

2. Populærmusikalske versioneringspraksisser

Der foreligger ikke nogen egentlig videnskabelig litteratur om danske versioner af udenlandske sange og de musikalske praksisser, de er blevet til på baggrund af. Til gengæld har man især de senere år i stigende grad beskæftiget sig med populærmusikalske versioneringspraksisser i international sammenhæng¹, og da mange af de grundlæggende problemstillinger er de samme som i den danske sammenhæng, vil jeg i dette kapitel gennemgå de teorier, som er gældende på området. Formålet er primært at erhverve og præcisere et vokabularium, som kan anvendes i analysen af afhandlingens stofområde.

I såvel den videnskabelige som den almene populærmusikalske diskurs i sidste halvdel af det 20. århundrede udgør *coverbegrebet* det mest anvendte begreb til beskrivelse af populærmusikalsk versioneringspraksis, herunder også praksissen at (ind)spille danske versioner af udenlandske sange. Begrebet relaterer sig direkte til praksissen at anvende indspilninger som forlæg for en ny fortolkning, og den centrale problemstilling, som vil blive behandlet, er, hvordan coverbegrebet adskiller sig fra andre populærmusikalske versioneringsbegreber, og ikke mindst hvordan man skal forstå det i forhold til det *originalbegreb*, som det relaterer til. Jeg vil i behandlingen argumentere for, at man skelner skarpt mellem *førsteindspilninger* og *referenceoriginaler* i analysen af coverbegrebet og de populærmusikalske versioneringspraksisser, som begrebet dækker.

2.1 Cover(ing)

Cover kommer af det engelske verbum *to cover*, som bedst oversættes med *at dække/skjule*. Der er almen konsensus om, at ordet i populærmusikalsk sammenhæng blev taget anvendelse i begyndelsen af 1950'erne i USA som betegnelse for en bestemt musikalsk versioneringspraksis. Coverbegrebet blev således sandsynligvis i første omgang taget i anvendelse som et internt branchebegreb (Pendzich 2004: 60) i forbindelse med hvide kunstneres indspilninger af musik, der tidligere var udgivet af sorte² kunstnere indenfor Rhythm & Blues-segmentet. Dette racespecifikke musikkulturelle felt var blevet dannet og institutionaliseret i de foregående årtier, og på baggrund af det voksende marked for denne musik begyndte det amerikanske musiktidsskrift *Billboard Magazine* fra 1946 at udsende en specifik hitliste over sorte musikeres pladesalg. Det var som udgangspunkt hudfarven og ikke selve musikkens genremæssige karakteristika, som var definerende for feltet. I 1949 navngav *Billboard Magazine* hitlisten med betegnelsen *Rhythm and Blues (R&B)*, som efterfølgende blev hovedbetegnelsen for feltet.

I løbet af 1950'erne udvidedes brugen af begrebet til at blive brugt som et bredere forstået versioneringsbegreb indenfor populærmusikken. Dette begreb defineres i den foreløbigt mest

¹ Det første videnskabelige arbejde, der har coverbegrebet og de populærmusikalske praksisser, som dækkes, som sit direkte objekt, blev skrevet så sent som i 1998. Det drejer sig nærmere bestemt om den amerikanske sociolog Deena Weinstens artikel 'The History of Rock's Past through Rock Covers' (Weinstein 1998). Den mest gennemarbejdede videnskabelige undersøgelse er den tyske populærmusikforsker Marc Pendzich's afhandling *Von der Coverversion zum Hit-Recycling* (Pendzich 2004), hvor han ud fra et grundlæggende internationalt perspektiv behandler coverbegrebets historie med inddragelse af et afsnit om tysksprogede versioner af udenlandske sange. Her samler Pendzich tidligere ansatser til en begrebsafklaring i et indledende definitionsafsnit, dog uden inddragelse af specifikke coverrelaterede undersøgelser såsom Weinstens artikel. Hans kilder er i stedet almene populærmusikhistorier (Pendzich 2004: 2-3). Sammen med den amerikanske populærkulturforsker Michael Coyle's artikel 'Hijacked hits and antic authenticity: cover songs, race and postwar marketing' (Coyle 2002), den walisiske musikforsker Dai Griffiths' 'Cover versions and the sound of identity in motion' (Griffiths 2002) og en række relevante bidrag til antologien *The Musical Work* (Talbot (red.) 2000), udgør disse to undersøgelser de kernetekster, som jeg har arbejdet med i nærværende kapitel.

² Jeg har valgt at bibeholde betegnelserne sort/hvid velvidende, at det for nogle kan opfattes som indeholdende racistiske strejf. Baggrunden for mit valg er dels, at det var de begreber, som blev anvendt i samtiden, og dels at det netop i denne kontekst er hudfarven, der er på spil.

grundige undersøgelse af coverbegrebets historie på følgende måde:

Als Coverversion wird eine neue Fassung eines zuvor auf Tonträger veröffentlichten Musikwerks bezeichnet, das i. d. R. von anderen Interpreten neu eingespielt und/oder live dargeboten wird. Obwohl der Grad der Veränderung dabei recht unterschiedlich ausfallen kann, bleibt das Originalwerk in seinen wesentlichen Zügen erhalten. Die Songtexte der Coverversionen sind oft Modifikationen unterworfen oder durch anderssprachige, meist thematisch an die Vorlage angelehnte Texte ersetzt (Penzich 2004: 2).

Marc Penzich forstår her coverbegrebet som et specifikt pladerelateret versioneringsbegreb, dvs. at begrebet er direkte relateret til musik lagret i indspillet form. Lignende forståelser af begrebet kan man finde hos bl.a. Richard Middleton (Middleton 2000), David Horn (Horn 2000) og i særdeleshed Michael Coyle (Coyle 2002), som alle på hver deres måder ser coverbegrebet som et paraplybegreb for populærmusikalsk versioneringspraksis med pladen i centrum.

Begrebet anvendes oftest i substantiveret form, enten alene eller i adjektivisk form, eksempelvis *cover version* eller *cover song*. Anvendt som verbum, *covering* (Horn 2000: 29; Coyle 2002: 153), er det tydeligt, at der er tale om en praksisbeskrivelse, hvilket fortoner sig en smule, når begrebet anvendes som substantiv. Der er tale om en musikalsk praksis, som går ud på 1) at spille en sang, som tidligere er blevet indspillet af andre, og vel at mærke 2) at have en sådan tidligere indspilning som forlæg og reference for ny fortolkning.

Der er generel konsensus om denne opfattelse af, at coverbegrebet og den versioneringspraksis, som begrebet dækker over, er direkte forbundet med pladen som medie for overlevering af musik. At begrebet er blevet et paraplybegreb for snart sagt alle former for versionering indenfor populærmusikken, skal ses i lyset af, at netop pladen, eller nærmere bestemt optaget musik ('recorded music') fra midten af det 20. århundrede har udgjort det nexus, som populærmusikken i såvel overført som bogstavelig forstand snurrer rundt omkring. Medierne har forandret sig fra vinylpladen over MC-båndet, musikvideoen og cd'en til den digitale fil, men på bundlinjen er problemstillingen den samme. Populærmusik er først og fremmest indspillet musik. Dette betyder ingenlunde, at det ignoreres, at livemusikken levede og lever i bedste velgående. Det betyder, at forlægget for såvel senere pladeindspilninger som liveforestillinger af populærmusik i reglen refererer tilbage til en specifik indspilning. Dette gælder ikke kun, når man spiller sange, som er blevet indspillet af andre, men også, når man i forbindelse med livekoncerter anvender DAT-bånd og lignende for at kunne fremføre musik så tæt på indspilningen som muligt.

Dette var en meget kort opsummering af coverbegrebets betydning og historie. Det er et begreb, som sandsynligvis først opstod i relation en helt specifik populærmusikalsk versioneringspraksis, der nærmere bestemt var betinget af den amerikanske raceadskillelsespolitik, og efterfølgende forandredes til at blive anvendt som et generelt populærmusikalsk versioneringsbegreb løsrevet fra den oprindelige kontekst. Jeg vil i det følgende gå nærmere ind på, hvordan og hvorfor dette er foregået.

2.1.1 Coverhistorien som praksishistorie

Coverbegrebet opstod på det tidspunkt, hvor man begyndte at lytte plader af. Begrebet blev efter al sandsynlighed til i relation til ovennævnte raceadskillelsesproblematik, men det centrale er, at det var indspilninger og ikke noder, som lå til grund for senere fortolkninger. Musikken fra R&B-

segmentet forelå stort set udelukkende i indspillet form, hvilket betød, at de hvide versioner nødvendigvis blev til på baggrund af de sorte musikeres indspilninger. Der var i modsætning til den traditionelle versioneringspraksis indenfor den overordnede populærmusikken ikke nogen noder, som man kunne støtte sig til og arrangere på baggrund af. Der var kun indspilningerne og vel at mærke lagret musik, som var indlejret i en specifik musikalsk fremførelse med dertil hørende stemmer, instrumenter og udtryk.

Den musik, der blev indspillet, adskilte sig måske en del fra den hvide musik i stilistisk og formmæssig sammenhæng, men det vigtigste var, at der lå nogle helt andre musikalske praksisser bag indspilningerne. Den sorte R&B-musik var til forskel fra den dominerende hvide populærmusik ikke nodemusik, men derimod forankret i en såkaldt mundtlig musikalsk tradition, som med den svenske populærmusikforsker Lars Lilliestams terminologi bedst kan beskrives som *gehørsmusik* (Lilliestam 1995). Begrebet stammer fra bogen 'Gehörsmusik – Blues, rock og mundtlig tradering', og sammenfatter de musikalske praksisser, hvor man som udgangspunkt ikke betjener sig af skrift til lagring og viderelevering af information. Her spiller man ikke efter noderne eller bladet, men efter gehør, heraf titlen. Man lærer primært ved at lytte og efterligne.

I musikalsk sammenhæng betyder dette, at musikken primært bliver til og overleveres uden eller ved begrænset brug af skriftlig notation. Da man efterhånden begyndte at optage bluesmusik, skete der en bevægelse væk fra denne tradition:

Grammofoninspelningar var mycket viktiga för att förändra musiken. Den blues vi har bevarad i form av grammofoninspelningar är alltså redan i viss mån förändrad av skriftkulturell påverkan. Ljudinspelning och ljudmedier, som grammofonskivor, är skriftkulturella produkter ur minst tre aspekter. Dels är de resultatet av ett vetenskapligt tänkande som inte skulle kunna existera utan skrift, och dels fixerar de ett musikalskt föreförelse till ett musikverk på ett liknande sätt som notskriften gör (Lilliestam 1995: 92n.)³.

Der er en vigtig dobbelthed i dette: På den ene side betød indspilningen af den sorte Rhythm & Bluesmusik ganske rigtigt, at musikken fikseredes. Det er det samme musikalske forløb, de samme fraseringer, den samme tekst og den samme samlede fortolkning, som høres hver gang pladen sættes på. Når man satte båndet i gang og optog de sorte bluesmusikere, igangsatte man en bevægelse væk fra en mundtlig musikkultur og fikserede musikken.

