

Hvad er populærmusik? Refleksioner efter en kongres

eller:

Fra »Musica Mundana vs. Instrumentalis« til »Kunstmusik vs. Populærmusik«.¹⁾ – En kommenteret citatmosaik om dichotomier og trichotomier²⁾ i europæisk musikforståelse.

af Jan Ling

Folkemusikken og populærmusikken har hidtil glimret ved deres fravær i næsten alle store musikhistoriske oversigtsværker. Først med Gyldendals og Jan Lings musikhistorier er der for alvor blevet rokket ved den traditionelle opfattelse af kunstmusikken som eneste relevante objekt for musikhistorieskrivningen. – I denne lidt usædvanligt formede artikel opregner Jan Ling en række historiske forudsætninger for og eksempler på den ældgamle vesteuropæiske tradition for at opstille musikalske værdihierarkier, som kan bruges til at fremhæve én form for musik på en andens bekostning. Og gennem en diskussion af den aktuelle populærmusikforsknings standpunkter forsøger han at pege på vejen til den nødvendige overvindelse af den værdihierarkiske tænkning i musikforskningen. Artiklen kan betragtes som et teoretisk forarbejde til 2. bind af Jan Lings store musikhistorie.

Musik bliver til objekt for intellektuel analyse, når der er et behov for enten at beskytte en musikalsk tradition eller for at etablere en musikalsk fornyelse. I begge tilfælde foregår der en kamp mellem forskellige ideologiske kræfter, – en kamp som kan være såvel en konstruktiv, dialektisk proces som en ufrugtbar skyttegravskrig, motiveret af religiøse, politiske eller andre extramusikalske forestillinger. I september 1983 afholdt The International Association for the Study of Popular Music (IASPM) sin 2. internationale konference i Reggio Emilia, Italien. Konferencens indlæg var centreret omkring spørgsmålet: *Hvad er populærmusik?* – Et sådant forsøg på at definere eller afgrænse en særlig musikform er andet trin på den stige, som fører til musikvidenskabens etablerede himmel: første trin er den begejstrede »opda-

gelse« af en særlig musikform, og det tredje er etableringen af en akademisk disciplin på det pågældende område. Ved at tage dette andet trin har den yngre, fremadstræbende generation af musikforskere gjort sig til en del af en meget gammel og eksklusiv tradition inden for musiktænkningen, hvor man møder gode, gamle folk som Guido af Arezzo (o. 990–o. 1033), Johannes de Grocheo (o. 1300), Johannes Tinctoris (o. 1435–o. 1511), Michael Praetorius (o. 1571–1621), Johannes Kepler (1573–1630), Athanasius Kircher (1620–1680), Immanuel Kant (1723–1804), Robert Schumann (1810–1856), Eduard Hanslick (1825–1904), Th. W. Adorno (1903–69) og A.A. Zjdanov (1896–1948) osv. – De har allesammen forsøgt at udstikke rammerne for én fremragende og væsentlig musikalsk kategori. Og på

samme tid skabte de *dichotomier* og *trichotomier* i musikkens verden. Lad os kaste et kronologisk blik på nogle af dem:

Middelalderen

Ars Musica, videnskaben om musik, var baseret på græsk filosofi og kristen dogmatik. Musikken blev forstået som en trichotomi:

MUSICA HUMANA – MUSICA MUNDANA –
MUSICA INSTRUMENTALIS.

Ifølge den romerske filosof Boëthius' (o. 480–524) skrift »De Institutione Musica« er *Musica Mundana* sfærernes bevægelse, årstidernes vekslen, de forskellige elementers organisering, alle forbindelser af tallet 4 – svarende til tetrachordet. *Musica Humana* kom til udtryk gennem forbindelsen mellem den udødelige sjæl og den dødelige krop i den liturgiske sang, svarende til konsonansen mellem høje og dybe toner. *Musica Instrumentalis* var musik i dens sanselige form, som kunne sættes i Guds såvel som i Djævelens tjeneste. Denne trichotomi havde selvfølgelig ikke større praktisk betydning for musikerne end konferencen i Italien, men den fik senere praktiske konsekvenser for dem: Da Guido af Arezzo adskilte hundrede år senere foretog sin berømte skelnen mellem den intellektuelle musik-tænk og sangeren, var hans dichotomi baseret på filosofiens forrang for praksis. Han skrev:

