

Musikken i samfundet – samfundet i musikken?

– Refleksioner omkring »Gyldendals Musikhistorie«

af Lars Ole Bonde, Thorkil Hørlyk, Tore Mortensen, Per Drud Nielsen og Peder Kaj Pedersen

Med færdiggørelsen af »Gyldendals Musikhistorie« er der rejst et monument over de sidste 15 års diskussioner over temaet: musik og samfund. Arbejdet med at udvikle en socialhistorisk og samfundsorienteret musikhistorieskrivning i Danmark har på forskellig vis præget de 3 universitetsmusikmiljøer i København, Århus og Aalborg. I denne artikel, som er uddrag af en større diskussion*, reflekterer 5 yngre lærere fra AUC's Musik-Overbygning over Gyldendal-projektet, dets faghistoriske og teoretiske baggrund – og dets resultater.

Lad os begynde med en historie om en anekdote fra det virkelige liv. I sommeren 83 afholdtes der Nordisk Musikforskermøde i Askov. Her blev åbningsforelæsnningen holdt af den danske musikvidenskabs »senior«, Jens Peter Larsen, som var blevet bedt om at tale om hans egen forsknings betydning for hjemlig og udenlandsk musikvidenskab. Undervejs fortalte JPL følgende historie: I et grønlandsk sælfangersamfund befandt sig en mand, som var højt respekteret for sin dygtighed og hæderlighed. Han blev derfor opfordret til at gå ind i politik. Dette afviste han imidlertid med begrundelsen: »*Nej tak, – jeg fanger sæler.*«. JPLs pointe var klar i sigtet: musikhistorikere skal ikke interessere sig for samfund og politik, men for kilde- og stilforskningens store sælfangst. Og i øvrigt er musikhistorieforskningen som humanvidenskab alt for ung til at kunne sætte »samfundsre-

latering« på dagsordenen.

Jens Peter Larsens anekdote var et venligt memento til forfatterne bag Gyldendals Musikhistorie, der nu foreligger som et afsluttet 3-fløjet bygningsværk – med selvstændigt biografisk depot. Historien fortæller også indirekte, at den danske – specielt den københavnske – musikhistorikers arbejdsmark ofte har (haft) karakter af slagmark. Gyldendals Musikhistorie (herafter GMH) er et af monumenterne over kampene og krigerne.

For også inden for musikvidenskaben har grupper og enkeltpersoner taget del i de sidste 15 års tværhumanistiske opgør med åndshistorie, biografisme, – positivisme og idealisme. GMH er det første store, syntesesøgende resultat af dette opgør, og man kan kun glæde sig over, at netop dette – metodisk og fagpolitisk – kontroversielle projekt blev det eneste fuldførte resul-

tat af de sidste 20 års forlagsinitiativer til at frembringe en afløser for Povl Hamburgers »*Musikens historie*« fra – 1936!

Spørgsmålet er så, om Gyldendal-projektet er lige så vellykket som det har været kontroversielt. Eller sagt på en anden måde: Kan marxister også fange sæler? – Det er, hvad vi vil diskutere i det følgende.

Artiklen falder i 3 dele. I første hovedafsnit opridses forfatterkollektivets faghistoriske baggrund og placering i miljøet på Musikvidenskabeligt Institut i København. Andet hovedafsnit placerer Gyldendals Musikhistorie i en større teoretisk ramme, nemlig i forhold til nogle nøgleskikkelser inden for den internationale musikhistorieteoretiske diskussion. Sidste afsnit rummer et antal punktnedslag i bd. 1–3, i et forsøg på at vise nogle af konsekvenserne – positive som negative – der efter vores

mening følger af de grænser, som forfatterkollektivet har afstukket for deres projekt.

* Læsere, som er interesserede i det langt mere omfattende diskussions-essay, der er udgangspunktet for denne artikel, kan henvende sig til Musik-OB, Kroghstræde 6, 9220 Aalborg Øst.

Faghistorie

Forfatterne og miljøet

Forfatterne deler miljø på musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, hvor de alle dels er uddannet og dels siden har haft deres virke som lærere og forskere. I forordet refererer de selv til denne forsknings- og undervisningsvirksomhed som det fælles referencepunkt for de »års teoretiske diskussioner om musikhistorie og musikens placering i den samfundsmæssige totalitet«, som de har ønsket at udmønte i praksis med den foreliggende musikhistorie. Eksplicit refererer de til arbejdet med udgivelsen af musikforskeren Poul Nielsens (1939–1976) efterladte afhandling *Musik og Materialisme*, et arbejde der stod på i 1977, som det, der »for alvor (satte) gang i ønsket om at tage konsekvensen af de mere overordnede, abstrakte diskussioner og give en fremstilling af musikkens historie med et bredere perspektiv, end man sædvanligvis træffer«. Og det er åbenlyst, at der består et tæt afhængighedsforhold mellem den tidligt afdøde kollega Poul Nielsens skitserede musikhistoriemodel og de fire forfatters fremstilling. Næsten for tæt i betragtning af den åbne karakter, som Poul Nielsens efterladte materiale synes at have; og

for tæt i betragtning af, at debatten om musikhistorieskrivningen netop for alvor har fået fart på internationalt siden midt i 70-erne, med østmarxisten Georg Knepler og veststrukturalisten Carl Dahlhaus som vigtige bidragydere.

I udgivelsesarbejdet har man naturligvis haft en forpligtelse på Poul Nielsens intentioner med de efterladte til dels meget fragmentariske tankegange. Men i det videre arbejde med at udmønte en materialistisk musikhistorie har forfatterne ikke haft forpligtelser i forhold til dette – kun til at skaffe sig et holdbart teoretisk grundlag. Hvad der rent faktisk er det teoretiske grundlag for GMH lader sig ingen steder aflæse samlet. Der findes teoretiske udredninger rundt om i værket, ofte på de mest overraskende steder i forhold til kapiteloverskrifterne, men ellers er grundlaget implicit: arven fra Poul Nielsen slebet til i praksis undervejs.

Til forståelsen af, hvorfor værket ser ud som det gør, hører også, at udgivergruppen bag *Musik og Materialisme* ikke er 100 % identisk med forfattergruppen bag *GMH*. I udgivergruppen indgik en ikke musikhistorisk uddannet filosof, med en meget omfattende ballast i æstetik, æstetikhistorie og historieteori (Arno V. Nielsen), mens forfattergruppen består af en barokspecialist (Carsten Hatting), en klassikspecialist (Niels Krabbe), en musikjournalist med kendskab til ny musik (Jens Brincker) og en musiksociolog med kendskab til jazz (Finn Gravesen).

