

# POPULÆRMUSIK SOM HISTORISKE OPLEVELSER

■ SILKE HOLMQVIST, MORTEN MICHELSEN OG BERTEL NYGAARD



William Hogarth: *The Enraged Musician*. kobberstik, 1741

Det støjer og stinker i 1700-tallets indre London. Fra sit høje vindue over rækværket nidstirrer den fornemme, parykkklædte violinist det gadeleben, der forstyrrer hans øvning. Den engelske kunstner William Hogarths kobberstik "The Enraged Musician" fra 1741, samme år som Händels *Messias* blev uropført, viser os både lyde og lugte i St. Martin's Lane. Skærsliberens vedblivende raspen får hunden til at give hals. Manden til hest trutter i sit horn. Skoledrengen plaskepisser respektløst foran musikerens bolig. Nogle er på vej, andre står stille. Den trængte plads foran musikerboligen er et midlertidigt rum for deres bevægelser og aktiviteter.

Musik er en integreret del af den støjende befolknings liv og livsrytmer i det byrum, der ellers synes konciperet til finere formål. Men gadens musik er en ganske anden end den skønne indendørs tonekunst, som komponisten har nedfældet i musikerens nodeark. Den uniformsklædte knægt med det ildevarslende kors i

lommen trommer døden i møde, mens den stereotyp skildrede jøde spiller obo lige op til musikerens vindue. Stille insisterende, som om musikken egentlig rager ham en høstblomst, men han da gerne tager imod en mønt eller tre for sit besvær.

Yderst til venstre forsøger en råbende eller syngende kvinde med et grædende spædbarn i favnen også at skaffe sig en indtægt ved at falbyde visen "The Ladies Fall". *Visekællinger* var datidens lidet flatterende danske betegnelse for hendes erhvervsfæller. Imod kunstens fornemhed er den ufine forkærlighed for det sentimentale og dramatiserede gjort til vare. Populærmusikken er et led i gadelivets kakofoni. Og papegøjen over kvinden synes allerede at lære sangen til bestandig gentagelse. Den plagede violinist har ondt i vente.<sup>1</sup>

Hogarth's billede giver et fortættet eksempel på, at musik ikke blot er klange, rytmer og sangtekster. Den er også et omdrejningspunkt for menneskers måder at opleve verden på – at sanse og føle den, mærke og forholde sig til den. Og selv om modsætninger mellem kunstens ideale renhed og virkelighedens støj endnu kan genkendes i dag, er de måder også historisk betingede og omskiftelige. Lydene, lugtene og gadelivet har ændret sig og er blevet oplevet forskelligt i takt med verdens forandring – ofte også imod dens takt. Musik er altså *også* vidtrækkende og ofte afgørende historiske oplevelser, der har affødt skiftende erfaringer og måder at leve på. Det er imidlertid stadig et åbent spørgsmål, hvordan de subjektive, situations- og øjeblikbundne musikalske oplevelser kan udforskes historisk, og hvad man kan få ud af at gøre det.

I denne artikel diskuterer vi muligheder og analysestrategier for en oplevelseshistorisk tilgang til musikken ved at veksle mellem teoretisk-metodiske refleksioner, elementer af historiografi og to praktiske analyser af start-1980'ernes århusianske punkmiljø og modkulturelle sociomusikalske rytmer et årti tidligere. Ud fra en overordnet interesse for musikkens historicitet, virkninger og implikationer for hhv. socialisering og udfordring af herskende sociale normer vil vi særligt pege på erkendelsespotentialer i mødet mellem beslægtede, men hidtil adskilte teoretisk-metodiske hovedstrømme inden for nyere musik- og historieforskning. Den ene er, hvad den britiske musikpædagog Christopher Small navngav *musicking*. Altså musikken ikke som distinkt genstand eller værk, men som praksis: handlinger i et vidtrækkende kompleks af relationer. Den anden er faghistorikernes skærpede interesse for følelser og sanser som centrale aspekter af historisk variable oplevelser af verden.

Såvel *musicking* som studier af følelser og sanser udtrykker beslægtede orienteringer i retning af historisk partikulære, socialt situerede, betydningsbærende relationer og praksisser, orienteret mod spatiale og temporale andetheder. Her er ikke kun tale om skiftende diskurser, men også om socialt formede og formende kropslige og sanselige praksisser. Historikere har typisk udforsket sådanne fæ-

---

1 Til analyse af billedet og figurerne: Busch: "Kakofonie"; Barlow: *The Enraged*.

nomener under ét som *erfaring*. Vi vil i stedet tage udgangspunkt i begrebet *oplevelse*.

Det begreb kalder på indledende bestemmelser. Dernæst vil vi udfolde mulige tilgange til oplevelsesstudier af musikkulturhistorie gennem nyere tilgange til *musicking*, *history of experience* og følelseshistorie, herunder især bidrag til musikkens følelseshistorie. I de sidste dele af artiklen vil vi gennem korte empiriske delstudier nå frem til en historisk-metodisk drøftelse af Henri Lefebvres refleksioner over rum og tid i det levede og oplevede (*vécu*) moderne hverdagsliv. Herigennem vil vi næppe få mange definitive svar, men snarere spørgsmål, som åbner feltet for videre studier.

### OPLEVELSE SOM HISTORISK KATEGORI

Både på de skandinaviske sprog og på tysk bredte begrebet *oplevelse/Erlebnis* sig i daglig tale fra anden halvdel af 1800-tallet som betegnelse for øjeblikbundne begivenhedsindtryk, navnlig af sensationel karakter. Det engelske sprog fik intet tilsvarende begreb, men lod oplevelses- og erfaringsbegrebernes betydningsindhold flyde sammen i ordet *experience*. Siden 1800-tallets sidste årtier har tyske hermeneutiske og fænomenologiske tænkere som Wilhelm Dilthey, Edmund Husserl og Hans-Georg Gadamer imidlertid udfoldet begreberne *Erlebnis* om menneskets umiddelbare, øjeblikbundne, sansebårne, ofte også eksistens- og betydningsformende indtryk, som dernæst danner grundlag for erfaringer forstået som temporalt be- og indarbejdede oplevelser. I samme periode udviklede franske tænkere fra Henri Bergson og frem beslægtede begreber om *le vécu*. Deres bestemmelser er siden blevet tilnærmet på akademisk engelsk som *lived experience*.<sup>2</sup> I tysk historieskrivning er begrebsparret oplevelse-erfaring navnlig taget op af *Erfahrungsgeschichte*-traditionen, ikke mindst i studiet af krigserfaringer.<sup>3</sup> De seneste års finsk centrerede udforskning af *the history of experience* vedkender sig *experience*-begrebets flertydighed, men lægger i praksis hovedvægten på erfaringsprocesserne *efter* oplevelsesøjeblikket – og på forbindelser til erindring.<sup>4</sup>

Vi vil derimod lægge vægt på de teoretiske og metodiske potentialer for at analysere det øjeblikkeligt oplevede som et relativt distinkt moment i de historisk formede og historieformende subjektive tilegnelser af verden – som noget andet end erfaringernes og erindringernes væv. Et sådant analysegreb synes ikke mindst at komme til sin ret i historiske studier af musik ved at pege mod musikkens historisk konkrete, forbigående udøvelses- og brugssituationer. Oplevelses-

2 Se hertil Carr: *Experience and History*, 8-30; Jay: *Songs*, især 216-218; Gadamer: *Sandhed og metode*, 62-71; Väyrynen: "History Culture".

3 Se især Buschmann og Horst: "Zugänge" samt det tidlige danske sidestykke (inspireret af den tyske historiker Klaus Vondung) Lammers, Olesen og Sørensen: "Krigsbilleder".

4 Se f.eks. Kivimäki, Suodenjoki og Vahtikari: *Lived Nation*, især 12-13; Katajala-Peltomaa og Toivo: *Histories of Experience*, 2-25; samt generelt forskningsoutputtet fra HEX – History of Experiences-centret ved Tampere Universitet: <https://research.tuni.fi/hex/> (21.3.2023).

begrebet er nemlig på den ene side mere specifikt i sit indhold end erfarings- og *experience*-begreberne. På den anden side er det rummeligt og elastisk nok til at kunne forene aspekter af nyere følelses- og sansehistorie samt tilgange til musik som alsidig sociokulturel praksis. I nogle henseender er dette oplevelsesbegreb beslægtet med den publikums- og samfundsinkluderende brug af *performance*-begrebet i studier af musik, teater og lignende, men adskiller sig herfra ved sin historiske orientering og sine specifikke analysegreb.<sup>5</sup>

At oplevelsen her udforskes som et *relativt* distinkt moment i de subjektive tilegninger af verden indebærer videre, at vi ikke forstår oplevelse som en selvtilstrækkelig analysekategori, der skulle kunne erstatte eller konkurrere med erfarings- eller *experience*-begreberne. Vores hensigt er tværtimod at arbejde dialogisk hen mod mere præcise forståelser af de historiske interaktioner mellem oplevelser, erfaringer og – ikke at forglemme – de mange former for anticipation i historien: eksplicitte forventninger såvel som endnu ikke artikulerede, affektive orienteringer, som også både medkonstituerer og medkonstitueres af oplevelserne.

