

mer og de vilkår, de arbejder under, repertoire og dets modtagelse (aviserne udnyttes fortsat med dygtighed) og ved inddragelse af centraladministrationens arkivalier får han skildret det sjældent uproblematisk forhold mellem bevillingsgivende og bevillingshavende eller -tragtende. Det er det *professionelle* teater, der først og fremmest er behandlet, undtagen i det bind, der skildrer tiden 1790–1870. Måske ligger der i en behandling af dilettant- og amatørskuespillet i de mindre byer en mulighed for at supplere billedet af »teateret i provinsen«. For man tvivler umiddelbart på, at der kan støves mere materiale frem om de professionelle. Det forhindrer naturligvis ikke, at andre synsvinkler kan anlægges, andre sider kan trækkes frem – men enhver, der på dette område vil forsøge at gøre det, vil i givet fald kunne udnytte Sandfelds enorme materiale.

Foruden de her omtalte større bidrag har Gunnar Sandfeld naturligvis skrevet en lang række artikler og medvirket ved større værker, f.eks. *Dagligliv i Danmark i 19. og 20. århundrede*. Og nyd hans skildring af Struer i *Trap*, 5. udg., IX, 1, s. 141ff. Man mærker nemt, at her er en lokalt, særlig kyndig mand, der ovenikøbet sprogligt kan sprænge denne tørre opremsningsstil, der må være normen i et sådant værk, men tilsyneladende ikke behøver mere plads til det, end andre til mere stereotype beskrivelser. Efterfølgere i det lokalhistoriske arbejde vil kunne drage nytte af hans registreringer af hhv. *Struer Dagblad* og *Søllerød Tidende*, men egentlig er det upassende at bringe »efterfølgere« ind i billedet. Gunnar Sandfeld er fuldt aktiv, når han runder de 70. Man kunne måske håbe på en fortsættelse af erindringerne – gymnasietiden, studieårene og tilværelsen som ung lærer i 30'erne så man gerne belyst i hans skildring af egen udvikling og egne oplevelser. Og lå der ikke en oplagt forpligtelse for Sandfeld i Struers historie i de »brølende tyvere«, i 30'ernes arbejdsløshedsår og under besættelsens dagligdag? Sandfeld var en af de første, der trængte ind i et nu yndet tidsrum – »vore bedsteforældres tid« – om hvilket der udsen-

des billedbøger, erindringsværker og hvis uartige postkort er blevet højeste mode. Nu er vore bedsteforældres tid ved at rykke frem forbi 1914. Gunnar Sandfeld kunne sætte målene for en *lokalhistorisk* fremstilling af næste generations tilværelsesform.

Axel Bolvig: Musik og samfund¹

Lad det være sagt straks: man kan ikke skrive musikkens historie. Men alligevel er nærværende bind I i trebindsserien »Musikkens Historie i Danmark« en fremragende udfyldning af et kulturelt tomrum. Der har længe været et stort behov for en grundig redegørelse for den musikalske produktions og fremførelses historie og på det felt kan det næppe gøres bedre. Nils Schiørring dokumenterer i bind I en omfattende ajourført historisk viden om musikken i Danmark lige fra bronzealderens lurer til 1700-tallets musicerende borgerskab – fra det religiøst kultiske til det underholdende private – fra de til guderne henlagte svungne blæseinstrumenter til koncerterne hos vintapperne Cardinal og Pilroy hvor også damer fik adgang.

For en ikke-musikfagkyndig historiker virker Nils Schiørrings overblik imponerende og hans historiske baggrundsviden ganske omfattende. For eksempel er det en spændende forskningsredegørelse der gives om guldhornene. Måske var manuskriptet færdiggjort da Gunnar Sneums bog om samme horn udkom i 1977 – måske er det med vilje at den ikke er omtalt. Faghistorikeren kan selvfølgelig i et sådant værk finde detaljer der ikke er rigtige som når ærkebiskop Anders Sunesen på side 44 har fået ændret sit fornavn til Eskild eller når Absalon på side 93 bispekåres 1188 i Roskilde. Til gengæld imponeres han over bemærkningen side 116 om at Knud Lavards og Svend Grathes sangere nok nærmest er en slags forløbere for de minnesangere, der ikke så sjældent nåede det danske hof i Erik Klipping og Erik Menveds tid – eller over notisen om købmændenes spillemænd side 122.

