

Nr. 25
September 1984
Rhodos

**80'ernes
musikhistorieskrivning**

MODSIL

Tidskrift för Musikpedagogik + Kritiske Musikstudier + Kritisk Musikpedagogik

Indhold

1984 årgang 6 nr. 25

Leder: Vi bruger også: Musikhistorie 3

TEMA: 80'ERNES MUSIKHISTORIESKRIVNING

Karin Sivertsen: Musikhistorien som kilde til
oplevelse og erkendelse. Interview med Jan Ling . . . 4

Jan Ling: Hvad er populærmusik? Refleksioner
efter en kongres 12

*Lars Ole Bonde, Thorkil Hørlyk, Tore Mortensen,
Per Drud Nielsen og Peder Kaj Pedersen:*
Musikken i samfundet – samfundet i musikken?
Om »Gyldendals Musikhistorie I–IV« 22

ANMELDELSER:

Thorkil Hørlyk: Jan Ling:
Europas Musikhistoria – 1730 36

Bent Olsen: Musikkens historie som tegneserie
(*B. Deyries, D. Lemery, M. Sadler:*
Musikkens historie som tegneserie) 41

Lars Ole Bonde: Bongopat(t)ernes efterfølgere
Erik Lyhne og Karen Rønne (red.):
Børnesangbogen. 65 sange for og af børn 44

BOGLISTE 47

Rettelser til nr. 24

I nr. 24 var der nogle fejl i adresselisten s.44:

Phoenix Music's adresse er Fredensgade 34, 8000 Århus C.

Sweet Dragon Music v. Marc Levin har tlf.nr. (07) 432260.

Forsiden på nr. 24 var af Jens Bertelsen

Forsiden på nr. 25 er af Jørgen Munck

MODSPIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPBLIK * *

KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPAGOGIK

Redaktion:

Lars Ole Bonde (ansv. for dette nr.),
Sven Fenger, Hanne Tofte Jespersen,
Arne Kjær, Jens Henrik Koudal, Tho-
mas Larsen, Valdemar Lønsted, Lars
Nielsen, Ole Nørlyng, Karin Sivertsen.

Redaktionens adresse:

MODSPIL
c/o Forlaget Rhodos,
Strandgade 36,
DK-1401 København K.
Telefon: (01) 54 30 20.

Løssalg: Kr. 35,00 inkl. moms + porto.

Årsabonnement: Kr. 128,00 inkl.
moms og porto for 1984 nr. 23-26.
Abonnenter uden for Danmark ekskl.
22% moms + porto for forsendelse.

Tidligere numre: Nr. 1-22 kan bestilles
hos: Forlaget PubliMus, Musikviden-
skabeligt Institut, Universitetsparken
220, DK-8000 Århus C. Telefon:
(06) 19 47 22. Kontortid: Mandag-
fredag kl. 10-12.

Annoncepriser: 1/1 s. 800kr.,
2/3 s. 600 kr., 1/2 s. 450 kr.,
1/4 s. 250 kr., 1/3 s. 325 kr.

ISBN: 87 7245 037 1

ISBN: 87 7496 973 0 årgang 1984

ISSN: 0105-9238

Produktion: RHODOS, København

Vi bruger også: Musikhistorie

Historien lader sig som bekendt ikke ændre, og dog kan den skrives på utallige måder. Det gælder også musikhistorien. For første gang i mange år udgives der nye omfattende musikhistorier. I dette nummer beskæftiger vi os med, hvad vi indtil nu har set af 80-ernes skandinaviske musikhistorieskrivning. Det fagideologiske tøjbrud, opgøret med den borgerlige musikæstetik og materialhistoriens fremmarch er mærkbar. Hver generation har som opgave at fortolke arv, at bekræfte livssyn og at føre udviklingen à jour. Hver generation sit historiebillede – sin identitet! Hvad er da grundlaget for musikhistorieskrivningen idag? Hvilken ny erkendelse formidles, og i hvilken interesse?

»Gyldendals Musikhistorie«, »Europas Musikhistoria – 1730« af Jan Ling og »Musikkens historie som tegneserie« viser hver deres måde at gribe musikhistorieskrivningen an på i dag. Gennem de sidste godt hundrede år har musikhistorien udviklet sig fra komponisternes historie via genre- og stilhistorie frem mod en helheds- og tværfaglig socialhistorisk konception, som også inddrager populærmusikken og folkemusikken. Den danske musikhistorieskrivning følger samme linje, fra Panum og Behrendts musikhistorie via Hamburgers »Musikkens historie« fra 1936 til det kollektive arbejde, der nu foreligger.

De lokale traditioner og miljøer spiller i denne forbindelse en stor rolle. Klimaet i de faglige miljøer har afgørende betydning. Gyldendalsfolkenes isola-

tion på et splittet institut giver helt andre rammer end den åbne, fagligt tolerante dialog, som kendetegner musikinstituttet i Göteborg.

I kølvandet af en socialhistorisk musikhistorieskrivning føler vi, at der er dimensioner i selve musikken og musikoplevelsen, der lades i stikken. Musik er kommunikation – på symbolplan: Følelsernes sprog udtrykt i et logisk organiseret univers. Og der må åbnes mod en musikhistorieskrivning, der bør gå dybere ind i selve det musikalske værk og den musikalske oplevelse uden at den sociale dimension tabes af syne.

Formidlingen af musikhistorien er helt anderledes nu end for en generation siden. Den musikteknologiske udvikling på globalt plan – det gælder alle tre led i kommunikationsprocessen: produktion, distribution og konsumtion – sætter nye ting på dagsordenen for musikhistorieskrivningen.

Et kapitel for sig kunne bære overskriften »Billeder som kilde til musikhistorien«. Såvel Gyldendals Musikhistorie som Jan Lings og »Neues Handbuch der Musikwissenschaft« (redaktion: Carl Dahlhaus) betegner enorme fremskridt i forhold til ældre musikhistoriers meget ensartede billedbrug: komponistportræt og -håndskrift, institutioner og lignende. På de efterfølgende sider viser vi eksempler på, hvilke nye veje, der betrædes i brugen af billeder og billedtekster, – ligesom vi vil antyde nogle endnu uudnyttede muligheder.

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 musiktiltagelse. 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

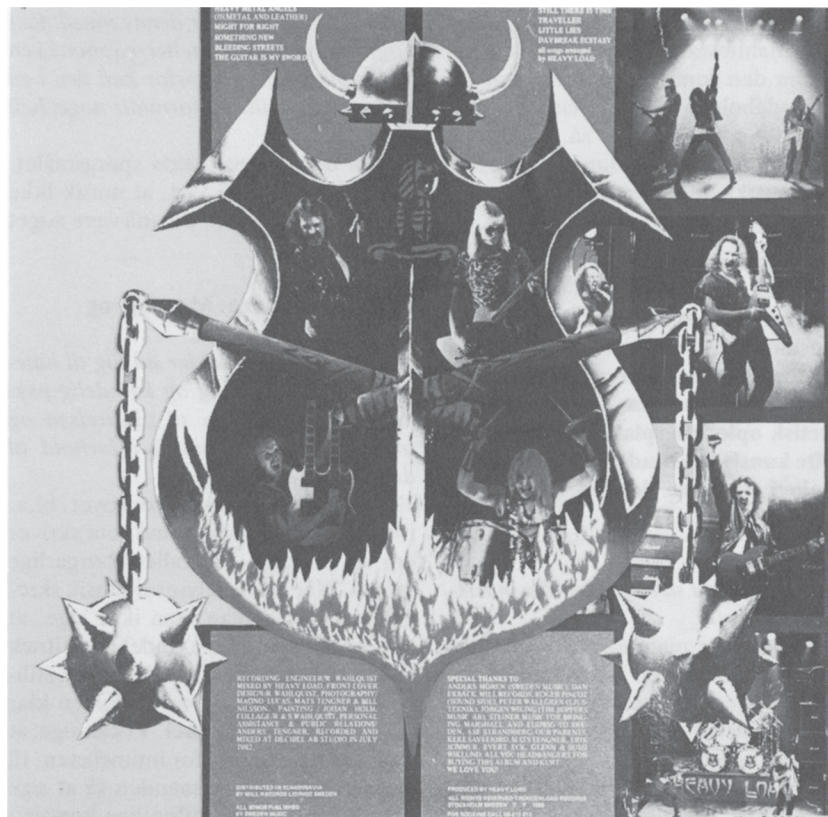
som et subjekt og værket som et objekt – et uhørt væsentligt dialektisk forhold. En grundlæggende del af en æstetisk kategori. Og en grundlæggende tese inden for den tyske idealisme, som den findes formuleret i Hegels æstetik – hvis jeg ikke har misforstået den helt.

