

Elvis Has Just Left The Building¹

Frank Zappa in memoriam

af Martin Knakkegaard

Som det vil være de fleste bekendt forlod Frank Zappa bygningen i slutningen af 1993, nærmere bestemt ved 18-tiden, den 4. december, amerikansk tid. Han ville den 21. december, altså godt fjorten dage senere have været fyldt 53 og det er derfor næppe forkert at sige, at hans død kom alt for tidligt, også selvom man herved frister en velkendt kliché.

Og måske er det så alligevel forkert. Måske vil det, at beklage hans død, i en vis forstand nærme sig det upassende og respektløse, og herved samtidig afsløre, at man faktisk ikke havde forstået ret meget af, hvad hans kunstneriske virke drejede sig om, og desuden slet ikke er fortrolig med en af de væsentligste bestanddele i fundamentet for hans holdninger: den tilsyneladende grundlæggende præmis, der f.eks. kom til udtryk når han sagde "why do you take yourself so seriously, after all it's only life".

Netop omkring Zappa kan det altså forekomme nærliggende at opfatte den nævnte kliché som i bedste fald malplaceret, i værste fald som et udtryk for en slags selvhøjtideligt hykleri, hvis væsentligste begrundelse overhovedet ikke har noget med Zappa at gøre, men derimod med ens egen person: "I'm hip".

Massemedierne forekommer at følge den sidstnævnte model slavisk. Zappa har næppe tidligere opnået så megen *airplay*, så megen omtale, så stor hyldelse og anerkendelse, så mange venlige ord, som i tiden lige efter sin død - hvorved de samme medier og mediemennesker tilsyneladende følger et gennem århundreder knæsat princip: en god kunstner er en død kunstner.

Nå ja, det, der foregår her, er naturligvis på en vis måde nøjagtig det samme, dog med det forbehold, at jeg i en kursusrække, der sluttede dagen før Zappas død, på en måde nåede at bringe ham ind i varmen, i øvrigt under en titel, der i dag ville have virket makaber: "You're Probably Wondering Why I'm Here". Man kan derfor med en vis ret hævde at denne artikel ligger i naturlig forlængelse af det arbejde, der her fandt sted, og derfor også at hverken læseren eller jeg blot følger mediernes vulgære beredvillighed.

Men hov! nu klappede fælden alligevel: hele denne bestræbelse på at unddrage os elementet af banal, spekulativ aktualitetsfetichisme, hvis formål jo i virkeligheden ikke er andet end et at dokumentere, at vi er oprigtige og uspolerede, altså igen: *hip*, kan uden besvær opfattes som uhyre selvhøjtideligt og jomfrunalsk, ja, strengt taget som et udtryk for, at vi er puritansk seriøse og at vi glemmer at *after all it is only life*.

I tråd med dette forsøgte jeg i 1984 over for eksaminator og censor, at forsvare nogle af de mere tvivlsomme påstande jeg var fremkommet med i min specialeafhandling, *Broken Hearts Are For Assholes*, om netop Frank Zappa. Jeg vil ikke komme ind på de konkrete forhold her, men derimod fremdrage et af de, i mine øjne, mere problematiske og, som jeg ser det nu, strengt taget overflødige elementer i dette arbejde. Hele sidste del af afhandlingen tilstræbte nemlig at sammenholde Zappas arbejde med den vesteuropæiske musikvidenskabs værkbegreb og den tilhørende kategori, naturligvis i et forfængeligt forsøg på at placere min *helt* inden for rammerne af dette i høj grad idiosynkratiske dogme.

Col Legno-1 1994.1

Som nævnt blev disse forhold ikke diskuteret eller berørt overhovedet, og jeg må derfor gå ud fra at mine bestræbelser, i hvert fald i et vist omfang, havde båret frugt: Zappa lod sig indpasse i det fornemme selskab af værkfrembringende koryfæer. I parentes bemærket viste det sig, at værkbegrebet er en uhyre flertydig størrelse, hvilket kom meget stærkt til udtryk ved sammenholdelsen af begrebets forskellige betydninger hos fortrinsvis Dahlhaus, Lissa og Eggebrecht; i realiteten så flertydig og modsætningsfyldt, at strengt taget en hvilken som helst musikalsk frembringelse på den ene side kan indpasses i dets rammer, på den anden helt må udelukkes.

