

Populærmusik mellem mundtlig og skriftlig kultur

Af CHARLOTTE RØRDAM LARSEN

Middleton og populærmusikken

I sin meget inspirerende og, i positiv forstand, vidtfavnende bog *Studying Popular Music*¹ redegør Richard Middleton for, hvorledes termen „popular music“ skifter betydning, alt efter hvordan man har opfattet „popular“, og hvem det er, der er opinionsdanner. Middleton, der selv bekender sig til en meget rummelig opfattelse af begrebet, peger på to gennemgående træk ved nutidens forståelse af begrebet „popular music“: Den ene (den positivistiske) tager udgangspunkt i og koncentrerer sig om et kvantitativt aspekt, og den anden, der udspringer af en mere kvalitativ vurdering, benævner han *sociological essentialism*. Den første position afviser Middleton, idet han sætter spørgsmålstegn ved dens selvforståede objektivitet eller værdifrihed: Den bygger på salgstal for grammofonplader, der muligvis kan være manipulerede, den fokuserer udelukkende på selve købet og ikke på brugssituationen, ligesom den ignorerer anden musikalsk praksis end pladen som en vare. Den anden position, der bygger på interesse for hvad der er det kvalitative aspekt i forskellige kulturelle udtryksformer, ser enten populærmusikken „fra neden“ eller „fra oven“. Når synsvinklen er ovenfra og ned, betoner man: „manipulation“, „standardisering“, og „popular“ bliver lig med *massekultur* eller *kommersiell* kultur. Når man ser nedefra, betoner man „autenticitet“, „spontanitet“ og „græsrodder“. Her er opfattelsen af „popular“ *fra folket*. Også denne position afvises af Middleton, idet den i begge tilfælde bygger på et underforstået ideologisk grundlag:

In both cases popular music is located, implicitly within a larger field, for in both cases the nature of popular music is established through comparison with something else, an absent Other. And both, implicitly and explicitly, organize this field historically, for the non-popular is, depending on the perspective, either what the popular has tried to replace or what has tried to replace the popular.²

Middleton advarer på denne baggrund imod at dele det musikalske felt op i altfor rigide modsætninger („folk song“, „art music“ etc.), idet der er en tilbøjelighed til at undlade at gå i dybden med hvilke antagelser, der ligger til grund for

1. Richard Middleton: *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes 1990.

2. Ibid. s. 6.

sådanne absolutter, hvorved analyserne bliver alt for udifferentierede. Han påpeger hvorledes begrebet „popular music“ (or whatever)“ kun kan forstås til bunds, når dette ses på baggrund af og i forhold til hele det samlede musikalske felt, som det er aktiv medspiller i: Et felt, der aldrig er i ro, men hvis relationer altid er i indbyrdes bevægelse.

Middleton selv tager i sin analyse af det musikalske felt udgangspunkt i en konstatering af dette felts relative autonomi. Skønt dets topografi er knyttet til de herskende magtstrukturer, er de ikke bestemt af dem. Her henviser Middleton til Antonio Gramscis teorier om forholdet mellem den aktuelle kultur og bevidsthed på den ene side, og de økonomisk definerede faktorer som f.eks. klasseposition på den anden. At se disse som bærere af betingede reflekser er problematisk, idet de kulturelle og ideologiske positioner, skønt knyttet til de økonomiske forhold, lever et eget liv og udkæmper en indbyrdes kamp med kulturelle våben. I forhold til tidligere tiders lidt betonagtige, mekaniske bevidstheds sociologiske sammenstillinger af f.eks. klassetilhørsforhold og musiksmag³ er denne indfaldsvinkel som Middleton refererer til som „artikulationsteorien“ langt mere nuanceret og følsom overfor sit genstandsfelt.