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 op-hæve 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. billed-sprog – 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 slumpe-træf. 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.



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* sfærerens 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 sfærerens 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 klæde- dragten) holder videnskabens og musik- lærens 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 begyndelses- ordene til første psaltersalme. I bag- grunden spiller to arbejdsklædte mænd på horn og panfløjte. I den nederste bil- leddel 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 akroba- ter. På venstre side har han fire dan- sende 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 stilblanding: 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 rodfastet 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:

- ① ... begrebet »populærmusik« er ikke så meget baseret på en kategorial distinktion, som på en social rubriceringsproces med stærkt normative elementer. (Frans Birrer)
- ② 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«.



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 etablere 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

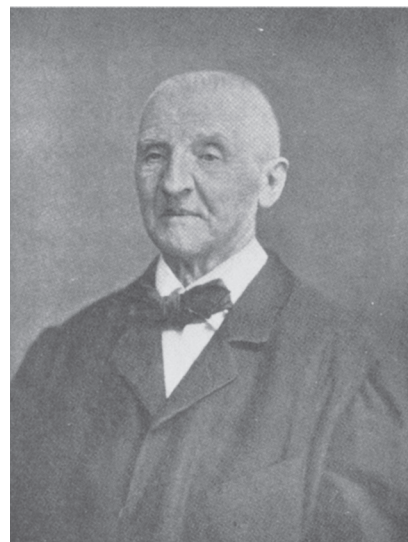
Forfatterkollektivet er altså etableret ikke i kraft af et specielt stimulerende institutmiljø, men på trods af modstand i dette miljø. De har arvet et teoretisk grundlag, som i høj grad er en enkelt persons værk, og som de måske netop har følt sig så meget desto mere forpligtet på, fordi miljøet ikke 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 dechiffreringer« 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 Althusser's 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 musik-kultur:

»Som det nye samfund formes ud fra hensynet til det frie markeds 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 anskues som *forløbere* for, fænomener fra vort eget århundrede som de *yderste konsekvenser* af den på musikens varegørelse funderede borgerlige musik-kultur.

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 Nielsens musikhistoriekrivningsmodel, 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, forspillets 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 ansøger 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 massemediendustris 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 vejen 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 korpulens 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.



Jan Ling: Europas Musikhistoria – 1730

af Thorkil Hørlyk

Jan Ling: *Europas Musikhistoria – 1730*. Esselte Studium, Uppsala, 1983. (639 s.)

*»... de mennesker, der kan se musik-
kens grundstoffer på findestedet, vil
blive belønnet med viden, fremfor de
mennesker, der i forbindelse med mu-
sikken bekymrer sig om himmellege-
mernes afstand fra jordens midte...«
(fra Johannes de Grocheo's De musica.
Paris o. år 1300.)*

I

Jan Ling, der er professor i musikvidenskab ved Göteborgs Universitet, har skrevet en usædvanlig, fagligt gedigen og vidende musikhistorie. Bogen, der er særdeles velskrevet, omhandler de europæiske musikkulturer fra Antikken frem til år 1730.

II

Jan Lings musikhistorie henvender sig til »musikhistorisk interesserade. I huvudtexten behandlas musiken i sitt kulturella, sociala och historiska sammanhang« (forordet). JL skriver videre i forordet, at »musikhistorieskrivningen er ligesom al kulturel virksomhed bundet til en tradition. En 'ny' musikhistorie er en personlig tolkning af den musikhistoriske tradition...«

En del af den tradition, der her refereres til, er bl.a. den svenske musikvidenskab med T. Norlind, C.-A. Moberg og I. Bengtsson, der dels har be-

skæftiget sig med folkemusik, dels repræsenterer en meget tidlig interesse for at skildre musiklivet i et socialhistorisk perspektiv. Bredden og dybden i den svenske musikvidenskab kan ses i f.eks. JL's studier i folkemusikken og udvikling af musiksociologiske metoder, Mobergs Musikens historia i västerlandet intill 1600, Bengtssons Musikvetenskap og Sohlmans Musiklexikon 2. udgave. JL omtaler endvidere i forordet, at bogen også er et forsøg på at finde synteser mellem »folkemusik« og »kunstmusik« med henvisning til Norlind og Moberg, i denne sammenhæng kunne også Walter Wioras tilsvarende musikhistoriske perspektiv nævnes.

Med i JL's personlige tolkning af den musikhistoriske tradition indgår også en række aspekter fra de sidste godt og vel ti års nordiske diskussioner vedrørende musikhistorieskrivningens genstand og metode. En række musikteoretikere, Finn Mathiassen, Georg Knepler, Poul Nielsen, Carl Dahlhaus, Tibor Kneif, I. Bengtsson m.fl., har alle haft stor betydning i disse spørgsmål – iøvrigt også Jan Ling selv. Omend der er forskellige metoder, er alle enige i, at både »musikken« og »samfundet« skal med i fremstillingen. Den musik, som JL behandler i dens kulturelle, sociale og historiske sammenhæng, »må være et analyseret, defineret objekt, enten et enkelt eksempel eller en genre. Desuden skal den musikhistoriske

problemstilling være forankret i det musikalske materiale: ellers risikerer vi at miste musikvidenskaben som specifik historisk disciplin«. (JL's forelæsning på den 9. Nordiske Musikforskerkongres, Askov 1983).

JL's musikhistoriekonception går bl.a. ud fra en musik defineret på genreplan, og at de musikhistoriske problemstillinger skal have tæt forbindelse med en konkret musik i dens konkrete historiske sammenhæng.

Hertil følger JL yderligere den dimension, der vedrører musikkens oplevelsesmæssige aspekter: »Musikken synes imidlertid enestående i sin evne til at forme intellektuelt uhåndgribelige oplevelser som f.eks. glæde, sorg, kærlighed, had. Dette giver sig mange forskellige udtryk til forskellige tider og i forskellige musikalske miljøer. Noget af dette håber jeg at kunne formidle med dette arbejde« (p. 6). JL's musikhistoriekonception sammentænker musikkens stil- og genrehistorie med kulturelle, sociale og historiske faktorer. »Formålet med denne musikhistorie er således at forsøge at skildre musiklivet i hele dets bredde i de mest forskellige samfundsklasser og lag« (p. 3), hvilket JL gør med et utroligt overblik, et ægte fortællertalent og i et originalt helhedssyn, der gør bogen til spændende læsning for læg og lærde.

