

ridelen ger Nielsen bakgrunden till hela sin undersökning, och denna del har stor angelägenhet också i svensk kulturdebatt.

Två linjer

Nielsen skisserar två huvudlinjer: Frankfurterskolans kontra positivismens. Den senare kommer utifrån sina krav på värdefrihet (»objektivitet«) att helt missa kulturprodukternas innehåll och mening. Den kopplar automatiskt bort de behov som kulturen bygger på, och studerar istället enbart de rent kvantitativa, mätbara aspekterna av kulturproduktion, distribution och konsumtion. Vid sidan av borgerliga kulturforskare förs denna ståndpunkt fram av den kapitalistiska musikindustrins egna representanter, och branschens försvarare på alla kanter. Positivismens grundståndpunkt blir att publiken är subjekt och musikindustrin (medierna) objekt: publikens behov bestämmer vad som produceras – publiken får vad den vill ha . . . På så vis legitimera den rådande ordningen.

Frankfurterskolan (särskilt Adorno) har å ena sidan gett viktiga bidrag till kritiken av positivismen och empirismen (= att enbart syssla med mätbara och direkt iakttagbara kvantiteter, och strunta i kvalitativa förhållanden och helhetssammanhang, samtidigt som man låtsas klara sig utan mer principiell teori). Å andra sidan har också Adorno m.fl. avgörande svagheter. För dem blir kulturindustrin ett subjekt som manipulerar sitt objekt, publiken.

Musikindustrins reklam och musikprodukter skapar behoven.

Gentemot bägge dessa strömningar ställer Nielsen som sin egen utgångspunkt att musikindustrins produkter faktiskt måste svara mot verkliga behov. Branschen manipulerar inte fram konstgjorda behov, utan söker rätt på behov som finns och utvecklas historiskt i samhället, och slår mynt av dem. Det vore ju absurt dumt av kapitalisterna att INTE utgå från behov som finns. Enskilda kapital skulle gå under direkt i konkurrensen om de försökte gå omvägan och inte sikta in sig på behov som faktiskt föreligger. Med denna utgångspunkt

bryter Nielsen radikalt mot de manipulations-teorier som varit i svang i nyradikalistisk debatt under 60- och 70-talet.

Men varför är då inte allt okej med vardagsmusiken? Jo, för att människors behov inte är något naturgivet, utan uppstår ständigt i ett kapitalistiskt arbets- och livssammanhang som förtrycker, förvrider och hämmar individernas fulla och fria utveckling. Man kan alltså inte påstå att musikindustrin skapar efterfrågan (behov) ur intet, men inte heller kan man nöja sig med att bara konstatera att den motsvarar konsumenternas behov. För dessa behov är långtifrån »oskyldiga« – de är djupt präglade av hela kapitalismens vardagsliv. Så kan en kritik av »vardagsmusiken« leda vidare, inte bara till en kritik av popmusikbranschen, utan ännu mer till en kritik av hela det kapitalistiska samhället.

Två invändningar

Några marginella kritiska korrigeringar skulle jag vilja göra gentemot Nielsen. För det första hör ju också musiken till de saker som formar individernas behov. Också musiken ingår i vardagslivet, inte bara som en reflex av det övriga livet, utan också formande, ingripande. Poängen är väl egentligen inte att allt annat än musiken bestämmer musikbehoven, utan att HELA det kapitalistiska vardagslivet producerar musikaliska behov. Och i hela detta livssammanhang utgör musiken själv (och musikindustrins reklamkampanjer) bara en liten del (men dock en del bland andra). Det avgörande blir då att begripa å ena sidan vilken betydelse musiken har bland andra arbets- och fritidsaktiviteter i socialisationen och livet, å andra sidan vilka livssammanhang som inverkar på musikanvändningen och hur det sker.

För det andra saknar jag en central aspekt i Nielsens analys av empirin. Det är de motsättningar i vardagslivet och vardagsmusiken som faktisk finns. Kapitalismens vardagskultur är nämligen inget slutet och homogent system, utan bär på sprängande inre motsättningar. Det som kan se ut som en problemlös-

ning på en nivå (t.ex. när musak och schlagerlåtar gör det möjligt att stå ut med olidlig tristess) skapar nya problem på andra nivåer (t.ex. att »längtan bort« trots allt hålls vid liv). Ser man inte inre motsättningar i behoven och musiken så kan man trots allt hamna i maktlös pessimism inför det till synes oöverbinnerliga block som kapitalismen verkar vara. Det gäller att motarbeta en sådan fetischering av kapitalets krafter, och det som räddar en så klarsynt icke-moraliserande kritik som Nielsens från uppgivenhet borde just vara att noga dra fram de inre sprängande konflikterna i ljust – dessa frön till protest, motstånd, revolt och motorganisering på olika nivåer – frön som kapitalismen ständigt måste pånyttföda och åter anstänga sig för att döda igen. Men självklart kan en analys av vardagsmusikens sammanhang ändå ge verklighetsförankring och riktning åt att man bestämmer sig för att aktivt delta i, stödja och skildra sådana motståndspotentialer i det verkliga livet.