Omvendt kan disse indspilninger også ses fundamentale for videreførelsen af en ikke-skriftligt baseret musikkultur. Den sorte R&B-musik, som blev spillet og kopieret i begyndelsen i 1950'erne, var muligvis i højere grad influeret af skriftligt baserede musikalske praksisser end den tidlige blues, som Lilliestam taler om her, men som udgangspunkt var der tale om en videreførelse af den form for ikke-skriftligt baseret musikkultur, som Lilliestam beskriver med termen *gehørsmusik*. Til forskel fra den hvide populærmusik blev musikken som udgangspunkt ikke distribueret som noder, som man kunne spille og indspille på baggrund af, men derimod i indspillet form. Forlægget for fortolkningerne var dermed pladerne og den indspillede fremførelse, som således udgjorde originalen. Det var som sagt det format, musikken var lagret i, og for de hvide musikere, som eventuelt selv ville indspille musikken, var den eneste måde at lære den på at aflytte de sorte musikeres indspilninger, med mindre man fik den overleveret mundtligt.

³ Det tredje aspekt, som nævnes, er at grammofonmediet i sig selv påvirker den musikalske fremtrædelsesform, da mediets muligheder og begrænsninger spiller ind mht. valg af instrumenter og længden af spilletid.

I receptionshistorisk lys har man lagt stor vægt på, at hvide kunstnere stjal de sortes musik, men selve det forhold, at man indspillede flere versioner af samme sang, var der umiddelbart ikke noget odiøst i på dette tidspunkt. Faktisk var det helt normalt. Michael Coyle, viser i sin artikel "Hijacked hits and antic authenticity: cover songs, race and postwar marketing" (Coyle 2002), hvordan det at lave mange forskellige indspilninger af en given sang indtil midten af 1950'erne var den almene populærmusikalsk praksis. Coyle bruger bl.a. sangen, 'Open the Door, Richard', som i 1947 blev indspillet i 14 forskellige versioner, som eksempel. I følge Coyle er der ingen af disse indspilninger, som havde rang af original i forhold til de andre (ibid: 137-139). Dette skyldtes ikke mindst, at der på det tidspunkt ikke var en samlet kanal for distribution af musik, men en række felter, som var afgrænset af bl.a. racebetingede konditioner:

In an era when crossover was unlikely, and when the popularity of a song could still be regional, competition between different recordings of the same song helped sell sheet music, helped carry a song into new markets, and could even stimulate the sales of all the versions (ibid: 138).

Coyles pointe er dobbelt: For det første var musikindustrien på dette tidspunkt struktureret omkring nodepapiret og ikke pladen, og denne struktur ændrede sig i løbet af netop 1950'erne som følge af, at pladen blev det primære lagringsmedie og salgsobjekt for populærmusik. For det andet skete der i tiden efter Anden Verdenskrig nogle helt evidente mediemæssige forandringer, som havde stor betydning for udvekslingen af kulturelle produktioner på tværs af geografiske, kulturelle og ikke mindst sproglige grænser. Begreberne *regionalitet* og *cross over*, som Coyle anvender i ovenstående citat, er på mange måder en god måde at forstå problemstillingen på:

Regionalitet signalerer tilhørsforhold og tilstedeværelse. Regionalitet defineres primært geografisk i afstandstermer, men det giver god mening også at anvende begrebet om kulturelle afstande. Opdagelsesrejserne, bogtrykkerkunsten, den industrielle udvikling, skibene, jernbanerne, bilerne etc. gjorde det muligt at rejse frem og tilbage og på den måde bringe forskellige regioner i kontakt med hinanden, men det var først med telefonen, filmen og radioen, at det blev muligt at se/høre direkte ind i andre regioner.

I relation til populærmusikken var industrien såvel internationalt som nationalt organiseret i henhold til afgrænsede regioner helt frem til midten af det 20. århundrede. En sanger fra Mississippi, eller for den sags skyld Ålborg, kunne kun dække et vist geografisk og muligvis også kulturelt afgrænset område, så det var helt naturligt at lade en given sang indspille af flere sangere, som kunne optræde med sangen rundt omkring. *Cross over* betyder 'at krydse', og bruges på dansk i forbindelse med overvindelse af svære forhindringer såsom en brusende flod eller en stærkt trafikeret vej. Selve afgrænsningen og det, at det er forbundet med en større grad af besværligheder at trodse den, er forudsætninger for at man overhovedet kan bruge *cross over* som beskrivelse af, hvordan musik formidles fra et område til et andet. Det interessante er, at grammofonen og siden radioen og lydfilmen og sidst, men ikke mindst, fjernsynet, skabte forudsætningerne for en øget udveksling de enkelte regioner imellem. Udvekslingen af musik over store afstande foregik tidligere enten ved direkte fysisk udveksling i form af rejser eller i nodeform via musikforlagskanaler. Sidstnævnte udvekslingsform var den langt mest effektive og organiserede, hvorfor det forekommer ganske naturligt, at musikindustriens logik havde noden i centrum. Musikken lå enten i noderne eller hovedet på den enkelte musiker, og en indspilning af et givent stykke musik repræsenterede noden eller en liveforeførelse og ikke omvendt.

Det var ifølge Coyle denne logik, som ændredes i løbet af 1950'erne, hvor pladen overtog nodens placering som primær lagrings- og overleveringsmedie for populærmusik. Fra at være en repræsentation af noget andet, en node eller en live-fremførsel, blev selve indspilningen i stigende grad den primære musikalske fremtrædelsesform, og det er i lyset af denne bevægelse, coverbegrebets oprindelse skal forklares. Pendzich, som ligger helt på linje med Coyle på dette punkt, beskriver dette ved at stille coverpraksissen direkte overfor den traditionelle indspilningspraksis og samler bevægelsen således:

Vielfachaufnahmen und Coverversionen stehen für zwei verschiedene Konzepte der industrielle Verwertung von populärer Musik, die nachfolgend gegenübergestellt sind. Der Übergang zwischen beiden Erscheinungen ist Folge einer Evolution und daher als fließend zu verstehen: Vielfachaufnahmen sind eine Erscheinung der frühen Tonträger-Musik mit dem Verlagsgeschäft als Dreh- und Angelpunkt. Verlage vermarkteten, bemusterten und vertrieben Sheet Music, die von Live-Künstlern aufgegriffen und bei Veranstaltungen und im Radio vorgetragen oder von Schallplattenkünstlern aufgenommen wurde. Der Song war Kaufgrund und stand im Mittelpunkt des Interesses, nicht der Act, die Interpretation oder gar der Sound einer Aufnahme. Vorlage der Aufnahme war die Live-Interpretation bzw. die Sheet Music. Coverversionen sind hingegen ein Konzept und eine Erscheinung der modernen Musikindustrie, in deren Zentrum die Schallplattenfirmen mit dem Medium „Schallplatte“ und Stars als Schallplattenkünstler stehen. Interesse der Schallplattenindustrie war (und ist) es mit dem Star als Marke eine bestimmte Aufnahme zu verkaufen (Pendzich 2004: 75).

Der skete en gennemgribende ændring i måden at tænke musik på i midten af det 20. århundrede, hvor musikken i kraft af pladen smeltede sammen med den specifikke performance, den var en del af. Det var i den kontekst coverbegrebet opstod og bed sig fast som populærmusikalsk versioneringsbegreb. Det opstod, fordi der var en ny musikalsk praksis, som ikke kunne beskrives tilstrækkeligt ud fra tidligere versioneringsbegreber, og omvendt fordi der var tale om en ny form for musikalsk forlæg og spillevejledning.

Den svenske populærmusikforsker Toivo Burlin arbejder pt. med et projekt om indspilning af klassisk musik. Her arbejder han med at udvikle tanken om indspilninger som notation, bl.a. med henvisning til den svenske komponist Hugo Alfvén, som beskriver en specifik indspilning af hans 'Midsommervaka' fra 1954 som spilleanvisning for fremtidige dirigenter (Burlin 2007, upubliceret). Det var her Alfvén selv, der dirigerede og hermed viste, hvordan værket skulle lyde. For fremtidige fortolkere betyder dette, at de i forhold til, hvis udgangspunktet var en node, har et meget klart billede af, hvad der var komponistens egen intension. Dette betyder så omvendt, at enhver fortolkning, hvor man ikke retter sig efter Alfvéns indspilning, er at forstå som en nyfortolkning, hvor man selv bevidst tilføjer værket noget, som Alfvén ikke selv havde tænkt sig. Der sker noget med værkopfattelsen, når man som Alfvén flytter fokus fra node til indspilning, og dette uanset om det er klassisk musik eller R&B. Ikke alene har han skrevet musikken, han har også indspillet den, og dermed foreligger der en *original*, som man laver en fortolkning på baggrund af.

Når jeg indrager Burlins beskrivelse af Alfvéns opfattelse af indspilningen som notation, er det for at fremhæve, at den praksis, som beskrives med begrebet *cover*, ikke kun er et populærmusikalsk

anliggende, og at de problemstillinger, der relaterer sig til denne praksis går igen uanset genre⁴. Forudsætningen for, at der er tale om en cover, er, at der er en indspilning, som fungerer som *original*, og det er der i tilfældet Alfvén. Det afgørende er, at man, når man bruger en indspilning som forlæg for fortolkning, *forholder* sig til en specifik musikalsk fremførelse, som lyder på en bestemt måde. Jeg vil i de følgende afsnit gå nærmere ind på, hvad der ligger i dette ved at gribe tilbage til midten af 1950'erne.

2.2 The covering artist

Det første videnskabelige arbejde, der har coverbegrebet og de populærmusikalske praksisser, som dækkes, som sit direkte objekt, blev som nævnt i indledningen til dette kapitel skrevet så sent som i 1998. Det drejer sig nærmere bestemt om Deena Weinsteins artikel 'The History of Rock's Pasts through Rock Covers' (Weinstein 1998). Artiklen indledes med Weinsteins coverforståelse:

[c]over songs, in the fullest sense of the term, are peculiar to rock music, both for technological and ideological reasons. A cover song iterates (with more or fewer differences) a prior recorded performance of a song by a particular artist, rather than simply the song itself as an entity separate from any performer or performance. When the song itself (as opposed to the performance) is taken as the reference for iteration, each performer does a version or a rendition of the song, and none of these versions is a necessary reference. Forms of popular music other than rock, then generally do not have covers as I have defined them; rather, they have versions (Weinstein 1998: 138).

Weinsteins forståelse af coversangen som en musikalsk versioneringspraksis, hvor en musiker/gruppe i sin/deres version af en sang refererer direkte til en tidligere optaget fremførelse af samme stykke musik og det dermed følgende fokusskifte fra sangen som en abstrakt entitet, der er løsrevet fra tidligere fortolkninger, er en af de mest klare diagnoser af, hvordan coverbegrebet adskiller sig fra andre populærmusikalske versioneringsbegreber. Der er ganske enkelt tale om en forskel i måden, man forholder sig til musikken på. Når man anvender en indspilning som forlæg for sin fortolkning, er det med andre ord ikke selve sangen, men den indspillede musikalske fremførelse, som udgør originalen. Hermed rammer Weinstein plet. Det er vigtigt at bemærke, at originalen i denne optik ikke nødvendigvis udgøres af en førsteindspilning, men derimod skal forstås som den retningsgivende fortolkning.

