

Alle kan spille guitar

Den seriøse amatørmusikkulturs udfordringer
til de professionelle musikuddannelser

Af Henrik Marstal

adjunkt ved Rytmask Musikkonservatorium, ph.d.

"Anyone can play guitar."

- Radiohead, *Pablo Honey* (1993)

I. Amatøren som fænomen i populærmusikken siden 1965

Al har sat sig ind bag orglet i studiet. Han har ikke fået lov af produceren, men bandets medlemmer lader ikke til at tage notits af det. Båndet ruller, og det skal vise sig at Als spil skal medvirke afgørende til at give det endelige nummer dets særlige karakter.

Egentlig er Al en 21-årig ambitiøs guitarist som produceren har inviteret med til at indspille på et album med en ung solist, kun et par år ældre end Al selv og en person, hvis tidligere albums Al er stor fan af. Men da Al hører den anden guitarist sidde og varme op, kan han med det samme høre at den anden tilstedeværende guitarist spiller så meget bedre end han ikke finder nogen grund til at blande sig. Han er blevet hængende i studiet, og nu står han bag glasruden ved mixerpulten og kigger ind på de andre der spiller. Men hvor ville han dog gerne være med! De arbejder på et nummer for at gøre det indspilningsklart, og efter et par timer forlader organisten sit orgel for i stedet at forsøge sig på klaveret. Al ser med det samme sin chance og spørger produceren om han må sætte sig ind bag orglet og give det et forsøg. Han har en fantastisk idé til en orgelrolle - noget der senere i øvrigt viser sig var helt og aldeles i manglende overensstemmelse med sandheden på det givne tidspunkt. Produceren ser undrende på ham. "Men Al, du kan jo slet ikke spille orgel!", fejer han ham af, og tilføjer: "Du er guitarist". For produceren lader til at være af den traditionelle opfattelse at har man ikke gode *skills*, altså indlysende eller objektivt verificérbare muskalske evner på et givet instrument, skal

man ikke give sig i lag med det, i hvert fald ikke i en indspilningssituation i et professionelt pladestudie - og heller ikke selv om man som Al har *skills* på et andet instrument.¹ For Al er og bliver jo guitarist, så hvordan ville han dog kunne spille overbevisende på et orgel? Men Al fremturer: "Jeg har virkelig en god rolle til sangen, og jeg kan sagtens spille det!". Nu er det produceren der fremturer: "Al! ..." Længere når han ikke, for en assistent kommer ind og fortæller at der er telefon til ham. Produceren forlader studiet, Al hæfter sig ved at der ikke er blevet sagt eksplicit nej til hans forslag, og han sniger sig derfor ind til de andre der netop nu er blevet klar til at indspille.

Nu har Al sat sig bag orglet, han har ikke øvet nummeret med de andre, men han har lyttet lidt til at de andre øvede det lige før, og han har luret tonearten, feelingen, og så nogenlunde akkorderne. Produceren er kommet tilbage og spørger gennem mikrofonen Al hvad han laver der? Der bliver grint, men Al bliver ikke bedt om at komme ud igen. Som Al hævder det, er produceren nemlig en meget elskværdig person. Trommeslageren sætter i med det aftalte *fill* som optakt til nummeret, og herfra går det derudaf, hele vejen frem til slutningen uden afbrydelser. Musikerne fornemmer at denne gennemspilning er vellykket, og bagefter går hele bandet ud i optagerummet for at lytte til optagelsen. Det lyder godt, men man kan høre at Al i versene hele tiden er en ottendedel efter de andre, ganske enkelt fordi han hver gang lige skal lytte sig frem til hver enkelt akkord. Så dårligt kender han faktisk sangen, men han redder sig igennem uden at spille forkert. Bagefter går hele bandet ud i kontrolrummet for at lytte på indspilningen, og efter et par vers siger solisten til produceren: "Skrul lige op for orglet". Produceren svarer: "Jamen, hør nu her, den fyr er slet ikke organist. Han er bare ..." Men forsangeren afbryder ham: "Jeg er ligeglad. Skru op for orglet."²

Sådan går det til at orglet får så central en plads i lydbilledet på Bob Dylans 'Like A Rolling Stone', indspillet i et studie i USA i juni 1965, udsendt på single måneden efter og gjort til åbningsnummeret på albummet *Highway 61 Revisited* der udkommer i august samme år. Sangen bliver et af Dylans største salgssucces'er og er ved senere læserafstemninger i diverse musikmagasiner blevet hyldet igen og igen som et af de mest definerende numre i rockhistorien

¹ I sin bog *How Popular Musicians Learn* anvender Lucy Green dette udtryk som almen betegnelse for musikalsk kunnen i traditionel forstand og hævder blandt andet: "Skills are often associated with motor control, such as the ability to play fast scales [...]" (Green 2002:21). At hun ydermere hævder at betegnelsen også indbefatter "the execution of purely musical mental acts of interpretation, such as recognizing chord progressions [...]" (ibid.), antyder i øvrigt at *skills* rent faktisk godt kan være i spil når en musiker udfolder sig på et instrument som vedkommende ikke er fortrolig med.