III

Den i henseende til boghåndværk

smukke og solidt udførte bog er således opbygget af fire forskellige, men tæt integrerede bestanddele: 1) en fortløbende hovedtekst, der skildrer musikken i dens kulturelle, sociale og historiske sammenhæng, 2) i tæt indholdsmæssig sammenhæng med hovedteksten er der i margin placeret en række uddrag af samtidens litterære kilder vedrørende musik i svensk oversættelse, 3) ligeledes som supplement og kommentarer med krydshenvisninger til hovedteksten er et stort billedmateriale sat i tæt forbindelse med de i hovedteksten omhandlede problemstillinger, 4) efter hvert hovedafsnit følger et nodeeksempelmateriale, der rummer eksempler på det pågældende tidsrums vigtigste genrer og stilarter i uddrag. De forskellige nodeeksempler, der alle referer til hovedteksten, er desuden typisk forsynet med kommentarer af stilistisk art og opførelsesmæssige anvisninger. Nogle af eksemplerne er endvidere transskriptioner af de i billedmaterialet viste musikaler. (Der er desuden ifølge forordet planlagt udgivet et eksempelband med direkte reference til bogen beregnet til undervisningsbrug.)

IV

JL's musikhistorie begynder med antikens højkultur og følger dermed den traditionelle vandringsvej, som har været benyttet af musikhistorieforfattere siden 1700tallets anden halvdel. JL benytter de indledende kapitler til at omtale nogle forudsætninger for en selvstændig europæisk musikkultur: »Musikkens egetliv i Europa begyndte således ... med selvstændige kunstneriske virkemidler ... i 800–900tallet og har siden formet og tilpasset sig til forskellige stilarter og funktioner alt efter samfun-

dets forandringer« (p.3). De indledende kapitler overlapper således hinanden i tidsmæssig henseende indtil o. år 800, hvorfra fremstillingen bliver kronologisk fremadskridende. Det første store hovedkapitel i bogen »Sang i den kristne kirkes tjeneste« ca. år 50 til år 1200 opsamler mange af disse forudsætninger, idet »formålet er at forsøge at spore den kristne sangs rødder, se hvorledes den udvikledes i konfrontationen med hedenske kulturer i øst og vest, og følge forandringen af begrebet musik fra liturgisk sang til stadigt friere kunstformer« (p.72).

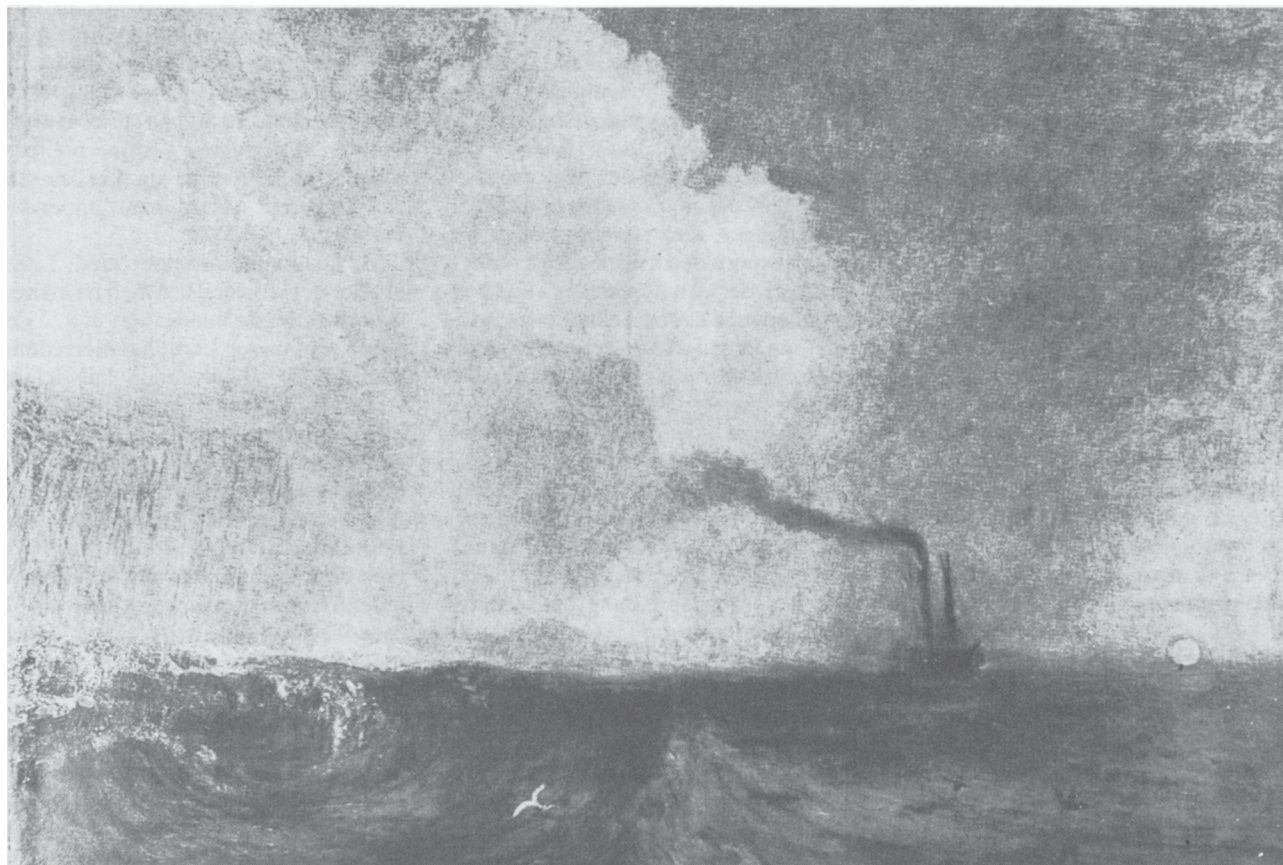
I afsnittet »Liturgiske sange og stilarter i vest« hedder det: »Vi skal i det følgende først præsentere nogle eksempler på den gregorianske koral og pege på visse almene stiltræk ved denne. Derefter skal vi undersøge dens historie, udspring, spredning og symbiose med andre kulturer... Grundlaget for den europæiske kunstmusik blev lagt i klostre og universiteter i livlig kontakt med datidens populærmusik, danse og viser af hedensk karakter« (p.81). Det er karakteristisk for hele bogen, at JL's musikhistoriekonception medfører, at der tit og ofte formuleres problemstillinger, der åbner op for mange nye perspektiver og sammenhænge.

»Sangen i den kristne kirkes tjeneste« udnytter det faktum, at pavekirken har været den eneste nogenlunde intakte ideologiske institution gennem dette første omtumlede årtusind, fra de første kristne menigheder, til kristendommen som statsreligion i Romerriget, hen over Romerrigets opløsning, Folkevandringstiden, Karolingeriget og feudalismen, bydannelser, statsdannelser mv. Naturligvis har den kristne kirke benyttet musik, og naturligvis har

denne musik været forskellig til skiftende tider: fra den jødiske synagogsang i de første kristne menigheder, til Perotins quadrupel-organa o. 1200, dvs. fra en lille menighed styret af en biskop frem til pavens enorme politiske magt o. 1200, hvor paven ikke længere var St.Peters vikar, men imperator mundi.