Når hun i samme åndedrag udnævner denne musikalske praksis til alene at være relateret til rockmusik, tager hun derimod direkte fejl. Hvis man hævder, at andre former for populærmusik ikke har covers, må det logisk set betyde, at det kun er indenfor rocken, at man har originaler, som man lytter af, og det er åbenlyst forkert. Weinsteins afgrænsning af coverpraksissen er et forsøg på præcisering af begrebet, men udskillelsen af rocken fra den øvrige populærmusik forstyrrer mere, end det skaber klarhed.

Formuleret mere direkte overser man, at den versioneringspraksis, som beskrives hos bl.a. Weinstein selv, i høj grad ligger bag produktionen af størstedelen af populærmusikken siden midten af det 20. århundrede, hvilket inkluderer musik, der beskrives med andre genrebetegnelser end rock,

⁴ Hermed menes ikke, at jeg vil udvide coverbegrebet til også at omfatte klassisk musik. Det ville være til større skade end gavn, da der netop i genresammenhæng er nogle voldsomme problemer med coverbegrebet, hvilket vil blive behandlet i følgende afsnit, men praksis er den samme.

såsom folk, slager, dansktop, country etc. Dette gælder ikke mindst i forhold til danske versioner af udenlandske sange. Størstedelen af disse sange er uanset stil og genre netop blevet til på baggrund af tidligere indspilninger.

3 Jacks⁵ dansksprogede udgave af 'Everybody Loves Somebody Sometimes', 'Alle og enhver kan bli' forelsket' fra 1964, for nu at tage et nemt eksempel, er vanskelig at tænke sig uden Dean Martins indspilning af sangen, som på tidspunktet for dennes indspilning havde 16 år og adskillige indspilninger på bagen (sangen blev indspillet første gang af Frank Sinatra i 1948). I den danske udgave har man tydeligvis tilstræbt at gengive Martins fremførelse, ikke blot ved at synge i samme toneleje og med en klang, som ligner Martins, men især med nogle for denne helt karakteristiske fraseringer på nøjagtigt samme steder i forløbet. Her er det ikke en hvilken som helst 'Everybody Loves Somebody Sometimes' (indspilning eller node), men en specifik indspilning af sangen, der refereres tilbage til. Den danske indspilning opfylder Weinsteins kriterier, hvad angår den musikalske praksis, og er således at betragte som en cover, på trods af, at den stilistisk på ingen måde kan siges at høre ind under kategorien rock.

Fejlslutningen sker på baggrund af en udskillelse af rockmusikken fra øvrige former for populærmusik, hvor hun lader coverhistorie og rockhistorie gå hånd i hånd op gennem sidste halvdel af det 20. århundrede. Historien sættes i lighed med tidligere præsenterede behandlinger til at have sin begyndelse omkring midten af 1950'erne med Rock'n'Roll's fødsel som 'an amalgam of R&B ('race music' rechristened for commerce) country and western music and pop music' (ibid: 138n.), og går fra ovenfor skitserede *white cover story* over de britiske 60'ergrupperes annektering og reformulering af den amerikanske arv til skiftende måder at forholde sig til fortiden i de følgende årtier (1970'erne kendetegnes ved heavy metal og i særdeleshed punk, 80'erne og 90'erne med tribute-bølger, kult, kitch og ironi).

Det problematiske ligger i, at man ved at koble coverbegrebet direkte og eksklusivt til rockhistorien hævder, at det kun var her, at der fandt sådanne musikalske praksisser sted. At det kun var rockmusikere, som i deres versioneringer i højere grad *gengiver* (iterates) en tidligere fremførelse af en sang end sangen *i sig selv*. Konsekvensen bliver, at fokus flyttes fra det Weinstein selv formulerer så glimrende: - At coverbegrebet beskriver en populærmusikalsk versioneringspraksis, som adskiller sig så meget fra tidligere versioneringspraksisser, at det fordrer et nyt begreb.

Når jeg indleder dette afsnit med Weinsteins artikel, er det fordi den på mange måder tydeliggør nogle generrelaterede problematikker, som er generelle i tidligere behandlinger af coverbegrebet. På den ene side er der almen konsensus om, at der er tale om et populærmusikalsk versioneringsbegreb, som adskiller sig fra tidligere begreber ved at relatere direkte til indspillet musik som forlægget for fortolkning. Som praksisbegreb giver dette god mening, da det beskriver et generelt praksis-skift i produktionen af populærmusik i det 20. århundrede.

På den anden side illustrerer adskillelsen af populærmusikalske genrer et fokusskifte fra praksis til noget, som med Weinsteins egne ord kan beskrives som ideologi. I Weinsteins optik er cover ikke udelukkende et praksisbegreb, men beskriver også en bestemt måde, hvorpå man forholder sig til musik:

...[C]overing a song also presupposes an ideological element. That is, the

⁵ En nedbarberet fortsættelse af Four Jacks.

practice assumes that the “original” recorded performance is privileged, and that in some way the song belongs to that performance and by extension to the original performer (ibid: 138).

Igen rammer hun ganske præcist i sin beskrivelse af, hvad der er på spil. Der ligger i selve coverpraksissen et indbygget ideologisk element, hvor forlægget for fortolkning har ontologisk forrang i forhold til versionen. Når 4 Jacks peger tilbage på Dean Martins fortolkning af 'Everybody Loves Somebody Sometimes', udnævnes denne til original, og sangen kommer til at tilhøre Dean Martin på trods af, at den havde en del år på bagen. Igen er der ikke tale om et genrespecifikt forhold, da dette er gældende i for såvel 4 Jacks som den, der spiller efter Alfvén, men man kan alligevel godt differentiere:

Michael Coyle beskriver i sin cover-artikel, hvordan Elvis Presleys første indspilninger fra 1954 ikke kun kan ses som et eksempel på en ny versioneringspraksis, men i mindst lige så høj grad som en ny måde at forholde sig til musikken på:

The songs Presley recorded for Sun Records had all long since disappeared from the charts, so long that most of Presley's young fans wouldn't have recognized his records as remakes... ...[T]hese Presley covers were all of material whose brief moment in the limelight was over, without the songs having become standards. And unlike Gibb's hijacking, which sought to supplant the black originals, Presley's remakes in a certain way depended on those songs first being identified as race records (ibid: 145).

Coyle stiller her de to forskellige versioneringspraksisser overfor hinanden:

1) På den ene side bruges hvide Georgia Gibbs kopiindspilninger af sorte LaVern Bakers plader, som konsekvent blev indspillet kort tid efter Bakers med det resultat, at den oprindelige plade blev udkonkurreret. Denne praksis, som svarer til det, McLean beskriver som den egentlige coverpraksis, defineres i Coyles terminologi som hitkapring (*hijacking of hits*, Coyle 2002: 136).

2) På den anden side er der Presley's brug af out-datede hits. Han spillede ganske enkelt nogle sange, som han godt kunne lide, og som Coyle rettelig pointerer, så spiller disse sanges oprindelse en vigtig rolle i konstruktionen af Presleys raceidentitet (ibid. 145). Han skjulte på ingen måde deres oprindelige sorte kontekst, men hev det derimod helt i forgrunden, hvilket ses tydeligt af en række interviewcitater, hvor Presley hædrer de sorte musikere.

I dug the real low-down Mississippi singers, mostly Big Bill Broonzy and Big Boy Crudup, although they would scold me at home for listening to them (Shaw 1980: 72).

The colored folks been singing and playing it just like I'm doin' now, man, for more years than I know. They played it like that in the shanties and in their juke joints, and nobody paid it no mind 'til I goosed it up. I got it from them (Presley 1956, citeret efter ibid: 146).

På denne baggrund forstår Coyle Presley's tidlige indspilninger som coverhistoriens egentlige indledning. Forud for Presleys indspilninger lå mange timers lytning og læring. Han lærte sig en stil

og et repertoire ved at lytte, spille efter og imitere. Presley fik sangene overleveret i indspillet form, og formede sine egne versioner ved at lytte af og spille med, og ikke mindst refererede Presley direkte til specifikke kunstnere og ikke til sange. Det var med andre ord specifikke optagelser af specifikke fremførelser. I praksis udgjorde disse indspilninger forlægget for Presleys versioner og havde dermed funktion af originalversioner.

Det afgørende er i denne optik ikke, at Elvis spillede sange, der tidligere var indspillet af andre. Det er måden, han forholdt sig til dem på. Han indførte et ideologisk element ved at referere til og hædre rødderne, hvorfra han havde fået overleveret sangene. Elvis var med andre ord både lytter og fortolker. Det var præcis denne praksis, som de følgende rockbands i England, Sverige, Danmark etc. betjente sig af, efterhånden som den amerikanske rock'n'roll med Presley i spidsen spredte sig til resten af den vestlige verden. Nu var det så Elvis selv, der blev lyttet af og dennes version af eksempelvis 'Hound Dog', som udgjorde 'the "original" recorded performance' (Weinstein).

Det ideologiske består i, at fortolkeren som udgangspunkt tilhører receptionsledet og på eget initiativ spiller sine versioner af tidligere indspillede sange, som han/hun holder af. Hermed sniger der sig en etisk dimension ind i forståelsen af coverbegrebet. Det er ikke længere blot et spørgsmål om praksis, det er også et spørgsmål om motiverne bag.

I artiklen 'What is Bad Music' udnævner Simon Frith Pat Boones indspilning af Little Richards 'Tutti Frutti' til at være '...probably the nearest thing to a consensual bad record in popular music history' (Frith 2004: 21). Boone var en hvid amerikansk sanger og skuespiller, som i årene 1955-56 indspillede en række sange, som tidligere var indspillet af sorte kunstnere, heraf Fats Dominos 'Aint that a Shame' i 1955 og Little Richards 'Tutti Frutti' og 'Long Tall Sally' i 1956. Boone trækkes frem hos såvel Weinstein (Weinstein 1998: 138-140) som hos Pendzich (Pendzich 2004: 91-93) og Griffiths (Griffiths 2002: 55-57), som alle anvender dennes indspilninger som eksempler på en etisk tvivlsom coverpraksis. Dette er især tydeligt hos Weinstein, som ligefrem beskriver Boones indspilning af 'Tutti Frutti' med den kraftigt ladede term 'criminally bland cover' (Weinstein 1998: 140). Det, der springer i ørerne, er, at Boone udover at være hvid, i sin fremførelse 'renvasker' 'Tutti Frutti' ved dels at ændre i teksten, så de seksuelle undertoner forsvinder, og dels ved at fremføre og synge den på en måde, så resultatet lyder som 'freundliche und gepflegte Tanzmusik mit leichtem Jazz-Einschlag' (Pendzich 2004: 93)⁶. Griffiths udvider analysen til også at indbefatte Boones pladecovers, hvor han fremstår som en smilende og venlig mand, som nærmest glinser af pænhed, renhed og borgerlighed (Griffiths 2002:57).

Når Boone fremstilles som et nemt rædselseksempel, er det fordi han på alle måder repræsenterer en tilgangsvinkel til musikken, som er den diametrale modsætning til Elvis. Han hædrer ikke Little Richard. Han fjerner og udvisker ham. Målt i forhold til Coyles coverforståelse, er Boones indspilninger dermed ikke covers, men en hitkaping. Dette er muligvis grunden til, at Coyle som den eneste helt ignorerer Boone i sin coverhistorie på trods af, at denne for de øvrige er meget svær at overse.

