Adolfsson-Haapala-Spångberg finns en del explosivt material.

Iskra ingick i musikersammanslutningen Ett Minne För Livet, ett kollektiv som genom så olika medlemmar som sångerskan Marie Selander, Iskra, folkmusikern Styrbjörn Bergelt och Archimedes Badkar öppnade både mot Afrika, bebop, svensk och amerikansk folkmusik, konstmusik och den fria improvisationen. Jag är övertygad att Don Cherrys långa vistelse och verksamhet i Sverige hade stor betydelse särskilt för musikerna i denna krets.

Ett par ord måste sägas om det märkliga bandet Archimedes Badkar. Jörgen Adolfsson var en av medlemmarna – och en inspiratör -. När man lyssnar på Archimedes Badkar hörs en klar utveckling. I början fanns där mycket av Terry Riley, senare kom västeuropeiskt avantgarde in. Den Terry Riley-betonade musiken hörs tydligast på dubbelalbumet "Archimedes Badkar II" från 1976 (MNW), medan

debutskivan "Badrock för barn i alla åldrar" (MNW) innehåller en härlig egensinnig blandning av frijazz, folkmusik och stark rytm. Bland alla medlemmar bör kanske slagverksspelaren Per Tjernberg, senare känd som Per Cussion, nämnas, vid sidan av den lyriske trumpetaren Tommy Adolfsson. Sedan kom profilerade musiker som Bengt Berger och Christer Bothén med och förstärkte det afrikanska inflytandet. Archimedes Badkar var en helt egenartad samling musiker. Öppenheten för musik från hela världen var typisk för tiden, men få grupper förmedlade den bättre än Archimedes Badkar med sin blandning av Steve Reich, Terry Riley, folkmusik, frijazz och bebop. Det kunde svänga grymt!

Grundandet av Iskra följdes snart av Lokomotiv Konkret. Gruppen har haft litet olika sättningar genom åren, men det är den enda av 1970-talsgrupperna som ännu är verksam. Kärnan är saxofonisten Dror Feiler, gitarristen, cellisten Sören Runolf, och slagverksspelaren Tommy Björk. Även om Feiler onekligen varit den drivande är musikens kropp en kollektiv angelägenhet. Virtuositeten är långt driven, och den kopplades från början till en våldsamt utlevelse, som var vanligare bland tyska grupper än svenska. Hos Lokomotiv Konkret och Feiler själv har det ständigt funnits ett starkt politiskt medvetande, en vilja att skapa i motstånd, bryta igenom konventionell estetik för att uppnå ny, glödande skönhet. För Feiler måste musik välja sida. Under stor konsekvens har hans musikergärning växt med ett slags motståndets estetik. Den är kärv, våldsamt, starkt dynamisk. Tidigt experimenterade Feiler med synthesizer och jag hörde honom spela crackle box på 1970-talet. Lokomotiv Konkrets musik har utvecklat både mot det melodiska och det konkreta. De tidigaste albumen är lysande frijazzdynamit. "Stockholm, augusti 1978" (Urspår) är bitvis en tour de force för gruppen, "Lokomotiv Konkret" från 1980 (Urspår) innehåller en pulserande Sten Sandell på piano, och det albumet har även en för Feiler typisk programförklaring: "Vår musik är vår tids ansikte/ Vår musik är ett vapen/ Vi är soldater i ett kulturrevolutionärt gerillakrig."

Uppskattande döpte pianisten Lasse Werner om gruppen till "Spårvagn Abstrakt".

I slutet av 1980-talet trädde det melodiska in i Lokets maskineri. Feiler skapade vemodiga, sångbara melodier i centraleuropeisk (judisk) tradition. Och i det nerskrivade frigjordes en svidande, innerlig intensitet ("A voice still heard", Alice ALCD 003). Vid det här laget var Feiler också en internationellt ofta uppförd tonsättare. Parallellt fogades det fria spelet, det konstmusikaliska och det konkreta – ja, verkligen konkret med hela industrirockens uppsättning av bormaskiner och redskap – samman av Feiler i ensemblen The Too Much Too Soon Orchestra. Då gäller maximerad dynamik, där nyanserna skär i öronen, kroppen skakas av ljudens vibrationer. Musik får inte lämna en oberörd; det är ett frontavsnitt. Dror Feiler & The Too Much Too Soon Orchestras "What is the point of Paris?" (Fylkingen FYCD 1007) från 1991 är fortfarande ett av fria improvisationsmusikens mest fysiskt drabbande verk!

Vi har nu kommit ända in i 1990-talet via 1980-talet. Men vi måste återvända till 1970-talet för att göra en koppling som gav musiken viktig energi. Utan pianisten Per-Henrik Wallin hade den fria improvisationsmusiken och jazzen i Sverige låtit bra mycket tamare. Han är ungdomsvän med trumslagaren Sven-Åke Johansson, och de två spelade mycket tidigt med varandra. Wallin samarbetade som ung även med Eje Thelin. Wallin hamnade i Stockholm i mitten av 1970-talet, och bildade då en trio som med vilka jämförelser som helst var enastående. Medmusiker var altsaxofonisten Lars Görän Ulander och trumslagaren Peter Olsen. De spelade en flödande, fri musik, som bröt sig ur alla stilistiska fållor. Musiken hade en mycket stark energi och dynamik. Trion gav ut albumet "The New Figaro" 1975 (Dragon). 1978 ombildades trion. Torbjörn Hultcrantz kom att spela bas och Erik Dahlbäck trummor. De höll samman tio år och har kallats en av de mest originella och dynamiska i den svenska jazzen. Musiken var ivrig och rastlös. Här samsades hos Wallin pianojazzens historia med arior, visor, schlager, all slags musik knådades samman till ett kraftfullt, bestämt, ofta mycket virtuost pianospel. Wallins trio var sällsynt sammanväxt, och behärskade en musik fylld av plötsliga kast, tempoväxlingar och stor klanglig och dynamisk rikedom. Det finns flera skivinspelningar, nu senast hittills utgivet material från radions arkiv, "Coyote", från 1986-87 (Dragon DRC320). Från 1986 finns ett lysande dubbelalbum tillsammans med Sven-Åke Johansson, "Magnetische Hunde" (FMP), där denne i sin typiska stil framför "visor", improviserar ramsor, spelar dragspel; det passar Wallin perfekt. 1988 råkade Per Henrik Wallin ut för en olycka, som gjorde honom rullstolsbunden, förlamad från bröstet och neråt. Under senare år har han emellertid med briljans – utan att kunna använda pedaler, och med en viss begränsning i högsta tempo, kompenserat av en existentiell fördjupning i spelet – återvänt till musiken, och samarbetat med bland andra Mats Gustafsson. Albumet "Dolphins, Dolphins, Dolphins" (Dragon DRCD215) med denne och slagverkaren Kjell Nordeson (från Aaly Trio) från 1991 var något av en återkomst från rekonvalescensens tystnad.

1980-talet var ett årtionde av eftertänksamhet. Iskra, Lokomotiv Konkret och också Bengt Frippe Nordström med gruppen Miljövårdsverket (Peeter Uuskyla, trummor, Björn Alke och Ulf Åkerhielm, basar, m.fl.; "Now's the Frippe Time", 1984, Dragon) var aktiva. En ny generation sökte sig fram.

1978 hade duon Så Vidare med Johan Petri på saxofoner och Peter Söderberg på gitarr bildats. Deras estetik skilde sig hörbart från den friform man "vant sig vid" från Iskra och Lokomotiv Konkret. Det var fritt, men ändå influerat av vanlig jazz. Petris saxofonspel skulle mogna i långsam process till ett kontemplativt uttryck. Men i slutet av 1970-talet var de i en sökande början. Duon utökades 1979 med pianisten Sten Sandell, som just då spelade i Lokomotiv Konkret. Tydlig hos de här musikerna var en öppning åt den konstmusikaliska modernismen. Petri medverkade också i trion Tivist. Både Tivist och Så Vidare debuterade i början av 1980-talet med album på det lilla

bolaget Organic Music. Sökande musik, som inte vill trassla in sig i vad som varit, mer dra lärdom ur det. Riktningen stadgades i mitten av 1980-talet, då Petri-Sandell-Söderberg gav ut ett album på Bauta Records. Nu hörs Sandells personliga spel, det repetitiva, tranceartade med energin från rock, erfarenheter från konstmusik och en allt större förmåga att förtäta ögonblicket. En musik som alltmer tog plats i ett intensivt nu. Här träder en av den svenska musikens mest originella skapare fram. Petris lågmälda och eftertänksamma spel däremot fick honom att inta en annan roll än huvudaktörens. Till hans sällsynta framträdanden hör ett renskalat mästerverk som "I fear this war" tillsammans med Kjell Nordeson från 1994 (Alice ALCD 012); här närmar sig musiken kompositionen.