Når vi understreger, at oplevelser er et led i en *alsidig* sociokulturel praksis, distancerer vi os samtidig fra den ældre hermeneutiske tæknings tilbøjelighed til at koncipere oplevelser som individers indre, ophøjede nydelse af kunstneriske objekter, forstået på baggrund af dualistiske modstillinger af menneskeånd og natur. For os er oplevelsesbegrebet snarere et led i hverdagslivet som et socialt medieret spændingsfelt mellem det trivielle, det sensationelle og det ophøjede – praktiseret ikke kun åndeligt, men også diskursivt og kropsligt.<sup>6</sup> Dilthey, Husserl og deres arvtagere udviklede oplevelse som en almenyldig erkendelsesteoretisk kategori, mens ikke mindst Walter Benjamin (for ikke at nævne de senere teorier om oplevelsesøkonomi) analyserede oplevelsen som specifikt historisk begreb og symptom på det moderne menneskes sensuelle chokberedskab og tab af egentlig erfaring.<sup>7</sup> Vi vil søge at spille disse to tilgange produktivt ud mod hinanden. Med andre ord forstår vi oplevelse som et historisk konstitueret begreb, der kom til syne under bestemte historiske betingelser og formentlig har særlig analytisk relevans for netop de historiske betingelser, men samtidig kan tjene som ledetråd til udforskning af andre historiske sammenhænge.

Ved *oplevelser* forstår vi således i denne artikel de socialt formede praksisser, hvorved mennesker (og i princippet andre sentiente væsener) i bestemte historiske situationer forholder sig erkendende, sansende og følede til fænomener i verden – kropsligt, mentalt og sprogligt. Som historisk analysestrategi indebærer

---

5 Auslander: *Liveness*; Cook: *Beyond the Score*.

6 Hermed er der også et vist slægtskab mellem vores forehavende og det, der i arkitektur, designteori og pædagogik udforskes i nutidsperspektiv som *hverdagsæstetik*. Se f.eks. kategoriovervejelserne i Iannilli og Matteucci: "Modes of Experience".

7 Se især Benjamin: "Über einige", 193-196.

oplevelsesbegrebet altså spørgsmål om, hvordan fortidens mennesker har oplevet deres virkelighed i deres egne historiske situationer, og hvordan vi kan studere dette uden blot at overføre vores egen samtids oplevelshistoriske forudsætninger til fortidens aktører.

I erkendelse af, at heller ikke vi som forskere står uden for historien og dens oplevelsesformer, vil vi ikke desto mindre i det følgende argumentere for, at historiske oplevelser også må fremanalyseres oplevende, gennem hvad Dilthey kaldte *Nacherleben*, og filosofen Jacob Owensby senere har forklaret som en re-tablering af "a dynamic nexus of life-relations".<sup>8</sup> Ud fra vores forståelse af oplevelse som social, diskursiv og kropslig indebærer det, at undersøgelsesfeltet kalder på en hermeneutik, der ikke blot er tekstlæsende og intellektuel, men også sansende, følende, kropslig og socialt refleksiv. Målet hermed er selvsagt ikke at nå til en illusorisk 'ren' indlevelse, indføling eller genskabelse af fortidens oplevelser (som så ofte foregår på rene nutidspræmisses i vores tids oplevelsesøkonomi), men derimod at skærpe erkendelsen af oplevelsernes historicitet, herunder historiciteten af vores egne, nutidige oplevelser.

Men hvordan knytter de overordnede forståelser og hensigter an til nyere tilgange til musikforskning og de centrale elementer af historiske oplevelser som ikke mindst følelsernes historicitet?

## AT MUSIKÉRE

Hvor musikforskningen tidligere kunne være tilbøjelig til at betragte sit objekt som givet og selvfølgelig afgrænset, har nyere strømninger peget i retning af en revideret musikontologi. Musikken er gradvist blevet omdefineret som noget, man *gør*, snarere end som en ting, et distinkt objekt eller et autonomt kunstværk. Altså musikpraksisser frem for musik i vanlig forstand. De nye forståelser er vokset frem sideløbende med en stigende interesse for kulturelle praksisser og praksisteori inden for humaniora generelt, herunder også i historikernes nye tilgange til følelser og sanser. For musikstudierne kom skiftet til udtryk i den såkaldte *cultural musicology*, der i Danmark er blevet den fremherskende musikvidenskabelige retning.<sup>9</sup>

En særligt prægnant artikulering af denne praksisvending kom til med begrebet *musicking* – på dansk: at musikere – som musikforskeren og -pædagogen Christopher Small lancerede i anden halvdel af 1980'erne og udbyggede i 1998.<sup>10</sup> I en komparativ analyse af afrikansk-amerikansk musik og den europæiske kunstmusiktradition fejrede han den første og kritiserede den anden. Kritikken var et opgør med den tings- og åndeliggørelse af musik, som ligger til grund for koncertsalstraditionen, uanset at også den rummer sine diskursive og kropslige ritu-

8 Owensby: *Dilthey*, 155.

9 Se Clayton m.fl.: *The Cultural Study of Music*.

10 Small: *Music of the Common Tongue* og Small: *Musicking*.

aler. Musik, understregede han, "is not primarily a thing or a collection of things, but an activity in which we engage".<sup>11</sup>

Dvs. i modsætning til musik som entydigt afgrænset, ofte kanoniseret objekt er det at musikere en betegnelse for alle praksisser i og omkring musikken. At musikere er en grundlæggende menneskelig og dermed social kvalitet, som finder sted i *fællesskaber* og samtidig artikulerer idealer for menneskelige fællesskaber. Det er "to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing."<sup>12</sup>

I modsætning til, hvad man på dansk betegner som at musicere – altså at *spille* musik – kan vi også siges at musikere, når vi indgår i relationer ved at stå i publikum eller i baren under koncerten. Vi musikere, når stormagasinet's lette muzak bringer os i shopping-stemning, når vi vugger i takt med radioen under madlavningen, når vi håbefuldt sminker og smykker os til aftenens halbal, eller når nabens støjende Soundboks gør os noget så arrige. Alt sammen smallske lyttepraksisser, hvor selve lytningen rummer et væld af oplevelser og historisk formede betydninger.<sup>13</sup> Det er praksisser inden for musikalske fællesskaber, der præges i både diskursive og kropslige samspil. De praksisser formes af konkrete historiske fysiske, sociale og politiske betingelser som spillesteder, lejlighedskomplekser, elektriske forstærkeranlæg, myndighedsbestemmelser og de ulige fordelte økonomiske evner til at bestemme den lokale distribution af lyd og stilhed. At undersøge dette omfattende netværk af praksisser er en kildemæssig udfordring, ikke mindst fordi kilderne vil være meget forskelligartede. Clifford Geertz' begreb om den tætte beskrivelse (*thick description*) beskriver udmærket vores tilgang til kildematerialet, hvor accepten af de mange stemmer og undersøgelsernes foreløbige, subjektive og fortolkende karakter er vigtige rettesnore.<sup>14</sup>

Det gælder ikke blot lytningens mange situationer, men også samspillet mellem publikum og musikere ved koncerten. Talrige er eksemplerne på, at musikere i udveksling med publikum pisker en stemning op og udfordrer grænserne mellem musik og støj. Den danske jazzguitarist og banjospiller Berthel Skjoldborg erindrede f.eks. fra jazzens første år i første halvdel af 1920'erne, at der "var en egen Cowboy-Stemning paa Restauranterne i de Dage, og naar vi havde bragt Humøret op til Bristepunktet, kulminerede Aftenen med, at jeg stod ovenpaa Klaveret og spillede Banjo, mens Pianisten skød Revolver af med hver Haand."<sup>15</sup> Det var den 'farlige' ekstase, som 1920'ernes jazz introducerede i mellemkrigstidens

---

11 Small: *Music of the Common Tongue*, 50.

12 Small: *Musicking*, 9; se hertil også Nielsen og Krogh: "At musikere".

13 Jf. Small: *Musicking*, 1-2.

14 Geertz: "Thick Description".

15 Lington: *Jazz*, 27.

Europa, og som i mange forskellige udgaver og intensiteter er en integreret del af det at musikere.

Selv om Small ikke selv strækker sit begreb så langt, synes selve grundtanken i hans musikéringsbegreb at indebære en frugtbar åbning i musikforskningen ud imod andre videnskabstraditioner. Andre markante musikforskere har udviklet beslægtede tanker om musik som social praksis i andre retninger. Musiksociologen Tia DeNora har f.eks. undersøgt, hvordan musik bidrager til at konstruere og udvikle selvet og dets socialisering gennem bl.a. følelser, erindring og bearbejdning af kropslige praksisser.<sup>16</sup> Med større fokus på konkrete individer har Antoine Hennion udviklet etnografiske studier af måder at smage verden og os selv på i musikken – imens vi reflekterer over, hvordan disse smagsoplevelser kan deles og diskuteres med andre.<sup>17</sup> Og for Georgina Born er musik indbegrebet af et genmedieret, materielt og immaterielt, flydende semi-objekt, hvori subjekter og objekter (f.eks. musikere og instrumenter, komponister og partiturer, lyttere og lydanlæg) forener sig, når pianisten oplever nærmest at smelte sammen med klaveret, eller instrumenter og musikere spiller sammen på måder, så de føler sig som én organisme *assemblage*.<sup>18</sup> Hos dem alle forskydes interessen fra værkerne og deres ophavs personer i snæver forstand til forståelser af et mangeartet og vidt forgrenet væv.