Adornos kritik af populærmusikken

Det er klart, at Adornos meget bidske og unuancerede udfald mod populærmusikken udfra denne synsvinkel må være en lækkerbidsken at behandle. Og Middleton påviser da også, hvorledes Adorno⁴ ser „populærmusik“ udfra den overordnede ramme: *Kapitalistisk produktion*,⁵ samt hvordan han i sin bastante holden fast i synspunktet at musikken slet og ret genspejler samfundets form, faktisk kommer til at fortælle enden på selve Historien: Masserne er så prægede af produktionsmåden, at der egentlig ikke er mere at komme efter, ingen næring til nyt, ingen bobler, ingen kim til utopier – kun genspejling af et samfund på vej ind i banaliteten. Når masserne holder fri, vil de have standardiserede varer og pseudo-individualisation – intet mindre kan gøre det!

Middleton understreger flere gange, at hans kritik af Adorno udelukkende retter sig mod dennes deterministiske opfattelse af populærmusikken. Alle former for musik befinder sig i en verden, der har kapitalistisk produktion som gennemgribende metode – og intet musikalsk udtryk kan reduceres til blot at afspejle dette. På mange måder er tankegangen om varegørelsens enorme kraft sand. Problemet er blot, at Adorno i forhold til populærmusikken har en alt for

3. Dette kan man f.eks. finde i *Kontext* nr. 24, Kbh. 1974, hvori Graham Murdoch i artiklen *Kultur og protestpotentiale – en analyse af popmusikkens unge publikum*, i vid udstrækning sætter lighedstegn mellem klassetilhørsforhold og musiksmag.

4. Se f.eks. Theodor W. Adorno: *On Popular Music* 1941, i: *On Record*, red. Frith og Goodwin, Routledge, London 1990.

5. Alene Adornos terminologi underbygger dette: Automatisering og standardisering forbinder man snarere med industriel produktion end med musikalsk udfoldelse.

begrænset opfattelse af selve den produktive proces, som når han for eksempel diskuterer produktionen af populærmusik og ender med at konstatere, at det såmænd ikke ville forøge omkostningerne ved produktionen, hvis komponisterne til forskellige hits ville lade være med at følge visse standardmønstre (!).⁶ Ligeledes kritiserer Middleton Adorno for at anlægge en etno-centrisk og kulturelt fikseret synsvinkel, en begrænsning, der også påpeges i Jens Brinckers efterskrift til *Den ny Musiks Filosofi*.⁷

Når det gælder selve den musikalske form i populærmusikken, er Adornos standardsvar netop – standardisering. Han anser populærmusikken for at være tygget på forhånd: „The composition hears for the listener“. Hvorfor egentlig? Fordi den musikalske form simpelthen er forudsigelig idet den bygger på kendte formler og normer (f.eks. *Tin Pan Alley* musikkens 32 takter), ligesom der ikke er samhørighed mellem den overordnede struktur og detaljen – i modsætning til Beethoven der netop lod detalje og helhed præge hinanden, hvorved hver eneste komposition blev unik.

Den klassiske *Tin Pan Alley Song* er oftest bygget op over 32 takter, normalt udformet som AABA. Den samme frase repeteres 3 gange (alle gode gange tre). Denne formelagtige gentagelse ses også altid i melodikken og i teksten. Hvis man altså genkalder sig den kendte standard *As Time Goes By* med tekst og melodi af Herman Hupfeld (1931) vil man kunne finde alle disse elementer: Sekvenser i melodien og en tekst, der er bygget op over genkendelighed og mundrette fraser: *As time goes by, a kiss is still a kiss, a sigh is just a sigh, woman need man, and man must have his mate...*

Denne form for strukturering af det musikalske og tekstlige materiale går igen og igen, og der er altså belæg for at 32-takters sangen repræsenterer et populærmusikkens gyldne snit. Adorno er i sin gode ret til at tale om standardisering. Alligevel virker hans udsagn provokerende. Middleton argumenterer med, at Adorno aldrig undersøger de standards, der bryder med konventionen og giver sig til at argumentere mod Adornos snæversyn i nogle meget spændende analyser. Jeg selv tror, at Adorno leverer et skoleeksempel på, hvorledes en musik-kultur, der overvejende bygger på nogle mundtlige normer, vurderes udfra en skriftlig musikkulturs helt anderledes ideer. Dette kommer til udtryk når Adorno skriver:

Popular music must (...) meet two demands. One is for stimuli that provoke the listener's attention. The other is for the material to fall within the category of what the musically untrained listener would call „natural“ music: that is the sum total of all the conventions and material formulas in music to which he is accustomed and which he regards as the inherent, simple language of music itself, no matter how late the development might

6. Adorno i: Frith og Goodwin (1990) p. 306.

7. Theodor W. Adorno: *Den ny Musiks Filosofi*, Tiderne Skifter, København 1983.

be which produced this natural language.(....) Official musical culture is, to a large extent, a mere superstructure of this underlying musical language, namely the major and the minor tonalities and all the tonal relationships they imply. But these tonal relationships of the primitive musical language set barriers to whatever does not conform them. Extravagances are tolerated only insofar as they can be recast into this so-called natural language. (...) The attitude of the audiences toward the natural language is reinforced by standardized production, which institutionalizes desiderata which originally might have come from the public.⁸

Sådanne forhold kommer også til udtryk i betegnelsen „pseudoindividualisering“ som Adorno mener er et skalkeskjul for populærmusikkens standardisering. Via denne „glorie“ skjules ensartetheden, f.eks. af den såkaldte improvisation, der i hans øre er ret så forudsigelig, idet den ikke bringer nyt til de kendte akkorder.

Med udtrykket pseudoindividualisering tager Adorno udgangspunkt i, at det er opførelsens mål at indløse komponistens intentioner. Spontane fraseringer og improvisationer som man finder dem i en Billie Holiday-opførelse, regner han ikke med, vel fordi han ikke ser, at der i opførelsesøjeblikket foretages en rekompotion af melodien, en rekomposition, der meget ofte kan ses som en fortolkning af en tekst – eller for instrumentalmusikkens vedkommende et forstærket udtryk for en sindstilstand. Middleton beskriver hvordan dette af de fleste jazz-elskere opfattes som et unikt kunstværk, formet mellem det givne skema (den nedskrevne melodi) og øjeblikkets autenticitet.⁹ Inden for det Adorno ser som standardisering og pseudoindividualisering, er der plads til variation af musikalsk praksis, der kan have rødder i forskellige etniske, klasse-mæssige og nationale traditioner. Han vurderer populærmusikkens konventioner og repetative normer på baggrund af en epoke og en bestemt musikalsk tradition, der ser kollektive rammer som „konventioner“ og repetitioner som „regressive“, idet disse anses for at repræsentere massesamfundets skabelon. Adorno er repræsentant for „Music of Thought“,¹⁰ som er karakteriseret ved udarbejdelsen af temaer, udvidede, integrerede former, sofistikeret harmonik, tonale spændinger, – altså den germanske tradition, som vi ofte er tilbøjelige til at anskue som universel.

Mundtlig og skriftlig kultur

Min pointe med at bruge så megen plads på Adorno er, at jeg synes at man i hans vurderinger af populærmusikken finder et klart eksempel på opfattelsen af musik

8. Theodor W. Adorno i: Frith og Goodwin, s. 307.

9. Middleton (1990) s. 53.

10. Middleton (1990) s. 53.

11. Udtrykket er hentet fra Kirsten Sass Baks spændende artikel *Folkemusik og musikvidenskab*, i: *Otte ekkoer af musikforskning i Århus*, Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet 1988.

som en overvejende skriftlig kulturform. Det, der er tilbage af den mundtligt overleverede kultur, opleves enten som „feudale restprodukter“¹¹ eller som „Moderne Tiders“ efterligninger af kapitalistiske tidsstudieundersøgelser: Den samme frase gentages igen og igen.