JL får mange aspekter med, f.eks. hedder det i forbindelse med fremkomsten af de første musikaler, at »... det netop var under karolingerherredømmet fra 700tallets anden halvdel og fremover, at et standard-repertoire af melodier udkrystalliseres og kanoniseres ved hjælp af musikteoriernes intellektuelle værktøj« (p.92). Munkene var ikke kun fikserede i en spekulativ musikopfattelse (Boethius m.fl.) men syslede bl.a. også med praktiske gøremål indenfor musikken, hvilket ses med Alcuin o. 800, hvor en praktisk anlagt munkemusikteori blomstrede med kirketonearter, liturgi, kirkeår, notation, komposition og (senere) solfège. JL omtaler da også det kirkehistoriske perspektiv i dette standardrepertoire, nemlig at det var med til at sikre en religiøs-ideologisk enhed i riget, hvilket såvel kejser som pave havde fordel af (p.92).

Der kunne have været en fyldigere omtale af Platons og Aristoteles' musiktænkning, hvilket gælder i såvel kapitlerne om »Musikken i antikkens Grækenland« som senere i forbindelse med St.Augustins sammentænkning af den kristne lære med bl.a. Platon; og ikke mindst i forbindelse med det paradigmeskift der skete i 1200tallet, hvor Aristoteles' skrifter via arabernes mellemkomst blev kendt og revolutionerede videnskaberne dvs. hovedsagelig



Billede og musikhistorie: Malerkunst anvendt som visuel metafor for et musikalsk værk. Med den romantiske æstetiks gennembrud opstod tanken om en nonverbal sansekunst. Naturens elementer – her havet – i sløret udefineret fremtræden optog romantikkens kreative bevidsthed. Man udforskede og betonede de rene sanseoplevelser gennem en pointering af farven og klangen som selvstændig substans. Intense naturindtryk transformeret til musik og maleri.

I 1829 besøgte Mendelssohn Skotland, og i stærke koloristiske vendinger beskriver han i breve til søsteren sine oplevelser af naturen, samtidig med han noterer de første melodiske ideer til »Hebriderne« (Fingal's Cave). Samme år udstiller den engelske maler Turner billedet »Staffa. Fingal's Cave« baseret på samme stærke natur. Her kan man i høj grad tale om æstetisk affinitet mellem maleri og musik. – Og sammenstillingen kan føres videre. I sam-

tidens oplevelse af Mendelssohn's ouverture fremhæves »det indirekte«, »det slørede« og »det vandagtige« som værende væsentlig. Turner taler selv om, at netop »det indirekte« er hans styrke.

I to forskellige kunstneriske medier søges her udtrykt en fælles naturoplevelse, og Turners maleri kan være med til at uddybe vor musikalske oplevelse af »Hebriderne«.

Edw. Lockspeiser, Music and Painting, New York 1973

teologien (Thomas Aquinas).

Musiktænkningen fik også et nyt ståsted: jfr. anmelderens indledende vignet, der betyder noget i retning af at beskrive musikkens genrer i de sammenhænge hvori de bliver benyttede.

V

JL's musikhistoriekonception medfører en nytænkning m.h.t. betegnelserne for de musikhistoriske perioder, idet betegnelserne i det store og hele er en konsekvens af ønsket om at skildre musiklivet i hele dets bredde, hvor det muliggøres af et tilstrækkeligt kildemateriale. Betegnelserne udelukker på den ene side ikke nogen musik p.gr. af et manglende stilistisk fællesskab, på den anden side undgås det diffuse, idet betegnelserne typisk meddeler noget om musikkens anvendelse og tiden: f.eks. »Profan musik i det feudale samfund 800 til 1300/1400«, »Musikken i de europæiske enevoldsstater 1610 til 1730«. Kunsthistoriens periodebetegnelser anvendes således ikke som periodebetegnelser, men derimod nok i den løbende tekst.

Med hensyn til tidsgrænserne har det været JL's »ambition at vælge tidsafsnit, der på en eller anden måde afgrænser musikalske forandringer af gennemgribende art. Disse tidspunkter kan sikkert diskuteres« (p.3). Tidsgrænserne er således sammenfaldende med mange af de gængse stil- og genrehistoriske synspunkter: o. år 800, o. 1150, o. 1320, o. 1420, o. 1520, o. 1610 og o. 1730.

I »Profan musik i det feudale samfund« – altså vedrørende troubadour- og spillemandsmusik m.v. – skriver JL: »Der foreligger en overvældende mosaik af fakta og digtning fra denne tid.

De musikalske brikker i puslespillet hænger intimt sammen med poesi, med samfundsstyrets konstruktion og rådende ideologiske forestillinger. Det er let at forivre sig i denne brogede verden: tråden leder uophørligt over fra musikken til andre foreteelser. I ambitionen om at forklare musikhistoriens gang befinder man sig pludselig i dens udmarker« (p.131). Udsagnet skal vel opfattes specifikt i forbindelse med denne periode, hvor der også eksisterer mange teser om troubadourmusikkens rødder og rammer.

Men udsagnet rejser også nogle generelle spørgsmål om, hvor meget musikhistorikeren skal have med i fremstillingen. Der gives vel ingen håndfaste regler, men man kan i detailstudier naturligt nok komme meget længere omkring, end i en stor samlet oversigtsfremstilling som den foreliggende. Knepler (1977) opfordrer til, at man tænker såvel induktivt som deduktivt inden pennen sættes til papiret (se andetsteds i tidsskriftet), således at uspecifikke plighthistoriske »udmarks«-historier helt undgås, men at man i stedet for får opstillet nogle musikhistoriske »aksler og fikspunkter« mellem musikens genrer og almenhistorien.

Generelt kan man om denne musikhistorie med Kneplers fire faser som karakteristik sige, at JL ikke har benyttet den almenhistoriske del eller fase i noget videre omfang, derimod den kultur- og socialhistoriske fase, vedrørende musikens stil og genre, samt vedrørende konkrete musikstykker. Derudover inddrager Ling – til forskel fra Knepler – den oplevelsesmæssige dimension, der bl.a. mærkes gennem et stort engagement i stoffet.

VI

»Lærd kunst, høviske og fromme sange« 1320–1420.

Kapitlet er disponeret: ars novas venner og fjender, den subtile kunst, den høviske kærligheds musik, fransk kirkemusik, universitetet, musik til italiensk lyrik, ars nova i østerled og vesterled, om kilder, engelsk kirkemusik, musik langs pilgrimsvejene, musikinstrumenter og instrumentalmusik, den feudale musikpyramide.

De traditionelle elementer i denne gennemgang af 1300tallets musik for samfundets øverste lag genkendes. Derudover får vi også nogle meget relevante afsnit, dog ikke i musikhistoriens udmarker, men langs dens kommunikationsveje: bl.a. vedrørende musikalliers udbredelse, og en tur langs en af pilgrimsvejene (der mangler et kort) f.eks. til Santiago de Compostella blandt »fromme mænd og kvinder, handelsfolk og stratenrøvere, spillemænd og gøglere med instrumenter, danse og viser i bagagen« (p.226).

Ud fra bogens præmisser om synteser mellem folke- og kunstmusikken kunne JL have omtalt skiftet i konsonans/dissonans-opfattelsen fra f.eks. Franco af Köln o. 1260 til Philippe de Vitry o. 1320, hvor den nye konsonans/dissonansopfattelse, der stadigvæk er gældende indenfor sang- og viserepertoiret, slog igennem. Den engelske musikteoretiker Walter Odington, der studerede ved Pariser Universitetet i slutningen af 1200tallet, erklærede at han i sit hjemland længe havde hørt den rene tert i den engelske folkelige flerstemme praksis. Odington brugte ørerne og kunne med den nye empiriske videnskabelighed begrunde en folkelig praksis på trods af den etablerede konsensus

om den matematisk spekulativt udregnede og alt for høje terts (jeg skal undlade brøkrengningen).