² Historien er her gengivet efter Scorsese 2005, dvd-udgaven, bonusdisc, scene 6, hvor Al Kooper selv fortæller. Dialogen er oversat af forfatteren.

overhovedet. Med andre ord: Noget måtte være gjort på den helt rigtige måde i den sang. Og Al Kooper selv - der den dag i pladestudiet kæmpede om produceren Tom Wilsons anerkendelse af sine dyder som organist - skal siden blive kendt som "ham der spillede orglet på 'Like A Rolling Stone'", ikke mindst fordi Dylan efterfølgende tager ham med i sit live-band som - organist.

Denne musikalske begivenhed fortæller altså om en lille solstrålehistorie om hvordan det lykkes en musiker uden nogen speciel kunnen på sit instrument at bidrage afgørende til den musikalske helhed. For et trænet øre er det ganske vist ikke svært at høre at orglet bestemt ikke er håndteret af en kender. Det er spillet alt andet end virtuost, og akkorderne – for der bliver ikke spillet andet end akkorder – har noget nærmest rudimentært over sig. Det gælder som nævnt ikke mindst i nummerets vers, hvor orglets akkorder hver gang falder et helt slag efter de øvrige musikere. Men netop orgelrollens særlige kejtethed og "ikke-professionelle" anlæg medvirker til at give nummeret karakter – det kan virke som en musikalsk pendant til Dylans eget sangforedrag der med sin nasale, påtrængende og undertiden næsten råbende karakter kan forekomme tilsvarende "uprofessionelt". At orglet så er spillet med brug af de rigtige akkorder og med den rigtige rytmiske timing, viser at orgelamatøren Al Kooper i situationen formår at bringe sine veludviklede musikalske *skills* med ind i sin nye, uvante rolle og endda gøre noget som kan være vanskeligt for selv trænede musikere: At lave en ganske vist rudimentær, men så godt som fejlfri gennemspilning af et nummer han ikke har spillet før og egentlig ikke rigtig har lært på forhånd. I den forstand er Al Koopers præstation i allerhøjeste grad professionel.³

Historien om hvordan Al Koopers orgelspil skulle få så prominent en position i rockhistorien har en tankevækkende pendant i George Harrisons sitarspil som første gang kunne høres på hans egen 'Norwegian Wood (This Bird Has Flown)', indspillet i England fire måneder efter 'Like A Rolling Stone' og udsendt på The Beatles' album *Rubber Soul* i december 1965. Under indspilningerne til filmen *Help!* i 1965 havde Harrison tilfældigt hørt lyden af en sitar og selv haft lejlighed til at sidde med en i hænderne. Kort efter havde han købt en plade med den indiske, verdenskendte sitarspiller Ravi Shankar, og inspireret af hvad han hørte havde han efterfølgende købt en billig sitar i en butik i London. Han vidste ikke rigtig hvad han skulle stille op med den, men da det under indspilningerne til 'Norwegian Wood' stod klart at nummeret manglede et eller

³ At have en professionel tilgang til det at spille har naturligvis ikke kun med det udøvende niveau at gøre. Det hører med at også musikere med kun lidt eller ingen formel musikalsk baggrund - senhalvfjerdsernes punk- og postpunkmusikere - var nødt til at være i allerhøjeste grad professionelle på andre områder (fx performancemæssigt og i relationen til medierne) for at kunne udøve deres metier. Denne omstændighed skal imidlertid ikke diskuteres nærmere her, men blot nævnes som en omstændighed som maner til eftertanke.

andet ekstra, og spontant fandt Harrison sin sitar frem som med det samme viste sig at være det rigtige valg.⁴

I sine erindringer har Ravi Shankar fortalt om sit første møde i sommeren 1966 med Paul McCartney og George Harrison. Han fortæller her om sin samtale med sidstnævnte der havde udtrykt sin store interesse for sitaren:

"George sagde, at sitaren og dens klang og mit spil havde gjort et stærkt indtryk på ham, da han hørte mig første gang. Jeg sagde, at jeg havde hørt så meget om hans talent og kunnen og gerne ville have ham til at vise mig, hvad han havde gjort med sitaren. George sagde genert, at han jo slet ikke havde lært noget, men på egen hånd havde eksperimenteret med den og brugt sit kendskab til guitaren som baggrund, og han sagde på en meget oprigtig måde, at han meget gerne ville lære at spille sitar af mig. Jeg forklarede ham omhyggeligt, at der skulle mange års studium og øvelse i den elementære teknik til, inden man blot kunne spille en eneste tone rigtigt. Det forstod han udmærket, og han sagde, at han gerne ville påtage sig disse års disciplin". (Shankar 1971:146)