En ny og spændende synsvinkel på denne gamle konflikt mellem absolutterne „kunst“- „folke“- og „populærmusik“ finder man i Walter J. Ongs *Orality and Literacy*.¹² Som litteraturforsker har Ong igennem mange år beskæftiget sig med forskelle i de mundtlige og skriftlige overleveringsformer, der sætter sig igennem i selve den form, som man benytter og udvikler. Ong (og med ham Jan Lindhardt, der har skrevet to i denne forbindelse meget væsentlige bøger nemlig *Tale og Skrift. To Kulturer*¹³ og *Frem mod Middelalderen – det levende billede i det åbne rum*¹⁴), beskriver og analyserer de litterære og orale former for kultur. Med fare for at simplificere problemstillingerne vil jeg her prøve at gengive forskellene i en skematisk form.¹⁵

<i>Mundtlig kultur</i>	<i>Skriftlig kultur</i>
Knyttet til hørelsen	Knyttet til synet
Eksisterer kun i opførelsesøjeblikket og er variabel	Skriften er hukommelse, der sikrer bestandighed i det overleverede
Baseret på formler, som udfyldes	Afstandtagen fra „kliché“
Additive strukturer	Syntaktiske, udviklede strukturer og formbevidsthed
Opremsende, gentagende	Koncentrerede forløb (læseren kan vende tilbage)
Konservative – kun gentagelse er garanti for eksistens	Spekulative, meget gerne „original“ og nyskabende
Nær og nærværende	Abstrakt og til fiktive modtagere
Deltagende viden	Adskillelse mellem den vidende og „viden“ = distance = objektivitet

12. Walter J. Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, Methuen, London 1982.

13. Jan Lindhardt, *Tale og Skrift. To kulturer*, Munksgård, København 1991.

14. Jan Lindhardt, *Frem mod Middelalderen, det levende billede i det åbne rum*, Gad, København 1993.

15. Ideen til udarbejdelse af et skema, har jeg fået fra Lars Lilliestam, som med sine oplæg på Nordisk Rockforskernetværk og sit skrift *Musik i mundtlig og skriftlig kultur, Gehörsmusik I*, Stencilat, Göteborg (1992) har været en inspirator for mig.

Tilpasning af viden ud fra relevans	“Den objektive sandhed“ kan slås op og verificeres
Situationspræget viden. Hvad man ikke bruger, går i glemmebogen	Abstrakt tænkning ¹⁶

Skemaet skal her blot tjene til i stikordsform at antyde, hvad det er der karakteriserer henholdsvis mundtlighed og skriftlighed. Jon-Roar Bjørkvold har også, med basis i Ong, udarbejdet et skema,¹⁷ der som modsætningspar har „oplevede toner“ og „læste noder“. Efter min mening ligger der allerede i denne formulering en meget værdiladet holdning til forholdet mellem den orale og den skriftligt traderede kultur. Bjørkvold forsøger selv at tage højde for dette, idet han dog medgiver at: „I vesteuropæisk kultur repræsenterer den noterede musik en umistelig tradition af indiskutabel skønhed og styrke.“¹⁸

Hvad jeg ser som mulighed indenfor denne opdeling i skriftlig og mundtlig kultur er, at den kan være med til at give plads og rum for forskelle i æstetik, produktionsformer, situationer og tradition. Jeg synes, jeg gang på gang oplever hvordan forskellige musikgenrer vurderes i forhold til hvad de ikke er, og aldrig har været.

Ong skriver, at det er kontrasten mellem de elektroniske medier og trykkekunsten, der gør os følsomme overfor kontrasten mellem den skriftlige og den mundtlige tradering. Den elektroniske tidsalder kalder Ong for „secondary orality“ – en ny mundtlighed, der bygger på tilstedeværelsen af telefoner, båndoptagere, radio, fjernsyn etc., alle medier, der som forudsætning har skrift- og tegnsystemet. Denne nye (sekundære) mundtlighed ligner den første, men adskiller sig også.¹⁹ F.eks. ved, at det publikum, der i den orale tradition var en betingelse for at en fremførelse overhovedet fandt sted, i vore dages studieoptagelser er en fiktion: Publikum er hele tiden medspillende faktor i udarbejdelsen af en produktion, men fraværende, usynlige og uhørlige.²⁰ I bogen *Urban Rhythms*²¹ beskri-