Det, såvel Coyle som Weinstein beskriver, er en entydig historisk udvikling frem mod en selvstændig musikertype, som uafhængigt af andre selv vælger, hvad han/hun vil spille/indspille. De covers, man her primært interesserer sig for, er lavet ud fra forskellige strategier, som svarer tilbage til forskellige ideologiske forestillinger. Den tidlige coverhistorie tjener udelukkende som

⁶ For en nærmere beskrivelse af dette, se (Griffiths 2002: 56), hvor han sammenligner Little Richards og Boones respektive indspilninger af 'Long Tall Sally'.

springbræt for at komme videre til det virkelig spændende, nemlig at 60'ernes rockmusikere brugte coverversioner af andres sange til at indplacere sig selv i en større rockhistoriefortælling, som blev dannet derved. Dette *er* spændende og interessant, men det er ikke den eneste del af coverhistorien. Selvom man sandsynligvis med rette kan iagttage nogle overordnede ændringer i den måde, hvorpå brugere og producenter af populærmusik forholder sig til musikken, så blev der nemlig fortsat produceret en lang række plader efter den gamle logik og model, hvor man i stor udstrækning arbejdede med indspilninger som forlæg på samme måde som i de tidlige 50'erne. Mange af de dansksprogede versioner af udenlandske sange fra 1960'erne og 70'erne er eksempelvis blevet til på en måde, som i den grad minder om det, Coyle beskriver som hitkapring (se kap. 3-4).

Det besværlige med coverbegrebet er, at det er indlejret i en bestemt historisk konstruktion, som kort skitseret beskriver rockkulturens løsrivelse fra det brede populærmusikalske felt. Det er i denne historie væsentligt, at rockmusikkens udøvere i sammenligning med de øvrige populærmusikalske kunstnere i stigende grad fremstår som autonome skabere, som er drevet af en anderledes ideologisk indstilling til, hvad musik er, og hvorfor man er musiker. Weinstains artikel er det mest tydelige eksempel på, hvordan coverbegrebet indlejres i en sådan fortælling, men hun er bestemt ikke alene, da næsten alle behandlinger af coverbegrebet og den populærmusikalske praksis, det dækker, i det store hele indeholder en distinktion mellem rock og andre populærmusikalske former.

Hvis man, som jeg gør, som udgangspunkt forstår coverbegrebet som et praksisbeskrivende værkbegreb, er en sådan distinktion problematisk. Jeg er ikke uenig i, at der kan iagttages nogle væsentlige forskelle i måderne, hvorpå man agerer og forholder sig indenfor forskellige musikkulturer, men det har nogle meget uheldige konsekvenser i analytisk sammenhæng, hvis man udelukkende betragter coverbegrebet og den praksis, det beskriver, som et rockkulturelt anliggende. Den vigtigste konsekvens er den, at der er fare for, at man overser, at man med coverbegrebet kan beskrive, hvordan nogle generelle forandringer i produktionen af populærmusik påvirker hele det populærmusikalske felt og ikke kun det, der senere beskrives som rock. Der *er* forskellige måder at forholde sig på, men fælles for alle fortolkninger, som er blevet til på baggrund af en tidligere indspilning er, at forlægget har en ontologisk forrang. At der er en original.

2.3 Cover - original

Som værkbegreb kan coverbegrebet kun forstås i relation til sin modsætning, som i såvel de ovenfor refererede musikvidenskabelige behandlinger som generelt betegnes som *originalen*. Ordet kommer af det latinske nomen *origo*, som betyder oprindelse. Der ligger således en genealogisk og kronologisk forestilling implicit i begrebet, som er vigtig for forståelsen af det.

I relation til populærmusik anvendes *original* på to forskellige måder. På den ene side bruges det i specifik materiel forstand om det første oplag af en specifik pladeudgivelse i lighed med den måde, begrebet anvendes om først trykte udgave af en bog. Det er i forlængelse af denne betydning, at to plader, som øjensynligt indeholder identiske indspilninger, kan værdisættes meget forskelligt, hvilket man kan forvise sig om ved at gennemgå de forskellige prislister, som udgives af pladesam-lermagasiner som *The Record Collector*. I denne logik, er det ikke lyden og kvaliteten, men kronologien, der er bestemmende for prissætningen. Modsætningen til originalen er her ikke cover, da det ikke primært er den indspillede musikalske fremførelse, men det materiale, den er indlejret i, der er bestemmende, men derimod reproduktionstermer som genoptryk eller kopi.

På den anden side anvendes begrebet i forståelsen *originalindspilningen*. Når jeg vælger at anvende substantivet i definit form, er det i overensstemmelse med den generelle brug.

Originalindspilningen kan igen forstås på to måder, enten i 1) genealogisk/kronologisk forstand som førsteindspilningen eller i 2) en mere performativ forstand om den indspilning, som udstikker retningslinjerne for senere fortolkninger af en given sang.

Den genealogiske originalitetsforståelse har den fordel, at man i denne optik er i stand til med stor præcision at identificere den indspilning, som udgør originalen. Der er eksempelvis ikke nogen tvivl om, at 'Hound Dog' blev indspillet første gang af 'Big Mama' Thornton i 1953 og at Elvis Presleys indspilning fra 1956 derfor var en cover af denne. Problemet med denne forståelse er, at det langt fra altid er den første indspilning, som senere versioner af en sang bliver til på baggrund af.

I tilfældet 'Hound Dog' var det Presleys og ikke 'Big Mama' Thornton's indspilning, som blev lyttet af og spillet af danske pigtrådsorkestre i slutningen af 50'erne og starten af 60'erne. Det er tilmed særdeles sandsynligt, at de fleste af disse musikere såvel som deres publikum ikke alene behandlede Presleys indspilning som originalen, men også betragtede den som sådan, bl.a. af den simple årsag, at de ikke kendte 'Big Mama' Thornton eller hendes udgave. Det var Presley, der blev lyttet af og imiteret og ikke Thornton.

Det er ofte vanskeligt at identificere, hvorvidt det er den ene eller den anden originalitetsforståelse, der er på spil i litteraturen. Weinstein indleder eksempelvis som vist ovenfor med at definere coverbegrebet i performative termer ved at relatere coverpraksissen en bestemt (particular) indspillet fremførelse, som man refererer tilbage til (Weinstein 1998: 138), men valget af materiale i den efterfølgende analyse består overvejende af original-coverpar i genealogisk forstand, og der gøres ikke rede for, hvordan de enkelte par forholder sig til hinanden, eller om der eksisterer flere versioner af sangene, som kunne have betydning for fortolkningen.

Det eneste eksempel, som ser ud til at være valgt ud fra et performativt perspektiv, er 'The House of the Rising Sun', hvor originalen angives til at være Bob Dylans indspilning fra 1962 og coveren The Animals' udgave fra 1964. Da netop denne sang udgør et oplagt eksempel til at diskutere de forskellige originalitetsproblematikker, der er på spil, vil jeg over de næste sider diskutere dette valg:

2.3.1 The House of the Rising Sun

I genealogisk forstand er Dylans indspilning meget langt fra at være originalen, da sangen blev indspillet af Tom Ashley allerede i 1934, og siden var blevet indspillet af bl.a. Roy Acuff (1938), The Almanac Singers (en folkgruppe, som bl.a. bestod af Woody Guthrie og Pete Seeger) (1941), Leadbelly (1948), The Weavers (1957), Joan Baez (1960) og Nina Simone (1961). Som det ses af listen af navne, var der tale om en sang, som var at betragte som en del af standardrepertoiret på den amerikanske folkscene, og Dylans indspilning kan kun med meget god vilje ses som et så markant brud på denne interpretationskæde, at det retfærdiggør en fremhævelse af denne på bekostning af tidligere indspilninger.

I 1937 optog den amerikanske musikantropolog Alan Lomax sangen, som den blev præsenteret af 16 årige Georgia Turner. Da Lomax i 1941 udgav sangbogen 'Our Singing Country' (Lomax 1941), medtog han sangen i Turners udgave, hvilket sandsynligvis må ses som sangens gennembrud, da den hermed blev en del af folkemusikmiljøets standardrepertoire. Dylan referer selv til Dave Van Ronk, som den, der lærte ham sangen (Hedin 2004: 11).

Den eneste logiske grund til at udnævne Dylans indspilning af originalen må være, at det er den, The Animals har hørt og dermed indspillet deres version på baggrund af. Ud fra diverse biografier (Burdon 2001; Burdon 1986) og andet historisk materiale har det imidlertid ikke været muligt at bevise en sådan sammenhæng. Der er ganske enkelt ingen udsagn fra The Animals side, som understøtter en teori om, at de skulle have kendt til Dylans indspilning.

Hvis man forholder sig til selve det indspillede materiale, er de eneste forhold, som ligner et argument, at Dylan i modsætning til de andre tidligere indspilninger af sangen foretager et oktavspring i 5. vers. Der er med andre ord tale om et specifikt performativt element, som hverken fremgår af andre indspilninger eller i nogle af de skriftlige fremstillinger af sangen. Netop oktavspringet er meget centralt i The Animals' indspilning, som i sig selv danner forlægget for adskillige senere indspilninger af 'The House of the Rising Sun'.

Imidlertid er oktavspringet det eneste stærke argument for, at The Animals har hørt og brugt Dylan. De bruger ganske vist den samme versrækkefølge som Dylan, men dette er i sig selv ikke noget holdbart argument, da Dylan langt fra er den eneste, som fraviger den rækkefølge, som var i Lomax forlæg. Bl.a. er det denne versrækkefølge, som benyttes i *The Weavers' Song Book* fra 1960, hvor man i øvrigt også i modsætning til Lomax-udgaven bruger ordet *gambler* i stedet for *Drunkard*, et valg, der går igen hos såvel Dylan som The Animals (se bilag 5 og 6). Med andre ord kunne teksten godt pege i retning af Dylan, men det kunne også lige så godt pege i andre retninger.

Faktum er, at oktavspringet er det eneste element, der kunne anvendes som egentligt argument for at det skulle være Dylans og ikke en af de mange andre fortolkninger af 'The House of the Rising Sun', som lå til grund for The Animals indspilning. Det forhold, at Dylan på tidspunktet for The Animals indspilning var ved at være kendt i England, taler for, at det var netop Dylans 'The House of the Rising Sun', som The Animals kendte og lavede deres eget arrangement på baggrund af, men alt i alt er det for spinkelt et grundlag til at kunne foretage en endelig konklusion.