»*Musicorum et cantorum magna est distantia, / isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia*« – dvs.: »Der er langt fra musikeren til sangeren, / sidstnævnte fremfører, førstnævnte ved, hvad musik består af. Thi den som gør noget uden at vide, hvad han gør, er et bæst.«³

Denne dichotomi blev transformeret til to musikalske kategorier: kirkelig og verdslig musik. På et billede fra Rheims (12. årh.) kan man se kong David i

sin armstol, dekoreret med løver. Musikerne omkring ham er lærde mænd: vi ser én med et monochord, en anden der synger efter en nodebog osv. I den musikalske verden under grænsen kan man finde et eksempel på Guidos ulærde sanger, et »bæst« omgivet af akrobater og dansere. – Hvordan skal vi fortolke dokumenter af denne slags? I hvor høj grad skal de forstås som forslag eller som propaganda – og i hvor høj grad afspejler de virkeligheden? Doris Stockmann har foretaget en analyse af Johannes de Grocheos berømte traktat »De musica« fra o. 1300, som er af stor interesse også for musiksociologien og populærmusikforskningen.⁴ Hun fortolker termen *musica vulgaris* i Johannes' trichotomi: *musica vulgaris* (eller: *musica simplex vel civilis*), *musica mensurata* (eller: *musica composita vel canonica vel regularis*) og *musica ecclesiastica*. Stockmann udvikler et system, ved hjælp af hvilket hun kan bestemme *musica vulgaris* som en musik, der dels ikke har behov for notation på samme måde som *musica mensurata*, dels har en »hjemlig« tradition og er baseret på modersmålet. Hendes kritiske behandling af tidligere Grocheo-fortolkninger afslører begrænsningerne i musikhistoriske fremstillinger, som ikke tager højde for musikreceptionens forskelligheder og som læser kilder som om de var skrevet idag. – Grocheos system giver ikke blot informationer om middelalderens musikopfattelse, men antyder også hvordan vi bør arbejde med spørgsmålet: hvad er populærmusik?

Renaissancen

Slutningen af det 15. og begyndelsen af det 16. århundrede var en periode, i hvilken interessen for praktisk musikudøvelse voksede på bekostning af forestillingerne hos den gamle »auctoritas«, som repræsenteredes af bl.a. Boëthius og Guido.

Johannes Tinctoris formulerede den musikalske holdning. Han vægrer sig mod at forstå musik som et fænomen, skabt af sfærernes harmoni: han stoler på



To musikalske verdener – adskilt af en skarp grænse. Billedet fra 1100-tallets Reims er i Jan Lings musikhistorie forsynet med følgende tekst: På billedets øverste del sidder Kong David på sin løveprydede trone. Han spiller på harpe. David er billedets centralfigur. På samme måde som vi kan forestille os Karl den Store i sit akademi i Aachen. Omkring kongen ser vi forskellige musikere. En adelig (dette fremgår af klædedragten) holder videnskabens og musikkens instrument, monochordet, i sit skød. Samtidig slår han på det kirkelige klokkespil. Det statusfyldte orgel står som det skal på fyrstens højre side. Til venstre står en mand med en opslået bog, i hvilken vi kan skelne begyndelsesordene til første psaltersalme. I baggrunden spiller to arbejdsklædte mænd på horn og panfløjte. I den nederste billeddel er centralfiguren en musiker, klædt ud som et dyrelignende djævelsk væsen med trommen som klingende symbol på det hedensk syndige. På højre side har han en hornblæse- og en fidelspiller samt to springende akrobaater. På venstre side har han fire dansende mænd.

sit øre – og finder således, at stemmen og instrumenterne frembringer musik. Men Tinctoris ser også forskellige former for musik – afhængigt af dens funktion. Han vælger en trichotomi til at beskrive tidens musik: *cantus magnus* (= messe), *cantus mediocris* (= motet), *cantus parvus* (= chanson). Da motetten kan have såvel en kirkelig som en verdslig tekst placeres den i midten af hierarkiet. Men nu bliver det også muligt at finde klare skillelinier i *det musikalske materiale*: de mest gennemarbejdede former er messer og motetter med kirkelig tekst. Vi kan også iagttage en stilblending: folkelige melodier indgår som stemmer eller afsnit i såvel chanson'er som motetter og messer.

