

tv•2

- et prøvebillede af
den danske rockscene
før og nu

et speciale ved
Aarhus Universitet
af Henrik Svith
årskortnr. 871905
vejleder: Charlotte Rørdam Larsen
afleveret sommeren 1994



-	
1. Indledning	5
2. Rock'n'roll	6
2.1. Indledning:	6
2.2. Rock'n'roll'ens amerikanske baggrund:	7
2.3. Rockens engelske afstikker:	9
2.4. Da rocken kom til Danmark:	10
2.5. Rock'n'roll will never die:	11
3. Subkultur-teorier:	12
3.1. Indledning:	12
3.2. Teoriernes grundlag:	12
3.3. Subkulturens opståen:	13
3.4. Engelske subkulturer:	13
3.5. Identifikation via stil:	14
3.6. Konsum:	15
3.7. Afrunding:	15
4. Tresserne:	15
4.1. Indledning:	15
4.2. Dylan & Dissing:	16
4.3. Ungdomsoprøret:	17
5. Halvfjerdserne:	18
5.1. Indledning:	18
5.2. Supergrupperne:	18
5.3. Rock på dansk:	19
6. tv•2's provinsrødder	21
6.1. Indledning:	21
6.2. Den jyske begyndelse:	21
6.3. Afrunding:	25
7. Kunsthistorisk indplacering:	25
7.1. Indledning:	25
7.2. Dadaisme:	25
7.3. Surrealisme:	26
7.4. Pop-art:	26
7.5. Art-schools:	27
7.6. Koncept-kunst:	28
8. Coverkunstens historie	29
8.1. Indledning:	29
8.2. LP'en:	30
8.3. Singlen:	30
8.4. Rock'n'roll:	30
8.5. Jazz:	31
8.6. Beatles:	31
8.7. Art-schools:	31
8.8. Flip:	31
8.9. Punk og hvad der fulgte:	32
8.10. tv•2's omslag:	33
9. Konceptet TV•2	33
9.1. Indhold:	33
9.2. Årsag:	34
9.3. Mediebevidsthed:	35
9.4. Modtagelsen:	36
9.5. Video:	36
9.6. Opsummering:	38
10. Værkgennemgange	38
10.1. Indledning:	38
10.2. Musikanalytisk opkast:	38

11. Taurus	39
11.1 Historien:	39
11.2. Pladen:	40
11.3. Whatever happened to Taurus:	41
11.4. Tidens hits:	42
12. Punk & New-Wave	43
12.1. Punk:	43
12.2. Den nye bølge:	44
13. tv•2	46
13.1. Fantastiske Toyota:	46
13.2. Lyden:	47
13.3. Musikken i Toyota'en:	48
13.4. Coveret:	50
13.5. Tidens hits:	51
14. Verden er (vid)underlig:	52
14.1. Musik og lyd:	52
14.2. Tekster:	53
14.3. Coveret:	54
14.4. Tidens hits:	55
15. The Beautifuls	56
15.1. Om sommeren er alting anderledes:	56
16. Beat:	57
16.1. Lyden:	58
16.2. Tekster:	58
16.3. Popmusikerens vise:	59
16.4. Coveret:	59
16.5. Tidens hits:	60
17. Fra kollektiv til individ	60
17.1. Indledning:	60
17.2. Samfundets krise i 70'erne:	61
17.3. Krisen som identitetskrise:	61
17.4. 80'ernes samfund:	62
17.5. 80'ernes mennesker:	62
17.6. Afrunding:	63
18. Nutidens Unge:	63
18.1. Karakteristik:	64
18.2. Teksterne:	65
18.3. Udvikling:	66
18.4. Coveret:	66
18.5. Tidens hits:	68
19. Rigtige mænd gider ikke høre mere vrøvl	69
19.1. Farvel til konceptet:	69
19.2. Rigtige mænd:	69
19.3. Lyden:	70
19.4. Coveret:	71
19.5. Tidens hits:	73
19.6. Og sporten kort:	73
20. Æstetik og kommerzialisme	74
20.1. Æstetisering:	74
20.2. Kommerzialisme:	75
20.3. Afrunding:	76
21. En dejlig torsdag	76
21.1. En dejlig plade?	76
21.2. Lyden:	77
21.3. Sammenfatning:	78
21.4. Coveret:	79

21.5. Tidens hits:	80
22. Fri som fuglen	80
22.1. Pladen:	80
22.2. En dejlig fredag:	81
23. Nærmest lykkelig	83
23.1. Karakteristik:	84
23.2. Teksterne:	85
23.3. Coveret:	85
23.4. Tidens hits:	86
24. Stilen og auteur'en	87
24.1. Auteur'en Brandt:	87
25. Vi bli'r alligevel aldrig voksne	91
25.1. En typisk LP:	92
25.2. Tematik:	93
25.3. Coveret:	93
25.4. Det kuriøse hjørne:	94
25.5. Tidens hits:	94
26. Slaraffenland	95
26.1. Lyden:	95
26.2. Tematik:	96
26.3. Coveret:	96
26.4. Tidens hits:	97
27. Greatest, De Unge År	97
27.1. Udvalget:	97
28. Krisen i dansk rock	98
28.1. Indledning:	98
28.2. Lidt branche-historie:	98
28.3. Fusionsenergi:	99
28.4. Compact-disc:	100
28.5. Der er noget i luften:	101
28.6. Jeg ved ikke, hvad:	101
28.7. Fremtiden for de gamle:	103
29. Verdens lykkeligste mand	103
29.1. Et nyt gennembrud:	103
29.2. Karakteristik:	104
29.3. Tematik:	104
29.4. Coveret:	105
30. Afslutning:	105
Litteraturliste	107
LP'er/cd'er:	107
Single-plader:	107
Maxi-singler:	107
Litteratur:	108
Radioudsendelser:	109
TV-udsendelser:	109

Allerbagest kan man finde specialeseddelen (med karakter!), samt udtalelsen fra vejleder og censor.

1. Indledning

OPGAVEFORMULERING:

Der ønskes en redegørelse for den danske rock-scenes udvikling fra 50'erne til i dag med hoved-vægten lagt på 70'erne og 80'erne. I besvarelsen ønskes inddraget periodens samfundsmæssige forhold samt relevante musik- og kunsthistoriske forudsætninger og disses konsekvens for den danske rock eksemplificeret ved tv•2.

Siden jeg i 1983 mødte tv•2 i New Sound Studiet og lærte deres musik at kende, har jeg haft stor sympati for disse fire århusianske musikere og deres musik. Flere gange i mit universitetsstudium har jeg inddraget tv•2, fordi jeg mente, at de var gode til at demonstrere rockens funktion i samfundet med.

Dette speciale er et forsøg på at foretage en endnu bredere perspektivering af fænomenet tv•2: Mit projekt har været intet mindre end en opridsning af den danske rockscenes historie fra starten i 50'erne til idag. Med det udgangspunkt, at musikerne i tv•2 tilhører den første af rockens generationer, som stadigvæk i dag er aktive, indplacerer jeg dem i den rockhistoriske sammenhæng, idet jeg beskriver rockens udvikling internationalt og nationalt fra 50'ernes ungdoms talerør til en kommerciel, etableret industri i krise i 90'erne. Herunder vil indgå en redegørelse for samfundsmæssige forhold i perioden, specielt med vægten lagt på tiden fra 1970 til idag, ligesom en gennemgang af relevante kunst- og musikhistoriske begreber som pop-art og new-wave. Subkulturteorier beskrives for at forklare rockens oprindelige funktion. tv•2's samlede værker gennemgås, kommenteres og indplaceres i bredere sammenhænge.

Jeg har tilstræbt at holde specialet i et letflydende, letlæst sprog, hvor der tages hensyn til eventuelle »lægmandslæsere«. Det er mit ønske, at specialet, udover at opfylde internt, musikvidenskabelige krav, samtidig kan læses som den spændende historie, jeg synes det er. Det betyder også, at jeg i mit analysearbejde kun i ringe grad har benyttet traditionelle metoder, dels fordi jeg mener, de siger for lidt om rock-musik, dels fordi jeg mener, gennem mit arbejde, dels som studietekniker og live-lyd i en årrække, dels som semi-professionel musiker i de sidste ti år, - har oparbejdet en evne til at beskrive det vigtigste ved musik, nemlig lyden, på en måde, som bringer væsentlige pointer frem.

Specialet er opstået stort set uden vejledning og jeg har derfor ikke nogen at skyde skylden på, skulle det falde i dårlig jord. Men det betyder også at specialet er meget personligt: Jeg vil ikke forsøge at bilde nogen ind, at jeg f.eks. kan indplacere tv•2 i 80'ernes samfund på en objektiv måde. Tværtimod har jeg været meget bevidst om netop mit subjektive udgangspunkt, nemlig at jeg synes, at tv•2 er et »fedt« orkester, og jeg tror på, at det er mere spændende at læse en engageret tekst, der udviser om ikke blind sympati, end en formel redegørelse.

Specialeskrivningsprocessen har ikke været let for mig. I starten synes man at man har så god tid, men pludselig er tiden gået. Jeg har altid sagt, at jeg arbejder bedst under pres, og den påstand har måttet stå sin prøve under udarbejdelsen af disse papirer! Dog tror jeg, at der er noget positivt i at forbedre sig gennem længere tid ved blot at opsøge og læse litteratur, som kan vise

sig mere eller mindre relevant, og derefter lade det simre og bundfælde sig en tid, før den egentlige skriveproces starter. Så er der nemlig håb om, at det er det væsentlige, der hænger ved...

Specialet falder som følger:

Opgaven tager sit afsæt i rockens tidlige, internationale historie. De samfundsmæssige forhold i USA og Danmark skildres kort, og via en gennemgang af subkulturteorier fås et forståelsesgrundlag for rockens funktion. Tressernes musikhistoriske udvikling mod ungdomsoprøret og en dansk rocktradition tegnes og følges op af en præsentation af tv•2's medlemmer og deres fundering i et jysk rock-miljø.

En indføring i visse kunsthistoriske begreber, samt pladecover-kunstens historie danner indledning til en beskrivelse af tv•2's oprindelige koncept. Punk og new-wave præsenteres, og tv•2's første værker gennemgås, idet konceptet påvises og forbindelsen til new-wave bindes.

Herefter skildres en samfundsmæssig/psykologisk udvikling af 80'ernes nye socialisationstype, som den efterfølgende gennemgang af tv•2's næste plader knytter an hertil.

Tendensen i rocken mod øget æstetisering, kommercialisering og professionalisme beskrives og påvises i de følgende tv•2-gennemgange.

tv•2's egenskaber som liveorkester danner intermezzo.

Vi ved nu så meget om tv•2, at vi kan definere deres stil. Til det brug indvies vi kort i auteur-teorien, og derefter følger redegørelse for de næste, typiske tv•2-plader.

Den herskende krise i dansk rock beskrives og kommenteres, og opgaven afsluttes med en gennemgang af tv•2's seneste plade.



2. Rock'n'roll

2.1. Indledning:

For at få en fornemmelse for et bredt spektrum af de betingelser, der lå til grund for, at Danmark udviklede en rock-scene, følger vi nu i dette kapitel rockens historie, fra dens amerikanske baggrund, over eksporten til England, Europa og Danmark, og videre til dens indenlandske »distribution«. Vi skulle således få et grundlag for at forstå den videre udvikling i de danske rock-miljøer, som den skildres i de videre kapitler.

Det amerikanske afsnit baserer sig på en opgave, jeg udarbejdede i 1989 til et musikhistorieseminar, og foregriber delvist afsnittet om subkulturteorier, og den indenlandske redegørelse baserer sig på Karsten Tanggårds bog *50'ernes rock'n'roll*, som igen baserer sig på hovedværket om tidlig dansk rock'n'roll, *Dansk Rock'n'roll*, af Niels Jacobsen, J.A. Mose og Egon Nielsen, som er et speciale fra AU fra 1980. Det er altså delvist et meget summarisk op-rids af situationen, men det er vel efterhånden en velkendt historie...

2.2. Rock'n'roll'ens amerikanske baggrund:

Med afslutningen af anden verdenskrig begyndte en ny organisering af det amerikanske samfund. Selvom krigsindustrien stadig øgede produktionen og dermed forstærkede sin position som et af de helt store drivhjul i amerikansk økonomi, så omstillede produktionsmidlerne sig generelt. For at holde gang i økonomien og produktionen måtte man sørge for, at folk også forbrugte mere. Luksusvarer blev dagligvarer og reklamen tvang folks krav til levestandard i vejret. For at tjene penge til det stærkt øgede forbrug måtte Mr. Middle America, som nu boede i en ny forstadsvilla med alle moderne bekvemmeligheder, opholde sig meget udenfor hjemmet; på arbejdspladsen. Konen - Mrs. Middle America - overtog derfor rollen som familiens dominerende skikkelse i forhold til børnene.

De øgede krav til arbejdskraftens evner og kundskaber i forbindelse med en hastig teknisk udvikling medførte, at de unge først langt senere end tidligere kom ud i erhvervslivet, dvs. begyndte at tjene penge, idet de måtte undergå længerevarende uddannelser for at imødekomme samfundets og forældrenes krav. De unge tilbragte således også mere tid udenfor hjemmet, og deres socialisering fandt nu primært sted blandt ligestillede og ikke som tidligere i familien (se endvidere afsnittet Subkulturteorier).

Disse grupper - klikker, eller hvad man nu vil kalde dem - fandt ofte sig selv i kraftig opposition til den omgivende ældre generation, der satte de unge i et dilemma: På den ene side forventedes det, at de unge opførte sig voksent og ansvarsbevidst, f.eks. i forhold til uddannelsen, men på den anden side måtte de unge finde sig i de samme restriktioner som mindre børn: Sengetid, kammerater, sex og den økonomiske afhængighed (læs: lommepenge) var dengang som idag oplagte stridsmål.

Positivistisk, amerikansk ungdomsforskning hævder, at den forbrugersisme, som forældregenerationen blev underlagt, også påvirkede de unge. Kapitalen havde opdaget, at de unge for første gang nogensinde var defineret som en selvstændig social gruppe, der også havde penge i kraft af forældrenes øgede velfærd. Derfor »støttede« kapitalen de unge i deres opfattelse af sig selv som værende i opposition til den ældre generation. Man spillede på de unges usikkerhed i socialiseringsprocessen, og gjorde forskellene i livsstil til en forskel i *aktiviteter*, frem for en forskel i *holdninger*. Altså en forskel i materielle behov. Det påhvilede forældrene at give børnene mulighed for at kunne leve op til de materielle krav som kapitalen og reklamen - og dermed klikken - stillede.

Den ovenfor nævnte form for ungdomsforskning bør dog udvides med f.eks. psykologi og adfærdsforskning, ligesom kulturindustrien selv må analyseres. Det kommer jeg nærmere ind på i afsnittet Subkulturteorier.

Men der fandt altså en udskilning af to typer unge sted: Den første gruppe ville videreføre forældrenes livsstil, der altså handlede om et stadig øget forbrug

af materielle goder, som kunne opnås ved øget arbejdsindsats, der igen medfører et øget skel mellem arbejde og fritid: Fritiden bliver noget kostbart, der skal udnyttes med grill, camping, have og TV. Den anden gruppe forkastede forældregenerationens kedelige, stavnsbundne liv. Film om »vrede, unge mænd« med ungdoms-ikoner som *James Dean* og *Marlon Brando*, cowboybukser og læderjakker kunne rigtig provokere.

Men det bedste middel til at få de gamle ud i tovene var den nye musikform, *rock'n'roll*, som skræmte de hvide, småborgerlige middelklasse-amerikanere ved at have sine rødder i det amerikanske samfunds to mest ringeagtede befolkningsgrupper: de sorte (*niggers*, som de hånligt kaldes), og de fattige hvide, som af både sorte og hvide omtales som *white trash*.

Rock'n'roll-musikken nød derfor stor interesse af både positiv og negativ karakter, og kulturindustrien så selvfølgelig fidusen i at afrunde rock'n'roll'ens skarpe kanter, således at den blev »anvendelig« som en slags accepteret protest hos et bredere spektrum af ungdommen. Den udvikling tog, som vi skal se, og så livet af rock'n'roll:

I starten af 50'erne var der tre dominerende genrer på den amerikanske scene for rytmisk musik:

Tin Pan Alley-pop, som havde navn efter den gade i New York, hvor de store musikforlag havde til huse, var en gennemprofessionaliseret musik, som bl.a. havde vundet sin udbredelse gennem Hollywood-filmindustriens mange musicals. Stilen var præget af blød mandesang, fremført af *croonere* som *Bing Crosby* og *Frank Sinatra*, til akkompagnement af stort orkester i senromantisk stil med masser af violiner.

Country&Western stammede fra de fattige, hvide landarbejder-miljøer i sydstatene. Med migrationen mod byernes industriområder under anden verdenskrig fik C&W et større publikum takket være radio, men det var stadigvæk en musik for laverestående hvide, og den kredsede tematisk om en eskapistisk længsel tilbage til en problemfri tilværelse på landet. Den udførtes i tråd hermed med de traditionelle instrumenter guitar, banjo, mandolin, mundharpe og violin.

Rhythm'n'Blues var ligeledes en musik, der udvikledes i byernes sorte ghettoområder. Den udsprang af mere landlige blues-former og var kendetegnet ved en markant rytme, elektriske instrumenter og ligefremme tekster om hverdagens problemer med arbejde og kærlighed. Den udbredtes gennem radio udover ghettoernes grænser.

I 1953 begyndte hvide kunstnere at overtage sorte Rhythm'n'Blues-musikeres stiltræk. Gennem radio fik hvid ungdom antydet ghetto-stationernes sorte R&B. Den kraftige danseappel og de ofte frivole tekster passede på mange måder godt med de hvide unges kamp for frigørelse. Kapitalen, som i denne branche havde skikkelse af de store pladeselskaber, var opmærksomme på udviklingen og fik hvide musikere, ofte med country & western-baggrund, til at indspille cover-versioner af sorte R&B-numre. Det gav mulighed for større accept blandt hvide, at det var hvide, der fremførte numrene, og det levede også mulighed for, at man kunne moderere de vovede tekster, så de bedre passede til en bonert og småborgerlig moral. Eller sagt på en anden måde: Nu fik far og mor kun kaffen galt i halsen, men undgik apoplektiske anfald... *Joe Turner's Shake, Rattle & Roll* er det berømteste eksempel. Nogle linier om solen, der skinner igennem en kjole og afslører benenes form blev hos *Bill Haley* til noget med at lave morgenmad til farmand!

I 1956 fik *Elvis Aaron Presley* sit afgørende gennembrud. Hans stil var klart sort inspireret og hans »erotiske« sceneshow, som bare bestod i at vrikke lidt med hofterne og iøvrigt se ud, som om musikken kom *indefra*, gav ham stor omtale. Han blev uden sammenligning rockens største idol. Stilen, som både havde R&B og C&W-aflæggeren *Hill-billy*-elementer fik derfor navnet *rock-a-billy*.

Hermed havde den hvide pladeindustri fået et es på hånden. Elvis havde appel til både sorte og hvide, og en aktiv markedsføring gjorde ham til »godt stof« i medierne.

Op gennem 50'erne skæmmedes USA stadig af racediskriminerende lovgivning, og de sorte havde store problemer med at følge med den store, hvide mellemklasses sociale opstigning. Derfor udvidedes kløften mellem grupperne til stadighed. Men rock'n'roll gav også muligheden for sorte kunstnere til at blive berømte udover ghettoernes grænser. *Little Richard* og *Chuck Berry* er eksempler herpå. Men race-*blandede* grupper sås så godt som aldrig.

Men hvad enten udøveren var sort eller hvid, så bar rock'n'roll snart præg af at være kommerciel og rettet mod de unge. Blues-elementerne - specielt i teksterne - forsvandt til fordel for idealiserede skildringer af ungdommens liv: Sjov efter skoletid, juke-box'en, og køreture i farmands convertible med kæresten. Den sorte bevidsthed, som skabte R&B, forsvandt fra rock'n'roll og de sorte måtte konstatere, at kulturindustrien havde udvandet deres musik.

Massemediernes hurtige tilfredsstillelse af de unges behov, og rockkunstnernes hurtige og massive succes medførte - ikke uventet - at der opblomstrede en hel industri baseret på rock'n'roll. Kunstnerne blev flere og flere og *merchandising*, specielt markant i forbindelsen mellem musik- og filmindustrien (se afsnit om Coverkunstens historie), overmættede snart markedet.

Gennem hele årtiet havde moralske foreninger og religiøse grupper klaget sig over det usædelige indhold i rock'n'roll og det til trods for ovennævnte puritanisering, og da de besad stor magt i samfundet, førte bestikkelse, reklameboycots og andre sanktioner til den pop-periode, der sætter ind fra 1959.

På samme vis som de sorte havde set deres R&B udvandet, så den hvide ungdom nu sin musik miste betydningen som en ægte, reel del af socialiseringsprocesserne.

2.3. Rockens engelske afstikker:

Rock'n'roll måtte en tur omkring England før den nåede til Danmark. Der var visse distributionsmæssige problemer, og derfor var det engelsk rock'n'roll, der nåede først frem, primært personificeret i *Tommy Steele*, der gav flere koncerter i Danmark, og blev et af rockens første rigtige danske idoler. England havde udvist stor interesse for amerikansk musik, men det var specielt på områderne traditionel jazz og folk-music; denne sidste genre blev i England til *skiffle*. Den egentlige rock'n'roll sattes i forbindelse med nogle ungdomsoptøjer, og blev derfor interessant som protestsignal for specielt arbejderklassens unge. De engelske rock'n'roll-musikere tilførte ikke musikken noget, men efterlignede bare forlæggene.

2.4. Da rocken kom til Danmark:

I dette afsnits overskrift ligger en væsentlig pointe: Rock'n'roll'en *kom* netop til Danmark, den *opstod* her ikke og havde ingen rødder i det danske musik- og kulturliv på det tidspunkt. Rocken kom som en del af den eksport af kulturelle, ideologiske og økonomiske værdier, som udgik fra USA i årene efter anden verdenskrig, f.eks. i form af film, Atlantpagt, Marshall-hjælp og ...musik.

På mange måder ligner den danske samfundsudvikling den ovenfor skildrede amerikanske: Øget produktion, migration fra land til by, husmor'en som familiens socialiserende overhoved, øgede krav til uddannelse og opkomsten af den nye sociale gruppe: Ungdommen.

Og den populærmusikalske tradition i Danmark mindede vel også lidt om Tin Pan Alley i USA, med få, store, folkelige sangere, der ikke sjældent også optrådte på film i den kendte, danske genre: folkekomedien.

Skulle man være så heldig at have en studenterhue, lyttede man til jazz, som helst ikke måtte være al for traditionel.

Men der var helt klart et musikalsk tomrum for middel- og arbejderklassens unge...

»Den 12. september 1956 blev rock'n'roll-fænomenet lanceret som levende musik herhjemme. Modtagelsen af denne nye kulturform var på flere måder bemærkelsesværdig, ikke så meget p.g.a. rock'n'rolls rent musikalske kvaliteter, men snarere fordi rock'n'roll tilsyneladende flere steder i landet sattes i direkte forbindelse med optøjer og uroligheder af forskellig art« (Dansk Rock'n'roll, s. 102)

Rock'n'roll havde et dårligt rygte med sig, og pressen øjnede en god historie. Den fremstillede nyfigent og forarget rock'n'roll'en som en slags u-musik, som støjende »kannibal«-musik, hvis eneste formål var at bringe den sagesløse ungdom ud i noget snavs i kraft af dens »hypnotiserende« rytme, der gav en ubændig trang til at danse vildt, sexuelt og ekstatiske, for afslutningsvis at lægge dansehal og omkringliggende bygninger, torve og parkanlæg i ruiner. Rock'n'roll forbandtes meget med dans, og den præsenteredes rundt om i landet af professionelle, omrejsende dansere, der medbragte en såkaldt »rock-afdeling« af tidens populæreste jazz-bigbands, som lededes af specielt *Ib Glimdemann* og *Peter Plejl*. De første rock'n'roll-plader indspillede af den kendte skuespiller *Preben Uglebjerg*. Mange af de involverede har betegnet deres forhold til rock'n'roll som »rent brødarbejde«. Der var altså tale om, at rock'n'roll blev betragtet som et modefænomen, som forhåbentlig ville drive over, ligesom andre ungdommelige griller har for vane.

Og selvom de dansende rock'n'roll-shows turnerede i hele landet, så var der tale om et udpræget københavnsk fænomen.

I løbet af de næste par år kom der stadig flere film til landet, hvis plot var bygget om omkring rock'n'roll-stjerner, som f.eks. Bill Haley og Elvis Presley. Samtidig havde den amerikanske industri som nævnt opnået gode resultater med at ufarliggøre rock'n'roll, og selvom dampradioen og pladeselskaberne var endog særdeles træge i optrækket, så blev rock'n'roll støt og roligt en del af ungdommens hverdag, og enkelte unge - og altså ikke etablerede kunstnere fra andre genrer - begyndte at spille musikken selv, selvom det ikke var uden besvær:

»Thorvald Odgaard: "Vi havde ingen forestilling om, hvad musikken egentlig gik ud på. Vi fulgte bare en strøm og en retning. Men sådan var det jo stort set over det hele herhjemme. folk blev lanceret som "Danmarks Tommy Steele" osv. Niveaueet var helt i bund. I slutningen af halvtredserne og starten af tresserne var det vel kun unge i nogle af storbyernes kerner, som havde en fornemmelse af, hvad den elektriske musik gik ud på. I Nibe kunne man ikke gøre andet end at sætte sig foran radioen og prøve på at få noget ud af de forvrængede pivtoner, man kune opfatte fra Radio Luxemburg."

Kort sagt: Afhængigheden af inspirationskilder udefra var enorm, og kilderne tilsvarende få.« (Regnbuens Endestation, s. 17)

Musikken, som altså var kopi-numre, dyrkedes på amatørbasis af folk fra lokalområdet. Man opnåede en vis status i den lokale gruppe af teenagere, og ved at spille i ungdomsklubber og dansesteder tjente man også penge, der gav et udemærket supplement til lærlingelønnen. Rock'n'roll'en flyttede sig med andre ord i denne periode - 1957-60 - ned fra filmværkstedet og grammofontalerknen og blev en virkelig, kropslig og social oplevelse for både musikere og publikum.

Bands'ene holdt i kortere eller længere tid, men var typisk kun ungdomsinteresser. Men nogle af dem blev så populære og tjente så mange penge, at de blev *professionelle*. Det medførte større turnevirksomhed, og dermed en større afstand til publikum, større interesse fra pladeindustrien, og dermed fremkomsten af de første danske rock'n'roll-idoler.

Musikken var nu heller ikke ren rock'n'roll. Engelske orkestre som *The Shadows* introducerede en ny stil, hvis kraftige betoning af temaspil på elguitar gjorde, at musikken i Danmark kom til at hedde *pigtråd*, og blev taget op af orkestre som *The Cliffers* med *Johnny Reimar*.

2.5. Rock'n'roll will never die:

...sagde *Neil Young* engang. Enten kender han ikke den *virkelige* historie om rock'n'roll, eller også mener han noget andet med udtrykket¹, for i tressernes start forsvandt rock'n'roll'en faktisk ud af den danske scene for rytmisk musik. Hvad der startede som et medieflip sluttede som et medieflip. Men udaf den etablerede branches krumspring for at tækkes både ungdom og borgerlig moral opstod dog de første spæde spirer til en egentlig dansk rockscene. Der var trods alt folk, der prøvede til med at spille rock, selvom de havde både økonomi, evner, forældre og samfund imod sig. Det var en pioner-indsats, og uden dem og deres lyst til at udtrykke sig på en ny musikalsk måde var det danske musikliv ikke blevet så mangfoldigt, som det blev.

Her har vi altså vores første eget danske eksempel på, at udviklingen af nye kulturelle udtryksformer er formet af et parløb mellem subkultur og kulturindustri. Subkulturen kunne nok godt undvære kulturindustrien, men det omvendte er ikke tilfældet, og det er vel også et spørgsmål hvor mange subkulturer, der ville blive mere end døgnfluer uden en industri til at sprede signalerne.

Inden vi følger, hvad vi nu blot med en bred betegnelse kalder *rockens* historie videre op gennem tresserne, skal vi som lovet kaste et blik på subkulturteoriene:

¹ Sidste mulighed er korrekt!

3. Subkultur-teorier:

3.1. Indledning:

Jeg mener ikke, at man direkte kan overføre de engelske subkultur-forskere fra *Birmingham*-skolen teorier til danske forhold. Det engelske samfund har altid haft meget større skel imellem klasserne, og den stærke sociale polarisering i England har også skærpet subkulturernes udtryk og samfundets modreaktion. Konsekvensen af de engelske teoriers store udbredelse har været, at man har betragtet de danske forhold som en svag afglans af de engelske, og dermed ment, at de havde principielt samme historiske og sociale grundlag. Man har kort sagt forklaret danske forhold udfra et engelsk grundlag, og undladt at undersøge om de danske forhold udvikledes af særlige mekanismer.

Men jeg tror også, at netop intensitetsforskellen er den *eneste* forskel. Danmark *har* gennemgået samme udvikling, selvom vi ikke har f.eks. store industriområder, samme stive classeskel i skolesystemet, etc. som i England, og den danske ungdom har kæmpet og kæmper stadig med de samme problemer som alle andre unge i den vestlige verden. Manifestationerne er selvfølgelig forskellige, men principperne er de samme. Selvom det er svært at udpege en dansk subkultur, som ikke har hentet inspiration udefra, bliver de vel ikke mindre betydningsfulde af den grund...

Det intensive behov for ungdommen i England for at finde nye identitetsudtryk, har i de sidste tredive år har skabt så meget musik, som har bredt sig ud i verden og også til Danmark, hvor den har inspireret til nye, danske udtryk, heriblandt, gennem new-wave, også til tv•2.

3.2 Teoriernes grundlag:

Subkulturer handler om socialisation; altså individets samfundsmæssiggørelse, og de problemer, der kan opstå i processen. I »gamle« dag skete denne proces primært i *familien*, men efter anden verdenskrig, i 50'erne, kommer endnu et led med i kæden, nemlig på *uddannelsesstedet* og i *mediernes*. For at undgå, at socialiseringen kun bliver et spørgsmål dels om pubertetspsykologi, dels et spørgsmål om produktionens påvirkning af ungdommen gennem massemedier; reklame, mv., - er det nødvendigt med et bredt metodisk grundlag. I den engelske Birmingham-skole har forskerne, af hvem man måske vil kende *Dick Hebdige*, udviklet et sådant grundlag, som består af tre elementer:

- En *materialistisk historieopfattelse*. Det afgørende i tilværelsen er det samfundsmæssige aspekt, og historiens grundlag findes i den sociale virkelighed. Da de laveste klasser ikke har overskud til »åndelig produktion« overtager de den herskende classes (borgerskabets) ideologi.

- *Semiotikken*, der lærer os om tegnenes (symboler, påklædning, musik, sprog, etc.) betydning. Blev i tresserne udvidet til at omfatte læsningen og tydingen af tegn i kulturen som sådan. Man påviste, at alting var bærer af en ideologi, som naturligvis tilhørte den herskende klasse og hvordan den borger-

lige tankegang gjordes til det udtalte, men altgennemsyrende grundlag for adfærd og levevis i vores kultursfære².

• *Hermeneutisk indlevelse*: Forskeren må evne en solidarisk, forstående, ikke på forhånd negativ indfaldsvinkel³.

3.3. Subkulturens opståen:

Man kan sige, at subkulturen opstår som protest mod den herskende ideologi. Det vil sige som protest mod socialiseringsprocesserne, økonomiske og sociale forhold; herunder politiske forhold, fremmedgørelse, snævertsyn og egoisme. Men protesten er ikke bevidst om sin egen ideologi. Protesten læses og tolkes kun af forskerne, der eksempelvis kan benytte semiotikken til at tolke de tegn og symboler, som subkulturen identificerer sig ved. Selvom protesten ikke er ideologisk bevidstgjort, så har subkulturen som regel en fornemmelse af at være anderledes og oprørsk⁴.

Her kommer endnu et element ind i teorien, nemlig idéen om *adfærd som problemløsning*.

Hvis en gruppe føler, at de ikke kan leve op til samfundets krav, kan de i visse tilfælde *omdefinere* normerne, således at ting, der er uacceptable i det almindelige samfund, eksempelvis hærværk, gøres statusgivende i gruppen. Således kan gruppen genvinde en tabt identitet og status⁵.

3.4. Engelske subkulturer:

Det engelske subkulturbegreb indebærer, at det samtidig er en ungdomskultur og et arbejderklassefænomen. Derfor tager de engelske forskere udgangspunkt i de oprindelige ungdomskulturer, der opstod i arbejderkvarterer i England i 50'erne. Hvad der udadtil syntes som generationskonflikter (det er den borgerlige ideologis forvrængning af kendsgerningerne, der gør sig gældende!), var i virkeligheden udslag af en klassekonflikt. Ændringerne på arbejdsmarkedet (øget teknologisering, m.v.) slog skår i traditionel arbejdermoral. Dytigere kolleger forlod kvarterer og tiltagende indvandring fra kolonierne satte skub i ghetto-iseringen. Arbejderne så deres traditionelle livsform truet fra mange sider, og fandt sig selv på bunden af arbejdshierakiet.

De unge påvirkedes af situationen, og forsøgte en bearbejdning, der fandt sted...

² Barthes, Roland: *Myth Today*, i *Mythologies*. Konsekvensen af dette og lignende projekter var, at begrebet ideologi blev meget negativt ladet, og kom til at stå for en ubevidst, spontan, historieløs vurdering af og dom over verden. Det giver afsæt for subkulturerne at de altså har en borgerlig kultur at opponere mod, men semiotikken er også værdifuldt, når vi skal læse de tegn, som subkulturerne - bevidst eller ubevidst - vælger at kommunikere med.

³ Jeg tror nok, at man nu om dage betragter dette punkt som delvist ubrugeligt og betegnende en romantisk forestilling om »den objektive forsker«. Det er derimod blevet legitimt, igen, at tage udgangspunkt i sin personlige opfattelse, baggrund og tilgang. Men det er ligeså klart, at man ikke når langt med sin forskning, hvis emnerne for forskningen ikke kan udvise én den fornødne tillid.

⁴ Modkulturer er bevidste om tegn og symboler; subkulturer er det ikke.

⁵ Illeris, Knud: *Ungdomspsykologi*, s. 62

»...udenfor hjemmet, udenfor arbejdspladsen og udenfor skolen⁶«

Bearbejdningens mange former repræsenterer hver især forskellige grupper, som udvikler særegenheder, der definerer dem i forhold til omverdenen. Subkulturen stod altså overfor tre andre kulturer, jvf. Illeris:

- Forældre-kulturen, overvejende traditionel arbejderklassekultur, der - fortvivlet og forløjet - søges holdt i hævd af forældrene.
- Den herskende klasses kultur, altså den borgerlige, der ser subkulturerne som en trussel.
- De andre subkulturer.

Subkulturen bearbejder ikke reale, sociale og økonomiske problemer, som er udslag af ovennævnte klassekonflikt, men medierer problemerne til generationskonflikter og konflikter med andre subkulturer.

Men subkulturen formår ikke at danne sig en selvstændig, bevidst og gennemført ideologi, der fuldstændig modsætter sig dens ideologiske opponenter. Tværtimod har den...

»...en betragtelig ideologisk fællesmængde hermed,⁷«

...og ligger dermed delvis under for den herskende borgerlige ideologi.

3.5. Identifikation via stil:

Da subkulturens funktion også er at tilføre sine medlemmer en fælles identitet, oprindeligt måske for at genoplive den tabte arbejderidentitet, bliver det vigtigt at have særlige kendetegn, som omverdenen og subkulturens egne medlemmer kan genkende. Det er her, *stilen* kommer ind i billedet: Ved hjælp af påklædning, bevægelsesmåde, talemåde, sminke, musikvaner og opførsel kan der skabes en egen stil, der udtrykker den respektive subkulturs idé. Det er altså ved en bevidst udsendelse af koder og tegn, at subkulturen kommunikerer. Det bliver den - i parentes bemærket - ikke til en modkultur af, for det kræver at den er bevidst om tegnenes *betydning*, og ikke blot om deres chok-effekt. Subkulturen kommer altså ved sin brug af tegn i modsætning til borgerligheden, der jo tilstræber konformitet og »naturlighed«, og det lykkes således subkulturen at afsløre den almindelige kulturs entydige kodering som utilstrækkelig. Den borgerlige kultur reagerer mod dette ved at anbringe modstanden...

»...indenfor den herskende forståelsesramme«, og de unge mennesker, der vælger at befolke en ungdomskultur, sættes *tilbage på plads*, samtidig med at de præsenteres i TV og i aviserne, tilbage hvor den sunde fornuft passer dem ind (som 'dyr', selvfølgelig, men også 'i familien', 'arbejdsløse', 'up-to-date' osv.)⁸.

Den anden reaktion formidles af kulturindustrien:

⁶ Ibid., s.63

⁷ Hebdige, Dick: *Subkultur og stil*, s. 80

⁸ Hall, Stuart, cit. i Hebdige, s. 86

3.6 Konsum:

Mange subkulturer er præget af et udviklet forbrugsritual, og denne overdrevne forbrugerisme, som f.eks. så hos punkerne (se næste afsnit), som var ment som protest, rummer også en akilles-hæl, for det er gennem en konsum-udvikling at kulturindustrien - som jo også er en del af den borgerlige kultur - formår at uskadelig- og uskyldiggøre subkulturens trussel mod samfundet. Ved at overtage subkulturens tegn og gøre dem til masseproducerede produkter fratages subkulturen tegnenes opponerende og måske subversive betydningskraft, i og med at tegnene ikke længere udgrænser subkulturen fra kulturen selv: Subkulturen bliver del af kulturen og tilintetgøres dermed, da hele dens grundlag jo netop er opposition til kulturen. Kulturindustriens hurtige overtagelse og destruktion af subkulturer er også årsag til de hastigt vekslende subkultur-former.

I tv•2-sammenhæng er det specielt de første plader, der - som vi skal se - er stærkt prægede af ironiske og skarpe kommentarer til konsum-samfundets overdrevne materialisme.

3.7. Afrunding:

Vi har nu bl.a. fået en kort gennemgang af det brede teoretiske grundlag, som subkultur-forskerne har betjent sig af. Meningen var, at vi skulle opnå en større viden om mekanismerne i subkulturer og samfund, der kan hjælpe os til bedre at forstå begivenhederne i den danske rockhistorie, specielt omkring rockmiljøets opståen i 50'erne, omkring ungdomsoprøret i 60'erne, ved punk og new-wave's fremkomst sidst i 70'erne, og ved 80'ernes nye socialisationstype, det narcissistiske menneske.

I afsnittet om punk og new-wave kan vi se det mest signifikante eksempel på en subkultur, nemlig *punk-kulturen*.

Sociologiske analysemodeller af ovennævnte karakter, som specielt Birmingham-skolen har lagt ned over punk'en og andre subkulturer har ikke fundet samme udbredelse i den borgerlige ende af polariseringsskalaen. Her er det snarere psykologien, der tages i anvendelse, som det ses i afsnittet *Fra kollektiv til individ*.

4. Tresserne:

4.1. Indledning:

Tresserne falder så at sige i to halvdele: Den økonomiske højkonjunktur fortsatte op gennem årtiet, og Danmark udbyggedes med stormskridt til et velfærdssamfund. Blokpolitik, koldkrig og cubakrise styrkede Vesteuropas tilknytning til USA. Men frem igennem årtiet vokser også en stadig mere kritisk holdning specielt blandt ungdommen til den amerikanske kulturimperialisme og ideologi. Den kulminerede med ungdomsoprøret i 1968, der markerede startskuddet til nye socialisationsformer og nye livsholdninger blandt unge. Med den pludselige verdensomspændende økonomiske krise i 70'ernes start får samfundskritikken en skarpere karakter.

I 1962-63 sker der tre ting, som får afgørende betydning for den danske rockscenes udvikling:

I 1962 indspiller den amerikanske folkesanger *Bob Dylan* sin første LP, *Bob Dylan*. Han bliver en stor inspiration også udover USA's grænser, med sin blanding af blues og egne kompositioner med samfundskritisk indhold.

I 1963 udsender *The Beatles* deres første LP, *With the Beatles*, og præsenterer hermed *beat-musikken*⁹.

Samme år udgiver *Povl Dissing* børnesangen *Gi mig en hest mor*, og beviser, at det er muligt at synge i Dylan-stil på dansk.

4.2. Dylan & Dissing:

I specialet *Beat på Dansk* (1980) beskriver forfatterne den danske scene som bestående af tre sideløbende tendenser, nemlig jazz, folke/protestsang og pigtrådsmusik.

Den traditionelle jazz var vældig populær, men udkonkurreredes af beat-musikken.