Det er ellers karakteristisk for bogen, at JL kommer omkring mange aspekter, således omtales i kapitlet om musikken fra 1420 til 1520 bl.a. Johannes Tinctoris »varietas«-begreb, der spiller en stor rolle for forståelsen af den gennemimiterende satsteknik fra 1500-tallets begyndelse.

»Musik ved arbejde, fest og offentlige ceremonier« 1520–1610. Fra konklusionen på de indledende historiske notitser til denne periode, der bl.a. er kendetegnet ved store politiske og ideologiske omvæltninger i Europa, skriver JL: »1500-tallets musikliv var en uafbrudt proces som strakte sig mellem forskellige musikalske udtryk, stilarter og funktioner. Denne proces finder sted indenfor en bred musikkultur, som har sine yderpunkter, dels ved bøndernes og håndværkernes arbejdsmusik, dvs. hvor musikken får mere praktisk end underholdende og æstetisk funktion, og dels ved de højere dignitarer, adelens og patriciernes allermest sofistikerede musik, hvor musikken bliver mere manifest og mindre fornøjelse og nydelse. Vi kan også nævne hyrdesignalerne på den ene yderpol, statsmotetten på den anden. Den europæiske musikkultur kan således inddeles i: 1) arbejdsmusik bundet til specielle aspekter i traditionen, 2) musik fælles for samtlige samfundsklasser og 3) musik beregnet for skolede, aristokratiske kredse og til ceremonier« (p.354).

Der er betydelig afstand til stilhistoriens renaissancebegreb, der vel giver associationer til en ophøjet rolig og værdig motet- og messestil hos Josquin og Palestrina. JL's fremragende ramme

skildrer musiklivet i hele dets bredde, med referencer til den konkrete musik (nogle smukke noder), musikkens udbredelse og funktioner. Af og til kunne man have ønsket sig flere historiske forhold inddraget f.eks. i forbindelse med Reformationen, ligesom der også kunne have været flere konkrete henvisninger vedr. det musikalske materiale, f.eks. vedrørende *secunda practica* i de sene madrigaler eller de valgte nøgleværker af Monteverdi (et litteraturforslag kunne f.eks. være Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* fra 1649, hvori de nye stilarters dissonansbehandlinger meddeles).

VII

Bogens afsluttende kapitel »Musikken i de europæiske enevoldsstater« 1610–1730 er ligesom de foregående skrevet i en veloplagt, rammende og spændende skrivestil, der medfører, at det er vanskeligt at slippe teksten. Læseren kommer rundt blandt høj og lav i enevældens brogede musikliv – i det omfang som kildematerialet giver mulighederne for det, hvilket i alt væsentligt vil sige vedrørende samfundets øverste del. I en række fremragende afsnit gennemgås baroktidens musik, bl. a.: musikkens rolle i enevældens ideologi; opera - symbol på absolutismen og begyndelsen til et offentlig musikliv i borgerskabets tjeneste; de nye musikalske stilarter og kirken; musikinstrumenter og deres funktioner; musikopfattelse – de lærdes musikalske verdensbillede i den absolutistiske stat; musik blandt bønder, hyrder og håndværkere.

Der mangler imidlertid en redegørelse for nogle af absolutismens repræsentative genrer, f.eks. Anthems i det

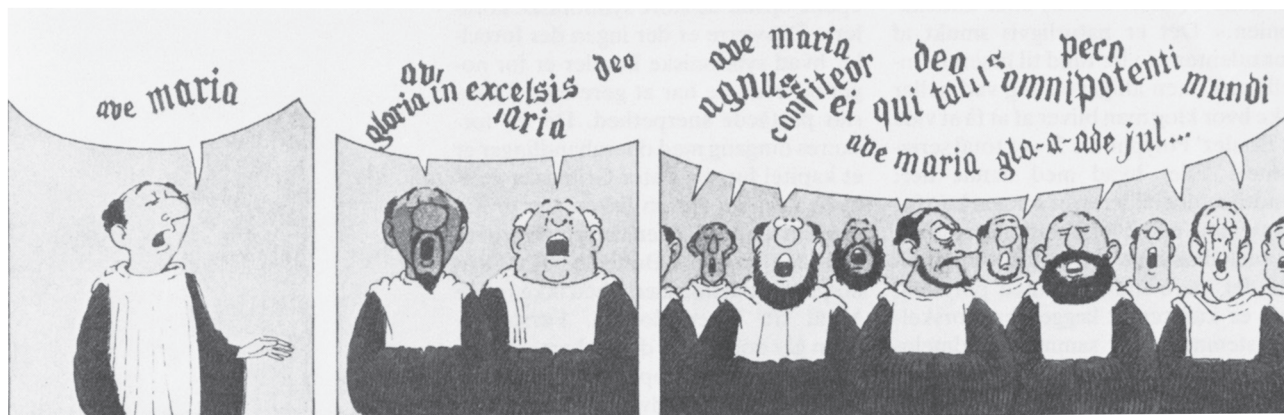
anglikanske England: til kongens fødselsdage, ved fredsslutninger, kroninger (f.eks. Handels *Coronation Anthems* (1727)). I Tyskland kunne Joh. Seb. Bachs »dramma per musica«, med tilsvarende funktioner, beregnet for fyrstehusene i Weimar og Weisenfels (for nu at blive indenfor bogens tidsmæssige rammer) have været omtalt.

Bogen slutter med år 1730 som skæringspunkt. Dette vil give den såkaldte Overgangstid mellem Barok og Klassik en berettiget større plads, hvorved ikke blot de italienske komponisters nye musik, men også de moderne stiltræk hos Joh. Seb. Bach, Händel og Telemann vil kunne tydeliggøres og ses i et bredere perspektiv.

VIII

Jan Lings musikhistorie er en epokegørende bog, som alle musikinteresserede hurtigst muligt bør anskaffe sig! Bogen er en fremragende og vedkommende gennemgang af vores europæiske musikkultur, hvor skiftende tiders musik på overbevisende måde skildres i sammenhæng med kulturelle, sociale og historiske forhold.

I forordet skriver Jan Ling: »Elgitarer och popmusik från den yngre generationen har påmint mig att musikhistorien inte tar slut 1730«. Anmelderen ser med de største forventninger frem til det nye bind, der skal omhandle musikhistorien fra 1730 til 1980.



Anmeldelse

Musikkens historie som tegneserie

af Bent Olsen

Bernard Deyries, Denys Lemery, Michael Sadler: *Musikkens historie som tegneserie*. København u. å.

Denne besynderlige publikation er yderst sparsommelig med oplysninger om sig selv og hvem den er beregnet for. Det eneste man får at vide er det som forlæggeren skriver på bagsiden, og det er ikke rigtigt. Der står nemlig at »alle musikelskere vil nyde denne musikhistorie, som er tegnet og skrevet med et blink i øjet«. Jeg kan såmænd meget godt lide musik, men jeg har ikke nydt den. Tværtimod, vil jeg sige. Der er lidt for meget gallisk vid for min smag, og der er kun et eneste portræt hvor det er muligt at finde en vis mindelse om originalen, og det forestiller dronning Victoria. Ikke engang Beet-

hoven formår tegneren, eller hvad man nu skal kalde ham, at gengive så han ligner.