1. Nils Schiørring: *Musikkens historie i Danmark* bd. I. Fra oldtiden til 1750, Politikens forlag, 1977.

For historikeren rejser der sig i forbindelse med dette værk nogle interessante problemer. Det ene er indledningsvis nævnt: hvorledes skrive den musiks historie som én gang for alle er forsvundet ud i æteren? Det andet er: kan man nøjes med at beskrive den musikalske produktions og fremførelses historie ud fra et positivistisk-idealistisk grundlag? Jeg vil i det følgende med udgangspunkt i denne på sit felt fremragende bog forsøge at nærme mig disse problemer.

Ifølge sin titel er bogen et værk om musikens historie. Men historie kan kun skrives ud fra en benyttelse af materielle levn – og musik er i sit væsen sfærisk. Musik er en lydlig frembringelse der har en her-og-nu funktion i selve afspilningssituationen. Denne situation kan omtales og beskrives men den kan ikke gentages. Den fredstraktat som to parter nedfælder på skrift kan århundreder senere læses og tolkes af historikerne. Men de musikalske udfoldelser som fulgte efter fredsaftalens underskrifter er for stedse forsvundet.

Således kan man principielt for den årtusinder lange periode før grammfonens og båndoptagerens opfindelse og udvikling ikke tale om musikkens historie men nok om komponisterne, instrumenterne, opdragsgiverne, institutionerne og udøvernes historie. Og på dette felt får vi i »Musikkens Historie i Danmark« god besked.

Nodesystemet kan måske nok i en vis udstrækning fastholde tydbare musikalske udtryk men det ejer ikke som sproget fast opbyggede artikulationsniveauer der kan give det et kognitivt indhold. Verbalsproget kan nøjagtigt angive de stipulerede fredsbestemmelser. Det kan rent kognitivt referere til et hændelsesforløb. Noderne kan vise nogle retningslinjer for den rent normative festivitas ved fredsafslutningsbanketten. Selv ikke Tsjajkowskys 1812-ouverture kan give os nogen som helst kognitiv oplysning om Napoleons hærtogt.

Forskellen mellem musikkens udelukkende normative funktion og verbalsprogets såvel normative som kognitive dito kan let føre til en skinproblematik. Det er uomtvisteligt at den én gang for alle afspillede musik ikke kan gentages men det samme forhold gør sig gæl-

dende for alle historiske begivenheder. Napoleons Ruslandstogt kan ikke repeteres – men nok som i 1941 imiteres. For dette togt vedkommende kan vi kun skrive om aktørerne, våbnene, dødsopfrene, de menneskelige og økonomiske ofre. Er forskellen mellem ouverturen og togtet ikke den samme?

Nej. Forskellen er konkret. Musikhistorikeren egentlige interessefelt udgår fra selve det auditive som han fra tiden før båndoptagenen kun kan beskæftige sig med via nodernes anvisningssystemer. Historikeren interessefelt er (eller rettere bør være) felttogets historiske betydning på alle niveauer: politisk, militærteknisk, økonomisk, imperialistisk osv. Løsrevet er den militære udfoldelse betydningsløs – i en historisk sammenhæng derimod uhyggelig relevant.

Ud over den rene begivenhedshistorie har historikeren desuden adskillige andre interessefelter: den materielle historie som den afspejles i de faktiske levn fra fortidsmenneskets potteskår til nutidsforbrugerens plastikaffald – fra domkirkerne til forsikringspaladserne – fra bue og pil til Tykke Bertha.

Hermed er vi kommet til mit spørgsmål nummer to: kan man nøjes med at beskrive den musikalske produktions og fremførelses historie ud fra et positivistisk-idealistisk grundlag således som det forekommer mig at være tilfældet i »Musikkens Historie i Danmark«? Hvad skal de utrolig mange spændende oplysninger som bindet giver bruges til? Minnesangeres tilstedeværelse i Danmark? den flerstemmige musiks udbredelse i høj- og senmiddelalderen? købmændenes spillemænd? borgerskabets private musiceren?

Disse spørgsmålstegn fører automatisk hen til en anden bog om musik som også udkom i 1977: Finn Gravesen: Musik og samfund (Gyldendal). Følgende citat fra bogen (p. 28) viser dens interessefelt: »Opfattelsen af musikkens autonomi har behersket megen hidtidig musikhistorieskrivning. Man har i generationer ment at kunne beskrive musikkens udvikling som historien om musikværkerne, genrene, stilarterne og komponisterne – uden at skele meget til musikkens samfundsmæssige determination og funktion«.