Hatting og Krabbe har klare rødder i den forskningstradition, som blev markeret med Jens Peter Larsens Haydn- og Händel-forskning siden 30-erne. Det er en forskningsretning, som er

stærkt optaget af at etablerer facts, og selv om den er meget lidt tilbøjelig til at eksplicitere tolkninger og synteser, så har den stilhistorien som ambition, og har endvidere det praktiske sigte, at bringe gammel musik frem til musiklivet nu, helst så rent og tæt på »wie es eigentlich gewesen« på Händels og Haydns tid. Denne forskningsretning har frembragt mængder af kildemateriale og megen viden, bl.a. også ved arbejder af de to Gyldendal-involverede, der dog begge i de sidste 10 år stærkere og stærkere har formuleret sig i et kritisk opgør med denne traditions snæverhed.

Brinckers udgangspunkt er ikke på samme måde markeret et bestemt sted i faget og dets forskningstraditioner. Han har navnlig været formidleren – journalistisk og pædagogisk – af faglige problemstillinger og forskningsresultater nået af andre. Han repræsenterer måske – sammen med hovedredaktøren Knud Ketting, der ikke har været medlem af forfattergruppen – det nødvendige mål af praktisk-pragmatisk publiceringsrettet common sense, som givetvis også har skullet til i et så ambitiøst projekt som *GMH*.

Gravesen er den yngste af forfattergruppen. Hvor de øvrige er blevet ansat ved instituttet i midten og slutningen af 60-erne har Gravesen som student været blandt de aktive i de faglige nyvurderinger og opgør, som studenteroprøret satte på dagsordenen i slutningen af 60-erne. Han har været en drivkraft i udvidelsen af fagets genstandsområde til også at omfatte populærmusik i vid forstand, og han har først og fremmest opdyrket musiksociologien og beskæftigelsen med musikken samfundsmæssige sammenhænge på dansk grund.

Det hører med i billedet, at forfatterfællesskabet afspejler miljøet på instituttet i København negativt på den måde, at store dele af resten af de ansatte, der beskæftiger sig med musikhistorisk forskning og undervisning, ikke har mødt de fires forehavende eller arbejdsform med andet end afvisning.

Arven fra Poul Nielsen

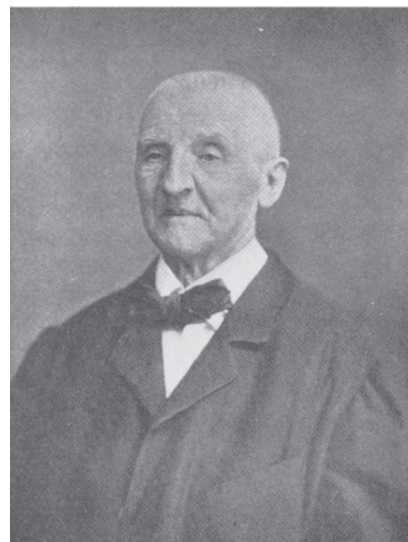
Forfatterkollektivet er altså etableret ikke i kraft af et specielt stimulerende institutmiljø, men på trods af modstand i dette miljø. De har arvet et teoretisk grundlag, som i høj grad er en enkelt persons værk, og som de måske netop har følt sig så meget desto mere forpligtet på, fordi miljøet ikke ellers har været stimulerende, og fordi Poul Nielsen selv fra slutningen af 60-erne og til sin død var i stadig skarpere opposition til de herskende tanker på instituttet og ofte stod relativt isoleret med sine fagkritiske synspunkter blandt kollegerne.

Poul Nielsen var den, der bragte de sene 60-eres videnskabsteoretiske opgør ind på instituttet i København. Allerede i studietiden havde han drevet omfattende lærdomshistoriske studier i fagets teori. Særlig teoridannelserne omkring musikalsk form og formanalyse havde haft hans interesse, og det var ud fra en solid musikteoretisk ballast, at han sidst i 60-erne begyndte at plædere for en musikfagets teoretiske selvbesindelse. Han slog til lyd for etableringen af en egentlig musikTEORI – musikteori i (dengang) gængs forstand (var) blot pragmatisk håndværksslære –, og han introducerede tysk aktuel fagdebat til danske fagkredse, således f.eks. Carl Dahlhaus' *Musikästhetik* fra 1967, hvis indledningskapitel Poul Nielsen oversatte og introducerede i

Dansk Musiktidsskrift i 1969. Poul Nielsens Adorno-studier var påbegyndt allerede tidligt i 60-erne, og de gik som en rød tråd gennem hans arbejde siden. Da spørgsmålet om videnskabens værdiorienteringer blev sat på dagsordenen af studenteroprøret og blandt andet hentede kritisk inspiration og skyts mod den i egen indbildning neutrale og værdifri humanistiske og samfundsvidenskabelige forskning hos netop Adorno og beslægtede tyske teoretikere, var Poul Nielsen således den nærmeste og også den første til at bringe disse problemer på dagsordenen i musikfaget. Adorno-efterkommeren Jürgen Habermas bragte spørgsmålet om sammenhængen mellem erkendelse og interesse op, og for Poul Nielsen blev spørgsmålet om musikfagets teoretiske selvbesindelse omformuleret til et ideologikritisk opgør med – og i sidste instans en politisk kamp mod den materielle baggrund for – den bevidstløse ukritiske musikvidenskab, der gør musikken og sig selv til garant for det bestående til enhver tid. For Poul Nielsen blev erkendelsesinteressen et brændende politisk spørgsmål både i den forstand, at musikvidenskaben måtte have et ideologikritisk sigte, og at den på den anden side ikke måtte forfalde til en principielt kunstfjendtlig politisk dogmatik.

