
GULDET LIGGER FOR JERES FØDDER

Fra den smalle til den brede produktion
En analyse af Safri Duos karriereskift

Oktober 2008
Aarhus Universitet
Institut for Æstetiske Fag
Afdeling for Musikvidenskab

Speciale af Anders Østerby, 19971822
Vejleder: Steen Kaargaard Nielsen





Bill Watterson: "Steen & Stoffer"

»Guldet ligger foran jeres fødder. Saml det dog op!«
(Bent Lyloff)

INDHOLDSFORTEGNELSE

1. Indledning	4
1.1. Baggrund og problemstilling.....	4
1.2. Formål og problemformulering	5
1.3. Teori, metoder og afgrænsning	5
1.4. Strukturering	6
1.5 Definitioner	7
2. Safri Duo	9
3. Art Worlds.....	11
3.1. Bourdieu.....	13
3.1.1. Symbolsk magt gennem symbolsk produktion	14
3.1.2. Den brede og den smalle produktion	15
4. Kunstneren.....	17
4.1. Habitus	18
4.2. Kunstneren som arbejdsleder.....	19
4.3. Det interessante.....	21
4.4. Anerkendelse	24
4.4.1. Legitimering.....	25
4.4.2. Flere centre	26
5. Kunstværket.....	28
5.1. Håndværk kontra Kunst	29
5.1.2. Producenten	31
5.2. Originalitet kontra plagiat.....	33
6. Analyse af Safri Duo	35
6.1. Turn Up Volume (1990)	36
6.1.2. Repertoirevalg.....	36
6.1.3. Coveret	37

6.1.4. Anmeldelser	41
6.1.5. Produktionen.....	43
6.1.6. Katalogisering.....	45
6.2. Perioden 1991-1997	46
6.3. Bach to the future (1998)	47
6.3.1. Repertoire	47
6.3.2. Pladeselskab	49
6.3.3. Katalogisering.....	50
6.3.4. Produktionen.....	50
6.3.5. Coveret	51
6.3.6. Anmeldelser	54
6.4. På jagt efter noget andet guld	56
6.4.1. Fra idé til hit	58
6.5. Episode II (2001)	60
6.5.1. Titlen.....	62
6.5.2. Coveret	62
6.5.3. Repertoire	64
6.5.4. Producer	65
6.5.5. Anmeldelser	67
7. Konklusion.....	71
8. English Summary	74
9. Bibliografi	76
10. Eksempel-cd.....	79
11. Bilag.....	80

1. INDLEDNING

1.1. BAGGRUND OG PROBLEMSTILLING

"Det er jo frygteligt, at man kan huske det 20 år efter, men jeg kan da huske en anmeldelse, der slutter af med, 'sponsorstøtte og stående ovationer, om det virkelig er det, vi vil?' Og der kan man jo sige, at hvis man ser bort fra tonefaldet i det, så er det jo klart, at det er det, vi vil." (Savery, 2008)

Ovenstående udtalte Uffe Savery, august 2008, da denne forfatter interviewede ham om den karriere, som han sammen med Morten Friis har gjort som slagtøjsspillere i duoen, Safri Duo. En karriere, som er præget af en række markante valg og skift, som (jf. citatet) er motiveret af et ønske om at opnå succes med musikken for derigennem at kunne leve af den. Duoens dette speciales primære case, og jeg fokuserer specifikt på, at duoen i 1999 foretager et markant karriereskifte, som er en overgang fra en bestemt *art world* til en markant anderledes *art world*. Men det er ikke blot dette skifte i sig selv, der er interessant. Det er i lige så høj grad konteksten, det sker i.

Mennesker, som lever af at skabe eller udføre musik må forholde sig til det faktum, at hvis de ønsker at *blive ved* med at leve af det, så er det nødvendigt, at de tjener penge på det. Indtægten kan komme fra et betalende publikum, salg af cd'er og noder og en række andre ting, hvor der er tale om en vare, som bliver solgt. Men indtægten kan også komme i form af økonomisk bistand fra staten, som støtter udvalgte kunstnere.

Den statslige støtte gives som oftest til de kunstnere, som har et meget lille publikum, og som derfor har svært ved at klare sig, mens det uden støtte lykkes andre kunstnere at opnå økonomisk succes, fordi deres kunst når et stort publikum.

Omtalen og værdisætningen af kunst synes ofte at hænge sammen med den økonomiske succes, og der er en tradition for, at den kunst, som har et lille publikum, omtales som finere og bedre end den kunst, som har et stort publikum, og som derfor bliver betragtet som værende kommerciel. Kunsten bliver konstant gjort til genstand for en vurdering hos publikum, journalister, andre kunstnere, i anmeldelser osv. Som Steen (i Steen & Stoffer) siger det (se titelbladet), så er det som om, at kunst først bliver kunst, når andre siger den er det, og *god* kunst er kun *god* kunst, når nogen, som har autoritet til at sige det, har sagt det.

"God kunst" er imidlertid en meget udefinerlig størrelse, og er det virkelig, som Steen & Stoffer beskriver det, at man kommer til at rulle sig i *både* penge og prestige? Sanger og sangskriver Johnny Hansen fra dansktopbandet, Kandis, lægger ofte ryg til mange verbale piskeslag, når han bliver omtalt af musikere udenfor dansktopmiljøet, men han er måske en af de musikere i Danmark, som tjener flest penge. Han ruller sig

nok i penge, men ikke i prestige. Og modsat: En af mine bekendte spiller jazz sammen med en ældre kontrabassist, som har et meget respekteret navn, og som har undervist på videregående musikuddannelser i Danmark, men som knap nok kan få sin økonomi til at hænge sammen. Hans navn er omgivet af prestige, men han ruller sig altså bestemt ikke i penge.

Dette speciale bevæger sig i "grænselandet" mellem de to poler, kommerciel og ikke-kommerciel kunst, og behandler nogle af de mekanismer, som gør gældende, når kunstnere bevæger sig mellem disse poler og deres kontekst.

1.2. FORMÅL OG PROBLEMFORMULERING

Formålet med dette speciale er således at lave en analyse af det usædvanlige karrierevalg, Safri Duo foretager, da de i 1999 beslutter sig for fuldstændigt at forlade den musik og det publikum, som de hidtil havde optrådt med og for over hele verden, til fordel for noget helt andet musik og et helt andet og meget større publikum.

Dette skifte – Safri Duos overgang fra den *klassiske* scene til "*club*"-scenen – efterlader desuden nogle kulturteoretiske spørgsmål og interessante forhold, som jeg ønsker at belyse, og derfor vil jeg se på de sociologiske og andre faktorer der er på spil, når en kunstner bevæger sig fra at udøve én slags kunst, som er henvendt til et meget lille publikum og over til en anden slags kunst, som er henvendt til et meget stort publikum, og hvordan dette udarter sig i forhold til konventioner og æstetisk bedømmelse. Kun i lyset af denne kulturteoretiske kontekst kan man se, hvor radikalt Safri Duos skifte er.

1.3. TEORI, METODER OG AFGRÆNSNING

I det følgende vil jeg kort indkredse, hvorledes jeg ønsker at sætte skiftets kontekst ind i en teoretisk rammesætning.

Jeg vil som grundlag for min analyse af Safri Duo foretage en gennemgang af en række relevante kultur-sociologiske teorier. Ud fra en inddragelse af hovedsageligt Howard Becker, Peter J. Martin og Pierre Bourdieu har jeg valgt at behandle disse teorier gennem en tredeling bestående af i første omgang fokus på *kunstens verden* som sådan (art worlds), siden *kunstneren*, og til sidst *kunstværket*.

Til at belyse de teoretiske opstillinger inddrager jeg, udover en række andre eksempler, udgivelsen "*Fantasies & Delusions*" af amerikanske Billy Joel. Safri Duo som case vil i denne del af opgaven kun blive inddraget kort, for i stedet at gå mere i dybden med dem i specialets anden hoveddel (fra pkt. 6.).

Eftersom Safri Duo har en tyve år lang historie vil en udtømmende analyse af deres karriere være for omfattende. Derfor retter jeg hovedsageligt mit fokus mod en

analyse af tre af deres albumudgivelser og de begivenheder og forhold, der knytter sig til disse. Her vil jeg særligt fokusere på henholdsvis den materielle produktion (cover, billeder, musik) og den symbolske produktion (omtalen af udgivelsen). Til det har jeg anvendt selve analyseobjekterne (cd'erne) og diverse litteratur som omtaler dem (anmeldelser, artikler mv.). Endelig har haft mulighed for, ved et personligt møde, at lave et to timer langt interview med Uffe Savery fra Safri Duo (Savery, 2008), og han har bidraget med konkrete, nyttige oplysninger og tanker og overvejelser om duoens karriere.

Jeg har med vilje undladt at bruge udtrykket "cross over" om Safri Duos musik. Direkte oversat betyder det godt nok netop det, at man krydser over fra én ting til noget andet, men det bruges oftest om kunstnere som er konsolideret i en genre, som prøver kræfter med en anden uden at forlade den gamle, og dertil kommer, at det lige så ofte rummer den betydning, at det er noget musik, som er en blanding af to genrer, som fx klassisk musik for strygerorkester og hård rock. Ingen af disse forhold passer imidlertid rigtigt på Safri Duo og derfor undlader jeg bevidst at bruge "cross over" om deres musik og deres skift af genre.

Det kunne have været interessant at lave et empirisk arbejde, hvor jeg havde opstået mennesker, som har fulgt Safri Duo gennem hele eller dele af duoens karriere, og analyseret deres opfattelse og modtagelse af duoen, men jeg har bevidst udeladt dette, da det med al sandsynlighed ville blive et alt for omfattende stykke arbejde i forhold til specialets rammer.

Ligeledes har jeg også undladt en egentlig musikalsk analyse af selve Safri Duos musik før og efter deres skifte, da kulturteorien i højere grad beskæftiger sig med alle de faktorer, som omgiver musikken, da det er i disse faktorer, at de interessante forhold i den henseende opstår, hvilket også gør sig gældende i forbindelse med Safri Duo.

1.4. STRUKTURERING

Overordnet er specialet struktureret i en teoretisk og en empirisk del, hvor jeg med den teoretiske del ønsker at gennemgå en række kulturteoretiske redskaber, som jeg vil bruge som grundlag for forståelsen af den empiriske del, hvor jeg vil undersøge og analysere Safri Duos karriereskifte.

I kapitel 2 giver jeg for overblikkets skyld en kortere introduktion af Safri Duos karriere, hvor jeg for læseren præsenterer nogle højdepunkter i duoens karriere med fokus på de forhold, som har interesse for dette speciale, hvilket giver muligheden for – kort – at eksemplificere og referere til duoen i løbet af det teoretiske afsnit.

Den teoretiske del har jeg bygget op således, at jeg gennemgår den relevante teori i en tredeling, jeg fokuserer på kunstens verden, kunstneren og kunstværket.

Således behandler jeg i kapitel 3 den verden, som kunsten udspiller sig i ud fra Howard Beckers forståelse af *art worlds*, Pierre Bourdieus kulturelle felter og Peter J. Martins fokus på konventioners betydning i kunsten. Yderligere vil jeg i den forbindelse komme ind på opdelingen mellem brede og smalle produktioner, og den symbolske produktion, som er til stede i kunstens verden.

I kapitel 4 præsenterer jeg videre *kunstnerens* rolle i kunstens verden bredt forstået også i forhold til kunstværk og publikum. Jeg vil kigge på en kunstners forudsætninger (Bourdieu's habitus), hans rolle som arbejdsleder for sit eget kunstværk, hvilke faktorer, der driver en kunstner til at prøve nye ting og endelig, hvilke faktorer, der er omkring anerkendelse og legitimering af kunsten.

Kunstværket som begreb gennemgår jeg i kapitel 5 i første omgang med fokus på, hvordan kunstværket, ifølge kulturteoretikerne, først bliver kunstværk i receptionen, og siden kigger jeg på skismaet mellem håndværk og kunst med særlig fokus på producerens rolle i musik og originalitet kontra plagiat.

I kapitel 6 begynder anden hoveddel af specialet, den empiriske del, hvor jeg først giver en indføring i Morten Friis' og Uffe Saverys udgangspunkt som musikere og deres bevæggrunde for at satse på duoen.

Siden analyserer jeg først albummet "Turn up volume" fra 1990, som er duoens første pladeudgivelse, og som man overordnet kan sige bærer præg af at stikke i flere musikalske retninger, hvilket blotlægger en ung duo, som har store ambitioner, og som er ved at etablere sig i en bestemt *art world*.

Dernæst kigger jeg nærmere på duoens pladeudgivelse fra 1998, som er duoens sidste med et udpræget *klassisk* repertoire, indspillet sammen med Danmarks Radios Symfoniorkester og udgivet på det britiske selskab, Chandos Records. Jeg behandler blandt andet, hvordan denne udgivelse viser duoen på et prestigemæssigt højdepunkt i deres karriere.

I kapitel 6.4. vil jeg belyse begivenheder, omtale og Safri Duos egne tanker omkring duens skifte i 1999, inden jeg i kapitel 6.5. analyserer albummet "Episode II", som er Safri Duos første udgivelse hos Universal Music, og som markerer duoens skifte tydeligt gennem både musikken og de ydre forhold omkring musikken.

Slutteligt vil jeg konkludere på min opgave gennem en opsummering af de ting, som jeg har beskæftiget mig med og en endelig redegørelse for Safri Duos skifte set i et kulturteoretisk perspektiv.

1.5 DEFINITIONER

I løbet af opgave refererer jeg mange gange til "skiftet" i forbindelse med Safri Duo. "Skiftet" dækker i den henseende over det forløb, hvor Safri Duo valgte at stoppe med

koncerter og udgivelser på den *klassiske* scene for fuldstændigt at satse på en karriere på *club*-scenen.

Jeg bruger ligeledes ofte benævnelsen *klassisk*, hvormed jeg mener kunstmusikken forankret i en tradition omkring konservatoriet, andre uddannelsesinstitutioner, koncertsale og den vesteuropæiske musiktradition med rødder tilbage til Bach, Beethoven, Mozart osv. I modsætning til *klassisk* bruger jeg i forbindelse med Safri Duo udtrykket *club-scenen*, som dækker over de spillesteder rundt om i Danmark (til dels verden), som bruger live-musik som danseledsagelse. Nogle få gange bruges også udtrykket *rytmisk*, i betydningen: pop/rock og/eller populærmusik.

2. SAFRI DUO

EN KORT INTRODUKTION TIL DERES KARRIEREFORLØB

"...jeg ser det sådan, at man kan jo lære hele livet... nu er vi i gang med noget, som vi gerne vil gi' nogle år – og så er der nok ingen tvivl om, at vi senere går over og forsøger os mere i jazz- og rock-genren."

Uffe Savery til Per Wium i 1991 (Wium, 1991, s. 14)

"Forleden sad jeg ved klaveret derhjemme og savlede over et stykke af Bach. Det var rart. Der er en helt anden dybde i den musik. Vi synes, der er dybde i det, vi laver nu, men at sidde med en genial komponist som Bach, kalder på nogle helt andre følelser. Jeg tror ikke, at vi rent professionelt vil vende tilbage til at lave traditionelle klassiske koncerter, men det kan da være, vi vil invitere til Bach-aften i Nikolaj Kirke."

Morten Friis til Niels Pedersen i 2001 (Pedersen, 2001)

Når man i dag ser tilbage på Safri Duos hidtidige karriere, er det interessant at betragte to musikere, der på en sjældent set måde spænder over et meget bredt musikalsk spektrum, og som har optrådt i Royal Albert Hall og Sydneys Opera House, men også på de store festivalscener verden over.

Helt fra duoens begyndelse bevægede deres repertoire sig fra barok til jazz, og de arbejdede med kompliceret ny kompositionsmusik samtidig med, at de optrådte på børne-cd'er sammen med tidens populære popsangere¹. Og allerede tidligt blev de en stor succes med et forholdsvis kendt og respekteret navn og med utallige koncerter rundt om i mange forskellige lande. Men det var alligevel først, da de gjorde det, som ingen havde ventet, og som vakte undren der, hvor de kom fra, at de opnåede stor økonomisk succes.

Safri Duo består af Morten Friis og Uffe Savery, og de to mødte hinanden allerede i 1977, da de begge blev medlemmer af Tivoli-garden. Senere blev de optaget samtidigt på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, og kort tid efter blev de enige om at danne en slagtøjsduo. Den fik navnet Safri Duo, hvor Safri er dannet af de første bogstaver i de to efternavne: **S**avery og **F**riis.

I oktober 1992 debuterede de efter endt uddannelse, og siden fulgte en periode, hvor de som duo optrådte verden over med et repertoire bestående af lige dele ny musik (fortrinsvis komponeret særligt til duoen af komponister som Per Nørgård og Anders Koppel) og transskriptioner af klavermusik (primært Bach og Chopin) til marimba

¹ Safri Duo medvirkede både på "Åh abe!" (1993) og "Pa-papegøje" (1994). På den første spiller Safri Duo et medley bestående af "Jeg har fanget mig en myg" og "Lille Peter Edderkop" med Maria Bramsen på vokal. Og på den sidste spiller de en version af "Hønsefødder og gulerødder" med Allan Mortensen på vokal.

og vibrafon. Samtidig fik de kontrakt med det engelske pladeselskab, Chandos, hos hvem de udgav flere albums i perioden 1995 til 1998. I tiden fra 1996 til 1998 blev de i Danmark udnævnt til statsensemble, hvilket indebar en række officielle pligter, men som også gav en direkte økonomisk støtte fra den danske stat.

I 1999 begyndte duoen så at vise interesse for at beskæftige sig med noget helt andet musik, nemlig inden for dance-, house- og technogenren, hvilket i første omgang resulterede i en single med nummeret "Played-A-Live", som blev et overordentligt stort hit verden over, og som var forløberen for deres første album hos pladeselskabet Universal: "Episode II" fra 2001.

3. ART WORLDS

Traditionelt har begrebet "art world" dækket over kunstens verden i den mest brede og overfladiske forstand, og måske endda ofte med overvejende fokus på de "kendte" kunstnere som repræsentanter for kunstens verden, og i hvert fald som en overordnet, lidt upræcis, betegnelse for "det der, som har med kunst at gøre". Howard Becker² har i et af sine hovedværker, "Art Worlds" (Becker, 1982), lavet en analyse af musikkens sociologi. Hos Becker får begrebet "art world" en noget mere detaljeret betydning:

"I have used the term in a more technical way, to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world [dvs. i traditionel forstand – min tilføjelse] is noted for." (Becker, 1982, preface x)

skriver Becker således i forordet til "Art Worlds" og præciserer dermed, hvad begrebet *art world* hos ham dækker over³. Safri Duo (og alle andre, som beskæftiger sig med musik, dans, billedkunst, litteratur etc.) opererer – uanset karrierevalg – i sådan en *art world*, og Becker giver videre i sin bog en meget omfattende og vægtig beskrivelse af, hvordan kunstner, kunstværk, kunstnerens netværk og publikum interagerer. Inden for musik findes der et væld af genreopdelinger og måder at kategorisere musik på⁴, men hos Becker er der ikke tale om, at kunstnere opererer inden for skarpt opdelte grænser, hvor nogle udelukkende tilhører en bestemt *art world*, mens andre ikke gør det (Becker, 1982, s. 35). Derimod mener Becker, at "[i]n some sense, art worlds ... are parts of a larger social organization. So, even though everyone involved understands and respects the distinctions which keep them separate, a sociological analysis should take account of how they are not so separate after all." (Becker, 1982, s. 36). Beckers fokus er i høj grad på musikkens form og den sociale organisation, og derfor beskæftiger han sig meget lidt med en værdisætning af kunsten – eller med hans egne ord: hvilket rygte (*reputation*)⁵ forskellige kunstarter og konkrete kunstværker og/eller projekter har. Set med Becker er Safri Duos skifte derfor ikke meget mere end en forskydning i en *art world*.

² Howard Becker er en amerikansk sociolog, der i løbet af sin lange karriere har udgivet et væld af bøger og artikler i et forholdsvis bredt spektrum af sociologiske emner.

³ Hos Becker dækker *art world* altså over alle, som er involveret i kunst på den ene eller den anden måde. Både professionelle og amatørkunstnere.

⁴ Et eksempel er bibliotekernes katalogiseringssystem. Et mere genre-detaljeret system kan man finde fx i en pladebutik, og endnu mere i diverse internetbutikkers katalogisering, e.g. Apple's "iTunes MusicStore" (www.apple.com). Et andet eksempel kunne være spillesteder, hvor der overvejende spilles én bestemt (bred) genre, fx rock, men aldrig klassisk. Og omvendt: et operahus, hvor der aldrig bliver opført rock.

⁵ Heri ligger, hvordan andre ser på et givet kunstværk og/eller dens kunstner (anmeldere, publikum, forskere). Se fx Becker, 1982, s. 351

Peter J. Martin har (bl.a. med baggrund i Becker) beskæftiget sig med, hvorledes kunstnere naturligt agerer i forhold til den form for kunst, de udfører og den sammenhæng, de udfører den i (Martin, 1995), og hos Martin er det entydigt, at *"Playing music involves more than just a technical ability; it is necessary to be part of a network of social relationships for any kind of performance to occur"* (Martin, 1995, s. 169). "Music as social action" er i den forbindelse centralt hos Martin, og i forbindelse med disse sociale aktiviteter, i form af udførelse af kunst på den ene eller den anden måde, vil mennesket handle ud fra en række *konventioner*, som måske er formulerede og nedskrevne, men som lige så sandsynligt blot er udtalte forudsætninger. *"By taking others into account in the formulation of our own act, and in becoming the sort of person that others expect us to be, we are led to act in regular, normal and predictable ways..."* (Martin, 1995, s. 168), hvilket passer på en næsten hver tænkelig situation i det ene eller andet musikmiljø: Når et symfoniorkester fx skal i gang med at indstudere et værk, som er nyt på repertoire, så handler den enkelte musiker ud fra det forventelige. Violinisterne spiller det, der står i noden tilnærmelsesvis ens, og skulle en enkelt forsøge at spille en oktav over de andre, ville det sandsynligvis blive negativt bemærket, fordi den pågældende musiker da bryder de konventioner, som er underforståede i det pågældende orkester, og som sandsynligvis ville gælde i alle symfoniorkestre. På samme måde vil alle, der udøver/skaber musik *sammen med andre*, være underlagt en række af konventioner, som hører til den *art world*, som de befinder sig i. I nogle sammenhænge kunne man således forestille sig, at det ville blive opfattet positivt og opfindsomt, at violinisten finder på at spille en oktav over de andre. Et sæt konventioner vil ofte være resultatet af en bagvedliggende historie, muligheder og oparbejdet erfaring i en *art world*, og Becker tydeliggør den store fordel: *"Conventions make possible the easy and efficient coordination of activity among artist and support personnel."* (Becker, 1982, s. 30). Det ville fx være besværligt og meget ueffektivt, hvis musikerne i et orkester hver gang skulle blive enige om, hvorledes et nodebillede skal læses, eller en trommeslager hver gang skulle forklare, hvad han mener, når han tæller for med et "1 – 2 – 3 – 4" før en sang i fire fjerdedele.⁶

I Safri Duos *art world* findes tillige et sæt af konventioner, eller måske rettere to sæt: Et *før* 1999 og et *efter*, og i den forbindelse er det også afgørende, at konventioner ikke kun knytter sig til udførelsespraksis, som eksemplificeret ovenfor, men også kan forstås bredt i forhold til fx det tøj, kunstneren ifører sig til en koncert, og endnu bredere

⁶ Beckers primære eksempel i forbindelse med dette er den amerikanske komponist, Harry Partch, som udviklede en 42-tone-skala, skrev musik med den og siden brugte et år sammen med en gruppe studerende på at fremstille egnede instrumenter, som de studerende efterfølgende blev trænet i at bruge. (Becker, 1982, s. 76 o.a.) I den forbindelse kunne nærmest ingen forudgående konventioner eller tilegnet viden bruges.

– idet man også opfatter publikum som værende med i en konkret *art world* – hvordan man opfører sig til en koncert (klapper efter en solo i jazz, eller råber ”bravo” efter en arie i en opera). Og måske er det netop mere i forhold til disse *ydre* konventioner, at der er forskel på de omstændigheder, som har været gældende for duoen før og efter 1999.

3.1. BOURDIEU⁷

Pierre Bourdieu adskiller sig fra Becker ved, at hos ham er en værdisætning af kunsten central. En værdisætning, som allerede er foretaget med grundlag i sociale strukturer, nærmere bestemt i en social klasses tænkning. Og således anfører Bourdieu, at i et sådant *dominerende*⁸ system, vil forskellen mellem *klasserne* bl.a. komme til udtryk gennem den enkelte *klasse*s præference i tøj, sport, mad, musik, litteratur, kunst osv., eller sagt med et enkelt ord: smag, hvilket naturligvis så får indflydelse på den enkelte *klasse*s forbrug. Forbrug bredt forstået, men altså også – og det som er interessant i forhold til dette speciale – i forhold til forbruget af det kulturelle.

Modsat fx litteraturens ”Nykritik” (nykritiske analysetilgang), som betragter kunstværket isoleret uden skelen til forfatter, tid og miljø, er Bourdieus kulturelle studier baseret på en interesse for kunstværkets socio-historiske baggrund, og således er det centralt hos Bourdieu, at kulturen er en spejling af sociale strukturer. Bourdieu indfører begrebet *felt*, som er en betegnelse for sociale formationer, der er strukturerede ved hierarkisk organiserede områder, som f.eks. det økonomiske felt, det politiske felt osv., som hver især indeholder deres form for *materielle produktion*⁹. Begrebet er omsiggribende og involverer både de, som er direkte aktive i produktion, modtagerne samt alle øvrige omkring processen. Dette er således også gældende for den *kulturelle produktion*, og man kan således sige, at Bourdieus pendant til Beckers *art world* er *det kulturelle felt*.

Inden for det kulturelle felt kan det kulturelles materielle produktion yderligere deles op i to felter, nemlig den produktion, der er rettet mod et lille, smalt publikum, og den produktion, der er rettet mod et stort, bredt marked.¹⁰ Den smalle produktion er, hvad man kan betegne, som det vi normalt opfatter som ”fin kunst”, det være sig klassisk musik, kunstmalerier, ”seriøs” litteratur mv., og med Bourdieus tanke om

⁷ Dette afsnit er baseret på Johnson, 1993.