I all sin brokighet är Sten Sandells album "Now or never" från 1988 ett ovärderligt dokument för den friform, som snart skulle växa sig stark. Sandell bjöd in den egensinnige gitarristen Sören Runolf, ljudklangmästare både i Lokomotiv Konkret och som solist, Johan Petri, röstimprovisatören Marie Selander, slagverksspelaren Raymond Strid, som systematiskt, tålmodigt sökte sig till ett ickemetriskt klangspel, och en ung saxofonist nerflyttad från Umeå, Mats Gustafsson. "Now or never" är en brytpunkt i svensk improvisationsmusik. Sandell har ställt upp olika formationer: några nummer med Runolf och Sandell, där denne använder sampling är ännu idag utmärkta; Gustafsson – Runolf – Sandell – Strid försöker förtäta friformspelet, och trionumret med Gustafsson – Sandell – Strid är ju identisk med gruppen Gush, denna banbrytande grupp, som är porten till 1990-talet!

Under den tid Så Vidare existerade (1979-89) utvecklade Sandell en rytmiskt-klanglig egenart, inte minst som solist, där hans intresse för samtida konstmusik (Cage, Feldman m.m.) och utomeuropeisk musik (Indien, Japan) gick i dagen. Upprepade figurer, ofta närmast tranceartat framförda, en allt större vilja att klangligt utvidga pianot med tillägg av röst, slagverk, elektronik etc. ledde Sandell till en allt personligare musik. De olika influenser som gjort sig gällande i hans musik smälte samman till en helhet. Sandell äger också en närmast kompositorisk känsla för form, inte minst på de senaste årens skivor ("Frames", 1994, Bauta Records BAR 9402, "Behind the chords", 1998, LJ Records CD 5216, "Bio ElektriKA", 2000, LJ Records CD 5226). Han ger musiken en kontrastrik, klangrik sammanhängande svitkaraktär. Sandell är också medlem i Sven-Åke Johanssons grupp, där bland andra trumpetaren Axel Dörner ingår ("Six little pieces for quintet" 1999, Hatology 538).

Sandell är således en av medlemmarna i gruppen Gush. Men innan vi går vidare måste vi stanna upp inför en annan tredjedel av Gush, slagverksspelaren Raymond Strid. Om jag skulle karakterisera honom, vore det som en lyssnare, en sökare och en exakt avsmakare av klanger och kombinationer. Hans knappa, precisa ljud, hans icke-metriska intensitet är resultatet av tålmodiga övningar, han är en musiker som inte fått något gratis, och i gruppen ligger han lyssnande både före och efter sina medspelare. Hans samspel kan vara utsökt, men också humoristiskt och nästan bombastiskt. Det är en helt unik



slagverksspelare. Tillsammans med klarinettisten Paul Pignon trädde han fram i en serie renskalade mästestycken 1991, "Far from equilibrium" (Alice ALCD 007), ett album som mycket orättvist glömts bort, på samma vis som hans, i mitt tycke, djupt originella duoalbum häromåret med Michael Zerang, "Scratch Match" (Penumbra CD 009). Det är fjärran från publikfrieri att medvetet söka essensen i den fria musiken och undvika den retoriska gesten.

1985 flyttade saxofonisten Mats Gustafsson till Stockholm från Umeå. I hemstaden hade han spelat med slagverksspelaren Kjell Nordeson, som sedan skulle ingå i Aaly Trio. I Stockholm fick Gustafsson kontakt med gitarristen Christian Munthe, med vilken han spelar duo i Two Slices of Electric/Acoustic Car. Munthe är en av dessa fria improvisatörer som obekymrade om framgång och uppmärksamhet ändå skapat en djupt originell musik, vilket inte minst framgår av de få album där denne gitarrist och filosof medverkar. På "Muntmunt" från 1994 (Blue Tower Records BTCD 04) hör vi både raspiga solon och täta duetter med tubaisten Per-Åke Holmlander, Phil Minton, Raymond strid och Philipp Wachsmann!

Nerflyttad till Stockholm lärde Gustafsson snart känna Raymond Strid och Sten Sandell. Mötet blev avgörande för hans musikaliska fortsättning. Dels startade de gruppen Gush 1988, dels fattade han personliga och konstnärliga beslut hur han skulle förhålla sig till musiken och hur han skulle gå vidare. Detta möte innebar en förening av vänskap och musik.

Mot slutet av 1980-talet accelererade den fria improvisationsmusiken. Den fick nu även en mötesplats, om än till ytan liten så dock till betydelsen mycket stor, nämligen ett antikvariat för både böcker och skivor, Blå Tornet. Det låg i samma fastighet på Drottninggatan i Stockholm, där Strindberg bott sina sista år. Innehavare var Harald Hult, en kännare och entusiast för jazzmusik. De unga musikerna fann här en själsfrände och en plats att mötas. "Improviserade Fredagar" startades, men snart involverades även andra veckodagar. Musikerna trängde ihop sig på en avsats bland bokhyllorna, och publiken satt tätt packad nedanför. På sin höjd gick det in tjugo personer, och då var det trångt.

1989, tio år efter ad lib 79, var tiden redo för en ny mönstring av den improviserade musiken. Festivalen Sounds organiserades av Hult, Gustafsson och konstnären Edward Jarvis. De flesta av de spelare jag nämnt bjöds in: Two Slices of Electric Car, Lokomotiv Konkret, Iskra, pianisten Arne Forsén, Bengt Nordström, Sten Sandell, Så Vidare, The Too Much Too Soon Orchestra, Raymond Strid, Peter Söderberg, Per Henrik Wallin, Lars Göran Ulander, Gush. Med ett i dag eftersökt dubbelalbum från Sounds-festivalen inledde Blue Tower Records sin verksamhet, "Contemporary Swedish Improvised Music". Spelplatsen för Sounds var Fylkingens lokaler i Stockholm, vilket ju är en poäng. I slutet på 1940-talet och under 1950-talet var denna förening centrum för avantgardet inom den svenska musiken. I avantgardet finns en av förutsättningarna för den fria improvisationsmusiken. Här fanns medvetet skapade klangrum, punktmusik, statiska strukturer, vars