Alle disse tilgange har især vundet genklang i analyser af nutidige musikpraksisser, men de kan også have betydning for studiet af fortidig musikeren. For nylig har de tyske historikere Klaus Nathaus og Martin Rempe samlet perspektiver på det 20. århundredes europæiske musikliv med afsæt i musicking-begrebet.<sup>19</sup> Begrebet rummer imidlertid andre potentialer for at overskride de traditionsstærke skel mellem tekst og kontekst, mellem musikken 'i sig selv' og den kultur omkring musikken, som historikerne oftest har fokuseret på, når de har vendt sig i musikkens retning.<sup>20</sup>

## MUSIK OG HISTORISKE OPLEVELSER

Musikinteresserede historikere er dog ikke henvist til blot at høste frugterne af de seneste årtiers nybrud i musikforskningen. De har selv taget del i menneskevidenskabernes nyorientering mod praksisbegreber og stillet resultater og tilgange til rådighed, der kan bidrage til at historisere forskningen i musikpraksisser. Det gælder ikke mindst de retninger inden for henholdsvis sanse- og følelseshistorie, der har gjort op med mere traditionelle opfattelser af sanser og følelser som biologisk givne, uforanderlige størrelser. I stedet har disse retninger udfol-

---

16 DeNora: *Music in Everyday Life*.

17 Hennion: "Loving Music", 25.

18 Born: "On Musical Mediation". Se også Michelsen: "Music Radio", 231-33.

19 Nathaus og Rempe: *Musicking*.

20 Jf. Applegate: "Music", 330.

det de menneskelige sanser og følelser som foranderlige størrelser, der har virket på skiftende måder i både sociale relationer og i udformningen af subjektiviteter.<sup>21</sup>

I de seneste år er de sans- og følelseshistoriske forskningstraditioner blevet forbundet i begrebet *history of experience*, ikke mindst ved forskningscentret HEX på Tampere Universitet. I en nylig udgivelse fra forskningsgruppen *Lived Nation* under dette center skitserer tre finske historikere *experience* som et magtbærende samfundsfænomen, der træder så konkret-mangfoldigt frem, at analysekategoriens flertydighed bliver en metodisk styrke. *Experience* forstås her som "a blurred mediating category, where cultural meanings, subjective identities, social relations, and societal structures shape individual perceptions into experiences proper."<sup>22</sup>

I den bestemmelse indgår altså de øjeblikbundne "perceptions", men vægten lægges på "experiences proper" forstået som det, der bearbejdes og indarbejdes over tid – altså erfaring snarere end sanselig oplevelse. I forlængelse heraf understreger de tre historikere særligt forbindelserne til erindring. "Experiences", skriver de, "are synchronically and diachronically constructed processes which blend into memories – and which are shaped by the person's or social group's earlier experiences and memories."<sup>23</sup> De øjeblikbundne oplevelser anerkendes her, men står ikke som centrale objekter for analysen.

I et nyligt fælles programskrift fra to af de fremmeste internationale eksperter for de to forskningsfelter, Rob Boddice og Mark Smith tænkes *history of experience* derimod snarere som ramme om et ligeværdigt møde mellem følelses- og sansehistorien. Her defineres *experience*-kategorien ikke præcist, men tilnærmes metodisk som en samlet, åben sensibilitet over for det levede historiske livs subjektivitet – "how it felt, or how it was, to the historical actor".<sup>24</sup> I den sammenhæng skal "emotions, senses and even cognition (or mind, or soul)" ikke betragtes som adskilte sfærer, men som "culturally contingent and dynamically connected parts of a whole".<sup>25</sup> Selv om forfatterne her viger uden om de kontinentaleuropæiske forståelser af oplevelser og erfaring som særegne, men forbundne relationer, nærmer de sig en tilgang til historiske studier af sans- og følelsesmæssige oplevelser.

Endnu mere ambitiøst er dog deres hovedbudskab: at *experience*-historien må udvikles som en historisk forskning, der "connects conceptual development to brain development, conjoining a cultural plasticity to a neurological plasticity, to make a bioculturally dynamic gestalt out of the human being".<sup>26</sup> Den underliggen-

21 Se til oversigt: Smith: *Sensing the Past*; Vallgård: "Følelseshistorie" samt *Temp* nr. 16, 2018.

22 Kivimäki, Suodenjoki og Vahtikari: *Lived Nation*, 13.

23 Kivimäki, Suodenjoki og Vahtikari: *Lived Nation*, 12.

24 Boddice og Smith: *Emotion*, s. 22.

25 Boddice og Smith: *Emotion*, s. 30.

26 Boddice og Smith: *Emotion*, s. 21; <https://www.tuni.fi/en/research/hex-centre-excellence-history-experiences> (17.04.2023). Se også Smith: *Sensory History Manifesto*.



de fordring om en gennemgribende historisering af samtlige aspekter af menneskets eksistens formuleres her i modsætning til både reduktioner af kultur til genetik og de ensidigt tekstorienterede, hermeneutiske eller poststrukturalistiske former for kulturanalyse, som ifølge dem fra hver sin side har reproduceret traditionsstærke dikotomier mellem ånd og legeme. Boddices og Smiths hensigt er dermed, at de humanistisk forankrede historiske studier skal indgå i tværfaglige dialoger med ikke alene samfunds-faglige, men også natur- og sundhedsvidenskabelige traditioner – uden at give køb på den historiserende, kultursensitive agenda. Dette er dog endnu kun en hensigtserklæring, der mangler både fagpolitisk og metodisk specificering.<sup>27</sup>

Idet vi i denne artikel tager udgangspunkt i oplevelsesbegrebet frem for det bredere og vagere *experience*-begreb, vil vi ligesom Boddice og Smith søge at bidrage til udviklingen af metodiske perspektiver, der omfatter kulturelt og socialt betingede, sanselige, materielle og kropslige praksisser, men uden præntioner om at skrive neuro-historie. Og selv om ikke mindst Alain Corbin, Constance Classen, David Howes og Mark Smith har peget på forskellige metodiske retninger for sansehistorien, har de samlende historiemetodiske diskussioner inden for dette felt især koncentreret sig om følelseshistorien.<sup>28</sup> Det er derfor oplagt for os at tage afsæt her, men samtidig bemærkede betydelige overlap med og implikationer for en samlet oplevelseshistorie.

I betragtning af, at musikéringsforskningen og f.eks. Monique Scheers indflydelsesrige version af følelseshistorien opererer med beslægtede praksisbegreber, er det slående, hvor begrænset den direkte kontakt mellem de to forskningsstrømninger har været.

At musik har med følelser og sanser at gøre, og at forbindelserne mellem dem har forandret sig gennem historien, er indlysende. Dog er relationerne mellem

---

27 Vi anerkender fuldt ud, at Boddice og Smiths hensigt er en omfattende historisering af menneskelige oplevelser, men vi stiller os tvivlende over for, om de faglige og fagpolitiske betingelser for så frugtbare tværfaglige interaktioner virkelig er tilstrækkeligt udbredt på begge sider af de konventionelle skel mellem humanistisk og naturvidenskabelig erkendelse. Den foreliggende neurologiske musikforskning, som vi ser den på f.eks. Centre for Music in the Brain ved Aarhus Universitet (<https://musicinthebrain.au.dk/> (25.11.2022)) og i Vuust: *Musik på hjernen*, har påpeget ontogenetiske transformationer hos forskellige typer af musikere, og her ligger også muligheder for at påvise fylogenetiske forandringer. Men både i sit grundlæggende faglige perspektiv og i sine forskningsteknikker ligger denne forskning meget fjernt fra humanistiske kulturbegreber eller nogen sans for det historisk formede sociale. Og de forskningstekniske udfordringer tårner sig navnlig op, når vi vil udforske fortiden. Forgangne musikoplevelser kan ikke måles med elektroder – og endnu mindre karakteriseres udtømmende ved målinger alene – og bredere musikéringspraksisser undergraver den simple komparativisme, som bærer de aktuelle studier af, hvordan musikerhjerner adskiller sig fra ikke-musikerhjerner. Hvor er de musikéringsfrie hjerner dog i vores komplekse, sammenfiltrede verden?

28 Til sansehistoriske tilgange, se f.eks. Corbin: "Charting"; Howes og Classen: *Ways*; Smith: *Sensing*.

musik, følelse og sansning fortrinsvis udforsket i nutidsfokuseret psykologisk, antropologisk og pædagogisk musikforskning.<sup>29</sup>

På internationalt plan kender vi kun til enkelte forskere og projekter, der arbejder med at historisere relationer mellem musik og følelser. Den britiske musikkforsker Michael Spitzers nylige syntese over den vestlige musiks følelseshistorie gennem tusind år er spændende, men det lange tidsperspektiv og de bastante kategoriseringer og periodiseringer giver også værket et botaniserende præg, der ligger fjernt fra udforskningen af konkrete sociale, kulturelle, diskursive og kropslige forbindelser i både nyere musikéringsanalyser og de seneste årtiers kulturhistoriske landvindinger.<sup>30</sup> Omvendt har en gruppe tyske følelseshistorikere udforsket bredere samfundshistoriske relationer mellem følelser og musik gennem partikulære, empiriske studier. Blandt dem har Juliane Brauer udforsket diskurser i DDR-statens bestræbelser på at fastholde unge borgeres følelsesmæssige tilknytning til staten og dens værdier imod udfordringen fra den nye punkkultur omkring 1980, og Henning Wellmann har analyseret den tilsvarende forbundstyske punkkultur som følelsesfællesskab.<sup>31</sup> Uafhængigt heraf har enkelte finske kulturhistorikere i de seneste år fulgt lignende stier. Hannu Salmi har således udforsket 1840'ernes Franz Liszt-begejstring som en *assemblage* af følelsespraksisser, og som led i Tampere's *history of experience*-forskning har Sami Suodenjoki og Marko Tikka studeret finske skillingsviser og transnationalt cirkulerende grammofonplader i striden mellem de 'røde' og de 'hvide' under borgerkrigen i 1918 og de følgende års konfliktfyldte erfaringsbearbejdnings.<sup>32</sup>

Der er dog også grænser for, hvor langt de fremherskende strømninger i den nyere følelseshistorie er blevet brugt til at indfri metodiske potentialer. F.eks. operationaliserer Brauers analyser ofte William Reddys følelsesregime-begreb og Barbara Rosenweins følelsesfællesskabsbegreb som en slags monolitter, hvert individ enten tilslutter sig eller undslipper i det, Reddy betegner som emotionelle frirum ("emotional refuges").<sup>33</sup> I sin analyse af skiftende tyske politiske styrers

---

29 Juslin og Sloboda: *Handbook*; Cochrane, Fantini og Scherer: *The Emotional Power of Music*; Kerchner: *Music Across the Senses*.