Avantgarde-jazzen, som havde udviklet sig fra bop og cool-jazz, var i tresserne blevet en lødige musik på linie med klassisk. De kulturradikales korstog mod pop-kulturen fremhævede jazzens kvaliteter, og en øget finkulturel filtrering gjorde, at jazzen blev elitær og oplevede stagnation og publikumskrise.

Vi har hørt, hvorledes de københavnske rock'n'roll-musikere, der blev professionelle, for en stor dels vedkommende begyndte at spille pigtrådsmusik, der havde engelske forbilleder, men imidlertid hurtigt udviklede en særlig dansk karakter, som rettede musikken mod et bredere publikum, bl.a. ved at opdatere ældre schlagere. Med folk som *Peter Belli*, *Keld Heick* og *Johnny Reimar* som frontfigurerne er det nemt at argumentere for, at det er udaf pigtrådsmusikken den egentlige *dansktop*-genre opstår, med alt hvad deraf følger...

Forfatterne til *Beat på dansk* synes klart bedst om protestsangen:

»Den folkesang/protestsang, vi oplevede i 60'ernes Danmark ved Storkepringvandet i København, var nok i første omgang inspireret af amerikanske musiktraditioner med rødder helt tilbage til bluesmusikken, men der fandtes også en dansk folkelig visetradition, som i hvert fald - om ikke andet - efter indvirkede, at denne "nye" protestsang foregik på dansk.

Der havde i USA længe været tradition for, at enkelte musikere rejste rundt i landet, og sang om deres oplevelser omkring kærlighed, sociale forhold osv. En af dem var *Woody Guthrie*. [...] *Bob Dylan* startede sin karriere på opfordring af *Woody Guthrie* i 1961, hvor han spillede en blanding af blues og egne kompositioner med samfundskritisk indhold. [...] Der opstod i USA et helt miljø af kritiske folkesangere, der foruden *Bob Dylan* bestod af folk som *Joan Baez*, *Phil Ochs*, *Tom Paxton*.

De amerikanske folkesangere øvede stor indflydelse på de danske, som i starten alle sang på engelsk. [...] *Povl Dissing* var den første af den nye danske folkesan-

⁹ Beat-begrebet dækker idag primært engelsk tressermusik. I virkeligheden kan det næsten indsnævres til at betegne det, man i musikhistoriske kredse kalder *mersey-beat*, efter floden, der løber gennem Liverpool, hvorfra bl.a. *The Beatles* stammer. Beat'en står for en symbiose mellem en amerikansk blues-rock-tradition og et specielt engelsk udtryk, stammende fra *music-hall*'en. Man betjener sig af rock-instrumentariet, men blues-rundgangen er erstattet af en mere dur-tonal harmonik og en mere sangbar melodiføring.

gergeneration, som begyndte at synge på dansk. Han indspillede i 1963 sin helt specielle udgave af et gammelt nummer "Gi mig en hest mor" som gjorde ham til både en elsket og hadet person. Efter ham begyndte flere og flere danske folkesangere at synge på dansk.« (Beat på dansk, s. 57)¹⁰

»Den første dansksprogede protestsang, Cæsars "Storkespringvandet", dukkede op i 65 og indvarslede, at der kunne være en mening med galskaben - og at man kunne synge på dansk. *Povl Dissing* fulgte efter i 67, samme år som *Steppeulvene* med deres legendariske *Hip*-LP markerede, at dervar opstået et eksotisk-politisk musikmiljø, som svævede i tåger fra hashpiberne og det, der var stærkere.« (Regnbuens Endestation, s. 26)

Herudover skal vi i næste afsnit om tv•2's provinsrødder følge den del af den danske musikscene, som forfatterne til *Beat på dansk* overser, nemlig rockmiljøet i provinsen. Selvom hovedstaden er først med det sidste og har et bredere kulturelt miljø, så nærmer venstænde opdeling sig københavneri.

4.3. Ungdomsoprøret:

I 1968 bryder en ny ungdomskultur igennem i Danmark. Hippiebevægelsen, som var opstået midt i tresserne i San Francisco, først og fremmest som en reaktion mod USA's engagement i Vietnam, bød på en ny, frigjort livsstil baseret på orientalsk mystik, stoffer og en kærlighedsfilosofi, der mente, at hvis vi bare alle sammen stod af ræset og var søde ved hinanden, så skulle det nok gå. Med den fulgte mere markante holdninger, der grundlæggende var imod det etablerede, borgerlige verdensbillede: anti-forældregenerationen, anti-autoriteterne, anti-USA-imperialisme.

Årene blev bevægelsernes år: provoer, hippier, alternative miljøer som Christiania og Thy-lejre, studenterbevægelser, der kæmpede for en omlægning af universiteternes ideologiske grundlag, boligpolitiske bevægelser som slumstormerne, der tog antiautoritære midler i brug for at rette op på velfærdssamfundets slagside, OOA-antiatomkraftbevægelsen, Folkebevægelsen mod EF, kvindebevægelsen, mandebevægelsen og kollektivbevægelsen.

Musikken fik afgørende betydning for udbredelsen af mange af disse budskaber. Andresen (1986) skriver:

»Rockmusikken var det vitale medie, som bandt den forvirrede undergrund sammen. Musikken krydsede ubesværet landegrænser, var international, opsendte budskaber og sendte dem videre. [...] Rockmusik begyndte at tage stilling og tænke politisk.« (Regnbuens Endestation, s. 43)

Protestsangene havde fået strøm på, og udgjorde den ene gren af ungdomsoprørets musik. Den anden gren opstod af det, man kaldte *syre-rock*. Hippie-miljøet havde et behov for en musik, der kunne illustrere og forstærke oplevelserne med stoffer, hvad enten det var marijuana eller stærkere narkotika som LSD. Folk som den engelske guitarist *Jimi Hendrix* skabte nye udtryksformer i rocken, der blev vildere og mere improvisatorisk. Samtidig var den og-

¹⁰ Skildringen virker meget overbevisende, men jeg får det lidt svært, når folk omtaler grupper som Beatles, Gerry & the Pacemakers, Rolling Stones og Shadows som samme surdej. Stones og Shadows!?!...

så, i hvert fald i starten og for Hendrix's vedkommende, et dybt og stærk personligt udtryk. Men den stillede også større krav til de musikalske evner:

»Rockmusikken begyndte at blive en seriøs kunstart på linie med jazz og klassisk musik. De berømte tre akkorder fra rockens barndom var ikke længere nok til at holde showet igang. Eksperimenter, komplicerede arrangementer og solistiske kraftpræstationer trak musikken op på et helt nyt niveau. Kopiernes tid var forbi. Musikken blev et dybt personligt udtryk. Man skulle give noget af sig selv.«
(Regnbuens Endestation, s. 43)

I udlandet men også i Danmark opstod der altså *super-grupper*. Som vi skal se i afsnittet om tv•2's rødder, er det primært en fascination af det supergruppernes udtryk og virtuositet, der har igangsat lysten til at spille hos mange af de musikere, der helt op til i dag har formet den danske rock-scene. Faktisk tror jeg ikke, at man kan undervurdere betydningen af grupper som *Cream* og *Jethro Tull* og folk som *Eric Clapton* og *Jimi Hendrix* for den rock-musik vi har i dag.

5. Halvfjerdserne:

5.1 Indledning:

I halvfjerdserne er scenen altså præget dels af en bevidstgjort, dansksproget, samfundskritisk beat-musik, dels af den virtuose supergruppe-musik. Vi følger udviklingen frem til 1978, hvor punk og new-wave sætter grus i maskineriet:

5.2. Supergrupperne:

Supergrupperne, som i sagens natur tæller en lille elitær skare, frigør sig, i kraft af en øget perfektionisme og æstetisering af det musikalske udtryk, både fra hippie-syre-kulturen og fra den samfundskritiske del af musikken. Grunden til, at supergrupperne som en elitær genre overhovedet kan overleve en tid, er den, at både det bevidstgjorte publikum og de bevidstgjorte musikere var enige om, at de ikke ville lade sig manipulere kommercielt. Branchen havde imidlertid ingen problemer med at finde dygtige musikere, der også gerne ville være rige, og Frith (1981) mener, at dermed stod kunstnerne i det klassiske dilemma:

»There is a permanent contradiction between being an "artist" - responsible only to one's own creative impulses - and being a star - responsible to one's market.«
(Sound Effects, s. 53)

Men selve musikkens stil, som eksempelvis indkorporerede klassiske elementer, gav den et intellektuelt, velovervejet udtryk, som krævede at lytteren bearbejdede og forholdt sig aktivt til den. Det lød med andre ord, som om musikerne spillede, hvad de havde lyst til, og derfor kunne de forbruges uden at man følte sig manipuleret.

Men musikken ender i et nærmest avantgardistisk tomrum, og mange af musikerne træder i stedet ind i beat-grupperne.

5.3. Rock på dansk:

Velfærdssamfundets krise, europæisk centralisering i form af EF og truslen om atomkraft både som bomber og energi, gav emner nok til musikkens formidlen af samfundskritik. Rockens funktion blev *politiserende*:

»Rockscenen i Danmark ændrede sig drastisk fra slutningen af tresserne til starten af halvfjerdserne. Tekstforfatterne begyndte at skrive på dansk, musikerne komponerede selv, og ud over det blev rockmusikken stadig mere og mere politisk bevidst. Den påtog sig rollen som samfundets dårlige samvittighed og vendte sin vrede mod det kapitalistiske samfunds udbytning og imperialismen i form af USA's engagement i Vietnam.

Det tydeligste og mest kompromisløse eksempel på denne rockmusikalske udvikling var orkestret *Røde Mor*, der udsendte sin første EP i 1970 med bl.a. "Fuglen over Rio Grande", der var en hyldest til den afdøde cubanske revolutionshelt Che Guevara. Andre orkestre som *Skousen og Ingemann* fulgte i fodsporene, men var politisk set mindre dogmatiske.« (Regnbuens Endestation, s. 59)

Inden for rock-sociologi siger man traditionelt, at sociale grupper bruger musik som et *socialt symbol*:

»...jazz expresses the ideology of black Americans, classical music expresses the ideology of European bourgeoisie, rock'n'roll expresses the ideology of youth, and so on.« (Sound Effects, s. 269)

Frith (1981) fortsætter med at forklare, hvorledes marxistiske forskere har transformeret denne opfattelse til et udtryk for klassekamp:

»Different forms of music express different class ideologies, and their assessment is a matter of politics rather than aesthetics - bourgeois music is oppressive, proletarian music is liberating.« (Sound Effects, s. 269)

Han konkluderer, at musikken er bærer af en funktion. Gennem musikken kan sociale grupper udtrykke deres ideologi, og således foretage en *kulturel reproduktion*. Borgerskabet - den herskende klasse - forsøger at påtvinge lavere klasser deres kultur og ideologi, og rockens problem er, at den dels er en del af kapitalen i kraft af dens afhængighed af pladebranchen, dels af en samfundskritisk del-kultur. Modsætningerne i rocken er således udtryk for klassekampen.

Denne bevidstgjorte, samfundskritiske danske rock har som et væsentligt kendetegn de danske tekster, som havde et agitatorisk, venstreorienteret indhold, der gjorde dem til genstand for akademisk interesse, som lå udenfor musikkens eget miljø. Et eksempel på dette er bogen *Vinyllyrik* fra 1982, der rummer et udvalg af »tekster fra dansk rock- og folkemusik 1967-82) foretaget af dansklærer *Anette Giertsen*. Der er flere problemer i den bog: Giertsen kalder konsekvent teksterne til sangene for *digte*. Hun har valgt dem ud fra deres poetiske, digteriske kvaliteter, uden hensyntagen til sangbarhed (eller mangel på samme), og dermed rykket teksterne fuldstændig ud af deres sammenhæng. Teksterne (digtene) er primært tænkt til anvendelse i dansk-undervisningen, ikke i musik. Hun vil heller ikke beskæftige sig med *pop*-tekster, men der er alligevel medtaget *Shu-bi-dua*-tekster, som vel hverken er rock eller folkemusik...

Men i forordet til bogen har hun en god pointe i tv•2 sammenhængen, i sin redegørelse for, hvorledes den dogmatiske rock åbnede for nye måder at skildre samfundsmæssige forhold på:

»Mange af 70'ernes klassekampdigte viser, at en kritik som er tæt forbundet med den direkte politiske kamp netop af den grund ender med at blive for snæver. Den havde svært ved at inddrage utopien og fantasien. Og svært ved at finde fodfæste efterhånden som civilisationens krise blev dybere, og krisestemningen blev et fælles anliggende. Men dens realisme banede vejen for andre måder at skildre den nære virkelighed på.

Nogle markante forfatterskaber fra periodens pladeproduktion kan ses i denne sammenhæng. *M. Mogensen/Kim Larsen, Niels Hausgaard* og *Shu-bi-dua* præsenterer på hver deres måde "det nære", Danmark og danskeren i nye realistiske skikkelser. Mogensen/Larsen og Hausgaard beskriver medlevende deres egne miljøer, hvor egenskab som fandenivoldskhed og godmodighed fremstilles som både en styrke og svaghed over for magthavernes sprog og værdier. *Shu-bi-dua* bruger humoren og legen med ord og billeder for deres egen skyld, men også som redskaber for - og dække over - kritik og distance¹¹. *Sebastian* bevæger sig ind i utopiens og fantasiens verden og prøver at forene den med en samfundskritisk holdning. Og *C.V. Jørgensen* har blikket skarpt rettet mod den anonymisering og fremmedgørelse, som i stigende grad præger individ og samfund¹².

Generelt er vinyllyrikken fra 1970'erne båret af en samfundskritisk holdning. Det fremgår af denne bogs digte fra perioden. Kritikken rettes mod civilisationen, og væsentlige temaer er fremmedgørelse, apati, forurening og oprustning. [...] Kritikken er politisk, men den er også personlig og medlevende. I megen politisk kritik var det tabu at beskæftige sig med det personlige. Periodens åbenhed viser sig også i, at mange digte nu tager udgangspunkt i det enkelte jeg.« (Vinyllyrik, s. 13)

Musikken bliver - p.g.a. sivningen fra supergrupperne - stadig mere teknisk perfekt og æstetiseret (poppificeret), og teksterne bliver mindre dogmatiske og mere *underholdende*. Rockkritikeren *Anders Rou Jensen* skriver i sin bog fra 1978, *Da Græsrodderne Gik Grassat*, om konsekvensen:

»I den sidste kategori [de underholdende, ikke de politiserende, HSN] findes naturligvis først og fremmest Røde Mor, mens grupper som Gasolin, Shubidua, C.V. Jørgensen, Bifrost, Gnags og en sanger som Sebastian alle er mindre direkte politisk engageret og mere eller mindre underholdningsorienterede.

Fælles for alle disse navne er imidlertid, at de på en eller anden måde - på trods af deres ubestridelige musikalske kvaliteter - hænger fast i 60'erne. De udtrykker ikke en ny generations syn på 70'ernes virkelighed, men giver velovervejet og modent deres besyvogtres med: det er ungdommen fra forrige årti, der er blevet voksne, som spiller.

De nævnte grupper er efterhånden nået til et punkt hvor det hele hviler i sig selv. En teknisk-musikalsk perfektionisme, men uden udfordring og farlighed. Der er noget kernesundt og overforsigtigt over hele denne etablerede danske rockscene. Det er efterhånden med en beklagelig snigende træthed og en irriterende forudsigelighed, man betragter koncerter og nyudgivelser herhjemme.« (Da Græsrodderne..., s. 95)

11 Prøv en gang at skifte *Shu-bi-dua* ud med *tv•2*, og læs sætningen igen, når vi har lært mere om sidstnævnte gruppe... Faktisk, så kan jeg ikke, med nogen som helst form for god vilje ane en samfundskritik i *Shu-bi-dua*'s tekster. Det er simpelthen for *høfligt*, som Bille (1988) siger.

12 Som fodnote 1's første halvdel!

Heldigvis fik Rou Jensen noget at glæde sig over, for det var på det tidspunkt, punk og new-wave kom til Danmark. Her var nogle nye genrer, som endnu engang kunne bryde med det etablerede, og der står mere om dem i afsnittet Punk og new-wave senere.

6. tv•2's provinsrødder

6.1. Indledning:

I de sidste par kapitler har vi fulgt en overordnet samfundsmæssig og musikhistorisk udvikling af den danske rytmiske musik. I dette afsnit går vi atter tilbage i tiden for at studere den jyske del af den danske rock-scene, som i årene op mod 1970 samler sig omkring Århus. tv•2 er som bekendt en Århus-gruppe, og kapitlet vil også give en introduktion til orkestrets medlemmer og deres musikalske venner og rødder i det jyske.

6.2. Den jyske begyndelse:

Jysk rockhistorie har en temmelig kuriøs begyndelse. Flere steder i det mørke Jylland opstod der på mystisk vis spillesteder, hvor ungdommen selv greb initiativet, frigjorde sig fra kommunale ungdomsklubbers bordtennis, idrætsforeningernes fodbold og lærepladsens trivialitet, og med elguitar i hånd skabte deres egen version af den forkætrede rock'n'roll. Andresen (1986) skildrer f.eks. hvordan landsbyen *Nibe* vest for Ålborg i 1960 fik spillestedet *Vox 13*, som havde imponerende 800 medlemmer udaf en befolkning på 2500.

Kendetegnende for provinsrocken var, at den ikke tilførte rockens ret meget i starten. Det var efterligning af de udenlandske idoler, der var sagen. Men rocken havde altså også i provinsen en socialiserende funktion, og den lå under for samme begrænsninger af økonomisk og referencemæssig karakter som i hovedstaden. Instrumenter var dyre og plader svære at få fat i, og det var derfor kun de mest beslutsomme, der drev det til noget.

Henning Stærk, i 80'erne med på den danske soul-revival-bølge og her i 90'erne tyndhåret country-musiker, kom i 1965 med i Holstebro's populæreste gruppe, *Poisons*. *Poisons* var ambitiøse, deltog i de danske pigtråds mesterskaber, og indspillede en plade:

»De valgte den eneste jyske mulighed, som de havde og tog til øen Mors, hvor "Jacks Beat Records" lå. JBR var etableret som Danmarks første alternative pladeselskab og gav i perioden 1964-69 en lang række især jyske og fynske orkestre den eneste mulighed for at udkomme på sort vinyl. Over 80 udgivelser blev det til i alt. En sand rockhistorisk pionerindsats.« (Regnbuens Endestation, s. 35)

Studiet ejedes og betjentes af *Jack Fridthjof*, som også var en af foregangsmændene i lokal- radio og -tv i Århus i 80'erne. Desværre forfaldt han til telefon- og talk-shows uden egentligt indhold, og med laveste fællesnævner som målgruppen.

Pladen blev ikke særlig god, og *Poisons* gik langsomt i opløsning:

»Henning Stærk og to af de andre Poisons var nu ikke indstillet på at give op sådan uden videre. De dannede en powertrio i tidens stil og gav sig til at spille bluesbaseret "syre-rock", d.v.s. kopimusik af bl.a. Cream. Trioen tog navnet *Chapter Three* og bestod af Henning Stærk på sang og trommer, Erik Boas på bas og Johnny Madsen på guitar. Efter en kort tid besluttede de sig for at hente forstærkning i form af en lidt yngre guitarist, som Henning Stærk var stødt på. Gitaristen havde de rigtige inspirationer, og hans navn var *Hans Erik Lerchenfeldt*: "Hver dag, når jeg kom hjem, var der "Efter Skoletid" i radioen, og jeg lå med hovedet begravet inde i højttaleren og skruede så højt op som overhovedet muligt. Pludselig en dag kom "Hey Joe" med *Jimi Hendrix*, og jeg var helt grædefærdig. Jeg var prisgivet. Fra det tidspunkt vidste jeg, hvad det vil sige at være *guitar-gud*"«(Ibid., s. 36)

Så Lerchenfeldt købte en guitar:

»Nej, OK, nu var jeg jo skolebarn der først i tresserne, hvor Beatles og Stones, de kom op. Og det er jo klart; det hørte vi simpelthen hele tiden. De små singleplader, man købte...Nu kommer jeg fra en by der...jeg ved ikke om det stadigvæk er Danmarks største musikhandel, der ligger der. Det er klart, så når man så sådan nogle guitarer, den der Poul McCartney Höffner-bas og sådan noget, så blev man jo helt vild i varmen... Så jeg købte den billigste guitar, de havde, jeg ved ikke hvornår det har været, det har været der en tre-fireogtres, og den hang på væggen derhjemme i sådan en fin snor i et halvt eller et helt år, men så var der, jeg ved ikke, et eller andet incitament, der lige gjorde, at så skulle jeg altså lige lære at spille. Det kan godt være, det var fordi jeg lige på det tidspunkt flyttede et sted hen, hvor der var en i samme opgang, der spillede og *kunne* spille, og så fik jeg altså pludselig blod på tanden. Så det hele er startet der omkring tre-fireogtres.« (P.M. Bonde: Fra Taurus til tv•2)

H.E. Lerchenfeldt (som jo altså spiller guitar i tv•2 (det er derfor, jeg ta'r denne vej rundt)) fortsætter om sin optagelse i Poisons i 1968, sytten år gammel:

»Henning boede ikke ret langt fra det sted, hvor vi havde øvelokale. Det lå nede i en kælder, og man kunne høre os ude på gaden, når vi var igang. Hver gang Henning gik forbi ... han er jo spillegal og kan spille på både det ene og det andet instrument ... så kom han ned og satte sig bag trommerne og tærskede løs, simpelthen. Dte var ikke mig, der valgte at spille i Chapter Three, det var Henning og de andre, som hev i mig. Det skal ikke forstås, som om jeg var modstræbende. Tværtimod. Jeg var ellevild. Tænk, at de gad spille med mig.« (Regnbuens Endestation, s. 37)

Det varede nu ikke så længe, før Chapter Three blev et afsluttet kapitel. I 1969 opløstes gruppen, da nogle af medlemmerne flyttede til Århus for at læse. Århus var ikke det store provins-mekka for rockinteresserede på det tidspunkt, og den store succes var stadig betinget af København:

»Medlemmerne af *Den Gamle Mand og Havet* var fuldstændig klar over nødvendigheden af at slå igennem i København. De kunne ikke spille på de sædvanlige balsteder i det jyske, her gad man ikke lytte til krævende progressiv musik og sidde på gulvet og ryge hash. Her skulle danses, drikkes bajere og findes partnere til musik, man kunne forstå. For bandet var der kun én vej frem, hvis det ville overleve: At blive anerkendt i København, få mediedækning, pladekontrakt og ... berømmelse.« (Regnbuens Endestation, s. 46)

Men alligevel:

»...tressernes uddannelsesboom betød, at der kom nye kræfter til byen. Optimistiske unge rykkede ind i studerekamrene og fyldte uddannelsesinstitutionerne, og blandt dem var mange forklædte musikere som f.eks. Henning Stærk og dele af Gnags. En rockmusikalsk smeltedigel var i støbeskeen.« (Regnbuens Endestation, s. 66)

I 1973 organiserer en del af de rytmiske musikere i Århus sig i foreningen *Musikernes Kontakt*, som i '74 overtog spillestedet *Vestergade 58*, som blev et »knudepunkt« for den århusianske rock, da der her var fast programsat rock med kendte og mindre kendte musikere, drevet og organiseret på musikernes egne præmisser.

Jeg talte tidligere om betydningen af Hendrix og Clapton og den syrede supergrupperock for rock-scenen. Jeg nævnte også, at provinsrocken ikke havde noget selvstændigt, originalt udtryk. Det næste citat beskriver Lerchenfeldts musikalske læreplads på *Cabana* i Århus:

»Knudepunktet Vestergade 58 fik en ansporende virkning på det rytmiske musikliv i Århus, det var en slags dynamo. Lige pludselig skete der noget, og lige pludselig var der noget igang, som ikke alle musikere kunne deltage i. "Cabana", en tidligere danserrestaurant, blev et slags anarkistisk alternativ til Vestergade 58. H.E. Lerchenfeldt var en af dem som holdt til på Cabana. Han havde boet i kollektiv med bl.a. Henning Stærk, mens de spillede sammen i *Jackie Boo Flight*, men i 72 blev han efter eget udsagn verftet ud af bandet og flyttede for sig selv. "Jeg har altid været et hidsigt gemyt", tilstår han. "Cabana udviklede sig til et rigtigt syrested. Det var virkelig et sted, hvor der blev trykket nogle piber af og spist diverse "hovedpinepiller". Til sidst lukkede politiet stedet, fordi der var åbenlys handel med stoffer. Der havde tit været razziaer i tiden forud, hvor politiet fandt folk med lommerne fulde af alt muligt. Men hold kæft, hvor der var gang i den. En fyr som *Shakin' Stevens* optrådte dernede, og *Taurus*, det senere tv•2, startede faktisk på Cabana som jam-band, men det var før jeg selv var med. Musikalsk set var Cabana et godt sted, hvor tingene blomstrede, og tit, når det faste band sluttede, var der jam bagefter. Man havde altid sin guitar med under armen, når man gik derned. [...] I årene fra slutningen af 72 til 74/75 var alt andet end Århus ligegyldigt for mig, [...] Jeg drev rundt i det her kombinerede værtshus- og musikmiljø og tænkte ikke særlig meget over om musikken var fængende eller populær. Det var en periode med en slags fordybelse i musikken, hvor man spillede virkelig "syremusik" med femten temaer oven i hinanden efterfulgt af ti lange solo'er, og mest handlede det om at bevise over for sig selv, de andre i bandet og de få, som muligvis hørte det, at man var virkelig dygtig på sit instrument."«

De musikere, som drev *Musikernes Kontakt*, lærte på den hårde måde, at det ikke var så nemt at organisere sig selv. Det var svært at stille alle tilfredse, og der var også et øget pres fra publikum om nye, større navne og fra musikere udenfor foreningen. I 1975 gik foreningen ind, men 1976 startede bl.a. orkestre som *Taurus*, *Shit & Chanel* og *Ballast* et musikerstyret booking-bureau, *Århus Musikkontor*. En af dem, der stod for det hårde arbejde med at skaffe jobs til en fornuftig hyre, var *Sven Gaul*, nuværende trommeslager i tv•2 og formand for rocksamarbejdet, *ROSA*, som han var med til at starte i 1981. *ROSA* arbejder sammen med foreninger som *FAJABEFA* (Foreningen af jazz, beat og folkemusikamatører) om at få en større og retfærdig del af de offentlige musikkroner. Forud for denne indsats lå en musisk interesse vakt af drengespejderne:

»Jeg startede som tolvårig og så kom jeg ind i et FDF-orkester, hvor jeg skulle lære at spille lilletromme efter noder, og det gjorde jeg så nogen års tid og så begyndte jeg at spille rockmusik. Det var samtidig med Beatles og Rolling Stones, og så begyndte jeg så at stykke et lille trommesæt sammen og så udviklede det sig til at jeg begyndte at spille i et tysk orkester; jeg boede i Flensburg dengang, og begyndte at få nogen jobs rundt omkring. Det var i femoghalvfjerds...nej, pjat, det var tidligere,...det var sgu' i tresserne! (Latter!) Otteogtres var det. Jeg begyndte at spille i et fast rockorkester med et rigtigt trommesæt. Og det var jo de psykedeliske tider dengang, kan jeg huske. Jimi Hendrix-tiden, hvor vi gik meget op i enormt lange soloer og improvisationer, og numrene varede tyve minutter ofte, og der var næsten ingen sang, det var instrumentalt det meste af det.« (Fra Taurus til tv•2)

tv•2's bassist, *Georg Olesen*, er til gengæld indfødt århusianer. Hans beretning om, hvordan han kom med i tv•2 er interessant på to punkter: For det første beskrivelsen af, hvordan folkemusikskolen ikke levede op til ungdommens smag og krav indenfor musik. Denne problematik er bevaret nu om dage, hvor underviserne lærer børnene musik fra dengang de selv var unge, altså netop tresser og halvfjerds-er-rock, i stedet for at lytte til og spille de unges musik. For det andet, at han skulle aflægge prøve for at komme med i Taurus. Det siger noget om, at det ikke bare var for sjovs skyld, man spillede. Der var krav til en teknisk standard og musikalske evner i en tid, hvor gud og hvermand rendte rundt og spillede rock-musik:

»Jeg startede som otteårig. Da fik jeg en akustisk guitar, sådan en billig én til halvtreds kroner, og så min mor, hun sendte mig på, jeg tror, det var folkemusikskolen, og så lærte jeg nogen få harmonier, og så til undervisningen, der sad jeg og spillede gamle Stones-riff og sådan noget i stedet for at lave de ting jeg skulle lave. Så senere, da jeg begyndte at gå i ungdomsklub, da kom jeg med i et rockband, hvor jeg egentlig spillede guitar. Så på et tidspunkt, da kom bassisten i det band galt af sted; var ude for en trafikulykke, og så blev jeg så spurgt om jeg ville spille bas i stedet for, og det ville jeg da gerne, så det er faktisk ved et uheld at jeg startede med det... Så på et tidspunkt kom jeg i kontakt med Sven, Sven Gaul fra tv•2, og dengang, da havde de et band, der hed Taurus, og på et tidspunkt, da manglede de en bassist og en guitarist, og der reflekterede jeg så på den annonce og kom til samtale hos Sven Gaul og det var egentlig ret heldigt, for jeg boede kun en halv kilometer fra der hvor han boede, så jeg var sådan en af de første, der reagerede på den annonce, og det var nok osse grunden til at jeg kom med...« (Fra Taurus til tv•2)

En beskeden mand, ham Olesen, der kun lægger en ringe cykelafstand til grund for optagelsen i Taurus!

Steffen Brandt, sanger, tangentspiller, komponist og tekstforfatter, har en morsom historie at fortælle om sin start med rocken. Den passer fint med de problemer, datidens musikere havde med at skaffe ordentligt grej. Samtidig viser den konflikten mellem forældrenes musikalske ambitioner og den unge Steffens:

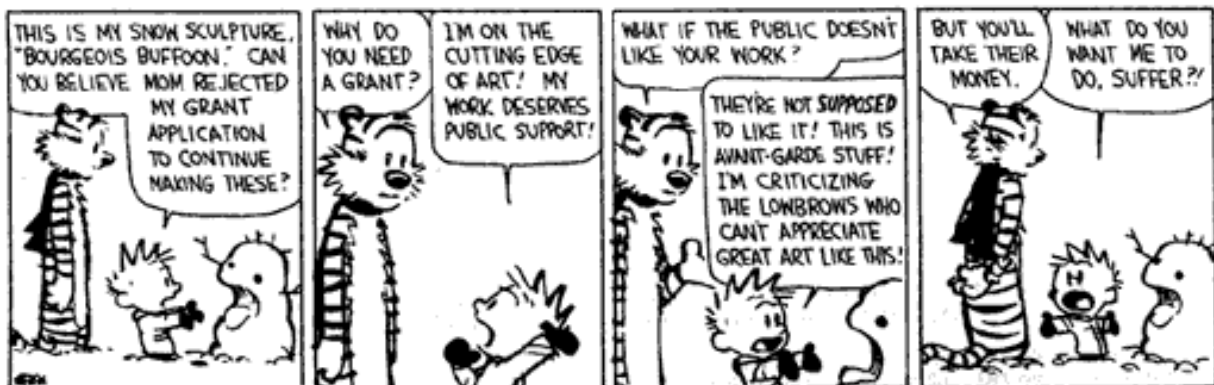
»Jeg startede med, at jeg skulle lære at spille klaver. Det syntes mine forældre, at jeg skulle. Før jeg sku' lære det, da havde jeg altid siddet og spillet derhjemme på det opretstående. Så var vi så nogen stykker, der fandt ud af, at det sku' være rockmusik, og der startede vi så, og jeg startede med at spille klaver, og så havde vi så en halvakustisk elguitar med som Svend Nicolaisen havde spillet på i sin tid, som vi havde købt for femogtredivet kroner oppe i den her musikforretning på Rådhuspladsen, som nu er gået nedenom og hjem, og så spillede vi, og det lyder utroligt, altså, som om det var løgn, men trommerne; det var altså kagedåser og

grydelæg, virk'li'! Og guitaren var forstærket over et Linnet og Laursen-fjernsyn, og så klaver. Så fik vi råd til at købe vores første forstærker, så vi gik ned til Hagström-musik, der var ejet af en fyr, der hed Overballe, dengang. Og han solgte os en forstærker på femogfirs amerikanske watt, som han sa'e. Og vi var godt klar over, at der var vi virkelig oppe mod nogen kræfter som vi ikke rigtig selv kunne styre, altså; femogfirs *amerikanske watt*! Noget mere end konkurrenterne ku' hamle op med på det tidspunkt! Men så viste det sig at amerikanske watt, det var altså spidsbelastningen, så den har været på omkring femogtyve watt, og der pluggede vi så altså en basguitar og to elektriske guitarer og en sangmikrofon ind - den havde masser af indgange - og så fik vi et rigtigt trommesæt på, og så gik den bare deruda'...! Og jeg holdt op med at spille klaver og fik sådan et - ja, det må ha' været et af de første, der nogensinde er lavet - et National-orgel. Det lød forfærdeligt, og jeg ville jo have haft et Hammond-orgel.« (Fra Taurus til tv•2)

6.3. Afrunding:

Århus havde op igennem halvfjerdserne etableret en rock-scene med rutinerede musikere, faste spillesteder og en god organisation. Branchen begyndte også at få øjnene op for Århus som rock-by, og f.eks. Gnags er fra starten næsten folkeeje. Men også Århus rammes af den modreaktion mod det etablerede, det sofistikerede og det organiserede, som bredte sig sidst i halvfjerdserne med fremkomsten af punk og new-wave. Disse forandringer satte sig også igennem i Taurus, som skiftede ham og blev til tv•2. Denne udvikling skal vi følge snart, men først skal vi have et indblik i andre aspekter, som gjorde new-wave og tv•2 til noget specielt.

7. Kunsthistorisk indplacering:



7.1. Indledning:

Vi skal i dette afsnit se nærmere på de retninger i kunsten, som kan tænkes at have dannet basis for udviklingen af det *koncept*, som tv•2 benyttede sig af i starten af deres karriere. Afsnittet lægger også op til næste afsnit om co-verkunstens historie.

7.2. Dadaisme:

I starten af århundredet forsøgte *dadaismen* og *surrealismen* at skabe nye livsbetingelser for kunsten. Man mente, at det borgerlige samfund havde sat kunsten i bås, og at de store samfundsmæssige omvæltninger omkring år-

hundredeskiftet berettigede en ny sammentænkning af kunst og samfund. Kunsten skulle kort sagt genfinde sin plads i livet, og det skete i første omgang ved at skabe en *anti-kunst*, der med meningsløshed som middel skulle udtrykke en protest mod de højtravende idealer den europæiske civilisation byggede på. »Dada« er netop et ikke-ord, der symboliserer det irrationelle, meningsløshed og fremmedgørelse. Ved brug af specielt *collage*-teknik blev dagligdags ting, eksempelvis avisclip og plakater, en del af kunsten og var med til at nedbryde skellet mellem kunst og virkelighed.

7.3. Surrealisme:

Surrealismen (surréal: gående udover virkeligheden) optog dada-bevægelsen i sig og forsøgte, i sin afsværgning af konventionel kunst, at vende dadaisternes chokerende virkemidler i positiv retning. Bevægelsen havde litterært udgangspunkt, men fandt billedkunstnerisk udtryk i specielt tre former: Som det første collagen, som også dadaisterne benyttede sig af. *Salvador Dali* er den fremmeste repræsentant for den såkaldte *veristiske surrealisme*, der dyrkede detaljen i det ekstreme (se ill. 1 for et eksempel på, hvad den danske surrealist *Wilhelm Freddie* kaldte for »Dali's håndmalede drømmefotografier«). For det tredje en abstrakt malemåde, baseret på *automatisme*, hvor man for-



søgte at udelade sindets kontrol over skabelsesprocessen. Denne sidste fik indflydelse på den amerikanske funderede retning, *abstrakt ekspressionisme*, som i realiteten hverken var abstrakt eller ekspressionistisk, men betonedede udtrykket, og sammenhængen i indholdet. Hvad enten den abstrakte eller den ekspressionistiske side prioriteredes, var det på basis af spontaneitet i malemåden, nyt materialevalg og frihed i teknikken¹³

Ill. 1.

7.4. Pop-art:

Den abstrakte ekspressionisme var primært en amerikansk retning, som opdyrkedes i tiden omkring anden verdenskrig af europæiske kunstnere, der flygtede til USA. Her blev en af videreudviklingerne, eller måske rettere modreaktionerne *pop-art*.

Pop-art inddrog forbrugersamfundets masseproducerede objekter på en måde, der røbede slægtskab med dadaismen, men med langt større sans for ironi og med en kærlighed, der accepterede forbrugersamfundet som en del af tilværelsen, hvis gode side var det masseproducerede elements implicite mulighed for at nå et bredere publikum. Pop-art trak livet ind i kunsten, eller rettere: indkorporerede konsumkulturens produkter i en kunstnerisk sammenhæng, således at nedbrydningen af grænserne mellem finkultur og massekul-

¹³ Bjarne Jørnæs (red.): Fogtdals Kunstsleksikon, artiklen *abstrakt ekspressionisme*

tur fortsattes. En af de fremmeste repræsentanter for retningen er selvfølgelig *Andy Warhol*. Der var en del neodadaisme i hans serielle kunst fra 60'erne. »Alt er smukt«, sagde han og dermed fulgte, at alt var kunst. Han betjente sig oftest af den såkaldte *silk-screen*-teknik, hvilket betød, at værkerne kunne udføres i et ubegrænset antal. Således opløstes originalitetskravet. På illustrationen ses et af Warhol's kendte suppedåse-billeder (ill. 2), hvor det serielle, det maskinelle, det gentagne understreges så overdrevent, at det bliver morsomt. Warhol lavede også en del cover-kunst, som vi skal se det i afsnittet om coverets historie, ligesom han også begik en del film. Konkret kunne f.eks. happenings filmes og således bevares, som *Bjørn Nørgårds* hesteslagtning, men pop-art filmen var, med Poulsens (1988) ord:

»...udtryk for den uvirkelighedsfølelse mange pop-art folk havde: 'Livet er en film'. Det var således generelt den affotograferende måde at lave kunst på og den udbredte brug af *citater* fra den omgivende businessverden var et forsøg på at videregive denne fremmedgjorthed.« (Poulsen, s.20)

Derfor er det nok heller ikke tilfældigt, at Brandt flere gange i sine tekster



snakker om det levende billede, hvad enten det er film eller tv. Der er titler som *Hvis det bare var film*, *Starwars*, og en tekst fra det sidste opus, *Verdens Lykkeligste Mand*, i sangen *Stormfulde Højder*:

»Der er en film i mit hjerte / en underlig film, fra en by i Rusland et sted / Den handler om stormfulde højder af lykke / længsel og troløshed / Der er øjeblikke man aldrig glemmer / man glemmer det kun er en film...«

III. 2

7.5. Art-schools:

Siden tresserne, hvor en ny bevidstgørelse omkring musikken som massekultur satte ind, har mange af de - om udtrykket vil være mig tilladt - toneangivende kunstnere fra USA og England vist sig at have baggrund i de såkaldte *art-schools*. Bay (1982) forklarer, hvad dét er:

»Art-school er en videregående uddannelse, som især tiltrækker unge fra arbejderklassen med sociale ambitioner og utilpassede mellemlagsunge, der vælger art-school istedet for en universitetsuddannelse. Art-schools har især i tresserne spillet en vigtig rolle i udviklingen af engelsk rock. *Ray Davis, Keith Richard, Mick Jagger, John Lennon, Pete Townshend, Eric Clapton, David Bowie* og mange flere af de centrale tresser-musikere er udgået fra art-schools.«

Frith (1981) tilføjer, at dette er et specielt tresserfænomen:

»They are places where working-class teenagers who reject a working-class future can go if they don't have the ability or desire to tread the meritocratic path (this was more true in the 1960s, when art schools had less clear academic entry

requirements than now), and they are places where middle-class teenagers who reject a middle-class future can go without seeing themselves as failures. Or, in Keith Richards's words, "I mean in England, if you're lucky you get into art school. It's somewhere they put you if they can't put you anywhere else.« (Sound Effects, s. 76, min kursivering)

Pop-kunst og pop-kulturen i al almindelighed var et vigtigt element i kunstskolernes miljø. Musikere lavede kunst, kunstnere lavede musik, og der skete en helt ny sammentænkning af de kunstneriske udtryksformer. Begrebet *cross-over* opstår her som betegnelsen for at beskæftige sig med flere kunstneriske udtryksformer på én gang.

tv•2's medlemmer har nævnt Beatles, Stones og Clapton som inspirationskilder, og i Bonde's (1985) radioprogram nævner Brandt også *Brian Eno*, *Roxy Music* og *David Bowie* som repræsentanter for det nye fascinerende engelske udtryk, der sidst i halvfjerdserne nåede Danmark.