Barokken

I 3. bind af »Syntagma Musicum« (1620) bruger Michael Praetorius én (!) side til at beskrive sange, som synges af arbejdere og bønder. Han fortæller, at den lærde komponist af og til kan vælge at bryde musikens love, mens bønderne er ligeglade med alle regler og kun synger, hvad der falder dem ind. Den danske kronikør H.M. Corvinus beretter om minearbejderes og håndværkeres vulgære sang, om flerstemmig improvisation, som han kalder Sortisatio. Adriano Banchieri (1568–1634) kalder denne form for sang »bestialsk kontrapunkt«, typisk for karnevaler. – I det 17. århundrede har vi adskillige kilder til en dichotomi, som skelner *cantilena artificialis* fra denne form for *cantilena vulgaris*.

Mange komponister vendte sig stærkt imod en socialt bredspektret udbredelse af deres sange, fordi deres melodier blev forvansket af ulærde sangere. I det 18. århundrede kan vi se, hvordan den musikalske tilbedelse af Gud ændrer sig til en mere og mere æstetisk forkyndelse for en undefineret menneskehed.

18. og 19. århundrede

I det 18. og 19. århundrede var der en livlig debat om

musikalske definitioner og grænsedragninger (nutidens musikfilosofiske diskussioner når kun sjældent niveauet i denne debat). Måske har musikken aldrig spillet en mere fremtrædende rolle end i disse to århundreder. Det hang selvfølgelig sammen med etableringen af et musikliv for et alment publikum, dvs. organiseringen af det kapitalistiske marked. Det betyder også, at musikken blev et officielt udtryk for det herskende borgerskab. Men det er en stor fejltagelse at antage, at denne proces kun foregik i den økonomiske og sociale sfære: den var en helt igennem dialektisk proces, i hvilken musikken afspejlede og påvirkede samfundet. Der var faktisk tale om en meget vigtig opgave: skabelsen af en musikalsk »himmel«, hvor kun højtuddannede med samme sociale baggrund kunne mødes og færdes, fjernt fra den omgivende klassekamp mellem et mere og mere desperat borgerskab og en mere og mere bevidst arbejderklasse. Inden for musiklivet finder vi to forskellige partier: ét der kæmper for at denne musikalske »himmel« med eksplicit formulerede æstetiske love og ambitioner skal nå ud til *hele* menneskeheden, – og et andet, som ikke har andre ambitioner end at underholde et godt betalende publikum. Nu etableredes dichotomien mellem *æstetisk musik* og *trivial musik*, og man ser musikkritikerne sidde som Vorherre på Dommens Dag – i færd med at skelne mellem god og dårlig musik. Kun et enkelt berømt eksempel til illustration: Robert Schumann karakteriserede Mendelssohns »Paulus« og Meyerbeers »Huguenotterne« som to af de vigtigste værker i samtiden. De repræsenterede for ham så at sige de to sider af den musikalske mønt: Meyerbeers musik er som en markedsfarce, i bordellet eller i kirken, helt igennem kunstig, overfladisk, hyklerisk... ond, forvrænget, umoralsk – med ét ord: anti-musik. »Hvad er der efter »Huguenotterne« tilbage andet end at henrette forbrydere og udstille frivole pigebørn på scenen?«⁵ er Schumanns vigtigste spørgsmål. Mendelssohns oratorium var derimod iflg. Schumann et

musikalsk mesterværk, i sin essens dybt religiøst. Bag dichotomien mellem en æstetisk og en ikke-æstetisk musik ligger den nye musikopfattelse, der blev formuleret af Kant, Fichte og til sidst af Hegel ophævet i hans metafysiske system – som en meget vigtig del af hans æstetik. Og således er kunstmusikken også idag, i sit begreb, en del af den tyske idealistiske filosofi. Musik var *den* romantiske kunstart, svarende til den åndelige subjektivitet. Musikken skulle således ikke være genstand for fordringsløs nydelse, men tilegnes i en refleksionsproces, hvor lytteren – subjektet – stod i et dialektisk forhold til objektet – musikken. Kant formulerer det på følgende måde:

»Selve den forestilling, at nydelse kan kommunikeres universelt, implicerer allerede, at en sådan nydelse ikke er afhængig af den rent følelsesmæssige fornøjelse, men må implicere eftertanke; og eftersom æstetisk kunst er skøn kunst hidrører dens målestok ikke fra sansernes emotioner, men fra den reflekterende dømmekraft.«⁶

Schopenhauer går et skridt videre, når han siger:

»... således er musik, som transcenderer idéen, også totalt uafhængig af fænomenernes verden; den tager simpelthen ikke hensyn til verden, og den ville i en vis forstand fortsætte med at eksistere selvom verden ikke gjorde det, – hvilket ikke kan siges om de øvrige kunstarter. Musik er med andre ord ligeså umiddelbar en genstandsgørelse af og billede på Urviljen som selve verden er det, i realiteten lige så umiddelbar som de idéer, der i deres mangfoldighed af fremtrædelsesformer konstituerer de individuelle objekters verden. Musikken er således på ingen måde, sådan som de andre kunstarter, en fremstilling af ideerne, den er tværtimod et udtryk for selve Viljen, som også antager objektiv skikkelse i idéerne; og af netop denne grund er musikkens virkning langt mere kraftfuld og dybtgå-

ende end tilfældet er med andre kunstarter...«⁷

Musikhistoriens tradition er dybt rodfastet i den idealistiske filosofi. Hovedparten af den klassiske musik blev defineret og indpasset i forhold til den i løbet af det 19. århundrede. Kun meget lidt af musikken fra det 20. århundrede er blevet optaget i denne himmel – og selvfølgelig først efter en tilpasning til en subjekt-objekt relation på den gode gamle hegelianske facon. For mig personligt er denne proces meget vigtig. Det er vigtigt, at denne musikalske himmel opretholder sine æstetiske love, så vi kan beholde den som et akustisk tilflugtssted fra den daglige støj, som omgiver os, incl. hovedparten af den såkaldte populærmusik. På den anden side er der sikkert i dag flere værker inden for populærmusikken end inden for den såkaldte moderne kunstmusik, som vil blive »klassiske« og komme til at udgøre en del af den gamle musikalske himmel – eller skabe en ny for en ny slags lyttere.

Lad os vende tilbage til Populærmusikkonferencen og diskussionen om »hvad populærmusik er«. En af de ting, der virkelig overraskede mig var, at der var så få referencer til Philip Tagg's »Kojak...«⁸ afhandling. Efter min mening rummer den en lang række interessante synspunkter som bør fremhæves og diskuteres, også i forbindelse med definitionen af populærmusik. Tagg følger den middelalderlige opdeling af musikken i en trichotomi. Han præsenterer en aksiomatisk trekant af *folkemusik*, *kunstmusik* og *populærmusik*. Jeg tror, dette er en meget frugtbar måde at gribe problemet an på: kun ved sammenligning kan man afgrænse eller definere en musikalsk genre, noget som allerede Platon var opmærksom på. Måske finder man ikke frem til kvaliteter, der er unikke for den pågældende musik, men der må være en kombination af kvaliteter, som frembyder en mulighed for at definere musikken. Tagg har opstillet ti teser i hvad han kalder »*Populærmusikkens egenskaber* – en sammenfatning«⁹ – Jeg vil i det følgende

CHARACTERISTIC		Folk music	Art music	Popular music
Produced and transmitted by	primarily professionals		×	×
	primarily amateurs	×		
Mass distribution	usual			×
	unusual	×	×	
Main mode of storage and distribution	oral transmission	×		
	musical notation		×	
	recorded sound			×
Type of society in which the category of music mostly occurs	nomadic or agrarian	×		
	agrarian and industrial		×	
	industrial			×
Main twentieth-century mode of financing production and distribution of the music	independent of monetary economy	×		
	public funding		×	
	'free' enterprise			×
Theory and aesthetics	uncommon	×		×
	common		×	
Composer/author	anonymous	×		
	non-anonymous		×	×