16. Ong og Lindhardt anvender naturligvis begge alfabetet som grundlag for betragtningerne, og i deres terminologi repræsenterer et oralt samfund et samfund, der ikke kender til skrift. Det er klart, at der må andre overvejelser til, når det gælder læsning af partiturer, og det faktum at en stor del af befolkningen faktisk er analfabeter i betydningen ikke-nodelæsende. Selv for dem der er nodelæsere, foregår læsningen ofte som højtlæsning – det er som bekendt meget få, der behersker at læse et partitur indenad. Se evt. Jon-Roar Bjørkvold, *Det musiske Menneske*, Reitzel (København 1992) for nogle meget provokerende tanker om musiklærere i denne forbindelse.

17. Bjørkvold (1992) s. 207.

18. Bjørkvold (1992) s. 208.

19. Det er forhold omkring den sekundære mundtlighed, som Jan Lindhardt behandler i bogen *Frem mod Middelalderen* (1993).

20. For en uddybning af denne problemstilling, se Antoine Hennion, *The Production of Success*, i: Frith og Goodwin 1990.

ver Ian Chambers hvorledes den modstand som Elvis Presley og ungdomskulturen mødte i England, i virkeligheden var en modstand mod selve det industrielle samfund: Den gensidige blanding af industri og kultur, af kommerciel produktion og populær smag, åbnede for en ny æstetik, der rokkede ved den traditionelle opfattelse af kulturproduktion. Hvor man tidligere havde kunnet fokusere på en bestemt forfatter, komponist eller maler som ophavsmanden til et bestemt værk, betød de kollektive, teknologiske processer der anvendtes i radio-, TV-, film- og musikalsk studieproduktion en fragmentering af kunstnerrollen ligesom det egentlige „skabelsesøjeblik“ fortabte sig i det uvisse.²²

Populærmusikken er et spændende felt at undersøge på baggrund af teorierne om mundtlighed og skriftlighed. Den skriftlighed, som ellers har præget den vestlige kultur, er ikke slået an på samme måde indenfor musikkens verden, hvilket vel dels skyldes musikkens naturlige vægtning af høresansen og dels den analfabetisme, som de fleste mennesker har i forhold til nodeskriften.

Snarere er den nok slået an indenfor den litterære musikæstetik og indenfor musikvidenskabens, som jo (af gode grunde) har haft lettere ved at behandle det fastholdte nodebillede end den flyvagtige lyd. Hvad jeg ser som mulighed for denne opdeling i en skriftlig og mundtlig kultur er, at dette kan være med til at give plads og rum for forskelle i æstetik, produktionsformer, situationer, traditioner og forventninger.

Det er altså muligt, at disse synsvinkler kan være med til at åbne for en ny og tiltrængt dialog og udveksling af synspunkter mellem forskere i den ene og den anden grøft, hvilket også ville afspejle nutidens lyster til opblødning af skellet mellem genrer og stilarter. Jeg mener man kan se mange eksempler på, at det populærmusikalske felt op igennem dette århundrede har været arena for livtag mellem den skriftlige og den mundtlige musikkultur. Mundtlighed er ikke kun knyttet til „improvisation“, „spontanitet“ og „fri udfoldelse“, som rockmusikens æstetik og myter har betonet. Den er også i høj grad knyttet til „formler“, „rammer“ og „tradition“. Det er helt tydeligt, at mange (rock)musikere har forholdt sig til disse, skønt offentligheden kun har set det oppositionelle, bruddet og opgøret med konformiteten.

21. Ian Chambers, *Urban Rhythms, Pop Music and Popular Culture*, Macmillan, London 1985.

22. Chambers (1985) s. 25.

SUMMARY

Popular Music between Orality and Literacy

This article attempts to reassess the aesthetics of popular music and the definitions of orality and literacy introduced by Walter J. Ong in his book *Orality and Literacy* 1982.

These originally literary concepts are translated into music. Modern popular music is seen as an expression of *secondary orality* (Ong), modern popular music is defined as music characterized by oral aesthetic (the well-known) although it may be preserved and redeveloped (literacy) by means of modern technology.