7.6. Koncept-kunst:

I kunsthistorien findes decideret et konceptkunst-begreb. Det betegner en kunstform, der faktisk kun eksisterer på et idémæssigt plan. Sproget bliver kunstens grundmateriale, og det er selve skabelsesprocessen, der er interessant. Grænsen mellem kunst og kunstteori nedbrydes således, og den traditionelle fokusering på det færdige kunstværk, resultatet, forsvinder. Når en ting bliver præsenteret for publikum, skal den være et middel til kommunikation af idéer eller en hentydning til handlinger eller situationer, der er flyttet i tid og rum. Derfor er konceptkunst ofte udtrykt i skitser, tekst, fotografi, diagrammer, kort, musik eller video. Et værk er flygtigt, foreløbigt, et forløb udstrakt - i teorien - i evigheden. Bl.a. Brian Eno har i sin musik forholdt sig til selve processen som det vigtige:

»I midten af 60'erne var musik virkelig den kunstart, hvor der skete noget. Malerkunsten virkede usædvanlig konservativ smækket til med gamle idéer, og som medium betragtet ude af stand til at rumme den nye fornemmelse, der bevægede sig igennem kunstarterne. Denne nye fornemmelse blev udtryk gennem motto'et 'proces, ikke produkt'... De fleste af landets kunslærere havde vanskeligt ved at sluge denne nye retning, fordi de var blevet uddannet i et klima hvor man talte om 'balance', 'rumforhold' og 'farveværdier' - alt sammen formelle kvaliteter ved emnet. De blev nu konfronteret med en gruppe studerende som sagde lige ud: 'Jeg er ligeglad med hvordan billedet ser ud, det jeg er interesseret i er simpelthen et koncentrat af fremgangsmåden.' Men musikken syntes helt fri for dette dilemma - musik var proces, og ethvert forsøg på at definere en enkelt opførelse af et stykke musik som dets *raison d'être* (eksistens-berettigelse, HSN), var automatisk dødsdømt. Et partitur er per definition et landkort med et sæt adfærdsmønstre som frembringer et resultat - men næste dag kan dette resultat være fuldstændig anderledes.«¹⁴

Brian Eno er iøvrigt en af de fremmeste repræsentanter for begrebet *cross-over*, idet han har formået ganske ubesværet at skifte karriere fra musikskaber til videokunstner. Malcolm McLaren er en anden.¹⁵

¹⁴ Brian Eno (1974) in Rick Poynor: *The Art School Dance*, in Thomas Ohrt (red.): *Rockens Billeder*, København 1990

¹⁵ Ibid. se iøvrigt afsnittet om punk-kulturen

I Danmark har man ikke haft et kunstskelebegreb på samme måde, og eksempler på samarbejder mellem musikere og andre kunstnere er svære at finde, udover selvfølgelig digtere, der har leveret tekster til rytmisk musik. Men Steffen Brandt har læst dansk på universitetet, og har således været i kontakt med et akademisk miljø, hvis indflydelse kan siges at kunne spores i den bevidste holdning til rockmusikken som kunstart, som projekt, og som samlet totalt koncept.

I erkendelse af, at der var en opløsning igang af grænserne mellem finkultur og massekultur, forsøgte man i art-school-regi at skabe en kunstnerisk tilgang til musikken. Man vendte den deciderede popindustri ryggen og sammen-tænkte et nyt indhold i rock-musikken, der var baseret på en helhedstanke. Man kunne ikke adskille delene. Musik, tekster og *appearance* var dele af et samlet koncept, og dette koncept var en måde at ideologisere musikken på. Der skabtes på denne måde en stærk mulighed for - på mere eller mindre let-tilgængelig vis - at afsløre en samfundskritik, som samtidig var med til at undergrave den borgerlige opfattelse af kunstinstitutionen. Malcolm McLaren skabte et koncept for punkgruppen Sex Pistols, og gav derigennem fødsels-hjælp til en hel subkultur. Man diskuterer stadig om punken døde, da den blev kommerciel, men sikkert er det, at den lagde basis til mange musikalske og kunstneriske udtryk op gennem firserne. Punken og new wave er genstand for omtale i afsnittet Punk og New Wave senere.

8. Coverkunstens historie



8.1. Indledning:

Dekorationen af pladeomslag, cover-art eller coverkunst, er en kunstform, som specielt i sammenhæng med forrige afsnits beskrivelse af pop-art og konceptkunst er interessant. tv•2's omslag er ligeledes en tour-de-force igennem nogle af genrens elementer. Derfor skal vi i dette afsnit, som baserer sig på en artikel af *Jens G. Markussen* fra 1990¹⁶, se på hovedtræk i coverkunstens historie, der samtidig bliver en musikhistorisk gennemgang til understøttelse af tidligere afsnit herom.

I starten, det vil sige i århundredets start, leveredes lakpladerne uden omslag. Det var selvfølgelig ikke hensigtsmæssigt, og i 1910 begyndte butikkerne at trykke fremstille kuverter til plader. De (kuverterne, ikke pladerne!) fik

¹⁶ Jens G. Markussen: *Varme Omslag*, i Record News 1990

snart hul i midten, så man kunne se etiketten på pladen. Kuverterne fik også snart tryk, der reklamerede ikke for pladen, men for butikken og dens andre produkter. I tyverne havde også pladeindustrien indset fidusen, og trykte f.eks. dansende unge på coverne. Markussen foreslår, at the roaring 20's og deres løsslupne moral og deraf følgende vovede tøjstil, som afspejledes på coverne, er den direkte årsag til at et cover hedder et cover...men mon dog.

Den sorte musik omtaltes i de samme tyvere som *race-music* og det var ikke for i slutningen af fyrrerne at *Billboard Magazine* indarbejdede udtrykket *rhythm'n/blues* eller R&B. De freelance-grafikere, som i starten fik overladt arbejdet med covers, var, på grund af den lave opmærksomhed og værdi, deres arbejde tillagdes, nødt til at finde på noget. Derfor opstod der hurtigt forskellige tendenser i covernes udseende. Klassisk musik havde sort/hvide billeder af so-listerne, mens race-musikken havde farvestrålende geometrisk, abstrakte mønstre i gul, brun og rødbrun.

8.2. LP'en:

Sidst i fyrrerne var selskaberne mere optaget af pladernes størrelse end deres omslag. Columbia records udsendte i 1949 den første LP-plade (long-playing, husker vi nok), som med en diameter på 30 cm (12") og lave 33 1/3 omdrejninger pr. minut kunne lagre op til utrolige 23 minutters spilletid! LP'en fylder altså i år 45 år, og synger på sidste vers...

8.3. Singlen:

Den overskyggedes dog i de næste knap tyve år af *singlepladen*, som med sine 7 tommer og 45 rpm, direkte henvendte sig til teenage-publikummet, som ikke gad høre lange klassiske værker eller moderne jazz. Coverne fik derfor stor betydning som signaler på musikken. Pop-industrien i USA udsprang direkte af filmindustrien, og derfor er popsinglere fra 50'erne stort set omformede filmplakater. Alle kender vel de technicolorerede, retoucherede, pastelfarvede portrætter af filmstjerner som *Bing Crosby* og *Frank Sinatra*. Ja, selv *Elvis Presley* blev i tresserne præsenteret på tilsvarende vis.

8.4. Rock'n'roll:

Elvis var ellers ved sit gennembrud i 50'erne en af de første til at vise rocken's sande væsen: sex, ekstase og anstrengelse på pladecovers. Og det skete endda i en tid, hvor USA oplevede en moralsk regression i senator *McCarthy*-perioden. Der var på det tidspunkt langt fra Crosby, Sinatra og *Pat Boone* til rock'n'roll'ere som Presley, *Bill Haley* og *Little Richard*. Men industrien kan gøre alt til pop, og derfor var pladeomslagene i 50'erne designet i konsumsamfundets billede: Coca-cola æstetik med badepiger, sol, sommer, ispinde og store dollargrin, og det amerikanske samfunds legendariske dobbeltmoral var tydelig: De uskyldsrene, smukke unge mennesker tænkte i virkeligheden kun på én ting...

Musik-industrien æstetiserer altså varen: Ved at tilføje kvalitative elementer som ligger udenfor musikken selv, f.eks. coveret, påtvinges køberen en flygtig fornemmelse af at komme tættere på sit idol: Det klassiske billede på dette

fænomen er teenage-pigen, der kysser fanbilledet af sit idol. Pladeomslaget *pirrer*, men *tilfredsstill*er ikke, og *øger* derfor trangen til at komme nærmere idolet; dvs. *øger* forbruget.

8.5. Jazz:

LP'en havde i 50'erne primært jazz som sin gebet, grundet den lange spilletid, der gav plads til soli, etc. Det mere intellektuelle jazz-publikum krævede information og stil af coverne, og derfor udviklede de sig i en mere kunstnerisk retning end pop-coverne. Allerede i 1958 designede Andy Warhol, som vi hørte om i forrige kapitel, omslag, og generelt eksperimenteredes der flittigt med teknikker: Malere, fotografer og grafikere lavede spændende nye omslag.

8.6. Beatles:

Den engelske gruppe the Beatles var blandt de første til at tage LP-mediet alvorligt i rock/beat-sammenhæng. Deres omslag gennem tresserne udgør et helt lille mikrokosmos i coverkunstens verden: Deres debutplade *With the Beatles* fra 1963 er i »jazz-stil«, med gruppen stående i smagfuld, sort/hvid sidebelyst posering. De næste LP'er, *A Hard Days Night*, *Beatles for Sale* og *Help* understreger stilen, der skyldes at billederne er taget af en moded fotograf ved navn *Robert Freeman*, som både havde kommerciel modebladsæstetik og Andy Warhols pop-kunst som ideal. På *Rubber Soul* benyttede han psykedelisk typografi (altså bogstaver i udflydende rundbuestil åla den tids lysshows med farvede oliedråber, der løber rundt mellem hinanden, projiceret op på bagtæppet på scenen). *Peter Blake* og *Jann Hansworth* lavede i '67 coveret til *Sgt. Pepper*-pladen, som var et overflødhorn af blomster, farvestrålende uniformer og mennesker, dels af pap, dels i levende figur. I stærk kontrast hertil kom så *Richard Hamilton's* hvide cover, der kun havde et serienummer, der skulle personliggøre masseproduktionen.

8.7. Art-schools:

Ja, her er de så igen, disse kunsts skoler, hvis betydning for tressernes kunst og tressernes og halvfjerdsernes musik åbenbart ikke kan undervurderes.

Musikere, kunstnere, fotografer, filmfolk, designere, modeller - de fleste havde art-school-baggrund, og Markussen angiver det som begrundelse dels for branchens indspisthed, dels for den udvikling, der sker i coverkunsten op mod punkens fremkomst sidst i halvfjerdserne.

8.8. Flip:

Den psykedeliske bølge i tressernes anden halvdel, som opstod i forbindelse med ungdomsoprøret og dets idealer om anderledes livsudfoldelse, medførte en opprioritering af coverets betydning. Det blev ligeså vigtigt som musikken, i hvert fald i de miljøer, hvor man brugte musikken »bevidsthedsudvidende«. Man købte en plade, fyrede en fed og mediterede over omslaget. Det lyder lidt komisk i vores citrus-danskvands årti, men det store kontingent af plader

med »udflippede« omslag fra perioden beviser tendensen. Coverkunsten udvikledes ekstremt i de år, og der var ingen ende på smarte idéer: lynlåse (Rolling Stones), klistermærke-bananer (Warhol på Velvet Underground), tekst-billedefolde-ud-ark, bøger, etc.

8.9. Punk og hvad der fulgte:

70'ernes chokstart med oliekrise og hvad ved jeg, bremsede de ekstravagante udfoldelser. Enkle, slagkraftige, men stadig designede, visuelle covers blev måden at manifestere sig på, indtil midthalvfjerdsernes glimmer og nostalgier igen slog sig på det gamle trick, sex, som blikfang.

I 1978 udsendte den engelske gruppe XTC albummet *Go 2*, hvor man på omslaget nøje fik en redegørelse for de kunstneriske og kommercielle tricks, man som pladekøber blev udsat for:



This is a RECORD COVER. This writing is the DESIGN upon the record cover. The DESIGN is to help SELL the record. We hope to draw your attention to it and encourage you to pick it up. When you have done that maybe you'll be persuaded to listen to the music - in this case XTC's Go 2 album. Then we want you to BUY it. The idea being that the more of you that buy this record the more money Virgin Records, the manager Ian Reid and XTC themselves will make. To the aforementioned this is known as PLEASURE. A good cover DESIGN is one that attracts more buyers and gives more pleasure. This writing is trying to pull you in much like an eye-catching picture. It is designed to get you to READ IT. This is called luring the VICTIM, and you are the VICTIM. But if you have a free mind you should STOP READING NOW! because all we are attempting to do is to get you to read on. Yet this is a DOUBLE BIND because if you indeed stop you'll be doing what we tell you, and if you read on you'll be doing what we've wanted all along. And the more you read on the more you're falling for this simple device of telling you exactly how a good commercial design works. They're TRICKS and this is the worst TRICK of all since it's describing the TRICK whilst trying to TRICK you, and if you've read this far then you're TRICKED but you wouldn't have known this unless you'd read this far. At least we're telling you directly instead of seducing you with a beautiful or haunting visual that may never tell you. We're letting you know that you ought to buy this record because in essence it's a PRODUCT and PRODUCTS are to be consumed and you are a consumer and this is a good PRODUCT. We could have written the band's name in special lettering so that it stood out and you'd see it before you'd read any of this writing and possibly have bought it anyway. What we are really suggesting is that you are FOOLISH to buy or not buy an album merely as a consequence of the design on its cover. This is a con because if you agree then you'll probably like this writing - which is the cover design - and hence the album inside. But we've just warned you against that. The con is a con. A good cover design could be considered as one that gets you to buy the record, but that never actually happens to YOU because YOU know it's just a design for the cover. And this is the RECORD COVER.

Punkens anti-æstetik, som er beskrevet andetsteds, var nem at overføre til covers, der f.eks. kunne være ubehjælpsomt tegnede af musikerne selv.

80'erne har på mange måder været gentagelsernes årti. Den postmoderne tilstand, som ser fortiden som et kulturelt skatkammer, har retfærdiggjort, at også cover-kunstnere har grebet tilbage og sammensat nye billeder af gamle idéer, så at sige. Nyt er dog den stigende interesse, også i musikken, for computeren, der både tilbyder musikalske og grafiske hjælpemidler. I halvfemserne er det *cyberpunkeren*, der viser vejen midt i al poppen, og glæder sig til den dag, hvor menneske og computer smelter fuldstændig sammen og dermed opnår en højere bevidsthed; altså fuldstændig tressernes syretrip gentaget, blot med *virtual reality*-dragten i stedet for chillum'en.

Vi er mange, der i de seneste år har forbandet cd'en langt væk. En af årsagerne er, at det lille format har betydet en latterliggørelse af cover-kunsten. Man har bare nedfotograferet omslagene, som er designet til LP-størrelse, og dermed opnået grumsede, rodede omslag, med næsten usynlig tekst, og slået en hel kunstform ihjel. De fjollede små bøger lider også under størrelsen: Man kan næsten ikke ha' dem i hånden, og det er tit forbundet med øjenskader at forsøge at læse teksterne. Det tog fra 1910 til 1949 at opfinde et egentligt pladecover, og vi skulle helst ikke bruge lige så lang tid på at få nogen ordentlige cd-covers.

8.10. tv•2's omslag:

tv•2's omslag gennemgår også en udvikling, sideløbende med gruppens musikalske og specielt tekstlige udvikling. Ved gennemgangen af de enkelte plader indgår også kommentarer til de enkelte covers, men jeg skal her kort skitsere den udvikling, jeg mener, man kan lægge mærke til:

De første to omslag lægger sig meget stramt op ad det konstruerede koncept (se næste afsnit), idet de mere eller mindre konkret visualiserer pladernes tematik.

Herefter følger to omslag (Beat og Nutidens Unge), der leger med reklamens æstetik, og dermed også følger pænt op på gruppens ændrede udtryk og firsernes strømlinede ungdomskultur (se bl.a. afsnittet Fra kollektiv til individ).

tv•2 har også lavet deres »white album«, nemlig En Dejlig Torsdag, og herefter følger et par lyse, meget simple omslag, før det overlæssede, næsten psykodeliske cover til Slaraffenlandpladen.

På den sidste plade, Verdens Lykkeligste Mand, er cirkelen sluttet, idet vi er tilbage i et grafisk meget enkelt udtryk, hvor gruppen ikke selv optræder (med billede) på omslaget; ganske som Toyota- og Verden er Vidunderlig-pladerne.

9. Konceptet TV•2

9.1. Indhold:

Kapitlet gennemgår tv•2's koncept-idé, og kommer derigennem omkring en diskussion af gruppens evne til at bruge massemedier i pr-øjemed, samt en kort omtale af et par af gruppens videoer.

9.2. Årsag:

Sidst i halvfjerdserne var der opløsningstendenser i gruppen *Taurus*. Efter i flere år at have spillet opvarmning for tyske bands i Tyskland og jobs i Skanderborg Roklub for kr. 1200,-, mente man, at nu havde man "...set bagruden af en Hanomag." Der måtte søges nye veje, også musikalsk, som Brandt her forklarer det i Bonde's (1985) radioudsendelse:

»På det tidspunkt havde vi bare spillet hvad der faldt os ind, hvad der bevægede sig, og hvad vi syntes ku' være sjovt. Måske lidt gammel rock, måske noget der mindede om *new-wave'n*, der lige var kommet frem. Halvdelen på engelsk, halvdelen på dansk. Der var ikke nogen overordnet idé, og det tror jeg nok var ret frustrerende...«

Det var altså svært at holde tropperne samlet. Sven Gaul rejste til USA, og Georg Olesen fik job i *Warm Guns* (se ovenfor), hvorfra man kender *Lars Muhl*, *Lars Hybel* og *Troels Møller*. Steffen Brandt, der var meget betaget af gruppen *Kliché*, kom med dem som keyboardmand. På opfordring skrev han nogle sange til deres lp, men resten af gruppen syntes ikke om dem:

»...De syntes, det var for morsomt, eller for ironisk; det var ikke deres stil, i hvert fald.«

Brandt's karriere i *Kliché* varede kun et halvt års tid. I erkendelse af, at hans idéer nok havde samme udspring, men ikke samme udtryk som *Kliché's*, opfandt Brandt konceptet *tv•2*. Der var simpelthen tale om et *designet* orkester, skabt i Brandt's tænketank som et færdigt produkt, der blot kunne realiseres efter forskrifterne.

Navnet *tv•2* skulle symbolisere en alternativ *bevidsthedskanal*, der kunne give dagligdags ting og påvirkninger en ny drejning, men samtidig var farvet af en klar erkendelse af selv at være et produkt af det debatterede samfund.

Musikken var baseret på enkelhed og overskuelighed både i form og indhold. Teksterne var på dansk og handlede om forbrugersamfundets fremmedgørende indvirkning, men var præget af en dyb ironisk distance.

Sceneshowet, *indpakningen*, var udtænkt så det understøttede det øvrige budskab med en konsekvens i det æstetiske udtryk, som ikke tidligere var set på den danske rock-scene. Det skulle da lige være til en 1. maj-demonstration! Den skoledannende uniformering bestod af sorte cowboy-bukser, støvler, hvide t-shirts og *biker*-læderjakker. Man ser i dag sjældent en dansk rockmusiker uden dette outfit. Eneste tillæg er blevet hestehalen og nu - desværre - fip-skægget...

Scenografien bestod af persienner, arkitektlamper og små 12"-fjernsyn, som uafladeligt udspyrede tyske reklamefilm under koncerterne. Vi må huske på, at vi er i tiden *før* det statslige, reklamefinansierede TV2 blev en realitet, og *før* paraboler og hybridnet, hvilket betyder, at dette virkemiddel havde langt større *impact* på publikum dengang, end det ville have haft i dag. Persienner symboliserer om noget fraværet. Det er en flydende grænse. Man bestemmer selv om man vil lukke verden ind eller holde den ude. Men hvis ikke man var interesseret i at holde noget ude, så havde man vel slet ikke persienner eller gardiner? Arktitektlampen står for det funktionelle, det designede, og er måske også en hel klar konkretisering af idéen om 'fornuftens lys'.

tv•2's idégrundlag havde meget tilfælles med Kliché's og andre new-wave-grupper, både indenlands og specielt i England. Det må ses som en udløber af *punken*. Hvor punkens udtryk var voldsomt, aggressivt og stærkt paroliseret (og polariseret!), adskilte tv•2 sig mest markant herfra ved den udstrakte brug af *ironi*. Den ironiske distance blev et af gruppens mest konstante varemærker, og man kan sige, at den også står som et udtryk for fremmedgørelsen. At distancere og ironisere er en måde at beskytte sig på (se afsnit Fra kollektiv til individ), og på den måde bliver det ironiske udtryk en meta-kommentar til sangenes udsagn.

9.3. Mediebevidsthed:

tv•2 skilte sig ud fra den danske rock-scene ved at være de første der forholdt sig realistisk til medierne som middel til udbredelse af rock. Denne nye *mediebevidsthed*, som tidligere nærmest havde været et skældsord - musikere skulle kun lave musik, og ikke beskæftige sig med de kommercielle aspekter - blev et af de mest karakteristiske træk ved tv•2. En af gruppens ubetingede forcer har været dens utrolige evne til at bruge medierne i selvpromoveringsøjemed. Der er i årenes løb kommet meget besynderligt, spøjst og utraditionelt pr-materiale fra hovedkvarteret i Århus. Brandt har altid været mand for at drive en hvilken som helst reporter til vanvid, med sine små, mærkelige abrupte sætninger, der konstant vikler sig ind i et ufremkommeligt net af diskurser væk fra det egentlige. Jeg skal eksempelvis sent glemme hans optræden i det temmelig infantile program på TV 2 (altså fjernsynsstationen(!)), *Listen*, et hitlisteprogram bevidstløst bestyret af en fotomodel, som en del af underholdningsprogrampakken *Mandag Mandag*. Brandts indledende bemærkning lød som følger: »Goddag, goddag, og tak, tak fordi jeg måtte komme, komme, her i (kunstpause med polisk blink i øjet før den store pointe:) Mandag Mandag!« På en så enkel og morsom måde fik han fastnaglet og udstillet programmets meningsløshed og tåbelighed. Eller hans optræden i forbindelse med udsendelsen af den seneste LP, *Verdens Lykkeligste Mand*, hos *Claus Hagen Petersen* i programmet *Her & Nu* i det andet TV2, hvor han konsekvent hylede en desperat studievært ud af den ved at omtale ham som *Poul Hagen*!

Allerede tidligt begyndte han at omtale tv•2 som *Danmarks Kedeligste Orkester*, og hans nutidige, debatterende tekster, der ofte indvolverede mediebaserede problemstillinger medførte en selvtematiserende interesse fra de samme medier. Men offentlighedens sympati ligger utvivlsomt i den uhøjtidelige og morsomme tilgang til sig selv som gruppen altid har udvist. Der hviler en aura af, at det er nogle flinke fyre omkring dem.

Der har altid været stor opmærksomhed omkring tv•2 og specielt Brandts person, og det har været med til i folks bevidsthed at definere gruppen som hans. Han er ganske vist både tekstforfatter og komponist i projektet tv•2, og han har taget rollen på sig som gruppens talsmand, men har også loyalt anerkendt gruppen som strukturen hvori hans kunst finder sit endelige udtryk. Og jeg tror ikke, han er nærmest lykkelig over at se eksempelvis denne overskrift:



9.4. Modtagelsen:

Den brede offentlighed - mærkeligt nok med anmelderskaren i spidsen - havde ikke umiddelbart blik for gruppens iboende humor. Mange forhastede konklusioner droges i starten af tv•2-konceptets æra. En stiliseret, uniformeret sceneoptræden, stive, march-agtige arrangementer og tekster, der ved første lyt lod til at prise teknikens vidundre i et totalitært samfund, medførte, at gruppen fik en

meget blandet modtagelse. *Fascist-rock* var et ord, som en anmelder klistrede på LP'en *Fantastiske Toyota*. På grund af den villedede, men hidtil usete, tegnebordsagtige konceptkonstruktion, var 'vi mange, der mente', at udtrykket ikke virkede ægte. Brandt har senere indrømmet, at han måske forivrede sig:

»...Så det var måske lidt forceret og det ka' godt ha' virket på folk på den måde, at de har fornemmet, at det ikke var ægte... Fordi måske var det i virkeligheden kun mig, der - i kraft af mit ophold i Kliché-lejren - virkelig var blevet i den grad vasket, så at jeg var fuldstændig tændt på det der. Sidenhen fandt vi så en mere passende balance, hvor altså, jeg slappede lidt mere af og fandt ud af, at man godt måtte ha' lov til at bevare sin individualitet...«

Her sætter Brandt virkelig fingeren på koncept-idéens ømme punkt, idet han indrømmer faren i et snævert, ensopret ideologisk indhold, der binder og ensretter det kunstneriske udtryk, istedet for at fremme det implicite budskab. At tale om decideret hjerne-'vask' i forbindelse med Kliché-perioden er virkelig udtryk for en meget kritisk holdning og efterrationalisering.

Men der var ikke tale om, hvad mange troede på det tidspunkt, at det var CBS, der

»...havde ædt bandet med hud og hår for at sælge det som vaskepulver. Men rent faktisk var det Taurus som havde lært af sine erfaringer og ville gøre det bedre som TV 2. Idéerne til PR-fremstødet kom i høj grad fra bandet selv. Sven Gaul sad bl.a. stadig som booker på Århus Musikkontor og lærte daglig lektion om PR's betydning for succes/ikke succes.

Resten er moderne rock-historie. Udviklingen fra forargelse til norm går hurtigt. I dag er den PR-bevidste lanceringsform nærmest en rutinemæssig operation for de hjemlige orkestre. Og TV 2 har samtidig vist, at kommerciel bevidsthed ikke nødvendigvis er lig med holdningsløshed og manglende rockenergi.« (Regnbuens Endestation, s. 78)

9.5. Video:

Et af de mest opreklamerede midler til at få kommerciel succes med sin musik er inden for de sidste ti år blevet *musikvideoen*. I en video skal musikere (og deres bagmænd) forholde sig endnu mere bevidst til signaler, udtryk og

stil end de er vant til. Det handler netop om mediebevidsthed, og derfor er det på sin plads nu kort at omtale tv•2's brug af musikvideoen¹⁷.

Så vidt jeg ved, har tv•2 ikke lavet særlig mange videoer, og dem, jeg har set, har været typisk danske i al deres skrabede low-budget-udtryk. Danske musikvideoer har haft endog særdeles svært ved at hamle op med de store udenlandske produktioner, og man har i lang tid har svært ved at få andre idéer end blot at stille orkestret op i et studie eller live og så filme dem, mens de spiller deres musik. Men det er jo netop *fjernsyn* og ikke *video*, forstået således, at det er den teknik fjernsynsstationerne anvender i f.eks. underholdningsprogrammer, og som ikke udnytter video-mediets muligheder for klipning, billedmanipulation osv. Branchefolkene ville ellers gerne, som det ses her i en udtalelse fra producer *Adrian Redmond*, som arbejder for *Channel 6* i Skanderborg:

»Der skal være et større mål med en musikvideo end blot at vise, hvordan gruppen ser ud. Udgangspunktet skal være en god idé til, hvordan musikken kan visualiseres. Vi vil gerne lave videoer, som er en selvstændig udtryksform og ikke bare en reklame for nogle musikere.«¹⁸

Men i de fleste tilfælde er det pladeselskabet, der skal punge ud, og de er jo netop interesseret i reklamen, og derfor bliver videoproduktion en balancegang mellem at lave en video, der både bringer budskabet frem (køb pladen) og er »kunstnerisk« nok til at blive accepteret af stationerne.

Her har tv•2 markeret sig med specielt to videoer:

Videoen til sangen *Sex ka' osse være sjov* er med bingo-værtinden og politikerens *Suzanne Bjerrehuus* og komikeren *Finn Nørbygaard*. Begge er de kendte mediepersoner, videoen formidler fint tekstens humor, og denne cocktail skaffede den en del visning.

Sangen *Det er Samfundets Skyld*, fra den nyeste plade, blev til i et samarbejde med Nordisk Film Broadcast's Eleva2er-team. Sangen har et vers om mediepersoner og studieværtens påtrængende evne til at mase sig ind i vores stuer og gøre sig selv vigtigere end de emner, de skal formidle, og i videoen ser vi så Brandt i rød jakke og store, briller give den som studievært i Eleva2er-studiet, mens P&T's kor brummer til. Udover at være meget morsomt, er videoen også et spøjst eksempel på, at de selvsamme medier, som Brandt så ofte hænger ud, villigt lader sig lægge i gabestokken. Spørgsmålet er så hvad der vinder: Satiren eller reklamen...¹⁹

I hvert fald er begge videoer flere gode eksempler på, hvor gode tv•2 er til at bruge medierne.

¹⁷ Det har som sædvanligt ikke været nemt at få fat i videoerne, så man kunne lave egentlige analyser. Derfor baserer dette afsnit sig kun på, hvad jeg tilfældigvis kan huske. Det er ikke særligt videnskabeligt, men jeg tror nu nok, at der kommer en pointe eller to...

¹⁸ Lars Movin: *Rockreklamer*, s. 114

¹⁹ Eleva2er-videoen var iøvrigt direkte årsag til, at studievært *Michael Meyerheim* nægtede at invitere Steffen Brandt til sit talkshow. Han måtte så nøjes med *Peter A.G. Nielsen* fra *Gnags*, der ikke lod ham få et ord indført og ydermere gjorde ham til grin med en tilsodet ølflaske...

9.6. Opsummering:

Summerende kan man altså sige om konceptet tv•2, at formålet var at få struktureret udtryk og gruppe. Indholdet var båret af en kritisk indstilling til tidens tendenser, og ønsket om at afsløre dem ved hjælp af ironi over for emnerne, der var fremmedgørelse og magtesløshed hos individet overfor arbejdsplads, samfundsmagt og specielt massemedierne som magtens redskab. Virkemidlerne var en musikalsk og tekstlig distancering, samt selvtematisering i den forstand at gruppens udtryk - specielt det visuelle - var med til at henvise til gruppen selv som et produkt af industrisamfundet.

Det vil imidlertid vise sig, at dette omhyggeligt udarbejdede program ikke kom til at holde ret længe. I løbet af gruppens første fire plader forlades det til fordel for et mere poleret mainstream-agtigt udtryk. Det vil der blive givet eksempler på i de næste afsnit.

10. Værkgennemgange

10.1. Indledning:

I en så omfattende produktion som tv•2's, er det ikke muligt at gennemgå samtlige numre. Dette lange kapitel præsenterer derfor kronologisk tv•2's plader, og man vil ganske enkelt af længden på de enkelte afsnit kunne aflæse den betydning, som jeg tillægger dem. Kapitlet inddrager også tv•2's forgænger, orkestret Taurus, og »fritidsprojektet« The Beautifuls. For at perspektivere udviklingen på den danske rock-scene afsluttes hvert afsnit med en lille fortegnelse over andre plader fra de respektive udgivelsesår. Værkgennemgangene krydres med større afsnit om musik- og samfundshistoriske forudsætninger (for overblik, se indholdsfortegnelsen). Afsnittene om kunsthistorie og coverkunstens historie følges op ved kortere eller længere gennemgange af tv•2's covere til sidst i hvert afsnit, ligesom konceptet tv•2's historie følges (så længe det varer). Endelig rummer et af de første afsnit en kort gennemgang af indspilningsteknikkens idealer og historie med det formål fra starten at betone producerrollens betydning for tv•2.

Inden jeg for alvor begynder at skrive om musikken, er det dog lige tid til et lille...

10.2. Musikanalytisk opkast:

Det er en udbredt svaghed ved mange analyser af rytmisk musik, at musikken faktisk bliver trængt uforholdsmæssig meget i baggrunden, til fordel for teksten. Frith (1981) siger med mig:

»But rock must be understood, even from a sociological perspective, as a form of music. It's cultural effects have musical causes. One difficulty here is that rock is a song form - there is a temptation to analyze the words at the expense of the sounds. Words can be reproduced for comment with comparative ease, and rhymes are better understood than chords; sociologists of popular music have always fallen for the easy terms of lyrical analysis. Such a word-based approach is not helpful at getting at the meaning of rock.«(Sound Effects, s. 14)

Det er nemmere at analysere tekster og visuelle udtryk og finde sammenhænge dér, end at analysere musikkens udseende som en konsekvens af et villet udtryk. Men problemerne er jo reelle nok. Brian Eno-citatet i det kunsthistoriske afsnit udtrykker én side af problemet. Man kan forkusere på ord og billeder, men ikke på musik. Noder, becifringer giver kun en formel analyse. Man kan analysere på instrumentsammensætning, harmonik, etc., ganske som vi plejer, men aldrig nå et fyldestgørende resultat, der yder musikken fuld retfærdighed. Man kan lytte til enkeltinstrumenter gennem et nummer, en plade eller en æra, og med sin musikalske baggrundsviden og referencerum indsætte musikken i stilarter og således rubricere den. Musikhistorien er fuld af forsøg på at gribe fat om musikken på mere eller mindre analytisk måde. Det vildeste eksempel er *Philip Tagg*, den svenske rockprofessor, der satte sig som sit projekt at finde musikkens *mindste betydningsbærende elementer, mu-semerne*. og således analyserede musikken fuldstændig i stykker, som forsøgte han at civilisere en nyopdaget stamme i Langtbortistan.²⁰

Det mest gavnlige må være at *lytte* til musikken, og analysere de følelser, den vækker i én selv, og - måske, hvis man kan - i andre. Som *Ansa Lønstrup* sagde det:

»Musik kan bruges til mange ting. F.eks. kan man lytte til den...«²¹

Det er også mit udgangspunkt for de betragtninger, jeg i det følgende vil komme med omkring musikken. Det bliver ikke egentlig analyse, men snarere en slags karakteristikker, som primært baserer sig på en samlet lyttemæssig vurdering. Frith (1981) siger også at »rock's critical terms are impressionistic«(s. 12), og selvom jeg - takket være min erfaring som studietekniker, live-lydmand og udøvende musiker - godt kan sætte fingre på de elementer af mere teknisk karakter, som har en effekt, så er det primært *effekten* af musikken jeg gerne vil beskrive. Så forvænt hverken nodetranskriptioner eller andre af musikanalysens traditionelle virkemidler, men brug istedet for det vedlagte eksempelband. Det er dér musikken fremstår som musik: umiddelbar, udstrakt i tid, *hørbar*...

11. Taurus



11.1 Historien:

Vi kan følge tv•2's historie mere end tyve år tilbage i det århusianske rockmiljø. I oktober '73 dannede Brandt og Gaul sammen med *Benny Pedersen*, bas, og *Jorge Jomarron*, guitar, gruppen *Taurus*, som i februar året efter debuterede i Århus. Efter bl.a. flere turneer i Tyskland forlod de to sidstnævnte Taurus for at danne *Luna*, bl.a. sammen med *Claus Carlsen*, som

²⁰ Philip Tagg: *Kojak...Fifty seconds of TV-music*, Göteborg 1979

²¹ Ansa Lønstrup: *Underlægningsmusik*, i Mediehåndbogen, s.357

man vil kende fra *Sofamania* og samarbejdet med *Jakob Haugaard*. Georg Olesen spillede fra slutningen af '78 bas i Luna, der senere blev til *Dr. Loveless' Funk Affair*. Han kom fra bandet *Ublabu* (der betyder »ugebladsbud« på fynsk!) og havde dobbelt-job, da han kom med i Taurus allerede i '75, sammen med Hans Erik Lerchenfeldt, som bl.a. havde været med i *Jackie Boo Flight* sammen med så kendte folk som *Henning Stærk* og *Johnny Madsen*.

Måske takket være Sven Gauls tyske oprindelse og måske fordi gruppen allerede dengang følte, at Århus var for lille, spillede Taurus overalt i Danmark og havde næsten éthundrede jobs i Tyskland, bl.a. som opvarmning for det Woodstock-legendariske amerikanske band *Canned Heat*, og det eksperimenterende, senere udpræget teknopoppede tyske orkester *Kraftwerk*.

11.2. Pladen:

Fra ca. 1976 begyndte de at synge på dansk, men pladen, som har samme titel som dette afsnit, fra '77 har engelske tekster. Kendte århusianere medvirker, bl.a. *Anne Linnet* og *Lis Sørensen*, som på det tidspunkt begge var med i kvindeguppen *Shit og Chanel*. Pladen produceredes af *Finn Olafsson*, som i dag udgiver noder og også plader med mindre danske produktioner af »snævert« tilsnit.

Ifølge *Jens Jørn Gjedsted* (1985) spillede Taurus »tung, 'progressiv' rock-musik«. Musikken er baseret på det klassiske rock-instrumentarium med hammondorgel og elguitar som de tema-bærende instrumenter. Der er masser af lange intro'er, masser af a-, b-, c-, d- etc.-stykker, masser af lange soli, hvilket må være udtryk for det »progressive« element, men det bliver nu hurtigt kedeligt, når man ikke fornemmer at musikken flytter sig alligevel. Dette er ikke en anmeldelse, men jeg synes altså kun pladen er interessant som kuriosum. Rigtig slem er også Brandts vokal. På posen kan man se, at teksterne er på engelsk, men når man lytter til pladen, kan man godt komme i tvivl! Han synger med en råbende og forvrænget stemme, der ryster så meget, at man næsten kan se ham for sig: hoppende og stappende i gulvet foran mikrofonen med næsten spastiske bevægelser. Det er ellers synd, for teksterne er faktisk meget gode. De kredser - pladetitlen tro - om forsvundne tresseridealer og man aner allerede her den »systemkritik« og fremmedgørelsesproblematikken som tv•2 senere udtrykte. Her et par udvalgte tekstlinier:

Wheter you are right or wrong or left or even green / I'll get you with my entertain-machine. (Jukebox)

I was here when the sixties were rolling / I was fast and free / Now it's only the »progress« that's rumbling / and it's rumbling past me (The everlasting Gorgonzola)

I know all about the system and how to change it too / but I know nothing about myself and the relation between me and you (Intelligence Service)

På eksempelbåndet kan man høre titelnummeret *Whatever Happened To The Sixties*, hvor Lerchenfeldt synger kor. Nummeret er en ballade i rock-stil og det minder mig lidt om tidlig *Pink Floyd*. Her følger teksten, der er interessant på grund af sine referencer, specielt sidst i første vers (vers, ikke strofe, det er en rock-tekst og ikke et digt), hvor der refereres til *doors*-sangen om ungdomsoprøret, hvor teksten lyder »The old get older / The young get stronger

/ may take a week / may take longer / They got the guns / but we got the numbers / Go now we're taking over:

In a way it's sad they closed the doors / and changed the Stones into smoking bones / what happened to you saving Grace / you left us all alone, when you took the starship / and sleeping Wolf, where are you now / don't you care about your sons and daughters? / We know: they've still got the guns / but tell me once, who has got the numbers?

Who paid the bill, who saved the rents / take a look before you break the bank (and blow your mind) / now the neon's burning bright / and the dream stands in another light / Whatever happened to your visions? / - close the trap and take another try / The chiefs are here, the bulls are here, / religion's living mighty fine / they lullaby they lullaby my mind (Whatever happened to the sixties)

På båndet findes også nummeret Rock Hilda aus Hamburg (Hamburg a'GoGo), som er en ud af flere sange på pladen, der har tyske referencer, sikkert foranlediget af gruppens tyske løbebane. Nummeret er nu mere kuriøst, idet det kan høres senere på båndet i en dansk version fra Beautifuls-pladen (se senere)

Coveret (ill. 3) er der ikke så meget at sige om. Den rygflyvende flue kan - med en lille, elegant overfortolkning - simpelthen forestille tresserne, hvis fornemme idealer om fred, frihed og alternative studie- og livsformer, kun var - en *døgnflue*...! Ellers er det interessanteste posens billede, der indledte dette afsnit: Gaul, Brandt og Lerchenfeldt på hotelværelset iført langt hår, store skæg og islandske sweatere. Træthed og opgivelse lyser ud af dem på dette lidet flatterende, men alligevel tidstypiske foto, og i min egenskab af musiker kan jeg samtykke: Det er træls at være på turné!

11.3. Whatever happened to Taurus:

Lone Poulsen, også fra Shit & Chanel, nåede lige at komme med i Taurus inden gruppen i 1979 opløstes.

Godt et år senere, nytåret 1980/81, dannede Brandt, Lerchenfeldt, Gaul og Olesen tv•2.