Imidlertid var der jo i hele denne bestræbelse tale om en form for faneflugt. Dette tilsyneladende idealistiske forsøg på nærmest at kanonisere Zappa, kunne jo næppe opfattes som andet end illoyalt, både over for Zappa og over for musikvidenskaben selv. Nu er det ikke sådan, at jeg beklager eller angrer denne dåd, den var simpelthen bare overflødig. Det er heller ikke det, at ved at lukke Zappa ind i folden har man på en måde sat ræven til at vogte gæs - ganske vist ikke så meget i forhold til de øvrige *værkfähige* komponister, som i forhold til musikvidenskaben selv. Det er mere det faktum, at Zappa afskyede musikvidenskaben, ja, hele uddannelsessystemet, og derfor næppe overhovedet ønskede en sådan hæder, ja, vel når alt kom til alt opfattede den som korrump og i en vis forstand intimiderende.

Den anrårte form for anerkendelse, der ligger i applikeringen af værkbegrebet, falder i stort set enhver henseende uden for Zappas *verden* eller *univers*, han var ikke bare ligeglad, han var i opposition til den, hvilket kom meget stærkt til udtryk, da han dengang i 1984 besvarede min håbefulde anmodning om at få partiturer udleveret, på følgende måde:

"I am flattered that you want to spend some time working on this project but I would prefer not to have my music analyzed since during the time that I was learning composition I read a lot of similar analyses of other people's works and found them to be quite useless and unpleasant, and I would prefer that nobody find out how or why I do what I do because there is no reason for anyone to do it after I stop doing it. I do what I do in order to entertain people who like that sort of thing, and I have no desire to have other people to know or try to imitate my techniques."

Vi afstår altså fra det analytiske, i hvert fald i første omgang, og forsøger blot at tegne en skitse af Zappa, alene gennem overvejelser af hans forskellige fremtrædelser. Altså: hvad er det, der kendetegner ham? Hvori består de særlige træk, der gør, at han, i hvert fald i mine øjne, i den grad kom til at rage frem i forhold til sin samtid? Hvorfor insistere når han helt åbenbart ikke ønsker en sådan kåring, ja, hvorfor overhovedet beskæftige sig med en kunstner, hvis æstetik, af ham selv, gøres op som:

anything, any time, anywhere - for no reason at all! ²

Umiddelbart forekommer fællesnævneren dette æstetiske manifest eller credo at være det defaitistiske: ligegyldigt hvad, ligegyldigt hvor, ligegyldigt hvornår, fordi det dybest set ikke betyder noget som helst, det er ligegyldigt, næsten underforstået at *alt er ligegyldigt*.

Med en berømtheds indolente arrogance tilkendegiver Zappa hermed vel umiddelbart, at ingen af hans - i hvert fald kunstneriske - dispositioner har nogen som helst *betydning*, og at enhver sammenhæng, der måtte eksistere mellem dem, er fuldkommen tilfældig. En sådan tolkning frister imidlertid den påstand, at enhver tale om en summering af det æstetiske, hvis produkt under ét ikke har nogen som helst betydning, ingen *reason*, i virkeligheden slet ikke er nogen æstetik eller måske snarere er en *ikke-æstetik*.

Gør man det, bliver spørgsmålet i stedet, om det på den ene side overhovedet er tænkeligt at operere med en ikke-æstetik (som i sin konsekvens må opfattes som en grænseløs

æstetik), på den anden, om man kan forestille sig, at et menneske, der forsøger dette, vil kunne orientere sig selv og sit arbejde under sådanne koordinater - altså: om det strengt taget er muligt overhovedet at frembringe noget som helst på et sådant grundlag - og dermed i virkeligheden til spørgsmålet om, hvorfor egentlig lave noget i det hele taget?