⁸ Forstået på den måde, at i et hierarkisk system vil en højere *klasse* dominere den lavere.

⁹ Det konkrete resultat af arbejdet i et felt, fx overskuddet i en forretning (det økonomiske felt), nye love (det politiske felt) eller et portræt eller en symfoni (det kulturelle felt).

¹⁰ Johnson kalder det i sin ”Editor’s Introduction” for ”the field of restricted production” og ”the field of large-scale production”, mens Bourdieu selv også bruger det mere direkte sammenlignelige ”small-scale production” mod ”large-scale production”. Se fx Bourdieu, 1993, s. 82.

kulturens spejling i sociale strukturer in mente, så er denne produktion rettet mod de højere *klasser* og – væsentligst – har ikke en økonomisk gevinst for øje. Modsætningen er den brede produktion eller, hvad man kan kalde populær kunst, en lav-kultur kunst, som i nærværende opdeling er lig med masseproduceret popmusik, popkunst, biograffilm mv., fordi den henvender sig til den brede folkemasse. I Bourdieus sociologiske analyse af det franske samfund i 1970'erne er den brede folkemasse – i klasse-opdelingsens lettere generaliserende terminologi – arbejderklassen. Den brede produktion har i høj grad en økonomisk gevinst for øje og er med andre ord kommerciel. Set i dette perspektiv, kan man sige, at Safri Duo i 1999 gik fra en *small-scale production* til en *large-scale production*. Og de gik dermed også imod en mere kommerciel produktion.

3.1.1. SYMBOLSK MAGT GENNEM SYMBOLSK PRODUKTION

Eftersom den smalle produktion afspejler de højere sociale lag, så har den tillige mere status end den brede produktion. Denne status opretholdes blandt andet igennem italesættelsen af et kunstværk: Den *symbolske produktion* (som følger den *materielle produktion*) sker således, når kunstværker bliver omtalt. Det være sig i kunstnerens egne noter til et kunstværk¹¹, i to koncertgængeres diskussion om operaen i pausen, eller kritikerens omtale i avisen den efterfølgende dag. Omtalen kan være positiv eller negativ, men det er i virkeligheden mere interessant at se på, hvor omtalen optræder. Således vil der i forbindelse med en symfonikoncert være forskel på, om den bliver omtalt i Ekstra Bladet eller Dansk Musik Tidsskrift, fordi disse to i forvejen i sig selv tilhører henholdsvis en *large- og small-scale production*. Når omtalen finder sted i Dansk Musik Tidsskrift, er den symbolske produktion således med til at opretholde en symbolsk magt.

Der er tale om en symbolsk magt, som rummer to sider: a) *symbolsk kapital*, som rummer begreber som prestige, kendthed og ære, samt b) *kulturel kapital*, som dækker over en kulturel viden og kompetence. Uddannelsessystemet har en væsentlig funktion i forhold til en fastholdelse af den smalle produktions symbolske magt. Om det skriver Laermans: "*There is a simple reason for this global culture power of the educational system ... : it has the authority to enforce its own hierarchy upon a vast public*" (Laermans, 1992, s. 252), hvilket blandt andet kommer til udtryk i, at det til en vis grad er ansatte i uddannelsessystemet, der bedømmer kunsten. Becker skriver:

"Aestheticians study the premises and arguments people use to justify classifying things and activities as "beautiful," "artistic," "art," "not art," "good art," "bad art," and so on.

¹¹ Fx i coveret til en cd eller i programmet til en koncert.

They construct systems with which to make and justify both the classifications and specific instances of their application.” (Becker, 1982, s. 131)

Men opmærksomheden går to veje, for de, som udfører kunsten, er også opmærksomme på, hvad der bliver sagt om deres kunst. Martin skriver:

” [W]e will tend to orient our conduct to the expectations of ‘significant others’ – individuals or groups whose responses are important to us, and whose expectations give us a constant sense of what is right and wrong, good and bad, appropriate or inappropriate, and so on.” (Martin, 1995, s. 170)

I begyndelsen af deres karriere var Safri Duo stadig under uddannelse på konservatoriet, og man må formode, at deres 'significant others' på det tidspunkt har været deres undervisere, og i nogen grad deres medstuderende, mens det efter endt uddannelse i højere grad har været anmeldere, kolleger og koncertarrangører, hvis respons har været væsentlig.

Martin pointerer det interessante og forunderlige i, at det er den smalle produktions musik, den *klassiske* musiktradition, der har opnået en dominerende position, når den ikke er og aldrig har været den foretrukne musik hos de fleste mennesker, hverken genremæssigt eller geografisk set, idet dens oprindelse er koncentreret omkring det centrale (og sydlige) Europa, og "folkets" foretrukne musik har været den folkelige dansemusik. Når det alligevel er sådan, skyldes det ifølge Martin (og i tråd med Bourdieu), at musikken reflekterer den musikalske smag hos nogle grupper af mennesker, som har magtfulde positioner i samfundet og derigennem kan støtte den musik via deres økonomiske, politiske og symbolske resurser (Martin, 1995, s. 180).

3.1.2. DEN BREDE OG DEN SMALLE PRODUKTION

Disse gruppers støtte af en bestemt slags musik er netop noget af det, som dermed definerer og italesætter, hvad der er den finere musik: den smalle produktion, og naturligvis ligger der samtidig i den definition, hvad der *ikke* tilhører denne kategori og dermed tilhører den brede produktion. Som jeg var inde på ovenfor, så er den smalle produktion fin, intellektuel kunst (*high-brow*), som det kræver en vis grad af uddannelse for at kunne forstå til fulde, og den brede produktion er populær, folkelig kunst (*middle-brow*), hvor der ikke kræves nogle (eller meget få) forudsætninger, og grænsen mellem dem ligger i definitionen af den enkelte. Bourdieu skriver: *”Middle-brow art is the product of a productive system dominated by the quest for investment profitability; this creates the need for the widest possible public.”* (Bourdieu, 1993, s. 126) og i det ligger dermed også, hvad *high-brow* kunst *ikke* er, for den smalle produktion er ikke drevet af målet om at opnå en økonomisk, fordelagtig indtjening og har dermed ikke behovet for det størst mulige publikum.

Forholdet og grænsen mellem de to er variabel, og undertiden kan man opleve situationer, hvor man med rette kan have svært ved at se en distinkt forskel. Safri Duos tidlige udgivelser er smalle produktioner, hvilket ses på salgstal, deres uddannelsesbaggrund, repertoire osv., men de rummer alligevel (som vi skal se senere) nogle (primært musikalske) elementer, som minder mere om en bred produktion, og på samme måde kan man også argumentere for, at de på deres seneste udgivelser, som i markedsføring, repertoire og salgstal er brede produktioner, også inddrager elementer (ligeledes primært musikalske), som peger imod en smal produktion.

Den flydende grænse mellem den smalle og brede produktion ses igen og igen i det kulturelle felt og ofte i musik, for hvad sker der, når den kunstner, som normalt sælger plader til millioner af mennesker verden over pludselig udgiver noget, som har et meget smallere publikum? Et andet ofte set eksempel er, når musikere med en klassisk uddannelse eller den klassiske musiks "mesterværker" promoveres som en bred produktion til et meget stort publikum. Dette forhold belyses glimrende i en artikel fra 2003, hvor John Christiansen under overskriften "Piger sælger klassisk" (Christiansen, 2003)¹² kort beskriver dels "bond-kvartetten" fra England, som består af fire kvinder med en konservatorie-uddannelse som violinist, som er blevet samlet af en manager, som havde to kriterier: Pigerne skulle spille godt på violinen og derforuden se godt ud. Kvartetten er blevet markedsført i et omfang, som ikke er normen for genren, men med økonomisk gevinst til gengæld. Artiklens andet eksempel er en serie af udgivelser, som rummer samlinger af klassisk musik fortrinsvis fra 1800-tallet (Beethoven, Chopin, Brahms o.a.), men med titler som "Evening passions", "Eternal moments", "Weekend cruisin'" og med smukke kvinder poserende på coverets forside. Her er tale om musik, som oprindeligt har været smalle produktioner, men som med årene er blevet nærmest populær musik, og som i den omtalte serie også netop markedsføres som en bred produktion.

¹² Se Bilag 7

4. KUNSTNEREN

År efter år bliver udvalgte mennesker i "kunstens verden", og måske især inden for musik, hædret i forbindelse med talrige prisuddelinger. Som et eksempel kan nævnes den væsentligste i forbindelse med populærmusik, som sandsynligvis er den amerikanske "Grammy Awards".¹³ I forskellige kategorier kåres årets bedste kunstner, hvilket kan dække over mest populære (dvs. den som flest har stemt på), den mest solgte (antal solgte enheder af en udgivelse) eller noget helt tredje. Et fast element i forbindelse med en sådan prisuddeling er, at den vindende kunstner kommer på scenen og takker for prisen. Ofte vil man høre kunstneren rette sin tak til sit publikum, men også gerne til de mennesker, som står bag kunstneren. Det kan være produceren, pladeselskabet, forældre eller nogle andre, som på en eller anden måde har ydet sin form for hjælp. I den situation står det lysende klart, at "no man is an island"¹⁴, og i denne sammenhæng: at en kunstner ikke opererer alene, men er afhængig af andres hjælp, hvad enten det er produceren, der hjælper med tilblivelsen af musikken, eller det er publikum, som betaler de penge, som er nødvendige for, at musikken kan blive til og distribueret. Alligevel er kunstneren den, der får hædersprisen, fordi han er ansigtet, som folk kender. Implicit i det forhold ligger, at kunstneren er den, som kan noget særligt, og det er Becker ikke uenig i, men han beskriver, hvorledes kunstneren er en del af et netværk og i rigtigt mange forhold er afhængig af andres medvirken. Således er kunstneren ifølge Becker i hvert fald *ikke* et geni i Romantikens forstand¹⁵, hvor kunstneren er den særligt udvalgte¹⁶, som udøser af sin guddommeligt givne inspiration, og hvor der er uendeligt meget mere fokus på kunstner og kunstværk frem for det netværk, der er omkring kunstneren.

"How little of the core activity can a person do and still claim to be an artist?", spørger Becker (Becker, 1982, s. 19) og tydeliggør dermed det problem, der er i at bestemme, hvem og hvad en kunstner er. Becker fortæller blandt andet om Karl-Heinz Stockhausen, som angiveligt har udgivet flere værker, hvor det i større passager er op til den enkelte musiker at bestemme, hvad der skal spilles (Ibid.). Og hvem er så i det tilfælde kunstneren? Er det musikeren, der jo reelt kreerer noget musik på stedet gennem improvisation? Eller er det snarere komponisten, fordi det er ham, der har fået

¹³ Som har den danske pendant, "Danish Music Awards", samt talrige andre verden over.

¹⁴ Citat af John Donne (Phrases.org.uk, 2008)

¹⁵ Og Bourdieu er enig heri. (Johnson, 1993, s. 2)

¹⁶ Som det fx ses i Adam Oehlenschlägers skuespil "Aladdin eller den forunderlige lampe" fra 1805, hvor Aladdin er "naturens søn", der udvælges af en overnaturlig kraft til at få magten over lampens ånd. (Bl.a. udgivet af Gyldendal, 1979). Måske er det denne opfattelse af kunstneren, der lever videre i nutidens opfattelse af datidens kunstnere som Beethoven og Mozart.

idéen, og som sætter rammerne for musikerens improvisation? Det er en problemstilling, som stiller spørgsmålstejn ved vores forestilling om, hvem kunstneren er. Den er også interessant for kunstneren selv, fordi han eller hun i nogle tilfælde kan lukrere på andres gode evner og muligheder, for derigennem selv at kunne opnå succes med sit kunstværk.

I nogle genrer, fx rock, er det nærmest en konvention, at der er sammenfald mellem komponist og udøvende kunstner¹⁷, og her er det umiddelbart nemmere at påhæfte betegnelsen "kunstner" på den, som både har skrevet musik og samtidig opfører den. Til gengæld vil en producer i rock-genren ofte have meget stor indflydelse på det endelige resultat, og så står vi igen med et lidt mindre klart defineret billede af, hvem *kunstneren* egentlig er. Igennem deres karriere har Safri Duo befundet sig i begge positioner. Før 1999 opførte de udelukkende andres kompositioner, men var alligevel et kendt og respekteret ensemble for deres fremførelser af musikken. Efter 1999 begyndte de at opføre musik, som de selv havde skrevet, men havde så til gengæld, som vi skal se senere, en producer i ryggen, som har spillet en væsentlig rolle.

4.1. HABITUS

Til at beskrive en given persons evne til at operere i et givet felt – og dermed altså også kunstneren evne til at operere i det kulturelle felt, indfører Bourdieu begrebet *habitus*. *Habitus* er *ikke* en kunstners evner (det være sig dygtighed på et instrument eller indsigt i særligt vanskelige kompositionsprincipper), men derimod "[d]urable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structure" (Johnson, 1993, s. 5). *Habitus* er en fornemmelse for, hvordan tingene hænger sammen inden for feltet, rent praktisk, men også på et mere psykologisk plan, hvor fornemmelsen for givne konventioner er en slags sjette sans, som bliver grundlagt i barndommen, og som varer gennem livet. Og jf. ovenstående citat, så er det *habitus*, der ligger til grund, når kunstnere i bestemte situationer handler på en måde, som ikke altid er forudsigelig, men hvor disse handlinger genererer praksis i det relevante felt og i visse tilfælde også på tværs af kulturelle felter.

Som udgangspunkt er besiddelse af den relevante *habitus* forudsætningen for at kunne gebærde sig i et bestemt *felt*. Her er i første omgang tale om, at en person i et bestemt felt skal have den fornødne "feel for the game", og i anden omgang er det selvfølgelig også nødvendigt, at personen er i besiddelse af de evner, som er nødvendige for at kunne gebærde sig i feltet (Johnson, 1993, s. 8). Således kunne man forestille sig

¹⁷ Dette er klart mere reglen end undtagelsen. Eksempler er Rolling Stones, U2 og R.E.M. for at nævne nogle veletablerede, "store" bands, og Linkin' Park, Muse og Mew for at nævne nogle nyere bands på rock-scenen.

en person, som er vokset op i og har haft tæt kontakt til det økonomiske felt (fx med en bank-direktør som far), og som derfor har den relevante habitus, men som ikke har taget sig en økonomisk uddannelse og derfor ikke har den nødvendige faglige kunnen til at gebærde sig fx i en bank eller lignende steder. Fra det kulturelle felt kommer Martin med det eksempel, at jazz-musikere har en instinktiv fornemmelse for, om noget "swinger" eller ej, og dramatikere kan sige, om en scene i et stykke "fungerer" eller ej. *"In both cases, socialisation in the art world has imbued the participants with a strong sense of how things ought to be; a sense which is not easily verbalised but which may be deeply felt..."* (Martin, 1995, s. 195)

Fordi habitus indlæres allerede fra barndommen, har opvækst/opdragelse (og dermed en persons sociale baggrund) og skole/uddannelse (hvis forløb ofte er præget af opvækst/opdragelse) afgørende betydning for, hvilken habitus en person har, og dermed bliver habitus grundlaget for den måde, som Bourdieu tænker om klasseopdeling. Det betyder, at den klasse, som har den symbolske magt¹⁸ (og megen kulturel kapital), også er den, som har en mere forfinet habitus end de lavere klasser, eller sagt på en anden måde: Det bliver sådan, at det er den klasse, som har den "gode smag", der *"udgrænser og dermed negativt definerer, hvad der er den dårlige smag"* (Skovmand, 1988, s. 81). Og fordi det er et hierarkisk, dominerende system, hvor den "gode smag", der på grund af sin egen position placerer den "dårlige smag" lavere, så er det ifølge Bourdieu, hvad man kan betegne som *symbolsk vold*.

4.2. KUNSTNEREN SOM ARBEJDSLEDER

"Det ville være halsløs gerning, hvis jeg selv havde ansvar for mine værker. Sine qua non simpelthen. Trygheden ved at være hos et forlag er så absolut afgørende for mig, for så er mine værker i omløb. Derfor varetager forlaget hele min produktion."

Komponisten Per Nørgård citeret i KODAs blad (Koda.dk, 2007)

Beckers meget konkrete, praktiske tilgang til begrebet *art world*, og menneskers ageren inden for en sådan, fremstiller kunstneren som en form for arbejdsleder, der har et givet mål, og som i sit arbejde med at nå det mål inddrager andre, som kan hjælpe ham. I de tilfælde opstår, hvad Becker kalder for *cooperative links*¹⁹, som kan oversættes i retningen af *samarbejdsforbindelser*.

¹⁸ Jf. afsnittet ovenfor.

¹⁹ (Becker, 1982, s. 24ff)

Det må formodes, at ét af Per Nørgårds mål med at komponere er at tjene penge²⁰, og en vigtig *samarbejdsforbindelse* for ham er i den forbindelse en aftale med et forlag, som varetager en mængde processer omkring tilblivelsen og distributionen af hans værker. Noderne skal gøres klar til trykning, og siden trykkes, og dernæst skal de markedsføres via forskellige medier, inden selve salgsdelen kommer i spil: distribution til fysiske butikker og salg i internetbutikker og deraf følgende administration af regnskaber. Skulle komponisten selv varetage alle disse ting, kunne man forestille sig, at han ville kunne bruge al sin tid på dette og dermed ikke få tid til sit egentlige ærinde: kompositionen. Og med Nørgårds egne ord, så ville det være en halsløs gerning, fordi grundlaget for hans mulighed for at leve af at komponere – en økonomisk indtægt – da ville smuldre. Med andre ord kan man sige, at Nørgård benytter en oparbejdet viden til at foretage nogle dispositioner i forhold til sit virke som komponist. Med Bourdieu ville det hedde, at Nørgård ”investerer” sin kapital (fra et *felt*, der kunne være i retning af et økonomisk/samfundsmæssigt) for at kunne opnå størst mulig ”profit”. I dette eksempel er ”profitten” også profit i økonomisk forstand, men opstillingen kan lige så godt bruges i overført betydning, når Nørgård ”investerer” sin kulturelle kapital (sine kompositions-kompetencer) for at opnå ”profit” i form af positiv modtagelse og anerkendelse i fx anmeldelser i medierne: symbolsk kapital (Johnson, 1993, s. 8). Den symbolske kapital kan i den forbindelse opfattes som værende baseret på en todeling bestående af *viden* (*connaissance*) og *genkendelse* (*reconnaissance*) (Johnson, 1993, s. 7), hvori ligger, at kunstneren (ligesom anmelderen) *på forhånd* har en viden om, hvad det er, der skal til for at opnå den symbolske kapital og derfor kan tilrettelægge sine dispositioner efter det. Dispositioner, der både kan være personlige valg, men også valg i kunstnerens rolle som arbejdsleder, der inddrager andre for at opnå sit mål. Toynbee (Toynbee, 2000) fortæller om den tyske ”*easy listening*-konge”, James Last, som i begyndelsen af 1970’erne udviklede en måde at tilføje ”fest-baggrundsstøj” til de sange, som orkestret havde indspillet. Man samlede omkring 40 mennesker, som fik serveret rigelige mængder alkohol, hvorefter man placerede dem foran et par mikrofoner og bad dem om at ”skråle” med på sangene og komme med passende ”fest-udråb”. Konceptet blev en succes, og det skyldtes, ifølge Toynbee blandt andet, at ”[a]ttention to detail and the careful evaluation of change is all.”, og at Last kom frem til resultatet ”*through a combination of strategy and trial and error, as he adjusted repertoire, arrangements and production values over a long series of record releases.*” (Toynbee, 2000, s. 35). Last udnyttede med andre ord sin *viden* om en bestemt genre og det publikum, som genren

²⁰ Denne skribent bekendt er det hans primære erhverv. Hvilke øvrige mål han måtte have med at komponere, lader vi være til en anden god gang!

er rettet imod, og han spillede samtidig på en *genkendelse* i produktionen, som rammer lige ind i den anvendelse, indspilningen er tænkt til: Fest!

4.3. DET INTERESSANTE

Peter Martin skriver, at en gradvist, stigende ændring til det bedre er en normal del af det sociale liv (Martin, 1995, s. 177), men nogle gange sker det også, at kunstnere foretager valg, som ikke umiddelbart bare virker som del af en gradvist, stigende proces, men hvor der nærmere er tale om markante ændringer, som i tilfældet Safri Duo. Det er ofte et udtryk for kunstnerens ønske om at gå egne veje i et forsøg på at afprøve nye ting, og det kan munde ud i både succes og fiasko.

Mennesket som sådan har en tendens til at søge efter det, som er nyt og spændende: *Det interessante*. Jeg vil her inddrage Erik A. Nielsen artikel "Det interessante" (Nielsen, 1971), hvori han behandler, hvorledes begrebet i litteraturens verden kan være med til at skille nutidens litteratur fra fortidens, og noget lignende gælder for musikkens verden i overgangene fra en musikhistorisk periode til en anden. Man kan forestille sig (eller blot observere musikhistorien) én form for musik, som i en periode ofte høres komponeret og fremført, og efter nogen tid bliver den til "normalitet" og måske endda opfattet som kedelig og uinteressant, hvilket yderligere forstærkes, når noget nyt dukker op og dermed bliver "det interessante". Erik A. Nielsen fortæller om digteren Byron og om, hvordan menneskets reaktion på "det interessante" i sin højeste potens kommer til udtryk, da Byron overværer tre halshugninger på nært hold. Den første er uhyre overvældende og gruopvækkende, mens den anden og tredje "som rædsel betragtet ingen virkning havde på mig" (Byron in Nielsen, 1971, s. 116). Mennesket finder interesse i det nye og uoplevede og kedes ved gentagelsen, og tilsvarende – men på et knapt så makabert plan – skriver Becker om (Becker, 1982, s. 13), hvordan det er undersøgt hos bl.a. sygeplejersker, at de forsøger at komme af med de arbejdsopgaver, som er trivielle, hårde eller uden udfordringer, for derimod at opsøge de arbejdsopgaver, som er interessante og medfører udfordringer. På samme måde ser man inden for musikkens verden, at kunstnere (og måske ofte de, som har en længere karriere bag sig) søger nye veje og nye udtryk.

4.3.1. STING

"Sting" (Gordon Sumner) er et eksempel på en sådan kunstner. Han begyndte sin musikalske karriere som bassist i forskellige jazz-orkestre, dannede siden punk-rock-bandet "The Police" og satsede så siden på en solo-karriere, hvor han har udgivet flere album, som genre-mæssigt spænder bredt fra bossa nova over gospel og country til

arabisk inspireret musik (Sting.com, 2008)²¹. Senest har han i 2006 udgivet et album, som indeholder solosange med lut-akkompagnement, skrevet af den engelske komponist og lut-spiller, John Dowland, der levede fra 1563 til 1626 (Hansen, 1990, s. 136), og samtidig er Sting vendt tilbage til punk-rocken i en genforening af bandet "The Police". Hans motivation for disse skift kan selvfølgelig være mange, men det er selvfølgelig oplagt, at den i hvert fald *også* kan findes i jagten på det interessante. Det, som er nyt og spændende, og som rummer udfordringer, fordi det ikke er det, man *plejer* at lave. Sting er ikke enestående (om end hans Dowland-projekt er markant). Der findes utallige kunstnere, som hele tiden finder nye veje at gå, qua det interessante, ligesom mennesker på det almindelige arbejdsmarked også opsøger nye udfordringer. Den afgørende forskel ligger måske i, at når en udøvende musiker/kunstner søger andre græsgange, så kan det også skyldes, at det i mange tilfælde er et underforstået krav eller en forventning – en konvention – fra publikum, anmeldere mv.²²

4.3.2. BILLY JOEL²³

En anden kunstner, som i den grad også har forsøgt sig med mange forskellige ting i sin karriere, også i form af genre-skifte, er den amerikanske sangskriver, pianist og sanger, Billy Joel, hvis karriereforløb har været noget anderledes end Stings.

Han blev født i 1949 og begyndte sin musikalske karriere som pianist og organist i forskellige Beatles-inspirerede bands i og omkring New York i 1960'erne. Siden kastede han sig over den traditionelle, amerikanske singer/songwriter-stil og udgav med svigtende held sin første solo-plade i 1971²⁴, hvorefter han i en periode forsørgede sig selv om barpianist på den amerikanske vestkyst, inden han vendte tilbage til New York, hvor han udgav et par plader mere. I 1977 fik han så sit store kommercielle gennembrud med albummet "The Stranger"²⁵. Genremæssigt var de første plader en blanding af ovennævnte singer/songwriter-stil og pop/rock i forskellige afskygninger, men på pladen "52nd Street" fra 1978 forsøgte han sig med mere jazzede kompositioner²⁶. 1980-udgivelsen "Glass Houses" er mere rendyrket rock med antydninger af samtidens populære punk. "Nylon Curtain" er en musikalsk hyldest til Beatles og således inspireret af det engelske band, ligesom "An Innocent Man" også peger tilbage i musikhistorien i

²¹ Et længere biografisk afsnit på Stings hjemmeside. Se bilag 3.

²² Den stik modsatte situation findes også: Der findes naturligvis også masser af mennesker på det almindelige arbejdsmarked, som har det samme arbejde i et helt liv, ligesom der også findes et utal af bands/musikere/kunstnere, som et helt liv laver det samme. Et oplagt eksempel på dette kunne være dansktop-orkestret Kandis eller andre lignende orkestre.

²³ Biografiske oplysninger i dette afsnit er baseret på Tamarkin, 1984

²⁴ Reference-oplysninger til det kommende afsnit er at finde i Bilag 4, som indeholder Billy Joels diskografi.

²⁵ Indeholder blandt andet nummeret "Just the Way You Are".