Så nu ved vi også, »hvad der skete med 70'erne«, i tv•2-sammenhæng, og vi kan fortsætte med at kortlægge tv•2's produktion frem til idag. Men først skal vi se, hvad der ellers skete på den danske pladescene i 1977:

TAURUS WHATEVER HAPPENED TO THE SIXTIES



side 1
 1960'erne (1960)
 1961 (1961)
 1962 (1962)
 1963 (1963)
 1964 (1964)
 1965 (1965)
 1966 (1966)
 1967 (1967)
 1968 (1968)
 1969 (1969)
 1970 (1970)
 1971 (1971)
 1972 (1972)
 1973 (1973)
 1974 (1974)
 1975 (1975)
 1976 (1976)
 1977 (1977)
 1978 (1978)
 1979 (1979)
 1980 (1980)
 1981 (1981)
 1982 (1982)
 1983 (1983)
 1984 (1984)
 1985 (1985)
 1986 (1986)
 1987 (1987)
 1988 (1988)
 1989 (1989)
 1990 (1990)
 1991 (1991)
 1992 (1992)
 1993 (1993)
 1994 (1994)
 1995 (1995)
 1996 (1996)
 1997 (1997)
 1998 (1998)
 1999 (1999)
 2000 (2000)
 2001 (2001)
 2002 (2002)
 2003 (2003)
 2004 (2004)
 2005 (2005)
 2006 (2006)
 2007 (2007)
 2008 (2008)
 2009 (2009)
 2010 (2010)
 2011 (2011)
 2012 (2012)
 2013 (2013)
 2014 (2014)
 2015 (2015)
 2016 (2016)
 2017 (2017)
 2018 (2018)
 2019 (2019)
 2020 (2020)
 2021 (2021)
 2022 (2022)
 2023 (2023)
 2024 (2024)

III. 3

11.4. Tidens hits:

Da dette afsnit er det første med titlen Tidens Hits, kan jeg lige fortælle hvad meningen er: Ved hjælp af rock-leksikalsk paratviden opregnes i dette og følgende tidens hits-afsnit udvalgte, samtidige danske - og i sjældne tilfælde udenlandske - pladeudgivelser. Der er ingen systematik i disse afsnit, men jeg er selv blevet temmelig overrasket over de nærmest anakronistiske forhold, der gør sig gældende. Forstået på den måde, at der er utrolig stor spændvidde, både musikalsk og teknisk indenfor de enkelte års udgivelser. De giver derfor et vist perspektiveringsgrundlag for at forstå tv•2's øvre.

Gasolin udsendte LP'en *Gør det noget*, hvormed de konsoliderede deres kommercielle, velproducerede danske rock-stil.

Shu-Bi-Dua udgav deres fjerde LP, hvorfra alle kender klassikere som *Vuf-felivov* og *McArine*. De sang, som *Gasolin*, på dansk, men fjernede sig mere og mere fra den egentlige rock til fordel for et mere folkeligt udtryk.

Shit & Chanel udsendte *No 5*, og slog deres position som seriøst dansk kvinde-orkester fast.

Bifrost udsendte sin anden LP, *Til en sigøjner*, og forsøgte at fastholde et romantisk hippie-image.

Det lader altså til at den bevidste, oprørske musik var godt på vej mod en kommerciel udhuling og æstetisering.

Nu skal vi lige en tur omkring punk og new-wave, så vi får nogle analytiske »kasser« til at anbringe tv•2's tidlige plader i.

12. Punk & New-Wave

Den kunsthistoriske udvikling, som skildredes i et tidligere afsnit følges nu op med beskrivelsen af punk-kulturen og new-wave-musikken.

12.1. Punk:

I England opstod *punk-subkulturen* som en reaktion på de dårlige muligheder, samfundet havde at tilbyde arbejdsmiljøets børn. Der hersker diskussion om, hvorvidt punksubkulturen skulle ses som en ægte autonom arbejderklassesubkultur, eller - som Joi Bay (1982) i en artikel om punk i Danmark, »Dadada...«²², konstaterer - den allerede fra starten var kommercialiseret af popsituationisten *Malcolm McLaren* i hans lancering af punkgruppen *Sex Pistols*. Men konsekvenserne var reelle nok og kom alt andet lige til at være et adækvat udtryk for en protest. Den engelske subkulturforsker, *Dick Hebdige*, har i sin analyse af punksubkulturen beskrevet den som en serie af *systematiske brud*.²³ Joi Bay refererer i Dadada-artiklen, hvordan sub-kulturen lånte objekter og skabte nye betydninger ved at flytte dem over i en ny kontekst. Det eneste styrende element i den stil- og betydningsproducerende praksis var symbolbrugens markering af et brud med det normale. Bay hævder videre, at:

»Det systematiske brud som betydningssskabende princip havde punkerne tilfældes med avantgarde-kunst: dadaisme, surrealisme og pop-art. Alle tre kunstretninger arbejdede med en collageæstetik, hvori to eller flere usammenlignelige betydningsbærende elementer blev sidestillet, hvorved der opstod nye overraskende og absurde betydninger. Og ligesom punkerne arbejdede dadaister, surrealistere og popartkunstnere også med genbrugsmaterialer...«

Det borgerlige forbrugersamfunds normer forvrængedes og udstillede i en stiliseret kakofoni af konsumens grelleste frembringelser. Industriens kunstige produkter - nylon, gummi, plastik og neon - brugtes i afsløringen af det forlorne verdensbillede.

Punk'en - og med den bohémer i bred forstand - udgjorde en fritidsbaseret kritik af den borgerlige arbejdsetik. Frith (1981) siger:

»They are cultural radicals not just as the source of the formalist avantgarde, but also in institutional terms - they don't work (and thus outraged bourgeois moralists have always denounced successful bohemians who, it seems, make their money out of play).

This is the reason I have been stressing the importance of punk for an understanding of rock'n'roll. British punk-rock [...] was both a street movement and a radical art form. Malcolm McLaren and Bernard Rhodes, who, as the original managers of the Sex Pistols and the Clash, had a crucial role in the development of punk's political style, were art school students from the 1960s, had lived on the Situationist fringe. The Situationists' concern, like the punks', was the politics of everyday life, the aesthetics of boredom. McLaren's ambition was to turn spectacle - the passively experienced structure of reality that we, as consumers, live with - into situation, the structure blown up, its rules made clear, the possibilities for action and desire exposed.«(Sound Effects, s. 266)

²² Joi Bay: *Dadada - is all I want to say to you*, Grus #6, 1982

²³ Dick Hebdige: *Subkultur og stil*, London 1979

Borgerskabet forargedes, men kulturindustrien vandt og fik varegjort og kommercialiseret punkernes anarkistiske protest. Endnu engang kunne man bevidne, hvordan en subversiv subkultur fratoges sin historie og dermed uskadeliggjordes.

12.2. Den nye bølge:

New-wave-musikken kaldes beatmusikkens tredje generation. Det er en lidt forældet dansk sprogbrug, der her udtrykkes, for nu om dage har vi overtaget den amerikanske glose, der betegner al rytmisk musik (undtagen jazz og 'etnisk' musik) kort og godt *rock*. De sene tresseres musikalske eksperimenter og de tidlige halvfjerdseres dyrkelse af supergrupper modsvaredes af punkkulturen, der gjorde op med idoldyrkelse og musikalsk virtuositet. Med al respekt for punkerne, for der blev jo virkelig vendt op og ned på nogen ting, dengang, så er det også ret klart, at man ikke i længden kunne leve med en så anarkistisk og kaotisk musikform. New-wave'n skabte et lidt mere udholdeligt sidestykke til punk'en, og den bevarede - for en tid, i hvert fald - punk'ens budskab. I et speciale opdeler Susan Orth²⁴, m.fl., new-wave'n i kasser, sådan som vi musikhistorikere ynder det:

»*New-wave punk* kan defineres ideologisk primært gennem teksterne, der er klart politisk formuleret (grupper som The Clash, The Jam, Slits). Teksterne ligger i forlængelse af det, vi kender fra den danske, politiske musik i halvfjerdsere, hvor teksterne indeholder en kritik af de herskende normer og politiske forhold. Overordnet er det gennemgående tema: fremmedgørelsen, specielt i forhold til medieverdenen. Musikalsk er New Wave punk rockmusik i en rå udgave, nært beslægtet med den oprindelige engelske punk, hvor udtrykskraften hentes i energien og aggressionen. New Wave punk er mere eksperimenterende, mere keyboard-præget og mindre anarkistisk end den tidlige punk.

New Wave art eller *artrock*, som vi vælger at kalde den, skal ikke kun defineres ud fra tekst og musik, men er i lige så høj grad et spørgsmål om sceneshow, lysshow, udklædning og så videre. Vi mener, at artrock *visualiserer fremmedgørelsen* i højere grad end den beskriver den, idet den giver et helhedsbillede [...] på et integreret plan, det vil sige med et mere bearbejdet udtryk. Dette står i modsætning til punken, der vrængede tingene ud i paroler ...Lortesamfund. Den intellektuelle tilgang til tekst, musik og sceneshow kan knyttes sammen med forskellige kunsthistoriske fænomener som pop-art, dadaisme samt andre -ismer, [...] som groft sagt alle udtrykker modsætningerne i det moderne samfund, og dermed hver især giver deres spejl af det moderne, teknologiserede samfund.

Musikalsk er denne gruppering karakteriseret ved, at den er formeksperimenterende, ofte på et avantgardistisk plan. Artrock har udvidet det traditionelle beat-instrumentarium med synthesizere, rytmeboxe og så videre. Musikken bygger på rockmusik, men er søgende efter nye måder og nyt indhold. Det er grupper som Devo, Pere Ubu, Joy Division og Kliché [...].

New Wave pop med grupper som Elvis Costello, Blondie og herhjemme Warm Guns og Voxpop er karakteriseret ved at spille rockmusik med iørefaldende og traditionel popmelodik og -harmonik, på sin vis en slags halvtredser-pop, som ikke er formeksperimenterende. Det er vanskeligt at definere denne gruppering, men der er både musikalsk og ideologisk forskellige grader indenfor denne kategori, som vi har valgt at kalde 'easylistening', fordi vi mener, at dette begreb er den vigtigste intention indenfor denne musik. Begrebet 'easylistening' definerer vi på følgende måde:

²⁴ Susan Orth, m.fl.: *Fra Neon til Bali*, speciale AU

1. afideologiserende tekster omhandlende kærlighed, jalousi o.lign,
2. solomusikere i modsætning til rockmusikkens gruppestruktur
3. internt musikalsk som enkel harmonik og fremfor alt en opprioritering af melodik, som står i helt klar modsætning til vores andre to kategorier.

[]...I modsætning til New Wave punk og artrock er fremmedgørelsen ikke så vigtig en del af New Wave pop. Der er selvfølgelig tekster, som omhandler medier og lignende, men selve angsten for det teknologiserede samfund og forsøg på at skildre den enten tekstligt eller fremtoningsmæssigt (billedligt) er ikke en 'nødvendig' del af New Wave pop.«

Jeg mener nok, at dette sidste begreb 'easylistening' rummer visse problemer, specielt hvad tekstlige forhold angår. Den tv•2 plade som vi om lidt ser nærmere på, Fantastiske Toyota, handler stort set kun om fremmedgørelse, men den er *ikke* punk, og kan med ligeså stor ret placeres både i artrock og new-wave-pop kasserne. Der er altså ingen entydig på området, og derfor skal man, jo længere man når væk fra musikkens oprindelige udgangspunkt, passe på, ikke at tillægge kasserne for stor betydning. Det hænger også sammen med, som Poulsen (1988) nævner, at new-waven, som en kommercialiseret, opblødt udgave af punken, ikke havde hverken autenticitetskrav eller krav om musikalsk stil, så derfor var i virkeligheden alt ny musik, som ikke passede ind i traditionelle kasser som rock, (dansk)-pop, disco, blues, etc., og som kom frem omkring 1980 i virkeligheden bare ... New-Wave!

Men den nye bølge betød også en større kunstnerisk frihed, som pludselig ikke længere var afhængig af teknisk dygtighed. *Lars Muhl* fortæller om den befriende stemning i Århus omkring 1978:

»Man kunne ikke blive ved med at trampe rundt med sand på gulvet og lege, at man var på landet, når man rent faktisk boede inde i byen og der gik alt for mange frustrerede mennesker rundt. Med punk og new wave i hånden kunne man lige pludselig stikke alle de der ideologier skråt op, og for mig var det som at blive genfødt. Det var en terapi. Jeg var blevet helt forkrampet i den foregående periode, men nu var der en måde at lukke gassen ud på igen. Det var ligesom dengang, jeg startede med at spille, pludselig var det igen tilladt at stå og spille tre akkorder og ikke en skid mere.« (Regnbuens Endestation, s. 72)

Modtagelsen var dog ikke udelukkende positiv, som vi ser af følgende udtalelse fra *Mek Pek*, som havde en fortid i punkbandet *Lost Kids*, og som i 1981 dannede *Mek Pek Party Band*:

»Party Bandet var en reaktion på *Lost Kids*, Kliché og TV 2 og deres musik, som kun handlede om kolde facader, det var moderne at synes, at det hele var noget lort og sort i sort med død og sådan noget. Vi syntes, at livet var mere end det, og for os som band blev det vigtigste at få folk til at danse og have en god aften. Musik, dans og samvær var vores budskab.« (Ibid., s. 73)

Så bølgen gav altså både mulighed for konflikter og modsætninger, men også for eksperimenter:

»Skytset var kørt i stilling. "Ingen eksperimenter uden pop - ingen pop uden eksperimenter", sagde Kliché og tog puls på tiden.« (Ibid., s. 74)

13. tv•2

13.1. Fantastiske Toyota:

Skal I købe en bakke æg eller lave en plade? Sådan lød det i 1980, da vi mødte op i Ram studiet for at påbegynde indspilningen af vores første LP, Fantastiske Toyota. Studiet lå i det man idag ville kalde frisk cykelafstand fra Århus. Indspilningerne foregik i en nedlagt svinestald og vi var på fuld kost ovre i privaten. Her lærte vi kunsten at lange til fadet og fandt endvidere ud af, at det ikke er helt ligegyldigt fra hvilken vinkel man overrumpler en farseret porre (fra covernoter til Greatest, De Unge År, 1992)

Den første udmøntning af Steffen Brandt's originale koncept blev lp'en *Fantastiske Toyota* fra 1981. Yderst velforberedte, med alle numre klar, men uden en pladekontrakt, gik Brandt, Lerchenfeldt og Olesen i *RAM-studiet*, et 16-spors studie i en gammel lade i Stjær. Sven Gaul var i USA, og han erstattedes på pladen af en vis *Eigil Madsen*. Man arbejdede sammen med den amerikanske producer, *Cy Nicklin*, der var med i den danske supergruppe *Anima*, og sammen med tekniker og studieindehaver *Per Leth-Nissen*, eller *Studienissen*, som han blev kaldt, som har været en markant person omkring gruppen. Efter endt indspilning tog man til København, og det viste sig, at pladeselskaberne nærmest stod i kø for at købe båndet. Lidt af en solstrålehistorie, men udtryk for, at bandet med sit koncept ramte plet. CBS med *Stig Kreutzfeldt* i repertoire-chef-stolen vandt kapløbet, fordi han »ubetinget sagde, at det var fedt!« Sidste tilbud om at købe båndet kom i øvrigt fra *EMI* mere end halvandet år efter pladens udgivelse!

Kliché havde »taget røven på det hele« kort tid forinden, og her var endelig et værdigt modsvar, der havde et lidt lysere udtryk end Kliché's halvmilitante fremtræden. Teksterne tog udgangspunkt i de påvirkninger, det moderne menneske udsættes for gennem medier, reklamer og på arbejdsmarkedet. Firmanavne, reklameslogans, uddrag fra offentlige formularer og fra mediernes nyhedsformidling spillede en væsentlig rolle i teksterne. Ting, der møder os hver dag, blev revet ud af sammenhængen og sat ind i tekster om motorveje, boligblokken, a-bomben, skattemyndighederne, Århus, Brugsens billige vin, Coca Cola, Ib Rehné fra Cairo, TV'et, og arbejdspladsen. Der opstilledes konsekvent modsætninger mellem dagligdags vendinger og magthavernes kancellisprog og teknokratisme. Opfattelsen var, at mennesket ligger underdrejet i et konsumsamfunds fiksering på produktion, forbrug, skabelse af kunstige materielle behov og sløvende underholdning. Det offentlige går hånd i hånd med produktionen og udspyr formularer, registrerer, kontrollerer og fremmedgør.

Fremmedgørelsen er pladens centrale budskab. En af sangene hedder faktisk - med en lille intertekstuel, postmoderne reference til den danske sangskat - *Uh, jeg ville ønske, jeg var mig...*

Citaternes umiddelbare indvirkning på lytteren, som var forårsaget ganske enkelt af genkendelsens glæde, forstærkedes ved den udbredte satirisering. Indplaceringen af citaterne i en anden sammenhæng end den normale, på en ironisk måde, skabte en distance til de seriøse budskaber.

Jeg har tidligere omtalt den lidet positive modtagelse, som Toyota-pladen fik og begrundet det med manglende forståelse for konceptet. Den solgte imidlertid 15.000 eksemplarer i starten, hvilket var pænt for en debutplade, men at

populariteten også kan have et misforstået grundlag ses i, at *Toyota Danmark*, Toyota-bilfirmaets danske importør, som på det tidspunkt kørte en kampagne, hvis slogan netop var *Fantastiske Toyota*, faktisk henvendte sig til gruppen med henblik på at lave en sponsoraftale! De havde åbenbart heller ikke fattet en brik, eller også gik de ud fra, at det pladekøbende publikum ikke havde...

13.2. Lyden:

Jævnfør mit musikanalytiske opkast, der talte om problemerne med traditionelle analysemetoders anvendelse overfor rock-musikken, vil jeg gerne starte min karakteristik af toyota-pladens musik med at tale lidt om lyd, eller som man også kalder det på nudansk: *Sound*.

Klassisk musik er skrevet for forskellige, stort set fastlagte besætninger ud fra omhyggelige overvejelser omkring musikkens art, funktion og udtryk. Klangidealet for klassiske besætninger er defineret ud fra rent akustiske forudsætninger: Jo naturligere lyd, man kan opnå i koncertsalen og på plade, des bedre er det. Sagen forholder sig imidlertid helt anderledes når vi taler om rytmisk musik. I starten optog man rytmisk musik på samme måde som klassisk musik; nemlig ved hjælp af et (lille) antal mikrofoner, der var opstillet på passende steder i rummet. Man flyttede også lidt rundt på de forskellige instrumenter, således at man opnåede en optimal *balance* i lydbilledet, hvor eksempelvis vokalen stod tydeligt frem uden at blive overdøvet af trommerne. Den teknologiske udvikling muliggjorde imidlertid snart, at man kunne benytte sig af flere og flere mikrofoner, hvis signaler kunne afbalanceres i en *mixerpult*. Her kunne man efterhånden også ændre - forbedre eller forværre - instrumenternes klang, *equalisere* efter engelsk: *udligne*, og tilføje *effekter*, f.eks. *rumklang* og *ekko*. I tresserne kom så et afgørende gennembrud med opfindelsen af *flersporsteknikken*, som muliggjorde at man kunne indspille musikken ad flere gange.

Det betød flere ting: For det første et brud med en meget afgørende tradition i musik, nemlig *opførelsen* af et værk/nummer som noget enestående, noget unikt. Nu kunne man i princippet spille lige så forkert man ville, for man kunne bare gå ind bagefter og rette i hvert enkelt instrument helt ned til en enkelt tone. Ja, nu om dage kan man med digitalteknik og computere sågar rette falske vokaler op uden hørbare forringelser.

For det andet betød det, der i første omgang syntes som en lettelse for musikerne; at de bare kunne rette i det indspillede, at kravene til deres tekniske færdigheder øgedes: Når man kunne rette i materialet, så skulle det færdige resultat også være fuldstændig fejlfrit. Det har taget musikere og teknikere mange år at få et fornuftigt forhold til denne perfektionisme. Nu om dage forstår vi jo godt - specielt når vi lytter til ældre optagelser - at teknisk perfektion alene ikke skaber musik...

Denne udvikling, som her skildredes i mildt sagt noget forenklet form, har betydet en opståen og opprioritering af to personers arbejdsområde: *Teknikeren* sørger for at få musikken ind på bånd. Han laver grundlyden efter et ofte noget diffust grundlag, der er baseret på flere faktorer: Musikernes egne ønsker, producerens (ham kommer vi til), og ikke mindst sin egen erfaring og intuition. Dette skal parres med et krav om, at musikken alligevel skal indspilles så »rent«, så ufarvet, at man bagefter kan foretage præcis de ændringer i klang,

man ønsker. F.eks. optager man gerne med lidt for meget diskant, for »det er jo nemmere at fjerne det, end at lægge det til!

Produceren har - qua de utrolige muligheder for at forme og bearbejde musikken i et moderne studie - fået høj status og stor autoritet. Han har overblikket over både tekniske og musikalske muligheder for at skabe musik med en bestemt stil, der enten kan være orkestrets egen, eller producerens egen. Grupperne og deres pladeselskaber kan vælge en producer ud fra både musikalske og prestige-mæssige årsager, og en god producer kan både være en, der får det bedste ud af en pågældende gruppe, eller en, der har en genkendelig lyd/stil, som skinner igennem, ligemeget hvilken gruppe, han producerer. Her aner man producerens dilemma og den balancegang, han udfører. Rock-historien rummer mange kendte producere, hvoraf vi lige nævner nogle få:

George Martin producerede *the Beatles*, og blev kaldt »den femte Beatle«. Han var bl.a. ansvarlig for de karakteristiske strygere.

Phil Spector producerede soul i tresserne og blev kendt for sin lydmur, *wall of sound*, der betegnede et overlæsset, massivt lydbillede, der helt tog magten fra melodik og sang.

Stock, Aitken & Waterman producerede i 80'erne pop-metervarer som *Kylie Minogue* og *Rick Astley*. De blev berømte og berygtede for deres forkromede stil, der totalt tilsidesatte kunstnerne selv. Man vidste ikke hvem der sang, men man vidste, at det var et S,A,W-produkt...

Som vi skal se, har tv•2 forholdt sig utraditionelt til brugen af producere, og jeg mener, at det har haft stor indflydelse på pladernes musikalske udtryk, ligesom jeg mener, at pladernes lyd er noget af det mest karakteristiske ved tv•2 og har en stor del af æren for deres genkendelighed. Derfor dette afsnit.

13.3. Musikken i Toyota'en:

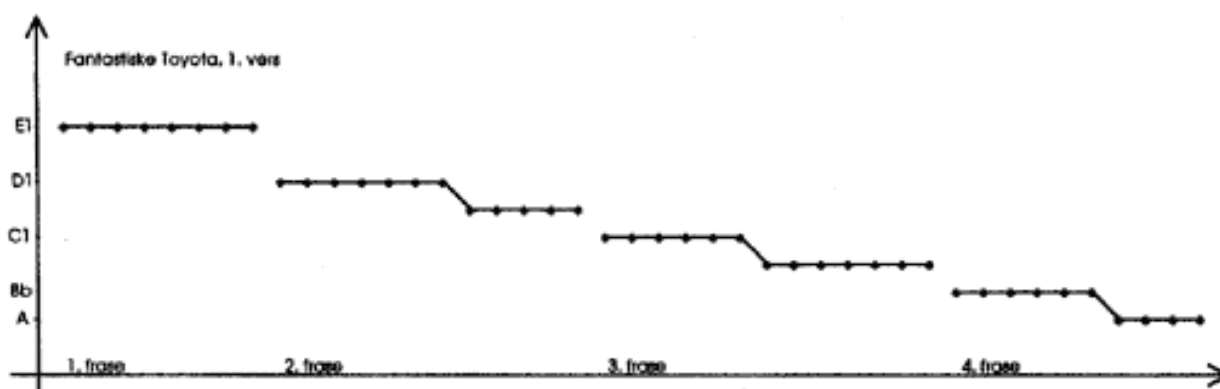
Pladen har en meget primitiv sound, der både skyldes de begrænsede tekniske hjælpemidler i studiet i Stjær, men formentlig også en bevidst tilstræbt råhed i lydbilledet. Pladen er præget af et enormt opskruet tempo, og sammen med en tæt klipning bevirker det, at numrene glider direkte over i hinanden, og at de få langsomme numre kommer til at virke næsten dræbende sløve. Sandsynligvis kan man ikke udelukke den pragmatiske begrundelse for de noget dunderklumpagtige trommer - fortrinsvis spillende beat-rytme -, at det ikke er *Sven Gaul*, men *Eigil Madsen*, der spiller. Det er ikke til at sige, om han har haft den rette forståelse af det musikalske udtryk. En kendsgerning er det i hvert fald at det var *Sven Gaul*, der indførte rytmebox'en - kombineret med akustisk percussion, lilletromme og bækkener - som et væsentligt element i gruppens lyd på de næste plader. *G. Olesen's* basspil er begrænset til grundtone-spil, uden de senere så karakteristiske rullende og dansende basløb, men han spiller alligevel meget tæt med trommerne, så den samlede effekt bliver en fyldig, effektiv og pågående bund.

Efter at det eneste elektroniske keyboard i årtier havde været el-orglet, med *Hammond* (ikke et ord om *National!*) som fremmeste repræsentant, skete der fra sidst i tresserne en vældig udvikling indenfor synthesizere. Det var såkaldt analoge synthesizere, der generede lyd ved hjælp af kontrollerede svingningsmønstre i almindelige tonegeneratorer. Lyden blev derefter sendt igennem diverse filtre, som kunne farve klangen, lægge vibrato eller tremolo på, eller på anden måde forandre lyden. Lydene var altså kunstige, eller rettere, de havde

ikke nogen akustiske instrumenter som forbilleder. Det betød, at man ved brug af synthesizere kunne fjerne lydbilledet fra et antropomorft, akustisk udtryk over mod en maskinel, kunstig atmosfære. Disse associationer brugtes bevidst på Toyota-pladen, der er spækket med hvinende, skærende og skarpe klange fra *moog*-synthesizere og - som den mest fremtrædende - *Roland's* legendariske *Jupiter-synth*. Der spilles akkorder og stive, stiliserede soli og *riffs*. Ovenpå det hele ligger Lerchenfeldts uforlignelige vaskeægte rockguitar. Han veksler mellem almindeligt rytmespil og ækvilibristiske soli. At kalde rytmespillet »almindeligt« er en sandhed med modifikation, for faktisk står han for alt, hvad der hedder altererede akkorder. Ved siden af de amorfe synthesizere lyder selv en hylende el-guitar forsonende menneskelig, og S'Erik Lerchenfeldt får tilført musikken en farvning ved sin måde at bearbejde det - bevidst - stive synth-spil på.

Harmonisk ligger numrene fjernt fra almindelige bluesbaserede akkordprogressioner. Der er snarere tale om *modal* harmonik, ofte udnyttet i *vamp*-agtige forløb. Den klassiske vamp-rundgang - C/Am/F/G - benyttes bl.a. i nummeret *Kolde Hjerner*, hvis tekst iøvrigt er et vers fra *Jeg er Havren... af Jeppe Åkjær!* Hittet *Motorvej's* akkorder ser tilsvarende enkle ud: C/C/G/F/C, i verset og omkvædet: C/Em/F/G/C. Den klassiske 'to-fem-et-vending' ses som hovedharmonisk grundlag i *I for Identifikation*. Udover Lerchenfeldts før-omtalte farvninger og lejlighedsvis alterationer, findes der ikke større udsving fra disse meget enkle skemata. Formmæssigt er numrene tilsvarende enkle, og følger A-B-A-B-B skemaet, som så mange sange før dem.

Melodikken er om muligt endnu simplere, og kan ganske enkelt karakteriseres fyldestgørende med ordet *tonegentagelse*. Den følgende grafiske afbildning af nummeret *Fantastiske Toyota* har jeg lånt fra Poulsens speciale (1988), og den demonstrerer vist hvad jeg mener²⁵. Nummeret kan høres på eksempelbåndet, hvor jeg har forsøgt at klippe starten sammen af stykker dels fra den originale LP fra '81, dels fra opsamlingspladen *Greatest, De Unge År* fra '92. Det vil fremgå tydeligt, at vokalen er genindsunget på '92-mixet, og man får et klart indtryk af betydningen af stemmefordobling og rumklangseffekten.



Det overordnede musikalske indtryk er præget af musikkens tempo og den formmæssige og akkordmæssige forudsigelighed. Man overraskes ikke, og numrene besidder alle iørefaldenhed og cantabilitet, tempoet til trods. Sound'en drejer imidlertid indtrykket over mod tekst-universet. Vi har omtalt

²⁵ En grafisk afbildning af denne karakter er ikke væsensforskellig fra en egentlig nodeudskrift, men den tager ikke hensyn til nodelængder, og er derfor mere overskuelig.

brugen af synthesizere og elguitar, men vigtig er også Steffen Brandt's måde at fremføre teksterne på. Den første, der falder én ind, når man hører ham synge, er *Lars Hug*, som dengang *hed* Lars Hug. *Min stemme er i overgang*, sang *Søren Kragh-Jacobsen* engang, og man kan næsten hæfte den titel på både Brandt's og Hug's syngemåde, der er en evindelig knækken-over til falsetten og ned igen. Der benyttes også fordobling af stemmen, enten via den elektroniske effekt *harmonizer*, eller ved hjælp af den såkaldte *dubbing*-teknik, der giver mulighed for at synge oven i sig selv. Brandt har ydermere et - for at sige det pænt - temmelig frit forhold til det veltemperede stemningsideal, og det samlede indtryk af hans sangfacon bliver manisk, råbende, skizofrent og maskinel men også insisterende, vedkommende og desperat.²⁶

Det er ikke så ligetil at indplacere pladen i Ohrt's inddelinger. Den enkle harmonik og melodikkens opprioritering, som var en af definitionerne på kategorien New Wave pop, passer godt nok, men de afideologiserede tekster og solistoptræden versus gruppestruktur, passer selvkært ikke. Der befinder vi os snarere i New Wave art, eller art-rock, der, som nævnt, er kendetegnet ved et sammentænkt koncept, der visualiserer fremmedgørelsen, knytter sig til kunsthistoriske tendenser, og musikalsk eksperimenterer med synthesizere og rytmeboxe.

13.4. Coveret:

Før vi forlader Toyota-pladen, er der grund til at følge konceptet til dørs ved at kikke nærmere på *coveret* (se ill. 4).

Coverkonceptet er tv•2's og det er udført af *John Ovesen*. Cover og inderpose er holdt i sort, og teksten står i rødt og blåt. På forsiden ses en tynd, vandret hvid stribe, omgivet af en aura, som var den selvlysende. Øverst med rødt står gruppenavnet tv•2 og skråt med blåt pladens titel, *Fantastiske Toyota*. Typografien er meget grafisk, bevidst smart og ligner noget fra en reklame. Den lysende linie kan enten tolkes som en sprække, der åbner ind til en lysende verden bagved coverets skjold, altså ind til pladen, eller, mere pragmatisk, en gengivelse af det sidste man ser på en tv-skærm inden billedet helt forsvinder. Det handler i begge tilfælde om grænsen mellem det dennesidige og det hinsidige, om at stå udenfor, at være fremmedgjort. På bagsiden ser vi i højre side en stribe små, blå fotos af gruppen, der, i et atelier og klædt helt i hvidt, slæber rundt på nogle små tv-apparater. Der er lagt filter på optagelserne, så billederne fremstår monokromt i blåt. Det ligner faktisk sort/hvide tv-billeder, kolde og fjerne, og det er nok ikke tilfældigt. Overfor står pladens credit's og nummerfortegnelse i rødt, den varme farve. Igen er temaet modsætninger. Inderposen har på den ene side et billede fra ovennævnte serie, blot er det her monokromt rødt. Rundt om står teksterne, ligeledes i rødt. På posens anden side er samme billede eksploderet i puslespilsbrikker, spredt ud over siden.

²⁶ Der er en pudsig, original og kendetegnende detalje ved Brandt's syngemåde: Han fordobler ofte stavelserne i ord, f.eks. i sangen *Vil du danse med mig* fra *Nutidens Unge*: *Vil du da-da-da-danse med mig, vil du-du-du-du du danse med mig. Nå-nå, nå-nå-nå...osv.* Det er - mener jeg - ikke for langt ude at sige, at Brandt påkalder sig de omtalte referencer helt tilbage til dadaismen, og det minder påfaldende om kunstneren *Svend Dalsgaard's* måde at præsentere sig selv, nemlig som *Svend Dadadadadalsgaard*. Han vedstår også sin inspiration fra dada-bevægelsen. Og titlen på Bay's artikel hentet fra *Police's* sang er endnu et eksempel på indflydelsen fra dada.

Tema: modsætninger: gruppen som samlet struktur og som fem (der er netop fem mand på billedet og fem puslespilsbrikker) enkeltindivider, - splittetheden, skizofrenien som normalitetens afløser, fremmedgørelsen, vel at mærke med gruppen fremstående som en del af disse temaer.



Ill.4.

13.5. Tidens hits:

Bifrost udsender deres 5. LP, *Kassen og Hjertet*. Orkestret er i krise, og hiter ikke.

Buzstop: Sol, sommer, skov og strand. Denne single bliver et rigtigt sommer-hit, men man hører ikke meget mere til denne københavnske pop/funk-gruppe.

City-X: Avis/Coverboy/Only cops can. En ægte punk-single.

Scatterbrain, Keep Dancing. Det er gruppens første LP. Det er new-wave, og pladen får gode anmeldelser. *Hilmer Hassig*, el-guitar, producerer senere for tv•2.

Poul Halberg / Mona Larsen udsender deres første LP. Det er avanceret københavner-pop/rock, med mange af de mest professionelle studie-musikere.

Kim Larsen: Jungle Dreams. Larsen er i USA. Pladen er skrækkelig tekno-pop, og Larsen har aldrig fået så mange tæsk af både anmeldere og publikum.

Anne Linnet Band udsender deres første LP. Det er mere poppet end det gamle *Shit og Chanél*, og det er her *Lis Sørensen* og *Sanne Salomonsen* når ud til et større publikum. Sanne markerer sig også som en af dansk rockens store sangerinder i...

Sneakers, der udsender *Sui sui*, deres 2. LP. Også en dansk supergruppe, med tjekket rock-sound og international lyd, der dog synger på dansk, ligesom...

Tøsedrengene: Tiden står stille, deres anden LP. Den reggae og latin-inspirerede musik giver gruppen store hits i danse/diskotekts/festsammenhænge.

Stanley's og Anne Dorte Michelsen's duetter bliver berygtede for deres platheder, der tangerer egentlig dansk-top-stil.

Punk'en rører stadig på sig, og Kliché er også populære med LP'en *Super-tanker* fra året før (1980). Men 80'erne lægger an til strømlinet pop-rock.

14. Verden er (vid)underlig:

På Verden er Vidunderlig fra 1981 valgte vi at arbejde i et rigtigt professionelt studie i København. Der var højt til loftet, marmor på gulvet og masser af plads til vores store armbevælgelser. Her lærte vi blandt andet, hvad ethvert barn ved idag, at teknik og dyrt grej ikke er noget man skal lade sig overvælde af mere end højst nødvendigt. Hver aften spiste vi dagens ret hos Frimans på Gråbrødre Torv, og om natten kunne vi konstatere, at det næppe var der, hvor vi opholdt os Keith Reid havde boet, da han skrev Grand Hotel til Procul Harum. En gang imellem kom CBS's daværende regnskabschef forbi studiet med sin hund. I et ubemærket øjeblik åd den sig ind på flere nyindspillede 2" bånd. Ingen ved om det lige netop var dén hund i dét spil kegler, eller dét provinsorkester i dén storby, der gjorde udslaget. Men der er dem, der mener begge dele kan høres på Verden er Vidunderlig (fra covernoter til Greatest, De Unge År)

Toyota-albummets relative succes medførte at tv•2 i februar 1982 gik i studiet for at indspille efterfølgeren, som fik titlen *Verden er vidunderlig*. Sven Gaul var vendt hjem fra USA og slog rocktrommeslager Madsen ud. Niels Dan Andersen forlod gruppen, og de var nu - som de tre musketerer - fire, den fortsatte grundstamme i tv•2.

Viljen til at sende tv•2 i studiet igen viste sig at være temmelig begrænset. Uden at få nogen forklaring tildeltes gruppen kun fjorten dage at indspille i. Man blev revet væk fra de trygge landlige rammer i Stjær-studiet og i stedet sendt til hovedstaden for at arbejde i *Sound Track Studio*. Pladeselskabet tilbød, at man kunne arbejde med en amerikansk producer, der lige havde lavet *Kim Larsen*, og derfor var i vælten på det tidspunkt. Jeg gætter på, at der har været tale om New-York'eren *Joe Delia*. Men tv•2 modstod selskabspresset og holdt loyalt fast i Toyota-produceren Cy Nicklin. Imidlertid var Nicklin igang med at lave *Anima* samtidig, og det gav - sammenholdt med den korte studietid - en frustreret atmosfære. Steffen Brandt i Bondes montage:

»Da vi så skulle til at mixe, så sku' han (Nicklin, HSN) afsted, og det måtte vi så mixe selv, med teknikeren (*Mogens Bjergby*, HSN) plus forskellige folk, som kom tilfældigvis forbi... Og det blev lavet i Københavnovre i millionærstudiet og vi havde det slet ikke godt med at lave det på nogen som helst måde. Jeg tror det er derfor, vi selv ikke synes den er så vellykket.«

Det er muligvis at overfortolke betydningen af de uheldige omstændigheder, men pladens atmosfære virker klart mere dystert og overtrukket, sammenlignet med Toyota-LP'en, og det kan der da også findes specifikt musikalske argumenter for.

14.1. Musik og lyd:

Den forskel, der først springer i ørene, når man lytter til pladen, er ændringen i sounden. De forbedrede tekniske muligheder har muliggjort en langt mere åben og luftig lyd. Der fornemmes et meget større rum mellem de forskellige instrumenter. Lyden er ligesom rykket ind i et stort rum, der fornemmes at ligge bag ved højtalerne. Dette står i skarp kontrast til Toyota-pladen, hvor lyden som en kompakt masse bankes lige ud i hovedet på tilhøreren. Den umiddelbart forbedrede lyd kvalitet har i mine ører den kedelige og dominerende side, at sounden er blevet meget tynd. Der savnes i høj grad *punch* og viljestyrke. Lyden er simpelthen for spinkel.

Sven Gaul investerede - som gruppens teknisk interesserede medlem - i en Roland-rytmebox, der dog kun nåede at medvirke på nogle enkelte numre. Rytmebox'en støtter argumentationen for at indplacere tv•2 i en art-rock-kasse, og man kan jo også vælge at se den tynde, fjerne sound som et lydligt udtryk for fremmedgørelsen, fjernheden og angsten, som præger pladen. Gitaren er trængt i baggrunden til fordel for synthesizere. Tempoet er generelt sat kraftigt ned, men musikens harmoniske og melodiske karakteristika er bevaret. Stemmen har fået et langt mere desperat og dystert udtryk. Sven Gaul fortæller om balancegangen mellem et traditionelt instrumentbrug og indkorporeningen af ny teknik; en problematik, som en producer bestemt ville have været nødt til at forholde sig aktivt til i mixningen af denne plade:

»Vi har mere lyst til at bruge teknikken til at udtrykke nogen stemninger... Det har været det største problem at få en balance mellem at det skulle sgu' ikke lyde for koldt og for teknisk, og det sku' være federe end hvis vi kun spillede guitar, bas og trommer...«

Et af pladens bedste og mest helstøbte numre er klassikeren *Verden Perfekt*. Den findes på eksempelbåndet i den originale LP-version, og Sven Gaul kommer her rundt om de musikalske virkemidler:

»...Et af de allerførste vi lavede med rytmebox, hvor teksterne dengang handlede meget om teknik, eksperter, videnskabsmænd og sådan noget, og så er det jo spørgsmålet om at få det ind i musikken, og der lavede jeg så sådan en rytme på rytmeboxen som var *monoton*, som passede til en lidt *messende* måde at synge på, og så skulle der jo en såkaldt '*rå blokuitar*' ind for at gøre det hele lidt rocket og kunsten var så at finde et godt *basløb*, som passede ind i de trommer. Så jeg synes, at resultatet er som det sku' være, nemlig en form for ret *monoton, men samtidig lidt hypnotiserende musik*, med en god melodi i, som er det *fløjtetema*, der kommer ind. Og jeg tror nok vi allesammen er glade for det nummer og vi spiller det osse stadigvæk.«²⁷

14.2. Tekster:

Tekstligt skete der også noget i forhold til etteren. Emnerne blev mere centreret om teknokratisme. Toyota-pladens fremmedgørelsestematik videreførtes til en vis grad, idet menneskets liggen under for kræfter i det teknokratiske mediasamfund stadig spillede en rolle. Men der lå også en mere global stiltingtagen til problematikken gemt i sangene, der ikke længere så meget så på individet overfor samfundet, men beskrev et fællesskab i teknologiens pseudo-

²⁷Bonde (1985), mine fremhævelser

trygge rammer. Et glimrende eksempel herpå er sangen *Isbryderen Lenin*. Teksten lyder i al sin korthed:

»Humøret det er højt ombord på M.L.S. Lenin / vi bryder is fra Novgorod til Mur(mur)mansk / Atomdrevne S-turbiner driver os frem / gennem ishavets kolde vand / Vi står på agterdækket hører frosten synge / ser på stålwireglimt i midnatssol / Smeltningprocessen fungerer optimalt / vi har alt under fuld kontrol / Gennem isens skurren høres mellembølgesenderstøj / latter, sang, vi lever livet under kolde himmelstrøg.«

Flertalsformen 'vi' anvendtes stadig mere konsekvent som en understregning af længslen efter fællesskab. Som humoristen *Rune T. Kidde* siger:

»En lykkelig mand er én, der har nogen at ha' det ad helvede til sammen med...«²⁸

Det vrimlede stadig med firmanavne og intertekstuelle referencer. Alene i et udvalg af titler ses dette tydeligt: *Husker du, så glemmer jeg, Vi har det, åh åh, så dejligt, Rundfunk Freie Europa* (med tekst efter *Bertolt Brecht*), *Gud bevare Danmark* og *Textet for døde*. Men desperationen, frustrationen og angsten fik en mere fremtrædende plads i tv•2's univers, og sangen *Hjertestop* er et godt eksempel:

»Hvis jeg kunne / kunne ville / ville jeg måske / måske ikke / Hvis jeg turde / turde ville / ville du måske / måske ikke / ... / Hvis du ville / ville kunne / kunne vi måske / måske ikke / Hvis vi alle / kunne turde / ville noget / måske ske / Intet at se / noget at høre? / Begejstringen mangler, tilstand normal / hjertefunktionen langsomt gået i stå igen / Bevægelse savnet, stilstand total / hjertefunktionen bremset, frosset fast igen«²⁹

Om pladen kan man generelt sige, at der er tale om en intensivering af udtrykket. Alvoren er blevet mere håndfast, og ironien som distancerende virkemiddel er blevet mere subtil. Angsten som tema står på linie med fremmedgørelsen. Med andre ord: Det er ikke så sjovt længere. tv•2 trak en masse unge pladekøbere med i dansen om guldkalven med Toyota-pladen, og de, der fulgte op med at anskaffe Verden er vidunderlig, har sikkert fået en lidt ubehagelig overraskelse. Det er da også den tv•2 plade, der totalt har solgt mindst.