Ethvert forsøg på at besvare dette spørgsmål generelt rækker naturligvis ud over, hvad der kan - og bør - rummes i en tekst som nærværende. Derfor kan det ved første øjekast måske også virke uvedkommende og tilmed en smule prætentøst, men netop i forsøget på at forstå mennesket, komponisten og kunstneren Frank Zappa vil jeg hævde, at det er helt uundgåeligt, bl.a. fordi "for someone who makes a point of not being serious he sure works hard at it."³

Således forekommer netop denne påståede ligegyldighed i flere henseender at være nøglen til forståelsen af både personen og hans værk. Og det virker som om det var ham alt andet end ligegyldigt at nulstille eller i hvert fald ligestille virkelighedens *komponenter*, altså strengt taget at henlede alverdens opmærksomhed på, hvor ligegyldigt det hele er. Det centrale spørgsmål bliver derfor naturligvis, hvad han egentlig mener, når han - omkring sit eget arbejde - siger *anything*?

Er *anything* den cirka 30 år lange og ubrudte karriere, hvormed Zappa uden for al tvivl placerede sig som en af vor tids allermest frugtbare og produktive komponister. Alene hans diskografi tæller f.eks. omkring 60 titler (hvoraf en meget stor del er dobbelt-LPer). Han producerede desuden plader med andre kunstnere, lavede film, vel at mærke ikke blot videoer, men rigtige film, han turnerede gennemsnitligt to gange tre måneder hvert år frem til og med 1984, og specielt i de sidste 10 år skrev han musik til andre kunstnere. Men skal denne enorme produktion blot bære prædikatet *anything*, forekommer den utroværdig stor, hvem vil producere ligegyldigheder i et sådant omfang?

Alligevel: kvantitet er som bekendt ikke nogen væsentlig målestok i kunstneriske sammenhænge - lige så lidt som f.eks. tidsfaktoren er det - og selve omfanget og udstrækningen af hans virke, kan ikke i sig selv afvæbne forestillingen om *anything* i dets negative betydning: ligegyldigheder.

Imidlertid bør man ikke se bort fra, at Zappas værk fordeler sig efter en vis orden, som indebærer at det er muligt at karakterisere og afgrænse de enkelte perioder, ja, ofte de enkelte udgivelser, i forhold til hinanden. Hvad der i denne sammenhæng er særligt relevant, er de skift i såvel genremæssigt tilhør som stilistisk fundament, der finder sted og som synes at indebære kontinuerede forandringer i de musikalsk-stilistiske fokus, han arbejder inden for. Konsekvensen af dette næsten episodiske forhold er et stadigt skiftende perspektiv, hvor visse træk dominerer i nogle perioder og værker, andre træk i andre. Samtidigt er det musikalske materiale, der arbejdes med, altså først og fremmest selve de kompositoriske ideer og generative principper, stort set uforandrede i gennem hele hans produktion, hvilket betyder, at det i høj grad er det samme materiale, der formuleres inden for forskellige - delvist kronologisk skiftende - genrer, stilarter og/eller 'omgivelser', i kalejdoskopisk foranderlige vægtninger og artikulationer.

Det ligger derfor nærmest i kortene, at når han siger *anything* er det ikke altid *anything at all*, ikke *anything*, til enhver tid, men snarere: *anything*, der passer ind i hans egne forestillinger om såvel den aktuelle, lokale musikalske virkelighed, som i den globale sammenhæng som hele hans produktion, hans værk, beskriver. Nok kan det være *anything*, men ikke *anywhere*.

Læseren vil bemærke, at det foretagne forbehold over for den substantielle bestemmelse *anything*, udløser tilsvarende forbehold over for både den kontekstuelle bestemmelse *anywhere* og den kronologiske bestemmelse *any time*. Bestemmelserne er

Col Legno-1 1994.1

interafhængige og de kan og må derfor opfattes i to forekomster: en *lokal*, i forhold til det enkelte værk og en *global*, i forhold til den samlede produktion, hele Zappas karriere.

Går vi lidt tættere på og forsøger at afdække de musikalske elementer, han bragte i anvendelse, er det første, der springer i øjnene eller ørene, at intet var ham helligt, intet for fint, eksklusivt eller for den sags skyld for banalt. Her var virkeligt tale om *anything*! Ethvert musikalsk udtryk, pop-, rock-, jazz, eller kunstmusikalsk, gammelt som nyt, uden smålig skelen til stilistiske forhold, og strengt taget også enhver lyd, syntetisk eller konkret, kunne tilsyneladende bringes i anvendelse, hvis de aktuelle æstetiske mål retfærdiggjorde det.