Efterfølgende skulle Shankar invitere Harrison til Indien i flere omgang for at give ham timer, ligesom han gav ham timer når Shankar var i England (ibid.:146-147). Som det fremgår af senere indspilninger med The Beatles, skulle det lykkes Harrison at få oparbejdet tilstrækkelige *skills* på sitaren til fortsat at kunne anvende den i studiet, også selvom han ret beset altid ville være en amatør på området, hvis kunnen rent teknisk set blev overgået af nærmest enhver sitarelev i Indien.

Begge disse eksempler viser hvordan en amatørisk tilgang til et instrument under givne omstændigheder kan bidrage positivt til den musikalske helhed. Ikke mindst rockhistorien er fyldt med tilsvarende eksempler, fra Led Zeppelin-guitaristen Jimmy Pages brug af theremin i instrumentaldelen af 'Whole Lotta Love' (1969) til sangeren og guitaristen P.J. Harveys brug af klaver på albummet *White Chalk* (2007). I førstnævnte tilfælde gjaldt det at Page ikke på nogen måde beherskede instrumentet blot tilnærmelsesvist, men alligevel anvendte det overbevisende ved at udføre en række støjefekter med det. Og i sidstnævnte tilfælde ønskede Harvey at lave en musikalsk kovending i sin karriere ved delvist at opgive den elektriske guitar som hovedinstrument til fordel for klaveret som hun på det givne tidspunkt kun havde en absolut

⁴ Citeret efter Matthews 2003 (opr. 1995), episode 5, scene 4.

beskeden kunnen på. Begge disse eksempler antyder at udøvelse af musikerskab er i rockkulturen ikke nødvendigvis bundet til et bestemt instrument, sådan som det oftest er tilfældet i klassisk musik og jazz. Den er snarere bundet til en særlig æstetisk tilgang og en 'gør det selv'-indstilling som gang på gang inspirerer opfindsomme musikere til at prøve kræfter med instrumenter de egentlig slet ikke har nogen videre forudsætninger for at beherske. Men så længe der opstår musikalsk mening med tingene, kan instrumentale begrænsninger undertiden vise sig at være irrelevante eller undertiden ligefrem en kunstnerisk fordel – og det spiller ind at pladestudiet altid melder sig som en yderst tålmodig medspiller, fordi det giver mulighed for at foretage endeløse rækker af *takes*, indtil tingene er på plads.

II. Den seriøse amatørmusikkultur

Den rytmiske musik har især siden årene omkring 1960, men også før det, været præget af en lang række konventioner hvad angår musikalske formularer og udtryksformer. Blandt andet derfor har der gennem populærmusikken kunnet ses en udpræget brug af såkaldte 'hitskabeloner' som har antaget forskellige udtryksformer til forskellige tider, men som altid har været defineret ved at fokusere på at gøre det pågældende stykke musik *hittet*, det vil sige så umiddelbart tilgængeligt og indbydende for en så bred lytterskare som muligt.⁵ Men parallelt med tilstedeværelsen af stilistiske og vanerelaterede konventioner har der samtidig konstant været udøvere der forsøgte at bryde konventionerne, at gøre tingene på en anden måde, at skabe fokus på nye udtryksformer. For nok har der eksisteret en lang række stilistiske kodekser som angav den kreative ramme, men måderne at forholde sig til disse kodekser på ofte har været præget af manglende konsensus. Med andre ord blev konventionerne konstant udfordret eller brudt uden at de ansvarlige nødvendigvis på noget tidspunkt gjorde sig klart at det var det der skete, og omvendt flyttede rammerne sig for hvad der var konventionelt og for hvad der blev opfattet som *hittet* eller 'autentisk' sig konstant, uden at kriterierne for disse ændringer blev analyseret nærmere af hverken udøvere, kritikere eller forbrugere.