I de første år af 70-erne arbejdede Poul Nielsen på dette ideologikritiske grundlag mindre med den musikhistoriske problematik og mere med den musiksociologiske problematik, der stiller sig i forbindelse med analysen af de enkelte værker, »sociologiske dechiffre-ringer« med Adorno, eller »sociologisk værkanalyse«, som Poul Nielsen selv betegnede det ved en musiksociologisk

konference på Göteborgs Universitet i 1972. Dette arbejde udfoldede sig omkring to områder: 1) Beethovens musik og 2) dette århundredes kunstmusik fra Stravinskij og fremefter, stofområder som begge også er centrale hos Adorno, men *Musik og materialisme* bærer vidnesbyrd – omend stærkt fragmentariske – om et tilsvarende dybtborende analysearbejde med bl.a. J.S. Bachs musik, et område Poul Nielsen arbejdede med i de allersidste år, og hvor Adorno ikke mere kunne være inspirationsgrundlaget. Vejen fra sådanne analyser af enkeltområder til en total musikhistorie ville naturligvis være uoverkommelig for en enkelt selv nok så veludrustet forsker. Men Poul Nielsen blev hurtigt sporet i retningen af generaliserende overvejelser omkring musikhistorien, som han undervisningsmæssigt var stærkt engageret i, og her blev det Louis Althusseres ideologiteori og hele strukturmarxistiske konception, der blev en afgørende teoretisk grundsten. Poul Nielsen førte Althusser-debat ikke med institutkolleger men med Århus-kollegaen Finn Mathiasen i 1973, og i de sidste år var det arbejdet med at få etableret en overordnet model for de musikhistoriske sammenhænge, strukturer og drivkræfter, der optog ham. Dette arbejde er dokumenteret i *Musik og materialisme*, der dokumenterer og til dels rekonstruerer Poul Nielsens efterladte arbejde, men som ikke iflg. sagens natur gør andet. En gennemført kritisk diskussion af dets brugbarhed som grundlaget for en musikhistorisk fremstilling mangler således. Konceptionen er en enkelt persons værk, – forfattergruppens debatter har været centreret om udgivelsesproblematikken, og de har



Billede og musikhistorie: Forskellen mellem ældre og nyere musikhistoriers billedbrug er meget tydelig, når det gælder komponistportrætter. Over for det traditionelle, ukommenterede, helst »vellignende« portræt (maleri, buste eller tegning), evt. forsynet med komponistens autograf, står den receptionshistoriske tolkning: Hvordan kommer eftertidens forståelse af personlighed og værk til udtryk gennem den kunstneriske iscenesættelse? – Carl Dahlhaus giver Bruckner-mindesmærket i Wiener Volksgarten flg. kommentar: »Musen, som med enfatiske gebærder strækker sig op imod den afvisende, bortvendte Bruckner, står i en stilistisk grotesk modsætning til det realistiske komponistportræt. Det er et stort paradox, da en antikiserende symbolik passer dårligere til Bruckner end til nogen anden af det 19. århundredes komponister. Det forekommer næsten som om Bruckner, der i sin levetid blev foragtet som »udannet« af de »dannede« omkring Brahms (– som prototypen på »et dumt geni«), efter sin død alligevel skulle indhentes af den nyhumanistiske dansels emblemer: Hvad der havde været et »naturfænomen« blev til »kulturgoods«. (Carl Dahlhaus, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6, s. 229. Alfred Einstein, Music in the Romantic Era, s. 117).

meget hurtigt bevæget sig ind i den krævende praktiske skriveproces, hvor problemløsningerne styres af praktiske redaktionelle forhold, deadlines o.s.v.

Det kræver mod og kræfter at binde an med et projekt som det foreliggende på de betingelser og forudsætninger, der her er opridset, og forfatterne skal have al mulig anerkendelse for, at de har påtaget sig opgaven.

Teorierne

Om strukturbegrebet

Strukturbegrebet spiller – som et overordnet begreb om musikhistoriske og -kulturelle sammenhænge – ingen rolle i GMH. Der er imidlertid ingen tvivl om, at de 4 forfattere, uden at være »strukturalister«, tænker og fremstiller musikhistorien i strukturer. (se bd. 3, s. 44f) »Kausalitetsproblemet«, spørgsmålet om årsag og virkning i forholdet mellem musik og samfund, drøftes indgående i »Musik og materialisme«, hvor Poul Nielsen (bl.a. ud fra sine studier i Althusser-skolens strukturelle materialisme) argumenterer for at den kritiske musiksociologi må operere med »en strukturel kausalitetsmodel« (modsat en lineær model, som tenderer mod determinisme): »Den teoretiske musiksociologi skal på én gang: skelne og afveje facts, og konstruere en relation mellem, dvs. indplacere facts i en dynamisk strukturel kausalitet, der tilskriver enkeltfacts de roller, de præcist spiller i summen af de samfundsmæssige praktikker.« (s. 149) I samme sammenhæng præciserer Poul Nielsen, at den materialistiske musikhistorieskrivning må møde disse komplekse, dynamiske forhold mellem facts med »en plura-

lisme i den musiksociologiske forklaringsmetode for forholdet mellem musik og samfund. Musiksociologien må foruden med iagttagelser og statistikker bl.a. arbejde med et fortolkende, hermeneutisk element i sin metode.« (s. 146) Denne strukturopfattelse har mindre tilfælles med GMHs materialisme end med Carl Dahlhaus' ikke-materialistiske tanker om en musikalsk »Strukturhistorie«. Dahlhaus har diskuteret strukturbegrebet i »Grundlagen der Musikgeschichte« (Köln 1977) og er i disse år ved at udmønte sine idéer i praksis, nemlig i den strukturhistorisk anlagte »Neues Handbuch der Musikgeschichte« (hvoraf Dahlhaus selv har forfattet bd. 6 om det 19. århundredes musik). Under henvisning til »Annales«-skolen formulerer Dahlhaus følgende credo: »Den musikhistoriker, der søger efter strukturer, iagttager og rekonstruerer sammenhænge eller modsvar mellem økonomiske, sociale, psykologiske, æstetiske og kompositionstekniske fakta og faktakæder«, men vel at mærke uden »a priori, før han har udsat sig for erfaringen med historiske detaljer, at vide hvilke momenter i den struktur, i hvilken han erkender en forgangen musikkulturs omrids, der må gælde som de grundlæggende resp. de grundlagte. Han regner med sandsynligheden for, at der består et hierarki (...), men han vægrer sig imod – forud for enhver empiri – at fastslå beskaffenheden af dette hierarki.« Denne »vægning« er selvsagt rettet mod den marxistiske musikhistorieopfattelse (Dahlhaus' marxismebegreb er, som Knepler og Wicke påviser i deres anmeldelse, BzMW 3/1979, både udifferentieret og forenklet): »At den marxistiske tese (om økonomiens primat, vores anm.) har gyl-

dighed for mange epoker – frem for alt for det 19. århundrede – er muligt og endda sandsynligt. Men det er ikke sikkert.« (Grundlagen..., s. 218)