Her er der, som man vil bemærke, igen tale om et forbehold, der må iagttages. *Anything* underkastes en overordnet styring. Hvilket *anything*, der optræder *anywhere*, er ikke tilfældigt og da i hvert fald slet ikke ligegyldigt, var det det, ville vi jo operere på tilfældighedens præmisser eller inden for en form for "legovirkelighed". Nok kan man sige, at *anything goes*, men det samme *anything* kan ikke optræde *anywhere*. Med denne distinktion kan det ikke længere hævdes, at vi alene befinder os på det globale niveau, den aktuelle, lokale kontekst må nødvendigvis inddrages.

Set i lyset af denne 'materiale-pluralisme' kan det ikke overraske, at Zappa lige fra den første tid fremhævede den fransk-amerikanske komponist, Edgar Varèse, som et af sine forbilleder. Varèse, der formentlig er bedst kendt som *støjens komponist*, arbejdede ud fra et kompositions-koncept, som principielt tilstræbte at frisætte kunstmusikken fra traditionens formale og materialemæssige krav. Han søgte en kompositionspraksis, som dybest set tillod anvendelsen af et hvilket som helst lydfrembringende medium, idet hans grundholdning i højere grad var centreret omkring forløbet af *lyd* end egentlig *klang*. Det, det handlede om for Varèse, var med andre ord musikken som organiseret lyd, en betegnelse Varèse også selv anvendte.⁴

I de første år af det vi kunne kalde Zappas officielle karriere er Varèse-inspirationen da også ganske åbenbar. Den kommer bl.a. til udtryk gennem de mange båndmontager, der optræder på stort set alle udgivelser i 60'erne og i det hele taget gennem den idérige brug af de ganske vist ikke særlig avancerede studiefaciliteter han fik stillet til rådighed, *We Can Shoot You*, fra 1968-LPen *Uncle Meat*⁵, er et godt eksempel herpå. Men også på flere af de sidste udgivelser er der eksempler på collage-teknikken, den konkrete musik og lyd-montagen, men med en stærkere centrering omkring menneskestemmen først og fremmest i form af samtalebrudstykker, men i mindre grad f.eks. også skrig og andre strubelyde.

Det forhold, at intet tilsyneladende var ham helligt, afspejler sig desuden i hans meget liberale citationsteknik. Brudstykker af andres arbejder dukker op overalt, nogle gange kraftigt bearbejdede, andre gange overhovedet ikke. Når det tidligere fremhævedes, at Zappa kunne gøre brug af ethvert musikalsk udtryk, er det bogstaveligt talt ethvert musikalsk udtryk, der menes. Uden nævneværdige anstrengelser støder vi på elementer, inspiration og som nævnt også citater hentet fra f.eks. barokmusikken, serialismen, 50er poppen, eller fra så forskellige komponister og kunstnere som f.eks. Gustav Holst, Duke Ellington, Igor Stravinsky, Leonard Bernstein og Anton Webern.

Det berømte åbningstema fra Stravinskys *Sacre du Printemps* dukker f.eks. op relativt ubearbejdet som et *dua-kor* i en 50er-pastiche, *Fountain of Love*, fra 1968-LPen *Cruising With Ruben & The Jets*⁶, men allerede på LPen *Absolutely Free*⁷, fra 1967, indgår dette tema i bearbejdet form som eftersætning til den primære tematiske idé i nummeret *Plastic Peoples*, en eftersætning, hvis tekst i øvrigt lyder: "Oh baby, now you're such a drag"!

Men Zappa husker at kreditere sine kilder. På LPen *Chunga's Revenge*⁸, finder vi kompositionen *The Clap*, med tydelig adresse til Varèse, og ligesom kunstmusikkens komponister måske modstræbende i løbet af de sidste 30 år tilkendegav deres anerkendelse af Stravinskys arbejde og betydning, i utallige kompositioner ofte benævnt *Hommage a Stravinskij*, finder vi på *Weasels Ripped My Flesh*⁹ Zappas tribut til Stravinsky under titlen *Igor's Boogie*.

