

Interviewet finder sted på Karsten Vogels adresse Asgårdsvej 7, Fredriksberg. I det transskriberede interview har jeg tilladt mig at forkorte Burnin' Red Ivanhoe BRI, og Seacret Oyster, SO.

Adam:

Så siger jeg bare lige at det er d. 17/10-'09 og jeg sidder her sammen med Karsten Vogel.

Karsten:

Og jeg kan da fortælle at jeg sommetider rejser rundt og holder foredrag om præcis de år '65-'75. Og hvad jeg har oplevet. Og når jeg siger rejser rundt er det så meget sagt, men jeg har da været rundt på højskoler... fem gange eller sådan noget. Og det er lige præcis de år der. Det vil jeg sige plejer at runde af et par år før '75. Men '65-'75 det er et markant tiår.

Adam:

Super! Så har jeg ramt en lille smule rigtigt i mine antagelser om at det kunne have været der det skete.

Karsten:

Ja.

Adam:

Jeg kan lige sige at første har jeg lidt omkring beatkulturen generelt, og så kommer der liget om specielt musikken, og så en personlig del, og så noget mere specifikt omkring BRI og SO. Men det kommer vi til.

Adam:

I hvilke miljøer udviklede musikken sig?

Karsten:

For mit vedkommende jo Kbh. og i vid udstrækning i miljøer hvor folk var knyttet til en eller anden højeregående uddannelse. Altså bl.a. arkitektskolen, Charlottenborg kunstnerne. Jeg gik selv på universitet, og lærte derfor mange at kende via universitet, så mange af dem jeg arbejdede sammen med var nogen der i en eller anden grad havde tilknytning til en højere uddannelse. Men det var så mit personlige udgangspunkt, som så gjorde jeg kom i kontakt med andre folk, hvoraf mange ikke var akademisk tilknyttede, og personligt kan man heller ikke sige at jeg var knyttet til akademisk musikliv på nogen måde, så mit musikliv foldede

sig ud andre steder. Men de fleste jeg arbejde sammen med var i en eller anden grad i højere uddannelse.

Adam:

Var det en bestemt genrer, eller var det mere eller mindre alt?

Karsten:

Humanistiske fag ikke.

Adam:

Nej jeg tænkte på musikken.

Karsten:

Nå musikken. Der skal vi tilbage, når vi ser personligt på det. Og min personlige historie, jeg er ikke den eneste der har den, hvor vi starter med interesse for musik, og rytmisk musik, i mit tilfælde fra jeg var en 12-13år og lyttede til Charlie Parker, Paul Desmond, Miles Davis. Den gang gik jeg jo i mellem skolen, som det hed, og senere gymnasiet, og der er det jo så at der opsøger man folk med samme interesse, og hvis man har musik som interesse, fylder den meget i de år. Altså mellem man er 15 og 25. Der kan musik være et interessefelt, som fylder vældig meget. Det gjorde det i mit live, og derfor opsøgte jeg folk, som havde den samme interesse. Og det var så typisk i slutningen af 50'erne, begyndelsen af 60'erne jazz. Når jeg kom hjem fra skole, så satte jeg jazzplader på, og når jeg var sammen med folk, så diskuterede vi jazz fra morgen til aften. Hvem var størst? Var det Louis Armstrong eller Charlie Parker. Stort set alle de mennesker jeg omgikkes privat, omgikkes jeg via min interesse for jazz. Jeg fik at vide, at der var nogen derude, de spillede....jeg begyndte at spille saxofon lige da jeg var fyldt 14, og så kørte man derud, og på den måde så lærte man folk at kende, som havde med jazz at gøre. Men typisk var det sådan, at dem der interesserede sig for musik også senere kom i en eller anden form for højere uddannelse. Det var ikke arbejdsmiljø hvis man kan sige det. Men middelklasse. Og i ny og næ, så løb, (jeg var selv fra middelklassen, min far var maskinmester) man ind i det man kunne kalde overklasse. Økonomisk overklasse. Akademisk overklasse. Og der stødte man meget tit ind i arkitekter. I den danske rytmiske musik verden vil du støde på mange arkitekter. Der er virkelig overraskende mange. Kjeld Bonfils, Max Brüel, Mogens Brønsted, Kenneth Knudsen, min bror Henrik, som jeg så spillede sammen med. Mange flere. Der var overraskende mange arkitekter, og der var overraskende meget musik i forbindelse med arkitekternes fester. Arkitekter har altid været gode til at holde fester, og det

var altid moderne musik de havde der. Så på den måde kom man ind i de kredse, og så var der nogen der der kendte nogle billedkunstnere for eksempel, så der var sådan en masse mennesker der var bevidste og det de beskæftigede sig med. Musik og Billedkunst. Og da jeg så begyndte at læse dansk litteratur på universitet, lærte jeg folk at kende der også beskæftigede sig meget med sprog, med tekster. Det havde jeg ikke selv beskæftiget mig meget med før overhovedet, selvom jeg begyndte at læse dansk. Det var mest ud fra tanken om, at det man kaster sig over med interesse, bliver altid interessant. Og det jeg havde mindst imod fra gymnasiet, det var litteratur. Så jeg begyndte at læse litteratur, og jeg fik ret i min antagelse. Det blev forfærdelig interessant og spændende, og har betydet meget for mig hele mit liv. Og der lærte jeg så folk at kende. Nogen af dem jeg havde lært at kende i musikverdenen, fik en tilsvarende parallel udvikling. Den i dag kendeste af dem må nokvære Per Åge Brandt. Sprogmand, i dag professor i USA, digter og pianist. Og vi havde spillet jazz sammen fra vi var 16år, og vi havde mødt hinanden på jazzens... det var jazzen der fik os sammen. Sammen med flere andre mennesker der også beskæftigede sig med det. Og vi udviklede os så parallelt. Og det var det der skete i begyndelsen af 60'erne, og har på mange måder været afgørende for den periode du fokuserer på fra '65 til '75. For dem der kom ind på scenen. Rockscenen, beatscenen, eller hvad man nu vil kalde den, var ofte folk, som havde en udvikling bag sig med interesse for ikke mindst jazz, men moderne kunst i det hele taget, som var orienteret om San Francisco reneicensen på det litterære plan med Ginsberg, og William Burroughs, og som hele tiden var med i, hvad var det nye, hvad var det seneste udtryk på musikfronten. Rytmisk, altså jazzfronten, John Coltrane, avantgardejazz, Ornette Coleman. Og så var vi alle sammen... altså vi var nogle stykker med den baggrund

der, som så sagde "Hov! Der sker noget der i England." Ikke mindst. Da The Beatles kom i midten af 60'erne, The Stones. Ikke mindst The Who, og fra USA The Byrds og, selvfølgelig når man var sprogligt orienteret, Bob Dylan. Og hele den ting. Så det var naturligt at komme fra den ting vi beskæftigede os med og ind i det. Og der mødte vi så, der i begyndelsen af 60'erne, midt i 60'erne, aktivt og på lige fod, om jeg så må sige, mange som kom fra en anden baggrund og som havde spillet det som her hed piktråd, altså regulær pop, men med strøm. Typisk Peter Belli, Rivalerne, Defenders og nogle folk der, som jeg så også alle sammen lærte at kende. Og de kom fra et andet uddannelsesmæssigt miljø kan man sige, hvis man kan sige sådan. Altså mange af dem var håndværkere, eller kom fra håndværker miljøer. Ikke meget decideret arbejderklasse. Det mindes jeg ikke der var mange man mødte af. Men dem var der også selvfølgelig. Men typisk en anden uddannelsesmæssig klasse, som jeg her kan nævne mange af. Peter Ingemann f.eks., Arne Würgler, som også senere kom ind i de ting. Han var decideret overklasse, Peter Thorup kom fra overklassen. Der var mange der kom fra sådan en lettere akademisk overklasse. Jeg kom fra lidt af en mellemting, hvad der ikke er spor af en fordel når man kommer som mig fra absolut middelklasse. Men ikke mere middelklasse end at det var godt at jeg kom i gymnasium og blev student og sådan nogle ting. Altså det var et ønske fra min familie. Og der var akademikere bag i min familie, men altså min egen familie var middelklasse. Og der har vi jo det problem at man var ikke

lige så fritstillet, som dem vi mødte fra overklassen. Nogle gange kom vi ud i de store Hellerupvillaer hjemme ved familier, og de opførte sig jo helt anderledes, for de behøvede ikke tage hensyn til noget. De havde ikke noget at være bange for. Man kunne ikke miste noget. Familien var jo sikret. Og dem mødte jeg mange af, og jeg lærte nu ikke helt at være tryk ved det faktisk. Det der overklasse miljø, de opførte sig faktisk lidt arrogant over for omverdenen synes jeg. Og når man så mødte underklassen. Dem havde jeg meget lettere ved at... Underklasse var det jo ikke altså, men altså folk fra mindre uddannede områder end jeg selv kom. Dem havde jeg meget lettere ved at snakke med i virkeligheden. Men de havde en anden fordel. De var ikke bange for at falde. Altså de var ikke bange for at satse, for der var ikke noget at miste. Som middelklasse har man altid noget at miste, så jeg var altid, og er lidt stolt af at sige, at jeg var et dydsmønster. For i dag må man ikke sige at man er et dydsmønster, så derfor er jeg glad for at sige at jeg er det. Det er altid bedre at sige at man er noget andet end alle andre har vedtaget de skal være. Så jeg var flittig. Jeg var også en flittig student. Og også i musikken var jeg meget flittig. Har altid været meget flittig. Men på den måde, så når du taler om hvilket miljø opstod hele den... Altså for mit vedkommende starter med at mange af dem jeg kender, dem kender jeg pga. jazzen. Og i og med at det var jazzen, og ofte nyere jazz, så var det ofte folk der var orienteret mod kultur, litteratur og billedkunst. Så derfor optrådte jeg ofte sammen med min bror i øvrigt, Henrik, som ikke lever mere desværre, i sammenhæng med billedkunstnere, og lavede koncerter. Det var selvfølgelig også for at komme ud og spille og finde et publikum, for at finde nogen anledning til at spille, for vi spillede jo avantgardejazz. Det var der ingen der gad at høre på jo. Men optrådte tit sammen med billedkunstnere. Altså tit og tit.. i ny og næ. Og kom meget sammen med dem, og i perioder var jeg næsten altid sammen med folk der enten skrev... aldrig romaner i øvrigt. Digte lejlighedsvis noveller. Eller folk som var politisk aktive. De kom ud af samme miljø. Selvfølgelig venstreorienteret politisk aktivitet, som jeg selv kom ind i på trods af min... Nu er jeg jo glad for at sige at jeg er et dydsmønster, og jeg tror også jeg skal til at sige at jeg stemmer på Dansk Folkeparti, fordi det er min natur at gøre det som ingen andre gør, af dem jeg omgås. Og det gjorde jeg så også dengang, hvor jeg var klassens socialist. Det var man ikke. Pæne mennesker var ikke socialister. Det var jeg så. Og på den måde lærte jeg så mange politisk aktive at kende. Og det var typisk folk

der endte i en eller anden grad af tilknytning til VS. Jeg har aldrig været partipolitisk, men altid tænkt i de baner der. Nu findes den slags politiske bevægelser ikke mere, og jeg må sige at jeg ikke længere har tilknytning til den fløj i ideologisk forstand mere, men på den måde lærte man folk at kende, som orienterede sig ud mod verden, og i høj grad også orienterede sig ud mod hvad der skete på det musikalske område, og hørte meget efter hvad der foregik. Jeg husker tydeligt min egen optagethed af John Coltrane sidst i 50'erne, omkring 60. Der var det sådan at jeg havde hørt der måske ville komme en ny Coltrane plade eller sådan et eller andet, og så var jeg stort set nede i en butik hver anden dag og spørge om den var kommet. Og den samme interesse for hvad der lige var kommet, kom med Beatles og Stones. "Der er et nyt album med Stones på vej" og så stod vi simpelthen...

altså den dag det var i butikken. Der var vi der. Og så måtte vi jo skiftes til at købe... Jeg tror jeg havde råd til at købe et album om året, eller to. Så vi måtte sådan fordele det ud, så vi tilsammen dækkede hvad der var. Eller lærte nogen at kende. F.eks. dem jeg lærte at kende fra overklasse agtigt miljø. De havde meget lettere ved at komme i kontakt med pladerne. Så måtte man jo høre dem der, og så indspille dem på båndoptager, og i øvrigt holde pauseknappen nede mellem numrene, for der var jo 7 sekunders pause, og så kunne man jo spare lidt bånd ved at holde den lidt nede, så den var nede på 3 sek. pause, og så sparede man lidt bånd på den måde. Sådan var det hele vejen igennem.

Adam:

Vildt. Hvor mødtes man så og spillede? Nu siger du I nogle gange mødtes og spillede til folk der malede.

Karsten:

Galerier bl.a. Altså hvis man skulle lave noget sammen med en billedkunstner, så var det typisk, vi taler om ganske få tilfælde ganske vist, så skulle de have en udstilling, eller lavede en udstilling et eller andet sted, altså alternativt. Der var jo ingen af dem der var nogle store navne. Nogen af dem er blevet det. Og så spillede man til det. Senere så, men der er vi altså oppe i '65-'66-'67, var det Galleri 101 inde i Store Kongens Gade, hvor jeg ofte var inde og spille, og hvor vi lavede seancerne selv jo altså. Og hvor der så var mange billedkunstnere, som jeg så har mødt. Men jeg kan ikke huske præcis hvad der foregik, andet end at det var sådan lidt kaotisk, og på egne vilkår. Men i høj grad interessant, og i virkeligheden uklart, hvad der virkeligt foregik i krogene mange af stederne, som det også fremgik af pressen. Der var også folk der decideret kan kaldes småsvindlere som benyttede sig af situationen, så der foregik vældig meget sådan nogle steder. Men ellers var det spørgsmålet, "Kunne man ikke komme til at spille?" Og der kunne man f.eks.... arkitektstudiet. Jeg kunne forstille mig at det stadig er sådan. Jeg har ikke så meget kontakt med det nu. Men der foregik meget. Altså der kunne man komme til at spille, og mødtes med folk. Senere, og der er vi så oppe igen på den andens side af '65. Der lavede vi selv klubber, kan man kalde det. Et sted som du vil støde på hos mange, bl.a. Peter Ingemann vil også have fortalt om det, Labyrinten, som var... det var jo ikke en klub, for man var jo ikke medlem. Altså det var sådan en klubagtig ting, som jo også blev skabt i universitetssammenhæng, i og med, at en af dem der var, Jesper Friberg, som i de sidste 30-40år har været bevidst bistandsmodtager, han bor ikke så langt herfra. Og han var en meget progressiv jurist. Meget aktiv i organisationssammenhænge. Og ham og Arne Würgler, mener jeg også, som jo også kom fra et aktivt universitetsmiljø, fik etableret sådan en klub, som startede med at have arrangementer en gang om måneden tror jeg, i et Galleri "Rolf og Jacob" nede i Nyhavn, og senere i et andet Galleri, som jeg ikke kan huske hvad er. Hvor kan det have været...? Og så