Pluralisme: Princip eller metodik

Dahlhaus' indgroede ubehag ved »forudfattede« meninger og principper gør ham også skeptisk over for Max Webers *idealtipe*-begreb, der spiller en væsentlig rolle i GMHs teoribygning. Idealtyper er ganske vist begrebsmæssigt parallelle til strukturerne hos Dahlhaus, men han forbeholder sig til enhver tid ret til at lægge lige så stor vægt på *afvigelserne* fra det idealtypiske som på de typiske strukturer selv. Det er »principløshedens princip«, der fører til samme konklusion som hos Poul Nielsen: en »metodisk pluralisme« (Grundlagen..., s. 195) i helhedsforståelsens interesse. Men GMH-folkene bryder sig tilsyneladende ikke om denne pluralisme. Man kan måske formulere det sådan: GMHs fremstillingsmetode er pluralistisk men den teoretiske konception »principfast« materialistisk. GMH-forfatterne baserer uden tøven deres fremstilling af musikkulturerne institutioner og »indre liv« på den marxske »Dobbeltlogik« (jvf. Hans Jørgen Thomsen: »Dobbeltlogikken i den marxske teori...«, Fagtryk 10) – »Klassekampen er historiens drivkraft – og det gælder også, hvis man vil skrive musikkens historie.« Skrev Poul Nielsen bramfrit/dogmatisk (M&M s. 97). I GMH formuleres ønsket om også gennem musikhistorien at »erkende det særlige, aktuelle udbytningsforhold, varemekanikkens totalt gennemtrængende effekt på al vor adfærd, tænken, handlen.« (M&M s. 97) mere moderat. Men »varemekanikken« er musikhisto-

riens mekanik i GMH. Det gælder (selvfølgelig, som Dahlhaus kunne have sagt det) for den borgerlige musikkultur:

»Som det nye samfund formes ud fra hensynet til det frie markedes udfoldelsesmuligheder, tilpasses musikkulturen hertil. Der opstår et marked for musik. Hvad enten det drejer sig om musikaler eller om klingende musik, så bliver det nu muligt for enhver, som har lyst og råd, at købe sig adgang hertil. Musik bliver en vare.« (Bd. 2, s. 21)

Men det gælder også for tiden før 1740, at den forstås og fremstilles ud fra teorien om det økonomiske primat, med den borgerlige musikkultur som teoriens og fremstillingens paradigme. Dette giver sig bl.a. udslag i at perioden 1500–1740 fremstilles retrospektivt under overskriften »På vej mod en borgerlig musikkultur«. Det teoretiske tyngdepunkt får som en konsekvens, at musikkulturelle fænomener før 1740 ansues som *forløbere* for, fænomener fra vort eget århundrede som de *yderste konsekvenser* af den på musikens varegørelse funderede borgerlige musikkultur.

Knepler: De 4 faser

Vi er i anmelderkollektivet enige i, at musikens varegørelse er en hel central forståelseskategori for en materialistisk musikhistoriekonception – i hvert fald hvad de sidste 200 års musikkultur angår. Men vi mener på den anden side, at GMH er mere »principfast« end opgaven – og teorien – nødvendiggør.

Dette kan også illustreres med en kort ekskurs til DDR-marxisten Georg Knepler, der i sin store afhandling om »Geschichte als Weg zum Musikverständnis« (Leipzig 1977) systematiserer

sine overvejelser over forholdet mellem almenhistorie, social-, kultur- og musikhistorie i en 4-faset model.

Forud for de 4 faser tænker musikhistorikeren et givet emne igennem, såvel ud fra et eller flere konkrete musikstykker (induktivt) som ud fra den almenhistoriske situation (deduktivt). Pointen er, at de to tilsyneladende modsatrettede indfaldsvinkler eller analysemetoder begge er nødvendige. De må mødes i en syntese, der i de enkelte tilfælde drejer sig om nogle »aksler og fixpunkter«, som netop forbinder den socialhistoriske, samfundsmæssige produktions- og konsumtionsmåde med den specifikt musikalske. Fremstillingen kan ud fra denne rekonstruerede (strukturelle!) sammenhæng disponeres i følgende 4 faser:

1. En almenhistorisk gennemgang, centreret om de »aksler og fixpunkter«, der er centrale for en forståelse af den musikalske udviklings dynamik og vendepunkter. Denne gennemgang vil i høj grad være socialhistorisk baseret.
2. En kulturhistorisk-socialhistorisk gennemgang af den givne periode – med særligt henblik på ideologi- og praksisbærende institutioner.
3. Den første specifikt musikhistoriske gennemgang med hovedvægt på a) musikalske udviklingstendenser (en objektiv, konkret periodekarakteristik, der også kan være afsat for en behandling af individuelle løsninger), b) genrens og formers socialhistorie, stil- og udtryks historie i forhold til den samfundsmæssige dynamik, c) musikopfattelser.
4. Den anden musikspecifikke gennemgang med særlig vægt på analysen af enkeltværker, enkelte kom-

ponisters eller komponistgrupperes stilistiske særpræg, som nu vil kunne perspektiveres bredt.

Knepler mener, at tredje og fjerde fase, nok især den sidste må gøre krav på fremstillingsplads, for her er musikhistorikeren på hjemmebane, – »Hier gibt der Musikhistoriker sein Eigenstes« (s. 548).

Er musik et samfundsmæssigt udsagn?

Men også andre musikvidenskabelige sværvægttere end Dahlhaus og Knepler har markante – og anderledes – bud på, hvordan forholdet mellem musik og samfund kan forstås og analyseres. I »Musik og Materialisme« fører Poul Nielsen to yderpoler i debatten sammen, nemlig Alphons Silbermann og Th. W. Adorno.

For den empiriske musiksociolog Silbermann er *musikkens ydre omverden* »fakta, der kan iagttages, ... sociomusikalske aktioner om hvis erkendelse og analyse musiksociologien drejer sig...« For dialektikeren Adorno stiller sagen sig anderledes: »Musikken befinder sig i samfundet, fungerer i det, spiller sin rolle ikke blot i menneskenes liv, men, som vare, også i den økonomiske proces.« Hvor Silbermann afviser musikken selv, dens indre kvaliteter, som utilnærmelige for en musiksociologi, da er for Adorno »Musikken samfundsmæssig i sig selv. Samfundet har aflejret sig i dens mening og kategorier, og dem må musiksociologien tyde.«

Disse to opfattelser, hvis 30 år gamle indbyrdes polemik var en af hjørneste-nene i striden mellem den objektivitets- eller fakta-higende positivisme og den kritisk-tolkende Frankfurterskole, er ikke kun interessante som videnskabs(for)historie. I deres til dels pole-

miske skarphed kan de to modpoler den dag i dag anvendes som yderpunkterne på en lineal eller en målestok, når der skal »tages mål« af senere, mere aktuelle musiksociologiske undersøgelser og fremstillinger. – Og faktisk også, når det – som ved Gyldendaludgivelsen – drejer sig om musiksocihistorie! For – som Poul Nielsen skriver – kan man betragte musiksociologien som den synkrone analyse af aktuelle musik(samtid)s historiske forhold og musiksocihistorien som den tilsvarende diakrone analyse af den musikhistoriske udvikling frem til i dag.

