

Peter Wicke: *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig 1998. 320 s., ill., ISBN 3-378-01030-4, DM 39,90.

At populærmusikken har rødder tilbage i det 19. århundrede er en kendsgerning, som gerne og ofte drages frem, når der tales om det 20. århundredes musikkultur med dens karakteristiske opdeling i en høj og en lav musiksfære, altså i kunst og pop. Hvilke rødder den har, og hvordan det 19. århundredes populærmusik hænger sammen med det 20. århundredes, har det til gengæld været småt med litteratur om, og alene af den grund er det en væsentlig udgivelse, der her foreligger.

Hovedparten af bogen er helliget danse-musikkens kulturhistorie, med Strauss-valsene, tangoen, jazz-dansene, rockmusikken, Beatles, Madonna og technobølgen som hovednedslag. Desuden finder man et kapitel om den borgerlige salonmusik med undertitlen "Liebesspiele am Klavier", der er en gennemført analyse af denne musiks funktion som kropsligt udfoldelsesrum og som borgernes forsøg på at iscenesætte sig som hørende til det gode selskab – kunstnydelsen var her af underordnet betydning. Og endelig får schlagermusikken en udførlig behandling i tre kapitler, der dækker dens opkomst i slutningen af det 19. århundrede, dens videreførelse under Hitler-tiden og efterkrigstidens schlagerindustri.

Titlen er sikkert valgt med omhu, og Peter Wickes betoning af, at det er én historie og ikke historien om populærmusikken, han har skrevet, er væsentlig. Peter Wickes historie er historien om dansemusikken og slagermusikken i den borgerlige musikkultur, så at sige det funktionelle modstykke til koncertmusikken, hvis funktion det var at skulle værdsættes for sin egen skyld. Kulturhistorie skal forstås som en form for socialhistorie, idet der hele tiden lægges vægt på disse genrers karakter af typer af brugsgenstande, der opfylder sociale og følelsesmæssige behov, og hvis udformning bærer det kommercielles mærke. Titlens sidestilling af Mozart og Madonna som populærkulturelle ikoner stiller denne side af udviklingen på spidsen – hvor selvfølgelig Mozart er eksemplet på, at modsætningen på det tidspunkt kunne rummes i samme person, selv om det indledende citat, der skal belægge sagen, er af Leopold Mozart – og viser tillige, at Wicke også selv har sans for markedsføringens væsen.

Definitionen af popmusik som musik, der tager udgangspunkt i kategorien 'det populære', en kategori, der har sit udspring i det 18. århundrede, tillader Wicke den entydige sammenknytning af pop(ulær)musik og borgerlig musikkultur. Argumentationen, at man på dette tidspunkt forlader den standsopdelte musikkultur, hvor hver stand havde sit musikkulturelle system, og hvor det således ikke gav mening at skrive musik 'for enhver', til fordel for en i princippet ligestillet publikumsgruppe bestående af folket, kan synes rimelig, men er næppe så ukontroversiel, som den fremstår i bogen. Tesen lyder, sat på spidsen: "diese Musik [populærmusikken] beginnt in der heraufziehenden bürgerlichen Gesellschaft überhaupt erst eine gesellschaftliche Rolle zu spielen" (s. 8), idet Wicke mener, at den musik, der før gennemsyrede arbejds-, hverdags- og festlivet, blev behandlet som en selvfølgelig og knapt bemærkelsesværdig del af livet, og derfor ikke var 'populærmusik'. Om denne tolkning holder, skal jeg ikke gøre mig klog på, men den er i hvert fald anderledes end den version af historien, hvor folkets hverdagsmusik danner forhistorie til den senere kommercialiserede underholdningsmusik. Den diskussion inddrager Wicke sig ikke på.

På samme måde går Wicke ind i modellen, hvor pop(ulær)musikken er den lave eller nedre del af musikkulturen, uden på noget tidspunkt at diskutere modsætningsforholdet mellem høj og lav og uden overhovedet at nævne overskridelsen af denne grænse som en mulighed, nemlig den mulighed, som en stor del af det 20. århundredes avantgarde gjorde til sit projekt. Heller ikke i litteraturlisten sætter denne side af sagen sig spor. Det kunne give den tanke, at den opblødning af høj-lav-grænsen, som også metodisk har ændret meget i de sidste årtiers måde at skrive musikhistorie på, ikke har betydet noget særligt for Wicke, men at han blot holder fast i, at popmusik er den borgerlige musikkulturs anden side.

Til gengæld tager Wicke pop(ulær)musikkens tilhørsforhold til de nedre regioner yderst bogstaveligt, idet denne musiks tilknytning til kropserfaring og sanselighed, herunder dens seksuelle kommunikationskraft, går som en rød tråd gennem hele bogen. Denne tolkning knytter overbevisende tråden fra borgerdøtrene fremføring af "Nonnens Bøn" – salonlitteraturens megahit – over 1920'ernes dyrkelse af shimmy og jazz til 1990'ernes raves.