da det i sådan en periode, hvor det virkelig var jævne gange om ugen vi havde arrangement tror jeg, nede i en kælder under universitet i Krystalgade. Der kunne være ca. 100 mennesker. Det var der altid, der var også flere. Og der foregik de mest mærkelige ting nede. Af kunstnerisk art. Avantgarde jazz til brydning. Beat musik til Natofilm. Oplæsning... Optrædning af en hver art. Og det blev virkelig et sted, hvor mange mennesker af forskellig art beskæftigede sig med det der grænseoverskridende... Det der bl.a. synes jeg er karakteristisk ved, og værd at fremhæve ved den periode der... Især '65-'70, er, at alle mulige kunstneriske udtryk mødes og arbejder sammen. Altså billedkunst, skuespillerkunst, film, musik, digt, hvad som helst. Jeg har ved flere lejligheder optrådt med digt og jazz. Altså den der hedder jazz og poesi, bl.a. med PH Brandt, som jo altså ud over at spille klaver også skrev digt, og på universitetet havde jeg også mødt Niels Erik Wille, som jeg har haft meget at gøre med siden. Stadig har det i en eller anden grad. Og han skrev tekster. Peter Madsen. Og de er jo alle sammen blevet højt placeret i uddannelsessystemet siden. Peter Madsen har været litteraturprofessor en årerække jo, og PH Brandt er jo international kendt på det sproglige område, og som sagt professor i USA nu, og Niels Erik Wille prorektor på Roskilde nu, var meget aktiv i RUC, dannelsen af RUC, så det er alle sammen folk, og mig selv også i en eller anden forstand kan man sige, som var meget aktive, som var kreative og i gang sættende. Og vi mødtes jo der, og så mødte vi Jesper Klein, Sigvaldi, Henrik Nordbrandt, Steen Kaalø. Alle mulige som i dag er forholdsvis, eller ligefrem vældig kendt. Der sker jo det i sådan et forholdsvist lille miljø, som København vil være på det område, at man søger jo til hinanden. Man søger jo altid derhen, hvor folk gør og tænker ligesom en selv. Og så går rygtet derhenne og derhenne. Og så kunne man tage ned og spille jamsessions dernede. Og var der nogen der spillede lige så tåbeligt mærkeligt som en selv, så var det jo interessant. Så begynder man jo at snakke sammen, og siger "skal vi ikke mødes en anden gang, ude hos den eller ude hos den". Og typisk var det jo typisk i kælderlokaler, hvor der også var lidt hemmelig aktivitet i hjørnerne dvs. hash og også i en eller anden grad hårde stoffer. Det startede jo i jazzmiljøet. Det første direkte narkorelaterede dødsfald, det var en jazzmusiker. Det var Benny Nielsen. Og der er vi så oppe i '67-'68 tror jeg, hvor det begynder at blive en lille smule problematisk. På den måde lærte jeg også Hugh Steinmetz at kende og Frans Beckerlee. For de spillede også avantgarde jazz. Og jeg kan ikke helt huske... Det kan være Peter Ingemann bedre kan huske hvor vi lærte hinanden at kende. Men han var jo bassist i en kvartet jeg havde sammen med min bror, og kort efter begyndte han at spille sammen med Peter Belli, fordi han havde lært nogle af de folk at kende fra Les Rival, Rivalerne, og på den måde lærte jeg så også Peter Belli at kende, og han kom hjemme hos mig, og min aktive kapelmesterrolle i det som i dag hedder rock, den startede egentligt med, at nu havde jeg egentligt arbejdet sammen med de her folk, bl.a. Niels Erik Wille, jeg spillede med Jazzmusikere på det tidspunkt, herunder Peter Ingemann. Og så havde jeg efterhånden, meget inspireret af den engelske, men også amerikanske rockscene, skrevet en række sange, som ikke på nogen måde var hverken Beatles eller Dylan, men meget mine egne. Men helt specielle, og Niels Erik Wille havde skrevet tekster, og vi arbejdede meget sammen om det, altså teksterne gik frem og tilbage, 20 gange, mellem os. Og på den måde opbyggede vi et repertoire, og der er vi nok omkring

'64-'65 vil jeg tro, som jeg jo ikke helt vidste hvordan jeg skulle få realiseret. Noget af det realiserede vi ved mærkelige forestillinger, og der må man jo så nævne en skelsættende seance, som hed POEX 65. POEX alle sammen store bogstaver 65. Det ved jeg ikke om du har hørt om. Det var billedkunstneren Knud Hvidberg, som døde for nogle år siden. Et meget fint menneske, og en god kunstner, som.. han havde åbenbart et hus på det tidspunkt. I hvert fald pantsatte han sit hus, og skaffede nogle penge, fordi nu ville han lave en seance

der skulle gå en uge inde på Det Fri Udstillingshus på Østerbro, inde ved Østerport Station, Willumsens bygning, hvor alle de tendenser, alle de bevægelser, alle de initiativer, der foregik på alle de her områder skulle mødes i, man kan sige en sandkasse for voksne, en legestue for voksne. Det vil sige billedkunstnere, digtere, musikere, happening folk, hvem som helst, skulle byde ind med noget der. Og der havde jeg så via de forskellige folk jeg havde mødt der... der var jeg så i høj grad med til at lave tingene der. Jeg havde lavet flere forestillinger, og de var fuldstændig tåbelige altså. Jeg husker en af dem. Det var vores største forestilling, hvor vi havde den store sal til rådighed en times tid eller sådan noget og lavede en forestilling, jeg har altid synes at dukketeater var rigtig interessant. Så vi opførte et dukketeater i naturlig størrelse, altså så figurene var lavet af store papkasser, så de var i naturlig størrelse. Den forestilling vi jo alle sammen kender der hedder "Dusør udloves" om den kvikke dreng Nix, der fanger forbryderen. Den havde vi også opført nede i... Nej, den opførte vi senere nede i Labyrinten som lysbillede show med Sigvaldi som en af aktørerne, og Jesper Klein tror jeg måske. Nå men den fik vi jo så lavet der. Og ud over teksten, som blev fuldstændig forståelig for alle mennesker, fordi vi lavede den om, så var der et pigtråds-agtigt orkester i den eneside, så vidt jeg husker det, og et avantgardejazzorkester i den anden, og de spillede selvfølgelig samtidig. Og så blev der vist et lysbilledshow i den ene side, som viste øde billeder fra Sydhavnen, og i den anden side blev der vist pornografiske lysbilleder. Og så stod der i øvrigt en, det har nok været Niels Erik Wille, og læste egne tekster op. Den blev anmeldt den forestilling, og der stod "Jeg forstod intet af det, men det var meget underholdende". Og bedre anmeldelse kan man jo stort set ikke få. Så det var meget opmuntrende. Og så havde vi sådan andre forestillinger med det der, og Jens Jørgen Thorsen smed rundt med maling uden tøj på, og flere gange i løbet af den der uge i øvrigt, og der var svenske situationister, happening folk på besøg, som lavede flere forestillinger dernede, og så en række billedkunstnere der udstillede. Så alle mødtes i denne her fantastiske udstilling POEX 65, som nu har en lille afdeling inde på statens museum for kunst, for der er nogen der blev klar over at det kunne være spændende at dokumentere, men det er bare ikke muligt at dokumentere, for det var også en del af tiden. Det er næsten ikke muligt at dokumentere. Jeg havde to lysbilleder der inde fra. De ligger nu derinde. For en af tingene var jo, at der er ikke noget vi skal lave for eftertiden. Det er noget vi skal lave for "nu". For nuet. Og når det er sket, så er det sket. Og så har vi mindet, og så kan vi lave noget andet tilsvarende en anden gang, og det forsøgte Knud Hvidberg vist nok fem år senere, men det blev slet ikke det samme, for der var tiden ikke til det. Men i 1965 var tiden i den grad til det her totale kaos og sammenblanding af alting, og hvor der blev spillet...

Corny Corporation er et af de tidlige avantgarde påvirkede pigtrådsorkstere, med Ole Poulsen, som desværre senere fik en slem skæbne. Bjørn Uglebjerg spillede trommer. Folk som jeg havde lært at kende gennem de her år. Så man mødtes steder, hvor der foregik grænseoverskridende kunstudfoldelse, grænseoverskridende musikudfoldelse. Det var dét. Og det var den store forskel. Peter Belli kom jo aldrig.. Meningen var jo at jeg skrev de der sange sammen med Niels Erik Wille i vid udstrækning. Og så var det meningen at Peter Belli skulle synge dem. Og vi begyndte også at arbejde lidt på det. Og så var det meningen at det første gang skulle opføres i forbindelse med en kunstudstilling der blev åbnet i netop Galleri Rolf og Jacob. Og det er også et meget godt eksempel på hvad der foregik, og vi taler nok '65. For det var den amerikanske, på det tidspunkt herboende billedkunstner, David Rubello, som du næppe kender, men da du gik op af trappen, så du et meget stort konstruktivistisk billede, som han har malet. Meget, meget dygtig maler, og en fremragende tegner. Han har været med til at tegne bl.a. De Fantastiske Fire, noget af det bedst tegnede tegneserie der overhovedet nogensinde er lavet, der var han en af tegnerne. Nå men han var

kommet her til, og havde indført en arbejdsmetode, der bestod i at han tog et syretrip, og så malede han så mange billeder han kunne nå imens det virkede. Det var jo interessant, men ikke specielt sundt. Men han lever sgu' endnu. Han har det sikkert udmærket. Men det var ikke sådan helt sundt. Nå men han var så begyndt at male det der hed copart. Man havde upart og popart og nu lavede han copart, og det var en forkortelse for copulation art, altså samlejekunst. Og han, som den her meget dygtige tegner og maler han var, så lavede han de flotteste udførte, ret store malerier af samleje i interessante stillinger. Og da Ekstra Bladet blev klar over at der ville være en udstilling nede hos Galleri Rolf og Jacob med det, så fik han midtersiderne, og på den måde blev han så vældig omtalt. Og ved den lejlighed skulle Peter Belli og jeg så optræde første gang sammen med nogle af de her ting. Men han ringede så og sagde at han kunne ikke komme, for der var et eller andet med June eller sådan noget. Så stod vi dernede, for vi fik det først at vide en time før. Så stod vi jo så der og tænkte, hvad gør vi så. Men så spillede vi dem jo så instrumentalt. Og det var Peter Ingemann på bas. Og han kan faktisk endnu bedre huske den end jeg kan. For han havde nemlig taget situationen så alvorligt, at han havde røget sig vind og skæv. Og han spillede på et tidspunkt kontrabas, og så var han blevet sådan lidt fjern i blikket og også lidt træt, så han lænede sig med sin kontrabas op af vægen, og der var desværre et af David Rubellos store og meget dyre malerier, som så fik sådan en bas stukket igennem sig. Og han husker meget tydeligt, han fik jo en stor erstatningssag faktisk, jeg tror nok den var på 40.000kr som altså var mange penge i '65-'66. Han vil kunne huske beløbet meget tydeligt, så hvis du spurgte ham om det, så vil han sige at det var... Men det var et markant beløb, jeg tror han fik forsikringen til at betale det. Men det var hvad der foregik, og så tænkte jeg at jeg hellere må få samlet nogle folk der kan spille den her ting, for jeg kan åbenbart ikke løbe an på Peter Belli. Han har jo sine egne veje og alt det der. Og så begyndte jeg at se i min omgangskreds, hvem jeg kendte, og der var Peter Ingemann lige begyndt med Young Flowers, optakten til Young Flowers, så han var ikke aktuel. Ellers ville han have været



oplagt. Men jeg ledte efter folk, og på det tidspunkt var der et andet miljø, og jeg har nu hørt at der findes en facebookgruppe, den skal jeg nu altså lige have søgt op, som hedder Strandvejen 83 A. Strandvejen 83 A var også et af de steder, hvor der skete mange ting, og hvor mange folk mødtes. Det var en stor gammel villa, som var ejet af ESSO. De ville gerne rive den ned, og så bygge et eller andet, men det fik de ikke lov til. Og derfor blev den lejet ud som værelser. Der er mange der tror i dag, af dem der har hørt om det, der er mange der har hørt om det, at det var et kollektiv. Det var det ikke. Det var værelser der var lejet ud af ESSO. Og der var så nogle af mine venner, mere initiativrige venner der flyttede ud, og langsomt flyttede de almindelige pæne mennesker, om jeg så må sige, beboere derude, de flyttede ud, og det ene mærkelige menneske efter det andet, flyttede ind. Typisk kunstnere. Altså ikke nogen med fast arbejde. Det var sådan set det afgørende i hele processen. Det var ikke at have fast arbejde. Man måtte gerne være flittig, men ikke med fast arbejde. Så kom keramikere, musikere der boede derude, Arne Würglers kæreste Maria Damsholt boede derude en periode, og Sigvaldi, ham der gik inde på Strøget, boede der sammen med Kirsten Dehlholm, som på det tidspunkt allerede var i gang med sit Billedstofteater, senere Hotel Proforma, de boede derude. En trommeslager, som jeg tidligere havde spillet avantgardejazz sammen med, Bo Thrige Andersen, flyttede ind, og vi havde så, viste det sig, den interesse fælles, at vi interesserede os for rockmusikken.

Adam:

Du boede der selv?

Karsten:

Jeg boede der ikke selv, men jeg kom der meget. Jeg var gift, og boede i en halvanden værelses lejlighed i Valby. Det var meget... Jeg har altid været et dydsmønster. Det var nu ikke helt dydsmønster agtigt det der foregik derude. Det var faktisk lidt farligt. Der var også nogen der døde af det. Og til sidst boede der jo altså mange flere end der kunne være. Og hver gang der så kom folk, musikere, så kom de typisk enten ind.. I Montmartre mødtes man meget. Det har jeg i øvrigt glemt at sige, at i Montmartre mødtes man meget. Montmartre var et sted i Store Regnegade, hvor man mødtes, og hvor også den elektriske musik i en hvis forstand kom ind. Altså amerikanske rockmusikere der kom her til. De ville, hvis de var ude bagefter, typisk gå i Montmartre. Der er nogle kendte billeder af Jefferson Airplane der er på besøg der og sådan noget. Og det var jo virkelig et sted der betød noget for musikken. Det var det. Vingården, men det var mere ren jazz. Altså Vingården inde på Nicolaj Plads. Nå, men mange af de folk, de kom så ud, og så overnattede de så derude. Trompetisten Don Cherry boede derude en kortere periode tror jeg. Og folk spurgte når de kom her til "Hvor sker der noget?" "Der sker der noget, derude". Og det gjorde der. Der var alt hvad en musiker kunne ønske sig altså, i form af liv, og mange mennesker, også af begge køn, og også stoffer, hvis man var interesseret i det. Og der lærte jeg efterhånden nogle folk at kende

til sidst. Og så flyttede der en keramiker ind der hed Steen Claëson ind, og han spillede også lidt guitar. Så sagde han at han kunne da spille guitar og måske også synge. Så gik vi i gang med at øve repertoiret der op, men vi havde ikke nogen bassist, men han kendte en bassist, som i øvrigt var arkitekt, studerende på det tidspunkt, Steen Lange, og han ville da gerne købe en bas og være med. Så det foregik på den måde at man langsomt byggede op ud fra en fælles interesse i de miljøer, hvor alle muligt mærkelige mennesker mødtes med forskellige udgangspunkter. Senere er jeg blevet klar over, at det faktisk i vid udstrækning var det samme der skete i London. Altså mange af de folk der spillede i de meget populære Manfred Man, Alexis Corner, Spencer Davis og alle sådan nogen, de kom fra jazzen. De havde spillet jazz. De havde spillet til jamsessions, meget parallelt til det der skete i København. Typisk Charlie Watts, Jack Bruce, Mich Michell fra Hendrix. De havde faktisk været igennem den samme, hvad kan man sige, udvikling i forhold til musikken. Startede med noget jazzagtigt, John Lennon, Skiffle, Paul McCartney nok mere popmusik. Men Stones i højere grad ud fra noget tilsvarende ud fra jazz interesse. De gik jo oprindeligt for at være et jazzorkester når de optrådte i virkeligheden, altså Rhythm n' Blues jazz, altså helt tilbage. Så på den måde er det meget parallelt. Og så mødtes man efterhånden med dem der havde en anden baggrund, altså typisk pigtrådsorkestre, Defenders, begyndte så at spille sammen med dem. Fra Defenders mest Ken Gudmand, som jeg jo spillede mest sammen med. Peter Ingemann begyndte at spille sammen med Jens Dahl fra Defenders. På den måde så blev Peter Thorup kom ind i billedet også. Så mødtes man der. Og den der samling af de forskellige miljøer, den tog grundigt fat omkring '65, hvor din periode starter. Men for at forstå hvorfor mødtes de folk der, altså hvorfor mødtes en dansk studerende avantgardejazz interesseret person fra middelklassen som mig, hvorfor mødtes jeg med Peter Belli, og hvorfor mødtes jeg f.eks. med Peter Thorup og sådan nogle ting. Det er fordi der i årene op til da havde været den her interesse for aktivitet på forskellige udtryksmæssige områder. Og selvfølgelig også fordi jeg selv var opsøgende og var interesseret i det. Når jeg hørte der foregik et eller andet, et eller andet sted, så tog jeg min cykel og satte en saxofon bag på, og så kørte jeg de 20 km. For at få lov at spille tre blueskor, hvis det var.

Adam:

Du var fra avantgardejazzen, og havde ikke noget problem med at lege sammen med folk

fra beatgenren. Er det dit indtryk at det er det samme fra andre jazzgenrer også?