30 Spitzer: *A History*.

31 Brauer: "Clashes"; Wellmann: "Let Fury"; Wellmann: *Punkkultur*. Se også følelseshistoriske analyser af fællessangspraksisser og koncentrationslejrsmusik i Brauer: *Zeitgeföhle*, Brauer: "Feeling Political" og Brauer: "How Can"; samt de bredere kategoriovervejelser i Wellmann: "Pop- und Emotionsgeschichte", der bl.a. kobler William Reddys begreb om følelsesytringer til Andreas Reckwitz' bredere konciperede kultursociologi. Både Brauer og Wellmann har udviklet disse analyser i tilknytning til Max Planck Institut für Bildungsforschung i Berlin, Wellmann som medlem forskningsgruppen *Felt Communities: Emotions in European Music Performances*, der fungerede fra 2010-15 under ledelse af Sven Oliver Müller. Se hertil Müller: *Felt Communities*; Zalfen og Müller: *Besatzungsmacht Musik*, hvor det følelseshistoriske aspekt dog er mindre udpræget.

32 Salmi: "Emotional Contagions"; Suodenjoki: "Popular Songs"; Tikka og Suodenjoki: "Divided Nation".

33 Reddy: *Navigation*, 129.

bestræbelser på at knytte ungdommen emotionelt til sig gennem skiftende udgaver af den oprindeligt populære, men gradvis mere politisk belastede *Wanderlied*, har Brauer således påpeget, at man kunne synge med, men også forsøge at slippe.<sup>34</sup> Altså: Den emotionelle socialisering kunne virke, eller den kunne slå fejl.

Men mellem dem, der går i takt, mens de gjalder fællessange af hjertens lyst, og dem, der demonstrativt tavst sjosker i bagerste geled, findes mange mellemformer. Og mens helhjertet begejstring og entydig afvisning typisk er de mest iøjnefaldende yderpoler, angår de modsætningsfyldte forhandlinger og medieringer ofte de fleste. Analysen af emotionelt ladede musikoplevelser må derfor også kunne få greb om såvel mellemveje mellem identiteter som modsætninger inden for de enkelte identiteter.

### MELLEMVEJE OG MODSÆTNINGER: PUNK I AARHUS

Selv de bedste hidtidige følelshistoriske analyser af musikkultur har typisk fokuseret på det mest stilrent definerende og iøjnefaldende – og dermed overbetonet det ensartede og monolitiske ved hver enkelt delkultur. I sin nylige analyse af følelsespraksisser på den tidlige vesttyske punkscene omkring 1980 leverer den førnævnte Henning Wellmann træffende iagttagelser af emotionelle kendetegn ved miljøet som sådan. Fremmedgørelse, fremtidsfrygt, vrede og aggression var krumtapper i miljøets hverdagsæstetik, kropskultur og relationer til det omgivende samfund. Til punkkoncerter stod musikere og publikum helt tæt på hinanden. Musikken blev spillet så aggressivt hurtigt som muligt. I pogo-dansen hoppede man op og ned og skubbede til hinanden. Kroppen blev piercet med sikkerhedsnåle, og punkertøjet lignede en hærget gentagelse af 1950'ernes læderjakkestil. Punkerne drak tæt og tog stoffer, kastede med øldåser og sloges – som en aktiv negation af det omgivende samfunds idealer om kropsbeherskelse og individuel sundhed.<sup>35</sup> Wellmann konkluderer, at arven efter punken først og fremmest må forstås som et kompleks af følelsesmæssige relationer, snarere end som én specifik musikalsk form eller ét eneste visuelt udtryk. Eller måske rettere: *oplevelsesrelationer*, for punkernes situationsbundne praksis forbandt også følelser tæt med måder at sanse og blive sanset på: at høre, at lyde, at se og at se *ud* på – måder at svede på, at mærke andres kroppe og lugte på i dansen og så videre.

Men idet Wellmanns analyse holder sig til de mest iøjnefaldende kerneudtryk, studeret gennem et primært skriftligt kildemateriale, får analysen alligevel karakter af en sofistikeret *man*-historie om toneangivende normer snarere end om de tusindvis af måder at tage del i de normer på. Vi savner altså her erkendelse af det, der ikke eller kun delvis passer med modellen.

Det er elementer, som kalder på næranalyse af ikke kun tekster, men også af billedmateriale, lydoptagelser og erindringsamtaler. Vi kan f.eks. udforske det-

34 Brauer: "Feeling Political"; Brauer: *Zeitgeföhle*.

35 Wellmann: "Let Fury"; Wellmann *Punkkultur*.



*Bandet Zero Points forsanger Steen Thomsen giver den gas, og de nærmeste blandt publikum synger og danser med, næsten som var de selv medlemmer af bandet. Omkring skimtes andre medlemmer af publikum – nogle med tydeligt punkudtryk, andre ikke; nogle dansende, andre stillestående. Man kunne være mere eller mindre med, og man kunne forhandle normerne for at finde sine egne måder at agere på. Punk Rock Roulade, Husets Musikteater, Århus, 10. januar 1981 (foto: Dennis Jensen).*

te i en videoproduktion fra endags-amatørfestivalen *Punk Rock Roulade* i Husets Musikteater i Aarhus 10. januar 1981.<sup>36</sup> Begivenheden samlede unge fra Vester Allé Kasernes Ungdomsklub (også kendt som Opgang2). Et snævert punkarrangement var det ikke, men netop af den grund røber videoen elementer af flertydighed, hybriditet og mediering, som den unge punkkultur kunne indgå i, når den cirkulerede uden for sine hovedstæder – og den kan vise, hvor centralt punken stod i ungdomsklubmiljøet i Aarhus midtby netop på denne tid. Her optrådte både samspilshold for mellemstore børn og flere bands med voksne, vistnok ungdomsskolens unge lærere. De sidstnævnte spillede en kompetent blues- og soulmusik, og ungdomsskoleleder Søren Marcussens opfordrede velment til fællessang på Slumstormernes ti år gamle parolenummer "Det kan blive bedre, kammerat". Det udtrykte en skarp generationskontrast mellem 1970'ernes musikkulturer og den

<sup>36</sup> Videoptagelse af *Punk Rock Roulade* i Husets Musikteater, Aarhus, 10.01.1981: <https://www.youtube.com/watch?v=vzxPC4HQD2w> (25.11.2022). Det aarhusianske punkmiljø som helhed er kort skildret i Nielsen: *Rock i Århus*, 121-142. En nyttig samling af billeder, filmklip og erindringsglimt findes i Facebook-gruppen *Århus punks i 70erne og 80erne*, <https://www.facebook.com/groups/21451706766> (25.11.2022).

punkmusik, som tydeligvis var samlingspunktet for klubbens og arrangementets 15-20-årige kernepublikum.<sup>37</sup>

I de mange punk-indslag til *Punk Rock Roulade* kan man genkende nogle af de elementer, Wellmann fremhæver i de samtidige tyske kontekster. Publikum og musikere er tæt på hinanden, og de deler og bytter roller ganske frit undervejs. Punkorkestrene spiller hårdt og ofte hurtigt med usofistikerede staccato-anslag på instrumenterne. Sonisk, visuelt og kropsligt reproducerer de punkens trodsige udtryk. Forsangerne synger hæst, skingert eller skrigende, ofte lænet ud mod de forreste publikummer af fortrinsvis unge mænd. De responderer ved at synge med, råbe igen, hoppe og hæve knytnæver – som man kan se på det fotografi fra begivenheden, som er trykt her på forrige side. The Flunx' bassist med hanekamslignende frisure bryder anderledes med konventionerne for engagement ved at spille i skrædderstilling på scenegulvet, som om han ikke rigtig gider være der. De slidte læderjakker er udsmykket med maling og badges, ikke mindst med anarkismens symbol: et A i en cirkel.

Men arrangementet har også muntre, varieté-lignende indslag. Deltagerne griner og bakker hinanden op på tværs af stil- og generationsskel. Punkmusikkens aggressive udtryk virker som tilstrækkelig udladning og lettelse – en gestus, der blander alvor og sjov. "[E]n punkkoncert er en positiv form for vold, noget konstruktivt i stedet for at fare rundt og slå på tæven", udtalte det aarhusianske punkorkester Zero Points forsanger Steen Thomsen få år senere.<sup>38</sup> Videoptagelsen viser da heller ingen tegn på slåskampe, narko eller overforbrug af alkohol. På dansegulvet veksler den maskulint dominerede punk-gestik med godmodig kosakdans og forsigtig vippen med foden fra unge på tværs af kønnene. Nogle er helt inde i punkens udtryk, andre ser nysgerrigt til eller byder prøvende ind med, hvad de har, men de bidrager alle til den fælles oplevelse med deres kroppe og udtryk i lokalet. Selv inden for punkorkestrene kan de mest stilrene punkere i deres larmende læderjakker spille sammen med jævnaldrende, hvis antræk og frisurer sagtens kunne gå an i andre dele af byen også. Kort sagt: Punkens stiltræk er umiskendeligt til stede, men de er blandet op og vævet sammen med andre.