²⁶ Fx nummeret "Zanzibar", som indeholder en solo af jazz-trompetisten Freddie Hubbard.

en cadeau til 1950'ernes og 1960'ernes amerikanske popmusik. De følgende udgivelser i 1980'erne rummer en blanding af ovennævnte genrer, og i 1992 udgiver Billy Joel så "River of Dreams", som indtil videre er hans seneste fuldstændige studieindspillede pop/rock-plade. "River of Dreams" slutter med sangen "The Famous Last Words", og den skulle vise sig nærmest at rumme profetisk værdi, idet Billy Joel siden kastede sig over at komponere instrumental klavermusik, hvilket i 2001 resulterede i udgivelsen "Fantasies & Delusions", som indeholder musik af en helt eksplicit 1800-tals, romantisk karakter á la Chopin. Gennem hele kataloget af Billy Joels udgivelser kan man finde forholdsvis mange små referencer til forskellige former for *klassisk* klavermusik²⁷, og på den måde er der selvfølgelig en sammenhæng, når man betragter hans karriere fra start til slut, men man må alligevel sige, at der med "Fantasies & Delusions" er tale om et absolut markant skifte, som ligesom Stings projekt med Dowland-sange markerer overgangen til noget, som ikke bare er en leg med forskellige genrer (eller et mix af sådanne), men nærmere er et reelt karriereskifte, fordi de to med deres udgivelser bevæger sig ind i en helt åbenbar anderledes *art world*, hvor der findes helt andre konventioner end i den *art world*, de kom fra. Dertil kommer, at det også samtidig er et skifte fra brede produktioner (*large-scale production*) til smalle produktioner (*small-scale production*) og dermed også et skifte i det kulturelle felt, hvor den habitus, som de begge kommer med, ikke er gældende, og hvor ingen af dem umiddelbart besidder symbolsk kapital gennem *connaissance* eller *reconnaissance*.

Hvorom alting er, så eksemplificerer de to – ganske som *Safri Duo* – kunstneres trang til noget nyt og det at gå nye veje, og måske er det drevet af en almen menneskelig trang til at søge *det interessante*. Eller også er det et udtryk for en søgen efter anerkendelse. Problemet for en kunstner består så blandt andet i, at han også må forholde sig til sit publikum, som skal modtage kunstværket, betale for det og dermed finansiere det. Becker skriver om denne forudsætning i forhold til kunstnerens trang til det anderledes og/eller eksperimenterende arbejde:

"That desire arises because artists think that by doing works of this kind they can make better reputations for themselves among the peers and specially knowledgeable laypeople to whom they are most responsive. But because the work is unknown and

²⁷ For eksempel (for reference se Bilag 4):

"Vienna" (The Stranger). Piano-forspil.

"This Night" (An Innocent Man). Omkvædet er melodien fra Beethovens "Patetique"-sonate (Nr. 8 i cis-mol, op.13)

"Nocturne" (Cold Spring Harbor). Instrumentalt stykke for piano.

"Souvenir" (Streetlife Serenade) Piano-for- og efterspil

"And so it goes" (Storm Front). Piano og sang. Sangen har mange ligheder med "Dublinesque" på "Fantasies & Delusions)

experimental, the audience that ordinarily supports the organization will complain that it is unfamiliar and difficult.” (Becker, 1982, s. 121)

Og dermed tydeliggør Becker det helt oplagte problem, der opstår, når en kunstner søger det anderledes, hvorfor en kunstners tilgang til fornyelse oftest er, som Martin skriver:

”Most... are ...balancing their personal artistic vision with the necessity to attract sufficient listeners...” (Martin, 1995, s. 170)

Dette er i hvert fald en sandhed, som naturligt vil gælde for de kunstnere, som ikke har opnået et markant gennembrud med en *large-scale* production og dermed sikret sig økonomisk stabilitet. Dette forklarer også til dels Sting og Billy Joels dispositioner, fordi de jo netop gennem deres ”oprindelige” produktion allerede har sikret sig økonomisk og derigennem har en frihed til at eksperimentere med projekter, hvor de ikke (med Martins ord) er nødt til at afstemme deres kunstneriske visioner med muligheden for tilstrækkeligt publikum i en *”quest for investment profitability”* (Bourdieu, 1993, s. 126). Næsten stik modsat forholdt det sig for Safri Duo omkring deres skifte, for de havde nok optjent megen kulturel kapital gennem succes med deres *small-scale*-produktioner, men (netop) derfor havde de ikke nødvendigvis opnået økonomisk kapital. Uffe Savery fortæller om, at deres album, ”Episode II” blandt andet blev til, fordi *”Vi havde den der musikalske trang til at prøve noget andet og udforske, og vi begyndte at dyrke klub-musikken og blev fascineret af den.”* (Savery, 2008), og eftersom de med den plade netop opnåede meget økonomisk kapital, så kan man slutte, at en søgen efter det interessante ikke nødvendigvis resulterer i en økonomisk fiasko.

4.4. ANERKENDELSE

Et tilstrækkeligt antal modtagere²⁸ vil for langt de fleste udøvende kunstnere, musikere, skuespillere eller andre i det kulturelle felt være afgørende, fordi det i sidste ende har betydning for, om de vil kunne blive ved med at leve af deres kunstneriske aktivitet. Og som det fremgår af de to ovenstående citater, så er det både Beckers og Martins ærinde, at det at følge *konventionerne* inden for en given *art world* i den sammenhæng er afgørende. For, som Martin skriver, *”those who do not ... [følger konventionerne – min tilføjelse], may be marginalised or stigmatised.”* (Martin, 1995, s. 178). Denne præmis følger i virkeligheden blot nogle almenmenneskelige, sociale spilleregler: ”gør som os, så

²⁸ Bredt forstået: Publikum til koncerten, i teatret, på museet eller andre steder, men også købere af musik, bøger mv.

bliver du accepteret”²⁹ (skik følge, eller land fly), men den bliver altså afspejlet i *art worlds* i og med, at der er konventioner, som fungerer som en slags spilleregler. Så kan det godt være, at en ung, håbefuld musiker mener, at han har fundet på noget nyt og originalt, når han forsøger at slå sig an på at spille polka på tuba i et jazz-miljø, men risikoen for, at han bliver marginaliseret i jazz-miljøet, er stor.

4.4.1. LEGITIMERING

Anerkendelse og succes set i forhold til ”music as social action” handler altså overvejende om evnen til at kunne agere i forhold til de konventioner, der måtte være, også i forhold til modtagere. Men det forholder sig anderledes, når man kigger på anerkendelse i forhold til Bourdieus klassetænkning. Som tidligere nævnt, så spiller uddannelsessystemet en væsentlig rolle i at italesætte den symbolske magt som værende hos den ”smalle produktion”, og det hænger sammen med, at den symbolske magt for en stor del ligger hos uddannelsessystemet.

”It is just not true that those who are writing for newspapers or popular magazines possess symbolic power equal to that of the scholars who write for learned journals. In the long run, only the latter will decide over the official cultural canon. More generally, only the people working within the educational system have the institutionally recognized power to impose definitions of legitimate culture imperatively on a more or less broad stratum of the population.” (Laermans, 1992, s. 255-256)

Nogle har altså mere symbolsk magt end andre, og når de, som er knyttet til den institutionaliserede kritik i uddannelsessystemet, er hævet over journalister og for den sags skyld også ”manden på gaden”, så er det fordi, universiteter traditionelt er tæt forbundet med biblioteker, museer, gallerier osv., som huser det, vi normalt værdisætter som ”finere kunst” (Johnson, 1993, s. 15). Uddannelsessystemet, eller måske rettere, universitetet, bliver da et legitimerings-center, som kan legitimere (eller anerkende), at noget er ”finere kunst”/god smag og dermed også udpege andet som ”lavere kunst”/dårlig smag. Og her kan man jf. ovenstående også tale om en marginalisering, for ofte vil den ”finere kunst” jo være en *smal* produktion og dermed noget, som - set i forhold til den brede befolkning - i høj grad er marginaliseret, alene fordi den er mindre udbredt end den brede produktion. Men pointen er, at det alligevel er den *smalle* produktion, der får anerkendelsen ved de *legitimerende centre*. Man kan tale om ”an

²⁹ Jeg har i en periode været lærer på en efterskole, hvis værdigrundlag bygger på den danske folkekirkens bekendelse, og hvor op imod 95% af eleverne kommer fra såkaldt ”kirkelige” hjem, hvor den kristne tro er central. Vi ser (desværre) år efter år, at de elever, som *ikke* kommer med den baggrund, lynhurtigt i begyndelsen af skoleåret risikerer at blive marginaliseret, når de fx siger et bandeord. De bryder dermed det, som er en konvention (dvs. *ikke* at bande) hos de øvrige elever, og dermed bliver det stempet ”ikke-kristne”.

'economic world reversed' based on a 'winner loses' logic, since economic success (in literary terms, for example, writing a best seller) may well signal a barrier to specific consecration and symbolic power (Johnson, 1993, s. 7-8). I sin yderste konsekvens får denne legitimering, som det fx sker i Danmark, den betydning, at nogle kunstnere, musikere, komponister osv. bliver støttet af staten, således at man sikrer sig, at de kan beskæftige sig med deres kunst som eneste erhverv.³⁰

4.4.2. FLERE CENTRE

Netop denne statslige støtte (som fx Kunstrådets musikudvalg³¹) er en god indikation på, at det i den vestlige verden i dag fortsat er uddannelsessystemet, der udgør et yderst magtfuldt legitimerende center i det kulturelle felt, men der er også tendenser til en opløsning i forhold til det, blandt andet gennem internettets muligheder, hvor det enkelte individ uafhængigt af officielle institutioner og/eller store pladeselskaber kan skabe sig et navn. Det er en art pluralisme, hvor man på mange måder kan gøre, som man vil uden at opsøge legitimering i fx uddannelsessystemet.

Laermans anfører, at der i forhold til dette netop er sket en ændring i vores samtidige, vestlige kultur. *"This change is essentially synonymous with an increasing 'horizontalization' of culture"* (Laermans, 1992, s. 256), således at det centrale legitimerende center *"...is surrounded by an intricate network of peripheral subcultures, each with their own legitimating bodies and autonomous hierarchies of legitimacy."* (Ibid.). Det vil altså sige, at der er en tendens til, at kulturen er blevet bredt ud på en sådan måde, at der i dag findes så mange afskygninger og nicher af snart sagt alle kunstformer, at nogle af dem slet ikke sætter sig i forhold til Bourdieus vertikale tænkning af kulturen med "høj" og "lav" kunst, eller sagt på en anden måde, i hvert fald ikke tænker legitimering i forhold til det ene store legitimerende center, men som snarere skaber sit eget evaluerende system. Motti Regev behandler dette konkret i forhold til rockmusik, som fra sin opståen midt i 1900-tallet blev betragtet som værende ikke-kunst, men som nu har udviklet sit eget legitimerende center, som blandt andet bygger på, hvad man kalder rockens mestre, som fx Beatles, Bob Dylan, Jimi Hendrix og Rolling Stones (Regev, 1994), hvilket er i overensstemmelse med Laermans. For ifølge ham er Bourdieus tese om den symbolske magt hos uddannelsessystemet stadig gyldig, men denne magt er ikke længere alene bestemmende for, hvordan popmusik, Hollywoodfilm, krimier o.a. bliver evalueret i forhold til en værdisætning, for:

³⁰ Kunstrådets musikudvalg, (Kunstrådets musikudvalg - medlemmer, 2008)

³¹ Ibid.

"In these 'autonomized' fields, strictly internal borders between 'high-brow' and 'low-brow' products are emerging. These hierarchies are based on and legitimated through internal canons, which consecrate certain musicians, movie-makers, or writers as 'classic'" (Laermans, 1992, s. 259).

Disse mindre legitimeringscentres egen evaluering af kunsten spejler den traditionelle opdeling mellem smal og bred produktion, så man kan sige, at det er den samme mekanisme, der er på spil, når rockanmelderen forholder sig til god og dårlig rock, som når professoren forholder sig til god og dårlig kunst. Dermed har vi flere legitimeringscentre, hvilket understreger en detronisering af den klassiske musiks særstatus.

Umiddelbart kan man sige, at Safri Duos produktion fra 1999 søgte sin legitimering ud fra det institutionelle netværk, som er omkring den klassiske musik - og altså således fx hos kritikere i etablerede, velrenommerede tidsskrifter og blandt de personer, som havde haft betydning i forbindelse med deres uddannelse. På den anden side gjorde de tidligt op med nogle konventioner, og fx gennem deres meget fysisk aktive optræden³² blev de gjort til genstand for en legitimering, som ikke kunne findes i det *ene* centrale legitimeringscenter, men som nærmere måtte findes hos de modtagere, som opfatter kunstnerens markante fysiske fremtræden som en væsentlig del af et sæt af konventioner.

³² Se afsnittet "Coveret" i kapitlet "Bach to the Future (1998)"

5. KUNSTVÆRKET

Hvad skaber et kunstværk? Kunstneren er central, og som vi har set ovenfor, så er han eller hun afhængig af et netværk, som på den ene eller anden måde bidrager til frembringelsen af kunstværket i dets materielle form, men netværket stopper ikke der, for hvad er kunstværket, hvis det ikke bliver oplevet, modtaget, talt om, vurderet osv? Modtageren spiller således en væsentlig rolle i kunstværkets eksistens, fordi det blandt andet er igennem modtageren, at den *symbolske produktion* – værkets omtale, reception og vurdering – finder sted.

Becker fortæller om, hvordan der i maj 1975 blev udstillet 8.500 fotografier i New Yorks offentlige busser i en stort anlagt udstilling, kaldet "The Bus Show" (Becker, 1982, s. 139-144). Alene udvælgelsen af så mange fotografier rummer nogle interessante overvejelser omkring, hvad der er, og hvad der ikke er et kunstværk, men det aspekt, jeg vil trække frem, er modtagelsen af udstillingen, for hvor man normalt i forbindelse med en fotografiudstilling har værkerne udstillet i en bestemt bygning, på et bestemt tidspunkt, så publikum ved hvornår og hvor, de kan opleve et givet kunstværk, så var der i forbindelse med "The Bus Show" flere variabler i forhold til det. Ingen kunne vide, præcis hvornår og hvor et bestemt fotografi ville dukke op. Det betød, at fotograferne ikke kunne fremvise deres udstillede fotografi til venner, familie eller kolleger, og det var ej heller muligt for kritikere at opsøge et bestemt fotografi og give det omtale. Rejsende i busserne kunne selvfølgelig tale om et bestemt fotografi i løbet af en tur med bussen, men de kunne ikke snakke med deres bekendte om det senere, for det var ikke givet, at andre havde oplevet det samme fotografi.³³ Således blev den *symbolske produktion* omkring "The Bus Show" meget diffus, simpelthen fordi modtagelsen i sig selv var vanskelig.

Billy Joels "Fantasies & Delusions" (F&D) rummer nogle af de samme problemer omkring den symbolske produktion som "The Bus Show", for godt nok er F&D en reel pladeudgivelse, som kan købes i forretninger og opleves, når en given modtager ønsker det, men på mange måder kan man alligevel sammenligne F&D med de fotografier, som fór rundt i New York uden nogen rigtigt vidste, hvor og hvornår de kunne opleves. Det er

³³ I øvrigt er Internettet i dag et eksempel på det stik modsatte: Alle (med adgang til Internettet, naturligvis) kan altid opleve alt, som findes på Internettet. Dette giver selvfølgelig kunstnere nogle helt nye muligheder, som vi nok næppe har set enden på. En side som <http://www.youtube.com> har i øvrigt ændret vores fælles oplevelse af medier i dag. For 30 år siden havde alle danskere altid set den samme tv-udsendelse på Danmarks Radio og kunne tale sammen om det dagen efter. For 10 år siden havde ingen set den samme udsendelse pga. det store udvalg af kanaler via kabel-tv/satellit, mens vi i dag taler om video-klip, vi har set på www.youtube.com. Og er der én, der ikke har set et givet klip, viser man ham/hende det med det samme, hvorefter man har den fælles reference at tale ud fra.

også det, der sker, når Billy Joel udgiver en plade, som er så markant anderledes end hans øvrige udgivelser, for hans normale publikum er måske ikke vant til at høre den slags musik, og de ved derfor ikke, hvordan de skal forholde sig til det og vælger det måske derfor fra. Det publikum, som derimod er vant til at lytte til musik i stil med den på F&D, kender måske ikke Billy Joel, eller også kender de ham netop for én bestemt type musik, og derfor vælger de sandsynligvis *ikke* at lytte til musikken på F&D. På den måde bliver F&D et musikalsk projekt, som aldrig opnår særlig meget *symbolisk produktion*. Og er det da et kunstværk? F&D forbliver allermest et forsøg, som ikke rigtigt finder noget fodfæste.

"Artistic mavericks show what happens to innovators who fail to develop an adequate organizational support system. They can make art, but they do not attract audiences or disciples, and found no schools or traditions. If they find a place in the history of their medium ... it is in a footnote rather than a chapter heading. Most history deals with winners... Only changes that succeed in capturing existing cooperative networks or developing new ones survive." (Becker, 1982, s. 300-301)

I bedste fald bliver et projekt som F&D et kuriøst samlereobjekt, men det vil aldrig blive til meget mere, fordi det ikke passer ind nogen steder. Det ser man blandt andet i den anmeldelse, som F&D fik i *Kristeligt Dagblad*, hvor der blandt andet stod:

"Hvem i alverden har dog fået ideen til at udsende denne musik på cd, så ligegyldig og uvedkommende den er."

og hvor anmelderen blot omtaler Billy Joel som

"...en amerikansk komponist..." (Lewkovitch, 2002).

Anmelderen har intet til overs for musikken, og i sin omtale af Billy Joel fremgår det, at han ikke er klar over, hvem Billy Joel er (og dermed har kendskab til hans pop/rock-karriere), og således er anmeldelsen et meget godt udtryk for, at F&D ikke finder ind i et (med Beckers ord ovenfor in mente) eksisterende netværk og ej heller danner et nyt.

5.1. HÅNDVÆRK KONTRA KUNST

Hvornår er en kunstner håndværker, og hvornår er han kunstner? Dette spørgsmål vil til stadighed være relevant i forhold til udøvende kunstnere, for som i det tidligere nævnte eksempel med Stockhausens musik, så vil en kunstner jævnligt uddelegere dele af sit arbejde og dermed give slip på nogle af processerne i forbindelse med fremstillingen af kunstværket. Eller også er der nogle af processerne i tilblivelsen af værket, som kunstneren ser som mere slidsomme eller kedelige og derfor mere opfatter som håndværk. For en komponist kunne det fx være nedskrivningen af musikken til noder. En anden vinkel på det er spørgsmålet om, hvornår en kunstner rent faktisk udøver kunst.

Kan det kun være i spontane øjeblikke, hvor inspirationen er stor og værket så at sige skaber sig selv, eller kan en kunstner også være skabende med en mere håndværksmæssig tilgang? Becker skriver:

"...if the idea of gift or talent implies the notion of spontaneous expression or sublime inspiration (as it does for many), the businesslike work habits of many artist create an incongruity. Composers who produce so many bars a day – whether they "feel like it or not" – create some doubt as to whether they can be exercising superhuman talents."
(Becker, 1982, s. 18)

I eksemplet Billy Joel og hans "Fantasies & Delusions" bliver spørgsmålet om håndværk kontra kunst yderst relevant, fordi det forholder sig sådan, at Billy Joel har komponeret musikken, mens den ifølge både cover og noder er *arrangeret* af Richard Joo. Det efterlader os med en række spørgsmål, for på den ene side er der ingen tvivl om, at Billy Joel i forbindelse med udgivelsen på alle måder fremstår som *kunstneren*. På den anden side må man spørge, hvor meget han reelt har bidraget med? At Joo har arrangeret kan betyde, at han har rettet Billy Joels skitser til, så det kommer til at lyde mere som Chopins klavermusik eller lignende musik fra 1800-tallet, men det kan også være mere omfattende: At Billy Joel har givet Joo nogle melodier og bedt ham om at lave hele klaverarrangementer ud fra disse. Helt nøjagtigt hvordan det forholder sig, kan jeg desværre kun gisne om, men man får dog en indikation af det på live-udgivelsen "2000 Years - The Millenium concert"³⁴, hvor BJ selv spiller et uddrag af "Suite for Piano (Star-Crossed), Innamorato" fra "Fantasies & Delusions". Hans måde at spille stykket på lyder mere som pop/rock-pianistens tilgang til at spille musik end den *klassisk* trænede pianist, som Joo er, og altså mere i retningen af en melodi, hvor pianisten i nuet tænker becifringer som akkompagnement modsat Joos mere præcise tilgang til det med en stringent og planlagt (på noder) harmonik.³⁵ Er det i dette tilfælde stadig Billy Joel, der er kunstneren, eller er det nærmere Richard Joo? Eller forholder det sig sådan, at Joo blot er håndværkeren, som udfører et stykke arbejde for Billy Joel? Det er et komplekst spørgsmål, fordi Richard Joo er den, som spiller musikken på udgivelsen, hvormed han jo i hvert fald bliver den udøvende kunstner. De store mestre inden for malerkunst for århundreder tilbage havde mange assistenter, som var direkte involveret i tilblivelsen af mesterens kunstværk, og Becker skriver blandt andet om, hvordan der i forbindelse med bestillingsarbejder blev udarbejdet kontrakter, hvor køberen af kunstværket sikrede sig, at mesteren selv stod for udførelsen af de centrale dele af et kunstværk, som fx ansigter (Becker, 1982, s. 15). Billy Joel er den, der har *navnet* og som givetvis står bag

³⁴ Se Bilag 4

³⁵ Billy Joels live-optræden og Joos studie-indspilning er klippet sammen på eksempel-cd. Se kapitel 11.

kompositionerne på den ene eller anden måde, mens Joo får afgørende indflydelse på det endelige kunstværk. Om Richard Joo selv arbejder med komposition, vil jeg ikke beskæftige mig meget med her, men skulle han gøre det, så er det ikke sandsynligt, at han ville få lejlighed til at lave en udgivelse, som bliver distribueret verden over på et stort selskab, sådan som det er tilfældet med "Fantasies & Delusions". Udgivelsen er ikke, som de gamle malerier, et bestillingsarbejde, men modtagerne af det endelige produkt kan ikke være helt sikre på, hvem der er den egentlige kunstner.

5.1.2. PRODUCEREN

Eksemplet "Fantasies & Delusions" tydeliggør i al sin utydelighed omkring kunstneren, hvordan en kunstner ikke står alene, men er en del af en art world og er afhængig af andres hjælp i tilblivelsen og distributionen af et kunstværk. I perioden fra 1977 (The Stranger) til 1989 (Storm Front) arbejdede Billy Joel sammen med produceren, Phil Ramone, som havde en betydelig andel i Joels gennembrud i 1977 og videre succes i karrieren. Producerens rolle har igennem tiden udviklet sig enormt. Produceren Jimmy Bowen siger om det:

"Back when I worked with Frank Sinatra, Dean Martin and Sammy Davis Jr., these people were singers. They weren't writers/artists. They didn't get deeply involved in the music of the session at the session.

The record producer for today has to be a totally different animal. He needs to have song sense." (Denisoff, 1986, s. 165)

Produceren har en væsentlig kunstnerisk rolle, og Beatles' producer, George Martin, bliver betragtet som en pioner i producer-arbejdet.

"George Martin ... could ... hire a large orchestra and concoct a final chord with an Indian tamboura and the sound of a hand hitting the strings inside a piano" (Denisoff, 1986, s. 164)

George Martin havde evnen til at få passende idéer eller at omsætte John Lennons idéer til praksis, og deres fælles arbejde var på mange måder startskuddet til en udvikling, hvor en producer har fået større og større betydning på rigtigt mange udgivelser, fordi han/hun (det er i øvrigt næsten altid mænd) ikke bare formår at vejlede bandet i de ting, som de selv kommer med, men som også bidrager med sine egne kunstneriske idéer.

I visse dele af pladeindustrien har dette udviklet sig i en sådan grad, at det er produceren, der er den kunstneriske garant, mens solisten er det ansigt, som sælger. Et godt eksempel på det er solisten Madonna, som blev et meget stort navn på pop/rock-scenen i 1980'erne og begyndelsen af 1990'erne, men som siden gik lidt i stå og derfor forsøgte at "genopfinde" sig selv i slutningen af 1990'erne. Her spillede produceren en meget væsentlig rolle, og således gik Madonna specifikt efter producere, som kunne

tilføre hendes musik noget nyt, moderne og "hipt" på "Ray of Light" fra 1998 (Britiske William Orbit) og "Music" fra 2000 (William Orbit og franske "Mirwais"). Begge udgivelser blev kæmpe succeser, og Madonna blev af pressen priset for at være på forkant med musikkens udvikling, noget, man i høj grad også kan tilskrive hendes producere. (Wikipedia, 2008)

En pendant til Madonna er Britney Spears, hvis succes langt hen ad vejen skyldes samarbejdet med produceren, Max Martin, som introducerede en ny og banebrydende poplyd, som har høstet anerkendelse hos mange og har dannet skole for en række andre producere (Wikipedia, Max Martin, 2008). I sådanne tilfælde får produceren en kolossal betydning³⁶, ja, man kan diskutere, om det ikke er ham, der er den centrale kunstner, mens solisten er håndværkeren?

Jeg har af personlig interesse i længere tid været aktiv på websitet www.lydmaskinen.dk, som er et forum for danske producere. Manden bag websitet er Holger Lagerfeldt³⁷, som blandt andet har produceret for danske Soap³⁸, DJ Alligator³⁹ og Blå øjne⁴⁰, som samlet har solgt flere millioner enheder⁴¹. I alle tre tilfælde har Holger Lagerfeldt fungeret både som producer og sangskriver på nogenlunde samme måde som i eksemplerne Spears og Madonna, og altså med væsentlig indflydelse på det endelige resultat. På forummet har jeg lavet et mindre interview med Holger Lagerfeldt om hans syn på producerens rolle i forhold til skabelse af popmusik og synet på kunstværk kontra håndværk.⁴² Han siger blandt andet:

*"...masser af mennesker i musikbranchen [laver] ikke kunst, det gør jeg f.eks. ikke, og det har heller aldrig været min intention. Min intention har altid været at have det sjovt, tjene mange penge, score lækre piger og blive berømt. Jeg elsker kunst og musik med kunstnerisk værdi, men det påstår jeg fandme ikke DJ Alligator er."*⁴³

Som udgangspunkt opfatter han altså ikke sig selv som kunstner, og om det siger han videre:

"Jeg betragter ikke mig selv som kunstner, men som entreprenør og håndværker. At kombinere de to ting og få succes med det - det er måske en kunst?"