Karsten:

Nej. Det kom senere. Hvis man nu antager at jeg var del af den Københavnske jazzscene, hvad jeg i en hvis forstand også var, selvom jeg spillede noget forkert. Jeg var ikke ligesom Palle Mikkelsen eller Allan Botchinsky, eller sådan nogen, en veletableret musiker. Fordi

ganske vist kunne jeg godt spille de der numre, men jeg spillede dem alligevel lidt forkert, og jeg begyndte jo altså ret tidligt at spille avantgardejazz. Og der var vi jo egentlig meget få. Der var jo så Franz Beckerlee og Hugh Steinmetz og deres Contemporary Jazz Quartet/Quintet, hvor bl.a. min bror også spillede trommer, og så var der de ting jeg var omkring. Og så var der Per Åge Brandt, og Per Åge og jeg havde meget med hinanden at gøre. Det var hvad vi var af den art, og vi spillede jazzstederne, og vi var også en del af jazzmiljøet kan man sige, men ikke en del af dem der sådan fast var med i det etablerede, hvor man spiller standard jazz kan man sige. Nå, men hvis man siger at jeg var så en del af jazzmiljøet, som ikke havde noget problem med det, så vil jeg sige, at avantgarde folkene havde ikke noget problem med det. Altså Franz, altså Beckerlee begyndte så senere at spille guitar og havde slet ikke noget problem med at komme ind i det. Hugh Steinmets var med, med Peter Belli. Peter Ingemann, som jo også var knyttet til avant garde scenen i og med han spillede med vores kvartet, havde ikke noget problem med det. Men de etablerede, Allan Botchinsky, Palle Mikkelsen, Niels Brønsted, alle de folk, som spillede om man så må sige rigtig jazz, og i øvrigt var skide gode til det jo. De kom først meget senere ind, og i min begrebsverden lærte de aldrig rigtig at få noget varmt forhold til den rytmiske elektriske musik. Selvfølgelig lidt farvet af at jeg i så høj grad på det tidspunkt var en del af de elektriske miljø, hvad de ikke var. Men Allan Botchinsky, som er en fremragende musiker, som jeg holder meget, meget af både som musiker og som menneske. Entrance. Det var så Palle Mikkelsens projekt, som kom ind, og hvad var det, det andet hed... Jeg kan sgu' ikke huske hvad det hed. Trouble tror jeg der var et der hed.. Men det var jazzmusikere der spillede beatmusik. Det var ikke beatmusikkere der spillede det de ville. Men de synes selvfølgelig det var sjovt sikkert. Men det var alligevel ikke deres hjerteblod. Det var det ikke, og det kunne man jo høre, men det var jo gode nok, og når man hører dem i dag, så... De er jo ikke med til at skabe tidens karakter kan man sige, men de kom også først ind efter '70 senere.

Adam:

Hvordan kan det være at de... altså nu Niels Brønsted var jo med i Midnight Sun sammen med Bo Stief, som jo også var en jazzmand. Hvordan kan det så være at de valgte at gå med alligevel?

Karsten:

Lige de to er jo nok lidt tidligere end nogen af de andre, flere af de andre, blevet interesseret, men jo altså igen noget senere end... BRI er jo altså nok et af de første danske, hvis vi kalder musikken, beatorksetre, som havde gedin baggrund i jazzen. Men det var jo så netop i avant garde jazzen. De andre kommer senere, altså Midnight Sun kommer senere. Bent Hesselman, som jo er en central person på mange måder, og som jeg også kun har godt at sige om både som musiker og menneske. Han betød meget for mig faktisk. Han er et par år ældre tror jeg. Han kom nemlig i mit hjem, altså mine forældres hjem, da jeg var de der 14-15år og var begyndt at spille saxofon, og der, den bror jeg talte om, Henrik som spillede

trommer var fire år ældre end mig, og var så begyndt på gymnasium i Gladsaxe, og der

havde han mødt nogle folk der spillede, og på den måde kom der nogen til. Og han boede også hjemme hos vores forældre på det tidspunkt, så der var jævnligt jamsessions hjemme hos os. Vi boede i et hus ude i Søborg og der var en garage med et gammelt dueslag over, hvor man kunne øve og spille. Det gjorde vi så, og der kom så også Bent Hesselman, og jeg stod jo der, og han spillede skide godt, og det har han altid gjort, og han sagde så, "Du skal gå til spil hos ham der. Han ved noget om det, Hans Pendrup. Det kunne du få noget ud af", og jeg fik lov at spille lidt med, det var helt fantastisk, og så lavede de Maxwells, som også var et meget tidligt orkester. Men det var meget mere jazz end Burnin' var med Kjeld Ipsen og Torben Enghoff og Bent Hesselman, og var Niels Brønsted med der. Det kan jeg sgu' ikke huske. Så havde de Lars Bisgaard med, en fuldstændig gal sanger jo ikke, som var med til i høj grad at præge, og senere Allan Mortensen. De var jo også meget tidlige, men det hørte jeg på det tidspunkt mere som jazz tilsat beatrytmer hvis man kan sige. Lasse Lunderskov var også med som central person. Da Burnin' begyndte at etablere sig, de gjorde vi jo så, da vi spillede vores første offentlige koncert i maj '67, men der havde vi jo været undervejs i to år eller noget i den stil. Det var en meget meget meget langsom opstart, fordi jeg jo hele tiden skulle finde nogen folk der ville være med til det i det hele taget, og som kunne forstå det jeg ville, og der gik jo mange år før det blev godt kan man sige. Men sådan som jeg hørte det, så var det mere integreret omkring begrebet beat, og det var også derfor at Burnin' i højere grad en f.eks. Maxwells eller Allan Botchinskys Trouble senere, og for så vidt Midnight Sun i meget høj grad blev en del af miljøet. Altså sådan... Vi levede, tænkte og spillede det rigtige i forhold til miljøet. Sådan fremstod det, jeg siger ikke at vi gjorde det, men vi var jo en helt integreret del af det meget store miljø, som havde dansk beat musik som centrum. Og Midnight Sun kom jo med også, og Culpepers kom ind der. Culpeppers kom i højere grad fra pigtråden og folkemusikken, Cy Nicklin.

Adam:

Nu omtalte du stoffer tidligere. Jeg vil næsten ikke spørge om det betød noget, jeg vil sige, i hvilken grad betød det noget?

Karsten:

Det var et stort samtale emne. Hvis man stod på en scene foran de her 500 mennesker hvad der typisk kunne være, eller flere, og så sagde "Får man noget tjald!?" så var man populær resten af aftenen. På den måde var det et symbol, men det var også virkelighed, men det var også et symbol altså. Alt hvad der var imod tjald det var dårligt, og alt hvad der var for tjald, det var godt, og der blev jo også røget vældig meget, men faktisk ikke i vores orkester. Selvfølgelig har vi røget, og det har jeg også. Men jeg fandt meget hurtigt ud af, at det var en meget dårlig kombination, at være skæv og spille. Det var helt, helt tidligt i, altså det var ikke fordi jeg var meget skæv, og jeg har aldrig siddet hjemme om formiddagen og blandet. Jeg er grundlæggende ikke misbruger. Altså jeg er grundlæggende ikke misbruger. Det er en

grundkarakter i mit liv, og det er selvfølgelig et held, for ellers var det ikke sikkert jeg havde levet i dag, fordi jeg har været omgivet så meget af det, og jeg har da også været i nærheden af meget af det, røget lidt, taget lidt syre og... sådan. Men det var aldrig fyldt noget, men det var en vigtig del at være sammen på. Men så husker jeg engang i begyndelsen, så kunne man være skæve og gå på scenen, og så gik den første meget pinagtige, og det gjorde meget ondt inde i en selv tid, og måske var det ti minutter, men inden i oplevedes det jo som to timer med ikke at kunne stemme en guitar. Og jeg sagde "Nej, det går sgu' ikke altså" for det var trods alt musikens skyld jeg var der. Der var nogen der begyndte at spille, og komme ind i musikverdenen på grund af den måde man levede på. Der har altid været musikere der blev musikere på grund af at de gerne ville være musikere, og så var man om

man så må sige også nød til også at begynde at spille. Jeg blev om man så må sige musiker fordi jeg gerne ville spille. Jeg har aldrig gået efter at jeg gerne ville være musiker. Jeg har aldrig gået efter at ville leve musiker livet. Men det har jeg unægtelig gjort. Konstant på rejse, og det ene ægteskab efter det andet, så jeg har været møllen igennem, men det er slet ikke det jeg er gået efter. Det er musikken og det at spille sammen med et publikum som var det vigtigste for mig. Og det blev så også en vigtig del af Burnin's udtryk. Det at være sammen med et publikum. Det var i virkeligheden en af grundtankerne overhovedet til at jeg startede det orkester og fik det etableret, det var at jeg ville spille noget musik, hvor jeg var sammen med publikum om at lave noget. Og på den måde så bliver det også noget socialt, og noget livsstils agtigt, og ude på Strandvejen 83 A, der enten spillede man, eller også sad man og snakkede, om musik typisk, og der blev også røget en hel del tjald ude, og der blev også taget andre stoffer, og der var også nogen der døde af det som sagt, så på den måde betød stofferne jo... Det var en del af det sammenværdet samledes om, det var en del af fællesstoffet, ja nu.. fællesstof. Stof på en anden måde... ja hvad hedder sådan noget. Her har vi en bunke ting vi beskæftiger os med, og der var det jo en vigtig ting. Det var slet ikke sådan at vi sagde "Vi må ha' noget tjald, vi må ha' noget tjald!" eller "Vi skal ha' noget tjald!". Slet ikke. Og hårde stoffer var ikke.... det var ikke sådan at vi sagde "Nu skal vi ha'...". Men det blev det desværre, og der kom jo nogle junkier ud af det, og nogen kom ud af det igen, og nogen døde.

Adam:

Den interesse der var for stoffer og den symbolværdi, som stofferne havde... Hvordan udtrykte man det i musikken? Det går jeg ud fra at man gjorde.

Karsten:

I virkeligheden, personligt betragter jeg mange af de der ting som stilelementer. Men de bliver ofte, og måske med en eller anden ret relateret til stofoplevelser. Lad os tage et eksempel som gentagelse. Musikalsk gentagelse. Det er for mig et stilelement, som jeg

havde med fra jazzen og fra f.eks. Terry Reilly som jo var tidligere... han var den første minimalist i virkeligheden. Han lever også endnu. Meget spændende musiker. Virkelig en der har betydet meget for mange. Og Velvet Underground kommer ind i billedet. Senere Soft Machine. Gentagelsen fylder vældig meget. Det gjorde den også i de repertoire jeg arbejdede med da det udviklede sig. Det første jeg skrev var sange der kunne afvikles på de der tre minutter, men efter hånden udviklede det sig til at jeg skrev stykker, hvor der var rigtig god plads til improvisation. Det var sådan jazz tradition kombineret med sådan "Hvad kan musik gøre ved dig?". Og ved at sidde sådan her i en time i træk (banker insisterende i bordet) så ændrer du psyke, og psykiske oplevelser. Trance kan man kalde noget af det. Og det er jo meget beslægtet med de oplevelser man kan sige man kan have med stoffer. Og på den måde er det relevant at relatere de to ting til hinanden. Og hvis man ryger sig skæv og spiller sådan noget repetitions musik, så kan det blive vældig meget, man kan få store oplevelser, man kan også få rigtig dårlige oplevelser hvis man er uheldig, men man kan få store oplevelser. Så på den måde er der en sammenhæng. Syreoplevelser hvor verden bliver anderledes, hvor ens hjerne bliver fortolket anderledes end den er, svarer til et kunstnerisk udtryk, hvor man ikke spiller tre akkorder og en kendt melodi, men laver mærkelige musikalske ting, som var mig naturligt, og i en vis forstand magtpåliggende, og som jo også havde givet sig udtryk i avantgardejazzen, hvor vi spillede helt vildt langt ud vanvittig musik. Den blev så struktureret i Burnin', den der vildt og vandvittigt, så det blev en blanding mellem struktureret væsentligt engelsk inspireret rockmusik med avantgardejazz

og vandvittige tanker. Og den kombination er jo parallel med hvad man sætter i forbindelse med stoffer. Men for mit vedkommende var stofferne slet ikke en forudsætning for det, men man kan sige at det var beslægtet, og den mængde.. ikke særlig meget, som jeg har røget.... eller de oplevelser jeg har haft. Amfetamin var jo også en ting. I øvrigt langt bedre at spille på, så det blev også sådan lidt... det fyldte ikke særlig meget. Men jævnlige, når man spiller så meget som vi gjorde, og rejser hele tiden, så lærte jeg hvordan man kunne få præludin over grænserne uden at blive stoppet. Bare for at holde sig aktiv. Det er jo vigtigt når man står på scenen, så skal det edermanne godt, for det er jo derfor man er der. Og nogle af de oplevelser, som man også i en vis forstand oplever hvis man drikker alkohol, måske typisk champagne, altså man oplever verden på en anden måde, sammenhænge på en anden måde, man ser sammenhænge på en anden måde. Man kommer ind i mellem også til at sige sjove ting, og hvis man er heldig enten at huske dem eller skrive dem ned, så har man måske tekstgrundlag, altså hvor der sker de der kortslutninger, som jeg har haft en del af, også uden at jeg har været påvirket af noget. F.eks. hvorfor hedder det Burnin' Red Ivanhoe, hvorfor hedder vores anden plade "w.w.w." og sådan nogle ting, og den eneste forklaring er kortslutninger i min hjerne, som er skabt af forskellige omstændigheder, men ikke af stoffer nødvendigvis eller ikke af stoffer. Der er nogle få tekster jeg har bygget på hvordan oplever man den der frigjorthed af den hverdag man lever i, af den frigjorthed, at kroppen er besværlig, at man er træt eller sådan nogle ting. Lidt ud af kroppen oplevelse, som man kan

have. Og den eneste tekst der kan siges at være kendt af mange, nemlig den der hedder Ivanhoe i Brøndbyerne. Den siger jo "Ivanhoe ryger du Cecil i dag, tager du kaffe og syrlige drops?". Og når jeg bruger de ord, så er den jo ikke skrevet under påvirkning af stoffer, men det henviser... der er relationer.., selvom det ikke står der, så vil alle sige "Det er noget med at ryge". Og man tar' kaffe, "nå ja, der er jo syre i kaffe", og drops, "drop det er noget man kan have i armen", og sådan nogle ting. Og selvfølgelig er jeg da også bevidst om de associationer. Det er sikkert også derfor folk husker de linier, selvom der står noget helt andet, og den handler om noget helt andet.

Adam:

Mit næste spørgsmål ville så være "Hvad har det så af påvirkning i musikken, ud af til" tekst mæssigt. Men du mener så mere, eller for dit vedkommende handler det ikke om stoffer, men stofferne har nogle gange påvirket teksterne.