Philip Tagg's »10 teser om populærmusikken« er også indeholdt i ovenstående model (Fra Tagg's artikel »Analysing popular music« i årbogen *Popular Music 2. Theory and Method*).

fremsatte nogle kritiske kommentarer til disse teser og til nogle markante udsagn fra Reggio Emilia-konferencen¹⁰, i et forsøg på at finde ud af, om populærmusikforskning er en del af dagens musikvidenskabelige tradition – og i bekræftende fald hvilken ideologi der ligger bag denne nye forskningsgrens begreber og forestillinger.

Tagg's teser:

- ① Populærmusik er et fænomen, der findes i de industrialiserede samfund og kan hverken eksistere i før-industrielle samfund eller i samfund uden et industriproletariat.
- ⑦ Populærmusik sælges i de kapitalistiske lande efter lovene om »udbud og efterspørgsel«. I socialistiske lande foregår distributionen efter andre retningslinier.
- ⑨ Populærmusikkens eksistens afhænger af mulighederne for masseproduktion og – distribution.

Citater fra Populærmusikkonferencen:

- ① I dette indlæg vil »populærmusik« blive forstået i forhold til den proces, som finder sted, når bestemte sociale grupper inden for udviklede samfund eller majoriteter af sådanne grupper (snarere end eliter) producerer og konsumerer musik. Denne proces kan bedst analyseres historisk, gennem dens manifestationer under forskellige historiske konjunkturer, og i sammenhæng med de interne relationer inden for hele det musikalske felt, som er karakteristisk for den pågældende konjunktur. (Richard Middleton)
- ② Hvis der er et klart behov for en mere præcis international og interdisciplinær forståelse af hvad »populærmusik« faktisk er – som et forspil til mere systematiske studier af fænomenet, så bør en sådan forståelse være rodfæstet i en gennemlysning af sådanne musikformers sociale og politiske betydning, fremfor i definitioner af »etiketter« med et betydningsindhold, som er i delvis uoverensstemmelse med de deskriptive opgaver, de skal løse. (John Shepherd)
- ③ Karakteristiske stiltræk ved populærmusikken afspejler således den respektive sociale organisering af musikfrembringelsen. Denne proces kan tydeligst iagttages i forbindelse med rockmusikken, den nyeste og mest avancerede form for populærmusik. (Peter Wicke)
- ④ (1) I det 19. århundrede er populærmusik strengt taget den musik, som spredes og påskønnes bredt. Den kan tilhøre en hvilken som helst genre inden for det musikalske område, men består for det meste af fragmenter for passende medier såsom klaver, blæsergrupper, mandskvartet, underholdnings- og restaurantorkestre, med eller uden solosang. Det er hovedsagelig et borgerligt repertoire i stil og indhold, men udbredes også i aristokratiske og arbejderkredse.
(2) Populærmusik omkring 1900 (ca. 1880–1920) er dels den samme som tidligere, dels en ny slags

musik, som fremstilles med henblik på massekonsumtion. Kløften mellem populær og seriøs musik udvides henimod et fuldstændigt brud. Det er dog stadig muligt for komponister som Massager, Lehar, Oscar Strauss, Victor Herbert, Arthur Sullivan eller Gershwin at kombinere seriøse og populære kompositionsprincipper. Det borgerlige fundament under populærmusikken er stadig tydeligt, men for nedadgående.

(3) Populærmusikken efter 1920 har udviklet sig i retning af et stilistisk område som er adskilt fra den seriøse musiks område. Betegnelsen populærmusik dækker nu først og fremmest en stil, ikke nødvendigvis popularitet... Denne stils komponenter kan analyseres og sammenlignes med folkemusikken og den seriøse musik. Den borgerlige karakter er gået tabt, ikke blot inden for populærmusikken, men også i vid udstrækning inden for samfundet selv. (Martin Tegen)

Kommentar:

Forsøget på at henhøre populærmusikken til en bestemt periode og til en bestemt socio-økonomisk struktur har kun interesse, hvis man ved, hvilken slags musik man taler om. Hvis man ikke ved det, fanges man i ringslutningens gamle fælde: populærmusik er musik der er populær hos store dele af befolkningen. Betegnelsen populærmusik vil så blive en brok-kasse, og analysen begrænses til fortolkninger af menneskelig adfærd uden nogensomhelst viden om de processer, der finder sted mellem specifikke lyttere og musikken. I så tilfælde reduceres musiksociologi til ideologi og bliver til stedfortræder for middelalderens teologiske spekulationer.