Weinstein gør desværre ikke rede for, hvorfor hun udnævner Dylan-indspilningen til originalen, så det står hen i det uvisse, om der ligger et genealogisk eller et performativt argument bag. Jeg tør i hvert tilfælde ikke foretage nogen endegyldig konklusion, og heri ligger pointen med at fremhæve denne case. Med 'den originale indspilning' kan både forstås den første indspilning, *førsteindspilningen*, og den retningsgivende indspilning, *referenceoriginalen*, og selvom det forekommer forholdsvis indlysende, at det gør en forskel, om man anvender begrebet i den ene eller den anden betydning, kan det selv i en artikel, som har sit udgangspunkt i en performativ forståelse af cover-originalrelationerne være vanskeligt at finde rede i, hvad der menes. At begreberne flyder sammen i rockhistorisk sammenhæng, er dog ikke særligt overraskende, og slet ikke i forbindelse med netop Bob Dylan:

2.3.2 Beatles, Stones og Dylan – originalitet og autenticitet

'The House of the Rising Sun' er blot et af mange eksempler hos Weinstein. I forlængelse af sin overordnede performative forståelse af coverbegrebet som praksisbeskrivelse inddeler hun sidste halvdel af det 20. århundrede i 4 perioder, hvor hun mener at kunne iagttage forskellige coverpraksisser og skiftende måder at forholde sig til den musik, der blev (gen)indspillet. 'The House of the Rising Sun' er i denne sammenhæng en ud af fem sange, som bliver anvendt til at beskrive en periode, som afgrænses til 1960'erne (The Sixties). De øvrige er:

'Roll Over Beethoven,' Beatles, 1964 (Original: Chuck Berry, 1956) 'I'm a King

Bee,' Rolling Stones, 1964 (Original: Slim Harpo, 1957), [...] 'Mr Tambourine Man,' Byrds 1965 (Original Bob Dylan, 1965) "All Along the Watchtower,' Jimi Hendrix, 1968 (Original Bob Dylan, 1968⁷) (Weinstein 1998: 140-141).

Som det ses, optræder Dylan i tre ud af fem eksempler og i alle tilfælde som originalkunstneren. I de øvrige 2 eksempler trækkes de to engelske grupper The Beatles og The Rolling Stones frem som eksempler på, hvordan disse og andre af rockens andengenerationsmusikere:

...constituted for themselves a new relation to their origins, which were the components of the initial rock amalgam and its crystallization in earlier rock'n'roll. Rather than seeking to usurp or efface these origins, British bands celebrated them and in doing so used them to validate their own authenticity as musicians (ibid: 141).

Denne analyse er særdeles plausibel og velformuleret. Den beskriver en coverpraksis, som ligger i forlængelse af den, Coyle fandt hos Elvis Presley, og som med rette opfattes som en øget historiebevidsthed. Det var netop her, The Beatles og The Rolling Stones startede, inden de i stigende grad begyndte at indspillede egne kompositioner. Det er netop i sidstnævnte bevægelse, at referencerne til Dylan bliver interessante:

In the last part of the 1960's, cover songs were done less frequently. They tended to be relegated to B-sides and encore material at live shows, distancing the band from material that it didn't write, while at the same time maintaining some connection with *authentic origins*. *The Modern romantic notion of authenticity* – creating out of one's own resources – became dominant over the idea that authenticity constituted a relationship, through creative repetition, to an authentic source (ibid: 142, min fremhævelse).

Når Weinstein, ved at vælge tre af hans indspilninger, fremhæver Bob Dylan, og giver ham en helt central position i forhold til 1960'ernes coverpraksis, er det i fin tråd med den almene opfattelse af hans betydning i rockhistorisk sammenhæng. Sammen med netop The Beatles og The Rolling Stones er det stort set altid Dylan, der bliver refereret til, når man skal forklare, hvorfor det blev reglen mere end undtagelsen, at de/den, der fremførte en given sang også var dem/den, der havde komponeret den. Dette gælder ikke mindst i en dansk kontekst, hvor der på bagsidenoterne af dansk rocks mest mytologiske pladeudgivelse, Steppeulvenes *HIP* (Metronome 1967) er en direkte henvisning til disse Dylan, Beatles og Stones. Bob Dylan personificerer sangskriveren (singer-song writer), som i hvert fald i receptionen er blevet opfattet som rockens idealmusiker.

Weinstein beskriver denne bevægelse ved at inddrage begrebet *autenticitet*, som i hendes analyse optræder i to overfor hinanden placerede forståelser. I den første forståelse anvendes begrebet om den måde, hvorpå fortolkeren forholder sig til den tradition, han/hun forstår sig selv ind i. Det er her udøveren, som i valget af materiale placerer sig selv i en bestemt tradition, som det var tilfældet med såvel de tidlige Beatles-covers af 1950'erne rock'n'roll-repertoire som Bob Dylans og igen The Animals' indspilning af 'The House of the Rising Sun'. Denne autenticitetsforestilling kobles traditionelt især til folkemusikken, men man kan med rette gøre som Weinstein og applicere den til den europæiske reception af den amerikanske rock'n'roll.

⁷ Dylans udgave er faktisk ikke fra 1968, men derimod 1967.

I den anden forståelse, som beskrives med prædikaterne *moderne* og *romantisk*, beskrives et generelt praksisskift i produktionen af populærmusik, hvor afstanden mellem fortolker og det fortolkede udviskes, fordi ophavet i hovedreglen er identisk med performeren. Det var Dylan selv, der først indspillede 'Mr. Tambourine Man' og 'All Along the Watchtower', og på tidspunkterne for henholdsvis The Byrds' og Jimmi Hendrix's indspilninger af sangene var der ikke tale om neutrale sange, som 'levede deres eget liv' uafhængigt af deres første skaber, men derimod om sange, der var hyldet ind i Dylans aura. Det var ikke sange, det var Dylansange, ligesom 'Help' og Lennon/McCartney hænger uløseligt sammen. Jeg er med andre ord fuldstændigt enig i Weinstens analyse på dette punkt. Med Dylan og de andre store *rockautorer* reproduceredes nogle romantiske skabelses og originalitetsforstillinger om det store gudsbenådede geni. Dette var et meget vigtigt aspekt i kunstliggørelsen af rocken op gennem 60'erne. I opslagsværket 'Key Concepts in Popular Music' formulerer Roy Shuker noget lignende i sit afsnit om cover versioner:

Cover versions are performances/recordings by musicians not responsible for the original recording. Historically, these were often 'standards' which were the staples of singers for most of the 1940s and 1950s. More recently, with the 1960s emphasis on a rock **aesthetic** valuing creativity and the use of one's own compositions, covers have become regarded as not as creative, or authentic, as the originals' (Shuker 1998: 74-75, oprindelig fremhævelse).

Shukers refererer til en rockæstetik, der fokuserer på kreativitet, autenticitet og egenkomposition. Også her er det ikke helt entydigt, hvad der sigtes til i begrebet *the original recording*, om end det på baggrund af den følgende henvisning til en rockæstetik synes overvejende sandsynligt, at der menes den første indspilning. Hermed er vi tilbage ved udgangspunktet for denne Dylan-ekskurs.

Der skete utvivlsomt en vigtig ændring i den måde, hvorpå man producerede musik i løbet af 1960'erne. Dylan, Beatles og Stones gjorde det tydeligt, at der var en bevægelse væk fra den traditionelle arbejdsform. Frem til dette tidspunkt, var det mere undtagelsen end reglen, at komponist, tekstforfatter og den, der fremførte sangen, var en og samme person. Der var en bevægelse frem mod dette i løbet af 1950'erne, men det var først i midten af 1960'erne, at det blev reglen mere end undtagelsen. Little Richard, Fats Domino, Chuck Berry og Buddy Holly er alle tidlige eksempler på dette, men det store skifte skete som nævnt først senere. Når jeg har valgt, at trække 'The House of the Rising Sun'-casen ind her, er det fordi, den viser, hvordan fokus på egenkomposition og de æstetiske konsekvenser af en sådan ideologi, smitter af på originalitetsforestillingerne i en sådan grad, at man har svært ved at se ud over dette. Jeg anser Weinstens udnævnelse af Dylan til 'The House of the Rising Sun's 'far' som en tvivlsom historisk konstruktion, som er foretaget på baggrund af en forståelig, men ikke af den grund mindre kritisk sammenblanding af receptions historie og praksisbeskrivelse. Konsekvensen bliver, at det er utydeligt, om der er et genealogisk eller et performativt originalitetsbegreb på spil.

For at undgå sådanne usikkerheder er man nødt til at skelne skarpt mellem førsteindspilninger og referenceoriginaler og gøre det helt klart, hvad der er tale om. For at udnævne en sang til en cover, skal man kunne sandsynliggøre, at en tidligere indspilning har haft funktion af referenceoriginal. Dette gøres ved at analysere de enkelte indspilninger og sammenholde dem med biografiske oplysninger.

Som det allerede fremgår af ovenstående, har den medieteknologiske udvikling haft stor betydning for de musikalske praksisændringer, der er sket op gennem det 20. århundrede. Jeg vil i det

følgende undersøge de medieteknologiske forudsætninger med udgangspunkt i *originalindspilningsbegrebet*.

2.4 Originalindspilningen – teknologi og musik

2.4.1 Noder og plader

I afsnit 2.2.1 viste jeg med inddragelse af Michael Coyle og Marc Pendzich's respektive undersøgelser, hvordan coverbegrebet introduceredes i populærmusikalsk sammenhæng til beskrivelse af en musikalsk versioneringspraksis, som adskilte sig fra tidligere praksisser i en sådan grad, at det fordrede et nyt begreb. Jeg citerede bl.a. Pendzich, som skelner mellem en praksis, som beskrives med den præcise, men svært oversættelige term *Vielfachaufnahmen* og coverversioner. Med *Vielfachaufnahmen* beskriver Pendzich en versioneringspraksis, hvor det er sangen og ikke en bestemt fortolkning af den, som blev opfattet som *varen* som følge af en logik, der havde den trykte node (sheet music) som sit omdrejningspunkt. Ifølge Pendzich var denne logik rundet af musikforlagsvæsenet, som netop var organiseret og struktureret omkring noden som den primære lagringsenhed for musik.

Et musikforlags kerneydelse er handel med musik, og historisk set har musikken som vare primært foreligget i trykt form. De trykker og sælger noder. For at sælge et stykke musik, må man være i besiddelse af rettighederne til at trykke og mangfoldiggøre det. Heri ligger, at man for at kunne sælge en node med eksempelvis en stykke musik, som Carl Nielsen har skrevet, må indgå en aftale med den primære rettighedsindehaver til dennes musik. I første omgang var det Carl Nielsen selv, som, i kraft af at det var ham, der havde komponeret værket, besad denne ret, men som det eksempelvis var tilfældet med såvel hans første symfoni fra 1894, lod han Vilhelm Hansens Musikforlag stå for mangfoldiggørelsen af værket. Partituret blev efterfølgende trykt og solgt via dette musikforlag. Forudsætningen for, at dette kunne lade sig gøre, var, at Nielsen lavede en kontrakt med forlaget, som lod dem forvalte rettighederne til værket, som nærmere bestemt bestod af det indleverede partitur.