En dominerende årsag til dette var de uformelle strukturer der som helhed prægede den rytmiske musik på en lang række niveauer. For hvis der var konsensus om hvilke kompositionsmetoder, spillemåder og arrangementsgreb der skulle og kunne anvendes, lod denne konsensus kun til at gælde så længe de pågældende udøvere ikke fandt på afvigende eller måske endda hidtil uhørte greb der – som følge af populærmusikkens sensationelle karakter – altid lod

⁵ For en generel introduktion af begrebet 'hitskabelon', se Marstal & Jaeger 2003.

sig legitimere uden nogen videre forklaring. De omtalte uformelle strukturer angik en lang række forhold, hvoraf ikke så få af dem lod til at være begrundet i de 'gør-det-selv'-strategier og ditto æstetikker som altid har præget især rock og electronica. Manglen på egentlig formel uddannelse for såvel komponister som udøvere gjorde at man ofte fulgte sin egen vej uden videre skelen til hvordan andre gjorde, og uden at føle sig ansvarlig for andet end hvad man selv fandt var vedkommende at frembringe. Kvalitetskriteriet lod altså til at kunne være relativt vilkårligt, og ikke blot populærkulturens tidlige fokus på udenomsmusikalske faktorer såsom aktørernes evne til at 'sælge drømme' til deres lyttere, men også de teknologiske muligheder som pladestudiets producenterne og lydteknikere havde for at få selv de mest uskoledede og set fra en traditionel vinkel 'umusikalske' idéer realiseret på en måde der gav musikalsk mening.

Det hører med til billedet af de instrumentalistisk uskoledede musikere at en del af dem ikke altid spillede som de gjorde som følge af en bevidst strategi om at gå nye veje, men undertiden også kunne lyde som om de kæmpede en hård kamp for at få selv de mest enkle figurer og fraser til at fungere musikalsk tilfredsstillende. En væsentlig årsag til dette er at utrolig megen rytmisk musik siden årene omkring 1960 har været frembragt af musikere som med mere eller mindre ret har kunnet betegnes som enten relativt uøvede eller nyprofessionelle. Det har typisk været unge i de sene teenageår eller allerhøjst først i tyverne, hvis musikalske baggrund har ligget fjernt fra den klassiske musiks domæner, og som dermed heller ikke har været præget af nogen formel uddannelsesmæssig baggrund. Denne form for musikertyper kan eksempelvis høres i den tidlige engelske beatmusik fra slutningen af 1963 til begyndelsen af 1965. De tidligste singler med grupper som Dick Klark Five, The Hollies, The Kinks, Rolling Stones og The Who viser ikke kun en række dybt originale og klare kompositioner som set i bakspejlet langt henad vejen stadig holder vand og altså er højst lytteværdige. For lytter man efter, kan man også fornemme hvordan disse singler samtidig er en dokumentation en række relativt uøvede musikeres kamp for at få deres materiale til at fungere og for at udføre det tilstrækkeligt overbevisende. Det er som om at den professionelle diskurs som disse bands er i færd med at indskrive sig i, hele tiden truer med at knuse musikerne som følge af deres amatør-mæssige og urutinerede musikalske ekscesser - men at de hver gang redder skindet som følge af den afvæbnende uskyld der samtidig præger disse ekscesser, måske netop fordi de ikke ville have fungeret, hvis de var blevet spillet af musikere med et fuldt professionelt musikerskab.

Eftersom i hvert fald alle de instrumentale roller på disse singler lader til at være indspillet live i studiet, har manglen på egentlig musikalsk rutine og spilleteknisk kunnen i flere

tilfælde åbenbar i en grad at det må tilskrives de enkelte aktørers korte musikerkarrierer. Måske nogle af dem kun havde spillet i to-tre år, uden at der havde været formelle læringsprocesser involveret overhovedet. De uformelle processer – at lytte til plader, at spille sammen med andre, at tilegne sig tricks og fifs ved at tale med jævnaldrende kammerater der også spillede – har utvivlsomt været dominerende i tilblivelsen af aktørernes musikerskaber.

En tilsvarende bevægelse fandt sted i 1970'ernes sidste år med etableringen af den britiske punkscene. Også her var de uformelle læringsprocesser primære for en hel generation af unge. Til forskel fra beatgenerationen var manglen på egentlig musikalsk kunnen – kombineret med bevidstheden om denne mangel – en faktor som medvirkede til at give punkkulturen legitimitet. Det ikke at kunne spille overhovedet, eller i det mindste ikke kunne spille særlig godt, lod til at blive opfattet som en dyd, fordi den omstændighed i sig selv medvirkede i den protest mod det etablerede, vedtagne og konventionelle som kendetegnede store dele af punkkulturen. Blandt andet derfor var *gør-det-selv*-aspektet så central for punkens selvforståelse. Socio-kulturelt gav det sig blandt andet udslag i en musikindustri, hvor uformelle læringspraksisser, selvgjorte fanmagasiner og etableringen af små pladeselskaber gik hånd i hånd med hinanden i skabelsen af en musikkultur som i punkepokens første tid dels udfoldede sig helt på sine egne præmisser, dels markerede en afstandtagen til den etablerede musikindustriets metoder og vaner.