For også at få greb om mangfoldigheden i sådan en lokaliseret og historisk specifik kollektiv stiludøvelse – der kan udforskes som et både sansebåret og emotionelt praktiseret oplevelsesfællesskab – vil vi pege på et metodisk greb, som William Reddy introducerede, men navnlig den tyske følelseshistoriker Benno Gammerl har udviklet: følelsesstilarter ("emotional styles"). I opposition til monolitiske forståelser af følelsesfællesskaber over og forud for individet betoner Gammerl de emotionelle forhandlinger mellem individualitet og tilknytning til bestemte fællesskaber. Følelsesstilarter omfatter ifølge ham "the experience, fostering, and display of emotions, and ... [oscillation] between discursive pat-

37 Se hertil også Nielsen: *Rock i Århus*, 126.

38 Rasmussen: *Musikmiljø Århus*, 11.

terns and embodied practices as well as between common scripts and specific appropriations.”<sup>39</sup> Her træder følelsesstilarter frem som en anti-essentialistisk, fleksibel kategori, og ligesom Scheer lægger Gammerl vægt på interaktioner mellem kropslige og diskursive følelsespraksisser. Det betyder blandt andet, at individerne kan bevæge sig ind og ud af en følelsesstilart, eller kun tilslutte sig eller udøve den delvist, præcis som de unge til punkkoncerten.

Samtidig betoner Gammerl, hvordan følelsesstilarter formes i interaktion med konkrete, rumlige situationer og omgivelser, der kalder på bestemte handlinger og både emotionelle og sansebårne oplevelser. Han udfolder det navnlig i analyser af, hvordan interiører formede eller kuraterede bestemte følelser i Den tyske Forbundsrepublikks homoseksuelle miljøer.<sup>40</sup> Det gælder f.eks. hans analyse af, hvordan 1970’ernes tætpakkede diskoteker muliggjorde nye oplevelser af fælles pulserende vibrationer og tæt rytmisk kropslighed mellem mænd, ”a synesthetic experience that combined visual and olfactory perceptions, soundscapes, temperatures and the joint, though unorganised moving of the crowd.”<sup>41</sup>

I vores oplevelshistoriske sammenhæng kan Gammerls analyser af følelsesstilarter således lægge op til studier af, hvordan koncertens materielle rammer, med scene, højttalere, mikrofoner og publikumsgulv fremkaldte visse oplevelser og handlinger frem for andre – som Husets lave scene, der åbnede for uformelle interaktioner mellem musikere og publikum – men samtidig hvordan forskellige erfaringer og orienteringer fremad lagde grunden til forskellige praksisser og oplevelser inden for de fælles rammer. Endnu engang kan følelsernes og sansernes ontologi her synes at flette sig så tæt sammen, at begrebet følelsesstilarter ofte kan forekomme for restriktivt og kalder på at blive indarbejdet i et mere omfattende begreb om stilbårne måder at opleve på.

Analyserne af de rumlige aspekter af sådanne stiludøvelser og -forhandlinger må samtidig række hinsides musikstedernes enkelte rum for også at omfatte bredere lokale og globale spatiale relationer. Det, deltagerne i datidens aarhusianske punkmiljø – efter både datidige udsagn og senere tilbageblik at dømme – selv lagde tydeligst vægt ved både Opgang2 og Huset, var det mere overordnede forhold, at stedet følte som ’deres’. Det var ikke blot et fast tilholdssted, men også et tilflugtssted for medlemmerne af både punkmiljøet og andre modkulturelle grupperinger fra 1970’erne og frem. I meget af det omgivende byrum blev punkerne mødt med modvilje, og ikke sjældent blev de overfaldet af jævnaldrende med tilknytning til rockerkulturen. I Opgang2 og Huset var de fri til at udøve deres egen stil.<sup>42</sup> Som henholdsvis tidligere kaserne og museum i den vestlige yder-

---

39 Gammerl: ”Emotional Styles”, 163

40 Gammerl: *Anders fühlen*; Gammerl: ”Curtains Up”.

41 Gammerl: ”Curtains Up”, 61-62.

42 Nielsen: *Rock i Århus*, 135-137; Rasmussen: *Musikmiljø Århus*, 11; interview med Steen Bjørnager 02.09.2022.

kant af sen-1800-tallets Aarhus var ingen af de bygninger oprindeligt konciperet som musiksteder eller tilhørssteder for modkulturelle stilfællesskaber. Men ved at blive indtaget og praktiseret sådan blev de til levede og oplevede rum, der både dannede rammer om specifikke stilarter og i byrummet fungerede som fristeder og bastioner for dem, der tilsluttede sig dem.<sup>43</sup> De sanselige og følelsesmæssige stiltræk, som blev udøvet her, var samtidig lokaliserede udgaver af en punkstil, der navnlig var defineret i New York og London, til dels også de vesttyske storbyer. I den henseende kunne punkkulturens afgrænsede lokale kvadratmeter opleves som sprækker ud mod en større verden.

## RUM OG RYTMEANALYSE

Ved at bevæge os fra selve spillestederne og deres oplevelsesformende indretning til de modkulturelle bastioners placering i byerne og den større verden har vi metodisk nærmet os den franske tænker Henri Lefebvres efterhånden kanoniserede tilgang til modernitetens sociale produktion af rum i en dynamisk treenighed af rumlige praksisser (ruter, veje og netværk), rummets koncipering (fra byplanlæggere, myndigheder, kapital og andre magtinstanser) og det levede/oplevede rum ("l'espace vécu"; hvad brugerne gør med og i rummet).<sup>44</sup> I brugen af Huset blev musikken et centralt led i, hvad Lefebvre betegnede som kampen om retten til byen – i trods mod de akustiske, visuelle eller indeklimamæssige mangler, lokaliteterne måtte have.

Lefebvres tænkning er dog betydeligt mere end hans teori om byrums produktion. Hans refleksioner over spatialitet var tæt knyttet til hans omfattende refleksioner over modernitetens omskiftelige hverdagsliv og dets modstridende temporaliteter. Sådanne udforskninger kom til udtryk i hans fleksible, skalérbare rytmebegreb.<sup>45</sup> I samspillet mellem Lefebvres tilgange til tid og rum ligger for os at se vigtige muligheder for en oplevelshistorisk analysestrategi over for musikkens og samfundets mange typer af sam- og modspil.

I Lefebvres tænkning er rytmeanalysen ikke kun et undersøgelsesobjekt i musik, samfund og natur, men et muligt teoretisk og metodisk omdrejningspunkt for studiet af verden som sådan, udtrykkeligt i modsætning til modernitetens tilbøjelighed til tingsliggørelse af verden.<sup>46</sup> Navnlig fokuserede han på, hvordan modernitetens magtfulde, allestedsnærværende, abstrakt-identiske 'lineære' rytmer – urets tikken, dansemusikkens faste beat eller køreplanens og gps'ens opløsning af konkrete rum i homogeniserede tidsangivelse – dog til stadighed blev forstyrret af 'cykliske' rytmer: menneskelige behov for pauser, ro, søvn, afveksling, ferie,

---

43 *Kend din by*, 313-317; Rosenberg: *Husets Musikteater*.

44 Lefebvre: *Production*.

45 Lefebvre: *Critique*, 341-345, 687-693, 800-807; Lefebvre: *Rhythmanalysis*; Lefebvre: *Production*, 203-207.

46 Lefebvre: *Rhythmanalysis*, 3 og 16-17.

festivaler, koncerter osv., men også biorytmer og økologiske og klimatiske forhold.<sup>47</sup> Mens de lineære rytmer er kendetegnet ved identiske gentagelser, er de cykliske rytmers tilbagevenden til begyndelsepunktet ifølge Lefebvre grundlæggende aldrig helt det samme. De cykliske rytmer er altså ikke-identiske.<sup>48</sup> Revystjernen William Gerners 16. fremførelse af visen "Min Amanda var fra Kerteminde" under vinterrevyen på Nørrebro Teater 1893 lignede nok i ord og toner de 15 første, men for ham selv og for det mest trofaste publikum har sangen uundgåeligt mistet sin debutkarakter og for hver gentagelse antaget lidt nye funktioner. For så vidt indebærer cykliske gentagelser også elementer af genstart.