inneboende kompositoriska och logiska utmaningar var av stor betydelse. De experimenterande jazzmusikerna tog inte direkt upp detta, men utifrån sina egna traditioner, erfarenheter och praxis anammade de mer av gestiken; soundet skulle man kunna säga. Dagens improvisationsmusik aktualiserar detta resonemang, ty många unga kompositörer är också aktiva improvisatörer. Gränsen mellan avantgardet och frijazzen är oklar. Oklar, vad gäller det hörbara, alltså utifrån lyssnarens position. Förutsättningarna må vara olika men ljudbilderna kan likna varandra. Det finns många exempel. Tag trombonisten Ivo Nilsson, som medverkade i sista uppställningen av Så Vidare, eller rörlåsans Dror Feiler! Båda är verksamma som kompositörer vid sidan av spelet med olika improvisationsgrupper. Då jag diskuterat med Ivo Nilsson, har han velat se hela sin verksamhet som en enhet. "Sounds" är ett sätt att benämna improvisationsmusiken, som även kan belysas i ett vidare musikaliskt sammanhang. Låt oss istället för sounds skriva klangrum! Och lyssna på Two Slices of Electric Car, Lokomotiv Konkret, The Too Much Too Soon Orchestra, Gush, Söderberg-Strid, Så Vidare... Ivo Nilsson menar, att den musik han spelar inte är vad han kallar kulminationsmusik – vilket en konventionellt spelad jazzmusik med tema-solo-solo-tema är; med gruppen skapar han snarare olika klangrum. Det kan vara ett och det kan vara flera sammanhängande, med eller utan filialer. Musikerna i t.ex. The Too much Too Soon Orchestra (Dror Feiler sax, borrh etc, Raymond King cello, Mats Lindström elektronik, Tommy Björk slagverk, Sören Runolf gitarr) går från ett "rum" till ett annat. Här spelar solisten en annan roll än i traditionell jazz. Ty istället för att utgöra en kulmination och variation på ett tema ingår han/hon i ett sound, vars yttre gräns markeras eller varieras och vars klanger färgas. Musikerna med sina speciella personligheter har alla jämbördiga roller, präglade av och skilda genom individernas särdrag. Lyssna bara till de olika trumslagarna, till exempel Raymond Strids ytterst varierade spel; preciserat och tätt i Gushs extatiskt intensiva nummer, ivrigt nära i duo med gitarristen Peter Söderbergs komplexa spel. Jämför Strids flerstämmiga klangfyrvärkerier med Sune Spångbergs sublimalt enkla framträdande med den sista versionen av Iskra, där han med kalligrafens precision tecknar sina linjer i kompositionen. Ett klangrum kan vara slutet och omspanna så kort tid att det närmar sig ett enda ögonblick, men likväl vara rikt och varierat (Two Slices of Electric Car, "Lennart", Blue Tower BTCDS 51) eller bli ett monumentalt bygge, vars struktur man först blir varse efter en del genomlyssning (The Too much Too Soon Orchestra eller Så Vidare). Detta sätt att skapa hänger förstås samman med att denna musik ursprungligen betonade de kollektiva dragen. Närmast påminner mig dessa klangrum om uppbyggnaden av barockmusiken eller New Orleans-jazzen. Den tyske musikkritikerna Wolfgang Burde har till och med gått så långt att han i en artikel talat om "jazzens elementarisering" och "neoprimitivism"! Det är kanske ingen tillfällighet att flera av den fria improvisationsmusikens pionjärer, Steve Lacy, Eje Thelin, Peter Brötzmann, Peter Kowald, Bengt Fripp Nordström, haft sin musikaliska start i New Orleans-jazzens kollektiva estetik!

En brännpunkt i den improviserade musikens utveckling blev mötet 1990 under "Improviserade Fredagar" på Blå Tornet mellan Mats Gustafsson och slagverkaren Paul Lovens. Under en oerhörd koncentration bygger duon upp klanger, ljud, musikaliska förlopp, som aldrig tidigare hörts. Det var ett spel som skrev musiken på helt blankt papper. Inte utan anledning räknas dessa duosessioner från 1990 och 1991 till mästerverken inom den improviserade musiken. Med det albumet blev Mats Gustafsson in på den internationella scenen. "Nothing to read" gavs ut av Blue Tower Records (BTCD 03), som nu hade flyttat från Drottninggatan till Rörstrandsgatan i Stockholm och bytt namn till Andra Böcker och Skivor. Som spelplats för improvisationsmusik behöll lokalen sin betydelse. Och här skulle Sven-Åke Johansson, Sainkho Namtchylak, Jaap Blonk, Eugene Chadbourne, Roger Turner, Michael Zerang och många, många fler möta och spela med svenska musiker. Det blev en kopplingscentral som under 1990-talet spelade en ledande roll inte bara för utvecklingen av den svenska improvisationsmusiken, men, det hävdar jag bestämt, även internationellt. Nu kom energin inte bara till Sverige men även från denna nya scen.

1990 spelade Gush in sin första skiva, "From things to sounds" (Dragon DRCD 204). Här kan vi höra en estetik, där varje nummer var som ett frö till något kommande. Med sin aforistiska knapphet samlade varje stycke särarten hos de tre musikerna till en enhet. Trion var en lycklig kombination, där alla tre utvecklades. Till att börja med spelade de mycket i spåren på varandra, ett slags friformens call and response. Det lämnades alltmer för ett gemensamt agerande inom en större musikalisk ram. Det kom särskilt att märkas i de långa styckena, som, då de är som bäst, rör sig som långa andetag. Gush – själva namnet beskriver inriktningen på musiken. Gush betyder ju Flöde. Ett exempel på Gush' mästerschaft är den fenomenala legeringen av de tre individualisterna i den 23 minuter långa improvisationen "Any Warranty of" på "Live at Fashing" (Dragon DRCD 313) från 1996.

Gruppen stod även öppen för andra musiker. Karaktären ändrades då märkbart. Bland de främsta exemplen är trions möte med violinisten och elektronikspelaren Philipp Wachsmann 1994 ("Gushwachs" Bead 002). Elektroniskt sound mötte akustiskt på ett plan, där alla måste bitvis byta positioner. Strid tog upp förstärkta klanger på ett vis som underströk hans roll som mönsterskapare, den som även fångar upp minsta nyans och skiftning. Sandells snabbare rörelser kretsar kring ett imaginärt centrum, och Gustafsson är luftströmmarnas härskare. Wachsmann tråcklade sig samman med de tre svenskarnas musik; ibland i korta språng, närmast ett slags punktmusik. Jag tycker fortfarande detta hör till Gush' allra bästa album, och när jag recenserade det skrev jag, att "det är så nära en nyutkommen klassiker man kan komma. Alla fyra musikerna spelar utom sig av innerlighet och kvartetten föder något mer och annorlunda än bara summan av 3+1 eller 1+1+1+1."

Parallellt med Gush har Mats Gustafsson arbetat med Aaly Trio. Det är en jazzgrupp, där basen heter Free Form och Energi. Namnet

är naturligtvis härlett ur "Albert Ayler". Här fanns från början det våldsamma spräckspelet, där Gustafsson ville "blåsa saxen rak". Kjell Nordeson och Mats Gustafsson är veteranerna i gruppen. Basisten Niklas Billström spelade först, men bytte sedan till teknikerrollen (t.ex. för Alice Records), och har ersatts av Peter Janson. Trios musikaliska utveckling hänger intimt samman med Gustafssons dito. Under 1990-talet inträffar en rad musikaliska händelser av stor betydelse. En av dem är första resan till Chicago 1994, då Gustafsson bland många andra träffade och spelade med Michael Zerang, Jim O'Rourke och Ken Vandermark ("Parrot Fish Eye" med Gustafsson, O'Rourke, Zerang & G Coleman 1994, Okka Disk OS12006). Vandermarks starka, raka actionspel på tenorsaxofon imponerade, och jag antar att det fick betydelse för svenskens vidare utveckling. De två saxofonisterna bildade kvartetten FJF med Kent Kessler på bas och Steve Hunt på trummor. På albumet "Blow Horn", inspelat 1995, (Okka OD12019) finns ett nummer som kallas "Structure à la Malle", som återkommer i en mer melodisk version på Aaly Trios "Hidden in the stomach" (Silkheart SHCD 149). Vandermark blev en i Aaly Trio. Tidigare hade Aaly Trio haft Per Henrik Wallin som "extra" medlem. Vandermarks medverkan verkar idag närmast permanent.

Aaly Trio bär vidare det starka, amerikanska jazzarvet, och ser vi tillbaka på den svenska scenen finns kopplingar till liknande estetik i slutet på 1960- och början på 1970-talet hos grupper som Werup – Sjöström i Skåne eller i synnerhet den göteborgske saxofonisten Gilbert Holmströms olika grupper. Redan 1967 fräser det ordentligt av New Thing ("Gilbert Holmström Quartet Live in Sweden", Gillmont Music GMCD 9605) och Trion Mount Everests album "Waves from Albert Ayler" från medio 1970-talet är en minor classic idag (Unheard Music Series UMS202 CD).

Scenen förändrades snabbt under 1990-talet. Generellt sett skedde det på två fronter. Först rör sig den fria improvisationsmusiken och vissa delar av det konstmusikaliska avantgardet mot varandra. Att Fylkingen blir en viktig spelplats är symptomatiskt. Det går lätt att peka på flera aktörer från modern elektronik och komposition, som lierar sig med fri improvisation. Jag har redan nämnt Mats Lindström, som sedan 1988 arbetar tillsammans med Sören Runolf i live-elektronisk duo. De stycken de formar är ofta av utomordentlig aforistisk lyster ("A wonder of beauty and efficiency", Fylkingen fycd 1005). Och när vi betraktar sekelskiftet måste vi räkna med gruppen Guds Söner (Sons of God) med konstnärerna Kent Tankred och Leif Elggren, vilka representerar en tradition av ljudkonst med fler rottrådar i det konstnärliga avantgardet såsom Fluxus än i musikalisk modernism och fri improvisation. Elggren har samarbetat både med den amerikanske gitarristen Kevin Drumm och Mats Gustafsson.