Det nævnte kapitel om efterkrigstidens schlagerindustri fortjener en særlig omtale, idet

Wicke her gør op – og denne gang eksplicit argumenterende – med den holdning, at schlagerne er ideologisk gift for masserne. Han gør op med ideen om kulturindustrien som masseproducent af ‘forbryderisk folkefordummelse’: “Nur kulturvergrämte Intellektuelle können ernsthaft in Erwägung ziehen, solche [Schlager] nähme irgendwer widerspruchslos als geistige Nahrung, gleichsam als Müsli des Verstandes zu sich und mampfe es am Büffet des Zeitgeschehens still in sich hinein” (s. 224). Folk er ikke så dumme endda, de ved godt, at schlagerne altid lyver, og schlagerens primære funktion er ikke at finde i deres tekster eller deres musik, men som identifikationsredskaber i forhold til et fællesskab: Schlagerne er brugsgenstande, som man bruger til at identificere sig med enten ‘jeg’, ‘du’ eller ‘vi’ i sangen, uanset om man synger højt med eller gør det indeni – og de er i øvrigt temmelig uskadelige, som al kunst. De opfylder et behov, og at der er folk, der tjener penge på det, gør ikke sangene dårligere – eller for den sags skyld bedre. Således leverer Wicke et forsvar, ikke for sangenes kvalitet, men for deres brugsværdi, og måske især et forsvar for deres brugere.

En påfaldende egenskab ved bogen er, at den ser popmusikkens historie ud fra en tysk synsvinkel i en grad, så den også i denne forstand kun fortæller én popmusikkens kulturhistorie blandt flere. I bogens første kapitler kommer en genre således først til syne, når den kommer til Europa (læs: Tyskland), og kapitlet om “Schlager unterm Hakenkreuz” kan næppe heller siges at være dækkende for popsangens historie i midten af århundredet. Så meget mere overraskende er det, at de sidste kapitler entydigt forlægger scenen til England og USA, således at det tyske bidrag til udviklingen af techno-genren overhovedet ikke nævnes, om end bogen dog slutter med den store Love Parade i Berlin, techno-ravet omdannet til folkeforlystelse med en autenticitet på højde med et københavnsk pinsekarneval.

Michael Fjeldsøe

Simon Reynolds: *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. Picador, London 1998. [30] + 493 s., ill., ISBN 0-330-35056-0, inkl. cd med eksempler.

Inden for populærmusikforskningen er grænserne mellem journalistik og akademi blevet mindre rigide inden for de seneste 15 år. Der findes i dag ganske mange antologier, der indeholder

bidrag fra begge lejre, og de første eksempler på at rockjournalisten eller -kritikeren kan begå sig i begge genrer stammer fra midten af 1980'erne. Indtil videre er der ikke mange af dem, og de er overvejende englændere. Simon Reynolds hører til blandt disse. Han begyndte at skrive for det engelske *Melody Maker* i 1986 og har ud over det daglige skrivearbejde for forskellige magasiner udgivet flere bøger, hvoraf *Energy Flash* er den seneste.

Samtidig er det interessant at bemærke, at technomusikken (blandt mange andre ting også kaldet *rave* eller *dance music*) først omkring ti år efter dens kommercielle gennembrud med den såkaldte *Second Summer of Love* i 1988 bliver historiseret på et mere seriøst grundlag end anekdotens. Mens historiseringen har været en integreret del af tidligere rockmusikalske genrer, har technoen i lang tid undgået et historisk perspektiv ud over det anekdotiske. Det skyldes bl.a., at techno-kulturen har været så forhippet på nuet, at den i kraft af et eget distributionsapparat har været meget lukket om sig selv og skyet massemedierne, og at det har været lang tid, før kulturen har produceret en type stjerner, der kunne passes ind i kulturindustriens principper for markedsføring. Endelig har technoen først omkring midten af 90'erne fostret musikere, der havde ambitioner om at lave kunst og være avantgardistiske.

Alt dette redegør Reynolds for i 19 kapitler inden for en kronologisk ramme, der strækker sig fra de væsentlige inspirationskilder i 70'erne med München-diskoene og Kraftwerk, over den spæde start med 80'ernes nordamerikanske house og technoens gennembrud i England sidst i 80'erne til de nye techno-genrer her sidst i 90'erne. For de fleste outsiders (inkl. de fleste populærmusikere og forskere) er technoen musikalsk fuldstændig uoverskuelig. Dels har den opfundet myriader af genrebetegnelser, der for insiders er signifikante, men for outsiders obscure, dels er mange af de ‘klassiske’ fonogrammer uopdrivelige, fordi de er udgivet i oplag på 250-500 eksemplarer. Reynolds formår at trække hovedlinjer gennem dette morads og ikke mindst relatere musik og kultur på en sådan måde, at det giver mening for udenforstående. I den almindelige opfattelse er technoen tæt forbundet til stofet ecstasy, og Reynolds beskæftiger sig detaljeret med dets indflydelse på både produktionen og receptionen af musikken. Han påpeger desuden det væld af forskelligartede stoffer, der forbruges i forskellige dele af kulturen og ikke