Karsten:

Ja. Altså det er ikke sådan at jeg hele tiden ryger mig vind os skæv og så får nogle tekster, men jeg har også lejlighedsvis, måske ikke ligefrem røget mig vind og skæv, men jeg har dog... jeg kender de der ud af kroppen oplevelser, som alle mennesker kender også på anden baggrund, f.eks. jogging eller sådan noget, kan vel også få folk til at føle de ting, og så har jeg så forsøgt at få de ting ned i tekster. Under alle omstændigheder har jeg haft det sådan, at tekster man forstår første gang skal man ikke skrive. Det er der ingen grund til. Tekster man aldrig lærer at forstå er bedre end tekster man lærer at forstå. Fordi så er der altid et eller andet der kan være interessant, og der er nogen ord, ordsammenstillinger der kan være interessante, og som er evigt opkvikkende for sindet. Også at læse. FP Jac som døde her for ikke så længe siden. Dejligt menneske, stor digter. Han kunne skriv den slags ting. Og en af dem.. Han siger f.eks. "Som man dog kan slippe med skrækken" Og at kunne sige sådan noget, som hver gang jeg siger den sætning, og det gør jeg gerne og jævnlige, så er den rig for mig, fordi man aldrig bliver færdig med, "hvad er det egentligt den siger"?. Den siger jo nemlig meget mere end "Jeg slap med skrækken." Den slags sætninger som er rige, og som

bliver ved med at være det, fordi man aldrig helt lærer i forhold til ens normale sprogoplevelse af forståen 100 procent. Hvis man siger: "Det var godt du kom, jeg har savnet dig.". Ja så er det færdigt, ja så er det jo dejligt, men så er den sætning færdig. Men der er nogen gange, hvor sprogoplevelser kan få en et andet sted hen hver gang man hører den, fordi man aldrig rigtigt falder på plads i ens normale sprogunivers, og det er jo det moderne lyrikere går efter, og det lykkedes jo nogen gange, det lykkedes for Jac, det lykkedes for PH Brandt i høj grad også synes jeg og flere andre af dem jeg har haft lejlighed til at arbejde sammen med på det sproglige område. Der er også nogle ældre danske digtere

jeg har haft glæde af fordi deres sprog hele tiden, altså selvom man læser det gang på gang på gang, der er nogen af dem jeg har læst rigtigt mange gange. Hver gang er det rigt, fordi det ikke er færdigt på den måde. Det har jeg gået lidt efter, og det har jeg gået lidt efter når jeg har arbejdet sammen med folk om tekster, og derfor har jeg været meget kritisk. Der er mange folk der har sendt mig tekster i tidens løb, også virkeligt gode digtere, og jeg har sagt "Ja, men jeg kan ikke bruge det, for det passer ikke ind i mit univers.". Dan Turèll... jeg tror jeg brugte tre af hans tekster, men jeg tror jeg har fået sendt 100 fra ham. Og jeg har sagt "Ja, men jeg kan ikke bruge det.". Ikke fordi de er dårlige eller noget, men jeg kan ikke bruge det. Jørgen Gustav Brandt skrev flere ting til mig. Vi optrådte også et par gange sammen, men jeg kunne ikke bruge dem i sidste ende, for de havde ikke den karakter. Jeg var meget kritisk. Niels Erik Wille har jo skrevet nogle af de tekster jeg kunne bruge. Virkeligt synes jeg. Og jeg har i en række tilfælde været, om jeg så må sige, næsten nød til at skrive dem selv. Det er meget sjældent at jeg har skrevet en tekst fordi at jeg måtte skrive denne tekst. Jeg havde skrevet tekster fordi jeg havde skrevet et stykke musik der krævede en tekst af denne karakter, og den fandtes ikke. Så måtte jeg selv skrive den. Jeg regner mig ikke for digter på noget plan.

Adam:

De koncerter. Nu er det så lidt forskelligt, over tid, går jeg ud fra. Men det publikum, til koncerter i det miljø, hvad var det for et?

Karsten:

Aldersmæssigt var de typisk lidt yngre end mig. Jeg var, og er vel egentligt i en hvis forstand, en af de ældste i det miljø, altså Bent Hesselman er ældre og nogle få andre, men de fleste er yngre, og vores publikum var typisk også yngre, altså da Burnin' kørte på sit allerhøjeste var jeg 27 år eller sådan noget. Det syntes man i dag er ungt, men det var det ikke. Altså 27, så var man faktisk ikke ung. Og dem jeg spillede var typisk yngre endda. De har nok været mellem 15 og 25 eller sådan noget. Min nuværende kone, som er ti år yngre end mig var en af dem. Og det var meget karakteristisk at hun netop er ti år yngre. Dengang jeg spillede, stod dernede og hørte på mig og var 18 år. Men så kom de i øvrigt sandsynligvis fordi, fra '65 til '72, og når jeg siger til '72 og ikke '75, så er det fordi der kom energikrisen, og den fik jo afgørende betydning for musikscenen i og med at der var mange steder der lukkede, fordi de ikke måtte varme op. Vintersæsonen, det var der der blev spillet mest musik, i modsætning til nu, hvor det er festivalerne om sommeren, og de offentlige store steder, de måtte så ikke varmes op længere, og så tror jeg måske også at der begyndte at komme nogle andre interesser ind, økonomiske interesser ind, som ikke tidligere havde fyldt så meget, som så siger "Det kan ikke betale sig for os at have de orkestrer rejsende rundt. Det er meget bedre at sælge plader. Det er nemmere, og der er flere penge i det.". "Så vi siger at vi kan ikke lave flere arrangementer, for vi kan ikke have lokalet opvarmet eller sådan noget". Så i en vis forstand, så var det reelt, at energikrisen lukkede spillesteder, men



jeg tror også at der var en vis interesse "Ja nu har det kørt i fem år det her, og nu begynder det at blive besværligt. Vi benytter lejligheden til at lukke ned for det her.". Så der skete en markant ændring af musikscenen deromkring '72-'73 som følge af energikrisen. Men inden da, der havde det været så bredt! Altså alle, ikke alle. Langt over halvdelen af de unge mennesker, den aldersgruppe vi taler om her, havde som fælles interesse, musik. Altså man skulle bare sige Beatles eller man skulle sige The Who, eller man skulle sige Alrune Rod, eller man skulle sige Burnin' Red Ivanhoe. Så havde man noget fælles. Mere behøvede man ikke at sige. Og det var meget sjældent går jeg ud fra, at man mødte nogen der sagde Birthe Kjær eller Birthe Wilke, for det var en anden generation der sagde det, så den musik vi repræsenterede og vi spillede jo 150 gange om året. En del af dem selvfølgelig i udlandet, men vi spillede meget, og der var andre, Alrunen, Day of Phoenix, Culpeper, Midnight Sun og sådan, vi spillede vældig meget, så der blev spillet musik alle steder, de fjerneste kroge i landet blev der spillet, man kom ud på pløjemarken nærmest, så lå der et hus, så tænkte man "Her kommer sgu' da ikke nogen folk". Jo der kom 500 mennesker, fordi musikken var det man samledes om. Jeg ser lidt på det som det man kunne kalde en klassisk periode. Dem er der ikke så mange af. Altså ikke stilklassisk, men karakterklassisk, hvor alle er enige om det samme. Eller ikke alle, men langt de fleste er enige om det samme. Det møder man en gang imellem i musik historien. Måske på Mozarts tid. Der var man enige om musikken. Det var ikke alle der havde råd til at høre den, men det var den samme musik man ville høre, hvis man havde lejlighed til at høre den. Og det er mit indtryk at det var sådan i 30'erne, ikke mindst i USA, men også i Europa, at det var swing musikken, hvor de største kunstnere spillede den musik, som alle ville høre. Altså Louie Armstrong, Benny Goodman, Basie, Ellington og alle de folk. Coleman Hawkins. De var gigantisk store navne hos publikum, og det var samtidig nogle af tidens største musikpersonligheder overhovedet. Blev draget mod det samme. Sådan oplevede jeg årene fra '65 – '75, at musikken trak al muligt talent til sig, og alle mennesker ville gerne høre det, og musikken fik lov at bestemme hvor den ville hen. Det var Beatles, der bestemte hvordan den næste slags musik skulle lyde. Det var ikke publikum der sagde til Beatles, "Nu skal I gøre sådan.". I dag oplever jeg det, måske uretfærdigt, det ved jeg ikke, men jeg oplever det meget, som at når man sender musik ud i dag, så er det ud fra hvad vil folk have. Altså de der amatør talent konkurrencer i fjernsynet er et udtryk for hvad vil folk have. De er ikke et udtryk for hvad vil musikerne udtrykke. Og det er det jeg kalder en klassisk harmonisk periode, hvor tingene virkelig hænger sammen. Så derfor var der vitterligt i vores publikum alle mulige slags miljø, det var der. Altså arbejderklasse, underklasse, i vid udstrækning folk der var i en eller anden uddannelse selvfølgelig. Selvfølgelig også folk der var i en eller anden midlertidig form for arbejde. En af de ting der var karakteriseret ved perioden, var en tro på at økonomi ikke betyder noget. "Det går jo fint". Vi levede i en periode hvor der ikke var nogen problemer, for hvis man manglede nogle penge, så kunne man jo tage et vikar job i en børnehave i en måned, og så havde man råd til at leve videre. Og der var ikke ambitioner i retning af at man skulle bo i store huse eller have store biler. Man måtte sådan set godt, men jeg kender nu ikke nogen

der gjorde vel, men bil måtte man nu godt have hvis det var. Men man havde ikke store økonomiske ambitioner, men man havde derimod ambitioner om noget der betød noget. Altså det sociale var centralt i det, så alle kunne være med hvis de ville. Og det var ude på landet, langt ude på landet og inde i byerne, og uddannede og uuddannede. Det var virkelig meget bredt. Jeg tror ikke jeg kan pege på en befolkningsklasse, som ikke var repræsenteret. Det kan jeg ikke komme i tanke om.

Adam:

Med hensyn til jeres debut. Hvordan ... Jeg tænker økonomisk perspektiv, med hensyn til pladekontrakt og sådan.

Karsten:

Det var jo tungt. Også fordi vi lavede noget der var anderledes og mærkeligt, og selvfølgelig da vi startede, slet ikke færdigt endnu. Ganske vist sagde jeg på det tidspunkt, da jeg spillede jazz i 12-13 år, men det jeg spillede var jeg jo slet ikke færdig med, fordi det var mit eget hjemmearbejde. Altså BRI var i høj grad noget jeg i fik arbejdet mig frem til ved hjælp af gode musikere, som jeg fik mødt, så det var ikke noget med at så stod vi der. Der var en der hed Joe E Carter Group, som du formentlig ikke har hørt om, men det er et meget godt eksempel. Det var omkring '65-'66, hvor vi var i gang med at øve, og vi havde øvet flere måneder og prøvede at finde ud af det, og så var der jo de her Danmarksmesterskaber, og så kunne man altså læse om, eller høre om de her Joe E Carter Group, som for tre måneder siden havde anskaffet sig en guitar, en bas og nogle trommer og gik hen og vandt, og fik pladekontrakt, og kortvarigt også havde nogle job, og sikkert også tjente nogle penge. Defenders tjente jo rigtig mange penge. De kørte også rundt i store amerikaner biler, og drak en masse whisky. De tjente mange penge, og Peter Belli og Rivalerne tjente mange penge. De brugte dem også. Peter Belli er fantastisk til at omsætte penge må man jo sige. Fordi de spillede jo noget, som var lavet. Det var, må man jo sige, i en eller anden grad, personligt udført. Peter Belli er jo en meget personlig sanger. Men det er jo... Det fandtes, og det var etableret. Det jeg var i gang med, det fandtes ikke i systemet. Det første job vi havde fik vi 150kr, og på det tidspunkt havde vi haft udgifter for... vi byggede selv vores forstærkere, byggede selv højtalere og alt muligt, hvad man jo heller ikke gjorde på det tidspunkt, hvilket så senere blev populært med orange og lilla, og hessian på højtalerne, altså, så det blev efterhånden et stiltræk, men det var i virkeligheden ikke bevidst, at nu ville vi lave flower power på nogen måde. Det var det vi havde råd til, og så blev det så sådan. Og så kom så efterhånden den indstilling, at det netop ikke skulle være så fint og færdigt, og så var vi jo næsten selvskrevet til at være noget i den retning, i den bevægelse. Men vi tjente ikke nogen penge, og de første år var, man kunne slet ikke leve af det. På det tidspunkt læste jeg stadig. Jeg er som sagt, jeg er stadig flittig, så jeg læste, og for at kunne have råd til at læse, jeg havde kone, og nej ikke lige i begyndelsen barn, men i hvert fald kone, så for at have råd til overhovedet at eksistere, så underviste jeg mere som

vikar end jeg læste, så jeg kan godt huske hvordan det var. Jeg kunne stort set ikke se ud af øjnene, jeg var simpelthen så træt, hvor jeg underviste for at tjene penge, hvor jeg læste, og skrev speciale, som du nu er i gang med, jeg skrev litterært speciale, og så samtidig, i al den tid, hvor jeg ikke lige gjorde det, så var jeg sammen med dem jeg spillede sammen med, så det var.. det ville jeg ikke kunne gøre i dag altså. Så man kan sige at min økonomi blev ikke lige, en meget lille økonomi, altså indtil op i 1980, har jeg været efter sådan almindelig FN standard, fattig selvom vi spillede så meget. Nå men efterhånden så fik vi en manager, nemlig Walther Klæbel til at være interesseret i os, og vi kom ud og spille, og vi omsatte jo også flere penge end de fleste orkestrer, men pengene gik jo til udgifter. Vi spillede måske tre dage i Jylland, og kom hjem med 600kr. hver for det hele ikke. Og så skulle vi derefter også betale egne instrumenter, eller hvad der nu har været. Det var virkelig småt. Det var godt at tiden var sådan, at man ikke skulle have mange penge for at være noget, for så havde vi ikke været noget. Vi havde ingen penge, og vi kom ud af BRI i '72, hvor vi stoppede første gang, lige så fattige som kirkerotter. Lige så fattige som vi gik ind i det. Men der var så bygget noget op kan man sige. Jeg havde nogle ekstra indtægter i form af komponist indtægter. Det var ikke vældig meget, for det var ikke så organiseret. Man solgte ikke plader

den gang, i hvert fald ikke ret meget. Altså vi har måske solgt af vores anden, der blev indspillet i England. Det kom på hitlisten i julemåneden, og så skulle man tro "Ork! Det er der penge i!" næ, for den gang der betød det at være på hitlisten, at man solgte 2000 eksemplarer om ugen, og vi fik måske en krone til deling pr. solgt eksemplar, så der var ingen penge i det, og i store træk, har vi aldrig fået udbetalt penge for pladesalg, for så tog vi til England, og det kostede noget, og så lagde pladeselskabet ud, og så kom der en eller anden uspecificeret gæld, som gjorde at vi aldrig har set nogen penge siden. Men vi fik pladekontrakt, også via vores booker Walther Klæbel, og vi kom som sagt på hitlisten, og vi blev et af de orkestrer der solgte mest. Vores første, dobbelt album var det oven i købet, M 144, det har nok solgt over 30.000 fordelt over en masse år, og jeg har da også fået lidt penge for det, sådan lidt copyright penge, men det er sandelig ikke det jeg har levet af, det er det ikke.

Adam:

I startede i '67. Det gjorde Young Flowers også, deromkring, de var vist lige efter jer..

Karsten:

Jeg tror de debuterede lidt før os, men det er meget tæt på der.

Adam:

Hvordan så markedet ud? Der har været nogle år, hvor der har været pigtråds musik, og så

sker der en overgang, hvor piktråden blandet med, ikke jazz, men specifik avant garde jazzmusikere. Hvad sker der dér? Vi ved jo godt hvad resultatet er nu, for det er rockhistorie, men... Var I alene om markedet om man så må sige, eller var det en tendens?