Tagg's teser:

② Populærmusik skabes og fremføres af hel- eller halvprofessionelle, der ikke nødvendigvis har nogen traditionel musikuddannelse.

③ Populærmusikkens komponister og tekstforfat-

tere er ofte ukendte for publikum. Men de er ikke anonyme på samme måde som folkemusikkens komponister.

Citat fra Populærmusikkonferencen:

⑤ Der findes ikke længere et hierarki i vor tids kunst. Dette skaber en betydelig forvirring, især blandt folk der stadig opfatter kunst som værende ensbetydende med traditionel klassisk musik. Popmusik er også kunst, og jeg vil gå endnu et skridt videre: Hvis du spurgte mig, hvem der var 60ernes vigtigste komponister, ville jeg kun kunne komme i tanker om popmusikere.

(Komponisten Philip Glass, interviewet af Gust de Meyer 1982)

Kommentar:

Jeg tvivler stærkt på, at der skulle være en *kvalitativ* forskel mellem komponister af forskellig slags musik. Fra Machault til idag kan der gives mange eksempler på komponister, der har arbejdet inden for genrer, som idag går under betegnelserne »populær« og »kunst«. Den danske komponist Per Nørgaard har prøvet at finde frem til synonymer for begreberne »populær« og »kunst«: han skelner mellem hvad han kalder at komponere hurtigt eller langsomt – og prøver at forstå den absurde situation, som kunstmusikkomponisten befinder sig i: placeret i et samfund, der kræver hurtigt komponeret musik og konstant skiftende musikalske udtryk. Gust Meyer får fat i noget af Nørgaards dichotomi, som ikke har noget at gøre med forskellige komponisttyper, men med forskellige kompositions måder. Jeg tror, dette er meget afgørende, hvis vi ikke vil følge i vore forgængeres fodspor og bygge barrierer mellem forskellige former for musik.

Tagg's teser:

④ Populærmusik som term bør ikke forveksles med »musique populaire« eller »musica populàr«, der

begge oversættes med »folkemusik«. Den har mere tilfælles med termen »meso music«. ¹¹ Populærmusik må heller ikke forveksles med termen »popmusik«, der refererer til et helt kompleks af musikalske stilarter, stort set inden for rammerne af 60ernes populærmusik.

- ⑧ Populærmusik må ikke forveksles med »easy listening«, »light music«, »Trivialmusik«, »Underholdningsmusik« o.l. For selvom underholdning og afslappet lytning kan være meget almindelige træk ved populærmusikken er de ikke de eneste.

Citater fra Populærmusikkonferencen:

- ⑦ ... begrebet »populærmusik« er ikke så meget baseret på en kategorial distinktion, som på en social rubriceringsproces med stærkt normative elementer. (Frans Birrer)
- ⑨ Populærmusikken behøver i modsætning til den borgerlige kunstmusik ikke at definere sine grænser med henblik på at udgrænse det »falske«, det »vulgære«, kort sagt: musik som kan true dens egen eksklusivitet. Hverken vi eller populærmusikken har brug for eksperter til at skelne mellem skidt og kanel, mellem sand og falsk populærmusik. Hvad vi har brug for er flere overvejelser over musikkens situation i det moderne samfund. (Henrik Sinding Larsen)

Kommentar:

Tagg's pointe er, at begrebet »populærmusik« ikke må forveksles med betegnelser med mere eller mindre klart indhold i »folkemunde«. Han anbefaler derfor den mere akademiske term »meso music«. Den terminologiske forvirring omkring en musikform siger meget om musikken selv. Jeg tror, det er meget konstruktivt at anvende disse betegnelser som udgangspunkter for en definition – i stedet for at diskvalificere dem: vi må altså prøve at se, hvordan de kan ordnes i et system – på samme måde som vor gamle ven Grocheo gjorde det i middelalderen. En

rent akademisk terminologi vil kun meget sjældent blive accepteret i samfundet: den kommer til at leve ved siden af den levende musiks verden. Betegnelser som *musica vulgaris* eller »folkemusik« har snarere skabt forplumring end klarhed. Her har vi atter et eksempel på, hvordan idealistiske forestillinger skaber barrierer i forhold til studiet af virkeligheden.