Den »silbermann'ske« musiksocialhistorie vil da interessere sig for *de sociale betingelser for musiklivets historiske udvikling*, den vil være historien om musikkens økonomiske, teknologiske, sociale og politiske omverden. Den »adorno'ske« musiksocialhistorie vil også omhandle musikkens sociale betingelser, men med det formål at nå frem til *musikkens sociale betingethed*. Og denne skelnen er ikke sofistisk. Det drejer sig om forskellen mellem *musikkens samfundsmæssige omgivelser* og *musikkens egen samfundsmæssighed, dens eget udsagn om dens omverden*. Derimod er vores skelnen her måske trukket lovligt skarpt op, for de fleste socialhistoriske fremstillinger vil balancere mellem de to poler, og den sidste vil vel altid forudsætte den første. Men den skarpe polarisering her kan tjene til at illustrere, at balancen også kan være ubalance: at man f.eks. grundigt kortlægger musikkens sociale betingelser, men kun sjældent vover sig videre til selve den musikalske stils eller genres eller det enkelte værks sociale betingethed. Og denne ubalance mener vi præger Gyldendals musikhistorie.

Det mener forfatterne nok også selv. I deres forord skriver de: »... *det er musikkens kultur- og socialhistorie snarere end dens stil- og personalhistorie, som er vores anliggende.*« Og senere: »... *stilhistorien kan aldrig blive et mål i sig selv. Den må suppleres med en anden bredere forståelse af musikken og dens samfundsbetingede vilkår.*« (Bd. 1, s. 7) Men spørgsmålet er så, om dette supplement – musikkens sociale betingelser – kan være et mål i sig selv? Eller om ikke målet først er nået ved en tilbagevenden til den musikalske stil – *nu i dens betingethed*?

Eksemplarisk kritik: Punktnedslag i bind 1–3

De efterfølgende punktnedslag kræver et par indledende kommentarer. Det kan virke groft uretfærdigt kun at vælge to problemkomplekser eller emner ud fra hvert af de tre bind, som vi gør i det følgende. Vi har imidlertid ikke i denne sammenhæng plads til at yde GMH fuld retfærdighed – en lang række nybrud og spændende temaer (f.eks. GMH's begreb om og fremstilling af den folkelige musik, modernisme-opfattelsen, efterkrigstidens populærmusik etc.) må vi lade ligge. Punktnedslagene er et forsøg på eksemplarisk at vise, hvor GMH's skitserede teori og metode giver henholdsvis spændende, positive og problematiske, diskutabile resultater.

Bind 1

Reformationen: Fra »samfundet« til »musikken«

Et eksempel på et vellykket og lærerigt afsnit i bind 1, med den socialhistoriske

tilgang som udgangspunkt, er afsnittet »Musik i kirken« om perioden 1500–1630, s. 216 f. Den måde emnet behandles på overskrider egentlig forfatternes generelle målsætning, hvorefter det fremgår, at »*det overordnede vil være hvordan mennesker har brugt musikken i deres sociale liv.*« idet de musikalske værker, musikopfattelserne og musikteorien ikke vil være det centrale i fremstillingen (se bd. 1, s. 13–14). I kirke-musikafsnittet bliver nemlig *hele* Poul Niensens musikhistorie-skrivningsmodel, der også omfatter den konkrete musik, efterlevet: dvs. fra »samfundet« til »musikken«.

»Ein' feste Burg-melodien har et for koralmelodier typisk forløb. Så langt fra at ligne de gregorianske melodiers strømmende og usymmetriske bevægelse, optager den træk fra den borgerlige mestersang. Dens indledning dannes af to identiske forløb (stollen), der tilsammen bruger de fire første tekstlinjer. Fortsættelsen går først andre veje, men ender med et citat af de indledende linjers kadence. Det er en bar-form, som den kendes fra franske og tyske adelsviser siden det 12. århundrede, og som stadig holdtes i brug i mestersangen. Melodien har på samtiden virket tysk som teksten, specielt på bybefolkningen, der havde mestersangernes virksomhed på nært hold.« (Bd. 1, s. 223)

De mange for musikhistorikeren svære metodiske problemer vedrørende sammenhængen mellem »musik« og »samfund« er i emnet om reformationens musik ikke særligt påtrængende. Bl.a. fordi der eksisterer en meget righoldig litteratur om reformationen inden for kirkehistorie, historie, filosofi, og musikhistorie af stilhistorisk observans. Der eksisterer desuden så

mange udsagn fra reformatorerne om musikkens funktioner i og uden for kirken, at mange sammenhænge er givne. Et landområdes overordnede konfessionelle tilhørsforhold bestemtes af fyrsten, hvorved det også var bestemt hvilken musikpolitik, der skulle følges i kirke, latinskole og hjem. Afsnittet om musik i kirken 1500–1630 er disponeret efter konfession: evangelisk, reformert, anglikansk, katolsk, – hvorved de europæiske landes forskellige politiske forudsætninger følges i beskrivelsen af musiklivet.

År 1000: Periodiseringens problemer

Forfatterkollegiet har i bind 1 benyttet Poul Nielsens argumenter for bl.a. en periodisering af musikhistorien, med indsnit dels omkring år 1000 og dels omkring år 1500 (se »*Musik og Materialisme*«). Poul Nielsens argumenter, »hvis status er hypotesens« (M&M, s. 119), er igen hentet fra Max Webers musiksociologi (der ligesom Poul Nielsens musikhistoriekonception heller ikke blev færdigformuleret). Blandt disse kriterier for at lægge en periodisering omkring år 1000 findes »nodeskrift«, »komposition« og »flerstemmighed«.

Imidlertid er nodeskriftens rationaliseringsforløb næsten ikke behandlet i GMH, – heller ikke i forbindelse med de afbildede kilder, hvor forskellige neume-typer og deres transskriptionsmuligheder kunne have været diskuteret. (Manuskriptet s. 32 er fra slutningen af 900-tallet, St. Gallen notation, – manuskriptet s. 33 er fra slutningen af 900-tallet og viser et eksempel på de aquitanske neumer, der i modsætning til St. Gallen notationen giver mulighed for transskription med hensyn til tone-

højder, bl.a. i kraft af en rumlig/grafisk placering omkring en imaginær eller ridset linje i pergamentet. Montpellier manuskriptet H 159 fra 1000-tallets start kunne have været afbildet som eksempel på den videre rationaliseringsproces; her angives tonehøjderne med bogstaver under neumerne.)