Som et kuriosum kan det i øvrigt nævnes, at den berømte Kongemarch fra Stravinskys *Histoire du Soldat* indgik i Zappas koncertrepertoire til den sidste tournée i 1988. Det samme gjorde f.eks. også uddrag fra Bartóks anden klaverkoncert, brudstykker af *Carmen* og *Wilhelm Tell*, Ravels *Bolero* i sin helhed foruden en lang række af både jazz- og rockmusikkens evergreens.

Sine mange inspirationskilder til trods forekommer Zappas musikalske identitet intakt. Et af de mere generelle særkender synes at være hans åbenlyse forkærlighed for musikens linje, en forkærlighed, der forarbejdende gennemtrænger og indpræger ethvert *anything* Zappa bringer i anvendelse. Både i sit rytmisk-musikalske udtryk og i sine mange arbejder inden for partiturmusikken, hævdes linjens dominans, meget hyppigt realiseret inden for særdeles komplekse rytmiske strukturer, hvor han omkring det sidste gang på gang betoner et stærkt ønske om at frigøre den rytmiske parameter fra den gængse divisive distribution.

Det konstruktive element omkring det lineære medfører i Zappas kunstmusikalske arbejder ofte overordentligt komplekse polyfone strukturer i rytmisk meget intrikate realisationer, mens han inden for den mere rytmisk orienterede side af sit arbejde, som oftest vælger det unisone udtryk, således at det rytmiske element tiltvinger sig en dominerende rolle. Det kan virke som om dette konstruktive element på den ene side former sig som et forsøg på at bestride eller nedbryde popmusikkens symmetriske linearitet, til fordel for et mere talenært, muligvis agogisk udtryk, og på den anden side - og med en anden adresse - at der dels tilstræbes en frigørelse fra partiturmusikkens rigide linearitet, dels føres et nærmest redundant advokatur for linjens musikhistoriske *revival*.

Jeg vil ikke komme nærmere ind på dette forhold, men derimod henvise til et eksempel, *Alien Orifice*¹⁰ - specielt udgaven på CDen *Make A Jazz Noise Here*, som realiseres i en lettere jazz-like atmosfære - der på en ikke specielt prangende måde viser en væsentlig side heraf. Den næsten overdrevne anvendelse af tonegentagelse, i forbindelse med temadannelsen, bliver alligevel ikke klodset og tung i kraft af den udsøgte rytmisering - i virkeligheden er det her i høj grad den rytmiske linearitet, der er temaet.

Overvejes det tekstlige indhold er det bemærkelsesværdigt at Zappa ikke blot var en fremragende komponist, han øste også ubesværet af et stort sprogligt og litterært talent. Også her formulerer han sig hjemmevant i det universelle og ahistoriske uden smålig skelen til forskellige stilarter, skoler og traditioner. Spændet fra Kafka over Bourroughs, til Elmer James og den mest platte poplyrik var ikke for stort for ham. Underligt skæve bearbejdelser af klassikere dukker op i besynderligt indædte, til tider næsten dæmoniske 50er filmstils-science-fiction-scenarier. Og et broget og ukræsent udvalg af hverdagens sprogblomster fandt tilsyneladende uhindret vej til Zappas pen, når dagligdagens fortrædeligheder og måske især dens bedrag skulle skildres. Jeg har hørt folk udtale, at var det ikke for teksterne, så var der ikke meget at komme efter, hvilket står i kras modsætning til hans egen holdning til tekst og lyrik:

»Apart from the snide political stuff, which I enjoy writing, the rest of the lyrics wouldn't exist at all if it weren't for the fact that we live in a society where instrumental music is irrelevant«¹¹

Col Legno-1 1994.1

Alligevel er der heller næppe her tale om *anything*. Når hans næsten idiosynkratisk ræsonante afsky over for dobbelt-moralske og hykleriske, tilsyneladende forløstes gennem en uforlignelig evne til at blotlægge og spidde de mest betændte politiske og ideologiske forhold i samtiden, var der langt fra tale om ligegyldige tekster. Og det var vel at mærke ikke kun the establishment, der fik Zappas skarpe, kritiske pen at føle. Samtidens kunstnere fik også deres sag for, når de stak hovedet for langt frem. Et eksempel: i *Oh no* fra 1970-LPen *Weasels Ripped My Flesh*¹², fik Zappas gode ven, John Lennon, kærligheden at føle i forbindelse med sit All You Need Is Love budskab.