Tagg's teser:

- ⑥ Populærmusik kan ikke defineres som begreb ved hjælp af intern musikanalyse – og den kan benytte de samme kompositionsteknikker som kunst- og folkemusikken inden for det samme kulturelle fællesskab.

Kommentar:

Efter min mening er dette fuldstændig forkert. Philip Tagg's egen glimrende analyse af Kojak-temaet eller ABBA's »Fernando«, Alf Björnbergs arbejder og en række andre internt musikalske analyser viser dette. ¹² For mig at se er denne type interne musikanalyser det centrale felt inden for populærmusikforskningen. Uden sådanne analyser vil sociologiske, psykologiske eller andre analytiske indfaldsvinkler til emnet uundgåeligt føre til overfladiske resultater. De implicerer nemlig, at man for at kunne forstå populærmusik må søge forklaringen i det omgivende samfund. Men at forsøge at forstå samfundet med et udefineret begreb om »populærmusik« er det samme som at skabe en ideologi på basis af en socioøkonomisk struktur – i princippet på samme måde som Boëthius skabte et musikalsk verdensbillede på grundlag af den græske filosofi.

Tagg's teser:

- ⑤ Populærmusik har ingen udtalt eller klar teoretisk, filosofisk eller æstetisk overbygning.

Kommentar:

Tagg har her formuleret en akademisk opgave for

fremtidens populærmusikforskning. Man kan måske sammenligne populærmusikkens aktuelle situation med den såkaldte kunstmusiks situation i første halvdel af det 19. århundrede. Den musikalske debat i »Allgemeine Musikalische Zeitung« eller i wienske, parisiske og berlinske dagblade har mere tilfælles med populærmusikdebatten idag end med den tilsvarende debat om kunstmusikken. Derfor er det vigtigt at arbejde med populærmusikkens æstetik og filosofi. – Jeg tror imidlertid ikke, den gamle idealistiske filosofi kan være til megen hjælp i den forbindelse. Vi har set, at dens forestillinger er fundamentet under dén musikalske himmel, som regeres efter klassikernes love. Klassikerne udgør idag en moderne udgave af musica mundana, en mere materialistisk og virkelig himmel – men selvfølgelig stadig adskilt fra virkeligheden. Det er meget dyrt fortsat at bevare denne himmel for samfundet. Men jeg er overbevist om, at det er meget vigtigt at gøre det – hvis vi ønsker at forblive mennesker med mere end én livsdimension. At kunne nyde »langsomt komponeret musik« – for nu at bruge Nørgaards ord – forudsætter den tidligere nævnte dialektiske proces mellem menneske og musik, hvilket er meget vanskeligt i et samfund, hvor »hurtigt komponeret musik« er normen. Men det er muligt, at en ny langsomt komponeret musik er ved at vokse frem – med udtryksmidler afledt af den »hurtige musik«. »Musik« i ordets traditionelle betydning kan hverken konsumeres eller kommunikeres; der må finde en nærkamp sted mellem menneske og musik. Og det samme gør sig gældende for musikforskning. Derfor er det vigtigt, at analysen af populærmusik virkelig er fast forankret i det musikalske materiale, samtidig med at vi forsøger at finde frem til en teori, hvorudfra vi kan skitsere musikkens funktion i dens socioøkonomiske kontekst. Efter min mening er nogle af de mest konstruktive studier af populærmusik baseret på den eneste filosofi, der har redskaberne til et sådant kombineret studium af relationen kunst-menneske-samfund, nemlig den hi-

storiske materialisme. Inden for populærmusikforskningen kan der findes mange eksempler på særdeles udogmatisk opfattelser af marxismen, og denne udogmatisk holdning er det bedste bevis på en levende videnskab.

