

man pædagogiserer ikke gerne. Og her, hvor man netop uddanner musiklærere på højeste niveau til gymnasier, musikskoler og seminarier, har man det svagest udviklede begreb om, hvad musikalsk læring og musikpædagogik er for størrelser. Det gælder i hvert fald universiteterne og jeg tror ikke, det er meget anderledes på konservatorierne. Og det er jo egentlig frygteligt.

I bogens afsluttende kapitel forsøger forfatterne at sammenfatte perspektiverne, men de kommer ikke med nogen færdig opskrift. De tegner billedet af en fragmenteret verden, hvor børneinstitutioner, skoler og musikskoler arbejder på hver deres måde og med hver deres tænkning. Hvor der i den almene samfundsmæssige diskurs ikke er fokus på betydningen af udviklingen af musikalsk intelligens og musikalske kompetencer. Og hvor der angiveligt hersker enighed om, at musikalitet er noget medfødt, og ikke noget alle har anlæg for. Forfatternes kodeord for en fremtidig positiv udvikling er helhedstænkning på tværs af faggrænser og institutionelle grænser.

Til sidst en lille indvending mod bogens værktøjskasse-brug af videnskabelig litteratur. I en bog, der ønsker at belyse et emne fra mange vinkler, må der nødvendigvis drages mange forskellige aspekter ind, men det bliver let overfladisk, når der på få sider gøres rede for æstetikbegrebet, Bourdieu eller Habermas, og det kommer ikke tydeligt frem, at de anvendte videnskabstilgange ikke blot er leverandører af erkendelser og begreber, men også har hvert deres projekt, som begrebsdannelserne er indlejret i. Et eksempel er beskrivelsen af musikalsk analyse som en metode til at skille musik ad og sætte bogstaver på formdele og akkorder, og som en erkendelsesmåde, der står i modsætning til musikalsk oplevelse (s. 161ff.). Analysens mål er jo netop ikke blot at skille ting ad, men at skille dem ad for at tænke dem sammen igen. Analysen, som vi kender den, er opstået som et sidestykke til den absolutte musik: den skal gøre det muligt for den dannede lytter at følge og forstå den absolutte musik, idet den sætter lytteren i stand til at følge musikværkets elementer i deres samspil og udvikling. Og endelig: litteraturlisten, opdelt kapitel for kapitel, er uden efterfølgende ensretning og korrekturlæsning, således at fx Knud Illeris' bog om læring optræder i tre forskellige versioner, herunder med to forskellige udgivelsesår – for så vidt altså, det er den samme bog, der menes.

*Michael Fjeldsøe*

Henrik Marstal & Henriette Moos: *Filtreringer. Elektronisk musik fra tonegeneratorer til samplere 1898-2001*. Høst & Søn, Gylling 2001. 347 s., ill., ISBN 87-14-29708-6, kr. 399.

Lars Kjerulf Petersen: *Technokultur – musikken, fællesskabet, samfundet*. Multivers, Nørhaven 2001. 195 s. + 16 s. farveill., ISBN 87-7917-033-1, kr. 238.

Marstals og Moos' bog *Filtreringer* vil fortælle en musikhistorie, og det gør den godt. Den er velskrevet, velstruktureret og båret af en fortællelyst, som betyder, at den helt sikkert vil blive brugt som opslagsbog og autoritativt vidnesbyrd i mange sammenhænge. De 19 kapitler afrundes alle af en "Refleksion", der skal tjene til perspektivering. Endvidere afsluttes med en litteraturliste og en selekteret diskografi. Layoutet er spændende og flot, og opsætningen meget læsevenlig.

Selve ideen med bogen er at "få hold på hvordan forholdet mellem musik og elektronisk teknologi lader sig forstå" (s. 10). Det ville nok have være mere præcist at erstatte "musik" med "komposition", for det er snarere den elektroniske teknologis indvirkning på selve kompositionsprocessen og betydning for lyd, som er omdrejningspunktet for bogen. Målet er at give en fordomsfri beskrivelse af den elektroniske musiks historie, idet forfatterne antager, at kunstmusikken og populærmusikken "er langt mere i dialog med hinanden end det normalt fremgår af gængse musikhistoriske fremstillinger" (s. 10). Tiltaget er ikke nyt, men det er første gang, det sker i en dansk sammenhæng og selve initiativet er meget prisværdigt. Skønt forfatterne altså vil skrive henover de sædvanlige kløfter, cementerer de selv nogle mærkelige 'split', som når det hedder: "De sorte musikeres motivationer for at anvende nye musikteknologier lader nemlig til at være udsprunget af dels politiske, dels religiøse forhold som har at gøre med deres afrikanske oprindelse, minoritetsstatus og de sociale vilkår for sorte i USA. Motivationen for at lave elektronisk musik inden for den sorte populærmusikkultur har derfor i højere grad end hos deres europæiske kollegaer været påvirket af de skiftende kulturelle og politiske dagsordener, idet musikken ud over sine underholdningsmæssige og kunstneriske værdier også er blevet anvendt til at signalere og bekræfte et tilhørsforhold til en særlig sort oprindelse, historie og selvforståelse" (s. 203).