Når Pendzich og andre flere gange henviser til, at den tidlige grammofonindustri lå i forlængelse af en musikforlæggerlogik, hvor det er musikken som en abstrakt entitet løsrevet fra en given fremførelse af denne, der opfattes som værket, er det helt centralt at have for øje, at det i denne tradition var noden, der var lagringsmediet. Når en ung og håbefuldt musiker i 1952 i håb om det store gennembrud sendte sin demo af sted for at banke døren ind til musikbranchen, foregik det i reglen i nedskrevet form. Alternativet var at fremføre sin musik live ved enten at møde op hos en forlægger eller ved den anden vej rundt at blive opsøgt af denne i forbindelse med en koncert. Af praktiske årsager var den skriftlige form den mest almindelige. Det er i denne sammenhæng vigtigt, at noden udover at være en lagringsform også var et arbejdsredskab. Frem til midten af 1950'erne var det temmelig besværligt og omkosteligt at indspille grammofonplader. Når man gik i studiet, skulle materialet gerne ligge temmelig fast, forstået således, at man enten skulle have øvet sig og gennemspillet det eller have arrangeret musikken i nodeform forud for indspilningen. Derfor var det indenfor populærmusikken den traditionelle arbejdsform, at man i de enkelte led af produktionen betjente sig af specialister eller med en anden og mere anvendt betegnelse, professionelle. Modellen lå i forlængelse af produktionen af klassisk musik, hvor de enkelte musikere var nodekyndige professionelle, som ud fra partituret under vejledning af dirigenten bidrog med deres håndværksmæssige kunnen. Denne produktionsform, som fortsat blev anvendt op gennem hele århundredet, sparede såvel kostbar studietid som materialer, hvoraf det sidste ikke mindst var vigtigt så længe, det medie, man optog på, var pladen.

Ved siden af denne indspilningspraksis var en anden og i relation til cover/originalproblematikken særdeles vigtig praksis, som sideløbende med denne blev benyttet helt tilbage til de første grammofoonoptagelser. Denne praksis, som i modsætning til ovenfor skitserede indspilningspraksis ikke indbefattede noden som primært kompositionsværktøj, afspejler derfor den orale musikkultur karakteristiske praksisser, som Lars Lilliestam som vist ovenfor beskriver med termen *gehørmusik*. Ved siden af den organiserede musikkultur, centreret omkring musikforlæggerne, havde der i såvel USA som resten af verden hele tiden eksisteret levende og mangfoldige ikke-nodebaserede musikkulturer, hvor den musikalske overlevering gik fra mund til mund. For disse musikkulturer fik grammofoonens opfindelse en stor betydning, fordi man med denne fik mulighed for at lagre og mangfoldiggøre musikken i fikseret form uden i første omgang at skulle gennem musikforlæggerne. Der er med andre ord tale om en mere umiddelbar og direkte kompositions og produktionspraksis, hvor man sprang node- og musikforlæggerleddet over, bl.a. i forbindelse med indspilninger af blues og jazzplader (Lilliestam 1995).

Der er almen konsensus om, at blues er en vigtig forudsætning for de senere populærmusikalske genrer, som sammenfattes i rockbegrebet, men oftest refereres der udelukkende til de musikalske figurer og karakteristika. Mindst ligeså vigtigt er, at blues er ikke-nodebaseret musik med et sæt musikalske praksisser, som afviger fra den ovenfor skitserede produktionspraksis. Et håndgribeligt eksempel på, hvordan der er tale om to forskellige musikkulturer, udgøres af de mange historier om sorte musikere, som ikke krediteredes for deres kompositioner.

For at opsummere ovenstående, er det et faktum, at langt hovedparten af de populærmusikalske indspilninger, der blev foretaget indtil midten af 1950'erne, blev til på baggrund af nodekyndige musikere udfærdigede noterede arrangementer. Melodierne forelå primært i nodeform, som blev bearbejdet af en arrangør, som ikke sjældent var identisk med kapelmesteren. At musikken som udgangspunkt var lagret i nodeform skyldtes ikke mindst, at det var en forudsætning for at blive registreret som komponist, at værket blev registreret. I centrum for denne registrering stod musikforlæggerne, som man sendte sine værker til. Nodekundskab var således en forudsætning for at få sine værker registreret og udgivet i såvel skriftlig som indspillet form. I løbet af det 20. århundrede, og i takt med, at det blev lettere (billigere) at få adgang til optagelsesudstyr, suppleredes denne praksis af en mere umiddelbar og direkte kompositions og produktionspraksis, hvor det, der blev optaget, mere var at betragte som en 'frysning' eller fiksering af et øjeblik, hvor det, der blev indspillet ikke nødvendigvis blev betragtet som sangens endelige musikalske form, men måske blot var sådan, som den lød netop den dag, på dette tidspunkt og under de konkrete forhold (jvnf. Lilliestam 1995: 92-93). Dette var frem til slutningen af 1940'erne de to former, hvorunder man producerede musik. I slutningen af 40'erne skete der imidlertid noget vigtigt.

2.4.2 Båndoptageren – fra live til mix

De medieteknologiske forbedringer af optageteknikker medførte nogle betydningsfulde forandringer i den måde, hvorpå man producerede populærmusik. Af helt afgørende betydning var opfindelsen af magnetbåndet, som fra slutningen af 1940'erne for alvor blev integreret i musikproduktionen⁸. Magnetbåndet var en decideret lagringsmæssig revolution, da man i modsætning til tidligere, blev i stand til at redigere i optagelserne forud for presningen af pladerne. Magnetbåndets historie går tilbage til 1898, hvor den danske telefontekniker og opfinder Valdemar Poulsen patenterede sin Telegrafon, som var det første aggregat til magnetisk opbevaring og

⁸ Jeg refererer i nedenstående teknologihistorie gennemgang til Steve Jones' *Rock Formation – Music, Technology and Mass Communication* (Jones 1992: 26-41; 129-143) samt Paul Théberge's *Any Sound You Can Imagine* (Théberge 1997).

gengivelse af tale. Det første gennembrud kom imidlertid først i 1935, hvor man på radioudstillingen i Berlin kunne præsentere 'Magnetofonen', som var blevet udviklet af tyske Fritz Pfleumer. At der ikke blot var tale om en parentetisk forhistorie til båndoptagerens endelige gennembrud, kan man bl.a. se ved, at Den Danske Statsradiofoni købte et eksemplar af apparatet, som blev fremstillet af AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) i Berlin, allerede i 1937. På europæisk grund var man således langt foran i forhold til USA, hvor man først tog det i anvendelse efter Anden Verdenskrig efter at have fragtet et par apparater over Atlanten, hvor de blev gransket og videreudviklet af radioingeniøren Jack Mullin. I populærmusikalsk sammenhæng var dette startskuddet til en sand revolution.

Manden, som stod bag lanceringen af den første kommercielle båndoptager på amerikansk grund, Ampex 200, blev lanceret i 1948, var ingen ringere end Bing Crosby, som om nogen personificerede amerikansk populærmusik på dette tidspunkt. Crosby så mulighederne i båndoptageren og skød penge ind i foretagendet for efterfølgende som en af de første at anvende bånd i forbindelse med sine radioprogrammer. I første omgang var det mulighederne for at optage og redigere lange programmer, som var det primære fokus, men båndoptageren viste sig hurtigt anvendelig på flere måder.

Bing Crosby forærede i 1948 et af sine apparater til musikeren Les Paul, som allerede på dette tidspunkt havde eksperimenteret med flersporede optageteknikker ved hjælp af lak-acetatplader. Les Paul var ingenlunde den første til at lave sådanne sound on sound-lydeksperimenter med båndmediet, men i populærmusikalsk sammenhæng var hans indsats af afgørende betydning, fordi hans anstrengelser resulterede i, at Ampex i 1955 kunne sende den første kommercielle flersporebåndoptager (multitrack recorder) på gaden. Med den flersporede båndoptager havde man ikke alene et aggregat, hvorpå man kunne lagre og redigere lyd. Man havde et nyt kompositionsværktøj, som flyttede selve skabelsen af musikken ind i musikstudiet i modsætning til tidligere, hvor indspilningen på den ene eller anden måde repræsenterede et i forvejen arrangeret stykke musik, som blev spillet live.

During the 1960s the production of popular music was completely transformed by the establishment of multitrack tape recording as the norm in studio production. Multitrack technology allowed for the sound of individual instruments to be recorded separately from one another in a process known as 'overdubbing'. Later, the various lines of music (the recorded 'tracks') could be combined, electronically enhanced, and balanced during the 'mixdown' session. As a result, the process of group performance and social/musical exchange between musicians became rationalized and fragmented – both spatially and temporally – and control over the overall musical texture was increasingly given to the sound engineer and producer (Théberge 1989). Pop songs were no longer simply composed, performed, and then recorded. More and more, the studio became a compositional tool in its own right (Théberge 1997, oprindelig henvisning i citatet).

Det er vigtigt at bemærke, at selvom teknikken var til rådighed og blev anvendt allerede fra 1955, var det, som Théberge med rette formulerer det, først i løbet af 60'erne, at denne praksis blev normen indenfor produktionen af populærmusik. Hermed menes, at man fortsat i stor stil benyttede sig af de traditionelle indspilningspraksisser.

Formålet med at inddrage ovenstående medieteknologiske perspektiv er at nuancere det

originaloptagelsesbegreb, som coverbegrebet står i forhold til ud fra den betragtning, at der er en sammenhæng mellem de i relation til populærmusikken relevante lagringsteknologiske forandringer og de forskellige populærmusikalske værksopfattelser. Frem til båndoptagerens gennembrud repræsenterede en indspilning altid noget andet end sig selv. Den pegede enten tilbage til et på skrift arrangeret stykke musik eller på en fra indspilningssituationen adskilt musikalsk fremførelse. I det første tilfælde var musikken primært indlejret i noden, i det andet i en oral livetradition. Med båndoptageren introduceredes et musikalsk kompositionsmedie, som på mange måder kan siges at indeholde elementer fra begge traditioner:

Selve det, at man kan redigere direkte i lyd materialet, skære ud, ændre og tilføje, ligger i forlængelse af den skriftlige kompositionstradition. I begge tilfælde bearbejder og strukturerer man fikseret musik. Forskellen mellem den skriftlige musiktradition og den nye studioteknik er, at det er musik i klingende og ikke abstrakt form, som man arbejder med. I praksis var den traditionelle nodebaserede produktionspraksis med den ovenfor skitserede arbejdsfordeling fortsat meget vigtig. Dvs. at man fortsat i stor udstrækning benyttede sig af specialister indenfor de forskellige produktionsled i produktionen af populærmusik. Her kan de nye studieteknikker bedst ses som et supplement til den traditionelle arbejdsform, hvor studieteknikeren og produceren fik mere indflydelse end tidligere.

Hvis man vender blikket til den af orale musiktraditioner afledte indspilningspraksis fik de nye optageteknikker en helt afgørende betydning. Som nævnt tidligere blev denne form for optagelser som oftest til ved, at en gruppe musikere, der på forhånd havde indøvet et materiale, gik i studiet og på baggrund af denne træning indspillede musikken. For disse musikere gav de nye teknikker nogle muligheder for at arbejde med materialet på en helt anden måde, end det havde været muligt hidtil. Man kunne nu 'spille sig frem' til resultatet og var ikke afhængige af nodepapiret for at kunne skabe komplicerede kompositioner. Når man som såvel Théberge som Jones traditionelt daterer den ny studietekniks endelige gennembrud til 1960'erne, er det fordi, det var her en ny generation af musikere med The Beatles og The Beach Boys i spidsen, godt hjulpet af den nye producertype, som bl.a. Phil Spector repræsenterede, fuldendte den udvikling frem mod pladestudiet, der var begyndt i 1950'erne. For disse blev musikken i stigende grad til i pladestudiet, og det, der udkom på pladerne, var selve *værket*. Det var med andre ord de samme musikere, som havde lært sig at spille, ikke ved at gå til spil hos en nodekyndig spillelærer, men ved at lytte til 'originalindspilningerne' med Elvis Presley, Chuck Berry og Little Richard og efterfølgende imitere disse. Der var som vist tidligere ikke nødvendigvis tale om originaler i genealogisk forstand, men de havde en sådan funktion.