Det har altid været dén udforskning af virkeligheden, der har undgået at tvinge virkeligheden ind i forudbestemte baner, der har været den mest frugtbare indfaldsvinkel til menneskelige udtryksformer. Dette gælder også for musikvidenskaben.

oversat af Lars Ole Bonde

Noter

- 1) Holdt som foredrag på IASPM-symposiet i Göteborg 4.–6.5. 1984.
- 2) Begreberne dichotomi/trichotomi dækker en vesteuropæisk tradition for at tænke i to- eller tre-delte hierarkier.
- 3) Guido af Arezzo: Begyndelsen af skriftet »Regulae rhythmicæ«. Se: J. Smits van Waesberghe: School en Muziek in de Middeleeuwen. Amsterdam 1949, s. 163.
- 4) Doris Stockmann: Musica Vulgaris bei Johannes de Grocheo (Grocheo). Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 1 1983, s. 3–56. – Samme: Volksmusik und Musica Vulgaris: Zur Klärung eines Hochmittelalterlichen Terminus. In: TVÄRSPEL, Festschrift til Jan Ling. Göteborg 1984, s. 117–137.
- 5) Rob. Schumann: Fragmente aus Leipzig 4, in: Neue Zeitschrift für Musik 7 (1837), s. 73–75. Genoptrykt i: R. Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Leipzig 1914), s. 318–21.
- 6) Imm. Kant: Kritik der Urteilskraft. Citeret efter Peter le Huray & James Day: Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Century. Cambridge 1981, s. 220.
- 7) Artur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Citeret efter ovennævnte værk s. 329.
- 8) Philip Tagg: Kojak ... 50 seconds of Television Music: toward the Analysis of Affect in Popular Music (Göteborg 1979)
- 9) op. cit. s. 23–26.
- 10) En konferencerapport vil senere blive udgivet af IASPM.

- 11) Begrebet »meso music« er udmøntet af musiketnologen C. Vega i artiklen: 'Mesomusic' – an essay on the music of the Masses. In: Ethnomusicology 1966, s. 1–17.
- 12) Philip Tagg: FERNANDO. In: Dansk Musiktidsskrift nr. 3, dec. 1979, s. 124–156.

Alf Björnberg: Bättre begagnat – om musikalisk återanvänd-

ning i 80-talet. In: Nordisk Forum nr. 39–40 (Kbh. 1983).
Alf Björnberg & Lars Lilliestam: Schlagerns Mystik (Göteborg 1980).

Alf Björnberg: There's something going on – om eolisk harmonik i nutida rockmusik. In: TVÄRSPEL, Festskrift til Jan Ling (Göteborg 1984).

Billede og musikhistorie: Hos Dahlhaus (Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 6, s. 89) finder vi en type billedtekst, som ikke direkte fortolker det tilhørende billede, men som i essayistisk form formulerer en kulturhistorisk problemstilling omkring billedet. I vores eksempel, som hører hjemme i afsnittet »Die Idee des Volkslieds«, skitseres et spændingsfelt omkring »Loreley« som tema, og på denne måde leverer Dahlhaus en forståelsesramme for såvel billedet »Loreley« som for »folkesangen« af samme navn. Dahlhaus skriver: »Eduard Jakob von Steinle (1810–1886): Loreley (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München). At Heinrich Heines »Loreley« (»Ich weiss nicht, was soll es bedeuten«) under nationalsocialismen kunne udnævnes til at være et værk af en »ukendt digter«, er ufrivilligt et vidnesbyrd om, at den litterært »oversatte« folketone fint kunne finde vej tilbage til det folkelige, hvor forfatterophavet blev underordnet i samme udstrækning som fænomenet slog rødder. I folkeslagenes hukommelse blir der ikke skelnet så strengt mellem det naive og det sentimentale, mellem det oprindelige og det ironisk-brudte, mellem det arketyperiske og det poppede (Kitsch) som inden for æstetikens systemer. Ikke sjældent er det netop de æstetisk tvivlsomme fremstillinger af en skikkelse eller et motiv, der er bedst forankret i den kollektive erindring«.