Karsten:

Det viste sig måske at blive en tendens. Altså da Burnin' blev startet var der ikke noget magen til herhjemme. Der var nogle ting jeg lod mig inspirere af, Frank Zappa kom ind, og jeg lod mig inspirere af det, og der var Free Spirits, med Larry Coryell, var også ude på det tidspunkt, og så lyttede jeg meget til The Who på det tidspunkt. Beatles også selvfølgelig, men Who var en direkte inspiration. Men her hjemme, og den måde det udfoldede sig på, var der ikke rigtig nogen man kan sige vi havde markedet til fælles med. Men jeg ville jo frygtelig gerne ud og spille for folk. Jeg ville jo også gerne hvis jeg kunne få noget betalt, men altså det kunne man jo stort set ikke. Men altså det vigtigste var at komme ud og spille. Og derfor kom man ud og spille alle mulige mærkelige steder. Jeg har stadig, og morer ind i mellem folk med at læse op af min kassebog. Jeg var jo sådan et omhyggeligt borgerligt menneske, næsten lige så omhyggelig som Peter Ingemann, det var ham der... vi talte jo tit sammen dengang vi var ved at etablere os begge to på hver sin måde der, og så sagde han "Du skal huske, at du skal købe en kassebog der" sagde han til mig. "Nå, det må jeg hellere gøre så" sagde jeg, og så sagde han "Det første du skal skrive i kassebogen det er ordet Kassebog. Og det gjorde jeg 3,95, Kassebog – 3,95. Sådan noget indskrev jeg hyggeligt, skruer til kabinetter, alt til kabinetter, lim til kabinetter, og hvad vi så tjente. Og der kan man så se at vi spillede alle mulige mærkelige steder, som ikke var etablerede spillesteder. En del af dem var i forbindelse med arkitektfester. Eller en del af dem.. Nogen af dem ikke. Vi spillede jo vældig vældig meget lige i begyndelsen. Vi spillede til en frisørpvisning f.eks. Peter Langdal, som har teater lige her hende, som jeg derfor kender. Hans far Svend Langdal havde en frisørbutik, hvor en af mine skolekameraters mor kom. Sådan var det. Nå. Og min skolekammerat lavede billeder, og så lavede vi en udstilling med billeder og musik i

Svend Langdals frisørbutik, og senere der var der så en frisørpvisning, og der kom vi til at spille, og jeg skrev nogle frisørsange, som vi opførte ved den lejlighed. Vi spillede til ingeniørforeningens årsfest, og det var jo Kim Menzer der var kommet ind der, og han var fra traditionel jazz, og de ville godt have sådan noget jazz-agtigt noget til at komme der. Og så kom alle de der klubber, som vi selv i en eller anden grad etablerede. Galleri Rolf og Jacob, eller Labyrinten, da den kom ind, Studentersamfundet begyndte at komme ind med nogle jævnlige ting. Men de steder var vi ikke om jeg så må sige i jobmæssig konkurrence med det der hed pigtråds musikken. Der var vi repræsentant for noget man ikke rigtig havde kendt før. Og der skete så de kommende år det, at de der pigtråds musikere, som jo havde tjent rigtig rigtig mange penge, og også brugt dem alle sammen i øvrigt de første halve år af 60'erne, de jo stort set, enten som Ken Gudmann eller som Peer Frost, var kommet med over

i beatmusikken. Enten var det det, og det var nogen af dem. De andre de gik stort set til i druk altså. De forsvandt ud af billedet. Nogle af dem er så ikke vendt tilbage, og nogle af dem er så i en grad vendt tilbage. Men de mistede jo job, da den der alternative danske beat kom frem som vi repræsenterede. Vi har aldrig tænkt på det, som at vi skulle konkurrere. Vi har sådan set heller aldrig tænkt på det som at vi skulle spille de samme steder, men det kom vi jo til, for det var os der kom til at spille til halballerne, hvor de havde stået og spillet 20min. Og så skyndte sig ud i bilerne, så de kunne komme videre til det næste job, så de kunne nå tre på, altså Defenders.... Jeg siger dig, de omsatte penge. Jeg tror de havde typisk tre jobs hver fredag og hver lørdag. Og det bestod i at de gik ind og spillede i 20min., måske en halv time i begyndelsen, ik'. Det var scenen den gang. Det var slet ikke den scene vi kom ind på. Det var en anden scene der blev etableret. Det var så halballerne, hvor vi kom ind og overtog funktionen. Halballerne fik efterhånden også en anden karakter. Og der mødte vi så folk som vi kendte i forvejen, eller nogen som vi lærte at kende Alrune Rod, Young Flowers, Hurdy Gurdy, som vi også lærte at kende på den måde. Og så kom Brøndby Pop ind, som du uden tvivl har hørt meget om, hvor vi debuterede, jeg tror det var d. 13. december 1968. Og da havde vi altså spillet i halvandet år. Men alle mulige mærkelige steder. Men da vi først kom i Brøndby Popklub, og kom i avisen. Og det gjorde vi markant ved den lejlighed. Der havde været sådan lidt omtale tidligere, men efter Brøndby Popklub, der var vi Danmarks lovende beatnavn, og blev... hvad hedder det der... Vi Unge, og alle de der blade, hvor vi kom med, og hvor vi kom med i.. Ja der blev vi sådan et udtryk for hvad der skete i tiden, og var ofte i avisen, og var også ofte, eller i ny og næ i hvert fald, i fjernsynet, hvilket vi aldrig var gode til, i øvrigt. Nogle gange i radio, også i sammenhænge hvor vi blev trukket ind, så vi blev meget omtalt. Så kom vi jo så til at spille de etablerede steder. Der blev vi sådan medie kendte. Da vi så begyndte at komme til England, så blev vi sådan... så blev vi noget særligt. Vi havde jo virkelig stor succes i England, og omgikkedes de største navne jo, og spillede i de mest fantastiske sammenhænge. Det var ikke et pressenummer. Det var virkelighed. I virkeligheden var vi større i England end det i virkeligheden nogensinde blev gjort til i Danmark.

Adam:

Hvordan var det nu det stoppede? Det har jeg læst om.

Karsten:

Ja. Altså der var jo ikke noget fællesmarked på det tidspunkt. Det havde nok betydet meget hvis vi havde været i det. Men altså vi kom derover og spillede den første måned nogle meget vigtige job, mødte nogle meget vigtige folk, og Beatles' gamle PR dame stod for vores PR, og John Peel, en af de betydeligste disjokkeys i England nogensinde, var meget

begeistret for os, producerede vores plade for os derovre, talte om os i radioen, skrev om os. Vi var simpelthen samtaleemne, og vi kom rundt, og folk kendte os og der var fyldt hver gang vi kom. Virkelig, vi var noget! Men vi boede i Danmark. Og det vil sige at vi var besværlige managementmæssigt. Der var ikke noget engelsk management der var interesseret, sådan set, at vi blev til noget. Så vi blev modarbejdet noget, og skændes også lidt på tværs i og med vi jo havde en trommeslager der var junkie, og i øvrigt også en roadie der var junkie med. Og det er meget besværligt når man rejser rundt. Og de gjorde så bl.a. det at de gik ind til Dr. Roberts. Dr. Roberts som alle kendte, men bad ham sende regningen til management. Meget dumt. Og det brugte management senere til at forhindre os i at få jobs. Ved at ringe til arrangører og sige at "Dem der, det er junkier alle sammen. De kommer ikke.". Det gjorde vi jo. Vi spillede altid. Der var ikke noget der. Men vi blev modarbejdet fordi vi var besværlige. Konkret var det sådan at det var Uriah Heep eller os. Den første koncert spillede vi sammen med Uriah Heep. Den første koncert vi spillede derovre, var sammen med Uriah Heep mener jeg, hvor vi var et større navn end dem. Men managementet var så lidt i tvivl, men Uriah Heep boede jo der, så det blev dem de satte på. Så det blev lidt besværligt for os. Anden gang vi var derovre gik det også vældig godt. Tredje gang var der lidt vrøvl med arbejdstilladelserne, så vi måtte faktisk nærmest ikke spille noget. I mellemtiden var USA blevet interesseret. Elektra, som jo var et af de betydeligste pladeselskaber i verden faktisk, med Doors som et af deres hovednavne, eller som deres hovednavn. Han, øverste chef Jack Holzmann, han fløj til Ballerup. Han fløj til København, og tog til Ballerup for at høre os, for at høre om vi nu var så gode. Det synes han, som han havde indtryk af. Han gjorde det samme senere, hvor han tog til England for at høre os, fra USA til England. Men kontrakten blev talt ihjel af vores daværende pladeselskabsdirektør, som forlangte mere og mere og mere. Det gjorde han fem gange. Fire gange forlangte han mere og mere og mere, og så blev amerikanerne selvfølgelig trætte, og sagde at "næste gang den der direktør kommer til USA, så skal jeg personligt sørge for at han kommer på det første fly hjem. Kontrakten er ude". Altså det var to modgangs ting i det udenlandske, som ikke havde været nødvendige. Havde der været et fællesmarked og havde der været en mere forhandlingsklog dansk pladeselskabsdirektør, så var det jo nok gået anderledes.

Adam:

Jeg forstiller mig at I har været god forretning for pladeselskabet.

Karsten:

Det vil jeg tro, for han har stort set aldrig udbetalt penge til os.

Adam:

Har I så gennem jeres virke og som en del af pladebranchen, at gøre det... at bane vejen for andre, som ikke har været almindelig beat.

Karsten:

Det var jo så sådan i de der år fra '70 til '72, der dukkede jo mange, som det hed, progressive orkestrer op, og der var jorden gødet for progressiv rock, som ikke altid var lige progressiv, men i hvert fald blev det kaldt progressiv, og der var lange instrumentale stykker, soloer og sådan noget. Det var jo et stilistisk udtryk for det man kaldte progressiv musik. Det dukkede op, og det kunne lade sig gøre. Og der tror jeg såmænd nok at vi har været med til at bane vejen for at det kunne lade sig gøre. Vi var også med til at bane vejen for at der var nogle orkestrer der blev skabt opmærksomhed om i en eller anden grad i England, fordi vi havde..

Det var et decideret gennembrud. Det hed det i den engelske presse simpelthen. Et gennembrud for danske orkestrer. Og så er der så andre danske orkestrer, så fik de en chance også. Der er ikke rigtig nogen der har fået noget ud af det. Savage Rose forsøgte jo uafhængigt kan man sige, men kom jo ikke igennem. De kom jo hverken igennem i USA eller i England faktisk. De havde nærmest det modsatte tror jeg. På trods af at det var så godt. De var i øvrigt slet ikke en del af den scene. De var i en fuldstændig parallel verden. Vi mødtes jo aldrig, vi spillede aldrig de samme steder, vi sås jo aldrig.

Adam:

Hvad var den signifikante forskel på jer. Genremæssigt og den måde I spillede på, og så til den, det vil være synd at sige, men så til den mere almene beat. Den beat, som måske er tættere beslægtet med piktråd?

Karsten:

Lange soloer, instrumentale soloer. En af grundtankerne i Burnin' bygger på den jazztung der er, at i instrumental soloer folder man sit talent ud. Og derfor skrev jeg efterhånden også numrene til, så de passede, så de foldede efter mine begreber, bedst de talenter ud mine musikere havde. Det vil sige Ole Fick, som er en fantastisk guitarist, hvordan skriver man et nummer, som viser hans evner som guitarist bedst muligt. Kim, som er en rigtig god mundharpespiller, hvordan får man det frem og så videre. Men lange soloer, som også i høj grad kunne kommunikere med publikum. Altså en solo kan farves af den stemning der er i lokalet. Og mange gange gjorde vi så i øvrigt det, at det blev fuldstændigt vandvittige shows altså surrealistiske shows, som havde rødder tilbage til bl.a. POEX 65. Den slags ting der foregik der. Det førte vi faktisk også op på scenen i kommunikation med publikum. Foretog os mærkelige ting, som ikke nødvendigvis havde ret meget med musik at gøre. Nogle gange kunne jeg snakke utrolig meget. Fortælle historier. Det gør jeg stadig lidt. Og forhåbentlig i overensstemmelse med situationen. Men lange soloer, lange numre, teksterne, sangen er en vigtig del af det. Men ikke den bærende. Lou Reed har selvfølgelig ret når han siger at

sangeren er mindst 50 procent af et orkester. I nogle tilfælde er det vel nærmest 95 procent af et orkester. Og det var det ikke hos os. Hos os ville sangeren og det vokale, selvom Ole Fick er en glimrende sanger, så vil det vokale være en integreret del af numrene, og altså aldrig repræsentere hoved udtrykket sådan som Alrune Rod, hvor Leif Roden sang, og de ting han sagde, altså de ting de stod for ideologisk i så høj grad var en del af det orkestres image. Og derfor er Ole jo heller aldrig blevet sådan en medie pop sangstjerne, selvom han er på højde med de allerbedste her hjemme. Fordi det er i øvrigt heller ikke hans natur. Han vil ikke stå frem "nu er det mig, der står her.". Det har, i højere grad, Kim Menzer og jeg stået for men på det instrumentale område.

Adam:

Der er vel også en forskel i at i Alrune Rod har Leif Eoden har været frontmand, forsanger og orkesterleder, hvor I har haft en kasket hver. I en eller anden grad.

Karsten:

Altså der er mange, der har forstillet sig at "Det må da være Kim Menzer, der er orkesterleder, for det er ham man ser mest i midten." Sådan er det. Det er så ikke virkeligheden, men det er rollefordelingen at jeg er mere tilbageholdt, holdt mig mere tilbage, har i vid udstrækning spillet keyboard, selvom jeg jo egentlig var saxofonist, men jeg fandt jo hurtigt ud af at det var meningsløst at spille saxofon hele vejen igennem i den

musik der, så da jeg alligevel skrev musikken ud fra klaver, jeg havde sådan et lille legetøjsklaver, der skrev jeg arrangementer, jeg havde ikke andet. Men så fik jeg så et orgel, så kunne jeg begynde at skrive ud fra det. Så på den måde er det så noget andet. Popmusik er normalt en sanger og nogen der akkompagnere ham. Men det er det ikke i Burnin's tilfælde.

Adam:

Den måde omkring BRI. Den måde I fremstod på plade, og den måde I fremstod live på scenen. Var der en forskel i de idealer der. Jeg tænker på at studieproduktionen nogle gange begrænser sig til bare at kunne gøres i studiet jo.

Karsten:

Ja, altså Burnin' udviklede sig jo i høj grad til at blive et live orkester, som kun i nogen grad er forløst i studiet, og selv synes jeg aldrig jeg spillede godt nok i studiet. Altså det der findes på plade synes jeg ikke jeg er specielt stolt af. Altså hvis vi nu tager et karakteristisk



og vigtigt element i Burnin's musik, nemlig Kim Menzers lange mundharmonikasoloer, som jo ikke er melodiske soloer, men man kan sige er en slags rytmiske.. I meget høj grad rytmisk bestemt, energi bestemt. Sådant en solo kan på en livescene godt var fem minutter måske, og være god. Men på en plade, så sige man "Argh. Skulle han ikke have nøjes med 32 takter?" Alene der kommer der en stor forskel, så derfor er der forskel på vores live og på vores studieproduktioner. Og når jeg hører vores plader, jeg gør det jo ikke så tit, så tænker jeg. "Ja. Det skulle vi alligevel have struktureret endnu mere. Det kunne godt have været strammere. Så havde det nok i dag hørt som studieproduktion, og været bedre." Så har jeg, og det har jeg i øvrigt lige haft lejlighed til her de sidste par måneder, at finde nogle gamle kassetbånd frem. Det lyder af helvede til. Det er ikke ret meget der findes, fordi jeg blev opfordret til at lave en live cd, og den skulle have været færdig nu, men så var der fejl i lyden, så det skal laves om, så det kommer om ti dage, med optagelser fra 1970 til 1974, hvor jeg så har hørt 20 timer igennem eller sådan noget. Det er hvad der er. Og hvor jeg også godt kan se "Argh. Det er forlangt det der. Det var en god koncert. Det kan jeg godt huske, men det er for langt det her." Og der viser forskellene sig, for når Beatles var på scenen, så var numrene lige så lange som de var på pladen, altså så længe de var på scenen. Stones har jo det der, at de har nogle der godt kan trække lidt langt ud. Også for langt måske. Men i almindelighed, og i almindelighed, så er der en ret stor sammenhæng mellem det popmusikere laver i studiet, og det de laver på en scene. Mens Hendrix f.eks., som i høj grad var jazzmusiker. Med vid udstrækning med samme baggrund som jeg har, altså har hørt de samme ting tidligt. Coltrane betyder meget for mange rockmusikere. Birds f.eks. betyder Coltrane meget for. Han spillede jo også, på scenen, kæmpe lange soloer. Og det kan man jo høre på liveoptagelser. Og nu, fordi han var en så stor musiker, så er der mange af dem der virkelig mange af dem der holder hele vejen igennem. Men hans studieproduktion er jo en anden karakter i vid udstrækning, så for ham har det også været helt bevidst at der har været forskel på de to ting.

Adam:

Hvad gjorde I... Eller lad mig spørge på en anden måde. Tænkte I i at gøre lydbilledet syret om man så må sige, eller var det genren der definerede det.