Johan Fornäs

Musikken – en del af barnet

Estrid Heerup: »Musikken – en del af barnet«. Gyldendal, 1980.

Estrid Heerup, der bl.a. inden for Lærerhøj-skolens regi har beskæftiget sig med pædagogiske problemstillinger, har udgivet en stor og flot bog om musikundervisning af børn.

Det er bogens sigte at kunne bruges som den nødvendige teoretiske ballast, samtidig med, at hun selv har arbejdet »i marken« som musikpædagog – og vel at mærke ikke over for en lille udvalgt skare af velmotiverede børn, men i en ganske almindelig 1. klasse, med de problemer, det kan medføre.

Let er bogens sigte at kunne bruges som grundbog på seminarier o.l., og som idéskaber for arbejdende musikpædagoger, idet den stiller spørgsmålet, hvorfor en eksisterende musikundervisning egentlig er »så grå«, så amusisk, så fantasiløs og så lidet varm og oplevelsespræget, som det ofte er tilfældet«. (p. 12). At dette problem er reelt er (næsten) alle

enige om – om ikke før så ser man det i gymnasiets musikundervisning, hvor faget musik på forhånd ofte mødes med et minimum af engagement.

Bogen er inddelt i tre hovedafsnit. Det første er en grundig gennemgang af de teorier og de undersøgelser, der foreligger om børns musikalske udvikling. Det har altid fristet musikpsykologer og andet godtfolk, at opstille skemaer og præcise (!) rækkefølger over hvad børn kan (og måske skal kunne?) på forskellige udviklingsstrin – ikke bare hvad de er i stand til at udføre på det motoriske/fysiske område, men også hvornår de kan synge rent, hvornår »urtertsen« optræder, på hvilket alderstrin børn er i stand til at opfatte harmonier etc. – alt sammen gerne begrundet i barnets biologiske, fysiske udvikling.

Heerup refererer med stor grundighed disse undersøgelser og lader dem kritisere hinanden, men det er alligevel begrænset, hvad de fleste af disse undersøgelser egentlig kan sige. Et eksempel er følgende konklusion på en ungarsk musikforskers undersøgelse over børns egne lydfrembringelsers afhængighed af ydre stimuli: Forrai slutter » – at kvantiteten og kvaliteten af barnets lydfrembringelser forandrer sig som et resultat af, at barnet er blevet udsat for musik. Det synger og nynner mere, når det har hørt flere sange, rim og remser« (p.49). Det kunne man jo have sagt sig selv på forhånd. Det kan heller ikke undre nogen, at spædbørn er bange for støj fra husholdningsmaskiner – jeg synes også de kan være irriterende at høre på.

Og der er ingen grund til at trække undersøgelsesresultater, hvis videnskabelige metoder og præmisser Heerup selv forkaster, frem i lyset – de kan allerhøjest virke kuriøse.

Det forekommer mig, at det ville have været mere givtigt, hvis Heerup – i stedet for at gå ind på de mange detaljer – havde kigget på disse undersøgelser i et lidt bredere perspektiv, havde luget lidt i dem og trukket de resultater frem, som kunne være nyttig viden for de musikundervisere, som bogen, i følge forordet, er rettet imod.

Man bør normalt ikke beskyldte en faglig/videnskabelig bog for at være *for* grundig, men i dette tilfælde er denne grundighed med til at forplumre, fremfor at profilere billedet af børns musikalske udvikling.

Bogens andet afsnit indeholder teoretiske overvejelser over musik i begynderundervisningen. Det er i det kapitel, bogens musikpædagogiske (og musikpolitiske) ståsted viser sig, og det er i det kapitel, Heerup når frem til det, hun finder væsentligst, nemlig Carl Orff. Efter at have refereret de første pædagogiske erfaringer med rytmik og gymnastik, når Heerup over Montessori og Piaget frem til »den moderne skole«, hvor hun finder, at problemerne ligger i »spørgsmålet om musik som skabende kommunikation, og en musikpædagogik, der bygger på aktivitetsprincippet« (p. 83).