Denne særlige æstetik blev kort og præcist udmøntet i et siden da vidt citeret udsagn i et af punkkulturens såkaldte fanzines, nemlig magasinet *Sniffin' Glue*. På en side i magasinet var der anført fingersætninger for tre guitarakkorder efter de gældende pædagogiske standardmønstre for hvordan akkorder kan vises med angivelse af strenge, bånd på gribebrædtet samt som anført fingersætning. De tre akkorder hørte med deres indbyrdes tonale relationer til blandt populærmusikkens mest anvendte, i hvert fald når guitaren var hovedinstrumentet: Akkorderne A, E og G. Under den første akkord var anført ordene: "This is a chord", under den næste "This is another" og under den sidste "This is a third". Denne lille instruktion mundede ud i ordene: "Now form a band" (Savage 1991:280).

De talrige elektroniske genrer inden for populærkulturen som har vundet frem siden midten af 1980'erne, ja, endda lidt tidligere end det, udgør i nyere tid et markant bidrag til udbredelsen af den seriøse amatørmusikkultur. Det gjaldt i første omgang hip-hop og siden da techno og house. I 1990'erne kom trip hop, ambient dub og andre relaterede genrer til, og efterhånden skulle labtop-kulturen også udvikle sig til at blive en selvstændig genre, undertiden kaldt ELM – en forkortelse for Electronic Listening Music (Goetz 2002; Sangild 2002; Marstal

2002). Derudover har dj-kulturen i hele perioden været under stadig udvikling. Det er først og fremmest kendetegnende for elektronisk genereret populærmusik at musikalske *skills* i traditionel forstand var af endnu mindre betydning end i rock/punk-kulturen. For selvom der var tale om informelle læringsprocesser, når punkbands lærte sig selv at spille, anvendte eksempelvis gruppernes guitarister spillemåder som svarede til instrumentets idiomatik – det vil eksempelvis sige brugen af *powerakkorder*,⁶ brugen af standardtuning,⁷ mulighed for at spille fra én til alle seks strenge ad gangen, brugen af plekter samt ikke mindst brugen af elektronisk udstyr såsom forstærkere og effektpedaler.⁸ Med andre ord fulgte disse musikere de retningslinjer for etablerede spillemåder på den elektriske guitar som i forvejen var afstukket via den store rocktradition, om end det skete på en ofte mere rudimentær måde.

I modsætning hertil blev den elektroniske populærmusik ofte skabt ud fra en række *trial and error*-processer, hvor musikerne skabte musik ved så at sige at prøve sig frem og ved selv at afgøre hvornår et ønsket kreativt resultat var opnået, snarere end at lade fornemmelsen for stilistiske eller æstetiske konventioner afgøre det.⁹ For ofte var sådanne konventioner ikke-eksisterende, eller de ændrede sig hele tiden afhængigt af kulturens løbende frembringelser. Anvendelsen af andre metoder til lydfrembringelse end aktiv musikudøvelse på et instrument – fx hip hop-kulturens brug af stratch og gentagne afspilninger af bestemte bidder af plader, eller housekulturens brug af trommemaskiner, eller den gennemgående brug af samples – gjorde det i mange tilfælde nærmest unødvendigt at udøverne havde musikalske kompetencer i traditionel forstand. Det var tilsyneladende ofte tilstrækkeligt at kunne orientere sig på et keyboard, det vil sige at kunne anvende det til at spille enten temaer, akkordsekvenser eller basgange. Den egentlige musikalske udfordring lå i at kunne beherske de anvendte elektroniske lydgivere såsom trommemaskiner, keyboards og eventuelt pladespillere og computere samt i at kunne skabe en musikalsk helhed der gav mening i forhold til de funktioner som den givne musik blev forventet at skulle opfylde.

⁶ Powerakkorder (eng.: *power chords*) er betegnelsen for to toner i kvintrelation (undertiden kvartrelation), typisk spillet på guitarens to dybeste strenge med brug af elektronisk processing af lyden i form af distortion.

⁷ Det vil sige guitarens traditionelle stemning e-a-d-g-h-e.

⁸ Her tænkes ikke mindst på brugen af distortion- og fuzzpedaler der forvrængede eller overstyrede lyden, ofte som supplement til guitarforstærkerens egne muligheder for overstyring.