³⁶ Et nyere eksempel på en sådan konstellation er solisten Justin Timberland (som også var en del af boy-bandet "N Sync") og produceren Timbaland, eller i Danmark: Vinderen af Danmarks Radios show, X-factor, Martin Hedegaard og hans samarbejde med producerne Remy og Thomas Troelsen.

³⁷ Læs mere om Holger Lagerfeldt på hans hjemmeside: www.popmusic.dk (Lagerfeldt, 2008)

³⁸ Nu opløst gruppe bestående af de to søstre, Saseline og Heidi Sørensen. (Wikipedia, S.O.A.P., 2008)

³⁹ Se fx Wikipedia, Ali Movasat, 2008.

⁴⁰ Projekt-navn for sangerinden Julie Ruggaard. Se fx Wikipedia, Julie Ruggaard, 2008.

⁴¹ Jf. Lagerfeldt.

⁴² Se Bilag 5

⁴³ Bilag 5

Mht. mine kurser, mastering, m.v. så handler det mere om en form for tilfredsstillelse ved at kunne levere noget kvalitetsarbejde via en teknisk udfordrende proces, det scorer man nok ikke så meget på som musikken”⁴⁴

Ligesom snedkeren går op i at lave et flot spisebord, hvor det håndværksmæssige er i orden, går Holger Lagerfeldt altså op i at levere et godt stykke arbejde. Derudover er det interessant, at han bruger ordet ”entreprenør” om sig selv og i forhold til sit arbejde, fordi en entreprenør i byggebranchen jo er den, som har overblik og sørger for at tingene sker gennem uddelegering af arbejdet, hvilket på mange måder svarer til netop producerens arbejde: At skabe musikken ved dels selv at tage affære, dels ved at få andre til at udføre arbejdet, hvilket igen hænger sammen med Beckers *art worlds* (Becker, 1982) – at kunstneren ikke arbejder alene, men som del af et netværk.

Safri Duo har også i forbindelse med alle deres udgivelser samarbejdet med en producer, som har haft mere eller mindre indflydelse på det endelige resultat. I hvert fald er det sikkert, at der er – som vi skal se – meget stor forskel på, hvordan arbejdet med produceren har været *før* og *efter* skiftet i 1999.

5.2. ORIGINALITET KONTRA PLAGIAT

At kunstnerens arbejde også omfatter rent håndværk, kan også efterlade et problem for kunstneren i forhold til at skabe noget, som er originalt og ikke blot et plagiat. Når Holger Lagerfeldt selv stiller spørgsmålstejn ved, om hans arbejde som producer er kunst, og han snarere definerer det som håndværk, så kan man stille spørgsmålstejn ved, om hans produktioner med fx ”Blå øjne” er skabelsen af noget originalt, eller om det blot er en art plagiater, hvor man ud fra nogle håndværksmæssige standarder skaber noget, som er inspireret af lignende musik, og som man i forvejen ved fungerer, ligesom tømreren arbejder ud fra nogle ganske bestemte regler og håndværksmæssige tilgange, som han i forvejen ved fungerer, og som derfor med stor sandsynlighed skaber et tilfredsstillende resultat. Men hvorfor ser vi forskelligt på betydningen af, hvordan et hus bliver skabt i forhold til skabelsen af et stykke musik? Den tidligere omtalte opfattelse af kunstneren som *den*, der kan noget særligt, spiller tilsyneladende ind, når vi reagerer på, at kunstneren enten kopierer noget, som andre allerede har skabt én gang, eller når det – som i tilfældet med Billy Joel ifht. Richard Joo – viser sig, at kunstneren slet ikke har så stor en andel i kunstværket, som man først har antaget. ”Why do these things matter?”, spørger Becker (Becker, 1982, s. 22),

”The work, after all, does not change if we learn that someone else did it; the plays are the same words, whether Shakespeare or Bacon wrote them, aren’t they?”

⁴⁴ *Ibid.*

...

"It matters not only because we appreciate and judge the work differently, but also because artists' reputations are a sum of the value we assign to the works they have produced ... That is why plagiarism evokes such violent reactions. It is not just property that is being stolen, but the basis of a reputation as well." (Becker, 1982, s. 22-23)

Vi vurderer således fx Billy Joel ud fra det, vi allerede ved om ham, og den symbolske kapital, han har opnået igennem sit virke som musiker, men det viser sig, at det i forbindelse med *Fantasies & Delusions* slet ikke er en kapital, som har nogen reel værdi, for det, vi i forvejen kender ham for, ligger i bund og grund så langt fra det kunstneriske materiale på F&D. Og dertil kommer altså også (jf. ovenstående citat), at når Billy Joels musik langt hen ad vejen er plagiat (af blandt andre Chopin), så vækker det ikke bare opsigt, fordi det er en form for "tyveri", men også fordi det rækker ved vores opfattelse af hans status som kunstner generelt (og altså også i forhold til hans øvrige produktion).

6. ANALYSE AF SAFRI DUO

Som nævnt i indledningen vil jeg i det følgende undersøge og analysere dele af Safri Duos karriere. Med ovenstående hovedafsnit in mente kan man sige, at Safri Duo nærmest som ingen andre har prøvet mange forskellige ting i deres karriere i flere forskellige genrer på utallige scener verden over. De har været en del af flere og vidt forskellige art worlds og således rettet deres virke ind efter forskellige sæt af konventioner. De har været ophav til både large- og small scale produktioner, og således også produktioner med og uden økonomisk gevinst for øje. De har optrådt i flere forskellige roller: Som hyrede musikere, som duo med eget navn, som musikere udøvende andres musik, som komponister, som solister i et symfoniorkester, som pop-stjerner på store festivalscener, som "gruppe" i samarbejde med en producer og givetvis i en række andre roller, som tilsammen gør dem interessante at analysere, fordi man med dem har muligheden for at analysere én og samme case, som bevæger sig på tværs af skel, i stedet for flere forskellige uens eksempler.

"Det var vores lærer, Bent Lylloff, som blev ved med at sige: »Guldet ligger foran jeres fødder. Saml det dog op!«... ..på fjerde årgang [dvs. på Konservatoriet – min tilføjelse], da vi havde spillet Mikis [i.e. Minoru Miki – min tilføjelse] stykke for fire personer, kun os to, og opdaget de muligheder, vi havde, blev vi helt høje, og derfra udviklede det sig."
(Cornelius, 1992)

Vi ser her hos Safri Duo en klar ambition om at drive deres karriere vidt, og samtidig blotlægges en trang til at gøre tingene på en ny og gerne lidt ekstraordinær måde (to mænd, der spiller et stykke for fire), og en ambition om at tage tingene i en ny retning. *"Hvis 99 % gør sådan, og 1 % gør noget andet, så vil vi gerne lægge os iblandt den ene procent ... vi vil gerne gå nye veje"* (Savery, 2008)

Fokus i dette speciale er på skiftet omkring 1999, men i tiden omkring deres opstart som duo, finder vi en situation, som på mange måder minder om den, de stod i cirka 10 år senere (som jeg belyser i afsnit 6.4.). De havde nemlig valget mellem den mest gængse karriere som slagtøjsmusiker, dvs. med fast ansættelse i et symfoniorkester med en stabil indtægt til følge⁴⁵, eller den noget mere usikre tilværelse som solist (i duoen). Og da dette valg skulle træffes, var Bent Lylloffs ovenstående ord om guldet for fødderne af afgørende betydning.

"Han [Bent Lylloff] kunne mærke, at vi ville aldrig føle os tilfredse som musikere i den situation [med ansættelse i fx et symfoniorkester]. Han sagde allerede dengang, at han syntes, vi havde noget helt specielt, og han kunne forestille sig, at vi havde en mulighed

⁴⁵ Faktisk tjente de begge allerede en del penge som studerende på at arbejde i forskellige orkestre. (Savery, 2008)

for en kommerciel succes – kaldte han det, og vi anede jo ikke rigtig, hvad han snakkede om.” (Savery, 2008)

Bent Lyloffs rolle som en slags coach for duoen fik afgørende betydning, og det var med hans tro på dem som duo i ryggen, at de satsede alt på at skabe en karriere sammen.

Som nævnt i min introduktion til duoens karriereforløb, så debuterede de fra konservatoriet i 1992, men allerede to år forinden udgav de deres første album som duo. Det er en udgivelse, som nok er en smal produktion, men som alligevel på mange måder har træk fra en bred produktion.

6.1. TURN UP VOLUME (1990)⁴⁶

KLAVINS MUSIC, BONN (D)

”I stedet for at starte med at skyde med skarpt, starter vi med at byde velkommen...”
(Kristensen, 1993/1994)

I ovenstående citat forklarer Uffe Savery, hvorledes Safri Duo tilrettelagde deres koncerter tilbage i begyndelsen af 1990'erne. ”At skyde med skarpt” betyder i denne sammenhæng at spille den nye musik, som af flere komponister blev komponeret særligt til duoen, og som i de fleste tilfælde var af, hvad man med en vis rimelighed kan kalde en vanskeligt tilgængelig karakter, som fx Per Nørgaards arbejde med en musikalsk uendelighedsrække. Med andre ord: Værker som tilhører den smalle kulturelle produktion. ”At byde velkommen” er lig med at spille værker af bl.a. Bach og Chopin, som i hvert fald med tiden er gået imod at være mere bredt appellerende⁴⁷. Deres koncerter præsenterede altså et bredt udvalg af musik, men de ønskede ikke at skræmme publikum væk og var derfor klar over betydningen af rækkefølgen af repertoire til deres koncerter. Og samtidig blotlægger Uffe Savery med sin udtalelse en bevidsthed hos duoen om, at nogle genrer og stilarter er mere *populære* end andre. Det giver selvfølgelig næsten sig selv, men det interessante er imidlertid, at de bruger de mere *populære* stilarter helt bevidst.

En helt tilsvarende rækkefølge af repertoire, som beskrevet ovenfor, ser vi også på duoens første cd-udgivelse fra 1990, ”Turn Up Volume”.

6.1.2. REPERTOIREVALG

⁴⁶ Safri Duo, 1990

⁴⁷ Chopin havde tillige sin gang i det parisiske salonmusik-miljø

For også cd'en byder således lytteren "velkommen" med en Etüde af Chopin⁴⁸ og fortsætter med nogle Bach-præludier og fugaer fra "Das Wohltemperierte Klavier"⁴⁹. Der er tale om transkriptioner for marimba. Det indledende "velkommen" afsluttes med et værk (Alborada del gracioso) af Ravel, som samtidig danner en naturlig overgang til resten af cd'en. Ravel-stykket minder på mange måde mere om resten af cd'en med dens mere fremherskende fokus på rytmiske betoning (fx i en markant brug af en to-mod-tre-polyrytmik) end Bach- og Chopin-stykkerne. Og det peger dermed frem mod cd'ens syvende stykke musik, som er "CaDance 42"⁵⁰. De første seks numre på cd'en bliver alle fremført på marimba, mens "CaDance 42" bliver fremført på et ikke nærmere specificeret antal slagtøj. Stykket er skrevet af dansk-amerikaneren Andy Pape. Lidt i samme musikalske kasse kan man putte "Dance Interlude, Opus 22" komponeret af Søren Barfoed og "Marimba Spiritual 2" komponeret af Minouri Miki⁵¹, selvom de to sidstnævnte (qua marimbaen) også er melodiske værker. Men fælles for den ny kompositionsmusik på cd'en er fokus på rytmik, og således er der i både Mikis og Barfoeds musik en del andre percussion-instrumenter end marimbaen.

Endelig findes på cd'en en komposition og to arrangementer af Max Leth, som også fungerer som producer på pladen. Hans musikalske bidrag bliver det lidt overraskende jazzede element på pladen⁵². Leths egen komposition, Effugonétrom (Morten og Uffe stavet bagfra), er helt igennem jazz i rytmik (swing), melodik og harmonik. Det gælder også til dels arrangementet af "Jeg kan se på dine øjne" og "Recardo", som på samme måde begge har tydelige jazzede elementer.

Alt i alt er der altså tale om et uegalt repertoire, som må siges at være et ret usædvanligt sammenrend af genrer. Fra 1700-tallets præludier og fugaer over jazz til ny kompositionsmusik, men dette skal måske også tilskrives den daværende mangel på passende repertoire for en slagtøjsduo, og at det er en ung duo, som forsøger at finde sine egne ben. I hvert fald bliver de senere udgivelser noget mere ensartede i deres repertoire, uden plads til fx jazz.

6.1.3. COVERET

6.1.3.1. BILLEDET

Forsiden er præget af to ting: En grafisk fremstilling af duoens navn og et billede, og netop billedet er måske det mest interessante. Duoens lægger på cd'en ud med Chopin,

⁴⁸ Etüde Opus 25, No. 2

⁴⁹ Præludium og Fuga Nr. 10 i e-mol (BWV 855) og Præludium og Fuga Nr. 10 i e-mol (BWV 879)

⁵⁰ Skal udtales/forstås som "kadence for 2".

⁵¹ Safri Duo havde allerede spillet Marimba Spiritual (1), som også var skrevet til dem.

⁵² Max Leth er kendt som udøvende jazz-musiker bl.a. sammen med Svend Asmussen.

Bach, Ravel og fortsætter med ny kompositionsmusik. De er uddannede fra Det Kgl. Danske Musikkonservatorium og på alle måder allerede en del af et kulturelt felt med nogle bestemte konventioner. Og en af konventionerne i dette felt handler om musikernes påklædning, som i fx et symfoniorkester typisk vil være kjole og hvidt for herrerne. Det er en reel konvention, eller måske snarere en egentlig regel for optræden i et symfoniorkester. Dertil kommer, hvorledes publikum forventer, at musikere i dette kulturelle felt optræder. For min egen del, kan jeg sige, at når jeg tænker på et symfoniorkester, så forestiller jeg mig nogle mennesker, som går langsomt og nobelt hen og sætter sig på sin plads, og med rolige, måske ligefrem elegante bevægelser finder sit instrument frem og behandler det med stor omhu og forsigtighed. Når dirigenten beder om det, bliver der ro, og en stor koncentration breder sig. Men alt dette ligger langt fra det, som man kan opleve på coverets forsidebillede. Man kan på Internettet finde albummet kategoriseret som "dance"⁵³, hvilket naturligvis hænger sammen med, at duoen i Internettets tid primært har været kendt for deres nyere repertoire, men ser man netop på forsidebilledet, kan man også blive helt i tvivl. To unge mænd klædt i (datidens) moderne tøj står i en foroverbøjet stilling med trommestikker i hænderne og et væld af trommer og bækkener imellem sig. I baggrunden er flere spotlights i øjnefaldende. Som iagttagere får vi så at sige lyset fra dem i hovedet, fordi billedet er taget fra det bagerste af, hvad der opleves som en større scene. I baggrunden fornemmes også et større publikum. Vurderet udelukkende ud fra billedet er der intet til hinder for, at der i snapshotets øjeblik er gang i en diskotekslignende fest med hårdt pumpende musik og dansende mennesker. Med andre ord ligner hele opsætningen omkring billedet utallige billeder fra duoens repertoire fra og med "Episode II" (2001). Sandheden er nok nærmere, at duoen er i gang med at fremføre "Marimba Spiritual 2" eller et af de andre stykker musik fra cd'ens repertoire. Og billedet er nok ikke fra en vild dansefest, men nok nærmere fra duoens optræden i Tivoli i 1991⁵⁴. Så selv om Safri Duo i deres begyndelse som ensemble altså klart udsprang fra og slog sine folder i et helt bestemt kulturelt felt, så forsøgte de tilsyneladende også at tilføre noget nyt. I Per Wiums interview fra 1991 (Wium, 1991) fremgår dette flere steder, og i manchetten står der således: "*...den fremstormende unge slagtpøjsduo, som er kommet for at forny – ikke kun koncertformen*", og på spørgsmålet om, hvilket image de ønsker, svarer duoen: "*Ungdommelighed, show, friskhed – musikalsk alsidighed...*". Og Tange Kristensen skriver tillige i sin artikel fra 1993: "*Så ... har SAFRI været nyskabende såvel i sammensætningen af genrer, som i præsentation og iscenesættelse af kompositionsmusik.*" (Kristensen,

⁵³ Fx <http://www.answers.com/topic/turn-up-volume> (Answers.com, 2008)

⁵⁴ Som beskrevet bl.a. i Werm, 1991

1993/1994) Det har altså på mange måder helt fra duoens begyndelse været centralt for dem at være fornyende, at gøre tingene anderledes og afprøve nye muligheder, hvilket er værd at lægge mærke til – også i forbindelse med deres markante skifte omkring årtusindskiftet.

6.1.3.2. TITLEN

Den lidt "skæve" indgang til den klassiske musikscene ses også på titlen på albummet. Navnet "Turn up volume" er i grunden en sær størrelse, for hvordan hænger det sammen med repertoire på cd'en? Det er ikke en titel på et af numrene, og der er heller ikke nogle direkte eller indirekte referencer til albummets titel i nogen af numrene. Set i lyset af 90'ernes endeløse række af "Dance-compilations" som fx "Turn up the bass" - volume "dit-og-dat"⁵⁵, virker det som en ret pudsigt titel, idet Safri Duo mange år senere skulle ende på selvsamme slags compilations⁵⁶. Men det forhold er selvfølgelig blot et kuriosum, som duoen selvfølgelig ikke har været bevidst om i 1990. Historien bag titlen er blot den, *"at Morten, han sagde altid i mixer-studiet: "Turn up volume", fordi ham der mixeren, han sad altid med helt svag lyd ... og ham, der producerede pladen, han kaldte den så det"* (Savery, 2008).

Under alle omstændigheder er titlen utraditionel for en (overvejende) *klassisk* udgivelse, og dens betydning er da også i stil med påklædningen og den energiske position på billedet. "Turn up volume" - skru op for lydstyrken og mærk vores musik. Titlen rummer dermed også en mere eller mindre direkte opfordring til, at oplevelsen af Safri Duos musik ikke bare skal være auditiv. Den skal også være fysisk. Skru så højt op for musikken, at du mærker vores musik på din krop – eller måske endda: Dans til vores musik! Der er ikke meget ny kompositionsmusik, som er dansabelt, eller som overhovedet er komponeret til at danse til, og indtil 1999 har der sikkert heller ikke været mange, der har danset til duoens musik, men det forhold ændrede sig selvfølgelig radikalt, eftersom det netop var et musikmiljø, hvor dansen er det centrale, som de senere entrerede.

6.1.3.3. NOTERNE

Det, der så afgjort fylder mest i coveret til udgivelsen, er noterne. Det synes at være kutyme for *klassiske* udgivelser, og vi finder det da også i Safri Duos Chandos-udgivelser. De meget fyldige noter er en væsentlig del af den symbolske produktion. Musikken og det endelige produkt er én ting, men hvordan vil de, der udgiver værket, gerne have, at vi opfatter det, som vi modtager? Det får man måske et svar på i noterne, hvor der om duoen står:

⁵⁵ Fx "Turn up the bass, volume 9" fra 1995 (Arcade, P)

⁵⁶ Fx Diverse (bl.a. Safri Duo), 2002

"The two young percussionists, Uffe Savery and Morten Friis, ha"ve been creating quite a stir on music scenes everywhere since their decision to team up as the SAFRI DUO in 1988, and superlatives have been bestowed on them by the critics on every occasion."
(Safri Duo, 1990)

Man kunne måske have forventet, at der ville stå noget om, at her er en ung fremadstormende duo, som vil "vende bøtten i vejret" på hele den klassiske musiks verden gennem deres musik, og sådan kunne det da også se ud ved læsning af den første sætning, men det viser sig, at "quite a stir" lægger sig til den store ros, de har fået af kritikere. De har altså "created quite a stir", fordi de er dygtige – og det er selvfølgelig ikke tilfældigt, at det er taget med i noterne, for de prøver at legitimere kunstnerne for os: Hvem er det, hvad kan de, og hvad synes andre om dem? Herefter følger i noterne en kort beskrivelse af deres karriereforløb, hvorefter der står:

"The Duo has a broad repertoire including transcriptions of ... piano music, jazz favourites as well as contemporary percussion music by American, Japanese and Danish composers. Savery and Friis are particularly interested in developing their knowledge of contemporary percussion music. They have successfully premiered a number of works written especially for them, and numerous other pieces are scheduled for first performances in the near future." (Safri Duo, 1990)

Det er iøjnefaldende, at der fokuseres på, hvad det er, duoen ønsker i fremtiden: Udviklingen af nykomponeret musik for slagtøj, samtidig med at det slås fast, at duoen allerede har uropført flere værker skrevet *specielt* til dem, og at flere sådanne er planlagt. For denne fokus hænger ikke umiddelbart sammen med det, som man ser i deres repertoire, som jo netop er en blanding af meget forskellige genrer. Så man kan tænke sig, at ovenstående udsagn er møntet på særligt at ramme det kulturelle felt, hvor det brede repertoire med inddragelse af jazz ikke er "god tone", men hvor ny kompositionsmusik så at sige er vejen frem til berømmelse og måske endnu vigtigere: anerkendelse.

Et af de steder, man kan måle anerkendelsen af et værk/produkt er i anmeldelserne. Det har imidlertid kun været muligt at finde en enkelt anmeldelse af "Turn up volume", men da udgivelsen er duoens første, hænger den i høj grad også sammen med hele modtagelsen af duoen som sådan, og der findes mange artikler om og koncertanmeldelser af duoen omkring dens begyndelse, som sandsynligvis forholder sig til dem, fordi de gjorde nogle lidt anderledes ting, men især fordi konstellationen, slagstøjsduo, var ny. Derfor vil jeg i den følgende analyse også skele en smule til det materiale, som beskriver duoen i årene før og efter "Turn up volume".

Og der findes faktisk en interessant forbindelse mellem noterne til "Turn up volume" og en koncertanmeldelse fra 1990.

6.1.4. ANMELDELSER

Således står der i noterne til "Turn up volume" som indledning til beskrivelsen af værkerne af Bach, Chopin og Ravel:

"Why not play Ravel as well as Bach, when both -miraculously- turn out to be performable on two marimbas with such fluent suppleness and richness of variety in sound?"

- hvilket er et til engelsk oversat citat fra Politiken (Jacoby, 1990). Det er interessant, at man har valgt at bruge et citat fra en anmeldelse, fordi det i høj grad er selv-legitimering, hvor man i sine noter så at sige beviser, at man allerede er blevet godkendt af anmelderne.

Videre i anmeldelsen af duoens koncert i Tivolis koncertsal i 1990 skriver Jan Jacoby: *"De er ikke til at stå for, Uffe Savery og Morten Friis, når de ruller sig ud ved slagtøjet."* - og andetsteds: *"Duoen er faktisk i verdensklasse, og dens ungdommelige charme giver de imponerende præstationer et helt særligt pust."* Det er positive ord, der bliver brugt, og især to ting er kendetegnende for den generelle modtagelse af duo: a) De besidder ungdommelig charme: De er unge musikere, som bliver populære og kendte allerede inden de er færdiguddannede. b) De bliver omtalt som værende i verdensklasse gennem imponerende præstationer: Musikalsk virtuositet.

Men også fra duoens begyndelse er en helt tredje ting på spil. For stort set alle anmeldere har store problemer med, at duoen bevæger sig både indenfor den "smalle" og den "brede" musik, som når de spiller ny musik af fx Andy Pape samtidig med, at de spiller Chopin og Bach udsat for marimba, og især når de så også spiller de jazzede ting af Max Leth. Samtidig fornemmer man også, at anmelderne ikke er vilde med hele duoens energiske og ungdommelige stil, hvad enten det drejer sig om deres "show" på scenen eller deres sponsorstøtte.

Peter Woetmann skriver i en anmeldelse af en koncert i Østre Gasværk (som i sig selv er et særegent sted for en "klassisk" koncert):

"Slagtøjsduen Safri spiller ... "Marimba Spiritual II" flot og medrivende. Det er ikke dyb musik, men det har dog en vis form, går lige ind! Også Steve Reichs "Pieces of Wood" ... så perfekt indstuderet, at man begyndte at få associationer til en computer. Resten af koncerten ... var det tynde øl. Arrangementer af Bach, Chopin og Ravel lyder da meget flot ... Men man fornemmer ikke, at musikerne vil noget med disse numre ... Disneyland – imponerende præstationer for en variete-scene..." (Woetmann, 1990)

Anmelderen er på sin vis duperet over musikernes virtuositet, men på den anden side tydeligvis utilfreds med tyngden i deres musik. Han skriver videre:

"Allerede nu balancerer de – inklusive ærbødige taksigelser til et forsikringssselskab og et reklamebureau midt i koncerten – på kanten af den glatte, helt tandløse underholdning. Det giver i øjeblikket bragende ovationer og sponsorstøtte – men er det kun det de vil?" (Woetmann, 1990)

Ovenstående kommenteres i Per Wiums artikel fra 1991 (Wium, 1991), hvor han spørger duoen, hvad de tænkte, da de læste det. De svarer:

"Vi blev ikke kede af det – og det er nok fordi vi har haft tilstrækkelig meget medgang ... Anmelderen er en rigtig »DUT-mand« (forening for ny musik, red.) - altså han elsker det der, at man står og kan noderne og spiller for et minimalt publikum... Han kan ikke ta', at man gi'r ny musik en »rockinspireret« udførelse."

Safri Duo berører her selv lige præcis det, som er et centralt spørgsmål i dette speciale. Hvad sker der, når man gør noget, som falder uden for et bestemt kulturelt felt? Duoen bruger selv udtrykket et "minimalt publikum", som kunne omskrives til et smalt publikum – en smal produktion. Hvad sker der, når duoen gør ting, som ikke er konventionen i forbindelse med den smalle produktion? Svaret hænger i luften et eller andet ubestemmeligt sted. Og set i forhold til begyndelsen af Safri Duos karriere går det i to retninger, hvor vi kan dele anmelderne op i to grupper:

- a) Kritik af overdrevet fokus på virtuositet og for lidt tyngde i musikken.
- b) Begejstring over fornyelse af koncertformen og duoens arbejde med at udbrede kendskabet til ny kompositionsmusik.