14.3. Coveret:

Coveret (ill. 5) var igen en magtfuld demonstration af det gennemarbejdede koncept. Det blev denne gang *Peder Bundgaard*, coverart'ens grand old man i Danmark, der stod for den grafiske udformning. Forsiden refererer direkte til pladens titelnummer og visualiserer teksten meget konkret. Baggrunden er et

²⁸Rune T. Kidde: *Man siger så meget*, Kbh. 1980

²⁹Dette nummer rummer iøvrigt en morsom lille musikalsk effekt: Til allersidst, lige efter teksten har lydt: hjertefunktionen bremset, frosset fast igen, efterligner musikken lyden af en hjerterytm, der pludselig afbrydes og ud af stilheden vokser en synth-tone, der giver mindelser om kardiografens hyletone, kendt fra utallige film, når døden indtræffer. Rent program-musikalsk!

verdenskort, hvor storbyer såvel som verdensdele er flyttet rundt. Titlen står øverst i blåt, på nær forstavelsen 'vid' i vidunderlig, som er hvid. Det muliggør således flere læsninger og tolkninger af titlen: Verden er vid, den vide verden. Verden er underlig, verden er vidunderlig. I forgrunden holder en Pan-Am-luftkaptajn om en østerlandsk udseende stewardesse. De stirrer længselsfuldt ud af billedet, mod en anden og bedre verden, hvor alt er forenet og deres kærlighed mulig. Stilen er klar pop-art, og illustrationerne minder om den amerikanske kunstner *Roy Lichtenstein's* falske tegneseriestriber. En anmelder i DKP-ML's blad *Ar-bejderen* gav ivrigt sit besyv med, og mente harmt, at coveret var udtryk for

...den kapitalistiske manipulation med verden, hvor man ud fra kommercielle hensyn bytter om på landenes geografiske placering!³⁰



Ill. 5.

Desværre tog anmelderen tv•2 til indtægt for disse holdninger, og må derfor siges at have misforstået noget. Vender man coveret om, bliver satiren slået fast: Man ser et Pan-Am-jetfly på vej hen over en blå himmel, trækkende en vimpel efter sig som en anden topersoners sportsflyver. Vimplens tekst lyder: *But don't call Moscow*. Det er en ironisk formaning om, at vi ikke må sladre til russerne om den lille, diskrete omrokering af det globale samfund, som tv•2 har foretaget på pladens forside.

14.4. Tidens hits:

Verden er vidunderlig udkom i maj 1982, og Verden Perfekt blev et mindre hit.

Kliché udsender *Okay Okay Boys*, deres anden LP, som også bliver et hit. Men de etablerede navne har kronede dage:

Gnags udsender *Safari*, deres 9. LP, *Halberg-Larsen* deres 2'er, *Rugsted/Kreutzfeldt* deres opus 3 (som dog må konstatere svigtende salgstal i for-

³⁰in GAFFA, #11, 1984

hold til forgængerer, 2, som i 1980 var sommerens LP). Som reaktion på punk og new-wave udsender, som nævnt, *Mek Pek Party Band* deres 1. LP

15. The Beautifuls

15.1. Om sommeren er alting anderledes:

I starten af 1983 dukkede et besynderligt fænomen op på pladehylderne. På eget selskab, *Have a Cigar Records*, udgav en gruppe ved navn *The Beautifuls* en LP med den noget besværlige titel *Om Sommeren er Alting Anderledes*.

Det blev hurtigt klart, at bag pladen stod tv•2.

Beautifuls-projektet er endnu et eksempel på, hvordan gruppen udnyttede medieopmærksomheden. Steffen Brandt forklarer det:

»Beautifuls, det var et forsøg på at komme ud af den lidt dårlige vane pressen havde fået med at skrive noget dårligt om os, fordi vi var for smarte, fordi vi skiftede navn (fra Taurus til tv•2, HSN). Vi skiftede navn til Beautifuls for at se, hvad de så ville skrive, nu da tv•2 var slået fast som et godt navn... Vi lavede bevidst vores image om til at ligne sådan nogen gamle rockmusikere fra Holstebro. *Det var på Capri* jeg så hende komme, det var på Capri jeg så hun forsvandt, hedder et af numrene på pladen, og det var i virkeligheden ret betegnende for stemningen på den...!«

Men der har utvivlsomt også været en anden idé med pladen. Den dårlige erfaring fra vidunderlig-pladen gav sikkert gruppen et ønske om at ryste de sure minder af sig, og man var derfor interesseret i en tilbagevenden til det rustikke studiemiljø i Stjær og samarbejdet med Per Leth-Nissen. Coverteksten lyder bl.a.:

»Denne plade er indspillet de 4 første varme sommerdage i 1982. Texterne er blevet til indimellem og rundt omkring. Der kan forekomme passager som for et trænet øre må virke uovervejede. Ligemeget. Spring dem over. Som vores amerikanske (fiktive, HSN) producer sagde få sekunder før jumboen lettede: "You sure got something, sure..." Og hva' - om sommeren er alting anderledes...«

Som nævnt i Taurus-afsnittet kan man på Beautifuls-LP-en finde en for-dansket udgave af Rock-Hilda aus Hamburg; nu hedder den *Udenom os*. Lyt til eksempelbandet. Man kan også finde en pudsigt version af Toyota-nummeret *Bordeaux-Bilbao*, ligesom pladen byder på noget så sjældent i tv•2-sammenhæng som cover-versioner, nemlig en *Brian Eno*-sang og *George Harrison's Beatles*-klassiker *While my Guitar gently weeps*, begge med dansk tekst.

Coveret kan beundres på ill. 6. Jeg tror ikke, det er nødvendigt at analysere det, men blot give Brandt ret i det dér med Holstebro...

Pladen er en parentes, og skal kun ses som en slags musikalsk legestue, hvor gruppen rystede vandet af sig efter den 'vidunderlige' oplevelse. Men samtidig var den en understregning af tv•2 som et uhøjtideligt orkester, der formå-

16.1. Lyden:

Hvor man kan sige, at de to første LP'er lå op ad Kliché o.lign., så må man til gengæld indrømme Beat en særegen, original og fuldt gennearbejdet sound. Rytmeboxen fik endelig sin gennemførte debut, og kombinationen af box og rigtige trommer blev nærmest stilskabende. Basspillet udvikledes tilsvarende og Olesens pulserende, dansende figurer sammen med rytmespillets præcision blev grundlaget for pladens markante udtryk. Den nye musikalske inspiration kom fra *Grace Jones*, hvis reggae-inspirerede stil, den såkaldte *Nassau-point*-fornemmelse, indoptoges i tv•2's musik og løste op for den stive new-wave-teknorock, der tidligere havde været så dominerende. Synthesizere spillede stadig en stor rolle i lyden, men guitaren fik alligevel en renæssance, med stort anlagt harmonispil og forrygende soli, der for første gang virkelig viste hvad S'Erik Lerchenfeldt kunne præstere. Mon ikke producer Henriksen, der selv er en af Danmarks bedste guitarister, har en del af æren herfor?

Pladen er musikalsk set på vej væk fra konceptet. For første gang kunne man opleve tv•2 med en virkelig stor og flot lyd, takket være en ægte lagkageproduktion, med mange overdubs og fordoblinger. Der er både numre, der peger tilbage, eksempelvis *Trætte af TVog Pop (og kun pop)*, men der er også sange, der forudgriber senere produktioner: *Ulven kommer*, *De sidste lyse timer* og *Bag duggede ruder* er blandt de numre, der for første gang i gruppens historie præsenterer *den episke popsang*, som kom til at kendetegne de senere års tv•2-plader. På eksempelbåndet kan man høre *Ulven kommer*.

16.2. Tekster:

Sangen *Trætte af TV* betød måske i virkeligheden 'trætte af tv•2 som koncept'. Teksterne brød i hvert fald på lignende vis med 'traditionen'. Billedet af samfundet, der var blevet aftegnet på de tidligere lp'er var fotograferende, registrerende og forsøgtes ikke påvirket. På *Beat* trådte mennesket pludselig frem i forgrunden og krævede sin ret til et følelsesliv, baseret på individets iboende trang til - og længsel efter - eksempelvis kærlighed, og ikke på samfundets tilbud om arbejde eller passiv underholdning. I ovennævnte *Trætte af TV* lyder det drømmende:

»Vi ku' slukke apparatet og la' den store satellit sende os tilbage til der hvor vi kom fra; tilbage til mørket, tilbage til lyset, tilbage til glæden, tilbage til livet, tilbage til Århus. Trætte af at glo på TV...«(Brandt, 1983)

Nummeret *Når først vi har fået betalt vores bil* blev det sidste med firmanavne og i det hele taget det mest tilbageskuende på pladen, og der lå i det en længsel efter friheden og uafhængigheden: *Når først vi har fået betalt vores bil*, som symbolet på den arbejdsmæssige og økonomiske stavnsbinding i et overskruet forbrugssamfund, så kan vi selv tage over og få kontrol med vore egne tilværelser.

Under en koncert forærede gruppen de små fjernsyn med reklamerne til publikum - ud over scenekanten med dem, simpelthen - og trådte bogstavelig talt frem bag muren af teknologi.

Men Brandt havde nok en anelse om problemerne i oprørstrangen, og han skrev ironisk i sangen *Pop (og kun pop)*, som findes på eksempelbåndet:

»Pop til os selv, fordi vi ikke er for kloge, vi sku' hel're synge sange om den hvide måge.«

16.3. Popmusikerens vise:

Der er ikke desto mindre klart tale om, at gruppen trådte ind i en æra af kommercialisering med albummet *Beat*. Det forholdsvis spinkle publikumsgrundlag afløstes af et bredt poporienteret publikum, der for en stor dels vedkommende købte pladen på grund af hittet *Popmusikerens vise*. Nummeret, som oprindeligt var en rap-udgave af *Admiralens Vise* fra *Pinafore*, og var indspillet med den tekst, var en musikalsk spøg, der egentlig ikke var beregnet til at nå uden for studiets fire vægge. CBS's repetoirechef *Jan Degner*, hørte imidlertid nummeret, så hittet, og krævede det medtaget på *Beat*. Der eksisterer faktisk et nummer, *Beat*, som skulle have været pladens titelsang, men det blev udeladt til fordel for *Popmusikerens vise*. Det var med andre ord en betingelse for CBS's fortsatte støtte, at tv•2 fik et hit. Man kan hævde, og med god ret, at gruppen solgte noget af sin sjæl ved at give efter, men nummeret tilgodeser mange kvalitetskrav: Der er humor, ironi, satire, iørefaldenhed, enkelhed og en vis grad af originalitet i Brandt's besynderlige udgave af rap. *Beautifuls* var også en vits, ligesom en oversat julesingle fra 1982³² var det, og hvis man skal pege på en skurk, så var det jo nok CBS, der lugtede hitkroner. Og nummeret blev da også, nærmest uundgåeligt, et stort hit...

Nummeret blev også remixet i en noget klumpet udgave, som idag lyder endog meget primitiv. Se coveret til *dubmusikerens clubmix* bagi denne opgave.

16.4. Coveret:

Vi må lige se på coveret inden vi forlader *Beat* (ill. 7). Steffen Brandts samleverske, *Jo Dam Kærgaard*, stod for designet og fotografen *Ole Christian-sen* har taget billederne og mange flere lignende sidenhen. Forsiden er en leg med reklamens æstetik. En smuk solopgang over havet, en lille krystalglinsende bølge kammer netop over og slår ind mod stranden. Gult, gyldent, Nivea-agtigt. Stående i vand til knæene i rocksanger-attitude iført læderjakke, solbriller og mikrofonstativ, lægger Steffen Brandt bogstavelig talt en blændende distance til den vare, pladen, som han med sit kontrafej skal forsøge at sælge. Selvironien bliver ikke mindre på bagsiden, hvor hele gruppen, med smøger i mundvigene og hænderne beslutsomt i siden, men stadig i vand til knæene, gør sig selv uhjælpeligt til grin...

³² Singlen hedder *From All of Us to All of You* (intertekstuel reference til Disney's Juleshow; adelsmærket for den kommercielle jul) og er en primitiv rap-sang. Nummeret gentages på B-siden, hvor *Bill Hazen* agerer sur amerikansk producer, der forsøger at få de dumme danskere til at snakke ordentligt engelsk. Det kan ses som gruppens humoristiske afvisning af at forsøge et internationalt gennembrud. Singlen fik iøvrigt P3-discjockey'en *Al Jones* til skarpt at kritisere TV•2 for at pryde sig med fjer, lånt uretmæssigt fra den 'rigtige', sorte amerikanske rap-kultur. Jo, man sku' skam ikke tro, man var noget... Man kan beundre coveret bagi denne opgave.



Ill. 7

16.5. Tidens hits:

Blast: Blast, 1. LP, københavnsk big-band-funk af internationalt tilsnit med et udvalg af super-professionelle studiemusikere.

Gnags: X, 10. LP

Halberg-Larsen: Transit

C.V. Jørgensen: Lediggang Agogo

Kim Larsen: Midt om natten

Marquis de Sade, 1. LP

Rocazino: Rocazino, 1. LP

Sebastian: 80'ernes Bohème

Shu-Bi-Dua: 10

Listen afslører, at pop-rocken har kronede dage. Anne Linnets nye projekt, Marquis de Sade, chokerer mere i kraft af tekster og sceneshow kredsende om sado-masochisme og bisexualitet end på grund af musikken, der er steril techno-funk.

17. Fra kollektiv til individ

17.1. Indledning:

Udfra, hvad vi har set om 70'ernes udvikling indenfor rocken og dens tekster, kan vi slå fast, at der i det væsentlige har været tale om en opbygning af en musikform med basis i et *kollektivt* livssyn. Som vi så, baserede dette livssyn sig på en venstreorienteret, samfundskritisk og alternativ holdning, hvor nye måder at leve og tænke på benyttede den bevidstgjorte del af rocken som et væsentligt talerør. Punk-bevægelsen, som omtales andetsteds, kan ses som den sidste udløber af 70'ernes opgør mod det etablerede. Op gennem firserne valgte samfundsudviklingen imidlertid nye veje, der flyttede epicentret i den danske rocks tekstlige univers mod et mere individuelt udtryk. Vi vil forsøge at

indfange noget af 80'ernes »tidsånd«, for at kunne forklare en påstået tilsvarende udvikling i tv•2's tekster.

De musikalske udviklingstråde samledes i afsnittene om punk og new-wave.

17.2. Samfundets krise i 70'erne:

Den vestlige verdens ungdom stod ved en skillevej sidst i halvfjerdserne. Den glade tresser-ungdoms oprør mod forældrenes småborgerlighed var båret af et økonomisk opsving, der gav samfundet overskud til at lade den unge generation eksperimentere. Ikke langt inde i halvfjerdserne vendte bøtten imidlertid, idet forskellige kriser satte spørgsmålstegn ved velfærdens selvfølgelighed. Hippiegenerationens værdinormer lod ikke til at være tilstrækkelig velorganiserede til at klare en senkapitalistisk verdens økonomiske nedtur. Faktisk var det kun på universiteterne, at kollektiv-tankerne satte sig varige spor. *Fagkritikken* betegnede et opgør med det traditionelle borgerlige verdensbillede, som det prædikedes i forstandens kirke.

Krisesituationer har en tendens til at bevirke skarpe samfundsmæssige polariseringer. Holdningsmæssig og ideologisk regression er som regel en følge af dårlige tider, og den vestlige verden oplevede da også en kraftig generel højredrejning omkring firsernes start.

Samfundets sociale opsplitning ramte naturligvis de unge hårdt. Høj ungdomsarbejdsløshed gjorde det svært at følge samfundets gamle norm; nemlig at opnå personlig og social identitet gennem professionen, altså via arbejdslivet. Arbejderklassens unge følte sig klart nok fremmedgjorte, distancerede og mistroiske overfor det virkelighedsbillede, samfundet forsøgte at opretholde.

17.3. Krisen som identitetskrise:

I sit speciale fra 1988 om tv•2 forklarer *Helle Poulsen* udviklingen ud fra en tese om at samfund og individ befinder sig i en *identitetskrise*, skabt af den økonomiske krise, som i halvfjerdserne afløste de forrige årtiers gigantiske økonomiske opsving. Denne krise får samfundets økonomiske parametre til at reagere med forsøg på at beskytte sig selv, hvilket i praksis betyder, at arbejds-situationen effektiviseres og rationaliseres. Derigennem bliver den enkelte arbejdsgang simplificeret og specialiseret i så høj grad, at arbejdet bliver meningsløst. For arbejderen er det svært at gennemskue sin funktion i sammenhængen, og konsekvensen er, at han *fremmedgøres* overfor sit arbejde. Problemet intensiveres ved, at samfundet samtidig fastholder, at individets identitet defineres af dets arbejdsmæssige indplacering. Det kan godt være, at man bli'r hvad man spiser, men man ér osse, hvad man laver; ergo: laver man ingenting, er man... ingenting.

Man kan her bemærke, at de fagforeninger, som igennem deres historie har spillet så stor en rolle i arbejderens bevidstgørelse, åbenbart igennem tresserne har været mere interesseret i at sørge for, at medlemmerne har kunnet anskaffe sig gode borgerlige værdier som rækkehus, bil og campingvogn, fremfor at overveje arbejderklassens fremtidige placering i samfundet.

Denne fremmedgørelse i arbejdssituationen medfører, at individet ikke forstår sin placering i samfundet; eller i hvert fald har et billede af sin egen ubetydelighed.

Reaktionen er en livsform, der retter opmærksomheden imod et eskapistisk forbrug, hvor *ting* bliver et surrogat for »rigtige« værdier og følelser.

Identitetskrisen mærkes også i privatsfæren og udsætter parforholdet for store belastninger:

Kvinderne udviklede, i kraft af deres genindtræden på arbejdsmarkedet, en øget selvbevidsthed, som bl.a. førte til dannelsen af en egentlig kvindebevægelse og den deraf følgende skarpe diskussion om ligestilling, ligeløn, etc. Disse krav, som selvfølgelig er legitime nok, havde dog den ulempe for samarbejdet, at kvinderne kom til at fremstå som en *trussel* mod manden.

Mændene på den anden side, bekæmper deres fastlåste rolle som forsørgere og nægter f.eks. at stifte familie.

17.4. 80'ernes samfund:

I 80'erne forstærkes krisen, og den har efterhånden været så længe, at man begynder at indstille sig på, at den er permanent³³. Det medfører, som så ofte før i historien, en samfundsmæssig og politisk regression, altså en højredrejning, der også slår igennem i kønsroller og parforhold, dog med den lille forskel (hurra for den!), at mændene ikke denne gang så villigt lader sig banke tilbage i rollen som skaffedyr.

Traditionelle kønsrollemønstre genoplives i den nyborgerlige ungdomskultur, og der opstår en sundhedsbølge og en kropskultur. Modeverdenen som traditionelt har symboliseret konsumsamfundets skabelse af kunstige behov har i Danmark en markant talsmand i *trend*-finderen *Lennart Raaholt*. Han sagde i dagbladet *Information* i 1987 følgende om udviklingen:

"Vi manglede et sex-objekt i firserne. Og det blev så manden, for kvinden var jo ikke ny længere. Alt skulle lige pludselig stinke af maskulinitet... Det, at fyren pludselig blev dyrket for sin krop - det at han skulle være så cool - gjorde en masse piger forvirrede og lidt rystede. Men det tvang samtidig pigerne til at blive endnu mere piger. Nu blev det jo pludselig en kvalitet i sig selv at være kvinde. Og mand. Hvilket jo er uhyrligt... Vores branche trak de linjer op, som TV•2 satiriserede over ved at synge '...ned på alle fire'. Jo, chauvinismen har ikke fået for lidt."

Borgerskabets børn bekæmpede det truende sammenbrud ved at søge tryghed på arbejdsmarkedet; ved at skabe sig en karriere. Alle de gode gamle liberalistiske idéer om *sin egen lykkes smed* og *hver mand for sig selv* blev pakket ud igen, og selvcentreringen og indadvendtheden fik i firserne sit sociale udtryk i *cafékulturen*.

17.5. 80'ernes mennesker:

Der er sagt og skrevet meget om cafémiljøets æstetiske udtryk: *Spejlene*, som det narcissistiske, distancerende element, der udviskede rummets og personernes grænser og gjorde alt flydende og u håndgribeligt, samtidig med at de

³³ Den er her endnu, men politikerne har flere gange i løbet af perioden forsøgt at bilde os ind, at *nu* vendte bøtten. Lad os håbe, at det er sandt denne gang.

bekræftede individets eksistens. Samværrets fravær, overfladiskhed, *flâneur*-tilværelsen³⁴, og en »tjekket«, »cool« livsstil.

Poulsen forklarer denne nye socialisationstype psykologisk:

Menneskets begær efter kontakt med sig selv og omverdenen kaldes i psykologiske termer for *libido*'en. Der findes populært sagt en fast mængde libido, som kan fordeles mellem den udadrettede libido (*objekt-libido*) og den indadrettede libido (*jeg-libido*). Jo mere af det ene, des mindre af det andet. Identitetskrisen, som vi ovenfor præsenterede som et både samfundsmæssig og individuelt problem, betyder, at det individ, der retter sin objektlibido mod et samfund, hvor individet er af ringe værdi, oplever en *skuffelse*, hvis konsekvens er, at objektlibido'en vendes indad og transformeres til jeg-libido.

Men et individ *definerer*, psykologisk set, sig selv *udfra* omgivelsernes reaktion på dets objektlibido, og hvis denne reaktion er negativ eller flertydig, udhules individets selvfølelse. Individet reagerer på denne »inflation i libido« ved, som forsvar, at opbygge en *facade*, der fremstår for omgivelserne som »selvkærlighed«. Den *narcissistiske* socialisationstype er født, og man er »smart«, »cool«, »tjekket« og »har styr på det«³⁵.

Hvis man er narcissist (og ikke ved det) er man altså virkelig fremmedgjort og distanceret.

Vi har altså nu et billede af et individ, der er fremmedgjort overfor samfundet, og definerer sig selv udfra en tingslig verden, og måske har bygget et panser op til beskyttelse af sit svage selv. Det betyder, at der er en *distance* mellem individ/menneske og tingene. »Tingene« skal her forstås bredt: Byen som det sted, hvor tingene findes; fuld af maskiner, teknologi og reflekterende overflader.

Distancen er dobbeltbundet, idet der både er tale om en reel, fysisk distance: Tingenes uigennemtrængelige overfladiske uopnåelighed, og en åndelig distance, der får sit udtryk ved brugen af *sarkasme* og *ironi*. Ved at forholde sig ironisk distancerende til sin egen skæbne beskytter man sig mod den fulde virkning af erkendelsen, hvilket er eskapistisk. Selvfølgelig burde man være stærk nok til at tage sin skæbne alvorligt, men det gode ved at ironisere er, at det kun er muligt, hvis man er bevidst om sammenhængene. Så det er bedre end ingenting.

17.6. Afrunding:

Meningen med dette kapitel var at beskrive en samfundsmæssig udvikling, der førte fra en kollektiv identitet til en individuel identitet. Vi kan nu fortsætte gennemgangen af tv•2-pladerne, og se på Nutidens Un-ge, som vil vise relevansen af dette afsnit.

18. Nutidens Unge:

På Nutidens Unge, vores 4. LP fra 1984, indledte vi et længerevarende samarbejde med Puk studiet. Studiet lå langt ude på landet (selv efter datidens for-

³⁴ Flâneur: en *elegant dagdriver*!!

³⁵ Nu er vi selvfølgelig nogle stykker, der virkelig er cool, og vi gi'r ikke ret meget for de alle de andre åndsforvandlede, morsyge vatnisser...

hold) og var indrettet i nogle af de mest nedlagte landbrugsbygninger vi nogensinde har indspillet i. Der var lavt til loftet og ikke specielt meget grej, men til gengæld masser af god stemning. Puk og Birthe var glade og fulde af planer for fremtiden. Jesper Ranum var blevet hængende fra den foregående produktion, og sad med sit væg til væg system af udtjente analoge synthesizers og blippede med på alt, hvad der bevægede sig. Når vi ikke lige spillede, hang vi omkring i køkkenet og hørte Puk fortælle røverhistorier. Vi var på fuld forplejning, som pladeselskabet betalte, og på et tidspunkt syntes vores repertoirechef, at der var lige lovlig mange af studiets venner og bekendte og fjerne slægtninge, som deltog i ordningen. Han foreslog derfor at alle rejste sig op og sang: Tak for mad CBS-sangen. Vi lærte, at hvad der er givet godt ud, kommer aldrig dårligt tilbage. I hvert fald ikke lige med det samme!! (Fra covernoter til Greatest, De Unge År)

tv•2's fjerde LP fik navnet *Nutidens Unge*. Den udkom i 1984 og cementerede gruppen som en af de største succes'er på den danske rockscene.

Denne plade udtrykte samtidig det sidste farvel til det oprindelige tv•2 i konceptmæssig forstand, og markerer derfor også begyndelsen til nogle lidt mere kritiske overvejelser omkring tv•2 i disse papirer.

18.1. Karakteristik:

Jeg talte tidligere om den ændrede sound fra plade til plade. Nutidens Unge var endnu et eksempel i rækken på, at tv•2 fik et nyt klangideal. Pladen indspillede i *Puk-studiet* ved Randers, det største og teknisk mest raffinerede studie, der eksisterede i Danmark. *Elton John* og *Duran-Duran* har eksempelvis benyttet faciliteterne. Producer var *Michael Bruun*, guitarist, og kendt fra *Tøse-drengene*, *Halberg-Larsen* og *Ray-Dee-Ohh*. Disse navne vækker formentlig genklang som eksempler på udpræget dansk pop-rock, kendetegnet af stor, flot velproduceret lyd, men også dybt nedsænket i *mainstream*'en³⁶. Ved gennemlytning af Nutidens Unge skinner Bruuns musikalske referencer klart igennem. Væk er de komplicerede reggae-agtige Nassau-rytmer og deres pudsige blanding af akustisk og elektronisk lyd og væk er de typiske analoge synth-klange. Man allierede sig med *Jesper Ranum*, som var synthesizer-eksperten i Danmark på det tidspunkt. Han skrev senere tema'et til *Lykkehjulet*, hvilket må være nok til at betegne hans virke. På *Fairlight* og *Synclavier*-synthesizere i 400.000-kroners klassen skabte han kunstige blæsere og strygere, der understreger det poppede og pæne lydbillede. Rytmisskete der en opprioritering af de bastante 4/4's trommer, som, med henvisning til tung, tysk pop-musik, i mit øvelokale satirisk kaldes *The German Foot*. Trommelyden blev ydermere lagt langt mere an på en elektronisk trommemaskine ved navn *Oberheim*. Den forsøgte at efterligne en tyk, fed P.A.-stortromme (altså en koncert-agtig, live-lyd), som ikke havde en (villet) elektronisk, kunstig lyd. Trommerne og bassen fyldte kort sagt langt mere i lydbilledet, og gjorde musikken mere *dansevenlig*.

³⁶ Torben Billes bog *Sådansk* med portrætter af kendte og ukendte folk fra rockbranche i 80'erne rummer flg. citat om *mainstream*: »De fleste navne i bogen er det, nogle nedladende kalder *mainstream*. Det vil sige de taler til så mange mennesker, at de kan leve af det. Jeg siger ikke, at det ikke kan gøre dem dovne og selvtilfredse. Heller ikke at musikken ikke kan få et lidt for høftligt og friseret præg. Blot vil jeg understrege, at popularitet ikke i sig selv er af det onde. Selvglæden trives fuldt så godt hos avantgarden. *Mainstream*-musikken kommer dagligt i konfrontation med forskellen på drøm og virkelighed. Ikke mindst derfor er den interessant. Også selv om man ikke kan lide musikken.«

Dansevenlighed er et underligt udtryk, og det betegner netop en fremhævning af et rytmisk grundlag, og dansevenlig musik er en kropslig, men ikke altid en lyttevenlig musik. Det trækker opmærksomheden væk fra det melodiske og det tekstlige, og kan derfor bevirke en sløring af et eventuelt budskab. Med vores kendskab til Brandt's betydningsfulde tekster, aner vi her et muligt misforhold mellem producer og gruppen³⁷. Det er klart, at pladen var en opfølgning til en succes. Det faktum, at Beat's publikum havde været ungt, kan ses som en pragmatisk og pekuniær begrundelse for at satse mere på en popproduktion med opfølgeren. Men det lod til, at der var en dybere sammenhæng end som så mellem sound og tekst.

18.2. Teksterne:

Lp'en blev den første, hvor Brandts evner som satiriker og kronikør satte sig igennem på et nyt plan. Hvor de to første LP'ers tekstlige tyngdepunkter lå omkring en »individ-overfor-samfundet«-problematik, fulgte 4'eren op på de tendenser, Beat havde vist i retning af en tematik baseret på det menneskelige og det følelsesmæssige. Tidligere i disse papirer har vi talt om café-ungdommen, og det er den og dens miljø, der er pladens tema. Brandt tog her pulsen på den nyborgerlige tids-ånd, og spiddede sit eget unge publikum. Satiren trådte pludselig ned af sin ideologiske piedestal og blev meget mere direkte henvendt til en gruppe af unge, som presse, medier og kulturindustrien på det tidspunkt beskæftigede sig meget med, og det var altså i kraft af denne emnemæssige forandring, at Brandt slog sig fast som fører af en af tidens skarpeste penne. Det kunne umiddelbart lyde selvmorderisk at gøre nar af det publikum, der yder kunstneren økonomisk bistand til at kunne udøve sin kunst, men effekten blev stik modsat. tv•2 boomed på gymnasiescenerne, hvor de unge, det gik så hårdt ud over i sange som *Ræven og Rønnebærrene* og den geniale *Bebab-a-lula*, jublende dansede til Brandts pinefulde udstilling af deres forløjede, reaktionære og indholdstømte livsstil. Der var ikke her tale om en af de mange misforståelser, som tv•2 har lagt ryg til i tidens løb, for teksterne var absolut til at ta' og føle på. I *Ræven og Rønnebærrene* lyder det bl.a.:

»Nu fyrene især / blir virkelig noget værd / Stræbsomme, stærke ser de ud / Og pigerne de ved / alt om husgerning og kærlighed / De er meget smukke når de smiler / Sammen vil de frem / karriere, hund og hjem / alle hver for sig og lige glade / Og så hygger de sig med dans og musik / fester og fodbold og matematik / Så snakker de om økono(no)mi / og tegner den fremtid vi lever i«

Sådan fik blomsten af Schlüter's borgerlige, regressive firserungdom én på hattepulden. Hør sangen på båndet.

³⁷ Pladen rummer dog et nummer, *Vil du danse med mig*, som følger op på den rap-stil, som introduceredes med julesinglen og Popmusikerens vise. Teksten er en blanding af meningsløs leg med lyde og Brandts sædvanlige stil. Nummeret blev ikke underligt genstand for den maxi-single, der fulgte efter LP'en, idet musikken nok er det mest bastant rytmiske dansenummer tv•2 nogensinde har lagt navn til, og derfor kunne gøre sig på diskotekerne.

18.3. Udvikling:

Men pladen rummer ligesom Beat elementer, der peger både frem og tilbage. De deciderede popnumre, hvor bevidste de end er om deres egen struktur, peger frem mod en fuldstændig opløsning af tv•2 konceptet, som vi har defineret det. Faktisk er der kun ét nummer på Nutidens Unge, der minder bare tilnærmelsesvist om det oprindelige tv•2, nemlig sangen *Natradio*, som slet ikke var et nyt nummer, men en genindspilning af en single fra 1981.

Men hvormed kan man begrunde skiftet?

Steffen Brandt og resten af tv•2 har hævdet, at det musikalsk blot var en simpel udvikling og afprøvning af udtryk. Tekstligt følte Brandt at han stadig havde væsentlige ting at sige. I et interview i *Gaffa* sagde han i forbindelse med pladens udgivelse:

"Det gælder om at kunne beskrive nogle ting, så det ser ud som om det er fedt - og så lade det stå åbent, hvorvidt det er det ..."38

Samtidig kunne han tilføje, som i Bonde's (1985) montage:

"Det var lige midt i vadestedet, hvor alt skiftede, og hvor alle udtalte, at nu var det *slut med at problematisere* nogen som helst ting. Og et eller andet inde i mig sagde, at det skal være løgn, at det må ku' lade sig gøre at lave noget *popmusik*, som også vil tage stilling til nogen ting, eller sætte nogen ting igang. Altså, det kunne gøres mere radikalt, det skal overhovedet ikke være nogen hemmelighed; det er *stadigvæk pop / rock-musik*, det vi laver, altså det er stadigvæk bredt, det synes jeg ikke man må se bort fra. Det er meget vigtigt at holde fast i, for man kunne virkelig sige tingene meget mere direkte. Men at lave et *morgenradiohit*, som i den grad tager pulsen på *situationen i dag*, altså på den nye generation, det er det længste, jeg kan strække mig til..." (Brandt, 1985, mine fremhævelser)

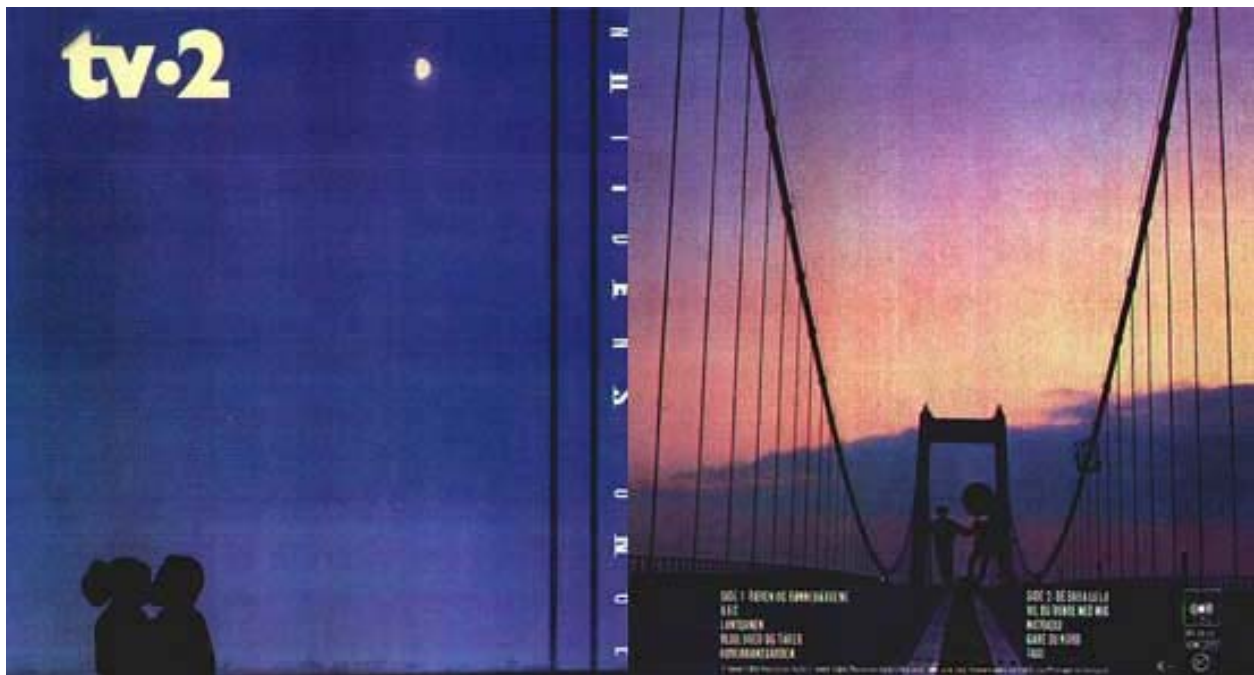
Denne udtalelse viser klart, hvor meget tv•2's grundlag havde fjernet sig fra det oprindelige. Med Brandt i (blyants)spidsen var gruppen reelt stået af new-wave'n. Konceptet var dødt, og ideologiseringen var afløst af ren satire. Fra at problematisere brede samfundsmæssige sammenhænge, koncentrerede teksterne sig nu om døgnfluer, ting, der var oppe i tiden, og det vel at mærke i medierne, som tidligere havde stået så kraftigt for skud for at pådutte folk et uvirkeligt, uvæsentligt billede af samfundslivet. Jeg synes bedre end noget andet, at gymnasieungdommens indoptagelse af Brandt & Co. viser den ufarliggørelse, der satte sig igennem.

18.4. Coveret:

I modsætning til Beat-coverets solgyldne farver fremstår Nutidens Unge i kølige, blå farver (ill. 13 & 14). Det er igen Kærsgaard og Christiansen, der har stået for henholdsvis design og fotografi. Motivet er som altid meget enkelt. Det forestiller et par af nutidens unge, han med hårde solbriller (selvom månen er oppe), hun med 50'er-agtig sløjfe i håret, i et hedt kys ved rækværket på Lillebæltsbroen. Billedet understreger coverets kvadratiske form, idet rækværk, horisont og stålwirer løber parallelt med nederste og højre kant. tv•2-logoet i

38 i *Gaffa* # 11, 1984

hvidt øverst til venstre stråler om kap med månen og står i farvemæssig modsætning til parrets silhouetter nederst i højre hjørne.



Ill. 8

På bagsiden danser parret glade afsted på midterrabbattens autoværn.

Brandt talte i det sidste citat om at stå i et *vadested*, men vi slår koldt vand i blodet, for det er jo nok at overfortolke, hvis man siger, at coveret viser, hvordan ungdommen har slået *bro* over det holdningsmæssige vadested og generationskløften og det opbrudte parforhold, osv., så vi nøjes med at fortælle, at billederne ikke var uden omkostninger. Lillebæltsbroen er en del af det danske motorvejsnet, og det vil være bilister bekendt, at man ikke må standse på en motorvej. Derfor fik holdet en bøde under optagelserne...

Beat's inderpose (ill. 9) viste orkestret i en (opstillet) situation, i venteposition før en optræden, og på Nutidens Unge er de så gået på scenen. Motiverne (ill. 10) er to standard-koncert-billeder, hvis eneste reference til cover-motivet er farveholdningen.



Ill. 9



Ill. 10

Man kan se coveret til maxi-singlen bagi.

18.5. Tidens hits:

Sommerens hit er Ræven og rønnebærrene, men også *Nanna* markerer sig med titelsangen til filmen efter Bjarne Reuters bog, *Buster*. Pop-rocken fortsætter med Gnags' 11. LP, *Den blå Hund*, *News'* 3. LP (iøvrigt med tekster af Steffen Brandt) og Rugsted/Kreutzfeldt's 4. LP, der bliver et flot flop. Af mere spændende tiltag er *Gangway*, der udsender *The Twist*. Strømnet, men mere engelsk-orienteret Beatles-inspireret pop. Og *Lars Hug* udsender *City Slang* efter opløsningen af *Kliché* og høster mange roser. Der starter også en soul-revival, hvor *Henning Stærk* (ex. *Jackie Boo Flight*, *Gnags*) bliver soul-man No. 1, med sin første solo-LP, *One Nite Stand*.