Det er rigtigt, at den afrikansk-amerikanske tradition fremstår som eksplicit politisk i de sammenhænge, der trækkes frem i bogen, men er det noget specielt for dens anvendelse af musikteknologi? For øvrigt signalerer den hvide populærmusiktraditions brug af teknologi vel også oprør og opgør, om end indholdet er et andet? Bl.a. blev hele Beatles' leg med avantgarde-teknikker og modtagelsen af disse eksperimenter et udtryk for et opgør med forståelsen af populærmusik som uintellektuel. Med hele den eksperimenterende holdning til musik fik populærmusikken tilført en kulturel kapital, der knyttede den til en avantgardistisk kunst. Det er ærgerligt, at forfatterne blot konstaterer tilstedeværelsen af de to traditioner og ikke på noget tidspunkt beskæftiger sig med årsagerne til den kulturkamp, der foregår avantgarde og populærkultur imellem – noget, der tematiseres af den britiske genre *New Romantics*, der imidlertid i bogen blot karakteriseres som musikernes personlige drømme om rigdom, lykke og berømmelse (s. 181).

I bogen er der ikke noget virkelig seriøst forsøg på at forklare den elektroakustiske musiks isolation og manglende publikumsappel. Genrens manglende gennemslagskraft og de elektroakustiske komponisters afsondrethed fra andre musikalske miljøer berøres (s. 201), men er det helt sandt, når det hedder, at der så godt som ikke har været nogen påvirkning fra populærmusikken? Hvad med Zappa? Gennem fremstillingen er der mange små bemærkninger, som antyder, at forfatterne selv understøtter det modsætningsforhold, de vil skrive sig ud af, som når det lidt postulatoisk konstateres: "Det ligger simpelthen ikke i luften at rockmusikere reflekterer dybere over årsagerne til at de formulerer sig musikalsk som de gør" (s. 130).

Forfatterne har valgt ikke at lave henvisninger overhovedet. Dette er sikkert sket af hensyn til læsevenligheden, men det er ærgerligt, at en så stofmæssigt omfattende og seriøs udgivelse som denne faktisk mister noget af seriøsiteten på denne konto. At *rap* skulle være en forkortelse af *Rhythm and Poetry* (s. 227) er interessant, men hvor stammer oplysningen fra? Med musikalsk betydning er verbet allerede optaget i Merriam-Webster allerede i 1929.

Selve fremstillingen af musikhistorierne er instrukтив, præget af indsigt og frem for alt viljen til at ville formidle en historie. Det er en fortælling, man bliver grebet af under læsningen. Men det er også en bog, som belyser musik-

historieskrivningens akilleshæl: Vi får aldrig rigtig at vide, hvorfra historien ses, medens vi føres fra den ene kendte komponist til den anden. Dette er et problem, der gælder megen musikhistorieskrivning. Forfatterne har her søgt at overkomme den manglende teoretiske positionering via de såkaldte "Refleksioner". Det er en god idé, men udformningen af dem er sine steder mildt sagt lomme filosofisk og mangler stringens og kontinuitet. Det er en pointe i bogen, at musik er "tidssvarende", og at "store dele af 1900-tallets musik har været knyttet til industrisamfundets maskinelle lyde" (s. 317), idet musik afspejler de omgivelser den frembringes i. Så vidt jeg forstår, er forfatterne parate til at drage konsekvenserne af denne spejling helt ned i detaljen, således at Ruhr-distriktet må frembringe en gruppe som Kraftwerk, bilbyen Detroit techno, metalforarbejdningsbyen Sheffield industrial-scenen og New York med sine mange modsætninger og lyde hip hop (s. 315). Og da Danmark har "en særlig samfundsmodel, som ikke ligner dem man kan møde i USA, England, Tyskland eller Frankrig" (s. 312), bliver dette et argument for udformningen af dansk techno, som afspejler danske musikeres trykke, sociale rammer. Sådanne instrumentelle spejlingsteorier virker temmelig uargumenterede og generaliserende.

Spejlingstendenser er der også i Lars Kjerulf Petersens bog om teknokulturer. Den er ligeledes et kærkomment forsøg på at skrive om teknokulturer på dansk, ligesom den inddrager danske technomiljøer. Kjerulf Petersen er ikke musikforsker, men har villet lave en kultursociologisk undersøgelse af kulturen. Bogen er således tværvidenskabelig, idet den inddrager forskellige analysemetoder med alt hvad dette indebærer af fordele og mangler. Det, der bærer fremstillingen, er en lyst til at tolke selve kulturen, der ses som en bearbejdning og tematisering, en "istemmingsætning" af forholdet mellem teknologi, menneske og samfund (s. 10). Bogen er forankret i forskellige tolkningsteorier, bl.a. inddrages musiksemiotik og subkulturteori i tolkningerne. Musik er det helt klare omdrejningspunkt i kulturen og indtager dermed en central plads i bogen. Det bliver til tider lidt problematisk, fordi terminologien er uvant og bogen skal da heller ikke anbefales på grund af sine musikanalyser. Dog vil jeg fremhæve arabesken (s. 35) som en særdeles relevant beskrivelse af et af technoens virkemidler.

