

Musikhistorien som kilde til oplevelse og erkendelse

– en samtale med Jan Ling

ved Karin Sivertsen

Hvorfor skriver man nye musikhistorier idag? Er det for at korrigere forgængerne, for at formidle sine egne musikalske oplevelser til kommende slægter – eller måske for at skærpe sin egen eller sin gruppes akademiske profil? Göteborg-professoren Jan Lings nye musikhistorie er ikke helt almindelig. I denne samtale gives noget af forklaringen.

Karin Sivertsen: *Hvilke forbilleder har du haft i dit arbejde med musikhistorien?*

Jan Ling: Jeg holdt ret tidligt op med at læse musikhistorie! Det blev jeg nemlig bare frustreret af. Så jeg har ikke læst nogen musikhistoriske fremstillinger i mange år. Jo, jeg har læst én, og det er Charles Burneys fra slutningen af 1700tallet! Det er den bedste, jeg har læst – den vil aldrig blive overgået.

Så snart man begynder på den slags fremstillinger tror jeg man løber ind i det problem, som f.eks. Gerald Abraham gjorde i forbindelse med *The New Oxford History of Music*: Man tænker: For pokker – jeg har næsten ingen værker af Stravinsky med! Jeg har glemt Carl Orff! Og hvordan med dén og dén! – Og så ender det med, at bogen bare kommer til at rumme en masse navne. Man glemmer de væsentlige idéer, hovedstrømningerne i musikhistorien. *Grout* gør f.eks. det, at han laver en masse (tema)oversigter: Beethovens 9. – virkelig god oversigt! Brahms' 3. – vældig fin! Osv. Altså den er vældig

værkcentreret, på samme måde som når en gammel museumsmand skal arrangere en udstilling! Det er jo den gamle Brendelske idé – og man må selvfølgelig også have nogle af disse oversigter med. Men – man må forsøge at have *et holistisk syn*, man må forsøge at tænke på en anden måde, hvis man vil ud over alle disse kæder af enkeltfænomener.

På en vis måde synes jeg at de fleste af disse musikhistorier skriver hinanden af. Det er som én lang fortælletradition – en masse tåber, som fortæller den samme historie om og om igen. Og jeg fortæller jo også den samme historie. Der er bare det, at jeg vil forsøge at sætte mit personlige præg på denne elendige, gamle historie – og jeg vil ikke have nutiden som slutpunkt: slutningen på min musikhistorie kommer til at ligge omkring år 2500! Jeg ville altså forsøge at slutte med nogle utopier – eller dystopier. For jeg tror, fejlen ved disse fremstillinger er, at man forestiller sig, at man fremstiller *virkeligheden*, men det gør man ikke. Man

anvender jo for Fanden det gamle materiale for at beskrive, hvordan det egentlig ser ud idag. Og det ser man så lysende klart, hvis man læser de gamle musikhistorikere – Burney, Hawkins osv. Man kan sige, at det er en kombination mellem en fortælletradition og et forsøg på, bevidst eller ubevidst, at spejle sin egen tid ved hjælp af det gamle materiale. Men så hedder det jo, at man er uvidenskabelig. Og det er man også, målt med den traditionelle tænknings alen. Men jeg ser det altså i meget høj grad som en slags *roman-skrivning*.

Jeg er ligeglad med, om min musikhistorie opfattes som uvidenskabelig. Det interesserer mig ikke. For enten er bogen god – og så er disse vurderinger ligegyldige – eller også er den dårlig. Og så dør den! Jeg genkender i høj grad min egen arbejdsproces, når jeg taler med komponister om deres arbejde. For efter et stykke tid er det jo ikke *mig*, der skriver denne her bog. Bogen skriver *sig selv*. Hvis jeg f.eks. synes, at her skal jeg have en marxistisk model

ind – så kan det ikke lade sig gøre, hvis det ikke er i overensstemmelse med materialet! – Jeg tænker heller ikke på at henvende mig til et bestemt publikum, når jeg skriver. Derimod afprøver jeg en masse udkast på forskellige typer læsere, og får en masse reaktioner på den måde.