En av de första manifestationer som fokuserade gränsövergången mellan interpretation och improvisation var festivalen Solo 92, som organiserades av Mats Gustafsson, Thomas Millroth och Teddy Hultberg på Kulturhuset i Stockholm. Hit inbjöds lysande uttolkare av

modern konstmusik tillsammans med framstående fria improvisatörer, och arrangörerna bjöd dem att arbeta tillsammans. Bland de förra var sångerskan Linda Hirst, slagverksspelaren Robyn Schulkovsky, gitarristen Magnus Andersson, violinisten Anna Lindal, bassaxofonisten Tommie Lundberg; bland de senare Gustafsson, Strid, Sandell, Feiler, den amerikanska pianisten Marilyn Crispell, den schweiziska pianisten Irene Schweizer, den franska basisten Joëlle Léandre, den engelske basisten Barry Guy, den engelske gitarristen Derek Bailey och inte minst röstimprovisatören Sainkho Namchylak. Dessa korsbefruktningar resulterade i flera nya grupperingar. Bland dem Marilyn Crispells nya pianotrio, där Strid spelade trummor med en märklig musikalisk spänning mellan frijazzens flödesestetik och den fria improvisationens dekonstruktion av sound som följd ("Spring Tour", 1995, Alice ALCD 013). Och på albumet "Letters" kan vi höra duomötena på Solo 92 mellan Namchylak och Gustafsson, Sandell respektive Léandre (Leo CD LR190), där jag särskilt vill framhålla det lågmälda, lyssnande samspelet mellan den tuvinska sångerskan och Sten Sandells piano. Jag kommer ihåg den avspända stämningen med Sainkho liksom disträ lutande sig mot pianot. Det var sent, egentligen orkade hon inte sjunga mer. Och ur det inledande samtalet – skall vi spela idag eller inte? – växte musiken utan åthävor fram till en mäktig ström. På alla vis en improvisation utan förutfattade meningar. Båda spelade liksom i distraktion. Glömska av sig själva, koncentrerade på varandra.

Improvisationsmusiken blev en internationell angelägenhet. De svenska improvisatörerna arbetade nu allt fastare med framstående utländska musiker och grupper. Gustafsson har en lång lista affiniteter, alltifrån trumslagaren Paul Lovens ("Mouth eating trees", Gustafsson – Lovens – Guy, 1992/6, Okka Disk OD 12010), basisten Barry Guy ("Guy, Gustafsson, Strid – You forget to answer", 1994, Maya MCD 9601; "Frogging", 1996, Maya MCD 9702), tyske trombonisten och cellisten Günter Christmann ("Vario 34", 1995, Blue Tower BTCD 06; "one to (two)...", Okka Disk ODL 10002), amerikanske slagverksspelaren Hamid Drake ("For Don Cherry", 1995, Okka Disk ODL 10003), holländske röstimprovisatören Jaap Blonk ("Improvisors", 1996, Kontrans CD 143) till Jim O'Rourke ("Xylophone virtuosen", 2000, Incus CD 83) och Joe McPhee ("The Thing w/Joe McPhee, 2001, Crazy Wisdom CW 006)... Oerhört viktiga möten, där det anmärkningsvärda är hur Gustafssons spel vecklar ut sig liksom en solfjäder. I hans omfattande skivproduktion är det slående hur litet han upprepar sig, men ändå är sig lik. Han har förmågan att se varje möte som en utmaning att gå vidare; inte stanna för framgång, men öppna sig för de nya möjligheterna. Det är inte bara en estetik utan lika mycket en moral. Av alla Gustafssons valfrändskaper vill jag nog ändå mest framhålla samarbetet med saxofonisten Peter Brötzmann. Den grupp Brötzmann satte samman i slutet av 1990-talet var ett konglomerat av europeiska och amerikanska musiker. Brötzmanns så kallade Chicago Octet/Tentet uppstod ur den vitala musikscenen i Chicago. Och Gustafsson hade med sina täta besök i The Windy City

blivit en del av stadens improviserande musikliv. Uppställningen i Brötzmanns grupp var stark: Vandermark, Kessler, Gustafsson, trumpetaren Joe McPhee, cellisten Fred Lonberg-Holm, trumslagaren Hamid Drake, basisten William Parker...("The Chicago Octet/Tentet", 1998, Okka Disk OD 12022). Långa, genomarbetade stycken, som bygger på dynamik, melodik, skiftningarna inom ett maximalt komprimerat gruppspel varvat med ytterst individuella solon. Jag ser egentligen denna fas i Brötzmanns utveckling som en naturlig fortsättning på aktiviteterna under det sena 1960-talet, då albumet "Machine Gun" kom till. Många av musikerna i denna krets besöker Europa och Sverige, och blir i sin tur en del av vårt musikliv. Betydande har också Gustafssons personliga utveckling som saxofonist varit. Han har med praxis och medvetenhet skapat sig en allt vidare referens av parametrar, som kopplas till hans musikaliska erfarenheter och öppna intresse för angränsande konstarter – alltifrån ljudkonst och konkret poesi till experimentell rockmusik. Mötena med Blonk och Sven-Åke Johansson öppnade för traditionen från både Dadaismen och Fluxus, medan mötet med Jim O'Rourke ledde in i en värld av elektronika och avant-rock. I sitt spel har Gustafsson använt luft, andedräkt, håligheter, instrumentets klaffar och klangkropp, knäppningar och tungljud parallellt med ett starkt utvecklat rytmiskt (och även melodiskt) flöde av energi. Han inte bara improviserar helt fritt, här hörs även rent kompositoriska överväganden ("Impropositions Solo Saxophone", 1997, Phono Suecia PSCD 99). På detta fält, under upptäcktsresan genom rörbladsinstrumentens klingande landskap av metall, trä och luft, har han långsamt vidgat kartan. Svitartat kan han utnyttja sina erfarenheter till något som närmar sig en abstrakt berättelse ("The education of Lars Jerry", 1995/1999, Xeric XER CD 100 – som jag håller för ett av Gustafssons intressantaste album vid sidan av "Nothing to read"). Hans täta instrumentala möjligheter skulle kunna locka en ytligare spelare bort från musikens kärna. Men i samarbetet med David Grubbs från New York (Gastr del Sol m.m.), där de spelar så minimalistiskt entonigt det går, och soloprojektet tillägnat veteranen Steve Lacy visar han en konstnärlig öppenhet, som bara kan verka befruktande på publiken och den musikaliska omvärlden ("Apertura", 1998, Blue Chopsticks BC 2; resp. "Windows – the music of Steve Lacy", 1999, Blue Chopsticks BC4). Här uppfattar jag en musikalisk öppen hållning och moral, som idag är en viktig livgivande ström i improvisationsmusiken.

Att uppsvinget för den improviserade musiken, vilket inte minst inneburit att många strikta gränslinjer suddats ut, verkat lockande på unga musiker framstod klart under nya Sounds i Stockholm 1999. Vid sidan av Feiler, Gustafsson, Sandell, Ulander, Pignon, Wallin kunde vi höra nya musiker: Henry Moore Selder som blandar in DJ-kulturen i improvisationen, den enormt begåvade sångerskan Lindha Svantesson, Johannes Bergmark med sina påhittade instrument, basisten Johan Berthling. Formationerna spreder rejält stilistiskt. Low Dynamic Orchestra med Sandell, Söderberg, Nordeson och cellisten Amit Sen som kärna hade ju funnits några år då Sounds ägde rum, men deras ofta exakta inväntan av de lägsta ljudens klanger var ändå