Flerstemmigheds-argumentet for periodisering omkring år 1000 er gennemgået i forhold til den socialhistoriske tilgang, hvorfor flerstemmigheden bliver beskrevet tre steder: i kirkemusik-afsnittet s. 58 f, i afsnittet om den folkelige musikkultur s. 92 f, og i hofkultur-afsnittet s. 111 f. Denne disposition giver mange gode og nye pointer, men der mangler imidlertid en redegørelse for de forskellige samfundsgruppers indbyrdes påvirkning af hinanden på det musikalske plan: spillemænd og jongleurs, der kom fra almuen eller byen, kunne få ansættelse hos adlen; gejstligt viiede, der ikke kunne eller ville opnå et præsteembede, blev lærere (hører hjemme under vaganterne) og spillede og sang for såvel almue som gejstlighed; endelig udviskedes altfor skarpe musikalske grænser også af det faktum, at munkene jo ikke legitimt måtte reproducere sig selv, hvorfor munkene rekrutteredes fra såvel almue som adel, – og sluttelig kan anføres, at adlens korstogsriddere gik i kloster uden for sæsonen.

Bind 2

Engageret musikhistorieskrivning

»Følsomhed og vid, satire og harmløs underholdning, skuespilkunst og sang var de elementer, der tog Londons borgerskab med storm. Her var noget man

kunne samles om og noget man kunne identificere sig med, og her kunne man sammen nyde latterliggørelsen og udstillingen af det politiske system og den dermed forbundne italienske opera.« (Bd. 2, s. 85)

Med disse ord beskriver GMH-forfatterne situationen i London, da Tiggeroperaen, *The Beggar's Opera*, dukkede op på arenaen i året 1728. Som det kontroversielle og folkeligt appellende musikteater Tiggeroperaen var, har den også taget bogens forfattere med storm.

Således får vi her et af bogens mest vellykkede afsnit med overskriften »borgerlig opera«, hvor Gay & Pusch's Tiggeropera er udgangspunkt for en indgående fremstilling af operaens og oratoriets samfundsmæssige betydning og funktion i et England under forvandling. Brugen af samtidige kilder (både billeder og litterære tekstuddrag), kombineret med musik- og tekstcitater fra Tiggeroperaen går op i en højere enhed med den socialhistorisk funderede fremstilling. På denne måde får vi demonstreret de frugtbare muligheder, der i øvrigt ligger i en syntese mellem en engageret socialhistorisk synsvinkel og en musikanalytisk tilgang til stoffet. Forfatterens sympati og engagement åbner her for en bredere, mindre selvzensurerende holdning til den samfundsmæssige »fortolkning« af musikalske udsagn. Noget tyder på, at en sympatiserende holdning til musikalske fænomener og personligheder generelt er en vigtig forudsætning for en sådan åbenhed. *Schubert* er en af de komponister, der får del i sympatien, fordi han på en vis måde formulerer sig op imod den borgerlige virkelighed. Her tør forfatterne godt gøre det, som



Gyldendals Musikhistorie bringer dette billede, en akvarel af Balthasar Wigand (bd. 2, s. 68) og fortæller, at det forestiller en opførelse af Haydns Skabelsen i 1808, – og at »den aldrende Haydn er blevet anbragt i den mageligste af stolene midt på rækken«. I GMH får vi således ikke nogen kommentar til det billedet først og fremmest viser, nemlig en social manifestation i »den åndelige koncertsal« med Pappa Haydn i centrum som øverste repræsentant for en harmonisk, aristokratisk-borgerlig enhedskultur.

En række af samtidens kendte personligheder (bl.a. Beethoven) er til stede, opstillet forrest i billedet på en måde, der dels tager hensyn til malerens ønske om en veldefineret forgrund, og dels til billedets funktion som repræsentativ selv fremstilling i forhold til sit publikum. Rummet og dets udsmykning understreger denne funktion, mens orkestret, og dermed musikken, danner baggrund. – Det andet billede (s. 31) er godt 170 år yngre, og stammer fra en TV-transmission af Haydns Skabelsen. Rummet er

det samme som i 1808; hele opstillingen synes at udstråle den samme repræsentativitet som billedet fra 1808. Men nu forekommer denne koncertform mere stivnet og virkelighedsfjern; »den åndelige koncertsal« med sin ceremonielle karakter tenderer her mod en parodi på sig selv.

(Om Wigand's billede: Se Robbins Landon, Haydn – A documentary Study, London 1981, s. 168 og s. 192).

egentlig savnes mange steder i musikhistorien, nemlig komme med et bud på et fortolkningsperspektiv. Specielt om Heine-sangene hedder det, at her har Schubert »forladt den romantiske virkelighedsflugt og vendt sig mod en realisme, der ikke er mindre opsigtsvækkende end den, som Heine måtte gå i landflygtighed for.« (Bd. 2, s. 178)

Teksten er borgerlig: Er musikken også?

»Haydns »Skabelsen«, der er komponeret over en gendigtning af begyndelsen af 1. Mosebog af den kejserlige hofbibliotekar Gottfried van Swieten... er ty-

pisk for den optimistiske oplysningstid. Digtet slutter nemlig inden beretningen om syndefaldet... Nu bliver menneskets skabelse som jordens behersker... til højdepunkt i historien.« (Bd. 2, s. 68)

Med disse ord sættes teksten i »Skabelsen« i forbindelse med den borgerlige oplysningstænkningens gennembrud. Dennes fremskridtstro og tro på mennesket ytrede sig bl.a. ved at mennesket gøres centralt også for den religiøse tænkning. »Religiøse forestillinger trængte ud gennem kirkemuren og knyttes til den omgivende verden, til naturen, til alt det skabte, og borgerlig følsomhed forbandt sig med fromhed.«