2.5 Cover(ing) – original(ising)

Jeg har ovenfor med inddragelse af en mediehistorisk perspektivering beskrevet en række vigtige praksisændringer i forhold til produktionen af populærmusik. Bag ved dette ligger en grundlæggende tese om, at de begrebsdannelse, som sker, til en vis grad altid er betinget af de praksisser, som begreberne anvendes til at beskrive. I forlængelse heraf påvirker overordnede praksisændringer indenfor et produktionsfelt dermed den måde, hvorpå man arbejder med og forstår materialet i en sådan grad, at det fordrer nye begreber eller i det mindste omfortolkninger af eksisterende begreber. Coverbegrebet tages i anvendelse som populærmusikalsk versioneringsbegreb på et tidspunkt, hvor der sker nogle fundamentale ændringer i produktionen af populærmusik som følge af en række teknologiske forandringer. Båndoptagerens gennembrud kan ses som indledningen på en bevægelse, hvor musikstudiet gik fra at være et sted, hvor man indspillede og dermed lagrede musik, til også at være stedet, hvor musikken blev til.

Som vist ovenfor anvendes coverbegrebet ikke kun i substantivisk form, men også som verbum, hvilket tydeliggør, at der er tale om et praksisbegreb. Overfor dette stilles traditionelt en række andre versioneringsbegreber, som adskiller sig ved ikke at have indspillet musik som genstand for fortolkningen. Dette er bl.a. vigtigt hos Weinstein, (som sonderer mellem *covering* og *versionering* (Weinstein 1998: 138)), for Pendzich (cover/Vielfachaufnahme/Bearbeitung (Pendzich 2004:63;75), Horn (covering/interpreting (Horn 2000: 29-30) og Coyle, som bl.a. stiller coverpraksissen overfor en traditionel versioneringspraksis, som sammenfattes i begrebet *standard* (Coyle 2002: 134). Fælles for alle er en opfattelse af, at det vigtige i forbindelse med coverpraksissen består i, at man i modsætning til de øvrige versioneringspraksisser har en på plade fikseret klingende performance som udgangspunkt for sin fortolkning, som dermed udgør originalen.

Dette er forholdsvis klart, men jeg savner i litteraturen generelt en dybere forståelse og behandling af det originalindspilningsbegreb, som coverbegrebet også relaterer til. Der henvises til 1960'ernes fokus på egenkomposition og autenticitet, men der er tilsyneladende så stor konsensus om, hvad dette går ud på, at det ikke behandles nærmere i relation til coverbegrebet. Formålet med at inddrage et overordnet teknologihistorisk perspektiv har været at vise, at den æstetik/ideologi, bl.a. Weinstein og Shuker henviser til som normdannende i løbet af 1960'erne, i min optik skal forstås på baggrund af, at det på netop dette tidspunkt bliver reglen mere end undtagelsen, at musik skabes i studiet, og at fremførelse og værk smelter sammen, og det er i dette lys begrebet originalindspilning skal forstås. På baggrund af, at det fra 60'erne og frem blev normen, at musik komponeres i studiet, og pladen blev den primære fremstillingsform for populærmusik, blev det tilsvarende normen, at det er den første indspilning af en sang, der blev anvendt som forlæg for senere fortolkninger. Dvs. at den genealogiske originalindspilning er lig med referenceindspilningen. Det problematiske er, at denne normativitet ikke fuldstændigt afspejler praksis, da det selv efter The Beatles, Rolling Stones og Bob Dylan langt fra altid er førsteindspilning, som udgør referencen. Richard Middleton beskriver dette aldeles glimrende i artiklen 'Work-in(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext':

...[W]hile we can say that covers are located on a spectrum, moving from exact copies at one end, through tributes, reinterpretations and distinct stylistic shifts, to ideological attacks at the other end, in all cases there is a dependence on an **originating moment**: An existing version, a starting point or defining interpretation, against which the cover will be measured, to which it will relate. This origin is not a 'first cause' but more a transiently privileged moment of departure within networks of family resemblances, bearing comparison with similar moments within the networks of repetition, Signifyin(g) and remixing. (Middleton 2000:83, oprindelig fed).

Middleton skriver som det ses fra et overordnet perspektiv, hvor coverbegrebet uproblematisk anvendes om populærmusik i bred forstand. Dette ses ved, at han i forlængelse af ovenfor citerede stykke anvender Frank Sinatras indspilning af 'My Way' som eksempel på en eksisterende version, som senere versioner svarer tilbage til. Ved at anvende netop denne indspilning som eksempel viser han, at originalen, som de forskellige coverversioner refererer til, ikke nødvendigvis behøver at være original i genealogisk forstand. 'My Way' er oprindeligt en fransk sang, 'Comme d'Habitude' (Francois/Revaux). Den blev første gang indspillet af Claude Francois i 1967, fik engelsk tekst af Paul Anka og blev siden indspillet af Sinatra på engelsk i 1968. Den engelske udgave er indspillet i flere hundrede versioner.

Det er Sinatras udgave, der peges tilbage på, både når Elvis Presley, Sex Pistols, Shirley Bassey og Paul Anka giver deres versioner af sangen⁹. Sinatras indspilning af 'My Way' optræder i Middletons termer som et *originating moment*. Hermed menes, at uanset, om sangen har været fremført tidligere på fransk og derfor i genealogisk forstand er at betragte som en cover, udgør Sinatra fremførelse af sangen en definerende og privilegeret fortolkning, som senere covers refererer til. Elvis og Sex Pistols refererer ikke til Claude Francois, de refererer til Sinatra.

Tilsvarende kan The Animals indspilning af 'The House of the Rising Sun' udmærket betragtes som en definerende og privilegeret fortolkning, som senere udgaver af sangen refererer tilbage til, selvom de langt fra var de første til at indspille den. De var nemlig de første, der indspillede den i lige nøjagtigt dét arrangement med dén vokale fremførelse og stemme, og det var dén indspilning og ikke Dylans eller Baez's eller Weavers, som Johnny Halliday og Lone Kellermann havde hørt og anvendte som original¹⁰.

Når jeg trækker Middleton ind her, er det fordi, han med sit begreb *the originating moment* afsubstantiverer originalindspilningsbegrebet. At begrebet så ved nærmere eftersyn ikke helt svarer til det, der beskrives, diskvalificerer ikke grebet. *To originate* betyder *at skabe*, og er svært at tolke på anden måde end genealogisk. Det, Middleton beskriver, er ikke et sådant skabelsesøjeblik, men derimod noget, der først finder sted i receptionen. Sinatras 'My Way'-indspilning bliver ikke originalen, når den skabes. Det sker først, når den opfattes og behandles som en sådan i senere versioner af sangen. 'My Way' bliver ikke originalen i *skabelsesøjeblikket* (*the originating moment*) men derimod i *originaliseringsøjeblikket* (*the originaling moment*). Når jeg har fundet det nødvendigt at anvende denne neologisme, er det fordi sondringen er væsentlig for analysen af, hvad der sker, når en sang bliver genindspillet. Originalindspilningen kan hermed forstås som:

⁹ Hvis man går ind på sidstnævntes hjemmeside <http://www.paulanka.com> (besøgt 7. december 2006; 21. august 2007), får man et vidunderligt eksempel på, hvad Middleton mener. Fra juni 2004 indtil april 2007 åbnede hovedsiden med en liveversion af netop 'My Way', hvor Anka, som altså selv skrev den engelske tekst, udover at ligge tæt på Sinatras måde at fremføre sangen på, mod slutningen af nummeret synger duet med en båndet Sinatra. Så bliver det vist ikke mere tydeligt, hvad der er referenceoriginalen. Denne fil er nu blevet erstattet af en anden version af 'My Way', hvor Anka nu synger duet med Bon Jovi, men Sinatra-duetten ligger stadig på siden som sangeksempel og kan i øvrigt også findes på YouTube.com.

¹⁰ Den franske udgave, som fik titlen 'Le Pénitencier', er hvad såvel arrangement som vokal så tæt på The Animals', at det er ganske utænkeligt at forestille sig denne fremførelse som uafhængig af deres udgave. I den udgave, som blev vist i fransk tv (ses på http://youtube.com/watch?v=vG_qXv6bDBc, besøgt 21/8 2007), går Hallyday oven i købet frem mod kameraet på samme måde, som The Animals/Eric Burdon's gør i deres tv-udgave af sangen (der er i begge udgave tale om playbackoptagelser). Ligeledes er det utvivlsomt Animals indspilning, som Lone Kellermann og orkester refererer tilbage til i deres dansksprogede version, 'Humret på Nørrebro' fra 1977 (CBS 81914).

1) en indspilning af et stykke musik, som ikke tidligere er blevet lagret og offentliggjort i fikseret form, enten på skrift eller på plade. Originalen identificeres genealogisk ved at finde frem til *førsteindspilningen*.

eller

2) den indspillede fremførelse, som opfattes som og optræder som forlæg for senere fortolkninger. Originalindspilningen identificeres ved at analysere og sammenligne forskellige indspilninger af samme sang og ud fra en sådan analyse med inddragelse af en række kvantitative parametre angående kendskab og udbredelse at kunne sandsynliggøre, om der er en af disse, som har funktion af *referenceoriginal*.

Det er umiddelbart langt nemmere at operere med et genealogisk originalindspilningsbegreb, men som analyseværktøj er denne forståelse ikke meget bevendt. Det er fint nok, at man kan identificere en given førsteindspilning, men det er langt fra altid den, som i praksis fungerer som referenceoriginal for en senere version. Identifikationen af referenceoriginaler kan være et meget omfattende arbejde, da det kræver, at man lytter sig igennem materialet, som når det gælder populærmusik kan være meget stort, men det er nødvendigt, hvis man forstår coverbegrebet som praksisbegreb. Ved at sammenligne forskellige indspilninger vil man opdage, at der ikke sjældent åbenbarer sig nogle meget interessante problemstillinger, som man slet ikke får øje på ved at arbejde genealogisk. Hvis jeg eksempelvis ikke havde hørt den svenske version af Billy Ed Wheelers 'Ode To The Little Brown Shack', ville jeg ikke ane, at den danske version af samme sang, som blev indspillet af Peter Belli med dansk tekst af Thøger Olesen, i virkeligheden såvel tekstligt som arrangementsmæssigt har en svensk version og ikke den oprindelige amerikanske sang som forlæg. Her udgøres referenceoriginalen af en cover (i genealogisk forstand). Jeg ville heller ikke vide, at man ved at sammenligne 2 svensksprogede indspilninger af sangen 'Green, Green Grass of Home' vil opdage, at selvom de udkom det samme år, så refererer de til hver sin referenceoriginal.