Mit generelle indtryk af afsnittene om musik er, at de er meget generaliserende i deres karakteristik af technoen, ligesom tolkningerne er udokumenterede og personligt farvede. Dette skyldes, at de netop er tolkninger frem for analyser og Kjerulf Petersen må da også konstatere, at han kommer til at gentage sig selv: "Ikke fordi musikken trods alt alligevel er ensformig, men fordi der er nogle kendetegn, der går igen og pga. musiks måde at betyde på. Oversat til ord kan vi på mange stykker musik hæfte betegnelser som 'energisk' og 'et vedvarende nu', men i musikken er der mange forskellige måder at være energisk på, og der er mange slags vedvarende nu'er [...]" (s. 97). Sætninger som "Musik kommer til verden som to slags 'værker' eller situationer" (s. 38) skal man vist heller ikke tænke for meget over.

Når bogen alligevel er spændende, er det pga. dens tolkning af teknokulturen som udledt af informationssamfundet. Ikke som en maskinel spejling, men som en kunstform, der ifølge forfatteren er opstået i den elektroniske 'tredje natur' – et elektronisk landskab, hvor udelukkende virtualiteten råder. Bogens sidste kapitler (kapitel 5-7), herunder afsnittene om techno set som en kropslig internalisering af den franske kulturteoretiker Paul Virilios 'hastighedsforøgelse', er meget spændende og hele bogen værd.

Desværre bliver jeg nødt til at nævne, at *Technokultur* skæmmes af mange trykfejl, manglende konsekvens i opstilling i punktform, ligesom der er flere eksempler på at et begreb bruges og først senere introduceres. Dette gælder f.eks. begrebet subkulturel kapital, der bruges s. 140, men først forklares s. 159. Forlaget har ikke levet op til sit ansvar, når det sender en så flot illustreret bog ud med så mange fejl, ligesom det sproglige mange steder kunne have haft brug for en redigering.

De to bøger, der indbyrdes refererer til hinanden, supplerer samtidig hinanden via indgangen til stoffet. Hvad *Filtreringer* mangler af teoretiske overvejelser, har *Technokultur*, hvis musikalske tolkninger til gengæld lader noget tilbage at ønske. Moos og Marstal har et musikalsk overblik over genren, mens Lars Kjerulf Petersens musikudsyn synes mere begrænset. Til gengæld er det ham, som gør sig overvejelser over, hvordan vi egentlig skal anvende tolkningen, og som synliggør teknokulturen som en moderne stamme eller subkultur, tilpasset modernitetens livsvilkår og hvis sammenhold etableres gennem ritualer. Hver udgivelse har

sine fortrin, og det fortjener stor ros, at der overhovedet er nogen, der forsøger at skrive bøger som disse i Danmark.

Charlotte Rørdam Larsen

Dan Lundberg & Gunnar Ternhag (eds.): *The Musician in Focus. Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology* (The Royal Swedish Academy of Music No. 91). Stockholm 2000. 160 s., ill., ISBN 91-89038-17-7.

An dem 1995 initiierten Projekt "The Musician in Focus – Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology" waren insgesamt elf Wissenschaftler beteiligt, und im Jahre 1996 wurden dazu zwei Arbeitssitzungen durchgeführt. Der nun vorliegende Rapport jener Zusammenarbeit beinhaltet eine Einführung, sowie sechs Einzelbeiträge norwegischer, schwedischer und dänischer Musikforschender. Die Texte sind von einigen Abbildungen sowie Notenbeispielen illustriert und der Band mit einem Personen- und Sachregister versehen.

Der vielschichtige Projekt- wie Buchtitel macht neugierig, denn weder ist von vornherein eindeutig, welche individuellen Perspektiven hier gemeint sein könnten, noch was sich denn gerade unter nordischer ethnomusikologischer Forschung zusammenfassen liesse. Deziert musikalische Individualforschung – mit Beschäftigung von biographischem Material, über intrakulturelle Auffassungen, bis hin zu musikalischem Individualstil – ist heutzutage als Forschungsansatz sowohl in volksmusikalischen wie ethnomusikologischen Studien zu finden. Damit ist vor allem ein wechselndes Schwergewicht in Fragen des musikalisch-sozialen Kontextes sowie des analytischen Bezugssystemes gegeben, und das spiegelt sich auch in den Einzelbeiträgen dieses Sammelbandes wider.

Die Einführung der beiden Herausgeber Dan Lundberg und Gunnar Ternhag (S. 9-23) thematisiert zunächst, wie Musiker zu ihrer Profession gelangen können. Weiterhin sind historische norwegische, schwedische und dänische Musiksammlungen herangezogen, die für den sich wandelnden dokumentarischen Blickwinkel vom nationalen, über das regionale, bis hin zum individuellen Singen und Musizieren stehen. Abschliessend wird die herausragende Beschäftigung mit einem musikalischen Individuum diskutiert. Tellef Kvifte ("The