Indlevelsen, utopierne – og den guddommelige komedie

JL: **Dante har betydet vældig meget for mig. *Divina Commedia*. Hvis det kunne lykkes for mig at få bare en promille med af hvad der lykkedes for ham at få med om en hel epoke i *Divina Commedias* 3 dele, så ville det være fint.**

KS: *Er der en sammenhæng mellem religiøsitet og forestillingen om et meningsfuldt liv – og kunstens opgave?*

JL: Jeg synes, det lykkes Dante at indfange det spørgsmål ved at vise, at Himmel og Helvede eksisterer *nu*. Og en del af Paradiset oplever vi nu, når vi har adgang til den kunstneriske verden. Vi er utroligt privilegerede. – Jeg tror ikke, Dante troede på et liv efter døden, men at han troede på kunstoplevelsen – eller den erotiske oplevelse – som findes her og nu, ligesom Helvede er noget der findes her og nu. Og derfor synes jeg, utopier er interessante, for hvis man gerne vil have eftertiden til at forstå, hvordan vi tænkte, så hjælper man dem bedst ved at formulere utopier. Jeg tror, man skaber kildemateriale til fremtiden.

Jeg tror det er vigtigt, når man læser om og lytter til musik fra tidligere perioder, at man ikke lukker sig inde i materialet, men at man lader sig føre ind i det, at

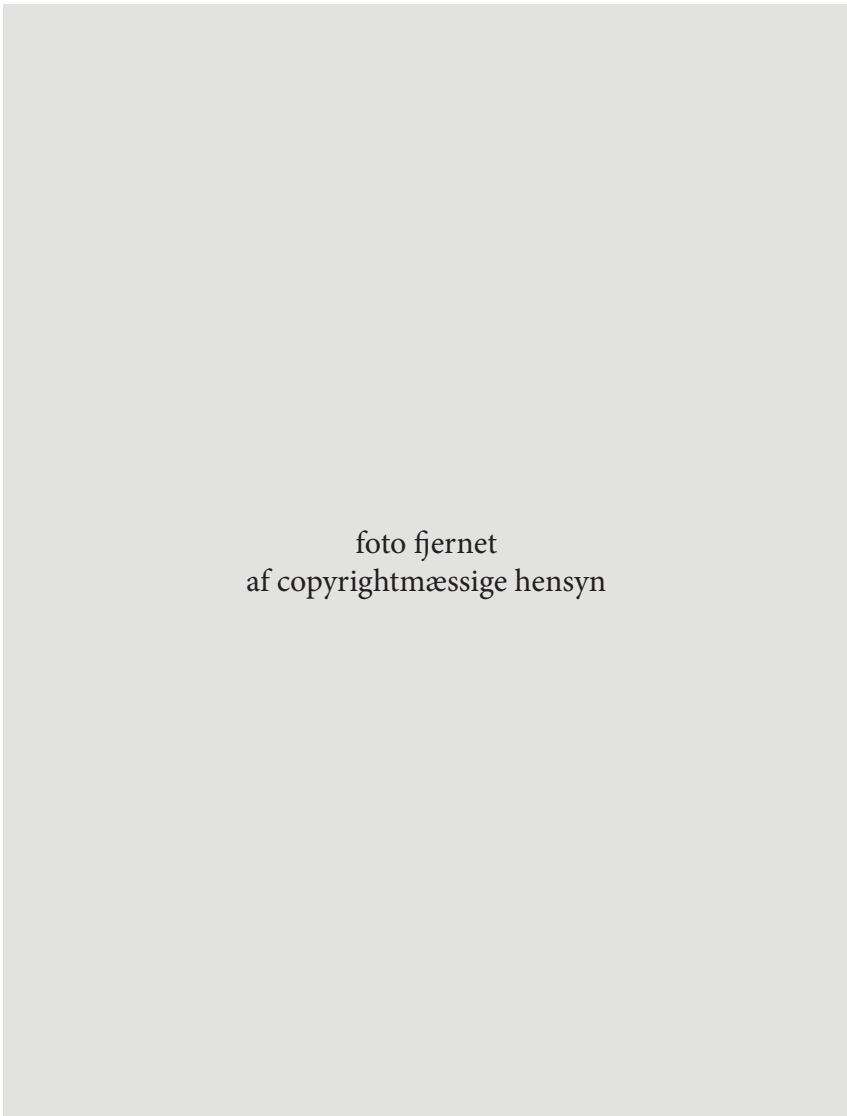


foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

»Da jeg læste Kant og Hegel, fandt jeg ud af, at jeg i utrolig grad sad fast til halsen i den tyske idealisme. – Her går man og tror, at man er materialist, og så genkender man hele tiden sig selv, når man hos de gamle idealister læser om musikoplevelse og musiktilegnelse. Det er jo en vældig konflikt«.