Teksterne er oversat af radisespecialisten Ida Hammerich. Det burde jo borge for kvaliteten, men det holder desværre ikke stik hele tiden. Et par eksempler: Duparc er kendt »for sine 17 melodier«; der menes formentlig hans klaverledsagede sange. Webern »indtager en enestående plads i den moderne evolution«. Berg har skrevet »Koncert til minde om en engel«. Ja, det har han, men det er nu ikke værkets titel. Delius' musik besynger »Den engelske slette«. Det er muligt, men det kunne være interessant at vide hvad der skjuler sig bag den gådefulde titel; for det kan da vel ikke være »På Vidderne«, som er et melodrama med tekst af Henrik Ibsen?

Og hvorfor får vi ikke at vide hvad »Enigma« betyder når Elgars værk oven i købet angives som »Enigma Variationer«? Og sådan er der så meget.

Nu kunne det tage sig ud som om jeg gerne ville have skovlen under Ida Hammerich, men det er slet ikke tilfældet. De anførte eksempler og mange andre er formentlig et resultat af at Ida Hammerich ikke er fagmand, og det kan man ikke bebrejde hende. Skytset må derfor vendes mod konsulenten, for sådan en er der nemlig også. Det er Torben Schousboe, og man må nok have lov at spørge hvad han egentlig har lavet. Han har tilsyneladende ikke haft fingre i følgende forklaring: »Men der er system i det! En tone kan ikke gentages i en given række uden at være gentaget før en anden... Det er 12-to-

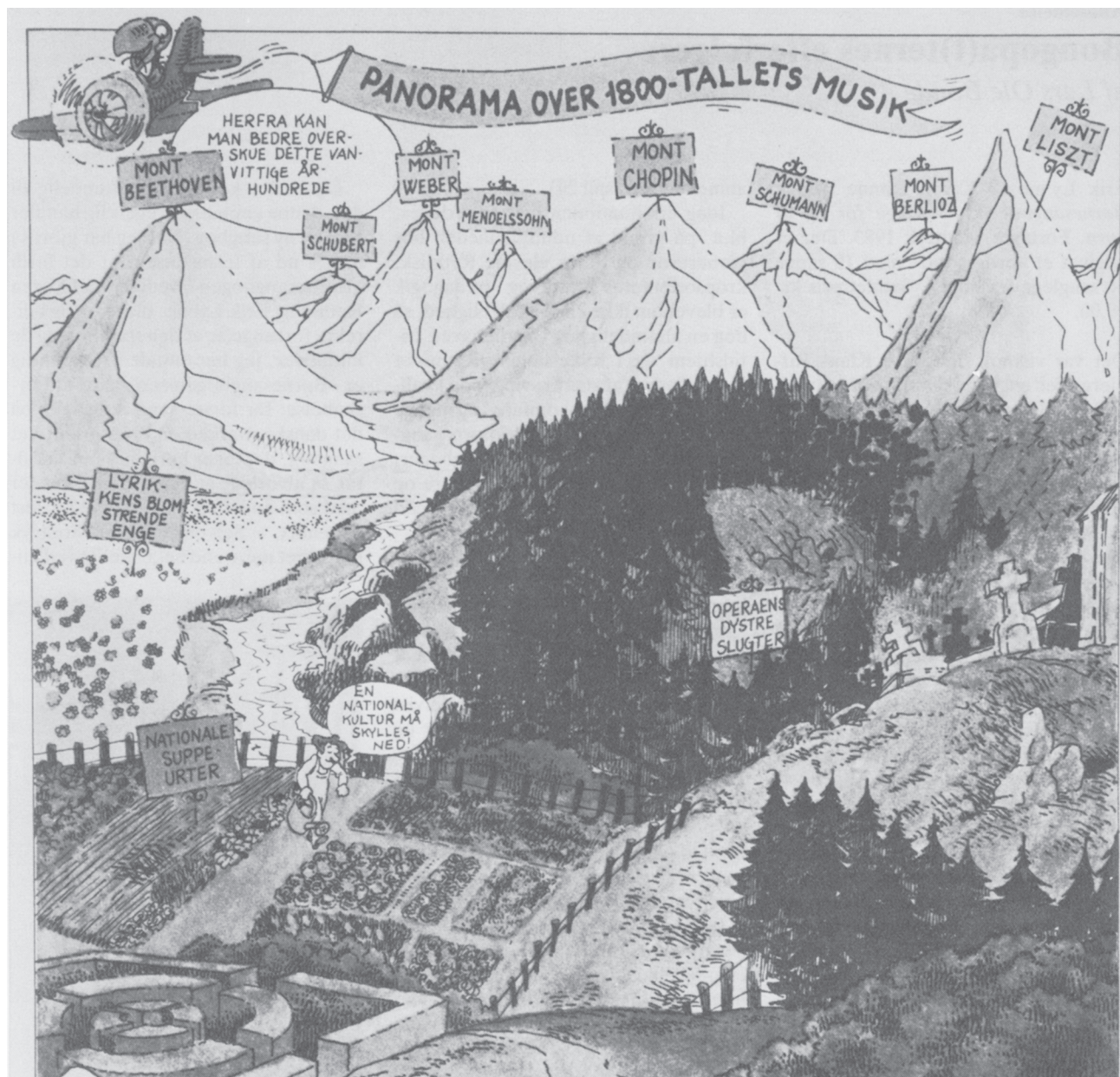
nerækken (seriel musik) eller dodekafonien.« Det er naturligvis smukt af konsulenten at vise tillid til læserens intelligens, men alligevel. Jeg ved heller ikke hvor klog man bliver af at få at vide at Boulez' Polyphonie X »er total serialisme«. Eller hvad med denne her: »Indtil middelalderen er sangen kun for én stemme og bliver komponeret ud fra én melodisk linie. I middelalderen bliver det mere indviklet med polyfoni, som er kunsten at lægge flere forskellige stemmer over samme grundmelodi«. Så blev vi så kloge.

Men selv om konsulenten kunne have fjernet de værste af den slags, så må det indrømmes at han er oppe mod en næsten uovervindelig fjende: de tre forfatteres usædvanlige fjogethed. Jeg mindes faktisk kun at have set eet værk før der rummer lige så mange tåbeligheder, nemlig den danske udgave af Larousse Musique. Det drejer sig først og fremmest om oplysninger af typen »For at kunne overlevere deres musik finder grækerne på et nodesystem, der er noget helt for sig selv«. Eller (om Hugo Wolf): »somme tider er hans musik ophøjet og optimistisk – til andre tider kan den være mørk og depressiv«. Eller: »Vincent d'Indy er en dogmatisk lærer, men en klar komponist«. I det hele taget har forfatterne klarhed på hjernen (det er vist noget specielt fransk): Honegger er fx »muskuløs, klar og anti-intellektuel«, Pelleas og Melisande er »Uden klare melodier« osv. Vi slipper selvfølgelig ikke for den med England, som siden Purcells død har »befundet sig i en musikalsk ørken«. Det hjælper når vi når frem til dronning Victoria. Hun har »ry for at være snerpet, men i hendes regeringstid vågner musikken op til nyt liv. I denne

epoke opstår de store symfoniske koraller«. Desværre er der ingen der fortæller hvad symfoniske koraller er for noget og hvad de har at gøre med Victorias påståede snerpethed. De tre forskeres omgang med operahandlinger er et kapitel for sig. Peter Grimes er »tragdien om en ensom fisker, der er hånet i sin landsby, til en lærerinde prøver at redde ham«. I Bohème »Kan Rodolphes glødende kærlighed ikke redde Mimi fra tuberkulosen«. Førstepremien går dog nok til denne her: »Den 3. strygekvartet og operaen Moses og Aaron er to hovedværker i hans 12-toneproduktion. Mens Moses er alene oppe på Sinaibjerget, tilbyder folket guldkalven.«

Min liste er lang endnu, men det er et spørgsmål om det er umagen værd at bruge mere plads på bogen. Det er lidt ærgerligt at se en ide der er tabt på gulvet så totalt som her. For det *kan* jo gøres: tænk fx på den spændende, morsomme og lærerige »Marx for begyndere« der udkom for en halv snes år siden. Den var lavet af folk der kunne deres kram. Jeg har intet imod at opleve musikhistorien som vits, men så skal det gøres ordentligt og ikke være ufrivilligt komisk. Dette her er en dårlig vits til 70 kr., og så giver de fleste bruger endda ikke dividende mere.