⁹ *Trial and error*-processer opstår når en komponist, producer og/eller musiker uafsladeligt og ofte vilkårligt eksperimenterer med fremkaldelsen eller bearbejdningen af lyd indtil der opstår en tilstrækkelig interessant ny lyd eller lydcombination. Denne proces vil i sagens natur fejle langt oftere end den vil lykkes, fordi der skal mange forsøg til før en lyd opleves som tilfredsstillende. Med andre ord er processen altså helt afgørende for resultatet (Marstal & Moos 2001:252)

Et eksempel på en sådan *trial and error*-proces kunne være den såkaldte acid-lyd som dj's og musikere i Chigaco-området anvendte til at udvikle den nye elektroniske genre ved navn house, og som skulle blive medvirkende til udviklingen af subgenren acidhouse. Musikeren Adonis havde anvendt den allerede i 1985, og snart efter udviklede dj'en Nathaniel Pierre Jones samme lyd, da han arbejdede under navnene DJ Pierre og med trioen Phuture.¹⁰ Lyden opstod for DJ Pierres vedkommende som følge af hans eksperimenteren med en bassynthesizer, en såkaldt Roland TB-303, med indbygget sequencer og en lang række muligheder for lydfiltrering indbygget. Synthesizeren var blevet introduceret på markedet i 1982 med henblik på at agere akkompagnement til blandt andet guitarister og underholdningsmusikere som optrådte solo. Men den var af mange brugere anset for at være et nærmest ubrugeligt stykke musikteknologi der var besværligt at og tidskrævende at programmere, ligesom den på ingen måde kunne gengive lyden af en bas tilfredsstillende. Af samme årsag gik instrumentet ud af produktion to år senere. Men en eftermiddag sad DJ Pierre og eksperimenterede vilkårligt på knapperne og tangenterne på hans TB-303, og pludselig fremkom en såkaldt 'sweeping-effekt' eller 'bølgebevægelse', hvor baslyden syntes konstant at bevæge sig fra en mørk klang mod en lysere klang og tilbage igen - vel at mærke uden at tonehøjden ændrede sig. Det er karakteristisk for trial-and-error-processens karakter at denne lyd slet ikke lød som en baslyd, men derimod som en ikke-tonal lydeffekt i diskantområdet. I sit arbejde som DJ anvendte DJ Pierre i forvejen synths til at jamme med på de tracks han spillede, og det var altså på en af Chicagos klubber at lyden første gang kunne høres offentligt. I indspillet form anvendte han den første gang med Phuture på ep'en *Acid Tracks* (1987)

Jones var en autodidakt musiker der ikke havde særskilt gode *skills* som musiker, men som altså til gengæld havde evner til at udforske og presse sine instrumenter ud over grænsen for hvad selv producenterne havde troet muligt. Hans tilgang til sin bassynthesizer kunne minde om en pioners snarere end om en kenders. Og den bar præg af at der næppe havde været formelle læringsprocesser involveret i forbindelse med udviklingen af hans *skills*. Set fra et traditionelt læringsprocessuelt synspunkt kunne Jones med god ret betragtes som en amatør, det vil sige en person der ikke mestrer sit instrument på professionelt niveau og hvis kendskab til instrumentets idiomatik er præget af begrænsninger. Og dog giver hans stærkt eksperimenterende tilgang til instrument indtryk af en musiker, hvis innovative talent rækker langt ud over hvad man ville forvente af selv den mest professionelle keyboardspiller eller pianist. Netop den uskoledet der

¹⁰ I Marstal & Moos 2001 er der redegjort for de begivenheder der førte til fremkomsten af lyden (Marstal & Moos 2001:250-252). Det er denne redegørelse der næsten ordret ligger til grund for det følgende afsnit.

gør at han ikke griber sit instrument an på en traditionel vis, er her indiskutabelt at betragte som en styrke.

Et andet eksempel kunne være den engelske sanger, musiker og producer Tricky (egentlig Adrian Thaws) der med debutalbummet *Maxinquaye* (1995) leverede et skelsættende og fortsat indflydelsesrigt album, hvor elementer af house, reggae, hip hop og rock kombineret med slæbende beats og blev mixet sammen i en stil som af den engelske musikpresse blev kaldt trip hop.¹¹ Afslutningsnummeret 'Feed Me' rummer hvad der rent harmonisk kunne kaldes en nyskabelse begrundet i nummerets tilblivelse med samplingsteknologi involveret. Det gennemgående synthtema i versene samt melodien giver entydigt indtryk af et forløb med c-mol som harmonisk fundament. Men baslinjen - tilsyneladende et sample af en enkelt takts varighed som bliver loopet, det vil sige gentaget, igen og igen, bevæger sig lige så entydigt i A-mol eller måske snarere A-pentaton (med anvendelse af tonerne a, d og c). Resultatet er hvad man i en partiturmuskalsk sammenhæng ville kalde bitonalitet med henvisning til den neoklasicistiske retning som især praktiserede anvendelse af to forskellige tonearter på én og samme tid. I Trickys tilfælde lader sådanne overvejelser ikke til at have været til stede. Snarere tyder det på at bassen er kommet til senere som et sample, hvis sound har forekommet ham at være den helt rigtige. Man kan formode at han slet ikke har opdaget at bassamplet forløber i en 'forkert' toneart. Bitonaliteten er altså på ingen måde tilsigtet. Denne omstændighed må indiskutabelt siges at kvalificere ham som en amatør ud fra et traditionelt læringsprocessuelt synspunkt, hvor en grundlæggende forståelse af de mest basale harmoniske modeller opfattes som værende en central del af læringen.