ett steg in i det minimalistiska okända. I gruppen firar Sandells mest närvarande minimalistiska pianospel triumfer ("Low Dynamic Orchestra", 1995-96, Alice ALCD 021). Utökad under Sounds med Gustafsson och Strid blev gruppen en resa i ett akustiskt mikrokosmos. Cloudchamber med saxofonisten Martin Küchen, Johannes Bergmark, Sören Runolf och violinisten Christian Werner är en konstellation stadd i utveckling. En märkligt melodiskt skön rätlinjighet, som bryter mot friformens vanliga formler, bjöd gruppen Gul 3 (Crazy Wisdom 002). Det är ibland nästan oförsäkrat vackert. Kombinationen LSB stod för saxofonisten Fredrik Ljungkvist, som hör till de fränaste på den vanliga jazzscenen, Raymond Strid och den unge basisten Johan Berthling. Det är en trio som bygger på jazzens energi ("LSB Walk Stop Look and Walk", Crazy Wisdom CW 004). Det är lika roligt att lyssna på deras musik som det antagligen är att spela den. En av de i mina öron intressantaste unga artisterna är gitarristen David Stackenäs. Hans spel för kanske tankarna till Derek Bailey, det är soundinriktat, flödande, uppstyckat, "dekonstruerat", men saknar nermonterings bromsande effekt. Med andra ord kombinerar han energi, klangspel och swing. Det är särskilt tydligt i ensemblespel. Som solist bjuder han en gnistrande vass föreställning ("The Guitar", 2000, Häpna 03). Stackenäs har sedan Sounds spelat bl.a. i Gustafssons-Lovens internationella ensemble (Axel Dörner, Thomas Lehn, Sebi Tramontana m.fl.). I denna grupp med kontrasterande blandning av akustiska instrument och elektronik gavs ett utmärkt tillfälle att höra hans förmåga att både färga rytmen och rytmsisera klangfärgerna. Den elektroniska utvecklingen i musiken märks på sättet att använda akustiska instrument inom friformen, saxofonen inte minst, men även gitarren, vilket Stackenäs är ett bevis för.

Detta konstaterande leder vidare till dagens situation, där öppningen till avant-rock ger intressanta resultat. Jag konstaterar att detta äger rum parallellt med en viss återgång till jazzens renare energi. Om vi stannar upp vid det senare först. Det finns en stark ny våg unga norska jazzmusiker. Den musik de skapar är ofta nästan akademiskt traditionell, och välskolad. Starka spelare, som driver det bästa ur sina kompanjoner, vilket både Sten Sandell och Mats Gustafsson vittnat om. Då Sandell spelade med Johan Berthling och norske trumslagaren Paal Nilssen-Love blev det "riktig" pianotrio-jazz av det märke som Per Henrik Wallin är mästaren i (Sofa 504). Ungefär samtidigt skapar Sandell med röst och samplade ljud en elektronikskiva, som knyter an till dagens elektronika ("Bio Elekrika", LJCD 5226). Så kan det se ut idag. Beträffande avant-rock, så har ju samarbete mellan jazzmusiker och rockmusiker förekommit ofta tidigare. Med blandat resultat. Det intressanta sker när musiker från rock-traditionen tagit till sig den fria improvisationsmusiken. Soundscapes – ljudlandskap – växer fram som böljar mellan rockens energi och ljudkonstens rumsliga medvetenhet. Sandells "Bio Elekrika" är ett solistiskt exempel. Mats Gustafssons olika gästspel i Sonic Youth är symptomatiska. Likaså hans samarbete med den svenska gruppen Bob Hund. Vitaliteten och den ömsesidiga nyfikenheten var påtaglig då medlemmarna i Sonic Youth spelade ad hoc under en vecka på

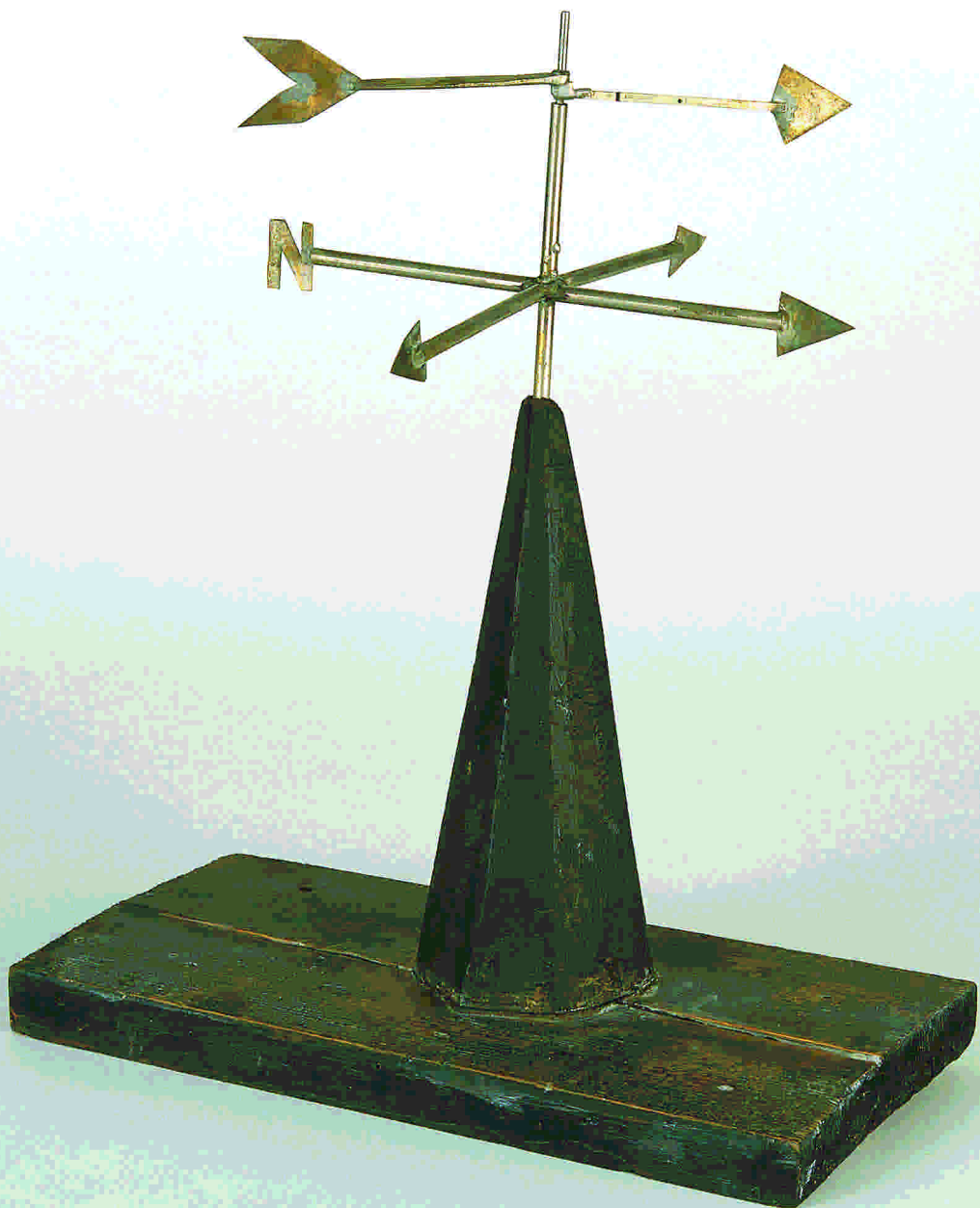
Ystads konstmuseum hösten 2000. De mötte så skilda företrädare för fri improvisation som Sven-Åke Johansson, Mats Gustafsson, David Stackenäs och Lindha Svantesson. Johanssons närmast rituella pukspel lade nya hörvinklar till den kraftfullt framdrivna musiken hos amerikanerna. Ett exempel på energin i dessa möten kan vi höra hos trion Jim O'Rourke-Thurston Moore-Mats Gustafsson ("Diskaholics anonymous trio", 2000, Crazy Wisdom CW 005), inspelad under några koncentrerade timmar sent på natten i Ystads konstmuseums hörsal.

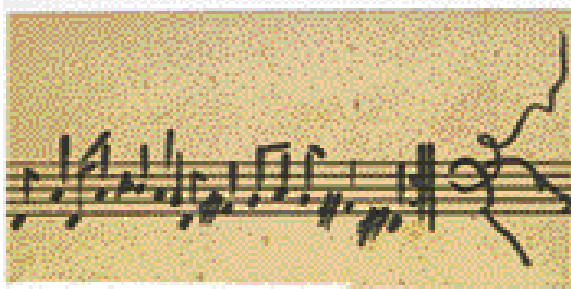
Ingen siar om framtiden. Allra minst nu. Vi befinner oss mitt i ett ljudlandskap, vars vidd är svår att överskåda. Jag har hela tiden en allt starkare känsla, att vi är med om något helt nytt inom ljud, improvisation och musik.