»Musikkens historie som tegneserie« er tegnet i en konventionel stil à la »Illustrerede Klassikere«, centreret omkring komponistportrættet og opførelsen af musikværket. Der er ingen prægnant stil, og der er mere kulør end farve. De i teksten cementserede musikhistoriske klicheer føres uden videre over i bogens tegninger. Musik må kunne inspirere en mere lydhør tegner til noget originalt, hvor linje, rum og farve også er med til at formidle oplevelsen af musikken. Gennemgangen af 1800-tallets musik afsluttes af dette bombastiske alpelandskab, der afgrænses af baggrundens komponisttinder. Selv om det nævnes, at århundredet er »vanvittigt«, illustreres det ikke. – Men hvis man har sans for de mere pjankede og fjollede kommentarer til musikhistorien, så er der i detaljen meget at hente i bogen.



Bongopa(t)ernes efterfølgere

af Lars Ole Bonde

Erik Lyhne & Karen Rønne (red.): *Børnesangbogen. 65 sange for og af børn*. Forlaget Modtryk 1983. Der er udgivet et »brugsbånd« med 19 sange og sanglege fra bogen. Samlet pris kr. 98,00.

Det var vistnok den unge Klaus Rifbjerg, der engang i 50'erne opfandt begrebet »Bongopa(t)ter«. Det var ment som en kærligt-ironisk metafor, en hilsen til de pædagoger, der var begyndt at arbejde med musik og bevægelse i børneinstitutionerne. Senere fik metaforen en mere negativ klang – blev synonym med velmenende, men lidt ubehjælpelig og ukunstnerisk »pædagog-musik«. – Men man må ikke glemme, at bongotrommerne, der blev »pattet«, på var noget lige så nyt dengang som ønsket om at arbejde ud fra børnenes musikalske og motoriske udtryksevner og -behov. I en tid, hvor »De små synger« var børnesangens autoriserede salmebog i de fleste hjem og institutioner, var en kropsorienteret musikforståelse noget nærmest suspekt. Den nye musikpædagogik's »bagmænd«, som først og fremmest var komponisten Bernhard Christensen, litteraturvidenskabsmanden Sven Møller Kristensen og gymnastikpædagogen Astrid Gøssel, var oppe imod mange fordomme og megen uvidenhed (hvilket man kan læse om i Bernhard Christensens bog »Mit motiv. Musikpædagogik bygget på rytme og improvisation«, Gyldendal 1983 –

anmeldt i Modspil 24).

Idag er situationen helt anderledes, bl.a. på grund af udholdenheden hos pionererne og deres elever. Rytmask, kropsorienteret musik og -pædagogik er blevet om ikke en selvfølgelighed, så dog en almindelighed i børnehaver, fritidshjem og i folkeskolen. Rytmaskiske børneplader (af stærkt svingende kvalitet) udgives i et pænt omfang, og mange af de rytmask orienterede børnesangskrivere får deres ting ud i sangbøger, der kan bruges af forældre, lærere og andre, der gerne vil synge sammen med børnene.

Men midt i glæden over, at der nu skrives mange livs- og kropsnære børnesange glemmer man let, at børnene kan selv. De er ikke små, tomme kar, som man efter ønske og temperament kan hælde ny musik i – børnene har deres egen musikkultur, som er delvist uafhængig af de voksnes initiativer og skiftende musikalske modestrømninger. De har deres egne sange, ballader, remser og sanglege, som går i arv – og de producerer hele tiden nyt, både i form af omsyngninger af kendte sange, som individuel spontansang og som egentlige selvopfundne sange.

Denne »usynlige musikkultur« findes dokumenteret og beskrevet, bl.a. i en pragtfuld udgivelse fra Dansk Folke-mindesamling, nemlig Svend Nielsens »Flyv lille påfugl« (LP/Kassettebånd med tilhørende bog, Forlaget Kragen – anmeldt i Modspil 21).

Og herfra kommer vi så endelig til det, denne anmeldelse egentlig handler om: en ny sangbog. Når jeg har gjort så meget ud af forhistorien, er det fordi »Børnesangbogen«, redigeret af Karen Rønne og Erik Lyhne, placerer sig i direkte forlængelse af den tradition og de initiativer, jeg har omtalt. Og samtidig er »Børnesangbogen« en værdifuld ny-skabelse: for første gang findes der på det danske marked en brugsorienteret sangbog, der tager børnenes musikkultur så alvorligt, at deres egne sange er med som andet og mere end et kuriøst appendix. – Selvom forlaget Modtryk har været mere end betænkeligt ved ini-



tiativets kommercielle bæredygtighed og sammen med redaktørerne forsøgt en halvgardering ved samtidig at satse på nogle af de »sikre« børnesangskrivernavne, er afblanceringen uden mislyde – og satsningen meget rosværdig. For ikke mindre end halvdelen af de 65 sange er ikke bare for, men *af* børn. Der er både traditionelle sanglege, om-syngninger (jvf. »Flyv lille påfugl«, som redaktørerne også henviser til og låner fra) og helt nye vidnesbyrd om børns musikalsk-tekstlige-motoriske kreativitet. Udgiverne opererer med 4 hovedkategorier: Hverdagssange, vrøvle-sange, sanglege og (fremtidsoptimistisk og i tidens ånd) karnevalssange. Blandt de mere kendte, voksne bidragydere fylder Bjarne Jes Hansen, Lotte Kær-så og Leif Falk mest, både kvantitativt og kvalitativt. Det er ikke tilfældigt. Både Lotte Kær-så og Leif Falk (Skolen for Rytmik og Bevægelse, Århus Friskole)

er bevidste videreførere af Bernhard Christensen/ Astrid Gøsseltraditionen (jvf. interviews og artikler i Modspil 9). Sangudvalget er mao. både selektivt og meget konsekvent – man ser det også i udgiveren Karen Rønnes egne bidrag, der ligger på samme linie.

Er indholdet af »Børnesangbogen« således gennemtænkt og originalt, må man sige det samme om den tekniske side af sagen. Bogen er smukt udstyret med tegninger og fotos med relation til hver enkelt sang, sanglegene er forsynet med udførlige beskrivelser, melodierne er pænt og korrekt noteret (enkelte detaljer kan selvfølgelig diskuteres) og becifret, og der er i mange tilfælde forslag til (bongo!)trommerytme. – Nogle små detail-indvendinger: Sanglegene »Lodi-Lodi« fremstår anonymt. Der er faktisk tale om en regulær om-syngning af hin berømmelige norske Grand-Prix-vinder (en popudgave af en

klip her

Jeg bestiller herved:

- ☐ abonnement på Modspil 1984 nr. 23-26 kr. 128 inkl. moms og porto
- ☐ nr. 23 Tema: **Latin** (latinamerikansk musik) kr. 35 inkl. moms + porto
- ☐ nr. 24 Tema: **Holistisk musikforståelse** kr. 35 inkl. moms + porto
- ☐ nr. 25 Tema: **80'ernes musikhistorieskrivning** kr. 35 inkl. moms + porto
- ☐ nr. 26 Tema: **Musik og ny teknologi** kr. 35 inkl. moms + porto

navn:

adresse:

postnr./by:

sendes til: Modspil, v/ Forlaget Rhodos, Strandgade 36, 1401 København K, tlf. 01 54 30 20



MOOSRI

TIDSSKRIET FOR MUSIKPOLITIK
KRITISKE MUSIKSTUDIER
KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

klip her

samisk joike), hvormed Jahn Teigen for nogle år siden scorede 0 points i den europæiske finale. Og det er lidt sært at se Leif Falk anført som komponist til reggaeklaskikeren »You can get it, if you really want«, som på Friskoledansk hedder: »Du kan gør' det«. I øvrigt er det Dollar Brand, som er ophavsmand til Fødselsdagssangen på s. 38!