I den første gruppe har vi allerede set Peter Woetmann som eksempel, mens vi i den sidste gruppe finder Steen Chr. Steensen, som et halvt år før sin kollega Woetmann i Berlingske Tidende skriver om samme koncert (Tivolis Koncertsal) som Jan Jacoby:

"De to musikere leger og danser sig gennem musikken uden at den derfor på noget tidspunkt mister jordforbindelsen. Tværtimod er Savery og Friis så kropsligt udtrykfulde og rytmisk determinerede, at hver en bevægelse får betydning. Deres musikalitet er i tæt forbindelse med hinanden – forbundet af den samme puls. Så tæt, at selv de små nik og vink, de giver hinanden undervejs er synkrone. Det er musikalitet på et meget højt plan." (Steensen, Forrygende safari, 1990)

Det er en udelt begejstring over duoen. Deres meget fysiske spillestil bliver i Steen Chr. Steensens betragtning nærmest til kunst i sig selv, mens den altså for andre ødelægger "kunsten". Det er dog ikke blot det ydre, som behager Steensen. Han taler også om, at de to musikere viste "...hvilken spændstighed Bachs musik også kan have...", og Max Leths kompositioner får følgende med på vejen: "Måske aftenens bedste indfald".

Jeg har, som nævnt, kun kunnet finde én konkret anmeldelse af selve "Turn up volume", og selv om anmelderen i den selvfølgelig ikke forholder sig til den

koncertmæssige fremførelse, så placerer han sig alligevel midt imellem de to ovennævnte grupper. Han skriver blandt andet:

"Titlens lidt kluntede engelsk er det absolut eneste ved Safri-duoens pladedebut, der ikke er så professionelt strømlinet som man kunne ønske sig det. De to unge slagtpøjsspillere ... spiller sammen så præcist og swingende at det er en fryd, et blandet program af originalværker og transskriptioner." (Levinsen, 1991)

Projektet er altså godkendt, men bemærk alligevel vendingerne *"professionelt strømlinet"* og *"præcist"*. *"Strømlinet"* er vel næppe et ord, man bruger om noget, man synes er kunst. Man kunne knap forestille sig, at man ville kalde et maleri af fx Rembrandt for strømlinet. Nej, for ordet dækker nærmere over noget, som er smart, effektiviseret og måske endda *"moderne"* (som nærmere passer med den brede produktions ønske om at opnå profit). Og mens man måske nok kunne bruge ordet *"præcist"* i en bredere forstand (fx for at en kunstner præcist rammer noget vigtigt/rigtigt/spændende), så er det i denne sammenhæng udelukkende en beskrivelse af duoens tekniske formåen, og således ender vi igen på begejstringen for virtuositeten nærmere end for en kunstnerisk udførelse. Og anmelderen af *"Turn up volume"* er da også utilfreds med cd'ens transskriptioner:

"Chopin, Bach og Ravel klinger da bestemt smukt for marimba-duo, men ikke så meget bedre end på klaver at det får transskriptionerne til at ligne kunstneriske nødvendigheder." (Levinsen, 1991)

Uden at det bliver formuleret direkte, så er anmelderen inde på noget, som kunne minde om en diskussion om, hvorvidt materialet er originalt, eller om det blot er plagiat, hvor argumentet lyder, at transskriptionerne mest af alt er fyld på pladen.

6.1.5. PRODUKTIONEN

6.1.5.1. PLADESELSKAB

Pladeselskabet, der står bag *"Turn up volume"*, er Klavins Music fra Tyskland. Det var et lille pladeselskab, ejet af klaverbyggeren David Klavins, som duoen havde fået kontakt til gennem nogle bekendte (Savery, 2008)⁵⁷. På coveret optræder pladeselskabet minimalt nederst på jewel-casens bagside og nederst på credit-listen. Som vi skal se senere, forholder det sig noget anderledes i forbindelse med udgivelserne på *"Chandos"* (her står selskabets navn på forsiden).

På dette tidlige tidspunkt i duoens karriere var det i sig selv en velkommen og belejlig situation, at der overhovedet var et pladeselskab, der uden videre ønskede at

⁵⁷ En professor ansat på konservatoriet kendte David Klavins, som ellers normalt kun udgav klavermusik. (Savery, 2008)

udgive deres musik. Men det var et *lille* selskab, og set i forhold til Chandos har der ikke været nogen særlig prestige i at udgive hos dem. I en artikel fra 1991 (Werm, 1991) kan man læse følgende: *"Sidste år skrev duoen en flerårig kontrakt med det tyske pladeselskab Klavins Music, der garanterer mindst to CD'er om året."* Det lyder umiddelbart som en meget produktiv aftale, men som man kan se på diskografien i Bilag 1, blev det ikke til mere end *"Turn up Volume"*, hvilket skyldtes, at David Klavins havde indføjet følgende i kontrakten: *"Kontrakten gælder såfremt, at han får solgt minimum 30.000 eksemplarer af pladerne"* (Savery, 2008). Det lykkedes ikke med *"Turn up volume"*, som ifølge Uffe Savery har solgt 1.000 eksemplarer i alt. (*Ibid.*).

6.1.5.2. PRODUCER

På *"Turn up volume"* optræder Max Leth som producer. Hans karriere har mest drejet sig om hans egen jazz-kvartet med Leth selv ved vibrafonen, hvilket også skinner igennem i de kompositioner og arrangementer, han har lavet til *"Turn up volume"*. Dertil kommer, at Max Leth har en fortid som kapelmester i et underholdningsprogram i radioen,⁵⁸ og at han i det hele taget kommer fra et noget andet kunstnerisk miljø end det, som Morten Friis og Uffe Savery befandt sig i på konservatoriet, og som de gebærdede sig i op igennem 1990'erne. Om samarbejdet med Max Leth siger Uffe Savery:

"Han blev sådan set ansat af Bent Lyloff netop i forbindelse med, at Bent han så nogle muligheder i det, vi lavede. Og så ansatte han så Max Leth. Og det var netop for at gi' en anden vinkel på det." (Savery, 2008)

Duoens oplevelse af Leth var, at han var en uhyre alsidig musiker og en meget skarp lytter, som kunne lytte til og give kritik på al slags musik.

"Da vi så skulle lave pladen, så tog vi ham med som producer, fordi han havde den der skarphed." (Savery, 2008)

Dertil kommer, at der er tale om en herre, som i høj grad har været vant til at henvende sig til et bredt publikum, hvilket står i kontrast til senere producere på Chandos-udgivelserne, som fx Claus Due.⁵⁹

Vi skal senere se, at duoen med deres efterfølgende udgivelser i noget højere grad satsede på ny kompositionsmusik, og at de i høj grad blev en del af og måske ligefrem ambassadører for den musik⁶⁰. Og den slags musik er som nævnt også med på *"Turn up volume"*, men det, som man kan udlede – også set i forhold til valg af en producer med

⁵⁸ Carlsens kvarter på Danmarks Radio – omkring 1970 (Lundgaard, 2005)

⁵⁹ På *Bach to the Future* (1998) – ansat på Danmarks Radio som producer på udgivelser med Radiosymfoniorkestret og Radiokoret) (Det Kongelige Teater - Claus Due, 2008)

⁶⁰ Fx via deres hverv som Statsensemble fra 1996.

jazz-erfaring– er, at duoen på dette tidlige tidspunkt i karrieren slet ikke har ”låst” sig fast på, hvad det er, de vil. De er unge og vil prøve en masse ting af.

Som jeg kort var inde på i den første del af dette speciale, så er der – især inden for pop/rock/r&b og lignende genrer - en tradition for, at produceren spiller en stor rolle⁶¹ gennem sin prægning af musikken og dens *sound*. Dette forhold viser sig også at være interessant at kigge på i forbindelse med duoens musik efter 1999, men på et album som ”Turn up volume” kan man med rette tale om, at det mere er en *optagelse* end en *producering*, idet Max Leth ifølge Uffe Savery mere har gået op i selve fremførelsen af musikken end en egentlig prægning af den færdige *sound*.

6.1.6.3. ØVRIGE MEDVIRKENDE

Tekniker på ”Turn up volume” er Henrik Lund, som fra 1972 til 1994 ejede og drev *Easy Sound Recording*,⁶² hvor ”Turn up volume” blev indspillet. De senere udgivelser på Chandos blev til i miljøet omkring Danmarks Radios Symfoniorkester og er således også optaget i fx Danmarks Radios koncertsal. Altså i et miljø mere eller mindre fasttømret i den *klassiske* musiks felt, og dermed er det en kontrast til *Easy Sound*, som ifølge www.henriklund.dk foruden visse klassiske musikere⁶³ også indspillede for kunstnere som Sanne Salomonsen, Kasper Winding, C.V. Jørgensen, Van Morrison (pop/rock) og Miles Davis, Niels-Henning Ørsted Petersen, Svend Asmussen (jazz). Igen ser vi altså en ung duo, som i starten af deres karriere peger i flere retninger med deres tilknytning til konservatoriet og deres fremførelse af ny kompositionsmusik, ældre kompositionsmusik (som Bach og Chopin) og mere jazzede ting i flæng, og som så vælger at indspille i et pladestudie, som også huser pop og rock.

”Det var jo den måde, Morten og jeg så på tingene. Det var: Jamen, vi skal ud i et rigtigt studie og indspille det på den måde der ... Det var vores rytmiske baggrund, der spillede ind” (Savery, 2008)

6.1.6. KATALOGISERING

Når den symbolske produktion blandt andet ligger i italesættelsen eller omtalen af et værk, så er den måde, musik bliver kategoriseret på, også interessant, fordi man i forbindelse med en sådan inddeling må tage stilling til, hvad musikken er.

På websiden, bibliotek.dk er albummet katalogiseret under Avantgarde - Antologier. Betegnelsen *avantgade*⁶⁴ stemmer overens med duoens ønske om at være

⁶¹ Som fx beskrevet i (Denisoff, 1986)

⁶² Ifølge (Lund, 2008)

⁶³ Fx Michala Petri

⁶⁴ Som oversat fra fransk betyder ”troppen, der går foran”, og som netop bruges om kunstnere, der går foran med noget nyt.

på forkant med udviklingen og spille noget af det nyeste slagstøjsmusik, og samtidig indsnævrer prædikatet "avantgarde" udgivelsens bredde, idet avantgarde vel nærmest er det stik modsatte af populærmusik. Avantgarde er i mine øjne noget, der er nyt, avanceret, afprøvende og (dermed) svært tilgængeligt, så på trods af duoens intentioner om "at byde velkommen", så bliver udgivelsen altså generelt set opfattet som værende smal.

Et andet sted, hvor "Turn up volume" bliver genre-bestemt, er (som nævnt ovenfor i afsnittet "Billedet") på websiden answers.com (Answers.com, 2008), hvor man kan finde følgende sætning: "*Dance album by Safri Duo, a percussion duo from Denmark.*" (Ibid.). Normalt kan man selvfølgelig ikke tillægge en oplysning fra en tilfældig hjemmeside nogen videre værdi, men lige præcis dette tilfælde vidner om den forvirring, der opstår, når en kunstner vælger at skifte så markant som Safri Duo. På grund af den meget store forskel i salgstal – før og efter 1999 – vil mange udelukkende kende til Safri Duos karriere *efter* 1999 og dermed opfatte dem som en pop-dance-duo, hvilket så blandt andet kan resultere i, at deres øvrige udgivelser også bliver sat i den kategori.

6.2. PERIODEN 1991-1997

Efter "Turn up volume" bliver det ikke til flere udgivelser hos Klavins Music. I stedet får duoen kontrakt med det britiske selskab, Chandos, og i 1995 og 1996 udgiver de i alt fem indspilninger hos dem. Disse fem albums er ifølge Uffe Savery blevet solgt i tilsammen 30.000 eksemplarer (Savery, 2008). Sideløbende optræder de ved koncerter verden over, og de medvirker også på et par børne-cd'er i Danmark.⁶⁵

I 1996 bliver de udnævnt til "Statsensemble", hvilket indebærer nogle officielle pligter, hvor duoen repræsenterer Danmark, men medfører samtidig også en økonomisk støtte, som gør det nemme for duoen at klare sig⁶⁶.

Igennem en årrække havde duoen spillet musik af Bach, men i et samarbejde med Per Nørgaard og Danmarks Radios Symfoniorkester, spillede de i 1998 Bach på en helt ny måde.

⁶⁵ (Diverse (bl.a. Safri Duo), 1994) og (Diverse (bl.a. Safri Duo), 1993)

⁶⁶ Der var ifølge Uffe Savery en del diskussion om, hvorvidt to mennesker udgør et ensemble og om de to overhovedet skulle være blevet udnævnt til statsensemble. For at imødekomme det, bad duoen om, at ordningen blev sådan, at de fik støtte i form af betaling for deres transport.

6.3. BACH TO THE FUTURE (1998)

CHANDOS, COLCHESTER (UK)

Denne udgivelse – en indspilning sammen med Danmarks Radios Symfoniorkester – afslutter rækken af udgivelser hos selskabet Chandos og er samtidig den sidste udgivelse inden duoen beslutter sig for skiftet i 1999. Coveret bærer mærkaten "New Direction", som er en serie af udgivelser på Chandos, men i Safri Duos tilfælde rummer den mærkat også en nærmest profetisk dimension, når man tænker duoens følgende udgivelse.

Titelen på udgivelsen, "Bach to the future", er en bevidst omskrivning af titlen på en kendt amerikansk film-trilogi⁶⁷, og den henviser samtidig til de første stykker musik på cd'en, som er en koncert i tre dele af Per Nørgård baseret på præludier af J.S. Bach. Nogle af Bachs præludier fandt vi også på duoens første udgivelse, "Turn up volume", men på "Bach to the future" bliver musikken ikke bare spillet i originalversioner. Bachs musik bliver ført frem til nutiden – eller fra Bachs synspunkt: til fremtiden, som titlen rettelig siger.

6.3.1. REPERTOIRE

Hvis man sammenligner "Bach to the future" med "Turn up volume", er den helt store forskel den, at repertoiret er blevet mere ensrettet og nu helt klart i en retning af ny kompositionsmusik skrevet direkte til percussion, hvilket må siges at være en opfyldelse af det, som der stod i coveret til "Turn up volume": at denne musik særligt havde duoens interesse, og det var den, de ville stræbe efter at komme til at spille. Den smule jazz-musik, som man fandt på "Turn up volume", er væk, og især er den minimalistiske musik dominerende, repræsenteret ved to værker af Steve Reich og Wayne Siegel.

Som nævnt lægges der ud med Nørgårds "Bach to the future", som man vel nærmest kan kalde *arrangementer* af kendte temaer fra Bachs præludier. Således bygger første del af koncerten tydeligt på temaet fra det kendte præludium i C-dur med brudte tre- og firklange. Det er et interessant forhold, at duoen begyndte deres karriere med netop musik af Bach, men at de så på dette sene tidspunkt i deres karriere på den *klassiske scene* nu ikke spiller ham i originalversionerne (omend på marimba), men i moderne arrangementer, som til tider går markant væk fra Bachs oprindelige idéer og går i retningen af og bliver til Per Nørgårds musik. Interessant er det, fordi Bachs egen musik er langt bredere end Nørgårds. Om end Per Nørgård er kendt og respekteret i vide kredse, så er Bach en af de "gamle mestre", som er kendt og elsket af langt flere over hele verden, og som derfor også vil være genkendelig for mange på en indspilning. Og

⁶⁷ Filmene "Back to the future" (Zemeckis, 1985) med skuespilleren Michael J. Fox i hovedrollen, som McFly, der rejser i tiden.

dermed er duoen – med Nørgård-arrangementerne – gået i retningen af en smallere målgruppe end i begyndelsen af deres karriere.

Efter Nørgård-koncerten følger "Nagoya Marimbas" (1994) komponeret af Steve Reich, som også har komponeret det sidste stykke musik på "Bach to the future", nemlig "Music for Pieces of Wood" (1973). Mellem de to finder vi en første-indspilning af Wayne Siegels "42nd Street Rondo" og siden en indspilning af Jacob Ter Veldhuis' "Goldrush Concerto", som bygger videre på koncerten "Goldrush", som Safri Duo indspillede på albummet af samme navn i 1996.

Samlet set ser man en klar udvikling i repertoirevalget. Om end det måske er tilfældigt og ikke sammenhængende med duoens liverepertoire i 1998, så må man konstatere, at de to ting er væk, som stærkest blev kritiseret i deres repertoire i tiden omkring "Turn up volume", nemlig transkriptionerne af ældre værker og jazz-musikken. Transkriptionerne er blevet erstattet af ny musik af Nørgaard, og jazzen er ikke til stede, om end man finder et meget rytmisk/energisk – men toneløst - værk i Siegels "42nd Street Rondo", som er en art gademusikant-musik, men her er præsenteret langt væk fra gaden og i kjole og hvidt. Man kunne tro, at det havde været et krav fra pladeselskabet, Chandos, at jazzen skulle forsvinde fra repertoiret, men i virkeligheden var det duoens eget valg. Uffe Savery siger om det:

"Den der rendyrkede swing. Det var skægt at spille og sådan, men vi syntes måske også, der var noget lidt corny over det, og vi prøvede også ligesom at gøre det lidt mere defineret, det vi stod for, så vi forlod det ... og så holdt os til den ældre klassiske musik på marimbaerne[på de tidligere Chandos-udgivelser] og så over i den nuskrevne musik ... Vi syntes, at koncerten blev mere helstøbt på den måde" (Savery, 2008)

"Vi diskuterede selvfølgelig frem og tilbage, hvad der skulle være på den næste plade og sådan, men de var ikke dominerende omkring det. Det var med det [repertoire], vi selv ville." (Savery, 2008)

En sidste ting, der er værd at bemærke omkring repertoiret på "Bach to the future", er, at duoen udelukkende fungerer som fremførende musikere. Hvor de tidligere selv havde udført arbejdet omkring transkriptioner af ældre værker – tilsyneladende også af nødvendighed for at skaffe nok materiale - står de nu i en situation, hvor de oplever, at der bliver skrevet musik direkte til dem, eller i hvert fald deres konstellation, slagtøjsduo. I 1998 på "Bach to the future" finder vi Safri Duo på toppen af deres karriere som "klassiske" musikere. De er statsensemble. De indspiller med Danmarks førende symfoniorkester. De får "serveret" repertoire fra flere komponister, og de har kontrakt med et velanset pladeselskab.

6.3.2. PLADESELSKAB

Og netop pladeselskabet, Chandos Records, er værd at lægge mærke til i forhold til denne udgivelse. Dels er det duoens sidste udgivelse på dette label, dels er selskabet i sig selv værd at lægge mærke til. Chandos Records er i en noget anden "liga" end Klavins Music, som udgav "Turn up volume".

Chandos er godt nok et uafhængigt og ungt⁶⁸ selskab, og holdt op imod sværvægtene som "RCA" og "Deutsche Grammophon" blegner det måske, men set i forhold til Klavins Music er der tale om et større selskab med adskillige ansatte i mange forskellige afdelinger⁶⁹, og ifølge Uffe Savery var det da også for dem en kæmpe kontrakt, de fik med det engelske selskab (Savery, 2008).

Ifølge <http://www.chandos.co.uk/ChandosIntro.asp>, på selskabets hjemmeside, har deres fokus været at fremme udgivelsen af sjældent, "smalt" og oversat musik, og de har tilsyneladende haft succes med det, hvilket blandt andet ses på, at de udgiver mindst fem nye produktioner om måneden. De har da også flere hundrede indspillende kunstnere og heraf følgende tusindvis af titler i deres katalog. Desuden har de et verdensomspændende distributionssystem. Ifølge deres eget udsagn giver de dermed de "store" selskaber kamp til stregen.

Som nævnt tidligere bærer "Bach to the Future" mærkaten "Chandos – New Direction"⁷⁰, og samlet set passer Safri Duo godt ind i Chandos' profil, idet Safri Duo jo netop på dette tidspunkt i deres karriere beskæftigede sig med noget musik, der både var sjældent set, måske endda oversat, og som de i hvert fald forsøgte at tage i en ny retning (New Direction).

Samlet set kan man sige, at Safri Duo i forbindelse med skiftet fra Klavins Music til Chandos Records fandt et pladeselskab, der matchede deres ambitioner for musikken, og som samtidig var et meget større selskab med rigere muligheder for at distribuere deres musik.

"De var sådan set ret ambitiøse omkring det ... Slagtøj fylder meget og er besværligt at håndtere – også i et studie, og derfor blev det nogle dyrere plader end normalt for dem [Chandos], men vi havde et godt samarbejde med dem, og de sørgede også for at være vågne og på pletten, når vi spillede nogle steder i udlandet, og sørgede for, at pladerne

⁶⁸ Firmaet er fra 1979. Deutsche Grammophon er til sammenligning fra 1898 (Wikipedia, 2008)

⁶⁹ I 1999 var der således 44 ansatte i 12 afdelinger ifølge "Chandos catalogue – Twentieth Anniversary, 1979-1999" (Chandos, 1999)

⁷⁰ "New Direction" blev lanceret af Chandos Records i 1994 og fokus er på samtidig musik – især den med et avantgarde og/eller crossover-præg. Blandt andre nævnes Per Nørgård som et eksempel på en komponist. (Chandos, 2008)

var i butikken, og sørgede for at lave en stand til koncerterne, så de var meget aktive.”
(Savery, 2008)

6.3.3. KATALOGISERING

Ligesom "Turn up volume" er "Bach to the Future" på bibliotek.dk katalogiseret under Avantgarde – Antologier. På answers.com er udgivelsen katalogiseret som "Contemporary classical", mens websiden cduniverse.com kategoriserer den som så meget som: "Classical, Dance, Chamber Music/Recitals, 20th Century Period, Concerto, Rondo" (cduniverse.com, 2008). Her er det bemærkelsesværdigt, at udgivelsen får mange af de korrekte betegnelser samtidig med, at den får prædikatet "dance", hvilket naturligvis igen hænger sammen med duoens senere repertoire, som kommer til at præge katalogiseringen rundt omkring.

6.3.4. PRODUKTIONEN

Stiller man "Turn up volume" op over for "Bach to the future", fornemmer man, at det på alle måder er et meget større produktionsapparat, vi har med at gøre på det sidstnævnte. Med Howard Becker kan vi sige, at på ingen af de to udgivelser har duoen på nogen måde kunnet skabe kunstværket ved egen kraft. Det er selvfølgelig duoens musikalske evner, der er grundlaget for værket, men i forbindelse med begge udgivelser, har de helt sikkert været afhængige af mange forskellige mennesker, for at musikken i sidste ende kan blive sat på cd-afspilleren i stuen og modtaget af lytteren. Den forskel, der så alligevel er på de to udgivelser, er klart antallet af involverede mennesker.

For på de to koncerter (Bach/Nørgaard og Veldhuis) på "Bach to the future" medvirker Danmarks Radios Symfoniorkester under ledelse af Thomas Dausgaard. Tilstedeværelsen af et symfoniorkester øger selvfølgelig i sig selv antallet af medvirkende, men det er samtidig også en tydelig markering af, at Safri Duo på dette tidspunkt i karrieren har opnået en højere status og dermed fået flere muligheder, end da de som debuterende kunstnere stod alene i et studie og indspillede. På "Bach to the future" er angivet, at "*This recording is made in cooperation with the Danish Broadcasting Corporation*". Det er også tilfældet ved udgivelsen sammen med "The Slovak Piano Duo" fra 1995. Og faktisk er alle Safri Duos udgivelser på Chandos indspillet i Radiohusets Koncertsal, en institution på den *klassiske scene* i Danmark. Endnu et eksempel på det, som jeg skrev tidligere: At vi på "Bach to the future" møder Safri Duo på et tidspunkt i deres karriere, hvor de selv og andre i høj grad har opbygget en *art world* omkring sig, som er i besiddelse af megen symbolsk magt gennem den institution, som Danmarks Radio (og Chandos) er i den henseende. Her er ikke så meget tale om "pioner-ånd", som på "Turn up volume", men nærmere en velsmurt maskine, et stort

produktionsapparat, som er optimeret til at producere og udgive plader med Safri Duo. Der er en executive producer, Brian Couzens, som er fra pladeselskabet, Chandos⁷¹. Mere direkte involveret i produktionen er producer, Claus Due, som på daværende tidspunkt var ansat på Danmarks Radio som producer på produktioner med Radiosymfoniorkesteret og Radiokoret (Det Kgl. Teater, 2008). Derudover er der tekniker, Lars S. Christensen; kunstnerisk leder, Per Erik Veng fra symfoniorkesteret, og dertil kommer nogle personer involveret i produktionen af coveret.

En anden interessant ting omkring produktionen er den, at der på coverets krediteringsside er små logoer for de to slagstøjsproducenter Ludwig Musser og PJ Percussion. Med Howard Becker kan vi sige, at der er et "cooperative link" (Becker, 1982, s. 25) mellem Safri Duo og producenten af slagtøj. Produktionen var ikke blevet til noget, hvis ikke de forskellige mennesker, jeg allerede har nævnt, havde været involveret i den, men med "Ludwig" og "PJ" er vi gået lidt længere ud i den periferi, som omgiver Safri Duo på denne pladeudgivelse. Nemlig til dem, som slet ikke har noget direkte med produktionen at gøre, men som alligevel står bag noget, som er nødvendigt for, at de to kan fremføre deres musik. Og det er i sig selv bemærkelsesværdigt, at de er medtaget på krediteringslisten med en særlig tak og oven i købet før produceren, om end det ikke er usædvanligt, at man ser producenter af musikinstrumenter fremhævet i covers. Og dette hænger efter al sandsynlighed sammen med, at de to firmaer mere eller mindre direkte har bidraget økonomisk, evt. i form af at stille instrumenter til rådighed for slagstøjsduoen.

6.3.5. COVERET

Coverets forside er vældigt interessant.