I forlængelse af sondringen mellem lineære og cykliske rytmer understreger Lefebvre, at livet grundlæggende må forstås som kombinationer af flere rytmer, altså som *polyrytmik*. Det udelukker ikke momenter af rytmisk ensartning – hvad han kalder *isorytmik*, dvs. sam-rytmik – som når Johann Strauss' gamle wienerensemble fik de polymorft sansende dansende til at valse i synkron bevægelser, eller når samtlige trafikanter i gadekrydset standser for rødt. Det udelukker heller ikke dens modsætning: den forbigående *a-rytmiske* ophævelse af rytmik overhovedet, hvor forvirringen træder i rytmens sted, som når strømmen pludselig går, eller pianisten får et ildebefindende. Men i det store hele er polyrytmikken en grundbetingelse for både hverdagslivet og dets kontrapunktiske excesser i festen eller koncerten.<sup>49</sup> Og, lige så vigtigt: Ligesom Lefebvre understreger rummets produktion – dvs. dets dynamiske, bevægelige, temporale karakter – peger hans rytmebegreb fra det temporale mod det spatiale:

[C]oncrete times have rhythms, or rather are rhythms – and all rhythms imply the relation of a time to a space, a localized time, or, if one prefers, a temporalized space. Rhythm is always linked to such and such a place, to its place, be that the heart, the fluttering of the eyelids, the movement of a street or the tempo of a waltz.<sup>50</sup>

Rytmeanalysen indebærer med andre ord en opmærksomhed på oplevelserne af tilblivelse og bevægelse. Samtidig peger Lefebvre i brede termer på behovet for at basere rytmeanalysen i kroppen og helheden af sanser hos rytmeanalytikeren selv som en aktiv, kreativ, 'poetisk' erkendelsesform.<sup>51</sup> Udforskningen af historiens skiftende, interagerende rytmer må med andre ord tage metodisk afsæt i, at vi som forskere ikke er isolerede hjerner i kar, men også selv er, hvad følelshistorikeren Monique Scheer kalder for "mindful bodies": situerede og habituerede

47 Lefebvre: *Critique*, 341-344; Lefebvre: *Rhythmanalysis*, 30, 73-77, 90.

48 Lefebvre: *Critique*, 801f; Lefebvre: *Rhythmanalysis*, 77-78, 90.

49 Se Lefebvre: *Rhythmanalysis*, 67-68.

50 Lefebvre: *Rhythmanalysis*, 89.

51 Lefebvre: *Rhythmanalysis*, 19-26.



aktører i vores egne historiske kontekster og, som historikere og historiebrugere, over for fortiden.<sup>52</sup>

For vores udforskning af musikken i historien forekommer Lefebvres dynamiske, skalerbare og åbent formulerede rytmebegreb og hans tanker om den aktivt-kreative forsker frugtbare til at belyse musikeringens mangfoldige roller i skiftende historiske situationer.<sup>53</sup> Som Lefebvre selv gør opmærksom på, står hans bevidst abstrakte udfoldelse af rytmeanalysens grundtræk dog også i modsætning til de historisk-empiriske analyser, som den ikke desto mindre er orienteret imod og på sine egne præmisser påbegynder.<sup>54</sup> Her er således ikke tale om en færdigudviklet metode, men snarere om ansatser til videre udvikling i samspil mellem teoretiske abstraktioner og konkrete historiske analyser, som igen vil kunne danne en bredere ramme om analysen af sanse- og følelsespraksisser i musikeringen.

I de konkrete rytmeanalyser er det oplagt, at Lefebvres begrebspar lineært-cyklisk kan belyse væsentlige aspekter af levede og oplevede rytmer, men dog langt fra er udtømmende. Hans indordning af det nye under gentagelsen og hans karakteristik af arytmik i patologiske termer er i nogle henseender træffende og oplysende, i andre henseender for ensidig. Nok er både musikkens breaks og samfundets overraskende revolutioner forankret i rytmer. Nok fortsætter mange gamle rytmer også efter både breaks og revolutioner. Og nok kan sammenbruddet af sociale og levede rytmikker rumme farer. Ikke desto mindre er det radikalt nye både en principiel mulighed, et begærsobjekt og, i visse historiske situationer og henseender, oplevet og erfaret af de historiske aktører. Det radikalt nye – eller frustrationen over de manglende udsigter til det – synes f.eks. at have været en afgørende drivkraft for punkbevægelsen omkring 1980, både i Londons baggårde, i Berlins beton og i det aarhusianske Huset.

Lefebvres rytmeanalysebegreb har gennem de seneste år vundet indpas i studiet af byer, herunder i musikantropologiske studier af musikeres mentale kortlægning af deres hjembyer.<sup>55</sup> At udvikle denne tænkning i fortidsanalyser stiller derimod særlige metodiske og forskningstekniske udfordringer, simpelthen fordi fortidens rytmekomplekser i sagens natur ikke kan sanses direkte. Selv hvor de elementer er bevaret – som i de musikalske rytmer, vi kan høre på gamle musikoptagelser eller læse angivelser af i noder – er de fjernet fra deres fortidige, polyrytmiske kontekster og indgår i nye. Gennem et ofte møjsommeligt analy-

---

52 Scheer: "Are Emotions", 205.

53 Inden for musikvidenskaben kan man se beslægtede forståelser af et åbent, manglaget og modsætningsfyldt rytmebegreb i f.eks. musiketnologen Charles Keils betydningsfulde arbejder om de rytmiske tidsforskydninger i New Orleans-jazzparadernes *second line*-praksis, altså gadeoptog med orkestre i front, efterfulgt af dansende eller blot vandrende deltagere, se Keil: "Participatory Discrepancies".

54 Lefebvre: *Rhythmanalysis*, 5, 21.

55 Rochow og Stahl: "The Scene".

searbejde af et rigt sammensat kildemateriale kan det imidlertid blive muligt at rekonstruere konturerne af fortidens sociale og musikalske rytmikker for derigennem at historisere ikke blot fortiden, men også de fremherskende rytmikker i vores egen samtid. Og som Lefebvre understreger, må sådanne rekonstruktioner tage form af aktiv, refleksiv brug af vores egne, historisk formede subjektive forudsætninger for forståelse. Ingen af os har oplevet gadelivet i 1700-tallets London, den tidlige jazz' tonsætning af et offentligt natteliv eller mellemkrigstidens dansebølge *wie sie eigentlich gewesen* i deres samtid. Men vi har levet og musikéret og søgt ro til fordybelse i vores egen tid under andre betingelser, og de erfaringer har præget os, bidraget til at danne vores sind og kroppe. I det omfang, vi kan undgå den ureflekterede, umedierede, ahistoriske overførelse af egne erfaringer, kan de formende erfaringer indgå som forudsætninger for mangefacetterede analyser og tolkninger af, hvad der var på spil. Ad de veje opnår vi ingen 'ren' erkendelse af fortiden, men kan med tolkende sind, sanser og kroppe arbejde os hen imod multimodale horisontsammensmeltninger.

Så lad os på den baggrund igen besøge et stykke fortidig musikoplevelse.

#### HERFRA HVOR VI STÅR – PÅ TORVET I SVENDBORG

En varm og solrig eftermiddag i sommeren 1971 spillede det danske orkester Skousen & Ingemann på Torvet i Svendborg. Danmarks Radio filmede koncerten og bragte den i udsendelsesrækken *Sommerjazz/beat*.<sup>56</sup> Med sig hjem fik de en optagelse, der røber flere temporaliteter og rytmelag i det samme, musikaliserede rum – alt sammen indfoldet i tv-mediets og, senere, YouTube-portalens temporaliteter. Det eneste af den udsendelse, der i skrivende stund er tilgængelig, er deres fremførelse af titelnummeret fra deres dansksprogede beat-lp *Herfra hvor vi står* (1971).

Der er solskin og næsten vindstille. Bandet står på de nederste trin af Wessels lange trappe op til Vor Frue Kirke. To store piletræer flankerer trappen og danner en skygge for bandet og de forreste i publikum. Musikerne er placeret i et lille rum, omgivet af trappens sidemure og bagtil lukket af en mur af højttalere, som tidens internationale rockmode tilsagde. De store højttaleres bastante fysiske spærring og deres envejserobring af det soniske rum står i kontrast til det ideal om lighed og fælles deltagelse, som udtrykkes både i sangen, i musikernes performance og hos publikum, hvoraf en del sidder længere oppe ad trappen, mens de fleste sidder nede foran på selve torvet. Scenens, koncertrummet og torvets spatialiteter overlapper hinanden, men scenens rum står i centrum for – i det mindste – kameraets blik.

---

56 Edmond Jensen (prod): "Sommerjazz/beat", DR-TV 21.06.1971. Klip tilgået på <https://youtu.be/Lzps9qX8TEM> (20.11.2022). Forhåbentlig vil den forestående digitalisering af DR's arkiver gøre også denne udsendelse tilgængelig som helhed.

Den store kirke for enden af trappen og den store, åbne plads foran bandet står som momentant fortrængte vidnesbyrd om kirkens og handelens anderledes temporaliteter og danner baggrund for musikkens og koncertens mere markante, men afgrænsede temporaliteter. Alt efter hvordan publikums blik løber, inddrages de lange temporaliteter mere eller mindre, mens musikerne oplever en mindre klar, tidslig afgrænsning af koncerten pga. opstilling og nedtagning af gear samt uformelle evalueringer af forløbet. Der er hele tiden et spil af temporaliteter.

I den specifikt musikalske temporalitet og spatialitet glider nummeret, hjulpet af trommernes tilbagelænedede og ligedelte puls, langsomt af sted, mens de lyse, skarpe guitarfills og tværfløjten bryder monotonien. Samspillet er løst. De syv musikere stemmer ikke helt indbyrdes, og selv om de holder nogenlunde samme tempo hele sangen igennem, er her langt fra tale om metronomsikker isorytmik – for at bruge Lefebvres betegnelse – men snarere om de cykliske, gentagelsers gennemtrængning i de musikalske taktslags principielle linearitet.