(Foto: Ingvar Svensson)

man bruger de mange historiske dokumenter som en nøgle til sin fantasi. Man må være en slags medium for kildematerialet. Det går også vældig godt – indtil det punkt hvor kilderne bliver så mange, at kildematerialet begynder at tage overhånd. Så står man over for et forbandet problem – det er det, jeg slås med nu i forbindelse med 2. del af min musikhistorie. For jeg ved jo, at jeg ikke har nogen mulighed for at tage del i det, der er sket efter 1730 på en måde, der kan sætte min fantasi igang!

Den musikalske oplevelse og de æstetiske kvaliteter

KS: *Mener du generelt, at man kan afvise at psykologi og kunst – altså også specifikt musik – har noget med hinanden at gøre?*

JL: Nej, det tror jeg ikke man kan – men man kan ikke anvende gestaltpsykologien som vurderingskriterium for god og dårlig musik. For gestalt er et så grundlæggende princip for menneske (og måske også dyre-)hjernen at fungere efter, at det er et sekundært spørgsmål, om gestalter også har en æstetisk værdi. Jeg tror ikke, man kan gøre som den forsker, der har forsøgt at finde frem til en »substans« hos gestalter, som gør det muligt at opstille æstetiske vurderingskriterier. For mig er æstetiske vurderingskriterier udelukkende socialt, kulturelt og historisk betingede.

KS: *Hvad med mennesket som oplevelsesvæsen?*

JL: Jeg tror ikke der findes *universelle* æstetiske kvaliteter. Jeg tror i hvert fald, de er meget stærkt knyttet til historiske, kulturelle og sociale kategorier.

KS: *Du tror altså ikke, at f.eks. Mozarts*

musik kan have en æstetisk emotionel virkning for f.eks. et stammemenneske fra New Zealand?

JL: Måske nok en nydelse, men ikke en æstetisk oplevelse. Man kan nyde »det skønne«, men forstår det ikke ud fra den æstetiske kategorisering, som siden Kant og fremefter er en del af europæisk kunstmusik – og som også udgør en målestok for kunstnerne, når de frembringer deres værker.

Vi kan også nyde andre musikkulturers frembringelser, men vi kan ikke uden videre forstå det struktureringsprincip eller benytte det tilegnelsesprincip, den refleksionsform, som findes i enhver specifik musikkultur.

KS: *Implicerer det ikke en æstetisk »uddannelse« af lytteren – og et tolkningsproblem, specielt i forbindelse med det 20. århundredes brogede musikudbud? For ellers bliver der jo en alt for skarp grænse mellem »æstetisk« og »ikke-æstetisk« musik. Men virkningen af musikken er vel den samme for begge kategorier: Den »ikke-uddannede« vil faktisk også opleve Mozarts musik – det ved vi fra populærudgaver af klassikerne – som følelsesmæssigt stimulerende.*

JL: **Meget af Mozarts musik fungerer jo nærmest som populærmusik idag. Men det er kun en meget lille del af hans musik, der kan placeres i direkte æstetiske kategorier på samme måde som Beethovens sidste strykekvartetter. Og det er dér, den Kant-Hegelske tænkning og idealbilledet af en fra samfundet afsondret kunst begynder.**

Problemet idag er vel, at de individuelle musikprog – som f.eks. Per Nørgaard har udviklet sit individuelle

sprog – kræver en masse arbejde og refleksion af lytteren, hvis man overhovedet skal kunne få kontakt med den. Det indebærer, at almindelige mennesker aldrig kommer til at nærme sig denne æstetiske kategori – og der er ikke meget af den direkte, sensuelle populærmusik, der automatisk giver denne kontakt. – Mens omvendt en komponist som Beethoven hele tiden skriver *eccosaiser* og anden populærmusik, hvilket betyder at hans musik for mig fremstår i 3 kategorier: dels altså populærmusikken, dels hans symfonier, som jeg opfatter som en slags romaner: skildringer af livet i Wien i et dramatisk udviklingsforløb. Og endelig er der så de sene strykekvartetter og sonater, hvor han begynder at afsondre sig fra den »afbildende kunst«s måde at virke på – altså f.eks. hvor det tonale forløb er en slags »afbildning« af noget andet – han nærmer sig et individuelt personsprog, og dermed fordres der en anden type kraft, tid og pædagogisk evne for at kunne nærme sig den.