Udgivelsen af Børnesangbogen rejser imidlertid også nogle principielle problemer. »Børnenes sange« er *ikke* »autentiske«, der er ikke tale om videnskabelige optegnelser af børns levende sangudfoldelse (a la Svend Nielsens arbejder for Dansk Folkemindesamling, hvor hver enkelt frase i en børnesang noteres uafhængigt, uden becifring, men til gengæld med en redegørelse for sangens tilblivelses- og brugssammenhæng osv.). I Børnesangbogen er der tale om færdige produkter, fixerede udgaver, som må tilskrives redaktørerne. Børn producerer ikke selv færdige, afpudsede, becifrede sange, ligesålidt som de kender til copyright. – Hvis Børnesangbogen i praksis kommer til at lægge op til, at pædagoger fremover vil stimulere børn til at »skrive og komponere sange«, vil udgivelsen være fuldstændig forfejlet. En sådan parallel til udvandingen af Vesterbro Ungdomsgaard-traditionen vil i sidste instans kun medvirke til at kvæle spontansangen. Det er *ikke* i Bernhard Christensens m.fl.s ånd at sælge børns egne sange som varer på det kommercielle marked. Og det må være op til Børnesangbogens brugere at lade den indgå i et autentisk, musikalsk samvær mellem børn og voksne – i pionerernes ånd.

»Børnesangbogens Brugsbånd« rummer i alt 19 sange – 9 sanglege og 10 hverdagssange, hovedsagelig udvalgt

blandt de nye eller »ukendte«. Båndet er produceret med henblik på at hjælpe de mindre nodekyndige og fortjener også stor ros – ikke mindst som eksempel på hvordan en billig båndproduktion samtidig kan være god og teknisk tilfredsstillende. Alle tekster og melodier fremstår klart, tit i skægge arrangementer. Man skal lige være opmærksom på, at båndets trommerytmer tit afviger fra sangbogens, og at de syngende børn (nogle identiske med sangenes »forfatter-komponister«) nok både tør og kan mere end de fleste. Men det burde kun virke som en inspiration mere.

»Børnesangbogen« er en dejlig og vigtig udgivelse. Køb den før din børnehavepædagog.



Bogliste

En liste over nye bøger, som vi mener kan have interesse for Modspils læsere. Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed.

TVÄRSPEL. *Trettioen artiklar om musik*. Festskrift til Jan Ling. Göteborg 1984. 412 sider. – En broget buket til Göteborg-professoren i 3 dele. I. del rummer musiksociologiske, -psykologiske og -antropologiske artikler, II. del tekster om musikhistorie og musikideologi, III. del analyser af musik fra middelalderen til 80ernes rockmusik.

Dick Hebdige: *Subkultur og stil*. Århus 1983, 163 s. – Dansk oversættelse af CCCS-teoretikerens bog fra 1979 »Subculture – the meaning of style« med væsentlige analyser af bl.a. Rasta- og Punk-subkulturerne i England.

Musikpädagogische Forschung bd. 3: Gefühl als Erlebnis – Ausdruck als Sinn. Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpäd. Forschung e. V. durch K.-E. Behne. Laaber-Verlag 1982, 271 sider. – En dyr, men meget spændende artikelsamling til belysning af bl.a. musikoplevelsens psykologi.

Frede V. Nielsen: *Oplevelse af MUSIKALSK spænding*. Bd 1–2, 338 + 96 s. Kbh. 1983. Experimentel musikpsykologisk undersøgelse af to forsøgspersongruppers oplevelse af spændingskurverne i Haydns symfoni nr. 104, 1. sats og R. Strauss' »Also Sprach Zarathustra« t. 1–75. Forfatteren er ansat

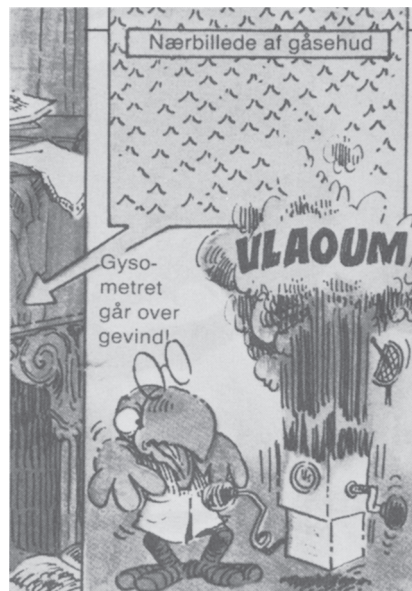
ved Danmarks Lærerhøjskole og forsvarede i dec. 83 afhandlingen for den pædagogiske doktorgrad.

BINDU nr. 18. Kbh. 1981, 32 s. Specialnummer om musik og meditation af tidsskrift for yoga og meditation. Artikler af bl.a. Peter Bastian, Carl Bergstrøm-Nielsen og den indiske musiker og yogalærer Roop Verma. Skandinavisk Yoga og Meditationsskole, som udgiver BINDU, har også udsendt 3 kassettebånd med Roop Verma, heraf 2 med titlen »Musik til din yogapraksis«.

227 tekster fra dansk rock- og folkemusik 1967–82. Med indledning og efterskrift af Anette Giertsen. Dansk lærerforeningen/Skov 1982. – Nyttig antologi med en lang række tekster fra 15 års dansksproget rytmisk musik. Med forslag til tematiske »læsninger« og kommenteret litteraturliste. 256 s.

Musikrörelsen i Sverige. 33 sange fra den svenske musikbevægelse udvalgt og præsenteret af Peter Madsen og Kerstin Norén. Dansk lærerforeningen/Skov 1983, 60 s. Antologi af dansk litteraturprofessor og Informations svenske teateranmelder (selv aktiv i 70ernes svenske kvindemusik). Rummer ud over teksterne til de 33 udvalgte sange, opdelt i temaerne »Livet i Sverige«, »Personligt liv«, »Verden og historien« og »Politik og person« en kort »Udviklingsskitse« samt korte indledninger og glosor.

POPULAR MUSIC bd. 1, 2 og 3. Cambridge University Press 1981, 1982 og 1983. 220–400 s. pris ca. 20 eng. pund, dog halv pris for medlemmer af IASPM (se Jan Lings artikel i dette nr. – medlemskab af IASPM kan tegnes gennem Modspil, att. Lars Ole Bonde). De 3 første bind af populærmusikforskningens årbog par excellence behandler temaerne »Folk or Popular. Distinctions, Influences, Continuities« (1) »Theory and Method« (2) »Producers and Markets« (3). Rummer et meget stort antal artikler af høj kvalitet, skrevet af forskere fra hele verden. Redigeret af Richard Middleton og David Horn.



Nr. 25



**Jan Ling
og historien
Gyldendals
Musikhistorie**

**Philip Tagg's
punkter
Billeder
og musik**