Det giver en mærkværdig fornemmelse af en samtidig usamtidighed mellem iso- og polyrytmik: Hver musiker bidrager med sit til et fællesskab, der peger i mange retninger – også de uvisse med alle deres skuffende begyndelser. Dermed støtter det musikalske forløb sangtekstens annoncering af et *vi* i en verden under forandring; en nutid, hvori dette *vi* kan se forandring ”i alle tider”; et *vi*, hvis enkelte medlemmer ikke går samme takt:

Der var en ven, der tog afsted lidt før de andre,  
Og nu siger de, han kom for langt ud.  
Men når der ik' er nogen, der kender retningen,  
Er der jo altid en eller anden, der må stå for skud.

Vennen er et stiliseret individ, men netop ved sin stilisering også oplagt at tolke i større målestok som et udtryk for sin tid – og for det endnu mere generelle forhold, at håb ofte skuffes, og at store håb skaber store skuffelser.<sup>57</sup> Sen-1960'ernes ungdomsoprørske håb om en umiddelbart forestående kulturrevolution med beatmusikken som samlingspunkt og drivkraft var allerede krakeleret, og kritisk eftertænksomhed var sat ind i diskussionerne om musik, modkultur og socialistiske strategier ved 1970'ernes begyndelse.<sup>58</sup> ”Jeg ved ikke rigtig, hvorhen vi skal gå”, som forsangeren formulerer det. Den revolutionære nyskabelse kom ikke så let, som ungdomsoprørernes ivrigt talende, skrivende og syngende fortrop havde forventet, men håbet om forandring og udøvelsen af kulturel og politisk modmagt blev fastholdt og udøvet alligevel, ikke mindst i musikken. Med en tankefigur fra Lefebvre kunne de sene 1960'eres håbefulde ungdomsoprørere siges at have forvekslet subversion med revolution – altså den løbende anfægtelse og un-

57 Jf. Bloch: *Literarische*, 385-92.

58 Jørgensen: ”Utopia and Disillusion”; Martinov: *Ungdomsoprøret*, 108-131.

dergravning af de herskende sociale normer med den hastige, gennemgribende forandring af totaliteten.

Også sangstemmernes sært energiløse melankoli maner de tilstedeværende børn og unge til eftertænksomhed. Ved begyndelsen af hvert vers prøver forsangeren at gøre det mere intenst. Er det håb eller desperation? Men det falder tilbage i det stædigt tilbagevendende og tilbagelænedede omkvæd, hvor flere stemmer bidrager til den polyrytmiske understøttelse af solostemmen. Efter femte omkvæd er der ikke mere energi tilbage, og nummeret stopper uden egentlig forløsning.

Den løse, uafklarede slutning er næppe fuldt bevidst fra orkestrets side, men forekommer alligevel sigende, nærmest symbolsk: som vennen, der kom for langt ud, er sangen skrøbeligt undervejs, peger i nye retninger og udøver lidt af bevægelsen, men uden at kunne finde frem på egen hånd.

TV-kameraerne panorerer ud mod det unge, eftertænksomt udseende publikum. Mange er siddende, let foroverbøjet i skrædderstilling. Nogle står med korslagte arme. Nogle synes at lytte enkeltvis eftertænksomt, andre bearbejder oplevelsen i samtale med personen ved siden af. Som bandet indbyrdes udfolder relationerne mellem publikummer og mellem publikum og band sig også i mange mikrosituationer mellem en iso- og en polyrytmik. Tilskuerne varierer stilmæssigt. Mange er klædt i tidens almindelige modetøj. Nogle i hippiegevandter. Dette kalder også på den føromtalte anti-essentialistiske tilgang, man analytisk må anlægge som historiker for at indfange denne musikalske oplevelse og det fællesskab, de lyttende udøver. Samtidig udøver de det midlertidige koncertrum forskelligt – praktiserer forskellige følelsesstilarter, siddende, stående, talende og tiende. Men musikken samler dem alligevel for en kort stund i et broget fællesskab, der skaber en lille sprække i nutiden og gør Torvet i Svendborg til noget andet, forbinder det med fornemmelsen af et globalt opbrud og nye måder at mærke og præge verden på.

#### VIDERE HERFRA

I indledningen spurgte vi, hvordan de musikalske oplevelser kan udforskes historisk, og hvad man kan få ud af at gøre det. Og vi har i denne artikel forsøgt at angive nogle retninger ved at pege på den praksisorientering, som er indeholdt i både musikéringstankegangen og i oplevelseshistorien som mødested for sanser, følelser, erfaringer og anticipationer. Ved at sammentænke beslægtede strømninger i musik- og historievitenskaben inden for en bredere bestræbelse på at begribe tilværelsen historisk har det således været vores hensigt at udforske både det forskelligartede og det, der skaber sammenhold, inden for mere eller mindre stabile, fællesskaber i og omkring musikken – med få ord: i de historiske musikéringer. Imod tendensen til at homogenisere musikkulturerne i teleologiske narrativer vil vi understrege deres kompleksitet og stadige forandringer ved at indkredse de forskellige oplevelser af den – diskursivt, mentalt og kropsligt – og de skiftende sociokulturelle normer og opfattelser af, hvad musik er, som knytter sig til de op-

levelser. Herigennem kan studiet af musikken i historien bidrage til forståelsen af menneskene og deres verden som sådanne.

I et teoretisk perspektiv giver det at forstå oplevelse gennem musikéring en særlig kvalificering af oplevelsesbegrebet, og det kan åbne for en mere nuanceret forståelse af en række historiske forhold. I denne forståelsesproces fremhæves musikéringens diskursive mangetydighed, og det inspirerer til en accept af oplevelsens tilsvarende mangetydighed, som så igen fordrer en ekstra refleksion over tolkningens metode. Disse sammenflettede, musikérede oplevelser, der svæver mellem individer og fællesskaber, foreslår vi at studere gennem Gammerls refleksioner over stilbårne følelsespraksisser, og de samme oplevelsers situerethed i tid og rum har vi diskuteret gennem Lefebvres rytmeanalyse. På den måde har vi forsøgt at kvalificere og nuancere analysen af oplevelser inden for en oplevelses-historisk ramme.

Også omgangen med kilder må være mere opfindsom. Skriftlige kilder er selvfølgelig stadig uomgængelige, men må forstås i fuld bredde af alt fra myndighedsdokumenter og aviser til noder, sætlistes, fanbreve, fiktion og de film- og tv-optagelser, som i stigende grad også bliver digitalt tilgængelige i disse år. Samtidig kan det skriftlige materiale ledsages af aktive refleksioner over andre oplevelses-elementer såsom det brede landskab af lyde, som musikoplevelsen uvægerligt indgår i – fra vores eget åndedræt, hjerteslag og nervesystemets sagte hvinen til trafikstøj og skrigende publikumsmasser.

Vi må således trække på visuelle kilder som fotos og film, geografiske kort, arkitekttegninger, foruden materielle kilder såsom instrumenter, tøj og lokale-indretninger. Og ikke kun med øjne, ører og sind, men med hele bredden af vores egne, historisk formede sanseapparater og kroppe. Vi må så vidt muligt også selv op- og medleve musikken, lokalerne og dansen for at nærme os de historiske aktørers måder at opleve på.

#### PUBLICERET MATERIALE

- Applegate, Celia: "Introduction: Music among the Historians", *German History* 30 (3), 2012, 329-349.
- Auslander, Philip: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge, 2023.
- Barlow, Jeremy: *The Enraged Musician: Hogarth's Musical Imagery*, Aldershot and Burlington: Ashgate, 2005.
- Benjamin, Walter: "Über einige Motive bei Baudelaire". I samme: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, 185-229.
- Bloch, Ernst: *Literarische Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- Boddice, Rob og Mark Smith: *Emotion, Sense, Experience*, Cambridge: Cambridge University Press, 2020 (*Elements in Histories of Emotions and the Senses*).
- Born, Georgina: "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity", *Twentieth-Century Music* 2 (1), 2005, 7-36.
- Brauer, Juliane: "Clashes of Emotions: Punk Music, Youth Subculture, and Authority in the GDR", *Social Justice. A Journal of Crime, Conflict & World Order* 38 (4), 2012, 53-70.
- Brauer, Juliane: "How Can Music Be Torturous? Music in Nazi Concentration and Extermination Camps", *Music and Politics*, Winter 2016, 1-34.