Karsten:

For mig var det nogle stiltræk. Det var ikke fordi det skulle lyde som om vi var faldet i

gryden, eller fordi det skulle lyde som om vi var på syre, hvad vi jo ikke var. Efter hånden var vi jo meget straight på scenen. Bortset fra lidt.... Nej så havde vi jo selvfølgelig en... okay, og noget amfetamin kunne der også komme ind over for at holde os vågne. Men nej, det er nogle stilelementer, som jeg har med mig i vid udstrækning fra jazzen og også andre

starter, f.eks. minimalismen, den slags kompositions musik med Terry Reilly som baggrund. Så begyndte vi selvfølgelig også at lytte lidt til tredje verdens musik, men den har aldrig betydet så meget for mig personligt. Det er mere jazzen, at man kunne gøre den erfaring, at når man sad med den reppetitive ting i ti minutter f.eks. og lejlighedsvis en time faktisk. Også til koncerter. Men typisk en otte ti minutter, som er lang tid sådan reppetativt. Når man sidder med det, og det bliver spillet af musikere der kan og forstår det, og går ind i det, så opnår man altså nogle trance lignende tilstande, altså noget som man ikke kan opleve på anden måde, som man heller ikke kan opleve med stoffer faktisk. Og det gik jeg meget bevidst efter, det må kunne lade sig gøre at ramme det. Og det gør det også en gang imellem. Ikke altid. Slet ikke altid. Og det er også med på allerede vores første indspilninger M144, som er indspillet i '69. Der er nogle af de reppetitive ting. Og jeg mener også at kunne huske, at lejlighedsvis rammer vi det også. Faktisk også i de indspilninger, som ikke var lette at gennemføre overhovedet. Det var en meget tærende proces mens det stod på. Jeg husker tydeligt hvordan jeg havde det mens det stod på. Jeg stod selv med hele ansvaret i en vis udstrækning indtil vi fik Franz Beckerlee ind til at være en slags åndelig støtte, som også var inde i det praktiske og det musikalske selvfølgelig. Men jeg synes det lykkedes i nogen grad der, og det lykkedes på scenen. Men det var et stiltræk. Altså oplevelsen af at musik kan noget. Som jeg stadig har i meget høj grad. Og derfor holder jeg stadig meget af musik. Derfor holder jeg musiksalon en gang imellem. Så kommer der sådan ti-tyve mennesker, så sidder vi her i stuen. Så spiller jeg musik, så sidder folk bare og hører efter, og det er en fantastisk oplevelse, for det er alle mulige forskellige mennesker, både musikere og venner og bekendte. Og jeg går så efter at finde noget musik, som jeg ved kan noget, som intet andet i verden kan. Altså som lyrik ikke kan, som billedkunst ikke kan, som sport ikke kan... Musik kan noget, som intet andet i verden kan overhovedet, og det er så stor en rigdom, har altid været der for mig, og det har det jo altså været, ja inden jeg var teenager faktisk. Og det vil jeg gerne have lov at opleve, og derfor holder jeg af at spille med et godt orkester når det lykkedes, og når der er samklang med publikum. Så får man de der... Så går man hjem og siger. "Det her... Det er simpelthen det hele værd.", hvor man ellers kan sige. Det var sørme godt jeg fik 3000kr. for at spille. Det var det værd. Men det er slet ikke det det drejer sig om. Det drejer sig om at man går hjem og siger.. selvfølgelig vil jeg gerne have 3000kr. for at spille, det er ikke det, men det drejer sig om at man går hjem og siger "Hold kæft mand hvor var det et godt job!". Og til gengæld, hvis man går hjem, og det hænder jo jævnligt og siger "Det lykkedes sgu' ikke, og vi spillede ikke godt sammen", eller "Vi var ikke i samklang med publikum.", så tager det da en uge før jeg er nogenlunde til at tale med igen. Og det kan musik gøre ved at man hører det, og det kan musik gøre ved at man spiller det. Lige godt egentlig. Og det er det jeg går efter, og det er de stiltræk jeg har forsøgt at få ind, så jeg kan få den lykkefølelse. Det er jo ikke noget med at jeg sidder og griner eller smiler eller sådan noget. Det gør jeg ikke ret tit. Men den lykkefølelse, hvor man siger "Det her. Det er godt!" Hvor man er med i det. "Nej! Jamen det her, det fungerer!" Den oplevelse, og den er knyttet til nogle bestemte stiltræk, som jeg efterhånden har lært at kende i de orkestre jeg har haft med at gøre.

Adam:

Hvordan er din fornemmelse. Er det den samme tanke man har haft om det generelt i tiden

deromkring?

Karsten:

Ja. Men jeg er jo blevet klar over at der er mange folk der hører noget andet end jeg hører, og lægger vægt på noget andet en jeg lægger vægt på, og der er også folk der hører det samme som jeg, og lægger vægt på det samme som jeg. Men f.eks. lægger folk jo mere vægt på hvad sangeren siger end hvordan musikken lyder. Det er den almindelige holdning. At hvis man mener det rigtige, så er man et godt orkester. Eller hvis sangeren ser godt ud, eller hvis sangerinden har udtalt sig i fjernsynet om et eller andet kvindepolitisk emne eller hvad pokker det ellers kan være. Så er det godt. Og det er jo det man bliver populær på. Det er jo ved at mene det rigtige i den rigtige situation. Og selvfølgelig har vi været meget populære, og jeg har da også i vid udstrækning været kendt af mange. Mit hjem har sjældent været belejret. Kun i ny og næ af nogen der gener ville være barnepiger. Det har de så også fået lov til. Men altså popstjerne på den måde, det bliver jeg jo aldrig, fordi det er ikke de ting jeg er gået efter. Popstjerner... Altså Poul Krebs er populær, fordi han siger det som så og så mange mennesker gerne vil høre ham, nogen sige. Nu siger han det. Ja der er meget sol her. Det er det gode ved det.... og så er der nogen som siger noget som man ikke på forhånd... Altså Kim Larsen siger ind imellem, og altså og Gasolin' med ham ting, som man ikke ville forvente, men når man så hører det, så siger man "Ja!" Det vil man gerne høre. Kim Larsens og Gasolin's store succes, bygger selvfølgelig på et samarbejde mellem dem, men havde det ikke været for Kim Larsens fremlæggelse af de her danske tekster, som i høj grad har ramt noget, så var de ikke blevet et så stort navn som de er.

Adam:

Jeg tænker også på. Den måde man tænker musik på. Lydbilledet. Den måde man ønsker at producere en følelse. Har det været den samme. Har I været enestående om man så må sige der, eller har det været en generel følelse at man har gået og ledt efter det her syrede udtryk. Nu siger jeg "syrede udtryk", og misbruger udtrykket lidt...

Karsten:

Ja, som kan være en stilbetegnelse.

Adam:

Ja, lige præcis. Var det en generel opfattelse der, at man lod musikken diktere, eller havde man et ideal. Jeg vil ikke sige skjult dagsorden. Men havde man et ideal for hvad musikken

skulle gøre?

Karsten:

Man er altid påvirket af hinanden. Og så er der nogen der måske får nogle idéer der ikke rigtig er formuleret tydeligt før. Og jeg tror at jeg kan sige at jeg var en af dem der formulerede idéer, der ikke klart var formuleret før. Så kan man selvfølgelig diskutere om de er klart formuleret hos mig. Nogen gange blev de det i hvert fald. Og man er hele tiden påvirket af hinanden, og derfor er der også folk der har tænkt i slægt med det vi tænkte, og der er andre orkestrer som gjorde noget, som jeg har ladet mig påvirke af. Vi hørte jo tit hinanden, vi spillede jo tit koncerter sammen rundt omkring. Så står man og hører Young Flowers, og man hører Peer Frosts lange, fantastiske guitarsoloer, som det jo var. Og så siger man "Ja. Der var også noget der. Det kunne man godt bruge. Man kunne godt gå den vej, man kunne godt give plads til det.". Hørte Culpeppers, som er et meget velformuleret lyrisk orkester: "Ja. Det kunne godt være jeg skulle skrive noget lyrisk også en gang

imellem.". Men ellers har det vi vid udtrækning været sådan for mig, at jeg ved godt hvad jeg vil have et stykke musik skal ende med at være. Altså når jeg går i gang med, om jeg så må sige, at komponere det eller skrive det, så har jeg et billede af hvordan det skal ende, og så gælder det ellers bare om at finde ud af hvordan det ender sådan. Men jeg går altså med tanken om, at "Her skal jeg skrive en ballade, hvordan skal jeg skrive en ballade af den og den karakter.". Så jeg hører den altså i en vis forstand inde i hovedet. Ikke som Mozart. Han komponerede det jo færdigt inde i hovedet. Og det er en hel historie for sig. Sådan er det jo slet ikke. Men jeg har sådan måske en ide om at det skal være sådan. Og så går jeg hjem, og så siger jeg. "Hvordan gør man egentligt det?". Og så mange gange, så har jeg sat andre plader på, og så... Jeg kan huske en periode, så lagde jeg mig til at sove om eftermiddagen, eller døse om eftermiddagen til Bud Powell, altså jazzpianisten Bud Powell. Og så når jeg havde gjort det en timestid eller noget, så havde jeg tit en eller anden ide med når jeg fortsatte. Eller Thelonios Monk eller Who, eller hvem det nu kunne være. Så på den måde, så tænker man jo beslægtet i og med at man lader sig påvirke af hinanden. Men det er ikke eremit arbejde. Der er måske nogen der er eremitter, og som kommer med noget de selv har tænkt ud, men de har bygget det på noget de kender. Der er jo ingen der har fundet på det hele selv. Det er der jo slet ikke. Mozart fandt jo slet ikke på det hele selv. Han var bare den der gjorde det aller bedst. Og det gjorde han så i hovedet. Jeg har engang talt med en pianist, hvor jeg sagde "Det er jo fuldstændig vandvittigt at han skrev en symfoni i hovedet på 14 dage, og så skrev han den ned mens hans kone Constance læste op af avisen, for han syntes det var så kedeligt at skrive de der noder ned". Så for at få lidt underholdning, så.... Det er jo fuldstændig vandvittigt at tænke sig, at mens han sad der og skrev de der fuldstændig geniale musikværker ned, så læste hans kone avisen op for at underholde ham, fordi han havde skrevet det tone for tone inde i hovedet. Så sagde jeg "Det er jo fuldstændig langt ud

over alting!", så sagde den her fremragende jazzpianist, Marco Martinowitz "Ja, men man skal jo huske at han vidste jo hvad han skulle.". Man vidste på det tidspunkt hvad man skulle, for det var sådan normerne var. Så på den måde var det selvfølgelig fantastisk. Men han vidste inden for hvilke regler han skulle arbejde. Så når han skulle skrive et eller andet, så behøvede han bare at gøre sådan her bagefter (Note: imiterer at skrive på et stykke papir). Fordi sådan skulle det jo være. Det var givet på forhånd. Han er et meget klart udtryk for det der med at rammerne er givet fuldstændigt. Han fyldte dem bare helt utroligt ud. Sådan var det jo ikke helt i de år vi talte om her. Men alligevel var der jo noget fælles i musik oplevelsen, i musik opfattelsen, hvad der foregik. "Vi skal ud og spille for publikum, hvor der skal være plads til nogle soloer, der skal være plads til noget vokal..". Og det er der sikkert mange andre end mig der har tænkt. Men alligevel er jeg jo endt med nogle... bl.a. nogle akkordgange, som ingen andre nogensinde har fundet på f.eks. Meget popmusik bygger ellers på de samme principper i akkorder, og der har jeg ind i mellem været nogle andre steder hende. Bl.a. den der Ivanhoe i Brøndbyerne. Den findes jo ikke magen til i verden. Men selvfølgelig tænkte vi i en eller anden grad i de samme baner.

Adam:

Omkring "lederfunktionen" der, slår det mig pludseligt at i 70'erne, 60'erne-70'erne, havde man jo et ideal i de her kredse, altså ungdomskredse, om at "en flad struktur", var måden man burde gøre ting på. Jeg tror det her med, hvis man ser på Musikpatruljen, den anden plade dér, fra '72. Der giver man lov til at flere og flere syner, fordi man har et ideal om at alle skal til. Men du var jo i højere grad, sådan som jeg har forstået det, leder. Hvordan har det fungeret?

Karsten:

Det var meget vanskeligt! Og jeg oplevede det meget vanskeligt! Dels fik jeg fordi jeg var leder, men ikke burde være det, for man burde ikke være leder, så fik jeg jo alligevel alle lederopgaverne, altså herunder regnskabsføring. Herunder den meget svære opgave, der bestod i at sige til en "Det går ikke. Du kan ikke være med længere.". Det var ikke let. Det var ikke sådan at man sagde "Så. Nu får vi ham endeligt smidt ud. Nu får vi en anden ind.". Det... Jamen det var skrækkelige oplevelser. Og jeg ved heller ikke hvor specielt god jeg var til at håndtere netop den situation. At jeg jo vidste at der var noget jeg gerne ville. Og hvis det skulle realiseres, så var de andre nødt til at gøre det jeg ville have. Samtidig med at jeg vidste, at sådan burde det ikke være. Fordi det her skal vi være fælles om. Det var svært hele vejen igennem. Og jeg husker det bl.a. førte til at jeg ofte var i meget alvorlige samtaler med, så den ene, så den anden, og "Hvad skal vi gøre?", hvor jeg om jeg så må sige, ikke gustent, men i gustent overlæg allierede mig med en eller to af de andre i orkesteret, med henblik på "Hvordan skal vi komme derhen?". Fordi der var da mange gange at der var tendenser eller interesser i orkesteret, som ikke harmonerede med det som jeg ville. Så forsøgte jeg i så vid udstrækning at få.... så vid udstrækning i forhold til mit univers, hvis man kan kalde det, at få de interesser tilgodeset. Vi havde jo mange job. Det gjorde det

lettere. Havde vi haft få job, havde det været svære, for det var trods alt en slags arbejde, og vi havde succes. Det betød også noget. Havde vi ikke haft det, så var det jo sværere, men hvordan får jeg nu tilgodeset dens og dens interesse for at spille sådan og gøre sådan, og at der kunne jo godt være plads til at andre skrev noget. Men når de skrev noget, så kunne jeg godt høre, at det var ikke Burnin'. Det var et andet orkester i virkeligheden. Og jeg kan huske hvordan min modvilje mod det var. Og det var faktisk også derfor... Altså nu var vi kørt trætte, og jeg var kørt træt, jeg havde sgu' nærmest været på gravens rand. Faktisk indlagt... med nervesammenbrud. Det var svært. Det var hårdt. Det var det virkeligt. Men så var vi i gang med at øve med henblik på nogle nye plader og sådan i foråret '72, hvor Kim Menzer kommer med nogle ting, som han gerne vil spille. Og jeg kunne høre at det var ikke Burnin'. Jeg ville ikke blande mig i om det var godt eller dårligt. Men så ville vi blive et andet orkester. Og vi havde nogle prøvedage. Jeg kan huske jeg havde det rigtig, rigtig dårligt med det. Hvordan jeg fik klaret den situation, det... men den klarede jeg jo så heller ikke. Men jeg sagde at nu stopper vi. For jeg kunne se at hvis de elementer skulle ind, så blev det ikke det orkester, som jeg ville have det skulle være. Og så ville jeg hellere have at der ikke var noget orkester.

Adam:

Så det ville ikke være unfair at sige, at det var dit soloprojekt.

Karsten:

Nej, det ville ikke være unfair. Og så gik jeg videre med det næste soloprojekt, som i sin grundtanke byggede på de enkeltes instrumentale særheder, nemlig Secret Oyster, hvor jeg henvendte mig til nogle, som kunne noget hver for sig på hver sit instrument, og det skulle blive, og det skulle der være plads til. Og det lykkedes jo også kan man sige.

Adam:

Ja det kan man godt sige.

Karsten:

Men så er det så heldigt, i dag kan jeg godt sige sådan, men jeg tror også at jeg i vid

udstrækning blev upopulær. Lejlighedsvis sikkert også hos den ene eller den anden i orkesteret, men også uden for orkesteret, fordi jeg var jo bare sådan en som ville bestemme. Det tror jeg nok jeg havde et dårligt ry for. Det ville man jo ikke have i dag for den samme situation. Det tror jeg nok orkesteret som helhed havde ry for. "De er alt for professionelle!

De spiller slet ikke med hjertet. De er alt for professionelle!". Det kan man jo ikke blive. Man kan ikke blive for dygtig. Det kommer an på hvordan man administrerer det. Men på det tidspunkt der var tidsånden som du var inde på, at det var faktisk ikke så godt.

Adam:

Hvordan kom du egentlig... jeg ved ikke om vi har været inde på. Det har vi nu nok. Men hvordan kom du fra jazzen, i det her tilfælde avantgarden, og så ind på at nu skulle du spille beat?