Citatet rammer for Nils Schiørrings vedkommende til dels hus forbi for hans bog er ikke kun en stilhistorie. Beskrivelsen af legerne og gøglernes samfundsmæssige placering er et godt eksempel på en sprængning af en ren formalhistorie. »I nogle hundrede år trivedes skjaldekunst side om side med legernes præstationer, som var forenet med alskens gøgl. Der var bestandig et svælg mellem den høviske skjaldekunst, recitation eller talesang til harpeakkompagnement, og de omkringdragende gøgleres musikudøvelse. Efterhånden synes dog skjaldenes hævdelse af deres sociale og kunstneriske rettigheder at være en håbløs kamp mod en uomgængelig udvikling, hvad skjaldenes forbitrelse, som den kommer til udtryk i sagaerne, viser« (Schiørring p. 67ff).

»Musik og samfund« p. 34: »Men det er jo ikke tilstrækkeligt at sidde inde med en gedigen stilhistorisk og en fyldig socialhistorisk viden – det interessante i sagen dukker op, i det øjeblik man stiller spørgsmål som: »Hvorfor netop denne musik under de betingelser?«, »Hvad i samfundsforholdene betinger og begunstiger netop den udvikling?«, »Hvordan forholder stilhistorien sig til socialhistorien?««

Jeg synes at skildringen netop standser hvor spændingen begynder. Hvad er det for en uomgængelig udvikling der fremmer legere og gøglere på skjaldenes bekostning? Vi læsere får nærmest indtrykket af at den musikalske udvikling drejer sig om stridigheder mellem udøvere af forskellige musikformer: »Gøglerne kæmpede ikke alene mod den i sit udspring hedenske skjaldekunst, de måtte også tage kampen op mod den kristne kirkes idealer. Og de gjorde det med et vist held, hvad man kan se af en lang række forbud mod verdslig musikudøvelse med eller uden dans og andre forlystelser. Verdslig musikudøvelse af alle arter havde en så uimodståelig magt over sindene, at den ikke lod sig kue . . .« (p. 68).

Hvis verdslig musik var/er så uimodståelig er det ubegribeligt for mig hvorfor legere og gøglere ikke altid havde overtaget. Tilsvarende synes jeg også at det er interessant at nogenlunde samtidig med denne udvikling sker

udbygningen af den flerstemmige musik: »I sit princip var romerkirkens gregorianske sang enstemmig, men som middelalderen skred frem, udviklede sig af spæde kim den blomstrende flerstemmighed, som er fundamentet for næsten al vesteuropæisk musik siden da«. Hvorfor sker denne udvikling? En udvikling som er parallel til den gotiske malerkunsts sejrsgang i Europa nord for Alperne og til nationalsprogenes fremvækst på bekostning af latinen.

Det er en utilstrækkelig forklaring at skrive at gøglerne tilkæmpede sig en anerkendt plads eller at den enstemmige musik udviklede sig til en flerstemmig. Den positivistisk orienterede beskrivelse må sættes ind i en materialistisk forklaringsmodel. Kun ved at inddrage udviklinger i basisstrukturen bliver gøglernes sejr forståelig. Den kollektive musiks fremvækst må ses i forbindelse med byudviklingen og med dannelsen af forskellige slags »kollektiver«: landsbyfællesskabet, lavs- og gildesammenslutninger på bekostning af det agrare, statiske patriarkalsk opbyggede slægtssystem.

Begge de nævnte eksempler må efter min mening ses som overbygningsfænomener i forbindelse med de grundlæggende basisstrukturer. Den svækkede autoritære holdning til musikken som gøglernes fremgang og flerstemmighedens sejr vidner om hænger nøje sammen med dominansen af de feudale produktionsforhold. Disse forhold medfører hvad man kan kalde en feudal repræsentativ offentlighed hvor de forskellige samfundsmæssige sfærer ikke er udgrænsede som autonome områder. Som et typisk udtryk herfor kan nævnes de eksisterende afbildninger af musikudøvelse og -instrumenter der stort set altid ses i forbindelse med hvad senere kaldes den kulturelle sfære. Præsentationen af de godt 30 forskellige musikinstrumenter i Rynkeby kirke fra o. 1560 (gengivet hos Schiørring p. 79 i detalje) er et godt eksempel herpå. Hvælvne i Rynkeby som i de andre billedlige fremstillinger knytter musikudøvelsen an til »den himmelske musik«. Det er engle som spiller. Musik som privat virksomhed for og blandt privatfolk er der ikke noget af. Når vi endelig ser billeder af jævne bønder med mu-

sikinstrumenter så er det i motiver med hyrderne på marken som glædes over Frelserens fødsel altså netop ikke scener fra den private sfære.