Jeg synes, at jeg selv først i de senere år er begyndt at opleve nogle af disse værker! Jeg har ikke haft ro til at lytte til en hel Bruckner-symfoni igennem fra begyndelsen til slut før nu. Som 20–25–30årig syntes jeg, det var for langt, for svært – der kom hele tiden noget andet på tværs – men nu, når man har et andet, mindre dramatisk, måske distance-ret forhold til »det virkelige liv«, har man meget større oplevelsesmuligheder.

Lytter og musik – subjekt og objekt?

JL: For mig er den refleksive tilegnelse af værket – forholdet mellem mig selv

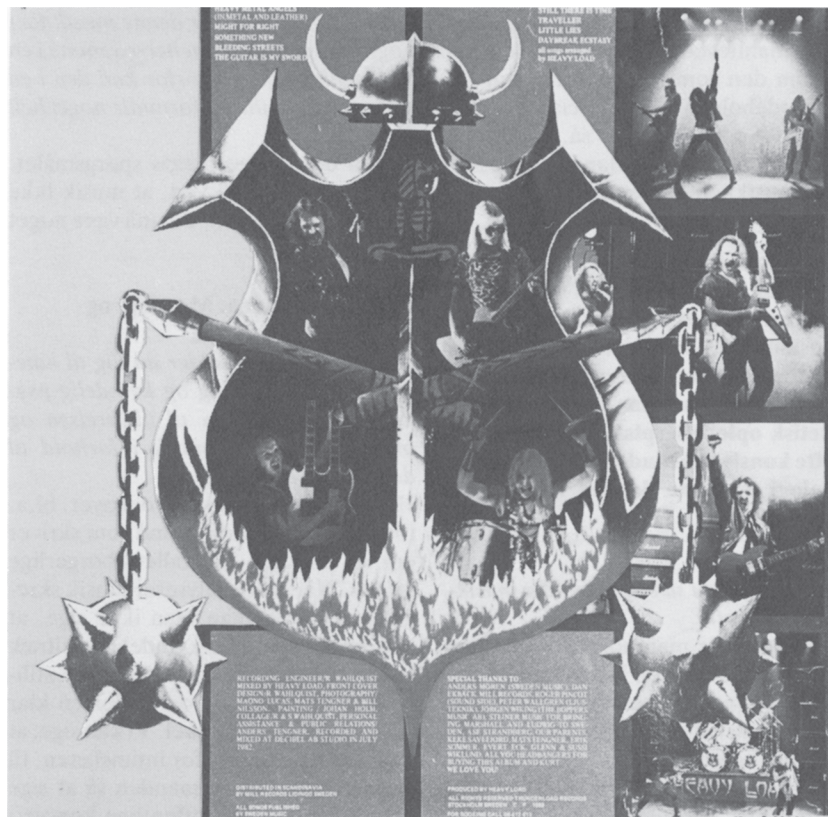
som et subjekt og værket som et objekt – et uhørt væsentligt dialektisk forhold. En grundlæggende del af en æstetisk kategori. Og en grundlæggende tese inden for den tyske idealisme, som den findes formuleret i Hegels æstetik – hvis jeg ikke har misforstået den helt.

Det er et spørgsmål om forholdet mellem *denne* (altså kunstmusikkens) verden på den ene side, den massemediale verden på den anden side og så den nye kunstmusik på den tredje. Spørgsmålet er: hvordan passer disse ting sammen, og hvilke muligheder har vi egentlig for at få disse 3 verdener til at kommunikere med hinanden? Jeg tror, at vi går imod en øget demokratisering af kulturoplevelsen, og som sagt også mod et i stigende grad materialiseret syn på musik, som jeg tror er nødvendigt i et massemedialt samfund. Men der findes jo også vurderingskriterier i traditionen, som må omformuleres – og det jeg gerne vil frem til er koblingen mellem den æstetiske arv og oplevelsen af massemedial musik idag hos ungdommen, så der opstår en mulighed for kommunikation – også med det, de moderne komponister foretager sig. Det er altså hovedformålet med bind 2 – altså et rent pædagogisk formål, kunne man sige.