Afdækningen af den nye *acid*-lyd såvel som sammensætningen af to forskellige tonerarter er begge eksempler på hvordan manglen på traditionel, musikalsk kunnen giver mulighed for at betræde nye, hidtil ukendte veje i klanglig henseende. De er også eksempler på hvordan amatøren som musikalsk fænomen har fået pionérstatus som den der anviser nye spillemåder og udtryksformer som de professionelle er henvist til at følge, efterhånden som disse spillemåder er blevet normdannende.¹²

¹¹ Som genre var trip hop blevet etableret et par år forinden med to andre åndsbelægtede og ligeledes skelsættende debutalbums, nemlig Massive Attacks *Blue Lines* (1991) og Portisheads *Dummy* (1994). For en kort karakteristik af genren, se Marstal & Moos 2001:281-285.

¹² Ligesom hos Tricky har brugen af samples i andre tonearter end hovedtonearten jævnligt kunne høres i elektronisk musik, hvor musikalsk udøvelsen af traditionelle instrumenter har været helt eller delvist fraværende.

III. Uformelle læringsprocesser

Populærmusikkulturen har tilsyneladende altid været drevet af læringsprocesser der rummede et udpræget autodidakt aspekt. I sin bog *How Popular Musicians Learn* diskuterer Lucy Green dette aspekt og slår fast at udøverne af populærmusik ofte benytter sig af uformelle indlæringspraksisser, holdninger og værdier (Green 2002:7). Hun støtter sig til en artikel om indlæring af rock begået af Alf Björnberg, hvori han argumenterer for at de åbne, uformelle og kollektive indlæringsprocesser som er på spil i mange populærkulturelle hverdagspraksisser, på mange måder afviger fra de processer som kendes fra institutionelle uddannelsesformer (Björnberg 1993:76). Det er netop derfor at det har været en udfordring at få populærmusikken institutionaliseret i de videregående uddannelsessystemer, som også de danske musikkonservatorier er eksempler på.

Udøvelse af formel læring er en forudsætning for at populærmusik – jazz, rock, pop, verdensmusik, latinamerikansk musik – overhovedet kan være curriculum på højere læreanstalter. Men som det fremgår, kan der ofte være en betragtelig grad af 'amatørisme' i betydningen uskolet tilstedeværelse i frembringelsen af musik. I sit studie af hvordan populærmusikere lærer at spille pointerer Lucy Green netop dette forhold:

Musical enculturation is likely to involve relatively unconscious learning practices of the former type. Formal music education places emphasis on relatively conscious learning practices of the latter type. (Green 2002:60;67)

Det er dette modsætningsforhold som udgør et centralt problem: En kombination af historiske årsager og en traditionel opfattelse af hvad læring bør bibringe de studerende, har tilgodeset et uddannelsessystem hvor den formelle læring er i centrum. Her overfor står den omstændighed at en meget stor mængde musikere inden for ikke mindst pop, rock, electronica og relaterede undergenrer, har dyrket primært uformelle læringspraksisser (fx at spille i øvelokalet med jævnaldrende bandfæller, at spille med på sit instrument til musik fra et fonogram eller fra radioen (ibid.:61) eller at eksperimentere frit med klanglige forsøg der ikke nødvendigvis involverer traditionelle *skills*). Lucy Green citerer i sin bog musikologen Roger Scruton for at sige at der bliver undervist i klassisk musikudøvelse, fordi det kræver undervisning at tilegne sig dens særegenheder, mens ekspertise i pop kan blive tilegnet via osmosis, det vil sige at på en