Peter Brötzmann  
**Windweiser/Vindvisare**  
36 x 29 cm  
saxofonklaffar, trä  
1978

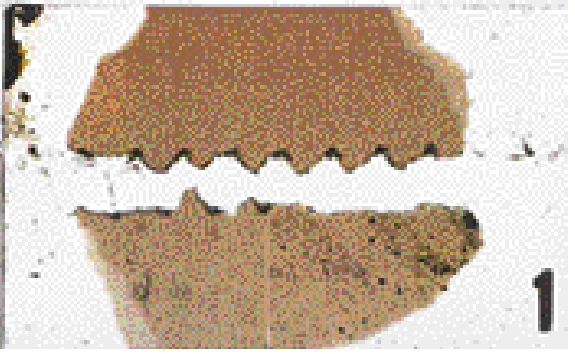
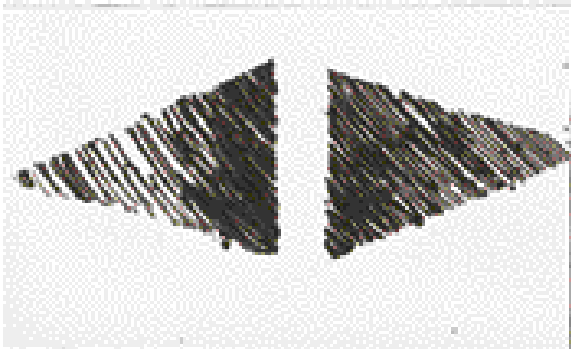
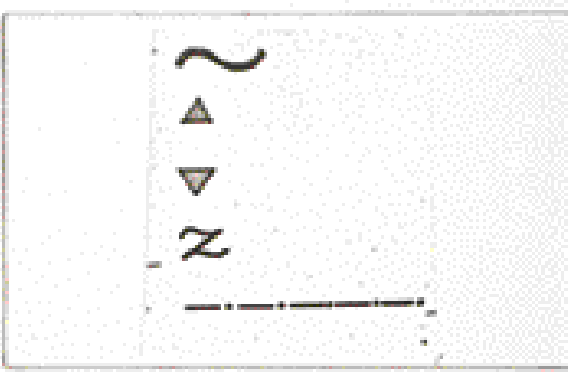
Foto Thomas-Hendrich







IMAGES  
A CARD GAME  
TENTET 2002  
© Brötzmann



# DETTA ÄR VÅR MUSIK

## **Peter Brötzmann om olika drag och gemensamma trådar i europeisk peisk och amerikansk improvisation**

*av John Corbett  
Musikjournalist,  
musiker, författare,  
curator*

*Översättning av  
Cecilia Craven-  
Bartle Peltola för  
Transförlag*

Det är numera vanligt att diskutera europeisk och amerikansk improvisationsmusik som skilda begrepp. Tanken är inte helt utan fördelar: vid 60-talets mitt började musiker från flera länder – främst England, Holland och Tyskland – att tröttna på den imitativa tendensen hos europeisk jazz och försökte skapa en musik som tydligare var deras egen. Resultatet blev i några fall en musik som märkbart skilde sig från amerikansk jazz i klang och anda.

Men förhållandet mellan amerikansk och europeisk improvisation präglas av ömsesidig stimulering. Amerikanska – i synnerhet afro-amerikanska – musiktraditioner är fortfarande mycket relevanta för många europeiska musiker (även om de inte vill erkänna det), medan europeisk improvisationsmusik över det senaste decenniet har blivit oundgänglig för yngre amerikanska improvisatörer. Det verkar faktiskt som om det, när musiken börjar stagnera i ett sammanhang, är musik från andra sidan av Atlanten som lägger fram nya utmaningar som får den att leva upp på nytt. Man kan se denna ömsesidiga gnista i situationer från tenorsaxofonisten Coleman Hawkins – som inspirerade otaliga européer under 30-talet – till trumpetaren Axel Dörner – som för närvarande samlar amerikanska efterföljare med rasande fart. I USA, för den delen, finns det nu musiker som öppet diskuterar de imitativa dragen i sitt musicerande (de tar till exempel efter Paul Lovens och Peter Kowald), på samma sätt som horder av européer en gång ogenerat stal riff från Charlie Parker, Miles Davis och Lee Konitz.

En del av denna ömsesidiga dragning är romantisk till sin natur, ett resultat av olika fördomsfria individer som kastade längtansfulla blickar över oceanen i sökandet efter ett mystiskt och tilltalande "annat" som kanske lurade där borta. Ta till exempel ett tyskt barn, fött i Remscheid bara sex månader innan USA förklarar krig mot hans land, en pojke som växer upp i Wuppertal, börjar lyssna på traditionell amerikansk jazz och swing, kanske som ett uppror mot faderns smak för europeisk klassisk musik, kanske som en tonårings slag mot sin familjs medelklasstandard, sannolikt någon kombination av både och. Men denna jazzmusik är fångslande nog på sina konstnärliga meriter, inte bara på grund av den livsstil och motkultur som den utgör. Och snart har denne yngling själv börjat spela musiken, han dras bort från en lovande karriär som målare för att satsa på improvisationsmusik på

I det följande  
avbildas detaljer ur  
grafiskt partitur av  
Peter Brötzmann  
från 2002.



heltid. Den här killen är naturligtvis saxofonisten Peter Brötzmann, en av de musiker som hjälpte till att definiera de nya musikströmningarna strax efter 60-talets mitt, en europé som aldrig avslutat sin kärleksaffär med klassisk amerikansk jazz.

Brötzmanns musik är ett utomordentligt exempel på den ömsesidiga stimuleringen mellan Amerika och Europa (i den mån man låter sådana klumpiga geografiska beteckningar gälla); han bröt aldrig helt med jazztraditionen, kunde till och med fortfarande korrekt kallas jazzmusiker, men har heller aldrig nöjt sig med att göra musik som inte var hans egen, musik som också, på något djupt plan, är klart tysk.

Brötzmann har haft arbetsförbindelser med amerikanska musiker nästan ända från början av sin musikaliska karriär. Tidiga samarbeten med Steve Lacy, Carla Bley och Don Cherry var mycket viktiga för honom, och han har under åren spelat tillsammans med de flesta av de viktiga improvisatorerna från Amerika. Under sent 70-tal började Brötzmann turnera periodvis i USA. Under det senaste decenniet har detta blivit en central del i hans årliga resplan, och inspirerad av Chicagos framväxande unga improvisatoriska musikscen startade han 1997 "Peter Brötzmann Chicago Tentet", en grupp som innefattar den svenske saxofonisten Mats Gustafsson och multiinstrumentalisten Joe McPhee, från Poughkeepsie, New York, samt sju av Chicagos skickligaste musiker. Dessa innefattar saxofonisten och klarinettisten Ken Vandermark, som man skulle kunna hävda är den centrala figuren på Chicagos aktuella improvisatoriska musikscen, cellisten Fred Lonberg-Holm, som studerade med Morton Feldman och Anthony Braxton, och Hamid Drake, powerhousetrummisen med vilken Brötzmann har uppehållit ett långvarigt kompanjonskap.

Dagen efter tentettens andra USA-turnés sista dag, i juni 2002, satt Brötzmann och jag och diskuterade olika aspekter av improvisationsmusik i Europa och Amerika. Vi började med vissa skillnader som han uppfattar i tentettmedlemmarnas musikaliska attityd, några hinder för gruppen att spela vissa av hans kompositioner, i synnerhet ett nytt stycke där han använder sig av bilder på kort som delas ut till gruppens medlemmar, ett av dem en solojoker.