KS: Kunne man i den forbindelse forestille sig en tese, som gik ud på at opheve musikkens objektkarakter?

JL: Ja, det tror jeg er vigtigt, og jeg tror også det ville kunne ske i og med at notationsaspektet er ved at forsvinde i stadig højere grad.

KS: Hvis vi nu som tese siger: Musik er ikke objekt. Der er kun den subjektive erfaring hos lytteren, den individuelle eller gruppen af lyttere. Hvis vi prøver at interviewe 10 mennesker om det samme



HEAVY METAL: en mandlig, aggressiv styrkemanifestation med fascistiske elementer – og/eller en kunstnerisk velformet, nødvendig musik, som kan genspejle og give udtryk for aggressive tendenser hos lytterne? (Billedet er uddrag af coverbagsiden fra en LP med den svenske gruppe Heavy Load: Death or Glory. Thunderload Records).

musikstykke og finder et sprog, de kan beskrive deres oplevelse i – f.eks. billedsprog – så ser vi at de oplever noget helt forskelligt. Kan man så faktisk tale om, at der eksisterer et objekt?

JL: Nej, det tror jeg ikke man kan sige. Musik er i det tilfælde, du beskriver, en slags udløsningsmekanisme for forskel-

lige følelsesmæssige oplevelser, men der kan også være tale om forskellige refleksive niveauer. Et andet eksempel: Min søn er Heavy Metal-freak, han dyrker styrketræning og er netop nu ude i nogle arkæologiske udgravninger, fordi han interesserer sig for vikinger og andre sære ting. For ham betyder

denne musik en identifikation, – en styrkemanifestation. Mens jeg ikke synes om den som musik, fordi den for mig indeholder klart fascistiske momenter. Spørgsmålet er så, hvad man stiller op. Jeg mener: Man kan ikke forbyde musikken, det er umuligt.

Der er kun én ting, man kan gøre, og det er at hæve graden af bevidsthed over for det extramusikalske betydningsindhold, som evt. findes. Hvis man hæver bevidsthedsgraden tilstrækkeligt meget, kan man få den op på et æstetisk oplevelsesplan, hvor man kan »løfte kunstværket ud« af den fejlagtige ideologi og sætte det ind i en anden sammenhæng.

KS: *Fratager du så ikke samtidig musikken dens kraft?*

JL: Jo, det gør man nok, hvis man ser negativt på det. Men lad os tage et andet eksempel. Vi som arbejder med musikvidenskab har en slags ansvar for at *afideologisere og ideologisere* musikken. Hvis vi tager et konkret eksempel, Liszts »Les Preludes«, som blev anvendt af nazisterne under krigen, hver gang de havde vundet et slag, hvad stiller vi så op med det i fredstid? Skal vi grave det ned – eller skal vi prøve på at forklare, at de anvendte det? Altså hæve bevidsthedsniveauet, så vi *frigør* værket – måske gennem en formalistisk analyse, som kan vise dets kvaliteter. Og derefter er det vores opgave at »flytte det tilbage«, så mennesket kan anvende det i en progressiv ideologisk sammenhæng.

KS: *Det er jo nærmest en »sanitær« opgave! – Men det forhindrer jo ikke, at den musik faktisk indgik i en nazistisk*

kult. – Hvorfor griber denne musik fat i nogle forestillinger om herredømme i én sammenhæng, og hvorfor kan den i en anden sammenhæng formidle noget helt andet?

JL: Ja det er lige præcis spørgsmålet. Og så er vi tilbage ved, at musik ikke kan være et objekt, – der må være noget andet på færde...

Kønsdimensionen: Mandligt og kvindeligt i musikken

KS: *Hvordan forholder du dig til kategorier som »mandlig og kvindelig psykologisk indstilling« til tilværelsen og indplaceringen af musik i forhold til dem?*

JL: Det har jeg tænkt en del over, bl.a. fordi jeg har en doktorand som skriver om »Kvinden i 1800tallets borgerlige salon«. Når hun analyserer musik skrevet af kvinder, kan man ikke sige, at hun finder specielle kvindelige stilstræk – der er ingen muligheder for en stilistisk skelnen. Derimod er der en klar funktionsmæssig forskel. Vi kan sige, at kvinden har skrevet for intimsfæren, til hjemmebrug, mens manden så at sige har skrevet for det offentlige koncertliv. Og det har givetvis noget at gøre med kvindens sociale stilling...