For det første har man også på grafik- og billedsiden tilsyneladende valgt at lade sig inspirere af samme film, som også titlen er inspireret af (som nævnt i indledningen til afsnittet om "Bach to the Future"). Som man kan se på Bilag 2, så er der en lighed mellem den måde, de to skuespillere på billedet og Morten Savery og Uffe Friis på coveret agerer på. Begge par henholdsvis står og er hoppende halvvejs med front væk fra beskueren, men kigger tilbage mod kameraet. Og begge har et lettere overrasket ansigtsudtryk, ligesom begge par holder ting i hænderne. På samme måde er der et vist sammenfald mellem titel-grafikken "SAFRI DUO – BACH TO THE FUTURE" og filmens titel, som den er fremstillet på plakaten (Bilag 2, side 2): "BACK TO THE FUTURE". Begge stykker grafik er stillet op i to linjer og er let på skrå i en linje, som bevæger sig mod

⁷¹ Brian Couzens er direktør i pladeselskabet (Chandos, 1999). Han er desuden grundlægger af selskabet (Chandos, 2008).

højre længere væk fra beskueren. Hele denne opsætning med en så direkte sammenligning med en populær Hollywood-film er pudsigt, fordi de to kulturelle objekter tilsyneladende tilhører to vidt forskellige kulturelle felter. Når det alligevel sker, signalerer det på en eller anden måde et ønske om at gøre tingene på en lidt anderledes måde, sådan som det var en del af Safri Duos image i den klassiske musiks verden på daværende tidspunkt⁷², og samtidig passer det ligeledes med indholdet på cd'en: Bachs musik, som bliver ført op til fremtiden.

For det andet er der en vis modsætning i det, at de to på den ene side er klædt i kjole og hvidt og på den anden side i deres ageren mere ligner nogen, der er i gang med at dyrke sport. At iklæde sig kjole og hvidt kalder på den stereotype opfattelse af en klassisk musiker, som måske nok kommer til at svede under en koncert, men hvis fysiske aktivitet begrænser sig til det, man kan foretage sig siddende på en stol med sit instrument i hænderne. Men samtidig foretager duoen her en tilsyneladende unødvendig bevægelse – et hop – idet, de skal til at slå på deres slagtøj. Janitsaren er normalt placeret bagerst i symfoniorkestret og er godt nok stående, men er på grund af sin position visuelt forholdsvis anonym. Det er de ting, som duoen gør op med, når de optræder som solistisk slagtøjs-ensemble *foran* symfoniorkestret, og som her hænger i luften klar til et slag. De siger selv følgende om deres fysiske aktivitet (som blandt andet involverer at løbe ind på scenen):

"Vi gør det, fordi det passer til os. Der skal ske noget. Det er ret fysisk krævende at spille slagtøj, og lige inden vi går ind, tager vi nogle armbøjninger, får gang i benene og kommer op i omdrejninger. Bagefter kan vi ikke gå stift ind på scenen." (Cornelius, 1992)

Men på trods af den fysiske aktivitet, valgte duoen altså at iklæde sig "den klassiske musiks uniform", og på samtlige Chandos-udgivelser optræder de kun i dette tøj.

"Det kom sig af, at det begyndte pludselig at være i nogle enkelte kontrakter, at det skulle være i kjole og hvidt ... Og så tror jeg, det var sådan en måde at signalere noget respekt omkring det. At: 'Vi hører altså hjemme herovre på den klassiske koncertscene, selvom vi spiller slagtøjsmusik'. Men hvis du spørger mig i dag, så synes jeg, det var forkert at spille i kjole og hvidt ... fordi jeg synes vores musik ... passede bedre til den mere afslappede tøjstil ... [V]i var i forvejen den anderledes gruppe. Med Chandos kom der sådan lidt mere [en holdning, der sagde:] Nu skulle det være rigtig klassisk – klassisk koncertsal" (Savery, 2008)

For det tredje (i forhold til coveret) er det interessant at bemærke det sammenfald, der er imellem de tre cover-forsider, som jeg gør til genstand for analyse.

⁷² Alene det, at titlen indeholder ordet "Future" er i sig selv noget, der er med til at give en fornemmelse af, at dette er i hvert fald ikke noget, der er bagudstræbende, men tværtimod noget nyt og fremadstræbende.

For både på "Turn up volume", "Bach to the Future" og "Episode II" ser man duoen fysisk aktiv i færd med at spille på deres instrumenter, og dette sammenbindende element er interessant, fordi det viser en duo, som nok har bevæget sig vidt i stil og genre, men som alligevel er den samme duo med nogle udtryk og et image, som til dels er det samme fra 1988 til i dag.

6.3.5.1. NOTER

I coveret finder man noter, hvor den enkelte komponist beskriver sit eget værk. Derudover findes en præsentation af de medvirkende, Danmarks Radios Symfoniorkester og Safri Duo, og i omtalen af Safri Duo ser vi en symbolsk produktion igennem en opremsning af, hvad duoen kan, og hvor de har bevist det. *"They have brought a new level of expression to percussion and their unique duo has thrilled audiences worldwide."* (Safri Duo, 1998, s. 6) Der fokuseres på, at duoen har et begejstret publikum verden over, og at de *kunstnerisk* har forbedret slagtøjsmusik. I sin omtale af "Nagoya Marimbas" skriver Steve Reich tillige *"The piece is ... considerably more difficult to play than my earlier ones and requires two virtuosic performers."* (Op.cit., s. 5), og om "Music for Pieces of Wood" står der: *"Musik for Pieces of Wood is written for five musicians and has five parts, and the Safri Duo play them all between them!"* (Op.cit., s. 6). Omtalen af duoen i noterne markerer⁷³, at der er tale om nogle musikere, som virkelig kan deres håndværk. Howard Becker bruger begrebet "Academic Art": Hvor kunsten bliver fokuseret på konventionerne. Hvad er rigtigt og forkert i kunsten? Hvem er bedst til at udføre den? Hvem kan danse uden fejl, og hvem kan spille hurtigst på klaveret? Virtuositet er i den sammenhæng, når den udøvende kunstner kan sit håndværk så godt, at alle udfordringer kan klares. Ifølge Becker får det en sammenhæng med, hvad han kalder "Commercial Art", hvor fx musikere ikke længere opfatter sig selv om kunstnere, men som håndværkere:

"Artists who master such technical skills usually begin to think, talk, and act like craftsmen. Proud of their virtuosity and control, much more than of the content of the art they happen to be producing, they boast of their ability to handle whatever comes up" (Becker, 1982, s. 292)

Uffe Savery siger om det:

"Vi var sådan nogle, der kunne spille alt, sådan set, i forhold til, hvad man var vant til i den verden. Og vi kan da også se senere hen, når vi har givet master class, at folk kæmper meget, meget hårdt med at spille de værker, vi spillede, for de er sindssygt

⁷³ Her skal også nævnes, at der på siden af coverets forside (i den venstre side af jewel-boxen står med store typer: "VIRTUOSIC PERCUSSION MUSIC".

svære, så vi var sådan set virtuoser ... det faldt os ret naturligt at være det og blive omtalt som det.

Vi prøvede at forene det [kunst og håndværk] og sørge for, at virtuositeten og det tekniske overskud det var [til] for at udtrykke musikken, og det er jo sådan i den klassiske musik, at den er meget teknisk krævende, før der er det egentlige overskud til at udtrykke musikken.” (Savery, 2008)

6.3.6. ANMELDELSER

Det er kun lykkedes mig at tilvejebringe en enkelt anmeldelse af ”Bach to the Future”. Det er Jens Hesselager, der i Dansk Musik Tidsskrift giver den en hård medfart. Og meget af kritikken skyldes faktisk alene repertoiret. Om titel-værket, Nørgårds ”Bach to the Future”, skriver han således:

”...et showpiece i en besynderlig klangdragt... Det er lidt af et misk-mask, hvor det ikke lykkes at gennemlyse præludierne, men hvor de mere sættes i scene, klædt i så stort tøj, at de næsten forsvinder.” (Hesselager, 1998/1999)

Dog ser anmelderen også flere positive ting i Nørgårds værk og dets fremførelse, og det behager ham i hvert fald mere end det andet store værk på indspilningen:

”Mod det andet længere værk på Safri Duos cd, Goldrush Concerto af Jacob ter Veldhuis, er Bach to the Future dog en oase af udfordringer for øret. Goldrush Concerto er et stykke programmusik om jagten på guld... Distanceløs drøm om lykkelig guldbesiddelse kan være en velfungerende metafor for den meget velklingende musik, der fremstår som et velplejet, oppustet hele ... Det er et vældigt(,) naivt værk.” (Hesselager, 1998/1999)

Altså mere en kritik af selve musikken⁷⁴ end musikerne. Men eftersom Safri Duo optræder som de indspillende kunstnere, ligger der også en indirekte kritik af dem og deres repertoirevalg i Hesselagers udtalelser. Først til sidst i anmeldelsen kommenteres der på selve duoens præstation i deres indspilning af Wayne Siegels ”42nd Street Rondo”⁷⁵:

”Safri Duo spiller med præcision og med lethed i udtrykket. Duoens kan lide at gå helt ned i pianissimo og gør det uden at miste noget i præcisionen”

På den ene side positivt, men...

”...Siegels stykke fordrer en kropslighed og tyngde ... og det leverer Safri Duo ikke på noget tidspunkt, hvor glimrende de end er på andre punkter.” (Hesselager, 1998/1999)

⁷⁴ Begge omtalte værker er ”premiere recordings”, jf. coverets noter, hvilket sandsynligvis begrundes, hvorfor anmelderen giver dem mere spalteplass.

⁷⁵ Som ifølge coveret også er en ”premiere recording”.

Indspilningen indeholder som nævnt også Steve Reichs "Music for Pieces of Wood", som var på duoens repertoire næsten helt fra begyndelsen. I afsnittet om "Turn Up Volume" og dens anmeldelser⁷⁶ citerede jeg Peter Woetmann fra hans anmeldelse af en koncert i 1990, hvor duoen fremførte Steve Reichs værk, så Woetmann fik associationer til en computer. Det gør sig også gældende for Hesselager, som tilsyneladende ikke ser nogen udvikling på den front over de otte forgange år:

"Det er ... ufatteligt at det kan lade sig gøre, det trodser enhver naturlov, en 'tour de force' koldblodethed. 12 minutter med menneskelige maskiner og et minimum af klanglige variationer, Kraftwerk [Tyske elektronisk musik-pionerer – min tilføjelse] har ikke gjort det mere kønsløst, det swinger ikke, men det er utroligt." (Hesselager, 1998/1999)

Endnu engang har vi altså at gøre med en anmelder, som nok benoves over Safri Duos tekniske virtuositet, men som forholder sig noget mere kritisk til deres evner ud i det mere indfølelses og det, som *kunstnerisk* kan begejstre anmelderne. Igen ser vi skismaet mellem kunst og håndværk/virtuositet.

Som allerede behandlet, så blev Safri Duo udnævnt til statsensemble i 1996, og få måneder efter udgav de albummet "Goldrush"⁷⁷. I Berlingske Tidende blev den anmeldt af Steen Chr. Steensen, som også forholder sig til udnævnelsen af duoen som officielt, dansk ensemble, når han skriver: "Underholdningsværdien blev åbenbart højt prioriteret, da det nye statsensemble blev udnævnt." (Steensen, På jagt efter guld, 1996), hvorved han viser sin opfattelse af duoen som en art underholdningsduo. Fx skriver han også: "De to musikere spiller forløb så tæt op ad hinanden, at det kan være svært at høre, hvem der spiller hvad" og "Som musikalske tvillinger kender Morten Friis og Uffe Savery hinanden på pulsen". Atter ser vi en anmelder, som imponeres af det tekniske og af underholdningsværdien, men også Steensen efterlyser mere end det, og han ser et potentiale:

"Det er underholdende til officielt rejsebrug, men det har også en musikalsk substans, som statsensemblet burde gå mere på jagt efter." (Steensen, På jagt efter guld, 1996)

⁷⁶ Se afsnit 6.1.4.

⁷⁷ (Safri Duo, 1996) Albummet slutter med værket "Goldrush" af Jacob ter Veldhuis, som ikke er at forveksle med Goldrush Concerto af samme komponist fra 1998, om end der selvfølgelig er en sammenhæng.

6.4. PÅ JAGT EFTER NOGET ANDET GULD

OVERGANGEN TIL NOGET NYT

I 1999 sker så *det* afgørende skifte i Safri Duos karriere, som blev genstand for stor opmærksomhed i medierne og medførte blandede reaktioner, og *det* skifte som er hele grundlaget og motivationen for dette speciale. Og de nye musikalske veje, som duoens sporskifte medførte, var nok ikke det, anmelder Steen Chr. Steensen mente, da han i 1996 efterlyste mere musikalsk substans. For i 1999 foretog Morten Friis og Uffe Savery et valg, som ikke bare satte deres karriere på spil⁷⁸, men som også var en forandring, som sjældent, hvis nogen sinde, er set inden for musikkens verden.⁷⁹

"Vi kunne mærke, hvordan det blev mere og mere vanskeligt at få booket en sæson op, og vi havde jo valgt at hellige os Safri Duo fuldt ud, leve kun af det, som et fuldtidsprojekt – og der skal altså ret meget til, før det fungerer. Så begynder man at tænke på: hvordan kan man bruge sin kunnen anderledes? Og så begyndte vi at åbne ørerne, vi begyndte at høre house og techno, og forstod hvordan det ligesom er det moderne svar på minimalistisk musik. Og så prøvede vi tilfældigvis, til en lydprøve før en klassisk koncert, at spille til nogle programmerede tracks – og der kunne vi så høre: hold kæft, hvor er det lækkert! Det går virkelig i spænd sammen, det giver virkelig noget til hinanden, kombinationen af det elektroniske urværk og vores live-spil. Og så havde vi en trang til selv at skabe og kreere, og det ene med det andet gjorde så, at vi tog skridtet." (Leifer, 2003)

Som beskrevet i afsnittet "Kunstneren som arbejdsleder"⁸⁰, så kommer man ikke uden om det faktum, at professionelle musikere og komponister – uanset hvad der ellers driver deres lyst til at beskæftige sig med musik – må indrette deres karriere således, at de tjener penge på det. Og det var altså det, som Safri Duo omkring 1998⁸¹ oplevede, var svært at få til at fungere. På trods af, at de havde relativt stor succes, så oplevede de, at deres musik var en niche i den klassiske musik (Savery, 2008), og at det var svært at få nok koncerter og dermed indtægter. Det var det, der, sammen med lysten til at prøve

⁷⁸ Uffe Savery nævnede, da jeg interviewede ham, at de virkelig satte deres karriere på spil, fordi de samtidig med, at de satsede på noget nyt, ikke bare sagde nej til arrangører af klassiske koncert, men også aflyste allerede planlagte koncerter. Samtidig nævner han, at de på det tidspunkt var "økonomisk i knæ". (Savery, 2008)

⁷⁹ Der findes naturligvis utallige begivenheder i musikhistorien, som rummer nogle af de samme facetter, men denne skribent er ikke stødt på andre, der direkte kan sammenlignes. Typisk vil lignende skift snarere tage karakter af cross over, som fx Nigel Kennedy og Vanessa Mae, som fremfører og markedsfører den *klassiske* musik på en poppet facon. Et andet eksempel er Luciano Pavarotti, som for øvrigt optræder med et sådant projekt på samme promotion-cd som Safri Duo i 2003 (Universal Music, Danmark, 2003)

⁸⁰ Afsnit 4.2.

⁸¹ Også i forbindelse med, at den økonomiske støtte som statsensemble var ophørt.

noget nyt, var medvirkende til, at de rettede blikket mod club-scenen og en mere kommerciel musikgenre.

Og i første omgang blev dette skridt realiseret i en hektisk weekend i oktober, 1999, hvor duoen den ene aften opførte "Bach to the Future" med Radiosymfoniorkestret og den næste nat spillede deres første job på "klub-scenen", nærmere bestemt i forbindelse med Kulturnatten på Vega i København. (Marstal, 2001) Dernæst forsøgte duoen at etablere en kontakt til pladeselskabet, Universal, men i første omgang var Universal ikke begejstret. I et forsøg på at overbevise pladebranchen om at deres nye projekt var en god idé, brugte duoen så, ifølge Uffe Savery, de sidste penge af "bandkassen" til at få produceret en promotion-video om deres nye tiltag (Savery, 2008).

På denne video fra 2000 (Dj+Dance Magazine, 2000) finder man en introduktion af duoen på techno/club-scenen.⁸² Det er en uhyre interessant video, fordi den meget tydeligt viser, hvad der var på færde for Safri Duo omkring skiftet. For duoen var der ikke bare tale om et eksperiment, en leg med noget nyt og anderledes. Her var tale om, at de vitterligt ønskede ganske at skifte spor. "*... vi vender aldrig tilbage til den rene klassiske musik igen. Det ville være at gå tilbage. For os er det hele led i en udvikling, og den skal fortsætte...*" (Jensen E. , 2002, s. 7), sagde Morten Friis i et interview i 2002, og det er også meget tydeligt i den omtalte promotion-video, at deres valg indebærer et farvel til den karriere, de havde haft, og den musik, som var en del af den. "*May we introduce the newest act on the dance-scene*", siger speakeren på videoen. "*A live tribal percussion group, called the Safri Duo*". Her er tale om at præsentere duoen forfra, så at sige. En ny gruppe på en scene, i en *art world*, som ikke kender til dem, og som har brug for introduktionen, uagtet, at duoen var et veletableret navn på den klassiske scene med et internationalt og - i forhold til club/dance-scenen – helt anderledes publikum. Der kommer da også en kort opridsning af, hvad de allerede har opnået som musikere, mens man ser et sort/hvidt klip af dem, hvor de spiller et *klassisk* stykke musik på marimbaer, iklædt kjole og hvidt. En markering af, at de ikke bare er to musikere, som har fået en god idé. De har deres tidligere karriere med sig, som de præsenterer som en form for legitimering gennem en slags overførsel af symbolsk kapital. Og så kommer alligevel det, som også i videoen, på linje med Morten Friis' udtalelse ovenfor, markerer et rent snit og siger farvel til den *klassiske* scene:

"But now, they've had it [5 sekunders pause, hvor man ser de to musikere slå på en stor tromme] – No more Mr. Nice Guy. It's time to sweat." (Dj+Dance Magazine, 2000)

Godt nok havde duoen tidligere været kendt for deres fysiske aktivitet, men nu er sveden ligefrem i fokus, og det gælder ikke kun duoen selv, men også det publikum, som

⁸² Denne video er at finde på den vedlagte eksempel-cd. Se kapitel 11.

skal danse til deres musik. Herefter følger et cirka fem minutter langt uddrag fra deres førnævnte optræden på Vega i 1999, hvor duoen har smidt deres kjole og hvidt til fordel for T-shirts og jeans, og scenen er badet i forskelligfarvede spotlights. Gulvet foran scenen er fyldt med dansende mennesker. Skiftet er sket, og Safri Duo er ikke længere helt det samme, som det var før. *"The Safri Duo are now entering the club-scene, with a new electrifying full frontal percussion techno/tribal live show"* (Dj+Dance Magazine, 2000). Det var oplægget og det, som duoen bestemte sig for at arbejde hen imod. Naturligvis var der forpligtelser og allerede indgåede aftaler, som skulle overholdes, fx skulle Morten Friis dagen efter deres optræden på Vega dirigere et symfoniorkester (Jensen E. , 2002, s. 7), men som hans ovenstående udtalelse også vidner om, så var målet altså en fuldstændig transformation fra *klassiske* musikere til musikere på techno/club-scenen. Og transformationen lykkedes. Man kan opstille en lang række af kriterier og efterfølgende argumenter for det, men at det lykkedes, skyldes først og fremmest det meget markante skifte i den symbolske produktion. Som nævnt er det i første omgang duoens egen omtale af deres skifte (som var meget bevidst, og som også indebar aflysning af allerede indgåede aftaler om klassiske koncerter (Savery, 2008)), men det ses også tydeligt i andres omtale: De kritikere og øvrige journalister, som har omtalt, vurderet og i det hele taget interesseret sig for duoen til omkring år 2000, forlader fuldstændigt duoen som en del af deres "arbejdsområde", hvorimod en ny række af personer tager over – typisk journalister, hvis arbejdsområde er den "rytmiske musik". I den forbindelse har det selvfølgelig også betydning, at duoen i forbindelse med selve udgivelsen, "Episode II", forlod Chandos til fordel for Universal Music, Danmark, som (i hvert fald på det tidspunkt) står for kommercielle pop-udgivelser (blandt andet succes-bandet Aqua).⁸³ Det betyder nemlig sandsynligvis også, at de journalister, som tidligere har modtaget duoens musik til anmeldelse, slet ikke modtager den mere, idet den bliver sendt til en anden afdeling, så at sige.

6.4.1. FRA IDÉ TIL HIT⁸⁴

"Så blev det meget kommercielt og talte til et meget bredere publikum, end vi overhovedet havde drømt om" (Uffe Savery om 'Episode II' – Savery, 2008)

Morten Friis og Uffe Savery nåede imidlertid aldrig deres mål om at skabe sig en karriere på techno/club-scenen, fordi tingene udviklede sig i en helt anden retning. De endte ikke med at blive et undergrundsband, som kom til at optræde på små klubber

⁸³ På en promotion-cd fra Universal Music udsendt i uge 37, 2003 finder man således primært eksempler på brede pop/rock-udgivelser fra pladeselskabets aktuelle katalog, fx Lene (tidligere Aqua), Jacob Andersen (vinder af Danmarks Radios "Stjerne for en aften"), Tue West, 50 Cent og Texas. (Universal Music, Danmark, 2003)

⁸⁴ Følgende afsnit er baseret på (Jensen & Poulsen, 2005)

rundt omkring, men derimod fandt de sig selv et par år senere på verdensturné oven på en stor succes, som blandt andet kom til udtryk gennem flere millioner solgte plader.

Der skete nemlig det, at Universal i sidste ende overgav sig og sagde ja til at gå med på projektet. A&R-manager⁸⁵ på Universal, Michael Guldhammer, fik dernæst den idé at sætte dem i kontakt med produceren Michael Parsberg for at give duoen noget sparring i forhold til deres satsning. Da de mødtes, havde Safri Duo forskellige idéer med, og en af dem var nogle brudstykker af det, som også kan høres på den førromtalte promotion-video. Disse udkast fangede en interesse hos Michael Parsberg, som selv kom med en baggrund i trance-genren, og i løbet af kort tid skabte de tre sammen nummeret "Played-A-Live". Parsberg, som også arbejder som DJ, tog nummeret med til Love Parade⁸⁶ i Berlin, og efter det gik det rigtig stærkt. Lynhurtigt var "Played-A-Live" blevet spredt, og folk dansede til den på Ibiza, mens Safri Duo selv var gæster i tv-programmet "Top of the Pops"⁸⁷ i England. Titlen, "Played-A-Live", er i sig selv bemærkelsesværdig, fordi den i sin ordlyd markerer, at Safri Duo selv spiller deres musik på fysiske slagtøjsinstrumenter – også live, og i det ligger en implicit kommentar til dem, som forventer, at musik i genren ofte bliver fremstillet på computer med brug af samples i en sequencer.

Nummeret blev også udgivet som en "officiel" single, og den endte med at blive solgt i 1,3 millioner eksemplarer. Mens alt dette stod på, indspillede duoen også et helt album, hvilket jeg i det følgende vil analysere.

⁸⁵ A&R står for Artist & Repertoire. A&R-managerens funktion er blandt andet at rådgive en kunstner til at vælge det rigtige repertoire samtidig med, at han varetager pladeselskabets interesser. Funktionen har ændret sig over årene. Man kan blandt andre steder finde en beskrivelse af den oprindelige A&R-funktion hos Simon Frith, 1978 og 1981.

⁸⁶ Årligt tilbagevendende festival i Berlin (Wikipedia, 2008)

⁸⁷ "Top of the Pops" er et britisk tv-program med en lang historie bag sig. Programmet, som også indeholder en "hitliste", fokuserer på alt, hvad der er nyt og populært inden for popmusik og har stor indflydelse på, hvad der bliver populært. På en video, som ligger som ekstra-materiale på Safri Duos 2003-udgivelse, "3.0", og som viser glimt fra duoens verdens-turné oven på "Episode II", ser man i et kort klip Morten Friis stå foran et stort skilt med "Top of the Pops" og siger følgende: "*Det legendariske sted, hvor Beatles, Rolling Stones, alle de store har været...*" (Safri Duo - Played around the world, 2003). Det demonstrerer, at duoen er klar over betydningen af det sted, de er. Men det siger noget om duoens referenceramme, at det netop er Beatles og Rolling Stones, som han nævner, eftersom det er noget helt andet musik end duoens. "Top of the Pops" er bl.a. beskrevet som et case study i Wall, 2003, s. 144.

6.5. EPISODE II (2001)

UNIVERSAL MUSIC (DANMARK) / MCA RECORDS

Episode II udkom i 2001 og indeholdt selvsagt hit-singlen "Played-A-Live" og nåede salgstal på mere end en halv million eksemplarer (Jensen & Poulsen, 2005). Udover at det alene på grund af genren er et markant anderledes album end de ovenfor analyserede, så er den mest afgørende forskel på "Episode II" i forhold til "Turn up Volume" og "Bach to the Future" måske i virkeligheden den, at duoen selv er komponister på samtlige sange⁸⁸. *Konventionen* på den klassiske scene, som de kom fra, er ofte den, at *komponisten* skriver musikken, mens *musikeren* fremfører den. Andet ses sjældent, og det var den rutine, som duoen kom fra. Forholdet komponist/musiker er langt mere diffust på pop/dance-scenen, men ofte er den, som på Episode II: At der er sammenfald mellem den udøvende kunstner/musiker og komponisten. Og det at komponere var da også noget helt nyt og en udfordring for Friis og Savery.

"... det dér, rent kompositorisk, med at finde den gode, enkle idé og så forfølge den – det har vi så sidenhen fundet ud af, det er virkelig svært! Inden for den klassiske musikverden undervurderede man måske også oprindelig de minimalistiske komponister, og sagde: "de skal jo bare finde én rytme eller én idé, og så er det jo derefter ren matematik." Og det er det måske også, men det er bare svært at finde lige dén idé, som skal forfølges!" (Leifer, 2003, s. 30)

Alligevel er det noget, de vælger at give sig i kast med. Man kunne ellers også have forestillet sig en række andre scenarier, hvor de fx havde fået nogle af de komponister, de allerede havde arbejdet sammen med i deres karriere (fx Anders Koppel eller Fuzzy) til at lave nogle udkast til rytmiske figurer, som kunne danne grundlag for deres nye produktion, eller de kunne have bestilt nogle færdige kompositioner hos komponister på club-scenen, som fx Michael Parsberg. Når de alligevel selv kaster sig over det at komponere, så kan det skyldes en række faktorer, som hver især giver en indikation, at Safri Duo i høj grad har en "feel for the game". Som en anden James Last⁸⁹ har de en symbolsk kapital baseret på *recoinnaissance* og *coinnaissance*. Som nævnt var deres oprindelige vision blot at lave noget andet, end de tidligere havde gjort – og det på undergrundsniveau, men i og med at de endte med at sælge så mange plader og dermed i den grad at bevæge sig i retning af en *large scale* produktion – så bevægede de sig også ind i et område, hvor succeskriteriet er et stort salg og økonomisk gevinst. De dispositioner, som de endte med at foretage, var altså - i forhold til det – rigtige.