*Vid ett tillfälle under turnén, hörde jag dig säga till Mats att styckena du först gav tentetten kanske hade varit lättare för en europeisk grupp. Kan du utveckla det?*

Jag tror att utbildningen och rötterna är olika. Jag tror att stycket jag tog med första gången, kortspelet, på ett sätt var en sorts intellektuell övning i att spela musik och att fylla tomrummet med sin egen grej, oberoende av vad de andra gör (de har olika kort att spela upp). Jag tror att jag begärde för mycket. De flesta av mina yngre vänner här borta är fortfarande utbildade, vilket inte är att undra på, i känslan för amerikansk musik – det vill säga melodier, harmonier, skalor och tanken att vem som än kommer med stycket leder och alla andra gör som han säger. Min lilla dröm är: om du spelar tillsammans med tre, tio, fjorton musiker, så får eller inbjuds vemsomhelst att komma med idéer, och alla tittar och säger "ja", och sen försöker han att fylla det idén ger honom med sin egen sorts musik. Detta är förstås en modell



som på intet sätt är ny. Och du kan också hitta källor av det i amerikansk konst och musik. Cage jobbade med denna sortens obestämbarhet. Jag gjorde det borta i Europa med Fluxusgruppen, och flera samtida kompositörer arbetade med det systemet. Den enda gången som saker och ting verkligen gjordes konsekvent på det sättet var vid tidpunkten för Fluxusrörelsen, både i Europa och här borta. Och även om kompositörer nuförtiden har anammat systemet för att komponera sina egna grejer, så talar de till slut om för musiker, skådespelare, eller vem som råkar vara inblandad, precis vad de ska göra. Så det slutar som en motsägelse till den ursprungliga idén.

*När jag tog upp det där lilla stycket såg jag direkt att jag låg taskigt till, att det inte fungerade. Kanske kommer vi till ett läge när det är lätt att tala om det och vi gör det. Men jag var tvungen att ändra låten till en ganska "normal" komposition.*

För att återkomma till frågan om skillnaden mellan det amerikanska sättet att spela improvisationsmusik och det europeiska, så håller jag på ett sätt med Mats om att det skulle vara lättare att göra det med en handfull europeiska musiker, eftersom det inte skulle vara så nytt för dem. Vi arbetade på det sättet under tidiga Globe Unity Orchestertider, och alla killarna har åtminstone lite information om den samtida musikscenen. I tentetten har vi naturligtvis killar som Fred [Lonberg-Holm], och även om Ken [Vandermark] inte är van vid att spela den här sortens grejer, så kan han absolut förstå vad det hela handlar om. Men det var inte rätt tillfälle att göra det.

Den andra sidan av det är att amerikanska musiker har – jag vill inte säga "swing", men en sorts puls, en sorts rörelse, ett slags flöde genom musiken, som jag ofta saknar med europeiska musiker. Kanske har jag tur som har båda sidorna. Det är kanske en av anledningarna till att tentetten, i svåra situationer, har fungerat i fem år. Vi försöker alltid att gå längre, i olika riktningar, även om vi misslyckas ibland. Vi försöker att öppna upp och på så sätt är vi bara i början. Det kommer mycket mer, mer jobb i den riktningen. Jag skulle vilja nå den dagen då vi kan bränna noterna och bara gå upp på scenen. Det skulle vara en idealisk situation och jag tror att det är möjligt. Om vi jobbar hårt nog och har chansen att spela. Det är huvudsaken. Jag var beredd att riskera det på den här turnén, och tror att jag hade haft Mats på min sida, men jag tror att Ken... han sa inget, men han var lite, nja. Vi befann oss i den situationen med Globe Unity Orchestra och jag vet att det är fel att gå tillbaka, men jag lärde mig av den situationen att det är möjligt att dra ihop ett gäng killar och, med all respekt och kärlek för musiken, skapa någon vidöppen musik. Det är alltid en risk, men ingen risk, inget skoj. Risk är en del av alla konstformer. Jag menar, det är en del av livet.

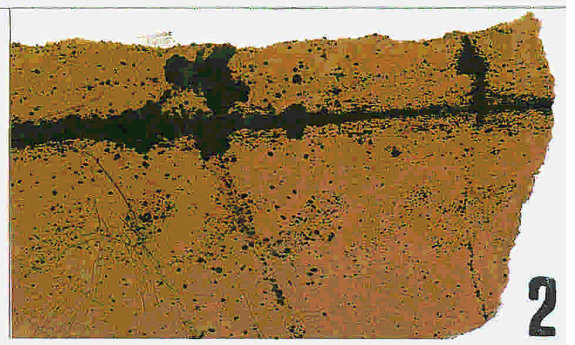
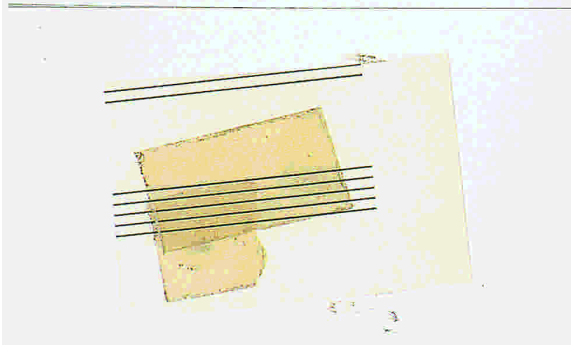
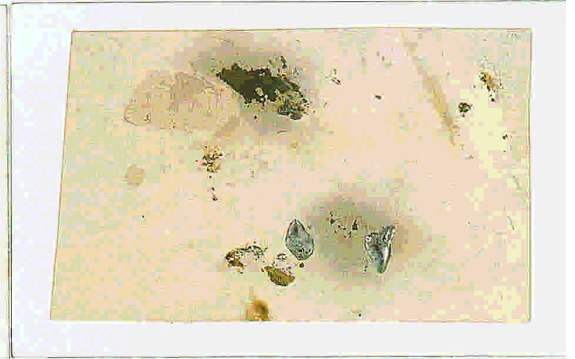
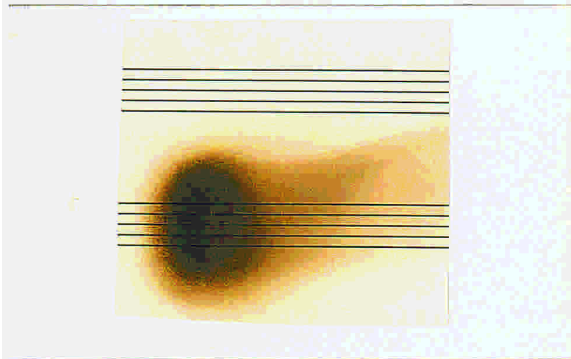
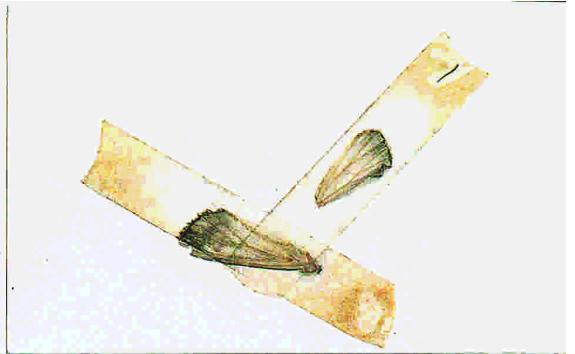
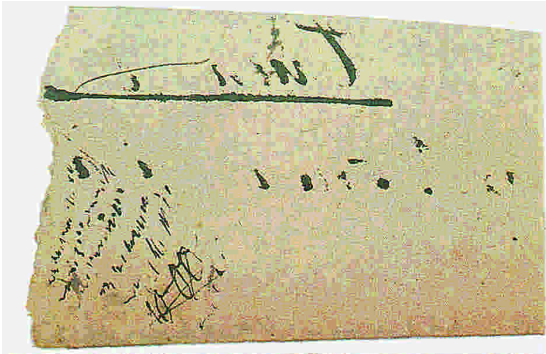
*Din skiva "Machine Gun" från 1968 sägs ibland vara ett avgörande ögonblick i den europeiska improvisationsmusikens utveckling, som den första framställningen av musik som skilde sig från, som till och med förkastade, tidiga amerikanska modeller. Men du ser det inte så, eller hur?*

Saken är den att jag aldrig upphörde med den. Det var aldrig min mening att ta död på någon amerikansk musik. Raka motsatsen, under de åren lärde jag mig en massa saker från den musiken, men jag gjorde det på mitt sätt. Kanske är det ett europeiskt sätt, men jag bryr mig faktiskt inte. Nuförtiden, trettionånting år efter "Machine Gun", när kommunikationen mellan kontinenterna, mellan musiker, mellan alla slags kulturer blir så stark att man inte skulle kunna undvika den ens om man ville, är det svårt att säga var skillnaderna är. Jag tror att skillnaderna ligger i personen själv, var han växte upp. Det amerikanska samhället formar dig annorlunda än efterkrigssamhället i Europa, det är en sak som är säker. Å andra sidan menar jag att musik, och i synnerhet om vi fortfarande kallar det jazzmusik, är det enda positiva internationella språket, på sätt och vis. För min del har jag aldrig haft någon avsikt att upphöra med amerikansk musik. Jag tyckte inte om vissa system som musiken arbetade med, men det var aldrig musikern, det var sättet som musiken var organiserad och hur den presenterades och såldes. Vad skulle jag ha gjort utan hjälp från Steve Lacy eller Don Cherry? Eller mina tidiga kontakter med musiker från USA?