Og jeg tror, vi kan se præcis det samme, når det gælder Heavy Metal og rock idag: det er altså en slags aggressiv opvisningskunst, som jeg tror er et mandligt syndrom. Og desværre kan man nok tillade sig at sige, at en meget stor del af den symfoniske, klassiske musik også er det. Det er der ingen tvivl om. Og kvinderne har ikke haft større muligheder for at gøre sig gældende inden for de traditioner.

KS: *Det er et typisk eksempel på, hvordan den kulturelle faktor er aktiv i for-*

bindelse med formningen af et kunstnerisk udtryk. Men det er jo ikke nødvendigvis kun kvinder, der formidler noget kvindeligt – de fleste komponister har for mig at se haft særdeles androgyne træk i deres personlighed og i høj grad nærmet sig noget kvindeligt i både deres kunstneriske udtryk og i deres adfærd i det hele taget. Når jeg kommer ind på det, er det fordi jeg synes jeg kan mærke, at der under din musikhistorie ligger en eller anden form for helhedssyn, og det vil jeg gerne have dig til at fortælle om. Vi kan f.eks. tage udgangspunkt i flg. udsagn: Hvis man siger, at den vesteuropæiske kultur i hvert fald i de sidste 250 år har været overvejende mandsdomineret, domineret af tanken og af handlingen, af den industrielle udvikling osv., så har det været nødvendigt for at denne udvikling kunne få sit optimale forløb, at de mænd, der var kulturbærere, måtte fortrænge det kvindelige aspekt i deres egen personlighed – og det kunne man for disse mænds vedkommende godt gøre synonymt med den følelsesmæssige måde at forholde sig til tilværelsen på. For mig at se kommer musikken – af alle kunstarter – lige præcis ind som en slags kontaktflade til det fortrængte følelsesliv, sådan så musik kan være en slags kerne, som indeholder den fortrængte følelsesindstilling, men den er formet mandligt.

JL: Ja, det tror jeg er rigtigt –

KS: *– og derfor står man for så vidt med et dobbeltkønnet udsagn! Hvilket jo er helt genialt, fordi vi altid leder efter det, der både formidler det kvindelige og det mandlige.*

JL: Det tror jeg også. Vi kan se et typisk eksempel på det hos Brahms, som – tror jeg – netop gennem kunsten virkeliggør sin bristende kontakt med, sin

bristende forståelse af det kvindelige i det virkelige liv. Det går igen i hans musikalske produktion på den måde, at han dér tager denne dimension med. Det er vældig svært at se, hvordan man skal løse denne problemstilling i forbindelse med musikalsk skaben. Idag er der jo vældig få kvindelige komponister, og de forholder sig til det »mandlige syndrom«...

Jeg synes, der findes en slags »voldsapparat« indbygget i den store kunstmusik, at den er en slags »kraft«, som virker påtrængende, som så at sige ikke indbyder til dialog, men som præsenterer en monolog. Og det er jo netop det som kan gøre det vanskeligt at tale om den dialektiske proces mellem subjektet og objektet, kunstværket.

De kvindelige alternativer, der findes idag på det skabende felt er jo, synes jeg, i ret høj grad mands-strukturerede, ikke? Jeg ser ikke nogen løsning på problemet, men der findes jo visse dele af kvindekulturen i vort samfund, hvor musikken har fungeret i en kvindesammenhæng – der er næsten altid tale om funktionsmusik med specielle funktioner...

Da jeg læste bogen »Økotopia«, kom jeg til at tænke på det her problem med kunstmusikken: at den *kan* have en vigtig afledende funktion ved at genspejle og måske give udløsning for en masse aggressive tendenser hos folk...

KS: *Hvorfor nævner du kun kunstmusikken?*

JL: Nej – musik i det hele taget. Det gælder jo også Heavy Rock osv., altså kunstnerisk velformet musik – for det synes jeg Heavy Metal er, den er usæd-

vanlig sofistikeret som kunststruktur. Det er måske den, der kommer ind i den musikalske »himmel« om nogle hundrede år! Og det er nødvendigt, at musik med denne karakter findes – den fungerer jo på en helt anden måde end den moderne kunstmusik, som *ikke* har denne form for følelsesudbrud, men giver et intellektualiseret billede af virkeligheden.