*Oh no I don't believe it
You say that you think you know the meaning of love
Do you really think it can be told
You say love is all we need
You say with your love you can change
All of the fools, all of the hate
I think you're probably out to lunch*

Sidste vers af denne tekst, optræder ikke i *Oh no*, men derimod på *The Orange County Lumber Truck*, den skæring, der på original-indspilningen følger umiddelbart efter. Det geniale ved denne disposition består naturligvis i, at de to numre kan koncerteres enkeltvis, hvorved hentydningen til Lennon (og Beatles) kan nedtones til fordel for en almengørelse af budskabet i sidste vers. Lyt f.eks. til live-indspilningen af dette nummer fra 1973¹³, hvor tempoet i øvrigt er halveret i forhold til den oprindelige udgave, hvorved teksten står endnu tydeligere frem.

Zappa ønskede på ingen måde selv at fungere som en demagogisk lederskikkelse. Alligevel gav hans samfundskritiske tekster gav ham nærmest status som kultskikkelse, måske især for 60ernes hippie-kultur, hvilket i sig selv kan forekomme paradoksalt, fordi han i såvel tekster som interviews var mere end kritisk over for de samfundsgrupper, der gjorde ham til det: Da han så tidligt som i 1966 fik stillet spørgsmålet "Do you think the whole thing will die out, light shows and Freakouts?", svarede han brutalt: "Yeah, I hope it does, dies tomorrow." Hvis han overhovedet kan siges at have fungeret som et kultskikkelse, var det nok nærmest som en slags *anti-helt*, en oprører, som til tider heltmodigt ledede sit eget personlige korstog mod bl.a. helte- og mytedannelsen i det moderne samfund.

Vender vi igen tilbage til *anything*-manifestet, ja, så forekommer det sært at han overhovedet forholder sig så kritisk til sine omgivelser og også at han med alle midler tilsyneladende forsøger at undgå den persondyrkelse han gøres til genstand for. Var der virkeligt tale om *anything*, så ville der jo ikke være noget hos ham selv, der kunne forhindre ham i at udnytte disse muligheder (når ret skal være ret kandiderede han da også for præsident-embedet i de senere år, et kandidatur som han i øvrigt ikke mente der var nogen grund til at trække tilbage, blot fordi han døde!).

Det pudsige er, at på mange måder forekommer Zappas liv at have været indbegrebet af den oprindelige amerikanske drøm til trods for, at han konstant befandt sig i et modsætningsforhold til dets generelle virkeliggørelse. Ikke kun med hensyn til succes og karriere, men i mindst lige så høj grad i forhold til den amerikanske forestilling om det demokratisk frie menneske. Det er som om han, som en af de få, ikke sad den franske filosof Toquevilles bekymrede kommentarer omkring det demokratisk samfunds faldgruber

overhørigt. Som om han var uhyre bevidst omkring de høje krav, det demokratiske menneske uophørligt konfronteres med. Som om det var vitalt for ham hele tiden at skubbe til mageligheden og det ignorante element, det, som Toqueville betragtede som demokratiets største fare.

Zappa følte sig tilsyneladende forpligtet til hele tiden at måtte kæmpe for de mest basale rettigheder, måske blot fordi han tog sig den frihed at opfatte dem bogstaveligt. Udover at udgøre en dominerende side i hans tekster, kom dette forhold også meget klart til udtryk da han anklagede den amerikanske stat for at overtræde loven om ytringsfrihed. Et særdeles underholdende kapitel i Zappas liv, i hvert fald for vi andre, som jeg af gode grunde ikke skal forsøge at gengive her, men blot henlede opmærksomheden på.