Karsten:

Flere ting spillede sammen. Jeg spillede jo avantgarde jazz, og jeg havde den oplevelse, og i mit inderste hjerte, at avantgarde jazzen, det byggede på noget fuldstændig urmenneskeligt, på det musikalske område, og ville derfor også blive til det alle mennesker lyttede til. Jeg var vitterligt overbevist om at avantgarde jazzen, det var folkets musik. Men på den anden side kunne jeg godt se at når vi var ude og spille og der var fire mennesker og nogle gange 11, at det var det jo altså ikke. Men det at spille for folk. At mærke responsen fra publikum, og den påvirkning det gav det man selv spillede. Det var en stor oplevelse. Om det så var 10 mennesker eller 10.000 mennesker, det kan mere eller mindre være den samme oplevelse af lykke faktisk. Og derfor ville jeg jo meget gerne spille musik, som der også var nogle folk der ville komme og høre på. Og så er der selvfølgelig nogen der kan symbologisere at det er nok fordi min mor ikke kunne lide mig, og alle sådan nogle ting. Det skal jeg ikke komme ind på. Det gjorde min foregående kone. At "Jeg ville jo bare gerne have at folk klappede af mig...". Ja det vil jeg da også gerne. Men under alle omstændigheder. Oplevelsen af at være sammen med publikum var vigtig for mig, og jeg kunne se at den var altså svær at etablere med avantgarde jazzen. Men den energi der var, alt for meget energi i øvrigt. Der var en eller anden pianist, der under en jamsession på et tidspunkt stoppede, vente sig om og spurgte "Kan du ikke grave grøfter i stedet for?" Og det havde han måske ret i. Men så... Så kom The Beatles, så hørte jeg dem da de kom. Ikke mere end andre. Det var ikke fordi jeg var tidligere til at høre dem end andre. Jeg hørte dem da de kom. Og jeg hørte Stones da de kom. Og jeg kan huske at bl.a. Franz Beckerlee var til Stones, og jeg var til Beatles på det tidspunkt, så det snakkede vi lidt om. Og der taler vi altså '62-'63, så det var helt tidligt. Og så kom The Who. Og så tænkte jeg "Det er jo lige det jeg spiller!. Det er jo vild avantgarde. Det sparker og slår til alt hvad der rør sig. Det er det samme jeg gør. En vældig energiudfoldelse.". Men de har publikum, fordi de strukturerer det på en måde, så publikum kan være med. Så det blev jeg meget påvirket af. Det kunne jeg altså godt tænke mig. Så begyndte jeg at skrive de der ting, som så senere Peter Belli skulle være med til i en eller anden grad. Og tænkte "Det her, det kan jeg måske gøre på den her måde. Så kan det være at der er nogle folk der gider høre på det. Men at det er den samme energi der kommer ud. Så det opstod af interessen for... Jeg hørte de der ting, og synes det var godt. Blev meget optaget af det. Og så at jeg gerne ville kanalisere en musikalsk energi ud i lokalet, hvor der var nogle mennesker, der var med til at opleve det. Og så blev det efterhånden altså struktureret.

Jeg havde jo aldrig på det tidspunkt drømt om at jeg skulle spille for 20.000 mennesker i England eller sådan noget. Det havde jeg jo aldrig drømt om. Eller 50.000 på Roskilde Festival. Da var det de små steder der. Da var det måske 50 mennesker, 100 mennesker, til

de der arkitektfester og sådan nogle ting. Og det var jo fantastisk, for der lykkedes det jo, kunne jeg se. For folk fulgte med, og det forløste noget for mig. De der tekster kom ind, Niels Erik Willes tekster kom ind, som jeg syntes var gode. Som jeg stadig synes er gode. Rigtig, rigtig gode. Og lejlighedsvis optrådte vi sammen med nogen der opførte sig mærkeligt med billeder og sådan noget. Alle de der ting. Altså det samledes... Men det var interessen for at få et musikalsk udtryk, som kunne gøre at et publikum var fælles om en oplevelse.

Adam:

Så du var lidt pragmatisk omkring musikken.

Karsten:

Det var jo følelser. Det var følelsen kan man sige. Det var ikke noget med at jeg sagde "Hvis jeg nu gør sådan, så skal det nok...". Nej nej! Jeg følte at jeg blev tiltrukket af den. På samme måde som da jeg var de der 12-13 år, så hørte Charlie Parker. Jeg blev tiltrukket af det. Og jeg hørte Paul Desmond. Det blev mit liv altså på en eller anden måde. Det var det vigtigste jeg nogensinde kunne komme i tanke om. Og at komme hjem og få lov til at spille på min første saxofon.

Adam:

Hvordan blev du set på af andre i jazzverdenen?

Karsten:

Jeg var ikke god nok, for jeg spillede ikke sådan som man gjorde.

Adam:

Okay, så du var ikke allerede en af deres egne?

Karsten:

Nej, nej, jeg var aldrig rigtigt en af deres egne. Altså når jeg møder jazzfolk i dag, så var jeg



jo en del af det, og der er ikke nogen der siger "Du kunne jo ikke spille.". Men jeg kan også godt høre i dag, at... Allan Botchinsky og alle dem der spillede mere mainstream moderne jazz. Bent Jædig f.eks. Altså jeg spillede ikke den slags musik lige så godt som dem. Bl.a. fordi det var mere kantet, og fordi det var længere ude i... Men jeg kunne... de aller første ting jeg kunne og som jeg spillede da jeg var 16 – 17 år, det var forholdsvis almindeligt. Jeg har nogle ganske få optagelser på nogle kassettebånd, hvor man kan høre. Og Charlie Parker citater kommer der også ind imellem. Det var forholdsvis normalt, men jeg var ikke den del af den etablerede del. Jeg tror der var... Og det viste sig jo også, at jeg aldrig var... Jeg har jo aldrig rejst rundt i jazzklubberne og spillet ret meget. Altså vi kom og repræsenterede... Vi vandt nogle konkurrencer. Danmarksmesterskabet i Jazz og sådan nogle ting. Og derfor kom vi selvfølgelig ud og spille det her moderne vandvittige jazz, som var spændende for folk, men vi kom jo altså ikke sådan rundt og spillede. Og jeg har aldrig f.eks. fået en eller anden pris eller blevet udnævnt eller noget i jazzsammenhænge. Aldrig nogen sinde.

Adam:

Så du dig selv som jazz?

Karsten:

Ja ja. Ja ja. Og jeg syntes jo så helt afgjort at det jeg spillede var vigtigere end det man kan sige de mere mailstream moderne spillede. Det syntes jeg absolut. Det var lidt kedeligt, det de spillede. Altså Palle Mikkeltorg, som spillede sammen med min bror også der, han var en fantastisk god trompetist, men det var alligevel lidt almindeligt, fordi det var jo lavet i forvejen, det han spillede. Men jeg har fornylig, og den er færdig lige præcis nu, og når du ser noget fotografik stå op her, så er det fordi jeg er ved at lave coveret til en regulær jazzplade. Den første, hvor jeg spiller standard melodier sammen med en standard besætning. For det har jeg i virkeligheden... Jeg har altid spillet det, og jeg kan også de ting. Jeg kan det også. Jeg kan også. Jeg kommer rundt i kroene, jeg kan akkorderne. Jeg kan alt det der. Jeg har bare aldrig gjort det offentligt. Ret meget... eller næsten slet ikke. Så det havde jeg lyst til. Den er færdig om 14 dage. Det vil nok overraske nogen.

Adam:

Var der forskel på hvordan publikum. Lad os sige dem der i hvert fald ikke var musikere, modtog jeres musik, og så jeres artsfæller. Altså andre musikere?

Karsten:

Det var meget det samme der foregik. Bag og foran scenen. I den verden. Altså i pigtrådsverdenen tror jeg der var meget forskel på hvad der foregik. Men netop den der sociale dimension i musikken, der kom ind der fra omkring '65 og fremefter, gjorde, at der var såmænd ikke så stor forskel. Selvfølgelig kom der også sådan lidt konkurrence ind mellem orkestrerne. Jeg kan huske hos Walther Klæbel, hvor vi jo omkring '69-'70-'71 var hans mest efterspurgte orkester. Og derfor... han holdt virkeligt også meget af os. Både som mennesker og som musikere. Så han gjorde meget for os. Det gjorde at der faktisk var nogle af de andre orkestrer der bad om et møde med ham, og "nu ville de gerne have at det var lidt anderledes.", fordi de syntes han brugte for meget energi på os, han gjorde for meget ud af os. Og det gik ud over deres jobsituation. Men altså det ændrer jo ikke på at når vi var sammen i et omklædningsrum i en gymnastiksal rundt omkring, så var stemningen da... Jamen jeg kan da ikke huske at der var sådan fjendskab. Det kan jeg ikke huske.

Adam:

Hvordan definerede I musikgenren? Hvis I blev spurgt om det.

Karsten:

Det hed beat.

Adam:

Det var bare beat?

Karsten:

Det var beat. Og beat var netop i modsætning til ordet rock på det tidspunkt. Der var det beskrevet som at det kom vidt ud i genren, altså helt over til folk-agtige ting. Det jazzinspirerede. Typisk ville man jo forvente at der var danske tekster på beatmusik. Vi havde begge dele, da vi begyndte at spilleovre i England, så blev efterhånden de fleste af vores tekster engelske. Det var heller ikke lige populært. Det var lidt forkert altså "Hvorfor skulle man spille engelsk?" og sådan noget. Men det hed beat. Pop hed det slet ikke. Jeg kan huske da vi så begyndte at komme i England, så blev jeg klar over "Nå ja. Beatmusik. Det er et dansk ord. Det kender de sgu' ikke herovre. Ja de kender ordet, men de kender det ikke i

forbindelse med det.". Derovre hed det popmusic, og i USA hed det rock music. Sådan var det. Og det gør det stadigvæk stort set.

Adam:

Ændrede BRI sig. Det ved jeg godt at man kan sætte sig ned og lytte på pladerne, og sige at det gjorde det, men hvad den største ændring fra I gik i gang til I sluttede?

Karsten:

Jeg vil sige at det fik mere og mere form. Altså orkesteret blev mere og mere i stand til at lyde som det altid skulle have lydt. Og det hang jo også sammen med nogle personaleskift, som havde noget med, hvor gode var folk til at forløse de idéer der lå i det materiale jeg havde skrevet. Så det sidste.... Det som mange nok ville betegne som det klassiske BRIbesætning, med Kim Menzer og Ole Fick, Jess Stæhr, Bo Thrige Andersen og mig. Vi spillede jo så fra foråret '70 til foråret '72. Så vi spillede i to år på den måde. Så vi spillede rigtig mange job. Og efterhånden blev vi så sammenspillede, at det i sig selv var noget. Repertoiret blev ikke ret meget udvidet. Dels havde jeg stort set ikke rigtig til til at skrive ret meget. Jeg skrev måske en periode inden vi rigtigt var i gang. Der skrev jeg måske 30 numre om året eller sådan noget i den stil, hvoraf mange selvfølgelig blev filtreret fra. Men i den her periode skrev jeg måske fire om året eller noget i den stil. Der var simpelthen ikke plads. Så vi havde et repertoire, og det blev efterhånden vældig vældig indarbejdet. Og rytmegruppen med Bo og Jess der, det var en af Europas bedste simpelthen. Det blev det efterhånden. Og på den måde, så udviklede det sig så meget i retningen af at efterhånden kunne vi det, som det havde været rigtig godt, hvis vi havde kunnet det i 1967. Men i '67 var der... Altså da vi spillede det første job, der var der ingen af os der var gode. Altså til at spille det. Det var der ikke.

Adam:

Altså nogle gange stiller man sig sammen med andre. Havde I noget slægtskab med andre bands i Danmark? Sådan hvor man kunne sige at man kunne læne sig op af hinanden. Også genremæssigt.

Karsten:

Jeg tror at jeg, lidt arrogant måske, følte at der var ikke nogen der var så gode som Burnin'. Det syntes jeg simpelthen ikke der var. Og det var min inderste hjertelige overbevisning at der var ikke noget der var bedre. Der var heller ikke så meget i verden der var bedre. Jeg kan godt høre, når jeg hører indspilninger i dag fra den gang. Så kan jeg godt høre, at sådan var det ikke. Men det var jo godt at det var sådan for mig kan man jo sige. Men lejlighedsvis syntes jeg jo at Young Flowers spillede noget beslægtet. Ikke mindst Peer Frost når han fik lov at folde sig ud i noget der ikke var blues agtigt. Ja det kan han jo også. Det er ikke for det, men især det andet. Alrunen var vi mere beslægtet med på den måde at vi havde det samme publikum. Altså musikalsk mindede vi ikke så meget om hinanden. Og hele deres udtryk, som knyttede sig meget til Leifs person og hans meninger og det han gav udtryk for, var alligevel så meget anderledes end det vi gav udtryk for. Midnight Sun var nok et af

dem, som stilistisk var os nærmest. Men der syntes jeg i en eller anden grad, at det var meget mere jazz end vi var. Altså vi var mere (sådan oplevede jeg det) integreret i det der hed beat. De var, selvfølgelig var det beat, men det var mere... man kunne høre jazzen i det. Hvad der jo hang sammen med det interessante i Burin's personale var vel egentlig at rytmegruppen var gedin beat. Eller rock om man ville kalde det det. Og med Ole Ficks

guitar og sang kom jo også decideret fra piktråd. Han var den der kom mest fra piktråden... Nej Jess Stæhr kom også fra... nej han startede med at spille traditionel jazz tror jeg nok...på klarinet. Men rytmegruppen knyttede sig meget til beat. Rock... beat. Mens solisterne, typisk Kim Menzer og mig, knyttede os meget til jazzen. I vid udstrækning til avantgarde jazzen.

Adam:

Ja han havde også været med i Cadentia Nova Danica, som du også...

Karsten:

Ja. Og han havde også været med i noget andet avantgarde jazz...(note: her sige KV noget kort uforståeligt)...orkester, hvor de også spillede sådan... helt weird. Men ellers kom han jo fra traditionel jazz, som han jo også beskæftiger sig med i dag igen. Mens de andre orkestre, havde ikke den der opdeling på personelet. Altså Bo Stief, som var en del af rytmegruppen kom decideret frem i jazzen. Jeg har i øvrigt spillet jazz sammen med ham. Og Niels Brøndsted, som betød meget for musikkens karakter, var decideret jazzmusiker. Bent Hesselmann var jo også decideret jazzmusiker, men spillede jo ikke i Midnight Sun vildt på den måde. Altså han spillede mere... organiseret. Altså noget af det vi spillede ind imellem, var jo fuldstændig skrig og skrål. Det er utroligt folk var med på det, men det var det gode ved det den gang, at det kunne man jo altså. Så opdelingen var anderledes, så derfor blev det anderledes at høre på. Men ellers ville de selvfølgelig være noget... Culpeppers Orchard havde jo også noget beslægtet, men jo meget mere folk, singer/songwriter orienteret, så der var ikke rigtig noget orkester, som jeg syntes sådan vi var helt på bølgelængde med... stilistisk. Ikke jeg kan komme i tanke om. Det kan være der selvfølgelig er andre...

Adam:

Undskyld! Jeg sidder og sover. Sådan nogen som Blue Sun? De kommer selvfølgelig lidt senere.

Karsten:

De kommer lidt senere, men man kan selvfølgelig godt sige at de var... men de var

alligevel.. der var ikke meget struktur i deres.... Der var vi mere struktureret end de var.

Adam:

Øh... Nu skal jeg lige opdatere mig selv her... Ja. Så er jeg kommet til et afsnit om Secret Oyster. Det er jo sådan lidt... Der havde du fået dig et navn efter BRI, og så var det lettere at kunne vælge. Og de var også flere musikere, et eller andet sted, at vælge imellem. Dem der var startet med at spille musik, var blevet bedre.

Karsten:

i hvert fald kunne jeg henvende mig til nogen på højt niveau. Fra start.

Adam:

Og de var, så vidt jeg husker... De spillede med andre på det tidspunkt?

Karsten:

Ja altså Bo Thrige Andersen fra Burnin', havde jeg med. Altså vi var nok dem der i sidste ende havde mest musikalsk kontakt med hinanden i Burnin'. Det var Bo og jeg. Så det var naturligt for mig at spørge ham, og det var naturligt for ham at sige, at det ville han gerne.

Og så kendte jeg jo Mads Vinding fra forskellige jazzsammenhænge, jeg spillede noget jazz med ham, og han havde været med på nogle Burnin' ting, og det var naturligt for mig at spørge ham. Og jeg mener, en meget bedre bassist finder man jo ikke. Kenneth Knudsen kendte jeg ikke personligt, og jeg mener at det første jeg overhovedet talte med ham, det var da jeg ringede til ham og spurgte ham om han var interesseret i det projekt, som jeg så kunne fortælle om. Jeg kendte lidt til hvad han spillede selvfølgelig, og han kendte selvfølgelig også lidt til mig. Og det, sagde han, ville han godt. Og så Claus Böhling og jeg vi havde mødtes et par gange. Men ikke meget. Vi vidste selvfølgelig hvad hinanden lavede, og jeg vidste at han kunne det, som jeg gik efter. Nemlig at administrerer et langt instrumentalt forløb.