Jeg tror, den moderne kunstmusiks rolle er at give et filosoferende billede af virkeligheden, mens populærmusikken nu er den som modsvarer 1800tallets følelsesmæssige udløsningsmekanisme-musik. Det er klart, at det følelsesmæssige også findes inden for den moderne kunstmusik, men den har så stærkt et reflekterende moment i sig, at den er svær at nyde følelsesmæssigt hvis man ikke har fat i den reflekterende dimension.

Metoden – og den personlige motivation

I metodisk henseende er min musikhistorie meget splittet. Jeg synes, Jens Brincker har ret i sin kritik (i Berlingske Tidende), af den metodologiske splittelse i den. Men det beror på, at jeg ikke selv har nogen metodisk helhed, men skriver på en vældig *fascination af materialet*! Jeg skriver meget på oplevelse, og jeg kunne ikke tænke mig at medtage et eneste stykke musik, som jeg ikke selv bryder mig om. Det er også meget vigtigt for min pædagogiske situation: jeg ville heller aldrig undergive i noget, jeg ikke brød mig om. Lige i øjeblikket er jeg meget optaget af Tjaikovskijs »Eugen Onegin«, så den kommer sikkert med. Derimod har jeg et vældig dårligt forhold til »Fidelio«, så den vil jeg slet ikke have med! Jeg er li-

geglad med, at den er vigtig, for jeg kan ikke arbejde på den måde.

Jeg har behov for at skrive denne musikhistorie. Den er min måde at få et verdensbillede på. Til daglig sker der jo en masse – studenter, afhandlinger osv. Det her er for mig min »refuge«, så at sige. Jeg prøver at medtage alt det, jeg oplever, i det jeg formulerer. Jeg har ingen kontrakt på bd. 2, men jeg har fået penge af Riksbank-fonden til at sætte arbejdet igang. Jeg vil ikke *ha'* en kontrakt, for det var et helvede med bd. 1 – den er næsten 3 gange så tyk, som jeg havde kontrakt på! Og forlaget fik næsten en blodstyrning, inden det var færdigt, de havde regnet med det som et tabsprojekt. Og derfor fik jeg ingen kontrakt på bd. 2. Men nu hvor bd. 1 sælges, vil de skrive kontrakt. Jeg vil bare ikke! For jeg kan ikke være bundet – fordi det for mig er en måde at formulere mine oplevelser på – og indplacere dem i et kronologisk mønster, snarere end at »skrive en bog«.

Jeg har en ret fast disposition til del 2 af Musikhistorien. Den publicerer jeg til efteråret i Svensk Tidsskrift för Musikforskning, så jeg kan få kritik på den. Det er lidt modsigelsesfyldt i forhold til det, jeg tidligere har sagt – for det er et forsøg på at finde frem til et struktureringsprincip for, hvordan forskellige sider af musiklivet skal inddrages i fremstillingen.

KS: *Du går altså fra materialet til formidlingsdimensionen? Er det ikke egentlig også den oprindelige form for materialisme?*

JL: Jo, det er det måske – for jeg lader aldrig idéerne styre materialet, det er

materialet som styrer idéerne.

En anden ting, som betyder meget for mig, er den stadige kontakt med studenterne. Jeg må have et »publikum« for at kunne skrive, og de er mit publikum, som jeg hele tiden tænker på. Jeg håber på, at de kan bruge det her. Og bl.a. derfor er fremstillingen i høj grad mundtligt, verbalt opbygget.

Det faglige miljøes betydning

JL: Jeg synes, det er morsomt at skrive, – jeg længes efter at sætte mig til maskinen. Og jeg har jo *et vældigt stimulerende miljø* omkring mig – altså Göteborgs Universitet og Musikhögskolan.