(Bd. 2, s. 67) For så vidt en sociologisk teksttolkning af »Skabelsen«, hvor Adam og Eva ved slutningen får lov til at prise hinanden lige så meget som de sammen har lovprist deres skaber. Men ingen sociologisk tolkning af »Skabelsen« som musikværk! Selvom vi vel her er ved en af de musikhistoriske »stationer«, hvor musikken inviterer til det: De mange lovprisningskor står ganske vist i gæld til den repræsentativt kunsthæderige stil i Händels oratoriekor, men kun de færreste af arierne skylder noget som helst til senbarokkens da capo-rier og koleratur-pragt. Tværtimod finder man i »Skabelsen« som i de klassiske operaer oplysningstidens musikalsk-folkelige inspiration. Enkelthed og et lyst sind præger de fleste arier. – Også en anden indfaldsvinkel kan antydes: »Skabelsens« indledning (recitativ m. kor), »Forestillingen om kaos«, er som *musikalsk* skabelsesmyte bygget op fuldstændig parallelt til teksten – inden for rammerne af en optimistisk, oplyst, *borgerlig* horisont. Det musikalske kaos er ikke bare et tilfældigt tonemaleri, forspillet bevægelse mod orden er en gennemført musikalsk tolkning af et borgerligt, fornuftigt univers' tilblivelse. Med *lysets*, logos, fornuftens indtog i verden etableres også den musikalske orden: efter den majestætiske C-dur-»lysfanfare« afløses et dissonantisk, atematisk, tonalt ustabil, og metrisk uregelmæssigt univers af et konsonantisk, dur-gennemlyst, regelmæssigt periodiseret og tonalt stabilt univers. Den eneste rigtige orden for et menneske, der er skabt i Guds billede – og ikke hører hjemme i et ufornuftigt, statisk hierarki. – For nu blot at levere nogle stikord til en samfundsmæssig perspektivering af dette »epokaltypiske« værk. –



Det kunne samtidig lægge op til en komparativ samfundsmæssig musik-analyse: Den musikalske skabelsesmyte, som Wagner udkomponerer i forspillet til »Rheingold« blot 50 år senere er et fuldstændigt dementi af Haydns og hans samtidiges optimistiske, borgerlige univers – det er en, også musikalsk set, samfundskritisk tolkning af livsvilkårene, som Haydn endnu besang. – Og perspektivet kunne trækkes videre – op til vort eget århundrede, med komparativ analyse af værker med samme eller beslægtet tematik, som fortolker verdens tilblivelse – og dermed dens vilkår og mening – historisk forskelligt. Milhauds »La Creation du Monde«, f.eks. – og Stravinsky's »The Flood«.

Bind 3

Socialhistorie, jazzen og populærmusikken

Som noget nyt inden for musikhistorie-skrivningen tager forfatterne også hul på jazzen, populærmusikken og den nyere rytmisk/improviserede musik; disse musikformer inddrages i et parallelt spor til kunstmusikkens historie op igennem det 20. århundrede. Om problemerne med at give en sammenhængende fremstilling af dette musikalsk meget differentierede område skriver forfatterne:

»Bevidstheden om en mangfoldighed af genrer er karakteristisk for dette århundrede og gør det om muligt vanskeligere at etablere et helhedssyn på nutidens musikkultur end på tidligere tider.« (Bd. 3, s. 43)

– og videre hedder det:

»Vanskeligheden ved at sammenfatte dette århundredes musikalske udfoldel-

ser i ét begreb ville dog være større, hvis man søgte at anlægge en rent stilhistorisk betragtning. Set fra en socialhistorisk synsvinkel er den beskrevne pluralisme netop kendetegnende for en kultur, hvis særpræg er dens forhold til og afhængighed af de elektroniske massemedier. (...) Disse medier muliggør en tilstedeværelse af alle tiders og alle kulturers musik som en del af en total mediekultur, hvori musikkens eksistensvilkår i vidt omfang bestemmes af teknologiske, økonomiske og politiske forhold.« (Bd. 3, s. 43)

Forfatterne anlægger altså en socialhistorisk tilgang til emnet for på den måde at koble den almindelige samfundsmæssige, økonomiske udvikling i Europa og USA op igennem århundredet sammen med de specifikt musikalske produktions- og konsumtionsmåder. Udviklingen går for musikkens vedkommende i retning af en gradvis opløsning af de vante sociale tilhørsforhold mellem musikere, publikum og funktionelle rammer:

»Mere almindeligt er det dog, at kunstneriske udtryk, som oprindelig hørte hjemme i en tidligere samfundsform eller er udtryk for en alternativ eller oppositionel tendens, søges indlemmet i den dominerende kulturstrøm og anvendt i den. Sådan kan f.eks. udviklingen af den kommercielle underholdningsmusik ansues. Den har udnyttet den afro-amerikanske kulturs udtryk for etnisk identitet i en musik, som produceres inden for den kapitalistiske markedøkonomi, hvis samfundsmæssige effekt er fremmedgørelse.« (Bd. 3, s. 45)

Som en overordnet, materialistisk ramme omkring udviklingen af den rytmisk/improviserede musiks forskellige

genrer er denne tilgang både relevant og velovervejet; således er det f.eks. ganske utænkeligt at man skulle kunne forholde sig til den eksplosive udvikling og udbredelse af jazz-musikken uden at komme ind på dennes afhængighed af hele underholdningsindustrien på godt og ondt. På den anden side er det lige så klart, at skal man undgå at køre over i en rent deterministisk materialismeopfattelse, så er det nødvendigt at inddrage de involverede sociale klassers skiftende kulturmønstre, ideologier, holdninger til det bestående samfund osv, i den socialhistoriske tilgang. Jazzen er nemlig – for nu igen at tage den som eksempel – en u håndgribelig musikform at forholde sig til, hvis man ikke gør sig ulejlighed med at forstå den som et direkte musikalsk udtryk for den negroide, amerikanske (ghetto)befolkningens egenkultur. Denne socialhistorie er et område, der først for alvor blev udforsket af LeRoi Jones i hans provokerende bog »Blues People« fra 1963. Jones ansuer den negroide musiks udvikling som et resultat af musikernes holdninger til deres eksistensbetingelser i USA's omskiftelige økonomisk-politiske udviklingshistorie. Den musik, der er overleveret til os via plader, står således som en dokumentation for negerbefolkningens socialhistorie og dens egenkultur i en skiftende samfundsmæssig kontekst. For LeRoi Jones bliver det da også vigtigt at tage fat på den euro-amerikanske massemedieindustri's udnyttelse af den afro-amerikanske musiktradition, som det tydeligst kommer til udtryk i 30-ernes swing-musik. Baggrunden for jazzens assimilation i underholdningsmusikken var naturligvis den økonomiske krise i 30-erne, der startede med børskrakket i

1929. I første omgang betød krisen en alvorlig bremse på jazzmusikkens – indtil da – stadigt stigende udbredelse og popularitet. Men det viste sig snart, at jazzen kunne bruges; forfatterne giver følgende præcise karakteristik:

»I swingtidens kulturelle sammenblanding af sorte og hvide karakteristika forvandlede jazzen fra at være en etnisk minoritets musikalske udtryk til for en tid at blive majoritetens foretrukne underholdning, der kom til at symbolisere den amerikanske way of living.« (Bd. 3, s. 128)

