

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

mindst det voldsomme blandingsmisbrug, der finder sted flere steder. Denne udvikling har fået flere til at tale om den engelske ungdom som en generation af "recreational drug users" (s. 423ff.), og den er tæt knyttet til techno og de klubber, den spilles i.

Til at strukturere den historiske fremstilling benytter Reynolds to hovedmodsætninger. Den ene er utopien over for dystopien, som han ser kulturen svinge imellem med få års intervaller. Det ene øjeblik underbygger musikken en vision, der ikke ligger langt fra hippierne, det andet et mareridt, der henter visuel og akustisk inspiration fra tidens dystre science fiction-film. Selv om Reynolds ikke er skolet musiker eller uddannet musikforsker, har han haft ørerne med sig og beskriver de musikalske forhold relativt detaljeret. Den anden modsætning – bl.a. formuleret som *ghettocentricity/gentrification* – er mere konstant og kan findes mellem den rene funktionsmusik (dans) og den rene lyttemusik, mellem at være opslugt i nuet og ambitionen om at lave kunstnerisk værdifuld musik. Den første retning skyer selvfølgelig alt, hvad der har med tekst og refleksion at gøre, mens den anden er nødt til at være imødekommende over for sådanne mere traditionelle kulturelle aktiviteter for at kunne indgå i kampen om en plads i kunstens hierarki. Reynolds projekt skriver sig uvægerligt ind i den sidste retning, men han udviser dog megen sympati for den første.

Metodisk blander Reynolds reflekteret journalistens genrer: interview, anmeldelse og essay, og i sine tolkende greb støtter han sig ofte til dele af den franske poststrukturalisme, specielt Guattari og Deleuze og deres begreb om driftsmaskinen. Han prøver at vende blikket fra musikken som objekt for komtemplation og erklærer, at han ikke spørger ud fra, hvad musikken betyder, men hvordan den virker (s. xix). Det lykkes kun til dels, idet han ikke har kunnet undgå at indskrive flere musikere i *auteur*-rollen og omtale deres musik som yderst betydningsbærende i traditionel forstand (f.eks. Tricky og hans cd *Maxinquaye*, s. 325-34).

Reynolds kommer vidt omkring, men undgår stort set den mere kommercielle del af sen-90'ernes teknokultur, f.eks. store klubber som Ministry, ligesom flere af de kontinentale scener mangler – mest udtalt den berlinske Love Parade-tradition, men også den danske scene, der har haft en del indflydelse på udviklingen i det kontinentale Europa. Desuden er der ind imellem en tendens til oprensning af navne og plade-

titler, der ganske vist demonstrerer Reynolds store viden, men ikke bidrager til nogen pointer. Ikke desto mindre er bogen sammen med Matthew Collins kulturelt orienterede *Altered State* (London 1997) de indtil videre væsentligste bidrag til en fremstilling af technoens og teknokulturens historiske udvikling og vil pga. deres detaljerighed komme til at fungere som kilder for fremtidige forskere. Man kan sige, at der er tale om en ekstremt hurtigt skiftende, oral/aural kultur fanget i en ikke helt så hurtig kulturskrift, der nu så småt kan blive genstand for den langsomme akademiske kultur.

Morten Michelsen

Nicholas Cook & Mark Everist (eds.): *Rethinking Music*. Oxford University Press, Oxford, New York 1999. xvii + 574 s., ill., noder, ISBN 0-19-879004-x.

Denne lige så tættrykte som digre bog repræsenterer et ambitiøst forsøg på at gøre status over disciplinen eller, som det i dag snarere må kaldes: fagområdet musikvidenskab. Det sker med afsæt i en situation som gennem en årrække har været tydeligt præget af ustabilitet, en betvivelse af bestående normer og paradigmer, og samtidig af omorientering, en søgen imod nye eller i beslægtede discipliner givne og eventuelt overføringsegne perspektiver, synsvinkler og metoder.

Bogen vidner også om andre forhold ved vores fag som er iøjnefaldende i dagens situation, hvis man betragter den med fugleperspektivets omfattende, men samtidig generaliserende overblik. En af de tydeligste omstændigheder er en tiltagende spaltning imellem en amerikansk/engelsk gruppering og den tidligere så dominerende tyske musikvidenskab. Sidstnævnte vil man stadigvæk være tilbøjelig til at beskrive i entalsform, altså som relativt enhedsbetonet, som noget i retning af en tradition. Angloamerikansk musikvidenskab af i dag synes derimod i højere grad at udgøre et broget felt, inden for hvilket en lang række af repræsentanter har taget nogle afgørende skridt væk fra et mere monoperspektivisk orienteringsstade og til en 'postmoderne' horisont, præget af en mangefacetteret, erkendelsesmæssigt mindre fast overbevist opfattelse af videnskabelig teori såvel som praksis.

Nu er dette selvfølgelig en engelsk publikation, men den omstændighed at bogen ikke indeholder ét bidrag fra tysksproget side må dog