Hvorom alting er, hverken i teksterne eller i de utallige interviews tegner der sig et billede af en person, der betragter alt med enten apatisk eller kynisk ligegyldighed, måske på nær i Jarl Friis-Mikkelsens 1979-interview, hvor Zappa citeres for at have sagt følgende:

Gud skabte det hele for at vi skulle nyde det. Alt fra hamburgers og nedefter. Jeg har altid troet at alt på jorden er skabt, for at jeg kan nyde det - selv dette interview.¹⁴

Det, i mine øjne, mest bemærkelsesværdige træk ved Zappa er, at han formåede at forene de mange impulser og modeller i en kunstnerisk sober, kompositorisk velordnet og logisk iscenesættelse, hvor mangfoldigheden kun i de færreste tilfælde virker påklistret og søgt. Den næsten skræmmende klarhed og sikkerhed, hvormed det overvældende opbud af umiddelbart uforenelige eller i hvert fald kontrære musikalske elementer alligevel tilsammen danner meningsfulde organiske og musikalsk-dramatisk forløb, forekommer at være et af Zappas mest slående kendetegn - et forhold der i sig selv fremstår som et indicium for, at det i hvert fald ikke er *anything anywhere!*

Ser vi f.eks. på den del af hans produktion, der falder inden for det rytmiske område, er der ingen tvivl om, at det vigtigste kompositoriske kunstgreb, der overhovedet muliggør den kolossale spredning, består i en bestemt form for collage-teknik. En teknik, der oftest tager afsæt i teksten, således at dennes indholdsmæssige side formidles og bestyrkes af illustrative, kommenterende og parafraserende udsmykninger og indskud, en form for onomatopoieta eller *mickey-mousing*. Denne i hvert fald formale teknik optræder som et særdeles karakteristisk og dominerende, ja, på en måde allestedsnærværende, betydningsfuldt kompositorisk idiom hos Zappa.

Der er ikke tvivl om at vi her er kan tale om en regulær kompositorisk strategi, et smuthul, der gjorde det muligt for Zappa at arbejde med musikalske udtryk, som, i deres isolerede form, var fremmed for størsteparten af det populærmusikalske publikum han, når alt kom til alt, levede af.

*Rhymen' Man*¹⁵ fra 1989 er et stærkt overdrevet - næsten uudholdeligt - eksempel herpå, hvor Zappa begrænser sig til at *zappe* rundt i udelukkende populærmusikalske udtryksformer. Det kan faktisk virke som om han, udover endnu en gang at gøre nar af amerikanske politikere, også karikerer sig selv, altså netop den beskrevne teknik.

Hvis Zappas kompositoriske udgangspunkt i virkeligheden kan forstås som en udvidelse eller fortolkning af Varèses ideal om musikken som organiseret lyd, ja, da kan denne lydorganisation bringes til også at omfatte enhver musikalsk stil, men netop ikke som stilistisk grundlag, men derimod som et stilistisk - ideologisk - signal. Den, med et belastet udtryk, abstrakte musik - altså den gængse, *almindelige* musik, hvad enten der tænkes på bestemte værker, stilarter eller numre - bliver til konkret musik, altså til konkret lyd, der

Col Legno-1 1994.1

klippes ud af virkeligheden; blot er virkeligheden, dagligdagen bragt til at indeholde hele det musikhistoriske skatkammer.

Anskuet på denne måde er Zappas virke den yderste konsekvens af Varèses ideale æstetiske mål, ja, vel i virkeligheden af modernismens ideologiske mål om frigørelse af kunsten og dermed musikken fra enhver samfundsmæssig forpligtelse, udover den at forsøge at ændre og forbedre det og i øvrigt at tage del i det postulerede spændingsfelt mellem viden, moral og kunst, med henblik på en samlet idé om fremskridt. Men ikke blot det. Han kommer, gennem det nogle kalder hans eklekticisme, andre - f.eks. Pelle Gudmundsen-Holmgren - hans 'lyd-losseplads' (måske skulle vi nøjes med at kalde det hans imponerende idérigdom), til også at være en af de allerførste post-modernister, længe før arkitekterne overhovedet havde overvejet at forlade deres østblok-ghetto-stil.

Når den overordnede æstetik kan formuleres som *anything* etc., så er det altså væsentligt at holde sig for øje, at dette var eller er et æstetisk udgangspunkt, som strengt taget ikke siger andet end, at ethvert musikalsk udtryk, enhver formulering er anvendelig, men samtidigt, at den grænseløse frihed, der herved åbner sig, i dens lokale omsætning bliver mindst ligeså forpligtende, som den æstetik, der på forhånd har afskåret sig fra en række mulige udtryksformer. Ved at ligestille de forskellige musikalske udtryksformer sker der reelt en frigørelse af musikken som lyd, og dens værker må herefter behandles som unika, hver gang. Det musikalske værk - som en behændig omsætning af en skabelon eller et system - kan i denne sammenhæng ikke påberåbe sig nogen særstatus. Tværtimod, den systematiske eller skabelonfunderede musik bliver blot til en af mange muligheder som komponisten råder over. Det bliver komponistens evne til at håndtere lyden i enhver form, der bliver hovedanliggendet, og ikke hans evne til at variere paukeslagssymfonien.