Adam:

Hvordan vil du definere den genrer der så kommer?

Karsten:

Ja den kom jo så til at hedde jazz-rock. Senere kom den til at hedde elektrisk jazz, og i dag hedder den nærmest fusion. Men på det tidspunkt hed den jazzrock. Og min inspiration til det, var ikke, som nogen sikkert vil tro, Weather Report, for jeg vidste ikke de eksisterede på det tidspunkt. Eller for så vidt Herbie Hancock, som jeg selvfølgelig godt vidste eksisterede, men ikke rigtig kendte noget til. Eller Return to forever, som jeg vidste eksisterede, men ikke på nogen måde var påvirket af. Inspirationen til det var den instrumentale side af BRI. Og især de lange forløb, især det meget fremad drivende. Altså vi havde jo udviklet en rytmegruppe, som virkelig havde drive, mens mange rockorkestre står mere stille kan man sige, så var der et drive, som var sådan mere jazzpræget i det, som gjorde at det var en fantastisk rytmegruppe. Det arbejdede jeg videre med, og så de kompositioner jeg startede Secret Oyster med. Jeg havde jo nogen med selvfølgelig, for at kunne sige hvad det var jeg kunne forstille mig. Det var nogen der, om jeg så må sige, alle sammen opfordrede til forlængelse. Altså det var et stilistisk træk at når sangen den var færdig så "Nå, men vi kan også godt tage et vers til.". Det var nogen der hele tiden opfordrede til at man kørte videre, og at der altså kunne improviseres over det, og at soloerne skulle have den længde, som solisten ville give dem. Og til gengæld så var vigtigt at dem der så var solist, at de kunne administrere det, og give det mening at det havde den længde som det havde. Og så ret hurtigt bød Kenneth jo ind med nogle kompositioner, og efter lidt til gjorde Claus Böhling det jo så også. Så efterhånden var vi jo så tre komponister, så det var en styrke. Og i modsætning til Burnin', så kunne jeg jo høre, at de ting, som de kom med i høj grad var som det skulle være for at kunne forløse det jeg oprindeligt havde tænkt med Secret Oyster.

Adam:

Hvordan og hvorledes med hensyn til form på de enkelte kompositioner? Såvidt jeg husker, nu er jeg ikke lige gået gennem analysedelen endnu, så er det ikke en AB-form.

Karsten:

Meget sjældent. Jeg har skrevet nogen i øvrigt. Men det er i høj grad kompositioner, som kører efter nogle konventioner om ikke at skulle køre efter en bestemt ramme, men som i høj grad skulle bestemme hvad nummeret var. Jeg har gjort mig nogle tanker om det i tidens løb, skal se om jeg kan forklare hvad jeg mener med det. Det er, at der er nogen der skriver kompositioner, det kunne lige så godt have været en anden. Så ville det samme musikstykke i store træk alligevel været blevet det samme. Det gælder for langt de fleste jazzmusikerer

kompositioner. De har skrevet et stykke som er igangsættende for noget, men der kunne også have været noget andet der har sat det i gang. Charlie Parker er et meget typisk eksempel på det. Han har skrevet vældig mange blues'er over 12 takter, men du kan sådan stort set skifte den ene ud med den anden. Det der følger efter vil alligevel stort set være det

samme. Nemlig "Her har vi valgt at vi skal spille blues, og den står i C, så spiller vi C herefter. Eller her har vi 12 takter "I got rythm", "Changes", og så det der følger efter det har så været det, men det kunne også have været en anden melodi der havde sat det i gang. Det er typisk for langt de fleste jazzkomponister. Der er nogle få jazzkomponister, som har komponeret sådan at hele musikken er præget af det. Det gælder Ellington, det gælder Thelonius Monk, det gælder Ornette Coleman i meget høj grad, at når han har skrevet melodien eller kompositionen, så er det den der bestemmer hvordan helheden bliver, på linie med når Grieg skriver et stykke musik, så er hele musikstykket sådan. Når Ligiti skriver et stykke musik, så er hele musikstykket farvet af det han har gjort. Og det har jeg jo nok også... Jeg oplever mig selv som komponist på den måde. Så kan du sige at det er måske lidt højrøvet eller hvad, men min indfaldsvinkel til det at komponere, det er at jeg vil gerne have at der er noget musik der som helhed bliver sådan, og derfor er jeg nødt til om jeg så må sige, at skrive et igangsættende stykke, som farver resten. Og det er også der at jeg måske kan har haft nogle problemer med andre komponister i Burnin', for det kunne godt være de skrev noget, og så ville resten blive forkert i forhold til min rolle. Og i Secret Oyster der blev det så også det, at man lavede et stykke, man skrev et stykke, hvorefter hele musikstykket var præget af det. Og det kunne netop føre til, at det var langt fra standardformer, og Kenneth skrev nogle mærkelige ting, med mærkelige taktart skift, man tænker ikke på det, men det farver hele musikstykkets karakter. Og derfor er det ikke en form vi skal udfylde. Det er ikke sådan at vi siger "Vi skal have skrevet en blues, for vi vil gerne spille en blues.". I øvrigt spillede vi aldrig blues i Secret Oyster, men hvis det nu havde været. Nej. Man skriver et stykke musik, fordi dette musikstykke, hele musikstykke, skal være sådan. En del af det er i øvrigt improviseret solo af den eller den. Men der blev tænkt som at det hele er en komposition. Ikke en del af det er igangsættende komposition for noget andet. Og Kenneth er i meget høj grad også komponist af sind. Mindst lige så meget som mig. Måske mere. Hvor han også tænker på den måde. Og så... der er ikke en form han skal udfylde, men der er et stykke musik han skal have skrevet. Det kommer så til at være sådan. Så derfor er der alle muligt mærkelige, og også skæve taktarter, som jo også er en del af tiden blev det jo også at man kunne arbejde med skæve taktarter. Fem, syv, seks... ottendedele og sådan nogle. Og som Secret Oyster skred frem, så blev det mere og mere ambitiøst på det kompositoriske. Sidste album vi lavede, "Straight to the Krankenhaus", i '76, er der jo ret komplicerede arrangementer i. Det blev tættere og tættere skrevet. Oprindeligt så var kompositionen ganske vist farvende for det hele, men fyldte måske ikke så meget, fordi der var så mange soloer. Det blev mindre og mindre. Så det blev mere kompositions musik. Mere og mere ambitiøst på det plan, kan man godt sige. Men der er rigtig mange mærkelige former. Det er der. Men jeg har dog skrevet et par 32-takters også. Eller en... måske.

Adam:

Hvad er det mest centrale synes du?

Karsten:  
Det centrale..

Adam:  
Altså nøglen.

Karsten:  
Det centrale det er kompositioner der forløser det instrumentale potentiale der var i '70, så kompositioner som omfavner hele musikstykket, men forløser det instrumentale potentiale der var i orkesteret, som jeg synes, var og er meget højt. Og det lykkedes jo også meget godt for Claus Böhling selvom han kom fra et mindre kompositorisk udgangspunkt end Kenneth og mig, så har han fået skrevet et par stykker undervejs, som i meget høj grad er forløsende for hvad de individuelle musikere kan præstere.

Adam:  
Jess Stæhr han overtog også efter Mads Vinding. Ret tidligt vel egentligt?

Karsten:  
Efter et år. Det er der flere grunde til. Altså vi havde det oprindelige orkester, og vi spillede nogle job, som var helt fantastiske og vi havde faktisk også succes, og altså uventet. Og uventet kan man sige, fordi det var instrumental musik. Så havde man ikke kunne forvente så meget medvind men det fik vi faktisk. Begyndte at få folk til at lytte både i Danmark, men også i USA især faktisk. Og vi er jo kult i USA i dag. Og så begyndte vi at få flere job, og Mads Vinding spillede på det tidspunkt med Svend Asmussens kvintet, som også begyndte at få rigtig mange job. Svend Asmussen havde ikke været på jazzscenen i mange år, så han begyndte også at få rigtig mange job, så det begyndte at blive vanskeligt, og vi spillede flere job med Basafløser. Det var uholdbart, og så blev vi enige om i al fredsommelighed, at han fortsatte med Svend Asmussen, og så skulle vi finde en afløser, og så var der en del snak om hvad retning det skulle gå i, og så havde jeg jo spillet sammen med Jess, og han repræsenterede så, man kan sige rocksiden, som så også Claus gerne ville have ind. Så til gengæld om jeg så må sige, jeg kan ikke helt huske hvordan tidsforskydningen i det var. Til gengæld for at vi fik, fra en jazzbassist fik vi en rockbassist ind, så fik vi til gengæld en jazztrommeslager i stedet for en rocktrommeslager. Sådan at balancen var den samme, bare fordelt på instrumenterne.

Adam:



Ja Ole Streenberg?

Karsten:

Ja. Og den besætning havde vi så resten af tiden.

Adam:

God studehandel. Hvordan var det (det er ikke så specifikt omkring Secret Oyster), men i tiden omkring hvor det hele her startede. Hvordan havde Jazz og beat det med hinanden?

Karsten:

Det var to forskellige verdener. Altså jazzen, syntes jeg... Jeg oplevede det på det tidspunkt som om jazzen var blevet kedelig. Altså ikke kun i Danmark, men også internationalt, blevet kedelig. Det var mainstream moderne, lange lange soloer, hvor udgangspunktet ganske vist var en ny komposition, men hvor det der foregik efterfølgende var det samme. Det er meget firkantet, men jeg oplevede det lidt sådan, at jazzen var ikke så interessant på det tidspunkt.

Adam:

Hvordan havde jazzmiljøet det med rockmiljøet? Snakkede man sammen?

Karsten:

Ja.. Så kom der også nogle rockagtige ting fra dem, men ikke helhjetet. Ja man snakkede sammen. Men i øvrigt sås man ikke så tit, fordi man kom jo ikke de samme steder, man spillede ikke de samme steder. Selvom Secret Oyster var jo meget tæt på jazzen, og vi spillede i Montmartre.. jo der kunne man godt mødes inde. Det kunne man godt. Men ellers.. Det var jo ikke sådan at der var to orkestre når vi var ude og spille. Det var jo ikke et jazzorkester og så Secret Oyster. Når vi var ude at spille så var det Secret Oyster. Så man mødtes ikke så tit. Og vi deltog jo ikke i jamsessions og sådan nogle ting, det gjorde vi ikke. Fordi vi havde vores ting, og den kunne kun spilles når vi var samlet. Så egentligt vil jeg nærmest sige, at jeg kan ikke huske at i hvert fald omkring Secret Oyster, at der var noget større... Så en gang imellem, så kunne man efter koncerter, hvis man var ude og rejse, altså i provinsen eller i andre byer, så kunne man efter koncerter mødes på værtshusene eller på hotellerne måske eller sådan noget der, og det jo ikke altid fredeligt for sig kan man sige. I retningen af, at det var jo ikke alle folk der opførte sig lige pænt. Det galt så sandeligt også Secret Oyster, og på den måde så mødtes man, men det var ikke sådan at... Nej altså man mødtes jo heller ikke sådan... Ja så havde vi jo Palle Mikkelborg var begyndt at komme ind, og han var nok den fra det egentlige jazzmiljø, der mest helhjetet gik ind og kollaborerede

med den mere elektriske musik, og var med, skrev arrangementer til Secret Oyster. Han var med på to af vores Lp'er som studiemusiker, og Kenneth og ham begyndte jo så at arbejde sammen meget bagefter også. Men... altså. Jeg ville jo have det billede, at hvis jeg mødte nogle af dem. Hvis jeg mødte dem, for jeg mener ikke jeg gjorde det ret tit, så snakkede jeg venligt og godt sammen. Ja Mads Vinding var jo også en overgangsfigur, Bo Stief var en overgangsfigur, så selvfølgelig var.. Men vi sås ikke så tit, simpelthen. Det var sådan det var.

Adam:

Var der noget med at spille, nu var I jo en blandet besætning, lidt rockverden og lidt jazzverden mødtes. Var der nogen karakteristika når man spiller sammen med en jazzer eller en rocker.

Karsten:

Ja. Jeg kender ikke mange, jo det gør jeg nok, men de guitarister jeg spiller sammen med i rocksammenhænge, de læser f.eks. ikke noder, og de spiller ikke så særligt mange akkorder. Ole Fick kan mange, Claus Böhling spiller stort set aldrig en akkord, så når Ole skulle lære en ting, så skulle han lære dem uden ad, og jeg kunne ikke give et papir om jeg så må sige. Meget af det, eller langt det meste har jeg jo skrevet ned i en eller anden grad, også for selv at kunne huske det, men jeg kunne ikke give papirer og sige "Så kigger vi på den næste gang.". Kenneth kan jo så noder. Nu er han vist ret god til det, men han var vist ikke specielt god den gang... Jeg var nu heller ikke vældig god, men jeg var en af dem der var bedst til noder, det var han... Men der er en stor forskel i hvordan man kan få folk til at spille et stykke musik altså. Jess Stæhr kan ikke noder, han kan selvfølgelig becifringer, akkorder, men dog ikke, altså Mads Vinding kan udnytte akkorder helt vildt, men det gør Jess ikke. Han holder sig nede til grundtonen, og arbejder sig rundt omkring det. Så det betød jo at både Claus og Kenneth og jeg, og jeg havde jo så gjort det igennem længere tid skrev basfiguren til Jess. Så en stor del af de Jess spiller, er skrevet af nogle andre end ham. Men

han spiller det skide godt. Og så har han bygget på det, men markante basfigurer, de er altid lavet af nogle andre end ham. Altså Jack Bruce laver nok sine basfigurer selv, Paul McCartney laver sine basfigurer selv. Det er selvfølgelig en forskel også.

Adam:

Så han var mere en hyret mand. En håndværker end en kunstner, hvis man sammenligner med det?

Karsten:

Altså det er jo lidt forkert at sige, for han spillede jo med stor overbevisning og stor...

Adam:

Nu mener jeg ikke, at håndværker på den måde er et negativt udtryk i hvert fald.

Karsten:

Og det kan godt være at hans eget billede vil være et andet, men når man hører efter, når man hører det, så... Jeg har skrevet mange basfigurer. Der er mange af mine kompositioner der basere sig på en basfigur. Starter med en basfigur. Og den spiller han så.

Adam:

Jeg har ikke så frygteligt meget mere. Dvs. jeg har ikke mere på mit papir. Men der er stadig tusinde ubesvarede spørgsmål, og det vil der være. Nu går jeg hjem og transskriberer det her. Er det ok hvis jeg ringer til dig efterfølgende, hvis jeg nu har et par opfølgende spørgsmål?

Karsten:

Ja.

Adam:

Jeg har jo en masse gamle MM-blade, hvor der står en masse..

Karsten:

Ja det var jo lidt interessant i øvrigt. Jens Jørn Gjedsted, som jeg jo kendte i forvejen som jazzmusiker og som jazzinteresseret. Jeg husker at noget af det første der blev skrevet af anmeldelse agtigt om Burnin', det var faktisk Jens Jørn der skrev: "Det kunne vi ikke lide.". Og det kan da være han havde ret i det. Men senere blev han jo meget begejstret, men altså som start, så var der med elektrisk.. nej, det var ikke godt.

Adam:

Der læste jeg også den historie med regnskabsbogen. Du var også inde over Musik & Lys.

Karsten:

Nej egentlig ikke. Jeg havde aldrig noget varmt forhold til den. Jeg var selvfølgelig med da

den startede. Der lød det interessant. Men jeg husker at vi fra starten havde den "Nej. Burnin' er altså ikke bare ét af 500 orkestre. Burnin' er måske et af verdens bedste orkestre.". Sådan oplevede jeg det. Og vi kan godt være med i noget af det. Det er ikke for det. Men vi er ikke ét af mange. Det var vi sådan heller ikke, og det var der i virkeligheden heller ingen der ønskede at være. Men så var vi med i det, og så blev vi misbrugt syntes jeg,

fordi den musik vi stod for, var jo, man kan sige central for hele Musik & Lys's ånd, og så var vi samtidig et kendt og populært orkester. Så vi spillede til nogle arrangementer, og det fik man vist ikke noget for.

(Her er der 34 linjer der er redigeret væk, da de indeholder personfølsomme oplysninger.)

Adam:

Jeg vil sige tusind tak.