I den kuriøse ende kan det nævnes at *Jack Fridthjof*, som, som nævnt, i 60'erne drev Jacks Beat Records, hvor jyske og fynske band på Mors kunne indspille plader (Gnags indspillede deres første single her), i dette år (1984) udsender singlen *Don't tell your mama*, en støttesingle for den første århusianske lokaltv-station, ATV, som han var ophavsmand til. Som nævnt var det ikke noget at være stolt af.

19. Rigtige mænd gider ikke høre mere vrøvl

Det er midt om natten, da vi vågner ved at Birthe går rundt og banker på dørene. Vi er igang med indspilningerne af vores 5. LP Rigtige Mænd. Puk studiet er i mellemtiden blevet til et af Europas førende, og på den baggrund er det lykkedes os at overtale en engelsk producer til at komme over og vise hvad vi dur til. Nå men altså, vi bli'r vækket, og det viser sig at det gamle Puk studie står i flammer. Vi styrter derover og ingen af os vil nogensinde glemme Puks ansigtsudtryk, røgdykkernes hæse vejtrækning gennem iltmaskerne, lyden af glas der splintres og synet af en nedsmeltet Fairlight, der havner oven i bunken af totalskadede elektronik for millioner. Vi lærte at nogen gange er man oppe mod kræfter så voldsomme, at man som almindeligt begavet århusiansk poppøse skal helt ud i tovene for at forstå, at der kun er en kortslutning mellem drømmen - og mareridtet. (Fra covernoter til Greatest, De Unge År)

19.1. Farvel til konceptet:

Der røg det så, konceptet, til avantgardens evige jagtmarker. Danmarks kedeligste orkester var nu også Danmarks bedste poporkester. Borte for altid var den markante lyd af *konceptet tv•2*. Det mest markante, der muliggjorde umiddelbar genkendelse, var Steffen Brandts upåvirkede vokal. Måske netop derfor opnåede gruppen også på dette tidspunkt sit kommercielle gennembrud. I 1984 blev den bl.a. *årets navn* i den københavnske lokalstation *Weekend-TV*. Den næste plade startede en ny epoke i tv•2's udvikling; som bredt publikumsfunderet familieorkester, men fulgte også linien op fra den revsende satire på Nutidens Unge. Det er fra nu af, at den udvikling, der skildredes i afsnittet *Fra kollektiv til individ for alvor sætter sig igennem*.

19.2. Rigtige mænd:

LP'en udkom i slutningen af '85, og allerede før man havde hørt pladen havde Brandts usvigeligt sikre mediesans sikret, at debatten var igang: Pladen bar den - selv midt i firserne - provokerende titel *Rigtige Mænd gider ikke høre mere Vrøvl*. Titelsangen satte virkelig røre i andedammen. Ældre kvindesagsforkæmpere fløj i blækhuset og harmedes over den påståede mandschauvinisme, og alle vi andre grinede imponerede over provokationens styrke. tv•2 grinede formentlig bare hele vejen hen til banken, og Brandt udtalte ydmygt:

»Det er nok at overvurdere både os og rockmusikken, når nogle anmeldere mener, at vi er med til at skabe tidsånden med denne lp. Sangen er ment som et spark i debatten. Kan man bruge vores sange som pejlemærker til at arbejde videre ud fra, så er meget nået.«

Grunden til, at sangen stadig væk citeres er jo, at den refererer til den uendelige historie om manden og kvinden og deres indbyrdes forhold. Det har altid været en borgerlig interesse at betone parforholdet og familien som det væsentlige i menneskelivet, for på den måde at aflede opmærksomheden fra samfundsmæssige problemer. Bøtten vender engang imellem, og det lader også til at være et faktum, at menneskets vægtning af ideologiske interesser svinder med alderen. Dets ofte kraftigt polariserede synspunkter udjævnes og det får efterhånden - med et godt borgerligt udtryk - øje på de væsentlige ting her i livet, kærligheden og familielivet.

Således også Steffen Brandt.

Ud af Rigtige Mænds ti sange handler de otte om relationerne mellem kønnene, hvad enten det så er uforbeholdne kærlighedserklæringer som *Eventyr for Begyndere*, *Evelyn* og *Det var Sommer*, eller ironiske indlæg i kønsrollebatten som *Rigtige Mænd* og *Det er mig du drømmer om*.

Men en del af sangene handler stadig om den fremmedgørelse, individet føler i det moderne forbrugssamfund. Brandt beskriver nu fremmedgørelsen ved at portrættere den i danskerne: Fremmedhadet i *September 85*, afmagten i *Vi er Verden* og konformismen i *Hr og fru Danmark*. Angsten som tematik er stærkt nedtonet og er afløst af en nærmest lidt mismodig stemning. Parforholdssangene (man kan ikke kalde dem kærlighedssange) kredser om det at søge efter kærligheden; den er altså ikke så ligetil at opnå.

19.3. Lyden:

Pladen indspillede som nævnt i Puk studierne med den engelske producer *Greg Walsh* ved mixerpulten. Det betød igen store forandringer for det lytemæssige indtryk af pladen set i forhold til forgængerne. Hvor Nutidens Unge var præget af en kraftig opprioritering af det rytmiske grundlag, er Rigtige Mænd præget af store, luftige arrangementer. Mange numre, f.eks. titelnummeret som findes på eksempelbåndet, har lange introer uden kontinuerlig rytme (De er ganske vist holdt i sequencernes³⁹ stramme greb, så man kan godt sidde og tælle med, men der er ingen trommer, der banker rytmen ud i pap.). Massevis af keyboards med forskellige lyde, det være sig strygere, blæsere, el-pianoer, synth-basser, harper, mv., giver pladen en lydmæssig spændvidde, som vi ikke før har mødt hos tv•2. Desværre har vi hørt den hos alle andre af firsernes danske popgrupper, og denne overproduktion, som jeg ikke tøver med at kalde den, er med til at udviske fornemmelsen af, at det er tv•2, der spiller. Specielt i solo'erne. Her er det kun, hvis man kan genkende Lerchenfeldts karakteristiske guitarstil, at man kan kende tv•2 fra de andre. Han tiltvinger sig god plads og svinger sine soli højt op over den store susen fra 101 synthesizere. Men hans lyd er også blevet mere luftig end tidligere. Der er godt med chorus, delay og rumklang på; effekter, som gør lyden fyldigere, luftigere og flottere, men som også kræver en mere lyrisk spillefacon. De superhurtige løb op og ned ad gribetrædet, som vi kender, er nu afløst af mere melodiske, rolige, men stadig overlegent flotte fraseringer, hvad enten det er i højtflyvende, stort

³⁹ En sequencer er en slags båndoptager, som ved hjælp af en elektronisk tidskode muliggør, at man kan ind- og afspille på og fra trommemaskiner, synthesizere og andre elektroniske musikinstrumenter uden at benytte en normal båndoptager. Det er med andre ord en rytmeboks, der styrer de dele af akkompagnementet, som er elektroniske.

anlagte numre som titelnummeret, eller i stilfærdige ballader som *Hele Verden Fra Forstanden*. Lerchenfeldt introducerer også på Rigtige Mænd en øget brug af akustiske guitarer, eksempelvis i titelnummeret.

Tempomæssigt er numrene langsommere end vi er vant til. Fem af ti er deciderede ballader. Den reggae-inspiration, som holdt et sejrrikt indtog på Beat og blev sat på sidelinien på Nutidens Unge, er nu helt skiftet ud.

Også harmonisk bliver numrene mere poppede. Der er kun én sang, Hr og fru Danmark, som både rytmisk og harmonisk er så ligeud og målrettet som vi kender det fra de tidligere plader.

Melodisk følger Brandt op på sin nyudviklede sans for den sangbare pop-sang. Pladen vrimler med veritable ørehængere, og hans vokal er langt mere lyrisk og kontrolleret end tidligere.

Sammenfattende er det tydeligt, at der musikalsk overhovedet ikke længe er den mindste afskygning tilbage af noget som helst, der kan siges at være beslægtet med new-wavens udtryk. Og jeg mener dermed også, at tv•2 i denne periode står musikalsk temmelig svagt, og kun opretholder succesen af to årsager: Dels at Brandt placerer gruppen i tidens debat, dels at pladen som nævnt rummer mange fine popsange, hvilke der jo altid er et marked for...

19.4. Coveret:

Det er igen makkerparret Kærgaard/Christiansen der har lavet omslaget (ill. 11). Det er grafisk og enkelt, som det plejer, og tv•2 er igen ude at prøve grænser af: Silhouetter, horisonter, sol-op-og-nedgange er symboler på forandring, skift, overgange. Pladen bærer tydeligt præg af at være et færdigt, gennemarbejdet popprodukt, javel, men så sandelig ikke endestationen for tv•2. Så, der overfortolkede jeg igen!

Jeg skynder mig at råde bod på det ved for en gangs skyld at kikke på coveret til den maxisingle, der fulgte op på Rigtige Mænd (ill. 12). Fotoerne er traditionen tro taget ved samme session som LP-billederne, men der er langt mere slagkraft i de positurer, som gruppen her indtager. Se engang på billedet side 85. Det er en - noget ringe - gengivelse af det officielle foto af amerikanske soldater, der planter Star & Stripes på en lille japansk ø ved navn Iwo Jima efter erobringen i 1945. Billedet er navnkundigt fordi det er falsk. Der er simpelthen tale om et konstrueret, opstillet propa-gandabillede, hvilket selvom man ikke vidste det, næsten afsløres af den lidt for monumentale opstilling.



Ill. 11

Dette billede har tv•2 parafraseret. De fire rigtige mænd står heltemodigt i en jysk klit og forsøger at rejse det hvide flag, for at tilkendegive deres overgivelse, og man kunne jo, med LP'ens tematik i baghovedet, tro, at det var til kvinderne.



Ill. 12

Det er ren pop-art at vende betydninger og symboler på hovedet på denne vis, og det er et fint signal til omverdenen fra tv•2 om deres bevidste brug af medierne. På bagsiden ser vi iøvrigt, at overgivelsen trækkes tilbage: flaget brændes af! Rigtige mænd overgi'r sig aldrig!

19.5. Tidens hits:



Den storladne danske pop-rock får en ordentlig én på hatten i '85: Medley Records poster det for den tid uhyrlige beløb 800.000 kroner i orkestret *DéFilm*, med bl.a. Jesper Ranum, som vi har hørt om, og det endda kun til indspilningen! Men pladen bliver kort sagt et flop... Soulbølgen fortsætter med udsendelsen af *Thomas Helmigs* første LP, *Thomas*. *C.V. Jørgensen* sorte samfundssatire jubilerer med udsendelsen af LP nr. 10, *Vennerne og Vejen*. Pop-rocken får dog et hit med Halberg-Larsen, der udsender Halberg-Larsen 4, hvor hittet er den nu klassiske *Magi i Luften*.

19.6. Og sporten kort:

I Gaffa fra september '85 kunne man læse et læserbrev af en vis Peter Dreyer, der beklagede sig over, at århusianerne ikke længe var interesserede nok i deres bys rockmiljø. tv•2 får en over nakken i følgende afsnit:

»...og tv•2 er blevet for fintfølgende til caféer - (og har istedet indtaget de danske idrætshaller, samt blevet standard indslag hos enhver farveløs disc-jockey, der aldrig har hørt om levende musik.[Man kunne] ønske tv•2 et par kilo lettere, så de igen kunne passe deres gamle "tæt på og lige ved"-image.«

I næste nummer af Gaffa kunne man læse følgende svar fra Greg Walsh:

»Kære Peter! Det var dint at læse din artikel om tv•2 i Gaffa. Jeg lagde specielt mærke til dine kommentarer om gruppens vægtproblemer, og jeg kunne tænke mig at tilføje mine personlige erfaringer desangående. I den tid hvor jeg har arbejdet med gruppen - næsten en måned - har jeg omtrent fordoblet min egen kropsvægt. Ja, det er blevet så slemt at vi har måttet lægge understøttende beton under gulvet bagved mixerpulten for at modstå den samlede enorme vægt af bandet plus mig selv. Problemet handler om succes. Telefonlinjerne i studiet har været overbelastet fra den første dag - fans, journalister, promoters, etc. etc., har alle desperat prøvet at invitere tv•2 ud at spise. tv•2 ønsker jo ikke at fornærme nogen (måske var du en af dem der ringede?), så de tager imod de fleste invitationer, men de gør altid opmærksom på, at de ikke accepterer måltider over 5 retter. Det gør de for ikke at såre nogens følelser. Men Peter, jeg er helt enig med dig. Det er ved at blive et problem. Forleden dag tog det Steffen 1/2 time af den kostbare studietid at få vejret - efter at ha' bestaget fire små trappetrin! Jeg tror faktisk, han selv blev betænkelig - nu kommer han i hvert fald ikke mere kørende til studiet i sin Porsche, men på cykel, og han er osse holdt op med at ryge pibe. Georg er ikke holdt op med at ryge pibe, men har til gengæld udviklet en ny teknik, som muliggør, at han kan spille bs, mens han ligger ned. Han siger, at han så ikke behøver at stå op om morgenen, men jeg tror nu, at han simpelthen bare synes, det er lettere at spille, når bassen balancerer på maven. Sven, Erik og jeg selv forsøger desperat at holde os i form. Vi jogger mindst en gang om måneden og håber, at vi allerede om en måned har passerert 200 m-grænsen. Hvis det lykkes, vil vi fejre det med et stort måltid mad i Århus - måske har du lyst til

at komme med? Altså Peter, tak fordi du gjorde gruppen opmærksom på problemet - og mellem dig og mig - jeg tror faktisk det lige var det puf, de havde brug for. Hilsen, Greg. PS: Vi har liged fået lavet et motionsrum her i studiet, men gruppens læge har foreslået, at de går ret stille til den her i starten. Jeg tror, at lægen er bekymret for hjerteslag - og faktisk synes jeg osse at "a fat band is better than a dead one. I always find the dead ones a bit stiff rhythmically", som vi siger i England.«

20. Æstetik og kommerzialisme

20.1. Æstetisering:

Æstetik-begrebet er en underlig størrelse. Den er pr. definition et historisk begreb, fordi den handler om et (ligeså underligt) begreb, nemlig *smag*, som jo skifter med tiden, både samfundets tid (paradigme-skift) og individets tid (alderen). Men det bruges i hverdagen som noget *a-historisk* (man bruger netop begrebet tidløst, når noget er så pænt, at det ikke kan støde nogen). Æstetik kædes traditionelt sammen med kunst og dermed en finborgerlig kultur. I kunsthistorien er æstetik en disciplin, der betegner kunstkritikkens kritik af sig selv som kritisk instans, altså en meta-kritisk disciplin (fik I den?!), men det korte af det lange er, at æstetik er en foranderlig størrelse, der lever efter mundheldet om, at *det sete afhænger af øjnene der ser*.

For høresansen gælder det samme: Det giver sig selv, at en klassisk skolet musiker eller musik-elsker, betragtede den rytmiske musik som uæstetisk, uskøn og grim, men det er heller ikke urimeligt at antage, at en tresserflipper, der syrede ud til Jimi Hendrix brændende guitar, ville mene, at punken var noget forfærdeligt larm.

Når jeg taler om, at tv•2, og med dem mange navne på den danske rock-scene op gennem firserne, æstetiserer deres udtryk, så er det imidlertid ikke ment udelukkende som en intern musikalsk forandring. Der er selvfølgelig en musikalsk forandring fra den rå, desperate new-wave-lyd til den store, udbredte pop-lyd, således som jeg har skildret den, men derudover kommer også en ændring i extra-musikalske faktorer som bunder i musikkens funktion som vare, som købsmønstre, og den deraf følgende interesse fra både musikere og selskaberne bagved for at skabe det rette image, som får gruppen til at fungere i pladekøbernes »sociale rum« (Poulsen 1988).

Som tidligere nævnt var det i 70'erne ikke populært at vedkende sig sine kommercielle interesser. Bevidste tekster eller et kunstnerisk udviklet udtryk var i højsædet, men musikerne var alligevel i et dilemma mellem kunst og kommerzialisme, der svækkede deres troværdighed. Punken var hurtigt udsat for det samme, men en stor del new-wave grupperne forholdt sig til det kommercielle element på en anderledes håndfast måde. Som vi så det i afsnittet om tv•2's koncept, brugte man netop kommercielle forbrugeristiske elementer i tekster, markedsføring og sceneshow, hvilket imidlertid både kunne opfattes positivt - dvs. ærligt, men også negativt - som falsk, uægte. Denne sidste opfattelse hænger sammen med den traditionelle måde at opfatte rocken på, nemlig som en oprørske musikform, opstået i miljøer med specielle sociale og identitetsmæssige problemer og udøvet som en protest herimod af de involverede. Men rockens stadige udvikling mod øget professionalisme har også fjernet den fra dette udgangspunkt, og det har ikke længere nogen mening at se den i den

sammenhæng. Vi spiller musik fordi det er sjovt, og vi ved godt, at vores chancer for at blive berømte er mikroskopiske. Nu om dage kan det heller ikke genere nogen forældre, at deres børn heller vil spille elguitar end gå til fodbold.

tv•2's berømte sorte jeans og læderjakker var også et led i en ændring af rockens æstetik, der nedtonede det seksuelle element. Selvom Steffen Brandt vistnok af mange kvinder betragtes som temmelig sexet, så er det nok mere i kraft af hans kejtede charme end på grund af macho-Mick Jagger-attituder...! Hans kælenavn for tv•2, *Danmarks Kedeligste Orkester*, udsprang også af, at de kropslige udfoldelser i et tv•2-show var få og små: Han var selv stavnsbundet bag sit keyboard, som Gaul bag trommerne, og Olesen og Lerchenfeldt var nærmest kontemplativt indadvendte.

I 50'erne var læderjakken et oprørssymbol, i tresserne var man forarget over Beatles-håret, i 70'erne over punken, men i firserne og idag bliver det svært at finde nogen, der ikke synes, at tv•2 er et pænt og nydeligt orkester at se på.

20.2. Kommercialisme:

»Hvis musikeren vælger at ville leve af sin musik - blive professionel - altså sælge sin musik, må musikken nødvendigvis indrette på aftageren/køberen. I det øjeblik er musikeren principielt kommerciel, idet salg af enten varen musik eller arbejdskraften musik er en kommerciel handling.« (Beat på dansk, s. 83)

Den rytmiske musik har siden 40'erne udviklet sig til en global milliardforretning, og der har aldrig været så mange penge involveret i rock-musikken før. Men der er sket en ændring i opfattelsen af det kommercielle element. Som nævnt ovenfor så man specielt i tresserne og halvfjerdserne skævt til rock-musikere, der viste, at de tjente penge på deres musik⁴⁰, og den har holdt sig helt op i firserne, hvor miséren med *Bruce Springsteen*, der havde et image som arbejder, men afsløredes som benhård kapitalist, er berygtet.

Men en øget forståelse for, at pladeselskaberne som regel er skurkene, der tjener langt flere penge end musikerne, har øget sympatien for de musikere, der kan leve af deres musik. tv•2 lider ingen nød; de har et selskab, der udbetaler dem en fast løn, og alle synes, at det er i orden, ligesom det også er accepteret at dansk-toppens stjerner som *Jodle-Birge* og *Richard Ragnwald* scorer kassen på deres åbenlyse udnyttelse af markedet for trivielle platheder og tyrolerhatte. Det eneste, der kan forarge, er, når musikere gør sig uheldigt bemærket i pressen på grund af tvivlsomme økonomiske transaktioner, med det formål at betale mindre i skat. Det er den danske jantelov og dobbeltmoral i fuld udfoldelse, for det er da vist stadig en nationalsport at arbejde sort og forsøge at slippe så billigt i skat som muligt. Problemet er selvfølgelig at populære musikere udnævnes til idoler, og dermed som forbilleder for f.eks. ungdommen, og derfor har en forpligtelse på linie med politikernes til at handle moralsk og foregå med et godt eksempel. Mærkeligt nok er der imidlertid aldrig nogen, der har kritiseret f.eks. Jimi Hendrix's musik med den begrundelse at manden var narkoman...

⁴⁰ Historien er en lidt anden, når det gælder sorte amerikanske musikere. Her gælder det om at skilte i ekstravagant grad med sin rigdom, men det er et led i den sorte tradition for selvbevidsthed og et signal til de hvide om, at de sorte også godt kan.

Vi så tidligere, hvorledes Musikernes Kontakt og senere Århus Musikkontor forsøgte at lave et ukommercielt, musikerstyret alternativ til den etablerede branche. I København havde man en tilsvarende forening, *Musik og Lys*, og der findes flere andre eksempler på en mere »socialistisk« organisering af rocken. Ingen af dem har vist sig levedygtige, og med de øgede krav til markedsføring, video'er, indspilningsteknisk kvalitet, m.v., er pladebranchen blevet endnu mere domineret af de store multinationale selskaber (mere om dette i afsnittet om Krisen i dansk rock).

20.3. Afrunding:

En øget æstetisering behøver ikke at være identisk med en øget pænhed og slaphed i holdningerne; det er tv•2 et holdbart bevis for, og da man grundlæggende heller ikke kan beskæftige sig med rock udenfor musikskolen, uden i en eller anden grad at bekende sig til en kommerciel verden, kan man ligeså godt vælge at se det positive i det, nemlig, at den professionelle musiker har valgt at satse alt på at levere et levedygtigt produkt for at sikre sin eksistens som musiker, hvilket naturligvis i sidste ende kommer lytteren tilgode, fordi musikeren vel må forventes at tage sit arbejde alvorligt...

21. En dejlig torsdag

Vi var sneet inde. I mere end én forstand. Vi var fanget mellem en helt uhørt succes som Rigtige Mænd LP'en var blevet, og så nogle forventninger til den næste LP som vi følte vi aldrig ville kunne indfri. Det var vinteren 86-87. Vi var tilbage i Puk studiet. Vi var godt i gang med grundbåndene, da sneen kom - væltende ned. Vi anede hvor det bar hen og tog til Randers for at købe ski og i to dage og to nætter kørte vi rundt på landevejene mellem Randers og Hadsund og lod os undsætte af traktorer, lastbiler, bæltekøretøjer og sneplove. Vi lærte ikke noget af det, men vi blev færdige med vores 6. LP, En Dejlig Torsdag. Da pladen endelig kom på gaden hen på foråret, hvor alle længtes efter sol og varme, stod vi der på coveret i snestorm til halsen. Der lærte vi lidt om timing...

21.1. En dejlig plade?

Brandt håndterede nu forventningerne til den nye plade på den - set i bakspejlet - eneste rigtige måde. Hvor Rigtige Mænd karakteriserede den »nye« mand, var det på *En dejlig Torsdag* manden, der portrætterede kvinden. Pladen kunne ligeså godt have heddet, som et af numrene, *Tidens Kvinder*. Otte af pladens ti sange handler om parforholdet. Det er en efterhånden typisk Brandt-strategi at dele parforholdssangene ligeligt mellem de glade, lykkeligt svimlende lovprisningssange, som *Konen, kæresten, kællingen* (med tekstuel reference til *Helmuth*-visen om *Konen, kællingen, madammen*), og de problematiserende sange, som *Tidens Kvinder*, der med en jysk jordbunden resignation fremstiller den (sexuelt) frigjorte kvindetype, der behandler mændene, sådan som vi altid har behandlet kvinderne, og derfor gør os temmelig forvirrede og frustrerede: »Gi' os lige et praj, når vinden vender igen«, be'r Brandt beskedent.

Det er med sangen *Star Wars*, at det personlige element i Brandts sange for alvor viser sig. Her er der ingen humor, satire og ironi, men kun en usmin-

ket beskrivelse af det kuldsejlede parforhold, som kun med en pinefuld erkendelsesproces kan genrejses. Der trækkes dog i teksten en parallel til de samfundsmæssige elementer som en del af årsagen til, at det går så galt: »Jeg ville ønske, det var mig alene var rablende gal / men kære kvinde, jeg er ligesom alle andre / vores tid og vores verden - erklæret fuldstændig normal«. Vi skal senere se, at Brandt tager afstand fra at inddrage samfundsmæssige paralleler.

Men Brandt kan dog stadig revse samfundet. I sangen *Lorteland*, som har hentet sin titel fra de sene tressere og tidlige halvfjerdsere berømte satiriske tv-program, *Hov-hov's Buster Larsen* monologer, der altid sluttede med at den selvretfærdige og bagkloge dansker råbte: *Lorteland!*, beskriver han holdningsløsheden i et samfund, der drukner sine indbyggere i formynderi. Sangens pointe er, at der ikke er nogen løsningsmodel:

»Folk, de sagde, vi har fået mere end nok / og alle mente at nogen skulle gøre noget / Selv dronningen syntes, det var gået alt for vidt / slemt griseri, sagde hun og rystede på hovedet
Aldrig nogensinde har så mange været enige om så meget og sjældent har så få gjort så lidt / Aldrig har vi haft så store chancer for at få et bedre liv og sjældent har så få haft så megen ret til at ødelægge alt for så mange
Lorteland, sagde manden på gulvet og / tænkte sig grundigt om, desværre ikke ret længe / Folk er dumme, at de finder sig i det / sagde hende fra TV-A og lod bomberne springe
Aldrig har så mange set så lidt til hinanden og så meget til en verden ingen forstår / Sjældent i historien har de fleste været så få og tjent så meget, givet så lidt, gabt så højt, tænkt så småt, mens de grinede hele vejen hen til banken«
(Brandt, 1987)⁴¹

21.2. Lyden:

Det er igen Greg Walsh, der har produceret, og det betyder en fortsættelse af linien fra Rigtige Mænd. Den store luftige pop-lyd er blevet endnu mere gennemarrangeret, bl.a. har Walsh inviteret nogle engelske blæsere over: *Phil Todd*, sax, *Guy Barker*, trompet og *Neil Sidwell*, trombone. Man tøver ikke - Puk-studiernes rustikke placering in mente - med at døbe hornsektionen *The Massey Ferguson Horns*⁴². Herudover deltager *Tommy Hansen* (ex-Den gamle mand og Havet) på hammond-orgel (som Helle Poulsen i sit speciale med himmelråbende ignorance hævder har »en billig lyd«), *Ronnie Price* på et flot spillet jazz-flygel i *Stjernen i mit liv* og *Claire Torry* (som medvirkede på *Pink Floyd's Dark Side of The Moon*) synger jazz-koloratur på *I baronessens seng* (på båndet). Det er selvfølgelig vældig flot og imponerende altsammen, men det er altså stadig med til at udviske tv•2 i musikken. Dog har det den fordel, at brugen af synthesizere mindskes. Her skal det lige indskydes, at der jo er sket en udvikling med de elektroniske instrumenter siden tv•2's start: Jeg beskrev i afsnittet om Toyota-pladen de analoge keyboards karakteristika. De keyboard, der anvendes nu er imidlertid af *sampler*-karakter. Det vil kort fortalt sige, at man

⁴¹ Teksten er i øvrigt bygget op omkring den engelske alfaderlige premierminister, *Winston Churchill's* lovprisning af de engelske flyvere, der under anden verdenskrig beskyttede det engelske luftrum: »Never have so many had so few to thank for so much!«

⁴² Bare for, at ingen skal føle sig udenfor, iler jeg med at forklare, at en *Massey-Ferguson* er en landbrugstraktor af engelsk fabrikat. Særlig berømt er den »grå benziner«, hvis håndspeder og placering af benzintanken direkte over motoren er legendarisk i agrare kredse...

har indspillet akustiske instrumenter og digitalt lagt dem ind i sampleren, som nu kan spille med lyden af de samplede instrumenter. Samtidig er brugen af sequencer, som blev beskrevet i afsnittet Rigtige Mænd, som fastholder rytmen i metronom-agtig præcision, nu helt generelt brugt. Det høres f.eks. i starten på Star Wars og Lorteland, som begge findes på eksempel-båndet. Introen til Star Wars består af spinetagtige lyde fra en synthesizer af så præcis anslag og længde, at de ikke kan være håndspillede.

Ligeledes garanterer jeg - med min omtalte erfaringer fra pladestudiets hemmelige verden - for, at der ikke findes ét nummer på denne plade, hvor det ikke er en rytmeboks der spiller. Sampleteknikken virker jo også på et trommesæt, og allerede på Verden er vidunderlig (og i live-sammenhæng) har Sven Gaul benyttet rytmeboks, som så suppleres med rigtige trommer, eksempelvis lilletrømme og bækkener. Den nye teknik bevirker imidlertid at man ikke længere kan høre forskel på lyden. Grunden til at anvende rytmeboksen er ønsket om en stabil grundrytme. Selv når trommerne er håndspillede, så er det sket efter det man kalder »click-træ«, dvs. at trommeslageren har et metronomklik i hovedtelefoner mens han spiller. De mange mikrofoner på et trommesæt gør imidlertid, at man kun vanskeligt kan klippe i optagelsen, grundet fænomenet »overhøring«, som betyder, at f.eks. tom-mikrofonen også opfanger stortromme og bækkenslag. De enkelte trommesæts-deles udklingning er af forskellig længde, og derfor kan man ikke klippe.

Men man har faktisk to muligheder, når man bruger en trommemaskine: Man kan enten, som på de tidlige plader, understrege en kold, maskinel atmosfære ved bevidst at bruge boksens »egne« lyde og programmere rytmen enkelt og stift. Men man kan også, hvis man ellers er en tilstrækkelig kapabel kombination af trommeslager og elektronik-freak, programmere boksen (computeren) med samplede lyde så tæt på, hvad en rigtig trommeslager ville spille, at det er umuligt at høre forskellen. Mange mennesker ville blive forbavsede over, hvor få »rigtige« trommer, der er på moderne plader, hvad enten det er rock, pop, etc.!

Jeg mener, at Gaul har formået at bruge maskinerne på en god måde. I starten med sit helt eget udtryk, men på de senere plader, hvor det maskinelle er tonet væk, stadig med en genkendelig stil, der specielt markerer sig i brugen af tom's, der altid har haft en meget hård metallisk klang med *gated* rumklang (*gated* betyder, at rumklangen brat skæres af inden den klinger ud). Desuden en bred anvendelse af percussion-elementer, håndklap, knips, tambourin, m.v.

En rytmeboks kan ikke swinge, men det kan de musikere, der spiller sammen med den. Det er en af bassist Olesens største kvaliteter netop at formå at skabe en tæt swingende bund sammen med boksen. Det er ikke uden grund, at tv•2's rytmegruppe hurtigt blev kendt som *Araldit-holdet* i dansk rock⁴³, og det er glædeligt og klædeligt for En dejlig Torsdag, at Greg Walsh har droppet sine bassynths og skruet op for Olesen.

21.3. Sammenfatning:

Pladen er stor musikalsk og lille tekstligt. Blæsere, kor, etc. giver en bred, fyldig pop-lyd, der i det store hele er afrundet og kantfri. Brandts vokal står lys og pæn og ren over det hele, og der er ingen tvivl om, at han har lært noget

⁴³ Araldit er en to-komponent lim, der virkelig holder sammen på tingene!

gennem årene. Grundspillet fungerer med vanlig overbevisning, og kun Lærchenfeldt virker en smule løbet over ende af al virakken og er meget anonym på pladen. Kun på *Rita (for fanden)* viser han, hvad han kan⁴⁴ Brandt rendyrker sin måde at komponere på: Der er lidt af hvert: ballader, rock, swingende big-band jazz, pop, og funk, men alt med den karakteristiske harmonik, der ligger ganske tæt op ad det almindelige, dvs. vamps, bluesrundgange, to-fem-et-vendinger og hvad man kunne kalde enkelttrins-akkordprogressioner op eller ned (mest ned), - og så alligevel altid hele tiden lige et uventet eller uopløst spring eller skift, som gør, at man aldrig helt ved, hvor musikken er på vej hen, men som også gør, at numrene bider sig fast. Brandts lange stribe af landeplager viser, at det ikke nødvendigvis er det enkle, der hitter.

21.4. Coveret:

Det her er tv•2's pendant til Beatles' White Album (ill. 13). I indledningen til dette kapitel fortalte Brandt om snestormen og den dårlige timing, og mere er der vel egentlig heller ikke at sige. Det er dog interessant, at man har valgt et billede, hvor Brandt er næsten helt udvisket af snefog. På bagsiden er orkestret kun ben, næsten det omvendte billede af bagsiden til Beat.

tv•2



Ill. 13

På inderposens fotos som desværre ikke kan ses i denne opgave (igen af Ole Christiansen) er tv•2 fremstillet næsten som en jazz-kvartet, jævnfør afsnittets coverkunstens histories beskrivelse af de enkle sort/hvide portrætter, der prægede jazzplader. Billederne er blåtonede og der er lagt soft-tone filter på, så personerne har aura. Flygel, nodestativ, halvakkustisk guitar og elbassen i oprejst position alá kontrabas er elementer, der understøtter jazz-temaet. Udover at være det decideret mest opstillede, konstruerede billede, som har haft *mindst* humor, så er det udtryk for den *æstetisering*, der præger tv•2's produk-

⁴⁴ Rita-sangen er skrevet til DR P3's ungdomsprogram efter skoletid, *Hans Otto Bisgaard* og *Monica Krogh-Meyers Radio Rita*, hvortil også *Gnags* og *Kim Larsen* leverede Rita-sange.

tion i perioden. Pladen rummer selvfølgelig også en del jazz-elementer i form af traktor-trutterne og Price-pianoet, men for en gangs skyld tror jeg nu *ikke* at jeg har overfortolket...

Se maxi-single-coveret bagi.

21.5. Tidens hits:

Der er et hul i mine arkiver fra perioden, men det er dog lykkedes mig at finde to interessante plader:

Lars Hug's *Kysser himlen farvel*, og to andre ex-Kliché'er *Voss/Torp's* musical *Den Store Lysfest*, som havde deltagelse af en bemærkelsesværdig trio bestående af Nanna, Steffen Brandt, *Peter Belli*. Lysfesten var et radiospil som blev til på foranledning af Østjyllands Radio i samme serie som bl.a. *Poul Krebs' Det Blå Hotel*.

22. Fri som fuglen

22.1. Pladen:

tv•2 udsendte den 9. november 1987 det dobbelte live-album *Fri som fuglen*, navngivet efter en sang på LP'en *En dejlig torsdag*. I den anledning blev en genert Steffen Brandt af en studievært i Østjyllands Radio stillet det fantasiløse spørgsmål: »Hvorfor en live-plade?« Heldigvis var det århusianske pop-koryfæ *Lars Muhl* med i studiet for at snakke om *sin* nye plade, og han var for en gangs skyld hurtigere på aftrækkeren end Steffen Brandt selv, da han nåede at replicere med modspørgsmålet: »Hvorfor en *død* plade?« Det lykkedes dog Brandt at få svaret på det første spørgsmål med en forklaring, der havde to hovedpunkter:

For det første indgik der i svaret en let kritisk indstilling til det stadigt større apparat, der skulle til for at lave en studie-tv•2-plade. Det var ikke let at bevare overblikket i den tekniske og arrangementsmæssige overflod, som producer Walsh (som ikke nævntes ved navn) havde lagt nedover musikken.

For det andet mente Brandt ikke, at orkestret tv•2 nogensinde havde haft bedre sange at præsentere og havde været bedre til at spille dem.

Derover indspilledes pladen på gruppens turné i foråret '87 på en 16-spors båndoptager, hvilket svarede til kapaciteten i Ram-studiet 7 år tidligere, og bestemt ikke var noget at regne mod Puk-studiernes 32 spor. Når dertil lægges at gruppen medbragte en blæsersektion, *The Aarhus Horns*, bestående af *Niels Hoppe*, sax, *Knud Erik Nørgård*, trompet og *Christian Høeg*, trombone, alle tre rutinerede folk helt tilbage fra *Elevatordrengene* i 80'ernes start, hvor en ung Thomas Helmig sang for, - giver det sig selv, at det kun var det aller-mest nødvendige, der kom med på bånd.

Båndene er optaget af den rutinerede, århusianske lydmand, *Kasper Vorbeck*, og mixet i Gnags' studie, *Feedback*, i Århus af den legendariske *Sweet Silence*-tekniker, *Thomas Brekling*, og det er virkelig lykkedes at få atmosfære i rillerne. Lyden er tæt og nærværende, fuld af saft og kraft, og giver en god rumlig fornemmelse, hvilket er særlig vigtigt for en live-plade. En fantasifuld klipning, lidt i stil med Bruce Springsteen's box-sæt *Live 1975/85*, hvor ti års koncertoptagelser er klippet sammen, så det er umuligt at høre overgangene, - der

på morsom vis på få sekunder flytter tv•2 rundt i landet, fra Odense til Als,



fortæller os dog hele tiden, at det er et bearbejdet produkt. Pladen har en klar overvægt i forholdsvis nye numre, og det er interessant at høre, hvorledes den ofte lidt overlæsedede studie-lyd er kogt ned, og lader numrenes grundelementer stå tilbage. Brandt kan være stolt af, så flot hans sange holder uden studiets effektorgie, og orkestret kan som helhed være stolte af den energi og det spillemæssige overskud, som gør pladen til en af de bedste live-plader, jeg kender.

Man kan studere det temmelig traditionelle cover på ill. 14 og 15, men jeg vil ikke sige mere om det.

Ill. 14



Ill. 15

22.2. En dejlig fredag:

Fredag, den 27. maj 1994, så jeg tv•2 sidste gang. De spillede i Skanderborg til et kommunalt arrangement i byparken ved Skanderborg sø. Teknikere, lyd- og lysfolk og diverse hjælpere havde været i aktivitet fra morgenstunden, og præcis klokken toogtyve-nul-nul slukkedes lyset på scenen og det for tv•2-fans klassiske ritual tog sin begyndelse: Afsyngningen af den gamle schlager om Bornholm ved den dejlige Østersø, som altid har indledt tv•2's koncerter. Uden overgang tændtes lyset på scenen, samtidig med de indledende takter af Fri som fuglen satte ind. Herefter kørte koncerten slag-i-slag, med et bredt udvalg af tv•2-sange på den for gruppen typiske måde.

En tv•2 koncert er specielt kendetegnet ved Brandts karakteristiske måde at tale til publikum med: »Er I der, mine damer og herrer...jeg mener ikke ba-

re...men sådan rigtigt, over det hele, med hele jer selv, mine damer og herrer...eller er det for urimeligt at spørge om på denne dejlige torsdag...« (Så-dansk, s. 102), eller lyt til eksempelbåndets udgave af Ræven og Rønnebærrene, som ganske vist er fra Greatest hits pladen, men alligevel demonstrerer, hvad jeg mener. I det kuriøse hjørne kan jeg berette, at den sætning, med »om I har lyst til at råbe noget åndssvagt?« brugte Brandt bl.a. også på *Sølundsfestivalen*, også i Skanderborg, foran flere tusind fysisk og psykisk handicappede! Man kan ikke beskyldte Brandt for at tage særlige hensyn, heldigvis...

Den aften i Skanderborg havde Brandt specielt stor fornøjelse af at drille *Henrik Unge-Nilsson*, som de seneste år live har spillet diverse keyboards og Hammond-orgel, ved at præsentere ham som *Åge Nilsson*: »Gi' mig et Å..., gi' mig et G..., gi' mig et E...! Hvad si'r det?« og »Hva' er den a', mine damer og herrer, er det et Åge, jeg synes at jeg ka' høre stå og koge derude?!«

Gennem årene har tv•2 opnået et ry som et af Danmarks absolut bedste live-orkestre. 7. april '94 fik de 6 stjerner i B.T. for deres koncert i *Pumpehuset* i København af en begejstret *Steffen Jungersen* for en oplevelse, han bl.a. beskrev således:

»Det vi allesammen altid ønsker os, når vi går til rockkoncert, er, at et bestemt øjeblik opstår. Nemlig det øjeblik, hvor band og publikum er ét i en grad, så man ikke i sin vildeste fantasi kunne forestille sig, at der var noget federe sted i verden at være end netop i dén koncertsal med dét band. Sådan var det med tv•2 igår.«

Poulsen (1988) skriver noget om, at tv•2's sange ikke bliver sunget spontant af legende børn. Enhver, der har været til tv•2-koncert vil skrive under på, at det ikke passer. Når vi er til koncert med tv•2, så er vi legende børn, og hun kan tro, vi synger! I en anden anmeldelse af en koncert i *Magasinet* i Odense, en uges tid før den ovennævnte, citeredes Brandt for følgende udtalelse:

»Da vi havde slået to akkorder an, sang folk bare. Og de blev ved og ved og ved. Selv sangen om Hundene over Jakobshavn kunne de. Vi brugte selv tre uger på at lære den.« (Århus Stiftstidende, 31.3.94)

Og Brandt er god til at give publikum plads. Han løber rundt på scenen, befriet fra sit keyboard, med en uskyldig Fender Telecaster dinglende over skulderen, og vinker os igang, når vi bliver for sløve og også når vi ikke gør. Man er behageligt fri for klichéer i stil med: »Hej, Skanderborg, fedt at være tilbage«, »Hvor er I fede at spille for« og »Er I der?«, som stand-up-komikeren *Lars Hjortshøj* har besvaret: »Ja, gu' fanden er vi her da. Mon ikke du trænger til briller?« Brandts kliché'er er hans egne, og det er aldrig kedeligt at høre, hvordan han bruger dem.