halvt intuitiv måde afkode musikken dens stemninger, spillemåder, konventioner med videre (ibid.:99). Hun afstår fra at være enig med Scruton og påpeger at selvom informelle læringspraksisser er nødvendige og ønskelige i populærmusik, må det stadig kunne lade sig gøre at undervise i denne musik på en måde der i langt højere grad tilgodeser denne omstændighed (ibid.:100). Det er derfor at hun i sine konkluderende bemærkninger til bogen anbefaler en øget fokus på de informelle læringspraksisser i de videregående uddannelsessystemer, ganske enkelt fordi det vil give mulighed for at kunne skabe endnu bedre musikere til gavn for samfundet som helhed (ibid.:216). Som hun et andet sted hævder, opstår originalitet ud fra efterligninger af andres spillestil, det vil sige ud fra en uformel læringssituation, hvor traditionelle dyder som kendskab til harmonik, intervaller, rytmik og så videre ikke nødvendigvis er til stede overhovedet (ibid.:75). Men originalitet kan også opstå ud fra ønsket om at gribe det at musicere an på alternative måder. Det er betegnende at verdensberømte musikere som produceren Brian Eno og sangeren/guitaristen Blixa Bargeld fra punk/industrial-bandet Einstürzende Neubauten begge kan kaldes erklærede antimusikere, hvis tilgang til instrumenterne er alt andet end skolet. Noget lignende kunne utvivlsomt siges om for eksempel guitaristen Thurston Moore fra det amerikanske støjrockband Sonic Youth eller musikeren Genesis P-Orridge fra industrialbandet Throbbing Gristle - sidstnævnte har således udtalt at han faktisk ikke er synderligt interesseret i musik og blot udforsker lyd forestået som ren og skær klang (Marstal & Moos 2001:167).

De musikalske revolutioner som har drevet populærmusikken frem især siden 1960 - hvor folk, beat/rock og pop alle skulle etablere sig som genrer og som diskurser - lader til at have været drevet af musikere, hvis læring udelukkende eller næsten udelukkende var af uformel karakter. Etableringen af disse genrediskurser har hængt nært sammen med en 'amatøristisk' tilgang til musikudøvelse, og resultatet har været at professionelle rock- og popmusikere med betydelig læring inden for deres eget instrument samt i diverse sammenspilsdiscipliner faktisk har været dem der måtte følge de konventioner og spillemåder som den amatøristiske tilgang har dikteret. I den forstand er relationen mellem 'amatør' og 'professionel' ganske kompleks og peger i retning af at førstnævnte med fordel kunne tages langt mere alvorligt i de videregående uddannelsessystemer, hvilket i en dansk sammenhæng vil sige musikalske grundkurser (MGK, med konservatorieforbereende karakter) samt konservatorier.

Så længe man i optagelseskriterierne prioriterer spillemåder der afspejler en traditionel professionalistisk tilgang til musik og tilsvarende ikke-prioriterer en amatøristisk, men netop derved også uformel, skæv og ukonventionel tilgang, vil uddannelsessystemerne ikke for alvor

være i stand til at få førstehåndserfaringer med musikere præget af informelle læringsprocesser. Dermed vil de øjensynligt også misse en ellers oplagt chance til at give de mere skæve og alternativt tænkende musikere mulighed for at uddanne sig inden for rammerne af det som deres kompetencer i forvejen peger i retning af, til gavn for de mange børn og unge på grundskole-, gymnasie- og MGK-niveau, hvis tilgang til det at musicere også i årene fremover vil have en overvejende uformel karakter.

Referencer

Litteratur

Björnberg, Alf (1993) "Teach you to rock?" Popular music in the university music department.'

Popular Music vol. 12/1.

Goetz, Jakob Weigand (2002): 'Electronic Listening Music - nye afsøgninger af musikalske parametre'. Thomas Milroth *et al.* (red.): *Look at the Music/Seesound*. Ystad: Ystad konstmuseum *et al.*, s. 13-19.

Green, Lucy (2002): *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Aldershot & Burlington, VT: Ashgate.

Marstal, Henrik (2002): 'Støj, "Noisalitet" og nostalgia'. Thomas Milroth *et al.* (red.): *Look at the Music/Seesound*. Ystad: Ystad konstmuseum *et al.*, s. 30-38.

Marstal, Henrik & Morten Jaeger (2003): *Hitskabelonen – imod popmusikkens ensretning*. København: Lindhardt & Ringhof.

Marstal, Henrik & Henriette Moos (2001): *Filtreringer - elektronisk musik fra tonegeneratorer til samplere 1898-2001*. København: Høst & Søn.

Sangild, Torben (2002): 'Følsom elektronik'. Thomas Milroth *et al.* (red.): *Look at the Music/Seesound*. Ystad: Ystad konstmuseum *et al.*, s. 20-29.

Savage, Jon (1991): *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*. London & Boston: Faber & Faber.

Shankar, Ravi (1971): *Min musik, mit liv*. København: Jespersen og Pio. Oversat af Inger Bang (opr. 1968).

Dvd

Mattews, Andy (2003): *The Beatles Anthology*, dvd 3, episode fem. Apple Corps (opr. 1995).

Scorsese, Martin (2005): *No Direction Home. Bob Dylan*. Paramount, dansk udgave.