Pointen er, at hvis man som udgangspunkt forstår coverbegrebet som et populærmusikalsk versioneringsbegreb, således som de fleste forskere i mere eller mindre grad gør, så er man nødt til at tage konsekvensen heraf og underkaste denne praksis, eller nærmere disse praksisser, en grundig undersøgelse, og det gøres kun ved ud fra det klingende materiale at sandsynliggøre, hvordan de enkelte indspilninger er blevet til i praksis.

2.6 Med blikket mod Danmark

Jeg har ovenfor behandlet den hidtidige litteratur om coverbegrebet og de praksisser, som begrebet dækker. Jeg vil konkludere, at der er tale om et versioneringsbegreb, som beskriver en helt specifik populærmusikalsk ny versioneringspraksis, som går ud på, at man fra midten af det 20. århundrede og frem begynder at anvende indspilninger som spilleanvisning og notation. Flere forskere argumenterer for, at begrebet alene relaterer til en specifik gren af populærmusikken, nærmere bestemt rocken, men dette er en unødvendig fejlslutning, da den praksis, som beskrives i denne forbindelse, også findes inden for andre populærmusikalske grene. Overordnet er der dog tale om to forskellige coverpraksisser:

1) Den ene er en coverpraksis, som ligger i forlængelse af den traditionelle nodebaserede versioneringspraksis, hvor noden blot er blevet erstattet med en indspilning. Indspilningen er blevet distribueret af de samme kanaler som tidligere, og hele produktionen er blevet styret af musikforlag og pladeselskaber. Sangen er i denne sammenhæng stadig 'Kaufgrund', men der sker alligevel en

forandring med den måde, hvorpå man forholder sig til oplægget, da man ikke kan skelne sangen fra indspilningen og den specifikke fremførelse, man hører. Eksempler på sådanne covers kan findes i alle populærmusikalske lejre, men har i dansk kontekst haft størst betydning indenfor den traditionelle slager og popmusik.

2) Den anden er en fanbaseret coverpraksis, hvor en solist eller gruppe spiller eller indspiller en sang primært ud fra egne musikalske præferencer. Den versionerende kunstner spiller en given sang, som han/hun har stiftet bekendtskab med i indspillet form, og som han/hun efterfølgende selv tager med på sit repertoire. Igen kan der findes eksempler på sådanne covers i alle populærmusikalske lejre, men har i dansk kontekst haft størst betydning indenfor rocken, folkmusikken og Dansktoppen fra 1980'erne og frem (se kap 4).

I de følgende kapitler vil jeg zoom ind på Danmark og de skiftende populærmusikalske versioneringspraksisser i denne specifikke kontekst. Overordnet set er bevægelsen den samme som den, der blev beskrevet i nærværende kapitel. Fra 1950'erne og frem anvendte man i stigende grad indspilninger som forlæg for fortolkning, hvilket betyder, at de fleste danske versioner af udenlandske sange fra anden halvdel af det 20. århundrede og frem er at betragte som coverversioner. Ligeledes er det helt centralt, at de udenlandske indspilninger og dermed kunstnere i stigende grad er blevet tilgængelige i Danmark, og at der dermed er sket en markant nedbrydelse af grænser mellem tidligere adskilte regioner som følge af den teknologiske udvikling.

I dag er Danmark i såvel populærkulturel som populærmusikalsk sammenhæng en del af et angloamerikansk domineret internationalt marked, som stort set dækker hele den vestlige verden, og populærmusikkens hovedsprog er indiskutabelt engelsk. På kunstnersiden er det de store engelske og amerikanske navne, der dominerer, også i Danmark, og det er i dag en selvfølge, at det er de udenlandske kunstnere egne udgivelser, der bliver markedsført og solgt. Det var det ikke i midten af 1950'erne, og i de følgende kapitler beskrives, hvordan denne internationaliseringsbevægelse bestemt ikke er sket uden musikkulturelle sværdslag. Den danske populærmusikhistorie fra 1950'erne og frem har været præget af en vedvarende kamp om musikalske praksisser. Det er især historien om, hvordan der vendes op og ned på forholdet mellem to overordnede produktionspraksisser, og hvordan den almene praksis bliver undtagelsen og visa versa.

På den ene side står det, jeg har valgt at betegne som en *slagerpraksis*, der er kendetegnet ved, at musikproduktionen styres centralt af en producer, som indhenter hjælp fra eksperter indenfor de enkelte led af produktionen. Dette gælder såvel i forhold til nykompositioner som i forhold til versioneringer af tidligere offentliggjort materiale.

På den anden side står en *rockpraksis*, som er kendetegnet ved, at det som udgangspunkt er kunstneren, det være sig en gruppe eller en solist, som foretager de forskellige valg og som tager initiativet i produktionen. Dette gælder ligeledes i forhold til nykompositioner som i forhold til versioneringer af tidligere offentliggjort materiale.

Det er vigtigt at understrege, at jeg med slager- og rocktermerne sigter direkte mod musikalske praksisser og ikke mod stilistiske faktorer. Det er helt evident, at den generation af danske musikere, som begyndte deres musikalske løbebane i slutningen af 1950'erne, havde en helt anden indgang til musikerrollen end den traditionelle¹¹. De var fans af de store udenlandske stjerner, og

¹¹ Den danske populærmusikforsker Charlotte Rørdam Larsen beskriver dette grundigt i en kommende artikel om forandringer i musikerrollen fra 1953-70 (Larsen 2007, Under udgivelse).

tilhørte som udgangspunkt receptionsleddet på samme måde som Elvis Presley gjorde det i forhold til Big Bill Broonzy, Big Crudup og de andre sorte musikere, han lyttede af og spillede med. I lighed med udviklingen i andre europæiske lande begyndte de unge danske musikere, som kom til at præge det danske rockmusikfelt, i hovedsagen som amatørorkestre, som spillede coverversioner af de engelsksprogede hits, som de kendte fra pladerne og radioen. I næste ombæring, dvs. i løbet af 1960'erne, begyndte man i lighed med og med henvisning til de udenlandske idoler selv at komponere sange, først på engelsk og siden på dansk. Fra slutningen af 1960'erne og frem har det i stigende grad været såvel idealet som den almene praksis, at kunstneren selv foretager de overordnede valg, hvad enten det gælder egenkompositioner eller coverversioner.

Heroverfor står den traditionelle populærmusikalske produktionspraksis, hvor den kunstner, der lægger navn og krop til en given indspilning, i princippet er at forstå som en ekspert på sit felt på lige fod med produceren, komponisten, arrangøren, teknikeren og musikerne. Her er det som nævnt produceren, som i hovedregelen optræder som den overordnede skaber, under hvis instruktion de øvrige led udøver deres håndværk. Der er flere grunde til, at jeg har valgt slagertermen og ikke det nærliggende *pop* som samlebetegnelse for denne overordnede produktionspraksis. For det første er slagerbegrebet historisk set det ældste i dansk sammenhæng. Slagerbegrebet, som har rod i det tyske *Schlager*, har været anvendt op gennem hele det 20. århundrede og anvendes i såvel tysk som svensk sammenhæng fortsat som samlebetegnelse for den traditionelle underholdningsmusik på nationalsproget. Popbegrebet er derimod tæt knyttet til den angloamerikanske kontekst og blev i kontinental kontekst først for alvor aktivt som populærmusikalsk genrebegreb i løbet af 1950'erne. I dansk sammenhæng blev slagerbegrebet efterhånden afløst af popbegrebet som samlebetegnelse for 'underholdnings- og dansemusik, henvendt til et bredt publikum gennem (tilstræbt) folkelige virkemidler' (Gravesen (red.) 1977: 47) og som 'fællesnævner for en gennemkommercialiseret musikproduktion af slagere, hits, døgnmelodier, Partymusik, let dansemusik etc.' (ibid: 48), men jeg vælger altså den ældre slagerterm for at tydeliggøre trådene tilbage til før den angloamerikanske populærmusiks kontinentale gennembrud.

Når jeg vælger slagertermen er det i forlængelse heraf også for at undgå de misforståelser, som kunne opstå på tværs af de nordiske landegrænser. På svensk grund anvendtes pop primært som betegnelse for engelsksproget populærmusik i 1960'erne (Björnberg 1998: 187), mens den svensksprogede ditto generelt blev betegnet som *svensktopp* (ibid.) eller *schlager* (Elmqvist 2001 (red.): 147). Denne forståelse er blevet bibeholdt i svensk populærmusikhistorisk skrivning, hvilket betyder, at popbegrebet i svensk kontekst i højere grad relaterer til musikalske praksisser, som ligner dem, der i Danmark sammenfattes i rockbegrebet. Sådanne misforståelser undgås med anvendelse af slagertermen, som betydningsmæssigt er et noget mere entydigt og præcist begreb, når det gælder populærmusikalske produktionspraksisser.

Jeg vil i de to følgende kapitler uddybe denne opfattelse af den danske populærmusikhistorie i anden halvdel af det 20. århundrede som en lang forhandling om musikalske produktionspraksisser. Her udgør praksissen at lave dansksprogede versioner af udenlandske sange et godt udgangspunkt for analyse, da praksissen i sig selv udgjorde et stridspunkt i kampen mellem rock og slager.

I kapitel 3 er det overordnede formål at vise, hvordan præmisserne, som de danske versioner af udenlandske sange er blevet til på baggrund af, har været forskellige op gennem tiden, og hvilken betydning dette har haft i forhold til indholdet. Med udgangspunkt i en beskrivelse af det traditionelle tekstforfatterhåndværk undersøges de forandringer, som har fundet sted op gennem tiden, ikke mindst i forhold til, hvordan teksternes funktion og betydning har ændret sig, og hvordan

dette er blevet opfattet forskelligt op gennem tiden. Her sigtes til skiftende måder at forholde sig til originalteksten på, når man laver en dansksproget version af en given sang. Det sidste er et aspekt, som stort set ikke behandles i den hidtidige teoretisering over populærmusikalske versioneringspraksisser. Den i kapitel 2 behandlede coverteori er blevet til i en engelsksproget kontekst, og den musik, som man teoretiserer på baggrund af, er primært engelsksproget. Dette gælder også Pendzichs afhandling, som på trods af at den er skrevet ud fra en tysk baggrund (og på tysk), har en stor slagside mod den angloamerikanske kontekst¹². Det problematiske er, at man hermed ikke tager det sproglige aspekt med, da teksterne som udgangspunkt skifter betydning i langt mindre grad end, når de skifter sprog.

Mens fokus i kapitel 3 er på de skiftende populærmusikalske produktionspraksisser, som de forskellige sange er blevet til på baggrund af, vil jeg i kapitel 4 se nærmere på de overordnede præmisser og de kanaler, via hvilke de udenlandske sange er kommet i de danske producenters hænder.

¹² Ud af små 450 sider levnes der kun 25 sider (Pendzich 2004: 264-288) til det versioneringsfænomen, han kalder 'Landesssprachliche Versionen' (ibid: 264), mens gennemgangen af den anglo-amerikanske coverhistorie fra starten af 1950'erne og frem til midten af 1960'erne alene fylder 68 sider (78-146).