⁸⁸ Michael Parsberg er med-komponist på fem ud af i alt ni tracks.

⁸⁹ Jf. afsnittet "Kunstneren som arbejdsleder".

Ovennævnte andre scenarier, hvor man kunne forestille sig, at duoen havde disponeret anderledes, vil jeg i det følgende kort uddybe:

- Havde de valgt at inddrage folk fra deres karriere op til omkring år 2000, som fx Anders Koppel, er det tænkeligt, at deres projekt ville være endt som noget, modtagerne mere ville have opfattet som en art cross-over-projekt, hvor de inden for den *art world*, de allerede var en del af, legede med ting fra en "anden verden", sådan som de allerede havde gjort det med fx stykket "Fireplay" med musik af Fuzzy (Leifer, 2003, s. 25). Havde dette været deres fremgangsmåde, ville deres musik sandsynligvis i større grad stadig have været af interesse for de kritikere, som havde fulgt dem hidtil, og skiftet ville ikke have været så markant. Til gengæld er det nok mindre sandsynligt, at de ville have fået et verdenshit med økonomisk gevinst til følge, ligesom positiv respons hos anmelderne heller ikke ville have været givet (hvis den da nogensinde er det).
- Havde de valgt at skaffe repertoire som hidtil i deres karriere, så kunne man forestille sig, at de havde bestilt nogle værker hos nogle relevante komponister inden for genren, som fx Michael Parsberg (som de endte med at *samarbejde* med) eller en hvilken som helst anden komponist og/eller producer med erfaring fra techno/house-genren. I lighed med deres inddragelse af bl.a. Bach og Chopin i deres tidligere repertoire, kunne man så også forestille sig, at de ville have valgt at bruge "kendte" numre inden for techno/house-genren, eller måske kendte pop-numre spillet som techno/house. Havde dette været duoens valg, ville skiftet på mange måde have været lige så entydigt og klart, som det reelt blev, og kritikerne fra før skiftet ville nok heller ikke "følge med". Til gengæld ville deres musik med højere sandsynlighed blive opfattet som uoriginal, idet de i så fald blot ville have så at sige "overtaget" et repertoire. Man kunne forestille sig, at det ville ende lidt på samme måde og ikke mindst blive opfattet af andre som med Billy Joels "Fantasies & Delusions" – et plagiat.

Reelt set overvejede de ikke andre muligheder end at selv komponere, fordi de simpelthen ikke vidste, hvem de skulle spørge. Hvem skulle i den genre komponere for en slagtdøjsduo? (Savery, 2008)

Hvorom alting er, så kan man, hvis gode salgstal er lig med succes, sige, at de dispositioner, de reelt foretog, var rigtige, og den musik, som de selv komponerede og indspillede, fandt et marked, som var villig til at købe musikken. At kritikerne til gengæld *ikke* tog så godt imod det, er en anden sag, som jeg vil vende tilbage til.

6.5.1. TITLEN

Skulle nogle af de mange mennesker verden over, som ikke tidligere havde kendt til Safri Duo⁹⁰, have givet sig til at fundere over titlen på Safri Duos album, Episode II, så ville de måske have undret sig en smule. For på mange måder fremstår dette album jo som en debut-plade, hvorfor det netop virker ulogisk, at det skulle være en *anden* episode.

Forklaringen ligger naturligvis i den karriereudvikling, som duoen har gennemgået, og på én gang markerer titlen, Episode II, duoens fokus på et markant skifte samtidig med, at den rummer det, at der er en karriere, der gik forud for duoen. På Safri Duos hjemmeside (Safri Duo, 2008) får man første episode med, idet de biografiske afsnit er delt op i Episode I (som omhandler tiden fra de to mødtes og til og med idéen om "Played-A-Live") og Episode II (om tiden fra udgivelsen af albummet af samme navn til nu).

Det er sigende, at duoen i så mange forhold refererer til deres tidligere karriere, når de samtidig ofte markerer et "rent snit" i karrierevalg, men når det sker, er det (bevist eller ubevidst), fordi de da drager nytte af den symbolske produktion fra deres tidligere karriere og den symbolske kapital opnået herigennem. I det biografiske afsnit, "Episode I" på deres hjemmeside står der således bl.a. nogle citater fra en række yderst positive anmeldelser fra 1994 og 1997⁹¹, som intet har at gøre med den musik og den karriere, som duoen i dag er verdenskendt for, men som er med til at legitimere duoen som værende dygtige musikere og ikke blot nogle med en computer og en fiks idé. Titlen "Episode II" udtrykker således noget nyt, men med en historie, der går forud.

6.5.2. COVERET

6.5.2.1. FORSIDEN

Som på de to øvrige pladeomslag, jeg har kigget på, finder vi på dette cover igen duoen i færd med at slå på noget slagtpøj. Men billedet er ikke fra en live-optræden, som på "Turn up Volume", og de to er heller ikke klædt i kjole og hvidt, som på "Bach to the Future". De to musikere er iført jeans og langærmede T-shirts, deres ansigter er meget udtryksfulde og giver en fornemmelse af, at de slår meget hårdt på trommerne, og således er der rigtig meget bevægelse i billedet, fordi deres arme tydeligvis er i færd med at betjene trommestikkerne. For så vidt kunne den beskrivelse passe på de to andre

⁹⁰ Det må formodes at forholde sig sådan, at langt flere mennesker kom til at kende dem efter 2001, alene pga. de meget store salgstal i forbindelse med "Played-A-Live" og "Episode II". Friis udtalte i 2002: *"De fem klassiske album, vi har udgivet, er solgt i 30.000 eksemplarer tilsammen verden over. Det antal solgte vi i den første uge, 'Episode II' var ude i Danmark."* (Jensen E. , 2002)

⁹¹ "The freshest music in years", Belfast Newsletter; "It's fantastic, what you can do brandishing four or five sticks in each hand", Berliner Zeitung. (Safri Duo, 2008)

omslagsbilleder, men den helt afgørende forskel er opstillingen af trommerne, omgivelserne og det, at der tydeligt er foretaget billedmanipulation. Uffe Savery slår på en stor tromme, som ligger på en form for opsats. Morten Friis slår på et par djember, som i udseende (bl.a. i farverne) visuelt matcher den store tromme. Omgivelserne er svære at definere, men de er meget simple og holdt i nogle farver, som tilsammen skaber en *smart, moderigtig* baggrund. Hertil kommer, at der er mange skyer på himlen, og at det på billedet er lavet som om, at der slår en masse lyn ned i og omkring trommer og trommestikker. Det er et meget udtryksfuldt billede, som lægger sig meget op af den linje, der er lagt på den førromtalte promotionvideo (Dj+Dance Magazine, 2000), hvor den ”pæne” facade fra det klassiske miljø er lagt på hylden til fordel for et tempofyldt dansemiljø.

Den dominerende tekst på forsiden af coveret er ”SAFRI DUO”, mens ”Episode II” er forholdsvis småt og placeret i nederste, venstre hjørne. En del af forklaringen på det kan være nogle reelle grafiske valg, men det er alligevel påfaldende, at det er så småt, og det understøtter det, at denne udgivelse er en debut-plade for duoen på Universal Music. Det er duoen, deres musik og deres navn lige nu og her, der er det væsentlige – ikke en eventuel fortid udtrykt gennem titlen.

6.5.2.2. BOOKLETTEN

Resten af bookletten indeholder yderligere tre billeder af duoen. På hvert billede har de forskelligt tøj på, og kun på bagsiden af bookletten har de ikke trommestikker i hænderne. Billederne viser enten en intens aktivitet og/eller en samtidig afslappethed, som ligger meget langt fra de fleste af de billeder, som man finder på duoens Chandos-udgivelser i 1990’erne, hvor de næsten udelukkende er ikklædt kjole og hvidt og fotograferet i en konventionel opstilling. På bagsiden af bookletten sidder de afslappet på nogle planker af træ, de smågriner, kigger henholdsvis på hinanden og ned på jorden, men i hvert fald ikke på kameraet. Baggrunden er en murstensvæg, hvor der i graffiti-stil er skrevet Safri Duo. Hele coveret udstråler, at duoen er trådt ind i noget nyt, hvor der er nogle helt andre konventioner på spil. Her gælder det *ikke* om at se præsenteret og nobel ud. Det gælder om at udstråle, at man er *smart, afslappet* og klar til at feste!

6.5.2.3. NOTER

Decideret omtale af den indspillede musik er en konvention, der primært hører til den klassiske musik, og således finder man da også kun en mere generel, teknisk og ophavsmæssig information om de enkelte numre på cd’en: Hvem, der har skrevet de enkelte numre, og hvilke musikere, der medvirker på indspilningerne, foruden hvem der har produceret, mikset osv.

På side 2 og 3 i bookletten er den vertikale midte præget af et håndskrevet nodebillede, som så vidt, jeg kan tyde, er en skitse til "Played-A-Live"⁹². Det fungerer grafisk som et dekorativt element, men det rummer også en form for symbolsk produktion, som atter engang udtrykker, at duoen ikke er bare to mænd med en computer, men musikere af kød og blod, som kommer med en erfaring og en faglig kunnen, som de også har brugt i dette projekt (og altså fx i nedskrivningen af noder, hvilket må formodes ikke at være konventionelt i genren).

6.5.3. REPERTOIRE

Som nævnt i afsnittet "Overgangen til noget nyt", så bliver Safri Duos skifte omkring 1999 allermest tydeliggjort i den symbolske produktion og helt konkret i deres egen omtale af skiftet. Men skiftet bliver selvfølgelig også tydeligt i den musik, de efterfølgende komponerer og indspiller: Musikken, som bliver repertoiret på "Episode II".

Jeg vil undlade en tilbundsående genreanalyse, som sammenligner duoens musik på henholdsvis "Bach to the Future" (og de øvrige tidligere udgivelser) og "Episode II", men blot kort konstatere, at der er nogle klare ligheder⁹³ og nogle klare forskelle⁹⁴. For eksempel kan man sagtens høre en sammenhæng, hvis man skiftevis hører marimbaernes arpeggioer akkompagneret af strygere på "Everything Epilogue" fra "Episode II" og cirka 2:25 inde i første sats ("Gold Mine") af Veldhuis' "Goldrush Concerto"⁹⁵ på "Bach to the Future", eller marimbaernes hurtigt fraserede rytmiske figurer med små forskydninger på henholdsvis "Baya Baya" på "Episode II" og Steve Reichs "Nagoya Marimbas"⁹⁶ på "Bach to the Future". Og det er endda lettere at finde den himmelvide forskel på fx den aggressive synthesizer og den tydelige markering af 2-

⁹² Noden begynder med en rytmisk sekvens figur bestående af en 1/8-del, grupperet 1/16-1/8-1/16-dele og til slut en 1/4-del gentages tre gange, hvilket svarer til den karakteristiske intro på "Played-A-Live". Se bilag 6 og lyt til "Played-A-Live" på eksempel-cd'en (se kapitel 11).

⁹³ Duoen bruger således stort set det samme udvalg af percussion-instrumenter, hvilket både kan ses på billeder og høres i musikken. Det er et udvalg af diverse slagtøjsinstrumenter *uden* egentlig tonehøjde samt marimba og vibrafon. Dog opfandt duoen omkring 1999 de såkaldte "Safri-Tubes", som er nævnt i coveret til "Episode II" (Safri Duo, 2001), og som desuden kan ses i promotion-videoen (Dj+Dance Magazine, 2000). Safri-Tubes er nogle rør, som frembringer en bastone, når man slår på enderne af rørene.

⁹⁴ Stort set alle tracks på "Episode II" er domineret og/eller båret af en markant, dyb, samplet stortromme på alle fjerdedele i takten og en samplet, løftet hi-hat på de imellemliggende ottendedele, hvilket må siges at være markant anderledes end deres tidligere musik.

⁹⁵ De to klip sat sammen kan høres på eksempel-cd'en. Se kapitel 11.

⁹⁶ De to klip sat sammen kan høres på eksempel-cd'en. Se kapitel 11. "Baya Baya" indeholder i øvrigt også hurtige hånd-klap som et percussivt element, der i sin fremtræden minder om Steve Reichs "Clapping Music", som er en forsimplet udgave af "Music for Pieces of Wood", som også optræder på "Bach to the Future".

og 4-slaget på "Crazy Benny" fra "Episode II" og de forsigtige fraseringer og den rytmiske svæven på Nørgårds "Bach to the Future Concerto" på albummet fra 1998. Dertil kommer, at langt det meste af musikken på "Episode II" er velegnet dansemusik, som nok ikke ville gøre sig godt (og sikkert ikke blive godt modtaget) til fx en torsdagskoncert i Radiohuset, hvor Safri Duo ofte har optrådt, men som i langt højere grad henvender sig til diskoteker. Et enkelt nummer på pladen indeholder også vokaler, som ganske vist ikke synger ord med mening ("Baya Baya"), men som i sin melodilinje er meget sangbar og iørefaldende, og som også blev udsendt som single med efterfølgende hit-status til følge.

Men når det kommer til stykket, er det ikke musikken i sig selv, der gør den afgørende forskel. Det er i langt højere grad rammerne: Påklædningen, pladeselskabet, pr-arbejdet osv. Og ikke mindst det faktum, at anmelderne ikke behandler musikken som en finkulturel *small scale* produktion, men derimod som popmusik (dance-musik), og som vi skal se, så bliver de nærmest uden undtagelse anmeldt af journalister, som også normalt anmelder musik fra den *rytmiske* side af musikkens verden. Dertil kommer, at musikken i øvrigt også bliver behandlet som pop-musik i forhold til hitlister, tv-programmer osv.⁹⁷, og at pladeselskabet blandt andet lancerede en musikvideo til "Played-A-Live"⁹⁸, hvilket alle er ting, som ikke ville have været normen eller overhovedet tænkeligt på den klassiske scene⁹⁹.

6.5.4. PRODUCER

Samarbejdet med en producer var også noget ganske andet end det, som duoen havde været vant til fra deres klassiske udgivelser. Som nævnt var det Universal, der satte duoen i forbindelse med produceren Michael Parsberg, og nogle af de ting, som han bidrog med til processen, fik afgørende betydning i forhold til den succes, som "Played-A-Live" og "Episode II" i det hele taget fik.

Mødet mellem Michael Parsberg og Safri Duo er samtidig mødet mellem en autodidakt musiker og producer på den ene side og to musikere med en årelang konservatorie-uddannelse på den anden. Uffe Savery husker tilbage på samarbejdet:

"Det var jo netop at sætte to helt vidt forskellige grene sammen. Michael Parsberg har ingen teoretisk baggrund. Han kan ikke læse noder, men han har en utroligt god

⁹⁷ Som nævnt deltog duoen i det britiske "Top of the Pops", og i Danmark markerede de sig på Danmarks Radios P3's "Tjeklisten" (Jensen & Poulsen, 2005). Safri Duo optræder også på "hit-compilations" side om side med navne som Britney Spears, Westlife, Aqua og Emma Bunton (ex-Spice Girls). Se således "Fox Kids Hits 1" fra 2002, hvor "Played-A-Live" er med.

⁹⁸ Musikvideoen til "Played-A-Live" er på eksempel-cd'en. Se kapitel 11.

⁹⁹ Her skal dog nævnes, at Uffe Savery fortalte mig, at de lavede en "klassisk musikvideo", men det har ikke været muligt for mig at komme til at se den.

fornemmelse for musik ... og han har altså den der "ikke-vidende" vinkel på det, som var et utroligt godt modspil til os. " (Savery, 2008)

Og Michael Parsberg supplerer:

Safri havde en jo en hel speciel arbejdsmetode og indsigt i musik i kraft af deres årelange konservatorie uddannelser, som var milevidt fra min. Jeg er "autodidkat" og har aldrig lært noget som helst om musik. for mig er der ingen "regler" eller begrænsninger, hvilket gav os noget helt specielt. Konformitet møder anarki!!!! (Parsberg, 2008)¹⁰⁰

Altså var det et tilsyneladende godt samarbejde, hvor begge parter fik noget ud af hinanden i tilblivelsesprocessen. Men hvad var det præcis, som Michael Parsberg kunne tilføre Safri Duos musik? Uffe Savery giver et bud på dette:

"Vi havde, fordi vi kom fra den der meget komplekse musik med Per Nørgård, hvor der sker utroligt meget på meget kort tid, lidt svært ved at tillade os selv at gentage noget, så da vi havde skrevet bongo-soloen til "Played-A-Live", da var den skrevet med langt færre gentagelser. Når vi havde spillet temaet én gang, så gik vi videre i bongosoloen... Men han hørte den jo som en melodi, Parsberg. Så han ville godt ha' den gentaget. Og han ville gerne ha' den gentaget fire gange, før vi gik videre ... og så ku' vi godt mærke – det er meget, meget enkelt – men det har en enorm styrke ...

Parsberg var en god coach og et godt barometer at bruge i udviklingen for os." (Savery, 2008)

Temaet, som Uffe Savery her taler om, er den frase på bongotrommer, som fungerer som nummerets "melodi". Man kan kun gisne om det, men det er ikke helt umuligt at tænke sig, at "Played-A-Live" aldrig var blevet et kæmpe hit, hvis der i temaet kun havde været den ene gennemspilning af den karakteristiske bongofrase, sådan som duoen oprindeligt havde forestillet sig. Således kommer samarbejdet på "Episode II" mellem Parsberg og Safri Duo til at fremstå som et fint eksempel på, hvor stor en betydning en producer kan have, når denne præger musikken og – som i Parsbergs tilfælde – gør det i en retning, som er med til at skabe et hit.

Dertil kommer, at duoens vilje til at rette sig efter Parsbergs råd viser, at de har en "feel for the game", en grad af habitus, også i forhold til den nye genre, de stod overfor. De er nok uddannede på det klassiske konservatorium, og Uffe Saverys mor var en anerkendt, klassisk pianist, men han modtog trommeundervisning som 7-årig af Kasper Winding¹⁰¹ og spillede inden konservatoriet mest jazz (Savery, 2008). Morten Friis' far var pop/rock-bassist og producer, og på flere områder må man sige, at deres baggrund i forhold til musik ikke er meget smalsporet, men tværtimod – som vi også har set flere

¹⁰⁰ Fra en e-mail-korrespondence mellem Parsberg og denne skribent. Se Bilag 8.

¹⁰¹ Som mest har beskæftiget sig med jazz, pop & rock.

eksempler på – meget alsidig. Dette spiller ind i forhold til deres fornemmelse for, hvad der fungerer i en genre, eller bredere forstået: i en *art world*, fordi de gennem hele deres musikalske karriere har bevæget sig mellem flere genrer og forskellige sæt af konventioner.

6.5.5. ANMELDELSER

FRA ORIGINALITET DER HAMRER - TIL TØMTE TØNDER

I modsætning til Safri Duos *klassiske* udgivelser, så findes der et væld af anmeldelser af "Episode II", og de er som nævnt fortrinsvis skrevet af journalister, som i sit øvrige arbejde også beskæftiger sig med den *rytmiske* musik. Det er blandt andre Peter Albrechtsen¹⁰² fra Ekstra Bladet (Albrechtsen, 2001), Dennis Drejer¹⁰³ fra B.T. (Drejer, Hamrende originale, 2001), Carsten Heller fra GAFFA¹⁰⁴ (Heller, 2001) og Kim Skotte¹⁰⁵ fra Politiken (Skotte, 2001).

Forud for udgivelsen af "Episode II" havde Safri Duo i år 2000 som nævnt udgivet singlen "Played-A-Live" (Safri Duo, 2000), og i forbindelse med indspilningerne af albummet optrådte de sideløbende ved en række club-koncerter. Blandt andet optrådte de torsdag d. 26. april 2001 på Lille Vega i København (cirka en måned før udgivelsesdatoen), og jeg vil her indføje et par linjer om, hvordan den koncert blev anmeldt, fordi det giver et billede af, hvilken indstilling duoen i forvejen kunne forvente fra anmelderne i forbindelse med "Episode II". Således skriver anmelderen: "...koncerten [bestod] mestendels af lettere gumpetung tribal, som vi har hørt den slags så ofte før...", og han slutter:

"I det hele taget bliver det svært for Safri Duo at forhindre, at deres virtuose tæv i trommerne ender som et blot og bart gimmick. Naturligvis forærer akustisk slagtøj ethvert nummer særlig dynamik, men hvis ikke duoen bruger sit særkende til andet end at lave unplugged udgaver af tribal- og tranceskabeloner, kan det ikke alene være lige meget, det vil også være et overvældende spild af armkræfter." (Køster-Rasmussen, 2001)

¹⁰² Som fx også har anmeldt Lenny Kravitz' "It Is Time For A Love Revolution" (Albrechtsen, Ekstra Bladet - Lunken Lenny, 2008)

¹⁰³ Som i samme avis anmeldte Missy Elliotts "So Addictive" (Drejer, Knap så rå hip-hop-dronning, 2001)

¹⁰⁴ Gaffa, som udelukkende anmelder *rytmisk* musik.

¹⁰⁵ Som fx også har anmeldt Aquas "Aquarius" (Skotte, Minnie og han-elefanten, 2000), og som i øvrigt er en "levende legende" blandt danske rockanmeldere.

Da "Episode II" så udkommer, er der meget delte meninger om albummet hos anmelderne. Dennis Drejer fra B.T. er den mest positive, og under overskriften "Hamrende originale"¹⁰⁶ skriver han blandt andet:

"Med alverdens slagtpøjsinstrumenter, fløjter, violiner, eksotiske strengeinstrumenter, kaffedåser, skosåler, musemåtter og bremsetromler har de begået en varieret omgang percussion-/slagtpøjspop uden sang og samples med inspiration både fra Østen og Latinamerika.

Den røde tråd er dance-bunden og trance-følelsen, der swinger som det bedste elektroniske house, tilsat slagtpøjets organiske liv, som ikke kan opnås teknologisk."
(Drejer, *Hamrende originale*, 2001),

og han tildeler albummet fem ud af seks mulige stjerner.

Kim Skotte er lidt mere afdæmpet i sin begejstring, og uden at uddele karakterer skriver han således:

"Safri Duo prøver at udbrede viften^[107] på 'Episode II', men det viser sig ikke let. Kun den aggressive og smidige 'Crazy Benny' lever helt op til Bongosangens ["Played-A-Live" – min tilføjelse] appel, mens 'A-Gusta' rager uklar med en lidt for indladende sydlandsk slagermentalitet." (Skotte, *Det danske tærskværk*, 2001)

GAFFA's anmelder konstaterer ud fra singlens gode salgstal, at Safri Duos koncept er en usædvanlig god idé, og han kalder duoens percussion-spil for virtuost, men mener, at det står i al for stor kontrast til deres manglende evner til at producere dance. Samlet set mener han, at den "gode idé – rent kunstnerisk set – langt fra er fuldt modnet". (Heller, 2001).

I den mest negativt kritiske ende af anmeldelser finder vi Ekstra Bladet og journalist, Peter Albrechtsen, som under overskriften "Tomme tønder" (der selvfølgelig refererer til ordsproget "tomme tønder buldrer mest") indleder sin artikel med lydsprog:

"DUM-DUM-DUM-DUM- DUM-DUM-DUM-DUM- DUM-DUM-DUM."

Sådan lyder 'Episode II' nogenlunde. Altså bare næsten en time i træk. Trance-techno af mest monotone slags. Opspeedet dansemusik, som blander bongotrommer og dunkebeats ad libitum. Lyden af hovedpine" (Albrechtsen, 2001)

Om de indledende elleve "DUM'er" kun skal forstås som lyd, eller om de også skal læses bogstaveligt, er uklart, men i hvert fald tildeler anmelderen kun albummet en ud af seks mulige stjerner.

¹⁰⁶ Rigtig mange af anmeldelserne refererer i billedsprog til slagtpøj/trommestikker i deres overskrifter. Mads Krogh-Christensen anfører i sit speciale "Musikalsk betydning – i dagbladenes popanmeldelser", at blandt andet økonomiske krav ofte motiverer journalisten til at tilføje sine anmeldelser underholdningsværdi for derigennem at tiltrække læsere.

¹⁰⁷ Med "at udbrede viften", mener Kim Skotte i forhold til singleudspillet genre.

Ovenstående anmeldelser er netop de, som er med til at etablere Safri Duo i den nye genre, den nye *art world*, og som dermed bekræfter, at skiftet – qua italesættelsen – er sket. Her har det også betydning, at anmelderne nok forholder sig til den kendsgerning, at duoen har en karriere, der går forud for "Episode II", men de berører det blot kort som en pudsighed eller en ekstra kolorit. Et par eksempler er: "*Sjældent ... har et dansk sammenrend ... haft så stor succes med starten på en (ny) karriere*"¹⁰⁸ (Drejer, Hamrende originale, 2001), "*...Savery og ... Friis ramte plet, da de overførte deres ... talenter fra kjole og hvidt-klædte koncertsale til sveddryppende dansegulve.*" (Heller, 2001) og "*At disse klassiske [min fremhævnings] rytmekonger falder pladask for technoens lyder som ... et ... eventyr.*" (Albrechtsen, 2001). Bevidstheden er der, men disse anmeldere tillægger det ikke stor vigtighed, eller også bruger de (som duoen) den tidligere karriere til en legitimering af deres evner, som når Drejer fx fremhæver, at deres musik kan noget, som computerskabt musik ikke kan.