*I synnerhet i dina stora grupper var musiken åtminstone onationalistisk eller transnationalistisk musik. Du såg till att ta med musiker från Storbritannien, Holland, Belgien och när det blev ekonomiskt möjligt tog du med några amerikaner, till och med folk som Frank Wright och senare Hamid Drake och William Parker. Det var aldrig en nationalistisk strävan. Det verkade antinationalistiskt om något.*  
Ja, absolut.

*Hindren för att arbeta på andra sidan Atlanten var främst ekonomiska? Ekonomiska och administrativa – jag är fortfarande olaglig här, på ett sätt. Och jag måste säga att det inte var alla amerikanska musiker som var så öppna och vänliga mot oss européer. Jag fick slå mig fram, men jag lärde mig det tidigt och jag måste verkligen tacka Don Cherry, Lee Konitz, Eric Dolphy, människor som satt och pratade med mig. De här småsakerna, de hjälpte mig att inse att jag måste gå min egen väg. Samma sak som Nam June Paik, eller längre bort Joseph Beuys sa till mig på andra sidan konstvärlden. Jag hamnade i rätt lustiga situationer när jag spelade tillsammans med amerikaner i Europa. Som en vit, europeisk medelklasskitstövel, tog en del av dem en inte på allvar. Men då fick man övertyga dem om att man tog sig själv och det man gjorde på allvar.*

Och fattade de det, så var det ingen fråga om saken. Jag jobbade hårt och kämpade hela tiden, jag spelade med Bennink och andra starka killar, så om du kom till New York eller träffade killarna på Frankfurts German Jazz Festival, var de schyssta och trevliga men när det gällde musicerande tänkte de: "De här idioterna kan inte spela, det är vår musik." Och på sätt och vis är mycket av musiken fortfarande amerikansk musik och svart amerikansk musik. Men världen har förändrats under de senaste 50 åren. Och om man turnerar runt collegen, spelar för unga människor, så vill de svarta





ibland inte höra att deras gammelfarfar plockade bomull någonstans i sydstaterna. De vill inte höra om bluesen. De är inte intresserade av historia. Det är synd. Det är klart att jag aldrig kan få den historien, den bakgrunden, det går inte. Men jag tror att alla människor kan ha sin egen blues. Så jag har den europeiska bluesen eller efterkrigsbluesen. Alla människor kan bli sårade och känna smärta, eller kan känna smärta med någon annan person. Jag tror att det är bluesens grund. Och ett socialt medkännande, att utveckla ett socialt medkännande med andra människor, den andra viktiga saken. De är olika i alla kulturer, men till slut mynnar det ut i samma sak.

Frågan om skillnaden mellan europeisk och amerikansk kultur, den är svår för det finns absolut skillnader, men det räcker inte att säga att detta representerar amerikanska kultur och detta representerar europeisk kultur.

Som om swing var den enda definierande egenskapen hos amerikansk musikalisk känslighet, och Europa var ansvarigt för den begreppsmässiga komponenten. Det är för simplistiskt, för enkelt. Men man känner direkt att det finns något som är annorlunda med, låt oss säga tentetten, på grund av blandningen av européer och amerikaner. Bandet skulle ha en helt annan känsla om det bara bestod av européer, och om det inte fanns några européer i bandet skulle det vara en helt annan grej också, inte bara för att det inte skulle ha ditt namn. Paul Lytton sa nyligen till mig att de senaste åren verkligen har tagit fram relevansen i amerikansk musik, kontakterna med människor som Ken Vandermark har blivit mycket viktiga efter en period av arbete i stort sett isolerad från amerikaner.

Jag tror att Paul, när han säger detta, säger det från en mycket brittisk ståndpunkt. Jag har en känsla av att i synnerhet britterna vid den tiden var mycket mer antiamerikanska än tyskarna. För Paul är det kanske en sorts öppning på gång här, i det här landet, med publiken och med musikerna. Det är en ny generation, de är öppnare, inte så distraherade av de senaste 30 åren, de bara: "Hallå, det där är musik som vi inte har hört, musiker som kan visa oss något annat!" Vilket stämmer, jag tror att vi kan visa många sidor som lagts till musikutbudet här. Det var alltid fallet, men jag tror att den yngre generationen kommer fram till oss med det. Å andra sidan, var det kul ibland när några amerikanska musiker konfronterades med "Brotherhood of Breath", till exempel, de sydafrikanska killarna i den gruppen. Amerikanerna: "Åh, mina bröder!" Och afrikanerna: "Dra åt helvete, jag har inget med dig att göra!" Alla skrek allt möjligt nonsens. Mongezi [Feza] och Dudu [Pukwana] mot Frank Lowe och andra. Vi får inte glömma bort att våra europeiska känslor mot Amerika hade att göra med politiken vid den tiden – 60-tal till tidigt 70-tal – och mycket mer (men ingen pratar om det), eftersom amerikaner alltid fick tre eller fyra gånger mer betalt än vi fick. Eller tio gånger, vissa av dem hundra gånger! Det fick oss fan att må illa. Men så var det. När vi fick vår lilla festival, fick betalt några hundra, fick de





några tusen. Och naturligtvis intog vi scenen med samma passion och kärlek till musiken som de. Vi ville inte se varför dessa system fungerade som de gjorde – och fortfarande fungerar på samma sätt. Jag menar när vi satt i fiket på någon radiostation och några amerikaner satt vid ett annat bord, så visste vi att de fick fem gånger så mycket betalt som vi fick, och det gjorde oss arga. Det var naivt men förståeligt.

Jag får en känsla av att samspel med människor som du, hjälper till att forma sättet som yngre amerikaner gör affärer på. De studerar din jämlikhetsfilosofi, sättet som du behandlar alla lika på när det gäller betalning, även om det i Amerika ofta är du som är det stora affischnamnet.

Det var alltid min policy. Jag har aldrig haft en kille i något av mina band som har fått mer betalt än någon annan, inte av någon anledning. Han skulle inte få vara med i mitt band, oavsett vem han var.

Ironiskt nog, finns det några européer som verkar ha lärt sig av amerikaner hur de ska uppföra sig, för att försöka roffa åt sig så mycket som möjligt och blåsa alla andra, till och med deras egna bandmedlemmar. Det är inte bara en amerikansk företeelse, det är jag säker på, men jag tror att vi i den här branschen är välskolade i den attityden. I grund och botten är det fråga om att anta att man är viktigare än någon annan.

Ja, men det är oberoende av kontinenter, kulturer. Det är egentligen en människogrej. Överallt hittar du folk någon som anser sig vara förmer än andra. Vi måste lugna ner oss, och vissa av oss måste komma ner på jorden och vara lite mer blygsamma i våra tankebanor. Det är otroligt vilken teater folk spelar. Om du sysslar med popmusik, underhållningsindustrin, det är en annan värld. Musiken vi pratar om, människorna inblandade i den, om man börjar tro att man är bättre än alla andra, har man redan begått det första misstaget. Och om man börjar sådär, kommer det aldrig att växa. Det faller alltid tillbaka. När Carla [Bley] bad oss spela med henne [1966], var det kasst betalt redan från början, men sen kom hon till Wuppertal, vi övade, sen sa hon okej, Michael [Mantler] och jag, vi får 50 procent, Aldo – som var lite mer känd, får 20 procent, och du får 18 procent, och Kowald får 12 procent. Någon sorts skala. Och jag sa nej. Jag insåg att det var rimligt att de skulle få lite mer, speciellt Carla, så det bråkade vi inte om, men sen sa jag att vi delar på resten av pengarna. Det var min första erfarenhet och vid det tillfället förstod jag det inte, eller ville inte förstå det. Min tanke var att vem som än jobbar, finns det pengar i potten, delas pengarna. Någon komponerar ett stycke, bandet spelar hans stycke, och han kanske får lite GEMA-pengar, och lite berömmelse, eller nåt.