Musikkens placering i den feudale repræsentative offentlighed er endnu selvfølgelig i begyndelsen af 1700-tallet således som det også ses i gengivelsen p. 327 af loftsmaleriet i Frederiksberg slot fra 1710. Maleriet forestiller en hofmaskerade og viser musikkens funktion i feudalfyrstens himmelstræbende selvglorificering.

Men netop på denne tid begynder en ændring at finde sted. De før omtalte private musikarrangementer hos Cardinal og Pilroy er tidlige udtryk for en borgerlig offentlighed. »Det var først og fremmest i hofkredse, at man på denne tid – som også i de foregående århundreder – opførte musik af alle arter; men ved begyndelsen af 1700-tallet begyndte musikopførelser i større omfang at trænge ud i borgerskabet. Velstående borgere efterlignede, hvad der skete i hofkredse; men da det var en bekostelig affære at arrangere koncerter, sluttede undertiden to eller flere sig sammen om at foranstalte musikalske sammenkomster en eller to gange om ugen. Helt offentlige blev de, da Etienne Capion i forbindelse med sit privilegium til at drive teater i Lille Grønne-gade fik lov til at afholde ugentlige assembleer, som trak mange mennesker. Hvordan den slags sammenkomster kunne tage sig ud fremgår af en bevaret plakat fra 1723. Af den ser man, at der først blev budt på te, kaffe og musik. Bagefter var der optræden af fem maskerede gambespillere; og så blev der trukket lod om en snustobaksdåse af sølv. Enhver kunne deltage, og man måtte gerne være maskeret. Herrer betalte for adgangen, men ervedover nød »alle honette fruentimmer fri entré« (Schiørring p. 336).

En ny klasse begynder at gøre sig gældende. Den klasse som Holberg skildrer så fremragende og som bedst kan skabe sig en identitet i et modsætningsforhold til den feudale selvforståelse: »Som det ses oprettes i perioden den borgerlige offentligheds forformer og centrale dannelsesinstitutioner: presse, tidskrifter, skønlitteratur, selskaber – og om ikke så mange kaffehuse i periodens begyndelse så

ølhuse og i dens slutning mange borgerklubber, Norske Selskab (1775), Dreyers Klub (1775) m.fl. Men der er som nævnt hverken økonomisk eller klassemæssig baggrund for, at der ud af disse forformer og institutioner på dette tidspunkt kunne udvikles en egentlig borgerlig politisk offentlighed«. (Povl Schmidt og Jørgen Gleerup: Dansk kulturhistorie og bevidsthedsdannelse 1880–1920 – introduktion, p. 33, 1977).

Det er min opfattelse at når der ikke kunne dannes en borgerlig *politisk* offentlighed men derimod centrale dannelsesinstitutioner er forklaringen ikke kun savnet af en økonomisk og klassemæssig baggrund. For den måtte i så fald også mangle for samme borgerskabs omtalte kulturaktiviteter. Forklaringen må også søges i det forhold at de skønlitterære og specielt musikalske institutioner i sig selv er ganske anderledes »ufarlige« end de politiske organisationer. 100 år førend borgerskabet rettede en appel til enevoldsmonarken om trykkefrihed kunne Københavns bedsteborgere mødes til musikalske sammenkomster under fri musikudøvelse. Musikkens normative karakter gør den tilsyneladende upolitisk og derfor forekom den ufarlig for enevoldsregeringen.