Noget anderledes forholder det sig hos Informations anmelder, Anders Beyer, som betragter "Episode II" fra en helt anden vinkel end de allerede nævnte anmeldelser. Hvor de ovennævnte synes at betragte albummet som en form for debut-album, kan man nærmere sige, at Beyer anmelder "Episode II" som en efterfølger til "Bach to the Future", og netop derfor bliver hans reaktion noget mere markant og mere negativ end alle øvrige. Overskriften er "Ny cd: Guld i vold", som mere end antyder, at anmelderens holdning er, at duoens nye projekt er lavet med økonomisk gevinst for øje, og derfor skriver han da også i manchetten, at "*Safri Duo har overgivet sig til kortfristet glimmer og svigtet de kunstneriske kvalitetsnormer*" (Beyer, 2001) og bruger siden mellemrubrikken "*Berømtedsliderlige*", som står som overskrift for følgende svada:

"Safri Duo er historien om, hvordan knippeldygtige musikere med kunstneriske ambitioner udvikler sig til at blive så berømtedsliderlige, at de er villige til at indgå det ultimative kunstneriske kompromis." (Ibid.)

Med Bourdieu kan vi sige, at Beyer kommer til at stå som en tydelig eksponent for den klassiske musik, som med symbolsk vold opretholder den symbolske magt hos den smalle produktion: Den klassiske musik, som Safri Duo tidligere udførte, og som Beyer tydeligt anser for værende *bedre* (smag). For Beyer er "Episode II" et klart kommercielt projekt uden kunstnerisk substans, og ifølge ham har Morten Friis og Uffe Savery fuldstændig givet køb på deres kunstneriske integritet på bekostning af økonomisk gevinst:

"Safri Duo er nu blevet et synonym for 2 x Score-Kaj"

¹⁰⁸ Bemærk parentesens omkring "ny". Det er anmelderens korte og præcise beskrivelse af skiftet!

og

"Episode II er cross over når det er værst – nu også tilsat merchandise og 4-farvefotos i moderigtige opstillinger"

Beyer kalder det cross over, som jeg i min indledning har argumenteret for, at det ikke er, og jeg mener bestemt, at man kan stille spørgsmålstejn ved, om Beyer har ret, når nu duoen selv har bebudet, at de ikke vil vende tilbage til den klassiske musik. Men fra Beyers synspunkt er "Episode II" nok alligevel en art cross over, fordi han først og fremmest betragter dem som klassiske musikere, der forsøger sig med noget *andet*. Dette kommer også til udtryk i afslutningen på hans anmeldelse:

"Kan det da ikke lykkes at nå et stort publikum med slagtøjsmusik og anden nyskabende ensemblemusik uden at gå på kompromis med kvalitet? Svenske Kroumata Ensemble kan. Engelske Evelyn Glennie kan. Finske Toimii Ensemble kan. Danske Safri kunne."
(Beyer, 2001)

Safri Duo kunne, skriver han, og erkender dermed alligevel, at der *er* sket et skifte.

7. KONKLUSION

Dette speciale tog afsæt i en interesse for at analysere det markante karriereskift, som Safri Duo foretog i tiden omkring 1999. I analysen står det klart, at radikaliteten i deres karrierevalg skal forstås på baggrund af en kultursociologisk skelnen mellem kommerciel og ikke-kommerciel kunst, idet Safri Duo i deres karriereforløb eksemplificerer Bourdieus dikotomi, smal og bred produktion. I løbet af specialet har jeg således vist, hvordan Safri Duo netop har udøvet og udgivet både ”smal” musik uden økonomisk succes og ”bred” musik, som bliver solgt i flere millioner eksemplarer med en væsentlig økonomisk gevinst til følge.

Med Becker kan vi sige, at Safri Duo igennem deres karriere på den ene side bevæger sig i én stor *art world*, hvor de er en duo i et og samme forløb over rigtigt mange år, men som på den anden side også har bevæget sig på tværs af nogle mindre opdelinger af *art worlds*, som når de fx gik fra at være studerende på konservatoriet, der udgav på et lille pladeselskab og til at være uddannede og eftertragtede musikere, der fik kontrakt med et stort pladeselskab. Under alle omstændigheder har de to musikere været underlagt en række konventioner, som de nok har måttet forholde sig til, men som de indimellem også har udfordret gennem utraditionelle metoder i formidlingen af musik.

I forhold til Bourdieus begreb *habitus*, kan man sige, at både Morten Friis og Uffe Savery igennem deres karriere har haft et ”feel for the game” forstået på den måde, at de flere gange i løbet af karrieren har foretaget en række valg, som har vist sig at være rigtige i forhold til at opnå det, de ville. Dertil kommer, at deres ophav og tidlige prægning af uddannelsessystemet også har haft betydning i forhold til *habitus*. Morten Friis’ far var bassist og pladeproducer, mens Uffe Saverys mor var klassisk pianist. Således har deres sociale baggrund og deres opvækst været præget af musik, og da de som børn mødte hinanden i Tivoligarden, fik de en fælles musikalsk grundskoling. Senere på konservatoriet er de blevet præget i retningen af en bestemt *art world* (musik i og omkring den *klassiske* musiks institutioner i Danmark, som fx Konservatoriet, Radiosymfoni-orkestret, Det kongelige kapel mv.) og de konventioner, som har hørt til her. Det er også på konservatoriet, de møder Bent Lylloff, som er medvirkende til, at duoen udfordrer konventionerne, og som synes at spille en meget væsentlig rolle i forhold til duoens karriere. Lylloffs rolle som indpisker og coach for duoen var af større betydning end hans rolle som egentlig faglig underviser, og det var blandt andet Lylloffs tro på de to musikeres mulighed for at skabe en karriere som slagstøjsduo, der gjorde, at de satsede hundrede procent på det. Uffe Savery nævnte i mit interview med ham, at Lylloff blandt andet sagde dengang, at det gjaldt om at skabe et marked for deres musik,

så de kunne være sikre på at komme til at leve af det, og i det udsagn blotlægges to forhold, som er centrale i konklusionen på analysen af Safri Duos karriereskift:

A) Kunstnere, som ønsker at leve af deres kunst, må indrette deres karriere således, at de er sikret en indtægt. Dette kan betyde, at de må gå på kompromis med kunstneriske ambitioner i en søgen efter et marked eller publikum, som ønsker at betale for det kunstneriske produkt. Ifølge Uffe Savery følte duoen i forbindelse med *skiftet* ikke, at de gik på kompromis med de kunstneriske ambitioner. De opfattede det snarere som en afprøvning af noget, som var nyt og spændende for dem. Men at det økonomiske overlevelsesaspekt også spillede en væsentlig rolle, ligger fast:

"Hvis vi havde holdt stædigt fast i at være på den klassiske scene, så tror jeg ikke, vi havde haft noget at lave i dag." (Savery, 2008)

Dette udtalte Uffe Savery i forbindelse med en redegørelse for den væsentligste årsag til *skiftet*. Duoen oplevede i slutningen af 1990'erne, at markedet for klassisk musik blev mindre, og dermed var deres musik for slagtøjsduo en endnu mere marginal genre, som det var svært og krævende at skaffe publikum til. Citatet dækker således også over, at de nok ville have haft noget at lave i dag som musikere, men ikke som Safri Duo.

B) Lylloffs brug af ordet *marked* og Safri Duos generelle tilgang til det at skabe sig en karriere tydeliggør, at der er en meget flydende grænse mellem det kommercielle og det ikke-kommercielle. Med Bourdieu kan vi godt sige, at Safri Duo bevægede sig fra den smalle til den brede produktion, når man stiller det op i forhold til størrelsen af oplag, publikum, budget osv. Men Bourdieus beslægtede idé om "*the economic world reversed*", hvor den smalle produktion partout er kunst for kunstens skyld og er domineret og defineret af ét legitimerende center, er vanskelig fuldstændigt at tilpasse Safri Duos karriere. For selvom de har bevæget sig i en smal genre, og selvom man nok kan argumentere for, at de først lavede en reelt kommerciel produktion efter 1999, så har de bestandigt tænkt kommercielt i forhold til deres karriere.

Dertil kommer, at Safri Duo også så skiftet omkring 1999 som en mulighed for at afprøve noget nyt og prøve kræfter med nogle genrer og måder at arbejde på, som de ikke tidligere havde prøvet, og jeg har således også været inde på, hvordan mennesket er drevet af en søgen efter det interessante, og hvorledes man også kan finde eksempler på denne søgen hos flere andre kunstnere.

Safri Duos karriereskifte var på den ene side radikalt, fordi det, som vi har set i lyset af kulturteorien, brød en masse grænser, som man traditionelt sætter mellem kunstnere, kunst, genrer og ikke mindst kunstneres mulighed for frit at bevæge sig mellem disse. På den anden side, var skiftet blot to musikeres karrieretræk for at kunne overleve som musikere. Og set i det lys er der nok heller ikke den store forskel på Safri

Duo, om vi kigger på dem, som de var i 1989, 1999, eller som de vil være i 2009. Deres virke er drevet af ønsket om at lave musik, som har et publikum, og som de kan leve af:

"Det er jo frygteligt, at man kan huske det 20 år efter, men jeg kan da huske en anmeldelse, der slutter af med, 'sponsorstøtte og stående ovationer, om det virkelig er det, vi vil?' Og der kan man jo sige, at hvis man ser bort fra tonefaldet i det, så er det jo klart, at det er det, vi vil." (Savery, 2008)

Safri Duo og deres karriere er mange ting og rummer mange aspekter, men sammenfattet er Safri Duo to musikere, som brænder for at få to forhold til at lykkes samtidig: At spille for et begejstret publikum og derigennem at opnå muligheden for at kunne leve af musikken.

8. ENGLISH SUMMARY

The Danish percussion group, Safri Duo, is the primary case of this paper, and the focus is especially on the noticeable change in career made by the duo in 1999. The change in career is a movement from one art world to another very much distinguished from the first. But it is not just the change in itself, which is interesting. It is just as much the context in which the change takes place.

This paper operates on the border between the two opposites: commercial, and non-commercial art, and it deals with some of the mechanisms, which are at stake, when artists move between these opposites, and their context.

The purpose of the paper is thus to do an analysis on the unusual choice of career in 1999, where the duo left the classical music scene in order to create a career on the club scene and thereby completely left the music and audience they had been dealing with till then in favour of a entirely different kind of music, and a completely different and larger audience.

This *crossing* from the classical scene to the club scene leaves behind some culture-theoretical questions and interesting issues, and therefore the paper deals with some of the sociological and other related subjects which are at stake, when an artist goes from performing one kind of art, directed at a small audience, and to a different kind of art, aimed at a very large audience, seeing how this elaborates compared to theories of conventions and aesthetic judgement. Only in the light of this culture-theoretical context it is clear how radical Safri Duo's change is.

The paper consist of a theoretical part and an empirical part. The first deals with the theory of culture presenting ways to understand the latter, where the career in general and the change in career in particular is analysed. Thus the empirical part's analysis is more a culture sociological analysis than a music theoretical analysis.

The theoretical part is structured in three parts focusing on *art world*, *artist*, and *work of art* through which the relevant theories are examined.

Thus chapter 3 deals with the *art world*, the world, where art takes place, based on Howard Becker's definition of *art world*, Pierre Bourdieu's *cultural fields*, and finally Peter J. Martin's focus on the *significance of conventions* in art. Futhermore, chapter 3 goes through Bourdieu's dichotomy, *large scale* versus *small scale production*, and defines the *symbolic production* of art worlds.

In chapter 4 the position of the artist in the art world is presented, taking in account his relationship to the work of art and the audience. Firstly, the chapter deals with the preconditions of an artist, using Bourdieu's concept of *habitus*. Next the artist's role as the *entrepenuer* of his own *work of art* (outsourcing parts of the 'job') is studied.

Thirdly, the chapter examines how artists follow a common human longing for doing what is interesting, when trying out new ways of performing art. And finally the chapter examines the cultural acclaim and legitimising of art.

Art work as concept is the main object of the fifth chapter, firstly focusing on how a work of art, according to the culture-theory, is not a work of art until it has been experienced by someone, and further on the chapter deals with the relationship between the artist performing art versus craftsmanship. The focus is mainly on the role of the record producer and the schism between originality and plagiarism.

Chapter 6 is the empirical part of the paper, and it begins with an introduction to the Safri Duo, including their motivation for beginning their career as musicians, and as a duo, which is partly based on their upbringing with musicians in the families, and the musical education of their childhood. Then the duo's first musical album, 'Turn up volume' from 1990 is analysed. Generally, it is clear that this album goes in several directions, which reveals a young duo with great ambitions, and a duo establishing themselves in the art world related to the music education system and the classical music scene in Denmark.

Then the duo's album from 1998, 'Bach to the Future', is put into focus. This was the last album release with a distinct classical repertoire. 'Bach to the Future' was produced in cooperation with the Danish National Symphony Orchestra, and published by the British record company, Chandos Records. This album shows the Safri Duo on the top of their career when viewed from an appreciative point of view, which becomes clear in the reception of the duo's work, and – among other things - in the prestigious concert halls in which the duo performed at this time.

In chapter 6.4 it is shown how the change of career made in 1999 was a very deliberate one, which they communicated in interviews with the press, and through their own press material. Then in chapter 6.5 the album 'Episode II' is analysed. 'Episode II' was the duo's first album published at *Universal Music*, which marks the change both through the music, and the things that surround the music.

It is concluded that the career change of Safri Duo was a radical change, because it – as shown through the presentation of the culture theories – crossed a lot of boundaries that traditionally separate artists, art, genres, and - not least - artists' opportunities to move across these boundaries. But then again, the change was merely two musicians' career move made in order to be able to keep on making a living of their musicianship. Seen from that perspective there is *not* a distinct difference between the way the Safri Duo acted in 1989, 1999, or the way they will be acting in 2009. Their approach to musicianship and performing and creating art is thrived by a desire to do music, which has an audience, and from which they can continue to make a living.

9. BIBLIOGRAFI

- (#1 2007). *Koda.dk* .
- Albrechtsen, P. (3. Februar 2008). *Ekstra Bladet - Lunken Lenny*. Hentede 2008 fra Ekstrabladet.dk: <http://ekstrabladet.dk/musik/intlalbum/article970762.ece>
- Albrechtsen, P. (25. maj 2001). Tomme tønder. *Ekstra Bladet* , 1. sektion, s. 30.
- Answers.com. (2008). *Turn Up Volume*. Hentet fra Answers.com: <http://www.answers.com/topic/turn-up-volume>
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press, Ltd.
- Beyer, A. (28. maj 2001). Ny cd: Guld i vold. *Information* , 1. sektion, s. 7.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- cduniverse.com. (2008). *Bach to the Future / Safri Duo*. Hentet fra cduniverse.com: <http://www.cduniverse.com/search/xx/music/pid/1013163/a/Bach+To+The+Future+%2F+Safri+Duo,+Dau+sgaard,+Danish+Nrso.htm>
- Chandos. (2008). *About Chandos*. Hentet fra Chandos.co.uk: <http://www.chandos.co.uk/ChandosIntro.asp>
- Chandos. (1999). *Chandos catalogue - Twentieth Anniversary, 1979-1999*. Chandos Group Publication.
- Chandos. (2008). *New Direction*. Hentede 2008 fra Chandos.net: <http://www.chandos.net/labels05.asp?Action=Action&LabelID=1&LabelDesc=Chandos>
- Christiansen, J. (13. maj 2003). Piger sælger klassisk. *Jyllands-posten* , s. 3.
- Cornelius, E. (26. april 1992). "Vi giver den hele armen". *Berlingske Tidende* , 3. sektion, s. 12.
- Denisoff, R. S. (1986). *Tarnished Gold*. New Jersey: New Brunswick.
- Det Kgl. Teater. (2008). *Ledelse - Claus Due*. Hentede 2008 fra Kglteater.dk: <http://www.kglteater.dk/site/OmKunstarterne/Opera/Personale/Ledelse/Claus%20Due.aspx>
- *Det Kongelige Teater - Claus Due*. (2008). Hentet fra Kglteater.dk: <http://www.kglteater.dk/site/OmKunstarterne/Opera/Personale/Ledelse/Claus%20Due.aspx>
- Diverse (bl.a. Safri Duo). (2002). Fox Kids Hits 1.
- Diverse (bl.a. Safri Duo). (2002). FOX KIDS HITS 1. BMG Norway.
- Diverse (bl.a. Safri Duo). (1994). Pa-papegøje! Sony Music/Danmarks Radio.
- Diverse (bl.a. Safri Duo). (1993). Åh abe! Sony Music/Danmarks Radio.
- Diverse. (1995). Turn up the Bass, volume 9. Arcade, P.
- Dj+Dance Magazine. (2000). Track 19: Safri Duo live in Copenhagen. *Denmark at WMC (Miami 2000 - March 25-29)* .
- Drejer, D. (26. maj 2001). Hamrende originale. *B.T.* (Anmeldelse af "Episode II"), s. 34-35.
- Drejer, D. (26. maj 2001). Knap så rå hip-hop-dronning. *B.T.* , s. 35.
- Frith, S. (1981). *Sound Effects*. New York.
- Frith, S. (1978). *The Sociology of Rock*. Essex.
- Hansen, F. E. (1990). "Ars Nove og Renæssancen". I S. Sørensen, & B. Marschner (Red.), *Gads Musikhistorie* (s. 76-180). Gylding: Gad.
- Heller, C. (23. juli 2001). *Safri Duo - Episode II*. Hentede 18. marts 2004 fra

- GAFFA.dk: http://gaffa.dk/anmeldelser/view.php/mreview_id=23358/artist_focus=20365
- Hesselager, J. (73/14. 73/1 1998/1999). Nye plader. *Dansk Musik Tidsskrift* , s. 26-29.
- Jacoby, J. (12. maj 1990). Med sødme i anslaget. *Politiken* , 2. sektion, s. 5.
- Jensen, A., & Poulsen, J. (2005). *Hitlisten - Alt om 2.015 hits på Tjeklisten*. Gyldendal.
- Jensen, E. (10. marts 2002). Da da-da-da dum Da da-da-da dum. *Politiken* , 2. sektion, s. 1 og 7.
- Johnson, R. (1993). "Editor's Introduction - Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture". I P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (s. 1-25). Polity Press.
- Kristensen, E. T. (68/29. 68/3 1993/1994). Spillelyst og artisteri - et portræt af Safri Duo. *Dansk Musik Tidsskrift* , s. 92-94.
- Krogh-Christensen, M. (2002). *Musikalsk betydning - i dagbladenes popanmeldelser*. Aarhus Universitet, Musikvidenskabeligt Institut. Aarhus: Upubliceret.
- *Kunstrådets musikudvalg - medlemmer*. (2008). Hentet fra Kunst.dk: <http://www.kunst.dk/musik/om-kunstdkmusik/kunstraadets-musikudvalg-medlemmer/>
- Køster-Rasmussen, J. (28. april 2001). Ikke så saftigt, du. *Politiken* , 2. sektion, s. 11.
- Laermans, R. (2. juni 1992). "The relative rightness of Pierre Bourdieu: Some sociological comments on the legitimacy of postmodern art, literature and culture". *Cultural Studies* , s. 248-260.
- Lagerfeldt, H. (2008). *Popmusic.dk*. Hentet fra Popmusic.dk: <http://www.popmusic.dk>
- Leifer, T. (2003). "Safri Duo". I *Medspil og modspil* (s. 24-37). Skive: Dansk Tonekunstner Forening.
- Levinsen, J. (24. april 1991). Vellyd for slagtøj. *Berlingske Tidende* , 3. sektion, s. 6.
- Lewkovitch, B. (29. oktober 2002). "For kræsne og mindre kræsne". *Kristeligt Dagblad* , s. 6.
- Lund, H. (2008). *Henrik Lund*. Hentet fra henriklund.dk: <http://www.henriklund.dk>
- Lundgaard, J. (2005). *Niels-Henning gjorde kontrabassen attraktiv*. Hentet fra DVM.dk: <http://www.dvm.nu/hierarchy/periodical/js/2005/04/?show=data/periodical/9/c/1/periodical-1145353519-551727-4877.tkl&type=periodical>
- Marstal, H. (26. maj 2001). Fra klassisk slagtøj til hitliste-musik. *Information* , s. 8.
- Martin, P. J. (1995). *Sounds & society*. Guildford: Manchester University Press.
- Nielsen, E. A. (nr. 17 1971). "Det interessante". *Kritik* , s. 114-131.
- Oehlenschläger, A. (1979). *Aladdin eller den forunderlige lampe*. Gyldendal.
- Parsberg, M. (21. august 2008). Interview til Anders Østerbys speciale. (A. Østerby, Interviewer) SE BILAG 8.
- Pedersen, N. (27. maj 2001). "Hit på udebane". *Jyllands-posten* , s. 8.
- Phrases.org.uk. (2008). *No man is an island*. Hentet fra Phrases.org.uk: <http://www.phrases.org.uk/meanings/257100.html>
- Regev, M. (No. 1. Vol. 35 1994). "Producing Artistic Value: The Case of Rock Music". *The Sociological Quarterly* , s. 85-102.
- *Safri Duo - Played around the world* (2003). [Film]
- Safri Duo. (1998). *Bach to the Future*. Chandos.
- Safri Duo. (2001). *Episode II*. Universal Music (Denmark) / MCA Records.

- Safri Duo. (2008). *Fact - Biography - Episode II*. Hentet fra SafriDuo.dk: <http://www.safriduo.dk>
- Safri Duo. (2008). *Facts - Biography - Episode I*. Hentet fra SafriDuo.dk: <http://www.safriduo.dk>
- Safri Duo. (1996). Goldrush. Chandos Records LTD.
- Safri Duo. (2000). Played-A-Live (The Bongo Song). (Single). Universal Music (Denmark).
- Safri Duo. (1990). Turn Up Volume. Bonn: Klavins Music.
- Savery, U. (16. august 2008). Interview til Anders Østerbys speciale. (A. Østerby, Interviewer). Interviewet findes på den vedlagte eksempelcd. Se kapitel 11.
- Skotte, K. (2. juni 2001). Det danske tærskværk. *Politiken , Kultur* , s. 6.
- Skotte, K. (26. februar 2000). Minnie og han-elefanten. *Politiken* .
- Skovmand, M. (nr. 7 1988). "Bourdieu og Medie/kulturforskningen". *MedieKultur* , s. 80-100.
- Steensen, S. C. (12. maj 1990). Forrygende safari. *Berlingske Tidende* , 3. sektion, s. 5.
- Steensen, S. C. (26. juni 1996). På jagt efter guldet. *Berlingske Tidende* , 2. sektion, s. 3.
- Sting.com. (2008). *Sting Biography*, Se bilag 3. Hentet fra Sting.com: www.sting.com/artist

- Tamarkin, J. (1984). *Billy Joel - From Hicksville To Hitsville*. Cherry Lance Music Co., Inc.
- Toynebee, J. (2000). *Making Poular Music*. Cornwall: Arnold.

- Universal Music, Danmark. (uge 37 2003). Universal Music * Sampler 12 - 2003. København.

- Wall, T. (2003). *Studying Popular Music Culture*. London: Hodder Arnold.
- Werm, V. (25. januar 1991). Dans duo slår til i Cannes. *Weekendavisen* , 2. sektion, s. 18.
- Wikipedia. (2008). *Ali Movasat*. Hentet fra Wikipedia.org: http://en.wikipedia.org/wiki/DJ_Alligator
- Wikipedia. (2008). *Deutsche Grammophon*. Hentet fra Wikipedia.org: http://en.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Grammophon
- Wikipedia. (2008). *Julie Rugaard*. Hentet fra Wikipedia.org: http://da.wikipedia.org/wiki/Blå_Øjne
- Wikipedia. (2008). *Love Parade*. Hentet fra Wikipedia.org: http://en.wikipedia.org/wiki/Love_Parade
- Wikipedia. (2008). *Madonna (entertainer)*. Hentet fra Wikipedia.org: [http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_\(entertainer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_(entertainer))
- Wikipedia. (2008). *Max Martin*. Hentet fra Wikipedia.org: http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Martin
- Wikipedia. (2008). *S.O.A.P.* Hentet fra Wikipedia.org: <http://en.wikipedia.org/wiki/S.O.A.P>.
- Wium, P. (Vol 2 1991). "Duo'en frem for alt". *Dansk Musiker Tidende* , s. 13-15.
- Woetmann, P. (22. november 1990). Nuttet slagtøj i computer-stil. *Berlingske Tidende* , 3. sektion, s. 5.

- Zemeckis, R. (Instruktør). (1985). *Back to the Future* [Film]. Universal Pictures.

10. EKSEMPEL-CD

BEMÆRK: Eksempel-cd'en er en **data-cd** og kan ikke anvendes i en cd-afspiller. Filerne på cd'en skal i stedet afspilles på en computer i en media-player.

Indhold

- **BayaBaya_Nagoya.mp3**
Lydfil, jf. note 96
Først hører man introen til "Baya Baya" og derefter et uddrag af "Nagoya Marimbas". (Skift ved 00:34)
- **EverythingEpilogue_GoldMine.mp3**
Lydfil, jf. note 95
Først hører man "Everything Epilogue", og så "Gold Mine" (00:15). "Everything Epilogue" igen (00:24) og til sidst "Gold Mine" (00:43).
- **Interview_med_Uffe_Savery.mp3**
Lydfil
Interview foretaget 16. august 2008
- **Joel_Joo.mp3**
Lydfil
Klip med "Suite For Piano (Star-Crossed)", jf. note 35
Man hører først Billy Joels liveforeførelse, og derefter et uddrag af Richard Joos studieindspilning. (Skift ved 00:56)
- **Played-A-Live.mp3**
Lydfil
Safri Duos hit-single fra albummet "Episode II", jf. note 92
- **Played-A-Live_Video.avi**
Videofil
Musikvideoen til "Played-A-Live", jf. note 98
- **Promotion-video.mpg**
Videofil
Safri Duos selvfinansierede promotionvideo, jf. note 82

11. BILAG

- Bilag 1: Uddrag af Safri Duos diskografi
- Bilag 2: Billeder af coveret til "Back to the Future" samt fra filmen "Back to the Future"
- Bilag 3: Stings biografi. Fra www.sting.com
- Bilag 4: Uddrag af Billy Joels diskografi
- Bilag 5: Samtale med Holger Lagerfeldt. Fra www.lydmaskinen.dk
- Bilag 6: Scannet billede af to sider af coveret til "Episode II"
- Bilag 7: "Piger sælger klassisk". Artikel fra Jyllands-Posten.
- Bilag 8: E-mail-korrespondence med Michael Parsberg.