De seneste år har Sven Gaul sat sig bag trommerne igen. I starten stod han fremme på scenen med to timbales, et bækken og sin rytmeboks, men nu sidder han hvor en trommeslager skal sidde, bag sættet. Der er også langt bedre plads til *Lerchenfeldt* live end på plade, og generelt er numrene langt mere rockede live, hvilket klæder dem godt.

Endelig skal lysmanden *Henrik Hambro* nævnes. Han er uden tvivl Danmarks bedste på sit felt, og formår, med enkle midler, at skabe en effekt - og stemningsfuld lyssætning, der ikke mindst er meget musikalsk. Men han kan godt li' at overdrive. Ved Skanderborg-festivalen 1993, som foregår i en lysning

i en bøgeskov, havde han hængt roterende projektører op i træerne bag scenen og rigget et kæmpe fyrværkeri op, så ved koncertens afslutning badedes løvet i lys, der fik det til at se ud, som var bladene af sølv og kulørte raketter eksploderede over lysningen med enorme brag. Musikken druknede totalt i tulmulden, og en person i tv•2's crew sagde lettere fortørnet til mig bagefter, at »næste år hyrede festivalen nok ikke tv•2, men *Henrik Hambro m. band!*«

At spille live, at tage på turné, er en langt større prøve for musikken end pladesalget. Mange pop-rock-orkestre har i firserne måttet sande dette faktum. Frith (1981) skriver om dette:

»For the musicians every post-album tour [...] is a crucial musical test - songs created in studio isolation are now given their chance to draw meaning from the *real* rock relation. But this is an ideal. In practice, bands, especially successful ones, face pressure to recreate the same show forever. There is a contradiction between their own need to change and the crowd's demand for the confirmation of past joys. Bands are faced with a choice: to act out a fixed rock role for the length of their careers, or to retreat into the studio to make music with reference only to their own artistic or commercial concerns. The choice made depends, to a large extent, on the sort of music involved. Rock musicians tend toward a stylistic conservatism - their musical values are rooted in their *past* experience as listeners (they are remarkably uninterested in the music of their peers); in the end their ideological commitments are to *forms* of music.« (Sound Effects, s. 81)

tv•2 har ændret deres fremtræden på en scene radikalt fra de tidlige års stive, konceptuelle opsætning til de senere års mere klassiske rock-opstilling, og derfor har Frith ikke helt ret, når det gælder tv•2. Men jeg har set gruppen en del gange indenfor det sidste par år, og overraskelserne bliver færre og færre, og det er måske netop, som Frith skriver, at man ikke tør risikere at skuffe publikums forventninger. I Frith's bog udtaler *Peter Guralnick* en af de værste kliché'er om turnelivet:

»Most of all it is a world in which there re no real friendships, where you measure your closeness to fellow entertainers by how long you've both been out there.« (Sound Effects, s. 82)

Det er da rigtigt, at der findes mange eksempler på tur-kuller, men tv•2 har, efter min vurdering, altid befundet sig godt på vejen. De har heller ikke et så voldsomt hieraki, som superstjerneerne. F.eks. meddelte musikmagasinet *Gaffa* i oktober '84, at »tv•2's trofaste chauffør, Gunnar Madsen, går nu på pension. Men forinden har gruppen hædret ham med en guld fartskive, fordi han har kørt 20.000 km med bandet.«

23. Nærmest lykkelig

Efter at have udgivet Live LP'en *Fri Som Fuglen* var der igen en stribe sange som pressede sig på. Vi skriver 1988 og vi er på vej med *Nærmest Lykkelig* albummet. Vi syn's vi havde god tid, og arbejdede længe og grundigt i vores øvelokale. Vi besluttede os til at vælge producere efter sangenes karakter, og det gav os mulighed for at arbejde sammen med nogle af tidens mest spændende navne. Vi lavede de fleste af grundindspilningerne i *Feedback*. Johs. Stærk sang kor hver gang vi vendte ryggen til, og skal bl.a. ha' skylden for det flotte arrangement på *Kys Det Nu*. Vi havde en god tid i studiet. Vi vidste så nogenlunde, hvor vi ville hen, og lærte måske at kedelige størrelser som over-

blik og ansvar kan være O.K. - hvis det absolut skal være. (Fra covernoter til Greatest, De Unge År)

23.1. Karakteristik:

Overblik og ansvar plejer at være en vigtig del af producerens job under en pladeindspilning. Ved at bruge forskellige producere på Nærmest Lykkelig har tv•2 selv påtaget sig regning og risiko. Men det er ikke sket med hovedet under armen. Man har valgt kompetente folk til at forestå producer-arbejdet:

Samarbejdet med Michael Bruun fra Nutidens Unge genoptages på 4 ud af pladens tolv numre, men han har remix'et samtlige pladens numre, hvilket betyder, at han har haft afgørende betydning for pladens lyd, idet remixeren står for afbalancering, effektlægning og klangfarvning af det materiale, som producer og gruppe har fået ind på råbåndet.

Den amerikanske guitarist, sanger og producer, *Billy Cross*, som bor i Danmark og er en ægte rock-dreng, har produceret to numre, hvoraf det ene, *Alt hvad hun ville var at danse*, specielt i kraft af guitar-spillet, har fået en nærmest country-rock-agtig fornemmelse.

Den svenske musiker og producer, *Mats Ronander* (ja, det var ham, der var gift med Sanne Salomonsen), har ligeledes produceret to numre. Det ene, *Læn Dem Ud*, er et hurtigt rock-nummer, der bringer mindelser helt tilbage fra Toyota-pladen, og det andet, *De finder det helt naturligt*, beriger han med en flot mundharpesolo.

Et af de kortlivede new-wave bands fra firsernes start hed *Scatterbrain*. Deres guitarist, *Hilmer Hassig*, har produceret et enkelt nummer, *Der er kun dig (og mig)*, som er et underligt springende, stacceret nummer, hvilket Hassig understreger ved et åbent, udprikket lydbillede uden store lydflader, men istedet brudte rytmer i både trommer og keyboards.

Søren Wolff, som i starten af firserne gjorde sig bemærket i SW-80, der parrede 60'er pop med 80'er lyd, har produceret nummeret *En sommerdag for alt for længe siden*, som udpræget minder om Gangway's Beatles-inspirerede nyrock-lyd.

Endelig har gruppen på Nærmest lykkelig genoptaget samarbejdet med Per Leth-Nissen, som var tekniker på Toyota- og Beat-pladerne. Han har stået for pre-produktionen, dvs. indspilning af demoer i tv•2's eget demo-studie, *Have a Cigar Studio*, som ligger i Brandts baghave i Sjællandsgade i Århus, og for produktionen af tre numre, den skingrende desperate og anakronistiske *Kalundborgbåden*, som kunne været taget lige ud af Beat-pladen, den smukke ballade i klassisk rock-stil, *Kys Det Nu*, og endelig den intime *Monas Solarium*, hvor Brandts vokal ligger tæt og nærværende helt inde i stuen, kun akkompagneret af Lerchenfeldts enkle elguitar.

Pladens numre er den snart klassiske blanding af stilarter, alle med det umiskendelige tv•2-præg, som er tidligere beskrevet, men i forhold til den forrige LP, *En Dejlig Torsdag*, er Nærmest Lykkelig mere søgende musikalsk, hvilket utvivlsomt skyldes at de forskellige producere har trukket hver deres numre i hver deres retning, og dermed spredt spektret. Jeg tror, at pladen kun holder, fordi Brandts måde at skrive numre på er så karakteristisk. Mere om det i næste afsnit.

23.2. Teksterne:

For en gangs skyld tog vi musikken først. Det plejer jo at være nemmere at bruge teksterne som indgang til en plade, men ikke i dette tilfælde, hvor det som sagt er den musikalske spredning, der karakteriserer pladen. Heroverfor står teksterne noget i skyggen. De savner i nogen grad den slagkraft og den humor, der er et af varemærkerne hos Brandt. Selvom pladens titel antyder, at Brandt har det bedre - hvis vi stadigvæk antager, at teksterne er udtryk for hans egen personlighed - med parforholdet, så er der kun ét nummer, der decideret lovpriser kærligheden og kvinden, nemlig titelnummeret. De resterende sange, på nær Kalundborgbåden, handler mere om kærlighedens uopnåelighed og den deraf følgende frustration.

Kalundborgbåden, hvis tekst er taget fra en DSB-brochure og i al sin korthed lyder »På kalundborgbådens agterdæk forefindes morskabsautomer; et populært tidsfordriv«, skildrer den fuldstændig indholdstømte tilværelse og synges med en desperation, vi ikke tidligere har mødt hos Brandt. Ubetinget pladens stærkeste nummer, som derfor er på eksempelbåndet.

Men generelt ligger Brandts tekster langt over gennemsnittet for danske pop-rock tekster, fordi de er så ukunstlede og dog finurlige og så enkle og ægte i skildringen af de store problemer.

I Gaffa fra april 1987 forudgreb en notits Brandts familiefar-image: »Den nystartede Steffen Brandt-fanklub har adressen Guldsmedegade 23 o.g., 8000 C. Kun familiefædre med læderjakke, forbehold og en fortid i amatør fodbold kan opnå medlemskab. Toupé ingen hindring.«

23.3. Coveret:

Billedet (ill. 16) er taget af »fru Brandt«, Jo Dam Kærgaard, og forestiller den lidt ældre rockmusiker (Brandt) i kornmarken med sønnen (Snurre) ved hånden. Fotoets grovkornethed, der tyder på, at det er et almindeligt snapshot, der er forstørret kraftigt op, sammen med det gule, disede lys gør konturerne uskarpe. Billedet, der viser rockmusikerens modsætning, familiefar'en, kan være valgt for at understrege, at sangene er Brandts personlige udtryk. Det faktum, at resten af tv•2 kun optræder på inderposen, understøtter forslaget.



Ill. 16

23.4. Tidens hits:

Mit arkiv udviser også omkring 1988 visse mangler, men det er lykkedes mig at finde denne top-tyve liste over de mest spillede værker i Danmark, excl. biografier og lokalradioer:

I just called to say I love you (Stevie Wonder)

Yesterday (Lennon/McCartney)

Memory, fra musicalen Cats

Så længe jeg lever (John Mogensen)

Papirklip (Kim Larsen)

Matador (Bent Fabricius Bjerre)

My Way (Paul Anka)

Tango Jalousie (Jacob Gade)

Ænglahund (på dansk: himmelhunden, m. Teddy Edelmann, som engang var blandt de allerførste danske rock'n'roll-musikere i bandet *Teddy and Little Freddie and his Rockboys.*)

Smile (Chaplin)

Ballade pour Adeline (Claydermann)

Help me make it through the night (Kris Kristoffersen)

Alley Cat (Bent Fabricius Bjerre)

Nina, kære Nina (John Mogensen)

Alt var kun en drøm (Månestrålen) (Stentoft/Müller)

Rigtige venner (Jodle-Birge Lønquist)

Moon river (Mancini)

Jutlandia (Kim Larsen)

Listen viser, at man åbenbart skal meget længere ned, før man finder danskrockens store navne, hvilket måske er tankevækkende, når man tænker på den store betydning, rockscenen og rockbranchen tillægger sig selv...

24. Stilen og auteur'en

24.1. Auteur'en Brandt:

Orkestret tv•2 har altid været et »stilfuldt« orkester. Midt i teksternes ironi og flertydighed, konceptets tilstedeværelse og hurtige bortgang og den øgede æstetisering, har man ikke været i tvivl om orkestrets identitet. tv•2 har altid haft en genkendelig stil. Igennem hele produktionen løber en rød tråd, som gør, at man til hver en tid - dog ikke altid med lige stor lethed - har kunnet udpege tv•2 i mængden.

Her vil jeg nu kort gennemgå auteur-teorien og dens kritik, baseret på *Anne Jerslev's* gennemgang i bogen *David Lynch i vore øjne*, og Frith's (1981) kommentarer om auteurteori i rockmusk, idet jeg mener, vi nu kender nok til tv•2 og Steffen Brandt, til at kunne forsøge en definition af præmisserne for gruppens stil.

Auteur-teorien, der går ud på undersøge en kunstners (oprindeligt en filminstruktør) *samlede* produktion, fremfor blot et enkelt værk, udspringer af fransk filmkritik, der i 50'erne stod for et opgør med en tradition, der gjorde manuskriptforfatteren vigtigere end instruktøren, og den blev endeligt formuleret af en amerikansk filmkritiker ved navn *Andrew Sarris*, som i 1962 offentliggjorde artiklen *Notes on the Auteur Theory*. Sarris definerede auteur'en som

»...den, der besidder en teknisk kompetence, hos hvem man kan genkende en personlig stil, og hos hvem en "indre mening" giver sig til kende. Ikke forstået som en holdning eller et livssyn men "noget" som er resultatet af spændingerne mellem instruktørens personlighed og hans materiale.« (David Lynch i vore øjne, s. 14)

Teoriens evne til at se udover det umiddelbart foreliggende materiale i enkeltværket, og dermed også udover eventuelle genremæssige kliché'er gjorde den velegnet i forbindelse med analyser af Hollywoods produkter, og teorien stod dermed for starten på opløsningen af grænser mellem fin- og massekultur. Der bliver altså et skel mellem auteuren, som kan udtrykke sig kunstnerisk og visionært og iscenesætteren, der »blot« konkretiserer/visualiserer en foreliggende tekst.

Auteur-kritikeren er den, der udfinder og opregner de tilfælde, hvor instruktørens personlighed, hans stil, viser sig i værkerne. Dermed bliver teorien »et redskab til kvalitetsbedømmelse«.

Kritikken af auteur-teorien har selvfølgelig gået på, at den er så personfikeret, og at der ligger en »genforestilling« bag den. F.eks. mente 70'er-filmteoretikeren *Peter Wollen*, med strukturalismen i hånd, at det interessante var at udfinde det samlede værks »fælles tekstlige strukturer, den mytiske organisering af filmenes underliggende betydning«, men at det i princippet var ligegyldigt, *hvem* der havde skabt disse sammenhænge.

Og senere, sidst i 70'erne, sagde man, at instruktøren blot samlede alle de i samfundet eksisterende forskellige kulturelle og ideologiske »fortællinger« til et »modsætningsfyldt aftryk af alle de sprog, hvorigennem ideologien taler«, og altså ikke selv havde direkte indflydelse, men blot var et slags 'tidens redskab'.

Den postmoderne tekstopfattelse støtter denne afvisning af auteur-teorien, idet den ser værket opstået af materiale fra det kulturelle skatkammer,

som alle har adgang til. Originalitetskravet er dermed opløst, og den klassiske auteur-teori ville kalde den postmoderne instruktør for en simpel iscenesætter.

Jerslev viser imidlertid, at den postmoderne tekstopfattelse også har lighedstræk med auteur-teorien, nemlig dens interesse for *stil*.

«Under alle omstændigheder konstruerer man som analytiker et *œuvre* ud af filmene. Ens præmis er en forestilling om en række film, der adskiller sig fra andre alene ved at være sat i scene af samme instruktør, og som indbyrdes er bundet sammen af et eller andet fælles - det analysen interesserer sig for. For ellers kunne man jo nøjes med at forholde sig til én enkelt film. På én gang bliver den enkelte film set som et afgrænset værk og som en del af dét samlede *œuvre*, som det er en del af og får tilført betydning fra på samme tid. Det enkelte værk er mere end sig selv, og det samlede *œuvre* mere end summen af enkeltværker.» (David Lynch i vore øjne, s. 16)

Derfor kan et 'mindre' værk øge sin betydning når det ses som en del af det samlede værk.

Auteur-teorien er altså ikke en uproblematisk størrelse, og den har måttet tage nogen drøje hug. Imidlertid mener jeg ikke, at det er svært at se, at musikforskere gør utrolig meget brug af auteur-teorien i den udformning, som den har i ovenstående Jerslev-citat. I hele gennemgangen vil man let kunne udskifte den filmiske terminologi med en musikalsk, og se hvorledes det falder i hak med en musikforståelse, der dels peger tilbage på en romantisk kunstneropfattelse, således som den traditionelle klassiske musikanalyse, der også inddrager kunstnerens liv, levned og ydre omstændigheder som betydende for værket, - dels peger på den måde, som man snakker om rock-musik på, nemlig også meget stil- og personorienteret. I tressernes og halvfjerdsernes kritiske perioder betragtede man ganske vist musikerne og deres musik som bærere af en samfundskritik, der satte personerne i baggrunden. Men måden, rocken er blevet behandlet på, analytisk og historisk, er og bliver præget af en uudviskelig interesse for personer; musikere, sangskrivere, etc. Ord og vendinger som 'at have store forventninger til den næste plade' er jo netop udtryk for, at man betragter den enkelte gruppe eller kunstners værk som en samlet helhed, hvori man kan se en udvikling afspejlet, hvad enten den er samfundsmæssig eller personlig, eller måske begge dele. Derfor mener jeg sagtens, at man kan anvende auteur-begrebet indenfor rockmusikken. Problemet er bare at finde ud af *hvem* i det store produktionsapparat, som er auteur'en!

Nu om dage er det accepteret at betragte rock som en *kunst*. Frith (1981) opstiller to problemer for analysen af rock som kunst, der også inddrager auteur-teori. For det første har rocken stadig en underholdningsmæssig værdi. Kunst er kendetegnet ved, at det kræver en aktiv bearbejdning fra publikums side, og det siger sig selv, at indenfor visse genrer af musik, f.eks. dansktop, er der overhovedet ikke tale om, at der er mulighed for nogen bearbejdning. Musikken fiser populært sagt ind ad det ene øre og ud ad det andet. I halvfjerdserne blev rock-musikken, som beskrevet tidligere, mere kompliceret og virtuos, netop for at imødekomme et ønske om at kunne forholde sig intellektuelt til rock. I halvfjerdserne var rocken som stilart kun lige fyldt tyve, men idag har den rundet de fyrre. Den har altså været en del af folks bevidsthed i dobbelt så lang tid, og det er jo et faktum, at øvelse gør mester. Derfor er folk, hvad enten de kan forholde sig kritisk, analyserende eller perspektiverende til musikken, *vænnet* til den, og kan sagtens fælde kvalitetsdomme over musik. Man skal ikke, som dansktoppen gør, undervurdere sit publikum, for selv om

det ikke kan sætte ord på, så ved det godt, når det bliver snydt... måske. Det er en af Brandts store evner. Forfatteren *Per Højholt* siger om hans tekster:

»Disse tekster er lavet af en mand, der ikke drømmer om, at hans publikum skulle være mindre intelligent end han selv, og hvor modnere [end det unge publikum, HSN] folk tror noget andet, så er det *deres* fordom.« (Jyllandsposten, 13.2.94)

Det andet problem ved at se rock som kunst snuste vi til ovenfor, hvor jeg sagde, at problemet var at finde auteuren i produktionsapparatet:

»...rock music, like other works of art in an age of mechanical reproduction, is not made by individual creators communicating directly to an audience - record-making depends on a complex structure of people and machines. Rock critics have had to establish their own version of *auteur* theory. Jon Landau, for example, claims that "the criterion of art in rock is the capacity of the musician to create a personal, almost private, universe and to express it fully." The rock *auteur* (who may be writer, singer, producer [...]) creates the music; everyone else engaged in record-making is simply part of the means of communication. For many fans it was this sense of individual creation that first distinguished rock from other forms of mass music - the fact that the Beatles wrote their own songs freed them from Tin Pan Alley ideologically as well as economically, and by the 1970s it had become routine to equate art with personal confession. Self-consciousness became the measure of a record's artistic status; frankness, musical wit, the use of irony and paradox were musicians' artistic insignia - it was such self-commentary that revealed the *auteur* within the machine. The skilled listener was the one who could recognize the artist despite the commercial trappings, this became the professional job of record reviewers.« (Sound Effects, s. 52)

Frith har vist selv lidt problemer med definitionerne, for strukturen i produktionen af rock kan være temmelig udviklet. Komponist og tekstforfatter behøver ikke at være samme person, og de behøver ikke at have noget med udførelsen at gøre. Studiemusikere er ligeglade med det færdige resultat, men overlader det til produceren, der igen overlader det til teknikeren at få indspillet musikken. I tv•2's tilfælde er sangskriver og komponist, forsanger og keyboardspiller én og samme mand, Brandt. I forberedelsesfasen præsenterer han nummeret for gruppen, der så arrangerer og ændrer og tilpasser det indtil alle er tilfredse, men tilgæld blander de sig ikke i teksterne. I studiet skal produceren så forsøge at trække konturerne i bandets idéer op, så de står tydeligst frem, men han kan også trække i helt andre retninger. Vi så specielt på Nærmest lykkelig, hvorledes de vekslende producere havde haft stor betydning for pladens musikalske udtryk.

Men selvom alle de involverede kan forme, farve og påvirke musikken med deres specielle evner; selvom Lerchenfeldt kan siges at være gruppens guitar-auteur, fordi han har en genkendelig stil, ligesom iøvrigt også Gaul og Olesen, så er der dog overordnet set ingen tvivl om, at tv•2's auteur er Steffen Brandt, og at han er det først og fremmest i kraft af to ting: Sin stemme og sine tekster.

Jeg har tidligere forsøgt at skitsere Brandts måde at skrue sange sammen på, musikalsk set. Hans evne var altså, at han benytter traditionelle genrelementer en rytmisk stilpluralisme, rock, blues, pop, funk, etc., med en drejning, specielt i harmonikken, der hele tiden giver musikken et overraskelsesmoment. Det kunne være fint med nogle eksempler, men der er ikke nogen linie i måden. Det er snarere det, at medmusikanterne har vænnet sig til overraskelser-

ne, der derfor ikke længere er overraskelser, og spiller dem med selvfølgelig autoritet, der gør, at man slet ikke tænker over de mystiske akkordprogressioner.

Det rytmiske instrumentarium, bas, trommer, guitar, keyboards, mv. er præget af standardisering. Selvom man kan kombinere eksempelvis elguitaren med et utal af forskellige forstærkere, højttalere og effektpedaler, og spille med sine egne fraseringer og vendinger, sin egen lyd og sin egen stil, så er elguitaren altid genkendelig og forlenet med, hvad man kunne kalde 'myten' eller 'idéen' om elguitaren. Med bas og trommer bliver slægtsskabet tværs over rockens udøvere endnu mere udpræget. En bas lyder stort set altid som en bas.

Den menneskelige stemme er selvfølgelig også altid til at kende eller definere som netop en menneskelig stemme, men det menneskelige øre er skabt til at differentiere uendelig små marginaler i menneskelig lydgiven, så vi selv i en radiotelefons skrattende forbindelse kan genkende moders stemme!

Jo mere trænet en stemme bliver, des mindre særpræg har den. Det er f.eks. ikke nemt at adskille og genkende stemmerne i et pigekor, men det er nemt at genkende Brandts vokal på en tv•2 plade. Han er da gennem årene blevet 'bedre' til at synge. Rutine er ikke det samme som træning, men jeg tror nu mere det ligger i, at han har fået mere selvtillid, eller som Bille (1988) skrev:

»Denne anti-sanger begyndte at synge rigtigt med fraseringer og det hele på LP'en En Dejlig Torsdag - måske fordi han begyndte at tro på en fremtid for bekendt-eren Steffen Brandt på bekostning af iagttageren af samme navn.« (Sådansk, s. 107)

Steffen Brandt har en *personlig* vokal, og det er hans styrke. Der er ingen raffinementer og man bliver ikke imponeret af hans sangteknik, udover evnen til at fastholde det personlige udtryk både i stille og voldsomme sange.

Hvis man gjorde som den amerikanske sanger, sangskriver og filmmand, *David Byrne* fra den navnkundige artrock-gruppe *Talking Heads*, og tog en stak avisudklip, kom dem i en pose, rystede, og tog dem ud igen og lagde dem op i tilfældig rækkefølge, krydrede med lidt ironi og distance, kunne man måske - hvis man var ligeså heldig som aben, der tilfældigvis skriver Biblen på skrivemaskine - få en Brandt-tekst ud af det (Byrne fik en film ud af det, men den er nu heller ikke helt almindelig). Brandt selv ser tv-avisen og kikker dybt i sig selv. Teksterne er vigtige for vores opfattelse af musikken. Det er svært at forholde sig til rock på et fremmed sprog, fordi rockens oprindelige kvaliteter, energien og oprøret, er tonet væk. Man kan heller ikke adskille tekst og musik, som Giertsen (1982) gjorde det i bogen *Vinyllyrik*. Der skal, med Højholts ord, »være plads til musikken, musik og tekst skal glide sammen«. Frith (1981) skriver om tekstens forskellige virkninger på rytmisk musik, og kommer med et eksempel, som er utrolig lig Brandts evner:

»Our response to songs is determined in part by our assumptions about their performers, and one function of lyrics is to meet these assumptions. Punk language was used to establish the fact that its users were punks - incoherent, vulgar, annoyed - just as literary language marked its users as poets. Singer/songwriters defined their "honesty" in the language of confession. And all pop performance rests on a series of frauds: show-biz stars fake sincerity, rock poets fake intimacy, everyone fakes an image and a voice. the gap between the appearance and the reality of a performance is the source of pop lyricists' central tool - irony - and of their central verbal device - banality. It is in this gap that skilled song interpreters work, bringing a personal intensity to all-purpose phrases; and it is here as well that listeners work, applying the words to their own si-

tuations. The most exhilarating pop writers can create for us unexpected twists out of the expected set or words.

This was the point missed in the poetry-of-rock discussions, which took for granted that poetic language [...] was more meaningful than the commonplaces of day-to-day pop. Bob Dylan himself reputedly called *Smokey Robinson* "America's greatest living poet," but few of his fans stopped to wonder why. Robinson's skill was to give new life to old saws. He used unexpected juxtapositions of image and phrase, self-conscious puns and metaphors: "What's so good about good-bye," "The hunter gets captured by the game," "The love I saw in you was just a mirage." He took dull, public words - "I second that emotion," "Shop around" - and gave them romantic fervour.« (Sound Effects, s. 36)

Brandt mestrer netop at ironisere over banaliteterne, at lege med sprogets klichéer så klichéerne udstilles og at aflevere teksterne med en sådan personlig intensitet, at publikum tager dem til sig som sine egne, ærlige og ægte følelser. En rock-tekst kan selvfølgelig ikke løse vores problemer, men vi kender vel alle oplevelsen af, at en sang synes at beskrive lige præcis vores problemer og dermed giver en lettelse, fordi man så ikke er den eneste, der har det ad helvede til.

Steffen Brandt har beskrevet, iagttaget og videregivet sine erfaringer og oplevelser, rettet både ud til publikum og ind til sig selv, og han har gjort det i et sprog, som har tiltalt den danske humor og jordbundethed. Og jeg synes Per Højholt har ret:

»Når man læser tv•2's tekster kan man godt blive helt stolt: Tænk, at vi har et miljø, der kan bære så intelligente tekster frem, tænk, at den skide ungdom uden at blinke tager sådanne tekster til sig, det er da flot! Kigger man efter fornyelse, så ser man som sædvanlig, at netop fornyelse ikke er noget, som denne gruppe planlægger eller er plaget af. Fornyselsen gror man sig til, simpelthen, og man gør det ved at holde et vågent øje med det, vi har vænnet os til at kalde samfundet. Al krampagtighed forsvinder derved fra fornyelsen, den gror frem, så den ligner natur, men den er en stadig agtpågivenhed, en stadig væren i live som sig selv, sådan som det har været gruppens kendetegn snart længe.« (Jyllandsposten, 13.2.94)

25. Vi bli'r alligevel aldrig voksne

Måske var vi endelig ved at blive voksne, siden vi havde så travlt med at demontere det på vores næste udspil fra 1990. I hvert fald fortsatte vi med at arbejde med forskellige producere på albummet Vi blir alligevel aldrig voksne. På nummeret Jeg Vil Ha Dig skulle vi bruge noget kor, og det lykkedes os at lokke et stort udenlandsk og meget Indre Missionsk gospelkor til at kigge forbi studiet. For at vise vores gode vilje ryddede vi alt, hvad der kunne minde om rockmusikeres udskejelser af vejen. Efter et par timer med gode miner til slet spil fulgte vi høfligt de unge mennesker til ders ventende bus. Bagagerummet blev åbnet og ud væltede det med tomme ølflasker. Her lærte vi, hvad vi havde på fornemmelsen måtte være det 11. bud: Hvis man ved hvad man gør, behøver man ikke retfærdiggøre sig. (Fra covernoter til Greatest, De Unge År)

25.1. En typisk LP:

tv•2 træder ind i deres andet årti med LP'en *Vi Bli'r Alligevel Aldrig Voksne*, som jeg altså mener på flere måder er en »typisk« plade, udfra hvad jeg i sidste kapitel skrev om tv•2's stil og udvikling.

Pladen er, som den foregående, indspillet i Feedback i Århus og i Werners i København, og man har atter anvendt forskellige producere. Hvis man sammenligner gengangernes nye numre, kan man sagtens fornemme de respektive produceres stil, som videreføres her: Michael Bruun har som sædvanligt fået tildelt de enkle, redelige lige-ud rocknumre, som kræver en lyd, der giver fremdrift og *drive*. Dog kan man på nummeret *Romeos Lykkelige Dag* lytte til noget, der lyder mere som et Lars Hug-nummer end et tv•2 nummer. Det skyldes tre ting i lyden: Vigtigst den temaspillende harmonika, et instrument som ofte høre på Hugs plader, som også de akustiske rytmeguitarer. Sidst men ikke mindst synger Brandt med fraseringer med falset-knæk alá Hug. Jeg skal ikke gøre mig klog på hvorfor, men det er da meget pudsigt. Hør nummeret på eksemplbåndet.

Søren Wolff giver tv•2 et lettere, mere letbenet udtryk med mere luft i specielt den rytmiske del. Gruppen har overvundet sin skræk for Greg Walsh's store popapparat og ladet ham producere tre sange, som alle genkalder lyden fra Rigtige Mænd og En Dejlig Torsdag. Thomas Helmig, som ifølge unavngiven kilde (jeg ved, hvem det er, men jeg si'r det ikke!) skulle være en klodsmajor til det tekniske, har produceret en enkelt shuffle-rock-sang⁴⁵ uden at den markerer sig specielt. De for mig ukendte *Bo Holten* og *Lars Overgaard* har hver produceret et nummer. Bo Holtens er det mest spændende, *Kald så på Din Kæreste*, idet der bruges akustiske strygere og blæsere på nærmest Beatles-agtig manér. Det mest interessante samarbejde er dog med svenskeren *Anders Glenmark*, som har produceret pladens to rock-ballader, *Baby Blue* og *Stjernen over Bjerringbro*. Han bringer rytmeboksen tilbage i tv•2-lyden på en diskret måde, der skaber stærke dynamiske spændinger, specielt i *Baby Blue*, som findes på eksemplbåndet. Han fremhæver Brandts vokal, sjovt nok ikke ved at tilføje godt med effekter, men tværtimod ved at udnytte samme teknik, som jeg viste i nummeret *Fantastiske Toyota*, hvor rumklangen kommer og går. Når stemmen fratages alt klang fremstår den helt nærværende og det trækker historien fra pladen ind i stuen.

Per Leth-Nissen har igen stået for demoindelektionerne.

Pladen gør, som forgængererne rigeligt brug af gæstemusikere, specielt kor og blæsere, men også en strygergruppe deltager.

På kor medvirker bl.a. så forskellige mennesker som *Ivan Pedersen*, *Anne Herdorf*, *Hanne Boel*, *Johs. Stærk*, *Thomas Helmig* og vores egen *Jens Johansen*. Blandt strygerne finder vi bl.a. *John von Daler*.

Den musikalske udvikling i pladen består af to ting: Anders Glenmarks diskrete og afdæmpede produktioner med brug af synths og rytmeboks peger frem mod den pop-lyd, der i 90'erne er blevet så populær og netop introduceredes af svenskerne, f.eks. *Lisa Nilsson*, som hittede alvorligt i '93 med *Himlen Runt Hörnet*, og nu bruges af alt fra *Lis Sørensen* til *Søs Fenger*, men sjovt nok, som vi skal se, ikke længere af tv•2 selv.

⁴⁵ Shuffle vil sige en lidt mere synkoperet swing-rytme.

Rejsen til Rio står for det andet udviklingstrend, som til gengæld er fulgt op senere. Versenes rap-agtige syngemåde trækker tilbage til Popmusikerens Vise, Vil Du Danse Med Mig, Rigtige Mænd, etc. Nummeret er i det såkaldte *dance-beat* og med *acid-hihat*, begge to rytmiske elementer, der indskrives sig i hip-hop-verdenen, som jo er en udpræget ungdomskultur. Med video'en til dette nummer deklamerede tv•2 da også med sædvanlig medietække, at nu var Danmarks Kedeligste Orkester begyndt at danse!

25.2. Tematik:

Brandt kører stadig rundt i det evindelige parforholds problemer, og man kan i hvert fald roligt hævde, at teksterne er typiske for de sidste mange tv•2-plader. Måske endda lidt for typiske. Brandt har valgt *Romeo og Julie* som navne på hovedpersonerne i nogle af parforholdshistorierne, men benytter også stadig jeg-formen. I sangen *Historien er slut* tager Brandt afsked med »århundredets kedeligste årti«, og det er ikke lyse visioner han fremmaner:

»Jeg så i avisen at historien er slut / alle tanker er tænkt, også dem der var forbudt / den vestlige verden har sejret sig ihjel / på idéen om at alle skal klare sig selv / Selv russerne er gået ned med flaget / lige der hvor Stalin ligger begravet / det er et spørgsmål om tid, ja det er lige før / den tredje verden står og banker på din dør«

25.3. Coveret:

I sin klassiske filmparodi på *Hitler* og nazismen fra 1940, *The great Dictator*, danser *Chaplin* i filmens geniale hovedscene ballet med en ballon, der forestiller jordkloden. Omslaget (ill. 17) er selvfølgelig en parafrase hertil, og dermed en kommentar til de problemer verden står overfor efter omvæltningerne, men det er også en konkretisering af titlen, der siger, at tv•2 stadig væk har et barnligt, åbent og modtageligt sind. Derfor leger de.



Ill. 17

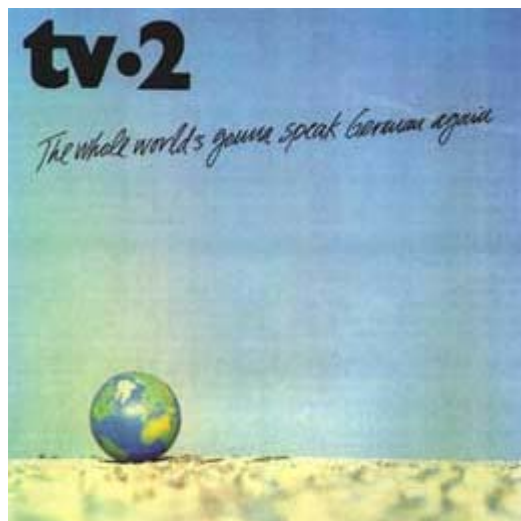
Inderposen er imidlertid knap så barnlig. Der er pladens tematik om kønnes kamp for at finde ud af det sammen illustreret ved et maleri af Jo Dam Kærgaard, der forestiller det, det i bund og grund åbenbart drejer sig om, nemlig - og undskyld - : pik og patter. Derfor er illustrationen bortcensureret fra denne opgave...! I 1987 sagde Brandt i *Alt for Damerne*:

»Der er ingenting som kvinder, der kan redde en dag. Når alt kommer til alt, er det med kvinderne det eneste, der foregår oppe i hovedet på mændene.«

25.4. Det kuriøse hjørne:

Samtidig med LP'en udkom en singleplade produceret af Greg Walsh med den provokerende titel *The Whole World's Gonna Speak German Again*. Sangen genopliver minder fra Verden er Vidunderlig og Toyota-pladen (og Taurus), hvor Brandt yndede at vrøvle sig igennem tyske tekster. Rytmikken er tung og march-agtig, synthesizerne hviner og banker som luftværnssirener og maskiner, og koret sætter ind med disco-vulgære gentagelser af titlen. Teksten siger noget i retning af:

»Ich bin, du bist, er, sie, es ist, ein Mann, ein Mädchen, ein Neuropist. Wir sind, Ihr seid und sie sie sind, ein was, ein wo, warum, wohin, I don't know where and I don't know when, the whole world's gonna speak german again.«



Ill. 18

Tysk genforening og unionstanker har givet tv•2 trang til dette skarpe manifest. Det er da sjovt, men det er også skrappe sager, og man kan nemt forestille sig, hvorfor nummeret ikke kom på LP'en og hvorfor det blev tiet ihjel i specielt den borgerlige presse. Jeg blev så glad, da singlen kom, for her var da endelig nogen, der turde sige deres mening for egen risiko, og nummeret er på eksemplarbåndet. På coveret (ill. 18) ligger kloballonens ensom hen; legen er forbi...

25.5. Tidens hits:

Kim Larsen: Kielgasten, 1989
 Gnags: Mr. Swing King, 1989
 Hanne Boel: Dark Passion
 De nattergale: Det ka' jo aldri' gå værre end hiel gal'
 Dodo and the dodo's, 3
 Thomas Helmig: Løvens hjerte
 C.V. Jørgensen: I det muntre hjørne
 Poul Krebs: Fri som et forår
 Moonjam: Bag de blå bjerge
 Sko/Torp: On a long lonely night

Listen taler et tydeligt sprog om, at det var småt med de nye bands' succes. Sko/Torp var rutinerede folk, der fik et gennembrud med deres vestkyst-amerikanske country-pop indspillet med svenske musikere (der var Sverige igen...), og blev sommerens landeplage.

26. Slaraffenland

Nogen gange foregår der de mærkeligste ting inde i hovedet på os rockmusikere. Pludselig kan der f.eks. opstå et behov for at markere at det er os der sætter dagsordenen, og ikke den branche vi er en del af. Efter 10 år som orkester, på vej mod den 10. LP burde vi have vidst bedre; man kan ikke bare uden videre gå tilbage til et udgangspunkt, man selv har været med til at flytte. Men prøves skulle det, og med Werners Mobil Studie indspillede vi så autentiske steder som i et øvelokale, et sommerhus og en sjaskvåd bjergskråning i Toscana. Det blev til LP'en Slaraffenland, elsket af mange og hadet af endnu flere. Vi lærte at i nogle situationer må en mand gøre, hvad en mand må gøre. Og så i øvrigt ta' balladen bagefter. (Fra covernoter til Greatest, De Unge År)

26.1. Lyden:

I indspilningsprocessen søges nye veje, idet man med et mobilstudie indspiller i et sommerhus i Italien og ved Begtrupvig Strand, og mixet i eget *Have a Cigar Studio* i baghaven til Brandts lejlighed på Sjællandsgade i Århus. Idéen er at forlade den store, komplicerede studieteknik og nå et mere umiddelbart udtryk, et ønske, der iøvrigt blev udtrykt allerede i forbindelse med udgivelsen af live-LP'en *Fri Som Fuglen* fra 1987, der også indspillede på minimalt gear. Pladen har da også et lidt friskere og mere legende afsæt end de tre forrige albums. Den blev af kritikken beskyldt for ikke at være gennemarbejdet og ordentligt produceret. Den er produceret af tv•2 selv og deres faste tekniker, Henrik Nilsson, som også spiller hammond og keyboard live og i studiet, men der er altså ikke denne gang brugt kendte, velrenommerede producere, og sikkert er det i hvert fald, at nogle af numrene, f.eks. det tunge rock-nummer *Tal Til Mig* bærer præg af en primitiv, live-i-studiet-indspilning. Andre numre har samme præg, men de er bagefter tilført ekstra instrumenter, kor, blæsere, mv., de såkaldte *overdubs*. Siden Johs. Stærk i '87 begyndte at synge kor »på alt hvad der rørte sig« er korarbejdet blevet næsten overvældende i sin gennemarrangerethed. På de foregående plader har lyden kunnet bære, men med en grundlyd, der lige mangler den sidste gennemslagskraft, virker numrene overlæssede. Det harmonerer heller ikke med tanken om enkelhed, når man også inddrager The Århus Horns, som endelig får lov til at medvirke på en studieplade.

Den svenske pop-lyd findes også her i sange som *Tumpernes Park*, *Sex kan osse være sjovt* og *Alt hvad du ønsker*. Den er endda med på noderne ved dens brug af rytmeguitar med *wah-wah-pedal*. Country-rocken som introduceredes med *Alt Hvad Hun Ville Var At Danse*, er næsten rendyrket med slide- og twang-guitar i nummeret *Shit*, som kan høres på eksempelbåndet. Der er også de langsomme, dynamisk opbyggede rock-ballader i *Mean Blues* og *Kedelig Historie*, og i det hele taget er pladen ikke kompositionsmæssigt udviklet i forhold til forgængerne. Det ligger i lyden, som ikke altid er lige god, men f.eks. i et

nummer som *Shit* synes jeg, at man kan fornemme en umiddelbarhed og næsten live-agtig energi, som ikke er at kimse ad.