Løsningen ser Heerup i anvendelsen af Orff's principper, som der velvilligt gøres rede for. Men man fristes til at spørge: »Når nu det der Orff er så godt, – hvorfor har vi så ikke noget mere af det?« Heerup svarer selv, at det er fordi de fleste af hans arvtagere og frem for alt hans kritikere har misforstået ham.

En refereret svensk musikpædagog, Italo Bertolotti, lader sin kritik udmunde i: »spørgsmålet, om barnet virkelig kan lære sig at elske musik ved at underkaste sig »en sang- og klangverden«, som ikke finder genklang i miljøet uden for skolen« (p. 85). Over for en sådan kritik, lægger Heerup for et øjeblik al videnskabelighed til side og svarer med et retorisk modspørgsmål:

»Hvilken rolle har pædagogen i vort samfund, og hvad skal hun stille op mod kulturindustrien? Skal pædagogen som kommerialismens forlængede arm give barnet en hjælpende hånd, så det kan indse, at det altid er lykken at efterligne de voksnes verden; miljøet udenfor skolen rummer jo f.eks. også vold og porno? – Eller tør vi forsøge at vise barnet andre veje til at bearbejde alle de mange indtryk, det uundgåeligt får udenfor skolen og dermed risikere, at børnene muligvis siger nej

til at elske alt det, den voksne verden ønsker at pådutte dem? Den risiko løber vi« (p. 85,86).

I stedet for at diskutere denne kritik, der netop er meget central, fordi den påpeger den afstand, der kan være mellem måske ABBA og musik for Orff-instrumentariet, går Heerup uden om dette problem og fortsætter:

»Det forekommer mig her, at for mange velmenende pædagoger gennem deres arbejde kritikløst kommer til at virke for en tilpasning til urimelige tilstande i mennesket og i samfundet, i stedet for at virke for den frigørelse de i virkeligheden ønsker« (p. 86).

I min naivitet er jeg nødt til at spørge, om Heerup virkelig stiller eksempelvis musikproduktionerne fra de utallige børnerock-grupper på linie med andre samfundsmæssige fænomener som »vold og porno?«

Dertil må jeg spørge – naivt – om musikpædagogik ifølge Orff's principper ikke ligeledes er en »pådutton« af voksne musikalske/æstetiske idealer, der egentligt forekommer børn temmelig fremmede, og hvor opgøret med og dermed frigørelsen fra de »urimelige tilstande i mennesket og i samfundet« egentlig ligger i disse principper?

Som pædagog kan man vælge to indfaldsvinkler til et arbejdsfelt. Enten søger man at finde de felter, der »gi'r bid« – i dette tilfælde den musik, der tiltaler/fascinerer barnet, og bruger det som udgangspunkt, eller også har man som voksen en fast overbevisning om, hvad barnet skal bringes til at erfare og komme til at fascinere af – i begge tilfælde selvfølgelig med grundige overvejelser over, hvad barnet er i stand til at kære og udføre på dets øjeblikkelige udviklingsstrin.

Det forekommer mig, at Heerup i alt for snæver grad – selv om hun gør Orff's ord om barnets selvstændige skabende arbejde til sine – hælder til den sidstnævnte indfaldsvinkel og samtidigt opererer med et alt for traditionelt kunstbegreb:

»(Orff stiler) mod menneskets totaludtryk og (–) på baggrund heraf mod en gradvis

indføring i og forståelse for musiklitteraturen, hvorfor lærerens stillingtagen ikke kun begrænser sig til et musikpædagogisk spørgsmål» (p. 90).

Nej, lærerens stillingtagen er også et musikpolitisk spørgsmål. – Hvilken slags musik skal børn lære at udtrykke sig igennem? Hvilke æstetiske idealer vil vi gerne give dem? Osv. – Spørgsmålene er mangfoldige og vigtige, men bliver desværre ikke diskuteret i Heerups bog.