Med berøringen af musikkens upolitiske fremtræden er jeg nået til sidste punkt i min omtale af Schiørrings datamættede bog. Hvad med musikkens funktion? Hvordan fungerede den musik som i sommeren 1727 hver onsdag eftermiddag frembragtes i hotel Stadt Hamborg? Eller middelalderens kirke-musik? eller Christian II's kantori? For dette bind Is vedkommende er det sikkert kildemæssigt umuligt i ret stor udstrækning at klargøre musikkens forskellige funktionsmuligheder. Her må man formodentlig nøjes med at konstatere at kong Hans' fem »basunere« og to »paukere« har leveret repræsentativ hofmusik. Der var pibere og trommeslagere med i det ynkelige Ditmarskentogt. Er det mon fra anvendelsen af musikken til bl.a. felttog at der er knyttet noget martialske til messingblæsere og slaggtøj? Og vi kan også fornemme kirkemusikkens anvendelse i en kultisk mystificerende sammenhæng. Men hvilken musik benyttede de bønder som del-

tog i 1400-tallets oprør? Eller de forskellige kætterske bevægelser?

Senere ser vi mange eksempler på at en musikform der var skabt/komponeret til en bestemt situation i andre funktionssammenhænge kan antage helt andre konnotationer. Prins Jørgens march fik et ganske andet indhold da den anvendtes i radiotransmissionerne under verdenskrig II. Den blev antitysk, den appellerede til dansk sammenhold og til taknemmelighed mod England. Egmond-ouverturen blev 1977 af radioledelsen erklæret for politisk da den blev benyttet som pausemusik efter en omtale af Baader-Meinhofmedlemmernes død (selvmord?). W. C. Handy's proletarisk udsprungne St. Louis Blues blev til imperialistisk kampopgejlede musik da den af Glenn Millers (i mine ører fortræffelige) Army Air Force Band under verdenskrigen blev spillet som swingende militær marchmusik. Joan Baez' sange bliver til intetsigende forbrugsfremmende underhold-

ning hvis de spilles sagte i supermarkedets muzakprogrammer. 1700-tallets hofmusik bliver i dag til en privat nydelse fra stereoanlægget inden for hjemmets fire vægge.

»Musikkens Historie i Danmark I« er som nævnt inden for sin begrænsning en fremragende bog. Med »Musik og samfund« som detonator kan man sprænge sig ud af begrænsningerne og begynde at opleve musikken.

»Musikkens Historie i Danmark« lanceres under et reklamefremstød hvor det danske trekløver i Sten Bromanns kontrapunkt fjernsynsgætterier Stilling, Sørensen og Møller siger: »Her er værket for alle, der virkelig vil vide noget om musik«. Ja, ja, treenigheden blev heller ikke af den habit-skiftende skåning spurgt ud om musikken som et socialt betinget fænomen.

Men også jeg melder mig: Læs »Musikkens Historie i Danmark«.

Axel Bolvig.

Hvad med museerne?

I 1977 udsendte museumsdirektør ved Aalborg historiske museum Torben Witt bogen Hvad med museerne? (Worminianum), som Fortid og Nutid har bedt en lille gruppe museumsfolk, placeret forskellige steder i dansk museumsvesen, kommentere. De, der har fulgt opfordringen fra redaktionen er Søren Gregersen, Odsherreds museum, Leila Krogh, J. F. Willumsen museet, Frederikssund, Mette Müller, Musikhistorisk museum og Holger Rasmussen, Nationalmuseets 3. afd., Brede. Endelig har Torben Witt givet sin kommentar til kommentarerne.

Søren Gregersen:

Hvad med museerne i fremtiden?

Torben Witts bog er en statusrapport med historisk tilbageblik for de kulturhistoriske museer. Der er her fremlagt et overskueligt og let tilgængeligt materiale om museernes historiske baggrund og virkeområder. Men der står ikke meget i bogen om fremtidsperspektiver og visioner. Der er beskrivelser af museernes glæder og sorger, trængsler og oplomstringer og derefter noget, der kan opfattes som resignation eller stagnation. Som bogens undertitel også angiver, er det spredte bidrag til en almindelig museumslære.

Bogen er blevet en vigtig faktor i debatten om museerne efter den nye museumslov. I bogens forord skriver Torben Witt (side 5):

Der er ikke tale om et omhyggeligt udarbejdet systematisk værk, men om en række tanker, nedfældet efter at museerne i oktober 1976 fik en ny lov at virke på baggrund af.

Inden den intensivering af samarbejdet mellem museerne, som den ny lov lægger op til, kommer i gang, forekom det mig vigtigt at få afsøgt det grundlag arbejdet skal foregå på. Det er næppe lykkedes – men næsten af sig selv blev fem sider om de