- Brauer, Juliane: *Zeitgeföhle. Wie die DDR ihre Zukunft besang. Eine Emotionsgeschichte*, Bielefeld: transcript, 2020.
- Brauer, Juliane: "Feeling Political by Collective Singing: Political Youth Organizations in Germany, 1920-1960", i Ute Frevert m.fl. (red.): *Feeling Political: Emotions and Institutions since 1789*, Cham: Palgrave Macmillan, 2022.
- Busch, Werner: "Kakofonie! William Hogarths *The Enraged Musician*". I Freia Hoffmann, Markus Gärtner og Axel Weidenfeld (red.): *Musik im sozialen Raum: Festschrift für Peter Schleuning zum 70. Geburtstag*, München: Allitera, 2011, 58-74.
- Carr, David: *Experience and History: Phenomenological Perspectives on the Historical World*, New York: Oxford University Press, 2014.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert og Richard Middleton (red.): *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York: Routledge, 2012 (2003).
- Cochrane, Tom, Bernardino Fantini og Klaus R. Scherer (red.): *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Conner, Christopher T. (red.): *Subcultures*, Bingley: Emerald Publishing Limited, 2022.
- Cook, Nicholas: *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford og New York: Oxford University Press, 2013.
- Corbin, Alain: "Charting the Cultural History of the Senses". I David Howes (red.): *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, New York: Berg, 2005, 128-139.
- DeNora, Tia: *Music in Everyday Life*, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg: *Sandhed og metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik*, Århus: Systeme Academic, 2004 (1960).
- Gammerl, Benno: "Emotional styles - Concepts and Challenges", *Rethinking History. Journal of Theory and Practice*, 16 (2), 2012: 161-175.
- Gammerl, Benno: "Curtains Up! Shifting Emotional Styles in Gay Men's Venues Since the 1950s", *SQS* 10 (1-2), 2017, 57-64.
- Gammerl, Benno: *Anders fühlen. Schwules und lesbisches Leben in der Bundesrepublik. Eine Emotionsgeschichte*, München: Carl Hanser, 2021.
- Geertz, Clifford: "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", i *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973, 3-30.
- Hennion, Antoine: "Loving Music: From a Sociology of Mediation to a Pragmatics of Taste", *Communicar* 17, 2010, 25-33.
- Howes, David og Constance Classen: *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society*, New York: Routledge, 2014.
- Iannilli, Gioia Laura og Gionanni Matteucci: "Modes of Experience: Everyday Aesthetics Between *Erlebnis, Erfahrung, and Lebenswelt*", *Espes* 10 (2), 2021, 39-55.
- Jay, Martin: *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley: University of California Press, 2005.
- Juslin, Patrik N. og John A. Sloboda (red.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, and Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Jørgensen, Thomas Ekman: "Utopia and Disillusion: Shattered Hopes of the Copenhagen Counterculture", I Axel Schildt og Detlef Siegfried (red.): *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, New York: Berghahn, 2006, 333-352.
- Katajala-Peltomaa, Sari og Raisa Maria Toivo: *Histories of Experience in the World of Lived Religion*, Cham: Palgrave Macmillan, 2022.
- Keil, Charles: "The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report", *Ethnomusicology* 39 (1), 1995, 1-19.
- Kend din by, din rod! Århus-guide*, Århus: Modtryk, 1983.
- Kerchner, Jody L.: *Music Across the Senses: Listening, Learning, and Making Meaning*, New York City: Oxford University Press, 2014.
- Kivimäki, Ville, Sami Suodenjoki og Tanja Vahtikari (red.): *Lived Nation as the History of Experiences and Emotions in Finland, 1800-2000*, Cham: Palgrave Macmillan, 2021, doi: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-69882-9>.

- Lammers, Karl Christian, Thorsten Borring Olesen og Nils Arne Sørensen: "Krigsbilleder og krigsoplevelse: Soldaternes første verdenskrig". I Niels Christensen m.fl. (red.): *Krig og samfund*, Århus, 1985 (*Den Jyske Historiker* nr. 31-32), 75-120.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Cambridge: Blackwell, 1991.
- Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London: Continuum, 2005.
- Lefebvre, Henri: *Critique of Everyday Life: The One-Volume Edition*, London & New York: Verso, 2014.
- Lington, Otto: *Jazz skal der til*, København: Carl Aller, 1941.
- Martinov, Niels: *Ungdomsoprøret i Danmark. Et portræt af årene, der rystede musikken, billedkunsten, teatret, litteraturen, filmen og familien*, København: Aschehoug, 2000.
- Michelsen, Morten: "Music radio's mediations of the music-cultural high/low divide before the 1980s". I Morten Michelsen, Mads Krogh, Steen Kaargaard Nielsen og Iben Have (red.): *Music Radio: Building communities, mediating genres*, New York: Bloomsbury Academic, 2019, 230-248.
- Müller, Sven Oliver: *Felt Communities? Emotions in European Music Performances*, Berlin: max Planck Institut for Bildungsforschung, 2016, <https://www.mpib-berlin.mpg.de/346128/research-report-2009-2010-felt-communities.pdf> (22.11.2022).
- Nielsen, Steen Kaargaard og Mads Krogh: "At musikere. En praktisk orientering i musikvidenskaben – i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys", *Danish Musicology Online*, 2014, 5-16.
- Owensby, Jacob: *Dilthey and the Narrative of History*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- Rasmussen, Jørn: *Musikmiljø Århus*, Århus: [ingen forlagsangivelse] 1984.
- Reddy, William: *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Rempe, Martin og Klaus Nathaus (red.): *Musicking in Twentieth-Century Europe: A Handbook*, Berlin m.fl.: De Gruyter, 2021.
- Rempe, Martin og Klaus Nathaus: "Introduction: Musicking in Twentieth-Century Europe". I Rempe, Martin og Klaus Nathaus (red.): *Musicking in Twentieth-Century Europe: A Handbook*, Berlin m.fl.: De Gruyter, 2021.
- Rochow, Katie og Geoff Stahl: "The Scene and the Unseen: Mapping the (Affective) Rhythms of Wellington and Copenhagen", *Imaginations* 7 (2), 2016, 124-141.
- Rosenberg, Per: *Husets Musikteater. En rapport om Husets Musikteater og noget om andre kulturelt udadvendte aktiviteter i Huset, Århus*, Århus: Husets Forlag, 1979.
- Salmi, Hannu: "Emotional Contagions: Franz Liszt and the materiality of Celebrity Culture in the 1830s and 1840s". I Derek Hillard, Heikki Lempa og Russell Spinney (red.): *Feelings Materialized: Emotions, Bodies, and Things in Germany, 1500-1950*, New York: Berghahn, 2020, 41-61.
- Scheer, Monique: "Are Emotions a Kind of Practice (and what is it that makes them have a history)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion", *History and Theory* 51 (2), 2012, 193-220.
- Small, Christopher: *Musicking*, London: Wesleyan University Press, 1998.
- Smith, Mark: *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley: University of California Press, 2008.
- Smith, Mark: *A Sensory History Manifesto*, Penn State University Press, 2021.
- Spitzer, Michael: *A History of Emotion in Western Music: A Thousand Years from Chant to Pop*, New York: Oxford Academic, 2020.
- Suodenjoki, Sami: "Popular Songs as Vehicles for Political Imagination: The Russian Revolution and the Finnish Civil War in Finnish Song Pamphlets, 1917-1918", *Ab Imperio* 2, 2019, 228-250.
- Tikka, Marko og Sami Suodenjoki: "Divided Nation on Records: The Transnational Formation of Finnish Popular Music During the Gramophone Fever". I Ville Kivimäki, Sami Suodenjoki og Tanja Vahtikari (red.): *Lived Nation as the History of Experiences and Emotions in Finland, 1800-2000*, Cham: Palgrave Macmillan, 2021, 137-161.
- Vallgård, Karen: "Følelseshistorie – Teoretiske brudflader og udfordringer", *Kulturstudier* 4 (2), 2013, doi: <https://doi.org/10.7146/ks.v4i2.15521>.

- Väyrynen, Kari: "History Culture of Living Experience (*Erlebnis*): Dangers and Possibilities for Historiography in the Era of 'Experience Society' (*Erlebnisgesellschaft*)", *Faravid – Historian ja arkeologian tutkimuksen aikakauskirja* 52, 2021, 89-102.
- Vuust, Peter: *Musik på hjernen. Hvad sker der i hjernen, når vi lytter til og spiller musik?*, København: People's Press, 2017.
- Wellmann, Henning: "Pop- und Emotionsgeschichte. Eine viel versprechende Partnerschaft". I Alexa Geisthövel og Bodo Mrozek (red.): *Popgeschichte: Band 1: Konzepte und Methoden*, Bielefeld: transcript, 2014, 201-225.
- Wellmann, Henning: "'Let fury have the hour, anger can be power' Praktiken emotionalen Erlebens in den frühen deutschen Punkszenen". I Bodo Mrozek, Alexa Geisthöve og Jürgen Danyel (red.): *Popgeschichte Band 2: Zeithistorische Fallstudien 1958-1988*, Bielefeld: transcript, 2014, 291-314.
- Wellmann, Henning: *Punkkultur – Ordnungen radikalen Andersseins*, Wiesbaden: Springer, 2019.
- Zalfen, Sarah og Sven Oliver Müller (red.): *Besatzungsmacht Musik: Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012.

SILKE HOLMQVIST

PH.D., ARKIVAR

RIGSARKIVET

SILKEHOLMQVIST@GMAIL.COM

MORTEN MICHELSEN

PH.D., PROFESSOR I MUSIKVIDENSKAB

INSTITUT FOR KOMMUNIKATION OG KULTUR

AARHUS UNIVERSITET

MM@CC.AU.DK

BERTEL NYGAARD

PH.D., LEKTOR I MODERNE HISTORIE

INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND

AARHUS UNIVERSITET

BERTEL.NYGAARD@CAS.AU.DK

## ABSTRACT (EN)

### **Popular Music as Historical Experiences**

In this article, we discuss the possibilities and analytical strategies for an approach to music based on the history of experience (specifying experience as *oplevelse* or, in German, *Erlebnis*, often translated as *lived experience*). We switch between theoretical and methodological reflections, elements of historiography, and two praxis-based analyses of communities of experience. One is the Aarhusian punk milieu of the early 1980s, the other the countercultural rhythms from a decade earlier. Based on a general interest in music's historicity, in its implications for socialisation, and in its challenges to hegemonic social conventions, we focus on the epistemological potentials in meetings between two related streams of research within musicology and history. The first is Christopher Small's concept



of *musicking*; that is, music as praxis and not as objects. The second is historians' interest in feelings and the senses as important aspects of historically changing experiences of the world, for example as proposed by Benno Gammerl when he coined the term emotional styles. We tie musicking and the history of experience together by including Henri Lefebvre's reflections on space and time in the lived and the experienced everyday life.