KS: *Jeg har netop tænkt på, at en af de grundlæggende forskelle på din musikhistorie og Gyldendals er afspejlingen af det miljø, den er skabt i. For mig at se er Gyldendal-kollektivets indstilling en klar afspejling af de konfliktfyldte forhold på Musikinstituttet i København.*

JL: Jeg tror også, de har været lidt bange for at »træde ved siden af« metoden. – Altså: begge bøgerne er en slags »modbøger«, ikke? Jeg tror, deres bog har en større chance for at *komplettere* Grout end min har. Jeg tror, at de som læser Grout, har lettere ved at forstå deres bog – derimod er der en forbandet konflikt hos dem som har læst Grout og nu skal læse min. Der opstår en modsætning, som får dem til at vægre sig mod at acceptere min bog. Jeg synes, det er fantastisk, at Gyldendal-folkene har fået så meget materiale med, de er utroligt kyndige, meget dygtige. Jeg føler mig som en glad amatør ved siden af dem, for jeg kan jo meget mindre end dem på de fleste områder. Men her er spørgsmålet så, når man skriver sådan et oversigtsværk: skal det fungere som opslagsværk – eller skal

det fungere som introduktion til emnet. Deres fungerer nok vældig godt som opslagsværk, men det gør min ikke. Der findes musikværker, som absolut *må* indgå i fremstillingen for dem, som kan den traditionelle musikhistorie, – men som ikke er nævnt hos mig osv. Og det betyder, at jeg ikke ved, om min kommer til at holde som »modbog«. Det jeg håber på, er at den vil slå nogle kanoniske billeder i stykker, så hver enkelt læser kan finde sine – og det er derfor jeg giver Fanden i, om »Fidelio« kommer med. Det kan jo være, at en eller anden læser om Beethoven og ser at der kun står nogle linier om »Fidelio«. Hvis han så er vældig optaget af værket bliver han sikkert meget vred og siger: »Hvad Fanden, Idioten har ikke »Fidelio« med« – og så har jeg måske nået det mål, at den læser kan skrive en god bog om »Fidelio«!

Karriere, commercialisme – og kompromisløshed

KS: *Kan du kort karakterisere din egen erkendelsesinteresse?*

Jeg tror det er meget farligt at skrive for at habilitere sig. Den dag, man gør det, er man død som fornyende forsker, for så har man solgt sig til et system. Og i og med at de fleste akademikere skriver for at habilitere sig, indebærer det også en forstening af hele den akademiske tradition. Men det er slet ikke så slemt i Skandinavien som det er f.eks. i Vest-tyskland.

JL: Jeg fik mit professorat ved et slumpetræf. Det havde mere noget med samfundsstrukturen på det tidspunkt at gøre end med, at jeg havde skrevet

nogle fantastiske ting. Philip Tagg er efter min mening den eneste her, der har den slags kvalifikationer til et professorat. Jeg tilhører mere den »folkeopdragende« type! –

KS: *Jamen hvorfor skrev du den så? Hvorfor lige musikhistorie?*

JL: Jamen jeg er jo interesseret i musik! Jeg vil formidle min musikinteresse til en kommende generation. Det har jeg oplevet, at jeg kunne gøre gennem mine forelæsninger, men jeg vil gerne nå ud til flere mennesker, og så er bogen et godt medium. Jeg begynder snart at arbejde med *video* – for det er et andet interessant medium, som jeg håber jeg kan få mit budskab ud gennem. Bogen er for mig ikke nogen hellig ting, men det er en god måde at formidle på: man bliver tvunget til at formulere sig mere explicit end man behøver mundtligt. Man kan ikke klare sig med flotte gestus osv! Og så er der altså muligheden for at nå flere mennesker – det vil man jo gerne. Og som sagt: Videoen tror jeg på. Den vil kunne udnyttes langt bedre pædagogisk end den bliver idag. Det må vi eksperimentere med.

Og så kommer vi til det punkt, der handler om at arbejde med kommercielle forlag! De sidder med produktionsapparatet – men jeg tror der gælder det samme med dem som med den akademiske verden: man skal ikke gå på kompromis. Det gælder om at have *publikums* støtte, for har man ikke den, får man ikke forlaget med sig.

oversat af Lars Ole Bonde

Jan Ling ønsker i sin musikhistorie (se anmeldelsen s. 36) at »spejle sin egen tid ved hjælp af det gamle materiale«, og hertil anvendes bl.a. billedpolariserende collager. Denne illustration bringes som indledning til kapitlet »Musikken i de europeiska enväldesstaterna«. Collagen er bygget op over en midterakse og en vandret accentuering, og rummer en dynamisk bevægelse udad mod beskueren. En stram billedkomposition, – klassisk, ceremoniel i sin karakter, svarende til den formalisme, der prægede »le grand style«. Hertil kommer den tidsmæssige dimension, som spænder fra 1700-tallets orgelfacade'e til nutidens militærorkester.