Jazzfragmenter

På andre områder af jazzens historie, hvor musikens form og udtryk ikke i så høj grad er direkte knyttet til mediebranchens overherredømme, tenderer fremstillingen i GMH, forståeligt nok, til at blive mere fragmentarisk og postulerende. Således fremstår efterkrigstidens jazz, specielt fra slutningen af 50-erne og frem til slutningen af 60-erne, utroligt svagt, – på trods af det faktum, at den negroide jazz netop på denne tid oplever en konsolidering omkring den etniske kulturs egne rødder. Denne proces var i fuld overensstemmelse med negerbefolkningens stigende politiske bevidstgørelse og oprør mod samfundets politiske og økonomiske racediskrimination. Jazzens socialhistorie i denne periode kan nok skrives uden at komme synderligt ind på mediebranchen som magtfaktor, men *ikke* uden at man beskæftiger sig med præmisserne for negerbefolkningens stadig voksende bevidstgørelse og de utallige måder, den kommer til udtryk på.

Man kan endelig undre sig over, at forfatterne ikke har berørt de proble-

mer der nødvendigvis må opstå, når man forsøger at »indfange« den afroamerikanske musik (og i denne forbindelse også folk-, rock- og beatmusikken) ved hjælp af vores vesteuropæiske nodeskrift med dens éntydige tonehøjde- og rytmemefiksering. (Ganske utilstrækkeligt er det naturligvis at bruge »555 sange« og »Musik og samfund« som kilder til nodematerialet.) Mississippi John Hurt's »*Got the blues, can't be satisfied*« (Bd. 2, s. 315) er det eneste nodeeksempel, der er en regulær transkription fra plade. Pointen er naturligvis den, at selv denne »ganske minuttøse nedskrift« er helt utilstrækkelig til at indfange bluesmusikerens musikalske foredrag og udtryk; forskellige måder at angive afvigelser fra vores eget tonesystem og rytmeopfattelse med pile og bølgelinjer indicerer *netop* frem for noget nodeskriftens utilstrækkelighed til at fastholde de helt centrale parametre inden for den negroide udtryksform.

Afsluttende:

Sælfangst og musikhistorie

Lad os afslutningsvis vende tilbage til Jens Peter Larsens sælfangerhistorie. Historien er god, men dens lære kan stilles anderledes op: – at også den marxistiske interesse i musikkens historie bør ende med at fange sæler, men med bedre fangstredskaber end dem, den traditionelle stilforskning betjener sig af.

Gyldendals musikhistorie fanger få sæler. Den er – og vil være – »musikens socialhistorie *snarere end* dens stilhistorie«. Til gode har vi stadigvæk en »musikens socialhistorie *som vej* til

dens stilhistorie«. Det er Gyldendals musikhistorie kun i glimt. »It's not the nine-o'clock news«, som C.C. Møller skriver i sin part af anmeldelserne i DMT. Han anfører så den mulighed, at Gyldendal-forfatterne fuldstændig kunne have strøget »de alt for kortfattede stilanalytiske og kompositionstekniske afsnit og henvise læseren til en kompetent og nogenlunde fuldstændig historisk fremstilling... måske kunne forfatterne have foranlediget et revideret genoptryk af Hamburger... Det afgørende ville være, at GylMus klart og entydigt fralagde sig de stilhistoriske fremstillinger som anliggende og dermed fik mulighed for at koncentrere sig om sine hovedmål.« Mellem de forskellige udveje af problemet, som C.C. diskuterer er denne nu nok den dårligste. Det ville være »socialhistorie *og så* stilhistorie« i stedet for »socialhistorie *som vej til* stilhistorien«. Og dette må være målet, ligesom det er vores oplevelses- og forståelseskapacitet over for det musikalske sprog, der er målet snarere end det er samfundsforståelsen. Den er vel *her* midlet. Men vi er samtidig klar over, at det vi kunne ønske os mere af i GMH er en meget, meget vanskelig sag, som sandsynligvis (endnu) ikke kan bedrives gennem hele den »musikhistoriske rejse«, men kun ved »enkelte stationer«. Så vi kritiserer så at sige med samme ret, som den ret, hvormed selv forhenværende trafikminister Lindberg i al sin korpulence kunne kritisere en ballet for ikke at være så yndefuld, som man kunne ønske det.

Oversigt over de vigtigste anmeldelser af Gyldendals Musikhistorie:

Ib Bondebjerg, DMT nr. 4 1982/83 (bd. 1)

Peter Woetmann Christoffersen, DMT nr. 4 1983/84 (bd. 1)

Søren Kjørup, Information d. 5/10 1982 (bd. 1)

Søren Kjørup, Information d. 26/4 1983 (bd. 2)

Søren Kjørup, Information d. 24/12 1983 (bd. 3)

Søren Kjørup, Information d. 30/4 1984 (bd. 4)

C. C. Møller, DMT nr. 4 1983/84 (bd. 2)

Peder Kaj Pedersen, DMT nr. 4 1983/84 (bd. 3)

Søren Sørensen, Dansk årbog for Musikforskning, XIII, 1982 (bd. 1)

Gyldendals Musikhistorie gør meget ud af dansen og dens betydning som socialt fænomen og som musikalsk styrende faktor; men med en svær historisk slagside. Dansens fundamentale betydning betones glimrende f.eks. i kapitlet »Hofdans«, Bd. 1; men berøres kun mere overfladisk

i kapitlerne om musikken i vor tids ungdomskultur. Dette gælder også billedsiden, der for de sidste kapitlers vedkommende er meget person- og gruppecentret. – Og det er synd, fordi der findes så meget fint dansebilledstof, der også illustrerer afgørende træk i den nye musik.



Her et par eksempler:

Jitterbug: Dansen understreger udpræget musikkens særlige motoriske energi og kraft. Det er en atletisk, kønsrollebetonet dans, hørende hjemme i en arbejderklasse, der dyrker sportspræstationen.

Fotografi fra 50'erne.



Hippie-dans: En regelløs bevægelsesimprovisation, hvor den kønsspecifikke parfordeling for første gang er ophævet. Det svarer til det svævende, indadvendte og transcenderende i 60'ernes og 70'ernes psykedeliske ungdomsoprørsmusik.

Fotografi fra 60'erne.

Punk-dans: Såvel dansemæssigt som musikalsk rettes her de kreative udtryk mod en dyrkelse af »det hæsliges æstetik«. Den monotone dans og den aggressive musik bundet i fallerede værdier og social håbløshed, der medfører isolation.

Fotografi fra 70'erne.