Et eller andet sted ligger der også noget tresseragtigt i pladens lyd. Jeg mener, at det specielt er korarrangementer alá Beatles og brugen af tresserinstrumenter som citar og wah-wah-guitar, der giver virkningen. Ja, der er såmænd også *phaser* på udfadningen af *Kedelig Historie*.

26.2. Tematik:

Jeg vil nødig gentage mig selv, og derfor er det svært at sige noget om teksterne på *Slaraffenland*. Parforholdsproblemer og let samfundsrevsen som sædvanlig. Dog vil jeg fremhæve *Sex Kan Osse Være Sjøv* (også på eksempelbåndet) og *Shit*, som bringer den direkte humor tilbage i Brandts tekster, hvilket er meget befriende.

26.3. Coveret:

Blev pladen ikke den jubilæumsfest, man kunne have ønsket sig for tv•2, i anmeldere og publikums øjne, så holdt tv•2 i det mindste selv festen for LP nummer ti... på omslaget (ill. 19) og inderposen (ill. 20):



Ill. 19

Vi ser tv•2 i et kalejdoskopisk overflødigshorn af frugt og frække spillekort, udklædt i noget mærkværdigt tresser-flipper-udkrads af måske indisk oprindelse. Var *En Dejlige Historie* en pendant til Beatles' *White Album*, så er *Slaraffenland* det til *Sgt. Pepper*-LP'en. Brandt sidder med et andet tressersymbol, nemlig en citar, som han faktisk også benytter på et nummer. Olesen står - med himmelvendte øjne - med en pattegris og en kanarie i bur i favnen og *Lerchenfeldt* er naturligvis udstyret med en høne. I luften svæver en Nilfiskstøvsuger af ældre model. Jeg vil nødig begive mig ud i en tolkning af det enkelte billede, uden først at se på de andre. På inderposen ser vi - i samme

frugtramme - orkestret i dets traditionelle uniformering, jeans og læderjakker, men stadig med hønen og grisen foran. På den anden side er gruppen anbragt i en kæmpe opstilling af legetøj, og på coverets bagside står gruppen pænt smilende i jakkesæt, men grisen og hønen er alligevel med.



III. 20

Temaet er udvikling: De legende ynglinge blandt legetøjet, gående over en ungdom i tresserne til de pæne rockmusikere i firserne til de modne mænd i jakkesæt i halvfemserne.

26.4. Tidens hits:

Sommerens landeplage var Shu-Bi-Dua's version af *Miriam Makeba's Click Song*, som på dansk hed *Sex-chikane*.

27. Greatest, De Unge År

27.1. Udvalget:

I 1992 udsendte tv•2 intet mindre end en 3-dobbelt opsamlingsplade, der rekapitulerede gruppens produktion siden 1981. Der er hele 36 numre, men der er klar overvægt i udvalget fra *Rigtige Mænd* og *Nærmest Lykkelig*, begge med 6 numre, mod kun ét fra *Toyota-pladen*, som ovenikøbet har fået genindsunget vokalen. Enkelte af numrene præsenteres i maxisingle-version og atter enkelte i nye live-udgaver. Der er næsten to-en-halv times musik sammenlagt, og man får et godt indtryk af tv•2's udvikling. Det må nu også være dejligt at arbejde med at samle numre sammen til en greatest hits-plade, når så mange numre er så gode... På coveret (ill. 21) ses de unge mænd, der er blevet lidt ældre, i afslappet slentretur ned ad en gade i en mindre by. Billedet signalerer sympati, jordbundethed, anti-stjernenykker og afslappethed. Og det er netop

det image, tv•2 gerne vil fremstå med, for det appellerer nemlig til en langt bredere befolkningsgruppe.

28. Krisen i dansk rock

28.1. Indledning:



Ill. 21

Man plejer at sige, at bønder altid klager sig, selvom det i virkeligheden går meget godt. Gentagne gange siden 1978 har pladebranchen klaget sig på tilsvarende vis og altid med den begrundelse, at salget stagnerer. Den industri, som var så hurtig til at score kassen på ungdommelige socialisationsprocesser i tiden efter anden verdenskrig og derefter har udviklet sig eksplosivt, og som idag har så travlt med at brokke sig, bærer måske selv lidt af skylden. I det følgende vil jeg snakke lidt om krisen, årsagerne og vejen frem.

28.2. Lidt branche-historie:

Vi har hørt om, hvordan LP'en og singlepladen, og Hollywoods sammenkædning med musikindustrien efter anden verdenskrig, sammen med fremkomsten af en ny ungdomskultur med rock'n'roll som emblem, skabte eksplosiv vækst i pladeindustrien. Musikken flyttedes ud af de miljøer den var opstået i, og branchen behovsanalyserede og lagde strategier:

»Rock, the music of the Sixties, was a music of spontaneity. It was a folk music - it was listened to and made by the same group of people. It did not come out of a New York office building where people sit and write what they think other people want to hear. It came from the life experiences of the artists and their interaction with an audience that was roughly the same age. *As that spontaneity and creativity have become more stylized and analyzed and structured, it has become easier for businessmen and behind-the-scenes manipulators to structure their approach to merchandising music.* The process of creating stars has become a routine and a formula as dry as an equation.« (Jon Landau, i *It's too late to stop now*, cit. i *Sound Effects*, s. 41, min kursivering)

Gennem tressernes velstandsperiode fortsatte væksten med Beatles og beat, og nåede sit højdepunkt i 1978, skubbet frem af discobølgen.

Herefter stagnerede væksten og pladeselskaberne holdt op med at spekulere på, hvilket metal, der kom efter plutonium (Frith 1981, s. 152). Stagnationen, der i første omgang strækker sig over ca. fem år, altså til ca. 1983, skyldes at den primære målgruppe, de unge, bliver mindre, at branchen har fortsat sin vækst trods en faldende tendens og derfor er overdimensioneret, og at forbrugerne bliver stadig mere kræsne.

Industrien reagerer ved at fusionere: store køber mindre, og kan centralisere produktionen og drage økonomisk fordel af stordriften. Endvidere sikrer man sig øget kontrol over markedselementerne ved at opnå interesser både i musikproduktionen (studier) og i salgsdelen (pladeforretninger). Derudover satser man mere på få store produktioner i stedet for mange små.

I 1985 hittede bl.a. tv•2 med Rigtige Mænd, men der var allerede dengang nogen, der så grund til at advare:

»Gennem de sidste 15 år (1970-85, HSN) har "professionalisering" og "øget kommerciel bevidsthed" været vigtige kodeord i udviklingen af det århusianske rockmiljø og er en del af baggrunden for den aktuelle succes. For de garvede rockveteraner udgør det et foreløbigt slutpunkt på en lang musikalsk og personlig modningsproces og afspejler erfaringer, som er høstet ved sejt slid. Men succes'en rummer et faremoment, fordi accepten af branchens vilkår - firkantet sagt - sætter popularitet over nytænkning og eksperimenter. I forvejen kan pladeselskabernes lyst til risikofyldte udgivelser ligge et meget lille sted. I den sammenhæng er det danske plademarked specielt vanskeligt at håndtere, fordi det er så lille. Der er rent faktisk kun plads til et begrænset antal orkestre og solister i stjerne-kategorien med et salg på 100.000 LP'er og derover, og pladepublikummet er lunefuldt, advarer Lars Muhl. "Tag f.eks. TV 2, som har nogle helt klare budskaber, måske gider folk ikke høre dem om et år. Ingen ved, hvornår de får kniven."« (Regnbuens Endestation, s. 82)

I Danmark øgedes salget gennem firserne. Sidst i årtiet toppede det, hvor de store navne, dansk-rockens veteraner som Gnags, Anne Linnet og Sanne Salomonsen, men også nye folk som Thomas Helmig og Dodo and the Dodo's, let solgte over 100.000 stk. Og det var to år efter, at branchen klagede sin nød endnu engang og i '87 sagde, at rocken rallede.

På dette tidspunkt skrev *Per Reinholdt Nielsen* i *Gaffa* om rockens ændrede position i 80'erne:

»Rockmusikken er blevet mainstream. Rock har været 80'ernes populærmusik [...] og rockmusikere som Bruce Springsteen kan i solgte enheder nemt måle sig med et popprodukt som Bros. I 60'erne var Rolling Stones en rocksucces med et LP-salg på 100.000. Idag måler man rocksucces i millioner. Rockmusik er gået fra hippiebevægelse over nichegenrer til mega-accepteret mainstream og er blevet til en investeringssikker industri. 80'erne har derfor vist de store rockpladeselskaber som nogle meget velfungerende virksomheder. Før i tiden udsendte man ti plader og håbede på at én af dem ville hitte. Idag er promotion-budgettet, indspilningsomkostninger og driftsudgifter så store, at hver af pladerne med betegnelsen højeste prioritet *skal* blive hits. Dem udsender man så til gengæld kun et, to, tre af om året, og de *kan* ikke mislykkes. Megastjernerne [...] er det tydeligste eksempel på, at rockmusikken i 80'erne er blevet en rentabel og velfungerende industri« (Gaffa, 12.93)

Han har ret i sin vurdering af rocken som mainstream, og beskrivelsen af branchens strategier er også korrekt. Men vinden vendte og det blæste op...

28.3. Fusionsenergi:

I firserne sker der tre ting af betydning for specielt den danske pladebranche:

Et broget udbud af små og store pladeselskaber indskrænkes kraftigt. Fusionerne raser og selv et succesfuldt selskab som Genlyd, startet af Gnags, bli-

ver opkøbt af det multinationale BMG. Det er svært at få overblik over fusionerne, men konsekvensen er, at det bliver sværere at være ny musiker med lyst til at lave en plade. De store konservative selskaber har altid overladt risikoen og nytænkningen til små uafhængige selskaber, men overvåger hele tiden processen, således at de, når profitten er blevet tilstrækkelig høj, kan skride ind og overtage stilen/bandet ved hjælp af deres overlegne kapital-muligheder. Det har også på den danske scene betydet en indskrækning af antallet af udgivelser, og specielt af dansk-producerede udgivelser. Efter at tv•2's føste selskab, CBS, overtoges af Sony-koncernen, oprettede CBS-repertoirechefen Jan Degner sammen med Anne Linnet *Pladecompaniet*, som også tog tv•2 med over. Men man kan åbenbart ikke flygte fra sin skæbne. 4. juni i år meddelte Degner at selskabet fusionerede med Sony Music Denmark A/S...

28.4. Compact-disc:

I 1983 lanceredes compact-disc'en, cd'en, der ved hjælp af digital teknologi og laserstråler satte ny standard for den tekniske gengivelse af musik i hi-fi-sammenhæng, og efter en træg start, med høje priser på afspilningsudstyr og cd'er og med megen kritik af den fuldstændig støjfrie lyd, der blev betragtet som steril og kold, boomede cd-markedet i '87, hvor salget oversteg LP-salget. Genudgivelser af gamle vinylplader overført til cd gav mulighed for at sælge den samme musik to gange. Salgssuccesen fik imidlertid ikke priserne til at falde. En cd koster stadig væk tæt på 180 kr., hvilket svarer til næsten det dobbelte af LP's pris sidst i firserne, da en del af luksusafgiften forsvandt. Det er idag billigere at producere cd'er end vinylplader, og den overvejende del af danske udgivelser kommer slet ikke på vinyl. I 1993 afgik singlepladen ved døden, og i verdens største HMV-butik, som ligger i Australien har man ikke kunnet købe vinyl siden starten af 90'erne. Men prisen er altså ikke faldet. I starten lagde man en bevidst prispolitik, der gjorde cd'en mærkbart dyrere end LP'en, fordi man ville betone den store kvalitetsforbedring, cd'en stod for. Men musik er en luksusvare, og med færre penge i hånden i firsernes og 90'ernes krisetider er der pokker til forskel på at betale en »hund« for en LP og næsten 200,- for en cd. Personligt tænker jeg mig da om en ekstra gang, før jeg køber en ny plade (som fra og med 1993 har været cd'er, da mine favoritplader ikke længere importeredes på vinyl og jeg blev tvunget til at købe en cd-afspiller). Sidst i firserne sagde direktør *Steffen Fryland* fra *Polygram* til bladet *Musikbiblioteket*, at »Prisforskellen [mellem LP og cd] opretholder vi kun for at få en ekstra profit. Og folk køber jo cd'erne på trods af den høje pris.« Det er mærkeligt med det katastrofalt faldende salg i 90'erne at den politik holder. De seneste år har været præget af branchens paniske forsøg på at imødegå problemet: De såkaldte kompilers-cd'er har ligget øverst på salgslisterne uafbrudt i et par år. Det er Greatest Hits-opsamlinger, som f.eks. 70'er revival'en med Abba og Boney M., og det er dance- mærkevare- og tema-compilations (Gottlieb 1993). De er blevet promoveret ved intensivt brug af reklamespots i TV2. Man kunne hævde, at man saver den gren over, man selv sidder på, ved at samle enkelte numre på én udgivelse, i stedet for at bevare albummet som den ønskelige form for køberne.

28.5. Der er noget i luften:

I juni 1983 begyndte de første lokalradioer at sende, og da de i 1988 fik tilladelse til reklamefinansiering, blev fårene skilt fra bukkene og der er nu kun seriøse, reklamefinansierede lokal-radioer tilbage. Radioerne trak lyttere til i hobetal, og pladebranchen, som hidtil havde satset ensidigt på Danmarks Radio som stedet for et medietransporteret gennembrud, udnyttede de nye jagtmarker. Duo'en Sko/Torp var i 1990 blandt de første, der markedsførte sig gennem lokalradioerne, som blev overdyngtet med pr-materiale og fik duoen på besøg til interviews, etc., og resultatet udeblev ikke: Duoen solgte 150.000 eksemplarer af debut-albummet, og nu indgår en lokalradio-tur i enhver markedsføring af nye danske rockplader, hvilket selvfølgelig har svækket effekten. Danmarks Radio omstrukturerede pr. 1992 sine programmer, så P3 ikke længe mere sender bredere folkelige programmer i »Hjorting-traditionen« (Bonde, 1992) men en ren musikradio med bl.a. en genkendelig musikflade ved hjælp af rotation af tidens hits.

De æterbårne billedmedier oplevede også en revolution i firserne med MTV, satellitter, parabol, hybridnet og i Danmark åbningen af den anden landsdækkende tv-station, det reklamefinansierede TV2. Den store, multinationale musikindustri konkurrerer om sendetid i f.eks. MTV ved at lancere musikken i video'er, der ofte er lige så dyre som en dansk spillefilm, og det siger sig selv, at dansk musik ikke kan være med her. Specielt ikke med den holdning som både DR og TV2 lægger for dagen når det gælder ny dansk rock. I dag findes der ikke ét eneste fast program i dansk tv, der behandler den danske rock seriøst. De store på scenen er henvist til gæsteoptrædender i talk-shows og underholdningsprogrammer, mens de mindre og nye folk ikke har nogen muligheder.

28.6. Jeg ved ikke, hvad:

Den rivende teknologiske udvikling har medført, at man nu kan indspille i høj kvalitet udenfor millionstudierne. Det er blevet moderne, men sikkert også en varig tendens, at indspille musikken, der hvor den bliver til, dvs. i øvelokaler, sommerhuse og i hjemmestudiet. Det kan gøres for en brøkdel af de hidtidige omkostninger; det der stadig koster penge er cd-fremstillingen og distributionen og markedsføringen. Branchen har vist endnu ikke fattet, at vejen frem er tilbage; forstået på den måde, at da de krav, som den internationale medie-verden opstiller for rocken, alligevel ikke har økonomisk grundlag i et lille land som Danmark, må man tilbage til en simplere struktur. Det er et faktum, at der i dag, takket være dels velfærdssamfundets satsning på kulturelle værdier og den deraf følgende opblomstring af musikskoler, ungdomsklubber, etc., dels bedre økonomiske muligheder (en elguitar er billig), - er flere unge, der spiller rock end nogensinde før i rockens historie. Der er et kæmpe kontingent af fremadstræbende unge stjernefrø, hvilket også afspejles i de seneste års fremkomst af helt unge orkestre, eksempelvis *Dizzy Mizz Lizzy*, hvis tre medlemmer nærmer sig de tyve. Det betyder, at det er blevet - om muligt - endnu sværere at nå til tops på rockscenen; ja, faktisk så svært, at man godt kan holde op med at betragte det som en mulighed, overhovedet.

Hvis industrien følte et ansvar og levede op til det, så situationen sikkert anderledes ud: Vi prutbands kunne være glade over at eksempelvis tv•2 sælger

så mange plader som de gør. Det giver nemlig pladeselskabet et så forholds-mæssigt (i forhold til investeringen i indspilning og markedsføring) stort over-skud, at det ville kunne finansiere vores *usælgelige* plader. Desværre for os - og selskabet - bliver vores musik bedømt efter samme kriterier af medier og publikum som storsælgerne med deres formler for salgbar slagkraft, og derfor er branchen afvisende for at binde an med nye ting.

Men så overlever den ikke (eller også dør rocken, men det gør den *aldrig*, siger Neil Young), og det vil den vel gerne. Den billiggørelse fremstillingen af rockmusik oplever, parret med de utrolige mængder af talent, burde få bran-chen til at indse, at småt er godt. Selvfølgelig er stykprisen på en cd lavere hvis man laver 100.000 end hvis man laver 1000, men avancen er til gengæld så stor, at hvis man lavede man små udgivelser (der jo stadig kunne fremstilles billigt på de store fabrikker), og satte kravene til markedsføring og reklame ned på et fornuftigere niveau, så ville økonomien sikkert hænge sammen. Det er dyrere at finansiere et kæmpe-flop end et lille, og hovedparten af udgivelserne ville sikkert gå i det mindste lige-op.

Jamen, så kan vi lige så godt selv betale for at lave vores egen cd, siger vi så. Ja, men det er der også mange der allerede gør. De kan bare ikke få distri-bueret deres plade ud til køberne, og derfor sælger de ingenting.

Man kunne summerende forestille sig følgende:

Pladeselskaberne giver mange bands mulighed for at indspille. De låner dem simpelthen den transportable digitale båndoptager og en tekniker, som de kan tage med hen hvor de vil i en periode. Pladeselskabet lader sine producere sikre kvaliteten i både indspilning og mixning og bruger derefter sit distributi-onsnet til at distribuere et lille oplag af pladen. Takket være en stadig øget fleksibilitet kan der hurtigt laves flere, hvis behovet viser sig. Kravene til mar-kedsføringen falder, fordi det ikke længere er en millionsatsning, og dermed kan prisen på cd'en også sættes ned, fordi udgifter og avance stabiliseres på et rimeligt niveau. Det øger salgbarheden, og produktionen bliver mere rentabel, hvorfor man får råd til at lade endnu flere indspille, og så fremdeles. Nøgleor-det er *fleksibilitet*.

Men de etablerede musikere må også give afkald på tidligere tiders privile-gier:

I gamle dage forsøgte American Federation of Musicians og andre musi-kerfagforeninger at holde ragtime-, jazz- og rytmisk musik i det hele taget ude, da det ikke var rigtig musik. Også negre med deres blues, etc. blev ramt. Idag snakker Dansk Musiker Forbund igen om, at vi skal have optagelsesprøver, så man sikrer sig at det er kompetente folk, der dels scorer hyren, dels hæver dagpengene. Det er meningsløs protektionisme i et musik-miljø, der gang på gang sprænger grænserne: jazz, r&r, punk, rap, sampling, computere, cyber, VR. Og gud-hjælp-os om ikke selv vi, akademikerne, formidlerne, dem, der skal forsøge at holde rede i kaos og opfyldte et Danmark med stadig mere fritid, stadig flere arbejdsløse, stadig flere, »der gerne vil et eller andet med noget kre-ativt«, - også vi har startet rundsavene på albuerne og vil indføre optagelses-prøver, der skal bevise, at folk kan spille efter noder, becifringer, synge rent, klappe i takt; musikalske 'færdigheder', rammer, begrænsninger, som musik-ken selv forlængst igen og igen har ladt tilbage på den anden side af de brænd-te broers flod. Måske skulle vi hellere vende blikket indad og spørge os selv, hvor velforberejede er vi egentlig til at møde det nye årtusind med de eksplosive

musikalske udtryk, der kræver fortolkninger, formidlinger, forståelser? Jeg ved f.eks. ikke lige præcis hvad forskellen er på Death-metal og thrash... Gør du?

28.7. Fremtiden for de gamle:

Der kommer til at ske ting og sager i de næste år. Den etablerede danske rockscene består for en stor dels vedkommende af mennesker, som begyndte at spille rock i tresserne, altså i den periode, hvor rocken for alvor brød igennem i Danmark. Mange af dem er fyldt fyrrer, og er også etablerede på andre måder end musikalsk. Med den ovenfor skildrede boblende gryde af ungt talent, der med nye toner og tanker vil frem og vise hvad de kan, spørger man sig selv, hvordan de skal overleve. De siger jo selv, at de vil blive ved med at spille enten til de bliver båret ud, eller - som Brandt har sagt - »så længe der er nogen, der gider høre på det.«

Det har allerede i nogen tid været en smule tæerkrummende at følge Salomonsen, Sørensen, Linnet, Gnags og Shu-Bi-Dua's mere eller mindre krampagtige forsøg på at være unge med de unge. Jeg ved ikke, om det bliver ved med at gå. Og hvis det gør, så hænger det netop sammen med, at rocken er blevet mainstream. Dens publikum er ældedes sammen med musikken, og derfor er den danske rock idag bredt funderet. De helt unge i dag, altså dem der ikke lige elsker Take That, er hip-hopere og cyberpunkere, og om 20-30 år er *det* måske mainstream...

Der vil forhåbentlig altid være brug for gode musikere og sangskrivere, men idealerne ændrer sig. Når Steffen Brandt bliver træt af at hoppe rundt på scenen som var han sytten år, kan han altid falde tilbage på sine forfattere-ner: Man kunne forestille sig glimrende satire, musicals, talkshows, debatoplæg, børnebøger osv. fra hans hånd. Han skal nok klare sig. Det er værre med de andre, og jeg håber bare, at de har tjent penge nok i firserne til at sikre en dem en tryk alderdom...

29. Verdens lykkeligste mand

29.1. Et nyt gennembrud:

Efter disse dystre spådomme er det måske på sin plads at give dette skrift en happy-end, trods alt. 16.2.94 meddelte TV2 Østjylland, at tv•2's nye plade, *Verdens Lykkeligste Mand*, i løbet af sine første tre dage i butikkerne havde solgt 25.000 stk. Der er selvfølgelig langt til firsernes forudbestillinger af det dobbelte antal, men med den kraftige stagnation i pladesalget var det alligevel noget. HMV-shoppens førstemand i Århus sammenlignede i udsendelsen salget med de netop overståede jule-slagnumre, *Bryan Adams'* opsamlingsplade og *Meat Loaf's Bat Out Of Hell II*. Pladecompaniet regnede optimistisk med at have nået guldpladen, dvs. 40.000 solgte inden for den første uge. To måneder senere, d. 20. april havde pladen rundet 60.000 solgte eksemplarer og succes'en var fastslået. Enkelte talte endda om at krisen var ovre.

29.2. Karakteristik:

Når bort ses fra Greatest-pladen fra '92, så gik der tre år imellem det nye opus og det forrige. Pladen bærer også præg af at være langt mere gennemarbejdet og helstøbt end Slaraffenland, selvom den også er indspillet delvist i eget studie. Man er vendt tilbage til at bruge forskellige producere, denne gang kun fire forskellige, nemlig keyboardspiller Henrik Nilsson, der nærmest er gået hen og blevet den femte tv•2'er, og de to klassiske tv•2-producere, Greg Walsh og Michael Bruun. Ny er *Kasper Winding*, med et enkelt nummer. The Århus Horns trutter med, ligesom der igen er ekstra kor på. Pladen er musikalsk en typisk tv•2-plade. Der er det sædvanlige udvalg af numre i diverse genrer, med de sædvanlige karakteristika, men de spilles så overbevisende, at det ikke bliver kliché-agtigt. Brandt har en forkærlighed for nedadgående akkordrækkefølger, men på denne plade falder han i fælden. På eksempelbåndet demonstreres det, at nummeret *Mere sport om lidt* minder mere end godt er om *Travellin' Wilbury's Handle With Care*. Rock består godt nok af standardvendinger, men her er det også lyden, tempo, melodi og det hele, og *Handle With Care* var så stort et hit for få år siden, at det burde have været opdaget. Men det blev det måske også...

29.3. Tematik:

Steffen Brandt er rundet de fyrre, og har pludselig fundet ud af, at der ingen tid er at spille. Teksterne er pludselig langt mere optimistiske end vi er vant til, og fælles for de fleste af dem er, at de opfordrer til handling: Man må selv tage ansvaret for sit eget liv; det nytter ikke at hævde, at *Det er Samfundets Skyld*, som pladens hit hedder. Den er iøvrigt godt på vej til at blive mundheld på samme måde som *Rigtige Mænd* er det. Teksterne afviser tanken om at læne sig op ad samfundets formynderkvalitet, og opfordrer til at få det bedste ud af det »eneste liv man får«. Der er kritik af mediernes øgede evne til at tematisere sig selv og mase sig helt »ind i stuen« og gøre personerne vigtigere end debatten. Men det er ikke alt, man selv kan klare, og angsten for en løbsk verden kommer trods alt også med i pladens sidste sang *Det er Nat derude* (også på båndet):

»De vader rundt i mit TV / De trænger helt herind / De smadrer mine drømme / med ægte blod og benzin / De kommer midt i maden / de er her - lige udenfor / Nu brænder bålene i gaden / Hold kæft, hvor er verden blevet stor!«

Arne Vollertsen skrev sin anmeldelse af LP'en:

»Og netop, mens den nye generation af danske rockbands har vendt deres modersmål ryggen til fordel for det engelske, så er Steffen Brandts tekster om muligt endnu mere uomgængelige, når man vil have noget væsentligt og vedkommende at vide om vores allesammens almentilstand lige nu« (Århus Stiftstidende, 13.2.94)

Selvom - eller måske netop fordi - Brandt er blevet ældre, og ser mere nuanceret på tilværelsen, kan han stadig det, som er hans vigtigste styrke, nemlig at præsentere os for vores problemer med humor, styrke og en befriende

ukunstlighed, på en måde, der udviser troværdighed og tillid til, at vi ikke griner ad ham.

29.4. Coveret:

Pladen kunne - som efterfølger til Slaraffenland - måske have heddet Giraffenland. Brandts søn, Viktor, på seks år, har skabt fabel-giraf-kamelen (ill. 22), er helt logo-agtig i sin grafiske enkelhed. Brandt sagde da også, at Viktor var »en ny Picasso, og det siger jeg ikke bare fordi han er min søn!« Til højre ses Danmarks Kedeligste Orkester anno 1994.

tv•2



VÆRDENS LYKkeligste MAND



Ill. 22

30. Afslutning:

tv•2 har været et betydeligt orkester i hele sin levetid, selvom interessen har været svingende. Det skal være mit slet skjulte håb, at det lykkes det at finde en fornuftig måde at følge en musikalsk udvikling, og at Brandt kan finde væsentlige ting at debattere og således bevare en vis værdi i pop-musikken. Jeg vil lade ham få de sidste ord, først med en udtalelse fra Bonde's (1985) reportage, hvor han snakker om tiden mellem Beat og Nutidens Unge; altså der, hvor det afgørende skift indtraf. Det er en udtalelse, der problematiserer udviklingen, men samtidig er inde på noget meget væsentligt i denne opgavesammenhæng: Det er nemt at fortolke, for fortolkninger er en del af bagklogskaben. I retrospektiv er det let at se sammenhænge, men det sker alligevel så ofte, at de ikke stemmer overens med virkeligheden, hvor tingene mere eller mindre er opstået af sig selv, i modsætning til tv•2's start som tegnebordsprojekt. Derfor rummer opgaver af denne karakter altid en risiko for overfortolkning, men jeg har forsøgt at parre mine fortolkningsmæssige udsagn med orkestrets egne, mere pragmatiske, kommentarer, og med det kendskab, jeg selv har til gruppen, efter at have arbejdet sammen med dem om indspilningen af Beat i 1983:

»På det tidspunkt, da blev det svært, for jeg syntes selv at Beat var god, i al beskedenhed. Men jeg tænkte, du laver sgu' aldrig et nummer som Pop og kun pop, f.eks. en tekst som den, eller Kærlighed, der er så enkel og klar. Det sagde de andre osse: Ja, der bliver altså aldrig et nummer som Bag duggede Ruder, eller som Ulven Kommer. Men så kom der altså alligevel noget, som jeg stadigvæk synes er godt fra Nutidens Unge. Men altså med hensyn til, hvordan man griber det an med at lave en ny plade, så - jeg ved ikke hvordan andre har det, men vi har aldrig haft en strategi, vi har aldrig vidst hvad vi gjorde, og så længe man ikke ved det, så kan man li' det eller ikke li' det, men man vil altid selv være tilfreds med det. Jeg tror vi har nået det stadie hvor vi ikke udgiver noget hvis vi ikke selv synes det er godt, hvis vi ikke selv får sparket. Og det kan være svært.«

Det har været en lang og omfattende rejse gennem mange aspekter af rock-musikken, der nu sluttet af med et fromt håb, om at tv•2 må blive ved med at levere gode sange og gode koncerter så længe de har lyst og evne. Gruppen virker, efter en lille tænkepause, udhvilet og klar til at tage de næste ti år med. Det ser jeg i hvert fald frem til, og med den øvrige udvikling som den danske rock-scene står overfor, kan nogen om ti år måske skrive fortsættelsen på denne opgave.

Vi har på de foregående sider forsøgt at fortælle lidt løst og fast om hvornår og hvor de enkelte pladeindspilninger har fundet sted. Der er måske nogen, der hellere ville ha' hørt lidt om hvorfor... Andre mener måske at der mangler nogle væsentlige detaljer. Selv er vi ikke i tvivl om, at det er for tidligt at skrive den endelige historie om Danmarks kedeligste Orkester. Som en kritiker skrev efter Slaraffenland: "Det var så tv•2 del 1, velkommen til tv•2 del 2..." (fra covernoter til Greatest, De Unge År)

Litteraturliste

LP'er/cd'er:

- Taurus:** *Whatever Happened To The Sixties*, Genlyd 1978
- tv•2:** *Fantastiske Toyota*, CBS 1981
- tv•2:** *Verden er vidunderlig*, CBS 1982
- tv•2:** *Beat*, CBS 1983
- tv•2:** *Nutidens Unge*, CBS 1984
- tv•2:** *Rigtige mænd gider ikke høre mere vrøvl*, CBS 1985
- tv•2:** *En dejlig torsdag*, CBS 1987
- tv•2:** *Fri som Fuglen*, CBS 1987
- tv•2:** *Nærmest Lykkelig*, CBS 1988
- tv•2:** *Vi Blir Alligevel Aldrig Voksne*, Pladecompagniet 1990
- tv•2:** *Slaraffenland*, Pladecompagniet 1991
- tv•2:** *De Unge År*, Pladecompagniet 1992
- tv•2:** *Verdens Lykkeligste Mand*, Pladecompagniet 1994
- The Beautifuls:** *Om Sommeren Er Alting Anderledes*, Have a Cigar Records, 1982

Single-plader:

- tv•2:** *Motorvej*, CBS 1981
- tv•2:** *Natradio*, CBS 1981
- tv•2:** *From All Of Us To All Of You*, CBS Records 1982
- tv•2:** *Verden Perfekt*, CBS 1983
- tv•2:** *Popmusikerens vise*, CBS 1983
- tv•2:** *Lanternen*, CBS 1984
- tv•2:** *The Whole World's Gonna Speak German Again*, Pladecompagniet 1990

Maxi-singler:

- tv•2:** *Popmusikerens vise (dubmusikerens clubmix)*, CBS 1983 (rummer også remixet version af Verden Perfekt)
- tv•2:** *Vil du danse med mig (NÅ-NÅ mix)*, CBS 1984
- tv•2:** *Rigtige mænd & Be-Bab Megamix (by Sanny X)*, CBS 1985
- tv•2:** *Stjernen i mit liv, 12 inch expanded version featuring The Hadsund Suicide Squad also starring Ronnie Price*, CBS 1987 (rummer også en nyindspilning af Bag duggede Ruder)
- tv•2:** *Rejsen til Rio*, Pladecompagniet 1990

tv•2 har derudover medvirket på en bl.a. Greenpeace-pladen fra '83 med nummeret *Mellem lyset og Mørket* og på Red Barnet-pladen fra '85 med *Sangen om Rotten*.

Steffen Brandt har medvirket på Voss/Torp-projektet, *Den Store Lysfest*, hvor sangen *Som to stjernes kud*, som blev sunget sammen med Nanna, blev et rigtigt sommerhit. Brandt medvirkede også på Poul Krebs' *Det Blå Hotel*.

Litteratur:

- Andresen, Jørn T.:** *Regnbuens Endestation, Provinsrødder & Rockmusik 1958 - 86*, Århus 1986
- Arenkiel, Rita, m.fl.:** *Beat på Dansk En udviklingshistorie*, speciale fra AU 1980
- Bay, Joi:** *Da-da-da - is all I want to say to you*, i Grus #6 1982
- Bille, Torben:** *Sådansk! Dansk rock i 80'erne*, Kbh. 1988
- Christensen, Uffe:** *Intim fest med TV-2*, foromtale i Jyllandsposten 25/3-1994
- Christensen, Uffe:** *Verdens lykkeligste mand*, i Jyllandsposten 13/2-1994
- Ellegaard, Lasse:** *Dansk Rockmusik*, Kbh. 1975
- Friis, Kasper:** *Døren troede det brændte*, koncertanmeldelse i Aarhus Stiftstidende 31/3-1994
- Frith, Simon & Horne, Howard:** *Art into Pop*, London 1987
- Frith, Simon:** *Sound Effects, Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, New York 1981
- Giertsen, Anette (red.):** *Vinyllyrik, 227 tekster fra dansk rock- og folkemusik 1967-82*, Kbh. 1982
- Gjedsted, Jens Jørn (red.):** *Dansk Rock*, Kbh. 1985
- Gottlieb, Jesper & Gyldholm, Ané:** *Brancheanalyse af den danske pladeindustri*, seminaropgave v. Inst. f. Virksomhedsledelse, AU 11/1991
- Gyldholm, Ané & Gottlieb, Jesper:** *Forandringer i den danske pladebranche*, i Dansk Musik Årbog 1993, Kbh. 1993
- Harbo, N. (red.):** *Musikmagasinet Gaffa, #11*, Århus 1984
- Hebdige, Dick:** *Subkultur og stil*, London 1979
- Højholt, Per:** *De mest begavede tekster i den danske rock*, i Jyllandsposten 13/2-1994
- Jacobsen, Niels W., m.fl.:** *Dansk Rock'n'Roll. Anderumper, ekstase og opposition. En analyse af dansk rockkultur 1956-1963*, Århus 1980
- Jensen, Anders Rou:** *Da Græsrodderne Gik Grassat*, Kbh. 1978
- Jerslev, Anne:** *David Lynch i vore øjne*, Kbh. 1991
- Jungersen, Steffen:** *TV 2s triumf*, koncertanmeldelse i BT 7/4-1994
- Jungersen, Steffen:** *Vi skal hive os selv op af sumpen*, interview m. Steffen Brandt i BT 13/2-1994
- Jørnæs, Bjarne (red.):** *Fogtdals Kunstleksikon*, Kbh. 1988-
- Lange, Anders:** *Sig farvel til mismodet*, interview m. Steffen Brandt i Aarhus Stiftstidende 13/2-1994
- Lucie-Smith, E.:** *Kunst*, London 1984
- Markussen, Jens G.:** *Varme Omslag*, i Record News 1990
- Movin, Lars & Øberg, Morten:** *Rockreklamer, om musikvideo*, Kbh. 1990
- Nielsen, H.S. & Jensen, S.K.:** *Blues Brothers*, musikhistorieopgave v. AU 1989
- Novella, Søs:** *Dårlig samvittighed har vi nok af*, interview m. Steffen Brandt i Musikeren 3/1994
- Ohrt, Susan, m.fl.:** *Fra Neon til Bali*, speciale AU
- Ohrt, Thomas (red.):** *Rockens Billeder*, Kbh. 1991
- Pedersen, Niels:** *De dårlige købmænd*, i Dansk Musik Årbog 1993, Kbh. 1993
- Poulsen, Helle:** *tv•2 - står og tegner tiden*, speciale v. Mus.vid. Inst. AU 1988
- Sneum, Jan (red.):** *Verdensrock*, Kbh. 1986

Strube, Henrik: *Levende Musik*, interview m. Sven Gaul i *Musikeren* 9/1991
Sørensen, S., m.fl.: *Musikalske Begreber*, Kbh. 1983
Vollertsen, Arne: *Overdådigt overskud*, anmeldelse i *Aarhus Stiftstidende* 13/2-1994

Radioudsendelser:

Bonde, Poul Martin (red.): *Fra Taurus til tv•2*, DR P3 1985
Radio Rita: *tv•2 i Otterup*, DR P3 (formentlig) 1984

TV-udsendelser:

Her og Nu: *Interview med Steffen Brandt*, tilrettelæggelse: Claus Hagen Petersen, TV 2 (formentlig) februar 1994



Julesinglen



Maxisinglen fra Beat



Maxisinglen fra Nutidens Unge



Maxisinglen fra En dejlig torsdag

SPECIALESEDDEL

Nielsen, Henrik Svith 871905
MUSIK (Charlotte Rørdam Larsen)

er udl. 2/6-1994
skal afl. 2/9-1994
er afl. 23-6-1994

2 kopt.

Specialeområde: Dansk rockmusik

Specialeopgave: Der ønskes en redegørelse for den danske rockscenes udvikling fra 50erne til i dag med hovedvægten lagt på 70erne og 80erne. I besvarelsen ønskes inddraget periodens samfundsmæssige forhold samt relevante musik- og kunsthistoriske forudsætninger og disses konsekvens for den danske rock eksemplificeret ved tv.2.

Karakter: 8

Århus, den 26/10-94

Charlotte Rørdam Larsen

Vejleder

Ulrik Poulsen

censor

17. oktober 1994

Specialeudtalelse for Henrik Svith Nielsen, årskortnr. 871905

Specialet er en 134 sider lang afhandling om den danske rockscenes udvikling fra 50'erne til i dag eksemplificeret via rockgruppen TV 2.

Specialet indeholder 3 forskellige tilgange til stoffet: historiske afsnit om den danske rockscene, en fyldig og meget informativ gennemgang af hele TV 2's produktion og endelig teoretiske afsnit, der refererer nogle aspekter af rockmusikkens teoridannelser. Det er forfatteren idé at sammenskrive alle disse tilgangsvinkler til en hel sammenhængende afhandling. Specialeafhandlingen er letflydende, velskrevet, elegant og meget informativ. Disponeringen af opgaven er fin, og viser en meget selvstændig, personlig, engageret og uprætentiøs indstilling i formidlingen af stoffet. Den største indvending mod specialet er, at det er som om hensynet til de lægmandslæsere som omtales i indledningen (s. 6), betyder at betragtningerne over stoffet ofte bliver på overfladen, idet forfatteren aldrig går helt tæt på sit stof. Dette kommer f. eks. til udtryk i de postulatoriske påstande om 80'ernes mennesker (s. 63), manglen på en argumentation for hvorfor begrebet 'easylistening' synes problematisk (s. 45) samt nogle indforståede bemærkninger om rockens engelske afstikker (s. 9), der kun giver mening, hvis man på forhånd har et uddybet kendskab til de ting, som her beskrives. Værre er det, at samme udgangspunkt betyder, at der mangler faglige dokumentationer for udsagn, som at der specielt i harmonikken er en drejning, som giver musikken et overraskelsesmoment (s. 89). Sådanne udtalelser bliver dermed til postulater, som læseren må tage til efterretning, idet der ikke gives muligheder for selv at kontrollere (hvilke numre hentydes der f. eks. til?).

Specialets teoretiske dele er velvalgte, og udvider synsvinklerne. Det meget store personlige forhåndskendskab til stoffet, der har været den vægtigste kilde til specialeskrivningen, skæmmes visse steder af en lidt nonchalant holdning til manglen på efterresearch f. eks. den første fodnote (s. 37) og bemærkningen om, at der er hul i mine arkiver (s. 80).

Endvidere skal det bemærkes, at alle afsnit tilsyneladende er ligeværdige, hvilket gør det svært for læseren at orientere sig i specialet. Denne mangel på afvejning af stoffets relevans bemærkes også i det store sideantal (specialet er dobbeltspaltet), der tyder på, at forfatteren ikke har strammet afhandlingen op. Forfatteren har valgt krønikeskrivningen som form, hvilket er lykkedes på grund af forfatterens store viden om sit emne. Således er det historiske afsnits vægtning af provinsens rockhistorier meget forfriskende og yderst relevant. Specialet er overalt præget af et indbydende layout, mange illustrationer og en læsevenlig sats.

På baggrund af dette, vil vi placere specialet i den gode gruppe.

Ulla Poulsen
censor

Charlotte Rørdam Larsen
vejleder