Det æstetiske manifest - *anything, anywhere, any time for absolutely no reason at all* - afkaster på denne måde sit defaitistiske *zug* og fremtræder i stedet som rendyrket idealisme, hvis betydning for musikken og dens muligheder er uhyre værdifuld!

Viva Zappa!

¹ På CD'en *Broadway The Hardway* fra 1989, er indledningsnummeret netop *Elvis Has Just Left The Building*, en form for hyldest til Elvis' trofaste fan-skare. Titlen henviser til det forhold, at jubelen og skrigeriet efter Elvis' koncerter først stilnede af, når det meddeltes fra scenen at Elvis havde forladt bygningen.

² Peter Occhiogrosso og Frank Zappa: *The Real Frank Zappa Book*, New York 1989, p.163

³ David Walley: *No Commercial Potential*, New York 1980 p.137

⁴ Edgar Varèse; Chou Wen-chung. 'The Liberation of Sound' in *Perspectives of New Music*, Vol. 5, Nr. 1 (Autumn - Winter, 1966), 11-19.

⁵ Dobbelt-LP'en *Uncle Meat*, Bizarre MS 2024, fra 1969, er en i allerhøjeste grad anbefalelsesværdig udgivelse, der viser Zappa på højdepunktet af den periode i sin karriere som kunne kaldes den kammermusikalske.

⁶ *Ruben & The Jets* - Verve V6 5055, 1968, er indspillet samtidig med *Uncle Meat* Alligevel er forbindelsen mellem disse to udgivelser overordentlig svær at få øje på. *Uncle Meat* har et tilsyneladende kunstmusikalsk sigte og er eksperimenterende i hele sit anlæg, hvorimod *Ruben...* er overdreven pop-musikalsk, nærmest bevidst trivialiserende, i såvel materiale, som realisation.

⁷ *Absolutely Free*, Verve 2317035, 1967.

Martin Knakkegaard - Elvis Has Just Left The Building

- ⁸ 1970-udgivelsen *Chunga's Revenge* - Bizarre MS 2030 - er en slags *fyld-LP*, der så at sige skal holde gryden i kog i en overgangsfase, mellem Zappas tid med de oprindelige The Mothers of Invention og den nye band-konstellation, som han arbejder med i 70erne. Hvor 60er-konstellationen af Mothers of Invention er et relativt 'almindeligt' 60er band, hvor publikum kender de enkelte medlemmer, og hvor der eksisterer et rimeligt veldefineret ideologisk-socialt 'formål' med selve gruppe-karakteren, viser de skiftende 70er-konstellationer Zappa som den enevældige leder og frontfigur, der kun undtagelsesvis fremhæver sine mange *gueststars*.
- ⁹ LPen *Weasels Ripped My Flesh*, Bizarre RSLP 2028, beskriver sammen med tvillinge-udgivelsen, *Burnt Weeny Sandwich*, Bizarre RS 6370, afslutningen på 1. epoke i Zappas lange karriere, se endvidere note 7.
- ¹⁰ *Alien Orifice* udkom oprindeligt på LPen *Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention*, EMI 24 0492-1. Den indspilning der henvises til her, findes på 1991 CDen *Make A Jazz Noise Here*, Zappa Records CDDZAP 41
- ¹¹ Occhoigrosso, p. 185
- ¹² Se note 7
- ¹³ Den indspilning der henvises til er en live-optagelse, der udkom i 1974 på dobbelt-LPen *Roxy & Elsewhere*, GER WEA DiscReet 59207-z.
- ¹⁴ *En Amerikaner i København*, art.in MM juni 1979
- ¹⁵ *Rhymin' Man* udkom i 1989 på CDen *Broadway The Hardway*, Zappa Records CDZAPPA 14