Det forekommer mig, at det kunne være blevet en ulig mere spændende (og aktuell) bog, hvis Heerup havde inddraget den specielle »danske musikpædagogik«, hvis ophavs-mænd (B. Christensen, m.fl.) bliver nævnt i forordet. I så fald ville man nemlig ikke konsekvent kunne have undgået at diskutere begrebet rytmisk musik (her forstået som eksempelvis rock/beat/latinamerikansk musik), og ej heller at diskutere førnævnte arvtageres (f.eks. Lotte Kærså) for mig at se heldige brug af massemedier. Men eftersom man ikke skal kritisere en bog for hvad der *ikke* står i den, er dette blot en konstatering af, at en sådan vigtig bog om musikpædagogik endnu ikke er skrevet.

Bogens tredie del er en grundig gennemgang af, hvad Heerup har samlet af erfaringer fra sin undervisningspraksis. Der er redegjort for alle de problemer og de fejltagelser, man uvægerligt kommer ud for som pædagog, og afsnittet er dermed meget lærerigt. Det viser sig, at Heerup står langt fra de pædagoger, der mener, at tekster gerne må have et problemorienteret indhold. Men for de pædagoger, der gerne vil følge i Orff's (og Heerups) fodspor, vil denne sidste del også være en glimrende lærebog og inspirationskilde.

Hans Aarup



Nye bøger

Peter Abrahamsen, Torben Bille & Erik Kramshøj (red.): *Syng dansk*. Kbh. 1981. 224 s., kr. 98,00.

Eckart Fram: *Volks-Musik, die erinnerte Hoffnung*. Beiträge zur gegenwärtigen Kulturpraxis. Tübingen 1979. 156 s.

Jürg Hausermann: *Und dabei liebe ich euch beide...* Unterhaltung durch Schlager und Fernsehserien. Wiesbaden 1978. 135 s., DM 12,80.

Vagn Holmboe: *Det uforklarlige*. Kbh. 1981. 116 s., kr. 75,00.

Henrik Juel: *Materiale og ideer til æstetikshistorien; æstetik til idé og materialhistorien*. Bind 2: Æstetik fra renaissance til rokokko. Odense Universitet 1980. 132 s., kr. 16,75.

Dave Marsh & John Swenson (udg.): *The Rolling Stone Record Guide*. Reviews and ratings of almost 10.000 currently available rock, pop, soul, country, blues, jazz and gospel albums. New York 1979. 631 s., \$ 8,95.

Philip Norman: *Shout! The true story of the Beatles*. London 1981. Kr. 142,00.

Beate S. Piil: *Beat på dansk*. Århus 1981. 255 s., kr. 88,00.

Rudi Thiessen: *It's only rock'n'roll but I like it*. Berlin 1981. 257 s.

Jürgen Wölfer: *Die Rock- und Popmusik*. Eine umfassende Darstellung ihrer Geschichte und Funktion. München 1980. 189 s., DM 6,80.

Nye plader

Ballast: »Ballast 1«. SLP 1592.

Århusiansk rockgruppes pladedebut med selvskrevne sange. Danske tekster – venlige og aggressive – til musik med rødder i reggae og rock.

Poul Dissing og Benny Andersen: »Oven visse vande«. EXL. 30.010.

9 sange om kærlighed, druk, glæde og depressioner, energi og sygdom. I intense, stille arrangementer med B. Andersen ved klaveret, Jens Jepsen på bas og Ken Gudman på trommer som de gennemgående musikere.

Gnags: »Gnags Live vol. 1«. GENLP/MC 126.

Rytme-hans, Burhøns o.s.v. + 5 nye sange, optaget live i forbindelse med forårsturen Danmark rundt.

Pia Raug: »Det«. EXL. 30.009.

Pia Raug har sat musik til 9 Inger Christensen-digte fra digtsamlingen af samme navn. Stilen er sk. litterær folkemusik i et blødt rockakkompagnement.

Scatterbrain: »Keep dancing«. Irmg. 3.

Scatterbrain er navnet på en elektronisk percussionsmaskine og navnet på den pt. »hotteste« danske new wave-gruppe. Elektronisk lyd iblandet ren båndløs bas og elguitar. Engelske tekster.

Sebastian: »Stjerner til støv«, MdLP 6070.

Otte nye sange om Romeo, Reagan, Lillie Marleen og La Dolce Vita, samt vendekåber, håb og sommerfugleliv. Alle de kendte Sebastian-musikere medvirker.

SW 80: »Body«. Amar 27.

»11 sange fra den fremtid, vi lever i – sange til en verden der er fængslet af kraft« – højkomprimeret rock i iørefaldende melodier.

Voxpop: »Voxpop 2«. GENLP/MC 125.

13 nye og hurtige sange – pop, rock og twist.